

აკაკი წერეთლის ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნინო კვირიკაძე

**დეტალი და ლაიტმოტივი
თომას მანის „ბუნებრივობაში“**

10.01.05 – ევროპისა და ამერიკის ხალხთა ლიტერატურა

დისერტაცია
ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური
ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი
ნანული კაკაურიძე

ქუთაისი

2010

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი -----	3
თავი I. დეტალი და ლაიტმოტივი (თეორიული ასპექტი) -----	19
1.1. დეტალი-----	19
1.2. ლაიტმოტივი-----	38
თავი II. „სიტყვათა რიგის“ სტრუქტურა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ და რომანის სათაურის პარატექსტუალური ანალიზი -----	56
თავი III. დეტალები თ. მანის „ბუდენბროკებში“-----	84
3.1. საგნობრივი სამყაროს ამსახველი დეტალები -----	86
3.2. ბუნების ამსახველი დეტალები-----	99
3.3. პორტრეტული დეტალები -----	108
3.4. პერსონაჟთა ქმედების ამსახველი დეტალები (ფსიქოლოგიური დეტალები) -----	131
თავი IV. ლაიტმოტივები თ. მანის „ბუდენბროკებში“ -----	140
4.1. დეტალიდან ლაიტმოტივამდე-----	140
4.2. „მექანიკურობა“ თუ „მუსიკალური სიმბოლიკა“? („ბუდენბროკების“ ტექსტში ლაიტმოტივების გამოყენების ხერხის თაობაზე)-----	190
დასკვნები -----	213
ბიბლიოგრაფია -----	216

შესავალი

1901 წელს გამოქვეყნებულმა „ბუდენბროკებმა“ ახალგაზრდა თომას მანს საყოველთაო აღიარება მოუტანა და მეოცე საუკუნის უდიდეს პროზაიკოსთა რიგებში კუთვნილი ადგილი მიუჩინა. „ბუდენბროკების“ წარმატება განპირობებული იყო იმით, რომ ნაწარმოები, რომელშიც ავტორს „ნატურალისტური რომანის ხერხებით“ (Mann 1990, Bd.XI:553) სურდა დაეხატა მე-19 საუკუნის ერთი პატრიციული გერმანული ბიურგერული ოჯახის დაქვეითებისა და გადაშენების სურათი, სინამდვილეში გერმანული ბიურგერული კულტურის ბედ-იღბლის განზოგადებულ სურათად იქცა.

XIX საუკუნის დასასრული – დრო, როდესაც იქმნება „ბუდენბროკები“ – ურთულესი ეპოქაა ევროპის ისტორიაში. საზოგადოებრივ წინააღმდეგობათა უკიდურესმა გამწვავებამ და დასავლეთის კულტურის დრმა კრიზისმა არსებითი ძვრები გამოიწვია ესთეტიკის სფეროში. ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ნეორომანტიზმი – მნიშვნელოვანი მოვლენებია XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის მხატვრულ აზროვნებაში, რომლებიც განაპირობებენ მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების მთელი სისტემის განახლებას. გერმანული „თანმიმდევრული ნატურალიზმის“ ესთეტიკაში იკვეთება მხატვრულ ნაწარმოებში საგანთა და მოვლენათა უზუსტესი ფიქსაციის მოთხოვნა. აქედან ჩნდება მძაფრი ინტერესი უმცირესი დეტალებისადმი, მეტყველების ინდივიდუალური თავისებურებებისადმი. „ცალკეული“ იქნეს ინდივიდუალურ მნიშვნელობას როგორც დამახასიათებელი დეტალი, რომელიც ნივთის (ან ადამიანის) თავისებურებას თვალნათლივ წარმოაჩენს. ეს არის „Fin de siècle“-ის ლიტერატურის ძირითადი ნიშანი: საგნებსა და მოვლენებზე დაკვირვების დისტანციური პერსპექტივა ამავე დროს შესაძლებელს ხდის მათ მიკროსკოპიულ ხედვას, „თანმიმდევრული ნატურალიზმის“ ესთეტიკაში საგანთა და მოვლენათა უმცირესი ცვლილების უკიდურესად ზუსტი ასახვისაკენ სწრაფვას. „წამის ფიქსაციის სტილს“ მიყვავართ იმპრესიონიზმის ელემენტებთან, როდესაც აისახება არა მარტო ობიექტი, არამედ თვით ხელოვანის წამიერი შეგრძნებები.

გერმანული ნატურალიზმისა და პოსტნატურალისტური მიმდინარეობების პოეტიკამ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ზეგავლენა გერმანული რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებაზეც იქონია.

მიუხედავად იმისა, რომ თომას მანი არასოდეს მიაკუთვნებდა თავის თავს რომელიმე ერთ მოდერნისტულ სკოლას („... habe nie das makabre Narrenkleid des Fin de siècle getragen...“) (Mann 1955, Bd.12:586) და განსაკუთრებულ პოზიციას ინარჩუნებდა, მან ისევე, როგორც XIX საუკუნის დასასრულის სხვა რეალისტმა მწერლებმა, გვერდი ვერ აუარა ახალ მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმდინარეობებს.

მხატვრული ორიგინალობითა და მთლიანობით გამორჩეული „ბუდენბროკების“ სტილურმა ქსოვილმა, მეცნიერთა აზრით, „შეისრუტა ნატურალისტური და იმპრესიონისტული ელემენტები“ (История немецкой литературы 1968. Т.4:11). თ. მანის რომანის პოეტიკას განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს დეტალები, რომლებიც აკავშირებენ ამ ნაწარმოებს ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის პოეტიკასთან. თომას მანი არაერთგზის უწოდებდა თავის პირველ რომანს „ნატურალისტურს“ (Mann 1990, Bd. X:553, 556). ნატურალიზმი თ. მანს ესმოდა „პირველ რიგში როგორც აღწერის დეტალიზება და სიზუსტე, როგორც საერთოდ ინტერესი ასახული სინამდვილის გარეგანი მხარისადმი“ (Адмони и Сильман 1965:71). იგივე აზრისაა ნ. კაკაბაძეც. იგი მიუთითებს: „აქვე უნდა აღვნიშნოთ 'ბუდენბროკებზე' ნატურალიზმის გარკვეული გავლენაც (ნივთების და საგნების სერუპულოზური აღწერა-აღწესება, ინტერესი დეტალისადმი, ყოფითი აქსესუარებისადმი)“ (კაკაბაძე 1973:49). რომანი მართლაც გაჯერებულია საყოველთაო, ყოფითი და სხვა დეტალებით. განსაკუთრებით დიდია მასში განმეორებადი კონკრეტული დეტალების რაოდენობა, რომლებსაც ავტორი „ფიზიოგნომიურ-ნატურალისტურ ენობრივ ლაიტმოტივებს“ (Mann 1955, Bd. 12:113) უწოდებდა.

თ. მანის „ბუდენბროკებში“, „თანმიმდევრული ნატურალიზმისა“ და იმპრესიონიზმის პოეტიკისაგან განსხვავებით, დეტალებს გაცილებით მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ: ეს არის ტექსტის მხატვრული ინტეგრაციის საშუალება. თ. მანის აღწერილობები უაღრესად დეტალიზებული და ვრცელია, მაგრამ მთელისაგან არა განცალკევებული, არამედ ზუსტად და მკაფიოდ დაკავშირებული ერთმანეთთან, საერთოდ მთელს ტექსტობრივ სივრცესთან.

დეტალები დიდ როლს თამაშობენ რომანის მთავარი თემატიკისა და პრობლემატიკის გააზრებაში: ესაა პატრიარქალური ბიურგერული ოჯახის დაშლა და გადაშენება; როგორც გერმანული, ასევე საერთოდ ევროპული ბიურგერობის სულიერი ისტორიის ერთი მონაკვეთის ასახვა; აღნიშნული სოციალური კლასის დაქვეითებისა და სულიერი კვდომის ღრმა პროცესების

ჩვენება. თ. მანის რომანში დეტალი და ლაიტმოტივი მხატვრული სახის, მხატვრული სიმართლის შექმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამომსახველობით საშუალებას, ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ვფიქრობთ, ლოგიკურია მეცნიერული ინტერესი ჩვენს მიერ დასმული პრობლემისადმი, რომლის სახელწოდებაა **„დეტალი და ლაიტმოტივი თ. მანის 'ბუდენბროკებში'“**.

თომას მანის შემოქმედებასა, და უშუალოდ „ბუდენბროკებს“, მრავალი მეცნიერული ნაშრომი ეძღვნება. კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე ჩვენ ისინი პირობითად დაფიქსირებულ სამ ჯგუფად. **პირველ ჯგუფს** მივაკუთვნებთ შრომები, სადაც გაშუქებულია მწერლის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი, მისი ურთიერთობანი და მიმართებანი თავისი ეპოქის გამომჩენილ მოღვაწეებთან, მის წინამორბედებთან, მაგრამ აღნიშნულ კრიტიკულ ლიტერატურაში ძალზე მცირე ადგილი ეთმობა თომას მანის სტილის ანალიზს და არაფერია ნათქვამი დეტალსა და ლაიტმოტივზე, როგორც მხატვრული სახის შექმნის ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტზე. ამგვარ შრომათა ავტორებია: ჰერბერტ ლენერტი (Lehnert 1995), ბრუნო ჰილენბრანდი (Hillebrand 1993), იურგენ პეტერსენი (Petersen 1991), ვალტერ იენსი (Jens 1993), ინგე დირზენი (Diersen 1957), თეო როზენბროკი (Rosenbrock 1980), ზ. ჭარხალაშვილი (ჭარხალაშვილი 1964), ბ. კონტრიძე (კონტრიძე 1964), ბ. სუჩკოვი (Сучков 1969), ე. კნიპოვიჩი (Книпович 1962) და სხვ. მეორე ჯგუფში ჩვენ შევიყვანებთ ვიქტორ ცმეგაჩის (Žmegač 1959), როლფ გუნტერ რენერის (Renner 1985), ნ. კაკაბაძის (კაკაბაძე 1973), ნ. კაკაურიძის (კაკაურიძე 2001), ზ. ჩხენკელის (ჩხენკელი 1971), ვ. დნეპროვის (Днепров 1965), ა. რუსაკოვას (Русакова 1975), ნ. პავლოვას (Павлова 1982) შრომები, რომლებშიც თომას მანის შემოქმედების სხვა მხარეებთან ერთად განხილულია აგრეთვე მისი სტილის თავისებურებანი, ამასთან მოხსენიებულია ცალკეული დეტალები, ლაიტმოტივები და მოხაზულია მათი ადგილი მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებთან (მათ შორის „ბუდენბროკების“) კონტექსტში.

განსაკუთრებულ ინტერესს ჩვენთვის წარმოადგენენ ჩვენს მიერ **მესამე ჯგუფში** გაერთიანებული მეცნიერების იოჰენ ფოგტის (Vogt 1995), ფრედ მიულერის (Müller 1988), ჰელმუტ კოპმანის (Koopmann 1962), ალექსანდრე პახეს (Pache 1907), ოსკარ ვალცელის (Walzel 1917), ლეანდერ ჰოტესის (Hotes 1931), რონალდ პიკოკის (Peacock 1934), ჰანს მაიერის (Mayer 1980), ვალტერ ვაისის (Weiss 1964), უტე იუნგის (Jung 1969), კლაუს-იურგენ როტენბერგის (Rothenberg

1969), ჰელმუტ იენდრეიკის (Jendreich 1974), ერნსტ კელერის (Keller 1988), ჰანს ვაგეს (Vaget 1984), გუნტერ რაისის (Reiss 1970), უგე ებელის (Ebel 1975), ტატიანა ზეეგერის (Seeger 2006), ოთარ ჯინორიას (ჯინორია 1966), დალი ფანჯიკიძის (ფანჯიკიძე 1995), ს. აპტის (Апт 1972), ვ. ადმონისა და ტ. სილმანის (Адмони и Сильман 1973), ე. გუბკინას (Губкина 1963), ა. ფიოდოროვის (Федоров 1960) შრომები, სადაც მხატვრული დეტალისა და ლაიტმოტივის საკითხს უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა. მაგრამ ზემოხაზოვლილ შრომათა უმრავლესობა განიხილავს თ. მანის „ბუდენბროკებს“ მხოლოდ ლაიტმოტივის კონტექსტში, გამოყოფს მის ერთს ან რამდენიმე ასპექტს; პარალელს ავლებს მანისეულ და ვაგნერისეულ ლაიტმოტივს შორის. ანალიზისათვის გამოყენებულია ძირითადად ტრადიციული, ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდი.

დალი ფანჯიკიძეს „ბუდენბროკების“ სტილისტურ სისტემაში წამყვანი როლის შემსრულებლად თ.მანის „ლაიტმოტივის ტექნიკა“ მიაჩნია. ლაიტმოტივს რომანში, მისი გამოკვლევით, სხვადასხვა სტილისტური ფუნქცია აკისრია: ესაა ტექტონიკური ლაიტმოტივი, epithete ornantia, დამახასიათებელი დეტალი. ის აღნიშნავს, რომ ლაიტმოტივის თითქმის ყოველთვის ერთნაირი, ან ოდნავ ვარირებული ენობრივი გაფორმება წარმოადგენს ლაიტმოტივისაგან მოგვრილი ემოციის აუცილებელ წინაპირობას. სწორედ ეს სიზუსტე ეცემა მკითხველს თვალში და ძალაუნებურად ამახვილებინებს ყურადღებას ლაიტმოტივის შინაარსსა და მიზანზე (ფანჯიკიძე 1995:154-155).

ოთარ ჯინორიას აზრით, თომას მანი ითვისებს რიჰარდ ვაგნერის ზეგავლენას, რომელიც შემოიფარგლა ყოველად არსებითი, მაგრამ მაინც უფრო ცალკეული იდეურ-ფორმალური ელემენტებით – ერთ-ერთი მათგანი არის ლაიტმოტივის ხერხი (გმირისა თუ სიტუაციის დახასიათებისათვის ამა თუ იმ შტრიხის, მოძრაობის, გამოთქმის და ა.შ. უცვლელად განმეორება) (ჯინორია 1966: 12). მკვლევარი ხაზს უსვამს იმას, რომ ამ ვაგნერისეული ნასესხობის ათვისებაში მწერალი დამოუკიდებლობას იჩენს. ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ თ.მანმა ლაიტმოტივი ვაგნერის ოპერიდან გადმოიღო. სინამდვილეში კი იგი ლაიტმოტივის მხოლოდ გარკვეულ სახეს ითვისებს ვაგნერისაგან, რომელსაც არც ერთადერთობას ანიჭებს და, რაც მთავარია, არც ვაგნერისებურად იყენებს თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში (ჯინორია 1966:13-14).

ვ.ადმონი და ტ.სილმანი აღნიშნავენ, რომ „ბუდენბროკებში“ თომას მანს შეაქვს რაღაც ახალი თავისი გმირების შინაგანი სამყაროს განვითარების

ჩვენებაში. ხდება პერსონაჟთა ხასიათის ნიშან-თვისებების თანდათანობითი დაგროვება, რაც უშუალოდ ასახავს მის ცვლილებას, განვითარებას, მაგრამ ამავე დროს, შესაბამისი თვისებების სისტემატური განმეორებადობის გამო, გამოხატავს მხატვრული სახის ერთიანობასა და სიმყარეს. შექმნილი ნიშან-თვისებები აქ ლაიტმოტივებად იქცევიან და უერთდებიან იმ ლაიტმოტივებს, რომლებიც ამ პერსონაჟს იმთავითვე გააჩნდა (**Адмони и Сильман 1973:72-73**). ზოგჯერ მოკლე, ზოგჯერ გაშლილი ლაიტმოტივების საერთო რაოდენობა „ბუდენბროკებში“ ძალზე დიდია, რაშიც, ვადმონისა და ტ.სილმანის აზრით, შეიძლება დავინახოთ დიკენსის, ლევ ტოლსტოისა და ვაგნერის ტრადიციების გავლენა. მკვლევარებს მიაჩნიათ, რომ შემთხვევითი არ არის ის, რომ რომანის ყველაზე ღრმა და ტრაგიკულად შეფერილ გმირებს ნაკლები რაოდენობის ლაიტმოტივები უკავშირდება, მათი ლაიტმოტივები უფრო ამადლებულნი და მნიშვნელოვანია (**Адмони и Сильман 1973:73**). ლაიტმოტივი თომას მანის ნაწარმოებებში, შენიშნავენ ვადმონი და ტ.სილმანი, დიდ როლს თამაშობს, ვინაიდან ლაიტმოტივი, რომელიც ყოველთვის ნაწილობრივ განახლებულ, გარირებულ სიტუაციაში მეორდება, მყარ საფუძველს უქმნის მოვლენას მისი ცვალებადობის ფონზე და ამასთან ხელს უწყობს ამ მოვლენის ღრმა ახსნა-განმარტებას (**Адмони и Сильман 1973:317**).

ალექსანდერ პახე იკვლევს თხრობის ტექნიკას თ. მანის „ბუდენბროკებში“. ის განიხილავს თემას, გარემოს, მოქმედებას, კომპოზიციას, დახასიათებებს და ა. შ. ლაიტმოტივი მოხსენიებულია მხოლოდ როგორც დახასიათების საშუალება: “blosse Merkmale physiognomischen und mimischen Inhalts” (**Pache 1907:52**). **ლენდერ ჰოტესი** ასეთ ლაიტმოტივებს არ განიხილავს როგორც “dichterische Leitmotive”, არამედ როგორც “uneigentliche”. ის გამოყოფს აგრეთვე თომას მანთან ლაიტმოტივების კიდევ ორ სახეობას: “direkte” და “indirekte” (ე.შმიტცის ტერმინოლოგიით) (**Hotes 1931:10-11**). ლ. ჰოტესი აჩვენებს „პირდაპირი“ ლაიტმოტივების თანდათანობით გარდაქმნას „არაპირდაპირ“, იგივე სიმბოლურ ლაიტმოტივებად და დასძენს, რომ „ბუდენბროკების“ ტექსტში არის მხოლოდ ერთი სიმბოლური (იმთავითვე სიმბოლური) ლაიტმოტივი, რომელიც მოსამზადებელი საფეხურია თ. მანისათვის მისი შემდგომი ნაწარმოებებისათვის, პირველ რიგში, “ჯადოსნურ მთაში” დახვეწილი ლაიტმოტივური ტექნიკისათვის (**Hotes 1931:27-28**).

რ. პიკოკის (Peacock 1934:1-5; 7,8-17; 42), ჰ. მაიერის (Mayer 1964:109,110), ჰ. კოოპმანის (Koopmann 1962:45-53; 55-57), უ. იუნგის (Jung 1969:44,45,48) გამოკვლევებში დასმულია თომას მანის მიერ მუსიკიდან ლაიტმოტივური ტექნიკის დასესხების საკითხი, აგრეთვე გაანალიზებულია ეპიკურად და მუსიკალურად გამოყენებულ ლაიტმოტივთა მსგავსება-სხვაობა, მოცემულია ლაიტმოტივის არსის გაგების მცდელობა. ზემოხსენებულ თემებს ნაწილობრივ ეხებიან თავიანთ შრომებში მ.ჰავენშტაინი, ა.პახე, ო.ვალცელი, ჰ.პეტერი, გ.იაკობი, გ. რაისი, ე. ა. ვირტცი.

რონალდ პიკოკის აზრით, ლაიტმოტივი ჩნდება ვაგნერთან როგორც „არამუსიკალურის მუსიკალური ნიშანი“ (Peacock 1934:46). ვაგნერისეულ ლაიტმოტივს ის ანიჭებს „პროგრამულ-მუსიკალურ მნიშვნელობას“, თომას მანის ლაიტმოტივს კი უწოდებს „განმეორებად ფორმულა-მოგონებებს“(Peacock 1934:7). ის სისტემურად განალაგებს თ. მანთან დაფიქსირებულ ლაიტმოტივებს და განასხვავებს მათ შემდეგ სახეობებს: 1.ფიზიოგნომიკურ-მახასიათებლურს; 2.ირონიულს; 3.არქიტექტონიკურს; 4.ფსიქოლოგიურს; 5.სიმბოლურს (Peacock 1934:17).

ჰელმუტ კოოპმანი ვაგნერისეულ ლაიტმოტივებს „სიმბოლური“ ფუნქციის მატარებლად მიიჩნევს, ვინაიდან ისინი „ხან აბსტრაქტული, ხან ემოციური შინაარსის შიფრები“ არიან. ცნობილია, რომ თავად თომას მანი ლაპარაკობდა „ჰომეროსულ ლაიტმოტივზე“, ანუ ლაიტმოტივის „ჰომეროსულ წარმოშობაზე“. მას ესმოდა ლაიტმოტივი არა მხოლოდ როგორც მუსიკალური, არამედ როგორც ეპიკური სტილური საშუალება. ჰ. კოოპმანი განასხვავებს ერთმანეთისაგან ვაგნერისეულ (სხვაგვარად მუსიკალურ) და „ეპიკურ“ ლაიტმოტივს შემდეგნაირად: ვაგნერისეული ლაიტმოტივი, როგორც ასეთი, შეეძლება განმეორდეს. ეპიკური ლაიტმოტივი კი აუცილებლად უნდა განმეორდეს, ვინაიდან მხოლოდ ზუსტი ან, ყოველ შემთხვევაში, ოდნავ ვარირებული განმეორების შედეგად იქცევა ის ლაიტმოტივად (Koopmann 1962:50-53). მისი აზრით, ვაგნერისეული ლაიტმოტივი მიუთითებდა ფარულ აზრზე, რომელიც აღიქმებოდა ანალიტიკური გზით ცნებებისა და საგნობრივი ხატების მეშვეობით, მაგრამ მისი მნიშვნელობის გაცხადება უნდა მომხდარიყო მხოლოდ მუსიკალური შესრულებისას. ეპიკური ლაიტმოტივი კი მიუთითებს უკვე ერთხელ აღნიშნულზე: საგნებსა და პერსონაჟების ქსტებზე, სიტუაციებზე. ეპიკური ლაიტმოტივი არის „ნიშანი“ და ამგვარი ნიშნით „აღბეჭდილი“

ფიგურები ასე იწყებენ არსებობას, რაც საშუალებას აძლევს მათ შემდგომში ამავე „ნიშნით“ განმეორდნენ. ეს „მიმანიშნებელი ურთიერთკავშირი“ (“Verweisungszusammenhang”) შინაგანად კრავს ნაწარმოებს. ამას გულისხმობდა თომას მანი, როდესაც „ბუდენბროკებს“ “einen von Leitmotiven verknüpften und durchwobenen Generationenzug“-ს უწოდებდა (Koopmann 1962:54-55).

ვალტერ ვაისი (Weiss 1964: 51-64) ლაიტმოტივის საკითხს თომას მანთან მუსიკის ჭრილში განიხილავს და მიიჩნევს, რომ თ. მანის მიერ ვირტუოზულადაა გამოყენებული მუსიკალური მეტაფორა, რომლის გავლენით მეცნიერები მეტწილად ყურადღებას აქცევენ ერთნაირ, ან ოდნავ სახეშეცვლილ, ვარირებულ სიტყვათა ქლერადობას და მათთან ასოციაციით დაკავშირებულ მნიშვნელობებს. მსოლოდ შემდგომ გაჩნდა ინტერესი „აზრობრივი თემათა ქსელის“ (“geistige Themengewebe”) მიმართ. ავტორის აზრით, მოტივი შეიძლება მნიშვნელოვანი გახდეს არა მსოლოდ განმეორებით, არამედ სხვა მოტივებთან ურთიერთმოქმედებაში, რომლებიც იმავე თანაფარდობათა ცენტრისკენ (“Beziehungszentrum”) არიან მიმართულნი. მკვლევარი ძირითადად „ჯადოსნური მთიდან“ ამოღებული ფრაგმენტების ანალიზს ახდენს. ის ხაზს უსვამს თ. მანის ნაწარმოებებში (მათ შორის „ბუდენბროკებშიც“) პირველი თავის მნიშვნელობას.

ასევე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ თომას მანის „ბუდენბროკებში“ პირველ თავსა და პირველ ნაწილს კ. კოოპმანი (Koopmann 1962:83-84) და ი. ფოგტი (Vogt 1995:4-12). ისინი მიუთითებენ, რომ აქ წარმოდგენილი დეტალები და ლაიტმოტივები ჩნდებიან რომანის შემდგომ თავებში. ფოგტი დასძენს, რომ ნაწარმოების პირველი ნაწილი არის უგერტიურა, რომლის თემები და სტრუქტურები წინ უსწრებენ, ამზადებენ ნაწარმოების შემდეგ ნაწილებს (Vogt 1995:5).

ჰელმუტ კოოპმანი შრომაში “Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur”(1995) ხაზს უსვამს ტოლსტოის, ზოლასა და ვაგნერის გავლენას თომას მანისეულ ლაიტმოტივურ ტექნიკაზე; იგი აღნიშნავს, რომ მსოლოდ ის მოტივები, რომლებიც ნაწარმოების ცენტრალურ თემა-კომპლექსებთან არიან დაკავშირებულნი, გვევლინებიან როგორც ვაგნერისეული და თომას მანისეული ლაიტმოტივები („Motive, die mit derart zentralen Komplexen in Zusammenhang stehen oder illustrieren sollen, sind eigentlich erst Leitmotive im Wagnerschen und im Thomas Mannschen Sinne“) (Koopmann 1995:59). ის ასახელებს ძირითად

ლაიტმოტივურ კომპლექსებს „ბუდენბროკებში“: ეს არის Verfall-ი, შემდეგ ხელოვნება, მუსიკა, ლიტერატურა, სიცოცხლე და სიყვარული (**Koopmann 1995:59-61**).

კლაუს-იურგენ როტენბერგს (“Das Problem des Realismus bei Thomas Mann”, 1969) (**Rothenberg 1969:97-99**) მიაჩნია, რომ თ.მანმა ლაიტმოტივი მუსიკიდან, ვაგნერისაგან გადმოიტანა. კოოპმანისაგან განსხვავებით, ის ხაზს უსვამს იმას, რომ მუსიკალური ლაიტმოტივი ისევე საჭიროებს გამეორებას, როგორც ლიტერატურული; რომ ლაიტმოტივი (მუსიკალური იქნება ის თუ ლიტერატურული) ყოველთვის აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია და ამით განსხვავდება სხვა მოტივებისაგან. დეტალები და ლაიტმოტივები თ. მანის ნაწარმოებში (მათ შორის „ბუდენბროკებშიც“) აქ განიხილება რეალიზმის პრობლემის ჭრილში; დაფიქსირებულია “eine Fülle mehr oder minder versteckter Hinweise” (**Rothenberg 1969:107**).

ერნსტ კელერი თავის შრომაში “Leitmotive und Symbole” (1995) აღნიშნავს, რომ თომას მანისეულ ლაიტმოტივს მახასიათებლური და დამნაწევრებლური ფუნქცია აქვს (**Keller 1988:129**). როგორც მახასიათებლური საშუალება, იგი ხელს უწყობს პერსონაჟების გამოცნობას მკვეთრად გამოხატული სხეულის ნიშნების, გამონათქვამების ან ჟესტების მეშვეობით. როგორც დამნაწევრებელი ლაიტმოტივი, ის გამოირჩევა თავისი მიმანიშნებელი ხასიათით. კელერის აზრით, ლაიტმოტივის გამოყენება თომას მანთან შეიძლება აიხსნას რიჰარდ ვაგნერთან და ლევ ტოლსტოისთან შედარების საფუძველზე. ისევე როგორც ვაგნერთან, ტოლსტოისთანაც მიმანიშნებელი ხასიათი იქცევა ლაიტმოტივის ნიშნად; განსხვავებას ტოლსტოისა და თ. მანს შორის კელერი ხედავს განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატული მახასიათებლური მოტივების გამოყენებაში. მეცნიერს მოჰყავს რიგი მაგალითებისა, სადაც ტრადიციული ანალიზის მეთოდის გამოყენებით იხილავს პერსონაჟების (განსაკუთრებით მეორეხარისხოვან მოქმედ პირთა) ფიზიოგნომიურ დახასიათება-ეთიკეტებს, აგრეთვე ვერბალურ გამონათქვამებს; აღნიშნავს, რომ Verfall-ის ცენტრალურ თემასთან დაკავშირებული გამონათქვამები ლაიტმოტივურნი ხდებიან, ლაიტმოტივებად იქცევიან. რომანის იდეურ თემათა ქსელზე მინიშნების შემთხვევაში მახასიათებლური მოტივი ლაიტმოტივად იქცევა (**Keller 1988:133**). კელერი აღნიშნავს ლაიტმოტივის სამბოლოში გადასვლის შემთხვევებს „ბუდენბროკებში“.

რომანის საინტერესო სტრუქტურულ ანალიზს იძლევა უვე ებელი (“Welthaftigkeit als Welthaltigkeit. Zum Verhältnis von mimetischem und poetischem Anspruch in Thomas Manns „Buddenbrooks“, 1975). ის აჩვენებს ლაიტმოტივების ფუნქციას „ბუდენბროკების“ ტექსტში „მუსიკალური“ სტრუქტურული ელემენტების ჭრილში, ადგენს ვაგნერის ლაიტმოტივის მუსიკალური ფუნქციის ნათესაობას თომას მანისეულ ლაიტმოტივთან; მიუთითებს ვაგნერისეული თემისა და ვარიაციის სტრუქტურული ელემენტების გამოყენების მსგავსებაზე „ბუდენბროკებში“ (Ebel 1975:14,51). უ. ებელი არ ეთანხმება თ. მანის გამონათქვამს იმის თაობაზე, რომ ლაიტმოტივი „ბუდენბროკებში“ ჯერ კიდევ „ნატურალისტურ-დამახასიათებელი“ მნიშვნელობით გამოიყენება.

გუნტერ რაისი (“Allegorisierung und moderne Erzählkunst”, 1970) წარმოაჩენს თ. მანის ლაიტმოტივური ტექნიკის მნიშვნელოვან ფუნქციას მწერლის შემოქმედებაში და კერძოდ „ბუდენბროკებშიც“ (Reiss 1970:226). უვე ებელის მსგავსად, რაისი შენიშნავს, რომ „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივი არ გამოიყენება მხოლოდ მექანიკურად, როგორც ამას თავად თ. მანი აღნიშნავდა. ლაიტმოტივიკა, მისი აზრით, აქ იძენს იმ ფუნქციას, რომელიც წმინდა „ნატურალისტურ-დამახასიათებელი“ ამოცანებს სცილდება (Reiss 1970:233). ის ამტკიცებს ამას კონკრეტულ მაგალითზე ყვითელი ფერის ლაიტმოტივის მეშვეობით.

ჰანს რუდოლფ ვაჟე (“Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in ‚Der Ring des Nibelungen‘ und ‚Buddenbrooks‘“, 1984) აღნიშნავს, რომ ვაგნერის შემოქმედება ფუძემდებლური ორიენტირია „ბუდენბროკების“ მხატვრული ხასიათებისა და მიზნებისათვის, რომ „ბუდენბროკებში“ თომას მანი იყენებს ვაგნერის მოტივურ ტექნიკას (Vaget 1984:332).

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ტატიანა ზევეგერის მონოგრაფია “Literarischer Detailismus. Dargestellt an deutschen und russischen Beispielen erzählender Prosa”(2005). ნაშრომში წარმოდგენილია დეტალის, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი კატეგორიის, ახალი კონცეფცია, რომელიც დამუშავებულია დეტალის შესახებ არსებულ რუს ლიტერატურათმცოდნეების მოსაზრებებსა და პირველ რიგში მ. ბერეზნიაკისა და ნ. ტხორის მიერ წარმოდგენილ დეტალთა კლასიფიკაციის საფუძველზე (Seeger 2005:7). ავტორი ეყრდნობა ბერეზნიაკისა და ტხორის მიერ შემოთავაზებულ დეტალის

დეფინიციას, რომლის წარმოჩენისას გათვალისწინებულია პრაგმატული ასპექტი და ამავედროულად სტრუქტურალიზმის ძირითადი მოსაზრებები; დეტალი აღიქმება როგორც ნიშნობრივი ხასიათის მქონე კომუნიკაციური მოდელი. ტ. ზევეგერი თავის კვლევას წარმართავს ბერეზნიაკისა და ტხორის მიერ სემასიოლოგიურ პრინციპზე აგებული ლიტერატურული დეტალების კლასიფიკაციის საფუძველზე (Seeger 2005:30-45) და მართებულად აღნიშნავს, რომ დეტალების კვლევა კომპლექსურ ხასიათს უნდა ატარებდეს: ერთი მხრივ, ის შეიძლება ითვალისწინებდეს ტექსტის ლინგვისტიკასა და ტექსტის სემანტიკას, მეორე მხრივ – ლიტერატურული გამომსახველობითი პრინციპების სისტემას.

უნდა აღინიშნოს, რომ თ. მანის „ბუდენბროკებში“ დეტალის საკითხის განხილვა ტ. ზევეგერის მიერ არის მისი შრომის მხოლოდ ნაწილი. ავტორი საკითხის გაშუქებისას იმთავითვე შეზღუდული იყო ტექსტობრივი სივრცით, რამაც გავლენა მოახდინა მისი ნაშრომის მოცულობაზე. არის საკითხთა დიდი რიგი, რომელსაც მკვლევარი არ ეხება. ამიტომ ტ. ზევეგერის შრომა არ შეიძლება ჩაითვალოს თ. მანის „ბუდენბროკების“ მონოგრაფიულ გამოკვლევად.

მართალია, გამოკვლევის თეორიულ ნაწილში ზევეგერი მიუთითებს, რომ ლაიტმოტივის საკითხი მჭიდროდაა დაკავშირებული დეტალის კონცეფციასთან, მაგრამ პრაქტიკულად ავტორს არა აქვს მკაფიოდ გამიჯნული ლაიტმოტივი, მისი სახეობანი, ის უფრო „ლაიტმოტივურ განმეორებებზე“ („leitmotivische Wiederholungen“) ლაპარაკობს. ავტორი არ ეხება ამ თვალსაზრისით თ. მანის შემოქმედების მნიშვნელოვან სფეროებს (მუსიკა, ფერები).

მიუხედავად სამეცნიერო ლიტერატურის სიმრავლისა, მკვლევართა მიერ „ბუდენბროკებში“ დეტალებისა და ლაიტმოტივების სხვადასხვა ასპექტებისა და ფუნქციების მეტ-ნაკლებად გაშუქებისა, უნდა აღინიშნოს, რომ დეტალისა და ლაიტმოტივის პოეტიკა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ მონოგრაფიულად შესწავლილი არ არის; საკვლევი საკითხი ზემომოყვანილ სამეცნიერო შრომებში არ განიხილება ტექსტის მხატვრული ინტერპრეტაციის თეორიების ჭრილში. *არ არსებობს ნაშრომი, სადაც კომპლექსურად, მონოგრაფიულად, სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით, ტექსტისა და მხატვრული ინტერპრეტაციის სფეროში თეორეტიკოსთა თანამედროვე მიღწევების გათვალისწინებით იქნებოდა შესწავლილი მოცემული პრობლემა.* დღეს საყოველთაოდ აღიარებულია ტექსტის ასპექტობრივი, მისი დონეების მიხედვით შესწავლის პრაქტიკის

დაძლევა, რაც იმას გულისხმობს, რომ უმჯობესია, დაძლეულ იქნას, ერთის მხრივ, ტექსტის მხოლოდ სემანტიკის შესწავლა მისი სტრუქტურისაგან მოწყვეტით და, მეორეს მხრივ, ტექსტის მხოლოდ პრაგმატიკის, მისი დერივაციის იზოლირებული შესწავლა. ჩვენი აზრით, მეტად აქტუალურია მხატვრული ტექსტის ბუნების კომპლექსური, სინთეზური განხილვა; აქტუალურია ლიტერატურული ნაწარმოების მთლიანი ფილოლოგიური ანალიზი ლინგვისტურ, ლიტერატურათმცოდნეობით და კულტუროლოგიურ საფუძვლებზე დაყრდნობით.

აქედან გამომდინარე გამოკვლევის მიზანია, გავაანალიზოთ დეტალისა და ლაიტმოტივის პოეტიკა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მიღწევათა გათვალისწინებით: განვიხილოთ დეტალი და ლაიტმოტივი ტექსტში, როგორც მრავალგანზომილებიან გრამატიკულ და სემანტიკურ სტრუქტურაში, სიტყვათა რიგების კონტექსტში, ასევე განვსაზღვროთ დეტალისა და ლაიტმოტივის ადგილი, როლი, ფუნქცია და სემანტიკური დატვირთვა რომანის, როგორც მხატვრული მთლიანობის, ერთიან სტრუქტურაში; გამოვაკლინოთ დეტალისა და ლაიტმოტივის პოლიფუნქციური არსი; ვაჩვენოთ, თუ როგორ იქცევიან ისინი მხატვრულ სახეთა და, საერთოდ, ნაწარმოებში მხატვრული სიმართლის შექმნის საშუალებად; რამდენად უწყობს ხელს დეტალი და ლაიტმოტივი მოვლენის არსის გახსნას და რამდენად ემსახურება ნაწარმოების ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ, თუ იდეურ ჩანაფიქრს. ჩვენი მიზანია, გამოვაკლინოთ რომანში დეტალის ლაიტმოტივად გარდაქმნის ის ფარული მექანიზმები, რომლებიც სხვა მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩა.

ამ მიზნის მისაღწევად აუცილებლად მივიჩნით შემდეგი *ამოცანების* გადაჭრა: – საგნობრივ, ბუნების ამსახველი, პორტრეტული და სხვა დეტალების დაფიქსირება როგორც ტრადიციული, ასევე სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდით და პარალელის გაკლება ამ ორი გზით მიღებულ შედეგებს შორის; ამა თუ იმ დეტალის თუ ლაიტმოტივის სხვა სიტყვათა რიგებში შეღწევის შემთხვევებისა და მომიჯნავე სემანტიკური ველების წარმოქმნის დადგენა; დეტალის ლაიტმოტივად გარდაქმნის თომას მანისეული ხერხების ჩვენება და ლაიტმოტივური ჯაჭვისა და „სიტყვათა რიგის“ ურთიერთზემოქმედებისა და თანაფარდობის განსაზღვრა.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ *Verfall*-ის (დაცემის) გამომხატველი დეტალებისა და ლაიტმოტივების წარმოჩენას, რომლებიც

წარმოადგენენ „ბუდენბროკების“ მთავარი თემის ძირითად ღერძს. ჩვენი ამოცანაა, გამოვაგლინოთ Verfall-ის დეტალებისა და ლაიტმოტივების ჯგუფები სიტყვათა რიგების კონტექსტში ტექსტის შრეების უფრო სიღრმისეულ დონეზე.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეცნიერული სიახლე** ისაა, რომ დეტალისა და ლაიტმოტივის, როგორც რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კატეგორიის, პრობლემა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ პირველად იქნება წარმოდგენილი კომპლექსური სახით, სიტყვათა რიგების კონტექსტში. აღნიშნული საკითხი განიხილება სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის თვალსაზრისით, რომელიც არ უარყოფს ტრადიციული ანალიზის მეთოდს და ფრაგმენტულ-სემანტიკური პლანების სიღრმისეულ დონეზე წარმოაჩენს დეტალისა და ლაიტმოტივის სულ ახალ და ახალ მნიშვნელობებს. **მეცნიერულ სიახლედ** მიგვაჩნია აგრეთვე ჩვენს მიერ რომანის პრობლემატიკის გაანალიზება დეტალისა და ლაიტმოტივის მეშვეობით, რომლებსაც, როგორც ტექსტის კომპოზიციური სტრუქტურისა და, მაშასადამე, ერთიანი მხატვრული სისტემის ნაწილს, მივყავართ ნაწარმოების ძირითად თემასა და იდეასთან. ნაშრომის **სიახლედ** ჩაითვლება ის, რომ გერმანისტიკაში მონოგრაფიულად არ არის შესწავლილი თ. მანის „ბუდენბროკები“ და მისი პრობლემატიკა აღნიშნული თვალსაზრისით.

ზემოაღნიშნული განსაზღვრავს **პრობლემის აქტუალობასაც**, რადგან XX საუკუნის I ნახევრის გერმანული (და ევროპული) რომანის პოეტიკის პრობლემები დღემდე ერთ-ერთ საინტერესო საკვლევ საკითხად რჩება გერმანისტიკაში. აქტუალურია აგრეთვე თ. მანის რომანებზე საუკუნის მიჯნის ესთეტიკური ტენდენციების ზეგავლენის გარკვევა, ვაგნერის მუსიკალური ესთეტიკის მნიშვნელობის გაშუქება. დეტალი და ლაიტმოტივი კი, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური კატეგორია, არსებით როლს თამაშობს აღნიშნული საკითხების განხილვისას, ვინაიდან ანალიზის დროს ვლინდება ღრმა ქვეტექსტური სტრუქტურულ-სემანტიკური კავშირები.

ნაშრომის **მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია** ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, ლიტერატურული, ფილოსოფიური, თუ ისტორიული ხასიათის პირველწყაროები, რომლებიც თავად მწერლის შემოქმედების საყრდენს წარმოადგენდა; ასევე თ. მანის შემოქმედების მკვლევართა მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომები, სადაც განხილულია ზოგადად XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის

დასაწყისის გერმანული რომანის სპეციფიკა, მისი პრობლემური საკითხები. სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია მხატვრული ტექსტის ანალიზის როგორც ტრადიციული (ისტორიულ-ტიპოლოგიური, შედარებით-ისტორიული, ეტიმოლოგიური), ასევე თანამედროვე მხატვრული ინტერპრეტაციის მეთოდები (პარა-, ინტერტექსტუალური ანალიზი, აგრეთვე სტრუქტურულ-სემანტიკური, კულტუროლოგიური და სხვ.).

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი “დეტალი და ლაიტმოტივი თომას მანის ‘ბუდენბროკებში’” შეიცავს კომპიუტერზე აწეობილ და დაბეჭდილ 215 გვერდს და შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან.

შესავალი

თავი I. დეტალი და ლაიტმოტივი *(თეორიული ასპექტი)*

- 1.1. დეტალი
- 1.2. ლაიტმოტივი

თავი II. „სიტყვათა რიგის“ სტრუქტურა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ და რომანის სათაურის პარატექსტუალური ანალიზი

თავი III. დეტალები თომას მანის „ბუდენბროკებში“

- 3.1. საგნობრივი სამყაროს ამსახველი დეტალები
- 3.2. ბუნების ამსახველი დეტალები
- 3.3. პორტრეტული დეტალები
- 3.4. პერსონაჟთა ქმედების ამსახველი დეტალები (ფსიქოლოგიური დეტალები)

თავი IV. ლაიტმოტივები თომას მანის „ბუდენბროკებში“

- 4.1. დეტალიდან ლაიტმოტივამდე
- 4.2. „მექანიკურობა“ თუ „მუსიკალური სიმბოლიკა“?
(„ბუდენბროკების“ ტექსტში ლაიტმოტივების გამოყენების ხერხის თაობაზე)

დასკვნები

ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია.

დისერტაციის შესავალ ნაწილში განხილულია სადისერტაციო ნაშრომში დასმულ პრობლემებთან დაკავშირებით არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა; გაანალიზებულია ჩვენი საკვლევი საკითხის შესახებ ლიტერატურულ კრიტიკაში დაფიქსირებული კონცეფციები და შეხედულებები; წარმოჩენილია მათი წინააღმდეგობრივი და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათი, მკვლევართა პოზიციები ამ პრობლემის სხვადასხვა ასპექტის მიმართ მათი მიდგომის მიხედვით. ყოველივე ამის საფუძველზე განსაზღვრულია ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე და პრობლემის აქტუალობა, ჩამოყალიბებულია ნაშრომის მიზნები და ამოცანები; დაფიქსირებულია ნაშრომის მეცნიერული სიახლე, მითითებულია შრომის მეთოდოლოგიური საფუძველები.

დისერტაციის პირველ თავში „დეტალი და ლაიტმოტივი (თეორიული ასპექტი)“ განხილულია ლიტერატურის თეორიის ერთ-ერთი სადავო საკითხი – მხატვრული დეტალის საკითხი ლიტერატურაში; მივუთითებთ დეტალის დიდ მნიშვნელობაზე ლიტერატურულ ნაწარმოებში მხატვრულ სახეთა შექმნისა და მოვლენათა არსის გახსნისას. ვიხილავთ აგრეთვე ლაიტმოტივის საკითხს. აღვნიშნავთ დღესდღეობით არსებულ აზრთა სხვაობას დეტალისა და ლაიტმოტივის ცნებების განსაზღვრასთან დაკავშირებით; ვახვეწებთ, რომ ლაიტმოტივი ორგანულ კავშირშია დეტალის ცნებასთან. ხაზგასმულია, რომ ლაიტმოტივი არის ტექსტის ერთ-ერთი სტრუქტურული ელემენტი მისი კონკრეტული, ვიწრო მნიშვნელობით. აღვნიშნავთ, რომ „ლაიტმოტივის“ ფართო გაგებასთან დაკავშირებით კი თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთიანი აზრი არ არსებობს (**კიკაჩიშვილი 1999:276; ფანჯიკიძე 1995:153; Meyers Neues Lexikon 1974:467; Metzler Literatur Lexikon 1990:264; Роднянская 1967:101; Тюлений 2001:435**).

პოზიციის არჩევისას ჩვენ ვეყრდნობით აგრეთვე თ. მანის მოსაზრებებს დეტალისა და ლაიტმოტივის განსაზღვრასთან დაკავშირებით.

დისერტაციის მეორე თავია „სიტყვათა რივის“ სტრუქტურა თომას მანის „ბუდენბროკებში“ და რომანის სათაურის პარატექსტუალური ანალიზი“. ვაანალიზებთ „ბუდენბროკებში“ სხვადასხვა სტრუქტურულ-სემანტიკური პლანის შემცველი დეტალებისა და ლაიტმოტივების პოლიფუნქციურ ხასიათს. ასეთი კვლევის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს ვ. ვინოგრადოვის მიერ წამოყენებული და შემდგომში თანამედროვე სტრუქტურალისტების მიერ (**Топоров 1997, Иванов 1997, Успенский 2000, Цивьян 1997, Горшков 1996** და სხვ.)

დამუშავებული „სიტყვათა რიგის“ თეორია (теория “словесного ряда”), რომლის თანახმადაც მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციის მთავარ კომპონენტად (ნაწარმოების სიტყვიერი წყობის თვალსაზრისით) „სიტყვათა რიგი“ გვევლინება.

რომანის სათაურის (როგორც დეტალის) ეტიმოლოგიური და პარატექსტუალური ანალიზის შედეგად წარმოვანხნთ მის ახლებურ გააზრებას. ვაჩვენებთ „ბუდენბროკების“ ტექსტში სიტყვა-დეტალის დინამიკურ გაშლას; ვაფიქსირებთ მის მოძრაობას დეტალთა სხვადასხვა თემატურ ჯგუფებში; ვაჩვენებთ, თუ როგორ ვითარდება ის ლაიტმოტივად და კვლავ საწყის პოზიციას უბრუნდება, ამის საფუძველზე კი იკვეთება სათაურის სიმბოლური მნიშვნელობა: ის ხდება ბუდენბროკების ოჯახის Verfall-ის გამოხატულება, მასში შეკუმშული ფორმით აისახება ნაწარმოების ძირითადი იდეა.

დისერტაციის მესამე თავია „დეტალები თ. მანის „ბუდენბროკებში“: აღნიშნულ თავში დეტალების მრავალმხრივი ასპექტები წარმოდგენილია მათი კლასიფიკაციის მეშვეობით, რომლის საფუძველია აღნიშნული საკითხისადმი ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომა. ვიკვლევთ, თუ რა როლს ასრულებენ დეტალები „ბუდენბროკების“ მხატვრულ ქსოვილში; გამოვავლენთ მათ პოლიფუნქციურ არსს. გამოკვლევა წარმართულია ტრადიციული მეთოდით.

დისერტაციის მეოთხე თავია „ლაიტმოტივები თ. მანის „ბუდენბროკებში“.

პირველი ქვეთავი „დეტალიდან ლაიტმოტივამდე“ ეთმობა დეტალების მოძრაობას ლაიტმოტივად ქცევისაკენ მათი სწრაფვის დროს. აღნიშნულია, რომ დეტალი-ლაიტმოტივი, რომელიც გამოიყენება ცალკეულ საგნებთან, მხატვრულ სახესთან, სიტუაციასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეასთან მჭიდრო კავშირში, ნაწილობრივ განახლებულ, ვარირებულ სიტუაციაში განმეორებისას (უცვლელად ან სახეშეცვლილი ფორმით) იოლად აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. ნაჩვენებია, რომ ლაიტმოტივის ხასიათი რომანში თანდათან ყალიბდება: შემთხვევითი წვრილმანიდან, რეალიიდან – მხატვრულ დეტალამდე, მხატვრული დეტალიდან – ლაიტმოტივამდე. ტრადიციული მეთოდით გამოვლენილი დეტალები „სიტყვათა რიგის“ თეორიის თანახმად ლაიტმოტივებად გარდაიქმნებიან. ასეთი ტრანსფორმაციის დანახვა შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვათა რიგების ასპექტში, ტექსტის ცალკეულ ფრაგმენტებში, რომლებშიც გარკვეულ როლს დროით-სივრცული ურთიერთობათა მონაცვლეობა თამაშობს. სწორედ ეს არის მწერლის მიერ აღნიშნული საკითხის ორიგინალური გადაწყვეტა, სწორედ აქ არის ჩადებული

ორიგინალური ავტორისეული მექანიზმები, რომელთა ამოქმედების შედეგად წარმოიქმნება ახალი ტიპის ლაიტმოტივები, ახალი ტიპის ლაიტმოტივური ჯაჭვები – ლაიტმოტივური ჯაჭვები სიტყვათა რიგების შემადგენლობაში.

მეორე ქვეთავში „მექანიკურობა“ თუ „მუსიკალური სიმბოლიკა“? („ბუდენბროკების“ ტექსტში ლაიტმოტივების გამოყენების ხერხის თაობაზე) განვიხილავთ დეტალებისა და ლაიტმოტივების გამოყენების საკითხს. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი აღნიშნავდა „ბუდენბროკებში“ მის მიერ ლაიტმოტივების მხოლოდ მექანიკურად გამოყენების შესახებ, უკვე აქ, ამ რომანში, იწყება ის, რაც მან მოგვიანებით განახორციელა თავის შემოქმედებაში: ლაიტმოტივის მუსიკალურ სიმბოლიკამდე ამაღლება.

დისერტაციის პრაქტიკული მნიშვნელობა. სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს გერმანისტიკაში თ. მანის მხატვრული მეთოდის თავისებურებათა გათვალისწინებით „ბუდენბროკების“ მხატვრული ფორმის გამომსახველობითი საშუალებების ანალიზის კიდევ ერთ ცდას. კვლევის შედეგები და დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ XX საუკუნის რომანში ზოგადად, და თ. მანის „ბუდენბროკებში“ კონკრეტულად, პოეტიკის საკითხების შემდგომი შესწავლისათვის, გერმანული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს აგრეთვე თ. მანის შემოქმედებით დაინტერესებულ პირებს.

თავი I. დეტალი და ლაიტმოტივი (თეორიული ასპექტი)

1.1. დეტალი

მხატვრული დეტალის კატეგორია დღესდღეობით არასაკმარისადაა შესწავლილი როგორც ლინგვისტურ, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობით გამოკვლევებში: ბუნდოვანებაა ტერმინოლოგიაში, დეტალის სპეციფიკისა და მისი საზღვრების დადგენაში. *მხატვრული დეტალის* ფენომენის განსაზღვრის ძირითადი პრობლემა იმითაა განპირობებული, რომ მისი სპეციფიკა ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, რაც შინაარსობრივად ისეთი ცნებების წარმოშობაში აისახება, როგორცაა, მაგალითად, „შტრიხი“, „ხაზი“, „ნახატი“, „წვრილმანი“, „დეტალი“, „ეპითეტი“, „მეტაფორა“, „კადრი“, „რაკურსი“ და ა.შ.

ლინგვისტიკაში შეიმჩნევა მერყეობა დეტალის გაგებაში: აქ ზოგჯერ დეტალი განიხილება როგორც ნაწარმოების მიკროელემენტი, ან როგორც რამდენიმე წინადადება, ან როგორც მთლიანი აბზაცი (აქ კრიტერიუმს გარკვეული აზრობრივი დასრულებულობა წარმოადგენს). დეტალის, როგორც ნაწარმოების ელემენტის, შეფასება ხდება მთელი ტექსტის სტრუქტურისადმი მისი მიმართების თვალსაზრისით, ამასთან შეფასების საზომად ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გვევლინება ელემენტის ფუნქცია ასეთ სტრუქტურაში (**Мукаржовский 1994: 416**).

ლიტერატურათმცოდნეები დეტალს განიხილავენ როგორც ნაწარმოების ყველაზე მცირე, დაუშლელ სტრუქტურულ ელემენტს, მხატვრული მთელის ნაწილს, ორიგინალურ წვრილმანს, რომელსაც შეუძლია გამოიწვიოს საგნის თუ მოვლენის შეგრძნება მთლიანობაში, მაგრამ მეცნიერები ყოველთვის ვერ თანხმდებიან დეტალის ბუნებისა და მისი მხატვრული ფუნქციის განსაზღვრისას. აზრთა ეს სხვაობა დაკავშირებულია დეტალისა და წვრილმანის ცნებების გამიჯვნის საერთო პრობლემასთან და ვლინდება იმ საკითხთა გადაწყვეტისას, რომლებიც ეხება დეტალის ზოგიერთი დისტინქტური თვისების აღწერას (დეტალის *შემთხვევითობა* vs. *კანონზომიერება* ან *კანზოვადება* vs. *კონკრეტიზება*). ყველა მკვლევარი იმ აზრისაა, რომ ტროპი მხატვრულ დეტალს არ განეკუთვნება, მაგრამ კონკრეტულად რა უნდა

მიგაკუთვნოთ დეტალს, ამის შესახებ ერთიანი აზრი არ არსებობს. ფართო გაგებით ამ ცნებაში ხშირად აერთიანებენ გარეგან, მატერიალურ (ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში შემავალ) დეტალებს და აგრეთვე შინაგან დეტალებს, რომლებიც ადამიანის სულის მოძრაობას გამოხატავენ; ვიწრო გაგებით კი – მხოლოდ გარეგან დეტალებს, რომლებიც ნაწარმოების მეტასიტყვიერ, საგნობრივ სამყაროს განეკუთვნებიან. ლიტერატურათმცოდნეობაში, ლინგვისტიკისაგან განსხვავებით, მკვლევართა ყურადღება დეტალის ესთეტიკურ ბუნებაზეა გადატანილი. ლიტერატურათმცოდნეობასა და ლინგვისტიკაში ამ მრავალწახნაგოვანი მოვლენის დეფინიციათა მთელი რიგია წარმოდგენილი.

როგორც ლინგვისტიკაში, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობაში დეტალთა ერთიანი კლასიფიკაცია არ ჩამოყალიბებულა.

თეორიული შრომები დეტალის პოეტიკის შესახებ გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მცირეა. “Das Detail ist ein allgemeines Mittel der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Ohne Treue des D. s. ist eine solche in einem realistischen Kunstwerk nicht möglich. Das lebenswahre D. ist ein integrierender Bestandteil des künstlerisch-ideellen Ganzen, die Kunst der Wiedergabe von konkreten und charakteristischen Einzelheiten ... Es steht in engem Zusammenhang mit der Besonderheit des künstlerischen Denkens in Bildern, in denen sich der Ideengehalt und die Weltanschauung des Künstlers vergegenständlichen” (Literaturkunde 1961:119).

დეტალის საკითხისადმი მიძღვნილ რუს და ქართველ მკვლევართა შრომების რაოდენობა იზრდება XX საუკუნის 50–60-იან წლებში, როდესაც რუსულ და ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აქტიურად იწყება სტრუქტურალიზმის ზოგადი საფუძვლების ათვისება. განსაკუთრებით ინტენსიურად კი დეტალის პოეტიკა 70-იანი წლებიდან მუშავდება. ა. კარაგანოვის (Караганов 1953), ს. ვაიმანის (Вайман 1962), ე. დობინის (Добин 1962;1975; 1981), მ. შჩეგლოვის (Щеглов 1965), გ. პოსპელოვის (Поспелов 1966;1970;1978), ზ. გუზარის (Гузар 1970), ბ. გალანოვის (Галанов 1967; 1974), ა. ბელკინის (Белкин 1973), ს. ანტონოვის (Антонов 1973), ლ. ცილევიჩის (Цилевич 1976), ა. ჩუდაკოვის (Чудаков 1978), ფ. პუტნინის (Путнин 1978), ზ. პაპერნის (Паперный 1980), მ. ეპშტეინის (Эпштейн 1984), ი. ვოლკოვის (Волков 1995), ა. გორშკოვის (Горшков 1996), ა. ესინის (Есин 2003), ლ. ჩერნეცის (Чернец 2004), მ. ლაზარევის (Лазарева 2005), ვ. ხალიზევის (Хализев1999), რ. ცივინის (Цивин1970), რ. თაგაურის (თაგაური 1984), დ. თუხარელის (თუხარელი 1984), თ.

კიკაჩიშვილის (კიკაჩიშვილი 1999) და სხვ. გამოკვლევებში განიხილება დეტალის პოეტიკასთან დაკავშირებული მთელი რიგი საკითხებისა: მხატვრული დეტალის არსი და მისი მნიშვნელობა ლიტერატურულ ნაწარმოებში, მწერლის მიერ დეტალების შერჩევის საკითხი, მხატვრული დეტალის ესთეტიკური ბუნება და ფუნქცია ლიტერატურულ ქმნილებაში, დეტალი და მხატვრული მთლიანობა, დეტალის სახეობანი, დეტალი და მწერლის ინდივიდუალური მანერა, დეტალთა კლასიფიკაცია და სხვ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში დეტალს ზოგადად უწოდებენ ისეთ მხატვრულ საშუალებას, რომელიც ხელს უწყობს მოვლენის კონკრეტულობას, ასახავს ობიექტის სახეობრივ ჩვენებას. ”იმავე დროს წერილმანების იმ აურაცხელ სიმრავლეში, რასაც ... მოიცავს მხატვრული სახე, მაინც გარკვევით გამოიყოფა ელემენტები, რომლებზედაც ლაპარაკობენ ხოლმე როგორც მხატვრულ დეტალზე უფრო კონკრეტული აზრით”(თაგაური 1984:106).

მკვლევარი ს. ვაიმანი მიუთითებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების გმირთა შინაგანი სამყარო “იქსოვება” ავტორის მიერ გამოყენებული გამომსახველობითი და ექსპრესიული საშუალებების, დეტალების, შტრიხების მთელი არსენალით (Вайман 1962:74). ე. დობინის აზრით, “სიტყვა დეტალი ასოციაციით უკავშირდება ცნებებს “წერილმანი, განმასხვავებელი თავისებურება” (Добин 1975: 125). მ. შჩეგლოვი მიიჩნევს, რომ ის რაღაც, რისი მეშვეობითაც მხატვრული გამოსახულება თითქოს უცებ “განათდება”, გაცოცხლდება, თითქოს ამოძრავდება კიდეც და სუნთქვას დაიწყებს, არის სწორედ “ცხოველმყოფელი დეტალი, ათინათი, ინტონაცია, უესტის წამი, სიტყვის ელფერი, პორტრეტის წერილმანი, ან აქსესუარი” (Щеглов 1965:87). “დეტალი არის... წერილმანი”, – წერს ა. ბელკინი (Белкин 1973:221). “დეტალი არის ... მხატვრული წერილმანი”, – შენიშნავენ ს. ანტონოვი და ა. გორშკოვი (Антонов1973:133), (Горшков 1996:245). “დეტალი მხატვრული ... მეტყველი წერილმანია,” – აღნიშნულია ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში (Путнин 1978:267). “მხატვრული დეტალი... მეტყველი წერილმანია”, “სპეციფიკური მხატვრული წერილმანი”, – მიაჩნია თ. კიკაჩიშვილს (კიკაჩიშვილი 1999:276;277). დ. თუხარელი დეტალს “ლიტერატურული ნაწარმოების უმცირეს ნაწილს”, “პატარა ნაწილაკს” უწოდებს (თუხარელი 1984:120). ა. კარაგანოვის აზრით, “ხელოვნების ჭეშმარიტი სიმართლე იწყება იქ, სადაც დეტალების კონკრეტულობა და სიმართლე

ემსახურება მოვლენათა არსში წვდომას” (Караганов 1953:207). დეტალი არის "Einzelteil; Einzelheit", – აღნიშნულია ერთ-ერთ გერმანულ ლექსიკონში (Meyers Neues Lexikon 1974).

ამრიგად, სიტყვა “დეტალი” გვხვდება ისეთ ცნებებთან ერთად, როგორცაა “წვრილმანი”, “დამახასიათებელი წვრილმანი”, “მხატვრული წვრილმანი”, “სპეციფიკური მხატვრული წვრილმანი”, “თავისებურება”, “განმასხვავებელი თავისებურება”, “ელფერი”, “სიტყვის ელფერი”, “შტრიხი”, “ათინათი”, “ინტონაცია”, “უესტის წამი”, “პორტრეტის წვრილმანი”, “აქსესუარი”, “მეტყველი წვრილმანი,” “უმცირესი ნაწილი”, “პატარა ნაწილაკი” და ა.შ. აგრეთვე უნდა აღინიშნოს დეტალის მნიშვნელობა მხატვრულ სახეში ინდივიდუალურისა და ზოგადის ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით.

მნიშვნელოვანია მწერლის მიერ დეტალების შერჩევის საკითხი. ჯერ კიდევ ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ ლიტერატორი არ უნდა უწევდეს მეტოქეობას სინამდვილეს მოვლენათა დეტალიზაციაში. მისი აზრით, “წვრილმანების ასახვისას მწერალმა არ უნდა სცადოს იმდენად გაზარდოს მათი რაოდენობა, რომ საერთო წარმოდგენა გაბუნდოვანდეს, დამახინჯდეს ან გაქრეს, დაიკარგოს” (Hegel 1965: 348). გუსტავ ფლობერი წერდა: “საშინელი რამ არის დეტალი, განსაკუთრებით იმათთვის, ვისაც ჩემსავით უყვარს დეტალები. ყელსაბამი მარგალიტებისაგან შედგება, მაგრამ ისინი ძაფზეა ასხმული. ხელოვნებაც ის არის, რომ როდესაც მძივს ჰკინძავ, არც ერთი მარგალიტი არ დაიკარგოს და თან არც ძაფი გაგისხლტეს ხელიდან” (Флобер 1956:121). ზემოაღნიშნული მიუთითებს იმ ფაქტზე, “რომ თანაბრად დამლუპველია როგორც არასაკმარისი დეტალიზაცია-კონკრეტიზაცია მხატვრული სახისა, ისე ზედმეტობანიც ამ მხრივ” (თაგაური 1984:106). ლიტერატურის კლასიკოსები, უსვამენ რა ხაზს დეტალის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ამავე დროს მიუთითებენ, რომ დეტალების შერჩევა არ უნდა იყოს თვითმიზანი, არამედ ეს უნდა შეესაბამებოდეს ნაწარმოების ძირითად მიზანს, მწერლის იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანებს, უნდა ექვემდებარებოდეს სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკას, ვინაიდან მხატვრულ ტექსტში ყველაფერი დაკავშირებულია მთელ სისტემასთან, თემასა და განწყობილებასთან. ვეთანხმებით ს. ვაიმანის მოსაზრებას, რომ “დეტალის სიმართლის ხარისხი რეალისტურ ნაწარმოებში განისაზღვრება არა ობიექტურ 'პირველსახესთან' მისი 'პირდაპირი' შესაბამისობის ხარისხით, არამედ ნაწარმოების საერთო ჩანაფიქრსა და პოეტურ

პათოსთან შესაბამისობის ხარისხით” (Вайман 1962:122). ლიტერატურული ქმნილების ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ ტენდენციებთან დეტალის შესაბამისობის ამ აუცილებლობას უსვამდა სწორედ ხაზს ლევ ტოლსტოი, როდესაც წერდა: “Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что иногда какая-нибудь полусорванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изображать. Но надо, чтобы и усилия и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимания от главного и важного к частностям и пустякам, как это делается сплошь и рядом” (ციტირ. Сергеенко 1989:83).

მკვლევარი მ. შჩეგლოვი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ “მხატვრული დეტალი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, არ არის უბრალოდ რაღაც უმიზეზო წვრილმანი, არამედ არის მხატვრული მთლიანობის ნაწილი, რომელიც ემორჩილება ამ მთლიანობის ჰარმონიას, ნაწარმოების სახოვან-ემოციურსა და იდეურ “სისტემას” (Щеглов 1965:97). შეიძლება ითქვას, რომ საჭირო დეტალების შერჩევაში ჩანს ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა: მისი ნიჭიერება, დაკვირვების უნარი, მსოფლმხედველობა, მისი საზოგადოებრივი და პირადი მიდრეკილებანი, ესთეტიკური პოზიცია, გემოვნება და ა.შ. ბევრ შესანიშნავ მხატვრულ ქმნილებაში გვხვდება ყოფითი და “ფიზიოლოგიური” დეტალები, რომელთა საშუალებით გამოხატულია, მაგალითად, დაავადებისა და კვდომის პროცესის ფიზიოლოგია, ადამიანური სიყვარულის სინაზე და ძალა, სადაც ბუნების ნამდვილი “ნატურალიზმი” თრთის, სუნთქავს ადამიანური სიწმინდისა და მგზნებარების მომხიბვლელით და სხვ. ეს ყველაფერი ხელოვნებაა, იქ კი, სადაც ეს მთავრდება, იწყება გზა უბრალოდ ნატურალიზმისაკენ. მ.შჩეგლოვს ეხმიანება ა. გორშკოვი. მას მიაჩნია, რომ დეტალების მხატვრული და კომპოზიციური მნიშვნელობების მიუხედავად დეტალი ან მრავალი დეტალი, რომლებსაც ვიხილავთ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, მხატვრული გამომსახველობის სხვა საშუალებებთან დაკავშირების გარეშე ვერ მოგვცემს სრულ წარმოდგენას ვერც მწერლის სტილისა და ვერც ამა თუ იმ ნაწარმოების სიტყვიერი აგებულების ქსოვილის თავისებურებების თაობაზე: დეტალი “მნიშვნელოვანია და ნიშნადია როგორც მხატვრული მთელის ნაწილი” (Горшков 1996:252).

მკვლევარი ე. დობინი ასევე მართებულად მიუთითებს, რომ “დეტალის აზრი და ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ *'უსაზღვროდ მცირეში'* (ლევ ტოლსტოის ტერმინოლოგიით, “უსაზღვროდ მცირე მომენტი” – ნ. კ.) *მოთავსებულია მთლიანი*, ზოგჯერ ძალიან დიდი, რომ ესთეტიკური ეფექტი აქ დაკავშირებულია აღქმის ორივე პოლუსის ერთდროულობასა და განუწყვეტლობასთან” (Добин 1962:367). “ნებისმიერი დეტალი მნიშვნელობასა და ღირებულებას 'კონტექსტში', სხვა დეტალებთან მჭიდრო ურთიერთქმედებაში იძენს“, – შენიშნავს ბ. გალანოვი (Галанов 1974:36). “სულიერ ქმნილებაში დეტალი და მთლიანი ერთმანეთთანაა შერწყმული, გამსჭვალულია ერთიანი ცხოვრების სუნთქვით”, – წერს გოეთე (Эккерман 1981:630). უოლტერ სკოტის მოთხრობების შესახებ ბალზაკი აღნიშნავს, რომ “ყოველი დეტალი აქ იმდენად არსებითია, რომ მათი მეშვეობით აღწერილი გმირები გაუგებარნი გახდებიან, თუ გამოვტოვებთ თუნდაც ყველაზე მცირე მნიშვნელობის ფურცელს” (Бальзак 1960: 276).

დეტალი, როგორც ე.დობინი აღნიშნავს, არ არის “სახეობრივი აზროვნების მხოლოდ პერიფერიული მომენტი” და არ არის უბრალოდ “სინამდვილის ზოგადი, ღრმა ცოდნის ... ძალზე საჭირო დანამატი”; მას გააჩნია “... ძალიან ძლიერი მისწრაფება, შეერწყას ნაწარმოების ძირითად ჩანაფიქრს: ხასიათებით, კონფლიქტებით, ბედ-იღბლით ... და ამით მიანიჭოს მას რელიეფურობა, დასრულებულობა, გამომსახველობა” (Добин 1981:303).

ამრიგად, დეტალი არის *მხატვრული მთლიანობის ნაწილი*, რომელიც ემორჩილება ამ მთლიანობის ჰარმონიას: *თავის მნიშვნელობასა და ღირებულებას ის კონტექსტში* იძენს; *დეტალების შერჩევა არ უნდა იყოს თვითმიზანი*, ის უნდა შეესაბამებოდეს *ნაწარმოების ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმართულებას*, ხელს უწყობდეს *მოვლენის არსის გახსნას*; *დეტალების რაოდენობის განსაზღვრისას* მწერალმა არ უნდა დაჰკარგოს *ზომიერების გრძნობა*.

დეტალის ზოგადი საკითხების განხილვისას და აგრეთვე ცალკეულ ნაწარმოებში მისი ხასიათისა და როლის კვლევისას ჩვეულებრივ იბადება კითხვები დეტალის ესთეტიკური ბუნებისა და ფუნქციური დანიშნულების შესახებ, დეტალისა და წერილმანის მსგავსება-სხვაობაზე, დეტალისა და ხატის თაობაზე, დეტალისა და სტილური ხერხების ურთიერთობის, აგრეთვე დეტალთა კლასიფიკაციის თაობაზე და სხვ.

დეტალი თავდაპირველად გაიაზრებოდა საგნობრივი სამყაროს მოცულობის, კონკრეტულობის აღწერისა თუ ასახვის საშუალებად და წარმოადგენდა ცხოვრების უტყუარობისა და მხატვრული სიმართლის ჩვენების საწინდარს. შემდგომში დეტალის ესთეტიკური ფუნქციები გართულდა იმისდა მიხედვით, თუ სინამდვილის განსახიერების რომელ დონეზე ხდებოდა დეტალების დაფიქსირება. ჩვეულებრივ გამოჰყოფენ მათ რამდენიმე სახეობას. დეტალის *პირველი, ძირითადი ფუნქცია* არის ხილული სამყაროს აღწერა, პლასტიკური ასახვა (**Добин 1962: 348**). აქ სურათი ასახავს მოვლენას თავისთავად, დეტალები დამოუკიდებელი არიან. მათზე არ მოქმედებს ის, რაც მათ ირგვლივ ხდება. ასეთი დეტალები ძირითადად სანახაობით, ვიზუალურ შთაბეჭდილებას ქმნიან. დეტალის *კიდევ ერთი თავისებურება* ისაა, რომ ესა თუ ის მოვლენა ან საგანი, რომელსაც თვალნათლივ, მკაფიოდ გვიჩვენებს დეტალი, სრულ თანაფარდობაშია იმასთან, რაც მას გარს აკრავს; მას ამ გარემოცვის დალი ადევს. აქ სახეზეა დეტალის პოტენციური მისწრაფება ორბიტის აზრობრივი და ხატოვანი გაფართოებისაკენ. და ბოლოს, *მხატვრული დეტალის ფუნქცია იცვლება*, როდესაც დეტალი იმდენად ტევადი და მრავლისშემცველი ხდება, რომ იძენს ფილოსოფიურ, სოციალურ, ისტორიულ, ფსიქოლოგიურ განზოგადებას. ასეთი დეტალი-მეტაფორები, დეტალი-სიმბოლოები ხშირად შემოქმედის ყველაზე მთავარი აზრის საყრდენს წარმოადგენენ.

უდავოდ მიგვაჩნია დეტალის ესთეტიკურ ბუნებაში წინააღმდეგობრიობის არსებობა, რომელიც მაშინ წარმოიქმნება, როდესაც დეტალი მიისწრაფვის თქვას უფრო მეტი, ვიდრე ის – როგორც რეალია – წარმოადგენს, როდესაც ის ავლენს საგნის, ხატის თუ იდეის განზოგადებისა და მთლიანი მოცვის ფარულ პრეტენზიას. ასეთი ესთეტიკური დიაპაზონის კონკრეტული რეალიზაციის მიხედვით დეტალი „შეიძლება აზუსტებდეს, ნათელყოფდეს, გამოაშკარავებდეს მწერლის ჩანაფიქრს, მაგრამ მან შეიძლება შეასრულოს აგრეთვე აზრობრივი ფოკუსირების ფუნქცია, იქცეს სცენის, ხატისა თუ იდეის კონდენსატორად...“ (**Краткая литературная энциклопедия 1978:267; Литературный энциклопедический словарь 1987:90**).

მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს უდრმესი და უზოგადესი შინაარსეული პლასტი – მთავარი იდეა, და მასთან დაკავშირებულ დეტალებს სპეციფიკური გამომსახველობითი ფუნქცია და როლი ენიჭებათ: სწორედ მათი მეშვეობით იჭრება ხელოვანი თხრობით-აღწერით კონტექსტში და ამცირებს მანძილს

ავტორსა და მკითხველს შორის. იდეის უშუალო გრძნობადი გამოსახვა მოითხოვს განზოგადების სპეციფიკურ წესს, მხატვრული განსახიერების სპეციფიკურ ფორმას – მხატვრულ პირობითობას, რომელიც სინამდვილის სიმბოლურ-ალეგორიულ, მეტაფორულ განსახიერებას გულისხმობს. აქედან გამომდინარე, უშუალოდ იდეასთან დაკავშირებული, მისი გამომთქმელ-გამომსახველი დეტალი სიმბოლურ-ალეგორიული, ტროპული ბუნებისა უნდა იყოს. **თ. კიკაჩიშვილი** აღნიშნავს, რომ ხელოვნებაში, კერძოდ ლიტერატურაში, „არ არსებობს ... 'დაწვრილმანებულ-დაკინებული' წვრილმანი, რომელიც, არსებითად, მხატვრულ სტრუქტურაში ყოველთვის გარკვეული ღირებულების მქონე ს ა ხ ე ო ბ რ ი ვ ი დ ე ტ ა ლ ი ა“ (**კიკაჩიშვილი 1999:276**). აქვე ის დასძენს, რომ ყოველ ნაწარმოებში, საზოგადოდ, „მხატვრული დეტალი ღირებული აზრობრივი და ემოციური დატვირთვის მქონე მეტყველი წვრილმანია“.

ა.ბელკინი აღიარებს, რომ მხატვრული დეტალის ღირსებები მდგომარეობს მის “სიცხადეში, ემოციურობაში, გამომსახველობითობაში, ფერადოვნებაში, სიზუსტეში, სიახლეში, სისხარტეში” (**Белкин 1973:221**). მაგრამ მწერლის მხატვრული მანერა განისაზღვრება მთელი მისი აზროვნებით, მისი მსოფლმხედველობით, მისი იდეალებით. იგივე ეხება მხატვრულ დეტალსაც. მხატვრული დეტალი დიდ შემოქმედთან არის ისეთი წვრილმანი, რომელიც მიუთითებს მხატვრის დაკვირვების უნარზე, თვალმახვილობაზე, სინატიფეზე. მხატვრული დეტალის მეშვეობით ავტორი ალაგებს ნაწილებს მთელთან მიმართებაში მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული მეთოდით. **მ. შჩეგლოვი** მხატვრული დეტალის მხოლოდ საილუსტრაციო გამოყენების წინააღმდეგ გამოდის, რადგან დეტალები აკონტროლებენ და ემოციურ შეფერილობას აძლევენ ასახულ მოვლენას (**Щеглов 1965:90**). ამგვარად, მხატვრულ დეტალს ნაწარმოებში “იდეური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და ემოციური წონა გააჩნია”. **ა. გორშკოვის** აზრით, დეტალი “მოწოდებულია წარმოადგინოს ასახული ხასიათი, სურათი, მოქმედება, განცდა მათ თავისებურებაში, განუმეორებლობაში. დეტალი შეიძლება შეიცავდეს დიდ აზრობრივ და ემოციურ ინფორმაციას” (**Горшков 1996:245**). **ს. ანტონოვს** შემოაქვს ცნება – “მეოთხე განზომილების დეტალები”. მისი აზრით, დეტალის მნიშვნელობა საბოლოო ჯამში მდგომარეობს არა ასოციაციების სიმდიდრის, წარმოდგენებისა და სახეების ჯაჭვის სიგრძეში, რაც მკითხველის სულში იგივე შეგრძნებას

წარმოშობს, რასაც ავტორი განიცდის, არამედ “მეოთხე განზომილების” დეტალის თვისება “სწორედ ისაა, რომ მას გააჩნია უნარი აღძრას ეს შედეგობრივი შეგრძნება ერთბაშად, თითქოსდა ამ წარმოდგენებისა და სახეების მთელი თანმიმდევრულ-ლოგიკური ჯაჭვის გამოტოვებით, და მკითხველს ქვეცნობიერად, ელვის სისწრაფით აგრძნობინოს საგნის ყველა შუალედური საფეხური” (Антонов 1973:144).

დეტალის ფილოლოგიური ანალიზი წარმოდგენილია ვ.კუხარენკოს (Кухаренко 1973;1979), მ.ბერეზნიაკის (Березняк1986), ნ.კოლოდინას (Колодина 1997), ი.შიროვას (Широва 1991) ნამუშევრებში. ვ.კუხარენკოსთან დეტალი არის “ობიექტის ან მოვლენის გარეგანი დახასიათების ასახვა, როგორც მისი მთლიანობაში აღქმის საფუძველი” (Кухаренко 1979:9). მ.ბერეზნიაკი ამტკიცებს, რომ დეტალი გრძნობად ხატს წარმოშობს. ის განმარტავს დეტალს როგორც მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის მინიმალურ კომუნიკაციურად მნიშვნელოვან ელემენტს, რომელსაც შეუძლია “აღქმით ცნობიერებაში გრძნობად-კონკრეტული ხატის ინდუცირება და რომელიც წარმოადგენს მთელს ნაწილის მეშვეობით” (Березняк 1986:8). დეტალის ასეთ ახსნას არ ეთანხმება ნ.კოლოდინა: “დეტალს, როგორც ტექსტის აგების საშუალებას, არ შეუძლია წარმოშვას გრძნობადი ხატი იმის გამო, რომ ვიზუალური ხატი არ შეიძლება შეიქმნას უშუალოდ სიტყვებით – ის მხოლოდ ნაგულისხმევია, ის შთაგონებით მიეწოდება მკითხველს და მკითხველი შთაგონების აღქმისას ეყრდნობა შთაბეჭდილებების საკუთარ მარაგს”. ნ.კოლოდინასათვის დეტალი არის ტექსტის მონაკვეთი, როგორც ტექსტის აგების ექსპლიკაციურ-იმპლიკაციური საშუალება, რომელსაც გააჩნია შედარებითი აზრობრივი დასრულებულობა და შეუძლია რეციპიენტის ჩართვა რეფლექსიურ აქტში (Колодина 1997:24). ი.შიროვას შრომებში დეტალი განსაზღვრულია როგორც ესთეტიკური აქტივობის სხვადასხვა ხარისხის მქონე მხატვრული ხატის კომპონენტი. ეს ხარისხი დამოკიდებულია იმ ენობრივი ერთეულების სემანტიკური ტრანსფორმაციის ხასიათზე, რომლებიც ტექსტში დეტალის ფორმირებას ახდენენ (Широва 1991). სხვადასხვა აზრი არსებობს აგრეთვე დეტალისა და წვრილმანის ურთიერთმიმართების საკითხთან დაკავშირებით. დეტალისა და წვრილმანის გამიჯვნის შესაძლებლობა/აუცილებლობაზე მიუთითებენ ე.დობინი (Добин 1962;1975;1981), რ. ცივინი (Цивин 1970), ლ. ცილევიჩი (Цилевич 1976), ზ. პაპერნი (Паперный

1980), რ. თაგაური (თაგაური 1984). დეტალსა და წვრილმანს შორის არსებითი განსხვავება შემდეგნაირადაა წარმოდგენილი: ორივე მოვლენა მთლიანის ნაწილების ნაირსახეობებია, მაგრამ წვრილმანი ერთმომენტურია და ლოკალური. ინფორმაცია, რომელსაც ის ატარებს, ეს არის ინფორმაცია საგნის ან მოვლენის მხოლოდ ერთ მხარეზე. წვრილმანი დაკავშირებულია უახლოეს ტექსტურ გარემოცვასთან და ამოწურავს თავის თავს, იმ დროს როდესაც დეტალი უფრო ფართო მხატვრულ სივრცეშია ჩართული, პირდაპირი და ასოციაციური კავშირების გაშლილ სისტემას აყალიბებს და ამის შედეგად უფრო მეტ აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას იძენს. თუმცა ამ ორივე მოვლენას მთელის ნაწილის რეპრეზენტაციის უნარი აერთიანებს, წვრილმანის ინტეგრირება ტექსტის მიერ არ ხდება, ის არ ქმნის ასოციაციურ კავშირებს ტექსტის სტრუქტურაში. ამ როლს დეტალი ასრულებს, რაც განსაზღვრავს მის უფრო მაღალ შინაარსობრივ პოტენციალს. ამგვარი შეხედულებიდან გამომდინარე წვრილმანის ექსტენსიურობა და შემთხვევითობა უპირისპირდება დეტალის ინტენსიურ ჩაღრმავებას ხატში და მის აუცილებლობას (**Цивин 1970:5**). **ე. დობინს** მიაჩნია, რომ როგორც დეტალისათვის, ასევე წვრილმანისათვისაც, რომლებიც თანაბრად განეკუთვნებიან ტოლსტოისეულ „უსაზღვროდ მცირე მომენტებს“, დამახასიათებელია ორბიტის სახეობრივ-აზრობრივი გაფართოებისას მხატვრული მთლიანობის არსში შეღწევის უნარი. განსხვავება მდგომარეობს მხოლოდ ამ მიზნის მიღწევის ხერხებში: ლაკონიზმისა და შემჭიდროებულობის ხარისხში, შერჩევის ნორმაში, სიმოკლის ხარისხში. დობინის აზრით, „წვრილმანი მრავლობითად ზემოქმედებს, დეტალი კი ერთჯერადობისაკენ მიისწრაფვის ... დეტალი ინტენსიურია, წვრილმანი – ექსტენსიური“ (**Добин 1962:369**). ასეთ წვრილმანებს, რომლებსაც შეუძლიათ ნაწარმოებში იგივე ფუნქციები შეასრულონ, როგორც ვირტუოზულად ნაპოვნ დეტალს (ოღონდ, რა თქმა უნდა, თავისი ხერხებით), დობინი „ჭეშმარიტად მხატვრულ წვრილმანებს“ უწოდებს. ის გეთავაზობს, გავმიჯნოთ წვრილმანები და დეტალები იმ ვარაუდიდან გამომდინარე, რომ დეტალი მხატვრულობის თვალსაზრისით წვრილმანზე უფრო მაღლა დგას. **რ. თაგაური**, უჭერს რა მხარს ე. დობინის აზრს, გამოჰყოფს აგრეთვე ინტენსიურ დეტალებს და ექსტენსიურ წვრილმანებს. ის მიუთითებს ინტენსიური დეტალების პირველხარისხოვან მნიშვნელობაზე, რადგანაც გამოსახვის მხოლოდ ასეთი ინტენსივობით, დეტალების „ამგვარი შეხედვით, ამგვარი ‘უსრულობით’ არის შესაძლებელი

სინამდვილის სრული ესთეტიკური სიცხადითა და სისავსით წარმოსახვა-განსახიერება“ (თაგაური 1984:107). მას მიაჩნია, რომ ინტენსივობის ხარისხები არსებითად განსხვავებული, უფრო მაღალია, როდესაც ინტუიცია, ფორმაში შინაარსეული მომენტების უშუალო გრძნობად-აღქმადი გამოვლენა განსაზღვრავს ყველაფერს, ვიდრე მაშინ, როდესაც განსახოვნება მთლიანად საგნობრივი სინამდვილის, ფაქტურის მხოლოდ გრძნობად-ემპირიული, ვიზუალური აღქმის ფარგლებში რჩება ფორმალურ მონაცემში რაიმე შინაარსეული პლასტების ინტუიტური წვდომის გარეშე. მკვლევარი მიუთითებს, რომ დეტალის მხატვრულ-ესთეტიკური მაჩვენებელი, ხარისხები დამოკიდებულია გარეგნული წვრილმანის სიმცირე-უმნიშვნელობასა და მასში გაცხადებული შინაარსის სიღრმე-სიფართოვეს შორის არსებულ შეუსაბამობაზე. რაც უფრო მეტია ეს კონტრასტი, მით უფრო ინტენსიურია გამოსახვა, მით უფრო მეტი მაღალმხატვრულობით გამოირჩევა დეტალი, და სწორედ ამიტომ გამოარჩევენ მას ხოლმე, როგორც მარგალიტს, ექსტენსიური წვრილმანების ფონზე. მეცნიერთა *მეორე ჯგუფი – სანტონოვი (Антонов 1973), მბერეზნიაკი (Березняк 1986), ზ.გუზარი (Гузар 1970), ა.ჩერნიაკოვი (Черняков 1978), ა.ესინი (Есин 1998), მ.შეგლოვი (Щеглов 1965), ი.შიროვა (Щирова 1991) –* სხვა მოსახრებისაა, რომლის თანახმადაც წვრილმანის აღიარება “შემთხვევით”, “არააუცილებელ”, ან “პერიფერიულ” მოვლენად მხატვრული ტექსტის თითოეული ელემენტის ესთეტიკური მნიშვნელობის იდეას ეწინააღმდეგება. ე.დობინის აზრს იმის თაობაზე, რომ მხატვრული დეტალი ერთჯერადობისაკენ მიისწრაფვის, ხოლო უბრალო წვრილმანი კი სიმრავლისაკენ, არ ეთანხმება **მ. შეგლოვი**. მაგალითის სახით მას მოჰყავს დიდი მწერლების მრავალელემენტიანი, წვრილმანებით აჭრელებული აღწერები და პორტრეტები, რომლებშიც ყოველ ჩამოთვლილ დეტალსა თუ ნიშანს აქვს არა უბრალოდ ინფორმაციული ხასიათი, არამედ ის ესთეტიკურად და ფსიქოლოგიურად მნიშვნელოვანია, დამახასიათებელია, გამსჭვალულია აზრითა და მომხიბლაობით. დეტალის განსაზღვრისას რაოდენობრივი მაჩვენებელი შეგლოვს არამართლზომიერად მიაჩნია, ვინაიდან მხატვრული დეტალის სწრაფვა „სიმრავლისაკენ“ თუ „ერთჯერადობისაკენ“ დამოკიდებულია სხვადასხვა მწერლის აზროვნების ხასიათზე, ავტორის ინდივიდუალურ მხატვრულ მანერაზე. „ერთი სიტყვით, მხატვრული დეტალი გამომსახველობითობისაკენ მიისწრაფვის“ (Щеглов 1965:104). სხვათა შორის, აქ

უნდა აღინიშნოს, რომ ე. დობინი, რომელიც თავისი მოსაზრების დეტალისა და წვრილმანის თაობაზე დასაბუთებისას ძირითადად ჩეხოვის შემოქმედებას ეყრდნობა, თვითონვე აღიარებს, რომ განსხვავება დეტალსა და წვრილმანებს შორის არ არის აბსოლუტური; არსებობენ გარდამავალი ფორმები, შუალედური საფეხურები. რა თქმა უნდა, საყოველთაო, ყველასათვის აუცილებელი რაოდენობრივი კრიტერიუმები არ არსებობენ და არც შეიძლება, რომ არსებობდნენ, ვინაიდან „უსაზღვროდ მცირე სიდიდეების“ პრობლემა მხატვრულ პროზაში მრავალწახნაგოვანია და თითოეული მწერალი მას წყვეტს თავისებურად, თავისი ინდივიდუალური მანერის შესაბამისად. ე. დობინის აზრით, „დეტალი გვახარებს როგორც მწერლის ინდივიდუალობის მკაფიო ბეჭდით (თუ ეს ნამდვილად მხატვრული დეტალია), ასევე მწერლის ჩანაფიქრთან, ნაწარმოების იდეასთან ღრმა კავშირით, რომელიც ყოველთვის თვალში არ გვხვდება“ (**Добин 1962:375**). მწერლის ინდივიდუალურ მანერას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე **ს. ანტონოვიც**. მისი აზრით, მხატვრის მიერ ამორჩეული დეტალი (აქ წვრილმანიც იგულისხმება) ობიექტურია, რადგან ის გვეხმარება მხატვრულად შევიცნოთ ობიექტური სამყაროს რეალობა. მაგრამ, ობიექტური მხატვრული ფუნქციის შესრულების გარდა, “ჭეშმარიტი დეტალი, წვრილმანისაგან განსხვავებით, ატარებს ავტორისეული ინდივიდუალობის ბეჭედს” და დეტალის ეს სუბიექტურობა “მის უმნიშვნელოვანეს თვისებას წარმოადგენს, რადგანაც ამ სუბიექტურობის შედეგად ჩვენ შეუმჩნეველად და არა ძალდატანებით შევიცნობთ შემოქმედის სულს, მის დამოკიდებულებას საგნისადმი, ცხოვრებაზე მის შეხედულებას” (**Антонов 1973:142-143**). ე. დობინს ნაწილობრივ ეკამათება ა. ესინი. მხატვრული ზემოქმედების ხასიათის თანახმად ის გამოჰყოფს „დეტალ-წვრილმანებს და დეტალ-სიმბოლოებს“. ის აღიარებს, რომ წვრილმანები მრავლობითად მოქმედებენ და აღწერენ საგანს ან მოვლენას ყველა შესაძლო მხრიდან, სიმბოლური დეტალი კი ერთეულია, ცდილობს მოვლენის არსი ერთბაშად დაიჭიროს და გამოჰყოს მასში მთავარი. მისი აზრით, მხატვრული დეტალის გამოყენების ორივე პრინციპი თანაბარფასოვანია, ორივე კარგია თავიანთ ადგილზე. დეტალი-წვრილმანი ქმნის აგრეთვე განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას საგნობრივი სამყაროს აღწერებში. დეტალ-წვრილმანის მეშვეობით გადმოიცემა აგრეთვე რთული ფსიქოლოგიური მდგომარეობები, აქ დეტალის გამოყენების ეს პრინციპი მნიშვნელოვანია. სიმბოლურ დეტალს კი თავისი უპირატესობები გააჩნია, მასში გამოიხატება საერთო შთაბეჭდილება

საგანზე ან მოვლენაზე, მისი მეშვეობით კარგად აღიქმება საერთო ფსიქოლოგიური ტონი (**Есин 2003:76**). ზ.ტურაევას თვალსაზრისით, ტექსტის სხვადასხვა ელემენტისთვის ესთეტიკური ღირებულების სხვადასხვა ხარისხია დამახასიათებელი, მაგრამ მხატვრული ტექსტის ნებისმიერი კომპონენტი ჩართულია ტექსტური კავშირების რთულ იერარქიაში, ე.ი. ხდება მისი ინტეგრირება ტექსტის როგორც მაღალი რანგის მთლიანობის მიერ (**Тураева 1986:23**). ამიტომ აღნიშნული პოზიციებიდან წვრილმანის მიერ საკუთარი თავის ამოწურვის შესაძლებლობები ზემოხსენებულ მეცნიერებს არადამაჯერებლად მიაჩნიათ. მკაცრი საზღვრების არსებობა დეტალსა და წვრილმანს შორის გამოირიცხება აგრეთვე ისეთი ფაქტორებითაც, როგორცაა მხატვრული ტექსტის აზრობრივი გახსნილობა და ქვეტექსტის გახსნილობა, რომლის ფორმირება დეტალის მიერ ხდება. ამრიგად, მათი აზრით, მიზანშეწონილია განვასხვაოთ არა დეტალი და წვრილმანი, არამედ დეტალის ცალკეული ტიპები, რომლებსაც აზრობრივი დატვირთვის სხვადასხვა ხარისხი გააჩნიათ. ამ დატვირთვის შეცვლა იწვევს დეტალის ერთი ტიპის გარდაქმნას მეორეში. მკაფიო რაოდენობრივი კრიტერიუმების არარსებობის გამო მათი სხვაობა აბსოლუტური არ არის, რაც განაპირობებს მათ შორის გარდამავალი ფორმებისა თუ შუალედური საფეხურების წარმოქმნას.

ჩვენი მოსაზრება აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით შემდეგია: ვეთანხმებით იმ აზრს, რომ დეტალი თხრობის ბირთვის, მის სახეობრივ მთელს განეკუთვნება, მაგრამ ამავე დროს წვრილმანის როლის დაკნინება ტექსტის სტრუქტურაში არ არის მიზანშეწონილი, ვინაიდან მას, როგორც ამ სტრუქტურის ყველა ელემენტს, თავისი საკუთარი ესთეტიკური მნიშვნელობა გააჩნია და შეუძლია გააძლიეროს გამომსახველობითობა, რითაც ნაწარმოებს უფრო რელიეფურს ხდის და მკითხველის ყურადღებას იმ უსაზღვროდ მცირე მომენტებისაკენ მიმართავს, რომელთა გარეშეც სრული წარმოდგენა ნაწარმოების შესახებ შეუძლებელია. “დეტალისა” და “წვრილმანის” ტერმინების გამოჯენას ჩვენ ვახდენთ მათი ზემოქმედების ერთჯერადობისა თუ მრავლობითობის მეშვეობით და აგრეთვე ექსპრესიულობის ხარისხით. გამოვყოფთ დეტალებისა და წვრილმანების შემდეგ სახეობებს: ესაა: **1.უბრალო წვრილმანები**, რომლებიც არ არის გამოკვეთილად დაკავშირებული ნაწარმოების ჩანაფიქრის ბირთვთან; **2.მხატვრული წვრილმანები**, უფრო ზუსტად, მათი კომპაქტური ერთობლივი განლაგება ნაწარმოების ცალკეულ ადგილებში,

რომლებიც ორგანულ კავშირშია თხრობის ბირთვთან, მის ხატოვან მთელთან და გამოირჩევიან უფრო მეტი ექსპრესიულობით; **3.საკუთრივ მხატვრული დეტალები**, მათ შორის *დეტალი-სიმბოლოები*.

ერთიანი აზრი არ არსებობს აგრეთვე იმ საკითხთან დაკავშირებით, უნდა ჩაითვალოს თუ არა დეტალი ხატად. ზოგი მეცნიერი ამბობს, რომ ხატი და დეტალი სხვადასხვა რამ არის და ერთმანეთთან ისეთ თანაფარდობაშია, როგორც “მთელი” და “ნაწილი”: “ხატი წმინდა იდეალური კატეგორიაა, ის არ არის დეტალის იდენტური, ვინაიდან უკანასკნელი წარმოადგენს ორმხრივ არსს, რომელიც აერთიანებს მატერიალურსა და იდეალურს, ფორმასა და შინაარსს” **(Березняк 1986: 12)**. სხვებს მიაჩნიათ, რომ დეტალი თავისთავად არის მიკროხატი. ცნობილია, რომ მხატვრული ხატის მთლიანობა განისაზღვრება მხატვრული აზროვნების ბუნებით, რომელიც მიისწრაფვის მოიცვას სამყარო, როგორც მთელი, და არ დაანაწევროს ცოცხალი სინამდვილე. ამაში ვლინდება ხელოვნების სახოვან-შემეცნებითი შინაარსის სპეციფიკა. ხატის ენობრივი გაფორმების სპეციფიკა მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ ცალკეული ლინგვისტური ერთეულები ექვემდებარება ტექსტს როგორც მთელს, არამედ ამ ერთეულების დამოუკიდებელ შინაარსობრივ ღირებულებაში. განსაკუთრებული როლი ამ მხრივ ეკუთვნის დეტალებს, რომლებიც აღქმის მომენტში შეიცავენ არა მარტო ძირითად მახასიათებლებს ხატისა (მაგ., პერსონაჟის სახისა), როგორც მთლიანობისა, არამედ მხატვრული იდეის ინდივიდუალობებსაც. როგორც მხატვრული სამყაროს ნაწილაკი, როგორც მხატვრული მთელის ელემენტი, დეტალი ხატოვანი ფორმის მნიშვნელოვანი კომპონენტია; უფრო მეტიც, დეტალი თავისთავად არის უმცირესი ხატი, მიკროხატი **(Есин 2000:127; Щирова 2003:13)**. მხატვრული თხრობის ჯაჭვში დეტალ-მიკროხატის ჩართვის შედეგად წარმოიშობა ესთეტიკური ეფექტი, რომელიც ორი პოლუსის – ნაწილისა და მთელის, დეტალისა და ხატის – აღქმის ერთდროულობასა და განუწყვეტელობას ეფუძნება. ის კონკრეტული, “ცალკეული”, რასაც მკითხველი დეტალზე დაკვირვების დროს აღიქვამს, განუწყვეტელ ერთიანობაშია იმ აბსტრაქტულთან, რაც ხატისა და მასში განსხეულებული იდეის ბირთვს შეადგენს. ასე, მაგალითად, უშუალო ჭკრეტისთვის მისაწვდომი პერსონაჟის გარეგნობის დეტალები შეიძლება მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი მის ხასიათთან. ჩვენი აზრით, დეტალი არის ნაწარმოების მიკროხატი, რომელიც შედის უფრო მსხვილი ხატების შემადგენლობაში და საბოლოო ჯამში

უკავშირდება ადამიანის მხატვრულ სახეს. იმ მოთელის შესწავლა, რომელიც მხატვრულ სახეშია განსხეულებული, სწორედ დეტალის მეშვეობით ხორციელდება.

ლიტერატურული ენციკლოპედია იძლევა დეტალის შემდეგ განსაზღვრას: „**დეტალი მხატვრული** (ფრანგულიდან *détail* – წვრილმანი) გამომსახველობითი ხასიათის წვრილმანი, რომელიც ატარებს მნიშვნელოვან აზრობრივ და იდეურ-ემოციურ დატვირთვას და გამოირჩევა მაღალი ასოციაციურობით; მხატვრულ დეტალს ჩვეულებრივ მიაკუთვნებენ უპირატესად საგნობრივ წვრილმანებს ფართო გაგებით: ყოფის, პეიზაჟის, პორტრეტის, ინტერიერის, კერძო სიტუაციის, აგრეთვე ჟესტის, სუბიექტური რეაქციისა და მეტყველების...“ (**Путнин 1987:90**). პოეტურ ხერხებს, ტროპებსა და სტილისტურ ფიგურებს მხატვრულ დეტალს ჩვეულებრივ არ მიაკუთვნებენ, მაგრამ მათ შეუძლიათ შეასრულონ დეტალის ასახვის ფუნქცია და თან გააძლიერონ მისი მნიშვნელობა ან სტილისტური შეფერილობა. ერთ-ერთი თანამედროვე ლიტერატურული ლექსიკონი განმარტავს მხატვრულ დეტალს როგორც ხატის – პორტრეტის, პეიზაჟის, ყოფის, მოქმედების, ქცევის, საქციელის, მეტყველების – მიკროელემენტს (**Современный словарь-справочник по литературе 1999**). მეორეში ვკითხულობთ: “**დეტალი** (ფრ. *détail* – ნაწილი, წვრილმანი) – მხატვრული *ხატის* განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი, გამოყოფილი ელემენტი. ფართო გაგებით ლაპარაკობენ ფსიქოლოგიურ და მეტყველების დეტალიზაციაზე (აზრების, განცდებისა და გამონათქვამების დამახასიათებელ დეტალებზე). მხატვრული დეტალების ფუნქციები საკმაოდ მრავალსახოვანია” (**Кормилов 2001:220**).

როგორც ვხედავთ, დეტალის როლში შეიძლება გამოდიოდეს არა მხოლოდ საგანი, პეიზაჟისა და პერსონაჟის გარეგნობის წვრილმანი, არამედ ჟესტიც, მოქმედ პირთა ქმედება, მათი გრძნობები, აზრები, გამონათქვამები და ა.შ. მაშასადამე, დეტალები შეიძლება აღებულ იქნან არა მხოლოდ საგნობრივი, არამედ სულიერი სამყაროდანაც.

საინტერესოდ მიგვაჩნია კლასიფიკაცია, წარმოდგენილი **ვ. ხალიზევის** მიერ. დეტალების პირველ ჯგუფს მეცნიერი უკავშირებს ინტერიერის, პეიზაჟის, გმირთა გარეგნობის, მათი საუბრებისა და სულიერი მდგომარეობის აუქჩარებელ და სრულ აღწერას, მეორე ჯგუფს კი – სიტყვაძუნწ პროზას, რომელიც გამოირჩევა დინამიზმითა და ერთი საგნებიდან სხვებზე გადასვლის სისწრაფით.

საგნობრივ-თემატური შინაარსის თანახმად ტრადიციულად გამოჰყოფენ ყოფით, გარეგანი სამყაროს, პეიზაჟურ, პორტრეტულ, ფიზიკური მოქმედების, ბგერით და მეტყველების დეტალებს. იხილავენ ასევე ზომორფულ, ფიტომორფულ, ვიზუალურ, ოდორატიულ, შეხებითი ხასიათის, გემოს შეგრძნების დეტალებს და ა.შ.

ლ. ჩერნეცი გვთავაზობს, დავაჯგუფოთ დეტალთა სახეობანი ნაწარმოების სტილიდან გამომდინარე, რომლის გამოვლენის პრინციპებს აყალიბებს ა. ბ. ესინი. დინამიკისა და სტატიკის, გარეგანისა და შინაგანის თვალსაზრისით მეცნიერი განსაზღვრავს ამა თუ იმ მწერლის სტილის თვისებას „სტილური დომინანტების შედგენილობის“ მიხედვით. თუ მწერალი ყურადღებას უპირატესად ყოფიერების სტატიკურ მომენტებს (გმირთა გარეგნობა, პეიზაჟი, ქალაქური ხედები, ინტერიერი, ნივთები და ა.შ.) აპყრობს, მაშინ სტილის ამ თვისებას შეიძლება აღწერილობითობა ვუწოდოთ. „ასახული სამყარო აღწერილობითობის დროს დაწვრილებითაა დეტალიზირებული, ესა თუ ის მოქმედებანი და მოვლენები კი გვიხსნიან პირველ რიგში ცხოვრების მყარ ყაიდას, ე.ი. არა იმას, რაც ერთჯერადად ხდება, არამედ იმას, რაც მუდმივად არსებობს“ (**Есин 1992:61**). ამ სტილს *აღწერილობითი* დეტალები შეეფერება. ავტორის კონცენტრაციას გარეგანი (ნაწილობრივ კი აგრეთვე შიგა) დინამიკის ასახვაზე ა. ესინი განსაზღვრავს როგორც სიუჟეტურობას. სიუჟეტურობა გამოიხატება ჩვეულებრივ პერიპეტიების დიდი რაოდენობით, მოქმედების დაძაბულობით, მისი სიჭარბით სტატისტიკურ მომენტებთან შედარებით და, რაც მთავარია, იმით, რომ გმირთა ხასიათები და ავტორისეული პოზიცია პირველ რიგში სიუჟეტის მეშვეობით ვლინდება. ასეთ ნაწარმოებებში *სიუჟეტური* დეტალები დომინირებენ. მწერალს შეუძლია თავისი ყურადღების კონცენტრირება პერსონაჟის ან ლირიული გმირის შინაგან სამყაროზე – მის გრძნობებზე, ფიქრებზე, განცდებზე, სურვილებზე; სტილის ასეთ თვისებას ფსიქოლოგიზმი ეწოდება, დეტალებს კი, რომლებიც გმირის შინაგან სამყაროს წარმოადგენენ, *ფსიქოლოგიური*. ყოველ კონკრეტულ ნაწარმოებში სიუჟეტურობა, აღწერილობითობა ან ფსიქოლოგიზმი შეადგენენ მის არსებით სტილურ ნიშან-თვისებას. მაგრამ ეს კატეგორიები შეიძლება ეხამებოდნენ ერთმანეთს, როგორც, მაგალითად, ფსიქოლოგიზმი და სიუჟეტურობა. შესაბამისად, საქმე გვაქვს დეტალთა სხვადასხვა სახეობასთან.

დეტალთა კლასიფიკაციაში გამოჰყოფენ *გარეგანსა* და *ფსიქოლოგიურ* დეტალებს. გარეგანი დეტალები ასახავენ ადამიანთა გარეგან, საგნობრივ ყოფას, მათ გარეგნობასა და ცხოვრებისეულ გარემოს. ისინი იყოფიან *პორტრეტულ, პეიზაჟურ და საგნობრივ* დეტალებად. ფსიქოლოგიური დეტალები კი ადამიანის შინაგან სამყაროს ასახავენ. ასეთი დაყოფა პირობითია: „გარეგანი დეტალი ფსიქოლოგიურია, თუ გადმოსცემს, გამოხატავს ამა თუ იმ სულიერ ძვრებს (ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ფსიქოლოგიურ პორტრეტზე ვლაპარაკობთ), ან ჩაირთვება გმირის ფიქრებისა და განცდების მსვლელობაში.

კომპოზიციური როლის მიხედვით **ა. გორშკოვი** განასხვავებს დეტალთა ორ ძირითად სახეობას: *თხრობითი ხასიათის* დეტალებს, რომლებიც სურათის, გარემოს, ხასიათისა და მისთ. მოძრაობაზე, ცვლილებასა და გარდაქმნაზე მიუთითებენ, და *აღწერილობითი ხასიათის* დეტალებს, რომლებიც ასახავენ სურათს, გარემოს, ხასიათსა და მისთ. მოცემულ მომენტში (**Горшков 1996:254**). დეტალთა ამგვარ დაყოფას მეცნიერი პირობითად მიიჩნევს, ვინაიდან მკვეთრი ზღვარი ამ ორ სახეობას შორის არ არსებობს. **ა. გორშკოვი** აღნიშნავს, რომ დეტალები, რომლებიც სინამდვილის სხვადასხვა მხარის ასახვასთან და ასახული სინამდვილისადმი ავტორის სხვადასხვა დამოკიდებულების გამოხატვასთან არიან დაკავშირებულნი, თემატური და ემოციურ-ექსპრესიული თვალსაზრისით შეიძლება უსასრულოდ მრავალფეროვანი იყოს (**Горшков 1996:246**). ის გამოყოფს უმეტესად საგნობრივ, პორტრეტულ დეტალებს, რომლებიც მოქმედების პირობებს ან პერსონაჟის გარეგნობას ასახავენ; ბუნების დეტალებს; იგი ასევე აფიქსირებს ადამიანის სულიერი სამყაროს გამომხატველ დეტალებს და **ა.შ. თხრობითი** დეტალები, როგორც წესი, არაერთჯერადებია, ისინი (შეცვლილი სახით) ჩნდებიან თხრობის სხვადასხვა ეპიზოდებში და ხაზს უსვამენ სიუჟეტის განვითარებას. მეტყველების ნაწილებთან დეტალთა თანაფარდობის მიხედვით გორშკოვი გამოჰყოფს მათ შემდეგ სახეობებს: „დეტალი-საგნები“, „დეტალი-ნიშან-თვისებები“, „დეტალი-მოქმედებები“ და **ა.შ.**

დეტალთა ტიპოლოგია **ვ.კუხარენკოს (Кухаренко 1988)**, **მ.ბერეზნიაკის (Березняк 1986)**, **ი.შიროვას (Широва 1991; 2003)** ნამუშევრებში ითვალისწინებს მკითხველზე დეტალის ემოციური ზემოქმედების სპეციფიკას, ასევე დეტალის ესთეტიკური და ინფორმაციული ფუნქციების თავისებურებებს ტექსტში.

ვ. კუხარენკო იძლევა დეტალების კლასიფიკაციას მათი ფუნქციური დატვირთვის მიხედვით, გამოიყოფა შემდეგი სახეობანი: გამომსახველობითი,

დამაზუსტებელი, მახასიათებლური, იმპლიკაციის შემქმნელი. მ.ბერეზნიაკის კლასიფიკაციის თანახმად სემანტიკური და ფუნქციონალური პარამეტრების გათვალისწინებით გამოიყოფა დეტალთა სამი ტიპი: მაკონსტანტირებელი, იმპლიკაციის შემქმნელი, რეპრეზენტაციის შემქმნელი. ყველა ისინი შეადგენენ პარადიგმას მოვლენისა “მხატვრული დეტალი” და თანაფარდობაშია ამ მოვლენასთან როგორც ზოგადი კერძოსთან. ი.შჩიროვას მიერ დამუშავებულია ფუნქციონალურ-სემანტიკური კლასიფიკაცია, რომელშიც გათვალისწინებულია თანამედროვე ლიტერატურის ტენდენციები, კერძოდ მისი ფსიქოლოგიზირება. ი.შჩიროვა ითვალისწინებს ფსიქოლოგიური ტექსტების დეტალის ძირითად ფუნქციას, კერძოდ მის უნარს – შეაღწიოს პერსონაჟის შინაგან სამყაროში. ის გამოყოფს დეტალთა ოთხ სახეობას: ემოციურ-ნეიტრალურ სიმბოლოს, ემოციურად შეფერილ სიმბოლოს, ემოციურ-არსობრივსა და ემოციურ სიმბოლოს (Щирова 2003:53; 57-59; 68). ამრიგად, მხატვრულ დეტალს, მეცნიერთა აზრით, თავისთავად გააჩნია მხოლოდ თავისი ლექსიკური შემადგენლების მნიშვნელობა, მაგრამ აღქმის პროცესში ის იქცევა საშუალებად, რომელიც ხელს უწყობს სხვადასხვა მნიშვნელობების აგებას.

ზემომოყვანილი პორტრეტული, პეიზაჟური, საგნობრივი და ფსიქოლოგიური დეტალები იყოფა უფრო მცირე ჯგუფებად. პორტრეტულ დეტალს, მაგალითად, განიხილავენ როგორც სტატიკურსა და დინამიკურს, ექსპოზიციურსა და დინამიკურს, პეიზაჟსა და საგანს კი – სიუჟეტური მოტივირების სახით. ექსპოზიციური დეტალები წარმოგვიდგება პორტრეტის, პეიზაჟის, ინტერიერის დაწვრილებითი აღწერის დროს. ისინი ჩვეულებრივ სტატიკურია, მათი მეშვეობით იწყება მკითხველის მიერ პერსონაჟისა და მის გარშემო მდებარე გარემოს გაცნობა. პორტრეტული აღწერების ლექსიკა, თავის მხრივ, მოიცავს სომატურ ლექსიკას (რომელიც აღნიშნავს ადამიანის სხეულის ნაწილებს), ასევე ვესტიალურს (ტანსაცმლის საგნები, აქსესუარები და ა.შ.) და კინეტიკურს (პერსონაჟთა ქვესტები და მიმიკა).

უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად დეტალის უკვე არსებული ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტებებისა, დეტალთა კლასიფიკაციის შესახებ მაინც არ არსებობს ერთიანი აზრი. მათი ყველა ჯგუფი არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი, ერთი და იგივე დეტალი სხვადასხვა მკვლევარმა შეიძლება სხვადასხვა ჯგუფში შეიყვანოს.

მხატვრულ დეტალს ჩვენ მივაკუთვნებთ უპირატესად საგნობრივ წვრილმანებს ფართო გაგებით: ესაა ყოფის, პეიზაჟის, პორტრეტის, ინტერიერის, კერძო სიტუაციის, აგრეთვე ქვის, სუბიექტური რეაქციისა და მეტყველების დეტალები. ჩვენ გამოვყოფთ დეტალთა ორ ჯგუფს: ადწერილობითსა და ფსიქოლოგიურს. პირველ ჯგუფში ჩვენ განვიხილავთ პორტრეტულ, პეიზაჟურ და საგნობრივ დეტალებს, მეორეში კი – პერსონაჟთა ქმედების ამსახველ დეტალებს.

ამრიგად, ზემომოყვანილი მრავალი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებიდან შეიძლება დეტალის საერთო განმარტებადებელი ნიშნები გამოვყოთ:

– დეტალი არის მხატვრული მთელის ნაწილი, ემორჩილება ამ მთლიანობის ჰარმონიას; თავის მნიშვნელობას და ღირებულებას ის კონტექსტში იძენს;

– უდავოა დეტალის მნიშვნელობა მხატვრულ სახეში ინდივიდუალურისა და ზოგადის ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით;

– დეტალთა კონკრეტულობა და სიმართლე აუცილებელია მოვლენათა არსის გახსნისათვის;

– დეტალების შერჩევა მწერლის მიერ არ უნდა იყოს თვითმიზანი, ის უნდა შეესაბამებოდეს ნაწარმოების ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმართულებას; დეტალების რაოდენობის გამოყენებისას მწერალმა არ უნდა დაჰკარგოს ზომიერების გრძნობა;

– მხატვრულ დეტალებს აქვთ არა უბრალოდ ინფორმაციული ფუნქცია, ისინი პლასტიურად წარმოსახავენ ხილულ სამყაროს, აქვთ ესთეტიკური დატვირთვა და უმეტეს შემთხვევაში შეიცავენ დიდ აზრობრივ და ემოციურ ინფორმაციას;

– მხატვრული დეტალები დიდ შემოქმედთან მეტწილად ატარებენ ინდივიდუალობის ბეჭედს და, ამ ინდივიდუალური მანერის შესაბამისად, გამოირჩევიან გამომსახველობით, თავისებურებით, განუმეორებლობით;

– ინტენსიური დეტალები პირველხარისხოვანი მნიშვნელობისაა, მაგრამ ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური მნიშვნელობით არანაკლებ მნიშვნელოვანია ექსტენსიური დეტალებიც. მხატვრული დეტალის განსაზღვრისას რაოდენობითი მაჩვენებლის გამოყენება ყოველთვის მართებული არაა;

– მხატვრულ დეტალთა მთელ რიგში გამოყოფენ „მეოთხე განზომილების“ დეტალებს, რომლებსაც გააჩნიათ განსაკუთრებული უნარი გამოიწვიონ

ასოციაციათა მყისიერი ჯაჭვური რეაქციის მეშვეობით საგნის ან მოვლენის აღქმა მთლიანობაში;

– მხატვრულ დეტალებს ეპიკურ ნაწარმოებებში აქვთ **იდუური, ესთეტიკური, ემოციური და ფსიქოლოგიური** დატვირთვა;

– დეტალის როლში შეიძლება გამოდიოდეს არა მხოლოდ საგანი, პეიზაჟისა და პერსონაჟის გარეგნობის წვრილმანი, არამედ ჟესტიცი, მოქმედ პირთა ქმედება, მათი გრძნობები, აზრები, გამონათქვამები და ა.შ. ამრიგად, დეტალები შეიძლება აღებულ იქნას არა მხოლოდ საგნობრივი, არამედ სულიერი სამყაროდანაც.

დაბოლოს მოვიყვანოთ თომას მანის ერთ გამონათქვამს, საიდანაც ჩანს, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა ის დეტალებს:

მოსხენებაში „იოსები და ძმანი მისნი“ მწერალი გვიხსნის, თუ როგორ ესმის მას რაიმე სიუჟეტის გადმოცემა ყველა დეტალის აღწერის მეშვეობით: „ეს ნიშნავს ზუსტად აღწერო, ხორცი შეასხა, უფრო ახლოს მოსწიო რაღაც ძალიან შორეული და ბუნდოვანი, ისე, რომ შეიქმნეს შთაბეჭდილება ყოველივე ამის თვალნათლივ დანახვისა და ხელით შეხებისა, თითქოს შენ, როგორც იქნა, ერთხელ და სამუდამოდ გაიგე სიმართლე იმის შესახებ, რაზედაც დიდი ხნის მანძილზე მხოლოდ ძალზე დაახლოებითი წარმოდგენა გქონდა“ **(Mann 1955, Bd. 12:448)**.

1.2. ლაიტმოტივი

ლაიტმოტივი ლიტერატურათმცოდნეობაში საკმაოდ ბუნდოვან ტერმინს წარმოადგენს, ვინაიდან სხვადასხვა სამეცნიერო შრომაში ის სხვადასხვა ცნების სინონიმად გვევლინება. ამ საკითხში გარკვევის მიზნით მივმართოთ მისი წარმოშობის სათავეებს და ლიტერატურათმცოდნეობაში მასთან დაკავშირებით დაგროვილ მასალას.

მელვინ ფრიდმანი „ცნობიერების ნაკადში“ აღნიშნავს: „იოლია ლიტერატურაში ლაიტმოტივის მოვლენის აღმოჩენა, მაგრამ ძალიან ძნელია მისი განსაზღვრა“ **(Friedman 1955:15)**. ფარული წინააღმდეგობა, რომელიც შეიმჩნევა ტექსტში არსებული ლაიტმოტივის ინტუიციურ შეგრძნებასა და მის პრაქტიკულ

ადმოჩენას შორის, დაკავშირებულია, პირველ რიგში, ამ ტერმინის საზღვრების დადგენის გაურკვეველობასთან: ის ეხამება სხვა ცნებებს, მაგალითად, თემას, სიმბოლოს, დეტალს, არქეტიპს, ხატს, თხრობით მოტივს, ლიტერატურულ მოტივს, გამჭოლ მოტივს, მუსიკალურ ლაიტმოტივს და სხვ.

ლაიტმოტივთან ლიტერატურათმცოდნეობაში გარკვეული ტერმინოლოგიური სირთულეებია დაკავშირებული, რაც ნათლად იკვეთება ამ მოვლენის განმსაზღვრელ სხვადასხვა დეფინიციაში: „სპეციფიკური იდეა ან დომინირებული ელემენტი, რომელიც ხელოვნების მთელ ნაწარმოებს გასდევს“ (**Scott, Arthur F. A Dictionary of Their Origin and Use 1979[1965]: „motif“**), „სიგნიფიცირებული ფრაზის ან დესკრიპტორთა ნაკრების ხშირი გამეორება ერთი ნაწარმოების ფარგლებში“ (**Abrams, Meyer Howard. A Glossary of Literary Terms 1972[1941]: „motif and theme“**), „თემა, ხასიათი, სიტყვათა კონსტრუქცია, რომელიც ფუნქციონირებს ლიტერატურასა და ფოლკლორში“ (**Beckson, Karl; Ganz, Arthur. Literary Terms: A Dictionary 1975: „motif“**), „განმეორებადი გამონათქვამი“ [„eine wiederkehrende Aussage“] (**Metzler Literatur Lexikon 1990:264**), „ხშირად განმეორებადი მოტივი“ [„häufig wiederkehrendes Motiv“] (**Meyers Neues Lexikon 1974:467**), „წამყვანი აზრი, დომინირებული განწყობილება, მთავარი თემა, აგრეთვე ნაწარმოების, შემოქმედების ან მიმართულების ძირითადი იდეური ან ემოციური ტონი“ (**Краткая литературная энциклопедия 1967:101**) და სხვ. როგორც ვხედავთ, ლაიტმოტივის ადგილი ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე არ არის მკაფიოდ განსაზღვრული და გადაუჭრელი რჩება რეალური ვითარებისადმი ყველა ამ დეფინიციის შეუსაბამობის პრობლემა. ტერმინი „ლაიტმოტივი“ ტრადიციულად ერთ სიბრტყეშია განლაგებული ცნებებთან „თემა“ და „ხატი“; შესაძლოა, ეს დაახლოებული ცნებებია, მაგრამ ნებისმიერი სინონიმია ანადგურებს ტერმინს (**Boekhorst Peter de 1987:17**).

აუცილებელია ზღვარის გავლება ლაიტმოტივსა და მასთან დაახლოებულ ცნებებს შორის. ამასთან აშკარაა, რომ ყველაზე დიდ სირთულეებს აქ იწვევს ტერმინების – „მოტივი“ და „ლაიტმოტივი“ – შეპირისპირება მათი „ნათესაობის“ გამო. „მოტივის“ ცნება ტერმინ „ლაიტმოტივთან“ მიმართებაში შეიძლება გვარეობითად ჩავთვალოთ, ვინაიდან სიტყვაში „ლაიტმოტივი“ („Leitmotiv“ გერმანულიდან „წამყვან მოტივს“ ნიშნავს) ჩანს ტერმინი „მოტივი“.

ლაიტმოტივის ცნება ტრადიციულად განიხილებოდა და განიხილება მოტივის კონცეფციების კონტექსტში. თავად ტერმინი „მოტივი“ ატარებს პირობითობისა და არასაკმარისი გარკვეულობის დაღს. ლიტერატურათმცოდნეობით ლექსიკონებში ვერ ვხვდებით ამ ტერმინის ერთიან, ზუსტ განსაზღვრას. ეს ცნება ერთ-ერთი საყრდენია მუსიკათმცოდნეობაში, იგი ასევე მნიშვნელოვანი ფუნქციის მქონეა აგრეთვე ლიტერატურათმცოდნეობაშიც. მისი ძირი უკავშირდება ლათინურ ზმნას „moveo“ (ვამოძრაებ).

საერთოდ ლაიტმოტივის კატეგორია ყველაზე აქტიურად მუშავდებოდა მუსიკათმცოდნეობასა და ლიტერატურაში, მაგრამ, ჩვენი აზრით, კვლევის მეთოდოლოგია უფრო ფართო, მეტაკულტურულ კონტექსტს საჭიროებს.

ისეთი მოვლენა, როგორც ლაიტმოტივია, ყალიბდება სიტყვიერი შემოქმედების ჯერ კიდევ უძველეს ფორმებში (**Веселовский 1989; Леви-Стросс 1987; Фрейденберг 1997**). მაგრამ ამ კატეგორიის თეორიული გააზრება და მისი თანმიმდევრული გამოყენება ხდება მხოლოდ XIX საუკუნეში: მუსიკაში (რიჰარდ ვაგნერი), მითოლოგიური გააზრებისა და მასთან დაკავშირებული მოტივის თეორიის სფეროში სხვადასხვა სამეცნიერო სკოლების მიერ, მაგ.: მითოლოგიურ (ვ. და ი. გრიმები და სხვ.); შედარებით (თ. ბენფეი); შედარებით-ისტორიულ (ა. ვესელოვსკი); ანთროპოლოგიურ (ე. ტეილორი, ა. ლენგი) და სხვა სკოლებში.

მითებსა და ფოლკლორის ნაწარმოებებს შორის მსგავსების არსებობის საკითხებთან დაკავშირებით ლიტერატურათმცოდნეები (თ.ბენფეი, ა. ვესელოვსკი, ვ.შერერი) კონცენტრირებას მოტივებსა და მათ ფუნქციებზე ახდენენ. მოტივების წარმოშობისა და არსებობის საკითხი სულ უფრო აქტუალური და ნაყოფიერი ხდება.

ა. ვესელოვსკი ქმნის ლიტერატურის გრამატიკას და მიდის დასკვნამდე, რომ არსებობს ლიტერატურის „ენის“ მინიმალური ერთეული – მოტივი (უმარტივესი დაუშლადი თხრობითი ერთეული) (**Веселовский 1913: 30**).

უნდა აღინიშნოს, რომ შემდგომში ო. ფრეიდენბერგის, ვ. პროპის, ბ. გასპაროვის და სხვა მრავალი მეცნიერის მიერ დამუშავებული მოტივის თეორიის კონცეფციები საკმაოდ ძლიერ განსხვავდება თავისი პირველწყაროსაგან – ა. ვესელოვსკის მოტივის თეორიისაგან.

პირველ რიგში ვ.პროპმა დაინახა, რომ ვესელოვსკის მოტივები დაშლადია და არაერთწევრიანი. პროპმა წინადადება წამოაყენა, გამოეყოთ პირველადი ელემენტი (ვესელივსკის მიხედვით – მოტივი) სხვა საფუძვლებზე დაყრდნობით

(Пропп 1969:18). ასეთ პირველად ელემენტად პროპს მოქმედ პირთა ფუნქციები მიაჩნდა. ცალკეული ფუნქციის შეპირისპირება ვესელოვსკის მიერ შემოთავაზებულ სიუჟეტებსა და მოტივებთან ავლენს მათ მეტ-ნაკლებ მსგავსებას, ესე იგი ფუნქციები ზოგჯერ ვესელოვსკის სიუჟეტებსა და მოტივებს ემთხვევა.

მიჰყვება რა ძირითადად ა. ვესელოვსკისა და ვ. პროპის ტრადიციას, **ო.ფრეიდენბერგი (Фрейденберг 1997:23)** აღრმავებს ერთ-ერთი ასპექტის – ცნობიერებისა და მის მიერ წარმოშობილი მოტივის კავშირის – დამუშავებას. თუ ვესელოვსკისთან მოტივები და სიუჟეტები იმ უძველესი ხალხის პოეტური ცნობისმოყვარეობის ნაყოფია, რომელმაც შეგნებულად შეთხზა ხატოვანი ეტიმოლოგია, ფრეიდენბერგთან სიუჟეტები უნებური, თავიანთ სტრუქტურაში უშუალოდ გამოსატყუი პირველყოფილი ხატოვანი (მითოლოგიური) წარმოდგენების დახასიათებას იძენენ. მოტივის განსახიერების ფორმა პერსონაჟია; მოვლენები გამოსატყუი იმ ქმედებებს, რომელთა პერსონიფიცირება გმირში ხდება. ამგვარად, მოტივი არის სიუჟეტური მეტაფორა, ის მართავს ხატსაცა და სიუჟეტს. სიუჟეტის ყველა პოტენცია ჩადებულია მოტივში როგორც ცნობიერების სფეროში. ტერმინი „მოტივი“ ასეთი გაგებით პოლისემანტიკურია.

მოტივის საკითხები მუდამ აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე XX საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობის სხვადასხვა სკოლებისა და მიმართულებების (ფორმალური, სტრუქტურული, პოსტსტრუქტურული) ყურადღების ცენტრში. ეს დაკავშირებულია პირველ რიგში იმასთან, რომ ტექსტის მოცემული ელემენტი შედარებით ადვილად გამოყოფადია, მიუხედავად იმისა, რომ ცნებები „მოტივი“ და „სიუჟეტი“ გარკვეულწილად აღრეულია; მეორე (რაც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია სტრუქტურალიზმისათვის), განმეორებადი მოტივი, საერთოდ მოტივი, შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ფორმალური, ასევე სემანტიკური პლანის თვალსაზრისით ტექსტის სხვადასხვა დონეზე; მესამე, მოტივის სემანტიკის გამოვლენისას გამოიყენება „მნიშვნელობის“ ახსნისათვის ყველა საჭირო საკითხის კომპლექსი: მითოლოგია, რიტუალი, ფოლკლორი, ეტიმოლოგია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოტივი იყო და რჩება მრავალმნიშვნელოვან სემიოტიკურ ობიექტად.

ასე, მაგალითად, **კ. ლევი-სტროსი (Левин-Стросс 1987)**, რომელიც იკვლევს მითოსს ენობრივი სტრუქტურული მოდელების მეშვეობით, მიდის იმ აზრამდე,

რომ მითოსი თავისი სტრუქტურით მუსიკას უახლოვდება. მოტივი აუცილებელია ლევი-სტროსისათვის უფრო მაღალი რანგის მოვლენის – მითოცნობიერების მოვლენათა – ასახსნელად.

ლევი-სტროსის ვარაუდით, შეუძლებელია აღვადგინოთ მოტივების ურთიერთქმედების ზუსტი სტრუქტურული ცნება (როგორც ამას პროპი აკეთებს). ერთი მითის მოტივები ახორციელებენ ყველა მითის განსაკუთრებულ დიალოგიურ ურთიერთობებს. არ არსებობს ცალკეული მოტივის ტეკადი მნიშვნელობა, არის უნივერსალური მნიშვნელობა, რომელიც ურთიერთქმედების პროცესში ყალიბდება (**Левин-Стросс 1987:117**).

ვ. პროპი დარწმუნებულია, რომ მის მიერ „ზღაპრის მორფოლოგიაში“ გადმოცემული და სტრუქტურალისტების მიერ შემოთავაზებული მეთოდები შეიძლება მიეუსადაგოთ მხატვრულ ლიტერატურას იქ, სადაც არის წმინდა განმეორებადობა მნიშვნელოვანი მასშტაბებით (როგორც ეს ხდება ფოლკლორსა და ენაში). გენიალური მწერლის ნაწარმოებების შესწავლა ზუსტი მეთოდებით უნდა იხამებდეს ერთადერთობის, განუმეორებლობის და განმეორებადობის შესწავლას. რაც არ უნდა ბევრი საერთო ნიშანი ვიპოვოთ გენიალური მწერლების შემოქმედებაში, პრინციპული განსხვავება ერთისა მეორისაგან იქნება ინდივიდუალური თვისებები. ძნელია ამას არ დავეთანხმოთ, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის, აღმოვაჩინოთ ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოებებში განმეორებადი ხერხები, ხატები, კომპოზიციური წყობა და მისთ. მსგავსი ხერხები საშუალებას იძლევიან გამოვავლინოთ ავტორის სტილური თავისებურებანი, პრობლემატიკა და სხვა მწერლის მხატვრული მანერისათვის დამახასიათებელი მყარი ელემენტები, რომლებიც განასხვავებენ ერთ ავტორს მეორისაგან. ასე ისმება ნარატიული ტექსტების უნივერსალური მოდელის აგების საკითხი.

ც. ტოდოროვს მიაჩნია, რომ მინიმალური ნარატიული გამონათქვამი (მოტივი, ფუნქცია, ნარემა, მოტიფემა) ზმნის გარდა (ასე იყო ეს ა. რეფორმაციისთან და ვ. პროპთან) შეიცავს სუბიექტს (რომელიც განიცდის მოქმედებას ან სჩადის მოქმედებას) და სუბიექტის მდგომარეობის ატრიბუტებს (**Todorov 1971**). ამასთან მოტივები შეიძლება ორგანიზებული იყოს არა მხოლოდ ერთხაზოვნად. არაერთხაზოვანი „სვლების“ ასეთ ვარიანტებს აგებდნენ ა. დანდესი, კ. ბრემონი და სხვ.

ლაიტმოტივური ნარატოლოგიური სტრუქტურების მკვლევარები დარწმუნებულნი არიან იმაში, რომ თხრობა უსათუოდ ვარაუდობს მოქმედ პერსონაჟთა ანთროპომორფულ ხასიათს. ა.-ჟ. გრეიმასის თეორიაში ამ დარწმუნებულობას მივყავართ სამყაროს ერთგვარ „ანთროპომორფიზაციისაკენ“. თავიანთ წიგნში „სემიოტიკა, ანუ ენის თეორიის განმარტებითი ლექსიკონი“ (Courte, Greimas 1979) ა.გრეიმასი და ა.კურტე აკავშირებენ ლაიტმოტივებს ნარატიულ სტრუქტურასთან. პროპის აზრი ნარატიული ორგანიზაციის უნივერსალური ფორმების არსებობის შესახებ ფუძემდებლური გახდა ამ გამოკვლევებისათვის.

პროპის შრომათა თანმიმდევრული განზოგადების შედეგად წარმოშობილი ნარატიული სქემა წარმოგვიდგება როგორც რეფერენციის გარკვეული იდეოლოგიური მოდელი, რომელიც ჯერ კიდევ დიდხანს მისცემს სტიმულს ნარატიულობასთან დაკავშირებულ ყველა გამოკვლევას.

ყველაფერი ზემოთქმული დამაჯერებლად გვიმტკიცებს, რომ ლაიტმოტივური ელემენტები დომინირებენ როგორც სემანტიკურ, ასევე ფორმალურ დონეზეც და წარმოადგენენ თხრობითი სტრუქტურების საფუძველს.

ლაიტმოტივების მხატვრულ ფუნქციებთან დაკავშირებით გამოთქმული სხვადასხვა თვალსაზრისის ანალიზი გვარწმუნებს, რომ პოეტიკის ამ კატეგორიას გააჩნია ერთგვარი პროტეიზმი (ცვალებადობა). მსგავსი ცვალებადობა განპირობებულია ობიექტური და სუბიექტური ხასიათის ორი ფაქტორით: ერთის მხრივ, ლაიტმოტივების სისტემა ყოველ ხელოვანთან ასახავს კულტურულ-ისტორიული და ლიტერატურული პროცესის დომინანტებს, ესე იგი განპირობებულია ისტორიულად; მეორეს მხრივ, ლაიტმოტივი მთლიანად დამოკიდებულია მწერლის ინდივიდუალობასა და კონკრეტულ თავისებურებებზე, ავტორის მიზნებსა და ამოცანებზე ცალკეული ნაწარმოების შექმნის დროს. ამ გაგებით ლაიტმოტივები, ერთის მხრივ, თითქოს ხელახლა იბადებიან, მეორეს მხრივ, იქცევიან ერთგვარ მხატვრულ არქეტიპებად.

ახალი დროის მხატვრულ ლიტერატურასთან მიმართებაში მოტივი უფრო ხშირად განიხილება როგორც „კონკრეტული დეტალებიდან განყენებული და უმარტივეს სიტყვიერ ფორმულაში გამოხატული სქემატური გადმოცემა ნაწარმოების შინაარსის იმ ელემენტებისა, რომლებიც მონაწილეობენ ფაბულის (სიუჟეტის) შექმნაში“ (Краткая литературная энциклопедия 1967:995). „წამყვანი მოტივი მწერლის ერთ ან რამდენიმე ნაწარმოებში შეიძლება განისაზღვროს

როგორც ლაიტმოტივი“ (Литературная энциклопедия 2001:594).

მოტივი იქცა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის აქტუალურ ასპექტად, რის შედეგადაც ეს ტერმინი სულ უფრო და უფრო ჰკარგავს თავის წინანდელ შინაარსს, რომელიც განეკუთვნებოდა ნაწარმოების ფორმალურ სტრუქტურას: „მკაცრი“ პოეტიკის სფეროდან ის გადადის მწერლის მსოფლმხედველობისა და ფსიქოლოგიის (ან თუნდაც შემოქმედების ფსიქოლოგიის) სფეროში. მოტივებს უწოდებდნენ აგრეთვე პოეტისთვის დამახასიათებელ ლირიკულ თემებს ან გრძნობების, განცდებისა და იდეების კომპლექსს, მიუხედავად იმისა, პოულობდნენ თუ არა ისინი შესაბამის გამოსატყულებას რაიმე მყარ ფორმულაში.

სიტყვიერ-მხატვრული ნაწარმოების იმ ზემომოხსენიებული ასპექტისაგან განსხვავებით, რომლის თანახმადაც მოტივს უკავშირებენ სიუჟეტის ისეთ ელემენტს (ამბავს ან მდგომარეობას), რომელიც მეორდება მის შემადგენლობაში და (ან) ცნობილია ტრადიციიდან, მოტივს სამეცნიერო ლიტერატურაში განიხილავენ აგრეთვე როგორც ისეთი სახის ამბებისა და მდგომარეობების სიტყვიერ აღნიშვნას, რომელიც ელემენტის სახით შედის უკვე არა სიუჟეტის, არამედ ტექსტის შემადგენლობაში (Тамарченко 1998:41-44).

ლაიტმოტივის ცნება განიხილებოდა აგრეთვე მოტივის თემატური და თემატურ-სემანტიკური კონცეფციების კონტექსტში (Томашевский 1996; Гаспаров 1994). თემატურ-სემანტიკური მიდგომის ჭრილში მოტივი და ლაიტმოტივი პრაქტიკულად იგივეობრივი ცნებებია და უკავშირდებიან ბ. ტომაშევსკის გამოკვლევებს. მეცნიერი განმარტავს მოტივს როგორც ელემენტარულ თხრობით თემას. მისი განმარტებით, „თემის ცნება არის შემაჯამებელი ცნება, რომელიც აერთიანებს ნაწარმოების სიტყვიერ მასალას. თემა შეიძლება ჰქონდეს მთელ ნაწარმოებს და ამავე დროს ნაწარმოების ყოველ ნაწილს თავისი საკუთარი თემა გააჩნია“. მოტივის ცნებას იგი შემდეგნაირად ახსნის: ეს არის „ნაწარმოების მცირე ნაწილების თემები, რომელთა შემდგომი დანაწევრება-დაქუცმაცება უკვე აღარ შეიძლება“ (Томашевский 1996:71). მოტივები იყოფა ორ ჯგუფად: ესაა სტატიკური და დინამიკური მოტივები. ტიპური სტატიკური მოტივები, მკვლევარის აზრით, არის ბუნების, ადგილის, გარემოს, პერსონაჟებისა და მათი ხასიათების აღწერა. დინამიკურ მოტივებს განეკუთვნებიან გმირთა საქციელები და მათი ქმედება. ლაიტმოტივი კი, ტომაშევსკის აზრით, არის მოტივი, რომელიც მეორდება „მეტ-ნაკლებად ხშირად

და განსაკუთრებულად, თუ ის არის თავისუფალი, ე.ი. ფაბულაში არაჩაწილი“ (Томашевский 1996:187). ე.ი. ლაიტმოტივი მეცნიერს ესმოდა როგორც ნაწარმოების განმეორებადი თემა. არსებითი მნიშვნელობა ტომაშევსკის განსაზღვრაში ჰქონდა აგრეთვე ლაიტმოტივის „გამჭოლ“, ფაბულას მიღმა არსებულ ხასიათს, რაც ასეთ გააზრებაში ლაიტმოტივის ცნებას ლირიულ თემას უახლოვებდა. ამრიგად, ლაიტმოტივი ტომაშევსკისთვის სინამდვილეში ლირიულ თემას წარმოადგენდა. ამასთან, აღიარებდა რა „შედარებითი პოეტიკის მოტივის“, როგორც მთლიანი წარმონაქმნის, უფლებას არსებობაზე, ტომაშევსკი არ აწარმოებდა ასეთი მოტივის მთლიანობის, მისი „ისტორიული დაუშლელობის“ უნარ-თვისებათა ანალიზს.

თემატურ-სემანტიკური განმარტების ჭრილში ატარებს ინტერტექსტუალურ ანალიზს აგრეთვე ბ. გასპაროვი. მის მიერ 70-იანი წლების მიწურულს შემოთავაზებული იქნა მოტივური ანალიზის განახლებული მეთოდოლოგია, რომელიც გახდა გარდამავალი რგოლი სტრუქტურალიზმიდან პოსტსტრუქტურალიზმზე. ასეთი ანალიზის ერთ-ერთი სპეციფიკური თავისებურებაა ამორფულობა და არამკაფიო სტრუქტურულობა. თანამედროვე მოტივური ანალიზი ძლიერ განსხვავდება ა.ვესელოვსკისა და ვ. პროპის მიერ ჩამოყალიბებული მოტივური ანალიზის პრინციპებისაგან. ბ.გასპაროვი „მოტივსა“ და „ლაიტმოტივს“ განიხილავს პრაქტიკულად როგორც ერთსა და იმავე ცნებას. მის წიგნში „ლიტერატურული ლაიტმოტივები“(1994) მოტივიც აგრეთვე თემაა, მაგრამ დანახული ნარატივის აქტუალური აზრის რაკურსში, მოტივის ისეთ თვისებაზე აქცენტირებით, როგორიცაა განმეორებადობა. ბ.გასპაროვი განმარტავს ცნებას „მოტივი“ უკიდურესად ფართოდ. „მხედველობაში გვაქვს ისეთი პრინციპი, რომლის დროსაც გარკვეული მოტივი, წარმოიშობა რა ერთხელ, მეორდება შემდეგ მრავალჯერ და გამოდის ყოველთვის ახალი ვარიანტის სახით... მოტივის როლში შეიძლება გამოდიოდეს ნებისმიერი ფენომენი, ნებისმიერი აზრობრივი „ლაქა“ – მოვლენა, ხასიათის ნიშანი, ლანდშაფტის ელემენტი, ნებისმიერი საგანი, წარმოთქმული სიტყვა, ფერი, ბგერა და ა.შ.; ერთადერთი, რაც მოტივს განსაზღვრავს, ეს არის მისი რეპროდუქცია ტექსტში“ (Гаспаров 1994: 30). ასეთი გაგებით მოტივს არ გააჩნია აგებულების ზუსტი, წინასწარ მოცემული სქემა, განმტკიცებული ადგილი კომპოზიციაში, ის აღიქმება ერთდროულად ყველა ფაქტთან ერთად.

ამასთან სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილია ლაიტმოტივის გაგების კიდევ სხვა ტრადიციაც – ფუნქციონალური: ლაიტმოტივი განისაზღვრება ნაწარმოების ტექსტში მისი განმეორებადობის ხასიათის გათვალისწინებით (**Havenstein 1927; Pache 1907; Walzel 1926; Peter 1929; Jacob 1926; Hotes 1931; Peacock 1034; Mayer 1950; Koopmann 1962, 1995; Weiss 1964; Rothenberg 1969; Keller 1988; Müller 1988; Kristiansen 1995; Vogt 1995; Wirtz 1975; Vaget 1984; Reiss 1970; Weiss 1964; Jung 1969; ჯინორია 1966; ფანჯიკიძე 1995; Адмони и Сильман 1973; Meyers Neues Lexikon 1974:467; Metzler Literatur Lexikon 1990:264; Grundbegriffe der Literaturwissenschaft 2002:110; Harenberg Lexikon der Weltliteratur 1989:1767; Роднянская 1967:101; Тюлений 2001:435; Силантьев 2004:94; Богатырев 1971:432; Целкова 2000:207).**

მიმოვიხილოთ ლაიტმოტივის თეორიის ეს მიმართულება. გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს საკითხი საკმაოდ ვრცელადაა დამუშავებული, უმეტეს შემთხვევაში თომას მანის შემოქმედებასთან მიმართებაში. ჩვენც ძირითადად სწორედ ამ კუთხით განვიხილავთ აღნიშნულ პრობლემას. ამასთან უნდა გაირკვეს ისეთი საკითხები, როგორცაა ლაიტმოტივის განმარტება და მისი გააზრება ფუნქციონალური მიდგომის ჭრილში, ლიტერატურულ და მუსიკალურ ლაიტმოტივთა მიმართებები, მეცნიერთა მოსაზრებანი თ. მანის ლაიტმოტივის შესახებ, თავად თ. მანის დამოკიდებულება ლაიტმოტივისადმი და სხვ.

ლაიტმოტივის სხვადასხვა დეფინიციაში საზგასმულია, რომ ეს არის ტექსტის ერთ-ერთი სტრუქტურული ელემენტი: ხატოვანი კონსტრუქცია, განმეორებადი დეტალი, განმეორებადი მოტივი, განმეორებადი გამონათქვამი, განმეორებადი ინტონაცია (ლაიტინტონაცია), რომელიც გამოიყენება პერსონაჟის, განცდის ან სიტუაციის დახასიათების საშუალებად. ცალკეულ საგნებთან, მხატვრულ სახესთან, სიტუაციასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეასთან მჭიდრო კავშირში (უცვლელად ან სახეშეცვლილი ფორმით) ნაწილობრივ განახლებულ, ვარირებულ კონტექსტში განმეორებისას იგი იოლად აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში;

რამდენიმე ლაიტმოტივი კონტრასტულად წარმოაჩენს ერთმანეთის დამახასიათებელ თვისებებს, კონტრაპუნქტულად გადაიხლართებიან, ერთი მეორეში გადადიან და ჰქმნიან ლაიტმოტივთა სისტემას (**Meyers Neues Lexikon 1974:467; Metzler Literatur Lexikon 1990:264; Grundbegriffe der Literaturwissenschaft**

2002:110; Harenberg Lexikon der Weltliteratur 1989:1767; Роднянская 1967:101; Тюленин 2001:435).

მოვიყვანო ლაიტმოტივის ცნების განმარტებას ორი გერმანული ლექსიკონიდან.

“Leitmotiv: 1. *Literatur* häufig wiederkehrendes Motiv in Gestalt der Darstellung von *Dingen ... von Vorgängen und Handlungen ... und von Äußerungen...* Die künstlerische Bedeutung des L. liegt in seinem aus der Volkspoesie gewonnenen Zug zum Darstellen des Charakteristischen. In diesem Sinne sind zahlreiche Varianten möglich, die vom einfachen Typisieren bis zu äußerst differenzierten Abwandlungen eines Hauptmotivs” (**Meyers Neues Lexikon 1974:467).**

“Leitmotiv... – In der Literatur: analog dem L. in der Musik eine einprägsame, im selben oder im annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage, die einer bestimmten Gestalt, Situation, Gefühlslage oder Stimmung, auch einem Gegenstand, einer Idee oder einem Sachverhalt zugeordnet ist... Häufig, aber irreführend bezeichnet man das vorherrschende Motiv oder Thema eines Werkes, seine Grundhaltung oder Grundstimmung selbst dann als L., wenn wörtl. oder annähernd wörtl. Wiederkehr von Aussagen nicht vorliegt” (**Metzler Literatur Lexikon 1990:264).**

ზემომოყვანილ დეფინიციებში ლაიტმოტივი წარმოდგენილია როგორც სტრუქტურული ფაქტორი, მოცემულია მისი კონკრეტული, ვიწრო მნიშვნელობა. რაც შეეხება სიტყვა „ლაიტმოტივის“ უფრო ფართო გაგებას, ამ საკითხთან დაკავშირებით თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთიანი აზრი არ არსებობს (**კიკაჩიშვილი 1999:276; ფანჯიკიძე 1995:153; Meyers Neues Lexikon 1974:467; Metzler Literatur Lexikon 1990:264; Роднянская 1967:101; Тюленин 2001:435).**

ჩვენ საინტერესოდ მივიჩნევთ იმ მეცნიერთა მოსაზრებებს, რომლებიც აღნიშნულ სიტყვას ფართო მნიშვნელობითაც განიხილავენ: ეს არის ლიტერატურული ნაწარმოების, მოცემული ავტორის შემოქმედების ან მთელი ლიტერატურული მიმართულების ძირითადი აზრი („ლაიტმოტივი“ სიტყვასიტყვით „წამყვან მოტივს“ ნიშნავს), იდეა, გაბატონებული განწყობილება, ემოციური ტონი (**ფანჯიკიძე 1995:153; კიკაჩიშვილი 1999:276; Роднянская 1967:101; Тюленин 2001:435).** პოზიციის არჩევისას ჩვენ ვეყრდნობოდით აგრეთვე თ. მანის მოსაზრებას: „So hat auch das Lebenswerk als Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuche dienen, Einheit zu schaffen, Einheit fühlbar zu machen und das Ganze im Einzelwerk

gegenwärtig zu halten“ (Mann 1990, B. XI:603).

არსებითად მნიშვნელოვანი და მეთოდოლოგიურად ნიშნადია, ჩვენი აზრით, ლაიტმოტივისა და მოტივის გამიჯვნა ი.ვ.სილანტიევის მიერ: “განმეორებადობის კრიტერიუმის თვალსაზრისით მოტივისა და ლაიტმოტივის ცნებები საწინააღმდეგოა. ლაიტმოტივის ნიშანია მისი აუცილებელი განმეორებადობა ერთი და იგივე ნაწარმოების ტექსტის ფარგლებში; მოტივის ნიშანია მისი აუცილებელი განმეორებადობა ერთი ნაწარმოების ფარგლებსგარეთ. ამასთან კონკრეტულ ნაწარმოებში მოტივი შეიძლება გამოდიოდეს ლაიტმოტივის ფუნქციით, თუ იგი შეიძენს წამყვან ხასიათს ამ ნაწარმოების ტექსტის ფარგლებში” (Силантьев 2004:94).

მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, "თემისა" და "მოტივის", ერთის მხრივ, და, მეორეს მხრივ, "ლაიტთემისა" და "ლაიტმოტივის" ცნებების სწორი გაგება. ლიტერატურათმცოდნეობაში ხდება მათი აღრევა: ლაიტმოტივი და ლაიტთემა ხშირად ერთმანეთთანაა გაიგივებული, რაც არასწორად მიგვაჩნია. ლიტერატურული ნაწარმოების ლაიტთემა ლაიტმოტივის ან ლაიტმოტივთა კომპლექსის მეშვეობით ხორციელდება, რაც ტექსტის უშუალო სტრუქტურული ელემენტია. სწორედ ლაიტმოტივური სისტემა უზრუნველყოფს თემისა და პრობლემის ხატოვან განსხეულებას ტექსტში. (Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001:437; Metzler Literatur Lexikon 1990:264).

ლიტერატურათმცოდნეობაში ჩვეულებრივ მიუთითებენ, რომ ცნება „ლაიტმოტივი“ მუსიკის თეორიიდან ლიტერატურათმცოდნეობაში გადმოტანილი მუსიკალური ტერმინია. ის პირველად ჩნდება ფ. ვ. იენსთან 1871 წელს ვებერის ნაწარმოებების თემატურ ჩამონათვალში, შემდეგ კი ის შემოთავაზებული იქნა პ. ფონ ვოლცოგენის მიერ რ. ვაგნერის „ნიბელუნგის ბეჭდის“ საორკესტრო პოლიფონიის დასახასიათებლად (1876). საჭიროდ მივიჩნევთ პარალელი გაავალოთ მუსიკალურსა და ლიტერატურათმცოდნეობით ლაიტმოტივებს შორის.

ლაიტმოტივის ცნების გარკვევა მუსიკის სფეროში (სადაც ის აშკარად ისმის მუსიკალურ ფრაზაში, შეიძლება მისი წაკითხვა სანოტო ფურცლიდან, ან სმენით დაჭერა) აადვილებს ამ მოვლენის ბუნების გაგებას ლიტერატურული ტექსტის სივრცეში. მუსიკალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი იძლევა ასეთ განმარტებას: “*ლაიტმოტივი* არის შედარებით მოკლე მუსიკალური წყობა, რომელიც არაერთგზის მეორდება მუსიკალური ნაწარმოების განმავლობაში; გამოიყენება განსაზღვრული პერსონაჟის, საგნის, მოვლენის ან განყენებული

ცნების ნიშნისა და მახასიათებლის როლში. ლაიტმოტივის სახით შეიძლება შეგვხვდეს მელოდია (ლაიტთემა), ჰარმონიული კონსტრუქცია ან ცალკეული ჰარმონია (ლაიტჰარმონია), ინსტრუმენტალური ტემბრი (ლაიტტემბრი)” **(Музыкальный энциклопедический словарь 1990:300).**

ამ მუსიკათმცოდნეობით დეფინიციაში ბევრი მსგავსებაა ლაიტმოტივის ლიტერატურათმცოდნეობით შემდეგ ასპექტთან:

1. ლაიტმოტივი მოცემული კონკრეტული ტექსტის ფენომენია;
2. განმეორება არის მისი, როგორც პოეტური კატეგორიის, საფუძველი;
3. ლაიტმოტივის მთავარი ფუნქცია არის პერსონაჟის, განსაზღვრული თემის და სხვ. მარკირება;
4. ლაიტმოტივი გამოხატვის სხვადასხვა ხერხებს ამრავალფეროვნებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ თავად რ.ვაგნერი ლაიტმოტივის ტერმინით არ სარგებლობდა. ის იყენებდა ცნებებს “მელოდიური მომენტები”, “Grundthemen”, “Erinnerungsmotive” და სხვ.

რიპარდ ვაგნერმა შექმნა და გამოიყენა თავის ნაწარმოებებში ახალი მუსიკალური დრამატურგიის პრინციპები, რომლის ძირითად კატეგორიად *ლაიტმოტივი* იქცა. ვაგნერისათვის ლაიტმოტივი მუსიკალური დრამატურგიის ფუძემდებლური პრინციპი ხდება, რომელიც ყოფიერების ასახვისა და გააზრების უნივერსალურ საშუალებას აყალიბებს, ესე იგი გნოსეოლოგიურ პრინციპად იქცევა (ტეტრალოგია „ნიბელუნგის ბეჭედი“, „ნიურნბერგელი მაისტერზინგერები“ და სხვ.)

ლაიტმოტივი ვაგნერთან სიტყვისა და სცენური მოქმედების შეერთების საშუალებაა, ყოველი იდეა და ყოველი პოეტური ხატი აქ სპეციფიკურად ორგანიზებულია მუსიკალური მოტივის მეშვეობით. „ნიბელუნგის ბეჭდის“ უმთავრესი ხატები და ცნებები თავიანთ მყარ მელოდიურ ქდერადობას იძენენ. ამ სიმყარის წყალობით ისინი იოლად განირჩევიან მუსიკალური მოქმედების მსვლელობაში და შეერთებისას ერთგვარ მოტივურ-ხატოვან სიმბიოზს ქმნიან. ნაწარმოებისა და მუსიკალურ სახეთა აგებულებისადმი ასეთი მიდგომისას ღრმავდება მათი ფილოსოფიური შინაარსი. ამ დროს სახე უერთდება მის ბგერობრივ ინტერპრეტაციას.

ლაიტმოტივი ვაგნერთან ერთდროულად რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს: გამომსახველობითს, აზრობრივს, კონსტრუქციულს.

ლაიტმოტივის პრინციპის ფორმირებისათვის მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სიუჟეტები, რომლებსაც ვაგნერი ირჩევდა, ძირითადად მითოლოგიური იყო. ეს საშუალებას აძლევდა მას, ჩაღრმავებულიყო ადამიანის ცნობიერების სიღრმისეულ სფეროებში, ეძებნა ეროვნული თავისებურებების წყაროები, ეროვნული მენტალიტეტის ფორმირების პრინციპები, რადგან ყოველივე ეს აზროვნების ამ პირველად ფორმებში, მითოლოგიასა და ფოლკლორში ვლინდება.

ლაიტმოტივის განსაკუთრებულ გააქტიურებას ვაგნერთან ე.მ. მელეტინსკი უკავშირებს იმას, რომ ვაგნერი გარკვეულწილად რომანტიკოსების ტრადიციას აგრძელებს: „... ნეორომანტიკულ, მითოლოგიურ სიმბოლიზმს შეესაბამება ვაგნერის მიერ დამუშავებული გამჭოლი თემების (ლაიტმოტივების) მუსიკალურ-დრამატული ტექნიკა – ცალკეული ფრაზების განმეორებადი „ციტატების“, ასეთი მოტივების გაშლის სახით და ა.შ. ლაიტმოტივების ეს ტექნიკა შემდგომში გადატანილ იქნა XX საუკუნის მითოლოგიზირებულ რომანში“ **(Мелетинский 1995:293)**.

ვაგნერი შეგნებულად და თანმიმდევრულად იყენებდა მითოლოგიურ სიუჟეტებს, ვინაიდან ისინი ხატოვან-პოეტური ფორმით გამოხატავდნენ ეროვნული სულის არსს, სულისა, რომელიც, მისი აზრით, მხოლოდ ხალხშია შენარჩუნებული. კულტურის ამ შრის საერთო თავისებურებას კი წარმოადგენდა მსგავსი სიუჟეტების, ხატებისა და მისთ. განმეორებადობა სხვადასხვა ვარიაციებით.

ლაიტმოტივი ვაგნერთან იდეის, აზრის მატარებელია, ვინაიდან, მისი აზრით, ხელოვნებაში “თითოეული თავისებურად გრძნობს, იმდენად მრავალფეროვანია დრამის შენობა” **(Вагнер 1978:476)**. აი რატომაა ასე მნიშვნელოვანი ლაიტმოტივის მთავარი ამოცანის გაგება: “მელოდიურმა მომენტმა” რომ შეასრულოს თავისი მისია, მან წინასწარ უნდა მისცეს ასოციაციებს საჭირო მიმართულება. სწორედ ასოციაციური რიგი იქმნება ლაიტმოტივით. სწორედ ლაიტმოტივი ანიჭებს გამეორებებს გამჭვირვალობას და გვიხსნის დრამატულ მოქმედებას.

ლაიტმოტივი ვაგნერის მუსიკალურ დრამაში ასრულებს აგრეთვე სერიოზულ სტრუქტურულ ამოცანებს. კომპოზიტორი იწყებს იმით, რომ ერთ ტონში აერთიანებს ყველა ლაიტმოტივს, შემდეგ კი მთელი ტეტრალოგიის განმავლობაში ახდენს მათ ცალ-ცალკე აქტივიზირებას, ამასთან თითოეული

ლაიტმოტივი ერწყმის სხვებს და ჰქმნის ვაგნერისეულ უსასრულო მელოდიას. ვაგნერი იყენებს ლაიტმოტივების თავისებურ “წვნას”, რაც უზრუნველყოფს მისი გიგანტური ნაწარმოების – “ხელოვნების მთლიანი ნაწარმოების” – საერთო სიმწყობრეს. მეცნიერები მიუთითებენ, რომ ვაგნერისეული მემკვიდრეობის წამყვანი პრობლემა – ლაიტმოტივურობის პრობლემაა. ამასთან დაკავშირებით ჯერ კიდევ თომას მანი აღნიშნავდა, რომ ვაგნერი გადააქცევს “მოგონებამოტივს” “ფსიქოლოგიური მინიშნებების, ჩაღრმავებების, თანდათან გაცნობიერებული კავშირების” იარაღად (Mann 1990, Bd. IX : 368-369).

“Das Leben und Weben der Leitmotive” (Mann 1990, Bd.1: 499) – ეს თომას მანის თხრობითი ხელოვნების ერთ-ერთი თავისებურებაა. ცნობილია, რომ მან ლაიტმოტივი მუსიკიდან, ვაგნერისაგან ისესხა და თავის შემოქმედებაში გადმოიტანა. თავად მწერალი არაერთხელ აღნიშნავდა ამის შესახებ. თუ ემილ ზოლა ძალზე მოკრძალებულად შენიშნავდა, რომ მის რომანებში “ზოგი რამ ვაგნერის მოტივებს ჰგავს” (ციტირ. Schröder 1950: 154), თომას მანმა, რომელიც თავის თავს უწოდებდა “zu den Musikern unter den Dichtern” („მუსიკოსი პოეტთა შორის“) (Mann 1990, Bd.XI:611) და მიაჩნდა, რომ ყოველი მისი რომანი „ყოველთვის სიმფონიაა“ (“Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen”) (იქვე), ვაგნერიდან აღქმული ლაიტმოტივური სტრუქტურა ძირითადად აქცია თავის შემოქმედებაში. თომას მანი პირდაპირ მიუთითებს ვაგნერზე როგორც თავის წინამორბედზე: „... განსაკუთრებით მე მივდევდი ვაგნერს ლაიტმოტივების გამოყენებაში“ (Mann 1990, Bd.XI:611). სტატიაში „Der französische Einfluss“ მწერალი ვაგნერს ოსტატს („meinen Meister“) უწოდებს და ხაზს უსვამს იმას, თუ რა გავლენა მოახდინა მასზე ვაგნერმა: „ეს ვაგნერის მუსიკისათვის და აგრეთვე ჩრდილოეთისთვის დამახასიათებელი ზემოქმედების საშუალებანი ჩემში ინსტინქტურ დონეზე წარმოიშვა. მართლაც რომ ჩემს „ბუდენბროკებში“, ამ ეპიკურ, ლაიტმოტივებით გამსჭვალულ და შეკრულ მოთხრობაში რამდენიმე თაობის შესახებ, იოლია შეიგრძნო 'ნიბელუნგის ბეჭდის' სულის გავლენა“ (Mann 1990, Bd.X:838). ლაიტმოტივების ტექნიკა გამოიყენება ავტორის მიერ, რათა აჩვენოს „დაცემის“ თემა, ცხადად წარმოაჩინოს ცვლილებების პროცესი.

მკვლევარები წინააღმდეგობრივ მოსაზრებებს გამოთქვამენ იმის თაობაზე, თუ როგორ იყენებს მწერალი ლაიტმოტივის პრინციპს თავის შემოქმედებაში.

ლაიტმოტივი გაგებულია როგორც „ზედაპირული ნიშნების განმტკიცების“ საშუალება (Mayer 1980:115), როგორც „მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების გამოსახატავი საშუალება“, როგორც საშუალება „ყოველდღიურობის ნატურალისტური ასახვისათვის“, ან იმისათვის, რომ გამოხატოს „ურყევობა გუნება-განწყობილებაში“(Reiss1972:23). ჰავენშტაინი, მაგალითად, „ლაიტმოტივის“ ცნების სიფართოვესთან ერთად განასხვავებს აგრეთვე მის „გრძნობად სიფართოვეს“ (Havenstein 1927:60). ის ვარაუდობს, რომ მუსიკისთვის ისეთი სპეციფიკური ცნება, როგორც ლაიტმოტივია, შეიძლება დაიყვანოს გრძნობადობის სფეროდ. ზოგჯერ ლაიტმოტივს განიხილავენ, როგორც „epitheton ornans“ (Mayer 1980:114). ზოგჯერ მას მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლოს უტოლებენ (Reiss 1972:23), ხშირად – რომანის თემას (Schleifenbaum 1956:152). პახე „ლაიტმოტივის“ ტერმინის ქვეშ მხოლოდ გმირთა დახასიათების საშუალებას გულისხმობს (Pache1907:66,70).

საჭიროა განვიხილოთ ლაიტმოტივების სახეობები როგორც ზოგადად, ასევე თომას მანის შემოქმედებასთან მიმართებაში. მეცნიერთა ნაწილს მიაჩნია, რომ ლაიტმოტივი უნდა ვუწოდოთ მხოლოდ წმინდა სახის გამეორებას, ე.ი. როდესაც ხდება სიტყვის ან ფრაზის ზუსტი კოპირება. ამგვარი ცნება მოიცავს გმირთა უცვლელ რეპლიკებს, ფიზიოგნომიურ ნიშნებს, დამახასიათებელ განმეორებად ჟესტებს, რომლებიც ტექსტში ყოველთვის ერთსა და იმავე ფრაზით შემოჰყავთ. მათ „სავიზიტო ბარათს“ (Walzel 1926:155) ან არანამდვილ ლაიტმოტივს (Hotes 1931:11,13) უწოდებენ, ასევე “Epitheton ornans“ ან „Epitheton ornans der alten Homerischen Tradition“ (Koopmann 1995:59). მათი მთავარი ფუნქციაა, გააიოლონ ტექსტში ახალი პერსონაჟის შემოყვანა. ამ მოსაზრებას ემხრობიან მეცნიერები: ა.პახე, ჰ.მაიერი, გ.ჰარლასი, ფ.მიულერი, ო.ჯინორია, დ.ფანჯიკიძე. მეცნიერთა სხვა ჯგუფი ლაიტმოტივად თვლის მხოლოდ ისეთს, როდესაც ყოველ ახალ გამეორებასთან ერთად ტექსტში ახალი მნიშვნელობა ჩნდება (მაგ., ლ.ჰოტესი, ვ.ვაისი). მაგრამ მკვლევართა უმეტესობა ორივე ტიპის ლაიტმოტივს აღიარებს: თითქმის ყველა მკვლევარი ადასტურებს განმეორებას როგორც ლაიტმოტივის ერთ-ერთ აუცილებელ თვისებას: ლაიტმოტივი მეორდება ან მთლიანად, ან სახეშეცვლილი ფორმით. ჰელმუტ კოპმანი ამ “Epitheton ornans“-ლაიტმოტივებს უპირისპირებს ვაგნერისეულ მუსიკალურსა და თომას მანისეულ ეპიკურ ლაიტმოტივებს: „მოტივები, რომლებიც კავშირშია ცენტრალურ

კომპლექსებთან, ანდა მათ ილუსტრირებას ახდენენ – აი მხოლოდ ეს არის საკუთრივ ლაიტმოტივები ვაგნერისეული და მანისეული გაგებით“ (**Koopmann 1995:59**).

ლაიტმოტივის ცნების განსაზღვრასთან დაკავშირებით აუცილებელია გავითვალისწინოთ აღნიშნულ საკითხზე აგრეთვე თავად თ. მანის ზოგიერთი მოსაზრება.

ტერმინს „ლაიტმოტივი“ თ.მანი პირველად იყენებს თავის სტატიაში „Mitteilung an die literarhistorische Gesellschaft in Bonn“(1906). ამ ფაქტთან დაკავშირებით ოსკარ ვალცელი წერს, რომ აქ მწერალმა გვაგრძნობინა, რომ მას არ უყვარს ლაიტმოტივი, თუ ის მხოლოდ ფიზიოგნომიური და მიმიკური შინაარსის სიტყვაა (**Walzel 1907:263**). სტატიაში კი ვკითხულობთ, რომ თ.მანმა, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, განავითარა და გააღრმავა უკვე მრავალჯერ გამოყენებული „ლაიტმოტივი“; ის მასთან გამოიყენება უკვე არა როგორც ფიზიოგნომიური და მიმიკური შინაარსის სიტყვა, არამედ „პირდაპირ მუსიკალურად“. შემდეგ მწერალი საკმაოდ ვრცლად მსჯელობს მარკირებაზე. მას აინტერესებს, თუ როგორ უნდა დადგინდეს, რომელი წინადადება ტექსტში მნიშვნელოვანი და რომელი არა, და ხომ არ შეუძლია ნებისმიერ წინადადებას ან წინადადების ნაწილს განმეორდეს მოტივის, სიმბოლოს, ციტატის მსგავსად? არადა ნებისმიერი წინადადება, ორჯერ გამეორებული, უნდა ატარებდეს მაღალ აზრს და სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდეს კონტექსტს (**Mann 1990, Bd.XI:716**). ასევე საყურადღებოა მწერლის სურვილი-გამონათქვამი ისევ და ისევ ლაიტმოტივის ჭეშმარიტი არსის გაგების თაობაზე: „სასარგებლო იქნებოდა, მკაფიოდ დაგვედგინა და ნათლად გამოგვეყო სხვაობა იმ მოტივებს შორის, რომლებსაც შეიძლება მივუსადაგოთ ტერმინი „ლაიტმოტივი“, და სხვების მიმართ, რომლებსაც ის არ ესადაგება“ (ციტირ. **Falk 1967: 4**). აქ თ. მანი სვამს პრობლემას, მაგრამ არ წყვეტს, თუმცა ჩვენთვის ისედაც გასაგებია, მწერალი თავის შემოქმედებაში თანდათან იხრებოდა სიმბოლური ხასიათის დეტალებისა და ლაიტმოტივებისაკენ: “Alles Detail ist langweilig, ohne ideelle Transparenz. Kunst ist Leben im Licht des Gedankens” (**Mann 1955,Bd.12:33**). „ბუდენბროკებში“ კი, მისი სიტყვებით, ის იყენებს მათ მხოლოდ მექანიკურად (**Mann 1990,Bd.XI:611**). რაც შეეხება მანისეული ლაიტმოტივების მექანიკურობის საკითხს, მეცნიერთა შორის სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს: ყველა არ ეთანხმება მწერალს იმაში, რომ მის პირველ რომანში ლაიტმოტივები მხოლოდ მექანიკურად გამოიყენება,

მაგრამ ამის შესახებ ვიმსჯელებთ ჩვენი ნაშრომის მეოთხე თავში.

სადისერტაციო ნაშრომში ლაიტმოტივი გაიგება როგორც ღრმა აზრის წარმომქმნელი თვისების მქონე სტრუქტურული კატეგორია, მაგრამ ლაიტმოტივების სახით ვიხილავთ აგრეთვე epitheton ornans. ჩვენც აგრეთვე ვაფიქსირებთ ლაიტმოტივის განმეორებადობას (იმავე სიტყვის ან მისი სახეშეცვლილი ფორმის) ზოგადად და თომას მანის რომანში კერძოდ. ასეთ ლაიტმოტივებს ჩვენ ვუწოდებთ წმინდა სახის ტრადიციულ ლაიტმოტივებს. მაგრამ სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზი და აგრეთვე ანალიზი სიტყვათა რიგების მეთოდის გამოყენებით საშუალებას იძლევა გამოვავლინოთ მეორე, არატრადიციული ლაიტმოტივების მთელი რიგი. ჩვენს მოსაზრებას, გარდა ტექსტის ანალიზისა, ადასტურებს რამდენიმე მეცნიერის მსგავსი ვარაუდი (Щенникова 1997: 223-224; Савченко 1980:21; Суханова <http://artides.excelon.ru/>) და აგრეთვე თავად რიჰარდ ვაგნერთან არსებული მსგავსი ლაიტმოტივები.

ამრიგად:

- ლაიტმოტივი ტრადიციისამებრ განიხილება მოტივის კონცეფციაში (თხრობითი მოტივი ისტორიულ პოეტიკაში, მუსიკალური მოტივი მუსიკათმცოდნეობაში, ლიტერატურული მოტივი ახალი დროის ლიტერატურაში, მოტივი სიუჟეტის შემადგენლობაში, მოტივი ტექსტის შემადგენლობაში, მოტივის თემატური და თემატურ-სემანტიკური კონცეფცია);
- ლაიტმოტივი განიხილება ფუნქციონალური მიდგომის ჭრილში როგორც ტექსტის სტრუქტურული ელემენტი: ხატოვანი კონსტრუქცია, განმეორებადი დეტალი, განმეორებადი მოტივი, განმეორებადი გამონათქვამი, განმეორებადი ინტონაცია (ლაიტინტონაცია);
- ლაიტმოტივი გამოიყენება პერსონაჟის, განცდის ან სიტუაციის დახასიათების საშუალებად;
- ცალკეულ საგნებთან, მხატვრულ სახესთან, სიტუაციასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეასთან მჭიდრო კავშირში (უცვლელად ან სახეშეცვლილი ფორმით) ნაწილობრივ განახლებულ, ვარირებულ კონტექსტში განმეორებისას იგი იოლად აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში;
- რამდენიმე ლაიტმოტივი კონტრასტულად წარმოაჩენს ერთმანეთის დამახასიათებელ თვისებებს, კონტრაპუნქტულად გადაიხლართებიან, ერთმანეთში გადადიან და ჰქმნიან ლაიტმოტივთა სისტემას;

- სიტყვა „ლაიტმოტივი“ ფართო გაგებით არის ლიტერატურული ნაწარმოების, მოცემული ავტორის შემოქმედების, ან მთელი ლიტერატურული მიმართულების ძირითადი აზრი, იდეა, გაბატონებული განწყობილება, ემოციური ტონი;
- მუსიკალური ლაიტმოტივის დეფინიციაში ბევრი მსგავსებაა ლიტერატურათმცოდნეობით ასპექტთან;
- ლაიტმოტივები, დეტალების მსგავსად, შეიძლება დაგვით პორტრეტულ, საგნობრივ, პეიზაჟურ, მეტყველების, ქმედების ლაიტმოტივებად.

თავი II.

„სიტყვათა რიგის“ სტრუქტურა თ. მანის „ბუდენბროკებში“ და რომანის სათაურის პარატექსტუალური ანალიზი

ამ თავში საკვლევ საკითხს ვაანალიზებთ ტექსტისა და მხატვრული ინტერპრეტაციის თეორიების ჭრილში, რომლებიც განიხილავენ ლიტერატურულ ქმნილებებს მრავალგანზომილებიანი (გრამატიკული და სემანტიკური) სტრუქტურების თვალსაზრისით (**Бахтин 1997, Лосев 1976, Барт 1989, Кристева 2004** და სხვ.). პარატექსტუალობისა და საკვლევ ტექსტის მოტივაციის თეორიაზე დაყრდნობით ჩვენ განვიხილავთ ნაწარმოების სათაურს, როგორც დეტალს, სტრუქტურულ-სემანტიკური რიგის შემადგენლობაში და მისი მეშვეობით – ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის თემას.

ასეთი კვლევის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს ვ. ვინოგრადოვის მიერ (**Виноградов 1980**) წამოყენებული და შემდგომში თანამედროვე სტრუქტურალისტების მიერ (**Топоров 1997, Иванов 1997, Успенский 2000, Цивьян 1997, Горшков 1996** და სხვ.) დამუშავებული „სიტყვათა რიგის“ თეორია – теория “словесного ряда” (**Виноградов 1980:245, 250-255, Горшков 1996:235-253**), რომლის თანახმადაც მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციის მთავარ კომპონენტად (ნაწარმოების სიტყვიერი წყობის თვალსაზრისით) „სიტყვათა რიგი“ გვევლინება. კომპოზიცია, იმავე ვინოგრადოვის განმარტებით, წარმოგვიდგება „სიტყვათა რიგების დინამიკური გაშლის სისტემის სახით რთულ სიტყვიერ-მხატვრულ მთლიანობაში“ (**Горшков 1996:236**), სიტყვათა რიგი კი არის ტექსტში წარმოდგენილი სხვადასხვა დონის ენობრივი ერთეულების თანმიმდევრობა (არა აუცილებლად უწყვეტი), რომლებიც გაერთიანებულნი არიან კომპოზიციური როლითა და ენობრივი გამოყენების გარკვეულ სფეროსთან თანაფარდობით.

სიტყვათა რიგი შემდეგი ნიშნებით ხასიათდება:

- სიტყვათა რიგი, როგორც კომპოზიციის შემადგენელი, ტექსტის კატეგორიას წარმოადგენს. ტექსტის მიღმა სიტყვათა რიგი არ არსებობს;
- არ არის აუცილებელი, რომ სიტყვები სიტყვათა რიგში ზედიზედ, ერთმანეთის მიყოლებით იყვნენ განლაგებული. პირიქით, უფრო ხშირად

სიტყვათა რიგი იქმნება სიტყვებით, რომელთა შორის სხვა სიტყვებია მოთავსებული;

- სიტყვათა რიგში შედის ენობრივი ერთეულები, რომლებიც გაერთიანებულია რაიმე საერთო ნიშნით, მაგალითად არქაიზმებსა ან ნეოლოგიზმებისადმი, დიალექტიზმებსა ან პროფესიონალიზმებისადმი მიკუთვნებით, ტექსტის საგნობრივ-ლოგიკურ ან ემოციურ-ექსპრესიულ მხარესთან კავშირით, ტექსტის აგების რაიმე ხერხში ჩართულობით;

- სიტყვათშეთანხმებაში “სიტყვათა რიგი” წარმოდგენილი განსაზღვრება “სიტყვათა” ფართო გაგებით გამოიყენება. სიტყვათა რიგის შემადგენელი ნაწილების, კომპონენტების სახით შეიძლება შეგვხვდეს არა მარტო სიტყვები – ფერის, ბუნების, მუსიკის ნიშან-თვისებების მატარებლები, არამედ შესიტყვებებიც, სხვადასხვა სინტაქსური მოდელები, ტროპები, ფიგურები; შეიძლება გამოვყოთ აგრეთვე სტილისტური შეფერილობა, მორფოლოგიური ფორმა და ბგერითი თავისებურებაც კი.

მხატვრული ნაწარმოების მთელი სტრუქტურა წარმოგვიდგება სიტყვათა რიგის სხვადასხვა ფორმების მონაცვლეობით დინამიკაში, სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ შრეებში, დაწყებული საგნობრივ-ლოგიკური გამოსახვიდან დამთავრებული ექსპრესიულ-ემოციურით. ამიტომ სიტყვათა რიგები რთულად ურთიერთმოქმედებენ, შესაძლებელია მათი მონაცვლეობა, ურთიერთშედწევა, პარალელური განვითარება და ა.შ.

თ. მანის „ბუდენბროკები“ სავესებით შესაძლებელია განვიხილოთ სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით, რომელიც არ უარყოფს ტრადიციული ანალიზის მეთოდს და ფრაგმენტულ-სემანტიკური პლანის სიღრმისეულ დონეზე ავლენს სულ ახალ და ახალ აზრს. „ბუდენბროკებს“ ჩვენ განვიხილავთ არა მხოლოდ დეტალის თვალსაზრისით მისი ფრაგმენტულ-კონტექსტუალური მნიშვნელობით, არამედ როგორც *ფართო ესთეტიკური ველის ნაწილს*, გერმანული კულტურის, ცხოვრებისა და ყოფის ნაწილს. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ოჯახურ-ყოფითი ყაიდის რომანის უანრული სპეციფიკისადმი ავტორის მიმართების გარკვევა. დეტალების პრობლემას ვიხილავთ რომანის საერთო თემატიკაში: ოჯახი – მისი დანიშნულება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; პატრიარქალური ბიურგერული ოჯახი და მისი თანდათანობითი რღვევა ახალ საზოგადოებრივ-ისტორიულ პირობებში. აღნიშნული პრობლემა ნაწარმოების

ლაიტოემის ძირითად მომენტს წარმოადგენს. სიტყვათა რიგების სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზი საშუალებას იძლევა დავეყთ რომანის წამყვანი თემა შემადგენელ ელემენტებად (ბუნება, ფერი, ბეგრა, სივრცე, მუსიკა, მოძრაობა და ა.შ.), რომ შემდგომ ისინი ერთ მთლიანობაში გააერთიანოთ, ვინაიდან, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, სიტყვათა რიგები გადადიან ერთი მეორეში და ამ გადასვლის დროს ხდება მათზე სხვა სიტყვათა რიგების მნიშვნელობის მიზრდა. ჩვენ ქვემოთ მოგვეცემა საშუალება ამის დადასტურებისა.

მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში და, მაშასადამე, სიტყვათა რიგების შემადგენლობაში მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის დეტალებისა და ლაიტმოტივების სიტყვიერი გამოხატვისა და განთავსების თავისებურებებს. ამიტომ დეტალებისა და ლაიტმოტივების ფუნქციონირების საკითხი მხატვრულ ტექსტში მკვლევართა ინტერესს იწვევს.

ტექსტის, როგორც მხატვრული მთლიანობის, განხილვისას დეტალის გამოყოფა მრავალგანზომილებიანი სტრუქტურის თვალსაზრისით მოძრავი მიკროელემენტის სახით (ე.ი. ის, რასაც ჩვენ ვიკვლევთ, არის დეტალი და ამავე დროს დინამიკური სტრუქტურის მოძრავი რგოლი, რომელსაც შეუძლია გადაინაცვლოს ერთი სიტყვათა რიგიდან მეორეში და წარმოქმნას „მიზრდილი აზრი“ ("приращенный смысл", "приращение смысла" – **В.Виноградов 1980: 252, 253**), რაც იძლევა უფრო ფართო შესაძლებლობებს დეტალის ახლებური აღქმისა და მისი პოლიფუნქციური მნიშვნელობის წარმოჩენისათვის.

დღეს მეტად აქტუალურია ტექსტის ასპექტობრივი შესწავლის პრაქტიკის დაძლევა: მიჩნეულია, რომ მხოლოდ ტექსტის სემანტიკის შესწავლას სტრუქტურისაგან მოწყვეტით, ან, პირიქით, ტექსტის მხოლოდ პრაგმატიკის, მისი დერივაციის იზოლირებულ შესწავლას უპირისპირდება მხატვრული ტექსტის ბუნების კომპლექსური, სინთეზური განხილვა. საყოველთაოდ აღიარებულია ის ფაქტი, რომ აუცილებელია ლიტერატურული ნაწარმოების მთლიანი ფილოლოგიური ანალიზი ლინგვისტურ, ლიტერატურათმცოდნეობითსა და კულტუროლოგიურ მიდგომათა ერთიანობაზე დაყრდნობით (**Бахтин 1975, Виноградов 1978, Жирмунский 1975, Щерба 1970, Hartmann 1971, Plett 1979**).

სწორედ ტექსტის ფილოლოგიური ანალიზის ჭრილში ვიხილავთ თომას მანის რომანის სათაურს – "Buddenbrooks" ("ბუდენბროკები"). როგორც ცნობილია, სათაური ზოგადად არსებით როლს თამაშობს ნებისმიერი ტექსტის ინტეგრირებული მთლიანობის შექმნაში. მეცნიერები რყარალაშვილი

(ყარაღაშვილი 1988), ვ.ლუკინი (Лукин 1999:59-63), ზ.ტურაევა (Тураева 1986:52-53), ი.გალპერინი (Гальперин 1981), პ. დე მენდელსონი (Mendelssohn 1982:37-39), გ.ვენცელი (G.Wenzel 1993: 22-23), კ. კოოპმანი (Koopmann 1995: 14-16), ე. ჰეფტრიხი (Heftrich 2000:21), კ. ნიშმიდტი (Nieschmidt 1988:57-58) და სხვ. მიუთითებენ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სათაურის მნიშვნელობაზე.

სათაური, როგორც ტექსტური ნიშანი, ტექსტის აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენს და ფიქსირებულ მდგომარეობაში იმყოფება. მას უკავია ძლიერი პოზიცია, რომელიც ტექსტის კორპუსს უპირისპირდება და მკითხველის ყურადღებას იპყრობს. თავისი ნიშნობრივი სტატუსის თანახმად სათაური უახლოვდება საკუთარ სახელს. ეს, ბუნებრივია, დამახასიათებელია პირველ რიგში საკუთარი სახელებით გამოხატული სათაურებისათვის. სათაურის აღქმისას (ტექსტის წაკითხვამდე) ის ინდექსალური ნიშანია, რომელიც ტექსტის კითხვისას პირობით ნიშნად გარდაიქმნება, ხოლო ტექსტის წაკითხვისა და ათვისების შემდეგ მოტივირებულ პირობით ნიშანს უახლოვდება. „Daß Namen, und gar erst, wenn sie als Titel eines literarischen Werkes Verwendung finden, eine weit über das gegenständliche Wort hinausweisende Bedeutung haben können, ist bekannt. Sie regen die Vorstellungskraft des Lesers an, assoziieren Weltvorstellungen und leuchten oft in die Hintergründe von Geschichten“ (Wenzel 1993:22). ნაწარმოების სათაური შეკუმშული ფორმით მის ძირითად იდეას შეიცავს და გასაღებს წარმოადგენს მისი გაგებისათვის, მაგრამ ასეთი გასაღების როლს სათაური მხოლოდ მისი მთლიანი სემანტიზაციის შემთხვევაში ასრულებს. სათაური, ერთმნიშვნელოვანია ის, თუ მრავალმნიშვნელოვანია, შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ მაშინ, თუ ტექსტს აღვიქვამთ როგორც სტრუქტურულ-სემანტიკურ ერთიანობას, რომელიც გამოირჩევა მთლიანობითა და შეკრულობით.

სწორედ სათაურის მნიშვნელობამ ლიტერატურული ნაწარმოების გაგებისათვის და აგრეთვე იმ ფაქტმა, რომ თ. მანის რომანის სათაურთან დაკავშირებით მრავალი განსხვავებული აზრი არსებობს – გამოიწვია ჩვენი ინტერესი მოცემული საკითხისადმი.

თომას მანის „ბუდენბროკების“ სათაურის მწერლის მიერ შეცვლის ისტორია ძალზე კარგადაა დოკუმენტირებული სამეცნიერო ლიტერატურაში. მცირე ექსკურსი ამ საკითხთან დაკავშირებით:

თომას მანის გამონათქვამების თანახმად (Mann 1990, Bd. XI:554), „ბუდენბროკების“ სათაურის ჩანახაზად უნდა ჩაითვალოს „Knabennovelle“

(„ნოველა ბიჭუნაზე“), ამბავი ერთ-ერთი გვარის ავადმყოფურად მგრძობიარე ნაშეიერისა, რომლის სიცოცხლის ძალა ამოწურულია.

თ. მანი არ იძლევა კონკრეტულ სათაურს იმ “ოჯახური რომანისა”, რომელსაც ახსენებს თავის წერილში ოტო გრაუტოფისადმი (1895 წ. მაისი), სადაც ჩნდება სიტყვა „Degeneration“ (**Wysling 1995:363**). მომავალი დიდი რომანის სათაურს თ. მანი აფიქსირებს მხოლოდ 20.8.1897 წელს სხვა წერილში ოტო გრაუტოფისადმი. ამ ფრაგმენტში ნაწარმოების სათაური უდერს ასე: „Abwärts“: „Der Roman, der etwa ‚Abwärts‘ heißen [...]“ (ციტირ. **Wysling 1995:364**). აქ წერილი წყდება; ბოლო გვერდი, საიდანაც რომანზე „Abwärts“ მეტის გაგება შეიძლებოდა, დაკარგულია, მაგრამ გადამწვევტი სიტყვა დასახელებულია. ასეთივე გადამწვევტი სიტყვად ჰელმუტ კოოპმანს მიაჩნია სიტყვა „Degeneration“ ზემოსხენებულ პირველ წერილში ოტო გრაუტოფისადმი, რომელიც, მისი აზრით, იგივეს გამოხატავს, რასაც „Abwärts“-ი მეორე წერილში; ამას ნათლად გვიჩვენებს აგრეთვე მოგვიანებით შემოტანილი რომანის ქვესათაური „Verfall einer Familie“ (**Koopmann 1995:15**). იმ ფაქტზე, რომ საწყისი სათაური „Abwärts“ ხელახლა გვხვდება უკვე რომანის ქვესათაურში (რომელსაც ახლა „Buddenbrooks“ ჰქვია), მიუთითებს აგრეთვე ჰანს ვისლინგიც (**Wysling 2005:364**).

პეტერ დე მენდელსონი აღნიშნავს, რომ „Abwärts“, თუ მას მწერალი შეინარჩუნებდა, სულაც არ იქნებოდა ცუდი სათაური რომანისათვის; ის არა მარტო ასახავდა შეკუმშული ფორმით და ზუსტად ნაწარმოების თემატიკას, არამედ შეესაბამებოდა სკანდინავიურ და საერთოდ ევროპულ დეკადენტურ რომანს. მაგრამ რომანს ეწოდა „ბუდენბროკები“ იმ ოჯახის გვარის მიხედვით, რომლის დაცემასა და დაღუპვას ის აჩვენებს (**Mendelssohn 1982:14**).

ეკჰარდ ჰეფტრიხს მიაჩნია, რომ ის, რასაც ჩვენ „ბუდენბროკებში“ მითიურს ვუწოდებთ, ქვესათაურში იმალება (**Heftrich 2000:21**). მისი აზრით, თომას მანს რომ შეენარჩუნებია თავდაპირველად დაგეგმილი სათაური „Abwärts“ და ამასთნ ერთად ამოერჩია ქვესათაური „Verfall einer Familie“, ის ამით ორჯერ იტყოდა ერთსა და იმავეზე.

ჩვენთვის უცნობია, როდის და რის საფუძველზე თქვა მწერალმა უარი სათაურზე „Abwärts“. სათაურის შეცვლა („Buddenbrooks“) ერთბაშად არ მომხდარა. რომანის მონახაზის რამდენიმე პირველ გვერდზე მწერალმა დააფიქსირა ის ჯერ როგორც „Buttenbroock“ (**Thomas Mann, Kommentarband**

2002:460,466), შემდეგ როგორც „Buddenbroock(s)“ (იქვე:425) და საბოლოოდ როგორც „Buddenbrooks“. რომანის სათაურის განვითარების სქემა ასეთია:

„Knabennovelle“-ს *მწერლის მიერ არდაფიქსირებული სათაური* → „Degeneration“ (როგორც *სავარაუდო სათაური, მკვლევართა მოსაზრებების თანახმად*) → „Abwärts“ → „Buttenbroock(s)“ → „Buddenbroocks“ → „Buddenbrooks“ → „Buddenbrooks. *Verfall einer Familie*“.

თომას მანის მიერ თავისი რომანის საბოლოო სათაურად გვარის „Buddenbrook“ არჩევის საკითხი არაერთხელ გამხდარა მსჯელობის ობიექტი კრიტიკაში; მას ურთავდნენ ხოლმე სხვადასხვა სახის კომენტარებს იმის გამო, რომ თავად მწერალი აღნიშნულთან დაკავშირებით ძალზე წინააღმდეგობრივ განმარტებებს იძლეოდა.

მეცნიერთა ერთ ნაწილს (H.Wysling 2005:364, G.Wenzel 1993:23, H.Jendriek 1977:129, H.Koopmann 1995:16, P.de Mendelssohn 1082:39) მიაჩნია, რომ აღნიშნული სათაურისთვის თ. მანმა, შესაძლოა, ისესხა მაიორ კრამპასის სეკუნდანტის – *ბუდენბროკის* – გვარი თ. ფონტანეს რომანიდან „ეფი ბრისტო“, ზოგიერთს (Nieschmidt 1988:57) კი ეს საეჭვოდ მიაჩნია. ჰანს-ჰაინრიხ როიტერი და პეტერ დე მენდელსონი არ გამორიცხავენ იმ ფაქტს, რომ თ. მანის რომანის სათაურის ბგერითი ფორმა და სამმარცვლიანი შემადგენლობა, შესაძლოა, უკავშირდება თ.ფონტანეს პატარა რომანს „Die Poggenpuhls“ (1896) (ციტირ. Wenzel 1993:23). ე. ჰეფტრისს მიაჩნია, რომ სათაური „Buddenbrooks“ დაკავშირებულია ზოლას რომანთან „რუგონ-მაკარები“, სადაც ასევე არის ქვესათაური (Thomas Mann, *Kommentarband 2002:46*).

თავად თომას მანი სრულიად უარყოფს „ბუდენბროკების“ რაიმე კავშირს თ. ფონტანეს „ეფი ბრისტთან“ და ასევე იმ ფაქტს, რომ მან თითქოსდა ისესხა ფონტანეს ნაწარმოებიდან გვარი „Buddenbrook“ სათაურის სახით თავისი საკუთარი რომანისათვის. წერილში იულიუს ბაბისადმი (28.6.1948) მწერალი წერს, რომ გვარი „Buddenbrook“ მას შესთავაზა მისმა ძმამ ჰაინრიხმა, როდესაც ის პალესტრინაში ქვემოგერმანულ და ამასთან სერიოზულ გვარს ეძებდა, და რომ მას ყოველთვის მიაჩნდა, რომ ეს გვარი ბიურგერულია, განსხვავებით „Buddenbroock“-ისაგან – თავად-აზნაურებსა და გენერლებს შორის გავრცელებული გვარისაგან. მას უცნაურად ეჩვენება ის ფაქტი, რომ ფონტანე განიხილავს ამ გვარს როგორც თავად-აზნაურულს (*Dichter über ihre Dichtungen*

1975:117). წერილში ბერნტ რიჰტერისადმი (10.7.1952) თომას მანს მოჰყავს მსგავსი ახსნა და ამტკიცებს, რომ „ბუდენბროკების“ წერის დროს ის არ იცნობდა ფონტანეს გვიან ნაწარმოებებს („Effi Briest“, „Stechlin“, „Poggenpuhls“ და ა.შ.), რომლებსაც ის შემდგომ ესოდენ აღტაცებაში მოჰყავდა. მწერლის სიტყვებით, გვარი „Buddenbrook“ ამოარჩია მან თვითონ, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ ამ გვარის თავად-აზნაურული ფორმა იყო „v. Buddenbrock“, ხოლო „Buddenbrook“ ბიურგერული გვარია. „ჩემთვის მოულოდნელი იყო, – წერს მწერალი, – როდესაც ფონტანესთან აღმოვაჩინე ბატონი ბუდენბროკი“.

მკვლევარები ეკამათებიან თომას მანის ზემომოყვანილ კომენტარებს. პ. დე მენდელსონი, მაგალითად, ამტკიცებს, რომ განხილული გვარი არ არის გამოგონილი თომას მანის მიერ; ის არსებობდა და არსებობს რამდენიმე დამწერლობით ფორმაში, ოღონდ არ არის დადგენილი, თუ როგორ მივიდა ამ გვართან მწერალი. კრიტიკოსი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ თ.მანმა შეცვალა გვარი „Buttenbroock“ „Buddenbrook“-ით, როგორც ეს ფონტანეს ჰქონდა „ეფი ბრისტში“; ცნობილი იყო მისთვის აგრეთვე ფორმა „Buddenbrock“-იცო, რომელიც ფრიდერიცნიანულ ოფიცერთა ოჯახს განეკუთვნებოდა (**P.de Mendelssohn 1982:14**). აქედან გამომდინარე მენდელსონი აკეთებს დასკვნას, რომ თომას მანს ეშლება, როდესაც ამბობს, რომ მან თვითონ ამოარჩია გვარი, რომანის წერის დროს კი ჯერ კიდევ არ იცნობდა ფონტანისეულ “ეფი ბრისტს”. მენდელსონის თანახმად, ეს მეხსიერების შეცდომაა, უბრალო დავიწყებაა, რადგანაც ის უკვე ატყობინებდა ოტო გრაუტოფს 1896 წლის 17 თებერვალს წიგნის კითხვის შესახებ. ფონტანესთან ბატონი ბუდენბროკი ჩნდება რომანის ბოლოს, როგორც სეკუნდანტი დუელზე; ის მოხსენიებულია მხოლოდ სამჯერ, მაგრამ ეს გვარი შეიძლება ჩაბუდებულიყო თ. მანის მეხსიერებაში.

ჰელმუტ კოოპმანსაც აგრეთვე მიაჩნია, რომ მწერალი ცდება, მასაც მოჰყავს დასამტკიცებლად თომას მანის ზემოხსენებული წერილი ოტო გრაუტოფისადმი. მისი სიტყვებით, წერილი მოწმობს, რომ “ბუდენბროკებზე” მუშაობის დროს თ. მანი იცნობდა ფონტანეს “ეფი ბრისტს”; შესაძლოა, თომას მანს დაავიწყდა, ან ნახევრად დაავიწყდა ეს გვარი, რომელიც “ეფი ბრისტში” მხოლოდ დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს (**Koopmann 1995: 16**). კოოპმანს მოჰყავს აგრეთვე პ. დე მენდელსონის მიერ დაფიქსირებული ერთი საინტერესო ფაქტი საკვლევ საკითხთან დაკავშირებით. ილზე მარტენსი, თომას მანის ახალგაზრდობის მეგობრის და, იცნობდა ბარონების ერთ ოჯახს –

ბუდენბროკებს, და როდესაც თომას მანმა ჰკითხა მას, ხომ არ იცოდა მან რომელიმე შესაფერისი გვარი მისი რომანისათვის, იღზემ მას ბუდენბროკებზე მიუთითა. როგორც ვხედავთ, ეს ფაქტი ეწინააღმდეგება თ.მანის უფრო ადრინდელ გამონათქვამებს.

ამრიგად, თ.მანის „ბუდენბროკების“ სათაურის ისტორიამ და ტექსტის მიღმა ანალიზმა ნათლად წარმოაჩინა თ.მანის მერყეობა რომანის სათაურის შერჩევაში, ამ სათაურის ცვალებადობა და თანდათანობითი განვითარების ეტაპები; წარმოაჩინა ასევე აზრთა სხვადასხვაობა მეცნიერთა შორის რომანის სათაურის წყაროს გამოვლენაში და თავად თომას მანის წინააღმდეგობრივი ახსნა-განმარტებანი აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით.

ჩვენ არ ვაპირებთ ჩავერიოთ ზემოგანხილულ კამათში იმავე დონეზე, როგორც მოხსენიებული მეცნიერები, ე.ი. მხოლოდ ზეპირი მსჯელობის გზით შევეცადოთ განვიხილოთ საკითხი, ახსოვს თუ არა თ. მანს ზუსტად, რა გზით შემოვიდა გვარი „Buddenbrook“ მის რომანში: უშუალოდ თუ შუალედური გზით – სხვა წყაროს მეშვეობით; წერს ის სიმართლეს თავის წერილებში რომანის სათაურის თაობაზე თუ შეგნებულად მაღავეს მას. ეს საკითხი ჩვენთვის არ არის იმდენად არსებითი, როგორც თ.მანის რომანის სათაურის გამოკვლევა თავად ნაწარმოების ტექსტში, ე.ი. პარატექსტუალური ანალიზი უკვე თავად რომანის ტექსტის ჩართვით, ვინაიდან პარატექსტუალობა წარმოგვიდგება აგრეთვე როგორც ტექსტის დამოკიდებულება თავისი სათაურისადმი, წინასიტყვაობისადმი, ბოლოსიტყვაობისადმი, ეპიგრაფისადმი და პარატექსტის სხვა ელემენტებისადმი. შესაძლოა, ამ შიგატექსტური ანალიზის შედეგად ჩვენ შევძლოთ გადავწყვიტოთ აგრეთვე რომანის სათაურის არჩევასთან დაკავშირებული ზემოგანხილული საკამათო საკითხები.

ვიდრე ტექსტის ანალიზს შევუდგებოდეთ, კვლავ შევეხოთ ლაიტმოტივის საკითხს. გამეორების პრინციპი სიტყვა-ლაიტმოტივების ტექსტში გამოვლენის მეთოდოლოგიის საფუძვლად ითვლება. სწორედ განმეორებადობაა ჩათვლილი ლაიტმოტივის ერთ-ერთ ძირითად ნიშან-თვისებად. ლაიტმოტივი შეიძლება განმეორდეს სიტყვასიტყვით, შეუცვლელად, ანდა სახეშეცვლილი ფორმით. განმეორებისა და ვარირების შემთხვევაში ლაიტმოტივი იგება ასოციაციებით და იძენს განსაკუთრებულ იდეურ, ფსიქოლოგიურ და სიმბოლურ დატვირთვას. თხრობის სტრუქტურულ ელემენტად ლაიტმოტივს შეუძლია იქცეს ვარირების პროცესში, როდესაც ის არაერთხელ მეორდება სხვადასხვა სიტუაციაში,

სხვადასხვა პერსონაჟთან მიმართებაში, ყოველ ახალ შემთხვევაში ის იღებს ახალ ემოციურ შეფერილობას.

არსებობს სხვა მოსაზრებებიც, რომელთა თანახმადაც თავად სიტყვა-ლაიტმოტივების სისტემის შიგნით გამოიყოფა ვარირებული სიტყვები: ეს შეიძლება იყოს ოკაზიონალური სინონიმები და არა სიტყვასიტყვით, ან ნაწილობრივ განმეორებადი ტექსტუალური ექვივალენტები, ასევე ანტითეზური სიტყვა-ლაიტმოტივები, რომლებიც ჰქმნიან მოულოდნელ სინონიმურ რიგებს – ლაიტმოტივურ ჯაჭვებს. ლაიტმოტივურ რიგში სიტყვები შეიძლება გაერთიანდნენ აგრეთვე სხვა ნიშნებითაც. გამოჰყოფენ ხოლმე ფსიქოლოგიურად შეფერილ “გრადაციულ რიგს” (Л.П.Щенникова, Н.К.Савченко, И.А.Суханова). ვინოგრადოვის “სიტყვათა რიგის” თეორია იძლევა საშუალებას, გამოვაკლინოთ სწორედ ასეთი ახალი ტიპის ლაიტმოტივები, განსხვავებულნი ტრადიციული ლაიტმოტივებისაგან. ასეთი თითქოსდა არა ზედაპირზე განლაგებული, თითქოსდა “მოულოდნელად” წარმოშობილი ლაიტმოტივები სინამდვილეში შეგნებულადაა გამოყენებული ავტორის მიერ ტექსტის სტრუქტურაში. ლიტერატურის ლაიტმოტივური ანალიზის მთავარი ამოცანაა “ტექსტის გასაღებების” მოძიება, რომლებიც ტექსტში ხშირად “უფრო შეუცნობლად, ვიდრე გააზრებულ-ფორმალურად” ჩნდება (Walzel). მაგრამ ლაიტმოტივური ანალიზი საშუალებას იძლევა დავადგინოთ სწორედ ის აზრობრივი პლანები, რომლებიც ”შეგნებულადაა” ჩადებული ტექსტში თავად ავტორის მიერ.

პირველ რიგში საჭიროა განვსაზღვროთ სემანტიკა სიტყვისა „Buddenbrook“. თავად მწერალი განმარტავს ამ სიტყვას შემდეგნაირად: მესამე „უბის წიგნაკში“ (Notizbuch) მან ჩაწერა:

“Bruch = Sumpfland (“ჭაობიანი მიწა“, “ჭაობი“)

(brök)“ (Mann 1991: 117).

იულიუს ბაბისადმი წერილში (28.06.1948) ის იძლევა უფრო დაწვრილებით ახსნას: „„brook“ ist offenbar „Bruch“, und „Buddenbrook“ bedeutet ein „niedriges“, flaches Moorland» (Dichter über ihre Dichtungen 1975:117).

აქ თომას მანი აფიქსირებს გვარის მეორე ძირის – „brook“ – მნიშვნელობას, ე.ი. „Bruch“. ლექსიკონებში ვპოულობთ მსგავს განმარტებებს: „**Bruch**, der; ... : *Sumpfland, Moor mit Bäumen u. Sträuchern...*“ (Duden 2003:318); “**Bruch**, das auch der; ... *Brüche/Brücher Sumpfgelände mit Bäumen und Sträuchern...*” (Wörterbuch 1.Band 1978:679). მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ ეს მნიშვნელობა, უკვე ჩადებული გვარში,

თითქოსდა თავიდანვე წინასწარმეტყველებს რომანის გმირების ბედ-იღბალს: „*Schon der von Thomas Mann für die Familie gewählte Name deutet auf deren zukünftiges Schicksal, auf Unsicherheit und Untergang*“ (Wenzel, 1993:22). მოვიყვანო აგრეთვე იმ სიტყვათა ლექსიკოგრაფიულ განმარტებებს, რომლებსაც თ.მანი იძლევა როგორც სიტყვის „Bruch“ მნიშვნელობებს (Sumpfland, Sumpf und Moorland, Moor): „**Sumpf**, der; -es, Sümpfe *ständig feuchtes Gelände mit sehr stark von Wasser durchtränktem, schlammigem Erdreich: ...; /übertr./ a b w e r t e n d* Ort, Bereich des moralischen Verfalls, der Verkommenheit, Liederlichkeit: ...“ (Wörterbuch 5.Band 1980:3668); „**Sumpf**, der; -[e]s, Sümpfe [mhd. sumpf. ablautend verw. mit Schwamm]: *ständig feuchtes Gelände [mit stehendem Wasser] bes. in Flussniederungen u. an Seeufern: ...*“ (Duden 2003:1549); „**Sumpfland**, das {o.Pl.}: *sumpfiges Gebiet*“ (იქვე); „**Moor**, das; ... Sumpf(land) ... : *sumpfähnliches Gelände mit weichem, schwammartigem, größtenteils aus unvollständig zersetzten Pflanzen bestehendem Boden u. einer charakteristischen Vegetation ...*“ (Duden 2003:1099).

მაგრამ სიტყვას „Bruch“ ლექსიკონებში გააჩნია კიდევ სხვა მნიშვნელობა „**ბზარი**“: „**Bruch**, der; ...1. a) das Brechen, Auseinanderbrechen, Zerbrechen von etw. (bes. durch Einwirkung von Druck od. Stoß)“ (იქვე: 318); „**Bruch**, der; ...1. das Brechen, Zerbrechen ...; /übertr./ *das Zerreißen einer inneren Bindung: der B. mit der Vergangenheit, Tradition*“ (Wörterbuch 1.Band 1978:679). ამბივალენტობის პრინციპის გათვალისწინებით, რომელიც დამახასიათებელია მწერლის თხრობითი მანერისათვის, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რომანის გმირთა გვარში სიტყვა „Bruch“-ის ორივე მნიშვნელობა იმალება. ამ შემთხვევაში რომანის სათაური შეივსება „Sumpfland“-ის მნიშვნელობასთან ერთად, აგრეთვე „das Brechen“-ის მნიშვნელობით, რაც კიდევ უფრო ფართოდ აგვიხსნის სათაურის სემანტიკას რომანის მთავარი თემის ჭრილში: პატრიარქალური ბიურგერული ოჯახი და მისი თანდათანობითი რღვევა ახალ საზოგადოებრივ პირობებში. შდრ. „**brechen** ... 1. etw. bricht *etw. Hartes, Sprödes teilt sich durch Druck, Gewalt (geräuschvoll) in Stücke* (ist) ... 2. etw. Hartes, Sprödes durch Druck, Gewalt (geräuschvoll) in Stücke teilen (hat)“ . (იქვე: 664).

ჩვენი მიზანია, თვალი გავადევნოთ სათაურის, როგორც დეტალის, მოძრაობას რომანის მთელ ტექსტობრივ სივრცეში სიტყვათა რიგების კონტექსტში, გამოვავლინოთ მისი სემანტიკა ნაწარმოების შინაარსთან დაკავშირებით და დავაფიქსიროთ მისი ლაიტმოტივურობა; ამასთან ვითვალისწინებთ საკვლევი სიტყვის როგორც ავტორისეულ გაგებას, ასევე

ჩვენს მიერ მის ახლებურ გააზრებას. ანალიზი ტარდება სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდით ტექსტის ფრაგმენტებში.

ამასთან შემოვიფარგლებით ტექსტის რამდენიმე ფრაგმენტით. განვიხილოთ ისინი ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაში და ამოვარჩიოთ ორი სიტყვათა რიგი, რომლებშიც მოძრაობს რომანის სათაური: 1. **Bruch** mit der Bedeutung “Sumpfland-Moorland” (**Sumpfland-Moorland**-Wortreihe) und 2. **Bruch** mit der Bedeutung “Brechen-Riß” (**Brechen-Riß**-Wortreihe). “სიტყვათა რიგის” თეორიისა და აგრეთვე რომანის სათაურის ჭრილში არსებული ლექსიკოგრაფიული დეფინიციების თანახმად, ამ სიტყვათა რიგებში შეიძლება შევიყვანოთ შემდეგი სიტყვები და სიტყვათშენაერთები: **Sumpfland-Moorland**-Wortreihe-ში – *Sumpf, Moor, sumpfig, versumpfen, Morast, Moos, Schlamm* usw; **Brechen-Riß**-Wortreihe-ში – *brechen, abbrechen, zerbrechen, zerbrechlich, Riß, zerreißen, Kluft, Spaltung, Spalte* usw. გამოვიკვლიოთ ორივე სიტყვათა რიგი ცალ-ცალკე; საწყისი ფრაგმენტის როლში აქ გამოდის თავად სათაური შესაბამისი მნიშვნელობებით (ფაქტობრივად ლექსიკოგრაფიული განმარტებებით), რომლებიც აღიქმებიან ჯერ კიდევ ნეიტრალურად, ტექსტთან კავშირის გარეშე, როგორც პარატექსტუალური ელემენტები. თავდაპირველად განვიხილოთ ტექსტის ის მონაკვეთები, რომლებშიც დეტალი **Bruch** (როგორც სიტყვათა რიგის წევრი) წარმოდგენილია ავტორისეული ინტერპრეტაციით:

● **Bruch** როგორც “*ჭაობიანი მიწა*“, “*ჭაობი*“

● **Bruch** როგორც **Sumpfland-Moorland** → **Sumpfland-Moorland**-Wortreihe

ფრაგმენტი I

Buddenbrooks (სათაური) (Mann 1990, Band I: 5).

სიტყვათა რიგის დასაწყისი:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Sumpfland** – **ein flaches Moorland**

სიტყვათა რიგის ბოლო სამი წევრი (რომლებიც ფიქსირებულია ავტორის მიერ, მაგრამ ამ მომენტში ტექსტში ჯერ კიდევ გამოვლენილი არ არის) პირობით წევრებად ჩავთვალოთ, ამ მიზნით გავუსვათ მათ ხაზი (ასე გავაკეთებთ მეორე სიტყვათა რიგის გაფორმებისაც).

ფრაგმენტი II

Thomas war sechzehnjährig, als er die Schule verließ. Er war starkgewachsen in letzter Zeit und trug seit seiner Konfirmation, [...], ganz herrenmäßige Kleidung, die ihn noch größer erscheinen ließ. Um seinen Hals hing die lange goldene Uhrkette, die der Großvater ihm

zugesprochen hatte und an der *ein Medaillon mit dem Wappen der Familie hing, diesem melancholischen Wappenschilder, das eine unregelmäßig schraffierte Fläche, ein flaches Moorland mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer* zeigte. Der noch ältere Siegelring mit grünem Stein, den wahrscheinlich schon der sehr situierte Gewandschneider in Rostock getragen hatte, war nebst der großen Bibel auf den Konsul übergegangen (ნაწილი II, თავი V) (Mann 1990, Band I: 76).

აქ პირველად სათაურის შემდეგ ჩნდება ავტორის მიერ აღნიშნული გვარი-სათაურის მეორე ძირის მნიშვნელობა: **ein flaches Moorland**. გეორგ ვენცელი შენიშნავს: „*Bruch*“ und „*Moorland*“ sind äußerst beziehungsreiche Substantive, um Unsicherheit, Schwanken, Instabilität auszudrücken und auf allmähliches Versinken und Untergang hinzudeuten“ (Wenzel 1993: 23). და ამ დამდუპველი ცნების პირველ რეციპიენტად წარმოგვიდგება აქ თომას ბუდენბროკი: სწორედ მას ერგო წინაპართა „გერბამოტვიფრული მედალიონი“: „გერბი, ცოტა არ იყოს, მელანქოლიური გახლდათ: ზედ ჭაობიანი მიწა იყო მოხატული, ნაპირზე ეულად მდგარი, გაძარცვული ძეწნა მოჩანდა“ (მანი 1988: 74). ამ ფრაგმენტში კონსულ იოჰან ბუდენბროკიც არის მოხსენიებული, ისიც შეიძლება ჩავთვალოთ აქ „ჭაობის“ როგორც დაცემის აღმქმელად, ისევე როგორც, სხვათა შორის, ყველა დანარჩენი ბუდენბროკი, ვინაიდან ჭაობიანი მიწა მათ საერთო ჰერბზეა ასახული. მაგრამ ამ ოჯახის მომავალი გადაშენების მთელი სიმძიმე კონკრეტულად ამ ფრაგმენტში სწორედ თომას ბუდენბროკზე მოდის, რომელიც, ფირმის საქმეებში საზეიმოდ შესვლასთან ერთად, უშუალოდ შეეხო თავისი ოჯახის Verfall-ს. საკვლევ დეტალს **ein flaches Moorland** აქ ეხმიანება ტექსტის მონაკვეთის საყრდენი სიტყვები და შესიტყვებები, რომლებიც, თავის მხრივ, სხვა სიტყვათა რიგების წევრები არიან, კერძოდ საგნობრივი დეტალების რიგის (სამემკვიდრეო ატრიბუტების მნიშვნელობით) და აგრეთვე პეიზაჟურისა. თავიანთი ნაღვლიანი შეფერილობით ისინი კიდევ უფრო აძლიერებენ ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის Verfall-ის შეგრძნებას: ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilder – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer. „სიტყვათა რიგის“ თეორიის თანახმად ჩვენ შეგვეყავს ისინი საკვლევ სიტყვათა რიგში, ოღონდ როგორც დამატებითი კომპონენტები: **Sumpfland-Moorland-Wortreihe** თავის ვიწრო მნიშვნელობას და თავის სტრუქტურას ინარჩუნებს, რაც ნათლად ჩანს სქემიდან

(საკუთრივ *Sumpfland-Moorland*-Wortreihe-ს წევრები დაქანებული და გამუქებულია, დამატებითი წევრები კი მხოლოდ დაქანებული).

ამრიგად, სიტყვათა რიგი ფართოვდება:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook* – *Bruch* – *Sumpfland* – *ein flaches Moorland* – *ein flaches Moorland* – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer

ფრაგმენტი III

Aber Grobleben ist noch nicht zu Ende, er strengt seine weinerliche Stimme an und übertönt die des Konsuls.

„... uns Hergott wird Ihn dat allens lohnen, segg ick, Ihn un de ganze hochverehrte Fomili, wenn dat so wid is, un wenn wi vor sinen Staul stahn, denn eenmal müssen all *in de Gruw fahrn, arm un riek*, dat is sin heiliger Will' un Ratschluß, un eener krigt *'nen finen polierten Sarg* ut düern Holz, un de andere krigt *'ne oll Kist'*, öäwer tau *Moder* müssen wi alle warn, wi müssen all tau *Moder* warn, tau *Moder*... tau *Moder* ...!“

„Nee, Grobleben! Wi hebb'm *'ne Tauf'* hüt, un Sei mit Eern *Moder!*...“ (ნაწილი VII, თავი 1) (Mann 1990, Band I: 401).

თითქოსდა როგორც გაგრძელება დამღუპველი *“ჭაობის“* თემისა ბუდენბროკების ბედ-იღბალში გვევლინება ჰანოს ნათლობის ეპიზოდი, როდესაც ბელის მუშა გრობლებენი თავის მოლოცვებს წარმოთქვამს, მაგრამ აქვე ხაზს უსვამს იმას, რომ ყველა ადამიანს ცხოვრების ბოლოს ერთი და იგივე ელოდება: das Grab (Gruw), den Sarg (Kist) und den Moder – საფლავი, კუბო (ყუთი) და მიწა (ჭაობიანი). მის გამოსვლაში ჟღერს სიტყვა-*“ჭაობი“* – „*Moder*“: „Moder, der; ... [spätmhd. (md.) moder ...]: 1. durch Fäulnis u. Verwesung entstandene Stoffe. 2. (landsch.) schlammiger Schmutz; Morast“ (Duden 2003:1092). გრობლებენი წარმოთქვამს მას ოთხჯერ, შემდეგ კი კონსული თომას ბუდენბროკი, სიტყვა-*“ჭაობი“*-ს მთავარი რეციპიენტი, იმეორებს მას კიდევ ერთხელ – მთლიანობაში კი სულ ხუთჯერ. გეორგ ვენცელი უკავშირებს ამ სიტყვას, როგორც „Moorland“-ს ტექსტის წინა მონაკვეთიდან, ნაწარმოების სათაურს და ავლებს პარალელს სინონიმური *“ჭაობიანი“* სიტყვებისა ბუდენბროკების ბედ-იღბალთან: „Und „Moder“ ist soviel wie schlammiger Schmutz, Morast, Sumpfland, Moor. Bedrückend korrespondiert diese Aussage mit dem Familiennamen“ (Wenzel 1993: 23).

„Moder“ აგრეთვე, როგორც სიტყვა-**“ჭაობი“**, ჩაერთვება განხილულ სიტყვათა რიგში (ხუთჯერ), მასთან ერთად დეტალი-სიტყვები და დეტალი-სიტყვათშენაერთები „in de Gruw fahrn“ (Gruw Plattdeutsch-ზე საფლავს ნიშნავს – Grab), „arm un riek“, „nen finen polierten Sarg“, „ne oll Kist“, „ne Tauf“, რომლებიც **“ჭაობიანი“** სიტყვების მეშვეობით გამოსატულ ბუდენბროკების **Verfall**-ის მნიშვნელობას კიდევ უფრო აძლიერებენ:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek – nen finen polierten Sarg – ne oll Kist – ne Tauf**

„Moder“ თავისი „ჭაობური“ ასხნა-განმარტების წყალობით და აგრეთვე ბგერობრივი შემადგენლობით (**Moder → Moor; Moder → Moorland**) ავტომატურად იღებს საკვლევი რიგის ვიწრო მნიშვნელობას, ჩვენს მიერ შემოყვანილ დანარჩენ კომპონენტებზე კი მსჯელობა მოგვიწევს. საფლავი (Gruw), კუბო (Sarg და Kist' კუბოს ფუნქციით), შემდეგ კონტრასტის შემქმნელი ანტონიმები arm un riek (ღარიბი და მდიდარი) და კონტექსტუალური ანტონიმები nen finen polierten Sarg და ne oll Kist' (კარგა გაპრიალებული კუბო და უბრალო ყუთი), დაბოლოს დეტალი ne Tauf (ნათლობა), რომელიც, როგორც „სიცოცხლის“ სიტყვა, მკვეთრ კონტრასტს ჰქმნის საკვლევი ფრაგმენტის, ასე ვთქვათ, „სიკვდილის“ სიტყვებთან და კიდევ უფრო წარმოაჩენს მათ დამახასიათებელ თვისებებს, – ყველანი ისინი შესაბამის ფონს უქმნიან ფრაგმენტის წამყვან სიტყვა-**“ჭაობ“-ს – Moder**-ს, რომელსაც აქ აშკარა დომინანტური პოზიცია უკავია.

მაგრამ ე.წ. **“ჭაობ“-სიტყვების ტექსტში** გამოჩენის სხვა შემთხვევები მკვლევართა მიერ შემჩნეული არ არის. ჩვენ შევეცდებით რომანის სათაურის შემდგომი მოძრაობისას მთელ ტექსტობრივ სივრცეში გამოვავლინოთ ზოგიერთი მათგანი და განვიხილოთ.

ფრაგმენტი IV

Plötzlich kam ein junger Mensch [...]

„Na, min Sohn“, sagte der Lotsenkommandeur, „du kömmt spät ...“. Dann stellte er vor: „Das ist mein Sohn –“, *er nannte einen Vornamen*, den Tony nicht verstand. [...]

Ein paarmal nannte der Lotsenkommandeur den Vornamen seines Sohnes, aber Tony konnte ihn durchaus nicht verstehen. Es war etwas wie ‚*Moor*‘ oder ‚*Mord*‘ ... unmöglich, es in der breiten und platten Aussprache des Alten zu erkennen.

[...]

[...] als der Kommandeur sich erhob. [...] *nannte er wieder den Vornamen* (ნაწილი III, თავი 5) (Mann 1990, Band I: 122-124).

ფრაგმენტი V

In ihrem kleinen, reinlichen Zimmer ... erwachte Tony [...].

[...]. Sie dachte angestrengt nach ...Mein Gott, wie hieß der junge Mensch!

Moor ... Mord ...? Übrigens hatte er ihr gut gefallen, dieser *Moor* oder *Mord*

(ნაწილი III, თავი 6) (Mann 1990, Band I: 125).

IV და V ფრაგმენტებში „ჭაობ“-Verfall-ის რეციპიენტის როლში გამოდის ბუდენბროკების ოჯახის მესამე თაობის წარმომადგენელი – ტონი, „ჭაობ“-სიტყვის როლში კი – „Moor“. თავდაპირველად სწორედ ამგვარად აღიქვამს აკუსტიკურად ტონი ბუდენბროკი ტრავემიუნდემში მდგომი სახლის პატრონის ვაჟის სახელს – ტრავემიუნდემში, სადაც მან უნდა გაატაროს ზაფხულის ნაწილი. ლოცმანი შვარცკოფი რამოდენიმეჯერ დაჟინებით იმეორებს თავისი ვაჟის სახელს ქვემოგერმანულ დიალექტზე, მაგრამ ასევე გამუდმებით ესმის ტონის ერთი და იგივე სიტყვა – „Moor“, მასთან ერთად კი მეორე სიტყვაც – „Mord“, რომელიც პირველის თანამჟღერია, რითაც კიდევ უფრო აძლიერებს საწყის სიტყვასთან დაკავშირებულ „ჭაობში ჩაღრმავებისა და ასევე Verfall-ის“ მნიშვნელობას; გარდა ამისა, ის ჰმატებს კიდევ ერთ მნიშვნელობას – „სიკვდილისა“, „მკვლელობისა“: „Mord, der; ...[mhd. mort, ahd. mord, urspr. = Tod (verw. mit lat. mors, Gen: mortis=Tod)]: vorsätzliche Tötung eines od. mehrerer Menschen aus niedrigen Beweggründen ...” (Duden 2003:1100).

სიტყვათა რიგი IV ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook* – *Bruch* – *Sumpfland* – *ein flaches Moorland* – *ein flaches Moorland* – *ein Medaillon mit dem Wappen der Familie* – *diesem melancholischen*

Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek – ‘nen finen polierten Sarg – ‘ne oll Kist’ – ‘ne Tauf’ – ‚Moor‘ – ‚Mord‘

სიტყვათა რიგი V ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek – ‘nen finen polierten Sarg – ‘ne oll Kist’ – ‘ne Tauf’ – ‚Moor‘ – ‚Mord‘ – Moor – Mord – Moor – Mord*

ლოცმანის ვაჟის ნამდვილ სახელს ჩვენ ვიგებთ ტექსტის შემდეგი მონაკვეთიდან:

ფრაგმენტი VI

„Na, ich heiße *Morten*“, sagte er und wurde so rot wie noch niemals.

“*Morten?* Das ist hübsch!”

[...]

„[...] Ja, die Sache ist ganz einfach die: Mein Großvater war ein halber Norweger und hieß *Morten*. Nach ihm bin ich getauft worden. Das ist alles ...“

(ნაწილი III, თავი 7) (Mann 1990, Band I: 130-131).

მაგრამ ყმაწვილის სახელს („მორტენი“), როგორც უცხოენოვან, ნორვეგიულ სახელს, შემოაქვს (ისევე როგორც მის მატარებელს – პატარა ბიურგერს) რაღაც უცხო, რაღაც საშიში და უჩვეულოდ სახიფათო კონკრეტულად რეციპიენტ ტონისა და საერთოდ გერმანელ პატრიციელ ბიურგერ ბუდენბროკთა ცხოვრებაში. ის ფონეტიკურადაც სავსებით ეხმიანება ორ წინანდელ სიტყვას „Moor“ და „Mord“ (შდრ. „Mord, der; ... (verw. mit lat. mors, Gen: mortis=Tod)“) და მისი შეყვანა საკვლევ სიტყვათა რიგში გამართლებულია:

სიტყვათა რიგი VI ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide*

*am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek –
'nen finen polierten Sarg – 'ne oll Kist' – 'ne Tauf' – ,Moor' – ,Mord' – Moor – Mord –
Moor – Mord – Morten – Morten – Morten*

ფრაგმენტი VII

„Nein!“ sagte der Senator plötzlich mit lauter Stimme, erhob mit einem Ruck den Kopf [...] und sagte ebenso laut: „Dies ist zu Ende!“ [...].

„Dies ist zu Ende!“ wiederholte er. „Es muß ein Ende gemacht werden! Ich verbummele, *ich versumpfe*, ich werde alberner als Christian!“ Oh, es war unendlich dankenswert, daß er sich nicht in Unwissenheit darüber befand, wie es mit ihm stand! Nun war es in seine Hand gegeben, sich zu korrigieren! Mit Gewalt! ... Laß sehen ... laß sehen ... was war es für ein Angebot, das ihm da gemacht worden war? Die Ernte ... Die Pöppenrader Ernte auf dem Halm? „Ich werde es tun!“ sagte er mit leidenschaftlichem Flüstern und schüttelte sogar eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. „Ich werde es tun!“ (ნაწილი VIII, თავი IV) (Mann 1990, Band I: 473).

ამ ფრაგმენტში თომას ბუდენბროკი გამოდის არა მარტო რეციპიენტად “ჯაობ“-სიტყვისა (ზმნა “versumpfen”), რომელიც ენათესავება არსებით სახელს “Sumpfland”, არამედ ის ფიზიკურადაც შეიგრძნობს მას, გრძნობს თავისი გვარის Verfall-ის მოახლოებას: “ich versumpfe”; “*versumpfen*...1. etw. versumpft etw. wird sumpfig... 2. s a l o p p jmd. versumpft jmd. verkommt ...” (Wörterbuch 1982, Bd. 6:4128). თომას მანის ყველა წამოწყება მარცხით მთავრდება, მათ შორის აგრეთვე მცდელობა, იყიდოს მოუძგალი პური პოპენრადეში. Verfall-ის შეგრძნება ძლიერდება შემდეგი საყრდენი სიტყვებით, რომლებიც ერთგვებიან სიტყვათა რიგში: „Dies ist zu Ende!“– „Dies ist zu Ende!“– „Es muß ein Ende gemacht werden!“

სიტყვათა რიგი VII ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilder – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek – 'nen finen polierten Sarg – 'ne oll Kist' – 'ne Tauf' – ,Moor' – ,Mord' – Moor – Mord –*

Moor – Mord – Morten – Morten – Morten– ich versumpfe – Dies ist zu Ende!– Dies ist zu Ende! – Es muß ein Ende gemacht werden!

ფრაგმენტი VIII

... Hanno aber antwortete: „... Ja, nun laß das nur Kai, und erzähle weiter. Das mit dem Ringe, den du *aus dem Sumpfe* holtest, war noch lange nicht fertig ...“ –“Gut“, sagte Kai; “aber wenn ich winke, so mußst du spielen.“ Und Kai fuhr fort zu erzählen.

Durfte man ihm glauben, so war er vor einiger Zeit bei schwüler Nacht und in fremder, unkenntlicher Gegend einen schlüpfrigen und unermeßlich tiefen Abhang hinabgeglitten, an dessen Fuße er im fahlen und flackernden Schein von Irrlichtern *ein schwarzes Sumpfgewässer* gefunden hatte [...]. Er aber, der mit Recht diesem Ringe ungewöhnliche Eigenschaften zugetraut hatte, war mit seiner Hilfe den steilen und schlüpfrigen Abhang wieder emporgelangt und hatte unweit davon in rötlichem Nebel ein schwarzes, totenstilles und ungeheuerlich bewachtes Schloß gefunden[...] ... In den seltsamsten Augenblicken aber griff Hanno auf seinem Harmonium süße Akkordfolgen ... (ნაწილი X, თავი II) (Mann 1990, Band I: 623-624).

ამ ფრაგმენტის რეციპიენტი ჰანოა – ბუდენბროკების ოჯახის მეოთხე თაობის წარმომადგენელი. ის აღიქვამს აქ ორ “ჭაობ“-სიტყვას (შესიტყვებას): *aus dem Sumpfe* და *ein schwarzes Sumpfgewässer*. მათთან ერთად სიტყვათა რიგში შეყვანილია აგრეთვე არა “ჭაობ“-სიტყვები, რომლებიც Verfall-ის მნიშვნელობას შეეფერება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აქ დეტალები მუსიკალური სიტყვათა რიგიდან; ისინი ჰანოს უკავშირდება და Verfall-ზე მიუთითებს, რომელიც ჰანოს მუსიკის მეშვეობით ბუდენბროკების ოჯახში შემოდის.

სიტყვათა რიგი VIII ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – in de Gruw fahrn – arm un riek – ‘nen finen polierten Sarg – ‘ne oll Kist’ – ‘ne Tauf’ – ,Moor‘ – ,Mord‘ – Moor – Mord – Moor – Mord – Morten – Morten – Morten– ich versumpfe – Dies ist zu Ende!– Dies ist zu Ende! – Es muß ein Ende gemacht werden! – aus dem Sumpfe – ein schwarzes Sumpfgewässer*

– so mußst du spielen – unermesslich tiefen Abhang – den steilen und schlüpfrigen Abhang –
totenstilles – griff Hanno auf seinem Harmonium süße Akkordfolgen

ფრაგმენტი IX

Es war der Hochsommer des Jahres vierundsiebenzig. Silberweiße, rundliche Wolken zogen am tiefblauen Himmel über die zierliche Symmetrie des Stadtgartens hin [...]. Zum Erstaunen des Personals verließ der Senator jetzt oftmals in voller Arbeitszeit das Kontor, um sich, die Hände auf dem Rücken, in seinem Garten zu ergehen, den Kies zu harken, **den Schlamm** von Springbrunnen zu fischen oder einen Rosenzweig zu stützen ... Sein Gesicht, mit den hellen Brauen, von denen eine ein wenig emporgezogen war, schien ernst und aufmerksam bei diesen Beschäftigungen; aber seine Gedanken gingen weit fort im Dunklen, ihre eigenen, mühseligen Pfade (ნაწილი X, თავი V) (Mann 1990, Band I: 653).

“ჭაობი“-სიტყვა – არსებითი სახელი „Schlamm“ (**Schlamm**, der; ...a) Dreck, Schmutz, aufgeweichte Erde ...b) Erdablagerung auf dem Grund von Gewässern ...c) /übertr/ geh.) (Wörterbuch 1982, Bd.6:3224) აქ კვლავ უკავშირდება თომას ბუდენბროკს, მაგრამ უკვე არა გადატანითი, არამედ პირდაპირი, სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით; ეს კიდევ უფრო აძლიერებს მის ზემოქმედებას ბუდენბროკების ოჯახის წევრზე. თომასი, რომელსაც თავის ერთადერთ შვილში საბოლოოდ გაუცრუვდა იმედები, მიდის კონტორიდან ბაღში, რათა ბუნების წიაღში იმუშაოს. ის წმენდს ჭას და უშუალოდ ეხება ყლარტს, რაც სიმბოლურად უკვე ბუდენბროკების გვარის მოახლოებულ Verfall-სა და სიკვდილს ნიშნავს. ბუდენბროკების ფირმის ხელმძღვანელი თითქოსდა ცდილობს თავიდან აიცილოს “ჭაობი“-სიტყვა და გადაარჩინოს თავისი ოჯახი Verfall-ისაგან, მაგრამ ამოდ. დაახლოებით ნახევარ წელიწადში თომასი გარდაიცვლება.

სიტყვათა რიგი ივსება სიტყვით **Schlamm**.

სიტყვათა რიგი IX ფრაგმენტის მიხედვით:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Sumpfland** – **ein flaches Moorland** – **ein flaches Moorland** – ein Medaillon mit dem Wappen der Familie – diesem melancholischen Wappenschilde – eine unregelmäßig schraffierte Fläche – mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer – **Moder** – **Moder** – **Moder** – **Moder** – **Moder** – in de Gruw fahrn – arm un riek –

'nen finen polierten Sarg – 'ne oll Kist' – 'ne Tauf' – ‚Moor‘ – ‚Mord‘ – Moor – Mord – Moor – Mord – Morten – Morten – Morten– ich versumpfe – Dies ist zu Ende!– Dies ist zu Ende! – Es muß ein Ende gemacht werden! – aus dem Sumpfe – ein schwarzes Sumpfgewässer – so mußt du spielen – unermesslich tiefen Abhang – den steilen und schlüpfrigen Abhang – totenstilles – griff Hanno auf seinem Harmonium süße Akkordfolgen – Schlamm

- **Bruch** როგორც „ბზარი“
- **Bruch** როგორც **Brechen-Riß** → **Brechen-Riß**-Wortreihe

ფრაგმენტი I

Buddenbrooks (სათაური) (Mann 1990, Band I: 5).

სიტყვათა რიგის დასაწყისი:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Brechen** – **Riß**

აქ ხაზს ვუსვამთ, **Bruch**-თან ერთად, აგრეთვე დეტალებს **das Brechen** და **der Riß**, როგორც იმ მნიშვნელობებს, რომლებიც სავარაუდოდაა ჩვენს მიერ შემოთავაზებული რომანის სათაურისათვის.

ფრაგმენტი II

Im Verhältnis zu der Größe des Zimmers waren die Möbel nicht zahlreich. Der runde Tisch mit den dünnen, geraden und leicht mit Gold ornamentierten Beinen stand nicht vor dem Sofa, sondern an der entgegengesetzten Wand, dem kleinen Harmonium gegenüber, auf dessen Deckel ein Flötenbehälter lag. Außer den regelmäßig an den Wänden verteilten, steifen Armstühlen gab es nur noch einen kleinen Nähtisch am Fenster und, dem Sofa gegenüber, **einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär**, bedeckt mit Nippes (ნაწილი I, თავი I) (Mann 1990, Band I: 12).

აქ პირველად სათაურის შემდეგ შემოდის სიტყვა-„ბზარი“ (**Brechen**) – „zerbrechlichen“.

ის, უდავოდ, მიუთითებს ბუდენბროკების ოჯახის Verfall-ის ნიშნებზე.

ამრიგად, სიტყვათა რიგი ფართოვდება:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Brechen** – **Riß** – **einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär**

ფრაგმენტი III

Mein Vater!

[...]

Ich muß Ihnen aussprechen, daß die Art, in welcher Sie *die Kluft*, welche, dem Herrn sei's geklagt, zwischen uns besteht, durch Ihre Hartnäckigkeit vertiefen, eine Sünde ist, welche Sie einstmals vor Gottes Richterstuhl aufs schwerste werden verantworten müssen. Es ist traurig genug, daß Sie vor Jahr und Tag, als ich, auch gegen Ihren Willen, dem Zuge meines Herzens folgend, meine nunmehrige Gattin ehelichte und durch Übernahme eines Ladengeschäftes Ihren maßlosen Stolz beleidigte, sich so überaus grausam und völlig von mir wandten; allein die Weise, in welcher Sie mich jetzt traktieren, schreit zum Himmel, und sollten Sie vermeinen, daß ich mich angesichts Ihres Schweigens kontentiert und still verhalten werde, so irren Sie gröblichst (ნაწილი I, თავი I0) (Mann 1990, Band I: 46).

ეს არის ფრაგმენტი მოხუცი იოჰან ბუდენბროკის უფროსი შვილის – გოტჰოლდის – წერილიდან, რომელშიც ის კვლავ ითხოვს ფულს, თუმცა მისი „მეზალიანსის“ გამო მამამ თავის დროზე გამოჰყო ის და გაისტუმრა შესაბამისი თანხით.

რომანის სათაური ჩნდება აქ სიტყვაში „die Kluft“: „**Kluft**, die; [...] Erd- oder Felsenspalte. Riß im Gestein[...]“ (Wörterbuch 1982, Bd.2: 2121), რომელიც როგორც შინაარსობრივად, ასევე გრაფიკული გამოსახულების კუთხით სრულიად ეხმიანება სიტყვებს **Brechen** და **Riß** და გამოდის როგორც ბუდენბროკების Verfall-ის სიმბოლო. რეციპიენტები არიან აქ მამა ბუდენბროკი და მისი ორი ვაჟი. ამ მომენტს აფიქსირებს აგრეთვე გუნტერ რაისიც, მაგრამ ნაწარმიების სათაურს არ უკავშირებს მას: „Eine ‚Kluft‘ [...] spaltet die Familie bereits zu Beginn des Romans. Es handelt sich um das durch eine ‚böse Feindschaft‘ [...] gekennzeichnete Verhältnis des alten Buddenbrook zu Gotthold, seinem wegen einer ‚Mesalliance‘ verstoßenen Sohnes aus erster Ehe“ (Reiss 1970:74).

სიტყვათა რიგი კვლავ იზრდება:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Brechen** – **Riß** – **einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär** – **die Kluft**

ფრაგმენტი IV

Vater ... wir haben hier heute so heiter beieinander gesessen, wir haben einen schönen Tag gefeiert, wir waren stolz und glücklich in dem Bewußtsein, etwas geleistet zu haben, etwas erreicht zu haben ... unsere Firma, unsere Familie auf eine Höhe gebracht zu haben, wo ihr Anerkennung und Ansehen im reichsten Maße zuteil wird ... Aber, Vater, *diese böse Feindschaft mit meinem Bruder*, deinem ältesten Sohne ... ***Es sollte kein heimlicher Riß*** durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben ... Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür ... (ნაწილი I, თავი I0) **(Mann 1990, Band I: 49-50).**

„ფარული ბზარის“ მოტივი ტრადიციულად ითვლება ბუდენბროკული Verfall-ის გამოსატყულებად, მაგრამ მას, რა თქმა უნდა, არავინ იხილავდა რომანის სათაურის კონტექსტში, არამედ მისგან მოწვევით: „Ein ‚heimlicher Riß’... beginnt bereits hier das Familiengefüge auseinanderzutreiben. Jeans Mahnung: ‚Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür ...’“ ... , fixiert bereits in diesem frühen Stadium mit aller Deutlichkeit den einsetzenden Familienzerfall, der zunächst kaum merklich die Einheit von Familie und Firma sprengt“ **(Reiss 1970:74).**

რეციპიენტების როლში აქ გამოდიან იოჰან ბუდენბროკ-უფროსი და იოჰან ბუდენბროკ-უმცროსი. „Brechen“-Verfall-ის მნიშვნელობას აქ აძლიერებენ აგრეთვე სხვა სიტყვათა რიგების წევრები:

Buddenbrooks (სათაური) – ***Brook*** – ***Bruch*** – ***Brechen*** – ***Riß*** – ***einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär*** – ***die Kluft*** – ***heimlicher Riß*** – ***diese böse Feindschaft mit meinem Bruder*** – ***sonst klopft das Übel an die Tür***

ფრაგმენტი V

Ein anderes Mal, als er, ein ganz junger Mensch noch, nach Bergen gekommen war, hatte Gott ihn aus großer Wassergefahr errettet. „Indem wir“, stand dort, „in der Stromzeit, wenn die Nordfahrer angekommen sind, sehr viel arbeiten mußten, durch die Jachten zu kommen und zu unserer Brücke zu gelangen, so ging es mir dabei so, daß ich auf dem Rande der Schute stand, die Füße gegen die Dollen und den Rücken gegen die Jacht gestützt, um die Schute immer näher zu bringen; zu meinem Unglück ***brechen*** die eichnen Dollen, wogegen ich die Füße gesetzt

hatte, und ich falle über Kopf ins Wasser. [...]. Es waren Leute genug da, die mich gerne retten wollten[...] und all ihr Schieben hätte doch nichts geholfen, wenn nicht in diesem Augenblick ein Tau auf einer Nordfahrerjacht von selbst gerissen wäre [...] und kam es dadurch dahin, daß er auch mir helfen konnte ...“ (ნაწილი II, თავი I) (Mann 1990, Band I: 55).

მოცემულ ფრაგმენტში, რომელშიც ერთადერთ რეციპიენტად ახალგაზრდა იოჰან ბუდენბროკი გამოდის, ლაპარაკია იმაზე, თუ როგორ გადაარჩინა უფალმა მომავალი კონსული იოჰანი ზღვაში დაღუპვისაკან; სიმპტომატიურია ის, რომ მისი სიკვდილი, თუ ის განხორციელდებოდა, მოდიოდა სწორედ იმ საბედისწერო ბზარიდან **brechen**, რომელიც კვალდაკვალ სდევს ბუდენბროკების მთელ ოჯახს:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Brechen** – **Riß** – *einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär* – *die Kluft* – *heimlicher Riß* – *diese böse Feindschaft mit meinem Bruder* – *sonst klopft das Übel an die Tür* – **brechen**

ფრაგმენტი VI

Da, plötzlich, trat dieser Moment ein ... ereignete sich *etwas Lautloses, Erschreckendes. Die Schwüle schien verdoppelt*, die Atmosphäre schien einen sich binnen einer Sekunde rapide *steigernden Druck* auszuüben, der *das Gehirn beängstigte, das Herz bedrängte*, Atmung verwehrte ... drunten flatterte eine Schwalbe so dicht über der Straße, daß ihre Flügel das Pflaster schlugen ... Und dieser *unentwirrbare Druck, diese Spannung, diese wachsende Beklemmung* des Organismus wäre *unerträglich* geworden, wenn sie den geringsten Teil eines Augenblicks länger gedauert hätte, wenn nicht auf ihrem sofort erreichten Höhepunkt eine Abspannung, ein Überspringen stattgefunden hätte ... **ein kleiner, erlösender Bruch**, der sich unhörbar irgendwo ereignete, und den man gleichwohl zu hören glaubte... wenn nicht in demselben Moment, fast ohne daß ein Tropfenfall vorhergegangenen wäre, der Regen herniedergebrochen wäre, daß das Wasser im Rinnstein schäumte und auf dem Bürgersteig hoch emporsprang ... [...] Aber Johann Buddenbrook **war schon tot** (ნაწილი IV, თავი 11) (Mann 1990, Band I:247-249).

ამ ფრაგმენტში აღწერილია ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტი, სადაც ჩნდება **Brechen-Riß**-სიტყვათა რიგის მთავარი დეტალი – **Bruch**. ძირითად რეციპიენტად

აქ, ისევე როგორც წინა ფრაგმენტში, კონსული იოჰან ბუდენბროკი გვევლინება და აგრეთვე – ბუდენბროკთა მთელი ოჯახი. ჭექა-ქუხილის აღწერა, დაძაბულობისა და შფოთვის თანდათანობითი გაძლიერება, მზარდი კაემანი და სიმძიმე, მტანჯველი სიცხე – ყველაფერი ეს ოსტატურად გვამზადებს ტრაგედიისათვის, იმ წამისათვის, როდესაც **პატარა მხსნელმა ბზარმა** (რომელიც ყველასათვისაა მხსნელი, გარდა კონსულ იოჰან ბუდენბროკისა), სწორედ იმ ბზარმა, რომელმაც თავის დროზე გაუშვა ახალგაზრდა იოჰანი, ახლა წაიყვანა ის თან, ვინაიდან ახლა მისი რიგია, მისი სიკვდილის დრო მოვიდა. **Verfall**-ის შეგრძნება ძლიერდება ფრაგმენტის საყრდენი წერტილებით. კონსულის სიკვდილის შემდეგ ბუდენბროკების **Verfall**-ი კიდევ უფრო ახლოვდება.

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook – Bruch – Brechen – Riß – einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär – die Kluft – heimlicher Riß – diese böse Feindschaft mit meinem Bruder – sonst klopft das Übel an die Tür – brechen – ein kleiner, erlösender Bruch – war schon tot – etwas Lautloses, Erschreckendes – Die Schwüle schien verdoppelt – das Gehirn beängstigte – das Herz bedrängte – Atmung verwehrte – dieser unentwirrbare Druck – diese Spannung – diese wachsende Beklemmung des Organismus – unerträglich – Höhepunkt – eine Abspannung**

ფრაგმენტი VII

განსაკუთრებული სიძლიერით ამ ბიურგერული ოჯახის **Verfall**-ი (სწორედ **ბზარის** სიტყვათა რიგის კონტექსტში) უდერს თომას ბუდენბროკის ეპიზოდში, როდესაც ის მიდის კბილის ექიმთან. ეს არის ყველაზე დაძაბული და ბზარის დეტალებით ყველაზე დატვირთული ფრაგმენტი – თომას ბუდენბროკის სიკვდილის ფრაგმენტი, რომელიც თავისი საყრდენი წერტილებით ეხმიანება კონსულ იოჰანის სიკვდილის ეპიზოდს. განსაკუთრებით აქ უნდა გამოვეყნოთ ორი მომენტი: **1.** თომასი მიდის ექიმთან, რომლის გვარია „Brecht“ და **2.** ექიმი უტყვავს მას კბილის გვირგვინს (**Zahnkrone**) და ერთდროულად სიმბოლურად უმსხვრევს მას ბუდენბროკების სახლის მმართველის გვირგვინს (**Die Krone ist abgebrochen**), რის შედეგადაც მალე თომასი კვდება.

„Ich kann minutenlang nichts sehen. Ich habe wahnsinnige Schmerzen.“[...].“Zahnschmerzen. Seit gestern schon. Ich habe in der Nacht kein Auge

zugetan ... Ich war noch nicht beim Arzt [...]. Nun konnte ich es doch nicht aushalten und bin auf dem Wege **zu Brecht** ...“

[...]

„[...] Ein Backenzahn ... Er ist natürlich hohl ... Es ist unerträglich ... [...] ...“

[...]

Thomas Buddenbrook ging weiter [...] Es war ein wilder, brennender und bohrender Schmerz, eine boshafte Pein, die sich von einem kranken backenzahn aus der ganzen linken Seite des Unterkiefers bemächtigt hatte. Die Entzündung pochte darin mit glühenden Hämmerchen und machte, daß ihm die Fieberhitze ins Gesicht und die Tränen in die Augen schossen. Er hatte sich eben beim Sprechen zusammennehmen müssen, damit seine Stimme *sich nicht breche*.

In der Mühlenstraße betrat er ein mit gelbbrauner Ölfarbe gestrichenes Haus und stieg zum ersten Stockwerk empor, woselbst an der Tür auf einem Messingschild „Zahnarzt **Brecht**“ zu lesen war. [...]

Der Senator setzte sich an den runden Tisch [...], schloß seine brennenden Augen und stöhnte. [...] Herr **Brecht** war es sich schuldig [...] eine Weile warten zu lassen.

Tomas Buddenbrook [...] rief [...], möge Herr **Brecht** die Güte haben, sich ein wenig zu beeilen. Er habe Schmerzen.

[...] Ein schwerer Fall! dachte Herr **Brecht** und verfärbte sich ...

[...]

Herr **Brecht** [...]

[...] Herr **Brecht** [...]

Thomas Buddenbrook hielt mit beiden Händen die Sammetarmpolster fest erfaßt. Er[...] bemerkte dann aber an dem Knirschen in seinem Munde sowie an dem wachsenden, immer schmerzhafter und wütender werdenden Druck, dem sein ganzer Kopf ausgesetzt war, daß alles auf dem besten Wege sei. Gott befohlen! dachte er. Nun muß es seinen Gang gehen. Dies wächst und wächst bis ins Maßlose und Unerträgliche, bis zur eigentlichen Katastrophe, bis zu einem wahnsinnigen, kreischenden, unmenschlichen Schmerz, der das ganze Gehirn zerreißt ... Dann ist es überstanden; ich muß es nun abwarten.

Es dauerte drei oder vier Sekunden. Herrn **Brechts** bebende Kraftanstrengung teilte sich Thomas Buddenbrooks ganzem Körper mit [...]... Plötzlich gab es einen furchtbaren Stoß, eine Eschütterung, als würde ihm das Genick **gebrochen** [...] ... Der Druck war fort, aber sein Kopf dröhnte, der Schmerz tobte heiß in dem entzündeten und mißhandelten Kiefer, und er fühlte deutlich, daß dies nicht das Bezweckte, nicht die wahre Lösung der

Frage, sondern eine verfrühte Katastrophe sei, die die Schläge nur verschlimmerte ... Herr **Brecht** [...] sah aus wie der Tod [...]

Thomas Buddenbrook spie ein wenig Blut in die blaue Schale [...]

„**Die Krone ist abgebrochen**, Herr Senator“ ...

[...]

„Nun, für heute ist es genug!“ sagte der Senator [...]

Dies tat Herr **Brecht** [...]

Er nahm die Spülung [...] der schneibleiche Herr Brecht [...]

[...] als Thomas Buddenbrook schon die Treppe hinunterstieg.

[...] Es war genau, als würde sein Gehirn ergriffen [...] Er [...] schlug mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster. (ნაწილი 10, თავი 7) (Mann 1990, Band I:247-249).

ამრიგად, სიტყვათა რიგი ფართოვდება:

Buddenbrooks (სათაური) – **Brook** – **Bruch** – **Brechen** – **Riß** – *einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär* – *die Kluft* – *heimlicher Riß* – *diese böse Feindschaft mit meinem Bruder* – *sonst klopft das Übel an die Tür* – *brechen* – *ein kleiner, erlösender Bruch* – *war schon tot* – *etwas Lautloses, Erschreckendes* – *Die Schwüle schien verdoppelt* – *das Gehirn beängstigte* – *das Herz bedrängte* – *Atmung verwehrte* – *dieser unentwirrbare Druck* – *diese Spannung* – *diese wachsende Beklemmung des Organismus* – *unerträglich* – *Höhepunkt* – *eine Abspannung* – *zu Brecht* – *sich nicht breche* – *Brecht* – *Brecht* – *Brecht* – *Brecht* – *Brecht* – *Brechts* – *gebrochen* – *Brecht* – *die Krone ist abgebrochen* – *Brecht* – *Brecht*

როგორც ვხედავთ, „**Sumpf**“ („ჭაობ“-სიტყვებიცა და „**Brechen**“ („ბზარ“-სიტყვებიც მოძრაობენ სიტყვათა რიგებში რომანის მთელ ტექსტობრივ სივრცეში, უკავიათ ნაწარმოებში ფაქტობრივად თანაბარუფლებიანი პოზიცია და აქტიურ მონაწილეობას იღებენ ბუდენბროკების **Verfall**-ის ჩვენებასა და ახსნაში. ამრიგად, თომას მანის „ბუდენბროკების“ სათაურის მეორე ნაწილი, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, გვარის „**Buddenbrook**“ მეორე ძირი (Brook → **Bruch**) შეიცავს ავტორისეულ გაგებასთან ერთად კიდევ ერთ მნიშვნელობას: თომას მანმა თავისი რომანის სათაურის სემანტიკაში, კონკრეტულად გვარის სიღრმეში, მის მიერ ასე ნათლად დაფიქსირებული სიტყვა „**Bruch**“-ის როგორც „**ჭაობის**“ („Sumpfland-Moorland“) მნიშვნელობის ქვეშ შენიღბულად და შეგნებულად დამალა საკვლევი სიტყვის მეორე მნიშვნელობა „**ბზარი**“ (Brechen-Riß). ამით რომანის მთავარი თემა

აიხსნება სიტყვიერ დონეზე არა ერთ, არამედ პერსონაჟთა გვარის ორ მნიშვნელობაში. სწორედ ორივესთვის შინაგანად სემანტიკურად დამახასიათებელია *სიკვდილისა* და *Verfall*-ის მოტივები.

ნაწარმოებში განხორციელებულია ურთიერთკავშირი არა მხოლოდ ერთი თემატური კომპლექსის მოტივებს შორის, არამედ სხვადასხვა სფეროებიდან აღებულ თემებს შორის, რისი წყალობითაც მწერალს ფართო შესაძლებლობა ეძლევა თავისი მხატვრული მიზნის განხორციელებისათვის.

წარმოვადგინოთ ორ სქემად “ჭაობისა” და “ბზარის” ლაიტმოტივური ჯაჭვები.

“ჭაობისა” ლაიტმოტივური ჯაჭვი

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Sumpfland – ein flaches Moorland – ein flaches Moorland – Moder – Moder – Moder – Moder – Moder – ,Moor‘ – ,Mord‘ – Moor – Mord – Moor – Mord – Morten – Morten – Morten – ich versumpfe – aus dem Sumpfe – ein schwarzes Sumpfgewässer – Schlamm*

„ბზარის“ ლაიტმოტივური ჯაჭვი

Buddenbrooks (სათაური) – *Brook – Bruch – Brechen – Riß – einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär – die Kluft – heimlicher Riß – brechen – ein kleiner, erlösender Bruch – zu Brecht – sich nicht breche – Brecht – Brecht – Brecht – Brecht – Brecht – Brechts – gebrochen – Brecht – die Krone ist abgebrochen – Brecht – Brecht*

რაც შეეხება რომანის სათაურის წყაროს საკითხს, ტექსტის ანალიზმა გამოავლინა, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო თომას მანისათვის ჩაედო თავისი ნაწარმოების სათაურში ორი სემანტიკური პლანი. პირველი – “ჭაობი”, რომლის არსებობა სათაურ-გვარში მან არ დამალა და, პირიქით, კომენტარებიც კი დაურთო და ერთგვარი დისკუსიაც გამართა წერილებსა და გამონათქვამებში. მეორე – “ბზარი”, რომელიც მან დაუმალა როგორც მკითხველს, ასევე კრიტიკოსებსაც, ალბათ, ჩვენ ვფიქრობთ, იმ იმედით, რომ მომავალი თაობა გაშიფრავდა ამ ფაქტს. ეს გასაკვირი არ არის, ვინაიდან, თუ გავითვალისწინებთ, როგორც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, მწერლის არა მხოლოდ თხრობის მანერის ამბივალენტობას, არამედ მისი ბუნებისა და ხასიათის წინააღმდეგობრიობას, თომას მანმა შეგნებულად დაუმალა თავის თანამედროვეებს რომანის სათაურის დაშიფრული სათაური. აქედან გამომდინარე, აშკარაა, რომ თომას მანისათვის გვარის “Buddenbrook” დადგენა თავისი რომანისთვის შემთხვევითი არ იქნებოდა. მან შეგნებულად შეარჩია ეს

სიტყვა, რამოდენიმეჯერ შეცვალა სიტყვის შიგ ასოები და მთელი ძირიც კი. მას უნდოდა მიეღო სწორედ ისეთი აზრობრივი პლანების შემცველი სიტყვა-კომპოზიტი, რომელიც ჭირდებოდა მისი ნაწარმოების თემატიკისა და პრობლემატიკის გააზრებაში. ამიტომ კრიტიკოსთა მოსაზრებანი, რომ თითქოსდა თომას მანმა ისესხა სათაურისთვის გვარი “Buddenbrook” ფონტანეს რომანიდან “ეფი ბრისტ”, რომელიც თითქოსდა გაუცნობიერად, შეუცნობლად გამოხტა მის გონებაში, არამართებულად მიგვაჩნია. აშკარაა, რომ ეს გვარი მწერალმა შემოქმედებითად მოიძია. კიდევაც რომ არ არსებულებოდა ის გერმანულ სინამდვილეში, თომას მანი მას აუცილებლად თვითონ გამოიგონებდა და მის კონსტრუირებას მოახდენდა.

გვარ-კომპოზიტში ჩვენ აღმოვაჩინეთ კიდევ ერთი, მესამე აზრობრივი პლანი, რომელიც ასევე სხვა მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩენილი. ჰანს ბალოუს მიერ გამოცემულ სახელებისა და გვარების ლექსიკონში მოცემულია საკვლევი გვარის "Buddenbrook" ერთ-ერთი ფორმა "Buddenbrock", რომელიც მხოლოდ ერთი ასოთი ("o") განსხვავდება თ. მანის რომანის წინანდელი სავარაუდო სათაურისაგან – "Buddenbroock(s)".

ლექსიკონის განმარტება ასეთია:

"Buddenbrock, -siek, -diek (Westf.) enthalten ein unbeachtetes "budde (bodde) → „Morast, Schmutz, Modder“ (Bahlow 1972: 79).

აი რატომ შეცვალა თომას მანმა გვარი-სათაურის პირვანდელ ვარიანტში “Buttenbroock(s)” პირველი ძირი “Butten” “Budden”-ზე: მას უნდოდა გვარის სემანტიკა კიდევ უფრო დაემძიმებინა “ჭაობის” ჭრილში. და არა იმიტომ, რომ თითქოსდა “ეფი ბრისტის” ერთ-ერთი გმირის გვარი ამოარჩია. ეს კიდევ დამატებითი მტკიცებულებაა იმისა, რომ თ. მანს არ უსესხებია გვარი თ. ფონტანესაგან, არამედ შეგნებულად შეარჩია თვითონ არსებული გვარებისაგან.

ამრიგად, შეიძლება ვთქვათ, რომ თომას მანის „ბუდენბროკების“ სათაური არის ინდექსალური ნიშანი, რომელიც ტექსტის კითხვისას პირობით ნიშნად გარდაიქმნება და შემდეგ მოტივირებულ პირობოთ ნიშნად იქცევა. სათაური რომანის ძირითად იდეას შეიცავს. ჩვენ იგი განვიხილეთ მთლიანი სემანტიზაციის ასპექტით, როგორც ერთიანი ტექსტის მიკროელემენტი, რომელიც არსებით როლს ასრულებს რომანის ინტეგრაციის საქმეში.

თავი III.

დეტალები თ. მანის „ბუდენბროკებში“

რომანში აღწერილი პატრიარქალური ბიურგერული ცხოვრების ყაიდა, ინტერიერისა და ყოფის წვრილმანები, თითოეული პერსონაჟის ინდივიდუალური სახე, ქცევის თავისებურებანი – ყველაფერი ეს თვალსაჩინოდაა ნაჩვენები დეტალებისა და ლაიტმოტივების მეშვეობით, რომლებიც მწერლის მიერ გამოყენებულია ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის კონტექსტში მხატვრულ-ესთეტიკური მიზნის მისაღწევად. ისინი მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ რომანის საერთო თემატიკისა და პრობლემატიკის გააზრებაში: ესაა პატრიარქალური ბიურგერული ოჯახის დაშლა და გადაშენება – **Verfall**-ი; როგორც გერმანული, ასევე საერთოდ ევროპული ბიურგერობის სულიერი ისტორიის ერთი მონაკვეთის ასახვა; აღნიშნული სოციალური კლასის დაქვეითებისა და სულიერი კვდომის ღრმა პროცესების ჩვენება; ანტითეზები – საქმიანი და სულიერი ცხოვრებისა, ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ბიურგერისა და ხელოვანის – და ამ წინააღმდეგობათა, ამ მეტაფიზიკურ კანონზომიერებათა ქმნადობის გზის დანახვის მცდელობა. აქედან გამომდინარე, დეტალები და ლაიტმოტივები თ. მანისათვის უფრო მნიშვნელოვანი რამ არის, ვიდრე უბრალოდ პერსონაჟის დახასიათების ან რომელიმე ცალკეული მოვლენის არსის გახსნის საშუალება. ეს არის „მისი მხატვრული სტილის განუყოფელი ელემენტი“ (**История немецкой литературы 1968. Т.4:486**).

ი.ფოგტის აზრით, თ. მანი ცდილობს "alles scheinbar Unwichtige und Geringe, tausend Einzelheiten und Details gewissenhaft anzuführen, weil schließlich alles Tatsächliche seinen Wert hat und ein winziges Stück von jenem Leben ist, das zu schildern er sich vorgenommen hatte. Und auf diese Weise, durch diese herzliche Versenkung in die einzelnen Vorgänge, durch die große Gerechtigkeit gegen alles Geschehen erreicht er eine Lebendigkeit der Darstellung, die nicht so sehr im Stoffe, als vielmehr im fortwährenden Stofflichwerden aller Dinge liegt" (**Vogt 1995:141**). ესე იგი, ამ უსასრულო ყოველდღიური, ყოფითი წვრილმანებისა და დეტალების მთელი მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ

ისინი შემთხვევითნი არ არიან, ეს არის ბუდენბროკების არსებობის ფორმა, მათი ყოფის შემადგენელი ნაწილი; ეს წვრილმანები აჩვენებს მათ ფსიქიკას, მათ აზროვნებას, მათ ბუნებას.

ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებულ დეფინიციათა შესაბამისად „ბუდენბროკებში“ მოცემული მხატვრული დეტალები ჩვენ პირობითად დავყავით **ორ ჯგუფად: ესენია აღწერილობითი და ფსიქოლოგიური დეტალები.** როგორც ყველა კლასიფიკაციაში, აქაც სახეზეა პირობითობის მნიშვნელოვანი წილი. მკაფიო ზღვარის გატარება დეტალთა ამ ორ ჯგუფს შორის ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. ერთი და იგივე დეტალი შეიძლება იყოს ერთდროულად "აღწერილობითიც" და "ფსიქოლოგიურიც".

"აღწერილობითი" დეტალების მეშვეობით ნაწარმოებში იქმნება პერსონაჟის გარეგანი სახე და აისახება მისი გარემომცველი სამყარო, ე.ი. ყველაფერი ის, რაც ნაწარმოებში მეტ-ნაკლებად სტატიკურადაა წარმოდგენილი, არსებობს, როგორც ობიექტური რეალობა. ისინი "ხორცს" ასხამენ ნაწარმოების გმირებს, გარემოს კი – ხელშესახებს ხდიან. "ფსიქოლოგიური" დეტალები მიმართულია პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს: მისი აზრების, გრძნობებისა და ხასიათის მთლიანობაში ასახვისაკენ. ასახვა ამ შემთხვევაში გაშუალებული გზით ხდება – გმირის ფსიქოლოგიური სახის გარეგანი ფორმების მეშვეობით, რომელთა განმარტება-გააზრება მკითხველის ან სხვა პერსონაჟის მიერ (ავტორისეული ახსნა-განმარტებათა არარსებობის შემთხვევაში) შეიძლება სუბიექტურ ხასიათს ატარებდეს. **პირველ ჯგუფში** გამოიყოფა *"საგნობრივი" დეტალები, "ბუნების სამყაროს ამსახველი" ("პეიზაჟური") დეტალები და "პორტრეტული" დეტალები; მეორე ჯგუფში* წარმოდგენილია *"პერსონაჟთა ქმედების ამსახველი" დეტალები.*

ვაფიქსირებთ რა „ბუდენბროკებში“ საგნობრივ, ბუნების ამსახველ, პორტრეტულ და პერსონაჟთა ქმედების ამსახველ დეტალებს, ჩვენ ვიკვლევთ მათ ხასიათსა და როლს რომანში; ვცდილობთ დავადგინოთ, თუ რა ფუნქცია ეკისრება ამა თუ იმ დეტალს ნაწარმოების მხატვრულ სახეთა შექმნის დროს; რამდენად უწყობს ხელს დეტალი მოვლენის არსის გახსნას და რამდენად ემსახურება ის ნაწარმოების ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ თუ იდეურ ჩანაფიქრს.

გამოკვლევისათვის ვიყენებთ ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მეთოდს.

3.1. საგნობრივი სამყაროს ამსახველი დეტალები

ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს საგნობრივი დეტალები, რომელთა ზოგიერთი ფუნქციის გარკვევა მნიშვნელოვანია რომანის მხატვრული ქსოვილისათვის.

საგნობრივ დეტალთა ჯგუფში, რომლებიც ხელს უწყობენ „ბუდენბროკებში“ ამა თუ იმ მხატვრული სახის, მოვლენის, ფაქტის უფრო სრულ გახსნას, ჩვენ შევიყვანეთ **დეტალები**, რომლებიც დაკავშირებულია **ადამიანის ყოფასთან**, კერძოდ საცხოვრებელი (და არა მარტო საცხოვრებელი) სახლების, ოთახების, შიგა მოწყობილობის და სხვა ნივთების აღწერასთან. ეს საგნები ერთნაირი სიზუსტითა და გულმოდგინებით არიან დახატული, რასაც ჩვენ რომანის დასაწყისშივე ვხედავთ. „მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ნაწილი თითქოს დატვირთულია უამრავი დეტალით, დაწერილებითაა აღწერილი ოთახის მოწყობილობა, ნივთები, აქ მაინც არც ერთი დეტალი არ არის ზედმეტი, თუ პირველ ნაწილს მთელი რომანის თვალსაზრისით შევაფასებთ. ყოფითი დეტალები ისევე ემსახურება მთელი რომანის ხასიათის გახსნას, როგორც აქ შემოყვანილი პერსონაჟების პიროვნული თვისებები“ (კოკაია-ფანჯიკიძე 1988:788). სწორედ საგნობრივი სამყაროდან აღებულ ერთ-ერთ დეტალს ენიჭება ფრიად დიდი მნიშვნელობა რომანის დასაწყისშივე ბუდენბროკების ფირმისა და მთლიანად ოჯახის ბედ-იღბლის ახსნაში. ეს არის **ახალი სახლი**, ყოფილი რატენკამპების სახლი, რომლის ყიდვასაც ბუდენბროკები რომანის პირველ გვერდებზე ზეიმობენ და რომელსაც ისინი მოგვიანებით, კონსულის მეუღლის სიკვდილის შემდეგ, ჰყიდიან. ეს არის სახლი, რომელიც ამ თითქოს ბედნიერი და ბრწყინვალე ოჯახის **დაღუპვის სიმბოლოდ** გვესახება. "Auch das Haus selbst, das den Handlungsrahmen abgibt, ist auf verschiedenen Ebenen "bedeutend" (als reales Gebäude, als Vergegenständlichung der sozialen Einheit von Familie und Firma, als Gegenstand des Gesprächs, in der bedeutungsvollen Türinschrift), – es erscheint als das zentrale Symbol der zu erzählenden Geschichte. Es steht bildhaft für die vom Untertitel genannte Thematik: den "Verfall einer Familie"(Vogt 1995:26-27). სწორედ ამ სახლთანაა დაკავშირებული ავტორისათვის ბუდენბროკების და რატენკამპების ბედ-იღბლის შედარებები. ორივე გვარმა გაიარა აყვავების პერიოდი და ორივე გადაშენებამდე მივიდა.

რომანში სულ **რვა სახლია** წარმოდგენილი, რომლებშიც სხვადასხვა დროს ცხოვრობდა ბუდენბროკების ოჯახის ან ყველა, ან ცალკეული წევრი. ესენია:

უკვე ხსენებული ბუდენბროკების სახლი მენგშტრასეზე, ახლად დაქორწინებულ თომასსა და გერდას სახლი ბრაიტენშტრასეზე, თომას ბუდენბროკის მიერ აშენებული ახალი სახლი ფიშერგრუბეზე, გერდა ბუდენბროკის ვილა ქალაქგარეთ, ტონი ბუდენბროკის ბინა ლინდენპლაცზე, გრიუნლიჰების სახლი ჰამბურგში, ბეკერგრუბეზე დაქირავებული ვაინშენკების ვრცელი ბელეტაჟი და ბოლოს კროგერების სახლი ქალაქგარეთ. თითქმის ყველას ბუდენბროკების ძველებური სახლის მწარე ბედი ეწია: მფლობელები იძულებულნი იყვნენ გაეყიდათ ისინი (გრიუნლიჰებსა და ვაინშენკებთან კი სახლის მოწყობილობაც იყიდება), რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მათი ცხოვრება უიღბლოდ, რიგ შემთხვევაში კი ტრაგიკულად წარიმართა. რომანში მოცემულია ამ სახლების ერთი ნაწილის დაწვრილებითი, ან უფრო მოკლე აღწერა, ზოგი კი მხოლოდ მოხაზულია. თითოეული მათგანი გამოირჩევა სხვებისაგან როგორც თავისი შესახედაობით, ასევე ოთახების რაოდენობითა და განლაგებით, აგრეთვე ინტერიერით, მაგრამ აქვე ვამჩნევთ მათ შორის არსებულ საერთო ნიშნებს, რაც მიგვითითებს იმაზე, რომ ჩვენს წინაშეა *მდიდარ ბიურგერთა ტიპური სახლები*. ასეთივეა სხვა სახლებიც: *ჰერმან ჰაგენშტრომის სახლი ზანდშტრასეზე და შვარცკოფების სახლი ტრავემიუნდემი*.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელსაც მკითხველს ჩამოთვლილი სახლების აღწერა უქმნის, რასაკვირველია, ვიზუალური ხასიათისაა. მაგრამ ჩვენ, უმთავრესად, გვაინტერესებს, როგორ და რა მიზნით გვაწოდებს მწერალი სახლებისა და მათი შიგა მოწყობილობის აღწერასთან დაკავშირებულ დეტალთა ასეთ მრავალფეროვნებას, რა აზრობრივი დატვირთვა გააჩნიათ მათ. გვინდა აქვე აღვნიშნოთ, რომ დეტალი შეიძლება ასრულებდეს ერთ ან რამდენიმე ფუნქციას; დეტალი შეიძლება იყოს მოცემული მხოლოდ სტატიკურად, ანდა მასში შეიძლება შეიმჩნეოდეს გარკვეული ცვლილებები (დეტალის დინამიკა); დეტალი შეიძლება იყოს მოყვანილი შეკუმშულად, ესე იგი მხოლოდ ერთი შტრიხით, და შეიძლება წარმოგვიდგეს გაშლილი სახით და ა.შ.

მენგშტრასეზე ბუდენბროკების სახლის (მათი წინანდელი სახლი აღფაშტრასეზე ნაჩვენები არ არის) აღწერა ნათლად გვიჩვენებს, რომ მისი მფლობელები მიეკუთვნებიან *უმდიდრეს ვაჭარ ბიურგერთა წრეს*. ეს არის "das weitläufige alte Haus" (Mann 1963: 6), სამსართულიანი სახლი. თომას მანი სახლის დაწვრილებით დახასიათებას რომანის სხვადასხვა გვერდებზე იძლევა. ის ხაზს უსვამს ოთახების სიდიდეს: "Im Verhältnis zu der Größe des Zimmers waren die Möbel

nicht zahlreich" (იქვე); "im Eßsaale" (Mann 1963: 30); "zum Speisesaale" (იქვე:30); "in das Halbdunkel einer Säulenhalle" (იქვე:6); "durch die weiten Räume" (იქვე:30). ოთახების სიდიდის შესახებ ჩვენ ვიგებთ არა მხოლოდ ასეთი უშუალო დახასიათებით, სხვა გზითაც, სხვა საგნების მეშვეობით, მაგალითად, *სანთლების დიდი რაოდენობით*: "...in jedem Winkel des Zimmers brannten auf einem hohen, vergoldeten Kandelaber acht Kerzen, abgesehen von denen, die in silbernen Armleuchtern auf der Tafel standen" (იქვე:15).

მაგრამ ყველაზე უფრო მკაფიო წარმოდგენა ბუდენბროკების „დიდ სახლზე“ (მანი 1988:198) ("in dem großen Hause") (Mann 1963:258) და ოთახების განლაგებაზე გვეძლევა, როდესაც კონსული ბუდენბროკი უჩვენებს სტუმრებს თავის ახალ სახლს. ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე დეტალით შემოვიფარგლებით: "Rechts führte die Treppe in den zweiten Stock hinauf, wo die Schlafzimmer des Konsuls und seiner Familie lagen; aber auch an der linken Seite des Vorplatzes befand sich noch eine Reihe von Räumen. Die Herren schritten rauchend die breite Treppe mit dem weißlackierten, durch brochenen Holzgeländer hinunter". "Dies Zwischengeschoß ist noch drei Zimmer tief... das Frühstückszimmer, das Schlafzimmer meiner Eltern und ein wenig benutzter Raum nach dem Garten hinaus; ein schmaler Gang läuft als Korridor nebenher...". "Die weite, hallende Diele drunten war mit großen, viereckigen Steinfliesen gepflastert" (იქვე:31). „სადარბაზო კარის გვერდით, ისევე როგორც დერეფნის მეორე ბოლოში, კანტორის ოთახები იყო ჩარიგებული. სამზარეულო კი... სარდაფში ჩასასვლელი კიბის ხელმარცხნივ მდებარეობდა" (მანი 1988:38). აქვე ვხედავთ მოახლეთა ოთახებს, "eine hohe Glastür", სამრეცხაოს, სარდაფს, ფლიგელს, ბედელს. ეს ყველაფერი მეტყველებს სახლის სიდიდეზე, ოთახებისა და დამხმარე სათავსოების დიდ რაოდენობაზე. სახლში სისუფთავე სუფევს: "...man stieg zur Rechten die reinlich gehaltene Treppe ins erste Stockwerk hinauf" (Mann 1963: 32). რაც შეეხება სახლის კეთილმოწყობას, აქ შეიმჩნევა მისი მხოლოდ ცალკეული ნიშნები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულნი არიან დროის უფრო ადრინდელ პერიოდთან, ვიდრე ეს რომანშია აღწერილი. მაგალითად: „სასადილო დარბაზსა და სამზარეულოს შორის გაყვანილი სალაპარაკო მილის" საშუალებით შეიძლება წვეულების დროს განკარგულების გაცემა სამზარეულოში მეოფი მსახურების მიმართ (მანი 1988:22). ეს ეხება სათავსოებსაც: „ჭერიდან მარცვლეულის ტომრების ასაზიდი მსხვილი ბაგირი ეშვებოდა" (იქვე:38). "Durch eine hohe Glastür trat man über einige ganz flache, befahrbare Stufen auf den Hof hinaus" (Mann 1963: 31). მაგრამ ზოგი რამ

საკმაოდ მოუხერხებლად არის განლაგებული: "Ihr gegenüber, in beträchtlicher Höhe, sprangen seltsame, plumpe, aber reinlich lackierte Holzgelasse aus der Wand hervor: die Mädchenkammern, die nur durch eine Art freiliegender, gerader Stiege von der Diele aus zu erreichen waren" (**Mann 1963: 31**). ამ სახლში არ იგრძნობა ახალი დროის სუნთქვა. ჩვენ ვრწმუნდებით იმაში, რომ ბუდენბროკები ბიურგერთა იმ წრეს მიეკუთვნებიან, რომლებიც ძველ ტრადიციებს მისდევენ, ვინაიდან ცხოვრობენ „ძველ, უმიზნოდ აგებულ, უშველებელ პატრიციულ სახლში“ (**მანი 1988:422**) ("...der alten, mit unsinniger Raumverschwendung gebauten Patrizierhäuser, um deren ungeheure Steindielen sich weißlackierte Galerien zogen" (**Mann 1963: 363**). აქ შეიძლება პარალელი გაგავლოთ ახალი სავაჭრო ბურჟუაზიის წარმომადგენელ ჰერმან ჰაგენშტრომის სახლთან: "Sein Haus in der Sandstraße ... mit schlichter Ölfassade, praktisch ausgebeuteten Raumverhältnissen und reicher, eleganter, bequemer Einrichtung, war neu und jedes steifen Stiles bar" (**იქვე**). ჰაგენშტრომმა „გაზის სინათლე მთელ ქალაქში პირველმა გააყვანინა სახლსა და კანტორაში" (**მანი 1988:422**). აქვე გვინდა მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი, რომლებიც ცალკეულ დეტალებში მომხდარ ცვლილებებზე მეტყველებენ. ჰერმან ჰაგენშტრომი მოსულია სახლის დასათვალიერებლად (სახლი იყიდება), და ჩვენ ვხედავთ, როგორ შეიცვალა აქ ბევრი რამ: "...die Treppen des Hauses waren in vollem Verfall" (**Mann 1963: 537**). საბილიარდოში, სადაც ადრე სტუმრები იკრიბებოდნენ, ცინდლებიანი კატა დასახლებულა: "... indem man die Tür öffnete, ohne einzutreten, denn der Fußboden war hier nicht sicher" (**იქვე**). ბელელში უკვე „ცარიელი სხვენი“ (**მანი 1988:621**) იყო ("zu den öden Speicherböden" (**Mann 1963: 537**), „ჩაუანგულ რკინის კაუჭზე უქმად ჩამოკიდებული სქელი დაჩრჩილული ბაგირი“ მოჩანდა (**მანი 1988:621**) ("das dicke und schadhafte Windetau, das hier, mit seinem verrosteten Eisenhaken am Ende, während langer Jahre regungslos inmitten des Raumes gehangen hatte" (**Mann 1963: 537**). ეს ის „მარცვლეულის ტომრების ასაზიდი მსხვილი ბაგირია“, რომელიც რომანის 38-ე გვერდზე ჯერ კიდევ აქტიურ გამოყენებაშია, ახლა კი არის „in vollem Verfall“, ისევე როგორც კიბეები (**იქვე**). ამას ყველაფერს, რასაკვირველია, *სიმბოლური მნიშვნელობა* აქვს და ის ბუდენბროკების ოჯახის *დაქცევას* განასახიერებს.

სახლის სიდიდეს სავსებით შეეფერება და მის პატრონთა სოლიდურ შეძლებას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს სახლის *ინტერიერი*. პირველ რიგში თვალში გვხვდება ავეჯის უმეტესი ნაწილის *მასიურობა* და *სიმავრე*. "über dem

massigen Büfett" (Mann 1963: 15), "mächtige, steiflehnige Sofas" (იქვე), "die lange Tafel" (იქვე), "ein Paar ungeheurer alter Schränke" (Mann 1963: 31), "auf einen der steifen Stühle" (Mann 1963: 32), "auf ... schweren Stühlen" (Mann 1963: 23), "eine geschnitzte Truhe" (Mann 1963: 41), "vor dem großen ... Sekretär" (Mann 1963: 43). ამ ავეჯს შეესაბამება "die starken und elastischen Tapeten"(Mann 1963:6) და "die schweren roten Fenstervorhänge" (Mann 1963: 15). სახლის პატრონთა *სიმდიდრეზე* მეტყველებს სხვა ავეჯიცა და შიგა მოწყობილობა: "auf dem geradlinigen, weiß lackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten Sofa" (Mann 1963: 3), "der runde Tisch mit den dünnen, geraden und leicht mit Gold ornamentierten Beinen" (Mann 1963: 6), "einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär, bedeckt mit Nippes"(იქვე), "der Kristallkronleuchter" (Mann 1963:11), "in silbernen Armleuchtern" (Mann 1963: 15), "auf dem zierlichen Nähtisch mit Goldornamenten" (Mann 1963:66). უნდა აღინიშნოს, რომ სახლის შიგა მოწყობილობის აღწერისას იქმნება აგრეთვე *ისტორიული კოლორიტი* (აქ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ის ეპოქა, რომლის დროსაც ხდება რომანში აღწერილი მოვლენები და რომლისთვისაც დამახასიათებელი თავისებურებებით მთელი რომანია გამსჭვალული, არამედ უფრო ადრინდელიც). მაგალითად: "... der Garten ... vom 'Portal' abgeschlossen ward, der Rokokofassade des Gartenhauses" (Mann 1963: 32). "Die ... Tapeten... zeigten umfangreiche Landschaften, zartfarbig wie der dünne Teppich, der den Fußboden bedeckte, Idylle im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, mit fröhlichen Winzern, emsigen Ackersleuten, nett behänderten Schäferinnen, die reinliche Lämmer am Rande spiegelnden Wassers im Schoße hielten oder sich mit zärtlichen Schäfern küßten" (Mann 1963: 6). ყველაფერი ეს ბუდენბროკების უფროსი თაობის გემოვნებას გამოხატავს.

სიმდიდრის მაჩვენებელ ფუნქციას აქ *ჭურჭელიც* ასრულებს: "die Meißener Teller mit Goldrand" (Mann 1963: 18), "... indem er einen der schweren silbernen Löffel vom Tische nahm" (იქვე). აქვე: "... war das Salz von massivem Golde umschlossen" (Mann 1963: 12), "ein gediegenes Gerät für Salz, Pfeffer und Senf" (იქვე), "in zwei großen Kristallschüsseln" (Mann 1963: 25), "ein ganzer Teeservice mit der Vergoldung"(Mann 1963:509), "das Sonntagsservice mit der Vergoldung" (იქვე), "mit schwerem Silbergerät" (Mann 1963: 23).

აქვე ვხედავთ *სხვა ნივთებსაც*: "goldene Tabaksdose" (Mann 1963:10), " ein prachtvolles Tintenfaß aus Sèvres-Porzellan in Gestalt eines schwarzgefleckten Jagdhundes" (Mann 1963: 11), "das schwere Metalltintenfaß" (Mann 1963: 43), "goldenes Grayon" (Mann 1963: 225). ასევე სახლთან დაკავშირებით გვინდა აღვნიშნოთ აგრეთვე "die hohe, weite, plumpe Kutsche" (Mann 1963: 64); ვხედავთ, რომ „კონსულის მეუღლემ *ოქროს*

ფულით მედუქნესთან ანგარიში გაასწორა" (მანი 1988:361) [კურსივი ჩვენია – ნ.კ.].

საჭმელიც, რომელსაც ბუდენბროკების სახლში მიირთმევენ, დასტურია სახლის მფლობელთა **სიმდიდრისა** და იმ **სოციალური მდგომარეობისა**, რომელიც მათ უკავიათ. აი კერძების ზოგიერთი სახეობა: „ქაფქაფა ბოსტნეულის სუპი და გრენკები" (მანი 1988:20); "Ein kolossaler, ziegelroter, panierter Schinken erschien, geräuchert, gekocht, nebst brauner, säuerlicher Chalottensause" (Mann 1963: 21); იმდენი „ბოსტნეული..., რომ მთელს სუფრას თავსაყრელად ეყოფოდა" (მანი 1988:26). „რუსული ქოთან" – „შუშხუნა, დაკონსერვებული ხილის ნარევი, რომელსაც ოდნავ დაჰკრავდა სპირტის გემო" (იქვე), "Plettenpudding" – „მაკარონის, ჟოლოს, ბისკვიტისა და მოხარშული კრემისაგან მომზადებული ფენოვანი ნამცხვარი" (მანი 1988:31); ბავშვების საყვარელი დესერტი – "der brennende Plumpudding" (Mann 1963: 25). ნაწარმოებში ამ კერძების აღწერით, რა თქმა უნდა, **ისტორიული კოლორიტიც** იქმნება. და კიდევ მაგალითი: „კაცი რომ მიმხვდარიყო, ძღვენი შეძლებული ოჯახებიდან არის გამოგზავნილიო, პური ტკბილი, სანელებლებიანი დიდი ნამცხვრებით შეეცვალათ" (მანი 1988:15).

ამრიგად, ბუდენბროკების ახალი სახლის **მდიდრული მოწყობილობა-მორთულობის** აღწერა ხაზს უსვამს იმ ადამიანთა **სოლიდურ შეძლებას** („...dem soliden, wenn auch wenig schwerfälligen Wohlstand ...“) (Mann 1963: 51), რომლებიც პატრიციული ბიურგერობის სათავეში დგანან. მწერალიც თითქოს გვეხმარება ამ დეტალების სწორად აღქმაში და შესანიშნავ დახასიათებას იძლევა: "Man saß auf hochlehnigen, **schweren** Stühlen, speiste mit **schwerem** Silbergerät **schwere**, gute Sachen, trank **schwere**, gute Weine dazu..." (Mann 1963: 23) [კურსივი ჩვენია – ნ.კ.].

ასევე სიმდიდრით გამოირჩევიან **სხვა ბიურგერული სახლები**. მაგრამ ვინაიდან წინამდებარე ნაშრომის მოცულობა საშუალებას არ გვაძლევს აღნიშნულ სახლებთან დაკავშირებით დაფიქსირებული ყველა დეტალის ვრცელი ანალიზი წარმოვადგინოთ, შემოვიფარგლებით მხოლოდ რამდენიმე შედარებით, რომლებიც საბოლოო დასკვნებისათვის გამოგვადგება. მაგალითად, **გრიუნლიქების სახლში**: "Der schneeweiße gewirkte Damast auf dem runden Tische war von einem Tischläufer durchzogen und bedeckt mit goldgerändertem und so durchsichtigem Porzellan, daß es hie und da wie Perlmutter schimmerte. ... In einem dünn-silbernen, flachen

Brotkorb, der die Gestalt eines großen, gezackten, leicht gerollten Blattes hatte, lagen Rundstücke und Schnitten von Milchgebäck" (**Mann 1963: 174-175**).

თომას ბუდენბროკის სახლი ბრაიტენშტრასეზე. აქ უნდა გამოვეყოთ: "auf dem breiten, dunkelroten Läufer der bequemen Treppe" (**Mann 1963: 264**), „მასიური მრგვალი მაგიდა" (**მანი 1988:306**), "dunkelrote, damastartige Tapeten" (**Mann 1963: 264**), "geschnitzte Nußholzstühle mit Rohrsitzen und ein massives Büfett" (**იქვე**), „ნაცრისფერი მაუდგადაკრული ავეჯით გაწყობილი მყუდრო სასტუმრო ოთახი" (**მანი 1988:306**), „სამფანჯრიანი დარბაზი"(**იქვე**), „უზარმაზარი წითელი ხის საწოლები"(**იქვე**), „ეოსტა სასადილო ოთახი" (**მანი 1988:312**) და სხვ.

თომას ბუდენბროკის ახალი უზარმაზარი სახლი ფიშერგრუბეზე". „უზარმაზარი თალი კიბეებს შორის" (**მანი 1988:440**). „თუჯის ჩამოსხმული რიკულები" (**იქვე**), "eine weite Säulengalerie in Weiß und Gold" (**Mann 1963: 378**), „თავბრუდამხვევი სიმაღლიდან ჩამოშვებული უზარმაზარი, ოქროსფრად მოლაპლაპე ჭადი" (**მანი 1988:440**). "Von hier aus aber betrat man den Saal, welcher, mit seiner ungeheueren Parkettfläche und seinen vier hohen, weinrot verlangenen Fenstern, die auf den Garten hinausblickten, wiederum die ganze Breite des Hauses in Anspruch nahm. Er war ausgestattet mit einem paar schwerer niedriger Sofas von dem Rot der Portieren und einer Anzahl von Stühlen, die hochlehnig und ernst an den Wänden standen" (**Mann 1963: 419**). „Auf der Marmorplatte, vor dem Spiegel, ragten zwei mächtige chinesische Vasen ..." (**იქვე**) და სხვ. ასევე მდიდრულად ცხოვრობენ კროგერები თავიანთ „უზარმაზარ ბაღ-ბოსტანში ჩაფლულ დიდებულად მორთულ ვილაში“ (**მანი 1988:59**). მათ მამულზე „წვერებმოქრული მესერია" (**მანი 1988:198**) შემოვლებული, „ბაღის ჭიშკრის ორივე მხარეზე მოქრული ბუნიკით შემკული ორი ფარანი ჩახახებს" (**მანი 1988:199**). აქ ტონი ბუდენბროკს საჭმელიც უფრო მოსწონს, ვიდრე თავის სახლში, რადგანაც მას ყოველ დილას „კავას და ჩაის კი არა... სადღეობო შოკოლადს, დასაყოლებლად გემრიელი ნამცხვრის კარგა მოზრდილ ნაჭერს მიართმევენ" (**მანი 1988:60**). მწერალი აქაც გვეხმარება დასკვნის გაკეთებაში და აღნიშნავს, რომ „ფეოდალური მიდრეკილებების" (**მანი 1988:59**) მქონე კროგერების სიმდიდრე უფრო დიდებულია, ვიდრე ბუდენბროკების სახლში: "Die Krögers lebten auf großem Fuße, und obgleich ein Unterschied bestand zwischen diesem blitzblanken Reichtum und dem soliden, wenn auch ein wenig schwerfälligen Wohlstand in Tonys Elternhause, so war es augenfällig, daß bei den Großeltern alles immer noch um zwei Grade prächtiger war als zu Hause" (**Mann 1963: 51**).

ბუდენბროკებისა და სხვა მდიდარი ბიურგერების სახლებისაგან მკვეთრად განსხვავდება შვარცკოფების სახლი ტრავემიუნდში. ეს არის „პატარა, ვაზით შებურული, კოპწია სახლი“ (მანი 1988:121). თვით სახლიც და თითოეული ნივთი მასში მეტყველებენ მათ მფლობელთა საკმაო მცირე მატერიალურ შეძლებაზე და გარკვეულ სოციალურ მდგომარეობაზე – დიდრიჰ შვარცკოფი მხოლოდ და მხოლოდ უფროსი ლოცმანია, ბიურგერული იერარქიული კიბის გაცილებით უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომი. მოვიყვანო რამდენიმე დეტალს: „პატარა, სუფთა ოთახი... ავეჯს დაფოთლილი ჩითი ჰქონდა გადაკრული“ (მანი 1988:125). "Das Büro war eine ziemlich kleine Stube, deren Wände einige Fuß hoch mit Holz bekleidet waren und im übrigen den untapezierten Kalk zeigten. Vor dem Fenster ... hingen gelbgerauchte Gardinen. Rechter Hand von der Tür befand sich ein langer, roher, mit Papieren bedeckter Tisch, über welchem eine große Karte von Europa und eine kleinere der Ostsee an der Wand befestigt war. Von der Mitte der Zimmerdecke hing das sauber gearbeitete Modell eines Schiffes unter vollen Segeln herab" (Mann 1963: 131). ეს ნივთები აგრეთვე დიდრიჰ შვარცკოფის საქმიანობაზეც მიგვანიშნებენ. კიდევ მაგალითები: "Der Lotsenkommandeur nötigte seinen Gast auf das geschweifte, mit schwarzem, zersprungenem Wachstuch bezogene Sofa, das der Tür gegenüber stand" (იქვე). "Die weiten, kummenartigen Tassen mit blauem Rande waren ungewohnt plump im Vergleich mit dem zierlichen alten Porzellan zu Hause" (Mann 1963: 105). დიასახლისის მიერ გამომცხვარი "Korinthenbrot, das, umgeben von Rahm, Zucker, Butter und Scheibenhonig, in dem bootförmigen Brotkorb lag" (იქვე).

საგნობრივ დეტალთან – სახლთან – მჭიდროდ არის დაკავშირებული ასევე მატერიალური სამყაროდან აღებული ერთი დეტალი, რომელიც ხაზს უსვამს ბუდენბროკებისა და შვარცკოფების მკვეთრად განსხვავებულ სოციალურ და მატერიალურ მდგომარეობას. ეს არის *ყავის სურნელი*, რომელიც სამზარეულოდან შვარცკოფების პატარა სახლის ზედა სართულსაც აღწევს: "Schon hier oben in dem ziemlich hoch gelegenen Stockwerk, in dem nur Schlafzimmer lagen, roch es nach Kaffee. Das schien der charakteristische Geruch des kleinen Hauses zu sein" (Mann 1963: 109). ბუდენბროკების, მდიდარ ბიურგერთა უზარმაზარ სახლში კი იმის წარმოდგენაც შეუძლებელია, რომ საჭმელის სუნი ტრიალებდეს სახლის საცხოვრებელ ოთახებში, რასაც ხელს უწყობს მისი დიდი გაბარიტები და სამზარეულოს შესაბამისი ადგილმდებარეობა. ამას ადასტურებს ის, რომ მუავე კომბოსტოს სუნს ბუდენბროკთა სტუმრები გრძნობენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც პირველ სართულზე ჩამოდიან და სამზარეულოს გვერდით გაივლიან.

ნაწარმოებში აღწერილი სახლებისა და მათი მოწყობილობის ეს, რასაკვირველია, საკმაოდ მოკლე მიმოხილვა გვინდა ამით დავასრულოთ და აღვნიშნოთ, რომ თომას მანი იყენებს ზემოწამოთვლილ დეტალებს პერსონაჟთა მატერიალური და სოციალური მდგომარეობის, მათი საქმიანობის, აგრეთვე საერთო ისტორიული კოლორიტისა და სიმბოლური მნიშვნელობის დაფიქსირების მიზნით. მაგრამ რომანში არის აგრეთვე მთელი რიგი დეტალებისა, რომელთა განხილვის გარეშე საგნობრივი დეტალების საკითხის გადაწყვეტა სრული არ იქნებოდა.

პირველ რიგში გვინდა შევეხოთ *ისტორიული კოლორიტის* გამომხატველ დეტალებს. პირველივე გვერდზე ნახსენები *კატეხიზმლ* სხვა დეტალებისაგან განსხვავებით ზუსტად მიგვითითებს იმ წელზე, საიდანაც რომანის მოქმედება იწყება: "... nach dem Katechismus, wie er soeben, Anno 1985 ... herausgegeben war" (**Mann1963: 3**), „პატარა ხავერდის ქისა – „პომპადური“ (მანი 1988:6), რომელსაც მადამ ანტუანეტა ბუდენბროკის ხელში ვხედავთ, გამოსატავს შესაბამისი ეპოქის, კერძოდ, მე-18 საუკუნის ხასიათს, რადგანაც შესრულებულია სტილში, რომელიც დაკავშირებულია ლუდოვიკო მე-15-ის ფავორიტი ქალის – მარკიზა პომპადურის სახელთან. შესაბამისი ეპოქის ხასიათს გამოხატავენ „ბატის ფრთა“ (მანი 1988:50), რომლითაც კონსული იოჰან ბუდენბროკი წერს, და მუსიკალური ინსტრუმენტებიც, მაგალითად, კონსულის მეუღლე ელიზაბეტ ბუდენბროკი ფისჰარმონიაზე უკრავს, მისი შვილიშვილი კი, ბუდენბროკების მეოთხე თაობის წარმომადგენელი ჰანო ბუდენბროკი – უკვე როიალზე. ისტორიული კოლორიტის გამომხატველია საგნები, რომლებიც დაკავშირებულია ოთახების განათების სამ ხერხთან: სანთლის ალთან, ბუნებრივ გაზთან და ელექტროლობასთან. მიუხედავად იმისა, რომ დაახლოებით რომანის შუა ნაწილიდან პერსონაჟები იწყებენ გაზის ლამპებით სარგებლობას, სანთელი მაინც განათების ძირითად საშუალებად რჩება. მაგალითად: ოთახში "brannten ... acht Kerzen" (**პირველი ნაწილი, გვ. 16**) და ჰანო "richtete sich auf und entzündete die Kerze" (**მე-11 ნაწილი, გვ. 623**). მწერლის სწრაფვა სიზუსტისაკენ, მისი სურვილი წარმოგვიდგინოს საგანი რაც შეიძლება მეტი სისრულით თავს იჩენს იმაშიც, რომ ის ახასიათებს მასალას, რისგანაც სანთლებია დამზადებული. მაგალითად: "eine brennende Stearinkerze" (**Mann1963:416**), "trotz der beiden Paraffinlampen, die auf dem ... Speisetisch brannten" (**Mann1963:221**). უნდა აღვნიშნოს, რომ სანთელი ნაწარმოებში არ არის მოცემული როგორც სტატიკური დეტალი, მწერალი მისი წვის პროცესს

დინამიკაში აჩვენებს. მაგ.: "Die Kerzen brannten langsam ... und wann, wenn ihre Flammen im Luftzuge zur Seite flackerten, einen feinen Wachsgeruch über die Tafel hinwehen" **(Mann1963:23)**. "Die vorletzte Kerze war heruntergebrannt und von selbst erloschen; nur eine flackerte noch, dort hinten" **(Mann1963:41)**. მწერალი იძლევა აგრეთვე სანთლის, ასე რომ ვთქვათ, თანმხლებ საგანს – სანთლის საქრობელას და გვიჩვენებს კიდევ ჩაქრობის პროცესს. მაგ.: "Der alte Herr ergriff den langen Kerzenlöscher, der beim Fenster lehnte, und ging stramm und erzürnt am Tische entlang... zum Kandelaber" **(Mann1963:39)**. "Eine Flamme nach der anderen verschwand ohne Auferstehen unter dem kleinen Metalltrichter, der oben an der Stange befestigt war" **(იქვე)**.

როგორც ზემოთ ვთქვით, რომანში ნაჩვენებია, როგორ შემოდის თანდათან ბიურგერულ ყოფაში გაზის განათება. ამის დამადასტურებელი დეტალებია: "Senator Buddenbrook saß allein ... an dem runden Mitteltisch im Lichte der großen Gaslampe" **(Mann 1963:400)**. "Er ... entzündete mehrere Gasflammen des Lüsters" **(Mann 1963:418)**. "Nun lag die ganze Zimmerflucht im Lichte einzelner Gasflammen" **(Mann 1963:418)**. და კიდევ ერთი დეტალი, რომელიც უკვე ელექტრობასთან არის დაკავშირებული: "... Wurden alle Glockenzüge abgeschafft und das Haus durchaus mit elektrischen Klingeln versehen" **(Mann 1963:540)**.

რომანში ასახული *ისტორიული ეპოქის ატრიბუტად* გვევლინება ისეთი დეტალი, როგორცაა, მაგალითად, *გასაღებები*, უფრო სწორად, გასაღებების აცმა. როგორც ცნობილია, ბიურგერულ ყოფაში ოჯახის უფროსი – მამაკაცი – და აგრეთვე დიასახლისიც დაატარებდნენ თავიანთი სახლის სხვადასხვა სათავსოს გასაღებებს. მაგალითად: "Johann Buddenbrook ... zog sein großes Schlüsselbund aus der Beinkleidtasche" **(Mann 1963:25)**. Tony: "In der einen Hand den zierlichen lackierten Schlüsselkorb ..." **(Mann 1963:181)**. ისევ ტონი: "... am Arme den mit Atlasschleifen besetzten Schlüsselkorb..." **(Mann 1963:397)**. "Frau Schwarzkopf saß ... am Kaffeetische ... Ein Schlüsselkorb stand vor ihr" **(Mann 1963:109)**.

ამავე დროს გასაღებებს შეიძლება სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდეთ. მაგალითად, ბუდენბროკების გასაღებების „დიდი აცმა“ ამ ოჯახის სიმდიდრეზე მეტყველებს. ბუდენბროკების მეორე თაობის წარმომადგენელთან დაკავშირებით ამ დეტალის განმეორება კი უკვე *მემკვიდრეობითობაზეც* მიგვითითებს, მაგ.: "... und der Konsul klapperte, als er sich erhob, zufrieden mit dem großen Schlüsselbund in seiner Beinkleidtasche" **(Mann 1963:141)**. (მემკვიდრეობის შესახებ აღვნიშნავთ, რომ ამავე ფუნქციას ასრულებს აგრეთვე „დიდი ბიბლია“, რომელიც კონსულ იოჰან

ბუდენბროკს მამის სიკვდილის შემდეგ ერგო). ავტორის ირონია აშკარად იგრძნობა წინადადებებში, სადაც საუბარია ტონი ბუდენბროკზე. მკითხველისთვის ნათელია, რომ გასაღებების ტარება აღნიშნულ მომენტებში ტონისათვის არავითარ აუცილებლობას არ წარმოადგენს. ეს მისთვის თავის გამოჩენის მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალებაა. დეტალის ამ ქვეჯგუფში ჩვენ ჩავრთეთ აგრეთვე "ein Heft mit gepreßtem Umschlage und Goldschnitt" (Mann 1963:43), რომელშიც იწერებოდა ბუდენბროკების ოჯახში მომხდარი ღირსშესანიშნავი მოვლენები და რომელიც, თომას მანის აზრით, განასახიერებს გერმანული სავაჭრო ბურჟუაზიის ისტორიულ როლს.

როგორც ვხედავთ, საგნობრივი სამყაროდან აღებული დეტალები ლიტერატურულ ნაწარმოებში გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას იძენენ და შესაბამის ფუნქციას ასრულებენ. განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენენ ის დეტალები, რომელთა საშუალებით მწერალი *პერსონაჟთა სულიერ სამყაროში* აღწევს, გვიჩვენებს მათ ხასიათს, მათ ინტერესებს, დადებით ან უარყოფით მხარეებს და ა.შ. მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს. დირექტორ ჰუგო ვაინშენკის დაბალ, უხეშ გემოვნებაზე და მცირე განათლებულობაზე მეტყველებენ სურათები, რომლებიც მან შეიძინა: "lauter Stilleben von Eßwaren und unbekleidete Frauengestalten" (Mann 1963:397). ტონის ზედმეტი ფუფუნებისა და არისტოკრატიზმისაკენ სწრაფვის დამადასტურებელია დეტალი, რომელსაც ჩვენ ზემოთ უკვე ისტორიული მნიშვნელობა მივანიჭეთ: ეს არის გასაღებების კალათა. ფრაუ შვარცკოფის კალათისაგან განსხვავებით, ტონის კალათა არის „ნატიფი, გალაქული“ (მანი 1988: 207), „ატლასის ლენტებით შემკული“ (მანი 1988: 207). უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი მომენტი და *ორი საგნობრივი დეტალი* [„ბრინჯაოს დიდი სინი“ (მანი 1988: 233) და „სიფრიფანა ლარნაკი“ (მანი 1988: 234)], დაკავშირებულნი გრიუნლიჰთან. როდესაც გრიუნლიჰი რწმუნდება, რომ ტონი მასთან არ დარჩება, ის წონასწორობას ჰკარგავს, მას „განსჯის უნარი“, „დაუდევრობა და აღლოიანობა“ ერთბაშად დალატობს (მანი 1988: 233). ჩვენ ვიცით, რომ ეს მსახიობის ნიჭის მქონე ადამიანი სხვა დროს, უფრო მშვიდ მდგომარეობაში მყოფი, ჩვეულებისამებრ ბრწყინვალედ გაითამაშებდა როლს და „სარკესთან ჩამოდებულ ბრინჯაოს დიდ სინს“ (რომელიც არ ტყდება) აიღებდა, მაგრამ ის, დაბნეული და გაოგნებული, იქცევა ისე, როგორც მის ადგილზე სხვა, ჩვეულებრივი ადამიანი მოიქცეოდა: „ხელი ყვავილებით მოხატულ სიფრიფანა ლარნაკს დასტაცა, იატაკზე დაანარცხა და ნამსხვრევებად აქცია“

(მანი 1988:234]. ამჯერად გრიუნლიჰმა თავისი როლი ვერ შეასრულა და ნილაბი საბოლოოდ ჩამოიხსნა. და ეს ყველაფერი შესანიშნავად დაგვანახა მწერალმა ორ მხატვრულ დეტალს შორის პარალელის გავლებით, რომლებიც ესოდენ მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ დატვირთვას იძენენ.

რამდენიმე სიტყვა მდიდარ საჩუქრებზე, რომლებსაც კონსული იუსტუს კროგერი უგზავნის თავის ახლობლებს. ცნობილია, რომ მას ქონება თვალსა და ხელს შუა აღნება და დარდისაგან ჩაცმა-დახურვასაც შეუშვა ხელი. ის და მისი ცოლი თითქმის შიმშილობენ. მაგრამ იუსტუს კროგერი ისევ ძველებურ ხელგაშლილობას იჩენს და უბოძებს, მაგალითად, ტონისა და მის მეორე მეუღლეს „მშვენიერ ვერცხლის მიძიმე ლარნაკს“ (მანი 1988: 366), თავის ნათლულს ჰანოს კი – „ოქროს ფიალას“ (მანი 1988: 410). რაზე მეტყველებენ ეს დეტალები? კროგერის მხოლოდ კეთილ ბუნებაზე? რა თქმა უნდა, იუსტუს კროგერი კეთილი ადამიანია. მაგრამ დასახელებული დეტალები (და ამის გაგებაში კონტექსტიც გვეხმარება) ხაზს უსვამენ უფრო კროგერის ზედმეტ ხელგაშლილობას, უთავბოლო მხარჯველობას. ერთი სიტყვით, როგორც მოხუცი ბუდენბროკი ამბობს ლებრეჰტ კროგერზე, იუსტუს კროგერსაც „გულუხვობა სისხლში აქვს“ (მანი 1988: 15).

ცალკე გვინდა გამოვეყოთ დეტალები, რომელთა ნაწარმოებში *სიმბოლური მნიშვნელობა* გააჩნიათ. რამდენიმე მაგალითი ამასთან დაკავშირებით ჩვენ ზემოთ უკვე მოვიყვანეთ. ახლა გავიხსენოთ ბუდენბროკების უზარმაზარი ძველებური სახლი და სანთლები შიგ, რომლებიც ჩვენ გარკვეული ისტორიული კოლორიტის შემქმნელ დეტალებად ჩავთვალეთ. მაგრამ ეს სანთლები, ისევე როგორც სახლი, ასრულებენ აგრეთვე *სიმბოლურ ფუნქციას*. სიმბოლურია ის, რომ ბუდენბროკების სახლში არასოდეს არ ანთებულა გაზის ნათურა, სანამ იქ ბუდენბროკები ცხოვრობდნენ. წავიდნენ ბუდენბროკები და ჩაქრა უკანასკნელი სანთელი. მოვიდა კონსული ჰერმან ჰაგენშტრომი, აანთო გაზის ნათურები და ყველგან ელექტროზარი გაიყვანა. სიმბოლურია, რომ სწორედ მან იყიდა ბუდენბროკების სახლი. სიმბოლური და ტრაგიზმითაა აღსავსე ეს ფაქტი: იღუპება პატრიარქალური ბიურგერობა და მის ადგილს ახალი სავაჭრო ბურჟუაზია იკავებს, რომელსაც თავისი ახალი ტრადიციები შემოაქვს.

და კიდევ ერთი (ერთჯერადი) *დეტალი-სიმბოლო*, რომელიც უშუალოდ ბუდენბროკების ოჯახის *Verfall*-ს უკავშირდება. ეს არის *სურათი*, რომელსაც თომას ბუდენბროკი ფირმის 100 წლისთავისადმი თავისი ოჯახის წევრებისგან

საჩუქრად იღებს: "Der schwere, geschnitzte Nußholzrahmen umspannte einen Karton, welcher unter Glas die Porträts der vier Inhaber der Firma Johann Buddenbrook zeigte: Name und Jahreszahl standen in Golddruck unter jedem ... unter denen ... die Zahlen 1768 und 1868 bedeutsam nebeneinander prangten. Zu Häupten des Ganzen aber war in hohen gotischen Lettern und in der Schreibart dessen, der ihn seinen Nachfahren überliefert, der Spruch zu lesen: "Mein Sohn, sey mit Just bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können" (Mann 1963:428). თომას ბუდენბროკი ირონიით უყურებს სურათსა და წარწერას. სხვებისაგან განსხვავებით, ის გრძნობს, რომ ფირმას უკვე შერყეული აქვს ნიადაგი. თომას ბუდენბროკის ფირმა უკვე აღარ არის ის, ასი წლის წინ რომ დაარსდა, აღარ არის ის ფირმა, რომლის სათავეში თომასის მამა იდგა. ამას ბუდენბროკთა ეს ოთხი პორტრეტი ადასტურებს. პირველი ბუდენბროკი „სერიოზული სახისაა“ და „მტკიცედ იყურება“ (მანი 1988:496). მეორეს „მხიარული სახე“ [იქვე] აქვს. მესამე „კონსულ იოჰან ბუდენბროკი, უკვე „ღვთისმოსავი, რელიგიური ღრმა რწმენით ამეტყველებული თვალებით“ [იქვე] გვიყურებს. „სულ ბოლოს თვითონ თომას ბუდენბროკის პორტრეტი მოუთავსებიათ“ [იქვე], – გვეუბნება მწერალი. ერთი შეხედვით ამ წინადადებაში და მთლიანად სურათში თითქოს სხვა არაფერია ჩადებული, გარდა პირდაპირი მნიშვნელობისა: ამჟამად თომასი ფირმის ერთპიროვნული მფლობელია, დადგება დრო და მის შემდეგ (ახალ სურათზე) მისი საქმის გამგრძელებელს დახატავენ. მაგრამ თვით თომასს ეჭვი ეპარება ამაში. აქ უნდა გავისხენოთ ორი ფრიად მნიშვნელოვანი ფაქტი: მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი და მისი შვილი ერთად ხელმძღვანელობდნენ ფირმას, ასევე მამის სიცოცხლეშივე მისი კომპანიონი გახდა თომასი. თომას ბუდენბროკი კი მარტოდმარტო დარჩა, მის გვერდით არავინ დგას. ის, რომ ჰანოს პორტრეტი არ არის გამოსახული ამ სურათზე, ლოგიკურია, ვინაიდან ის ჯერ არ ითვლება ფირმის მფლობელად. მაგრამ ის ფაქტი, რომ მხატვარმა სურათზე ჰანოსთვის ცარიელი ადგილი (მომავლის პერსპექტივის თვალსაზრისით) არ დატოვა, უკვე სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს: ტრაგედია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ჰანო ბუდენბროკისათვის თვით ფირმაშიც აღარ რჩება ადგილი. ბუდენბროკების გვარის გამგრძელებელი, მართალია, აღნიშნულ მომენტში არსებობს, მაგრამ ბუდენბროკების ფირმას მემკვიდრე აღარ ეყოლება. სურათი თითქოს ბუდენბროკების ოჯახის დაცემას გვიწინასწარმეტყველებს, თუმცა ფირმის ლიკვიდაცია მხოლოდ 7 წლის შემდეგ ხდება. სურათთან დაკავშირებით გვინდა განვიხილოთ მასზე გაკეთებული

წარწერა (ბუდენბროკების წინაპრის შეგონება), რომელიც ნაწარმოებში კიდევ ორჯერ გვხვდება, ხსენებულ წარწერაზე უფრო ადრე: „ოქროთი მოვარაყებულ დაუთარში“ (მანი 1988:56), რომელსაც მას კონსული იოჰან ბუდენბროკი კითხულობს, და მისივე წერილში თომასისადმი (მანი 1988:177), სადაც კონსული არ იწონებს თომასის მომავალ საქმიან გეგმებს, რადგან ისინი სათუოდ მიაჩნია. სურათზე გაკეთებული წარწერა კი სწორედ ასეთი, თომასის მიერ უკვე დაწყებული ბუდენბროკებისათვის უჩვეულო, საქმის გამო გაფრთხილებად გვევლინება: იძაბება მკითხველი, იძაბება თომასიც, რომელსაც ისედაც სტანჯავს მძიმე ფიქრები. აქვე მომდევნო მონაკვეთიდან ვიგებთ, რომ თომასის წამოწყება მარცხით მთავრდება. ამას მოასწავებდა თომას ბუდენბროკისათვის წინაპრის შეგონება.

3.2. ბუნების ამსახველი დეტალები

ბუნების საგნების სამყარო მხატვრული ნაწარმოების ემოციური სამყაროს შემადგენელია და სინამდვილისადმი მწერლის დამოკიდებულების ხასიათის მაჩვენებელი.

როგორც ცნობილია, მხატვრულ ნაწარმოებებში ბუნების, პეიზაჟის წარმოსახვის მნიშვნელობა სხვადასხვაგვარია: ის იწვევს ინტერესს თავისთავად, როგორც რეალური სამყაროს ნაწილი, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება; იგი შეიძლება გამოიყენებოდეს პერსონაჟთა ქმედების მოტივირებისათვის, მათი სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად; მას შეუძლია შექმნას ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდის საერთო ემოციური განწყობილება. ზოგჯერ პეიზაჟს სიმბოლური მნიშვნელობა გააჩნია.

ცნობილი ლიტერატურათმცოდნეები საწინააღმდეგო მოსაზრებებს გამოთქვამენ პეიზაჟური დეტალების პოლიფუნქციურობის საკითხთან დაკავშირებით. მაგალითად, აფიქსირებენ პეიზაჟის ნეიტრალობა/არანეიტრალობას (Галанов 1974:195-196), ნეიტრალურ-ობიექტურობა/სუბიექტურობას (Соловьев 1979:7), ბუნების წმინდა აღწერებს (Чудаков 1986:12).

გალანოვის აზრით, ხელოვნებაში ნეიტრალური პეიზაჟები არ არსებობენ, თუმცა ბუნება თავისთავად ნეიტრალურია. სამაგიეროდ ადამიანი ფოთლების ხმაურსა და თრთოლვაში ყოველთვის იპოვნის თავისი სულიერი განცდების გამოძახილს და უკვე ამით არღვევს პეიზაჟის ნეიტრალურობას, ავსებს მას

აზრითა და მნიშვნელობით (Галанов1974:196). მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორი ხშირად ანიჭებს ბუნებას იმ პერსონაჟის ნიშან-თვისებას, რომელიც იტანჯება, განიცდის, აზროვნებს, ადამიანურ გრძნობებს ამჟღავნებს, ხშირად კი თავისი საკუთარი თვისებების თანამოაზრედ ხდის მას. მაგალითად, ეკერმანთან ერთ-ერთ საუბარში გოეთემ აღნიშნა, რომ რუბენსის პეიზაჟებში, რომლებიც მთლიანისა და ცალკეული დეტალების შეხამებით გამოირჩევიან, ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება თვით რუბენსის ვაჟკაცური სული. „რა თქმა უნდა, ეს მსოფლიო ხეები, მიწა, წყალი, ღრუბლები და კლდეებია, – თქვა მან, – მაგრამ ამ სურათების შემქმნელის უშიშარმა სულმა თავისით ადავსო ყველა ფორმა და თუმცა ჩვენ იგივე ჩვენთვის ნაცნობ ბუნებას ვხედავთ, ის მხატვრის უძლეველი ძალითაა გამსჭვალული და ხელახლა შექმნილია მის მიერ, მისი სულისა და გეგმების თანახმად“ (Эккерман 1981: 396). ჭეშმარიტ მხატვართან ბუნების სურათები, მათი ცალკეული დეტალები მთელი ნაწარმოების ორგანულ, აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენენ, უშუალოდ უკავშირდებიან პერსონაჟთა მსოფლმხედველობას და აქტიურად მონაწილეობენ იმ საერთო მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტაში, რომლებსაც შემოქმედი ისახავს.

ბუნების, პეიზაჟის დეტალებს მნიშვნელოვანი მხატვრული ფუნქცია აკისრიათ თ. მანის „ბუდენბროკებში“. ბუნების დეტალების კვლევისას ჩვენ ვეყრდნობით თავად თომას მანის თეორიულ მოსაზრებებს მის ნაწარმოებებში ბუნების, პეიზაჟის წარმოჩენის ფორმის თაობაზე.

ერთ-ერთ თავის სტატიაში „Lübeck als geistige Lebensform“ თომას მანს მოჰყავს კრიტიკოსთა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ მის ნაწარმოებებში ძალიან ცოტაა პეიზაჟი, ცოტაა ბუნება, რომელიც „... als Landschaftsschilderung, Erdgeruch, als Feld und Flur und Wald nicht gar reichlich vorkommt...“ (Mann 1955, Bd.XI:388) და აღნიშნავს, რომ მისი წიგნები ადამიანზე და ადამიანურზე მოგვითხრობენ: „sie spielen unter Menschen und handeln vom Menschlichen, auf dieses ist fast alles Interesse gesammelt, alle Blickschärfe gerichtet, das Landschaftliche tritt zurück, und wo es einmal hervortritt, da erscheint es in seinen überwältigendsten und elementarsten Formen, als unendliche Meeresweite und als die Ungeheuerlichkeit des verschneiten Hochgebirges...“ (იქვე). მწერალი უკუაგდებს კრიტიკოსთა შეხედულებებს იმის შესახებ, რომ თითქოსდა მის წიგნებში ბუნება და პეიზაჟური აღწერები ძალზე ძუნწადაა წარმოდგენილი, და აღნიშნავს, რომ „პეიზაჟი გამოიხატება აგრეთვე ენაშიც, მეტყველებაშიც, როგორც გუნება-განწყობილებაში, ხმის ბგერებში,

ინტონაციაში, *დილაქტში*, როგორც მშობლიური მხარის უღერადობაში, მის მუსიკაში; და იმას, ვინც შეძლებს მეტყველების უღერადობის დაუფლებას, დაემორჩილება აგრეთვე პეიზაჟის სულიც, რომელიც განუწყვეტლივ დააკავშირებული მეტყველებასთან და რომელიც სიტყვაში თავისი ყოფიერების ბგერობრივ ფორმას იძენს“ (Mann 1955, Bd. XI:384). აქედან გამომდინარე „ბუდენბროკების“ ტექსტში გამოვეყოფთ რამდენიმე სახის მიკროპეიზაჟს. ესენია: ურბანისტური (ქალაქური) პეიზაჟი, ზღვა როგორც პეიზაჟი, მუსიკა როგორც პეიზაჟი, ენა როგორც ქალაქის პეიზაჟი, სოფლის პეიზაჟი. ეს „მიკროპეიზაჟები“ ორგანულადაა ჩასმული რომანის ტექსტში და, მართალია, საგნობრივ და პორტრეტულ დეტალებთან შედარებით საკუთრივ ბუნების სამყაროდან აღებული დეტალების რაოდენობა თ. მანის "ბუდენბროკებში" მცირეა, ისინი, ტექსტის სხვა აზრობრივ პლასტებთან მჭიდროდ დაკავშირებულნი, მკაფიოდ ასრულებენ თავიანთ ფუნქციას – ხელს უწყობენ მხატვრულ სახეთა შექმნას, ღრმად ახედებენ მკითხველს მათ შინაგან სამყაროში.

ნაწარმოებში წარმოდგენილია ქალაქური და „არაქალაქური“ ბუნების სურათები.

თომას მანი თავის რომანში ძალზე ძუნწად გვიჩვენებს *ქალაქურ პეიზაჟს* და ასახავს მას ხშირად ისეთი სახით, როგორსაც მას „მყუდრო პატრიციული სახლიდან ხედავენ“ (Mann 1963:686). მაგალითად: „Denn es war frühzeitig kalt geworden. Draußen, jenseits der Straße, war schon jetzt, um die Mitte des Oktober, das Laub der kleinen Linden vergilbt, die den Marienkirchhof umstanden, um die mächtigen gotischen Ecken und Winkel der Kirche pfiff der Wind, und ein feiner, kalter Regen ging hernieder“ (Mann 1963: 6-7). „Die Scheiben der Fenster waren vor Nebel beinahe undurchsichtig; verschwommen wahrte man nackte Bäume und Sträucher dahinter“ (Mann 1963: 174). „Man blickte von hier aus in den hübsch angelegten, jetzt aber herbstlich grauen und feuchten Garten hinein, dessen Beete mit Strohmatte gegen den Frost geschützt waren...“ (Mann 1963: 32). პეიზაჟის აღწერისას ყველა დროა ნაჩვენები, აღწერილია მთვარე, ცა, ღრუბლები, მზე, ვარსკვლავები, ჰაერი, ქარი, ატმოსფერული ნალექები, მცენარეები, ფრინველები; მაგალითად: „...vom Garten her, wo eine milde Sonne die ersten Knospen beschien, und wo ein paar kleine Vogelstimmen einander kecke Antworten gaben, wehte voll frischer und zarter Würze die Frühlingsluft herein...“ (Mann 1963: 43). „...schritt er ziemlich in sich gekehrt über den hartgefrorenen, kristallisch aufblitzenden Schnee“ (Mann 1963: 146). „Der Himmel leuchtete hell, blau und kalt; es war eine frische, herbe, würzige Luft, ein windstilles, hartes,

klares und reinliches Wetter... ein Februartag sondergleichen“ (იქვე). ჰაერის ტემპერატურის აწევასა და დაწევასაც ვამჩნევთ: „ყინვა ხუთ გრადუსამდე აღწევდა“ (მანი 1988: 169). ბუნების ეს დეტალები ორგანულადაა ჩასმული ქალაქის კოლორიტში, და ასე იქმნება ქალაქური პეიზაჟი: „...es waren Wärmegrade in der Luft. Das Pflaster war naß und schmutzig, und von den grauen Giebeln troff es. Aber darüber spannte sich der Himmel zartblau und makellos...“ (Mann 1963: 596-597). „...während draußen in den stillen Straßen der Regen rieselte und der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiiff“ (Mann 1963: 42). „Bei Süd-Südost-Wind hatte der Sommer schwerer als im Juli auf der Stadt gelastet. Ein fremdartig dunkelblauer Himmel hatte über den Giebeln geleuchtet...“ (Mann 1963: 216).

მწერლისათვის დამახასიათებელია ის, რომ თუნდაც ასეთ ზედმიწევნით ლაკონურ დახატვაში ბუნებას ჩვენ არა მხოლოდ ვხედავთ, არამედ გვესმის მისი. მაგალითად: „Es regnete in Strömen. Himmel, Erde und Wasser verschwammen ineinander, während der Stoßwind in den Regen fuhr und ihn gegen die Fensterscheiben trieb, daß nicht Tropfen, sondern Bäche daran hinunterflossen und sie undurchsichtig machten. Klagende und verzweifelnde Stimmen redeten in den Ofenröhren...“ (Mann 1963: 130). ბუნების სურნელებსაც კი ვგრძნობთ: „Das Stadtgärtchen lag mit symmetrisch angelegten Wegen und Beeten bunt und reinlich in der Nachmittagssonne. Der Duft der Reseden, die die Beete umsäumten, kam dann und wann durch die Luft daher“ (Mann 1963: 81). „Es war warm und still. Die Düfte der reinlich adgezirkelten Beete lagen in der Abendluft...“ (Mann 1963: 379).

თომას მანის მიერ შემოტანილი ეს ბუნების დეტალები ნაწარმოების ორგანულ, განუყოფელ ნაწილებად გვესახებიან. ისინი გადმოგვცემენ ან მიგვანიშნებენ პერსონაჟთა სხვადასხვა გრძნობაზე, მონაწილეობას იღებენ ნაწარმოების ამა თუ იმ ნაწილის საერთო განწყობილების შექმნაში, აქვთ გარკვეული კავშირი რომანში მიმდინარე მოვლენებთან, ან სულაც უშუალოდ იჭრებიან მის მოქმედებაში. გავისხენოთ, მაგალითად, თომას ბუდენბროკისა და მისი შეყვარებული ანას გამომშვიდობების სცენა. მათი სიყვარული იყო ფაქიზი, სუფთა, უანგარო. ასევეა მათი განშორებაც, მომავალ ცხოვრებაში ორივენი ერთმანეთს მხოლოდ ბედნიერებას უსურვებენ. არ შეიძლება არ მოვიყვანოთ პეიზაჟის შესანიშნავი პოეტური მონაკვეთი, რომელიც აღნიშნულ სცენას თავისებურ ფონს უქმნის და ხაზს უსვამს ამ ორი ახალგაზრდის სიყვარულის სიწმინდეს, დაუცველობას. მკითხველს სევდა და სინანულის გრძნობა ეუფლება:

„Hier drinnen war es warm. Ein feuchter Duft von Erde und Blumen lag in dem kleinen Laden. Draußen schickte schon die Wintersonne sich an, unterzugehen. Ein zartes, reines und wie auf Porzellan gemalt blasses Abendrot schmückte jenseits des Flusses den Himmel. Das Kinn in die aufgeschlagenen Kragen ihrer Überzieher versteckt, eilten die Leute am Schaufenster vorüber und sahen nichts von den beiden, die in dem Winkel des kleinen Blumenladens voneinander Abschied nahmen“ **(Mann 1963: 148)**. გარკვეული ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს ნაწარმოებში აგრეთვე სცენას, რომელშიც ჭექა-ქუხილია აღწერილი და რომელიც კონსულ იოჰან ბუდენბროკის სიკვდილთან არის დაკავშირებული. სცენა ოსტატურად არის დახატული. მწერალი გვიხვენებს, როგორ იცვლება ამინდი, როგორ იძაბება ბუნება: „Verspätete Hundstage hatte diese zweite Septemberwoche gebracht. Bei Süd-Südost-Wind hatte der Sommer schwerer als im Juli aus der Stadt gelastet. Ein fermdartig dunkelblauer Himmel hatte über den Giebeln geleuchtet, fahl am Horizonte, wie in der Wüste... Heute war der Wind ganz nach Westen hin umgeschlagen, und gleichzeitig hatte dieser plötzliche Baromerersturz stattgefunden...langsam zog ein Komplex von graublauen Wolken daran herauf, dick und weich wie Kissen“ **(Mann 1963: 216-217)**. „Die Luft war dumpf. Draußen war das letzte Stück Blau verschwunden, und tief, schwer und trüchtig hing der dunkelgraue Himmel hernieder“ **(Mann 1963: 218)**. მწერალი გვიხვენებს ასევე, თუ როგორ იძაბებიან აგრეთვე ბუნებასთან ერთად ადამიანები, განსაკუთრებით კონსულის მეუღლე და თომასი. მკითხველს რაღაც უჩვეულო წინათგრძნობა ეუფლება, ის რაღაც ცუდს მოელის. „Da, plötzlich, tragt dieser Moment ein... ereignete sich etwas Lautloses, Erschreckendes. Die Schwüle schien verdoppelt, die Atmosphäre schien einen sich binnen einer Sekunde rapide steigenden Druck auszuüben, der das Gehirn beängstigte, das Herz bedrängte, die Atmung verwehrte...“ **(იქვე)**. მაგრამ ბუნებაში ამ დაძაბულობას განმუხტვა მოჰყვა **(მანი 1988:251)** და კოკისპირულმა წვიმამ დაუშვა, ბუდენბროკების ოჯახში კი საშინელება მოხდა: „ის იდუმალი, საშიშარი რაღაც“ **(მანი 1988:250)** სწორედ კონსულ იოჰან ბუდენბროკის სიკვდილი იყო. ასე გვეხმარება ბუნების დეტალები ნაწარმოების მსგელობის სწორ აღქმაში. კიდევ ერთი მაგალითი უკანასკნელი თავიდან, რომელშიც ბუნების სამყაროს დეტალები (სხვა ენობრივ საშუალებებთან ერთად) ხელს უწყობენ ამ თავის სევდიანი, მწუხარე განწყობილების შექმნას **(მანი 1988:788-789)**. „Es war nach dem Abendbrot im Herbst; der kleine Johann... lag ungefähr seit sechs Monaten...dort draußen am Rande des Gehölzes unter dem Sandsteinkreuz und dem Familienwappen. Vorm Hause rauschte der Regen in den halblentblättern Bäumen der Allee.

Manchmal kamen Windstöße und trieben ihn gegen die Fensterscheiben. Alle acht Damen waren schwarz gekleidet“ (Mann 1963: 670).

ბუნება ამშვიდებს ადამიანს. მისი ზემოქმედება შეიძლება ისეთი ძლიერი იყოს, რომ გარკვეული გარდატეხაც კი შეიტანოს პერსონაჟის სულიერ სამყაროში, ხელი შეუწყოს მისი მხრიდან გაბედული ნაბიჯის გადადგმას. ტონი ბუდენბროკი მოჰყავთ ტრავემიუნდედან ქალაქში. ის და მორტენი ერთმანეთს დააშორეს, და ტონი მთელი გზა ტირის. მაგრამ როდესაც ეტლი ქალაქში შედის, მშობლიური ქალაქური, არქიტექტურული პეიზაჟის ჩანახატები იმდენად მოქმედებენ ქალიშვილზე, რომ ის შვებას იგრძნობს: „Tony betrachtete die grauen Giebelhäuser, die über die Straße gespannten Öllampen, das Heilige-Geist-Hospital mit den schon fast entblätterten Linden davor... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als an einen alten vergessenswerten Traum erinnert hatte! Diese grauen Giebel waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr; sie sah sich neugierig um. Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen und dieser altbekannten Gesichter darin“ (Mann 1963: 137-138).

როგორც ვხედავთ, პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის შეცვლაში ქალაქური პეიზაჟის დეტალებსაც თავისი წვლილი შეაქვთ.

ბუნების დაპირისპირებაზე პერსონაჟის სულის სამყაროსთან არის აგებული ერთი მონაკვეთი რომანიდან, რომელშიც გადმოცემულია თომას ბუდენბროკის სულიერი განწყობილება ერთ-ერთ მომენტში, როდესაც ბუნების, კერძოდ ბაღის, პეიზაჟის დეტალები მკვეთრად გამოხატულ ემოციურ ფუნქციას ასრულებენ. სანამ ამ პეიზაჟის აღწერას მოვიყვანოთ, გავიხსენოთ, რა უძღოდა ამას წინ: ტონი ურჩევს თომასს იყიდოს როლფ ფონ მაიბომისაგან მოუშკალი პური (მაიბომს სასწრაფოდ სჭირდება ფული). ეს მოგებას უქადის თომასს, მაგრამ თომასი ამას უპატიოსნო საქციელად თვლის, რადგან თანხმობის შემთხვევაში პურის პატრონის გაჭირვებით სარგებლობს. ამავე დროს მას სურს კიდევ იმოქმედოს ახალ ბურჟუათა მსგავსად და თან არც უნდა. ტონის წასვლის შემდეგ მარტოდ დარჩენილი თომასი იტანჯება. ეს ძალზე მკაფიოდაა ნაჩვენები რომანის საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე სწორედ მხატვრული დეტალების მეშვეობით. სენატორი ფანჯარას უახლოვდება და ბაღში იხედება. „Der Mond stand hoch und klein zwischen flockigen Wolken, und der Springbrunnen ließ seinen Strahl in der Stille unter den überhängenden Zweigen des Walnußbaumes plätschern. Thomas sah hinüber auf den

Pavillon, der das Ganze abschloß, auf die kleine, weiß glänzende Terrasse mit den beiden Obeliskten, auf die regelmäßigen Kieswege, die frisch umgegrabenen abgezielten Beete und Rasenplätze... aber diese ganze zierliche und ungestörte Symmetrie, weit entfernt, ihn zu beruhigen, verletzte und reizte ihn. Er erfaßte mit der Hand die Klinke des Fensters, legte seine Stirn darauf und ließ seine Gedanken ihren qualvollen Gang wieder antreten“(Mann 1963: 419).

რა მოხდა? რატომ ვეღარ აღიქვამს თომასი ამ სინატიფესა და უზადობას ისე, როგორც ადრე? რატომ აფორიაქებენ მას ეს ახალი მოვარე, შადრევნის შხეფები, კაკლის ტოტები, პავილიონი, ტერასა, სიმეტრიული ბილიკები, ყვავილნარები და გაზონები – აფორიაქებენ და ნერვებს უშლიან? რა შეიცვალა? ბუნების სურათი თუ, იქნებ, მისი შემყურე ადამიანის სულიერი მდგომარეობა? რა თქმა უნდა, ადამიანის სულიერი მდგომარეობა. თომასის სული და აზრი გაორებულია. ტონის რჩევის შემდეგ მან დაკარგა სულიერი სიმშვიდე და იმ გაწონასწორებამ და სიმშვიდემ, რაც ბუნებაში სუფევს, ნათლად წარმოაჩინა ეს. თომასს უნდა დაეძლია ძლიერი სურვილი, რომ მის სულშიც დაისადგუროს ასეთმა „სიმეტრიამ“. მაგრამ ამისათვის მან უნდა მიიღოს, ალბათ, ტონის რჩევა. თომასი აგრძელებს ფიქრს და ტექსტის სულ რაღაც ორი აბზაცის შემდეგ იღებს მტკიცე გადაწყვეტილებას, გადადგას ეს ესოდენ რთული, წინააღმდეგობრივობით აღსავსე ნაბიჯი. როგორც ვხედავთ, მხატვრულ-ფსიქოლოგიური სიმართლის შესაქმნელად თომას მანის მიერ ბუნების დეტალების გამოყენება ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

ბუნება, ბუნების დეტალები გვეხმარებიან მოხუც ბუდენბროკსა და კონსულ იოჰან ბუდენბროკის მხატვრულ სახეთა გახსნაში, მათ დაპირისპირებაში. საუბარია ბუდენბროკების „ქალაქგარეთ გაშენებულ და გაველურებულ ბაღზე“ (მანი 1988: 29). თვითონ ბაღი ნაჩვენები არ არის, მას მხოლოდ აღწერენ. მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი წუხს, რომ ბაღი უღრან ტყეს დაემსგავსა. მისი თქმით, კარგი იქნებოდა „ბაღახი რომ მოვლილი იყოს და ხეებიც კოხტად გადაბელილი“ (მანი 1988: 29), ვინაიდან, თუ ეს ბაღი მისი საკუთრებაა, მას უფლება აქვს მოაწყოს ის ისე, როგორც მოენებება. მაგრამ მის შვილს იმ ბაღში გული არ დაუდგებოდა, „ის ლაღი ბუნება გაკრეჭილ-გასხეპილი რომ იყოს“ (იქვე). კონსული იოჰან ბუდენბროკი თავის გრძნობებს საჯაროდ ამჟღავნებს: „Ach, Vater, wenn ich dort im hohen Grase unter dem wuchernden Gebüsch liege, ist es mir eher, als gehörte ich der Natur und als hätte ich nicht das mindeste Recht über sie...“ (Mann 1963:25).

მაგრამ მამა მას ვერ უგებს. ვერ უგებს, რადგანაც იოჰან ბუდენბროკი არის მოქმედების, პრაქტიკის კაცი. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, მისთვის უცხოა წინააღმდეგობა „სინამდვილესა“ და „იდეალს“ შორის, რაც მის შვილს ახასიათებს, რომელიც, მართალია, მოქმედი ბიურგერია, მაგრამ მამისებური შემართება მას უკვე აღარა აქვს. აქ ვლინდება წინააღმდეგობრიობა ორ თაობას შორის, რომელიც უკვე ბუდენბროკების ოჯახის მომავალ დაცემას –Verfall-ს – მოასწავებს. ამრიგად, მამა და შვილს შორის ბუნების თემაზე გამართულ დიალოგს აგრეთვე *სიმბოლური* მნიშვნელობა ენიჭება. მკვლევარი იოჰან ფოგტი აღნიშნავს, რომ მოხუც იოჰან ბუდენბროკის სურვილი „...ist nicht einfach nur kulturgeschichtlich der Geschmack am „französischen“ Garten, wie ihn das 18. Jahrhundert vom Barock geerbt hat. In diesem Geschmack drückt sich ein einheitlicher Bezug zur Realität aus: Naturbeherrschung und -genuß bedingen einander... Ganz anders beim Konsul...In ihm fallen die lebenspraktische Orientierung an Fortschritt, Technik, also Beherrschung und Ausbeutung der Natur, und die gewünschte Regression in die Natur... bereits als Kehrseiten des gesellschaftlichen Prozesses auseinander“ (Vogt 1995: 22).

გავიხსენოთ სადამო, როდესაც დიდებული წვეულების შემდეგ კონსული იოჰან ბუდენბროკი აცილებს სტუმრებს. რა ხვდებათ მათ გარეთ? „Ein scharfer Wind trieb den Regen seitwärts herunter, und die alten Krögers krochen, in dicke Pelzmäntel gewickelt, eiligst in ihre majestätische Equipage, die schon lange wartete. Das gelbe Licht der Öllampen, die vorm Hause auf Stangen brannten und weiter unten an dicken, über die Straße gespannten Ketten hingen, flackerte unruhig. Hie und da sprangen die Häuser mit Vorbauten in die Straße hinein, die abschüssig zur Trave hinunterführte, und einige waren mit Beischlägen oder Bänken versehen. Feuchtes Gras sproß zwischen dem schlechten Pflaster empor. Die Marienkirche dort drüben lag ganz in Schatten, Dunkelheit und Regen gehüllt“ (Mann 1963:35). როგორც ვხედავთ, ქალაქური ბუნების ეს დეტალები – ქარი, წვიმა, ზეთის ფანრების მშფოთვარე ლიცლიცა სინათლე, სველი ბალახი, სიბნელე – „kontrastieren deutlich zum lichtvoll warmen Innenraum – atmosphärische Umsetzung der thematisch bereits eingeführten Spannung von glücklicher und düsterer Zukunft“ (Vogt 1995: 24). ისინი თითქოს აფრთხილებენ ბუდენბროკებს, რომ მათი ცხოვრება ყოველთვის არ იქნება ასეთი მყარი და განათებული, როგორც ამჟამად.

და კიდევ ერთი დეტალის შესახებ, რომელიც ჩვენ ამ ქვეჯგუფში პირობითად შევიყვანეთ, ვინაიდან ბუნების ის მოვლენა, რომელსაც ის აღნიშნავს, რომანში აღწერილი არ არის, მწერალი მხოლოდ მოიხსენიებს მას.

საუბარია სეტივანზე, რომელიც ანადგურებს თომასის მიერ მაიბომისაგან ჩაღის ფასად ნაყიდ მოუმკალ პურს, და ეს ბუდენბროკისათვის ნამდვილი კატასტროფაა, რადგანაც მას ამ თითქოს მომგებიანი სპეკულაციით უნდოდა თავისი ფინანსური მდგომარეობა გამოესწორებინა და აგრეთვე ახალი ტიპის ბურჟუეზთან ბრძოლაში ჩაბმულიყო. მაგრამ თომასი მხოლოდ ზარალს განიცდის. ასე იჭრება ბუნების მოვლენა ნაწარმოების მსვლელობაში და ერთგვარ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს: ბუდენბროკები ძველ ტრადიციებს, ძველ გზებს ვერ შეიცვლიან და, მაშასადამე, განწირულნი არიან.

„არაქალაქური“ ბუნების მოვლენათა შორის თომას მანისათვის ასახვის ყველაზე საყვარელ ობიექტს **ზღვა** წარმოადგენს. პირველად ზღვის აღწერა ჩვენ მაშინ გვხვდება, როდესაც ტონი ტრავემიუნდემში მიემგზავრება. ზღვა ჩვენ სხვადასხვა სახით წარმოგვიდგება, მაგრამ ის ყოველთვის დიდებული და თვალუწვდენელია. ის ხან მშვიდად და ყრუდ ხმაურობს, ხან ღელავს და გრგვინვით ნაპირს ეხეთქება. მაგალითად: „In einer Allee von jungen Buchen fuhren sie eine Strecke ganz dicht am Meere entlang, das blau und friedlich in der Sonne lag“ (**Mann 1963:104**). „Ein monotones, gedämpftes Rauschen kam vom Meere her, in dessen Ferne dann und wann kleine Schaumköpfe aufblitzten“ (**Mann 1963:112**). „Die trübe, zerwühlte See war weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten lärmend über den Sand“ (**Mann 1963:124**). თომას მანისათვის ზღვა პეიზაჟი არ არის: „Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum...“ (**Mann 1955, Bd. XI: 389**). ასევე მხოლოდ პეიზაჟად არ თვლიან ზღვას ტონი ბუდენბროკი, თომასი და ჰანო. ზღვა ღრმა ადამიანური გრძნობების გამოვლენას უწყობს ხელს. ტონი ბუდენბროკს ის თავისუფლებისა და ბედნიერების შეგრძნებით ავსებს, მის საყვარელ ადამიანთან – მორტენ შვარცკოფთან – სულიერ სიახლოვეზე მიგვითითებს: „... und während nicht viel fehlte, daß beider Hände, die nebeninander auf der rauhen Holzbank lagen, sich vereinigten, blickten sie gemeinsam in dieselbe Ferne. Sie schwiegen lange, indes das Meer ruhig und schwerfällig zu ihnen heraufrauschte... und Tony glaubte plötzlich einig zu sein mit Morten in einem großen, unbestimmten, ahnungsvollen und sehnsüchtigen Verständnis dessen, was ‚Freiheit‘ bedeutete“ (**Mann 1963: 123-124**). ეს „უსასრულოდ გაშლილი მწვანე, ლურჯ, ყვითელ და ნაცრისფერ ზოლებად აღივლივებული ზღვა“ (**მანი 1988:143**), რომელიც წაშლილ

ჰორიზონტს დიდებულად ერწყმოდა“ (იქვე), თავისუფლების ერთგვარ სიმბოლოდ გვევლინება.

ზღვა იზიდავს პატარა ჰანო ბუდენბროკს თავისი გრანდიოზულობით, უსაზღვრობითა და მარადიულობით – სწორედ იმით, რაც ასე მკვეთრად განსხვავდება მის გარემომცველ ცხოვრებისაგან (Mann 1963:685). მაგალითად: „Und Hanno Buddenbrook zog wieder tief und mit stiller Seligkeit den würzigen Atem ein, den die See zu ihm herübersandte, und grüßte sie zärtlich mit den Augen, mit einem stummen, dankbaren und liebevollen Gruße“ (Mann 1963:560). „... dieses mühe-und schmerzlose Schweifen und Sichverlieren der Augen über die grüne und blaue Unendlichkeit hin, von welcher, frei und ohne Hindernis, mit sanftem Sausen ein starker, frisch, wild und herrlich duftender Hauch daherkam, der die Ohren umhüllte und einen angenehmen Schwindel hervorrief, eine gedämpfte Betäubung, in der das Bewußtsein von Zeit and Raum und allem Begrenzten still selig unterging...“ (Mann 1963:561).

3.3. პორტრეტული დეტალები

უდავოა, რომ ნამდვილ მხატვართან დეტალი განუყრელად დაკავშირებულია სიუჟეტთან. ის ან გამოხატავს ხასიათს, ან ეხმარება მოვლენათა მსვლელობის გაგებას და სულაც არ არის შემთხვევითი წვრილმანი. ნათქვამი პორტრეტულ დეტალსაც შეეხება. წვრილმანები, რომლებითაც პერსონაჟის გარეგნული სახის ინდივიდუალიზირება, კონკრეტიზირება ხდება, ხელს უწყობენ მათი ხასიათების გამოვლენას.

განსაკუთრებული ადგილი პორტრეტულ დახასიათებას მხატვრულ ლიტერატურაში ეთმობა. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ პორტრეტი, ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის ძირითადი ელემენტის – მხატვრული სახის – შექმნაში შესამჩნევ როლს თამაშობს. პერსონაჟის პორტრეტი ლიტერატურათმცოდნეობაში განიხილება როგორც გმირის შინაგანი სამყაროს გახსნის მნიშვნელოვანი საშუალება, რომელიც მთლიანობაში მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნაწარმოების იდეური შინაარსის გაგებასთან. გარდა ამისა, პორტრეტული აღწერა მხატვრული გამოხატვის ერთ-ერთი ხერხია, რადგანაც პორტრეტი თვალსაჩინოა თავისი ზემოქმედების ძალით და მხატვრულ ნაწარმოებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

ლიტერატურათმცოდნეები განიხილავენ პორტრეტული აღწერის თავისებურებებს როგორც ინდივიდუალური, ავტორისეული ოსტატობის გამოვლენას. ჩვენი ნაშრომის შესავალში აღვნიშნეთ, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში თ.მანის ნაწარმოებებში მხატვრული დეტალის საკითხი (რა თქმა უნდა, პორტრეტული აღწერის დროსაც) არასაკმარისადაა გაშუქებული.

თ. მანის ოსტატობა „ბუდენბროკებში“ პერსონაჟთა დახასიათებისას წარმოდგენილი აქვს ამ ნაწარმოების ქართულად მთარგმნელს დ. კოკაია-ფანჯიკიძეს, რომელიც თავის თეორიულად და პრაქტიკულად დასაბუთებულ და ლოგიკურად გააზრებულ შრომებში (კოკაია-ფანჯიკიძე 1988, ფანჯიკიძე 1995) მეცნიერული თვალთ განიხილავს, მართალია, არც თუ ისე ვრცლად, რომანის სიუჟეტს, ენას, სტილს, გმირთა სახეებს, ცალკეული თავების სტრუქტურას და მათ ერთობლიობას. ჩვენ უფლებას მივცემთ ჩვენს თავს რიგ შემთხვევაში მოვიშველიოთ მისი ზოგიერთი დებულება.

ჩვენ ვემხრობით სპეციალურ ლიტერატურაში არსებულ იმ მოსაზრებას, რომ პერსონაჟის პორტრეტული დახასიათების ცნებაში შეიძლება შედიოდეს, გარდა გარეგნული პორტრეტისა, აგრეთვე ენობრივი და დინამიკური პორტრეტები. ამიტომ პორტრეტული დეტალები ჩვენ გავანაწილეთ შემდეგ ქვეჯგუფებად:

1. **გარეგნული პორტრეტის დეტალები** (გარეგნობა მთლიანობაში, სტატიკური ანატომიური დეტალები, სახის ნაკეთები, პირის კანი, ტანის თავისებურებანი, ჩაცმულობა, ასაკი);
2. **ენობრივი პორტრეტის დეტალები** (პერსონაჟთა ლექსიკა, ხმის უღერადობა, მეტყველების მანერა, არტიკულაცია, აქცენტი, ინტონაცია და სხვა).
3. **დინამიკური პორტრეტის დეტალები** (მიმიკა, უესტები, პოზა, სხეულის მოძრაობა და სხვ.).

პერსონაჟის აღწერისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ ორი მომენტი. პირველი: ადამიანის პორტრეტული დახასიათება შეიძლება ხდებოდეს ცალკეული „გარეგნული აქსესუარების“ მიხედვით. აქ პერსონაჟის სახე იქმნება რაღაც ერთი ნიშნის, დეტალის საფუძველზე, რომელიც გამოირჩევა სხვებისაგან და თვალში გვხვდება. ასეთი აღწერა დაკავშირებულია ცალკეულ სტატიკურ დეტალებთან (მაგ., თავი, სახე, შუბლი, წარბები, ცხვირი, ყურები, ფეხები და

სხვა). მეორე მომენტი მდგომარეობს პერსონაჟის დახასიათებაში მთლიანად მისი გარეგნობის საფუძველზე. ეს შეიძლება იყოს ესთეტიკური დახასიათება (მაგ., ღამაზი, სასიამოვნო), სხეულის აგებულების საერთო დახასიათება (მსუქანი, გამხდარი, ტანადი), ფიზიკური ძალის დახასიათება (სუსტი, მძლავრი, ღონიერი), ჯანმრთელობის მდგომარეობის დახასიათება (ავადმყოფი, მიხრწნილი) და ზოგიერთი სხვა.

ჩვენი ამოცანაა ზემოჩამოთვლილი დეტალების განხილვა თ. მანის რომანში პერსონაჟთა ინდივიდუალიზირებული და ტიპიური ნიშან-თვისებების გათვალისწინებით და შემდეგ პერსონაჟის მთლიანი სახის აღქმა.

პერსონაჟის პორტრეტულ აღწერასთან დაკავშირებით, ისევე როგორც საგნობრივი დეტალების გამოკვლევისას, მხატვრული დეტალი ჩვენ უნდა განვიხილოთ შემდეგი კუთხით: გააჩნია მას ერთი თუ რამდენიმე მნიშვნელობა; გვხვდება ის სტატიკაში თუ დინამიკაში; მოცემულია ის ერთი შტრიხით, შეკუმშულად თუ გაშლილი სახით; რა როლს თამაშობს ირონია და სატირა.

თომას მანი პერსონაჟის დახასიათებას იწყებს მოქმედებაში მისი შემოყვანის შემდეგ. ის დაწვრილებით აღწერს პერსონაჟის გარეგნობას, განსაკუთრებით გამოჰყოფს თავს, სახის ნაკეთებს, პირის კანს, თმას, ხელებს, თვალებს, ყვებ-მიმიკას, ხმას და მეტყველების თავისებურებასაც კი. ასევე დაწვრილებით აღწერს თომას მანი პერსონაჟის ჩაცმულობასაც. თომას მანი ამ მხრივ არ არჩევს მთავარსა და მეორეხარისხოვან პერსონაჟს, მხოლოდ მთავარ პერსონაჟებს, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, მთელი რომანის მანძილზე რამდენჯერმე გვიხასიათებს. რამდენჯერმე იძლევა მწერალი ტონი ბუდენბროკის, თომას და ქრისტიან ბუდენბროკების ფიზიონომიურ პორტრეტს.

განვიხილოთ *პირველი ქვეჯგუფის დეტალები*, რომლებიც, თავისი სპეციფიკის გამო, ყველაზე ფართოდ არის წარმოდგენილი. პერსონაჟის გარეგნული პორტრეტის აღწერა თომას მანთან ხდება სახის ნაკეთებისა და სხეულის თითქმის ყველა თავისებურების გათვალისწინებით. გამოყენებულია შემდეგი სტატიკური ანატომიური დეტალები: თავი, თავის ქალა, კეფა, სახე, შუბლი, სახის კანი, წარბები, წამწამები, თვალები, ქუთუთოები, ცხვირი, ნესტოები, ღოყები, ტუჩები, ენა, პირი, კბილები, ყურები, ნიკაპი, უღვაში, წვერი, კისერი, ხელები, ფეხები, თითები, მკერდი, ზურგი, მხრები, მუცელი და სხვა. ზემოჩამოთვლილ და აგრეთვე მთლიანად გარეგნობასთან დაკავშირებულ

დეტალებს, ისევე როგორც ჩაცმულობის დეტალებს, ჩვენ განვიხილავთ იმ კუთხით, რომ პორტრეტი არის ადამიანის არა მხოლოდ გარეგნობის მექანიკური ასახვა, არამედ პერსონაჟის დახასიათებაც, მას შევყავართ ადამიანის შინაგან სამყაროში.

თომას მანის ყველა პერსონაჟი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისი კონკრეტული განუმეორებელი გარეგნობით გამოირჩევა. არა მარტო მთავარ, არამედ მეორე და მესამეხარისხოვან პერსონაჟებსაც გააჩნიათ საკმაოდ მკაფიოდ დახატული გარეგნობა, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს მხატვრის მიერ შექმნილი სურათის ცხოველყოფილობა. მაგალითად, ელიზაბეტ ბუდენბროკი: „Sie war, wie alle Krögers, eine äußerst elegante Erscheinung, und war sie auch keine Schönheit zu nennen, so gab sie doch mit ihrer hellen und besonnenen Stimme, ihren ruhigen, sicheren und sanften Bewegungen aller Welt ein Gefühl von Klarheit und Vertrauen. Ihrem rötlichen Haar, das auf der Höhe des Kopfes zu einer kleinen Krone gewunden und in breiten künstlichen Locken über die Ohren frisiert war, entsprach ein außerordentlich zart weißer Teint mit vereinzelt kleinen Sommersprossen. Das Charakteristische an ihrem Gesicht mit der etwas zu langen Nase und dem kleinen Munde war, daß zwischen Unterlippe und Kinn sich durchaus keine Vertiefung befand“ (Mann 1963:5).

ანტუანეტა ბუდენბროკი: „Sie war eine korpulente Dame mit dicken weißen Locken über den Ohren ... und mit noch immer schönen und weißen Händen, in denen sie einen kleinen, sammetnen Pompadour auf dem Schöße hielt“ (Mann 1963:4).

კონსუელი იოჰან ბუდენბროკი: „Er hatte die ein wenig tiefliegenden, blauen und aufmerksamen Augen seines Vaters, wenn ihr Ausdruck auch vielleicht träumerischer war; aber seine Gesichtszüge waren ernster und schärfer, seine Nase sprang stark und gebogen hervor, und die Wangen, bis zu deren Mitte blonde, lockige Bartstreifen liefen, waren viel weniger voll als die des Alten“ (Mann 1963:5).

თომას ბუდენბროკი: „Seine Zähne waren nicht besonders schön, sondern klein und gelblich. Aber seine Nase war auffallend fein geschnitten, und er ähnelte in den Augen und in der Gesichtsform stark seinem Großvater“ (Mann 1963:11). „...besonders sein rundes und festes Kinn und die feingeschnittene, gerade Nase waren die des Alten. Sein seitwärts gescheiteltes Haar, das in zwei Einbuchtungen von den schmalen und auffällig geäderten Schläfen zurücktrat, war dunkelblond, und im Gegensatz dazu erschienen die langen Wimpern und die Brauen, von denen er gern die eine ein wenig emporzog, ungewöhnlich hell und farblos. ... seine ziemlich mangelhaften Zähne ...“ (Mann 1963:65).

ქრისტოან ბუდენბროკი: “Er war ein Bürschchen von sieben Jahren, das schon jetzt in beinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich war. Es waren die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tiefliegenden Augen, die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase war schon erkenntlich, und unterhalb der Wangenknochen deuteten bereits ein paar Linien darauf hin, daß die Gesichtsform nicht immer die jetzige kindliche Fülle behalten werde”(Mann 1963:11). „Er war hager und bleich. Die Haut umspannte überall straff seinen Schädel, zwischen den Wangenknochen sprang die große, mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor, und das Hauptpaar war schon merklich gelichtet. Sein Hals war dünn und zu lang, und seine mageren Beine zeigten eine starke Krümmung nach außen...“ (Mann 1963:230).

ტონი ბუდენბროკი: “Und die kleine Antonie, achtjährig und zartgebaut ... den hübschen Blondkopf ein wenig vom Gesichte des Großvaters abgewandt, blickte aus ihren graublauen Augen abgestrengt nachdenkend ...” (Mann 1963:3). „Sie war höchst niedlich, die kleine Tony Buddenbrook. Unter dem Strohhut quoll ihr starkes Haar, dessen Blond mit den Jahren dunkler wurde, natürlich gelockt hervor, und die ein wenig hervorstehende Oberlippe gab dem frischen Gesichtchen mit den graublauen, munteren Augen einen Ausdruck von Keckheit, der sich auch in ihrer graziösen kleinen Gestalt wiederfand; sie setzte ihre schmalen Beinchen in den schneeweißen Strümpfen mit einer wiegenden und elastischen Zuversichtlichkeit“ (Mann 1963:52).

გერდა ბუდენბროკი: “Gerda, die mit freier und stolzer Anmut auf dem hellen Teppich dahinschritt, war hoch und üppig gewachsen. Mit ihrem schweren dunkelroten Haar, ihren nahe beieinanderliegenden, braunen, von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen, ihren breiten, schimmernden Zähnen, die sie lächelnd zeigte, ihrer geraden, starken Nase und ihrem wundervoll edel geformten Munde war dieses siebenundzwanzig jährige Mädchen von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit. Ihr Gesicht war mattweiß und ein wenig hochmütig; ... die Konsulin ... ihr die schneeige, makellose Stirne küßte ... ” (Mann 1963:258).

ჰანო ბუდენბროკი: “Mit seinem braunen Haar, das er jetzt seitwärts gescheitelt und schräg von seiner weißen Stirn zurückgebürstet trug, das aber dennoch danach strebte, sich in weichen Locken tief über die Schläfen zu schmiegen, mit seinen langen, braunen Wimpern und seinen goldbraunen Augen stach Johann Buddenbrook auf dem Schulhof ... seine Beine in den schwarzen Strümpfen und seine Arme in den dunkelblauen, bauschigen und gesteppten Ärmeln waren schmall und weich wie die eines Mädchens, und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkeln seiner Augen...” (Mann 1963:551). „Hannos Gesundheit

war immer zart gewesen. Besonders seine Zähne hatten von jeher die Ursache von mancherlei schmerzhaften Störungen und Beschwerden ausgemacht ... Die Zähne, die ... schön und weiß wie die seiner Mutter, dabei aber außerordentlich weich und verletzlich waren, wuchsen falsch“ **(Mann 1963:454).**

ლებრეჰტ კროგერი: “Lebrecht Kröger ... eine große, distinguierte Erscheinung“ **(Mann 1963:13).**

ლოცმანი შვარცკოფი: „Es war ein untersetzter, breiter Mann mit rotem Gesicht, wasserblauen Augen und einem eisgrauen, stacheligen Bart, der fächerförmig von einem Ohr zum anderen lief. Sein abwärts gezogener Mund, in dem er eine Holzpfeile hielt und dessen rasierte Oberlippe hart, rot und gewölbt war, machte einen Eindruck von Würde und Biederkeit“ **(Mann 1963:104).**

ასევე დაწვრილებით აღწერს თომას მანი პერსონაჟთა ტანსაცმელს. მაგალითად, იგივე ელიზაბეტ ბუდენბროკი: „Ihr kurzes Mieder mit hochgepufften Ärmeln, an das sich ein enger Rock aus duftiger, hellgeblümter Seide schloß, ließ einen Hals von vollendeter Schönheit frei, geschmückt mit einem Atlasband, an dem eine Komposition von großen Brillanten flimmerte“ **(Mann 1963:5).**

კონსული იოჰან ბუდენბროკი: „Er trug einen zimmetfarbenen Rock mit breiten Aufschlägen und keulenförmigen Ärmeln, die sich erst unterhalb des Gelenkes eng um die Hand schlossen. Seine anschließenden Beinkleider bestanden aus einem weißen, waschbaren Stoff und waren an den Außenseiten mit schwarzen Streifen versehen. Um die steifen Vatermörder, in die sich sein Kinn schmiegte, war die seidene Krawatte geschlungen, die dick und breit den ganzen Ausschnitt der buntfarbigen Weste ausfüllte...“ **(Mann 1963:5).**

ამ საკმაოდ ვრცელი ციტატების მოყვანა დაგეჰირდა იმისათვის, რათა რამდენიმე პერსონაჟის მაგალითზე გვეჩვენებია თომას მანისეული კრიტიკული სიზუსტის სტილი. თითოეული პერსონაჟის გარეგნობისათვის მწერალი სხვადასხვა დეტალს არჩევს. განვიხილოთ რამდენიმე. მაგ., სახე: „მრგვალი, ვარდისფრად აღაუღაუებული, კეთილი“ – მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი, „თეთრი“ – პასტორი ვუნდერლიჰი, „მოგრძო, სათნო“ – ექიმი გრაბოვი; ცხვირი: „კეხიანი“ – ქრისტიანი, „გრძელი, წაწვეტებული“ – ჰოფშტედე, „მომსხო“ – გერდა; თვალები – „ლურჯი, ღრმად ჩამჯდარი, საკმაოდ პატარა, მრგვალი“ – კონსული იოჰან ბუდენბროკი და ქრისტიანი, „მუქი, ცოცხალი“ – ანტუანეტა ბუდენბროკი, „წვრილი, ცოცხალი, მომწვანო“ – ჰოფშტედე, „ნაცრისფერი“ – პასტორი

გუნდერლიჰი, „მუქი თაფლისფერი“ – იდა იუნგმანი, „ფართო, კრიალა შავი“ – იულჰენ ჰაგენშტრომი, „ღია ცისფერი“, „წყლისფერი“ – ელიზაბეტ ბუდენბროკი, „ფოლადისფერი, კეთილი“ – მორტენ შვარცკოფი, „მოოქროსფერო წაბლისფერი“ – ჰანო; კბილები – „საკმაოდ უღამაზო, წვრილი და მოყვითალო“ – თომასი, „მშვენიერი, ფართო თეთრი“ – გერდა, „უჩვეულოდ ღამაზად ჩამოსხმული, მიჯრილი, გაკრიალებული სპილოს ძვალივით მოელვარე“ – მორტენი, „წვეტიანი, ჭიანი“ – მორის ჰაგენშტრომი; ხელები – „ბუდენბროკების ჯიშის თეთრი, ოდნავ მოკლე, მაგრამ ნატიფი“ – ბუდენბროკების გვარის წარმომადგენლები, „მშვენიერი, თეთრი“ – ანტუნეტა და ელიზაბეტ ბუდენბროკები, „გამხდარი“ – გრეტიენსი, „ნაზი“ – ელიზაბეტ ბუდენბროკი, „ჩაპუტკუნებული, მოკლე თეთრი“ – პერმანდერი, „გრძელი, თეთრი, ცისფერი ძარღვებით“ – გრიუნლიჰი. აქ, რა თქმა უნდა, უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ ჩვენ ამით შემოვიფარგლებით.

ანალიზი გვიჩვენებს: იმის მიუხედავად, რომ თითოეულ პერსონაჟს თავისი განუმეორებელი სახე გააჩნია, მათ გარეგნობაში მაინც შეიმჩნევა ტიპიურობის ნიშნები როგორც ნათესაურ კავშირში მყოფ, ასევე არანათესავთა შორის. რაც შეეხება ნათესავებს, ამის დამადასტურებელი რამდენიმე მაგალითი ჩვენ უკვე ზემოთ მოვიყვანეთ. კიდევ შეიძლება დავუმატოთ, მაგ., ერიკა: "Erika ... hatte ganz die rosige Gesichtsfarbe und die Augen des Herrn Grünlich; aber die Oberlippe war diejenige Tonys" (**Mann 1963:217**); ჰანო: "Schon begannen die Familienähnlichkeiten sich vollkommen erkennbar bei ihm auszuprägen. Von Anbeginn befas er ganz ausgesprochen die Hände der Buddenbrooks: breit, ein wenig zu kurz, aber fein gegliedert; und seine Nase war genau die seines Vaters und Urgroßvaters, wenn auch die Flügel noch zarter bleiben zu wollen schienen. Das ganze längliche und schmale Untergesicht jedoch gehörte weder den Buddenbrooks noch den Krögers, sondern der mütterlichen Familie – wie auch vor allem sein Mund ..." (**Mann 1963:375**); "... und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkeln seiner Augen" (**Mann 1963:551**).

მსგავსი დეტალები არანათესავთა შორის: „დაჟღავნა“ სახე აქვთ მოხუც იოჰან ბუდენბროკს, ღვინის ვაჭარს კოპენს, ლოცმან შვარცკოფს, „წყლისფერი“ თვალები – ლოცმანსა და ელიზაბეტ ბუდენბროკს, „მეზღვაურულ ყაიდაზე შეკრეჭილი წვერი“ აქვთ ლოცმან შვარცკოფს და კონსულ პეტერ დელმანს, „გამხდარი“ ხელი აქვს ჰოფშტედეს და გოშს, კოპენის მეუღლე ისეთივე

„ფაშფაშა“, როგორც ბოსლების მეპატრონე ფრაუ დალბეკი, „ბეცი“ თვალები აქვთ კლოტილდას და გერდას ახალ დიასახლისს კლემენტინას და ა. შ.

ახლა განვიხილოთ *პერსონაჟის გარეგნული სახის შექმნის თ. მანისეული მექანიზმი*. ჩვენს ინტერესს იწვევს ის, თუ როგორ გვაწოდებს მწერალი დეტალებს: გაშლილი სახით თუ შეკუმშულად, მთლიანობაში თუ ნაწილ-ნაწილ. გამოკვლევამ გვიჩვენა, რომ თომას მანი უმეტეს წილად იძლევა გმირის საკმაოდ ვრცელ პორტრეტულ დახასიათებას, ჩაცმულობის ჩათვლით, რა თქმა უნდა. დეტალები მოწოდებულია როგორც შეკუმშულად (მაგ., ერთი ან ორი სიტყვით), ასევე გაშლილი სახით (გაგრძობილი წინადადებების მეშვეობით). ზემომოყვანილი მაგალითები საკმარისია ამის დასადასტურებლად. მაგრამ თუ პერსონაჟი აგრძელებს რომანის მოქმედებაში მონაწილეობას და მისი პორტრეტული დახასიათება გრძელდება, მწერალი უმატებს მისი გარეგნობის აღწერას ახალ დეტალებს. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი. რომანის დასაწყისშივე მოცემულია მოხუც იოჰან ბუდენბროკის პორტრეტული დახასიათება. დაწვრილებით არის აღწერილი მისი ტანსაცმელი (ამის თაობაზე ქვევით ვისაუბრებთ). ანატომიური დეტალებიდან კი მოცემულია მხოლოდ სამი: სახე, თმა და "breites, doppeltes Kinn"(Mann 1963:4). მოგვიანებით აღწერას ემატება კიდევ ორი დეტალი: "die weiße, ein wenig zu kurze, aber feingegliederte Hand der Buddenbrooks" და "rüstige Gestalt"(Mann 1963:37). ამით სრულდება მოხუც ბუდენბროკის უშუალო პორტრეტული დახასიათება, დანარჩენი დეტალები კი მწერალს შემოჰყავს არაპირდაპირი გზით – მისი ვაჟის, შვილიშვილისა და შვილთაშვილის გარეგნობის აღწერის მეშვეობით, საიდანაც ჩვენ ვასკვნით შემდეგს: მოხუც ბუდენბროკს აქვს "tief liegende, blaue und aufmerksame Augen", "volle Wangen", "seine Nase war fein geschmitten". ელიზაბეტ ბუდენბროკის პორტრეტის აღწერისას მწერალი გვიხასიათებს მის სახეს, ცხვირს, პირს, ტუჩებს, ნიკაპს, მაგრამ არ იძლევა ისეთ მნიშვნელოვან დეტალს, როგორცაა თვალები. ეს დეტალი შემოდის ნაწარმოების მხოლოდ მეორე ნაწილში, როდესაც პირველი ეპიზოდის შემდეგ უკვე ექვსი წელია გასული: "ganz hellblaue Augen"(Mann 1963:6). შემდგომში ის რამოდენიმეჯერ მეორდება. გერდა ბუდენბროკი. გერდას ჩვენ პირველად ტერეზა ვაიჰბროდტის პანსიონში ვხვდებით. მწერალი აღწერს მის თმებს: "prachtvolles rotes Haar" (Mann 1963:76), "nahe beieinanderliegende braune Augen" (იქვე), "weißes, schönes, ein wenig hoch mütiges Gesicht", "breite, weiße Zähne". გადის ათი წელი და თომას მანს გერდას პორტრეტულ დახასიათებაში ახალი დეტალები

შემოაქვს: "von feinen bläulichen Schatten umlagerte Augen", "gerade, starke Nase", "wundervoll edel geformter Mund" (**Mann 1963:258**), მწერალი აზუსტებს სახის ფერს: პირველ აღწერაში ის თუ თეთრი იყო, ახლა არის "mattweiß"**(იქვე)**. ტონი ბუდენბროკის პორტრეტულ დახასიათებაში ჯერ კიდევ საბავშვო ასაკში შემოდის ისეთი დეტალები, როგორცაა თვალები, თავი, თმები, სახე, ოდნავ აბზეკილი ზედა ტუჩი, აგრეთვე სიარული. შემდეგ ვხედავთ ტონის სიემაწვილეში და ვიგებთ, რომ მას „große“ (**Mann 1963:126**) თვალები ჰქონია. რამდენიმე წლის შემდეგ მაღამ გრიუნლიჰის პორტრეტში კიდევ ერთი ახალი დეტალი ჩნდება: „kleine Ohren“ (**Mann 1963:274**). ასე ავსებს თანდათან მწერალი პერსონაჟის პორტრეტულ დახასიათებას. და კიდევ ერთი მაგალითი. ჰინრიჰ ჰაგენშტრომის მეუღლის, ქალიშვილობაში ზიმლინგერის, პორტრეტული დახასიათება მოცემულია უშუალოდ მხოლოდ ორი შემდეგი დეტალით: „mit außerordentlich dickem schwarzem Haar und den größten Brillanten der Stadt an den Ohren“ (**Mann 1963:52**). დანარჩენ დეტალებს კი მისი ორი ვაჟის გარეგნობიდან ვიგებთ: მორის ჰაგენშტრომს დედამისივით „ein gelbes Gesicht und spitzige, lückenhafte Zähne“ (**Mann 1963:211**) აქვს, ჰერმან ჰაგენშტრომს დედის ცხვირი აქვს: „seine Nase – die Nase seiner Mutter – lag auffalend platt auf der Oberlippe“ (**Mann 1963:308**). ზემომოყვანილი მაგალითები თომას მანის მწერლური მანერის თავისებურებაზე მოწმობს.

ენობრივი და დინამიკური პორტრეტების დეტალები თომას მანისათვის პერსონაჟის დახასიათების ასევე ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენს.

რომანის პირველივე გვერდებიდანვე იძლევა მწერალი ზედმიწევნით მკაფიოდ გამოხატულ *ენობრივ პორტრეტებს*. თითოეული პერსონაჟი გამოირჩევა ხმის უღერადობის, მეტყველების მანერის, არტიკულაციისა და ინტონაციის თავისებურებებით. ამის დასადასტურებლად მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს. ხმის უღერადობა: ელიზაბეტ ბუდენბროკის „helle und besonnene Stimme“ (**Mann 1963:5**), კოპენის „wuchtige Stimme“ (**Mann 1963:16**), ჰოფშტედეს „etwas zitternde Stimme“ (**Mann 1963:27**), გრიუნლიჰის „weiche Stimme“ (**Mann 1963:82**), პეტერ დელმანის „breite und lärmende“, „schallende und grobe Stimme“ (**Mann 1963:115**). მეტყველების მანერა და არტიკულაცია: მორტენი გამოთქვამს სიტყვებს „ein wenig schwerfällig und knarrend“ (**Mann 1963:106**), მარკუსი ლაპარაკობს „sehr leise, zögernd, ein wenig stotternd, jedes Wort eine Sekunde lang überlegend“ (**Mann 1963:223**). მოხუცი ქალბატონი ბუდენბროკი თავისებურად გამოთქვამს ხმოვნებს, მაგ.,

„ümmern“ ნაცვლად „immer“ (Mann 1963:5), კლოტილდა აგრძელებს ხმოვნებს, ტერეზა ვაიპროდტის მეტყველების დახასიათებას მთელი აბზაცი ეთმობა. ასევე დაწვრილებით გვიხასიათებს თომას მანი ბანკირ კესელმაიერის, პასტორ პრინგსჰაიმის, მაკლერ გოშისა და სხვათა მეტყველების სპეციფიკას, არტიკულაციას. აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მწერალი იმდენად ფლობს ენობრივ ხერხებს, რომ მას შეუძლია ერთი და იგივე ბგერა რამდენიმე პერსონაჟს წარმოათქმევინოს, რა თქმა უნდა, სხვადასხვაგვარად. მაგალითად, ბგერა „r“-ს თავისებურად წარმოთქვამენ იდა იუნგმანი, მოხუცი ბუდენბროკი, ბანკირი კესელმაიერი და პასტორი პრინგსჰაიმი. იდა იუნგმანი: „Mamsell Jungmann ... schnurrte das „r“ in der Kehle, denn sie hatte es ursprünglich überhaupt nicht aussprechen können“ (Mann 1963:9), მოხუცი ბუდენბროკი: „mit grimmigem pariserischem Gurgel-‘r‘“ (Mann 1963:40), ბანკირი კესელმაიერი: „Das ‘r’ rollte er in einer Weise, als sei sein Gaumen gefettet“ (Mann 1963:179), პასტორი პრინგსჰაიმი: „mit einem an den Zähnen rollenden ‘r’ geworden“ (Mann 1963:352).

ასევე მრავალფეროვნად და საინტერესოდაა წარმოდგენილი *დინამიკური პორტრეტის დეტალები*, იქნება ეს მიმიკა, ჟესტები, სხეულის მოძრაობა თუ სხვა. მაგალითად, ელიზაბეტ ბუდენბროკი: „lachte das Krögerische Lachen, das mit einem pruschenden Lippenlaut begann, und bei dem sie das Kinn auf die Brust drückte“ (Mann 1963:4-5), „dann vollführte sie eine ihr eigentümliche Handbewegung vom Mundwinkel zur Frisur hinauf“ (Mann 1963:6), მაკლერ გრეტციენსი: „der ... beständig eine seiner hageren Hände nach Art eines Fernrohrs zusammengerollt vors Auge hielt, als prüfe er ein Gemälde“ (Mann 1963:12), იულჰენი: „dabei kniff sie ihre Lippen zusammen“ (Mann 1963:53), ჰერმანი: „schmatzte er beständig mit den Lippen, denn er atmete nur durch den Mund“ (იქვე), მარტენი: „Er hatte eine naive und sympatische Art, sich beim Sprechen vorzubeugen und manchmal eine andere Person dabei anzublicken als die, an die er sich wandte“ (Mann 1963:106-107), იდა იუნგმანი: „Und mit ihren ein wenig männlich langen und festen Schritten ging sie ...“ (Mann 1963: 299). ნაჩვენებია ბანკირ კესელმაიერის „schlüpfende Schritte“, გრიუნლიჰი კი „kam ... mit ziemlich kurzen Schritten“ (Mann 1963:82), თომას ბუდენბროკი, ჩვეულებისამებრ, „ging ...mit dem etwas hüpfenden Schritte“ (Mann 1963:598), მოხუც იოჰან ბუდენბროკის სიარულზე კი მწერალი წერს: „ging stramm und erzürnt“ (Mann 1963:39) და ა.შ. როგორც ვხედავთ, ყოველი პერსონაჟი თავისი ინდივიდუალური დინამიკური პორტრეტით გამოირჩევა.

ჩვენს მიერ ჩატარებულმა დაკვირვებამ ნათლად დაგვანახა, თუ როგორი ოსტატობით გვისახავს თომას მანი ამა თუ იმ პერსონაჟის პორტრეტს. ჩვენ ვხედავთ, როგორი განუმეორებელია თითოეული პორტრეტი, თითოეული მხატვრული სახე.

განვიხილოთ, თუ რა მიზნით იყენებს მწერალი ამა თუ იმ პორტრეტულ დეტალს, რა ფუნქციას აკისრებს მას პერსონაჟის პორტრეტული დახასიათების დროს.

პორტრეტული დეტალები „ბუდენბროკებში“ შეიძლება აღნიშნავდნენ: პერსონაჟთა სოციალურ და მატერიალურ მდგომარეობას, მათ საქმიანობას, წარმოშობას, ისინი შეიძლება მონაწილეობას იღებდნენ ნაწარმოებში ადგილობრივი და ისტორიული კოლორიტის შექმნაში, პერსონაჟთა შინაგანი ბუნების, ხასიათის გახსნაში, მათი ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობის ჩვენებაში და ა. შ.

პერსონაჟთა *მატერიალური და სოციალური მდგომარეობის, მათი საქმიანობის* აღსანიშნავად მეტ-ნაკლებად სამივე ქვეჯგუფის დეტალები გამოიყენება. მაგალითად, იმის დადგენაში, რომ ესა თუ ის პერსონაჟი მდიდარ ბიურგერთა წრეს მიეკუთვნება, ჩვენ გვხვდება ტანსაცმლისა და მისი დანამატების სხვადასხვა ატრიბუტები: მოხუც კროგერების "dicke Pelzmäntel" (Mann 1963:35), ბატონ კოპენის "Mantel mit fünffacher Pelerine" და "weitschweifiger grauer Zylinder"(Mann 1963:36), თომას ბუდენბროკის "blaugraues Tuch" (Mann 1963:101), "warmer Kragenmantel" (Mann 1963:146), ტონის "cremefarbenes Kleid mit einer Atlaskravatte unterm Kinn"(Mann 1963:303), "Schuhe mit Kreuzbändern" (Mann 1963:101), პასტორ ვუნდერლიჰის "langer, schwarzer Rock" (Mann 1963:12), ლებრეჰტ კროგერის "Sammetweste"(Mann 1963:13), ტონის "leichte Handschuhe" (Mann 1963:303), "der mit cremefarbenen Spitzen besetzten Sonnenschirm", კონსულ იოჰან ბუდენბროკის "die seidene Krawatte", "buntpfarbige Weste"(Mann 1963:5), ლებრეჰტ კროგერის ჟილეტზე "blitzten zwei Reihen von Edelsteinknöpfen" (Mann 1963:13), თომას ბუდენბროკის "weiße Glacéhandschuhe", "sein Stock mit silberner Krücke"(Mann 1963:598) და სხვ. აგრეთვე სხვადასხვა სახის სამკაულები, მაგალითად, ელიზაბეტ ბუდენბროკის "eine Komposition von großen Brillanten an einem Atlasband" (Mann 1963:6), მაღამ გრიუნლიჰის "höchst elegante, herabhängende Ohrringe" (Mann 1963:274), თომასის "die lange goldene Uhrkette", რომელზეც "ein Medaillon mit dem Wappen der Familie hing"

(Mann 1963:64), კონსულ იოჰან ბუდენბროკის "der noch ältere Siegelring mit grünem Stein"(Mann 1963:65), იულჰენ ჰაგენშტრომის ბრილიანტის საყურეები და სხვა. ამ მდიდარ ბიურგერთა ჩაცმულობისაგან მკვეთრად განსხვავდება იერარქიულ კიბეზე უფრო დაბალ საფეხურზე მდგარ ბიურგერთა და მით უმეტეს უბრალო, ღარიბი ხალხის წარმომადგენელთა ჩაცმულობა. მაგალითად, კლოტილდას "Klotildas geblühtes Kattunkleid" (Mann 1963:80), იდა იუნგმანის "schlechtes und unmodernes Kleid" (Mann 1963:299), ანას "schwarzes, schlichtes Kleid" (Mann 1963:146), ქალბატონი შვარცკოფის "ein dunkelbraunes Kleid mit einem kleinen Kragen" (Mann 1963:105), მორტენ შვარცკოფის "eine graue, gerschlossene Joppe mit Klappen an den Taschen", (Mann 1963:106), „თეთრჩაჩიანი, ზოლიან უხეშ ქვედა კაბებში“ გამოწყობილი მოახლეები (Mann 1963:305), მტვირთავ მატისენის "rauher Zylinder" (Mann 1963:92), მტვირთავების "Blusen und Kniehosen aus schwarzem Glanzleinen"(Mann 1963:367).

ასეთივე ფუნქციებს ასრულებენ აგრეთვე, მაგალითად, პერსონაჟის სახის კანი და ხელები, მათი ფერი. თომას მანი მაღალი წრის წარმომადგენელთა სახისა და ხელების კანის სითეთრეზე მიგვიითებებს და ხაზს უსვამს მათ კეთილშობილებას. მაგალითად, ელიზაბეტ ბუდენბროკის "ein außerordentlich zartweißer Teint" (Mann 1963:5), "ihr weißes, vornehmes Gesicht" (Mann 1963:246), მაღამ ანტუანეტა ბუდენბროკის "schöne und weiße Hände" (Mann 1963:4), პასტორ ვუნდერლიჰის "Gesicht aber blieb weiß, fein und aufgeweckt" (Mann 1963:23) და ა.შ. დაბალი, ღარიბი ფენების წარმომადგენელთა შორის ჩვენ ვამჩნევთ მეტწილად სხეულის აღნიშნული ნაწილების წითელ ფერს და აგრეთვე შიშველ ხელებსა და კისერს, მაგალითად: "Seeleute mit bloßem, tätowiertem Halse" (Mann 1963:367), "das Folgmädchen mit den nackten, roten Armen" (Mann 1963:16), მზარეული ტრინა: "Ihr Gesicht wurde so rot wie ihre Arme"(Mann 1963:36); მოახლეს "rotes Gesicht" (Mann 1963:286), „წითელხელებიანი“ პარიკმახერი ვენცელი (Mann 1963:187).

რაც შეეხება მეორე და მესამე ქვეჯგუფების დეტალებს, საკმარისია შევადაროთ დაბალი ფენების წარმომადგენელთა მდაბიური ლექსიკა და მდიდარ ბიურგერთა დახვეწილი მეტყველება, აგრეთვე მათი ქესტები, პოზა, სიარული და სხვა, რომ დავრწმუნდეთ მათ კონტრასტულობაში. უბრალო ხალხის მეტყველება ჩვენ გვესმის, მაგალითად, სენატში არჩევნების დღეს რატჰაუსის წინ, ბუდენბროკებისა და სხვა მდიდარ ბიურგერთა სახლებში კი კეთილშობილური

მეტყველება უღერს. მაგრამ აქვე გვესმის აგრეთვე მათ საქმიანობასთან დაკავშირებული გამოთქმები, მაგალითად: "Man war bald bei den Geschäften und verfiel unwillkürlich mehr und mehr dabei in den Dialekt, in diese behaglich schwerfällige Ausdrucksweise, die kaufmännische Kürze sowohl wie wohlhabende Nachlässigkeit an sich zu haben schien, und hie und da mit gutmütiger Selbstironie übertrieben wurde. Man sagte nicht: "an Börse", wobei man zum Überfluß das "r" wie ein kurzes "ä" aussprach und ein wohlgefälliges Gesicht dazu machte" (Mann 1963:24). (აქ იქმნება აგრეთვე ადგილობრივი კოლორიტი). სოციალურ სხვაობას ვამჩნევთ აგრეთვე შემდეგ მაგალითებში: ლებრეჰტ კროგერის "runde und elegante Handbewegung" (Mann 1963:13), კონსულის მეუღლის "vornehme Bewegung" (Mann 1963:288) და "Das Mädchen überbrachte der Konsulin watschelnden Schrittes eine Visitenkarte" (Mann 1963:286); "Ein Arbeitsmann speit seinen Tabak vor sich nieder, denn das Gedränge erlaubt ihm nicht, ihn im Bogen von sich zu geben, zieht mit beiden Händen die Hosen unter" (Mann 1963:368). და გვინდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი დეტალის შესახებ, რომელიც ასევე ბიურგერთა და უბრალო ხალხის მკვეთრ სოციალურ სხვაობაზე მიგვიჩვენებს. თომას ბუდენბროკთან მოდიან ბელის მუშების წარმომადგენლები და ბუდენბროკთა ფირმის დაარსების 100 წლისთავს ულოცავენ. მწერალი მუშების ფრიად მეტყველ პორტრეტებს ხატავს: "Es war eine Abordnung der Speicherarbeiterschaft, sechs Männer, die breitbeinig und schwer wie Bären hereinkamen, mit ungeheurer Biederkeit ihre Mundwinkel nach unten zogen und ihre Mützen in den Händen drehten. Ihr Wortführer spie den braunen Saft seines Kautabaks in die Stube, zog seine Hose empor und redete mit wildbewegter Stimme von „hunnert Jahren" und „noch veelen hunnert Jahren" ... Der Senator stellte ihnen eine beträchtliche Lohnerhöhung für diese Woche in Aussicht und entließ sie"(Mann 1963:432)..

რა თქმა უნდა, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ბიურგერთა წრის რომელიმე წარმომადგენელი ისევე მოიქცეოდა, როგორც მუშების წინამდგომი.

ახლა გვინდა ბიურგერთა წრის ორ წარმომადგენელს შევეხოთ. პირველი არის გოტჰოლდ ბუდენბროკი, მოხუც იოჰან ბუდენბროკის უფროსი ვაჟიშვილი, რომლის მიერ ახალგაზრდობაში ჩადენილი მეზალიანსი – ჯვრისწერა მედუქნის ქალიშვილზე – ბუდენბროკის დაქვეითების ერთ-ერთი პირველი ნიშანი იყო. გოტჰოლდი შემოდის ბუდენბროკების სახლში (უკვე მამის გარდაცვალების შემდეგ) და ჩვენ თვალში გვხვდება ერთი დეტალი მის ჩაცმულობაში, რომელიც მის გაუარესებულ მატერიალურ მდგომარეობაზე მოწმობს: "Er war kurzbeinig und trug sackartig weite Hosen aus rauhem, kariertem Stoff" (Mann 1963:62). და მართლაც

მოგვიანებით ჩვენ ვიგებთ, რომ გოტჰოლდის ტილოს სავაჭრო "gehe so mäßig, daß er sich nicht entschließen werde, noch mehr hineinzustecken" (Mann 1963:64). მაღე გოტჰოლდი თავისი სავაჭრო ფირმის გაუქმებას შეუდგა. ეს არის ბუდენბროკისეული სავაჭრო გვარის დეგრადაციის დასაწყისი. ჩვენი აზრით, ზემომოყვანილ დეტალს, გარდა უკვე აღნიშნული მნიშვნელობისა, აგრეთვე გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება.

მეორე პერსონაჟი არის ღვინის ვაჭარი კოპენი, რომელიც ჩვენ ამოვარჩიეთ, რადგანაც ბუდენბროკების დიდ სახლში წვეულებაზე მოსულ ბიურგერთა მაღალ წრეში ის თითქმის განზე დგას. ამის ახსნას თავშივე თვითონ მწერალი იძლევა: "Herr Köppen hatte bei den früheren Besitzern des Hauses nicht verkehrt; er war noch nicht lange reich, stammte nicht gerade aus einer Patrizierfamilie und konnte sich einiger Dialektschwächen" (Mann 1963:16). მაგრამ ეს ავტორისეული კომენტარიც რომ არ იყოს, იმდენად მეტყველია კოპენის პორტრეტული დახასიათება, რომ ჩვენ მთლიანი შთაბეჭდილება გვექმნება მის მატერიალურ და სოციალურ მდგომარეობაზე. რაც შეეხება სოციალურ მდგომარეობას, მიუხედავად იმისა, რომ კოპენმა მაინც შეაღწია ბიურგერთა მაღალ წრეში, მრავალი დეტალი მოწმობს იმას, რომ ეს ადამიანი წარმოშობით სულაც არ არის პატრიციული ოჯახიდან. ამას ადასტურებს მისი მდაბიური მეტყველება: კოპენს პირზე სულ "muß ich sagen" აკერია, "Achtung"-ის მაგივრად "Achung"-ს ამბობს. მართალია, ის გრძნობს თავისი აღზრდის ნაკლოვანებებს, ხვდება, რომ ასეთ მაღალ საზოგადოებაში შესაბამისად უნდა მოიქცეს, მაგრამ მას ეს ყოველთვის როდი გამოუდის: "Dann gibt es einen Konflikt!" Herr Köppen stieß zornentbrannt das Queue auf den Boden. Er sagte 'Kongflick' und stellte jetzt alle Vorsicht in betreff der Aussprache hintan" (Mann 1963:34). კოპენის მდაბიურ წარმომავლობაზე მეტყველებს მისი გარეგნული საქციელის ერთი დეტალი, როდესაც მან მოახლე გოგოს "versuchte ... in den roten Arm zu kneifen" (Mann 1963:31). არც ერთი მასთან ერთად ამ მომენტში მეოფე ბიურგერთაგან, რა თქმა უნდა, მაღალ საზოგადოებაში თავის თავს უფლებას არ მისცემდა ამგვარი რამ ჩაედინა. კიდევ ერთი დეტალია ყურადსაღები. კოპენს სუფრაზეც უჭირს მოიქცეს ისე, როგორც ეს პატრიციელ ბიურგერს შეეფერება: "Die allgemeine Munterkeit hatte nun ihren Gipfel erreicht, und Herr Koppen verspürte das deutliche Bedürfnis, ein paar Knöpfe seiner Weste zu öffnen; aber das ging wohl leider nicht an, denn nicht einmal die alten Herren erlaubten sich dergleichen. Lebrecht Kröger saß noch genauso aufrecht an seinem Platze wie zu Beginn

der Mahlzeit. Pastor Wunderlich blieb weiß und formgewandt, der alte Buddenbrook hatte sich zwar ein bißchen zurückgelegt, wahrte aber den feinsten Anstand, und nur Justus Kröger war ersichtlich ein wenig betrunken" (**Mann 1963:28**). და მხოლოდ საბილიარდოში შექლო მან თავისი სურვილის ასრულება: "Herr Köppen hatte seine ganze Weste geöffnet und war bei bester Laune, den er befand sich besser hier als im Speisesaal bei Tische" (**Mann 1963:35**). ამრიგად, გახსნილი უილეტი ნათლად გვიჩვენებს, რომ ეს ახლადგამომცხვარი ვაჭარი ბიურგერთა მაღალ წრეში მხოლოდ თავისი სიმდიდრის წყალობით მიიღეს.

პერსონაჟთა პორტრეტული დახასიათების მეშვეობით რომანში იქმნება ისტორიული კოლორიტი როგორც იმ ეპოქისა, რომელშიაც მოქმედება ვითარდება, ასევე წინა, მე-18 საუკუნისა. სხვა დეტალებთან ერთად ამ ფუნქციას უფრო მეტად ჩაცმულობისა და ენობრივი პორტრეტის დეტალები ასრულებენ. მაგალითად, რომანში აღწერილი დროის დასტურია ჩაცმულობის შემდეგი ატრიბუტები: ტონის „weißes Pikeekleid“ (**Mann 1963:109**), „eine lose sitzende Taille aus leichtem, dunklem Seidenstoff mit Atlasrevers und flachen Epauettes von Spitzen“ (**Mann 1963:274**), მორტენის „der graue Filzhut“ (**Mann 1963:106**), გრიუნლიჰის „schwarzer Rock und helle, großkarierte Beinkleider“ (**Mann 1963:175**), „langer, enger, gelbkariertes Ulster“ (**Mann 1963:130**), კონსუელ იოჰან ბუდენბროკის ჩაცმულობა (იხ. ზემოთ) და სხვა.

მე-18 საუკუნის კოლორიტი იგრძნობა უფროსი თაობის ჩაცმულობაში. მაგალითად, მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი: „die gepuderte Perücke und das Spitzenjabot“ (**Mann 1963:37**), „und etwas wie ein ganz leise angedeutetes Zöpflein fiel auf den breiten Kragen seines mausgrauen Rockes hinab. Er war, mit seinen siebenzig Jahren, der Mode seiner Jugend nicht untreu geworden; nur auf den Tressenbesatz zwischen den Knöpfen und den großen Taschen hatte er verzichtet, aber niemals im Leben hatte er lange Beinkleider getragen“ (**Mann 1963:4**), პლეტი ჰოფშტედე: „... war nicht viel jünger als Johann Buddenbrook der Ältere und, abgesehen von der grünen Farbe seines Leibrockes, in demselben Geschmack gekleidet“ (**Mann 1963:10**), პასტორი ვუნდერლიჰი: „ein untersetzter alter Herr ... mit gepudertem Haar“ (**Mann 1963:12**), ლებრეჰტ კროგერი: „... trug noch leicht gepudertes Haar“ (**Mann 1963:13**). მე-18 საუკუნის სული იგრძნობა აგრეთვე უფროსი თაობის ენობრივ პორტრეტებში: მათი მეტყველება უფრო დახვეწილია, ხშირად ხმარობენ ფრანგულ სიტყვებს. მაგალითად, ჰოფშტედე: „... ein paar seiner ausgesuchtesten compliments vollführt hatte, compliments, wie die neue Generation sie schlechterdings nicht

mehr zustande brachte, und die von einem angenehm stillen und verbindlichen Lächeln begleitet waren“ (**Mann 1963:10**).

ჩაცმულობის ერთ-ერთი დეტალი (უფრო სწორედ, ტანსაცმლის დანამატი), რომელსაც მორტენი უჩვენებს ტონი ბუდენბროკს, ჩვენ შეგვიძლია დავუკავშიროთ გარკვეულ ისტორიულ ფაქტს: „გოტინგენში სტუდენტთა კავშირის“ შექმნას. ეს არის „ein schmales, buntgestreiftes Band“ (**Mann 1963:123**) და აგრეთვე „eine Mütze in diesen Farben“, რომელიც მორტენმა „პოლიციის ფორმაში გამოწყობილ ჩონჩხს“ დაახურა (**მანი 1988:143**). ამ დეტალების მეშვეობით ჩვენ ვიგებთ, რომ სტუდენტები „არისტოკრატის წინააღმდეგ არიან შეთქმულნი“ და „მათ თავისუფლება უნდათ“ (**იქვე**). აქ იგულისხმება ორგანიზაცია „ახალგაზრდა ლიუბეკი“, რომელიც შედიოდა 1834 წელს შვეიცარიაში დაარსებულ საიდუმლო რესპუბლიკურ-დემოკრატიულ საზოდაგოებათა კავშირში – „ახალგაზრდა ევროპა“.

ადგილობრივი კოლორიტი იქმნება მეტყველებაში ქვემოგერმანულისა და ზემოგერმანული, ბავარიული დიალექტის შემოტანით (ამის ერთი მაგალითი ზემოთაა მოყვანილი). კიდევ რამდენიმე მაგალითი: „მოხუცმა ბუდენბროკმა ... კუთხურად მოუქცია“ (**მანი1988:28**), ლოცმან შვარცკოფს „platte Aussprache“ ჰქონდა (**Mann 1963:107**). ბავარიულ დიალექტზე ლაპარაკობს ჰერმანედერი და ა. შ.

ეროვნებასთან დაკავშირებულ წარმოშობაზე მიგვითითებს მხოლოდ ორი პორტრეტის დეტალები. მაგალითად, მადამ ანტუანეტა ბუდენბროკი: „... der Schnitt und die lebhaftige Dunkelheit ihrer Augen redeten ein wenig von ihrer halb romanischen Herkunft; sie stammte großväterlicherseits aus einer französisch-schweizerischen Familie...“ (**Mann 1963:4**), ანა: „Sie war wunderbar hübsch. Sie war zart wie eine Gazelle und besaß einen beinahe malaiischen Gesichtstypus: ein wenig hervorstehende Wangenknochen, schmale, schwarze Augen voll eines weichen Schimmers, und einen mattgelblichen Teint, wie er weit und breit nicht ähnlich zu finden war. Ihre Hände, von derselben Farbe, waren schmal und für ein Ladenmädchen von außerordentlicher Schönheit“ (**Mann 1963:146-147**).

ამ თავის პირველ ნაწილში ჩვენ გავარჩიეთ რამდენიმე საგნობრივი დეტალი, რომელთაც *მემკვიდრეობითობის* ფუნქცია გააჩნდათ. პორტრეტულ დახასიათებისას გვხვდება აგრეთვე ამდაგვარი დეტალები. ესენია, მაგალითად, ჩაცმულობის ორი დანამატი: ბუდენბროკების „lange goldene Uhrkette“ (**Mann 1963:64**), რომელზედაც „ein Medaillon mit dem Wappen der Familie hing, diesem melancholischen Wappenschild, das eine unregelmäßig schraffierte Fläche, ein flaches

Moorland mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer zeigte“ (Mann 1963:64-65) და „der noch ältere Siegelring mit grünem Stein, den wahrscheinlich schon sehr gut situierte Gewandschneider in Rostock getragen hatte ...“ (Mann 1963:65).

მოხუც იოჰან ბუდენბროკის გარდაცვალების შემდეგ ჯაჭვს თომასი ატარებდა, ბეჭედი კი მამამისს ერგო. მაშასადამე, ეს ნივთები ისევ ორ თაობას შორის განაწილდა, რომლებიც ფირმის სათავეში იდგნენ. გარდაიცვალა კონსული იოჰან ბუდენბროკი, და მწერალი ხაზს უსვამს, რომ ბეჭედიც თომასს ერგო: „ seine Hände ... an deren einer nun der große Erbsiegelring mit grünem Steine glänzte“ (Mann 1963:223). თითქოს აქ უცნაური არაფერი არ უნდა იყოს, თომასი ხომ ჯერ არ დაქორწინებულა. მაგრამ ბუდენბროკების ოჯახის ტრადიცია, როდესაც ფირმის სათავეში ჩვეულებისამებრ ერთდროულად ორი თაობა იდგა, უკვე ირღვევა. საქმეს არც ჰანოს დაბადება შეეღის. ვერა და ვერ მოიყარა თავი ბუდენბროკების ორმა თაობამ ერთად საქმოსნურ, ვაჭრულ სფეროში. თომასი უიმედობითაა შეპყრობილი და გულგატეხილი გარდაიცვლება. ნივთები მემკვიდრეობით ჰანოს რჩება და წრე საბოლოოდ იკვრება: „Auf seiner Weste war die lange und dünne goldene Uhrkette zu sehen, die von seinem Urgroßvater auf ihn gekommen war, und an dem vierten Finger seiner ein wenig zu breiten, aber zartgegliederten Rechten stak der alte Erbsiegelring mit grünem Stein, der nun ebenfalls ihm gehörte“ (Mann 1963:625). მაგრამ ამ ნივთებს, „ამ საპატიო საგვარეულო გერბს, ოთხ თაობაში გამოვლილ საუნჯეს“ (მანი1988:715) თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა უკვე დაუკარგავთ: ბუდენბროკების ისტორია, მათი ფირმის „Geschichte sollte abschließen, während doch ein natürlicher Erbfolger vorhanden war“ (Mann 1963:618). როგორც ვხედავთ, საგვარეულო ჯაჭვსა და ბეჭედს აქ აგრეთვე სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებათ – ეს ყველაფერი ბუდენბროკების ოჯახის *Verfall*-ს მოასწავებს (შდრ. საიუბილეო სურათის ასეთივე მნიშვნელობა).

საგნობრივი დეტალების მსგავსად, პორტრეტულ დეტალებს მწერალი გვაწოდებს როგორც *სტატიკაში*, ასევე *დინამიკაში*, დინამიკა დეტალთა ამ ჯგუფში თავისი სპეციფიკის გამო წარმოდგენილია უფრო ფართოდ საგნობრივ დეტალებთან შედარებით. დეტალთა ცვლილებები შეიძლება ხდებოდეს სხვადასხვა მიზეზების გამო. ეს შეიძლება იყოს დაკავშირებული დროის მონაკვეთებთან, პერსონაჟის ჯანმრთელობასთან, საცხოვრებელი ადგილისა და ჰავის შეცვლასთან. მაგალითად, დეტალთა დინამიკა *ასაკთან* და, კერძოდ, *სიბერესთან* დაკავშირებით. ტონი ბუდენბროკი: „Sie war höchst niedlich, die kleine

Tony Buddenbrook. Unter dem Strohhut quoll ihr starkes Haar, dessen Blond mit den Jahren dunkler wurde, natürlich gelockt hervor, und die ein wenig hervorstehende Oberlippe gab dem frischen Gesichtchen mit den graublauen, munteren Augen einen Ausdruck von Keckheit, der sich auch in ihrer graziösen kleinen Gestalt wiederfand“ (**Mann 1963:52**); „Es rollten zwei Tränen, große, helle Kindertränen über ihre Wangen hinunter, deren Haut anfang, kleine Unebenheiten zu zeigen“ (**Mann 1963:346**); „Ihr Teint war ein wenig flaumig und matt geworden, und auf ihrer Oberlippe — der hübschen Oberlippe Tony Buddenbrooks — wuchsen die Härchen reichlicher; aber in dem glatten Scheitel unter dem Trauerhäubchen war nicht ein einziger weißer Faden zu sehen“ (**Mann 1963:671**). ბოლო მაგალითში, როგორც ვხედავთ, დეტალები წარმოდგენილია როგორც დინამიკაში, ასევე სტატიკაში. *პერსონაჟის ჯანმრთელობასთან დაკავშირებით* – თომას ბუდენბროკი: „Tom... war nicht sehr groß geworden; aber sein Schnurrbart, dunkler als Haar und Wimpern, begann kräftig zu wachsen ... er nach seiner Gewohnheit eine Braue ein wenig emporzog ...“ (**Mann 1963:101**); „...dieses Gesicht mit den geröteten Lidern unter den hellen Brauen und den weißen, ein wenig gedunsenen Wangen, die von den lang ausgezogenen Spitzen des Schnurrbartes starr überragt wurden“ (**Mann 1963:577**). *საცხოვრებელი ადგილის (ქვეყნისა) და შესაბამისად პაეის შეცვლასთან დაკავშირებით*, მაგ., ქრისტიან ბუდენბროკი: „Christian hatte sich durchaus nicht verschönt. Er war hager und bleich. ... Übrigens schien sein Londoner Aufenthalt ihn am nachhaltigsten beeinflusst zu haben, und da er auch in Valparaiso am meisten mit Engländern verkehrt hatte, so hatte seine ganze Erscheinung etwas Englisches angenommen, was nicht übel zu ihr paßte. Es lag etwas davon in dem bequemen Schnitt und dem wolligen, durablen Stoff seines Anzuges, in der breiten und soliden Eleganz seiner Stiefel und in der Art, wie sein rotblonder, starker Schnurrbart mit etwas säuerlichem Ausdruck ihm über den Mund hing. Ja selbst seine Hände, die von jenem matten und porösen Weiß waren, wie die Hitze es hervorbringt, machten mit ihren rund und kurz geschnittenen saubereren Nägeln aus irgendwelchen Gründen einen englischen Eindruck“ (**Mann 1963:230**).

შემჩნეულია, რომ „მიუკერძოებელი სურათი არ არსებობს... არის ადამიანისადმი სიყვარულით გამოთბარი პორტრეტი და პორტრეტი-შარჟი, არის პორტრეტი მლიქვნელური, შელამაზებული და პორტრეტი მამხილებელი.. არის პორტრეტი ჰეროიკული და არის სატირული. ერთი და იგივე ადამიანი პორტრეტზე შეიძლება განვადიდოთ და შეიძლება დავამციროთ“ (**Галанов 1967: 72**). პორტრეტთა სწორედ ასეთ მრავალფეროვნებას ვხვდებით ჩვენ „ბუდენბროკებში“.

დ. კოკაია-ფანჯიკიძე წერს: „პერსონაჟის გარეგნობაში განსაკუთრებით გამოჰყოფს თომას მანი კბილებსა და ხელებს. ჯანსაღი ან ავადმყოფი კბილები მწერლისათვის პერსონაჟის სიჯანსაღისა თუ ავადმყოფობის თითქმის პირდაპირი გამოხატულებაა (ცუდი კბილები აქვთ ჰანოსა და თომასს, ჭიანი კბილები აქვს ავადმყოფურ მორიც ჰაგენშტრომს, ჯანსაღი კბილები აქვთ ალინა პუფოგულს, გერდა ბუდენბროკს და სხვა). ხელების აღწერას კი მწერლისათვის ორგვარი დანიშნულება აქვს: ერთი მხრივ, ხელები პერსონაჟის შინაგან ბუნებას ამხელენ, მეორე მხრივ, პერსონაჟებს შორის ნათესაობას უსვამენ ხაზს. მაგალითად, ნერვიულ ბუნებას ამხელენ თომას ბუდენბროკის ხელები, ვერაგულ ბუნებას აცნობიერებს გრიუნლიჰის დაძარღვული, გრძელი ხელები, ნებიერი ბუნების მაჩვენებელია ალოიზ პერმანედერის კოტიტა ხელები, ხოლო ბუდენბროკების გვარის ნაშიერების ერთმანეთთან მსგავსებაზე მიუთითებს „ბუდენბროკისეული, ოღნავ მოკლე, მაგრამ მაინც ნატიფად მოყვანილი ხელები“ (მანი 1988:794).

პერსონაჟის *შინაგან ბუნებას*, მის *ფიზიკურ* თუ *სულიერ მდგომარეობას* გვიხსნიან აგრეთვე სხვა მხატვრული დეტალებიც, რომელთა შორის პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ *თვალები*. აქ თვალების აღწერა პერსონაჟის თავისებური შეფასებაა, მისი *ბუნების*, მისი *შინაგანი სამყაროს* გადმოცემაა. მაგალითად, ტონი ბუდენბროკი სიცოცხლით სავსე, მხიარული ბუნების გოგონაა, რაზედაც მისი „graublaue, muntere Augen“ (Mann 1963:52) მეტყველებენ. მორტენ შვარცკოფს „gutmütige Augen“ (Mann 1963:120) აქვს. დოქტორ ლანგჰალსი თავისი „ლამაზი“ თვალებით ქალების დიდი მოყვარულის შთაბეჭდილებას ტოვებს: „... indem er seine schönen Augen spielen ließ wie eine Frau“ (Mann 1963:587). პერსონაჟის ღრმა, არაორდინარულ ბუნებას გამოხატავენ ოთხი გმირის თვალები: ესენია გრაფი კაი მოლნი, ლეიტენანტი ფონ ტროტა, გერდა ბუდენბროკი, ჰანო ბუდენბროკი. მოვიყვანოთ მაგალითები. გრაფი კაი: „შუბლის ქვეშ, „tief und scharf zugleich, hellblaue Augen blitzten“ (Mann 1963:458); ლეიტენანტი ფონ ტროტა, რომლის თვალებში ჩვენ მის არტისტულ ბუნებას ვამჩნევთ: „Das Merkwürdigste an ihm aber waren die Augen: große, außerordentlich glänzende und so schwarze Augen, daß sie wie unergründliche, glühende Tiefen erschienen, Augen, welche schwärmerisch, ernst und schimmernd auf Dingen und Gesichtern ruhten...“ (Mann 1963:572), „Er ... war, mit seinen glühenden Augen und seiner unmilitärischen, zugleich saloppen und schauspielerhaften Haltung, in allen Opern und Konzerten zu sehen ...“ (იქვე); გერდა ბუდენბროკი: „ihre

rätselhaften Augen“ (Mann 1963:352), „in ihren seltsamen, nahe beieinanderliegenden braunen Augen lag der rätselhafte Schimmer, den die Musik ihnen zu geben pflegte“ (Mann 1963:422); ჰანო ბუდენბროკი: „... Augen, die, besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit einem so zagen und ablehnenden Ausdruck dareinblickten...“ (Mann 1963:551), „... und unter zusammengezogenen Brauen blickten seine goldbraunen ... Augen blinzeln, mit einem abgestoßenen und grüblerischen Ausdruck in das Antlitz der Leiche“ (Mann 1963:522). დედისა და შვილის ღრმა შემოქმედებითი ბუნების შტაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებენ მათ უპეებში ჩაწოლილი მოლურჯო ჩრდილები: გერდა „mit... ihren nahe beieinanderliegenden, braunen, von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen...“ (Mann 1963:258) და ჰანო: „und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkeln seiner Augen“ (Mann 1963:551).

თვალეები ხშირად გამოხატავენ პერსონაჟის *სულიერ მდგომარეობას*, მაგალითად, ტონი: „ihre Augen waren angstvoll vergrößert“ (Mann 1963:487), „nickte ihm trostlos fragend, mit großen, tränenvollen Augen zu“ (Mann 1963:491), „ein Paar großer und betrübter Augen ..., die langsam blank von Tränen wurden“ (Mann 1963:126); ლინეს შიშისაგან „ausdruckslose blaue Augen waren weit aufgerissen“ (Mann 1963:219); ჰანო: „seine goldbraunen, bläulich umschatteten Augen waren ganz voll von Abscheu, Widerstand und Furcht“ (Mann 1963:651).

პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას შეიძლება გამოხატავდნენ არა მხოლოდ *თვალეები*, არამედ სხვა პორტრეტული დეტალებიც: *თავი, უღვაშები, წვერი, ტუჩები, ყბები, ნიკაპი, სახე, ღიმილი, ძარღვები, კბილები, ხელები, სიარული* და ა.შ. მაგალითად, პერმანედერი: „Herr Permaneder ... ließ *den Kopf* hängen; aber seine kleinen, hellblauen, verquollenen *Augen*, die ganz blank geworden und sogar ein wenig gerötet waren, blickten von unten herauf mit einem Gemisch von Ergebenheit, Betrübtheit und Spannung zu ihr empor, und mit ebendemselben Ausdruck überhing *der* ausgefranste *Schnauzbart* seinen Mund“ (Mann 1963:313-314), „Allein Herr Permaneder ...beschränkte sich darauf, mit heftigen Worten auf Herrn Grünlich zu schelten, wobei *die Fliege* über seinem kleinen, runden Kinn sich sträubte ...“ (Mann 1963:313); ტონი: „Ach, sie sah nicht gut aus! Ihre *Oberlippe*, diese etwas hervorstehende und gewölbte *Oberlippe* ... bebte jetzt...“ (Mann 1963:487); ლინე: „...ihre *Kinnbacken* arbeiteten eine Weile vergebens“ (Mann 1963:219); კონსუელი იოჰან ბუდენბროკი: „... *das* gesellschaftliche *Lächeln* war plötzlich von seinem *Gesicht* verschwunden, um *einem gespannten* und *besorgten Ausdruck* Platz zu machen, und *an seinen Schläfen* spielten, als ob er *die Zähne* aufeinanderbisse, ein paar

Muskeln“ (Mann 1963:13); ღებრეკტი კროგერი: „... waren auf Lebrecht Krögers Stirn *zwei bläuliche Adern* in besorgniserregender Weise geschwollen, und während die eine seiner aristokratischen *Greisenhände* mit den opalisierenden Knöpfen an seiner Weste spielte, *zitterte die andere*, mit einem großen Brillanten geschmückt, auf seinen Knien“ (Mann 1963:166); თომასი: „Seine Laune war vortrefflich in den nächsten Tagen, sein *Gang* elastisch und frei, sein *Mienenspiel* verbindlich“ (Mann 1963:422); გერდა: „Gerda Buddenbrooks schönes, weißes *Gesicht* war in Grauen und Ekel ganz und gar verzogen“ (Mann 1963:604). მონაწილეობენ აგრეთვე ჩაცმულობის დეტალებიც (სხვა დეტალებთან ერთობლიობაში), მაგ., ფრაუ პერმანედერი: „*Kapotthut* war unordentlich aufgesetzt, ihre *Wangen* waren hitzig, und auf ihrer ein wenig vorgeschobenen *Oberlippe* standen kleine *Schweißtröpfchen*“ (Mann 1963:603-604).

რიგ შემთხვევებში თომას მანი იყენებს ზოგიერთი დეტალის ცხოველთა სამყაროსთან დაახლოების ხერხს, რათა გამოიწვიოს მკითხველში პერსონაჟისადმი შესაბამისი დამოკიდებულება. მაგალითად, გრიუნლიჰის თვალებს – „Augen, die so blau waren *wie die diejenigen einer Gans*“ (Mann 1963:95) – არ შეუძლიათ გამოიწვიონ ჩვენში ამ გმირისადმი სიმპათია და დაგვარწმუნონ ტონისადმი მისი სიყვარულის გულწრფელობაში. პირიქით, ჩვენ გვიჩნდება იმის შეგრძნება, რომ ეს არის გულგრილი ადამიანი, რომელსაც არ შეიძლება გააჩნდეს სიყვარულის უნარი. ასევე არასასიამოვნო გრძნობა გვეუფლება, როდესაც ზივერტი ტიბურციუსის პორტრეტის აღწერას ვეცნობით. მის გარეგნობაში ჩვენ პირველ რიგში თვალში გვხვდება მისი ყურები: „Seine *Ohrmuscheln* waren groß, äußerst abstehend, an den Rändern weit nach innen zusammengerollt und oben so spitz wie die *eines Fuchses*“ (Mann 1963:250). მელიასთან შედარება შესაბამის ასოციაციას იწვევს: ეშმაკობისა და პირფერობის. და მართლაც, მოგვიანებით ჩვენი ვარაუდი მტკიცდება ტიბურციუსის უღირსი საქციელით: ამ „გაიძვერამ“ და „წამგლეჯმა“, როგორც მას თომასი ახასიათებს, შეძლო მიეღწია იმისათვის, რომ მას გადაეცა მისი გარდაცვლილი ცოლის, კლარა ბუდენბროკის მემკვიდრეობის უფლებები.

ამ ორი უარყოფითი პერსონაჟისაგან განსხვავებით, სხვების მიმართ იგრძნობა ავტორის უფრო გულთბილი ირონიული დამოკიდებულება, მაგალითად, ალოიზ პერმანედერის დახასიათებისას: „*Der* hellblonde, spärliche, fransenartig den Mund überhängende *Schnurrbart* gab dem kugelrunden Kopfe mit seiner gedrungenen Nase und seinem ziemlich dünnen und unfrisierten Haar etwas *Seehundartiges*“

(Mann 1963:287), „... er, den dicken Kopf mit dem *Seehundsschnurrbart* ein wenig zur Seite gelegt ...“ (Mann 1963:291); ასევე მოწაფე ლიუდერსი: „Der dicke Lüders stand auf. Er hatte *ein Mopsgesicht* und braune apathische Augen“ (Mann 1963:644). გრიუნლიჰისა და ტიბურციუსის დახასიათებისას კი წინა პლანზე უფრო სატირული დეტალები გამოდის.

საინტერესოდ გვეჩვენება შევადართო ერთმანეთს ბუდენბროკების *ოთხი თაობის წარმომადგენელთა პორტრეტული დახასიათება*, რათა უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ ამ გვარის თანდათანობითი დეგრადაციის, *Verfall*-ის ნიშნები; შემოვიფარგლებით რამდენიმე მომენტი.

I თაობა – მოხუცი იოჰან ბუდენბროკი. რას გვეუბნება მისი პორტრეტი? „Sein rundes, rosig überhauchtes und wohlmeinendes Gesicht, dem er beim besten Willen keinen Ausdruck von Bosheit zu geben vermochte ...“ (Mann 1963:4). ამ სამოცდაათი წლის კაცს „rüstige Gestalt“ (Mann 1963:37), სწრაფი და ენერგიული მოძრაობები აქვს: „თხელი ქაღალდი სწრაფად გაშალა“ (მანი 1988:44), „führte einen energischen Schlag mit dem Handrücken darauf“ (Mann 1963:37). ჩვენ გვესმის მისი ხმა: „...der sich in jovialem und etwas spöttischem Tone ... unterhielt“ (Mann 1963:16). ზემომოყვანილი დეტალების საფუძველზე იოჰან ბუდენბროკი უფროსი წარსდება ჩვენს წინაშე როგორც ჯანმრთელი, ენერგიული, მხიარული პიროვნება ცოცხალი და დამცინავი გონებით, მე-18 საუკუნის წარმომადგენელი.

II თაობა – კონსული იოჰან ბუდენბროკი. ერთი შეხედვით ეს პიროვნებაც რეალურად მოაზროვნე, ფხიზელი, მოქმედი ბიურგერია. თითქოსდა მას არ უნდა ემუქრებოდეს დაცემის საფრთხე. „მაგრამ მასში უკვე შეპარულია რღვევისა და დასლის ჭია და შიგნიდან ხრავს ბუდენბროკულ სიმტკიცესა და თავდაჯერებას“ (კაკაბაძე1973:32). ამას ჩვენ ვატყობთ კონსულის როგორც გარეგნულ, ასევე დიამიკურ პორტრეტებში, რომლებშიც უკვე ჩანს განსხვავება მამასა და შვილს შორის, მაგალითად: „Er hatte die ein wenig tiefliegenden, blauen und aufmerksamen Augen seines Vaters, wenn ihr Ausdruck auch vielleicht träumerischer war; aber seine Gesichtszüge waren ernster und schärfer, seine Nase sprang stark und gebogen hervor, und die Wangen ... waren viel weniger voll als die des Alten“ (Mann 1963:5). „Der Konsul beugte sich mit einer etwas nervösen Bewegung im Sessel vornüber“ (იქვე). „... er ... erfaßte ... mit einer nervösen Bewegung eine der hohen Lehnen...“ (Mann 1963:38).

III თაობის წარმომადგენელია თომას ბუდენბროკი, რომელშიც უკვე აშკარად იჩენს თავს დაცემის ნიშნები. თომასი ფირმის უკანასკნელი მმართველია. ერთი შეხედვით ის თითქოს წარმატებებსაც აღწევს: ის სენატორია, მისი ფირმა 100 წლის იუბილეს ზეიმობს, მას პატივს სცემენ. მაგრამ სინამდვილეში თომას ბუდენბროკმა ვერ შეძლო გამხდარიყო ნამდვილი ბიურგერი და ფირმა გადაერჩინა, ვინაიდან მას უნდოდა ეცხოვრა ძველი ტრადიციებისა და წესების დაცვით. ახალ, ბურჟუაზიულ სამყაროში კი ეს დაღუპვას ნიშნავდა. განვიხილოთ, როგორაა ეს ყველაფერი წარმოდგენილი თომასის პორტრეტულ დახასიათებაში. მაგალითად, თექვსმეტი წლის თომასი: “... besonders sein rundes und festes Kinn und die feingeschnittene, gerade Nase waren die des Alten. Sein ... Haar, das in zwei Einbuchtungen von den schmalen und auffällig geäderten Schläfen zurücktrat, war dunkelblond, und im Gegensatz dazu... die langen Wimpern und die Brauen... ungewöhnlich hell und farblos. Seine Bewegungen, seine Sprache sowie sein Lachen, das seine ziemlich mangelhaften Zähne sehen ließ, war ruhig und verständig” (Mann 1963: 65). მოგვიანებით მომდევნო პორტრეტულ დახასიათებაში მწერალი აგვიწერს თომას ბუდენბროკის ხელებს, საიდანაც მკაფიოდ იკვეთება ამ პერსონაჟის ნერვიული ბუნება, მაგალითად: „Thomas Buddenbrook ... legte in Miene und Haltung ein ernstes Würdegefühl an den Tag; aber er war bleich, und seine Hände im besonderen ... waren weiß wie Manschetten, die aus dem schwarzen Tuchärmeln hervorsahen,– von einer frostigen Blässe, die erkennen ließ, daß sie vollkommen trocken und kalt waren. Diese Hände, deren schön gepflegte ovale Fingernägel dazu neigten, eine bläuliche Färbung zu zeigen, konnten in gewissen Augenblicken, in gewissen, ein wenig krampfhaften und unbewußten Stellungen einen unbeschreiblichen Ausdruck von abweisender Empfindsamkeit und einer beinahe ängstlichen Zurückhaltung annehmen, einen Ausdruck, der den ziemlich breiten und bürgerlichen, wenn auch fein gegliederten Händen der Buddenbrooks bis dahin fremd gewesen war und wenig zu ihnen paßte...” (Mann 1963: 223-224).

IV თაობის წარმომადგენელია ჰანო ბუდენბროკი, თომასის ერთადერთი ვაჟი. ის ბუდენბროკების ოჯახის დეგრადაციის ბოლო საფეხურია. “ცხოვრების უუნარობამ, ფიზიკურ-ბიოლოგიურმა დაზიანებამ, სისუსტე-უძლურობამ, ცხოვრებისადმი ზიზღმა, სიძულვილმა მასში კულმინაციას მიაღწია” (კაკაბაძე 1973: 45). ჰანო არავითარ ინტერესს არ იჩენს ფირმის საქმეებისადმი. ის პირადი განცდების ნაჭუჭში იმალება და მუსიკის სამყაროში გარბის. ამრიგად, უკანასკნელი ბუდენბროკი მთლიანად წყდება ცხოვრებას და უკიდურეს

ინდივიდუალიზმს ავლენს – ყველაფერ ამას მიჰყავს ის და მასთან ერთად ბუდენბროკების გვარი დაღუპვამდე. განვიხილოთ, თუ როგორ აისახა ეს ყველაფერი ჰანოს პორტრეტში.

ჰანოს უკვე პირველივე პორტრეტულ დახასიათებაში მწერალი ხაზს უსვამს მის გამორჩეულ, უჩვეულო გარეგნობას: “... die Augen mit einem beinahe altklug prüfenden Blinzeln ... In diesen Augen, deren obere Lider sehr lange Wimpern haben, ist das Hellblau der väterlichen und das Braun der mütterlichen Iris zu einem lichten, unbestimmten, nach der Beleuchtung wechselnden Goldbraun geworden; die Winkel aber zu beiden Seiten der Nasenwurzel sind tief und liegen in bläulichem Schatten. Das gibt diesem Gesichtchen, das noch kaum eines ist, etwas vorzeitig Charakteristisches und kleidet ein vier Wochen altes nicht zum besten...” (Mann 1963: 351). თომას მანი ხაზს უსვამს ჰანოს ფიზიკურ სისუსტეს: „Hannos Gesundheit war immer zart gewesen. Besonders seine Zähne hatten von jeher die Ursache von mancherlei schmerzhaften Störungen und Beschwerden ausgemacht“ (Mann 1963: 454); „Er lehnte am Flügel ... die zarten Beine gekreuzt... in einer Haltung voll scheuer und unbewußter Grazie“ (Mann 1963: 429); „...seine Beine ... Arme ... waren schmal und weich wie die eines Mädchens“ (Mann 1963: 551). მწერალი ხაზს უსვამს, რომ ჰანოს „Augen, die, besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit einem so zagen und ablehnenden Ausdruck dareinblickten, während sein Mund sich noch immer auf jene wehmütige Art geschlossen hielt ...“ (იქვე). ეს რამდენიმე მაგალითი საკმარისია იმის დასამტკიცებლად, რომ უკანასკნელ ბუდენბროკს ცხოვრებისადმი დაღლილობა და შიში დაუფლებია, რომ ის გაურბის რეალურ სამყაროს და ამიტომ სიკვდილისათვის არის განწირული. ასე სრულდება ბუდენბროკების გვარის ისტორია.

3.4. პერსონაჟთა ქმედების ამსახველი დეტალები (ფსიქოლოგიური დეტალები)

პერსონაჟთა ქმედების ამსახველ დეტალთა ჯგუფში ჩვენ შევიყვანეთ პერსონაჟთა ქცევა-საქციელის, მათი გამონათქვამების (დიალოგები და მონოლოგები, მათ შორის შინაგანი მონოლოგი) დეტალები, რომელთა საშუალებით აისახება ადამიანთა ქმედება, აგრეთვე მათი განზრახვები, გუნება-განწყობილება, შთაბეჭდილებები.

ეპიკურ ნაწარმოებში აისახება უპირველეს ყოვლისა პერსონაჟთა საქციელი. ეს საქციელი შეიძლება ან გამოისახოს შეჯამებულად, ან დეტალიზირება

ჰპოვოს მოქმედ პირთა გამონათქვამებში, მათ მოძრაობებში, უესტებში, მიმიკაში. პერსონაჟები გამოირჩევიან თავიანთი მეტყველების სოციალურ-იდეოლოგიური და ინდივიდუალური დამახასიათებლებით. ამასთან მათი შინაგანი სამყარო ვლინდება არა მხოლოდ ნათქვამის ლოგიკური აზრით, არამედ მეტყველების თვით მანერით, მისი ორგანიზებით. პერსონაჟის ასახვა მისი მეტყველების გადმოცემით შეიძლება სამგვარად: მეტყველების ფრაზეოლოგიით, ჩვევებითა და მანერით; იმის შინაარსით, რასაც პერსონაჟი ამბობს, და იმით, რასაც ის მაღავეს, როდესაც წარმოთქვამს ამა თუ იმ ფრაზას. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ეპიკური ნაწარმოების პერსონაჟების გამონათქვამები კავშირშია მთხრობელის გამონათქვამებთან, ეს არის ე.წ. ავტორის ფსიქოლოგიური დახასიათებები.

ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოებების პერსონაჟთა მოქმედების ანალიზის დროს (როდესაც ამ მოქმედების დეტალიზირება ხდება) ჩვენ უნდა მოვიშველიოთ დეტალების არა ერთი, არამედ მეტი ჯგუფი, რათა გავითვალისწინოთ მათი ურთიერთარეკლევა, ურთიერთგანლაგება, მათი კომპოზიციური კავშირი მხატვრული სახის შექმნის დროს. მაგრამ ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების არსის გაგებისათვის რიგ შემთხვევაში ფრიად მნიშვნელოვანია აგრეთვე გმირის საქციელის ე.წ. სიტყვაძუნწი, „შეჯამებული“ გამოსახვა, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთ დეტალთან.

განვიხილოთ ჯერ გმირთა ის მოქმედებები, რომელთა დახასიათება დეტალთა მთელი კომპლექსით ხდება. პირველი ეპიზოდი წარმოადგენს დიალოგს იოჰან უფროსსა და კონსულ ბუდენბროკს შორის. მათი საუბრის თემაა გატჰოლდის (მოხუც იოჰან ბუდენბროკის უფროსი შვილი პირველი ცოლიდან) წერილი, რომელშიც ის ბუდენბროკების მიერ გაყიდული სახლიდან წილს ითხოვს. ეს მისი მესამე წერილია, მეორეზე მამამ არ უპასუხა. იმისათვის, რომ გავიგოთ დიალოგის მონაწილეთა ამ საკითხისადმი და საერთოდ გოტჰოლდისადმი დამოკიდებულება, გავარკვიოთ, დეტალთა რა კომპლექსს იყენებს თ. მანი ამ სცენაში. ესენია: 1. საგნობრივი დეტალები: წერილი, სანთლები, კანდელაბრი, სანთლის საქრობელა, სინათლე, სკამი, შპალერებიდან მშვიდად მომღიმარე თეთრი ხატება; 2. ბუნების დეტალები (წვიმა, ქარი); 3. პორტრეტული დეტალები (გარეგნული, ენობრივი და დინამიკური პორტრეტის დეტალები); 4. გამონათქვამები (დიალოგი). როგორც ვხედავთ, აქ ოთხივე

ჯგუფის დეტალებია ჩამოთვლილი. განვიხილოთ, რა როლს თამაშობენ ისინი ნაწარმოების ამ მონაკვეთის ეპიკური სახის შექმნაში, კერძოდ, გოტჰოლდის მიმართ ამა თუ იმ გადაწყვეტილების მიღებაში. პირველ რიგში მივმართოთ გამონათქვამებს. რეპლიკებიდან ჩვენ ვიგებთ, რომ იოჰან უფროსს მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი არ დაუშვას ის, რასაც გოტჰოლდი ითხოვს, ვინაიდან ეს უსამართლოდ მიაჩნია (გოტჰოლდი უკვე გამოყოფილია) და, რაც მთავარია, ფირმა არ უნდა დაზარალდეს. მას ლაპარაკიც კი აღარ უნდა ამ საკითხზე: „Assez! sage ich. N'en parlons plus. Punktum! Ins Bett!“ (Mann 1963:39). „Nun! als Geschäftsmann weiss ich, was faux-frais sind – faux-frais!“ – wiederholte er mit grimmigem pariserischem Gurgel – „r“ (Mann 1963:40). კონსული კი გაორებუელია, მას არ უნდა, რომ არაქრისტიანულ საქციელში დასდონ ბრალი. „Ich bin ratlos,“ – ამბობს იოჰან უმცროსი (Mann 1963:39) და შემდეგ აგრძელებს: „Ich bin als Teilhaber interessiert und gerade deshalb dürfte ich dir nicht raten, auf deinem Stadtpunkt zu bestehen, jedoch ... Und ich bin so guter Christ als Gotthold, jedoch ...“ (Mann 1963:40). და კიდევ მისი სიტყვები: „Aber, Vater, diese böse Feindschaft mit meinem Bruder, deinem ältesten Sohne ... Es sollte kein heimlicher Riß durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädigster Hilfe errichtet haben ... Eine Familie muss einig sein, muss zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür“ (Mann 1963:41). მაგრამ, როგორც სამართლიანად შენიშნავს იოჰენ ფოგტი, „scharf kontrastiert diesen moralischen Erwägungen die ökonomische Kalkulation, die der Konsul gleich anschliesst: „Ich rechne“. Und diese Rechnung gibt den Ausschlag für seine eindeutige Entscheidung: „Ich muss Ihnen abraten, nachzugeben!“ (Mann 1963:42). ამრიგად, კონსული იოჰან ბუდენბროკი ამ თავისი საქციელით უმორჩილებს ნათესაურ გრძნობებს ფირმის ინტერესებს. პორტრეტული დეტალები იძლევიან ორივე გმირის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას. მაგალითად: იოჰან უფროსის აღშფოთებასა და განრისხებაზე გოტჰოლდის მოთხოვნის გამო მიგვითითებს შემდეგი რამ: „... sein rosiges Gesicht sich mehr und mehr verdüstete ..., entfaltete rasch das dünne Papier ... führte einen energischen Schlag mit den Handrücken darauf“ (Mann 1963:37); „mit finsternen Brauen“ (Mann 1963:38). „Und mit einer grimmigen Bewegung warf Johann Buddenbrook den Brief seinen Sohn zu“ (Mann 1963:39); „und ging stramm und erzürnt“ (იქვე). იოჰან უმცროსი: „... er ... erfaßte nur mit einer nervösen Bewegung eine der hohen Lehnen“ (Mann 1963:38, „folgte mit verwirrten und traurigen Augen den Schritten des Vaters“ (Mann 1963:39). „Der Konsul seufzte leise auf, an seinen Stuhl gelehnt“ (Mann 1963:41). და

ბოლოს, როდესაც გადაწყვეტს უარი უთხრას გოტჰოლდს: „... beschloß er mit einer energischen Handbewegung und richtete sich noch höher auf“ (Mann 1963: 42).

ახლა კი განვიხილოთ, ჩვენის აზრით, ფრიად მნიშვნელოვანი საგნობრივი სამყაროდან აღებული დეტალი – სანთლის უკანასკნელი სინათლე: „Das letzte Flämmchen verlosch unter dem Metallhütchen. In dichter Finsternis schritten die beiden durch die Säulenhalle, und draußen, beim Aufgang zum zweiten Stocke, schüttelten sie einander die Hand“ (Mann 1963:42).

ეს „ჩამქრალი“ უკანასკნელი სინათლე აღიქმება აქ როგორც სიმბოლო იმისა, რომ იოჰან ბუდენბროკ უფროსს არ ჭირდება ეს სინათლე (რომელიც თითქოს გარედან შემოსული ნაპერწკალია), ის ისედაც გაიკვლევს გზას თავის სახლში, თავის ოჯახში, თუნდაც სიბნელეშიც (ასეთ სინათლეებს ის შემდგომშიც ჩააქრობს: იქ, სადაც ფირმის ინტერესებზეა საუბარი, შებრალებას არ შეიძლება ჰქონდეს ადგილი). მარიეტა კურგინიანის თანახმად, ამ „სიმბოლო-მინიშნებით“ დასახულია გმირის ცხოვრებისეული არჩევანის სიტუაცია (Кургиян 1975:130). უმცროსი შვილიც მას მთლიანად დაემორჩილა, ამის დასტურია დეტალი – ხელის ჩამორთმევა. დაბოლოს ქალაქური პეიზაჟის დეტალები, რომლებიც ხაზს უსვამენ ამ დიალოგისა და საერთოდ ბუდენბროკების სახლში შექმნილ დაძაბულ ატმოსფეროს: „... während draußen in den stillen der Regen rieselte und der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff“ (Mann 1963:42).

ტექსტის შემდეგი მონაკვეთი ეხება ტონის თითქოსდა მოულოდნელ საქციელს: ის თანხმდება ცოლად გაჰყვეს გრიუნლიჰს, თუმცა უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა მორტენ შვარცკოფის ცოლი გამხდარიყო. ეს ეპიზოდი იწყება წერილით, რომელსაც კონსული ბუდენბროკი უგზავნის ტონის მისი წერილის საპასუხოდ (ნაწილი III, თავი 10) და მთავრდება ამავე ნაწილის მე-13 თავით, სადაც ვხვდებით ტონის ჩანაწერს გრიუნლიჰთან დანიშვნის თაობაზე. განვიხილოთ, რა ფაქტორებმა განაპირობა ტონის მიერ ასეთი გადაწყვეტილების მიღება. დავიწყოთ თავიდან. მამის წერილში ვკითხულობთ: „Wir sind, meine liebe Tochter, nicht dafür geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette“ (Mann 1963:129).

შემდეგ აღწერილია გრიუნლიჰის მისია – მისი მოქმედება, რის შედეგადაც მორტენ შვარცკოფი განდევნილია ტრავემიუნდედან, ტონი კი თომასს სახლში მიჰყავს. ტონი ზის ეტლში და ფიქრობს: „Kaum hatte sie ihre Lider geschlossen, als sie

sich wieder in Trawemünde in der Veranda befand. Sie sah Morten Schwarzkopf liebhaftig vor sich, wie er zu ihr sprach, sich nach seiner Art dabei vorbeugte und hie und da einen anderen gutmütig forschend ansah ... Sie rief sich alles ins Gedächtnis zurück, was sie in vielen Gesprächen von ihm gehört und erfahren hatte, und es bereitete ihr eine beglückende Genugtuung, sich feierlich zu versprechen, daß sie dies alles als etwas Heiliges und Unantastbares in sich bewahren wollte“ (Mann 1963:136).

ტონი უკვე თითქმის შეეგუა იმ აზრს, რომ „vielleicht würde sie ihren vorgezeichneten Weg gehen und Herrn Grünlich heiraten, das war ganz gleichgültig“ (იქვე). მაგრამ ამ დროს „vernahm sie in dem Geräusch der Räder mit vollkommener, mit unglaublich lebendiger Deutlichkeit Mortens Sprache; sie unterschied jeden Laut seiner gutmütigen, ein wenig schwerfällig knarrenden Stimme, sie hörte mit leiblichem Ohr, wie er sagte: „Heute müssen wir beide auf den Steinen sitzen“, und diese kleine Erinnerung überwältigte sie“ (Mann 1963:137).

ტონი გულამოსკენილი ტირის. ტომი ამშვიდებს მას, ეუბნება, რომ ყველაფერი დავიწყებას მიეცემა. „Aber ich will ja gerade nicht vergessen!“ – ამბობს ტონი. „Vergessen ... ist das denn ein Trost?!“ (იქვე).

მაგრამ, აი ეტლი ქალაქში შედის და ტონის წინაშე მშობლიური ქალაქის ესოდენ ნაცნობი ადგილები გადაიშლება: „Tony betrachtete die grauen Giebelhäuser, die über die Straße gespannten Öllampen, das Heilige-Geist-Hospital mit den schon fast entblätterten Linden davor ... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als an einen alten vergessenswerten Traum erinnert hatte! Diese grauen Giebel waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr; sie sah sich neugierig um“ (Mann 1963:138). უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფრაგმენტი ჩვენ გავაანალიზეთ ბუნების ამსახველი დეტალების ქვეჯგუფში, ოღონდ მხოლოდ ერთი კუთხით, ერთი ასპექტით: მხოლოდ როგორც პეიზაჟურ-არქიტექტურული ჩანახატი. ეს არცაა გასაკვირი, ვინაიდან ტექსტის ერთსა და იმავე მონაკვეთში ხშირად დეტალების სხვადასხვა ჯგუფი და ქვეჯგუფი გვხვდება, რომლებიც ურთიერთმოქმედებენ.

როგორც ვხედავთ, პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის შეცვლაში პეიზაჟურ დეტალებსაც ფრიად მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ. მეორე დილას ტონი სასადილო ოთახში ჩამოვიდა და სეკრეტერს მიუჯდა. ზედ სამეღნესთან იდო ტონისათვის კარგად ნაცნობი „großes Schreibheft mit gepreßtem Umschlag,

goldenem Schnitt und verschiedenartigem Papier“ (Mann 1963:139). ტონი კითხულობს ამ საოჯახო წიგნს: „Für Tony war das nicht Neues; sie hatte sich manches Mal mit diesen Blättern beschäftigen dürfen. Aber noch niemals hatte ihr Inhalt einen Eindruck auf sie gemacht wie diesen Morgen. Die ehrerbietige Bedeutsamkeit, mit der hier auch die bescheidensten Tatsachen behandelt waren, die der Familiengeschichte angehörten, stieg ihr zu Kopf ... Sie stützte die Ellenbogen auf und las mit wachsender Hingebung, mit Stolz und Ernst“ (იქვე).

შემდეგ ის ფიქრებში ეხვევა: „Was würde hier hinter ihrem Namen, den sie von ihrer Großmutter Antoinette empfangen hatte, in Zukunft noch zu berichten sein? Und alles würde von späteren Familiengliedern mit der nämlichen Pietät gelesen werden, mit der jetzt sie früheren Begebnisse verfolgt“ (Mann 1963:139-140).

შემდეგ მოცემულია ფსიქოლოგიური პორტრეტის დეტალები, რომლებიც უშუალოდ გვიხსნიან ტონის სულიერ მდგომარეობას: „Sie lehnte sich aufatmend zurück, und ihr Herz pochte feierlich. Ehrfurcht vor sich selbst erfüllte sie, und das Gefühl persönlicher Wichtigkeit, das ihr vertraut war, durchrieselte sie, verstärkt durch den Geist, denn sie soeben hatte auf sich wirken lassen, wie ein Schauer“ (იქვე).

ტონიმ ხელახლა გადაფურცლა დავთარი და დიდხანს დაჰყურებდა თავის სახელსა და მის ქვემოთ დარჩენილ თავისუფალ ადგილს. „Und dann, plötzlich, mit einem Ruck, mit einem nervösen und eifrigen Mienenspiel – sie schluckte hinunter, und ihre Lippen bewegten sich einen Augenblick ganz schnell aneinander – ergriff sie die Feder, tauchte sie nicht, sondern stieß sie in das Tintenfaß und schrieb mit gekrümmtem Zeigefinger und tief auf die Schulter geneigtem, hitzigem Kopf, in ihrer ungelenken und schräg von links nach rechts emporfliegenden Schritt: „... Verlobte sich am 22. September 1845 mit Herrn Bendix Grünlich, Kaufmann zu Hamburg“ (Mann 1963:140).

მორჩილება, სასოწარკვეთილება, გაბედულობა, თავგანწირულობა – აი, რა არის ჩაქსოვილი ტექსტის ამ მცირე მონაკვეთში. ჩვენ ვხედავთ, რომ ტონის ამ საქციელში, ისევე როგორც ზემომოყვანილ პირველ მაგალითში, წინა პლანზე წამოწეულია ფირმის ინტერესები, რის გამოც ტონი უარს ამბობს თავის სიყვარულზე.

შემდეგი მაგალითი: კონსულმა ჰაგენშტრომმა იყიდა ბუდენბროკების ძველი სახლი, დაანგრია ფლიგელი და მის ნაცვლად ახალი, მოხდენილი და მსუბუქი შენობა ააგო. „Schon aber war das Rückgebäude vom Boden verschwunden, und an seiner Statt stieg ein neues empor, ein schmucker und luftiger Bau, dessen Front der Bäckergrube zugekehrt war und der für Magazine und Läden hohe und weite Räume bot“ (Mann 1963:540).

ეს არის ახალი ბურჟუაზიის წარმომადგენელი და ამ ფაქტს სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. შემდეგი მაგალითი. თომას ბუდენბროკი უარს ამბობს თავის სიყვარულზე ყვაილების მაღაზიის გამყიდველ ანასადმი – ფირმის ინტერესების გამო: „Man wird getragen, siehst du ... Wenn ich am Leben bin, werde ich das Geschäft übernehmen, werde eine Partie machen“ **(Mann 1963:148)**.

და კიდევ ერთი მომენტი: კვირაობით კონსული იოჰან ბუდენბროკი ტრავემიუნდემში ჩამოდიოდა ხოლმე. „Dann ... man ... sah drinnen im Saale der Roulette zu, um die lustige Leute, wie Justus Kröger und Peter Döhlmann, sich drängten: Der Konsul spielte niemals,“– ვიგებთ ჩვენ **(Mann 1963:117)**. ეს ფაქტი გვიჩვენებს მკვეთრ განსხვავებას კონსულ ბუდენბროკს – სოლიდურ და საქმიან ბიურგერსა და დარდიმანდებს (Suitiers) შორის, რომელთა „Lebensführung war ein wenig locker“ **(Mann 1963:118)**.

აღზრდისა და განათლებულობის დაბალ დონეზე მეტყველებს დირექტორ ვაინშენკის ქცევა: „ ... wobei es wiederum befremdete, daß der Direktor nicht aufhörte, Erikas dekollierten Hals zu klopfen“ **(Mann 1963:396)**.

მშობლებისადმი მიწერილ წერილში ტონი წერს (მას ქალიშვილი შეეძინა): „Wenn es ein Junge wäre, so wüßte ich sehr hübschen Namen. Jetzt möchte ich sie Meta nennen, aber Gr. ist für Erika“ **(Mann 1963:154)**. ამ ფრაზების ქვეტექსტში ვკითხულობთ: ეს „ძალიან ლამაზი სახელი“ არის, რა თქმა უნდა, „მორტენი“. „მეტა“ კი მორტენის დედისა და დის სახელია. როგორც ვხედავთ, ტონის გათხოვების შემდეგაც არ დავიწყებია მორტენი. ამაზე მოწმობს ის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც მიღებული იყო მათ ურთიერთობაში ტონის ტრავემიუნდემში ყოფნის დროს, მაგალითად: „Und dieser frische Honig, Tom, ich habe ihn immer für eines der besten Nahrungsmittel gehalten. Das ist reines Naturprodukt! Da weiß man doch, was man verschluckt“ **(Mann 1963:401)**. „Wir können einfach auf den Steinen sitzen“ **(Mann 1963:491)**.

გარდა ამისა, მორტენი მთელი მისი ცხოვრების განმავლობაში ტონისთვის თითქოსდა შეუმჩნეველად წარმოადგენს მისთვის უმაღლეს ავტორიტეტს ამა თუ იმ საკითხში. ასე, მაგალითად, აკრიტიკებს რა ექიმ გრაბოვს ჰანოს ჯანმრთელობასთან დაკავშირებით, ტონი თითქოს პარალელს ავლებს მორტენთან, რომელიც მისთვის იდეალს წარმოადგენს: „Grabow hat die Zeit von 48 miterlebt ... Aber meinst du, daß er sich jemals erregt hat – über die Freiheit und die Gerechtigkeit und den Umsturz von Privilegien und Willkür? Er ist ein Gelehrter, aber ich bin überzeugt, daß die unerhörten Bundesgesetze von damals über die Universitäten und die Presse

ihn vollständig kalt gelassen haben. Er hat sich niemals ein wenig wild gebärdet, niemals ein wenig über die Schnur gehauen ... Ach nein, ich glaube, da gibt es ganz andere Ärzte!“ (Mann 1963:413).

ტონის მანიაკალურ სწრაფვას „კეთილშობილურისაკენ“ ასახავს ეპიზოდი, რომელშიც ნაჩვენებია, რომ ტონი, უყვება რა დედას პერმანენტურად მომხდარ ინციდენტზე და მწარედ ტირის, უცებ ამჩნევს დედის მიერ შეძენილ ახალ მაგიდას და თითქოსდა უჩვეულო რეაგირებას აკეთებს ამაზე: „Plötzlich aber tat sie einen Schritt vorwärts und sagte mit unvermittelt ruhiger und sanft interessierter Stimme: „Wie allerliebste. Woher ist das, Mama?“ Sie wies mit dem Kinn auf einen kleinen Behälter, einen rohrgeflochtenen Korb, einen zierlichen kleinen Ständer, mit Atlassschleifen geschmückt, in dem die Konsulin seit einiger Zeit ihre Handarbeit zu bewahren pflegte“ (Mann 1963:335). „Vornehm!“... sagte Tony, indem sie das Gestell mit seitwärts geneigtem Korbe betrachtete“ (იქვე). ამასთან მკითხველს ეჭვიც კი არ ეპარება იმაში, რომ ტონი ნამდვილად გულწრფელად განიცდის თავის მწუხარებას. ეპიზოდი ავტორის ირონიასაც გადმოგვცემს.

დ ა ს კ ე ნ ე ბ ი

- თომას მანის “ბუდენბროკებში” გამოვლენილი *სავნობრივი, ბუნების ამსახველი, პორტრეტული და პერსონაჟთა ქმედების ამსახველი დეტალები* მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ როგორც ნაწარმოების სტრუქტურაში, ასევე მისი იდეური შინაარსის გახსნაში, თემატიკისა და პრობლემატიკის გააზრებაში. დეტალებს თ. მანის რომანში აქვთ ერთი ან რამდენიმე მნიშვნელობა, ისინი გვხვდება ან ერთი შტრიხით, ან გაშლილი სახით; ერთჯერადი ან მრავალჯერადი ფორმით;
- დეტალები
 - წარმოგვიჩვენებს პერსონაჟთა სახეებს;
 - გადმოგვცემენ პერსონაჟთა ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობას, გვიხსნიან მათ შინაგან სამყაროს;
 - აღნიშნავენ პერსონაჟთა მატერიალურ და სოციალურ მდგომარეობას, მათ საქმიანობას;

- ქმნიან გარკვეულ ისტორიულ და ადგილობრივ კოლორიტს;
- აღნიშნავენ მემკვიდრეობითობას;
- გადმოგვცემენ ავტორის ირონიულ დამოკიდებულებას პერსონაჟთა მიმართ;
- ზოგჯერ მათ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ და მიემართებიან ბუდენბროკთა ოჯახის *Verfall*-ს.

თავი IV.

ლაიტმოტივები თ. მანის „ბუდენბროკებში“

4.1. დეტალიდან ლაიტმოტივამდე.

„ბუდენბროკების“ ტექსტის სტრუქტურის ანალიზისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დეტალისა და ლაიტმოტივის ურთიერთმიმართების საკითხი. ამ თვალსაზრისით ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად გამოვყოფთ დეტალების სამ ძირითად ჯგუფს (ამგვარ დაჯგუფებას ექვემდებარება როგორც საგნობრივი, ასევე პორტრეტული და ბუნების ამსახველი დეტალები):

1. ერთჯერადი დეტალები;

2. განმეორებადი დეტალები, რომლებიც თავიანთი შემდგომი მრავალჯერადობით ქმნიან ლაიტმოტივებს ვიწრო გაგებით. ასეთი ლაიტმოტივების განხილვა შესაძლებელია როგორც ნაწარმოების სტრუქტურული ელემენტისა;

3. განმეორებადი დეტალები, რომლებიც, ქმნიან რა ლაიტმოტივებს სტრუქტურული ელემენტების სახით, ამავედროულად გვევლინებიან ფართო მნიშვნელობის ლაიტმოტივებად და უკავშირდებიან რომანის ლაიტთემას – ძველი პატრიარქალური ბიურგერობის *Verfall*-ს.

დეტალთა პირველ ჯგუფში შედის დეტალები, რომლებიც ტექსტში მხოლოდ ერთჯერადად გვხვდება. ისინი ახასიათებენ პერსონაჟთა მატერიალურ და სოციალურ მდგომარეობას, ახსნიან მათ შინაგან სამყაროს; ახასიათებენ ისტორიულ და ადგილობრივ კოლორიტს, აჩვენებენ საგანთა და მოვლენათა სიმბოლურ მნიშვნელობას, გადმოგვცემენ ავტორის ირონიულ თუ სატირულ დამოკიდებულებას პერსონაჟთა მიმართ.

მეორე ჯგუფის დეტალები ხასიათდებიან მრავალჯერადობით, განმეორებადობით, რითაც ფაქტობრივად წარმოდგებიან როგორც ნაწარმოების სტრუქტურული ელემენტები. ამავედროულად მათ ისეთივე ნიშნები ახასიათებს, როგორც პირველი ჯგუფის დეტალებს, ანუ მოქმედ პირთა მატერიალური და სოციალური მდგომარეობის, მათი საქმიანობის, მათი ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობის ჩვენება, მათი შინაგანი სამყაროს გამოსატყვა; ისტორიული და

ადგილობრივი კოლორიტის დაფიქსირება; საგანთა და მოვლენათა სიმბოლური მნიშვნელობის წარმოჩენა, პერსონაჟთა მიმართ ავტორის ირონიული თუ სატირული დამოკიდებულების გადმოცემა. მაგრამ განსხვავებით პირველი ჯგუფის დეტალებისაგან, ამ ჯგუფში წარმოდგენილი მნიშვნელობები, დეტალების განმეორებისა და მრავალჯერადობის გამო, ხშირ შემთხვევაში უფრო ღრმა გააზრებას ღებულობენ. პერსონაჟის გარეგნობის, მეტყველების, ხასიათის, მოქმედების ესა თუ ის მნიშვნელოვანი დეტალი იმავე ან სახეშეცვლილი ფორმით ნაწილობრივად ვარირებულ სიტუაციაში გამეორებისას ხელს უწყობს მხატვრული სახის სიმყარეს, აძლიერებს ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას, სიღრმისეულად ხსნის ამა თუ იმ მოვლენის არსს. ეს დეტალები იქცევიან ლაიტმოტივებად ვიწრო გაგებით. **მესამე ჯგუფის** დეტალები ისეთივე განმეორებითი, მრავალჯერადი ხასიათის დეტალებია, როგორც მეორე ჯგუფისა. მათი მრავალჯერადობა ასევე ქმნის ლაიტმოტივებს, ისინი წარმოადგენენ აგრეთვე სტრუქტურული ხასიათის ელემენტებს ნაწარმოებში, მაგრამ მეორე ჯგუფის დეტალებისაგან განსხვავებით ისინი უფრო მნიშვნელოვან ლაიტმოტივებად გვევლინებიან, რადგანაც უკავშირდებიან რომანის ძირითად პრობლემას – *Verfall*-ს – და ამიტომაც ასეთი ტიპის დეტალები შეიძლება განვიხილოთ როგორც ლაიტთემის შემადგენელი ნაწილები. ამიტომ მათ ტექსტში ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრებათ. ზოგჯერ ასეთი ტიპის ლაიტმოტივების მნიშვნელობა ზედაპირზეა განლაგებული, უფრო მკაფიოდაა გამოხატული და შედარებით იოლად აღიქმება მკითხველის მიერ. ზოგჯერ კი ასეთი დეტალების ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძლება გავიაზროთ მხოლოდ სიტყვათა რიგების ასპექტში, სადაც დეტალის ყოველ ცალკეულ გამოყენებას დამატებითი ახალი აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება.

წინამდებარე თავში გამოკვლევას წარვმართავთ სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდით "სიტყვათა რიგის" თეორიის თანახმად. ჩვენი აზრით, ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზისას ხშირად ხდება დეტალის მიკროსტრუქტურის იგნორირება, ამ დროს გამოჰყოფენ ჩვეულებრივ ყველაზე უფრო ეფექტურ და თვალში საცემ დეტალებს, რომლებიც ტექსტის ზედაპირზეა განლაგებული, ან მიუთითებენ ამა თუ იმ დეტალის ისევ და ისევ ყველაზე უფრო რელიეფურ ნიშნებზე. ამასთან მეცნიერთა ყურადღების მიღმა შეიძლება დარჩეს სიღრმისეული, ნაკლებად შესამჩნევი დეტალები, ან მათი არა

თვალშისაცემი მხარეები. დეტალების მსგავსი სახის ანალიზი გვხვდება ე. კელერთან (Keller 1988:129-143), კ.-ი. როტენბერგთან (Rothenberg 1969: 97-115), ჰ.კოპმანთან (Koopmann 1962:37-66), რ. პიკოკთან (Peacock 1934:8-24), ნ. კაკაბაძესთან (კაკაბაძე 1973:24-48), დ. კოკაია-ფანჯიკიძესთან (კოკაია-ფანჯიკიძე 1975:152-155), თ. კიკაჩიშვილთან (კიკაჩიშვილი 1999:275-290), ვ.ადმონსა და ტ.სილმანთან (Адмони и Сильман 1965: 40-87) და სხვ.

თ. მანის „ბუდენბროკების“ განხილვა სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით, სიტყვათა რიგების ასპექტში არ უარყოფს ტრადიციული ანალიზის მეთოდს, ფრაგმენტულ-სემანტიკური პლანის სიღრმისეულ დონეზე გამოვლინდება სულ ახალი და ახალი აზრი. დეტალების პრობლემა განიხილება რომანის საერთო თემატიკის კონტექსტში: ოჯახი – მისი დანიშნულება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; პატრიარქალური ბიურგერული ოჯახი და მისი თანდათანობითი რღვევა ახალ საზოგადოებრივ-ისტორიულ პირობებში.

ამ თავში ჩასატარებელი გამოკვლევის მიზანია, თ.მანის "ბუდენბროკების" ტექსტში განვიხილოთ დეტალი ლაიტმოტივთან მიმართებაში (ამოსავალი პუნქტია – დეტალის გარდაქმნა ლაიტმოტივად), მისი ლაიტმოტივად გარდაქმნის გზა, დეტალის ლაიტმოტივად ტრანსფორმაციის გამოკვლევის პროცესში განვსაზღვროთ დეტალისა და ლაიტმოტივის ადგილი, ფუნქცია და სემანტიკური დატვირთვა რომანის, როგორც მხატვრული მთლიანობის, ერთიან სტრუქტურაში. ჩვენი მიზანია, გამოვავლინოთ რომანში დეტალის ლაიტმოტივად გარდაქმნის ის ფარული მექანიზმები, რომლებიც სხვა მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩა.

აღნიშნული მიზნით გავაანალიზებთ გარემომცველი სინამდვილიდან აღებულ დეტალებს (საგნების სამყარო, ბუნება, სინათლე – სიბნელე, ფერები, მუსიკა და სხვ.). კვლევის პრინციპი ერთია: „ბუდენბროკების“ ტექსტს ვიხილავთ, როგორც მრავალგანზომილებიან გრამატიკულ და სემანტიკურ სტრუქტურას, რომელშიც დეტალი გამოიყოფა მოძრავი მიკროელემენტის სახით, რაც საშუალებას იძლევა დეტალის ახალი აღქმისა და მისი პოლიფუნქციური მნიშვნელობის გახსნისათვის. ე.ი. დეტალი, გარდა იმისა, რომ მას გააჩნია დამოუკიდებელი ფუნქცია, ამავე დროს არის ტექსტის დინამიკური სტრუქტურის მოძრავი რგოლი, რომელსაც შეუძლია გადავიდეს ერთი სიტყვათა რიგიდან მეორეში და წარმოქმნას ე.წ. “მიზრდილი აზრი“. ეს საშუალებას იძლევა ახლებურად წავიკითხოთ რომანის ტექსტის უკვე ცნობილი და დამუშავებული აზრობრივი პლანები და ფრაგმენტულ-სემანტიკურ დონეზე გამოვავლინოთ

სიღრმისეული დეტალები და ლაიტმოტივები, რომლებიც სხვა მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩა. ხშირ შემთხვევაში წარმოიშობა ახალი ტიპის, არატრადიციული ლაიტმოტივები. საინტერესო იქნება პარალელი გაგავლთ იმ შედეგებს შორის, რომლებსაც მივიღებთ ტრადიციული მეთოდით გამოვლენილი დეტალებისა და იმავე დეტალების სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის საფუძველზე.

• შტრიხი → კედელი

მაგალითის სახით განვიხილოთ ერთი ფრაგმენტი რომანიდან (ნაწილი მე-8, თავი მე-7), რომელიც ნოდარ კაკაბაძეს „მეტისმეტად დამახასიათებელ და ღრმა სიმბოლური შინაარსის შემცველ ეპიზოდად“ (კაკაბაძე 1973:46) მიაჩნია. აღვნიშნოთ ეს ეპიზოდი როგორც ფრაგმენტი პირველი.

აქ ჩვენ გვაინტერესებს ერთი დეტალი "**Doppelstrich**" (თარგმანში „სქელი ხაზი“, „ორმაგი ხაზი“, „ორმაგი შტრიხი“), რომელიც უკავშირდება ბუდენბროკების საოჯახო ქრონიკის რვეულს, სადაც ამ ოჯახში მომხდარი ყოველი მნიშვნელოვანი ამბავი იწერებოდა. ნ. კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ პატარა ჰანო ბუდენბროკმა ამ რვეულში „თავისი სახელის ქვემოთ სქელი ხაზი გაავლო. როცა მამამ მკაცრად დატუქსა ჰანო, პატარა ბუდენბროკმა წაილულღულა: – „მე ვიფიქრე, მე ვიფიქრე, მეტი არაფერი მოხდება მეთქი“, – ე.ი. ჰანომ სიმბოლური აქტი შეასრულა, წერტილი დაუსვა ბუდენბროკების გვარის ისტორიას, რაც, უფრო განზოგადებულად, საერთოდ ბიურგერული ეპოქის აღსასრულს უდრიდა. ჰანოს წინასწარმეტყველება ახდა: ბუდენბროკებმა ჰანოთი დაასრულეს არსებობა“ (იქვე). ამრიგად, *Doppelstrich*, როგორც ამას მკვლევარი გვიჩვენებს, იძენს მოცემულ ეპიზოდში დამატებით აზრობრივ კოდს (ბუდენბროკების ოჯახის *Verfall*-ის სიმბოლურ მნიშვნელობას) და წარმოგვიდგება როგორც *მხატვრული დეტალი*. მისი ამოკითხვა ასეთი მნიშვნელობით რომანის ამ მონაკვეთში სირთულეს არ წარმოადგენს, ვინაიდან გამოვლენილი სიმბოლური პლანი ტექსტის ზედაპირზე ძვეს.

როგორც ვხედავთ, ამ ეპიზოდში აქცენტირებული სიტყვა "**Doppelstrich**" ნოდარ კაკაბაძეს განხილული აქვს როგორც მხოლოდ ერთხელ გამოყენებული, ანუ როგორც ერთჯერადი დეტალი; ამ დეტალის რომანის ტექსტში არსებობის კიდევ რაიმე სხვა მომენტი მას არ მოჰყავს. ასეთივე აზრისაა ერნსტ კელერი:

"Die Fakten, die fortan in dieser Mappe festgehalten werden, bezeichnen alle Stufen des Abstiegs ... Das gilt schließlich für die von Thomas dort vermerkte Heirat mit Gerda, deren Sohn Hanno den Schlußstrich unter die ganze Familiengeschichte zieht" (**Keller 1988:140**).

Doppelstrich-ს ის უწოდებს „Schlußstrich“, ე.ი. „საბოლოო შტრიხს“. სწორედ ამ ფაქტის კონსტატირებით ამოიწურება მოცემული დეტალის ანალიზი ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდის ჭრილში. მაგრამ მიგვაჩნია, რომ საკვლევი დეტალის შემცველი მხოლოდ ერთი, ცალკეული ფრაგმენტის ანალიზი არ შეიძლება იყოს სრული, ვინაიდან სავსებით შესაძლებელია იგივე ან მსგავსი დეტალის არსებობა ნაწარმოების სხვა ადგილებში. ეს საკითხი გადაწყდება, თუ „ბუდენბროკებს“ განვიხილავთ როგორც მხატვრულ მთლიანობას და თვალს გავადევნებთ საკვლევი დეტალის დინამიკას მთელ ტექსტში სიტყვათა რიგის შემადგენლობაში – მის მოძრაობას როგორც წინ, რომანის დასასრულისაკენ, ასევე უკან, ტექსტის დასაწყისისაკენ.

მოვიყვანოთ ეს ეპიზოდი და აღვნიშნოთ ის როგორც ფრაგმენტი პირველი.

ფრაგმენტი პირველი

... *Hanno ... ließ seine freie Hand mit Mamas Federhalter spielen, der halb aus Gold und halb aus Ebenholz bestand ... Er las ... in Papas winziger ... Schrift ... seinen eigenen Namen ... Er ... legte das Lineal unter seinen Namen ... zog er mit der Goldfeder einen schönen, sauberen **Doppelstrich** quer über das ganze Blatt hinüber ...Dann legte er ... den Kopf auf die Seite ... „Ich glaubte ... ich glaubte ... es käme nichts mehr...“* (**Thomas Mann 2002, Band 1.1:575-576**).

[კურსივი აქ და ქვემოთ ჩვენია – ნ.კ.]

გამოვყოთ ფრაგმენტში საყრდენი სიტყვები და სიტყვათშენაერთები:

*Hanno – mit Mamas Federhalter – in Papas ... Schrift – seinen eigenen Namen – unter seinen Namen – zog er – mit der Goldfeder – einen schönen, sauberen **Doppelstrich** – quer über das ganze Blatt hinüber – den Kopf auf die Seite – es käme nichts mehr*

ვაფიქსირებთ, რომ ჰანომ გაავლო ორმაგი ხაზი საკუთარი სახელის (და, მაშასადამე, ბუდენბროკების მთელი გენეალოგიური ხის) ქვეშ დედის (ე.ი. **Verfall**-ის მატარებლის) კალმისტრით; სახელი ეს (ჰანოს სახელი) დაწერილი იყო მამის (ასევე **Verfall**-ის მატარებლის) მიერ; ჰანოს მიერ თავის გვერდზე

გადაადგების ფაქტი კი კიდევ ბევრჯერ გვხვდება ტექსტში და ჩვეულებრივ დეკადენტის (მაშასადამე, *Verfall*-ის ნიშნების მატარებლის) გამომხატველ პოზად ითვლება. *Verfall*-ის ეს სამივე დამატებითი მნიშვნელობა განამტკიცებს პატარა ბუდენბროკის საქციელის სიმბოლურ ხასიათს. და, როგორც ბოლო აკორდი, ისმის ჰანოს ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ შემდგომში, შესაძლოა, მეტი აღარაფერი მოხდებოდა. ნათლად ჩანს, ზემომოყვანილი საყრდენი სიტყვები ურთიერთმოქმედებენ და კიდევ უფრო აძლიერებენ მხატვრული დეტალის *Doppelstrich* კავშირს ნაწარმოების ძირითად თემასთან. აღვნიშნოთ ეს დეტალი პირობითად როგორც „გენეალოგიური ორმაგი შტრიხი“.

ნაწარმოების დასაწყისისაკენ მოძრაობისას ვაფიქსირებთ ორ ფრაგმენტში (ფრაგმენტი მეორე – ნაწილი მე-2, თავი მე-3; ფრაგმენტი მესამე – ნაწილი მე-2, თავი მე-6) სიტყვას *Strich*. ეს სიტყვა ჩვენთვის საინტერესოა იმიტომ, რომ ის ენათესავება სიტყვას „Doppelstrich“ როგორც თავისი ძირითადი ლექსიკური მნიშვნელობით („Strich“ – ხაზი, შტრიხი; *შდრ.*: „Doppelstrich“ – ორმაგი ხაზი, ორმაგი შტრიხი), ასევე სტრუქტურის მიხედვით („*Strich*“ არის სიტყვის „Doppelstrich“ ნაწილი).

მოვიყვანოთ ფრაგმენტები და თან გამოვიყვანოთ მხატვრული დომინანტები, რომლებიც ფონს უქმნიან ამ სიტყვას:

ფრაგმენტი მეორე

Herr Stengel ... trug eine fuchsrote Perücke ... und war ein witziger Kopf, der philosophische Unterscheidungen liebte, wie etwa: „Du sollst' ne Linie machen, mein gutes Kind, und was machst du? Du machst'nen Strich!“ – Er sagte „Line“ statt „Linie“ (Thomas Mann 2002, Band 1.1:71).

მხატვრული დომინანტებია:

Herr Stengel – war ein witziger Kopf – der philosophische Unterscheidungen liebte – „Du sollst' ne Linie machen“ – „Du machst'nen Strich!“

ფრაგმენტი მესამე

Herr Stengel erschien in seiner Sonntagsperücke ... und saß mit der Konsulin im Landschaftszimmer, während Christian heimlich im Eßsaale der Unterredung zuhörte. Der ausgezeichnete Erzieher legte beredt, wenn auch ein wenig befangen, seine Ansichten dar, sprach von dem bedeutsamen Unterschied zwischen „Linie“ und „Strich“... (Thomas Mann

2002, Band 1.1:87).

მსატვრული დომინანტებია:

Herr Stengel – sprach von dem bedeutsamen Unterschied – zwischen „Linie“ und „Strich“

ორივე ზემომოყვანილი ფრაგმენტი (მეორე და მესამე) დაკავშირებულია გიმნაზიის მასწავლებელ მარცელუს შტენგელთან. დეტალი "Strich" („შტრიხი“) მწერალს პირველად შემოჰყავს სკოლის ეპიზოდში (ფრაგმენტი მეორე), როდესაც მასწავლებელი შტენგელი, რომელიც "war ein witziger Kopf, der philosophische Unterscheidungen liebte") და ერთმანეთისაგან მიჯნავდა "Linie"-სა და "Strich"-ს, ითხოვს მოწაფეებისაგან (მათ შორის თომასსა და ქრისტიან ბუდენბროკებისაგანაც) „ხაზისა“ და *არა „შტრიხის“* გატარებას: "Du sollst` ne Linie machen, mein gutes Kind, und was machst du? Du machst` nen **Strich!**" სიტყვა "Strich" აქ თავდაპირველად როგორც რეალია, როგორც შემთხვევითი წვრილმანი გვეკლინება. მეორეჯერ ის უკვე ბუდენბროკების ლანდშაფტებიან ოთახში გვესმის (ფრაგმენტი მესამე), როდესაც მოსწავლე ქრისტიან ბუდენბროკის მორიგი ცუდი საქციელის გამო მენგშტრასეზე მიპატიუებული შტენგელი უზიარებს კონსულის მეუღლეს (მოგვიანებით კონსულ ბუდენბროკსაც) „თავის შეხედულებებს, ლაპარაკობს „ხაზისა“ და *„შტრიხის“* საფუძვლიან განსხვავებაზე“ (მანი 1988:80) (ამ დროს ქრისტიანი მათ საუბარს სასადილოდან მალულად უგდებს ყურს). სიტყვა "Strich" მეორდება („... sprach von dem bedeutsamen Unterschied zwischen „Linie“ und „Strich“...“), მაგრამ მკითხველისთვის ჯერჯერობით მაინც შემთხვევით წვრილმანად რჩება. ამრიგად, პირველი წაკითხვისას ეს ორი *„შტრიხი“* არანაირ დამატებით აზრობრივ კოდს არ ავლენს. მაგრამ ისმება კითხვა: ხომ არ უკავშირდება „Strich“-ი **Verfall**-ის სიმბოლურ მნიშვნელობას, როგორც ეს „Doppelstrich“-ის შემთხვევაში ხდება?

ამ მიზნით აუცილებელია დავეუკავშიროთ ეს ბოლო ორი ფრაგმენტი პირველ ფრაგმენტს (თუმცა ის უკვე რიგით მესამე გახდა), რომელშიც ჰანო თავისი ოჯახის მატთანეს ქვემოთ "Doppelstrich"-ს ატარებს – ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ის სიმბოლურ ორმაგ შტრიხს. განვიხილოთ სამივე ფრაგმენტი როგორც ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთი და გამოვიკვლიოთ ზემომოყვანილი ორი შემთხვევითი წვრილმანი **Verfall**-ის დამატებითი აზრობრივი კოდის შემცველი მსატვრული დეტალის "Doppelstrich"-ის ჭრილში, ე.ი. სიტყვათა რიგში Strich –

Strich – Doppelstrich შემდეგი მნიშვნელობებით: შტრიხი – შტრიხი – ორმაგი შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა. წერილმანისა თუ დეტალის კონტექსტში კი აქ წარმოდგენილია: შემთხვევითი წერილმანი (Strich) – შემთხვევითი წერილმანი (Strich) – მხატვრული დეტალი (Doppelstrich). ანალიზის შედეგად ირკვევა შემდეგი.

მიუხედავად იმისა, რომ პირველ ფრაგმენტში შესიტყვება "philosophische Unterscheidungen" მარცვლუს შტენგელის მიმართ თითქოსდა ბრჭყალებშია ჩასმული (ავტორი ირონიულად შენიშნავს, რომ ის „გონებამახვილი კაცი იყო, ფილოსოფიური განსაზღვრები უყვარდა“ (მანი 1988:66), ზემომოყვანილი სიტყვათა რიგის ჭრილში ეს გამოთქმა ღრმა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. დავუკვირდეთ: შტენგელი სკოლაში, მიჯნავს რა ერთმანეთისაგან „Linie“ ან „Strich“, ფაქტობრივად უკრძალავს ქრისტიანსა და თომასს შტრიხის გატარებას, შემდეგ კი ბუდენბროკების სახლში, უკვე ვარირებულ სიტუაციაში, ასევე „ფილოსოფიურ“ მსჯელობას აწარმოებს და უკვე არა მარტო ქრისტიანს, არამედ ბუდენბროკების მთელ ოჯახს *თითქოსდა აფროთხილებს არ გაატაროს შტრიხი*. ამრიგად, შტენგელი *ორჯერ* უკრძალავს *Strich*-ის გავლებას ბუდენბროკების მეორე და მესამე თაობათა წარმომადგენლებს. და ისინი *არ ავლებენ* მას! მაგრამ ტექსტის დაახლოებით 500 გვერდის შემდეგ (ათვლის წერტილი მეორე „შტენგელისეული“ ეპიზოდია) პატარა ჰანო ბუდენბროკი (მეოთხე თაობის წარმომადგენელი) მაინც ატარებს *სწორედ ორჯერ* და *სწორედ ამ შტრიხს* უკვე *Doppelstrich*-ის (ორმაგი შტრიხის) სახით თავისი სახელისა და ასევე „ბუდენბროკების მთელი საგვარეულო სქემის“ (მანი 1988:537) ქვეშ, რითაც თავისი ოჯახის დაცემას წინასწარმეტყველებს. (ეს მტკიცდება აგრეთვე საკვლევი სიტყვათა რიგის წევრების გრაფიკული თავისებურებებით. დავუკვირდეთ: "Strich"-ის გრაფიკული გამოსახულება ასეთია: — . ესე იგი, პირველი "Strich" და მეორე "Strich" ერთად გვაძლევს "Doppelstrich"-ს:=====).

„შტენგელისეულ“ შტრიხებთან *Doppelstrich*-ის უშუალო კავშირს ადასტურებს აგრეთვე თომას ბუდენბროკის რეაქცია ჰანოს აღნიშნულ საქციელზე. სენატორ ბუდენბროკს მშვენივრად ახსოვს მასწავლებელ შტენგელის გაფროთხილება, რომელსაც მან დაუჯერა და თავის დროზეც და შემდგომშიც დასძლია საკუთარ თავს და არ გაატარა *Strich*-ი, თუმცა მას ეს, ალბათ, ძალიანაც უნდოდა. მით უმეტეს მას აღაშფოთებს და შეაძრწუნებს ის, თუ როგორი სიადვილით გააკეთა

ეს მისმა პატარა ვაჟმა, რომელმაც მაინც გააგლო სწორედ ის საბედისწერო *Strich*-ი (*Doppelstrich*-ი) და ფაქტობრივად გადახაზა ბუდენბროკების გვარის მომავალი არსებობა. თომასს ესმის ეს და ვეღარ იკავებს თავს. ის ჰანოს გაუტყლაშუნებს მსუბუქად დაგრაგნილ რვეულს ლოყაზე და ყვირის: „ეს რას ნიშნავს! რამ მოგიარა! მიპასუხე, ეს სისულელე რამ ჩაგადენინა!“ (**მანი 1988:538**). ჩვენი აზრით, ეს რომ უბრალოდ ბავშვის ცელქობა ყოფილიყო, რომელმაც რაღაც დახაზა თუ გახაზა საოჯახო დოკუმენტში და ამით რაღაც უმნიშვნელო ლოკალური ზიანი მიაყენა, სენატორი ასე არ განრისხდებოდა. მაშასადამე, შტენგელის "Unterscheidungen" ნამდვილად ფილოსოფიური შინაარსისა ყოფილა, თუმცა თავდაპირველად მათი გაგება მხოლოდ ირონიულ კონტექსტში შეიძლებოდა. მართალი იყო, რა თქმა უნდა, ნოდარ კაკაბაძე, როდესაც ამბობდა „ჰანოს წინასწარმეტყველებაზე“ თავისი ოჯახის თაობაზე, მაგრამ უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს „წინასწარმეტყველება“ სწორედ „შტენგელისეული“ შტრიხებიდან ამოიზარდა. როგორც ვხედავთ, დამატებითი აზრობრივი კოდი მხატვრული დეტალისა *Doppelstrich*, რომელიც მოძრაობს რომანის დასაწყისისაკენ „ტექსტში არსებული პირდაპირი და უკუურთიერთობების“ პრინციპის თანახმად, ედება სიტყვა *Strich*-ის ძირითად მნიშვნელობას როგორც პირველ, ასევე მეორე შემთხვევაში, ხდება აზრის მიზრდა, და ორივე *Strich*-ი აგრეთვე გარდაიქმნება მხატვრულ დეტალებად შემდეგი მნიშვნელობებით: „შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა“ (აღვნიშნოთ ისინი პირობითად როგორც „ფილოსოფიური შტრიხები“).

სიტყვათა რიგი *Strich – Strich – Doppelstrich* ვითარდება და შემდეგ სახეს იღებს: ფილოსოფიური *Strich* – ფილოსოფიური *Strich* – გენეალოგიური *Doppelstrich*; აქ უკვე სამივე კომპონენტს გააჩნია დამატებითი აზრობრივი კოდი: შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა – შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა – ორმაგი შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა.

ამრიგად, პატარა ჰანოს მიერ „ორმაგი შტრიხის“ გატარების ფაქტი საოჯახო დავთარში აკავშირებს ამ მხატვრულ დეტალს პირველ ორ, თითქოსდა შემთხვევით დაფიქსირებულ, მაგრამ ასევე მხატვრულ დეტალთან, ასეთები ისინი ხდებიან სწორედ "Doppelstrich"-ის ზემოქმედებით სიტყვათა რიგის კონტექსტში. *ფილოსოფიური შტრიხები*, ზემოქმედებენ რა, თავის მხრივ,

გენეალოგიურ *Doppelstrich*-ზე, გარდაქმნიან მას ერთჯერადი მხატვრული დეტალიდან დეტალ-ლაიტმოტივად: *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *ლაიტმოტივი* (Doppelstrich); იქმნება ერთიანი ლაიტმოტივური ჯაჭვი *Strich – Strich – Doppelstrich*, რომელიც უკავშირდება ნაწარმოების ლაიტთემას – *Verfall*-ს, რის შედეგადაც იგივე „ფილოსოფიური შტრიხები“ ასევე ლაიტმოტივებად იქცევიან. კიდევ ერთხელ გავაღვიწყოთ თვალი *Doppelstrich*-ის ლაიტმოტივად ტრანსფორმაციის გზას: *შემთხვევითი წერილმანი* (Strich)– *შემთხვევითი წერილმანი* (Strich) – *მხატვრული დეტალი* (Doppelstrich); *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *მხატვრული დეტალი* (Doppelstrich); *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *მხატვრული დეტალი* (Strich) – *ლაიტმოტივი* (Doppelstrich); *ლაიტმოტივი* (Strich) – *ლაიტმოტივი* (Strich) – *ლაიტმოტივი* (Doppelstrich).

ამ ლაიტმოტივის სიმბოლური მნიშვნელობა კიდევ უფრო იკვეთება *მეოთხე ფრაგმენტში*, რომელიც მოთავსებულია ნაწარმოების ერთ-ერთ ბოლო თავში და ზემოხსენებული ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. აქ ჩვენ (ისევ და ისევ სიტყვათა რიგის ჭრილში) თ. მანის მიერ მისი რომანის ძირითადი მხატვრული ჩანაფიქრის – პატრიარქალური ბიურგერული გვარის საბოლოო დეგრადაციის – გამოხატვის სრულიად ახლებურ, ორიგინალურ (ლაიტმოტივის შემდგომი განვითარების კონტექსტში) გადაწყვეტას ვპოულობთ:

ფრაგმენტი მეოთხე

Er ging in sein Zimmer hinauf ... Und schließlich faltete er die Hände hinter dem Kopf und blickte zum Fenster hinaus in den lautlos niedertaumelnden Schnee. *Es gab da sonst nichts zu sehen.* Es lag kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr unter seinem Fenster. *Die Aussicht wurde durch die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten* (Mann 2002, Band 1.1.823-824).

გამოვყოფთ შემდეგ საყრდენ წინადადებებს:



"Es gab da sonst nichts zu sehen";

"Die Aussicht wurde ... abgeschnitten";

"... die graue Seitenwand der benachbarten Villa ...".

საყრდენი სიტყვებია:

nichts zu sehen – wurde abgeschnitten – die graue Seitenwand – der benachbarten Villa.

დეტალი "**Seitenwand**" (კედელი), რომელსაც უჭურებს უკვე მოზარდი ჰანო ბუდენბროკი, აგრეთვე მოასწავებს, ჩვენი აზრით, ბუდენბროკების ოჯახის დაცემას. ის ასოციაციით უკავშირდება პირველ ფრაგმენტში განხილულ დეტალ-ლაიტმოტივს "Doppelstrich": ორმაგი შტრიხი, რომელზეც ვერ გადააბიჯებ, და კედელი, რომელსაც ვერ გადალახავ. ყურადსაღებია ის მომენტიც, რომ სიტყვის "Doppelstrich" გრაფიკული გამოსახულება  სიტყვა "Seitenwand"-ის გრაფიკული გამოსახულების  ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. "Seitenwand" ასოციაციით უკავშირდება აგრეთვე სიტყვას "Strich" მეორე და მესამე ფრაგმენტებში. ამრიგად, მეოთხე ფრაგმენტის აზრობრივად ყველაზე უფრო დატვირთული საყრდენი სიტყვა – მხატვრული დეტალი "**Seitenwand**" – ითავსებს სიტყვა-ლაიტმოტივების "Strich" და "Doppelstrich" მნიშვნელობებს, თავად იქცევა ლაიტმოტივად და ავტომატურად შედის მათ ლაიტმოტივურ ჯაჭვში: „**Strich**“ (ფილოსოფიური შტრიხი) → „**Strich**“ (ფილოსოფიური შტრიხი) → „**Doppelstrich**“ (გენეალოგიური ორმაგი შტრიხი) → "**Seitenwand**" (განმცალკეებელი კედელი). როგორც ვხედავთ, მარცელუს შტენგელის "Unterscheidungen"-ების ფილოსოფიური ხასიათი აქ კიდევ უფრო ღრმავდება და „კედლის“ სახით ფაქტიურად თავის საბოლოო საყრდენ წერტილს პოულობს. სიტყვათა რიგი კიდევ უფრო ვითარდება და იზრდება: Strich – Strich – Doppelstrich – Seitenwand: ფილოსოფიური Strich – ფილოსოფიური Strich – გენეალოგიური Doppelstrich – განმცალკეებელი Seitenwand, რომელშიც ყველა კომპონენტს გააჩნია დამატებითი აზრობრივი კოდი: შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა – შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა – ორმაგი შტრიხი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა – კედელი+ Verfall-ის სიმბოლური მნიშვნელობა. **Doppelstrich**-ის ლაიტმოტივად განვითარება-ტრანსფორმაცია **Seitenwand**-ში სრულდება: ლაიტმოტივი (Strich) → ლაიტმოტივი (Strich) → ლაიტმოტივი (Doppelstrich) → ლაიტმოტივი (Seitenwand). ასე ახლებურად და ორიგინალურად გადაწყვიტა თომას მანმა დეტალის ლაიტმოტივად გარდაქმნის საკითხი: ერთ ლაიტმოტივურ მწკრივში მან გააერთიანა დეტალები სხვადასხვა თემატური კომპლექსებიდან, მათთან საერთო ნიშნების (როგორც სემანტიკური, ასევე სტრუქტურული თვალსაზრისით) გამოძებნის გზით.

საკვლევე ფრაგმენტში ბუდენბროკების ოჯახის *Verfall*-ის მნიშვნელობას კიდევ უფრო აძლიერებენ საყრდენი ფრაზები: "Es gab da sonst nichts zu sehen" და "Die Aussicht wurde ... abgeschnitten". პირველი ფრაზა ეხმიანება **პირველ ფრაგმენტში** დაფიქსირებულ ფრაზას: "Ich glaubte ... ich glaubte ... es käme nichts mehr..." და ფაქტობრივად მის ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს. მაშასადამე, ჰანოსათვის და მისი სახით ყველა ბუდენბროკისათვის აღარაფერი აღარ რჩება ამ ქვეყანაზე, „რუსმა **კედელმა**“ საბოლოოდ მოწყვიტა (... wurde ... abgeschnitten) ისინი ცხოვრებას, რეალურ სამყაროს. ლაიტმოტივი კიდევ უფრო ფართოვდება: "die graue Seitenwand der **benachbarten** Villa". მისი შინაარსიც უფრო ტეკადი, უფრო გლობალური მნიშვნელობისა ხდება. ის, რასაც **პირველ ფრაგმენტთან** დაკავშირებით სამართლიანად აღნიშნავდა ნ.კაკაბაძე (ბუდენბროკების გვარის ისტორიის განზოგადებაზე), ჩვენი აზრით, აქ უფრო მკაფიოდაა წარმოჩენილი სწორედ საკვლევი ლაიტმოტივის მეშვეობით: „**მეზობელი** ვილას რუსი კედელი“ საერთოდ ბიურგერული ეპოქის აღსასრულს უდრის.

როგორც ვხედავთ, ლაიტმოტივის ხასიათი თანდათან ყალიბდება: შემთხვევითი წვრილმანიდან, რეალიდან – სიმბოლიკამდე, სიმბოლიკიდან – ლაიტმოტივამდე. მისი ასეთი ტრანსფორმაციის დანახვა შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვათა რიგების ასპექტში – დეტალ-ლაიტმოტივის ტექსტის ფრაგმენტებში მოძრაობის დროს, რომლებშიც განსაზღვრულ როლს დროით-სივრცულ ურთიერთობათა მონაცვლეობა თამაშობს. შევაჯამოთ:

- I ეტაპი: **"Strich"** – შემთხვევითი წვრილმანი, რეალია → გიმნაზიაში.
- II ეტაპი: **"Strich"** – დროით-სივრცულ ურთიერთობათა ლოკალიზაცია → ბუდენბროკების ოჯახში, სადაც მოცემული სიტყვა კონტექსტუალური აზრით ივარება.
- III ეტაპი: **"Doppelstrich"** – მხატვრული დეტალი, რომელიც პირველ და მეორე ეტაპებზე დაფიქსირებულ შემთხვევით წვრილმანებს თავისი ღრმა შინაარსის ზემოქმედების წყალობით მხატვრულ დეტალებად (**ფილოსოფიურ შტრიხებად**) აქცევს და, თავის მხრივ, მათი უკუემოქმედების ქვეშ თავად იქცევა ლაიტმოტივად (**გენეალოგიურ ორმაგ შტრიხად**). მისი ლაიტმოტივური ხასიათი განისაზღვრება აგრეთვე სიტყვათა რიგის ექსპრესიულ-ემოციური პლანის თანდათანობითი დაძაბვით: ირონიიდან – ფილოსოფიურ

განზოგადებამდე, ფილოსოფიური განზოგადებიდან – დაცემის (*Verfall*-ის) ტრაგედიაზე.

IV ეტაპი: "*Seitenwand*". უკვე ლაიტმოტივად ქცეული დეტალი "*Doppelstrich*" შიგა, ფსიქოლოგიური პლანიდან გარეშე, მაგრამ ასევე ფსიქოლოგიურ პლანში გადაინაცვლებს და სიტყვიერ ტრანსფორმაციას განიცდის; ის ივსება გაცილებით უფრო ღრმა, რთული შინაარსით და „*განზოგადებული*“ ლაიტმოტივის (*განმცალკეებელი რუხი კედელი*) სახეს იღებს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პატარა ჰანოს მოქმედება (ორმაგი შტრიხის გატარება მესამე ფრაგმენტში) ავტორის სუბიექტური პოზიციითაა შეფერილი. ანალიზის დროს ჩვენ ვითვალისწინებთ თავად ავტორის თვალსაზრისს, რომელიც აიძულებს ბავშვს შეუცნობლად ("mit stiller Miene und gedankenloser Sorgfalt, mechanisch und verträumt") (Mann 2002, Band 1.1.575) გაავლოს ორმაგი შტრიხი, როგორც საკუთარი ოჯახის აღსასრულის სიმბოლო ("*Doppelstrich*"), რომელიც შემდგომ უკვე მოწიფული ჰანოს მიერ გააზრებულ *Verfall*-ში ("die graue Seitenwand") ვლინდება: "Als ich ganz jung war, ließ ich den kleinen Hanno Buddenbrook unter die Genealogie seiner Familie einen langen Strich ziehen, und als er dafür gescholten wurde, ließ ich ihn stammeln: "Ich dachte – ich dachte – es käme nichts mehr" (Mann 1990:691). მეც ისეთი შეგრძნება მაქვს, აგრძელებს თომას მანი, თითქოს შემდეგ აღარაფერი იქნება (იქვე), და ამ ნათქვამით ამტკიცებს იმ მოსაზრებას, რომ ტექსტის საკვლევი სემანტიკური მონაკვეთის დასკვნით ფრაგმენტში ლაპარაკია გერმანული და საერთოდ მთელი ევროპული ბიურგერობის მზის ჩასვენებაზე.

● „auf den Steinen sitzen“

„ბუდენბროკების“ დეტალების ლაიტმოტივებად გარდაქმნის მაგალითად მოვიყვანოთ კიდევ ერთი ფრაგმენტი რომანიდან, რომელიც მე-8 ნაწილის მე-9 თავშია და რომელზეც ე. კელერი წერს: „Bereits zuvor, als im Prozeß gegen Weinschenk dessen Verurteilung erkennbar wird, hatte sie [Tony – ნ.კ.] zur Beschreibung ihrer Lage Mortens Ausdruck "auf den Steinen sitzen" verwendet“ (Keller 1988: 133-134).

ფრაგმენტი პირველი

"Nein, Tom, *es wird nicht gut gehen*, ich glaube nicht daran. Sie werden ihn verurteilen und einstecken, und dann *kommt eine schwere Zeit* für Erika und das Kind und mich... Weinschenk hat nichts zurückgelegt. Wir werden wieder zu Mutter ziehen, wenn sie es erlaubt, bis er wieder auf freiem Fuße ist ... und dann *wird es beinahe noch schlimmer*, denn wohin dann mit ihm und uns?... Wir können einfach ***auf den Steinen sitzen***", sagte sie schluchzend.

"Auf den Steinen?"

"Nun ja, das ist eine Redewendung ... eine bildliche ... Ach nein, *es wird nicht gut gehen...*" (Mann 1990, Bd.I: 553) [კურსივი აქ და ქვემოთ ჩვენია – ნ.კ].

მოცემულ ფრაგმენტს ე. კელერი უკავშირებს რომანის მხოლოდ ერთ ფრაგმენტს, რომელიც მოთავსებულია მე-3 ნაწილის მე-8 თავში და გვიხსნის, რომ ტონი „damit die Formel gebraucht, die in den Ferien in Travemünde zur stehenden Redewendung zwischen Morten und ihr geworden war“ (Keller 1988:134).

ფრაგმენტი მეორე

Es konnte nicht fehlen, daß Tony oftmals mit ihrer städtischen Bekanntschaft am Strande oder im Kurgarten verkehrte, daß sie zu dieser oder jener Réunion und Segelpartie hinzugezogen wurde. Dann ***saf*** Morten "***auf den Steinen***". Diese Steine waren seit dem ersten Tage zwischen den beiden zur stehenden Redewendung geworden. "***Auf den Steinen sitzen***", das bedeutete: "vereinsamt sein und sich langweilen" (Mann 1990, Bd.I:136).

ორივე ფრაგმენტში ჩვენი კვლევის ობიექტია დეტალი-შესიტყვება „auf den Steinen sitzen“, რომელიც მეორე ფრაგმენტში აიხსნება ავტორის მიერ, როგორც „eine stehende Redewendung“ ასეთი მნიშვნელობით: „ეულად ყოფნა, მოწყენა“ (კოკაია-ფანჯიკიძე 1988:137), პირველ ფრაგმენტში კი უკვე თავად ტონი ახასიათებს მას, როგორც „ხატოვან გამოთქმას“ („eine Redewendung ... eine bildliche“), რომელიც მასში რამდენიმე მნიშვნელობის ასოციაციას იწვევს: *es wird nicht gut gehen, kommt eine schwere Zeit, wird es beinahe noch schlimmer*, ერთ-ერთი მათგანია: „დადგება მძიმე დრო“. აღვნიშნავთ, რომ თანამედროვე გერმანულ ენაში ფრაზეოლოგიური ერთეული მსგავსი მნიშვნელობებით დაფიქსირებული არ არის. მაშასადამე, აქ საქმე გვაქვს საკვლევი შესიტყვების ინდივიდუალურ-ავტორისეულ ახლებურ გააზრებასთან.

ეს ორი დეტალი – იდენტური სტრუქტურის მქონე ორი მყარი შესიტყვება, რომლებიც შედგება ორი კომპონენტისაგან (ძირითადი კომპონენტი – ზმნა,

დამოკიდებული კომპონენტი – წინდებულებიანი არსებითი სახელი) და განლაგებული არიან ტექსტის სხვადასხვა მონაკვეთებში, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთიანი სიტყვათა რიგი:

● *auf den Steinen sitzen*

(„ეულად ყოფნა, მოწყენა“)



● *auf den Steinen sitzen*

(„დადგება მძიმე დრო“)

კელერი შემოიფარგლება მხოლოდ ზემომოყვანილი ორი ფრაგმენტით და არ ავლებს პარალელს ორივე გამონათქვამის მნიშვნელობებს შორის. უფრო მნიშვნელოვნად მას მიაჩნია ის ფაქტი, რომ ტონი თავის მეტყველებაში იყენებს იმავე გამოთქმას, რომელიც იქცა მყარ შესიტყვებად მორტენსა და მას შორის ჯერ კიდევ ტრავემიუნდემში მისი ყოფნის დროს და რომელიც მას დღემდე ახსოვს. ასეთივე აზრის არიან სხვა მეცნიერებიც.

ტ. მოტილიოვა აღნიშნავს, რომ მოწიფულობის ასაკში ტონი არასოდეს არ იხსენებს თავისი სიყმაწვილის მეგობარს მორტენს, მაგრამ დრო და დრო იმეორებს მის საყვარელ გამონათქვამებს, რითაც ამჟღავნებს თავის იდუმალ ნაღველს დაკარგულ სიყვარულზე (**Мотылева 1968:486**). მორტენის სიტყვები და მსჯელობები შემონახულია ტონის გულუბრყვილო გულის მეხსიერებაში (**Вильмонт 1985:683**).

ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ე. კელერის მიერ საკვლევ დეტალ-ფრაზეოლოგიზმის შემცველ მხოლოდ ორი ფრაგმენტის ანალიზის ჩატარება არ არის საკმარისი, სრული, ვინაიდან სავსებით შესაძლებელია, რომ იგივე ან მისი მსგავსი დეტალი შეგვხდეს ნაწარმოების სხვა ნაწილებშიც. ჩვენი ამოცანაა, თვალი გავადევნოთ აღნიშნული დეტალი-ფრაზეოლოგიზმის, როგორც დინამიკური სტრუქტურის რგოლის, მოძრაობას „ბუდენბროკების“ მთელ ტქსტში სიტყვათა რიგის შემადგელობაში; გამოვიკვლიოთ, თუ როგორ გარდაიქმნება ის ლაიტმოტივად და რა აზრობრივ პლანებს იმატებს ლაიტმოტივად გარდაქმნის გზაზე. აქედან გამომდინარე, გამოვავლინოთ მისი პოლიფუნქციურობა, როგორც ფრაზეოლოგიური ერთეულისა, მათ შორის ბუდენბროკების **Verfall**-ის კონტექსტში.

ფრაგმენტი მესამე

"Nun marschieren wir geradeswegs auf den Möllendorpfschen Pavillon zu", sagte Tony. "Lassen Sie uns doch etwas abbiegen!"

"Gern ... aber Sie werden sich nun ja wohl den Herrschaften anschließen... *Ich setze mich* da hinten *auf die Steine*" (Mann 1990, Bd.I:131).

ეს მესამე ფრაგმენტი სინამდვილეში ყველაზე პირველი ფრაგმენტია, სადაც ჩნდება საკვლევი გამოთქმა შემდეგი ფრაზის სახით: "Ich setze mich... auf die Steine", რომელსაც გააჩნია პირდაპირი, ნომინატური მნიშვნელობა, რადგანაც მისი გარემომცველი კონტექსტი არ იძლევა საშუალებას დავინახოთ მასში რაიმე დამატებითი მნიშვნელობა: ის წარმოგვიდგება აქ როგორც რეალია, როგორც შემთხვევითი წვრილმანი.

ფრაგმენტი მეოთხე

"Hören Sie, Fräulein Buddenbrook, ich muß Sie auch noch *eines* fragen ... aber bei Gelegenheit, später, wenn Zeit dazu ist. Nun erlauben Sie, daß ich Ihnen Adieu sage. *Ich setze mich* da hinten *auf die Steine*..." (იქვე).

აქაც აგრეთვე არ იგრძობა დამატებითი მნიშვნელობა; ფრაზა მეორდება, მაგრამ მკითხველისთვის ჯერ კიდევ შემთხვევით წვრილმანად რჩება.

ფრაგმენტი მეხუთე

"Soll ich Sie nicht vorstellen, Herr Schwarzkopf?" fragte Tony mit Wichtigkeit.

"Nein, ach nein ... " sagte Morten eilig, "ich danke sehr. Ich gehöre doch wohl kaum dazu, wissen Sie. *Ich setze mich* da hinten *auf die Steine*..."

Es war eine größere Gesellschaft, auf die Tony zuschritt, während Morten Schwarzkopf sich rechter Hand zu den großen Steinblöcken begab, die neben der Badeanstalt von Wasser gespült wurden... (იქვე).

მოცემულ ფრაგმენტში ავტორის მიერ მორტენის ფრაზის "Ich gehöre doch wohl kaum dazu, wissen Sie" ("მე რა იმათი ტოლი ვარ") (მანი 1988:132) შემოყვანით უღერს სოციალური მოტივი: მორტენ შვარცკოფისათვის, საშუალო ბიურგერისათვის, დაკეტილია გზა მაღალ ბიურგერულ საზოგადოებაში; მისი

ხვედრია, იჯდეს ქვებზე, რომლებიც ამ მონაკვეთში რეალურ მონახაზს იძენენ (“მორტენ შვარცკოფი ხელმარჯვნივ, *დიდი ლოდებისაკენ* გაემართა”) (მანი 1988: 132). გამოთქმა “Ich setze mich ... auf die Steine”, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ჯერ კიდევ შემთხვევით წვრილმანად გვევლინებოდა, სიმბოლური მნიშვნელობით ივსება და მხატვრულ დეტალად იქცევა. ის მეორდება და ლაიტმოტივურ უღერადობას იძენს. სოციალური უთანასწორობის მოტივი მტკიცდება შემდეგ ფრაგმენტში, როდესაც რამდენიმე ახალგაზრდა ქალიშვილი კონსულ პეტერ დელმანთან ერთად საბანაოდ მიდიან, მორტენი კი ქვებზე ზის.

ფრაგმენტი მეექვსე

Man ging oberhalb des Strandes auf dem Steg von paarweise gelegten Brettern der Badeanstalt zu; und als man *an den Steinen* vorüberkam, *wo* Morten Schwarzkopf mit seinem Buche *saß*, nickte Tony ihm aus der Ferne mehrmals mit rascher Kopfbewegung zu (Mann 1990, Bd.I: 134).

მას მხოლოდ თავი შეიძლება დაუქნიო, მეტი არაფერი.

მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე ფრაგმენტები განვიხილოთ, როგორც ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთი, და გამოვყოთ შემდეგი სიტყვათა რიგი:

● *Ich setze mich ... auf die Steine*

(შემთხვევითი წვრილმანი)



● *Ich setze mich ... auf die Steine*

(შემთხვევითი წვრილმანი)



● *Ich setze mich ... auf die Steine*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი)



● *an den Steinen ...* , wo Morten Schwarzkopf .. *saß*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი)

ტექსტის მოცემულ სემანტიკურ მონაკვეთში ავტორი პასიურია; მკითხველი თავად ავლენს საკვლევი გამოთქმის დამატებით აზრობრივ პლანებს. სამაგიეროდ მომდევნო ფრაგმენტში (№7), იგივე ფრაგმენტი №2), მწერალი გვთავაზობს მოცემული შესიტყვების თავის საკუთარ, სხვაგვარ ახსნას („ქვებზე ჯდომა“ პირველი დღიდანვე მათთვის გამოთქმად იქცა, რაც ეუღლად ყოფნას,

მოწყენას ნიშნავდა“) (მანი 1988:137), რითაც, ფაქტობრივად, აფიქსირებს კონტექსტუალური, ინდივიდუალურ-ავტორისეული ფრაზეოლოგიზმის წარმოშობას; თუმცა პირველი, სოციალური მოტივი წინანდებურად უღერს.

ფრაგმენტი მეშვიდე

Es konnte nicht fehlen, daß Tony oftmals mit ihrer städtischen Bekanntschaft am Strande oder im Kurgarten verkehrte, daß sie zu dieser oder jener Réunion und Segelpartie hinzugezogen wurde. Dann *sah* Morten "**auf den Steinen**". Diese Steine waren seit dem ersten Tage zwischen den beiden zur stehenden Redewendung geworden. "**Auf den Steinen sitzen**", das bedeutete: "*vereinsamt sein und sich langweilen*" (Mann 1990, Bd.I:136).

შემდეგ ფრაგმენტში (№8) კვლავ ფიქსირდება მარტოობისა და მოწყენილობის მოტივი, ამასთან საკვლევი ფრაზეოლოგიზმის (წინდებულისანი არსებითი სახელი "**auf den Steinen**") ერთ-ერთი კომპონენტი ერთ ადგილას იცვლება კონტექსტუალური სინონიმური არსებითი სახელებით „ვერანდაზე ან სასტუმრო ოთახში“, რითაც ფართოვდება შესიტყვების აზრობრივი არეალი: „სხედან“ უკვე არა ღია ცის ქვეშ, არამედ შენობაში, სახლის სახურავის ქვეშ; ეს უკვე ყოფითი დეტალია.

ფრაგმენტი მერვე

Kam ein Regentag, der die See weit und breit in einen grauen Schleier hüllte, daß sie völlig mit dem tiefen Himmel zusammenfloß, der den Strand durchweichte und die Wege überschwemmte, dann sagte Tony:

„Heute müssen wir beide **auf den Steinen sitzen** ... das heißt *in der Veranda* oder *im Wohnzimmer*. Es bleibt nichts übrig, als daß Sie mir Ihre Studentenlieder vorspielen, Morten, obgleich es mich greulich langweilt“ (Mann 1990, Bd.I:136).

იმავე ფრაგმენტში შეედინება რომანტიკული ნაკადი და საკვლევი გამონათქვამი ახალი აზრით ივსება:

"Ja", sagte Morten, "**setzen wir uns** ... Aber, wissen Sie, wenn Sie dabei sind, so sind es **keine Steine** mehr!" (იქვე).

გავაგრძელოთ სიტყვათა რიგი:

● **Ich setze mich ... auf die Steine**

(შემთხვევითი წვრილმანი)



●Ich *setze mich ... auf die Steine*

(შემთხვევითი წვრილმანი)



●Ich *setze mich ... auf die Steine*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით:სოციალური მოტივი)



●*an den Steinen ...* , wo Morten Schwarzkopf ... *saß*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით:სოციალური მოტივი)



●Dann *saß* Morten "*auf den Steinen*"

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით:სოციალური მოტივი)



●"*Auf den Steinen sitzen*" ...: "*vereinsamt sein und sich langweilen*"

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტობისა და მოწყენილობის მოტივი)



●müssen wir *auf den Steinen sitzen*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტობისა და მოწყენილობის მოტივი)



●müssen wir *in der Veranda* oder *im Wohnzimmer sitzen*

(ლაიტმოტივური ყოფითი დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტობისა და მოწყენილობის მოტივი)



●*setzen wir uns ...* Aber ... wenn Sie dabei sind, so sind es *keine Steine* mehr!

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

შემდგომ უნდა გამოვეყოთ ფრაგმენტი, რომელშიც საკვლევი ფრაზეოლოგიური გამონათქვამი ზედიზედ სამჯერ გვხვდება – უკვე ზემოთ

დაფიქსირებული სოციალური უთანასწორობის მნიშვნელობით, ამასთან სოციალური მოტივი აქ უკიდურესად გამწვავებულია.

ფრაგმენტი მეცხრე

"...Schranken, Abstand, Aristokratie ... Ein Abgrund trennt Sie von uns anderen, die wir nicht zu Ihrem Kreise von herrschenden Familien gehören. Sie können wohl einmal mit einem von uns zur Erholung ein bißchen an der See spazierengehen, aber wenn Sie wieder in Ihren Kreis der Bevorzugten und Auserwählten treten, dann *kann man auf den Steinen sitzen*..." Seine Stimme war ganz fremdartig erregt geworden. "Morten", sagte Tony traurig. "Nun haben Sie sich doch geärgert, *wenn Sie auf den Steinen saßen!* Ich habe Sie doch gebeten, sich vorstellen zu lassen..."

"... Ich spreche doch im Prinzip ... Und wenn ich persönlich spräche", fuhr er nach einer kleinen Pause mit leiserer Stimme fort, aus der aber die eigentümliche Erregung nicht verschwunden war, "so würde ich nicht die Gegenwart meinen, sondern eher vielleicht die Zukunft, ... wenn Sie als eine Madame Soundso einmal endgültig in Ihrem vornehmen Bereich verschwinden werden und ... *man zeit seines Lebens auf den Steinen sitzen kann*..." (Mann 1990, Bd.I:140).

სრულიად აშკარაა, რომ სოციალური მოტივი, რომელიც ასე მკაფიოდ უღერს აქ ფრაზეოლოგიურ გამოთქმაში *auf den Steinen sitzen*, მჭიდროდაა გადახლართული მორტენის ტონისადმი რომანტიკული სიყვარულის მოტივთან.

• *kann man auf den Steinen sitzen*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი + რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

ფრაგმენტი მეათე

... Aber da, plötzlich, vernahm sie in dem Geräusch der Räder ... Mortens Sprache; sie unterschied jeden Laut seiner gutmütigen, ein wenig schwerfällig knarrenden Stimme, sie hörte mit leiblichem Ohr, wie er sagte: "Heute *müssen wir beide auf den Steinen sitzen*, Fräulein Tony...", und diese kleine Erinnerung überwältigte sie. Ihre Brust zog sich zusammen vor Wehmut und Schmerz, ohne Gegenwehr ließ sie die Tränen hervorstürzen ... In ihren Winkel gedrückt, hielt sie das Taschentuch mit beiden Händen vors Gesicht und weinte bitterlich (Mann 1990, Bd.I:156-157).

აქ ფრაზეოლოგიზმი ***auf den Steinen sitzen*** გამოდის როგორც მოტივი-მოგონება, რომელთანაც გადახლართულია ტონის რომანტიკული სიყვარულის მოტივი მორტენ შვარცკოპისადმი:

● ***müssen wir beide auf den Steinen sitzen***

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მოტივე-მოგონება + რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

და ბოლო ფრაგმენტი, რომელიც იყო სწორედ ჩვენი კვლევის ამოსავალი პუნქტი (იხ. ფრაგმენტი პირველი). ამ ფრაგმენტში დეტალი-შესიტყვება ***auf den Steinen sitzen***, რომელიც შედის წინადადებაში ***Wir können einfach auf den Steinen sitzen***, შემდეგნაირად აიხსნება ტონი ბუდენბროკის მიერ: "...საქმე კარგად არ დამთავრდება..", "... შავი დღე დაგვადგება...", "... მერე უარესი დღე დაგვიდგება...", "...კარგი არაფერი გველის..." (მანი 1988:568). საკვლევი გამოთქმის ახსნა-განმარტებებიდან და თავად ფრაგმენტის შინაარსიდან გამომდინარე (ტონი ბუდენბროკის სიძეს კანონის დარღვევისთვის ემუქრება საბრალდებო დასკვნა და ხანგრძლივი პატიმრობა, ცოლს და შვილს საარსებო წყარო არ გააჩნიათ, ოჯახი ინგრევა, სიცოცხლე გაუბედურებულია – ერთი სიტყვით, "kommt eine schwere Zeit"), ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ტონი ბუდენბროკის ქალიშვილის ოჯახში მიმდინარე მოვლენები უშუალოდ უკავშირდება ნაწარმოების ძირითად თემას – ბუდენბროკების გვარის დაცემას (**Verfall-ს**) – და ფრაგმენტში დაფიქსირებული ფრაზეოლოგიური გამოთქმა ***auf den Steinen sitzen***, რომელიც გამოდის როგორც ინდივიდუალურ-ავტორისეული ფრაზეოლოგიზმი, სრულიად ორიგინალურად და უჩვეულოდ გამოხატავს ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall-ს**, რითაც იძენს უფრო დრმა, გლობალურ მნიშვნელობას:

● ***Wir können einfach auf den Steinen sitzen***

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: ბუდენბროკთა გვარის **Verfall-ი**).

ეს დეტალი ფაქტობრივად ასრულებს ჩვენს მიერ გამოვლენილ სიტყვათა ფრაზეოლოგიურ რიგს ფრაზეოლოგიზმით ***auf den Steinen sitzen***:

გავაგრძელოთ სიტყვათა რიგი:

● ***Ich setze mich ... auf die Steine***

(შემთხვევითი წვრილმანი)



● **Ich setze mich ... auf die Steine**

(შემთხვევითი წვრილმანი)



● **Ich setze mich ... auf die Steine**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი)



● **an den Steinen ... , wo Morten Schwarzkopf ... saß**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი)



● **Dann saß Morten "auf den Steinen"**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი)



● **"Auf den Steinen sitzen" ...: "vereinsamt sein und sich langweilen"**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტოობისა და მოწყენილობის მოტივი)



● **müssen wir auf den Steinen sitzen**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტოობისა და მოწყენილობის მოტივი)



● **müssen wir in der Veranda oder im Wohnzimmer sitzen**

(ლაიტმოტივური ყოფითი დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მარტოობისა და მოწყენილობის მოტივი)



● **setzen wir uns ... Aber ... wenn Sie dabei sind, so sind es keine Steine mehr!**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

● **kann man auf den Steinen sitzen**

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: სოციალური მოტივი + რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

● *müssen wir beide auf den Steinen sitzen*

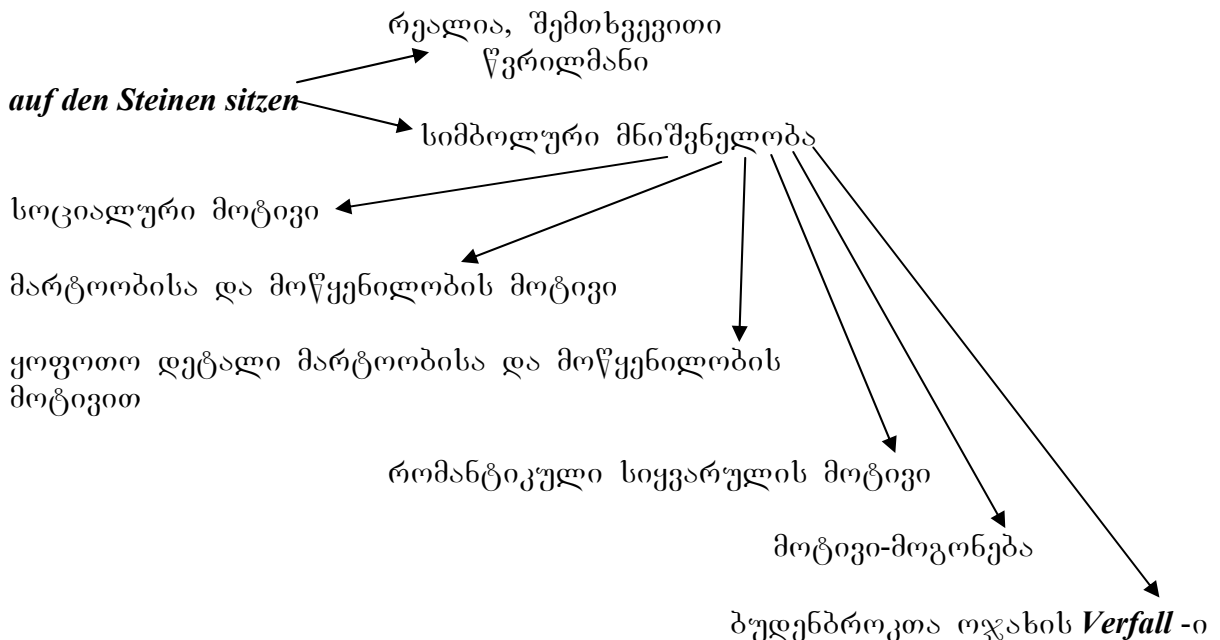
(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: მოტივი-მოგონება + რომანტიკული სიყვარულის მოტივი)

● *Wir können einfach auf den Steinen sitzen*

(ლაიტმოტივური დეტალი სიმბოლური მნიშვნელობით: ბუდენბროკთა გვარის **Verfall**-ი).

ზემომოცემულიდან გამომდინარე, საკვლევი მყარი შესიტყვების აზრობრივი პლანები შეიძლება წარმოვადგინოთ შემდეგი სქემის სახით:

სქემა



ამრიგად, დეტალი-შესიტყვება "*auf den Steinen sitzen*" წარმოგვიდგება "ბუდენბროკების" ტექსტში როგორც ინდივიდუალურ-ავტორისეული ფრაზეოლოგიური ერთეული; აღნიშნული დეტალი თავდაპირველად გამოდის როგორც რეალია, როგორც შემთხვევითი წვრილმანი, შემდეგ კი გასდევს რომანის მთელ ტექსტობრივ სივრცეს, ფრაგმენტულ-სემანტიკური პლანების სიღრმისეულ დონეზე ავლენს სულ ახალ და ახალ მნიშვნელობებს, რის შედეგადაც ხდება მისი ლაიტმოტივად ტრანსფორმაცია.

• ყვითელი ფერი

ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ ფერთი სიტყვათა რიგის (პირობითი აღნიშვნა – ფსრ) სხვა სიტყვათა რიგებში შეღწევის ანალიზს; ის არ არსებობს წმინდა სახით, არამედ გადადის სხვა პლანში და ლაიტმოტივურად გამსჭვალავს ტექსტს თავიდან ბოლომდე. ჩვენი ინტერესი სწორედ ფერის დეტალებისადმი რომან „ბუდენბროკებში“ გამოწვეულია იმით, რომ მსატრეული მთლიანობის კონტექსტში ისინი შედიან ყველაზე მეტად გავრცელებულ და ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოვლენილ სიტყვათა რიგებში. იმის თაობაზე, რომ ფერებსა და ფერთა ელფერებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა გააჩნიათ თ. მანის შემოქმედებაში, წერს კ.-ი. როტენბერგი: „Für Thomas Mann spielen – mit Ausnahme der Farben – alle sonstigen Sinnesqualitäten bei Erfassung der Wirklichkeit eine höchst untergeordnete Rolle. So registrieren wir für die „Buddenbrooks“ neben einer Unzahl von Farben kaum mehr als ein halbes hundert Gerüche!“ (Rothenberg 1969:114). ფერს თომას მანთან პოლიფუნქციური დატვირთვა გააჩნია, რაც კიდევ ერთხელ გვიმტკიცებს მწერლის კოლორისტიკის სიმდიდრეს.

რომანის უმდიდრეს ფერთ პალიტრაში (blau, gelb, grün, braun, rot, weiß, grau და ა.შ.) ჩვენ აღნიშნავთ ფერის ტრადიციულ გამოყენებას და აგრეთვე ნაწარმოების ძირითად თემასთან დაკავშირებულ არატრადიციულად გამოყენებულ ფერებს. ვსაუბრობთ რა თომას მანის მიერ ფერის დეტალების ლაიტმოტივური გამოყენების ტრადიციულობა/არატრადიციულობის თაობაზე, კერძოდ ყვითელი და ცისფერი (ლურჯი) ფერებისა, რომლებსაც მკვლევარები ბუდენბროკების ოჯახის დაცემას უკავშირებენ, ჩვენ ვემხრობით რიგ მკვლევართა (Gunter Reiss, Hildegard Hannum, Ernst Keller, Klaus-Jürgen Rothenberg და სხვ.) მოსაზრებებს, რომლებსაც აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტა „ბუდენბროკებში“ მიაჩნიათ სრულიად ორიგინალურად როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით: „Wie Thomas Mann in seinen Roman bestimmte Merkmale einführt, um sie dann mit einer besonderen, nur für diesen Werk geltenden Bedeutung zu versehen und leitmotivisch zu verwenden, läßt sich an seinem Gebrauch der Farben gelb und blau studieren, die beide mit dem Gedanken des Verfalls in Zusammenhang gebracht werden“ (Keller 1988:134). ამასთან სიტყვა „ყვითელი“ („gelb“, „gelblich“) სიკვდილისა და დაცემის დამახასიათებელ ნიშნად იქცევა: „als... Signal für Tod und Verfall (იქვე), „ლურჯი“ („bläulich“) – დაცემასა და დახვეწის: „... wird auf Verbindung von Verfall und

Verfeinerung bezogen“ (**Keller 1988:135**); გერდასთან და ჰანოსთან, გარდა ამისა, ის „signalisiert... deren Beziehung zum Tode“ (**იქვე**).

ლურჯი (ცისფერი) ფერის მნიშვნელობის ანალიზისას, მაგალითად გერდასა და ჰანოს თვალების უბებში ჩაწოლილ „მოლურჯო ჩრდილებში“ (**კოკაია-ფანჯიკიძე 1988:314**), მკვლევარები სრულიად სამართლიანად მიუთითებენ, რომ ეს ლაიტმოტივი არის „das äußere Zeichen der zarten physischen Natur... Symbol des Verfalls“ (**Peacock 1934:19**) და აგრეთვე იმყოფება „in unmittelbarer Verbindung mit der Musik... mit Tod und Auflösung“ (**იქვე**); რომ „es bringt Sensivität, Musik und Tod...“ (**Keller 1988:136**). თვითონ თ. მანი ხაზს უსვამს იმას, რომ თომას ბუდენბროკის „das bläuliche, allzu sichtbare Geäder an seinen schmalen Schläfen“ (**Mann 1963:208**) თომასის არცთუ ძლიერ აგებულებას ამხელდა, და უკავშირებს ლაიტმოტივს აგრეთვე ახალგაზრდა ბუდენბროკის ლიტერატურისადმი ძლიერ სიყვარულს (**იქვე**). მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენთვის ხელმისაწვდომ კრიტიკულ ლიტერატურაში ჩვენ ვერ ვიპოვეთ მეტ-ნაკლებად მკაფიო დასაბუთება იმისა, თუ რატომ აირჩია თ. მანმა სწორედ დასახელებული ფერები აღნიშნული მნიშვნელობით – ბუდენბროკების ოჯახის *Verfall*-ის ჩვენების მიზნით. რა თქმა უნდა, ეს ფაქტი, ჩვენი აზრით, შეიძლება აიხსნას იმით, რომ მითოლოგიაში ყვითელი ფერი ჩვეულებრივ ავადმყოფობასა და სიკვდილზე მიუთითებს (აქედანაა „Krankheit und Verfall“, „Tod und Verfall“), ლურჯი (ცისფერი) კი, როგორც ცის ფერი, სულიერი სამყაროს ფერია, ვინაიდან ცა სულიერებას განასახიერებს (აქედანაა „Verfall und Verfeinerung“, „Tod und Verfall“).

ჩვენ გვინტერესებს „ბუდენბროკების“ ავტორის პოზიციის გარკვევა აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. ამ მიზნით ვეყრდნობით თ. მანის მითითებას სხვა ხელოვანთა, მაგალითად გოეთეს, მხატვრულ გამოცდილებაზე და მოგვყავს თვით თ. მანის გამონათქვამი მისი სტატიიდან „Goethe's Werther“ (1941). მწერალი აღნიშნავს, რომ გოეთეს „ვერთერის“ გამოქვეყნების შემდეგ „ახალგაზრდა მეოცნებენი დემონსტრაციულად ატარებდნენ კოსტიუმს, რომელიც მწერალმა სიკვდილის რჩეულს ჩააცვა, – ლურჯ ფრაკს ყვითელი ჟილეტითა და შარვლით“ (ორიგინალში: „...dem jungen Todeskandidaten... dem **blauen** Frack mit **gelber** Weste und Hose“ (**Mann 1990, Bd.IX:642**) (ხაზგასმა ჩვენია – ნ.კ.). ჩვენი აზრით, ციტირებული ფრაზა და მასში დაფიქსირებული ორი ფერის სახელწოდება დამამტკიცებელი საბუთია იმ მოსაზრებისა, რომ მწერალი ნამდვილად იყენებს

სხენებულ ფერებს ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის (*Verfall*-ის) აღნიშვნისათვის, თანაც ტექსტში ისინი რამდენადმე სახეშეცვლილი ფორმითაც გვხვდება: blau-bläulich, gelb-gelblich. ამრიგად, გოეთეს რომანის „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ინტერტექსტუალური რემინისცენციები ორგანულადაა ჩასმული „ბუდენბროკების“ მხატვრულ სტრუქტურაში.

სწორედ ამ გარემოებამ და აგრეთვე იმ ფაქტმა, რომ თ. მანის რომანის ფერთი გამის კონტექსტში ყვითელი (მოყვითალო) და ლურჯი (მოლურჯო) – ცისფერი (მოცისფრო) ფერები პრევალირებს სხვა ფერთ სიტყვათა რიგებზე, განაპირობა ჩვენს მიერ კვლევის ობიექტად პირველ რიგში სწორედ სხენებული ფერების არჩევა.

იხილავენ რა ყვითელ ფერს როგორც სიგნალს „für Tod und Verfall“, მეცნიერები (**E. Keller, G. Reiss, H. Hannum, K.-Y. Rothenberg** და სხვ.) აფიქსირებენ მას როგორც ლაიგმოტივს არა მხოლოდ პორტრეტული (სახის, ხელების, თითების, კბილების, კანის) დახასიათების სახით, არამედ საგნობრივი დეტალებისა და აგრეთვე ბუნების დეტალების შემადგენლობაში. მივმართოთ ე. კელერის სტატიას: „Des Kleinkindes Clara "gelbe, runzlige Fingerchen" sind ebenso ein schlechtes Omen für ihre persönliche Zukunft wie Bilder mit den gelblich getönten Sonnenuntergangen in dem Raum, in dem die Buddenbrooks zuerst vorgestellt werden, für das ganze Geschlecht. Gelb sind die Möbel und Vorhänge dieses Landschaftszimmers, als der Konsul stirbt. "Gelblich" ist das Tageslicht, das Hannos Zimmer in Travemünde erfüllt, "gelbhölzern" das Bett, in dem er schläft... Thomas raucht... gern Zigaretten mit "gelbem Mundstück..." (**Keller 1988:134-135**).

რაც შეეხება ლურჯ (ცისფერ) ფერს როგორც ნიშანს „für Verfall und Verfeinerung, Tod und Verfall“, მკვლევარები გამოყოფენ მას, ყვითლისაგან განსხვავებით, მხოლოდ სამი პორტრეტული დეტალის შემადგენლობაში: „die bläuliche Schatten“ (**Koopmann 1962:106; Keller 1988:135; Peacock 1934:16**), „das bläuliche... Geäder“ (**Koopmann 1962:106; Keller 1988:135**), ფრჩხილების „eine bläuliche Färbung“ (**Keller 1988:135**). დეტალების სხვა ჯგუფებში ლურჯი ფერს რომანის მხატვრული სტრუქტურის ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის საგანი არ გამხდარა. ჩვენი თვალსაზრისით, საინტერესოა ლურჯი ფერის, როგორც Verfall-ის ნიშნის, შემოტანის ხერხი აგრეთვე საგნობრივი დეტალების კონტექსტში. შევჩერდებით მხოლოდ ყვითელი ფერის ანალიზზე:

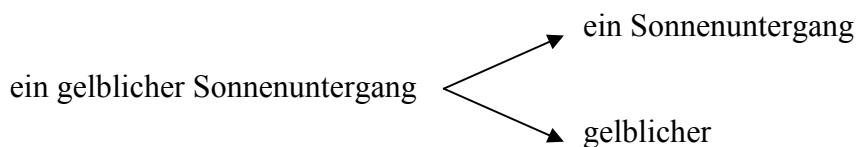
არ გამცირებთ რა ტრადიციული, კლასიკური ანალიზის ღირებულებას, შესაძლებლად მიგვაჩნია განვიხილოთ „ბუდენბროკებში“ ფსრ-ის დეტალები აგრეთვე ვერტიკალური სტრუქტურული ანალიზის მეთოდის მეშვეობით, ე.ი. ამ ფერების განხილვა სემანტიკურ-სტრუქტურული მთლიანობის სიღრმისეულ დონეზე. სტრუქტურული ანალიზი საშუალებას იძლევა დავინახოთ ფერის სემანტიკური მინაზარდი (ფერის შეხამება სხვა დეტალთან, პლანთან), ვაჩვენოთ ფერითი დეტალების ლაიტმოტივებად ტრანსფორმაციის მომენტები, რაც ახლებურად გვიხსნის თ. მანის დამოკიდებულებას მისი თანადროული სამყაროსადმი. ჩვენს წინაშე დგას ამოცანა, გამოვაგლინოთ ფერის დეტალების ფუნქცია რომანის არქიტექტონიკაში, გამოვიკვლიოთ სხვა ჯგუფების მხატვრულ დეტალებთან მიმართებაში ფერის დეტალების სრული სემანტიკური დატვირთვა სიტყვათა რიგების ფონზე (ფერი+ბგერა, ფერი+სივრცე, ფერი+მოცულობა, ფერი+ფორმა, ფერი+მოძრაობა, ფერი+ფსიქოლოგიური დატვირთვა და ა.შ.), დავუკავშიროთ ისინი საკვლევი ნაწარმოების ლიტერატურულ და მხატვრულ ამოცანებს.

ნიმუშის სახით წარმოვადგენთ ერთ-ერთი ზემომოყვანილი მაგალითის ანალიზს, სადაც ფიგურირებს „ein gelblicher Sonnenuntergang“ („მოყვითალო ფერის დაისი“), მაგრამ განვიხილავთ ამ პეიზაჟურ-ფერით დეტალს ფრაგმენტში, უფრო ზუსტად კი ერთიან სემანტიკურ მონაკვეთში, რომელიც შედგება ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილებში განლაგებული ოთხი ფრაგმენტისაგან. დეტალის სწორედ ფრაგმენტებში განხილვა, ე.ი. თვალის გადავენება მის მოძრაობას მთელ ტექსტობრივ სივრცეში, საშუალებას მოგვცემს დავაფიქსიროთ საკვლევი დეტალის ლაიტმოტივეურობა.

ფრაგმენტი პირველი. ამ ფრაგმენტის ძირითადი ნაწილი წარმოადგენს პეიზაჟ-ინტერიერს, რომელიც შექმნილია ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში არსებული პეიზაჟის ხელოვნების სხვა სახეობაში გადასვლის გზით (მოცემულ შემთხვევაში ეს არის შპალერებზე აღბეჭდილი ფერწერული გამოსახულება). ფრაგმენტის შინაარსი ასეთია: დასაწყისში ვიგებთ იმის შესახებ, რომ ბუდენბროკებმა სულ ცოტა ხნის წინ შეიძინეს ახალი სახლი; მეორე ნაწილში ასახულია ნაირ-ნაირი ლანდშაფტები, რომლებიც ამშვენებენ შპალერებს, – ეს არის XVIII საუკუნის გემოვნებით შესრულებული თავისებური იდილიები; მესამე, დასკვნით ნაწილში სწრაფად იჭრება მოყვითალო დაისის, ავეჯის ყვითელი გადასაკრავისა და ყვითელი აბრეშუმის ფარდების აღწერა. მოვიყვანოთ

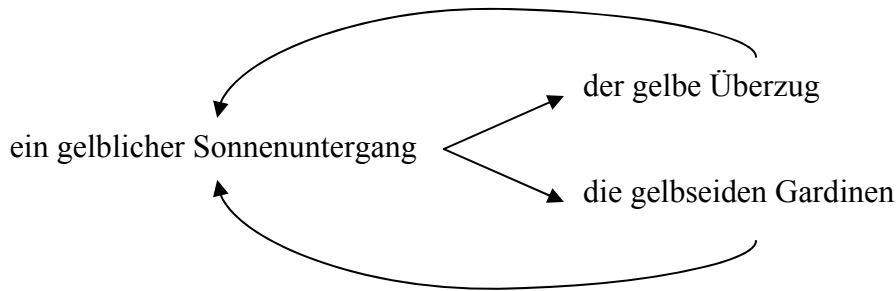
ციტატას: „*Man saß im 'Landschaftszimmer', im ersten Stockwerk des weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße, das die Firma Johann Buddenbrook vor einiger Zeit käuflich erworben hatte... Die starken und elastischen Tapeten ... zeigten umfangreiche Landschaften, zartfarbig wie der dünne Teppich, der den Fußboden bedeckte, Idylle im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts... Ein gelblicher Sonnenuntergang herrschte meistens auf diesen Bildern, mit dem der gelbe Überzug der weißlackierten Möbel und die gelbseidenen Gardinen vor den beiden Fenstern übereinstimmten“ (Mann 1963:6). აქვე მივუთითებთ, რომ გერმანელი მკვლევარი ე. კელერი, ხაზს უსვამს რა ყვითელი ფერის მნიშვნელობას ლანდშაფტებზე აღბეჭდილ დეტალში „der gelbliche Sonnenuntergang“, როგორც ბუდენბროკების Verfall-ის დამახასიათებელ თ. მანისეულ ნიშანს („... ein schlechtes Omen... für das ganze Geschlecht“ – Keller 1988:134), ამასთან იხილავს მას სხვა დეტალებისაგან იზოლირებულად, მაგალითად, სრულიად უგულვებელყოფს იმავე ლანდშაფტებიან ოთახში და იმავე კონტექსტში წარმოდგენილი ავეჯის გადასაკრავისა და ფარდების სიყვითლეს (იქვე). პირიქით, სხვა მაგალითში ის ანალიზს უკეთებს მხოლოდ ავეჯისა და ფარდების ყვითელ ფერს კვლავ ლანდშაფტების ფერებისაგან მოწყვეტით (იქვე). ორივე შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, ასეთი არასრული, შეზღუდული განხილვის შედეგად მნიშვნელოვნად სუსტდება აღნიშნულ კონტექსტში ყვითელი ფერის აღქმა ბუდენბროკების ოჯახის Verfall-ის თვალთახედვით.*

დაკვირვება ფრაგმენტის მიკროსტრუქტურაზე საშუალებას იძლევა რამდენადმე სხვაგვარად დავინახოთ ორი შემჭიდროებული სიტყვათა რივის (პეიზაჟისა და ფერის, კერძოდ ყვითელი ფერის) დეტალების სემანტიკური ქვეტექსტი:

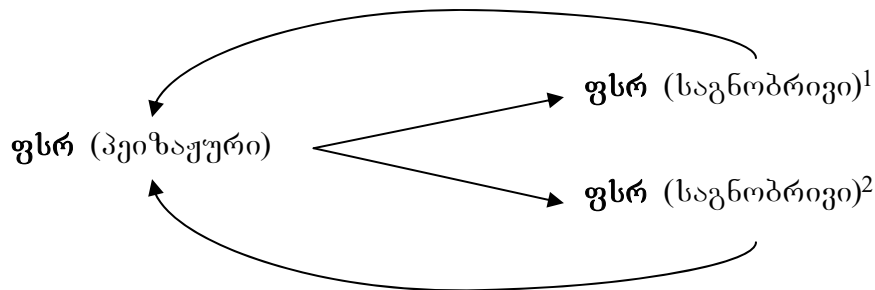


სტრუქტურული ანალიზი საშუალებას იძლევა ვაჩვენოთ ფერის შემოყვანის ხერხი. მოცემულ შემთხვევაში ფერი მოქმედებს „უკუკავშირის“ კანონის მიხედვით (Гейн 1967:140-144). პეიზაჟის დეტალიდან ის მიიწვევს ინტერიერის სიღრმეში და შეაღწევს საგნობრივ სიტყვათა რიგში, რითაც ნიადაგს უქმნის

უკვე სამი სიტყვათა რიგის პარალელურ გაშლას: ეს არის პეიზაჟის, ფერის (საკუთრივ **ფსრ**) და საგნობრივი დეტალები. ამასთან საგნობრივ სიტყვათა რიგში „der gelbe Überzug der weißlackierten Möbel und die gelbseidenen Gardinen von den beiden Fenstern“ ფიქსირებული ფერის დეტალები კიდევ უფრო აძლიერებენ ფერის მნიშვნელობას პეიზაჟურ სიტყვათა რიგში „ein gelblicher Sonnenuntergang“, ე.ი. ბუდენბროკების Verfall-ის მნიშვნელობას. ავსახოთ ეს შემდეგნაირად:

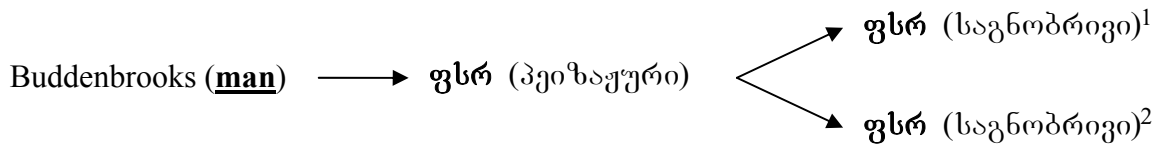


ვიყენებთ რა სიტყვათა რიგების პირობით აღნიშვნას, მათი ურთიერთმოქმედება და ურთიერთშეღწევა შეიძლება წარმოვადგინოთ შემდეგი სქემის სახით:

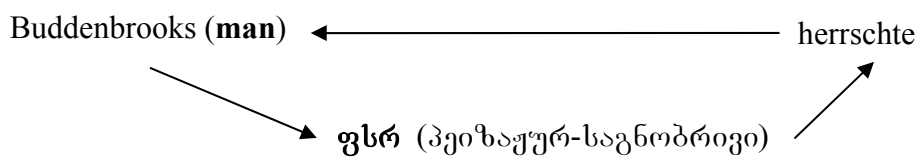


ფრაგმენტის მიკროსტრუქტურის დინამიკა ძირითადად შემდეგ მორფოლოგიურ ვერტიკალს ემყარება: ზედსართავი სახელები (მიმღებობები) + არსებითი სახელები, რომელთა ჩამოთვლა თხრობას აუჩქარებელ, ნეიტრალურ ხასიათს ანიჭებს და სასიამოვნო მოდუნებულობის, სრული სიმშვიდის, მყუდროების, კმაყოფილების გრძნობას იწვევს, რაც ძლიერდება აგრეთვე ლანდშაფტებისა და იატაკზე დაგებული ხალიჩის ნაზი, რბილი ფერებით. მაგრამ უკანასკნელ ფრაზაში აქცენტი ფერიდან გადაინაცვლებს აგრეთვე ზმნაზეც „*herrsche*“; რომელსაც ტექსტში თავისი სწრაფი შემოჭრით და თავისი ინტენსიურობით დისონანსი შეაქვს ამ სიმშვიდეში და ფრაგმენტის დასკვნით

ნაწილში ხაზს უსვამს ფერთი დეტალის „gelblich“ და მასთან შეხამებაში მყოფ პეიზაჟის დეტალის „ein Sonnenuntergang“ გაბატონებულ პოზიციას. იწყება კი ფრაგმენტი სიტყვით „man“ (განუსაზღვრელი ნაცვალსახელი), ე.ი. „ბუდენბროკები“. ფრაგმენტის ყველა ძაფი ამ სიტყვიდან მომდინარეობს და შემდეგ ისევ მასში იყრის თავს. სწორედ მასთანაა უშუალოდ დაკავშირებული ყოთელი ფერი პეიზაჟურ და საგნობრივ დეტალებში:

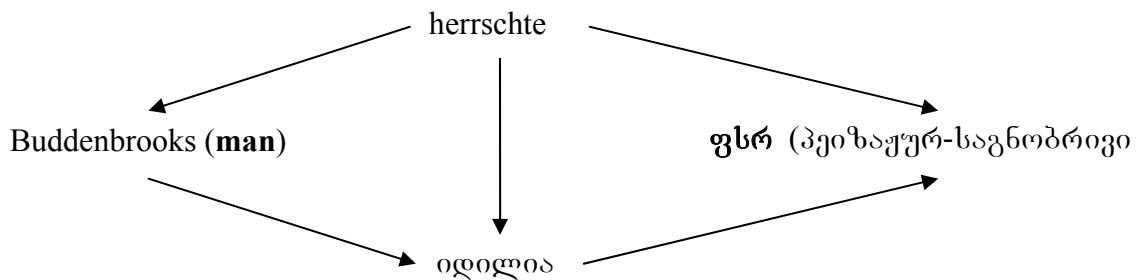


სქემის გამარტივების მიზნით გავაერთიანოთ სამივე სიტყვათა რიგი ერთ (პეიზაჟურ-საგნობრივ) რიგად, ამასთან შევიყვანოთ მასში ზემოხსენებული ზმნა „herrschte“:



„უკუკავშირის“ კანონი მოითხოვს დაუბრუნდეთ ფრაგმენტის დასაწყისს. მოცემული ფრაგმენტის აქცენტებად, მხატვრულ დომინანტებად ჩვენ გამოვყოფთ:

man (ბუდენბროკები) – zartfarbige Landschaften und der dünne Teppich, ე.ი. იდილია – ein gelblicher Sonnenuntergang – herrschte – der gelbe Überzug – die gelbseidenen Gardinen
შევაგსოთ და დავაზუსტოთ ზემომოყვანილი სქემა:



ფრაგმენტის მიკროსტრუქტურის წარმოდგენილი სქემის საფუძველზე შეიძლება გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნა. იდილია, რომელშიც თითქოსდა იმყოფებიან ბუდენბროკები, სინამდვილეში მოჩვენებითია. ამ ოჯახის მშვიდი,

ბედნიერი არსებობა, ფაქტობრივად, დამთავრდა მას შემდეგ, რაც დასრულდა XVIII საუკუნე, როგორც ეს ტექსტშიც არის ხაზგასმული: „Jdylle im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts“ (Mann 1963:6). მზის ჩასვლა, რომლის მისტიკური მნიშვნელობა ძლიერდება, მტკიცდება მოყვითალო ფერით, მოასწავებს ამ იდილიის დასასრულს, ნიშნავს იმას, რომ ბუდენბროკების ოჯახი თანდათან მიიწვეს დაშლა-გადაშენებისაკენ – Verfall-ისაკენ. „მოყვითალო დაისის“ მოტივი „ბატონობს“ არა მხოლოდ ფრაგმენტის დასკვნით ნაწილში, ის ისრუტავს რომანის მთავარი თემის ძირითად აზრობრივ დატვირთვას და წამყვანი ხდება ამ დასაღუპავად განწირული გვარის რეალურ ცხოვრებაში. ის ასახულია რომანის ძირითად ღერძზე და ლაიტმოტივის სახით გასდევს შემდგომში რომანის მთელ განფენილობას, წარმოჩინდება ფსრ-ის ყველა დეტალში, სადაც დომინანტად „ყვითელი ფერი“ გვევლინება. აღნიშნავთ კიდევ ერთ მომენტს. სხვა ყვითელი ფსრ-ისაგან განსხვავებით, რომლებშიც წამყვანი ადგილი სემანტიკურ პლანში ყვითელ ფერს უჭირავს, შესიტყვებაში „ein gelblicher Sonnenuntergang“ ორივე დეტალი – ფერისა და პეიზაჟის – თანაბრად აღნიშნავენ ბუდენბროკების Verfall-ს, რასაც ვამტკიცებთ მოყვანილი ფრაგმენტის სტრუქტურული ანალიზის საფუძველზე. ჩვენი აზრით, სწორედ ზემოგანხილულ ფერით სიტყვათა რიგში სიტყვა „მოყვითალო“ ჟღერს უფრო ძლიერად, ვიდრე ყველა სხვა ფერით სიტყვათა რიგებში, რადგანაც ის დაკავშირებულია სიტყვასთან „der Sonnenuntergang“, რომელსაც ფერზე დამატებითი მითითების გარეშეც უკვე გააჩნია რაიმეს (მოცემულ შემთხვევაში – ბუდენბროკების აღმავლობის, აყვავების) დასასრულის სიმბოლური, მისტიკური მნიშვნელობა.

„მოყვითალო დაისის“ მოტივი საკვლევი სემანტიკური მონაკვეთის დანარჩენ სამ ფრაგმენტში (შპალერებზე აღბეჭდილი ლანდშაფტების აღწერის ან მოხსენიების დროს) წარმოდგენილია ასოციაციური პლანით, ირიბი გზით, ე.ი. ის არ არის დასახელებული, მაგრამ იგულისხმება, ვინაიდან ყველაფერი ამ სურათებზე, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მის ფონზეა ასახული. ამიტომ საკვლევი დეტალი ყოველ მომდევნო ფრაგმენტში, ყოველ განახლებულ სიტუაციაში იმატებს სულ ახალ და ახალ აზრს და ლაიტმოტივად გასდევს აღნიშნულ სემანტიკურ მონაკვეთს ბოლომდე. კონსულ იოჰან ბუდენბროკის სიკვდილთან – ბუდენბროკების გვარის Verfall-ის მორიგ გამოვლინებასთან – დაკავშირებული მეორე ფრაგმენტის მოკლე ანალიზიც კი ადასტურებს ჩვენს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ბუდენბროკების Verfall-ის ნიშნის სახით

პეიზაჟურ-ფერითი დეტალის „der gelbliche Sonnenuntergang“ განხილვა აუცილებელია მის მჭიდრო ურთიერთკავშირში საგნობრივ ფსრ-თან – „ავეჯის გადასაკრავისა და ფარდების სიყვითლე“. მოვიყვანო ნაწყვეტს მეორე ფრაგმენტიდან: „Die Farben des Zimmers, die Tinten der Landschaften auf den Tapeten, das Gelb der Möbel und der Vorhänge, waren erloschen, die Nuancen in Tonys Kleide spielten nicht mehr, und die Augen der Menschen waren ohne Glanz“ (Mann 1963:218). მესამე ფრაგმენტი დაკავშირებულია დირექტორ ჰუგო ვაინშენკთან, რომელმაც თავისი „წვლილი“ შეიტანა ბუდენბროკების Verfall-ში და რომლის გამოჩენა ლანდშაფტებიან ოთახში, კერძოდ ლანდშაფტების იდილიურ ფონზე, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ამ ბიურგერული ოჯახის ბედნიერი ცხოვრების მოჩვენებითობას: „... dem Direktor ... dessen geschorener, an den Schläfen ergrauter Kopf ... sich ... von der idyllischen Tapetenlandschaft abhob ...“ (Mann 1963:471). დაბოლოს, მეორე ფრაგმენტში შპალერზე გამოსახული ლანდშაფტები და მაშასადამე „მოყვითალო დაისის“ მოტივი (კვლავ, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ასოციაციური პლანით) მეოთხე ფრაგმენტში უკავშირდება არა მხოლოდ ბუდენბროკების ოჯახის Verfall-ს (ამ Verfall-ის მორიგი გამოვლინებაა ბუდენბროკების დიდი სახლის გაყიდვის საკითხის დასმა), არამედ ჰერმან ჰაგენშტრომსაც (ის პოტენციური მყიდველის როლში ათვალისწინებს სახლს) და მისი სახით ჰაგენშტრომების მთელ გვარს, იმ ჰაგენშტრომებისა, რომლებმაც უნდა იცხოვრონ იმავე სახლში და იმავე მოყვითალო მზის სხივებით გაჯერებულ ლანდშაფტებიან ოთახში. ამით ხსენებული ლაიტმოტივი ამ ბიურგერული გვარის Verfall-საც მოასწავებს: „Schon die Tapeten hier ... ich gestehe Ihnen, gnädige Frau, ich bewundere, während ich spreche, beständig die Tapeten. Ein scharmantendes Zimmer, effektiv!“ (Mann 1963:536). უკავშირდება რა უკვე მეორე ბიურგერულ გვარს და პოულობს რა ამით შემდგომ განვითარებას, აღნიშნულ ლაიტმოტივს მიყვავართ შემდეგ აზრამდე: Verfall-ის საკითხი ყვითელი ფერის მაგალითზე გლობალურ ხასიათს იძენს და შეიძლება ითქვას, რომ უკვე მთელი გერმანელი ბიურგერობის დაცემაზე მეტყველებს. ამას ადასტურებს თავად თ. მანის გამონათქვამი: „მე ნამდვილად საკუთარ ოჯახზე დავწერე რომანი... მაგრამ არსებითად მე თვითონაც ვერ შევიგნე ის, რომ ვყვებოდი რა ერთი ბიურგერული ოჯახის დაშლაზე, მე ვაჩვენე დაშლისა და კვდომის გაცილებით უფრო ღრმა პროცესები, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი კულტურული და სოციალურ-ისტორიული მსხვერვის დასაწყისი“ (Mann 1955. Bd. XII:588).

● რუხი ფერი

„ბუდენბროკების“ მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩენილია **რუხი** ფერი („**grau**“), რომლის ფუნქციის გარკვევა მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ავტორისეული ამოცანის კონტექსტში. ის ლაიტმოტივურად გასდევს რომანის მთელ ტექსტს, უკავშირდება ბუდენბროკების გვარის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელს და ამ ბიურგერული გვარის **Verfall**-ს. ტექსტში მოძრაობისას ის ხვდება და ეხლართება ლაიტმოტივურ ჯაჭვში ჩვენს მიერ უკვე განხილულ ასევე **Verfall**-ისა და სიკვდილის სხვა ფერებს – ლურჯსა და ყვითელს; ფერები ეხამება ერთმანეთს („**grau**“+„**gelb**“+„**blau**“), იღებს ლაიტმოტივურ უღერადობას და კიდევ უფრო აძლიერებენ ბუდენბროკების დაცემის სიმპტომებს. დეტალებს ვიკვლევთ ფრაგმენტებში სიტყვათა რიგების (პირობითი აღნიშვნა–**სრ**, შესაბამისად „ფერთი სიტყვათა რიგი“–**ფსრ**: ყვითელი ფსრ, ლურჯი ფსრ, რუხი ფსრ და ა.შ.) ასპექტში, რომლებიც გასდევენ მთელ ტექსტობრივ სივრცეს.

შესაძლებლად მიგვაჩნია განვიხილოთ „ბუდენბროკებში“ **ფსრ**-ის დეტალები აგრეთვე ვერტიკალური სტრუქტურული ანალიზის მეთოდის მეშვეობით, ე.ი. განვიხილოთ ეს ფერები სემანტიკურ-სტრუქტურული მთლიანობის სიღრმისეულ დონეზე. სტრუქტურული ანალიზი საშუალებას იძლევა დავინახოთ ფერის სემანტიკური მინაზარდი (ფერის შეხამება სხვა დეტალებთან, პლანებთან), რაც ახლებურად წარმოაჩენს თ. მანის ამ რომანის პოეტიკას. ჩვენი ამოცანაა გამოვაკლინოთ ფერის დეტალების ფუნქცია რომანის არქიტექტონიკაში, გამოვიკვლიოთ სხვა ჯგუფების მხატვრულ დეტალებთან მიმართებაში ფერის დეტალების სრული სემანტიკური დატვირთვა სიტყვათა რიგების ფონზე, გამოვაკლინოთ მათი ლაიტმოტივური ხასიათი.

● **რუხი ფერის (ნაცრისფერის) გამოყენება** „ბუდენბროკებში“ ახალ ელფერს იძენს თავისი უჩვეულო, არატრადიციული ტონალობითა და ასოციაციებით. რუხი ფერი სხვადასხვაგვარად აისახება რომანის სხვადასხვა პერსონაჟთა ცნობიერებაში, რომლებიც, მართალია, ერთსა და იმავე სოციალურ ფენას – ბიურგერობას – განეკუთვნებიან, მაგრამ განსხვავებული დამოკიდებულება აქვთ თავიანთი წრისადმი. ამ თვალსაზრისით ფერთი გამა შეესაბამება გმირის

ინდივიდუალურ-შემფასებლურ პოზიციას. რუხი ფერის აღქმა თ. მანის რომანში ხდება ბუდენბროკების ოჯახის სამი თაობის წარმომადგენლების მიერ: ესენია კონსული იოჰან ბუდენბროკი, თომასი, ტონი და ჰანო. ჩვენ შემოვიფარგლებით რომანის მხოლოდ იმ მონაკვეთების ანალიზით, სადაც საკვლევი ფერის რეციპიენტების როლში ტონი და ჰანო გვევლინებიან.

რუხი ფერი, როგორც არქიტექტურული პეიზაჟის კომპონენტი, „ბუდენბროკებში“ გამოყენებულია ავტორის მიერ გერმანული კოლორისტიკის ტრადიციულ სტილში, კერძოდ, იგი ასოცირდება ბიურგერულ ტრადიციასა და გოთიკურ არქიტექტურასთან. აღნიშნული ფერის ავტორისეულ ინტერპრეტაციაში ჩვენ ვპოულობთ ამის დადასტურებას: ერთ-ერთი პერსონაჟი – ტონი ბუდენბროკისათვის – ბიურგერული სახლების რუხი კედლები განასახიერებენ "ძველს, ჩვეულს, მემკვიდრეობითს" (Mann 1963:138). ხაზს უსვამს რა იმას, რომ "ქალაქის პეიზაჟი არის მისი არქიტექტურა, ესე იგი ჩვენს შემთხვევაში ლიუბეკის გოთიკა" (Mann 1955, Bd.XI:382), მწერალი მიუთითებს: "... ლიტერატურაში, პოეზიაში მე ამჟამად წარმოვადგენ და განვასახიერებ „პატრიციულ-ქალაქურ, ტრადიციულ-ლიუბეკურ ან საერთოდ ჰანზეანურ საწყისს და ამას მოწმობს არა მხოლოდ ჩემი ლიუბეკური რომანი „ბუდენბროკები“ (იქვე:372). მართლაც, რუხი ფერი, როგორც ბიურგერული, პატრიციული შენობების განუყოფელი მახასიათებელი, წითელ ზოლად გასდევს თომას მანის არა მხოლოდ პირველ რომანს, არამედ მრავალ სხვა მის ნაწარმოებს და იქცევა „მტკიცე, ღირსეული – ერთი სიტყვით, ბიურგერული... ფუნდამენტის“ (იქვე:381) ლაიტმოტივად. მაგალითად, „ბუდენბროკებში“: „წოწოლა სახურავები და რუხი სახლები“ (Mann 1960. T.1: 96), „რუხი სახლები წოწოლა სახურავებით“ (იქვე:214); „პატარა ბატონ ფრიდემანში“: "რუხი სახლი წოწოლა სახურავით" (Mann 1960. T.7:15); „ტრისტანში“: "რუხი სახლი ... ძველი ვაჭართა სახლი" (იქვე:140), „რუხი პატრიციული სახლი“ (იქვე:157); „ტონიო კროგერში“: "სახლი იდგა რუხი და მოღუშული, როგორც სამასი წლის წინ" (იქვე:233) და ა. შ.

განვიხილოთ *სამი ფრაგმენტისაგან* შემდგარი სემანტიკური მონაკვეთი რომანში, სადაც რეციპიენტებად ტონი და ჰანო გვევლინება. პირველი ორი ფრაგმენტი ერთსა და იმავე ქალაქური პეიზაჟის აღწერას წარმოადგენს, რომელსაც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ ბუდენბროკების მესამე და მეოთხე თაობის წარმომადგენლები – ტონი და ჰანო შესაბამისად.

ფრაგმენტი პირველი

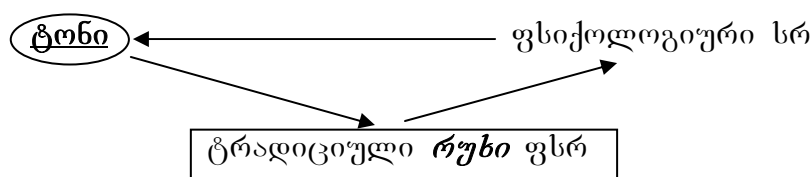
პირველი ფრაგმენტი დაკავშირებულია ტონი ბუდენბროკის გამოძგზავრებასთან ტრავემიუნდედან ქალაქში. გავიხსენოთ ტონის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა ამ მომენტში. გავიხსენოთ, როგორ ტირის ის შინისაკენ მიმავალ ეტლში, რადგან თავის პირველ სიყვარულს ემშვიდობება. მაგრამ ეტლი ქალაქს უახლოვდება, შიგ შედის და ტონის წინაშე მშობლიური ქალაქის ესოდენ ნაცნობი ადგილები გადაიშლება:

Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld. Der Wagen passierte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg... Tony betrachtete *die grauen Giebelhäuser*, die über die Straße gespannten Öllampen ... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als an einen alten vergessenswerten Traum erinnert hatte! *Diese grauen Giebel* waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr; sie sah sich neugierig um. Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen... [Mann 1963:137-138] (ხაზგასმა ჩვენია – ნ. კ.). ამ ფრაგმენტის საყრდენი წერტილები შემდეგია:

ტონი – **ნაცრისფერფრონტონიანი სახლები** – უცვლელად და მედიდურად – **რუხი ფრონტონები** – ძველი, ჩვეული, მემკვიდრეობითი – განშორების სევდა თითქმის მიუყუჩდა

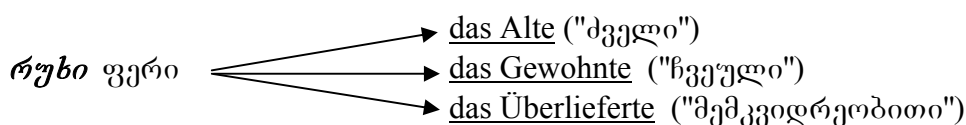
აშკარაა, რომ აქ რუხი ფერი დომინანტური მნიშვნელობისაა. რუხი ფერის აღმნიშვნელი სიტყვათა რიგი ჩასმულია ქალაქური პეიზაჟის ერთიან ფრაგმენტში, რომლის მიკროსტრუქტურა აგებულია არსებითი სახელების და გაარსებითებული ზედსართავებისა და მიმღებების გამოყენებით, რომლებიც ერთმანეთთან ჩამოთვლითი ინტონაციით არიან დაკავშირებული, რაც თხრობას სიღინჯესა და აუჩქარებლობას ანიჭებს. ქალაქური პეიზაჟის ერთი პლანი მეორეს ცვლის. ნაცრისფერი სახლები წოწოლა სახურავებით ხაზს უსვამენ რუხი ფერის ტრადიციულობას, ე. ი. რუხი ფერი ამ შემთხვევაში არ არის დამოუკიდებელი. ის, როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, ბიურგერული, პატრიციული ტრადიციის ატრიბუტია. სწორედ რუხი ფერი (რომელიც ორ ადგილას გვხვდება) არის ის ფოკუსი, რომელშიც თავს იყრის ტექსტის საკვლევი ნაწყვეტის ყველა ძაფი – როგორც სტრუქტურული, ასევე სემანტიკური თვალსაზრისით. შუა კონტექსტში ხატოვან-სიმბოლური პლანი

შესამჩნევად მიიწევს სულიერი, ზნეობრივი სფეროსაკენ. პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომლის წინაშე გაიელვა რუხმა ფერმა, როგორც ბიურგერული, პატრიციული შენობების განუყოფელმა ნაწილმა, საშუალებას აძლევს ტონის გააკეთოს გარკვეული დასკვნა: "***Diese grauen Giebel*** waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte". ტონი ბუდენბროკისათვის რუხი ფერი არის სიხარულისა და სიამაყის მომგვრელი, ეს არის ის, რისგანაც საზეიმოდ ძგერს მისი გული, ეს არის ის, რაც გამსჭვალულია მისი ოჯახის სულისკვეთებით და რაც მას თრთოლვას ჰგვრის (მანი 1988:161). რუხი კედლების ერთი დანახვა და ტონი მშვიდდება: „ტონი აღარ ტიროდა... ამ ქუჩების... დანახვაზე განშორების სევდა თითქმის მიუყუჩდა...“. აღვნიშნოთ ეს უკანასკნელი, როგორც „ფსიქოლოგიური სიტყვათა რიგი“ და ტონის სულიერ სამყაროში მომხდარი გარდატეხა წარმოვადგინოთ შემდეგი სქემის სახით:



სწორედ რუხი ფერი იყო ტონი ბუდენბროკისათვის ერთ-ერთი ბიძგი მისი შემდგომი გადაწყვეტილებისათვის, როდესაც ის უარს ამბობს თავის სიყვარულზე და საგვარეულო ფირმის ავტორიტეტისა და პრესტიჟის შენარჩუნების მიზნით თანხმდება მისთვის არასასურველ ქორწინებაზე გრიუნლიჰთან.

რუხი ფერი და ბიურგერული პატრიციული სახლები, როგორც მისი მატერიალური გამოხატულება, რაც ესოდენ დიდ ზემოქმედებას ახდენს ტონი ბუდენბროკზე, პერსონაჟის აღქმაში ***სამი რაკურსით*** წარმოგვიდგება. თუმცა ფერი გამოიყენება ტრადიციული მნიშვნელობით, მისი შემოტანა მრავალპლანიანია, სტერეოსკოპიული, ექსპრესიულ-დინამიკური. ე. ი. ფერის მოწოდება არატრადიციულია.

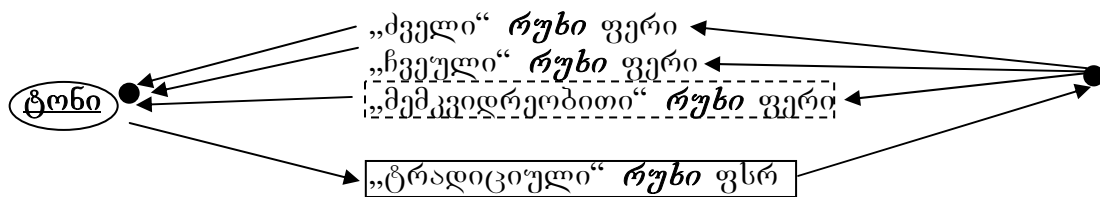


Das Alte – ეს არის ის, რაც არსებობს ობიექტურად, პერსონაჟის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად, მისი თანამონაწილეობის გარეშე; ეს არის აქტიური, დამოუკიდებელი „ძველი“ რუხი ფერი.

Das Gewohnte – ეს არის ის, რაც აისახება პერსონაჟის ცნობიერებაში და მის სუბიექტურ შეგრძნებას წარმოადგენს; ეს არის „ჩვეული“ რუხი ფერი.

Das Überlieferte – ეს არის ის, რაც ხორციელდებოდა წარსულში გარკვეული დროის განმავლობაში, ხორციელდება აწმყოში, მოცემულ მომენტში და განხორციელდება ან, ყოველ შემთხვევაში, უნდა განხორციელდეს შემდგომში, მომავალში. ის დამოკიდებულია როგორც ობიექტურ, ასევე სუბიექტურ ფაქტორებზე; ეს არის „მემკვიდრეობითი“ რუხი ფერი – ბუდენბროკების გვარის მომავალი.

რუხი ფერის *სამივე რაკურსი*, თითოეული ცალ-ცალკე და თავისებურად ზემოქმედებენ რა ტონი ბუდენბროკის ცნობიერებაზე, ორგანულად ერწყმიან ერთმანეთს და ერთიანდებიან *ერთ რუხ ფერით* გამაში.



ყველაზე მნიშვნელოვან რგოლს სიტყვათა ამ რიგში, ჩვენი აზრით, „მემკვიდრეობითი“ რუხი ფერი წარმოადგენს, რომლის ამოვარდნას ან დაკარგვას (ე. ი. მომავლის დაკარგვას) მივყავართ აღნიშნული რიგის მთლიანობის დარღვევამდე, კერძოდ ბუდენბროკების გვარის დაცემასა და გადაგვარებამდე – *Verfall*-ამდე.

ფუნქციონალური პლანით ჩვენ ვხედავთ ბუდენბროკების ამ მომავალს საკვლევო სემანტიკური მონაკვეთის *მეორე და მესამე ფრაგმენტებში*, სადაც რეციპიენტად ამ გვარის მეოთხე თაობის წარმომადგენელი – ჰანო ბუდენბროკი – გვევლინება.

ფრაგმენტი მეორე

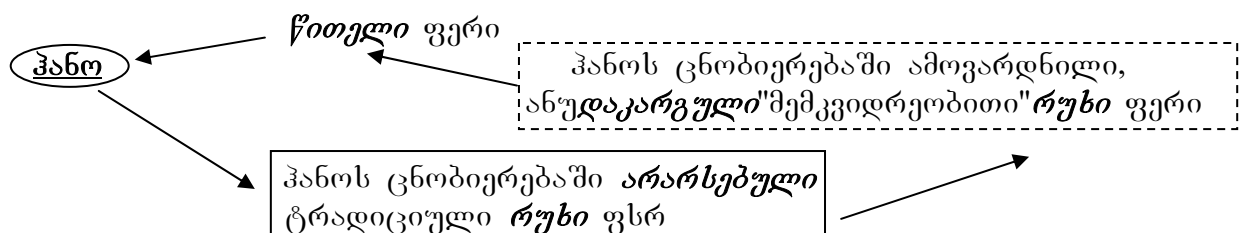
ქვემოთ მოყვანილ *მეორე ფრაგმენტში* ფერის სუბიექტური აღქმა გმირის მიერ საინტერესოა იმით, რომ ავტორი დაწვრილებით ასახავს იმავე ზემომოყვანილ ქალაქურ პეიზაჟურ ჩანახატს პეიზაჟის დეტალების ისეთივე დაწვრილებითი

ჩამოთვლით: "... Er [Hanno] wollte sich der See und des Kurgartens erinnern... Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld, der Wagen erreichte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, wo Onkel Weinschenk saß, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg, ließ die Breite Straße zurück und fuhr bremsend die stark abfallende Fischergrube hinunter ... Da war *die rote Fassade* mit dem Erker und *den weißen Karyatiden* ..." [Mann 1963: 565] (ხაზგასმა ჩვენია – ნ. კ.). მაგრამ ოდიოგანვე არსებული *რუხი სახლები* თავიანთი წოწოლა სახურავებით პერსონაჟის თვალთახედვის მიღმა რჩება: ეს სახლები არსებობენ, მაგრამ ისინი არ იპყრობენ ჰანოს ყურადღებას, რომელიც ვერ ამჩნევს *რუხ ფერს*, რადგანაც მისთვის ბიურგერულ პატრიციულ ტრადიციას არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს. რუხი ფერი მისთვის იმ სამყაროს ფერია, სადაც ის მიჰყავთ ტრავეშიუნდედან; ეს იმ სამყაროს ფერია, რომელიც აღსავსეა სასოწარკვეთილებით, ნაღველით, აღსავსეა შიშით, მასზე გადამტერებული ჰაგენშტრომებითა და მამის მოთხოვნებით [ფანჯიკიძე 1988: 653]; ეს არის უხეში ყოველდღიური ცხოვრება (იქვე:655). სამაგიეროდ ჰანო ამჩნევს წითელ ფერს (თავისი სახლის ფასადის ფერს) და მასთან კონტრასტულ – თეთრს. *წითელი ფერი* – ფსიქოლოგიური, აქტიური, ხასხასა, მაჟორული – იპყრობს ნორჩი ბუდენბროკის ყურადღებას. მისი გული, „*ზღვის რუდუნებითა და მისგან მოგერილი სიმშვიდით აღვსილი*“ (იქვე:653), ინსტინქტურად, შეუცნობლად ესწრაფვის წითელს და *არა რუხ* ფერს.

ამ ფრაგმენტის მხატვრული დომინანტები ასეთია:

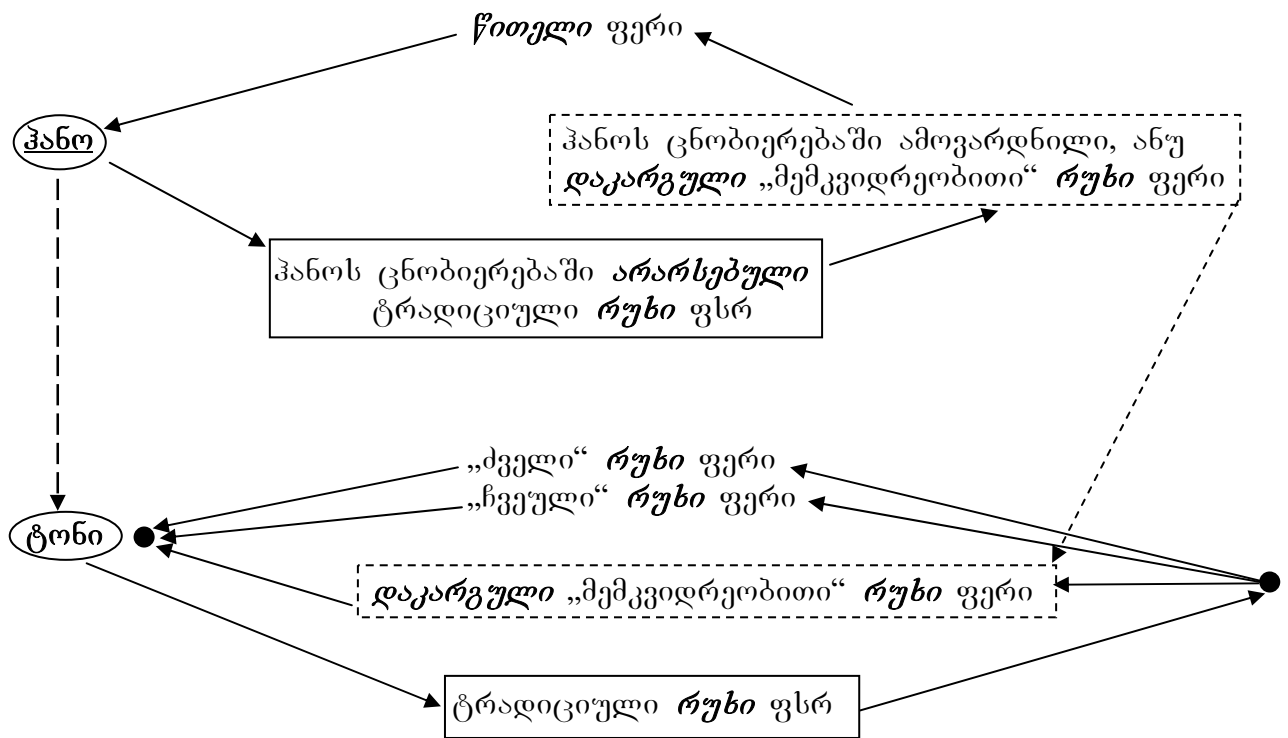
ჰანო – ჰანოს ცნობიერებაში რეალური ტრადიციული *რუხი ფერის არარსებობა – წითელი ფასადი* ... თეთრი კარიატიდებით.

ვერ ამჩნევს რა *რუხ* ფერს – ბიურგერობის ატრიბუტს, ჰანო ამით უარს ამბობს პატრიციულ ტრადიციაზე, რომელსაც ბუდენბროკების ოჯახი ემყარება, უარს ამბობს თავისი გვარის მომავალზე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჰანოს ცნობიერებაში არარსებული ტრადიციული რუხი ფერის *მესამე* რგოლი („*მემკვიდრეობით*“ რუხი ფერი) ამოვარდნილია ერთიანი ჯაჭვიდან.



ჰანოს ცნობიერებაში არარსებული აღნიშნული რგოლის ამოვარდნას ავტომატურად მიყვავართ ტონი ბუდენბროკის ცნობიერებაში გარდატეხილი რეალურად არსებული ტრადიციული რუხი ფერის ასევე *მესამე* რგოლის ამოვარდნა-დაკარგვამდე, რითაც ირღვევა ხსენებული რუხი ფერითი სიტყვათა რიგის მთლიანობა.

წარმოვადგინოთ ეს სქემის სახით:



ამრიგად, ზემოთ განხილულ ორ ფრაგმენტში რუხი ფერითი სიტყვათა რიგის არსებობა/არარსებობა მეტყველებს პერსონაჟთა გარკვეულ პოზიციაზე პატრიციული ბიურგერობისა და მისი *Verfall*-ისადმი. მოყვანილ ფრაგმენტებში აიგება და ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი ფერის ორი ასპექტი: *არსებული ტრადიციული რუხი ფსრ* და *არარსებული ტრადიციული რუხი ფსრ*, აქა-იქ ლაიტმოტივურად ჩასმულნი ერთსა და იმავე ქალაქურ პეიზაჟში, რომელსაც ორივე პერსონაჟი სხვადასხვაგვარად აღიქვამს. ტონი ბუდენბროკის მიერ *რეალურად აღქმული რეალურად არსებული რუხი ფერის დეტალი* ჰანოს ცნობიერებაში ტრანსფორმაციას განიცდის და თავისებურ, მისთვის *არარსებულ რუხ ლაიტმოტივად* გარდაიქმნება.

ფრაგმენტი მესამე

რუხ ფერით სიტყვათა რიგს თითქოს ასრულებს *მესამე ფრაგმენტი*, რომელიც მოთავსებულია ნაწარმოების ერთ-ერთ ბოლო თავში, სადაც უკვე მოწიფული, მეთექვსმეტე წელიწადში მყოფი ჰანოს აღქმაში შენობის კედლის რუხი ფერი

ასოციაციით უკავშირდება მისი ოჯახის დაცემას: "Hanno ließ seine Bücher... in der Schale zurück... ging ins Wohnzimmer, um seine Mutter zu begrüßen. Sie las in *einem gelb gehefteten Buche*. Während er über den Teppich schritt, blickte sie ihm mit ihren braunen, nahe beieinanderliegenden *Augen* entgegen, in deren Winkeln *bläuliche Schatten* lagerten...

Er ging in sein Zimmer hinauf ... wusch sich und aß. Als er fertig war, nahm er aus dem Pulte ein Päckchen *jener kleinen, scharfen russischen Zigaretten* [mit gelbem Mundstück – ჩამატება ჩვენია, ნ. კ.], die ihm ebenfalls nicht mehr unbekannt waren, und begann zu rauchen. Dann setzte er sich ans Harmonium und spielte etwas sehr Schwieriges, Strenges, Fugiertes, von Bach. Und schließlich faltete er die Hände hinter dem Kopf und blickte zum Fenster hinaus in den lautlos niedertaumelnden Schnee. Es gab da sonst nichts zu sehen. Es lag kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr unter seinem Fenster. Die Aussicht wurde durch die *graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten*" (Mann 1963: 663) (ხაზგასმა ჩვენია – ნ. კ.).

ეს ფრაგმენტი მიუთითებს გამოსახულების პლანის შეცვლა-გადატანაზე: გერდა და მისი ვაჟი ახალ ადგილზე ცხოვრობენ; თომას მანმა გამოსტაცა ჰანო მშობლიურ ბიურგერულ-პატრიციულ ბუდეს და მოათავსა ის უცხო გარემოცვაში, სადაც ჰანო ბიურგერობას თითქოს შორიდან უყურებს. გარე პლანი შიგა, ფსიქოლოგიური პლანით ივსება; შუა კონტექსტში გამოსახულების პლანი ოთახიდან გარეთ გადაიტანება. ფრაგმენტი მოცემულია აგრეთვე სხვა სიტყვათა რიგების მეშვეობით: ესენია საგნობრივ-ფერითი, მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური, პეიზაჟური სიტყვათა რიგები.

ტექსტის ამ მონაკვეთის მხატვრული დომინანტებია:

ჰანო – გერდა – *ყვითელყდიანი წიგნი* – *Augen ... bläuliche Schatten* („თვალები მოღურჯო ჩრდილებით“) – პატარა რუსული [ყვითელმუნდშტუკიანი სიგარეტები – ბახის... ძნელი, მკაცრი ფუგა – თოვლის ფანტელები – ბურუსი იდგა – აღარ მოჩანდა კოსტა ბალი – *die graue Seitenwand der benachbarten Villa* („მეზობლად მდებარე ვილას რუხი კედელი“) – ხედს ფარავდა...

ჰანოს მიერ მამისაგან გადმოღებული მაგარი რუსული *ყვითელმუნდშტუკიანი* სიგარეტები (მუნდშტუკის ფერი აქ დასახელებული არ არის და მაშასადამე ყვითელი ფერი გვევლინება როგორც ასოციაციური) უკავშირდებიან აზრს ბუდენბროკების *Verfall*-ის შესახებ. ჰანოს მიერ ბახის *ძნელი ფუგის* დაკვრა მიუთითებს გმირის ასეთივე რთულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე. ჰანოსათვის

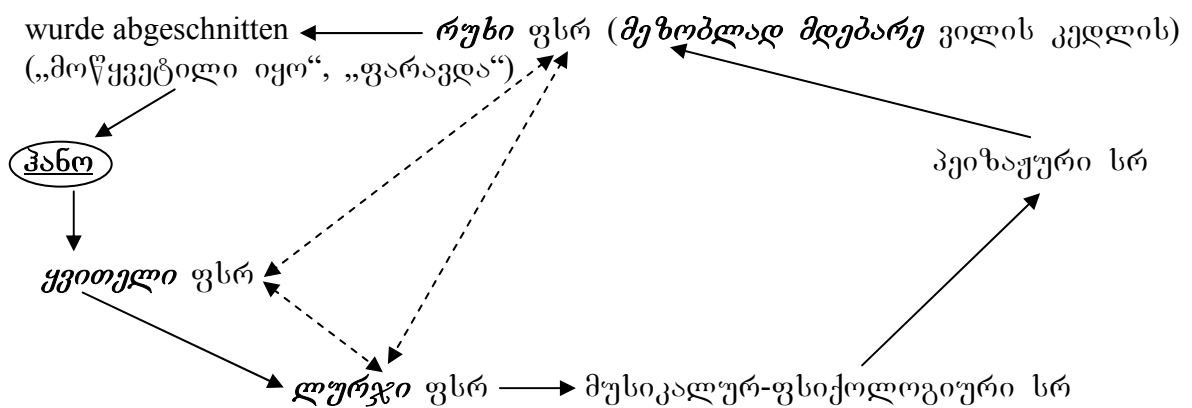
ესოდენ *ჩვეული მობუტბუტე შადრვენიანი კოხტა ბაღის აღარარსებობა* და *თოვლის ფანტელების უხმოდ დაშვება* მისი გარემომცველი ცხოვრების – ბიურგერობის ცხოვრების – *გამოცარიელებულობისა* და *გაყინვის ნიშანია*, რასთანაც დაკავშირებით მსხვილადაა მოცემული: *"Es gab da sonst nichts zu sehen"* („ბურუსი იდგა“, „სხვა აღარაფერი მოჩანდა“). ფრაგმენტის ბოლო, დასკვნითი აკორდია *მეზობლად მდებარე ვილის რუხი კედელი*, რომელიც „ხედს...ფარავდა“. კედლის რუხ ფერს ჰანო ამჯერად ამჩნევს, რადგანაც ის უკვე არ არის ბიურგერული, პატრიციული ყაიდის სამყაროსა და სიმტკიცის განსახიერება. „*რუხი კედელი*“ – ეს არის სწორედ ბუდენბროკების ოჯახის ის მომავალი, რომელზეც ოცნებობდა და რომლის ღრმად სწამდა ტონი ბუდენბროკს და რომელიც ჰანოსათვის და, მაშასადამე, მთელი ბუდენბროკების გვარისათვის არ შედგა. ეს არის **"die graue Zukunft"** (Ленин 1980:569) („*უღიმღამო მომავალი*“) – ბუდენბროკთა გვარის „უღიმღამო, შავბნელი მომავალი“, გამოუვალობა და უსაშველობა, ეს არის *Verfall*-ი. წრე შეიკრა. აქ აქცენტი ფერიდან გადაინაცვლებს ზმნაზე **"wurde ... abgeschnitten"** („*მოწყვეტილი იყო*“, „*ფარავდა*“), რომელიც ხაზს უსვამს იმას, რომ ბუდენბროკების ოჯახის უკანასკნელი წარმომადგენელი და, მაშასადამე, მისი სახით ყველა ბუდენბროკი საბოლოოდ არის მოწყვეტილი ცხოვრებას, რეალურ სამყაროს. გარდა ამისა, რუხი ფერი იძენს აგრეთვე უფრო გლობალურ მნიშვნელობას: *მეზობლად მდებარე ვილის რუხი კედელი* თითქოს მოასწავებს მთელი გერმანული პატრიარქალური ბიურგერობის მზის ჩასვენებასაც. იქმნება რუხი ფერთი *ლაიტმოტიური ჯაჭვი*:

- *ტრადიციული ბიურგერული რუხი ფერი* (ტონი ბუდენბროკის მიერ რეალურად აღქმული რეალურად არსებული რუხი ფერი) → *არარსებული ტრადიციული რუხი ფერი* (ჰანოს ცნობიერებაში არარსებული, თავისებური რუხი ფერი) → *ბუდენბროკების Verfall-ის რუხი ფერი* (ჰანოს მიერ აღქმული რუხი ფერი) → *გლობალური მნიშვნელობის ბიურგერული Verfall-ის რუხი ფერი* (ჰანოს მიერ აღქმული რუხი ფერი)

ტონი ბუდენბროკის მიერ რეალურად აღქმული რეალურად არსებული რუხი ფერის დეტალი ჰანოს ცნობიერებაში ტრანსფორმაციას განიცდის და თავისებურ, მისთვის *არარსებულ რუხ ლაიტმოტივად* გარდაიქმნება.

აქვე უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ამ ფრაგმენტში **რუხი** ფსრ-თან ერთად **ყვითელი** ფსრ-ის (პატარა რუსული მაგარი [ყვითელმუნდშტუკიანი] სიგარეტები + ყვითელყდიანი წიგნი) და **ლურჯი** ფსრ-ის (მოლურჯო ჩრდილები) დეტალების არსებობა მიუთითებს იმაზე, რომ სამივე ეს **Verfall**-ის ნიშნის მატარებელი სიტყვათა რიგი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე და კიდევ უფრო აძლიერებენ ერთმანეთთან მიმართებაში მათში ჩადებული **Verfall**-ის მნიშვნელობას, რაც საფუძველს იძლევა განვიხილოთ ყვითელი, ლურჯი და რუხი ფსრ ერთიან **ყვითელ-ლურჯ-რუხ** ფერით რიგად, რომლის დეტალები აღწევენ ერთმანეთში და ერთობლიობაში ქმნიან **Verfall**-ის მთლიან სურათს.

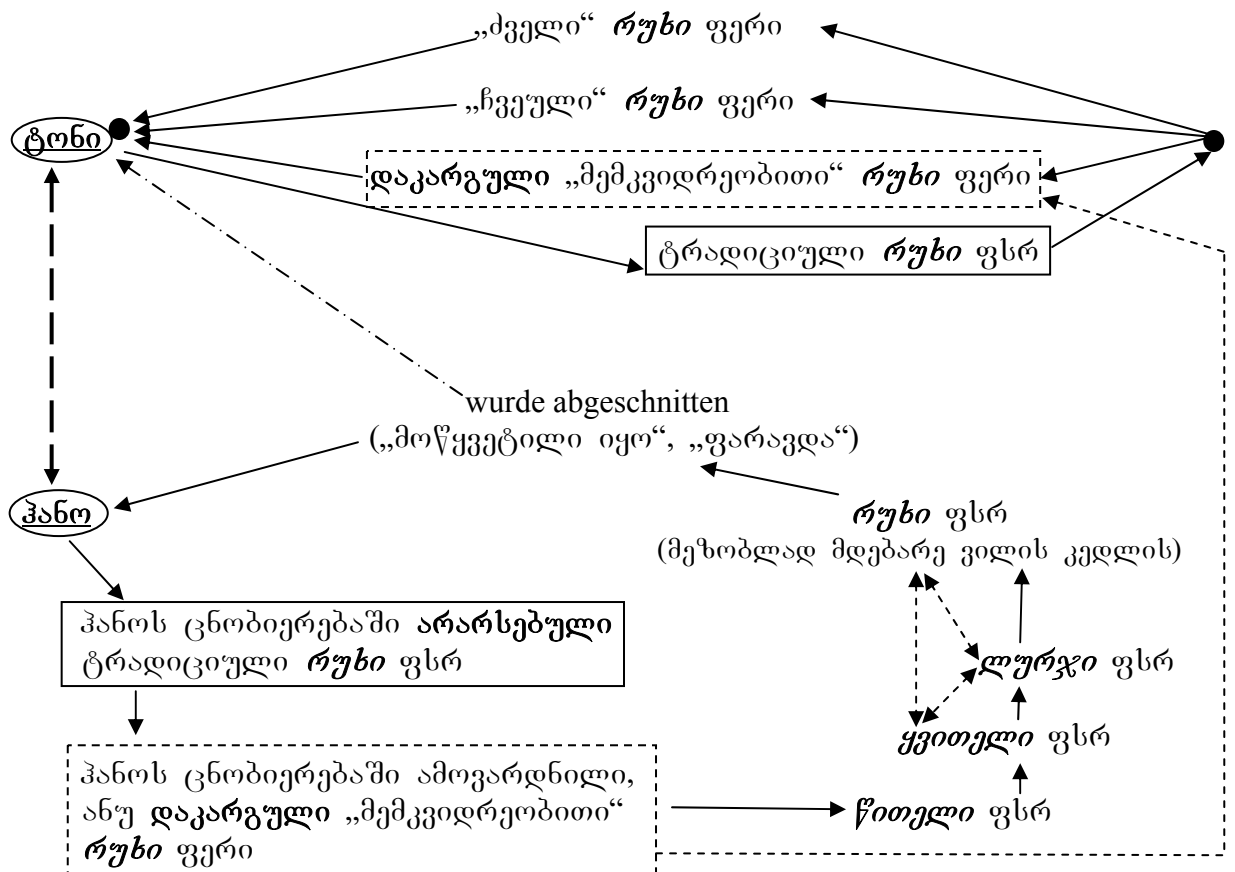
ფრაგმენტის სქემა ასეთი იქნება:



გამოვეყნოთ ძირითადი საყრდენი წერტილები, რომლებიც სამივე ზემოთ განხილულ ფრაგმენტს ერთიან სემანტიკურ მონაკვეთში აერთიანებენ:

ტონი – **ნაცრისფერფრონტონიანი** სახლები – ეს **რუხი** ფრონტონები – ძველი, ჩვეული და მემკვიდრეობითი – **ჰანო** – ჰანოს ცნობიერებაში რეალური ტრადიციული **რუხი** ფერის არარსებობა – **წითელი** ფასადი... თეთრი კარიატიდებით – **ჰანო** – გერდა – **ყვითელყდიანი** წიგნი – Augen ... **bläuliche Schatten** („თვალები **მოლურჯო** ჩრდილებით“) – რუსული [ყვითელმუნდშტუკიანი] სიგარეტები – ბურუსი იდგა – მეზობლად მდებარე ვილის **რუხი** კედელი – ხედს... ფარავდა.

შევეცადოთ წარმოვადგინოთ ზემომოყვანილი შემდეგი სქემის სახით ფერითი სიტყვათა რიგების საფუძველზე:



როგორც ვხედავთ, **რუხი** ფერის, როგორც დეტალისა და აგრეთვე დინამიკური სტრუქტურის მოძრავი რგოლის, მეშვეობით, რომელიც ტონი ბუდენბროკისათვის ბიურგერობის განსახიერებაა და რომელიც ლაიტმოტივურად გასდევს რომანის მთელ ტექსტობრივ სივრცეს, ავტორს მიყვავართ იმ აზრამდე, რომ ჰანოსათვის, რომელიც ვერ ამჩნევს აღნიშნულ ფერს, პატრიარქალური პატრიციული ბიურგერობის ტრადიციას არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს. მაშასადამე, მისი აღქმით ეს ტრადიციული რუხი ფერი არ არის საჭირო, ტრადიციაც არ არის საჭირო, ბიურგერობაც არ არის საჭირო და იგი კვდება.

ამრიგად, ჩვენ ვასკენით, რომ ფერები, როგორც მხატვრული სტრუქტურის მიკროელემენტები, წარმოადგენენ „ბუდენბროკების“ ტექსტის განუყოფელ ნაწილს, განუწყვეტლივ ჩნდებიან და მეორდებიან ნაწარმოებში და სხვა დეტალებთან ერთად, ლაიტმოტივებად ქცეულნი, განაპირობებენ თ. მანის „ბუდენბროკების“ მხატვრულ მთლიანობას.

● სინათლე – სიბნელე

ჩვენი ნაშრომის მე-3 თავში, პერსონაჟთა ქმედების ამსახველ დეტალთა ჯგუფში ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდით მოკლედ განხილული გვაქვს სიტუაცია “პატარა სინათლის” ჩაქრობასთან შესახებ. ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით მკვლევარ მარიეტა კურგინიანს მოჰყავს ავტორისეული რემარკა: “მოხუცმა უკანასკნელი *სინათლე* ჩააქრო. სვეტებიანი საღარბაზო *წყვილადში* გაიარეს”, შემდეგ ის წერს: “მთელი საუბრის აშკარად ფსიქოლოგიურ ანტურაჟთან დაკავშირებით, რომელიც მიმდინარეობს საოჯახო წვეულების შემდეგ, ღამით, სიბნელეში, ეს “ჩამქრალი უკანასკნელი სინათლე განსაკუთრებულად მეტყველია: ის არ შეიძლება რომ არ აღიქვას, როგორც სიმბოლო-მინიშნება: იოჰან ბუდენბროკმა მტკიცე, ნებაყოფლობითი გადაწყვეტილება მიიღო – ჩააქროს ანთებული “პატარა სინათლე”, რომელიც არ არის საჭირო მისი სახლის, ოჯახის, გარემოს სივრცეში ორიენტირებისათვის” (Кургина 1975:130). და შემდეგ ის ასკვნის: “აი ასე პირდაპირ რომანის დასაწყისში, სცენაში, რომელიც უშუალოდ მოსდევს წვეულების აღწერას, დასახულია არჩევანის სიტუაცია, რომელშიც აღმოჩნდება გმირი” (იქვე).

ამრიგად, მ. კურგინიანის თანახმად, რომანის გმირის მიერ (იოჰან ბუდენბროკ უფროსი) თავისი პოზიციის საბოლოო არჩევანის მომენტი („სინათლის ჩაქრობა“, ე.ი. ნათესაური, ადამიანური გრძნობის ჩახშობა მისი უფროსი ვაჟის გოტჰოლდის მორიგ მოთხოვნასთან დაკავშირებით) დაფიქსირებულია მხოლოდ და მხოლოდ მოყვანილ ეპიზოდში ნაწარმოების პირველი ნაწილის დასკვნითი თავიდან, კონკრეტულად კი ამ თავის სულ ბოლო ნაწილში; მოცემული ეპიზოდის წინ განლაგებული ტექსტის 40 გვერდი გამოკვლეული არ არის. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ მთელი პირველი თავის სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის შედეგად დეტალებისა და ლაიტმოტივების კონტექსტში შეიძლება გამოვლინდეს აღნიშნული საკითხის ფიქსირების სხვა მომენტებიც. ვინაიდან „პატარა სინათლის ჩაქრობა“, რომელსაც მ. კურგინიანი აღიქვამს როგორც “სიმბოლო-მინიშნებას”, ლოგიკურად გულისხმობს სიბნელის, წყვილადის დადგომას (იხ. *სიბნელის, წყვილადის* დეტალი საწყის ფრაგმენტში), ჩვენ, ჩვენის მხრივ, ვაფიქსირებთ სიბნელის დეტალს, როგორც ფულადი კაპიტალის გამარჯვებას ადამიანურ გრძნობებზე, რასაც გარდაუვალად მიყვავართ ოჯახის დაცემისაკენ. მოყვანილ მანისეულ ციტატაში ჩვენ გამოვყოფთ შემდეგ ანტითეზას: *პატარა სინათლე*

(სიმბოლური მნიშვნელობით „ნათესაური გრძნობა, ადამიანური გრძნობები, თანაგრძნობა“) – *სიბნელე, წყვდიადი* (სიმბოლური მნიშვნელობით „ბიურგერული ანგარიშიანობა, ფირმა, ფული“). თვალი გაგადევნოთ ამ ორი დეტალის მოძრაობას ფრაგმენტებში სიტყვათა რიგების ასპექტში „ბუდენბროკების“ პირველი თავის მთელ ტექსტობრივ სივრცეში, მათი თანდათანობითი ფიქსირებისა და გამოყენების სისშირის დადგენის მიზნით, აგრეთვე ლაიტმოტივების წარმოშობის მიზნით. პირველ სიტყვათა რიგში საერთო მნიშვნელობით „*სინათლე*“ („პატარა სინათლე“) შეყვანილია არა მხოლოდ წმინდა „სინათლის“ დეტალები, არამედ საგნობრივ-სინათლის დეტალები; მეორე სიტყვათა რიგში საერთო მნიშვნელობით „*სიბნელე*“ შედის როგორც დეტალები, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ ამ მნიშვნელობას, ასევე საგნობრივი და ბუდენბროკების გვარის დაცემის უშუალო მნიშვნელობის მქონე დეტალებიც.

ფრაგმენტი I

*Durch eine Glastür, den Fenstern gegenüber, blickte man in das Halbdunkel einer Säulenhalle hinaus, während sich linker Hand vom Eintretenden die hohe, weiße Flügeltür zum Speisesaale befand. An der anderen Wand aber knisterte, in einer halbkreisförmigen Nische und hinter einer kunstvoll durchbrochenen Tür aus Schmiedeeisen, **der Ofen** (Mann 1990.Bd.1: 12)* (აქ და ქვემოთ გამოყოფილია ჩვენს მიერ – ნ.კ.; პირველი, *სინათლის* რიგის წევრები აწინიშნება შავი შრიფტით, ხოლო მეორე რიგისა – *ხაზით*).

მოცემულ ფრაგმენტში დაფიქსირებულია ორივე სიტყვათა რიგის წევრები თანაბარი თანაფარდობით: პირველი რიგი – ერთი სიტყვა-დეტალი *in das Halbdunkel* (ნახევრად სიბნელეში, ბინდში) და მეორე რიგი – ერთი სიტყვა-დეტალი *der Ofen* (ღუმელი).

შემდეგ ფრაგმენტებში შეიმჩნევა როგორც თანაბარი, ასევე არათანაბარი თანაფარდობა სიტყვათა რიგების წევრებისა – ეს როდესაც რომელიმე სიტყვათა რიგი პრევალირებს.

ფრაგმენტი II

... und man saß nun, gegen vier Uhr nachmittags, in der sinkenden Dämmerung und erwartete die Gäste ... (Mann 1990.Bd.1: 13).

ფრაგმენტი III

*Mamsell Jungmann steckte die Fenstervorhänge übereinander, und bald lag das Zimmer **in dem** etwas unruhigen, aber diskreten und angenehmen **Licht der Kerzen des Kristallkronleuchters und der Armleuchter**, die auf dem Sekretäre standen (Mann 1990.Bd.1: 17).*

ფრაგმენტი IV

*Der Konsul barg das Papier in der Brusttasche, bot seiner Mutter den Arm, und nebeneinander überschritten sie die Schwelle zum **hellerleuchteten** Speisesaal, wo die Gesellschaft mit der Placierung um die lange Tafel soeben fertig geworden war (Mann 1990.Bd.1: 22).*

ფრაგმენტი V

*... und in jedem Winkel des Zimmers **brannten auf einem** hohen, vergoldeten **Kandelaber acht Kerzen**, abgesehen von denen, die **in silbernen Armleuchtern** auf der Tafel standen (Mann 1990.Bd.1: 22).*

ფრაგმენტი VI

“... Mit ‘Ratenkamp & Comp.’ fing es damals an, aufs glänzendste bergauf zu gehen ... Traurig, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren ...“

“Er war wie gelähmt”, sagte der Konsul. Sein Gesicht hatte einen düsteren und verschlossenen Ausdruck angenommen (Mann 1990.Bd.1: 23-24).

ფრაგმენტი VII

*Die **Kerzen brannten** langsam, langsam **hinunter** und ließen dann und wann, wenn ihre **Flammen** im Luftzuge zur Seite **flackerten**, einen feinen Wachskeruch über die Tafel hinwehen (Mann 1990.Bd.1: 31).*

ფრაგმენტი VIII

*Nun kam, in zwei großen Kristallschüsseln, der ‚Plettenpudding‘, ein schichtweises Gemisch aus Makronen, Himbeeren, Biskuits und Eiercreme; am unteren Tischende aber **begann es aufzuflammen**, denn die Kinder hatten ihren Lieblings-Nachtisch, den **brennenden Plumpudding** bekommen (Mann 1990.Bd.1: 33).*

ფრაგმენტი IX

... und wahrhaftig, dort im Halbdunkel, auf der runden Polsterbank, ... saß, lag oder kauerte der kleine Christian und ächzte leise und herzbrechend (Mann 1990.Bd.1: 36).

ფრაგმენტი X

Ähnlich wie im Landschaftszimmer **brannte** hier hinter einem Messinggitter **der Ofen** (Mann 1990.Bd.1: 40).

ფრაგმენტი XI

Das gelbe Licht der Öllampen, die vorm Hause auf Stangen **brannten** und weiter unten an dicken, über die Straße gespannten Ketten hingen, **flackerte** unruhig ... Die Marienkirche, dort drüben, lag ganz in Schatten, Dunkelheit und Regen gehüllt (Mann 1990.Bd.1: 43-44).

ფრაგმენტი XII

Konsul Buddenbrook stand ... lauschte den Schritten, die in den menschenleeren, nassen und matt beleuchteten Straßen verhallten (Mann 1990.Bd.1: 44).

ფრაგმენტი XIII

Er ging hinauf, und noch in der dunklen Säulenhalle machte seine Hand eine Bewegung nach der Brusttasche, wo das Papier knisterte. Dann trat er in den Saal, in dessen einem Winkel noch **Kerzenreste auf einem der Kandelaber brannten** und die abgeräumte Tafel **beleuchteten** (Mann 1990.Bd.1: 44-45).

ფრაგმენტი XIV

Seine rüstige Gestalt, an der nur die gepuderte Perücke und das Spitzenjabot **weiß aufleuchtete**, hob sich matt und unruhig **beleuchtet** von dem Dunkelrot der Fenstervorhänge ab (Mann 1990.Bd.1: 45).

ფრაგმენტი XV

Während sein rosiges Gesicht sich mehr und mehr verdüsterte, zerriß er mit einem Finger das Siegel, entfaltete rasch das dünne Papier, wandte sich schräge, daß die Schrift **vom Kandelaber aus beleuchtet** ward, und führte einen energischen Schlag mit dem Handrücken darauf (Mann 1990.Bd.1:45-46).

ფრაგმენტი XVI

*Der alte Herr ergriff den langen Kerzenlöscher, der beim Fenster lehnte, und ging stramm und erzürnt am Tische entlang in den entgegengesetzten Winkel, zum **Kandelaber** (Mann 1990.Bd.1: 47).*

ფრაგმენტი XVII

*Eine Flamme nach der anderen verschwand ohne Auferstehen unter dem kleinen Metalltrichter, der oben an der Stange befestigt war. **Es brannten** nur noch **zwei Kerzen**, als der Alte sich wieder nach seinem Sohne umwandte, den er dort hinten kaum zu erkennen vermochte (Mann 1990.Bd.1: 48).*

ფრაგმენტი XVIII

Johann Buddenbrook kam zornig herbei, den Kerzenlöscher hinter sich her schleifend (Mann 1990.Bd.1: 48).

ფრაგმენტი XIX

*Johann Buddenbrook spähte, gestützt auf die Löschstange, aufmerksam in das unruhige Halbdunkel hinein, um den Gesichtsausdruck des Sohnes zu erforschen. **Die vorletzte Kerze war heruntergebrannt und von selbst erloschen**; nur **eine flackerte** noch, dort hinten (Mann 1990.Bd.1: 49).*

ფრაგმენტი XX

“Vater ... Aber, Vater, diese böse Feindschaft mit meinem Bruder, deinem ältesten Sohne ... Es sollte kein heimlicher Riß durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben ... Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür ...” (Mann 1990.Bd.1: 49-50).

ფრაგმენტი XXI

*Es entstand eine Pause; **die letzte Flamme senkte sich tiefer und tiefer** (Mann 1990.Bd.1: 50).*

ფრაგმენტი XXII

“Was machst du, Jean?” fragte Johann Buddenbrook. “Ich sehe dich gar nicht mehr.” (Mann 1990.Bd.1: 50).

ფრაგმენტი XXIII

“Ich rechne”, sagte der Konsul trocken. **Die Kerze flammte auf**, und man sah, wie er gerade aufgerichtet und mit Augen, so kalt und aufmerksam, wie sie während des ganzen Nachmittags noch nicht dareingeschaut hatten, fest **in die tanzende Flamme** blickte.– “...Nein, Papa!” beschloß er mit einer energischen Handbewegung und richtete sich noch höher auf. “Ich muß Ihnen abraten, nachzugeben!” (Mann 1990.Bd.1: 50).

ფრაგმენტი XXIV

“Na also! Punktum! N'en parlons plus! En avant! Ins Bett!” (Mann 1990.Bd.1: 50).

ფრაგმენტი XXV

Das letzte Flämmchen verlosch unter dem Metallhütchen. In dichter Finsternis schritten die beiden durch die Säulenhalle, und draußen, beim Ausgang zum zweiten Stocke, schüttelten sie einander die Hand (Mann 1990.Bd.1: 50).

ფრაგმენტი XXVI

Der Konsul stieg die Treppe hinauf in seine Wohnung, und der Alte tastete sich am Geländer ins Zwischengeschoß hinunter. Dann lag das weite alte Haus wohlverschlossen in Dunkelheit und Schweigen. Stolz, Hoffnungen und Befürchtungen ruhten, während draußen in den stillen Straßen der Regen rieselte und der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff (Mann 1990.Bd.1: 50-51).

გავაერთიანოთ ორივე რიგი ერთ ანტითეზურ **სინათლე-სიბნელის** რიგად ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, რომელშიც სხვა სიტყვათა რიგების სიტყვებიც ერთვებიან:

in das Halbdunkel – **der Ofen** – in der Dämmerung – sinkenden – etwas unruhigen– **in dem Licht** – **der Kerzen**– **des Kristallkronleuchters**– **der Armleuchter** – **hellerleuchteten** – **brannten** – **auf einem Kandelaber** – **acht Kerzen**– **von denen**– **in silbernen Armleuchtern**– **Traurig** – **dieses Sinken der Firma** – **wie gelähmt**– düsteren – verschlossenen Ausdruck– **Die Kerzen** – **brannten hinunter** – **Flammen** – **flackerten** – **begann es aufzuflammen** – **brennenden** – im Halbdunkel – **brannte** – **der Ofen** – **Das gelbe Licht** – **der Öllampen** – **die brannten** – **flackerte** – **unruhig** – in Schatten, Dunkelheit und Regen – matt – **beleuchteten**

– *dunklen* – *Kerzenreste* – *auf einem der Kandelaber* – *brannten* – *beleuchteten* – *weiß aufleuchtete* – *matt* – *unruhig* – *beleuchtet* – *von dem Dunkelrot* – *mehr und mehr verdüsterte* – *vom Kandelaber aus* – *beleuchtet* – *Kerzenlöscher* – *zum Kandelaber* – *Eine Flamme* – *verschwand* – *ohne Auferstehen* – *unter dem kleinen Metalltrichter* – *Es brannten* – *zwei Kerzen* – *kaum zu erkennen vermochte* – *den Kerzenlöscher* – *auf die Löschstange* – *in das Halbdunkel hinein* – *unruhige* – *Die vorletzte Kerze* – *war heruntergebrannt* – *von selbst erloschen* – *eine flackerte* – *diese böse Feindschaft– kein heimlicher Riß* – *das Übel–die letzte Flamme* – *senkte sich tiefer und tiefer–* *“Ich sehe dich gar nicht mehr.”* – *“Ich rechne”* – *Die Kerze* – *flammte auf* – *mit Augen, so kalt und aufmerksam* – *in die tanzende Flamme* – *“Ich muß Ihnen abraten, nachzugeben!”* – *“Na also! Punktum!”* – *Das letzte Flämmchen–verlosch* – *unter dem Metallhütchen* – *In dichter Finsternis* – *der Alte tastete sich* – *wohlverschlossen* – *in Dunkelheit und Schweigen* – *der Regen rieselte– der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff*

მოყვანილი ფრაგმენტებისა და სიტყვათა რიგების ანალიზის შედეგად იკვეთება შემდეგი სურათი. სიტყვათა „სინათლის“ რიგში დაფიქსირებულია 44 დეტალი, სიტყვათა „სიბნელის“ რიგში – 26 კომპონენტი, რომლებსაც უერთდებიან ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის უშუალო მნიშვნელობის მქონე სიტყვები (*sinkenden, etwas unruhigen, traurig, dieses Sinken der Firma* და სხვ.), რომლებიც წარმოდგენილ ერთიან სიტყვათა რიგში განსაკუთრებულად გამყოფილი არ არის; მათი რაოდენობაა – 20.

ამრიგად, განხილული საწყისი სიტყვათა რიგების წევრების თანაფარდობა ამგვარია: „სინათლის რიგი“ – 44 დეტალი, „სიბნელის რიგი“ – 46. საკვლევი სიტყვათა რიგის კომპონენტების თითქმის თანაბარი რაოდენობა მოწმობს ბუდენბროკების ოჯახის წევრების ადამიანური გრძნობებისა და ანგარიშიანობის ნიშნების ასეთივე თანაბარ თანაფარდობაზე; ბუდენბროკებისათვის არ არის იოლი არჩევანი გააკეთონ, ერთის მხრივ, თავისი ძველი გვარისა და ფირმის წინაშე არსებული მოვალეობისა და, მეორეს მხრივ, ჭეშმარიტად ადამიანური გრძნობების პატივისცემისა და დაცვის უნარს შორის. მაგრამ „სიბნელის“ რიგის სიტყვა-დეტალები მაინც პრევალირებენ, თუმცა უმნიშვნელოდ. გარდა ამისა, გაერთიანებული სიტყვათა რიგი იწყება დეტალით *“in das Halbdunkel”* (რაც ძალიან მნიშვნელოვანია), მთავრდება კი (რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია)

ასევე სიბნელის რიგის წევრების მთელი კასკადით. ბოლო “პატარა სინათლეს” აქრობს მოხუცი ბუდენბროკი, მაგრამ ნიადაგი ამგვარი გადწყვეტილებისა მომზადებულია მისი ვაჟისა და ფირმის მემკვიდრის – კონსულ იოჰან ბუდენბროკის მიერ. „სიბნელის“ მნიშვნელობის მქონე სიტყვა-დეტალების თანდათანობითი გაძლიერება და დომინირება სიტყვათა რიგის ბოლოს (და მაშასადამე, რომანის ასევე პირველი თავის ბოლოს), რომლებიც ეხლართებიან ბუდენბროკების ფირმის დაწყებული დაშლის სიმპტომების გამომხატველ დეტალებს, – ყველაფერი ეს არის ამ ძველი ბიურგერული გვარის დაცემისაკენ განუხრელი მოძრაობის მაჩვენებელი.

ამრიგად, ამ ქვეთავში ჩატარებული ანალიზის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლაიტმოტივები რომანში თანდათან ყალიბდება: შემთხვევითი წვრილმანებიდან და რეალიებიდან – მხატვრულ დეტალამდე, ხოლო შემდგომ – ლაიტმოტივამდე. ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მეთოდით გამოვლენილი დეტალები შემდგომ „სიტყვათა რიგის თეორიის“ თანახმად ლაიტმოტივებად გარდაიქმნებიან. ასეთი ტრანსფორმაციის დანახვა ტექსტში ხშირად შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვათა რიგების ასპექტში, ტექსტის ცალკეულ ფრაგმენტებში, რომლებშიც მნიშვნელოვან როლს დროით-სივრცულ ურთიერთობათა მონაცვლეობა თამაშობს. სწორედ ეს განაპირობებს რომანში დეტალთა ლაიტმოტივად გარდაქმნის მექანიზმს, რომელიც განსაზღვრავს ახალი ტიპის ლაიტმოტივებისა და ახალი ტიპის ლაიტმოტივური ჯაჭვების წარმოქმნას. ჩვენ შემოგვაქვს ახალი ცნება დეტალისა და ლაიტმოტივის თეორიაში: ესაა “ლაიტმოტივური ჯაჭვი სიტყვათა რიგების შემადგენლობაში”.

4.2. „მექანიკურობა“ თუ „მუსიკალური სიმბოლიკა“?

(„ბუდენბროკების“ ტექსტში ლაიტმოტივების გამოყენების ხერხის თაობაზე)

თ. მანი არაერთხელ აღნიშნავდა თავისი მიდრეკილების შესახებ დეტალებისა და ლაიტმოტივებისადმი. პრინსტონის უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის წაკითხულ მოხსენებაში („Einführung in den „Zauberberg“)

მწერალი წერს, რომ მის „ახალგაზრდულ რომან 'ბუდენბროკებში' ... ლაიტმოტივი გამოიყენებოდა მხოლოდ დამახასიათებელი დეტალის ნატურალისტური ხაზგასმისათვის, ასე ვთქვათ, მექანიკურად...“ (Mann 1990, Band XI:611), სხვა ადგილას ის მიუთითებს „ბუდენბროკებში“ „ლაიტმოტივების ეპიკური ტექნიკის“ (Mann 1990, Band XI:554) გამოყენებაზე. მწერალი აღიარებს თავს რ. ვაგნერის მიმდევრად ლაიტმოტივის გამოყენებაში და კვლავ დაუინებით ხაზს უსვამს „ბუდენბროკებში“ არსებული ლაიტმოტივების „მექანიკურობას“ (Mann 1955, Band XII:401), რომლებსაც ის თავისი შემოქმედების შემდგომ ეტაპზე უფრო აბსტრაქტული, სიმბოლური ხასიათის ლაიტმოტივებით შეცვლის და გამოიყენებს „in der symbolischen Art der Musik“ (Mann 1990, Band XI:611).

თეზისების სახით ჩამოვყალიბოთ, რას ამბობს თ. მანი მის მიერ ლაიტმოტივის გამოყენების შესახებ:

- “ბუდენბროკებში” ის იყენებს რიჰარდ ვაგნერის მიერ დამუშავებულ ლაიტმოტივების ეპიკურ ტექნიკას;
- “ბუდენბროკებში” უცნაურადაა გადახლართული ქვემოგერმანული იუმორი და რიჰარდ ვაგნერის მიერ დამუშავებული ლაიტმოტივების ეპიკური ტექნიკა;
- მთელს მის შემოქმედებაზე გავლენა მოახდინა რიჰარდ ვაგნერმა. (*“Zu einem Kapitel aus ‘Buddenbrooks’ – 1947*)
- მწერალი თავს მიიჩნევს ვაგნერის მიმდევრად ლაიტმოტივის გამოყენებაში;
- ლაიტმოტივის ტექნიკა მან გადაიტანა ეპიკაში;
- მან გადაიტანა ლაიტმოტივი ეპიკურ თხრობაში არა ისე, როგორც ამას აკეთებდნენ ტოლსტოი და ზოლა;
- მან გადაიტანა ლაიტმოტივი მოგვიანებით არა ისე, როგორც ამას აკეთებდა თავის ახალგაზრდულ რომან “ბუდენბროკებში”;
- “ბუდენბროკებში” ლაიტმოტივი გამოიყენება მხოლოდ და მხოლოდ დამახასიათებელი დეტალის ნატურალისტური ხაზგასმის მიზნით, ასე ვთქვათ – მექანიკურად;
- მოგვიანებით მან გადაიტანა ლაიტმოტივი ეპიკურ თხრობაში სხვაგვარად – მუსიკალური სიმბოლიკის სულით (“ტონიო კროგერი”, ”ჯადოსნური მთა”);
- პირველი ცდა ამ მიმართულებით ლაიტმოტივის ტექნიკის გამოყენებისა მან გააკეთა “ტონიო კროგერში”;

- „ჯადოსნურ მთაში“ ეს ტექნიკა გამოყენებულია ბევრად უფრო ფართოდ, ის მაქსიმალურად გართულებულია და მთელ რომანს გამსჭვალავს;
- „ჯადოსნური მთა“ უკვე არის მუსიკის კანონებით შეკრული იდეების კომპლექსი;
- ამ კომპლექსის გაგება ბოლომდე და მისი რეალური შეფასება შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც რომანის თემატიკა უკვე ცნობილია მკითხველისთვის და მას შეუძლია ახსნას ერთმანეთთან დაკავშირებული სიმბოლური ფორმულების აზრი არა მხოლოდ რეტროსპექტულად, არამედ წინსწრებითაც. (*„Einführung in den 'Zauberberg' – 1939*)
- „ტონიო კროგერში“ თ. მანმა პირველად გამოიყენა თავის შემოქმედებაში მუსიკა, როგორც სტილური და ფორმაშემქმნელი ელემენტი;
- ეპიკური პროზაული ნაწარმოების აგება „ტონიო კროგერში“ პირველად იყო ჩაფიქრებული როგორც იდეურ-თემატური ერთიანობა, როგორც მუსიკალურ თანაფარდობათა კომპლექსი იმ სახით, რა სახითაც მოგვიანებით, უფრო ფართოდ, განხორციელდა „ჯადოსნურ მთაში“;
- „ჯადოსნური მთა“ ლაიტმოტივების მეშვეობით არის „იდეების არქიტექტურის რომანი“;
- „ჯადოსნურ მთაში“ ენობრივი „ლაიტმოტივი“ „ბუდენბროკებისაგან“ განსხვავებით უკვე არ გამოიყენებოდა წმინდა ფიზიოგნომიურ-ნატურალისტურად, მან შეიძინა რაღაც განსულიერებულ-ემოციური გამჭვირვალობა, რამაც გამოაცალა მას „მექანისტურობა“ და აამაღლა „მუსიკალურობამდე“. (*„Lebensabriß“ – 1930*)

ჩვენთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია მკვლევართა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი შეხედულებები იმ საკითხთან დაკავშირებით, თუ რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს მწერლის მტკიცება „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივიკის მხოლოდ „მექანისტური“ გამოყენების შესახებ.

მეცნიერთა ერთი ნაწილი ემხრობა თომას მანის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივები გამოიყენება მხოლოდ „მექანიკურად“ [ჰანს მაიერი (Mayer 1988:105), ოთარ ჯინორია (ჯინორია//მანი 1966:13-14), გერალდ ჰარლასი (Harlass 1960:267), ვალტერ ვაისი (Weiss 1964:52), ფრედ მიულერი (Müller 1988:78), დალი ფანჯიკიძე (ფანჯიკიძე 1995:153)]. გერალდ

ჰარლასი მიუთითებს, რომ ლაიტმოტივი თომას მანის ნაწარმოებებში, კერძოდ კი „ბუდენბროკებში“, უპირატესად საშუალებაა მოქმედი პერსონაჟების დასახასიათებლად. ტანსაცმლის დეტალი, გამონათქვამი, ჟესტი განმეორებისას იქცევიან ძლიერ შთამბეჭდავ ნიშნებად, რომლებიც უფრო მეტს აკეთებენ თავიანთი პლასტიკით, ვიდრე გრძელი აღწერები. აქვე მკვლევარი ხაზს უსვამს იმას, რომ ლაიტმოტივის გამოყენების სფერო სულაც არ არის შეზღუდული ასეთი „ფიზიოგნომიურ-ნატურალისტური“ სახეობით და მაგალითად მოჰყავს „ტონიო კროგერი“ და „დოქტორ ფაუსტუსი“ (Harlass 1960:267). ოჯინორიას მოსაზრებით, თომას მანი ვაგნერისეული ნასესხობის – ლაიტმოტივის – ათვისებაში დამოუკიდებლობას იჩენს. მისი აზრით, თ. მანი სინამდვილეში ლაიტმოტივის მხოლოდ გარკვეულ სახეს ითვისებს ვაგნერისაგან, რომელსაც არც ერთადერთობას ანიჭებს და, რაც მთავარია, არც ვაგნერისებურად იყენებს თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში (ჯინორია// თომას მანი 1966: 13-14).

როგორც მხატვრულ სახეთა შექმნის ტექნიკური ხერხი, – გმირის, სიტუაციის თუ ხასიათებისათვის ამა თუ იმ შტრიჰის, მოძრაობის, გამოთქმის და ა.შ. უცვლელად განმეორება, – ლაიტმოტივი, თ. მანის აზრით, ჯერ კიდევ „ჰომეროსიდან“ მოდის, ე.ი. ის ოდიდან ეპიკური ხერხია და არა დრამატურგიული. ხოლო ვაგნერს რაც შეეხება, მისი სიახლე იმდენად ის კი არ იყო, რომ ეს ეპიკური ხერხი მუსიკალური დრამის სფეროში დაამკვიდრა, რამდენადაც ის, რომ მას ახალი ფუნქციები დააკისრა და იმისგან განსხვავებული ხასიათი მისცა, რაც მას ოდითგან ეპოსში ჰქონდა.

ჰანს მაიერის მოსაზრებით, რეალისტურ ლიტერატურაში ლაიტმოტივი „დაქვემდებარებულ“, თუ „დამხმარე“ ხერხად გვევლინება, რომელსაც მწერალი უპირატესად „უძრაობით“ და „უსიცოცხლობით“ დადღასმულ ცალკეულ პიროვნებათა, თუ სიტუაციათა განსახიერებისას იყენებს ანდა, უბრალოდ, ამა თუ იმ „მდგრადი“ ნიშან-თვისების, ვთქვათ, გმირის რაიმე დამახასიათებელი ჩვევის აქცენტირებას ავალდებულებს, მაგრამ არავითარ „მეტაფიზიკურ“ ფუნქციას არ აკისრებს, არანაირ „გავრცობილ, „გადატანით“ მნიშვნელობას არ მიაწერს. ვაგნერი მთავარ სტილისტურ-კომპოზიციურ ელემენტად აქცევს ლაიტმოტივს, რომელიც თავისი „უძრობით“, ისტორიისაგან განტვირთულობით მის შოპენჰაუერულ მსოფლადქმას შეეხამება. სწორედ ანტიისტორიულად წარმოდგენილი „ცხოვრების“ შინაგანი უძრაობის, არსებითი უცვლელობის გამოსახატავად იყენებს ვაგნერი ლაიტმოტივს, რომელიც ამის შედეგად იცვლის

თავის ოდინდელ-ჩვეულებრივ ხასიათს. სახელდობრ, ამ შემთხვევაში იგი უკვე ამა თუ იმ ცალკეული პიროვნებისა თუ სიტუაციის რაიმე ინდივიდუალურ თავისებურებას კი არ გამოხატავს მხოლოდ, არამედ მეორე, გადატანით-„ფილოსოფიურ“ მნიშვნელობას იძენს, ანუ იქცევა სიმბოლოდ, რომელიც აღნიშნულ თავისებურებას საერთოდ „აღამიანისა“ თუ „ცხოვრების“ მეტაფიზიკური აზრის ნიშნად წარმოგვიდგენს. თ. მანი კი უპირატესად პირველი ტიპის, ე.ი. რეალისტურ, არავაგნერისეულ ლაიტმოტივებს იყენებს. „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივის ტექნიკა გამოიყენება პირველ რიგში იმისათვის, რომ გამოკვეთოს პერსონაჟთა ქცევის მანერა, სხეულის დამახასიათებელი ნიშნები, ახირებანი, საყვარელი გამონათქვამები. მაიერის მოსაზრებით, „ბუდენბროკებში“ „ლაიტმოტივიკა უპირატესად შემოიფარგლება მოქმედ პირთა დახასიათებით, ისე რომ არ გადაიქცევა სულიერ მიმართებათა ვაგნერის ყაიდაზე კომპონირებად“. „ჯადოსნურ მთაში“ კი „ლაიტმოტივთა მანისეული ტექნიკა გაცილებით მეტადაა შერწყმული შინაარსთან, ვიდრე „ბუდენბროკებში“ (Mayer 1980:106).

მკვლევართა მეორე ჯგუფი არ ეთანხმება მწერლის გამონათქვამს იმის თაობაზე, რომ ლაიტმოტივი „ბუდენბროკებში“ მხოლოდ „ნატურალისტურ-დამახასიათებლური“ მნიშვნელობით გამოიყენება. ესენია უვე ებელი (Ebel 1975:25), გუნტერ რაისი (Reiss 1970:228-229), ჰელმუტ კოოპმანი (Koopmann 1962:45-47; 1995:58-59), კლაუს-იურგენ როტენბერგი (Rothenberg 1969: 97-98), ჰანს რუდოლფ ვაჟე (Literatur und Musik 1984:332-333), ერნსტ კელერი (Keller 1988:129-130). მათ მიაჩნიათ, რომ „ბუდენბროკებში“ ორივე ტიპის ლაიტმოტივები გვხვდება: როგორც „მექანისტური“, ასევე სიმბოლური ხასიათისა. ე.კელერი აღნიშნავს, რომ ლაიტმოტივს თომას მანთან შეიძლება ჰქონდეს მახასიათებლური და ინტეგრაციული მნიშვნელობა. როგორც მახასიათებლური საშუალება ის ხელს უწყობს იმას, რომ ნათლად წარმოაჩინოს პერსონაჟები მათი ინდივიდუალური ნიშნებით: პლასტიკით, გამონათქვამებით ან ქესტებით. როგორც ინტეგრაციული ლაიტმოტივი ის განაპირობებს ფართო კავშირებს ნაწარმოებში და გამოიყენება ეპიკური ინტეგრაციისათვის. ლაიტმოტივურად გამოყენებული ფართო მნიშვნელობის მქონე საგნები-დეტალები, რომლებიც ნაწარმოების ძირითად აზრს უკავშირდებიან, შემდგომ მიისწრაფვიან სიმბოლოსაკენ. თომას მანთან ლაიტმოტივის გამოყენებას ეკელერი ლევ ტოლსტოისა და რიჰარდ ვაგნერს უკავშირებს. მისი აზრით, ვაგნერთანაც

ლაიტმოტივს ორმაგი ფუნქცია გააჩნია: ერთის მხრივ, ის იძლევა, ქმნის ასოციაციებს განსაზღვრულ მოვლენებთან თუ საგნებთან და, მეორეს მხრივ, განაპირობებს მათ ჩაბმას უფრო ფართო მნიშვნელობის კავშირებში. „წმინდა ფიზიოგნომიურ-ნატურალისტური“ ლაიტმოტივები თომას მანმა, კელერის აზრით, ლევ ტოლსტოისაგან ისესხა, მაგრამ შემდეგ უფრო ლაიტმოტივების სიმბოლურ-მუსიკალური გამოყენებისაკენ გადაიხარა, როგორც ამას ვაგნერი აკეთებდა, რომლის გაგლენას თავის შემოქმედებაზე მწერალი ხშირად აღნიშნავდა. გუნტერ რაისსაც აგრეთვე მიაჩნია, რომ „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივიკა, „მექანიკურობასთან“ ერთად, ისეთ ფუნქციასაც იძენს, რომელიც წმინდა ნატურალისტურ-მახასიათებლურ ამოცანებს ბევრად სცილდება. მისი აზრით, „Roman als Ideenarchitektur“ იწყება თომას მანის შემოქმედებაში „ბუდენბროკებით“ (Reiss 1970: 228-229). თავისი მოსაზრებების დასამტკიცებლად მკვლევარებს მოჰყავთ (ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მეთოდის გამოყენებით) სხვადასხვა სახის მაგალითები რომანიდან: ხატოვანი გამოთქმები, ფერები, კერძოდ, ყვითელი ფერი, რომელსაც გუნტერ რაისი განიხილავს **Verfall**-ის ფენომენთან მჭიდრო კავშირში, რაც უკვე სიმბოლურ პლანში გადადის: „Verfall und Gelbes sind in „Buddenbrooks“ solchermaßen aufeinander bezogen, und das gleich so eng, daß die Farbe gelb immer dort, wo sie auftaucht, und unabhängig von jeglichem unmittelbaren und expliziten Hinweis auf die Verfallsthematik, den Leser stets hellhörig macht für diesen Zusammenhang“ (Reiss 1970: 228-229).

ჩვენ ვემხრობით იმ მეცნიერთა მოსაზრებებს, რომელთა აზრით, თომას მანის „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივების კონტექსტში ორი პლანი არსებობს: ესაა, ერთის მხრივ, ავტორისეული გაგებით, „ნატურალისტურ-მახასიათებლური“, ანუ „მექანიკური“ და, მეორეს მხრივ, სიმბოლური ტიპის ლაიტმოტივები. ჩვენ შევეცდებით აღნიშნული საკითხი განვიხილოთ რომანში მუსიკალური დეტალებისა და ლაიტმოტივების სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით.

კვლევის ობიექტად ვირჩევთ იმ დეტალებსა და ლაიტმოტივებს, რომლებიც ვაგნერის მუსიკის მეშვეობით **Verfall**-თან არიან დაკავშირებულნი და სხვა მკვლევართა ყურადღების მიღმა რჩებიან. მათი მეოხებით წარმოვაჩინოთ რომანის ტექსტის სიმბოლურ შრეებს.

თომას მანის შემოქმედების მკვლევარები განიხილავენ „ბუდენბროკებში“

ასახულ ვაგნერის მუსიკას, როგორც "Verfallssymptom" (**Žmegač 1959:34**); **Moulden// Buddenbrooks-Handbuch 1988:312**) და აღნიშნავენ, რომ მუსიკა იძლევა "in Gestalt Wagnerscher Chromatik [...] das gleichsam kontrapunktisch wirksame Paradigma für dekadente, lebensuntüchtige Überfeinerung und unausweichlichen, aber künstlerisch verklärten und von gesteigertem Eros frankierten Untergang" (**Windisch-Laube//Thomas-Mann-Handbuch 2005:329**); მეცნიერები ავლენენ რომანში მუსიკალური დეტალების ფუნქციას; წერენ შოპენჰაუერისა და ნიცშეს გავლენაზე რომანის ტექსტზე; აფიქსირებენ ვაგნერის ლაიტმოტივიკის მნიშვნელობას „ბუდენბროკებში“; მიუთითებენ, რომ ამ რომანში უღერს ვაგნერის ოთხი ოპერა (*Ring, Die Meistersinger, Loengrin, Tristan*), რომ „Tristan-Klänge Hanno zum Tode beflügeln“ (იქვე), რომ " in Hannos kleiner Fantasie [...] sich auf primitive, unausgebildete Weise kennzeichnende Züge etwa der ‚Tristan‘- oder des ‚Ring‘-Stiles [...]" (**Žmegač 1959:34**) აისახება და მისთ. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური დეტალების ანალიზის დროს ისინი ძირითადად ეყრდნობიან ისეთ ადგილებს რომანის ტექსტში, სადაც მოხსენიებულია კომპოზიტორის გვარი, დასახელებულია მისი ნაწარმოებები, ან მოცემულია მისი მუსიკის კონკრეტული, აკუსტიკური აღწერა ვაგნერისეული ტექსტებიდან სიტყვების გამოყენებით, რომლებიც ამ მუსიკასთან ერთ მთლიანობას ქმნიან (**Žmegač 1959:32; Moulden // Buddenbrooks-Handbuch 1988:311; კაკაურიძე 2001:80-86; Wysling 2005 // Thomas-Mann-Handbuch 2005:372; Peacock 1934: 45-47**). ვიქტორ ცმეგაჩის სიტყვებით, "der eigentliche Eintritt der Musik in die Familiengeschichte der Buddenbrooks vollzieht sich erst mit der Vermählung Thomas Buddenbrooks und ist auf engste mit dessen Ehegeschichte verbunden" (**Žmegač 1959:32**). ასეთივე აზრისაა აგრეთვე ნანული კაკაურიძე: „ბუდენბროკებში“ მუსიკა შემოდის არნოლდსენების ოჯახის გამოჩენასთან ერთად“ (**კაკაურიძე 2001:80**). კენ მოულდენს მიაჩნია, „Gerda bringe in die Familie Buddenbrook die Musik durch ihre Ehe“ (**Moulden // Buddenbrooks-Handbuch 1988:311**). ცმეგაჩი იხილავს ბუდენბროკების ოჯახის დაცემას მუსიკის კონტექსტში და მიაჩნია, რომ „Verfall-ი არის და რჩება სიტყვა-გასაღებად მუსიკით აღსავსე წიგნის მესამედისა“ (**Žmegač 1959:33**). ის განსაკუთრებულად გამოჰყოფს პირველ დიდ მუსიკალურ თავს, სადაც წარმოდგენილია გერდა ბუდენბროკის საუბარი ორგანისტ პფიულთან და სადაც ვაგნერის მუსიკა უკვე წინა პლანზე მოდის. ვინაიდან რომანის ბოლო მესამედი (თუ გავითვალისწინებთ მასში გვერდების რაოდენობას – 759; **Mann 1990, Bd.1.**) იწყება პრაქტიკულად

აღნიშნული თავიდან, ცმეგაჩი, მაშასადამე, უკავშირებს ბუდენბროკების დაცემას არა ზოგადად მუსიკას, რომელიც შემოდის რომანის ტექსტში (როგორც ის თვითონ აღნიშნავს) თომასის მიერ გერდასთან დაქორწინების შემდეგ (ნაწილი V, თავი VIII), არამედ უპირველეს ყოვლისა ვაგნერის მუსიკას, რომელიც, თავის მხრივ, დაკავშირებულია გერდასთან და განსაკუთრებულად ჰანოსთან. „ცნება **Verfall**-ი განსაზღვრავს თომას მანის „ბუდენბროკების“ ბოლო მესამედს, რომელიც მუსიკითაა აღსავსე. ეს ორი სიტყვა – **Verfall** და **Musik** – ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია“ (კაკაურიძე 2001:85).

კენ მოულდენი აგრეთვე იწყებს ვაგნერისეული მუსიკის განხილვას „ბუდენბროკების“ ტექსტში პფიულისა და გერდას საუბრიდან; გერდა გვევლინება როგორც "eine leidenschaftliche Verehrerin der neuen Musik" (Mann 1990, Bd. I: 498), "für die im Roman Richard Wagner steht" (Moulden // Buddenbrooks-Handbuch 1988:312). მკვლევარს მოჰყავს პფიულის ცალკეული გამონათქვამები „ახალ მუსიკაზე“ და მიუთითებს, რომ "mit solchen von Nietzsche inspirierten Wendungen kennzeichnet Mann das Werk Wagners als Symptom des Verfalls" (იქვე) [ხაზგასმა აქ და ქვემოთ ჩვენია – ნ.კ.]; აგრეთვე შენიშნავს, რომ „ბუდენბროკებში“, სადაც თომას მანმა ოთხნაწილიანი **Verfall**-ის სიმფონია დაწერა, "die Musik selbst zu einem Hauptthema wird" (იქვე).

იხილავენ რა ბუდენბროკების ოჯახის ოთხივე თაობას ამ მთავარი თემის პრიზმაში და აჩვენებენ მათ დამოკიდებულებას მუსიკისადმი ზოგადად, მკვლევარები (ნიცშეს თეორიების გათვალისწინებით) გამოჰყოფენ რომანში შემდეგ ხაზს: რელიგია (კონსული) – ფილოსოფია (თომასი) – მუსიკა (ჰანო) (Wysling 2005:376). Die "unbürgerlichen und differenzierten Gefühle" (Mann 1990, Bd.1:498), "vorgeprägt als Verfallsstufen in Jeans Religionsschwärmerei und Thomas' geistigen Bedürfnissen, gipfeln bei ihm [Hanno] in der Leidenschaft für die Musik und zumal für das Werk Richard Wagners" (Moulden//Buddenbrooks-Handbuch 1988:312).

როგორც ვხედავთ, ზემოაღნიშნული მეცნიერები უკავშირებენ ვაგნერის მუსიკას ბუდენბროკთა ბიურგერული გვარის მხოლოდ და მხოლოდ მე-4 თაობის წარმომადგენელს – ჰანოს. მართლაც, რომანის ზემომოხსენიებულ მესამედში ბუდენბროკებიდან მხოლოდ ის ეხება უშუალოდ გერმანელი კომპოზიტორის მუსიკას, მხოლოდ ის უკრავს მის მუსიკას: სწორედ ჰანოს იმპროვიზაციაში ეღერენ *Tristan-Klänge* და მოტივები *Ring-Zyklus*-იდან; სწორედ „die Sehnsucht nach

dem Tod als Erlösung vom Leiden des Lebens, die in Hannos Phantasie zum Ausdruck kommt, hat ihre Parallele in der Todessehnsucht der Liebenden in Wagners 'erotischem Mysterienspiel'“ (იქვე).

ამრიგად, ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ი ვაგნერის მუსიკის კონტექსტში – მისი წმინდა, კონკრეტულ-აკუსტიკური სახით და თეორიული მსჯელობების ფორმით – ფიქსირდება მეცნიერთა უმრავლესობის მიერ რომანის ტექსტის მხოლოდ ბოლო მესამედში; ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ს ვაგნერისეული მუსიკის კონტექსტში მკვლევარები უკავშირებენ მხოლოდ ჰანოს.

ყველაფერი ეს ასეა, თუ დავვერდნობით რომანის ბოლო მესამედში მუსიკის დეტალების განხილვის ტრადიციულ ხასიათს, რომლის საფუძველზე გამოიყოფა მხოლოდ ტექსტის ზედაპირზე განლაგებული დეტალები.

ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ თომას მანის „ბუდენბროკების“ მკვლევართა ყურადღების მიღმა დარჩა ვაგნერის მუსიკის სიღრმისეული დეტალები, რომელთა ფუნქციების გარკვევა სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით, ჩვენი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ავტორისეული ამოცანების კონტექსტში, ნაწარმოების მთავარი თემის კონტექსტში: ოჯახი – მისი დანიშნულება საზოგადოების ცხოვრებაში; პატრიარქალურ-ბიურგერული ოჯახი და მისი თანდათანობითი დაშლა ახალ საზოგადოებრივ პირობებში.

ჩვენ განვიხილავთ ვაგნერის მუსიკის დეტალებს რომანში აგრეთვე სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის საშუალებით, მრავალგანზომილებიანი (სემანტიკური და გრამატიკული) სტრუქტურის თვალსაზრისით და ამით შესაძლებლად მიგვაჩნია, გამოვიკვლიოთ მოცემული დეტალები სიტყვათა რიგების კონტექსტში, რომლებიც „ბუდენბროკების“ მთელ ტექსტობრივ სივრცეს მოიცავს.

ზემოხსენებული საკითხების გარკვევის მიზნით კვლევის საწყისი ტექსტური ობიექტების სახით ვირჩევთ ჰანო ბუდენბროკთან დაკავშირებულ ორ ფრაგმენტს რომანის ბოლო მესამედში: პირველ ფრაგმენტში (ნაწილი 8, თავი 6) რვა წლის ჰანო უკრავს საკუთარ ფანტაზიას, მეორე ფრაგმენტში (ნაწილი 11, თავი 2) კი ნორჩი ბუდენბროკი, რომელიც უკვე მეთექვსმეტე წელიწადშია, ასრულებს თავის უკანასკნელ იმპროვიზაციას. მკვლევარები პირველი ფრაგმენტის შესახებ აღნიშნავენ: "Hannos Musik ist Orgie, ein Gemisch aus Wagner-Klängen, Isoldes Liebestod klingt an" (Wysling 2005:373). მეორე ფრაგმენტის შესახებ: "...die Schlußorgie ist eine Nachdichtung von *Siegfrieds Tod*" (იქვე). ყურადსაღებია ის,

რომ ორივე ზემომოყვანილი მუსიკალური ფრაგმენტი მათი აგებულებისა და შინაარსის მიხედვით სრული საფუძვლით შეიძლება განვიხილოთ როგორც „ბუდენბროკების“ ტექსტის ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთი მათში ვაგნერის მუსიკის დეტალების არსებობის გამო: მეორე ფრაგმენტში ჰანო "greift ... den erotischen Grundton seiner ersten Improvisation auf" (**Moulden // Buddenbrooks-Handbuch 1988:316**), მაგრამ მეორე იმპროვიზაციის დროს "führt die Auflösung nicht bloß zu physischer Erschöpfung, sie führt zum Tode als Ergebnis jener Lebensmüdigkeit [...]"(იქვე). აღნიშნულ ფრაგმენტებს ვუწოდოთ პირობითად „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტები.

ამრიგად, რომანის დასახელებული ფრაგმენტების მასალაზე დაყრდნობით, სადაც დეტალების სახით კონკრეტულ-აკუსტიკურად დაფიქსირებულია ვაგნერის მუსიკა, გავცდეთ საკვლევი ფრაგმენტების ჩარჩოებს და ვიპოვოთ ამ მუსიკის გამოძახილები დანარჩენ ტექსტობრივ სივრცეში ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ის კონტექსტში. დასმული ამოცანების გადასაწყვეტად მივმართოთ ორივე ფრაგმენტის შედარებით ტექსტუალურ ანალიზს: ვაგნერის მუსიკის **Verfall**-ის დეტალების ჭრილში გამოვყოთ ორივე ფრაგმენტში საყრდენი სიტყვები და სიტყვათშენაერთები, რომლებიც მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული, და თვალი გავადევნოთ მათ მოძრაობას შესაბამის ფრაგმენტებში ნაწარმოების მთელ ტექსტობრივ სივრცეში.

ვინაიდან სადისერტაციო ნაშრომის მოცულობა არ იძლევა საშუალებას განვიხილოთ ყველა დეტალი, ჩვენ შემოვიფარგლებით მხოლოდ რამდენიმე მომენტის ფიქსაციით და გამოვყოფთ დეტალებს მათ მიერ დომინანტური პოზიციის დაკავების პრინციპით. ანალიზისას ჩვენ საჭიროებისამებრ გამოვიყენებთ აგრეთვე დეტალებს ტექსტობრივი სივრციდან, რომელიც გარს აკრავს ორივე მუსიკალურ („ვაგნერისეულ“) ფრაგმენტს და მჭიდროდაა მათთან დაკავშირებული. რაც შეეხება თავად ვაგნერის მუსიკის ხსენებული გამოძახილების მოძებნის ფაქტს, ჩვენ გავითვალისწინებთ შემდეგ მომენტს: საძიებელი ფრაგმენტების დეტალებისადმი შესაბამისა შეიძლება იყოს იდენტური (მეორდება იმავე სიტყვა, სიტყვათშენაერთი ან ფრაზა) ანდა ნაწილობრივი: ა) მეორდება არა იგივე, არამედ ერთძირიანი სიტყვა, რომელიც განსხვავდება ძირითადი სიტყვისაგან იმით, რომ განეკუთვნება მეტყველების სხვა ნაწილს, ანდა განსხვავდება სიტყვათწარმოებითი ფორმით; ბ) მეორდება არა იგივე სიტყვა, არამედ სინონიმი.

ნიმუშის სახით მოვიყვანთ რამდენიმე ნაწყვეტს ორივე ფრაგმენტიდან და

განვიხილოთ მათ ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთის ჭრილში.

● პირველი „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (Das erste "Wagnersche" Fragment)

[...] ein einfaches Motiv [...]

"Was ist das für ein theatralischer Schluß, Johann? [...] aber wie verfallst du hier phötzlich aus H-Dur in den Quart-Sext-Akkord der vierten Stufe mit erniedrigter Terz [...]? Das sind Possen [...] Ändere den Schluß, Kind, dann ist es ein ganz sauberes kleines Ding".

Aber gerade auf diesen Mollakkord und diesen Schluß legte Hanno das allergrößte Gewicht [...]

[...] hob Hanno bedeutsam jenen Übergangston hervor [...] eine hebende, schwebende Bewegung [...] tremolierte pianissimo der e-Moll-Akkord [...] zog Hanno das dissonierende, zur Grundtonart leitende cis herzu [...] steigerte er die Dissonanz [...] Er verweigerte sich die Auflösung [...] Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses [...] Hineinsinken in H-Dur? Ein Glück [...] Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich! [...] sank sein Kopf auf die Schulter nieder [...] sein Tremolo [...] nach H-Dur hinüberglitt [...] sich [...] steigerte [...] abbrach [...] das selige Zur-Seite-Sinken seines kleinen Kopfes (Mann 1990, Bd.I: 504-507) [ხაზი აქ და ქვემოთ ხვევია – ნ.კ].

● მეორე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (Das zweite "Wagnersche" Fragment)

Es war ein ganz einfaches Motiv [...] eine Figur von anderthalb Takten [...] sie [...] aus einer einziger Auflösung bestand, einem [...] Hinsinken von einer Tonart in die andere [...] dieses [...] Hinsinken von einer Tonart in die andere [...] dies Hinsinken von einer Tonart in die andere [...] und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame Steigerung [...] ein chromatisches Aufwärtsringen [...] ein Versinken in Begierde [...] Kakophonien [...] aufwärtsklommen, versanken und wieder einem [...] Ziele entgegenrangen [...] Die Lösung, die Auflösung [...] brach herein [...] zu einem Wohlklang, der [...] sogleich in einen anderen hinübersank [...] etwas die Wille zu Wonne und Untergang in der Gier [...] Ein langes, leises Arpeggio in Moll hinrieselte, um einen Ton emporstieg, sich in Dur auflöste und mit einem wehmütigen Zögern erstarb (Mann 1990, Bd.I: 747-751).

საკვლევი მუსიკალური ფრაგმენტების ანალიზის დროს ვ. ცმეგაჩი მიუთითებს, "daß die dort geschilderten Klangvorstellungen und motivischen Prägungen undenkbar seien ohne das Vorbild Wagners" (**Žmegač 1959:39**); ის აფიქსირებს აქ *Tristan*-ის ან *Ring*-ის სტილის დამახასიათებელ ნიშნებს: "[...] das Übergewicht der Harmonik (auf Kosten der rhythmischen und der melodischen Entfaltung), die sich daraus ergebende fortgeschrittene Alterationstechnik, stark hervortretende akkordische Vorhaltsbildungen [...]" (**Žmegač 1959:38**) და ა.შ. მაგრამ სპეციალურ მუსიკალურ ტერმინებს, რომლებიც ტექსტში (კონკრეტულად პირველ „ვაგნერისეულ“ ფრაგმენტში) გვხვდება, მეცნიერი აღიქვამს პირდაპირი, სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით და არ ანიჭებს მათ რაიმე დამატებით, გადატანით აზრს: "[...] eingestreute musikalische Fachbezeichnungen [...] nicht mehr bezeichnen als eine recht bescheidene Akkordverbindung (musiktheoretisch ausgedrückt: den Übergang vom alterierten Septakkord der II. Stufe zum Tonikadreiklang in H-dur)" (**იქვე**).

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ საკვლევ ფრაგმენტებში წარმოდგენილი მოღუდაციები, ე.ი. გადასვლები ერთი ტონალობიდან მეორეში, მოძრაობები ზემოთ-ქვემოთ, დისონანსების გადაწყვეტა არამყარი ბგერების მიზიდვის პრინციპით მყარ ბგერებში – ყველა ეს **დეტალი-მუსიკალური ტერმინები** არის როგორც ბუდენბროკების ფირმის, ასევე თავად ამ პატრიარქალური პატრიციული ბიურგერობის წარმომადგენლების აღმაფრენისა და დაცემის სიმბოლოები; მათი მყარი თუ არამყარი პოზიცია მუდამ ცვლადი ისტორიული და საზოგადოებრივი პირობების ჭრილში; მათი მერყეობა საერთოდ ბიურგერობის პრობლემის გააზრების მიმართ. ყველაფერი ზემოთქმული ჩვენ შეგვიძლია მკაფიოდ წარმოვაჩინოთ ორივე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტის მხატვრული დომინანტების მოშველიებით, რომლებიც ერთიან სიტყვათა რიგს შეადგენენ:

ein theatralischer Schluß – wie verfällt – aus H-Dur in den Qart -Sext-Akkord der vierten Stufe – mit erniedrigter Terz – jeden Übergangston – eine hebende, schwebende Bewegung – der e-Moll-Akkord – das dissonierende, zur Grundtonart leitende cis – steigerte er – die Dissonanz – die Auflösung – diese Auflösung – dieses ... Hineinsinken in H-Dur – sank sein Kopf ... nieder – nach H-Dur hinüberglitt – sich ... steigerte – abbrach – das ... Zur-Seite-Sinken – aus einer ... Auflösung – einem ... Hinsinken von einer Tonart in die andere – dieses ... Hinsinken von einer Tonart in die andere – dies Hinsinken von einer Tonart in die andere – ein Aufschwellen – eine ... Steigerung – ein ... Aufwärtsringen – ein Versinken – aufwärtsklommen –

versanken – die Lösung – die Auflösung – brach herein – in einem anderen hinübersank – die Wille zu ... Untergang – in Moll hinrieselte – um einen Ton emporstieg – sich in Dur auflöste – erstarb

მრავლისმეტყველია, ჩვენი აზრით, ედმუნდ პფიულის შენიშვნა პატარა ჰანოს მიმართ მის მიერ შეთხზულ ფანტაზიასთან დაკავშირებით. ორგანისტი საყვედურობს თავის მოწაფეს, რომელიც გადავიდა H-Dur-დან მეოთხე საფეხურის კვარტსექსტაში დადაბლებული ტერციით და ითხოვს ნაწარმოების ბოლო ნაწილის შეცვლას: "[...] wie verfällt du hier plötzlich aus H-Dur in den Quart-Sext-Akkord der vierten Stufe mit erniedrigter Terz [...] ? [...] Ändere den Schluß, Kind [...]" . გადასვლა, რომელზედაც აქ საუბარია, ეს არის გადასვლა სი-მაჟორიდან (H-Dur) მი-მინორში (e-Moll), ე.ი. საკმაოდ შორეულ ტონალობაში ნათესაობის მიხედვით, რაც მიგვანიშნებს არსებით განსხვავებებზე ბიურგერისა და მუსიკოს-დეკადენტის (ჰანოს სახით) სტატუსებში; გარდა ამისა, დეტალი-ტერმინი „მეოთხე საფეხურის კვარტსექსტა“ ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს გადასვლა ბიურგერიდან მხატვარ-მუსიკოსამდე საბოლოოდ დასრულდა ბუდენბროკების ოჯახის მეოთხე თაობაში. მოდულაციის საყოველთაოდ მიღებული დეფინიციიდან გამომდინარე („საერთო აკორდის ფუნქციონალური გადართვა, ახალი ტონალობის გამომვლენი მოდულირებული აკორდის შემოტანა და ახალი ტონალობის განმტკიცება“), ზემომოყვანილი დეტალი-ტერმინები სიმბოლიზირებენ ბუდენბროკების მიერ (ჰანოს სახით) ბიურგერული ფუნქციების დაკარგვას და მათ გარდაქმნას ხელოვანებად უკვე სხვა, არაბიურგერული ფუნქციებით. ედმუნდ პფიულის მოთხოვნა ჰანოსადმი უარი თქვას ამგვარ, თავად ორგანისტისათვის უჩვეულო „გადასვლაზე“ და შეცვალოს ფანტაზიის ბოლო ნაწილი, ე.ი. მოთხოვნა, რომ ჰანო დარჩეს ბიურგერულ გარემოში, აგრეთვე მისი მცდელობა, შეაჩეროს პატარა ბუდენბროკი მუსიკაში გაქცევისაგან ("Flucht in die Musik, die gar bald zur Flucht in den Tod wird [...]") (**Mann 1990, Bd. XI:553**) – ყველაფერს ამას არანაირი შედეგი არ მოაქვს, რადგანაც "gerade auf diesen Mollakkord und diesen Schluß [...] Hanno das allergrößte Gewicht legte". აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვაგნერის დრამა *Tristan und Isolde*, რომლის მოტივები ასე ეხმიანება ორივე საკვლევ ფრაგმენტს, იმავე ტონალობაში (H-Dur) მთავრდება, როგორც პირველი „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი.

კიდევ უფრო დავაზუსტოთ ზემომოყვანილი სიტყვათა რიგის საყრდენი სიტყვების რაოდენობა:

verfällt – mit *erniedrigter Terz* – *jeden Übergangston* – *eine hebende, schwebende Bewegung* – *steigerte er* – *die Auflösung* – *diese Auflösung* – *dieses ... Hineinsinken* – *sank ... nieder* – *hinüberglitt* – *sich steigerte* – *das ... Zur-Seite-Sinken* – *aus einer ... Auflösung* – *einem ... Hinsinken* – *dieses ... Hinsinken* – *dies Hinsinken* – *ein Aufschwellen* – *eine Steigerung* – *ein ... Aufwärtsringen* – *ein Versinken* – *aufwärtsklommen* – *versanken* – *die Lösung* – *die Auflösung* – *hinübersank* – *zu ... Untergang* – *hinrieselte* – *emporstieg* – *sich auflöste*

უდავოა, სიტყვა-დეტალი "**verfällt**" ("verfallen"), რომელიც განლაგებულია მოყვანილი სიტყვათა რიგის დასაწყისში, ასრულებს მუსიკალური ტერმინის როლს: მისი სინონიმია ზმნა "übergehen", რომელიც, სხვათა შორის, დგას იმავე რიგში ნათესაური, ერთძირიანი სიტყვის სახით, მაგრამ უკვე სხვა მეტყველების ნაწილის ფორმით – არსებითი სახელის: "Übergangston". ამ დეტალის როგორც მუსიკალური ტერმინის ფუნქცია დასტურდება აგრეთვე სიტყვათა რიგის სხვა წევრების მიერ და საერთოდ ორივე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტის მთელი შინაარსით. მაგრამ ვითვალისწინებთ რა ზემომოყვანილ მსჯელობებს ბიურგერისა და ხელოვანის სტატუსის შესახებ, უდავოდ მივიჩნევთ იმასაც, რომ ზმნას "verfallen" გააჩნია აგრეთვე სხვა მნიშვნელობაც, კერძოდ: "1. allmählich zugrunde gehen, zusammen-, zerfallen" (**Wörterbuch 1980:4042**), რომლის მეშვეობითაც ის უკავშირდება რომანის ძირითად თემას – ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ს – არა მხოლოდ აზრობრივად ("Verfall: 1. das allmähliche Zugrundegehen, Zusammen-, Zerfallen") (იქვე), არამედ გრამატიკულადაც (ზმნა "verfallen" და არსებითი სახელი "Verfall" – ნათესაური, ერთძირიანი სიტყვებია). მაშასადამე, ზმნა "verfallen", რომელსაც ტექსტში ორმაგი კოდი გააჩნია, არის ვაგნერის მუსიკის **Verfall**-ის დეტალი.

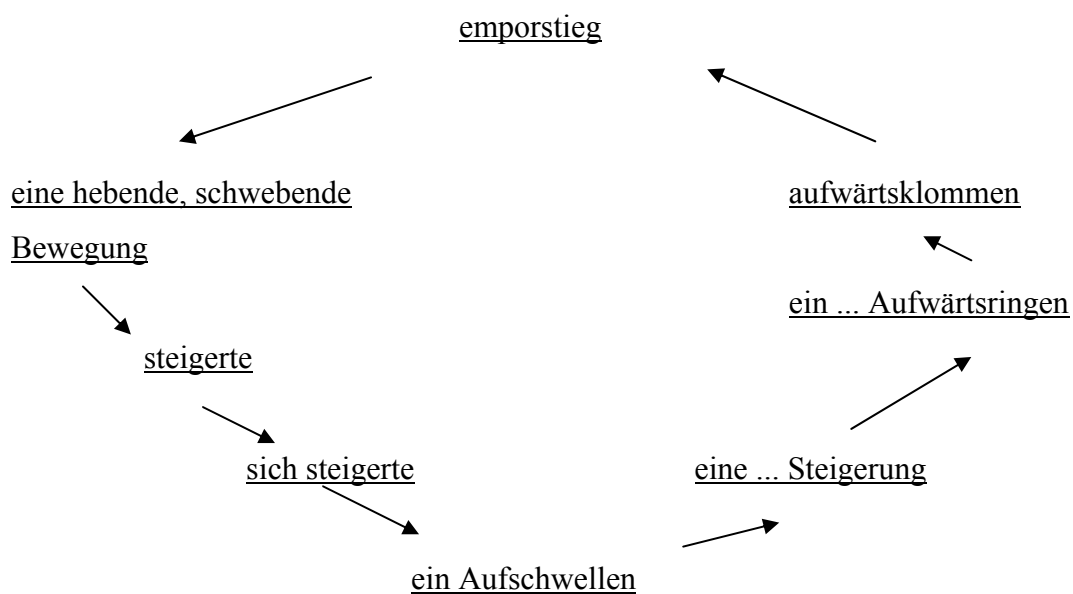
ასეთივე ორმაგი კოდი გააჩნიათ ვაგნერისეულ ფრაგმენტებში აგრეთვე საკვლევი სიტყვათა რიგის ბევრ სხვა წევრს, რომლებიც ერთმანეთს უთავსებენ „მუსიკალობასა“ და სიმბოლურ მნიშვნელობას. მაგალითად, აზრობრივ პლანს „*მუსიკალური ტერმინი +ბუდენბროკების გვარის აღმაფრენისა და წარმატებითი წინსვლის სიმბოლური მნიშვნელობა*“ ითავსებენ თავის თავში სიტყვები "steigerte er", "sich steigerte", "eine Steigerung", "aufwärtsklommen" და სხვ.; შემდეგ შინაარსს „*მუსიკალური ტერმინი +ამავე ბიურგერული ოჯახის დაცემისა და გადაშენების სიმბოლური მნიშვნელობა*“ – სიტყვები "erniedrigter", "Übergangston", "die Auflösung", "Hineinsinken", "sank nieder", "Untergang" და სხვ. შეიძლება ვთქვათ,

რომ ზემომოყვანილ სიტყვებში მუსიკალური კოდი (მუსიკალური ტერმინის მნიშვნელობა) მხატვრული კოდის (აღმაფრენის ან **Verfall**-ის მნიშვნელობა) პირველსაწყისს წარმოადგენს.

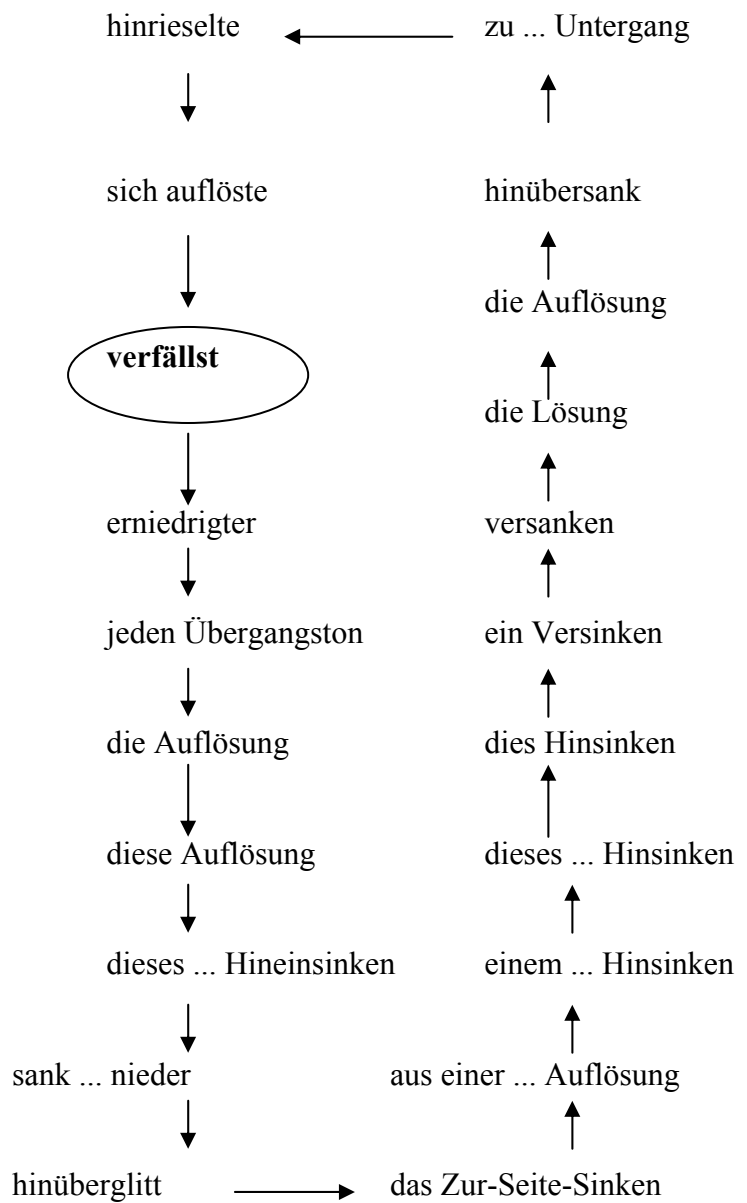
წარმოვადგინოთ ზემომოყვანილი სქემის სახით.

სქემა 1

„მუსიკალური ტერმინი + ბუდენბროკების გვარის აღმაფრენისა და წარმატებითი წინსვლის სიმბოლური მნიშვნელობა“



„მუსიკალური ტერმინი + ბუდენბროკების გვარის დაცემისა და გადაშენების სიმბოლური მნიშვნელობა“



განხილული სიტყვათა რიგის როგორც პირველი, ასევე მეორე ჯგუფის სიტყვა-დეტალები ერთმანეთის მიმართ არიან ან საკუთრივ სინონიმები, ან კონტრესტუალური სინონიმები; მათი ნაწილი გვხვდება სხვადასხვა გრამატიკულ ფორმებში.

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს სიტყვათა რიგის მეორე ჯგუფი (სქემა 2), რომლის წევრებიც, როგორც ამას სქემები აჩვენებენ, მნიშვნელოვნად პრევალირებენ პირველი ჯგუფის (სქემა 1) სიტყვებზე. თავისი მეორე (მხატვრული) კოდის თანახმად (**Verfall**-ის სიმბოლური მნიშვნელობა), ისინი მიიწვევენ დეტალისაკენ „verfällt“ („verfallen“), გროვდებიან მის ირგვლივ და ჰქმნიან ვაგნერის მუსიკის **Verfall**-ის დეტალების ცალკე ლაიტმოტივურ ჯაჭვს. დეტალი „verfällt“ ტექსტში მის მიერ დაკავებული პოზიციისა და მნიშვნელობის თანახმად წარმოადგენს აკუმულირებულ ცენტრს არა მხოლოდ მეორე ჯგუფისა, არა მხოლოდ მოცემული სიტყვათა რიგისა, არამედ ორივე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტისა, როგორც ერთიანი სემანტიკური მონაკვეთის, რომლის ყველა აზრობრივი ძაფი აღნიშნული დეტალიდან გამოდის და შემდეგ კვლავ მასში ფოკუსირდება.

ამრიგად, ჩვენი ანალიზის პირველი ეტაპის შედეგად ორივე „ვაგნერისეულ“ ფრაგმენტში გამოვლენილია ვაგნერის მუსიკის **Verfall**-ის დეტალები ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის ჭრილში. ანალიზის მეორე ეტაპი გულისხმობს ხსენებული ფრაგმენტების ფარგლებს გარეთ გასვლასა და აღნიშნული დეტალების მოძიებას რომანის მთელ ტექსტობრივ სივრცეში. ტექსტის ამა თუ იმ ადგილას მათი ფიქსაციის შემთხვევაში, ისინი, ლოგიკის თანახმად, შეასრულებენ *ვაგნერის მუსიკის არათვალშისაცემი სიგნალების* როლს ბუდენბროკების გვარის **Verfall**-ის კონტექსტში.

ამჯერად მაგალითის სახით განვიხილოთ მხოლოდ ერთი დეტალი – „verfällt“ („verfallen“) და თვალი გავადევნოთ მის მოძრაობას ბუდენბროკების მთელ ტექსტში; შემოვიფარგლებით მხოლოდ რამდენიმე მომენტით. ფრაგმენტებს, სადაც დაფიქსირდება აღნიშნული დეტალი, მივცეთ აგრეთვე პირობითად სახელწოდება „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი.

გავეყვით ტექსტს დასაწყისამდე და შემდეგ საკვლევ ფრაგმენტად ჩავთვალოთ რომანის ერთ-ერთი პარატექსტუალური ელემენტი – ქვესათაური „Verfall einer Familie“.

●მესამე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი

Verfall einer Familie (ქვესათაური)

იმავ დეტალს („verfällt“), მაგრამ სხვაგვარი გრამატიკული ფორმით, როგორც უკვე მეტყველების სხვა ნაწილს (არსებითი სახელი – „Verfall“), ჩვენ ვხედავთ რომანის ქვესათაურში, რაც საშუალებას აძლევს მას მაშინვე დაიკავოს წამყვანი პოზიცია ვაგნერის მუსიკის ყველა სხვა Verfall-ის დეტალებს შორის და გახდეს ამ მუსიკის პირველი გამოცხილი, *ვაგნერის მუსიკის პირველი არათვალშისაცემი სიგნალი*, იგივე სიღრმისეული დეტალი.

ის ფიქსირდება აქ ორი კომპონენტისაგან შემდგარ სიტყვათშენაერთში; დომინანტური, რა თქმა უნდა, თავად Verfall-ია (დაცემა, დაღუპვა) როგორც ძირითადი აზრობრივი კოდი, დამოკიდებული კი – Familie (ოჯახი). გამოდის რა ნაწარმოების ქვესათაურის შემადგენლობაში, ეს ვაგნერისეული დეტალი თხრობის დაწყებისთანავე უკავშირდება ბუდენბროკების მთელ ოჯახს, ოთხივე თაობას, თავიდანვე აფიქსირებს რომანში დაცემის ატმოსფეროს, თავიდანვე მოასწავებს ბუდენბროკების გვარის დაღუპვას, და ყველაფერი ეს – ვაგნერის მუსიკის კონტექსტში. მაშასადამე, ვაგნერის მუსიკა როგორც დაცემისა და კვდომის მუსიკა იგულისხმება უკვე „ბუდენბროკების“ ტექსტის დასაწყისში.

კვლავ გავადევნოთ თვალი საკვლევი დეტალის მოძრაობას ახლა უკვე ტექსტის ბოლოსაკენ და გამოვაგვლინოთ იგი შემდეგ ფრაგმენტში.

● მეოთხე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (ნაწილი 2, თავი 1)

Von diesem Vorfahren waren schon alle Daten bekannt: Wann er die Frieseln und wann die echten Blattern gehabt ... und wann er in ein hitzig Fieber mit Raserei verfallen, stand reinlich vermerkt (Mann 1990, Bd.I: 58).

ამ ფრაგმენტში მესამე ფრაგმენტის საწყისი არსებითი სახელი Verfall მეორდება კვლავ სხვა მეტყველების ნაწილის სახით – როგორც ზმნა verfallen. აქ ლაპარაკია კონსულ იოჰან ბუდენბროკის ბაბუაზე, რომელმაც დააარსა ბუდენბროკთა ცნობილი მარცვლეულის ფირმა. ქვესათაურის შემდეგ სწორედ მას აღმოუჩნდება Verfall-ის სიმპტომები („er in ein hitzig Fieber mit Raserei verfallen“ – „ციებცხელება დაემართა“), ე.ი. ბუდენბროკული დაცემის (Verfall-ის) პირველი ინდივიდუალური მატარებელი (დეტალ verfallen-ის მეშვეობით, რომელიც ზუსტად მიუთითებს ამ ფაქტზე; აღვნიშნოთ აგრეთვე თავად დაავადების ფაქტი) სწორედ

ეს „ბაბუა“ გვევლინება. ჩვენი დასკვნა ეწინააღმდეგება კრიტიკულ ლიტერატურაში მიღებულ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ხსენებული ბიურგერული გვარის დაცემა იწყება მხოლოდ კონსულ იოჰან ბუდენბროკიდან. ამრიგად, **Verfall**-ის ნიშნები ვლინდება რომანში მოქმედი ბუდენბროკების ჯერ კიდევ ამ წინაპართან, რომელმაც დაუტოვა მათ ცნობილი რჩევა-დარიგება, გოთური, წერწეტა ასოებით მოხატული და ჩარჩოში ჩასმული: „შვილო ჩემო, ბეჯითად იშრომე დღისით, მაგრამ გახსოვდეს, მხოლოდ ისეთ საქმეს მოჰკიდე ხელი, რომელიც ღამე მშვიდ ძილს არ დაგიფრთხობს“ (მანი 1988:56). იმიტომ ხომ არ არიებდა ის ჭკუას თავის შთამომავლობას ასე დაუინებით, რომ თვითონ უკვე გრძნობდა თავის თავში იმას, რისგანაც ცდილობდა გაეფრთხილებია დანარჩენები?

საკვლევი დეტალის მოძრაობისას რომანის ტექსტში **Verfall**-ი ვლინდება კიდევ ოთხ ფრაგმენტში, რომლებიც განლაგებულნი არიან ნაწარმოების სხვადასხვა ადგილას.

●მეხუთე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (ნაწილი 8, თავი 8)

*Der angeklagte Zustand von Frau Permaneders Schwiegersohn, das Bewußtsein der gesamten Familie von der Gegenwart eines Mitgliedes, das eines Verbrechens gegen die Gesetze, die bürgerliche Ordnung und die geschäftliche Ehrenhaftigkeit geziehen und vielleicht der Schande und dem Gefängnis **verfallen war**, gab der Versammlung ein vollständig fremdes, ungeheuerliches Gepräge. Ein Weihnachtsabend der Familie Buddenbrook mit einem Angeklagten in ihrer Mitte! (Mann 1990, Bd.I: 531).*

●მექვსე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (ნაწილი 9, თავი 2)

Der Senator zuckte wieder die Achseln.

*"[...] Seit langen Jahren, schon mit seit Vaters Tode, **verfällt** das ganze Rückgebäude. Im Billardsaal lebt eine freie Katzenfamilie, und tritt man näher, so läuft man Gefahr, durch den Fußboden zu brechen ..." (Mann 1990, Bd.I: 583).*

●მეშვიდე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (ნაწილი 9, თავი 4)

[...] Hier gab es nichts als vernachlässigste Altersschwäche. Zwischen den Pflastersteinen des Hofes wucherte Gras und Moos, die Treppen des Hauses waren **in vollem Verfall**, und die freie Katzenfamilie im Billardsaale konnte man nur flüchtig beunruhigen, indem man die Tür öffnete, ohne einzutreten, den Fußboden war hier nicht sicher (Mann 1990, Bd.I: 605).

●მერვე „ვაგნერისეული“ ფრაგმენტი (ნაწილი 10, თავი 5)

[...] sprachen die Leute über Gerda und Thomas Buddenbrook [...]

Man sah die beiden an und fand, daß dies ein stark alternder, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite, war. Man fand, daß Thomas Buddenbrook **verfallen aussah** [...] während Gerda sich in diesen achtzehn Jahren fast gar nicht verändert hatte (Mann 1990, Bd.I: 643).

მოცემულ ფრაგმენტებში დაფიქსირებული დეტალები **Verfall einer Familie, verfallen, verfallen war, verfällt, in vollem Verfall, verfallen aussah** წარმოადგენენ საყრდენ წერტილებს, რომლებიც ხელს უწყობენ მთელი ნაწარმოების შინაარსისა და აზრის სრულ გახსნას ბუდენბროკების გვარის **Verfall**-ის კონტექსტში. **Verfall**-ის უშუალო მატარებელი მეხუთე ფრაგმენტში გამოდის ფრაუ პერმანედერის სიძე – ჰუგო ვაინშენკი, რომელსაც ემუქრება ციხე კანონის დარღვევისათვის. **"Hugo Weinschenk → Erika Grünlich → Frau Permaneder (Tony Buddenbrook)"**-ის ხაზის მეშვეობით **Verfall**-ი აღწევს ბუდენბროკების ოჯახში და მოიცავს ყველა მის წევრს. მეექვსე ფრაგმენტში **Verfall**-ის თემას ტონისთან საუბრის დროს ეხება თომას ბუდენბროკი (ლაპარაკია ყოფილი დიდი ბუდენბროკების სახლის გაყიდვაზე, რომელიც **Verfall**-ის ყველა კვალს ატარებს). საგვარეულო სახლის პრიზმაში **Verfall**-ი აქაც აგრეთვე იზიდავს ყველა ბუდენბროკს. ამ ფრაგმენტს მისი აგებულებითა და შინაარსის თანახმად ესმიანება შემდეგი, მეშვიდე ფრაგმენტი, დაკავშირებული კონსულ ჰაგენშტრომის მიერ სახლის დათვალიერებასთან, რომელიც ამ სახლის ყიდვას აპირებს. ფრაგმენტში მეორდება წინა ფრაგმენტის ზოგიერთი დეტალი და ყველაზე მთავარი დეტალი კი – **Verfall**-ის დეტალი – აქ ბევრად უფრო ძლიერად უღერს, ვიდრე სხვა ფრაგმენტებში (**in vollem Verfall**); **Verfall**-ის მოტივი აქ უკიდურესად გამწვავებულია და თავისკენ იზიდავს ბუდენბროკების მთელ ოჯახს.

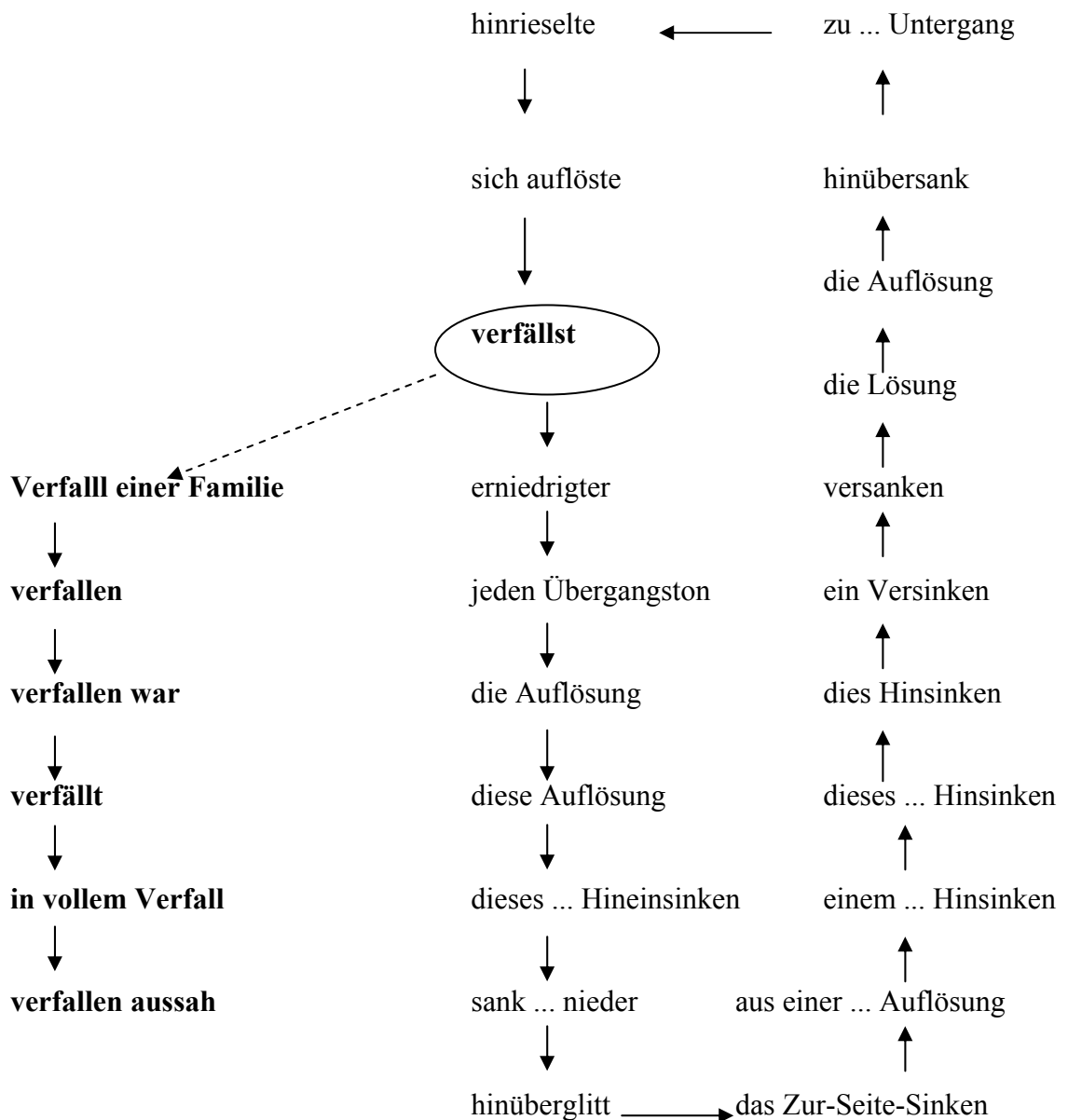
მერვე ფრაგმენტში, სადაც ლაპარაკია, რომ თომას ბუდენბროკი **verfallen aussah**, **Verfall**-ის მოტივი, რომელიც მოჰყვება **"Gerda Buddenbrook-Arnoldsen → Thomas Buddenbrook"**-ის ხაზს, ეხება მხოლოდ პირადად თომასს, თუმცა, რა

თქმა უნდა, ის გადახლართულია დაცემის საერთო, ოჯახურ მოტივთან.

როგორც ვხედავთ, „ვაგნერისეული“ დეტალი "verfällt" ("verfallen"), რომელიც საკვლევ მუსიკალურ ფრაგმენტებში გვხვდება საყრდენი სიტყვის როლში, მოძრაობს “ბუდენბროკების” მთელ ტექსტში, ის იწყება, ჩნდება ნაწარმოების ქვესათაურში, ვლინდება ტექსტის სხვადასხვა ადგილებში და ლაიტმოტივად გარდაიქმნება.

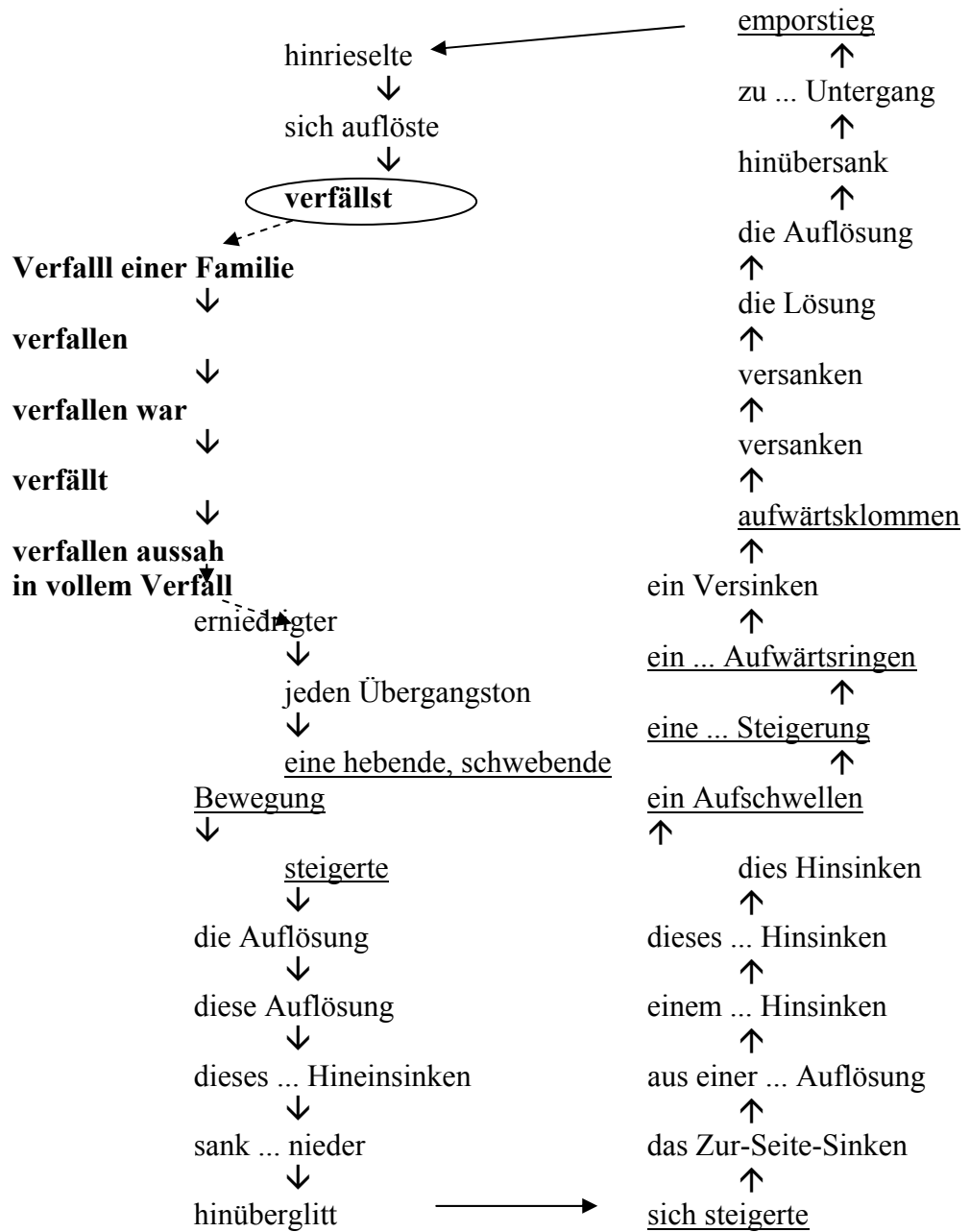
ჩვენს მიერ დაფიქსირებული ამ დეტალის ვარიაციები ქმნიან ლაიტმოტივურ ჯაჭვს:

სქემა 3



ეს ჯაჭვი ავტომატურად შედის ზემომოყვანილ ძირითად სიტყვათა რიგში (ორივე საწყისი ფრაგმენტებისა) და აფართოვებს მას:

სქემა 4



ამრიგად, საწყისი დეტალი "verfällt" არათვალშისაცემი, სიღრმისეული ლაიტმოტივის სახით მოძრაობს მთელ ტექსტში ქვესათაურიდან ნაწარმოების ბოლომდე და ბოლოდან სათაურისაკენ.

მასაშასადე, ვაგნერის მუსიკა (არათვალშისაცემი ვაგნერისეული მუსიკის

დეტალები) ბუდენბროკების გვარის **Verfall**-ის კონტექსტში უდერს მთელი რომანის განმავლობაში და უკავშირდება არა მხოლოდ ჰანოს, არამედ ამ ბიურგერული ოჯახის ოთხივე თაობას. ამით რომანის ტექსტში *არათვალშისაცემი, სიდრმისეული* ლაიტმოტივების კონტექსტში ვლინდება დრმა აზრობრივი პლანი, რაც ამტკიცებს ჩვენს ვარაუდს, რომ თომას მანი „ბუდენბროკებში“ დეტალებსა და ლაიტმოტივებს როგორც „მექანიკური“, ასევე მუსიკალურ-სიმბოლური ფორმით იყენებს.

დასკვნები

კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები ასეთია:

1. „ბუდენბროკების“ ტექსტში, როგორც მრავალგანზომილებიან სტრუქტურაში, დეტალი გამოიყოფა მოძრავი მიკროელემენტის სახით, რაც წარმოაჩენს მის პოლიფუნქციურ არსს. სადისერტაციო ნაშრომში დეტალისა და ლაიტმოტივის მრავალმხრივი ასპექტები წარმოდგენილია მათი კლასიფიკაციის მეშვეობით. თ. მანის „ბუდენბროკებში“ მხატვრულ დეტალებსა და ლაიტმოტივებს აქვთ იდეურ-მხატვრული, ფსიქოლოგიური და ემოციური ხასიათის დატვირთვა, რაც განაპირობებს ნაწარმოების მთლიანობას, პერსონაჟთა ინდივიდუალობას.

2. „ბუდენბროკების“ ტექსტის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ მხატვრულ დეტალებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება მხატვრულ სახეთა შექმნაში. დეტალები ხელს უწყობს მოვლენათა არსის გარკვევას და ემსახურება რომანის ესთეტიკურ და იდეურ ჩანაფიქრს. ჩვენს მიერ „ბუდენბროკების“ ტექსტში გაანალიზებული დეტალები მიუთითებენ პერსონაჟთა მატერიალურ და სოციალურ მდგომარეობაზე, ჰქმნიან კონკრეტული ისტორიული კოლორიტის შეგრძნებას, აჩვენებენ ავტორის დამოკიდებულებას პერსონაჟთა მიმართ, გადმოსცემენ ამავე პერსონაჟთა ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობას. დეტალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ნაწარმოების სტრუქტურაში, მისი იდეური შინაარსის გახსნაში, თემატიკისა და პრობლემატიკის გააზრებაში.

3. „ბუდენბროკებში“ ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად გამოვეყოფთ დეტალების სამ ძირითად ჯგუფს:

ა) ერთჯერადი დეტალები;

ბ) განმეორებადი დეტალები, რომლებიც თავიანთი შემდგომი მრავალჯერადობით ქმნიან ლაიტმოტივებს ვიწრო გაგებით. ასეთი ლაიტმოტივების განხილვა შესაძლებელია როგორც ნაწარმოების სტრუქტურული ელემენტებისა;

გ) განმეორებადი დეტალები, რომლებიც, ერთის მხრივ, ქმნიან ლაიტმოტივებს სტრუქტურული ელემენტების სახით და ამავედროულად გვევლინებიან ფართო მნიშვნელობის ლაიტმოტივებად, რადგან უკავშირდებიან რომანის ლაიტთემას – **Verfall**-ს.

4. როგორც ერთჯერადი, ასევე განმეორებადი დეტალების მეშვეობით საკვლევ ტექსტში

- ხდება მხატვრულ სახეთა კონკრეტიზაცია და განზოგადებაც. თ. მანისათვის ცალკეულის, ინდივიდუალურის, დამახასიათებლის ჩვენების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას თვით ინდივიდუალურის დეტალიზაცია წარმოადგენს;

- „იქსოვება“ პერსონაჟთა შინაგანი სამყარო, მოცემულია მათი დახასიათება სხვადასხვა ნიშნის მიხედვით;

- ხდება მოვლენათა არსის ახსნა და ა.შ.

5. როგორც ერთჯერად, ასევე განმეორებად, მრავალჯერადად გამოყენებულ დეტალს თ. მანის „ბუდენბროკებში“ გააჩნია პოტენციური მისწრაფება აზრობრივი და ხატოვანი გაფართოებისადმი. ერთჯერად დეტალებში ჩაქსოვილი მნიშვნელობები, შემდეგ ლაიტმოტივის ფორმით დაფიქსირებულნი, ხშირ შემთხვევაში უფრო ღრმა აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას იძენენ.

თ. მანის „ბუდენბროკებში“ დაფიქსირებულ დეტალთა სამი ჯგუფიდან ერთჯერადობა/განმეორებადობის თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, მესამე ჯგუფი, ვინაიდან დეტალთა განმეორებადობის შედეგად წარმოქმნილი ლაიტმოტივები, როგორც სტრუქტურული ფაქტორები, უშუალოდ უკავშირდებიან ნაწარმოების ძირითად აზრს, მის ლაიტთემას – ძველი პატრიარქალური ბიურგერობის Verfall-ს.

6. რეცეპციული ესთეტიკის თანამედროვე მეთოდების გამოყენების საფუძველზე რომანის ტექსტის კომპლექსური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა ქვეტექსტური ხასიათის მქონე დეტალები, ე.წ. „სიღრმისეული“ დეტალები, რომლებიც ლაიტმოტივებად იქცევიან და შემაკავშირებელ ფუნქციას ასრულებენ მხატვრულ ნაწარმოებში. იგივე შეიძლება ითქვას დეტალებისა და ლაიტმოტივების გამოყენების ასპექტების შესახებ არა მარტო ლექსიკის, არამედ ფრაზეოლოგიის სფეროშიც.

7. თ. მანის „ბუდენბროკების“ ტექსტის კომპლექსურმა ანალიზმა საშუალება მოგვცა გვეჩვენებინა დეტალების სწრაფვა ლაიტმოტივად ქცევისაკენ. ლაიტმოტივები რომანში თანდათან ყალიბდებიან: შემთხვევითი წვრილმანებიდან და რეალებიდან – მხატვრულ დეტალამდე, ხოლო შემდგომ – ლაიტმოტივამდე. ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მეთოდით გამოვლენილი დეტალები შემდგომ „სიტყვათა რიგის თეორიის“ თანახმად ლაიტმოტივებად გარდაიქმნებიან. ასეთი ტრანსფორმაციის დანახვა ტექსტში შესაძლებელია მხოლოდ სიტყვათა რიგების ასპექტში, ტექსტის ცალკეულ ფრაგმენტებში, რომლებშიც მნიშვნელოვან როლს დროით-სივრცულ

ურთიერთობათა მონაცვლეობა თამაშობს. სწორედ ეს განაპირობებს რომანში დეტალთა ლაიტმოტივად გარდაქმნის მექანიზმს, რომელიც განსაზღვრავს ახალი ტიპის ლაიტმოტივებისა და ახალი ტიპის ლაიტმოტივური ჯაჭვების წარმოქმნას. ჩვენ შემოგვაქვს ახალი ცნება დეტალისა და ლაიტმოტივის თეორიაში: ესაა “ლაიტმოტივური ჯაჭვი სიტყვათა რიგების შემადგენლობაში”, რომელიც უფრო ფართოა, ვიდრე მარტივი სახის ლაიტმოტივური ჯაჭვი.

8. “სიტყვათა რიგის” თეორიის მეშვეობით „ბუდენბროკების“ ტექსტში გამოვლინდა ახალი ტიპის ლაიტმოტივები, განსხვავებულნი ტრადიციული ლაიტმოტივებისაგან. ასეთი, თითქოსდა, არა ზედაპირზე განლაგებული, “მოულოდნელად” წარმოშობილი ლაიტმოტივები სინამდვილეში შეგნებულადაა გამოყენებული ავტორის მიერ ტექსტის სტრუქტურაში. ჩვენი ანალიზის მთავარი ამოცანა იყო “ტექსტის გასაღებების” მოძიება, რომლებიც ხშირად უფრო შეუცნობლად, ვიდრე გააზრებულ-ფორმალურად ჩნდება. ლაიტმოტივურმა ანალიზმა საშუალება მოგვცა დაგვედგინა სწორედ ის აზრობრივი პლანები, რომლებიც “შეგნებულადაა” ჩადებული ტექსტში თავად ავტორის მიერ.

9. რომანის **სათაურის** (როგორც დეტალის) ეტიმოლოგიური და პარატექსტუალური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა ამ დეტალის სემანტიკის ახლებური გააზრება – „**ბზარი**“ (განსხვავებით ავტორისეული ინტერპრეტაციისაგან – „**ჭაობი**“). აღნიშნული სიტყვა-დეტალის ნაწარმოების ტექსტში დინამიკური გაშლის (სიტყვათა რიგების კონტექსტში და დეტალთა სხვადასხვა თემატურ ჯგუფებში), მისი ლაიტმოტივად განვითარებისა და კვლავ საწყის პოზიციაზე დაბრუნების საფუძველზე იკვეთება სათაურის სიმბოლური მნიშვნელობა: ის ხდება ბუდენბროკების ოჯახის **Verfall**-ის გამოხატულება, მასში შეკუმშული ფორმით აისახება ნაწარმოების ძირითადი იდეა.

10. დეტალებისა და ლაიტმოტივების გამოყენების საკითხის ანალიზმა სიტყვათა რიგების კონტექსტში აჩვენა, რომ მიუხედავად მწერლის მოსაზრებისა „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივების მხოლოდ მექანიკურად გამოყენების შესახებ, უკვე აქ ამ რომანში, იწყება ის, რაც მან მოგვიანებით განახორციელა თავის შემოქმედებაში, – ლაიტმოტივის მუსიკალურ სიმბოლიკამდე ამაღლება. „ბუდენბროკების“ ლაიტმოტივიკა “მექანისტურობასთან” ერთად ისეთ ფუნქციასაც იძენს, რომელიც წმინდა ნატურალისტურ-მახასიათებლურ ამოცანებს ბევრად სცილდება. ეს განაპირობებს ლაიტმოტივთა ორი პლანის ერთდროულ არსებობას ტექსტში: “ნატურალისტურ-მექანიკურს” ემატება სიმბოლური ტიპის ლაიტმოტივები.

ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

1. თაგაური, რობერტი. „მხატვრული დეტალის იდეური ფუნქცია“. *ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1984:106-119.
2. თუხარელი, დიმიტრი. „დეტალები რეალისტურ ნაწარმოებში“. *ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1984:120-124.
3. კაკაბაძე, ნოდარი. „ახალგაზრდა თ. მანი და ნიცშე“. *თსუ შრომები*, თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1971: 203-212.
4. - - -. *თომას მანი*. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1973.
5. - - -. „თომას მანი“. *მნათობი*, №8 (1955): 140-147.
6. - - -. „თომას მანი /დაბადების 100 წლისთავის გამო/.“ *საუნჯე*, №4 (1975): 121-122.
7. - - -. „თომას მანი და დოსტოევსკი (თ. მანის დაბადების 100 წლისთავის გამო)“. *მნათობი*, №6 (1975): 169-174.
8. - - -. „თომას მანი და ფრანც კაფკა (თომას მანისა და ფრანც კაფკას მხატვრული მეთოდის შეპირისპირებითი დახასიათება)“. *ცისკარი*, №1 (1969): 109-144.
9. - - -. „თომას მანი და შილერი“. *ცისკარი*, №1 (1987): 151-154.
10. - - -. „თომას მანის მოთხრობების პირველი ქართული გამოცემის გამო (თ. მანის მოთხრობები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966)“. *საუნჯე*, №2 (1976): 210-213.
11. - - -. *თომას მანი. ნაწილი პირველი – ადრეული შემოქმედება*. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1967.
12. - - -. „თომას მანის რომანების ძირითადი თავისებურებანი“. „Ein Versuch über die Grundeigentümlichkeiten der Romane Thomas Manns“. კრ. *Erzählte Welt. Studien zur Epik des XX Jh.* Weimar 1978.
13. - - -. „თომას მანის უცნობი ნაწერები“. *საუნჯე*, №3 (1986): 300-307.
14. კაკაურიძე, ნანული. *თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი*. ქუთაისი: ქუთ. უნივ. გამომც., 2001.
15. - - -. *ნარკვევები მეოცე საუკუნის გერმანული ლიტერატურიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“, 1964.
16. - - -. „ხელოვანისა და ბიურგერის ანტითეზა თ. მანის შემოქმედებაში“. *თსუ შრომები*, ტ. 101 (1962): 139-161.
17. კიკაჩიშვილი, თენგიზი. „მხატვრული დეტალი აკაკი წერეთლის მოთხრობაში „ჩემი თავგადასავალი“. *აკაკის კრებული*, I. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1999: 275-290.
18. კოკაია-ფანჯიკიძე, დალი. „ბუდენბროკები – გერმანული კლასიკური რომანი“ (ბოლოსიტყვაობა წიგნში: თ. მანი „ბუდენბროკები. ერთი ოჯახის გადაშენების გამო“. თბილისი: „მერანი“, 1988): 780-799.
19. - - -. „თარგმანი და მკითხველი“. *საუნჯე*, №6 (1975): 212-225.
20. - - -. „მონოგრაფია თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაზე“ (ნ. კაკაბაძე: თ. მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900), თბილისი, 1967; რეც.). *ცისკარი*, №4 (1968): 151-156.
21. კონტრიძე, ბიძინა. „განცდილი მეტყველება (erlebte Rede) თომას მანის რომანის ‘ბუდენბროკების’ მიხედვით“. *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები*, ტ. 106. დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის სერია. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1964: 231-250.

22. - - -. „პირდაპირი და ირიბი მეტყველება მხატვრულ პროზაში თომას მანის რომანის „ბუდენბროკების“ მიხედვით. *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები*, ტ.115. დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის სერია. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1965: 17-34.
23. - - -. „პირდაპირი მეტყველება და პერსონაჟის ენობრივი დახასიათება“. *ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში*, №3 (1967): 18-23.
24. მანი, თომასი. *ბუდენბროკები. ერთი ოჯახის გადაშენების გამო*. რომანი. თარგმანი დ. ფანჯიკიძისა, თბ.: „მერანი“, 1988.
25. ნათაძე, მაია. „ლიტერატურული და ლინგვისტური თვალსაზრისისათვის სტილისტიკაში“. *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები*, ტ.106. დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის სერია. თბილისი: თბ. უნივ. გამომც., 1964: 215-230.
26. ფანჯიკიძე, დალი. *თარგმანის ახალი თეორიები და სტილის ეკვივალენტობის პრობლემა*. თბილისი: „განათლება“, 1995.
27. ყარალაშვილი, რეზო. „შენიშვნები სათაურის პოეტიკისათვის“. *საუნჯე*, №1 (1988): 310-319.
28. ჩხენკელი, ზურაბი. „'ბუდენბროკები' ქართულად“ (თ. მანის რომანი. თარგმნი დ. კოკაია-ფანჯიკიძემ. თბილისი: „ნაკადული“, 1970; რეც.). *ცისკარი*, №8 (1971): 122-127.
29. ჭარხალაშვილი, ზურაბი. *ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.
30. ჯინორია, ოთარი. „ახალგაზრდა თ. მანი – ბურჟუაზიული ესთეტიზმის კრიტიკოსი“. *ცისკარი*, №7 (1959): 140-147.
31. - - -. „თომას მანი. 1875-1955“ (შესავალი ნარკვევი წიგნში: *თომას მანი. მოთხრობები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966): 5-32.
32. Abrams Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, 1981 [1941] (“motiv and theme”).
33. Bahlow, Hans. *Deutsche Namenlexikon. Familien- und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
34. Beckson, Karl; Ganz, Arthur. *Literary Terms: A Dictionary*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1975: [„motif“].
35. Boekhorst, Peter de. *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main; New York; Paris: Lang, 1987.
36. Bonwit, M. “Der leidende Dritte” . In: *University of California Press Berkley and Los Angeles*, N2, Vol. 36, 1972: 91-112. (ცოტორ. წიგნში: И.С.Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Ленинград: Наука, 1982).
37. *Buddenbrooks-Handbuch*. Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988.
38. Courte, A., Greimas, A.J. *Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du language*. Paris, 1979.
39. *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995.
40. *Dichter über ihre Dichtungen. Band 14/I. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. Frankfurt am Main: Heimeran / S. Fischer, 1975.

41. Diersen, Inge. „Thomas Mann. 'Buddenbrooks'“. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Deutsche Literaturgeschichte*. N^oI-IV. Hrsg. von Louis Fühnberg und Hans-Günter Thalheim. Weimar: Arion Verlag, 1957: 58-86.
42. - - -. *Thomas Mann: Episches Werk. Weltanschauung. Leben*. 2. Auflage. 1. Auflage 1975. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979.
43. - - -. *Untersuchungen zu Thomas Mann* (Die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk). 5., durchgesehene Auflage. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
44. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Hrsg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag 2003.
45. Ebel, Uwe. *Welthaftigkeit als Welthaltigkeit*. Zum Verhältnis von mimetischem und poetischem Anspruch in Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: *Textkontext. Sonderreihe, Band 2: Gedenkschrift für Thomas Mann. 1875-1975*. Hrsg. von Rolf Wiecker. Kopenhagen: Verlag Text & Kontext, 1975: 9-51.
46. Falk, Eugene H. *Types of Thematic Structure: The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1967.
47. Frenzel, Elisabeth. *Stoff- und Motivgeschichte, Grundlagen der Germanistik*. 2. Aufl, Berlin: Schmidt, 1974 [1966].
48. Frenzel, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. Aufl, Stuttgart: Metzler, 1978 [1963].
49. Friedman, Melvin. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven: Yale University Press, L.: Oxford University Press, 1955.
50. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Heike Gfrereis (Hrsg.). Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, 2002.
51. Hamburger, Käte. *Der Epiker Thomas Mann*. Orbis litterarum: Revue internationale d'études littéraires Publiée par Steffen Steffensen et Hans Sörensen. Tome XIII Fasc. 1-2. Copenhague: Librarie Munksgaard, 1958: 6-14.
52. Hannum, Hildegard Drexl: *The will in the early fiction of Th. M.* Diss., Harvard, 1967.
53. *Harenberg Lexikon der Weltliteratur: Autoren – Werke – Begriffe*. Kuratorium: Francois Bondy, Ivo Frenzel, Joachim Kaiser, Lew Kopelew, Hilde Spiel. 5 Bände. Band 3. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Studienausgabe 1995. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag, 1989.
54. Harlass, Gerald. *Das Kunstmittel des Leitmotivs* (Bemerkungen zur motivischen Arbeit bei Thomas Mann und Hermann Broch). In: *Welt und Wort. Literarische Monatsschrift*. 15. Jahrgang 1960. Hrsg. Dr. Ewald Katzmann und Karl Ude. Chefredakteur: Karl Ude. München: Heliopolis Verlag: 267-269.
55. Havenstein, Martin. *Thomas Mann. "Buddenbrooks" im deutschen Unterricht in Schule und Wissenschaft* 2. München, 1927.
56. Heftrich, Eckhard. *Geträumte Taten: Über Thomas Mann*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main (Das Abendland: N.F., 21), 1993.
57. Heftrich, Eckhard. *Buddenbrooks – der Jahrhundertroman*. In: *Buddenbrooks: Neue Blicke in ein altes Buch*. Hrsg. von Manfred Eickhölder und Hans Wißkirchen. Lübeck: Verlag Dräger Druck, 2000: 11-21.
58. Hegel, C.W.Fr. *Ästhetik*. B.2. Berlin: Aufbau Verlag, 1965.
59. Hillebrand, Bruno. *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1993.
60. Hilscher E. *Thomas Mann: Leben und Werk*. Leitung und Redaktion: Prof. Dr. Kurt Böttcher. Berlin: Volkseigener Verlag Volk und Wissen, 1983.

61. Hotes, Leander. *Der Leitmotiv in der neueren deutschen Romandichtung*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt am Main. Bückeberg: Herm. Prinz, 1931.
62. Jendreich H. *Thomas Mann*. Der demokratische Roman. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1977.
63. Jens, Walter. *Die Buddenbrooks und ihre Pastoren*. Lübeck: Verlag der Buchhandlung Gustav Weiland Nachf., 1993.
64. Jung, Ute. *Die Musikphilosophie Thomas Manns*. In: Kölner Beiträge zur Musikforschung. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Band LIII. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969: 1-157.
65. Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 16. Aufl. Bern, München: Francke, 1973.
66. Keller, Ernst. *Leitmotive und Symbole*. In: Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988: 129-143.
67. Koopmann, Helmut. *Die Entwicklung des 'intellektuellen Romans' bei Thomas Mann*. (Untersuchungen zur Struktur von "Buddenbrooks", "Königliche Hoheit" und "Der Zauberberg"). In: Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Herausgeber: Benno von Wiese. Band 5. Bonn: H. Bouvier u. CO. Verlag, 1962.
68. - - -. *Thomas Mann: Buddenbrooks*. In Reihe: Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1995: 1-96.
69. - - -. *Thomas Mann: Konstanten seines literarischen Werks*. VR. Kleine Vandenhoeck-Reihe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
70. Kristiansen, Børge. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann (Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur)*. In: Thomas-Mann-Handbuch (Hrsg. von H. Koopmann). Ungekürzte Ausgabe der 3., aktualisierten Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005: 823-835.
71. Kurzke H. *Thomas Mann. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Verlag G.H.Beck, 1985.
72. Lehnert, Herbert. *Thomas Mann*. In: Deutsche Dichter. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995: 577-584.
73. Lämmert, Eberhard. *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. Band 1. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bamberg: C.C. Buchers Verlag, 1976.
74. - - -. *Thomas Mann: Buddenbrooks*. In: Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963: 190-233.
75. *Literaturkunde*. Beiträge zu Wesen und Formen der Dichtung. Kurt Lutterberg, Ralph Seibt, Helmut Döring, Eberhard Graeber, Paul Wölfel, Grete Zapff, Walter Zuncke. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1961.
76. Lorenz, Herbert. *Die Musik Thomas Manns*. Berlin 1988.
77. Lublinski, Samuel. *Thomas Mann. Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Roman. Berlin, Verlag S.Fischer. In: Jochen Vogt. Thomas Mann: "Buddenbrooks". 2., redivierte und ergänzte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995: 139-140.
78. Mann, Erika. *Das letzte Jahr: Bericht über meinen Vater*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
79. Mann, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

80. - - -. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
81. - - -. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1963.
82. - - -. *Einführung in den Zauberberg*. In: Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. XII. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. S. 431- 446.
83. - - -. *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Bd. XI; Bd. XII. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.
84. - - -. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. IX. Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
85. - - -. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. X. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
86. - - -. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. XI. Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
87. - - -. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XII. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
88. - - -. *Meine Zeit*. In: Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. XII. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. S. 577- 600.
89. - - -. *Notizbuch 3, erste Lage*. In: Thomas Mann. Notizbücher. Edition in zwei Bänden: Notizbücher 1-6. Notizbücher 7-14. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1991: 107-149.
90. - - -. *Über mich selbst*. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
91. - - -. *Wagner und unsere Zeit*. Aufsätze. Betrachtungen. Hrsg. von Erika Mann. Mit einem Geleitwort von Willi Schuh. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. 1995.
92. - - -. *Zu einem Kapitel aus „Buddenbrooks“*. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XI. Reden und Aufsätze. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990: 552-556.
93. Mayer, Hans. *Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
94. Mendelssohn, Peter de. *Nachbemerkungen zu Thomas Mann: I. 'Buddenbrooks'. 'Der Zauberberg'. 'Doktor Faustus'. 'Der Erwählte'*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
95. *Metzler Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.
96. *Meyers Neues Lexikon in achtzehn Bänden*. Band 3. Hrsg. von der Lexikonredaktion des VEB Bibliographisches Institut Leipzig. Leitung: Heinz Göschel. Cheflektorat: Dr. Günter Gurst. Zweite, völlig neu erarbeitete Auflage in achtzehn Bänden. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1972.
97. *Meyers Neues Lexikon in achtzehn Bänden*. Band 8. Hrsg. von der Lexikonredaktion des VEB Bibliographisches Institut Leipzig. Leitung: Heinz Göschel. Cheflektorat: Dr. Günter Gurst. Zweite, völlig neu erarbeitete Auflage in achtzehn Bänden. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1974.
98. Middel, Eike. *Thomas Mann*. Versuch einer Einführung in Leben und Werk. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1979.
99. Moulden, Ken. *Die Musik*. In: *Buddenbrooks-Handbuch*. Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988: 305-318.

100. Müller, Fred. Oldenboug-Interpretationen. Herausgegeben von Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer. Bd. 23. *Thomas Manns "Buddenbrooks"* [Interpretation von Fred Müller]. München: Oldenboug Verlag GmbH., 1988.
101. Nieschmidt, Hans-Werner. *Die Eigennamen*. In: Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988: 57-61 .
102. Pache, Alexander. *Thomas Manns epische Technik*. In: Das Kunstwerk Thomas Manns. Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann. 2. Jahrgang. 2. Sitzung am 9. Februar 1907. Nr. 2. Dortmund: Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, 1907: 43-71.
103. Peacock, R. *Das Leitmotiv bei Thomas Mann*. In: Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Heft 55. Bern: Paul Haupt Akademische Buchhandlung vorm Max Drechsel, 1934:1-69.
104. Petersen, Jürgen H. *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung-Typologie-Entwicklung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991.
105. Rainer, Maria Rilke. *Thomas Manns "Buddenbrooks"*. In: Jochen Vogt. Thomas Mann: "Buddenbrooks". 2., redivierte und ergänzte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995:140-143.
106. Reiners, Ludwig. *Stilkunst*. Ein Lehrbuch deutscher Prosa. München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1961.
107. Reiss, Gunter: *"Allegorisierung" und moderne Erzählkunst: Eine Studie zum Werk Th. M.s*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
108. Reiss, M. *Thomas Mann*. Berlin, 1972.
109. Renner, R.G. *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*. Wilhelm Fink Verlag. München 1985.
110. *Romanführer A-Z*. Herausgegeben vom Kollektiv für Literaturgeschichte unter Leitung von Kurt Böttcher in Zusammenarbeit mit Günter Albrecht. Band II, 2. Volk und Wissen. Berlin: Volkseigener Verlag, 1978.
111. Rosenberg, Th. *Königs Erläuterungen und Materialien*. Bd. 264/5. Erläuterung zu Thomas Manns "Buddenbrooks" (von Dr. Theo Rosenbrock). 8. erweiterte Auflage. Hollfeld: C. Bange Verlag, 1980.
112. Rothenberg, Klaus-Jürgen. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann*. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den "Buddenbrooks". Köln – Wien: Böhlau Verlag, 1969.
113. Scharfschwerdt, Jürgen. *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman: Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition*. In: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Band 5. Hrsg. von Hans Fromm, Hugo Kuhn, Walter Müller-Seidel und Friedrich Sengle. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1967.
114. Scherrer, Paul. *Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den "Buddenbrooks"*. Zur Chronologie des Romans. In: Paul Scherrer, Hans Wysling. Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Thomas-Mann-Studien. Hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule im Zürich. Erster Band. Bern und München: Francke Verlag, 1967.
115. Schlee, Agnes. *Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns: Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*. Frankfurt am Main – Bern: Peter D. Lang, 1981.
116. Schleifenbaum, Waldtraut. *Thomas Mann „Buddenbrooks“*. Ein Beitrag zur Gestaltanalyse von Dichtwerken. Bonn, 1956.
117. Schröder, Hans. *Leitmotive in den Werken Emile Zolas*. Hamburg: Ph.D., 1950.
118. Scott, Arthur F. *Current Literary Terms: A Dictionary of Their Origin and Use 1979 [1965]: "motif"*.

119. Seeger, Tatyana. *Literarischer Detailismus*. Dargestellt an deutschen und russischen Beispielen erzählender Prosa. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Wien: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006.
120. Thomas Mann. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Roman. Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert. Band 1.2: Buddenbrooks. Kommentarband. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 1.1. Band 1.2. 3.Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002.
121. Thomas Mann. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Roman. Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert. Band 1.1: Buddenbrooks. Kommentarband. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 1.1. Band 1.2. 3.Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002.
122. *Thomas-Mann-Handbuch* (Hrsg. von H. Koopmann). Ungekürzte Ausgabe der 3., aktualisierten Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
123. Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.
124. Todorov, T. *Poétique de la pros.* Seuil, Paris, 1971.
125. Veget, Hans Rudolf. „*Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in Der Ring des Nibelungen und Buddenbrooks*“. In: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984:326-347.
126. Vogt, Jochen. *Thomas Manns "Buddenbrooks"*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
127. Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Gesammelte Schriften und Dichtungen. III. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.
128. Walzel, Oskar. *Das Wortkunst: Mittel seiner Erforschung*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1926: 152-181
129. - - -. *Leitmotive in Dichtungen*. Zeitschrift für Bücherfreunde. Hrsg. von Carl Schüddekopf und Georg Witkowski. Heft 10. Neue Folge. 8. Jahrgang. Leipzig: Verlag E.A.Seemann, 1917.
130. Weiss, Walter. *Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration*. Beihefte zur Zeitschrift "Wirkendes Wort", 13. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1964.
131. Wenzel, Georg. *Buddenbrooks*. In: *Thomas Mann: Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Herausgegeben von Volkmar Hansen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993: 11-46.
132. Windisch-Laube, Walter. *Thomas Mann und die Musik*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005: 327-342.
133. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. 1.Band. Neunte, bearbeitete Auflage. Berlin: Akademie-Verlag, 1978.
134. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. Siebente Auflage. 2.Band. Berlin: Akademie-Verlag, 1981.
135. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. Fünfte Auflage. 3.Band. Berlin: Akademie-Verlag, 1981.
136. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth

- Klappenbach und Wolfgang Steinitz. 4. Band. Vierte, durchgesehene Auflage. Berlin: Akademie-Verlag, 1981.
137. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. 5. Band. Berlin: Akademie-Verlag, 1982.
138. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* in 6 Bänden. Hrsg. von Ruth Klappenbach und Wolfgang Steinitz. Dritte Auflage. 6. Band. Berlin: Akademie-Verlag, 1982.
139. Wirtz, Erika A. *Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann (1953 – 54)*. In: Thomas Mann. Wege der Forschung. Band CCCXXXV. Hrsg. von Helmut Koopmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
140. Wysling, Hans. *Buddenbrooks*. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Ungekürzte Ausgabe der 3., aktualisierten Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005: 363-384.
141. - - -. *Ausgewählte Aufsätze. 1963-1995*. Hrsg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. Thomas-Mann-Studien. Dreizehnter Band. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996.
142. Žmegač, Viktor. *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*. Zagreb: "Vjesnik" Pogon, 1959.
143. - - -. (Hrsg.) *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band II/1. 4. Auflage. Weinheim: Beltz Athenäum, 1995.
144. - - -. *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. 2., unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.
145. Адмони, В.Г. и Сильман, Т.И. *Томас Манн. Очерк творчества*. Ленинград: Сов. пис., 1965.
146. Антонов, С.П. *Я читаю рассказ*. Москва: Молодая гвардия, 1973.
147. Апт, С. "Читая письма Томаса Манна". *Иностранная литература*, №9 (1969): 210-221.
148. - - -. *Томас Манн*. Москва: Молодая гвардия, 1972.
149. - - -. *Над страницами Томаса Манна. Очерки*. Москва: Сов. пис., 1980.
150. Арнольд, И.В. "Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста". *Иностр. яз. в шк.*, № 4 (1978): 23- 37.
151. - - -. "Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения". *Иностр. яз. в шк.*, № 4 (1982): 83- 91.
152. - - -. *Стилистика современного английского языка*. Ленинград: Просвещение, 1981.
153. Ахманова, О.С., Гюббенет И.В. „‘Вертикальный контекст’ как филологическая проблема“. *Вопросы языкознания*, № 3 (1977): 47- 54.
154. Бабенко, Л.Г., Васильев И.Б., Казарин Ю.В. *Лингвистический анализ художественного текста*. Екатеринбург: Деловая книга, 2000.
155. Бабенко, Л.Г., Казарин Ю.В. *Филологический анализ текста*. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004.
156. Балданов, С.Ж. *Художественная деталь в прозе*. Москва: Молодая гвардия, 1987.
157. Бальзак, Оноре. *Собрание сочинений в 24-х томах*. Т. 24. Москва: Правда, 1960.
158. Барт, Р. "Введение в структурный анализ повествовательных текстов". *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.* Москва: МГУ, 1987: 387- 422.
159. - - -. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989.
160. - - -. "Текстовый анализ". *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 9. Москва: Прогресс, 1980: 307-312.

161. Бахтин, М.М. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*. Москва: Худ. лит-ра, 1975.
162. - - -. “Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа”. *Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология*/ Под. ред. проф. В.П.Нерознака. Москва: Academia, 1997: 227-244.
163. Белкин, А.А. *Читая Достоевского и Чехова (Статьи и разборы)*. Москва: Худ. лит., 1973.
164. Белянин, В.П. *Психолингвистические аспекты художественного текста*. Москва: МГУ, 1988.
165. - - -. “Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты”. *Логический анализ языка. Концептуальный анализ*. Москва: МГУ, 1990.
166. - - -. *Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе*. Москва: МГУ, 2000.
167. Березняк, М.А. *Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Одесса, 1986.
168. Богатырев, П.Г. *Функции лейтмотивов в русской былине*/ П.Г. Богатырев//Вопросы теории народного искусства. – Москва: Наука, 1971.
169. Болотнова, Н.С. *Филологический анализ текста*. Москва: Флинта - Наука, 2007.
170. Вагнер, Рихард. *Избранные работы*. Москва: Искусство, 1978.
171. Вайман, С. “Еще раз о марксистском определении реализма”. *Вопросы литературы*, №12 (1962): 61-77.
172. Веселовский, А.Н. *Историческая поэтика*. Москва: Высшая школа, 1989.
173. - - -. *Собрание сочинений*. Т. II. Вып. 1. Поэтика. Поэтика сюжетов (1897-1906). СПб., 1913.
174. Вильмонт Н.Н. *Томас Манн и его “Будденброки”* (Послесловие к книге: Томас Манн. “Будденброки”. Москва: Правда, 1985: 676-692.
175. - - -. *Художник как критик* (Послесловие к книге: Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти т. Т.4. Москва: Худ. лит., 1960): 621-658.
176. Виноградов, В.В. *О языке художественной прозы: Избранные труды*. Москва: Наука, 1980.
177. Волков, И.Ф. *Теория литературы*. Москва: Просвещение, 1995.
178. Галанов, Б.Е. *Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь*. Москва: Сов. пис., 1974.
179. - - -. *Искусство портрета*. Москва: Сов. пис., 1967.
180. Гальперин, И.Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва: Наука, 1981.
181. Гаспаров, Б.М. *Литературные лейтмотивы*. Москва: Наука, 1994.
182. Гей, Н.К. *Искусство слова*. Москва: Наука, 1967.
183. Гинзбург, Л.Л. *О лирике*. Изд 2-ое, дополн. Ленинград: Сов. пис, 1974.
184. - - -. *О литературном герое*. Ленинград: Сов. пис., 1979.
185. - - -. *О психологической прозе*. Ленинград: Худ. лит., 1977.
186. Горшков, А.И. *Русская словесность: От слова к словесности*. Москва: Просвещение, 1996.
187. Григорьян, К.Н. “Пейзаж в русской живописи и поэзии”. *Литература и живопись*. Ленинград: Наука, 1982.
188. Грушко, Е., Медведев, Ю. *Словарь имен*. Нижний Новгород: Три богатыря, 1997.
189. Губкина Е. “Послесловие” (Послесловие к изданию: *Thomas Mann “Buddenbrooks. Verfall einer Familie”*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1963): 674-686.
190. Гуляев, Н.Л. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 1977.

191. Гузар, З.П. *Художественная деталь в произведениях Ивана Франко Бориславского цикла*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1970.
192. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. А-З. Москва: Русский язык, 1981.
193. Дирзен, И. *Эпическое искусство Томаса Манна: Мироззрение и жизнь*. Перев. с нем. Москва.: Прогресс, 1981.
194. Днепров, В.Д. *Черты романа XX в.* Москва – Ленинград: Сов. пис., 1965.
195. - - -. *Идеи времени и формы времени*. Ленинград: Сов. пис., 1980.
196. Добин, Е.С. *Герой. Сюжет. Деталь*. Москва – Ленинград: Сов. пис., 1962.
197. - - -. “Деталь у Чехова как стержень композиции”. *Вопросы литературы*, № 8 (1975): 125-144.
198. - - -. *Искусство детали: Наблюдения и анализ*. Ленинград: Сов. пис., 1975.
199. - - -. *Сюжет и действительность: Искусство детали*. Ленинград: Сов. пис., 1981.
200. Долинин, К.А. “Имплицитное содержание высказывания”. *Вопросы языкознания*, № 3 (1983): 37- 47.
201. Дремов, А. *Художественный образ*. Москва: Сов. писатель, 1961.
202. Друскин, М.С. *История зарубежной музыки*. Вып. 4. Москва: Музыка, 1980.
203. Есин, А.Б. *Литературное произведение. Типологический анализ*. Москва: “Флинта” “Наука”, 1992.
204. Есин, А.Б. *Принципы и приемы анализа литературного произведения*. Москва: “Флинта” “Наука”, 1998.
205. Жирмунский, В.М. *Теория стиха*. Москва: Наука, 1975.
206. Затонский Д.В. *Искусство романа и XX век*. Москва: Худ. лит., 1973.
207. Зингер, Л.С. *Современная портретная живопись*. Москва: Искусство, 1976.
208. Зиновьев, М. “Детали”. *Экран*, №14 (1968):
209. Иванов Вяч. Вс. “Вступительная статья к сборнику ‘Симпозиум по структурному изучению знаковых систем’”. *Из работ Московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 3-7.
210. - - -. “Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния”. *Из работ Московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 547-575.
211. Иванов, Вяч. Вс., Топоров В.Н. “Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы”. *Из работ Московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 45-73.
212. *Из работ Московского семиотического круга*. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой. Москва: Языки русской культуры, 1997.
213. *История зарубежной литературы XX в.* Под редакцией З.Т. Гражданской. Москва: Госучпедгиз. Минпроса РСФСР, 1963.
214. *История немецкой литературы в пяти томах. Т. 4.* Академия наук СССР. Под общей ред. Балашова Н.И. Москва: Наука, 1968.
215. *История немецкой литературы в пяти томах. Т. 5.* Академия наук СССР. Под общей ред. Балашова Н.И. Москва: Наука, 1976.
216. Какабадзе, Н.М. *Поэтика романа Томаса Манна*. Тбилиси: Изд. Тбил. ун-та, 1983.
217. - - -. *Томас Манн. Грани творчества*. Тбилиси: Мерани, 1985.
218. Караганов, А. “Характеры и обстоятельства”. *Новый мир*, № 2 (1953): 206-223.
219. Книпович, Е. “Чувство истории: Томас Манн в советской критике”. *Иностр. лит.*, №3 (1962):189-196.
220. Колодина, Н.И. *Художественная деталь как средство текстопостроения, вовлекающее читателя в рефлексивный акт*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь: 1997.

221. Кожин, В.В. "Сюжет, фабула, композиция". *Теория литературы*. Москва: Наука, 1964.
222. Кормилов, С.И. "Деталь". *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред. и сост. А.И.Николюкин. М.: НПК "Интелвак", 2001: 220.
223. Коточигова, Е.Р. "Вещь". *Введение в литературоведение: учеб. пособие*. Под ред. Л.В.Чернец. Москва: Высшая школа, 2004: 286-297.
224. *Краткая литературная энциклопедия*. Т.4. Москва: Сов. энцикл., 1967.
225. *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 9. Москва: Сов. энцикл., 1978.
226. Кристева, Ю. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: Наука, 2004.
227. Кургинян, М.С. *Романы Томаса Манна: Форма и метод*. Москва: Худ. лит., 1975.
228. Кухаренко, В.А. *Интерпретация текста*. Изд. 2-ое, перераб. Москва: Просвещение, 1988.
229. Лазарева, М.А. *Введение в литературоведение*. Москва: МГУ, 2001.
230. Лакшин, В. *Толстой и Чехов*. Москва: Сов. пис., 1963.
231. Левидов, А.М. *Автор – образ – читатель*. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1983.
232. Леви-Стросс, К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа. *Семиотика*. Москва: Прогресс, 1983.
233. - - -. *Структурная антропология*. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001.
234. Лекомцева, М.И. "Семиотические аспекты 'индексальной загадки'". *Из работ Московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 429-443.
235. Лепинг, Е.И., Страхова, Н.П. и др. *Большой немецко-русский словарь в двух томах. Том 1*. Москва: Русский язык, 1980.
236. Лехин, И.В., Спиркин, А.Г., Акчурин, И.А. *Словарь иностранных слов*. Изд. девятое, исправленное. Москва: Русский язык, 1982.
237. Липгарт, А.А. *Основы лингвопоэтики*. Москва: КомКнига, 2007.
238. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред. и сост. А.И.Николюкин. М.: НПК "Интелвак", 2001.
239. Лосев, А.Ф. *Проблемы символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1976.
240. Лотман, Ю.М. *Структура художественного текста*. Ленинград: Сов. пис., 1972.
241. Лукин, В.А. *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. Москва: "Ось - 89", 1999.
242. Манн, Т. "Будденброки. История гибели одного семейства". *Т.Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 1*. Москва: Худ. лит-ра, 1959.
243. - - -. "Любек как форма духовной жизни". *Т.Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 9*. Москва: Худ. лит-ра, 1960.
244. - - -. *Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 1*. Москва: Худ. лит-ра, 1959.
245. - - -. *Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 7*. Москва: Худ. лит-ра, 1960.
246. - - -. *Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 9*. Москва: Худ. лит-ра, 1960.
247. - - -. *Собрание сочинений в 10-ти томах. Том. 10*. Москва: Худ. лит-ра, 1961.
248. Манн, Ю. *Диалектика художественного образа*. Москва: Сов. пис., 1987.
249. Маслова, В.А. *Когнитивная лингвистика*. Минск: ТетраСистемс, 2005.
250. *Методологические проблемы филологических наук*. Сборник научных трудов. Москва: Изд. Моск. ун-та, 1987.
251. Мотылева, Т.Л. "Томас Манн (до 1918 г.)". *История немецкой литературы в пяти томах. Т.4*. Москва: Наука, 1968: 477- 495.
252. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Ред. Г.Келдыш. Москва: Наука, 1991.

253. Мукаржовский, Ян. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1994.
254. - - -. *Структуральная поэтика*. Москва: Искусство, 1996.
255. Николаева, Т.М. “Введение” (Вводная статья к сборнику “Из работ Московского семиотического круга”). Москва: Языки русской культуры, 1997): VII-XLIX.
256. - - -. “Из пламя и света рожденное слово”. *Из работ Московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры, 1997: 774-787.
257. Николина, Н.А. *Филологический анализ текста*. Москва: Академия, 2003.
258. Новиков, Л.А. *Художественный текст и его анализ*. Москва: Искусство, 1988.
259. Окунев, И. “Кирзовые сапоги, наборы колец и прочее”. *Литер. газ.*, 6 октября (1976).
260. Павлова, Н.С. “Самовоспитание писателя”. *Вопросы литературы*, № 6 (1973): 263-266.
261. - - -. *Типология немецкого романа: 1900-1945*. Москва: Наука, 1982.
262. Паперный, З. *Стрелка искусства*. Москва: Современник, 1986.
263. - - -. *Деталь и образ: Чехов и Толстой*. Москва: Современник, 1980.
264. Поспелов, Г.Н. *Введение в литературоведение*. Москва: Высшая школа, 1976.
265. - - -. *Проблемы литературного стиля*. Москва: Наука, 1970.
266. - - -. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 1978.
267. Пропп, В.Я. *Морфология сказки*. Москва: Наука, 1969.
268. Путнин, Ф.В. “Деталь художественная”. *Краткая литературная энциклопедия*. Т.9. Москва: Сов. энцикл., 1978: 267-268.
269. - - -. “Деталь художественная”. *Литературный энциклопедический словарь*. Под общ. ред. В.Кожевникова и П.А.Николаева. Москва: Сов. энцикл., 1987: 90.
270. Роднянская, И.Б. “Лейтмотив”. *Краткая литературная энциклопедия*. Т.4. Москва: Сов. энцикл., 1967: 101-102.
271. Русакова, А.В. *Томас Манн*. Ленинград: Изд. Лен. ун-та, 1975.
272. - - -. *Томас Манн в поисках нового гуманизма*. Ленинград: Изд. Лен. ун-та, 1969.
273. *Русская литература и ее зарубежные критики*. Сборник статей. Академия наук СССР. Институт мировой литературы имени А.М.Горького. Москва: Худ. лит., 1974.
274. *Русские писатели о литературе. В 3-х томах*. Под общей редакцией С. Балухатого. Ленинград: Сов. пис., 1939.
275. *Русские писатели о литературном труде*. Сборник в 4-х томах. Под общей редакцией Б. Мейлоха. Ленинград: Сов. пис., 1954-56 гг.
276. Савченко, Н.К. Словесный повтор как явление поэтики Достоевского. *Проблемы поэтики*. Алма-Ата: КазГУ, 1980.
277. Сахарный, Н.Л. *Гомеровский эпос*. Москва: Худ. лит., 1976.
278. - - -. *Илиада. Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы*. Москва: Худ. лит., 1976.
279. Себина, Е.Н. “Портрет”. *Введение в литературоведение: учеб. пособие*. Под ред. Л.В.Чернец. Москва: Высшая школа, 2004: 286-297.
280. Сергеевко, П. *Как живет и работает граф Л.Н.Толстой*. Москва: Худ. лит., 1989.
281. Силантьев, И.В. *Поэтика мотива*. Москва: Наука, 2004.
282. Сильман, Т.И. “Подтекст как лингвистическое явление”. *Филологические науки*, № 1 (1969): 23- 37.
283. - - -. “Подтекст – это глубина текста”. *Вопросы литературы*, № 1 (1969): 89- 102.
284. *Современный словарь-справочник по литературе*. Ред.-сост. Кормилов С.И. Москва: Олимп, 1999.

285. Соловьев, С.М. *Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского*. Москва: Сов. писатель, 1979.
286. Стариков, Г.В. *Лексика портретных описаний*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленинград, 1985.
287. Суханова, И.А. *Лейтмотив оврага в романе Б.Пастернака "Доктор Живаго"*; <http://artides.excelon.ru/science/literatura>
288. Сучков, Б.Л. *Лики времени*. Москва: Худ. лит., 1969.
289. - - -. "Томас Манн (1875-1955)". Вступительная статья к: *Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. Т. I*. Москва: Худ. лит., 1960: 5-62.
290. Сырица Г.С. *Филологический анализ художественного текста*. Москва: Флинта – Наука, 2005.
291. Тамарченко, Н.Д. *Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему)*/ Н.Д. Тамарченко//Материалы к словарю "Сюжеты и мотивы в контексте традиции". Новосибирск, 1998.
292. Тимофеев, Л.И, Тураев, С.В. *Краткий словарь литературоведческих терминов*. Изд. 2-е, дораб. Москва: Просвещение, 1985.
293. - - -. *Основы теории литературы*. Москва: Просвещение, 1976.
294. Толстой, Л.Н. *Собрание сочинений в 22-х томах*. Т. 15. Москва: Худ. лит., 1983.
295. Толстой, Л.Н. *Собрание сочинений в 14-ти томах*. Т. 8. Москва: Худ. лит-ра, 1952.
296. Томашевский, Б.В. *Поэтика*. Москва: СС, 1996.
297. Топоров, В.Н. "О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления ("Преступление и наказание)". *Из работ Московского семиотического круга*. Составление и вводная статья Т.М.Николаевой. Москва: Языки русской культуры, 1997: 590-660.
298. - - -. "Пространство и текст". *Из работ Московского семиотического круга*. Составление и вводная статья Т.М.Николаевой. М.: Языки русской культуры, 1997.
299. Тураева, З.Я. *Лингвистика текста: Текст: (Структура и семантика): Учеб. пособие*. Москва: Просвещение, 1986.
300. Тюленин, М.Ю. "Лейтмотив". *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Гл. ред.и сост. А.И.Николюкин. М.: НПК "Интелвак", 2001.
301. Уртминцева, М.Г. *Словарь русской литературы*. Нижний Новгород: "Три богатыря" и "Братья славяне", 1997.
302. Успенский, Б.А. *Поэтика композиции / Б.А.Успенский. Семиотика искусства.*– СПб.: Азбука, 2000.
303. Федоров, А.А. *Творчество Томаса Манна. Лекция*. Москва: Изд. Моск. ун-та, 1960.
304. Флобер, Г. *Собрание сочинений в 5-ти томах. Т.5*. Москва: Правда, 1956.
305. Фрейденберг, О.М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.
306. - - -. *Поэтика сюжета и жанра*. Послесловие Н.В.Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997.
307. Хализев, В.Е. *Основы теории литературы. Часть I*. Москва: МПУ, 1994.
308. - - -. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2002.
309. Храпченко, М.Б. *Лев Толстой как художник*. Москва: Сов. пис., 1965.
310. - - -. *Горизонты художественного образа*. Москва: Худ. лит., 1966.
311. Целкова, Л.Н. "Мотив". *Введение в литературоведение*. Литературное произведение: основные понятия и термины. Москва: Высшая школа, 1999: 202-208.
312. Цивин, Р.Д. *Художественная деталь и ее идейно-эстетические функции в литературном произведении*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1970.

313. Цивьян, Т.В. “О структуре времени и пространства в романе Достоевского ‘Подросток’”. *Из работ Московского семиотического круга*. Составление и вводная статья Т.М.Николаевой. Москва: Языки русской культуры, 1997: 661-762.
314. Цилевич, Л.М. *Сюжет чеховского рассказа*. Рига: Звайгзне, 1976.
315. Чернец, Л.В. “Деталь”. *Введение в литературоведение: учеб. пособие*. Под ред. Л.В.Чернец. Москва: Высшая школа, 2004: 286-297.
316. Черняков, А.А. *Художественная деталь как объект эстетического анализа*. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Астрахань, 1978.
317. Чичерин, А.В. *Идеи и стиль*. Москва: Наука, 1968.
318. Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.
319. - - -. *Мир Чехова*. Москва: Сов. писатель, 1986.
320. Шанский, Н.М. *Лингвистический анализ художественного текста*. Ленинград: Просвещение, 1990.
321. Шендельс, Е.И. “Внутренняя организация текста”. *Иностр. яз. в шк*, № 4 (1987): 9-12.
322. Щенникова, Л.П. Слово-лейтмотив. *Достоевский: Эстетика и поэтика*. Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997.
323. Шепелёва, З. “Искусство создания портрета в романе Л. Толстого ‘Война и мир’ ”. *Мастерство русских классиков*. Москва: Худ. лит., 1959.
324. Щеглов, М.А. “Верность деталей”. *Литературно-критические статьи (Из дневников и писем)*. Москва: Сов. пис., 1965.
325. Щирова, И.А. *Лингвостилистические средства реализации художественной детали в коротком психологическом рассказе*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. С-Пб, 1991.
326. Эккерман, И.П. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни*. Москва: Худ. лит., 1981.
327. Эпштейн, М.О. “О значении детали в структуре образа”. *Вопросы литературы*, № 12 (1984): 134-145.
328. Юркина, Л.А. “Портрет”. *Введение в литературоведение: учеб. пособие*. Под ред. Л.В.Чернец. Москва: Высшая школа, 2004: 286-297.
329. *Языковой стиль Томаса Манна*. Сборник научных трудов. Ч. I. (Ред. проф. Т. Сильман). Ленинград: ЛГПИ, 1973.
330. - - -. Сборник научных трудов. Ч. II. (Ред. проф. Т.Сильман). Ленинград: ЛГПИ, 1973.