

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნათია ჭოლაძე

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სიმფონიური არქიტექტონიკა

0232 - ლიტერატურა და ლინგვისტიკა

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის

მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ნანული კაკაურიძე

ქუთაისი

2022

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I. თომას მანი მუსიკალურ პრინციპთა ტრანსფორმაციის შესახებ რომანის მხატვრულ ქსოვილში.....	13
თავი II. ჰანს კასტორპი, როგორც ძირითადი თემა-მოტივი, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“	33
თავი III. თემა-მოტივთა კონტრაპუნქტული ქსელი თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ III. 1. არააბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“	64
III. 2. აბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“	101
თავი IV. თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ფინალი როგორც მუსიკალური კოდა	136
დასკვნები.....	161
ბიბლიოგრაფია	168

შესავალი

*საკითხავი ტექსტის სივრცე ყოველმხრივ შეიძლება
შევადართ (კლასიკური) მუსიკის პარტიტურას.*

*როლან ბარტი**

„ჯადოსნური მთა“ თომას მანის შემოქმედებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რომანია. ამ ნაწარმოებმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპის სულიერ ცხოვრებაზე. გასაგებია ის ინტერესი, რაც დღესაც არსებობს ამ ნაწარმოების მიმართ მისი მხატვრული დონის, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური სიღრმეების გამო.

„ჯადოსნური მთის“ შესახებ დიდი რაოდენობის სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს. ეს განაპირობა რომანის მხატვრული სტრუქტურის მრავალმხრიანობამ, ფილოსოფიურმა სიღრმემ, მრავალწახნაგოვან თემათა სიმრავლემ, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თითქოს ქაოტურად, თუმცა რეალურად სრული ლოგიკით მიემართებიან ეთმანეთს როგორც მუსიკალური თემა-მოტივები.

ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ კომპოზიციური სტრუქტურა, რომელიც, როგორც სიმფონია (სონატა), მხატვრულ სახეებში განსხეულებულ თემათა კონტრაპუნქტული ქსელის მეშვეობით არის შექმნილი.

კვლევისათვის ემპირიულ მასალას წარმოადგენს თომას მანის მოსაზრებები მისსავე შემოქმედებაზე, მისი ესეები, სტატიები, ასევე პუბლიცისტიკა, გამოსვლები, რომლებშიც ნათლად იკვეთება მწერლის მხატვრულ-ესთეტიკური ხასიათის კომენტარები „ჯადოსნური მთის“ შესახებ.

კვლევისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანად მივიჩნევთ თავად თომას მანის მოსაზრებას, რომ რომანი (ამ შემთხვევაში „ჯადოსნური მთა“) მისთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებენ. ამ რომანის კომპოზიციის საკითხებზე

* ბარტი, რ., *S/Z*. თსუ გამომცემლობა, თბილისი, 2014. გვ. 37.

საუბრისას მწერალი მიუთითებდა, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ დიდ როლს ასრულებენ ლაიტმოტივები, რომლებმაც, თომას მანის სიტყვებით, იდეური გამჭირვალეობა შეიძინეს, მექანიკურობისაგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ.

„ჯადოსნური მთა“ მრავალრიცხოვან კრიტიკოსთა და მკვლევართა შესწავლის საგანია.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებიდან გამომდინარე საჭიროდ მივიჩნიეთ სამეცნიერო ლიტერატურის დაჯგუფება იმ პრობლემათა მიხედვით, რომელთაც ეს ავტორები იკვლევენ: ძალზედ დიდია მეცნიერთა რაოდენობა, რომლებიც თომას მანის შემოქმედების ზოგად ასპექტებს იკვლევენ: **ბორხმაიერი, დ., ბიურგერი, ჰ., მაიერი, ჰ. ო., აიხნერი, ჰ., ჰამბურგერი, კ., ჰეფტრიხი, ე., ჰერბერტი, ა., ჰიკელი, ვ., ჰილესჰეიმი, იუ., იუნდრაიევი, ჰ., კოპე, ე., კურცკე, ჰ., მაიერი, ჰ., პუცე, ჰ., კაკაბაძე, ნ., ჯინორია, ო., ფირცხალავა, ნ.** (იხ. ბიბლიოგრაფიაში სამეცნიერო ლიტერატურის ჩამონათვალი).

სამეცნიერო შრომების დიდი რაოდენობა ეძღვნება კონკრეტულად თ. მანის „ჯადოსნური მთის“ კვლევებს: **Blankertz, H., Müller, W., A., Zauberberg erneut basiegen. Rühse der Pandora-Verlag Gmbh. Werklag, 1994. Bollmann, St., Selbsterlösung oder Selbstverhaltung Th. Manns Roman „Der Zauberberg“ im Kontext. Bollmann Verlag, Düsseldorf und Berheim, 1991. Böschenstein, B., Erst Bortwam und „Der Zauberberg“. In Wagner-Nitzsche-Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich Vittorio Klostermann Fr./M. 1993. Fradklin, I., „Der Zauberberg“ und die Geburt des modernen intellektuellen Romans. In: Sinn und Form. Beitrag zur Literatur Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste Sonderheft. Th. Mann Röthen Loering, Berlin, 1965. Frommer, H., Die Komposition menschlicher Lebensform in Th. Manns „Zauberberg“. Saulegan, 1960. Graele, J., Über den Zauberberg von Th. Mann. Neue Erkenntnisse und Bekenntnisse. Heft 4. Hrsg. Berlin, Grünenwald, 1947. Heftrich, R., Der Zauberberg nach sieben Jahren. In: Th. Mann Jahrbuch. Fr./M. 1996. Kristeansen, B., Th. Mann „Zauberberg“ und Schopenhauers-Metaphysik. Studien zur Literatur und Moderne. Hrsg. von Helmut Koopmanns. Bd. 10. Bouver Verlag, Herbert Grundmann. Bonn, 1986. Heckner, N., Walter, M., Thomas Mann. Der Zauberberg. Königs Erläuterung und Materialien, Band 443. Hollfeld, 2006. Heißerer, D., Thomas Manns**

Zauberberg. Piper, München/Zürich, 2000. **Kablitz, A.**, Der Zauberberg. Die Zergliederung der Welt. Winter, Heidelberg, 2017. **Kurzke, H.**, Wie konservativ ist der Zauberberg? In: Gedenkschrift für Thomas Mann. Text und Kontext, Kopenhagen, 1975. **Langer, D.**, Erläuterung und Dokumente zu Thomas Mann: Der Zauberberg, Reclam, Stuttgart, 2009. **Maar, M.**, Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. Hanser, München/Wien, 1995. **Mayer, H.**, Thomas Manns Zauberberg als Pädagogische Provinz. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Aufbau, Berlin, 1949. **Sandt, L.**, Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann. Haupt, Bern, 1979. **De Smedt, E.**, Struktur und Funktion der Gespräche in Thomas Manns Zauberberg. In: Germanistische Mitteilungen. H. 6/1977. **Sauerefsig, H.**, Die Entstehung des Romans „Der Zauberberg“. Zwei Essays und eine Dokumentation. Biberach an der Riß. 1965. **ფანჯიკიძე, დ.**, თ. მანი და მისი რომანი „ჯადოსნური მთა“ - შესავალი სტატიაში წიგნისა თ. მანი „ჯადოსნური მთა“. (I-V ნაწილი) „საბჭოთა საქართველო“ თბილისი. **ფირცხალავა, ნ.**, ასტრონომიური კოსმოსის ეთიკურ კოსმოსად გარდაქმნის ცდა „ჯადოსნურ მთაში“- მნათობი 1990. **ფირცხალავა, ნ.**, თეზა-ანტითეზა და სინთეზის პრობლემა თ.მანის „ჯადოსნურ მთაში“- ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991 N5. **ფირცხალავა, ნ.**, „ჯადოსნური მთა“. ილიაუნის გზამკვლევი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, საქართველო 2020.

ცალკეული შრომები ეძღვნება „ჯადოსნური მთის“ პერსონაჟების ანალიზს: **Camartini, I.**, Die Augenlehre der Madame Chauchat (Th. Mann). Die Bibliothek von Pila. Suhkamp Verlag Fr./M. 1994. **Iakubowicz, M.**, Zu einige Problemen des grossen Settembrini- Naphta-Dialogs in Th. Manns Roman „Der Zauberberg“. Rocznik Naurouo Dgdalt, Pedagogic Philologia Germanistika, 1980. **Lehnert, N.**, Leo Naphta und sein Autor. In: Ortis Literatur Vol. 37. 1982. **ჭოლაძე, მ.**, კლავდია შოშას „აზიური“ მიმართება დროისადმი თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“. /ევროპ. ენ. და ლიტ. ფაკ. შრ./აწსუ.-2001.- ტ.II. **ჭოლაძე, მ.**, მინჰერ პეპერკორნი და სუბიექტური დროის დაძლევა ჰანს კასტორპის მიერ (თომას მანის „ჯადოსნური მთა“). / განთიადი.-2001.- N3-4. **ჭოლაძე, მ.**, დრო როგორც გმირი თ. მანის რომანში „ჯადოსნური მთა“. 10.01.05.- სადისერტაციო მაცნე.- თბ., 2002.

ჩვენთვის განსაკუთრებით ყურადსაღებია მეცნიერთა ის შრომები, რომლებიც თ. მანის შემოქმედებაში მუსიკის ფუნქციის კვლევას ეძღვნება: **Fährlich, H.**, Thomas Manns epischen Musizieren im Sinne Richard Wagners. Frankfurt a.M. 1986. **Gregor-Dellin, M.**, Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk. Bayreuth, 1984. **Heim, K.**, Thomas Mann und die Musik. Freiberg, 1952. **Jung, U.**, Die Musikphilosophie Thomas Manns. Regensburg, 1969. **Liebe ohne Glauben.** Thomas Mann und Richard Wagner. Hrsg. von Pils. H., und Ulrich. Ch., Wallstein Verlag. Lübeck, 2011. **Lorenz, H.**, Die Musik Thomas Manns. Berlin, 1988. **Matthias, K.**, Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Kiel, 1956. **Mertens, V.**, Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik. Militzke Verlag. Leipzig, 2006. **Nündel, E.**, Die Musiktheorie Thomas Manns. Bonn, 1972. **Sauerbrei, H. U.**, Thomas Mann und die Musik. Verlag Graphische Werkstätten. Lübeck, 1993. **Vaget, H. R.**, Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. S.Fischer Verlag GmbH. Frankfurt am Main, 2006. **Zmegac, V.**, Die Musik im Schaffen Thomas Manns. Zagreb, 1959. **Gutmann, H.**, Das Musikkapitel in Th. Manns „Zauberberg“. The German Quartely Volume VII Number 3. Mag, 1974. **Heftrich, E.**, Zauberbergmusik. Über Th. Mann. Bd. 1. Klostermann, Fr./M. 1975. **Vaget, H. R.**, Ein Traum von Liebe. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns „Der Zauberberg“. In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Davoser Literaturtage. Hrsg. vom Thomas Sprecher. Frankfurt a.M. 1996. **კაკაურიძე, ნ.**, თ.მანი და მუსიკალური რომანტიზმი- ქუთ. სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი, 2001 **კაკაურიძე, ნ.**, მუსიკა თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“. წიგნში: ნარკვევები თომას მანზე. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ქუთაისი, 2009. **კაკაურიძე, ნ.**, შუბერტის „ცაცხვი“ და თომას მანის „ჯადოსნური მთა“. წიგნში: ნარკვევები თომას მანზე. აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ქუთაისი, 2009.

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ შესახებ არსებული დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურის არსებობისა და ჩვენ მიერ მათი ანალიზის შედეგად, აშკარად ჩანს, რომ არ არსებობს სამეცნიერო გამოკვლევა „ჯადოსნური მთის“ სიმფონიური არქიტექტონიკის შესახებ.

მხოლოდ ერთადერთ სამეცნიერო ნაშრომშია, (Jung, U., Die Musikphilosophie Thomas Manns. Regensburg, 1969) გაანალიზებული თომას მანის ნოველა „ტონიო კროგერი“, როგორც სონატის მუსიკალური ფორმის მქონე ქმნილება. უთე იუნგის მოსაზრებით, „ტონიო კროგერის“ მხატვრული ფორმა სონატის სამ ნაწილს შეესატყვისება, მაგრამ იმის გამო, რომ ნაწარმოები ნოველაა და მასში არ არის იმ მოცულობის პრობლემატიკა და პერსონაჟების ფართო გაღერება, რაც „ჯადოსნურ მთაში“, ამიტომ ჩვენ რომანის სტრუქტურის გაანალიზებას შევეცდებით, არა მხოლოდ სონატის მუსიკალური ფორმის მიხედვით, არამედ, თავად მწერლის მოსაზრებიდან გამომდინარე, სიმფონიის მუსიკალურ სტრუქტურასთან შეპირისპირებით.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სიმფონიისა და სონატის მუსიკალური ფორმების ანალიზის შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ კომპოზიცია უფრო ზუსტად შეესატყვისება მუსიკალური სიმფონიის პირველ ნაწილს - სონატურ ალეგროს, რომელშიც ნათლადაა გამოკვეთილი ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა და კოდა. თომას მანი თითმის ყველგან ხაზგასმით მიუთითებდა თავისი რომანის სიმფონიურ აგებულებაზე, შესაძლოა იმიტომ, რომ რომანის მოცულობა და პერსონაჟთა დიდი რაოდენობა, რომლებსაც იგი სავარაუდოდ დამხმარე, გვერდით მოტივებად მიიჩნევდა, უფრო მეტად შეესატყვისებოდა სიმფონიის მოცულობას. ჩვენ წინამდებარე დისერტაციაში შევეცდებით ორივე მუსიკალური ფორმის გამოყენებით (სიმფონიის, სონატური ალეგრო) და რომანის სტრუქტურასთან მათი შეპირისპირებით გავაანალიზოთ ნაწარმოების მთავარი და რომანის სხვა, დიდი რაოდენობის პერსონაჟები, რომანის მთელი სტრუქტურა როგორც სონატისა თუ სიმფონიის მუსიკალური აგებულების შესატყვისი პროზაული ნაწარმოები.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია:

- გამოვიკვლიოთ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ თემა-მოტივებით მოქსოვილი ურთულესი სტრუქტურა, რომელიც კონტრაპუნქტის კანონებზეა დამყარებული და სიმფონიის (სონატის) მუსიკალური ფორმის მიხედვით არის აგებული.

- ვაჩვენოთ რომანის საერთო სტრუქტურის საფუძველი - კონტრაპუნქტიკა punctum contra punctum (თემა თემის წინააღმდეგ), რაც ნაწარმოების პოლიფონიურ ჟღერადობას განაპირობებს, ასევე ამ თემათა ჰარმონიული და დროითი მონაცვლეობა, მათი ურთიერთმიმართება.
- გამოვყოთ რომანის ტექსტში მუსიკალური ლაიტთემების შესატყვისი მთავარი და დამხმარე თემა-მოტივები და მათი მხატვრული ფუნქციები.
- ვაჩვენოთ რომანის თემა-მოტივთა ემპირიული და იდეურ-სიმბოლური ხასიათი მწერლის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე.
- გაავანალიზოთ თემა-მოტივთა კონტრადიქტორული არსი, მათი კონტრაპუნქტული დაპირისპირება და რომანის რთული პოლიფონიური ჟღერადობა, ვაჩვენოთ სიმფონიის შესატყვისი ჰორიზონტალისა ვერტიკალის კონსტრუქციული ფორმა.
- გავარკვიოთ რომანის ძირითადი თემა-მოტივის სულიერი ამაღლების („Steigerung“), ჰუმანიზმისა და გრაალის, როგორც „უჩინარი“ თემა-მოტივის, ხაზი რომანში.
- განსაკუთრებული ყურადღება დავუთმოთ აბსტრაქტულ თემა-მოტივებს რომანის მხატვრული მიზანდასახულობის კონტექსტში.
- წარმოვაჩინოთ თემა-მოტივების მოდულაციები რომანში, რომლებიც ძირითად თემას (მთავარ პერსონაჟს) მიემართებიან, გავარკვიოთ, რამდენად განსხვავდებიან „ხმები“, ანუ პერსონაჟები, როგორც მუსიკალური იდეები და როგორია მათი ზეგავლენა ნაწარმოების მთავარ თემა-მოტივზე.
- გაავანალიზოთ, რამდენად შეესაბამება თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ მხატვრული არქიტექტონიკა, რომანის ცალკეული თავები, სიმფონიის (სონატის) მუსიკალურ სტრუქტურას, როგორია მათი შესატყვისობა სიმფონიის ცალკეული ნაწილებთან.
- წარმოვაჩინოთ, როგორია „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურის მიმართება მუსიკალური პარტიტურის ჰორიზონტალთან და ვერტიკალთან შეპირისპირებაში. როგორია რომანის სტრუქტურის შესატყვისობა სიმფონიის (სონატის) სტრუქტურასთან თავების მიხედვით.

- ვაჩვენოთ მწერლის მიზანდასახულობა ტრანსფორმირებული და მოდულირებული სიმფონიის (სონატის) მუსიკალური სტრუქტურის გამოყენებისას რომანის მხატვრულ ტექსტში.
- შევუპირისპიროთ „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურა თავების მიხედვით სიმფონიის ცალკეულ ნაწილებს ტონალური ხასიათის დაპირისპირებებისა და მუსიკალური ტემპების ცვალებადობის თვალსაზრისით.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეცნიერულ სიახლედ** მიგვაჩნია ის, რომ „ჯადოსნური მთის“ სიმფონიური არქიტექტონიკა პირველად იქნება ჩვენ მიერ გაანალიზებული და დამუშავებული.

საკვლევი თემის **აქტუალობას** განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ დღემდე მეცნიერთა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, მიუხედავად ამისა, არც ერთი კვლევა არაა შექმნილი რომანის სიმფონიურ არქიტექტონიკის შესახებ.

ნაშრომის **მეცნიერულ ორიგინალობად** მივიჩნევთ იმას, რომ „ჯადოსნური მთა“ პირველად არის განხილული ჩვენ მიერ, როგორც კონტრაპუნქტიკის კონონებზე დამყარებული თემათა ქსელი, მუსიკალური იდეების კომპლექსი, რომლის მხატვრული სტრუქტურა სრულიად შეესაბამება მუსიკალური სიმფონიის (სონატის) არქიტექტონიკას.

ნაშრომის **მეთოდოლოგიური და თეორიული** საფუძველია თავად თომას მანის მოსაზრებები საკუთარ რომანზე, აგრეთვე მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო კვლევა, სადაც განხილულია რომანის ცალკეული, თუ ზოგადი სახის ასპექტი. სადისერტაციო ნაშრომში გათვალისწინებულია სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურა, ასევე ლიტერატურული და ფილოსოფიური პირველწყაროები ჩვენთვის საინტერესო საკითხებთან დაკავშირებით.

ნაშრომის **თეორიული და პრაქტიკული** მნიშვნელობა შემდეგია: სადისერტაციო ნაშრომი შეიძლება გამოყენებული იქნას სალექციო კურსებისთვის XX საუკუნის I ნახევრის გერმანული ლიტერატურის შესახებ. თომას მანის რომანის „ჯადოსნური მთის“ კვლევის ჩვენული შედეგები და განზოგადებული დასკვნები დახმარებას

გაუწევს ასევე თომას მანის შემოქმედების სპეციფიკის შესწავლით დაინტერესებულ პირებს.

კვლევის ზემოაღნიშნული ამოცანებიდან გამომდინარე სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა შემდეგნაირად განისაზღვრა:

- შესავალი
- I. თავი: თომას მანი მუსიკალურ პრინციპთა ტრანსფორმაციის შესახებ რომანის მხატვრულ ქსოვილში.
- II. თავი: ჰანს კასტორპი, როგორც ძირითადი თემა-მოტივი, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“.
- III. თავი: თემა-მოტივთა კონტრაპუნქტული ქსელი თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“
- 1. ქვეთავი: არააბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“.
- 2. ქვეთავი: აბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“.
- IV. თავი: თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ფინალი როგორც მუსიკალური კოდა.
- დასკვნა.

შესავალში ვაყალიბებთ კვლევის მიზნებსა და ამოცანებს, ნაშრომის აქტუალობას, მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძვლებს, ნაშრომის თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას. თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ შესახებ არსებული სამეცნიერო კვლევების ანალიზის საფუძველზე მივუთითებთ, რომ შესწავლილი არ არის რომანის სიმფონიური (სონატური) სტრუქტურა, პერსონაჟთა, როგორც მუსიკალურ თემა-მოტივთა, ქსელი და ის რთული სქემა, რომელიც კონტრაპუნქტის კანონების მიხედვით არის გამოყენებული და ტრანსფორმირებული მწერლის მიერ რომანში. შესავალში წარმოვადგენთ სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურას.

ნაშრომის პირველ თავში „თომას მანი მუსიკალურ პრინციპთა ტრანსფორმაციის შესახებ რომანის მხატვრულ ქსოვილში“- ვაანალიზებთ მუსიკის როლს თომას მანის შემოქმედებაში, „სამვარსკვლავედის“ ზეგავლენას ავტორის

მსოფლმხედველობაზე, მწერლის დამოკიდებულებას მუსიკისადმი მის სტატიაში „ჯადოსნური მთის შესავალი“. ამავე თავში მოკლედ მიმოვიხილავთ სიმფონიის მუსიკალურ სტრუქტურას, მის შემადგენელ ნაწილებს. მივუთითებთ, რომ სიმფონიის (სონატის) მუსიკალურ ფორმაში სპეციფიკურია მთავარი და კონტრასტული, დამხმარე თემები, შემდგომ კი მათი მოდულაციები და ტრანსპონირება. განვიხილავთ სიმფონიის ფინალს, ანუ კოდას, როგორც მუსიკალურ განზოგადებას, დასკვნას. მივუთითებთ რომ, ეს მუსიკალური სქემა ედება საფუძვლად თომას მანის რომანის კომპოზიციის ჩვენეულ ანალიზს.

ნაშრომის მეორე თავში: ჰანს კასტორპი, როგორც ძირითადი თემა-მოტივი, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ - წარმოვადგენთ ნაწარმოების მთავარ მოქმედ პირს-ჰანს კასტორპს, როგორც მთავარ თემა-მოტივს, მისი თანდათანობითი სულიერი „ამაღლების“ პრობლემას და მწერლის მიერ ამ პრობლემის საბოლოოდ გადაჭრას ნაწარმოების ფინალურ ნაწილში. ვაანალიზებთ ჰანს კასტორპის ლაიტემას დამხმარე, ანუ გვერდით თემებთან მიმართებაში, მის სულიერ და გონებრივ ევოლუციას დამხმარე თემების ზეგავლენების შედეგად. აქვე შევუპირისპირებთ რომანის I და II თავების თხრობის ტემპს სიმფონიის პირველი ნაწილის ტემპს და აღვნიშნავთ, რომ მათი ტემპი და ტონალობა იდენტურია.

ნაშრომის მესამე თავის პირველ ქვეთავში: არააბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ -ვაანალიზებთ რომანის ძირითად არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებს, ანუ რომანის იმ პერსონაჟებს, რომელთაც სიმბოლური დატვირთვა, და ამავდროულად, ინდივიდუალური ყოფიერებაც გააჩნიათ. ეს ძირითადი მხატვრული სახეები, ანუ თემა-მოტივებია: სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, კლავდია შოშა, იოახიმ ციმსენი. მივუთითებთ, რომ ყველა თემა-მოტივის „ხმა“ რომანში დამოუკიდებლად ჟღერს და მთავარ თემა-მოტივს (ჰანს კასტორპს) მიემართება, რაც ნაწარმოებში კონტრაპუნქტის საფუძველზე რომანის პოლიფონიურ ჟღერადობას განაპირობებს. აქვე მივუთითებთ, რომ რომანის III-დან VII თავის I ნახევრის თხრობის ტემპი და ტონალობა სიმფონიის II ნაწილის იდენტურია.

ნაშრომის მესამე თავის მეორე ქვეთავში: აბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“- განვიხილავთ აბსტრაქტულ თემა-მოტივებს, რომლებიც ნაწარმოებში დიდ როლს ასრულებენ ჰანს კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით: ესენია- დრო, სიკვდილი, ავადმყოფობა, მუსიკა, სიყვარული. ეს ის თემებია, რომლებიც კასტორპის ცნობიერების ტრანსფორმაციაში არსებით მნიშვნელობის მქონენი არიან. ამ თავშივე წარმოვაჩინოთ ზემოაღნიშნულ თემა-მოტივთა პოლიფონიურ განვითარებას, მათ კონტრაპუნქტულ დაპირისპირებას და მიმართებებს ძირითად თემა-მოტივთან, რომელიც მთავარი მოქმედი პირის, ჰანს კასტორპის, მხატვრული სახითაა წარმოდგენილი და სიმფონიის (სონატის) ძირითადი თემის ტონალობას - ტონიკას შეესაბამება.

ნაშრომის მეოთხე თავში: თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ფინალი როგორც მუსიკალური კოდა“- ვაანალიზებთ კასტორპის მხატვრულ სახეს (თემა-მოტივს), როგორც გრაალის მაძიებლისა, მის სულიერ ამაღლებას, „Steigerung“. ვაანალიზებთ რომანის ქვეთავებს „თოვლი“ და „კეთილხმოვანების სიუხვე“, სადაც აშკარად იკვეთება ძირითადი თემა-მოტივის გონებრივი და სულიერი ცვლილებების დასაწყისი, რაც რომანის ფინალურ ნაწილში მწერლის მიერ პრობლემის სპეციფიკური, ბუნდოვანი გადაჭრით სრულდება. აქვე მივუთითებთ, რომ მერყევი ფინალის (კოდას) გასაანალიზებლად აუცილებლად მივიჩნიეთ რომანის ქვეთავები „თოვლი“ და კეთილხმოვანების სიუხვე“, რომელთა ტემპი და ტონალობა სიმფონიის III ნაწილს შეესაბამება.

ნაწარმოების ფინალი, ანუ კოდა („Finale“) რომანის VII თავის II ნახევარს, ანუ „ბუნდოვანი“ ომის სცენას შეესაბამება, სადაც კასტორპის საბოლოო სულიერი და გონებრივი ამაღლება („Steigerung“) განხორციელდა. აქ თხრობის ტემპი და ტონალობა სიმფონიის IV ნაწილის შესაბამისია.

დასკვნაში შეჯამებულია კვლევის შედეგები.

თავი I

თომას მანი მუსიკალურ პრინციპთა ტრანსფორმაციის შესახებ რომანის მხატვრულ ქსოვილში

თომას მანის რომანი მე-19 საუკუნის რომანსა და ძველი ეპიკური რომანის ფორმების დამრღვევ, ახალ, ექსპერიმენტალურ „ანტირომანს“ შორის დგას. მწერალი ერთი მხრივ, კლასიკური რომანის ხაზს აგრძელებს, მსოფლმხედველობრივად ტრადიციული რომანის ჭრილში რჩება, მეორე მხრივ კი, შორდება მას და მე-20 საუკუნის ახალი რომანის შემქმნელად გვევლინება. თომას მანის რომანში უმთავრესად ასახულია ინდივიდის სულიერ-ინტელექტუალური, ფსიქო-ინდივიდუალური, მორალურ-ემოციური ცხოვრება. თომას მანის რომანში იჭრება თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ინტელექტუალიზმისა და აბტრაქტულობის ძლიერი ტენდენციები, ანტიპათეტიკა და ანტიდრამატიზმი. ის ნაწილობრივ არის „ცნობიერების თავგადასავლის“, „ცნობიერების მოძრაობის“ რომანი, რაც, ცხადია, არ შეიძლება გავაიგივოთ „ცნობიერების ნაკადის“ რომანთან. (5,15)

თომას მანის რომანებში მოქმედების განვითარება მინიმუმამდეა დაყვანილი. აქ ძირითადი აქცენტი გადატანილია გმირების სულიერი ევოლუციის, სულის მოძრაობის ასახვაზე. წინა პლანზე გადმოტანილია შინაგანი მონოლოგები, გრძელი დიალოგები, ავტორის კომენტარები, ესეიზმი, რაც ერთგვარად შოპენჰაუერის ზეგავლენაზე მიუთითებს, რომელიც უპირატესობას ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ჩვენებას ანიჭებდა: „Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art sein, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt“ (108,465).

რადგან თომას მანის რომანებში ასახული მოვლენები გარე სამყაროში კი არ მიმდინარეობს, არამედ ინდივიდის შიგნით, მის სულიერ სფეროში, ამისათვის საჭირო იყო მოვლენები გამიჯნულიყო რეალური სამყაროდან. რომანში უნდა შექმნილიყო ერთგვარი დახშული სივრცე, ჰერმეტიკული გარემო, რაც ავტორს საშუალებას მისცემდა აესახა გმირის სულიერი მოძრაობები და მათთვის ხილული სახე მიეცა. ყოველივე ამან განაპირობა ის, რომ თომას მანის რომანებში ხშირად ქრება

რელიეფურ-საყოფაცხოვრებო სურათების ამსახველი აღწერები. ავტორს სათხრობი დრო გადააქვს შორეულ წარსულში, ან მომავალში, ან რეალურ დროში ქმნის ისეთ დახურულ სივრცეს, რომელსაც ფაქტობრივად არა აქვს შეხება რეალურ სამყაროსთან. ასეთი დახურული სივრცე ავტორს საშუალებას აძლევს შეიქმნას ერთგვარი ლაბორატორია, ექსპერიმენტების ადგილი, თავისებური სცენა, სადაც მას თავისუფლად შეეძლებოდა გაეთამაშებინა სულიერი დრამა.

ასეთ რომანთა რიცხვს მიეკუთვნება თომას მანის „ჯადოსნური მთა“.

იმისათვის რომ კარგად გავიაზროთ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის („თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სიმფონიური არქიტექტონიკა“) პრობლემა, აუცილებლად მივიჩნევთ, გავაანალიზოთ, რა როლს თამაშობს ზოგადად მუსიკა თომას მანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, ვაჩვენოთ მისი დამოკიდებულება „სამვარსკვლავედისადმი“ (შოპენჰაუერი, ვაგნერი, ნიცშე), რომელთა ზეგავლენას სიცოცხლის ბოლომდე განიცდიდა დიდი გერმანელი მწერალი.

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ვ. მერტენსს, რომ არც ერთ მწერალს მუსიკა თავისი შემოქმედებისა და ცხოვრების ცენტრში ისე არ დაუყენებია, როგორც ეს თომას მანმა გააკეთა: „Kein Autor von Weltrang hat die Musik so ins Zentrum seines Lebens und Schaffens gestellt, wie Thomas Mann“(125,10).

თომას მანის თეორიული ხასიათის შრომები ნათლად აჩვენებს, რომ გერმანული მუსიკის მსოფლმხედველობრივ-სიმბოლური გააზრება საშუალებას აძლევს მას გამოიყენოს იგი მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივ-კულტურული ტენდენციების ასახსნელად.

თომას მანის მხატვრული პროზის, ესეისტიკის, პუბლიცისტიკის და დღიურების ანალიზი ცხადყოფს, რომ მუსიკის სამყარო მომხიბვლელი და მიმზიდველი იყო სულიერებით აღსავსე, „ჩაშინაგნებისკენ“ მიდრეკილი მწერლისათვის. ეს იყო სფერო ესთეტიკური მშვენიერებისა, რომლისკენაც იგი მიილტვოდა მთელი სიცოცხლის მანძილზე. ამასთანავე, როგორც ტიპურმა გერმანელმა, ძალიან კარგად იცოდა და ერკვეოდა მუსიკის სპეციფიკაში.

თომას მანზე მუსიკა ახალგაზრდობიდანვე მომწუსხველად მოქმედებდა. ჰანს-ულრიჰ ზაუერბრაის აზრით, მუსიკა მის ბედისწერად იქცა (137,7). იგი ესწრებოდა

კონცერტებს, საოპერო წაარმოდგენებს, საკუთარ სახლში მართავდა მუსიკალური ფირფიტების მოსმენის საღამოებს, პირადად იცნობდა მუსიკოსებს, დისკუსიები ჰქონდა მათთან.

თავის ესეში „ლუბეკი როგორც სულიერი ცხოვრების ფორმა“ 1926 წელს იგი აღნიშნავს, რომ ზღვა და მუსიკა სამუდამოდ შეერთდა მის გულში და გრძნობათა ამ ნაზავისაგან წარმოიშვა ახალი სტიქია- დაიბადა ეპიკური პროზა. „ჩემთვის ეპოსი მუდამ იყო ცნება, მჭიდროდ დაკავშირებული ზღვასა და მუსიკასთან“- აღნიშნავდა მწერალი (109,384).

თომას მანის შემოქმედებაში ისე ღრმად იყო შეჭრილი მუსიკა, რომ ხშირად, დიდი გერმანელი მწერალი თავისი ნაწარმოებების შესახებ მუსიკალური ტერმინებით საუბრობდა.

თომას მანისათვის საკუთარი შემოქმედების შეფასების მნიშვნელოვანი კრიტერიუმი ყოველთვის იყო „მუსიკალურობა“. 1930 წელს ესეში „ჩემი ცხოვრების ნარკვევი“ („Lebensabriß“) იგი აღნიშნავდა პირველი მოთხრობის - „დაცემული ქალის“ („Die Gefallene“) შესახებ, რომელსაც, თომას მანის აზრით, „...მუსიკალურობა არ აკლდა“. ამავე შრომაში თომას მანი აღწერს „ბუდენბროკების“ შექმნის პერიოდს, რომელსაც მისი ოჯახის წევრები მიიჩნევდნენ, როგორც „ტექნიკურ ვარჯიშს სიტყვიერ ხელოვნებაში, რაღაც მუსიკალური ეტიუდის მსგავსს“. „ტონიო კროგერმა“ კი მკითხველის სიმპათიები სწორედ „მუსიკალურობის“ წყალობით მოიპოვა. თომას მანის აზრით, სწორედ აქ შეძლო მან პირველად შემოეტანა თავის შემოქმედებაში მუსიკა როგორც სტილური და ფორმაშემქმნელი ელემენტი. პირველად იქნა ჩაფიქრებული პროზაული ნაწარმოები როგორც იდეურ-თემატური მთლიანობა, როგორც მუსიკალურ მიმართულებათა კომპლექსი იმ სახით, რომელიც შემდგომ უფრო ფართო მასშტაბებით განახორციელა მან „ჯადოსნურ მთაში“. 1922 წელს დაწერილ ესეში „გოეთე და ტოლსტოი“ თომას მანი მიიჩნევს, რომ მუსიკა არის ყველაზე „სულიერი“ ხელოვნება.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ თომას მანის პოზიტიური დამოკიდებულების შესახებ ლიტერატურულ რომანტიზმთან, რომელშიც მუსიკა თავის კანონებს კარნახობდა ლიტერატურას. გერმანელი რომანტიკოსი მწერლების მიერ მუსიკა აღიქმებოდა

როგორც სამყაროს განყენებული ხატი, მუსიკალური ჰარმონია კი როგორც სამყაროს წყობის ჰარმონია. რომანტიკოსებისთვის მუსიკა ისეთივე ბიპოლარული იყო, როგორც ცხოვრება. მოგვიანებით თომას მანი თავის სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ წერდა: „მუსიკა არის ერთდროულად უზუსტესად გათვლილი წესრიგი და ირაციონალური პირველქმნადობის ქაოსი. მის არსენალშია ლოგიკურად გაუგებარი ბგერითი სახეები და რიცხვთა მაგია, იგი ყველაზე ვნებიანი ხელოვნებაა“ (109,828).

მუსიკა თომას მანისთვის მუდამ იყო სპეციფიკურად გერმანული ხელოვნება, რომელსაც იგი მხატვრული სისტემის აგების საშუალებად იყენებდა თავის შემოქმედებაში. „კულტურა ეს ჩემთვის ნიშნავს მუსიკას, მეტაფიზიკას, ფსიქოლოგიას, პესიმისტურ ეთიკას და ინდივიდუალისტურ იდეალიზმს“- აღნიშნავდა თომას მანი სტატიაში „კულტურა და პოლიტიკა“. „Das Buch...war ein leidenschaftliches Stück Arbeit der Selbsterforschung und der Revision meiner Grundlagen, meiner Gesamt-Überlieferung, welche die einer politikfremden deutschbürgerlichen Geistigkeit war, eines Kulturbegriffs, zu dessen Gestaltung Musik, Metaphysik, Psychlogie, eine pessimistische Ethik, ein individualistischer Bildungsidealismus sich vereinigt hatten...“ (109, 828-829).

თუკი თომას მანის შემოქმედებას მუსიკისა და ფილოსოფიის ჭრილში განვიხილავთ, შეუძლებელია არ შევამჩნიოთ, თუ როგორ ძლიერ ზემოქმედებს აქ სამი პიროვნება - შოპენჰაუერი, ნიცშე, ვაგნერი. ეს სამი სახელი მწერლის შემოქმედებაში ძალიან ადრეულ პერიოდში ჩნდება. განსაკუთრებით შესამჩნევია ნიცშე-ვაგნერის გავლენა, მაშინ როცა შოპენჰაუერული ზეგავლენა შედარებით ფარული და უფრო სიღრმისეულია. ამ სამ პიროვნებას თომას მანი თავის შრომაში „აპოლიტიკოსის მსჯელობანი“ „სამვარსკვლავედს“ („Dreigestirn“) უწოდებს. „ Die Drei Namen, die ich nennen habe, wenn ich mich nach dem Fundamenten meiner geistig-künstlerischen Bildung frage, die Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, - sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner“(107,70-71). („სამი სახელი, რომელთაც ვასახელებ, როცა ჩემი სულიერ-შემოქმედებითი ჩამოყალიბების

საფუძვლების შესახებ მეკითხებიან, სამვარსკვლავედად სამუდამოდ შეკავშირებულ სულთა სახელებია, რომელიც გერმანულ ცაზე მძლავრად კაშკაშებს- ეს სახელები არა მხოლოდ საკუთრივ გერმანული, არამედ ევროპული მოვლენებია: შოპენჰაუერი, ნიცშე და ვაგნერი“).

თომას მანი თავს ყოველთვის მუსიკოსად მიიჩნევდა მწერალთა შორის. მასზედ მაგიურად მოქმედი „სამვარსკვლავედის“ წევრები ლიტერატორებიც იყვნენ და მუსიკოსებიც, მაგრამ უფრო მეტად მუსიკოსები. „...daß ich Literat, aber mehr noch Musiker bin, und, daß mein Leben eben darum im magischen Zeichen jenes „Dreigestirns“ stand und immerdann stehen wird, will diese alle drei, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, es auch waren: Literaten und Musiker, aber das letztere mehr“. (104, 318-319).

ნიცშესათვის მუსიკა იყო განსაკუთრებული სახის მეტაფიზიკა, რომელიც, მისი აზრით, სცდებოდა ლოგიკურად ახსნად ცხოვრებისეულ მოვლენებს ყოფიერების „სიღრმეში“. მუსიკას ნიცშემ „საუკუნის სპირიტუალური დაავადება“ უწოდა.

შოპენჰაუერისთვის მუსიკა არა იდეების ხატია, არამედ თავად „ნების“ ხატი, ისევე როგორც მთელი სამყარო არის „ნების“ ხატი. ამიტომაც, მისი აზრით, მუსიკის ზეგავლენა ბევრად უფრო ძლიერია, რადგან ხელოვნების ყველა სხვა დარგში სამყაროს მხოლოდ „აჩრდილი“ („Schatten“) აისახება, მუსიკაში კი „არსი“ („Wesen“). ხილული სამყარო თავისი მრავალფეროვნებითა და არასრულყოფილებით იდეების გამოვლენაა. შოპენჰაუერის აზრით, მუსიკისა და იდეების საფუძველი არის ჰარმონიის უღრმესი ბგერები. შოპენჰაუერი მელოდიას მიიჩნევს „მუსიკის უღრმეს საიდუმლოდ“. შოპენჰაუერის ძირითად შრომას - „Die Welt als Wille und Vorstellung“ თომას მანი „ოთხნაწილიან სიმფონიას“ უწოდებს (147,20).

ვაგნერის შემოქმედება თომას მანისათვის მთელი ცხოვრების მანძილზე იყო ე.წ. „Wagner-Leidenschaft“. აქვე ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ „სამვარსკვლავედის“ არც ერთი წარმომადგენლის პოზიცია თომას მანს უკრიტიკოდ არ მიუღია. თითოეული მათგანიდან მწერალმა აიღო მხატვრულ-ესთეტიკური, თუ ფილოსოფიური პოზიცია, რომლებიც მისი შეხედულებისამებრ გადაამუშავა და გამოიყენა თავისი შემოქმედებითი მიზნებისთვის.

ვაგნერის მუსიკა გამუდმებით ჟღერს თომას მანის შემოქმედებაში, მის ნოველებსა თუ რომანებში, ანდა ტრანსფორმირებული სახით მწერლისთვის მხატვრული სახის შექმნის საფუძველი ხდება, იგი განსაზღვრავს რომანების პოეტიკას, მათ ფორმას, ვაგნერის მუსიკის მეშვეობით თომას მანი თავის შემოქმედებაში განაზოგადებს და გადაჭრის საზოგადოებრივ უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს. ვაგნერისადმი მიძღვნილ ესეებში ამავედროულად ნათლად ჩნდება იმ ზეგავლენის ტრანსფორმაცია, რასაც განიცდის დიდი გერმანელი შემოქმედი.

1933 წელს თომას მანმა მიუნხენში წაიკითხა ლექცია „ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა“, სადაც იგი „გერმანულს“ უწოდებს ვაგნერის შემოქმედებას, მის სიღრმეს, სწრაფვას მეტაფიზიკურობისაკენ, მითიურისაკენ. აქვე მიუთითებს მწერალი, რომ ვაგნერი „ტრისტანში“ უკვე „ცალი ფეხით დგას ატონალობის ნიადაგზე“. ამავე სტატიის დასასრულს თომას მანი აღნიშნავს, რომ ვაგნერის შემოქმედება გერმანული სულის ვულკანური გაცხადებაა, ცხოველი გატაცებაა თვით გერმანულით.

თომას მანისათვის ვაგნერი ხელოვნებაში „რევოლუციონერია“, იგი „მითისა მუსიკისაგან წარმოშობილი ახალი დრამის აღმომჩენია“. საოპერო ხელოვნებას ვაგნერმა „ქეშმარიტად გერმანული სერიოზულობა მიანიჭა“, რადგან ვაგნერის დამოკიდებულება მუსიკისადმი არის „zu deutsch“. ვაგნერის „ტრისტანისა“ და „ნიბელუნგების“ ანალიზისას თომას მანი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მათ „გერმანულ სულს“. „ნიბელუნგებს“ იგი უწოდებს „...dies kühne Werk deutschen Geistes, das sich die Welt erobern sollte“ (104,125)

ვაგნერი მწერლისათვის არის „Dichter“ და „Musiker“. თომას მანის აზრით, „...er war Musiker als Dichter und Dichter als Musiker, sein Verhältnis zur Dichtung war das des Musikers, so daß seine Sprache durch die Musik einen Primitiv-Zustand zurückgezwungen wurde und seine Dramen ohne Musik nur halbe Dichtung waren“ (104,129). („იგი იყო მუსიკოსი, როგორც პოეტი, და პოეტი, როგორც მუსიკოსი. მისი დამოკიდებულება პოეზიისადმი იყო მუსიკოსის დამოკიდებულება; როდესაც ენა მუსიკის მეშვეობით უბრუნდებოდა პირველქმნადობის მდგომარეობას. მისი დრამები მუსიკის გარეშე მხოლოდ ნახევრადული ქმნილებები იქნებოდნენ“). თომას მანის აზრით, ვაგნერი

არღვევდა ბევლ საოპერო ხელოვნების ფორმებს, შეჰქონდა მასში ახალი მოტივები „Gewebsstechnik“-ის მეშვეობით.

თომას მანი ამ ესეში საუბრობს ვაგნერის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ „თემათა ქსელზე“ („Themen-Gewebe“), რაც არა მარტო ცალკეულ სცენებში, არამედ მთლიანად დრამაში განივრცობა.

მოგვიანებით, 1945 წელს, სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ თომას მანი აღნიშნავს, რომ გერმანული მუსიკა და გერმანული მეტაფიზიკა გერმანულ „სულიერ თვითჩაღრმავებასთანაა“ დაკავშირებული. განსაკუთრებულ აქცენტს კი თომას მანი მუსიკაზე აკეთებს. მწერალი გერმანელებს ადარებს მუსიკას: „Die Deutschen sind wie die Musik, die immer von allen Künsten die letzte ist, ein Weltzustand auszudrücken- wenn dieser Weltzustand schon im Vergehen begriffen ist. Sie sind abstrakt und Mystisch wie diese ihnen teuerste Kunst-beides bis zum Verbrechen“(109,568).

ამავე სიტყვაში თომას მანი აფიქსირებს მოსაზრებას, რომ გერმანელები მუსიკალურები არიან უპირველესად კონტრაპუნქტული და არა ვოკალური თვალსაზრისით. გერმანელებს მუსიკაში იზიდავთ უფრო სულიერი და მეცნიერული, ვიდრე მჟღერადი და სიხარულის მომტანი. დასავლეთს მათ მისცეს მუსიკა, რომელსაც თომას მანი „ყველაზე ღრმას“ უწოდებს: „Sie haben dem Abendland...seine tiefste bedeutendste Musik gegeben“ (68,16).

ვაგნერის შემოქმედების მეშვეობით თომას მანი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ გერმანია და მუსიკა ერთი ცნებაა. სწორედ ვაგნერის მუსიკის მეშვეობით ხსნის თომას მანი, თუ რას ნიშნავს გერმანული სულის სპეციფიკა, რას ნიშნავს ხელოვნებაში გერმანული სერიოზულობა, რას ნიშნავს „deutsch“.

შემოქმედების საწყის ეტაპზე თომას მანის ნაწარმოებებში მუსიკა ნაკლებად სიღრმისეულია. მის ადრეულ ნოველებში „დაცემული“ („Gefallen“-1894წ.), „ბედნიერების ნება“ („Der Wille zum Glück“-1896 წ.) და „ჯამბაზები“ („Der Bajazzo“-1897წ.) მუსიკა ძალიან „მკრთალად“ ჟღერს. პირველად ვაგნერის მუსიკა ისმის 1896 წელს დაწერილ მოთხრობაში „პატარა ბატონი ფრიდემანი“ („Der Kleine Herr Friedemann“), სადაც მუსიკას სიკვდილთან დამაკავშირებელი მხატვრულ-ფუნქციონალური მნიშვნელობა ენიჭება.

იმავე 1897 წელს შექმნილ მოთხრობაში „ლუიზენი“ მწერალი უკვე ქმნის მუსიკოს ალფრედ ლოიტრენის სახეს, რომელსაც „ქერა ბესტიისათვის“ მახასიათებელი „უტიფარი სახე“ და „ქერა თმები“ აქვს.

ამ ნაწარმოების ფინალში უკვე აშკარად ჩნდება მუსიკალური დისონანსები და მუსიკის აკუსტიკურად აღქმის კონკრეტულობა. აშკარაა, რომ მუსიკის დახმარებით ავტორი ახერხებს გააშიშვლოს „ქერა ბესტიათა“ სისასტიკე და დაუნდობლობა. „ლუიზენში“ პირველად ჩნდება მოდულაციების საშუალებით ჰარმონიული ფონის სრულიად მოულოდნელი ცვლილება, პირველი დისონანსი.

1901 წელს შექმნილ „ბუდენბროკებში“ კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების „აღწერა“ უკვე უფრო ღრმავდება. მუსიკალობა, ვაგნერის რომანტიკული მუსიკა ნაწარმოებში ჩნდება, როგორც ავადმყოფობის სიმპტომი. მუსიკა აქ გამოდის, როგორც ირაციონალური ცხოვრების სუბლიმირებული გამოხატულება.

როგორც თავად თომას მანი აღნიშნავდა, „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივის ტექნიკა გამოყენებული აქვს „მექანიკურად“, „ნატურალისტურად“. საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ასევე ჰაინც ფენრიხი, რომელიც მიიჩნევს, რომ „ბუდენბროკებს“ სონატის ფორმა აქვს“ (ექსპოზიცია, თემის განვითარება, რეპრიზა და კოდა) (51,100-101).

1902 წელს ნოველა „ტრისტანში“, მუსიკის საშუალებით ბევრად უფრო ძლიერადაა წარმოდგენილი ვაგნერ-შოპენჰაუერული მოტივები. ნოველაში კარგად ჩანს, რომ თომას მანმა ბრწყინვალედ იცის ვაგნერის მუსიკა. იგი გასაოცარი სიზუსტით აღწერს ვაგნერის მუსიკალური დრამის „ტრისტანი და იზოლდეს“ შესავალს, სევდისა და სიყვარულის მოტივებს, აქვეა ქრომატული სვლის მოტივი „ტრისტანაკორდთან“ ერთად. ასევე საოცარი სიზუსტითაა გადმოცემული II მოქმედების მუსიკალური ქსოვილი- სასიყვარულო სცენის სამი ფაზა - „Tagesflucht“, „Liebesnacht“, და „Liebestod“ (147,93).

„ტრისტანში“ უკვე ჩნდება ელენეტები სპეციფიკური მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან. მუსიკის აღწერისას თომას მანი ცდილობს კომპოზიტორის სტილი, მუსიკის მელოდიური და რითმული განწყობა შესაბამისი სიტყვებით

გადმოცეს, რაც ხშირად ემთხვევა ვაგნერის მუსიკალური პარტიტურის მოტივურ ფრაზებს.

1903 წელს შექმნილ „ტონიო კროგერში“ მუსიკა კონკრეტულად ძალიან ნაკლებად „ჟღერს“, მაგრამ თუკი თავად ავტორის სიტყვებს დავეყრდნობით, მან აქ პირველად გაიაზრა ეპიკური პროზის კომპოზიცია, როგორც თემათა ქსელი, როგორც მიმართებათა მუსიკალური კომპლექსი. უ. იუნგის მოსაზრებით „ტონიო კროგერის“ მხატვრული ფორმა სონატის სამ ნაწილს შეესატყვისება (76,51).

განსხვავებული ვირტუოზი მუსიკოსის მხატვრული სახე შექმნა თომას მანმა ნოველაში „ვუნდერკინდი“ (1903წ.).

ვაგნერის მუსიკა ჟღერს მის მომდევნო ნოველებში „ფლორენცა“ („Florenza“, 1905 წ.) და ამავე წელს შექმნილ „ვოლსუნგების სისხლი“ („Walsungenblut“). აქ გარკვეულწილად ხდება ვაგნერის მუსიკის ზეგავლენით ეროტიული განწყობის გამმაფრება.

1911 წელს თომას მანი ქმნის ნოველას „სიკვდილი ვენეციაში“. ეს არის ქალაქი, სადაც ვაგნერი გარდაიცვალა და რომელიც გაჟღენთილია მუსიკით. ნაწამოებში ჟღერს მუსიკა ვაგნერის „ტრისტანის“ II აქტიდან, რომლის არსი არის „Sehnsucht nach dem Tod“, რაც დეკადენტური ვაგნერიანიზმის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია.

1947 წელს შეიქმნა თომას მანის უმნიშვნელოვანი ნაწარმოები-„დოქტორი ფაუსტუსი“. ეს არის რომანი, სადაც მუსიკის მეშვეობით ავტორმა განაზოგადა უმნიშვნელოვანესი მხატვრულ-ესთეტიკური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პრობლემები.

1912-1924 წლებში იქმნება „ჯადოსნური მთა“, რომელშიც მუსიკა არა მხოლოდ აკუსტიკურად ჟღერს, არამედ ის არის მთავარი ბიძგი ჰანს კასტორპის საბოლოო ნაბიჯის გადასადგმელად. „ჯადოსნური მთა“ მთლიანად მოტივებითა და ლაიტმოტივებით არის მოქსოვილი, მასში მხატვრული თემა-მოტივები ენჰარმონიულად იცვლებიან და კონტრაპუნქტიკის კანონების მიხედვით გადამუშავებულნი თემათა ქსელს ქმნიან.

ჩვენი სადისერტაციო შრომისათვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ამერიკაში, ემიგრაციაში ყოფნისას, 1939 წელს თომას მანის მიერ პრინსტონის

უნივერსიტეტში წაიკითხული ლექცია თემაზე: „ჯადოსნური მთის შესავალი“ („Einführung in den Zauberberg“).

თომას მანი მიუთითებს, რომ „ჯადოსნური მთა“ მსოფლიო ლიტერატურის უდიდეს ქმნილებათა გვერდით დადგა და სპეციალური შესწავლის საგნად იქცა, რასაც, მისივე აღიარებით, თავად ავტორიც არ მოელოდა. ნაწარმოებზე მუშაობის დამთავრებისას და მასთან განშორებისას ავტორი ყოველთვის მშვიდად უტყდებოდა თავის თავს, რომ სრულებით არ სჯეროდა მისი ნაწარმოების სიცოცხლისუნარიანობისა: „Ich habe mir niemals träumen lassen, daß der „Zauberberg“ einen so großen Erfolg haben würde und daß somit die aufgerollten Probleme so weite Kreise ziehen könnten. Ich bin gewissermaßen überrascht über den Anstoß, den ich unbewußt gab...“ (54,117).

თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ 1912-1924 წლებში იწერებოდა. ავტორი თავად იძლევა ნაწარმოების შექმნის ისტორიას: 1912 წელს თომას მანის მეუღლე კატია პრინგსჰაიმი მსუბუქად ავადმყოფობდა ფილტვების ანთებით, რის გამოც ნახევარი წლის განმავლობაში მკურნალობას საჭიროებდა შვეიცარიის მაღალმთიან კურორტ დავოსში. მის-ივნისში მეუღლე სამი კვირით მოინახულა მწერალმა, რომელსაც თავადაც აღმოაჩნდა სასუნთქი გზების კატარი და სანატორიუმის შეფ-ექიმის რჩევით ისიც საჭიროებდა ექვსი თვის განმავლობაში მკურნალობას. თომას მანი ირონიით დასძენდა „...und wenn ich seinem Rat gefolgt wäre, wer weiß, vielleicht läge ich noch immer doch oben“ (109,434).

მწერალმა გადაწყვიტა სამი კვირის განმავლობაში დაგროვილი შთაბეჭდილებები გადმოეცა მცირე ზომის ნაწარმოებში, რომელიც დაახლოებით „სიკვდილი ვენეციაში“ მოცულობის იქნებოდა, შინაარსით კი მისგან განსხვავებით იუმორისტული, თუმცა მასში სიკვდილისადმი მიდრეკილება იქნებოდა ნაჩვენები.

როგორც მწერალი აღნიშნავს, მას თავდაპირველად მიზნად ჰქონდა დასახული ახალგაზრდობისათვის ნათლად ეჩვენებინა ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმში შექმნილი გარემოს მავნე ზემოქმედება მათ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე.

სამი კვირის განმავლობაში დაგროვილი შთაბეჭდილებები საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ თომას მანს ეგრძნო, თუ რა საშიშროება იმალებოდა ამ გარემოში. „Diese Krankewelt dort oben ist von einer Geschlossenheit und einer einspannenden Kraft“ (109,434). თომას მანის აზრით, ავადმყოფთა საზოგადოება, რომელიც იქ, „ზევით“ ცხოვრობს წარმოადგენს განსაკუთრებულ, ჩაკეტილ სამყაროში არსებულ ადამიანებს, ეს სამყარო არაჩვეულებრივი ძალით ისრუტავს მათ. ეს ცხოვრების ერთგვარი სუროგატია, რომელიც ახალგაზრდა კაცს უმოკლეს დროში უკარგავს ნამდვილ, მჩქეფარე ცხოვრების ხალისს, იქ „მაღლა“ ადამიანები ცხოვრობდნენ იმ დროში, როდესაც არ იცოდნენ არც საგნების, არც ფულის, არც თავიანთი დროის ფასი.

საინტერესოა თომას მანის მოსაზრება, რომ ასეთი სახის მკურნალობა ყოველთვის მრავალი თვით იწელებოდა. ხშირად ეს თვეები წლებად იქცეოდა. ნახევარი წლის შემდეგ ახალგაზრდა კაცს უკვე სხვა აღარაფერზე ფიქრი არ შეეძლო გარდა ენის ქვეშ ტემპერატურის გაზომვისა და ფლირტისა, ხოლო ნახევარი წლის შემდეგ იგი საერთოდ გადაეჩვეოდა ფიქრს და საბოლოოდ სრულიად გამოუსადეგარი ხდებოდა „ბარში“ საცხოვრებლად: „Nach einem halben Jahr aber hat der junge Mensch nichts anderes mehr im Kopf als die Temperatur unter seiner Zunge und Flirt. Und nach einem zweiten halben Jahr wird er in vielen Fällen nie wieder etwas anderes im Kopf haben können als dies. Er wird endgültig untauglich für das Leben im Flachland geworden sein“ (109,435).

„ჯადოსნური მთა“, თომას მანის აზრით, ჩაფიქრებული იყო როგორც ნოველა. ამ სატირულ ნოველაში ერთმანეთში გადახლართული იქნებოდა ყველაფერი ის, რაც ავტორმა, იქ, ზემოთ, თავად გამოსცადა. სიკვდილის მომაჯადოვებელი ძალის ტრიუმფი ნაჩვენები იქნებოდა გულუბრყვილო გმირის თავგადასავალში. მწერლის მისაზრებით, ნაწარმოებზე მუშაობა ერთი შეხედვით რთული არ უნდა ყოფილიყო.

თომას მანი აღნიშნავს, რომ ის წინასწარ ვერ აფასებდა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელების სირთულეს. ავტორისათვის თავიდანვე რომ ნათელი ყოფილიყო, თუ რა სირთულეებთან ექნებოდა შეხება, შეიძლება საერთოდაც უარი ეთქვა წერის დაწყებაზე.

ძალიან მალე მწერალს გაუჩნდა წინათგრძნობა, რომ ამ მასალაში იყო რაღაც ძალზედ მნიშვნელოვანი, რადგან მრავალი ასოციაცია ემთხვევოდა ერთმანეთს. ის ინგლისურ-იუმორისტული სტილი, რომელსაც მწერალი „სიკვდილი ვენეციაში“ იყენებს, მეტ დროსა და სივრცეს ითხოვდა. შემდეგ დაიწყო ომი და რომანზე მუშაობა დროებით შეწყდა.

სწორედ იმ წლებში იქმნება თომას მანის „აპოლიტიკოსის მსჯელობანი“. ეს ურთულესი ნაშრომი მიემდგნა თვითგამორკვევასა და ევროპისათვის სადავო და საკამათო საკითხებს. თომას მანი იგონებს გოეთეს ერთ მოსაზრებას „ფაუსტზე“: „ეს არის დიდი ხუმრობა“. ეს გახდა განმსაზღვრელი ასევე „ჯადოსნური მთისათვის“, მაგრამ თომას მანის მოსაზრებით, მას არც ხუმრობა და არც თამაში არ გამოუვიდოდა, თუკი ის წინასწარ კაცობრიობის სისხლიან ტკივილს არ გადაიტანდა, რომლის ზეგავლენის შედეგად ის, როგორც თავისუფალი ხელოვანი, „აღიზარდა“. „აპოლიტიკოსის მსჯელობანის“ დევიზია: „Que diable allait faire dans cette galere?“ („რა ჯანდაბას აპირების იგი ამ არეულობაში?“) მწერლის პასუხი ასეთია-„ჯადოსნური მთა“.

1924 წელს გამოვიდა „ჯადოსნური მთის“ ორივე ტომი, რომლებიც, ფაქტობრივად, პატარა ისტორიის კონცეპციიდან შეიქმნა, ამ რომანზე მუშაობას თომას მანმა არა შვიდი, არამედ თორმეტი წელი მოანდომა. სამუშაოსადმი ანდამატური მიზიდულობის ძალა, ავტორის აზრით, თვით ნაწარმოებიდან მოდიოდა და საქმის ბოლომდე მისაყვანად თომას მანს შემოქმედებითი, პროფესიული სიჯიუტე უბიძგებდა. ის არ აძლევდა თავს იმის უფლებას, იმედი ჰქონოდა, რომ ამ საოცრების ნაყოფს, რომელსაც ასე დიდ დროს უთმობდა დღის პირველ ნახევარში, დაეინტერესებინა მკითხველის ფართო წრე.

თომას მანს მიაჩნდა, რომ მისი რომანი არ დაიწერებოდა ათი წლით ადრე და კიდევ რომ შექმნილიყო, მას მკითხველი არ ეყოლებოდა.

რომანის შექმნის პერიოდში საერთო უბედურებამ (1912-1924 წლებში) მასების აღქმის „ალქიმიური აქტივიზაცია“ გამოიწვია, რაც რომანში, ფაქტობრივად, ჰანს კასტორპთან არის დაკავშირებული. გერმანელმა მკითხველმა თავისი თავი ამოიცნო რომანის უბრალო პერსონაჟში.

თომას მანის მოსაზრებით, „ჯადოსნური მთა“ იმდენად გერმანული წიგნია, რომ კრიტიკოსთა შეფასებით, მისი გაგება უცხოელი მკითხველისათვის შეუძლებელი იქნებოდა და ფიქრობდა, რომ წიგნი არც ითარგმნებოდა სხვა ენაზე. თუმცა ეს წინასწარმეტყველება მცდარი აღმოჩნდა, რადგან „ჯადოსნური მთა“ თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე ითარგმნა.

რაც შეეხება თავად წიგნს და ავტორის მოსაზრებას ნაწარმოებზე: თომას მანის რჩევით საჭიროა წიგნი ორჯერ წავიკითხოთ, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი მკითხველმა შეიგრძნოს მისი გამორჩეული სტილი, ხასიათი, ჩაწვდეს კომპოზიციურ სიღრმეს და ყოველივე ამით ისიამოვნოს ისევე, როგორც მუსიკალური ნაწარმოებით ტკბობაა შესაძლებელი, როდესაც ის კარგად გესმის. თომას მანი შემთხვევით არ იყენებს სიტყვა -კომპოზიციას, რომელიც, როგორც წესი, მუსიკალურ ნაწარმოებთან ასოცირდება. მუსიკა განსაზღვრავს მისი მუშაობის სტილს, წერის მანერას, რადგან რომანი მისთვის ყოველთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებენ-„Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.“(109,440). მისივე აღიარებით, მან რიჰარდ ვაგნერის ზეგავლენით ნაწარმოებში გადმოიტანა და გამოიყენა ლაიტმოტივის ტექნიკა, მაგრამ ამჯერად არა ნატურალისტურ-მექანიკურად, როგორც ეს გამოყენებული იყო „ბუდენბროკებში“, არამედ სულ სხვაგვარად: „ჯადოსნურ მთაში“ ლაიტმოტივები მექანიკურობისაგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ: „Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, wie...in meinem eigenen Jugendroman „Buddenbrooks“, der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern, in der symbolischen Art der Musik“ (109,440). თომას მანი აქ მიუთითებს მუსიკის „სიმბოლურ ხასიათზე“, რაც ძალზედ არსებითია. ავტორის აზრით, ნაწარმოების ორჯერ წავიკითხვისას მკითხველს შეუძლია მუსიკალური იდეების ურთიერთობას, მათ სიმბოლიკას ბოლომდე ჩასწვდეს და გაიგოს მათი როგორც ზედაპირული, ასევე სიღრმისეული შინაარსი. ასევე არსებითია მწერლის მოსაზრებებში მუსიკალურ იდეათა ურთიერთობა, მათი სიმბოლიკა და ამ იდეათა სიღრმისეული აზრის გაგება.

თავად მწერალი არაერთგზის აღნიშნავს, თუ რაოდენ დროული იყო „ჯადოსნური მთა“, რამდენად ეხმიანებოდა იგი მასში აღწერილ ეპოქას, რომ ეს იყო „დროის რომანი“ ორგვარი გაგებით: ერთის მხრივ წმინდა ისტორიული თვალსაზრისით იგი იძლევა კონკრეტულად I მსოფლიო ომის წინა პერიოდის ევროპის სურათს, მეორეს მხრივ, კი რომანში „დრო“ თავისთავად წარმოადგენს ასახვის ობიექტს. „Es ist ein Zeittroman in doppelten Sinn: einmal historisch, in dem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst zu Gegenstand ist“(109,411).

რომანში ხელოვნურადაა გამქრალი დრო. იგი თავისი ჰერმეტულობით ხიბლავს და აჯადოებს მის ახალგაზრდა გმირს. ნაწარმოებში დრო „მისწრაფვის“ შინაარსი და ფორმა, არსი და გამომხატველობა ერთმანეთს შეუხამოს. ეს მისწრაფება უფრო შორს მიდის და ეხება კიდევ ერთ მთავარ თემას „ამაღლებას“, რომლის ეპითეტია „ალქიმიური“.

ჰანს კასტორპი, ავტორის მითითებით, ნაწარმოების გულუბრყვილო გმირია, ჰამბურგელი ოჯახის, საშუალო გონებრივი შესაძლებლობების მქონე მომავალი ინჟინერი. ჯადოსნური მთის ჰერმეტულ გარემოში ხდება მისი „ამაღლება“ მორალური, სულიერი და გონებრივი თავგადასავლების მეშვეობით, რაზეც ის იმ სამყაროში, რომელსაც ირონიულად „ბარი“ ეწოდება, ვერც იოცნებებდა. თომას მანის აზრით, მისი რომანის მთავარი გმირის ისტორია არის საკუთარ თავზე, სულიერებისა და იდეალურის სფერომდე, „ამაღლების“ ისტორია. რომანის გმირებს, რომლებიც გაცილებით მრავალმნიშვნელოვნები არიან, ვიდრე სჩანან, სიმბოლური დატვირთვა და, ამავდროულად, ინდივიდუალური ყოფიერებაც გააჩნიათ. ეს მხატვრული სახეები, ანუ თემა მოტივებია: სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, კლავდია შოშა. ამ თემა-მოტივებს, ახასიათებთ როგორც ეპოქალური, ისტორიულ კლასობრივ-სოციალური, აგრეთვე ფსიქო-ფიზიკური ინდივიდუალური ნიშნები და ამავდროულად ისინი რომელიმე „მეტაფიზიკური“ საწყისის, რომელიმე აბსტრაქტული იდეის განსახიერებანი არიან:

- 1) სეტემბრინი - განმანათლებლობა.
- 2) ნაფტა - ნიჰილიზმი, რადიკალური სკეფსისი, მორალური ქაოსი.

3) პეპერკორნი - „საქმის“ ადამიანი, „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ განსახიერება (Lebensphilosophie).

4) შოშა - სიყვარული, მარადქალურობა.

თომას მანი მათ შესახებ აღნიშნავს: „...sie sind lauter Exponenten, Rapresentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien“ (109,442).

მნიშვნელოვანია, რომ რომანი აჩვენებს გზას შინაგანი აღზრდის გზით სულიერი ამადლებიდან, რაც ავტორს თავიდანვე ჰქონდა ჩაფიქრებული. თომას მანი აქვე წარმოაჩენს რომანის პერსონაჟებს- რაციონალისტსა და ჰუმანისტ ბატონ სეტემბრინის, რომელზეც აღნიშნავს, რომ იგი სხვებისგან გამორჩეული იუმორისტულ-სიმპათიური ფიგურაა, ხანდახან ავტორის რუპორი, მაგრამ არა თავად ავტორი.

თომას მანისათვის სიკვდილი და ავადმყოფობა, ასევე ყველა ის საშინელი თავგადასავალი, რომლის გავლასაც ის აიძულებს მის გმირს, პედაგოგიური საშუალებაა, რომლითაც მიიღწევა გმირის „ამადლება“ საკუთარ თავდაპირველ შეხედულებებსა და მოსაზრებებზე და მისი წინსვლა. ეს არის პოზიტიური აღზრდის საშუალება - როცა ჰანს კასტორპი სიკვდილის არსს და ჰუმანიზმს ჩასწვდება, სიკვდილის იდეასა და ცხოვრების საიდუმოებით მოცული ბნელი მხარეებისადმი არარაციონალური დამოკიდებულება უჩნდება და მათ ზურგს აქცევს. ამ დროს ვლინდება პიროვნების სულიერი და გონებრივი ამადლების უდიდესი ძალა. განსაცდელის გავლის შემდეგ ჰანს კასტორპი უკან მოიტოვებს სიკვდილის სიმპათიას.

არსი, რომლის ჩასწვდომასაც გმირი ცდილობს არის ის, რომ სიკვდილისა და ავადმყოფობის ღრმა გამოცდილების შემდეგ გამოჯანმრთელებისაკენ მიმავალ გზაზე საჭიროა ცოდვის შეცნობა, რომ განიწმინდო. ჰანს კასტორპი მაღამ შოშას ეუბნება „...zum Leben gibt es zwei Wege: der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg“ (106,845). სიკვდილისა და ავადმყოფობის ეს ცნება, როგორც ცოდნის, ჯანმრთელობის და ცხოვრების არსში ჩაწვდომის საშუალება, აქცევს „ჯადოსნურ მთას“ ინიციაციის

რომანად. „Diese Auffassung von Krankheit und Tod, als eines notwendigen Durchgang zum Wissen, zur Gesundheit und zum Leben, macht den „Zauberberg“ zu einem Initiations-Roman“ (109,443).

ლექციაში „ჯადოსნური მთის“ შესახებ თომას მანი აღნიშნავს, რომ უცხოური კრიტიკა (კერძოდ ჰარვარდის უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერი) „ჯადოსნურ მთას“ და მის გულუბრყვილო გმირს არა მხოლოდ გერმანულ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ტრადიციის ჩარჩოში აქცევს, აყენებს ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოების გვერდით, რომლებსაც ეწოდება „თქმულებები მაძიებელთა შესახებ“ და რომელთაც დიდი ხნის ისტორია გააჩნიათ მრავალი ერის ლიტერატურაში. მათი საერთო სახელწოდებაა „თქმულებები წმინდა გრაალზე“. მათი გმირები, რომლებიც გამოწვევას უბედავენ ცასა და ჯოჯოხეთს, ხელშეკრულებას დებენ ბნელეთის ძალებთან, ავადმყოფობასთან, ეშმაკთან, სიკვდილთან, საიქიოს ოკულტურ სამყაროსთან, იმ სფეროებთან, რომელიც „ჯადოსნურ მთაში“ „ღირსეულ ცნობისმოყვარეობად“ იწოდება. ეს გმირები ეძიებენ გრაალს, ანუ უმაღლეს მორალურ მიზანს, ისინი იტანჯებიან ცოდნის წყურვილით, შემეცნებით, ეძიებენ ფილოსოფიურ ქვას, სასმელ ოქროს და სიცოცხლის ელექსირს.

თომას მანის აზრით, კრიტიკა ასეთი გმირი-მაძიებლის რიცხვს მიაკუთვნებს აგრეთვე ჰანს კასტორპს, რაც გარკვეულწილად მართალიცაა. გმირს, რომელიც განსაკუთრებით ეძიებს „პარციფალის გრაალს“, გზის დასაწყისში „გულუბრყვილოს“ უწოდებენ. ეს შეესაბამება იმ უბრალოებას, გულიბრყვილობას, უეშმაკობას, რომელიც ახასიათებს რომანის გმირს.

თომას მანის აზრით, გაუცნობიერებელმა შეგრძნებამ აიძულა იგი ჯიუტად გაესვა ხაზი კასტორპის ამ თვისებაზე. მას მიაჩნია, რომ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“- ეს უდიდესი რომანი, ასევე დგას „მაძიებელთა ლეგენდების“ გვერდით და წარმოადგენს მათ ტრადიციულ გაგრძელებას.

ვიდრე წმინდა მთას მიაღწევდეს გრაალის მაძიებელმა გმირმა არაერთი გულშემზარავი და საიდუმლო გამოცდა უნდა გაიაროს, რომლებიც მის გზაზე მდებარე სამლოცველოშია (რომელიც „საშიშროების კერად“ იწოდება). ეს საკვირველი გამოცდა თავდაპირველად ინიციაციის რიტუალსა და ეზოთერულ

იდუმალეზასთან მიახლოების პირობას წარმოადგენდა, რომელიც მისაწვდომი იყო მხოლოდ რჩეულთათვის, რამეთუ ცოდნისა და შემეცნების იდეა ყოველთვის სიკვდილთან, „საიქოსთან“, წყვილადთანაა დაკავშირებული. „ჯადოსნურ მთაში“ ხშირად არის ლაპარაკი ალქიმიურ-ჰერმეტიკულ პედაგოგიკასა და „ტრანსსუბსტანციაზე“. ამ შემთხვევაში გრაალის მაძიებელი „უწყინარი სულელის“ მსგავსად თომას მანი ისევ და ისევ ინტუიტურად მისდევს ტრადიციას. შემთხვევითი არ არის, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი იდუმალ მოვლენებს. „ჯადოსნური მთა“ წარმოადგენს არენას, სადაც საშიში ბრძოლები იმართება ყოფიერების არსში ჩაწვდომის უფლების მოსაპოვებლად და ჰანს კასტორპი ინტერესით მიისწრაფვის ავადმყოფობისა და სიკვდილისაკენ, ვინაიდან მათთან პირველივე შეხება მას ნათელმხილველობას, შემეცნებას, განჭვრეტას, მისი „მე“-ს საოცარ ამაღლებას ჰპირდება.

თომას მანის აზრით, ჰანს კასტორპი გრაალის მაძიებელია. გრაალის საიდუმლოს ამოხსნა ის უმაღლესი მიზანია, რომლისკენაც მიისწრაფვის არა მხოლოდ რომანის გულუბრყვილო გმირი, არამედ თავად მთელი ნაწარმოები. კერძოდ ამ ამოხსნის გასაღები მოიძებნება ერთ-ერთ ქვეთავში, რომლის სახელწოდებაცაა „თოვლი“. მთის გრეხილებში დაკარგული ჰანს კასტორპი ოცნებობს კეთილშობილ, მაღალზნეობრივ, ჰუმანურ ადამიანზე.

გრაალი ეს არის იდეა, ახლის პირველი მაუწყებელი, კაცობრიობის მომავალი, რომელმაც გამოიარა ავადმყოფობისა და სიკვდილის ძალიან ღრმა შემეცნებითი სკოლა. თომას მანის აზრით: „Der Gral ist ein Geheimnis, aber auch die Humanität ist das. Denn der Mensch selbst ist ein Geheimnis und alle Humanität beruht auf Ehrfurcht vor dem Geheimnis des Menschen“ (109,446).

მუსიკის „ჯადოსნურმა სულმა“, რომელიც გადმოცემულია „ჯადოსნური მთის“ ცნობილ „გრამოფონის“ ქვეთავში თომას მანს მუსიკათმცოდნე ავტორის სახელი დაუმკვიდრა მსოფლიო ლიტერატურაში. ეს მუსიკათმცოდნეობის გავლენა გასდევს მთელ მის შემოქმედებას დაწყებული „პატარა ბატონი ფრიდემანიდან“ და „ბუდენბროკებიდან“ დამთავრებული „დოქტორი ფაუსტუსით“. „ჯადოსნურ მთაში“ მუსიკას ავტორისათვის საკვანძო მნიშვნელობა აქვს.

თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ მუსიკას ორმაგი დატვირთვა აქვს: პირველი - იგი თვითონ არის ერთ-ერთი უმთავრესი თემა-მოტივი და მეორე - რომანის სტრუქტურული აგებულება სიმფონიის (სონატური ალეგროს) სტრუქტურული აგებულების ანალოგია.

თომას მანის ნაწარმოებებში მუსიკის პრინციპების გამოყენების სხვადასხვა ხერხი გვხვდება: ის ახასიათებს მხატვრულ სახეებს, ის ქმნის მთავარ სცენებს ნაწარმოებებში. „Die Macht der Musik tut das, was nötig ist.“(125,58).

რადგან ჩვენი კვლევის მიზანია, გავაანალიზოთ „ჯადოსნური მთა“ როგორც სიმფონიური არქიტექტონიკის სტრუქტურის შესატყვისი რომანი, ამიტომ მოკლედ მიმოვიხლოთ თავად სიმფონიის, და კერძოდ, მისი პირველი ნაწილის-სონატური ალეგროს, როგორც მუსიკალური ფორმის, სტრუქტურა.

სიმფონია მთლიანად აიგება თემატურ კონტრასტზე და ამ კონტრასტის განვითარებაზე.

თავად სიმფონიის პირველი ნაწილია-სონატური ალეგრო, რომელიც შედგება შემდეგი ნაწილებისაგან: ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა და კოდა. იგი იწყება შესავლით და მთავრდება კოდათი.

სიმფონიის პირველ ნაწილში (Der Kopfsatz) (Allegro) ძირითადი თემა გადმოცემულია ტონიკაში, რომელიც ქმნის მთავარ იმპულსს, რაც მოქმედების შემდგომი განვითარების ხასიათსა და მიმართულებას განსაზღვრავს. ძირითადი თემიდან ამოიზრდება კონტრასტული, დამხმარე თემები.

სონატური ალეგროს ექსპოზიციაში მთავარი პარტია - ეს არის ნაწარმოების ძირითადი თემა. იგი შეიძლება იყოს შინაგანად კონტრასტული. ძირითადად კონტრასტულ მთავარ თემაში იბადება ის ინტონაციურ-თემატური „ინტრიგა“, რომელიც გრძელდება დამხმარე თემებში. დამხმარე, გვერდითი თემა შეითავსებს აგრეთვე ახალი თემის გადმოცემის ფუნქციასაც. იგი კომპოზიციური და სტრუქტურული თვალსაზრისით ნაკლებად მომთხოვნია. დამხმარე პარტია ახდენს განსხვავებულ სფეროში გადართვას, აიგება ახალ, კონტრასტულ თემაზე, დომინანტური ფუნქციის ტონალობაში.

სონატური ალეგროს ექსპოზიციის ტემპი, ისევე როგორც სიმფონიის პირველი ნაწილის (Der Kopfsatz), არის ჩქარი (schnell, Allegro). მთავარი ტონალობა ტონიკაშია დაწერილი. ექსპოზიცია სონატურ ფორმაში მთავრდება დომინანტური ფუნქციის დამხმარე ტონალობაში. იგი ტონალურად ღიაა, რაც მიანიშნებს დამუშავების აუცილებლობაზე. სწორედ ამაში ვლინდება დამხმარე პარტიის ფარული კონფლიქტურობა.

სონატური ალეგროს მეორე ნაწილში-დამუშავებაში, მიმდინარეობს თემატური მასალის აქტიური განვითარება, რომელიც ექსპოზიციაშია მოცემული. ეს ძირითადად ხდება თემების, ან თემატური შემობრუნების დახმარებით. დამუშავება შეიძლება შეიცავდეს ასევე ახალ თემას, დამუშავებაში დიდ როლს ასრულებს ტონალობის განვითარება, რომელიც მთავარი ტონალობიდან გამომდინარეობს. დამუშავების განვითარება და ხანგრძლივობა სახვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს. იგი შეიძლება არ აღემატებოდეს, ან აღემატებოდეს ექსპოზიციის ხანგრძლივობას. დამუშავებაში ხდება „პერსონაჟების“ ინტენსიური ურთიერთმოქმედება, კონფლიქტური დაპირისპირება. ექსპოზიციის თემები ახალ პირობებში თავისი ხასიათის ახალ მხარეებს (წახნაგებს) ავლენენ. დამუშავებაში მიღწეული კულმინაციის შემდეგ მოქმედება მიმართულია დრამატურგიული კვანძის გახსნისკენ.

დამუშავება წარმოადგენს სონატური ფორმის განვითარების ძირითად საფეხურს და გამორჩევა ტონალურ-ჰარმონიული მერყეობით, დაძაბულობით, სტრუქტურული თავისუფლებით, არარეგლამენტირებით, ფართოდ გამოიყენება პოლიფონიური ხერხები და ფორმები, აქ დამახასიათებელია არა მარტო ფუნქციური მოდულაციები, არამედ დაპირისპირებები, უეცარი მოდულაციები.

ისევე როგორც კლასიკური სიმფონიის მეორე ნაწილის, ასევე სონატური ალეგროს დამუშავების ტემპი ნელი და მდორეა (langsam), ან ვარიაციული ფორმის ტემპი არის ადაჟიო (Adagio, Andante). მუსიკალური სიმფონიის ამ ნაწილში ტერციული ნათესაობის (Terzverwandschaft) მიხედვით მაჟორული (Durparallele), ან მინორული (Mollparallele) ჟღერადობა ჩნდება.

ფინალი (კოდა) დამახასიათებელია როგორც მუსიკალური სიმფონიისათვის, ასევე სონატური ალეგროსთვის. ფინალს (კოდას) ახასიათებს შინაარსობრივ-კომპოზიციური მრავალფეროვნება, სხვადასხვა თემატური დატვირთვა, სტრუქტურა, მაშტაბები, ინდივიდუალური ჰარმონიული აღნაგობა. კოდას აგებულება არაა რეგლამენტირებული. მუსიკალური კოდა შეიძლება ჰარმონიული თვალსაზრისით იყოს აბსოლუტურად მყარი (კოდა=დასკვნა), ან უკიდურესად არამყარი.

ფინალის (კოდას) ფუნქცია, როგორც სიმფონიაში, ასევე სონატურ ალეგროში, არის განზოგადება, შედეგი, დასკვნის გამოტანა მთელი მუსიკალური ნაწარმოებისათვის. იგი ტონიკაშია დაწერილი და მისი ტემპი ჩქარია (Allegro, Vivace, Presto).

ყოველივე ზემოთაღნიშნულის საფუძველზე უნდა გავაანალიზოთ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურა იმის დასადგენად, თუ რამდენადად შეესაბამება რომანის აგებულება მუსიკალური სიმფონიის (სონატური ალეგროს) არქიტექტონიკას.

თავი II

ჰანს კასტორპი, როგორც ძირითადი თემა-მოტივი, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“

თომას მანი ყოველთვის ხაზგასმით აფიქსირებდა თავის მისწრაფებას, რომ მუსიკალური სტრუქტურის შესაბამისად აეგო მხატვრული ნაწარმოები, ლაიტმოტივებისა და კონტრაპუნქტიკის კანონების მიხედვით შეექმნა თემა-მოტივთა ურთულესი ქსელი თავის რომანებში. „Für mich ist Glück nichts anders als Wohllaut, und Kunst eine musikalisch-geistige Konstruktion, ein Gewebe geistiger Themen. Ich sehe den Roman als Ideen-Architektur“ (54,134).

ჩვენი მოსაზრებით, „ჯადოსნური მთის“ კომპოზიციური სტრუქტურა, როგორც სიმფონია, ან სონატა, თემათა კონტრაპუნქტული ქსელით არის შექმნილი. ვეყრდნობით თომას მანის მოსაზრებას, რომ „ჯადოსნური მთა“ მწერლისთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებდნენ, რაც სწორედ ამ რომანის კომპოზიციის საკითხებს ეხება: „Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen“ (109,440).

როგორც უკვე პირველ თავში აღვნიშნეთ, სიმფონიის პირველი ნაწილი, ანუ სონატური ალეგრო შედგება შემდეგი ნაწილებისაგან: ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა და კოდა. სიმფონიის პირველი ნაწილის - სონატური ალეგროს სტრუქტურის შესაბამისად ექსპოზიციად მივიჩნევთ „ჯადოსნური მთის“ I და II თავებს, სადაც ჩნდება ჰანს კასტორპის, როგორც ძირითადი თემა-მოტივის, მიმართებები იმ პერსონაჟებთან, რომლებიც სიმფონიის კანონების მიხედვით შეიძლება დამხმარე თემებად აღვიქვათ.

როგორც ცნობილია, სიმფონიის ექსპოზიციაში ძირითადი თემა ქმნის ძირითად იმპულსს, რაც შემდგომი მუსიკალური განვითარების ხასიათსა და მიმართულებას განსაზღვრავს. რომანში, ისევე როგორც სიმფონიაში (სონატაში), ამოსავალი წერტილი ძირითადი თემა-მოტივია, რომელიც, ფაქტობრივად, შეესატყვისება

სიმფონიაში ძირითად ტონალობაში დაწერილ მთავარ პარტიას. მას მიემართება ყველა დამხმარე, თუ გვერდითი თემა-მოტივი.

თომას მანი თავად მიუთითებს თავისი ქმელების „მუსიკალურ-იდეურ მიმართულებათა კომპლექსზე“ და აქედან გამომდინარე მკითხველს ურჩევს ნაწარმოები ორჯერ წაიკითხოს, რომ სრულყოფილად და ღრმად ჩაწვდეს ნაწარმოების კომპოზიციას: „Die Technik, die ich dort übte, ist im „Zauberberg“ in einem viel weiteren Rahmen auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt. Und eben damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den „Zauberberg“ zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Technik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten“(109,441).

როგორც სიმფონიის პირველ ნაწილში, ასევე თომას მანის რომანის ექსპოზიციაში წარმოდგენილია ახალგაზრდა კაცის ცხოვრების დასაწყისი და მისი პიროვნება, როგორც რომანის ლაიტ-თემა. ავტორის მიზანი თანდათან ნათელი ხდება: აჩვენოს მისი გულუბრყვილო გმირის სულიერი ევოლუცია, მისი სულიერი და გონებრივი ამაღლება, რის შედეგად რომანის მთავარი მოქმედი პირი - საშუალო დონის ჰამბურგელი ყმაწვილი - გრაალის მაძიებლად იქცევა.

სიმფონიის მუსიკალური სტრუქტურის გათვალისწინებით ჩვენ შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ როგორ ხდება კასტორპის, როგორც ძირითადი თემა-მოტივის, „ამაღლება“ და სულიერი ზრდა, რომანის რომელი თავები შეესაბამება სიმფონიის სტრუქტურას.

როგორც ავლნიშნეთ, თომას მანის ამ რომანში მუსიკალური სიმფონიის ექსპოზიციას მიესადაგება ნაწარმოების I და II თავები, სადაც ნაჩვენებია ძირითადი თემა-მოტივი: რომანის მთავარი მოქმედი პირი - ჰანს კასტორპი, რომლის ხასიათის ძირითადი ნიშნები ნაჩვენებია დამხმარე თემა-მოტივების დახმარებით. აქვე შემოდის რომანში მთავარი ინტრიგა, რომელიც შემდგომ (დამუშავების ნაწილში) ფართოდ გაიშლება და კულმინაციას ფინალში (კოდაში) მიაღწევს. რომანის საწყის თავებში, ანუ ექსპოზიციის ნაწილში, სიუჟეტის განვითარებით იკვეთება ტენდენცია,

თუ როგორ დებს ავტორი შესავალშივე ინტრიგის მარცვალს, რომელიც შემდგომ თავებში (დამუშავების ნაწილში) განვითარდება და ფინალში (კოდაში) დასრულდება. მოვლენები ექსპოზიციამში ავტორს ჯერ მხოლოდ მსუბუქად შემოაქვს: ექსპოზიციამში ჩანასახობრივად არის მოცემული მოვლენების ისეთი განვითარება, რომელიც შემდგომ თავებში (დამუშავების ნაწილში) რადიკალურად ცვლიან ახალგაზრდა კაცის ცხოვრებას.

როგორია ჰანს კასტორპი, ანუ ძირითადი თემა-მოტივი რომანის მიხედვით?

თომას მანი მსუბუქად და უბრალოდ იწყებს ამბის თხრობას, როდესაც ცხოვრების გარიჟრაჟზე მდგომი ახალგაზრდა კაცი შემოჰყავს ნაწარმოებში. იგი თითქმის მასიდან გამოურჩეველი, მაგრამ მისი საზოგადოების ჭეშმარიტი და ღვიძლი შვილი, ერთი უბრალო ჰამბურგელი ყმაწვილია, რომელსაც წარმოდგენაც კი არა აქვს, თუ შეიძლება იმ პრაქტიკული, ბურჟუაზიული სამყაროს გარდა, რომელშიც დაიბადა და აღიზარდა, არსებობდეს კიდევ სხვა, უფრო დახვეწილი, ამაღლებული, ჰარმონიული, მიღმიერი და უფრო მშვენიერი სულიერი სამყარო, რომელიც მატერიალურზე გაცილებით მაღლა დგას. 23 წლის კასტორპს, სანამ მოგზაურობას შეუდგებოდა, დანციგის პოლიტექნიკუმის ოთხი სემესტრი ჰქონდა დამთავრებული, ამას ემატებოდა არც თუ ურიგოდ ჩაბარებული დამამთავრებელი გამოცდები, რაც გულმოდგინე და დამაბული შრომის შედეგი იყო. ამ ყველაფერმა ჰანსის ჯანმრთელობაზე გავლენა მოახდინა და ის ოჯახის ექიმის დაჟინებული მოთხოვნითა და ბიძის რჩევით იძულებული გახდა, „ტუნდერისა და ვილმის“ ფირმაში თავისი პრაქტიკული მუშაობის დაწყებამდე სამი კვირით გამგზავრებულიყო მაღალმთიან კურორტზე და თან მისი ბიძაშვილი -იოახიმ ციმსენი -მოენახულებინა.

თომას მანის დახასიათებით „ჯადოსნური მთის“ გმირი არის ტიპური ახალგაზრდა გერმანელი, პროფესიით ინჟინერი, რომელიც თავისი ხალხისა და ეპოქის წარმომადგენელია: „Ein junger Deutscher, von Beruf Ingenieur, dem Charakter nach der typische „gebildete Mensch“ seines Volkes und seiner Epoche...ein typischer Durchschnittsdeutscher des Vorkriegszeit...“(54,46).

ძალიან საინტერესოა თავად ავტორის კომენტარი რომანის ცენტრალური მოქმედი პირის შესახებ: 1920 წლის 22 ივნისის ჟურნალ „Neues Wiener Journal“-ის ჟურნალისტ ალფრედ ნოიმანისათვის მიცემულ ინტერვიუში თომას მანი აღნიშნავს, რომ რომანის მთავარ გმირს არ სურს საკუთარ თავზე პასუხისმგებლობის აღება. კასტორპის სახით ავტორმა ღრმა გერმანული ბუნება წარმოაჩინა: „Er ist zwar ein erziehungsbedürftiger und erziehbarer junger Mann, doch zugleich verschmitzt und verschlagen. Schon in seinem Verhältnis zum Tode und zum Laster kommt etwas Bereitwilliges, Offenes und Waghalsiges zum Vorschein, der Wille, alles zu Ende zu experimentieren. Er will sich nicht festlegen. ...geht er nicht ohne Schalkhaftigkeit, der Entscheidung aus dem Wege. Diese Haltung scheint mir der Zwischenstellung Deutschlands zu entsprechen-und insofern ist etwas zutiefst Deutsches in Hans Castorp“(54,75-76).

ნაწარმოების ექსპოზიციაში ჰანს კასტორპი ცხოვრების დინებას მიყოლილი ახალგაზრდა კაცია. უამბიციო, გულუბრყვილო, ცხოვრებაზე არც თუ მყარი შეხედულების მქონე, თვლემისა და უსაქმურობისადმი მიდრეკილი („Neigung zu träumerischer Trägheit“), საშუალო გონებრივი მონაცემების მქონე მომავალი ინჟინერი: „...der junge Castorp ist ein simpler Held, ein Hamburger Familien-Söhnchen und Durchschnitts-Ingenieur.“(66,441). მას ავტორი „Siebenschläfer“-ს უწოდებს. თომას მანი 1915 წლის სამ აგვისტოს პაულ ამანისადმი მიწერილ წერილში მიუთითებს: „ Ich hatte vor dem Kriege eine größere Erzählung begonnen... „Der Zauberberg“ heißt es, etwas vom Zwerg Nase, dem sieben Jahre wie Tage vergeht, ist darin...“(101,29)

კასტორპის თვისებების წინა პლანზე წამოწევით ავტორი ჩანასახობრივად მიგვითითებს მთავარი მოქმედი პირის რომანტიზმისადმი მიდრეკილ ხასიათზე, რაც თავისთავად გამორიცხავს ბიურგერისათვის დამახასიათებელ „მტაცებლურ“ ბუნებას.

ჰანს კასტორპი, მართალია, ძალიან ადრე დაობლდა, მაგრამ ბიძია ტინაპელის დახმარებით ბურჟუაზიული კლასისათვის დამახასიათებელი ყველა პრივილეგიით სარგებლობდა. ყოველთვის სუფთად იყო გაპარსული და საუკეთესო მკერავთან შემოსილი. კვირაობით ბიძასთან, ან ბიძაშვილ ციმსენთან ერთად სიამოვნებით შეექცეოდა თბილ ფუნთუშებს შებოლილ ხორცთან ერთად და ნასაუზმეს, ერთი ჭიქა

პორტუგეზის შემდეგ სკამზე გადაწოლილს უყვარდა სიგარის გაბოლება. ასეთ ყოფაში ნათლად ჩანს გმირის ნამდვილი ხასიათი. ავტორი მას ახასიათებს, როგორც „ნებიერას“ და „აზიზ“ ყმაწვილს, „...რომელიც არხინად და ღირსეულად ატარებდა მხრებით იმ მაღალი ცივილიზაციის ტვირთს, ქალაქის ვაჭართა დემოკრატიის გაბატონებული ზედაფენა თავის შვილებს მემკვიდრეობით რომ გადასცემდა. ჩვილივით მუდამ სუფთად დაბანილ-დავარცხნილი ყმაწვილი თავის წრეში აღიარებულ მკერავთან იმოსებოდა, ხოლო მისი ინგლისური კარადის უჯრებში ჩალაგებული ვენზელამოქარგული თეთრეულის მცირე მარაგს დიდი გულმოდგინებით უვლიდა შალეენი. [...]სადილის შემდეგ პირველი მოთხოვნილება უჩნდებოდა სურნელოვანი წყლით სავსე თასში ამოებანა თითები, მეორე მოთხოვნილება კი რუსული პაპიროსის მოწევა გახლდათ. [...] პაპიროსი წინ უძლოდა ბრემნული მარკის ფრიად სასიამოვნო სიგარას, რომლის სურნელოვანი შხამი ასე მშვენივრად ერწყმოდა ყავის არომატს და დიდ კმაყოფილებას გვრიდა[...]კარაქი კი ნაჭრებად თუ იყო დანაწილებული და არა კოხტად დაღარულ ბურთულებად, ყელში გაჭირვებით გადაუდიოდა“(20,67-70-71). „...Bequem und nicht ohne Würde trug er auf seinen Schultern die hohe Zivilisation, welche die herrschende Obersicht der handeltreibende Stadtdemokratie ihren Kindern vererbt. Er war so gut gebadet wie ein Baby ließ sich von jenem Schneider kleiden, der das Vertrauen der jungen Leute seiner Sphäre besaß. Der kleine, sorgfältig gezeichnete Wäscheschatz, den die englischen Züge seines Schrankes bargen, war von Schalleen aufs beste betreut; [...]Sein erstes Bedürfnis nach beendeter Mahlzeit war die Fingerschale mit parfümiertem Wasser, das zweite die russische Zigarette... Sie ging der Zigarre voran, einer sehr schmackhaften Bremer Marke namens Maria Mancini, [...] und deren würzige Gifte sich so befriedigend mit denen des Kaffees vereinigten [...] Nur widerstrebend hätte er Butter gegessen, die ihm in einem Stück und nicht vielmehr in Form geriefelter Kügelchen vorgesetzt worden wäre“(106,45-46-47).

ნაწარმოები დასაწყისში ახალგაზრდა კასტორპი ისე შემოჰყავს ავტორს, რომ მისთვის მთაში სამკვირიანი დასვენება მხოლოდ და მხოლოდ სავალდებულოა და მას თითქოს ერთი სული აქვს უკან დაბრუნდეს და ცხოვრების ფერხულში ჩაებას, როგორც მომავალი ინჟინერი და პატივსაცემი ბიურგერი: „მას გულშიც არ გაუვლია,

ამ მოგზაურობისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭებინა ან შინაგანად მისგან რაიმეს მოლოდინში ყოფილიყო, პირიქით, რახან წაუსვლელია არ იქნებოდა, ფიქრობდა, რაც შეიძლება მალე მოესტუმრებინა ეს ვალი, როგორც წავიდა, უკან ზუსტად ისეთი დაბრუნებულიყო და თავისი ცხოვრება ზუსტად იმ ადგილიდან გაეგრძელებინა, სადაც სულ ცოტა ხნის წინ იძულებით ჰქონდა გაწყვეტილი. იგი ჯერ კიდევ გუმინ სავსებით ჩვეულ ფიქრთა მდინარებას მიჰყვებოდა, იგონებდა ორიოდე დღის წინ ჩაბარებულ გამოცდას, ფიქრობდა „ტუნდერისა და ვილმის“ ფირმაში (გემთსაშენის, მანქანათმშენებელი ქარხნისა და საქვაბე სახელოსნოების ფირმაში) პარაქტიკის დაწყებაზე და სამი კვირის გასვლას ისე მოუთმენლად ელტვოდა, რამდენადაც შეეძლო მასავით უდრტვინველ კაცს მოუთმენლობა გამოეხატა“(20,31).

(„Er hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen. Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegenlassen müssen. Noch gestern war er völlig in dem gewohnten Gedankenkreise befangen gewesen, hatte sich mit dem jüngst Zurückliegenden, seinem eintritt in die Praxis bei Tunder & Wilms (Schiffswerft, Maschinenfabrik und Kesselschmiede), beschäftigt und über die nächsten drei Wochen mit soviel Ungeduld hinweggeblickt, als sein Gemütsart nur immer zuließ“106,8-9).

თუმცა მეორე თავშივე მწერალი ნათლად გვიხატავს, რომ ზემოაღნიშნულ თვისებასთან ერთად კასტორპისთვის უცხო არაა სიკვდილის მომაჯადოვებელი მიმზიდველობა. ჰანს კასტორპის ხასიათის ამ კუთხით გასახსნელად ავტორს რომანში შემოჰყავს დამხმარე, გვერდითი თემა-მოტივი: ბაბუა. ბაბუის-თემის დახმარებით, შესაძლებელი ხდება, მკითხველმა ნათლად დაინახოს მთავარი გმირის, ჯერ კიდევ ბავშვობაში, მართალია გაუცნობიერებელი, მაგრამ მაინც რომანტიკული ხასიათი, მისი ლტოლვა და მოჯადოება წარსულით. მას საოცრად უყვარდა, როდესაც ბაბუა კარადიდან ვერცხლის სინზე დადგმულ ვერცხლის ემბაზს გადმოუღებდა და თხრობას დაიწყებდა. ეს ნივთები უკვე მე-7 თავია იყო, რაც კასტორპის ოჯახში მამიდან შვილზე გადადიოდა და თითოეული მფლობელის სახელი სინზე იყო ამოტვიფრული. ყოველ ჯერზე ოცნებაში წასული კასტორპი

გამტერებული თვალებით უსმენდა მოხუცს და დიდ სიამოვნებას გვრიდა, როდესაც მრავალჯერ ესმოდა სიტყვა - პაპის-პაპის-პაპა. ისეთი შეგრძნება იპყრობდა, თითქოს ეკლესიისა და აკლდამის გრილ ჰაერს ისუნთქავდა. მის წარმოდგენაში ისტორიისა და სიკვდილის აღქმა ერწყმოდნენ ერთმანეთს: „...იმ მოზუბუნე სიტყვის გაგონებაზე სულიერ შეგრძნებებს სიკვდილისა და ისტორიის განცდა ერწყმოდა და ეს ყველაფერი შვებას გვრიდა” (20,58). („...auch abgeschiedene, gefriedete Stille solche hallender Orte glaubte er zu hören; geistliche Empfindungen mischten sich mit denen des Todes und der Geschichte beim Klang jener dumpfen Silbe, und alles mutete den Knaben irgendwie wohltuend an, ja es mochte wohl sein, daß er um des Lautes willen, um ihn zu hören und nachzusprechen, gebeten hatte, die Taufschale wieder einmal betrachten zu dürfen“ 106,34) .

ბაბუის გარდაცვალების სცენაში კარგად ჩანს კასტორპის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი და მისი აღფრთოვანება ამ უცნაური ძალით, რომლის დახმარებითაც „...ბაბუას ბოლოს და ბოლოს საზეიმოდ დაეხსნა თავი წარმავალი ყოფისაგან და თავისი საკადრისი ჭეშმარიტი სახე სამარადისოდ დაემკვიდრებინა-ეს მისასალმებელი გახლდათ. მერე რა....თვითონაც კი ტიროდა , როგორც მაშინ, მიცვალებულ დედას რომ უცქერდა ან მის შემდეგ მალევე გარდაცვლილ მამას რომ დასტიროდა, ასევე უცხოოდ ქცეულსა და მდუმარეს“(20,64). („...der Großvater der Interimsanpassung nun feierlich überhoben und in seine eigentliche und angemessene Gestalt endgültig eingekehrt war,-ein billigenwertes Egebnis,.. wenn auch Hans Castorp selbst weinte, wie er beim Anblick seiner unvermittelt gestorbenen Mutter und seines halb darauf ebenfalls still und fremd daliegenden Vaters geweint hatte“106,39-40).

ჰანსისათვის სიკვდილისაგან მოგვრილი გრძნობები უკვე უცხო აღარ იყო. თუმცა იგი აშკარად ხვდებოდა, რომ სიკვდილი იყო კიდევ უფრო სხვა, უფრო ღრმა, უფრო ამაზრზენი, უხამსი და ხორციელი ბუნების, რომლის შესანიღბავად იყენებდნენ მიცვალებულის „კომპეზურ“ მორთულობას, ყვავილების „მთებს“ და პალმის რტოებს. მიცვალებულთან ჩარიგებულ ტუბერიოზებს უნდა დაეხშოთ ჰანსისათვის ადრიდანვე ნაცნობი „მყრალი სუნი“, თუმცა ეს საქმეს ვერ შველოდა. სწორედ სიკვდილის ამ მეორე ბუნებას გაეხადა ბაბუა პატარა ჰანსისათვის უცხო, იგი

ხვდებოდა, რომ ის რაც „აქ იდო“: „...მხოლოდ და მხოლოდ მატერიისგან შედგებოდა. სწორედ ეს გახლდათ ის რაღაც უხამსი, სევდას თითქმის რომ არ ღმრავდა, როგორც არასოდეს არ იწვევს ხოლმე სევდას ისეთი საგანი, რომელსაც მხოლოს სხეული ეთქმის“(20,66).

კასტორპის ბავშვურ აღქმაში თომას მანი ნათლად გამოიკვეთს სიკვდილის ორბუნებოვნებას: ერთი იყო ძალიან ამაღლებული, ცოტა ნაღვლიანი, სევდიანი და მშვენიერი სულიერი განცდა, ხოლო მეორე სრულიად საპირისპირო, ხორციელი, ლპობადი, ხრწნადი, რის შელამაზებასაც ამაოდ ცდილობდა ყვავილების ხვავი. ეს მეორე იყო ზედმიწევნით მატერიალური, რომელსაც ვერც მშვენიერს, ვერც მგრძნობიარეს, ვერც სევდიანს ვერ დაარქმევდა ადამიანი. პატარა ჰანს კასტორპი კარგად ხვდებოდა, რომ ყველაფერს ერთად, განსაკუთრებით კი ყვავილების მთებს და მათ შორის ყველაზე ჭარბად დახვავებულ ტუბეროზებს უნდა გაემშვენიერებინათ, უნდა დაეხმოთ და ადამიანის ცნობიერებამდე არ მიემვათ სიკვდილთან დაკავშირებული ის მეორე გრძნობა, რომელიც თითქოს უხამსი, მდაბალი ხორციელი ბუნების იყო.

ბაბუა, როგორც დამხმარე თემა-მოტივი, უკვე ჩანასახობრივად წარმოაჩენს კასტორპის სახეს, როგორც თავიდანვე სიკვდილისადმი გაუცნობიერებლად თაყვანისმცემლისა, რომელიც მისი მომაჯადოებელი ძალისადმი დიდ მოწიწებას განიცდიდა და ამასთანავე სიკვდილის ორბუნებოვნების არსსაც ღრმად ჩასწვდომოდა.

კასტორპის არაბიურგერულ ხასიათს კიდევ უფრო ნათლად გვიშლის ნაწარმოებში შემოსული მეორე დამხმარე, გვერდითი თემა - ბიძია ტინაპელი.

ამ ქვეთავში მწერალი ბიურგერული სამყაროს ანგარიშიანობას უპირისპირებს კასტორპის არამიზანდასახულობას, უუნარობას, მის ავადმყოფობისადმი მიდრეკილებას. ის, რაც კასტორპს ამომრავებს, არის ინერცია, მისი წარმომავლობა, ტრადიციული ოჯახისშვილობა. ძველი გვარი განაპირობებდა იმას, რომ ერთ დღესაც ჰანსი ქალაქში საპატიო ადგილს დაიმკვიდრებდა. თუმცა ბურჟუაზიული საზოგადოების პატრიციული ოჯახის მამები თავს ეკითხებოდნენ, თუ რა გზას აირჩევდა ახალგაზრდა კასტორპი, რომელ პოლიტიკურ პარტიას მიემხრობოდა,

იქნებოდა პროგრესის მომხრე, როგორც მომავალი ინჟინერი, თუ ბაბუის კონსერვატორულ გზას გააგრძელებდა?

საინტერესოა, რომ ამ კითხვებზე არა თუ ქალაქის საქმეებზე თავადაკლული ბიურგერები ვერ პოულობენ პასუხებს კასტორპის არაფრისმთქმელ ცისფერ თვალეში, არამედ, ის კითხვები თავად კასტორპისთვისაც პასუხგაუცემელნი იყვნენ. მას ბიძიამ მოუწოდა, რომ თუ უზრუნველად ცხოვრება სურდა საჭირო იყო დიდშემოსავლიანი სამსახური ეპოვნა. ბიძის სიტყვები კარგად გათავისა ჰანსმა და ისეთ პროფესიას დაუწყო ძებნა, რომელიც „...ხალხის თვალშიც რომ დასდებდა ფასს და საკუთარ თვალშიც აამაღლებდა“(20,74). („...mit dem er vor sich selbst und den Leuten bestehen könnte.“106,49). ასეთი აღმოჩნდა გემთმშენებლობა, რომლის იდეაც ასევე ტინაპელის ახლობელმა მოაწოდა. მასაც მოეწონა, რადგან მის პატივმოყვარეობასაც მიესადაგებოდა და აგრეთვე არც დიდ ფიზიკურ შრომას მოითხოვდა მისგან.

მესამე გვერდითი, დამხმარე თემა არის ქალაქ ჰამბურგის თემა. კასტორპი თავისი ქალაქის ჭეშმარიტი შვილია. ზღვისპირა ქალაქი მდიდრული და სავსე ცხოვრებით ცხოვრობდა. კასტორპს შესისხლხორცეხული ჰქონდა, თავისი მამა-პაპის მსგავსად, ჰამბურგული ცხოვრების ორომტრიალი. სიამოვნებას ჰგვრიდა უზარმაზარი სატვირთო გემების გადმოტვირთვის, მათი შეკეთების, შეღებვის, ან აგების ყურება. კარგად იცოდა, რომ მასავით ყვითელ ლაზადაში გამოწყობილი სოვდაგრების ბედი ბირჟის ცვალებადობაზე იყო დამოკიდებული და ამიტომ იქ მუდამ გაწამაწია და ორომტრიალი იყო: „აქაურობა დიდი ზღვისპირა ქალაქის მსოფლიო ვაჭრული სულითა და შეძლებული ცხოვრებისაგან დანესტიაებული ატმოსფეროთი სუნთქავდა. ამ ჰაერით სულდგმულობდნენ მისი მამა-პაპანი, მათი სულისკვეთებით გაჟღენთილი ჰანს კასტორპიც გულარხეინად ყლაპავდა ამავე ჰაერს და დარწმუნებულიც გახლდათ, რომ სხვაგვარად არც შეიძლებოდა. [...] ეს სანახაობა ჰანს კასტორპს სიყმაწვილიდანვე ჰქონდა შესისლხორცეხული და მის გულში მხოლოდ მშობლიურ, თბილ გრძნობებს აღძრავდა.“(20,69-70). („Die Atmosphäre der großen Meerstadt, diese feuchte Atmosphäre aus Weltkrämertum und Wohlleben, die seiner Väter Lebenslauf gewesen war, er atmete sie mit tiefem Einverständnis, mit Selbstverständlichkeit und gutem Behagen. ...vertraute Gesichte die alles für Hans Castorp

von Jugend auf und lauter Empfindungen gemütlich-heimatlicher Zugehörigkeit in ihm erweckend“ 106,44-45).

ბიურგერული კლასის წარმომადგენლებისაგან ჰანსის განსხვავება კიდევ უფრო თვალსაჩინო რომ გახადოს, თომას მანი ხაზს უსვამს კასტორპის დამოკიდებულებას შრომისადმი. კასტორპის ირგვლივ ბიურგერული სამყარო ისე იყო მოწყობილი, რომ შრომაზე იყო დამოკიდებული ადამიანის ყოფნა-არყოფნა, ცხოვრების კრედო, აქედან გამომდინარე შეუძლებელი იყო, რომანის მთავარ მოქმედ გმირს პატივისცემა არ ჰქონოდა შრომისადმი, მისადმი ერთგვარ რელიგიურ მოწიწებასაც კი განიცდიდა, თუმცა ეს ხელს სრულებით არ უშლიდა შრომაზე მეტად მოცალეობა ჰყვარებოდა. დამაბული შრომისგან ნერვები უდიზიანდებოდა და მალე იქანცებოდა. „განა შეიძლებოდა ჰანს კასტორპს პატივი არ ეცა შრომისთვის? ეს ხომ არაბუნებრივი იქნებოდა. მის გარშემო ქვეყანა ისე იყო მოწყობილი, რომ შრომა აუცილებლად უნდა მიეჩნია უდიდესი პატივისცემის ღირსად, შრომაზე უფრო დასაფასებელი არაფერი არსებობდა ამ ქვეყანაზე, ის გახლდათ ადამიანის ყოფნა-არყოფნის პრინციპი, დროების აბსოლუტი, რომელიც თავის თავს, ასე ვთქვათ, თვითონვე პასუხობდა“ (20,75). („Wie hätte Hans Castorp die Arbeit nicht achten sollen? es wäre unnatürlich gewesen. wie alles lag, mußte sie ihm als das unbedingt Achtungswerteste gelten, es gab im Grund nichts Achtenswertes außer ihr, sie war das Prinzi, vor dem man bestand oder nicht bestand, das Absolutum der Zeit, sie beantwortete sozusagen sich selbst“ 106,50).

სწორედ აქ იჩენს თავს ნათლად კასტორპის არაბიურგერული ხასიათი და მკითხველისთვის გასაგები ხდება, რომ ეს სამყარო რომანის მთავარი გმირისთვის „ძალით თავსმოხვეული“ და არა მისი ბუნებრივი წიაღია. „ჰანს კასტორპი შრომას რელიგიური მოწიწებით შეჰყურებდა და მის ღირსებას, რამდენადაც გაეგებოდა, ჭეშმარიტად მიიჩნევდა. სხვა საქმეა, თვითონ შრომა უყვარდა თუ არა. არა, მიუხედავად დიდი პატივისცემისა, შრომის სიყვარული მას არ შეეძლო. იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მუშაობას ვერ ეწყობოდა- დამაბული შრომა ნერვებს უწიწავდა, მალე აცლიდა ქანცს და იგიც სრულიად გულახდილად აღიარებდა, რომ მუშაობას მოცალეობა ერჩივნა, წაპან-წყვეტით შეუბორკავი, გაუჭირვებელი მოცალეობა, კბილთა ღრჭენით გადასალახავი დაბრკოლებებით რომ არ ექნებოდა

დამბიძებული“(20,75). („Seine Achtung vor ihr war also religiöser und, so viel er wußte, unzweifelhafter Natur. Aber eine andere Frage war, ob er sie liebte; denn das konnte er nicht, so sehr er sie achtete, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie ihm nicht bekam. Angestrengte Arbeit zerrte an seinen Nerven, sie erschöpfte ihn bald, und ganz offen gab er zu, daß er eigentlich viel mehr die freie Zeit liebe, die unbeschwerte, an der nicht die Bleigewichte der Mühsal hingen, die Zeit, die offen vor einem gelegen hätte, nicht abgeteilt von zähneknirschend zu überwindenden Hindernissen“106,50).

„ჯადოსნური მთის“ გმირის ფიზიკური დახასიათებისას მწერალი მიუთითებს კასტორპის მტკივან კბილებზე, რაც ნიშნავს ზეგავლენით თომას მანის ყველა დეკადენტ გმირს ახასიათებს. ამის გარდა სისხლნაკლულობის სამკურნალოდ გამოწერილი ერთი ჭიქა პორტვინი, რომელიც ყოველ დღე უნდა მიერთვა, როგორც ბიძია ტინაპელი იტყობდა: „...თვლემისკენ მის მიდრეკილებას, ესე იგი, პირღია ჯდომას და სივრცეში ოცნებით ყურებას, ჩინებულ სამსახურს უწევდა“(20,69). („...nämlich mit schlafem Munde und ohne einen festen Gedanken ins Leere zu träumen, wohltuend Vorschub leistete“106,44).

თომას მანს რომანის საწყის ეტაპზე (ექსპოზიციაში) კასტორპის სახის უფრო ნათლად წარმოსაჩენად შემოჰყავს მეოთხე, გვერდითი თემა - იოახიმ ციმსენი.

ციმსენი კასტორპის სრული ანტიპოდია. ბიძაშვილისგან განსხვავებით, იგი უფრო ახოვანი და ძლიერია. „მასზე უფრო ახოვანი და მხარბეჭიანი იოახიმი ახალგაზრდული ძალ-ღონის განსახიერებას წარმოადგენდა, პირდაპირ მუნდირისთვის იყო გაჩენილი” (20,34). („Joachim war größer und breiter als er, ein Bild der Jugendkraft und wie für die Uniform geschaffen“ 106,11). საიუნკერო სასაწავლებელში ჩარიცხული, როცა მის სანუკვარ ოცნებასთან ასე ახლოს იყო, იოახიმი იძულებული გახდა, ბარი დაეტოვებინა და ნათესავების დაჟინებული მოთხოვნით სამკურნალოდ ბერგკოფში გამომგზავრებულიყო. უკვე მეხუთე თვე იყო, რაც ის „ზემოთ“ მოწყენილობით იტანჯებოდა და სულმოუთქმელად ელოდებოდა გამოჯანმრთელებას, რასაც ჯერ საიმედო პირი არ უჩანდა.

იოახიმი, როგორც დამხმარე თემა-მოტივი, სჭირდება თომას მანს არა მხოლოდ იმ მიზნით, რომ კასტორპის ანტიპოდის დახატვით კიდევ უფრო ნათლად გვიჩვენოს

რომანის მთავარი გმირის „დუნე“ ხასიათი, არამედ იმიტომ, რომ იოახიმს აკისრია ერთგვარი „გიდის“ ფუნქცია, იგი მიუძღვება კასტორპს ბერგჰოფის დერეფნებში, აცნობს „იქ ზევით“ მობინადრეთა ცხოვრების წესებს, კარს უღებს იმ სამყაროში, რომელიც კასტორპს შვიდი წლით მოაჯადოვებს და მიაჯაჭვავს მთას. რომანის შემდგომ თავებში, რომლებიც მუსიკალური სიმფონიის შესატყვისად ჩვენ დამუშავების ნაწილად მივიჩნევთ, კეთილი იოახიმის როლი კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება.

საინტერესოა თავად ბერგჰოფი და ის ასოციაცია, რომელსაც იგი იწვევს რომანის მთავარ გმირში. ძლიერი ემოციური სტრესი განიცადა ჰანს კასტორპმა, როდესაც ბიძაშვილის დახმარებით იგი ეცნობოდა ბერგჰოფის ყოფით ცხოვრებას. ნახევრად ჩაბნელებული ტალანები, თეთრი კედლები, მომაკვდავთა სულისშემძვრელი ხველა, ბოხსლეთ დაშვებული მიცვალებულები, სულის დანაწევრებაზე მომუშავე ექიმი კროკოვსკი, ფორმალინით ახრჩოლებული მისი ოთახი - ეს ყოველივე იმდენად დამრთავუნველი იყო კასტორპისთვის, რომ მთელი ღამე მოუსვენრად და ბორგვაში გაათენა. სიზმარიც ასეთივე საშინელი ნახა, რაც როგორც შემდგომ თავებში ირკვევა, იოახიმის ბედის წინასწარმეტყველებად შეიძლება იქნას გაგებული.

ამ მოსიარულე აჩრდილთა სამეფოს, სანატორიუმში უნიკალური ექიმთა გუნდი - ექიმი ბერენსი და დოქტორ კროკოვსკი - მკურნალობს. ისინი ყველა პირობას უქმნიან ავადმყოფებს, რომ რაც შეიძლება მომნუსხველი გახადონ სანატორიუმში ცხოვრება და პაციენტებს აქედან წასვლის სურვილი დააკარგვინონ. ძირითადად ასეც ხდება. აქ ჩამოსულ ადამიანს, გამოჯანმრთელების მოლოდინში -სამუდამოდ თუ არა, ცხოვრების დიდი ნაწილის გატარება უწევს. აქ თითქოს დრო გაჩერებული, ან საერთოდ გამქრალია. დროის საზომად აღებულია თვეები და წლები. აქ სასაცილოდ არ ჰყოფნით „სამი კვირით“ ჩამოსული კასტორპის განცხადება, რომ ის სრულიად ჯანმრთელია და უკან დაბრუნებას აპირებს. ექიმი კროკოვსკისთვის ეს ერთგვარად შეურაცმყოფელიცაა, მაგრამ ის სრულიად ჯანმრთელ ინჟინერს, მაინც „კარგი“ პაციენტის თვალით უყურებს. ექიმები, ერთგვარად აჩრდილთა სამეფოს, ჰადესის კარიბჭის მცველთა როლში გამოდიან.

3. ვისლინგის მოსაზრებით, კასტორპის მოგზაურობა არის ჰადესში მოგზაურობის მსგავსი, ექიმები არიან რადამანთისი და მინოსი, პაციენტები-აჩრდილები (Schattenbilder). მიწისქვეშა სამყაროს ლაბირინთში ჭარბობს ცისფერი, თეთრი და შავი ფერები. ეს ეროსის და სიკვდილის სამეფოა: „Die Fahrt ins Hochland ist gleichzeitig eine Hadesfahrt. Die Motive sind deutlich: Das Schwäbische Meer mit seinen Schlünden wird zum Acheron oder zur Lethe, das Sanatorium mit der Asklepios- Fahne zum Hades. Die Ärzte treten als Rhadamanth und Minos auf, die Patienten sind Schatten...Die Farben Blau, Weiß und Schwarz beherrschen die labyrinthhafte Unterwelt. Es ist Hermes-Land, das Reich des Eros und Thanatos“(158,402).

3. ვისლინგის აზრით, კასტორპის მგზავრობა - ეს არის გმირისთვის კარგად ნაცნობი სამყაროდან, რომელშიც გაბატონებულია დრო, მისთვის სრულიად უცხო უდროობით გაჯერებული სამყაროში. „...სამშობლო და შესისხლხორცებული წესი და რიგი მხოლოდ შორს კი არ მოეტოვებინა, ისინი სადღაც ღრმად იყვნენ მის ქვეშ ჩაკარგულნი, თვითონ კი სულ მაღლა და მაღლა მიიწევდა. მთასა და უცნობ მოლოდინს შორის მონანავე ყმაწვილი კაცი თავის თავს ეკითხებოდა, იქ ზევით რა მომელისო“ (20,31). „...ist auch Castorps Ausfahrt eine Reise aus dem Bekannten ins Unbekannten, aus der Zeit ins Zeitlose“(95,401). მწერალი მიუთითებს: „Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klafertief unter ihm, und noch immer stieg er darüber hinaus. Schwebend zwischen ihnen und dem Unbekannten fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde“(106,9).

კასტორპმა ბარში დატოვა მუშაობის, ქმედების, ტექნიკის, პოლიტიკის, დაგეგმვისა და ორგანიზების სამყარო. შემთხვევით არ კითხულობს ახალგაზრდა ინჟინერი მატარებელში წიგნს გემთმშენებლობის შესახებ (Ocean steamships). ბარი, გარდა ზემოაღნიშნულისა, არის აგრეთვე პატრიარქალური ოჯახის სიმბოლო, რომელიც კასტორპთან წარმოდგენილია ბაბუის და ბიძია ტინაპელის სახით. გემები, ქუჩები, ვაჭრების ყვითელი რეზინის ლაბადები კასტორპისათვის ასოცირებულია იმ სამყაროსთან, რომელშიც იგი თავის თავს და მომავალს ხედავდა, თუმცა ავტორის თქმით: „მოგზაურობაში გატარებული ორი დღე ადამიანს, მით უმეტეს ცხოვრებაში ჯერ კიდევ ფეხმოუმაგრებელ ახალგაზრდას, საკმაოდ აშორებს თავის ყოველდღიურ

სამყაროს, აშორებს ყოველივე იმას, რასაც იგი თავის მოვალეობას, ინტერესებს, საზრუნავსა და პერსპექტივებს ეძახდა...მასა და მშობლიურ კერას შორის ბზრიან-ტრიანით მსრბოლავი სივრცე საოცარ ძალას იჩენს, რასაც, ჩვეულებრივ, დრო-ჟამს მიაწერენ ხოლმე. ყოველ საათობით ახდენს იგი შინაგან ცვლილებებს, რომლებიც ძალიან ჰგვანან დრო-ჟამით გამოწვეულ ცვლილებებს, ოღონდ მას ერთგვარად აქარბებენ კიდევ“(20,30). („Zwei Reisetage entfernen den Menschen-und gar den jungen, im Leben noch nicht wenig fest wurzelnden Menschen- seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte...Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen“ 106,8).

მაღალმთიან კურორტ დავოსში ჩამოსვლის შემდეგ იჩინა თავი კასტორპის „პირლიად მეოცნების“ ხასიათმა. სწორედ აქ იპოვა ის, რაც მას ბავშვობიდან ასე ხიბლავდა და იზიდავდა. ეს „უძრაობით“ გამოწვეული მომხიბვლელობა იმდენად დიდი და მაცდუნებელი იყო, რომ ჰანსმა დაივიწყა თავისი გეგმები, მიზნები, მისწრაფებები და სიცარიელის მორევში თავდავიწყებით გადაეშვა.

იმას, რასაც კასტორპი ხედავს, უსმენს და განიცდის, სწორედ ავტორის ავტობიოგრაფიული მოგონებებია. ავტორი თავად იძლევა ნაწარმოების შექმნის ისტორიას. 1912 წელს თომას მანის მეუღლე კატია პრინგსჰაიმი მსუბუქად ავადმყოფობდა ფილტვების ანთებით, რის გამოც ნახევარი წლის განმავლობაში მკურნალობას საჭიროებდა შვეიცარიის მაღალმთიან კურორტ დავოსში. მანის-ივნისში მეუღლე სამი კვირით მოინახულა მწერალმა, რომელსაც თავადაც აღმოაჩნდა სასუნთქი გზების კატარი და სანატორიუმის შეფ-ექიმის რჩევით ისიც საჭიროებდა ექვსი თვის განმავლობაში მკურნალობას. ის, რაც აღწერილია ნაწარმოების ექსპოზიციის ნაწილში, სადაც კასტორპის სანატორიუმში ჩასვლა და იქაური მდგომარეობის აღწერაა ნაჩვენები, სრულიად რეალური ასახავს იმ ამბავს, რომელიც თავად თომას მანს გადახდა თავს. თომას მანი აღნიშნავდა: („... im Mai und Juni des Jahres besuchte ich meine Frau dort oben für einige Wochen, und wenn Sie das Kapitel am Anfang des „Zauberbergs“ lesen, das „Ankunft“ überschrieben ist, wo der Gast Hans Castorp

mit seinem kranken Vetter Ziemßen im Restaurant des Sanatoriums zu Abend speist und nicht nur die ersten Kostproben der vorzüglichen Berghof-Küche, sondern auch von der Atmosphäre des Ortes und dem Leben „bei uns hier oben“ empfängt...so haben Sie eine ziemlich genaue Beschreibung [...] meiner eigenen wunderlichen Eindrücke von damals“109,433).

გმირის ეს დახასიათება მკითხველს ამზადებს იმ მოვლენების ნათლად გასაგებად, რაც შემდეგ მოხდება კასტორპის ცხოვრებაში. სწორედ ეს არის ექსპოზიციის დანიშნულება: აქ ძირითადი თემა-მოტივი ახსნილია დამხმარე თემა-მოტივების საშუალებით და მკითხველს ამზადებს მოვლენების სწორად აღსაქმელად დამუშავების ნაწილში.

დავოსის მაცდუნებელმა გარემომ მოხიბლა სამი კვირით წასული კასტორპი და შვიდი წლით მიაჯაჭვა მთას - ეს იყო სიკვდილის, ავადმყოფობის და გარინდების მომწუსხველი სამყარო, რომელიც თავისუფალი იყო ყოველგვარი ბიურგერული მოვალეობებისა და პასუხისმგებლობებისაგან.

თომას მანი აჩვენებს ავადმყოფთა საზოგადოებას, რომელიც იქ, „ზევით“ ცხოვრობს განსაკუთრებულ, ჩაკეტილ სამყაროში. ეს სამყარო არაჩვეულებრივი ძალით ისრუტავს მათ. ეს ცხოვრების ერთგვარი სუროგატია, რომელიც ახალგაზრდა კაცს უმოკლეს დროში უკარგავს ნამდვილ, მჩქეფარე ცხოვრების ხალისს. იქ „მაღლა“ ადამიანები ცხოვრობენ იმ დროში, როდესაც არც საგნებს, არც ფულს, არც დროს ფასი არ აქვს, სადაც თვეები წლებად იქცევა. ნახევარი წლის შემდეგ ახალგაზრდა კაცს უკვე სხვა აღარაფერზე ფიქრი არ შეუძლია, გარდა ენის ქვეშ ტემპერატურის გაზომვისა და ფლირტისა, ხოლო ნახევარი წლის შემდეგ იგი საერთოდ გადაეჩვევა ფიქრს და საბოლოოდ სრულიად გამოუსადეგარი ხდება „ბარში“ საცხოვრებლად. „Diese Krankenwelt dort oben ist von einer Geschlossenheit und einer einspinnenden Kraft...Es ist eine Art von Lebens-Ersatz, der den jungen Menschen in relativ kurzer Zeit dem wirklichen, aktiven Leben vollkommen entfremdet...Nach einem halben Jahr aber hat der junge Mensch nichts anderes mehr im Kopf als die Temperatur unter seiner Zunge und den Flirt. Und nach einem zweiten halben Jahr wird er in vielen Fällen nie wieder etwas

anderes im Kopf haben können als dies. Er wird endgültig untauglich für das Leben im Flachland geworden sein“(109,434-435).

თომას მანის რომანის ამ ნაწილში ნათლად გამოიკვეთება ის მიზანი, რაც ამომრავებს ავტორს და საითაც მიილტვის რომანის ძირითადი თემა: ეს არის ახალგაზრდა ადამიანის სულიერი ტრანსფორმაციის თემა, პრობლემა, რომელიც უნდა განვითარდეს და გადაიჭრას ჰანს კასტორპის ცხოვრებით ახალ გარემოში მასზე ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მოვლენებისა თუ იდეების ზეგავლენის შედეგად.

ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც კარგი მომავალი, კარიერა, საზოგადოებაში თავისი ადგილი ელის, რომელმაც ქვეყნის განვითარებასა და პროგრესზე უნდა იფიქროს, უეცრად ხვდება მომნუსხველ უძრავ გარემოში, სადაც სიკვდილი, ავადმყოფობა და სრული „უდროობა“ გაბატონებული, სადაც ადამიანები მთელს თუ არა, ცხოვრების უმეტეს ნაწილს „იქ ზემოთ“ ატარებენ, თავისუფალნი ყოველგვარი პასუხისმგებლობისა და მორალისაგან, დროის შეგრძნების გარეშე, რაც „ბარის“ სამყაროსათვის ასე მნიშვნელოვანია.

ჰანს კასტორპის მახატვრული სახის ანალიზისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ რომანის გმირზე კრიტიკოსების მოსაზრებები განსხვავებულია:

კრიტიკოსი იულიუს ბაბის აზრით, კასტორპი სოციალური უმცირესობის წარმომადგენელია. თუმცა ამ გარემოებაზე თომას მანმა არ გაამახვილა ყურადღება რომანში განვითარებულ მოვლენებში. 1925 წლის აპრილის „ჯადოსნური მთის“ რეცენზიაში, რომელიც კატალოგ „Bibliographische Angaben“-ში გამოქვეყნდა, იულიუს ბაბი აღნიშნავს: „Sobald aber eine Dichtung darauf verzichtet, durch die Stärke einer naturhaft tiefen Persönlichkeit ins zeitlos Gültige, ins ewig Menschliche einzuführen, bleibt ihr nur noch der andere Weg zur Grösse; das Konventionelle, Typische, Zeitgebundene die Person muss dazu dienen, uns das Schicksal einer ganzen Generation, einer bestimmten historischen Epoche vor Augen zu führen, und so auf dem Umwege über die Sozialität wieder ein Sinnbild immer gültiger Menschlichkeit zu erreichen. Das ist das Geheimnis der soziale Dichtung“(36,190).

1925 წელს ჰ.რაიზიგერი თავის რეცენზიაში, რომელიც ყოველკვირეულ ჟურნალ „Die Weltbühne“ გამოქვეყნდა, კასტორპის, როგორც მხატვრული სახის, შექმნას შემდეგნაირად განიხილას: ჰანს კასტორპის სახე, ეს არის ახალი კაცობრიობის უნივერსალური ჰუმანურობის წყარო. „...Um dieser zwei Berührungen mit der Universum willen, um dieses zweimaligen, flüchtigen und „ergebnis“-losen Erwachsens zu einem Allbewusstsein willen, das einzig und allen Quell einer neuen Humanität sein kann und wird, wurde die Gestalt Hans Castorps geboren“ (134,815).

ე. ვესელის მოსაზრებით, ნაწარმოების მთავარი გმირი, რომელიც საშუალო დონის ადამიანია, გერმანიის წარმომადგენელი უნდა გამხდარიყო. „Der Held, ein schlichter Bürger konnte repräsentativ für Deutschland werden“(156,126). ე. ვესელის ეს მოსაზრება მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, რადგან ჩვენი აზრით, ავტორის მიზანიც ეს იყო: „ჯადოსნური მთის“ გმირი რომანში გერმანიის „წარმომადგენლად“ ექცია. მასიგან არაფრად გამორჩეულ, საშუალო გონებრივი შესაძლებლობების მქონე ახალგაზრდა კაცს უნდა გაერღვია რომატიკული სამყაროს მომაჯადოველები წრე და მომავლისაკენ წასულიყო.

საინტერესოა თავად თომას მანის მოსაზრება ჰანს კასტორპზე: 1925 წლის ივნისში მან, ვენაში, როგორც PEN-CLUB-ის სტუმარმა, წაიკითხა მოხსენება, რომელშიც ჰანს კასტორპი, როგორც „Sorgenkind des Lebens“ მოიხსენია. მწერალმა პარალელი გაავლო რომანსა და ევროპის იმდროინდელ მდგომარეობას შორის. მისი მოსაზრებით, ევროპა პრობლემური ბავშვია, რომელიც გულში სიკვდილს ატარებს. მწერალი კი ის ადამიანია, რომელმაც იცის რაა სიკვდილი, ყურს უგდებს დროს და ცოტა მეტი რამ გაეგება მომავლისა. „Dieses Europa ist auch ein „Sorgenkind des Lebens“, wahrhaftig! Es trägt den Tod im Herzen-so ist es desto nötiger, dass es in seinem Kopfe, seinen Gedanken, seinem Wissen das Leben trage. Und dafür zu sorgen, sind wir Schriftsteller da. Ein Schriftsteller ist recht ein Mann jener Lebensfreundschaft, die dem Tode weiss. Er ist ein Mann, der die Zeit belauscht und etwas von der Zukunft versteht und das notwendig sieht“(115,371).

თომას მანისეული ინტერპრეტაციით: ჰანს კასტორპს, ანუ „Sorgekind des Lebens“ ძალიან ღრმად აქვს გადგმული ფესვები იტორიასა და მითოლოგიაში. მრავალი

ასეული წლის წინ ლათინელი მწერლის ჰიგინუსის მიერ მოთხრობილმა ზრუნვის არაკმა საუკუნეების მანძილზე უჩვეულო გზა გაიარა. გერმანიაში ჰერდერის ლექსით „ზრუნვის შვილი“ (Das Kind des Sorgens) იწყება ლეგენდის რეცეფცია. ჰერდერთან ზრუნვა ადამიანის მფლობელი ღვთაებაა, იმდენად, რამდენადაც დედამისია.

ინტერპრეტაცია განიცადა თვითონ ცნებამ „ზრუნვის შვილი“. ის თომას მანთან უკვე საზრუნავის გამჩენი შვილია. „ჭეშმარიტების შუქის“ მაძიებელ ჰანს კასტორპს სულიერი დაბრმავებულობის წყვდიადისაგან განთავისუფლების სურვილი ამოდრავებს. ნ. ფირცხალავას მოსაზრებით, სრულყოფილებისადმი სწრაფვა აქცევს ჭეშმარიტი შინაგანი შუქის მაძიებელ ჰანს კასტორპს „ზრუნვის შვილად,“ თანაც ამ ღვთაებისთვის თავსატეხის, „საზრუნავის გამჩენ შვილად“(27,13).

რომანის შემდგომ თავებში (დამუშავების ნაწილში) თომას მანს ნაწარმოებში შემოჰყავს ისეთი აბსტრაქტული, თუ არააბსტრაქტული თემა-მოტივები, რომელთა ზემოქმედების შედეგად კასტორპი შეძლებს დაეჭვდეს სიკვდილის სიყვარულში, მიხვდეს მისი ტრფობის საგნის მთელ საშიშროებას, უარყოს იგი და ნაწარმოების ფინალში (კოდაში) გადადგას საბოლოო ნაბიჯი, გაარღვიოს ეს მოჯადოებული წრე და დაბრუნდეს ბარში.

მუსიკალური სიმფონიის პირველი ნაწილის - სონატური ალეგროს სტრუქტურის განვითარების შემდგომი საფეხურია დამუშავება, რომელიც თომას მანის “ჯადოსნური მთის” III თავიდან მოყოლებული VII თავის I ნახევარს შეესაბამება. სწორედ ამ ეტაპზე ხდება ის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენები, რომლებიც გმირის სულიერი ევოლუციისა და „აქტივაციისთვისაა“ საჭირო. დამუშავების ნაწილში შემოდის ის დამხმარე, გვერდითი თემები, რომლებიც კასტორპის ცნობიერებას საფუძვლიანად ცვლიან, მასში ურთიერთსაპირისპირო გრძნობებს იწვევენ, სამყაროს საიდუმლოს ამოხსნის საკუთარ გზებს სთავაზობენ და მისი „სულის დასაპატრონებლად“ ძალებს არ იშურებენ.

დამუშავების ნაწილში თემათა კონფლიქტი თომას მანს საშუალებას აძლევს დამხმარე, გვერდითი თემების დახმარებით, რომანის მთავარ გმირს გრაალის მიღწევის საშუალება მისცეს და სამყაროს საიდუმლოში ჩაწვდომა შეაძლებინოს.

ჩვენი აზრით, ეს მხატვრული სახეები თომას მანის ამ ნაწარმოებში შეიძლება დაიყოს აბსტრაქტულ და არააბსტრაქტულ თემა მოტივებად.

არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებს რომანში სიმბოლური დატვირთვა და ამავდროულად ინდივიდუალური ყოფიერებაც გააჩნიათ. რომანში ეს მხატვრული სახეები, ანუ თემა-მოტივებია: სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, შოშა. ამ თემა-მოტივებს, ახასიათებთ როგორც ეპოქალური, ისტორიულ კლასობრივ-სოციალური, აგრეთვე ფსიქო-ფიზიკური ინდივიდუალური ნიშნები და ამავდროულად ისინი რომელიმე „მეტაფიზიკური“ საწყისის, რომელიმე აბსტრაქტული იდეის განსახიერებანი არიან. ავტორის აზრით, რომანის პერსონაჟები ავსებენ ერთმანეთს. ისინი ქმნიან სამყაროს სრულყოფილს: „...die ergänzen einander auch im geistigen Sinn, sie machen die Welt voll...“(54,75).

აბსტრაქტული თემა-მოტივები ასევე დიდ როლს ასრულებენ ნაწარმოებში ჰანს კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით: ესენია-სიყვარული, სიკვდილი, დრო, ავადმყოფობა, მუსიკა. ისინი ყველანი მიემართებიან რომანის ცენტრალურ ფიგურას-ჰანს კასტორპს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა კასტორპი, როგორც ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა და ამ პერსონაჟების ზემოქმედება მასზე.

სახელი ჰანსი თომას მანისათვის ასოცირდებოდა ზღაპრის გმირთან, რომელსაც იგი გადააწყდა იოზეფ ფონ აიხენდორფის ნოველში „Aus dem Leben eines Taugenicht“ („უქნარას ცხოვრებიდან“), რომლისგანაც არავინ არაფერს ელის, თუმცა იგი ურთულეს პრობლემებს გადაჭრის და ზღაპრის ბოლოს პრინციესაზე ქორწინდება. თომას მანი აღნიშნავდა, რომ რომანის გმირი ჰანს კასტორპი იყო უბრალო, თავაზიანი ყმაწვილია, რომლის გულუბრყილობის გამო სიკვდილისა და სიცოცხლის, ავადმყოფობისა და ჯანმრთელობის, თავისუფლებისა და ღვთისმოსაობის მთელი დიალექტიკა იშლება პედაგოგიური თვალსაზრისით. სინამდვილეში ის არის ადამიანი, რომელსაც აწუხებს კითხვები: საიდან და საით? რა არის მისი მიზანი? ეს კითხვები კი კაცობრიობის მარადიული საიდუმლოებია: „Der Held jenes Zeitromans war nur scheinbar der freundliche junge Mann, Hans Castorp, auf dessen verschmitzte Unschuld die ganze Dialektik von Leben und Tod, Gesundheit und

Krankheit, Freiheit und Frömmigkeit pädagogisch hereinbricht: in Wirklichkeit war es der Homo Dei, der Mensch selbst mit seiner religiösen Frage nach sich selbst, nach seinem Woher und Wohin, seinem Wesen und Ziel, nach seiner Stellung im All, dem Geheimnis seiner Existenz, der ewigen Rätsel-Aufgabe der Humanität“(109,451).

აქ აშკარად იკვეთება ის რთული პრობლემატიკა, რომელიც დამუშავების ნაწილში თომას მანს კასტორპის სახის საშუალებით უნდა ეჩვენებინა თავის რომანში. ეს იყო: სიცოცხლისა და სიკვდილის, ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის დიალექტიკა. „ჯადოსნური მთაში“ აშკარაა შოპენჰაუერული „სიკვდილის სიმპათია“ და ავადმყოფობა, რომელსაც ყველაზე ხშირად სიკვდილის სახე ჰქონდა.

სანატორიუმში აქტიური ყოფის უარყოფას და სიზმარეული, ავადმყოფური არსებობის უპირატესობის აღიარებას, სწორედ შოპენჰაუერის მოძღვრების უმნიშვნელოვანესი თეზისი უდევს საფუძვლად - სამყარო შემმეცნებელ სუბიექტზეა დამოკიდებული და მის გარეშე არ არსებობს. შემმეცნებადი სუბიექტი კი სივრცის, დროისა და მიზეზობრივი აპრიორული ფორმის სისტემაა.

„ბერგჰოფი“ ეხმარება კასტორპს შეიქმნას თავისი სამყარო, რომელსაც „მუსიკალურ კუბოსთან“ განმარტოებული თვალნათლივ ხედავს და რომელიც შოპენჰაუერულია. „სიკვდილის სიმპათიაში“ ავტორი თავს უყრის ყველაფერს ერთად: ესაა სუბიექტივიზმი, ეგოცენტრიზმი, ჰერმეტიული, რეალური ცხოვრებისაგან იზოლირებული სამყარო, ესთეტიზირებული არსებობა, ავადმყოფობისა და სიკვდილის კულტი.

სიმფონიის სონატური ალეგროს დამუშავების შესაბამის რომანის ნაწილში, ანუ III-თავიდან VII-თავის I ნახევარში, თომას მანს სურს აჩვენოს სიკვდილის, ავადმყოფობის და სიყვარულის მომაჯადოვებელი ძალა, როგორც ქაოსის ტრიუმფი მოწესრიგებულ ბიურგერულ სამყაროზე. ეს ბანგმორეული და ავხორცული ძალა დაუცხრომლად იბრძვის წესრიგისა და საღი აზრის წინააღმდეგ. მისი მიმზიდველობა იმდენად დიდია, რომ პირლიად მეოცნებე ყმაწვილისათვის, რომელსაც არანაირი ცხოვრებისეული გამოცდილება არ აქვს, დახმარების გარეშე თავის დაღწევა წარმოუდგენელია: „Castorp gerät unversehens in einen Bereich der Unordnung und Leiderlichkeit, der Krankheit und der Abgründigkeit. Das

Lungensanatorium ist ein Ort der Ausscheidung und der Auflösung. Liebe und Tod werden als dämonische Mächte erfahren. Sie brechen den Intellekt, die Moral und den Arbeitswillen und führen zu Schlawheit, Stumpfsinn und Lähmung“(134,402). მწერლისათვის მნიშვნელოვანი იყო რომანის გმირის სულიერი და გონებრივი ამაღლების პროცესი.

თომას მანს მიაჩნდა, რომ მისი რომანი არ დაიწერებოდა ათი წლით ადრე და კიდევ რომ შექმნილიყო, მას მკითხველი არ ეყოლებოდა. რომანის შექმნის პერიოდში, 1912-1924 წლებმა, მასების „ალექიმური აქტივიზაცია“ გამოიწვია, რაც რომანში მწერალმა ჰანს კასტორპთან დაკავშირა: „Sicher war, daß die beiden Bände auch nur zehn Jahre früher weder hätten geschrieben werden noch Leser finden können, Es waren dazu Erlebnisse nötig gewesen, die der Autor mit seiner Nation gemeinsam hatte, und die er beizeiten in sich hatte kunstreich machen müssen, um mit seinem gewagten Produkt, wie einmal schon, im günstigen Augenblick hervorzutreten. Die Probleme des „Zauberbergs“ waren von Natur nicht massengerecht, aber sie brannten der gebildeten Masse auf den Nägeln, und die allgemeine Not hatte die Rezeptivität des breiten Publikums genau jene alchemistische „Steigerung“ erfahren lassen, die das eigentliche Abenteuer des kleinen Hans Castorp ausgemacht hatte. Ja, gewiß, der deutsche Leser erkannte sich wieder in dem schlichten aber „verschmitzten“ Helden des Romans; er konnte und mochte ihm folgen“(109,439).

1915 წლის სამ აგვისტოს თომას მანი პაულ ამანისადმი წერილში „ჯადოსნური მთის“ ფინალად მოიაზრებდა მხოლოდ ომის სცენას. ის მიიჩნევდა, რომ ნაწარმოებისთვის, რომელიც ომამდე დაიწყო და რომელშიც ახალგაზრდა კაცი სიკვდილის უდიდეს ძალას უპირისპირდება, სხვა დასასრულს ვერ წარმოიდგენდა: „Ich hatte vor dem Kriege eine größere Erzählung begonnen, die im Hochgebirge, in einem Lungensanatorium spielt,- eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten, worin ein junger Mensch sich mit der verführerischsten Macht, dem Tode, auseinanderzusetzen hat und auf dem komisch-schauerliche Art durch die geistigen Gegensätze von Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Krankheit geführt wird, aber mehr orientierend und der Wissenschaft halber, als entscheidend. Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die

Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode. „Der Zauberberg“ heißt es,...und der Schluß, die Auflösung,- ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch“(101,86).

მწერლის წარმოდგენით, კასტორპი უნდა გამხდარიყო ახალგაზრდა თაობისთვის მაგალითი. მაგრამ განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების გამო, რადიკალურად შეიცვალა როგორც ავტორის მსოფლმხედველობა, ასევე მისი რომანის გმირის ბედიც. რომანის ფინალი ბუნდოვანი ომის სცენის წარმოსახვით მთავრდება, თუმცა კასტორპის ბედი გაურკვეველი და ბუნდოვანია. თავად ბრძოლის ველიც ორაზრავნად განიხილება მკვლევართა მიერ: მაგალითად, ჰ. კურცკეს მოსაზრებით, ის ფაქტი, რომ ბრძოლის ველზე კოჭლობით მიმავალი კასტორპი გაუცნობიერებლად მღერის ნაწყვეტს შუბერტის „ცაცხვიდან“ , თვალშისაცემს ხდის, რომ რომანის მთავარი გმირის მამოძრავებელი ძალა ისევ „სიკვდილის სიმპათიაა“ და ამიტომ ის მოკვდება (85,215). უფრო მისაღებად მივიჩნევთ ნ. კაკაბაძის მოსაზრებას, რომ პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველი გადატანითი მნიშვნელობითაა რომანში ნაჩვენები და სინამდვილეში რომანის ფინალის სცენა რეალური ცხოვრების, სიცოცხლის, ადამიანური საზოგადოებისა და რეალური სინამდვილის სიმბოლური გამოხატულებაა: ბრძოლა და ორომტრიალი ცხოვრებაში მიმდინარე ორომტრიალსაც გულისხმობს (5,86).

სადავოდ მიგვაჩნია ასევე ის მოსაზრება, რომ შუბერტის „ცაცხვი“ ნაწარმოების ბოლოს სიცოცხლის სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს, რაც გმირს რეალურ ცხოვრებაში აბრუნებს. რომანში პირველ მსოფლიო ომი განიხილება არა როგორც რეალური ცხოვრების ალეგორია, არამედ, როგორც სტიქიური მოვლენა, რომელიც წალეკვით ემუქრება სამყაროს (23,333). ვეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ რომანის მთავარი გმირი მიუხედავად ბერგჰოფის უძრავი სამყაროდან წამოსვლისა, გარკვეულწილად მაინც ინარჩუნებს სიმპათიას ნაწარმოების ფინალში „მარადიული სიმშვიდის“ სფეროსადმი (17,173).

საინტერესოა, რომ თავად თომას მანიც ღიად ტოვებს ამ საკითხს და კონკრეტულ პასუხს არ იძლევა რომანის ფინალში გმირის ბედთან დაკავშირებით. 1925 წლის 30 ოქტომბერს ჟურნალ „Berliner Börsen-Courier“-სათვის მიცემულ ინტერვიუში მწერალი ჟურნალისტ ბ. გულიემინთან აღნიშნავს, რომ „[...]mein Hans

Castorp, sollte er den Krieg überlebt haben[...]“(54,77). ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს, რომ თავად თომას მანიც კი არ იძლევა ზუსტ პასუხს მისი რომანის გმირის ბედის შესახებ და ეს მწერალმა მთლიანად მკითხველის ფანტაზიას მიანდო.

ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვანია ნაწარმოებში ასახულ დროსთან დაკავშირებით თავად თომას მანის მოსაზრება, რომელიც მან თავის „ჯადოსნური მთის შესავალში“ ჩამოაყალიბა პრინსტონის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციაში. აქ ავტორი მიუთითებს, თუ რაოდენ დროული იყო „ჯადოსნური მთა“, რამდენად ეხმიანებოდა იგი მასში აღწერილ ეპოქას, რომ ეს იყო „დროის რომანი“ ორგვარი გაგებით: ერთი მხრივ წმინდა ისტორიული თვალსაზრისით იგი ასახავდა კონკრეტულად I მსოფლიო ომის წინა პერიოდის ევროპის სურათს, მეორე მხრივ, კი რომანში „დრო“ თავისთავად წარმოადგენდა ასახვის ობიექტს: „Er ist ein Zeitroman im doppelten Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst handelt. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches „nunc stans“ herzustellen(109,441).

დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება „ჯადოსნური მთის“ პრობლემატიკის გასაგებად. იგი, ერთი მხრივ რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა და ამასთანავე, იგი ნაწარმოების კონსტრუირების პრინციპი და მხატვრული ხერხია. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რომანში დრო მთავარი გმირის ევოლუციის საფეხურებს შეესაბამება და, მაშასადამე, მუსიკალური სტრუქტურის პრინციპებზე დაყრდნობით, ისიც იყოფა საფეხურებად.

„ჯადოსნური მთა“ XX საუკუნის პირველი მესამედის ევროპის სულიერი მდგომარეობისა და სულიერი პრობლემატიკის დოკუმენტია. იგი ისტორიული სიმართლით გვიჩვენებს ეპოქის ნამდვილ სურათს; რომანის ისტორიული დრო

ორგანულადაა შერწყმული რომანის ობიექტურ დროსთან და მათი განცალკევება ერთმანეთისაგან შეუძლებელია.

ობიექტურ დროსთან ერთად გამოიყოფა სუბიექტური დროც, რომელსაც ასევე გააჩნია ქვედანაყოფი - სუპერსუბიექტური დრო. ეს მონაკვეთიც ზემოთაღნიშნული დროების გვერდით ესაჭიროება მწერალს, რათა გაამთლიანოს „ჯადოსნური მთის“ დრო, შეიძლება ამ მთლიანობას მწერლისავე სიტყვებით „დროის მისტერია“ ვუწოდოთ. სუბიექტური დრო თავის დანიშნულებით უშუალოდ ჰანს კასტორპს უკავშირდება (33,20).

კასტორპი ბარში მისთვის მუდამ მოწესრიგებული და წინასწარ დაგეგმარების მოყვარული სამყაროდან მოულოდნელად ხვდება მისთვის სრულიად უცხო, მოუწესრიგებელ, ქაოსურ და ავადმყოფ გარემოში. აქ სრული „უდროობა“ გამეფებული. „აჩრდილები“ ღიმილს ვერ იკავებენ, როდესაც კასტორპი მისი იქ ყოფნის ვადად მხოლოდ სამ კვირას ასახელებს. ბარის რიტმული ცხოვრებისთვის სამი კვირა საკმაოდ დიდი დროა, მაშინ როცა იქ ზემოთ, აჩრდილთა სამყაროში დროს მხოლოდ თვეობით ზომავდნენ.

„ჯადოსნურ მთაში“ დრო ისეა განფენილი სივრცეში, რომ სრული „უდროობის“ შეგრძნებას იწვევს. სწორედ ამას გულისხმობს იოახიმი, როდესაც კასტორპს ეუბნება: „ვერ წარმოიდგენ, როგორ აგდებულად ეკიდებიან აქ ადამიანის დროს. ამათთვის სამი კვირა ერთ დღეს უდრის“ (20,35). „მე თუ მკითხავ, აქ დრო სულაც არ იძვრის, არც ამ დროს ჰქვია დრო და აღარც ამ სიცოცხლეს ჰქვია სიცოცხლე“ (20,46). („Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen“ (106,13). „Sie (Zeit) vergeht überhaupt nicht, will ich dir sagen, es ist gar keine Zeit, und es ist auch kein Leben“. 106,23).

რომანის დამუშავების ნაწილის დასასრულში (VII თავის I ნახევარში) დროის აღრიცხვისთვის ავტორს შემოაქვს გრამაფონი. ეს კიდევ ერთი მცდელობაა თომას მანისა, რომ რეალური დროის შეგრძნება არ დაკარგოს მკითხველმა, მაშინ როდესაც მთავარი მოქმედი გმირისთვის ის საერთოდ გამქრალია მის მაჯის საათთან ერთად.

დროის საკითხს უფრო დაწვრილებით და ამომწურავად შემდეგ თავში განვიხილავთ, რადგან დრო, ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი ის აბსტრაქტული თემა-

მოტივია, რომელიც კასტორპის ცნობიერებაზე ზემოქმედების თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანია.

მოგზაურობა, რომელიც მხოლოდ სამი კვირა უნდა გაგრძელებულიყო, რომანის მთავარი გმირისთვის გადაიქცევა ნამდვილ თავგადასავლად, რომელიც შინ დასაბრუნებელ გზას ავადმყოფობისა და სიკვდილის გავლით იკვლევს. კასტორპის მოგზაურობა ბერგჰოფში, სადაც მას ერთგვარი „Liebestod“-ის დამლევა მოუწევს, ძალიან ჰგავს ტანჰოიზერისა და ტრისტანის მოგზაურობას ვენუსის მთაზე. თავის „Lebensabris“-ში „ჯადოსნურ მთას“-თან დაკავშირებით თ. მანი აღნიშნავს, რომ „Der Hörselbergidee“. „Hörselber“, „ der Hexenberg“, ან „der Geisterberg“ მითოლოგიის თანახმად ქალღმერთ ვენერას სამფლობელოა. ამ შედარებით თომას მანმა კურორტი დავოსი მითოლოგიურად დაუკავშირა ვენერას მთას, რომელსაც რომანში „ჯადოსნური მთა“ უწოდა.

თომას მანი „ჯადოსნური მთის შესავალში“ აღნიშნავდა, რომ კასტორპი „ბარში“ ვერასოდეს ვერ მიაღწევდა იმ სულიერ ამბლებას, რასაც მან მიაღწია „ჯადოსნური მთის“ ჰერმეტულად ჩაკეტილ გარემოში: „[...]in der fieberhaften Hermetik des Zauberberges aber erfährt dieser schlichte Stoff eine Steigerung, die ihn zu moralischen, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig macht, von denen er sich in der Welt, die immer ironisch als das Flachland bezeichnet wird, nie hätte etwas träumen lassen. Seine Geschichte ist die Geschichte einer Steigerung“(109,441).

1939 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციაში „ჯადოსნური მთის შესავალი“ თომას მანი აღნიშნავს, რომ უცხოური კრიტიკა (კერძოდ ჰარვარდის უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერი) „ჯადოსნურ მთას“ და მის გულუბრყვილო გმირს არა მხოლოდ გერმანულ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ტრადიციის ჩარჩოში აქცევს, აყენებს ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოების გვერდით, რომლებსაც ეწოდება „თქმულებები მაძიებელთა შესახებ“ და რომელთაც დიდი ხნის ისტორია გააჩნიათ მრავალი ერის ლიტერატურაში. არის მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომელთა საერთო სახელწოდებაა „თქმულებები წმინდა გრაალზე“. ამ თქმულებათა გმირები ეძიებენ გრაალს, ანუ უმაღლეს ზნეობრივ მიზანს, ისინი

იტანჯებიან ცოდნის წყურვილით, შემეცნებით, ეძიებენ ფილოსოფიურ ქვას, სასმელ ოქროს და სიცოცხლის ელექსირს.

თომას მანის აზრით, კრიტიკა ასეთი გმირი-მადიებლის რიცხვს მიაკუთვნებს აგრეთვე ჰანს კასტორპს, რაც გარკვეულწილად მართალიცაა. გმირს, რომელიც განსაკუთრებით ეძიებს „პარციფალის გრაალს“, გზის დასაწყისში „გულუბრყვილოს“ უწოდებენ. ეს აღნიშვნა შეესაბამება იმ უბრალოებას, გულუბრყვილობას, უემშაკობას, რომელიც ახასიათებს რომანის გმირს. თუმცა თ. მანის მოსაზრებით, კასტორპი საერთოდ არ არის გულუბრყვილო, ის ყოველთვის დარჩება „მადიებლად“ : „Er ist nicht naiv..., Immerhin, Hans Castorp bleibt ein werdender und Suchender“(54,75-76).

თომას მანის აზრით, გაუცნობიერებელმა შეგრძნებამ აიძულა იგი ჯიუტად გაესვა ხაზი კასტორპის ამ თვისებაზე. მას მიაჩნია, რომ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“- ეს უდიდესი რომანი, ასევე დგას „მადიებელთა ლეგენდების“ გვერდით და წარმოადგენს მათ ტრადიციულ გაგრძელებას.

როგორც ცნობილია, ვიდრე წმინდა მთას მიაღწევდეს გრაალის მადიებელმა გმირმა არაერთი გულშემზარავი და საიდუმლო გამოცდა უნდა გაიაროს. „ჯადოსნურ მთაში“ ხშირად არის ლაპარაკი ალქიმიურ-ჰერმეტიულ პედაგოგიკასა და „ტრანსსუბსტანციაზე“. ამ შემთხვევაში თომას მანი ისევ და ისევ ინტუიტურად მისდევს ტრადიციას. შემთხვევითი არ არის, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი იდუმალ მოვლენებს. „ჯადოსნური მთა“ წარმოადგენს არენას, სადაც საშიში ბრძოლები იმართება ყოფიერების არსში ჩაწვდომის უფლების მოსაპოვებლად და ჰანს კასტორპი ინტერესით მიისწრაფვის ავადმყოფობისა და სიკვდილისაკენ, ვინაიდან მათთან პირველივე შეხება მას ნათელმხილველობას, შემეცნებას, განჭვრეტას, მისი „მე“-ს საოცარ ამაღლებას ჰპირდება.

თომას მანის აზრით, ჰანს კასტორპი გრაალის მადიებელია. გრაალის საიდუმლოს ამოხსნა ის უმაღლესი მიზანია, რომლისკენაც მიისწრაფვის არა მხოლოდ რომანის გულუბრყვილო გმირი, არამედ თავად მთელი ნაწარმოები. კერძოდ ამ ამოხსნის გასაღები მოიძებნება დამუშავების ნაწილის ერთ-ერთ ქვეთავში, რომლის სახელწოდებაცაა „თოვლი“. მთის გრებილებში დაკარგული ჰანს კასტორპი ოცნებობს კეთილშობილ, მაღალზნეობრივ, ჰუმანურ ადამიანზე.

გრადი ეს არის იდეა, ახლის პირველი მაუწყებელი, კაცობრიობის მომავალი, რომელმაც გამოიარა ავადმყოფობისა და სიკვდილის ძალიან ღრმა შემეცნებითი სკოლა. თომას მანის აზრით: „Der Gral ist ein Geheimnis, aber auch die Humanität ist das. Dann der Mensch selbst ist ein Geheimnis und alle Humanität beruht auf Ehrfurcht vor dem Geheimnis des Menschen“(109,446).

მუსიკა „ჯადოსნურ მთის“ დამუშავების ნაწილის ბოლოს ჩნდება. იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დამხმარე, გვერდითი თემამოტივი, რომელიც უდიდეს ზეგავლენას ახდენს გმირის სამყაროზე. მუსიკის აღქმაც ეხმარება მას თავი დააღწიოს ჯადოსნური მთის ტყვეობას. უკუაგდოს „სიკვდილის სიმპათია“, ცხოვრების „ჰორიზონტალური“ წესი და დაუბრუნდეს ჯანსაღ, რეალურ ცხოვრებას - „ბარს“. მუსიკის საშუალებით ჰანს კასტორპი აზროვნების ახალ სივრცეებს და მისთვის სრულიად უცხო განცდებს უკავშირდება.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ჰანს კასტორპის „მუსიკალურ კუბოში“ („Musiksarg“) არც ერთი ფირფიტა არაა ვაგნერის მუსიკისა. თომას მანი მიიჩნევს, რომ ამ ზეგავლენების დაძლევა და ავადმყოფი ევროპის გაჯანსაღებაა საჭირო. ამიტომაც აღარ უღერს კასტორპის „ყუთში“ ვაგნერის რომანტიკულ-დეკადენტური (ნიცშეს გაგებით) მუსიკა. მართებულია კასტორპის გადაწყვეტილება: სიკვდილისადმი სიმპათია, რომანტიკულის ავადმყოფური ტენდენციები დაძლეული უნდა იქნას. თომას მანი მიუთითებდა, რომ „Gerade deshalb darf kein Musikstück Wagners unter den Vorzugsplatten Hans Castorps sein, weil der Magier als das Ereignis der Romantik allgegenwärtig ist, und weil er durch die Erkenntnis, die als Name Nietzsche heißt, überwunden werden soll.“(31,259).

ჰ.რ. ვაჟე საინტერესოდ შენიშნავს, რომ ვაგნერის შესახებ დუმილიც კი მაინც ვაგნერზე მიანიშნებს, რომ დუმილი ხშირად ყველაზე საინტერესოს უფრო გამოკვეთს (150,85).

კასტორპის დამოკიდებულება შუბერტის „ცაცხვისადმი“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც თომას მანის ამბივალენტური დამოკიდებულება რომანტიზმისადმი, რომელშიც იგრძნობა „დაეჭვებული სიყვარული“ და სიმპათია აღმოცენებული დიდ სულიერ ნათესაობაზე და, ამავე დროს, კრიტიკული დისტანცირების სურვილიც.

ნაწარმოების ფინალი სტრუქტურის თვალსაზრისით შეესაბამება მუსიკალურ კოდას. კოდაში ხდება უკვე დამუშავებაში სრულიად მომწიფებული კვანძის გახსნა. კოდას „ჯადოსნურ მთაში“ მიესადაგება რომანის ბოლო VII თავის II ნახევარი. რომელიც უკვე „აქტივაციის“ ბოლო საფეხურია. სწორედ აქ უნდა გადაწყდეს კასტორპის ბედი, ის, თუ მისი საბოლოო ნაბიჯი რომელი მიმართულებით გადაიდგმება, ასევე რა მოუტანა იმ გამოცდილებამ რომანის მთავარ გმირს, რომელიც მან დამუშავების ნაწილში (III-დან VII-თავის I ნახევარი) შეიძინა.

კოდაში, საწყის ეტაპზე, აშკარა ხდება, რომ გმირი ჯერ კიდევ არ არის მომწიფებული და მისი სულიერი და გონებრივი ამაღლება არაა დასრულებული. საჭიროა კიდევ ახალი, უფრო ძლიერი ბიძგი და ამისათვის თომას მანი იყენებს პირველ მსოფლიო ომს.

იმისათვის, რომ შოპენჰაუერული „სიკვდილის სიმპათია“ დაძლეული ყოფილიყო თომას მანისა და მისი რომანის მთავარი გმირის მიერ, ხანგრძლივი და რთული გზა განვლო როგორც ავტორმა, ასევე თავად მთავარმა მოქმედმა პირმა.

თომას მანი მუსიკის დახმარებით აღწევს ნაწარმოების ფინალში (კოდა) აჩვენოს კასტორპის სიკვდილისადმი ლტოლვის დაძლევა. ფინალში (კოდა) ჰანს კასტორპი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ დაძლიოს „სიკვდილის სიმპათია“, ავადმყოფობის, პესიმიზმის, სკეპსისის გრძნობები და რეალურ ცხოვრებას დაუბრუნდეს, რაც უკვე სრულიად ანტიშოპენჰაუერული პოზიციაა, მისი დაძლევაა: „...საკუთარი თავის დაძლევა ყოფილა ამ სიყვარულის დაძლევის არსი...ო, რა ძალა ჰქონია სულის მოჯადოებას! ...სიმღერის ავტორზე გაცილებით მეტი ტალანტი გჭირდება, რომ სულის მოჯადოების ხელოვნებას ფლობდე, იმ სიმღერას უზარმაზარი მასშტაბი მიანიჭო და მისი მეშვეობით მსოფლიო დაიპყრო“(21,471). („Ja, Selbstüberwindung, das mochte wohl das Wesen der Überwindung dieser Liebe sein,-dieses Seelenzaubers mit finsternen Konsequenzen!... Oh, er war mächtig, der Seelenzauber!... Man brauchte ...nur viel mehr Talent als der Autor des Lindenbaumliedes, um als Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen“106,926).

ნაწარმოების ფინალში, რომელიც მუსიკალურ ფინალს (კოდას) შეესაბამება, შვიდი წლის განმავლობაში ჰერმეტიული გარემოდან გამოქცეული და ბუნდოვან ბრძოლის ველზე მყოფი ჰანს კასტორპი მღერის ფრაზას შუბერტის „ცაცხვიდან“. იგი ძირს გართხმული და „გრილ ტალახში“ დაგდებული, ხოლო შემდეგ ფეხზე წამომდგარი და კოჭლობით მიმავალი კვლავ სიმღერით აგრძელებს გზას. „...Und seine Zweige rauschten , als riefen sie mir zu“(66,923). ჰანს კასტორპის მომავალ ბედზე დაფიქრებული ავტორი პირველი მსოფლიო ომის, ანუ „სიკვდილის მსოფლიო ლხინის“ ჯოჯოხეთურ ფონზე ეჭვით აღსავსე კითხვას სვამს: „დაიბადება თუ არა ომის საშინელი სანძირიდან სიყვარული? („Wird auch aus diesem Weltfest des Todes...einmal die Liebe steigen?“ 106,1014).

„ჯადოსნური მთის“ ფინალში თომას მანმა შეძლო დაეძლია დეკადენტური ესთეტიკა და მსოფლმხედველობა. კასტორპი მართალია კოჭლობით, მაგრამ მაინც წინ მიიწევს. ავტორის მთავარი მიზანიც ეს იყო.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუსიკალურ სიმფონის I ნაწილში, ანუ სონატური ალეგროს ექსპოზიციის ძირითადი თემა შეიძლება იყოს შინაგანად კონტრასტული. ძალიან ხშირად კონტრასტულ მთავარ თემაში იბადება ის ინტონაციურ-თემატური „ინტრიგა“, რომელიც მთელ ნაწარმოებს გასდევს, ანუ ძირითადი თემის ფუნქციას მოვლენების განვითარების იმპულსის შექმნა.

თომას მანის რომანში „ჯადოსნურ მთაში“ ძირითადი თემის შინაგანი კონტრასტულობა და ინტონაციურ-თემატური „ინტრიგა“ კარგად ჩანს, თუ კასტორპის ხასიათის ცვალებადობას ყურადღებით გავაღვივებთ თვალს. რომანის საწყის ეტაპზე ახალგაზრდა, საშუალო გონებრივი შესაძლებლობების, გერმანელი ყმაწვილი ნაწარმოების ბოლოს გრაალის მაძიებლად იქცევა.

სიმფონიის პირველი ნაწილის, ანუ სონატური ალეგროს ექსპოზიციის კულმინაციურ ნაწილში, ვლინდება ფარული კონფლიქტურობა, ამიტომ ექსპოზიცია ტონალურად ღიაა, რაც მიანიშნებს მომდევნო ნაწილის აუცილებლობაზე. რომანში კასტორპის გაგმგზავრება „ბერგჰოფში“ სამი კვირით ქმნის სწორედ ახალ „ინტრიგას“, რადგან ავტორი ხაზგასმით რამდენჯერმე აღნიშნავს დროის ამ მცირე მონაკვეთს.

მკითხველისთვის უკვე თავიდანვე ნათელი ხდება, რომ ამ სამკვირიანი მგზავრობიდან, გაცილებით, მეტის მოლოდინი უნდა ჰქონდეს.

ექსპოზიციაში დამხმარე თემა ხშირად უფრო ლირიკული, წყნარი, მღერადია მაგრამ მხოლოდ საწყის ეტაპზე, რადგან შეიძლება მოხდეს მისი დრამატურგიული გარდატეხაც - უცერად შემოიჭრება ახალი კონტრასტული ელემენტები, რომელთა მაპროვოცირებელი თავად ძირითადი თემაა. დამხმარე თემა თემატური თვალსაზრისითაც უპირისპირდება ძირითად თემას.

დამხმარე თემა ახალ ტონალობაშია იწერება. ის შეიძლება იყოს დომინანტურ მაჟორულ (Durparallele), ან დომინანტურ მინორულ (Mollparallele) ჟღერადობაში გადმოცემული. ძირითადი თემისაგან განსხვავებით, რომელსაც გამოკვეთილი, მყარი, ჩამოყალიბებული ხასიათი აქვს, დამხმარე თემას ახასიათებს უფრო მერყევი და არამდგრადი სტრუქტურა, ამიტომ იგი უფრო თავისუფალი და ვარიაციულია.

ისევე როგორც სიმფონიაში (სონატაში), ასევე თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურაში, დამხმარე (გვერდითი) თემების მოდულირება რომანის პერსონაჟთა განსხვავებულ ინდივიდუალურ პოზიციებს შეესაბამება. ისინი კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით დიდ როლს ასრულებენ. ეს თემა-მოტივები, ნაწარმოებში ერთმანეთის მიყოლებით შემოდიან (სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, შოშა) თავიანთი განსხვავებული მოდულირებული პოზიციებით, რაც რომანში მათი „ხმოვანების“ განსახვავებულობას განაპირობებს.

ფინალის (კოდას) ფუნქცია, როგორც სიმფონიაში, ასევე სონატურ ალეგროში, არის განზოგადება, შედეგი, დასკვნის გამოტანა მთელი მუსიკალური ნაწარმოებისათვის. იგი ტონიკაშია დაწერილი და მისი ტემპი ჩქარია (Allegro, Vivace, Presto).

კოდას აგებულება არაა რეგლამენტირებული. მუსიკალური კოდა შეიძლება ჰარმონიული თვალსაზრისით იყოს აბსოლუტურად მყარი (კოდა=დასკვნა), ან უკიდურესად არამყარი.

„ჯადოსნური მთის“ ფინალში, „ბუნდოვანი ომის“ სცენაში, კასტორპი კოჭლობით, მაგრამ მაინც მიდის „ბარისკენ“. იგი „ბერგჰოფიდან“ გამოქცეული წინ მიიწევს ბურუსით მოცული მომავლისკენ. უკანასკნელ ბიძგად რომანის გმირის

საბოლოო გააქტიურებისთვის თომას მანი პირველ მსოფლიო ომს („Weltfest des Todes“) ირჩევს.

თომას მანის რომანის ფინალი მუსიკალური თვალსაზრისით შეესატყვისება არამყარ კოდას, რადგან რომანის ავტორი არამყარი კოდას მსგავსად არ გვაძლევს „ჯადოსნური მთის“ ფინალურ ნაწილში პრობლემის სრულიად კონკრეტულ და ნათელ გადაჭრას. „ჯადოსნური მთის“ ფინალი და მისი მთავარი მოქმედი გმირის ბედი მთლიანად მკითხველის ფანტაზიაზეა მინდობილი.

„ჯადოსნური მთის“ საწყის ეტაპზე, რომელიც სიმფონიის I ნაწილს, ანუ სონატურ ალეგროს შეესაბამება, მოვლენების განვითარებაც შედარებით სწრაფ ტემპში ხდება, ისევე როგორც სიმფონიის პირველ ნაწილში, სადაც ძირითადი ტონალობა მოცემული, ტემპი კი სწრაფია (schnell, Allegro).

მუსიკალური ექსპოზიციის ეს დახასიათება სრულიად შეესაბამება თომას მანის რომანის „ჯადოსნური მთის“ I და II თავებს, სადაც ავტორი ძირითადი თემა-მოტივის, ჰანს კასტორპის, „ბერგჰოფში“ გამგზავრებით უკვე რომანში დებს იმ „ინტრიგას“, რომლის ირგვლივაც იტრიალებს ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენები.

თავი III

თემა-მოტივთა კონტრაპუნქტული ქსელი თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“

III.1 არააბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“

როგორც დისერტაციის შესავალ ნაწილში აღვნიშნეთ, თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ თემა-მოტივთა ურთულესი ქსელით არის მოქსოვილი. მათი პოლიფონიური ჟღერადობა, ურთიერთგადაკვეთა, დაპირისპირება რომანის ე.წ. „დამუშავების“ ნაწილში და, ამავდროულად, ერთი საერთო მიზნისადმი სწრაფვა, ქმნის თემათა გადახლართულ და გადაჯაჭვულ ქსელს. თემა-მოტივთა ცენტრში დგას ნაწარმოების ძირითადი თემა-მოტივი: ჰანს კასტორპის თემა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ფაქტობრივად არ მოიძებნება მასალა, რომელშიც გაანალიზებულია თომას მანის რომანის „ჯადოსნური მთის“ მხატვრული სახეები როგორც თემა-მოტივები. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მიზანია წარმოვაჩინოთ, როგორ აგებს თავის რომანში თომას მანი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მხატვრულ სახეებს როგორც თემა-მოტივებს.

ჩვენის აზრით, მხატვრული სახეები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ შეიძლება დაიყოს არააბსტრაქტულ და აბსტრაქტულ თემა-მოტივებად. არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებს განეკუთვნებიან რომანის ის პერსონაჟები, რომელთაც აქვთ როგორც ეპოქალური, ისტორიული, კლასობრივ-სოციალური, აგრეთვე ფსიქო-ფიზიკური ინდივიდუალური ნიშნები. ეს პერსონაჟებია-სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, კლავდია შოშა, ასევე სხვა, შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანი პერსონაჟები. ისინი რომელიმე იდეის განსახიერებანი არიან და ყველანი მიემართებიან ჰანს კასტორპს, როგორც მთავარ თემა-მოტივს.

აბსტრაქტული თემა-მოტივებია: სიყვარული, სიკვდილი, ავადმყოფობა, მუსიკა, დრო. ისინი ასევე დიდ როლს ასრულებენ მთავარ გმირზე ზემოქმედების თვალსაზრისით.

ჩვენი მიზანია, გავანალიზოთ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ თემა-მოტივები, რომლებიც, კონტრაპუნქტის კანონების მიხედვით გადამუშავებულნი, ნაწარმოების ურთულეს სტრუქტურას ქმნიან, ვაჩვენოთ თემათა ჰარმონიული და დროითი მონაცვლეობა, მათი ურთიერთმიმართებანი და, რაც მთავარია, ძირითად თემა-მოტივთან (ჰანს კასტორპთან) მათი მიმართებები.

თომას მანი თავის მოხსენებაში-„ჯადოსნური მთის შესავალი“, რომელიც პრინსტონის უნივერსიტეტში წაიკითხა, აღნიშნავდა: „რომანი ჩემთვის ყოველთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებენ.“ („Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.“109,611). ეს მოსაზრება „ჯადოსნური მთის“ კომპოზიციის საკითხებს ეხება, სადაც ლაიტმოტივებმა, თომას მანის სიტყვებით, იდეური გამჭირვალეობა შეიძინეს, მექანიკურობისაგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ.

როგორც მივუთითეთ, თომას მანის „ჯადოსნურ მთას“ თემა-მოტივებით მოქსოვილი ურთულესი სტრუქტურა აქვს, რომელიც მთლიანად სიმფონიის, (სონატის) მხატვრული ფორმის მიხედვით არის აგებული და კონტრაპუნქტის კანონებზეა დამყარებული. რომანში ნათლად არის წარმოჩენილი თემათა ერთობლიობა, მათი ჰარმონიული და დროითი მონაცვლეობა, მათი ურთიერთმიმართება და, რაც მთავარია, ძირითადი თემის (მთავარი გმირის) ირგვლივ თემა-მოტივების მოდულაციები.

როგორც ცნობილია, ძირითადი თემა სიმფონიაში (სონატაში) არის საფუძველი მუსიკალური კონფლიქტისა და განვითარებისათვის. დამხმარე (ანუ გვერდითი), ან დამაკავშირებელი თემები ხშირ შემთხვევაში ტონალური თვალსაზრისით მოდულირებულია. ამ მუსიკალურ სქემას ვიყენებთ საფუძვლად თომას მანის რომანის კომპოზიციის ანალიზისათვის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანის ძირითად არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებს სიმბოლური დატვირთვა და ინდივიდუალური ნიშნებიც გააჩნია. ამავდროულად ისინი რომელიმე „მეტაფიზიკური“ საწყისის, რომელიმე

აბსტრაქტული იდეის განსახიერებანი არიან: სექტემბრინი - განმანათლებლობა, ნაფტა - ფაშისტური ნიჰილიზმი, რადიკალური სკეფსისი, მორალური ქაოსი, პეპერკორნი - „საქმის“ კაცი, „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მატარებელი, შომა - სიყვარული, მარადქალურობა.

რომანის მხატვრულ ქსოვილში ზემოაღნიშნული დამხმარე თემა-მოტივების გარდა, უამრავი პერსონაჟია შემოყვანილი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გვერდითი თემები არც პირდაპირ და არც ირიბ ზეგავლენას არ ახდენენ მთავარ თემა-მოტივზე, ანუ ჰანს კასტორპზე, ამ გვერდით თემებს სულ სხვა დანიშნულება აქვთ რომანის კომპოზიციურ სტრუქტურაში.

ისევე, როგორც სონატური ალფეროს დამუშავების ნაწილში, რომელშიც ჩნდება კონფლიქტი თემებს შორის და იგრძნობა განვითარების დინამიკა, ასევე „ჯადოსნური მთის“ III-დან მოყოლებული VII თავის I ნახევარის ჩათვლით ჩნდება კონფლიქტი თემებს შორის: თემა-მოტივები განუწყვეტლივ იცვლებიან, ჩნდება ახალი თემები, ისინი იცვლებიან სხვადასხვაგვარი ვარიაციებით. სექტემბრინის, ნაფტას, პეპერკორნის ცხოვრებისეული იდეები ეხლართება შომას, როგორც აზიურის, აღმოსავლურის სიმბოლურ გამოხატულებას. აქ თემა-მოტივები (იგივე ლაიტმოტივები) აზრობრივად (ტონალურად) იცვლებიან, ისინი თითქოს დიალექტიკური მოდულაციებია, რომლებიც ურთიერთს მიემართებიან. ავტორის აზრით, ისინი ერთმანეთს ავსებენ სულიერების თვალსაზრისით: „...die ergänzen einander auch im geistigen Sinn, sie machen die Welt voll...“(54,75).

„ჯადოსნურ მთაში“ კონტრაპუნქტიკის პრინციპზე დამყარებულ თემა-მოტივთა პოლიფონიური განვითარება დამატებითი საშუალებაა რომანში მოვლენათა განვითარებისათვის. ამ მიზნით გამოიყენება მათი კონტრაპუნქტული დაპირისპირება და მიმართება მთავარ თემა-მოტივთან, რომელსაც თანდათან გარკვეული „რყევები“ ეტყობა.

თომას მანის რომანში კასტორპის სულიერი და გონებრივი ევოლუციისათვისა და მის საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებაში ზემოქმედებას ახდენს თემა-მოტივთა ერთიანი ქსელი, რომელთა ერთდროულ გავლენას განიცდის ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირი. ეს თემა-მოტივები, თუ სახე-სიმბოლოები, მართალია, სხვადასხვა

გზით, თუ მეთოდით მიისწრაფვიან კასტორპის „სულის“ მოსაპოვებლად: მწერლის მიზანი ერთია- ესაა ჰანს კასტორპის შემოხრუნება აქტიური ცხოვრებისაკენ.

იმისათვის, რომ ღრმად ჩავწვდეთ თომას მანის ჩანაფიქრს, „ჯადოსნური მთის, როგორც სიმფონიური სტრუქტურის მქონე რომანის შესახებ, საჭიროდ მივიჩნით, კიდევ ერთხელ გაგვეხილა სიმფონიის (და ასევე სონატური ალეგროს) აგებულება და ისეთი მუსიკალური ტერმინები, როგორებიცაა-პოლიფონია (კონტრაპუნქტიკა), მოდულაციები, ვერტიკალი და ჰორიზონტალი სიმფონიაში.

მუსიკალური ტერმინი-მოდულაცია აღნიშნავს ერთი ტონალობიდან მეორეში გადასვლას, ტონალობის შეცვლას. ტონიკა ტონალობის „ცენტრია“. მოდულაცია-კონტრასტის შექმნის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგეს სიმფონიაში (სონატაში).

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურაში ეს მოდულაციები ეხება დამხმარე თემებს, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავებული აზრობრივ-იდეური დატვირთვის მატარებლები არიან და ნაწარმოებში ერთმანეთის მიყოლებით შემოდინან.

მუსიკალური ტერმინი-კონტრაპუნქტი (punctum contra punctum) არის რამდენიმე დამოუკიდებელი ხმის (მელოდიის) ერთდროული ჰარმონიული შეერთება კონტრაპუნქტი პოლიფონიის, ანუ მრავალხმინობის, საფუძველია, ესაა მელოდიათა კონტრაპუნქტული გაერთიანება, რომლებიც ერთდროულად ჟღერენ და მიემართებიან მთავარ მელოდიას, მთავარ „ხმას“.

„ჯადოსნური მთის“ ყველა თემა-მოტივის „ხმა“, მიუხედავად მათი ანტიპოდურობისა (სეტემბრინი contra ნაფტა, სეტემბრინი contra შოშა, სეტემბრინი contra პეპერკორნი, ნაფტა contra პეპერკორნი) თანაბარად და დამოუკიდებლად ისე ჟღერს, რომ რომანის ჰარმონიულობა არ ირღვევა. რაც მთავარია, ისინი ყველა ერთად და ერთდროულად მიემართებიან მთავარ თემა-მოტივს-ჰანს კასტორპს, რომელიც რომანში როგორც ძირითადი თემა, მუსიკალური თვალსაზრისით „ტონიკაშია“ გადმოცემული.

სიმფონიის ნაწილების რთულ მუსიკალურ აგებულებაში მნიშვნელოვანია თემათა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური განლაგება და რითმული ცვალებადობა. როგორც ცნობილია, ვერტიკალური ასპექტი სიმფონიაში

პოლიფონიურ ჟღერადობას ქმნის. ვერტიკალურ ასპექტზე მოცემული თემები ერთმანეთს საწინააღმდეგოდ ჟღერენ. ძირითადი თემა სიმფონიაში ჰორიზონტალური ფენომენია. სწორედ მას მიემართება ვერტიკალში მჟღერი ყველა თემა, რითაც ჰარმონიული ჟღერადობა იქმნება.

„ჯადოსნური მთის“ შემთხვევაში ვერტიკალზე განთავსებულია ყველა დამხმარე თემა-მოტივი (ბაბუა, ბიძია ტინაპელი, ჰამბურგის თემა, სეტემბრინი, ნაფტა, ციმსენი, შოშა, პეპერკორნი, სიცოცხლე, სიკვდილი, ავადმყოფობა, სიყვარული, დრო, მუსიკა), რომლებიც რომანის მთავარ-თემა მოტივს, პირდაპირ, თუ ირიბად, თავს ახვევენ თავის ზეგავლენებს. ყველა მათგანი ხელს უწყობს ჰანს კასტორპის სახის გახსნას, ხასიათის ჩამოყალიბებას, რაც რომანის ბოლოს კასტორპის საბოლოო გადაწყვეტილებაში აისახება.

სიმფონიაში (სონატაში), ისევე როგორც რომანში, მთავარი და ამოსავალი წერტილი ძირითადი თემა-მოტივია, რომელიც ძირითად ტონალობაშია დაწერილი და რომლის ირგვლივ ტრიალებს ყველა დამხმარე, თუ გვერდითი თემა-მოტივი.

საინტერესოდ მიგვაჩნია მიხეილ ბახტინის აზრი რომანის აგებულებაზე: ზოგადად რომანის მთავარ მოქმედ პირებს, (ჩვენი საკითხისათვის თომას მანის რომანის თემა-მოტივებს) ბახტინი თავის შრომაში „დოსტოევსკის პოეტიკის სხვადასხვა პრობლემა“(2,127), დამოუკიდებელ და ერთმანეთთან შერწყმულ „ხმების“ გამას უწოდებს. ეს, მ. ბახტინის აზრით, არის არაინტეგრირებადი სინთეზი, რაც რომანში უჩვეულო მრავალხმიანობის, ანუ პოლიფონიურობის შეგრძნებას იწვევს. პოლიფონიური რომანის თანაბარ, დამოუკიდებელ ხმათა რეალიზება დიალოგური პროცესია და გარკვეულ დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ სიბრტყეზე მიმდინარეობს. მ. ბახტინისათვის პოლიფონიური რომანი, მრავალხმიანი რომანია, ხოლო მუსიკალური ტერმინი მას დამოუკიდებელი, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ხმების თანაარსებობის გამოსახატავად საუკეთესო საშუალებად მიაჩნია. ბახტინის მოსაზრებით, პოლიფონია რომანში დიალოგის ფორმით რეალიზდება: ხმები რომლებიც დიალოგის სახით უკავშირდებიან ერთმანეთს, პოლიფონიურობის განცდას იწვევენ (2,127). აქედან გამომდინარე უნდა აღვნიშნოთ,

რომ თომას მანის პრობლემის გაგება შეუძლებელია ჰანს კასტორპზე აბსტრაქტული და არააბსტრაქტული თემა-მოტივების ზეგავლენების გაანალიზების გარეშე.

როგორაა წარმოდგენილი რომანში არააბსტრაქტული თემა-მოტივები?

ამ ტიპის თემა-მოტივებიდან ძალზედ საინტერესოა იტალიელი ლიბერალის, ჰუმანისტი ლოდოვიკო სეტემბრინის მხატვრული სახე. რენესანსული ჰუმანიზმი, განმანათლებლური რაციონალიზმი და თავისუფალი აზროვნება, მეცნიერული და სამრეწველო პროგრესისადმი რწმენა, ძმობის, ერთობისა და თავისუფლების - წმინდა პრინციპების ღრმა პატივისცემა არის, ლოდოვიკო სეტემბრინის კრედო და იგი, როგორც „პედაგოგად დაბადებული“, მოწოდებულია აღზარდოს ახალგაზრდა თაობა ამ პრინციპით, ნათელი მომავლის რწმენით.

სეტემბრინი პატივისმცემელია ისეთი ცნებებისა, როგორცაა გონი და ქმედება (Ratio und Tätigkeit), რაც რადიკალურად ეწინააღმდეგება ბერგჰოფის კანონებს. ის ანტიკური, რენესანსული და განმანათლებლური იდეების მქადაგებელი და დასავლური, ევროპული ცივილიზაციის თაყვანისმცემელია. სეტემბრინი უფრო კლასიციზტია და უარყოფს ყოველგარ რომანტიკულს. მისთვის უმაღლესი და უდიდესი ძალა და პრინციპია - გონი. იგი თავის თავს „homo humanus“-ს უწოდებს. სეტემბრინი ჰუმანისტია. კრიტიკა იტალიელისთვის პროგრესისა და განათლების საწყისია. მისთვის მისაბამი მაგალითებია: ვერგილიუსი, ბოკაჩო, კარდუჩი, რომლის მოწაფედაც მიიჩნევს თავს. იგი სულით რევოლუციონერია. მისი კარბონარი ბაბუისგან განსხვავებით, რომელიც აქტიურად მოღვაწეობდა და იბრძოდა თავისუფლებისთვის, შერყეული ჯანმრთელების გამო სეტემბრინი იძულებულია თავისი მოღვაწეობის სფერო ბერგჰოფის ვიწრო საზოგადოებაში გააგრძელოს. მისთვის ბერგჰოფი ემსგავსება „ჰადესს“, რომლის მცველებად გამოდიან ჰოფრატი და კროკოვსკი. კასტორპის გაცეხას იწვევს სეტემბრინის ნათქვამი: „...მხოლოდ სტუმრად ხართ აქ, როგორც ოდისევსი აჩრდილთა სამეფოში? დიდი სიმამაცა ჩაეშვა ქვესკნელში, სადაც მიცვალებულნი ამაო და უაზრო ცხოვრებას ეწევიან“ (20,108). („...Sie hospitiieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen“ 106,83).

ჰერმან კურცკეს მოსაზრებით „ჯოჯობეთის“ ალეგორიას კიდევ უფრო აძლიერებს „სატანის“ სახე, მაგრამ მეცნიერი განასხვავებს სატანის ორ სახეს: შუასაუკუნეობრივსა და განმანათლებლურს. სეტემბრინის „სატანა“ კადრუჩისეულია, რევოლუციონერი და პროგრესისტი, რომელიც ბნელეთის ძალების წინააღმდეგ იბრძვის „...es gibt zwei Arten von Teufeln, einen mittelaltelichen und aufklärerischen. „Satana“ (= Settembrini) ist, vermittelt durch die Satanshymne Carduccis, der Teufel der Revolution und des Fortschritts im Kampf gegen die Mächte der Finsternis“(85,204). სეტემბრინი იბრძვის ჰუმანიზმისა და თანასწორობისთვის. არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ჰანს ვისლინგს, რომელიც თვლის, რომ სეტემბრინი რევოლუციას ახდენს სიტყვების საშუალებით: „Settembrini macht die Revolution mit Worten“(158,404). იტალიელის მოსაზრებით: „...მშვენიერი სიტყვა მშვენიერ საქმეს შობს“ (20,254). „...ein schöner Stil zu schönen Handlungen führe“(106,228).

სეტემბრინის თვალში კასტორპი ერთი-ორად მაღლდება, რადგან მისთვის ინჟინრობა შრომატევადი და საპატიო პროფესიაა, შრომას კი სეტემბრინი დიდ პატივს სცემს. ის აქებს კასტორპის პროფესიას და ერთადერთია, ვინც ჰანსს მისი პროფესიიდან გამომდინარე-„ინჟინერო“-თი მიმართავს.

სრულიად ვეთანხმებით ეკჰარდ ჰეფტრიხის მოსაზრებით, რომ სეტემბრინის „ხმა“ ყოველთვის გამომავახიზლებლად ჟღერს სიბნელეში და სინათლე შემოაქვს „Immer wieder klingt Settembrinis Stimme in das Dunkel hinein, in dem Hans Castorp sich sinnend und träumend bringt. Um des poetischen Nichttraumes von Tod und Liebe willen muß die Stimme des Mannes so oft verstummen, der immer das Licht einschaltet, wenn er ins dämmrigen Zimmer tritt. Wem, wie Settembrini, das Menschliche mit der Rede ganz zusammenfällt, dem muß das Schweigen so verdächtig sein wie das Dunkel“(65,112).

ლოდოვიკო სეტემბრინი თავისი არსით ის დამხმარე თემა-მოტივია, რომელმაც რომანში მთავარი მოქმედი გმირის პედაგოგობა იკისრა. იგი მოწოდებით პედაგოგია, ჰუმანისტურ განათლებასაა ნაზიარები. ის ამჩნევს მისი აღსაზრდელის „მანკიერ“ თვისებებს და ცდილობს წინ აღუდგეს და გამოავხიზლოს ახალგაზრდა, შეახსენოს მისი მოვალეობა და დაუბრუნოს ბარს, პრაქტიკულ ცხოვრებას და მის პროფესიას. კასტორპის ჩამოსვლის პირველსავე დღეს იტალიელი მოუწოდებს მას დატოვოს

ბერგჰოფი, რაც ასე ცუდად მოქმედებს ახალგაზრდის სულსა და სხეულზე. იგი ცდილობს გონს მოიყვანოს გზააზნეული კასტორპი, მოუხმობს მის სიამაყეს და ცდილობს განარიდოს იმ კირკეს კუნძულს, ჭაობს, რადგან დარწმუნებულია, რომ მის მოსწავლეს ოდისევსის ძალა არ შეწევს და მალე „ოთხზე დადგება“ და „ღრუტუნს“ დაიწყებს: „...საკუთარ თავს ნუ განუდგები! სიამაყეს მოუხმეთ და თქვენი ბუნებისათვის უცხო რაც არის, იმას განერიდეთ, მოსცილდით ამ ჭაობს, ამ კირკეს კუნძულს, თორემ ოდისევსობამდე ბევრი გაკლიათ, რომ აქ ყოფნა შეგრჩეთ. მალე ოთხზე ივლით, საცაა წინა კიდურებს დააბჯენთ მიწას და მერე იღრუტუნებთ კიდევ, თავს გაუფრთხილდით!“ (20,382). („...Halten Sie auf sich! Seien Sie stolz, verlieren Sie sich nicht an das Fremde! Meiden Sie diesen Sumpf, dies Einland der Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen,- hüten Sie sich!“ 106,352).

ჩვენთვის საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს თომას მანის მკვლევარი ე. ვესელი, რომელიც მიიჩნევს, რომ სეტემბრინის ფიგურაზე ავტორმა თავისი შეხედულებები შეიცვალა 1919 წელს და ეს ისინი განსაკუთრებით გამყარდა 1922 წელს „...der Autor sympathisiert mit dessen spätbürgerlichem Humanismus“ (156,127). მეცნიერის აზრით, „პედაგოგის“ ფიგურა თომას მანის შემოქმედებისათვის არ არის დამახასიათებელი, ამიტომ ე. ვესელი მოსაზრებით, „ჯადოსნურ მთაში“ თომას მანი თავად შეეცადა „პედაგოგობას“: „Die Konstellation lud der Autor dazu ein, sich selbst pädagogisch zu versuchen“ (156,127). ჩვენთვის ეს მოსაზრება მისაღებია იმის გათვალისწინებით, რომ თომას მანმა 1915 წელის სამ აგვისტოს პაულ ამანისადმი მიწერილ წერილში „ჯადოსნური მთა“ მოიხსენია, როგორც-ნოველა, სადაც პედაგოგიურ-პოლიტიკური მოსაზრებებია კონცეპტუალური: „...kleine Erzählung geplant hatte, mit pädagogisch-politischen Grundabsichten konzipiert...“ (101,85).

ჩვენი მოსაზრებით, სეტემბრინი თავიდანვე შეცდა, როდესაც კასტორპი შრომისა და პრაქტიკული სამყაროს წარმომადგენლად მიიჩნია. კასტორპი აშკარად არ მიილტვის სეტემბრინის სამყაროსკენ. მას უყვარს სიგარა და არა შრომა, მისი „ემმაკი“ შუასაუკუნეობრივია და სეტემბრინისაც თავის ფიქრებში „მეარღნედ“

მოიხსენიებს, თუმცა მისადმი, როგორც რიგიანი ადამიანისადმი და ნამდვილი პედაგოგისადმი, სიმპათიითაა განწყობილი. სექტემბრინიმ იცის, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდა კაცი, დაუწერელი ფურცელი კი არაა, არამედ მეღნიტ შევსებული ფურცელია, სადაც ავიც წერია და კარგიც. იგი აღმზრდელის მოვალეობად მიიჩნევს, სწორედ ამ კარგის გამოვლენას შეუწყოს ხელი და ცუდს გამომჟღავნებაც არ დააცადოს, ისე ამოძირკვეოს სამუდამოდ ფესვიანად.

საინტერესოა არა მხოლოდ ის, რასაც ამბობს სექტემბრინი, არამედ ისიც, თუ როგორ ამბობს. მისი პლასტიკა, გრაციოზული პოზები, დახვეწილი გერმანული, ნატიფი საუბრის მანერა. მისი საუბრები კასტორპს საკვირაო წირვას და დღესასწაულს აგონებს. ის ცდილობს სექტემბრინის ზეგავლენის ქვეშ არ მოექცეს, თუმცა ხშირად სიამოვნებით უსმენს მის მსჯელობას, ამაში ერთგვარად მისი მოვალეობის გრძნობაც ერია და სტუმრისთვის დამახასიათებელი საარდადეგებო უპასუხისმგებლობაც. ჰანს კასტორპს უფრო სინდისის ქენჯნა აიძულებდა ესმინა იტალიელისთვის, თუმცა პროტესტის გრძნობაც უჩნდებოდა და ჭირვეული და ჯიუტი ბავშვივითაც იცავდა საკუთარ მოსაზრებებს, რომელთა გაცამტვერება სექტემბრინისთვის საერთოდ არ იყო ძნელი. ეს ახალგაზრდამ კამათში ჩართვამდეც კარგად იცოდა.

სექტემბრინი სასტიკად ილაშქრებს კასტორპის მოსაზრების წინააღმდეგ, როდესაც ეს უკანასკნელი მიიჩნევს, რომ ავადმყოფობა კეთილშობილურია, პატივისცემას იმსახურებს და ეს შეწყვილება ბუნების შეცდომაა. სექტემბრინისათვის ეს იდეა შუასაუკუნეობრივი გადმონაშთია, ხავსმოკიდებული და საზიზღარი, ჯერ კიდევ იმ ცრუმორწმუნეობით დათრგუნული დროიდან მოდის, როდესაც ადამიანურობის იდეა დათრგუნული იყო, როდესაც ჰარმონია და სიჯანსაღე საექვოდ და ეშმაკეულად იყო მიჩნეული, ხოლო უძლურება სამუდამო სასუფეველისკენ უხსნიდა ადამიანს გზას. სექტემბრინის მოსაზრებით მხოლოდ შრომამ, რომელიც კაცობრიობის ღირსებისა და ინტერესებისკენაა მიმართული, შეძლო დაეძლია და განეგდო ეს მცდარი აზრი. სექტემბრინის აზრით, ავადმყოფობა სულაც არაა პატივისცემი და კეთილშობილი, იგი იტალიელისთვის უფრო ადამიანის ღირსების შემბლაღავი დაკნინებაა, მისადმი პატივისცემა- კი შეცდომა. მისთვის

ბუნების შეცდომა ისაა, რომ სიცოცხლით აღსავსე სულს, ცხოვრებისადმი სრულიად გამოუსადეგარ სხეულში დაუდებს ბინას და ამით ირონიის სიმდაბლემდე დაჰყავს. სნეული ადამიანი მისთვის უმეტეს შემთხვევაში ლეშზე უკეთესი არაა, რადგან სნეულეზამორეული ადამიანი, ესაა სხეული სულის გარეშე, რაც ასე აკნინებს ადამიანურობას: „ავადმყოფობა კეთილშობილური სულაც არ არის და არც პატივსაცემი გახლავთ, თავად ეს შეხედულებაა ავადმყოფური, ან ავადმყოფობამდე მიგიყვანს უცილოდ“(20,166). („Krankheit ist durchaus nicht vornehm, durchaus nicht ehrwürdig,-diese Auffassung ist selbs Krankheit oder sie führt dazu.“ 106,140).

ყოველივე ამ მოსაზრების გასაღებს მეცნიერი ნინო ფირცხალავა ხედავს თავად სეტემბრინის წარმომავლობაში. მკვლევრის აზრით, ლოდოვიკო სეტემბრინი, რომელიც იტალიელი ლიტერატორი, ჰუმანისტი და პედაგოგია, იმ ერს წარმოადგენს, რომელმაც გააცოცხლა და ააღორძინა რენესანსი. „ის განასახიერებს იმ ბერძნულ-რომაული სამყაროს პრინციპს, რომლის სულიერი მემკვიდრეობაც მისმა თანამემამულეებმა გააცოცხლეს და ააღორძინეს რენესანსის ეპოქაში“ (27,75).

სეტემბრინის უარყოფითი დამოკიდებულება აქვს „ბერგჰოფში" შექმნილი უმოძრაო სიტუაციის, განრიდებისა და დროის შეჩერების მცდელობისადმი. ის დაუფარავად და გესლიანად ამხელს სანატორიუმის ექიმების მცდელობას, ყოველი საშუალება გამოიყენონ, რომ ბერგჰოფში რაც შეიძლება დიდხანს დატოვონ პაციენტები, რაც მათი ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესებას უწყობს ხელს. საოცარი ხუთჯერადი კვება, სრულად გაწერილი დღის განრიგი ისე კრავს სივრცეს, რომ დღის გასვლას ვერც აღიქვამენ პაციენტები. მხოლოდ ყოველი მეორე კვირა გამოირჩევა სანატორიუმში მუსიკალური კონცერტებით და შეუზღუდავი დღის რეჟიმით.

სეტემბრინი ილაშქრებს მუსიკის კვიეტიზმის წინააღმდეგ, რადგან ვერ ეგუება ვერაფერს, რაც მოკლებულია რაციონალიზმს, სიტყვა გონის მატარებელია და ამიტომ პროგრესის იარაღად მიაჩნია, ხოლო: „მუსიკა...ნახევრად დაუნაწევრებელი, საეჭვო, უპასუხისმგებლო, ინდიფერენტული რამ არის...იგი სიზმარეული, არაფრის მთქმელი და არაფრის მოვალდებულე, იგი თანმიმდევრობას მოკლებული სიანკარეა და ამდენად სახიფათოც, რადგან გვაცდუნებს...“(20,188). („Musik...ist das halb

Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente...Es ist nicht die wahre Klarheit, es ist eine träumische, nichtssagende und zu nichts verpflichtende Klarheit, eine Klarheit ohne Konsequenzen, gefährlich deshalb...“106,162). იგი მუსიკისადმი პოლიტიკური ანტიპათიითაა გამსჭვალული, მიიჩნევს, რომ მუსიკა თვლემას გვრის, აქტიურობისა და პროგრესის წინააღმდეგაა მიმართული, ადამიანებზე ოპიუმის ზეგავლენას ახდენს. მუსიკის ბუნება ორაზროვნად და ოქოფულად მიაჩნია და ამიტომ პოლიტიკურად საეჭვოდ თვლის.

საინტერესოა, თავად თომას მანს რად სჭირდება ლოდოვიკო სეტემბრინის ასეთი დამოკიდებულება მუსიკისადმი, მაშინ როდესაც ავტორს მისით ტკბობა სიცოცხლის ბოლომდე არ შუწყვეტია, მით უმეტეს, რომ თავად თომას მანის თქმით, სეტემბრინი მისი აზრების რუპორია, თუმცა არა თავად ავტორი: „Die lehrhafte Warnung vor den moralischen Gefahren der Liegekur und des ganzen unheimlichen Milieus bleibt recht eigentlich Herr Settembrini, dem rednerischen Rationalisten und Humanisten, überlassen, der eine Figur ist unter anderen, eine humorische-symphatische Figur, zuweil auch das Mundstück des Autors, aber keineswegs der Autor selbst“ (109,442).

ჩვენის მოსაზრებით, აქ უკვე აშკარად იკვეთება ავტორის მცდელობა თავად დაძლიოს რომანტიკული მუსიკის და, კერძოდ, ვაგნერის მუსიკის ზემოქმედება (თუმცა რომანში ვაგნერის მუსიკა საერთოდ არ ჟღერს).

როდესაც თავის გზააბნეული მოსწავლის აზიური წარმომავლობის მქონე ავადმყოფი ქალით გატაცებას ხედავს, სეტემბრინი კიდევ უფრო გააფრებით იბრძვის. იტალიელის მოსაზრებით სამყაროში გაბატონებისთვის იბრძვის ორი პრინციპი: ძალა და სამართალი, ცრუმორწმუნეობა და ცოდნა, ტირანია და თავისუფლება, უძრაობისა და მჩქეფარე მოძრაობის პროგრესის პრინციპი. მისი დაყოფით პირველი პრინციპი აზიურია, მეორე-ევროპული. ევროპა ყოველთვის იყო მოძრაობის, ამბოხისა და გარდაქმნის სამშობლო, მაშინ როცა დედამიწის აზიური ნაწილი უძრაობას და უმოქმედო სიმშვიდის განსახიერებაა. სეტემბრინის ეჭვი არ ეპარება, რომ ამ ორი ძალიდან საბოლოო გამარჯვება განათლებისა და გონის სრულყოფილ ძალას- ევროპას დარჩება და, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ დიდი ბრძოლება გასავლელი, მოვა დრო, როდესაც რელიგიას და მონარქიას ძირი გამოეთხრება და

დაემხო. სექტემბრინი მოუწოდებს კასტორპს ისე იაზროვნოს, როგორც ეს ევროპულ წესს შეესაბამება, ხელი აიღოს დროის უაზრო ფლანგვაზე, რაც, მისი აზრით, ახალგაზრდული დაუდევრობითაა გამოწვეული - ეს არაევროპულია. დრო-ჟამის გულუხვად ფლანგვა, ეს ბარბაროსული ხელგამლილობა აზიური სტილია, რადგან მათი ქვეყანა უკიდევანოდ არის გადაჭიმული. სადაც სივრცე ბევრია, იქ დროც ბევრია, ამიტომ იჩენენ აზიელები დრო-ჟამის მიმართ ასეთ მფლანგველურ დამოკიდებულებას და უტკბებათ იქ „ზემოთ“ ყოფნა, ტყუილად კი არ ტრიალებს ბერგჰოფის ჰაერში აზიური სული და მოსკოვისტური მონგოლეთიდან ჩამოსული ტიპებითაა იქაურობა სავსე. სექტემბრინის აზრით, მათ, ევროპელებისაგან განსხვავებით, დროც აქვთ და სივრცეც. იგი მოუწოდებს კასტორპს არ მიბადოს აზიელებს, არ გადმოიღოს მათი მავნე ჩვევები, არამედ მისი მაღალი არსება, დაუპირისპიროს მათ და შეინარჩუნოს ის წმინდა, რაც მას, ცივილიზაციის პირმშოს, დასავლეთის შვილს ბუნებითა და წარმომავლობით აქვს ბოძებული: „დრო ადამიანთათვის ღმერთისგან ბოძებული ჯილდოა, კაცობრიობის პროგრესის სამსახურში ჩასაყენებლად ბოძებული ჯილდოა, ინჟინერო!“ (20,376). („Die Zeit ist eine Göttergabe, dem Menschen verliehen, damit er sie nutze-sie nutze Ingenieur, im Dienste des Menscheheitsfortschritts“ 106,346). თუმცა კასტორპის ისედაც უქმადყოფნისადმი მიდრეკილი ბუნება, „ბერგჰოფის“ ვითარებას საოცარდ ერწყმის და ეგუება, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ამ შთამაგონებელი საუბრის მეორე მხარეს დგას ქალი, რომელიც ასე ხიბლავს და იზიდავს.

სექტემბრინის პარალელურად რომანში სხვა ახალი თემა-მოტივები ჩნდება: რომანში სექტემბრინის ჰუმანისტურ იდეებს უპირისპირდებიან გალიციელი ლეო ნაფტა და ყირგიზულთვალეებიანი მადამ (კლავდია) შოშა.

გალიციელი იეზუიტი ლეო ნაფტა „ჯადოსნური მთის“ კიდევ ერთი საინტერესო დამხმარე თემა-მოტივია, რომელსაც ისევე, როგორც სექტემბრინის, კასტორპზე ზემოქმედების მოხდენა და მისი „სულის დაპატრონება“ სურს. ნაფტა სექტემბრინის სრული ანტიპოდაა. მას ნიჰილისტური იდეალები აქვს. ესაა რადიკალური სკეფსისი, მორალური ქაოსი, საიდანაც აუცილებლად წმინდა ტერორი წარმოიქმნება. ნაფტას იდეოლოგიას ტოტალიტარული, კაცთმომძულე ხასიათი აქვს.

რომანის ლაიტმოტივურ ქსელში ლეო ნაფტა სექტემბრინის სრული ანტიპოდია. ნაფტა ძალიან რთული და მრავალშრიანი თემა-მოტივია. ის სინკრეტული ფიგურაა, მასში გაერთიანებული და შერწყმულია სრულიად ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებები და რელიგიური მრწამსები. ის ერთდოულად იეზუიტი, კომუნისტი და აღმოსავლეთებრაული სამყაროს წარმომადგენელია. სექტემბრინის საწინააღმდეგოდ ის უპირატესობას ანიჭებს არა გონს, არამედ-მუსიკას, არა აქტიურ ქმედებას, არამედ- უძრაობას, არა ჯანმრთელობას, სიცოცხლით და მშვენიერი სხეულით ტკობას, არამედ - ავადმყოფობას, ასკეტური ცხოვრების წესსა და ტანჯვას, არა დემოკრატias, არამედ - ღვთის სახელმწიფოს (თეოკრატias), არა პროგრესს, არამედ - რეაქციას, არა მსოფლიო მშვიდობას და მსოფლიო რესპუბლიკას სამოქალაქო სამართლით, არამედ - ომის კანონებს, არა კარგად ყოფნას, არამედ- გაჭირვებას. მისი მიდრეკილება უმოძრაობისადმი გამომდინარეობს მისი ასკეტური წესებიდან. მისი ებრაული წარმომავლობა მას დასავლეთის მტრად აქცევს. როგორც იგნატიუს ფონ ლოილას მოსწავლე ის მკაცრი დისიპლინის მომხრეა, მისი აზრით, ასეთი წვრთნა სხეულის დათრგუნვას და ამით სულის ხსნას და გასხივოსნებას უწყობს ხელს. შრომა მისთვის წმინდა ასკეტური ვარჯიშია, ის ადამიანს იცავს ხორციელი ცდუნებისგან და ავხორცობის ჩაკვლას ემსახურება, მაშინ როდესაც სექტემბრინისთვის შრომა პროგრესის და კაცობრიობის წინსვლის და განვითარების სიმბოლოა. ნაფტას მოსაზრებით, ყველა საეკლესიო სასჯელი, კოცონიც და ეკლესიიდან განკვეთაც სულის სამარადისო წაწყმენდისგან დასახსნელად იყო მოგონილი. სასჯელის გამოსავლენად და სულის სახსნელად ეკლესიის მსახურნი დანაშავეს, თავისი ჭკუით, მისსავე სასიკეთოდ აწამებდნენ. ამას საფუძვლად ედო ასკეტური მოსაზრება, რომ დამნაშავეს საბრალო სულს სურდა ჩადენილი დანაშაულის აღიარება, მაგრამ გაკერპებული სხეული, ხორცი, როგორც ბოროტების სიმბოლო, წინ ეღობებოდა მის კეთილ სურვილს.

ლეო ნაფტას შეხედულება სამყაროს წყობაზე და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაზე, რასაც სექტემბრინი აღორძინების ეპოქის მონაპოვრად თვლიდა კაცობრიობის განვითარებისა და წინსვლისთვის, ასევე განსხვავდება იტალიელის შეხედულებისაგან. ნაფტას თქმით, ადამიანის დაკნინების ისტორია ემთხვევა

ბურჟუაზიული გონის განვითარების ისტორიას. იეზუიტის მსჯელობით, რენესანსმა, განმანათლებლობამ, ბუნებისმეტყველებამ და მეცხრამეტე საუკუნის ეკონომიკურმა მოძღვრებამ ხელი შეუწყო ადამიანის დაკნინებას, როდესაც ახალი ასტრონომიის თანახმად, რომელმაც დედამიწა სამყაროს ცენტრიდან გააძევა და ერთ პატარა პლანეტად აქცია უსასრულო კოსმოსში. ამით დროებით ბოლო მოუღო ადამიანის სამყაროს ცენტრში დგომას. ნაფტას მაგალითად მოჰყავს მეთორმეტე და მეცამეტე საუკუნეების დიდი სქოლასტიკოსები, რომლებიც იმ აზრზე თანხმდებოდნენ, რომ ის, რაც თეოლოგიაში მცდარია, არ შეიძლება ჭეშმარიტება იყოს, ანუ ბუნებისმეტყველებაში არ შეიძლება ჭეშმარიტება იყოს ის, რაც ფილოსოფიურად მცდარია. ის სასტიკად ეწინააღმდეგება სექტემბრინის მოსაზრებას, რომელიც მიიჩნევს, რომ ობიექტური, მეცნიერული ჭეშმარიტება და მისკენ ლტოლვა, ყოველგვარი ზნეობის უმაღლეს კანონს წარმოადგენს და ავტორიტეტებზე მისი გამარჯვება ადამიანის გონის დიად ისტორიას ქმნის, ხოლო რენესანსისა და განმანათლებლობის მონაპოვრად ითვლება თვითონ პიროვნება, ადამიანის უფლებები და თავისუფლება. იტალიელის ამ მოსაზრებას ასკეტი ნაფტა უპირისპირებს იმ შუასაუკუნეობრივ შეხედულებებს, რომ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს ადამიანი და მთელი ბუნების განსახიერება ისაა, თვითონ ბუნებაა ადამიანი, იგია ჭეშმარიტების კრიტერიუმი. ის იმოწმებს შუასაუკუნეებში გავრცელებულ მოსაზრებას, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას ადამიანისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და რომ მალე მოვა დრო, როდესაც ადამიანი მიხვდება, რომ ნამდვილი მეცნიერების საქმე არაა უწმინდურ ჭეშმარიტებაზე გამოდევნება, რომელსაც ევალება ძირშივე ამოძირკვოს ადამიანური ინსტინქტები. სწორედ ეს „მიუკერძოებელი“ ფილოსოფიაგამოცლილი ბუნებისმეტყველება ითრევს ადამიანს წყვიდადში.

ნაფტა ანტირევოლუციონერია, სექტემბრინისგან განსხვავებით ის არ მიიჩნევს, რომ მომავალი რევოლუცია თავისუფლებას მოიტანს. იგი მიიჩნევს, რომ პედაგოგიკას, რომელსაც თავი განმანათლებლობის პირმშო ჰგონია და აღმზრდელობით ხერხებს „მე“-ს კრიტიკაში, განთავისუფლებასა და ცხოვრების ძველი განსაზღვრული ფორმების განადგურებაში ხედავს, უკვე თავის დრო

მოქმული აქვს. მისი თქმით, სინამდვილეში ჭეშმარიტი პედაგოგიკა წარმოადგენს: კატეგორიულ ბრძანებას, რეალისებურ სიმტკიცეს, მსხვერპლის გაღებას, დისციპლინას, საკუთარ მეობაზე უარის თქმასა და ძალადობას. მისი აზრით, ახალგაზრდობის სანუკვარი ოცნება თავისუფლება კი არა - მორჩილებაა. იეზუიტი მიიჩნევს, რომ ეპოქის საიდუმლოება „მე“-ს გაფურჩქვნაში კი არა, ტერორშია, რისკენაც იგი ასე მიილტვის. ტერორი მისთვის ასკეტიზმისა და ბატონობის გაერთიანებული პრინციპია.

ტერორის განმახორციელებლად ლეო ნაფტას ესახება ეკლესიის მამები, რომლებიც კერძო საკუთრებას უზურპაციად და ქურდობად რაცხავენ, რადგან ღვთის კანონების მიხედვით მიწა და მასზედ მოსული ნაყოფი საერთოა. ეს წმინდა მამები გამოდნენ ყოველგვარ ვაჭრულ ბუნებას, კომერციულ საქმიანობას და მას კაცობრიობისათვისა და სულის ცხოვებისთვის საშიშროებად მიიჩნევდნენ. მათ სძულდათ ფული და კაპიტალს ჯოჯოხეთის კოცონის „სახმილს“ უწოდებდნენ. ეს წმინდა მამები ილაშქრებდნენ მკრეხელური ფორმის - დროის ექსპლუატაციის წინააღმდეგ.

„გონჯი ნაფტას“ ამ განსჯებში აშკარად იკვთება მის კომუნისტური მორალი, რომელიც გადახლართულია ასკეტურ შეხედულებებთან. ეკლესიის წმიდა, ასკეტი მამები ვაჭრობას, ალებ-მიცემობას, გამორჩენის გზით ყიდვა-გაყიდვას სამარცხვინო ხელობად მიიჩნევდნენ. შრომას დიდად არ აფასებდნენ, რადგან, მათი რწმენით, შრომა ეთიკური- და არა რელიგიური საქმეა და იგი ღმერთს კი არა ცხოვრებას ემსახურება. პატივისცემის ღირსი მათ თვალში იყო მხოლოდ მიწის მუშა და ხელოსანი და არა ვაჭარი და მეწარმე. ეს მოსაზრება, ნაფტას აზრით, აღორძინდა კომუნისტურ მოძრაობაში. მსოფლიო პროლეტარიატი დაუპირისპირდა ბურჟუაზიული კაპიტალიზმის ხრწნას. ნაფტა მიიჩნევს, რომ პროლეტარიატს ეკისრება მსოფლიოს გაჯანსაღება, უკლასო საძმოს შექმნა.

ნაფტა აშკარად რადიკალია. ის იცავს ინკვიზიციას და კოცონზე დაწვის იდეას („Er verteidigt die Inquisition und Scheitehaufen“)(85,208), გალილეის მეცნიერების წინააღმდეგია და ასკეტური დისციპლინისა და მორჩილების მომხრეა. ის მიმართავს ტერორის გზას ლიბერალიზმის წინააღმდეგ, ღვთის სახლის იდეას კაპიტალიზმის

წინააღმდეგ. იგი პროლეტარიატის დიქტატურას აცხადებს სახელმწიფო წყობის მთავარ აზრად და კომუნიზმისა და ქრისტიანობის შერწყმით კონსერვატული რევოლუციის მხარდაჭერას გამოხატავს (85,208).

ლეო ნაფტა შუასაუკუნეობრივი წყობილების მხარდამჭერია. მის მდიდრულად მორთულ ოთახში, რაც კიდევ ერთხელს ხაზს უსვამს მისი და სექტემბრინის განსხვავებას, დგას პიეტა - ღვთისმშობლისა და იესოს გამოსახულებანი. პიეტა გამოხატავს სულიერ სილამაზეს და არა ხორციელს, რაც შუასაუკუნეების სქოლასტიკურ მოსაზრებებს ეხმაურება. იეზუიტის მოსაზრებით, სხეულის სილამაზე აბსტრაქტულია, რეალურია მხოლოდ შინაგანი სილამაზე, რელიგიური გრძნობის სილამაზე. ქანდაკებაში გამოცემულია გვიანდელი შუა საუკუნეების, გოტიკის კვდომის სიმპტომი. გოტიკა მხოლოდ უხეში ფორმებით გამოხატავს ადამიანს, მისთვის მთავარია რელიგიური მოტივი, სულის სილამაზე, რაც მხოლოდ უსაზღვრო ტკივილითა და ტანჯვის ამსახველი სიუჟეტებით გადმოიცემა. აქ ფორმა ადგილს უთმობს სულს, რადგან ტანჯვაა მხოლოდ სამოთხისკენ მიმავალი გზის გამკვლევი.

ნაფტას ასეთივე შუასაუკუნეობრივი დამოკიდებულება აქვს ავადმყოფობის, სიღარიბის და უძლურების მიმართ. მისივე აზრით, შუა საუკუნეებში ავადმყოფის მოვლა ფანატიზმამდე იყო აყვანილი. საინტერესოა ის მიზანი, რასაც ემსახურებოდა ეს ფანატიზმი. ეს არ იყო მხოლოდ გულმოწყალება, ეს იყო საკუთარი სულის ხსნის გზა, ისინი ამას საკუთარი სულის საცხოვნებლად სჩადიოდნენ. რაც შეეხება იმ სოციალურ რეფორმებს, რასაც ჰიგიენა და მედიცინის მიღწევებია ჰქვია, ნაფტას აზრით, ადამიანების ერთ ნაწილს ისინი ხსნის საშუალებას წაართმევდა, ხოლო მეორეს - წმინდა შარავანდედს დააკარგვინებდა. ამიტომ იყო ორივე მხრისათვის მომგებიანი სიღარიბისა და ავადმყოფობის ხანგრძლივად შენარჩუნება, რაც მას წმინდა რელიგიური თვალსაზრისით აბსოლუტურად გამართლებულად მიაჩნდა. ნაფტას მოსაზრებით, ქრისტიანული შუა საუკუნეების მოწიწება ავადმყოფობისა და სხეულის უძლურების წინაშე იმ რელიგიური გრძნობით იყო ნაკარნახევი, რასაც ადამიანის გულში ხორციელი ტანჯვის ცქერა აღძრავდა.

ასკეტი ნაფტას მოძღვრების მიხედვით, რომლის თავს მოხვევას ის კასტორპზე ცდილობდა, ავადმყოფობა უაღესად ადამიანურია. ადამიანად ყოფნა, ეს უკვე ავად ყოფნას ნიშნავს იეზუიტისათვის. ადამიანის არსი ავადმყოფობაა და სწორედ ეს ავადმყოფობა აქცევს მას ადამიანად და ვინც მისი გამოჯანმრთელებისთვის იბრძვის, სწორედ მას სურს ადამიანს ადამიანობა დააკარგვინოს. რაც უფრო ავადაა ადამიანი, მით უფრო მაღალი რანგის ადამიანია იგი.

სათნობა და ჯანმრთელობა ნაფტამ არარელიგიურ კატეგორიებად მონათლა. მისი აზრით, რელიგიას არაფერი ესაქმება გონიერებასთან და ზნეობასთან, რადგან მას სიცოცხლესთან არანაირი კავშირი არ აქვს. სიცოცხლე, ეკლესიის აზრით, ისეთ პრინციპებს ეფუძნება, რომელთაგან ნაწილი შემეცნების თეორიას და ნაწილი კი მორალის სფეროს განეკუთვნება. პირველ პრინციპში შემავალი ცნებებია: -დრო, სივრცე და პირობითობა, მეორეში კი -საზრისი და ზნეობა. ყველა ეს ცნება, არა თუ უცხოა რელიგიისთვის, არამედ მათ ეკლესია მტრულადაც კი ეკიდება, ვინაიდან სწორედ ეს ცნებები შეადგენენ სიცოცხლეს, ჯანმრთელობას, ეთიკას, სათნობას და სიცოცხლისუნარიან ბურჟუაზიულობას, რაც აბსოლუტურ წინააღმდეგობაში მოდის რელიგიასთან.

ზნელი შუა საუკუნეების მოტრფიალე და მეხოტბე ნაფტასთვის, სიკვდილზე მოსაზრებებიც სწორედ რომ იმდროინდელია, როდესაც სიკვდილი თავისი მისტიკური არსით შიშის ზარს სცემდა ადამიანს და იდუმალი ძრწოლვით იყო გარემოსილი.

ნაფტა მოითხოვს დამნაშავეს სიკვდილით დასჯას, რადგან, მისი აზრით, ვინც მოაკვდინა, ისიც უნდა მოკვდეს. ადამიანი, რომელიც საკუთარს სიცოცხლის საამებლად სჩადის მკვლელობას, მან საკუთარი სიცოცხლით უნდა აგოს პასუხი. ჰუმანისტი სეტემბრინი კი სიკვდილით დასჯის გაუქმების მოთხოვნით გამოდის და არგუმენტებად მოჰყავს სასამართლოს მიერ დაშვებული შეცდომების დროს უდანაშაულო ადამიანების დასჯის ფაქტები. მას სწამს, რომ ადამიანის გამოსწორება შესაძლებელია მისთვის კიდევ ერთი შანსის მიცემით.

ნაფტას ეს სისხლის წყურვილი მისი ღრმა ბავშვობიდან მოდიოდა. მის აღზრდასა და განათლებაში ორი რადიკალურად განსხვავებული სფერო შეერთდა:

ებრაული და იეზუიტური. გადატანილმა გაჭირვებამ, ასკეტური ცხოვრების წესმა, რაც მის ბუნებასა და სულს ასე ესაღბუნებოდა, და ამასთანავე თანდაყოლილმა უდიდესმა ნიჭმა და მეამბოხის შეუგუებელმა ბუნებამ, ჩამოაყალიბა ის იმ ადამიანად, რომელმაც თავისი გენია მხოლოდ ბოროტების თესვასა და გავრცელებას მიუძღვნა. იგი ცდილობს ახალგაზრდების დაექვევას, რომ მათი აკადემიური ზნეკეთილობა და პატივმოყვარეობა იდეებისაგან გამარცვოს, ზნეობრივად კიდევ უფრო დააუძღვროს: „...თუკი ჩვენ, როგორც აღმზრდელები, ეჭვს ვთესავთ... მშვენივრად ვიცით კიდევ, რასაც ჩავდივართ, მხოლოდ რადიკალური სკეფსისიდან, მორალური ქაოსიდან შეიძლება იშვას კატეგორიული აუცილებლობა, წმინდა ტერორი, ეპოქას რომ სჭირდება“(21,536). („...Wenn wir als Erzieher den Zweifel stiften... so wissen wir wohl, was wir tun. Nur aus der radikalen Skepsis, dem moralischen Chaos geht das Unbeding hervor, der heilige Terror, dessen die Zeit bedarf“ 106,989).

3. კურცკეს მოსაზრებით, ნაფტას სახე რომანში კონსერვატორული რევოლუციის წინააღმდეგობრივი იდეოლოგიების განსახიერება: „Generell ist Naphta eine Gestaltung der widersprüchlichen Bestrebungen der „konservativen Revolution“. Dort spielen viele seiner Grundgedanken eine Rolle: das „Reich“, der universalistische christliche Gottesstaat des Mittelalters, der Kommunismus, das Ende des bürgerlich-liberalen Zeitalters, schließlich Terror, Disziplin und eiserner Gehorsam“(85,209).

ნაფტას ბუნების ბოროტ მხარეს კარგად ხედავს სეტემბრინი. იგი ახალგაზრდებს და, განსაკუთრებით, კასტორპს მოუწოდებს განერიდოს მას. იგი პასუხისმგებლობას გრძნობს და თავს ვადებულად თვლის, გაფრთხილოს ახალგაზრდები იმ სულიერ საშიშროებაზე, რაც მათ მოელით ამ კაცთან ურთიერთობისას, რომლის ფორმა არის ლოგიკა, არსი კი არეულობა. სეტემბრინის მოსაზრებით, ნაფტა ძალიან ჭკვიანი კაცია, რაც მასთან პაექრობის დიდ სურვილს აღუძრავს. მით უფრო მიმზიდველია ეს კამათი რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებების გამო, თუმცა მის შეხედულებებს „გონჯი ნაფტა“ ვეღარ შეარყევდა. სულ სხვა ზეგავლენას მოახდენდა ის ჯერ კიდევ გამოუწრთობ და გამოუცდელ ახალგაზრდებზე, მათ გონსა და სულს ბევრ ვნებას მოუტანდა ნაფტას ნახევრად ფანატიკური და ნახევრად ბოროტული სოფისტიკა.

ჰანს კასტორპიც არ იყო ნაფტას იდეებისა მოსაზრებების მომხრე. განსაკუთრებით დაინტერესდა იმ ფაქტით, რომ ნაფტა, რომელიც ასე გულმოდგინედ ქადაგებდა ფულის სიმუღვის და კაპიტალის დაგროვების წინააღმდეგ ილაშქრებდა და მას „ჯოჯოხეთის სახმელს“ უწოდებდა, თავად ასეთი ფუფუნებით ცხოვრობდა. სექტემბრინიმ აუხსნა, რომ ეს იეზუიტთა ორდენის დამსახურება იყო, რომლის წევრიც ნაფტა გახლდათ. იგი, მათი წესდების მიხედვით, თვითონ ღარიბი იყო, მაგრამ სამაგიეროდ ორდენს ჰქონდა აურაცხელი სიმდიდრე და თავის წევრებს მოვლა-პატრონობას არ აკლებდა.

სექტემბრინის დახასიათებით ნაფტა ავხორცი კაცია. ავხორციულია მისი ნააზრევი, რადგან მფარველად სიკვდილი ჰყავს, ხოლო სექტემბრინის მოსაზრებით-სიკვდილი უკუღმართი ძალაა, რადგან იგი, ზნეკეთილობის, პროგრესის, შრომისა და სიცოცხლის წინააღმდეგაა მიმართული და მისი, როგორც აღმზრდელის, ვალია დაიფაროს ახალგაზრდების გონი და სული.

რომანის ქვეთავის: „Operations spirituales“ ძირითადი არსი არის დიდი კოლოქვიუმი, რომელიც ნაფტამ ჯანმრთელობასა და ავადმყოფობას მიუძღვნა და რომელიც ახალგაზრდებზე და, კერძოდ, კასტოპზე ზემოქმედების მიზნით ჩატარდა. ეს ემსახურებოდა პედაგოგიურ მიზანს: „[...]ორივეს სურდა სინათლის მაძიებელი ახალგაზრდების დამყოლი სული დაემუშავებინა“ (21,191). („[...]um die Bildsamkeit lichtsuchender Jugend zu bearbeiten“ 106,661).

საინტერესო საკითხად მივიჩნევთ, თუ რამ გამოიწვია თავად თომას მანის ინტერესი ნაფტას თემა-მოტივისადმი. სავარაუდოა, რომ ეს განაპირობა ნაფტას ბუნების კომპლექსური სირთულის ჩვენების სურვილმა.

1934 წლის ოცდაათ იანვარს პიპერ ჰაულ ზაგავესადმი მიწერილ წერილში თომას მანი აღნიშნავდა, რომ ნაფტა და სექტემბრინი გამოგონილი პერსონაჟებია. მას ცხოვრებაში არასოდეს შეხვედრია კომუნისტი იეზუიტი, თუმცა მან ამ თვისებების გაერთიანება შესაძლებლად მიიჩნია, რის შედეგადაც შეიქმნა ნაფტას ეს სულიერად ჩაკეტილი სახე. ეს ორი პერსონაჟი შეიქმნა მათსავე ურთიერთდამოკიდებულებიდან: ერთი მხრივ, ხალისიან-ჰუმანური და, მეორე მხრივ, ასკეტურ-ძალადობრივი ხასიათი ავსებს ერთმანეთს. „Die Figuren des Settembrini und des Naphta sind so gut wie

frei erfunden; nur leichte Anhaltspunkte bot die menschliche Wirklichkeit. Der kommunistische Jesuit ist mir wirklich nie vorgekommen, aber dass die Mischung möglich und plausibel ist, scheint mir das geistig sehr geschlossene Weltbild des Herrn Naphta zu beweisen. Die menschliche Charaktere der beiden „Emissäre“, zu denen, wie gesagt, entfernt andeutende Vorbilder meinen Weg gekreuzt hatten, ergeben sich aus ihren Gesinnungen, der heiter-humanen des Einen, der asketisch-gewalttätigen des Anderen. Oder, besser gesagt: sie stimmen damit überein, fügten sich phantasiemäßig damit zusammen. Dann zuerst und zuletzt war es mir doch um Menschendarstellung zu tun, und was im Besonderen Herrn Settembrini betrifft, so wäre er gewiß nicht er selbst, ohne seine Gesinnungen; aber er selbst ist doch wichtiger und amüsanter als diese“ (94,119).

1927 წლის თვრამეტ აპრილს თომას მანი ჰანს კროიცს წერდა, რომ ის არ არის დარწმუნებული სეტემბრინის იდეოლოგიის გამარჯვებაში, ნაფტას იდეოლოგიის წინააღმდეგ, რადგან სამყაროში უფრო მეტი „ნაფტა“, ვიდრე „სეტემბრინი“. თუმცა გერმანიის „ოცნება“ არც ლიბერალიზმი, არც ფაშიზმი და არც ბოლშევიზმია, არამედ ჰუმანიზმი: „... Daß Settembrini siegt, möchte ich nicht sagen. Es kommt Ihnen so vor, weil er menschlich so sehr sympathischer ist, als sein Gegner und echte pädagogische Liebe hat. Aber es siegt nicht bei Hans Castorp, der sich vieles gegen seine Welt „vorbehält“ und seine Ideen siegen im Kriege ja auch nur scheinbar, denn heute ist viel mehr „Naphta“ in der Welt, als „Settembrini“. In dem Buchen und in das kleinen Deutschen Traum und Ahnung ist aber etwas, was über sie beide hinausgeht, („Schnee“, das Herzstück des Roams) ein Menschentraum,-um nicht zu sagen: eine Humanität-, von dem es sich in Deutschland vielleicht noch immer am besten träumt läßt, das weder Liberalismus noch Faschismus und Bolschewismus ist, und worauf sich, wie wir hoffen mögen, Europa eines Tages besinnen wird“ (94,97).

სეტემბრინისა და ნაფტას მხატვრული სახეები და მათი იდეოლოგია რომ კონკრეტული ხასიათისაა, ამას თავად თომას მანი 1930 წლის თხუთმეტ მაისს, ფრიც ბალინისადმი მიწერილ წერილში მიუთითებს, სადაც აღნიშნავს, რომ სეტემბრინიცა და ნაფტაც რადიკალი ექსტრემისტები არიან, ხოლო მათი დისკუსიები ხშირად ანტიადამინური ხასიათისაა, თუმცა ისინი არ გამოხატავენ თავად ავტორის

მოსაზრებებს: „Woran Sie Anstoß genommen haben und wohl Anstoß nehmen mußten, ist eben nur der radikale und überpointierte Charakter der Diskussion zwischen Naphta und Settembrini, die ja beide Extremisten sind und alles auf eine lebenswidrige Spitze treiben. Das ist kritisch ausgedrückt, in gewissen Erwägungen, die Hans Castorp darüber anstellt. Aber indirekt ist in gewissen Äußerungen des Herrn Settembrini sogar auf den unpolitischen reinen Charakter speziell der deutschen Freimaurerei hingewiesen, allerdings im tadelnden Sinn, wie es ja in seiner geistigen Rolle liegt. Aber die Meinung des Autors ist das nicht.“ (94,108).

ბუდაპეშტში 1935 წლის ოცდარვა იანვარს, პეტერ ლოიდისადმი მიცემულ ინტერვიუში თომას მანი აღნიშნავს, რომ ის, როგორც ავტორი, მიუკერძოებელია, თუმცა ამკარაა, რომ მწერალს სეტემბრინი თავისი პოზიციებით უფრო ესიმპატიურება, ვიდრე ნაფტა. „...Wenn ich den „Zauberberg“ heute schreiben würde, würde ich, glaube ich, genauso schreiben, obwohl mir Settembrini immer sympatischer war, wenn auch Naphta ihm gegenüber oft Recht hatte...“ (54,214).

ნოდარ კაკაბაძის მოსაზრებით, ნაფტას შეხედულებები რომანში განაპირობა პირველი მსოფლიო ომის დროს გაჩენილმა მოსაზრებებმა, ხოლო სეტემბრინი კი მწერლის ომის შემდგომი შეხედულებების განსახიერებაა რომანში (5,81), რადგან პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ თომას მანის შეხედულებები რადიკალურად შეიცვალა და იგი გადაიხარა ჰუმანისტი და „რაციოს“ მეხოტბე სეტემბრინისკენ.

ევა ვესელი თავის ნაშრომში: „Der Zauberberg als Chronik der Dekadenz“ („ჯადოსნური მთა“ როგორც დეკადანსის ქრონიკა) მიუთითებს, რომ რომანში საოცრად სწრაფად იცვლება მოვლენები, რომლებიც ავტორის პოლიტიკურ შეხედულებების ცვლილებების პარალელურად ვითარდება. ამ ფაქტს ასახავს ნაწარმოების მესამე თავში „ბატონი ალბინის“ თვითმკვლელობის მცდელობის სცენა, სადაც პირველად იქნა რომანში თვითმკვლელობაზე ყურადღება გამახვილებული, რომელიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს ნაფტა-სეტემბრინის დუელის დროს, როდესაც ნაფტა თავს იკლავს და ამისათვის იყენებს ბატონი ალბინის ცნობილ იარაღს.

ნაფტას თვითმკვლელობა, მისი ნიჰილიზმი ერთგვარად ნიცშეს ანტითეზაა, რომელმაც ასევე, თავის მხრივ, სძლია ვაგნერის ზეგავლენას. „Naphta wird somit zu einem Schreckbild, das für die völkische Bewegung und den deutschen Faschismus, den Thomas Mann 1925 als „romantische Barbarei“ bezeichnet, aber auch für linke Radikalismen steht“(156,148).

რომანის ერთ-ერთი საინტერესო თემა-მოტივია მინჰერ პეპერკორნი. მისი დიდი და „მეფური“ ფიგურა საოცარ ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებაზე და კასტორპზე-„ძნელად აღსაზრდელ მოწაფეზე“.

პეპერკორნის მხატვრულ სახეს საფუძვლად უდევს „სიცოცხლის ფილოსოფია“, იგი „საქმის“ კაცია, რომელიც, მიუხედავად ბევრი დადებითი თვისებისა და სიცოცხლის სიყვარულისა, ვერ ხდება ჰანს კასტორპისათვის მისაბამი მაგალითი. მან, ისევე როგორც ბევრმა სხვამ, ვერ შეძლო გაერღვია ჯადოსნური მთის მაგიური ზღვარი და თავი დაეღწია ამ „სამოთხედ“ წოდებულ „ჯოჯოხეთითისაგან“.

მინჰერ პეპერკორნის ფიგურა რომანში მრავალმნიშვნელოვანია. მას რომანის მთელი ოთხი თავი უწყვეტად ეთმობა. ჰერმან კურცკე სვამს კითხვებს - სწავლობს თუ არა რაიმეს კასტორპი ახალი მენტორისგან, თუ ის მის ცხოვრებაში ერთ ეპიზოდად რჩება მხოლოდ? ის ანგარიშგასაწევი პიროვნებაა, თუ მხოლოდ კარიკატურა? („Lernt Hans etwas durch diesen neuen Mentor oder bleibt auch Peeperkorn eine folgenlose Episode? Ist er als Persönlichkeit ernst zu nehmen oder ist er eine Karikatur?“ 85,211).

რომანში სტრუქტურის თვალსაზრისით პეპერკორნის თემა-მოტივს ორმაგი მნიშვნელობა აქვს, პირველია ის, რომ „თოვლის“ ეპიზოდის შემდეგ სექტემბრინისა და ნაფტას თემა-მოტივებმა თავისი მნიშვნელობა ამოწურეს, რის გამოც ახალი მენტორის შემოყვანა გახდა საჭირო. მეორე- კლავდია შოშა უნდა დაბრუნებულიყო ბერგჰოფში, მაგრამ მარტო არა.

პეპერკორნი საქმის კაცია, ამიტომ იგი არ მეტყველებს. მისი საუბარი შედგება აბსოლუტურად აზრსმოკლებული სიტყვებისაგან, დაუმთავრებელი წინადადებებისაგან და, რაც მთავარია, ჟესტიკულაციისაგან, რაც უდიდეს გავლენას ახდენს მსმენელზე და ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს პეპერკორნმა ძალიან

მნიშვნელოვანი რამ თქვა. სწორედ ამ ჟესტიკულაციის გამო ამ „გამოჩერჩეტებულ ბერიკაცს“ სეტემბრინი მსახიობს ადარებს კასტორპთან კამათში. ის გამოთქვამს შიშს, რომ კასტორპი ნიღაბს ეთაყვანება, რაც ახალგაზრდას კერპთაყვანისმცემლობამდე მიიყვანს. სეტემბრინისათვის მსახიობი არის ადამიანი, რომელსაც კეისრის, ბეთჰოვენის, გოეთეს თავები ასხია, მაგრამ როგორც კი პირს გააღებს, მაშინვე აშკარა ხდება მისი უბადრუკობა.

კასტორპისათვის კი ეს „მეტოქე“, რომლისადმი მხოლოდ სიძულვილს და მტრობას უნდა გრძნობდეს, მეფური ადამიანია, რომელიც ყველას „ჯიბეში ჩაისვამს“. ამას პეპერკორნი ვერც გონის დახმარებით გააკეთებს და ვერც ძალის, თუმცა ჰანსის მოსაზრებით, დიდი ძალის პატრონი და მრიხანე პიროვნებაა. მინჰენ პეპერკორნი მისტიკური ძალის პატრონია, მისტიკური ძალა სულიერში გადადის და პირიქით, ამიტომ ცნებები სისულელე და გონიერება, რაზეც კასტორპი ასე მჭერმეტყველურად მსჯელობს, ერთმანეთისგან ძნელი გასარჩევია. ყველაფერი ამის ასახსნელად კი შეიძლება გამოვიყენოთ ერთადერთი სიტყვა „პიროვნება“: „პიროვნება...ეს გახლავთ საიდუმლო, რომელიც სისულელისა და გონიერების მიღმა მდებარეობს...პიროვნება ხომ თავად დადებითი ფასეულობაა...სისულელესა და გონიერებაზე დადებითი მაინც ხომ არის, უაღრესად დადებითი, აბსოლუტურად დადებითი, ისევე როგორც სიცოცხლე, ერთი სიტყვით: სიცოცხლის ერთ-ერთი ფასეულობათაგანია...“ (21,367-368). („...Persönlichkeit...als ein Mysterium, das über Dummheit und Gescheitheit hinausliegt...so ist die Persönlichkeit am Ende doch auch ein positiver Wert...positiver als Dummheit Gescheitheit, im höchsten Grade positiv, absolut positiv, wie das Leben, kurzum: ein Lebenswert...“106,826-827).

კასტორპისათვის მისი ახალი მენტორი, პეპერკორნი, გრძნობისა და ცხოვრების კაცია. მის თვალში პეპერკორნს მომადლებული აქვს ტალანტი, რაც სისულელესა და გონიერებას აღმატება და სწორედ ეს აძლევს მას იმ მისტიკურ ძალას, რომლის დახმარებითაც მის გვერდით გონი კარგავს თავის ძალას.

პეპერკორნი სეტემბრინის და ნაფტას უაღრესი მოწიწებით ექცეოდა. პეპერკორნი რაღაც მაგნიტური ზემოქმედების წყალობით ყოველთვის ჩრდილავდა კამათს, ის კამათს ისეთ ძალას უპირისპირებდა, რომ პაექრობა უფერულდებოდა და

კინდებოდა. ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ომი „მაშტაბის“ იდუმალი, ბუნდოვანი ძალის მაგნიტიზმთან შეჯახებისას ძალას ჰკარგავდა. მოპაექრებს დიახაც უნდოდან გონს ეს „მეფური“ პიროვნება გაენეიტრალდება და კასტორპის თვალში მისი „უსუსურება“ და „არარაობა“ დაემტკიცებინათ, მაგრამ თვითონ გონი გამოდიოდა განეიტრალებული და ამ ამბავს ჰანსი გაოცებითა და ცნობისმოყვარეობით შესცქეროდა. მინჰერის იდუმალი მიზიდულობის ძალა ყველაფერს სჯაბნიდა, ყველაფერი ქრებოდა მის ირგვლივ, ეს იყო მისტერია. მინჰერ პეპერკორნი კი თავისი შუბლადადარული, მეფური ნიღბითა და სიმწრით გახეული პირით ორივე უკიდურესობას აერთიანებდა, ეს უჭკუო ბერიკაცი, ეს მბრძანებელი ნული ერთიც იყო და მეორეც. „...ეს მობარბაცე მისტერია მაღლა იდგა არა მარტო სისულელესა და გონიერებაზე, არამედ იმ მრავალ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენესაც ზემოდან დასცქეროდა, სეტემბრინი და ნაფტაც რომ იშველიებდნენ, რათა, აღმზრდელობითი მიზნით მაღალი ძაბვა გამოემუშავებინათ“ (21,378). („...dies torkelnde Mysterium, das offenkundig nicht über Dummheit und Gescheitheit allein, das über soviel andere Oppositionen noch hinaus war, die Settembrini und Naphta beschworen, um zu erzieherischem Behufe Hochspannung zu erzeugen“106,836).

პეპერკორნის ეს მეფური ორსახოვნება ერთი შეხედვით აღმზრდელობით გავლენას არ ახდენდა, მაგრამ მასთან ურთიერთობა მაინც ძალიან სასარგებლო იყო განათლებას დაწაფებული ჰანსისათვის. კასტორპი ადარებს გონსა და გრძნობას, იგი ხედავს, რომ გონის ადამიანი მხოლოდ სულიერ სფეროში და კამათშია ძლიერი, მაშინ როცა გრძნობისა და ცხოვრების ადამიანი იმორჩილებს არა მხოლოდ საზოგადოებას, არამედ თვითონ გონს. კასტორპი ხედავს, რომ როცა გონებამახვილობისა და ზემთაგონების ნაცვლად წინა პლანზე საქმე, მიწიერი და პრაქტიკული ამბები მოდის, მბრძანებლური ბუნების ადამიანები თავიანთ უპირატესობას ავლენენ, გონი იჩრდილება. სამეფო კვერთხი ცხოვრების ადამიანს რჩება, ის მბრძანებლობს და განაგებს ყველაფერს.

პეპერკორნს სიტყვიერ ბრძოლას საქმე ერჩია. კამათის დროს ის თითქმის იტანჯება, მაგრამ მას სტანჯავს არა პატივმოყვარეობა, რაც კასტორპის მოსაზრებით,

სიდიადისთვის უცხოა, არამედ ეს არის „შიში“ მისთვის უცნობ სფეროსთან მიახლოებით რომ არის გამოწვეული. კასტორპის მახვილ თვალს არც ეს გამოპარვია.

პეპერკორნი აბსოლუტურად ბუნებრივ ინსტიქტებს მინდობილი ცხოვრების ადამიანია, ამიტომაც ადარებს ის თავს არწივს, იუპიტერის ფრინველს, ფრინველთა მეფეს, ცის ლომს, რომელიც მობრიალე მახვილი თვალებით ზვერავს მიდამოსა და მსხვერპლს, რომელსაც მისი მახვილი და ბასრი ჭანგებით თავს უნდა დააცხრეს. პეპერკორნის ყველა გადაწყვეტილებაში იგრძნობოდა ეს მსგავსება, ყველა ნადიმს, რომელსაც ის უძღვებოდა ბერგჰოფს გარეთ ცის ლომის მეფური ხელი ემჩნეოდა. იგი ბუნების დიდი და ძლიერი შვილია და ამასთანავე ის ცდილობს დაიმორჩილოს და შეეჯიბროს თვითონ ბუნებას, თუმცა აქ მწარე კრახს განიცდის, რაც განსაზღვრავს კიდევ მის ბედს. ამ დამარცხებით გაწამებული და უძლურების შიშით დათრგუნული პეპერკორნი თავს განაჩენს თვითონ გამოუტანს, რაც ძალიან ჩვეულებრივი, ბუნებრივი და მოსალოდნელია. პეპერკორნი თავისი შიშის დათრგუნვას სასმელით ცდილობს. მისი აზრით, „ადამიანი ღვთაებრივია იქამდე, სანამ სიყვარულის უნარი შეწევს“ (21,397). („Der Mensch ist göttlich, sofern er fühlt“ 106,854). ადამიანი თავადაა ღმერთის სიყვარული და თუკი ადამიანს გრძნობამ უმტყუნა, პეპერკორნისთვის ეს არის მარცხი, კოსმიური კატასტროფა და გაუგონარი საშინელება. სწორედ ეს მარცხია პეპერკორნის დიდებულებას ასე რომ ანადგურებს.

ჩანჩქერის ეპიზოდი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდია პეპერკორნის ბერგჰოფური ცხოვრებიდან. ეს არის ადამიანის უკანასკნელი გაბრძოლება ბუნების წინააღმდეგ. რომანში ჩანჩქერის სცენა ნათლად აჩვენებს, თუ რა ამაოა ადამიანის ჭიდილი ბუნების გარდაუვალ კანონებთან. რა ძნელია შეეგუო მარცხს, რომელიც ასევე გარდაუვალია, ისეთი მეფური დიდებულებისთვის, როგორც პეპერკორნია. მხოლოდ თვითმკვლელობით ცდილობს იგი სირცხვილის თავიდან აცილებას, რადგან იგი, მისი აზრით, ღვთის თვალში უკვე გრძნობადაცლილი, ღვთის შემარცხვენელი უძლური ბერიკაცია და თავისი სიკვდილით უნდა გამოისყიდოს ეს შეცოდება.

ჰერმან კურცკეს აზრით, პეპერკორნი არაა „პიროვნება“, ის მხოლოდ ასეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რომანში მას აკისრია ფუნქციები, რომ სექტემბრინი და

ნაფტა „ჯუჯებად“ წარმოაჩინოს, შოშას მავნე ზეგავლენა გაანეიტრალოს და კასტორპის გაძლიერებას შეუწყოს ხელი, მაგრამ რომანის ბოლოს ის არაფერს ამბობს. „Er ist nur eine Spielmarke des Romans, die Hans Castorp geschickt einzusetzen weiß“ (85,212). ჰერმან კურცკეს ამ მოსაზრებას ვერ გავიზიარებთ იმ თვალსაზრისით, რომ თავად თომას მანი პეპერკორნს შემდეგნაირად ახასიათებს: „...Er hat nebenbei auch eine symbolische Bedeutung. Er verkörpert die deutsche Kraftverschwendung. Denken Sie an den Dreißigjährigen Krieg, denken Sie auch an den Weltkrieg“ (54,79) (...ის სიმბოლურად გამოხატავს ოცდაათწლიანი ომისა და ასევე პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ დაუძლურებულ გერმანიას). ავტორს სურს რომანში სექტემბრინისა და ნაფტას იდეების წინააღმდეგ პეპერკორნის პერსონაჟის სახით ბუნება დააყენოს.

თომას მანისათვის პეპერკორნის ფიგურა-ტრაგიკულია. იგი პეპერკორნის თემა-მოტივში ხედავს ომებით დაუძლურებულ გერმანიას, რომლის კრაზიც გარდაუვალია. თომას მანის ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით მიგვაჩნია, რომ პეპერკორნის სადღეგძელო ჩანჩქერთან ეს არის დაუძლურებული გერმანიის მიმართვა „ჰინაჰამი“ ევროპისადმი, რომელიც შეუსმენელი დარჩა და ამიტომ „ბებერი“ გერმანიის ბედი გადაწყვეტილია.

ეკჰარდ ჰეფტრიხის აზრით, „ჩანჩქერის“ სცენა არის სიყვარულის აპოთეოზი. ტრაგიკული დასასრული გამორიცხავს პაროდისა. „Dort, wo die Tragödie des deutschen Tonsetzers endet, dessen Seelenschicksal mit dem Schicksal des Vaterlandes verbunden wird, ist keine parodische Umkehr und Vertauschung mehr möglich.“ (65,229).

მიშელ ნოიმანი თავის კომენტარებში „ჯადოსნურ მთის“ შესახებ მიუთითებს: იმისთვის რომ თომას მანს პეპერკორნის ფიგურა, როგორც „აბსოლუტურად პოზიტიური“ და გონებისგან დისტანცირებული „ცხოვრების ნება“, უფრო პლასტიკურად გადმოეცა, ავტორმა გამოიყენა მითოლოგიური ფიგურები: დიონისე და ქრისტე. ორივე ფიგურა თავის თავში აერთიანებს სიცოცხლესა და სიკვდილს, წარმართ მღვდელსა და გატანჯულ მამაკაცს (129,140).

პეპერკორნს უყვარს ცხოვრება, ლხინი, ნადიმები, ხმაური, მითოსი და ბუნება. ამ პერსონაჟს საფუძვლად უდევს „სიცოცხლის ფილოსოფია“. ნადიმის სუფრას, რომელიც პეპერკორნმა გამართა ბერგჰოფში, თორმეტი კაცი უჯდა. ჰერმან კურცკეს

მოსაზრებით, ეს არის სცენა ბიბლიიდან, იესო ზეთისხილის მთაზე. როდესაც დაღლილობისგან, უმეთვალყურეოდ დარჩენილმა „მოწაფეებმა“ მიძინება დაიწყეს, პეპერკორნმა მაშინვე ბიბლიიდან მოიყვანა თანამესუფრეების გასამხნეებლად ადგილი, როდესაც ზეთის ხილის მთაზე სალოცავად წასულ იესოს მისი მოწაფეები დაძინებულნი დახვდნენ: „...და მოვიდა კუალად და პოვნა იგინი მძინარენი, რამეთუ იყვნეს თუალნი მათნი დამძიმებულ. მაშინ მოვიდა მოწაფეთა თანა და ჰრქუა მათ: დაიძინეთ ამიერითგან და განისუენთ. აჰა ესერა მოახლოვებულ არს ჟამი[...]“ (21,346). („...Und kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs, Und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe die Stunde ist hier[...]“ 106,806).

ამ მონაკვეთში ნათლად ჩანს პეპერკორნის მსგავსება იესო ქრისტესთან, რომელიც თავისი მოახლოებული ჟამის წინ ნადიმობს თორმეტ მოწაფესთან ერთად და პეტრესა და მის მოციქულებს სიფხიზლისკენ მოუწოდებს ზეთისხილის მთაზე.

ასევე საინტერესო პარალელი არის გავლებული ავტორის მიერ, როდესაც იგი პეპერკორნს „მთვრალ ბახუსს“ ადარებს კასტორპის ცნობიერებაში: „...განა მთვრალი ბახუსიც ასე არ ეყრდნობოდა თავის თავგამოდებულ მიმდევართ, მაგრამ მის ღვთაებრიობას არა აკლდებოდა რა და, საერთოდ, ეტყობა, მთავარია ვინ თვრება, პიროვნება თუ არარაობა“ (21,340). („Auch Bachus selbst, dachte Hans Castorp, stützte sich betrunken auf seine enthusiastischen Begleiter, ohne darum an Gottheit einzubüßen, und im höchsten Grade kam es darauf an, wer betrunken war, eine Persönlichkeit oder ein Leineweber“ 106,800).

პეპერკორნის სახე რომანში უფრო მეტად სიცოცხლის ფილოსოფიის კრიტიკოსია, ვიდრე ანტიინტელექტუალური მქადაგებელი. ყოველივე ამან კი კასტორპის „გათავისუფლებას“ შეუწყო ხელი: „Nicht die Irrationalität des Persönlichkeitsmysteriums ist deshalb das Ergebnis der Peeperkorn-Teile, sondern Castorps relatove Unabhängigkeit: seine Befreiung vom Sorg der Uniform, seine Wendung vom Du zum Sie, gegenüber Clawdia, der Autoritätsverlust von Naphta und Settembrini“ (85,212).

ჰანს ვისლინგის მოსაზრებით: დიონისესა და ქრისტეს სახის გაერთიანება ნიცშეზე მიუთითებს: „Die Vereinigung von Dionysos und Christus weist auf Nietzsche, der seine letzten Briefe mit „Dionysos“ und „Der Gekreuzigte“ unterzeichnet hat“ (158,417).

ვისლისნგის ამ მოსაზრებას სრულიად ვეთანხმებით და ასევე მივიჩნევთ, რომ ძალიან აშკარაა ნიცმეს გავლენა თომას მანის რომანზე პეპერკორნის და ნაფტას სახეების შექმნისას.

პეპერკორნი ეს არის ცხოვრების ადამიანი, რომელიც ინსტიტუტებითა და ბუნების კანონებით ცხოვრობს. მისთვის უცხოა გონი და მსჯელობის სამყარო. ის საუბრობს მოკლედ, გაურკვეველად და ძირითადად ჟესტიკულაციით, რითაც მხოლოდ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს რამე მნიშვნელოვანი ეთქვას, მაგრამ მას არც ჭირდება საუბარი, მისი მეფური დიდებულება ვერ ეგუება ვერაფერს, რაც არამატერიალურია. ის ბუნებასავით მოულოდნელად ცვალებადი ხასიათისაა, თითქმის სრულიად უმიზეზოდ შეიძლება საშინლად აბოზოქრდეს, განრისხდეს, მაგრამ ასე მოულოდნელად დამშვიდდეს და დააცხროს მძვინვარება.

როგორც ამ თავის დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომანის პერსონაჟები, ანუ მუსიკალური თემა-მოტივები გარდა იმისა რომ რეალური პიროვნებები არიან, ისინი ამავდროულად აგრეთვე გარკვეული იდეის მატარებლებადაც გვევლინებიან. სწორედ ასეთია თავისი არსითა და მთავარ თემა-მოტივზე, ჰანს კასტორპზე, ზეგავლენის თვალსაზრისით კლავდია შოშას თემა-მოტივი.

კლავდია შოშა იმ პერსონაჟთა (ანუ თემა-მოტივთა) რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც ზემოქმედება იქონიეს ჰანს კასტორპზე. მართალია, შოშა თავისი ბიოლოგიურ-ფიზიკური მდგომარეობით სიკვდილისკენაა მიდრეკილი, მაგრამ სწორედ იგი იწვევს კასტორპის გრძნობად-ხორციელ აღტკინებას. მისი ტრფობა კლავდია შოშასადმი სხვა არაფერია, თუ არა იმ სფეროსადმი სიმპათია, სადაც ადამიანს ყოველგვარი პასუხიმგებლობა ეხსნება, ეხსნება ბიურგერული ცხოვრების წესის ყველა მოვალეობა.

რომანში კლავდია „მარადქალურობის“ სიმბოლოს განასახიერებს. ის არის „femme fatale“. შოშა იზიდავს და ნუსხავს მამაკაცებს, თუმცა, რადგან იგი სნეულია, არ შეუძლია ადამიანის გვარის გაგრძელება, დედობისთვის გამოუსადეგარია. მისი მიმზიდველი ქალური ფორმები ზოგადქალურ არსს ხსნის.

ფრაუ შოშას დაუდევარი თავდაჭერა, კარის მოჯახუნება, მოურიდელები მზერა, შემპარავი ნაბიჯები, ცხოვრებისა და დროის მფლანგველობა მის ავადმყოფობასთან

არის დაკავშირებული. მას თავისუფლება უყვარს, იგი დამოუკიდებლობის სურვილითაა შეპყრობილი და მიუხედავად იმისა, რომ მძიმე ავადმყოფია, უყვარს სიცოცხლით სავსე ცხოვრება. როგორც თვითონ აღნიშნავს: „თავისუფლება მე ავადმყოფობამ მომცა“ (21,520). („C'est la malaisie qui me la red.“106,480). მან იცის, რომ განუკურნებელია და ამიტომ ცხოვრებით ტკბობა, თუნდაც ეს უხამსი ფორმით იყოს გამოხატული, მისთვის სავსებით მისაღებია. შოშას მოსაზრებით, მორალი არ უნდა ვეძიოთ კეთილგონიერებასა და სათნოებაში, კარგ ზნე-ჩვეულებებსა და პატიოსნებაში, არამედ საწინააღმდეგო ქმედებაში. მისთვის თავაშვებული ცხოვრებით თავის დალუპვა ბევრად უფრო მორალურია, ვიდრე თავის დაზოგვა გადარჩენის მიზნით.

სამართლიანად მიგვაჩნია ე. ჰეფტრიხის მოსაზრება, რომელიც ფრაუ შოშას კირკეს ადარებს: „...Kirke in manchen ähnlich und auch als alte Todesgöttin angesehen, furchtbar und schönlosig...“ (65,58). საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ რომანში თავად თომას მანი სექტემბრინის სიტყვებით ამ მსგავსებას ნათლად უსვამს ხაზს. ჩვენის მოსაზრებით შოშას ფიგურა შეიძლება ასევე შეედაროს „ვენუს“ „ტანჰოიზერის თქმულებიდან“. ორივე მითოლოგიური ქმნილება სახიფათოდ მოქმედებს ახალგაზრდებზე, ისინი ბანგით აჯადოვებენ გმირებს და გარე სამყაროსთან კავშირს უკარგავენ (ჰანს კასტორპიც „ისევე როგორც ტანჰოიზერი ვენუსის მთაზე, შვიდი წელი რჩება ბერგჰოფში). რომანში კლავდია შოშას ფიგურა, ავტორის მიერ, დაკავშირებულია აგრეთვე ებრაულ მითოლოგიასთან, როდესაც სექტემბრინი შოშას „ლილიტის“ - ადამის პირველ ცოლს ადარებს, რომელიც ებრაული თქმულების თანახმად აჩრდილად გადაიქცა და სახიფათო გახდა ახალგაზრდა მამაკაცებისათვის, განსაკუთრებით მისი მშვენიერი თმით. ყველა ამ მითოლოგიურ გმირს ერთი საერთო მახასიათებელი ნიშანთვისება აქვს - ისინი რეალურ ცხოვრებას უკარგავენ ახალგაზრდებს. ასეთი „ჯადოს“ ქვეშ ექცევა „ჯადოსნური მთის“ მთავარი გმირიც. შოშას მავნე ზეგავლენა ძალიან დიდია კასტორპზე. კლავდიასადმი ინტერესს მას ქალის ავადმყოფობა და სიკვდილისადმი მიდრეკილება კიდევ უფრო უღვიძებს. ჩვენთვის მისაღებია ე. ჰეფტრიხის მოსაზრება, რომელიც მიიჩნევს, რომ რომანში სიკვდილისა და სიყვარულის განსხეულებას შოშა წარმოადგენს: „Hier oben herrscht

der Tod, und die Liebe ist todverhafter...deren Inkarnation die Chaucha ist“(65,59). მოჯადოვებული კასტორპი უარყოფს ყოველგვარ ბურჟუაზიულ წესს და მორალს. რომანში ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ქვეთავში-„ვალპურგის ღამე“, სადაც სასმელითა და სიყვარულით გათანგული ჰანსი არაფრად აგდებს აღმზრდელის სასოწარკვეთილ, გამოსაფხიზლებელ შემახილებს და მთლიანად გადაეშვება თავდავიწყების მორევში.

„ვალპურგის ღამეს“, როგორც კარნავალის წესი მოითხოვს, კასტორპი იწყებს „შენობით“ საუბარს, რასაც ეწინააღმდეგება დასავლური ცივილიზაციის დაუღალავი მცველი - სეტემბრინი. „შენობით“ საუბარი მისთვის აღმოსავლეთთან ასოცირდება და ბარბაროსულია. კასტორპი „შენობით“ ესაუბრება კლავდიას, ის ქალს „მარადიულად შენობით“ მიმართავდა. ჰ.კურცკეს მოსაზრებით ეს არის „...ein metaphysisches Du“(85,206). კლავდიას ხელმეორედ ჩამოსვლა „ბერგჰოფში“ პეპერკორნთან ერთად არის კასტორპის გათავისუფლება „კირკეს“ მომაჯადოვებელი ტყვეობიდან, ეს არის რომანის მთავარი გმირის მეტაფიზიკურიდან თავის დაღწევა და საზოგადოებისკენ შემობრუნების დასაწყისია.

შომა აღმოსავლეთის შვილია, რის გამოც, ის მუდმივი და დაუფარავი აგრესიის საბაზია სეტემბრინის მხრიდან. თუმცა კლავდიასთან „ძნელად აღსაზრდელი ბავშვისთვის“ „ბრძოლა“ იტალიელს ყოველთვის წაგებული აქვს. სიზმარში, რომელიც სკოლისდროინდელ ამბავს უკავშირდება, კასტორპი ხვდება, თუ ვის აგონებს კლავდიას ყირგიზული, ირიბად გაჭრილი თვალები, ფართო ყვრიმალეები და სასიამოვნოდ მოგუდული ხმა. ეს სიზმარი ჰანსს კასტორპში აღვიძებს ღრმად მიძინებულ და თითქმის დავიწყებულ გრძნობას მისი სკოლელისადმი - პრიბისლავ ჰიპესადმი. კასტორპისათვის თითქოს დრო და ჟამი გაუქმდა მისი გონება გადავიდა „იქ“ და „მაშინ“, ხოლო „აქ“ და „ზემოთ“ მხოლოდ მისი უსულო სხეული იყო დარჩენილი.

კასტორპის სახიფათო გატაცებას კარგად ამჩნევდა არა მარტო მისი „აღმზრდელი“, არამედ უკვე სანატორიუმის მკვიდრნიც, რომლებიც თითქოს ხელს უწყობდნენ ჰანსის გრძნობებს, მაშინ როცა, სეტემბრინი გააღმასებით იბრძოდა შომას მავნე გავლინის წინააღმდეგ.

რომანის ქვეთავში „ფსიქონალიზი“ იმალება გაცილებით ღრმა აზრი, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ზოგიერთი მკვლევარი კასტორპის დამოკიდებულებას სიყვარულისადმი თომას მანის ავტობიოგრაფიაში ხედავს. „Thomas Mann such mit der Liebesgeschichte des „Zauberbergs“ größere Klarheit über sich selbst. Mit dem Namen Pribislav Hippe weist er nur schon Klang nach auf seinen Schulfreund Williram Timpe...“(158,406-407). ამის გარდა სახელი „კლავდია“, რომელიც აუცილებლად აზიური წარმომავლობის უნდა ყოფილიყო, ისე ჟღერს, როგორც „კატია“. „Clawdia soll ja „das Asiatische“ sichtbar machen...Der Name Clawdia klingt an einen anderen an: an Katia.“ (158,407). ვისლინგის მოსაზრებით ამ ყველაფერში მთავარია მხოლოდ ის, რომ რომანში თომას მანი გადმოცემს თავისი გაურკვეველი და გაუცნობიერებელი გრძნობის ისტორიას. კასტორპის მიერ „Liebestod“-ის განცდა „ვალპურგის ღამეს“ შეიძლება შეედაროს „აიდას“ და „ჭლექიან მიმის“ „ბოჰემიდან“ („La Boheme“). შოშას მსგავსი „ბეატრიჩე“ (როგორც მას სექტემბრინი უწოდებს) მამაკაცს არა სამოთხისკენ, არამედ ქვესკნელისკენ მიაქანებს. აქ ზემოთ გამეფებულია სიკვდილი, ხოლო ასეთი სახის სიყვარული სიკვდილის არსის მატარებელია თავის თავში.

შოშას თემა-მოტივი კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით ძალიან რთული თემაა. ამ პერსონაჟში ერთმანეთში გადახლართულია ისეთი თემები, როგორებიცაა, მარადქალურობა, აზიურობა, სიკვდილი, სიყვარული. კასტორპს მასში უყვარს ყველაფერი, ყველა მანკი, რასაც ეს ქალი თავის თავში აერთიანებს. კლავდია ერთგვარად განასახიერებს იმ სფეროს, რომლისკენაც ასეე მიილტვის კასტორპი პატარაობიდან: უმოქმედობა, უპასუხისმგებლობა, ყოველგვარი ბურჟუაზიული წესის დაგმობა, ავადმყოფობა, სიკვდილი და სიყვარულის არაორდინალური ფორმა.

რომანში „ვალპურგის ღამე“ გოეთეს „ფაუსტის“ ასოციაციას იწვევს. სექტემბრინი ამ ღამეს მითოლოგიურ-ალეგორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს. საწყის ეტაპზე ეს აისახება იმ ციტატებში, რომლებიც იტალიელს გოეთეს „ფაუსტიდან“ მოჰყავს. ამით განისაზღვრა ამ ღამით კასტორპის როლიც - ის ფაუსტია. ნიღბოსანი საზოგადოება - ჯადოქრები და კუდიანებია. კლავდია შოშაც კუდიანია. სექტემბრინი თამაშობს გამნმანათლებელი მეფისტოს როლს, მაგრამ ალეგორიულია ის ფაქტი, რომ სიუჟეტს აკლია გრეტხენი. „ფაუსტი“ ეურჩება მის „გზამკვლევს“ და „მეფისტოც“ გოეთეს

„მეფისტოფელივით“ წინამძღოლი კი არა, უფრო კომენტატორია. გოეთეს „ფაუსტის“ სცენა აქ ერთგვარი ალუზიაა: ოდისევსი-კირკე=კასტორპი-ჰიპე.

რომანში მთავარ თემა-მოტივზე ზემოქმედების თვალსაზრისით ერთ-ერთი თემა-მოტივია კასტორპის ბიძაშვილი იოახიმ ციმსენი.

ციმსენის თემა-მოტივი საინტერესოა მრავალი მოსაზრებით: პირველი - იოახიმის სანახავად ჩადის კასტორპი „ბერგჰოფში“, ანუ „ჰადესში“. მეორე - იოახიმი არის გზამკვლევი კასტორპისთვის „ბერგჰოფში“ და ამასთანავე ის არის კასტორპისთვის წინამძღოლი და საყრდენი „ბარისკენ“ მიმავალ გზაზე. მესამე-იგი „ბარის“კაცია. მისი მოწოდება „ჯარისკაცობაა“, რაც აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება ბერგჰოფის წესებსა და ასევე მოდუნებისმოყვარე ჰანსის ხასიათს. ის ერთადერთია, რომელიც შეუპოვრად და დაუცხრომლად მიიწევს ბარში. თუკი საქმისა და გონის კაცების მიხედვით დავახარისხებთ ბერგჰოფის მკვიდრთ, იოახიმი საქმის კაცია. მისთვის უცხოა გარინდება, დროის გაჩერება, უძრაობა. სანატორიუმის შინაგანაწესსაც იგი ჯარისკაცული სიზუსტით ასრულებს. იგი მუნდირისთვისაა გაჩენილი.

ციმსენი ძალიან იტანჯება „აქ ზემოთ“, სადაც ადამიანის დროს საშინლად აგდებულად ეკიდებიან, სადაც სამი კვირა ერთ დღესაც არ უდრის. საოცრად განიცდის დროის ტყუილად ფლანგვას, მაშინ როდესაც მის ასაკში ბარში იმდენ წარმატებას შეუძლია მიაღწიოს, ერთი წლის მანძილზე ბარში იმდენი სიახლე ხდება, ხოლო ის კი იძულებულია „აქ ზემოთ“ დამდგარ წყალში დამყაყდეს და პირში თემომეტრგაჩრილი „ზარმაცი რეგენივით“ ეგდოს. დროის სრული შეგრძნება იოახიმს მხოლოდ თემომეტრის გასინჯვის დროს შეუძლია. ეს პროცესი სიამოვნებს იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ ამ დროს არის შესაძლებელი მიხვდეს ადამიანი, თუ ნამდვილად რა სიგრძისაა წუთი, რამდენ ხანს გრძელდება შვიდი წუთი, თორემ ისე „ბერგჰოფში“ იოახიმის თქმით, კვირის შვიდი დღე თვალსა და ხელს შუა მიფრინავს. ექიმ ბერენსის შენიშვნით, ციმსენი უნიჭო პაციენტი იყო, რადგან სულ ხმლის ქნევასა და „ბერგჰოფიდან“ თავის დაღწევაზე ოცნებობდა. სწორედ ამიტომ რადამანთისი, ანუ ბერენსი ვერ აღუდგა წინ მის მტკიცე გადაწყვეტილებას - დაეტოვებინა მთა,

თუმცა „დეზერტირი“ უწოდა და სრული პასუხისმგებლობა მასვე დააკისრა, უკან დაიხია მისი ნების წინააღმდეგ.

ბარში გამგზავრების სიხარულმა სრულიად შეცვალა სიტყვაძუნწი იოახიმი: „ამიერიდან ყველაფერი შეიცვლებოდა, ცხოვრება თავიდან დაიწყებოდა, თვითონაც შეიცვლებოდა და დროც, ყოველი დღე, ყოველი საათი სიახლეს მოუტანდა. დრო-ჟამს სიღარბაისლე და წონა დაუბრუნდებოდა, ნელა და მძიმედ გავიდოდა ახალგაზრდული წლები“ (21,122). („Er sprach davon, wie neu und erfrischt alles sein werde, das Leben, er selbst, die Zeit-jeden Tag, jede Stunde. Solide Zeit werde er wieder haben, langsam gewichtige Jugendjahre“106,598). სიხარულით სახეგაცისკროვნებული იოახიმი წარმოიდგენდა, თუ როგორ დადებდა ერთგულების ფიცს დროშის წინაშე და, კასტორპის მოსაზრებით, ფანატიკური რწმენით და სიჯიუტით ჩაებლაუჭოს თავისი დროშის ტარს.

იოახიმი იმ თემა-მოტივთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც კასტორპის შემობრუნებას ცდილობს ბარისკენ, თუმცა სხვა გვერდითი თემებისგან განსხვავებით, იგი არაა დაინტერესებული ბიძაშვილის „აღზრდით“ და ასევე, არ სურს „მისი სულის“ მისაკუთრება, ან „ურჩი მოწაფის“ თავისი გავლენის ქვეშ მოქცევა. კასტორპმა მშვენივრად იცის, რომ იოახიმი არის ხიდი, მასა და ბარს შორის და რომ მას უნდა გაჰყვეს, მის გამოწვდილ ხელს ჩაებლაუჭოს, მაგრამ უკან დაბრუნების აზრი იმდენად მიუღებელია მისთვის, რომ აშინებს კიდეც. მისთვის „სამშობლოს“ დატოვება იქნებოდა იმ დიდი პასუხისმგებლობის ღალატი, „მართვის“ მოვალეობის ღალატი, რომელიც აქ, ზემოთ, Homo Dei-დ წოდებული ხატის ჭკვრეტისას ჩაესახა. ამიტომ იოახიმის „გამოწვდილი ხელი“ უპასუხოდ დარჩა.

იოახიმის თემა-მოტივი მეცნიერული კვლევის თვალსაზრისით თითქმის დაუმუშავებელი თემაა. მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იგი უაღრესად საინტერესო პიროვნებაა. თავად თომას მანის მოსაზრებით, რომელიც მან 1925 წლის ოცდაათ ოქტომბერს Berlin Börsen-Courier-ის ჟურნალისტიკაში მიცემულ ინტერვიუში დააფიქსირა, იოახიმი გერმანული ხასიათის მეორე მხარის განსახიერებაა. მისი ფიგურა არ უნდა იქნას გაგებული არც ალეგორიულად და არც სიმბოლურად. „Joachim verkörpert eine andere Seite des Deutschtums. Er soll zwar

keineswegs als symbolische oder allegorische Figur verstanden werden. Doch Symbol und Allegorie fließen immer in die lebendige Gestaltung mit hinein. In einem solchen, nur mitenthaltenen Sinne verkörpert Joachim, den es aus der toten Sphäre der Berge in das Flachland zurückverlangte, das dienstformme, proißische Princip-eine Dienstfrömmigkeit, die über das bloß Militärische hinaus in das Lebensdienstliche geistiger ist“ (54,76). ამავე ინტერვიუში მიუთითებს თომას მანი, რომ იოახიმი ძალიან გულუბრყვილოა „Joachim ist gar zu simpel“ (54,76).

ამ თვისებებით იოახიმის თემა-მოტივი ძალიან ჰგავს პეპერკორნის თემა-მოტივს: კასტორპის წარმოსახვაში პეპერკორნიც სამხედრო ყაიდის ადამიანია, მასაც ლაპარაკს საქმე ურჩევნია.

იმ ფაქტით, რომ იოახიმი ბერგჰოფის ცხოვრების წესს, თავისუფალ არჩევანსა და ბარში ცხოვრებას ამჯობინებს, შეიძლება აგრეთვე ძალიან სუსტი, მაგრამ ერთგავარი პარალელი გავავლოთ მაძამ შოშასთანაც. დაუმორჩილებელი სული არის მათი საერთო მახასიათებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე მძიმე ავადმყოფია, ისინი მაინც ბარისკენ იწევენ და ამით კასტორპს იგივე საქციელისკენ მოუწოდებენ და უბიძგებენ კიდევ. ორივეს თავისუფლებას ანიჭებს ავადმყოფობა და სიკვდილი.

სამართლიანი და კეთილი იოახიმი უჯანყდება ცხოვრების ბერგჰოფულ წესს, ავადმყოფობასა და სიკვდილს გამოწვევას უცხადებს. იგი მამაცურად და ჯარისკაცულად მიდის „ბარში“, თუმცა მას ეს სიცოცხლის ფასად უჯდება. მაგრამ მისი ცხედრის დამშვიდებული სახე და ღიმილი ნათლად ამბობს, რომ ის არ დარდობს თავის საქციელს და რომ მან თავის დროშაზე ჩაბლაუჭებულმა შეძლო გაერღვია მოჯადოებული წრე და გაიმარჯვა.

არააბსტრაქტულ თემა-მოტივთა განხილვის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ მათი ერთმანეთისაგან განცალკავება კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით ძალიან რთულია. მათი საერთო მიზანი ჰანს კასტორპის სულის დაპატრონებაა, რომლისკენაც თითოეული თავისი გზითა, თუ ხერხით მიიწევენ.

სეტემბრი, როგორც განმანთლებლობისა და რენენსანსული იდეების მატარებელი, ცდილობს საქმისა და პრაქტიკული ცხოვრებისკენ მოაბრუნოს ახალგაზრდა „მოსწავლე“. თავისი პედაგოგიური მოწოდებით ზემაგონებული,

დაულაღადა იბრძვის ბერგჰოფის მავნე გავლენებისა და მის მკვიდრთა წინააღმდეგ. იმ რეალურ საფრთხეებზე, რომლებიც წინ ელობებიან კასტორპს, იტალიალი კარბორნარების ჩამომავალი გამუდმებით არიგებს და აფრთხილებს „ურჩ მოწაფეს“.

სეტემბრინისთვის მიუღებელია ყველაფერი, რაც არარაციონალურია, გონის ფარგლებს სცილდება და ფანტასტიკისა და ოცნების სფეროს ეხება. მისთვის მავნე და თვლემის მომგვრელია მუსიკა, რომელიც ერთგვარი ოპიუმის მაგივრობას უწევს ისედაც მეოცნებეობისაკენ მიდრეკელ კასტორპს. სეტემბრინს ასევე გონისდამაჩლუნგებლად ესახება სიყვარული და განსაკუთრებით აზიური წარმოშობის ქალისადმი, რადგან აზია, იტალიელისთვის, უკვე თავის თავში შეიცავს, უპასუხისმგებლობას, ბარბაროსობას, დროის უყაირათოთ მფლანგველობას, რაც სეტემბრინისთვის, როგორც დასავლეთის შვილისთვის, სასტიკად მიღებული და ამორალურია.

საქმისა და პრაქტიკული ცხოვრებისკენ მოუწოდებს კასტორპს ასევე მისი ბიძაშვილი ციმენი, რომლის თემა-მოტივი სეტემბრინისაგან რადიკალურად განსხვავებულ სფეროს-პრუსიელი ჯარისკაცის სახეს წარმოადგენს. თუმცა ეს სრულიად არ უშლის მას ხელს სეტემბრინით იყოს მოხიბლული. ჯარისკაცი იოახიმი ნამდვილი გმირია, უშიშარი, შეუპოვარი, საკუთარი მიზნისკენ დაუცხრომლად მავალი. ციმენი თითქოს ხიდია კასტორპსა და ბარს შორის. იოახიმის თემა-მოტივი რჩება, როგორც სიცოცხლის მოყვარე, შეუპოვარ, მომავლის კეთილდღეობისთვის ბრძოლის მოტივად.

სიცოცხლისა და პრაქტიკული ცხოვრების სიყვარულს განასახიერებს აგრეთვე რომანში მინჰერ პეპერკორნი. მისი თემა-მოტივი თითქოს არც ცდილობს კასტორპზე რაიმე სახის ზეგავლენის მოხდენას, მაგრამ ახალგაზრდა ხარბად ისრუტავს პეპერკორნის ყოველ ნათქვამს. ამ მეფური დიდებულების წინაშე კასტორპი მოწიწებითა და პატივისცემით არის განმსჭვალული. მისი მიბამვით თავისუფლდება ახალგაზრდა გერმანელი თავისი მენტორების ზემოქმედებისგან, კირკეს მომაჯადოვებელი და დამათრობელი ბანგისგან მისი საბოლოო ნაბიჯის გადასადგმელად.

კლავდია შოშას თემა-მოტივი სეტემბრინის სრული ანტიპოდი. მისი ქცევები თავხედური და უტიფარია. დროის უმიზნოდ და უნაყოფოდ ფლანგვა მისი დამახასიათებელი თვისებაა. კლავდია იმ თემა-მოტივთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც კასტორპს ბარში დაბრუნებისკენ მოუწოდებენ.

იეზუიტი ნაფტა სეტემბრინის სრული ანტიპოდი-ტოტალური ქაოსის, შუა საუკუნეების ბნელეთის, ობსკურანტობის, ინკვიზიციის, სიკვდილის, ავადმყოფობის იდეის მატარებელია. მისთვის უცხოა ყველანაირი სიხარული, ნათელი მომავალი. ის განადიდებს სიკვდილსა და ავადმყოფობას. ებრაელი იეზუიტი ინკვიზიციისა და ადამიანის სიკვდილით დასჯისა და წამების მომხრეა. მისთვის იესოს სახელით ადამიანის სისხლში ხელის გასვრაც არაა პრობლემა. მისი იდეოლოგია არის ნგრევა, ადამიანების შიშა და მორჩილება ყოლა, სისასტიკე და ტერორი. ნაფტა ცდილობს თავის მჭერმეტყველებით მოხიბლოს და გადაიბიროს ახალგაზრდები, განსაკუთრებით იბრძვის ცხოვრებაში გამოუცდელი კასტორპის სულის ხელში ჩასაგდებად.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კასტორპი ერთგვარად აჯამებს ყველა ამ თემა-მოტივის ზეგავლენას, თავის შეხედულებას აყალიბებს და ბოლოს მაინც თავის გზას ირჩევს, როგორც „მმართველი“.

ამრიგად შეგვიძლია დავასკვნათ:

არააბსტრაქტული თემა-მოტივები:

- სეტემბრინი
- ნაფტა
- პეპერკორნი
- შოშა

შეიძლება წარმოვიდგინოთ სიმფონიის პარტიტურის ვერტიკალის შემადგენლობის ნაწილად, რომლებიც კონტრაპუნქტულად ჟღერენ (ბახტინისეული „ხმა“ ანუ „ხმები“), მოდულაციურად იცვლებიან და მიემართებიან რომანის მთავარ მოქმედ პირს, ანუ იგივე მთავარ თემა-მოტივს - ჰანს კასტორპს.

სონატური ალეგროს დამუშავების ნაწილში გვხვდება არა მარტო ფუნქციური მოდულაციები, არამედ უეცარი ენჭარმონიული მოდულაციები, დაპირისპირებები.

სონატის დამუშავების მიზანია შექმნას სრულიად ახალი სიტუაცია, რომელიც განსხვავდება ექსპოზიციაში გადმოცემული მოვლენებისაგან, ამიტომ დამუშავების ნაწილში ჩნდება ახალი თემები, რომელთა პოლიფონიური განვითარება ძალიან მნიშვნელოვანია. პოლიფონია მოქმედების დინამიზმის საშუალებას იძლევა. მოტივთა კონტრაპუნქტული შეერთება მთავარ- და დამხმარე თემათა ურთიერთდაპირისპირებას აძლიერებს, ისევე როგორც რომანში, სადაც, მიუხედავად განსხვავებული „ხმებისა“, ყველა დამხმარე თემა-მოტივის ზეგავლენის შეჯამება და ბოლოს საკუთარი მოსაზრების ჩამოყალიბება ხდება კასტორპის მიერ.

სონატის დამუშავების ნაწილი სრულიად შეესაბამება თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ III-დან VII თავის I ნახევრს. რომანის ამ მონაკვეთში გადმოცემულია სრულიად ახალი სიტუაცია, შემოყვანილია ახალი თემა-მოტივები. მათი კონტრასტულობა კონტრაპუნქტის საფუძველზე პოლიფონიური ჟღერადობის შთაბეჭდილებას ქმნის. თემა-მოტივთა დაპირისპირება დინამიზმის საშუალებაა, რაც რომანში მოვლენების განვითარების საშუალებას იძლევა.

„ჯადოსნური მთის“ III-დან და VII თავის I ნახევრის ჩათვლით მოქმედება თითქმის ნულამდეა დაყვანილი, ანუ თხრობის ტემპი ძალიან ნელია, ისევე როგორც სიმფონიაში, სადაც II ნაწილის ტემპი ძალიან ნელი და მდორეა (*langsam*), ვარიაციული ფორმის ტემპი არის ადაჯიო (*Adagio*, *Andante*). აქ ტერციული ნათესაობის (*Terzverwandschaft*) მიხედვით თემების მაჟორული (*Durparallele*), ან მინორული (*Mollparallele*) ჟღერადობა ჩნდება.

„ჯადოსნური მთის“ პოლიფონიურ სტრუქტურაში, არააბსტრაქტული თემა-მოტივების, „ხმების“ გვერდით ვხვდებით აგრეთვე აბსტრაქტულ თემა-მოტივებს, „ხმებს“, რომლებსაც სრულიად თანაბარი ჟღერადობა და ზეგავლენა აქვთ მთავარ თემა მოტივზე - ჰანს კასტორპზე და მისი საბოლოო ნაბიჯის ჩამოყალიბებასა და გადწყვეტილებაზე. ამ თემა-მოტივებს მომდევნო ქვეთავში უფრო სრულყოფილად განვიხილავთ.

III.2 აბსტრაქტული თემა-მოტივების მოდულაციები თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“

„ჯადოსნურ მთაში“ აბსტრაქტული თემა-მოტივები, ისევე, როგორც არააბსტრაქტული თემა-მოტივები, დიდ როლს ასრულებენ ჰანს კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით. ესენია: დრო, სიკვდილი, ავადმყოფობა, სიყვარული, მუსიკა. ეს ის თემებია, რომლებსაც კასტორპის ცნობიერების ტრანსფორმაციაში განსაკუთრებული როლი ენიჭებათ. ყველა ეს თემა-მოტივი, ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, ერთიან ციკლს ქმნიან: ავადმყოფობასა და სიკვდილს შორის მანძილს სანატორიუმში ჰაერივით გაიშვიათებული დრო და მუსიკა ავსებენ. უდროობის შეგრძნება ასევე ამაოდ დაკარგული სიცოცხლის წინაპირობაა. მუსიკის რომანტიკული აღქმა კი სამყაროს შოპენჰაუერული აღქმის ტოლია.

მიუხედავად სირთულისა, ჩვენ შევეცდებით თითოეული თემა-მოტივის ფუნქციისა და რომანის მთავარ გმირზე მათი ზემოქმედების ხარისხის წარმოჩენას.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აბსტრაქტული თემა-მოტივი ნაწარმოებში არის დრო. პრინსტონის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციაში თომას მანი თავის რომანს „დროის რომანს“ უწოდებდა და მას ასე განმარტავდა: "Es ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, denn aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist..."(109,441), ანუ ავტორის აზრით, დრო რომანში არსებითი მნიშვნელობის მქონე ასახვის ობიექტია.

აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება „ჯადოსნური მთის“ პრობლემატიკის სწორად წარმოსაჩენად, რადგანაც იგი, ერთი მხრივ, I მსოფლიო ომის წინაპერიოდის ისტორიულ დროს, „შინაგან სურათს“ წარმოადგენს და, მეორე მხრივ, დრო რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა, რომელიც, ამასთანავე, ნაწარმოების კონსტრუირების პრინციპი და მხატვრული ხერხია.

მწერლის სურვილი, რომ შექმნას „დროის რომანი ორმაგი გაგებით“, გარკვეულწილად განპირობებული იყო XIX-XX საუკუნეებში გავრცელებული სიცოცხლის ფილოსოფიითა და ფსიქოანალიტიკური თეორიებით, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებდნენ განცდის, მეხსიერებისა და ფსიქოლოგიური დროის ფენომენზე, რაც აჩქარებდა ობიექტური დროის კონცეფციის რღვევას.

როგორც ცნობილია, დაპირისპირება სუბიექტურ და ობიექტურ დროებს შორის მოდერნისტული ხელოვნების საფუძველია. XX საუკუნის ევროპულ რომანში დროს დაკარგული აქვს დინამიური, ცვალებადი ფუნქცია, იგი თითქოს შეჩერებულია, პარალიზებულია. ამბის ერთიანი დროის მდინარეა წაშლილია და „მოთხრობილი დრო“ უფრო და უფრო უმოქმედოდაა, გარეგანი დრო შემდეგა, შინაგანი დრო გამქრალი გვეჩვენება.

იმის მიუხედავად, რომ თომას მანის რომანის ობიექტური დრო რეალურ ფაქტებს მოიცავს, სანატორიუმის პერსონაჟები საერთოდ ვერ გრძნობენ ობიექტური, რეალური, ნამდვილი დროის არსებობას. დროის რეალურ მდინარეებს მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა არავინ უწევს ანგარიშს. რომანში იშვიათად ფიგურირებს საათი. რეალური დრო - თითქოს გალღვა „ბერგჰოფში“- მას თითქმის ვერავინ აღიქვამს.

რადგან თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ XX საუკუნის პირველი მესამედის ევროპის სულიერი მდგომარეობისა და სულიერი პრობლემატიკის დოკუმენტია, იგი ისტორიული სიმართლით გვიჩვენებს ეპოქის ნამდვილ სურათს; რომანის ისტორიული დრო ორგანულადაა შერწყმული რომანის ობიექტურ დროსთან და მათი განცალკევება ერთმანეთისაგან შეუძლებელია.

რომანში ძალზედ მნიშვნელოვანია სუბიექტური დრო, რომელსაც გააჩნია ქვედანაყოფი - სუპერსუბიექტური დრო. ეს მონაკვეთიც ზემოაღნიშნული დროების გვერდით ესაჭიროება მწერალს, რათა გაამთლიანოს „ჯადოსნური მთის“ დრო. შეიძლება ამ მთლიანობას მწერლისავე სიტყვებით: „das Mysterium der Zeit“(109,441) („დროის მისტერია“) ვუწოდოთ. მნიშვნელოვანია, რომ რომანში სუბიექტური დრო თავის დანიშნულებით უშუალოდ ჰანს კასტორპს უკავშირდება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღინიშნება, რომ რომანში დროის შემდეგი კატეგორიები გამოიყოფა: ობიექტური, კვაზიობიექტური, სუბიექტური და სუპერსუბიექტური დროის შრეები (33,20).

ჩვენ ვიზიარებთ იმ მოსაზრებას, რომ რომანში ობიექტური დრო ვრცელდება იმ პერიოდზე, რომელიც კასტორპის ბავშვობის და მოწიფულობის ხანას ეხება, ანუ მოიცავს ჰანსის ცხოვრების 23 წელს მთაში მის გაგმგზავრებამდე. ამ პერიოდს ავტორი ყველაზე მოკლე მონაკვეთს უთმობს რომანში, ის მხოლოდ ნაწარმოების 2 თავს მოიცავს. სავსებით სამართლიანად მივიჩნევთ მოსაზრებას, რომ „რაც უფრო წინა პლანზე მოდის პერსონაჟის განცდილი დრო, მით უფრო მძიმდება ობიექტური დროის თხრობის ტემპი და იგი თანდათან შეუმჩნეველი ხდება“ (33,21).

კვაზიობიექტური დრო-სანატორიუმის დროა, რომელიც ობიექტური დროისაგან განსხვავდება და მიედინება პერსონაჟის მიერ დროის სუბიექტურად განცდის პარალელურად. ეს შრე შევსებულია კვაზიმოვლენებით: პაციენტები თითქოს ცხოვრობენ, თითქოს დროს ხარჯავენ, მაგრამ ეს დრო სრულიად უძრავია, მას არაფერი აქვს საერთო ობიექტურ დროსთან. კვაზიობიექტური დრო უკავშირება კასტორპის სუბიექტურ დროს, სადაც ჩანს სხვა პერსონაჟთა ზეგავლენით კასტორპის მიერ განცდილი დროც, რომელიც არამატერიალურია. აქ წყდება კავშირი დროსა და სივრცეს შორის, რაც განსაკუთრებით ძლიერდება სუპერსუბიექტურ დროში. „nunc stans“ განსაკუთრებით კარგად იგრძნობა „თოვლის“ ქვეთავში, სადაც ქარბუქში დაკარგული კასტორპის „Vision“-ი მხოლოდ 15 წუთი გრძელდება. თოვლიან მთაგრეხილებში შთანთქმულ რომანის გმირს დღე-ღამე აერია, დროის შეგრძნება დაკარგა. მაგრამ თითქოს სიცოცხლემ დროის შეჩერებით მეორე შანსი მისცა შინდასაბრუნებლად თავის გზააბნეულ „Sorgenkind“-ს. „ნუთუ მისი უგზო-უკვლოდ ხეტიალი თხუთმეტ წუტზე მეტი არ გაგძელებულა? დრო გაჭიანურებულა,- გაიფიქრა მან, - ეტყობა, მხარის ქცევასა და გვამად ქცევაში დრო ჭიანურდება... ეს თოვლში ჩაფლული ფეხები შენია! ძალა მოიკრიბე და წამოდექი!“ (21,220-234). („Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? „Die Zeit ist mir lang geworden“, dachte er. Das Unkommen ist langweilig, wie es scheint... ...Auf, auf! Die

Augen auf! Es sind deine Glieder, die Beine da im Schnee! Zusammenziehn und auf!“106, 689-701).

„ჯადოსნური მთა“ ასახავს, თუ როგორ დაირღვა ჰარმონია „სათხრობ“ და „მოთხრობილ“ დროებსა და ზოგადად დროსა და სივრცეს შორის. რომანის პირველსავე გვერდზე ვეცნობით, რომ ბარიდან სანატორიუმ „ბერგჰოფში“ მიმავალ ჰანს კასტორპს სივრცის სრბოლამ, რაღაც უცნაური, გაუცნობიერებელი განცდები მოჰგვარა, რაც ერთგვარად დრო-ჟამის დავიწყების ასოციაციას იწვევდა და სასიამოვნო შეგრძნებას ბადებდა მასში, რადგან დავიწყება გარკვეულწილად ვალდებულებებისაგან გათავისუფლების წინაპირობა იყო. „სივრცეც დრო-ჟამის მსგავსად ბადებს დავიწყებას [...] იგი ათავისუფლებს პიროვნებას ურთიერთობებისაგან და შეუბოროკავ, პირველყოფილ მდგომარეობაში აყენებს[...]“ (21,30). („Der Raum[...]erzeugt er Vergessen; [...]indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einem freien und ursprünglichen Zustand versetzt[...]“ 106,8). სანატორიუმში სტუმრად ახლად ჩასულ კასტორპს ობიექტური დროის შეგრძნება ჯერ არა აქვს დაკარგული, რაც მის აღმფოთებაში გამოიხატება, როდესაც ის მისი ბიძაშვილის კიდევ ხუთი თვით მთაში დარჩენის ამბავს გაიგებს. ობიექტური დროის შეგრძნება რომანის მთავარ გმირს მთაში „ჩასვლის“ მხოლოდ საწყის ეტაპზე აქვს შერჩენილი.

კასტორპი, ბარში მისთვის მუდამ მოწესრიგებული და წინასწარ დაგეგმარების მოყვარული სამყაროდან მოულოდნელად ხვდება მისთვის სრულიად უცხო, მოუწესრიგებელ, ქაოტურ და ავადმყოფ გარემოში. აქ სრული „უდროობაა“ გამეფებული. „აჩრდილები“ ღიმილს ვერ იკავებენ, როდესაც კასტორპი მისი იქ ყოფნის ვადად მხოლოდ სამ კვირას ასახელებს. ბარის რიტმული ცხოვრებისათვის სამი კვირა საკმაოდ დიდი დროა, მაშინ როცა „იქ“ „ზემოთ“, „აჩრდილთა სამყაროში“ დროს მხოლოდ თვეობით ზომავდნენ.

„ჯადოსნურ მთაში“ დრო ისეა განფენილი სივრცეში, რომ სრული „უდროობის“ შეგრძნებას იწვევს. სწორედ ამას გულისხმობს იოახიმი, როდესაც კასტორპს ეუბნება: „ვერ წარმოიდგენ, როგორ აგდებულად ეკიდებიან აქ ადამიანის დროს. ამათთვის სამი კვირა ერთ დღეს უდრის“ (20,35). („Die springen hier um mit der menschlichen Zeit,

das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen“106,13). „მე თუ მკითხავ, აქ დრო სულაც არ იძვრის, არც ამ დროს ჰქვია დრო და აღარც ამ სიცოცხლეს ჰქვია სიცოცხლე“(20,46). („Sie (Zeit) vergeht überhaupt nicht, will ich dir sagen, es ist gar keine Zeit, und es ist auch kein Leben“ 106,23).

დრო, ეს არის სამყაროს მოვლენათა განმსაზღვრელი პირობა, მოძრაობა, რომელიც გადაჯაჭვული და შერწყმულია სივრცეში სხეულების განლაგებასა და მოძრაობასთან. დრო მოქმედია, იგი „იწვევს“ ცვლილებას. „ახლა“ და „მამინ“ ერთი და იგივე ცნებები არ არის, „აქ“ არ არის „იქ“, რადგან მათ შორის მოძრაობა ძევს, მაგრამ მოძრაობა, რის მეშვეობითაც დროს ვზომავთ, წრიულია და თავის თავში ჩაკეტილი, ამიტომ ასეთ მოძრაობას და ცვლილებებს შეიძლება ასევე უძრაობაც ვუწოდოთ, რაც იმას ნიშნავს, რომ „მამინ“ გამუდმებით მეორდება „ახლაში“, ხოლო „აქ“ კი-ცნებაში „იქ“. ყოველივე ეს დროისა და სივრცის მარადიულ და უსასრულო აღქმას იწვევს.

„ჯადოსნურ მთაში“ დრო არანაირ კანონზომიერებას არ ემორჩილება. მის მარადიულ და უსასრულო სრბოლას მხოლოდ პაციენტთა ძალიან ცოტა ნაწილი თუ ამჩნევს. კასტორპი დროის შესახებ განსჯას კომფორტულ შეზღონგზე წამოწოლილი იწყებს. იგი ცდილობს დროის სრბოლის საიდუმლოს ჩასწვდეს. ახალგაზრდა მიხვდა, რომ განუწყვეტელი ერთფეროვნება დროს ისე აცამტვერებს, რომ შეიძლება ის თვალსა და ხელს შუა სიცოცხლესთან ერთად გაქრეს. „[...]თუმცა სიცარიელესა და მონოტონურობას მართლაც ძალუმს წამი და საათი გააჭიანუროს და „მოსაწყენი“ გახადოს, მაგრამ იგი დრო-ჟამის დიდსა და უდიდეს მონაკვეთებს არათუ ამოკლებს, არამედ აცამტვერებს კიდევ“(20,174). („[...]Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und „langweilig“ machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und verflüchtigen sie sogar bis zur Nichtigkeit“ 106,149).

სანატორიუმის ჰერმეტიულად ჩაკეტილ გარემოში დრო ისე არის გამლღვალი, რომ კასტორპს შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს უკვე დიდი ხანი აქვს გატარებული „ბერგჰოფში“. „აქ“, „ზევით“ გატარებული ყოველი წუთი უქმად და ფუჭად გაფლანგული ძვირფასი დროა.

„ჯადოსნურ მთაში“ სივრცით-დროით მიმართება ურთიერთპროპორციულია: იქ სადაც ბევრია სივრცე, დროის შეგრძნებაც უსასრულოა, მამინ როდესაც

შეზღუდული სივრცე კვეცავს და ამჭიდროვებს დროს, ამიტომ სადაც მცირეა სივრცე, იქ დროც ცოტაა. ეს ფაქტორია განმსაზღვრელი სხვადასხვა კულტურაში დროისა და სივრცის განსხვავებულად აღქმისას. რომანში ხდება „ევროპული ცხოვრების წესისა“ და „აზიური ცხოვრების სტილის“ შეპირისპირება, სადაც დროისადმი ბარბაროსული ხელგაშლილობა და დრო-ჟამის გულუხვად ხარჯვა აზიური სტილია (27,42). ამიტომაცაა, რომ აღმოსავლეთის შვილებს ასე უტკვებათ „ბერგჰოფში“ ცხოვრება. დრო-ჟამისადმი აგდებული დამოკიდებულება მათი ქვეყნის უკიდევანოდ გადაჭიმულ სივრცეს უკავშირდება. ევროპელებს კი ცოტა დრო და ცოტა სივრცე აქვთ, ამიტომ ორივეს კარგი მოვლა-პატრონობა და მოფრთხილება უნდა. „დრო ადამიანისათვის ღმერთისაგან ბოძებული ჯილდოა, კაცობრიობის პროგრესის სამსახურში ჩასაყენებლად ბოძებული ჯილდოა, ინჟინერო!“ (20,376). („Die Zeit ist Göttergabe, dem Menschen verliehen, damit er sie nutze-sie nutze, Ingenieur, im Dienste des Menschheitsfortschritts“ 106,347).

რატომ სჭირდება თომას მანს დროის ასეთი წარმოსახვა რომანში, როგორაა დაკავშირებული დროის უძრავი ფაქტორი რომანის მთელს მხატვრულ ჩანაფიქრთან?

ამკარაა, რომ მწერალი „ბერგჰოფში“ დროის ასახვას მჭიდროდ უკავშირებს ჰანს კასტორპის შემეცნებისა და სულიერების „აქტუალიზაციის“ თემას: („Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches „nunc stans“ herzustellen“ 109,441).

დროის „მისტერია“ გულისხმობს ჰანს კასტორპის გრძნობითი აღქმის გარკვეულ დინამიკას. ეს ხდება ჰერმეტულ გარემოში, როდესაც რომანის გმირის სუბიექტური წარმოსახვითი დროის აღქმის ხანგრძლივობა აღემატება მის რეალურ ხანგრძლივობას და მისთვის გამქრალია დროის ბუნებრივი დინების შეგრძნება, რასაც ხელს უწყობს ჰერმეტულად დაკონსერვებული სივრცე.

საინტერესო პარალელი შეიძლება გავავლოთ რომანში ჰერმეტულ გარემოში ხელოვნურად შეჩერებულ დროსა და „Siebenschläfer“-ის ლეგენდას შორის.

„ჯადოსნურ მთაში“ ჰანს კასტორპი „მძინარე ყრმათა“ ხატს მოგვაგონებს, რომელსაც „ჯადოსნურ მთაზე“ შვიდი წელი „ეძინა“. გამოლვიძების წამი, ზედროითი სიმულტანური ერთჯერადობა, აუქმებს დროის რეალურ დინებას. ჰერმეტიკულ გარემოში დრო შეკუმშული და გაჩერებულია. ჩვენის აზრით, ყურადღების ღირსია ლეგენდის ფინალი, სადაც ნათქვამია, რომ სიკვდილი დასასრული არაა. ეს არის ლეგენდა „ადღგომაზე“, ცხოვრების თავიდან დაწყებაზე, რაც ასევე მნიშვნელოვანია რომანის ფინალური სცენის გასაგებად.

მკვლევარი ნინო ფირცხალავა მიიჩნევს, რომ კასტორპი მკითხველში ინტერესს, თავის მითოსურ წინამორბედთა მსგავსად, მხოლოდ ძილისა და სასწაულებრივად გამოლვიძების დროს იწვევს. გამოფხიზლების მერე მისი ხვედრი აღარავის ანაღვლებს. ავტორიც კი დაუფარავი „უდარდელობით“ ღიად ტოვებს საკითხს იმის თაობაზე, თუ რა ბედი ელის მის გმირს (27,48). მართალია ავტორის სიტყვას „უდარდელობას“ ბრჭყალებში ვსვამთ, მაგრამ, ჩვენი აზრით, თომას მანს რომანის ბოლოს ღია ფინალი სჭირდებოდა არა იმისთვის, რომ „უდარდელოდ“ მიეტოვებინა ნაწარმოების მთავარი გმირი, არამედ ის აძლევდს მკითხველს საშუალებას „სიკვდილის ამ საერთო ზეიმიდან აღმოცენებული სიყვარულის“ იმედი ჰქონდეს და რომანის ფინალში ამ უპასუხოდ დატოვებულ კითხვას თავად მკითხველმა „დადებითად“ უპასუხოს. მივიჩნევთ, რომ ჰანს კასტორპი არ არის ომში დაკარგული „უსახელო“ ჯარისკაცი და ამ მოსაზრების საფუძველს გვაძლევს „თოვლის“ ქვეთავში რომანის მთავარი მოქმედი პირის „ჯანსალი“ პოზიცია და თავად მწერლის მოსაზრება, რომ რომანის დასრულება „თოვლის“ ქვეთავით უფრო მართებული იქნებოდა (94,79).

დროის, როგორც აბსტრაქტული თემა-მოტივის, ფუნქციის გასარკვევად მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმა, რომ „ჯადოსნურ მთაზე“ ძილ-ბურანში მყოფი კასტორპის გონება იხვეწება და ცნობიერების ისეთ სიმაღლეებზე ადის, რაზეც „დაბლა“, „ბარში“ ვერც კი იოცნებებდა. „ჰორიზონტალური“ ცხოვრების წესის მოყვარულმა კასტორპმა დროის არსში ჩაწვდომა სიზმარში მოახერხა. ის მიხვდა, რომ დრო მოკლებულია ყოველგვარ რაოდენობრივ თვისებას, იგი ხან საოცრად იჭიმება, ხან წამიერად ნთქავს სიცოცხლის უდიდეს ნაწილს. „[...]მიხვდა, რას

წარმოადგენდა დრო: იგი სხვა არა იყო რა, თუ არა „მუნჯი დაიკო“, ეს გახლდათ იმათთვის განკუთვნილი უსკალო ვერცსლიწყლის სვეტი, ვინც თაღლითობას დააპირებდა.“(20,156-157). („[...]als ihm ganz unverhofft die ausgezeichnete Einsicht zuteilt wurde, was eigentlich die Zeit sei: nämlich nichts anderes, als einfach eine Stumme Schwester, eine Quecksilbersäule ganz ohne Bezifferung, für diejenigen, welche mogeln wollten...“ 106,131).

დრო და სივრცე რომანში ერთმანეთს არ ემთხვევა. რომანის დასაწყისში კასტორპის ჩამოსვლიდან ერთი დღის თხრობას რომანში სათხრობი დროის სამი ქვეთავი ეთმობა, სამაგიეროდ მომდევნო სამმა კვირამ თვალის დახამხამებაში გაიარა. რომანში კასტორპის მომდევნო შვიდი თავის აღწერას ეთმობა ხუთი ქვეთავი, ხოლო ბოლო ორ ნაწილში კი გაშლილია ექვსი წლისა და ოთხი თვის ამბავი, მაგრამ თომას მანი ისე ოსტატურად ახერხებს დროის ჩვენებას სხვადასხვა ვარიაციებში, რომ მთხრობელი საბოლოოდ აუქმებს დროს და მკითხველი ვერც კი ამჩნევს, რომ დღის მდინარების ზოგადი აღწერით და ისეთი ტერმინებით, როგორცაა -„ამ პირველ დღეებში“, ანდა- „ამ დღეებში“ მინიშნებულია დროის გასვლა. ეს სათხრობი დრო გადის შედარებით სწრაფად, ვიდრე მოთხრობილი დრო, თანდათან წარმოიქმნება განსხვავება რომანის გმირის მიერ დროის აღქმასა და თვით მონათხრობ დროს შორის. სამართლიანად მიუთითებს მკვლევარი ჰ.რ. იუსი: „[...]entsteht eine Differenz zwischen der Zeiterfahrung des Helden und der Zeitgestaltung der Erzählung, die dem Gesetz des Erzählens und Zuhörens widerspricht, das der Erzähler in seinem Exkurs zu Beginn des 5. Kapitels formuliert“(74,171). სანატორიუმში გატარებული ერთი დღის აღწერას რომანში დასჭირდა 131 გვერდი. მწერალი ტერმინი „სრულის“ გამოყენების ნაცვლად იყენებს-„ჩვეულებრივ დღეს“, მისი „სრული დღე „ჩვეულებრივ“ დღემდე იკვეცება. ტერმინების „უკვე“ და „კიდევ“ მონოტონურობა ჯერ ერთ კვირამდე, შემდეგ კი უფრო ხანგრძლივ ვადამდე ფართოვდება. თანდათანობით იწყება წრიული მოძრაობა, რომელიც მხოლოდ მაშინ იკვრება, როდესაც რაიმე დიდი ცვლილება ხდება, თუნდაც ერთი ნორმალური წელიწადის დასრულება. დროის მდინარება თანდათან უტოლდება ელვის სისწრაფით მოძრავ ერთფეროვნებას. რაც უფრო უახლოვდება ჰანს კასტორპი მოჯადოებულ წრეს და უფრო ახლოს ეცნობა

რომანის დანარჩენ პერსონაჟებს, მით უფრო მძიმდება, ნელდება თხრობის ტემპი. შენელებული კადრის მსგავსად მოძრაობენ პერსონაჟები და იცვლება თხრობის ობიექტი. „მოთხრობილი“ დრო განვითარების ტემპს კარგავს, თანდათან იხუთება და ერთ გარკვეულ წერტილში სრულიად უძრავ მდგომარეობაშიც კი აღმოჩნდება.

მაგიური დროის სრული უძრაობის ეფექტს თომას მანი მუსიკალური კანონების მიხედვით აგებული მხატვრული ხერხებით აღწევს. ავტორი მხატვრული ხერხებისა და მუსიკალურ-იდეების დახმარებით, რომანში დროის გაქრობასა და ჯადოსნური „nunc stans“-ის შექმნას ახერხებს: „Das Buch...strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfast, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches „nunc stans“ herzustellen“ (109,441). თომას მანი ძალზედ შეფარულად იყენებს შოპენჰაუერის მოსაზრებებს. ჰანს კასტორპის მიერ სამყაროს აღქმისა და საბოლოო გადაწყვეტილების მიღების საქმეში. ჰერმან კურცკე მიუთითებს შოპენჰაუერულ „...Raum-und Zeitlosigkeit, des Schopenhauerschen „nunc stans“(des „stehenden Jetzt“), der Aufhebung der Welt als Vorstellung zugunsten der Welt als Wille.“(85,217).

ძალიან საინტერესოა ნაწარმოებში ასახულ დროსთან დაკავშირებით თავად თომას მანის მოსაზრება, რომელიც მან თავის მოხსენებაში „ჯადოსნური მთის შესავალში“ ჩამოაყალიბა პრინსტონის უნივერსიტეტში. მწერალი მიიჩნევდა, რომ მხოლოდ „ჯადოსნური მთის“ ჰერმეტულ გარემოში იყო ისეთი მორალური, სულიერი და გონებრივი ამადლება შესაძლებელი, რასაც რომანის გმირი, „ბარში“ ვერასოდეს მიაღწევდა: „In der fieberhaften Hermetik des Zauberberges aber erfährt dieser schlichte Stoff eine Steigerung, die ihn zu moralischen, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig macht, von denen er sich in der Welt, die immer ironisch als das Fachland bezeichnet wird, nie hätte etwas träumen lassen. Seine Geschichte ist die Geschichte der Steigerung“(109,442). დროის ასეთია აღწერა საშუალებას აძლევს თომას მანს მისი რომანის მთავარი გმირის „აქტივიზაცია“ მოახდინოს. მორალური და გონებრივი ამადლების წყალობით კასტორპი იწყებს „მართვას“ და ისეთ საკითხებს უღმავდება, რომელთა შესახებ ბარში წარმოდგენაც ვერ ექნებოდა. ამ ჰერმეტულ გარემოში

მიღწეული „აქტივიზაციის“ წყალობით ახერხებს ჰანსი ნაწარმოების ბოლოს მოჯადოვებული წრის გარღვევას და „ბარში“ დაბრუნებას.

კასტორპისთვის „nunc stans“ შეწყვეტილია ობიექტური რეალობით-პირველი მსოფლიო ომით. ომმა მოჯადოებისაგან გამოაფხიზლა კასტორპიც და მკითხველიც და „ბერგჰოფის“ ჰერმეტიკაში დახშული, თავისსავე წრეში მბრუნავი დროისაგან დიამეტრულად განსხვავებულ „ბარის“ დროში გადაისროლა.

„ჯადოსნურ მთაში“ გარდა დროისა ასევე მნიშვნელოვანი თემა-მოტივებია: ავადმყოფობა, სიკვდილი, სიყვარული. მართალია, ერთი შეხედვით, ეს თემები კონკრეტულ ადამიანებთან არიან დაკავშირებულნი, მაგრამ ისინი ამავდროულად ჰანს კასტორპისათვის აბსტრაქტული განსჯის მოვლენებია.

როგორც ცნობილია, თომას მანი თავად იძლევა ნაწარმოების შექმნის ისტორიას. 1912 წელს მწერლის მეუღლე კატია პრინგსჰაიმი მსუბუქად ავადმყოფობდა ფილტვების ანთებით, რის გამოც ნახევარი წლის განმავლობაში მკურნალობას საჭიროებდა შვეიცარიის მაღალმთიან კურორტ დავოსში. მან-ივნისში მეუღლე სამი კვირით მოინახულა მწერალმა, რომელსაც თავადაც აღმოაჩნდა სასუნთქი გზების კატარი და სანატორიუმის შეფ-ექიმის რჩევით ისიც საჭიროებდა ექვსი თვის განმავლობაში მკურნალობას. თ. მანი ირონიით დასძენდა „[...]und wenn ich seinem Rat gefolgt wäre, wer weiß, vielleicht läge ich noch immer doch oben“(109,434).

თომას მანი, როგორც მწერალი, დაინტერესებული იყო (განსაკუთრებით შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე) თავისი ნაწარმოებების მთავარ გმირთა ავადმყოფური პათოლოგიები გადმოეცა, რაც ნიცშეს გავლენით იყო ნაკარნახევი. მწერალმა თავის შემოქმედებაში ავადმყოფობისა და სიკვდილის თემატიზირებას დიდი ადგილი დაუთმო. მკვლევარი კრისტიან ვირხოვი აღნიშნავს, რომ „ჯადოსნურ მთა“ ტუბერკულოზის ამსახველი რომანია: „Er stellt explizit einen Tuberkulioseroman dar“ (152,117).

თომას მანმა შვეიცარიის პატარა ქალაქი დავოსი, მაღალმთიანი კურორტი გამოიყენა როგორც ლიტერატურული სცენა თავისი რომანისათვის. ჩვეულებრივი ყოველდღიურობისაგან განსხვავებით სანატორიუმი არის „Nirgend-Ort“,

„Sonderexistenz“, რომელიც რეალური სამყაროდან დამოუკიდებლად არსებობს, თუმცა მიუხედავად იზოლირებული გარემოსა, ასახავს მისი ეპოქის პრობლემებს.

„ჯადოსნურ მთაში“ დომინირებს სამედიცინო გარემო. რომანში წინა პლანზე წამოწეულია როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე ბიოლოგიური საკითხები. მასში ხშირია მსჯელობა, ავადმყოფობასა და სიყვარულზე, სიკვდილსა და სიცოცხლეზე. ავადმყოფობა რომანში განიხილება არა მხოლოდ როგორც სიცოცხლისთვის საშიში სენი, არამედ, როგორც სულიერად და გონებრივად ამამაღლებელი ძალა.

საინტერესოა ამ თვალსაზრისით თომას რუთერის მოსაზრება, რომ თომას მანი დაავადების მიზეზებს თავის პერსონაჟების შინაგან სამყაროში ეძებს: *Thomas Mann sucht den Krankheitskeim[...]nicht in der Außen-, sondern in der Innenwelt seiner Figuren, sein mikroskopischer Blick richtet sich nicht auf Krankheitskeim, sondern auf den Menschen*“(135,148-148).

„ბერგჰოფის“ მიმზიდველი და მაცდური სამყარო მაშინვე ატყვევებს კასტორპის ისედაც თვლემისა და მეოცნებობისკენ მიდრეკილ გონებას. აქ მისთვის მისაღებია ყველაფერი: ჰორიზონტალური ცხოვრების სტილი, დახვეწილი სამზარეულო, ფლირტი და ეს მოჯადოებული სამყარო უსაქმურობისაკენ მიდრეკილ კაცს თავაზობს ყოველგვარი ბიურგერული პასუხისმგებლობისგან თავისუფალ, მისთვის ჰარმონიულ გარემოს.

რატომ დავუთმეთ ავადმყოფობის ანალიზს ყურადღება? რადგან სინამდვილეში შვიდი წლით „ბარგჰოფში“ დარჩენის რეალური მიზეზი ის იყო, რომ ავადმყოფობა კასტორპს სრულ თავისუფლებას სთავაზობდა, რაც შემდგომში მისი აზროვნების განვითარებას შეუწყობს ხელს. სულიერი და გონებრივი „ამაღლება“ („Steigerung“) არის „ჯადოსნური მთის“ მთავარი არსი. ბრიგიტე შმიცის მოსაზრებით, ავადმყოფობა თავისუფლებს ადამიანს ბიურგერული საზოგადოების ყოველგვარი პრეტენზიისგან: *„Krankheit gibt Freiheit, indem siendem Individuum erlaubt, sich über die Ansprüche der bürgerlichen Leistungsgesellschaft hinwegzusetzen*“(142,79-80).

არსებითია ის, რომ ავადმყოფობა პაციენტებს სრულ თავისუფლებას ანიჭებს „ჯადოსნურ მთაში“ ბევრჯერ არის მინიშნებული: „[...] ისინი ხომ თავისუფალნი არიან [...] ახალგაზრდები არიან, დროს მათთვის არავითარი ფასი არ აქვს. მალე იქნებ

აღარც იყონ ამ ქვეყანაზე. რატომ დაიჭერენ თავს სერიოზულად? ხანდახან ვფიქრობ, რომ ავადმყოფობასა და სიკვდილს სერიოზულობის ნატამალი არ გააჩნიათ, ისინი უფრო უსაქმურობასა და ლაზღანდარობას ენათესავენ, სიმართლე თუ გინდა, სერიოზული იქ არის ცხოვრება, ქვევით“(20,100). „[...] sie sind frei [...] Ich meine, es sind ja junge Leute, und die Zeit spielt keine Rolle für sie, und dann sterben sie womöglich. Warum sollen sie da ernste Gesichter schneiden. Ich denke manchmal: Krankheit und Sterben sind eigentlich nicht ernst, sie sind mehr so eine Art Bummelei, Ernst gibt es genau genommen nur im Leben da unten (106,74-75).

კასტორპისთვის ავადმყოფობა და ავადმყოფი თითქმის წმინდანია, ამიტომ მას ყოვლად შეუძლებლად მიაჩნია ავადმყოფი ამასთანავე ბრიყვიც იყოს: „მე მგონია ავადმყოფობა და სისულელე ერთმანეთს არ უხდებიან...ჩვენი აზრით, სულელი ადამიანი ჯანმრთელი და უბრალო უნდა იყოს, ავადმყოფობამ კი ადამიანს სინატიფე, ჭკუა და უჩვეულობა უნდა მიანიჭოს.“(20,164). („Ich meine, es reimt nicht, es paßt nicht zusammen vorzustellen. Man denkt, ein dummer Mensch muß gesund und und gewöhnlich sein, und Krankheit muß den Menschen fein und klug und besonders machen“106,139). ამ მოსაზრებას კი სასტიკად ეწინააღმდეგება და აკრიტიკებს გონის მოყვარული სეტემბრინი, რომლისთვისაც ავადმყოფობა მხოლოდ ადამიანის დაკნინებად მიაჩნია და მისთვის ტრაგედიაა, როდესაც ძლიერი გონი სუსტ და ავადმყოფურ სხეულშია მოქცეული და ამის გამო გასაქანი არააქვს. „...ჯანსაღი პრინციპი ყოველთვის მხოლოდ საიჯანსაღეს შობს...ავადმყოფობა ისეთი კეთილშობილი და პატივსაცემი სულაც არ გახლავთ, რომ მას სისულელის ბიწი არ გაეკაროს. იგი უფრო დაკნინებაა, დიახ, მტკივნეული, იდეის შემზღალავი დაკნინება ადამიანისა, ცალკეულ ავადმყოფს შეიძლება მოუარო და მოუფრთხილდე, მაგრამ ავადმყოფობას შეგნებულად სცე პატივი, ეს შეცდომაა...შეცდომაა და ყოველთვის სულიერი ცდუნების სათავე გახლავთ“(20,167). „...ein gesundes Prinzip immer nur lauter Gesundes zeitigen kann...daß Krankheit, weit entfernt, etwas Vornehmens, etwas alle Ehrwürdiges zu sein, um mit Dummheit leidlicherweise verbunden sien zu dürfen, vielmehr Erniedrigung bedeutet,- ja, eine schmerzliche, die Idee verletzende Erniedrigung des

Menschen, die man im Einzelfalle schonen und betreuen möge, aber die geistig zu ehren Verirrung...eine Verirrung und aller geistigen Verirrung Anfang ist. (106,141-142).

კასტორპის მოსაზრებით, მისი ავადმყოფობა თავიდანვე ბედისწერა იყო, რომელმაც შოშასთან შეხვედრის საშუალება მისცა და რომ ამ ყველაფერს ძალიან შორეულ ბავშვობაში უდევს საფუძველი, როდესაც პირველად გამოუვლინდა ანემიური პათოლოგიები.

იოახიმის გარდაცვალების შემდეგ, კასტორპი ბარში არ ბრუნდება, ის დარჩა, რადგან ხიბლავდა ავადმყოფთა გარემო: „Er blieb, er fand Gefallen an dem Ort der Kranken, er machte gute Miene zu ihrem verzweifelt lustigen Spiel und trieb es bei sich so weit, ein kleines, nichtssagendes Leiden zu entwickeln, weil er offenbar, als einziger Gesunder unter so viel Ungesunden, sich sonst krankheit vorgekommen wäre“(136,600).

კასტორპისთვის ავადმყოფობა სხეულისა და სულის ის მდგომარეობაა, რომელიც მის გონებრივ განვითარებას უწყობს ხელს. ესეც ავტორის მხატვრულ ჩანაფიქრს უკავშირდება, რადგან მისთვის მთავარია ჰანს კასტორპის აზროვნების, შეგრძნებების, სამყაროს აღქმის გააქტიურება. რომანის მთავარი გმირის სულიერ ევოლუციაზე თომას მანი სტატიაში „მედიცინის სული“ („Vom Geist der Medizin“) წერდა, რომ ავადმყოფობისა და სიკვდილის გავლით, თომას მანმა მისი გმირი ჰუმანურობის ახალ საფეხურზე აიყვანა: „Durch die Krankheit und Tod, durch das passionierte Studium des Organischen, durch medizinisches Erleben also lies ich meinen Helden, [...], zum Vorgefühl einer neuen Humanität gelangen.“(108,732).

მეცნიერ პეტერ ჰუტცის მოსაზრებით, ავადმყოფობა უხსნის ცხოვრების კარიბჭეს რომანის მთავარ გმირს: „Demnoch wird der Aufenthalt hier oben auch seinen Stil verändern, nicht im Schreiben, doch im Fühlen, Denken und Sprechen, in seinen Interessen, Sympathien und Passionen. Das alles verdankt er dem Sanatorium des „Zauberbergs“, nicht etwa, weil er hier saniert, sondern vielmehr infiziert wird. Nicht die Heilung, sondern die Erkrankung öffnete ihm das Tor zum Leben.“(132,249).

1927 წელის თხუთმეტ ნოემბერს თომას მანი ადოლფ ჰფანერისადმი მიწერილ წერილშიც მსგავს მოსაზრებას აყალიბებს და მიუთითებს, რომ ავადმყოფობა არის ის აღმზრდელობითი გზა, რომლითაც ჰანსი ნაწარმოების ფინალში ადამიანის

დანიშნულების იდეის არსამდე მიდის: „...dieser medizinische Gegenstand ist doch am Ende nur ein erziehrischer Weg, der den kleinen Hans durch das Erlebnis des Körpers zur Idee des Menschen führt.“(94,100).

„ჯადოსნური მთაში“ თომას მანი ემყარება ნიცშეს კონცეფციას ავადმყოფობაზე, რომლის მიხედვითაც ავადმყოფის სულიერი მდგომარეობა და ტანჯვა არის მთელის შემავსებელი ნაწილი: „...der junge Ingeniuer verkörpert..., bei aller Naivität und Mittelmäßigkeit, grundlegende Theoreme des Nietzscheschen Denkens. Er nährt sich von allem dessen Konzeptin der „decadence“: Krankheit ist noch kein Stimulans des Lebens dadurch, daß sie ist, sondern erst durch das, was aus ihr gemacht wird.“(132,260).

ნიცშეს ფორმულირებით ავადმყოფობა ცხოვრების მასტიმულირებელია. თომას მანის რომანში კასტორპის სულიერ-ინტელექტუალური ამაღლებისათვის თომას მანი იყენებს ნიცშეს მოსაზრებას, რომ „სულსა“ და „ავადმყოფობაში“ მდგომარეობს ადამიანის სიდიადე. თომას მანს თავად მიაჩნდა, რომ ნიცშე თავისი ავადმყოფობის წყალობით შეეხო გენიალობისა და სიკვდილის სფეროებს. გერმანელი ფილოსოფოსის აზრით, რაც უფრო ავადაა ადამიანი, იგი უფრო შორდება რეალურ, მატერიალურ სამყაროს და ამ დროს ხდება მისი სულიერი გაფაქიზება, ამაღლება, რაც ნიცშესთვის „ავადმყოფობის არისტოკრატიზმია“. ნიცშე განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევდა ავადმყოფობას, როგორც შემეცნების ფაქტორს. მსგავს მოსაზრებას აყალიბებს თომას მანიც „ჯადოსნური მთის შესავალში“, სადაც აღნიშნავს, რომ სიკვდილისა და ავადმყოფობის გავლით რომანის გმირი ცოდნისა და სიცოცხლის არსს წვდება: „Was er begreiflich lernt, ist, daß höhere Gesundheit duerch die tiefen Erfahrungen von Krenkheit und Tod hindurchgegangen sein muß, sowie die Kenntnis der Sünde eine Vorbedingung der Erlösung ist“(109,443). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ავადმყოფობით გამოწვეული, ნიცშეს გაგებით, „სტიმული“ მხოლოდ დროებითია, რადგან „თოვლის“ ქვეთავში კასტორპის ყველა ილუზია ქრება და შვიდი წლის შემდეგ იგი საბოლოოდ „ბარს“ უბრუნდება.

„ჯადოსნური მთის“ ერთ-ერთი აბსტრაქტული თემა-მოტივი არის სიკვდილი.

თომას მანმა თავის „ჯადოსნური მთაში“, წარმოსახა რაღაც მითიურ და იდუმალ სამყაროში ჩაკარგვის ისტორია, როდესაც ინდივიდის ნება თითქოს

იკარგება, ემორჩილება რაღაც იდუმალ ძალას, მისით ისე იხიბლება, რომ ამ ტყვეობიდან თავის დაღწევის ყველანაირი სურვილი ეკარგება.

როგორც ცნობილია, რომანტიზმის ესთეტიკას ძალიან დიდი ადგილი უჭირავს თომას მანის შემოქმედებაში. „ჯადოსნურ მთაში“ სიკვდილი და ავადმყოფობა, არა მხოლოდ რომანტიკური გრიმასებია, არამედ ისინი აღმზრდელი ფუნქციას ითავსებენ და ადამიანურობისაკენ გზის მკვლევარებად გვევლინებიან. თომას მანი ღრმად სწვდება გერმანელ რომანტიკოსთა შემოქმედების სპეციფიკას. მისთვის რომანტიზმის ესთეტიკა არის გერმანული სულიერების გამოხატულება-თავისი ემოციურობით, მისტიკური ექსტაზით, ავადმყოფობისა და სიკვდილისაკენ საშიში ლტოლვით. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე მწერლისათვის ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპტომატური დუალიზმი ტიპურად რომანტიკული ფენომენია, რომელიც ძალიან ჰგავს ნოვალისის „სიკვდილის მისტიკას“.

სუბიექტივისტურ-იდეალისტური პოზიცია, პასიური მჭვრეტელობა, მარადიულისა და უნივერსალურისადმი სწრაფვა რომანტიკული ესთეტიკის პოსტულატებია, რაც გამეფებულია „ბერგჰოფში“. ეს იზიდავს კასტორპს, როგორც „უძრაობისკენ“ მიდრეკილ ადამიანს. ამიტომაც „ჯადოსნურ მთაში“ ნოვალისის „სამშობლოს“ ალეგორიულად წარმოსახავს „ბერგჰოფი“, რადგან რომანში მომაჯადოებელი და საოცრად მიმზიდველი ძალაა - სიკვდილი, რომლის კულტი გამეფებულია სანატორიუმში.

სიკვდილისა და ავადმყოფობის თემის შემოტანა აშკარად მიუთითებს, რომ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ძირითადი თემა არის პრობლემა სიცოცხლისა და სიკვდილის, ავადმყოფობისა და სიჯანსაღის, ადამიანის დანიშნულებისა საერთოდ. ეს პრობლემა დგას როგორც მწერლის, ასევე მისი ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირის, ჰანს კასტორპის წინაშე.

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის მოსაზრება, რომ სანატორიუმში გამეფებული „სიკვდილის კულტი“, ნების გაქრობის და ტრანსცენდენტულში, მიღმიერში გადასვლის მიუხედავად „ბერგჰოფში“ მაინც სიცოცხლეა მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რაც აკავებს აქ პაციენტებს. ისინი თითქოს სიკვდილისთვის განწირულნი, მთელი ძალით ცდილობენ მაქსიმალურად და თან მოკლე დროში წაგლიჯონ

ცხოვრებას ის ყველა სიამე, რასაც „ბარში“ სრულიად ჰარმონიულად, ცივილიზირებულად მიიღებდნენ. სიკვდილის შიში აშიშვლებს და ააშკარავებს ადამიანის არსს.

ავტორისათვის სიკვდილი, ავადმყოფობა და ყველა ეს შემზარავი თავგადასავალი არის აღმზრდელობითი საშუალება, რომელთა დახმარებითაც რომანის მთავარ გმირს კაცობრიობის არსის ამოხსნის საშუალებას აძლევს: „...Für diesen sind Tod und Krankheit und alle makabren Abenteuer, die er seinen Haleden durchlaufen läßt, ja gerade das pädagogische Mittel, durch das eine gewaltige „Steigerung“ und Förderung des schlichten Helden über seine ursprüngliche Verfassung hinaus erzielt wird. Sie sind als Erziehungsmittel, weitergehend positiv gewertet, wenn auch Hans Castorp im Laufe seines Erlebens hinausgelangt über die ihm angeborene Devotion vor dem Tode und eine Menschlichkeit begreift, die die Todesidee alles Dunkle, Geheimnisvolle des Lebens zwar nicht rationalistisch übersieht und verschmäh, aber sie einbezieht, ohne sich geistig von ihr beherrschen zu lassen“(109,443).

თომას მანს თორმეტი წელი დასჭირდა, სანამ ჩამოაყალიბა რომანის საბოლოო სახე. თავად ავტორმა შეძლო გაერღვია რომანტიზმის მომაჯადოებელი სფერო, დაედგინა „სიკვდილის სიმპათია“ და სიცოცხლის რწმენისა და კაცობრიობის ახალი გრძნობის სასარგებლოდ გადაედგა წინ ნაბიჯი. „ჯადოსნური მთა“ ევროპული რომანია, მისი პრობლემები და დიალექტიკა, ისევე როგორც პირველი მსოფლიო ომის გამომწვევი ფაქტორების თემატიკა.

რომანში ჰანს კასტორპი ავადმყოფობისა და სიკვდილის გავლით იკვლევს გზას ცოდნისა და სიცოცხლისაკენ. ამრიგად ხდება ჰანს კასტორპის - რომანის ძირითადი თემა-მოტივის, სულიერი ამაღლება და განწმენდა.

სანატორიუმი „ბერგოფი“ ნამდვილად ჩრდილების სამეფოა. მთავარი მკურნალი ექიმები, ბერენსი და კროკოვსკი, რომანში მოხსენიებულნი არიან, როგორც „მინოსი“ და „რადამანთისი“, ასევე როგორც ჯოჯოხეთის მსაჯულები, ან ეშმაკის მსახურები.

ჰანს კასტორპი მიდის იმ მოსაზრებამდე, რომ ადამიანის განწყობდა მნიშვნელოვანია იმ მიზნით, რომ მიუახლოვდეს საკაცობრიო კონცეფციას, რაც კარგად ჩანს „თოვლის“ ქვეთავში. ეს ჰუმანურობის იდეის არსია.

ჰანს კასტორპმა შეინარჩუნა „სიკვდილის სიმპათია“ „ბერგჰოფში“ შვიდი წლის განმავლობაში, მაგრამ სწორედ სიკვდილის მეშვეობით აღმოაჩინა ცხოვრების სიყვარული.

ჰანს კასტორპის მოგზაურობა „ბერგოფის“ „ჩრდილოვან სამყაროში“ შეიძლება განიმარტოს როგორც მოგზაურობა „ჰადესში“. ეს მოგზაურობა მწერლის მიერ გამიზნულია არა მხოლოდ მისი გრძნობების, არამედ ინტელექტის სტიმულირებისთვის, ეს არის მოგზაურობა არაცნობიერისა და ოცნებების სფეროში.

სანატორიუმის ჰერმეტიკული გარემო ცხოვრების სუროგატია, რომელიც ადამიანებს უკარგავს რეალური ცხოვრების შესაძლებლობას. ეგზისტენციალური „მიცვალებულთა სამყაროს“ ძირითადი ნიშნებია უდროობა, სინამდვილისგან დაშორება და ისტორიისგან გაუცხოება. მოწყენილობა და დაღლილობა ადამიანებს უბიძგებს ყველანაირი „ჯოჯოხეთური ცდუნებისკენ“ და იწვევს დაძაბულობას, რომელიც შემდგომ ომის სახით იფეთქებს.

რომანში მომდევნო აბსტრაქტულ თემა-მოტივად შეიძლება განვიხილოთ აგრეთვე სიყვარული, რომლის მუდმივი თანამდევი გამოვლინებაა ვნება. ჰანს კასტორპის ამბავი შეგვიძლია მივამსგავსოთ „ტანჰოიზერის“ ლეგენდაში აღწერილ მთავარი გმირის მიერ განვლილ გზას, რომელიც ჯადოსნურ სამყაროში ქალღმერთის სიყვარულს ემონება, ემორჩილება მასზე ძლიერ და გამოუცნობ ძალას.

„ტანჰოიზერის“ გმირის სისუსტე შეგვიძლია მის გამოუცდელობას და უმანკობას მივაწეროთ, რომელიც თითქოს ლოგიკურად ნებდება ვენერას სიყვარულს. ჰანს კასტორპი კი საკმაოდ განსხვავდება „ტანჰოიზერის“ გმირისგან. თომას მანმა ჰანს კასტორპის სახით აღწერა ადამიანური სიყვარული, რომელიც „არარაობაა თუ სიგიჟე არ ურევია, იგი უაზრობაა, თუკი აკრძალული არ არის, თუკი ავისა ეშინია“ (20,529). („L'amor n'est rien, s'il n'est pas de la folle, une chose insensee, defendue et une aventure dans le mal“ 106,486).

ჰანს კასტორპის სიყვარული უცნაურია, შეგვიძლია მას „ავადმყოფურიც“ ვუწოდოთ. მისთვის სხეული, სიყვარული და სიკვდილი ერთია, „რადგან სხეული სნეულება და ავხორცობაა და სწორედ ეს იწვევს სიკვდილს“ (20,531). „Car le corps c'est la maladie et la volupte, et c'est lui qui fait la mort“ (106,486). აქ ლაპარაკია იმ ხორციელ ვნებაზე, რომლის წინაშეც საღი აზრი უძლურია და რომლისგან თავის დაღწევაც შესაძლებელი, მაგრამ არც ისე იოლია. არაა იოლი გაეცე ყოვლისმომცველ „ნეტარებას“, რომლისგან სიკვდილიც კი არაა სანანებელი.

მუსიკალური სიმფონიის სტრუქტურით აგებულ რომანში უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი მუსიკალური კატეგორიის - „ენჰარმონიზმის“ გამოყენება. ენჰარმონიზმი მუსიკის თეორიაში განისაზღვრება, როგორც სხვადასხვა სახელწოდების მქონე, მაგრამ ერთნაირი სიმაღლის ბგერების იგივეობა. „ჯადოსნურ მთაში“ ენჰარმონიზმი ვლინდება ჰანს კასტორპის მიერ შომა-ჰიპეს აღქმაში.

ეკჰარდ ჰეფტრიხის მოსაზრებით, „ვალპურგის ღამეს“ კასტორპისთვის ყველაფერი სიზმარეულია. ასეთი სიზმრის ნახვა მხოლოდ „ჯადოქრის“ ჩურჩულით გაბრუებულ და ძალიან ღრმა ძილში წასულ ადამიანს შეუძლია. ეს კარგად ნაცნობი და მარადიული სიზმარია, იგი ჰანსს მუდამ ესიზმრება, რადგან შომას გვერდით ჯდომა მისთვის უკვე მარადისობაა, ერთმანეთში გადახლართული წარსული და აწმყო. მარადისობას კი სიტყვები არ სჭირდება, ისევე როგორც ზღვას, რომელიც ძალიან ჰგავს სიყვარულს. ჩვეულებრივი მოკვდავი უძლურია სიყვარულის, ისევე როგორც ზღვის სტიქიის წინაშე. სიყვარული ისეთივე გამოუცნობი და მომაჯადოვებელია როგორც გაშლილი ზღვის ჰორიზონტი.

მას შემდეგ რაც სანატორიუმის სრულფასოვანი მკვიდრი გახდა, ემოციები და ილუზიები იმდენდად იპყრობს კასტორპს, რომ რეალობის ადგილს მის გარშემო შექმნილი ილუზორული სამყარო იკავებს, რომელშიც იგი მთლიანად გაითქვიფა.

„[...] უგუნური სიყვარული გენიალურია, რადგან სიკვდილი, რომ იცოდე, გენიალური პრინციპია *res bina, lapis philosophorum*, მაგრამ იგი პედაგოგიური პრინციპიცაა, რადგან მის სიყვარულს სიცოცხლისა და ადამიანის სიყვარულამდე მივყავართ...სიცოცხლისკენ ორი გზა მიდის: ერთი ჩვეულებრივია, პირდაპირი და წესიერი, მეორე უკეთურია, იგი სიკვდილის მიღმა გადის და გენიალობისაკენ

მიმავალი გზაც ეს არის!“ (21,387-388). („[...] die unvernünftige Liebe ist genial, denn der Tod, weißt du, ist das geniale Prinzip, die res bina, der lapis philosophorum, und er ist auch pädagogische Prinzip, denn die Liebe zu ihm führt zur Liebe des Lebens und des Menschen...Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und da ist der geniale Weg“106,845).

ამრიგად, ორივე - სიკვდილიცა და სიყვარულიც - თომას მანის რომანში პედაგოგიური პრინციპია, რადგანაც მათ ადამიანი სიცოცხლისა და სიყვარულისაკენ მიჰყავთ.

რომანში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი თემა-მოტივია მუსიკა.

1932 წელს ბ. პუჩინისადმი მიწერილ წერილში თომას მანი აღნიშნავდა: „Die Musik habe ich leidenschaftlich geliebt und betrachte sie gewissermaßen als das Paradigma aller Kunst“(98,103).

„მწერალი რომ არ ვყოფილიყავ, მუსიკოსი ვიქნებოდი“-ო აღნიშნავდა თომას მანი. მუსიკა თან სდევდა თომას მანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მუსიკის კანონების ტრანსფორმაციას უმნიშვნელოვანესი საკვანძო ფუნქცია აქვს მის შემოქმედებაში. იგი იყენებდა რიჰარდ ვაგნერის ლაიტმოტივის ტექნიკას, იგორ სტრავინსკის მონტაჟის პრინციპს, არნოლდ შონბერგის თორმეტტონიანი მუსიკალური მწკრივის ტექნიკას. „Groß ist das Geheimnis der Musik- sie ist ohne Zweifel die tiefstinnigste, philosophisch alarmierendste, durch ihre sinnlich-übersinnliche Natur, durch die erstaunliche Verbindung, die Strenge und Traum, Sittlichkeit und Zauber, Vernunft und Gefühl, Tag und Nacht in ihr eingehen die faszinierendste Erscheinung der Kultur und Humanität. Von jung auf habe ich dem Rätsel ihres Wesens nachgehungen [...] bin als Schriftsteller ihren Spuren gefolgt, habe unwillkürlich ihrer Wirkungsart Einfluß auf mein eigenes Bilden und Bauen gewährt“(115,239).

თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ დროის, სიკვდილის, ავადმყოფობის, სიყვარულის პრობლემები და მუსიკა ერთმანეთს ლაიტმოტივის ტექნიკით გადაეჯაჭვა. „ჯადოსნური მთის“ თემა-მოტივები და სახე-სიმბოლოები მუსიკალურ თემათა განვითარება-განმეორების პრინციპით ერწყმიან ერთმანეთს და, რაც

მთავარია, ყველანი მიემართებიან მთავარ თემა-მოტივს-ჰანს კასტორპის მხატვრულ სახეს და დიდ ზეგავლენას ახდენენ მისი სულიერ ტრანსფორმაციაზე.

მუსიკას, როგორც აბსტრაქტულ ხელოვნებას, „ჯადოსნურ მთაში“ უმნიშვნელოვანესი სტრუქტურული ელემენტის ფუნქცია ეკისრება. ამავდროულად, იგი თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე ფენომენია. თომას მანი მუსიკის კომპოზიციის კანონებს ნაწარმოების ფორმაშემქმნელ საფუძვლად და, ამასთანავე, მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციების დასაფიქსირებლად იყენებს.

ჰანს კასტორპის მიერ „წარმოდგენილ“ სამყაროს, ფაქტობრივად, შოპენჰაუერული სახე აქვს, ანუ ის, რომელიც გერმანელმა ფილოსოფოსმა მოგვცა თავის შრომაში „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“. „მუსიკალურ კუბოში“ ჰანს კასტორპის „სულიერი სიმპათია“ შუბერტის სიმღერისადმი, ფაქტობრივად, არის რომანტიკული ესთეტიკისათვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე „სიკვდილის სიმპათია“. ეს ამავდროულად არის ხელოვნების შოპენჰაუერისეული გაგების (თავდავიწყება ხელოვნებაში) ადექვატური ასახვა ნაწარმოებში. მუსიკით (ანუ ხელოვნებით) გამოწვეული გრძნობათა სფერო კასტორპისათვის არის „სულის სასწაული“, რაც სხვა არაფერია, თუ არა შოპენჰაუერული გამოსავლის ძიება ამქვეყნიური არსებობიდან (143,93). ბნელი ძალისადმი სწრაფვა, უკიდურესი ირაციონალიზმი - სწორედ ყოველივე ამას გამოხატავს რომანში შუბერტის „ცაცხვი“.

„ბერგჰოფის“ ჰერმეტიკული ატმოსფერო ეხმარება კასტორპს შეიქმნას თავისი სულიერი სამყარო, რომელსაც „მუსიკალურ კუბოსთან“ განმარტოებული თვალნათლივ ხედავს და რომელიც შოპენჰაუერულია. „სიკვდილის სიმპათიაში“ თავმოყრილია: სუბიექტივიზმი, ეგოცენტრიზმი, ჰერმეტიკული, რეალური ცხოვრებისაგან იზოლირებული სამყარო, ესთეტიზირებული არსებობა, სიყვარული, ავადმყოფობისა და სიკვდილის კულტი.

როგორც ცნობილია, შოპენჰაუერისათვის მუსიკა არის არა იდეების ხატი, არამედ თავად „ნების“ ხატი, ისევე როგორც მთელი სამყარო არის „ნების“ ხატი. ამიტომ მუსიკის ზეგავლენა მისთვის, ყველა დანარჩენ ხელოვნების დარგებთან შედარებით, უფრო ძლიერია, რადგან მხოლოდ მუსიკა ასახავს ცხოვრების არსს, ხოლო ყველა დანარჩენი მხოლოდ „აჩრდილებს“. ხილული სამყარო თავისი

მრავალფეროვნებითა და არასრულყოფილებით იდეების გამოვლენაა, ხოლო მუსიკა მეტაფიზიკური ხასიათისაა, იგი კოსმოსს წარმოსახავს (143,95).

რომანის ქვეთავში „Fulle des Wohllauts“. თომას მანი დეტალურად აღწერს და მსჯელობს მუსიკის, მუსიკალური ელემენტებისა და დეტალების შესახებ. რომანის მუსიკალური განვითარების მწვერვალი კი არის რომანის ქვეთავი სახელწოდებით „თოვლი“, რომელშიც თომას მანის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იხატება და რომლის პროზაული ლექსი მუსიკასავით ჟღერს. „Schnee-Traum“ კასტორპისათვის არის ერთგვარი მუსიკალური „ვიზიონი“. თოვლში ყველაფერი ისეა როგორც მუსიკაში. „Schnee-Traum“-ში თავს იჩენს „მე“-სა და „სამყაროს“ ერთიანობა, როგორც ყოველგვარი პოეტური სიმბოლიკის მეტაფიზიკური საფუძველი. თოვლი არის „სიკვდილის მისტიკის“ ნატურალისტური სიმბოლო, რომელსაც რომანში მითოლოგიზირების ფუნქცია აქვს. „Weißes Bergäbnis“, ანუ თოვლი, ამავდროულად იდენტიფიცირებულია ზღვასთან.

თომას მანი რომანის ქვეთავში „პოლიტიკურად საეჭვო“ გადმოცემს ლუდოვიკო სეტემბრინის მოსაზრებას მუსიკის შესახებ ჰანს კასტორპთან დიალოგში. ევროპული ბურჟუაზიული კულტურის ტრადიციების მქადაგებელი ჰუმანისტი პატივს არ სცემს ირაციონალური სულისკვეთებით გაჟღენთილ ხელოვნებას. იგი ცდილობს დაასაბუთოს, რომ სიტყვა გონის მატარებელია და ამიტომაც „პროგრესის ბრწყინვალე იარაღია“. მუსიკა კი, მისი აზრით, საეჭვო, უპასუხისმგებლო, ინდიფერენტული რამაა და ამიტომაც იგი არაა „პროგრესის იარაღი“, გონის მატარებელი, პირიქით, მუსიკა სიზმარეულია. მას თანამიმდევრულობა აკლია და ამიტომაც სახიფათოა, რადგანაც ადამიანებს „აცდუნებს“. სეტემბრინის აწუხებს მუსიკის კვიეტიზმი, რაც მთავარია, მუსიკა ყოველგვარი ვალდებულებისაგან ათავისუფლებს ადამიანს. სწორედ ამ თვისების გამო უწოდებს სეტემბრინი მუსიკას „პოლიტიკურად საეჭვოს“, მაგრამ სწორედ ეს თვისება იზიდავს ახალგაზრდა გერმანელს. იტალიელი გააფთრებული უსვამს ხაზს მუსიკის თვისებებს: ესაა ჩაშინაგნება, სულიერება, ირაციონალურობა, ესთეტიკურობა, ნათლად ჩამოყალიბებული აზრის უფულებელყოფა, ორჭოფულობა. მისი აზრით, მუსიკა ადამიანებს თვლემას გვრის, შეუძლია ოპიუმის მაგივრობაც გასწიოს, რაც სეტემბრინის ეშმაკეულად მიაჩნია: „[...]

მუსიკაში არის რაღაც ორჭოფული [...] მე კვლავ იმ აზრზე ვდგავარ, რომ იგი ორაზროვანი ბუნებისაა და გადაჭარბებული არ იქნება, თუ მას პოლიტიკურად საექვოდ გამოვაცხადებ“(20,190). („Musik ist das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indiferente [...] Ich bleibe dabei, dass sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre 106,164).

რისთვის სჭირდება თომას მანს სექტემბრინის ასეთი განსჯა მუსიკის შესახებ? სექტემბრინი ლიტერატორი-დემოკრატია. იგი გონის, სამართლიანობისა და პროგრესის მომხრეა. მისთვის უცხოა მუსიკის ირაციონალური სული, ენჭარმონიზმი და ბევრი სხვა რამ, რაც ლოგიკის მკაცრ ჩარჩოებში არ ეტევა. იტალიელის მოსაზრება მუსიკაზე არ შეიძლება იდენტური იყოს თომას მანის მოსაზრებისა, რადგან კულტურა თომას მანისათვის ეს არის უპირველესად მუსიკა, მეტაფიზიკა, ფსიქოლოგია, პესიმისტური ეთიკა და ინდივიდუალისტური იდეალიზმი. კულტურის კომპლექსში ის პირველ ადგილას მუსიკას აყენებს. მუსიკა მისთვის სულიერების გამოხატვის აბსტრაქტულ-გრძნობითი ფორმაა. თომას მანი ასე აკონკრეტებს თავის დამოკიდებულებას მუსიკასთან: „Die Liebe zu dieser geheimnisvollen, strengen und überschwänglichen Kunst ist mir eingeborgen und vertieft worden durch bestimmende Bildungserlebnisse [...] und früh war es mein eigener Ehrgeiz und meine Lust, Wesen und wirken der Musik mit dem Wort zu verflechten, ihre Art zu weben, zu „denken“ und zu verbinden, auf jenes zu übertragen und die Erzählung des Themengespinnst und Kontrapunktik, als klingende Architektur erstehen zu lassen“(42,136). („ამ საიდუმლოებრივი, მკაცრი და ეგზალტირებული ხელოვნების სიყვარული ჩემში დაიბადა და გაღრმავდა განსაზღვრული სულიერი აღზრდით [...] ადრიდანვე მივისწრაფოდი და მსურდა, მუსიკის არსი და ზემოქმედება სიტყვით გამომეხატა, მისი თხზვის, „აზრების“ და შეკავშირების მანერა თხრობაში გადამეტანა და იგი თემათა ქსელისა და კონტრაპუნქტიკის საფუძველზე წარმომექმნა როგორც ჟღერადი არქიტექტურა“).

ბუნებრივია, მუსიკისადმი ასეთი დამოკიდებულების მქონე თომას მანი სექტემბრინის მოსაზრებას, მუსიკის თაობაზე, ვერ თანაუგრძნობდა. ამის გარდა, ავტორი თავად აღნიშნავდა, რომ სექტემბრინი ზოგჯერ მისი იდეების რუპორია,

მაგრამ „არ არის თავად ავტორი“ „Die lehrhafte Warnung von den moralischen Gefahren [...] bleibt recht eigentlich Herrn Settembrini...der eine Figur ist [...] zuweilen auch das Mundstück des Autors, aber keineswegs der Autor selbst“(109,442).

კონკრეტული მუსიკა „ჯადოსნურ მთაში“ ჩნდება გრამოფონთან ერთად. დირექცია მაქსიმალურად ზრუნავდა პაციენტთა კომფორტზე და სწორედ კომფორტის ერთ-ერთი ატრიბუტი, რომელიც მათ მიერ იქნა შეძენილი, იყო გრამოფონი და ბრწყინვალე ფირფიტები. გრამოფონი ჰანს კასტორპისათვის ახალი ერის დასაწყისია, რითაც თომას მანი ამავდროულად ისტორიულ „დროს აღნიშნავს“ თავის ნაწარმოებში. მთაში, „ბარგჰოფის“ სანატორიუმში ყოფნამ მთლიანად მოწყვიტა კასტორპი ბარს, დააკარგვინა საკუთარი თავი, მაგრამ გრამოფონის აქტებისას მასში განსაკუთრებულმა მოწიწებამ, ინსტრუმენტისა და მუსიკისადმი პატივისცემის მიძინებული გრძნობა გაიღვიძა. იგი თავს ევლება ინსტრუმენტს, მზადაა ყველა დამსვენებლის სურვილი შეასრულოს, ოღონდაც „ჯადოსნურ ყუთს“- „Musiksarg“-ს, არავინ შეეხოს. სანატორიუმის „უხეშ“ დამსვენებლებს მომორებული იგი უსმენს კლასიკურ მუსიკას. მას ხიბლავს მუსიკის იდეალურობა, სილამაზე, რომელიც აღამაღლებს და აკეთილშობილებს სინამდვილის მდაბალ და საძაგელ მოვლენებს. მუსიკის საშუალებით ჰანს კასტორპი აზროვნების ახალ სივრცეებს და მისთვის სრულიად უცხო განცდებს უკავშირდება.

საინტერესოდ მიგვაჩნია, ფ. მერტენსის მოსაზრება, რომელიც მიიჩნევს, რომ გრამოფონი არის იგივე „მუსიკალური კუბო“, რომლიდან გადმოღვრილი მუსიკა თავისთავად მკვდარია, ამიტომ ფირფიტების სიყვარული, ეს არის ისევ და ისევ „სიკვდილის სიმპათია“: „Grammofon ist ein Musiksarg, in ihm ist die Musik zuletzt tot, desalb gehört der Kult der Platte zur Sympathie mit dem Tode“(125,91). „აჩრდილთა მუსიკასთან“ ასოცირდება თავად კასტორპისთვის გრამაფონის მუსიკა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ჰანს კასტორპის ე.წ. „მუსიკალურ კუბოში“, ანუ „Musiksarg“-ში არც ერთი ფირფიტა არაა ვაგნერის მუსიკისა. ვალტერ ლაუბეს მოსაზრებით, ეს იყო მცდელობა თომას მანისა, თავის ნაწარმოებში რომანტიკული მუსიკა ვაგნერის „ხსენების“ გარეშე გადმოცა: „Es wäre eine Betrachtung über Thomas Mann und die romantische Musik anzustellen, ohne dass darin der Name Wagner

vorkäme“ (88,125). თუმცა როგორც მკვლევარი ჰ.რ. ვაჟე აღნიშნავს: ვაგნერის შესახებ დუმილიც კი ვაგნერზე მიუთითებს (151,87). თუმცა აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ნიცშეს ზეგავლენის შედეგად თომას მანის დამოკიდებულება ვაგნერისადმი უკვე არსებითადაა შეცვლილია. ვაგნერის უარყოფით თომას მანს სურს აჩვენოს რომანტიზმის სამყაროს დაძლევის შესაძლებლობა და „სულიერი შემობრუნების“ აუცილებლობა. რომანში დეკადანსი და აპოკალიპსისი ერთმანეთთან დაკავშირებულად არის წარმოდგენილი, შოპენჰაუერ-ნიცშეს ზეგავლენით ჩამოყალიბებული პოზიციები მეტად ტრანსფორმირებულადაა გადმოცემული მუსიკის საშუალებით. თომას მანი მიიჩნევს, რომ ამ ზეგავლენების დაძლევა და ავადმყოფი ევროპის გაჯანსაღებაა საჭირო, ამიტომაც აღარ ჟღერს კასტორპის „ყუთში“ ვაგნერის რომანტიკულ-დეკადენტური (ნიცშეს გაგებით) მუსიკა. „[...] Gerade deshalb darf kein Musikstück Wagners unter den Vorzugsplatten Hans Castorps sein, weil der Magier als das Ereignis der Romantik allgegenwärtig ist, und weil er durch die Erkenntnis, die als Name Nietzsche heißt, überwunden werden soll.“ (65,85).

ჰანს კასტორპის მიერ მუსიკის მოსმენის პროცესში თომას მანი ჩაურთავს მუსიკის მიმდინარეობათა მთელ რიგს, აჩვენებს „უახლესი ხელოვნების მეთოდებს“, „ბგერის თანამედროვე ხელოვნებას“. ფოლკერ მერტენსის მოსაზრებით, კასტორპი, გულუბრყვილო ადამიანის ფონზე, უჩვეულოდ კარგ მუსიკალურ ცოდნას ამჟღავნებს: „Für einen simplen Menschen hat Hans Castorp ganz ungewöhnliche gute Musikkennntnisse“ (125,88).

ჰანს კასტორპი, რომანის ძრითადი თემა-მოტივი მრავალ მუსიკალურ ფირფიტას შორის გამოარჩევს ხუთს, მისთვის განსაკუთრებულად საყვარელ ნაწარმოებებს. კასტორპისთვის განსაკუთრებულად მიმზიდველია - ვერდის „აიდა“, დებიუსის საორკესტრო პიესა „ფავნის დასვენება ნაშუადღევს“, ბიზეს „კარმენი“, გუნოს „ფაუსტი“, შუბერტის სიმღერა „ცაცხვი“. ავტორი აღნიშნავს, რომ ეს ნაწარმოებები არ განეკუთვნება მასიურ მსმენელისთვის საყვარელ საცეკვაო და გასართობი ხასიათის ქმნილებებს, არამედ ესაა სერიოზული მუსიკა, რომელსაც კასტორპი განმარტოებით ისმენს ღამის სიმშვიდეში.

თომას მანი პროფესიული ოსტატობით გადმოსცემს ჰანს კასტორპის მიერ კლასიკური მუსიკის აღქმის პროცესს. მისთვის საყვარელ ფირფიტებს კასტორპი ირჩევს საკუთარი გრძნობების შესაბამისად.

მუსიკის მოსმენის პროცესში კასტორპის თვალწინ გაირბენს მთელი ექვსი წელიწადი, რაც ძირითადად მის მოვალეობებსა და გრძნობებს შორის წინააღმდეგობრიობით იყო აღსავსე. სწორედ ამასვე ასახავს აღნიშნული ფირფიტებიც სხვადასხვა ვარიაციებით: „Die Musikstücke, die Hans Castorp hört, nehmen Bezug auf seine Situation im Roman. Sie spiegeln die Verbindung von Liebe und Tod, von Werbung und Rivalität sowie von homoerotisch gefärbter Männerfreundschaft“(125,90).

პირველი გამორჩეული ფირფიტაა ვერდის „აიდა“. კასტორპის მთელი ყურადღება გადატანილია დაბრმავებული და ცხოვრებისგან განდგომილი (tragisch verblendeten und dem Leben abgewandten) რადამესის ფიგურაზე. მონა ქალის სიყვარულმა ყოველგვარი მოვალეობა დაავიწყა ახალგაზრდას და იგი თავის სიყვარულთან საბოლოო კავშირს (Entzücken endgültige Vereinigung), ზიარებას მხოლოდ სიკვდილსა და საფლავში პოულობს.

მეორე ფირფიტაა დებიუსის საორკესტრო პიესა „ფავნის დასვენება ნაშუადღევს“. დებიუსის მუსიკაში მეფობს „თავდავიწყება“, „ნეტარი უძრაობა“, რაც ასე შეესატყვისება კასტორპის განწყობილებას. სანატორიუმში ცხოვრება ხომ „უარის თქმაა აქტიურობაზე“- ამიტომ ხიბლავს ყველაზე ძლიერად ეს მუსიკა მას. თომას მანი ასე აღწერს მალარმეს ტექსტზე შექმნილ დებიუსის მუსიკას: „ეს გახლდათ იდილია, მაგრამ არა რაფინირებული, შექმნილი და აგებული უახლესი ხელოვნების ძუნწი და თან ურთულესი ხერხებით“(21,460). („ein raffiniertes Idyll, gemalt und gestaltet mit dem zugleich sparsamen und verwickelten Mitteln neuester Kunst, [...] mit allen Wassern moderner Klangtechnik gewaschen“106,916).

მუსიკის ძლიერი ზეგავლენით კასტორპი თვალდახუჭული მართლაც ოცნებობს უკაცრიელ, მზით განათებულ მდელოზე. თომას მანის რომანის მთავარ თემა-მოტივს ამ პიესის ზეგავლენით თვალწინ აბსოლუტურად ახალი სამყარო ეშლება. ეს ნაწარმოები ყველაზე კარგად ეხმიანება კასტორპის მუდამ ძილისკენ მიდრეკილ

სულს. დებიუსის მელოდიის აღქმაში საინტერესოა ის „შინაარსი“, რაც მასში დევს - უდროობის სულიერი თავგადასავალი, დავიწყება, გარინდება -ხელოვნება და მუსიკა თუ მთლად სიკვდილს არა, საოცნებო დავიწყების მომენტს და მკაცრი ყოველდღიურობიდან გაქცევას მაინც შეიცავს თავის თავში. ამიტომაც არ ემთხვევა მისით ტკბობის, მისით განცდის დრო ობიექტური დროის მდინარებას: „ახალგაზრდა ფავნი მეტისმეტად ბედნიერედ გრძნობდა თავს თავის მინდორში. აქ არ ისმოდა „იმართლე თავი“, აქ არ არსებობდა არავითარი პასუხისმგებლობა, არც ქურუმთა სამსჯავრო სდებდა ბრალს ღირსებისა და მოვალეობის დამვიწყებელ კაცს, აქ თვით თავდავიწყება მეფობდა, ნეტარი უძრაობა, უჟამო ჟამის უბიწოება: ეს გახლდათ სინდისდაწყნარებული აღვირახსნილობა, აქტიურობისკენ მომწოდებელი დასავლური ბრძანების სრული უარყოფის ნანატრი აპოთეოზი“(21,462). „Der junge Mann war sehr glücklich auf seiner Sommerreise. Hier gab es kein „Rechtfertigungsdich“, kein Verantwortung, kein priesterliches Kriegsgericht über einen der die Ehre vergaß und abhandeln kann. Hier verherrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit. Es war die Liederlichkeit mit selbst Gewissen, die wunschbildschafte Apotheose all und jeder Vereinigung des abendländischen Aktivitätskommandos.“(106,917).

ფ. მერტენსის მართებული მოსაზრებით, „თოვლის“ ქვეთავში, „Schnee-Taum“-ში დებიუსის მუსიკაა ინსპირირებული: „...Als er sich auf einer Skiwanderung im Schneetreiben verirrt, bei einem einsamen Schluppen im Gebirge Zuflucht sucht, hat er einen Traum, der von Claude Debussys „Prelude a l’apres midi d’un faune“ inspiriert“(125,88).

მესამე ფირფიტა - ბიზეს „კარმენიც“ მოვალეობისა და სიყვარულის კონფლიქტს გვიჩვენებს, კასტორპის თანაგრძნობას უბედური ხოზე იწვევს, მაგრამ ასევე მისაღებია მისთვის ბოშური უპასუხისმგებლო, თავქარიანი კარმენის თავისუფლება. ის ასოციაციურად კარმენს კლავდიასთან აიგივებს, ხოლო ხოზეს-თავის თავთან. კლავდიაც ისეთივე femme fatale-ა როგორც კარმენი, ხოლო თვითონ კეთილშობილი და თავაზიანი.

იგივე თემის ვარიაციაა გუნოს „ფაუსტშიც“, ვალენტინის „ვედრებაში“, ჯარისკაცული მოვალეობების ერთგული მსახური ვალენტინი ჰანს კასტორპს მის

ბიძაშვილს იოახიმ ციმსენს აგონებს. საინტერესოა ჰ. გუთმანის მოსაზრება ამ სცენაში კასტორპის როლის შესახებ: „[...] er sich selbst wohl in der Rolle Margarretes sieht, die einer verhängnisvollen Liebe und dem Tode verfallen ist“ (59,62).

მუსიკალური შეგრძნებების მოტივაციურ დასრულებას წარმოადგენს მეხუთე ფირფიტა - შუბერტის „ცაცხვი“. „ცაცხვი“ რომანტიკოსი კომპოზიტორის ფრანც შუბერტის სიმღერის ციკლს - „ზამთრის გზას“ მიეკუთვნება. სიმღერების ეს ციკლი დაიწერა ვილჰელმ მიულერის ლექსებზე, რომლებიც კომპოზიტორმა 1832 წელს აღმოაჩინა ლაიპციგის ალმანახ „ურანიაში“. ამ მუსიკალური ქმნილების ცენტრალური ფიგურაა მოგზაურის სახე, რომელიც ცდილობს მოშორდეს ხალხს, დაეხეტება დაუსახლებელ სივრცეში, ეცემა ძირს, თოვლში, მოგზაურს კი წინ უდევს გზა, საიდანაც „...არავინ უკან არ დაბრუნებულა“.

1917 წელს გაზეთ „Der Tag“-ში გამოქვეყნდა თომას მანის წერილი „Musik in München“, მესამე ნაწილი, რომელიც 1994 წლამდე არსად არ დაბეჭდილა. საგაზეთო წერილი ხელმეორედ 1997 წელს გამოქვეყნდა „Thomas Manns Jahrbuch“(Bd-7)-ში. მწერალი აღწერს კონცერტის შთაბეჭდილებებს, სადაც მოისმინა შუბერტის სიმღერების ციკლი „Winterreise“-ს 24 სიმღერა და მას „Volkstümlich Dämonische“ უწოდა. ხალხური და იმავდროულად დემონური მუსიკა, თომას მანის აზრით, რომლის დამოკიდებულება ამ პერიოდში რომანტიზმისადმი ამბივალენტურია, გასაგებია. ეს ხალხის წიალიდან წამოსული ხელოვნებაა, რომელიც ეროვნული და რომანტიკულია.

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გასაგები ხდება, თუ რატომ ანიჭებს თომას მანი შუბერტის „ცაცხვს“ გამორჩეულ როლს და მის „Volkstümlichkeit“-ს უკავშირებს ჰანს კასტორპის მსოფლმხედველობრივი ხასიათის ცვლილებებს.

შუბერტის „ცაცხვს“ უკავშირებს თომას მანი „გერმანულობას“ („Deutschum“) და რომანტიზმს („Romantik“), ამიტომ ნაწარმოებში ამ მუსიკალურ ქმნილებას სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. შუბერტის „ცაცხვი“ თავისი რომანტიკული განწყობილებით ბევრად უფრო ძლიერად მოქმედებს კასტორპზე, ვიდრე ყველა დანარჩენი მუსიკალური ნაწარმოებები. ესაა მისი „სულიერი სამშობლო“, იგი იქცევა მისი „ტანჯვის წყაროდ“. მხოლოდ ამ მუსიკაში ჟღერს რომანტიკული „სულიერება“.

შუბერტის „ცაცხვის“ დახმარებით აღწევს კასტორპის ალქიმიურად გააქტიურებული გონება ცნობიერების მწვერვალს. შუბერტის ამ ამბივალენტური მუსიკის ზეგავლენით კასტორპი იღებს გადაწყვეტილებას, რომ „სიკვდილისადმი სიმპათია“ და რომანტიკულ-ავადმყოფური ტენდენციები დაძლეული უნდა იქნას.

კასტორპის დამოკიდებულება „ცაცხვისადმი“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც თომას მანის ამბივალენტური დამოკიდებულება რომანტიზმისადმი, რომელშიც იგრძნობა „დაეჭვებული სიყვარული“ და სიმპათია აღმოცენებულ დიდ სულიერ ნათესაობაზე და ამავე დროს კრიტიკული დისტანცირების სურვილიც. ჰანს კასტორპს ხიბლავს „die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Getums [...]“(61,93).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თომას მანმა, ვიდრე „ჯადოსნური მთის“ წერა დაიწყო, ღრმად შეისწავლა რომანტიზმი და, განსაკუთრებით კი, ნოვალის შემოქმედება. „ჯადოსნურ მთაში“ ტერმინი „heimatliche Späre“ - ყოველთვის რომანტიზმს აღნიშნავს. ეს თ.მანისათვის იგივეა, რაც რომანტიკული სიკვდილის, მისტიკის სფერო, ანუ ნოვალისის სფერო. „Symphatie mit dem Tode“- თ.მანისათვის ის სულიერი განწყობილებაა, რაც ნიშნავს ვაგნერის, შოპენჰაუერის, ნოვალისის სულიერ ნათესაობას, ავტორის აზრით ეს არის, „das Höchste und Tiefste der Romantik“, ეს იგივე ნოვალისის სიკვდილის მეტაფიზიკაა, რაც ასე ძლიერად დომინირებს „ჯადოსნურ მთაში“ და რაც ისევ რომანტიკოსი შუბერტის „ცაცხვის“ მეშვეობით უნდა დაიძლიოს.

კასტორპის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას შუბერტის „ცაცხვისადმი“ თომას მანი ხსნის სულიერებით. „სულიერი, ანუ მნიშვნელოვანი“- ამბობს თომას მანი. „სულიერი“ შორდება თავის საზღვრებს და სიმბოლურად გამოხატავს რაღაც ფართოს და ზოგადს, გრძნობებისა და აზრების მთელ სამყაროს: „აქ ჰპოვებ, ჩემო კარგო, გულის სიმშვიდეს“(21,467). („Komm her Geselle, hier findest du deine Ruh“106,923).

ჰანს კასტორპი „ჯადოსნურ მთაზე“ ყოფნისას „ჰერმენტულ-პედაგოგიურად“ გადაამუშავებს თავის ძალებს, ჩაუღრმავდება სულიერ ცხოვრებას და კარგად შეიგრძნობს თავისი სიყვარულისა და სიყვარულის ობიექტის „მნიშვნელობას“. შუბერტის „ცაცხვი“ მისთვის გამოხატავს მთელ სამყაროს და მას არ შეუძლია, არ

უყვარდეს ეს სამყარო! მაგრამ ამ სამყაროს შოპენჰაუერული სახე აქვს. განსაკუთრებით კარგად ჩანს კასტორპის მიერ სამყაროს შოპენჰაუერული სამყაროს აღქმა, როცა ავტორი აღნიშნავს, რომ სხვა შემთხვევაში მას ასე უგონოდ არ შეუყვარდებოდა ის ხატი, რომელიც მისი (სამყაროს) მსგავსი იყო. შუბერტის „ცაცხვის“ დახმარებით კასტორპი ახდენს თვითანალიზს. დიდი სულიერებითა და ინტიმური იდეალებით აღსავსე შუბერტის ამ ქმნილების გარეშე, ალბათ, კასტორპის ბედი სხვაგვარად წარიმართებოდა. ამ სიმღერის გრძნობათა სფეროს მომხიბვლელობა განაპირობებს რომანის მთავარი პერსონაჟის სულიერ ზრდას, თვითშემეცნებას, აყენებს მართვის პრობლემას, რაც თავის მხრივ მას საშუალებას აძლევს სამყაროსა და მისი ხატის კრიტიკული ხედვისა. ეს ხატი, მართალია, უსაზღვრო „აღფრთოვანებას“ იმსახურებს, მაგრამ იგი კასტორპში დაეჭვებასა და სინდისის ქენჯნასაც იწვევს (10,108).

ამ დაეჭვების მნიშვნელობას თომას მანი შემდეგნაირად ხსნის: ამწვავებს სასიყვარულო ძალას, აღვიძებს ვნებას, რომელშიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც „დაეჭვებული სიყვარული“. რა არის ეჭვები, რომლებიც აწუხებს ჰანს კასტორპს, როგორც „მმართველს“, აწუხებს მის სინდისს, ზნეობას და კითხვის ქვეშ აყენებს მის სიყვარულს ამ ჯადოსნური სიმღერისა და მასთან დაკავშირებული სამყაროს მიმართ? როგორია ეს სამყარო, რომელიც ჰანს კასტორპის წინათგრძნობით უნდა გახდეს „აკრძალული სიყვარულის სამყარო?“ - ეს არის სიკვდილი.

თომას მანის რომანის მთავარი გმირი რომანტიკული მუსიკის აღქმისა და ზეგავლენის შედეგად იწყებს აზროვნებასა და ანალიზს, რაც მას ეხმარება უდიდესი პრობლემის - სიცოცხლისა და სიკვდილის, ავადმყოფობისა და სიჯანსაღის, ადამიანის დანიშნულების ამოხსნაში. სწორედ შუბერტის „ცაცხვის“ მოსმენის შემდეგ უღრმავდება ჰანს კასტორპი იმ პრობლემას, რომელსაც „Symphatit mit dem Tode“ ჰქვია და რომელიც შოპენჰაუერის ფილოსოფიის დეკადენტურ-პესიმისტური განწყობილების ანარეკლია. ავტორისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია, აჩვენოს ეს ყველაფერი მისი გმირის ცხოვრების მეშვეობით, რომ შემდეგ „სიკვდილის სიმპათიის“ დაძლევიტ კვლავ რეალურ ცხოვრებას დაუბრუნოს იგი და თქვას: „ადამიანმა სიკეთისა და სიყვარულისათვის თავის აზრებზე არ უნდა გააბატონოს

სიკვდილი“. სწორედ ეს არის კასტორპის მიერ „სიკვდილის სიმპათიის“ საწინააღმდეგოდ გამოტანილი დასკვნა, ანუ ანტიშოპენჰაუერული მოთხოვნა, სადამდეც თომას მანმა „ჯადოსნური მთის“ მთავარი გმირი სიკვდილის, სწეულების, პესიმიზმის, სკეპსისის გრძნობათა გამოვლისა და მათი დაძლევის შედეგად მიიყვანა.

ჰანს კასტორპის „აკრძალული სიყვარულის სამყარო“ არის სიკვდილი. საოცარია, რომ „სიკვდილის სიყვარულის“ ამ გრძნობას მასში აღძრავს სწორედ შუბერტის „ცაცხვი“, რომელიც ხალხურ საწყისებზეა შექმნილი. თომას მანის აზრით, შუბერტის ეს სიმღერა თავდაპირველი არსით არ შეიცავდა „სიკვდილის სიმპათიას“, პირიქით - იგი ღრმად ხალხურია, ცხოვრებისეული ძალებით აღსავსე, მაგრამ კასტორპისთვის შუბერტის „ცაცხვისადმი“ „სულიერი სიმპათია“ „სიკვდილის სიმპათიაა“. სწორედ აქაა ხელოვნების შოპენჰაუერული გაგების ადექვატური ასახვა ჰანსის მიერ მუსიკალური ნაწარმოების აღქმაში. იგი საკუთარ თავს არწმუნებს, რომ ამ ნაწარმოების შეგრძნების შედეგი არის სიბნელე, პირქუში მოვლენები. აქვე უჩნდება მას შუასაუკუნეობრივი ევროპის ინკვიზიციის პერიოდის ასოციაციები, წარსულისაკენ ლტოლვა, ანუ ის, რასაც სექტემბრინი „ავადმყოფობას“ უწოდებს. მუსიკალურობა და ავადმყოფობა თითქმის ერთმანეთს განაპირობებენ. მუსიკალურობა, როგორც ავადმყოფობის სიმბტომი მთავარი და მნიშვნელოვანი მოტივია „ჯადოსნურ მთაში“. ეს არის ტიპურად რომანტიკული ფენომენი: ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმბტომატური დუალიზმი.

შუბერტის „ცაცხვს“ კასტორპი აღიქვამს, როგორც „სულიერ სფეროს“, როგორც სამშობლოს სევდის გამოხატულებას, მაგრამ ჩვეულებრივი ნორმალური ადამიანისათვის გაუგებარი ლოგიკით იგი, ამავდროულად, არ მიიჩნევს თავის ლტოლვას ამ „სულიერ სფეროსკენ“ ავადმყოფურად, პირიქით, ეს სფერო მას სრულიად „ჯანსაღად“ ეჩვენება, თუმცა ეს ისეთი „ცოცხალი ნაყოფია“, რომელიც მიდრეკილია დაშლისა და ლპობისკენ. მუსიკით გამოწვეული გრძნობათა სფერო კასტორპისთვის არის ცოცხალი ნაყოფი, მაგრამ წარმოშობილი სიკვდილისგან და თავის თავში სიკვდილის მატარებელია. ეს არის სულის სასწაული.

მკვლევარ ფოლკნერ მერტენსის მოსაზრებით, შუბერტის „ცაცხვი“ არის სიკვდილისადმი მიდრეკილი სიმღერა, სიმშვიდე, რომლისკენაც მოგზაურს

მოუწოდებენ არის სიკვდილის სიმშვიდე, ზამთრის გზა, არის სიკვდილის გზა. სიკვდილი დემონური სილამაზით ხიბლავს და აჯადოვებს. ჰანს კასტორპი „ჯადოსნური მთიდან“ ჯანსაღ, რეალურ ცხოვრებას დაუბრუნდა, თუმცა ეს გზაც მისთვის და მისი თაობისთვის სიკვდილისკენ მიმავალი გზაა: „Der Lindenbaum ist ein todesträgliches Lied, die Ruhe, die es verheißt...ist die Ruhe des Todes, die Wintereise... ist die Reise in den Tod. Der Tod besitzt den Zauber der Schönheit, einen dämonischen Zauber. Hans Castorp hat sich von der Lebensferne des Zauberbergs dem richtigen Leben zugewandt, aber das bedeutet für ihn und seinen Generation den Tod“(125,98).

ჩვენი მოსაზრებით, ეს არის სიკვდილის გავლით ახალი სიცოცხლისკენ მიმავალი გზა. რომანში, განსაკუთრებით „თოვლის“ ქვეთავში, ნათლად ჩანს, რომ კასტორპმა და, შესაბამისად, მისმა თაობამ, ამოხსნა „გრავალის“ საიდუმლო და სიკვდილს აღარ შეუძლია მის(მათ) აზრებზე ბატონობა. ეს არის უკვე ბრძოლა სიკეთისა და სიყვარულისთვის, რომლისთვისაც შეიძლება სიკვდილიც კი ღირდეს, თუმცა ეს იქნება სიკვდილი მომავალი თაობის საკეთილდღეოდ და არა უბრალოდ სიკვდილი „სიკვდილისთვის“.

საინტერესოდ მიგვაჩნია ჰანს.რ. ვაჟეს მოსაზრება, რომ მუსიკა, თომას მანის რომანებში, განსაზღვრავს მისი გმირის ბედს და ის სიკვდილით მთავრდება „Die Begabung mit der Musik ist schicksalbestimmend, sie endet oft tödlich“(115,24).

ჩვენი მოსაზრებით, მუსიკა ის უმნიშვნელოვანესი თემა-მოტივია, რომელმაც შეძლო დაეჭვებინა კასტორპი, თავისი სიყვარულის სფეროსადმი დამოკიდებულებაში. მუსიკის საშუალებით ხდება მთავარი გმირის მიერ შოპენჰაუერის „სიკვდილის სიმპათიის“ დაძლევა, რაც იმის იმედს იძლევა, რომ რომანის მთავარი გმირი იბრძოლებს ნათელი მომავლისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ კასტორპი იმყოფება „სიკვდილის სიმპათიის“ ზეგავლენის ქვეშ, იგი მაინც თვლის, რომ ამ „სულის სასწაულს“ „დაეჭვებით“ უნდა მოეკიდოს, იგი სინდისის ქენჯნის განცდით თვლის, რომ საჭიროა ამ „სასწაულთან“ დამოკიდებულებაში მოახერხოს „საკუთარი თავის დაძლევა“. „საკუთარი თავის დაძლევა“ კი ნიშნავს „სიკვდილის სიყვარულის დაძლევას“. „სიკვდილის სიყვარული“ არის რომანტიკული აზრით გაგებული „სულის ჯადოსნური ტყვეობა“,

რომლის მომხიბვლელი უძლიერესია. „[...] საკუთარი თავის დაძლევა ყოფილა ამ სიყვარულის დაძლევის არსი...ო, რა ძალა ჰქონია სულის მოჯადოებას! [...] სიმღერის ავტორზე გაცილებით მეტი ტალანტი გჭირდება, რომ სულის მოჯადოების ხელოვნებას ფლობდე, იმ სიმღერას უზარმაზარი მასშტაბი მიანიჭო და მისი მეშვეობით მსოფლიო დაიპყრო“(21,471). („Ja, Selbstüberwindung, das mochte wohl das Wesen der Überwindung dieser Liebe sein, - dieses Seelenzaubers mit finsternen Konsequenzen! [...] Oh, er war mächtig, der Seelenzauber! [...] Man brauchte [...] nur viel mehr Talent als der Autor des Lindenbaumliedes, um als Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen“ 106,926). ამ „ჯადოსნური სამყაროს“ საუკეთესო შვილად თომას მანს მიაჩნია ის, ვინც დაძლევს საკუთარ თავს, დათმობს თავის სიცოცხლეს და მოკვდება „ახალი სიყვარულის“ სიტყვებით ბაგეებზე. ეს იქნება უკვე სიკვდილი მომავლისთვის. სწორედ აქ ახდენს თომას მანი კასტორპის პრობლემის საბოლოო გადაჭრას. იგი უნდა დაუბრუნდეს რეალურ ცხოვრებას.

ამრიგად, მუსიკა თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თემა-მოტივი, რომელიც უდიდეს ზეგავლენას ახდენს გმირის სულიერ სამყაროზე. სწორედ შუბერტის „ცაცხვის“ დახმარებით იგი თავს აღწევს სიკვდილის მომაჯადოებელ ტყვეობას. ამ მუსიკის ამბივალენტური ხასიათით დაეჭვებული კასტორპი უკუაგდება „სიკვდილის სიმპათიას“, ცხოვრების „ჰორიზონტალურ“ წესს და უბრუნდება რეალურ, ჯანსაღ, აქტიურ ცხოვრებას.

თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ არის მუსიკალური კანონებითა და ფილოსოფიური რემინისცენციებით ერთმანეთთან დაკავშირებული იდეათა კომპლექსი, რომელიც სამყაროს ყოვლისმომცველობას აჩვენებს. რომანში აშკარაა გერმანული რომანტიკული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი როგორც ზოგადი პრინციპების გამოყენება მხატვრული მიზნებისათვის, ასევე ამის პარალელურად რომანტიკული „სიკვდილის მისტიკის“, ასევე შოპენჰაუერის ფილოსოფიური შეხედულებების ზეგავლენა და მათი დაძლევის მცდელობა თავად მწერლისა და ნაწარმოების ძრითადი თემა-მოტივის, ჰანს კასტორპის მიერ. ნაწარმოებში ავტორი

განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს სუბიექტივიზმის, ეგოცენტრიზმის, ჰერმეტიკულ, რეალური ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ, იზოლირებულ სამყაროში ესთეტიზებული არსებობის, სიკვდილისა და ავადმყოფობის კულტის წარმოჩენის პრობლემებს. აქვე აქცენტირებულია „სიკვდილის სიმპათიის“ დამღვევის საკითხი, რაც ავტორისათვის ნიშნავს სიკვდილის, სწეულების, პესიმიზმის, სკეპსისის გრძნობათა უარყოფის შედეგად რომანტიკულ-შოპენჰაუერული ფილოსოფიის ძირითადი ტენდენციის დამღვევასაც. ყოველივე ზემოაღნიშნული ნაჩვენებია ნაწარმოების მთავარ თემა-მოტივის - ჰანს კასტორპის, ცნობიერებაში რომანტიკოსი კომპოზიტორის - შუბერტის „Lindenbaum“ - ის („ცაცხვის“) რეცეფციის მეოხებით.

როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, თომას მანის რომანში თემები რთულ კონტრაპუნქტულ კავშირში ვითარდებიან, ერთმანეთს კვეთენ და კვლავ შორდებიან, რომ შემდგომ საბოლოოდ გაერთიანდნენ. ეს თემა-მოტივები ყოვეთვის შეწყვილებულ-ბიპოლარულნი არიან: ჯანმრთელობა-ავადმყოფობა, სიცოცხლე-სიკვდილი, მთა-ბარი.

ისევე როგორც არააბსტრაქტული თემა-მოტივები, აბსტრაქტული თემა-მოტივებიც სიმფონიის სტრუქტურულ აგებულებაში ვერტიკალში არიან განლაგებულნი.

როგორც არააბსტრაქტული, ასევე აბსტრაქტული თემა-მოტივები უდიდეს ზეგავლენას ახდენენ მთავარ თემა-მოტივზე. რომანში ისინი კონტრაპუნქტულად ჩნდებიან, რაც ნაწარმოების პოლიფონიურ ჟღერადობას ქმნის.

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეშალა „ჯადოსნური მთის“ კონტრაპუნქტული თემა-მოტივების ქსელი და გვეჩვენებინა ყველა თემა-მოტივის-როგორც არააბსტრაქტულის, ასევე აბსტრაქტულის, ზეგავლენა რომანის მთავარ გმირზე. ყველა ეს თემა-მოტივი ერთროულად და ამავედროს ცალ-ცალკე მოქმედებს კასტორპის ცნობიერებაზე. მათი სინთეზური ზეგავლენა საშუალებას აძლევს რომანის მთავარ გმირს, ანუ მთავარ თემა-მოტივს მისი გონების ალქიმიური „აქტივიზაცია“ მოახდინოს, ღრმად ჩასწვდეს მისი სიყვარულის სფეროს ბნელ მხარეებს და ცხოვრების სწორი გზა აირჩიოს.

თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ დამხმარე, გვერდითი თემები ავსებენ ერთმანეთს. ისინი მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან გადახლართულნი, იმის მიუხედავად, რომ აბსოლუტურად რადიკალური განსხვავებული იდეის მატარებლებად გვევლინებიან.

თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“ ისევე ხდება როგორც სიმფონიაში (სონატაში), სადაც კონტრაპუნქტზე დაფუძნებული თემები პოლიფონიურ ჟღერადობას ქმნიან. დამხმარე, გვერდითი თემები მიემართებიან მთავარ თემა-მოტივს. „ჯადოსნურ მთას“ აქვს პოლიფონიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ინტელექტუალიზმი, მხატვრულ-სახეობრივი განზოგადება და ობიექტურობა რომელშიც აზრობრივი თემები ისევე უწყვეტად ვითარდებიან და მოდულირდებიან, როგორც სიმფონიაში.

რომანში ყველა თემა-მოტივი, როგორც არააბსტრაქტული, ასევე აბსტრაქტული, ცალკე დამოუკიდებელი იდეის მატარებელია, რომლებიც ჩვენს თემაში წარმოვადგინეთ როგორც თემა-მოტივები: სეტემბრინი განასახიერებს განმანათლებლობის, რაციოს, პროგრესის იდეას. ეს მისი ეგრეთწოდებული დამოუკიდებელი „ხმაა“. ნაფტა განასახიერებს-ტერორის, ობსკურანტობის, კომუნისა და ნიჰილიზმის იდეას, პეპერკორნი- სიცოცხლის ფილოსოფიას, ქერა ბესტიის იდეას, შოშა-მარადქალურობის, ხოლო იოახიმი-პრუსიელი ჯარისკაცის იდეას. ასევე აბსტრაქტული თემა-მოტივები: დრო, სიკვდილი, ავამყოფობა, სიყვარული, მუსიკა. ყველა ესენი დამოუკიდებელი „ხმებია“, როგორც თომას მანი აღნიშნავს: „[...] sie sind laute Exponaten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten“(109,442), რომანში ისინი კონტრაპუნქტის პრინციპით არიან წარმოდგენილნი, ერთდროულად მიემართებიან ერთ საერთო მიზანს-ძირითადი თემა-მოტივს. მათი „ხმები“ ერთდროულად ჟღერენ „[...] in der Symbolischen Art der Musik“(109,440)

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“ იყენებს ვაგნერის ლაიტმოტივის ტექნიკას: „[...]besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leimotives, das ich in der Erzählung übertrug [...] und zwar nicht...auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik“(109,440).

ლაიტმოტივი, ანუ „წამყვანი“ მოტივი, თომას მანის ნაწარმოებში არის ჰანს კასტორის თემა-მოტივი, ყველაზე მნიშვნელოვანი და ცნობადი, განმეორებადი, რომელიც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა ნაწარმოებში. მას თემატური იდენტობა აქვს და ამიტომაც გამუდმებით ჟღერს რომანში. აქედან გამომდინარე მთავარი მოტივი, ძირითადი იდეური თუ ემოციური ტონი, ხშირად გამეორებული მხატვრულ სახე, არის ჰანს კასტორპი, რომელიც თხზულების გმირია.

ყველა ამ თემა-მოტივის ზემოქმედების შედეგი ჰანს კასტორპთან მიმართებაში ნათლად გამოჩნდება ჩვენი თემის მომდევნო თავში, რომელიც სიმფონიის სტრუქტურის მიხედვით კოდას, ანუ ნაწარმოების ფინალს შეესაბამება.

თავი IV

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ფინალი

როგორც მუსიკალური კოდა

დისერტაციის წინა თავებში განვიხილეთ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურული აგებულება მუსიკალური სიმფონიის (სონატის) სტრუქტურულ აგებულებასთან შეპირისპირებით, წარმოვაჩინეთ ჰანს კასტორპის მხატვრული სახე როგორც ძირითადი თემა-მოტივი, ასევე აბსტრაქტული და არააბსტრაქტული დამხმარე (გვერდითი) მოტივები (რომანის პერსონაჟები) მთავარ თემა-მოტივთან მიმართებაში. გავაანალიზეთ „ჯადოსნური მთის“ ძირითადი თემა-მოტივის ტრანსფორმაცია, მისი სულიერი ევოლუცია „ბერგჰოფში“ მისი ჩამოსვლიდან 7 წლის მანძილზე. ჰერმეტიულად დახშულ გარემოში მისი ცნობიერების შეცვლა. ვაჩვენებთ, თუ რა წვლილი მიუძღვის ყველა იმ დამხმარე, გვერდით თემა-მოტივს, (როგორც არააბსტრაქტულს, ასევე აბსტრაქტულს), რომლებიც კასტორპზე ზემოქმედებისთვის თვალსაზრისით უნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებენ რომანში, რომელთა ერთობლივი ზეგავლენით შედეგად კასტორპი უღრმავდება საკუთარ თავს, უღრმავდება ამ „სამყაროს“, თავის ყოფას და სამყაროს შემეცნების ახალ საფეხურზე ადის

წინამდებარე თავში კი ჩვენი მიზანია, წარმოვაჩინოთ ნაწარმოების ფინალი, როგორც მუსიკალური კოდა, ანუ სიმფონიის (სონატის) ფინალური ნაწილი.

როგორც წინა თავებში მივუთითებდით, ყველა ფაქტორი, რაც ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს რომანის მთავარ გმირზე, მის სულიერ და გონებრივ ამაღლებას უწყობს ხელს. ხაზგასმით აღვნიშნეთ, რომ ეს კონტრაპუნქტულად გადახლართული და მოდულირებული არააბსტრაქტული და აბსტრაქტული თემა-მოტივთა ქსელი ერთდროულად ზემოქმედებს კასტორპის ცნობიერებაზე და საბოლოო ნაბიჯის გადასადგმელად ამზადებს ნიადაგს.

სონატის სტრუქტურის „დამუშავების“ ნაწილის შესატყვისად რომანში წარმოვაჩინეთ კონფლიქტი და განვითარების დინამიკა თემა-მოტივებს (ანუ პერსონაჟებს) შორის, ასევე თემა-მოტივთა ცვლა სხვადასხვაგვარი ვარიაციებით,

დიალექტიკური მოდულაციების მსგავსად, რომლებიც ერთი საერთო მიზნისაკენ მიემართებიან - ეს არის ზემოქმედება რომანის მთავარ გმირზე. თემა-მოტივთა კონტრაპუნქტული და პოლიფონიური განვითარება საუკეთესო მხატვრული საშუალებაა ავტორისათვის მიზნის მისაღწევად - რომანის გმირის საბოლოო სულიერი ამადლებისათვის, რაც „ჯადოსნური მთის“ ფინალში კასტორპის ბარში დაბრუნებით, უნდა დასრულდეს, ეს კი მუსიკალური თვალსაზრისით დასკვნით ნაწილს - კოდას შეესაბამება.

როგორც ცნობილია, კოდას ფუნქცია სიმფონიაში (სონატაში) არის განზოგადება, შედეგი, დასკვნის გამოტანა მთელი მუსიკალური ნაწარმოებისათვის. კოდა არაა რეგლამენტირებული, იგი ჰარმონიული თვალსაზრისით შეიძლება იყოს აბსოლუტურად მყარი (კოდა=დასკვნა), ან უკიდურესად არამყარი (რომლებშიც დამუშავების ელემენტები ჩნდება).

„ჯადოსნური მთის“ VI თავში („თოვლი“) და VII თავის I ნახევარში უკვე ამკარად იკვეთება თხრობის ტემპის აჩქარება. ამ ქვეთავებში იწყება სწორედ კასტორპის „აქტივაცია“, რადგან იგი უკვე აქტიურად იწყებს აზროვნებას. შესაბამისად სიმფონიის III ნაწილში, რომელიც, ჩვენი აზრით, რომანის VI თავისა და VII თავის I ნახევრის შესატყვისია, ტემპი აჩქარებულია (Scherzo) და იგი ძირითად ტონალობაში (ტონიკა), ანუ მთავარი, ძირითადი მოტივის ტონალობაშია დაწერილი.

„ჯადოსნურ მთაში“ მუსიკალურ კოდას კი რომანის VII თავის II ნაწილი შეესაბამება, სადაც კასტორპის მიერ „ბერგჰოფის“ დატოვება და „ბუნდოვანი ომის“ სცენაა გადმოცემული. რომანში თხრობის ტემპის აჩქარება დაკავშირებულია კასტორპის მიერ მიღებულ საბოლოო გადაწყვეტილებასთან. სიმფონიაში კოდა („Finale“) ძირითად ტონალობაშია გადმოცემული და მისი ტემპი აჩქარებულია (Alegreto, Vivace, Presto...). აქ უკვე ჯამდება მოვლენები და კულმინაცია სწრაფი ტემპით ვითარდება.

როგორია „ჯადოსნური მთის“ ფინალი და მისი მამიებელი გმირის ბედი?

იმისათვის, რომ გავაანალიზოთ რომანის ფინალი როგორც მუსიკალური კოდა, უწინარეს ყოვლისა, აუცილებლად მივიჩნევთ „ჯადოსნური მთის“ ფინალის შესახებ

მეცნიერთა და თავად მწერლის მიერ გამოთქმული მოსაზრებების ანალიზს იმ მიზნით, რომ რომანის ფინალი ლოგიკურად შევუპირისპიროთ სონატისა და სიმფონიის IV ნაწილს.

უკანასკნელ ბიძგად რომანის გმირის „გასააქტიურებლად“ თომას მანი პირველ მსოფლიო ომს - „Weltfest des Todes“ - ირჩევს: „Nur ein elementares Ereignis kann ihn aus diesem gefährlichen Chaos retten-und dieses Ereignis ist der Krieg“(54,46).

თომას მანმა „ჯადოსნური მთის“ მთავარი გმირი წარმოადგინა ადამიანად, რომელსაც არ გააჩნია შინაგანად დისჰარმონიისა და უფსკრულის განცდის უნარი, ამიტომ იგი იოლად ებმება „ჯადოსნური მთის“ მაცდუნებელ და თავგზისამაზნეველ ტყვეობაში. „უფსკრულის განცდის“ უნარის დაქვეითებას კი თომას მანი უკავშირებს ბოლო წლებში გერმანელების შინაგან აშლილობას, მათი ფსიქიკური მდგომარეობის ქაოტურად გართულებას, და იმასაც, რომ ამ მდგომარეობამ ისინი დიდი ომის საშიშროების წინაშე დააყენა: „Er der Dutzenmensch ohne innere Abgründe und Disharmonie, ist also empfänglich für die gefährliche, verwirrende Lockung des „Zauberbergs“; der gesunde Normalbürger zeigt sich disponiert für die komplizierte inneren Krisen des tief fragwürdigen Künstlermenschen. Ist diese gesteigerte innere Reizbarkeit und Sensibilität nicht seltsam? Müßte sie nicht, da der junge, harmlose Ingenieur doch nur einer von Millionen Gleichgearteter und Gleichführender ist, darauf hinweisen, dass wir Deutsche der letzten Friedensjahre innerlich irgendwie in Unordnung waren, daß sich unser seelischer Zustand chaotisch komplizierte, und daß wir eben in dieser Disposition in der großen Krieg gerieten, geraten mußten?“(54,46).

ნაწარმოების ფინალის ომის სცენით დამთავრების იდეის აზრს თომას მანი 1915 წლის სამ აგვისტოს პ. ამანისადმი წერილში ნათელყოფს: „ომის წინა პერიოდში დავიწყე დიდი თხზულება, რომელიც მაღალმთიან კურორტზე ტუბერკულოზიანების სანატორიუმში ვითარდება. ეს არის პედაგოგიურ-პოლიტიკური თხზულება, რომელშიც ახალგაზრდა კაცი უპირისპირდება სიკვდილის უდიდეს ძალას და რომელიც კომიკურ-შემზარავი გზის გავლისას ხელმძღვანელობს ჰუმანურობისა და რომანტიზმის, პროგრესისა და რეაქციის,

* თარგმანი ჩემი. ნ.ჭოლაძე

ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის სულიერი კონტრასტებით. მაგრამ იგი მეცნიერებაზეა ორიენტირებული. თხზულება მთლიანად იუმორულ-ნიჰილისტურია და უფრო „სიკვდილის სიმპათიის“ ტენდენციისკენ იხრება. თხზულების სახელია „ჯადოსნური მთა“, სადაც ზღაპრის „Nase Zwerg“-ის მსგავსად შვიდი წელი დღეებივით მიფრინავს. ნაწარმოების ფინალად, მხოლოდ და მხოლოდ ომი მესახება:“ („Ich hatte vor dem Kriege eine größere Erzählung begonnen, die im Hochgebirge, in einem Lungensanatorium spielt,- eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten, worin ein junger Mensch sich mit der verführerischsten Macht, dem Tode, auseinanderzusetzen hat und auf dem komisch-schauerliche Art durch die geistigen Gegensätze von Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Krankheit geführt wird, aber mehr orientierend und der Wissenschaft halber, als entscheidend. Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode. „Der Zauberberg“ heißt es, etwas vom Zwerg Nase, dem sieben Jahre wie Tage vergehen, ist darin, und der Schluß, die Auflösung,- ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch“ (101,86).

იგივე მოსაზრება თომას მანმა პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინ 1914 წელის აგვისტოში მისწერა სამუელ ფიშერს: „Verkommenheit“ des Zauberbergs der Krieg ist als „Lösung“ hereinbrechen solle. Das stand fest von dem Augenblick an, wo es los ging“(45,454).

აშკარაა, რომ თომას მანი ნაწარმოებისათვის სხვა დასასრულს ვერ ხედავდა. მისი სულიერი განწყობა კარგად ჩანს კვლავ ს. ფიშერისადმი მიწერილ წერილში, სადაც ის დარწმუნებით ამტკიცებს, რომ გერმანია გააოცებს მსოფლიოს, რომელიც მის წინააღმდეგაა აღმდგარი: „Es ist wahr, uns Deutschen konnte nichts Grösseres und Glückliches geschehen, als die Welt sich gegen uns erhob. Deutschland wird die Welt staunen machen, dessen bin ich gewiss“(45,454).

ამრიგად, თომას მანის ნაწარმოების ფინალში ომი ჰანს კასტორპისათვის ყოფიერების ერთადერთი გამოსავალია. რეალური სამყაროს ყოფიერება კი, რომელიც უპირისპირდება ინდივიდს, არის ქაოტური, ბოროტი, გულგრილი. კასტორპი

* თარგმანი ჩემი. ნ.ჭოლაძე

ყოყმანით „შემობრუნდება“ სიკეთისაკენ. თუმცა ის მაინც დაექვევებულია. ზოგიერთი მეცნიერის აზრით: „Er entscheidet sich nur zögernd für das Positive. Doch einmal nähert er sich dem Positiven, ja er mittendrin. Dies geschieht im Augenblick seiner größten Todesnähe, im Kapitel „Schnee“. Hier träumt er einen Traum schöner Menschlichkeit, in welchem die Synthese der Naphta- und Settembriniwelt gleichsam vorweggenommen ist. Er ist ein geopferter Vorläufer. Es ist ihm nicht recht vergönnt, den neuen Begriff von Humanität zu erleben. Er verschwindet im Kriege. Doch bevor er verschwindet, ahnt er etwas“ (54,7).

3. კურცკეს ზემოაღნიშნული მოსაზრების საწინააღმდეგოდ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ კასტორპი „სიკვდილის სიმპათიის“ მაცდუნებელ ტყვეობაში ყოფნის მიუხედავად, რაც რეალური ცხოვრებისადმი მის პასიურ დამოკიდებულებაში გამოიხატებოდა, ნაწარმოების ფინალში არ წყვეტს სიცოცხლისათვის ბრძოლას და ამიტომაც კოჭლობით, ტალახის „ხუნდებით“ და შუბერტის „ცაცხვის“ სიმღერით ბაგეებზე წინ მიდის თავისი სიცოცხლის გადასარჩენად.

ნაწარმოების ფინალი სადაო საკითხია თომას მანის მკვლევართა შორის: მაგალითად, ე. ვესელის მიიჩნევს, რომ რომანის ასეთი ფინალით კასტორპი გერმანიისათვის „მისაბადი მაგალითი“ („repräsentativ“) უნდა გამხდარიყო: „Der Held, ein schlichter Bürger konnte repräsentativ für Deutschland werden“(156,126). ეს, ფაქტობრივად, სწორი შეფასებაა, რადგან, ავტორის მიზანიც ეს იყო: „ჯადოსნური მთის“ გმირი რომანის ფინალში გერმანიისათვის მისაბადი მაგალითად ექცია. ჰანს კასტორპი მასისგან არაფრით გამორჩეული, საშუალო გონებრივი შესაძლებლობების მქონე ახალგაზრდა კაცია, რომელიც უნდა გამოფხიზლდეს, გაარღვიოს რომატიკული სამყაროს მომაჯადოვებელი წრე და წავიდეს წინ, მომავლისაკენ.

ვერ დავეთანხმებით 3. კურცკეს მოსაზრებას, რომ ომი ხსნაა კასტორპისათვის, რადგან ეს არის „Weltfest des Todes“, „Fieberbrust“, ხოლო სიკვდილის დღესასწაული, სიცხე და ალი რომანის გმირისათვის ასოცირდებიან იმ ძალასთან, რომელიც მას 7 წლის განმავლობაში ჯადოსნური მთის ტყვეობაში ამყოფებდა. ამიტომ ბერგჰოფიდან განთავისუფლება და „ბარში“ დაბრუნება არ არის სექტემბრინისეული იდეის შემცველი. მისი „ტყვეობიდან დახსნა“ მხოლოდ და მხოლოდ იმით არის

გამოწვეული, რომ „სიკვდილის სამეფომ“ სახე იცვალა, ის დიდებული, მაგრამ დაფარული ფორმა, რაც მას სანატორიუმში ჰქონდა, ახლა აქ, ომში უკვე დაუფარავი და გახსნილი იყო (85,215).

3. კურცკეს მოსაზრებით, ის ფაქტი, რომ ბრძოლის ველზე კოჭლობით მიმავალი კასტორბი გაუცნობიერებლად მღერის ნაწყვეტს „ცაცხვიდან“ , თვალშისაცემს ხდის, რომ რომანის მთავარი გმირის მამომრავებელი ძალა ისევ „სიკვდილის სიმპათია“, ამიტომ მეცნიერს მიაჩნია, რომ ის მოკვდება (85,215). ეს პოზიცია ჩვენთვის სავსებით მიუღებელია, რადგან, ჩვენი აზრით, ნაწარმოების ფინალი ამ კონკრეტულ კითხვას უპასუხოდ ტოვებს. ნაწარმოების ღია ფინალი, მუსიკალური სონატის მერყევ კოდას შეესაბამება. ავტორი არ იძლევა რომანის კონკრეტულ, მყარ დასასრულს, რომანის ფინალი ღიაა, ამით თომას მანი მკითხველს თავად აძლევს საშუალებას წარმოიდგინოს ის, რაც მისთვის უფრო მისაღებია.

ნ. კაკაბაძე მიიჩნევს, რომ პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველის ვიზიონი გადატანითი მნიშვნელობითაა რომანში გამოყენებული. სინამდვილეში კი იგი რეალური ცხოვრების, სიცოცხლის, ადამიანური საზოგადოებისა და სინამდვილის სიმბოლური გამოხატულებაა. აქ ბრძოლა და ორომტრიული ცხოვრებაში მიმდინარე ორომტრიულს ასახავს (5,86).

ვერ დავეთანხმებით მოსაზრებას, რომ შუბერტის „ცაცხვი“ ნაწარმოების ბოლოს სიცოცხლის სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს, რაც დეკადენტ გმირს რეალურ ცხოვრებაში აბრუნებს (24,333).

მისაღებად მიგვაჩნია პოზიცია, რომ მიუხედავად ნაწარმოებში გმირის და თავად ავტორის თავდაუზოგავი მცდელობისა - დაემლია სიკვდილის სიმპათია, ეს ბოლომდე მაინც შეუძლებელი რჩება. რომანის ფინალში ცაცხვის ხის ჟღერადობა კვლავ „მარადიული სიმშვიდის“ სფეროსაკენ გვახედებს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილი(17,173), თუმცა კასტორპი მაინც აძლევს ამ სფეროს მიზიდულობას.

რადგან რომანში „თოვლის“ ქვეთავი, ფაქტობრივად, პრეამბულად მიგვაჩნია რომანის ფინალის ასახსნელად, ამიტომ შევეცდებით ღრმად გავაანალიზოთ ნაწარმოების ეს პასაჟი.

1925 წლის ნოემბერს ბერნჰარდ გუილემინთან (Guillemin) საუბარში თომას მანმა აღნიშნა: მისი რომანის, „ჯადოსნური მთის“, კომპოზიციური შეცდომაა ის, რომ ნაწარმოები „თოვლის“ ქვეთავით არ სრულდება: „Ein kompositioneller Fehler meines Buches ist, dass das Schneekapitel nicht am Ende steht. Die Linie senkt sich, anstatt sich nach oben zu wenden und in jenem positiven Erlebnis zu gipfeln“(94,79). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რომანში „თოვლის“ ქვეთავი მე-6 თავშია და მისი ფინალად მოაზრება, მხოლოდ ამ ნაწილის შინაარსიდან გამომდინარე შეიძლება. სწორედ ამიტომ, ჩვენი აზრით, „კოდას“ (ანუ რომანის ფინალის) გაგება შეუძლებელია „თოვლის“ გარეშე.

„თოვლის“ ქვეთავში, ფაქტობრივად, იხსნება მთლიანად ნაწარმოების არსი, ავტორის მიზანი და ამოცანები. მწერალი აღნიშნავდა, რომ „თოვლში“ ხდება „ყოყმანით“, მაგრამ მაინც, კასტორპის პოზიტიური შემობრუნება: მთის გრეხილებში დაკარგული ჰანს კასტორპი ოცნებობს კეთილშობილ, მაღალზნეობრივ, ჰუმანურ ადამიანზე „Er entscheidet sich nur zögernd für das Positive. Doch einmal nähert er sich dem Positiven, ja er ist mitteldring. Dies geschieht im Augenblick seiner größten Todesnähe, im Kapittel „Schnee“. Heir träumt er einen Trau schöner menschlichkeit, in welchem die Synthese der Naphte- und Settembriniwelt gleichsam vorweggenommen ist“(94,76-77).

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ქვეთავი „თოვლი“ მეცნიერთა შორის განსხვავებული მოსაზრებებისა და კამათის ობიექტად იქცა.

თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ გამოსვლიდან ერთი წლის შემდეგ, 1925 წელს, ჰ.რაიზიგერი თავის რეცენზიაში მიუთითებდა თომას მანის რომანში შოპენჰაუერის გავლენაზე, რომლის მწვერვალსაც ნაწარმოებში წარმოადგენს ქვეთავი „თოვლი“: „die trauhafte Realität des Universums mitsamt all unseren Menschheitsproblemen einem [...] Menschen entgegenzustellen, und ihn zur Ahnung jenes befreiten Blickes auf das Dasein zu führen“ (134,811).

თომას მანის შემოქმედების მკვლევარი მანფრედ დირკსი მიუთითებს, რომ კასტორპი გზას იკვლავს ტრანსცენდენტულისკენ, მისი მოგზაურობა სცილდება სექტემბრინის სფეროს. თრობა და აღზნება წინა პლანზე წამოსწევინ ინდივიდუალურ ცნობიერებას: „Hans Castorp erfährt sich den Weg durch die Erscheinungswelt zur Transzendenz: Seine Fahrt gegen den Himmel, über Stangen und

Schneezeichen hinaus führt aus dem Bereich Settembroni, dem der ragione...Trunkenheit und Exzitation stellen sich ein, Herambinderung des individuellen Bewußtseins, Neigung zur Selbstaufgabe schließlich“ (46,123). მეცნიერი მიიჩნევს, რომ კასტორპის მოგზაურობა თოვლის უდაბნოში, ეს არის ექსპერიმენტი და სწორედ ამიტომ ჰანსი მას სერიოზულად არ ეკიდება: „Hans Castorps „Unkommen“ ist als Demonstration und Experiment gemeint, und es wird nicht Ernst damit, er findet-zurück an seinen Ausgangspunkt. Sein „Unkommen“ war ein im Kreise Herummkommengewesen-gleichsam exemplarisch erlebte Schopenhauersche Einsicht in die idealistische Täuschung“(46,123).

ჩვენი მოსაზრებით, თოვლის ქარბუქი თომას მანისათვის რომანში დროისა და სივრცის გაღვობის კიდევ ერთი საშუალებაა. უდროო სივრცეში კი ყოველგვარი ორიენტაცია ამაოა. არ არსებობს საწყისი და სასრული, არის მხოლოდ მარადიულად მსრბოლავი წრე, რომელზეც სრულიად „ბრმად“ დადის ადამიანი: „...წიგნშიც ხომ ასე ეწერა: ადამიანი წრეებს ურტყამს, თავს იგვემავს, მტკიცედ სჯერა, წინ მივდივარო და ამ დროს ფართო-ფართო, უაზრო წრეებს კი ხაზავს, რომელიც წელიწადის მისტიკური ბრუნვისა არ იყოს, კვლავ საწყის წერტილს უბრუნდება“(21,219). „Aber so ging es, so stand es im Buche. Man lief im Kreise herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, aalbernen Bogen, der in sich selbst zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf“(106,687).

ე. ჰეფტრიხის აზრით, „წრეზე სიარულს“ რომანში ორმაგი დატვირთვა აქვს და ის ამავედროულად სიკვდილს, ანუ საწყის წერტილთან დაბრუნებას ნიშნავს „Das im-Kreise-Herumkommen heißt auch doppelsinnig „Umkommen“. Es ist, als Bewegung eines Im Schnee Verirrten, der geradeaus zu gehen glaubt und an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt, ein „überliefertes Phänomen“. Castorp erkennt es als solches „mit einer gewissen Befriedigung, wenn auch mit Schrecken“(65,41-44).

უსაფუძვლოდ არ მიგვაჩნია მეცნიერ ჰ. კურცკეს მოსაზრება, რომ „თოვლის“ ქვეთავი არის ლაიტმოტივური თვალის გადავლება რომანის პირველ ნაწილზე. მართლაც უამრავი წვრილმანი დეტალი შეიცავს „გახსენების“ მოტივს, რომლებიც უკავშირდება ტექსტის პირველ ნახევარს, ასე რომ, გარკვეულწილად, იგი ასახავს რომანს მთლიანობაში: ახალი ხეობა - მთის კონტრასტი, იმეორებს ძველ დაბლობ-

სანატორიუმის კონტრასტს, ოღონდ უფრო მაღალ დონეზე. ჰანს კასტორპი სწავლობს თხილამურებით სრიალს. სექტემბრინი მიესალმება „ფრთიანი ფეხსაცმლის“ შეძენას (მინიშნება ჰერმესზე), რადგან თვლის, რომ ეს წამოწყება გონივრული იდეაა, მხოლოდ მოგვიანებით ხვდება იგი, რომ კასტორპი ამ ქმედებით ცდილობს მიუწვდომლისა და საშინელი ძალის დაძლევას, ამიტომ სექტემბრინი მის გაფრთხილებას სცდილობს „...Castorps Aufbruch wiederholt Walpurgisnacht: Settembrini ruft ihm eine Warnung nach, die Hans mit dem „Eh, Ingegnere, un po' di ragione“ vergleicht. Die Löcher des Skistocks im Schnee erinnern ihn an Clawdias Kirgisenaugen und er reflektiert darüber, daß „crayon“ ein Maskulinum sei. Er fährt im Kreise und verliert die Orientierung, wie bei seiner Fahrt nach Davos. Das „Umscheigen“ der Hochgebirgswelt ist metaphysische, gesellschaftslose Sphäre, „weißliche Transzendenz“, „das Nichts, das wieße, wirbelnde Nichts“. Es weckt „religiöse Furcht“. Die Kristallometrie der Schneefocke empfindet Hans als „das Geheimnis des Todes“. Die Schneelandschaft gleicht dem Meere...Am Schuppen angekommen, der in der Reprise die Rolle des Sanatoriums spielt, trinkt er Portwein und vergleicht ihn mit dem Klumbacher Bier am Abend seiner Ankunft auf dem Zauberberg. Schließlich träumt er seinen Traum; auch die sieben Jahre auf dem Zauberberg sind ein Traum. Aufgewacht fährt er zu Tal, wie Hans am Ende in den Krieg“ (85,209-210).

„ჯადოსნური მთის“ „თოვლის“ ქვეთავში კასტორპის სიზმარი არის რომანში განვითარებული მოვლენების შეჯამება. მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილეში კასტორპს არასოდეს უნახავს სამხრეთის ის ულამაზესი ლანდშაფტი, ის მაინც მას „იხსენებს“ („erinnert“). ეს არ არის „პიროვნული მოგონება“, ეს არის „...Der Traum von den glücklichen Sonnen-und Meereskinder[n] ist vielmehr der seit je geträumte Traum vom Goldenen Zeitalter, vom Paradis- ein Menschheitstraum“ (158,413). „[...] ოცნება მხოლოდ შენს სულში როდი იბადება, იგი ანონიმურია და საერთო, თუმცა ყოველი ადამიანი თავისებურად ოცნებობს. დიდი სული, რომლის პატარა ნაწილსაც შენ წარმოადგენ, სწორედ შენგნით და შენებურად ოცნებობს იმ საგნებზე, გულში მარად საოცნებოდ რომ გაუხდია...“ (21,230-231). „[...] man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf

eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl man durch dich, auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt [...]“ (106,698-699).

თომას მანის მკვლევართა ზემოაღნიშნული მოსაზრებები კასტორპის „Schnee-Vision“-თან დაკავშირებით განსხვავებულია: მკვლევართა ერთი ჯგუფი მიიჩნევს, რომ კასტორპის სიზმარში მზის შვილები და მსხვერპლშეწირვის სცენა არის რომანის შოპენჰაუერული სტრუქტურული ხაზის გაგრძელება, სადაც ერთმანეთს „Form“ und „Unform“ უპირისპირდება. მეორე ჯგუფი თვლის, რომ სიზმარში ნათელი მომავალი რომანის სტრუქტურული ხაზის აღმავლობას მიაჩნებებს და, რა თქმა უნდა, მათი მოსაზრებითაც, სასურველი იქნებოდა, „ჯადოსნური მთის“ „თოვლის“ ქვეთავით დასრულება (45,509). თუმცა ჰ. ვისლინგის აზრით, ამ განმარტებათაგან არცერთი არ არის მართებული „Keine der beiden Deutungen ist den Roman angemessen. Das soll im Einzelnen dargelegt werden“(158,412). მართლაც კასტორპის თხილამურებით სრიალი ლაიტმოტივურად იმეორებს რომანის დასაწყისს, როდესაც რომანის მთავარი გმირი „ჯადოსნური მთისკენ“ მოემგზავრება. „Sie führt ins Weglose und Hochgefährliche, in Zonen, wo Castorp noch nie gewelt hat“ (158,412).

3. კურცკე სიზმარს ორ ნაწილად ყოფს: „Der Traum selbst besteht aus zwei Teilen: einem Bildertraum, der in die antithetischen Szenarien von den Sonnenleuten und vom Blutmahl aufgeteilt ist und einem Gedankentraum, der die Auslegung der Bilder enthält. Seine Struktur ist also allegorisch: pictur und subscriptio.“ მეცნიერი ამ მოსაზრებით ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მსგავსი ფორმის ალეგორია თომას მანის შემოქმედებისთვის არ არის დამახასიათებელი, ის ნოვატორულია და რომანში დიდაქტიკური მიზნით არის გამოყენებული „[...] es läuft auf ein fabula docet hinaus, wie bei jeder echten Allegorie, die das Bild als überflüssig beiseitewirft, sobald sein Sinn gefunden ist. Das fabula Docet ist hervorgehoben: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“(106,701). Die allegorisch-rationalistische Entwertung des Sinnlichen widerspricht der Ästhetik der „Betrachtungen“(85,210).

აქ შეგვიძლია შევედავოთ მეცნიერს, რადგან „Betrachtungen eines Unpolitischen“ დაიწერა I მსოფლიო ომის პერიოდში და გამოქვეყნდა 1918 წელს. რომანში კი თომას

მანმა ბევრი შეხედულება გადააფასა! მეცნიერის აზრით, თომას მანი შეეცადა ამ „Lapsus“-ის გამოსწორებას. ის, რასაც კასტორპი ლეთარგიულ მდგომარეობაში მყოფი ფიქრობს, ასევე სიზმრის ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს, არის „ანონიმური“ და თან „საერთო“, ანუ ეს არა საღ მდგომარეობაში მყოფი მოზროვნე ადამიანის განსჯაა, არამედ, პორტვეინის, ინტოქსიკაციისა და ნაფტას სფეროს ზეგავლენის შედეგია და არა განმანათლებელი სექტემბრინისა: „So ist auch der Gedankentraum ein Traum, das heißt „anonym und gemeinsam“, also ein Produkt nicht das wachen Denkens, sondern des Portweins und der Intuition, aus der Naphta-Sphäre, nicht aus der Aufklärers Settembrini. (85,210): „Was es geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht“ (106,703).

3. კურცკეს ზემოაღნიშნული მოსაზრება სადაოდ მიგვაჩნია, რადგან „თოვლის“ ქვეთავში ბურანში მყოფი კასტორპი ამბობს, რომ ადამიანის აზრებზე უნდა გაიმარჯვოს სწორედ სიკეთის, მომავლის რწმენისა და სიცოცხლის სიყვარულის ძალამ, რაც ასევე სექტემბრინის განმანათლებლური იდეების სფეროს ეხმიანება და არა ნიჰილისტი ნაფტას მოასაზრებებს.

კასტორპის სიზმარი არის „ნების“ გამოხატულება აპოლონური სინათლისა და დიონისური ღამის ხილვებში, რითაც იგი „ნირვანას“ საიდუმლოსთვის ფარდის ახდას ახერხებს და მის შემეცნებას კიდევ უფრო აღრმავებს: „[...] ein vielschichtiges mixtum compositum: Hier träumt er der „Wille“ in Castorp einen Traum von apolonischen Licht-und dionischen Nachtvisionen, der Roman wird dadurch transzendiert: Castorp zerreißt den „Schleier der Maja“, er kommt in seiner „verzauberung“ über seine bisherigen Vollstellung hinaus“(151,414).

კასტორპის გულის სიღრმეში კვლავ სჭარბობს „სიკვდილის სიმპათია“, ნირვანას სიყვარული, ძილისადმი მიდრეკილება. შესაბამისად კასტორპის „ბოდვა“ შინაარსის მხრივ ორაზროვანია. თუკი ღრმად გავაანალიზებთ „თოვლის“ ქვეთავში გადმოცემულ სურათს, აღმოჩნდება, რომ კასტორპის სულიერ-ემოციური და გონებრივი განწყობა სრულ თანხვედომაში არიან ერთმანეთთან: „Homo Dei-ს ადგილიც მათ შუა ძევს [...] მინდა კეთილი ვიყო! არ მინდა სიკვდილი ვაბატონო ჩემს ფიქრებზე! [...] გონიერება ტუტუცურად მოჩანს მის წინაშე, რად იგი მხოლოდ და

მხოლოდ სათნოებაა, სიკვდილი კი თავისუფლება, გაქცევა-გამოქცევა, უფორმოება და ავხორცობაა [...] მინდა გულში სიკვდილის ერთგულებას დავატარებდე, ოღონდ ყოველთვის მახსოვდეს, რომ სიკვდილისა და გარდასული დროის ერთგულება მხოლოდ ბოროტება, ბნელი ავხორცობა და კაცთმოძულეობაა, თუკი იგი ჩვენს აზროვნებასა და მართვის უნარს დაეუფლება და წარმართავს“(21,233): „[...] Liest man ihn genau, so zeigt sich deutlich, daß er emotional bejaht (Troe zum Tode im Herzen), was es gedanklich vermeint: [...] in der Mitte ist des Homo Dei Stand-inmitte zwischen Durchgängerei und Vernunft [...] Ich will gut sein. Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! [...] Vernunft steht albern vor ihm da, denn sie ist nichts als Tugend, er aber Freiheit, Gurchgängerei, Unform und Lust [...] Ich will dem Tode Treuehalten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren“106,701“. ამ ვითარებაში კასტორპის პოზიტიურ აზრებს არავითარი ძალა არა აქვთ: „ Unter sochen Umständen kann der Gedanken nicht viel Kraft entfalten. Er soll regieren, aber das Herz ist nicht bei der Sache“ (85,211).

ზემოხსენებული მოსაზრების საპირისპიროდ, ჩვენ მივიჩნევთ, რომ თომას მანს „ჯადოსნური მთის“ „თოვლის“ ქვეთავში უკვე სურს აჩვენოს შოპენჰაუერის და ნიცშეს დაძლევის სურვილი. მიუხედავად იმისა, რომ კასტორპის „სიზმარი“ ბუნდოვანია და დღის ბოლოს ის თითქმის დავიწყებულია, „თოვლის“ ქვეთავში თომას მანი აჩვენებს, თუ რამდენად ღრმად არის ჰანსის ქვეცნობიერში სიცოცხლის საყვარული და რომ ამ ძალის გამარჯვების შედეგია სიკვდილის მომაჯადოებელი ტყვეობიდან თავის დაღწევა და უკან, „ბარის“ აქტიურ ფერხულში ჩაბმა, როგორც არ უნდა იყოს ის.

ჰანს კასტორპი არც ისეთი გულუბრყვილოა, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს „Er ist gar nicht naiv“(94,76) - აღნიშნავს თომას მანი მის შესახებ. მასში იღვიძებს მთვლემარე Homo Dei და მას „მართვის“ სურვილი იპყრობს. მან იცის, რომ შეუძლი „მართოს“ „[...] ფეხზე წამოდექ! თვალები გაახილე! ეს თოვლში ჩაფლული ფეხები შენია! ძალა მოიკრიბე და წამოდექ! ხედავ, გამოუდარებია!“ (21,234). „[...] Auf, auf! Die

Augen auf! Es sind deine Glieder, die Beine da im Schnee! Zusammenziehn und auf! Sieh da, - gut Wetter!“ (106,701)

მიუხედავად იმისა, რომ „თოვლის“ ქვეთავის ბოლოს ჩანს, თითქოს კასტორპს სრულიად დაავიწყდა თავისი სიზმარი, ჩვენი მოსაზრებით, ის მას ყოველთვის „ახსოვდა“ და „ეხსომება“, რადგან სიზმრის მთავარი არსი სიყვარული და სიკეთეა „[...] um der Güte und Liebe willen [...]“ (106,701). ჩვენი შეხედულებით, ეს არის ნაწარმოების „გასაღები“. „თოვლის“ ქვეთავში თავად „ჯადოსნური მთის“ ავტორის მსოფლმხედველობა, მისი მრწამსი და მომავალი თაობისთვის სიკეთისა და სიყვარულის სახელით სიცოცხლის გამარჯვების მოწოდებაა, რაც უკვე თავისთავად უარის თქმაა შოპენჰაუერულ „სიკვდილის სიმპათიასა“ და ნიცშეანურ „ქერა ბესტიაზე“.

მსგავს მოსაზრებას ვაწყდებით ასევე ჰ. ვისლინგთან, რომელიც მიიჩნევს, რომ კასტორპს არ დაავიწყებია სიზმარი: „Er wird den Traum von den „Glücks- und Schreckensbildern“ trotz der Bemerkung am Kapitelschluß nicht „vergessen“, denn er hat ihn ja schon immer gewußt, und Traum hat es ihm so deutlich wieder vergegenwärtigt, daß er´s „für immer weiß“ (158,415).

მეცნიერი ჰ. ვისლინგი „თოვლის“ ქვეთავთან დაკავშირებით კითხვაზე „wie man dann leben soll?“ პასუხს „თოვლის“ ქვეთავში ეძებს (155,411). ჰ. კოოპმანი კი მიიჩნევს, რომ კასტორპის ამ შეკითხვაზე პასუხი არავის არ ჰქონდა: „Was war das Leben sei, will auch Castorp wissen...aber seine Frage...zunächst mit einem „Man wußte es nicht“, „Niemand wuste es“ beantwortet“ (147,171). თავად თომას მანი ამ კითხვაზე პასუხს მაქს შელერის ესეში („Versuch einer Philosophie des Lebens“) ეძებდა. ამ ესეში საუბარია „ცხოვრების ფილოსოფიაზე“ „Philosophie des Lebens“ (140,306). შელერს არ ჰქონია ნიცშეს მსგავსი „ცხოვრების ფილოსოფიის“ („Philosophie des Lebens“) გაგება, თუმცა მასთან სიცოცხლე განმარტებულია როგორც, (აღზრდის) მოდელი, (ფორმა), ცხოვრება... ეს უფრო თვითშემეცნების (ამაღლების) ტენდენციაა, ხოლო სიმბოლური („ამაღლების“) ტენდენცია, ტრანსსუბსტანცია, „ჯადოსნური მთის“ კატეგორიებია: „[...] eine „Tendenz zur Gestaltung, zur Formung“ [...] Leben [...] das ist vielmehr eine Tendenz zur Steigerung, und symbolische Steigerung, Transsubstantiation, das sind ja auch

Kategorien des Zauberbergs“(140,313). მიგვაჩნია, რომ შელერის ესეში იხსნება „ჯადოსნური მთის“ ფილოსოფიური არსი: „[...] daß nur Leben und Tod möglich waren, kein Dazwischen, kein Sich-zur-Ruhe- Setzen: ein Lebewesen könne nur „zur mächtigerem leben rennen, oder sich positiv vernichtend hinstürzen zum Tode“(140,316).

მაქს შელერის ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით, პარალელის ვაკლებთ ჰ. კოოპმანის მიერ გამოტანილ დასკვნასთან, რომ: „ჯადოსნური მთის“ მთავარი გმირის გადაწყვეტილება ნათელია, სიკვდილის მომხიბლაობას იგი სიცოცხლისკენ შემობრუნებას ამჯობინებს „Die Entscheidung des Zauberbergs ist eindeutig, denn er geht von der Todesfaszination zum Lebensdienst“ (147,171).

რომანში „თოვლის“ ქვეთავის გვერდით კასტორპის გონებრივი „ამაღლებისთვის“ და ფინალის ასახსნელად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ასევე მეორე ქვეთავი „კეთილხმოვანების სიუხვე“, რომელიც „ჯადოსნური მთის“ VII თავის I ნახევარშია მოცემული და სადაც უკვე, ჩვენის მოსაზრებით, კასტორპი საბოლოოდ ახდენს საკუთარ მდგომარეობაში გარკვევას.

რომანის ქვეთავში „კეთილხმოვანების სიუხვე“ კასტორპის მიერ წარმოდგენილი სამყაროს შოპენჰაუერული სახე აქვს, რაც ნათლად ჩამოყალიბდა გერმანელი ფილოსოფოსის შრომაში „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“. კასტორპის მიერ სამყაროს აღქმა და შოპენჰაუერული პოსტულეტები იდენტურნი არიან: „სამყარო ჩემი წარმოდგენაა - ეს ჭეშმარიტებაა, რომელიც ეხება ყოველ ცოცხალსა და შემეცნებელ არსებას“-აღნიშნავდა გერმანელი ფილოსოფოსი: „Die Welt ist meine Vorstellung-dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt“(143,35). შუბერტის „ცაცხვის“ სამყაროს მიღმა კი იმალება ის „ხატი“, რომელიც კასტორპისთვის მთელი სამყაროს სურათია. თომას მანი თავის რომანში მიუთითებს, რომ: „ეს სიმღერა მისთვის ბევრს ნიშნავდა, მთელ სამყაროს და სახელდობრ ისეთ სამყაროს, რომელიც უნდა ჰყვარებოდა, თორემ მის ორეულზე ასე არ გაგიჟდებოდა“(21,468) („Das Lied bedeutete ihm viel, eine ganze Welt, und zwar eine Welt, die er wohl lieben mußte, da er sonst in ihr stellvertretende Gleichnis nicht so vernarrt gewesen wäre“106,924).

მეცნიერი მ. დირკსი მიიჩნევს, რომ ჰანს კასტორპი გახდა შოპენჰაუერის „ნების“ ადეპტი. შოპენჰაუერისადმი კასტორპის დამოკიდებულება უნდა გავიგოთ, როგორც ლეთარგია, რომელსაც სიკვდილის პრობლემასთან მივყავართ. მისი არსი არის ინდივიდის მეტაფიზიკური დაეჭვება იმ საკითხში-სიკვდილი მეტაფიზიკური შემეცნებაა, თუ მორჩილება: „Hans Castorp ist zum Adepten der Schopenhauerschen Willenmystik geworden-er hat ihre Wahrheit erfahren [...] Mit Schopenhauer ist Hans Castorp Verfassung als Somnambulie zu begreifen. Das Führt [...] zum Todesproblem. Sein Assoziationskern ist die Frage nach der Eigenständigkeit des Individuums-philosophisch: seine metaphysische Fragwürdigkeit [...] „Tod“- das ist die metaphysische Erkenntnis, oder die Resignation vor ihr“(46,123-124). მეცნიერის მოსაზრებით, თოვლის ფიფქში, როგორც „თეთრი ტრანცენდენტულობის“ ელემენტში, თავისი ჰაქსაგონალური სიხშირითა და სიმეტრიით, ჩნდება სიკვდილის საიდუმლოება: „Das Geheimnis des Todes selbst“: die Negation des Besonderen als Sinnbild der metaphysischen Negation des Individuums“(46,124).

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მოსაზრება, რომ ინტოქსიკაცია, ავადმყოფობა და სიკვდილის სიმპათია ის ცალკეული თემებია, რომლებიც დაეჭვებული „მეს“ წიაღიდან ამოდინან: „Rausch, Krankheit und Todessehensuchet-sie vertreten als Einzelpänomen den gemeinsamen philosophischen Themagedanken von der Fragwürdigkeit des Ich“(46,124). ჩვენთვის ნათელია, რომ „თოვლის“ ქვეთავში განვითარებული იდეური კონცეპციები რომანის მთავარ თემატიკას ასახავენ, რაც კარგად ჩანს ბურანში მყოფი კასტორპის განსჯაში: „...სიკვდილთან გაქცევა სიცოცხლისავე შემადგენელი ნაწილია, უამისოდ სიცოცხლეს ვერ იარსებებდა, და Homo Dei-ს ადგილიც მათ შუა ძევს, გაქცევ-გამოქცევასა და გონიერებას შუა ძევს, ისევე როგორც მისი საუფლოა მოქცეული მისტიკურ ერთობასა და თავქარიან ინდივიდუალიზმს შორის“(21,232)„...Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand-inmitte zwischen Durchgängerei und Vernunft-wie auch sein Saat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum“(106,700).

ჩვენი აზრით, კასტორპის სიზმრის მეორე ნაწილის საზარელი სცენის აღწერით თომას მანი ცდილობდა ეჩვენებინა სამყაროს მოწყობის რეალური სქემა: „მზის

შვილებმა“ ნათელი მომავლისთვის „ამაზრუნენ“ მსხვერპლი უნდა გაიღონ და რომ „სამოთხის“ შენარჩუნება, მხოლოდ „ჯოჯოხეთის“ გავლითაა შესაძლებელი.

ჩვენ მივიჩნევთ, რომ „სამოთხე“, რომელიც კასტორპმა „თოვლის“ ქვეთავის სიზმარში ნახა, არ არის სადღაც ხმელთაშუაზღვის სანაპიროზე ერთი კონკრეტული ადგილი, ეს არის ჰანსის სამშობლო და ამავდროულად ის ყველგანაა. ის ფაქტი, რომ კუდიანები თავიანთ სისასტიკეს კასტორპის მშობლიურ დიალექტზე ჩურჩულებენ, მიგვითითებს ავტორის მცდელობაზე, აჩვენოს ის საშიშროება, რაც კონკრეტულად გერმანიის და ასევე „საყოველთაო“ („Allgegenwart“) და „უნივერსალური პასუხისმგებლობის“ („Allverbindlichkeit“) წინაშე დგას.

თავდაპირველად თოვლის „უდაბნოსადმი“ დამოკიდებულება კასტორპის მხრიდან, ისეთივე გულუბრყვილო და დაუდევარია, როგორც ზოგადად ცხოვრებისადმი. როგორც ავტორი აღნიშნავს „[...] kleinen Hans Castorp, wie er in seinen zivilen Breches und auf seinen Luxus-Ski hineinschlittert in die Urstille, das Hochbedrohliche und Nichtgeheuere, das nicht einmal Feindselige, sondern erhaben und verhältnislos Gleichgültige! Er nimmt es auf, wie er es mit den geitproblemen naiv aufnimmt, zu denen sein Schicksal ihn emportreibt [...] ამ წინდაუხედაობის მიზეზია, სწორედ ის რომ, რომანის გმირის გულში ბუნებით ტკბობის მაგივრად შიში და ძრწოლვაა მხოლოდ. თომას მანი მოხსენებაში „Lübeck als geistige Lebensform“ მიუთითებს, რომ თოვლის სტიქიასთან შეჭიდების სულელური სურვილი კასტორპს კინაღამ სიცოცხლის ფასად დაუჯდა: „[...]aber was ist in seinem Herzen? Nicht „Natursinn“, der irgendwie Zugehörigkeit bedeutet. Nein, Furcht, Ehrfurcht meinerwegen, religiöse Scheu, physisch-metaphysisches Grauen-und noch etwas mehr: „Spott“, wirkliche Ironie gegenüber dem übergewaltig Dummen, ein mokantes Achselzucken angesichts gigantischer Mächte, die ihn in ihrer Blindheit zwar physisch vernichten können, den er aber noch im Tode menschlichen Trotz bieten würde“ (108,389). ის შინაგანი სიმშვიდე, რომელიც თოვლის უდაბნოში ეუფლება კასტორპს, მოჩვენებითია, სინამდვილეში ეს არის ჩუმი ძრწოლვა იმ უდიდესი საშიშროების წინაშე, რასაც სიკვდილი ეწოდება.

„nunc stans“ განსაკუთრებით განსაკუთრებით კარგად იგრძნობა „თოვლის“ ქვეთავში, სადაც ქარბუქში დაკარგული კასტორპის „Vision“ მხოლოდ 10 წუთი

გრძელდება. თოვლიან მთაგრეხილებში შთანთქულ რომანის გმირს დღე-ღამე აერია, დროის შეგრძნება დაკარგა. მაგრამ თითქოს სიცოცხლემ დროის შეჩერებით მეორე შანსი მისცა შინდასაბრუნებლად თავის გზააბნეულ „Sorgenkind“-ს. „ნუთუ მისი უგზო-უკვლოდ ხეტიალი თხუთმეტ წუთზე მეტი არ გაგძელებულა? „დრო გაჭიანურებულა, - გაიფიქრა მან,-ეტყობა, მხარის ქცევასა და გვამად ქცევაში დრო ჭიანურდება“(21,220). „Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? „Die Zeit ist mir lang geworden“, dachte er. „Das Unkommen ist langweilig, wie es scheint“(106,689).

თოვლის ქარბურქში მოხვედრილ კასტორპს გაყინვით სიკვდილი ემუქრება. ის ფაქტი, თუ როგორ ებრძვის ის სტიქიას სიცოცხლის გადასარჩენად, ჯერ კიდევ სიზმრის ნახვამდე, რომანის „დამუშავებით“ ნაწილში, საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „სიკვდილის სიმპათია“, რომელსაც კასტორპი ასე ძლიერედ განიცდის თავის „მუსიკალურ კუბოში“ შუბერტის „ცაცხვის“ მოსმენის დროს, მისთვის უფრო რომანტიკულ საბურველში შეფუთული მომხიბლავი საშუალებაა ბიურგერული ცხოვრების წესიდან თავის დასაღწევად, ვიდრე თავად შიშველი ფაქტი, როგორც- სიკვდილი. მას არ სურს სიკვდილი. სუსხიანი ქარბურქის ჯიბრზე, რომელიც ხელებზე და ფეხებზე ყინვის ხუნდებს ადებს, მედგრად მიიწევს წინ და სიცოცხლისთვის ბრძოლას არ წყვეტს.

ჩვენი მოსაზრებით, თომას მანი „თოვლის“ ქვეთავში პერსპექტივების ცვლილებას ახდენს და თოვლის უდაბნოში რეალური მოგზაურობა „nunc stans“-ის მეშვეობით შინაგანი სამყაროს „სინამდვილის“ აღწერად გადაიქცევა. მწერალს ჰანს კასტორპის სიზმარი ჩაფიქრებული ჰქონდა, არა როგორც მარადისობის აღქმა, როგორც ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურად აღქმული ჭეშმარიტება, არამედ, მას სურს, რომ სულიერი ჭეშმარიტება გაგებულ იყოს, როგორც აგონიაში მყოფი ადამიანის გაუცნობიერებელი ბოდვა: „[...] Er will als seelische Realität verstanden sein...als Zitat aus dem Unbewusten“(46,123).

თოვლის უდაბნოში ძილ-ბურანში მყოფი კასტორპი, ადამიანისადმი მიძღვნილ სიზმარულ ლექსს რითმავს: „[...] არ მინდა სიკვდილი ვაბატონო ჩემს ფიქრებზე! რადგან მხოლოდ აქაა, და სხვაგან არსად სიკეთე და კაცთმოყვარეობა. სიკვდილი

ბუმბერაზი ძალაა...სიკვდილი და სიყვარული ერთმანეთს ცუდად ერთმეება, უხამსი და ყალბი ლექსი გამოდის! სიყვარული სიკვდილს ეწინააღმდეგება, მხოლოდ ის არის მასზე ძლიერი და არა საზრისი. მხოლოდ ის შობს კეთილ აზრებს [...] მინდა გულში სიკვდილის ერთგულებას დავატარებდე, ოღონდ ყოველთვის მახსოვდეს, რომ სიკვდილისა და გარდასული დროის ერთგულება მხოლოდ ბოროტება, ბნელი ავხორცობა და კაცთმოძულეობაა, თუკი იგი ჩვენს აზროვნებასა და მართვის უნარს დაეუფლება და წარმართას. ადამიანმა სიკეთისა და სიყვარულის გულისათვის სიკვდილს თავის აზრებზე გაბატონება არ უნდა დაანებოს“(21,233). („[...] Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! Denn darin besteht die Güte und Menschenliebe, und in nichts anderem. Der Tod ist eine große Macht [...] Tod und Liebe,- das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim! Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken [...] Ich will dem Tode Treuehalten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“106,700-701). ამ მოსაზრებით ხდება კასტორპის საბოლოო გამოღვიძება სიზმრიდან. „[...] მაშ, ბედს არ გაუწირავს, მისი შინ დაბრუნება უნებებია და ეგაა [...] ეტყობა, სიცოცხლე ლმობიერად მოეკიდა თავის გზააბნეულ ძნელად დასაზრდელ შვილს [...]“(21,235). („Dann hatte er anerkennenswertes Glück gehabt, unter dem Gesichtspunkt des Heimkommens [...] Es schien, das Leben hatte es gut gemeint mit seinem hochverirrten Sorgenkinde [...]“106,702).

„თოვლის“ ქვეთავში, სიზმარი სცდება სექტემბრინი-ნაფტას შემეცნების სფეროს. მათი მსოფლმხედველობა აღარაა საკმარისი სიზმრის არსში ჩასაწვდომად. კასტორპი „ფორმის“ („Form“), „უფორმოების“ („Unform“) და „ზეფორმის“ („Überform“) ჩანაცვლებას ახდენს აპოლონური და დიონისური მითოლოგიურ-მეტაფიზიკური პრინციპებით, როგორც ეს ნიციშეს „ტრაგედიის დაბადებაშია“. ნიციშეს მიხედვით, ბერძნები დიონისური მთვრალი ავხორცობის გადასაფარად იყენებდნენ აპოლონურ სინათლეს და სიცხადეს: „Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und

zeigt uns seine Wurzel. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. [...] Um leben zu können, mußten die Griechen diese Götter, aus tiester Nöthigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, daß aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung des Schreckens durch jenen apolonischen Schönheitstriebin langsamen Überhängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde [...]“(129,25-26).

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რომანი „თოვლის“ ქვეთავში სიზმრის „მხვერპლმეწირვის“ შემზარავ სცენა ფაქტობრივად წარმოსახავს „ჯადოსნური მთის“ ფინალის ომის ამსახველ ბუნდოვან სცენას, სადაც ახალგაზრდებს ცხვირი ფერფლსა და ტალახში აქვთ ჩარგული. ისინი შიშსა და მშობლიური სახლის მონატრებას გულში ითრგუნავენ. თავის სიზმარში ნათლად ხვდება კასტორპი, რომ ეს არის სიკვდილი მომავალი თაობისათვის, სიკეთისა და სიყვარულისთვის, იმის მიუხედავად, რომ იგი აზრების მისტერიაშია მოქცეული. ამავდროულად „თოვლის“ ქვეთავში ნათელი ხდება, რომ სიყვარული ჰუმანურობის სფეროს მიეკუთვნება. მისი დახმარებით შეძლო კასტორპმა კეთილისა და ბოროტის რეალურად გარჩევა და „Form“ და „Uniform“-ს შორის არსებული განსხვავების აღქმა. თუმცა მას არ შეუძლია ამ ახალი შეხედულების „პოლიტიკურ პროგრამად“ ჩამოყალიბება და პრაქტიკაში გამოყენება, „Aber er vermag die neue einsicht nicht in die Tat umzusetzen. Sie vermittelt keine Handlungsmaximen, kein politisches Programm“ (158,415).

ნახევრად მთვლემარე კასტორპი „თოვლის“ ქვეთავში ერთმანეთს უპირისპირებს ანტითეზებს: „სიკვდილი-სიცოცხლე, ავადმყოფობა-ჯანმრთელობა, გონი-ბუნება. კასტორპი თავს ამ „წინააღმდეგობათა“ ბატონ-პატრონად მიიჩნევს. კასტორპის მთვლემარე გონება საღი აზრებით ივსება და ის ქმედებას იწყებს: „...ფეხზე წამოდექ! თვალები გაახილე!..ძალა მოიკრიბე და წამოდექი!“ (21,234). „...Auf, auf! Die Augen auf!... Zusammenziehn und auf!“ (106,701).

„ჯადოსნური მთის“ „თოვლის“ ქვეთავში კასტორპის სიზმარში ხდება მშვენიერი ლანდშაფტის მუსიკად, აღქმა: „ეს ხომ მუსიკას ჰგავდა“ (21,223) „Das war ja wie Musik“(106,692). რომანის ქვეთავში „კეთილხმოვნების სიუხვე“ კასტორპს სწორედ

ის განცდა ეუფლება, რაც „Schnee-Traum“-ში, რაც მუსიკალურ-რომანტიკული სინთეზის „Vision“-ში ერთხელ უკვე განიცადა.

ყოველივე ზემოაღნიშნული მნიშვნელოვანია რომანის ფინალის გასაგებად. ასეთივე ფუნქცია ენიჭება „ჯადოსნურ მთაში“ ავტორის მიერ მუსიკის ზემოქმედებით კასტორპის „ამაღლების“ განხორციელებას, მისი ცნობიერების ამაღლებასა და „სიკვდილის სიმპათიის“ დაძლევას. ფაქტობრივად, მუსიკა ახდენს კასტორპის „განჯადოება“-ს („Entzaubern“) და „ხსნას-ს“ („Erlösung“). ე. ჰეფტრიხის სწორი შენიშვნით, მხოლოდ სიკეთე არაა საკმარისი იმისათვის, რომ ჰანს კასტორპმა გარინდებას თავი დააღწიოს, ამას იგი მხოლოდ მუსიკის დახმარებით აღწევს: „Die Güte genügt zwar nicht, um Hans Castorp selber vom Stumpsinn zu befreien...Aber aus der Tiefe des Stumpfsinns findet er zu neuer und bisher nie erreichte Höhe erst durch die Musik“ (65,259).

თომას მანი მუსიკალური კანონებითა და ფილოსოფიური რემინისცენციებით ერთმანეთთან აკავშირებს იდეათა კომპლექს, რომელშიც ერთ-ერთი წამყვანი როლო მუსიკას უჭირავს. სწორედ მუსიკის დახმარებით ახერხებს კასტორპი და თავად ავტორი ეგოცენტრიზმის, სუბიექტივიზმის, ჩაკეტილ სამყაროში ესთეტიზირებული არსებობის, ავადმყოფობისა და სიკვდილის კულტის დაძლევას. ამ ყოველივეს კი მწერალი რომანის მთავარი მოქმედი გმირის ცნობიერებაში შუბერტის „ცაცხვის“ რეცეფციის საშუალებით აღწევს. მუსიკა, და განსაკუთრებით, შუბერტის „ცაცხვი“, კასტორპში შოპენჰაუერული „ნების“ ხატის ასოციაციას იწვევს: „ეს გახლდათ სიცოცხლის ნაყოფი, მაგრამ სიკვდილისგან შობილი და სიკვდილის მატარებელი“ (21,470).

შუბერტის სიმღერისადმი ჰანს კასტორპის „სულიერი სიმპათია“ არის რომანტიკული ესთეტიკისათვის არსებით მნიშვნელობის მქონე „სიკვდილის სიმპათია“, რაც ამავდროულად შოპენჰაუერის მიერ ხელოვნების გაგების ანალოგიაა (თავდავიწყება ხელოვნებაში). კასტორპის „სულის სასწაული“ ეს იგივეა, რაც შოპენჰაუერული გამოსავლის ძიება ამქვეყნიური არსებობიდან.

შუბერტის „ცაცხვის“ ხალხური და ამავდროულად დემონური ხასიათი კასტორპის, როგორც მმართველის, დაეჭვებას იწვევს მისი სიყვარულის სფეროსადმი.

მუსიკისა და „სიკვდილის სიმპათიის“ ნაზავი არის „ჯადოსნური სასმელი“ („Zaubertrank“), რაც ასე აჯადოვებს რომანის მეოცნებე გმირს.

აშკარაა, რომ მუსიკალურობა, როგორც ავადმყოფობის სიმპტომი, მთავარი და მნიშვნელოვანი მოტივია „ჯადოსნურ მთაში“. ტიპურად რომანტიკული ფენომენია ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპტომატური დუალიზმი. შუბერტის „ცაცხვი“ კასტორპისთვის არის ტრაგიკული, ტკივილიანი სიყვარული. იგი ამ ხალხურ საწყისებზე შექმნილ სიმღერას აღიქვამს, როგორც „სულიერ სფეროს“, „სამშობლოს სევდას“ და ამ „სულიერი სფეროსადმი“ მისი ავადმყოფური დამოკიდებულება არის მისთვის „სულის სასწაული“. ვილჰელმ მიულერის ლექსის ტექსტის შინაარსში კასტორპი სიმშვიდის, ოცნების, განშორების გამომხატველ ფრაზებს პოულობს. შუბერტის „ცაცხვის“ სიმღერაში მას იზიდავს ოცნება, სიბნელე, ღამე, სიმშვიდე.

თომას მანი ცდილობს, ახსნას კასტორპის მსგავსი დამოკიდებულება შუბერტის „ცაცხვისადმი“ რომანტიკული „სულიერების“ კონცეფციით, რომლის მიხედვით „სულიერი“ სცილდება თავის რეალურ საზღვრებს, გადადის ირაციონალურში და გამოხატავს გრძნობებისა და შეგრძნებების მთელ სამყაროს უფრო ვრცელსა და ზოგად ასპექტში.

კითხვაზე, თუ რატომ ირჩევს თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“ თავისი საბოლოო მიზნის მისაღწევად რომანტიკოსი კომპოზიტორის შუბერტის „ცაცხვს“ - პასუხს თავად თომას მანი იძლევა, როდესაც ხაზგასმით აღნიშნავს სიმღერის „განსაკუთრებულობას“ და მის „გერმანულ“ ხასიათს. 1945 წელს სიტყვაში „გერმანია და გერმანელები“ თომას მანმა აღნიშნა, რომ ცნება „გერმანია“ გადაჯაჭვულია ცნება „სიღრმესთან“ (Tiefe), რომელიც გერმანული ხასიათის თვისებაა და თავისი მხრივ უკავშირდება მუსიკის, მეტაფიზიკის და მითიურისადმი ლტოლვას. „ჩაშინაგნება“ (Innerlichkeit) დაკავშირებულია „მუსიკალურობასთან“, ხოლო ეს ყველაფერი ერთად აღებული ნიშნავს ირაციონალიზმს, აბსტრაქტულობას, ანუ „გერმანულს“. მწერლის მოსაზრებით, მუსიკის ფილოსოფიის გაგებაში ამ კომპონენტთა ერთობლიობის გააზრების გარეშე შეუძლებელია „ჯადოსნური მთის“ პრობლემატიკის სწორად გაგება და აღქმა.

რამდენადაც გასაოცარი არ უნდა იყოს, შუბერტის „ცაცხვის“ შოპენჰაუერული აღქმა იწვევს კასტორპში დაექვებას მისი სიყვარულის ობიექტისადმი და მასში სინდისის ქენჯნის გაღვიძებას. შეიძლება ვთქვათ, რომ მუსიკის დახმარებით კასტორპი იწყებს აზროვნებას. მისი აზრით, ამ „სასწაულს“ დაექვებით და უნდობლობით უნდა მოეკიდოს. ის ხვდება, რომ საჭიროა საკუთარის თავის დაძლევა ამ „სასწაულთან“ მიმართებაში, ხოლო ის, ვინც ამას მოახერხებს და მოკვდება ბაგეებზე ახალი სიყვარულის სიტყვით, ის არ იქნება მკვდარი და „მას მარტო იმიტომ ჩათვლიან გმირად, რომ იგი არსებითად უკვე სიახლეს სწირავს თავს, სიყვარულის ახალ სიტყვას და გულში დაბუდებულ მომავალს ეწირება“ (21,471). („Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft in seinem Herzen“106,926).

რომანის ამ ქვეთავში („კეთილხმოვანების სიუხვე“) კასტორპში ჩნდება აღმავალი სტრუქტურალური ხაზი, რაც „თოვლის“ ქვეთავში დაიწყო. მუსიკის დახმარებით ხდება რომანის მთავარი გმირის საბოლოო მეტამორფოზა. კასტორპის ალქიმიურად გააქტიურებულ გონებაში საბოლოოდ მომწიფდა და ჩამოყალიბდა უკვე „თოვლის“ ქვეთავში გაჟღერებული აზრი, რომ „ადამიანმა სიკეთისა და სიყვარულის გულისათვის თავის აზრებზე არ უნდა გააბატონოს სიკვდილი“ (21,233).

„ჯადოსნურ მთაში“ კასტორპის მიერ საკუთარის თავის „დაძლევის“ კონცეფცია თომას მანს ნიცშეს ფილოსოფიის ზეგავლენით შემოაქვს. ეს მნიშვნელოვანი კონცეპტი ფილოსოფოსს 1888 წელს გამოყენებული ჰქონდა ვაგნერის მისამართით შრომაში „ვაგნერის ფენომენი“ („Der Fall Wagner“). მწერლის მოსაზრებით ეს იყო „[...] გმირული თვითდაძლევის ქმედება[...]“: „[...]eine Tat heroistischer Selbstüberwindung“ (54,471).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანის „დამუშავების“ ნაწილი მოიცავს III თავიდან VII თავის I ნაწილს. რომანის VII თავის I პირველ ნახევარში, ანუ „დამუშავების“ ნაწილის ბოლოს, ყველა თემა-მოტივს, როგორც არააბსტრაქტულს, ასევე აბსტრაქტულს, ამოწურული აქვს თავისი შესაძლებლობები, მაგრამ კასტორპი ისევ „ბერგჰოფის“ ჰერმეტიული გარემოს ტყვეობაში უკვე მეშვიდე წელია იმყოფება, ანუ

რომანის მე-7 თავის პირველ ნაწილში, რომელიც სონატური სტრუქტურის მიხედვით „დამუშავების“ ნაწილს შეესაბამება, კასტორპი ისევ „ბერგჰოფშია“.

„და სწორედ ამ დროს დაიქუხა“(21,552). „Da erdröhnte“ (106,1005)-წერს თომას მანი.

რომანის ფინალში კი, ანუ VII თავის II ნაწილში, რომელიც მუსიკალურ კოდას შეესაბამება, კასტორპი უკვე „ბუნდოვანი ომის“ სცენაში გვხვდება. მიუხედავად მრავალი და სახიფათო დაბრკოლებისა, იგი კოჭლობით, მაგრამ მაინც წინ მიიწევს, არ ჩერდება და ბოლოს თვალთახედვიდან უჩინარდება. აშკარაა, რომ კასტორპი სძლევს სიკვდილისა და ავადმყოფობის მომაჯადოებელ მიზიდულობას, ის თავისუფლდება „Eros-Thanatos-Faszination“-დან რაც მის „აქტივიზაციას“ ხელს უშლიდა. სიკეთისა და სიყვარულის სახელით უკან იტოვებს „მთას“, ასევე „ცაცხვის“ ამრიალებული ტოტების მომწუსხველ ჩურჩულს, რომ „უსასრულობაში მოეპოვებია თავისი სიმშვიდე“ „Hier fändest du deine Ruh“(106,923) და მართალია კოჭლობით, მაგრამ მაინც წინ მიდის ბურუსით მოცულ მომავალში.

კვლავ კითხვა: შესაძლებელია თუ არა სიკვდილის ამ მაგიური წრის გარღვევა და სიცოცხლის გამარჯვების ზეიმი? მიუხედავად ნაწარმოების მთავარი გმირის „უძრაობისადმი მიდრეკილებისა“, მისი „გამოფხიზლება“ და საბოლოო „ამაღლება“ უკვე მომხდარია. „თოვლის“ ქვეთავში კასტორპის მიერ ნანახი, განცდილი, და მიღებული საბოლოო გადაწყვეტილება, „სიკვდილის სიმპათიისა“ და შოპენჰაუერის „ნებისადმი“ საბოლოოდ გამოტანილი განაჩენი, გვაფიქრებინებს, რომ აუცილებლად აღმოაცენდება სიყვარული სიკვდილის ამ უკეთური ხანძრიდან.

გმირის ეს მეტამორფოზა აქცევს „ჯადოსნურ მთას“ აღზრდის რომანად, რომელიც გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ გვერდით დააყენა მსოფლიო ლიტერატურის კრიტიკამ. თავად თომას მანიც „ჯადოსნურ მთას“ როგორც „Bildungsroman“-ს ისე მოიხსენიებდა და მიუთითებდა, რომ „[...]aus einer individuellen Schmerzenswelt in eine Welt neuer sozialer und menschlicher Moralität führte und damit zwischen dem Frühwerk und dem „Menschheitsmythos von Joseph und seinen Brüdern“ und dessen Zukunftsgläubigkeit steht“(45,554). თომას მანი „ჯადოსნურ მთის“ შესახებ მიუთითებდა ცნობილ მეტაფორაზე, რომელიც იწყება „სიკვდილის სიმპათიით“ და

სრულდება ცხოვრებისკენ შემობრუნებით, რომ საჭიროა გარღვევა პოზიტიურისაკენ, ხალხისა და სახელმწიფოსაკენ: „Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht. Die Geschichte der europäischen Decadence und des Ästhetizismus ist reich an Beispielen dieses Durchbruchs zum Positiven, zum Volk, zum Staat“(109,531).

1921 წლის თოთხმეტ დეკემბერს თავისი რომანის შესახებ იგი წერდა: „Dieser wunderliche Bildungsroman führt doch eigentlich auch wieder aus dem „Verfall“ nicht heraus, er wird das, was den guten Hans Castorp vor der Berberzauberung geschützt hätte, wenn es ihm eben nicht gefehlt hätte, kaum noch aufnehmen, und zwar, weil man eigenes Leben es wahrscheinlich nicht mehr aufnimmt“(45,465).

ის ფაქტი, რომ რომანის ბოლოს მთავარი მოქმედი გმირი კვლავ შუბერტის „ცაცხვიდან“ მღერის სტრიქონებს, გვაფიქრებინებს, რომ მიუხედავად ჰანს კასტორპის სულიერი განახლებისა, ის ბოლომდე მაინც ვერ ახერხებს თავისი „სიყვარულის სფეროსაგან“ თავის დაღწევას. მისი მომაჯადოვებელი ტყვეობის კვალი ღრმად აჩნია ახალგაზრდა კაცის სულს. ომშიც და ცხოვრებაშიც იგი ყოველთვის „კოჭლობით მიმავალი“ იქნება, რადგან ეს „კოჭლობა“ არის სწორედ ის დაბრკოლება, რომელსაც რომანტიკული სიყვარულის სფერო, ანუ „სიკვდილის სიმპათია“ ეწოდება. ის რაც, მან „მთაში“ იპოვა, „ბარშიც აუცილებლად გამოადგება. მან შეძლო და უკან მოიტოვა მოშრიალე ცაცხვის ტოტების მომაჯადოვებელი მიზიდულობის ძალა და წინ მიდის ბურუსით მოცული მომავლისაკენ.

არსებობს ლეგენდა შვიდი მძინარე ყრმის შესახებ. ეს არის ლეგენდა „აღდგომაზე“, რაც ახალი სიცოცხლის და ახალი ცხოვრების დაწყების საწინდარია. ასევე ხდება „ჯადოსნური მთის“ ფინალშიც: მართალია, კასტორპს ბურუსით მოცული მომავალი უდევს წინ, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ის უკვე იწყებს ქმედებას, მოძრაობას, ის აქტუალიზირებულია, აღარაა ჰერმეტულ გარემოში „უძრავ“ მდგომარეობაში გამოკეტილი. ეს არის სწორედ ნაწარმოებისთვის „აღდგომის“ სცენის ტოლფასი „ჯადოსნურ მთაში“. ეს არის ავტორის მიზანიც, გამოაფხიზლოს და „აღადგინოს“ მისი „ძილისგუდა“. სიმბოლურია რომანის ფინალურ სცენაში

კასტორპის წინსვლა: აქ მას ყინულის მაგივრად ტალახის ხუნდები ადევს, მაგრამ იგი მაინც მიიწევს წინ.

ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით შეგვიძლია „ჯადოსნური მთას“ თამამად ვუწოდოთ „სიცოცხლის“ რომანი, მითუმეტეს, რომ 1926 წელს „Les Nouvelles Litteraires“-სთან მიცემულ ინტერვიუში თომას მანი აღნიშნავს, რომ მისი „ჯადოსნური მთა“ სიმბოლურად წარმოსახავს სიცოცხლის გამარჯვებას სიკვდილზე „[...] Der Zauberberg“, stellt im Gegenteil mit dem Symbol des Sanatoriums den Sieg des Lebens über den Tod, das Bestreben, die Krankheit zu überwinden, dar“(54,87).

როგორც ვნახეთ, „ჯადოსნური მთის“ ფინალი სრულიად შეესაბამება სონატურ კოდას, სადაც ხდება მოვლენების შეჯამება და დასკვნის გამოტანა. რომანის ფინალში მიღწეულია მწერლის მიერ დასახული მიზანი, ჰანს კასტორპი „ამაღლებულია“ სულიერად და გონებრივად, მან დატოვა „ბერგჰოფი“.

როგორც ცნობილია, კოდას სონატურ ფორმაში (სიმფონიაში) ფინალს ახასიათებს შინაარსობრივ-კომპოზიციური მრავალფეროვნება, სხვადასხვა თემატური დატვირთვა. კოდაში სრულდება ექსპოზიციამდე დაწყებული თემა - ეს იხატება ჰანს კასტორპის მიერ „ბერგჰოფის“ დატოვებით, მტკიცდება ძირითადი თემა-მოტივის, როგორც წამყვანი მუსიკალური ხაზის, სიმბოლო: კასტორპის „აქტივიზაცია“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კოდას ფუნქცია სონატაში არის განზოგადება, შედეგი, დასკვნის გამოტანა მთელი მუსიკალური ნაწარმოებისათვის. კოდას აგებულება არაა რეგლამენტირებული. მუსიკალური კოდა შეიძლება ჰარმონიული თვალსაზრისით იყოს აბსოლუტურად მყარი (კოდა=დასკვნა), ან უკიდურესად არამყარი (რომლებშიც დამუშავების ელემენტები ჩნდება).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არამყარი კოდას მსგავსად რომანის ავტორი მაინც არ გვაძლევს „ჯადოსნური მთის“ ფინალურ ნაწილში პრობლემის სრულიად კონკრეტულ და ნათელ გადაჭრას. „ჯადოსნური მთის“ ფინალი და მისი მთავარი მოქმედი გმირის ბედი მთლიანად მკითხველის ფანტაზიაზეა მინდობილი.

დასკვნა

თომას მანის „ჯადოსნური მთის მუსიკალური სტრუქტურის ანალიზისა და დასკვნების გამოსატანად ჩვენთვის ამოსავალი წერტილი იყო თავად ავტორის მოსაზრება, რომ რომანი მისთვის ყოველთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებდნენ, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ ლაიტმოტივებმა იდეური გამჭირვალება შეიძინეს, მექანიკურობისაგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ.

თომას მანის მოსაზრებების, „ჯადოსნური მთის“ შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზისა და მწერლის რომანის სტრუქტურის სიმფონიის (სონატის) მუსიკალურ სტრუქტურასთან შეპირისპირების შედეგად დავასკვნით:

„ჯადოსნური მთა“ თავისი სტრუქტურით აშკარად გამოკვეთილ მსგავსებას ამჟღავნებს სიმფონიის (სონატის) აგებულებასთან. რომანის პერსონაჟები, ფაქტობრივად, შეიძლება განვიხილოთ როგორც მუსიკალური თემა-მოტივები, სადაც ძირითადი თემა-მოტივი, ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირი, ჰანს კასტორპია. მწერლისათვის იგი უაღრესად მნიშვნელოვანია „აქტივიზაციის“ პრობლემის თვალსაზრისით. კასტორპის თემა, როგორც ძირითადი, დომინირებს მთელი რომანის მანძილზე, იგი ისევე, როგორც სიმფონიის ძირითადი თემა, ქმნის ძირითად იმპულსს, რაც შემდგომი მუსიკალური განვითარების ხასიათსა და მიმართულებას განსაზღვრავს.

- მუსიკალური სტრუქტურის (სონატური ალეგროს) შესაბამისად ექსპოზიციად მივიჩნევთ „ჯადოსნური მთის“ I და II თავებს, სადაც ჩნდება ჰანს კასტორპის მიმართებანი იმ პერსონაჟებთან, რომლებიც მუსიკალური კანონების მიხედვით შეიძლება დამხმარე თემებად აღვიქვათ. თომას მანის რომანში, ისევე როგორც სიმფონიაში (სონატაში), ამოსავალი წერტილი ძირითადი თემა-მოტივია, რომელიც, ფაქტობრივად, შეესატყვისება ტონალური თვალსაზრისით ძირითად ტონალობაში დაწერილ მთავარ პარტიას. მას მიემართება ყველა დამხმარე, თუ გვერდითი თემა-მოტივი.

- რომანის მოქმედი პირები (მუსიკალური თვალსაზრისით იგივე დამხმარე თემები) გავაანალიზეთ როგორც არააბსტრაქტული და აბსტრაქტული თემა-მოტივები, რომლებიც მიემართებიან და ზემოქმედებას ახდენენ ჰანს კასტორპის ცნობიერებაზე.
- სონატის დამუშავების ნაწილში, რომელსაც შეესატყვისება რომანის III თავიდან VII თავის I ნახევარი, რომანში იქმნება სრულიად ახალი სიტუაცია, რომელიც განსხვავდება ექსპოზიციაში გადმოცემული მოვლენებისაგან, ამიტომ მუსიკალური ტერმინოლოგიით „დამუშავების“ ნაწილში „ჯადოსნურ მთაში“ ჩნდება ახალი თემები, რომელთა პოლიფონიური განვითარება არსებითი ხასითისაა რომანისთვის, რადგან ისინი მოქმედების დინამიზმს განაპირობებენ. რომანში თემა-მოტივთა კონტრაპუნქტული შეერთება მთავარ და დამხმარე თემათა ურთიერთდაპირისპირებას აძლიერებს, სადაც, მიუხედავად განსხვავებული „ხმებისა“, ყველა დამხმარე თემა-მოტივის ზეგავლენის შეჯამების შედეგად კასტორპის საკუთარ მოსაზრებას აყალიბებს.
- არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებს რომანში სიმბოლური დატვირთვა და ამავდროულად ინდივიდუალური ყოფიერებაც გააჩნიათ. რომანში ეს მხატვრული სახეები, ანუ თემა-მოტივებია: სეტემბრინი, ნაფტა, პეპერკორნი, შოშა. ამ თემა-მოტივებს ახასიათებთ როგორც ეპოქალური, ისტორიულ, კლასობრივ-სოციალური, აგრეთვე ფსიქო-ფიზიკური ინდივიდუალური ნიშნები და, ამავდროულად, ისინი რომელიმე „მეტაფიზიკური“ საწყისის, აბსტრაქტული იდეის განსახიერებანი არიან: სეტემბრინი განასახიერებს განმანათლებლობის, რაციოს, პროგრესის იდეას. ნაფტა - ტერორის, ობსკურანტობის, კომუნიზმისა და ნიჰილიზმის იდეას, პეპერკორნი - სიცოცხლის ფილოსოფიის, ქერა ბესტიის იდეას, შოშა - მარადქალურობის. ყველა ეს თემა-მოტივი დამოუკიდებელი „ხმებია“.
- „ჯადოსნური მთის“ პოლიფონიურ სტრუქტურაში აბსტრაქტული თემა-მოტივები (დრო, სიკვდილი, ავადმყოფობა სიყვარული, მუსიკა), ანუ „ხმები“, არააბსტრაქტულ თემა-მოტივებთან ერთობლიობაში ზემოქმედებენ მთავარ

თემა მოტივზე (ჰანს კასტორპზე) და განაპირობებენ მის „აქტივიზაციას“ საბოლოო გადაწყვეტილების მისაღებად.

- „ჯადოსნური მთის“ ყველა თემა-მოტივის „ხმა“, მიუხედავად მათი კონტრასტული ჟღერადობისა და ანტიპოდურობისა-(სეტემბრინი contra ნაფტა, სეტემბრინი contra შომა, სეტემბრინი-ნაფტა contra პეპერკორნი) რომანში დამოუკიდებლად ჟღერს და მთავარ თემა-მოტივს (ჰანს კასტორპს) მიემართება, რაც რომანის კონტრაპუნქტულ ჟღერადობას განაპირობებს. როგორც არააბსტრაქტული, ასევე აბსტრაქტული თემა-მოტივები მიემართებიან ერთ საერთო მიზანს-მთავარ თემა-მოტივს. მათი „ხმები“ რომანის საერთო პოლიფონიურ ჟღერადობას ქმნიან.
- მუსიკალური სიმფონიის სტრუქტურის მიხედვით აგებულ რომანში ავტორი იყენებს კიდევ ერთ მუსიკალურ კატეგორიას - ენჰარმონიზმს, რომელიც მუსიკის თეორიაში განისაზღვრება როგორც სხვადასხვა სახელწოდების მქონე, მაგრამ ერთნაირი სიმაღლის ბგერების იგივეობა. „ჯადოსნურ მთაში“ ენჰარმონიზმი ვლინდება ჰანს კასტორპის მიერ შომა-ჰიპეს აღქმაში.
- ისევე როგორც სიმფონიაში, ასევე თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურაში, დამხმარე (გვერდითი) თემების მოდულირება რომანის პერსონაჟთა განსხვავებულ ინდივიდუალურ პოზიციებს შეესაბამება. ისინი კასტორპზე ზემოქმედების თვალსაზრისით დიდ როლს ასრულებენ. ეს თემა-მოტივები, ნაწარმოებში ერთმანეთის მიყოლებით შემოდიან თავიანთი განსხვავებული მოდულირებული პოზიციებით, რაც რომანში მათი „ხმოვანების“ განსახვავებულობას განაპირობებს.
- „ჯადოსნური მთის“ ყველა თემა-მოტივის „ხმა“ (არააბსტრაქტულისა და აბსტრაქტულის) დისონანსურად განსხვავებულნი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ჟღერს. ისინი მიემართებიან მთავარ თემა-მოტივს - ჰანს კასტორპს, რომლის „ხმა“ რომანში, ისევე როგორც მთავარი პარტია სიმფონიაში, „ძირითად ტონალობაში“ ჟღერს.
- ისევე როგორც სიმფონიაში (სონატაში), ასევე რომანში ძირითადი თემა-მოტივი (ჰანს კასტორპი), მუსიკალური პარტიტურის თვალსაზრისით,

ჰორიზონტალური ფენომენია. მას მიემართება ვერტიკალში მოცემული ყველა დამხმარე თემა, რაც მწერალს საშუალებას აძლევს რომანში პოლიფონიური ჟღერადობა შექმნას. „ჯადოსნურ მთაში“ ვერტიკალზე განთავსებული ყველა „ხმა“, ანუ დამხმარე თემა-მოტივი რომანის მთავარ-თემა მოტივს (ჰანს კასტორპს) თავს ახვევს საკუთარ შეხედულებებს, რომელიც, თავის მხრივ, აღიქვამს და აჯამებს ყველა ამ თემა-მოტივის ზეგავლენებს, იწყებს გონების გააქტიურებას და თავის გზას ირჩევს, როგორც „მმართველი“.

- რომანის ძირითადი თემა-მოტივი (ჰანს კასტორპი) „გრაალის“ მაძიებელია. გრაალი თავად ჰუმანურობის საიდუმლოა, რომლის არსს ჩასწვდა ნაწარმოების მთავარი გმირი. გრაალი რომანში არის „უჩინარი“ აბსტრაქტული თემა-მოტივი, რომელსაც ავტორი ემპირიულად არ განავრცობს.
- აბსტრაქტული თემა-მოტივებიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დროს, რომელსაც, მწერლის განმარტებით, „ჯადოსნურ მთაში ორმაგი დატვირთვა აქვს. იგი მჭიდროდ უკავშირდება ჰანს კასტორპის გონებრივი და სულიერი გააქტიურების თემას, რადგან დროის „მისტერია“ გულისხმობს ჰანს კასტორპის გრძნობითი აღქმის დინამიკას: ჰერმეტიკულ გარემოში რომანის გმირის სუბიექტური წარმოსახვითი დროის აღქმის ხანგრძლივობა აღემატება მის რეალურ ხანგრძლივობას, გამქრალია დროის ბუნებრივი დინების შეგრძნება, რასაც ხელს უწყობს „ბარგჰოვის“ ჰერმეტიკულად დაკონსერვებული სივრცე.
- რომანში განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება მუსიკას, როგორც აბსტრაქტულ თემა-მოტივს, რომელსაც რომანში წამოჭრილი პრობლემების - სიცოცხლისა და სიკვდილის, კეთილისა და ბოროტის, ჰუმანურობის ურთულესი პრობლემების გადაჭრაში უმნიშვნელოვანესი როლი აქვს. მუსიკის ზეგავლენით დაეჭვებული კასტორპი უკუაგდება შოპენჰაუერულ „სიკვდილის სიმპათიას“, ცხოვრების „ჰორიზონტალურ“ წესს და უბრუნდება რეალურ ცხოვრებას.
- რომანში რომანტიკოსი კომპოზიტორის - შუბერტის „ცაცხვის“ („Lindenbaum“) რეცეფციის მეოხებით ნაჩვენებია ნაწარმოების ძირითადი თემა-მოტივის, ჰანს

კასტორპის, ცნობიერებაში სუბიექტივიზმის, ეგოცენტრიზმის, ჰერმეტიკულ, რეალური ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ, იზოლირებულ სამყაროში ესთეტიზებული არსებობის, სიკვდილისა და ავადმყოფობის კულტის, „სიკვდილის სიმპათიის“ დამღევა, რაც ავტორისათვის ნიშნავს რომანტიკულ-შოპენჰაუერული ფილოსოფიის ძირითადი ტენდენციის დამღევასაც. თომას მანი მიუთითებს მუსიკის „სიმბოლურ ხასიათზე“, რაც ისეთივე არსებითია, როგორც მუსიკალურ იდეათა ურთიერთობა, მათი სიმბოლიკა და ამ იდეათა სიღრმისეული აზრის გაგება.

- რომანის ფინალის მოსამზადებლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება „ჯადოსნურ მთაში“ ავტორის მიერ მუსიკის ზემოქმედებით კასტორპის გონებრივი და სულიერი გააქტიურების განხორციელებას. ფაქტობრივად, მუსიკის მეშვეობით ხდება კასტორპის „განჯადოება“ („Entzauberung“) და „ხსნა“ („Erlösung“).
- რომანში მუსიკის, როგორც აბსტრაქტული თემა-მოტივის, მეშვეობით კასტორპის გონებაში ჩნდება აღმავალი სტრუქტურალური ხაზი, რაც „თოვლის“ ქვეთავში იწყება. მუსიკის დახმარებით ხდება რომანის მთავარი გმირის საბოლოო მეტამორფოზა. კასტორპის ალქიმიურად გააქტიურებულ გონებაში საბოლოოდ მწიფდება აზრი, რომ ადამიანმა სიკეთისა და სიყვარულის გულისათვის თავის აზრებზე არ უნდა გააბატონოს სიკვდილი. აქედან გამომდინარე, რომანის ფინალის სწორად გაგებისათვის რომანის ქვეთავები „თოვლი“ და „კეთილხმოვანების სიუხვე“, მოსამზადებელ ეტაპად მივიჩნიეთ კასტორპის გონებრივი და სულიერი ამაღლებისათვის. დავეყრდენით მწერლის მოსაზრებას, რომ ნაწარმოების არდასრულება „თოვლის“ ქვეთავით მისი რომანის კომპოზიციური შეცდომა იყო.
- რომანის ფინალში, ანუ VII თავის II ნაწილში, რომელიც მუსიკალური თვალსაზრისით ფინალს, კოდას შეესაბამება, „ბუნდოვანი ომის“ სცენაში კასტორპი კოჭლობით, მაგრამ მაინც მიდის „ბარისკენ“. იგი „ბერგჰოფიდან“ გამოქცეული წინ მიიწევს ბურუსით მოცული მომავლისკენ. უკანასკნელ

ზიბგად რომანის გმირის საბოლოო გააქტიურებისთვის თომას მანი პირველ მსოფლიო ომს („Weltfest des Todes“) ირჩევს.

- რომანის ფინალი მუსიკალური თვალსაზრისით შეესატყვისება არამყარ ფინალს, ანუ კოდას, რადგან რომანის ავტორი არამყარი კოდას მსგავსად არ გვამღევეს „ჯადოსნური მთის“ ფინალურ ნაწილში პრობლემის სრულიად კონკრეტულ და ნათელ გადაჭრას. „ჯადოსნური მთის“ ფინალი და მისი მთავარი მოქმედი გმირის ბედი მთლიანად მკითხველის ფანტაზიაზეა მინდობილი.
- სიმფონიის (სონატური ალეგროს) მსგავსად თომას მანის რომანის ცალკეულ ნაწილებში აშკარაა აზრობრივი (ტონალური) დააპირისპირებანი და თხრობის ტემპის ცვალებადობა: აზრთა სხვადასხვაობისა და თხრობის ტემპთა ცვალებადობის მიუხედავად რომანი არ კარგავს ერთიანობას, მთლიანობას.
- „ჯადოსნური მთის“ საწყის ეტაპზე (I და II თავებში), რომელიც მუსიკალური სიმფონიის I ნაწილს შეესაბამება, მოვლენების განვითარება შედარებით სწრაფ ტემპში მიმდინარეობს, ისევე როგორც სიმფონიის პირველ ნაწილში, სადაც ძირითადი თემის ტონალობა ტონიკაშია მოცემული, ტემპი კი სწრაფია (schnell, Allegro).
- „ჯადოსნური მთის“ III-დან და VII თავის I ნახევრის ჩათვლით მოქმედება თითქმის ნულამდეა დაყვანილი, ანუ თხრობის ტემპი ძალზედ ნელია, ისევე როგორც მუსიკალურ სიმფონიაში, სადაც II ნაწილის ტემპი ნელი და მდორეა (langsam), ან ვარიაციული ფორმის ტემპი არის ადაჯიო (Adagio, Andante). სიმფონიის ამ ნაწილში ტერციული ნათესაობის (Terzverwandschaft) მიხედვით მაჟორული (Durparallele), ან მინორული (Mollparallele) ჟღერადობა ჩნდება, რაც, გარკვეულწილად, რომანის პერსონაჟთა განსხვავებულ ფსიქოტიპებსა და მოსაზრებებს შეესატყვისება.
- რომანის VI თავში („თოვლი“) და VII თავის I ნახევარში უკვე აშკარად იკვეთება თხრობის ტემპის აჩქარება. ამ ქვეთავებში იწყება სწორედ კასტორპის სულიერი და გონებრივი ამაღლება („Steigerung“), რადგან იგი უკვე აქტიურად იწყებს აზროვნებას. მივიჩნევთ, რომ რომანის ეს ქვეთავები შეესატყვისება

სიმფონიის III ნაწილს, რადგან რომანის VI თავსა VII თავის I ნახევარში თხრობის ტემპი აჩქარებულია და ძირითად ტონალობაშია (ტონიკა) დაწერილი.

- „ჯადოსნურ მთაში“ მუსიკალურ კოდას რომანის VII თავის II ნაწილი შეესაბამება, სადაც „ბუნდოვანი ომის“ სცენაა გადმოცემული. რომანში თხრობის აჩქარებული ტემპი დაკავშირებულია კასტორპის საბოლოო გადაწყვეტილებასთან. სიმფონიაში კოდა („Finale“) ძირითად ტონალობაშია გადმოცემული, ხოლო ტემპი აჩქარებულია (Alegreto, Vivace, Presto). რომანის ამ ნაწილში უკვე ჯამდება მოვლენები და კულმინაცია სწრაფი ტემპით ვითარდება.
- ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ სტრუქტურული აგებულება შეესაბამება მუსიკალური სიმფონიის არქიტექტონიკას. „ჯადოსნური მთა“ მთლიანად მოტივებითა და ლაიტმოტივებით არის მოქსოვილი, მასში მხატვრული თემა-მოტივები მოდულირებულია და კონტრაპუნქტის კანონების მიხედვით გადამუშავებულნი თემათა ქსელს ქმნიან. თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ არის მუსიკალური კანონებითა და ფილოსოფიური რემინისცენციებით ერთმანეთთან დაკავშირებული იდეათა კომპლექსი, რომელიც სამყაროს ყოვლისმომცველობას აჩვენებს.

ბიბლიოგრაფია

1. ბარტი, რ.: S/Z თბილისი.: გამომცემლობა თსუ 2014
2. ბახტინი, მ.: დოსტოევსკის პოეტიკის სხვადასხვა პრობლემები. მოსკოვი.: 1963.
3. კაკაბაძე, ნ.: თ. მანი (დაბადების ასი წლის გამო). თბილისი.: საუნჯე 1925. N4
4. კაკაბაძე, ნ. თ. მანის უცნობი ნაწერები. თბილისი: საუნჯე 1986. N3
5. კაკაბაძე, ნ. თ. მანი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა 1973.
6. კაკაბაძე, ნ. თ. მანის ცხოვრება და შემოქმედება. თბილისი: სამეცნიერო მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა. მეტალურგიული ტექნ. 1956.
7. კაკაბაძე, ნ. ნარკვევები XX საუკუნის გერმანული ლიტერატურიდან. თბილისი.: ცოდნა 1964.
8. კაკაბაძე, ნ. ხელოვანისა და ბიურგერის ანტითეზა თ. მანის შემოქმედებაში. თსუ შრ. 1962.
9. კაკაბაძე, ნ., პორტრეტები და სილუეტები. თბილისი.: განათლება 1971.
10. კაკაურიძე, ნ. თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი. ქუთაისი.: ქუთ. სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2001.
11. კაკაურიძე, ნ. ნარკვევები გერმანული ლიტერატურიდან. ქუთაისი.: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2018.
12. კაკაურიძე, ნ. ნარკვევები თომას მანზე. ქუთაისი. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2009.
13. კაკაურიძე, ნ. თომას მანი, მუსიკა და „სამვარსკვლავედი“. ევროპ. ენ. და ლიტ. ფაკ. შრ./ აწსუ. 2001. ტ. 1
14. კაკაურიძე, ნ. მითის რეცეფცია თომას მანის ესეებში. ჰუმანიტ. მეცნ. ფაკ. შრომები. /აწსუ. 2008-2009. ტ. X
15. კაკაურიძე, ნ. მუსიკა თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“. ქუთაისი.: განთიადი 2011. N5-6
16. კაკაურიძე, ნ. რომანტიზმის ესთეტიკისა და შოპენჰაუერული მოტივების რეცეფცია თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“. ქუთაისი.: ა. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის „მოამბე“. 2018. N2 (12)

17. კაკაურიძე, ნ. „ჯადოსნური მთა“ და პაველ ჰიულეს რომანი „კასტორპი“. წიგნში: ნარკვევები გერმანული ლიტერატურიდან. ქუთაისი.: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.
18. კონენი, ვ. საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორია. თბ.: განათლება 1974.
19. მანი, თ. ვნებანი და სიდიადე რიჰარდ ვაგნერისა. თბილისი.: საუნჯე 1992. N2
20. მანი, თ. ჯადოსნური მთა. თბ.: საბჭოთა საქართველო 1978. ნაწ. I (მთარგმნელი: დალი ფანჯიკიძე)
21. მანი, თ. ჯადოსნური მთა. თბ. საბჭოთა საქართველო, 1984. ნაწ. II (მთარგმნელი: დალი ფანჯიკიძე)
22. თომას მანი ჰერმან ჰესე პირადი მიმოწერა. თბილისი.: გამომცემლობა ინტელექტი 2016.(თარგმანი: ეკატერინე რაისნერი და ნატალია ნადირაშვილი)
23. XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები. ქუთაისი.: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2006.
24. XX საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია. ქუთაისი.: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2011.
25. ფანჯიკიძე დ. თ. მანი და მისი რომანი „ჯადოსნური მთა“ შესავალი სტატია წიგნისა თ. მანი „ჯადოსნური მთა“. (I-V ნაწილი) თბილისი.: საბჭოთა საქართველო 1978.
26. ფირცხალავა, ნ. თომას მანი და მარსელ პრუსტი-ევროპული ცნობიერების ორგვარი შესაძლებლობა. თბილისი.: ლიტერატურა და ხელოვნება 1993. N2
27. ფირცხალავა, ნ. „ჯადოსნური მთა“ ილიაუნის გზამკვლევი. თბილისი.: საქართველო.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2020.
28. ფირცხალავა, ნ. სამყაროს მოდელი თომას მანის შემოქმედებაში მისი კულტურულ-ფილოსოფიური იდეების შუქზე. 10.01.06. თბ.: სადისერტაციო მაცნე 1994.
29. ფირცხალავა, ნ. ასტრონომიური კოსმოსის ეთიკურ კოსმოსად გარდაქმნის ცდა „ჯადოსნურ მთაში“. თბილისი.: მნათობი 1990.

30. ფირცხალავა ნ. თეზა-ანტითეზა და სინთეზის პრობლემა თ.მანის „ჯადოსნურ მთაში“. თბილისი.: ლიტერატურა და ხელოვნება 1991. N5
31. ჭოლაძე, მ. კლავდია შოშას „აზიური“ მიმართება დროისადმი თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“. /ევროპ. ენ. და ლიტ. ფაკ. შრ./აწსუ. 2001. ტ. II
32. ჭოლაძე, მ. მინჰერ პეპერკორნი და სუბიექტური დროის დამღევა ჰანს კასტორპის მიერ (თომას მანის „ჯადოსნური მთა“). ქუთაისი.: განთიადი 2001. N3-4
33. ჭოლაძე, მ. დრო როგორც გმირი თ. მანის რომანში „ჯადოსნური მთა“. თბ.: 10.01.05. სადისერტაციო მაცნე 2002.
34. ჯინორია, ო., თომას მანი. წინასიტყვაობა წიგნში: მანი, თ. მოთხრობები. თბ.: საბჭოთა საქართველო 1966.
35. Anton, H. Die Romankunst Th. Mann. Begriffe und hermeneutische Strukturen. Padebort 1972.
36. Bab, J. „Der Zauberberg“. In: Die Hilfe, Jg. 31,N 8. Berlin.: 1925.
37. Berendsohn, W.A. Th. Mann. Künstler und Vampfer in bewegter Zeit. Lübek.: Verland Mat-Schmidt-Romhild 1965.
38. Blankertz, H. Müller, W., A., Zauberberg erneut basiegen. Rüchse der Pandora.Verlags Gmbh. Werklag 1994.
39. Bollmann, St. Selbsterlösung oder Selbstverhaltung Th. Manns Roman „Der Zauberberg“ im Köntext. Düsseldorf und Berheim.: Bollmann Verlag 1991.
40. Borchmeyer, D. Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur. In: Wagner-Nietzsche-Thomas Mann. Frankfurt a.M.: Hrsg. von Heinz Coeckel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer 1993.
41. Böschenstein, B. Erst Bortwam und „Der Zauberberg“. In Wagner-Nitzsche-Thomas Mann. Fr./M.: Festschrift für Evkhard Heftrich Vittorio Klostermann 1993.
42. Bürger, H. Meyer H.O., Thomas Mann. Eine Chronologie seines Lebens. Fischer Taschenbuch Verlag 1974.

43. **Camartini, I.** Die Augenlehre der Madame Chauchat (Th. Mann). Fr./M.: Die Bibliothek von Pila. Suhkamp Verlag 1994.
44. **Davidson, A.** „Ein Taugenichts“ ins moderne übersetzt. Zu Spuren Eichendorffs in Thomas Manns „Zauberberg“. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit. Hrsg. von Helmut Koopmann, Peter Horst Neumann, Lothar Pikulik, Bd. 56. 1996.
45. **Dichter über Ihre Dichtungen.** Thomas Mann. in vierzehn Bänden. Bd.XI. Frankfurt a.M.: Hrsg. Von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. 1975.
46. **Dierks, M.** Krankheit und Tod im frühen Werk Thomas Manns. In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Davoser Lietaraturtage 1996. Hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. Klostermann 1997.
47. **Diesen, I.** Untersuchungen zu Th. Mann. Die Bedeutung der Künstlerdardtellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk. Berlin.: 1959.
48. **Dneprow, W.** Der intellektuelle Roman Th. Manns. Kunst und Literatur 811960. Berlin.: Verlag Kultur und Fortschritt 1960.
49. **Eichner H.,** Thomas Mann und die deutsche Romantik. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.) Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur 1969.
50. **Eisele, U.,** Die Struktur des modernen deutschen Romans. Heidelberg.: Max Niemeyes Verlag, Tübingen 1984.
51. **Fähnrich H.** Thomas Manns epischen Musizieren im Sinne Richard Wagners. Frankfurt a.M. 1986.
52. **Fiebig, P.,** Objektive Beziehungen zwischen Literatur und Musik. München.: 1974.
53. **Fradklin, I.,** „Der Zauberberg“ und die Geburt des modernen intellektuellen Romans. In: Sinn und Form. Beitrag zur Literatur. Berlin.: Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste Sonderheft. Th. Mann Röthen Loering 1965.
54. **Frage und Antwort** Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hamburg.: Hrsg. von Volkmar Hansen und Gert Heine. Albrecht Klaus Verlag 1983.
55. **Frommer, H.,** Die Komposition menschlicher Lebensform in Th. Manns „Zauberberg“. Saulegan 1960.

56. **Graele, J.**, Über den „Zauberberg“ von Th. Mann. Neu Erkenntnisse und Bekenntnisse. Berlin.: Heft 4. Hrsg. Grünenwald 1947.
57. **Grand, H.**, Die Musik in Roman Th. Manns. Berlin.: 1952.
58. **Gregor-Dellin, M.**, Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk. Bayreuth 1984.
59. **Guttman, H.**, Das Musikkapitel in Th. Manns „Zauberberg“. The German Quarterly Volume VII Number 3. Mag. 1974.
60. **Hamburger, K.**, Thomas Mann und die Romantik. Berlin.: Junker und Dünhaupt Verlag 1932.
61. **Hansen, V.** Der Zauberberg Th. Mann. In Interpretationen Roman des 20Jh-s. Stuttgart.: Bd.1 1993.
62. **Heckner, N. Walter, M.** Thomas Mann. Der Zauberberg. (=Königs Erläuterung und Materialien, Band 443). Hollfeld 2006.
63. **Heftrich, E.** Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Bd. II, Frankfurt a.M.: Klostermann 1982.
64. **Heftrich, E.** Der Zauberberg - nach sieben Jahren. In Th. Manns Jahrbuch. Fr./M.: 1996.
65. **Heftrich, E.**, Zauberbergmusik. Über Th. Mann. Bd. 1. Fr./M. Klostermann 1975.
66. **Heim, K.**, Thomas Mann und die Musik. Freiberg.: 1952.
67. **Heißerer, D.**, Thomas Manns Zauberberg. Piper, München/Zürich 2000. Durchgesehene, aktualisierte und ergänzte Neuausgabe: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.
68. **Herbert, A.**, Die Romankunst Thomas Manns. Schönning.: Paderborn 1992.
69. **Hesse, H. Thomas Mann.** Briefwechsel. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1984.
70. **Hickel, W.** „Freund Hein“, die erotische Süßigkeit und die Stille des Nirwans. Thomas Manns Rezeption der Erlösungsthematik zwischen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Hamburg.: Kovac 1997. (=Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 24)

71. **Hillesheim, J.** Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches „Der Fall Wagners“ im Werk Thomas Manns. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang 1989.
72. **Hilse, E.** „Der Zauberberg“ und die Intellektuellisierung der Poesie. Warnungen vor dem Faschismus. In: Schriftsteller der Gegenwart. Th. Mann. Volk und Wissen. Berlin.: Volkseigener Verlag 1975.
73. **Iakubowicz, M.** Zu einige Problemen des grossen Settembrini- Naphta-Dialogs in Th. Manns Roman „Der Zauberberg“. Rocznik Naurowo Dgdalt, Pedagogic Philologia Germanistika 1980.
74. **Jauss, H. R.,** Die Ausprägung des Zeit-Romans in Th. Manns „Zauberberg“ und James Joyces „Ulysses“. In: von Ritter A.(Hrsg.), Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Darmstadt.: Wiss. Buchgesellschaft 1978.
75. **Jendreiek, H.** Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf.: August Bagel Verlag 1977.
76. **Jung, U.** Die Musikphilosophie Thomas Manns. Regensburg.: 1969.
77. **Kablitz, A.** Der Zauberberg. Die Zergliederung der Welt. Heidelberg.: Winter 2017.
78. **Kemper, D.** Kontrapunkt versus Harmonie: Musik und Musikalisches in Thomas Manns „Buddenbrooks“. 1995.
79. **Klabund:** Die Krankheit. Eine Ertählung. In: Klabund in Davos. Texte, Bilder, Dokumente. Zürich.: Zusammengestellt von Paul Raabe 1990.
80. **Kloibert, R.** Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie. Wiesbaden.: Verlag Breitkopf & Hartel 1964.
81. **Klugkist, Th.** Glühende Konstruktion. Thomas Manns „Tristan“ und „Dreigestirn“: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Würzburg.: Königshausen-Neumann 1995.
82. **Koppen, E.** Vom Decadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns. In: Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt a. M.: Hrsg. von Peter Pütz 1972.
83. **Kristeansen, B.** Th. Mann „Zauberberg“ und Schopenhauers-Metaphysik. Kopenhagen 1978.2. Bonn.: Aufgabe 1985.

84. **Kristeansen, B.** Zur Bedeutung und Funktion der Settembrini-Gestalt in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. In: Gedenkschrift für Thomas Mann 1875-1975 Kopenhagen.: Hrsg. von Iolf Wiecker 1975.
85. **Kurzke, H.** Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung. München.: Verlag C.H. Beck 1985.
86. **Kurzke, H.,** Wie konservativ ist der Zauberberg? In: Gedenkschrift für Thomas Mann. Text und Kontext, Kopenhagen.: 1975.
87. **Langer, D.** Erläuterung und Dokumente zu Thomas Mann: Der Zauberberg, Reclam, Stuttgart.: 2009.
88. **Laube, W.** Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik. Würzburg.: Hrsg. von Jens Ewen, Tim Lörke, Regine Zeller. Verlag Königshausen & Neumann 2016.
89. **Lehnert, N.** Leo Naphta und sein Autor. In Ortis Literatur Vol. 37.1982.
90. **Liebe ohne Glauben. Thomas Mann und Richard Wagner.** Lübeck.: Hrsg. von Holger Pils und Christina Ulrich. Wallstein Verlag 2011.
91. **Lorenz, H.** Die Musik Thomas Manns, Berlin.: 1988.
92. **Maar, M.** Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München/Wien.: Hanser 1995.
93. **Mann, K.** Meine ungeschriebenen Memorien. Frankfurt am Main.: 1986.
94. **Mann, Th.** Selbstkommentare. „Der Zauberberg“. Frankfurt am Main.: Hrsg. von Hans Wysling. Fischer Taschenbuch Verlag 2005.
95. **Mann, Th.** Der Zauberberg-Roman- Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden. Fr./M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1990.
96. **Mann, Th.** Einführung in den „Zauberberg“ (Für Studenten der Universität Princeton) Berlin.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
97. **Mann, Th.** Altes und Neues. Stockholmer Gesamtausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag. 1953 **Mann, Th.,** Betrachtungen eines Unpolitischen. Fischer Verlag 1983.
98. **Mann Th.** Briefe III. 1924-1932. S. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2011.
99. **Mann, Th.** Briefe. Frankfurt a.M.: hrsg. von Erika Mann. Bd. I. 1961.

100. **Mann, Th.** Briefe 1937-1947. Fischer Verlag 1963.
101. **Mann, Th.** Briefe 1914-1923. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2004.
102. **Mann, Th.** Deutschland und die Deutschen. 1945. Hamburg.: Europäische Verlagsanstalt 1992.
103. **Mann, Th.** Ein Leben in Bildern. Zürich.: Hrsg. von Hans Wysling und Ivonne Schmildin, Artemis 1994.
104. **Mann, Th.** Essays. Schriften über Musik und Philosophie. Ausgewählt und eingeleitet von Hermann Kurzke. Bd. 3, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1978.
105. **Mann, Th.** Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. Bd. 10. 1960.
106. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. II. Berlin.: Aufbau-Verlag 1955.
107. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. X. Berlin.: Aufbau-Verlag 1955.
108. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. XI. Berlin.: Aufbau-Verlag 1955.
109. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. XII. Berlin.: Aufbau-Verlag 1955.
110. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. I, Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
111. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. III, Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
112. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VI, Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
113. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI, Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
114. **Mann, Th.** Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII, Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
115. **Mann, Th.** Die Sendung der Musik. Zum 50 jährigen Dirigenten-Jubiläum Bruno Walters, in: Essays. Band 5; Deutschland und die 1938-1945, Frankfurt am Main.: hg. v. Hermann Kurzke u. a. 1996.
116. **Mann, Th.** Mein Wunschkonzert. Thomas Mann spricht über Musik, die er gern hat. Hrsg. von Buddenbrookshaus und der Musikschule Lübeck 1998.

117. **Mann, Th.** Musik in München. Teil 3. In: Thomas Mann- Jahrbuch. Bd. 7, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1994.
118. **Mann, Th.** Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. Surhkamp Verlag, Fischer 1948.
119. **Mann, Th.** Über mich selbst. Frankfurt a.M.: 1983.
120. **Mann, Th.** Von deutscher Republik. In: Mann, Th., Gesammelte Werke in 13 Bänden. Bd. 9, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1974.
121. **Mann, Th.,** „Der Zauberberg“ Roman. Kommentar von Michael Neumann. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag. 2002. Bd. 5.2
122. **Matthias, K.** Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Kiel.: 1956.
123. **Mayer, H.,**Abermals:Deutschland und die Deutschen. In: Mann, Th., Deutschland und die Deutschen. 1945. Hamburg.: Europäische Verlagsanstalt 199.
124. **Mayer, H.,** Thomas Manns Zauberberg als Pädagogische Provinz. In: Sinn und Form- Beiträge zur Literatur. Berlin.: Aufbau 1-1949.
125. **Mertens, V.,** Thomas Mann und die Musik. Leipzig.: Militzke Verlag e.K. 2006.
126. **Metzler Musik Chronik von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart**-von Arnold Feil.- Stuttgart; Weimar.: Metzler 1993.
127. **Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie-** Ansätze- Personen- Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart . Weimar.: Verlag J. B. Metzler 2008.
128. **Neumann, M.** Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem „Zauberberg“ . In: Thomas-Mann- Jahrbuch 10. Bonn.: Klosterman Verlag 1997.
129. **Nietzsche, F.** Gesammelte Werke. Anaconda Verlag GmbH, Köln.: 2012.
130. **Prüßian, A.** „Der Zauberberg“. In: Sauereißig, Heinz (Hrsg.): Die Entstehung des Romans „ Der Zauberberg“. Zwei Essay und eine Dokumentation. 1965.
131. **Pütz, H. P.** Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Bonn.: 1963.
132. **Pütz, H.P.** Krankheit als Stimulans des Lebens. Nitzsche auf dem „Zauberberg“. In: Sprecher, Thomas Frankfurt am Main. 1995.: Hrsg.: „Der Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. (Thomas-Manns-Studien, Bd. 11)

133. **Reed, T. J.** „Der Zauberberg“. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924 In: Besichtigung des Zauberbergs. Hrsg. von Heinz Sauereißig, Biberach a.d.R. 1974.
134. **Reisiger, H.** „Der Zauberberg“. In: Die Weltbühne. N 22. Berlin.: 1925.
135. **Rütten, Th.** Krankheit und Genie. Annährungen an Frühformen einer Mannischen Denkfigur. In: Sprecher Thomas (Hrsb.): Literatur und Krankheit im Fin-De-Siecle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000 (=Thomas-Mann-Studien, Bd.16) 2002.
136. **Sandt,L.** Mythos und Symbolik des Romasn „Der Zauberberg“ von Thomas Mann. Bern.: 1979.
137. **Sauerbrei, H. U.,** Thomas Mann und die Musik. Lübeck.: Verlag Graphische Werkstätten 1993.
138. **Sauereißig, H.** Die Entstehung des Romans „Der Zauberberg“. Zwei Essays und eine Dokumentation. Biberach an der Riß. 1965.
139. **Schlee, A.** Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Frankfurt a.M. Bern.: Vom Leitmotiv zur zwölftonrheie 1981.
140. **Scheler, M.** Versuch einer Philosophie des Lebens. Albuanea Verlag 2018.
141. **Sandt, L.** Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann. Haupt, Bern.: 1979.
142. **Schmitz, B.** „Gedankenfreiheit“ in Thomas Manns „der Zauberberg“. Essen.: 1991. (Literaturwissenschaft in der Blauen eule, Bd.7)
143. **Schopenhauer, A.:** Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. Philip Reclam Verlag 1987.
144. **Thomas Mann:** Die Schule des Zauberbergs. In Mann, Thomas. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.XI: Reden und Aufsätze 3. Frankfurt.: 1960.
145. **Thomas Mann** Interpretation. Romane und Erzählungen. Stuttgart.: Hrsg von Volkmar Haansen. Philip Reclam jun.Verlag 1993.
146. **Thomas, Mann.** Epoche-Werk-Wirkung. Beck.:Von Hermann Kurzke 1991.
147. **Thomas, Mann.** Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frakfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2005.

148. **Thomas, Mann.** Vom Geist der Medizien. Offene Brief an den Herausgeber der „Deutschen Medizinischen wochenschrift“. In: Mann, Thomas. Geschemelte Werke in zwölf Bänden. Bd. XI: Reden und Aufsätze 3. Frankfurt.: 1960.
149. **Trammer, B.** Thomas Manns Selbstkommentare zum „Zauberberg“. Zürich.: Hartung-Gorre Verlag Konstan 1992.
150. **Vaget, H. R.** Ein Traum von Liebe. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns „Der Zauberberg“. In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Frankfurt a.M.: Davoser Literaturtage. Hrsg. vom Thomas Sprecher 1996.
151. **Vaget, H. R.** Seelenzauber und finstere Konsequenzen. Anmerkungen zu Hans Castorps Vorzugsplatten. In: Davoser Revue. Jg. 69, N3. Davos: Genossenschaft Davoser Revue. 1994.
152. **Virchow, Ch.** Medizin und Biologie in Thomas Manns „Der Zauberberg“. Über psychologische und biologische Quellen des Autors. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos Frankfurt am Main.: 1995.
153. **Von Engelhard, D.,** Die welt dr Medizin im Werk von Thomas Mann. In: Braun, Michael/Lermen, Birgit(Hrsg.): man erzählt die Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann- Deutscher Europär, Weltbürger, Frankfurt am Main.: 2003.
154. **Wagner-Nietzsche-Thomas Mann.** Frankfurt a.M.: Hrsg. von Heinz Gockel 1993.
155. **Weigand, H.,** Thomas Mann 's Novel „Der Zaauberberg“ . New York 1933, 1971.
156. **Wessell, Eva.,** Der Zauberberg als Chronik der Dekadenz. In: Interpretationen Thomas Mann Romane und Erzählungen. Stuttgart.: Hrsg. Von Volkmar hansen 1993.
157. **Windisch-Laube, W.** Thomas Mann und die Musik. In: Thomas Mann Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Alfred Kröner Verlag 1995.
158. **Wysling, H.** Probleme „der Zauberberg“ –Interpretation . In: Thomas Mann Jahrbuch 1.1988.
159. **Zmegac, V.,** Die Musik im Schaffen Thomas Manns. Zagreb.: 1959.