

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნესტან ხიმშიაშვილი

„ადრიან ლევერკიუნი - XX საუკუნის ანტიფაუსტი“

(თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ მიხედვით)

ფილოლოგიის (დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურა) დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი ნანული კაკაურიძე

ქუთაისი

2012

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი -----	3
თავი I. „ფაუსტურის“ გაგება და ფაუსტზე თქმულების ინტერპრეტაცია თომას მანთან -----	16
თავი II. ადრიან ლევერკიუნი როგორც გერმანიის პარადიგმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ -----	57
თავი III. ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ ნიშნები -----	102
თავი IV. ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ შემოქმედება (“Zurücknahme” და “Lamento”) -----	135
4.1. „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ (“Apocalypsis cum figuris”) -----	135
4.2. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ (“Dr. Fausti Weheklag“) -----	160
თავი V. ადრიან ლევერკიუნი - „ანტიალზრდის რომანის“ გმირი? -----	179
დასკვნები -----	210
ბიბლიოგრაფია -----	221

შესავალი

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რომანთაგანია, ეპოქალური და საეტაპო ნაწარმოებია, რომელშიც ავტორმა კრიტიკულად წარმოსახა მისი თანამედროვე ევროპის კულტურის, ხელოვნების კრიზისი და პოლიტიკური ცხოვრება გენიალური კომპოზიტორის, „ცოდვილი“ მუსიკოსის, ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრებისა და შემოქმედების აღწერის საშუალებით. რომანში ასახულია, ზოგადად, გერმანული განვითარების გზა, გერმანიის სვლა იმპერიიდან ვაიმარის რესპუბლიკამდე და შემდგომ უკვე ფაშიზმამდე.

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ მრავალრიცხოვან მკვლევართა ინტერესის საგანს წარმოადგენს, რაზეც ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა მიუთითებს. რომანის მრავალპლანიანონის გამო მკვლევართა მიერ შექმნილი მონოგრაფიული ნამუშევრები თუ სამეცნიერო სტატიები მრავალფეროვანია. შესაძლებელია მათი დაჯგუფება პრობლემათა მიხედვით, რომელთაც ეს ავტორები იკვლევენ: იქნება ეს „დოქტორი ფაუსტუსის“, როგორც XX საუკუნის გერმანული ეპოქალური რომანის ტენდენციები, მასში მუსიკის თემა, ზოგადად, რომანის მუსიკალური არქიტექტონიკა, „ფაუსტურ“ ტრადიციებთან ავტორის მიმართება, „დოქტორი ფაუსტუსი“ როგორც რომანი ნიცშეზე, თუ როგორც გერმანიის ისტორიული ვითარების ამსახველი „დროის რომანი“ და ა.შ.

„დოქტორი ფაუსტუსის“ ზოგად ინტერპრეტაციას მკვლევართა დიდი ნაწილი იძლევა. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ იურგენ იუნგი (Jung J. 1985. *Altes und Neues zu Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*), ჰელმუტ კოპმანი (Koopmann H. 1988. *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*), ჰანს მაიერი (Mayer H. 1983. *Thomas Manns „Doktor Faustus“. Roman einer Endzeit und Endzeit eines Romans*), პეტერ დე მენდელსონი (Mendelssohn de P. 1980. *Thomas Mann. Doktor Faustus*), თომას შნაიდერი (Schneider Th. 2005. *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus*), ულრიკე ჰერმანსი (Hermanns U. 1994. *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ im Lichte von Quellen und Kontexten*),

ეკჰარდ ჰეფტრიხი (Heftrich E. 1982. *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*),
 კარლ-ჰაინც ჰასელბახი (Hasselbach K. 1988. *Thomas Manns "Doktor Faustus"*.),
 რუდიგერ გორნერი (Görner R. 2005. *Thomas Mann. Der Zauberer des Letzten*), გუნილა
 ბერგსტენი (Bergsten G. 1964. *Thomas Manns "Doktor Faustus". Untersuchungen zu den
 Quellen und zur Struktur des Romans*), ჰერმან კურცკე (Kurzke H. 2010. *Thomas Mann.
 Epoche-Werk-Wirkung*), ზოგჰარდ დედნერი (Dedner B. 2002. "Sein" und "Sagen". *Die
 doppelte Botschaft in Thomas Manns Goethe-Essays und in "Doktor Faustus"*), რაინჰარდ
 მერინგი (Mehring R. 2003. *Das "Problem der Humanität". Thomas Manns politische
 Philosophie*), ნოდარ კაკაბაძე (კაკაბაძე ნ. 2002. *ეპოქალური რომანი*), (კაკაბაძე ნ.
 1967. *თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)*), ნანული კაკაურიძე
 (კაკაურიძე ნ. 2009. *ნარკვევები თომას მანზე*), ოთარ ჯინორია (ჯინორია ო. 1986.
 „*მოდერნიზმის*“ არსი და ღირებულება თომას მანის „*დოქტორი ფაუსტუსის*“
მიხედვით), ანტონინა რუსაკოვა (Русакова А.В. 1967. *Томас Манн и его роман
 "Доктор Фаустус"*), ვლადიმირ დნეპროვი (Днепров В. Д. 1962. *Доктор Фаустус
 XX века*) და ა.შ.

კრიტიკოსთა არცთუ მცირე ნაწილი თავის შრომას უძღვნის მუსიკის
 თემას რომანში და, ზოგადად, რომანის მუსიკალურ არქიტექტონიკას, როგორებიც
 არიან ვიქტორ ჟმეგაჩი (Žmegač V.1959. *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*), ჰანს
 რუდოლფ ვაგე (Vaget H. R. 2006. *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*), ანგელიკა
 აბელი (Abel A. 2003. *Musikästhetik der klassischen Moderne. Thomas Mann - Theodor W.
 Adorno – Arnold Schönberg*), მათიას შულცე (Schulze M.2000. *Immer noch kein Ende.
 Wagner und Thomas Manns Doktor Faustus*), აგნეს შლეე (Schlee A. 1981. *Wandlungen
 musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*),
 როლფ ვილჰელმი (Wilhelm R. 1982. *Musik von Kaisersaschern*), ანი კარლსონი
 (Carlsson A. 1983. *Das Faustmotiv bei Thomas Mann*), კლაუს კროპფინგერი
 (Kröpfinger K. 2000. "Montage" und "Composition" im „Faustus“ - *Literarische
 Zwölftontechnik oder Leitmotivik?*), ჰანელორე მუნდტი (Mundt H. 1989. „*Doktor
 Faustus*“, und die Folgen. *Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947*),
 გიუნთერ რორმოსერი (Rohrmoser G. 2005. *Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als
 Diagnostiker des deutschen Bürgertums*), ფოლკერ შერლისი (Scherliess V. 1997. *Zur*

Musik im Doktor Faustus. In: "...und was werden die Deutschen sagen?"), ერიკ ჰელერი (Heller E. 1977. *Doktor Faustus und die 9. Symphonie*), ელვირა ზაივერთი (Seiwert E. 1995. *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns "Doktor Faustus" und Adornos Beethoven-Projekt*), ფოლკერ მერტენსი (Mertens V. 2006. *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*), იენს შმიტცი (Schmitz J. 2009. *Konstruktive Musik. Thomas Manns Doktor Faustus im Kontext der Moderne*), ნანული კაკაურიძე (კაკაურიძე ნ. 2001. *თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი*) და სხვ.

სადისერტაციო ნაშრომის საკვლევო პრობლემატიკიდან გამომდინარე ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მკვლევართა მონოგრაფიები, რომლებიც ეხება „ფაუსტური“ თემის ტრანსფორმაციას და „ფაუსტურის“ თომას მანისეულ ინტერპრეტაციას, ასევე შრომები, რომლებიც ეხება თომას მანის თანადროული გერმანიის ისტორიულ რეალობას და „დოქტორ ფაუსტუსს“, როგორც „დროის რომანს“. ამ მხრივ აღსანიშნავია: დიტრიხ ასმანი (Assmann D. 1975. *Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" und seine Beziehungen zur Faust-Tradition*), ქრისტინე ლუბკოლი (Lubkoll Ch. 1986. *"...und wär's ein Augenblick". Die Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der "Historia" bis zum Th. Manns "Doktor Faustus"*), ვერნერ როკე (Röcke W. 2001. *Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der "Historia von Dr. Fausten"(1587) und Thomas Manns "Doktor Faustus"*), ჰერმან კუნიში (Kunisch H. 1977. *Thomas Manns Goethe-Bild. In: Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich*), ევა შმიდტ-შულცე (Schmidt-Schülze E. 1991. *Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne*), სიბილე შულცე-ბერგი (Schulze-Berge S. 2005. *Heiterkeit im Exil : Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*), ლიზელოტე ფოსი (Voss L. 1975. *Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus". Dargestellt anhand unveröffentlicher Vorarbeiten.*), ირმელა ვონ ღერ ლუე (Lühe von der I. 2001. *"Es wird mein 'Parsifal': Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie*), რუპრეხტ ვიმერი (Wimmer R. 1991. *Die altdeutschen Quellen im Spätwerk Thomas Manns. In: Thomas Mann und seine Quellen.*), მანფრედ დირკსი (Dierks M. 2003. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*), გიუნთერ მაჰალი (Mahal G. 1998. *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*), დოლფ შტერნბერგერი (Sternberger D.

1977. *Deutschland im "Doktor Faustus" und "Doktor Faustus" in Deutschland*), იოახიმ კაიზერი (Kaiser J. 1983. *"Doktor Faustus" , die Musik und das deutsche Schicksal*), დიტერ ბორჰმაიერი (Borchmeyer D. 2010. *Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann.*), იოხენ შტრობელი (Strobel, J. 200). *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*), ჰანს რუდოლფ ვაჟე (Vaget H. R. 2001. *Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns "Doktor Faustus" im Lichte unserer Erfahrung.*), საბინე ბეკერი (Becker S. 2009. *Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns*), მიჰელ მაარი (Maar M. 2000. *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*), ნოდარ კაკაბაძე (კაკაბაძე ნ. 1971. *ფაუსტი-ისტორიული, ფაუსტი-ლევენდარული, ფაუსტი-ლიტერატურული. ანუ როგორ გადაიქცა ისტორიული პირი ლიტერატურულ პერსონაჟად*).

ზემოჩამოთვლილ მკვლევართა ნაშრომებში ბევრგან გვხვდება ადრიან ლევერკიუნის პერსონაჟის მრავალმხრივი ინტერპრეტაცია, მაგრამ ნაკლებია მისი „ანტიფაუსტური“ ნიშნების კვლევა. ზოგიერთ ნაშრომსა თუ სტატიაში მითითებულია თომას მანის რომანის გმირის იზოლირებულ, ცივ, შემოქმედებით ცხოვრებაზე, მის გულგრილობაზე, „დემონურობასა“ და ანტიჰუმანურობაზე. თუმცა ამ საკითხების შემდგომი სიღრმისეული ანალიზი „ანტიფაუსტურ“ ჭრილში აღარ არის მოცემული. მკვლევართა მხოლოდ ერთი ნაწილი ეხება ფრაგმენტულად ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობის“ საკითხს. მაგ. სიბილე შულცე-ბერგი ნარკვევში **“Heiterkeit im Exil: Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann“** რამოდენიმეჯერ მოიხსენიებს ადრიან ლევერკიუნს ლიტერატურული ფაუსტის ანტიპოდად ნარკვევის ერთერთ ქვეთავში “Exkurs Anti-Faust“, უწოდებს მას „თანამედროვე უბედურს“ (“Moderner Unglücksman”), რომელიც რადიკალურად განსხვავდება კლასიკური, გოეთეს ფაუსტისაგან. იგი იქვე შენიშნავს, რომ თომას მანის რომანის გმირი გოეთესეული ფაუსტის დესტრუქციაა (შულცე-ბერგი 2005: 223-224). მაგრამ მკვლევარი შემდგომ აღარ უღრმავდება „ანტიფაუსტურობის“ საკითხის კვლევას.

მკვლევართა ნაწილი – ანი კარლსონი (Carlsson A. *Das Faustmotiv bei Thomas Mann*), ქრისტინე ლუბკოლი (Lubkoll Ch. „...und wär's ein Augenblick“),

კლაუდია ნატერერი (Natterer C. *Faust als Künstler. Michael Bulgakovs "Master i Margarita" und Thomas Manns "Doktor Faustus"*), გუნილა ბერგსტენი (Bergsten G. *Thomas Manns "Doktor Faustus". Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*) - ადრიან ლევერკიუნს უწოდებს „თანამედროვე ფაუსტ-ფიგურას“ (კარლსონი 1983: 90), „XX საუკუნის ფაუსტს“ (ლუბკოლი 1986:245), „გოეთეს ფაუსტის ანტიპოდს“ (ნატერერი 2002: 82), „დეგრადირებულ ფაუსტს“ (ბერგსტენი 1974: 60), თუმცა პრობლემაში ჩაღრმავება ამ შემთხვევაშიც არ გვხვდება.

მკვლევარი ჰოლგერ რუდოლფი თავის სტატიაში **"Demütige und glückliche Herzen"**, მიუთითებს თომას მანის სრულიად ახალგაზრდა გმირის სიცივეზე (რუდოლფი 2004: 193), რაც ჩვენ ერთ-ერთ მთავარ „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლად მიგვაჩნია, თუმცა ამ სპეციფიკური ნიშნის შემდგომი სიღრმისეული ანალიზი „ანტიფაუსტურთან“ მიმართებაში სტატიაში აღარ არის მოცემული.

ბირგერ ზოლჰაიმი თავის მონოგრაფიაში **"Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in Der Stechlin und Doktor Faustus"** ადრიან ლევერკიუნის პერსონაჟის განხილვას ფილოსოფიური თვალსაზრისით უდგება და მას ლაიბნიცისეულ მონადას ადარებს, როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილ, „უფანჯრო“, განუყოფადი ერთიანობის სამყაროს სუბსტანციას, რადგან მიიჩნევს, რომ რომანის პირველ თავში ლაიტმოტივურად მინიშნებული ლევერკიუნის შინაგანი სამყარო, რომელიც მარტოობის, სიცივის, გენიალურობის ნიშნით ხასიათდება, გარკვეულწილად თანხვედება ლაიბნიცისეული მონადის სამყაროს (ზოლჰაიმი 2004: 199). მაგრამ მკვლევარი ლევერკიუნის ლაიბნიცისეულ მონადასთან შედარებით შემოიფარგლება მხოლოდ და საკითხის სიღრმისეულ ანალიზს აღარ უბრუნდება.

მკვლევარი ნოდარ კაკაბაძე თომას მანის რომანის ბოლოსიტყვაობაში ადრიან ლევერკიუნს დეზინტეგრირებულ ფაუსტს უწოდებს, რომელსაც ახალი ეპოქის გავლენით „ფაუსტური“ ადამიანის მრავალი თვისება დაუკარგავს და დეკადენტის თვისებები შეუმენია (კაკაბაძე 2002: 689). ადრიანის

დეზინტეგრირებულობა მის „ანტიფაუსტურობაზე“ მიუთითებს, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ კაკაბაძე ამ ფაქტის მხოლოდ აღნიშვნით შემოიფარგლება.

მსგავსი შინაარსისაა მკვლევარ ოთარ ჯინორიას მოსაზრება სამეცნიერო სტატიაში „**მოდერნიზმის არსი და ღირებულება თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“**“, სადაც რომანის გმირის მუსიკალური ხელოვნების აბსტრაქტულობა, ნერვოზული ექსპრესიულობა, არისტოკრატიული ჩაკეტილობა და უკიდურესი პესიმიზმი XX საუკუნის ფაუსტის, მოდერნისტული შემოქმედის მახასიათებლად არის მიჩნეული (ჯინორია 1986: 142).

მკვლევარი ნანული კაკაურიძე სამეცნიერო სტატიაში „**ანტიფაუსტური თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“**“ გამოჰყოფს ადრიან ლევერკიუნის სახის რიგ „ანტიფაუსტურ“ ნიშანს, რომლითაც გმირის ცხოვრება და მუსიკალური შემოქმედება ხასიათდება. სტატიაში აღნიშნულია, რომ ლევერკიუნი, როგორც კომპოზიტორი, არა მხოლოდ გოეთეს ფაუსტის, არამედ თვით გოეთეს, შილერისა და ბეთჰოვენის ანტიპოდაა, რამდენადაც იგი ბეთჰოვენის ჰუმანისტური, IX სიმფონიის კონგენიალურ ნეგატივს ქმნის, და გოეთეს, შილერის, ბეთჰოვენისაგან განსხვავებით უარს ამბობს კაცობრიობის კეთილშობილურ და ამაღლებულ, ჰუმანისტურ იდეალებზე, ანუ უარს ამბობს ზოგადად „ადამიანურზე“ (კაკაურიძე 2009: 173). ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობის“ ანალიზი აქაც სტატიის ჩარჩოებშია მოქცეული და მონოგრაფიული ხასიათის არ არის.

განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ მკვლევარი იურგენ შარფშვერდტი, რომლის ვრცელი მონოგრაფიის (**"Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition"**) ერთი ქვეთავია **"Die negative Erfüllung der Bildungsromanform im "Doktor Faustus"** („აღზრდის რომანის“ ნეგატიური ტრანსფორმაცია „დოქტორ ფაუსტუსში“), სადაც ავტორი თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსისა“ და გერმანული „აღზრდის რომანი“ ტრადიციების ურთიერთმიმართებაზე საუბრობს და მიუთითებს, რომ ნაწარმოებში ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ ძირეული პრინციპების რღვევა შეიმჩნევა (შარფშვერდტი 1967: 235).

სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზი ნათელს ხდის, რომ თ. მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ გმირი, ადრიან ლევერკიუნი, როგორც XX საუკუნის ანტიფაუსტი, კომპლექსური ანალიზისა და მონოგრაფიული შესწავლის საგანი ფაქტობრივად არ გამხდარა. სამეცნიერო ლიტერატურაში ზოგადად აღინიშნება მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ადრიანი ახალი, თანამედროვე, დეზინტეგრირებული, მუსიკალური ფაუსტია, რომელსაც ნაკლები საერთო აქვს ლიტერატულ, გოეთესეულ ფაუსტთან.

აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, „ფაუსტურის“ ცნების ზოგადი ინტერპრეტაციის ფონზე გავაანალიზოთ და დავასაბუთოთ თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ მთავარი პერსონაჟის, ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობა“. კვლევის ამოცანაა, ვაჩვენოთ, რა ნიშნებით ხასიათდება ლევერკიუნი, როგორც ანტიფაუსტი, მივუთითოთ, რომ მისი იზოლირება, მარტოობა, სიყვარულის გარეშე სიცივეში ცხოვრება, შემოქმედების „დემონური“ საწყისი და მუსიკალური ქმნილებების „ოსმოსური“ ხასიათი ადრიანს თანდათანობით ანტიფაუსტად აქცევს.

დასახული მიზნების განსახორციელებლად აუცილებლად მივიჩნევთ, სიღრმისეულად გავაანალიზოთ „ფაუსტურის“ ცნების ინტერპრეტაცია XVI საუკუნიდან მოყოლებული, „ფაუსტურის“ გაგება თომას მანთან და შემდგომ მისი მხატვრული ტრანსფორმაცია „დოქტორ ფაუსტუსში“. სადისერტაციო ნაშრომში თომას მანის ადრიან ლევერკიუნს განვიხილავთ თქმულებათა წიგნის დოქტორი ფაუსტუსის პერსონაჟთან მისი შედარების საფუძველზე, პარალელურად გავაანალიზებთ გოეთეს ფაუსტთან თომას მანის ფაუსტუსის მიმართების ხარისხს. ერთმანეთს შევუდარებთ „ფაუსტურის“ გოეთესეულ და მანისეულ გაგებას, რაც საშუალებას მოგვცემს, დავაკონკრეტოთ „ანტიფაუსტური“ ნიშნები. ასევე აუცილებელია, დეტალურად განვიხილოთ ადრიან ლევერკიუნის მიმართება გერმანიის ისტორიულ რეალობასთან, შეხების წერტილები მის თანამედროვე საზოგადოებასთან, ვაჩვენოთ მისი, როგორც კომპოზიტორის, მუსიკალური შემოქმედების დამოკიდებულება კლასიკური და რომანტიკული მუსიკის ტრადიციებთან, „ანტიფაუსტური“ ნიშნების შემდგომი თანდათანობით

გაძლიერება ლევერკიუნის პირადი და შემოქმედებითი, ლაბორატორიულად ჩაკეტილი ცხოვრების გზაზე. განსაკუთრებით საინტერესოდ მივიჩნევთ ამ „ანტიფაუსტურ“ ნიშანთა დადგენა-დასაბუთებას ადრიანის ბოლო ორ მნიშვნელოვან მუსიკალურ კომპოზიციაში - „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ („Apocalypsis cum figuris“) და „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ („Dr. Fausti Weheklag“). თომას მანის ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრებისა და მუსიკალური შემოქმედების „ანტიფაუსტურობის“ დასამტკიცებლად აუცილებლად მივიჩნევთ, გერმანული „აღზრდის რომანის“ სპეციფიკისა და „აღზრდის რომანის“ გმირის განვითარების კლასიკური მაგალითის გათვალისწინებით, ლევერკიუნის ცხოვრების ხაზის ჩვენებას და ამ გზით „დოქტორი ფაუსტუსის“, როგორც „ანტიაღზრდის რომანის“ ელემენტების შემცველი ნაწარმოების ანალიზს.

დასახული მიზნებიდან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის - „ადრიან ლევერკიუნი - XX საუკუნის ანტიფაუსტი“ - სტრუქტურამ შემდეგნაირი სახე მიიღო:

შესავალი

თავი I. - „ფაუსტურის“ გაგება და ფაუსტზე თქმულების ინტერპრეტაცია თომას მანთან

თავი II. – ადრიან ლევერკიუნი როგორც გერმანიის პარადიგმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“

თავი III. – ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ ნიშნები

თავი IV. – ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ შემოქმედება („Zurücknahme“ და „Lamento“)

4.1. „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ („Apocalypsis cum figuris“)

4.2. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ („Dr. Fausti Weheklag“)

თავი V. - ადრიან ლევერკიუნი - „ანტიადზრდის რომანის”

გმირი?

დასკვნები

ნაშრომს თან დაერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია.

I თავში - „ფაუსტურის” გაგება და ფაუსტზე თქმულების ინტერპრეტაცია თომას მანთან - გავაანალიზებთ „ფაუსტურის” თომას მანისეულ და გოეთესეულ გაგებას. ამავე თავში განვიხილავთ, როგორაა ინტერპრეტირებული ფაუსტზე თქმულება რომანში. განსაკუთრებით საინტერესოდ მივიჩნევთ დროის ფაქტორის ანალიზს თქმულებაში, გოეთესთან და თომას მანთან, და შემდგომ უკვე იმის ახსნას, თუ რატომ აირჩია მანმა დროის 24-წლიანი მონაკვეთი, განსხვავებით გოეთესაგან, რომელმაც დრო შეუზღუდავი გახადა თავისი ფაუსტისათვის. ვაჩვენებთ, თუ რატომ არ შეიძლებოდა ადრიან ლევერკიუნის მუსიკა, მისი ანტიჰუმანიზმი, დისჰარმონიულობა, ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნება მარადიული მოვლენა ყოფილიყო. დეტალურად გაანალიზდება თქმულების ფაუსტისა და ადრიანის დიალოგი ემმაკთან, ასევე ფინალური, სიკვდილის სცენა თქმულებასა და თანამედროვე ფაუსტ-რომანში. პასაჟების ენობრივ-სტილური და შინაარსობრივი ანალიზი შესაძლებლობას მოგვცემს, ვაჩვენოთ, თუ რამდენად ემიჯნება და უპირისპირდება გოეთეს ფაუსტი თავისი „ფაუსტურობით” თომას მანის ადრიან ლევერკიუნს.

„ფაუსტურის” გაგების თვალსაზრისით სადისერტაციო ნაშრომში უპირატესობას მივანიჭებთ ამ ცნების კლასიკურ, ლიტერატურულ გაგებას. თომას მანის პუბლიცისტიკასა და წერილებზე დაყრდნობით გავაანალიზებთ, თუ რატომ ასოცირდება „ფაუსტური” შემოქმედისათვის „მუსიკალობასთან”, „ჩაშინაგნებასთან”, „გერმანულობასთან” და რამდენადაა იგი განსხვავებული ამ ცნების გოეთესეული გაგებისაგან, რაც გამოვლინდება რომან „დოქტორ ფაუსტუსში” ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრებისა და შემოქმედებითი პერიპეტიების ანალიზის მაგალითზე.

II თავი - „ადრიან ლევერკიუნი როგორც გერმანიის პარადიგმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ – გავაანალიზებთ, თუ რატომ არის ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობა“ ალეგორიულად თომას მანისათვის ფაშისტური გერმანიის სინონიმი, ვაჩვენებთ, თუ რატომ არის ლევერკიუნის პაქტი ეშმაკთან გერმანულ ნაციზმთან პაქტის დადების, ფაშისტთა კაცთმოძულე და ბარბაროსული იდეებით თანდათანობითი გადაგვარების ტოლფასი. გერმანიისა და, რა თქმა უნდა, მთელი ევროპის სოციალურ-პოლიტიკური, სულიერი და კულტურული ყოფის სურათის ფონზე წარმოდგენილი იქნება „დოქტორი ფაუსტუსის“, როგორც „დროის რომანის“ („Zeitroman“), და ადრიან ლევერკიუნის, როგორც გერმანიის სიმბოლოს, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ანალიზი. მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმობა ამავე თავში „გარღვევის“ როგორც პოლიტიკურ ასევე ესთეტიკურ ასპექტებს გერმანიის ისტორიულ-პოლიტიკურ რეალობასა და თანამედროვე ფაუსტ-ფიგურის მუსიკალურ შემოქმედებასთან მიმართებაში.

III თავში – „ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ ნიშნები“ - გაანალიზებული იქნება, თუ საიდან იღებს სათავეს და როგორ ყალიბდება ადრიან ლევერკიუნში „ანტიფაუსტური“, როგორც გენიალური, მუსიკალური ფაუსტის არსისა და მისი შემოქმედების მახასიათებელი. ვაჩვენებთ, როგორ განაპირობებს ერთი „ანტიფაუსტური ნიშანი“ მეორეს, თანდათანობით როგორ ვლინდება ყველა „ანტიფაუსტური“ ნიშან-თვისება ლევერკიუნის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე. დისერტაციის ამ ნაწილში განსაკუთრებით დიდი ადგილი დაეთმობა რომანის XXV თავში წარმოდგენილ დიალოგს ადრიან ლევერკიუნსა და მის მიერ წარმოსახულ ეშმაკს შორის, როგორც ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ ნიშნების ლეგიტიმაციას ეშმაკის მიერ.

ამავე თავში გავაანალიზებთ ადრიან ლევერკიუნის მხატვრულ სახეში თანდათანობით განვითარებულ „ანტიფაუსტურ“ ნიშნებს, მის იზოლირებას, გულგრილობას გარესამყაროსადმი, რომელიც თანდათანობით ადრიანის სრულ დაუინტერესებლობასა და სამყაროს უგულვებელყოფაში გადაიზრდება. ვაჩვენებთ, თუ საიდან მომდინარეობს მისი, როგორც ხელოვანის, „ოსმოსური“ ხასიათი,

როგორც იზოლირების შედეგი. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცევა ეშმაკის ძირითად მოთხოვნას სიყვარულის აკრძალვის შესახებ, რომელსაც თან მოაქვს სიცივე, როგორც ეშმაკთან წილნაყრობის შედეგი. გავაანალიზებთ აგრეთვე ადრიან ლევერკიუნში არსებულ ე.წ. „დემონურ საწყისს“, მთლიანად მუსიკალური ხელოვნებისა და „დემონურობის“ ურთიერთმიმართებას.

IV თავის – „ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ შემოქმედება (**"Zurücknahme"** და **"Lamento"**)“ – მიზანია ადრიან ლევერკიუნის ორი, ყველაზე მნიშვნელოვანი, მუსიკალური ნაწარმოების, „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ (**"Apocalypsis cum figuris"**) და „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ (**"Dr. Fausti Weheklag"**), იდეურ-მხატვრულ ანალიზი. მივუთითებთ, რომ, უპირველეს ყოვლისა, მათში ჩნდება ყველა ის „ანტიფაუსტური“ ნიშანი, რომელიც წარმოსახულ ეშმაკთან დიალოგის შემდგომ რადიკალური და მასშტაბური ხდება. აქედან გამომდინარე, უპირატესობას მივანიჭებთ ამ მუსიკალური ნაწარმოებების ანალიზს „ანტიფაუსტურის“ კონტექსტში.

მიზნად ვისახავთ, ლევერკიუნის „აპოკალიფსში“, როგორც კომპოზიტორის „ანტიფაუსტურობით“ განპირობებულ მუსიკალურ კომპოზიციაში, გამოვყოთ ყველა შესაძლო „ანტიფაუსტური“ ელემენტი. „აპოკალიფსს“ გავაანალიზებთ აგრეთვე, როგორც ბეთჰოვენის IX სიმფონიის, როგორც „ფაუსტური“ მოვლენის, „წართმევის“ სურვილის მხატვრულ რეალიზაციას.

ადრიან ლევერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ ანალიზის შედეგად ვაჩვენებთ, თუ რატომ არის ეს მუსიკალური ქმნილება კაცობრიობის ისტორიის ტრაგიკული აღსასრულის ასევე ტრაგიკული შეგრძნება. განსაკუთრებული ყურადღებას დავუთმობთ ნაწარმოების ფინალში გაჟღერებულ „სოლ“-ს, როგორც დანაშაულის შეცნობის სიმბოლოს. ლევერკიუნის ცხოვრებისა და მუსიკალური შემოქმედების ანალიზისას გამოვყოფთ ანტითეზას „ბოროტი და კეთილი ქრისტიანის“ შესახებ.

V თავში – „ადრიან ლევერკიუნი - „ანტიალზრდის რომანის“ გმირი?“ – წარმოდგენილი იქნება გერმანული „ალზრდისა“ და „ანტიალზრდის რომანების“

სპეციფიკა, მათი ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხაზი და ამ გზაზე „დოქტორი ფაუსტუსის“ როგორც გერმანული „ანტიალზრდის რომანის“ ელემენტების შემცველი ნაწარმოების სპეციფიკა.

„ალზრდის რომანის“ გმირის განვითარების კლასიკურ მაგალითზე გვსურს ვაჩვენოთ, რომ „დოქტორ ფაუსტუსში“ ადრიან ლევერკიუნი განვითარების საპირისპირო, დეფორმაციის, ცდომილებისა და „დაცემულობის“ ნიშნის აღნიშნულ გზას გადის. მივუთითებთ, რომ ადრიანი, მართალია, ცხოვრებისა და შემოქმედების გარკვეულ ეტაპამდე ვითარდება კლასიკური „ალზრდის რომანის“ გმირის მსგავსად, თუმცა მასში შინაგანად მანამდეც შეიმჩნეოდა „ანტიფაუსტური“ ელემენტები, რამაც ეშმაკთან დიალოგისა და ხელშეკრულების გაფორმების შემდგომ სრულყოფილი სახე მიიღო. ყურადღებას გავამახვილებთ იმ ფაქტზე, რომ „ოსმოსურად“ ჩაკეტილ სამყაროში ლევერკიუნი ყალიბდება, როგორც გენიალური, თუმცა ცივი, უგრძნობი, „ანტიფაუსტური“ ნიშნების მქონე ხელოვანი, რომელიც იზოლირებულია საზოგადოებისაგან.

„ალზრდისა“ და „ანტიალზრდის რომანების“ ურთიერთშედარების მაგალითზე გვსურს ვაჩვენოთ, რომ რომანის მთავარი გმირი, მუსიკოსი ადრიან ლევერკიუნი თავისი ცხოვრებითა და მუსიკალური შემოქმედებით ჰუმანისტური იდეალების „წართმევასთან“ ერთად „ანტიალზრდის რომანის“ ტრაგიკულ გმირად ყალიბდება.

სადისერტაციო ნაშრომში მოცემული იქნება ცალკეულ თავებში წარმოდგენილი კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეცნიერულ სიახლედ** მიგვაჩნია ის, რომ თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მთავარი გმირის, ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობის“ საკითხი კომპლექსური სახით პირველად იქნება წარმოდგენილი და განხილული, რაც აქამდე მონოგრაფიული შესწავლის საგანი არ ყოფილა.

ნაშრომის **მეცნიერულ ორიგინალობად** მივიჩნევთ იმას, რომ რომან „დოქტორ ფაუსტუსს“ პირველად განვიხილავთ როგორც „ანტიალზრდის რომანის“ ელემენტების შემცველ ნაწარმოებს, რაც თავის მხრივ სადისერტაციო

ნაშრომის აქტუალობასაც განაპირობებს, რამდენადაც XX საუკუნის გერმანული რომანი, კერძოდ კი, „ანტიფაუსტის რომანი“ დღემდე რჩება კვლევის საგნად. აქტუალურია აგრეთვე თომას მანის შემოქმედებისა და გერმანული „აფორდის რომანის“ ტრადიციების გადაკვეთის პრობლემატიკის მეცნიერული შესწავლა.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა მდგომარეობს შემდეგში: სადისერტაციო ნაშრომი შეიძლება გამოყენებული იქნას თომას მანის შესახებ სალექციო კურსებისათვის, კვლევის შედეგები დახმარებას გაუწევს, ზოგადად, XX საუკუნის გერმანული რომანის სპეციფიკის გარკვევას.

სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველია ისტორიულ-შედარებითი, სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის პრინციპი. ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის საშუალებით განვიხილავთ საკვლევი პრობლემატიკის ძირითად ასპექტებს, „ფაუსტურის“ ცნების ისტორიულ თუ ლეგენდარულ საფუძვლებს, რაც საშუალებას მოგვცემს, თომას მანის რომანში „ანტიფაუსტურის“ მიზეზ-შედეგობრივი მხარეები გამოვიკვლიოთ. „ფაუსტურისა“ და „ანტიფაუსტურის“ შესწავლა-გამოკვლევა საბოლოო ჯამში შექმნის ერთ მთლიან სურათს შინაგანი წინააღმეგობრობით აღსავსე, მრავალწახნაგოვან პროცესზე, რისი შედეგიც თომას მანის მთავარი პერსონაჟის XX საუკუნის ანტიფაუსტად ჩამოყალიბებაა.

სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია მხატვრული ტექსტის ანალიზის როგორც ტრადიციული, ასევე ინტერტექსტუალური ანალიზის მეთოდი.

სადისერტაციო ნაშრომში გათვალისწინებულია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მიღწევები და სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურა, ლიტერატურული, ფილოსოფიური თუ ისტორიული პირველწყაროები ჩვენთვის საინტერესო პრობლემასთან დაკავშირებით, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ „ფაუსტურ“ და მუსიკალურ ტრადიციებთან, გერმანიის ისტორიულ სინამდვილესთან მიმართების საკითხები.

თავი I. „ფაუსტურის“ გაგება და ფაუსტზე თქმულების ინტერპრეტაცია თომას მანთან

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, ამავდროულად აღწერს გერმანიის „ნაციონალური ჭირის“ ისტორიას, რომელიც თომას მანისთვის აღინიშნებოდა როგორც „ემშაკთან დადებული ხელშეკრულება“ („Pakt mit dem Teufel“). ცხადია, რომ „დოქტორი ფაუსტუსი“ ძველი თქმულების ახლებური, მარტივი ვარიანტი არ არის. გერმანელი კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი, როგორც პარადიგმა, თქმულებიდან მომდინარე დოქტორი ფაუსტუსია, რომელიც შემდგომ თანდათანობით ნაციონალურ პარადიგმად იქცევა.

„ფაუსტურის“ ცნების განსაზღვრება დღემდე პრობლემურ საკითხს წარმოადგენს. თუკი საკითხს ზოგადად გავიაზრებთ, ფაუსტი თავის თავში აერთიანებს როგორც ისტორიულ პერსონაჟს, ასევე თქმულებათა 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 მეგობრების 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 „Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosem Thema“-ში 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 (მაჰალი 1998: 38).

დასახელებული თარიღებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი არის პირველი - 1507 წელი, როდესაც ჩნდება შავ მაგიაში ბრალდებული და ქალაქ კროიციხაში არსებული შპონჰაიმის ეკლესიიდან განდევნილი აბატი იოჰანეს ტრიტემიუსის საჩივარი-წერილი ჰაიდელბერგელ 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 ხასიათის მქონეა ისტორიული ფაუსტის შესახებ არსებული მასალებიდან. ტრიტემიუსის წერილი ჯერ კიდევ ფაუსტის სიცოცხლის პერიოდში, 1536 წელს დაიბეჭდა (მაჰალი 1998: 41).

ისტორიული ფაუსტი, როგორც პროფესიონალი, ხუთ პროფესიულ 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 ემმაკეულ-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 ვორმის ქალაქის ექიმის, ფილიპ ბეგარდის ცნობაში

კვითხულობთ. ფაუსტი საქმიანობდა როგორც მკურნალი. ბეგარდი ჩიოდა იმის გამო, რომ მას ფაუსტმა პაციენტები წაართვა.

ფაუსტის მოღვაწეობის მეოთხე სფერო მაგიაა. იმ ხანად მაგია ითვლებოდა გაუგებარის, გამოუცნობის, მომაჯადოვებლის 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. ადამიანებმა, როლებმაც ფაუსტის დაფლეთილი სხეული იხილეს, ვერ მოუძებნეს მომხდარს ბიოლოგიური ახსნა. მათ ჰქონდათ მხოლოდ ერთი, ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული ახსნა, 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 ზედსართავი 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, უკვე ისტორიულ ფაუსტთან მხოლოდ სახელი ანათესავებდა (მაჰალი 1998: 45).

შეიქმნა ფაუსტის ახალი ფიგურა, რომელიც არ მიილტვის ფულისაკენ, ფაუსტი - საოცრებათა ქვეყნიდან, ფაუსტი - დონ ჟუანი, ყოვლისშემძლე და

ყოველი უფლებისმქონე, შეზღუდვებზე მაღლა და მიღმა მდგომი. 1587 წელს მაინის ფრანკფურტში გამოჩენილი, მბეჭდავ იოჰანეს შპისის წიგნი „ისტორია დოქტორ იოჰანეს ფაუსტის შესახებ“ („Historia von D. Johann Fausten“) კი ფაუსტის არსებობის პირველი ლიტერატურული მოწმობაა.

დროის მდინარეებთან ერთად ფაუსტისა და „ფაუსტურის“ გაგება სხვადასხვა შინაარსს იძენს. ფაუსტი ხან „წყეული დამნაშავეა“, ხანაც კაცობრიობის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი ნახევარგმირი, ხან სულაც ეროვნულ გმირად წოდებული: „Bald ist das Wort „Faustische“ ein Schimpfwort, bald ein Gerheimniswort humanen und nationalen Auftrags“ (ნოიმანი 2001: 8) („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 შეტევის“ განმანათლებლურ, საერთო-საკაცობრიო იდეალებს. გოეთესათვის ყოფიერებისა და სრულყოფის ცნებები, „ფაუსტური“ ძიების სფერო რეალური სინამდვილით განისაზღვრებოდა და იდეალურიც თვით ყოფიერების მთლიანობაში 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 ყველა სიმაღლის მწვდომელს, ერთადერთს ძალუმს შეუძლებელი” (ჯინორია 1966: 261).

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“ გოეთესთანვე 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 სულყოფას.

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 მეტნაკლებად უპირისპირდება XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ფრიდრიჰ ნიცშეს მიერ განვითარებული „ზეკაცის“ ცნება. 1917 წლის 24 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”) განწყობილებების სიჭარბის შესახებ, რომლებიც ვაგნერისა და

შოპენჰაუერის ზეგავლენასთან ერთად მისი შემოქმედებისთვისაც გახდა დამახასიათებელი: “Mir behagt an Wagner, was an Schopenhauer behagt: ‘Die ehtische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft‘[...] 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“ (მანი 1948: 362) („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 პირმშოს მადლიერებაა იმ ‘სამვარსკვლავედის’ მიმართ“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

„ეთიკური ატმოსფეროს, ფაუსტური სურნელის, ჯვრის, სიკვდილისა და სასაფლაოს“ შესახებ თავად ფრიდრიჰ ნიცშე 1868 წლის 8 ოქტომბერს ერვინ როდესადმი მიწერილ წერილში საუბრობს, რასთანაც კავშირშია მისივე სიმპათია სიკვდილისადმი (ნიცშე 1984: 322).

პირობითად „ფაუსტური ადამიანი“ ნიცშესეული „ზეკაცია“, 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. „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 aufzuzwingen, alle andersgearteten umdeuten, überwinden, vernichten zu wollen, ist unser eigenstes Eigentum“ (შპენგლერი 1998: 438).

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 ღირსებების, როგორცაა პატივისცემა, ერთგულება, მოვალეობა. ნიცშესთვის ჰელასი, ბერძნული ტრაგედია კულტურული რეგენერაციის ინსპირაციულ წყაროს წარმოადგენდა (ესტერი, ევერსი 2001:132).

ნიცშესთან მიმართებაში „ფაუსტურს“ ხშირად უწოდებენ აგრეთვე „აპოლონურისა“ და „დიონისურის“ ჰარმონიულ სინთეზს. ფილოსოფოსმა „ფაუსტური“ ძველი დოგმატური მორალისაგან გაანთავისუფლა, რომელიც მის თავისუფალ განვითარებას აფერხებდა. განმანათლებლობის ეპოქაში წამის მარადისობად ქცევისაკენ „ფაუსტურ სწრაფვას“ ნიცშე მის თანამედროვე გერმანიაში დროის თავისებურებით აბათილებს და მას წამის წარმავლობას უპირისპირებს (ქრისტინი 2002: 295). 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.

ადმოსავლეთის კულტურის მაგიურობას, რაც იდუმალებით მოცულ სამყაროში დუალისტურ არსებობას ნიშნავდა და, ბოლოს, 3. დასავლური კულტურის „ფაუსტურობას“, რაც, შპენგლერის 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-გუთურ-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 დასავლური კულტურა სამაგალითოდ უნდა წარმოეჩინა, მეორეს მხრივ კი, უშუალოდ „გერმანულის“, გერმანიკულის, ჩრდილოურის ასევე მასშტაბური რეპრეზენტანტი უნდა ყოფილიყო. დასავლური 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 მოიცავს თავის თავში, „მბრძანებლობს“ მათზე (შპენგლერი 1998: 298).

„ფაუსტური მუსიკა“ არისტოკრატიული და ექსკლუზიური ხასიათისაა, ზოგადად, „ფაუსტური“ ხელოვნება არ არის ყველასთვის გასაგები. მუსიკა შპენგლერისათვის „დასავლური სულიერების მაღალი სტილის უკანასკნელი, შემოდგომის მზესავით სრულყოფილი გამოხატულებაა“ (შპენგლერი 1998: 125).

მამასადამე, ოსვალდ შპენგლერის აზრით, ფაუსტი გერმანელი, ზოგადად, დასავლური ადამიანის იდეალური ტიპია. ფაუსტი მასთან

გააზრებულა, 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 (ბიომი 1933: 62).

„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“, უპირველესად, ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე წარმოშობილი და გარკვეულ მხატვრულ სახეებში ჩამოყალიბებული ლიტერატურული ცნებაა (კვესელავა 1961: 40).

„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 კაცთმოყვარე ფიგურა „ფაუსტურ ადამიანად" წოდებულიყო, რადგან „ფაუსტური" თანამედროვე გაგებით თავის თავში აერთიანებდა „გერმანულ აბსტრაქტულობასა და ექსტრავაგანტულობას, გერმანულ მისწრაფებასა და თვითკრიტიკას, გერმანულ თავდაჯერებულობასა და გერმანულ დანაკარგს“ ("deutsche Unwirklichkeit und Übersteigerung, deutsche Sehnsucht und Selbstkritik, deutsches Selbstbewusstsein und deutscher Verlust") (შვერთე 1962: 12).

ჰანს შვერთე, თავისი აზრის მართებულობის დასამტკიცებლად ისევ გოეთეს იშველიებს და წერს: "Goethes Faust begreift sich 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" (შვერთე 1962: 20) („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") (თარგმანი ჩემია, ნ.ბ.).

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 ვგულისხმობ 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 „დასავლური“ სამყაროსაგან გამოირჩეოდა, როგორც ყოვლისშემძლე, განსაკუთრებული ადგილისა და პატივის ღირსი მსოფლიოში. „ფაუსტური ადამიანი“ დამანგრეველი ძალის მატარებელ „ზეკაცად“ მოიაზრებოდა, რომელიც მსოფლიოს დანარჩენ ერებზე ძალაუფლების მოპოვებას ცდილობდა, როგორც გამორჩეული ერის გამორჩეული წარმომადგენელი. ეს იყო „ფაუსტურის“ ცნების ისეთი პოლიტიკური შინაარსი, როგორც ფაშისტურ ხელისუფლებას სჭირდებოდა თავის იდეალად.

ზოგადად, „ფაუსტურის“ ცნების ძირითად ნიშანს შეუძლებლობისა 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 მისწრაფვის იმ რაღაცისაკენ, რომ ყველა ცდილობს ჩაწვდეს, რა არის მასში „ჩასაიდუმლოებული“ (კვესელევა 1961: 44)

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 მისწრაფის ჭეშმარიტების წვდომისაკენ (კაკაბაძე 1971: 20). „ფაუსტურის“ ცნების შინაარსი თანდათან ივსება მშვენიერების, სიყვარულის, 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 აახლოვებს, 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 დამღვევას, 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 მისთვის მუსიკა.

მუსიკა შლეგელისათვის „სულის ხელოვნებაა“, შელინგისათვის „საგანთა მარადიულობის ფორმა“, შოპენჰაუერისათვის „ნების უშუალო გამოვლენა“. მუსიკის სფერო ცხოვრების წყვედიადის „გარღვევის“ იმედს ბადებს: რომანტიკოსებთან „დემონურის“ გზით, ხოლო დეკადენტებთან - შეშლილობის გზით. თომას მანის თანახმადაც, ხელოვანის გენიოსად ქცევისათვის 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 ჭეშმარიტი სიმაღლემდე აიყვანს (მანი 2002: 657). მუსიკა ნაწარმოების კონსტრუქციული საფუძველია,

„სულის გამოხატვის ფორმა”, როგორც მას თომას მანი უწოდებდა. ამიტომაც არის „დოქტორ ფაუსტუსში“ „ფაუსტური“ იდეები განსხვავებული 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 კიდევ მას. XX საუკუნის ფაუსტის ინტერესს წარმოადგენს არა მაკრო-, არამედ მიკროკოსმოსის ფარგლები. მისი „დემონური ხედვა“ წვდება ადამიანის „ფიქრების ფსკერს” და შემოწმებული უარყოფს საკუთარ არსებობას, ცდილობს მოიშოროს თავისი ადამიანობა, როგორც ზედმეტი ბარგი და წავიდეს „არარსებულ არსებათა სამეფოში” (კვესელევა 1961: 60-62).

თავისუფლებისა და იდეალურის შეუძლებლობის აღიარება, ტანჯვა როგორც ადამიანური არსებობის აუცილებელი ხვედრი, სიკვდილი როგორც „არაფრის სამეფოში“ ცხოვრების, ხშირად, ლოგიკური დასასრული, ცხოვრება, როგორც განუწყვეტელი სვლა გოლგოთაზე, სიკეთე - ფიქცია, სიყვარული - ფუჭი ოცნება, ცხოვრება - „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 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 ლევერკიუნი როიალზე იმპროვიზირებულად უკრავს

„რაღაცას“, ანუ იწყებს „რაღაცის“ შექმნას. ეს „რამედ“ ქცეული „არაფერია“, დეკადენტური ხელოვნების უკანასკნელი სიტყვა.

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომისათვის მნიშვნელოვანია, განვსაზღვროთ, როგორია „ფაუსტურის“ გაგება თომას მანთან. ამის გასარკვევად აუცილებელია, ჯერ შევხვით თომას მანის ესეებსა და თეორიულ შრომებში ჩამოყალიბებულ მოსაზრებებს გოეთესა და „ფაუსტურის“ გოეთესეული გაგების შესახებ, ხოლო შემდგომ კი ვაჩვენოთ, როგორი ინტერპრეტაცია განიცადა „ფაუსტურის“ თომას მანისეულმა გაგებამ რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“.

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.

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“ (მანი 1955: 238) („სულისა და ბუნების ურთიერთმაძებარ გზაზე შეხვედრა: ეს არის ადამინი“). 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 Mneschheit auf einmal, das man aufschlägt, wie man die Bibel aufschlägt, um das Menschliche trostreich und mächtig darin ausgesprochen zu finden“ (მანი 1955: 100) („და, ამდენად, ‘ფაუსტი‘ გერმანულობისა და ადამიანურობის შემცველი ნაწარმოებია, რომელსაც ბიბლიის მსაგვსად 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 [...]“ (მანი 1955: 110) („გარკვეულობა, საკუთარ თავთან მორიგებულობა, მიზანდასახულობა, აზრის პოზიტიურობა, დამაჯერებლობა და გადაწყვეტილობა, მოკლედ: სულის სიმშვიდე [...]“.) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ესეში „გოეთეს ‘ფაუსტის‘ შესახებ“, რომელიც თომას მანმა 1938 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტში ლექციად წაიკითხა, მწერალი გოეთეს „ფაუსტის“ შემდეგნაირ ინტერპრეტაციას იძლევა: “Faustens menschlicher Zug, sein Streben ins Allmenschliche ist das Edle in ihm, das Gute, das zugleich Güte ist und macht” (მანი 1955: 613) („ფაუსტის ადამიანური ხასიათი, მისი სწრაფვა ყოვლადადამიანურისაკენ არის მასში არსებული კეთილშობილი, კეთილი, რაც ამავდროულად სიკეთეა“). აქვე ხაზგასმულია გოეთეს „ფაუსტში“ პროლოგის იდეურ-შინაარსობრივ მნიშვნელობა, რომელიც, ზოგადად, „ფაუსტური“ პერსონაჟის არსს განსაზღვრავს: “Auf das Vorspiel ‚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 teil hat wie er an ihr. Faustens menschheitlicher Zug , sein Streben ins Allmenschliche ist das Edle in ihm, das Gute, das zugleich Güte ist[...]“ (მანი 1955: 613) („ცაში პროლოგს ეფუძნება მთელი ფაუსტური ტრაგედია, რადგან აქ ფაუსტის ფიგურა თვით ადამიანის შუამავალს განასახიერებს, რომელშიც წვლილი მარადიულ სიკეთეს მიუძღვის, ისევე როგორც თავად ადამიანს მიუძღვის წვლილი სიკეთის კეთებაში.“) (თარგმანი ჩემია). ესეში გოეთეს ფაუსტი თომას მანისათვის „ნამდვილი ჰუმანისტი“, ე.წ. “Erdverbundener Menschengeist“-ი და

„აქტივისტია“, რომელიც არა ცხოვრების სიამეს, არამედ თავად ცხოვრებას ეძებს (მანი 1955: 605-606).

„გოეთეს ‘ფაუსტის’ შესახებ“ ესე თომას მანი მის თანადროულ გერმანიაში არსებული ვითარების გამო ნაღვლიანი განწყობით ამთავრებს და გოეთეს ფაუსტის მსგავსი ადამიანის ნატრულობს ფაშუმის 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 [...].“ (მანი 1955: 618) („კარგი ადამიანი [...] როგორ საჭიროებს მას ჩვენი დროება, რომელიც ბოროტებასა და ცინიზმზე დამოკიდებული გამხდარა, ადრეულ პერიოდებთან შედარებით, - როგორი გამოსადეგარი შეიძლება იყოს დღეს ეს კეთილშობილი სილიადე [...].“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

1942 წელს მოხსენებაში სათაურით „იოსები და მისი ძმები“ 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“ (მანი 1955: 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“, „დემონურობის“ და „ღრმად გერმანულობის“ ელემენტებს. ამ პერიოდში თომას მანი უკვე მუშაობს რომან „დოქტორ ფაუსტუსზე“. მწერლისათვის „ფაუსტური“ უკვე ასოცირდება „მუსიკალობასთან“ (“Musikalität“), „ჩაშინაგებასთან“ (“Innerlichkeit“), „გერმანულობასთან“ (“Deutschum“).

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 großer Fehler der Sage und des Gedichtes, daß sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. Die Musik ist ein dämonisches Gebiet[...]. Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen“ (მანი

1955: 559) („ხალხური წიგნისა და გოეთეს ტრაგედიის დიდი შეცდომაა, რომ მათ ფაუსტი მუსიკას არ დაუკავშირეს. იგი მუსიკალური, მუსიკოსი უნდა ყოფილიყო. მუსიკა დემონური სფეროა. ის ქრისტიანული ხელოვნებაა ნეგატიური ნიშნით“) (თარგმანი ჩემია).

XVI საუკუნის ფაუსტს მუსიკასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. ოსვალდ შპენგლერის შემდგომ მხატვრულ ლიტერატურაში პირველმა თომასმანმა 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 „გერმანული“ მოვლენა ხდება, განსხვავებით ადრეული პერიოდისაგან, როდესაც ეს ცნება, გოეთეს მსგავსად, ზოგადასაკაცობრიო, დასავლურთან ერთად ინტერნაციონალური მნიშვნელობის მატარებელი იყო მისთვისაც. და რადგან მწერლისათვის ფაუსტი უკვე „გერმანული სულის“ წარმომადგენელი გახდა, ამდენად იგი მუსიკალურიც უნდა ყოფილიყო. მუსიკალურობა კი თომას მანისთვის, თავის მხრივ, გულისხმობდა ირაციონალურს, აბსტრაქტულს, „დემონურს“, „გერმანულს“ (მანი 1955: 559).

„ფაუსტურის“ იდეა, როგორც ცნობილია, თომას მანს შემოქმედების დასაწყისშივე აღელვებდა. 1943 წლის 15 მარტს იგი შემთხვევით წააწყდება 42 წლის წინათ გაკეთებულ სამსტრიქონიან ესკიზს ფაუსტზე ნოველის შესახებ. ამის შესახებ იგი უკვე დასრულებული რომანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ შესახებ 1949 წელს შექმნილ ნაწარმოებში - „დოქტორი ფაუსტუსის“ შექმნის ისტორია. ერთი რომანის რომანი“ („Die Entstehung des ‘Doktor Faustus‘. Roman eines Romans“) დაწერს: „[...] 42 Jahren waren vergangen, seit ich mir etwas vom Teufelpakt eines Künstlers als mögliches Arbeitsvorhaben notierte [...]. Es war diese innere Bewegung. Wird noch die Kraft zu neuen Konzeptionen da sein? Ist nicht die Thematik aufgebraucht?“ (მანი 1984: 16) („[...] 42 წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც პირველი ესკიზი გააკეთე ხელოვანის ემშაკთან პაქტის ისტორიის შესახებ [...]. მაშინ რაღაც გაურკვეველი შინაგანი ძალა მამოძრავებდა. დღეს შემწევს კი უნარი ისევ ახალი კონცეფციისათვის? იქნებ უკვე ძალზედ გადამუშავებულია ეს თემატიკა?“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

„რომანის რომანში“ თომას მანი თავისი მუსიკალური ფაუსტ-პერსონაჟის „სიცივეზე“ (“Kälte“), „ცხოვრებისგან სიმორეზე“ (“Lebensferne“), მასში „სულიერების ნაკლებობაზე“ (“Mangel an Seele“), „არადამიანურობაზე“ (“Unmenschentum“), მის „დაექვებულ გულზე“ (“Verzweifeltes Herz“) მიუთითებს (მანი 1955: 236), რითაც უკვე მწერალი გამოკვეთილად ეწინააღმდეგება მისსავე მოსაზრებას „ფაუსტურის“ შესახებ.

სწორედ ეს საკითხია ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო: თომას მანმა სიღრმისეულად იცის, რა არის „ფაუსტურის“ არსი, რასაც მისი ესეებისა და წერილების ანალიზი ადასტურებს, მაგრამ უკვე „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. ვფიქრობთ, რომ „დოქტორ ფაუსტუსში“ თომას მანმა „ფაუსტურზე“ თავის თეორიულ მოსაზრებებს 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 gemeines, außer der gemeinsamen Quelle, dem alten Volksbuch“ (მანი 1984: 13) ([...] გოეთეს ‘ფაუსტთან’- როგორც უკვე არაეთხელ აღვნიშნე – ჩემს რომანს არაფერი აქვს საერთო, გარდა ხალხური წიგნისა”) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.). ამ 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,

რალა თქმა უნდა, გოეთესეულ გაგებას. მაგრამ ეს სიახლოვე მხოლოდ თეორიულ-ესეისტურ ჩარჩოებშია მოქცეული. „ფაუსტურის“ შესახებ თომას მანის ეს მოსაზრებები რომან „დოქტორ ფაუსტურში“ ნეგატიურ ტრანსფორმაციას განიცდიან 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 არჩევამაც ნათლად ჩანს. 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 მაიერისადმი მიწერილ წერილში შენიშნავს კიდევ: „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.“ (მანი 1992:33) („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.“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

„ფაუსტური“, „გერმანული“, როგორც ეს თომას მანს ესმის, მკვლევარ იურგენ რაიმერის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, „დისციპლინირებული“, მოწესრიგებული უნდა ყოფილიყო (რაიმერი 2005: 196). მისი აზრით, ამ შინაგან დისციპლინას ავტორიც მიესწრაფოდა ქვეცნობიერად, როგორც გერმანელი.

გერმანელს საკუთარ თავში „ცაიტლომის“ ელემენტი უნდა განევითარებინა, რადგან ცაიტლომია რომანში ის პერსონაჟი, რომელიც ცხოვრების ერთმნიშვნელოვანობისა და ეთიკური ყოფიერების სიმბოლოა, მაშინ როცა ადრიანი გაურკვეველს, ორმნიშვნელოვანობას, „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 „პოლიტიკოსის შეხედულებებში“ „გერმანულისა“ და გერმანული იდენტობის შესახებ წერდა: *“Der Begriff ‚deutsch‘ ist ein Abgrund, bodenlos[...]*“ (მანი 1998: 55) („ცნება „გერმანული“ უძირო კანიონია“). ამ მოსაზრებას ათეული წლის შემდგომ მოჰყვა ზემოთ უკვე ციტირებული გერმანიისა და გერმანელების თომას მანისეული შეფასება, სადაც „გერმანული“ აღარ არის ნიადაგამოცლილი, გადაშენებისათვის განკუთვნილი ცნება, არამედ იგი ბოროტების გზაზე „მოცურებული“ „კეთილი“ საწყისია (მანი 1996: 279).

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, ზოგადასაკაცობრიო, პოზიტიური იდეებითა და იდეალებით XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიაში. ამიტომაც მკვლევარმა ჰელმუტ კოპმანმა ერიკ ჰელერთან და ჰანს მაიერთან ერთად, პირველმა უწოდა „დოქტორ ფაუსტუსს“ თომას მანის საერთაშორისო კოლოქვიუმზე 1984 წელს „გოეთესათვის ზურგმუქეცვა“ (*“Goethe-Abwehr“*) (კოპმანი 1987: 93).

მოსაზრება, რომ თომას მანს არაფერი არ აუღია გოეთეს „ფაუსტისგან“, მკვლევარ დიტრიკ ასმანის არამართებულ ეჭვს იწვევს. ამ ეჭვის საბაზს მკვლევარს

გოეთესთან ორი მკაფიო და უშუალო ბიოგრაფიულ 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“ (ასმანი 1975: 78). სიცივის მოტივს, როგორც ცნობილია, „დოქტორ ფაუსტუსში“ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურ“ ნიმანს. მაგრამ, ჩვენის აზრით, დიტრიჰ ასმანის მოსაზრება უფრო მეტად ეხება არა თომას მანის რომანისა და გოეთეს „ფაუსტის“ კონცეპტუალურ მსგავსებას, არამედ გოეთეს ცალკეული 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 ქრისტიანი“) თავისი თორმეტი მარცვლით შეესატყვისება თორმეტტონიან მწკრივს, რაც მოგვიანებით ლევერკიუნის მუსიკალური კომპოზიციის საფუძველს ქმნის.

გოეთეს ფაუსტის პერსონაჟში „კეთილისა და კეთილშობილის“ თანარსებობის შესახებ თავის მოსაზრებას, რომელიც მწერალმა „გოეთეს „ფაუსტის“ შესახებ“ დაწერილ ესეში ჩამოაყალიბა, ნეგატიურად ტრანსფორმირებულ ვარიანტად წარმოადგენს თ. მანი რომან „დოქტორ

ფაუსტუსში", როცა ადრიანი ძმისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევანის სიკვდილით გამოწვეული ტკივილის გამო ბეთჰოვენის IX სიმფონიის შესახებ ამბობს: "Es soll nicht sein, [...] das Gute und Edle" (მანი 1980: 73). 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 შთამომავალს“ (“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 (მანი 2002: 323).

ადრიან ლევერკიუნს „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“ (მაიერი 1980: 286).

მსგავს მოსაზრებას ავითარებს ერიკ ჰელერი, რომელიც მიიჩნევს, რომ თომას მანის რომანში ლევერკიუნის მიერ IX სიმფონიის „წართმევის“ სურვილი ავტომატურად ნიშნავდა სამყაროში ინდივიდის სრული გამოვლენისა და მისი ჰუმანური განვითარების გოეთესეული სურვილისა და რწმენის დაკარგვასა და უკუგდებას. ლევერკიუნის სიტყვები – “es soll nicht sein“ – მთლიანად აქრობს შენდობის მომლოდინე სამყაროს გადარჩენის ავტორისეულ იმედს (ჰელერი 1977: 219).

ისტორიული დოქტორი ფაუსტუსის ისტორია გერმანიის ნაციონალურ მითად იქცა. ნაციონალური კატასტროფა კი, პროტესტანტული გერმანიის კატასტროფაა, რომლის “Sonderweg“-ი, თომას მანის გაგებით, მარტინ ლუთერიდან იღებს სათავეს (მიულერი 2001: 167). 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 მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ სამ მომენტს მოიცავს: 1. 1587 წლის ხალხური წიგნის ნაწილობრივ ინტერპრეტაციას, 2. XX საუკუნის 20-30-იანი წლების გვიანბიურგერული საზოგადოების სურათს და 3. ამ ბიურგერობის კატასტროფის პათოგენეზის ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმის პირობებაში. ეს ყველაფერი წარმოდგენილია გენიალური, მუსიკოსი ფაუსტუსის მეშვეობით. ნაკლებ მართებულად მიგვაჩნია მკვლევარ ბირგერ ზოლჰაიმის მოსაზრება, რომ თ. მანის ადრიან ლევერკიუნის „ფაუსტური“ მუსიკოსია (ზოლჰაიმი 2004: 198). მართალია, ადრიან ლევერკიუნს 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 მრავლისმომცველი 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 ჰერმან კურცკე მიიჩნევს, რომ „ფაუსტურში“ ერთმანეთს 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 Kampfes gegen Hitler“) (კურცკე 2001: 327). მისი ეს მოსაზრება მისაღებია, მაგრამ შემდგომ იგი თომასმანის არჩევანის მიზეზად სახელისა და დიდების მოპოვების სურვილს ასახელებს: თითქოს თომას მანმა თავისი „ფაუსტუსის“ შექმნა იმიტომ გადაწყვიტა, რომ გოეთეს „ფაუსტს“ გაჯიბრებოდა, რაც ზედაპირულ შეფასებად მიგვაჩნია (თუმცა თომას მანს მართლაც ჰქონდა „Imitatio Goethe“-ს სურვილი).

მუსიკის ისტორია, როგორც ევროპული ცივილიზაციის პარადიგმა, დინამიკით ხასიათდება, რითაც ემსგავსება კიდევ 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 ჰაინრიჰ 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 რაიჰი, 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 ელემენტს (ნეერი 2009: 238).

თომას მანის დეზინტეგრირებული ფაუსტისათვის სავსებით 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 ლევერკიუნს, ცხოვრებისაგან განდგომილს, აღარც კი სურს ცხოვრებასთან მისასვლელი გზა ეძებოს. ადრიან ლევერკიუნი მისწრაფვის, სიმარტოვისაკენ - ამ ნიშნით ხასიათდება შპენგლერისეული „ფაუსტური“ ადამიანი. ლევერკიუნი – ფაუსტის მუსიკალური პარადიგმაა, რომელსაც „საშინლად მეორე“, ანუ ეშმაკი, ცოდნის, ჭეშმარიტებისა და კეთილი ცხოვრების ნაცვლად „უწმინდეს ბგერებს“ სთავაზობს.

ადრიან ლევერკიუნი, 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 ლევერკიუნი ფლობს განსაკუთრებულ მუსიკალურ შემოქმედებით ძალას. მწერალი გასაოცარი სიზუსტით აღწერს ლევერკიუნის მუსიკალური ნაწარმოებების წარმოშობას, მათ კომპონირებას, მათი შექმნის ტექნიკას. თომას მანი თავის ფაუსტში ერთმანეთს უკავშირებს მითოსსა და ფსიქოლოგიზმს.

თომას მანის ადრიან ლევერკიუნი 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 მანისთვის - „არაფრის ელჩი“. თუ მეფისტოფელი, ანუ არაფერი, ემატება ფაუსტს, როგორც ერთს და არაფერი იცვლება, გამოდის, რომ მეფისტოფელი ფაუსტისათვის სხვა კი არ არის, არამედ მისივე მეორე, მასშივე მოცემული „არაფრის იგივეობა“.

დანაშაულის შინაგანი გრძნობა რომანის მთავარ „ფაუსტურ“ თემას გვახსენებს. რომანში ფაუსტის შესახებ ნებისმიერ შემთხვევაში უნდა ყოფილიყო მეფისტოფელის პერსონაჟიც. ის ორი პოლუსი, რომლის პერსონიფიკაციასაც ახდენს ფაუსტი და მეფისტოფელი, თომას მანთან გაერთიანებულია (ისევე როგორც თ. მანის აზრით, გერმანიაშია გაერთიანებული კეთილი და ბოროტი საწყისი). ლევერკიუნი, როგორც ფაუსტი, თითქოსდა მეფისტოფელის თვისებების მატარებელიცაა, ანუ ეშმაკის მატარებელია სულში. თუმცა „ეშმაკის მოტივი“ რომანში მხოლოდ ცნობილ ხანგრძლივ დიალოგს უნდა დაუკავშირდეს, რომელიც ლევერკიუნსა და ეშმაკს შორის მიმდინარეობს. სწორედ ეს იტალიური ეპიზოდი მოიცავს ძირითად მასალას და ლევერკიუნის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი პრობლემის გადაჭრის საშუალებას იძლევა.

ფაუსტის შესახებ უძველესი თქმულებების შესწავლისას და მათზე 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 „ემმაკისეულის“ განმარტება თავის მხრივ თომას მანის მხატვრულ კონცეფციას თანხვედობდა: *“Der wahre Teufel muß die äußerste Erkältung seyn. Er muß [...] die höchste Genügsamkeit in sich selbst, die extreme Gleichgültigkeit, sich selbst genießende Verneinung seyn”* (შაიბლე 1847: 139) („ნამდვილი ემმაკი თავის თავში 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. ემმაკისეული „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 (ზოლჰაიმი 2004: 136). ეს იმას ნიშნავს, რომ კირკეგორი უარყოფს გონების არგუმენტებით ღმერთის არსებობის დასაბუთების შესაძლებლობას. მისი აზრით, ცოდნისა და რწმენის კონფლიქტში არავითარი 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 des Romans mit der Ideenwelt Kierkegaards, ohne jede Kenntnis davon, ist äußerst merkwürdig.”* (მანი 2009: 484).

„გამყინავი სიცილი“ იყო ის, რაც ლევერკიუნს 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 ემშაკთან პაქტი თქმულების მთავარი თემაა. ფაუსტი უარყოფს ღმერთს. აქედან გამომდინარე, იგი ერთგვარად სამყაროში აქამდე არსებული წესრიგის დამანგრეველად გვევლინება. დადგენილი ნორმების, საზღვრების დარღვევა და დაუმორჩილებლობის მოტივი ფაუსტზე თქმულებების მამომრავებელ ელემენტად იქცა. გოეთესთან ცხოვრების დაუფლებისა და ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილი ფაუსტი ჭეშმარიტების მაძიებლად იქცევა.

ჩვენთვის მნიშვნელოვანი საკითხების გასარკვევად საინტერესოდ მივიჩნევთ მკვლევარ ევა შმიდტ-შულცეს მიერ მონოგრაფიაში (*„Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild“*) თავშივე დასმულ შეკითხვას: XX საუკუნის ფაუსტი ხალხური წიგნის პროტაგონისტის ბედს იზიარებს, თუ იგი გოეთეს ფაუსტის მსგავსად გადარჩენის ღირსი ხდება? (შმიდტ-შულცე 2003: 251). ეს შეკითხვა, ჩვენი აზრით, ზერენუს ცაიტბლომის უკანასკნელ კითხვით წინადადებას უკავშირდება: „როდის იშვება უკიდევანო უსასოობიდან სასწაული, რწმენას რომ აღემატება, და იმედის სხივს ააჭიატებს?“ (მანი 2002: 660) (*„Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit , ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen?“*) (მანი 2008: 676). ეს იმას ნიშნავს, რომ თომას მანისთვის თავისი პროტაგონისტის განაჩენის პრობლემა სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო გერმანიისა და ევროპული სინამდვილისათვის.

დასმულ შეკითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროდ მივიჩნევთ, გავაანალიზოთ, თუ რამდენად არის დავალებული თომას მანის რომანის გმირი ხალხური წიგნის ფაუსტ-პერსონაჟისაგან. საქმე ისაა, რომ ადრიან ლევერკიუნი საკუთარ თავს მხოლოდ აიგივებს XVI საუკუნის დოქტორ ფაუსტუსთან. მისი ემშაკთან ხელშეკრულება ავადმყოფობის მეშვეობით ფორმდება. შემოქმედებითი პროდუქტიულობა და აღმასვლა მისი მიწიერი, ამქვეყნიური სურვილის დაკმაყოფილებაა, ხოლო ავადმყოფობა - სასჯელი. ხალხურ წიგნში ემშაკის მიერ ფაუსტუსის ჯოჯოხეთში ჩაყვანა და თომას მანის რომანში ლევერკიუნის 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 (მანი 1988: 42) („ლევერკიუნის ჯანმრთელობის პარალიზება შესაძლებელია ფაუსტის ჯოჯოხეთში ჩასვლის „სიმბოლურ პარალელად“ მიიჩნიონ, მაგრამ არა მის თანამედროვე ვერსიად“). თომას მანმა სიმბოლურ პარალელთან ერთად ახალი ვერსიაც შექმნა, რადგან ლევერკიუნის სულის „წართმევა“ ემზაკის მიერ ხალხური წიგნის მსგავსად, ერთის მხრივ, დაუჯერებლობის, ირეალობის სინდრომს წარმოშობს მკითხველში. მეორეს მხრივ კი, ემზაკი „დოქტორ ფაუსტუსში“ მხოლოდ იმისათვის ჩნდება, რომ უკვე შემდგარი გარიგება აუწყოს მას. მისი გამოჩენა მხოლოდ „კონფირმაციაა“ და არა რეალობისაგან აუცილებლობით ნაკარნახევი: “Wir sind im Vertrage 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 ემზაკი ადრიანს (მანი 1996: 333) („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“) (მანი 2002: 321).

ხალხური წიგნის პირველ თავში ვკითხულობთ, რომ ფაუსტუსი ღარიბი გლეხის შვილია, მას ვიტენბერგში ჰყავს ბიძა, ამ ქალაქის შემღებული მოქალაქე, რომელიც თავისთან აღზრდის ფაუსტს. თომას მანის რომანში ადრიან ლევერკიუნი 1895 წელს ობერვაილერის სოფლის სამწყსოში შემავალ ადგილ-მამულ ბუხელში ხელოსნის ოჯახში იზადება. ორწლიანი კერძო გაკვეთილების შემდეგ ქალაქში ბიძის, ნიკოლაუს ლევერკიუნის სახლში გადადის საცხოვრებლად, ბიძა კაიზერსაშერნის გამოჩენილი მოქალაქე გახლდათ. რაც შეეხება ადრიანის მშობლებს, მათი სახეები რომანში არ იძლევიან 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.

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 უკუაგდება და სხვა საგნებისადმი ინტერესს ამჟღავნებენ. რომანის შემთხვევაში ეს საგანი მუსიკაა, რომელიც თომას მანისათვის „დემონური სფეროა“, ხოლო ხალხური წიგნში - სამყაროს შემეცნების საკითხები, რომელთაგან მოგვიანებით ასტროლოგიას ენიჭება უპირატესობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ლევერკიუნი კაპელმაისტერ ვენდელ კრემარისადმი მიწერილ წერილში მუსიკისათვის შეუფერებლად მიიჩნევს საკუთარ თავს: „Großer Gott, Sie werden nicht glauben, dass ich mich für zu schade halt` 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" (მანი 1996: 176) („ღვთის გულისათვის, არ გეგონოთ, 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 მიიჩნით, მუსიკის მიმართ თუ ვიტყვი: იგი ყველაზე უფრო არ მემეტება ჩემთვის-მეთქი“) (მანი 2002: 165).

ადრიან ლევერკიუნი, თეოლოგიის სტუდენტი ჰალესა და ლაიპციგში, შუასაუკუნეობრივი კაიზერსაშერნის „ნაშიერი" და „ფიქრისა და განსჯის" მოყვარული ექსპერიმენტატორის ვაჟი, როგორც შუასაუკუნეობრივი ფაუსტის მემკვიდრე, გაორებული სულის მატარებელია. იგი ერთდროულად ლუთერანული რელიგიის მიმდევარცაა 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" („Deushtum“) კვინტესენციას – შინაგანობისა და სხვა დანარჩენი სამყაროსაგან

განცალკავებულობის, განსაკუთრებულობის სიმბოლოს წარმოადგენს. ეს ქალაქი პროტესტანტული გერმანიის ცენტრში, ლუთერის მხარეში, სადაც აიზენახსა და ვიტენბერგს შორის მდებარე „ღრმადგერმანულია“ ქალაქია, მაგიური და მისტიკური, რომელსაც ადრიანმა სიცოცხლის ბოლომდე ვერ დააღწია თავი. კაიზერსაშერნი წარმოდგენილია როგორც ლევერკიუნის სულიერი ცხოვრების ფორმა, წესი. მასში განსხეულებულია აგრეთვე გერმანული წინააღმდეგობრიობა, იგი არის გერმანიის რეპრეზენტანტიც და გერმანულის უარყოფელიც, ანტიპოდიც.

იონათან ლევერკიუნის ბოტანიკური ცდები, რომლებშიც ეშმაკი, მართალია, ჯერ უსახურია, მაგრამ მაინც მონაწილეობს, ერთგვარად „ფაუსტურ“, ატმოსფეროს ქმნიან რომანში. ადრიანის მამა, იონათანი, თქმულების გმირსაც ჩამოჰგავს, იგი პრიმიტიულად იკვლევს ბუნებას, ბიოლოგიას, და ფიზიოლოგიის საკითხებს. ხალხური ფაუსტივით ისიც გატაცებულია ალქიმიით, აქვს რაღაც „ლაბორატორიასავით“. ეს „გლეხი ფილოსოფოსი“ ცდილობს ჩაწვდეს „შემოქმედებითად მეოცნებე ბუნებას“. იონათან ლევერკიუნის „მცენარე ჰომუნკულუსები“ შემდეგ ადრიანისათვის ხელოვნების ფორმალისტური ნაწარმოებების ალეგორიებად იქცევა. „დემონური“ სამყარო, რომელშიც ადრიანი იზრდება, განაპირობებს მის შემდგომ ბედისწერას. მამისაგან მემკვიდრეობით არა მხოლოდ შაკივი მიიღო ადრიანმა, არამედ „ფაუსტურის“ სპეკულაციებისაკენ მიდრეკილებაც მისგან ერგო (როფმანი 2003: 177).

მივუბრუნდეთ ისევ თეოლოგიის შესწავლის საკითხს: 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 „რადაცნაირი“ 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 კუმფის ლექციების მოსმენისას განიცდის. კუმფი 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 ნიმუშს წარმოადგენს. სამყაროს და ღმერთის მისეული აღქმა ფსიქოლოგიურად იყო დადასტურებული და, ამდენად, თანადროული მეცნიერების სულისკვეთებას მთლიანად აკმაყოფილებდა. პროფესორი კუმფის „ალალი ქიშპობა“ ემშაკთან „ბავშვური თამაში“ იყო იმ ფსიქოლოგიურ რეალობასთან შედარებით, რომელსაც შლეპფუსი მარად დამანგრეველ სულს ანიჭებდა. იგი ჯოჯოხეთს და უწმინდურებას სიწმინდის აუცილებელ და თანდაყოლილ მხლებელს უწოდებს. ყველაფერ ამას კი კლასიკური ეპოქის, შუა საუკუნეების მიწურულს ქრისტიანობის მაგალითზე ამტკიცებდა, როცა სრული თანხმობა იყო სასულიერო სამსაჯვროსა და დამნაშავეს, ინკვიზიტორსა და კუდიანს შორის.

ამრიგად, თეოლოგიის სწავლა ადრიანისთვის იყო მზადება არა ემშაკთან უბრალო კავშირისა, არამედ მისი ექსტრემალურად ინტენსიური სწრაფვა „დემონურისაკენ“, ემშაკეულისაკენ. 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 „მარად-ქალურის“ სიმბოლოს - მშვენიერი ელენეს სახით. სიყვარული გოეთეს ფაუსტისათვის დიადი ჭემმარიტების 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 თანამედროვე მეფისტოფელის უმთავრეს პირობად იქცევა. თუკი სიყვარული „ფაუსტურია“ და სიყვარულის უფლება „ფაუსტური ადამიანის“ მთავარი ადამიანური გრძნობაა, ადრიან ლევერკუნთან იგი იკრძალება, რაც ლოგიკურად განაპირობებს მის „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 ლევერკუნის 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"(მანი 2002: 322) (ხალხურ წიგნში - "Er soll Gott und allem himlischen Geer absagen; er soll aller Menschen Feind sein") (შპისი 2007: 48). ასევე ეკრძალება ხალხური წიგნის ფაუსტს ვინმესთან საქორწინო გარიგებაში შესვლა, უნდა უარყოს ზოგადად ქორწინება, ეს თავის მხრივ გულისხმობს სიყვარულის გარეშე ცხოვრებას, რაც ადრიანისთვის სიყვარულის და სიბოროტის 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 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. ლევერკიუნისთვის კი ასეთი სიყვარულიც უცნობია. მისთვის არა თუ მარგრეტი, როგორც ეს გოეთეს ფაუსტის შემთხვევაშია, არ არსებობს, არის მხოლოდ “Hetaera Esmeralda“, მაგრამ არც მის მიმართ ჰქონია მას სიყვარულის გრძნობა. “Hetaera Esmeralda“-სთან გატარებული დამე იქცა ეშმაკთან პაქტის დადების საფუძვლად. ერთადერთი ქალი, რომლის მიმართ ადრიან ლევერკიუნს სიმპათია გაუჩნდა იყო შვეიცარიელი 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 ლევერკიუნს „თანამედროვეობის გმირს“ უწოდებს და შენიშნავს, რომ იგი ძველი ისტორიული ფაუსტუსის რეინკარნაციას წარმოადგენს“ (ბერგსტენი 1974: 58). თუმცა რეინკარნაციის ცნების განმარტებიდან გამომდინარე, რომელიც სრულად აღდგენას გულსხმობს, ვერ დავეთანხმებით მკვლევრის ამ მოსაზრებას. ადრიან ლევერკიუნი ენათესავება 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 უნდა შევნიშოთ, რომ ადრიანის შემთხვევაში ეშმაკთან პაქტი განსხვავებით ფაუსტზე ხალხური წიგნისა და გოეთეს „ფაუსტისაგან“ არა სისხლის წვეთით, არამედ დაავადებით ფორმდება.

ამიტომაც მკვლევარ ბერგსტენის მიერ დასახელებული შესაბამისობა ეშმაკთან ხელშეკრულების გაფორმების იდენტურობის შესახებ არამართებულად მიგვაჩნია.

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 ფაუსტზე შექმნილ ლიტერატურაში 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 ნაყოფია, 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, არამედ ადრიანი ამ ორი მხატვრული თუ ლეგენდარული ფიგურის სინთეზს უფრო წარმოადგენს. სავარაუდოდ, ამიტომაც არის, რომ ლევერკიუნს რომანში არავინ არ უპირისპირდება (რუსაკოვა 1967:12). 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 (კუმფი, შლეპფუსი, ბრაიზახერი) და 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“ (კაკაბაძე 2002: 694), ეს ნაციზმის ბურუსში გახვეული გერმანელი ერის ანტიჰუმანური, ბარბაროსული იდეებით თანდათანობითი გადაგვარება და გარდაუვალი კატასტროფის ტოლფასია.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილი რამოდენიმე 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 ერთი მთელი 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 წინამორბედების მსგავსად. თუმცა ადრიანი მეფისტოფელის თანაარსებობას ყოველთვის გრძნობდა მასში „დემონური საწყისის“ არსებობის გამო.

ემმაკი ადრიანს თავაზობს ზეადამიანურ შემოქმედებით მიღწევებს მუსიკის სფეროში, რის სანაცვლოდ იგი არადამიანური ტკივილების ქვეშ იცხოვრებს. საინტერესოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ადრიანი, განსხვავებით ხალხური წიგნისა და გოეთეს ფაუსტისაგან, არანაირ წინაპირობასა და მოთხოვნას არ უყენებს ემმაკს. ნაცვლად უსაზღვრო შემოქმედებითი პროდუქტიულობისა და წარმატებისა ადრიანმა ჯოჯოხეთს უნდა მიჰყიდოს სული. ემმაკთან ხელშეკრულებას ხელი არ ეწერება, რადგან ემმაკმა უკვე იცის ადრიანის მეძავთან გატარებული ღამის შესახებ, რის შედეგადაც მისი ინფიცირებით „მოეწერა ხელი“ პაქტს. ადრიანისაგან ემმაკი არ მოითხოვს არავითარ თანხმობას, არც წერილობითსა და არც სიტყვიერს. პალესტრინიდან პფაიფერინგში დაბრუნებული ლევერკიუნი თითქმის აღარც კი ფიქრობს ჰალუცინაციად მიჩნეულ ემმაკის სტუმრობაზე, რამდენადაც ეს მას არარეალურად ეჩვენება, თუმცა დროის სვლასთან ერთად იგი დღითიდღე უფრო და უფრო რწმუნდება, რომ იტალიაში ემმაკთან შეხვედრა ფანტაზიის ნაყოფი სულაც არ იყო.

თომას მანის „დოქტორი 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 ლევერკიუნის და ემმაკის დიალოგში თვალშისაცემია, ეს ემმაკის მიერ ზუსტად ცხრაჯერ ნახსენები ქვიშის საათია, რომელიც 24 წლის შემდეგ ჩამოიცლება და ემმაკი თავის მსხვერპლს დაეპატრონება. ემმაკი დროის 24-წლიან მონაკვეთს „ბარაქიან, გენიალურ, აღმაფრთოვანებელ დროდ" მოიხსენიებს (მანი 2002: 292). „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 თ.მანის განსხვავებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ამოცანებზე მიუთითებს: XVIII საუკუნის განმანათლებლური, გოეთესეული იდეალები თომას მანთან ჩანაცვლებულია დეკადენტური, ევროპული კულტურის კრიზისული მდგომარეობით გამოწვეული განწყობილებებით, ჰუმანურობა - ანტიჰუმანურობით, ზოგადსაკაცობრიო იდეები - იზოლირებული, მუსიკალურ ლაბორატორიაში განმარტოვებული ხელოვანის პირადი შემოქმედებითი სურვილებით, და ბოლოს, „ფაუსტური“ მარადმადიებლობა 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, რომანში ანტიჰუმანიზმი ევროპის კულტურული, და არა მარტო კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური დეკადანსი ერთგვარ მარადიულ მოვლენად უნდა აღქმულიყო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჰუმანიზმის კრიზისის, ფაშიზმის - მთელს ევროპაში წარმავალი მოვლენის საჩვენებლად აირჩია თომას მანმა დროის 24-წლიანი მონაკვეთი. დაღმასვლას აუცილებლად მოჰყვება აღმასვლის პერიოდი, ჰუმანიზმი, ჰარმონიულობა, კეთილშობილი იდეალებია მხოლოდ მარადიული, რაც გოეთეს „ფაუსტის“ ამოსავალი წერტილია. გოეთესთან დროის შეზღუდვა არასწორი გადაწყვეტილება იქნებოდა ავტორის მხრიდან, რადგან მისი ფაუსტის არსი მარადმადიებლობაში, წამის მარადისობის შეცნობის სურვილში მდგომარეობდა.

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

ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედება ადარ აკმაყოფილებს ჰუმანისტური ხელოვნების მოთხოვნას - ადამიანი ესთეტიკური გზით „დიდ

განსულიერებამდე" მიიყვანოს. მაშინ როცა „ფაუსტურის" ცნება, გოეთესეული გაგებით, თავის თავში 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 ემშაკთან წილნაყრობის შედეგია, როგორც უარყოფა კეთილშობილური ჰუმანისტური იდეებისა თომას მანის თანამედროვე გერმანიაში. ყველაფერი ეს მუსიკის „დემონიზაციაზე" მიუთითებს, იგი ანალოგიურია გერმანელთა ისტორიის „დემონიზაციისა". მუსიკა აქ გერმანული „შინაგობის" საყოველთაო კულტურული კრიზისის, და უპირველეს ყოვლისა ფაშისტური გერმანიის საზოგადოებრივი ვითარების პარადიგმაა.

„დოქტორი 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 სადამოზე 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 in 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 zerstörte durch Spekulation“ (მანი 2008: 662) („ჩემი ცოდვა ერთობ დიდია, რომ მისი შენდობა შეიძლებოდა, თანაც იგი უკიდურესად გავამწვავე იმის ჩიჩინითა და კირკიტით, რომ ურწმუნოება, რომელსაც შეგნებული აქვს თავისი ბრალი, შენდობად და მისატევებლად ყველაზე საამური შესაძლო ობიექტი უნდა იყოს-მეთქი მარადიული სიკეთისათვის, მაშინ როდესაც ვიცოდი, რომ ჩემი ესოდენ თავხედური ვარაუდი შეწყალებას სრულიად შეუძლებლად ხდიდა[...]. ჰოდა, ახლა თქვენ უწყით, რომ შეჩვენებული ვარ, და შეწყალება არ მეგების, რადგან ყოველგვარ შენდობას წინასწარვე გამოვრიცხავ ჩემი მსჯელობით“) (მანი 2002: 650).

თომას მანი კრიტიკულად მიუდგა ადრიანის თანმიმდევრულ სვლას ბნელიდან წყვდიადში. ლევერკიუნის 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 (კვესელავა 1961: 682).

გიუნთერ მაჰალი ლევერკიუნის ფაუსტ-კანტატის განხილვისას მიიჩნევდა, რომ კომპოზიციის უკანასკნელ მუსიკალურ ბგერას - ჩელოს მაღალ

„სოლ“-ს კრიტიკოსებთან 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“ (მაჰალი 1998: 624).

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 იზოლირებული მაღალი „სოლ“, მონსტრული გოდების თავისუფლად მჟღერი და უკონკურენტო ბოლო აკორდი, ექსტრემალური წინააღმდეგობაა ლევერკიუნის „აპოკალიფსის“ დასასრულთან, რის გამოც ცაიტბლომი საფუძვლიანად განიცდის შიშს აღსასრულის წინაშე (მაჰალი 1998: 626).

ამრიგად, „ფაუსტური“ თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ეწინააღმდეგება „ფაუსტურის“ კლასიკურ, გოეთესეულ გაგებას და ამ ცნების შესახებ თომას მანის თეორიულ მოსაზრებებს, რომლებმაც ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად რომანში ნეგატიური ტრანსფორმაცია განიცადა და „ანტიფაუსტურის“ საფუძვლად იქცა.

თუ თომას მანის თეორიული შრომებში „ფაუსტური“ ღრმად გერმანული, მუსიკალური, „ჩაშინაგნებული“ ფენომენია და იგი ამ ცნების კლასიკურ, გოეთესეულ 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 ლევერკიუნი მშობლიური ქალაქის, კაიზერსაშერნის არქაულ-მისტიკური განწყობილებებით იზოლირებულ მუსიკალურ ლაბორატორიაში ცხოვრობს, ემშაკთან 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“. ლევერკიუნის ბავშვობიდან მოყოლებული ჩანასახში არსებული „ანტიფაუსტური“ მოსწავლეობის, სტუდენტობის და შემდგომ უკვე შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე თანდათანობით მძაფრდება და, საბოლოოდ, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების განმსაზღვრელად იქცევა.

თავი II. ადრიან ლევერკიუნი როგორც გერმანიის პარადიგმა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“

თომას მანის რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“ კრიტიკულად გაანალიზდა მწერლის თანამედროვე გერმანიისა და, ზოგადად, ევროპული კულტურის, ხელოვნებისა და პოლიტიკური ცხოვრების კრიზისი.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ ასახული თომას მანის თანადროული გერმანიის ვითარების ჩვენება ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რამდენადაც სწორედ ამ ვითარებაში ყალიბდება ადრიან ლევერკიუნი როგორც ანტიფაუსტი. ამასთანავე ეს არის ნაწარმოებში აღწერილი მოქმედების ისტორიული ფონი, უფრო კონკრეტულად, ეს არის მთხრობელის, ლევერკიუნის მეგობრის, ზერენუს ცაიტბლომის თანამედროვე გერმანია.

თომას მანი „დოქტორი ფაუსტუსის“ შექმნის ისტორიაზე 1949 წელს დაწერილ რომანში „დოქტორი ფაუსტუსის“ შექმნის ისტორია. ერთი რომანის რომანი“ (“Die Entstehung des ‘Doktor Faustus‘. Roman eines Romans“) ცაიტბლომისა და ადრიან ლევერკიუნის „საიდუმლო იდენტურობაზე“ მიუთითებს. „რომანის რომანის“ თანახმად, ყველა დანარჩენი პერსონაჟი, შილდკნაპი, როდე, შვაიგეშტილები, ამ „საიდუმლო, იდუმალი, იდენტურობის“ გამოაშკარავებას ემსახურებიან მხოლოდ (მანი 1984: 63). მკვლევარ ჰანს ვისქირჰენის მართებული მოსაზრებით, ეს „იდენტურობა“ რომანში, თავის მხრივ, გერმანიის თემასთანაც უნდა იგივდებოდეს (ვისქირჰენი 1997: 92). ვფიქრობთ, რომ როცა საუბარია ლევერკიუნისა და ცაიტბლომის „იდენტურობაზე“, ეს არ უნდა გავიგოთ როგორც ამ პერსონაჟების პირდაპირი მსგავსება. პირიქით, ისინი „გერმანულობის“ ორ სრულიად განსხვავებულ მხარეს წარმოადგენენ და, საბოლოოდ, ერთ მთელს ქმნიან. ცაიტბლომი „თავდაჭერილი, სადი, ჰუმანურად გაწონასწორებული, ჰარმონიულისა და გონივრულისადმი კეთილად განწყობილია“ და გერმანელ ჰუმანისტთა მემკვიდრედ მიიჩნევა თავს (მანი 2002: 4). მაშინ როცა ადრიან ლევერკიუნი ძალზედ გულგრილი, განმარტოვებული და „ცივი“ პერსონაჟია (მანი

2002: 7), იგი თავის თავში აერთიანებს „დემონურ საწყისს“, რაც საბოლოოდ მასში თრგუნავს ადამიანურს.

„გერმანულობის“ ამ ორ განსხვავებულ გამოხატულებას ემატება კიდევ ერთი, მესამე მხარე, რომელსაც თავად თომას მანი წარმოადგენს. ჰუმანისტი ცაიტბლომის მეშვეობით ავტორი აფიქსირებს თავის დამოკიდებულებას გერმანული სინამდვილისადმი. ლევერკიუნის მეშვეობით იგი აკრიტიკებს ხელოვანს იზოლირებისა და სამყაროსთან დისტანცირებული ყოფის გამო, ანუ გვიჩვენებს, როგორ არ უნდა იყოს ხელოვანი. მაგრამ ამასთანავე თანაუგრძნობს ლევერკიუნს, გენიალურთან ერთად მას „ცოდვილ“ მუსიკოსს უწოდებს. როცა ცაიტბლომი ადრიანს მოიხსენიებს, მკითხველს ყოველთვის რჩება ტრაგიკული შეგრძნება სამყაროსაგან თვითნებურად იზოლირებული ლევერკიუნის გამო.

რომან „დოქორ ფაუსტუსში“ უშუალოდ გერმანული განვითარების გზაა ასახული I მსოფლიო ომიდან ვაიმარის რესპუბლიკამდე და შემდგომ უკვე ფაშიზმამდე. მასში თხრობა სამ სხვადასხვა დროით პლანში მიმდინარეობს. ჩვენთვის, ამჟერად, ყველაზე მნიშვნელოვანი და მთავარი დროითი პლანი ადრიანის მეგობრისა და ბიოგრაფის, ზერენუს ცაიტბლომის მიერ აღწერილი მისი თანამედროვეობა არის, რომელიც უმეტესწილად თ. მანის რომანზე მუშაობის პერიოდის და, ზოგადად, ავტორის თანადროული გერმანიის იდენტურია. ამ დროითი პლანის განხილვა საშუალებას მოგვცემს, ადრიან ლევერკიუნის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, ანალიზის საფუძველზე, ეტაპობრივად ვაჩვენოთ, გერმანიის ფაშიზაციისა და ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობისაკენ“ სვლის იდენტურობა.

„ფასდაუდებელი ადამიანისა და გენიალური მუსიკოსის“, ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრების აღწერის პარალელურად ცაიტბლომი იძლევა XX საუკუნის I ნახევრის გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკურ სურათს. ჰუმანისტი ბიოგრაფის წერის 40-წლიანი პერიოდი თითქმის სრულად ასახავს XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანულ და, ზოგადად, ევროპული ისტორიული სინამდვილის რთულ პერიპეტეებს. ცაიტბლომი, როგორც II მსოფლიო ომის უკანასკნელი თვეების პირდაპირი თვითმხილველი, ერთდროულად

წარმოადგენს „შინაგანი ემიგრანტისა“ და გერმანიის ფარგლებს გარეთ მყოფი ემიგრანტების თვალთახედვათა 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 ვითარების პარადიგმაა.

მცირეოდენი ისტორიული ექსკურსი: 1871 წლიდან, ანუ გერმანული რაიჰის შექმნიდან მოყოლებული, ქვეყნის პოლიტიკურ ანგარიშზე ორი მსოფლიო ომი და ათობით სამხედრო ბუნტი თუ აჯანყება მოდის. ამასთან, არცერთ შემთხვევაში გერმანელები თავად არ ყოფილან თავდასხმის ობიექტი და, მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც ყოველთვის ცდილობდნენ მსოფლიო ქვეყნებისაგან „თავის დაცვას“ მათზე გაბატონების მიზნით.

I მსოფლიო ომში გერმანიის ძირითადი მიზანი იყო, საფრანგეთი ექცია გერმანიის იმპერიაზე ეკონომიკურად დამოკიდებულად, რისი მიღწევაც მისთვის ქალაქ ბრიეს ჩამორთმევის გზით შეძლეს, ასევე მისი მიზანი იყო ბელგიის ეკონომიკურ-პოლიტიკური კონტროლი, ფლანდრიის სანაპიროების დაქვემდებარება, ლუქსემბურგის შემოერთება, ხმელთაშუა ზღვისკენ „გარღვევა“, კოლონიზაციის გაფართოება აფრიკაში და ა.შ. (მომზენი 2008: 17).

I მსოფლიო ომის პერიოდში იჩენს თავს სამყაროში „გარღვევისა“ და მასზე გაბატონების სურვილი. რა თქმა უნდა, ეს ოცნება ევროპისა და, ზოგადად, მსოფლიოსათვის მიუღებელი „გერმანული სინამდვილე“ იყო. 1918 წელს მსოფლიო ომის დამთავრებას გერმანიისათვის მძიმე შედეგები მოჰყვა. 1919 წელს ჩამოყალიბებულმა ვაიმარის რესპუბლიკამ კი მემკვიდრეობად მიიღო ომის მძიმე შედეგები, ტერიტორიული თუ სამხედრო დანაკარგები, ეკონომიკური სიდუხჭირე, დიდი სახელმწიფო ფულადი ჯარიმა და სხვ.

I მსოფლიო ომის დამთავრების შემდგომ, XX საუკუნის 20-30-იან წლებში, ევროპის ბევრი სახელმწიფო ტოტალიტარული რეჟიმის მმართველობის ქვეშ აღმოჩნდა. 1922 წელს იტალიის მმართველობის სათავეში ბენიტო მუსოლინი და ფაშისტური პარტია მოექცა. მათი ექსპანსიური საგარეო პოლიტიკის შედეგი იყო 1936 წელს ეთიოპიის და 1939 წელს ალბანეთის დაპყრობა. გერმანიაში ამ პერიოდში ძლიერდება ნაციონალ-სოციალისტური პარტია, რომელმაც საბოლოო გამარჯვებას 1933 წლის არჩევნებში მიაღწია და პარტიის ლიდერი, ადოლფ ჰიტლერი, გერმანიის კანცლერი გახდა. ჰიტლერის საგარეო პოლიტიკა მიზნად ისახავდა ე.წ. “Großdeutsches Reich”-ის შექმნასა და „საარსებო გარემოს” (“Lebensraum”) მოპოვებას აღმოსავლეთში (შვარცი 2008: 663). გერმანიის ამ პოლიტიკურ მიზანს ინგლისისა და საფრანგეთის დათმობითმა სტრატეგიამ ნაწილობრივ შეუწყო ხელი.

II მსოფლიო ომი დაიწყო აზიაში იაპონია-ჩინეთის ომით 1937 წლის 7 ივლისს და ევროპაში გერმანიის თავდასხმით პოლონეთზე 1939 წლის 1 სექტემბერს. II მსოფლიო ომის ძირითადი საბრძოლო ადგილები იყო: აზია, წყნარი ოკეანის აუზი, ევროპა და ჩრდილოეთ აფრიკა. რაც შეეხება ამერიკის შეერთებულ შტატებს, იგი თავიდან მიმდინარე კონფლიქტში ფორმალურ ნეიტრალიტეტს იჭერდა. შეერთებული შტატების მოსახლეობის უმრავლესობის ანტისაომარი განწყობა ხელს უშლიდა პრეზიდენტ ფრანკლინ დელანო რუზველტს პირდაპირ მიეღო ომში მონაწილეობა. თუმცა აშშ დიდი რაოდენობით საბრძოლო და სამეურნეო იარაღს აწვდიდა როგორც ბრიტანეთს, ისე საბჭოთა კავშირს. იაპონიის თავდასხმის შემდეგ აშშ-ს წყნარი ოკეანის ფლოტზე პერლ-ჰარბორში 1941 წლის 7 დეკემბერს, ამერიკა იძულებული გახდა ომი გამოეცხადებინა გერმანიისა და იაპონიისათვის. აშშ-სა და დიდი ბრიტანეთის მთავრობათა მეთაურები შეთანხმდნენ, აქცენტი ევროპაზე გადაეტანათ და პირველ რიგში გერმანია დაემარცხებინათ. პირველ შეტაკებებს ამერიკისა და გერმანიის ჯარებს შორის ადგილი ჰქონდა 1942 წლის მიწურულს ჩრდილოეთ აფრიკაში.

საომარი ვითარება ევროპაში 1945 წლის 8 მაისს დასრულდა ვერმახტის კაპიტულაციით, ხოლო აზიაში – 1945 წლის 2 სექტემბერს იაპონიის კაპიტულაციით.

ეს რეალური პოლიტიკური ვითარებაა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ ისტორიული ფონი. რომანში იზარის ფრაიზინგში მყოფი მთხრობელი ზერენუს ცაიტბლომი ადრიან ლევერკიუნის ბიოგრაფიის წერას 1943 წლის 23 მაისს იწყებს და ორი წლის შემდგომ, 1945 წლის 25 აპრილით ათარიღებს რომანის ბოლოს წინა თავს. თავად მთავარი გმირის, ლევერკიუნის ცხოვრების პერიოდი 1885-1940 წლებს მოიცავს. ცაიტბლომი 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 ცაიტბლომი „ერთი დროის მეორესთან უცნაურ შეპირისპირებაზე“ მიუთითებს: „რა უცნაურად შეუპირისპირდება ხოლმე ერთი დრო მეორეს – ამ შემთხვევაში კი ის დრო, რომელშიც მე ვწერ და დროის ის მონაკვეთი, რომელსაც ეს ბიოგრაფია მოიცავს!“ (მანი 2002: 624).

დროში მეორე ასეთ „უცნაურ შეპირისპირებას“ ცაიტბლომისთვის ადრიანის ცხოვრების ბოლო წლები, 1929 და 1930 წლების, ცოლის შერთვაში ხელის მოცარვის, მეგობრის (რუდი შვერტფეგერის) დაკარგვის, „საარაკო ბაღის“ (ნეპომუკ შნაიდევანის) გარდაცვალების შემდგომი პერიოდი და გერმანიაში ფაშიზმის აღმოცენებისა და გავრცელების ეპოქა წარმოადგენს.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ მთხრობელის მეშვეობით წარმოდგენილი ნაციონალ-სოციალისტური გერმანიისა და ლევერკიუნის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, ურთიერთმიმართების გასარკვევად მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ, მოკლედ მიმოვიხილოთ 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, რეტროსპექტულად წარმოდგენლია ის სულიერ-იდუური პოზიცია, რომელიც პირდაპირ კავშირშია თომას მანის პირადი პოლიტიკური შეხედულებების ცვლილებასთან (შტრასნერი 2010: 310).

თომას მანმა რთული შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების გზა განვლო, რომელიც სიკვდილის აღაირებისა და სიცოცხლის უარყოფიდან ცხოვრების სამსახურის იდეამდე მიდიოდა. 1923 წელს დაწერილ ესეში „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“ („Von der Deutschen Republik“) გამოთქმული მისი 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 Lebensdien steht“) (მანი 1955: 531).

პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზისას, გერმანელი ისტორიკოსის მანფრედ გორთემაკერის მოსაზრებით, თომას მანი პოლიტიკური საკითხის ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ მხარეზე აკეთებდა ყოველთვის აქცენტს (გორთემაკერი 2005: 146). ეს კარგად ჩანს 1944 წელს აგნეს მაიერისადმი „სამეფო უდიდებულესობის“ შესახებ მიწერილ წერილში, რომელშიც თომას მანი აღიარებს, რომ ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტივიზმის, ესთეტიზმისა და არისტოკრატიზმის დაძლევის გზით დემოკრატიზმისა და ჰუმანიზმისაკენ ვითარდებოდა (მანი 1981: 234). მაგრამ უფრო ადრეულ პერიოდში, I მსოფლიო ომის დაწყებისას, მწერალმა რეაქციული პოზიცია დაიჭირა. 1914 წლის ჩანაწერში „ფიქრები ომის დროს“ („Gedanken im Kriege“) თომას მანი გერმანიასა და საფრანგეთს შორის არსებულ პოლიტიკურ და სამხედრო კონფლიქტს წარმოაჩენს როგორც პრინციპულ სულიერ და სოციალურ ანტიპოდებს. საფრანგეთი

ცივილიზაციის სიმბოლოა, გერმანია - კულტურის. კულტურა მანისათვის არ არის ბარბაროსობის საწინააღმდეგო ცნება, კულტურა მისთვის ჩაკეტილობაა, 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 პოზიცია მის 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, მუსიკალური და ირაციონალურია. თუმცა, დამახასიათებელი ირონიით აღნიშნავს, რომ მისი წვლილი ლიტერატურაში ხელს უწყობს იმ რაციონალისტური ჰუმანიზმის განვითარებას, რომლის წინააღმდეგაც თავად გამოდის. მწერლის ასეთ პოზიციას არ ეთანხმებოდა მისი ძმა ჰაინრიჰ 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 ხელახლა გადააფასა და ღიად დაუჭირა მხარი დემოკრატიას.

I მსოფლიო ომის პერიოდში თ. მანი გონის, ინტელექტის, რაციონალიზმის, პროგრესის, ცივილიზაციის, რესპუბლიკის, ევროპის, დემოკრატიის წინააღმდეგ გამოდის. სამაგიეროდ, წინა პლანზე წამოსწევს მისტიკას, ინსტინქტებს, „დემონურს“, მონარქიას, ომს, პირველყოფილს. ამ დროს შემოქმედი წინააღმდეგი იყო პოლიტიკური ბრძოლის, სოციალური და ეკონომიკური გარდაქმნების. 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, გამოდის პოლიტიკური აქტივობისა და რადიკალიზმის წინააღმდეგ. ამ ეტაპზე თომას მანზე გამაბრუებლად მოქმედებს ნიცშეს ვიტალისტური პათოსის, დეკადანსის, დაცემის ფსიქოლოგიური ანალიზი. „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ იგი შენიშნავდა, რომ ნიცშე მას არა როგორც „ზეკაცის“ წინასწარმეტყველი, არამედ როგორც დეკადანსის ფსიქოლოგი აინტერესებდა. ნიცშემ ერთერთმა პირველმა დაინახა და აღიარა, რომ თანამედროვეობაში აღარ იყო რწმენა, იმედი, სიყვარული, და ამიტომაც შეეცადა, „დიონისური“ სულის მეშვეობით „ემკურნალა“ ევროპისათვის.

„აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ თომას მანი აღიარებდა, რომ ყოველთვის დარწმუნებული იყო ქვეცნობიერად, გერმანელი ერი რომ ვერასოდეს „შეიყვარებდა“ პოლიტიკურ დემოკრატias, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ თვით ქვეცნის პოლიტიკა მომავალში არ ცნობდა დემოკრატias მის 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." (მანი 1996: 348) („ღრმად დარწმუნებული ვამბობ, რომ გერმანელი ერი პოლიტიკური დემოკრატias შეყვარებას ვერასოდეს შეძლებს, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მას თვით პოლიტიკის სიყვარული არ შეუძლია და სახელმწიფოს დიქტატურული მმართველობა გერმანელი ერის შესაფერისი და გერმანელი ხალხის მიერ არჩეული სახელწმიფო ფორმაა“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.). თუმცა ვაიმარის რესპუბლიკის მაგალითმა საწინააღმდეგო შედეგი აჩვენა და მწერლის პროგნოზი არ გაამართლა.

გერმანიას უნდა ეღიარებინა პოლიტიკური არსებობის მანძილზე დემოკრატias მნიშვნელობა, რომელსაც თ. მანი ჯერ კიდევ „შეხედულებებში“ „არაგერმანულსა და გერმანულის წინააღმდეგ“ („Undeutsches und Widerdeutsches“) უწოდებს. მწერალი კატეგორიულ პროტესტს უცხადებს დასავლურ დემოკრატias და მიიჩნევს, რომ ინგლისის, საფრანგეთისა და აშშ-ს საპარლამენტო დემოკრატია

გერმანიისთვის ნიმუშად ვერ გამოდგებოდა, რომ ჭეშმარიტი დემოკრატია „გულის და არა პოლიტიკის საქმე“ იყო (“Sache des Herzens und nicht der Politik“) და ასეთი დემოკრატია უფრო მეტად „ძმობის“ ლოზუნგს ეფუძნებოდა, ვიდრე „ერთობასა და თავისუფლებას“ (მანი 1996: 387).

1922 წელს დაწერილ ესეში „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“ კი თომას მანი საკუთარ პოლიტიკურ შეხედულებებს თანდათანობით იცვლის და უკვე 1926 წელს სიტყვაში „ლუბეკი როგორც სულიერი ცხოვრების ფორმა“ (“Lübeck als geistige Lebensform“) იგი გერმანიასა და გერმანელობას თავგამოდებით იცავს და აცხადებს, რომ გერმანიას ძალუმს დემოკრატიის ნიადაგზე აღმოცენდეს, როგორც სახელმწიფო.

1930 წელს თომას მანმა ბერლინში გააგზავნა საჯარო წერილი სახელწოდებით „გერმანული მიმართვა. აპელაცია გონებას“ (“Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft“), სადაც უკვე კატეგორიულად აკრიტიკებს ფაშიზმს და გერმანულ საზოგადოებას ნაციონალ-სოციალიზმის საშიშროების წინააღმდეგ ერთიანი ფრონტის შექმნისაკენ მოუწოდებს (მანი 1955: 544). ამ თემას მან კიდევ რამოდენიმე ესე და ლექცია მიუძღვნა. ამ საჯარო გამოსვლას საიდუმლოდ ესწრებოდა რამდენიმე ნაციონალ-სოციალისტი. სიტყვის დამთავრების შემდეგ თომას მანისათვის ტაში ამიტომაც არავის დაუკრავს და უსაფრთხოების მიზნით მას დარბაზიცი საიდუმლო გასასვლელით დაატოვებინეს.

ვაიმარის რესპუბლიკის დამხობამ სიტუაცია დრამატულად შეცვალა გერმანიაში. 1933 წლის 11 თებერვალს თომას მანი გერმანიას ტოვებს, იმავე წლის 17 მარტს მას პრუსიის ხელოვნების აკადემიიდან რიცხავენ. 1933 წელს, ჰიტლერის სახელმწიფო სათავეში მოსვლის დროს, თომას მანი მეუღლესთან ერთად შვეიცარიაში იმყოფება. მმართველი რეჟიმის არაერთი მცდელობის მიუხედავად, მწერალი უარს ამბობს გერმანიაში დაბრუნებასა და ხელისუფლების მოკავშირეთა რიგებში ჩადგომაზე. ამის შემდგომ პერიოდულად იკრძალება თომას მანის პოლიტიკური ნაწერები და არნოლდ შონბერგის მუსიკა. უკვე 1936 წელს, პრადის ანტიფაშისტურ გაზეთში თომას მანი აქვეყნებს წერილს, რომელშიც ღიად

აცხადებს: „მე იმ ემიგრაციას ვეკუთვნი, რომელიც უკეთესი გერმანიისათვის იბრძვის” .

მიუნხენის სახლის ჩამორთმევისა და ფულადი ჯარიმის დაკისრების შემდგომ თომას მანი გადაწყვეტს, საჯაროდ თქვას უარი გერმანიის მოქალაქეობაზე. მასთან ერთად ჰიტლერულ გერმანიასთან კავშირი გაწყვიტა 36 ცნობილმა გერმანელმა მოაზროვნემ, მათ შორის ალბერტ აინშტაინმა. მათ უარი თქვეს ფიურერისადმი ერთგულების სავალდებულო ფიცის დადებაზე. თომას მანს ჩამოართვეს 1919 წელს მინიჭებული ბონის უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორის წოდებაც, რომელიც 1949 წელს ისევ აღუდგინეს. 1936 წელს თომას მანმა მაშინდელი ჩეხოსლოვაკიის მოქალაქეობა მიიღო, ხოლო 1938 წელს ამერიკაში გაემგზავრა, სადაც ბევრ სხვა ემიგრანტთან ერთად პრინსტონის უნივერსიტეტში დაიწყო მოღვაწეობა.

1942 წელს მანების ოჯახი ერთად წყნარი ოკეანის სანაპიროზე სახლდება, კალიფორნიის შტატის ქალაქ ლოს ანჟელესის დასავლეთ ნაწილის დასახლებაში, ე.წ. “Pacific Palisades“ –ში, სადაც მწერლის მეზობლად ცხოვრობდა იმდროინდელი გერმანული და არა მხოლოდ გერმანული სახელოვნებო ინტელიგენცია, რის გამოც ლოს ანჟელესის ამ ნაწილს ხშირად “Weimar am Pacific“-საც („წყნარი ოკეანის ვაიმარი“) უწოდებდნენ: ლიონ ფოიჰტვანგერი, ბერტოლდ ბრეჰტი, ოლდოუზ ჰაქსლი, ჰაინრიჰ მანი, კომპოზიტორები ჰანს აისლერი, ერნსტ ტოხი, ჩელისტი გრეგორ პიატიგორსკი, ისევე როგორც მანის მრჩეველი თანამედროვე მუსიკაში, ფილოსოფოსი და ალბან ბერგის ყოფილი მოსწავლე, თეოდორ ვიზენგრუნდ-ადორნო, დირიჟორი ოტო კლემპერერი და ბრუნო ვალტერი, მუსიკოსი არტურ რუბინშტაინი, ვლადიმირ ჰოროვიცი, კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი, რეჟისორი მაქს რაინჰარდი და მწერალი ფრანც ვერფელი.

1944 წელს თომას მანმა შეერთებული შტატების მოქალაქეობა მიიღო და გადაწყვიტა, აღარ დაბრუნებულიყო გერმანიაში. მწერალს ადაფრთოვანებდა პრეზიდენტი რუზველტი და ამერიკული დემოკრატია. იგი ამ სახელწიფოში თავს მშვიდად და თავისუფლად გრძნობდა, მაგრამ გერმანია მისი სულიერი ცხოვრების და არსებობის განუყოფელი ნაწილი იყო. როგორც ისტორიკოსი გორთემაკერი

შენიშნავს, თომას მანს ამერიკული და შვეიცარიული ემიგრაცია პირველ რიგში პიროვნული თავისუფლების შენარჩუნებაში დაეხმარა, და მისი ბრძოლა ჰიტლერისა და ფაშიზმის წინააღმდეგ სულიერ სფეროში მიმდინარეობდა (“Er nutzte das amerikanische Exil – wie zuvor das schweizerische – zunächst und in erster Linie, um seine persönliche Freiheit zu bewahren; gegen Hitler kämpfte er geistig, nicht physisch“) (გორთემაკერი 2005: 172). მაგრამ ეს სულიერი ბრძოლა უაღრესად პროდუქტიული იყო.

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

30-იან წლების დასაწყისის გერმანულ სინამდვილეში, მესამე რაიჰის ზეგავლენის ქვეშ მყოფი თომას მანი ცდილობს „მე“ და სამყარო ლოგიკურად დაუკავშიროს ურთიერთს და ამის საფუძველზე ცდილობს გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმის ფენომენის ახსნას. თომას მანისათვის ფაშიზმის განვითარება გერმანიაში ქვეყნის ისტორიულ განვითარებას შეეძლო მხოლოდ განეპირობებინა (შტრასნერი 2010: 288). ამ მოსაზრებას ნათელს ჰყენს 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" (მანი 1978:129) („ვახშმობისას კ.-თან [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. აღარავითარი აზრის გამოხატვა და პასუხი! რა საჭიროა სიძულვილის აღძვრა? თავისუფლება და სიხარული! ბოლოსდაბოლოს დროა, ამის უფლება მისცეს ადამიანმა საკუთარ თავს“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

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 საპაერო ომს აწარმოებს დიდ ბრიტანეთთან, ბრიტანული ტელევიზიის - BBC -ის რედაქცია თანამშრომლობისათვის მიმართავს თომას მანს, ანტიჰიტლერული პროპაგანდისათვის მონაწილეობა მიიღოს ყოველთვიურ რადიოფორმატის გადაცემაში სახელწოდებით „გერმანელ მსმენელებს!“ („Deutsche Hörer!“), რომლის მეშვეობითაც შეძლებდა, საჯაროდ მიემართა 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 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“ (მანი 1982: 192) („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“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

მანის პოლიტიკურ არენაზე გამოსვლა და ანტიფაშისტურ კამპანიაში ჩაბმა „აპოლიტიკოსის შეხედულებების“ შემდეგ ნაკლებად მოსალოდნელი იყო, ასევე ძნელად დასაჯერებელია, რომ მწერალი ე.წ. „Wanderredners der Demokratie“-ად 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. აგნეს მაიერისადმი 1938 წლის 22 იანვარს მიწერილ ერთ-ერთ წერილში მწერალი არსებულ გარემოებებს აბრალებს საკუთარ „გაპოლიტიკურებას“: „Ins Politische bin ich einzig und allein durch die Umstände getrieben worden, sehr gegen meine Natur und meinen Willen“ (მანი 1978: 213)

(„პოლიტიკურ ფერხულში ჩემი ჩაბმა, ჩემივე ბუნებისა და სურვილის წინააღმდეგ, მხოლოდ გარემოებებით აიხსნება“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

პირველ რადიოჩანაწერს BBC-ის ჩამწერ სტუდიაში თომას მანი შემდეგი სიტყვებით იწყებს: „Ein deutscher Schriftsteller spricht zu euch [...] Solange ich lebe, und selbst als Bürger der neuen Welt, werde ich ein Deutscher sein [...]“ (მანი 1955: 606) („თქვენ გერმანელი მწერალი მოგმართავთ [...]. სანამ ცოცხალი ვარ, როგორც ახალი სამყაროს მოქალაქე, მე გერმანელი ვიქნები [...]“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

BBC-ის ყოველთვიურ რადიოჩანაწერში თომას მანი ინტენსიური, მტკიცე მიმართვებით მოითხოვს გერმანელი ერისაგან „ნაცისტური მონობისაგან თავი დაიხსნან“ („Nazi-Geißel zu zerbrechen“) ფაშისტურ რეჟიმს ღაიდ უწოდებს „კაცობრიობის მტერს“ („Feind der Menschheit“) და „ემმაკეულ ნაგავს“ („Teufelsdreck“).

განსაკუთრებით საინტერესოა 1942 წლის აპრილის თვის რადიოჩანაწერი, რომელშიც თომას მანი ღაიდ 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, იმედოვნებს, რომ ახალი გერმანია წარმოიქმნება, 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.“) (მანი 1955: 656).

თომას მანი ამავე ჩანაწერში გამაფრთხილებელი ტონით მიმართავს გერმანიის მოსახლეობას ერისა და ქვეყნის წინაშე პასუხისმგებლობის გამო, რომ გერმანიას პასუხისგება მოუწევს თითოეულ ჩადენილ საქციელზე: „Die Zeit kommt und ist schon da, wo Deutschland zu schluchzen hat auch über das, was es erleidet, und dieses Rührungsmotiv wird überhandnehmen in dem Maß, wie eine Welt, die von solcher Art Dienst an der Menschheit nichts hatte wissen wollen und nicht darauf vorbereitet war, in ihre Verteidigungsaufgabe hineinwächst und den Lehrling abgibt, der den Meister überflügelt“ (მანი 1955: 654).

თომას მანის ბოლო რადიოჩანაწერი “Deutsche Hörer!”-ის ციკლიდან 1945 წლის 10 მაისით თარიღდება. ომის დამთავრებასა და გერმანიის კაპიტულაციას მწერალში ტრიუმფის გრძნობა არ აღუძვრია, არც იმ ფაქტს, რომ მან კარგა ხნით ადრე იწინასწარმეტყველა ნაცისტური რეჟიმის გარდაუვალი ფიასკო. ამიტომაც ფაშიზმის დამარცხებით გამოწვეულ სიხარულს ტკივილი და გოდება თან ერთვოდა: ”Wie bitter ist es, wenn der Jubel der Welt der Niederlage, der tiefsten Demütigung des eigenen Landes gilt!“ (მანი 1955: 742) („რა მწარეა, როდესაც სამყაროს ზეიმი საკუთარი ქვეყნის დამარცხებას, უკიდურეს შეურაცხყოფას ნიშნავს“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

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 წიგნის გვერდით მნიშვნელოვან წყაროდ ითვლება „დოქტორი ფაუსტუსის“ ინტერპრეტაციისათვის. ეს სიტყვა თემათა საოცარი 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 მატარებელი აღარ არის. გერმანელი ერის საბედისწერო გზა „არარაში“ მისივე ჰიბრიდული ყოფიერების განადგურებას ნიშნავდა. ამიტომაც მანისათვის ფაშიზმი „გერმანულის“ მხოლოდ გარეგანი ნაწილი იყო, რის შესახებაც ვალტერ ფონ მოლოსადმი 1945 წლის 7 სექტემბერს, სიტყვით გამოსვლამდე რამოდენიმე

დღით ადრე მიწერილ წერილში, გერმანიის სინამდვილის გამო შენიშნავს: “Deutschland ist nicht identisch mit der kurzen und finsternen geschichtlichen Episode, die Hitlers Namen trägt. Es ist auch nicht identisch mit der selbst nur kurzen Bismarck’schen Ära des Preussisch-Deutschen Reiches” („გერმანია არ არის იმ მოკლე და ბნელით მოცული ისტორიული ეპიზოდის იდენტური, რომელიც ჰიტლერის სახელს ატარებს. თვით პრუსიულ-გერმანული რაიჰის ბისმარკისეული ერის იდენტურიც კი არ არის იგი“) და რომ გერმანია ცნებითი ახალი სხეულია, რომელიც დამწყების პირობაზე მტკივნეულ შეცდომას უშვებს, მაგრამ შემდგომ უფრო მეტ ბედნიერებასა და ჭეშმარიტ, ღირსეულ თანაარსებობას ჰპირდება ევროპულ სინამდვილეს (მანი 1981: 314).

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

ყოველივე ეს: გერმანული, ზოგადევროპული თუ მსოფლიო პროცესები, „გერმანელობის“ არსი, თომას მანის პირადი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებები და ლიტერატურულ-მუსიკალური მასალა საფუძვლად ედება მწერლის უმნიშვნელოვანეს რომანს - „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 შესახებ, 1945 წლიდან მოყოლებული გერმანიისადმი მისი დამოკიდებულების გამო. მკვლევარი ჰანს რუდოლფ ვაჟე თავის მოხსენებაში 2001 წელს სათაურით “Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns ‘Doktor Faustus‘ im Lichte unserer Erfahrung“ სამართლიანად არ ეთანხმება მკვლევარ ჰელმუტ კოპმანს იმ მოსაზრებაში, რომ მანის „დოქტორი

ფაუსტუსი“ უკვე ზედმეტად გადამუშავებულია კრიტიკოსთა მიერ. ვაჟესათვის რომანს თანამედროვეობისათვის კიდევ ბევრი რამ აქვს სათქმელი გერმანიაზე. საქმე ეხება რომანის მორალურ-პოლიტიკურ იმპლიკაციას, რომელიც წარმოშვა შეკითხვამ, თუ როგორ და რამდენად მოახერხა სივრცობრივთან ერთად, ფსიქოლოგიური სიშორის მიუხედავად, თომას მანმა „კოლექტიური დანაშაულის გრძნობა“ საკუთარ თავზე ეტვირთა“. ჰანს რუდოლფ ვაჟე ამ შეკითხვასაც ცალსახად მართებულ პასუხს გასცემს, რომ აქ არსებითი ქვეყნის ისტორიისა და მუსიკის ავტორისეული გაგებაა. რომანის მთავარი დანიშნულება, ვაჟესათვის, „ანტიჰუმანიზმის გზაზე დამდგარი გერმანიის ბნელი გზის გასხივოსნება“ იყო (ვაჟე 2008:11).

რომანში ცაიტბლომი გერმანიის ისტორიას წარმოადგენს როგორც „არაპოლიტიკური შინაგნობის“ („Unpolitische Innerlichkeit“) ისტორიას, რომელმაც III რაიჰის პერიოდში ტრაგიკული კატასტროფა განიცადა. „დოქტორ ფაუსტუსში“ ცაიტბლომის საშუალებით მკითხველისთვის ცნობილი ხდება ყველა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენა 1914 წლიდან მოყოლებული: I მსოფლიო ომის გამოცხადება, ომის პირველი ეტაპები, პირველი საბრძოლო მოქმედებები დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფრონტზე, 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 და შემდგომ უკვე 1939 წელს II მსოფლიო ომის დაწყება და მისი შედეგები.

უმეტესწილად სწორედ ჰუმანისტი ბიოგრაფის ინტერპრეტაციები და შეფასებები განაპირობებს მკვლევარ ჰერმან კურცკეს აზრს გერმანია-ლევერკუნის პარადიგმატულობის შესახებ (კურცკე 2010: 290). ორივემ დადო ეშმაკთან პოლიტიკური და შემოქმედებითი „გამონათებების“ სანაცვლოდ ხელშეკრულება, რათა მარტოობიდან საყოველთაოში, „ზერეფლექსურობიდან“ გრძნობის სამყაროში „გაჭრილიყვნენ“. თუმცა შედეგად ორივე ირაციონალიზმში აღმოჩნდა. ხელოვნურ „ექსტაზს“, როგორც დეკადანსიდან თავის დაღწევას, კურცკეს მოსაზრებით, ესწრაფვის ერთდროულად ფაშიზმიც და თანამედროვე

ხელოვანიც. თუმცა, ჩვენი აზრით, გაუგებარია ჰერმან კურცკეს მიერ ფაშიზმსა და ლევერკიუნს შორის პარალელის გავლება, მაშინ როდესაც ვსაუბრობთ გერმანიისა და ადრიანის იგივეობაზე.

მოგვიანებით, ჰერმან კურცკე უკვე ცაიტბლომისა და გერმანიის იდენტურობაზე მიუთითებს. ამის მიზეზად მკვლევარი ასახელებს იმას, რომ ლევერკიუნი არ არის ფაშისტი, მისი მუსიკა უფრო მეტად ფაშიზმის წინასწარი შეცნობაა. არამართებულად მიგვაჩნია, იგი აღორნოს მოსაზრებაზე დაყრდნობით, რომლის თანახმადაც ადრიანის მუსიკა ფაშიზმის აბსოლუტური და თანმიმდევრული უარყოფაა, დასკვნის სახით აყალიბებს მოსაზრებას, რომ ცაიტბლომი და არა ლევერკიუნია „დოქტორ ფაუსტუსში“ თომას მანის თანამედროვე გერმანიის პარადიგმა.

ცაიტბლომი დეტალურად აღწერს გერმანიის სოციალ-პოლიტიკურ ვითარებას I მსოფლიო ომიდან მოყოლებული და საბოლოოდ გადის გზას „შინაგან ემიგრაციამდე“. ჰერმან კურცკე იქვე იმასაც დასძენს, რომ ცაიტბლომი გერმანელი ბიურგერობის წარმომადგენელიცაა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცაიტბლომის პერსონაჟი საინტერესოა არა იმდენად, რამდენადაც იგი ლევერკიუნის საპირისპირო, ანტითეზური 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 aufgelegt war, um ihrer eigenen und der allgemeinen Zukunft willen die Niederlage ihres Staates zu wünschen. Aber bei der Biederkeit, der Gläubigkeit, dem Treue- und Ergebensbedarfnis des deutschen Charakters möchte ich 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 brachte, die ihm meiner Überzeugung nach schwerer fällt als jedem anderen, und es sich selber heillos entfremdet“ (მანი 2008: 43) („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, არ შემოდგოა მრისხანებით არ ვიყო გამსჭვალული იმათ მიმართ, ვინც ესოდენ კარგი ხალხი ამ სულიერ მდგომარეობამდე მიიყვანა, და რომელიც ჩემი რწმენით მას უფრო უმძიმს, ვიდრე სხვა რომელიმე ხალხს და უკურნებლად აუცხოებს საკუთარ თავთან“ (მანი 2002: 38). 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 ausdrückt, ist die Trauer über den Abfall dieser Epoche vom Humanen, ist das melancholische ‚Es soll nicht sein‘ " (მანი 1992: 268) („ეშმაკთან პაქტი წიგნის პოლიტიკურ პლანზე, ერის ფაშისტურ ინტოქსიკაციაზე მიუთითებს. [...] ბოლოსდაბოლოს ეს რომანია იმ ეპოქაზე, რომელშიც ვცხოვრობ, ის, რაც რომანშია გამოხატული, არის ეპოქის ჰუმანიზმისაგან დაშორებით გამოწვეული ტკივილი და 'წართმევის' მელანქოლიური განწყობილება“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ჰერმან კურცკეს მიერ პრობლემის არასწორად გადაწყვეტის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ იგი გერმანია-ლევერკიუნის პარალელში გერმანიას ფაშიზმით ჩაანაცვლებს, ანუ მისთვის გერმანია ფაშიზმის პირდაპირი სინონიმია, რაც თავის მხრივ არამართებულია. ასევე ვერც ლევერკიუნი ვერ იქნებოდა ნაცისტური ტიპის პიროვნება, რადგან იგი სულაც არ აზროვნებდა პოლიტიკურად, მისი ცნობიერება მხოლოდ და მხოლოდ კულტურულ-ესთეტიკური აზროვნების სფეროთი შემოიფარგლებოდა.

ვვარაუდობთ, რომ მკვლევარი საყოველთაოდ აღიარებულ თეზას – ნაციონალ-სოციალისტების მიერ გერმანული რომანტიზმით აღფრთოვანებას -

იშველიებს საფუძვლად, როგორც ამას თომას მანის თანამედროვე იაპონელი მკვლევარი სეონგ ჯო ლი აკეთებს, რომელიც ადრიანის მუსიკალურ შემოქმედებას „არაფაშისტურად“ მიიჩნევს, რამდენადაც იგი „არარომანტიკულ“ მუსიკას ქმნის (ლი 2009: 208).

გერმანიისა და ფაშიზმის გაიგივება ისტორიულთან ერთად ავტორისა და რომანის კონცეფციიდან გამომდინარეც არამართებული იქნებოდა, თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ თომას მანი ამერიკის შეერთებული შტატების კონგრესის ბიბლიოთეკაში წარმოთქმულ სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ გერმანიის დუალისტურობის განხილვისას ცალსახად შენიშნავს: „Es gibt nicht zwei Deutschland, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelspakt zum Bösen zuschlug. Das böse Deutschland, das ist das fehlgeschlagene gute, das Gute im Unglück, in Schuld und Untergang“ (მანი 1996: 279) („არ არსებობს ორი, კეთილი და ბოროტი გერმანია, არამედ მხოლოდ ერთი, რომლის საუკეთესო ნაწილი ეშმაკთან პაქტის დადებისას ბოროტებაში გადაიზარდა. ბოროტი გერმანია არის ცდომილი კეთილი გერმანია, კეთილი თავის უბედურებაში, დანაშაულში და აღსასრულში“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ბ.). თომას მანი ცალსახად მიუთითებს, რომ არსებობს მხოლოდ ერთი („კეთილი“) გერმანია, რომელიც ბოროტების (ფაშიზმის) გზაზე „მოცურდა“, მიზეზი კი „მოკვდინებული ღმერთის“, არარად ქცეული ყოფიერების, სკეფსისისა და ნიჰილიზმის ნიშნით წარმოდგენილი ეპოქაა, რომელმაც კეთილი საწყისი ბოროტებით ჩაანაცვლა. ამგვარ ვითარებაში კულტურის, ხელოვნების კეთილშობილი და ჰუმანური ხასიათი, რომელიც არსიდან გამომდინარე ვერანაირად ვერ იქნება „ბოროტი“ საწყისის მატარებელი, თავისუფლად შეიძლება დაკარგულიყო.

თომას მანის მიზანი, აღეწერა XX საუკუნის გერმანელი მუსიკოსის ცხოვრება და შემოქმედება, საბოლოოდ უფრო მასშტაბური ხასიათის აღმოჩნდა, რადგან ადრიან ლევერკიუნი არა მხოლოდ XX საუკუნის I ნახევრის გერმანიის პარადიგმად იქცა, არამედ მთლიანად გერმანული ისტორიის მომცველ და ამსახველ სინთეტურ პერსონაჟად (შნაიდერი 2005: 164). ლევერკიუნმა საკუთარ თავში გააერთიანა ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული ყველა მნიშვნელოვანი

ისტორიული პერიოდი თუ მოვლენა და, ამდენად, იქცა ზოგადად „გერმანულობის“ სიმბოლოდ. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით ჰერმან კურცკეს მიერ ადრიანისა და ფაშიზმის პარადიგმატულობის სიმცდარეში. პარალელი შეიძლება გაივლოს მხოლოდ და მხოლოდ ემპაკისეულ პაქტსა და ფაშიზმს შორის. ისევე როგორც ემპაკთან პაქტი იყო დროებითი მოვლენა ლევერკიუნისათვის, ფაშიზმიც გერმანიის ისტორიის მხოლოდ ერთ ეპიზოდს ქმნის.

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

თომას მანი რომანის ისტორიულ მოზაიკაში რთავს იმპერატორ ოტო III 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 მშობლიურ, გამოგონილ ქალაქ კაიზერსაშერნში გადმოაქვს. ეს მრავლისმეტყველი, ადრეულ ასაკში გარდაცვლილი იმპერატორის ისტორიული სახე, გარკვეულწილად, „გერმანულობის“ ადრეულ მანიფესტაციას წარმოადგენს რომანში.

ფიქტიური ხელოვანის ფიგურის გვერდით, თომას მანისათვის, გამოგონილი ქალაქი კაიზერსაშერნი, რომელიც პროტესტანტული 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 ოტო III, როგორც საკვანძო ფიგურა გერმანული ისტორიიდან, ერთმანეთთან საინტერესოდ არიან დაკავშირებულნი: “Nicht umsonst war er der Sohn der Stadt, in der Otto III begraben lag” (მანი 2007: 49). რამდენადაც ლევერკიუნი „კაიზერსაშერნის მუსიკას“ ქმნის, ამდენად, ეს მუსიკა ოტო III ეპოქის სულის მატარებელი მუსიკაა, არქაული, ძველგერმანული, ცოტა ბარბაროსულიც. იმპერატორი, წარმოშობით საქსონელი, გერმანიის საღვთო რომის იმპერიის მმართველი, გერმანელი, რომელიც გერმანელობას ბერძნობას ან რომაელობას ამჯობინებდა, წარმოადგენს „გერმანული თვითანტიპათიის“ (“deutsche Selbst-Antipathie”), გერმანელობისადმი გაორებული დამოკიდებულების სიმბოლოს, იგი თავის თავში მოიცავს ერთის მხრივ მოთხოვნას, იყოს გერმანელი, მეორეს მხრივ კი სურვილს, იყოს არა-გერმანელი (ვაჟე 2001: 37).

ლევერკიუნის მშობლიური ქალაქი კაიზერსაშერნი თავისი „ძველგერმანული პროვინციალიზმით“, გერმანულის, „გერმანულობის“ (“Deutschum“) კვინტესენციას – შინაგანობისა და სხვა დანარჩენი სამყაროსაგან განცალკავებულობის, განსაკუთრებულობის სიმბოლოს წარმოადგენს. ეს ქალაქი „თვითკმარი ცხოვრებით ცხოვრობდა,... მის ჰაერში იყო რაღაც შემორჩენილი XV საუკუნის ბოლო ათეული წლების ადამიანის სულიერი განწყობილებიდან; შუასაუკუნეების მიწურული ისტორიისა 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“ (მანი 2002: 44) (“Aber in der Luft war etwas hängengeblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie: Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Stadt – möge es gewagt klingeln, aber man könnte sich denken, sie war nicht modern, sie war alt, und Alter ist Vergangenheit als Gegenwart, eine von Gegenwart nur überlegte Vergangenheit“) (მანი 2007: 49).

როდესაც ცაიტბლომი კაიზერსაშერნზე საუბრობს, ისეთი გრძნობა ეუფლება, თითქოს სადაცაა დაიწყებოდა „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 თავს კაიზერსაშერნისაგან: „მართლაც სამუდამოდ დაემშვიდობა ეს ქალაქი, ოდესმე დაეხსნა კია 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 არი. იგი ამოტვიფრულია, განპირობებული და გათანგულია. განა „კაიზერსაშერნი“ არ გამოსჭვივოდა ჩემი მეგობრის გადაწყვეტილებაში, თეოლოგია შეესწავლა? ადრიან ლევერკიუნი და ეს ქალაქი! რაღა თქმა უნდა, ამან ერთად თეოლოგია მოგვცა“ (მანი 2002: 104) (“Hat er es nicht mit sich genommen, wohin er immer genug 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 Keisersaschern, was sprach, Theologie zu studieren? Adrian Leverkühn und diese Stadt, - gewiß, das ergab zusammen wohl Theologie“) (მანი 2007: 112).

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 ძალიან თამამ მუსიკას წერდა, „თავისუფალიც“ იყო იგი, სრულიად მსოფლიოს მუსიკაც იყო? არა და არა. ეს გახლდათ მუსიკა კაცისა, ვინც ასე ვერ დააღწია თავი კაიზერსაშერნს, - სპეციფიკური კაიზერსაშერნის მუსიკა, მთელი თავისი უიდუმალესი, გენიალურ-გროტესკული ხლართებით, დაშიფრული ჰანგებითა და ჩქამებით“ (მანი 2002: 104) (“Er widmete sich später der Komposition. Aber wenn es sehr kühne Musik war, die er

schrieb, - war es etwas „freie“ Musik, Allerweltnmusik? Das war es nicht. Es war die Musik eines nie Entkommenen, war bis in die geheimste genialisch-skurile Verflechtung hinein, in jedem Kryptenhall und –hauch, der davon ausging, charakteristische Musik, Musik von Kaisersaschern“ (მანი 2007: 114).

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“ (მანი 2002: 291) (“Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: „Wo ich bin, da ist Kaisersaschern“, gelt, so stimmte die Sache auf einmal, und der Ästheticus brauchte nicht mehr über Stilllosigkeit zu seufzen“) (მანი 2007: 304).

ეშმაკის ეს სიტყვები ადრიანის გაოცებას მოჰყვა. იგი „აბსურდულ 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 მკვლევარის 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.

როცა ლევერკიუნი კაიზერსაშერნის ძველგერმანული პროვინციალიზმიდან „დასავლურ სამყაროში“ გადაინაცვლებს, ქვეყნის ქედმაღლური რიდის, „მკვეთრად გამოხატული კოსმოპოლიტური სულისკვეთების კონგლომერატი“, როგორც მას ცაიტბლომი უწოდებს, საშინელ იზოლაციაში ექცევა. პროვინციალიზმი, როგორც სამყაროსაგან თვითიზოლაცია და კოსმოპოლიტიზმი, როგორც კომუნიკაციის, ურთიერთობის ნება, ერთდროულად თანაარსებობენ ლევერკიუნში. კაიზერსაშერნს კი ლევერკიუნმა

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 hineingelitten 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“ (მანი 1955: 556) („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“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

შედარებით უფრო ადრე თომას მანი მცირე ზომის ესეში „კოსმოპოლიტიზმი“ („Kosmopolitismus“) გერმანელში კოსმოპოლიტიზმისა და პროვინციალიზმის თანარსებობის 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 შეედაროს [...]. კოსმოპოლიტიზმი თუ ევროპეიზმი მე ძირითადად გერმანულად განვიცადე და აღვიქვი, ამ განცდებს გოეთე, ლიჰტენბერგი, შოპენჰაუერი, ნიცშე და ვაგნერი ჰქვიათ“ (მანი 2002: 1019)

თომას მანის მიზანი ნათელია – ერთდროულად ფიქტიური და თან რეალურად არსებული გერმანული ისტორიული ქალაქი დანარჩენი თანამედროვეობისაგან დისტანცირებულად არსებობს. მკვლევარი ჰანელორე

მუნდტი ამის საფუძველზე ადრიან ლევერკუნს, როგორც “der Sohn der Stadt“, კაიზერსაშერნთან აიგივებს. იგი ისეთივე იზოლირებული, რეალური სამყაროსაგან მოწყვეტილია, როგორც კაიზერსაშერნი (მუნდტი 1989: 120). ამ იზოლირების მიზეზი კი, თავის მხრივ, მისი ჩაკეტილი ინდივიდუალისტურ-ესთეტიზირებული ხელოვნების ბრალია.

კაიზერსაშერნი, როგორც ძველგერმანულის სიმბოლო, ადრიანის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობის მქონე იყო. თომას მანის მიერ XVI საუკუნის აქტუალიზირება მისი თანამედროვეობით იყო ნაკარნახევი. მკვლევარი ჰელმუტ ვიგანდი სამართლიანად შენიშნავს, რომ XX საუკუნის ფაშისტური გერმანია არ იყო თანამედროვე, ცივილიზირებული საზოგადოებრივი ქვეყანა, არამედ მასში სუფევდა შუასაუკუნეებისა და ლუთერის დროის ატმოსფერო (ვიგანდი 1994: 121). თომას მანი კაიზერსაშერნის ჩვენებით უდაოდ აკრიტიკებს ნაციონალ-სოციალიზმს, ამ „ყავისფერ ჭირს“, რომელიც გერმანიის ისტორიულ განვითარებას აფერხებს და უკან წარსულში აბრუნებს. ნაციზმი კი კიდევ ერთი დიდი, უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო გერმანულ ისტორიაში, რამაც ქვეყანა საშინელ კრიზისამდე და გარდაუვალ კატასტროფამდე მიიყვანა.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილი მთლიანი მოქმედება ხდება უშუალოდ გერმანიაში, გარდა ერთისა - ესაა ადრიანის შეხვედრა ემმაკთან, რომელიც იტალიაში, კერძოდ, პალესტრინაში. იტალიაა ფაშიზმის ჩასახვის ადგილი. მკვლევარ ანტონინა რუსაკოვას მოსაზრებით, ადრიანზე იტალია არავითარ ზეგავლენას არ ახდენს. რომში და პალესტრინაში იგი ისევე ჩაკეტილი ცხოვრებით ცხოვრობს, როგორც აქამდე ცხოვრობდა გერმანიაში (რუსაკოვა 1967: 43). თუმცა ვფიქრობთ, რომ აქ არსებითია თ. მანის მიერ რომანის XXV თავში მოქმედების გამიზნული გადატანა იტალიაში, რამდენადაც იტალია ფაშიზმის წარმოშობის კერაა და იგი სიმბოლურ დატვირთვას იძენს ლევერკუნისა და გერმანიის პარადიგმატულობის საკითხში. ადრიანის მიერ ემმაკთან პაქტის დადება გერმანიის ფაშიზაციის ექვივალენტურია.

პარალელურად კი, 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.

ლევერკიუნის მუსიკა დაკავშირებულია კაიზერსაშერნთან და ოტო III-თან, ანუ ორმნიშვნელოვანი და წინააღმდეგობრივია, იგი 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, უმეტეს წილად, 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 იგი 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 (ვაჟე 2006:39).

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

თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსში“ საზოგადოებრივ ყოფასა და მასში არსებულ წინააღმდეგობრივ ტენდენციებს ფიქტიური სფეროს ჩარჩოებში აქცევს. მისი დაკვირვების ობიექტი გერმანიის კულტურულად ორიენტირებული ფენაა მხოლოდ. დებატებში მონაწილე სტუდენტები, მომხსენებელი პროფესორები,

საზოგადოების ბოხოქარი წარმომადგენლები, ლიტერატორები და დილექტანტები, 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 კულტურულ საზოგადოებას 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. არაბიურგერული, უტოპიური სამყარო, რომელმაც თავის მხრივ ყოფნის ახალი აზრი წარმოშვა (ოპიცი 2009: 117).

„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. ბიურგერობა მხოლოდ პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ინდიფერენტულობითა 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 შვერტფეგერის ოჯახისათვის ავტორმა ნიმუშად საკუთარი ოჯახი აიღო. თომას მანის პრეტენზია გერმანიის ტოტალურ ასახვაზე მისივე

კონცეფციიდან მომდინარეობს, რომ „გერმანული“ ნაწარმოების ძირითად კონცეფციას განეკუთვნება („das Deutsche zur Grund-Konzeption des Buches gehört und seinen tiefsten Gegenstand bildet“) (მანი 1984: 43). 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 „ნიშანში“ გამოკეტილი. სწორედ ამ სრულ გულგრილობაში ადანაშაულებს მას თომას მანი. ადრიან ლევერკიუნი არავითარ პასუხისმგებლობას არ გრძნობს საზოგადოების, ქვეყნის წინაშე. მისი შემოქმედება ისეთივე ანტიჰუმანური ხდება, როგორცაა ფაშისტური გერმანიის ვითარება და პოლიტიკა მთელს ქვეყანაში.

ლევერკიუნისაგან განსხვავებით, ცაიტბლომი უფრო მეტად ტრადიციული პერსონაჟია, მას აქვს გერმანელი განათლებული ბიურგერისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ისეთი ნიშანი, რის გამოც მას თომას მანი თავის „თვითპაროდის“ 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, რომ ლევერკიუნის ცხოვრებასა და გერმანიის კატასტროფის გზაზე დაშვებას შორის არსებობს იდუმალი კავშირი.

ცაიტბლომი კარგად ხვდება იმასაც, რომ ესთეტიზმი და ბარბაროსობა ნათესაურ კავშირშია ერთმანეთთან, ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ „გერმანული სულის საყოველთაო დანაშაულში“, რომელმაც ფაშიზმს ჩაუყარა საფუძველი, ადრიანსაც მიუძღვის თავისი წილი. ცაიტბლომის სიტყვები, რომ ესთეტიზმი ბარბაროსობის გამავრცელებელია, რომანის ცენტრალურ აზრს ქმნის, განსაკუთრებით იმიტომც, რომ ეს სიტყვები სწორედ ცაიტბლომს, ანუ თომას მანის „თვითპაროდის“, ეკუთვნის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თომას მანი რომანში გერმანელთა მხოლოდ კულტურული ფენის წარმომადგენლებს წარმოგვიდგენს, რის საფუძველზეცახდენს კიდევ ადრიან ლევერკიუნის ხელოვნების ინდივიდუალისტური, არაჰუმანური ხასიათის დემონსტრირებას. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოდ მივიჩნევთ რომანში კრიდვისის წრეს, 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 კრიდვისის 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. აქედან გამომდინარე მართებულად მიგვაჩნია, „დოქტორი ფაუსტუსის“ „აღსასრულის რომანად“ შეფასება. ეს ფაქტი არაერთხელ დასტურდება თვით რომანში, როცა რუდი შვერტფეგერის სიკვდილის შემდეგ, 43-ე თავი შემდეგი სიტყვებით იწყება: „ყველაფერი ზართა და ზათქით დასასრულისაკენ მიექანება. აღსასრულის ნიშნის ქვეშ დგას მთელი მსოფლიო“ (მანი 2002: 585) (“Alles drängt und stürzt dem Ende entgegen, in Endes Zeichen steht die Welt“) (მანი 2007: 605).

რომანში ასევე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თეოლოგიის სტუდენტთა ქრისტიანული გაერთიანების „ვინფრიდის“ წევრი სტუდენტების და, უპირველეს ყოვლისა, ლევერკიუნის მეგობრის, ადრიანის მოსაზრებები, რომელსაც ცაიტბლომი დოიჩლინის სახელით მოიხსენიებს, იგი გერმანელ

ახალგაზრდობას გერმანელი ხალხის სულიერ განსახიერებად მიიჩნევს: „გერმანელთა საგმირო საქმეები მუდამ ამგვარი მძლეთამძლე უმწიფრობით ხორციელდებოდა, ტყუილად როდი ვართ რეფორმაციის ხალხი, ისიც ხომ უმწიფრობის შედეგი იყო“ (მანი 2002: 149) (“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 auch“) (მანი 2007: 15).

დოიჩლინი ახალგაზრდობას გერმანელი ერის მეტაფიზიკურ ნიჭს უწოდებს, ეს ნიჭი განაპირობებს გერმანულ ქმნადობას, გერმანული არსის გაუთავებელ „გზად-ყოფნას“: „გერმანელი ხალხთა შორის მარადიული სტუდენტი, მარადიული მაძიებელია“ (მანი 2002: 149) (“Der Deutsche ist der ewige Student, der ewig Strebende unter den Völkern“) (მანი 2007: 150).

ადრიან ლევერკიუნი მაინცდამაინც არ ჩანს დოიჩლინის მოსაზრებებით აღფრთოვანებული, პირიქით, დამცინავი ტონით აღნიშნავს, რომ გერმანელ ხალხთა ე.წ. რევოლუციები, რომელიც მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე მოუხდენია, „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. კლარისა როდეს ვერასოდეს ეგუებოდა დედის, ბრემენელი სენატორის ქვრივის, ამპარტავნულ და კოკეტურ სიცილს, იგი ყოველთვის შეგნებულად, განგებ გახაზავდა ოჯახის ბიურგერული კალაპოტიდან ამოვარდნას. მისი დის, ინესის დანაშაული, ცაიტბლომის აზრით, ნათლად მიგვანიშნებდა გადაშენების გზაზე მყოფი ბიურგერობის უუნარობას, სტაბილური, დემოკრატიული საყრდენი შეექმნა გერმანიის მერმისისათვის. ამ უსასოობის შეგრძნება გაწონასწორებულ ცაიტბლომს ხმამაღლა ათქმევინებს: „ო, გერმანია, ილუპები და მე კი შენი იმედები მახსენდება! მე იმ იმედებს ვგულისხმობ, რომელთაც შეიძლება შენდა

თავად არც იზიარებდი, მაგრამ მსოფლიოს კი უღვიძებდი იმედებს შენი პირველი შედარებით იოლი დაცემისა და იმპერიის კრახის შემდგომ“ (მანი 2002: 501) (“O, Deutschland, du gehst zugrunde 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 Kaisersreichs, die Welt, in die setzen wollte“) (მანი 2007: 507).

თომას მანი გერმანიის კრიზისის პასუხისმგებლობას კულტურულ ფენას აკისრებს. გერმანიის პოლიტიკურმა ვაკუუმმა, 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 დალუპვას ნიშნავს, ჩვენი საქმისა და სულის დალუპვას, ჩვენი რწმენისა და ისტორიის დალუპვას. გერმანიის საქმე წასულია, მას წირვა გამოუვა, გაუგონარი კატასტროფა ისახება, ეკონომიკური, პოლიტიკური, მორალური და სულიერი, მოკლედ ყოვლისმომცველი“ – ამბობს ცაიტბლომი (მანი 2002: 232) („[...] 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“) (მანი 2007: 234).

ბიურგერული კულტურის ტრადიციებისაგან განთავისუფლების შედეგად ლევერკიუნი პრიმიტიულისა და „დემონურის“ სფეროში ვარდება. თომას მანი რომანის დასაწყისშივე წარმოადგენს ანტიჰუმანური და ანტირაციონალური ტენდენციების უპირატესობას თანამედროვე სინამდვილეში, როცა ცაიტბლომი, „გერმანელ ჰუმანისტთა მემკვიდრე“, „დემონურ საწყისს“ მისთვის ორგანულად უცხოდ მიიჩნევს, თუმცა აღიარებს, რომ ხელოვნებასა და კულტურაში, ამ „შარავანდედით მოსილ სფეროში“ შემამფოთებელი წილხვედრი

„დემონურზე“ მოდის, „რომ მუდამ არსებობს რაღაც ფარული, შემადრწუნებელი კავშირი ამ სფეროსა და ბნელეთის საუფლოს შორის“ (მანი 2002: 5).

როგორც ჰუმანისტი, ზერენუს ცაიტლომი საშინლად განიცდის ჰუმანისტური იდეალების გაუფასურებასა და კვდომას. იგი ნათლად ხედავს ლევერკიუნის შემოქმედებაში ესთეტიზმისა და ბარბაროსობის დიალექტიკურ კავშირს, რაც თანამედროვეობის საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ტენდენციებით იყო განპირობებული. კულტურის ასათვისებლად ლევერკიუნი თანამედროვე სინამდვილეში აუცილებელ პირობად მიიჩნევს „ბარბაროსობის მოზრდილ ულუფას“ (მანი 2002: 75). მის მუსიკალურ ხელოვნებაში ბარბაროსობისაკენ მიდრეკილება სხვა არაფერია თუ არა მთელი კულტურის, მთელი გერმანული სინამდვილის ე.წ. „ბარბაროსობად ქცევა“, როგორც მას მკვლევარი ჰელმუტ ვიგანდი უწოდებს (ვიგანდი 1994: 189).

ცაიტლომი, როგორც ჰუმანიზმის სიმბოლო რომანში, გერმანიის ათასწლოვანი ისტორიის „გაბიაბურების“, მისი აბსურდულობის მაუწყებელია. II მსოფლიო ომის გერმანიის კაპიტულაციით დამთავრების გამო გერმანული განვითარების გზა მცდარი აღმოჩნდა. ეს გზა საბოლოოდ არარაობისაკენ, უსასოობისა და „უმაგალითო გაკოტრებისაკენ“ მიმავალ გზად იქცა.

ლევერკიუნის სვლა „ბურუსით მოცულ მუსიკალურ სამყაროში და მისი სრული კონცენტრაცია „ეზოთერულ“ ხელოვნებაზე პირადპირ 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 ლევერკიუნის მკაცრად გამიჯნული და ინდივიდუალურად ესთეტიზირებული 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 – ერთგვარად

რომანტიკული კონცეფცია – თომას მანის იმ განზრახვას ემსახურებოდა, რომ ინდივიდუალურის საშუალებით ზოგადი წარმოეჩინა. იგი გერმანიის ყოფას ერთი, ამავე კულტურის მატარებლის, ისევე გერმანელის ცხოვრებით ასახავს.

I მსოფლიო ომში გერმანიის ევროპაზე გაბატონების პოლიტიკურ მიზანს - „გარღვევას“, როგორც გერმანიის ისტორიული სინამდვილის „სასიგნალო ცნებას“, თომას მანისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იყო ერთგვარი ინტელექტუალური ოცნება ევროპულ და არა მხოლოდ ევროპულ, არამედ მსოფლიო გერმანიაზე, როგორც მას ზერენუს ცაიტბლომი უწოდებს რომანის XXI თავში.

„გარღვევასთან“ გარკვეულ კავშირშია ნიცშეს „ზეკაცის“ თეორიაც, რომელიც უპირველეს ყოვლისა გულისხმობს მოძველებულ ქრისტიანულ-მორალურ ფასეულობათა და ღირებულებათა სისტემისაგან ადამიანის განთავისუფლებას. შეიძლება ვთქვათ, რომ ამ ნიშნით ხასიათდება ლევერკიუნის მუსიკაც, რამდენადაც იგი მას ათავისუფლებს მუსიკის აქამდე ცნობილი ნორმატიული კანონებისაგან, მაგრამ ნიცშეს „ზეკაცის“ შემთხვევაში ეს, ფაქტობრივად, პოზიტიური მოვლენაა, რადგან იგი ადამიანს მოძველებული, უვარგისი და გაუფასურებული მორალისაგან ათავისუფლებს, მაგრამ ამით ადამიანი ამორალურად არ გადაიქცევა. ლევერკიუნის მუსიკა ხელოვნების რომანტიკული და ჰარმონიული სფერო აღარ არის, იგი ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნებას გვიტოვებს მხოლოდ. სიძლიერე და ნება ნიცშესათვის ის სიდიდეებია, რომელიც ადამიანურ ღირებულებათა სისტემას ახლებურად აყალიბებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც, ნიცშეს სიტყვებით, „მზრძანებელთა მიღმა, მარწყხებისაგან თავისუფალი“ („jenseits der Herrschenden, losgelöst von allen Bänden“) არსებობს და თავის მიზანს არა წარსულში, არამედ მომავალში ხედავს.

მკვლევარი ულრიკე ჰერმანსი ნიცშეს „ზეკაცის“ იდეას ადრიანის მუსიკალურ „გარღვევას“ ადარებს, და, გამომდინარე აქედან, მას „მუსიკალურ ზეკაცს“ უწოდებს, თან დასძენს, რომ ნიცშეს თეორია „ზეკაცის“ შესახებ თეორიად დარჩა, ანუ ის აუხდენელი ილუზია უფრო იყო, ხოლო ადრიანმა, მისი აზრით, ახალი მუსიკის შექმნით მიზანს მიაღწია (ჰერმანსი 1994: 275). მაგრამ ადრიან

ლევერკიუნმა მუსიკის სფეროში „გარღვევის“ მცდელობა არა საკუთრივ თავად, ზეადამიანური უნარების წყალობით, არამედ ეშმაკის დახმარებით მოახდინა. ადრიანი სული არ არის თავისუფალი, რაც ნიცშეს „ზეკაცის“ ძირითადი მახასიათებელია. მისი „ოსმოსური“ ჩაკეტილობა და იზოლირება არცერთ შემთხვევაში არ გულისხმობს ნიცშეს თეორიის მიხედვით განთავისუფლებას. მართალია, ლევერკიუნი ერთ შემთხვევაში უარს ამბობს თეოლოგობაზე, და აქედან გამომდინარე ქრისტიანული მორალი მისთვის, შესაძლოა, უცხო ხდება, მაგრამ იგი, როგორც ლუთერანი, ყოველთვის ხაზს უსვამს თეოლოგიისა და მუსიკის მჭიდრო კავშირს. მაგალითისათვის „აპოკალიფსის“ რელიგიური თემაც საკმარისია.

თუკი „გარღვევის“ მოტივის იდეურ-ისტორიულ სფეროში ლოკალიზაციას მოვახდენთ, მაშინ ამ გზით სამყაროს შექმნის ნეოპლატონულ მოდელს მოვუახლოვდებით, რომლის მიხედვითაც პირველსაწყისი, ერთი მთლიანი, განაყოფიერების შეუდარებელი თვისების წყალობით, როგორც წყარო, მრავალ ნაკადად იყოფა. სიმრავლედ ქცეული ერთი მთლიანი შემდგომ ისევ მიისწრაფვის პირველსაწყისს დაუბრუნდეს და ისევ ერთარსად იქცევა, რათა თავის არსებაში ჩაიკარგოს შემდგომი გარღვევისთვის.

1945 წელს თომას მანი ბრუნო ვალტერს წერდა: „რომანში საქმე ეხება გენიალურობისა და კრიზისის ინტელექტუალური განცდის საფუძველზე გამოწვეულ დამბლას, ინსპირაციული გარღვევის მოთხოვნით ეშმაკთან კავშირს. მეტად ღრმა და ნიშანდობლივი ვითარებაა“ (მანი 1992: 416)

„გარღვევის“ თემას რომანის XXX თავში დიდი ადგილი ეთმობა, როცა ლევერკიუნს ცაიტბლომთან საუბრისას, პეპლის „წინ-გაჭრა“ მოაქვს მაგალითად, რომელიც ჭუპრის გარღვევას და პეპლად გადაქცევას ლამობს, იგი აქ სწორედ ამ „წინ-გაჭრის“ ისტორიულ-პოლიტიკურ ასპექტს განიხილავს.

ზერენუს ცაიტბლომი ჯერ მკითხველის, ხოლო შემდგომ უკვე ადრიან ლევერკიუნის წინაშე ცდილობს I მსოფლიო ომის პერიოდში გაბატონებულ არქაულ განწყობას გამართლება მოუძებნოს. ცაიტბლომის აზრით, ვილჰელმინისტურ ეპოქაში, ხელოვნების ახალგაზრდა წარმომადგენლები „დიდ

სახალხო ომში” ხედავდნენ ცხოვრების იმგვარი ფორმისაკენ „გარღვევის“ საშუალებას, სადაც სახელმწიფო და კულტურა ერთნი იქნებოდნენ. სამშობლოსათვის ალტკინებული ანალიტიკოსი ცაიტბლომი მიიჩნევს, რომ ამ „გარღვევის“ მიღწევა მხოლოდ სხვა, გერმანელ ერზე უკეთ ჩამოყალიბებული ერების სისხლის დაღვრით მიიღწეოდა. მაგრამ საზოგადოებრივი წყობის მაღალი ფორმისაკენ გაჭრის საშუალება საგარეო, ანუ მსოფლიო ომი კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ სამოქალაქო ომი: „დიდი სახელმწიფო უკვე ერთობ დიდი ხანი ვართ, მიჩვეულები გახლავართ, მაგრამ ამან მოლოდინისამებრ როდი გაგვახარა [...] სასწრაფოდ საჭირო შეიქნა კვლავ წინ გაჭრა: მსოფლიოში გაბატონებულ სახელმწიფოდ გადაქცევა [...] ომი იყო საჭირო, და თანაც, თუ სხვა გზა არ იქნებოდა, ომი ყველას წინააღმდეგ, რათა ყველა დაგვერწმუნებინა და დაგვეპყრო” (მანი 2002: 391).

მოგვიანებით კი, უკვე ადრიანთან სამყაროსადმი გერმანიის გაორებული დამოკიდებულების თაობაზე საუბრისას ადრიანს ცაიტბლომი იმ დასკვნამდე მიჰყავს, რომ გერმანიის მსოფლიო ბატონობისაკენ „გარღვევის“ სურვილი, რისკენაც გერმანიასა და გერმანელს ბედისწერა „მიიხმობდა“, სხვა არაფერი იყო, თუ არა „არსებითად სიმარტოვიდან ქვეყნიერებაში გაჭრა“. „ყველაზე მწარე ის არის, რომ სამხედრო ლაშქრობის იერსახეს იძენს ის, რაც სინამდვილეში ქვეყნიერებასთან შერწყმის კაემნიანი ლტოლვაა, წყურვილია“-ამბობს ადრიანი (მანი 2002: 392).

რომანის ამ ნაწილში აშკარად შეიმჩნევა აპოლიტიკოსი თომას მანის შეხედულებების გამოძახილი. რომანში „გარღვევის“ კომპლექსი თავისი პოლიტიკური ფორმით ინტერნალურ და ექსტერნალურ ასპექტებს აერთიანებს, ამდენად ადგილი აქვს „გარღვევის“ სურვილს გერმანული საზოგადოებრივი ცხოვრების უმაღლესი ფორმისაკენ და, ამასთანავე, მსოფლიოში „გარღვევის“ სურვილსაც. ნიშანდობლივია, რომ ადრიანი „გარღვევის“ მოტივის გენერალიზაციას ახდენს, რათა შემდგომ იგი ესთეტიკურ სფეროში გადაიტანოს.

კლასიკის თოჯინებისადმი მიძღვნილი თხზულების მოშველიებით ადრიანი ხაზს უსვამს „გარღვევის“ ესთეტიკურ მომხიბლაობას, თავისუფალ

გრაციას, რაც, თხზულების მიხედვით, არსებითად თოჯინასა და ღმერთს აქვს მიმადლებული, ანუ სრულიად შეუგნებელსა და უსასრულოდ შეგნებულს. თუმცა ცაიტბლომი მალევე აბრუნებს „გარღვევას“ პოლიტიკურ სფეროში და ამტკიცებს, რომ „ესთეტიკური ცხოვრება ან წაწყმენდა, - ეს ბედისწერაა, მასზეა დამოკიდებული ბედნიერება და უბედურება, დედამიწაზე ლალად ყოფნა ან უსაშველო, ზვიადი მარტოობაც და რომ „სიმახინჯეში ჩაკეტილობიდან თავის დაღწევის და წინ გაჭრის წადილი უპირატესად გერმანული თვისებაა“ (მანი 2002: 401).

ადრიანის აქტივობის ხარისხი ცაიტბლომთან „გარღვევის“ შესახებ საუბრისას შესამჩნევად დაბალია, რაც, უპირველესად, მის აპოლიტიკურ განწყობილებასა და „გარღვევის“ ესთეტიკურ უპირატესობაზე მიუთითებს, მაშინ როცა ცაიტბლომი ესთეტიკურში ჰუმანურის ფართო გაგებას ხედავს.

ლევერკიუნი, მართალია გერმანიის სიმბოლოა, მაგრამ იგი ყოველთვის ესწრაფვის ყოველი გერმანული გამოვლინებისაგან გაქცევასა და თავის დახსნას, დასცინის ცაიტბლომის მამულიშვილურ მოვალეობას, ყველას, ვინც ომში მონაწილეობს, „საბძლის დისკუტის“ მონაწილედ მოიხსენიებს, რომლებიც გერმანიის „გარღვევის“ იდეით ტკბებიან: „გერმანიას განიერი მხრები აქვს. ვინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ ერთი ასეთი ნამდვილი წინ გაჭრა იმად არა ღირს, რასაც თვინიერი მსოფლიო ბოროტმოქმედებას უწოდებს. კაცმა რომ თქვას, ერთადერთი პრობლემა არსებობს ამქვეყნად, სახელდობრ, აი რა: როგორ გაიჭრა წინ? როგორ გახვიდე ფონს? როგორ გაარღვიო ჭუპრი და პეპლად იქცე? მთელ სიტუაციას მოიცავს ეს კითხვა“ (მანი 2002: 400) (“Deutschland hat breite Schultern. Und wer beugnet denn, dass so ein rechter Durchbruch das schon wert ist, was die zahme Welt ein Verbrechen nennt!“) (მანი 2007: 414). ლევერკიუნი შენიშნავს, რომ ყველაფერი ამ სამყაროში „გარღვევის“ სურვილის ირგვლივ ტრიალებს, თუმცა კიცხავს გერმანიის ამ მისწრაფებას. ათეული წლების წინ გამოცხადებული ბურჟუაზიული ეპოქის დასასრულის ჟამს მსოფლიო უნდა გაერთიანებულიყო გერმანული დროშის ქვეშ. ეს, რა თქმა უნდა, „ზნეობრივი მუშაკობით“ ვერ მიიღწეოდა. ასე რომ ომი იყო საჭირო, ომი ყველას წინააღმდეგ, რათა მსოფლიო დარწმუნებულიყო

ახალი ეპოქის დასაწყისში, „მაშ, ომი იყო საჭირო, ომი ყველას წინააღმდეგ... აი, რა გადაწყვიტა ჩვენმა ბედისწერამ და აი, რისთვის გავილაშქრეთ ალტყინებით დარწმუნებულებმა, რომ გერმანიის დიადმა ჟამმა დარეკა, რომ ისტორიის ჩარხი ახლა ჩვენთვის ბრუნავდა“ (მანი 2002: 391) (“Fällig erschien ein neuer Durchbruch... also Krieg und wenn es sein musste, gegen alle zu überzeugen und zu gewinnen, das war’s, was das Schicksal beschlossen hatte und wozu wir begeistert aufbrachen – erfüllt von der Gewißheit, dass Deutschlands säkulare Stunde geschlagen habe“) (მანი 2007: 405).

ლევერკიუნის სიტყვებში, რა თქმა უნდა, I მსოფლიო ომის შედეგები იგულისხმება, რომელმაც სავალალო ყოფამდე მიიყვანა გერმანული სახელმწიფო და მათი ისტორიის ჩარხი უკუღმა დაატრიალა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თ. მანი ოდესღაც, შემოქმედების დასაწყისში თავად იყო ამ ომის მომხრე. იგი კონსერვატორად და ინდივიდუალისტად გვევლინებოდა, ერთმანეთს უპირისპირებდა, ერთის მხრივ, „ცივილიზაციას“, „საზოგადოებას“, „საარჩევნო ხმის უფლებას“ და, მეორეს მხრივ, „ლიტერატურას“. იდეათა პირველი კომპლექსი, მისი აზრით, გერმანულ ნაციონალურ ხასიათს შეესაბამებოდა, რომელიც თითქოს თავისი არსით ანტიდემოკრატიული და აპოლიტიკურია. უკვე ვაიმარის რესპუბლიკის დამყარების პირველ წლებშივე თომას მანი აღიარებს თავისი პოლიტიკური შეხედულებების მცდარობას და გერმანიის სასურველ სახელმწიფოებრივ წყობად, რესპუბლიკის ნაცვლად, დემოკრატიას მიიჩნევს (კაკაბაძე 1964: 78)

ადრიანი რომ ტიპიური გერმანული ბედისწერის მატარებელია და „გერმანულობის“ თვალსაჩინო წარმომადგენელია, ამას სხვა მრავალ ნიშანთან ერთად ცაიტბლომის სიტყვებიც გვიდასტურებენ, როდესაც იგი გერმანელის „გარღვევას“, როგორც ტიპიურ გერმანულ თვისებად მიიჩნევს უპირატესად: “[...] ich fühle, habe immer gefühlt und will es gegen viel derben Augenschein vertreten, daß dies deutsch ist kat’exothen, tief deutsch, die Definition des Deutschtums geradezu, eines Seelentums, bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzierischer Eckensteherie, neurotischer Verstickung, stillem Satanismus...“ (მანი 2008: 412) („[...] მე ყოველთვის ვგრძნობდი და, მიუხედავად მისი გამოვლენის უხეში ფორმებისა, მზად ვარ მუდამ დავამტკიცო, რომ ეს გერმანული თვისებაა kat’exothen, ღრმად გერმანული,

ცოცხალი მახასიათებელია გერმანელებისა, ისეთი ფსიქიკური წყობისა, რომელსაც მუდამ ერთი იდეის აკვიატება ემუქრება, მარტოობით არის მოშხამული, პროვინციული ზოზინი, ნერვული კონფლიქტები, ჩუმი სატანიზმი ახლავს...“)
(მანი 2002: 401)

„გარღვევის“ პოლიტიკური მნიშვნელობისათვის ადრიან ლევერკუნის ცხოვრებაში მომხდარი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოვლენა - მარი გოდოსთან ურთიერთობა მიგვაჩნია. მისი მნიშვნელობა არა მარტო ადრიანის სურვილში გამოიხატება, მარტოობისა და ჩაკეტილი ცხოვრებისაგან განთავისუფლდეს, არამედ მას გერმანიის ერთი ისტორიული ეპიზოდის ჩვენებისათვის საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს. მარი გოდოს ეპიზოდი რომანში 1924 წლით არის დათარიღებული. ამ წელს გერმანიას კიდევ ერთხელ მიეცა საშუალება პოლიტიკური იზოლაციისათვის თავი დაეღწია, უარი ეთქვა ასეთ პოლიტიკაზე, ნაციონალ-სოციალიზმის ნაცვლად დემოკრატიის გზას დასდგომოდა და დანარჩენ ევროპას შეერთებოდა.

დასავლეთ შვეიცარიის ქალაქ ლოკარნოში 1925 წელს დადებული გერმანია-საფრანგეთის სამშვიდობო ხელშეკრულება და ევროპის ე.წ. “Pan-Europa”-ს სახელწოდებით გაერთიანება, წარმატებით ვერ განხორციელდა, ისევ და ისევ გერმანიის არადემოკრატიული პოლიტიკის გამო.

გაერთიანება “Pan-Europa”-ს დამფუძნებელი იყო კოსმოპოლიტი და, როგორც მას ხშირად უწოდებდნენ, მსოფლიო მოქალაქე გრაფი რიჰარდ კოდენჰოვე-კალერგი. 1922 წლის 15 ნოემბერს მან გაზეთ “Vossische Zeitung“-ში ბერლინში და უკვე 17 ნოემბერს გაზეთ “Neue freie Presse“-ში ვენაში გამოაქვეყნა სტატია სახელწოდებით “Paneuropa. Ein Vorschlag”, სადაც მოუწოდებდა ევროპულ ქვეყნებს პოლიტიკური და ეკონომიკური გაერთიანებისაკენ. მისმა ამ იდეამ არა მარტო პოლიტიკოსები, არამედ სხვა ცნობილი პიროვნებები, ინტელექტუალები, მოხიბლა, როგორებიც იყვნენ თომას და ჰაინრიხ მანები, შტეფან ცვაიგი, გერჰარტ ჰაუპტმანი, რაინერ მარია მარია რილკე, ფრანც ვერფელი და სხვ. თომას მანი “Paneuropa“-ს დამფუძნებელს მოიხსენიებდა როგორც „განსაკუთრებულად ლამაზ ადამიანს“ (“einer der merkwürdigsten und übrigens schönsten Menschen“), რომელიც კი

აქამდე შეხვედროდა. თუმცა აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ჰიტლერისათვის იგი “Allerweltsbastard“ იყო. გრაფი კოდენჰოვე-კალერგისათვის ევროპული სახელმწიფოების კავშირი ერთადერთი ალტერნატივა იყო შესაძლო მომავალი მსოფლიო ომის თავიდან ასაცილებლად. თუმცა ეს იდეა და მოწოდება იდეად დარჩა. ბრიტანეთი გერმანულ-ფრანგული ზავის ოპონირებას ეწეოდა, რასაც, თავის მხრივ, გერმანული სახელმწიფოს არადემოკრატიულობაც უწყობდა ხელს. ამას მოჰყვა გერმანიის საგარეო საქმეთა მინისტრის, გუსტავ შტრეზემანის გარდაცვალება, რომელიც ხელისუფლებაში ერთ-ერთი აქტიური მხარდამჭერი იყო ამ გაერთიანებისა. გერმანიის მმართველობაში ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლით საბოლოოდ აიკრძალა “Paneuropa“-ს გაერთიანების აქტიური საქმიანობა. “Die einzige Europär“, როგორც გრაფი ხშირად აღნიშნავდა, მხოლოდ თავისუფალი შემოქმედნი, მოაზროვნეები და მწერლები აღმოჩნდნენ საბოლოოდ.

„მიზიდულობა და ინდიფერენტულობა, მგზნებარე ინტერესი და გულგრილობა“ (“Anziehung und Indifferenz, Erregung und Gleichmut“) – ასე შეიძლება დახასიათდეს ლევერკიუნის უნაყოფო ურთიერთობა „არა-გერმანელ“ მარი გოდოსთან, რაც ერთგვარი სიმბოლოა ზემომოყვანილი ისტორიული ფაქტისა. ადრიანი, ისევე როგორც გერმანია, უუნაროა, თავი დააღწიოს „გერმანულობით“ გამოწვეულ იზოლირებულ ყოფას.

ზერენუს ცაიტბლომი ადრიანის ცხოვრების გვიანდელ პერიოდში მომხდარ ცვლილებაზე მოგვითხრობს რომანის XXXI თავში, რაც ადრიანის ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებას შეეხება, და რომელსაც ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობის“ გვერდით დროის 24-წლიანი მონაკვეთის ბოლო ეტაპზე სუსტად გამოვლენილი „ფაუსტური“ ელემენტი შეიძლება ვუწოდოთ.

ცხადია, რომ მუსიკოსი ფაუსტ-ფიგურის მუსიკალური ხელოვნება მთლიანად უარყოფს მუსიკაში რომანტიკულ გრძნობათა სიტბოს არსებობას, მაგრამ იგი თითქოს უცებ იცვლის შეხედულებას ხელოვნების დანიშნულებაზე, რომ ხელოვნება ძალიან მალე სულ მარტოდმარტო დარჩება, რადგან ის წრე, რომლისთვისაც არსებობდა, სულ მალე აღარ იარსებებდა, ან უკვე თითქმის აღარ არსებობდა. 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“ (მანი 2002: 418) (“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 ihr, sich die Dienerin sehen in seiner Gemeinschaft“) (მანი 2008: 430).

თუმცა, ლევერკიუნის ეს ერთგვარი შემობრუნება ხელოვნების ტრადიციული გაგებისაკენ მხოლოდ ზედაპირული აღმოჩნდა, რადგან მისი შემდგომი მუსიკალური ქმნილებები ანტიჰუმანური იდეალების მქადაგებლები არიან ისევ, მათ საწყისს ისევ „დემონური“ და არა ადამიანური შეადგენს. ადრიანი საკმაოდ სუსტი იყო, ეს წამიერად გაელვებული, საღი, კეთილშობილური მოსაზრება საკუთარ ხელოვნებაში დაენერგა, ისევე როგორც მთელი გერმანელი ერი იყო უსუსური და უუნარო, წინ აღსდგომოდა ფაშისტური რეჟიმის სისხლიან პოლიტიკას. მკვლევარი ჰანს მაიერი კითხვას სვამს, თუ რატომ შემოიფარგლა თომას მანი „დოქტორ ფაუსტუსში“ საზოგადოების მხოლოდ იმ ნაწილის ჩვენებით, რომელიც პასიურობითა და ინდიფერენტულობით ხასიათდებოდა დანარჩენი სამყაროს მიმართ. და აქ მაიერი სამართლიანად ავითარებს მოსაზრებას, რომ თომას მანმა ეს არჩევანი იმ უბრალო მიზეზის გამო გააკეთა, რომ გერმანელ ხალხში არ მოიძებნებოდა იმ დროისათვის აქტიური ძალა, რომელიც წინააღმდეგობას გაუწევდა არსებულ ვითარებას (მაიერი 1983: 321).

ადრიანის მიერ გამოთქმული სურვილი ხელოვნების ხალხთან, საზოგადოებასთან დაახლოვების შესახებ ცაიტლომს არც თუ იმდენად მისაღებად ეჩვენება, რადგან, მისი მოსაზრებით, „ხელოვნება, რომელიც „ხალხთან

მიდის, რომელიც ბრბოს პატარა კაცის, უბირი კაცის მოთხოვნილებებს თავისად იხდის, ღარიბდება და ეს უსაშინლესი უვიცობის დანერგვა და აზრის ჩაკვლა იქნებოდა”. ეს მოსაზრება გარკვეულწილად უახლოვდება გერმანელი ფილოსოფოსისა და კულტურის ისტორიკოსის, ოსვალდ შპენგლერის მიერ „ევროპის დაისში” გამოთქმულ აზრს იმის შესახებ, რომ „ფაუსტური” მუსიკა არისტოკრატიული და ექსკლუზიური ხასიათისაა, და რომ ზოგადად „ფაუსტური” ხელოვნება ყველასათვის გასაგები არ უნდა იყოს. გამოდის, რომ ადრიან ლევერკიუნის ზემოგანხილულ სიტყვებში შპენგლერისეული „ფაუსტური მუსიკის” დაძლევისა და „გარღვევის” აუცილებლობას ხედავს, თუმცა, როგორც ანტიფაუსტი მუსიკოსი საბოლოოდ ვერ ახდენს მუსიკის ჩარჩოების „გარღვევას“.

მუსიკალური ფაუსტ-ფიგურა „დოქტორ ფაუსტუსში” კომპოზიტორ არნოლდ შონბერგის თორმეტტონიანი ტექნიკის ფიქტიურ ავტორად არის წარმოდგენილი. მუსიკის ეს ტექნიკა, ერთის მხრივ, აბსოლუტური და აბსტრაქტული, მკაცრი კონსტრუქტივიზმით ხასიათდება, მეორეს მხრივ, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, არავითარ მყდერ ჰარმონიულობას არ ქმნის, პირიქით, მუსიკალურ ბგერათა ქაოტური განლაგების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ადრიანის მიერ შემუშავებული თორმეტტონიანი მუსიკის თეორიის პრაქტიკაში დანერგვა მხოლოდ ეშმაკთან გარიგების შემდეგ გახდა შესაძლებელი. მისი აზრით, სწორედ აქედან გამომდინარე აღიქმება თორმეტტონიანი მუსიკა „ეშმაკისეულად”, რაც თავისთავად ნიშნავს მუსიკის „დემონიზაციას”.

მუსიკის სფერო ცხოვრების წყვდიადის გარღვევის იმედს ბადებს, რომანტიკოსებთან ეს ხდება „დემონურის“ გზით, ხოლო დეკადენტებთან შეშლილობის გზით. მკვლევარი მიხეილ კვესელავა თავისი წიგნის „ფაუსტური პარადიგმების” II ტომში შენიშნავს, რომ შონბერგის მუსიკა ამ „გარღვევის“ ერთ-ერთი ფორმაა, და რომ მისი პანტონალური მუსიკა კლასიკური ფორმების სრულ რღვევას წარმოადგენს (კვესელავა 1961: 530). მოგვიანებით კი, მკვლევარი აცხადებს, რომ პოლიტიკური გარღვევის საფუძველზე ადრიანიც ცდილობს გაარღვიოს წმინდა მუსიკის კარჩაკეტილობა, გავიდეს პიროვნულის საზღვრებიდან, პირისპირ მივიდეს ხალხთან, ადამიანებთან და შენობით

ელაპარაკოს მათ, მაგრამ ადრიანის ტრაგედია ის არის, რომ ეს გარღვევა მისთვის შეუძლებელი, განუხორცილებელი აღმოჩნდა. აქ მიხეილ კველსელავა ზემოხსენებულ მისსივე მოსაზრების საწინააღმდეგო აზრს ავითარებს. უნდა შევნიშნოთ, რომ ადრიან ლევერკიუნის ხელოვნური, გამოანგარიშებული, კონსტრუქციული მუსიკა, რომელიც კომპოზიტორების, პფიცნერ-შონბერგი-ადორნოს, მოდელისაკენ მიემართება, ვერ იქნებოდა „გარღვევის“ ვერცერთი ფორმა.

ლევერკიუნი თავისი მუსიკალური ხელოვნებით შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში უკვე ცდილობს „გარღვიოს“ ცივი, რაციონალური „აგრძნობადი“ მუსიკალური ლაბორატორია, „დემონური სფერო“, დაძლიოს მუსიკალურთან ერთად პიროვნული იზოლირება, დგება მომავლის მუსიკის რაციონალური, ცივი, ჩარჩოებისაგან განთავისუფლების საკითხი. ადრიანს სურს „გარაფრებული“ მუსიკის საზღვრები „გარღვიოს“, აბსტრაქტული ხელოვნების ახალ სამყაროში გაიჭრას და ამ გზით დაუბრუნდეს ისევ ადამიანურ სამყაროს. თუმცა ეს მცდელობა მცდელობად დარჩა.

„გარღვევის“ სურვილი მხოლოდ ძალზედ სუსტად გამოკრთება ადრიან ლევერკიუნის ბოლო მუსიკალურ ნაწარმოებში „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ („Dr. Fausti Weheklag“), როგორც „უვნასაკნელი მიმქრალი ბგერა“, ვიოლონჩელოს მაღალი „სოლ“, „წკრიალა ნოტი ამ დუმილში რომ გამოკიდულა, უკვე გახშიანებული და აღარარსებული, რომელსაც მხოლოდ სულიდა აყურადებს და ლამპარივით ანთია ღამეში“ (მანი 2002: 636)

ადრიან ლევერკიუნის „გარღვევის“ სურვილი ხელოვნებაში, პოლიტიკური „გარღვევის“ მსგავსად არა მასშტაბური ხასიათის, არამედ უფრო მეტად ეშმაკთან პაქტის წყალობით „შემოქმედებითი გამონათებების“ ხარჯზე ტრადიციული კანონიკური ხელოვნების დაძლიების მცდელობა იყო. ლევერკიუნს „ხელოვნების მხსნელად“ უნდოდა მოვლენოდა საზოგადოებას, რამდენადაც იგი „გარღვევის“ შემთხვევაში მუსიკისათვის ცხოველმყოფელობისა და გრძნობის სიძლიერის კვლავ მოპოვებას ცდიდა: „ის კი, ვინც ინტელექტუალური სიცივიდან

ახალი გრძნობის ფათერაკებიან საუფლოში წინ გაჭრას შეძლებს, მას შეიძლება ხელოვნების მხსნელი ეწოდოს“ (მანი 2002: 405).

ადრიანისთვის „გარღვევა“ ესთეტიკური თვალსაზრისით მუსიკის მელანქოლიური პრეტენზიულობისაგან განძარცვაა, „სულიერად ჯანმრთელი, ლალი, ხალისიანი, ნდობით აღსავსე, კაცობრიობასთან შენობით მოლაპარაკე ხელოვნების“ შექმნაა. ეს იყო მისი, როგორც მარტოსულის ერთობაზე, მიუკარებლის ურთიერთნდობაზე, მოსაუბრის სიტყვაში გამოხატული მუსიკალური „გარღვევა“, რითაც ხელოვნება ისევ ადამიანურ სამყაროს დაუბრუნდებოდა და ისევ ადამიანისთვის შეიქმნებოდა.

„გარღვევის“ თემა „დოქტორ ფაუსტუსში“ ორ, ისტორიულ-პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ ასპექტში გვეძლევა. ისტორიულად და პოლიტიკურად გაგებული „გარღვევა“, როგორც გერმანიის უშუალო თვისება, გერმანიის სამხედრო, პოლიტიკურ აგრესიას ნიშნავს დანარჩენი სამყაროსადმი მიმართულს და პოლიტიკურ ბარბაროსობად იწოდება. „გარღვევის“ ამ ასპექტს რომანში ნათელჰყოფს „სიკეთის მაძიებელი მსოფლმხედველობის“ მქონე ზერენუს ცაიტბლომი, რომლის უკან თომას მანი დგას თავისი აპოლიტიკური იდეებით. „გარღვევის“ ესთეტიკური გაგება კი გულისხმობს ადრიან ლევერკიუნის მცდელობას, „გარღვიოს“ „ოსმოსურად“ ჩაკეტილი მუსიკის „დემონური სფერო“, რაც პოლიტიკურ გაგებასთან შედარებით, ბევრად უფრო დადებითი მოვლენაა. მართალია, ადრიანის სურვილმა შედეგი ვერ გამოიღო, ხელოვნების ხალხურობისა და ადამიანების გარეშე არსებობის შეუძლებლობის აღიარება ძალზედ დაგვიანებული აღმოჩნდა, თუმცა უკანასკნელ მუსიკალურ ნაწარმოებში მკრთალად გაჟღერებული მაღალი „სოლ“ უკვე ახალი „გარღვევის“ იმედს ბადებს უიმედობისა და ნგრევის შეგრძნებების მიღმა.

ფაუსტზე ხალხური წიგნიდან ისტორიული ფაუსტის სიტყვების - „კვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანის“ მხატვრული ტრანსფორმაცია ხდება რომანის ფინალურ ნაწილში ლევერკიუნის გამოსათხოვარ სადამოზე, მუსიკალურად კი იგი ინტერპრეტირებულია ადრიანის უკანასკნელ მუსიკალურ ნაწარმოებში „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“. თუმცა, ამჯერად

ისტორიული ფაუსტის მიერ წარმოთქმული ეს ფრაზა გვსურს, ადრიანისა და გერმანიის იდენტურობის პრობლემის ჭრილში განვიხილოთ, ანუ ჩვენთვის ამ ეტაპზე არსებითია ფრაზის მხატვრული და ასე გაგებული პოლიტიკური ტრანსფორმაცია.

გამოსათხოვარ სადამოზე ადრიანის მიმართვა „ძმანო და დანო“, „ღირსნო და საყვარელნო მეგობარნო“ შეკრებილთადმი გვაფიქრებინებს, რომ ადამიანებთან ურთიერთობის სურვილი სიკვდილამდე რამოდენიმე საათით ადრე საკმაოდ გამძაფრდა მასში, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსგავსი მიმართვები ლევერკიუნისაგან წარმოუდგენელი იქნებოდა, ისევე როგორც ხალხთან „შენობით“ მოლაპარაკე მუსიკალური ხელოვნება. „ღვთის მიერ მიტოვებული და სასოწარკვეთილი ადამიანი“ დასტირის სწორედ იმას, რისი „წართმევის“ სურვილიც დისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევანის სიკვდილით გამოწვეულმა ტკივილმა, როგორც „ბოროტმა ქრისტიანმა“ ხმამაღლა გამოთქვა: „[...]იგი არ უნდა იყოს[...] სიკეთე და კეთილშობილება[...]“ (მანი 2002: 619) (“[...] es soll nicht sein[...]Das Gute und Edle[...]was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel.“) (მანი 2007: 631).

ემმაკთან პაქტის დადება და გერმანიის „ფაშიზაცია“ თავისთავად უარყოფითი მოვლენაა, ანუ „ბოროტის“ გამოხატულებაა. გამოსათხოვარ სიტყვაში ლევერკიუნის მიმართვა ღმერთისადმი, რომელმაც იქნებ შესძლოს და „თავისი უსასრულო სიკეთის დასამტკიცებლად“ შეუნდოს კიდეც მას „ერთობ დიდი ცოდვა“ უკვე „კეთილი არსის“ მომძლავრება შეიმჩნევა. სწორედ ამიტომაც არის, რომ ფრაზაში „გვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“ სიტყვა „ბოროტი“ წინ უსწრებს „კეთილს“, რომ ლევერკიუნი, როგორც ბოროტი ქრისტიანი, ანტიფაუსტია, მაგრამ არა რადიკალურად უარყოფითი ნიშნით და რომ მასში საბოლოოდ მაინც ჩნდება „ფაუსტური“, „კეთილი“, იმედის მომცემი, ისევე როგორც აღსასრულისა და ნგრევის მაუწყებელ „დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“ უიმედობის მიღმა იმედის მომგვრელი, ყრუდ მყდერი „ჩელოს მაღალი სოლ“. „კეთილი“ კი ის არის, რაც ამ „ბოროტის“ განადგურების შემდეგ რჩება.

ადრიანის სული ეშმაკს მიჰყავს ჯოჯოხეთში, გერმანია ფაშიზმის მოლიპულ გზაზე ეშვება და კატასტროფას განიცდის. „ღამის წყვილადმი ღამპარივით დანთებულ“ მაღალი „სოლ“ არის კირკეგორისეული „იმედი უიმედობის მიღმა“ (“Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“), ამ იმედის პატარა ნაპერწკალი, რომელიც ფაშიზმისაგან განთავისუფლებულ, დანგრეულ ქვეყანაში შეიძლება გაღვივდეს შესაფერისი ნიადაგის არსებობის შემთხვევაში და იმ ალად გადაიქცეს, რომელიც ანტიჰუმანურობით გაყინულ კაცობრიობას ისევ ჰუმანიზმით გაათბობს.

გერმანიის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების განხილვამ ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული, III რაიჰის ჩათვლით, ქალაქ კაიზერსაშერნის მხატვრულ-მეტაფორულმა ანალიზმა თომას მანის თანამედროვე ე.წ. “Kulturbürgertum“-ის წარმომადგენლების, კრიდვისის წრისა და „ვინფრიდის“ ჯგუფის აღწერამ, „გარღვევის“ ცნების პოლიტიკურ და ესთეტიკურ ჭრილში გაანალიზებამ, „ბოროტი“ და „კეთილი“ საწყისების ჩვენებამ ლევერკიუნის ცხოვრებისა და გერმანიის ისტორიული ვითარების მაგალითზე, გვიჩვენა ადრიან ლევერკიუნის, როგორც მთლიანი გერმანიის პარადიგმის, „ანტიფაუსტურობა“, რომ მისთვის დამახასიათებელი პიროვნული თუ შემოქმედებითი „ანტიფაუსტური“ ნიშან-თვისებები ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების მახასიათებელიც არის. მაგრამ ამავე დროს იმ დასკვნამდეც მიგვიყვანა, რომ „კეთილი“ და „ბოროტი“ საწყისების ურთიერთმიმართება ადრიანის შემოქმედებასა და XX საუკუნის I ნახევრის გერმანულ სინამდვილეში იდენტურია. ისევე როგორც არ არსებობს მხოლოდ „ბოროტი“ გერმანია, არ არსებობს ლევერკიუნის შემოქმედებაში მხოლოდ „ანტიფაუსტური“, ანუ „ბოროტი“ არსის მქონე მუსიკა. იგი, „ბოროტი“, წარმოადგენს მხოლოდ ერთ ეტაპს ქვეყნისა და ხელოვნების ისტორიაში, რომელსაც მოგვიანებით აუცილებლად ჩაანაცვლებს „კეთილი“ საწყისი, ისევე როგორც ეს გერმანიაში ფაშიზმის დამარცხებისა და ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ მუსიკალური შემოქმედების ბოლო კომპოზიციაში მოხდა.

თავი III. ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“

ნიშნები

„დოქტორ ფაუსტუსში“ ადრიან ლევერკიუნის, „ცოდვილი“ მუსიკოსის სახით შეიქმნა მუსიკალური ფაუსტის ფიგურა, რომელიც ავტორს გერმანული სულის ჭეშმარიტ გამომხატველად მიაჩნია.

ლევერკიუნის დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი აბსტრაქტული და მისტიკურია. იგი ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთიდან საკუთარ წარმოსახვაში თავს აიგივებს ხალხური წიგნის დოქტორ ფაუსტუსთან, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ იგი ფაუსტია, ამ ცნების კლასიკური, ლიტერატურული გაგებით. ამაზე მიუთითებს მთელი რიგი „ანტიფაუსტური“ ნიშნებისა, რომლებიც ადრიან ლევერკიუნს ახასიათებს. ეს ნიშნები თანდათანობით ვლინდება გმირის ცხოვრებისა და შემოქმედების განვითარების პარალელურად.

ამრიგად, „დოქტორ ფაუსტუსში“ მთავარი გმირის „ანტიფაუსტურობის“ დასაბუთების მიზნით, დისერტაციის ამ ნაწილში შევეცდებით, დიფერენცირებულად წარმოვადგინოთ ადრიან ლევერკიუნის ხასიათისა და შემოქმედების „ანტიფაუსტური“ ნიშნები, თუმცა ეს თავისთავად რთულია, რადგან ისინი, ფაქტობრივად, ერთმანეთს განაპირობებენ. ამის მიუხედავად ადრიან ლევერკიუნს, ჩვენი აზრით, პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების დაწყებამდე აქვს ხასიათის მთელი რიგი ნიშნებისა, რომელთა გაანალიზება მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, როგორც ნიშნებისა, რომლებიც რომანის გმირს „ფაუსტურის“ კლასიკური ლიტერატურული გაგებისაგან აშორებს.

ადრიანის პერსონაჟის, როგორც ადამიანისა და როგორც ხელოვანის, მხატვრული სახის ანალიზისათვის საინტერესოა თავად თომას მანის მოსაზრება, გამოთქმული მარგოტ კლაუსნერისადმი 1948 წლის 8 იანვარს მიწერილ წერილში: „Er ist ein Mensch und Künstler, der allerdings nicht nur für eine bestimmte und charakteristische Art des Deutschtums, sondern auch für die Situation unserer Kultur, für welche die Musik nur das Paradigma ist, repräsentativ erscheint.“ (მანი 1992: 147) („იგი არის ადამიანი და ხელოვანი, რომელიც გერმანულობის არა მხოლოდ ერთი

განსაზღვრული და დამახასიათებელი მხარის, არამედ ჩვენი კულტურის სიტუაციის, მუსიკის, როგორც პარადიგმის, წარმომადგენელია“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

რომანის დასაწყისშივე მთხრობელი, ადრიანის მეგობარი და ამასთანავე მისი ბიოგრაფი, ფილოსოფიის დოქტორი ზერენუს ცაიტბლომი ლევერკიუნის პიროვნებაში ღრმა ბავშვობიდანვე არსებულ სამ სახასიათო ნიშან-თვისებაზე მიუთითებს, რაც, ჩვენი აზრით, საფუძველს ქმნის ადრიანის „ანტიფაუსტურობისათვის“. ესენია გულგრილობა, მარტოობა და სიცივე, რომლებიც რომანის გმირის ცხოვრებაში ყოველდღიურად ვლინდება.

გულგრილობას, როგორც ცაიტბლომი შენიშავს, ადრიანი ყველასადმი იჩენდა, მისთვის ადამიანთა ერთგულება უმეტესწილად შეუმჩნეველი რჩებოდა: “Menschliche Ergebenheit nahm er hin, oft ohne sie kaum jemals gewahr wurde, was um ihn her vorging, in welcher Gesellschaft er sich befand, und die Tatsache, daß er sehr selten einen Gesprächspartner mit Namen anredete, läßt mich vermuten, daß er den Namen nicht wußte” (მანი 2008: 11) („ადამიანთა ერთგულებას ისე იღებდა, რომ ხშირად მას ვერც კი ამჩნევდა, მისი გულგრილობა იქამდე მიდიოდა, რომ თითქმის არასოდეს არ იცოდა, მის ირგვლივ რა ხდებოდა, რა საზოგადოებაში იმყოფებოდა და ის ფაქტი, რომ მოსაუბრეს ძალზედ იშვიათად მიმართავდა სახელით, მაფიქრებინებს - მან ეს სახელი სულაც არ უწყობდა“) (მანი 2002: 7).

ადრიანის მარტოსულობა მხოლოდ უფსკრულს თუ შეედრებოდა, რომელშიც თავადვე „უჩუმრად და უკვალოდ ინთქმებოდა“. გარშემომყოფი ადამიანები მის მიმართ ყურადღებას იჩენდნენ, მაგრამ ლევერკიუნის ირგვლივ მუდამ აუტანელი „სიცივე იღებდა ბინას“, რომელიც მტანჯველ ზემოქმედებას ახდენდა მასზე (მანი 2002: 7).

ლევერკიუნის მარტოსულობა მიუთითებს იმაზე, რომ მისი, როგორც ინდივიდის, სხვა დანარჩენი ადამიანებისაგან იზოლირებული პიროვნული „განვითარება-ჩამოყალიბება“ უმეტესად, გარეგანი ზეგავლენებისაგან დამოუკიდებელი შინაგანი პროცესია. იგი, მკვლევარი ბირგერ ზოლჰაიმის მოსაზრებით, ლაიბნიცისეული ფილოსოფიის თანახმად, ერთ-ერთი

მონადათაგანია, როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილი, „უფანჯრო“, სამყაროს სუბსტანციის განუყოფადი ერთიანობა (ზოლჰაიმი 2004: 199).

ლევერკიუნის მამის, იონათან ლევერკიუნის ლაბორატორიულ ექსპერიმენტებზე საუბრისას ცაიტბლომი პარალელს ავლებს ადრიანის შინაგანი სამყაროს განმსაზღვრელ მხარეებთან. ამ ექსპერიმენტში მინის ჭურჭლის ფსკერზე დაყრილ ქვიშაზე სხვადასხვა ქიმიური კრისტალების მოფრქვევითა და შემდგომ მასში მდნარი მინის ხსნარის ჩასხმის ფიზიკური პროცესით, რომელსაც „ოსმოსურ წნევას“ უწოდებენ, ვითარდებოდა სიცოცხლის ჰელიოტროპული იმიტატორები, რომელთაც „ისე სწყუროდათ სითბო და სიხარული, რომ მინის კედელს ასდევდნენ და ზედ მაგრად ეკვროდნენ“ (მანი 2002: 25). იონათან ლევერკიუნი კი თვალცრემლიანი შეჰყურებდა სინამდვილეში „მკვდარ“ მცენარეებს, მაშინ როდესაც ადრიანი სიცილს ძლივს იკავებდა.

ბავშვობის ასაკიდან მოყოლებული ეს გულგრილობა ლევერკიუნს, როგორც პიროვნებას და როგორც გერმანიის პარადიგმას, იზოლირებასა და სიცივეში გადაეზრდება. მის ამ, ერთი შეხედვით, ბავშვურ, გულუბრყვილო სიცილს მკვლევარი ვერნერ რიოკე სიცივისა და „ექსტრემალური გულგრილობის“ ინდიკატორს უწოდებს (რიოკე 2001: 187).

მამისაგან მემკვიდრეობით მიღებული სწრაფვა მისტიკურისა და ირაციონალურისაკენ ადრიანის მთელს ცხოვრებას განაპირობებს. იონათან ლევერკიუნის ფიქრის საგანს ორგანული და არაორგანული ბუნების ერთიანობის საკითხი წარმოადგენდა, რაც პრაქტიკაში ძნელად განხორციელებადი და ხელოვნური იყო. მოგვიანებით, ადრიანის ხელოვნებასაც ისეთივე „ოსმოსური“ ხასიათი ჰქონდა, როგორებიც იონათანის არაორგანულ, სითბოს არმქონე, „ოსმოსური წნევის“ ქვეშ ქიმიური რეაქტივების მეშვეობით წარმოშობილ მცენარეებს.

სიცილი, როგორც ადრიანის მახასიათებელი ნიშანი, სოფლის მეძროხე გოგონას, ჰანეს მუსიკალური კომპოზიციების შესრულებისას გაისმის და იგი ხშირად ლევერკიუნს „ანაზღეულ, გამკილავ ჩაცინებაში“ გადასდის. ამ ჩაცინებაში ცაიტბლომის დაკვირვებული თვალი უფრო მეტად „ცოდნისა და საქმეში

ჩახედულის ირონიის ნატამალს“ ხედავდა (მანი 2002: 36). სიცილი, ამავდროულად, გამოხატავდა ადრიანის მიერ მასალის სწრაფად გაგებას და, შესაბამისად, შემდგომი დაუინტერესებლობით გამოწვეულ მის მოწყენილობასაც. ჩვენთვის სიცილის ფენომენი რომანში იმითაა საინტერესო, რომ იგი თომას მანის ადრიანში უფრო მეტად ემმაკისეული ნიშანია. სწორედ სიცილის მოტივისა და „დემონურის“ ურთიერთკავშირზე მიუთითებს ზერენუს ცაიტლომი, როდესაც ადრიანმა თეოლოგიის შესწავლა გადაწყვიტა ჰალეს უნივერსიტეტში. ფილოსოფიურ საკითხებზე საუბრისას ადრიანი და ცაიტლომი ხშირად იხსენებდნენ პროვინციულ საოპერო სპექტაკლების კურიოზულ ამბებს, რაც ადრიანის მომეტებულ სიცილს იწვევდა. ამ დროს ცაიტლომს ბიბლიიდან ნოეს ვაჟისა და ზოროასტრის მამის, ქამის ამბავი ახსენებოდა. ქამი ერთადერთი ადამიანი იყო, რომელიც დაბადებისას იცინოდა, რაც მარტოოდენ „ემმაკის შეწყალებით შეიძლება მომხდარიყო“ (მანი 2002: 107). ცაიტლომი ამ შენიშვნით ცალსახა მინიშნებას გვაძლევს ადრიანში „დემონური საწყისის“ თავიდანვე არსებობაზე.

სიცილი, როგორც ადრიანის ძალზედ თვალშისაცემი თვისება, დიდ მნიშვნელობას იძენს მის შემდგომ მუსიკალურ შემოქმედებაში, კერძოდ კი, მუსიკალურ კომპოზიციაში „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ (“Apocalypsis cum figuris”). მისი პირველი ნაწილის ფინალი წარმოადგენს მოკლე, მაგრამ ჯოჯოხეთური ხარხარის ასოციაციას. იგი ცალფა სიცილით იწყება და გასაოცარი სისწრაფით მოიცავს მთელს გუნდსა და ორკესტრს. ეს არის სიძულვილით აღსავსე ხარხარი ავტორისა, რომელსაც ეზიზლება სამყარო და სულაც არ ნაღვლობს მის დანგრევას.

მამისაგან შემკვიდრეობით ერგო ადრიანს აგრეთვე „შაკიკისაკენ მიდრეკილება“ (მანი 2002: 15). ეს პირველი მინიშნებაა რომანში ავადმყოფობაზე, როგორც მუსიკოსი ლევერკიუნის აუცილებელ შემადგენელ ელემენტზე. ამას შემდგომში ემატება ნიცმეს ბიოგრაფიიდან აღებული ელემენტი, როგორც იონათან ლევერკიუნის ლაბორატორიულ ცდებში პირველად გამოჩენილი “Hetaera esmeralda“-ს მხატვრული მოტივი, რომელიც მოგვიანებით ადრიანის მუსიკალურ

შიფრად და, ზოგადად, მუსიკალური შემოქმედების მნიშვნელოვან მოტივად იქცევა. ტროპიკული პეპლის ჯიში, ე.წ. „ზურმუხტოვანი მრუში“ არხინად დაფრინავს, რადგან „ეს ჯიში რომ არ იქმევა, მთელმა ბუნებამ იცის“ (მანი 2002: 19). თუმცა ამ თავისუფალ და არხინ ფარფატს თან ახლავს გარიყულობა. ტროპიკული პეპლის „გარიყული ფრენა“ კი, ვფიქრობთ, რომ პირველი ალეგორიული მინიშნებაა ლევერკიუნის იზოლირებულ ყოფაზე.

ადრიანის პიროვნული და შემდგომ შემოქმედებითი იზოლირება საზოგადოებისაგან იდეურად შეიძლება დავუკავშიროთ თომას მანის მიერ „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ შედარებით ადრე დაფიქსირებულ მოსაზრებას, უფრო სწორად კი, თეორიას ე.წ. გერმანული „მსოფლიო მარტოობის“ („Welteinsamkeit“) შესახებ, როგორც გერმანიის ნაციონალური ისტორიის ცენტრალურ საკითხს. 1943 წლის 16 აპრილს თომას მანი თავისთვის დღიურში ჩაინიშნავს, რომ მთავარია, რომანის სიუჟეტური ქსოვილისა და გერმანული საგნობრიობის, გერმანული მარტოობის თეზისისადმი მიმართება, რადგან მისთვის სწორედ აქ იყო საძიებელი სიმბოლოურობის ფასეულობა (მანი 2009: 422).

თომას მანი რომანის დასაწყისშივე წარმოადგენს ანტიჰუმანური და ანტირაციონალური ტენდენციების აღმატებულ მდგომარეობას მის თანამედროვე სინამდვილეში და, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებაში, როცა ცაიტბლომი, როგორც „გერმანელ ჰუმანისტთა მემკვიდრე“, „დემონურ საწყისს“ მისთვის ორგანულად უცხოდ მიიჩნევს და აღიარებს, რომ ხელოვნებასა და კულტურაში, ამ „შარავანდედით მოსილ სფეროში“, შემაშფოთებელი წილხვედრი „დემონურზე“ მოდის, „რომ მუდამ არსებობს რაღაც ფარული, შემადრწუნებელი კავშირი ამ სფეროსა და ბნელეთის საუფლოს შორის“ (მანი 2002: 5).

თეოლოგია, როგორც გერმანული „სულის სფერო“, ფილოსოფიისა და მუსიკის მსგავსად, რომანში აქტუალური ხდება, როდესაც ადრიანი კაიზერსაშერნის სკოლის დამთავრების შემდგომ ჰალეს უნივერსიტეტში თეოლოგიის შესწავლას გადაწყვეტს. თეოლოგიის სტუდენტი ლევერკიუნი ქრისტიანული გაერთიანების, „ვინფრიდის“ წევრი ხდება. თუმცა მისი წევრობა თავიდანვე ფორმალურ და ნომინალურ ხასიათს ატარებს. იგი თავაზიანობის გამო

ჩაება „საერთო ფერხულში“, მაგრამ ხშირად ავადმყოფობას (შაკიკს) იმიზეზებდა და შიგადაშიგ თავს არიდებდა მათ შეკრებებს (მანი 2002: 141).

გაერთიანების დაარსებიდან ერთი წლის შემდგომ კი ადრიანი სამოცდაათი წევრიდან არც ერთთან არ იყო ჯერაც იმდენად გაშინაურებული, რომ რომელიმე მათგანისათვის „შენობით“ მიემართა. მისი ეს განზე დგომა ხშირად ხდებოდა ვინფრიდელთა ირონიის საგანი და ამიტომ მას „გამოუსწორებელ ინდივიდუალისტს“ უწოდებდნენ, რადგან საუბარში ხშირად ერეოდა ერთმანეთში - „თქვენ“, „შენ“, „ჩვენ“ – პირის ნაცვალსახელები, ასე მაგალითად: „ოღონდ თქვენ იმით დაიწყეთ... შენ იმით დაიწყე... ჩვენ იმ დებულებით დავიწყეთ...“ (მანი 2002: 147).

ცაიტბლომი ადრიანის სტუდენტობისა და ვინფრიდელობის პერიოდზე საუბრისას სინანულით შენიშნავს, რა ღრმა უფსკრული აშორებდა „ამ მოწადინებულ ახალგაზრდობას ადრიანის ხვედრისაგან“: *“Ich spürte nicht ohne Beklemmung, einen Schicksalsabgrund zwischen dieser strebend gehobenen Jugend und seiner Existenz, den Unterschied der Lebenskurve zwischen gutem, ja, vortrefflichem Durchschnitt, dem bald aus dem vagierenden, versuchenden Burschentum ins bürgerliche Leben einzulenken bestimmt war, und dem unsichtbar Gezeichneten, der den Weg des Geistes und der Problematik nie verlassen, ihn wer weiß, wohin, weitergehen sollte [...], Hemmungen beim Du und Ihr und Wir sagen mich und wahrscheinlich auch die anderen empfinden ließ, daß auch er diesen Unterschied ahnte“* (მანი 2008: 171) („რა განსხვავება იყო კეთილი, ასე გასინჯეთ, ჩინებული საშუალო ყმაწვილკაცობისა და უჩინრად დაღდასმულის ცხოვრების სარბიელს შორის: პირველთ ჭაბუკურ გზნებათა და ძიებათა გზიდან სულ მალე უნდა დინჯი ბიურგერული ცხოვრების შარაზე გადაეხვიათ, მეორე კი ვერასოდეს ვერ მიატოვებდა გონისა და პრობლემატიკის სარბიელს, რომელიც არავინ უწყის, სად მიიყვანდა [...], „შენ“, „თქვენ“, „ჩვენ“ ნაცვალსახელების არჩევისას ენის წაბორძიკება მაგრძნობინებდა მე და ალბათ სხვებსაც, რომ თავადაც განიცდიდა ამ განსხვავებას“) (მანი 2002: 160).

ადამიანებთან იზოლირებულ ყოფაზე, „დემონური საწყისის“ უპირატესობაზე მიუთითებს ყველასთან „თქვენობით“ მოსაუბრე ლევერკიუნის ეშმაკთან დიალოგში საკმაოდ შინაურული, „შენობით“ მიმართვა. პალესტრინაში

გამოცხადებული ეშმაკი ირონიულად შენიშავს ამ ფაქტს და ხაზს უსვამს მათ გარდაუვალ კავშირს: “Endlich einmal läßtst du die pluralische Höflichkeit fallen und sagst mir du, wie es sich ziemt zwischen Leuten, die im Vertrage sind und in der Abrede auf Zeit und Ewigkeit“ (მანი 2008: 308) („მგონი, მოეშვი მრავლობით რიცხვს, როგორც თავაზიანი მიმართვის ფორმას, და შენობით მომმართავ, რაც უფრო შეეფერება ერთმანეთთან შეკრულ ადამიანებს, ხელშეკრულებით დაკავშირებულთ ახლაც და უკუნითი უკუნისამდე“) (მანი 2002: 295).

ადრიანის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, იზოლირებულ ყოფას უკავშირდება თომას მანისეული შენიშვნა იდა ჰერცისადმი 1946 წლის 2 სექტემბერს მიწერილ წერილში რომანის სირთულეების, „გერმანული მარტოსულობის“ შესახებ: “Ein erfreuliches Buch ist es nicht, sondern ein recht fürchterliches Symbol der deutschen Einsamkeit.“ (მანი 1992: 84) („სიხარულის მომგვრელი ნაწარმოები ნამდვილად არ არის, იგი უფრო მეტად გერმანული მარტოსულობის საკმაოდ საშიში სიმბოლოა“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ლევერკიუნის ერთადერთი მეგობარი, ჰუმანისტი ცაიტბლომი ადრიანის სიცივისა და გენიალობის საწინააღმდეგოდ საკუთარ თავს მოქალაქესა და ჰუმანისტს უწოდებს. ადრიანი საკუთარ სიცივეზე ხაზგასმით მიუთითებს მუსიკოსისა და მენტორის, ვენდელ კრეჩმარისადმი მიწერილ წერილში, რომელშიც ცდილობს თავისი გადაწყვეტილების სისწორე დაამტკიცოს იმასთან დაკავშირებით, თუ რატომ თქვა უარი მუსიკაზე და თეოლოგიის შესწავლა გადაწყვიტა. მთავარ მიზეზად თავადვე ასახელებს სიცივეს: “Es heißt zwar, verflucht und ausgespien seien die, die weder kalt noch warm, sondern lau sind. Lau möchte ich mich nicht nennen; ich bin entschieden kalt“ (მანი 2008: 175) („შერისხული და გარიყულია ის, ვინც არც ცივია და არც მხურვალე, არამედ გულგრილი. მე კი გულგრილად არ მიმაჩნია თავი, მე აშკარად ცივი ვარ“) (მანი 2002: 165).

სიცივე, როგორც ადრიანის თანმდევი ნიშანი, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ეშმაკთან საუბარში. თავდაპირველად, ეშმაკის გამოცხადებას თან ახლავს აუტანელი სიცივე, რომელიც ადრიანს საშინელ დისკომფორტს უქმნის. ეშმაკი მასთან საუბრისას არაერთხელ უსვამს ხაზს სიცივეს, ცივ გარემოს,

ცივი შემოქმედების აუცილებლობას ხელშეკრულების დადებისათვის, და, ზოგადად, ადრიანის შემდგომი ცხოვრებისათვის იმას, რომ ლევერკიუნი „მათ“ ისეთი ცივი სჭირდებათ, რომ შემოქმედებითა ცეცხლმაც კი ვერ უნდა გაათბოს: “Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte.... Es ist das extravagante Dasein, das einzige, das einem stolzen Sinn genügt. Dein Hochmut wird es wahrlich nie mit einem lauen vertauschen wollen“ – ეუბნება ადრიანს წარმოსახული ეშმაკი (მანი 2008: 335) („ჩვენ ისეთი ცივი გვინდობარ, რომ შემოქმედების ცეცხლმაც ვერ გაათბოს, რა გინდ მცხუნვარედ გიზგიზებდეს, თუმცა მის ალს კი შეეცდები შენი ცხოვრების სიცივისაგან თავი შეაფარო... ეს ექსტრავაგანტული მყოფობა გახლავს, ერთადერთი რამ, რასაც ამაყი სული შეიძლება დასჯერდეს. შენი ქედმაღლობა ნამდვილად არასოდეს არ გაცვლის მას ნელთბილ ცხოვრებაზე“) (მანი 2002: 323).

სიცივე, როგორც ეშმაკთან წილნაყრობის შედეგად გამძაფრებული მახასიათებელი, ადრიანის შემოქმედების დეკუმანიზაციის მაჩვენებელიცაა. იგი ხდება ლევერკიუნის თანმდევი ნიშანი, როგორც ადამიანებთან ურთიერთობაში, ასევე შემოქმედებაშიც. ამიტომ ცდილობს დაძლიოს რომანტიკული მუსიკის სითბო, მგრძნობელობა, სილამაზე, ინტიმურობა და იწყებს „ცივი“ გონებით მუსიკის „კეთებას“, რომელიც არა ინსპირაციას, არამედ კალკულაციას ეფუძნება.

თომას მანი ზერენუს ცაიტბლომის მეშვეობით მიუთითებს კომპოზიტორ ლევერკიუნის არსებაში იმ „დემონურ საწყისზე“, რომელიც გენიოსის გაკამკამებულ სფეროში „შემამფოთებლად“ თანაარსებობს, და რომელიც ერთმნიშვნელოვნად აღნიშნავს მის მისწრაფებას ირაციონალურისა და ანტიჰუმანურისაკენ.

ესთეტიკის სფეროში „დემონური საწყისი“ არის ის შემოქმედებითი სიცივე, რაზეც წარმოსახული ეშმაკი ესაუბრება ადრიანს. ეს ხელოვნების ინდიფერენტულობაა, ადამიანებისაგან გაუცხოება, საკუთარ თავში ჩაკეტვა და საკუთარი შემოქმედებით ეგოისტური ტკობაა.

„დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობისას თომას მანმა დანიელი ფილოსოფოსის, სორენ კირკეგორის ნაშრომში „ან-ან“ აღმოაჩინა მუსიკის

შეფასება, როგორც „აზრობრივი გენიალურობისა“ („sinnliche Genialität“) და „დემონური სფეროსი“ („dämonische Sphäre“).

რომანში კირკეგორის ფილოსოფიის „შეწყალების“ („Erlösung“) პრობლემატიკის გამოყენებას ცენტრალური მნიშვნელობა აქვს. ცნობილია, რომ აღორნოსეულ კირკეგორის კვლევებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „შეწყალების“ თემასა და „იმედის სურათის“ პარადოქსულობას. „უიმედობის უდაბური ღამის სურათის“ საწინააღმდეგოდ კირკეგორი ქმნის ჭეშმარიტად არსებულ ქრისტიანულ შესაძლებლობას - მარადისობის ნიშნით აღნიშნული იმედის სიმბოლოს, რომელიც უკვე შეწყალებას ნიშნავს. სწორედ კირკეგორისაგან მომდინარეობს რომანის ფინალურ ნაწილში მოცემული ფორმულირებაც – „იმედი უიმედობის მიღმა“ („Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“). კირკეგორისათვის უშუალო, აუხსნელი იმედი ყოველ ადამიანში არსებობდა, მაგრამ სიკვდილში ანუ კვდომისას იმედის ყოველგვარი სახეობა ნადგურდება და უიმედობად იქცევა. ამ უიმედობის ღამეში კი ჩნდება მაცოცხლებელი სული და თან მოაქვს მარადიულობის იმედი. მაგრამ ეს იმედი კირკეგორისათვის „იმედის საწინააღმდეგო იმედია“. ასეთი იმედი არ არის სინამდვილის იმედი, რამდენადაც იგი ბუნებას ანადგურებს (ზანდბერგი 1979: 103). კირკეგორის ამ მოსაზრებაში შეგვიძლია პირდაპირი კავშირი მოვძებნოთ იმასთან, რომ გერმანელი ერისათვის ფაშიზმის დამარცხება ერთგვარი კვდომა იყო შემდგომ ხელახალი აღდგომის იმედით.

თომას მანისათვის რომანის შექმნის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეოდორ აღორნოს ნაშრომს „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“, სადაც აღორნო მიუთითებდა მუსიკის „დემონური“ ხასიათისა და კირკეგორის მოსაზრებაზე, რომ იგი (მუსიკა) ბევრად უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე სიტყვა, ენა: „Wenn nämlich die Sprache aufhört und die Musik anfängt, wenn, wie ansagt, alles zu Musik wird, so zeigt das, daß man nicht vorwärts, sondern rückwärts geschritten ist. Daher kommt es, dass ich / worin mir vielleicht auch die Musiksachverständigen recht geben / *nie viel für die sublimere Musik übrig gehabt habe, die das Wort entbehren zu können glaubt*. Sie meint nämlich gewöhnlich, sie stehe höher als das Wort, während sie doch niedriger steht“ (აღორნო 1933: 23) („როცა სიტყვა თავის არსებობას წყვეტს და მუსიკა იწყება, როცა

ყოველი მუსიკად იქცევა, მაშინ ნათელი ხდება, რომ არა წინ არამედ უკან დგამენ ნაბიჯებს. აქედან მომდინარეობს ის, რაშიც მე მუსიკათმცოდნეებს ვამართლებ, და რასაც სიტყვის უუნარობა ჰქვია. მუსიკა, როგორც წესი, მიიჩნევს, რომ იგი სიტყვაზე მაღლა დგას, მაშინ როცა იგი სინამდვილეში უფრო დაბალ საფეხურზე მდებარეობს.“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ზემოაღნიშნული პოზიცია განსხეულებულია რომანის ტექსტში, სადაც აშკარად იგრძნობა თომას მანის კირკეგორისეული დამოკიდებულება მუსიკასთან, ანუ უფრო სწორად, ლევერკიუნის დამოკიდებულება მუსიკის მიმართ. „დოქტორ ფაუსტუსში“ ერთ-ერთი ძირითადი მამოძრავებელი მოტივი, ადამიანური ურთიერთობისათვის ასე საჭირო კომუნიკაციის საშუალება - ენა - როგორც ჰუმანური არსებობის მთავარი საფუძველი, ნაკლებად გააჩნდა ლევერკიუნს. ადრიანის კომუნიკაციის უუნარობა რომანში ქმნის ე.წ. „კირკეგორის კომპლექსს“.

კირკეგორისეული მოსაზრების საინტერესო ინტერპრეტაციას სიტყვისა და მუსიკის გამოხატულების ხარისხის შესახებ ვხვდებით მკვლევარ ჰანს-იოახიმ ზანდბერგის სამეცნიერო სტატიაში *“Kierkegaard und Leverkühn. Zum Problem der Verzweiflung in Thomas Manns ‘Doktor Faustus’*“, სადაც იგი სამართლიანად შენიშნავს, რომ სიტყვის და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების იმპლიციტური გადატანით რომანის შინაარსობრივ ქარგაზე ნათელი ხდება ენის უუნარობა, გამოხატოს მუსიკალური და, პირიქით, მუსიკის უნარი - აუხსნელი, გამოუთქმელი ასახოს მუსიკაში (ზანდბერგი 1979: 100).

რომანში ლევერკიუნის დაინტერესება კირკეგორის დონ ჟუანის პერსონაჟით მისივე (ადრიანის) სპეციფიკური სულიერი კონსტრუქციით იყო განპირობებული, რაც დაკავშირებულია „მსოფლიო შიშთან“ (“Weltschmerz“). ამ თვისებას თავად ადრიანი განსაზღვრავს როგორც სითბოსა და სიყვარულისადმი სიმპათიის ნაკლებობას. უკანასკნელი და ყველაზე ღრმა საფუძველი, მიზეზი მისი დაექვებისა არის მარტოობისაგან ტანჯვა. მისმა „დაექვებულმა გულმა“ არ იცის სხვა თავშესაფარი გარდა მუსიკისა. დონ ჟუანი, როგორც აზრობრივად „განსაზღვრული“ დემონის განსხეულება, ადრიანის სულიერად

„განსაზღვრული“ „დემონურის“ პოზიტიურად შემავსებელი ნაწილია (ზანდბერგი 1979: 101).

ნიცშე, ზოგადად, „დოქტორი ფაუსტუსის“ კულტურულ პესიმიზმს განაპირობებს. თომას მანისათვის ხელოვნება თავის თავში ატარებს „დემონურ საწყისს“, როგორც იმანენტურ შემადგენელ ნაწილს, მაგრამ მისი ჰუმანისტური და რაციონალისტური ელემენტები იქვემდებარებენ „დემონურს“, მასზე ბატონდებიან. როცა ადრიან ლევერკიუნი ბიურგერულ-ჰუმანისტურ ტრადიციებს უარყოფს და მისგან თავისუფლდება, ამ გზით იგი კულტურული განვითარების იმ სტადიაში აღმოჩნდება, რომელიც ნიცშემ თავის დროზე იწინასწარმეტყველა და მას „ექსტაზი როგორც ბრმა მეოცნებეობა ცალკეული ადამიანებსა თუ დროებაზე“ („Rausch als Musik, als blinde Schwärmerei für einzelne Menschen oder Zeiten“) უწოდა.

ადრიან ლევერკიუნი, როგორც XX საუკუნის დეკადენტი ხელოვანი, ნიცშეს მიერ ნაწინასწარმეტყველებ ამ მუსიკალურ „ექსტაზს“ ბოლომდე ეძლევა. იგი თითქოს გამიზნულად, წინასწარგანზრახულად ინფიცირდება სიფილისით და ამით დებს კიდევ სამუდამო პაქტს „დემონურთან“. „ექსტაზში“ მყოფი ლევერკიუნი შეზღუდვებისა და წესებისაგან თავისუფალი, ახალი მუსიკალური ხელოვნების შექმნას ცდილობს, მიზნად ისახავს, ხალხისაგან მთლიანად იზოლირებული ხელოვნების ნიმუშების შექმნას. შედეგად ვღებულობთ ასოციალურ ხელოვნებას, რომელიც ცხოვრებისა და საზოგადოების წინააღმდეგაა მიმართული.

იზოლირების, მარტოსულობის, სიცივისა და „დემონური საწყისების“ სუბლიმირებულ გამოხატულებად მივიჩნევთ ეშმაკთან პაქტის დადებამდე ცაიტბლომის ერთგვარ შემაჯამებელ მოსაზრებას ლევერკიუნის განვლილი ცხოვრების შესახებ, რომელიც რომანში იოანეს სახარებიდან ციტირებული სიტყვებით - „noli me tangere“-თი („არ შემეხო“) გამოიხატება. სახარების მიხედვით, მარიამ მაგდალინელს გარდაცვალების შემდგომ გეთსემანიის ბაღში მოულოდნელად გამოეცხადება მკვდრეთით აღმდგარი ქრისტე, რომელიც თავს მებაღედ წარუდგენს. თუმცა მარიამ მაგდალინელი მალევე მიხვდება, რომ მის წინაშე ძე ღმერთი დგას, მოინდომებს ხელით შეეხოს, სიხარულისა და

პატივისცემის ნიშნად მუხლს იყრის მის წინაშე და ცდილობს, მოეხვიოს, თუმცა ქრისტე უმაღლვე უკან დაიხევს და სთხოვს, არ შეეხოს მას. შეხების აკრძალვის მიზეზად იესო ამალღების შემდგომ მამა ღმერთთან შეხვედრისას აღსარებისა და შენდობის წინაპირობას ასახელებს.

ძე ღმერთის მიერ წარმოთქმული სიტყვები “noli me tangere“ სიმბოლურად ასახავს ადრიანის არსებაში მიუკარებლობის სინდრომს. ცაიტბლომი წერს: “[...] seine Abneigung gegen die allzu große physische Nähe von Menschen, das Einander in den Dunstkreis geraten, die körperliche Berührung, war mir vollvertraut. Er war im eigentlichen Sinn des Wortes ein Mensch der ‘Abneigung’, des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung“ (მანი 2008: 297) („[...] არ უყვარდა ადამიანებთან მეტისმეტი სიახლოვე, როდესაც ერთი მეორის სუნთქვასა გრძნობს, და მათთან ფიზიკურ კონტაქტს გაურბოდა. თავის არიდების, განზე გადგომის, თავშეკავების, გარკვეული დისტანციის დამცველი კაცი იყო, ამ სიტყვის ჭკმარტი მნიშვნელობით“) (მანი 2002: 284). შეუხებლობის სინდრომი ადრიანის შემთხვევაში იზოლირებული, ჩაკეტილი, ცივი ცხოვრების პარალელურად შეიძლება მივიჩნიოთ აგრეთვე წინასწარ გაფრთხილებად იმათთვის, ვინც მასთან ეშმაკთან პაქტის შემდგომ ურთიერთობას განაგრძობს ან ახალ ურთიერთობას დაიწყებს დაიწყებს.

თომას მანი სახარებისეულ ციტატას უკავშირებს „ცოდვილი“ ლევერკიუნის მიწიერ არსებობას, ადრიანთან კავშირი სხვებსაც ცოდვილს გახდიდა. თუ უფრო ღრმად ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ მწერალი რომანში “noli me tangere“-ს სახარებისეულ შინაარსსა და ძე ღმერთის პოზიციას ტრანსფორმირებულად წარმოგვიდგენს, რადგან ადრიანი თავად არის „ცოდვილი“ და ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ მასთან „შეხება“, ფაქტობრივად, ყველა მისი ახლობლის სიკვდილს გამოიწვევდა. ვფიქრობთ, რომ თომას მანის ჩანაფიქრი, გარშემომყოფთა წინასწარი გაფრთხილების შესახებ მკითხველისათვის მიზანს აღწევს.

ზერენუს ცაიტბლომის მიერ „გენიალური მუსიკოსის“ ცხოვრების ამ ერთგვარ რეზიუმეს რომანში ადრიანისა და ეშმაკის დიალოგის აღწერა მოსდევს,

რომელშიც ასევე შემაჯამებლად და სინთეზურადაა მითითებული ლევერკიუნის პიროვნების მახასიათებელ ნიშნებზე, რომლებიც შემდგომ მის მუსიკალურ შემოქმედებაში ტრანსფორმირებულნი კულმინაციას აღწევენ.

ადრიან ლევერკიუნის ყველაზე მთავარ „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლად მივიჩნევთ ეშმაკთან ხელშეკრულების დადებისას მისთვის წაყენებულ მთავარ მოთხოვნას სიყვარულის აკრძალვის შესახებ. სიყვარულის აკრძალვა, ვფიქრობთ, არის კომპლექსური „ანტიფაუსტური“ მახასიათებელი, რომელიც განაპირობებს უკვე არსებულ ნიშან-თვისებათა („სიცივე“, იზოლირება დანარჩენი სამყაროსაგან, გულგრილობა, მარტოსულობა, „დემონურობა“) გამმაფრებას ლევერკიუნის პირად და პროფესიულ ცხოვრებაში. „Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein, - darum darfst du keinen Menschen lieben,... kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten, aus deiner Lebenskälte“ – ასეთ პირობას უყენებს ლევერკიუნს თანამედროვე მეფისტოფელი (მანი 2008: 335) („სიყვარული გეკრძალება, ვინაიდან იგი ადამიანს ათბობს. შენი ცხოვრება ცივი უნდა იყოს, - ამიტომ უფლება არ გაქვს გიყვარდეს... ჩვენ ისეთი ცივი გვინდობარ, რომ შემოქმედების ცეცხლმაც ვერ გაგათბოს, რაგინდ მცხუნვარედ გიზგიზებდეს, თუმც მის ალს კი შეეცდები შენი ცხოვრების სიცივისაგან თავი შეაფარო“) (მანი 2002: 323).

2010 წლის 25 ოქტომბერს ქალაქ ლიუბეკში გამართულ დაჯილდოვების საღამოზე 81 წლის კრისტა ვოლფმა შემოქმედებითი მაღალპროდუქტიულობისათვის თომას მანის სახელობის პრემია მიიღო. სამადლობელი სიტყვა, რომელიც ამავე წლის 2 დეკემბერს გაზეთში „Die Zeit“ დაიბეჭდა, თითქმის მთლიანად თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილ ადრიანის ეშმაკთან პაქტის ისტორიას და სიყვარულის აკრძალვის პრობლემატიკას ეხება. „დოქტორი ფაუსტუსი“ ქრისტა ვოლფისათვის იმ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც მას გერმანული ფაშიზმის არსის, ანუ უარსობის ჩაწვდომაში ეხმარება. რომანში იგი ნაციონალურ-სოციალისტური პერიოდის გერმანული ინტელიგენციის რადიკალურ თვითკრიტიკას ხედავს და

მისთვის რომანის ბირთვის ეშმაკის საშინელი (“schauerhaftes Gebot“) მოთხოვნა ქმნის ადრიანის მიმართ სიყვარულის აკრძალვის შესახებ (ვოლფი 2010: 47).

ეშმაკთან პაქტი „ფაუსტური“ მითოსისა და, ზოგადად, „ფაუსტური“ ხელოვნების ნიმუშების ცენტრალური მოტივია. თომას მანთან ეს მოტივი შედარებით განსხვავებულად არის წარმოდგენილი. პირველი, რითაც ადრიანის მიერ ეშმაკთან ხელშეკრულების გაფორმება განსხვავდება აქამდე ცნობილი ფაქტებისაგან, არის ის, რომ ეშმაკის გამოცხადებამდე 4 წლით ადრე ლევერკიუნი “Hetaera esmeralda“-სთან გატარებული ღამის შედეგად მომაკვდინებელი დაავადებით ინფიცირდება, რაც ეშმაკთან პაქტის დადების წინაპირობად აღიქმება. მკვლევარი პ. ბრინკემპერი ადრიანის ეშმაკთან პაქტს სპეციფიკურს უწოდებს, რამდენადაც ამგვარი პაქტი, მისი აზრით, სიყვარულის, სამსალისა და სიკვდილის ეროტიკულ მითოლოგიაში იღებს სათავეს (ბრინკემპერი 1997: 203).

რომან „დოქტორი ფაუსტუსის“ დასაწყისშივე მარტოსული, ცივი და გულგრილი ცხოვრების აღნიშვნისას „ცოდვილი“ მუსიკოსის უსიყვარულობაზეცაა მინიშნებული: “Aber lieben? Wen hatter dieser Mann geliebt? Einst eine Frau – vielleicht. Ein Kind zuletzt – es mag sein.” (მანი 2008: 11) („სიყვარულით კი, განა ვინმე ჰყვარებია ამ კაცს? ოდესღაც ერთი ქალი-ალბათ. სიცოცხლის დასასრულს კი ბავშვი - ესეც შეიძლება დავუშვათ.“) (მანი 2002: 7).

მოგვიანებით ადრიანი, როგორც ხელოვანი, უკვე მუსიკის „ძროხისებურ სითბოზე“ საუბრობს, რომელსაც ცაიტლომი „ღვთის საჩუქარს“ უწოდებს და ადრიანს მუსიკის სიყვარულისაკენ მოუწოდებს, რამდენადაც მას სიყვარული „უძლიერეს აფექტად მიაჩნია“, მაშინ როდესაც ადრიანისთვის, ცაიტლომისაგან განსხვავებით, ყველაზე ძლიერი არა სიყვარულის, არამედ ინტერესის გრძნობაა, რომელშიც „ცხოველურ სითბოს მოკლებულ სიყვარულს გულისხმობს“ (მანი 2002: 87).

ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ ნიშნების გამოყოფის მიზნით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია თომას მანის მიერ რომანში ლაიტმოტივის ტექნიკის მეშვეობით მთავარი გმირის სახეში „მზერის მოტივის“ შემოტანა, რომელიც რომანის ქსოვილში ვარიაციულად მეორდება. ეს მოტივი თავიდან უბრალო,

გარეგნულ ნიშან-თვისებად ჩანს და წარმოაჩენს ადრიანის დამოკიდებულებას გარესამყაროსთან, სხვა პერსონაჟებთან (კინკელი 2001: 221).

ადრიანი ყოველთვის მაქსიმალურად ცდილობს, თავი აარიდოს პირდაპირ, გამჭოლ მზერას სხვა ადამიანების მიმართ. ამ დროს ხელოვანის დისტანცირებული, ეგოცენტრული და საზოგადოებაში მისი განსაკუთრებული ადგილის ხაზგასმა კი არ ხდება, არამედ ეს გარკვეულწილად ერთგვარი მინიშნებაა ემშაკთან კავშირზე, რომელიც მას უკრძალავს სხვა ადამიანის სიყვარულს, თბილი მზერით ამ სიყვარულით გამოხატვას. ცაიტბლომიც არაერთხელ გამოხატავს გულისტკივილს იმის გამო, რომ ადრიანი მასთან თვალეზით კონტაქტს ყოველთვის ერიდება: *“Der Blick, den er auf mich richtete, war der Blick, der bewusste[...]: stumm, verschleiert, kalt, distanziert bis zum Kränkendem [...]*” (მანი 2008: 238). როგორც შემდგომ, რუდი შვერტფეგერის მაგალითზე ირკვევა, ადამიანები, რომლებსაც ადრიანი თვალეზში უყურებდა, სიკვდილისათვის იყვნენ განწირულნი.

თუმცა, ცოტა მოგვიანებით, ბიოგრაფი ცაიტბლომი „მზერის ლაიტმოტივთან“ მიმართებაში ადრიანში არსებულ წინააღმდეგობრიობაზე მიუთითებს: *“Und außerdem liegt ein tiefer Widerspruch darin, daß ein Mensch sollte für das menschliche Auge, das doch eben nur dem Auge erglänzt, einen Sinn haben, wie Leverkühn, und dabei die Perception der Welt durch diese Organ wirklich ablehnen“*– ამბობს ცაიტბლომი (მანი 2008: 238) („მე ღრმა წინააღმდეგობას ვხედავ იმაში, რომ ლევერკიუნი ამდენ ყურადღებას აქცევდა ადამიანის თვალეზს, რაც მხოლოდ თვალისავე მეშვეობით შეიძლება მოხდეს, და ამავე დროს უარყოფდა ამ ორგანოთი სამყაროს აღქმას. საცნაურია ადრიანის მგრძნობიარობა და სისუსტეც კი თვალეზის ხიზლის მიმართ”) (მანი 2002: 226).

„მზერის ლაიტმოტივის“ შეტანა რომანში, ჩვენი აზრით, ცხადყოფს იმას, რომ ლევერკიუნის ინტერესი ადამიანთა თვალეზისადმი ძალზედ სუსტად გამოვლენილი „ფაუსტურია“ მასში, რომელიც მაშინვე იქცევა „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლად, რადგან ისინი, ვისაც კი თვალეზში უყურებდა ადრიანი, სხვადასხვა ვითარებაში კვდებიან.

როგორც ვხედავთ, რომანის ცენტრალურ მონაკვეთამდე, ანუ ადრიანისა და ეშმაკის დიალოგამდე, რამოდენიმეჯერ ვხვდებით მითითებას, რომ ლევერკიუნის პირადი ცხოვრება და შემოქმედება გარკვეული დოზით უკვე განიცდის სიყვარულის ნაკლებობას, ისევე როგორც „დემონური სფერო“ და „ოსმოსურად“ ჩაკეტილი ხელოვნება არის ადრიანისათვის ბავშვობიდანვე მისი არსის შემადგენელი ნაწილი. ეშმაკთან დიალოგში კი სიყვარულის აკრძალვა უკვე მასშტაბურ ხასიათს იძენს, იგი წინაპირობად იქცევა ადრიანის მუსიკალური შემოქმედებითი „გამონათებებისათვის“. ეშმაკის პირობით ადრიან ლევერკიუნს ყველაფერი ადამიანურის, უპირველესად კი, სიყვარულის სანაცვლოდ ექნება „შემოქმედებითი გამონათებები“. ეშმაკი 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. ბრატისლავადან დაბრუნებული ლევერკიუნი, სადაც “Hetaera esmeralda”--სთან ბოლოჯერ იგემა ჯერ კიდევ აუკრძალავი ადამიანური სითბო, მისი დისტანცია ახლობელ ადამიანებთან ძალზედ საგრძნობი ხდება, მას აღარ სურს „ადარაფრის ცოდნა, განცდა, დანახვა“.

თავდაპირველად ადრიანს ეშმაკი გამოეცხადება როგორც „მჭლე და ტანმორჩილი სალახანა, ცალ ყურზე ჩამოფხატული სპორტული კეპით და ქუდის ქვემოდან გამოჩრილი წითური თმის ბლუჯით საფეთქლის ზემოთ. განივზოლებიანი ტრიკოტინის პერანგზე ერთობ მოკლესახელოებიანი კუბოკრული ქურთუკი აცვია და ფართოდ დაფარჩხული ხელები გარეთ გამოსჩრია”(მანი, თ. 2002, 288) (“[...] eine Sportmütze übers Ohr gezogen, und auf der anderen Seite steht darunter rötlich Haar von der Schläfe hinauf; über quer gestreiftem Trikothemd eine karierte Jacke mit zu kurzen Ärmeln, aus denen die plumpfingerigen Hände kommen”) (მანი 2008: 301). ამ არასერიოზული და უსიამოვნო გარეგნობით თ. მანის ეშმაკი გოეთეს მეფისტოფელს უფრო მოგვაგონებს. თ. მანის ეშმაკი, მართალია, სულ თავიდან მხოლოდითი 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 „სალახანა“ მის წინაშე იჯდა ფეხმორთხმული, და რომ „შენობით“, თანაც ძველ გერმანულზე ესაუბრებოდა მას.

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 ხის სათვალე, რის მიღმაც წყლიანი, მრუმე, ოდნავ დაწითლებული თვალეები უციმციმებს. სახეში სიმკაცრე და სისათუთე აღრევია“ (მანი 2002: 307) (“Saß da nicht länger als Ludewig und Mannsluder, sondern, bitte doch sehr, als was Besseres, hatte einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen hinter der feucht-dunkle, etwas gerötete Augen schimmern, - eine Mischung von Schärfe und Weichheit“) (მანი 2008: 319). ეს „მონტელიგენტო ტიპი“, მუსიკის თეორეტიკოსად და, ზოგადად, ხელოვნების კრიტიკოსად ევლინება ლევერკიუნს, თანამედროვე ხელოვნების შესახებ კამათობს კიდევ მასთან, რომ შედეგრი, 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.

მესამე სახეცვლილებისას უკვე ადრიანის წინაშე წარმოჩნდება მისთვის კარგად ნაცნობი, „დივნის მრგვალად მოყვანილ სახელურზე ამხედრებული და მოქანავე“, ეშმაკისეული ატრიბუტებით აღჭურვილი (იგულისხმება ორად გაყოფილი წვერი და ბასრი კბილები) დოცენტი შლეპფუსი. მისმა ასეთმა 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“, „დუმბილის სავანი“, „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, აღწეროს და სიტყვით გადმოსცეს მისი შინაარსი. შემდეგ ეშმაკი ძალზედ კონკრეტული ასახვით ცდილობს კიდევ ადრიანის „დამშვიდებას“: „თვით ჯოჯოხეთიც კი რაიმე არსებითად ახალს ვერ შეგძენის – მარტო იმას, რასაც მეტნაკლებად მიჩვეული ხარ და თანაც ზვიადად მიჩვეული. იგი არსებითად გაგრძელებაა შენი ექსტრავაგანტული მყოფობისა. მისი არსი ის არის, რომ თავის მკვიდრთ მხოლოდ ორი რამის არჩევის საშუალებას აძლევს: უკიდურესი სიცივისა და უკიდურესი სიცხისა, რომელიც გრანიტსაც კი ალღობს“ (მანი 2002: 319) (“Darum, zu deiner Beruhigung sei es gesagt, wird dir denn auch die Hölle nichts wesentlich Neues, - nur das mehr oder weniger Gewohnte, und mit Stolz Gewohnte, zu bieten haben. Sie ist im Grunde nur eine Fortsetzung des extravaganten Daseins. Um es in zwei Worten zu sagen: ihr Wesen oder, wenn du willst, ihre Pointe ist, dass sie ihren Insassen nur die Wahl läßt zwischen extremer Kälte und einer Glut, die den Granit zum schmelzen bringen konnte“) (მანი 2008: 331). მაშასადამე, ადრიანს მისთვის უკვე კარგად ნაცნობი, მიწიერი სატანჯველის ატანა მოუწევს, მხოლოდ უკვე არა ხორციელად, არამედ სულიერად. და ეშმაკის კომენტარზე, რომ ასეთი დაპირისპირებულობა და ექსტრემი მისთვის მოსაწონიც უნდა იყოსო, ადრიანი ლაკონურად პასუხობს: “Es gefällt mir“ (მანი 2008: 331).

უკვე მეოთხე და საბოლოო სახეცვლილებისას ეშმაკი პირვანდელ, „კეპიანი ავსულის“ სახეს იბრუნებს. საუბრის ბოლოს ხელშეკრულების მთავარ პუნქტს გააცნობს ადრიანს სიყვარულის აკრძალვის შესახებ, რაც ადრიანისათვის სრულიად ახალი და მოულოდნელი იყო. მაგრამ უკვე ყველაფერი გადაწყვეტილია, „სულ ერთიანად ჩემი იქნები, - სხეულითაც და სულითაც, ხორცითაც, სისხლითაც, და თუ რამ გაბადია, იმითაც – უკუნითი უკუნუსამდე“ – ეუბნება ლევერკიუნს ეშმაკი და ამ სიტყვებით ტოვებს სასახლეს (მანი 2002: 323) (“Lief das Stundglas aus, will ich gut Macht haben, mit der feinen, geschaffenen Creatur nach meiner Art und Weise und nach meinem Gefallen zu schalten und walten, zu führen und zu

regieren, - mit allem, es sei Leib, Seel, Fleisch, Blut und Gut in alle Ewigkeit“) (მანი 2008: 335).

თითქმის სრულიად განსხვავებული ვითარება გვაქვს გოეთეს ფაუსტის მიერ ეშმაკთან ხელშეკრულების დადების პროცესსა და მოტივებთან მიმართებაში. XVIII საუკუნის ფაუსტი, რომელიც დიალექტიკური მსოფლალქმის გზას „დროზე ადრე დაადგა“, 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 „გარღვიოს“ 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 აღრევისა“ და „კრისტალიზაციის“ ლაბორატორიულ მცდელობებს მიჰყავს, ამ ბუნების საწინააღმდეგო ექსპერიმენტების შედეგად ხალხის სიცოცხლეს შესაძლებელი იყო საფრთხე დამუქრებოდა.

მაშასადამე, „დემონურთან“ კავშირის მიზანი გოეთეს ფაუსტისათვის თავიდანვე ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესების სამსახურში დგომას გულისხმობდა. მაქსიმუმი, რაც მას, როგორც შემდგარ ეგოცენტრიკოსს, შეეძლო, ისაა, რომ თავისი ჰიპერტროფირებული „მე“ ქვეყნის „ავკ-კარგის საწყაულად“ აქციოს: „ქვეყნის ავ-კარგმა მსურს ჩემს გულში დაისადგუროს, /ჩემი მეობა მის მეობას დაუკავშირდეს /და ბოლოს მისებრ დაიღუპოს და განადგურდეს“ (გოეთე 1962: 106).

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“, რომელსაც, ერთის მხრივ, ადამიანის შესაძლებლობათა ურწმუნოება, ხოლო, მეორეს მხრივ, სრული სულიერი – როგორც ინტელექტუალური, ისე ეთიკურ-ესთეტიკური - ნიჰილიზმი ახასიათებს.

მაგრამ განსხვავებით თომას მანის ეშმაკისაგან, გოეთე მეფისტოფელის საქმიანობის თანმიმდევრულ განვითარებას უჩვენებს. თუკი ტრაგედიის პირველ ნაწილში მეფისტოფელი, როგორც „ბოროტი სული“, ფაუსტის მარტო პიროვნული განცდებითაა გართული და მისი ნეგატიური არსება მოქმედების არეალის სივიწროვეს განიცდის, უკვე მეორე ნაწილში ფაუსტთან ერთად 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“ (გოეთე 1962: 138).

ამდენად, მეფისტოფელი გოეთესთან ერთგვარად „სიკეთისაკენ მამბიძგებელი ბოროტი სულია“, რომლის ნეგატიურობით, შეზღუდულობითა და სიზერელით, 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 ლევერკიუნთან ერთად, პირიქით, სიყვარულის აკრძალვის შედეგად იგი თავადვე განაპირობებს ადრიანის იზოლირებულ ყოფას პაქტის დადების შემდგომ. შესაბამისად, გოეთეს „ფაუსტური“ მისწრაფებები უპირსპირდება თომას მანის გმირის „არაფაუსტურ“ მისწრაფებებს.

როგორც ხელოვანი, ლევერკიუნი ღრმადაა დარწმუნებული იმაში, რომ მაქსიმალური რაციონალიზმი კომპონირების პროცესის სასიკეთოდ ყოველივე „ადამიანურს“ ხელს შეუშლის, და ამიტომაც ასე დარწმუნებული თავის „ალტერ ეგო“-ს ეშმაკთან საუბარში სიყვარულის აკრძალვაზე თანხმობას განაცხადებინებს. „უკიდურეს სიცივესა“ და „უკიდურეს სიცხეს“ შორის არჩევანს სიცივეზე აკეთებს. მაგრამ შემოქმედებითი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში ლევერკიუნისათვის ბევრად უფრო რთული ხდება სიყვარულზე უარის თქმა. იგი საკუთარ თავს ღალატობს, სიყვარული მის პიროვნებაში ერთგვარ „გარღვევას“ ახდენს ქალბატონ ტოლნასთან, რუდი შვერტფეგერთან, მარი გოდოსთან, ექოდ

წოდებულ ნეპომუკ შნაიდევანთან ურთიერთობისას. თუმცა ეშმაკის მიერ მოთხოვნილი პირობის დარღვევის გამო ადამიანები, რომლებთანაც თბილი, ადამიანური გრძნობები აკავშირებს ლევერკიუნს, სიკვდილისათვის არიან განწირულნი. მართალია, სიყვარული როგორც გრძნობა, მასში არსებობს, ან განაგრძობს არსებობას, მაგრამ ობიექტი, რომლის მიმართაც ეს გრძნობაა მიმართული, ვეღარ ცოცხლობს, რაც მისთვის ერთგვარი სასჯელია.

სიყვარულის აკრძალვის პირობა ადრიანმა ორჯერ დაარღვია, თუ არ ჩავთვლით რუდი შვერტფეგერთან მის ამბივალენტურ ურთიერთობას, რაშიც მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ლევერკიუნის რუდისადმი ჰომოეროტიულ დამოკიდებულებას ხედავს. თომას მანი „დოქტორი ფაუსტუსის“ შესახებ ხშირად ამბობდა, რომ იგი მისი „რადიკალური აღიარების შემცველი“ რომანია. ადრიანისა და რუდი შვერტფეგერის დამოკიდებულება თომას მანის ერთ ბიოგრაფიულ მომენტს გვახსენებს, რომელზეც თავადაც ხშირად ფიქრობდა და ვერ გადაეწყვიტა, მოეთხორო თუ არა რომანში ახლგაზრდობაში თავს გადამხდარი ეს ამბავი, კერძოდ კი 1899-1903 წლებში მანის ამბივალენტური დამოკიდებულების ისტორია მევიოლინე პაულ ერენბერგთან (Paul Ehrenberg).

ადრიანის დამოკიდებულება „არა-გერმანელ“, შვეიცარიელ მარი გოდოსთან სიყვარულის ნიშნით ხასიათდება. შვერტფეგერთან საუბარში ის სურვილს გამოთქვამს, შესაფერისი ცხოვრების თანამგზავრი იპოვოს და ცხოვრების უფრო სათუთი ატმოსფერო შექმნას, რაც თავის მხრივ მის შემოქმედებას მომავალში ბევრ ადამიანურ სიკეთეს შესძენს. საუბრისას ოთხჯერ ნახსენები სიტყვა „ადამიანი“ და „ადამიანური“ მისგან დაუჯერებლად და შეუსაბამოდაც კი ჟღერდა. შვერტფეგერი დაუფარავად განუცხადებს ადრიანს, რომ მას სულაც არ სურს მისგან ადამიანურობით ინსპირირებული ნაწარმოები მოისმინოს (მანი 2002: 566). საუბრის დონეზე „ადამიანურით“ ადრიანის ხანმოკლე დაინტერესება მასში წუთიერად გამოვლენილ „ფაუსტურ“ ელემენტად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც მალევე ქრება და ისევ „ანტიფაუსტურს“ უთმობს ადგილს, რაც კიდევ ერთხელ კარგად ჩანს მარი გოდოსთან ლევერკიუნის ურთიერთობაში.

ცაიტბლომი გაოცებას ვერ მალავს, როდესაც მარი გოდოსთან ურთიერთობის პერიოდიდან ადრიანის სიტყვებს იხსენებს: „ მეტისმეტად დიდი ხანია აქ ვცხოვრობ, ალბათ დროა რაღაც ცვლილება შევიტანო ჩემს ყოფაცხოვრებაში; ყოველ შემთხვევაში ამ ჩემს კენტად ყოფნას მაინც ბოლო უნდა მოელოსო, ამას მაინც უნდა როგორმე წერტილი დაესვასო და ა.შ.” (მანი 2002: 548). თუმცა ცაიტბლომი აქვე იმასაც შენიშნავს, რომ „მის მიერ არჩეულმა ქალიშვილმა კი ჯერჯერობით თუ რამე იცოდა ადრიანის გულისნადებისა და განზრახვაზე, ბნელით იყო მოცული” (მანი 2002: 549). ეს იყო ადრიანის ერთგვარი სუსტი სურვილი, განმარტოვებული ცხოვრებისათვის თავი დაეღწია, მეორეს მხრივ კი უუნარობა და უცოდინარობა, როგორ მიეღწია მიზნისათვის.

თომას მანი რომანში სიყვარულის აკრძალვის მოტივით კიდევ უფრო მკვეთრად უპირსპირებს თავის გმირს გოეთეს ფაუსტს. გოეთეს გმირი ტრაგედიის პირველ ნაწილში მეფისტოფელის დაჟინებული მოთხოვნით, მართალია, საყვარელ ადამიანს, გრეთჰენს არა მხოლოდ „სიმშვიდეს” ურღვევს, არამედ მისი ძმისა და დედის სიკვდილის მიზეზი ხდება და, საბოლოოდ, თავად მასაც, „ბოროტ სულთა და ადამიანის გულქვა სამართლის ამარად შთენილ ქალს”, ბოროტმოქმედად, თავისი „უკანონო” შვილის მკვლელად აქცევს, მაგრამ აქ მთავარი ისაა, რომ იგი გრეთჰენისადმი, შესაბამისად კი, ყველა სხვა ადამიანისადმი გასაოცარ თანაღმობას, დახმარების სურვილს იჩენს. გრეთჰენის დაღუპვით მთავრდება ტრაგედიის პირველი ნაწილი. უკვე მეორე ნაწილში კი ფაუსტის სიყვარულის გრძნობა ბევრად უფრო სრულყოფილი ხდება – იმპერატორის კარზე მასკარადის მსვლელობისას იგი იხიბლება მშვენიერი ელენეს აჩრდილით. ქალური მშვენიერების ამ კლასიკურ ხატებასთან ფაუსტის შეუღლებით გოეთეს ესთეტიკურ-ჰუმანისტური იდეალების განხორციელება ხდება. ახლა “მთელი სამყარო”, რაც ცოტა ხნის წინ გრეთჰენის ტრაგედიით თავზარდაცემულ ფაუსტს „არარაობად” მიაჩნდა, მისთვის ბევრად უფრო „საფუძვლიანი, სასურველი, მარადიული” ხდება და მის არსებობასაც აზრი და მიზანი ეძლევა მშვენიერი ელენეს წყალობით: “შენა ხარ იგი, ვისაც ვუძღვნი მთელ

ჩემ ძალ-ღონეს, /მიდრეკილებას, თაყვანებას, მგზნებარე გრძნობებს” (გოეთე 1962: 476).

მშვენიერი ელენეს პერსონაჟი სულიერების დონეზე უტოლდება ფაუსტს და მათი ეს ურთიერთობა ადამიანური კავშირის სისრულეს აღწევს. მათი პოეტური ერთქმნა ტრაგედიის მეორე ნაწილის III აქტის ერთერთი სცენიდან ანტიკური ურთიმო პოეზიის შესახებ საუბრისას, იმ მაღალ საფუძველს ჰფენს ნათელს, რომელზეც მათი შინაგანი სულიერი კავშირი მკვიდრდება, ანუ აქ გრძნობისმიერი და აზრისმიერი ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის (ჯინორია 1966: 351). თომას მანის ლევერკიუნისათვის კი მარი გოდოსთან ურთიერთობაში არც სულიერი და არც გრძნობისმიერი თანატოლობაა ახლობელი. მათი ურთიერთობა უფრო მეტად ასიმეტრიული და ადრიანის ადამიანებთან ურთიერთობის უუნარობის გამოც უნაყოფია.

სწორედ ამ უუნარობაზე მიუთითებს ადრიანის თხოვნა, შვერტფეგერს გაემხილა მარი გოდოსათვის მისი სიყვარული და განზრახვა ერთად ოჯახის შექმნაზე. რუდი შვერტფეგერს „თარჯიმნის“ როლი უნდა ეკისრებინა ადრიანსა და ცხოვრებას შორის, მისი „ბედნიერების მეურვე“ უნდა გამხდარიყო, მაგრამ ადრიანის ეს გადაწყვეტილება, საბოლოოდ, მიზეზი ხდება მარი გოდოს დაკარგვისა.

ადრიანი საყვარელ ქალთან ერთად მეგობარსაც კარგავს რუდის სახით, რის შესახებაც თომას მანი 1948 წლის 4 მარტის წერილში იულიუს ბაბს ადრიანის სიყვარულის აკრძალვის შესახებ შემდეგს წერს: “Er [Adrian] weiß, daß es für Rudi Gefahren von Seiten der krankhaften Frau [Ines Rodde] mit sich bringt, wenn er sich mit einer anderen verlobt. Sein Glaube an die Möglichkeit der Liebe Mariens für ihn ist sehr schwach. Er weiß auch, daß er von Teufels wegen nicht heiraten darf. Er schickt tatsächlich den Freund in den Tod, so ist es gedacht. Er muß das tun, weil ihm die Liebe verboten ist.” (მანი 1992: 173) („მან კარგად იცის, რომ რუდის საფრთხეს უქმნის ავადმყოფი ქალი, როცა სხვაზე ინიშნება. ადრიანის რწმენა მარის სიყვარულში ძალიან სუსტია. ისიც იცის, რომ ეშმაკის გამო ქორწინების უფლება არ აქვს. ამდენად მეგობარს მართლაც სიკვდილთან გზავნის. ადრიანი ასე უნდა მოიქცეს, რადგან მას სიყვარული ეკრძალება“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.). გამოდის, რომ ადრიანის

გადაწყვეტილებას, რუდი შვერტფეგერს მარი გოდოსთან ეშუამდგომლა, ერთდროულად ორი ადამიანის დაკარგვა მოჰყვა თან.

1928 წელს ადრიან ლევერკიუნი კიდევ ერთხელ დაარღვევს ეშმაკთან ხელშეკრულების პირობას სიყვარულის აკრძალვის თაობაზე, როცა მასთან სტუმრად ჩამოდის მისი დისშვილი ნეპომუკ შნაიდევანი. ამ ბავშვის გამოჩენით, როგორც ცაიტბლომი შენიშნავდა, ყველაზე ნათელი პერიოდი იწყება ლევერკიუნის ცხოვრებაში: „ერთობ აშკარა გახლდათ, რა ღრმად, რა სულში ჩამწვდომად და გამაბედნიერებლად მოქმედებდა ბიჭუნას ელფისებრი, ტკბილი, დარბაისლური სიტყვებით მოსილი მომხიბლაობა, რა ცხოველმყოფელად უვსებდა ხელოვანს დღეებს” (მანი 2002: 605).

სიყვარულის აკრძალვის პირობის დარღვევას ფატალური შედეგები მოჰყვა: რუდი შვერტფეგერი ინეს როდემ იმსხვერპლა, მარი გოდო ადრიანის უნიათო გადაწყვეტილებამ, ხოლო უცოდველი ნეპომუკ შნაიდევანი 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 რამოდინმეჯერ 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.

მუსიკის საშუალებით ადრიანი, მიუხედავად შიგადაშიგ ღრმა ჩავარდნებისა, სიცარიელის, მიუსაფრობის, გამომფიტავი მწუხარების განცდას, ამასთან ტკივილისა და გულის რევისა, რომელიც ყოველთვის თან ახლდა აქამდეც მის ბუნებას, „აღმაფრენასა და გაცისკროვნებას“, ბორკილების აყრას, სიმსუბუქეს, სიძლიერესა და ტრიუმფს განიცდის.

ეშმაკთან დადებული პაქტის შედეგად სიყვარულის აკრძალვა ადრიანის გარშემო სიცივის გამძაფრებასთან ერთად სიცარიელესაც იწვევს.

როგორც ადამიანი, იგი ადამიანებამდე მისასვლელ გზას ვეღარ პოულობს, როგორც ხელოვანი კი, თავის უკანასკნელ მუსიკალურ ნაწარმოეში „დოქტორ ფაუსტის გოდებაში“ კი ცდილობს, ეს გზა ხელახლა იპოვნოს. ეს ფაუსტ-კანტატა აღარ არის უკვე პაროდია, პირიქით მას ცაიტბლომი მონსტრულ ქმნილებას უწოდებს.

ლევერკიუნი, ერთის მხრივ, კმაყოფილია, მეორეს მხრივ კი მტკივნეულად განიცდის საკუთარ მუსიკალურ შემოქმედებასა და ბიურგერულ არსებობას შორის გაჩენილ ღრმა უფსკრულს. ადამიანურ სითბოს იგი თითქოს უსაზღვრო მუსიკალური მიღწევებით ავსებს, ამიტომ გამოსათხოვარ სადამოზე ვეღარ ფარავს თავისი ცხოვრებისეული არჩევანით გამოწვეულ ტკივილს: „აღარ მინდა დაგიმალოთ, სრულიად შეგნებული სიმამაცით, სიამაყით და კადნიერებით, რადგან ამქვეყნად სახელის მოხვეჭას მიველტვოდი, მასთან კავშირი დავამყარე და ხელშეკრულება დავდე. ამრიგად, ყოველივე, რაც ამ ოცდაოთხი წლის მანძილზე შევქმენი და რასაც ადამიანები სამართლიანი უნდობლობით შეხვდნენ, მხოლოდ მისი შემწეობით შევთხზე, ეშმაკის მანქანებია, სამსალის ანგელოზის ხელით არის ჩამოსხმული“ (მანი 2002: 643) (“Ich habe es so lange bei mir verdrückt, will’s euch aber nicht länger verhalten, daß ich allbereit seit meinem einundzwanzigsten Jahr mit dem Satan verheiratet bin und habe mit Wissen der Fahrt, aus wohlbedachtem Mut, Stolz und Verwegenheit, weil ich in dieser Welt einen Ruhm erlangen wollen, eine Versprechung und Bündnis mit Ihm aufgerichtet, also das alles, was ich während der Frist von vierundzwanzig Jahren vor mich gebracht, und was die Menschen mit Recht mißtraurisch betrachtet, nur mit Seiner Hilfe zustandekommen, und ist Teufelspakt, eingegossen vom Engel des Giftes“) (მანი 1996: 655).

ადრიან ლევერკიუნს არ აინტერესებს მის ირგვლივ არსებული სოციალურ-პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ყოფა. იგი სრულიად გულგრილია ამ საკითხის მიმართ. მას არ აწუხებს საკაცობრიო მომავალზე ზრუნვა.

თომას მანის რომანის ფინალური ნაწილისაგან განსხვავებით, გოეთეს ფაუსტი ტრაგედიის მეორე ნაწილის დასკვნით მონაკვეთში „უპრეტენზიო“ მშრომელადაა ქცეული, რომელიც აბსოლუტის მასშტაბით მიკროსკოპული მიწის ნაკვეთის კეთილმოწყობით კმაყოფილდება, იგი ბუნებისა და საზოგადოებრივი

ცხოვრების დინამიკაშია ჩაბმული. იმპერატორის პოლიტიკურად დასუსტებულ სახელმწიფოში იგი აქტიურად მოქმედი პიროვნებაა, ხოლო უკვე ას წელს მიტანებული ფაუსტი საკუთარ თავს ნამდვილ, ქმედით მებრძოლად მიიჩნევს, სათავეში უდგას მშენებლობას და თავის კოლონიას ბრძენი ხელისუფალივით მართავს. ნათელია, რომ გოეთეს გმირის „ფაუსტური“ მისწრაფებები ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში სრულიად აშკარადაა გამოკვეთილი: „აღსდექთ, მსახურნო და/ მიჰყევით ერთმანეთს ყველა/ რაც განმიზრახავს / გაბედულად აღსრულდეს ხელად: ხელი ჩაჰკიდეთ იარაღსა, - თოხებს და ბარებს/ რაც დაგიწყიათ, ის ახლავე/ დამთავრდეს ბარემ./ სასტიკი წესი და შრომა სრული/ ყოველთვის ფასობს, ქების ღირსია“ (გოეთე 1962: 559). ნაწარმოების ფინალურ ნაწილში, ზრუნვასთან საუბრისას გოეთეს ფაუსტი საკუთარ თავს სრულყოფილ ადამიანად მიიჩნევს, რომელმაც ცხოვრებაში მრავალი დაბრკოლება გადალახა და საბოლოოდ, სამყაროში საკუთარი თავი მშრომელი ადამიანების გვერდით იპოვა: „გამრჯე კაცისთვის ეს ქვეყანა უტყვი არ არის/ [...] ავსაც და კარგსაც ცხოვრებაში თანაბრად ვპოვებთ/ და აღუვსები სული რჩება მარად ყოველი“ (გოეთე 1962: 557).

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ ბოლო სცენებში კი მოჭარბებულად იგრძნობა ანტიჰუმანური განწყობილებები, „სიკეთისა“ და „კეთილშობილების“ „წართმევის“ სურვილი, რაც თავის მხრივ განაპირობებს, გოეთეს „ფაუსტისაგან“ განსხვავებით, „ანტიფაუსტურს“ მასში.

ადრიანის შინაგანი სამყაროს დახასიათებისას უმართებულად მიგვაჩნია მკვლევარ კ. კუმის მტკიცება, რომ ადრიან ლევერკიუნს ბავშვობიდანვე ამოდრავებდა სწრაფვა აბსოლუტურისაკენ, რომ იგი, როგორც ხელოვანი, ყველა არსებული საზღვრის გადალახვასა და ჩარჩოების მოხსნას ცდილობდა, რათა სრულყოფილებისათვის მიეღწია. ასევე ის მოსაზრებაც, რომ ადრიანს სურდა, ყველა სფეროში უმაღლეს ჭეშმარიტებას ზიარებოდა, ანუ სრულად შეემეცნებინა ეს სფეროები: “Adrian will in allen Bereichen die höchste Erkenntnis gewinnen und die menschlichen Grenzen überschreiten. So will er die Allwissenheit Gottes erreichen. Er will nicht nur die Erde sondern auch den Himmel ergründen, wie Doktor Faustus im Volksbuch“ – წერს მკვლევარი (კუმი 1995: 122) („ადრიანს სურს ყველა სფეროში უმაღლეს

ჭეშმარიტებას მიაღწიოს და ადამიანური შესაძლებლობების საზღვრები გადალახოს. ამ გზით მას სურს ღვთიურ შემეცნებას ეზიაროს. არა მარტო მიწიერი, არამედ ციური სფეროც შეიმეცნოს, ხალხური წიგნის დოქტორი ფაუსტუსის მსგავსად“). მაგრამ რომანის მხატვრულ ანალიზზე დაყრდნობით ნათელი ხდება, რომ ლევერკიუნი, როგორც გოეთეს „ფაუსტური“ პერსონაჟის ანტიპოდი, სულაც არ მიისწრაფვის ჭეშმარიტების შემეცნებისაკენ, ან თუნდაც სრულყოფისა და პიროვნული თავისუფლებისაკენ. პირიქით, მისი მოჩვენებითი თავისუფლება, როგორც მას ცაიტბლომი უწოდებს, „ცოდვის ჩადენის თავისუფლება“ უფრო იყო (მანი 2002: 128).

მკვლევარი კ. კუმი კიდევ უფრო შორს მიდის თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში და ადრიანის ზემოხსნებულ მისწრაფებებს „ფაუსტურ სწრაფვას“ („Faustischer Drang“) უწოდებს (კუმი 1995: 123). ჩვენი აზრით, ადრიანის მუსიკა სულაც არ მიისწრაფვის სრულყოფილებისა და მთლიანობისაკენ. ამ სფეროში მოხდენილი „გარღვევა“ ლევერკიუნის „სტაგნირებული სიცივის“ („stagnierende Kälte“) „გარღვევის“ მცდელობაა მხოლოდ. ეშმაკთან პაქტი არ ემსახურება არავითარ დადებით მოვლენას ადრიანის შემთხვევაში, მაშინ როცა გოეთესთან ფაუსტური მითოსის ეს მოტივი გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც ფაუსტი ამ გზით დასახული კეთილშობილური მიზნების მიღწევას იმედოვნებს.

შემოქმედებით თუ პირად ცხოვრებაში ლევერკიუნის მიერ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი, ნებით თუ უნებლიეთ ემსახურება რადიკალურ ინდივიდუალიზმს. იზოლირებულ, განმარტოვებულ, „ცივ“ მუსიკალურ ლაბორატორიაში ჩაკეტილ ხელოვანს, თავისთავად ცხადია, ვერანაირად ვერ ექნებოდა „ფაუსტური“, ზოგადსაკაცობრიო და მასშტაბური მისწრაფებანი. რომანის ფინალურ ნაწილში კი გმირის ე.წ. „აღაირებითი ჩვენება“ და ადამიანებთან დაახლოების სურვილი მხოლოდ შენდობის წინაპირობად უნდა მივიჩნიოთ, რომელსაც ცაიტბლომი თავისი მეგობრისა და სამშობლოსათვის ითხოვს.

მაშინ, როდესაც ჰუმანისტი ცაიტბლომი ადრიანისა და გერმანიისათვის შეწყალებას შესთხოვს ღმერთს, გოეთეს „ფაუსტის“ პირველი

ნაწილი მაღლიდან წამოსული „ხმის“ სიტყვით მთავრდება, როცა მეფისტოფელის საწინააღმდეგოდ ფაუსტის შესახებ გაისმის: „შეწყალეებულა!“ (გოეთე 1962: 290). ტრაგედიის მეორე ნაწილის ფინალში კი „ფაუსტის უკვდავი ნაწილითურთ“ უმაღლეს ატმოსფეროში მფრინავი ანგელოზები გარდაცვლილი ფაუსტის შესახებ ღიად შენიშნავენ: „ვინც სწრაფვით იღვწის დაუსრულებლივ./ცოდვისგან იგი განწმენდილია“ (გოეთე 1962: 574). ცალსახაა, რომ გოეთეს ფაუსტისაგან განსხვავებით, რომელიც დანამდვილებით შეიწყალა უფალმა, სპინოზასეული გაგებით, და მისი სული სამოთხეში განთავსდა, ადრიანისა და მასთან ერთად გერმანიის ბედი დაღუპვის შემდეგ გადაუწყვეტი რჩება. თომას მანი ცაიტლომის საშუალებით ითხოვს შეწყალებას, რომელიც ნაკლებად დაიმსახურა ფაუსტურმა გერმანიამ, თუმცა სწორედ ეს შეწყალება იქნებოდა, საბოლოოდ, გერმანიის ჰარმონიული მომავლის გარანტი.

ლევერკიუნი, როგორც მუსიკოსი, მუსიკის რაციონალიზირებას და სულიერებისაგან დაცლას ითხოვს: “Das Gesetz, jedes Gesetz wirkt erkältend, und die Musik hat soviel Eigenwärme, Stallwärme, Kuhwärme, möchte ich sagen, dass sie allerlei gesetzliche Abkühlung brauchen kann - und auch selber immer danach verlangt hat” (მანი 1996: 96) („კანონს, ყოველგვარ კანონს სიცივე შემოაქვს, ხოლო მუსიკას ჭარბად აქვს საკუთარი სითბო, მე ვიტყვოდი ბოსლისა-მეთქი, ძროხული სითბო-მეთქი, და შეიძლება კანონზომიერი გაგრილება წაადგეს კიდეც, განა თვითონაც მუდამ ამას არ ესწრაფვოდა?“ (მანი 2002: 86). ამ „კანონზომიერ გაგრილებაში“ იგულისხმება ადრიანის მიერ მუსიკალური, კერძოდ, რომანტიკული მუსიკის ესთეტიკის ტრადიციების დარღვევა, ტონალური მუსიკის უარყოფა, მასში დაცინვის, კარიკატურის, გროტესკის ელემენტების შეტანით. იგი უკვე იყენებს თავისუფალი ატონალობის პრინციპს, რომელიც უარყოფს ჰარმონიულ კავშირებს, გამოხატავს სამყაროს დაფლეთილობას, დეფორმირებას. მკვლევარი კ. კუმის მოსაზრებით, ადრიანი თავისი მუსიკით გამოხატავს ე.წ. “totale Ichbezogenheit“-ს. სწორედ მუსიკაში ვლინდება ნათლად მისი უსიცოცხლო არსებობა მისწრაფებებისა და ადამიანური გრძნობების გარეშე. საზოგადოებრივი ვითარების მიზეზით ხელოვნურად შექმნილი სოციალური დისტანცია თითქოს ეხმარება კიდეც

ადრიანს უმაღლესი ინდივიდუალიზმის მიღწევაში (კუმი 1995: 118). მკვლევარ კ. კუმს ვეთანხმებით იმაში, რომ ლევერკიუნი ტოტალურად მიმართულია საკუთარი „მესაკენ“, მაგრამ სადაოდ უნდა მივიჩნიოთ მისი ის მოსაზრება, რომ ლევერკიუნის იზოლირება და ჩაკეტილობა თითქოს საზოგადოებრივმა ვითარებამ გამოიწვია. ჩვენი აზრით, პირიქით, იგი აბსოლუტურ დაუინტერესებლობას იჩენს გარესამყაროსადმი და, უპირველესად, ქვეყნის პოლიტიკური ყოფისადმი. ლევერკიუნის ეს დაუინტერესებლობა, რა თქმა უნდა, იწვევს მის პასიურობას, უკეთესი მომავლისათვის კი აქტიური ბრძოლა და ქმედითუნარიანობაა საჭირო. უმაღლესი ინდივიდუალიზმი, რის მიღწევასაც ლამობს ადრიანი, მხოლოდ საზოგადოებისაგან გათიშულსა და გარიყულს თუ შეემლო და მანაც ეს გზა არჩია.

ადრიანის უკიდურეს ინდივიდუალიზმსა და გარიყულობას აშკარად უპირისპირდება გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში ფაუსტის საზოგადოებრივი ქმედება. მოღვაწეობის ბოლო ეტაპზე იგი იმპერატორისათვის გაწეული სამსახურის საფასურად მიღებულ სანაპიროზე პრაქტიკული საქმიანობისა და პროდუქტიული აქტივობის პრინციპით ხელმძღვანელობს. ფაუსტი „გონიერების კალაპოტში“ აყენებს ბუნებას და „თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი ხალხის სუფევის“ იმედი აქვს. სწორედ ამ შორეული ნათელი მომავლის წინასწარი ხილვა აგრძნობინებს ფაუსტს თავს დაკმაყოფილებულად: „სწორედ ეს მქონდა საწადელი: დახსნილ მიწაზე/ რომ თავისუფლად მოფუსფუსე მენახა ხალხი./ მაშინ ვეტყოდი ამ ლალ წამს ამოდ: მშვენიერი ხარ, შეჩერდი წამო!“ (გოეთე 1962: 561).

ეშმაკთან პაქტის შემდგომ ადრიან ლევერკიუნი, როგორც შემოქმედი, ისწრაფვის მისი ხელოვნება დაუპირისპიროს აქამდე არსებულ ტრადიციულ ხელოვნებას. იგი მთლიანად უარყოფს მის კომუნიკაციურობას საკუთარი ცხოვრების წესიდან გამომდინარე. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მისი პირველი მუსიკალური ნაწარმოებები სწორედ რომ კომუნიკაციურ ხასიათს ატარებდა. ისინი უცხოენოვან ტექსტებს ემყარებიან, როგორცაა დანტეს, შექსპირის, ბლეიკის, ვერლენის ტექსტები. ლევერკიუნი ცაიტლომსაც კი სთხოვს შექსპირის “Love's Labours Lost” გერმანულად თარგმნოს, თან გერმანული ლიბრეტო

დაურთოს, რათა იგი გერმანელი აუდიტორიისათვის უფრო გასაგები და საინტერესო გამხდარიყო. ცაიტბლომმა კარგად იცოდა და ურჩია კიდევ ადრიანს, რომ უცხოური ტექსტების გამო მის ნაწარმოებებს გერმანულ საოპერო სცენაზე დადგმის პერსპექტივა არ ექნებოდა, მაგრამ ლევერკიუნს საერთოდ ვერც კი წარმოედგინა მისი თანამედროვე საზოგადოება ახირებული პაროდიულ-გროტესკული „ზმანებების“ მსმენელად.

ადრიანს საერთოდ არ ერჩოდა გული გერმანელობაზე, ეს ფაქტი ორმხრივად ვლინდებოდა მის შემოქმედებაში: ლევერკიუნი ქვეყნისგან გამიჯვნას ლამობდა ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ კი ამ ქვეყანაში სივრცისა და სარბიელის მოპოვების შინაგან მოთხოვნილებასაც გრძნობდა. როგორც ჩანს, ყოველივე ამან აიძულა გერმანული საკონცერტო დარბაზებისათვის უცხოურ ტექსტებზე დაწერილი ვოკალური ნაწარმოებები შეეთავაზებინა.

ადრიანი თავისი უსაყვარლესი, ინგლისელი რომანტიკოსის, უილიამ ბლეიკისა და ფრანგი პოეტის პოლ ვერლენის ტექსტებზე მუსიკალურ ნაწარმოებებს ქმნის. ორივე შემოქმედი, ლევერკიუნის მსგავსად, დისტანციას იჭერდნენ სოციალურისაგან. სამყაროსაგან თავის შორს დაჭერა და ესთეტიზმი მათ ცხოვრებას და მთელს შემოქმედებას ასაზრდოებდა. აღსანიშნავია, რომ მათი ტექსტებიდან ლევერკიუნი ისეთებს ირჩევს, რომელთა თემას ბოროტება, ნგრევა, დემონიზმი და სიკვდილი შეადგენს. ეს უბრალო დამთხვევად სულაც არ უნდა მივიჩნიოთ. პირიქით, ლევერკიუნი მიზანმიმართულად ირჩევდა მათ, მისი მუსიკალური ქმნილებებიც ანალოგიურ გრძნობებს გამოხატავდნენ, ბოლოს კი აქ ხალხის ბედის წინასწარმეტყველებასაც კი ახდენს.

ლევერკიუნი მწვავედ განიცდის თავისი ბუნების ერთ თვისებას – სიმორცხვეს, რადგან ამ თვისებას მჭიდროდ უკავშირებს მის მიერ წარმოსახულ ხელოვანის იდეალურ სახეს. მორცხვი ადამიანი ძნელად თუ იქცევა ვირტუოზ მუსიკოს-შემსრულებლად, ამიტომ ადრიანის დასკვნით, მისთვის რჩება მხოლოდ ერთი გამოსავალი – ჰერმეტულად დახურული ლაბორატორია, ალქიმიური ძიებანი – კომპოზიცია. ეს მორცხვობა ადრიანის იზოლირების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი პირობაა.

ნათელია, რომ ადრიან ლევერკიუნის ადამიანურ გარემოცვაში დამკვიდრების ცდამ ამაოდ ჩაიარა. გამოსათხოვარ საღამოზე ადრიანი ნაღვლიანად აღნიშნავს, რომ „ჯადოქრობა, მისნობა, შელოცვა, კუდიანობა“ მთელ მის საქმიანობად და მისწრაფებად იქცა, რომ ეშმაკთან პაქტის დადებამდეც იყო მასში „დემონურობის“ ელემენტები, რომლებმაც პაქტის დადების შემდგომ სრული გამოვლინება ჰპოვეს: ..ჩემი სული ქედმაღლობისა და სიამაყის გამო უკვე სატანის გზას ადგა, მისი წერა ვიყავი და ამიტომ ახალგაზრდობიდანვე მისკენ მეჭირა თვალი... ადამიანი შექმნილია და განკუთვნილია ნეტარებისათვის ან ჯოჯოხეთისათვის, ჰოდა მე ჯოჯოხეთისთვის დავიბადე“ (მანი 2002: 646) (“Meine Seele war in Hochmut und Stolz zu dem Satan unterwegs gewesen, und stund mein Datum dahin, dass ich nach ihm trachtete von Jugend auf,... der Mensch ist zur Seligkeit oder zur Höllen geschaffen und vorbestimmt, und ich war zur Höllen geboren“) (მანი 2008: 658).

გამოსათხოვარ საღამოზე ადრიანის მიმართვა მიმართვა „მმანო და დანო“, „ღირსნო და საყვარელნო მეგობარნო“ შეკრებილთადმი გვაფიქრებინებს, რომ ადამიანებთან ურთიერთობის სურვილი სიკვდილამდე რამოდენიმე საათით ადრე საკმაოდ გამძაფრდა მასში, წინააღმდეგ შემთხვევაში მსგავსი მიმართვები ლევერკიუნისაგან წარმოუდგენელი იქნებოდა, ისევე როგორც ხალხთან „შენობით“ მოლაპარაკე მუსიკალური ხელოვნება. „ღვთის მიერ მიტოვებული და სასოწარკვეთილი ადამიანი“ დასტირის სწორედ იმას, რისი „წართმევის“ სურვილიც დისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევანის სიკვდილით გამოწვეულმა ტკივილმა გამოათქმევინა.

რომანის ფინალურ ნაწილში ადრიანის მიმართვა გარშემომყოფებთან ერთგვარი „დატირებაა“ მისი უსიყვარულო, იზოლირებული, „ცივი“ და ადამიანური სამყაროსაგან მოწყვეტილი გულგრილი არსებობისა.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ მთავარი გმირის, ადრიან ლევერკიუნის პირადი ცხოვრებისა და ცალკეულ პიროვნებებთან შეხების წერტილების ანალიზმა გვიჩვენა მასში არსებული „ანტიფაუსტური“ ნიშნები.

ლევერკიუნი, თავდაპირველად თეოლოგიის სტუდენტი, მოგვიანებით კი „გერმანელი კომპოზიტორ“ საკუთარ თავში ბავშვობიდან მოყოლებული

ატარებდა სიცივეს, მარტოსულობის, გულგრილობის შეგრძნებებს, როგორც მოსწავლე და სტუდენტი, იგი თანატოლებისაგან იზოლირებულ ცხოვრებას ეწევა. განსხვავებით ლევერკიუნისაგან, გოეთეს ფაუსტისთვის უცხოა გულგრილობისა და მარტოსულობის შეგრძნებები. პირიქით, იგი საკუთარი ცხოვრებით დაუკმაყოფილებლობის გრძნობით აღსავსე საზოგადოებაში გამოდის და ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე ფიქრობს.

მამისაგან ლევერკიუნი მემკვიდრეობით ღებულობს ავადმყოფობას, ირაციონალურისა და მისტიკურისაკენ მიდრეკილებას, ხელოვნების „ოსმოსურობას“; ადრიანის ადამიანურ არსში არსებული „დემონურობა“ უმაღლეს გამოვლენას მუსიკალურში ჰპოვებს ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ. მამის ლაბორატორიული, ნაწილობრივ, ადამიანის სიცოცხლისათვის საშიში ექსპერიმენტების გამო დანადვლიანებული გოეთეს ფაუსტი მისთვის აქამდე უცნობ „დემონურთან“, მეფისტოფელთან დებს ხელშეკრულებას.

სიყვარულის აკრძალვამ კი, როგორც ეშმაკთან წილნაყრობის მთავარმა კომპლექსურმა მოთხოვნამ, საბოლოოდ განაპირობა ლევერკიუნის, როგორც პიროვნების, მუსიკისა და პოლიტიკური გერმანიის პარადიგმული გამოხატულების „ანტიფაუსტურობა“, რაც გოეთეს ტრაგედიის „ფაუსტური“ გმირის ზოგადსაკაცობრიო მისწრაფებებსა და ჰუმანისტურ იდეალებს უპირსპირდება.

სიყვარულის აკრძალვა გახდა ადრიანში აქამდე არსებული „დემონურის“, მისტიკურის, ძველგერმანულის და, ამავედროულად, „ბოროტი საწყისის“ გამმაფრების, წინა პლანზე გადმოტანის საფუძველი და წინაპირობა. ამავე პირობამ განაპირობა ადრიანის ირგვლივ საყვარელი ადამიანების სიკვდილი და მისი კვლავ განმარტოვება. 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.

ადრიანისათვის უცხო და, ამავდროულად, უინტერესო საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისი სოციალური ინტეგრაციის მცდელობა ყოველთვის მოჩვენებით ხასიათს ატარებს, არაორგანულია მისთვის ქვეყნისა და ხალხის პოლიტიკური თუ სოციალური ვითარებით დაინტერესება, მაშინ, როცა გოეთეს ფაუსტს ტრაგედიის მეორე ნაწილში იმპერატორის კარზე საზოგადოებრივად აქტიურსა და ქმედითს ვხედავთ. ნამდვილი, ქმედითი და ბრძოლისუნარიანი ადამიანის იდეალი უცნობია ლევერკიუნისათვის, გოეთეს ფაუსტი კი არსებობის უმაღლეს გამოვლინებას ასეთ ადამიანად ყოფნაში ხედავს. მისთვის დამახასიათებელია საქმის არსებითობა და პირველობა.

ლევერკიუნი, როგორც ანტიფაუსტი, თავის თავში მოიცავს სუსტ, მაგრამ მაინც „ფაუსტურ“ მახასიათებლებს, რაც ცოდვის აღიარებას, ადამიანური სამყაროს უპირატესობის დანახვასა და შენდობის თხოვნაში გამოიხატება.

მუსიკალური შემოქმედების ბოლო ეტაპსა და გამოსათხოვარ საღამოზე „ცოდვილი“ მუსიკოსის მიერ წარმოთქმული აღსარება, დანაშაულის შეცნობა და ლევერკიუნის, როგორც ანტიფაუსტის, კვდომა რომანის ბოლოს, ვფიქრობთ, რომ „უიმედობის მიღმა“ იმედის ჩამსახველი ხდება დამარცხებული გერმანიისა და, ზოგადად, მთელი ევროპის კულტურული საზოგადოებისათვის.

თავი IV. ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“

შემოქმედება (“Zurücknahme” და “Lamento”)

4.1. „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ (“Apocalypsis cum figuris”)

მუსიკის ისტორია, როგორც ევროპული ცივილიზაციის პარადიგმა, დინამიკით ხასიათდება, რითაც ემსგავსება კიდევ პოლიტიკის ისტორიას. თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ სიმულტანურად აღწერს გერმანიის „წვლილს“ სახელმწიფოებრივი არსებობის ისტორიის ამ ორი ასპექტში. მწერლისათვის გერმანიის ეს „წვლილი“ როგორც მუსიკაში, ასევე პოლიტიკაში „დემონურია“.

მუსიკა და „მუსიკალური“ ისეთ დიდ მნიშვნელობას თითქმის არც ერთ შემოქმედთან არ იძენს, როგორც თომას მანთან. ადრიან ლევერკიუნის ისტორია უკავშირდება გერმანულ პრობლემატიკას პოლიტიკურ და სულიერ ჭრილში, განსაკუთრებით კი, გერმანიის დამოკიდებულებას სამყაროსთან და, ზოგადად, ქვეყნის სიტუაციას XX საუკუნეში. რომანის ორივე მნიშვნელოვანი ელემენტი, „მუსიკალური“ და „გერმანული“ ერთმანეთს ავსებს როგორც მელოდია კონტრაპუნქტში.

აღსანიშნავია, რომ მუსიკას თომას მანი ქვეყნის ნაციონალურ-პოლიტიკურ საკითხებთან კავშირში წარმოგვიდგენს, და კულტურულ-ისტორიულ ასპექტში „გერმანული სულის“ (“deutscher Geist”) პირველ მახასიათებლად მიიჩნევს. თავის „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ ამ ფაქტს იგი ასე ხსნის: ”Seit Luthers religiös-musikalischem Wirken aber ist Musik, die deutsche, von Bach bis auf Reger, - ist das punctum contra punctum, die große fuga, nicht nur tönender Ausdruck protestantischer Ethik, sondern , mit ihrem gewaltig-vieltönigen Ineinander von Eigenwille und Ordnung, Abbild und künstlerisch-spirituelle Spiegelung des deutschen Lebens selbst gewesen.“ (მანი 1996: 336) („ლუთერის რელიგიურ-მუსიკალური ზეგავლენის შემდგომ მუსიკა ხელოვნების გერმანული დარგია, ბახიდან რეგერამდე - იგი არის “punctum contra punctum”, დიდი ფუგა, მკაფიოდ გამომხატველი არა მხოლოდ პროტესტანტული ეთიკის, არამედ თავისი მძლავრ-

მრავალტონიანი შინაგანი ნებისა და წესრიგის ერთიანობით, თვით გერმანული ცხოვრების წესის ნიმუში და შემოქმედებით-სპირიტუალური ანარეკლია") (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ზოგადად, მუსიკის ისტორიაში გამოყოფენ სამ მაკრო-ეპოქას. ესაა ე.წ. „ძველი მუსიკა“, რომელიც იოჰან სებასტიან ბახის სიკვდილით 1750 წელს მთავრდება, „რეალური მუსიკა“ („eigentliche Musik“), რომელიც გულისხმობს კლასიკურ-რომანტიკულ ეპოქას იოზეფ ჰაიდნიდან გუსტავ მალერამდე, და „ახალი მუსიკა“, რომლის დასაწყისი შონბერგის პირველი ატონალური კომპოზიციების შექმნით თარიღდება. ცხადია, რომ „ახალი მუსიკა“ არ გულისხმობს მაინცდამაინც თანამედროვე, თანადროულ მუსიკას. 1921 წელს ჰანს პფიცნერი ქმნის მუსიკალურ კომპოზიციას „Von deutscher Seele“ ქვესათაურით „Eine romantische Kantate“, რითაც ცალსახად უსვამს ხაზს გერმანული მუსიკისა და რომანტიკული ესთეტიკის ერთიანობას (ტრაბერტი 2011: 51).

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „ახალი მუსიკა“ თავად ქმნის ახალ წესებსა და პრინციპებს, რომელთა თანახმადაც ყოველი ტონის მდებარეობა თავიდან სპონტანურია, თუმცა შემდგომი გამოყენებისას იგი უკვე შემთხვევითი აღარაა, მთლიანი კომპოზიციის ყოველი ტონი აღარ არის თავისუფალი და აქედან გამომდინარე არათემატურიც. თორმეტტონიანი მუსიკა ძალზედ რაციონალური, კონსტრუქციული მუსიკაა.

მუსიკა თომას მანისათვის არ იყო უბრალოდ საინტერესო ან მისთვის საჭირო ხელოვნების დარგი. მწერალი თავის შემოქმედებაში იყენებს მუსიკალური ნაწარმოებების აგების პრინციპებს, კონტრაპუნქტის, პოლიფონიის, მოტივური ანალოგიების კანონებს და, რაც მთავარია, ვაგნერისაგან ნასესხები ლაიტმოტივის ტექნიკას. ყველა ეს მუსიკალური პრინციპი თომას მანთან ლიტერატურული შემოქმედების პრინციპებად არის ქცეული.

პირველი მსოფლიო ომის წლებში გერმანული მუსიკის მითოსის ნიშნის ქვეშ დგება თომას მანისეული ნაციონალიზმის გაგება. გერმანული მუსიკის მითოსისაგან დისტანცირება იგრძნობა უკვე რომანში „ჯადოსნური მთა“, მაშინ როდესაც „დოქტორი ფაუსტუსის“ სინთეტური ფიგურა ადრიან ლევერკიუნი ამ

მიტოსთან საოცარ სიახლოვეს იჩენს, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს რომანის მუსიკალურ-ესთეტიკურ ჭრილში. კონტროვერსები, რომელიც XX საუკუნის პირველ ნახევარში არსებობდა, ისეთ მუსიკალურ მიმართულებებს შორის, როგორცაა გვიანრომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, ნეოკლასიციზმი, ექსპრესიონიზმი თომას მანმა გამოიყენა ლევერკიუნის პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს წარმოსაჩენად. მწერლისათვის ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეოდორ ვიზენგრუნდ ადორნოს „ახალი მუსიკის ფილოსოფიას“.

ამერიკული ემიგრაციის პერიოდში თომას მანი ცნობილი მუსიკოსების წრეში ტრიალებდა, რომელთაგან ბევრი რამ ისწავლა, ბევრად უფრო თავდაჯერებული გახდა მუსიკალურ-შემოქმედებით პროცესში არსებული პრობლემების გადაჭრისათვის. არნოლდ შონბერგი, იგორ სტრავინსკი, ერნსტ კრენეკი, ჰანს აისლერი, არტურ რუბინშტაინი - ეს ის ადამიანები იყვნენ, რომლებმაც შედარებით გაუადვილეს თომას მანს „დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობის რთული შემოქმედებითი პროცესი. შემდგომ უკვე თხზულებაში „Die Entstehung des ‘Doktor Faustus’. Roman eines Romans“ მწერალი მათ როგორც მუსიკალურ „Mittelsmänner“-ებს, ისე მოიხსენიებს. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, თეოდორ ვიზენგრუნდ. ადორნო იყო ის მუსიკოსი, რომელიც ზუსტად ჩასწვდა თომას მანის რომანის საერთო ჩანაფიქრს და ცალკეული თავების კერძო ამოცანებსაც. ამ პერიოდშივე თომას მანი აქტიურად სწავლობს და აანალიზებს არნოლდ შონბერგის მუსიკალურ თეორიას. როგორც ცნობილია, შონბერგის მუსიკალურ სტილში ძალზედ ძლიერად იხატება ნერვოზულობა, ისტერია, პანიკა, დაეჭვება, მარტოობა, ძრწოლა და შიში. ყველაფერი ეს საჭიროდ მიიჩნია თომას მანმა თავისი მუსიკალური ფაუსტისათვის, რომლის მუსიკალურ კომპოზიციებს ანალოგიური შეგრძნებები უნდა გამოეწვია მსმენელში.

თეოდორ ვიზენგრუნდ ადორნო რეალობის, სინამდვილის საწინააღმდეგო მოვლენად მიიჩნევს მუსიკას, ამ რეალობაშიც მას არავითარი დანაშაული არ მიუძღვის. თავის „ესთეტიკურ თეორიაში“ ადორნო ხელოვნებას „აკუმულირებული ტკივილის მოგონებას“ უწოდებს („das Gedächtnis des akkumulierten Leidens“) (ადორნო 1995: 387). ტკივილისა და ცხოვრების

აუცილებელი ურთიერთკავშირის შესახებ თომას მანის მოსაზრებას ვხვდებით თავის „რომანის რომანში“ „დოქტორ ფაუსტუსზე“, სადაც შენიშნავს: “Leben ist Pein, und nur solange wir leiden, leben wir” (მანი 2009:514) („ცხოვრება ტკივილია, და რამდენ ხანსაც გვტკივა, იმდენ ხანს ვცხოვრობთ“).

ხელოვნების ზემოხსნეული დეფინიცია თომას მანის რომანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ თეორიულ საფუძვლად შეიძლება ჩაითვალოს. ლევერკიუნის საკომპოზიტორო კარიერა და მისი მუსიკალური ხელოვნების განვითარების გზა ადორნოსეული თანამედროვე მუსიკის ერთგვარი ისტორიოგრაფიაა. როგორც კომპოზიტორი, ლევერკიუნი არა მხოლოდ „გერმანული სულისა“ და მისი მუსიკალურობის რეპრეზენტანტია, არამედ იგი ამავდროულად მოწმეა XX საუკუნეში თანამედროვე ხელოვნების ევოლუციისა. მისთვის ცხადი და ნათელია ხელოვნების კრიზისი (ბარი 1989: 110-111).

1943 წელს, „დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობის დაწყებისას, თომას მანს უკვე მთლიანად მოფიქრებული აქვს რომანის გეგმა და არსებითი საკვანძო მომენტები. დავეთანხმებით მკვლევარ გეორგ კაიზერს და აღვნიშნავთ, რომ მუსიკალურისა და ღრმად ნაციონალურის ერთ ფაუსტ-ფიგურაში შერწყმა პრობლემის სრულიად ახალი, აქამდე უცნობი გადაწყვეტაა ავტორის მხრიდან (კაიზერი 2001: 112) ერის კრიზისი ხელოვნების კრიზისის მეშვეობითაა გადმოცემული. იმისათვის, რომ ქვეყნის მძიმე მდგომარეობა კულტურის კრიზისულ ყოფაში გადმოეცა, თომას მანს უნდა მიეგნო ხელოვნების შესაბამისი დარგისათვის.

„დოქტორი ფაუსტუსის“ ძირითადი კონცეფციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა ის ფაქტი, რომ მუსიკა, როგორც სინამდვილისაგან ყველაზე მეტად დაშორებული ხელოვნება, აბსტრაქტული და მისტიკურია. რადგან ფაუსტი გერმანული სულის წარმომადგენელია და მუსიკა ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე მეტად გერმანულია, მისი აზრით, რაღა თქმა უნდა, ფაუსტი უდაოდ მუსიკალური უნდა ყოფილიყო (მანი 1955: 559).

თომას მანი გერმანიას ჯერ კიდევ „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ ხედავს, უპირველეს ყოვლისა, არა როგორც პოეტებისა და მოაზროვნეების

ქვეყანას, არამედ როგორც „მუსიკის ქვეყანას“ („Land der Musik“). ამიტომაც მწერალი მუსიკის ისტორიის მეშვეობით რომანში გერმანიის „სულიერ ისტორიას“ ასახავს. მუსიკის ისტორიას კი, თავის მხრივ, რეფორმაციის ეპოქაში გადავყავართ.

რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ ერთი „გერმანული სულის“ ისტორიას მოგვითხრობს, რომელიც ამავდროულად მთელი გერმანიის პარადიგმაა. იგი ხშირად მუსიკალურ რომანადაც იწოდება. მაგრამ თავად ავტორი უარყოფს (თუმცა მხოლოდ ნაწილობრივ) ასეთ განსაზღვრებას, რადგან მას ეს რომანი ჩაფიქრებული ჰქონდა როგორც რომანი კულტურისა და მთელი ეპოქის შესახებ. 1947 წლის 8 ნოემბერს ჰანს ულრიჰ სტეპისამი მიწერილ წერილში თომას მანი შენიშნავს: „Nicht die Musik ist das eigentliche Thema des überall mit einem Fuß im 16. Jahrhundert stehenden Buches“ (მანი 1996: 223) („მე-16 საუკუნისაგან დიდად დავალეებული წიგნის ძირითადი თემა არ არის მუსიკა“). ამ ფაქტის დასტურად ავტორს ეშმაკთან პაქტი მოჰყავს მაგალითად, როგორც „ფაუსტური“ მითოსის და აგრეთვე მისი რომანის ცენტრალური ეპიზოდი. გარდა ამისა ის, რაც ლევერკიუნის მიერ შექმნილ მუსიკაში ხდება ეშმაკთან პაქტის გაფორმების შემდგომ (ვგულისხმობთ თანამედროვე მუსიკის რომანტიკული ელემენტებისაგან განპარტყვას მასში ატონალობის პრინციპის დანერგვას, დაცივნის, კარიკატურის, გროტესკის ელემენტების შეტანას და, ზოგადად, ტრადიციული მუსიკის ნორმატიული კანონების დარღვევას), პირდაპირ კავშირშია გერმანულ რეალობაში მომხდარ ფაქტებთან. აქედან გამომდინარე, მივიჩნევთ, რომ „დოქტორი ფაუსტუსი“ არ არის რომანი მხოლოდ მუსიკის შესახებ, თუმცა მუსიკა პარადიგმა ავტორის ზოგადი ჩანაფიქრისა, ეჩვენებინა მთელი ეპოქის განზოგადებული სურათი.

იმისათვის, რომ ვაჩვენოთ ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ შემოქმედების წარმოშობა, ანუ „აპოკალიფსის“ შექმნამდე მის მიერ განვლილი მუსიკალური გზა, მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ, გავაანალიზოთ, როგორ უკავშირებს ერთმანეთს თომას მანი მუსიკასა და „დემონურ სფეროს“. პირველ მინიშნებას მუსიკის „დემონურობაზე“ ვხვდებით სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ („Deutschland und die Deutschen“), როდესაც მწერალი ფაუსტის

მუსიკალურობაზე საუბრობს: “Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichtes, daß sie Faust nicht mit der Musik in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet... Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen... Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, i.e. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt“ (მანი 1955: 559) („თქმულების დიდ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ იგი ფაუსტს მუსიკასთან კავშირში არ წარმოაჩენს. ფაუსტი უცილობლად მუსიკალური, მუსიკოსი უნდა ყოფილიყო. მუსიკა დემონური სფეროა... ის ქრისტიანული ხელოვნებაა ნეგატიური ნიშნით... თუ ფაუსტი გერმანული სულის გამომხატველია, მაშინ ის მუსიკალური უნდა იყოს, რადგან აბსტრაქტული და მისტიკური, ე.ი. მუსიკალურია გერმანელის დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი”) (თარგმანი ჩემია, ნ.ბ.).

ეს შეფასება რომანში რეალიზდება ვენდელ კრეჩმარისადმი ადრიანის მიწერილ წერილში: “Sie halten mich für berufen zu dieser Kunst und geben mir zu verstehen, dass der ‘Schritt vom Wege‘ zu ihr nicht gar groß wäre. Mein Luthertum stimmt dem zu, denn es sieht in Theologie und Musik benachbarte, nahe verwandte Sphären, und persönlich ist nur obendrein die Musik immer als eine magische Verbindung aus Theologie und der so unterhaltenden Mathematik erschienen. Item, sie hat viel von dem Laborieren und insistenten Betreiben der Alchimisten und Schwarzkünstler von ehemals“ (მანი 1996: 177) („თქვენ მუსიკა ჩემს მოწოდებად მიგაჩნიათ და გსურთ ჩამაგონოთ, რომ გზიდან გადასახვევად არცთუ დიდი ნაბიჯის გადადგმაა საჭირო. მე, როგორც ლუთერანი, ამაში გეთანხმებით, რადგან ლუთერანობა თეოლოგიასა და მუსიკას მონათესავე სფეროებად განიხილავს, თანაც ესეც რომ არა, მე პირადად მუსიკა მუდამ მესახებოდა თეოლოგიისა და ესოდენ საინტერესო მეცნიერების – მათემატიკის მაგიურ შერწყმად. Item, ბევრი რამ სცხია შუა საუკუნეთა ალქიმიკოსთა და შავი მაგიის ოსტატთა გაუთავებელი ექსპერიმენტებისა და ჩალიჩისა“) (მანი 2002: 166). ლევერკიუნი უმაღ გადაწყვეტს, „წმინდა წიგნი მერხში შეინახოს“ და „მუსიკის სტიქიონში“ გადაეშვას. მის ხასიათში „დემონური საწყისის“ უპირატესობამ განსაზღვრა მუსიკის „დემონურობაც“.

შემდგომი მინიშნება მუსიკის „დემონურობაზე“ რომანის XXV თავში, ეშმაკისა და ადრიანის დიალოგში გვხვდება, როცა XX საუკუნის მეფისტოფელი მასსა და მუსიკას შორის არსებულ ნათესაურ კავშირზე საუბრობს: “Es sollte der Teufel wohl was von Musik verstehen. Wenn ich nicht irre, lasest du da vorhin in dem Buch des in die Ästhetik verliebten Christen? Der wußte Bescheid und verstand sich auf mein besonderes Verhältnis zu dieser schönen Kunst, - der allerchristlichsten Kunst, wie er findet, - mit negativem Vorzeichen natürlich, vom Christentum zwar eingesetzt und entwickelt, aber verneint und ausgeschlossen als dämonisches Bereich“ (მანი 1996: 325) („ეშმაკს მუსიკისა როგორ არ გაეგება. თუ არ ვცდები, ეს-ეს არის ესთეტიკის მოტრფიალე ქრისტიანის წიგნს კითხულობდი? აი, ვინ ერკვეოდა და ისიც კარგად იცოდა, რომ მე განსაკუთრებული დამოკიდებულება მაქვს ხელოვნების ამ მშვენიერ დარგთან – ყოვლად ქრისტიანულ ხელოვნებასთან, რა თქმა უნდა, უარყოფითი ნიშნით. მართალია, ქრისტიანობის მიერაა შემოტანილი და განვითარებული, მაგრამ მის მიერვეა უარყოფილი და გამორიცხული, როგორც დემონური სტიქიონი“) (მანი 2002: 313).

1910 წელს თომას მანი ხელოვანს ლუციფერისა და კლოუნის ნაერთს უწოდებს (“Mischung aus Lucifer und Clown“). უკვე „დოქტორ ფაუსტუსში“ კი იგი ეშმაკია „პირადად“, რომელიც თავის ფაუსტს, ლევერკიუნს დამნაშავედ და შეშლილად, როგორც ხელოვნების „მმობილს“ წარმოაჩენს და მას ღვთიურ „მონსტრად“ (“Untier“) გადაქცევას ჰპირდება, თუკი ეშმაკთან პაქტს დადებს (ფაბერი 2011: 62).

1953 წლის 15 სექტემბერს თომას მანი „იუმორსა და ირონიაში“ (“Humor und Ironie“) „დოქტორი ფაუსტუსში“ არსებული „დემონური“ საწყისების შესახებ შენიშნავს, რომ „დემონური“ არსის მქონე ლევერკიუნის ბიოგრაფიას „არადემონური“ ჰუმანისტი მეგობარი ცაიტბლომი მოგვითხრობს, რაც ერთგვარი პაროდიაა თავად „დემონურზე“: “ Sehen Sie, schon die Idee, die erzählung des Lebens des Helden, des Komponisten Leverkühn, dem guten Humanisten Zeitblom in den Mund zu legen oder aus seiner Feder zu lassen, schon dieser Einfall, das Dämonische durch ein ausgesprochen undämonisches Medium gehen zu lassen, schon diese Idee ist ein ausgesprochen humoristischer Einfall mit humoristischen Absichten“ (მანი 1992: 339)

(„თქვენ ხედავთ, თავად იდეა, რომ გმირის, კომპოზიტორ ლევერკიუნის ცხოვრება კეთილშობილი ჰუმანისტის მეშვეობით მომეთხრო, ანუ დემონური არადემონური მედიის საშუალებით გადმომეცა, უკვე იუმორისტული ხასიათის მატარებელია“ (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

თომას მანის მიერ შექმნილი შემოქმედის მხატვრული სახის სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ „დემონური საწყისი“ მის შემოქმედებაში სპეციფიკურად იჭრება და მჟღავნდება. ესთეტიზმი უხსნის გზას მუსიკოსის სულში ბარბაროსულ საწყისს, რაც, თავის მხრივ, ჰუმანისტურის საწინააღდეგო მოვლენაა. მუსიკალური ხელოვნებით გამოწვეული ბარბაროსული საწყისი ადრიანში კი არის მისი ტრაგიკული მარტოობა, ხალხისაგან მოწყვეტა, სიცივე, უსიყვარულობა, გულგრილობა გარშემომყოფთა მიმართ, ვისთვისაც იქმნებოდა მისი მუსიკა. თომას მანი მუსიკალური გენიისა და ჰუმანიზმის ურთიერთკავშირის შესახებ თავის „რომანის რომანში“ შენიშნავს კიდევ: “Hat das musikalische Genie überhaupt nichts mit Humanität und ‘verbesserte Gesellschaft’ zu tun? Arbeitet sie ihr vielleicht geradezu entgegen? Aber Beethoven war ein Mann des Glaubens an revolutionäre Menschenliebe, und französische Literaten haben ihm mit Verachtung vorgeworfen, er führe als Musiker die Sprache eines radikalen Ministers... Die Franzosen sind Ästheten, man sage, was man wolle.” (მანი 2009: 569) („აქვს თუ არა მუსიკალურ გენიას მაინც რაღაც საერთო ჰუმანიზმთან და „გაუმჯობესებულ საზოგადოებასთან“? თუ მის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს? მაგრამ ბეთჰოვენს ხომ ადამიანთა რევოლუციური სიყვარულის სჯეროდა, და ფრანგი ლიტერატორებიც საყვედურობდნენ კიდევ მას, რომ იგი თითქოს, როგორც მუსიკოსი, რადიკალი მინისტრის ენით საუბრობდა... ფრანგები მაინც ესთეტიები არიან, რაც არ უნდა თქვან“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

თომას მანი რომანში პარადიგმატულად უჩვენებს ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედების საფეხურეობრივი განვითარების მაგალითზე ზოგადად აღებული ხელოვნების განვითარების ცალკეულ სტადიებს. რომანის მუსიკალური არქიტექტონიკის მნიშვნელოვანი მკვლევარი ჰერმან ბარი XX საუკუნის პირველი ნახევრის მუსიკის განვითარების საფეხურებს ლევერკიუნის მუსიკალური შემოქმედების ფაზებს შეუდარებს. მისი აზრით, ლევერკიუნის

მუსიკალური შემოქმედების ადრეული ფაზა შონბერგისეული მუსიკალური შემოქმედების ასევე ადრეულ პერიოდს შეესაბამება, ანუ თავისუფალი ატონალობის ტექნიკის შექმნამდე შონბერგის მუსიკალურ ექსპრესიონიზმს 1910 წლამდე, მეორე ანუ შუა ფაზა 1923 წლის შემდგომ თორმეტტონინი მუსიკის ტექნიკის განვითარების, ანუ მატერიის ტოტალური დაქვემდებარებისა და მისი სხვა დანარჩენი არაინდენტურისადმი არატოლერანტული დამოკიდებულებით ხასიათდება. ლევერკუნის მუსიკალური შემოქმედების ეს სტადიაც შესაბამისად ბარბაროსულში დაბრუნების საფრთხის წინაშე დგას. შემოქმედებითი პროდუქტიულობის ბოლო, მესამე ფაზა შონბერგის ემიგრაციის პერიოდს ემთხვევა 1933 წლიდან (ბარი 1989: 113).

საინტერესოა, თუ თანდათან როგორ ყალიბდება ლევერკუნის მუსიკოს-კომპოზიტორად. ბავშვობაში ადრიანის პირველი შეხება მუსიკასთან უკვე მიგვითითებს მის მიერ მუსიკალური ტექნიკის მკაცრი პრინციპების გაგებაზე, აქ ვგულისხმობთ კანონების პროფესიულად მომღერალ სოფლელ გოგონას - ჰანეს, რომელიც პირველი წყარო იყო ლევერკუნისა და ცაიტბლომისათვის გერმანული ხალხური მუსიკის შესაგრძობად. "Sangen wir dann mit, so fiel sie in die Terz, aus der sie, wie es sich traf, in die Unterquint und Untersext sprang und überließ uns die Oberstimme...die Erinnerung daran hat später eine erhöhte Bedeutung angenommen, weil sie es waren, die, soweit meine Zeugenschaft reicht, meinen Freund zuerst mit einer „Musik" von etwas künstlicherer Bewegungs-Organisation in Berührung brachten, als das bloße einheilige Absingen von Liedern sie aufweist" - შენიშნავს ცაიტბლომი (მანი 1996: 39) („როცა ჩვენ ავყვებოდით, თვითონ ტერციაში გადადიოდა, მერე კი ქვედა კვინტასა და ქვედა სექსტაში [...] მეძროხე ჰანე მაღალ დონეზე ახერხებდა აეყვანა ჩვენი მოუწესრიგებელი ერთხმიანი სიმღერა [...] ამ მოგონებამ უფრო მოგვიანებით შეიძინა მნიშვნელობა, რადგან ადრიანი სწორედ მაშინ ეზიარა, რაც მე ვიცი, პირველად მუსიკას, რამდენადმე უფრო ორგანიზებულს ვიდრე უბრალო ერთხმიანი სიმღერა") (მანი 2002: 35).

სოფლის გოგონა ჰანე მღერის ხალხურ, ჯარისკაცულ, უბრალო, ხანაც ვულგარულ სიმღერებს, რომელთაც სწრაფად ითვისებენ ბავშვები. მელოდიის დამახსოვრების შემდეგ ჰანე სწრაფად გადადის ტერციიდან ქვედა კვინტაზე და

ამით თითქოს გამოხატავს სურვილს, მეტი სიამოვნება მიანიჭოს ბავშვებს ჰარმონიული ცვალებადობით. ასე ხდება ლევერკიუნის შესვლა ე.წ. „იმიტაციური პოლიფონიის“ სფეროში, რომელიც ჯერ კიდევ XV საუკუნის გერმანიაში იყო ცნობილი. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად ჰანესთან ხშირი კონტაქტისა, ოდნავ მოგვიანებითაც კი, მეგობრის, ზერენუს ცაიტბლომის, სიტყვებით, ადრიანი არავითარ განსაკუთრებულ ინტერესსა და ლტოლვას არ გამოხატავს მუსიკისადმი, თითქოს საკუთარ თავსაც კი უმაღლავს ბგერების სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას (მანი 2002: 37).

ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური განვითარების შემდგომი ეტაპი რომანში უკავშირდება გამოგონილ ქალაქ კაიზერსაშერნსა და ადრიანის ბიძის, ნიკოლაუს ლევერკიუნის სახელს, რომლის სახლშიც, თომას მანის სიტყვებით, „იყო ყველაფერი, რაც ხმოვანებს და მღერის“ (მანი 2002: 48).

ბიძის სახლში წარმოდგენილი მუსიკალური მიკროსამყარო პირველი წინგადადგმული ნაბიჯია ლევერკიუნის მუსიკოსად ჩამოყალიბებაში, თუმცა ავტორი აქვე შენიშნავს, რომ ამ ეტაპზე ადრიანისათვის მუსიკას მხოლოდ საგნობრივი სინამდვილის სახე ჰქონდა. მაგრამ ამ მოჩვენებითი დაუინტერესებლობისა და გულგრილობის მიღმა იმალებოდა 15 წლის ადრიანის გასაოცარი სიძლიერის მქონე სწრაფვა კლავიატურის, აკორდების, ტონალობათა ცვლის, კვინტური წრისა და სხვა მრავალი მუსიკალური ხერხის შესწავლისადმი. კაიზერსაშერნშივე ბიძისაგან მალულად ლევერკიუნი დამოუკიდებლად იწყებს ფისჰარმონიაზე ვარჯიშს (მანი 2002: 39).

ცენტრალური ფიგურა ადრიანის მუსიკოსად ჩამოყალიბებაში არის მისი მასწავლებელი, ვენდელ კრეჩმარი, რომლის წყალობითაც მუსიკალური ფაუსტ-ფიგურა მუსიკის „ორაზროვნების“ შეგრძნების გზით დიდი მუსიკის სამყაროში შეაბიჯებს. კრეჩმარი ადრიანის არა უბრალოდ და მხოლოდ მუსიკის მასწავლებელი იყო, არამედ ის იყო მისთვის ავტორიტეტი ადამიანობისა და ხელოვნების სფეროში. ვენდელ კრეჩმარი ბეთჰოვენზე ლექციებით ლევერკიუნს მუსიკალურ სამყაროსთან აზიარებს. თომას მანი ვენდელ კრეჩმარს წარმოადგენს როგორც ნათელ, ძლიერ საწყისს ადრიანის, როგორც შემოქმედის, ფორმირების

პროცესში. სწორედ ამ ეტაპზე აღმოაჩენს ადრიანი დამოუკიდებლად ორმაგი კონტრაპუნქტის კანონს. აქვე ჩნდება მისი ორიგინალური აზრი, რომ დისონანსი არის აკორდის პოლიფონიური ღირსების საზომი, რომ რაც მეტად დისონანსირებულია აკორდი, მით უფრო პოლიფონიურია იგი და მისი ყოველი ბგერა ერთიან ჟღერადობაში უფრო მეტად შეიცავს ხმის ანაბეჭდს.

ვენდელ კრეჩმარი თავის ლექციებში უკვე საუბრობს მუსიკალურ ხელოვნებაში „ფუგის“, „კონტრაპუნქტის“, „გმირული“, „აბურდული მოდულაციებისა“ და „მკაცრი სტილის შესახებ“. ადრიანზე უდიდეს ზეგავლენას ახდენს მასწავლებლის მიერ „კულტისა და კულტურის ეპოქებს შორის არსებული განსხვავების ანალიზი, რომ ხელოვნების სეკულარიზაცია, მისი გამოცალკავება ღვთისმსახურებისაგან, მხოლოდ ზედაპირული და ეპიზოდური ხასიათისაა“ (მანი 2002: 73)

კრეჩმარი ავალებს ადრიანს პატარა კლასიკური პიესების, შუბერტისა და ბეთჰოვენის ცალკეული საფორტეპიანო ნაწარმოებების გაორკესტრებას. შუბერტი განსაკუთრებით იქ ხიბლავდა ლევერკიუნს, სადაც ის შესანიშნავად გამოხატავდა განგების მიერ მისჯილ, ნახევრად უთქმელ, მხოლოდ მინიმუმებულ საბედისწერო მარტოობას. მას განსაკუთრებულად აინტერესებს ასევე აიჰენდორფის ტექსტებზე დაწერილი კომპოზიციები, რომლებიც „შემაძრწუნებელი ზნეობრივი გაფრთხილებით მთავრდება“. ადრიანი უკვე კარგად შეიგრძნობს შუმანის „მთვარიანი ღამის“ არაჩვეულებრივ ემოციურობას, მის სეკუნდურ შეხამებას საფორტეპიანო თანხლებასთან, მენდელსონის, ბრამსის ქმნილებების თავისებურებებს. მომავალ კომპოზიტორს აინტერესებს აგრეთვე ბრამსის სიმღერებში სტილის ახლებური, თავისებური სიმკაცრე ბიბლიურ ტექსტებზე დაწერილ „ოთხ სერიოზულ სიმღერაში“ (მანი 2002: 99). ადრიანის სხვადასხვა კომპოზიტორის სიმღერებში წარმოდგენილი რელიგიური თემისადმი, ზნეობრიობისადმი, შეწყალებისა და მარტოობისადმი მუსიკალური ინტერესი გვაფიქრებინებს, რომ მას უკვე ახასიათებს ის „ფაუსტური“ ნიშნები, რომლებიც შემდგომ მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში თანდათან ცვლილებებს განიცდიან ნეგატიურის ნიშნით.

ვენდელ კრეჩმარის ლექციები და დისკუსიები საბოლოოდ აყალიბებს ადრიანის მუსიკალურ მსოფლმხედველობას. ტრადიციისადმი თავის დამოკიდებულებას იგი აჩვენებს უპირატესად ბეთჰოვენთან მიმართებაში. კრეჩმარის სკოლაში ადრიანი სწავლობს და აკვირდება მუსიკას, როგორც „მეტაფიზიკურ საქმიანობს“ (მერინგი 2001: 107)

მიუხედავად იმისა, რომ ლევერკიუნი თეოლოგიის შესწავლას იწყებს ჰალეს უნივერსიტეტში, იგი ამ პერიოდში მაინც ბევრს ფიქრობს მუსიკაზე. შორიდან უჭვრეტს მას, ანუ ფრთხილობს და დისტანციას იჭერს ხელოვნების ამ აბსტრაქტული დარგისაგან, თითქოს თავს იცავს, რომ არ დაინტერესდეს ამ ხელოვნებით, თავს შეუფერებლადაც თვლის მუსიკისათვის, ლაიპციგში გადასული ადრიანი ამის შესახებ წერს კიდევაც ვენდელ კრეჩმარს.

1905 წელს ლევერკიუნის გრაცში მოგზაურობის შემდგომ ბრატისლავაში ყოფნისას მის ცხოვრებაში მომხდარი ფაქტის – საროსკიპოში “Hetaera esmeralda“-სთან, „ბოლეროში გამოწყობილ და შავგვრემან მოდილოპირიან ასულთან“, გატარებული ღამის – მუსიკალური ვარირებაზე მიუთითებს ცაიტბლომი ადრიანის მუსიკაში, რომელიც მისტიკისა და ცრუმორწმუნეობის არსებობაზე მიგვანიშნებს. “h-e-a-e-es“ შიფრი ნიშნავდა “Hetaera esmeralda“-ს, რომელთანაც ხორციელი კავშირის შემდგომ პალესტრინაში ეშმაკთან პაქტი გაფორმდა. “h-e-a-e-es“-ს თავისებური კაეშნით შეფერილი მელოდიური საფუძველი პირველად ჩნდება ბრენტანოს ტექსტებზე ჯერ კიდევ ლაიპციგში შეთხზული ცამეტი სიმღერიდან ყველაზე მნივშვნელოვან სიმღერაში „ო, რა ავი ხარ, ტურფავ“, შემდგომ კი უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციაში „დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“, რომელშიც ყველაზე უფრო ნათელი ხდება მელოდიური ინტერვალებისათვის ერთიანობის მინიჭებისაკენ სწრაფვა (მანი 2002: 198).

ერთი ღამის სასიყვარულო თავგადასავალი, როგორც ეშმაკთან ფაქტის დადების სიმბოლური წინაპირობა, მუსიკალურ სიმბოლო-შიფრად იქცევა ლევერკიუნის მუსიკალურ შემოქმედებაში. ჩვენი აზრით, აქ კიდევ ერთხელ ნათლად ჩნდება ადრიანის ადამიანურ არსში მოცემული „დემონური“ საწყისის მუსიკალური ინტერპრეტაცია.

ლაიპციგში ცხოვრების პერიოდში ადრიანის, უკვე როგორც მუსიკოსის, ფიქრის საგანს შეადგენს, მის მუსიკაში „სიტყვასთან შერწყმის, ვოკალურ პარტიათა მკვეთრი არტიკულაციის ტენდენცია“. იგი შემოქმედების ამ ეტაპზე სიმღერების კომპოზიციით არის გართული. მასალას საკუთარი მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის XII-XIII საუკუნეების პროვანსული და კატალონიური ლირიკისაგან, ასევე ესპანურ-პორტუგალიური ლექსებისა და იტალიური პოეზიის ნიმუშებისაგან სესხულობს. მათ შორის მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“, რომელზე მუშაობისას ის მუსიკალური ხმოვანება და მანერა შეიმჩნეოდა ლევერკიუნთან, „ის ხედვა და თვითმყოფადი მელოდიურობა, რომელიც ასე დამახასიათებელი ხდება მოგვიანებით გროტესკული ხილვებით აღსავსე მუსიკალური კომპოზიციისათვის „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“.

შემოქმედების ამავე პერიოდს ეკუთვნის ლევერკიუნის გატაცება ვერლენისა და მისი უსაყვარლესი უილიამ ბლეიკის შემოქმედებით, რომელთა ტექსტებზეც აქვეყნებს სიმღერებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ადრიანის მიერ ბლეიკის პოეზიიდან ვარდისადმი მიძღვნილ სტროფებზე შეთხზული მუსიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო ფანტასტიკური მელანქოლიის გრძნობა. „ვარდის სიცოცხლეს ხრავს მატლის შავბნელი ტრფიალი, რომელსაც გზა გაუგნია მისი მუქი წითელი ფერის სარეცლისაკენ“- ეს ლევერკიუნის ეშმაკთან პაქტის დადების ერთგვარ წინასწარ მუსიკალურ გახმოვანებად მიგვაჩნია. ცხადი ხდება, რომ აქამდე განხილულ თითქმის ყველა მუსიკალურ ნაწარმოებში ცალკეული მინიმუმებია მოცემული ადრიანის ცხოვრებაში უკვე მომხდარი თუ მოსახდენი ამბების შესახებ.

ბლეიკისა და ვერლენის ლექსებზე შექმნილი სიმღერების ანალიზისას ცაიტბლომი ჩამოთვლის მისი მეგობრის მუსიკისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, ესენია: „სიზმარეული ხილვის კომმარულობა, მზარდი შიში, სიწმინდის წაბილწვით მოგვრილი ძრწუნვა, ბოლოს კი გაშმაგებით ხელის ჩაქნევა ამ ამბით პატივყარილ ადამიანობაზე – ყველაფერი ეს გასაოცარი წვდომით იყო გადმოცემული ადრიანის მუსიკაში“ (მანი 2002: 211).

ბაზელში ბაროკოს დროინდელ სასულიერო მუსიკის კონცერტზე ლევერკიუნის კრემართან ერთად მონტევერდის „მაგნიფიკატის“ მოსმენისას, რომლის აფექტური მუსიკა გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე, ადრიანი ფიქრს იწყებს მონტევერდისთან შესამჩნევ მუსიკალურ საშუალებათა მოდერნიზაციაზე. წინა პლანზე გადმოდის გამოხატვის „დეკლამატორული სითამამე“, რომელიც ზუსტ კონტრაპუნქტს ეუფლება და ობიექტურ სურათს „გრძნობის აღმურს სდებს“, შედეგად იქმნება „გაღვლევითი კონსტრუქციის მაგვარი შთაბეჭდილება“, რაც მუსიკას „დემონურ საწყისს“ აახლოვებს (მანი 2002: 227). ვფიქრობთ, რომ უცხოელი ავტორების ტექსტებზე შექმნილი ლევერკიუნის მუსიკა უკავშირდება მისსავე შინაგან მოთხოვნილებას – თავი დააღწიოს კაიზერსაშერნს, „გარღვევა“ მოახდინოს გერმანული შუასაუკუნეობრიობიდან მის თანამედროვე ევროპულ სივრცეში. პროვინციალიზმი, როგორც სამყაროსაგან თვითიზოლაცია და კოსმოპოლიტიზმი, როგორც კომუნიკაციის, ურთიერთობის ნება, ერთდროულად თანაარსებობს ლევერკიუნში, ამიტომაც როცა ადრიანი კაიზერსაშერნის ძველგერმანული პროვინციალიზმიდან „დასავლურ სამყაროში“ გადაინაცვლებს, ქვეყნის ქედმაღლური რიდის, „მკვეთრად გამოხატული კოსმოპოლიტური სულისკვეთების კონგლომერატი“, როგორც მას ცაიტბლომი უწოდებს, საშინელ იზოლაციაში ექცევა.

ადრიანის პერსონაჟში ერთდროულად თანაარსებული პროვინციალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი სრულად შეესატყვისება თომას მანის მიერ „გერმანიასა და გერმანელებში“ გამოთქმულ მოსაზრებებს, რომ გერმანულ ერში გვერდიგვერდ თანაარსებობს კოსმოპოლიტიზმი და პროვინციალიზმი, ანუ გერმანულ – ნაციონალისტური, რომელიც „გერმანული ფსიქოლოგიის კომპლექსურ სამყაროს“ ქმნის და გერმანულ არსში მსოფლიოზე მოთხოვნილებისა და მსოფლიოს წინაშე სიმორცხვის შეგრძნებებს უკავშირდება (მანი 1955: 556). იმავეს უკავშირდება თომას მანის მოსაზრება ჰიტლერის დამოკიდებულების შესახებ ფრანგულისა და, ზოგადად, ევროპულისადმი ესეში „ძმა ჰიტლერი“ („Bruder Hitler“). ფაშისტი დიქტატორი ფრანგებზე გერმანელთა უპირატესობის საჩვენებლად ნაპოლეონს „სულელს“ უწოდებდა („Wir wissen es nun, Napoleon war

auch nur ein Kaffer!“) (მანი 1955: 778). თომას მანისთვის ჰიტლერი „სიკვდილის შვილია“, რომელსაც ნაციონალურიდან ევროპულში გადასვლა, ფიქტიური, ისტერიული პოლიტიკით ევროპის დამორჩილება სურდა (მანი 1955: 774).

ლევერკიუნის მუსიკალური მოღვაწეობის მომდევნო ფაზაში, რომელშიც იგი ძველგერმანული, არქაული ცნობიერებისაკენ იხრება, გერმანიის მსგავსად, რომელიც I მსოფლიო ომის წინ იზოლაციაში ექცევა და მომეტებულად ნაციონალისტური განწყობა სუფევს ქვეყანაში, უკან იხევს, საკუთარ ნიშაში იკეტება, და ასპარეზს „ბოროტს“ უთმობს (მიულერი 2001: 167), ეშმაკთან უკვე კარგა ხნის წინ დადებულ კავშირს ოფიციალურად აფორმებს, სიყვარულაკრძალულ ცხოვრებას თანხმდება, ტონალური, ჰარმონიული მუსიკის ტრადიციებზე საბოლოოდ ამბობს უარს და ქმნის თორმეტტონიანი მუსიკის ტექნიკას, სადაც დისონანსს აღარავითარი გადაწყვეტა აღარ მოჰყვება კონსონანსში, არამედ მას მოსდევს უსასრულო ვარიაციები, ამასობაში სრულიად ქრება თავდაპირველი წესრიგის შეგრძნება და მოლოდინი.

მუსიკის ექსპრესიულობასთან ერთად ადრიანი ახლებურად უდგება მუსიკალური ნაწარმოების ფორმას, ეჭვი შეაქვს ამ ფორმათა სისწორეში და ამიტომ სიმღერის მცირე და ლირიკულ ფორმას ყველაზე უფრო მისაღებ, სერიოზულ და ხალას ფორმად მიიჩნევს. შემოქმედების ამ ეტაპზე აშკარად იგრძნობა პაროდული, კრიტიკულ-ირონიული დამოკიდებულება ზოგადად ხელოვნებისადმი.

ბრენტანოს სიმღერებზე შექმნილი მუსიკალური კომპოზიციები რომანში პირველად უჩვენებენ ლევერკიუნის მიდრეკილებას მუსიკალური კონსტრუქტივიზმისაკენ, მისი მუსიკის „ირეალურობასა და ოინზაზურობას“. ბრენტანოს სიმღერების ციკლში ჩნდება პირველად “h e a e es“ –ს მუსიკალური შიფრიც, მაგრამ სიტყვის სიმოკლე ძირითად მოტივში შესაბამისი ნოტების სიმცირის გამო ნაკლებ გასაქანს აძლევს კომპოზიტორს მუსიკალური ვარიანტებისათვის.

ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ სიმბოლურია ადრიანის მუსიკალური შემოქმედების ეს პერიოდი: ლევერკიუნი იკეტება თავის

ექსპერიმენტულ ნაჭუჭში, რაც თომას მანისთვის სიმბოლოა პოლიტიკური ხასიათის კრიზისისა გერმანიაში, ზოგადად, მთელი კულტურის კრიზისისა, რამდენადაც ხელოვნება შორდება ხალხს და იგი „ცივი“ ხდება. ბრენტანოს სიმღერების ციკლზე მუშაობისას ლევერკიუნის იწყებს თეორიულ ძიებებს კომპოზიციის სფეროში. მუსიკალურ ინტერვალთა მწკრივის ნაირგვარი კომბინაციებითა და ვარიაციების წარმოქმნით, მათში ყველა მუსიკალური ხერხის ჩართვის გზით, კრემართან ძველებურ კონტრაპუნქტში მუსიკალური ვარჯიშებით, ადრიანი ფიქრობს „თორმეტონიანი სისტემის მახვილგონიერი მოდიფიკაციის“ შექმნაზე. ქრომატული გამის თორმეტივე ამოსავალ ბგერაზე ტრანსპონირებულ ოთხ კილოს, რომელიც კომპოზიციაში თავის მხრივ 48 სხვადასხვა ფორმის წარმოქმნის საშუალებას იძლევა, ჰარმონიისა და მელოდიის განურჩევლობამდე მივყავართ. ცაიტბლომი მეგობრის ამ თეორიულ მოსაზრებებში ნათლად ხედავს დიურერის ლითოგრაფიული გრაფიურიდან „მაგიური კვადრატის“ მოტივს, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს უკანასკნელ ფაუსტ-კანტატაში.

ლევერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსში“ არნოლდ შონბერგის თორმეტონიანი ტექნიკის ფიქტიურ ავტორად არის წარმოდგენილი. მუსიკის ეს ტექნიკა ერთის მხრივ აბსოლუტური და აბსტრაქტული, მკაცრი კონსტრუქტივიზმით ხასიათდება, მეორეს მხრივ, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, არავითარ მჟღერ ჰარმონიულობას არ ქმნის, პირიქით, მუსიკალურ ბგერათა ქაოტური განლაგების შთაბეჭდილებას გვიტოვებს. როგორც მკვლევარი კლაუდია ნატერერი მიუთითებს, ადრიანის მიერ შემუშავებული თორმეტონიანი მუსიკის თეორიის პრაქტიკაში დანერგვა მხოლოდ ეშმაკთან გარიგების შემდეგ გახდა შესაძლებელი. მისი აზრით, სწორედ აქედან გამომდინარე აღიქმება თორმეტონიანი მუსიკა „ეშმაკისეულად“, რაც, ჩვენი აზრით, თავისთავად ნიშნავს მუსიკის „დემონიზაციას“. კლაუდია ნატერერი ერთგან პარალელსაც კი ავლებს თორმეტონიანი მუსიკის ტექნიკასა და, ზოგადად, ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმის პრინციპებს შორის, იმის საფუძველზე, რომ ორივე მათგანში მკაცრი კონსტრუქტივიზმისა და მოჩვენებითი

წესრიგის გვერდით ირაციონალურ-აფექტური ხასიათის ქაოსი, დისჰარმონია თანაარსებობს (ნატერერი 2002: 38).

ლევერკიუნის მუსიკაში თორმეტტონიანი მუსიკის ტექნიკის გამოყენების უკეთ ასახსნელად მოკლედ მიმოვიხილოთ ამ ტექნიკის ძირითადი არსი. არნოლდ შონბერგის თორმეტტონიანი მუსიკის, როგორც XX საუკუნის კულტურული რეალობის ნაწილის არსებობა, და მისი მითიურ სიბრტყეზე გადატანა რომანში ხდება სულიერ, იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ ასპექტებში. თორმეტტონიანი მუსიკის ორიგინალურობა უფრო მეტად თვალშისაცემია, რამდენადაც იგი მითოსისა და რეალობის ტრადიციულ პოლარულობას გადმოსცემს. თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ თორმეტტონიანი მუსიკა არ არის ერთადერთი სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც მითოსსა და რეალობას აერთიანებს, მაგრამ იგი სხვა მითოსთან შედარებით ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და ამოუცნობია (ნეერი 2009: 239).

ტონალურობა მუსიკაში ნიშნავს იმას, რომ ჰარმონიულობა და მელოდიურობა ერთი ტონალური ცენტრის, შესაბამისად ძირითადი ტონალობის ირგვლივ კრავს წრეს და ფიქსირებულია. ნაცვლად წესრიგისა, აქ თორმეტივე ტონი ერთ მწკრივში იკვრება რომელიმე მათგანის განმეორების გარეშე ერთი და იგივე საფეხურზე.

შონბერგის მუსიკის თორმეტტონიანი ტექნიკა არის ატონალობის რაციონალური რეგულატორი, ტონალურ პროცესს აღარავითარი როლი აღარ აკისრია მასში (ტრაბერტი 2011: 67).

თომას მანს თავისი მუსიკალური ფაუსტისათვის სრულად გადმოაქვს არნოლდ შონბერგის დოდეკაფონიური სისტემის კონსტრუქციული პრინციპი. დოდეკაფონიაში ყოველი ტონი თავის ნამდვილ აზრს კარგავს და მხოლოდ კუთვნილ ადგილს ინარჩუნებს. ეს მუსიკალური ბგერის ღირებულების ერთგვარი რევოლუციაა. დოდეკაფონია ამიტომაცაა თავისუფალი, კერძოდ, წესრიგისაგან თავისუფალი, რამდენადაც იგი თავისუფალია ტრადიციული მუსიკალური მოწესრიგებულობის პრინციპისაგან (ლი 2009: 214).

ადრიანის თორმეტტონიანი მუსიკის ტექნიკის თეორიულ ჩანასახს მოსდევს კიტის რვასტროფიან ლექსზე „ოდა ბულბულს“ შექმნილი სიმღერა სიმებიანი კვარტეტის თანხლებით და კლოპშტოკის ოდაზე „გაზაფხულის ზეიმი“ დაწერილი პიესა ბარიტონის, ორგანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის. ამ მუსიკალური პიესის სულიერი მნიშვნელობა, ცაიტბლომის მოსაზრებით, მასში გამოხატული „იდუმალი შეჭირვება და ზრახვაა, შიშია, რომელიც ხოტბაში შეწყალებას ეძიებს“ (მანი 2002: 343). „გაზაფხულის ზეიმის“ მუსიკაზე გადატანა, როგორც რომანის ფინალურ ნაწილში ირკვევა, „ღვთაებისადმი შენდობის ვედრებისა და მონანიების მანიშნებელი“ იყო.

ლევერკიუნის შემოქმედებაში თანდათან ძლიერდება „ანტიფაუსტური“ ელემენტები. „გაზაფხულის ზეიმი“ მოსამზადებელი საფეხური იყო, 1913-14 წლებში დაწერილი ადრიანის ერთნაწილიანი სიმფონიისათვის „სამყაროს სასწაულები“, რომელშიც „აპოკალიფსის“ შექმნამდე პირველად არის სიცილის მოტივი გამოყენებული. სამყაროს პორტრეტის ამ დაახლოებით ოცდაათწუთიანი საორკესტრო ნაწარმოების დედააზრი დაცინვაა: „ლუციფერისეულმა სარკასტულმა სიცილმა, პაროდიულ-კვიმატურმა ხოტბამ [...] ბგერათა კოსმოსში არცთუ მცირედი წვლილი შეიტანა იმაში, რომ ჩემი მეგობრის ხელოვნებისათვის ვირტუოზული ანტიმხატვრობა, მკრეხელობა, დანაშაულებრივი ნიჰილიზმი ესაყვედურბინათ“-შენიშნავს ცაიტბლომი (მანი 2002: 356).

მუსიკალური კომპოზიციების ანალიზის გვერდით არანაკლებ საინტერესოა, რომანში ლევერკიუნის მიერ მუსიკის თავისებური დეფინიცია, რომ ხელოვნების ეს დარგი მისთვის ორმაგი („zweideutig“) სისტემაა. მისი აზრით, შემოქმედებითი, მუსიკალური მიმართება და ურთიერთობები ყველაფერია, მაშინ როდესაც სოციალურმა კავშირებმა აზრი დაკარგა, მუსიკალური სისტემა არათუ რაციონალური, არამედ არც მორალურია. მუსიკალურმა კომპოზიციამ შეიძლება გამოხატოს წესრიგის ლამაზი აზრი, მაგრამ ეს წესრიგი სოციალურად გამოყენებადი არ არის. ორმნიშვნელოვანება ლევერკიუნის მუსიკის ძირითადი პრინციპია.

გულგრილობა ხელოვნების ჰუმანისტური მისიის მიმართ, პაროდის მიჩნევა მუსიკის საფუძვლად, მუსიკის გაგება, როგორ ორაზროვნებისა და მისი სისტემად ქცევა, შემოქმედებითი ძიებანი, რომელიც ამხსვრევს ტრადიციებს, რელიგიური ლეგენდის მისტიკური ხასიათის გაზვიადება და კომმარული აპოკალიფსური წარმოსახვები, არანჭირებული სიმღერების რელიგიური თემატიკა, დაცინვის მოტივები - თემატურად ერთიანდება მუსიკალურ კომპოზიციაში „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“. ცაიტბლომის სიტყვებით ეს არის „მზის დაბნელება, სულში სისხლის წვეთების ჩაღვრა, ადამიანთა გმინვა“.

ჩვენთვის „აპოკალიფსი“ მნიშვნელოვანია როგორც „ანტიფაუსტური“ ელემენტების მქონე მუსიკალური ნაწარმოები. მასში წარმოდგენილია თითქმის ყველა ის „ანტიფაუსტური“ ნიშანი, რომელიც უკვე სადისერტაციო ნაშრომის III თავში განვიხილეთ.

რომანის XXXIV თავში მოთხრობილია, თუ როგორ შეიქმნა მუსიკალური ნაწარმოები „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ („Apocalypsis cum figuris“). ცაიტბლომი სულ თავიდან საკუთარ „დარბაისლურ მსოფლმხედველობაში“ სიახლეებს შენიშნავს. მას ისეთი შეგრძნება ეუფლება, თითქოს დამთავრდა ეპოქა, რომელიც არა მხოლოდ XIX საუკუნეს მოიცავდა, არამედ შუა საუკუნეების მიწურულსაც კი სწვდებოდა. მოკლედ რომ ვთქვათ, ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის ეპოქა არსებობის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა. ამას გრძნობდა ცაიტბლომი და ყოველივეს ადრიანის სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას უკავშირებდა, თითქოს მისი მდგომარეობა მზადება იყო „აპოკალიფსის“ შესაქმნელად: „როგორ ვარ? დაახლოებით როგორც იოანე წამებული კუპრით სავსე ქვაბში. მე, ვითარცა სათნო მარტვილი, ვეება ჭურჭელში ვყუნცივარ, რომლის ქვეშ კოცონი ანთია და მხიარულად გიზგიზებს“ (მანი 2002: 458) („Wie mir zumute ist? Ungefähr wie Johanni Martyr im Ölkessel. Ziemlich genau so mußst du dir's vorstellen. Ich hocke als frommer Dulder im Schaff, unter dem ein lustiges Holzfeuer prasselt“) (მანი 2008: 471). ეს აღწერილობა ნათელს ჰფენს ადრიანის ჩანაფიქრს იმ ნაწარმოების შესახებ, რომლითაც იყო შეპყრობილი, რომლისთვისაც სურდა თავი გაერთმია, რისთვისაც იკრებდა ძალებს.

აპოკალიფსური ორატორიის გეგმა, მასზე შინაგანად ფიქრი და მუშაობა ბევრად ადრე იწყება, ადრიანის სასიცოცხლო ძალების თითქოსდა სრული დაშრეტის პერიოდში. „როგორც ჩანს, თეოლოგიურ ვირუსს აგრერიგად იოლად ვერ გამოდევნის სისხლიდან კაციო" - ეს გადაკრული ნათქვამი უკვე მიგვანიშნებს, რომ მუსიკალურ ჩანაფიქრს რელიგიურ მოტივთან მივყავართ. ამას ადასტურებს აგრეთვე მის საწერ მაგიდაზე სახარებიდან ფრანგულ ენაზე ლექსად თარგმნილი პავლეს ხილვა. თ. მანი თავის „რომანის რომანში“ აღორნოსადმი მიწერილ წერილში შენიშნავს: “Der Roman ist so weit vorgetrieben, daß Leverkühn, fünfunddreißig, unter einer ersten Welle euphorischer Inspiration, sein Hauptwerk, oder sein erstes Hauptwerk, die „Apocalypsis cum figuris" nach den fünfzehn Blättern von Dürer oder auch direkt nach dem Text der Offenbarung in unheimlich kurzer Zeit komponiert. Hier will ein Werk (das ich mir als ein sehr „deutsches" Produkt, als Oratorium, mit Orchester, Chören, Soli, einem Erzähler denke) mit einiger Suggestivkraft imaginiert, realisiert, gekennzeichnet sein" (მანი 1984: 103) („რომანი უკვე მივიდა იმ სტადიამდე, სადაც 35 წლის ლევერკიუნი ეიფორიული შთაგონების მოზღვავეებისას მოკლე დროში ქმნის თავის მთავარ, ან თავის პირველ მთავარ ნაწარმოებს. აქ საჭიროა გამოვიგონო რაიმე მუსიკალური ოპუსი, მივცე მას რეალური ნიშნები (იგი მე წარმომედგინა ძალზედ „გერმანულ" ნაწარმოებად - ორატორია ორკესტრით, გუნდით, სოლისტებითა და მთხრობელით") (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

თომას მანი გრძნობდა „აპოკალიფსის“ შექმნის სირთულეს, აუცილებლად საჭიროებდა რამდენიმე ისეთ კონკრეტულ მუსიკალურ დეტალს, რომელიც მკითხველს დამაჯერებელ სურათს შეუქმნიდა. რომანში ადრიან ლევერკიუნს „აპოკალიფსი" სიტყვიერად აქვს გააზრებული: „აღსასრული მოიწევს, მოიწევს აღსასრული, ზეალიმართა და თავს უნდა დაგატყდეს შენ, მკვიდრო ქვეყნისასა" (მანი 2002: 462). ეს სახარებისეული სიტყვები შესაფერის მუსიკალურ ქსოვილს ქმნის, რომელიც წმინდა კვარტებისა და შემცირებული კვინტებისაგან შედგება. ეს მელოდია შთამბეჭდავად მეორდება ორ ოთხხმიან, ერთმანეთს დაპირისპირებულ საგუნდო პარტიაში.

ლევერკიუნი თავის „სწორუპოვარ" ორატორიაში ტექსტობრივად მხოლოდ იოანეს აპოკალიფსს კი არ ეყრდნობა, არამედ მთლიანად იყენებს

წინასწარმეტყველების მთელ მემკვიდრეობას და ახალ, საკუთარ მუსიკალურ აპოკალიფსს ქმნის, რაც აღსასრულის მაუწყებელ ერთგვარ რეზიუმეს წარმოადგენს. სახელწოდებით "Apocalypsis cum figuris" გარკვეულწილად ხარკი მიუზლო ალბრეჰტ დიურერს. მართალია, ნიურნბერგელი მხატვრის თხუთმეტი ილუსტრაცია მისი მუსიკალური ფრესკისათვის საპროგრამო ქმნილება იყო, მაგრამ ადრიანი ბევრად უფრო შორს მიდის, აფართოვებს მუსიკის ასპარეზს გუნდის, რეჩიტატივის, არიის შესაძლებლობებს თავის თხზულებაში ფსალმუნის ზოგიერთი პირქუში პარტიის ჩართვით, აგრეთვე აპოკრიფთა გამომსახველ საშინელ სურათებს. ყველაფერი ეს ერთ მიზანს ემსახურება - შეიქმნას „ანგარიშსწორების დღის დადგომის, სამყაროს ბჭეთა გახსნის, ჯოჯოხეთში მოხვედრის საერთო შთაბეჭდილება" (მანი 2002: 464).

„აპოკალიფსში" ძალზედ მკაფიოდ იგრძნობა და მთელს ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევს ნგრევის, აღსასრულის, განკითხვის შეგრძნება, რაც რაღა თქმა უნდა სხვა არაფერია თუ არა „ანტიფაუსტური“ ტენდენცია, რადგან „ფაუსტური“ გულისხმობს აღმშენებლობას, უკეთესს მერმისს, რომლისთვისაც კაცობრიობა იბრძვის. აქ კი „საზარელი გუნდის ესკიზია აღბეჭდილი ოთხ მხედარს შორის გამოქცეული, წაბორძიკებული, წაქცეული, გადაქედილი კაცობრიობისა, ჩაწერილია აღსასრულის მაუწყებელი ამაზრზენი ძახილი" (მანი 2002: 466).

შვების მომნიჭებული რომანტიკული ტრადიციული მუსიკისაგან განსხვავებით მუსიკალური კომპოზიციის მთელს თეოლოგიურად ნეგატიურ და უღმობელ ხასიათს ადასტურებს უსაშველოდ მრავალხმიანი და უფართოვეს რეგისტრში მქუხარე ლითონის საკრავთა პარტიები, რომლებიც „ხახადაბჩენილი უფსკრულისა და შიგ შთანთქმის გარდუვალობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ" (მანი 2002: 467) ("Tatsächlich, sage ich, erlitt er gerade vor der Festlegung dieser übermäßig vielstimmigen, in weitester Lage sich heranwühlenden Klänge des Blechkörpers, die den Eindruck eines über drei Wochen hoffnungslosem Versinken machen") (მანი 2008: 480).

ლევერკიუნის „აპოკალიფსი" ისტორიულად იმ დროში ბრუნდება, რომელსაც თომას მანმა თავის "Selbstkommentare"-ში „გერმანული ისტორიის

საშიში პოტენციალის ინკუბაციის პერიოდი და დრო“ უწოდა. ესაა 1500 წლის პირველი ათეულის დრო, დრო სავსე აპოკალიფსური წარმოსახვებითა და მოჩვენებებით, დრო ჯადოქრობასა და რევოლუციურ ცვლილებას შორის, ძველ წყობასა და ახალში გადასვლის წარმატებულ მცდელობას შორის. ეს გერმანული ისტორიის ის დეკადაა თომას მანისთვის, რომელმაც გარდატეხა მოახდინა ზოგადად „ღრმადგერმანულის“ განვითარების პროცესში (შლიუთერი 2011: 364-365).

„აპოკალიფსთან“ დაკავშირებულია ფიქტიური ქალაქი კაიზერსაშერნიც, რომელიც არა მხოლოდ გერმანიის ალეგორიაა რომანში, არამედ იგი გერმანიისა და „გერმანულისათვის“ ასე დამახასიათებლად ქცეულ, ძველისა და ახლის მითიურ-დიაბოლური სინთეზის სიმბოლოს წარმოადგენს, რაც შემდგომ უკვე ზემოხსენებულ კომპოზიციაში მუსიკალურადაც გამოიხატა.

„აპოკალიფსის“ ყველაზე დამახასიათებელ მუსიკალურ თავისებურებაზე მიგვითითებს ცაიტბლომი, როცა იგი „ფუნქციათა უცნაურ გაცვლაზე“ მსჯელობს. ეს ხშირად ხდება ვოკალურ და ინსტრუმენტულ პარტიებს შორის, გუნდი და ორკესტრი, როგორც ადამიანური და ნივთიერი მონაცემები, ერთმანეთს არ უპირისპირდებიან, არამედ ერთმანეთში არიან ათქვეფილნი, აქედან გამომდინარე, იშლება ზღვარი ადამიანსა და ნივთს შორის, ეს ყველაფერი კი ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის შესანარჩუნებლად ხდება. უკვე დიდი ხნის წინათ შემჩნეული თვისება - ადრიანის „კაემნით აღსავსე სულში“ დამცინავი მიბადვის უნარი - ამ მუსიკალურ ნაწარმოებში სხვადასხვა მხრივ სურათხატდება, რითაც „ჯოჯოხეთის უგვანი ხორხოცი“ გამოიხატება.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ „აპოკალიფსში“ მუსიკალური ხერხის - გლისანდოს ხშირ გამოყენებას, რომელსაც ცაიტბლომი როგორც „ველურ ხერხს“, ისე მოიხსენიებს. მასში ანტიკულტურული და ანტიჰუმანური „დემონიზმი“ აღიქმება და ვფიქრობთ, ამით აიხსნება ლევერკიუნის მიერ, ზოგადად, გლისანდოს აკვიატებულად ხშირი გამოყენება, და, განსაკუთრებით კი, ამ ნაწარმოებში. აქ გლისანდო განსაკუთრებით შემზარავად ჟღერს იმ ადგილას, „სადაც საკურთხევლის ოთხი ხმა უბრძანებს სიკვდილის ოთხ

ანგელოზს გამოცხადდნენ, რომლებიც ცელავენ ცხენსა და მხედარს, იმპერატორსა და პაპს, და კაცობრიობის მესამედს. თემის წამყვან ტრომბონთა გლისანდოები - ეს დამანგრეველი სრიალია კულისებისა საკრავის შვიდ სხვადასხვა პოზიციას შორის" (მანი 2002: 484) ("Wie entsetzlich wirken an der Stelle, wo die vier Stimmen des Altars das Loslassen der vier Würgengel verordnen, welche Roß und Reiter, Kaiser und Papst und ein Drittel der Menschheit mähen, die Posaunen-Glissandi, die hier das Thema vertreten, - dieses zerstörerische Durchfahren der sieben Zugordnungen oder Lagen des Instruments!") (მანი 2008: 497).

რაც შეეხება „აპოკალიფსის“ პირველი ნაწილის მოკლე მაგრამ ამაზრზენ ფინალს, ეს გახლავთ ჯოჯოხეთური სიცილი, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო ადრიანისათვის. ეს იყო ორმოც ტაქტზე გადაჭიმული სიცილი, რომელიც შიშსა და ძრწოლის შეგრძნებას უფრო ტოვებდა. იგი იწყებოდა ერთი ხმის ხითხითით, შემდეგ მთელს გუნდსა და ორკესტრს მოიცავდა, მძლავრდებოდა რიტმული ჩავარდნებითა და დაპირისპირებებით, საბოლოოდ კი, „tutti fortissimo“-მდე აღწევდა. ეს იყო „ქარბორბალასავით მოვარდნილი ხარხარი, ჯოჯოხეთურად ჩაბურთებული სიცილი, დამცინავი და მოზეიმე, შემადრწუნებლად შემზარავი ყვირილითა და წივილით, წკმუტუნითა და კიკინით, ღრიალით, ღმუილით და ჭიხვინით" (მანი 2002: 489) ("Und dieselbe Furcht, dieselbe scheue und sorgende Unbeholfenheit empfinde ich bei diesem durch fünfzig Takte hingefenden, mit dem Gekicher einer Einzelstimme beginnenden und rapide um sich greifenden, Chor und Orchester erfassenden, unter rhythmischen Umstürzen und Konterkarierung zum Tutti-Fortissimo grauenhaft anschwellenden, überbordenden, sardonischen Gaudium Gehennas, dieser aus Johlen, Kläffen, Kreischen, Meckern, Röhren, Heulen, und Wiehern schauderhaft gemischten Salve von Hohn- und Triumphgelächter der Hölle") (მანი 1996: 502).

„აპოკალიფსის“ პირველი ნაწილის ჯოჯოხეთურ სიცილს აქვს თავისი საპირისპირო ელემენტი - საუცხოო ბავშვთა გუნდი, რომელსაც თან არასრული ორკესტრი ახლავს და რომლითაც იწყება მეორე ნაწილი - კოსმიურ სფეროთა მუსიკა, ყინულივით ცივი, კამკამა და ბროლივით გამჭვირვალე, დისონანსური და ამავე დროს მიუწვდომელ-არამიწიერი ჟღერადობისა. პირველ ნაწილში გახმიანებული საშინელებები, მართალია აქ ამ „ენით აუწერელ ბავშვთა გუნდში“

მთლიანად ნირშეცვლილია, ხელახლაა ინსტრუმენტირებული და ტრანსფორმირებული, თვით რიტმებიც კი, მაგრამ ამ მორაკრაკე და მოკრიალე მუსიკაშიც კი არ არის ერთი ნოტი, რომელიც უზუსტესი შესაბამისობით ჯოჯოხეთურ სიცილში არ გვხვდებოდეს.

გამყინავი სიცივე აშკარად გამორიცხავს კომპოზიციაში რაიმე თბილ, სასიამოვნო ემოციის გამომწვევ ერთ ბგერასაც კი, ანუ „აპოკალიფსის“ მეორე ნაწილის ფინალი ისეთივე ცივი და გამყინავია მუსიკალური თვალსაზრისით, როგორც ადრიანის მთელი ცხოვრება. მაშასადამე, ჯოჯოხეთური სიცილი და სიცივე, სამყაროს ნგრევის შეგრძნებები - ადრიანის ეს „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლები, როგორც ვხედავთ, „აპოკალიფსში“ გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს და განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების მუსიკალურ შინაარსს. „ფაუსტურისაგან“ განსხვავებით, რომელიც ხალხის საკეთილდღეოდ ქვეყნის შენებასა და განვითარებას გულისხმობს, „აპოკალიფსში“ ადამიანთა მიერ შექმნილი სამყაროს ტოტალური ნგრევის ატმოსფერო სუფევს, რაც, ჩვენი აზრით, თავისთავად გულისხმობს მასში „ანტიფაუსტურობის“ არსებობას.

ლევერკიუნის „აპოკალიფსის“ ნგრევისა და აღსასრულის განწყობილებებს ნაწილობრივ ეხმიანება ნიცშესეული „ზეკაცის“ თეორია. მკვლევარი ულრიკე ჰერმანსი ადრიან ლევერკიუნს „მუსიკალურ ზეკაცს“ უწოდებს და საფუძვლად სწორედ ნიცშეს „ზეკაცის“ კონცეფციას იყენებს (ჰერმანსი 1994: 275). თუმცა ვფიქრობთ, ამგვარი შედარება არცთუ იმდენად საფუძვლიანია, როგორადაც ეს მკვლევარს მიაჩნია. ამის დასადასტურებლად მოკლედ განვიხილოთ ნიცშეს „ზეკაცის“ მოდელის ძირითადი ნიშნები და იგი ადრიან ლევერკიუნს შევუდაროთ.

ნიცშეს „ზეკაცის“ თეორია უპირველეს ყოვლისა გულისხმობს მოძველებულ ქრისტიანულ-მორალურ ფასეულობათა და ღირებულებათა სისტემისაგან ადამიანის განთავისუფლებას. შეიძლება ვთქვათ, რომ ამ ნიშნით ხასიათდება ლევერკიუნის მუსიკაც, ათავისუფლებს რა მას მუსიკის აქამდე ცნობილი ნორმატიული კანონებისაგან, მაგრამ ნიცშეს „ზეკაცის“ შემთხვევაში ეს პოზიტიური მოვლენაა ფაქტობრივად, რადგან იგი ადამიანს მოძველებული,

უვარგისი და გაუფასურებული მორალისაგან ათავისუფლებს, მაგრამ ამით ადამიანი ამორალურად არ გადაიქცევა. ლევერკიუნის მუსიკა ხელოვნების რომანტიკული და ჰარმონიული სფერო აღარ არის, იგი ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნებას გვიტოვებს მხოლოდ. ნიცშესთან ადამიანი, რომელიც ქრისტიანულ მორალს უკუაგდებს, ათავისუფლებს თავის სულს და ამით მოიპოვებს ძალას საკუთარი ნების განსამტკიცებლად. სიძლიერე და ნება ნიცშესათვის ის სიდიდეებია, რომელიც ადამიანურ ღირებულებათა სისტემას ახლებურად აყალიბებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც ნიცშეს სიტყვებით „jenseits der Herrschenden, losgelöst von allen Bänden“ არსებობს და თავის მიზანს არა წარსულში, არამედ მომავალში ხედავს. როცა მკვლევარი ულრიკე ჰერმანსი ნიცშეს „ზეკაცის“ იდეას ადრიანის მუსიკალურ „გარღვევას“ ადარებს, და აქედან გამომდინარე მას „მუსიკალურ ზეკაცს“ უწოდებს, თან დასძენს, რომ ნიცშეს თეორია „ზეკაცის“ შესახებ თეორიად დარჩა, ანუ ის აუხდენელი ილუზია უფრო იყო, ხოლო ადრიანმა, მისი აზრით, ახალი მუსიკის შექმნით მიზანს მიაღწია (ჰერმანი 1994: 275). არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ადრიან ლევერკიუნმა მუსიკის სფეროში „გარღვევა“ არა საკუთრივ თავად, ზეადამიანური უნარების წყალობით, არამედ ეშმაკის დახმარებით მოახდინა. ადრიანის სული არათუ თავისუფალია, რაც ნიცშეს „ზეკაცის“ ძირითადი მახასიათებელია, არამედ სამუდამოდ ჯოჯოხეთისათვის არის განწირული. მისი „ოსმოსური“ ჩაკეტილობა და იზოლირება არცერთ შემთხვევაში არ გულისხმობს ნიცშეს თეორიის მიხედვით განთავისუფლებას.

მართალია, ლევერკიუნი, ერთ შემთხვევაში, უარს ამბობს თეოლოგობაზე, და, აქედან გამომდინარე, ქრისტიანული მორალი მისთვის, შესაძლოა, უცხო ხდება, მაგრამ იგი, როგორც ლუთერანი, ყოველთვის ხაზს უსვამს თეოლოგიისა და მუსიკის მჭიდრო კავშირს. მაგალითისათვის „აპოკალიფსისის“ რელიგიური თემაც საკმარისია. მაგრამ თეოლოგიაზე უარის თქმა არ ნიშნავს, ნიცშეს მიხედვით, მოყირჩეხული ქრისტიანული მორალის ღირებულებებისაგან თავის დაღწევას, მითუმეტეს, რომ ადრიანს სულაც არ უფიქრია ამ გზით საკუთარი ნების გამოვლენაზე და როგორც ადამიანს, საკუთარი თავის

მაქსიმალურ გამოვლენაზე. ან თუ გათავისუფლდა კიდევ ქრისტიანული მორალისაგან, როგორც რაიმე ნეგატიურისაგან, მაშინ მან უფრო მეტად ნეგატიურს მიუძღვნა თავი, ჯოჯოხეთურ ძალებს საშუალება მისცა „შემოქმედებითი გამონათებების“ გამო მის სულს დაპატრონებოდა. საბოლოოდ, მისი კვდომა, როგორც „ბოროტი და კეთილი ქრისტიანისა“, მხოლოდდა სინანულია, ვიდრე თავისუფალი ნება.

„აპოკალიფსისი“ არის „მსოფლიოს აღსასრულის უახლესი რეპორტაჟი“, „ანტიფაუსტური“ ქმნილება, რომლის არსსაც ნგრევისა და „სიძულვილის აფეთქების“ შეგრძნება წარმოადგენს.

4.2. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ (“Dr. Fausti Weheklag“)

XX საუკუნის დეკადენტი ფაუსტის, ადრიან ლევერკიუნის მეორე 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 „აპოკალიფსისის“ 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, denn ich in dieser dringlichen Angelegenheit bei dem musikalischen Freund und Adlatus verbrachte” (მანი 1984: 147) („ნაწარმოების ფანტაზიის დონეზე მოფიქრებული „წართმევა“ უკვე ჩემს დღის წესრიგში იდგა, და მე მახსენდება ნოემბრის ის ნაყოფიერი ნაშუადღევი, რომელიც ჩემს მეგობართან და დამხმარესთან ერთად გავატარე”) (თარგმანი ჩემია, ნ.ბ.).

ადრიანის მიერ „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ შექმნამდე კიდევ რამოდენიმე მუსიკალური ნაწარმოები იქმნება. ერთ-ერთი ასეთია სავიოლინო კონცერტი, რომელსაც იგი მეგობარ რუდი შვერტფეგერს უწერს. ტონალობის ზუსტი აღნიშვნის გარეშე მოცემული ეს კომპოზიცია თავისი ვირტუოზულ-საკონცერტო მუსიკალური მანერით ამოვარდნილია ლევერკიუნის მკაცრი და უკომპრომისო შემოქმედების ფარგლებიდან. ამის შემდგომ 1927 წელს ლევერკიუნი ქმნის სამ დიდ კამერულ მუსიკალურ ნაწარმოებს, რაც წინაპირობაა სამგლოვიარო კანტატის (იგულისხმება „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“) შექმნის კონცეფციისა.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ ძირითადი მუსიკალურ-მხატვრული კონცეფციის წარმოსაჩენად მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ ზერენუს ცაიტლომის მიერ რომანის XXXI თავში მოთხრობილ, „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ შექმნამდე ადრიანის ცხოვრების გვიანდელ პერიოდში მომხდარ ცვლილებას, რაც ლევერკიუნის ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებას შეეხება.

ადრიანი, რომლის მუსიკალური ხელოვნება მთლიანად უარყოფს მუსიკაში რომანტიკულ გრძნობათა სითბოს არსებობას, თითქოს უცებ იცვლის შეხედულებას ხელოვნების დანიშნულებაზე. ცაიტლომი მტკივნეულად 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 ცაიტლომი 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, ლალ, ხალისიან, ნდობით აღსავსე კაცობრიობასთან „შენობით“ მოლაპარაკე ხელოვნებად არ იქცევა: „ამგვარი ხელოვნების ცხოვრებასათან 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“ (მანი 2002: 418) (“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 ihr, sich die Dienerin sehen in seiner Gemeinschaft“ (მანი 2008: 430).

თუმცა ლევერკიუნის ეს ერთგვარი შემობრუნება ხელოვნების ტრადიციული გაგებისაკენ მხოლოდ ზედაპირული აღმოჩნდა, რადგან მისი შემდგომი მუსიკალური ქმნილებები ანტიჰუმანური იდეალების მქადაგებლები არიან ისევ, მათ საწყისს ისევ „დემონური“, და არა ადამიანური, 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 ლევერკიუნის ცხოვრების ის ეპიზოდი, როცა იქმნება “Dr. Fausti Weheklag” და რომელზეც ცაიტბლომი მოგვიანებით გვიამბობს, არის 1929 და 1930 წელი, ანუ „ცოლის შერთვაში ხელის მოცარვის, მეგობრის (რუდი შვერტფეგერის) დაკარგვის, „საარაკო ბავშვის“ ნეპომუკ შნაიდევანის გარდაცვალების შემდგომი პერიოდი. ადრიანის ცხოვრების ეს ეპიზოდები გერმანულ სინამდვილეში ფაშიზმის თანდათანობითი გაძლიერების პერიოდს ემთხვევა, რომელმაც მერე მთელს ქვეყანას „დარია ხელი და სისხლსა და ქარცეცხლში ჩანთქა იგი“. ეს წლები ადრიან ლევერკიუნისთვის გახლდათ წარმოუდგენლად მღელვარე და დამაბული, „უსაშველო შემოქმედებითი აქტივობის წლები“ (მანი 2002: 626). თითქოს ამ აქტივობით ბათილდებოდა პირად ცხოვრებაში ადამიანურ ბედნიერებასა და სიყვარულზე სრულიად გააზრებული უარის თქმა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწორედ ამ პერიოდში იქმნება

მუსიკალურად ახალი, ისტორიულად კი უკანასკნელი და ყველაზე რადიკალური მუსიკალური კომპოზიცია.

თომას მანი სიმბოლურად გამოხატავს ერთდროულად ევროპული ხელოვნების კრიზისს და გერმანული სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების ტრაგედიის დასაწყისს. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ შექმნამდე პერიოდი ადრიანისთვის შინაგანი საიდუმლოებრივი უძრაობით ხასიათდება, რომელსაც ცაიტლომთან ერთად დაკვირვებული თვალი თუ შეამჩნევდა. 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“ (მანი 2002: 626).

ფაუსტ-კანტატისათვის ადრიანს ჰქონდა გლოვისა და ტკივილის გამომწვევი მიზეზი. ძმისშვილის, ნეპომუკ შნაიდევანის დაღუპვა თითქოს ბოლო წვეთია ადრიანის გადაწყვეტილებისათვის, რომ ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევით“ მან გერმანულ კლასიკას მთელი ჰუმანისტური იდეები „წართვას“ (მერინგი 2001: 114).

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

თეოდორ ვიზენგრუნდ აღორნო თავის “Noten zur Literatur“-ში წერდა თომას მანთან კამათის შესახებ, როდესაც მას ავტორმა ლევერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ მუსიკალური ეპიზოდი წაუკითხა. აღორნოს ლევერკიუნის უკანასკნელი მუსიკალური კომპოზიცია შინაარსობრივად ზედმეტად პოზიტიურად და თეოლოგიურ-რელიგიურად ეჩვენებოდა რომანის მთელს

შინაარსთან მიმართებაში. ადორნოსათვის ერთადერთი დასაშვები სიმბოლო კომპოზიციაში მხოლოდ და მხოლოდ 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” (ადორნო 1965: 27) („ერთ მშვენიერ ნაშუადღევს მწერალი რომანიდან ნაწყვეტს მიკითხავდა. მე კი უცაბედად ავუჯანყდი მას. არა მარტო დოქტორ ფაუსტუსის გოდების ძირითადი სიუჟეტის, არამედ მთელი რომანის საწინააღმდეგოდ მივიჩნევი კომპოზიციის ზედმეტად პოზიტიურ და თეოლოგიურ ხასიათს. თითქოს იმაზე უარის თქმა ხდებოდა, რასაც ასე ძალიან მოითხოვდა გადამწყვეტი პასაჟი, კერძოდ უარყოფის ძალას, როგორც ერთადერთ დასაშვებ შიფრს, მასში. თომას მანი არ გაბრაზებულა, მაგრამ ცოტა კი დანაღვლიანდა, მე მხოლოდ სინანულს ვგრძნობდი“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ბ.).

ისევე როგორც „აპოკალიფსის“ შემთხვევაში, ლევერკიუნის „გოდებაც“ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესოა, რამდენადაც საშუალება გვძლევს, მასში გამოვყოთ „ანტიფაუსტური“ ელემენტები, რომლებიც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობაში“. ამ მუსიკალურ კომპოზიციაში „ანტიფაუსტურ“ ელემენტად, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მივიჩნიოთ ადრიანის მიერ ცაიტბლომთან საუბარში გამჟღავნებული განზრახვა სიკეთისა და კეთილშობილების „წართმევის“ შესახებ. მისთვის, 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 ამოდრავებს, ზრუნავს თავისუფლებასა და თავისუფლებისათვის მებრძოლ ადამიანებზე: „სწორედ ეს მქონდა საწადელი: დახსნილ მიწაზე რომ თავისუფლად მოფუსფუსე მენახა ხალხი; მაშინ ვეტყოდი ამ ლალ წამს ამოდ: მშვენიერი ხარ, შეჩერდი წამო!“ (გოეთე 1962: 561). შილერი ადამიანთა მშვიდობიან თანაცხოვრებაზე ოცნებობს. ადრიანის შემთხვევაში კი ყველაფერი ეს პირიქითაა, მას არანაირი ზოგადსაკაცობრიო მიზანი არ ამოდრავებს, როდესაც მუსიკას ემნის. რაც შეეხება ადამიანებზე, გარშემომყოფზე ზრუნვას, მისთვის ესეც უცხო მოვლენაა. ეშმაკთან პაქტის დადების შემდეგ ვისზეც კი იზრუნა, ყველა დაკარგა. მას სიყვარული აკრძალული ჰქონდა და უკიდურესი მარტოობისათვის იყო განწირული.

საინტერესოდ გვეჩვენება მკვლევარ ჰერმან ბარის მოსაზრება ლევერკიუნის უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციასთან დაკავშირებით. იგი მიიჩნევს, რომ 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“ (ბარი 1989: 110).

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

„- ცაიტბლომო, მე მივხვდი, ი გ ი არ უ ნ და ი ყ ო ს.

- 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 ყოყინით იუწყებოდნენ, არ უნდა იყოს, აღკვეთილ იქნება. მე აღკვეთავ

- კარგად ვერ გავიგე საყვარელო, რა გინდა ალკვეთო?

- მეცხრე სიმფონია" (მანი 2002: 619).

(„ - Ich haeb gefunden – sagte er, e s s o l l n i c h t s e i n

- Was, Adrian, soll nicht sein?

- Das Gute und Edle, antwortete er mir, was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen, Ich will es zurücknehmen.

- Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?

- Die neunte Symphonie, erwirderte er.“ (მანი 2008: 631).

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

ლევერკიუნის სიმფონიური კანტატა ხშირად მოხსენიებულია როგორც რომანის „მუსიკალური გადაწერა“, და მუსიკის სტერილურობის მიზანმიმართული გადაღახვა, რაც, მკვლევარ ევა შმიდტ-შულცეს შენიშვნით, ენათესავება თომას მანის მიზანს, ლიტერატურისათვის ახალი მაცოცხლებელი იმპულსები მიეცა (შმიდტ-შულცე 2003: 248). თუმცა ვფიქრობთ, რომ ამ მუსიკალურ კომპოზიციაში არსებითია არა ახალი ლიტერატურული იმპულსების არსებობა, არამედ ის, რომ იგი უფრო მეტად გერმანიის ფაშისტური რეალობის დატირება და შეწყალების სურვილის გამოხატულებაა.

მკვლევარ ფლორიან ტრაბერტის მოსაზრებით, ადრიან ლევერკიუნმა თავისი „გოდებით“, მართალია, მუსიკალურად განახორციელა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევის“ სურვილი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს ჰუმანისტური პრინციპების უარყოფასაც (ტრაბერტი 2011: 286). ამ შემთხვევაშიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ბეთჰოვენის IX სიმფონია სიხარულის ნაივურ გამოხატულებას წარმოადგენს, მაშინ როდესაც ლევერკიუნის ფაუსტ-კანტატა სენტიმენტალური რეფლექსიაა დანაკარგზე (ანუ ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევაზე“). ბეთჰოვენის IX სიმფონიის „წართმევა“ ფაშისტურ გერმანიაში ჰუმანისტური იდეალების „წართმევის“ ადექვატურიცაა, ხოლო მუსიკაში კი ჰარმონიულის, მელიოდირის, რომანტიკულის უარყოფაა.

თუკი „აპოკალიფსის“ შემთხვევაში მთელი ნაწარმოები ჯოჯოხეთურმა სიცილმა მოიცვა, „გოდებაში“ გრანდიოზული “Lamento” იძენს უნივერსალურ ხასიათს, რომელიც საათსა და თხუთმეტ წუთს გრძელდება. „კაცმა რომ თქვას სრულიად არადამიანურია, - შენიშნავს ცაიტბლომი, - მოკლებულია კულმინაციას, დრამატიზმს, - წყალში ჩაგდებული ქვის მიერ აღძრული კონცენტრული წრეების მსგავსად, რომლებიც სულ უფრო და უფრო განზე იშლებიან ერთიმეორის მიყოლებით” (მანი 2002: 630) (“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”) (მანი 2008: 642).

ლევერკიუნი თავისი ფაუსტ-კანტატით ქმნის „ცოდვებისათვის შეჩვენებულის გოდებას, კაცისა და ღმერთის ღალადისს, რომელიც თუმცა სუბიექტმა წამოიწყო, სულ უფრო და უფრო ფართოვდება, ლამის მთელ სამყაროს გადასწვდეს, და ამაზე უფრო საშინელი მოთქმა-ვაება ჯერ არ გახმინებულა დედამიწაზე“ (მანი 2002: 627)

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 უარესად ნეგატიურ, პესიმისტურ განწყობაზე, რომ ლევერკიუნი, დეზინტეგრირებული ფაუსტი, თითქოს დასტირის კიდეც მის ანტიფაუსტურობას, არაჯანსაღი ცხოვრების წესს, რომლითაც იცხოვრა აქამდე, თუმცაღა უკვე ამოდ.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდება" წინასწარ ორგანიზებული, გაანგარიშებული ნაწარმოებია, რომელიც მონტევერდის ეპოქის სტილს უბრუნდება თავისი კონსტრუქციულობით. ცაიტბლომის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი არის გამოხატვის, როგორც ჩივილის, 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 მიბადვა, არამედ გამოსახვის ხერხების მთელი ერთობლიობის შეგნებული დაუფლება-ათვისება, რაც კი მუსიკამ თავისი არსებობის მანძილზე გამოიმუშავა. ხშირად გამოიყენება დაყოვნებანი, მელოდიური ქრომატიკა, „კრთომით აღსავსე საყოველთაო დუმილი ფრაზის დასაწყისში", გამეორებანი, მარცვალთა გაწეღვა, დაღმავალი ინტერვალები მსმენელში ტრაგიკული შეგრძნებები 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 დაღადისი - „ეს თითქოსდა, სიხარულის სიმღერის“ შებრუნებული გზაა, კონგენიალური ნეგატივია სიმფონიის გადაზრდისა

ვოკალურ ზეიმში, ეს აღკვეთაა...“ (მანი 2002: 634). ნათელია, რომ ამ მუსიკალური ნაწარმოების განწყობილება ცალსახად არაჰუმანურია, რამდენადაც მასში გამოთქმულია სურვილი სიკეთის, სიხარულის, სასოების თანმიმდევრული უარყოფისა და აღკვეთის შესახებ. არაჰუმანურობა კი კომპოზიციის „ანტიფაუსტურობის“ ერთ-ერთი განმაპირობებელია.

ლევერკიუნის ეს ნაწარმოები გაცილებით სუფთაა სტილის მიხედვით, მაგრამ მისი განწყობა გაცილებით პირქუშია, ვიდრე ადრეული ნაწარმოებებისა და ამავდროულად მოკლებულია პაროდიულობას. 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, ლევერკიუნმა პირველად გამოიყენა ბრენტანოს ტექსტებზე შექმნილი 13 სიმღერისათვის. ზემოაღნიშნულ ასო-ბგერათა რაოდენობა 5 უკავშირდება დიურერის „მაგიურ კვადრატს“. თუმცა ლევერკიუნი 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“-ს მუსიკალურ ბგერათა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მწკრივის ერთგვარობა „მაგიურ კვადრატზე“ მიგვანიშნებს. როგორც ცნობილია, „მაგიური კვადრატი“ ალბრეჰტ დიურერის ლითოგრაფიურის „მელანქოლია I“-ის ნაწილია. განწყობა ამ ლითოგრაფიურისა ძალზედ დეპრესიული, მისტიკურ-ირაციონალური და პესიმისტურია.

დიურერის „მაგიური კვადრატი“ კრიპტულად ლევერკიუნის 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 - „კვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“ (“denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“).

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, ლევერკიუნის „გოდება“ უფრო მეტად ინდიფერენტულობის, ანტიჰუმანურობის, ფაშიზმის შედეგად დანგრეული ქვეყნისაკენ წუთიერი მოზრუნება და მისი დატირებაა.

დიურერის „მაგიური კვადრატისა“ და ლევერკიუნის ორატორიის წრის მუსიკალურად გაგებული სტრუქტურული გაერთიანება ხდება მაშინ, როდესაც ლევერკიუნი 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 ლევერკუნის ვარიაციული მუსიკალური ქმნილების მთავარ თემას შეადგენს ხალხური წიგნის მთავარი გმირის დოქტორ ფაუსტუსის მიერ გამოსათხოვარ სადამოზე 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 ლევერკუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“, მკვლევარ ანდრე ნეერის მოსაზრებით, მართალია ყველაზე მეტად გაანალიზირებული, გამოკვლეული, უჯრედულ დონეზე გაშიფრული ნაწარმოებია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი მაინც შეიცავს „ერთ უჯრედს“, რომლისგანაც დანარჩენი მთელი შედგება. და ეს „უჯრედი“, მკვლევარის მართებული შენიშვნის თანახმად, 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. ანდრე ნეერი საინტერესო კავშირს პოულობს ციტირებული ფრაზის შინაარსსა და არნოლდ შონბერგის ცხოვრების რელიგიურ გზას შორის. ებრაელად დაბადებული შონბერგი 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 (ნეერი 2009: 278).

„ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“ სიტყვიერად ჟღერს მუსიკალურ ქმნილებაში, ვიდრე გუნდი შეასრულებს მას. კომპოზიციას

შუამდე, ცაიტბლომის აზრით, მას მოქცევის ხასიათი აქვს, ხოლო შემდეგ – მოქცევის, „მონტევერდის “Lamento“-ს ყაიდის და კილოსი“ (მანი 2002: 631) ვფიქრობთ, რომ ცაიტბლომისეული ტერმინი „მოქცევა“ შეესაბამება „ბოროტებას“, ანუ პერიოდს, როდესაც ადრიაში და მასთან ერთად გერმანიაში მძლავრობს ანტიჰუმანური, დეკადენტური, ფაშისტური და, ამდენად, „ანტიფაუსტური“ საწყისები, ხოლო ცაიტბლომისავე შეფასებით „მოქცევა“ გულისხმობს დაბრუნებას „კეთილისაკენ“, ჩადენილი ცოდვის არსში წვდომას, შენდობის თხოვნას, იმედს, გადარჩენის სურვილს.

თეოდორ ადორნოს ეკუთვნის თომას მანის რომანში, ლევერკიუნის, როგორც თანამედროვე ფაუსტის, იდენტურობა „ბოროტ და კეთილ ქრისტიანთან“, და მისი ქცევა კანტატის ცენტრალურ თემად. დავეთანხმებით ისევ მკვლევარ ჰერმან ბარს, რომ ხსენებული ციტირება ხალხური წიგნიდან „კვდები როგორ ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“, სიტვასა და მუსიკაში გამოსახავს ადორნოსეულ ცნებას „არაიდენტურთა იდენტობის“ შესახებ (“Identität des Nichtidentischen“). თომას მანისთვის ადორნოსეული ცნება გაგებული იქნა როგორც რეალურისა და ირეალურის იდენტობა. სწორედ არაიდენტურთა იდენტობის პარადოქსულობის საფუძველზე ჩნდება ლევერკიუნის ფაუსტ-კანტატაში მთელი მუსიკალური კომპოზიციის შინაარსიდან გამომდინარე ასევე არანაკლებად უპარადოქსული, მუსიკალური ბგერა - „ჩელოს მაღალი სოლ“. გოდებისა და დატირების უმკაცრეს კონსტრუქციაში იგი ჩნდება როგორც იმედი. ეს იმედი, მკვლევარის აზრით, არის „სასწაული, რომელიც რწმენაზე მაღლად დგას“ (“Wunder, das über den Glauben geht“) (ბარი 1989: 117).

მიუხედავად კანტატაში გამოხატული უსაზღვრო უიმედობის, პირქუში განწყობისა და პესიმიზმისა, ფინალში ვხვდებით უკანასკნელ „ქეშმარიტ მობრუნებას“, „იგი გრძნობებს გვიფორიაქებს, ჩემი მეტყველებით, რომელიც გონებაზე მაღლა დგას, მეტყველი უთქმელობით, რაიც მარტოოდენ მუსიკას ხელეწიფების. მე ვგულისხმობ კანტატის საორკესტრო ფინალს, შიგ გუნდი რომ უჩინარდება და ღმერთის დადადისივით რომ ჟღერს, გულგასენილი შემოქმედის მოთქმასავით მის მიერ შექმნილი სამყაროს დაღუპვის გამო: - ეს როდი მსურდაო“

- ამბობს ცაიტბლომი და, 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 (მანი 2002: 635) (“Aber einer anderen und letzten, wahrhaft letzten Sinnesverkehrung will gedacht, und recht von Herzen gedacht sein, die am Schluß dieses Werkes unendlicher Klage leise, der Vernunft überlegen und mit der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist, das Gefühl berührt. Ich meine den orchestralen Schlußsatz der Kantate, in den der Chor sich verliert, und der wie die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt, wie ein kummervolles „Ich habe es nicht gewollt“) (მანი 2008: 647).

ლევერკიუნის 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, გახშიანებული, რომელსაც მხოლოდ სულიდა აყურადებს, აზრს უცვლის კანტატას და „ლამპარივით ანთია ღამეში“. სწორედ ამ ერთ მაჟორულ ნოტში ჩნდება ადრიან ლევერკიუნის 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 მივიჩნიოთ მხოლოდ ერთადერთ „ფაუსტურ“ ელემენტად მთელი მუსიკალური კომპოზიციის მანძილზე, „ეს უკვე იმედია უიმედობის მიღმა, სასოწარკვეთილების ტრანსცედენცია... საკრავთა ჯგუფები ერთიმეორის მიყოლებით ყუჩდებიან და ის, რაც რჩება, გახლავთ ვიოლონჩელოს მაღალი „სოლ“, ამით სრულდება კანტატა, ესაა უკანასკნელი სიტყვა, უკანასკნელი ბგერა. მერმე აღარაფერია – მდუმარება და ღამეა. მაგრამ წკრიალა ნოტი ამ დუმბილში რომ გამოკიდულა, უკვე გახშიანებული და აღარ არსებული, რომელსაც მხოლოდ სულიდა აყურადებს და რომელიც გლოვის ეპილოგი გახლდათ, უკვე ის აღარ არის, აზრს იცვლის და ლამპარივით ანთია ღამეში“ – ამბობს ცაიტბლომი და ამით ამთავრებს ფაუსტ-კანტატის განხილვას“ (მანი 2002: 636) (“Es 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 Cellos, das letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr. – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dann 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“ (მანი 2008: 648). იგი „ფაუსტურია“, რადგან მაჟორულია და თავის თავში რაღაც მცირეოდენ, მაგრამ მაინც, იმედს, ნუგეშს გულისხმობს, თუმცაღა ძალზედ სუსტად არის გამოვლენილი, რადგან გაუგებარია კიდევაც, რისი იმედიღა შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს საათსა 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.

საინტერესოა, რომ მკვლევარი ჰერბერტ ლენერტი ადრიანის ფაუსტ-კანტატის ასე მნიშვნელოვან უკანასკნელ მუსიკალურ ნოტს ხელოვნებას აღარ მიაკუთვნებს: “Sein letzter Ton ist nicht mehr Kunst. Der bewundernde Erzähler (Zeitblom) kann den Ton nicht häßlich nennen, er ist es offenbar. Dieser Ton steht dem Celloton entgegen, den der optimistische Zeitblom die Leser hören lassen will“ (ლენერტი 1989: 174). მისი აზრით, არა ლევერკიუნი, არამედ ცაიტბლომი ცდილობს ამ კონსტრუქციულ კანტატაში, სადაც არცერთი თავისუფალი ბგერა არ უნდა ყოფილიყო, მსმენელს ხელოვნურად მოასმენინოს ერთადერთი თავისუფალი მუსიკალური ბგერა, რომელიც სინამდვილეში არც კი არსებობს, იმდენად სუსტი და მიმქრალია მისი ჟღერადობა. სავარაუდოდ ჰერბერტ ლენერტი, როგორც თავის დროზე თეოდორ ვიზენგრუნდ აღორნო, რომელიც წინააღმდეგი იყო, „გოდებაში“ პოზიტივის შეტანისა, ფიქრობს, რომ მასში რეალურად ვერ იარსებებდა მაჟორული ნოტი და ამიტომაც გამოთქვამს ღრმა დაეჭვებას.

თუმცა ვფიქრობთ, რომ მკვლევარ ლენერტის მოსაზრება უკანასკნელი მუსიკალური ნოტის არსებობის უარყოფასთან დაკავშირებით არამართებულია, რადგან მიგვაჩნია, რომ სწორედ 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” (მანი 1992: 311) („ფაუსტ-რომანის ფინალი არ გამორიცხავს შეწყალების იდეის არსებობას“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

შედარებით უფრო დამაჯერებელ და საინტერესო თეორიას ავითარებს გერმანული ფაუსტიადის თანამედროვე მკვლევარი გიუნთერ მაჰალი ლევერკიუნის უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციაში უკანასკნელად გაქდერებული მუსიკალური ბგერის „სოლ“-ის მნიშვნელობისა და დანიშნულების შესახებ. მასვე ეკუთვნის საინტერესო შედარება, რომ მუსიკალური ბგერა „სოლ“, რომელიც მუსიკალურად ასობგერა “გ“-თი აღინიშნება, ერთგვარი და არც თუ იმდენად შემთხვევითი, მინიშნებაა ღმერთზე, „ჩვენთან არს ღმერთზე“, რადგან სწორედ ასობგერა “გ“-თი იწყება ღმერთის გერმანული შესატყვისი სახელწოდება “Gott” (მაჰალი 1998: 626). ამასთანავე „სოლ“ მუსიკალურ სანოტე სისტემაში მეშვიდე ბგერაა, ციფრი 7 კი, როგორც ცნობილია, მისტიკური და ყოვლისმომცველი ციფრია, რომელიც თომას მანს „ჯადოსნური მთაზე“ მუშაობის დღიდან აინტერესებდა. „ჯადოსნურ მთაში“ ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა 7-იანს უკავშირდება. ეს მაგიური ციფრი ტოტალობისა და სიმრავლის ერთგვარი სინონიმი ხდება თომას მანთან, რომელიც მათორიენტირებული რიცხვი ხდება არამხოლოდ სივრცეში, არამედ დროშიც (ფირცხალავა 1994: 14).

გიუნთერ მაჰალი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მაღალი „სოლ“ რომანში უმეტესად გამოიყენება შემდომ ცნებებთან 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 აღარ არსებული, რომელსაც მხოლოდ სულიდა აყურადებს და რომელიც გლოვის ეპილოგი გახლავთ, უკვე ის აღარ არის,

აზრს იცვლის და ლამპარივით ანთია ღამეში“) (მანი 2002: 636). მკვლევარისათვის ეს მაჟორული ნოტი კავშირშია რომანის ბოლოს შეწყალების, მიტევების ცნებასთან (მაჰალი 1998: 628).

ის ფაქტი, რომ თომას მანმა „გოდების“ უკანასკნელი მუსიკალური ნოტის გასაჟღერებლად მუსიკალური ინსტრუმენტი ჩელო აიღო, მიუთითებს, რომ თომას მანმა გოეთეს ბიოგრაფიული დეტალების შეუდარებელი ცოდნა ძალზედ მოკრძალებული მინიშნებით „ჩამონტაჟა“ „დოქტორ ფაუსტუსში“ (მაჰალი 1998: 641).

დასაბუთებული მტკიცება იმისა, რომ მაღალი „სოლ“ (das hohe „g“) რომანში შეწყალების, ღმერთისა და გოეთეს (G nade, G ott, G oethe) სიმბოლოს წარმოადგენს, არ არსებობს, მაგრამ საშუალება რომანის ასე წაკითხვისა არც თუ იმდენად ურიგო ეჩვენება მაჰალს. ამიტომაც მაღალი სოლ-ის გოეთესთან იდენტიფიცირება მისთვის მხოლოდდამხოლოდ ჰიპოთეზად რჩება. (მაჰალი 1998: 642). მაგრამ, ჩვენი აზრით, თუ არა გოეთესთან ფარული მიმართება, მუსიკალური ბგერის „სოლ“-ის კავშირი ღმერთთან და შეწყალებასთან არ არის მოკლებული აზრს, რადგან რომანისა და 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 გოდება“ შეიძლება დავინახოთ როგორც „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 (ვაჟე 2006:

44). უფრო სწორი იქნებოდა, გვეთქვა, რომ ეს იქნებოდა, ზოგადად, ევროპული კულტურის კრიზისული მდგომარეობისაგან დახსნა.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდებაში“ უარყოფილია ჰუმანურობა. საბოლოოდ კი, გოდების ინსცენირებას ლევერკიუნი ახდენს როგორც საკუთარ აღსასრულს, საკუთარ დაისს. ცაიტბლომი, ადორნოს სიტყვების თანახმად, საუბრობს “Transzedenz 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 მენტალიტეტის ანალიზს და ამ მენტალიტეტის ნაციონალ-სოციალიზმთან მიზეზ-შედეგობრივი მიმართების შესაძლებლობას. 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, სამყაროს წამყვან სახელმწიფოდ მიეჩნია თავი.

მაშასადამე, ჩვენს მიერ განხილული ლევერკიუნის ორი ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოები უდავოდ ხასიათდება „ანტიფაუსტური“ ნიშნებით, რაც თვით ადრიანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას განსაზღვრავს. ორივე კომპოზიცია ღრმად პესიმისტური, დისჰარმონიული და არაჰუმანურია, ისინი მსმენელში ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნებებს აღვიძებენ.

მუსიკალური კომპოზიცია „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ ლევერკიუნის შემოქმედების წინა პერიოდში არსებული „ანტიფაუსტური“ ელემენტების თავმოყრაა. სიცილის მოტივი აქ „ჯოჯოხეთურ ხარხარში“ გადაიზრდება, ანუ უკიდურესადაა გამოვლენილი, იგი უზუსტესი შესაბამისობით მოიცავს ყველა მუსიკალურ ნოტს. ადრიანისთვის დამახასიათებელი პიროვნული სიცივე „აპოკალიფსში“ დისონანსურ, „ყინულივით ცივ“ ჟღერადობებში

ვლინდება. რასაც ყველაზე მთავარ „ანტიფაუსტურ“ ნიშნად მივიჩნევთ, არის „აპოკალიფსში“ გამოხატული ტოტალური ნგრევის შეგრძნებები.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“, როგორც ადრიანის უკანასკნელი მუსიკალური ნაწარმოები, „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლებთან ერთად საკუთარ თავში მოიცავს „ფაუსტურსაც“. აქ „ანტიფაუსტურია“ პირველ რიგში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის, როგორც სიკეთისა და კეთილშობილების, „წართმევის“ მუსიკალური მცდელობა. „გოდება“ ტირილის გრანდიოზული ვარიაციაა, რომელიც გამორიცხავს ნუგეშს, იმედს, პოზიტიურ განწყობილებებს, რაც თავის მხრივ „ანტიფაუსტურია“.

მაშინ, როდესაც მუსიკალური კომპოზიცია „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ საკუთარ თავში გამორიცხავს „ფაუსტური“ ელემენტის არსებობას და იგი სრულად ხასიათდება „ანტიფაუსტური“ ნიშნებით, მუსიკალური კომპოზიციის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ ერთადერთ „ფაუსტურ“ ელემენტად შეიძლება მივიჩნიოთ ფაუსტ-კანტატის ფინალში გაჟღერებული ნოტი „სოლ“, რომელიც ძალზედ სუსტად უპირისპირდება „ანტიფაუსტურს“, მაგრამ მთავარია ამ ერთადერთი „ფაუსტური“ ელემენტის არსებობა მუსიკალურ კომპოზიციაში, რომელიც შეწყალების სურვილის ადეკვატურია.

თავი V. ადრიან ლევერკიუნი - „ანტიალზრდის რომანის“ გმირი?

თომას მანის რომან „დოქტორი ფაუსტუსის“ მთავარი გმირის, ადრიან ლევერკიუნის „ანტიალზრდის“ რომანის გმირად განხილვა ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რადგან რომანის პროტაგონისტის მხატვრული სახის ამგვარი ანალიზი კიდევ ერთხელ გვაძლევს საშუალებას, დავამტკიცოთ ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურობა“. დისერტაციის III და IV თავებში ადრიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების მახასიათებელი ნიშან-თვისებების ანალიზის შედეგად გამოვლენილი „ანტიფაუსტური“ ნიშნები, ჩვენი აზრით, შესაძლებელს ხდის, მთავარი პერსონაჟის ცხოვრების ხაზის აღწერით „დოქტორი ფაუსტუსი“ გავაანალიზოთ როგორც „ანტიალზრდის“ რომანი. ამისათვის, თავდაპირველად მოკლედ მიმოვიხილავთ გერმანული „ალზრდის რომანის“ ძირითად ტენდენციებსა და მახასიათებლებს.

„ალზრდის რომანი“ ისეთი ტიპის რომანია, რომელიც წინასწარგანზრახულად, გაცნობიერებულად აღწერს ახალგაზრდა ადამიანის „გარეგანი“ და „შინაგანი“ ალზრდის კომპლექსურ და ქრონოლოგიურ გზას დაბადებიდან გარკვეულ, მომწიფების ასაკამდე.

ზოგადად, გერმანული რომანი უპირატესად „განვითარების“ „ალზრდის“, „ჩამოყალიბების“ რომანია, რომელშიც წინა პლანზე ინდივიდი, სუბიექტი, პიროვნება და მისი ალზრდა-განვითარება დგას. „ალზრდის რომანი“ აღწერს ერთი პიროვნების ქმნადობის, დადგინების, მომწიფების, განვითარების წინა საფეხურის დაძლევისა და ახალზე გადასვლის თანდათანობით პროცესს. მართალია, პიროვნების განვითარება გარესამყაროს, ქვეყნის, საზოგადოების, გარემოს ზემოქმედების შედეგად ხდება, მაგრამ საბოლოოდ, რომანის ავტორზეა დამოკიდებული, თუ რომელ სფეროზე გადაიტანს აქცენტს (კაკაბაძე 1968: 107)

„ალზრდის რომანის“ გმირის მისწრაფება გამომდინარეობს მისი პირადი შესაძლებლობებისაგან. მისი სრულქმნა ხდება მწერლისა და

თანამედროვეობის შესაფერისი სუბიექტური იდეალის მიხედვით. ხშირია, როდესაც „აღზრდის რომანი“ ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს.

„აღზრდის რომანის“ განსაზღვრებისას დღემდე ეყრდნობიან XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწე გერმანელი ფილოსოფოსის, ფსიქოლოგისა და პედაგოგის, ვილჰელმ დილთაის (Wilhelm Dilthey) მიერ განვითარებულ მოსაზრებას რომანის ამ სახეობის შესახებ. ვილჰელმ დილთაიმ თავის დროზე გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერისა“ და ჰოლდერლინის „ჰიპერიონის“ მხატვრულ-სტილური ანალიზის შედეგად განავითარა მოსაზრება, რომ ინდივიდის კანონზომიერი განვითარება მისსავე ცხოვრებაზე დაკვირვებით არის შესაძლებელი, თითოეულ მის ნაბიჯს აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა, ღირსება, ფასეულობა, და ამასთანავე იგი განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე ასვლის საფუძველია. ცხოვრებისეული დისონანსები და კონფლიქტები ინდივიდის სავალი გზის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილებად ითვლება სიმწიფისა და ჰარმონიული ყოფის მისაღწევად, რის შესახებაც დილთაი თავის „Erlebnis und die Dichtung“-ში წერდა: „Eine gesetzmäßige Entwicklung wird im Leben des Individuums angeschaut, jede ihrer Stufen hat einen Eigenwert und ist zugleich Grundlage einer höheren Stufe. Die Dissonanzen und Konflikte des Lebens erscheinen als die notwendigen Durchgangspunkte des Individuums auf seiner Bahn zur Reife und Harmonie“ (დილთაი 193:394) („რომანის დაკვირვების საგანია ინდივიდის კანონზომიერი განვითარება, თითოეულ მის ნაბიჯს აქვს განუმეორებელი ღირებულება და ამასთანავე იგი საფუძველია უფრო მაღალი საფეხურისათვის. ჰარმონიისა და სიმწიფის მისაღწევად ინდივიდის მიერ გასავლელი გზის შემადგენელი აუცილებელი კომპონენტებია ცხოვრებისეული დისონანსები და კონფლიქტები“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

1870 წელს „შლაიერმახერის ცხოვრებაში“ („Leben Schleiermachers“) ვილჰელმ დილთაი ისეთ რომანებს უწოდებს „აღზრდის რომანებს“, რომლებმაც „ვილჰელმ მაისტერის სკოლა გაიარეს“, რადგან იგი მიიჩნევდა, რომ გოეთეს ნაწარმოებში „ადამიანური აღზრდა და განვითარება სხვადასხვა საფეხურზე, ფორმისა და ცხოვრების პერიოდის მიხედვით“ იყო თემატიზირებული.

მოგვიანებით კი, უკვე თავის “Das Erlebnis und die Dichtung”-ში დილთაი „აღზრდის რომანის“ მთავარ მიზანს ისეთი ახალგაზრდა გმირის ცხოვრებისეული განვითარების აღწერაში ხედავს, რომელიც „მონათესავე სულების“, მეგობრობისა და სიყვარულის ძიებაშია: “[...], der in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt im Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.“ (დილთაი 1929: 393).

ვილჰელმ დილთაი აგრეთვე მიუთითებს „აღზრდის რომანში“ მთხრობელ სუბიექტსა და სათხრობ ობიექტს შორის არსებულ ინტენსიურ ცვალებადობაზე, რაც შედარებით უფრო ადრე XVIII საუკუნეში მოღვაწე ლიტერატურათმცოდნისა და მწერლის, ქრისტიან ფრიდრიჰ ფონ ბლანკენბურგის (Christian Friedrich von Blanckenburg) შრომებში გვხვდება. 1774 წელს ბლანკენბურგი თავის “Versuch über den Roman”-ში ვილანდის „აგათონის“ ანალიზის შედეგად ასაბუთებს მასში „აღზრდის რომანის“ ელემენტების არსებობას, მისი მოსაზრებით, ხდება ე.წ. „მთხრობელის დაბადება“. მთხრობელი კი მისთვის წარმოადგენდა რომანში მოთხრობილი ფიქტიური ისტორიის მოწმეს (ბლანკენბურგი 1965: 7).

ქრისტიან ფრიდრიჰ ფონ ბლანკენბურგის თანახმად, „აღზრდის რომანისათვის“ მთავარ პრობლემად თანდათანობით იქცევა ფაქტიურად არსებულსა და გმირის ცნობიერებას შორის მიმართება. რომანის ცენტრში აღარ დგას უბრალო ბიურგერი, არამედ მოქმედების აქცენტი მასში გადატანილია „ადამიანის ქმედებებსა და გრძნობებზე, აღქმებზე“. აქედან ბლანკენბურგს გამოჰყავს რომანის ესთეტიკური პრინციპი: რომანში ავტორი უნდა წარმოაჩინდეს ადამიანის შინაგან სამყაროს: ”Wenn der Dichter nicht das Verdienst hat, daß er das Innere des Menschen aufklärt, [...] so hat er gerade - gar keins” (ბლანკენბურგი 1965: 17). ვილანდის „აგათონის“ მაგალითზე ავტორი ნათლად უჩვენებს, რომ სუბიექტურის ასახვა და წარმოჩენა თანდათანობით იქცევა „აღზრდის რომანის“ ცენტრალურ თემად.

როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ფორმა, „აღზრდის რომანი“ სპეციფიკურად გერმანული ჟანრია (გამონაკლისად შეგვიძლია დავასახელოთ ინგლისური რომანის ნიმუშები: ჩარლზ დიკენსის „დავიდ კოფერფილდი“, ჯონ ფილდინგის „ტომ ჯონსი“). „აღზრდის რომანში“ მთავარი იყო ადამიანური განვითარების უპირატესობის აღიარება და ამ განვითარების პროცესის აღწერა.

ლიტერატურულ ცნებათა განმარტებით ლექსიკონში „აღზრდის რომანის“ განსაზღვრებისას ვკითხულობთ, რომ არც ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალი“ და არც გრიმელსჰაუზენის „სიმპლიციუს სიმპლიცისიმუსი“ არ გამოდგება „აღზრდის რომანის“ ნიმუშებად, რადგან „აღზრდის რომანის“ ძირითადი ფორმირება „პიეტროს ავტობიოგრაფიულად აღჭურვილი სულის“ კვლევით ხდება მხოლოდ, და რომ ამდენად გერმანული „აღზრდის რომანი“ იწყება ვილანდის „აგათონით“, და თავის კულმინაციას გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ აღწევს (ვილპერტი 2001: 215). მსგავს მოსაზრებას გერმანულ „აღზრდის რომანზე“ შექმნილ არაერთ მონოგრაფიულ ნაშრომში ვხვდებით, თუმცა, ჩვენი აზრით, ეშენბახის „პარციფალი“ და გრიმელსჰაუზენის „სიმპლიცისიმუსიც“ გერმანული „აღზრდის რომანის“ ნიმუშებია, რამდენადაც მათში თითქმის ისეთივე თანმიმდევრულობით არის წარმოდგენილი ერთი პიროვნების ჩამოყალიბება და განვითარება, როგორც XVIII საუკუნიდან არსებულ აღზრდის რომანებში.

აღსანიშნავია, რომ XVIII საუკუნიდან მოყოლებული ახალგაზრდა ადამიანის განვითარებისა და ჩამოყალიბების პროცესი უშუალოდ გულისხმობს მის სვლას ჰუმანიზმისაკენ, რაც სხვადასხვა ეპოქაში სპეციფიკურ შეფერილობას იძენს. „აღზრდის რომანის“ სახეობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უმეტესად გერმანული ლიტერატურის ჩარჩოებში ჯდება. მაგრამ ამავე დროს აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ „აღზრდის რომანი“ რაოდენობრივი თვალსაზრისით არ აღემატება სხვა ტიპის გერმანულ რომანთა რიცხვს.

გერმანული „აღზრდის რომანის“ სპეციფიკა განაპირობა შესაბამისმა სოციალურ-ისტორიულმა და სულიერმა წანამდგრებმა. განსხვავებით სხვა

დანარჩენი დასავლეთევროპული სახელმწიფოებისაგან, XVIII საუკუნის გერმანელი ბიურგერი საზოგადოებრივ სფეროში ვერ პოულობდა პირადი განვითარების, თვითრეალიზაციის საშუალებას. პარტიკულარიზებული სახელმწიფოს პატარა ქალაქების პოლიტიკური ცხოვრების სივიწროვის გამო გერმანელ ბიურგერს სურვილი უჩნდება საკუთარი ყოფა ნაციონალურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების შიგნით გააფართოვოს. ამ ახალი, ინდივიდუალისტური განვითარების იდეიდან გამომდინარე გერმანელი ბიურგერი ეძებდა ახალ მამოძრავებელ ძალასა და ნიმუშს, რათა საკუთარი იდენტობა განესაზღვრა და ახალი ურთიერთობა დაემყარებინა გარემომცველ სამყაროსთან.

გერმანულ „აღზრდის რომანზე“ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად საუბარია ინდივიდუალური, მტკიცე ხასიათის ჩამოყალიბებისა და ფორმირების პროცესზე, რომანის მთავარი გმირის შინაგანი ისტორიის შექმნაზე, მისი ფიქრებისა და განცდების განვითარებაზე, რომლებიც აუცილებელია შინაგანი სიმშვიდის მოსაპოვებლად. კარლ მორგენშტერნი, რომელსაც ეკუთვნის ტერმინი – „განვითარების რომანი“, აყალიბებს ახალგაზრდა გმირის განვითარების თემატიკას, როგორც გმირის ჩამოყალიბების დასაწყისსა და დასასრულს.

„აღზრდის რომანის“ ცენტრალურ თემატიკას წარმოადგენს ახალგაზრდა პროტაგონისტის წარმატებული, ეგზისტენციალურად მყარი ორიენტაციის ნიმუშისა და საზოგადოებაში ადგილის განსაზღვრის ძიება. ეს ძიება ხშირად შინაგანი პროგრესის კრიზისულ ეტაპებსაც მოიცავს თავის თავში, რომელიც, როგორც წესი, თან ახლავს ახალგაზრდა, გამოუცდელი ადამიანის გარემომცველ სამყაროში გადადგმულ განვითარების პირველ ნაბიჯებს, რომელიც საბოლოოდ საკუთარი „მე“-ს პოვნით სრულდება. გმირის ეს შინაგანი პროგრესის ცალკეული ფაზები მომავალ შედეგს განაპირობებს (მაიერი 1992: 19).

„აღზრდის რომანის“ ცენტრალური თემა თანადათანობით ხდება აღსაზრდელი ახალგაზრდა ადამიანის იდენტობის ძიება, რომელიც ერთდროულად შინაგანი და საზოგადოებრივი სინამდვილის,

ინდივიდუალიზაციისა და სოციალიზაციის წინაშე დგას. გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ განვითარების კონცეფცია არაერთმა ვითარებამ განაპირობა: ადამიანური ბუნების აღზრდისადმი ნდობამ, მიუხედავად წინააღმდეგობრივი, დაბრკოლებებით აღსავსე განვითარების გზისა; ცხოვრებისა და სიცოცხლის ტოტალობისადმი რწმენამ, რომელიც გადამწყვეტი მნიშვნელობის მატარებელი იყო პიროვნების ინდივიდუალური ჩამოყალიბებისათვის. გოეთეს თავის რომანში მიზნად არ დაუსახავს არც ნეოჰუმანისტური აღზრდის იდეებისა და არც ნორმატიული მორალის ქადაგება, მან უბრალოდ წარმოაჩინა პერსონაჟთა მთელი რიგი, რომელთა განვითარება, განპირობებული სხვადასხვა ვითარებითა და გარემოცვით, ინდივიდუალურად განსხვავებული იყო. განვითარების პროცესი გოეთესთან განათლების ხარისხს განაპირობებს. შედეგად მიიღება თავისუფალი, სრულყოფილი ხასიათის მატარებელი პიროვნება - ჰუმანური ადამიანი. ამიტომაც ვილჰელმ მაისტერის განვითარების გზა გოეთესთან ისეა წარმოდგენილი, რომ იგი საბოლოოდ მივიდეს „აღზრდის რომანის“ მთავარ მოთხოვნამდე - ესაა ჰარმონიისა და თავისუფლების ერთიანობა. (ზაარილომა 2004: 165)

ჰეგელი თავის “Vorlesungen über die Ästhetik“-ში გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ შესახებ შენიშნავს, რომ „აღზრდის რომანის“ გმირმა პირადი მოთხოვნილებები პიროვნული განვითარების გზაზე თანდათანობით უნდა დაუქვემდებაროს ზოგადასკაცობრიო ჰუმანისტურ იდეალებს და, ამდენად, საზოგადოების სამსახურში ჩადგეს. „აღზრდის რომანის“ გმირის იდეალურ მოქალაქედ ჩამოყალიბების მიზნით ჰეგელისათვის მთავარია: “[...] das Ende solcher Lehrjahre, daß sich das Subjekt die Hörner ablauft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr einen angemessenen Standpunkt erwirbt“ (ჰეგელი 1986:220) („სწავლების წლების ისეთი დასასრული, როდესაც სუბიექტი თავისი სურვილებითა და აზრებით არსებულ ურთიერთობებში გონივრულად ერთვება, სამყაროსთან კავშირს ამყარებს და ამ სამყაროში შესაფერის მდგომარეობას აღწევს“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

რომანტიკოსებმა გერმანული „აღზრდის რომანის“ ტრადიცია და მასში არსებული, საზოგადოებაში ინტეგრირებული გმირის ნიმუში, მართალია, შეუცვლელად არ მიიღეს, მაგრამ ძირითადი მოთხოვნები მაინც დატოვეს. რომანტიკოსთა შემოქმედებაში განსაკუთრებით მძაფრდება კონტრასტი პოეტურ და რეალურ სამყაროს შორის.

ფრიდრიჰ შლეგელი თავის ცნობილ რეცენზიაში „ვილჰელმ მაისტერზე“ საუბრობს რომანის განვითარების იდეასა და მის ესთეტიკურ „ორგანიზირებას“ შორის მჭიდრო კავშირზე. იგი ხაზს უსვამს, რომ ამ რომანში არა პერსონაჟები და მდგომარეობები არის საბოლოო მიზანი, არამედ მთავარია უნივერსალობის იდეის თემატური მიზნობრიობა. მიზანი კი მთლიანის მიღწევაა, რომელიც „აღზრდის რომანის“ მთავარ ამოცანად ესახება შლეგელს. მისთვის ასევე მთავარია მთხრობელის საშუალებით დიალექტიკის ჩვენება ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის, ფანტაზიასა და რეალობას შორის. „აღზრდის რომანი“ ფრიდრიჰ შლეგელისათვის არის კომპლექსური პოეტური კონსტრუქცია, რომელიც შინაარსობრივად განვითარებისა და ჩამოყალიბების მსურველი პროტაგონისტის დაბრკოლებებითა და კრიზისული სიტუაციებით აღსავსე ცხოვრების გზას ასახავს (შლეგელი 1798: 334).

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში კლასიკური „აღზრდის რომანი“, გეორგ ლუკაჩის ტერმინით, ე.წ. „Desillusionsroman“-ად იქცევა. „აღზრდის რომანი“ - დაწყებული თავისი აღმასვლით გოეთესთან, ქრონოლოგიური განვითარებით გოტფრიდ კელერის „მწვანე ჰაინრიჰთან“ და დასრულებული თომას მანთან - წარმოადგენს იმ ლიტერატურულ ჟანრს, რომელშიც XX საუკუნის სუბიექტის კონცეფცია ყველაზე ნათლად არის წარმოდგენილი. XX საუკუნის „აღზრდის რომანი“ სტრუქტურულად ერთდროულად წარმოადგენს სუბიექტსა და დროს, და მათ ეპოქალურ ფორმად (Formgestalt) აქცევს. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის ჟანრის განვითარების ლიტერატურულ-იმანენტურ პროცესში გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ ჩამოყალიბებული „აღზრდის რომანის“ ძირითადი პრინციპები და ტენდენციები, ერთის მხრივ, ინახება და ტრადიციის სახით შემდგომში გამოიყენება. მეორეს

მხრივ, უკვე არსებულ ტრადიციებზე დაყრდნობით მოდერნისტული „აღზრდის რომანი“ გვთავაზობს ახალ ვარიაციას, რომელიც ორიენტირებულია შეცვლილ პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ გარემოებებზე და, ამდენად, „აღზრდის რომანის“ ერთგვარ ევოლუციაზე მიგვანიშნებს.

ზოგადად, XX საუკუნის გერმანული რომანი ინტელექტუალიზმისა და აბსტრაქტული ტენდენციების მატარებელი ხდება. მასში შეიმჩნევა ემოციური საწყისის შესუსტება ინტელექტუალიზმის ხარჯზე, დამახასიათებელი ხდება ანტიპათეტიკა, ანტისანტიმენტალიზმი, ანტიდრამატიზმი. იგი მონოლოგური ხასიათის და, ამავდროულად, უფრო ღრმა და „შინაგანი“ ხდება. რომანის განმარტოვებული გმირი მონოლოგურად მეტყველებს, მისი მზერა ცნობიერისა და ქვეცნობიერისკენაა მიმართული (კაკაბაძე 1968: 114-115).

XX საუკუნის გერმანულ რომანში თხრობის პერსპექტივა შევიწროვდა და, ამდენად, რომანში აღწერილი მოქმედება მასში ერთადერთი პერსონაჟის ფიქრებისა და განცდების ფილტრაციით შემოიფარგლება. ეს პერსონაჟი უმეტესად მე-მთხრობელია, რომელიც თანდათანობით ფიქტიურ მე-მთხრობელად, გარკვეული პერიოდის შემდგომ კი უკვე ე.წ. Ich-Schreiber-ად გადაიქცა, რომელსაც, თავის მხრივ, ავტორის მიერ წამოყენებული პრობლემატური საკითხების უფრო მეტი ინტენსივობით განხილვისა და რეფლექტირების საშუალება მიეცა. ამასობაში ეს ფიქტიური მე-მთხრობელი თუ მე-მწერალიც თანდათანობით ქრება (ჰაგე 1982: 114).

რაც შეეხება თომას მანის დამოკიდებულებას გერმანული „აღზრდის რომანისადმი“ - ეს კარგად ჩანს უპირველეს ყოვლის მის მიმართებაში გოეთესთან. გერმანული „აღზრდის რომანის“ ტრადიციიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო მისთვის იყო გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლები“, რაზეც მისი ესეებისა და წერილების გამოკვლევა მეტყველებს. ადალბერტ შტიფტერის „Nachsommer“-ს იგი 1918 წელს 43 წლის ასაკში კითხულობს პირველად, გოტფრიდ კელერის „მწვანე ჰაინრიჰს“ კი უკვე „დოქტორ ფაუსტუსზე“ მუშაობისას ეცნობა.

ცნობილია თომას მანის ინტერესი გოეთეს პიროვნებისა და შემოქმედების სამი სფეროს მიმართ. ესაა - კულტურა, ჰუმანიზმი და აღზრდა-განვითარება. მწერლის აზრით, გოეთე თავის „დემონურ გერმანულობაში“ ამავედროულად არის „ბუნების ყველაზე კულტივირებული შვილი“ („kultivierteste[r] Sohn der Natur, der je lebte“) (მანი 1915: 9). „აპოლიტიკოსის შეხედულებებში“ იგი გოეთეს უწოდებს „კოსმოპოლიტური განმანათლებლობის ეპოქის დიდ ადამიანს“ („Großherr einer kosmopolitischen Bildungsepoche“), რომელსაც გერმანელი ერი აღზრდის ცნების ავტორად მიიჩნევს.

აღზრდა და განვითარება თომას მანისათვის სპეციფიკურად გერმანული ცნებაა, რომელიც სათავეს გოეთედან იღებს, სწორედ გოეთეს შემოქმედებაში მიიღო ამ ცნებამ პლასტიკურ-შემოქმედებითი ხასიათი, შეიძინა თავისუფლების აზრი, და, საბოლოოდ, სიცოცხლისუნარიანი გახდა.

თომას მანისა და გერმანული „აღზრდის რომანის“ ტრადიციების ურთიერთკავშირის მკვლევარი იურგენ შარფსშვერდტი თომას მანის შემოქმედების კომპლექსური ანალიზის შედეგად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ გოეთეს განვითარებისა და აღზრდის იდეების ზეგავლენა თემატურად თომას მანის მთელს შემოქმედებას გასდევს: „დაცემულიდან“ „ბუდენბროკების“ გავლით, რომელშიც პირველი თაობა „კლასიკური აღზრდის“ იდეით უპირისპირდება გვიანდელ თაობას; მათ მოსდევს „სამეფო უდიდებულესობა“, რომელშიც დისკუსია იმართება „აღზრდისა“ და „ჰარმონიული პიროვნების“ პრობლემატიკის შესახებ; „ჯადოსნური მთა“, როგორც პაროდია და „განვითარების რომანის მოდერნიზაციის“ პირველი გამოკვეთილი მცდელობა; „იოსები და მისი ძმები“ თავისი ხანგრძლივი დისკუსიით „მითიური განვითარებისა“ და ინდივიდუალური განვითარების იდეის შესახებ; „ლოტე ვაიმარში“, როგორც გოეთეს სამყაროს ჰუმანისტური განვითარების ინტერპრეტაცია; „დოქტორი ფაუსტუსი“, როგორც კლასიკურ აღზრდისა და განვითარების იდეის „წართმევა“ და უკანასკნელი ნაწარმოები „ფელიქს კრული“, როგორც კიდევ ერთი პაროდია „აღზრდის რომანის“ კლასიკურ ფორმაზე (შარფსშვერდტი 1967: 13-14).

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ თავად თომას მანი საკუთარი შემოქმედებიდან მხოლოდ „ჯადოსნურ მთაში“, „ფელიქს კრულსა“, და „იოსებსა და მისი ძმებში“ ხედავდა გერმანული კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ძირითადი პრობლემატიკის დამუშავებას (Mann 1978: 345). მიუხედავად შემოქმედის ამ შენიშვნისა, მეტნაკლებად მაინც მართებულად მიგვაჩნია მკვლევარ იურგენ შარფსშვერდტის მონოგრაფიულ ნაშრომში დაფიქსირებული მოსაზრება, რომ გერმანული „აღზრდის რომანის“ ტენდენციების დამუშავება თომას მანის მთელი შემოქმედების მანძილზე შეიმჩნევა.

ჩვენთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს რომან „დოქტორ ფაუსტუსის“ შეფასება როგორც კლასიკური აღზრდის იდეის „წართმევისა“, რამდენადაც ეს ჩვენი მოსაზრების დასტურია. თუ თ. მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ კლასიკური აღზრდისა და განვითარების იდეების „წართმევის“ მხატვრული განხორციელებაა, მაშინ საშუალება გვძლევს, ეს რომანი განვიხილოთ „ანტი-აღზრდის“ რომანთან მიმართებაში.

1908 წელს გამოქვეყნებულ ესეში “Versuch über das Theater” გერმანული და, ზოგადად, ევროპული რომანის ტიპების შეჯერებისას თომას მანი გერმანული „აღზრდის რომანის“ მახასიათებელ ნიშან-თვისებებს ასახელებს, ესენია: “Persönliches Ethos, Bekenntnis, Gewissen, Protestantismus, Autobiographie, individualistische Moral-Problematik, Erziehung, Entwicklung, Bildung“ (მანი 1974: 61) („პიროვნული ეთოსი, აღსარება, სინდისი, პროტესტანტიზმი, ავტობიოგრაფია, ინდივიდუალისტური მორალური პრობლემატიკა, აღზრდა, განვითარება, განათლება“).

თომას მანი, მოგვიანებით, „აღზრდისა და განვითარების რომანებს“ იდენტურ კონტექსტში მოიხსენიებს. 1916 წელს კი გაზეთში “Vossische Zeitung” „განვითარების რომანს“ იგი „ტიპიურად გერმანულსა და ლეგიტიმურად ნაციონალურს უწოდებს.

„აღზრდის რომანის“ ცნება პირველად „ჯადოსნურ მთასთან“ მიმართებაში გამოიყენეს 1923 წელს. ამ პერიოდში თომას მანი მუშაობს სიტყვაზე „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“ (“Von Deutscher Republik”). ეს სიტყვა თომას

მანმა 1922 წლის ოქტომბერში წარმოთქვა ფართო აუდიტორიის წინაშე, ხოლო ნოემბერში კი დაიბეჭდა. სიტყვით გამოსვლამდე რამოდენიმე ხნით ადრე თომას მანი არტურ შნიცლერისადმი მიწერილ წერილში თავის „ჯადოსნურ მთას“ მოიხსენიებს როგორც „განვითარების ისტორიისა და ვილჰელმ მაისტერიადის ერთგვარ სახეობას, რომელშიც ახალგაზრდა ადამიანი (ომის წინ) ავადმყოფობისა და სიკვდილის განცდის საშუალებით ადამიანისა და სახელმწიფო იდეის შეცნობამდე მიდის“ („eine Art von Bildungsgeschichte und Wilhem Meisteriade, worin ein junger Mensch (vor dem Kriege) durch das Erlebnis der Krankheit und des Todes zur Idee des Menschen und des Staates geführt wird“) (მანი 1936: 199). ეს რომანი კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ძირითად ტრანსეპოქალურ სტრუქტურას წარმოადგენს. მისი თემა არის იმ პროტაგონისტის „ამაღლების“ ისტორია, რომელიც სამყაროთა შემაერთებელი საშუალებების ძიებაშია. რომანი წარმოადგენს ჰანს კასტორპის შინაგანი პროგრესის ქრონოლოგიურად მიმდინარე პროცესს.

თომას მანისთვის XX საუკუნის გერმანული „აღზრდის რომანში“ გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა სოციალურ-კრიტიკულსა და პოლიტიკურ ფაქტორს ენიჭებოდა, არამედ ღრმად ფსიქოლოგიურსა და მორალურ მხარეებს, ამიტომაც მიაჩნდა, რომ რომანის ეს ტიპი პირდაპირ შეესაბამებოდა გერმანელი ერის მენტალიტეტს, რამდენადაც გერმანელი ერი შემოქმედისათვის განსაკუთრებული „შინაგანობით“ ხასიათდებოდა (მანი 1990: 701).

გერმანელი ერის სწორედ ამ „შინაგანობაზე“ საუბრობს თომას მანი „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“ სიტყვაშიც: „Die schönste Eigenschaft des deutschen Menschen, auch seine berühmteste, auch diejenige, mit der er sich selbst wohl am liebsten schmeichelt, ist seine Innerlichkeit.“ (მანი 1955: 678) („გერმანელი ხალხის ყველაზე ლამაზი სახასიათო ნიშანი, ამავე დროს ყველაზე ცნობილიც, რომლითაც თავადვე იწონებს თავს, მისი შინაგანობაა“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.)

გერმანელი ხალხის ღრმა „შინაგანობამ“ განაპირობა თომას მანისთვის სულიერი და მაღალადამიანური ლიტერატურული ჟანრის - „აღზრდის რომანის“ წარმოშობა. გერმანელის „შინაგანობით“ ნაკარნახევი განვითარება და აღზრდა მწერალს ინდივიდუალური კულტურის გარანტად მიაჩნია, რაც ფორმირების,

მასში ჩაღრმავებისა და სრულყოფის შედეგად ცხოვრებაში აქტიურად ჩართული პიროვნების ჩამოყალიბებას განაპირობებს: „Nicht umsonst hat er der Welt die geistige und hochmenschliche Kunstgattung des Bildungs- und Entwicklungsromanes geschenkt, den er dem Romantypus westlicher Gesellschaftskritik als sein Eigenstes entgegenstellt und der immer zugleich auch Autobiographie, Bekenntnis die Innerlichkeit, die Bildung des deutschen Menschen, das ist: Versenkung; ein individualistisches Kulturgewissen; der auf Pflege, Formung, Vertiefung und Vollendung des eigenen Ich oder, religiös gesprochen, auf Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens gerichteter Sinn;“ (მანი 1955: 677) („შემთხვევითი არ არის, რომ გერმანელმა სამყაროს სულიერი და მაღალადამიანური ხელოვნების ლიტერატურული ჟანრი – აღზრდისა და განვითარების რომანი აჩუქა, რითაც რომანის დასავლური საზოგადოების კრიტიკულ ტიპს დაუპირისპირდა, ამასთან ერთად იგი ღრმად ავტობიოგრაფიული და აღმსარებლობითია. გერმანელის შინაგანობა, აღზრდა, ეს არის: ჩაღრმავება; კულტურის ინდივიდუალური ადათი; მე-ზე ზრუნვის, მისი ფორმირების, მასში ჩაღრმავებისა და სრულყოფისაკენ, ცხოვრების გადარჩენისა და გამართლებისაკენ მიმართული აზრი“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

მოგვიანებით, XX საუკუნის „აღზრდის რომანის“ თომას მანისეულ კონცეფციას ემატება „სიკვდილისა“ და „ავადმყოფობის“ მოტივები, რომელთა განცდამ რომანის პროტაგონისტი ცხოვრების, ადამიანობისა და სახელმწიფოებრიობის უპირატესობის იდეამდე უნდა მიიყვანოს. „Von Deutscher Republik“-ის ბოლო ნაწილში თ. მანი ამის თაობაზე შემდეგს შენიშნავს: “[...] und es könnte Gegenstand eines Bildungsromans sein, zu zeigen, daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, daß es zum *Menschen* führt“ (მანი 1955: 581) („[...] და შეიძლებოდა, აღზრდის რომანის თემა ყოფილიყო, იმის ჩვენება, რომ სიკვდილის განცდა ბოლოსდაბოლოს სიცოცხლის განცდაა, რომ მას ადამიანამდე მიყვავართ“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.). ერნსტ ბერტრამისადმი 1922 წლის 25 დეკემბერს მიწერილ წერილში კი მწერალი ჰანს კასტორპს „ჯადოსნური მთიდან“ თავის „Wilhelm Meisterchen“-ს უწოდებს.

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაზე“, უკვე როგორც გერმანული „აღზრდის რომანის“ პაროდიაზე, საუბრობს, აგრეთვე საუბრობს მასში გერმანული

„აღზრდის რომანის“ ტრადიციების განახლების მცდელობაზე. „ჯადოსნური მთის“, როგორც „აღზრდის რომანის“ პაროდული ნიმუშის ცენტრალურ თემატიკას შეადგენს ერთი პიროვნების სულიერი განვითარების, „აღმავლობის“ („Steigerung“) ისტორია. ამ „აღმავლობის“ გზაზე იბადება ახალი ჰუმანიზმის იდეა, რომელიც სივრცობრივად იზოლირებულ, დროზე ამაღლებული მთის სანატორიუმის დროში ექსპერიმენტულად იბადება და ვითარდება. ერთფეროვანი, მონოტონური დღის განრიგი ბერგჰოფის სანატორიუმში ზღუდავს კასტორფის ცნობიერების გაფართოებას, უარყოფით ზეგავლენას ახდენს მის დროით აზროვნებაზე. თანდათანობით იკარგება კასტორპის ლინეარული დროის წარმოდგენა და იგი გადაიზრდება უმიზნო, საკუთარ თავში ჩაკეტილ დროში მოძრაობაში. კასტორპის განვითარებას ერთგვარი ჰერმეტიული განვითარება შეიძლება ეწოდოს.

თომას მანი, მისი თანამედროვე მწერლების მსგავსად, გერმანული „აღზრდის რომანის“ პაროდირებას ახდენს. მწერლისათვის მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუალური განვითარების პროცესი რომანის მთლიან სტრუქტურაში ალეგორიულად არის წარმოდგენილი და, ამდენად, მთავარი ხდება არა ერთი პერსონაჟის, ერთი პიროვნების განვითარება, არამედ ფიქტიური სინამდვილისა და ამ სინამდვილეში მცხოვრები პერსონაჟის მიმართებების პრობლემა (შრადერი 1975: 5).

ზოგადად, რომანი, როგორც სინთეტურ-პლასტიკური და ანალიტიკურ-კრიტიკული ელემენტების ნაერთი, თომას მანისათვის სულაც არ არის გერმანული ჟანრი. უფრო მეტიც, იგი ყველაზე ნაკლებად არის გერმანული ჟანრი, რამდენადაც პოლიტიკური, და საზოგადოებრივად კრიტიკულია. მაგრამ, შემოქმედის აზრით, არსებობს რომანის ისეთი ტიპი, რომელიც ტიპურად გერმანულია, ლეგიტიმურად ნაციონალურია, და ეს არის ღრმად ავტობიოგრაფიულად შეფერილი „აღზრდისა და განვითარების რომანი“ („Bildungs- und Entwicklungsroman“). მწერალი მიიჩნევს, რომ რომანის ამ ტიპის „ნაციონალური ლეგიტიმაცია“ მჭიდრო კავშირშია ჰუმანიზმის გერმანულ

ცნებასთან, რომელიც იმ ეპოქის პროდუქტია, როდესაც „თითოეული მოქალაქისაგან ადამიანი იქმნებოდა“ (მანი 2002:174).

თომას მანისთვის სულიერი განვითარება, „წინსვლა წინსვლის მიმართულებით“, არის გერმანიის პოლიტიზაციის, ლიტერარიზაციის, ინტელექტუალიზაციის, რადიკალიზაციის პროცესი, ეს გერმანიის „გაადამიანურება“ დასავლურ-პოლიტიკური გაგებით. ამ „წინსვლის“ საუკეთესო საზომი კი, მწერლისათვის, საზოგადოებრივი რომანია, ხოლო „აღზრდის რომანზე“ პაროდიაში შესაძლებელი ხდება „ინსტინქტებისაგან გამოწვეული სურვილების ინტელექტუალიზაცია“ (მანი 2002: 175).

აღზრდის და განვითარების შესახებ მოსაზრებები თომას მანს დაფიქსირებული აქვს მცირე მოცულობის მქონე ესეში სათაურით „Bekenntnis und Erziehung“, რომელიც გოეთეს „ფაუსტთან“ მიმართებაში სათაურიდანვე გამომდინარე ორ მნიშვნელოვან ცნებას – აღსარების უნარსა და აღზრდას- შეეხება. ეს ორი ცნება მისი აზრით ჰუმანიზმის სამყაროში შებიჯების საწინდარია: “[...] die beiden großen Denkmale von Goethe's Leben, das poetische und das prosaische, der „Faust“ und der „Wilhelm Meister“, beides auf einmal sind: Bekenntnis- und Erziehungsgedichte, dergestalt, daß die beiden von Rousseau übernommenen Tendenzen sich in ihrer Verschränktheit und menschlichem Verbundensein zu einer Idee vergeistigen, einem Hochgedanken unsterblich nationalen Charakter, einem kulturellen Heilsbegriff zugleich plastischen und spirituellen Sinnes, welcher seitdem in deutscher Sphäre zur obersten Herrschaft gelangt ist und durch keine Revolution, keine soziale, wirtschaftliche, geistige Umschichtung je um seine Majestät wird gebracht werden kann: ich meine den Begriff der „Bildung“ (მანი 1974: 252) („გოეთეს ცხოვრების ორივე დიდი ლიტერატურული ძეგლი, პოეტური და პროზაული, „ფაუსტი“ და „ვილჰელმ მაისტერი“, ორივე ერთდროულად არის ქმნილება აღსარებისა და აღზრდის შესახებ, ეს ცნებები რუსოსაგან აღებული უკვდავი ნაციონალური ხასიათისა და კულტურის აზრს უკავშირდება, რაც თავის მხრივ გერმანულ სინამდვილეში უმაღლეს წარმმართველად გვევლინება, იგი ვერავითარი რევოლუციის, სოციალური, ეკონომიკური თუ სულიერი ფენების გადანაცვლებით ვერ შეიცვალა: მხედველობაში მაქვს „აღზრდის“ ცნება“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

ამავე ესეში თომას მანი სახელწიფო პოლიტიკის პრობლემას ადამიანის შინაგანის სულიერი აღზრდის პრობლემატიკას უკავშირებს, როდესაც ამბობს: “[...] das Problem des Staates, das politische Problem, als ein Problem der Erziehung, eine Angelegenheit des inneren Menschen, seiner Vervollkommnung, seines Besser- und Weiserwerdens zu erleben und zu begreifen ist und , den Kreis des Menschlichen schließend, ins Persönlich-Lebensbildnerische zurückmündet” (მანი 1974: 255) („სახელწიფოს პრობლემა, პოლიტიკური პრობლემა, როგორც აღზრდის პრობლემა ადამიანის შინაგანი სრულყოფის, მისი გაუმჯობესებისა და დაბრძენების განცდა და შეცნობაა, რომელიც ადამიანობის წრეს კრავს და პირად-ცხოვრებისეულში გადადის“). აქვე თომას მანი გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ წარმოდგენილი თვითგანვითარების შესახებაც შენიშნავს: “[...] immer deutlicher wandelt sich in den „Lehrjahren“ die Idee der persönlich-abendteuernden Selbstausbildung in die der Erziehung, um in den „Wanderjahren“ vollends in die Welt des Sozialen, ja Staatsmännischen zu münden” (მანი 1974: 253) („მოსწავლეობის წლებში“ პირად-სათავგადასავლო თვითგანვითარების იდეა თანდათანობით გამოკვეთილად იცვლება აღზრდის იდეით, რათა „მოგზაურობის წლებში“ საბოლოოდ დაბრუნდეს სოციალურისა და სახელმწიფოებრივად მოაზროვნე ადამიანის სამყაროში“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

“Bekenntnis und Erziehung“-ში წარმოდგენილი მოსაზრებების თანახმად, თომას მანს გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის მოსწავლეობის წლების“ მაგალითზე გერმანული „აღზრდის რომანის“ მთავარ დანიშნულებად მიაჩნდა ადამიანის ჩამოყალიბება სახელმწიფო მოქალაქედ.

XX საუკუნის ანტიჰუმანურ და მომეტებულად დეკადენტური განწყობილებებით მოცულ გერმანულ და მთელს ევროპულ კულტურულ და საზოგადოებრივ რეალობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო პოზიტიური, ჰუმანური იდეალების პროპაგანდა, პოლიტიკურად ჯანსაღად მოაზროვნე ინდივიდის აღზრდა-განვითარება. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სხვადასხვა ესეებსა თუ წერილებში, სიტყვებსა თუ საგაზეთო სტატიებში თომას მანის მიერ წარმოთქმული მოსაზრებები XX საუკუნის ადამიანის ჰუმანურ პიროვნებად ჩამოყალიბების შესახებ ნაწილობრივ თეორიებად დარჩა, რადგან მის შემოქმედებაში ძნელად მოიძებნება ისეთი გმირი, რომელიც სრულად

შეესაბამებოდეს კლასიკური გერმანული „აღზრდის რომანის“ პრინციპებსა და მოთხოვნებს. ვფიქრობთ, რომ ჩვენი ეს მოსაზრება მთლად რადიკალურიც არ უნდა იყოს, რადგან თომას მანი, მართალია, იყენებს „აღზრდის რომანის“ ზოგად პრინციპებს თავისი პერსონაჟების შექმნისათვის, მაგრამ მათ უმეტესად ადაპტირებული, ალეგორიული და პაროდული ხასიათი აქვთ.

რაც შეეხება „ანტიღზრდის“ რომანს, ამ ტიპის რომანის ტენდენციები გერმანული რომანის თეორეტიკოსის, გერჰარდტ მაიერის თანახმად, პირველად ჟან პოლ რიჰტერის (Jan Paul) რომანში „Flegeljahre“ შეიმჩნევა, შემდგომ ვილჰელმ რააბეს „Stopfkuchen“-ში, ფრიდრიჰ ჰუხის „Peter Michel“-ში, რობერტ ვალზერის „Jakob von Guten“-ში, ერვინ გ. კოლბენჰაიერის „Reps, die Persönlichkeit“-ში, გუნთერ გრასის „Blechtrommel“-სა და ჰერმან ქინდერის „Der Schleiftrog“-ში ვითარდება (მაიერი 1992: 105).

თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერამდე“ 1785-90 წლებში გამოცემული კარლ ფილიპ მორიცის (Karl Philipp Moritz) „ანტონ მოგზაური“ („Anton Reiser“) ასევე „ანტიღზრდის“ რომანად იწოდება, რადგან მასში რომანის პროტაგონისტის არა პოზიტიური განვითარება და ჩამოყალიბებაა ნაჩვენები, არამედ ცხოვრებაში განცდილი, დამთრგუნველი წარუმატებლობების მთელი რიგია წარმოდგენილი, რაც საბოლოოდ მთავარი გმირის დეფორმაციას განაპირობებს.

„ანტიღზრდის რომანში“ პაროდისტული დესტრუქციის საშუალებით მტკიცდება კლასიკური და ადრერომანტიკული „აღზრდის რომანის“ ცენტრალური ელემენტები. მეორეხარისხივან პერსონაჟთა მიმართება მთავარ გმირთან პაროდულად დეფორმირებულია. რომანის მთხრობელი უკანა პლანზე გადადის, და თანდათანობით თითქმის სრულიად უმოქმედო ხდება.

„ანტიღზრდის რომანში“ აღარ არსებობს პედაგოგიური აღზრდის მოტივი. მართალია, რომანის ავტორები აქაც იყენებენ კლასიკური ტრადიციული რომანის პროტაგონისტის აღზრდისა და განვითარების საფეხურეობრივ სისტემას, თუმცა მცდელობა იშვიათად თუ არის წარმატებული. რომანის ამ ტიპისათვის ძირითად მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ „მე“-სა და „სამყაროს“, პოეტურ

შინაგან მხარესა და სოციალურ რეალობას შორის ანტინომური დუალიზმის მომძლავრება. მთავარი გმირი გარესამყაროსთან კომუნიკაციისა და მასში აქტიური ქმედებისათვის უუნარო ხდება.

„ანტიალზრდის რომანის“ მთავარი მახასიათებლებია მთავარი გმირის არშემდგარი თვითგანვითარების პროცესი, სოციალური ინტეგრაციის ამაოდ ჩავლილი მცდელობა, ხშირად პიროვნული დეფორმაცია. მსგავსი რომანის ტიპის მთავარ გმირს ხშირად უწოდებენ „უკონტურო ადამიანს“ („Konturloser Mensch“), რომელიც არავითარი ინდივიდუალურობით არ ხასიათდება („Kein individuell geprägter Charakter“), და რაც მთავარია, მისთვის დამახასიათებელია შინაგანი სიცარიელე („Innere Leere“). იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ვერცერთ მოთხოვნას ვერ აკმაყოფილებს (მაიერი 1992: 254).

განსხვავებით კლასიკური „ალზრდის რომანის“ გმირისაგან, რომელიც თავდაპირველი თვითიზოლაციის შედეგად თვითშემცნებისა და, ამდენად, საზოგადოებაში აქტიური ცხოვრების გზას ადგება, „ანტიალზრდის რომანის“ გმირი ბოლომდე თვითიზოლაციაში რჩება.

„ანტიალზრდის“ რომანი არ ქმნის ლიტერატურის ახალ ნორმებსა და კანონებს, იგი უბრალოდ იდეოლოგიურად აქამდე არსებული და განმტკიცებული ტრადიციული „ალზრდის რომანისა“ და, ზოგადად, რომანის ნიშნებს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. პაროდია, როგორც საშუალება და მეთოდი, რომელიც უფრო ნათლად წარმოაჩენს კლასიკური „ალზრდის რომანის“ ესთეტიკის დესტრუქციას, ამ ტიპის რომანში ასრულებს მკითხველისათვის იმედის გაცრუების პროვოკაციულსა და ამავდროულად დემონსტრაციულ ფუნქციას. განსხვავებით ვილჰელმ მაისტერისაგან, რომელიც საბოლოოდ სრულყოფილ ბიურგერად ყალიბდება, „ანტიალზრდის რომანის“ გმირები გამიზნულად აცხადებენ უარს განვითარებაზე, ან სულაც ვითარდებიან, მაგრამ ნეგატიური ნიშნით, ისევე როგორც ოკსარ მაცერატი გიუნთერ გრასის „თუნუქის დოლიდან“, რომლის განვითარების ბოლო ფაზა სიგიჟეა.

გერმანული „ალზრდის რომანის“ ტრადიციის მიმოხილვა და, შესაბამისად, „ანტიალზრდის რომანის“ ძირითადი პრინციპების ანალიზი

საშუალებას გვაძლევს, გერმანული „აღზრდის რომანის“ შესახებ თომას მანის თეორიული შეხედულებების პარალელურად, რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ განვიხილოთ „ანტი-აღზრდის რომანის“ ტენდენციებთან მიმართებაში. მთავარი გმირის, ადრიან ლევერკიუნის როგორც „ანტი-აღზრდის რომანის“ გმირის ანალიზი კი, ჩვენი აზრით, პიროვნული და შემოქმედებისათვის მახასიათებელი „ანტი-ფაუსტური“ ნიშნების პარალელურად კიდევ ერთხელ გახდის შესაძლებელს მისი „ანტი-ფაუსტურობის“ დამტკიცებას.

„დოქტორი ფაუსტუსისა“ და მთავარი გმირის „ანტი-აღზრდის“ რომანის ტენდენციებთან მიმართების ანალიზის დაწყებამდე საინტერესოდ მივიჩნევთ თომას მანის „რომანის რომანში“ აღნიშნულ მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც „დოქტორ ფაუსტუსს“ მწერალი „თავის პარციფალს უწოდებს“: “ Was da, vielleicht , eines späten Tages, zu machen sein würde, nannte ich im stillen meinen „Parsifal“. So sonderbar es scheinen mag, daß einer ein Alterswerk in jungen Jahren sich programmäßig vorsetzt,-es war der Sachverhalt; und eine spezifische, in manchen kritischen Versuchen sich äußernde Vorliebe für die Betrachtung von Alterswerken, des *Parsifal* selbsts, des zweiten *Faust*, des letzten Ibsen, der Stifter'schen, Fontane'schen Spätprosa, mag wohl damit zusammenhängen" (მანი 2009: 422) („რაც ერთ დღესაც ყველაფერ ამისაგან შეიქმნება, მე ჩემთვის ჩუმად ვუწოდებდი ჩემს „პარციფალს“. როგორ განსაკუთრებულადაც არ უნდა ჩანდეს, ეს რომანი, უძველეს ნაწარმოებზე, იყო მხოლოდ მოქმედების ვითარება და ერთი სპეციფიკური, ზოგიერთ კრიტიკულ მცდელობებში გამოხატული ჩემი სიმპათია ძველი ქმნილებების მიმართ, თავად „პარციფალისადმი“, „ფაუსტის“ მეორე ნაწილისადმი, იბსენის უკანასკნელი პიესებისადმი, შტიფტერისეული, ფონტანესეული გვიანდელი პროზისადმი, რომლებიც მასთან („დოქტორ ფაუსტუსთან“) სავარაუდო კავშირში არიან“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ვოლფრამ ფონ ეშენბახის პარციფალისათვის, როგორც გერმანული „აღზრდის რომანის“ გმირის ძირითადი მახასიათებლების მატარებელი პერსონაჟისათვის, ზნეობრივი ძიების საკითხი, უპირველესი ამოცანა იყო პიროვნული სრულყოფის გზაზე, რაც უკავშირდება XVIII საუკუნის ადამიანის აღზრდისა და განვითარების იდეებს. აქედან

გამომდინარე აიხსნება, ჩვენი აზრით, თომას მანის დაინტერესება ამ ლიტერატურული პერსონაჟით.

ცოტა მოგვიანებით, თომას მანი იონას ლესერს წერს იმის თაობაზე, თუ რატომ უწოდა მან „დოქტორ ფაუსტუსს“ „თავისი პარციფალი“: “Bei der Bezugnahme auf „Parsifal“ dachte ich wohl hauptsächlich an den religiösen Einschlag, aber auch den Charakter des Späten , Letzten, Resümierenden, worin vieles von früher wieder vorkommt” (მანი 2009: 328) („პარციფალზე“ მითითებისას ძირითადად ვფიქრობდი მის რელიგიურ მხარეზე, მაგრამ ამავე დროს ძველის, უკანასკნელის, შემაჯამებელ ხასიათზე, რომელშიც ბევრი რამ მეორდება ადრეული“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.). სავარაუდოა, რომ „პარციფალზე“ საუბრისას თომას მანი რიჰარდ ვაგნერსა და ამავე სახელწოდების მუსიკალურ კომპოზიციასაც გულისხმობს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, გარკვეული რემინისცენცია შეიმჩნევა კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ტენდენციების მატარებელ XIII საუკუნის ვერსულ რომან „პარციფალზე“, რამდენადაც ზემოთ მოყვანილ ციტირებაში თომას მანი მიუთითებს უძველეს, რელიგიური ხასიათის მქონე, დამაგვირგვინებელ ნაწარმოებზე. ანალოგიურად ავტორი თავის კომენტარებში „დოქტორ ფაუსტუსს“ ხშირად უწოდებს „რელიგიურ წიგნს“ (“Religiöses Buch“), „ცხოვრებისეულ აღსარებას“ (“Lebensbeichte“), „ეპოქალურ რომანს“ (“Epochenroman“).

რაც შეეხება გერმანული „აღზრდის რომანის“ ერთ-ერთ ნიმუშს, გოტფრიდ კელერის „მწვანე ჰაინრიჰს“, თომას მანი თავის „რომანის რომანში“ მისი კითხვისას მიღებული შთაბეჭდილებების შესახებ შემდეგს: “Nun las ich mit volligster Anteilnahme, mit immer wachsender Bewunderung für den reinlich ausgebreiteten Lebensreichtum des Buches, die köstliche Akkuratessse seiner aufs selbständigste an Goethe gebildeter Sprache, - mit Bewunderung, obgleich doch an der Ich-Figur der Erzählung, dem Grünen Heinrich eben, so wenig zu bewundern ist.” (მანი 2009: 545) („და აი, ვკითხულობდი სრულიად კონცენტრირებული, უფრო და უფრო მზარდი აღფრთოვანებით წიგნში აღწერილი ცხოვრების სიმდიდრის შესახებ, რაღა თქმა უნდა, გოეთესაგან ნასწავლი ენით დაწერილი ღირსშესანიშნავი წვრილმანი დეტალების შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ მე-მთხრობელით, მწვანე ჰაინრიჰით

აღფრთოვანება არც თუ იმდენად ჩვეულებრივია რომანისათვის“) (თარგმანი ჩემია, ნ.ხ.).

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში გარდა მკვლევარ იურგენ შარფშვერდტის მონოგრაფიისა (*“Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition“*) თითქმის არსად არ ვხვდებით „დოქტორი ფაუსტუსის“ განხილვას გერმანული კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ტრადიციებთან მიმართებაში, მის აღქმას როგორც ტრადიციული აღზრდისა და განვითარების იდეების „წართმევის“ ლიტერატურულ განხორციელებას. რომან „დოქტორ ფაუსტუსზე“ ქვეთავს მკვლევარი შარფშვერდტი თავის მონოგრაფიაში შემდეგნაირად ასათაურებს - *“Die negative Erfüllung der Bildungsromanform im ‘Doktor Faustus’* („აღზრდის რომანის“ ნეგატიური ტრანსფორმაცია „დოქტორ ფაუსტუსში“). სიტყვა „ნეგატიურის“ შემოტანას „დოქტორ ფაუსტუსთან“ მიმართებაში საინტერესოდ მივიჩნევთ, მისი საშუალებით „ანტიაღზრდის“ რომანის მახასიათებლებს ვუახლოვდებით. თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ მკვლევარი „დოქტორ ფაუსტუსს“ „ანტიაღზრდის“ რომანის ნიმუშად არ განიხილავს, მას მხოლოდ სიტყვა „ნეგატიური“ შემოაქვს თომას მანის რომანის გერმანული კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ტრადიციებთან მიმართების განხილვისას.

ამრიგად, გერმანული „აღზრდის რომანის“ პროტაგონისტიკისათვის დამახასიათებელი იყო გარესამყაროსთან კავშირი, სრულყოფილებისაკენ მისწრაფება. თავიდან იგი ხშირად ინფანტილურია გარესამყაროსადმი, თუმცა განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ეს დაუინტერესებლობა, საზოგადოების დადებითი ზეგავლენის შედეგად, ცხოვრებით ტკბობასა და გარშემომყოფთადმი გასაოცარი ყურადღებით იცვლება. ცხოვრებისეული დისონანსები და კონფლიქტები „აღზრდის რომანის“ გმირის ცხოვრებას ცვლიან და სიმწიფისა და ჰარმონიულობისაკენ სწრაფვაში ეხმარებიან. რომანის პროტაგონისტის აღზრდისა და განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანია მისი ზნეობრივად სრულყოფილ და მოქალაქეობრივი შეგნების მქონე პიროვნებად ჩამოყალიბება, რაც გმირის

თვითრეალიზაციის, თვითშეცნობის, თვითდამკვიდრებისა და თავისუფალი სოციალური ინტეგრაციის შედეგად მიიღწევა.

„ანტიალზრდის რომანის“ შემთხვევაში კი ადგილი აქვს ახალგაზრდა გმირის თვითგაუცხოებას, სიკვდილზე გამუდმებულ ფიქრს, საზოგადოებაში არსებობის უუნარობას. რომანის პროტაგონისტი თავიდანვე თვითიზოლაციაშია მოქცეული და ბოლომდე მარტოსული რჩება. მას არ აქვს თავისუფალი განვითარებისათვის, ცხოვრებისათვის საჭირო მყარი მიზნები, იგი ასოციალური და აპოლიტიკურია, რაც ხელს უშლის მისი მოქალაქეობრივი თვითშეგნების ჩამოყალიბებას. „ანტიალზრდის რომანის“ გმირი არავითარ პრაქტიკულ საქმიანობას არ ეწევა, რის შედეგადაც შინაგან სიცარიელეს განიცდის და ცხოვრების აზრს თანდათანობით კარგავს.

ამრიგად, „ანტიალზრდის რომანის“ რა ნიშნებით ხასიათდება „დოქტორი ფაუსტუსი“? ცხადია, რომ „ანტიალზრდის რომანის“ ძირითადი მახასიათებლები უმეტესწილად თანხვდება ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლებს: იზოლირებას, სიცივეს, უსიყვარულობას, ასოციალურობასა და აპოლიტიკურობას, ზოგადად, ინფანტილურობას, ანტიჰუმანურობას, „წართმევისა“ და ნგრევის შეგრძნებებს. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ლევერკიუნის ცხოვრებისა და შემოქმედების პირველ ეტაპი ალზრდისა და განვითარების ასპექტების მიხედვით ბევრად განსხვავებულია ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომი პერიოდისაგან.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ადრიან ლევერკიუნი დასაწყისიდანვე ტრადიციული ალზრდის რომანის გმირის მსგავსად იწყებს განვითარებას. თანმიმდევრულად არის ნაჩვენები მისი ბავშვობის, მოსწავლეობის, სტუდენტობის წლები, რაც განაპირობებს მის მუსიკოსად ჩამოყალიბებას. თუმცა, ბავშვობის წლებიდანვე ადრიანის პიროვნებაში შეფარვით არსებობს გულგრილობა, გამყინავი სიცილი, ადამიანებისადმი ზედაპირული დამოკიდებულება, სიყვარულის უუნარობა. მთავარი გმირის ერთადერთი მეგობარი და ბიოგრაფი, გიმნაზიის პროფესორი, ზერენუს ცაიტბლომი რომანის დასაწყისშივე მიუთითებს, რომ „გერმანელ კომპოზიტორს“, „გენიალურსა და

ცოდვილ მუსიკოსს“ არასოდეს არავინ ჰყვარებია ნამდვილი სიყვარულით: „ხოლო სიყვარულით კი, განა ვინმე ჰყვარებია ამ კაცს? [...] ვისთვის გაუნდვია ხვაშიადი? ვის ჩაუხედავს მის ცხოვრებაში?“ (მანი 2002: 7). ნათელია, რომ „მონათესავე სულელების, მეგობრობისა და სიყვარულის ძიება“ ადრიანისთვის სრულიად უცხოა.

ლევერკიუნის ინდივიდუალიზმი გარკვეულ დისტანციას ქმნის მის ირგვლივ არსებულ გარესამყაროსთან. ადრიანის იზოლირებულ ყოფასა და კომუნიკაციის უუნარობაზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ მისთვის რთული იყო გარშემომყოფებისათვის „შენობით“ მიემართა. ერთადერთი ადამიანი, ვისთანაც მიმართვის ამგვარი ფორმა არ უძნელდებოდა, იყო ბავშვობის მეგობარი ცაიტბლომი, მოგვიანებით კი მევიოლინე რუდი შვერტფეგერი. ინდივიდუალიზმის დამღევისა და „გარღვევის“ მცდელობას ემშაკთან არსებული ხელშეკრულების თანახმად ადრიანი სიკვდილამდე მიჰყავს.

მართალია, კლასიკური „აღზრდის რომანის“ გმირისათვის თვითიზოლაცია ცხოვრების საწყის ეტაპზე მეტნაკლებად დამახასიათებელია, მაგრამ განვითარებისა და ჩამოყალიბების პროცესი, ნაწილობრივ, სწორედ ამ დაუინტერესებლობისა და მარტოსულობის უარყოფას ემსახურება. იზოლირება და ინფანტილურობა ნათელი მინიშნებებია ადრიან ლევერკიუნის ერთ-ერთ „ანტიფაუსტურ“ ნიშანზე - იზოლაციაზე, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ლევერკიუნის შემთხვევაში ეს არ იყო წინასწარგანზრახული თვითიზოლირება გარესამყაროსადმი პროტესტისა და და შეუგუებლობის გამო. ეს მისი, როგორც XX საუკუნის საზოგადოების პროდუქტის, როგორც „ცოდვილი“, მაგრამ ამავედროულად „გენიალური“ მუსიკოსის თავისთავადი და თითქმის თანდაყოლილი თვისებაა.

ლევერკიუნის დაუინტერესებლობა კარგად ჩანს აგრეთვე რომანში მამის, იონათან ლევერკიუნის ლაბორატორიული ექსპერიმენტების აღწერისას. ამ ექსპერიმენტში მინის ჭურჭლის ფსკერზე დაყრილ ქვიშაზე სხვადასხვა ქიმიური კრისტალების მოფრქვევითა და შემდგომ მასში მდნარი მინის ხსნარის ჩასხმის ფიზიკური პროცესით, რომელსაც ოსმოსურ წნევას უწოდებენ, ვითარდებოდა სიცოცხლის ჰელიოტროპული იმიტატორები, რომელთაც „ისე სწყუროდათ სითბო

და სიხარული, რომ მინის კედელს ასდევდნენ და ზედ მაგრად ეკვროდნენ“ (მანი 2002: 25). იონათან ლევერკიუნი კი თვალცრემლიანი შეჰყურებდა სინამდვილეში „მკვდარ“ მცენარეებს, მაშინ როდესაც ადრიანი სიცილს ძლივს იკავებდა. XVIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი ამაღლებული მეცნიერული ინტერესი და შეცნობის სურვილი რამდენადაც უფრო ღრმა და ახლოა მამისათვის, იმდენად უფრო უინტერესო და სულერთია იგი ადრიანისათვის.

როგორც სოციალურად და პოლიტიკურად აქტიური დადებითი გმირის თვითშეცნობისა და თვითდამკვიდრების მცდელობას, რომან „დოქტორ ფაუსტუსში“ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრების მაგალითზე ნაკლებად თუ ვხვდებით. აქ წინა პლანზე პირადი, ინდივიდუალური და არა ზოგადსაკაცობრიო მოთხოვნები გამოდის, და, ამდენად, ნაკლებად შეესაბამება გერმანული „აღზრდის რომანის“ მოთხოვნებსა და ამ რომანის ტიპის თომას მანისეულ დეფინიციას. სოციალური ინტეგრაციის მცდელობა, რომელიც აუცილებელი პირობაა კლასიკური „აღზრდის რომანის“ გმირის პიროვნული სრულყოფისათვის, ადრიანის შემთხვევაში მხოლოდ მოჩვენებითი ხასიათისაა. სტუდენტობისას ლევერკიუნი ქრისტიანული გაერთიანების, „ვინფრიდის“, წევრი ხდება. თუმცა მისი წევრობა თავიდანვე ფორმალურ და ნომინალურ ხასიათს ატარებდა. იგი თავაზიანობის გამო ჩაება „საერთო ფერხულში“, მაგრამ ხშირად ავადმყოფობას (შაკიკს) იმიზეზებდა და შიგადაშიგ თავს არიდებდა მათ შეკრებებს (მანი 2002: 141).

„აღზრდის რომანის“ გმირის თავისუფალი განვითარებისა და ინდივიდუალური სრულყოფის ნეგატიური ვარიაცია „დოქტორ ფაუსტუსში“ უკავშირდება ფიქტიურ ქალაქ კაიზერსაშერნს, რომელმაც თავიდან ბოლომდე განსაზღვრა ადრიან ლევერკიუნის პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრება. ამ „დაფერფლილი“ ქალაქის შუასაუკუნეობრივი, მისტიკურ-ირაციონალური ატმოსფერო და განწყობილებები, მიუხედავად იმისა, რომ ადრიანი სკოლის დამთავრების შემდგომ ჰალეს უნივერსიტეტში განაგრძობს სწავლას, მუდამ თან სდევდა ლევერკიუნს, რამაც შეზღუდა გმირის თავისუფალი განვითარება: „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 გადავწყვიტო?“ (მანი 2002: 104).

კაიზერსაშერნი, როგორც რომანის გმირის თანდმევი ელემენტი და ქალაქი, სადაც ადრიანის ცხოვრების ერთი ეტაპი – ბავშვობა – უნდა დამთავრებულიყო, ცალსახად ხელს უშლის ლევერკიუნს განვითარების მომდევნო საფეხურზე გადასვლაში, რამდენადაც ამ ქალაქის ატმოსფერო და განწობილებები დამახასიათებელია გმირისათვის, დამახასიათებელი კი, როგორც ცაიტბლომი შენიშნავს რომანში, არასოდეს არ არის თავისუფლების გარანტი (მანი 2002: 104). პირიქით, კაიზერსაშერნმა შეზღუდა ადრიანის თავისუფალი განვითარების თანმიმდევრული პროცესი, რაც მთავარი წინაპირობაა კლასიკური „აღზრდის რომანის“ გმირის სრულყოფილი აღზრდისათვის.

იზოლირების, მარტოსულობის, სიცივისა და „დემონური საწყისების“ სუბლიმირებული გამოხატულება ემმაკთან პაქტის დადებამდე, რომელსაც ცაიტბლომი რომანში იოანეს სახარებიდან ციტირებული სიტყვებით - “noli me tangere“-თი („არ შემეხო“) გამოხატავს, ადრიანის მიუკარებლობის სინდრომზე მიუთითებს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს რომანის გმირის უუნარობაზე, აქტიურად ჩაერთოს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და თავისუფალ მოქალაქედ ჩამოყალიბდეს.

რაც შეეხება სიყვარულის თემას, ზოგადად თუ ავიღებთ, „აღზრდის რომანში“ სიყვარული თვითრეალიზაციის, თვითშეცნობის, თვითდამკვიდრებისა და თვითსრულყოფის წარმატებული პროცესის ერთ-ერთ წინაპირობას წარმოადგენს. ლოგიკურია, რომ ამ გრძნობის აკრძალვა, მასზე უარის თქმა თვითგანვითარების პროცესის პირდაპირი შემაფერხებელია.

ადრიან ლევერკიუნს არ შეუძლია მისი გარემომცველი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი სინამდვილე თავად შეიმეცნოს, ცაიტბლომია ის პერსონაჟი, რომელიც ცდილობს შინაგანი კავშირი მოძებნოს ამ ორ სფეროს შორის - ლევერკიუნის იზოლირებულ სამყაროსა და არსებულ სინამდვილეს შორის.

თომას მანთან ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ ძირითადი სტრუქტურა დარღვეული და უარყოფილია. ტრადიციულ „აღზრდის რომანში“ თხრობის პროცესი, რომელიც ერთი ინდივიდის განვითარების გზაზე მოგვითხრობს, თომას მანთან ჩანაცვლებულია გაორებული თხრობით, რამდენადაც მოქმედება რომანში ლევერკიუნსა და ცაიტბლომზეა ორიენტირებული. თუკი ცაიტბლომი, რომელიც არსებული სინამდვილის უშუალო და ობიექტური თვითმხილველია, თავისი თხრობით ერთის მხრივ, გვაახლოვებს კიდევაც ტრადიციულ „აღზრდის რომანთან“, მეორეს მხრივ, ლევერკიუნის ნეგატიური ნიშნით აღბეჭდილი „განვითარების“ ჩვენება იქცევა ინდივიდუალური განვითარების იდეების უარყოფად კლასიკური ჰუმანიზმის პაროდირების გზით.

ეშმაკთან პაქტის შემდგომ ადრიანი იწყებს ცხოვრების ახალ ფაზას, რომელიც ნეგატიური განვითარების ნიშნით ხასიათდება. ლევერკიუნი თავის მუსიკალურ შემოქმედებაში თანდათანობით უარყოფს ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს, რომანტიკულობას, ტონალურობას, ჰარმონიულობას და თორმეტტონიანი მუსიკის ტექნიკის წყალობით ქმნის თავისუფალი ატონალობის პრინციპის თანახმად ისეთ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომლების აღარ პასუხობენ ხელოვნების ჰუმანისტურ მოთხოვნებს. ერთგვარი მინიშნება „აღზრდის რომანში“ რომანტიკული ელემენტის არსებობის შესახებ გვაფიქრებინებს, რომ „დოქტორი ფაუსტუსი“, როგორც გადალახვა და უარის თქმა რომანტიკულზე, „აღზრდის რომანის“ საწინააღმდეგო მოვლენას, ანუ „ანტი-აღზრდის რომანის“ ნიშნების შემცველია.

აღსანიშნავია, რომ ლევერკიუნის დამოკიდებულება მის გარშემო არსებულ სინამდვილესთან არაპირდაპირია. იგი ცხოვრობს იმ სამყაროში, რომელსაც თავის მუსიკალურ შემოქმედებაში ასახავს, ხოლო რეალურად არსებულ სინამდვილეს კი მეგობრის, ჰუმანისტი ცაიტბლომის მეშვეობით უკავშირდება (ჰაგე 1982: 114).

ცხადია, ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ მთავარი მოთხოვნა ჰუმანური, კეთილშობილი ადამიანის აღზრდისა და ჩამოყალიბების შესახებ,

რომელიც არსებულ სინამდვილეს დადებითად შეცვლის, უგულებელყოფილია რომანში. მეტიც, ადრიანი თავისი ბოლო მუსიკალური კომპოზიციებით - „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“ და „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ – ნგრევის და აღსასრულის შედეგად გამოწვეული უნუგეშობისა და გოდების გამო კაცობრიობას „ართმევს“ ბეთჰოვენის IX სიმფონიას, როგორც ჰუმანიზმის სიმბოლოს და „დოქტორ ფაუსტუსი გოდების“ სახით ქმნის მის კონგენიალურ ნეგატივს. ნეგატივი, ნეგატიური, „წართმევა“ ისევ და ისევ გვაახლოვებს „ანტილზრდის“ რომანის ელემენტებთან.

დავეთანხმებით მკვლევარ ჰაინრიჰ დეტერინგს და შევნიშნავთ, რომ თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ მრავალ ალეგორიულ კონსტრუქციაში ერთდროულად არის წარმოდგენილი გერმანია, გერმანული კულტურა, აღზრდისა და განვითარების ტრადიცია, რომლებიც კომპლექსურად თავს იყრიან რომანის მთავარ პერსონაჟში. ადრიან ლევერკიუნს, როგორც გოეთეს ჰუმანისტი ფაუსტის ანტიპოდს, ჰაინრიჰ დეტერინგი რადიკალური უარყოფის (Radikale Negation) ნიშნით გამოარჩევს. რომანში ამ რადიკალური უარყოფის მოთხოვნას მუსიკოსი ლევერკიუნი თავის ფაუსტ-ორატორიაში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის პროგრამული „წართმევით“ ახორციელებს (დეტერინგი 2009:10). აქვე უნდა აღვნიშნოთ ის, რომ მკვლევარი არ საუბრობს ადრიან ლევერკიუნზე, როგორც „ანტილზრდის რომანის“ გმირზე, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომ თომას მანის რომანის პროტაგონისტი, როგორც კომპლექსური ფიგურა, კლასიკური აღზრდისა და განვითარების ტრადიციების რადიკალური უარყოფაცაა მკვლევარისთვის. ეს მოსაზრება საშუალებას გვაძლევს, ადრიან ლევერკიუნი გავაანალიზოთ როგორც „ანტილზრდის რომანის“ გმირი.

ლევერკიუნისა და გერმანული სინამდვილის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი განვითარების იდენტურობამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ თომას მანი იძულებული გახდა რომანში ტრადიციული აღზრდის რომანი სტრუქტურის არათუ პაროდირება, არამედ უკვე უარყოფა მოეხდინა და იგი ნეგატიური ნიშნით ეჩვენებინა. ფაშიზმის წინასწარმეტყველება და ფაშისტური გერმანიის გარდაუვალი დამარცხება, რაღა თქმა უნდა, გულისხმობს მუსიკოსი ლევერკიუნის

პიროვნებისა და შემოქმედის ნეგატიური ნიშნით აღზრდასა და მის გარდაუვალ დაღუპვას.

აღზრდისა და განვითარების ტრადიცია, რისი ალეგორიული „წართმევაც“ ხდება თომას მანის რომანში მუსიკალური ხელოვნების საშუალებით, გვაფიქრებინებს, რომ ადრიან ლევერკიუნის მხატვრული სახე ამბივალენტურია: იგი ცხოვრებას იწყებს XX საუკუნის პრეფაშისტურ გერმანიაში, როგორც „აღზრდის რომანის“ გმირი, ხოლო ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ, ანუ გერმანიის ფაშიზაციის პერიოდში, ადრიანის განვითარება დაღმავალი ხდება და ნეგატიური ნიშნით აღინიშნება.

ჰუმანისტი ზერენუს ცაიტლომი საკუთარ თავს „განმანათლებლობის შვილს“ უწოდებს, რომელმაც განვითარებისა და აღზრდის კლასიკური გზა განვლო, თუმცა მისი პერსონაჟი, ვფიქრობთ, კლასიკური ჰუმანიზმისა და ინდივიდუალური განვითარების იდეების ნაწილობრივი პაროდიაა, რამდენადაც ცაიტლომი სრულიად უუნაროა, მის თანამედროვე პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ვითარებაში საკუთარი ჰუმანისტური იდეები განახორციელოს.

კლასიკური „აღზრდის რომანის“ ტრადიციის თანახმად, მთავარი გმირი განვითარებისა და ჩამოყალიბების გზაზე არაერთხელ იცვლის წარმოდგენას სამყაროზე, აზრს პროფესიაზე, ცდილობს ერთმანეთს შეუთავსოს პირადი და საყოველთაო, საბოლოოდ კი, განვითარების ბოლო საფეხურზე იგი ჰარმონიულ ადამიანად არის წარმოდგენილი. ადრიან ლევერკიუნის შემთხვევაში საწინააღმდეგო ვითარებაა. თანამედროვე ხელოვანის სიმბოლო-პერსონაჟი თავისი იზოლაციითა და საზოგადოებისაგან მოწყვეტით არათუ არ ყალიბდება ჰარმონიულ პიროვნებად, არამედ არც კი ზრუნავს და ფიქრობს ხელოვნებისა და ცხოვრების სფეროების ურთიერთმორიგებაზე. ის ფაქტი, რომ ხელოვნება რეალური სინამდვილისაგან მოწყვეტილია და ხალხისათვის არ იქმნება, ლევერკიუნისათვის სრულიად ნორმალური და მისაღებია

„დოქტორ ფაუსტუსში“ გადაფასებულია ქრისტიანული და ჰუმანისტური იდეალები, თუმცა ამას რომანში უფრო მეტად წინასწარმეტყველების ხასიათი აქვს. თომას მანი მთელს ევროპულ პოლიტიკურ

და კულტურულ სინამდვილეში ანტიჰუმანიზმის ეპოქის გარდაუვალობას არა ადრიან ლევერკიუნის, არამედ ცაიტბლომის საშუალებით წინასწარმეტყველებს. ლევერკიუნის რთული, კომპლექსური მხატვრული სახის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი როგორც გერმანიის პარადიგმა, თავისი მუსიკალური შემოქმედებით ანტიჰუმანურ გზას ადგება. მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედების პირველი პერიოდი მზადებაა პიროვნული კვდომისათვის, დამანაგრეველი, არაადამიანური, „დემონური“ საწყისების მქონე მუსიკალური კომპოზიციებისათვის.

კლასიკური „აღზრდის რომანის“ გმირის იდეალები, რომლებიც თომას მანმა ზემოგანხილულ ესეებსა და წერილებში განავითარა, ნაკლებად შეესაბამება „დოქტორ ფაუსტუსის“ მთავარი გმირის იდეალებს. პოლიტიკურად ჯანსაღი მოქალაქის ჩამოყალიბების ნაცვლად, რომანში ადრიან ლევერკიუნი სრულ დაუინტერესებლობას იჩენს გერმანიის პოლიტიკური სინამდვილისადმი. მისი იზოლირებული ყოფა, კლასიკური „აღზრდის რომანის“ თანახმად, პოზიტიური განვითარების შემთხვევაში შეიძლებოდა მაღალ საფეხურზე ასვლის საფუძველი ყოფილიყო, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლევერკიუნი, „ანტიღზრდის რომანის“ გმირის მსგავსად, საზოგადოებისაგან გარიყულ ყოფას ჯერდება. ამ იზოლაციის „გარღვევის“ მცდელობა, როგორც სიყვარულის აკრძალვის დარღვევა, საყვარელი ადამიანების სიკვდილით მთავრდება. უკვე გამოსათხოვარ საღამოზე ახლობელ ადამიანებთან ურთიერთობის სურვილის ნაგვიანები გამოხატვა მიგვანიშნებს მასში თავიდანვე არსებულ „კეთილ“ საწყისზე, რომელიც ნეგატიურად განვითარდა ცხოვრებისა და შემოქმედების მანძილზე.

„დოქტორ ფაუსტუსში“ კულმინაციურ მომენტად წარმოდგენილია „გერმანიის აგონია“ ქვეყნის, როგორც ისტორიულად ნეგატიური განვითარების კულმინაცია. ადრიან ლევერკიუნი, როგორც გერმანიის პარადიგმა, შემოქმედებისა და ცხოვრების ბოლო ფაზით ერთგვარი შემზადებაა II მსოფლიო ომისათვის.

მართალია, რომანი სტრუქტურული თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით, ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ აგების პრინციპებს ეყრდნობა, მაგრამ ამ სტრუქტურაში შინაარსობრივად სრულიად განსხვავებული, უმეტესად, ნეგატიური მომენტებია წარმოდგენილი. თუკი ადრიანის ცხოვრებასა და

შემოქმედებას ეშმაკთან პაქტის დადებამდე და პაქტის შემდგომ პერიოდებად დავეყოფთ, მაშინ დავინახავთ, რომ პირველ პერიოდში უფრო მეტად შეიმჩნევა ტრადიციული „აღზრდისა“ და „განვითარების რომანის“ ელემენტების არსებობა „დოქტორ ფაუსტუსში“, რაც შემდგომ, მეორე პერიოდში თანდათანობით აშკარად გამოხატულ ნეგატიურ ნიშნებს იძენს და, ამდენად, მასში „ანტიაღზრდის“ რომანის ტენდენციები მატულობს.

ამრიგად, გერმანული „აღზრდის რომანის“ მახასიათებლების, რომანის ამ სახეობაზე თომას მანის თეორიული შეხედულებების, „ანტიაღზრდის რომანის“ ტენდენციების ანალიზმა და „დოქტორ ფაუსტუსთან“ მიმართებაში მათმა განხილვამ გვიჩვენა, რომ ადრიან ლევერკიუნი „ანტიაღზრდის რომანის“ ძირითადი ელემენტების მატარებელი პერსონაჟია.

გერმანული „აღზრდის რომანის“ ძირითადი მახასიათებლები - მთავარი გმირის თვითშეცნობა და თვითდამკვიდრება, სიმწიფისა და ჰარმონიული განვითარებისაკენ სწრაფვა, ზნეობრივი სრულყოფა, სახელწმიფოებრივი შეგნების ჩამოყალიბება, გარესამყაროსთან აქტიური კავშირი და სოციალური ინტეგრაცია - სრულიად უცხოა თომას მანის რომანის გმირისათვის.

ადრიან ლევერკიუნი „ანტიაღზრდის რომანის“ გმირის მსგავსად ჰარმონიული განვითარებისა და არსებობისათვის უუნაროა. იგი პრაქტიკულ ცხოვრებას ტოტალურად უარყოფს და საკუთარ ნიშაში იკეტება, რაც, თვითრეალიზაციისა და თვითდამკვიდრების საპირსპიროდ, მის თვითიზოლაციასა და თვითგაუცხოებას განაპირობებს. შედეგად ლევერკიუნი ასოციალური და აპოლიტიკური ხდება, მისთვის უცხოა საზოგადოებისათვის სასარგებლო აქტიური საქმიანობა, რაც ჰარმონიული ცხოვრებისათვის მყარი მიზნების მქონე პიროვნების ჩამოყალიბებას ჩაუყრიდა საფუძველს.

ლევერკიუნის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა, ცხოვრების აზრის არქონა, სიკვდილზე გამუდმებული ფიქრი, უსიყვარულო, „ცივი“ ცხოვრება ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ განაპირობებს მის ე.წ. „უკუგანვითარებას“,

რაც მუსიკოსის ანტიჰუმანურ, დისჰარმონიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში გამოიხატება.

ლევერკიუნი რომანის გარკვეულ ეტაპამდე ვითარდება, როგორც ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ პროტაგონისტი (თუმცა საკუთარ თავში ნეგატიური ნიშნის თავიდანვე მატარებელია), მაგრამ უკვე ემშაკთან ხელშეკრულების გაფორმების შემდეგ მასში „ანტიღზრდის რომანის“ ტენდენციები მატულობს. მისთვის უკვე დამახასიათებელი გულგრილობა მძაფრდება, უფრო და უფრო იკეტება საკუთარ მუსიკალურ ნიშაში, ცხოვრობს უსიყვარულო, „ცივი“ ცხოვრებით, „დემონური“ თითქმის მთლიანად მოიცავს მის პიროვნებასა და შემოქმედებას, ქმნის ანტიჰუმანურ, ანტირომანტიკულ მუსიკალურ კომპოზიციებს, კაცობრიობას „ართმევს“ ბეთჰოვენის, შილერის, გოეთეს ჰუმანისტურ იდეალებს და საბოლოოდ იღუპება.

ადრიანის „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლები ეწინააღმდეგება „ფაუსტურის“ კლასიკურ, ლიტერატურულ გაგებას და, ამდენად, ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ ძირითად პრინციპებს პოზიტიური გმირის განვითარების შესახებ.

„ფაუსტურის“ ის მცირეოდენი „გამონათება“, რომელიც ბოლო მუსიკალურ კანტატაში ჩნდება, საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ლევერკიუნი „ანტიღზრდის რომანის“ პერსონაჟისათვის დამახასიათებელ ყველა ტენდენციას ბოლომდე არ შეესაბამება.

ადრიანი არ არის კატეგორიულად ანტიფაუსტი, იგი „ფაუსტური“ ნიშნის მქონე ანტიფაუსტია. ლევერკიუნი ასევე „ანტიღზრდის რომანის“ გმირია, რომელიც ცხოვრებისა და მუსიკალური შემოქმედების გარკვეულ ეტაპამდე „აღზრდის რომანის“ გმირის მსგავსად ნაწილობრივ ვითარდება, ხოლო შემდგომ ხდება მის დეზინტეგრირება, უარყოფითი ნიშნით განვითარება, რომლის ნაღვლიან აღაირებასაც რომანის ბოლოს, გამოსათხოვარ საღამოსა და უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციაში ვხვდებით.

მაშასადამე, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ შესაძლებელს ხდის, მას „Künstlerroman“-ის, ეპოქალური, „რელიგიური წიგნის“ პოლიტიკური, დროისა

თუ სივრცის რომანის გვერდით, „ანტიალზრდის რომანიც“ ვუწოდოთ, რამდენადაც რომანის მთავარი გმირი, მუსიკოსი ადრიან ლევერკიუნი თავისი ცხოვრებითა და მუსიკალური შემოქმედებით არაერთ ჰუმანისტურ იდეალთან ერთად ანხორციელებს გერმანული კლასიკური „ალზრდის რომანის“, როგორც განმანათლებლური ჰუმანისტური მოვლენის, „წართმევას“.

დასკვნები

სადისერტაციო ნაშრომში კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები შემდეგია:

- თომას მანის ესეების, წერილებისა და სიტყვების ანალიზის შედეგად დავასკვნით, რომ მწერალთან „ფაუსტურის“ გაგება ტრანსფორმაციას განიცდის. 1924 წლამდე დაწერილ ესეებში („გოეთე და ტოლსტოი. ფრაგმენტები ჰუმანზმის პრობლემის შესახებ“, „გოეთე როგორც ბიურგერული ეპოქის წარმომადგენელი“, „გოეთეს შემოქმედებითი გზა“, „გოეთეს 'ფაუსტის' შესახებ“) თომას მანის დამოკიდებულება ამ ცნებისადმი პოზიტიურია. გოეთეს „ფაუსტი“ მწერლისათვის „კაცობრიობისა და გერმანულობის საზომია“.

- „ფაუსტურის“ ცნება თომას მანთან 1942 წლის შემდგომ ახალ ელფერს იძენს. „ფაუსტურის“ გაგებას მწერალი უკვე ამატებს „მუსიკალურობის“, „დემონურობის“, „ღრმად გერმანულობისა“ და „ჩაშინაგნების“ ელემენტებს. შემოქმედების ბოლო ეტაპზე თომას მანისეული „ფაუსტური“ რამდენამდე უარყოფითი შინაარსით იტვირთება II მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიის ისტორიული სინამდვილის ზეგავლენით.

- „ერთი რომანის რომანში“ თომას მანი თავისი „ფაუსტურის“ ახლებურ კონცეფციას აყალიბებს. II მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიის კულტურული კრიზისის, ანტიჰუმანურობისა და ფაშიზმის დამანგრეველი ქმედებების ზეგავლენის შედეგად „ფაუსტურის“ ცნებას თომას მანი შეგნებულად აძლევს უარყოფით დატვირთვას. „დოქტორ ფაუსტუსის“ გმირის გერმანულ ნაციზმთან იდენტურობა „ფაუსტურის“ თომას მანისეული გაგების ნეგატიურად ტრანსფორმირების შედეგია.

- „ფაუსტურის“ შესახებ თომას მანის თეორიული მოსაზრებები კონცეპტუალურად უახლოვდება „ფაუსტურის“ კლასიკურ, ლიტერატურულ, და, რაღა თქმა უნდა, გოეთესეულ გაგებას. მაგრამ ეს სიახლოვე მხოლოდ თეორიულ-ესეისტურ შრომებს ეხება. რომანში თომას მანმა გვერდი აუარა გოეთეს „ფაუსტს“, როგორც მთავარ წყაროს, თავისი რომანისათვის, რადგან მწერლის თანამედროვე

გერმანიაში „გერმანული“ აღარ ასოცირდებოდა ჭეშმარიტებისაკენ „ფაუსტურ“ სწრაფვასთან, სამყაროს არსში „ფაუსტურ“ წვდომასთან, ანუ, ზოგადად, პოზიტიურ იდეალთან. თომას მანის „ფაუსტური“ აღბეჭდილია XX საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიისა და ევროპის პოლიტიკურ-ესთეტიკური კრიზისის ნიშნებით.

- „დოქტორ ფაუსტუსში“ თომას მანი მეტწილად ეყრდნობა ხალხურ წიგნს დოქტორ ფაუსტუსზე, მას შეუცვლელადაც კი შეაქვს ზოგიერთი დეტალი თავის რომანში. ლევერკიუნის უკანასკნელ მუსიკალურ კომპოზიციაში ჩამონტაჟებული ციტატა ძველი ხალხური წიგნიდან „denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ („ვკვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“) ამაზე მეტყველებს.

- „დოქტორი ფაუსტუსის“ შესაქმნელად თომას მანისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა 1847 წელს იოჰან შაიბლეს მიერ გამოცემულ ანთოლოგიას ფაუსტზე სათაურით *“Die Sage vom Faust. Volksbücher, Volksbühne, Puppenspiele, Höllenzwang und Zauberbücher”*, რადგან მასში მოცემული „ემშაკისეულის“ განმარტება თომას მანის მხატვრულ კონცეფციას თანხვედბოდა.

- მწერლის პოზიციიდან გამომდინარე რომანში ადრიან ლევერკიუნი საკუთარ თავს მხოლოდ XVI საუკუნის დოქტორ ფაუსტუსთან აიგივებს. ემშაკთან მისი ხელშეკრულება ავადმყოფობის მეშვეობით ფორმდება. თომას მანმა სიმბოლურ პარალელთან ერთად პაქტის დადების ახალი ვერსია შექმნა. ემშაკი „დოქტორ ფაუსტუსში“ მხოლოდ იმისათვის ჩნდება, რომ უკვე შემდგარი გარიგება აუწყოს მას. მისი გამოჩენა მხოლოდ „კონფირმაციაა“ და არა რეალობისაგან აუცილებლობით ნაკარნახევი.

- თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ კავშირი ხალხურ წიგნთან რომანში დომინანტურად წარმოდგენილია არქაული, შუასაუკუნეობრივი, მაგიური, „დემონური“ გარემოთი. ემშაკთან 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“ მარადმადიებლობა და მოძრაობა – უიმედობით, დეგრადაციით, უმოძრაობით, რაც, საბოლოო ჯამში, „ანტიფაუსტურია“.

- რომანში ადრიან ლევერკიუნის მშობლიური ქალაქის, კაიზერსაშერნის, არქაულ-მისტიკური განწყობილებები, შემდგომში იზოლირებული მუსიკალური ლაბორატორია, ეშმაკთან პაქტის შედეგად აკრძალული სიყვარული გამორიცხავს ადრიანის მხრივ ხალხის სამსახურს. მისი მუსიკა ანტიჰუმანური ხდება, რაც შემდგომი ცხოვრების მანძილზე თანდათანობით მძაფრდება და, საბოლოოდ, შემოქმედების განმსაზღვრელად იქცევა. „სიკეთისა“ და „კეთილშობილების“ „წართმევის“ სურვილი, გოეთეს „ფაუსტისაგან“ განსხვავებით, განაპირობებს ადრიანის „ანტიფაუსტურობას“. გოეთეს ფაუსტისაგან განსხვავებით, რომელიც უფალმა შეიწყალა, ადრიანისა და, მასთან ერთად გერმანიის, ბედი რომანში გადაუწყვეტი რჩება.

- რომანში ლუთერის ეპოქიდან მოყოლებული გერმანიის III რაიჰის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებისა და ქალაქ კაიზერსაშერნის მხატვრულ-მეტაფორულმა ანალიზმა, „გარღვევის“ ცნების პოლიტიკურ და ესთეტიკურ ჭრილში განხილვამ გვიჩვენა ადრიან ლევერკიუნის, როგორც გერმანიის პარადიგმის, „ანტიფაუსტურობა“. მისი პიროვნული თუ შემოქმედებითი „ანტიფაუსტური“ ნიშან-თვისებები ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების მახასიათებელიც არის.

- რომანის პროტაგონისტის მხატვრული სახის ანალიზმა იმ დასკვნამდეც მიგვიყვანა, რომ „კეთილი“ და „ბოროტი“ საწყისების ურთიერთმიმართება ადრიან ლევერკიუნის შემოქმედებასა და ცხოვრებაში მის ამბივალენტურ ბუნებაზე, მასში მცირეოდენი დოზით „ფაუსტური“

მახასიათებლის არსებობაზე მიუთითებს. ესაა „ფაუსტური“ საწყისი, რომელიც რომანის ფინალურ ნაწილში ჩნდება შენდობის, მონანიების სურვილის სახით. „ბოროტი“ წარმოადგენდა მხოლოდ ერთ, ფაშისტურ ეტაპს ქვეყნისა და კულტურის ისტორიაში, რომელსაც მოგვიანებით ჩაანაცვლებს „კეთილი“ საწყისი, ისევე როგორც ეს გერმანიაში ფაშიზმის დამარცხებისა და ადრიან ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ მუსიკალური შემოქმედების ბოლო კომპოზიციაში მოხდა.

- თომას მანის ესეებისა და წერილების („აპოლიტიკოსის შეხედულებები“, „გერმანული რესპუბლიკის შესახებ“, „ლუბეკი, როგორც ულიერი ცხოვრების ფორმა“, „გერმანული მიმართვა. აპელაცია გონებას“, „გერმანელ მსმენელებს!“, „გერმანია და გერმანელები“) ანალიზმა გამოკვეთა მწერლის პოლიტიკური შეხედულებების ტრანსფორმაცია და ჩვენი გამოკვლევისათვის მნიშვნელოვანი მოსაზრებები „გერმანულსა“ და „გერმანულობაზე“.

- ადრიანის პერსონაჟში ერთდროულად თანაარსებული პროვინციალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი სრულად შეესატყვისება თომას მანის მიერ „გერმანიასა და გერმანელებში“ გამოთქმულ მოსაზრებებს გერმანელ ამ ორი მოვლენის არსის თანაარსებობის შესახებ, რაც რომანში გერმანული ფსიქოლოგიის კომპლექსურ სამყაროს ქმნის.

- „დოქტორ ფაუსტუსში“ წარმოდგენილი მოვლენების იტალიაში, კერძოდ, პალესტრინაში გადატანა და იქ ადრიანის შეხვედრა ეშმაკთან – მწერლის გამიზნული მანევრია. ამ შემთხვევაში იტალია, როგორც ფაშიზმის წარმოშობის კერა, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს გერმანიის პარადიგმატულად გამომხატველი ლევერკიუნის მიერ ეშმაკთან პაქტის დადებისას, რაც გერმანიის ფაშიზაციის ექვივალენტურია.

- ლევერკიუნის სვლა ბურუსით მოცულ მუსიკალურ სამყაროში და მისი სრული კონცენტრაცია ეზოთერულ ხელოვნებაზე პირდაპირ შეესატყვისება ფაშისტური ექსტაზისაკენ მიმავალ გერმანიის გზას. ადრიანის იზოლაცია დანარჩენი სამყაროსაგან და საკუთარ ესთეტიკურ ნიშაში ჩაკეტვა გერმანიის იზოლირებული პოლიტიკის, არაჰუმანური და დამანგრეველი რეჟიმის

ანალოგიურია. როგორც ლევერკიუნის მკაცრად გამიჯნული და ინდივიდუალურად ესთეტიზირებული ხელოვნება, ასევე ფაშისტური რეჟიმის ტოტალიტარული იდეოლოგია თანმიმდრეგრულად აუფასურებდა ბიურგერულ-ჰუმანისტურ ღირებულებებს.

- სადისერტაციო ნაშრომში „გარღვევის“ თემის ისტორიულ-პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ ჭრილში ანალიზმა გვიჩვენა, რომ რომანში „გარღვევის“ კომპლექსი, პოლიტიკური თვალსაზრისით, ინტერნალურ და ექსტერნალურ ასპექტებს აერთიანებს. ისტორიულად და პოლიტიკურად გაგებული „გარღვევა“ გერმანიის სამხედრო-პოლიტიკურ აგრესიას გულისხმობს, ხოლო „გარღვევის“ ესთეტიკური გაგება დადებითი მოვლენაა და აჩვენებს ადრიან ლევერკიუნის მცდელობას, „გაარღვიოს“ „ოსმოსურად“ ჩაკეტილი მუსიკის „დემონური სფერო“.

- ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანალიზმა გამოკვეთა მისი „ანტიფაუსტური ნიშნები“: საზოგადოებისაგან იზოლირება, „დემონური“ საწყისი, შემოქმედებაში ირაციონალურისა და მისტიკურისაკენ მიდრეკილება, ავადმყოფობა, „ოსმოსურობა“, სიყვარულის აკრძალვა, უკიდურესი სიცივე, ასოციალურობა, რომელთაგან ნაწილი ადრიანის ცხოვრების ადრეულ ეტაპზე ჩნდება და თანდათან მძაფრდება, ნაწილი კი შემდგომ შექმნილად შეიძლება ჩაითვალოს.

- იზოლირების, მარტოსულობის, სიცივისა და „დემონური საწყისების“, როგორც „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლების სუბლიმირებული გამოხატულებაა რომანში იოანეს სახარებიდან ციტირებული სიტყვები - “noli me tangere“ („არ შემეხო“) და ადრიანის მიერ „ოსმოსურ“ სივრცეში შექმნილი ხელოვნების ნიმუშები, რაც, ფაქტობრივად, სრულიად ასოციალური და ანტიჰუმანური ხასიათისაა.

- „დემონურობა“, როგორც „ანტიფაუსტური“, უმაღლეს გამოვლენას ადრიანის მუსიკალურ შემოქმედებაში ჰპოვებს ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ. ეს „დემონური საწყისი“ განაპირობებს შემოქმედებით სიცივეს,

ინდიფერენტულობას, ადამიანებისაგან გაუცხოებას, საკუთარ თავში ჩაკეტვას, ეგოისტურ ტკობას საკუთარი შემოქმედებით.

- რომანში განსაკუთრებულ ფუნქციას იძენს კირკეგორის ფილოსოფიიდან თომას მანის მიერ შემოტანილი „შეწყალების“ („Erlösung“) პრობლემატიკა, ასევე მუსიკის შეფასება, როგორც „აზრობრივი გენიალურობისა“ („sinnliche Genialität“) და „დემონური სფეროსი“ („dämonische Sphäre“). კირკეგორისაგან მომდინარეობს რომანის ფინალურ ნაწილში ჩამონტაჟებული ფორმულირებაც – „იმედი უიმედობის მიღმა“ („Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“). კირკეგორის მოსაზრების გამოყენებით მწერალი სიმბოლურად გამოხატავს ფაშისტური გერმანიის დამარცხებისა და გერმანული ერის ხელახალაი აღდგომის იმედს.

- სიყვარულის აკრძალვა, როგორც ეშმაკთან წილნაყრობის მთავარი კომპლექსური მოთხოვნა, განაპირობებს ლევერკიუნის, როგორც პიროვნების, მუსიკისა და გერმანიის პარადიგმული გამოხატულების „ანტიფაუსტურობას“, რაც გოეთეს ტრაგედიის „ფაუსტური“ გმირის ზოგადსაკაცობრიო მისწრაფებებსა და ჰუმანისტურ იდეალებს უპირსპირდება. სიყვარულის აკრძალვა ადრიანში „დემონურის“, მისტიკურის, „ბოროტი საწყისის“ გამმაფრების საფუძველი და წინაპირობაა. ეს განასხვავებს მას გოეთეს „ფაუსტისაგან“, სადაც გრეთჰენისა და მმშვენიერი ელენეს მარადქალური პერსონაჟები ნათლად გამოხატავენ ფაუსტის ადამიანურ არსს.

- სიყვარულის აკრძალვის პირობის რამოდენიმეჯერ დარღვევა ადრიანის მიერ სუსტად გამოხატული „ფაუსტური“ ელემენტებია, რომლებიც ადრიანში ეშმაკთან ხელშეკრულების დადების შემდგომაც განაგრძობს არსებობას, მაგრამ ამ სუსტ, „ფაუსტურ „გამონათებებს“ ყოველთვის ტრაგიკული ფინალი სდევს თან, როგორც „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლების სიმძლავრის მაუწყებელი. სიყვარულის აკრძალვის პირობის დარღვევის ფატალური შედეგების გამო ადრიანის წინაშე სიკეთისა და კეთილშობილების არსებობის აუცილებლობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. ეს მარტოსულობის ის შეგრძნებაა, რომელიც თან მოსდევს ეშმაკთან პაქტს.

- თომას მანს ლაიტმოტივის ტექნიკის მეშვეობით მთავარი გმირის სახეში შემოაქვს „მზერის ლაიტმოტივი“, რომელიც რომანის ქსოვილში ვარიაციულად მეორდება და „ანტიფაუსტურ“ მახასიათებლად ყალიბდება. ეს მოტივი წარმოაჩენს ადრიანის დამოკიდებულებას გარესამყაროსთან, რაც გარკვეულწილად ერთგვარი მინიმუმბაა ეშმაკთან კავშირზე, რომელიც მას უკრძალავს თბილი მზერით ადამიანების სიყვარულის გამოხატვას.

- თომას მანის ეშმაკი, როგორც ფაშოზიმის ალეგორია რომანში, გოეთეს მეფისტოფელისაგან განსხვავებით, რადიკალურად „ბოროტი სულია“. გოეთეს „ფაუსტური“ მისწრაფებები უპირსპირდება თ. მანის გმირის „არაფაუსტურ“ მისწრაფებებს. გოეთეს მეფისტოფელი ერთგვარად „სიკეთისაკენ მახიმგებელი ბოროტი სულია“, რომელიც ძალას მატებს პოზიტიურისაკენ „ფაუსტურ“ სწრაფვას.

- ადრიანისათვის უცხო და უინტერესოა საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისი სოციალური ინტეგრაციის მცდელობა ყოველთვის მოჩვენებით ხასიათს ატარებს, არაორგანულია მისთვის ქვეყნისა და ხალხის პოლიტიკური თუ სოციალური ვითარებით დაინტერესება განსხვავებით გოეთეს ფაუსტისაგან. ქმედითი და ბრძოლისუნარიანი ადამიანის იდეალი უცნობია ლევერკიუნისათვის, მაშინ როცა გოეთეს ფაუსტი ადამიანური არსებობის უმაღლეს გამოვლინებას ასეთ ყოფნაში ხედავს.

- ინდიფერენტულობა, როგორც ადრიანის პიროვნების დამახასიათებელი „ანტიფაუსტური“ ნიშანი, მისი ატონალური მუსიკის დისონანსურობაში ვლინდება და ანტიჰუმანურობის შეგრძნებებს ამჟღავნებს.

- ადრიან ლევერკიუნის ორი მუსიკალური ნაწარმოების, „აპოკალიფსის ფიგურებითურთ“ და „დოქტორი ფაუსტუსის გოდების“ ანალიზის შედეგად შესაძლებელი გახდა ადრიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების განმსაზღვრელი „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლების ჩვენება. ნგრევისა და აღსასრულის შეგრძნებებით აღსავსე ორივე კომპოზიცია ღრმად პესიმისტური, დისჰარმონიული და ანტიჰუმანურია.

- გულგრილობა ხელოვნების ჰუმანისტური მისიის მიმართ, პაროდის მიჩნევა მუსიკის საფუძვლად, მუსიკის გაგება, როგორ ორაზროვნებისა და მისი სისტემად ქცევა, შემოქმედებითი ძიებანი, რომელიც ამსხვრევს ტრადიციებს, რელიგიური ლეგენდის მისტიკური ხასიათის გაზვიადება და კომმარული აპოკალიფსური წარმოსახვები, არანჭირებული სიმღერების რელიგიური თემატიკა, დაცინვის მოტივები - თემატურად ერთიანდებიან მუსიკალურ კომპოზიციაში „აპოკალიფსი ფიგურებითურთ“.

- ლევერკიუნი ორატორიაში მხოლოდ იოანეს სახარებისეულ ტექსტს კი არ ეყრდნობა, არამედ იყენებს სახარების სხვა მასალასაც და ახალ, მუსიკალურ აპოკალიფსს ქმნის, რაც ქვეყნის აღსასრულის მაუწყებელ ერთგვარ რეზიუმეს წარმოადგენს. „Apocalypsis cum figuris“ აპოკალიფსის ოთხი მხედრით - გარკვეულწილად ხარკია ალბრეჰტ დიურერის მიმართაც, რადგან ნიურნბერგელი მხატვრის თხუთმეტი ილუსტრაცია მისი მუსიკალური ფრესკისათვის საპროგრამო ქმნილება იყო. ლითონის საკრავთა პარტიები „ხახადაბჩენილი უფსკრულისა“ და შიგ შთანთქმის გარდაუვალობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ მსმენელში.

- ჯოჯოხეთური სიცილი და სიცივე, სამყაროს ნგრევის შეგრძნებები-ადრიანის შემოქმედების ეს „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლები, „აპოკალიფსში“ დისონანსურ, „ყინულივით ცივ“ ჟღერადობებში ვლიდნება. „ფაუსტურისაგან“ განსხვავებით, რაც ხალხის საკეთილდღეოდ ქვეყნის შენებასა და განვითარებას გულისხმობს, „აპოკალიფსში“ ადამიანთა მიერ შექმნილი სამყაროს ტოტალური ნგრევის განწყობილებებია გადმოცემული.

- ადრიანის უკანასკნელი მუსიკალური ნაწარმოები „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ მომეტებულად ხასიათდება „ანტიფაუსტური“ ნიშნებით, რამდენადაც იგი ბეთჰოვენის IX სიმფონიის, როგორც სიკეთისა და კეთილშობილების „წართმევის“, მუსიკალური მცდელობაა და „ფაუსტურისაგან“ განსხვავებით, გამორიცხავს ნუგეშს, იმედს, პოზიტიურ განწყობას, მომავლის რწმენას. ამ შემთხვევაში გოეთე, შილერი და ბეთჰოვენი ერთ ჰუმანისტურ არეალში უნდა მოვიაზროთ, რომელთა მაღალი საკაცობრიო იდეალები

ლევერკიუნისათვის უცხოა. ეს ფაშისტურ გერმანიაში ჰუმანისტური იდეალების „წართმევის“ ადეკვატურია.

– „დოქტორ ფაუსტუსში“ ხმოვანი შიფრი “h e a e es”, როგორც “Hetaera esmeralda“-ს აბრევიატურა და როგორც „მოტივაციური ცეტნრალური ფიგურის“ ასო-ბგერები უკავშირდება დიურერის ლითოგრაფიურის „მელანქოლია I“-ის „მაგიურ კვადრატს“, ამ ლითოგრაფიურის განწყობა ძალზედ დეპრესიული, მისტიკურ-ირაციონალური და პესიმისტურია. „მაგიური კვადრატის“ ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ჯამური ციფრი ყოველთვის ერთი და იგივეა, ერთმანეთთან მიმართებაში კი ინდიფერენტულია, ისევე როგორც აკორდი და მელოდია ატონალური მუსიკის დისონანსის ფარგლებში. მუსიკალური თორმეტტონიანი ბგერათა მწკრივი შეესაბამება „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ განმსაზღვრელ თორმეტი მარცვლისაგან შემდგარ ლიტერატურულ მწკრივს- „კვვდები როგორც ბოროტი და კეთილი ქრისტიანი“ (“denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“). ეს ციტირება ხალხური წიგნიდან შეესატყვისება ადორნოსეულ გაგებას „არაიდენტურთა იდენტობის“ შესახებ, რომელიც თომას მანის რომანშია ტრანსფორმირებული, როგორც რეალურისა და ირეალურის იდენტობა. არაიდენტურთა იდენტობის პარადოქსულობის საფუძველზე ჩნდება ლევერკიუნის ფაუსტ-კანტატაში ასევე არანაკლებად პარადოქსული, მუსიკალური ბგერა „სოლ“. გოდებისა და დატირების უმკაცრეს კონსტრუქციაში იგი ჩნდება როგორც იმედი. მუსიკალური კომპოზიციის ფინალურ ნაწილში გაჩენილი „შეწყალების“ მოტივი ლევერკიუნის გამოსათხოვარ სიტყვაში გაჟღერებულ ცოდვის მიტევებასთან ერთად იდეურად ეხმიანება გოეთეს „ფაუსტის“ I და II ნაწილის ფინალურ სცენებს.

- ადრიან ლევერკიუნი, როგორც პროტაგონისტი, თავისი ცხოვრებით იმის საწინააღმდეგო ნიშან-თვისებებით ხასიათდება, რაც თ. მანიმა თავის თეორიულ შრომებში „აღზრდის რომანის“ შესახებ ჩამოაყალიბა. გერმანული „აღზრდის რომანის“ პროტაგონისტისაგან განსხვავებით ლევერკიუნს არა აქვს გარესამყაროსთან კავშირი. იგი თვითგაუცხოებულია, საზოგადოებაში არსებობისათვის უუნაროა, ბოლომდე მარტოსული რჩება. ადრიანი ასოციალური

და აპოლიტიკურია, რაც ხელს უშლის მისი მოქალაქეობრივი თვითშეგნების ჩამოყალიბებას, რაც განპირობებულია ლევერკიუნის „ანტიფაუსტური“ თვისებებით - იზოლირებით, სიცივით, უსიყვარულობით, ანტიჰუმანურობით. ეშმაკთან ხელშეკრულების გაფორმების შემდეგ „დოქტორ ფაუსტუსში“ „ანტიალზრდის“ რომანის ტენდენციები მატულობს. „დემონური“ თითქმის მთლიანად მოიცავს მის პიროვნებასა და შემოქმედებას.

- „ალზრდის რომანის“ გმირის თავისუფალი განვითარებისა და ინდივიდუალური სრულყოფის ნეგატიური ვარიაცია „დოქტორ ფაუსტუსში“ უკავშირდება ფიქტიურ ქალაქ კაიზერსაშერნს, რომელმაც თავიდან ბოლომდე განსაზღვრა ადრიან ლევერკიუნის პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრება. იგი სრულ დაუინტერესებლობას იჩენს გერმანიის პოლიტიკური სინამდვილისადმი. სოციალური ინტეგრაციის მცდელობა, რომელიც აუცილებელი პირობაა კლასიკური „ალზრდის რომანის“ გმირის პიროვნული სრულყოფისათვის, ადრიანის შემთხვევაში მხოლოდ მოჩვენებითი ხასიათისაა.

- თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ტრადიციული „ალზრდის რომანის“ ძირითადი სტრუქტურა დარღვეულია. აქ „ალზრდის რომანისათვის“ დამახასიათებელი თხრობის პროცესი ჩანაცვლებულია გაორებული თხრობით. ცაიტბლომის თხრობა, ერთის მხრივ, გვაახლოებს ტრადიციულ „ალზრდის რომანთან“, მეორეს მხრივ, ლევერკიუნის ნეგატიური ნიშნით აღბეჭდილი „განვითარების“ შესახებ თხრობა იქცევა განვითარების იდეის უარყოფად. ლევერკიუნისა და გერმანიის იდენტურობამ თომას მანი იძულებული გახადა, „დოქტორ ფაუსტუსში“ ტრადიციული „ალზრდის რომანის“ სტრუქტურის პაროდირება მოეხდინა.

- ალზრდისა და განვითარების ტრადიცია, რისი ალეგორიული „წართმევა“ თ. მანის რომანში მუსიკალური ხელოვნების საშუალებით ხდება, გვაფიქრებინებს, რომ ადრიან ლევერკიუნის მხატვრული სახე ამბივალენტურია: იგი ცხოვრებას იწყებს XX საუკუნის პრეფაზისტურ გერმანიაში როგორც „ალზრდის რომანის“ გმირი, ხოლო ეშმაკთან პაქტის დადების შემდგომ, ანუ

გერმანიის ფაშიზაციის პერიოდში, ადრიანის განვითარება დაღმავალი ხდება და ნეგატიური ნიშნით აღიბეჭდება.

–ემმაკთან პაქტის დადების შემდგომ ლევერკიუნის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა, ცხოვრების აზრის არქონა, სიკვდილზე გამუდმებული ფიქრი, უსიყვარულო, „ცივი“ ცხოვრება განაპირობებს მის „უკუგანვითარებას“, რაც მუსიკოსის ანტიჰუმანურ, დისჰარმონიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში გამოიხატება. რომანის გმირი გარკვეულ ეტაპამდე ვითარდება, როგორც ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ პროტაგონისტი (თუმცა საკუთარ თავში ნეგატიური ნიშნის თავიდანვე მატარებელია), მაგრამ უკვე ემმაკთან ხელშეკრულების გაფორმების შემდეგ მასში „ანტიღზრდის“ რომანის გმირის ნიშნები მატულობს. ადრიანის ეს „ანტიფაუსტური“ მახასიათებლები ეწინააღმდეგება „ფაუსტურის“ კლასიკურ, ლიტერატურულ გაგებას და, ამდენად, ტრადიციული „აღზრდის რომანის“ ძირითად პრინციპებს პოზიტიური გმირის განვითარების შესახებ.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბელი 2003 - Abel A. (2003). *Musikästhetik der klassischen Moderne. Thomas Mann - Theodor W. Adorno – Arnold Schönberg*. München: Wilhelm Fink Verlag.
2. ადორნო 1962 – Adorno W. Th. (1962). “Zur Schlußszene des Faust“. In: *Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M.: Suhkamp Verlag.
3. ადორნო 1965 - Adorno W. Th. (1965). “Zu einem Porträt Thomas Manns“. In: Theodor W. Adorno. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M.: Suhkamp Verlag.
4. ადორნო 1933 - Adorno Th. W. (1933). *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte*. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paulsieberck).
5. ალბრეხტი 1971 - Albrecht J. (1971). “Leverkühn oder die Musik als Schicksaal“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jg. 45. H. 2. Stuttgart: Wilhelm Fink Verlag.
6. ანსელი, ფრიდრიჰი, ლაუერი 2009 - Ansel M.(Hg.), Friedrich H.E. (Hg.), Lauer G.(Hg.). (2009). *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin-New York: Walter der Gruyter Verlag.
7. არტამონოვი 1978 - Артамонов С.Д. (1978). *История зарубежной литературы. XVII-XVIII вв.* Москва.
8. აპტი 2004 - Апт С. (2004). “Томас Манн“. Вступительная статья книга: *Томас Манн. Избранник. Новеллы. Статьи*. Серия „Библиотека мировой литературы“. Москва.
9. აპტი 1969 - Апт С. (1969). „Читая письма Томаса Манна“. *Иностранная литература*. №9. 1969
10. ასმანი 1977 - Assman D. (1977). “... schließlich aber holt ihn der Teufel“. Zur Fausttradition in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich*. Hrsg. von B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. M.
11. ასმანი 1975 - Assmann D.(1975). *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ und seine Beziehungen zur Faust-Tradition*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Verlag.

12. აფაქიძე შ. (1920). „ბიურგერული ინდივიდუალიზმის კრიტიკა თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“. *სტუდენტთა სამეცნიერო შრომების კრებული* ტ. 10. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
13. ბარი 1989 - Bahr E. (1989). "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 a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
14. ბეკერი 2009 - Becker S.(2009). "Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns". In: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Hrsg. von M. Ansel, H. E. Friedrich u. G. Lauer. Berlin-New York: Walter der Gruyter Verlag.
15. ბერგერი 2007 - Berger A.(2007). "Schluss mit den Idyllen". *Parallelen des Untergangs in Wilhelm Raabes „Akten des Vogelsangs“ und Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Bad Schwartau: WFB Verlagsgruppe.
16. ბერგსტენი 1974 - Bergsten G. (1974). *Thomas Manns "Doktor Faustus". Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
17. ბერმბახი 2011 - Bernbach, U. (Hg.). (2011). *Thomas Mann und Wagner*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
18. ბიომი 1933 – Böhm W.(1933). *Faust der Nichtfaustischen*. Saale: Max Niemeyer Verlag.
19. ბიორნჰენი 2006 - Börnchen St.(2006). *Kryptenhall. Allegorien von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns "Doktor Faustus"*. München: Wilhelm Fink Verlag.
20. ბორჰმაიერი 1993 - Borchmeyer D.(1993). "Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur". In: *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann*. Hrsg. von H. Göckel, M. Neumann u. R. Wimmer. Frankfurt a. M.
21. ბორჰმაიერი 2010 - Borchmeyer D. (2010). *Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann*. Eichstätter Universitätsreden. Eichstätt: Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt Verlag.

22. ბორჰმაიერი 2001 - Borchmeyer D.(2001). "Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästhetisches Modell im "Doktor Faustus". In: *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997*. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bd. 3. Hrsg. von. W. Röcke. Bern: Peter Lang Verlag.
23. ბრეგაძე ლ. (2002). *თომას მანი – "დოქტორი ფაუსტუსი"*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
24. ბრინკემპერი 1997 - Brinkemper R.(1997). *Spiegel und Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im "Dokto Faustus"*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
25. ბუხნერი 2011 - Buchner W.(2011). *Die Gottesgabe des Wortes und des Gedankens. Kunst und Religion in den frühen Essays Thomas Manns*. Würzburg: K&N Verlag.
26. დარმა 2003 – Darmaun J.(2003). *Thomas Mann, Deutschland und die Juden*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
27. დედნერი 2002 - Dedner B.(2002). "Sein" und "Sagen". Die doppelte Botschaft in Thomas Manns Goethe-Essays und in "Doktor Faustus". In: *Goethe in Exil. Deutsch-Amerikanische Perspektiven*. Hrsg. von G. Sautermeister / F. Baron. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
28. დირკსი 2003 - Dierks M. (2003). *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Thomas-Mann-Studien. Zweiter Band*. Hrsg. von Thomas-Mann-Archiv u.a. Frankfurt a. M. : Vittorio Klostermann Verlag.
29. დილთაი 1929 - Dilthey W. (1929). *Das Erlebnis und die Dichtung*. 10. Aufl. Leipzig und Berlin.
30. დირსენი 1955 - Diersen I.(1955). "Thomas Manns Faust-Konzeption und ihr Verhältnis zur Faust-Tradition". In: *Weimarer Beiträge* . Jg. 1. №3. Weimar .
31. დნეპროვი 1965 - Днепров В. Д. (1965). *Черты романа XX века*. Москва-Ленинград.
32. დნეპროვი 1962 - Днепров В. Д. (1962). "Доктор Фаустус XX века". „*Вопросы литературы*“. №3.
33. ელსაე 2000 - Elsaghe Y.(2000). *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das "Deutsche"*. München: Wilhelm Fink Verlag.
34. ელსაე 2010 – Elsaghe Y.(2010). *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext*. Berlin/ New York: De Gruyter Verlag.

35. ერმკე 1977 – Ermke J.(1977). “Nietzsche im “Doktor Faustus“. In: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich*. Hrsg. von B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. M.
36. ესტერი, ევერსი 2001 - Ester H., Evers M.(Hg.). (2001). *Zur Wirkung Nietzsches. Der deutsche Expressionismus. Menno ter Braak. Martin Heidegger. Ernst Jürgen. Thomas Mann. Oswald Spengler*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
37. გამსახურდია ვ. (1956). „ტომას მანს“. წიგნში: *კრიტიკა. Essays I*. თბილისი: საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომცემლობა.
38. გერჰარდტი 1975 - Gerhardt H.P.M. (1975). “Kälte und Isolation in Thomas Manns Roman“. In: *Faust-Blätter*. H. 29. Stuttgart.
39. გერთი 2004 - Gerth K. (2004). “*Das Problem des Menschen*“. *Zu Leben und Werk Thomas Manns*. Seelze: Erhard Friedrich Verlag.
40. გიზეკე 2010 - Gyseke G. *Im Bann des deutschen Mythos. Faust. Der Kaiser im Kyffhäuser. Die Nibelungen*. München: DSZ- Verlag.
41. გოეთე ი.ვ. (1962). *ფაუსტი*. (მთარგმნ. ონაშივილი დ.). თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“.
42. გოკელი 1993 - Gockel H. (Hg.). (1993). *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.
43. გორნერი 2005 - Görner R. (2005). *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten*. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler Verlag.
44. გუთი 2008 – Gut Ph. (2008). *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
45. ვაგნერი რ. (1983). „გერმანული მუსიკის არსის შესახებ“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 12. თბილისი.
46. ვამბსგანცი 2002 - Wambsganz F. (2002). *Thomas Manns “Doktor Faustus“- das fehlgeleitete deutsche Genie. Eine politische Analyse*. Nordstedt: Books on Demand Verlag.
47. ვაჟე 2011 - Vaget H. R. (2011). *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938-1952*. Frankfurt a. M .:S. Fischer Verlag.

48. ვაჟე 1977 - Vaget H. R. (1977). "Kaisersaschern als geistige Lebensform. Zur Konzeption der deutschen Geschichte in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*. Hrsg. von W. Paulsen. Bern.
49. ვაჟე 2006 - Vaget H.R. (2006). *Seelenzauber Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
50. ვაჟე 2008 - Vaget H. (2008). "Seelenzauberer mit finsternen Konsequenzen. Wagner im Spiegel Heinrich und Thomas Manns". In: *Heinrich und Thomas Mann. Zur Aktualität von Leben und Werk des Bruderpaares*. Ostvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Jahrgabe 2008. Hamburg: Janos Stekovic's Verlag.
51. ვაჟე 2008 - Vaget H. R. (2008). "Thomas Mann, der Amerikaner". In: *Thomas Mann, die Deutschen und die Politik*. Oberreuter, H./Wimmer, R.(Hrg). München: Akademischer Verlag.
52. ვაჟე 2011 - Vaget, H. R. (2011). "Zu Gast im weißen Haus: Thomas Mann und Franklin D. Roosevelt". In: *Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann-Forschung. Schriftenreihe der Thomas Mann Gesellschaft Düsseldorf*. Bd. I. Hrsg. von M. Albracht, S. Hansen, M. Keutken, H. Spies und Frank Weiher. Düsseldorf: Wellem Verlag.
53. ვაჟე 2008 - Vaget H. R. (2008). "Fünfzig JahreLeiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus" im Lichte unserer Erfahrung". In: *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung* Detering,H.(Hg.) und Stachorski, St.(Hg.). Darmstadt: WBG Verlag.
54. ვერმანი 1988 - Wehrmann H. (1988). *Thomas Manns „Doktor Faustus“ . Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.
55. ვიგანდი 1994 - Wiegand H. (1994). *Thomas Manns „Doktor Faustus" als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk*. Frankfurt a. M.: R. G. Fischer Verlag.
56. ვინანდი 2001 - Wienand W. (2001). *Größe und Gnade. Grundlagen und Entfaltung des Gnadenbegriffs bei Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
57. ვილჰელმი 1982 - Wilhelm R. (1982). "Musik von Kaisersaschern". In: *Doktor Faustus*. Hrsg. von G. Seitz. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

58. ვინდოშ-ლაუბე 1995 - Windisch-Laube W. (1995). "Thomas Mann und die Musik". In: *Thomas Mann Handbuch*. Hrsg. von H. Koopmann. Essen: Alfred Kröner Verlag.
59. ვიმერი 1991 - Wimmer R. (1991). "Die altdeutschen Quellen im Spätwerk Thomas Manns". In: *Thomas Mann und seine Quellen*. Festschrift für Hans Wyslig. Hrsg. von E. Heftrich u. H. Koopmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
60. ვიმერი 2004 - Wimmer R. (2004). "Doktor Faustus und die Juden". In: *Thomas-Mann-Studien*. Hrsg. von Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
61. ვინკე 2008 - Vinke E. (2008). *Heiterkeitsdiskurse. Annäherung an eine Tendenz in der Literatur 1945-60*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
62. ვისლინგი 1975 - Wysling H. (Hg.) (1975). *Dichter über ihre Dichtung*. Bd. 14/1. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917. S. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
63. ვისქირჰენი 2008 - Wißkirchen H. (2008). "Die romantische Republik. Thomas Mann und die Demokratie von Weimar". In: *Thomas Mann, die Deutschen und die Politik*. Oberreuter, H./Wimmer, R. (Hrg.). München: Akademischer Verlag.
64. ვისქირჰენი 1997 - Wißkirchen H. (1997). "Verbotene Liebe. Das Deutschlandsthema im „Doktor Faustus". In: *"...und was werden die Deutschen sagen??"*. Hrsg. von H. Wißkirchen und Th. Sprecher. Lübeck: Dragerdruck Verlag.
65. ვისქირჰენი 1986 - Wißkirchen H. (1986). *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns "Zauberberg" und "Doktor Faustus"*. Bern: Franke Verlag.
66. ზაივერთი 1995 - Seiwert E. (1995). *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns "Doktor Faustus" und Adornos Beethoven-Projekt*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag.
67. ზიფკენი 1981 - Siefken H. (1981). *Thomas Mann. Goethe - "Ideal der Deutschheit"*. München: Fink Verlag.
68. ზატონსკი 1962 - Затонский Д. В. (1962). *Герой и автор. Судьба реализма в современной зарубежной Литературе*. Москва: Изд. „Знание“.
69. ზატონსკი 1973 - Затонский Д. В. (1973). *Искусство романа в XX веке (Центростремительный роман)*. Москва: Изд. Знание.

70. ზაურილომა 1996 - Sauriluoma L. (1996). *Nietzsche als Roman*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
71. ზინგლე 1949 - Single E. (1949). "Die Angst vor dem Gefühl. Das Beispiel des "Doktor Faustus". In: *Rheinischer Merkur*. Jg. 4. № 47. Koblenz.
72. ზოლჰაიმი 2004 - Solheim B. (2004). *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.
73. იაკობსი 1974 - Jacobs J. (1974). *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink Verlag.
74. იამერი 1995 - Jammer M. (1995). *Einstein und die Religion*. Konstanz: UVK Universitätsverlag.
75. იუ სუ 2011 - Ju Suh E. (2011). *Der Bildungsroman als Literarischer Opfer*. Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Bd. 43. Frankfurt a. Main: Peter Lang Verlag.
76. იუნგი 1985 - Jung J. (1985). *Altes und Neues zu Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*. Frankfurt a. M.- Bern - New York: Peter Lang Verlag.
77. კაკაბაძე ნ. (2002). „ეპოქალური რომანი“. ბოლოსიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. დოქტორი ფაუსტუსი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
78. კაკაბაძე ნ. (1968). „თანამედროვე დასავლური რომანი და მისი პოეტიკა“. ჟურნალი „*მიმოხილველი*“, 4-5. თბილისი.
79. კაკაბაძე ნ. (1973). *თომას მანი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
80. კაკაბაძე ნ. (1967). *თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
81. კაკაბაძე ნ. (1964). „თომას მანი“. წიგნში: *ნარკვევები მეოცე საუკუნის გერმანული ლიტერატურიდან*. კაკაბაძე ნ. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“.
82. კაკაბაძე ნ. (1987). *თომას მანი და შილერი*. ჟურნალი „*ცისკარი*“, 1. თბილისი.
83. კაკაბაძე ნ. (1979). „XX საუკუნის გერმანული ლიტერატურა 1945 წლამდე“. ჟურნალი „*საუნჯე*“. 5. თბილისი .

84. კაკაბაძე ნ. (1964). *ნარკვევები მეოცე საუკუნის გერმანული ლიტერატურიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“.
85. კაკაბაძე ნ. (1971). *პორტრეტები და სილუეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“.
86. კაკაბაძე ნ. (1971). „ფაუსტი-ისტორიული, ფაუსტი-ლევენდარული, ფაუსტი-ლიტერატურული. ანუ როგორ გადაიქცა ისტორიული პირი ლიტერატურულ პერსონაჟად“. წიგნში: *პორტრეტები და სილუეტები*. კაკაბაძე ნ. „განათლება“. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“.
87. კაკაბაძე ნ. (1956). *ჰაინრიჰ მანის ცხოვრება და შემოქმედება*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
88. კაიზერი 2001 - Kaiser G. (2001). „... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ *Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Stuttgart:Weimar: J. B. Metzler Verlag.
89. კაკაურიძე ნ.(2009). „ანტიფაუსტური თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში““. წიგნში: *ნარკვევები თომას მანზე*. კაკაურიძე ნ. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
90. კაკაურიძე ნ. (2006). „მუსიკა თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ მონტაჟის ტექნიკაში“. წიგნში: *მე-20 საუკუნის დასავლეთ-ევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. აწსუ-ს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის შრომები. 8. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
91. კაკაურიძე ნ. (2009). *ნარკვევები თომას მანზე*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
92. კაკაურიძე ნ. (2001). *თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
93. კაკაურიძე ნ. (1984). „თომას მანის რომანის „დოქტორი ფაუსტუსის“ მუსიკალური არქიტექტონიკა“. ჟურნალი „*საბჭოთა ხელოვნება*“. №7.
94. კარლსონი 1983 - Carlsson A.(1983). „Das Faustmotiv bei Thomas Mann“. In: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Wirkungen*. Hrsg. von R. Wolff. Bonn: Bouvier Verlag.
95. კართჰაუსი 2008 - Karthaus U.(2008). „Die Freiheit der „Unpolitischen“. Der Künstler im Reich der machtgeschützten Innerlichkeit“. In: *Thomas Mann, die Deutschen und die Politik*. Oberreuter, H./Wimmer, R.(Hg.). München: Akademischer Verlag.

96. კელერნი 2011 - Kellern K. (2011). *Mein Boss, der Zauberer. Thomas Manns Sekretär erzählt*. Hrsg. von M. Flügge und Ch. Ter-Nedden. Hamburg: Rowohlt Verlag Reinbeck.
97. კვესელავა მ.(1961). *ფაუსტური პარადიგმები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
98. კოკაია-ფანჯიკიძე დ. (1970). „ბუდენროკები. გერმანული კლასიკური რომანი“. ბოლოსიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. ბუდენბროკები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“.
99. კინკელი 2001 - Kinkel E.(2001). *Thomas Mann in Amerika. Interkultureller Dialog im Wandel?. Eine rezeptions- und übersetzungskritische Analyse am Beispiel des Doktor Faustus*. Frankfurt a. Main: Peter Lang europäischer Verlag der Wissenschaften.
100. კინცელი 1987 - Kinzel U. (1987). *Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*. Frankfurt a. M.- Bern - New York – Paris: Peter Lang Verlag.
101. კოპმანი 1987 - Koopmann H. (1987). “Doktor Faustus als Widerlegund der Weimarer Klassik“. In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Luebeck*. Hrsg von E. Heftrich u. H, Wysling. Bern.
102. კოპმანი 1988 - Koopmann H.(1988). *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
103. კოპმანი 1983 - Koopmann H. (1983). *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann-Döblin-Broch*. Stuttgart Berlin Köln Mainz: Kohlhammer Verlag.
104. კოპმანი 2008 - Koopmann H.(2008). “Die ungleiche Brüder: Thomas Mann- Heinrich Mann“. In: *Heinrich und Thomas Mann. Zur Aktualität von Leben und Werk des Bruderpaares*. Ostvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Jahrgabe 2008. Hamburg: Janos Stekovics Verlag.
105. კოპმანი 2010 - Koopmann H. (2010). *Faust reist an der Lido. Goethes Spuren in Thomas Manns Novelle 'Der Tod in Venedig'*. Ortsverein Bonn Köln der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft e.V. Schriften. Band 3.Hrsg. Hans Büning-Pfaue. Bonn: Bernstein Verlag.

106. კონსბრუხი 2010 - Consbruch von B.(2010). *Der Wille zum Schweren. Künstlerprofile in den frühen Erzählungen Thomas Manns*. Marburg: Tectum Verlag.
107. კროპფინგერი 2001 - Kröpfinger K.(2001). "Montage" und "Composition" im "Faustus" - Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik? In: Röcke, Werner(Hrg.). *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik*. Band 3. Bern: Peter Lang Verlag.
108. კროპფინგერი 1995 - Kröpfinger K. (1995). "Thomas Manns Musik-Kenntnisse". In: *Thomas Mann-Jahrbuch*. F.a.M.
109. კუმი 1995 - Kum K. (1995). *Das Schuldproblem des Menschen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hermann Brochs und Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
110. კუნში 1977 - Kunisch H. (1977). "Thomas Manns Goethe-Bild". In: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich*. Hrsg. von B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. M.
111. კურგინიანი 1967 - Кургинян М. (1967). "Художественная концепция трагического в романе Т. Манна „Доктор Фаустус“. В книге: *Критический реализм XX века и Модернизм*. Москва: Изд. „Наука“.
112. კურგინიანი 1975 - Кургинян М. (1975). *Романы Томаса Манна: Форма и метод*. Москва: Изд. Худ. лит.
113. კურვინკელი 2011 - Kurwinkel T. (2011). *Apollinisches Außenseitentum. Konfigurationen von Thomas Manns „Grundmotiv“ in Erzähltexten und Filmadaptionen des Frühwerks*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
114. კურცკე 2010 - Kurzke H. (2010). "Politisierung des Unpolitischen". In: *Thomas Mann Jahrbuch*. Begründet von E. Heftrich u. H. Wysling. Hrsg. von Th. Sprecher u. R. Wimmer. Band 22. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag.
115. კურცკე 2001 - Kurzke H. (2001). *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
116. კურცკე 2009 - Kurzke H. (2009). *Der gläubige Thomas. Glaube und Sprache bei Thomas Manns Schriften*. Ostverein BonnKöln der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft e.V. Hrsg. H. Büning-Pfaue. Band 1. Bonn: Bernstein Verlag.

117. კურცკე 2009 - Kurzke H. (2009). *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*. München: C.H. Beck Verlag.
118. კურცკე 2010 - Kurzke H. (2010). *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck Verlag.
119. კურცკე 2009 - Kurzke H. (2009). "Immer auf dem Balkon? Thomas Manns Selbstinszenierung in den Betrachtungen eines Unpolitischen". In: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Hrsg. von M. Anselm, H.E. Friedrich u. G. Lauer. Berlin-New York: Walter der Gruyter Verlag.
120. ლეიტესი 1975 - Лейтес Н.С. (1975). *Немецкий роман 1918-145. Эволюция жанра*. Пермь.
121. ლენერტი 1989 - Lehnert H. (1989). Nachwort: *Doktor Faustus*, ein moderner Roman mit offenem historischem Horizont. 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 a. Main: Vittorio Klostermann Verlag.
122. ლი 2009 - Lee, S. J. (2009). *Inspiration bei Thomas Mann. "Die zweite Verhüllung" als der literarische Zwang zum Verschweigen und zum Weiterschreiben in "Der Tod in Venedig" und in "Doktor Faustus"*. Würzburg: K&N Verlag.
123. ლუბკოლი 1986 - Lubkoll Ch. (1986). "...und wär's ein Augenblick". *Die Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der "Historia" bis zum Th. Manns Doktor Faustus*. Saale: Schäuble Verlag.
124. ლუე 2001 - Lühe von der I. (2001). "Es wird mein 'Parsifal'": Thomas Manns "Doktor Faustus" zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie". In: Röcke, Werner (Hrg.). *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997*. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Band 3. Bern: Peter Lang Verlag.
125. ლუკაჩი 1983 - Lukačs G. (1983). "Die Tragödie der modernen Kunst". In: *Thomas Manns "Doktor Faustus" und die Wirkungen*. Hrsg. von R. Wolff. Bonn: Bouvier Verlag.
126. მანო 1990 - Mann Th. (1990). Der autobiographische Roman. In: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.

127. XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია (2011). ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
128. მანი თ. (2002). *დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკუნის ცხოვრება მოყოლილი მეგობრის მიერ.* (მთარგმნ. ჟორჯანელი ვ.). თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
129. მანი თ. (1992). „ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა“. (მთარგმნ. ღვინეფაძე რ.). ჟურნალი „საუნჯე“, 2. თბილისი.
130. მანი თ. (1966). *მოთხრობები.* (მთარგმნ. ჯინორია ო.). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
131. მარი 2000 - Maar M. (2000). *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag
132. მაიერი 1983 - Mayer H. (1983). „Thomas Manns 'Doktor Faustus'. Roman einer Endzeit und Endzeit eines Romans“. In: *Thomas Manns "Doktor Faustus" und die Wirkungen.* Hrsg. von R Wolff. Bonn: Bouvier Verlag.
133. მაიერი 1980 - Mayer H. (1980). *Thomas Mann.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
134. მაიერი 1990 - Mayer G. (1992). *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
135. მანი 2008 - Mann Th. (2008). *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.* Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
136. მანი 2007 - Mann Th. (2007). *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Kommentar.* Band 10.2. Hrsg. von H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T. J. Reed, Th. Sprecher, H.R. Vaaget, R. Wimmer. S. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
137. მანი 1996 - Mann. Th. (1996). *Deutschland und die Deutschen.* In: *Thomas Mann. Essays.* Hrsg. von H. Kurzke und St. Stachorski. S. Fischer Verlag. Frankfurt a. M. 1996
138. მანი 1955 - Mann Th. (1984). *Die Entstehung des "Doktor Faustus". Roman eines Romans.* . In: *Gesammelte Werke.* Bd. 12. Frankfurt a. Main: Aufbau-Verlag Berlin.

139. 1955 - Mann Th. (1955). "Von Deutscher Republik". In: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt a. Main: Aufbau-Verlag Berlin.
140. 1978 - Mann Th. (1978). *Essays. Schriften über Musik und Philosophie*. Ausgewählt und eingeleitet von H. Kurzke. B. 3. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
141. 1948 - Mann Th. (1948). *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Kiel: Suhrkamp Verlag.
142. 1948 - Mann Th. (1948). "Schopenhauer". In: *Adel des Geistes*. Stockholm.
143. 1992 - Mann Th. (1992). *Selbstkommentare: "Doktor Faustus". Die Entstehung des "Doktor Faustus"*. Interpretationen und Materialien zur Literatur. Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch Verlag.
144. 1980 - Mann Th. (1980). Über Goethes "Faust". In: *Goethes Laufbahn als Schriftsteller. Zwölf Essays und Reden zu Goethe*. Frankfurt a.Main : Fischer Verlag.
145. 2002 - Mann Th. (2002). *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. 2001ff. Band 15.1.Essays II 1914-1926. Text und Kommentar. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
146. 2002 - Mann Th. (2002). "Die Entwicklungsroman(1916)". In: *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. 2001ff. Band 15.1.Essays II 1914-1926. Text und Kommentar. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
147. 2002 - Mann Th. (2004). Briefe II 1914-1923. Band 22. *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe*. *Werke-Briefe-Tagebücher*. Hrsg von H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T. J. Reed, Th. Sprecher, H. R. Vaget, R. Wimmer. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
148. 1946 - Mann Th. (1946). "Vater Leverkühns Versuche". In: *Die Neue Zeitung*. 10.06.1946. München.
149. 1947 - Mann Th. (1947). "Ein Gespräch mit Doktor Faustus". In: *Die Welt*. 15.11.1947. Hamburg.

150. მარქსი 2002 - Marks Fr. (2002). *“Ich aber sage Ihnen...”*. Frankfurt a.Main: Vittorio Klostermann Verlag.
151. მაჰალი 1998 - Mahal G. (1998). *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: Ars una Verlagsgesellschaft.
152. მაჰალი 1972 - Mahal G. (1972). *Mephistos Metamorphosen. Faustus Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*. Göttingen: Alfred Kümmerle Verlag.
153. მაჰალი 2006 - Mahal G. (2006). *Halbgott Faust. Provokation und Selbstverständlichkeit (1507-1980)*. Tübingen: Attempto Verlag.
154. მენდელსონი 1980 - Mendelssohn de P. (1980). *Thomas Mann. Doktor Faustus*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
155. მერინგი 2003 - Mehring R. (2003). *Das “Problem der Humanität”. Thomas Manns politische Philosophie*. Paderborn Mentis Verlag.
156. მერინგი 2001 - Mehring R. (2001). *Thomas Mann. Künstler und Philosoph*. München: Wilhelm Fink Verlag.
157. მერტენსი 2006 - Mertens V. (2006). *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*. Leipzig: Miltzke Verlag.
158. მეცლერი 1960 - Metzler I. (1960) *Dämonie und Humanismus. Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Thomas Manns “Doktor Faustus“*. Dissertation. Essen.
159. მიუნკლერი 2001 - Münkler H. (2001). *“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*. Röcke, Werner Hrg.). B. 3. Bern: Peter Lang Verlag.
160. მუნდტი 1989 - Mundt H.(1989). *“Doktor Faustus“ und die Folgen. Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947*. Bonn: Bouvier Verlag.
161. ნასარიძე ნ. (2004). „არტეფაქტის“ გაგებისათვის თომას მანის ესეში „სული და ხელოვნება“. *ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის შრომები*. V. ქუთაისი: ქსუ გამომცემლობა.
162. ნასარიძე ნ. (2005). *გოეთესა და ვაგნერის რეცეფცია თომას მანის ესეისტიკაში*. ქუთაისი: ქსუ გამომცემლობა.

163. ნატერერი 2002 – Natterer C. (2001). *Faust als Künstler. Michael Bulgakovs "Master i Margarita" und Thomas Manns "Doktor Faustus"*. Heidelberg: Universitätsverlag.
164. ნიცშე 1984 - Nietzsche Fr. (1984). *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgaben in 8 Bänden. Bd. 2. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München/Berlin/New York: De Gruyter Verlag.
165. ნოიმანი 2001 - Neumann M. (2001). *Thomas Mann. Romane*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
166. ობერროითერი, ვიმერი 2008 - Oberreuter H. Wimmer, R.(Hrg.)(2008). *Thomas Mann, die Deutschen und die Politik*. München: Akademischer Verlag.
167. ოდენდალი 2008 – Odendahl J.(2008). *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
168. ოპიცი 2009 - Opitz W. (2009). *Literatur ist demokratisch. Kontinuität und Wandel im politischen Denken Thomas Manns*. Göttingen: Cuvillier Verlag Göttingen Verlag.
169. პავლოვა 1982 - Павлова Н. С. (1982). *Типология немецкого романа 1900-1945*. Москва: Изд. "Наука".
170. პაპუაშვილი შ. (1986). „თომას მანის რომანი *ლოტე ვაიმარში*“. ბოლოსიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. ლოტე ვაიმარში*. (მთარგმნ. პაპუაშვილი შ.). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
171. პეტერსენი 1946 - Petersen J. (1946). "Thomas Mann fördert den musikalischen Faust". In: *Nordwestdeutsche Hefte*. 5 . Hamburg.
172. პეტერსენი 2007 - Petersen J. H. (2007). *Faustus lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
173. პლებუხი 2001 - Plebuch T. (2001). "Vom Musikalisch-Bösem. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns "Doktor Faustus". In: *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik* Röcke, Werner (Hrg.). Bd. 3. Bern: Peter Lang Verlag.
174. პუშმანი 1984 - Puschmann R. (1984). "Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz (Werner Fritzen, Münster)". In: *Text & Kontext. Zeitschrift für*

- germanistische Literaturforschung in Skandinavien*. 12.1. Hrsg. von K. Bohnen. Kopenhagen-München: Wilhelm Fink Verlag.
175. ქმეგაზი 1959 - Žmegač V. (1959). *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*. Zagreb: Verlag Philosophischer Fakultät der Universität Zagreb.
176. რაიხ-რანიკი 1990 - Reich-Ranicki M. (1990). "Leiden an Deutschland". In: *Der Spiegel*. 29. 1990.
177. რაიმერი 2005 - Reimer J. (2005). *Der "außerordentliche" Mensch und das Problem der Disziplin bei Thomas Mann*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
178. რაიხ-რანიკი 1994 - Reich-Ranicki M. (1994). "O, sink hernieder, Nacht der Liebe": der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik". In: *Thomas Mann-Jahrbuch*. Frankfurt a. Main.
179. როკე 2001 - Röcke W. (2001). "Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der "Historia von D. Fausten"(1587) und Thomas Manns "Doktor Faustus". In: *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997* Röcke, Werner(Hrg.). Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. B. 3. Bern: Peter Lang Verlag.
180. რორმოლერი 2005 - Rohmoser G. (2005). *Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums*. Bietigheim/Baden: Gesellschaft für Kulturwissenschaft Verlag.
181. როფმანი 2003 – Roffmann A. (2003). "Keine freie Note mehr". *Natur im Werk Thomas Manns. Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften*. Reihe Literaturwissenschaft. Band 420. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
182. რუსაკოვა 1967 - Русакова А.В. (1967). *Томас Манн и его роман "Доктор Фаустус"*. Современная Зарубежная литература. Москва: Изд. "высшая школа".
183. რუსაკოვა 1969 - Русакова А.В. (1969). *Томас Манн в поисках нового гуманизма*. Ленинград: Изд. Лен. Университета.
184. რუნგე 1993 - Runge D.(1993). "Hetaera Esmeralda und die kleine Seejungfrau". In: *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann*. Hrsg. von H. Goeckel, M. Neumann u. R. Wimmer. Frankfurt a. Main.

185. რუპრეხტი 1967 - Ruprecht E. (1967). "Thomas Manns *Doktor Faustus*" – ein Dokument der Krise des Romans“. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. Jg. 1967. Braunschweig.
186. ტრაბერტი 2011 - Trabert F. (2011). "*Kein Lied an die Freude*". *Die neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*. Germanistische Literaturwissenschaft. Hrgs. von R. Bauschke-Hartung und H. Herwig. B.1. Würzburg: Ergon Verlag.
187. ქრისტოიანი 2002 - Christian I.(2002). *Reiz und Sporn des Gegensatzes: zur Friedrich Nietzsches Konzeption der Kraft*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
188. ფაბერი 2011 - Faber R. (2011). *Eine literarische Intellektuellen-Typologie. Thomas Manns Beitrag zu Geschichte und Theorie des (Anti-)Humanismus*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
189. ვალკი 2008 - Valk Th. (2008). *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag.
190. ფანჯიკიძე დ. (1978). „თომას მანი და მისი რომანი „ჯადოსნური მთა“. წინასიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. „ჯადოსნური მთა*“. (მთარგმნ. ფანჯიკიძე დ.). თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
191. ფანჯიკიძე დ. (1980). „ლაიტმოტივის მხატვრული ფუნქცია თომას მანის რომანის „ბუდენბროკების“ მიხედვით“. წიგნში: დალი ფანჯიკიძე. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
192. ფანჯიკიძე დ. (1980). „მონოგრაფია თომას მანის ადრეულ შემოქმედებაზე“. წიგნში: დალი ფანჯიკიძე. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
193. ფანჯიკიძე დ. (2008). „სადაც მე ვარ, გერმანული კულტურაც იქ არის!“. წინასიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. ავანტიურისტ ფელიქს კრულის აღსარება*. (მთარგმნ. ფანჯიკიძე დ.). თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“.
194. ფიოდოროვი 1960 - Федоров А.А. (1960). *Творчество Томаса Манна*. Лекция. Москва: Изд. Московского университета.

195. ფირცხალავა ნ. (1993). „თომას მანი და მარსელ პრუტი – ევროპული ცნობიერების ორგვარი შესაძლებლობა“. ჟურნალი „ლიტერატურული ხელოვნება“, 2. თბილისი
196. ფირცხალავა ნ. (1994). *სამყაროს მოდელი თომას მანის შემოქმედებაში მისი კულტურულ-ფილოსოფიური იდეების შუქზე*. დისერტაცია, თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
197. ფირცხალავა ნ. (1983). „ტრაგიკული ელემენტის კონცეფცია ჰეგელისა და კირკეგორის ესთეტიკაში“. ჟურნალი „საუნჯე“, 6. თბილისი
198. ფირცხალავა ნ. (1990). „ასტრონომიული კოსმოსის ეთიკურ კოსმოსად გარდაქმნის ცდა „ჯადოსნურ მთაში“. ჟურნალი „მნათობი“, 12. თბილისი
199. ფლასკამპი 2008 - Flasskamp M. *Vom Bund mit dem Bösen. Eine untersuchende Betrachtung der Teufelpaktstrukturen vom Volksbuch über Goethes Faust bis Thomas Manns Doktor Faustus*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
200. ფოსი 1975 - Voss L. (1975). *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
201. შაიბლე 1847 - Scheible J. (1847). *Die Sage vom Faust*. Stuttgart: Verlag des Herausgebers.
202. შერლისი 1997 - Scherliess V.(1997). „Zur Musik im *Doktor Faustus*“. In: „...und was werden die Deutschen sagen?“. Hrsg. von H. Wißkirchen u. Th. Sprecher. Lübeck: DrägerDruck Verlag.
203. შერლისი 1997 - Scherliess V. (1977). „Adrian Leverkühn – Fiktion und Realität“. In: *Die musikalische Welt des Adrian Leverkühns. Ein Projekt zum „Faust-Roman“ von Thomas Mann*. Konzerthaus Berlin.
204. შერერი/ვისლინგი 2008 - Scherer P./Wysling H. (2008). *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Thomas-Mann-Studien. Hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich. Erster Band. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag.
205. შვაბი 2003 - Schwab G. (2003). *Das Volksbuch vom Doktor Faustus*. Stuttgart: Vitalis Verlag.

206. შვარცი 2008 - Schwarz H.P.(Hg.)(2008). *Die Bundesrepublik Deutschland. Ein Bilanz nach 60 Jahren*. München: Böhlau Verlag.
207. შვერთე 1962 - Schwerte H. (1962). *Faust und das Faustische*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
208. შვალე 2010 - Schwahl M. (2010). *Die Ästhetik des Stillstands. Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht*. Frankfurt a. Main : Peter Lang Verlag.
209. შვობელი 2008 - Schwöbel Ch. (2008). *Die Religion des Zauberers. Theologisches in den großen Romanen Thomas Manns*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
210. შირნიგი 2008 - Schirning von A. (2008). *Die 101 wichtigsten Fragen. Thomas Mann*. Nördlingen: C.H. Beck Verlag.
211. შლეე 1981 - Schlee A. (1981). *Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*. Frankfurt a.Main-Bern.
212. შმიდტი 1976 - Schmidt G. (1976). *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann*. Wiesbaden: Athenaion Verlag.
213. შმიდტი-შულცე 1991 - Schmidt-Schülze E. (1991). *Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne*. Frankfurt a. Main: Klostermann Verlag.
214. შმიცი 2009 - Schmitz J. (2009). *Konstruktive Musik. Thomas Manns Doktor Faustus im Kontext der Moderne. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*. Hrsg. von E. Heftrich-H. Kurzke. Band 21. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
215. შნაიდერი 2005 - Schneider Th. (2005). *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns "Doktor Faustus"*. Berlin: Frank und Timme Verlag.
216. შომერსი 2002 - Schomers W. (2002). *Serenus Zeitblom und die Ideen von 1914. Versuche zu Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
217. შპრეხერი 2010 - Sprecher Th. (Hg.)(2010). *Thomas Mann und das "Herzasthma des Exils". (Über)-Lebensform in der Fremde. Die Davoser Literaturtage 2008. Thomas-Mann-Studien*. Hrsg. von Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich. Einundvierzigster Band. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag.
218. შონბერგი 2009 - Schönberg E. R.(Hg.)(2009). *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann 1930-1951*. Wien: Czernin Verlag.

219. შულცე 1998 - Schulze M. (1998). *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*. Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. F.a.Main: Peter Lang Verlag.
220. შულცე-ბერგე 2005 - Schulze-Berge S. (2005). *Heiterkeit im Exil: ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
221. შპენგლერი 1923 - Spengler O. (1923). *Der Untergang des Abendlandes*. München: C.H. Beck Verlag.
222. შპისი 2007 - Spies J. (2007). *Historia von D. Johann Fausten*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
223. შტეენი 2001 - Steen I. (2001). *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
224. შტერნბერგერი 1977 - Sternberger D. (1977). „Deutschland im *Doktor Faustus* und *Doktor Faustus* in Deutschland“. In: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck- Zürich*. Hrsg. von B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. Main.
225. შტრასნერი 2010 - Straßner F. U. (2010). *Gegenwart und Gegenwelten im Deutschlandbild Thomas Manns. Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland*. Hrsg. von O. Jahraus. Bd. 40 Frankfurt a.Main: Peter Lang Verlag.
226. შტრობელი 2000 - Strobel J.(2000). *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns. Arbeiten zur Neuren deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von W. Schmitz. Bd. 1. Dresden: Thelem Verlag.
227. ჩხეიძე რ. (1986). „მოღალატე ცოლის მოტივი იოსების ბიბლიურ მოთხრობაში თომას მანის მიხედვით“. ჟურნალი „*განთიადი*“, 4. თბილისი.
228. ჯინორია ო. (1959). „ახალგაზრდა თომას მანი - ბურჟუაზიული ესთეტიზმის კრიტიკოსი“. ჟურნალი „*ცისკარი*“, 2. თბილისი.
229. ჯინორია ო. (1966). *გოეთეს შემოქმედებითი გზა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
230. ჯინორია ო. (1966). „თომას მანი“. წინასიტყვაობა წიგნში: *თომას მანი. მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
231. ჯინორია ო. (1986). „მოდერნიზმის" არსი და ღირებულება თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსის" მიხედვით. ჟურნალი „*მნათობი*“, 8. თბილისი

232. ცერცვაძე ლ. (1979). *მშვენიერების პრობლემის შოპენჰაუერისეული გაგების კრიტიკული ანალიზი*. საქ. სსრ. მეცნ. აკად. ფილოსოფიის ინსტიტუტი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“.
233. ცანდერი 2005 - Zander P. (2005). *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz+Fischer Verlag.
234. ცედერი 1995 - Zeder F. (1995). *Studienratmusik. Eine Untersuchung zur skeptischen Reflektivität des Doktor Faustus von Thomas Mann*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.
235. ჭარხალაშვილი ზ. (1968). „მონოგრაფია თომას მანზე“. ჟურნალი „მნათობი“, 5. თბილისი.
236. ჭარხალაშვილი ზ. (1981). *გერმანული ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“.
237. ჭარხალაშვილი ზ. (1964). *ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“.
238. ჭარხალაშვილი ზ. (1959). *ექსპრესიონიზმი XX საუკუნის მეოთხედის გერმანულ ლიტერატურაში*. თსუ-ს შრომები. 75. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
239. ჭოლაძე მ. (2002). *დრო როგორც გმირი თ. მანის რომანში „ჯადოსნური მთა“*. დისერტაცია, თბილისი: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
240. ჭოლაძე მ (2000) *თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ შექმნის ისტორიიდან*. თსუ-ს შრომები. 334 (1)(2). თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
241. ჭოლაძე მ. (2009). „თომას მანი და ალფრედ დიობლინი – რთული ურთიერთობის ისტორია“. ჟურნალი „ინტელექტი“, 2(34). თბილისი.
242. ხავთასი გრ. (1977). „გოეთეს ფაუსტის დასკვნითი ნაწილის გაგებისათვის“. წიგნში: გრიგოლ ხავთასი. *წერილები გერმანულ ლიტერატურაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.
243. ხუხუა ა. (2001). „შინაგანი მონოლოგის ფუნქცია“ თომას მანის რომანში „ლოტე ვაიმარში“. წიგნში: *გოეთე – 250*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“.
244. ჰაგე 2001 - Hage V. (2001). „Die Windsors der Deutschen“. In: *Der Spiegel*. 51.

245. ჰააკი 2010 – Haack H.P. (2010). *Zweideutigkeit als System. Thomas Manns Forderung an die Kunst*. Leipzig: Antiquariat und Dr. Haack Verlag .
246. ჰაიმი 1952 - Heim K. (1952). *Thomas Mann und die Musik*. Freiburg
247. ჰამბურგერი 1932 - Hamburger K. (1932). *Thomas Mann und die deutsche Romantik*. Berlin: Junker und Dühnhaupt Verlag.
248. ჰანზენი 1975 - Hansen V.(1975). *Thomas Manns Heine Rezeption*. Hamburg .
249. ჰანზენი 2005 - Hansen V.(2005). “Thomas Mann: Der Zauberberg“. In: *Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd 1. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag.
250. ჰანზენი 1984 - Hansen V.(1984). *Thomas Mann*. Sammlung Metzler. M 211. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
251. ჰანზენი 1996 - Hansen V. (1996). “Ein unbekanntes Rezeptionsdokument zu Thomas Manns Faust-Roman“. In: *Leben und Wahrheit in der Geschichte. Festgabe zum 90. Geburtstag von Hans Tümmler*. Hrsg. von H. Hörnig. Bochum.
252. ჰეგელი 1984 - Hegel G. W. Fr. (1984). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag.
253. ჰელერი 1977 - Heller E. (1977). “Doktor Faustus und der 9. Sinfonie“. In: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Lübeck-Zürich*. Hrsg. von B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann. Frankfurt a. Main
254. ჰენინგი 1966 - Henning M. “*Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns 'Doktor Faustus' und in der deutschen Literatur der Gegenwart*“. Tübingen .
255. ჰერვიგი 2007 - Herwig M. (2007). “Töne, Tod und Teufel“. In: *Der Spiegel*. 8.
256. ჰერმანი 1994 - Hermann U. (1994). *Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" im Lichten von Quellen und Kontexten*. Frankfurt a. Main: Peter Lang Verlag.
257. ჰერბერტი 1992 - Herbert A. (1992). *Die Romankunst Thomas Manns*. Paderborn: Schöning Verlag.
258. ჰეფტრიჰი 1982 - Heftrich E. (1982). *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Bd. 2. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann Verlag.
259. ჰილგერსი 1994 - Hilgers H. (1994). *Serenus Zeitblom - Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns "Doktor Faustus"*. Frankfurt a. Main: Peter Lang Verlag.
260. Metzler Literatur Lexikon. C.H. Beck Metzler Verlag. Stuttgart 1990

261. Thomas Manns „Doktor Faustus“. Interpretiert von Karlheinz Hasselbach. Oldenburg Verlag. Berlin 1988
262. Thomas-Mann-Tagebücher 1918-1921. (1979). Hrsg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt a. Main : Fischer Verlag.
263. Thomas-Mann-Tagebücher 1933-1934. (1977). Hrsg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.
264. Thomas-Mann-Tagebücher 1935-1936. (1978). Hrsg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt a. Main : Fischer Verlag.
265. Thomas-Mann-Tagebücher 1940-1943. (1982). Hrsg. von P. de Mendelssohn. Frankfurt a. Main : Fischer Verlag.
266. Thomas-Mann-Tagebücher 1944-1.4.1946. (1986). Hrsg. von I. Jens. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.