

ՀՏԴ՝ 821.112.2.09

DOI: 10.52971/18294316-2026.29.1-234

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ՄԵՂՔ. ԹՈՄԱՍ ՄԱՆԻ «ԴՈԿՏՈՐ ՖԱՈՒՍՏՈՒՍ»-Ի
ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆ ԷՍԹԵՏԻԿԱՆ

Թերեզա Գ. Թադևոսյան

ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ

Անվտոմում

Նախաբան. Մույն հոդվածը վերլուծում է Թոմաս Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպը՝ արվեստի, մեղքի և բարոյականության փոխհարաբերության համատեքստում: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ կոմպոզիտոր Ադրիան Լևերքյունը, հանուն ստեղծագործական մեծության հրաժարվում է սիրուց և խորհրդանշական կերպով կնքում է «պայմանագիր սատանայի հետ»: Այս դաշինքը դիտարկվում է նաև որպես Գերմանիայի պատմական ճակատագրի այլաբանություն: **Մեթոդներ և նյութեր.** Հոդվածում կիրառվել են պատմամշակութային, հերմենևտիկ և գեղագիտական վերլուծության մեթոդներ՝ հիմնվելով Ադորնոյի, Նիցցեի և Ժամանակակից գրականագիտական ուսումնասիրությունների վրա: **Վերլուծություն.** Վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Մանի մոտ արվեստը ներկայացվում է երկակի բնույթով. այն կարող է լինել գեղեցկության աղբյուր, սակայն բարոյականությունից կտրված՝ վերածվում է կործանարար ուժի: Լևերքյունի հիվանդությունը, մեկուսացումը և հոգևոր անկումը համեմատվում են Գերմանիայի բարոյական ճգնաժամի հետ: **Արդյունքներ.** Եզրակացվում է, որ վեպում արվեստն այլևս չի փրկում մարդուն, այլ դառնում է մեղքի գիտակցման ուղի՝ բացելով պատասխանատվության և ինքնաճանաչման հնարավորություն:

Բանալի բառեր. Թոմաս Ման, Դոկտոր Ֆաուստուս, Ադրիան Լևերքյուն, արվեստ, մեղք, բարոյականություն, ֆաշիզմ, գերմանական մեղք, ռդերգական էսթետիկա:

Ինչպես իզել. Թադևոսյան Թ. Արվեստը որպես մեղք. Թոմաս Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ի ռդերգական էսթետիկան // ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Գյումրի, 2026: Հ. 1 (29), 234-245 էջեր: DOI: 10.52971/18294316-2026.29.1-234

ART AS SIN: THE TRAGIC AESTHETICS OF THOMAS MANN'S "DOCTOR FAUSTUS"

Tereza G. Tadevosyan

Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS, Yerevan, RA

Abstract

Introduction: This paper looks at Thomas Mann's *Doctor Faustus* and how it deals with questions of art, sin, and morality. The novel follows Adrian Leverkühn, a composer who gives up love and human closeness in order to pursue artistic greatness, a choice that leads him into a symbolic "pact with the devil." This pact can also be read as a reflection of Germany's uneasy relationship with its own history and moral responsibility, though the parallel is not always direct. **Methods and Materials:** The analysis draws on historical and cultural context, close reading of the text, and aesthetic interpretation. In approaching the novel, ideas associated with thinkers such as Theodor Adorno and Friedrich Nietzsche are taken into account, alongside perspectives found in more recent literary studies. These views help frame, but do not fully determine, the reading offered here. **Analysis:** In *Doctor Faustus*, art appears as an ambiguous force. It is closely tied to beauty and creative power, yet it also carries the potential for harm when it becomes detached from moral concern. Adrian's gradual decline—seen in his illness, isolation, and inner breakdown—can be linked to Germany's wider moral crisis, which adds to the novel's tragic weight. **Results:** Rather than offering redemption, art in Mann's novel seems to lead Adrian Leverkühn toward an awareness of guilt. This awareness does not resolve his fate, but it points toward responsibility, even if that recognition comes too late and remains deeply troubling. **Author's Contribution:** The author conducted the research and wrote the paper.

Key words: *Thomas Mann, Doctor Faustus, Adrian Leverkühn, art and sin, morality, guilt, fascism, tragic aesthetics.*

Citation: Tadevosyan, T. *Art as Sin. The Tragic Aesthetics of Thomas Mann's Doctor Faustus* // "Scientific Works" of the Shirak Center for Armenological Studies of NAS RA: Gyumri, 2026. V. 1/29/. 234-245 pp.. DOI: 10.52971/18294316-2026.29.1-234

Ն Ա Խ Ա Մ Ա Ն. Թոմաս Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպը XX դարի եվրոպական գրականության և մշակութաբանական մտածողության ամենախորքային ստեղծագործություններից մեկն է, որտեղ արվեստի, բարոյականության և պատմության միջև կապը ներկայացվում է որպես ողբերգական հակասությունների միասնական համակարգ: Վեպը գրված է Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ այն ժամանակաշրջանում, երբ եվրոպական մշակույթն ապրում էր իր ամենախորր բարոյական և քաղաքակրթական ճգնաժամը: Այդ պատմական իրադրությունն ուղղակիորեն արտացոլվում է վեպի գաղափարական համակարգում, որտեղ ստեղծագործական հանճարը ներկայացվում է ոչ միայն իբրև մշակութային արժեք, այլ նաև որպես վտանգավոր ուժ:

Սույն հոդվածը նպատակ ունի ուսումնասիրել արվեստի և մեղքի փոխհարաբերությունը «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ում՝ որպես ողբերգական էսթետիկայի կենտրոնական առանցք: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում այն հարցին, թե արդյոք արվեստը կարող է գոյություն ունենալ բարոյականությունից անկախ, և ինչպիսի հետևանքներ է

ունենում ստեղծագործական ազատության և բարոյական պատասխանատվության տարանջատումը: Այս համատեքստում առաջադրվում են հետևյալ հիմնական հարցադրումները.

- Կարո՞ղ է արվեստը լինել բարոյապես «անմեղ»:
- Արդյո՞ք ստեղծագործական հանճարը ենթադրում է մարդկային գոհաբերություն:
- Ինչպիսի՞ կապ կա Ադրիան Լևերքյունի անձնական ողբերգության և Գերմանիայի պատմական մեղքի միջև:
- Ինչպե՞ս է «սատանայական դաշնագրի» մոտիվը վերածվում մշակութային և քաղաքական արվեստի:

Ուսումնասիրության նպատակն է բացահայտել, թե ինչպես է Թոմաս Մանը ձևավորում «արվեստը որպես մեղք» գաղափարը, և ինչպես է այդ գաղափարը միաժամանակ դառնում անհատական, մշակութային և պատմաքաղաքական ողբերգության արտահայտություն:

Հոդվածում կիրառվել են համադրական, հակադրական, պատմամշակութային, փիլիսոփայական, հերմենևտիկ և գեղագիտական վերլուծության մեթոդներ: Վեպի գաղափարական համակարգը քննվել է ինչպես գրականագիտական, այնպես էլ փիլիսոփայական և մշակութաբանական համատեքստում՝ հաշվի առնելով տվյալ ժամանակաշրջանի ինտելեկտուալ միջավայրը:

Ուսումնասիրության ընթացքում լայնորեն օգտագործվել են Գերմանացի սոցիոլոգ, փիլիսոփա և երաժշտագետ **Թեոդոր Վիլհելմ Ադորնոյի (Theodor Wilhelm Adorno)** գեղագիտական և մշակութաբանական գաղափարները, որոնք էական ազդեցություն են գործել «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ի գաղափարախոսության ձևավորման վրա: Հոդվածում հենվել ենք նաև բրիտանացի գերմանիստ **Թերենս Ջեյմս Ռիդի (Terence James Reed)** «Thomas Mann: The uses of Tradition. Oxford University Press. 1996» աշխատության, ամերիկացի գրականագետ **Ջոն Լի Ստյուարտի (John Lee Stewart)** «On the Making of Doctor Faustus» հոդվածի դրույթների, ինչպես նաև **Ֆրիդրիխ Նիցշեի (Friedrich Nietzsche)** փիլիսոփայական հայացքների վրա:

Այսպիսով, «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ը սույն հոդվածում մեկնաբանվում է ոչ միայն որպես անհատական ողբերգության տեսանկյունից, այլև ներկայացնում է ամբողջ եվրոպական մշակույթի ինքնաքննությունը, որտեղ արվեստը միաժամանակ հանդես է գալիս և՛ որպես ստեղծարար ուժ, և՛ որպես մեղք: Արվեստի և բարոյականության միջև եղած այս լարվածությունն է, որ ձևավորում է վեպի ողբերգական էսթետիկան:

Թոմաս Մանի գեղագիտական մտածողությունը և

«Դոկտոր Ֆաուստուս»-ի գաղափարական հիմքերը

Համաշխարհային գրականության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Թոմաս Մանը, իր ամբողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում մշտապես անդրադարձել է արվեստի և բարոյականության, գեղեցկության և պատասխանատվության բարդ փոխհարաբերություններին: Նրա վերջին մեծ կտավի ստեղծագործությունը՝ «Դոկտոր Ֆաուստուս» (1947) վեպը, այդ երկարամյա մտահղացման փիլիսոփայական և գեղագիտական սինթեզն է: Այստեղ Մանը ստեղծում է ոչ միայն առանձին արվեստագետի հոգևոր

դրամա, այլև մի ամբողջ պատմական դարաշրջանի մշակութային ախտորոշում՝ արվեստը ներկայացնելով որպես ինքնաքննության, մեղքի և ինքնակործանման տիրույթ:

Վեպը գրվել է Մանի՝ Ամերիկայում գտնվելու տարիներին, երբ նա արդեն հեռվից ակնատես էր լինում Գերմանիայի ֆաշիստական վերելքին և եվրոպական մշակույթի խորը խեղաթյուրմանը: Երկիրը, որն ավելի քան մեկ դար հանդիսացել էր փիլիսոփայության, երաժշտության և հումանիստական մտքի կարևորագույն կենտրոններից մեկը, վերածվել էր բռնության, գաղափարական մոլեռանդության, ինչպես նաև զանգվածային հանցագործության տարածքի: Այս պատմական ողբերգությունն է, որ Մանը վերածում է գեղարվեստական առասպելի՝ մարմնավորելով այն Ադրիան Լևերքյունի՝ հանճարեղ, բայց հոգեպես կործանվող կոմպոզիտորի կերպարում:

Մանի համար մեղքը «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ում կրոնական նշանակություն չունի: Այն, ըստ Ադորնոյի, հանդես է գալիս որպես մշակութաբանական և բարոյափիլիսոփայական կատեգորիա [տե՛ս 6, էջեր 52-55], որը բնութագրում է այն դարաշրջանի մարդու ներքին երկփեղկվածությունը: Ստեղծագործական ազատությունը այստեղ աստիճանաբար վերածվում է բարոյական անտարբերության, իսկ արվեստը՝ մարդկային սահմանները խախտող ուժի: Այդ պատճառով արվեստը վեպում այլևս չի ընկալվում որպես փրկություն, այլ հանդես է գալիս որպես վտանգավոր տարածք, որտեղ գեղեցկությունը կարող է վերածվել կործանման գործիքի: Ինչպես Մանն իր օրագրերում [տե՛ս 10, էջեր 330-358] նշում է, իր նպատակն էր ցույց տալ, թե ինչպես արվեստը կարող է վերածվել սառը, գրեթե դիվային ուժի, երբ այն կտրվում է սիրուց և բարոյական պատասխանատվությունից:

Վեպը կառուցված է երկակի ձայնով՝ պատմությունը ներկայացվում է Լևերքյունի ընկեր Սերենուս Ցայթբլումի խոսքերով: Նմանատիպ կառուցվածքը ստեղծում է բարեպաշտ դիտողի և մեղավոր արվեստագետի միջև երկխոսություն: Ցայթբլումը մարմնավորում է հումանիստ Գերմանիան, որն իր բարոյականությամբ չի կարող փրկել կործանվող մշակույթը, մինչդեռ Լևերքյունը ներկայացնում է հակառակ կողմը, դառնալով կայսրության այն սառը բանականությունը, որը կորցրել է բարոյական չափանիշը հանուն կատարելության:

Այս հակադրությունը՝ բարոյական մարդն ընդդեմ գեղագիտական հանճարի, ձևավորում է վեպի ողբերգական առանցքը: Արվեստը դառնում է այն դաշտը, որտեղ մարդը, ձգտելով կատարելության, կորցնում է իր մարդկայնությունը: Մանի ամբողջ վեպը կառուցված է այս խնդրի շուրջ՝ կարո՞ղ է արվեստը լինել անմեղ:

Այս հարցը միաժամանակ ուղղված է ն՝ Լևերքյունին, ն՝ հեղինակի հայրենի ժողովրդին: Մանի համար գերմանական մշակույթն իր իսկ ստեղծած մեծության մեջ էր գտել իր մեղքը: Այն, ինչից սերել էին Բախը, Բեթհովենը և Վագները, նույն հիմքից սերել էր նաև ֆաշիզմը: Այդ հակադրությունը, արվեստի և բարոյականության միջև եղած վիհը, դառնում է Մանի վեպի հիմնական մետաֆիզիկական առանցքը:

Թոմաս Մանի աշխարհայացքը ձևավորվել է գերմանական փիլիսոփայության և մշակութային ավանդույթի համատեքստում՝ սկսած **Մարտին Լյութերից** (Martin Luther, 1483–1546), **Գոթֆրիդ Վիլհելմ Լեյբնիցից** (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716), **Իմանուել**

Կանտից (Immanuel Kant, 1724–1804), **Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ Հեգելից** (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), **Ֆրիդրիխ Վիլհելմ Յոզեֆ Շելլինգից** (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775–1854) մինչև **Արթուր Շոպենհաուեր** (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) և **Ֆրիդրիխ Նիցշե** (Friedrich Nietzsche, 1844–1900): Վերջինիս համար արվեստը երբեք չէր եղել պարզապես գեղեցկության ստեղծում: Այն միաժամանակ պնդում է հանճարի ազատությունը և բացահայտում մեղքի անխուսափելիությունը:

Նիցշեի «Ողբերգության ծնունդը» գրքի ազդեցությունը Մանի ստեղծագործությունների վրա ակնհայտ է: Նիցշեն գրել է, որ արվեստը ծնվում է ապոլոնյան կարգի և դիոնիսյան քառսի բախումից՝ կարգի և անխելքության միաձուլումից [տե՛ս 1, էջեր 147–160]: Մանը այդ գաղափարը վերածում է բարոյական դիալեկտիկայի. արվեստը միշտ պարունակում է մեղքի սերմ, քանի որ այն ձգտում է գերազանցել մարդկայինը: Լևերքյունը մարմնավորում է այդ նիցշեական սկզբունքը՝ նա դառնում է ստեղծող, երբ հրաժարվում է սիրուց, բարոյականությունից և կարեկցանքից:

Մանի համար մեղքը ստեղծագործության անհրաժեշտ պայման է. առանց մեղքի չկա արարում, ինչպես առանց մահվան չկա կյանք: Մա նաև հեգելյան տրամաբանություն է. հակադրությունը շարժիչ ուժ է, որը ծնունդ է տալիս նոր որակի: Մակայն Մանի մոտ այդ դիալեկտիկական կորցնում է ներդաշնակությունը և վերածվում է անդունդի: Արվեստը չի հանգեցնում հաշտության, այլ տանում է դեպի կործանում:

Հատկանշական է, որ Թոմաս Մանը երբեք չի ժխտում արվեստի սրբազան բնույթը: Ընդհակառակը, «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ում նա հետևողականորեն բացահայտում է արվեստի երկակի էությունը՝ որպես մի ուժ, որը միաժամանակ կարող է ունենալ աստվածային և դիվային բնույթ: Արվեստը կարող է հանդես գալ որպես ինքնաճանաչման և մաքրագործման միջոց, սակայն նույնքան էլ՝ որպես կործանարար ուժ, եթե այն կտրվում է բարոյական պատասխանատվությունից և մարդկային կապերից: Այդ լարված երկակիությունն է, որ կազմում է վեպի գաղափարական առանցքը [տե՛ս 9, էջեր 270–320, 380–430, 600–650]:

Ադորնոյի ազդեցությունը «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ում չափազանց խորն է: Նա օգնել է Մանին մշակելու Լևերքյունի երաժշտական տեսությունները: Ըստ Ադորնոյի՝ նոր արվեստը, ձգտելով ազատության, ինքն իրեն է դնում մաքուր կարգի ծառայության մեջ, և այդ կարգն է դառնում նոր բռնություն: Այդ պատճառով, ինչպես նշում է Ադորնոն, «արվեստը միշտ կրում է մեղքի ստվերը, քանի որ այն ապրում է աշխարհի ցավի հաշվին» [4, էջ 55]:

Այս համատեքստում Մանի գաղափարը դառնում է հստակ. մեղքն արվեստի ներքին օրենքն է, բայց միևնույն ժամանակ՝ նրա դատավճիռը: Արվեստը չի կարող լինել անմեղ, քանի որ այն միշտ ենթադրում է գոհ: Իսկ գոհը Լևերքյունի դեպքում սեփական հոգին է:

Մանի գեղագիտությունը, այսպիսով, դառնում է հակա-ռոմանտիկ: Եթե ռոմանտիզմում հանճարն ընկալվում էր որպես աստվածային ներշնչման մաքուր կրող, ապա Թոմաս Մանի մոտ նա ներկայացվում է որպես ողբերգական կերպար: Մա մարդ է, ով ձգտում է աստվածային կատարելության, սակայն այդ բարձրությունը պահելու համար ստիպված է հրաժարվել մարդկային արժեքներից: Արդյունքում նա դառնում է «կոր-

ծանված սրբությունն՝ բարձրացած, բայց անկարող այնտեղ մնալու: Այս ամենը հիմք է հանդիսանում «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ի ողբերգական էսթետիկայի առաջացման համար: Արվեստը այլևս փրկություն չէ, այլ փրկության կորստի գիտակցություն: Մեղքը դառնում է արվեստի մետաֆիզիկական միջուկը, առանց որի այն կդադարի լինել այն, ինչ կա՝ հանճարեղ և անողոք:

Ադրիան Լևերքյունը «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ում ոչ միայն անհատական կերպար է, այլ ամբողջ մի ժողովրդի, մի դարաշրջանի հոգևոր դիմանկար: Թոմաս Մանը նրան ստեղծում է իբրև գերմանական ինտելեկտուալության խորհրդանիշ՝ մի գիտակից, բայց կործանարար բանականություն, որը կորցրել է կապը մարդկային արժեքների հետ: Ինչպես ընդգծում է Ջոն Ստյուարտը «Լևերքյունը դառնում է Գերմանիայի խղճի մետաֆոր, որը գիտակցում է իր մեղքը, բայց չի կարող ազատվել դրանից» [3, էջ 169]:

Լևերքյունի ողջ գոյությունը հիմնված է ստեղծագործության և մեղքի միջև անընդհատ պայքարի վրա: Նա ծնվել է միջավայրում, որտեղ երաժշտությունը դիտվում է որպես հոգևոր ճշմարտության լեզու, սակայն նրա սեփական փորձը ցույց է տալիս, որ այդ ճշմարտությունը ձեռք է բերվում մարդկային անմիջական կապերից, հատկապես սիրուց, հրաժարվելու գնով: Այս ըմբռնումը գաղափարապես համընկնում է Ֆրիդրիխ Նիցշեի այն դիրքորոշման հետ, ըստ որի արվեստը ծագում է գոյության ողբերգական փորձից և ծառայում է կյանքի տառապանքների գեղարվեստական արդարացմանը [տես 1, էջ 168-172]:

Լևերքյունը ընտրում է գիտակցված մեկուսացում: Նա հրաժարվում է մարդկային շփումներից՝ անտեսելով ընկերներին և նույնիսկ իր սրտի թաքուն զգացմունքները: Արդյունքում նրա ստեղծագործությունը վերածվում է «մաթեմատիկական» գեղեցկության՝ զուրկ հոգևոր ջերմությունից: Մա արվեստի և բարոյականության հակադրության գեղարվեստական մարմնավորումն է:

Ֆրոյդյան հոգեվերլուծական մեկնաբանության շրջանակում Ադրիան Լևերքյունը կարող է դիտարկվել որպես այն արվեստագետի տիպ, որը սուբլիմացիայի միջոցով վերափոխում է ճնշված և սոցիալապես արգելված մղումները ստեղծագործական էներգիայի [1, էջ 14]: Նրա «դիվային» ներշնչումը կարելի է դիտարկել որպես ենթագիտակցական ցանկությունների արդյունք: Բայց Մանի մոտ այդ մեխանիզմը այլևս չի հանգեցնում հոգեկան հավասարակշռության, այլ հանգեցնում է՝ կործանման:

Հոգեբանական և բարոյական վիճակ Լևերքյունի ներսում նույնն է, ինչ Գերմանիայի ճակատագիրը: Երկուսն էլ «հանճարեղ» են, բայց նաև վտանգավոր: Երկուսն էլ ձգտում են դեպի կատարելության՝ մոռանալով մարդասիրությունը: Մանի համար նացիստական Գերմանիան դարձավ մշակութային մեծության և բարոյական դատապարտման երկիր: Այդ իսկ պատճառով Լևերքյունին կարելի է դիտարկել որպես գերմանացիների մետաֆիզիկական պատկեր՝ մի ժողովուրդի, որն իր ամբողջ ստեղծագործական «տաղանդը» զոհեց ուժի պաշտամունքին: Ազգի և անհատի այս խորհրդանշական նույնականացումը վեպում իր առավել հստակ արտահայտությունն է գտնում Լևերքյունի հիվանդության դրվագում:

Լևերքյունի հիվանդությունը վեպում հանդես է գալիս ոչ միայն որպես կենսաբանական փաստ, այլ՝ նախնառաջ որպես խորապես խորհրդանշական երևույթ: Հերոսը տառապում է սիֆիլիսով, որն ըստ Թոմաս Մանի մտահղացման, ունի առավել լայն, փիլիսոփայական իմաստ՝ դառնալով հոգևոր և ինտելեկտուալ խեղման նշան: Հիվանդությունը այստեղ խորհրդանշում է այն ներքին ճեղքը, որը առաջանում է արվեստագետի մեջ, երբ նա գիտակցաբար հրաժարվում է սիրուց, մարդկային ջերմությունից և բարոյական փոխկապակցումից:

Ինչպես ճշգրիտ նկատում է **Թերենս Ջեյմս Ռիդը**, Լևերքյունի հիվանդությունը պետք է հասկանալ ոչ թե միայն որպես ֆիզիկական խանգարում, այլ որպես գաղափարական և հոգևոր ախտահարություն. «Լևերքյունի հիվանդությունը նույնքան մարմնական է, որքան գաղափարական. դա ինտելեկտուալ հպարտության հետևանք է» [2, էջ 231]: Այս իմաստով հիվանդությունը կարելի է մեկնաբանել որպես Գերմանիայի հոգևոր վիճակի ալեգորիա. այն դանդաղ, գրեթե աննկատ կերպով ներթափանցում է մարդու էություն, ինչպես գաղափարական վարակը ներթափանցում է հասարակության մեջ՝ քայքայելով բարոյական դիմադրողականությունը ներսից:

Վեպի ամենահուզիչ տեսարանը՝ Ադրիանի «ամենախոստությունը», երբ նա խոստովանում է իր մեղքը, վերածվում է ոչ միայն անհատի, այլև ազգի խոստովանության: Այն դառնում է Գերմանիայի ինքնաքննության սիմվոլը՝ խիղճը, որը ուշ է արթնանում:

Վերադառնալով Ցայթբլումի դերին՝ տեսնում են, որ այն առանցքային է: Նա բարոյական հայելին է, որը փորձում է հասկանալ և ներել, բայց ոչ արդարացնել: Նրա պատմողական ձայնը հունանիզմի վերջին արձագանքն է Մանի աշխարհում: Մակայն նա նույնպես Լևերքյունի մեղքի մասնակից է՝ որպես լուռ վկա: Արվեստը, մեղքը և պատմական իրողությունները միահյուսվում են նույն ողբերգական կառուցվածքի մեջ: Այս իմաստով Ցայթբլումի «մասնակցությունը» մեղքին ունի գոյաբանական գործնական բնույթ, որտեղ նա զբաղեցնում է ծանոթ՝ դիտողի, գրանցողի, բայց ոչ ակտիվ միջամտողի տեղը: Վերջինս ներկայացնում է այն շերտը, որը գիտակցում է վտանգը, բայց չի գտնում ուժ ներգործելու դրա կանխման վրա: Ուստի, Ցայթբլումն արտացոլում է այնպիսի մարդկային ու սոցիալական դիրք, որն ակամա դառնում է համր վկա՝ արվեստագետի ինքնաքայքայման ու Գերմանիայի պատմական կործանման:

Այսպիսով, Լևերքյունը հանդիսանում է ոչ թե միայնակ կոմպոզիտոր, այլ մի ամբողջ մշակույթի խորհրդանիշ: Նրա անկումը մի ժողովրդի հոգևոր անկման պատկերն է: Արվեստը Մանի մոտ հանդես է գալիս որպես հասարակության հոգևոր վիճակի արտացոլում: Երբ այն կտրվում է բարոյական արժեքներից և մարդասիրական պատասխանատվությունից, արվեստը այլևս չի կարող հանդես գալ որպես քննադատական կամ կանխարգելիչ ուժ: Այդ պայմաններում այն պարզապես արձանագրում է կործանման ընթացքը՝ առանց այն կանգնեցնելու կարողության:

Լևերքյունի դաշնագիրը սատանայի հետ վեպի կենտրոնական և ամենախոր խորհրդանշական դրվագն է: Լևերքյունը ձգտում է ստեղծագործության մի ձևի, որը կտրված է մարդկային կյանքի կոնկրետ փորձից և այդ պատճառով թվում է առավել

կատարյալ: Սակայն այդ մաքրությունը ձեռք է բերվում մարդկայնությունից հրաժարվելու գնով, ինչն էլ դաշինքը դարձնում է սատանայական:

Այսպիսով, Մանի համար արվեստը վերածվում է յուրատեսակ նոր «աստվածաբանության», որտեղ ստեղծագործական կատարելությունը պահանջում է զոհաբերություն, իսկ մեղքը դառնում է դրա անբաժանելի լեզուն:

Այս համաձայնությունը չար ուժի հետ չի ներկայացվում որպես արտաքուստ գերբնական տեսարան: Թոմաս Մանը հրաժարվում է սատանային մարմնավորել որպես արտաքին կերպար և դաշինքը ներկայացնում է ներքին հոգեբանական մենախոսության միջոցով: Լևերքյունը գրուցում է մի ձայնի հետ, որի բնույթը մնում է երկիմաստ. այն կարող է ընկալվել և՛ որպես սատանայի ձայն, և՛ որպես նրա սեփական խղճի խեղված արձագանք: Այդ անորոշությունը կարևոր է, որովհետև ցույց է տալիս, որ ժամանակակից մարդու համար բարու և չարի պայքարը այլևս չի ընթանում արտաքին ուժերի միջև, այլ կատարվում է մարդու ներսում՝ նրա բանականության և մարդկային պատասխանատվության միջև: Լևերքյունը ընտրելով ստեղծագործական հզորությունը մարդկային կապերի հաշվին՝ գիտակցաբար է ընդունում այդ ձայնի առաջարկը:

Այդ ներքին երկխոսությունը արտահայտում է ժամանակակից մարդու փիլիսոփայական վիճակը, որտեղ սառը հաշվարկը, կարգի և կատարելության ձգտումը աստիճանաբար լռեցնում են խղճի ձայնը:

Դաշնագրի ամենաողբերգական պայմանը սիրուց հրաժարումն է: Լևերքյունը պարտավորվում է չսիրել ոչ ոքի, քանի որ սերը նրա համար դառնում է այն կապը, որը կարող է խանգարել ստեղծագործական մեկուսացմանը: Սերը ներկայացվում է ոչ թե որպես փրկության ուժ, այլ որպես խոչընդոտ՝ մարդու կապը կյանքի, մյուսների և սեփական խոցելիության հետ պահպանող զգացում: Այդ հրաժարումը վերածվում է հոգևոր ինքնասպանության գործարքի: Լևերքյունը կենդանի է մնում միայն որպես արվեստագետ իր երաժշտության մեջ, բայց մեռնում է որպես մարդ:

Միևնույն ժամանակ, այս հրաժարումը Մանի մոտ ունի նաև խորհրդանշական իմաստ: Այն ընկալվում է որպես ստեղծագործական «մաքրագործում», որտեղ մարդկայնության կորստի գնով արվեստը ձեռք է բերում իր կատարելությունը: Այդ մաքրությունը, սակայն, դատապարտված է, քանի որ այն սերել է ոչ թե սիրուց, այլ դատարկությունից:

Մանի տեքստում Լևերքյունի դաշնագիրը սատանայի հետ չի սահմանափակվում անձնական ողբերգության շրջանակներով: Այն աստիճանաբար վերաճում է քաղաքական և պատմական փոխիմաստության (այլաբանության)՝ դառնալով ամբողջ մի ժողովրդի ճակատագրի մետաֆորիկ պատկերային համարժեքը: Ինչպես Լևերքյունը, որը հանուն արվեստի բարձրագույն կատարելության գիտակցաբար հրաժարվում է սիրուց և մարդկային ջերմությունից, այնպես էլ Գերմանիան, Մանի տեսլականում, իր պատմական ուղու մի վճռական պահին ընտրում է վեհության և ուժի մոլուցքը՝ մարդասիրական արժեքների հաշվին:

Այս «սատանայական պայմանագիրը» կնքվում է ոչ թե մեկ ստորագրությամբ կամ մեկ որոշմամբ, այլ լուռ համաձայնությամբ: Այն ծնվում է այն պահին, երբ կարգը գերադասվում է խղճից, արդյունավետությունը՝ պատասխանատվությունից, իսկ ազգային

փառքի խոստումը՝ մարդկային արժանապատվությունից: Լևերքյունը չի նկատում, թե երբ է անցնում այդ սահմանը. նա կարծում է, թե գործում է միայն իր արվեստի անունից, բայց իրականում դառնում է մի ուժի կրող, որը խոսում է ամբողջ մշակույթի փոխարեն:

Ցայթփումի խոստովանությունը այս այլաբանությունը դարձնում է հատկապես սուր և ցավալի: Երբ նա գրում է, որ Լևերքյունը «չէր գիտակցում, որ իր հոգին վաճառում է ոչ միայն անձամբ, այլև մեր բոլորի անունից» [9, էջ 612] այդ «մեր բոլորի» մեջ ընդգրկվում է ոչ միայն նրա նեղ շրջապատը, այլև ամբողջ ժողովուրդը: Այստեղ մեղքը դադարում է լինել անհատական սխալ և վերածվում է հավաքական ճակատագրի: Լևերքյունի անկումը դառնում է մի ժողովրդի ինքնաճանաչման մութ հայելին, որտեղ արտացոլվում է այն պահը, երբ մշակույթը լռում է, իսկ մարդասիրությունը զիջում է ուժին: Ցայտփումի կողմից հնչեցրած գաղափարներն ու հայացքները վեպում գրական պատումի միջոցով են արտացոլված, երբ օրինակ նա հիշում է իր երկրի անցյալը, բայց այդ հիշողությունները լցված են մեղավորությամբ: Նրա համար Լևերքյունի պատմությունը դառնում է Գերմանիայի ողբերգության խորհրդանիշ. այն ժողովուրդը, որը ծնել էր Բախ և Կանտ, ծնեց նաև Հիտլեր և Հիմլեր:

Ինչպես արդեն նշել էինք, Լևերքյունի դաշնագիրը վերածվում է ժամանակի մեծ փոխաբերության՝ մարդկության պայմանագրի՝ տեխնիկական կատարելության դիմաց հոգևոր արժեքների կորստի: Մանի մտահոգությունը այստեղ էթիկական է. արդյո՞ք արվեստագետը իրավունք ունի խախտելու մարդկային օրենքները հանուն գեղագիտական նպատակների:

Այսպիսով, արվեստի և բարոյականության այս հակադրությունը դառնում է վեպի ամենաողբերգական առանցքը: Լևերքյունը գիտակցում է իր մեղքը, բայց չի կարող ետ դառնալ: Եվ նրա վերջին խոստովանությունը՝ իր ընկերների առջև, նման է ապաշխարության ծեսի. «Ես կորցրեցի հոգիս հանուն երաժշտության: Իսկ երաժշտությունը լռեց» [9, էջ 645]: Այս խոսքերը միաժամանակ նշանավորում են և՛ Լևերքյունի ստեղծագործական ճանապարհի ավարտը, և՛ այն արվեստի մաքրագործումը, որը նա մարմնավորում էր: Այստեղ մեղքը վերաբերում է հենց արվեստին՝ այն կերպով, ինչպես այն իրականացվել է Լևերքյունի կողմից: Արվեստը մաքրվում է այդ սեփական մեղքից: Մակայն այդ մաքրումը մահացու է, քանի որ ձեռք է բերվում արվեստագետի հոգու և մարդկայնության կորստի գնով:

Թեոդոր Ադորնոն, մեկնաբանելով Մանի վեպը, նշում էր. «Ֆաուստյան արվեստագետը գոհ է իր իսկ կատարելության պահանջին: Նա խաչվում է գեղեցկության օրենքով» [7, էջ 121]: Այդ «խաչվածությունը» հենց Մանի ողբերգական էսթետիկայի հիմքն է: Մանի համար մեղքը անխուսափելի է, քանի որ այն մարդկային փորձի բաղկացուցիչն է: Մակայն վեպում այդ մեղքը չի տանում փրկության: Այն ձևավորում է փակ շրջան, որտեղ արվեստը ծնվում է մեղքից, հասնում է բարձրագույն կատարելության, բայց չի կարող փոխել աշխարհը կամ փրկել մարդուն: Արվեստը պահպանում է իր արժեքը միայն խորհրդանշական մակարդակում՝ կործանելով նրան, ով ստեղծում է այն:

Դաշնագիրը դառնում է մարդու և աստծո միջև կորցրած կապի խորհրդանիշ: Լևերքյունը չի չարանում, նա պարզապես մոռանում է բարին՝ հանուն գեղեցկության: Եվ հենց այդ մոռացությունն է դառնում նրա իսկական մեղքը:

Արվեստը բացում է այն սահմանները, որոնցից այն կողմ մարդը այլևս չի կարող վերադառնալ: Այդ պատճառով արվեստի լեզուն միշտ միաժամանակ գեղեցիկ է և կործանարար: Լևերքյունը, ստեղծելով իր երաժշտական համակարգը, մուտք է գործում մի աշխարհ, որտեղ գեղեցկությունը չունի խիղճ, իսկ կատարելությունը՝ սեր:

Կարելի է փաստել, որ արվեստի մետաֆիզիկական Մանի մոտ կառուցված է հետևյալ հակասության վրա. արվեստը մարդուն տալիս է աստվածային ուժ, բայց այդ ուժը առանց սիրո վերածվում է դատարկության: Հետևաբար, հենց այդ դատարկությունը՝ գեղեցիկ, հնչուն և սառը, Լևերքյունի ստեղծագործության և ամբողջ վեպի ողբերգական էսթետիկայի արտացոլումն է:

Մանի համար մշակույթի և քաղաքականության բաժանումը անհնար է: Արվեստը երբեք չի մնում չեզոք, այն միշտ կրում է ժամանակի ստվերը: Այդ պատճառով «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ը կարելի է կարդալ նաև որպես հակաֆաշիստական մանիֆեստ: Արվեստի միջոցով Մանը դատապարտում է այն գաղափարը, թե ստեղծագործական հանճարը կարող է գոյություն ունենալ բարոյականությունից անկախ:

Այսպիսով, վեպում Լևերքյունի անկումը համընկնում է Գերմանիայի պատմական կործանման հետ, իսկ նրա վերջին խոստովանությունը՝ «Ես կորցրեցի հոգիս հանուն երաժշտության» [9, էջ 645]: Արտահայտությունը կարելի է ընթերցել ոչ միայն որպես անհատական զոջում, այլև որպես հավաքական խոստովանություն:

Զուր չէ, որ վեպի վերջում Ցայթբլումը արտահայտում է այն միտքը, որն ամփոփում է Մանի ամբողջ բարոյական դիրքորոշումը. «Մեր պատմությունը կսկսվի նորից, երբ մենք նորից սովորենք սիրել» [9, էջ 651]: Այդ խոսքերը դառնում են Մանի ուղերձը՝ արվեստին, մշակույթին, գերմանացիներին և ընդհանրապես ամբողջ մարդկությանը: Իսկ Սերը (Աստված)՝ որպես բարոյական ուժ, միակն է, որ կարող է մեղսագործությունից փրկել թե՛ մարդուն, թե՛ արվեստը:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ Թոմաս Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ը միավորում է փիլիսոփայությունը, երաժշտությունը և բարոյագիտությունը: Այն կարելի է դիտարկել ոչ միայն որպես գեղարվեստական վեպ, այլև որպես մշակութաբանական մանիֆեստ, որտեղ արտացոլված է ողջ գերմանական և եվրոպական հոգևոր ճգնաժամը: Արվեստը, որ դարեր շարունակ ընկալվել է որպես մարդկային ինքնաբացահայտման բարձրագույն ձև, այստեղ վերածվում է մեղքի տարածքի՝ զիտակցված հրաժարումից ծնված ստեղծագործության:

Այս փոխկապակցվածությունը ցույց է տալիս, որ մեղքը Մանի համար ունի համամարդկային բնույթ. այն արվեստի ստեղծագործական ընթացքի անբաժանելի մասն է: Ուստի «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ը վեպ է ոչ թե մեղավոր մարդու, այլ մեղավոր արվեստի մասին: Մանը ցույց է տալիս, որ արվեստը չի կարող գոյություն ունենալ առանց մեղքի, քանի որ յուրաքանչյուր ստեղծագործական ակտ ենթադրում է աշխարհի խախտում, ձևի պար-

տադրանք նյութին, տառապանքի վերածում գեղեցկության: Արվեստագետը, ստեղծելով, միշտ բռնում է այն ճանապարհը, որն ավարտվում է ինքնաքննությամբ:

Ե Ջ Ր Ա Հ Ա Ն Գ ՈՒ Մ: Լևերքյունի դաշնագիրը դառնում է ոչ միայն անհատական, այլև համամարդկային պայմանագիր՝ մարդու և իր իսկ ստեղծած ուժերի միջև: Այն հիշեցնում է 20-րդ դարասկզբի տեխնիկական, քաղաքակրթության վերելքը, ջազի դարաշրջանը, տնտեսական ճգնաժամը, որը նույն ձևով է փոխանակում հոգևոր արժեքները արդյունավետության և կատարյալ կառավարման դիմաց: Մանի մարգարեական հայացքը կանխագուշակում է այն, ինչ հետագայում դարձավ 20-րդ դարի ողբերգությունը՝ տեխնոլոգիական և գաղափարական մարդասպանություն:

Միննույն ժամանակ, Մանի վեպը լիովին հուսահատ չէ: Այն իր մեջ պարունակում է գղջման, ինքնաճանաչման և մաքրագործման հնարավորությունը: Լևերքյունի դաժան մահը, որքան էլ ողբերգական է, դառնում է արվեստի մաքրագործման ակտ: Արվեստը՝ որպես մեղք, դառնում է ստեղծագործության մետաֆիզիկական օրենք: Այն միակ տարածքն է, որտեղ մարդը կարող է միաժամանակ կորցնել և գտնել իրեն: Մանի համար մեղքը ոչ թե դատավճիռ է, այլ ճանաչողության ուղի: Իսկ ճանաչողությունը՝ թեկուզ ցավով, դառնում է միակ փրկությունը:

Ցայթփումի պատմությունը՝ որպես վկայություն, փաստում է, որ հույսը դեռ մնում է հիշողության և խոստովանության մեջ: Մանը հավատում էր, որ մեղքի գիտակցությունը կարող է դառնալ փրկության սկիզբ:

Արվեստը այստեղ այլևս չի փրկում մարդուն, այլ սովորեցնում է նրան տեսնել իր մեղքը, ճանաչել այն և դրա միջոցով հասկանալ սեփական սահմանները: Մա է Մանի ողբերգական էսթետիկան՝ գեղեցկություն, որն իր մեջ կրում է մաքրագործման ցավը:

Այսպիսով, Մանի «Դոկտոր Ֆաուստուս»-ը մեր ժամանակների վեպն է: Այն ոչ միայն պատմում է անցյալը, այլև կանխագուշակում ներկան: Այն հարցնում է մեզ՝ արդյո՞ք պսոթ էլ արվեստը մնում է անմեղ:

Եվ եթե ոչ՝ արդյո՞ք մենք ունենք քաջություն ընդունելու մեր մեղքը այնպես, ինչպես Լևերքյունը՝ իր վերջին խոսքի պահին:

Գ ր ա կ ա ն ու թ յ ու ն

1. **Նիցշե Ֆ.** *Երկեր. 5 հատորով, հատոր 1:* Երևան: «Անտարես» հրատ.: 2008: 630 էջ:
2. **Reed, T. J.** *Thomas Mann: The Uses of Tradition.* Oxford University Press. 1996. 467p.
3. **Stewart, John L.** “On the Making of *Doctor Faustus*.” *The German Quarterly*, vol. 24, no. 3, 1951. 329–342 pp.
4. **Adorno W. Theodor:** *Ästhetische Theorie.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1970. 314 S.
5. **Adorno W. Theodor:** *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1955. 342 S.
6. **Adorno W. Theodor:** *Zum Doktor Faustus von Thomas Mann. Noten zur Literatur I.* Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1958. 192 S.
7. **Adorno W Theodor und Thomas Mann:** *Briefwechsel 1943–1955.* Hrsg. v. Christoph Gödde und Thomas Sprecher. Frankfurt am Main. S. Fischer, 2003. 180 S.

8. **Freud, Sigmund.** *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Studienausgabe*, vol. V. Frankfurt am Main. S. Fischer, 1972. 152 S.
9. **Mann, Thomas:** *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund.* Frankfurt am Main. S. Fischer, 1947. 736 S.
10. **Mann, Thomas:** *Tagebücher 1944–1946.* Frankfurt am Main: Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag, 1979. 914 S.

Reference

1. **Nietzsche, F.** Works. In 5 Volumes, Vol. 1 [*Erker. 5 hatorov, hator 1*]. Yerevan: "Antares" Publishing House, 2018. 630 p. (in Armenian)
- 2-10 See the Armenian Reference List in English

Ընդունվել է / Received on: **30. 01. 2026**
Գրախոսվել է / Reviewed on: **06. 03. 2026**
Հանձնվել է տպ. / Accepted for Pub: **15. 05. 2026**

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Թերեզա Գևորգի ԹԱԳԵՎՈՍՅԱՆ

ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ,
Էլ. հասցե՝ teresa2552@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-0756-4212>

Tereza Gevorg TADEVOSYAN:

Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS, Yerevan, RA
e-mail: teresa2552@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-0756-4212>