

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ფილოსოფია

მედეა შანავა-ვეფხვაძე

“მნათგვრულისა და რელიგიური ურთიერთმიმართების საკითხი
ქრისტიანულ ჰიმნობრაფიაში.”

ივ.ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოსოფიის დოქტორის (Ph. D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
აკაკი ყულიჯანიშვილი

თანახელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
მამუკა დოლიძე



თბილისის
უნივერსიტეტის
ბაიოცენტრის
ბაიოცენტრის

2011

შესავალი

ამბობენ პირველმა ფილოსოფოსმა შეხედა სამყაროს, გაუკვირდა და დასვა კითხვა—რატომ? მას შემდეგ გაკვირება მეცნიერული აზრის მამოძრავებელ ძალად იქცა. და რა უნდა იყოს უფრო საკვირველი, ვიდრე ლოცვასა და პოეზიაში დამარხული იდუმალი ძალაა. ლოცვის მეშვეობით ადამიანები თავად სამყაროს შემოქმედს ესიტყვებიან, ხოლო პოეზიის უმშვენიერესი ქმნილებანი განუწყვეტლივ აოცებენ კაცობრიობას. კიდევ უფრო საოცარია, როდესაც ეს ორი რამ ერთმანეთს ერწყმის. ლოცვასა და პოეზიას შორის მართლაც არსებობს რაღაც იდუმალი, მისტიური კავშირი, ჰიმნებში, ვედებში ტროპარ-კონდაკებსა, თუ საგალობლებში განსხეულებული. მაინც რა არის პოეზია, სად, რომელ წიაღში ჩაისახა იგი, ან რატომ ელტვის ლოცვა პოეტურ ფორმებს, რაშია მათი კავშირის საიდუმლო? ფილოსოფია მარადიულ კითხვებზე პასუხის ძიებაა. არაერთი ფილოსოფოსი ჩაფიქრებულა პოეზიის არსზე, მხატვრულისა და რელიგიურის კავშირიც არაერთს შეუნიშნავს, მაგრამ, ვფიქრობთ, მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი მაინც არასაკმარისადაა გამოკვლეული არა ფილოლოგიური, არამედ სწორედ ჩვენთვის სპეციფიური, ფილოსოფიური კუთხით.

ჩვენ ვცხოვრობთ რაციონალიზმის კრიზისის ეპოქაში. რელიგიური, მეცნიერული, მხატვრული, ეთიკური და ა.შ. ცნობიერება თანაბარძალოვნად ცხადდება კულტურშემოქმედებით პროცესში. უფრო მეტიც, ე.წ. ნარატიული დისკურსი, განსხვავებით პოზიტივისტური დისკურსისაგან ითვლება თანამედროვე საზოგადოების კულტურის არსებობის პირობად. აქედან გამომდინარე ჩვენში და არა მხოლოდ ჩვენში, ბიპოლარული სამყაროს რღვევამ განაპირობა ადამიანის რელიგიური გრძნობების გამოცოცხლება. ამან, თავის მხრივ, განაპირობა თეორიული ინტერესის გაძლიერება რელიგიური თემებისადმი, საიდანაც გამომდინარეობს კიდევ ჩვენი საკვლევი თემის აქტუალობა. ჩვენი მიზანია ვაჩვენოთ რელიგიურისა და მხატვრულის სპეციფიკა ჰიმნოგრაფიაში, რაც, თავის მხრივ, მოითხოვს მხატვრულისა და რელიგიურის საერთო ძირების გამოკვლევას, მათი ურთიერთმიმართების დემონსტრირებას კულტურულ ისტორიულ ეპოქებში და მათი დაახლოების შესაძლებლობის განხილვას თანამედროვე სამყაროში.

ჰიმნოგრაფიის კვლევას საქართველოში უძველესი ტრადიცია აქვს. ეს ტრადიცია დასაბამს X საუკუნიდან იღებს და გულისხმობს მის აღწერას,

კლასიფიკაციას, სისტემატიზაციას, ტერმინების დადგენას. ასევე, ჰიმნოგრაფიის ფორმისა და სტრუქტურის, ლექსთწყობისა და პოეტიკის საკითხების, მისი თემატიკის, მოტივების და სახისმეტყველების კვლევას. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საგალობელთა მუსიკალური ბუნების გარკვევასაც. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ყოველივე ეს არ სცილდება ფილოლოგიური კვლევისა, თუ მუსიკათმცოდნეთა სპეციალური ინტერესის ფარგლებს. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი, შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული, ყოველთვის იდგა საღვთისმეტყველო ლიტერატურის და მათ შორის ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის წინაშეც, დღემდე ამ საკითხის კვლევა-ძიება არავის დაუყენებია ფილოსოფიურ ნიადაგზე. ჩვენის აზრით, ეს ფაქტი პრაქტიკულად გადაუწყვეტადს ხდიდა ამ პრობლემას.

იმის შესახებ, არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, როგორც რელიგიური ფუნქციისადმი დაქვემდებარებული, საღვთისმეტყველო ტექსტი, ყოველთვის არსებობდა განსხვავებული მოსაზრებანი. თუმცა, მხატვრულსა და რელიგიურს შორის არსებული ურთიერთმიმართების გარკვევა მხოლოდ ფილოსოფიურ საფუძველზეა შესაძლებელი, რაც ამ საკითხის ფილოსოფიური კვლევის აქტუალობას განაპირობებს. მართლაც, არცერთი სხვა მეცნიერება ცნებათა წინასწარი გამოძიებით არ არის დაკავებული. მხოლოდ ფილოსოფიას შეუძლია დასვას კითხვა პოეზიის არსის შესახებ, ამ კითხვის დასმის გარეშე კი ვერ გავარკვევთ რამდენად ახორციელებს ჰიმნოგრაფიული ქმნილება ამ არსს. პოეზიის არსის შესახებ კითხვის დასმასთან ერთად, წამოიჭრება საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად დაშორდა ან მიუახლოვდა მას ზოგადად პოეზია. ხელოვნების კრიზისის პირობებში, ეჭვის ქვეშ დგება ხელოვნებისა და კერძოდ, პოეზიის ღირებულება. ჯერ კიდევ ჰეგელი, თავის სისტემაში, ხელოვნებას ობიექტური გონის თვითშემეცნების განვლილ საფეხურად აცხადებს. ეს ყველაფერი კიდევ უფრო საშურს ხდის ამ კითხვების დასმას. კერძოდ, დგება საკითხი, თუ როგორია პოეზიის ბედი თანამედროვე, დესაკრალიზებულ სამყაროში და რა ადგილი უჭირავს ამ სამყაროში ჰიმნოგრაფიას, როგორც რელიგიური ფუნქციის მქონე პოეზიის ცოცხალ ნაკადს, ჩართულს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში. ყოველივე ეს მჭიდრო კავშირშია თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე პროცესებთან და ტენდენციებთან, რაც ასევე უადრესად აქტუალურს ხდის მოცემულ ნაშრომს. მართლაც, ამ საკითხთა ფილოსოფიური კვლევის მიმართულებით ძალიან ცოტა რამ თუ არის გაკეთებული, მით უფრო

ქართველ მეცნიერთა მიერ. ამის გარეშე კი, ნებისმიერი კულტურის კვლევა არასრულფასოვანი, ხოლო კაცობრიობის კულტურულ-გონითი განვითარების სურათი ნაკლოვანი იქნებოდა.

სიახლე

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული, მუდმივად იდგა საღვთისმეტყველო ლიტერატურის წინაშე, ეს საკითხი არასოდეს გამოკვლეულა ფილოსოფიური მეთოდოლოგიით და მხოლოდ “თავისთავად ცხად” დებულებებზე დაყრდნობით მიმდინარებდა, რაც პრაქტიკულად გადაუწყვეტადს ხდიდა ამ პრობლემას. ჩვენ შევეცადეთ, ამისგან განსხვავებით, აღნიშნული საკითხის კვლევა ფილოსოფიური მეთოდოლოგიით წარგვემართა. ეს ნიშნავს, რომ ეჭვ ქვეშ დავაყენეთ ეს “თავისთავად ცხადი” დებულებები და შევეცადეთ აღნიშნული პრობლემის მოგვარება ცნებათა წინასწარი გამოძიების საფუძველზე გვეცადა. საკითხისადმი ამგვარმა მიდგომამ საშუალება მოგვცა აზროვნება არა შეიდან, არამედ თავიდან დაგვეწყო და გამოგვესწორებინა აზროვნების ეს ნაკლი, რამაც ამ დებულებათა ჭეშმარიტების შემოწმების პირობები შექმნა. ჩვენ შევეცადეთ გაგვერკვია, თუ რას გულისხმობს ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარე. ამ მიზნით, ჩატარდა ისეთი ანალიზი, რომელიც მოიცავს კომპლექსურ კვლევას ჰიმნოგრაფიის, როგორც სინკრეტული დარგისა, მის ჩართულობას რელიგიურ ატმოსფეროში. იგი ითვალისწინებს ქრისტიანული ესთეტიკური თეორიის, ჰიმნოგრაფიის ჯგუფებისა და სახეების, ჰიმნოგრაფიული ქმნილების სამყაროს, სიტყვისა და სახელის ბიბლიურ თეორიის, ჰიმნოგრაფიის ენის კვლევას და ცდილობს შექმნას სრული სურათი რელიგიური მხარის გასააზრებლად. ჩვენი კვლევა ითვალისწინებს იმ ფაქტსაც, რომ ჰიმნოგრაფია საგალობლადაა შექმნილი. მელოდიასთან კავშირის გარეშე ის მხოლოდ დაუსრულებელ ტექსტს წარმოადგენს.

იმის გასაგებად, შეიძლება თუ არა ჰიმნოგრაფია მხატვრული ღირსებების მატარებლადაც მიგვეჩნია, დავსვით კითხვები პოეზიის არსის შესახებ. სწორედ პოეზიის არსის დადგენამ მოგვცა საშუალება გაგვეგო, თუ რამდენად შეესაბამება იგი ამ არსს. ამან კი შესაძლებელი გახდა მეცნიერულ საფუძველზე

გაგვერკვია რამდენად შეიძლება ზოგადად ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა იყოს პოეზია. მივედით რა დასკვნამდე, რომ თავისი არსით პოეზია მოწოდებულიც კია იქცეს ღვთისმეტყველებად, დადგა კითხვა რამდენად დაშორდა ან მიუახლოვდა პოეზია ამ არსს თანამედროვე სამყაროში. ჩვენ შევეცადეთ, აქამდე არსებული გამოკვლევებისაგან განსხვავებით, ჰიმნოგრაფია განგვეხილა არა როგორც ვიწრო კულტურული მოვლენა, რომელიც მხოლოდ სპეციალისტთა ინტერესის საგნად შეიძლება იქცეს, არამედ როგორც ჩართული ზოგადსაკაცობრიო სააზროვნო სისტემაში, როგორც პოეზიის ცოცხალი ნაკადი. ამისთვის კი საჭიროა სივრცე, სადაც ის შეიძლება განთავსდეს. თანამედროვე სამყაროში პროფანულსა და საკრალურს შორის არსებული დაძაბულობის ფონზე საკრალურის უკანასკნელ თავშესაფრად ტადარი იქცევა რომელიც გაგებულა როგორც ადგილი, სადაც ლიტურგია აღესრულება. პოეზია, რომელიც თავისი არსით მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად, თანამედროვე სამყაროში შორდება საკუთარ არსს და ანონიმურ მეტყველებად იქვევა, რომლის მიღმაც სიცარიელე ხშიანობს. ამ პირობებში ჩვენ ვცადეთ ჰიმნოგრაფია გვეკვლია არა როგორც წარსულის ნაშთი, არა როგორც შუა საუკუნეების კუთვნილება, არამედ, როგორც ერთ-ერთი ტენდენცია პოეზიაში, რომელსაც შეუძლია მნიშვნელობდეს დღევანდელი ადამიანისთვისაც, რაც ვფიქრობთ, ასევე გამოარჩევს მას ჩვენში ჰიმნოგრაფიის შესახებ არსებულ სხვა ნაშრომთაგან.

ჩვენს ნაშრომში პირველად დავაყენეთ ასევე საკითხი იმის შესახებ, რომ ჰიმნოგრაფიაში არსებული უცვლელი პოეტური ფორმულები გაგვეაზრებინა, არა როგორც უბრალოდ პოეტური შაბლონები, რომელიც ზღუდავს შემოქმედს, არამედ როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც “დიალოგურ სიტყვას” ემყარება და ჰიმნოგრაფიული ქმნილების ინტერტექსტუალური წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა. მართალია, თავად ინტერტექსტუალობის თეორია მხოლოდ XX საუკუნის ბოლოს ჩამოყალიბდა, ხოლო ეს ტერმინი ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმის წიაღში აღმოცენდა, მაგრამ პირველად სწორედ ჰიმნოგრაფიამ შექმნა მხატვრული მეთოდი, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდა ტექსტის ტექსტში მოტანა. აქ ეს წაკითხვა განსხვავებულია და არა ტექსტის მრავალგვარი ინტერპრეტაციას, არამედ პირიქით, საერთო ეკლესიური ცნობიერების ჩამოყალიბებას ისახავს მიზნად, მაგრამ აქაც იგი გულისხმობს მხატვრულ მეთოდს, რომლის მიზანიც სხვა ტექსტის, კერძოდ ბიბლიაში გადმოცემული ცოდნის აქტუალიზაციაა და მასთან დიალოგს ემყარება. მართალია თავად

ინტერტექსტუალობის ცნების მრავალგვარი ინტერპეტაცია არსებობს, მაგრამ ჩვენ ვიღებთ ჰიმნოგრაფიულ ქმნილებას, როგორც ერთგვარ ჰიპერტექსტს, რომელიც არ არსებობს სხვა ტექსტის, კერძოდ ბიბლიის გარეშე და აუცილებლობით გულისხმობს მას, როგორც ტექსტს ტექსტში.

კვლევის მიზანი და ამოცანები:

ჩვენს მიერ დასახული მიზნის განხორციელებამ, კერძოდ, ახლებურად გაგვეზრებინა მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში, საკვლევი თემის მონოგრაფიული დამუშავება მოითხოვა. ამან შემდეგი კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტის აუცილებლობის წინაშე დაგვაყენა:

1. შეგვემოწმებინა “თავისთავად ცხად” დებულებათა ლეგიტიმურობა და ფილოსოფიური აპარატის მეშვეობით დაგვეზუსტებინა სამუშაო ცნებათა შინაარსი.
2. მხატვრულსა და რელიგიურს შორის არსებული ურთიერთმიმართების გარკვევის საფუძველზე დაგვედგინა, შეიძლება თუ არა ჰიმნოგრაფია, როგორც ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა, გავიაზროთ როგორც პოეზია.
3. შეიძლება თუ არა ზოგადად ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა მივიჩნიოთ პოეზიად.
4. შესაძლებელია თუ არა ჰიმნოგრაფიაში არსებული უცვლელი პოეტური ფორმულები გავიაზროთ, როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც პოსტსტრუქტურალიზმისაგან განსხვავებული მიზნების მიუხედავად პირველად იძლევა მხატვრული ტექსტის ინტერტექსტუალური წაკითხვის შესაძლებლობას.
5. გაგვეანალიზებინა და დაგვედგინა პოეზიის არსი და გაგვერკვია, თუ როგორია პოეზიის ბედი თანამედროვე დესაკრალიზებულ სამყაროში.
6. გაგვეანალიზებინა ჰიმნოგრაფიის ადგილი თანამედროვე პოეტურ ტენდენციებთან მიმართებაში.

კვლევის მეთოდები:

პირველ რიგში, ჰიმნოგრაფიას ჩვენ ვიკვლევთ არა კონტექსტიდან ამოგლეჯილად, არამედ როგორც სინკრეტულ დარგს, ჩართულს რელიგიურ ატმოსფეროში. ამ კვლევისას ვემყარებით დებულებას, რომ ყოველი კულტურა წარმოადგენს ორგანულ მთლიანობას. აქედან გამომდინარე ჰიმნოგრაფიასაც განვიხილავთ როგორც ამ კულტურის, კერძოდ ქრისტიანული კულტურის ნაწილს, რომლის მიზნები და ამოცანებიც თანხვედრა ზოგადად ქრისტიანობის მიზნებსა და ამოცანებს. ამდენად ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარის დასახასიათებლად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ვიკვლიოთ იგი კომპლექსურად, განვიხილოთ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც ქმნის მას: ჰიმნოგრაფიის სახეები, სამყარო, დრო და სივრცე, ესთეტიკური თეორია, ასევე ენა, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ენის ბიბლიურ თეორიასთან. გავითვალისწინოთ ასევე ჰიმნოგრაფიის კავშირი მელოდიასთან. გავითვალისწინოთ ისიც, რომ საგალობელი რელიგიური რიტუალის ნაწილია და თავის დასრულებულ სახეს მხოლოდ აღმქმელთან ცოცხალ ურთიერთობაში იძენს, რაც ამ უკანასკნელის აქტივობასაც გულისხმობს.

ვინაიდან საგალობელთა ფილოლოგიური კვლევა არ შედის ჩვენს კომპეტენციაში, ჩვენს ნაშრომში არ განვიხილავთ ლექსთწყობის სხვადასხვა ფორმებსა თუ მსგავსი სახის სხვა საკითხებს. მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია ასევე ცალკეულ ჰიმნოგრაფიულ ნიმუშთა ანალიზი, ვინაიდან აღნიშნული საკითხის კვლევისას, ჩვენის აზრით, ცალკეულ ქმნილებათა ანალიზს არავითარი მეცნიერული ღირებულება არ გააჩნია.

კვლევის ძირითადი მიზანი იმის გარკვევაა შეიძლება თუ არა ჰიმნოგრაფია, როგორც ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა, მივიჩნიოდ პოეზიად. ამის დასადგენად ჩვენ შევეცადეთ საკითხს ახლებურად მივდგომოდით და კვლევის ფილოსოფიური მეთოდები გამოგვეყენებინა. კერძოდ, აპრიორულად მოცემულ დებულებათა საფუძველზე კი არ გვეწარმოებინა დავა, არამედ ამ დებულებათა წინასწარი ანალიზის საფუძველზე. ასევე იმ ცნებათა წინასწარი ანალიზის საფუძველზე, რომლითაც ვოპერირებთ. ამ მიზნით, რელიგიური მხარის დასახასიათებლად ერთად, დავსვით კითხვები პოეზიის არსის შესახებ.

უნდა ითქვას, რომ თუკი პოეზიის არსის გარკვევას პოეტურ ქმნილებათა ანალიზის გზით შევეცდებით, საქმე გვექნება პოეტთა და პოეზიათა უდიდეს მრავალფეროვნებასთან, ამასთან თავისი ფორმით, შინაარსით და დანიშნულებით ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულთან. გარდა ამისა, იმის დასადგენად, რამდენად ახორციელებს ესა თუ ის პოეტური ქმნილება პოეზიის არსს, გვესაჭიროება წინასწარი ცოდნა იმისა, თუ რაში მდგომარეობს იგი. ამდენად, თუკი ამ გზას დავადგებით, სრულიად აშკარაა, რომ ჩაკეტილ წრეში მოვექცევით და ვერ შევძლებთ პოეზიის არსის გარკვევას. თავის სტატიაში “ჰიოლდერლინი და პოეზიის არსი”, დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი მ. ჰაიდეგერი ასევე უარყოფს პოეტურ ქმნილებათა შედარებითი ანალიზის გზას. პოეზიის არსის გასარკვევად ის ჰიოლდერლინს მიმართავს, მაგრამ არა იმიტომ, თითქოს ის პოეზიის საყოველთაო არსს ახორციელებდეს, არამედ იმიტომ, რომ ჰიოლდერლინი პოეტის პოეტია ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეზიის არსის გარკვევას ის მასზე უშუალო რეფლექსიით ცდილობს. ეს მეთოდი ჩვენც საუკეთესოდ გვეჩვენება, ვინაიდან იგი ვინმეს სუბიექტურ შეხედულებებზე კი არ არის დამყარებული, მათ შორის არც ჰიოლდერლინის, არამედ ახდენს პოეზიის არსის ანალიზს მასზე ობიექტური დაკვირვების გზით.

ამოსავალ წერტილად ჩვენ ჰაიდეგერის ზემოაღნიშნული წერილი ავიღეთ, რადგან მიგვაჩნია, რომ მასში მოცემულია ყველა ის ძირითადი დებულება, რაც აუცილებელია პოეზიის არსის ანალიზისთვის. თუმცა, მეცნიერული მეთოდების შერჩევასა, დაკვირვებისა და ცნებათა ანალიზის მეთოდთან ერთად გამოვიყენეთ შედარებითი ანალიზის მეთოდიც, მაგრამ არა პოეტურ ქმნილებათა უდიდესი მრავალფეროვნების მიმართ, არამედ “პოეტის პოეტთა” მიმართ. მართალია ჩვენ ვერ შევძლებდით ერთ ნაშრომში მოგვეცვა “პოეტის პოეტთა” მთელი სიმრავლე, ხოლო ჩვენს მიერ მათი შერჩევა მხოლოდ სუბიექტური შეიძლებოდა ყოფილიყო, მაგრამ ეს მეთოდი გამართლებულად მივიჩნიეთ ნათქვამში მეტი სიცხადის შეტანის მიზნიდან გამომდინარე. მართალია “პოეტის პოეტთა” შერჩევა სუბიექტურად მოხდა, მაგრამ, ჯერ ერთი, თითოეული მათგანის ანალიზი მოიცავს პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსიის ობიექტურ მეთოდს, მეორეც, იძლევა მეტი შედარების საშუალებას, რითაც მიიღწევა კიდევ დამატებითი სიცხადე.

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია გვევლინება როგორც ზოგადად პოეტურ ქმნილებათა კერძო შემთხვევა, რომელსაც ცხადია გარკვეული თავისებურებანი

ახასიათებს. გასაგებია, რომ კერძო შემთხვევის ანალიზი ზოგადი ცნების გარკვევის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ამიტომაც, შევეცადეთ დაგვედგინა ზოგადი ცნებები, რათა ცხადი გაგვეხადა, თუ რას უნდა ვგულისხმობდეთ თითოეულ მათგანში. დებულებათა ჭეშმარიტების პირობების გამოძიებამ საშუალება მოგვცა საბოლოოდ განგვესაზღვრა ცნებები და ამ ცნებათა დადგენის საფუძველზე შესაძლებელი გაგვეხადა მათი შედარებითი ანალიზი. თავის მხრივ, მხოლოდ ასეთი ანალიზის საფუძველზე დადგინდება მათ შორის არსებული კავშირები და მიმართებები, მათი საერთო და განსხვავებული თვისებები. ამდენად, პოეზიის არსის დადგენის შემდეგ, დაგაყენეთ საკითხი, თუ რამდენად შეესაბამება ჰიმნოგრაფია პოეზიის არსს. ყოველივე ამან კი შესაძლებლობა მოგვცა საბოლოოდ გადაგვეწყვიტა მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში, რაც გვევალებოდა კიდევ.

ამრიგად, ჩვენს მიერ დასახული მიზნის განხორციელებისათვის გამოვიყენეთ როგორც სისტემურ ჰოლისტური მეთოდი, ასევე რიგ შემთხვევებში ეგზისტენციალური, კომპარატივისტული და ჰერმენევტიკული მეთოდები.

თავი პირველი

ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარის ზოგადი დახასიათება

§1. ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის მეცნიერული კვლევის ტრადიცია საქართველოში და მისი მიმართულებანი, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის წარმოშობა და მისი წყაროები

თავისთავად ჰიმნოგრაფიის კვლევას საქართველოში დიდი ტრადიცია აქვს და მას საფუძველი ჯერ კიდევ X-XII საუკუნეებში ისეთმა მოღვაწეებმა ჩაუყარეს, როგორებიც იყვნენ, მიქაელ მოდრეკილი, გიორგი ათონელი, ეფრემ მცირე, იოანე პეტრიწი. ისინი ცდილობდნენ აღეწერათ საგალობელთა შემცველი ხელნაწერები, მოეხდინათ მათი სისტემატიზაცია. ჰიმნოგრაფიის სრულფასოვანი კვლევისათვის მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე მათი გამოცემა ყველა მნიშვნელოვანი ხელნაწერის გათვალისწინებით, რათა მომხდარიყო კლასიფიკაცია ჰიმნოგრაფიული კრებულებისა და დადგენილიყო ჰიმნოგრაფიულ-ლიტურგიული ტერმინები. XIX საუკუნიდან უკვე აქტიურად იწყება საგალობელთა შემცველი ხელნაწერების გამოქვეყნება და კატალოგიზაცია და ეს ტრადიცია XX საუკუნეშიც გრძელდება. ამ საქმეში დიდი როლი შეასრულეს: ნ. მარმა, ი. ჯავახიშვილმა, კ. კეკელიძემ, აღ. ცაგარელმა, ე. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა, მ. ჯანაშვილმა, რ. ბლეიკმა, ლ. ჯღამაიამ, ლ. ხევსურიაძემ, ლ. კვირიკაშვილმა, ლ. ხაჩიძემ, გ. კიკნაძემ. ასევე მნიშვნელოვანია ა. გაწერელიას, გ. იმედაშვილის, ლ. ჯაფარიძის, ნ. სულავას, ე. კოჭლამაზაშვილის, ე. ჭელიძის, ზ. ჭავჭავაძის, და სხვათა შრომები.

ჰიმნოგრაფიის შესწავლასა და კვლევაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის კორნელი კეკელიძეს. სწორედ მისმა შრომებმა მისცა დასაბამი ქართული ჰიმნოგრაფიული კრებულების მეცნიერულ კვლევა-ძიებას და თავისი ფუნდამენტური შრომებით მეცნიერულ ჰიმნოლოგიას დაუდო სათავე. მანვე ახსნა მრავალი ჰიმნოგრაფიულ-ლიტურგიკული ტერმინი და გზა გაკვალა მომავალი ჰიმნოლოგიური კვლევისათვის. ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს პ. ინგოროყვას

შრომებს, რომელმაც მრავალი საინტერესო საკითხი წამოჭრა, რაც ხშირად ცხოველი დისკუსიის საგანი ხდებოდა.

როგორც ნ. სულაგა აღნიშნავს, “ჩვენში ჰიმნოგრაფიის კვლევის ორგანიზაციის ჩამოყალიბდა საგალობლის ფორმისა და შინაარსის შესწავლის თვალსაზრისით, უფრო ზუსტად იმის გათვალისწინებით, არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია”. იგი წერს, რომ მეცნიერთა ნაწილის აზრით, საგალობლებში არ შეიძლება გამოვლინდეს მხატვრული აზროვნება, ვინაიდან ეს უკანასკნელი დაქვემდებარებული ფუნქციის მქონეა და მის მხატვრულ-ესთეტიკურ დონეს არ ქმნის. იგი გაიაზრება, როგორც საღვთისმეტყველო აზროვნების გამოხატვის საშუალება და მხოლოდ გარეგნულად წააგავს პოეზიას, რის გამოც ისინი ჰიმნოგრაფიას რიტმულ პროზას, ანდა უკეთეს შემთხვევაში, რიტმულ პოეზიას უწოდებენ. მისი აზრით, ეს პრობლემა დგას მთელი შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ლიტერატურის წინაშე.

მეცნიერთა მეორე ნაწილი თვლის, რომ მიუხედავად მისი საღვთისმეტყველო მნიშვნელობისა, ჰიმნოგრაფია ამავე დროს, უნდა გავიაზროთ, როგორც პოეზია, რომელსაც ფორმაცა და შინაარსიც პოეტური აქვს და აქედან გამომდინარე, მხატვრული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს დარგს წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საქართველოში ჰიმნოგრაფიის კვლევა სამი მიმართულებით გაიშალა: 1. პირველი ელენე მეტრეველის სახელს უკავშირდება და მიზნად ისახავს ჰიმნოგრაფიული კრებულების რედაქციულ შესწავლას, მათი ფორმისა და სტრუქტურის საკითხების კვლევას. 2. მეორე კ. კეკელიძის და ინგოროყვას კვლევის მეთოდებზე დამყარებით იკვლევს ჰიმნოგრაფიის სტრუქტურას, კომპოზიციას, თემატიკას, მოტივებს, სახისმეტყველებას. 3. უადრესად მნიშვნელოვან ადგილს იკვიდრებს საგალობლის მუსიკალური ბუნების კვლევა სპეციალისტთა მხრიდან (31, 9-10).

როგორც ვხედავთ, თითოეული ეს მიმართულება საკმაოდ განსხვავებულია და არცერთი მათგანი არ იკვლევს ჰიმნოგრაფიული ქმნილების, როგორც ორგანული მთელის თვისებებს, არამედ მის მხოლოდ რომელიმე შრეს შეისწავლის საკუთარი კომპეტენციის ფარგლებში, რომელსაც ვერ გასცდება, მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევარები სავსებით აცნობიერებენ ჰიმნოგრაფიის სინკრეტულ ხასიათს. ცხადია ეს სრულიადაც არ ამცირებს ამ გამოკვლევათა მეცნიერულ ღირებულებას, არამედ მხოლოდ მათ სპეციფიკაზე მიუთითებს. ფილოსოფიის სპეციფიკა კი სწორედ მთელის თვისებების კვლევაა. გარდა

ამისა, ვერც ერთი ფილოლოგიური დავა ვერ უზრუნველყოფს ამ საკითხის, კერძოდ, ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხის გადაწყვეტას მეცნიერულ დონეზე იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი სცილდება ფილოლოგიური კვლევის ფარგლებს. იმისათვის, რომ დადგინდეს არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა დაისვას კითხვა პოეზიის არსის შესახებ, გაირკვეს თუ რა არის პოეზია, რა არის ჰიმნოგრაფია და ახორციელებს თუ არა ეს უკანასკნელი ამ არსს. ამისათვის კი აუცილებელია საკითხის ფილოსოფიურ ჭრილში დაყენება, ვინაიდან ცნებების დადგენა და ამის საფუძველზე, არსობრივ მიმართებათა კვლევა, სწორედ ფილოსოფიის საქმეს შეადგენს. ფილოსოფიის გარდა არცერთი სხვა მეცნიერება და მათ შორის არც ფილოლოგია, არ არის დაკავებული ცნებათა წინასწარი გამოძიებითა და ამის საფუძველზე მათ შორის არსობრივი მიმართებების დადგენით. ისინი ოპერირებენ გარკვეული ცნებებითა და წარმოდგენებით, მაგრამ არ სვამენ კითხვას მათი ლეგიტიმურობის შესახებ. ამა თუ იმ წარმოდგენის, როგორც გარკვეული წინასწარი ცოდნის, ლეგიტიმურობის დადგენის გარეშე კი ეს საკითხი ვერ გადაწყდება, ვინაიდან ყოველთვის შეიძლება მოიძებნოს საპირისპირო თვალსაზრისი, რომელიც ასეთივე ლეგიტიმაციის იქნება. სწორედ ამას ვგულისხმობთ, როდესაც ვამბობთ, რომ ამ საკითხის გადაჭრა მხოლოდ ფილოსოფიურ ნიადაგზეა შესაძლებელი. ვინაიდან თუკი ვაჩვენებთ, რომ ის “თავისთავად ცხადი” დებულებანი, რომელსაც ესა თუ ის თვალსაზრისი ემყარებოდა მცდარია, მცდარი აღმოჩნდება თავად ეს თვალსაზრისი და შესაბამისად, არალეგიტიმურიც. ყველა სხვა შემთხვევაში მხოლოდ თანაბარი ლეგიტიმაციის განსხვავებულ თვალსაზრისებთან გვექნება საქმე და დავა ვერასდროს გადაწყდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანული ლიტერატურის კვლევისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავეყრდნოთ იმ წყაროებს, რომლებიც საღვთისმეტყველო ტექსტებმა შემოგვინახა. წერილობით წყაროებში დაცული ცნობები საგალობელთა მუსიკალური რაობის შესახებ ძალზედ მწირია, ამიტომ ზუსტად არ არის ცნობილი, თუ როგორი იყო ქრისტიანული გალობა თავდაპირველად, განვითარების რა გზა განვლო, რაც თავისთავად განაპირობებს სირთულეს ჰიმნოგრაფიული ჟანრისა. თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ პირველ ცნობებს ქრისტიანული გალობის შესახებ თავად სახარება და მოციქულები გვაწვდიან.

საეკლესიო გალობის წარმოშობის შესახებ ცნობები შემონახულია აგრეთვე წმინდა მამათა ცხოვრების ამსახველ წყაროებში, თუმცა როგორც მთავარეპისკოპოსი ფილარეტი (გუმილიოვსკი) აღნიშნავს, აქ ისინი სხვა მრავალ საკითხთა წრეში მხოლოდ ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად განიხილება. მიუხედავად ამისა, ისინი საეკლესიო გალობის შესახებ მაინც მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდიან (47, 3).

ჰიმნოგრაფიის კვლევისას დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ისეთი წყაროების გათვალისწინებას, როგორებიცაა საღვთისმსახურო ჰიმნოგრაფიული კრებულები: “რეახმათა”, “თვენი”, “მარხვანი”, “ზატიკი”, “უძველესი იადგარი” და სხვა. თავის მხრივ, ეს საგალობლები ბიზანტიური წარმომავლობისანი არიან, ამიტომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ბიზანტიური გალობის ისტორიის შესწავლას.

საეკლესიო ჰიმნოგრაფია ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად აღმოცენდა და ღვთისმსახურების მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია. ქართულად მათ საგალობლებს უწოდებენ, ვინაიდან ისინი სწორედ გალობით შესრულებული პოეტური ტექსტებია. ჰიმნოგრაფია, თავის მხრივ, სინკრეტულ დარგს წარმოადგენს და რელიგიურ გრძნობათა გამოხატვის ერთ-ერთი უმთავრესი ფორმაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ხელოვნება საერთოდ მოიაზრება, როგორც ნაწილი ერთიანი რელიგიური სისტემისა და, მაშასადამე, აქ ესთეტიკასაც არ გააჩნია დამოუკიდებელი და თვითმკმარი ღირებულება. საგალობელი, პირველ რიგში, ორთოდოქსული თეოლოგიის პოეტური გამოხატულებაა, რომელიც რელიგიურ გრძნობებს მუსიკის თანხლებით გადმოსცემს. ამიტომაც იგი როგორც საღვთისმეტყველო, ისე ლიტერატურული და მუსიკალური ნაწარმოებია და მისი კვლევისას სამივე ეს ასპექტი უნდა იქნას გათვალისწინებული. თავის წერილში “ქრისტიანული ხელოვნების საფუძველი და მისი უმთავრესი თვისება” ღ. ჯაფარიძე აღნიშნავს: ”ქრისტიანული ხელოვნების ესთეტიკის საფუძველი არის საღვთისმეტყველო მოძღვრება, რომლითაც გამსჭვალულია საეკლესიო ორგანიზმის ყოველი სფერო. თავისი მნიშვნელობით იგი უკიდურესად პრაქტიკულია და მიზნით საეკლესიო ლიტურგიულ ღვთისმსახურებას უკავშირდება, პიროვნების ღვთის გზაზე წარმართვას ესწრაფვის” (40, 29). იგი განიხილება როგორც ღვთაებრივი მშვენიერების ემპირიული გამოვლენა.

როგორც ცნობილია, პირველი გალობა აღთქმული მიწისაკენ მიმავალმა ისრაელელებმა შეასრულეს, რომლებიც მოსე წინასწარმეტყველის წინამძღოლობით გამოვიდნენ ეგვიპტიდან და მშვიდობით განვლეს მეწამული ზღვა. მაგრამ ძველ აღთქმაში საერო და საღვთისმსახურო გალობა ჯერ კიდევ არ იყო გაყოფილი. საღვთისმსახურო გალობის აღორძინება დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნიდან იწყება, რომელიც დაუღალავად აღნიშნავს გალობის საჭიროებას. ფსალმუნებში არაერთი ასეთი ადგილი გვხვდება: ”უგალობდით ღმერთსა ჩვენსა უგალობდით, უგალობდით მეუფესა ჩვენსა უგალობდით” (46, 6–7); “მიეყო იგავსა ყური ჩემი და ადვადო საგალობელითა იგავი ჩემი” (48, 4); “შენ გშვენის გალობა ღმერთო და შენ მიგეცეს ლოცვა იერუსალიმს” (64, 2); ”უგალობდით სახელსა მისსა, მიეცით დიდებაი ქებულებასა მისსა” (65, 2); “ნეტარ არს ერი იგი, რომელმან იცის გალობაი შენი” (88, 15); “ყოველი სული აქებდით უფალსა” (150, 6) და ა. შ.

უნდა აღინიშნოს, რომ იუდაისტურ ღვთისმსახურებაში ფსალმუნთა გალობა მნიშვნელოვან მომენტს შეადგენდა და სწორედ ფსალმუნთა გალობა გახდა წინარე საფეხური ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის განვითარებისა. მაგრამ უკვე ახალ აღთქმაში უფალი აცხადებს თავის ნებას იმის შესახებ, რომ ღვთის თაყვანისცემა არ შემოიფარგლებოდეს არც იერუსალიმითა და არც სამარიის მთით (იოან.4, 21). ახალი, უმაღლესი ღვთისმსახურება ახლა უკვე ყველგანაა შესაძლებელი, ვინაიდან უფლის თაყვანისცემა “სულითა და ჭეშმარიტებით” აღესრულება (იოან.4, 23). მთავარეპისკოპოსი ფილარეტი (გუმილიოვსკი) აღნიშნავს, რომ ყველაფერი ის, რაც ძველ, ღვთის მიერ დადგენილ მსახურებაში დაფუძნებული იყო საყოველთაო, უცვალებელ მიმართებაზე ღმერთისა ადამიანთან და ადამიანისა ღმერთთან, დატოვებულია მათ მიერ ახალი ღვთისმსახურებისთვისაც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ისინი უმაღლეს, წმინდა სულიერ ცნებებამდეა აყვანილი. ყველაფერ დანარჩენს, რაც მისადაგებული იყო რჩეული ხალხის მოთხოვნილებებისადმი, სულიერ საყოველთაო ღვთისმსახურებაში არ შეიძლებოდა ჰქონოდა ადგილი (47, 8–9). მოციქულები ახალი სულიერი აღთქმის მსახურნი არიან. სწორედ ახალი აღთქმიდან იღებს სათავეს “გალობა ახალი.”

ჯერ კიდევ ესაია წინასწარმეტყველი წერს: ”უგალობეთ უფალსა გალობა ახალი” (ესაია, თ.42, მ.10), ხოლო დავით მეფესაღმუნე სხვადასხვა ადგილას ამბობს: ”უგალობდით უფალსა გალობითა ახლითა” (149, 2). როგორც

მკვლევარები განმარტავენ, “გალობა ახალი”^{*} მოასწავებს საეკლესიო ჰიმნოგრაფიას, რომელსაც საფუძველი 9 ბიბლიურმა გალობამ ჩაუყარა და თავის მხრივ, განვითარების რთული გზა განვლო. პირველ ქრისტიანულ საგალობელთა შემქმნელებად თავად ქრისტე და მისი მოციქულები არიან მიჩნეულნი. პირველად სწორედ იესო ქრისტემ გამოიყენა საგალობლები ღვთისმსახურებაში, როდესაც დიდ ხუთშაბათს ევქარისტის საიდუმლოს დაწესების შემდეგ მან და მისმა მოციქულებმა “გალობაი წართქვეს და განვიდეს მთასა მას ზეთისხილთასა” (მათე, 26, 30).

ამით უფალმა აკურთხა ღვთისმსახურებაში გალობის გამოყენება და ახალი მნიშვნელობა შესძინა მას, მაგალითი მისცა თავის მოწაფეებს. მას შემდეგ, რაც ღმერთმა ადამიანთა მოდგმას თავი გამოუცხადა თავის მსოფოდშობილ ძეში და გამოსყიდვის საიდუმლო ცხადი გახდა მთელი ქვეყნიერებისათვის, ეკლესიასაც უფრო გამომსახველობითი ენით უნდა ედიდებინა ღმერთი, უფრო ზუსტად და დაწვრილებით გადმოეცა ღვთის დიდება, ვიდრე ეს ძველი აღთქმის საგალობლებში იყო.

ეს იყო საგალობელთა ახალი სახეობა, “გალობა ახალი”, ანუ გალობა ეკლესიისა, რომელშიც უკვე სული წმიდის მაღლი მოქმედებდა. ამიტომაც წერს პავლე მოციქული ეფესელთა მიმართ ეპისტოლეში: ”ეტყოდეთ თავთა თვისთა ფსალმუნითა და გალობითა და შესხმითა სულიერითა, უგალობდით და აქებდით გულისთა თქვენითა უფალსა” (ეფეს. 5, 19). სიტყვებით “შესხმითა სულიერითა” გამოხატულია სწორედ ახალი თვისება ქრისტიანული საგალობლებისა, რომლებიც სული წმიდის მოქმედებით შექმნილად ითვლებიან და არ არიან აღებულნი ძველი აღთქმიდან. კოლასელთა მიმართ ეპისტოლეში კი ხაზი აქვს გასმული საგალობელთა მოძღვრებით მნიშვნელობას: “ასწავებდით და ჰმოდვრიდით თავთა თქუენთა ფსალმუნითა და გალობითა” (კოლ. 3, 16). საინტერესოა, თუ რას ნიშნავს “გალობა ახალი, “კერძოდ რა სულიერი შინაარსისა და დატვირთვის მატარებელია იგი. ნ.სულავა თავის გამოკვლევაში აღნიშნავს: ”ახალი გალობა” ადამიანის შინაგანი სამყაროს განმაახლებელია, იგი

^{*}იხ. ლ. გრიგოლაშვილი, “წმინდანის თემა ქართულ სასულიერო პოეზიაში, ძველი ქართული ლიტერატურის პრობლემები (ეძღვნება პროფესორ ლევან მენაბდის დაბადებიდან 75-ე წლისთავს), თბ., 2002.

შემოქმედებითი ძალითა და ენერგიითაა აღჭურვილი, დემიურგის ფუნქციას კისრულობს. გალობა ანგელოზთა ღვთიური გალობის მიბაძვას, საღვთისმსახურო გალობა ღვთაებრივი კანონის შესაბამისი წესია” (31, 5). ახალ გალობას საფუძველს უდებს სჯულის კიდობნის იერუსალიმს გადატანა, როდესაც მას წინ მიუძღვის დავით წინასწარმეტყველი როკვითა და გალობით, მუსიკის თანხლებით. აქაა წინაქრისტიანული მუსიკის არსის შეცნობის გასაღები. საღვთისმსახურო სამეცნიერო ლიტერატურაში სადავოდ არ არის მიჩნეული ის ფაქტი, რომ ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია ძველ აღთქმისეულ პოეტურ მემკვიდრეობას დაემყარა და თავის მხრივ, ორთოდოქსალური საღვთისმეტყველო მოძღვრების პოეტურ გამოხატულებად იქცა. მასზე გავლენა იქონია, როგორც ძველებრაულმა, ისე პალესტინურმა, სირიულმა და ელინურმა მუსიკალურმა ხელოვნებამ. გარდა საღვთისმეტყველო მნიშვნელობისა, იგი, ამავე დროს, მორწმუნის რელიგიური გრძნობების გამოხატულებასაც წარმოადგენს. ჰიმნოგრაფიის განვითარებასთან ერთად, საკმაოდ მრავალფეროვანი საგალობლები იქმნებოდა. ეკოტკლამაზაშვილი თავის ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავს, რომ “მეცნიერება”, ანუ ცოდნა სჭირდებოდა ჰიმნოგრაფს იმისათვის, რათა სწორად გაეგო საღმრთო წერილის ესა თუ ის სახე, ჯეროვნად დაეკავშირებინა ისინი ერთმანეთთან, არ ეღალატა ზომიერებისათვის, არ დაერღვია სარწმუნოების დოგმატი (23, 8). ამასთან მეცნიერება სჭირდება არა მხოლოდ ჰიმნოგრაფს, არამედ მკითხველსაც, რისთვისაც საჭიროა გარკვეული საღვთისმეტყველო განათლება.

უდგენს რა გალობის წესს ეფესელებს, მოციქული განაშორებს ქრისტიანებს უაზრო წარმართული ღვთისმსახურების მიბაძვისაგან და ასწავლის, თუ როგორი უნდა იყოს ქრისტიანული გალობა. კერძოდ, როგორც ვნახეთ, ერთგან იგი ამბობს: ”შესხმითა სულიერითა უგალობდით და აქებდით გულითა თქვენითა უფალსა”, ხოლო მეორეგან—”მადლითურთ უგალობდით გულთა შინა თქუნთა უფალსა“ (იხ. ზემოთ).

ამრიგად, მოციქულის სწავლებით ქრისტიანული გალობა უნდა იყოს: 1) გალობა გულისა და არა მხოლოდ ბაგეებისა. თითოეული ბგერა უნდა იყოს ხმა გულისა. ალბათ, ერთ-ერთი მიზეზი ესეცაა იმისა, თუ რატომ არ გავრცელდა აღმოსავლურ ეკლესიაში გალობა ინსტრუმენტული მუსიკის

თანხლებით. 2) ქრისტიანული გალობა ითვლება სული წმიდის მოქმედების შედეგად, ისევე როგორც ყოველი წმინდა ქრისტიანული ქმედება. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჭეშმარიტ შემოქმედად განიხილება ღმერთი, ხოლო ადამიანი განიხილება მხოლოდ როგორც თანაშემოქმედი, რომელიც ღოცვით იწვევს სული წმიდის მადლს. სწორედ ამით იყო განპირობებული ის ფაქტი, რომ ქრისტიანი შემოქმედნი ხშირად არც კი მოიხსენიებდნენ ხოლმე საკუთარ სახელს. 3) ქრისტიანული გალობის მთავარი ობიექტი ქრისტე ღმერთია. სწორედ მასზე ფიქრით უნდა იყოს გამსჭვალული ყოველი გალობა. პავლე მოციქულის სიტყვებიდან ჩანს, რომ მოციქულთა დროს არა მხოლოდ ადესრულებოდა გალობა ღვთისმსახურებისა, არამედ მას თავისი წესი და განგებაც ჰქონდა, ანუ გარკვეული კანონის მიხედვით ადესრულებოდა. კერძოდ იგი ამბობს: “ყოველი შეუნიერად და წესიერად იქმნებოდნენ” (1კორ. 14, 40). მაგრამ რა იგულისხმება სიტყვებში: “ეტყოდეთ თავთა თვისთა ფსალმუნითა და გალობითა”, რომელიც ზემოთ დავიმოწმეთ? იუდაისტურ ეკლესიაში ფსალმუნების გარდა ცნობილი იყო ცხრა ბიბლიური გალობა ისრაელისა, რომელიც საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ კანონს. სიტყვაში “გალობითა,” სწორედ ეს გალობანი იგულისხმება (47, 24-25; 33).

ღვთისადმი აღვლენილი გალობა, გარდა იმისა, რომ მორწმუნის რელიგიური გრძნობების გამოხატულებაა, ზეციური უსხეულო ძალების და წმინდა ანგელოზების ღოცვითი გრძნობებისა და მისწრაფებების გამოვლენაცაა. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საეკლესიო გალობა სწორედ უსხეულო ძალების მიერ შექმნილად ითვლება და მაშასადამე, ზეციური წარმომავლობისადაც, ანუ იგი გამოცხადებითი ხასიათის მატარებელია.

ამდენად, ქრისტიანული ესთეტიკური თეორია მიბაძვის, ანუ “მიმეზისის” ცნებას ემყარება. მაგრამ “მიმეზისის” ცნება გვხვდება აგრეთვე სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს, ასევე ნეოპლატონისტურ ესთეტიკურ თეორიებში. უნდა ითქვას, რომ ქრისტიანობა ამ ცნების სრულიად ახლებურ გაგებას იძლევა. მართალია, ამ თეორიათა მსგავსად მასაც ხელოვნება ესმის როგორც მიბაძვა, მაგრამ აქ საქმე გვაქვს არა მატერიალური სამყაროს მიბაძვასთან და მის გამოსახვასთან, არამედ ღვთაებრივი, ზეციური სამყაროს მიბაძვასთან, ამგვარი მიბაძვა კი სპეციფიურ გამომსახველობით საშუალებებს მოითხოვს. ენახოთ, თუ როგორ არის გაგებული მიბაძვა ზემოხსენებულ ძველ ბერძნულ ესთეტიკურ თეორიებში და რაში მდგომარეობს “მიმეზისის” ცნების

ქრისტიანული ასპექტი. ამისათვის კი განვიხილოთ თითოეული მათგანი. ვნახოთ აგრეთვე, თუ რაში მდგომარეობს ძირეული განსხვავება ქრისტიანულ და ნეოპლატონისტურ ესთეტიკურ თეორიებს შორის.

§2. “მიმეზისის” ცნების ქრისტიანული ასპექტის გაგებისათვის, შემოქმედების პრობლემა ქრისტიანულ და ნეოპლატონისტურ ესთეტიკურ თეორიებში

ხელოვნება ჯერ კიდევ სოკრატეს მიერ გაგებული იქნა, როგორც ბაძვის პროცესი. იგი ფიქრობდა, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, კერძოდ პოეზიას, სკულპტურას, ფერწერას, ბაძვის ობიექტად უნდა აეღო სხეულისა და სულის სილამაზით შემკული პიროვნება. თუმცა უკვე სოკრატესთან, ამგვარი პიროვნების დახატვისას, მშვენიერი სულის განწყობილებათა გადმოცემას სხეულის სილამაზე უნდა დაეწრდილა.

პლატონის ესთეტიკური თეორიის მიხედვითაც, ხელოვნება მიბაძვას, მაგრამ მის თეორიაში “მიმეზისის” ცნება მჭიდროდ დაუკავშირდა მოძღვრებას იდეების შესახებ. როგორც ცნობილია, პლატონი აღიარებდა იდეების არსებობას, რომლებიც, თავის მხრივ, მარადიულნი, უცვლელნი და უმოძრაონი არიან. ისინი თითქოს ნიმუშების სახით არსებობენ ბუნებაში, ხოლო გრძნობადი საგნები არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ნაზიარებია იდეებს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა მიბაძვა, მიმსგავსება. იგი იმავე ატრიბუტებით ახასიათებს მშვენიერების იდეას, რითაც ზოგადად სხვა იდეები ხასიათდება. კერძოდ, აღიარებს “მშვენიერებას მარადიულს, ხელთუქმნელსა და წარუდინებელს, თავისუფალს აღვსებისა და განლევისაგან, მშვენიერებას სახიერს თავის გამოვლინებაში, ყველა დროში, ყველა ასპექტში, ყოველი ადგილისა და ყოველი სულდგმულისათვის (27, 62-63). პლატონის აზრით, იმისათვის, რომ ადამიანი მშვენიერ იდეათა ჭეშმარიტებამდე ამაღლდეს, მშვენიერ სხეულთა ჭვრეტიდან მშვენიერ საქმეებზე უნდა გადავიდეს, მშვენიერ საქმეთაგან მშვენიერ მოძღვრებებზე. მხოლოდ ამის შემდეგ ეზიარება იგი აბსოლუტურ მშვენიერებას და შეიცნობს მას. ამ შეცნობის გზა კი არის გონების თვალთ ჭვრეტა იდეისა და არა მხატვრულ ქმნილებათა აღქმა.

პლატონი თვლის, რომ ხელოვნება მიბაძვას, მაგრამ არა უშუალოდ ჭეშმარიტების, არამედ საგნებისა, რომლებიც, თავის მხრივ, ფენომენალურ

სამყაროში არსებული მოჩვენებებია და მხოლოდ ჩამოჰგავს მარადიულ იდეებს, სინამდვილეში კი მოკლებულია ზოგადობასა და მტკიცე რეალობას. “სახელმწიფოს” მეათე წიგნში, გლაკონთან საუბრისას, სოკრატე ცდილობს ბაძვის ბუნების გარკვევას. იგი ამბობს, რომ არსებობს ყოველი საგნის სამი სახე. მაგალითისთვის იგი საწოლს ასახელებს და აღნიშნავს, რომ ისიც სამი სახით გვხვდება. ერთი არსებობს ბუნებაში და იგი ღმერთის მიერაა შექმნილი, მეორეს ქმნის დურგალი, ბაძავს რა პირველს, მესამეს კი ფერმწერი, რომელიც მეორის მიბაძვით ქმნის. ამდენად იგი მთელი სამი საფეხურით არის დაშორებული ჭეშმარიტებისგან. ამ მაგალითს პლატონი ზოგადად ხელოვნებაზე და მათ შორის პოეზიაზედაც ავრცელებს. მისი აზრით, ხელოვანი ყოველგვარი გააზრებისა და საქმის ჭეშმარიტი ცოდნის გარეშე ბაძავს მოვლენებს. პოეტი სხვადასხვა საშუალებათა გამოყენებით მოვლენათა მხოლოდ გარეგნულ ელფერს გადმოსცემს. აქედან გამომდინარე, იგი პოეზიის დამცველებს სთავაზობს დაასაბუთონ, რომ იგი არა მხოლოდ სასიამოვნო, არამედ სასარგებლოცაა. ფილოსოფოსი აღიარებს, რომ თავადაც მოხიბლულია პოეზიის მშვენიერი ნიმუშებით და წერს: “დღევანდელ მშვენიერ სახელმწიფოთა აღზრდილებშიც ღვივის სიყვარული ამ პოეზიის მიმართ და ჩვენ წარმატებას ვუსურვებთ მას, ესეიგი გვინდა, რომ ის არა მარტო საუცხოო, არამედ ჭეშმარიტიც იყოს” (28, 375). მაგრამ პლატონი მზადაა უარი თქვას პოეზიაზე, თუკი იგი ჭეშმარიტებას დააშორებს.

ამრიგად, პლატონისთვის მისაღებია მხოლოდ იმგვარი ხელოვნება, რომელიც უმაღლეს საწყისთან მიახლოებაში გვეხმარება. მისი აზრით, მუსიკა “თავის საწყის ფორმებს უნდა მისდევდეს”. “კანონებში” პლატონი მსჯელობს ეგვიპტელთა მიერ შემოღებულ კანონებზე. იგი აღნიშნავს, რომ ეგვიპტელებმა, დაადგინეს რა კერძოდ რა შეადგენს მშვენიერი სხეულის მოძრაობებსა და მშვენიერ სიმღერებს, თავიანთ ტაძრებში გამოფინეს ნიმუშები და აკრძალეს ყველასათვის, ვინც კი რაიმე გამოსახულებას აკეთებდა, ისეთი რამის გამოგონება, რაც ამ ნიმუშებს არ შეესატყვისებოდა. იგივე შეეხება სამუსიკო ხელოვნებასაც. ასე რომ, ათი ათასი წლის წინ შექმნილი ხელოვნების ნიმუში არაფრით უფრო მშვენიერი, ან უფრო ცუდი არ არის, ვიდრე თანამედროვე ქმნილებანი, რადგანაც ისინი ერთი და იმავე ხელოვნების მეშვეობით არიან შექმნილნი. პლატონი თვლის, რომ ამგვარი კანონი ძლიერ სასარგებლოა სახელმწიფოსათვის. თუკი ვინმე შეძლებდა ხელოვნების ქმნილებებში რაიმე მართებული დაჭერას, მას

თამამად უნდა დაედგინა იგი, როგორც კანონი. ამგვარ საქმეს ფილოსოფოსი დმერტის ან ღვთაებრივი ადამიანის საქმედ მიიჩნევს და თვლის, რომ სიამოვნების ან მწუხარებისკენ მისწრაფება, სიახლისაკენ სწრაფვა სამუსიკო ხელოვნებაში იმდენად ძლიერი არ არის, რომ უარი ვთქვათ წმინდა ქოროზე იმ მიზეზით, თითქოს იგი მოძველდა (66, 56-57). შეიძლება ითქვას, რომ იგივე პრინციპები დაედო საფუძვლად ქრისტიანული “კანონის” შექმნასაც.

სულ სხვაგვარად გაიგო ბაძვა არისტოტელემ. მისი მოძღვრების მიხედვით, ბაძვა სუბიექტურ მოჩვენებაში ჩაძირვა კი არაა, არამედ ობიექტური ცოდნისაკენ მისწრაფების ერთ-ერთი სახეობა. ეს განსაკუთრებით კარგად პოეზიაში ჩანს. “პოეტიკაში” არისტოტელე წერს: “პოეზია შექმნა ორმა მიზეზმა. ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველებისაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვა ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ის რასაც ჩვენ განვიცდით ხოლმე ხელოვნების ქმნილებათა წინაშე. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხედავდით, იმის ძალიან ხუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით,—აი მაგალითად უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა, არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისთვისაც” (1, 8).

ამრიგად, არისტოტელეს მიხედვით, პოეზიას ცოდნისადმი მისწრაფება შობს, რადგანაც ამის გარეშე ადამიანი არც წამბაძავი იქნებოდა და არც სწავლის მიღება იქნებოდა მისთვის საამო. მისი აზრით, ადამიანი თავისი ბუნებით მისწრაფვის ცოდნისაკენ, მაგრამ ბაძავს რა ინდივიდუალურ საგნებს, ხელოვანი კი არ შორდება ამ საგნების იდეას, არამედ პირიქით, უახლოვდება მას. თუ პლატონის მოძღვრებაში ცნება გაგებული იყო როგორც ზოგადი, მხატვრული სახე კი როგორც მისი ანტიპოდი, ე.ი. კერძო ან ინდივიდუალური და ამის თანახმად, მხატვრული შემოქმედება გაგებული იქნა როგორც ინდივიდუალიზაციის პროცესი, არისტოტელემ წინა პლანზე წამოსწია მხატვრული სახისა და ცნების მსგავსება და ორივე გაიგო როგორც ზოგადი რამ. მართალია, ხელოვანი ბაძავს არა ზოგადს, არამედ ინდივიდუალურ საგნებს, მაგრამ სრულიადაც არ არის სავალდებულო წაიშალოს ყოველგვარი ზღვარი საგანსა და მის მიბაძვას შორის. “პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა იყო ალბათობის ან აუცილებლობის

მიხედვით “შესაძლებელი” (1, 2). მისი აზრით, ამით განსხვავდება პროექტი ისტორიკოსისაგან. პროექტს მხედველობაში აქვს უფრო მეტად ზოგადი, ისტორიკოსს კი ცალკეული. ხელოვანის მიერ შექმნილი ზოგადობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი შეიძლება მრავალ ინდივიდუალურ საგანს მოერგოს. ამრიგად, მხატვრული სახეც, ცნების მსგავსად, არის მრავალთა სინთეზი. მაშასადამე, იგი ზუსტი ასლი კი არ არის სინამდვილისა, არამედ მისი არსობრივი მიბაძვა.

არისტოტელეს “მიმეზისის” ცნების გაგების გზაზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მის მიერ ნახმარი სიტყვა “ალბათობის” შინაარსის გარკვევას. გ.კობლატაძეს თავის ნაშრომში “მიმეზისის” ცნების დადგენისას მოჰყავს ა. ახმანოვის მიერ მოცემული განმარტება ალბათობის ცნებისა, რომელიც ჩვენ საინტერესოდ გვეჩვენება. ა. ახმანოვის მიხედვით, ალბათობის ცნება ორმაგი მნიშვნელობისაა. პირველი მნიშვნელობით მას ობიექტური საფუძველი აქვს და არისტოტელეს მიერ ნახმარი შესაძლებლობის ცნების იდენტურია. მეორე მნიშვნელობით კი ეს არის სუბიექტური ალბათობა და დასაჯერებლის, სიმართლის მსგავსის აზრით იხმარება. როგორც მკვლევარი მიიჩნევს, ამ აზრის სასარგებლოდ მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ იგი შეუძლებელ დასაჯერებელს არჩევს შესაძლებელ დაუჯერებელს. მაშასადამე, ბაძვის ცნება არისტოტელესთან სულაც არ გულისხმობს ასლის გადაღების პროცესს, არამედ “პოეტი ზოგადად შესაძლებელსა და აუცილებელს თავის გარშემო მყოფ საგანთა სამყაროდან იღებს, ხოლო ერთეულ “მომხდარს”, უფრო ზუსტად—იმას, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, თვითონ ქმნის ზოგადის შემეცნების საფუძველზე (5, 37). ამრიგად, არისტოტელესთან “მიმეზისის” ცნება სინამდვილის არსობრივ წვდომას გულისხმობს.

როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ესთეტიკის მიხედვითაც ხელოვნება გაგებულია, როგორც “მიმეზისი”, მაგრამ არა გრძნობადი სინამდვილისა, არამედ ღვთაებრივი სამყაროს მიმეზისი, მისი არსობრივი გამოსახვა. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების შესახებ ქრისტიანული მოძღვრების თეორიულ საფუძველად, დიონისე არეოპაგელის შრომები, კერძოდ მისი იერარქიული სისტემის თეორია იქცა. ამ თეორიის მიხედვით, არსებობს ღვთაებრივ წესრიგს მიმსგავსებული მიწიერი წესრიგი, რომელიც იერარქიული სისტემის სახით წარმოგვიდგება. ეს იერარქიული სისტემა გულისხმობს როგორც ზეციურ, ისე მიწიერ იერარქიას. იერარქიის სათავეში, რაღა თქმა უნდა, არსებობასა და შეცნობადობაზე

აღმატებული ზეარსი დგას. თავის მხრივ, თითოეული მათგანი სამ საფეხურად იყოფა. თუ დადგავალი გზით დავალაგებთ, პირველ საფეხურზე არიან: სერაფიმნი, ქერუბიმნი და საყდარნი; მეორეზე – უფლებანი ძალნი და ხელმწიფებანი; მესამეზე – მთავრობანი, მთავარანგელოზნი და ანგელოზნი. ყველა ზეციური დასი ზოგადად ანგელოზებად იწოდება. მის მსგავსად სამ საფეხურად იყოფა მიწიერი იერარქიაც. პირველი საფეხურია სამი საიდუმლო: ევქარისტია, მირონცხება, ნათლისღება. ეს საფეხური დამაკავშირებელი რგოლია მიწიერსა და ზეცურ იერარქიას შორის. მეორე საფეხურზე იმყოფებიან სასულიერო პირები: ეპისკოპოსები, მღვდლები და დიაკვნები; მესამე საფეხურზე არიან: მონაზვნები, მორწმუნეები და კათაკმეველნი, ანუ ის პირები, რომლებიც ემზადებიან ნათლისღების მისაღებად. ამ მიწიერ წესრიგში შემავალ თითოეულ ელემენტს აქვს საკუთარი ხარისხი ღმერთთან მიმართებისა და ღვთაებრივი მადლის წყალობით გადადის გრძნობადიდან ზეგრძნობადისაკენ.

საქმე ისაა, რომ ვინაიდან დიონისე არეოპაგელთან ღმერთი წარმოსდგება როგორც შეუცნობადი ზეარსი, რომლისთვისაც არანაირი პრედიკატის მიწერა, საერთოდ არაფრის თქმა არ შეგვიძლია, თუკი იგი თავად არ ინებებს გამოგვიცხადოს რაიმე, მაშასადამე, ერთადერთი გზა ამ უმაღლესი არსების შემეცნებისა არის საღმრთო გამოცხადება. მაგრამ ეს ცოდნაც არის ზღვაში წვეთი, ვინაიდან განუზომლად უფრო მეტია ის, რაც დაფარულია. ამრიგად, მთელი ინფორმაცია იერარქიულ სისტემაში გადადის ღვთაებრივი გამოცხადების საფეხურის და მატერიალიზაციის ხარისხის მიხედვით. როგორც ცნობილია, დიონისე არეოპაგელთან ღმერთის შემეცნება დადებითი და უარყოფითი თეოლოგიის მეშვეობით ხორციელდება. მაგრამ ღმერთის დადებითი დახასიათება მხოლოდ იმიტომაა შესაძლებელი, რომ ტრანსცენდენტური ღმერთი აცხადებს თავის თავს, როგორც პირველმიზეზი ყოველი არსებულისა. ყველაფერი ღმერთსაა ნაზიარები, ხოლო ღვთაებრივი იდეები გვაძლევს საშუალებას, რომ შევიმეცნოთ ღმერთის გამომჟღავნება სამყაროში. დადებითი თეოლოგია სწორედ გამოცხადებაში ფიქსირებული ღვთაებრივი სახელების აღწერისა და ანალიზის გზით იძლევა მის დადებით დახასიათებას. ამრიგად, ღმერთისგან მომდინარე მთელი ინფორმაცია იერარქიულ სისტემაში განსხვავებული ღვთაებრივი სინათლის წყალობით გადაეცემა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ზემთაარსების გახსნა თითოეული არსისათვის ხდება იმ ზომით, რა ზომითაც მას ძალუძს დაიტოს იგი. ამრიგად, იერარქიული სისტემის წყალობით, ღვთაებრივი სილამაზე

განეცხადება ყოველივე არსებულს. მაგრამ მიწიერ საფეხურზე ეს სინათლე რეალიზდება ჭეშმარიტების ბუნდოვან გამოხატულებებში, რომლებიც დაშორებულნი არიან არქექტიპებისაგან. სერაფიმთა ღვთაებრივი სილამაზის აღქმა მიუწვდომელია მიწიერი იერარქიის წარმომადგენელთათვის და თუმცა გადაეცემა მათ ანგელოზების მეშვეობით, მაგრამ თავის პირვანდელ სისუფთავეს კარგავს ამ არსებათა ნაკლულევენების გამო. რაც უფრო მეტად უახლოვდება ადამიანი უმაღლესს არსს, მით უფრო მეტად იხსნება ის მის წინაშე, ხოლო ეს მიახლოება უპირატესთა მიმართ მიმსგავსებით ხდება.

არ შეიძლება არ შეგნიშნოთ აგრეთვე, რომ ზემოაღნიშნული იდეები საოცრად ეხმიანება ნეოპლატონისტთა შეხედულებებს. კერძოდ, პლოტინი თავის ნაშრომში “ზეგრძნობად სილამაზეზე” წერს, რომ ყველა ნივთი, რომელსაც ხელოვნება ბაძავს, თავად არის ხატი უმაღლესი იდეისა. ვინაიდან ბაძავენ რა ნივთებს, ისინი არ ჩერდებიან მის ხილულ მხარეზე, არამედ მალღლებიან იმ პრინციპებამდე, რომელსაც მათი ბუნება ეფუძნება, და ბოლოს, რომ ისინი ზოგჯერ ქმნიან საკუთარი აზრით ახალს, როდესაც, მაგალითად უმატებენ იმას, რაც აკლია საგანს სრულყოფილების მისაღწევად და ეს იმიტომ, რომ საკუთარ თავში ფლობენ სილამაზეს. ფიდიუსმა, მაგალითად, შექმნა ფიგურა ზევსისა ისე, რომ არაფერი გრძნობადი არ ჰქონდა თვალწინ, არამედ გამოსახა ისეთი, როგორიც თავად წარმოედგინა და როგორიც ჩვენც წარმოგვიდგებოდა თვალთ ხილული რომ ყოფილიყო (67, 121). პლოტინი თვლის, რომ ყველგან და ყველაფერში სილამაზის წყაროს შეადგენს არაფერი სხვა, თუ არა ფორმა, რომელიც თავის მხრივ საწყისს შემოქმედში იღებს და მისგან უკვე გადადის ქმნილებებში. მისი აზრით, სილამაზის მიზეზი თავად უნდა იყოს ან სილამაზის მფლობელი, ან უცხო მისგან, ანუ მახინჯი, ანდა ინდიფერენტული სილამაზის მიმართ. მახინჯი ის ვერ იქნება, რადგან ეს იმის ნიშანი იქნებოდა, რომ ის ქმნის მის სრულიად საპირისპიროს; ინდიფერენტულიც ვერ იქნება, რადგან ასეთ შემთხვევაში ვერაფერი აიძულებდა შეექმნა უფრო მეტი მშვენიერი, ვიდრე მახინჯი; გამოდის, რომ მიზეზი, რომელიც ყველგან და ყველაფერში ყოველგვარ მშვენიერს ქმნის, თავადაც სილამაზე უნდა იყოს. ამასთან, უმაღლესი, საწყისი აზრით, ანუ სრულყოფილი სილამაზე. ნეოპლატონიკოსთათვის ზეგრძნობადი სამყარო მშვენიერია მთელი თავისი ერთიანობით. უმაღლესი გონის შემოქმედება შეიძლება შევადაროთ დასკვნას, მაგრამ ისეთს, რომელშიც დასკვნა, შედეგი მოცემულია ერთბაშად, ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე. აქ ადგილი არა აქვს

გამომდინარეობას, არამედ ყველაფერი გვეძლევა ერთდროულად, განსჯის გარეშე, რადგანაც განსჯა, დასაბუთება—უფრო გვიანდელი და დაბალი რიგის მოვლენებია.

პლატონის მსგავსად, პლოტინიც მიუთითებს ეგვიპტელ ბრძენთა ხელოვნებაზე და მიაჩნია, რომ ისინი თითქოს სრულქმნილი ცოდნით ხელმძღვანელობდნენ, ან რაღაც ბუნებითი ინსტიქტური ალღოთი. უნდოდათ რა მიეცათ ბრძნული გამოხატულება თავიანთი წარმოდგენებისათვის ნივთებზე, ასოებს კი არ მიმართავდნენ, რომლებიც სიტყვებისა და წინადადებების შემადგენლობაში შედის და მიუთითებენ იმ ხმოვან ბგერებზე, რომელთა მეშვეობითაც ერთნიც და მეორენიც გამოითქმებიან, არამედ ამის ნაცვლად აკეთებენ ერთგვარ ქანდაკებებს, ან ნახატებს ნივთებისა. ისინი ხატავდნენ იეროგლიფებს და ჰქონდათ საკურთხევლებში, ყოველი ნივთისთვის განსაკუთრებული იეროგლიფი, განსაკუთრებული სიმბოლური ემბლემა, რომელიც გამოხატავდა მის აზრსა და მნიშვნელობას. თითოეული ასეთი იეროგლიფი თავადაც შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ეგვიპტელი ქურუმების ცოდნისა და სიბრძნის ხატად, მაგრამ განსაკუთრებული ცოდნისა და სიბრძნისა. აქ საგანი წარმოდგება ჭკერეტას მთლიანად, ყველა თავისი მონახაზის ერთიან სინთეზში, არ ითხოვს რა მისი წარმოდგენისთვის არც განსჯას და არც ნებისყოფის ძალისხმევას. მაგრამ ყოველი ასეთი ემბლემატური ხატი შემდეგ მთლიანად იხსნება მთელ რიგ სხვა ემბლემატურ ხატში, რომელთა მიზანია აღნიშნოს ყველა კერძო მომენტი მისი საზრისისა და მნიშვნელობისა. აქ უკვე ადგილი აქვს რეფლექსიასაც. ვიაზრებთ რა მიზეზებს, თუ რატომაა რომ მოცემულ ხატში ყოველივე ასეა განლაგებული და არა სხვაგვარად, მივყავართ უნებურ გაცემამდე ჩანაფიქრის სიღრმითა და მისი შესრულების სილამაზით. ეს სიბრძნე ეგვიპტელი ქურუმებისა მით უფრო საოცარია, რომ არ არის რა იგივეობრივი ყოფიერების მიზეზებისა და საგანთა არსისა, აღმოაჩნდა უნარი ნივთების კვლავ წარმოქმნისა ამ მიზეზების შესაბამისად. მაშასადამე, თუკი გრძნობადი ნივთების სამყარო, როგორადაც ის ჩვენ წარმოგვიდგება, მშვენიერია, მაშინ მით უფრო მშვენიერია ზეგრძნობადი სამყარო. ყოველი ნივთის სილამაზისათვის, ხოლო უფრო ადრე მისი არსებობისათვის აუცილებელია, რომ მას დაეცეს აჩრდილი და მასში აისახოს და აღიბეჭდოს იმ ჭეშმარიტი სილამაზის ხატი. ასე რომ, ყოველი ნივთი არსებობს და სილამაზეს ფლობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მონაწილეობს ჭეშმარიტი არსის სილამაზეში.

ყოველი ნივთი, რაც უფრო მეტად მონაწილეობს მასში, მით უფრო სრულქმნილია, რამდენადაც ამ მონაწილეობის გზით უფრო მეტად ითვისებს ამ მშვენიერ არსს (67, 121-132).

პროკლეც, პლოტინის მსგავსად, თვლის, რომ ბუნება თავად წარმოადგენს მიბაძვას უმაღლესი არსისა, მეორეც, ხელოვნება ახდენს არა მხოლოდ ხილული ფორმების იმიტაციას. იგი მიისწრაფვის ბუნების სიღრმისეული წვდომისაკენ; მესამეც, ბევრი ნაწარმოები ფლობს ღვთაებრივ სილამაზეს, რომელიც არასაკმარისია გრძნობად საგნებში. ტრაქტატში “დიალექტიკის შესახებ” ნათქვამია: “თუკი ვინმე ხელოვნების როლის შესახებ ისეთი მდაბალი წარმოდგენისაა, რომ ის არის ბუნების მიბაძვა, ჩვენ ამაზე სამმაგ პასუხს გავცემთ: ჯერ ერთი ბუნება თავადაა მიბაძვა, მეორეც, მუსიკალური ხელოვნება ახდენს არა მხოლოდ ხილული ფორმების იმიტაციას, იგი მიისწრაფვის ბუნების სიღრმისეული არსის წვდომისაკენ, მესამეც ბევრი მუსიკალური ნაწარმოები ფლობს ღვთაებრივ სილამაზეს, რომელიც არასაკმარისია გრძნობად საგნებში”(53, 15).

მაშასადამე, ნეოპლატონიზმსაც მიბაძვა ესმის არა როგორც ასლის გადაღების პროცესი, არამედ როგორც არსობრივი მიბაძვა. ვისაც აქვს უნარი აზრით ამადღდეს ზეგრძნობად, ნოუმენალურ სამყარომდე და გონების მთელი სილამაზე შეიმეცნოს, ამის შემდეგ გონების უფრო მაღალი საწყისის განჭვრეტასაც შეძლებს—იმისი, რომელიც გონების მამაა. ჩვენ რომ წარმოვიდგინოთ მარმარილოს ორი ნაჭერი—ერთი მთლიანად ნატურალური, ხოლო მეორე მოქანდაკის მიერ მხატვრულად დამუშავებული და ქანდაკებად ქცეული რომელიმე ღმერთისა ან ადამიანისა, მაგრამ არა კონკრეტული ადამიანისა, არამედ ისეთის, რომლის მხატვრულ ხატშიც შეკრებილია და შეერთებულია სილამაზის გამომხატველი ნაკვთები შექმნისდაგვარად ყველა ლამაზი სახიდან. ეს უკანასკნელი მარმარილო, მიიღო რა ხელოვნებისაგან ლამაზი ფორმა, მოგვეჩვენება ლამაზად, მაგრამ რითი? რაღა თქმა უნდა არა თავისი სუბსტანციით, ან მატერიით, არამედ იმ ფორმის სილამაზით, რომელიც მას ხელოვნებამ მიანიჭა. ცხადია აგრეთვე, რომ ეს ფორმა არ იყო დამახასიათებელი მატერიისთვის, რომელიც ქანდაკებად იქცა, არამედ ადგილი ჰქონდა მხოლოდ მხატვრის ჩანაფიქრში, მანამდე სანამ მარმარილოში გადავიდოდა. თავად ხელოვანის თავშიც იგი აღმოჩნდა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისთვის დამახასიათებელია ხელოვნება. მაშასადამე, თავად ხელოვნებაში არსებობდა

მანამდე სილამაზე–იმ მაღალი რიგის სილამაზე, რომელსაც არ შეუძლია გადავიდეს მარმარილოში, ან რაიმე სხვაში, არამედ რჩება საკუთარ თავში. მისგან იღებს საწყისს ის უდაბლესი ფორმა, რომელიც გადავიდა რანივითიერებაში, ჩვეულებრივ ვერ ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სისუფთავეს და თვით მხატვრის ჩანაფიქრსაც კი მთლად კარგად ვერ გამოხატავს და სრულქმნილია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამის ნებას აძლევს ნივითიერება, მისგან ფორმირებული. თუკი ამგვარად ხელოვნება უშვებს მხოლოდ იმის ჭკრეტას, რაც თავად მას თავისი არსით ახასიათებს, ე. ი. მხოლოდ ჭკმმარიტად მშვენიერსა და გონებაშესატყვისს, ცხადია, რომ ის წარმოადგენს რაღაც უმაღლესი აზრით და უმაღლესი ხარისხით მშვენიერს–წარმოადგენს სილამაზეს უფრო სუფთას, ჭკმმარიტსა და სრულს, ვიდრე ისაა, რომელიც გადადის მისგან მხატვრის მეშვეობით გარეგან ნივთებში. ეს იმიტომ ხდება, რომ ყოველგვარი ფორმა, გადადის რა მატერიაში და განიწვლილება მასში, ნაკლებ მთლიანი და უფრო სუსტი ხდება, ვიდრე ადრე იყო, რადგან ყველაფერი, რაც მსგავსი სახით ვრცელდება, ყოველთვის ერთგვარად შორდება საკუთარ თავს, როგორც ეს ემართება, მაგალითად, სითბოს ან სხვა ძალებს, იგივე ემართება სილამაზესაც. მეორე მიზეზი ისაა, რომ მწარმოებელი პრინციპი ყოველთვის უფრო მაღლა მდგომი და სრულქმნილია, ვიდრე ის, რაც იწარმოება. ამიტომ ტყუილია თითქოს ადამიანი მუსიკის გარეშე შეიძლება იყოს მუსიკოსი, რამდენადაც გრძნობად მუსიკას არ შეუძლია იდეალურის გარეშე წარმოშობა.

პლოტინი წუხს იმის შესახებ, რომ ჩვენ არ გვაქვს ჩვევად ჩავუკვირდეთ საგანთა არსს, რათა გავიაზროთ მათი შინაგანი მხარე და მხოლოდ გარეგნული მხარით ვკმაყოფილდებით. საგნის სილამაზის წყარო მის მასასა და სიდიდეში კი არ არის, არამედ რაღაც სრულიად სხვაში. ჩვენ ხომ მოგვწონს მეცნიერებანიც, ადამიანთა სხვადასხვა მოქმედებებიც–ყველაფერი ის, რაც საწყისს სულში იღებს, სწორედ იმიტომ, რომ სინამდვილეში აქ იხსნება სილამაზე უფრო მეტი, ვიდრე სადმე სხვაგან. ხოლო თუკი მსგავსი სანახაობა უინტერესოა შენთვის, თუკი ვერ ამჩნევ მას და არ აღიარებ მის სილამაზეს, თუკი შენს შიგნით ვერ იგრძნობ მის გამოძახილს, ეს იმას ნიშნავს, რომ შენთვის გაუგებარი და მიუწვდომელი დარჩა შინაგანი, სულიერი სილამაზე. ის, ვინც თავის შიგნით გრძნობს სილამაზეს უეჭველად უნდა მივიდეს იმ სილამაზის გააზრებამდე, რომელზეც იყო საუბარი (67, 120-137).

ამრიგად, სრულიად აშკარაა არეოპაგეტიკისა და ნეოპლატონურ

ესთეტიკურ თეორიათა გარკვეული სიახლოვე, მაგრამ მათ შორის არსებობს არსებითი განსხვავება, რაც სხვა არგუმენტებთან ერთად, იმის მტკიცების საფუძველს გვაძლევს, რომ “არეოპაგიტული კორპუსი” თავისი შინაარსით ქრისტიანულ მოძღვრებას წარმოადგენს და არ შეიძლება მივიჩნიოთ ნეოპლატონური თეორიის იდენტურად, მით უფრო, რომ სწორედ “არეოპაგიტულ კორპუსში” ჩამოყალიბებული ესთეტიკური თეორია იქცა მთელი ქრისტიანული ხელოვნების საფუძველად. კერძოდ, ნეოპლატონურ ფილოსოფიასა და არეოპაგეტიკაში სრულიად სხვადასხვაგვარადაა გააზრებული შემოქმედის როლი.

დიონისე არეოპაგელის იერარქიული სისტემის განხილვიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ მისთვის მუსიკოსი და, შესაბამისად, ჰიმნოგრაფიც, წარმოადგენს უბრალო გადამცემს ჰიმნებისა ერთი იერარქიული წესრიგიდან მეორეზე. იგი განიხილება არა როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედი, რომელიც თავისი პირადი ძალისხმევითა და ინტელექტუალური შესაძლებლობების წყალობით ქმნის, როგორც ეს ნეოპლატონიზმშია, არამედ როგორც ღვთაებრივი მადლის იარაღი. მის მიერ შექმნილი ჰიმნები მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ექთა ზეციური ჰიმნებისა, მაგრამ იგი გვაახლოვებს მის არამატერიალურ არქეტიპთან. აქ ხელოვანი საკუთარ ვნებებსა და სუბიექტურ განცდებს კი არ გადმოსცემს, არამედ იარაღს წარმოადგენს უმაღლესი ძალისა. როგორც ო. ვოლოდინა აღნიშნავს ბიზანტიის მუსიკალური კულტურის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიაში, ქრისტიან ფილოსოფოსთა აზრით, მხატვრული შემოქმედების ძირითადი პრინციპები თავად ღმერთის მიერ არის დადგენილი. ადამიანის ამოცანაა ამ პრინციპთა წვდომა და შენახვა და არა ახალი პრინციპების შექმნა. ხატმწერებს ხატები უკვე დადგენილი ნიმუშების მიხედვით უნდა შეექმნათ, ჰიმნოგრაფები კი უკვე არსებულ ჰიმნებს იღებდნენ მოდელებად, რომლებიც, თავის მხრივ ანგელოზთა შესხმით ჰიმნთა გამოძახილად ითვლებოდა (53, 16-17).

საგალობელთა ზეციურ წარმომავლობაზე მეტყველებს ისიც, რომ ბიბლიის მიხედვით, სამყარო მისი შექმნისთანავე ღვთის სადიდებელ გალობას აღავლენს: “ოდეს იქმნეს ვარსკვლავნი, მიქებდეს მე ხმითა დიდითა ყოველნი ანგელოზნი ჩემნი”—ნათქვამია იობის წიგნში (იობი, 38,7); ცეცხლში შეგდებული ანანია, აზარია და მისაელი ანგელოზებთან ერთად უგალობდნენ ღმერთს, ესაია წინასწარმეტყველმა კი იხილა ქერუბიმები, რომლებიც ერთი მეორეს

გასძახოდნენ და ამბობდნენ: “წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი საბაოთ! სავსე არს ყოველი ქვეყანა დიდებითა მისითა!” (ესაია, 6, 3). ბაძავდნენ რა ნიმუშებს, რომლებიც თავის მხრივ, ზეციური სამყაროს გამოძახილად ითვლებოდნენ, ქრისტიანი ხელოვანნი სწორედ ზეციური სამყაროს მიმეზისს ახდენდნენ, ვინაიდან ზეციური იერარქია უფრო ახლოს იმყოფება უმაღლეს მშვენიერებასთან, ანუ ღმერთთან, როგორც ზოგადად მშვენიერების “ნიმუშთან”. აქ არ შეიძლება არ დავინახოთ პარალელი პლატონთან, რომელიც ხელოვნებაში სწორედ ამგვარი ნიმუშების შექმნაზე საუბრობს და, თავის მხრივ, ეგვიპტურ ტრადიციას ემყარება. ამ შემთხვევაში მიზანი პლატონისა იგივეა, რაც ქრისტიანული ხელოვნებისა. იგი აკრიტიკებს პოეზიას, მაგრამ არა იმიტომ, რომ პოეზია საერთოდ მიუღებელია მისთვის როგორც ასეთი, არამედ იმიტომ, რომ იგი უმეტეს შემთხვევაში სწორედ ვნებათა მიბაძვას წარმოადგენს. იგი წერს: “ის ასაზრდოებს და რწყავს ყოველივე იმას, რაც აჯობებდა დამჭკნარიყო და ჩვენს სულს მათ მბრძანებლობას ვუქვემდებარებთ, თუმცა ჩვენ თვითონ უნდა მოგვეთოკა ისინი, რათა უკეთესობასა და ბედნიერებას ვწეოდით, ნაცვლად იმისა, რომ უარესნი და უბედურნი ვყოფილიყავით” (28, 373). თუმცა პლატონი, ამავე დროს, თავის სახელმწიფოში უშვებს ღმერთებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებსა და კეთილშობილ კაცთა სახოტბო სიმღერებს, ვნებიან მუზას კი უარყოფს, რადგან ასეთ შემთხვევაში “სახელმწიფოში სიამოვნება და ტანჯვა გაგიბატონდება ზოგადი საწყისის ნაცვლად, რაც საყოველთაო აღიარებით ყოველთვის ყველაფერზე უმჯობესია” (იქვე).

ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებიც სწორედ ამ ზოგად საწყისს მისდევს. მათი მიზანია ადამიანის განწმენდა ვნებებისგან, მისი ხსნა, ხოლო უმაღლეს მიზანს თეოზისი, ანუ განდმრთობა შეადგენს. ამიტომ, ისინი მაქსიმალურად დაცლილნი არიან მიწიერი ემპირიული შტრიხებისაგან და მარადისობიდან იმზირებიან. წმინდანის ხატის შექმნისას ყურადღება ექცევა არა მასთან გარეგნულ მსგავსებას, არამედ მის მიერ განვლილ სულიერ გზას, რის მიხედვითაც მას ესა თუ ის მყარი ატრიბუტიკა ენიჭება. სწორედ ამ ატრიბუტთა მეოხებით და არა მასთან გარეგნული მსგავსებით ამოიცნობა წმინდანი. ანუ ბაძვის ცნება აქაც გაგებულია, არა როგორც ასლის გადაღების პროცესი, არამედ როგორც არსობრივი გამოსახვა. როგორც ლ. ჯაფარიძე აღნიშნავს: “ქრისტიანული ხელოვნების მიზნიდან გამომდინარე, შეუძლებელი იყო მასში რეალისტური პრინციპის განხორციელება, რადგან მისი ცდაა გამოსახვა არა

მოვლენათა შემთხვევითი მომენტებისა, მისი ცვალებადი ასპექტებისა, არამედ უცვლელი არსის, იმის, რაც მოვლენათა პირველსახეს წარმოადგენს” (40, 30).

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანულ ხელოვნებაში საქმე გვაქვს მიმეზისის ცნების განსხვავებულ გაგებასთან, რაც ტრანსცენდენტურ პირველსახემდე ამაღლებასა და პიროვნების ხსნას გულისხმობს. მისთვის იდეალს წარმოადგენს არა ამქვეყნიური გრძნობადი სინამდვილე, რომელიც დრო-სივრცით არის შემოსაზღვრული და რომლისთვისაც ასახვისა და ბაძვის ობიექტი ამავე რეალობაში იპოვება, არამედ განკაცებული ღმერთი, რომლის ხორციელ სიგლახაკეშიც უმაღლესი მშვენიერება იმალება. ანტიკური სინამდვილისთვის სრულიად გაუგებარია, თუ როგორ არის შესაძლებელი, რომ გლახაკი და ჩამოფლეთილი, რომელიც ჯვარს აცვეს, უცბად ღმერთი აღმოჩნდა. ქრისტიანობამ შემოიტანა იდეალი, რომლის მიხედვითაც ხორციელ სიგლახაკეში უმაღლესი სულიერი მშვენიერება თავსდება. ბაძვის ობიექტი მისთვის თავად ღმერთია, რომელიც თავის მხრივ ცხადდება, როგორც უმაღლესი ჭეშმარიტების, მშვენიერებისა და ამაღლებულის ერთიანობა, როგორც უმაღლესი სიკეთე. იგი არღვევს ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ პარმონიას და ცხოვრების შიგნით და თავად ადამიანში აღმოაჩენს წინააღმდეგობრიობას: “ამქვეყნიურისა” და “იმქვეყნიურის”, ხორციელისა და სულიერის. იგი ხორციელ საწყისს სულიერს უქვემდებარებს და ადამიანის ამ წინააღმდეგობრივ ბუნებაში სულ სხვაგვარ სილამაზეს ჭვრეტს, რაც პავლე მოციქულის სიტყვებში შემდეგნაირად ცხადდება: “სიტყვითა ჭეშმარიტებისაითა, ძალითა ღმრთისაითა, საჭურველითა მით სიმართლისაითა მარჯვენისაითა და მარცხენისაითა, დიდებითა და გინებითა, გმობითა და ქებითა; ვითარცა მაცთურნი და ჭეშმარიტნი; ვითარცა უცნაურნი და საცნაურნი; ვითარცა მოსიკვდიდნი, და აჰა ესერა ცხოველ ვართ; ვითარცა სწავლულნი, და არა სიკვდილადნი; ვითარცა მწუხარენი და მარადის გვიხარის; ვითარცა გლახაკნი და მრავალთა განვამდიდრებთ; ვითარცა არარაი გვაქვს და ყოველივე გვაქვს” (2, კორ. 6,7-10).

გადატრიალება, რომელიც ქრისტიანობას შეაქვს სამყაროს მსოფლადქმაში, ბუნებრივია, ხელოვნებაშიც აისახება. ლ. უსპენსკი აღნიშნავს, რომ ქრისტიანობა ქმნის თავის განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ პრინციპს, თავის განსაკუთრებულ მსოფლმხედველობას, თავის განსაკუთრებულ “სტილს” ხელოვნებაში. ანტიკური მსოფლმხედველობისა და მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმების საწინააღმდეგოდ, ჩნდება ხელოვნების სხვაგვარი გაგება, სხვაგვარი მხატვრული

ხედვა, რომელიც წყვეტს კავშირს იმ მსოფლმხედველობასთან, რომელსაც ანტიკური სამყაროს ხელოვნება ემყარება (69, 54-55).

შეიძლება ითქვას, რომ “ბაძვის” ცნების ქრისტიანული გაგების ამოსავლად პავლე მოციქულის სიტყვები იქცა, რომელიც ამბობს: “მობაძავ ჩემდა იყენით, ვითარცა მე ქრისტესა” (1კორ. 4,16; 11,1). “შეუდექით სიყვარულსა და ჰბაძევდით სულიერსა მას” (1კორ. 14,11). აქ ბაძვა განიხილება ონტოლოგიურ ჭრილში, კერძოდ ღმერთის, როგორც უმაღლესი იდეალის, უმაღლესი სიბრძნის, სიკეთისა და სულიერი მშვენიერების ბაძვის თვალსაზრისით. ასე გაგებული ბაძვა ზეციურის, უმაღლესი ჰარმონიის ბაძვად წარმოგვიდგება და ეთიკურ-ზნეობრივი კუთხით უნდა გავიაზროთ. თავის ნაშრომში ქ. ბეზარაშვილი პავლესეულ ბაძვას განიხილავს არა მხოლოდ ონტოლოგიურ ჭრილში, როგორც უმაღლესი სულიერი მშვენიერების, სიკეთისა და სიბრძნის ბაძვას, არა როგორც საღვთო შურს ქრისტესადმი ზნეობრივი მიმსგავსების თვალსაზრისით, არამედ სტილისტური ბაძვის თვალსაზრისითაც და აღნიშნავს, რომ იგი მთავარი მახასიათებელია ქრისტიანული საღვთისმეტყველო სტილისა. კერძოდ, ქ. ბეზარაშვილი ბიზანტიის რიტორიკულ თეორიებში გამოყოფს ორ ასპექტს. პირველი ასპექტი არ გულისხმობს ბაძვის ტრადიციულ კლასიკურ ცნებას, რომლებიც მათ ასევე შეითვისეს რიტორიკის ელინისტური თეორიებიდან, არამედ კლასიკური რიტორიკულ-სტილისტური მოდელების ბაძვას, წინამორბედი მწერლების საუკეთესო მხატვრული თვისებების მიბაძვას. მაგრამ ამ თეორიებში შეიმჩნევა ასევე მეორე ასპექტიც, რომელიც ღვთის ბაძვის თეოლოგიური ცნებიდან მოდის და ახალ, ქრისტიანულ ასპექტს წარმოადგენს. მიქაელ ფსელოსთან იგი პავლე მოციქულის სტილის ბაძვის სახით არის გამოხატული. ქ. ბეზარაშვილი თვლის, რომ “პავლეს ბაძვა გულისხმობს ზეშთა აზრის, მისი ცხოველსმყოფელობის, საღვთო სიბრძნის და მისი ე.წ. ევანგელური სისადავის (ფოტიოსი, ფსელოსი) ბაძვას შინაარსობრივ-ფორმობრივი ასპექტით” (7, 166).

ნ. სულავა კი თვლის, რომ “ბაძვა საღმრთო მიმსგავსებას ნიშნავს, რაც საფუძველს ქმნის სახის ესთეტიურობის თვალსაზრისით გააზრებისა, აღქმისა. საგალობლებში ბაძვის საგანი ღმერთია. წმინდანთა შესახებ დაწერილ ჰიმნოგრაფიულ ნაწარმოებში წარმოჩენილია პირველსახეს, მაცხოვარს მიახლოებული ადამიანის შინაგანი, სულიერი სამყარო, ადამიანმა საკუთარ თავში უნდა აღადგინოს პირმშობი. ევანგელურ-აპოსტოლური სწავლების მიხედვით, ადამიანის სულიერი განვითარების უმაღლესი საფეხური განდმრთობაა,

ღმერთთან ზიარებაა. იგი ღვთისადმი ბაძვაზე უფრო მაღალი საფეხურია” (31, 135). ნ. სულავას აზრით, ბაძვისას შეიძლება აქცენტირებული იყოს არა მხოლოდ ღმერთი, არამედ ადამიანიც, ვინაიდან მიბაძვის ობიექტები ხდებიან წმინდანებიც. მისი აზრით, სწორედ ეს განასხვავებს ბაძვას ზიარებისგან, რის გამოც ეს უკანასკნელი უფრო მაღალ საფეხურს წარმოადგენს. გარდა ამისა, “ბაძვა ამქვეყნიურ, მიწიერ მოვლენათა და საგანთა მიმართებაა ზესთასოფლიური მოვლენებისა და საგნებისადმი, ხოლო ზიარება ღმერთთან შერთვა, განღმრთობაა, ზიარების შედეგად ადამიანი ახალ მეობას, მარადიულ ღირებულებებს მოიპოვებს, ღმერთთან სულიერ ქორწინებას აღწევს, ღვთაებრივ სულს იბრუნებს, ღმერთის ნაწილი ხდება” (იქვე, 137).

ქრისტიანობაში ღმერთთან ზიარების საფუძველი უფლის განკაცებაა, რისი მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდა ადამიანის განღმრთობა, მაგრამ ამ განღმრთობას იგი პირადი ძალისხმევის შედეგად კი არ აღწევს, არამედ უფლის მოწყალებისა და მის მიერ მინიჭებული მადლის საფუძველზე, თუმცა ამ მადლის მოსაზიდად პიროვნების აქტიურობა აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ხელოვნების მიზანია ხელი შეუწყოს ადამიანის განღმრთობას, თეოზისს, ამისთვის კი საჭიროა, რომ ქრისტიანმა შემოქმედმა უარი თქვას საკუთარ სუბიექტურ შეხედულებებზე და “ღვთაებრივი გონება” შემოსოს. ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშები დაწმენდილნი არიან ყოველგვარი გრძნობადისგან, ისინი მარადისობიდან იმზირებიან.

შემოქმედების საკითხში ნეოპლატონიზმის დამოკიდებულება რადიკალურად განსხვავდება ქრისტიანულისგან. კერძოდ, ნეოპლატონიზმის მიხედვით, სულებსაც შეუძლიათ, სურვილის შემთხვევაში, დაიტონ თავისში ყველაფერი, რაც იქ – ზეგრძნობად სამყაროში იმყოფება. ამას გარდა, შეუძლიათ იმყოფებოდნენ მასში თავისი იმ ნაწილით, რომელიც მისი მონათესავეა (ანუ გონებით). და მთელი თავისი სისავსით იმყოფებიან იქ, მანამ, სანამ თავად არ მოინდომებენ იქიდან წასვლას (67, 133).

ვისაც არ შეუძლია იგრძნოს სილამაზე მთელი თავისი სისავსითა და სიღრმით, მას იგი წარმოუდგება როგორც რაღაც გარეგანი ხედვისთვის და ხილული; მაგრამ ისინი ვის სულშიც იგი აღწევს და მთლიანად მოიცავს მას, იმყოფებიან ისეთსავე მდგომარეობაში, როგორც ღვინით, ან ნექტარით გაბრუებულნი და მაშინ ისინი უბრალო მხილველნი კი არ არიან მისი, არამედ

უფრო მეტი და უკეთესი: აქ ჭვრეტის ობიექტი და სული უკვე ორ, ერთმანეთისთვის გარეგან რაიმეს კი არ შეადგენს, არამედ ერთსა და იმავეს, როგორც საერთოდ თვითჩაღრმავებისას და დაკვირვებისას, სული ჩვეულებრივ თავისსავე თავში აღმოაჩენს საგანს, რომლის ჭვრეტაც სურს და ხანდახან მოიცავს თავისში მაშინაც კი, როცა ნათლად ვერ აცნობიერებს ამას. ამ პირობის გარეშე, რაღა თქმა უნდა, სული ჭვრეტს სილამაზეს თავის გარეთ, რადგან თავად სურს იხილოს იგი ასე, განმტკიცებული ჩვეულების კვალად, ყოველივე, რაც ჭვრეტას ექვემდებარება, ჩათვალოს გარეგანად, მაგრამ უნდა ვცადოთ, რომ ამ ზეგრძნობად სანახაობას ადგილი ჰქონდეს მჭვრეტელის სულში, რათა იგი ჭვრეტისას შეერწყას იმას, რასაც ჭვრეტს.

როდესაც რომელიმე ჩვენთაგანი, ისიც კი, ვინც არ ფლობს თვითჩაღრმავებისა და თვითდაკვირვების უნარს, ხდება ღირსი ღვთაებრივი ხილვისა, ამ ხილვაში მას მაინც შეაქვს საკუთარი თავიც და აცნობიერებს, რომ მისმა საკუთარმა ხატმა აქ დიდი სილამაზე მიიღო. როდესაც ის ყურადღებას გადაიტანს ამ თავისი ხატიდანაც კი, როგორი მშვენიერიც არ უნდა იყოს იგი და თავის გონებრივ კონცენტრაციას მიიყვანს იმ ერთიანობამდე, რომელშიც აღარ იქნება არანაირი გაორება, მაშინ იგი მთლიანად შეერწყმება ღვთაებას, განიმსჭვალება რა მისი მდუმარე, უხმაურო თანამყოფობით, რომელიც იმდენხანს გრძელდება, რამდენის ატანაც შეუძლია და უნდა. როდესაც იგი კვლავ გონებრივი გაორების მდგომარეობაში ჩავარდება (გაორებული ჭვრეტა), რომელიც არჩევს ობიექტს სუბიექტისაგან, იგი მაინც რჩება სუფთა (გრძნობადი შთაბეჭდილებებისაგან), იგი მაინც ახლოს იმყოფება ღმერთთან, როგორც ყოველთვის, როდესაც მთელი არსებით მიმართავს მას. აი, რა ხდება ამგვარი მიმართვისას: თავიდან ის გრძნობს, რომ ის სხვაა და ღმერთი სხვა, მაგრამ შემდეგ, როდესაც ის ჩაღრმავდება საკუთარ თავში და თითქოს მთლიანად გაქრება მასში, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რამდენადაც მალე იტყვის უარს თავის განსაკუთრებულ “მე“-ზე, შიშობს რა არ იყოს განცალკევებული და განსხვავებული ღმერთისაგან, იგი ამით გაურბის იმას, რისიც ეშინოდა, შეერწყმის და ერთიანი ხდება ღმერთთან, თუმცა, თუ ისურვებდა, შეეძლო იგი ეჭვრიტა, როგორც რაღაც მისგან განსხვავებული (იქვე).

ყოველივე ზემოთქმულიდან აშკარად ჩანს, რომ ნეოპლატონიზმის მიხედვით ღმერთთან ერთიანობა, დამოკიდებულია ადამიანის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებზე და პიროვნების სურვილისა და ძალისხმევის შედეგად

მიიღწევა. ამგვარი დამოკიდებულება კი კატეგორიულად მიუღებელია როგორც არეოპაგეტიკის, ასევე ქრისტიანული მოძღვრებისთვის საერთოდ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არეოპაგეტიკა ღმერთს გაიაზრებს, როგორც შეუცნობად ზეარსს, რომლის შესახებაც არაფრის თქმა არ შეგვიძლია მანამ, სანამ თავად არ ინებებს გამოგვიცხადოს რაიმე, ანუ ღმერთის შემეცნების ერთადერთ გზად, ღვთაებრივი გამოცხადება გვევლინება. თუკი იგი მაინც მიაწერს ღმერთს სხვადასხვა პრედიკატებს, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ღმერთი თავად ცხადდება სამყაროში როგორც ასეთი. არეოპაგელთან ღმერთი წარმოსდგება, როგორც ზე-არსი, ზე-სავსე, ზე-ბრწყინვალე, ზე-საჩინო, ზე-ბუნებრივი, ზე-ნათელი, ზე-გარდამეტებული, ზე-გამოუთქმელი, ზე-შეუცნობელი, ზე-კეთილი და სხვ. როგორც ნ. მახარაძე აღნიშნავს, იგი ერთგვარ “ზეგრამატიკას” იყენებს, რომელიც არ შეიძლება აღვიქვათ უბრალო ეპითეტებად, არამედ უნდა გავიაზროთ როგორც ღმერთის კატაფატიკური წვდომის გზა: “საკმარისია ეს მხედველობაში არ მივიღოთ და აღვიქვათ როგორც მხატვრული სტილის თავისებურება, რომ ძირითადი აზრი ამოუკითხავი დაგვრჩეს (25, 79).

მართლაც, ამ “ზეგრამატიკის” წყალობით დიონისე არეოპაგელი ღმერთის ისეთ დახასიათებას იძლევა, რომელიც უკვე გულისხმობს მის უარყოფასაც. მაგალითისთვის ავიღოთ ისეთი ატრიბუტი, როგორიცაა ზე-არსი. ეს ნიშნავს, რომ ღმერთი არის არსი, მაგრამ ამავე დროს არ არის არსი, რამდენადაც იგი ზე-არსია, ანუ უფრო მეტი, ვიდრე უბრალოდ არსი. ანდა ავიღოთ ზე-კეთილი. ღმერთი ზე-კეთილია, ანუ იგი არის სიკეთე, მაგრამ ამავე დროს არ არის, რადგან ზე-კეთილია, ანუ უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ კეთილი და ა.შ. ეპითეტთა სიუხვე ამ შემთხვევაში მანიშნებელია იმისა, რომ არ არსებობს პრედიკატი, რომელიც გადმოსცემდეს იმას, რასაც მორწმუნე ღვთის მისტიკური ჭვრეტისას განიცდის. სწორედ ღმერთის ამგვარი განცდა უღევს საფუძვლად ეპითეტთა სიუხვეს ჰიმნოგრაფიაშიც. ყოველი ჰიმნოგრაფი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ იგი “ვერ შემძლებელ არს თქმად და შესხმად” ღმერთის ან ღმერთშემოსილი ადამიანების შინაგანი მშვენიერებისა. ამიტომაც, არეოპაგელის ცეცხლოვანი ენა, ამ შემთხვევაში, მის მიერ ღმერთის ცოცხალი ხედვის, მისი ცოცხალი განცდის მანიშნებელია. ეს ფილოსოფოსის მიერ ღმერთის რაციონალური დახასიათება კი არ არის, არამედ მისი ჭვრეტით განკვირვებული მორწმუნის აღფრთოვანებული ამოძახილი, რომელსაც არ ყოფნის არც სიტყვები, არც გრამატიკა, რომ თუნდაც მიახლოებით გადმოსცეს ის, რასაც მისი გონება

ჭკრეტს. ეს კი, თავის მხრივ, შეუძლებელია ქრისტესთან ერთად თანაჯვარცმის, თანატანჯვის გარეშე, გოლგოთის გზის გავლისა და დიდი სულიერი გამოცდილების გარეშე.

თუკი ნეოპლატონიზმში ღმერთთან ერთიანობა სათანადო ინტელექტუალური მონაცემების ქონის შემთხვევაში, პიროვნების სურვილისა და ძალისხმევის შედეგად მიიღწევა, თუკი აქ ხელოვანი განიხილება, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი პიროვნება, რომელიც თვითსრულყოფის გზით აღწევს ფილოსოფოსის დონეს და დამოუკიდებლად სწვდება ინტელექტუალური სილამაზის არსს, დიონისე არეოპაგელთან, რომლის მოძღვრებაც საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ ესთეტიკას, სრულიად სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე. აქ აუცილებელია “არა ხოლო სწავლულ, არამედ ვნებულცა იყო საღრმთოითა მით მისდა მიმართ თანაღმობითა და წყალობითა. გინა თუ ჯერ არს ესრეთცა თქუმაი, ვითარმედ უსწავლელთა მათდა საიდუმლოთა შეერთებათა მიმართ და სარწმუნოებითა შეერთებული და შესრულებული” (17, 22). ამრიგად, არეოპაგელთან გონება არასაკმარისია. შემეცნებისთვის აქ სარწმუნოება სრულიად აუცილებელი პირობაა, რადგან ყოველი მორწმუნისთვის “დასაბამი სიბრძნისა არს შიში უფლისა” (იგავნი სოლ.თ.1,მ7). ღმერთი მხოლოდ მორწმუნეს ეცხადება. ეს კი არეოპაგელისათვის ერთადერთი წყაროა პოზიტიური ცოდნის მიღებისა ღმერთის შესახებ. ამიტომაც, როდესაც უარყოფით თეოლოგიაზე ვსაუბრობთ, არამც და არამც არ უნდა გავიგოთ იგი, როგორც ლოგიკური უარყოფა, რომელიც ასევე რაციონალური შემეცნების ფარგლებში დაგვტოვებდა. ჩვენის აზრით, ყველაზე მართებული გაგება აპოფატიკური და კატაფატიკური მეთოდებისა მოცემულია არჩილ ბაქრაძესთან, რომელიც წერს: “უარყოფით თეოლოგიაში ღმერთის პრედიკატების უარსაყოფად გამოიყენება უარყოფა არა მისი ლოგიკური აზრით, არამედ უარყოფის იმ მნიშვნელობის გამოყენებით, რომელიც ამ შემთხვევაში გონებიდან გაქცევის, მისი დაძლევის სიმბოლოა. უარყოფითი თეოლოგიის უარყოფაში უარყოფა ღმერთისადმი არა მარტო რაიმე დადებითი, არამედ აგრეთვე, უარყოფითი პრედიკატის მიწერაც. უარყოფითი თეოლოგია ეუბნება ღვთისმადიებელს, რომ ღმერთთან მისასვლელად საჭიროა ყოველგვარი დასტურისა და უარყოფის მიღმა განსვლა, ლოგიკური აზროვნებისადმი ზურგის შექცევა” (6, 88). დიახ, ეს ლოგიკური აზროვნებისთვის ზურგის შექცევაა, გონების დადუმებაა, რომელიც “ზენათელის” წყვილადში ინთქმება, უფრო სწორად კი ზესინათლეში და ნეტარებაში გარინდებული

დუმილით განადიდებს ღმერთს, რადგან თვით ყველაზე მჭევრმეტყველი ენაც კი უძლურია სრულად გადმოსცეს მისი დიდებულება. ეს ის არის, რაც ნიკოლოზ კუზელის “განსწავლულ არცოდნას” (*docta ignorantia*)-ს უახლოვდება, ხოლო შ. რუსთაველთან “მზიანი ღამის” ეპითეტით არის გადმოცემული. იგივე ნ. მახარაძე, რომელიც მაღალ დონეზე ფლობს ბერძნულ ენას, აღარებს რა დიონისე არეოპაგელის ენას ნეოპლატონისტ ფილოსოფოსთა ნაწერებს აღნიშნავს, რომ დიონისე არეოპაგელის ენა სრულიად განსხვავდება ნეოპლატონისტთა ენისაგან. მართლაც, მისი ენა საგალობლის ენას მოგვაგონებს, სადაც მორწმუნის აღფრთოვანებული ამოძახილი უფრო გაისმის, ვიდრე რაციონალურად მოაზროვნე ფილოსოფოსის მსჯელობა.

ამრიგად, ქრისტიანობაში, ისევე როგორც დიონისე არეოპაგელთან, ნეოპლატონიზმისაგან განსხვავებით, პიროვნების აქტიურობა სრულიად არასაკმარისი პირობაა ღმერთთან ერთიანობის მისაღწევად. თვით ყველაზე დიდ ღვაწლსაც კი, შეუძლია მხოლოდ მოიზიდოს ღვთის მაღლი. აქ განმდრთობა არა პიროვნების თვითსრულყოფის, არამედ მაღლისმიერი გზით მიიღწევა. ქრისტე ყოველ თავის მორწმუნეს აფრთხილებს: ”თვინიერ ჩემსა არა ძალ-გიც ყოფად არცა ერთი” (იონ.15, 5). ეს თვალსაზრისი საფუძვლად უდევს ყოველგვარ ქრისტიანულ ქმედებას და მათ შორის შემოქმედებასაც. ამასთან, არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს განსხვავება უმნიშვნელო და არა არსებითია. პირიქით, იგი მთლიანად ცვლის შემოქმედების ბუნებასა და ხასიათს. უფრო მეტიც, საკუთარი ძალების იმედად დარჩენა აქ ქრისტეზე, როგორც მსხნელზე უარის თქმად აღიქმება. ქრისტიანი ხელოვანი, საკუთარი თავის უარყოფის გზით, “ქრისტეს გონების” შემოსვას ესწრაფვის და არა საკუთარი, ვნებებით შებღალული ბუნების დემონსტრირებას. იგი განუწყვეტლივ ხაზს უსვამს საკუთარ უძლურებას.

უნდა ითქვას, რომ ჰიმნოგრაფიის ენა, ეს ის ანტინომიური ენაა, რომელშიც დიონისე არეოპაგელის “ზეგრამატიკა” მეორდება. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ეპითეტთა სიუხვე აქ იმითაა გამოწვეული, რომ ენა უძლურია დაიტოს დაუტევნელი, გადმოსცეს არსებობასა და შემეცნებაზე აღმატებული ზეარსის მშვენიერება და მათი მშვენიერება, ვინც ამ ზეარსს ეზიარნენ დიდი ღვაწლისა და ტანჯვის ფასად. ისევე როგორც დიონისე არეოპაგელს, ყოველ ჰიმნოგრაფსაც შეუძლებლად მიაჩნია საღვთო სიტყვის სრული გამოხატვა და საკუთარ თავს უღირსად მიიჩნევს.

ჰიმნოგრაფიის საფუძველიც, ისევე როგორც მთელი ქრისტიანული ხელოვნებისა, წმიდა წერილია, საიდანაც იგი ხშირად მზა რელიგიურ ფორმულებს იღებს. ის, რაც საერო ხელოვნებაში ლიტერატურულ შაბლონებად ცხადდება, ჰიმნოგრაფიაში უმაღლეს კატეგორიებად გვევლინება, ვინაიდან აქ მზამზარეული სახით აიღება ის ენა, რომელსაც წმიდა წერილი ქმნის, ხოლო თითოეულ ამ კონსტრუქციას მიღმური შინაარსი შეესაბამება. აქ ყოველი სიტყვა სიმბოლოდ იქცევა, რომელიც ზეციურ ჭეშმარიტებაზე მიანიშნებს, ვინაიდან ხორციელი ენა უძლურია მთელი სისხვსით დაიტოს იგი. მაგრამ ამ სიმბოლოებს არანაირი კავშირი არა აქვს იმ მიმართულებასთან, რომელიც სიმბოლიზმის სახელით არის ცნობილი. აქ საქმე გვაქვს არა სუბიექტურ სიმბოლოებთან, რომელთა ინტერპრეტირებაც მრავალგვარი შეიძლება იყოს, არამედ ობიექტურ, საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოებთან, რომლებიც ქმნიან კიდევ ქრისტიანული ხელოვნების ენას. აქ თვითოეული სიტყვა ახალი შინაარსის შემცველ ნიშან-სიმბოლოდ იქცევა, რომელთაგანაც ჩვეულებრივისაგან სრულიად განსხვავებული, საღვთისმეტყველო ენა შენდება, სადაც შეიძლება მთელი ენობრივი კონსტრუქცია იქცეს ამგვარ ნიშნად. ამ ენის ცოდნის გარეშე შეუძლებელია ქრისტიანული ხელოვნების გაგება. წარმოიშობა კანონის აუცილებლობა, რომელიც ხელოვანს პირადი, სუბიექტური განცდებისგან ათავისუფლებს და რომლის მეშვეობითაც ხდება ეკლესიის მიერ დაგროვილი მთელი სულიერი გამოცდილების მონაწილეობა შემოქმედების პროცესში. ამრიგად, შემოქმედის მიერ საკუთარი, ინდივიდუალური “მე”-ს უარყოფა ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპია იმ მდგომარეობის მისაღწევად, რომელსაც პავლე მოციქული ასე ახასიათებს: “ცხოველ არღარა მე ვარ, არამედ ცხოველ არს ჩემ თანა ქრისტე”(გალატ. თ.2, მ.20).

ყოველივე ზემოთქმული სულაც არ ნიშნავს, რომ ქრისტიანობა საერთოდ და ქრისტიანული ხელოვნება კერძოდ, არ ითვალისწინებს ინდივიდს. პირიქით, საკუთარი თავის უარყოფა ხომ ღრმად ინდივიდუალური აქტია, რომელსაც პიროვნება საკუთარი ძალისხმევის საფუძველზე ახორციელებს. აქ სათნობათა მოხვეჭა არასოდეს არ არის მექანიკური პროცესი, მაგრამ ინდივიდუალური ძალისხმევით სუბიექტურობის დამკვიდრება კი არა, მისგან გაათავისუფლება მიიღწევა, როგორც დაცემულ ადამიანურ ბუნებაზე უარის თქმა: “რამეთუ რომელსა უნდეს განრინებაი სულისა თვისისა მან წარიწყმიდოს იგი, რომელმან წარიწყმიდოს სული თვისი ჩემთვის, მან ჰპოვოს იგი” (ლუკა, 9,24).

ამრიგად, კანონი ეხმარება შემოქმედს “ქრისტეს ერთობლივი გონების” შექენაში. ასე მაგალითად, თუ ღვთისმშობლის ხატს აქვს მყარი ატრიბუტიკა, რომლის მეოხეობითაც იგი ამოიცნობა, ასეთივე მყარი ატრიბუტიკა აქვს მისდამი აღვლენილ საგალობელსაც, კერძოდ: “ვენახი”, “მორჩი”, “ტაკუკი მანანაისი”, “ღრუბელი”, “კიბე” და კიდევ უამრავი სხვა. როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიისთვის საერთოდ დამახასიათებელია ეპითეტთა სიუხვე, რომელთა მიღმაც ხშირად, მთელი ბიბლიური მოვლენები დგას და სწორედ მათ გახსენებას ემსახურება ეს ეპითეტები. ასე მაგალითად, “ტაკუკი მანანაისი” გვახსენებს ზეციურ მანანას, რომელიც ღმერთმა ებრაელებს უწვიმა; ღრუბელი იმ ღრუბელს, რომელიც მათ ფარავდათ ეგვიპტიდან გამოსვლისას; “კიბე” იაკობის მიერ კიბის ხილვას, რომელზეც ანგელოზები ჩადიოდნენ და ამოდიოდნენ და ა. შ.*

როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ხელოვნების მიზანი ესთეტიკური ტკობის მინიჭება კი არ არის, არამედ ლოცვითი განწყობის შექმნა, მორწმუნისთვის სულიერი სარგებლის მოტანა. უფრო მეტიც, ესთეტიკური ტკობა ხელს უშლის ამ მიზნის განხორციელებას. ნეტარი ავგუსტინე წერს: “თუ ერთის მხრივ, ტკობა სახიფათოა, მეორეს მხრივ, გალობის ცხოველსმყოფელი ზემოქმედება ცდითაა დადასტურებული. ამიტომაც თავს ვიკავებ იმნაირი დასკვნისაგან, საპირისპირო აზრს რომ ვერ იტანს, და მაინც ვიწონებ საეკლესიო გალობის ოდინდელ ჩვეულებას, რათა რწმენის თავბრუდამხვევმა ნეტარებამ ღვთისმოსაობის მიმართ მიაქციოს ჯერ კიდევ უმწეო სული. ხოლო როცა მე თვითონ ვგრძნობ, რომ გალობა უფრო მაღელვებს, ვიდრე ის რაც იგალობება, ვაღიარებ ესაა სინანულის ღირსი შეცოდება, და მე ვამჯობინებდი, სულაც არ მსმენოდა მგალობლის ხმა” (26; 209-210). ესთეტიკური ტკობა აქ სორციელ, მიწიერ სიამოვნებად აღიქმება და ამდენად დამაბრკოლებელ ფაქტორადაც პიროვნების თეოზისის გზაზე. ავიღოთ თუნდაც დემეტრე დამიანეს ცნობილი იამბიკო “შენ ხარ ვენახი”, რომელიც ღვთისმშობელს ეძღვნება და ქართული ჰიმნოგრაფიის შედევრს წარმოადგენს:

*იხ. აკაკი ბაქრაძე, “ჰიმნოგრაფიის სახეები”, კრებ. “პოეზია” 1981

“შენ ხარ ვენაჯი ახლად აღყუავებული,
 მორჩი კეთილი, ედემს შინა ნერგული,
 ალვა სულნელი, სამოთხით გამოსრული,
 ღმერთმან შეგამკო, ვერავინ გჯობს ქებული
 და თავით თვსით მზე ხარ განბრწყინებული”
 (34, 183).

დიას, ღვთისმშობელი “ვენახია” და “მზე”, მზით აღვსილი ვენახი, ღვთაებრიობით აღვსილი დედა, ვენახი მის სიჭარბეში, გამორჩეული ყველა დედას შორის, რამდენადაც იგი ღმერთმა შეამკო ჯერ კიდევ მანამ, სანამ მოევლინებოდა ქვეყნიერებას. იგი მშვენიერი ალვაა, სამოთხის ხე, რომლის ჩრდილშიც ადამიანები შევებას და ნუგეშს პოულობენ. შეუძლებელია ამაზე უკეთ გადმოსცე ის დიდი შინაგანი მშვენიერება ღვთისმშობლისა, რომლის ჭკრეტაც მორწმუნეს უდიდეს სულიერ სიხარულს ანიჭებს. და მაინც, ტაძრულ სივრცეში აღვლენილი “შენ ხარ ვენახი”, როგორც ცოცხალი მიმართება ღვთისმშობელთან, სულ სხვაგვარ უღერადობას იძენს. ეს სოფელი, მთელი თავისი ამო სარუნავებით სადღაც ქრება და სტრიქონებიდან გამოყოფილი ღვთაებრივი მზის ნათელი წამით შენს სულსაც ეფინება. აქ მორწმუნე “ყოფილი ქმნილებით” ესთეტიკურ ტკობას კი არ განიცდის, არამედ ღვთისმშობლის სულის ნათელი ჭრის თვალებს, უშუალოდ დედა ღვთისას ესაუბრება და უნებურად იხსენებს მაცხოვრის განკაცების საიდუმლოს, ხანაც ზაფრავს იმის წარმადგენაც კი, რა მოხდებოდა ყოვლადწმიდა დედოფალი რომ არ შობილიყო და მადლიერი ალაპრობს მზერას ხატისაკენ. აქ ესთეტიკურ ტკობას ცოცხალი რელიგიური განცდა, ყოვლადწმიდასთან ლოცვითი მიმართება ცვლის, ხოლო საყოველთაო ენისა და ატრიბუტიკის გამოყენება სრულებითაც არ უპარგავს საგალობელს სიახლისა და ორიგინალობის ეფექტს. ჩვენ რომ ავიღოთ ღვთისმშობლის თემაზე შექმნილი ნებისმიერი სხვა საგალობელი, დავრწმუნდებით, თუ რაოდენ განსხვავებული ასპექტების შემოტანის საშუალებას იძლევა თითოეული თემა.

ბიბლიური ატრიბუტიკის გამოყენების წყალობით, თითოეულ საგალობელში უზარმაზარი საღვთისმეტყველო სიბრძნეა დატეული. ამრიგად, გალობა და საგალობელი, გვევლინება რა ღვთისმსახურების ერთ-ერთ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილად, ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გაცხადების მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს მორწმუნეთათვის. ქრისტიანული ხელოვნების ყოველი

ფორმა ბიბლიას ემყარება. როგორც ლ. ჯაფარიძე აღნიშნავს, “იმისათვის, რომ წავიკითხოთ ბიბლია, საჭიროა, როგორც ამბობენ ხოლმე, ვიცოდეთ მისი ენა, სადაც “ყოველი სიმბოლო წარმოადგენს არა მარტო მხატვრულ ემოციურ სახეს, არამედ მალოგიზირებელ ძალას, მისტიკური ხედვის ხორცშესხმას, ზეციური ჭეშმარიტების გრძნობით არეში გადმოტანა სიმბოლურ სახეობითი აზროვნებით ხორციელდება, სხვაგვარად შეუძლებელია მისი გამოუთქმელი შინაარსის აღწერა”(40, 30). ქრისტიანული ხელოვნების მიზანი ადამიანის ამ ჭეშმარიტებასთან ზიარებაა, ხოლო მისი აღქმის წინაპირობა რწმენაა. სწორედ რწმენაა ის გასაღები, რომლითაც ბიბლიაში დაფარული ჭეშმარიტება ნელ-ნელა იხსნება ადამიანის წინაშე და იხსნება იმ ზომით, როგორცაა მისი სულიერი გამოცდილება, რა ზომითაც მას ძალუძს მოცემულ ეტაპზე მისი დატევა. ღმერთთან მიახლოების კვალობაზე იგი ახალი სიღრმეებით ვლინდება ადამიანის წინაშე, ხოლო ამ მიახლოების გზაზე ქრისტიანული ხელოვნება უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს.

ამრიგად, ქრისტიანული ხელოვნება სიახლის ეფექტს ინარჩუნებს იმითი, რომ იგი ადამიანის ესთეტიკურ გრძნობაზე კი არ არის გათვლილი, არამედ პიროვნების სულიერ გამოცდილებაზე, რომელიც ყოველ მოცემულ მომენტში სხვადასხვაა. ამიტომაც “ბიბლია” მისთვის ყოველთვის ახალია, ყოველთვის ახლებურად ხმიანობს მის სულში და, ცხადია, ის სახისმეტყველებითი ენაც, რომელსაც იგი ქმნის და რომელზეც ქრისტიანული ხელოვნება აღმოცენდება, თავის მხრივ იმავე თვისებების მატარებელია. ამიტომაც იგი მასში ესთეტიკურ ტკობას კი არა, ცოცხალ რელიგიურ განცდას იწვევს, რომელიც მისი შინაგანი გამოცდილების ნაწილად იქცევა. ურწმუნომ არ იცის ამ ენის ანბანი, მას არ ძალუძს მისი აზრის ამოკითხვა. მეორე მხრივ, ამ ჭეშმარიტებასთან ზიარება არ არის მხოლოდ ადამიანური ძალისხმევის შედეგი. ქრისტიანობაში ყოველი ქმედება სინერგიის, ანუ ადამიანური და ღვთაებრივი ნების დამთხვევის საფუძველზე ხორციელდება. ადამიანურ ძალისხმევას მხოლოდ ღვთის ნების მოზიდვა შეუძლია, ამ ჭეშმარიტებათა ადამიანისთვის გაცხადება კი მხოლოდ ღვთის ნებით არის შესაძლებელი. ადამიანის განდმრთობაც, როგორც მიზანი ქრისტიანობისა საერთოდ და ქრისტიანული ხელოვნებისა კერძოდ, მაღლის მიერ არის შესაძლებელი. ქრისტიანული ხელოვნების ერთადერთი ჭეშმარიტი შემოქმედი ღმერთია, რომელიც, თავის მხრივ, ფლობს რა ჭეშმარიტებას, აცხადებს მას, ხოლო ხელოვანს მხოლოდ მისი წვდომა და შენახვა შეუძლია,

იგი მისი თანაშემოქმედი. საშუალება, რომლითაც ქრისტიანი შემოქმედი საკუთარი სუბიექტური გრძნობებისა და ვნებებისაგან თავისუფლდება, ქრისტიანული კანონია, რომელშიც ეკლესიის მთელი მისტიკური გამოცდილება თავმოყრილი. თავის წერილში ლ. ჯაფარიძე იმოწმებს მამა პავლე ფლორენსკის, რომელიც აღნიშნავს, რომ ქრისტიანული კანონი კი არ ზღუდავს შემოქმედს, არამედ “პირიქით, კანონიკურ ფორმაში ავტორი უფრო თავისუფლად “სუნთქავს”, იგი იცავს მას შემთხვევითობიდან, რომელიც მარტოოდენ ხელის შემშლელი შეიძლება აღმოჩნდეს. რაც უფრო მტკიცეა და მყარი კანონი, მით უფრო ღრმად და ზუსტად გამოსახავს ზოგადადამიანურ სულიერ მოთხოვნილებებს. კანონიკური გულისხმობს ეკლესიურს, ეკლესიური საყოველთაოს, საყოველთაო-საერთო ადამიანურს; სწორედ ამიტომ, რომ სულის განწმენდა შლის სუბიექტურსა და შემთხვევითს და ადამიანური ბუნების სამარადისო სიმართლეს უცხადებს სულიერ მოღვაწეს” (40, 32). სწორედ კანონის საფუძველზე იქმნება ჰიმნოგრაფიის სხვადასხვა სახეები, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ.

§3. საგალობელთა ჯგუფები და სახეები

რამდენადაც საგალობლები შედგება ორი ელემენტისაგან, ამიტომ მათ აჯგუფებენ როგორც მათი სიტყვიერი, ისე მუსიკალური ელემენტის მიხედვით. ვინაიდან ჩვენი გამოკვლევა ჰიმნოგრაფიულ, ანუ სიტყვიერ მხარეს შეეხება, ამიტომ ჩამოვთვლით მხოლოდ სიტყვის შინაარსის მიხედვით შედგენილ ჯგუფებს. ესენია: დოგმატური ხასიათის საგალობლები, თხრობით-ისტორიული ხასიათის საგალობლები, ზნეობრივ-დიდაქტიკური ხასიათის საგალობლები, ჭკრეტიო ხასიათის საგალობლები, საგალობლები, რომლებიც თან ახლავს ლიტურგიულ მოქმედებებს, მკვეთრად გამოხატული სადიდებელი და ღოცვითი ხასიათის საგალობლები, მაგალითად “ნათელი მხიარული” და სხვ.

რაც შეეხება საგალობელთა სახეებს, ადრექრისტიანული საგალობლები პირობითად შეიძლება სამ ჯგუფად დავყოთ: ფსალმუნები, ჰიმნები და “ალილუიას” ტიპის საგალობლები.

ფსალმუნები, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ყველაზე უფრო ადრეული

სახეა საეკლესიო საგალობლებისა, რომელიც ჯერ კიდევ ქრისტეშობამდე XIII საუკუნეში შეიქმნა. ამ ჟანრის განვითარება დავითის მიერ დაწერილი ფსალმუნთა წიგნის საფუძველზე ხდებოდა. ვინაიდან ებრაული პოეზიისთვის არ იყო დამახასიათებელი არც მეტრული ან სილაბური ლექსთწყობა და არც რითმა, მისი სტრუქტურა ლიტერატურული პარალელიზმების მეშვეობით იქმნებოდა. გამოიყენებოდა ანაფორა, ანუ სიტყვის გამეორება სტროფის დასაწყისში და ეპიფორა–სიტყვის გამეორება სტროფის ბოლოში. ფსალმუნი იგალობებოდა ან ანტიფონური გალობით—ორი გუნდის მიერ, ან რესპონსორულად, როცა სასულიერო პირი გალობდა ფსალმუნის სტროფს, ხოლო გუნდი პასუხობდა რეფრენის, ანდა იმავე ფსალმუნიდან აღებული ფრაზის გალობით. მორიგეობითი გალობის წესი ანტიოქიის ეპისკოპოს ეგნატეს შემოუტანია, რომელმაც, გადმოცემით, გამოცხადებით იხილა ანგელოსთა ამგვარი გალობა. ფსალმუნი სრულდებოდა უბრალო რეჩიტატიული კითხვით, ხოლო დღესასწაულებში ზოგჯერ უფრო რთული სტრუქტურითაც.

ჰიმნები. ჰიმნებმა – ანუ “სადღესასწაულო გალობამ” განსაკუთრებული გავრცელება ჰპოვა ლიტურგიულ პრაქტიკაში. მხოლოდ ჰიმნების ავტორები მოიხსენიებოდნენ სახელებით, რამდენადაც მათ უფრო დიდი თავისუფლება ჰქონდათ კომპოზიციის შექმნისას, ვიდრე სხვა ჟანრებში. მაგრამ ჰიმნებს წერდნენ წარმართებიც თავიანთი ღმერთების მიმართ. მიიღეს რა შედარებით მეტი თავისუფლება, ზოგიერთმა ავტორმა დაიწყო ჰიმნების შეთხზვა წარმართული პოეზიის ნიმუშების მიხედვით, განსხვავებით წინამორბედთაგან, რომლებიც ჰიმნებს მხოლოდ ებრაული ნიმუშების მიხედვით ქმნიდნენ. მალე ეს ჟანრი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ეკლესიამ წარმართული იდეების გავრცელების საფრთხე დაინახა. 553 წლის კონსტანტინეპოლის კრების დადგენილებით, ყველა ჰიმნი, რომელიც წმიდა წერილს არ ეყრდნობოდა, ამოღებული იქნა ლიტურგიული პრაქტიკიდან. შედარებით პოპულარული მელოდიები დატოვეს, მაგრამ სიტყვები შეცვალეს წმიდა წერილიდან აღებული ტექსტების საფუძველზე. ამის შემდეგ ჰიმნოგრაფთა საქმიანობა მკაცრად იქნა შეზღუდული განსაზღვრული პოეტური მოდელებითა და მელოდიური ფორმულებით.

“ალილუიას” ტიპის საგალობლები. მესამე სახე საგალობლებისა ეს არის “ალილუიას” ტიპის საგალობლები, რომლებიც მელოდიურად უფრო განვითარებულია და სიტყვების გარეშე იგალობება. ეს სწორედ უეცარი

სისარულისა და აღფრთოვანების გამომხატველი საგალობლებია, რომელთა ტექსტიც არც ერთ ენაზე არ თარგმნილა და დღემდე მხოლოდ ებრაულად გალობენ. იგი ძლიერ მოგვაგონებს დიონისე არეოპაგელის მისტიკურ ჭკვრეტას, სადაც ღმერთი ცხადდება, როგორც სიკეთეცა და არასიკეთეც, როგორც არსიცა და არარსიც, სადაც პიროვნება შეიცნობს მას არა მხოლოდ გონებით, არამედ გულითაც. სადაც ჰოყოფაცა და უარყოფაც გვევლინება არა როგორც ლოგიკის ნაწილი, არამედ როგორც მისი უარყოფა, მის მიღმა განსვლა, ვინაიდან ისინი ერთიანობაში აღიქმებიან, სადაც უძღურ ენას არაფერი შეუძლია გარდა იმისა, რომ კიდევ ერთხელ განადიდოს უფალი და ადავლონოს გაბმული “ალილუია”.

უნდა ითქვას, რომ ადრექრისტიანულ საგალობელთა სამ ჯგუფად დაყოფა, გარკვეულწილად, პირობითია, ვინაიდან მათ შორის არ არსებობს მკაცრი საზღვარი. ფსალმუნები ხშირად სცდებოდნენ უბრალო რეჩიტატიული კითხვის ფარგლებს, ჰიმნები კი უბრალო სილაბური საგალობლებისა და იმდენად ორნამენტულ სახეს იღებდნენ, რომ სიტყვები უკვე გაურკვეველი იყო და უფრო “ალილუიას” ტიპის საგალობლებს მოგვაგონებდა. ამიტომაც, სამივე ეს ტერმინი (ფსალმუნები, ჰიმნები და “ალილუიას” ტიპის საგალობლები) ხშირად უბრალოდ ჰიმნებად იწოდება.

1054 წელს, ჯერ კიდევ VII საუკუნეში დაწყებული უთანხმოება აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ეკლესიებს შორის, საბოლოო ჯამში დოგმატური უთანხმოებით დასრულდა და ქრისტიანული სამყარო საბოლოოდ გაიყო ორ ნაწილად. გარდა ამისა, თვით ბიზანტიური იმპერიის შიგნით წარმოიშვა არანაკლებ სახიფათო მოძრაობა ხატმებრძოლობისა, რის გამოც თითქმის ყველა ხელნაწერი, განსაკუთრებით მინიატურებით შემკული, განადგურდა. IX საუკუნემდე შექმნილი ყველა ხელნაწერი, რომელიც ჰიმნების მუსიკას შეიცავდა, დაიკარგა. მხოლოდ 842 წლიდან, ხატთა თაყვანისცემის აღდგენის შემდეგ, იწყება ახალი პერიოდი და ვითარდება საკუთრივ ბიზანტიური ჰიმნოგრაფია, რომლის ჟანრებიც გამოიყენება ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ადრექრისტიანულ ჟანრებთან ერთად. საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ ასევე, რომ ჩვენი კვლევა მხოლოდ აღმოსავლურ ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიას შეეხება და არა ზოგადად ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიას.

სადვთისმსახურო საგალობელთა სახეობები განვითარების საინტერესო გზას გადის ჰიმნოგრაფიული კანონის ჩამოყალიბებამდე, რომელიც

კომპოზიციური თვალსაზრისით საგალობლის უნივერსალურ სახეობას წარმოადგენს.

ტროპარი. ტროპარი საგალობლის უძველესი სახეობაა, რომელშიც მსახურების მთავარი თემაა წარმოჩენილი. როგორც ნ. სულავა აღნიშნავს, სამეცნიერო ლიტერატურაში მის წარმოშობასა და შინაარსთან დაკავშირებით ორგვარი აზრია გამოთქმული. პირველის მიხედვით იგი ბერძნული სიტყვა “ტროპაიდან” წარმოსდგება და გამარჯვების ნიშანს, სიმბოლოს ნიშნავს. მეორე აზრის მიხედვით კი იგი ბერძნული “ტროპოს” – იდან მომდინარეობს, რაც მაგალითს, ნიმუშს ნიშნავს.

ტროპარი სამ ფუნქციას ასრულებს: 1) ლიტანიის ტროპარი, რომელიც მოკლეა და საგალობლებს აბოლოებს. 2) კანონის ტროპარი, სადაც ყოველი გალობა 3, 4, 5, იშვიათად მეტი რაოდენობის სტროფისაგან, ტროპარისაგან შედგება. პირველ ტროპარს სძლისპირი (ირმოსი) ეწოდება. იგი წარმოადგენს ერთგვარ ტექსტურ – მელოდიურ თარგს, ნიმუშს მისი შემდგომი ტროპარებისათვის და კავშირის ფუნქციას ასრულებს. ყოველი მომდევნო ტროპარი იმავე ზომისაა, რაც სძლისპირი და ყოველი სტრიქონი იმავე რაოდენობის მარცვლებს შეიცავს, რასაც სძლისპირის შესაბამისი სტრიქონები. კანონის ტროპარები ერთობლიობაში აღწერენ დღის თემას სრულყოფილად. 3) “უფალო დადადგყავისას” ტროპარები, რომლებიც თავის მხრივ სტიქარონს ქმნიან და ზოგჯერ მათი ხასიათის განმსაზღვრელი სახელები ახლავთ: აღდგომისანი, ღვთისმშობლისანი, სამებისანი, სინანულისანი, მოწამეთანი და სხვ. (31, 24).

მწუხრზე საგალობელ დღის ტროპარს განსატევებელი ეწოდება, რადგანაც უშუალოდ უძღვის წინ მწუხრის დასრულებას, ანუ განტევებას. ამ ტროპარში შეჯამებულია ყველაფერი, რაც დღის საგალობელში ითქვა. თუმცა განსატევებელი ტროპარი იგალობება ცისკარზეც და წირვაზეც. ცისკარზე ის თავში და ბოლოსკენ იგალობება. სამეუფო დღესასწაულებზე იგი მესამე ანტიფონის შემადგენელ ფსალმუნის მუხლებს შორის ჩაერთვის.

ტროპარს ქართულად დასდებულსაც ეწოდებენ. დასდებელი იმგვარი ტროპარია, რომელიც ჩვეულებრივ 8-12 სტრიქონიანი ფრაზისაგან შედგება. ისინი, პოეტურთან ერთად მელოდიურ ფრაზებსაც წარმოადგენენ და ძირითადად ფსალმუნის მუხლებს შორის ჩაერთვება ისე, რომ ფსალმუნის მუხლი წინ უსწრებს მას, რის გამოც მათ დასდებლის წინამდერი ეწოდებათ. დასდებლები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან ჰიმნოგრაფიულ მასალას, რომელშიც დღის

მსახურების მთავარი თემაა გადმოცემული. მასში შეიძლება იყოს გადმოცემული ასევე იმ წმინდანის დახასიათება და ცხოვრების გარკვეული მომენტები, ვისი ხსენებაცაა მოცემულ მსახურებაზე. ბიზანტიურ გალობაში დასდებლის ტექსტი და მელოდია ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს და მსმენელს უკეთ ამახსოვრდება. ისინი მსმენელს მთავარ მიმართულებას აძლევენ.

სტიქარონი. სტიქარონი რამდენიმე ტროპარისაგან შედგება და მისი რიტმულ-მუსიკალური მანერებელი ძლისპირია. იგი ბერძნულ ღვთისმსახურებაში ცისკარზე და მწუხრზე სრულდებოდა ფსალმუნებისა და სხვა ბიბლიური ტექსტების წაკითხვის შემდეგ. ისინი განსხვავდებიან იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი უკავიათ და როგორია მათი გამოყენების წესი.

იბაკო (იპაკო). იბაკო (იპაკო) ასევე ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა გალობისა და სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება: 1). გალობანი, რომლებიც ანტიფონების წინ სრულდება. 2). ტროპარი, იბაკო ბერძნული სიტყვისგან წარმოსდგება და ყურის მიგდებას, გამოხმაურებას ნიშნავს. ჰიმნოგრაფიულ კანონში იგი მოსდევს მეექვსე გალობას, “დადაღყავსა”. თუკი ტროპარები შუალედური მუხლების გარეშე, მიყოლებით იგალობება, როგორც მაგალითად წყლის კურთხევაზე, ტროპარსა და დასდებელს შორის ზღვარი იშლება.

კონდაკი. კონდაკი ეწოდება არსებითად მთელ პოემას, რომელიც ბიბლიურ გალობებზე არ არის დამყარებული. იგი თავდაპირველად 24-მდე იკოსისაგან შედგებოდა, რომელიც ერთი და იგივე მინამდერით მთავრდებოდა. კონდაკი იწყებოდა სტროფით, რომელიც მეტრულად განსხვავდებოდა იკოსებისაგან, მაგრამ იმავე სიტყვებით მთავრდებოდა, როგორც ეს იკოსები. ამ შესავალ სტროფს კუკულიონი ეწოდებოდა და მასში მოკლედ იყო გადმოცემული პოემის მთავარი თემა და იდეა. შემდგომ იკოსებში ეს თემა ვითარდებოდა, ზოგჯერ დიალოგის ფორმითაც კი. დროთა მანძილზე მისი გამოყენება ღვთისმსახურებაში შეიკვეცა და მთელი პოემიდან მხოლოდ კუკულიონი და პირველი იკოსი დარჩა. სახელწოდება კონდაკი მთელი პოემის ნაცვლად მიეწერა კუკულიონს, ხოლო იკოსს დარჩა ძველი სახელწოდება.

ერთ სამგალობლო კრებულში შეკრებილ კონდაკებს კონდაკიონები ეწოდება. რომანოზ ტკბილადმგალობელმა შექმნა ათასზე მეტი საგალობელი, რომელიც კონდაკისა და იკოსის მონაცვლეობას ემყარებოდა. სწორედ VI საუკუნიდან, რომანოზ მელოდოსის მოღვაწეობით დაიწყო სამგალობლო ხელოვნების აყვავება პალესტინაში. რომანოზის მიერ შექმნილ ამ ლიტურგიულ

პოემაში აღწერილი, შექმნილი იყო საეკლესიო დღესასწაული ანდა ეპიზოდი ბიბლიური პერსონაჟისა, თუ წმინდანის ცხოვრებიდან.

კონდაკიონების შექმნისას მათი ავტორები არ იყვნენ თემატურად შეზღუდულნი და, მართალია, იცავდნენ ღვთისმეტყველების კანონიკურობას, მაგრამ შემოქმედებითად განიხილავდნენ ბიბლიურ მოვლენებს და საკუთარ პოეტურ ნიჭსა და შესაძლებლობებს ავლენდნენ. სწორედ რომანოზ ტკბილაძემგალობელს უკავშირდება პირველი აკათისტოც, ანუ დაუჯდომელი.

აკათისტო ანუ დაუჯდომელი. აკათისტო, ანუ დაუჯდომელი სრულ კონდაკს წარმოადგენს და 24 ერთმანეთის მონაცვლე დიდი და მცირე ზომის სტროფებისაგან შედგება. მისი სახელწოდება დაკავშირებულია იმასთან, რომ ეს საგალობელი დაუჯდომლად სრულდება, ამიტომ მას დაუჯდომელს უწოდებენ. მომცრო სტროფებს კონდაკები ეწოდება, მოზრდილებს კი იკოსი. კონდაკი და იკოსი ერთმანეთს მისდევენ. 12 კონდაკი და 12 იკოსი ანბანური აკროსტიქით არის გაწყობილი.

ერთადერთ ნამდვილ აკათისტოს ღვთისმშობლის აკათისტო წარმოადგენს, ხოლო ყველა სხვა ამ აკათისტოს გვიანდელ მიბაძვას. ღვთისმშობლის დაუჯდომელი VII საუკუნეში შეიქმნა და კონსტანტინეპოლის ღვთისმშობლის მიერ მტრისაგან დახსნასთან იყო დაკავშირებული (626 წ.).* მისი პირველი ნაწილი ისტორიული, ხოლო მეორე – მოძღვრებითი, დოგმატური ხასიათისაა. XII საუკუნიდან იწყება დღესასწაულთა და წმინდანთა შესახებ დაუჯდომლების შეთხზვა და ამრიგად, ჰიმნოგრაფიაში დაუჯდომლის ჟანრი ყალიბდება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ უკვე X საუკუნეში მიქაელ მოდრეკილის იადგარს ბოლოში დართული აქვს “გისაროდენის” ტიპის საგალობელი, რომელიც “დაუჯდომლის” სტილითაა შესრულებული, რაც ამ ჟანრის ჩასახვის ეტაპად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა იგი ჯერ კიდევ არაა კანონიკური “დაუჯდომელი” თავისი იბაკოებითა და იკოსებით.

*ამ დაუჯდომლის შექმნის ზუსტი თარიღის შესახებ დღესაც არ შემწყდარა კამათი მეცნიერთა შორის, ამიტომ ეს მხილოდ სავარაუდო თარიღია.

უკვე VII საუკუნიდან სასულიერო პოეზიაში მკვიდრდება ჰიმნოგრაფიული კანონი, რომელიც კომპოზიციურად უნივერსალური გამოდგა. კანონად იწოდება

ერთგვარი ლიტურგიული პოემა, რომელიც სხვადასხვა საგალობლებისაგან შედგება და გარკვეული წესით არის შეერთებული. კანონში, როგორც წესი, ერთი რომელიმე თემა, აზრი ვითარდება და აქედან გამომდინარე, თითოეულ მათგანს თავისი სახელი აქვს: მაგალითად, აღდგომის, ღვთისმშობლის, ან რომელიმე წმინდანის და ა.შ.

ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში კონდაკიონის შემოტანასთან ერთად ახალი მხატვრული კომპონენტების შემოტანასა და მონოლოგური სისტემიდან დიალოგურზე გადასვლას ჰქონდა ადგილი, რაც გალობას გამომსახველობას, ხოლო მის პერსონაჟებს სიცოცხლეს ჰმატებდა. კონდაკიონი, როგორც ტაძარში განხორციელებული რიტუალური დრამა, ანტიკურ დრამას დაუპირისპირდა და წინა პლანზე მარადიული, უცვლელი ღირებულებები წამოსწია. იგი ერთგვარ პოეტურ ქადაგებას წარმოადგენს. კონდაკიონისაგან განსხვავებით, რომლის ავტორიც გარკვეულ შემოქმედებით თავისუფლებას ავლენდა, კანონი არ უნდა გასცდეს ბიბლიურ თემატიკას. წმიდა იოანე დამასკელმა კანონს საფუძვლად ცხრა ბიბლიური გალობა დაუდო, რომელიც მანამდეც გამოიყენებოდა ღვთისმსახურებაში. იოანე დამასკელამდე კანონს არ ჰქონდა სძლისპირები და აკლდა სიმწყობრე. სწორედ მან დაადგინა კანონის სტრუქტურა და შეადგინა პირველი სძლისპირები, ასევე დაწერა 64 კანონი დღესასწაულებისათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სძლისპირი, რომლითაც იწყება კანონი, ერთგვარ მელოდიურ ქარგას, ნიმუშს წარმოადგენდა, რომელიც ცხრა ბიბლიური გალობის მოდელზე აიგო და მის თემატიკას დაეფუძნა. ყოველი გალობა 3,4,5, ან იშვიათად მეტი სტროფისაგან შედგებოდა.

გალობა პირველი: მისი ქართული სახელწოდებაა “უგალობდითსა”, და მისი მთავარი თემა ღვთისადმი დიდების აღვლენაა მეწამულ ზღვაში გასვლის გამო (წიგნი მოსესი, გამოსვლათა, XV, 1-19).

გალობა მეორე: “მოიხილესა”, მისი მთავარი თემა მოსეს წინასწარმეტყველება და მამხილებელი გალობაა ლევიტელთა მიმართ (წიგნი მოსესი, მეორე სჯული, XXXII, 1-43).

გალობა მესამე: “განძლიერდითსა”, არის სამადლობელი გალობა ანასი უფლისადმი, სამოელ წინასწარმეტყველის დედისა ვაჟის, სამოელის მიცემის გამო (I მეფეთა, II, 1-10).

გალობა მეოთხე: “უფალო მესმასა”, რომლის მთავარი თემაც ამბაკუმის წინასწარმეტყველებაა უფლის მოვლინებისა და წარმართთა დასჯის გამო

(წინასწარმეტყველება ამბაკუმისი, III 1-19).

გალობა მეხუთე: “ღამითგანსა”, თქმული ესაია წინასწარმეტყველის მიერ, რომელშიც გადმოცემულია მოლოდინი მკვდრეთით აღდგომისა და სიხარული მის გამო (წინასწარმეტყველება ესაიასი, XXVI, 9-19).

გალობა მეექვსე: “დაღადეყავსა”, მისი მთავარი თემაა ვეშაპის მუცელში მყოფი იონას ლოცვა. იგი გამოსახავს ცოდვილი სულის მდგომარეობას და ასევე აღდგინების სასწაულს მოასწავებს (წინასწარმეტყველება იონასი, II, 1-10).

გალობა მეშვიდე: “კურთხეულ არსა”, მისი მთავარი თემაა ლოცვა სამი ყრმისა უფლისადმი, რომელმაც სასწაულებრივად დაიცვა ნაბუქოდონოსორის მიერ ცეცხლში შთაცვივნილი სამი ყრმა (წინასწარმეტყველება დანიელისი, III, 26-55).

გალობა მერვე: “აკურთხევდითსა”, იგი აგრძელებს წინა გალობის თემას სამი ყრმის გადარჩენასთან დაკავშირებით (წინასწარმეტყველება დანიელისი, III, 56-88).

გალობა მეცხრე: “ადიდებდითსა”, ერთადერთი საგალობელია, რომელსაც ახალი აღთქმა დაედო საფუძვლად. მისი მთავარი თემა ღვთისმშობლის სამადლობელია უფლის მიმართ, რომელიც უფალმა გამოირჩია დედათა შორის (ლუკა I, 46-55).

მომდევნო საუკუნეებში მეორე საგალობელს გამოტოვებდნენ ხოლმე. ამის მიზეზი ისაა, რომ ბიბლიური გალობა, რომელიც საფუძვლად დაედო მეორე გალობის ძლისპირს, თავისი შინაარსით-“მეორე სჯულის” ტექსტიდან გამომდინარე-საკმაოდ მძიმე, მამხილებელი და მრისხანეა, ამიტომ იგი არ იკითხება. სავარაუდოა, რომ იგივე ტრადიცია გავრცელდა კანონზეც და ცხრა გალობიდან მეორე გალობა ხშირ შემთხვევაში არ იგალობება.*

თავდაპირველად ეს გალობები ოთხ სხვადასხვა ხმაზე სრულდებოდა, ხოლო იოანე დამასკელის შემდეგ უკვე რვა ხმაზე სრულდება, რომელთაგან ოთ-

*იხ. ლ.კვირიკაშვილის მონოგრაფია “ჰიმნოგრაფიული კანონის კომპოზიცია”, 1982; ა. უნგიაძე “საეკლესიო გალობისათვის” “ჯალი” თბ. 2005.

ხი ძირითადია, ხოლო ოთხი პლაგალური, ანუ გვერდითი ხმა.

მოგვიანებით, X საუკუნიდან, ამ ცხრა გალობის რიცხვს მიემატა მეთუ

გალობაც, სახელწოდებით “აქედითსა”, რომელიც სათავეს 148-ე ფსალმუნიდან იღებს. ამ საგალობელს კანონის ძირითად ნაწილად არ აღიქვამდნენ და კანონის გვერდით მოიხსენიებდნენ. გალობათა ეს სახელწოდებები მხოლოდ ქართულში შემორჩა, სხვა ენებში კი დაკარგულია და რიცხვითი აღნიშვნით არის შეცვლილი.

ამა თუ იმ ხმაში დაწერილი საგალობლები ერთსა და იმავე ინტონაციურ საწყისებსა და მელოდიურ ფორმულებზეა აგებული. კანონის ძლისპირში მითითებულია ასევე კილო, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, ესთეტიკური კატეგორიაა. ზ. ჭავჭავაძე აღნიშნავს, რომ ბრაუდოს მიერ დამოწმებული “ხმათა” სახელები ტრადიციული ქართული სახელებისაგან განსხვავდება. იგი მათ გაქართულებას შემდეგი სახით გვთავაზობს:

ხმა ა – დარბაისლური, ამაღლებული;

ხმა ბ – შთამბეჭდავი და ძლიერი;

ხმა გ – მოზეიმე (საზეიმო);

ხმა დ – ამაღლებული;

ხმა ა გუერდი – სიბრალულის აღმძვრელი, ელეგიური;

ხმა ბ გუერდი – მშვიდი, რელიგიურ-ჭვრეტითი;

ხმა გ გუერდი – მწუხარე (სამწუხარო);

ხმა დ გუერდი – დარბაისლურ-თხრობითი

(39, 30).

მოცემული ცხრილიდან კარგად ჩანს, რომ თითოეული ხმა გარკვეული ესთეტიკური გრძნობის აღმძვრელია და ხელს უწყობს ამა თუ იმ ლოცვითი განწყობის შექმნას, მაგრამ არამც და არამც ესთეტიკური ტკობისა. სწორი ლოცვისთვის და ამ ლოცვის შესაფერისი რელიგიური გრძნობის აღძვრისთვის აუცილებელია გარკვეული ლოცვითი განწყობის შექმნა და ამ ფუნქციას სწორედ ხმა და კილო ასრულებს.

კანონის ზოგიერთი, ან შესაძლოა ყოველი გალობა სრულდება ე. წ. დასაფარებლით, ანუ კატავასიით.

კატავასია. კატავასია წარმოსდგება ბერძნული სიტყვიდან და გადასვლას, ჩამოსვლას ნიშნავს. ეს სახელი მომდინარეობს ტრადიციიდან, რომლის მიხედვითაც კატავასიის გალობისას ორი გუნდი შუა ტაძარში ჩამოდიოდა და ერთ გუნდად შეერთებული გალობდა, ხოლო თუ მას ერთი მგალობელი გალობდა,

ეს უკანასკნელი ამბიონიდან ჩამოდიოდა.

წარდგომა. წარდგომა წარმოადგენს ფსალმუნის ნაწილს, დღესდღეობით ძირითადად ერთ-ორ მუხლს, რომელსაც მოსდევს საკითხავი წმიდა წერილიდან. იგი ანტიფონურ-რესპონსორული სახით სრულდება, რომლის დროსაც მკითხველი ყოველთვის შუა ტაძარში დგას. ზოგიერთი წარდგომა ძლისპირადაც გვევლინება. არსებობს ორი სახის წარდგომა:

1. ჩვეულებრივი, რომლის დროსაც სამჯერ იგალობება ერთი განმეორებადი მუხლი, ხოლო განმეორებად მუხლს შორის მკითხველი ერთ განსხვავებულ მუხლს კითხულობს.

2. დიდი წარდგომა, რომელიც ოთხი მუხლისაგან შედგება, რომელთა შორისაც ერთი მუხლი მეორდება და ისევე სრულდება, როგორც ჩვეულებრივი წარდგომა.

ალილუიარი. ალილუიარი არის ალილუიას და ფსალმუნის მუხლების მონაცვლეობითი გალობა, რომელიც წინ უსწრებს სახარების კითხვას და მის წარდგომას წარმოადგენს. ისინი შინაარსით დღის მთავარ მოვლენას უკავშირდებიან. ლიტურგიული ალილუიარი წარმოითქმის და იგალობება ისევე, როგორც წარდგომა.

აკროსტიქი. ჰიმნოგრაფიაში ძალზედ გავრცელებულია საგალობლის ისეთი სახეობა, როგორცაა აკროსტიქი. მისი თავედი და ზოგჯერ ასევე ბოლო ასოებიც ადგენენ სიტყვებს, რომლებიც გვაუწყებს საგალობლის ავტორის, ან მისი დამკვეთის, ანდა ქების ობიექტის სახელს. აკროსტიქი შეიძლება მთელ წინადადებასაც კი შეადგენდეს. რაც შეეხება საგალობელთა ავტორებს, ჩვენთვის მხოლოდ მათი მცირე ნაწილია ცნობილი, რადგან ხშირ შემთხვევაში მათი სახელები გამოტოვებულია. ამის მიზეზი ის არის, რომ როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საგალობელთა ჭეშმარიტ შემოქმედად თავად ღმერთი, სული წმიდა ითვლებოდა, ხოლო სიმდაბლის გამო მათი ავტორები თავიანთ სახელებს არც კი მოიხსენიებდნენ.

როგორც ვხედავთ, საგალობელთა ყველა ეს სახეობა პრაქტიკული დანიშნულების მქონეა. სწორედ საგანგებოდ შერჩეულ საგალობელთა და საკითხავთა ერთიანობა ქმნის ღვთისმსახურების ამა თუ იმ წესს, განგებას, რომლებიც თავს ოთხ ძირითად ლიტურგიულ კრებულში იყრიან: “მარხვანი”, “ზატიკი”, “პარაკლიტონი” და “თვენი”. მაგრამ გარდა ლიტურგიულისა, არსებობს აგრეთვე სამოდვრო-მოთხრობითი დარგის საგალობლებიც, რომლებიც

თავისი დანიშნულებით სცილდებიან ვიწრო ლიტურგიულ ჩარჩოებს და სარწმუნოებრივ-ზნეობრივ აზრებს გამოხატავენ, ასევე ავტორის რელიგიურ განცდებს, ანდა რომელიმე ისტორიულ მოვლენასა და ფაქტს აგვიწერენ.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ლიტურგიული გალობა ლოცვის ნაირსახეობას წარმოადგენს. ეკოკლამაზაშვილი ლოცვისა და გალობის შემდეგ განმარტებებს იძლევა: “ლოცვა არის გონებით შეერთება ღმერთთან ადამიანისა; ღმრთის მიმართ ქების, მადლობისა და ვედრების აღვლენა. გალობა კი სულიერი სიხარულის, მოლხენისა და განცხრომის გამოხატულებაა” (23, 7). იგი იმოწმებს იაკობ მოციქულის სიტყვებს, რომელიც წერს: ”სჭირდეს თუ ვისმე თქუენგანსა ილოცვედინ, მოლხინე თუ ვინმე არს, გალობდინ” (იაკ. 5, 13). მაგრამ ჩვენთვის ცნობილია არა მხოლოდ სულიერი სიხარულის, არამედ სინანულისა და საკუთარ ცოდვებზე გლოვის გამომხატველი საგალობლებიც. ასეთი საგალობლები იგალობება მაგალითად დიდმარხვის პერიოდში და ზოგადად მარხვებისას.

მიტროპოლიტი ვენიამინი (ფედჩენკოვი) განიხილავს ლოცვათა ფსიქოლოგიას და აღნიშნავს, რომ ევქარისტიული კანონი, როგორც ადრეულ, ისე გვიანდელ პერიოდში თითქმის ერთი და იგივე იყო თავისი აგებულებით, შინაარსითა და ლოცვებით. თუმცა, მისი თქმით, ადრეულ პერიოდში უფრო ძლიერი იყო მადლობისა და სიხარულის გამომხატველი ელემენტი, ვიდრე ახლა. თანდათანობით ქრისტიანული ცხოვრების დასუსტებასა და მადლის მოკლებასთან ერთად იმატა თხოვნის, საკუთარ ცოდვათა განცდისა და ღვთის შიშის გამომხატველმა ნოტებმა. მისი აზრით, ეს “დაცემა” შეიძლება შევნიშნოთ საერთოდ ღვთისმსახურების ისტორიაშიც, რომელიც სულ უფრო და უფრო სინანულის გამომხატველ ხასიათს იღებს. მსახურებანი, რომლებიც IV–IX საუკუნეებს მიეკუთვნება (დიდი მამებიდან დაწყებული დამასკელამდე), გაცილებით უფრო ამაღლებულია, მოწყვეტილია არა მხოლოდ მიწას, არამედ საერთოდ ადამიანსაც მისი საჭიროებებითა თუ სნეულებებით და მიჯაჭვულია ღმერთს. ის აღნიშნავს, რომ ეს დღესაც კი ჩანს სადღესასწაულო მსახურებებზე, როდესაც ჩვენ ვივიწყებთ საკუთარ თავს, ხოლო სული ჩვენი მთლად ღმერთს და იმ მოვლენის ჭვრეტას ეძლევა, რომელსაც ვდღესასწაულობთ. მოგვიანებით სინანულის გამომხატველი ელემენტების სიჭარბე შესაძლოა იმითაც იყო გამოწვეული, რომ მათი ავტორები ბერები იყვნენ, რომლებმაც “სინანულით ცხოვრება” აირჩიეს. წმინდა იოანე დამასკელმაც კი სინანულის გამომხატველი

მრავალი საგალობელი დაგვიტოვა. მიტროპოლიტ ვენიამინის აზრით, ეს ბუნებრივიც იყო. მადლის მოკლებასთან ერთად ადამიანს სულ უფრო უძნელდებოდა სიხარული, აქედან გამომდინარე კი მადლობაც; უფრო ადვილი იყო სინანული, ტირილი და თხოვნა.

ქრისტიანულ მსოფლადქმაში ღოცვის შინაგანი წყარო გულია, რომელიც სული წმიდის მადლით ხელმძღვანელობს. მას მოჰყავს პავლე მოციქულის სიტყვები, რომელიც წერს: “ეგრეთვე და სულიცა იგი თანა-შეეწევის უძლურებათა ჩვენთა, რამეთუ რაიმცა იგი ვილოცეთ, ვითარ-იგი ჯერ-არს, არა ვიცით: არამედ თვით იგი სული მეოხ არს ჩვენთვის სულთქმითა მით უსიტყუელითა” (რომ. 8, 26). მიტროპოლიტი ვენიამინი (ფედჩენკოვი) წერს, რომ სული თავადვე მოძებნის ხოლმე შესაფერის აზრებსა და სიტყვებს. ამასთან, ერთსა და იმავე ადამიანს სხვადასხვა მომენტში მისი სულიერი ცხოვრებისა ანდა სხვადასხვა განცდათა გავლენით შესაძლოა სხვადასხვა მიდგომა ჰქონდეს ღოცვასთან: ზოგჯერ ის ითხოვს, ზოგჯერ ესეც არ შეუძლია—უღირსია და უფრო ადვილია სინანული, ზოგჯერ ის მზადაა ადიდოს უფალი და მოიცვას მთელი სამყარო. ამასთან, განსხვავებულნი არიან თავად ადამიანებიც. მაგრამ ამ განსხვავებულ მიდგომათა წყარო მაინც ორი ძირითადი ფაქტია: ერთი ეს არის ცოდვით დაცემა, ხოლო მეორე—ფაქტი ადამიანის გამოხსნისა. შესაბამისად პირველი არის წყარო სინანულის გამომხატველი მოტივებისა, ხოლო მეორე წყარო სიხარულისა. ამას ემატება ასევე მიწიერი საჭიროებანი, როგორცაა ადამიანის სულიერი მდგომარეობა, შესაბამისად, ის მოტივები ძლიერდება.

ამრიგად, იგი ასახელებს ოთხ ბოლოს, ანდა კუთხეს, რომლებიც ქმნიან ქრისტიანის ღოცვას: ღმერთი, დაცემული სული (ანდა ცოდვა), მიწიერი საჭიროებანი და ხსნა ქრისტეში, სხვაგვარად რომ ვთქვათ—ღმერთი, ცოდვა, მიწა, ზეცა (64, 26-32). ზემოთ დასახელებული ხმები სწორედ ის მელოდიური მოტივებია, რომლებიც შესაბამის რელიგიურ გრძნობათა აღძვრას ემსახურება. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ მიანიშნებს იმაზე, რომ საგალობელთა მიერ ამა თუ იმ ესთეტიკური გრძნობის აღძვრა თვითმიზანი კი არ არის, არამედ ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელია და ქრისტიანობის საბოლოო მიზნის შესაფერისი.

ყოველივე ის, რაც ქრისტიანულ საგალობელთა შესახებ ვთქვით, მხოლოდ და მხოლოდ მათი გარეგნული დახასიათებაა. მაგრამ ჩვენი მიზანია ვიკვლიოთ

ისინი არა გარედან, როგორც ყოფილი თუ სამყაროდაკარგული ქმნილებანი, არამედ შიგნიდან, იმ ველში, სადაც შინაგანად მისაწვდომნი და განცდადნი ხდებიან, ველში, სადაც ისინი არქექტიპამდე მადლდებიან და ვლენას იწყებენ, ველში, სადაც ადამიანთან ერთად თანაცხოვრობენ და სადაც საკუთარ თავში ჩაკეტილნი, მუნჯი ციმციმით კი არ გვაოცებენ, არამედ ურთიერთობენ ჩვენთან, ჩვენი სუბიექტური განცდების გამოხატულებად იქცევიან და უმაღლესი მშვენიერების წყაროსთან გვაახლოებენ, ველში, სადაც საღვთო ისტორია მარად განმეორებად ფაქტად იქცევა. დიახ, ისინი თავიანთ განსაკუთრებულ დრო-სივრცეში არსებობენ და ამის გააზრების გარეშე შეუძლებელია მათი გაგება.

§4. ქრისტიანული ხელოვნების სამყარო, დრო და სივრცე

ყოველი კულტურა და მათ შორის ხელოვნება, როგორც ამ კულტურის ნაწილი, სწორედ რელიგიის წიაღში ჩაისახა, სადაც თითოეული ნაწილი ერთ რელიგიურ ცენტრს, ე. წ. კულტს ექვემდებარებოდა და, ამდენად, ორგანულ მთლიანობას ერწეოდა. სწორედ აქედან წარმოსდგება სიტყვა “კულტურა”. თავის მხრივ, ყოველი კულტურა ქმნის სამყაროს მოდელს, რომელიც ღირებულებათა გარკვეულ იერარქიასთან არის დაკავშირებული. თავის ნაშრომში “სივრცის პოეტიკა და ებრაული სასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში” შ. ბოსტანაშვილი აღნიშნავს: “საკრალურის ერთიანობა სამყაროს ყველა მოდელის მთავარი ღერძი და საფუძველია. იდეალური შემთხვევაა, როდესაც სხვადასხვა საგნებსა და მოვლენებს, ასევე მათ ნაწილებს, ერთი წარმოშობა აქვთ, ერთი ცენტრი და სემანტიკური ნიშნების იერარქიაში არიან ჩართული. ასეთი მმართველობა ქმნის საკრალურ ტოპოსს, რომელთან მიმართებაშიც დანარჩენი ყოფითი სივრცე – პროფანული ტოპოსია. ასე გ/ა/იგება სემანტიკური სივრცე და ასე იწყება სივრცის სემანტიკური დამკვიდრება (გასაცხოვრისება)” (8, 60). მისი თქმით, ეს საკრალური სივრცე მართავს პროფანულს, რომელიც “გზის” საშუალებით ხორციელდება.

ფიქრობთ, ადამიანი სწორედ ამ გზაზე იმყოფება, მასში იკვეთება საკრალური და პროფანული სივრცეები. ამ ზღვარზე მყოფი და საკუთარ სიკვდილთან მუდმივად მოსაუბრე ადამიანი კი ქმნის კულტურას, ანუ სამყაროს

მოდელს, რომელშიც სივრცე მხოლოდ მისთვის ნიშნეული სპეციფიური საგნებით კონსტრუირდება და აიგება. არქაულ კულტურებში ამ სივრცის ცენტრალურ ნაწილს ტაძარი შეადგენს. ცხადია, ქრისტიანული კულტურის ცენტრალური ადგილიც ტაძარია. სწორედ ქრისტიანული ტაძარი და მასში არსებული ნივთები აკონსტრუირებენ საკრალურ სივრცეს და ამ საკრალურ სივრცეში, როგორც სრულიად განსაკუთრებულ სამყაროში, იშვება ქრისტიანული ხელოვნება. მაგრამ რას ნიშნავს ხელოვნების ქმნილებისთვის სამყარო? ამაზე ყველაზე უფრო კარგ პასუხს ჰაიდეგერი იძლევა.

ჰაიდეგერთან ხელოვნების ქმნილების სამყარო ისაა, რითაც ქმნილება ღიაობაში შეაბიჯებს და იწყებს ვლენას. ქმნილებად შექმნა მისთვის, უწინარეს ყოვლისა, სამყაროდ ორგანიზაცია-ფორმირებას ნიშნავს, სადაც მასალა კი არ ქრება, არამედ ინახება და სადაც პირველად გამოიხმობა ის ღიაობაში. იგი ამას “სამყაროს აღმართვას” ეძახის. ქმნილება მისთვის ჭეშმარიტების პროცესია, სადაც ქმნილება საკუთარ თავს განხშავს და კი არ ასახავს საგანს, არამედ მოიცავს, გახსნის და აშუქებს მას. ჰაიდეგერს მაგალითად ბერძნული ტაძარი მოჰყავს, რათა უფრო ცხადი გახადოს, თუ რას გულისხმობს სამყაროს ცნებაში: “ხუროთმოძღვრული ქმნილება, ბერძნული ტაძარი არაფერს არ გამოსახავს. იგი უბრალოდ მდებარებს ხეობებით დასერილ კლდით შემოზღუდულ ხევში. ხუროთმოძღვრული ქმნილება გარემოცავს ღმერთის სახეს, ჰფარავსა და ღია კარიბჭით გამოჰყავს იგი წმინდა არეში. ტაძრის მეოხებით ღმერთი ტაძარში თანაობს. ღვთის ეს თანაობა შინაგანად არეს ვითარცა წმინდა არეს განფენა და განკერძოებაა. მაგრამ ტაძარი და მისი არე განუზღვრელობაში არ ინთქმებიან. ტაძარი ქმნილება ერთსა იმავე დროს ერთიანობად კრავს და თავის გარშემო იკრებს იმ გზებსა და მიმართებებს, რომლებშიც თავის ბედს ეწევიან ადამიანურ არსებათა დაბადება და სიკვდილი, წყევა და ლოცვა, გამარჯვება და შერცხვენა, გაძლება და დაცემა, სახე და სრბოლა. ამ განხმულ მიმართებათა გაბატონებული გასაქანი არის წილხვედრილი ხალხის სამყარო. მისით და მასში ხალხი პირველად მიიქცევა თავისი თავისაკენ, რათა თავისი დანიშნულება აღასრულოს” (47, 40-41).

ამრიგად, თითოეულ ხელოვნების ქმნილებას თავისი განსაკუთრებული სამყარო გააჩნია, რომელშიც იგი ქმედითია და ცოცხალი. უფრო მეტიც, ეს სამყარო სწორედ მისი მეშვეობით იწყებს ვლენას და ხელოვნების ქმნილებაც, მხოლოდ მანამდე რჩება ასეთად, სანამ ამ სამყაროში მყოფობს. როგორც კი ეს

სამყარო ირღვევა, ბუნდოვანი და შინაგანად მიუწვდომელი ხდება ადამიანთათვის, ხელოვნების ქმნილებაც მხოლოდ ყოფილ ქმნილებად იქცევა. ამის შესანიშნავი მაგალითია ძველი ბერძნული კულტურა. მის შესახებ არაერთი გამოკვლევა დაწერილა და კაცობრიობას დღემდე აოცებს იგი, მაგრამ ამ სამყაროს სული მისთვის ამოუცნობი და შინაგანად მიუწვდომელი რჩება, რადგან ჩვენ არ ვართ მისი ნაწილი, ჩვენი შინაგანი გამოცდილება არ ემთხვევა მათ შინაგან გამოცდილებას. ისინი სრულიად სხვა სულიერ დრო-სივრცეში იმყოფებიან. ეს არის სამყარო, სადაც წარმართულ ღვთაებათა უზარმაზარი პანთეონი რეალური მნიშვნელობის მქონეა და ყოველი მათი ქმედება ამ ფაქტთან შესაბამისობაში მოიყვანება. სამყარო, ძველი ბერძენისათვის, ჯერ კიდევ შეუცნობელი და ამდენად, მუდმივი გაკვირვების ობიექტია. ბერძნული კულტურა წინა პლანზე სწორედ სრულყოფილ სხეულებრივ ფორმებს წამოწევს. მისთვის ჯანსაღი სული მხოლოდ ჯანსაღ სხეულშია, ანუ სულიერის, იდეალურის სამკვიდროდ მიწიერი, მატერიალური არსებობა მოიაზრება. იგი მყარი, დაუშლელი და ჰარმონიული სამყაროს ნაწილია, რადგან ჯერ კიდევ ვერ აცნობიერებს ადამიანისა და ცხოვერების შიგნით არსებულ წინააღმდეგობას მატერიალურსა და იდეალურს შორის. მას არც უშნო ფორმებში უმაღლესი მშვენიერების აღმოჩენა შეუძლია, როგორც ამას ქრიტიანობა აკეთებს. იგი სრულიად სხვა სულიერ დრო-სივრცეში იმყოფება და ამ დრო-სივრცის შესაბამის ხელოვნებას ქმნის.

განსხვავებულ სურათთან გვაქვს საქმე, მაგალითად, თანამედროვე ხელოვნებაში. იგი თავბრუდამხვევი ტემპებით მიექანება თავისი საშინელი დასასრულისკენ და ერთი გრძელი აპოკალიფსური ხილვა უფროა ავადმყოფი საუკუნისა, რომელშიც აღარაფერია მარადიული, მყარი, უცვლელი. ათასგვარ “იზმებად” დაშლილ ხელოვნებაში დაშლილი სამყაროს მხოლოდ რომელიღაც ნამსხვრევი კიაფობს. ეს სავსებით გასაგებია იმ საზოგადოებისთვის, რომელმაც ყოველივეს საერთო საფუძველი დაკარგა. თანამედროვე ადამიანს აღარ ძალუძს ძველი ბერძენით გულუბრყვილობის ხარჯზე შეინარჩუნოს ჰარმონიულობის შეგრძნება. ამ მყიფე და მსხვრევად სამყაროში ადამიანს მხოლოდ ძრწოლა იპყრობს. მოდერნისტული, თუ პოსტმოდერნისტული ხელოვნება სწორედ ამ დაშლილი სამყაროს ნაწილია, სადაც სივრცე მთლიანად დანგრეულია, ვინაიდან აღარ არსებობს საკრალური, რომლის საფუძველზეც საგნები შექმნებდნენ სამყაროდ გაერთიანებას. შედეგად კი ჩნდება უსივრცო სამყარო. თავის “სიტყვებსა და საგნებში” ფუკო სწორედ ასეთ უსივრცო სამყაროს აღწერს,

სადაც სრულიად შეუთავსებელი საგნები ერთმანეთის გვერდით აღმოჩნდებიან ენაში, როგორც ერთგვარ “მაგიდაზე”, ანუ როგორც უბრალო ადგილსამყოფელში, სადაც საგნებს აღარ ძალუბთ სამყაროდ გაერთიანება. თუკი ეგზისტენციალიზმში მიტოვებულმა და მიუსაფარმა ადამიანმა საკუთარი თავის შიგნით დაიწყო დანგრეული საკრალური სივრცის ძიება, პოსტმოდერნმა ამგვარი თავშესაფარი ტექსტში მონახა, ტექსტში, რომელიც ავტორისგან დამოუკიდებლად არსებობს.

ამრიგად, სულიერი დრო-სივრცე, მატერიალურის მსგავსად, შესაძლოა რამდენიმე იყოს და ისინი არა მხოლოდ ერთმანეთის შემდგომ, არამედ ერთმანეთის პარალელურადაც არსებობდნენ. სრულიად ბუნებრივია, როდესაც სხვადასხვა სულიერ დრო-სივრცეში მყოფ ადამიანებს ხშირად ერთმანეთისა არ ესმით. თავის მხრივ, ქრისტიანულ ლიტურგიულ ხელოვნებასაც გააჩნია თავისი განსაკუთრებული სამყარო და ის სულიერი დრო-სივრცე, რომლის გათვალისწინების გარეშეც, შეუძლებელია ქრისტიანული ხელოვნების გაგება. კერძოდ, მართლმადიდებლური ტაძარი, გაგებული არა როგორც ძეგლი, არა როგორც წარსულის ნაშთი, სადაც ტურისტები მიჰყავთ დასათვალიერებლად, არამედ როგორც ცოცხალი და ქმედითი სამყარო, სადაც უღრმესი ქრისტიანული საიდუმლოებები აღესრულება, გვევლინება, როგორც მტკიცე და დაურღვეველი სამყოფელი მარადისობისა. ქრისტიანული ხელოვნების არც ერთი ელემენტი არ არსებობს ამ სამყაროსგან მოწყვეტით, დამოუკიდებლად. უფრო უკეთ, ეს ზედროული და ზესივრცული სამყაროა, სადაც მატერიალური მხოლოდ პირობით ნიშან-სიმბოლოდ იქცევა. ამ სამყაროში მუხეუმის ფოლიანტებში მყოფი “ყოფილი ქმნილებანი” ჭეშმარიტ სიცოცხლეს იძენენ, ხოლო “ადამიანური მყოფობის სასიცოცხლო, ეგზისტენციალური დრო, სოტეროლოგიურ “ცხონების დროდ გარდაისახება”.

როგორც ა.ხელინსკი აღნიშნავს, ქრისტიანული ცნობიერება ძველბერძნულ მითოპოეტური ტრადიციის ყოვლისშთანთქმელ ქრონოსს სოტეროლოგიურ დროს “კეროსს” უპირისპირებს, რომელიც “კეთილ დროდ” გადმოიცემა. “კეროსი” არის დრო, რომელსაც წარუვალი სულიერი ფასეულობა აქვს-ეს დროის ახალი თვისებაა, როდესაც ქრისტე თავის მოწაფეებს ეუბნება: “უამი ჩემი ახლოს არს” (მათე 26: 18). ამ სიტყვებში მხოლოდ ჯვარცმის მოახლოება როდი ისმის, არამედ იმ დროში შებიჯების მოახლოებაც, რომელიც ყოველი დროის მომცველი ღმრთაებრივი წერტილის თანაზიარი ხდება-ეს ის

წერტილია, რომელშიც ევქარისტიული მსხვერპლი აღესრულება. ლიტურგიის დრო მორწმუნეთა ცნობიერებას ქრისტეს სიკვდილისა და აღდგომის საიდუმლოსთან აბრუნებს, კვლავ აერთებს ცოდვით დაქუცმაცებული სამყაროს ძველ ნაკუწებს და ამ სამყაროში ახალ, წარუვალ აზრსა და ესქატოლოგიურ პერსპექტივას ავლენს. დროის ძველი აღთქმისეული კონცეფციის ნაცვლად (რომელიც მომავალი მესიის მოლოდინის შეგრძნებიდან მომდინარეობდა), გაჩნდა დროის ახალი აღთქმისეული კონცეფცია—იგი იმის აღქმიდან აღმოცენდა, რომ მესიის, იესო ქრისტეს მოსვლა უკვე რეალურად აღსრულებული ფაქტია. მეორედ მოსვლასა და საშინელ სამსჯავროს მოველით, მაგრამ დროის ცენტრი ამიერიდან უკვე “მოსალოდნელ მომავალში” კი აღარ არის, არამედ აღსრულებულ წარსულში (14, 4–5).

ქრისტიანული ხელოვნების და მთელი ქრისტიანული კულტურის ცენტრალურ იდეას ღმერთის ხორციელ-ქმნა, მისი განკაცება შეადგენს. განკაცებული ღმერთი, უფალი იესო ქრისტეა მთელი მართლმადიდებლური კულტურის საფუძველიცა და საბოლოო მიზანიც. სწორედ ქრისტეს მოსვლით წყდება დროის ყოვლისშთანთქმელი მდინარება და იგი ლიტურგიულ დროში გადადის, ანუ სხვაგვარად, დროის სწორხაზობრივი მდინარება ეკლესიის წიაღში წრებრუნვად იქცევა, სადაც წარსული, აწმყო და მომავალი ერთად იყრის თავს. ამ დროში ქრისტეს ჯვარცმა არა მხოლოდ უკვე აღსრულებული, არამედ მარად განმეორებადი ფაქტია და ამავე დროს, საფუძველი მომავალი სასჯელისა. ღვთისმსახურების მეოხებით პიროვნება თანაზიარი ხდება ლიტურგიული დროისა. როგორც არქიმანდრიტი რაფაელი აღნიშნავს, “ეკლესია და მისი ტაძრული ღვთისმსახურება არის ბიბლია მოქმედებაში, სადაც წმიდა ისტორიაში გადმოცემული მოვლენები, წარსულიცა და მომავალიც, ლიტურგიულ ციკლებში აწმყოდ აღიქმება—ესაა დრო სამყაროს შექმნიდან ვიდრე საშინელ სამსჯავრომდე, რომელიც მართლმადიდებლური ღმერთისმსახურების დღიურ და წლიურ ბრუნვაში უკიდურესად შემჭიდროებულია” (3, 87).

ამიტომაც არის, რომ ტაძრულ დროსა და სივრცეში ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ქმნილება მარადისობიდან იცქირება. ქრისტიანული ხელოვნება ეს არის ზეციური და მიწიერი ეკლესიის მარადიული შეხვედრა ლიტურგიულ დროში, როცა ზეციური მიწიერდება ხატში, საგალობელში, ქვაში, რათა მიწიერი გააზეციუროს. ქრისტიანული ხელოვნების უმაღლესი მიზანი

ადამიანის ღმერთთან მიყვანაა. ამიტომ, ტაძარი გაიაზრება, როგორც უფალთან და მის წმინდანებთან ფარული შეხვედრების ადგილი, სადაც თითოეული ნივთი სწორედ ამ შეხვედრებს ემსახურება. იმისთვის, რომ ქრისტიანული ხელოვნების რომელიმე ნიმუში, დაწვებული თავად ტაძრიდან, ამეტყველდეს, პიროვნებისთვის აუცილებელია, რომ იგი ჩართული იყოს ქრისტიანული ცხოვრების რიტმში. როგორც კი პიროვნება ქრისტეს სხეულის ნაწილი ხდება, იგი მაშინვე გადადის ლიტურგიულ დროში, სადაც ყოველივე წარმავალი მარადიულობის პრიზმაში გარდატყდება, მის შუქზე განიხილება. მხოლოდ ამის შემდეგ ძალუძს პიროვნებას ყოვლისმშთანთქმელი “ქრონოსი” აქციოს სოტეროლოგიურ (ცხოვნების) დროდ. თუკი საერო ხელოვნებისთვის დამახასიათებელია მუდმივი მოთქმა ცხოვრების წარმავლობაზე, თუკი აქ დროის წარმავლობა და შეუქცევადობა ადამიანის დაუძინებელი მტერია, რომელიც განუწყვეტლივ სიკვდილთან გვაახლოებს, ლიტურგიულ რიტმში ჩართული პიროვნებისთვის დრო მხოლოდ მარადისობის იმ ნაწილად იქცევა, რომელიც მას უფალთან შესახვედრად, მოსამზადებლად მიეცა. პიროვნებამ იცის, რომ თუკი იგი ამ დროს დანიშნულებისამებრ არ გამოიყენებს, იგი ვეღარასოდეს შეხვედება უფალს, რომლისკენ სწრაფვაც მან საკუთარი ცხოვრების მიზნად აქცია. ამიტომაც, სიკვდილის ფაქტი ძრწოლას გვრის მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი განკითხვის ჟამთან აახლოებს. მან იცის, რომ სიკვდილი ეს არის ზღვარი, რომლის მიღმაც სინანულს აზრი ეკარგება, ამიტომაც ქრისტიანი გამუდმებით ესწრაფვის სიკვდილის ხსოვნას. სიკვდილის ხსოვნა მისთვის სიფხიზლის ყველაზე ქმედითი სტიმულია უხილავ ძალებთან ბრძოლაში. საერო ცხოვრებაში ადამიანები ხშირად გაურბიან სიკვდილის ხსოვნას. საერო ხელოვნების ნიმუშებიც დროის წარმავლობითაა დადგასმული, იქნება ეს მეფეთა და დედოფალთა დიდებული ცხოვრების აღწერა, თუ უბრალოდ მშვენიერი ქალის გამოსახულება, შემოდგომის ნაღვლიანი პეიზაჟი, თუ ვისიმე სისხლსავსე ცხოვრების გადმოცემა, სიკვდილის უშუალო გამოსახვა, თუ ყველაზე ბედნიერი წამის დაფიქსირება. ყოველივე მხოლოდ დროის შეუბრალებელ წარმავლობაზე მეტყველებს და სოლომონ ბრძენის ბეჭედზე ამოტვიფრული წარწერასავით გვაფრთხილებს “ყველაფერი გაივლის”. მაშინ როდესაც ტაძარი, ხატი, თუ საგალობელი მარადიულ ნათელს ასხივებს. ლიტურგიულ დროში გადასული პიროვნება ცდილობს სწორედ ეს წარუვადი ნათელი შეიკრიბოს, ტაძრებიდან, ხატებიდან თუ საგალობლებიდან რომ იღვრება.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, მართლმადიდებლური ტაძარი არის ის სივრცე, რომელშიც მნიშვნელობს ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ქმნილება. იგი თავად გვევლინება იმ უღრმეს სიმბოლოდ, რომელიც ღვთაებრივ ჭეშმარიტებას გამოხატავს. კერძოდ, ტაძარი, ქრისტიანული ხელოვნების სხვა ქმნილებებთან მთლიანობაში ქმნის მიმიტიურ სიმბოლოს ზეცისას და არა მხოლოდ ზეცისას.

ამრიგად, ტაძარი, როგორც ხუროთმოძღვრების ნიმუში იქცევა უარსებითეს სიმბოლოდ ჭეშმარიტებისა. თვით ფორმა ტაძრისა უკვე უღრმესი ინფორმაციის დამტკეია, როგორც ვიცით, მართლმადიდებლური ტაძარი სამგვარი ფორმის გეხვდება: მრგვალი, ჯვარედინი, ან მოგრძო-ნავისებური. თითოეულ ამ ფორმას თავისი შინაარსი შეესაბამება. კერძოდ, მრგვალი, რომელსაც დასასრული არ უჩანს, მარადიულობის სიმბოლოა, ჯვარედინი ქრისტეს ჯვარს მოგვაგონებს, ხოლო ნავისებური კი გვახსენებს, რომ ტაძარი არის გადამრჩენი ნავი ცხოვრების ზღვაში. ამრიგად, ტაძარი მასში არსებული საღვთისმსახურო ნივთებითურთ ეკლესიის ენის ნაწილს წარმოადგენს და, ამავე დროს, თავად იქცევა სამყაროდ ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ნიმუშისათვის.

არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), საუბრობს რა მართლმადიდებლური ტაძრის არქიტექტურაზე, შენიშნავს: “მართლმადიდებლური ტაძარი სიმბოლური და აზრობრივი შინაარსის მატარებელია, იგი კოსმოსისა და სულიერი სამყაროს ხატია, სოფლის ფერიცვალების დინამიური სიმბოლო, ფიზიკური სივრცე, სადაც სულიერი სამყარო მეფობს და რაგინდ შთამბეჭდავიც არ უნდა იყოს ტაძრის ფორმა, მისი მოწყვეტა შინაარსისაგან არის თვით ფორმის დესტრუქცია, საერთო დეგრადაციისა და რღვევის პროცესის მაუწყებელი. მართლმადიდებლური ტაძარი ღმერთის მიმართ აღვლენილი ქვაში ჩამოსხმული ჰიმნია” (3, 41).

არქიმანდრიტი რაფაელი აქვე აღნიშნავს, რომ მართლმადიდებლური ტაძრისთვის დამახასიათებელია მემკვიდრეობითობა ძველი აღთქმის ტაძართან, რაც საერთო ფორმების შენარჩუნებაში გამოიხატება. ითვლება, რომ ამ ტაძრის მოდელი და ფორმები თვით უფალმა გამოუცხადა მოსეს. ამრიგად, ტაძრის აგებისას გამორიცხულია თვითნებობა, ხოლო ხუროთმოძღვრის ინდივიდუალობა მეორე პლანზე გადადის. “ესაა ერთიანობა არა მხოლოდ დოგმატიკისა-ეკლესიის გონებისა, არა მხოლოდ მისტიკისა, ეკლესიის გულისა,

არამედ აგრეთვე სიმბოლიკის ერთიანობა, რომელიც ეკლესიის ენას წარმოადგენს. სიმბოლოებს არ თხზავენ, მათ შესახებ არ თანხმდებიან, ისინი გამოცხადებებში ან მისტიურ ხილვებშია მოცემული” (იქვე, 42).

ამრიგად ტაძარი, როგორც სულიერი სამყაროს ფიზიკური სივრცე, ღვთის მიერ გაცხადებულ ფორმებში გვევლინება: ითვლება, რომ ხშირ შემთხვევაში ღვთის მიერაა გაცხადებული არა მხოლოდ ფორმები ტაძრისა, არამედ ის ადგილიც კი სადაც იგი აიგება. ჩვენი წინაპრები, ტაძრებს, როგორც წესი, კლდეებზე, მთებზე ან მიუვალ ხეობებში აშენებდნენ. აქ ტაძარი ორგანულად ერწყმის მკაცრ გარემოს და თვით ეს გარემო იქცევა ტაძრის გამონაშუქად.

აქ ყველაფერს ღვთის დიდებულების ათინათი დასთამაშებს, რომელიც ტაძრიდან განიბნევა და ამავე დროს მასშივე იკრიბება. ურყევი, მტკიცე, გარემოს აღუშფოთველ სიმშვიდეში ჩანთქმული კლდე, რომელზეც ტაძარი დავანებულია, მარადისობის სიმბოლოდ ქცეულა და ამო ცხოვრებაზე ამადლებული, კვლავ ძველებურად გადმოჰყურებს მისკენ ძნელადსავალ ბილიკებზე მომავალ მორწმუნებს. აქ ყველაფერში უფლის სუფევა იგრძნობა და თითოეული ხე, ფოთოლი, თუ ბალახი მას ადიდება. სწორედ ყოველივე ეს ქმნის ერთიანობაში ქრისტიანული ხელოვნების სამყაროს.

ქრისტიანული ხელოვნების სამყაროს ქმნის არა მხოლოდ ტაძარი, როგორც ხუროთმოძღვრული ქმნილება, არამედ ყველა ის ნივთიც, რომელიც მასში იმყოფება ევქარისტიული საიდუმლოების აღსასრულებლად თუ ლოცვისათვის. ამრიგად, ლიტურგია არის ის, რაც აცოცხლებს ამ ფიზიკურ სივრცეს და სამყაროდ აქცევს მას. უფრო გასაგები რომ გახდეს კვლავ ჰაიდეგერის სიტყვებს მოვიშველიებთ, რომელიც თავის ნაწარმოებში “დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა”, ასე განმარტავს სამყაროს ცნებას: “სამყარო არ არის არსებულ გამოთვლად და გამოუთვლად, ცნობილ და უცნობ ნივთთა შესაძლო გროვა, მაგრამ ასევე არ არის იგი არსებულთა ერთობლიობისათვის გარსშემოვლებული წარმოსახვითი ჩარჩო. სამყარო სამყარობს და იგი უფრო მყოფია, ვიდრე ის ხელშესახები და გაგონებადი, რომელთა შორისაც გაშინაურებულნი ვართ. სამყარო არ არის საგანი ჩვენ წინ რომ დგას და რომლის ჩვენგნით განჭვრეტა შეიძლება. სამყარო არის ის, რისი გასაგნობრიობაც არასდროს ხდება. რასაც მანამ ვმორჩილებთ, სანამ დაბადებისა და სიკვდილის, ლოცვისა და წყევის გზებს ყოფიერებაში ვყევართ განტევებულნი” (47, 42–43).

ამრიგად, ღმრთისმსახურება არის ის, რისი მეოხებითაც ხდება დროის განწმენდა, მისი მარადისობად ქცევა, ხოლო ტაძრის ფიზიკური სივრცე სამყაროდ იქცევა, სადაც ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ნიმუში წარუვალი ნათელის გამოშუქებას იწყებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქრისტიანული ხელოვნების სივრცე, ეს არის ტაძარი, გაგებული როგორც მისტიური სხეული ქრისტესი, რომელშიც უღრმესი ქრისტიანული საიდუმლოებანი აღესრულება.

რაც შეეხება ლიტურგიულ დროს, ლიტურგიული დრო ეს არის დრო, რომელიც ღვთისმსახურებაში გადის. იგი თავის ფიზიკურ გამოხატულებას საეკლესიო კალენდარში ჰპოვებს. მას თავის მხრივ მკაცრად განსაზღვრული რიტმები და პერიოდები აქვს და ციკლურ ხასიათს ატარებს. ეს რიტმები გამოხატავენ ღვთისმსახურებათა მონაცვლეობას, რომელიც გარკვეული კანონზომიერებით ხდება.

როგორც ნეტარი ავგუსტინე ამტკიცებს თავის “აღსარებაში”, დროის ერთადერთი საზომი თვით ადამიანის სულია, დრო სულში და მხოლოდ სულში იზომება: “შენში ვზომავ მე დროს, სულს ჩემო; გვერდით ჩავლილისაგან შთაბეჭდილება რჩება შენში, რომელსაც, – აი ეხლა არსებულს, – გავზომავ კიდევ მე, მას ვზომავ და არა იმას, რამაც ჩამიარა და დატოვა ეს შთაბეჭდილება” (26, 70).

დრო, როგორც ბიბლიიდანაა ცნობილი, ცოდვით დაცემულ ადამიანს მიეცა, როგორც სასჯელი, როგორც სინანულისა და განწმენდის საშუალება მარადიულობაში დასაბრუნებლად, მაგრამ ამგვარ ფუნქციას ქრისტიანობაში დრო უკვე განკაცებული და ჯვარცმული მაცხოვრის მეშვეობით იძენს, ვინაიდან ამის გარეშე ადამიანს სრულიად სხვაგვარი მარადიული მომავალი ელოდება ჯოჯოხეთში წამების სახით.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, ქრისტეს აღდგომით მარცხდება დრო და სიკვდილი, ამიერიდან იგი მხოლოდ სიკვდილის აჩრდილად იქცევა და აღარ ძალუძს სულის გამყინავი ძრწოლის მოგვრა, ვინაიდან ადამიანს დავით მეფსალმუნესთან ერთად შეუძლია განაცხადოს: “ვიდოდილა თუ შორის აჩრდილთა სიკვდილისაითა, არა შემეშინოს მე ბოროტისაგან, რამეთუ შენ ჩემთანა ხარ” (ფსალმ. 22, 5).

ამიერიდან, სწორად გამოყენებული დრო ხრწნადობასა და სიკვდილს კი არა, მარადიულ ნეტარებას ამკვიდრებს. სწორედ მაცხოვრის ჯვარცმითა და

აღდგომით ხდება დროის განწმენდა, რომელიც ღვთისმსახურებაში იკრიბება სამყაროს შექმნიდან მოყოლებული, და თუ დრო მართლაც ადამიანის სულში იზომება, მაშინ არც ის არის გაუგებარი, როგორ ხდება ადამიანი ლიტურგიის დროს მთელი წმინდა ისტორიის უშუალო თანამონაწილე. სწორედ ამიტომ უკავია მართლმადიდებლურ საეკლესიო კალენდარში აღდგომას ცენტრალური ადგილი. ამ დღესასწაულის გარშემო მოძრაობს ყველა სხვა დღესასწაული. “მსგავსად ამისა, ღვთისმსახურების შესრულების დროის დინებაც იციკლება სულიერი თვალსაზრისით ამ მისტიური ცენტრის გარშემო. რადგან, როგორც უკვე ითქვა, ხდება განსაზღვრულ მოვლენათა სულიერი განმეორება და განახლება. აქ დროს დაკარგული აქვს თავისი მთავარი თვისება – შეუქცევადობა და ეს იმიტომ, რომ იესო ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომით მოსპობილია ამ შეუქცევადობის მიზეზი: სიკვდილისა და ჯოჯოხეთის მეუფება! ქრისტიანს უკვე ძალუძს იმოქმედოს წარსულზე: ამისთვის მას “მხოლოდ” გულწრფელი სინანული და აღსარების საიდუმლოებაში მონაწილეობის მიღება სჭირდება” (12, 77–78).

აი სწორედ ამ ლიტურგიულ დროში მყოფობს მართლმადიდებლური ხელოვნების თითოეული ქმნილება, რომლის ასახვასაც საეკლესიო კალენდარი წარმოადგენს. ღოცვისა და ღვთისმსახურების ძალით ეს ქმნილებანი თავის ჭეშმარიტ ფუნქციას იძენენ. დროის ამ რიტმის შენარჩუნებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება რელიგიური და კულტურული ტრადიციის შენარჩუნებასა და გაგრძელებაში.

თუ გადავხედავთ კალენდართა შექმნის ისტორიას, ისინი ძალზე ხშირად სწორედ გარკვეულ რელიგიურ კულტებსა და კულტურულ ტრადიციას უკავშირდებიან. მაგალითად: ძველ საბერძნეთსა და ეგვიპტეში ისინი მზისა და მთვარის კულტებს დაუკავშირდნენ. თავისი რიტუალური კალენდარი აქვს ზოროასტრიზმს. თავისი კალენდარი გააჩნია იუდაიზმსაც, რომელიც მომავალი მსხნელის მოლოდინზეა ორიენტირებული. განსხვავებით ქრისტიანობისაგან, რომელიც მსხნელის მოსვლას უკვე აღსრულებულ ფაქტად მიიჩნევს. თავისი ეზოთერული კალენდარი გააჩნდათ ნაცისტებსაც. მაჰმადიანური კალენდარი, მაგალითად, მთვარეზეა ორიენტირებული. ინდიელი ტომების კულტურამ კი მაიას კალენდარი შექმნა. როგორც ვხედავთ, სხვადასხვა კულტურისა და რელიგიური ორიენტაციის მქონე ადამიანები სხვადასხვა კალენდარს ქმნიან.

თავის მხრივ, ქრისტიანული ლიტურგიული წელიწადი მჭიდროდ დაუკავშირდა იულიუსის კალენდარს, რომელიც საუკუნეების მანძილზე აყალიბებდა მორწმუნეთა ცნობიერებას. როგორც ა. ზელინსკი აღნიშნავს: “ამ კალენდრის საფუძველია ლიტურგიული წელიწადი. იგი შეიცავს დღესასწაულებს, მარხებს, წმინდანთა მოხსენიების დღეებს და პასქალიას, როგორც მთელი ქრისტიანული ღმრთისმსახურების შინაგან ღერძს. სამნაწილიანი ლიტურგიული რიტმი (დღედამური, შვიდეულის და წლიური) მისი კულმინაციით – აღდგომის საპასეჟო დღესასწაულით – გარდაქმნის პიროვნებასა და სამყაროს მთელ წყობას, არ აძლევს რა მას დაიშალოს დროის ერთმანეთისგან მოწყვეტილ, უაზრო ნაფლეთებად. ვინაიდან კულტურის თვითორგანიზაცია ლიტურგიული კალენდრის შექმნასთან ერთად მიმდინარეობს, ამიტომ კალენდარში შეტანილი ცვლილებები ტრადიციული კულტურის დაცემასა და მის ნანგრევებზე ახალი კულტურული ტრადიციის ჩამოყალიბებას მოასწავებს. ეგვიპტელი ფარაონები ტახტზე ასვლისას ფიცს დებდნენ, რომ არ შეცვლიდნენ “რელიგიურ” კალენდარს – ამ ფიცს მხოლოდ სიმბოლური კი არა, სავსებით რეალური კულტურულ-ისტორიული და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა” (14, 5–6). ამიტომაც იყო, რომ ამა თუ იმ კალენდარული რეფორმის გატარებას ხშირად თან სდევდა აჯანყება და ამ გზით, ძველი ტრადიციული კალენდრის აღდგენა.

კალენდრის ნებისმიერი ცვლილება მიუღებელია აღმოსავლური ეკლესიისთვის. უფრო მეტიც, როგორც იოსებ გუბელაძე ფიქრობს: “თავად კოსმოსი მისდევს და “ითვალისწინებს” საეკლესიო კალენდარს და არა პირიქით – ისევე, როგორც უფლის ჯვარცმა იყო მიზეზი ციურ მნათობთა სასწაულებრივი მოძრაობისა, ისევე როგორც ისუ ნავეს ლოცვა იყო მიზეზი გაბაონის კედლის თავზე მზის შეჩერებისა 24 საათით, ისევე როგორც იესო ქრისტეს ხორციელი შობა იყო მიზეზი მანამდე არნახული ვარსკვლავის გამოჩენისა ცის კამარაზე, რამაც შორეული ქვეყნებიდან ბეთლემს ჩამოიყვანა ვარსკვლავთმრიცხველები თავად, კალენდრის მხრიდან კი კოსმოსისადმი მის მიმართებაში უნდა ჩანდეს მისი მთლიანი ჩართვა ლიტურგიული ცხოვრების მისტიკურ ციკლებში, როგორც ქრისტესმიერი სიყვარული ცდილობს დაიტოს მთელი სამყარო” (3, 86–87).

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ როგორც არ შეიძლება ლიტურგიული კალენდრის შეცვლა, ასევე დაუშვებელია ქრისტიანული ხელოვნების

ქმნილებათა ლიტურგიული სივრცე-დროისგან მოწყვეტა, ქრისტიანული ხელოვნების თითოეული ქმნილება დაწყებული სამღვდელო შესამოსელითა თუ საეკლესიო ჭურჭლით, ხატებით, საგალობლებითა და ტაძრებით დამთავრებული ღვთისმსახურებისათვის არის შექმნილი. ამიტომ არის, რომ მათი ფუნქცია არ არის და არც შეიძლება იყოს ვინმესთვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭება. თუ ყოველივე ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, მაშინ სრულიად გაუგებარი ხდება, ვისთვის ან რისთვის დევს ხატები, ან სხვა საღვთისმსახურო ნივთები მუზეუმში, თუ კი ისინი თავის ჭეშმარიტ ფუნქციას მხოლოდ ტაძრულ სივრცესა და ლიტურგიულ დროში ჩართვით იძენენ. ეს სამყაროდაკარგული ქმნილებანი არა მხოლოდ ყოფილ ქმნილებებად იქცევიან, არამედ თავის ჭეშმარიტ აღმქმელსაც კარგავენ. როგორც აღვნიშნეთ, პიროვნებას, რომელიც არ არის ჩართული ლიტურგიული ცხოვრების რიტმში არ შეუძლია ამ ქმნილებათა ჭეშმარიტი არსის წვდომა და მათი სრულფასოვანი აღქმა.

ამრიგად, ქრისტიანული ხელოვნება ეკლესიის წიაღში, მის მისტიურ ფოლიანტებში ცოცხლდება და ხდება ქმედითი. როგორც უსპენსკი აღნიშნავს, საეკლესიო ხელოვნების არც გაგება და არც ახსნა ეკლესიისა და მისი ცხოვრების მიღმა არ შეიძლება (68, 8). ლიტურგიული დრო-სივრცე ეს არის განწმენდილი და, ამრიგად, სრულიად ახალი თვისებების მატარებელი დრო-სივრცე. კერძოდ ეს არის დრო, რომლის ნაკადიც მარადისობას ერთვის, დრო, რომელიც ადამიანთა სულებში სოტეროლოგიურ დროდ გარდაისახება და ცვლის რა წარსულს, შექცევადი ხდება. ამრიგად, დრო კარგავს თავის უმთავრეს ფუნქციას და მარცხდება მარადისობის წინაშე სიკვდილთან ერთად. ზოგჯერ თუ კიდევ შემოდის რეალური დრო-სივრცე, როგორც დრო, რომელშიც ესა თუ ის წმინდანი ცხოვრობს, აქაც “წუთიერი, სოფლიური, მარადიული, ზესთასოფლიურის წინაშე გაიაზრება და ერთი მიზნისაკენ ისწრაფვის. აგიოგრაფიული გმირებიც, თითქმის უწონოდ, უსივრცოდ და უდროოდ გარემოში არიან წარმოდგენილნი. მათი შინაარსი მიღმურია, ტრანსცენდენტური, ყოველი მათი სახე გარკვეულად ქრისტეს ცხოვრებას იმეორებს, ამდენად მაცხოვარი და მისი ცხოვრება აგიოგრაფიული ნაწარმოებებისა და მისი გმირის პირველსახეა”(40, 33).

ქრისტიანული ხელოვნების სივრცე ეს ღვთის სახლია – ლოცვის, მარტოობის და მღუმარების ადგილი. ეს არის ადგილი, სადაც უფალი მთელი თავისი დიდებულებით სუფევს. ამიტომაც არის, რომ ქრისტიანული ხელოვნების

თითოეული ნიმუში, მხოლოდ აქ იწვებს თავის ჭეშმარიტ სიცოცხლეს. ამ დრო-სივრცეში ისინი გამაშუალებელ რგოლად იქცევიან ზეცასა და მიწას შორის და ყოფითობაზე მშვენიერი მწვერვალებით ამაღლებულნი, წარუვალი ნათელის გამოშუქებას იწვებენ. უფრო მეტიც, ეს ნათელი, მათი მეშვეობით აღწევს ჩვენამდე. აქ ხატი მარადისობიდან იცქირება, საგალობელი კეთილსურნელებად ადის ღვთის წინაშე, ხოლო ტაძრის ჩუქურთმებში საუკუნეთა მდინარება შეჩერებულა. მუზეუმების ბინადარი ყოფილი ქმნილებებიდან, უეცრად ცოცხალი და ქმედითი სამყაროს ნაწილად იქცევიან და ადამიანთან ერთად იწვებენ თანაცხოვრებას. ისინი ეწევიან მორწმუნეებს განსაცდელში, თანაუგრძობენ, ზოგჯერ კურნავენ კიდევ და მათი ვედრება უფალთან მიაქვთ. ეს კი გაცილებით უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ესთეტიკური ტკობა, რადგან ისინი იმ საკრალიზებული სივრცის ნაწილნი არიან, რომელიც მოიცავს ადამიანის დაბადებასა და სიკვდილს, სიხარულსა და ტკივილს, ნათლობასა და ჯვრისწერას, სინანულსა და აღსარებას, საეკლესიო საიდუმლოებებსა და ბრწყინვალე მისტერიებს.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებს, ისევე როგორც სხვა ქმნილებებს ჭეშმარიტი არსებობა მხოლოდ საკუთარ სამყაროში და დრო-სივრცეში შეუძლიათ, რათა სამყაროდაკარგულ ქმნილებებად არ იქცნენ და ჩვენში და ჩვენთან ერთად განაგრძონ სიცოცხლე. ჰიმნოგრაფიის კვლევაც მხოლოდ ამ დრო-სივრცეში შეიძლება. თუმცა არ უნდა დაგვაგიწყდეს ისიც, რომ ისინი უბრალოდ ტექსტები კი არა, გალობისათვის შექმნილი ტექსტებია, რაც გავლენას ახდენს მათ ამა თუ იმ რიტმულ ორგანიზაციაზე, იმ საზომებზე, რომლითაც ისინი იწერებიან და ბოლოს მათ ესთეტიკურ ბუნებაზეც. ლ. გრიგალაშვილი თავის წერილში აღნიშნავს: “სასულიერო პოეზიის ანალიზისას მედიევსტი ორგზის ავიწროვებს მკითხველზე მისი ესთეტიკური ზემოქმედების არეს. ჯერ ერთი ჰიმნს გამოაცალკეებს რელიგიური ატმოსფეროდან, მეორე მხრივ, ტექსტს ხშირად დღეს მუსიკალური ხმოვანების გარეშე განიხილავს. ჰიმნის ფუნქცია კი სრულად მხოლოდ გალობით გახმიანებისას ვლინდება, მაშასადამე საგალობლის ესთეტიკური ბუნების შესამეცნებლად ჩვენ ხელთ მისი მხოლოდ ერთი შრე გვაქვს. ეს არის საგალობლის სიტყვიერი ფაქტურა”(11, 103). მაგრამ თავად ეს სიტყვიერი ფაქტურაც კი არ არის მარტივი საკვლევი და იმისათვის, რომ ის ვიკვლიოთ აუცილებელია ვიცოდეთ, თუ როგორ გაიაზრება ის ქრისტიანობაში და ზოგადად ბიბლიაში, რა მიმართება აქვს მას საგნებთან

და რა უდევს საფუძვლად იმ ენას, რომელზეც ჰიმნოგრაფია მეტყველებს, რა სულიერი შინაარსისა და ეზოთერული ენერჯის მატარებელია იგი. კარგად უნდა გაგიაზროთ თუ როგორ უდგება ბიბლია თავად სახელდების ფაქტს და რა მნიშვნელობა აქვს ამას ჰიმნოგრაფიისთვის, როგორც ლოცვითი ფუნქციის მატარებელი ტექსტისთვის. როგორც ცნობილია, ჰიმნოგრაფია უგულუბელყოფს მატერიალურ საწყისს და ტრანსცენდენტურ სამყაროს წარმოაჩენს, როგორც მშვენიერებას ჭეშმარიტებისა, სადაც სიტყვა მის არსთან განუყოფლად აღიქმება და ერთგვარი შემეცნებითი ფუნქციის მქონეა. სწორედ ამიტომ წარმოგვიდგება იგი, როგორც პოეტურ ფორმაში გაცხადებული ღვთისმეტყველება, როგორც მეტყველება ღვთაებრივი სულისა, რომელიც თავს ქრისტიანულ სიმბოლოებში აცხადებს. მაგრამ როგორ არის შესაძლებელი თავად ეს გაცხადება, გაგიგებთ მხოლოდ მაშინ, თუკი გვეცოდინება, როგორ მოიაზრებს ბიბლია სიტყვასა და სახელს, როგორია ენის ქრისტიანული თეორია. გაგიგებთ იმასაც, თუ რატომ ენიჭება ლოცვას ასეთი დიდი მნიშვნელობა ქრისტიანულ მსოფლადქმაში და რა ქმნის ქრისტიანული ხელოვნების სპეციფიკას.

§5. სიტყვისა და სახელის თეორია ბიბლიაში

წინა თავში ჩვენ მიმოვიხილეთ ჰიმნოგრაფიის წარმოშობის ისტორია, მისი კვლევის ტრადიციები საქართველოში. ასევე განვიხილეთ მისი სახეები და ის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელსაც იგი ეყრდნობა, სამყარო, რომელშიც ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილება ცოცხალი და ქმედითია, მაგრამ ჰიმნოგრაფიული ქმნილებანი, უპირველეს ყოვლისა, პოეტური ტექსტებია, რომლებიც სიტყვიერი მასალისგან შენდება. იმისთვის, რომ გავარკვიოთ, თუ რა მიმართებაა მხატვრულსა და რელიგიურს შორის ჰიმნოგრაფიაში, აუცილებელია ვიცოდეთ, თუ რა მიმართება აქვს მას ზოგადად სიტყვასა და სახელთან. სხვაგვარად მისი არსი ჩვენთვის მიუწვდომელი და ამოუცნობი დარჩება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის ამოსავალი წყარო ბიბლიაა. ამიტომ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავარკვიოთ, თუ რა მიმართება აქვს სიტყვასა და სახელთან ამ უკანასკნელს.

დიმიტრი ლესკინი თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში "სიტყვისა და სახელის მეტაფიზიკა" აღნიშნავს, რომ ბიბლია შეიცავს გამოკვეთილ სწავლებას ღვთაებრივ სახელებზე და სახელი უდიდესი მოწიწებით არის მასში გარემოცული. ამასთან თითქმის 1500 წლის მანძილზე დაწერილი ტექსტები წარმოდგენათა გასაოცარი ერთობის დემონსტრირებას ახდენენ. "ახალი აღთქმა" ამ აზრით გამოდის, როგორც პირდაპირი მემკვიდრე "ძველისა". ძველ აღთქმისეულ ტრადიციაში, სხვა ძველადმოსაველურ კულტურათა მსგავსად, ადამიანის სახელი საიდუმლოდ არის დაკავშირებული მის სულთან. სახელი ასახავს ადამიანის პიროვნებას მთელი თავისი სიმდიდრით. ფლობდე სახელს–ნიშნავს შეიცნო ადამიანის შინაგანი არსი, იყო მასთან უშუალო კავშირში და გარკვეული ძალაუფლებაც კი მოიპოვო მასზე. "დაბადების" წიგნში, ღვთის მიერ გამოგზავნილი ანგელოზი, რომელიც იაკობს ებრძვის, მალავს მისგან თავის სახელს (დაბ.32, 2). პასუხობს რა მანოახს სახელის შესახებ კითხვაზე ანგელოზი ამბობს: "რისთვის მეკითხები სახელს? საიდუმლოა იგი" (მსაჯ.13, 18). ბიბლიაში სახელის შეცვლას უდიდესი სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია, ვინაიდან ახალი სახელი აქ ახალი ცხოვრების დაწყებას, ახალი ადამიანის დაბადებას ნიშნავს. აღთქმის მიღების შემდეგ აბრაამი ხდება აბრაამი, იაკობი–ისრაელი, ხოლო ღვთისმბრძოლი სავლე–პავლე. ძველ აღთქმისეულ ტრადიციაში ადამიანის სახელის წარმოთქმა მასთან უშუალო კავშირში შესვლას ნიშნავდა. ამიტომ სხვისი სახელით მოქმედებას უაღრესად ფრთხილად ეკიდებოდნენ.

სახელი ბიბლიის მიერ აღიქმება, როგორც სრული და ნამდვილი გამოხატვა დასახელებული საგნის ანდა პიროვნების. სახელის მნიშვნელობა აქ არის არა ვერბალური ანდა პირობითი დასახელება საგნისა, არამედ რეალური შესვლა მასთან კონტაქტში. სახელი ასახავს თავისი მატარებლის ძირითად მახასიათებლებს, ავლენს მის შინაგან არსს. ძველ აღთქმაში სახელის ძირითადი მნიშვნელობა უმეტესად მიუთითებს არა ასოთა ერთობაზე ერთი ადამიანის მეორისაგან განსასხვავებლად, რამდენადაც თავად ადამიანთან კავშირზე, ისევე როგორც ძველევგეპტურ მსოფლალქმაში ვინმეს სახელის გაგება ნიშნავს მის მატარებელთან კონტაქტში შესვლას, მისი შინაგანი არსის შემეცნებას. ძველ აღთქმაში ადამიანი აღიქმება პრინციპით: როგორცაა ადამიანის სახელი, ისეთია ისიც. სახელი აქ ეკუთვნის არა იმდენად ცნობიერების სფეროს, რამდენადაც ყოფიერებისას.

დიმიტრი ლესკინი აღნიშნავს, რომ სიტყვის შემოქმედებითი ბუნება უკვე დაბადების პირველივე თავებში იხსნება. თავად შექმნის პროცესი მოიცავს ორ ეტაპს: საკუთრივ ქმნასა და სახელდებას. სახელდება ნიშნავს ამ კონტექსტში-განსაზღვრო ადგილი შექმნილი არსისა არარაღან შექმნილი ყოფიერების იერარქიაში, განსაზღვრო მისი მიმართება სხვა ქმნილებებთან. სახელის დარქმევა მიუთითებს აგრეთვე კუთვნილებაზე, ქმნილების დაქვემდებარებაზე სახელმდებლისადმი, ამ შემთხვევაში კი-ღმერთისადმი.

ძველი აღთქმის ყველა წიგნი მიუთითებს სახელისა და სახელდებულის ღრმა ურთიერთკუთვნილებაზე. სახელის დიდება ნიშნავს დიდებას მისი მფლობელისა, სახელის უპატიობა მოწმობს მისი პატრონის მიერ ღირსების დაკარგვაზე, სახელის სიკვდილი კი მისი მატარებლის სიკვდილზე. ამ წარმოდგენის შესაბამისად, ადამიანის სახელზე ზემოქმედება ნიშნავს თავად ადამიანზე ზემოქმედებას. ეს შეხედულება ძალზედ მოგვაგონებს ძველ აღმოსავლურ, ეგვიპტურ-ბაბილონური მითოლოგიის შეხედულებას. მაგიურად მოაზროვნე ადამიანისთვის სახელი პიროვნების არსია, ამოღებული მისი რეალობიდან ისე, რომ პიროვნება ერთდროულად იმყოფება რეალობაშიც და სახელ-არსშიც. მასში პიროვნება იმყოფება იმგვარად, რომ თითოეული მისი ჭეშმარიტი სახელის მცოდნე და საჭირო სახით წარმოთქმის უნარის მქონე, უნდა ფლობდეს პიროვნებას, სძლეოდეს მას. თავად პიროვნება მიუდგომელია, მაგრამ სახელში ის მისაწვდომი ხდება. აქედან გამომდინარე, გასაგებია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ეძლევა ძველ აღთქმაში ჭეშმარიტი სახელის ცოდნას, ასევე სახელების შეცვლის ტრადიცია. სახელის გადარქმევა ნიშნავს დამოუკიდებლობის დაკარგვას, მისდამი დაქვემდებარებას, ვინც სახელს უცვლის.

სახელის შესახებ ასეთი შეხედულება გასაგებს ხდის წმიდა წერილის ტექსტში დიდი ოდენობით საგვარეულო სიების არსებობას, ტრადიციას მისულს თვით სახარებათა დრომდე. მაგალითად "რიცხვთა წიგნი," თორის მეოთხე წიგნი, მნიშვნელოვანწილად უბრალოდ სახელების სიებისაგან შედგება. სახელთა ეს ჯაჭვი აბრაამთან, ხოლო მისი გავლით ადამთან მიდიოდა და მასში ჩართვით ადამიანი ხდებოდა სრულყოფილი წევრი ღვთის რჩეული ხალხისა და, მაშასადამე, საიდუმლო სახით იმყოფებოდა უფლის ხსოვნაში.

შახელის ცენტრალურ თემას ძველ აღთქმაში, უფლის სახელის თემა წარმოადგენს. ადამიანი აქ ქმნილებებთან ერთად სახელს არქმევს ღმერთსაც. ბიბლიაში გვხვდება ღმერთის არანაკლებ ასამდე სახელისა (ელოჰიმ-ღმერთი";

ადონაი—"უფალი ჩემი"; შადდაი—"უზენაესი, ის ვინც მთაზეა"; საბაოთ—"უფალი მხედრობათა" და ა. შ.). ამავე დროს ბიბლიაში გატარებულია აზრი, რომ ღმერთის სახელდება შეუძლებელია, რომ მისი სახელი ადამიანისთვის მიუწვდომელია. მართალია, იაკობისა და ღმერთის ბრძოლისას ღმერთი არ უმხელს მას თავის სახელს, მაგრამ მთელი ურთიერთობა ღმერთთან ებრაელთა ხალხის მამისა სახელების სფეროში ხდება: ღმერთი აკურთხებს იაკობს, აძლევს რა მას ახალ სახელს ისრაელისა, იაკობი აღიღებს ღმერთს, აძლევს რა ადგილს სახელს, რომელზეც უფალმა თავი გამოუცხადა, კერძოდ კი –ფენუელს (დაბ. 32, 30). მაგრამ მთავარ ბიბლიურ მოწმობად ღვთის სახელის შეუცნობლობისა ძველ აღთქმაში უნდა ჩავთვალოთ გამოსვლათა წიგნში მოთხრობილი ამბავი (გამ. 3, 4-15), რომელშიც თავად უფალი განეცხადება კაცობრიობას, უმხელს რა მოსეს სახელს – იაჰვე, ხორების მთაზე, შეუწველი მაყვლის სახით. ეს ტექსტი უაღრესად მნიშვნელოვანია იმ მნიშვნელობის გასაგებად, რომელსაც დებენ სახელში მოსეცა და იაჰვეც, ვინაიდან სახელი და მისი მატარებელი სიღრმისეულად უკავშირდებიან ერთმანეთს ძველი აღთქმისეული ადამიანის ცნობიერებაში. მოსეს სურვილი, გაიგოს ღმერთის სახელი, ნიშნავს იმას, რომ მას სურს კავშირში შევიდეს ღმერთთან, შეიცნოს ის, ვინც მას უხმობს.

ეგვიპტელებისგან განსხვავებით, ებრაელებმა არ იციან თავიანთი ღმერთის სახელი. ისინი იცნობენ მას, როგორც თავიანთი მამების ღმერთს, მაგრამ არა მისი ჭეშმარიტი სახელით. მაშ როგორღა შეუძლიათ მიიღონ ის თავის განკარგულებაში, როგორღა შეუძლიათ აიძულონ, მის სახელს ემსახუროს ებრაელებს? ლესკინი აღნიშნავს, რომ ამ კითხვაში დაფარულია სიღრმისეული დრამატულობა: წამოვა თუ არა ღმერთი მოსეს სურვილის შემხვედრი მიმართულებით, გამოუცხადებს კი თავის სახელს, ენდობა მას? პასუხად ღმერთი საკუთარ თავს უწოდებს "იაჰვე", ანუ " მე ვარ, რომელიც ვარ". აქ სახელი აღარ გაიგება ისე, როგორც ეს მაგიაშია გაგებული. თავისი პასუხით ღმერთი სცილდება წარმართული ლოგიკის ფარგლებს ღმერთთან ურთიერთობისა. ამ პასუხში ჩანს მითითება მოსაუბრის მიერ სურვილის არ ქონისა პირდაპირ უპასუხოს კითხვას. "იაჰვე" ღმერთის მიერ საკუთარი სახელის გამოცხადება კი არ არის, არამედ მითითება იმაზე, რომ ადამიანურ ენაზე არ არის სიტყვა, რომელიც ღვთის სახელი იქნებოდა ებრაული გაგებით, ანუ ერთგვარი ყოვლისმომცველი სიმბოლო, რომელიც მთლიანად ახასიათებს მის მატარებელს. თუმცა ეს არ უნდა მივიღოთ, როგორც ღმერთის უარი დაასახელოს საკუთარი

სახელი. მასში ღმერთი აბრაამისა, ისაკისა და იაკობისა აცხადებს თავს, როგორც პიროვნული ღმერთი და არაპიროვნულ ურთიერთობებში ღმერთთან საუბარი არ შეიძლება. ღმერთზე არ შეიძლება დისკუსია, როგორც ნებისმიერ საგანზე ამ სამყაროსი. იგი არ შეიძლება აქციო საკუთარი წარმოდგენების ობიექტად, შეუძლებელია განსაზღვრო ცნებებით. ამავე დროს, სახელი იაჰვე შეიცავს აღთქმას ღმერთის სიახლოვისა. ერთ-ერთი ასპექტი სახელის თარგმანისა არის—"მე აქა ვარ, მე თქვენთან ერთად მოვდივარ". იაჰვე არ არის მაგიური ღმერთი, რომლის ყოფნასაც საკულტო საგნებით, მოქმედებებითა და მისი ჭეშმარიტი სახელის წარმოთქმითაც კი ვიწვევთ, არამედ ღმერთი თანამდევია, ახლობელი თავისი რჩეულებისთვის, დროისა და ადგილისაგან დამოუკიდებლად. სახელი "იაჰვე" მოწმობს, რომ ღმერთი აბსოლუტურად თავისუფალი რჩება, შეუძლებელია განაგებდე მას, მოახდენ რა ზემოქმედებას მასზე სახელის მეშვეობით. მისი სახელის მცოდნეთ არ შეუძლიათ დაუდგინონ, თუ რა სახით უნდა მიუახლოვდეს და დაეხმაროს მათ. და ბოლოს, თვით ფაქტი სახელის გამოცხადებისა, ნიშნისა და ხალხის განმტკიცების სახით, მეტყველებს ფორმაზე, რომლითაც უფალი მზადაა განეცხადოს ადამიანს. იაჰვეს მიერ მიცემული აღთქმა შეიძლება გამოცდილებით იქნეს განცდილი მხოლოდ იქ, სადაც ადამიანები მზად არიან უარი თქვან თავიანთ ჩვევებსა და კავშირებზე, რათა მხოლოდ უფლის ხმას მისდიონ. ეს ხმა მათ გზად უხმობს, რომელსაც გახსნილი უცნობი მომავლისაკენ მიჰყავს, რომელიც ღვთის აღთქმით არის განათლებული: "და, აჰა, მე შენ თანა ვარ დაცვად შენდა ყოველსავე გზასა შენსა, ვიდრეცა ხვდოდი" (დაბ. 28, 15). "ეგვიპტური სასჯელები," რომლითაც მოსე არწმუნებს ფარაონს გაუშვას ხალხი, ღვთის სახელის მრისხანე ნიშნებია.

ამრიგად, ღვთის სახელის ძლევა მოსესათვის მიცემული პასუხის ორაზროვნების გამო, როგორც ვხედავთ, კი არ მცირდება, არამედ პირიქით, ახალ, ადამიანისთვის მიუწვდომელ დონეზე ადის. ეს სახელი მაღლა დგას ყოველგვარ სახელზე, ვინაიდან მასში და მისგან ცოცხალი ღმერთი ლაპარაკობს. წმიდა მამათა ტრადიცია აღში, რომელშიც მაყვლის ბუნჯი იყო გახვეული, ხედავს არა ბუნებრივ ცეცხლს, არამედ ღვთის სახელის ბრწყინვალებას ანდა მის დიდებას. დეკალოგის მესამე მცნება კრძალავს იაჰვეს სახელის წარმოთქმას ფუჭად. თავდაპირველად ეს მცნება იცავდა ჯადოქრობისგან, მაგიისა და შელოცვისაგან ღვთის სახელის გამოყენებით, რაც ასე ნიშნეული იყო წარმართული კულტებისათვის. მოგვიანებით კი ეს აკრძალვა გაგებულ იქნა

კიდევ უფრო ყოვლისმომცველი აზრით: დიდება ღვთის სახელისადმი აღვლენილი თავად ღმერთთან აღის. ისევე, როგორც ამ სახელის შეურაცხყოფა ღმერთის შეურაცხყოფას ნიშნავს. სახელი "იაჰვე" პრაქტიკულად გაიგივებული იქნა იუდეველის ცნობიერებაში თავად იაჰვესთან. ბაბილონელთა ტყვეობიდან დაწყებული (IX ს.ჩვ.წ.ად-მდე), ღვთის სახელი საერთოდ აღარ წარმოთქმულა. მის ნაცვლად გამოიყენებოდა ერთგვარი სამალავი-ტეტრაგრამა, ოთხი თანხმოვანი ბგერისაგან შემდგარი, ხოლო მოგვიანებით მისთვის სახელ "ადონაიდან" ხმოვნების დამატებით გაჩნდა ხელოვნური ვოკალიზაცია ტეტრაგრამისა YHWH (იაჰვე). როგორც ლესკინი აღნიშნავს, ფლორენსკის აზრით, ღვთის სიტყვა იუდეველმა ბრძენებმა შეგნებულად განსმჯვალეს ცრუ სვლათა სისტემით, რათა ვინმეს შემთხვევით არ დაემატებინა სწორი ხმოვნები. მხოლოდ ერთმა გვარმა, მისი უფროსი წარმომადგენლის სახით იცოდა სახელის სწორი წარმოთქმა, მაგრამ მასაც მხოლოდ წელიწადში ერთხელ შეეძლო ესარგებლა თავისი ცოდნით (62, 40).

ღვთის სახელის კულტი მსჭვალავს მთელ საღვთისმსახურო წყობას ძველი აღთქმისეული ცხოვრებისა. თავად სოლომონის ტაძარი აღწერილია არა როგორც ღმერთის ტაძარი, არამედ როგორც "ღმერთის სახელის" ტაძარი. სოლომონი ამბობს: "და იყო გულსა დავითისა, მამისა ჩემისსა, ვითარმცა უშენა ტაძარი სახელსა უფლისა ღმრთისა ისრაჴლისასა" (3 მეფ. 8, 17).

დ. ლესკინი აღნიშნავს, რომ ღვთის სახელის ძველ აღთქმისეულ კულტში ყურადღებას იქცევს მისი უშუალო კავშირი "უფლის დიდების" ცნებასთან, რომელშიც ძველი აღთქმის ავტორები გულისხმობენ წარმოდგენას ღვთის უხილავი თანამყოფობის შესახებ, გამოვლენილს ხილულ ხატებში, მაგალითად ღრუბელში, ანდა ცეცხლში. დიდება ღვთისა, თავად ღმერთისგან განსხვავებით, შეიძლება ლოკალიზებული აღმოჩნდეს რომელიმე კონკრეტულ ადგილას ანდა მასთან დაკავშირებულ წმინდა საგანში. გვიანდელი რაბინისტული ლიტერატურა უფლის დიდების ამ თანამყოფობას აღნიშნავს ტერმინით "შეხინა". უფლის დიდება, რომელიც თავდაპირველად აღთქმის კიდობნის თავზე სუფევდა, ახლა სოლომონის მთელ ტაძარს ავსებს: "და ტაძარსა წმიდასა მისსა თქუას ყოველმან ვინ დიდებაი მისი" (ფსალ.28,9). ამრიგად, თუკი უფლის დიდება არის ღმერთის თანამყოფობის გამოცდილება, რომელსაც გრძნობენ ტაძარში მოსული ადამიანები, ღვთის სახელი არის ერთგვარი კონცენტრირებული გამოხატულება ამ დიდებისა, მისი გვირგვინი და კულმინაცია. ამრიგად, დიდება

უფლისა (შეხინა) მოქმედებს ღვთის სახელის (შემის) მეშვეობით. ტადარი ეძღვნება უფლის სახელს, ტადარში მოდიან, იგებენ რა უფლის სახელის შესახებ, ტადარში აღიარებენ უფლის სახელს და, რაც მთავარია, ტადარი არის ადგილი უფლის სახელის სუფევისა, რომლის მეშვეობითაც მლოცველისთვის მისაწვდომი ხდება უფლის დიდება. ამრიგად, ძველ აღთქმაში გამოთქმა "სახელი იაჰვე" უკავშირდება უფლის დიდების ცნებას, ღვთის ძალისა, ღვთის სუფევისა. ძველი აღთქმის გვიანდელ წიგნებში უფლის სახელი უბრალოდ სინონიმი კი არ არის ღვთისა, არამედ მიუთითებს იაჰვეს გამოცხადებაზე, თანამყოფობაზე, მოქმედებაზე ამ სამყაროში. თუკი იაჰვე ზეცაში სუფევს, მისი სახელი მიწაზე იმყოფება—მისი მიწიერი წარმომადგენელია. უფლის სახელის თემა გრძელდება ფსალმუნებშიც: "უგალობლით უფალსა, აკურთხევდით სახელსა მისსა" (ფსალ. 95, 2). "აუარებლით სახელსა შენსა დიდსა, რამეთუ საშინელ და წმიდა არს" (ფსალ. 98, 3). "უფალო, სახელი შენი უკუნისამდე და სახსენებელი შენი თესლითი თესლამდე" (ფსალ. 134, 13) და ა.შ. ამრიგად, სახელი იაჰვე, ძველ აღთქმაში აღიქმება, როგორც უმაღლესი მომენტი უფლის დიდების განცხადებისა, როგორც ღმერთისა და ადამიანის შეხვედრის წერტილი, როგორც ღმერთის წარმომადგენელი მიწაზე (62, 32-42).

ახალ აღთქმაში შენარჩუნებულია სახელისა და სიტყვის ისეთივე აღქმა, როგორიც ძველ აღთქმაშია. ლოგოსი, სიტყვა—ახალი აღთქმის ცენტრალურ ცნებას წარმოადგენს. ეს სახელი ეწოდა წმიდა სამების მეორე ჰიპოსტაზს, ხოლო ყველაზე უფრო ფილოსოფიური, იოანეს სახარება იწყება სიტყვებით: "პირველითგან იყო სიტყვაი და სიტყვაი იგი იყო ღმერთისა თანა, და ღმერთი იყო სიტყვაი იგი" (იოან. 1, 1). "სახელების თეორია", სპეციალური მნიშვნელობით, ფართოდ არის წარმოდგენილი ახალ აღთქმაშიც. აქ საქმე გვაქვს სიტყვისა და სახელის ისეთივე აღქმასთან, როგორიც დამახასიათებელი იყო ძველი აღთქმისათვის. მათესა და ლუკას სახარებები შეიცავენ იესო ქრისტეს გენეალოგიის გადმოცემას. ამასთან, მათეს მიჰყავს იგი აბრაამამდე, ხოლო ლუკას, ადამამდეც კი. ამით ხაზი ესმება იმ ფაქტს, რომ ქრისტე რეალური ადამიანი იყო, ვისი სახელიც ჩართული იყო ადამიანურ სახელთა უწყვეტ ჯაჭვში. მსგავსი პრინციპით არის აღწერილი, თუ როგორ გამოეცხადა მთავარანგელოზი გაბრიელი როგორც ზაქარიასა და ელისაბედის, ისე წმინდა მარიამსა და იოსებს. მთავარანგელოზი თავიდან აუწყებს ძის დაბადების შესახებ, ხოლო შემდეგ აცნობებს სახელს, რომელიც ბავშვს უნდა დაარქვან. ლესკინი

აღნიშნავს, რომ სამყაროს შექმნის პროცესი ასევე ორ ეტაპს მოიცავდა: ამა თუ იმ ელემენტის შექმნასა და მის სახელდებას. ასე, რომ მთავარანგელოზ გაბრიელის მიერ წარმოთქმული ხარება გულისხმობს არა მხოლოდ ძის დაბადების აღთქმას, არამედ მისი სახელის უწყებასაც: იესო (ებრ. "იაჰვე იხსნის"). ახალ აღთქმაში არა ერთხელ ხდება იესოს სახელის მსხნელი ძალის დემონსტრირება.

ღვთის სახელის მოხმობით იწყება უმთავრესი ქრისტიანული ღოცვა "მამაო ჩვენო": "წმიდა იყავნ სახელი შენი" (მათ. 6, 9). საიდუმლო სერობაზე ქრისტე აძლევს აღთქმას თავის მოწაფეებს: "რაოდენიცა-რამ სთხოვთ მამასა სახელითა ჩემითა, მოგცეს თქვენ" (იოან. 16, 23). მკედრებით აღმდგარი ქრისტე კი მოწაფეებს უბრძანებს: "წარვედით და მოიმოწაფენით ყოველნი წარმართნი და ნათელს სცემდით მათ სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმიდისათა" (მათ. 28, 19).

ამრიგად, ახალი აღთქმისეული ხარება იწყება განკაცებული ღმერთისათვის სახელის მიცემით. ეს სახელი გენეტიკურად არის დაკავშირებული სახელ "იაჰვესთან". მასთან შეერთებულია ახალი ეპოქის დადგომის იდეა ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთობაში, როდესაც ღმერთი გვევლინება როგორც მსხნელი და არა როგორც დამსჯელი. ისევე როგორც ძველ აღთქმაში, აქაც სახელის ცნება დაკავშირებულია ღვთის დიდების ცნებასთან. "მამაო ჩვენო" იწყება ღმერთის სახელის მოხმობით და მთავრდება ღვთის დიდების ხსენებით: "რამეთუ შენი არს სუფევა, ძალი და დიდება საუკუნეთა მიმართ. ამინ" (მათ. 6, 13).

ისევე, როგორც ძველ აღთქმაში, ახალ აღთქმაშიც სახელდება, ან სახელის გადარქმევა მიუთითებს ადამიანის მიერ ცხოვრებისეული გზის შეცვლაზე: სამს, თავის მოწაფეთაგან, იესომ ახალი სახელი მისცა. ახალ აღთქმაშიც უფლის სახელი სასწაულებრივ ძალას ფლობს. ღვთის სახელით სასწაულებს სჩადიან ისინიც კი, ვინც მისი მოწაფეები არ არიან (მარკ. 9, 39). სამოცდაათი მოწაფე ქრისტესი მოწმობს: "უფალო, ეშმაკნიცა დაგვემორჩილებიან სახელითა შენითა" (ლუკ. 10, 17). უფლის სახელი კურნავს ადამიანებს და განაგებს ეშმაკებს, რამდენადაც მასში უდიდესი ძალაა.

ქრისტეს გამოსათხოვარი სიტყვა თავის მოწაფეებთან შეიცავს სამგზის მოწოდებას მოწაფეთა მიმართ ითხოვონ მამისაგან "მისი სახელით". ეს სამგზისი მოწოდება მიუთითებს იმაზე, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ქრისტე ამ

მცნებას. იოანეს სახარებაში არის ადგილი, სადაც მოთხრობილია უფლის შესაპყრობად მოსული ჯარისკაცების უცნაური ქცევის შესახებ, როდესაც მათ, განაცხადებენ რა რომ იესოს ეძიებენ, უფალი პასუხობს: "მე ვარ". (იოან.18,3-8). დიმიტრი ლესკინი იმოწმებს ცნობილი თანამედროვე ღვთისმეტყველის, ეპისკოპოს ილარიონის (ალფეევის) სიტყვებს, რომლის მიხედვითაც არსებობს ვარაუდი, რომ ჯარისკაცების კითხვაზე იესომ წარმოსთქვა სწორედ ის წმინდა სახელი "იაჰვე", რომელიც სიტყვასიტყვით ნიშნავს "მე ვარ", რომლის წარმოთქმაც მკაცრად იყო აკრძალული. გაიგონეს რა ეს მის ბაგეთაგან, ისინი შიშითა და ძრწოლით "გარეუკუნოვნად და დაეცნენ ქუეყანასა". ხოლო მონათხრობი იესო ქრისტეს აღდგომის შესახებ მთავრდება მტკიცებით, რომ ეს ყოველივე დაიწერა "რათა გრწმენეს და ცხოვრებაი გაქვდეს სახელითა მისითა" (იოან. 20, 31). ძველმა ეკლესიამ უკვდავო სახელისადმი ასეთი დამოკიდებულება ნათლობის ფორმულაში, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი შეაბიჯებს ქრისტიანულ ცხოვრებაში. ნაკურთხ წყალში კათაკმეველის შთაფვლა ხდება "სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმიდისათა". ამრიგად, ქრისტიანული სარწმუნოება წარმოდგენილია იესოს სახელის გარეშე.

ასეთივე მოწიწება იგრძნობა უფლის სახელის მიმართ ახალი აღთქმის სხვა წიგნებშიც. ლესკინი კვინტესენციად ღვთის სახელის განდიდებისა მოციქულთა საქმეში მიიჩნევს პეტრე მოციქულის სიტყვებს: "არცაღა არს სახელი სხუაი ცასა ქვეშე მოცემული კაცთა, რომლითამცა ჯერ-იყო ცხორებაი ჩუენდა" (საქ. მოც. 4,12). პავლე მოციქულის წერილებში, რომლებიც უაღრესად ავტორიტეტულად ითვლება, აზრი კაცობრიობის განათლების, განწმენდისა და განმართლების შესახებ იესო ქრისტეს სახელით ერთ-ერთი ძირეულია (1კორ. 6, 11; კოლ. 3, 17; რომ. 1, 4-5 და სხვ.). აზრი იესო ქრისტესა და იაჰვეს იგივეობის შესახებ აისახა ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ ტრადიციაშიც. აქ იესო ქრისტე გამოისახება ნიშბით, რომელსაც ბერძნულად აწერია "მყოფი", რაც იაჰვეს ბერძნულ თარგმანს წარმოადგენს. ამრიგად, ახალი აღთქმა მოწმობს ქრისტეს სახელის მსოფლიო მნიშვნელობის შესახებ.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ასევე ახალ აღთქმაში სიტყვისა და სახელის გააზრება, როგორც ეთიკური კატეგორიისა, როდესაც სიტყვა გააზრებულია, როგორც საქმე. სიტყვის, როგორც საქმის გააზრების მაგალითს წარმოადგენს, მაგალითად სიტყვები: "ნუმცა ვინ გაცთუნებს თქვენ ცუდითა სიტყვითა, რამეთუ ამისთვის მიიწვეის რისხვადი ღმრთისაი ნაშობთა მათ ზედა ურჩებისათა" (ეფეს.

5, 6); ანდა “ყოველი სიტყუაი უქმი, რომელსა იტყოდინ კაცნი, მისცენ სიტყუაი მისთვის დღესა მას სასჯელისასა. რამეთუ სიტყუათა შენთაგან განჰმართლდე და სიტყუათა შენთაგან დაისაჯო” (მათ. 12, 36). ასეთი მაგალითები შეიძლება ბევრი სხვაც მოიძებნოს, რაც სიტყვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს ახალ აღთქმაში.

სახელისა და რიცხვის იუდაისტურ-ელინისტური მსოფლადქმისთვის დამახასიათებელი მისტიკითაა გამსჭვალული “წმინდა იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაც”. “გამოცხადების” მთავარი თემა არის ბრძოლა ღმერთსა და ეშმაკს, ქრისტესა და ანტიქრისტეს, კრავსა და მხეცს შორის. ანტიქრისტეზე გამარჯვება ახალი სახელის მიცემით აღინიშნება: “რომელმან სძლოს, მივსცე მას მანანაისა მისგან დაფარულისა და მივსცე რიცხვი სპეტაკი და რიცხუსა მას თანა სახელი ახალი დაწერილი, რომელი არავინ უწყის, გარნა რომელმან მიიღოს” (გამოცხ. 2, 17). რომელმან სძლოს ანტიქრისტეს, “დაწერო მის ზედა სახელი ღმრთისა ჩემისაი ახლისა იერუსალემისაი, რომელი გარდამოვალს ზეცით ღმრთისაგან ჩემისა, და სახელი იგი ახალი” (გამოცხ. 3, 12). ამრიგად, განღმრთობა “აპოკალიფსში” გაგებულია, როგორც ღვთისაგან ახალი სახელის მიღება. მეორე მხრივ, ქრისტეს მტრებს ექნებათ “ბეჭედი სახელისა მხეცისა მის, ანუ რიცხვი სახელისა მისისაი” (გამოცხ. 13, 17). “გამოცხადება” სავსეა ამ ტიპის გამოთქმებით. მასში კონცენტრირებული სახითაა მოცემული მთელი ბიბლიური ღვთისმეტყველება სახელისა, სადაც სიტყვა, სახელი, წიგნი ძირითად როლს თამაშობენ (62, 32-42; 54-58).

ამრიგად, ბიბლიური სწავლება სახელის შესახებ გასაოცარი ერთობით გამოირჩევა, სადაც სახელი არსთან განუყოფელ ერთიანობაში მოიაზრება. ამიტომაც არის, რომ ლოცვას, როგორც ღვთისა და მისი წმინდანების სახელის მოხმობას, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ქრისტიანობაში და იგი თავად არქექტიპთან ურთიერთობაში შესვლას გულისხმობს. ბუნებრივია, ჰიმნოგრაფიაც სიტყვისა და სახელის სწორედ ამგვარ აღქმას ემყარება, სადაც სახელი, სიტყვა არა მხოლოდ გამოხატავს არსს, არამედ მისი შეცნობის საშუალებასაც წარმოადგენს. წმინდა წერილი არის ღვთის სიტყვა, რომლის მეშვეობითაც ჩვენ ვიღებთ ინფორმაციას ზეციურის, სულიერი სამყაროს შესახებ. რამდენადაც ჰიმნოგრაფია წმინდა წერილს და მის სიმბოლურ ენას იყენებს, ის ისეთივე მატარებელი ხდება ამ ინფორმაციისა, როგორც თავად წმინდა წერილია. სიტყვა ხდება არსის გამოვლენის გამონათების, გახსნის საშუალება. არსი,

რომელიც თავისთავად დაფარულია, სწორედ სიტყვის მეშვეობით ხდება დაუფარავი ადამიანის ცნობიერებისთვის. წმინდა მამები სიტყვის რამდენიმე ფუნქციას გამოყოფდნენ. იგი ურთიერთობის საშუალებაა და სამყაროს შეცნობის საშუალებაც, რამდენადაც ღმერთი არ უარყოფს არცერთ სახელს, რომელსაც ადამი არქმევს ცოცხალ არსებებს და მას ღვთაებრივი შემოქმედების თანახმად ხდის. ადამის მეშვეობით ყველა ადამიანი ხდება მატარებელი ამ უნარისა, მაგრამ მისი რეალიზაცია და საგანთა შემეცნება თავად ამ ადამიანის საქმეა. ადამიანი ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროს მეფეა და როგორც მეფეს, მხოლოდ მას შეუძლია ამ სამყაროში სახელების ცოდნა.

უნდა ითქვას ისიც, რომ რიგი მამებისა შეუძლებლად მიიჩნევს საგნის არსის შემეცნებას მისი სახელის არსში წვდომით, რადგან სახელსა და იმას შორის, რაც სახელდება ყოველთვის დგას სახელმდებელი, ანუ ადამიანი. გარდა ამისა, სიტყვას ყველაფრის გამოსატყა არ შეუძლია და პირველ რიგში თავად ღმერთის, რომელიც სრულიად გამოუთქმელია. განსხვავებით მითოლოგიური და მაგიური აზროვნებისაგან, რომელიც სახელს არა იმდენად ცნობიერების, არამედ ყოფიერების სფეროს მიაკუთვნებს და სახელს სახელდებულის განუყოფელ ნაწილად აღიქვამს, წმინდა მამათა ტრადიცია აღიქვამს მას, როგორც სიმბოლოს საგნისა, რომელსაც არ გააჩნია დამოუკიდებელი არსებობა. მისთვის მიუღებელია არსის სახელზე დაყვანა და შესაბამისად ის თვალსაზრისიც, რომლის მიხედვითაც ღმერთი და მისი სახელი იგივეობრივნი არიან. მართალია, სახელი მჭიდრო კონტაქტში მოიაზრება არსთან და მისი გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებაა, მაგრამ იგი მაინც ნიშანია და არა თავად ეს არსი. ყველაფერი, რასაც ადამიანი ღმერთის შესახებ მოიაზრებს, არის ერთობა მისი სახელებისა და ამ სახელების გარეშე არ არსებობს არანაირი წმინდა აზრი ღმერთის შესახებ. ამიტომაც ღმერთის სახელები, რომელთა მეშვეობითაც ადამიანი ღმერთს განადიდებს, არა მხოლოდ იდეური სიმბოლოებია, არა აზრებია ღმერთზე, არამედ თავად ღვთაებრივი ჭეშმარიტებანი, სადაც ადამიანის აზრი თანხმობაში მოდის ღვთაებრივ გამოცხადებასთან, ქმნიან რა სინერგიას.

ღვთის სახელი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ხატი მისი თავდაპირველი მნიშვნელობით, ანუ ჭეშმარიტი ფენომენალური გამოხატულება ღვთაებრივი ბუნებისა და მისი სახეების. ამასთან, ღმერთი ამავე დროს მოიაზრება, როგორც გამოუთქმელი, რაც სიტყვიერი შემოქმედების საზღვრებზე მიუთითებს და იმაზე, რომ ისინი უძღურნი არიან მთელი თავისი სისავსით ასახონ აღსანიშნი. სწორედ

აქედან მომდინარეობს საგალობელთა ანტიონომიურობა. ამასთან თითოეული ეპითეტი წარმოადგენს სახელს, რომელიც გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის შესხმის ობიექტზე და ამდენად ჭეშმარიტების ხდომილებაა. მაგრამ ყველა შემთხვევაში უნდა გვახსოვდეს, რომ ნებისმიერ ნიშანს უფრო ნაკლები ღირებულება გააჩნია, ვიდრე იმას, რასაც ის აღნიშნავს (62, 59-66). ამრიგად, სახელი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც იდუმალი სიმბოლო, რომელიც ონტოლოგიურად არის დაკავშირებული აღსანიშნთან. და მაინც, რას წარმოადგენს ენა, რომელზეც საგალობელი მეტყველებს?

ყოველი რელიგიისთვის დამახასიათებელია ერთგვარი განწმენდილი ენის შექმნა, რომელიც საკრალურ სამყაროსთან ურთიერთობისთვის არის განკუთვნილი. ამგვარი მიმართება საკრალურ სიტყვებთან ჯერ კიდევ ელემენტარულ რელიგიებში იჩენს თავს. ე. დიურკემი თავის გამოკვლევაში აღნიშნავს, რომ საკრალურ საგნებთან ერთად არსებობს საკრალური სიტყვებიც, რომლებიც არ უნდა წარმოსთქვან პროფანთა ბაგეებმა, და არც მათმა ყურმა უნდა გაიგონოს. ქალებს კი ეკრძალებათ გარკვეული სარიტუალო სიმღერების მოსმენა. გარდა ამისა, ყველასათვის ცნობილ სახელთან ერთად კაცები ატარებენ კიდევ სხვა სახელსაც, რომელიც საიდუმლოა და არასოდეს წარმოსთქვამენ ჩვეულებრივ ყოფაში. იგი წერს: "იმართება ისეთი ცერემონიები, რომელთა დროსაც მონაწილენი ვაღდეულები არიან ილაპარაკონ საგანგებო ენაზე, რომლის გამოყენებაც პროფანული ურთიერთობების დროს აკრძალულია. ეს არის საკრალური ენის შექმნის დასაწყისი" (77, 421). განვითარებულ რელიგიებში ეს საკრალური ენა უკვე ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს და ზოგ შემთხვევებში იმდენად განსხვავებულია ყოფითი ენისაგან, რომ სპეციალური შესწავლის გარეშე გაუგებარი რჩება მორწმუნეთათვის. ასე მაგალითად, ლათინური ენა კათოლიკურ ეკლესიაში, ძველი ბერძნული ენა ბერძნულ ეკლესიაში, რომელიც, უნდა ითქვას, რომ სრულიად განსხვავდება თანამედროვე ბერძნულისაგან, ძველი სლავური რუსულ ეკლესიაში და ა. აშ.

ამრიგად, როგორც პოეზია, ასევე ყოველი რელიგია, ლოცვისთვის ქმნის განსაკუთრებულ, განწმენდილ ენას, რომელიც საკრალურ სამყაროსთან ურთიერთობისთვის არის განკუთვნილი. ჩვენ აქ შეგნებულად ვხმარობთ სიტყვას "ქმნის", ვინაიდან პოეზიის დარად, რელიგიისთვისაც დამახასიათებელია ენის გამოყენება არა როგორც უკვე არსებული, მზა მასალისა, არამედ მისი განწმენდა, მისი გარდაქმნა ე.წ. "ლოცვის ენად".

ბიბლიის თანახმად, სიტყვა პირველადია საგანთან მიმართებაში, ვინაიდან შექმნის აქტი იწყება ღმრთაებრივი სიტყვით: "თქვა ღმერთმა"...(დაბ. 1, 3) ქმნის რა სამყაროს ღმერთი, ამავე დროს გამოდის, როგორც სახელმძღვანელო, მაგრამ იგი ყველაფერს კი არ ასახელებს, არამედ თავადვე იზღუდავს თავს სახელდების პროცესში და ამ თვითშეზღუდვის ფაქტს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი მის მიერ შექმნილი სულიერი არსებებისთვის სახელის დარქმევის უფლებას ადამს აძლევს. ღვთისმეტყველებაში ეს ყოველთვის აღიქმებოდა, როგორც ადამიანის ღვთისადმი მსგავსების გამოხატულება და იმის გამოხატულებაც, რომ მას ღვთის მიერ მინიჭებული აქვს უნარი იმისა, რომ სწვდეს საგანთა არსს, იცოდეს სამყარო ისეთი, როგორიც ის არის. მაშ, როგორღა უნდა გავიაზროთ ენა, როგორც უბრალოდ ინფორმაციის გადაცემის უნარი და სიგნალთა სისტემა, თუ ღვთისადმი ხატებისა და მსგავსების გამოხატულება?

როგორც მამა რაფაელი აღნიშნავს, “წმინდა მამებისეული ანთროპოლოგიის თანახმად, არსებობს სიტყვის ორი სახე: 1) შინაგანი ლოგოსი, მისტიური სიტყვა, ანუ ენდოტექტური ენა, როგორც სულის თვისება და 2) გარეგანი პროფორისტული სიტყვა, რომელიც ბგერების თანწყობისაგან შედგება—ესაა სამშინველის და არა სულის თვისება. ადამიანების და ანგელოზების შინაგანი სიტყვა თავისი ბუნებით ერთია: ეს არის მოვლენებისა და საგნების არსის უშუალო წვდომის, მათში ჩადებული ღმრთაებრივი აზრის ჭერეტის უნარი. ასეთი უნარი ჰქონდა ადამს ცოდვით დაცემამდე. ბიბლიური გადმოცემით ადამმა სახელები დაარქვა ყველა სულიერ არსებას, რაც წმ. მამათა განმარტებით, მოწმობს, რომ ადამი ხედავდა მათ არსს, გარეგნულ გამოვლინებებზე ღრმა ფენებში დამარსულს. ვინაიდან სახელი გამოხატავს არსების მთავარ თვისებას ანუ იდეას, ადამი ცოდვით დაცემამდე იყო მეფე და თეურგი (მღვდელი)” (3, 77).

მამა რაფაელის (კარელინის) აზრით, თავად შინაგანი ლოგოსიც შეიძლება განხილულ იქნეს ორი ასპექტით: სულიერითა და მშინვეერით. პირველი გულისხმობს საგანთა უშუალო ხედვას, მათ ინტუიტიურ ჭერეტას, ხოლო მეორის მოქმედების არეალი სულის საიდუმლო კუნჭულებია, სადაც დაშიფრული სახით ინახება ის ინფორმაცია, რომელიც ადამიანში გენეტიკურადაა ჩადებული, რის გამოც ანტიკური პერიოდის ანთროპოლოგები მას გახსენებას ადარებენ. ლოგოსის თვისებაა არათუ დაბადებიდან, არამედ ჩასახვის მომენტიდან მიღებული მთელი ინფორმაცია ერთ წამში გადაამუშავოს

და მასვე უკავშირდება ჭეშმარიტების შეგრძნება, როგორც უტყუარობის განცდა. გარეგანი, ანუ პროფორისტული სიტყვა ამ შინაგანი ლოგოსის ზედაპირზე წარმოიშვება. თუ შინაგანი ლოგოსი სტაბილური და უცვლელია, გარეგანი სიტყვისთვის დამახასიათებელია არასტაბილურობა. ადამიანის ნება და ვნებები წყვეტენ გარეგან სიტყვას შინაგანისგან, რის გამოც მტყუარი აზრები წარმოიშობა. გარეგანი სიტყვა, როგორც ენა მუდამ იცვლება და ურთიერთობის საშუალებად აღიქმება. ამრიგად, გარეგანი სიტყვა არის მხოლოდ ნიშანი, ხოლო ენა გაგებულია, როგორც პირობით ნიშანთა სისტემა (2, 119-120).

ამისაგან განსხვავებით, ადამი შინაგან ლოგოსს ფლობდა. “შინაგანი ლოგოსი ღმრთაებრივი ლოგოსის სახე იყო, პირველქმნილი კაცის გულიდან ამომავალი ლოცვის, რელიგიური ინტუიციისა და განათებების ენა, ენა, რომლის დინამიკაც ცეცხლსა და სინათლეს შეიძლება შევადაროთ. წინაპრების დაცემა გახლდათ ტრაგედია, რომელმაც მთელი სამყარო შექრა: შეიცვალა თვით ადამიანის ბუნება, სული განვარდა ღმერთისაგან, სამშენველი კი სულისაგან, ამასთან სამშენველის ძალები გაეთიშნენ ერთმანეთს. ადამიანის შემეცნებითი ძალები აირ-დაირივნენ, შინაგანი ლოგოსის ნათელი დაიბინდა, ცეცხლისაგან მხოლოდ ნაკვერცხლები დარჩა და დროთა მანძილზე იმათაც ცოდვის ფერფლი წაეყარა” (3, 77).

ადამის დაცემას, როგორც ინდივიდუალური დაცემის აქტს, დაემატა ისიც, რომ ბაბილონის გოდოლის მშენებლობის სახით ადამიანებმა კოლექტიური ჯანყი წამოიწყეს ღვთის წინააღმდეგ, რასაც ადამის ენის, როგორც ერთგვარი მეტაენის დაკარგვა მოჰყვა. წარმოიშვა გარეგნული, ანუ პროფორისტული ენები, რომლებიც ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავდებოდა. მაგრამ, მამა რაფაელის თქმით, ეს ენები ცოდვათდაცემის შედეგი კი არ იყო, არამედ ღვთის წყალობა, რომელმაც ადამიანებს მათი სულიერი მდგომარეობის შესაფერისი ენები მისცა, რომელთა შენახვაც მათ უფრო გაუადვილდებოდათ. შინაგანმა ლოგოსმა კი ადამიანის გულის საიდუმლო შრეებში გადაინაცვლა და მან სამყაროს შეცნობა გარეგნულის, კერძოდ მისი თვისებებისა და გამოვლინებების მიხედვით დაიწყო, ხოლო ადამიანის აზროვნება ზერელე და ანალიტიკური გახდა. მისი თქმით, შემდგომში იგი სიტყვებისა და სახეობრივ ენად დაიყო. შინაგანი სიტყვა უცვლელი რჩება ყოველი ადამიანისა და ისტორიული ეპოქისთვის და სწორედ მის საფუძველზე ხორციელდება გაგება. მაგრამ თავად ამ განსხვავებულ ენებშიც დანაწევრებისა და დიფერენციაციის პროცესი დაიწყო, რის გამოც

ძველი ენების პოეტური რიტმიკა დაიკარგა, პროფორისტულ ენებში დაიწყო შინაგანი ლოგოსისაგან სულ უფრო და უფრო დაშორების პროცესი. “შეერწყა რა სახეობრივ ენას, მან შექმნა პოეზია—მშენიერი ინტიმით საესე განსაკუთრებული ლირიკული პოეზია, რომელიც ისევე განსხვავდება ძველი ეპიკური პოეზიისაგან, როგორც ყვავილების ხელოვნური გორაკები—მკაცრი და შეუვალი კლდეებისაგან“ (3, 78-79). მისი თქმით, თუკი ძველ ენებს მჭკრეტელობითი ფუნქცია აკისრიათ, თანამედროვე ენები მიდრეკილნი არიან ლოგიზირებისაკენ. თუკი ძველი ენები მოვლენათა სიდრმისეულ წვდომას და მისი სულიერი სუბსტანციის გაგებას ახდენენ, ახალი ენებისთვის მათი სისტემატიზაცია და ანალიზია დამახასიათებელი. თუკი ძველი ენები მრავალპლანიანობით, სიდრმითა და ამოუწურაობით ხასიათდებიან, ახალ ენებში კონკრეტულობისაკენ სწრაფვა უკარგავს სიდრმეს და ერთსიბრტყიანს ხდის მას. ძველი ენების მეშვეობით საღვთისმსახურო ტექსტებში მოვლენათა სინერგიზმი და მრავალპლანიანობა აისახება. “საღვთისმსახურო ტექსტებში ოსტატურადაა გამოყენებული გამომსახველობითი ხერხების ზუსტად და მკაცრად შემოსაზღვრული წრე. ამას ძველი ჰიმნოგრაფები იმისთვის აკეთებდნენ, რომ სულიერი განცდები მშენიერით არ შეეცვალათ, მლოცველის გონება მსატრული ინფორმაციით არ დაემძიმებინათ და ამით ლოცვა მიწიერი არ გაეხადათ. ძველ ჰიმნოგრაფებს ეკლესია ესმოდათ, როგორც ერთიანობის იდეა თავისი რეალური და ამასთან ღრმად მისტიური განხორციელებით. გამომსახველობითი ხერხების უნიფიკაცია არის მორწმუნეთა ლოცვის, სულიერი შემეცნების, ემოციებისა და განცდების ერთიანობის ერთ-ერთი პირობა” (3, 81). მაგრამ რა არის ის, რის საფუძველზეც ხორციელდება გამომსახველობითი ხერხების ამგვარი უნიფიკაცია? თუ ძველი ენა ეს არის ფორმა, რომელიც წმინდად ინახავს საღვთისმსახურო კანონს, თავის მხრივ ის კიდევ უფრო ღრმა შრის შემცველია და ეს შრე არის სიმბოლო.

§6. სიმბოლო როგორც ქრისტიანული ხელოვნების სპეციფიკური ენა

თავის ერთ-ერთ სტატიაში ს. ავერინცევი აღნიშნავს, რომ თუმცა სიმბოლო ისევე ძველია, როგორც ადამიანური ცნობიერება საერთოდ, მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გაგება კულტურული განვითარების შედარებით გვიანდელი ნაყოფია. მსოფლგაგების მითოლოგიური სტადია გულისხმობს სიმბოლური ფორმისა და მისი საზრისის დაუნაწევრებელ იგივეობას, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ რეფლექსიას სიმბოლოზე. მოგვიანებით მითი კრიტიკას დაექვემდებარა. ქსენოფონეს დაცინვისა და სოფისტური განმანათლებლობის შემდეგ, სერიოზულ მოაზროვნეს უკვე აღარ შეეძლო მითის მიღება ძველი სახით, შესაბამისად მითი უნდა გააზრებულყო როგორც სხვაგვარად, როგორც განსხვავებული საკუთარი თავისაგან, როგორც სხვაგვარადტქმა-ანუ, როგორც სიმბოლო.

სიმბოლოს კატეგორიის პირველი თეორიულ-ფილოსოფიური გააზრება ხდება პლატონთან, რომელსაც ს. ავერინცევი იმ ორსახოვან იანუსს ადარებს, ერთდროულად ორი საპირისპირო მიმართულებით რომ იყურება. იგი საყვედურობს მითს იმის გამო, რომ არ შეესაბამება ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას და აგდებს მითების შემთხვეულ პოეტებს თავისი იდეალური სახელმწიფოდან და, ამავე დროს, თავადვე ქმნის უკვე მეორე რიგის მითოლოგიას, არა რეფლექსიამდელს, არამედ რეფლექსიის შემდგომს, ანუ სიმბოლურს ამ სიტყვის საკუთრივი გაგებით. თუმცა პლატონს არ მოუცია სიმბოლოს სპეციფიკის თეორიული დაფუძნება. მისთვის მთავარი იყო ერთმანეთისგან გაემიჯნა ფილოსოფიური სიმბოლიკა ძველი, ფილოსოფიამდელი მითისაგან და არა დისკურსიულ რაციონალისტური ალეგორიისგან (45, 82-83).

ელინისტური აზროვნება გამუდმებით ურევს სიმბოლოს ალეგორიაში. პრინციპულად ახალი ნაბიჯი სიმბოლოს გააზრებაში ხორციელდება ნეოპლატონიზმის იდეალისტურ დიალექტიკაში. როგორც ზემოთაც ვუხვენეთ, პლოტინი ალფავიტის ნიშნობრივ სისტემას უპირისპირებს ეგვიპტური იეროგლიფის სიმბოლიკას, რომელიც ჩვენს ჭვრეტას მთლიან და დაუნაწევრებელ ხატს სთავაზობს. პროკლე მიუთითებს მითოლოგიური სიმბოლოს აზრის დაუყვანლობაზე ლოგიკურ ანდა მორალისტურ ფორმულაზე.

სიტყვა “სიმბოლო” ბერძნულიდან წარმოსდგება და შეერთებას, დაკავშირებას ნიშნავს. თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობით იგი ნიშნავდა ნებისმიერი გადატეხილი საგნის იმ ნაწილს, რომელიც მე მეკუთვნის, რომლის მეორე ნახევარიც ვიღაც სხვასა აქვს. სიმბოლოს გამოვლენილი ნაწილი

უბრალოდ მსგავსი კი არ არის დაფარულისა, არამედ მისი მთლიანობამდე შემავსებელიც. სიმბოლოს გადატეხილი ბოლოები ერთმანეთისკენ ისწრაფვიან, სურთ რა შეერთება. ამრიგად, სიმბოლო დაფარულის გამოვლენად გვეკვლინება. შეერთება თავიდანვე იგულისხმება ლათინურ სიტყვაში რელიგარე, ხოლო რელიგია არ არსებობს სიმბოლური ენის გარეშე.

თავის ერთ-ერთ სტატიაში ლოტმანი აღნიშნავს, რომ კულტურის ისტორიაში, როგორც ნებისმიერი რეალურად მოცემული, ისე რაიმე მნიშვნელოვანი ობიექტის აღმწერი ლინგვო-სემიოტიკური სისტემა გრძნობს თავის ნაკლოვანებას, თუკი არ იძლევა თავის განსაზღვრებას სიმბოლოსი. ლაპარაკია არა შედარებით უფრო ზუსტი და სრული სახით აღწერაზე ყველა შემთხვევაში ერთიანი ობიექტისა, არამედ ყველა სემიოტიკურ სისტემაში სტრუქტურული პოზიციის არსებობაზე, რომლის გარეშეც სისტემა ვერ იქნება სრული, ვინაიდან ზოგიერთი არსებითი ფუნქცია ვერ ჰპოვებს რეალიზაციას. ამასთან მექანიზმები, რომლებიც ამ ფუნქციებს ემსახურებიან, ჯიუტად იწოდებიან “სიმბოლოდ”, თუმცა როგორც ბუნება ამ ფუნქციებისა და მითუმეტეს ბუნება ამ მექანიზმებისა, რომელთა მეშვეობითაც ისინი რეალიზდებიან, უაღრესად ძნელად დაიყვანებიან რაიმე ინვარიანტზე. ამრიგად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ რომც არ ვიცოდეთ, თუ რა არის სიმბოლო, თითოეულმა სისტემამ იცის, თუ რა არის მისი სიმბოლო და საჭიროებს მას, მისი სემიოტიკური სტრუქტურის მუშაობისთვის (60, 191).

ცხადია, ქრისტიანულ რელიგიასაც, გააჩნია სიმბოლოთა თავისი სისტემა, სადაც სიმბოლოს გადატეხილი ბოლოები ამსოფლიურისა და იმსოფლიურის შეერთებისკენ ისწრაფვიან. ყოველი რელიგია და მათ შორის ქრისტიანობა, ცდილობს აღწეროს ისეთი რეალობა, რომელიც გამოთქმას არ ექვემდებარება, რომელიც ენის ფარგლებს მიღმა ძევს. ამიტომ ის იძულებულია ეძიოს გამოხატვის ისეთი ფორმები, რომელიც შეძლებს ამ რეალობის “დაჭერას”.

რეალობა ბევრად უფრო რთულია და მრავალფეროვანი, ვიდრე ამის დატევა ცნებას შეუძლია. ერთ-ერთმა თანამედროვე მკვლევარმა ფ.კაპრამ დაწერა გამოკვლევა სახელწოდებით “ფიზიკის დაო”, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ თანამედროვე ფიზიკის განვითარება ამჟღავნებს მსგავსებას აღმოსავლეთის მისტიკურ თეორიებთან. დასავლური ფილოსოფიის ყველა, და მათ შორის რელიგიური სკოლებიც, ფილოსოფიური იდეების ფორმულირებას ახდენდნენ ლოგიკის მეშვეობით. აღმოსავლეთში კი პირიქით, ითვლებოდა, რომ რეალობა არ

ექვემდებარება ენის კანონებს და აღმოსავლელ ბრძენებს არ ეშინოდათ უარი ეთქვათ ლოგიკასა და ჩვეულ ცნებებზე. მისი აზრით, სწორედ ამიტომ, თანამედროვე ფიზიკისთვის აღმოსავლური ფილოსოფიური მოდელები უფრო შესაფერისი აღმოჩნდა მათი ფილოსოფიური დაფუძნებისთვის, ვიდრე დასავლური. კერძოდ, თანამედროვე ფიზიკა მივიდა ისეთ აღმოჩენებამდე, რომელიც ჩვეულებრივი ენის გამოყენებით არ ექვემდებარება ვერბალიზაციას. მაგალითად კვანტურმა მექანიკამ აღმოაჩინა, რომ ელემენტარული ნაწილაკები, ვთქვათ ელექტრონები ერთ შემთხვევაში ავლენენ ნაწილაკის ბუნებას, მეორე შემთხვევაში კი ტალღისას, რაც ერთმანეთთან გარკვეულ ლოგიკურ წინააღმდეგობაში მოდის და ამავე დროს ეწინააღმდეგება ჩვენს ყოველდღიურ გამოცდილებას, სადაც ეს ორი მოვლენა პრინციპულად შეუთავსებადია. ამიტომ თანამედროვე ფიზიკა, გამოსატვის საშუალებების მხრივ, აწყდება ისეთსავე ენობრივ ბარიერებს, როგორსაც აღმოსავლელი მისტიკოსები. მათი გამონათქვამები ერთნაირად პარადოქსული და არალოგიკური გვეჩვენება (28). თუკი ისეთი მეცნიერებაც კი, რომელიც ფიზიკური რეალობის შემეცნებას ისახავს მიზნად, ამგვარ ენობრივ ბარიერებს აწყდება და არ ჰყოფნის ცნება, როგორც გამოსატვის ლოგიკური ფორმა იმისათვის, რომ აღწეროს არსებული რეალობა, მით უფრო ითქმის ეს სულიერი ხასიათის ჭეშმარიტებათა გამოთქმის მცდელობაზე.

ფ. კაპრა ჩამოთვლის გამოსატვის იმ საშუალებებს, რომელსაც აღმოსავლური მისტიკური თეორიები მიმართავენ იმ რეალობის გამოსახატად, რომელიც არ ექვემდებარება ვერბალიზაციას. პირველი ეს არის მითოლოგია. სცილდება რა ლოგიკის საზღვრებს, მითოლოგიის ენა მაქსიმალურად უახლოვდება იმ ჭეშმარიტებას, რომლის გამოსატვაც სიტყვებით შეუძლებელია. ამგვარ ენას მიმართავს, მაგალითად ინდური მისტიციზმი. რაც შეეხება ჩინურ და იაპონურ მისტიციზმს, ის ამგვარი რეალობის გამოსახატად ჩვეულებრივ ენას იყენებს. ასე მაგალითად, დაოიზმის წარმომადგენლები აკეთებდნენ პარადოქსულ განცხადებებს, რათა ხაზი გაესვათ ჩვეულებრივი ვერბალური კომუნიკაციის არათანმიმდევრულობისა და შეზღუდულობისათვის. შემდგომ ამან განვითარება ჰპოვა ბუდიზმსა და ძენ-ბუდიზმში, ე. წ. კო ა ნ ე ბ ი ს – პარადოქსული გამოცანების სახით. იაპონიაში ჩამოყალიბდა კიდევ ერთი ფორმა ამგვარ ჭეშმარიტებათა წვდომისათვის. ის მდგომარეობდა ლაკონური და აზრობრივად საოცრად ტევადი ლექსების გამოყენებაში ძენის მასწავლებლების მიერ

რეალობის “ამგვარობაზე” მისათითებლად. სულიერი პოეზიის ამ სახეობამ თავის სრულყოფას ხაიკუში მიაღწია, კლასიკურ იაპონურ პოეტურ ფორმაში, რომელიც მხოლოდ ჩვიდმეტი მარცვლისაგან შედგება და რომელზეც ძენმა უდიდესი გავლენა მოახდინა (58, 26).

შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლური გამოხატვის მსგავს ფორმებს მიმართავს ქრისტიანული მსოფლადქმაც. იგი იყენებს, როგორც მითს, მისი მეორადი, რეფლექსიის შემდგომი, სიმბოლური მნიშვნელობით, ისე პარადოქსულ გამოთქმებს, რომლითაც სავსეა წმიდა წერილი, მაგალითად: ”და მოვალს ჟამი და აწვე არს”, ანდა “რომელსა უნდეს განრინებაი სულისა თვისისა, მან წარიწყმიდოს იგი” და ა.შ. და ასევე სასულიერო პოეზიაც. თუმცა გამოხატვის ეს ფორმები ქრისტიანობაში ახალ შინაარსს იძენენ და ერთიან სიმბოლურ ენას ქმნიან.

სიმბოლო, როგორც გამოხატვის ფორმა, ბევრად უფრო ტეკადია, ვიდრე ცნება ან ალეგორია. სიმბოლო ემყარება მსგავსებასაც და არამსგავსებასაც. როგორც მამა რაფაელი (კარელინი) აღნიშნავს, სიმბოლო ალეგორიისა და ემბლემისაგან უპირველესად იმით განსხვავდება, რომ მისი არც შეთხზვა შეიძლება, არც შედგენა, იგი იმ გარემოში არსებობს, რომელიც ადამიანთანაა დაკავშირებული (ისტორიული, კულტურული, საზოგადოებრივი და მატერიალური გარემოს ჩათვლით) და კაცობრიობის განზოგადებულ შეგნებაში, განსაკუთრებით შემოქმედებით შემეცნებაში ვლინდება, ალეგორია კი გარეგნულ მსგავსებას ემყარება და ხელოვნურად ქმნის სახეს. სიმბოლო მრავალმნიშვნელოვანი და მრავალწახნაგოვანია, ალეგორია კი ჩვეულებრივ ერთმნიშვნელოვანი” (2, 121).

აანალიზებს რა სიმბოლოს სპეციფიკას, ს. ავერინცევი გამოყოფს მისთვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს. სიმბოლო ამ მრავალმნიშვნელოვანებასთან ერთად, მითის ორგანულობითაც არის აღჭურვილი და თავის თავში საგნობრივ ხატსაც მოიცავს. თავის მხრივ, საგნობრივი ხატი და სიდრმისეული საზრისი ქმნიან ორ სხვადასხვა პოლუსს, რომლებიც ერთი მეორის გარეშე არ მოიაზრებიან. საზრისი ხატის გარეშე ვერ გამოვლინდება, ხოლო ხატი საზრისის გარეშე თავის შემადგენელ კომპონენტებად იშლება. მაგრამ, მიუხედავად ერთიანობისა, ისინი გაყოფილნიც არიან და ერთმანეთს შორის შობენ დაძაბულობას, რომელშიც მდგომარეობს კიდევ სიმბოლოს არსი. გადადის რა სიმბოლოში, ხატი ხდება “გამჭვირვალე.” საზრისი “გამოსჭვივის” მის მიღმა,

რომელიც გვეძლევა კიდევ, როგორც საზრისისეული სიდრმე, საზრისისეული პერსპექტივა, რომელიც მოითხოვს არცთუ ადვილ “შესვლას” მასში.

სიმბოლოს საზრისის დეშიფრაცია არ შეიძლება განსჯის უბრალო ძალისხმევის წყალობით. მას უნდა შეესისხლხორცო. სწორედ ამაში მდგომარეობს პრინციპული განსხვავება სიმბოლოსი ალეგორიისაგან. სიმბოლოს საზრისი არ არსებობს ერთგვარი რაციონალური ფორმულის სახით, რომელიც შეიძლება “ჩადო” ხატში და შემდეგ ამოიღო მისგან. ურთიერთმიმართება მნიშვნელობის მქონესა და აღსანიშნს შორის არის დიალექტიკური ურთიერთმიმართება იგივეობისა არაიგივეობაში. თითოეული ხატი უნდა გავიგოთ ისე, რაც ის არის და მხოლოდ ამის წყალობით აიღება იგი როგორც ის, რასაც ის აღნიშნავს.

ნიშანს, სიმბოლოსაგან განსხვავებით, წმინდა უტილიტარული ფუნქცია აკისრია. მისთვის პოლისემია შეიძლება მხოლოდ უშინაარსო დაბრკოლებად იქცეს, რომელიც ვნებს ნიშნის რაციონალურ ფუნქციონირებას. სიმბოლო კი მით უფრო შინაარსიანია, რაც უფრო მრავალმნიშვნელადია. საბოლოო ჯამში ნამდვილი სიმბოლოს შინაარსი გამაშუალებელი ჯაჭვის წყალობით, მიემართება ყველაზე მთავარს, სამყაროს მთლიანობის იდეას, კოსმიური და ადამიანური უნივერსუმის სისავსეს. უკვე ის გარემოება, რომ ნებისმიერ სიმბოლოს აქვს საზრისი, თავად არის სიმბოლური გამოხატულება იმისა, რომ სამყაროსა და სიცოცხლეს გააჩნია საზრისი. თავად სიმბოლოს სტრუქტურა მიმართულია იქითკენ, რომ თითოეული მოვლენა ყოფიერების “პირველსაწყისთა” სტიქიაში ჩაძიროს და ამ მოვლენის წყალობით მოგვცეს მთლიანი ხატი სამყაროსი. აქ ჩადებულია ნათესაობა სიმბოლოსა და მითს შორის. ავერინცევი თვლის, რომ სიმბოლო არის კიდევ მითი, “მოხსნილი” (ჰეგელისეული აზრით) კულტურული განვითარებით, გამოყვანილი იგივეობიდან საკუთარ თავთან და გააზრებული თავის არ დამთხვევაში საკუთარ საზრისთან.

მითისგან სიმბოლოს მემკვიდრეობით გადაეცა მისი სოციალური და კომუნიკაციური ფუნქციები, რომელზეც ტერმინის ეტიმოლოგიაც მიუთითებს. სიმბოლოს მეშვეობით სცნობენ და ესმით ერთმანეთის “თავისიანებს”, ვინაიდან ძველ საბერძნეთში მისი, როგორც გადატეხილი ფირფიტის ორი ნაწილის შეერთებით, სცნობდნენ ერთმანეთს ადამიანები, რომლებიც ერთმანეთთან მეგობრული კავშირით იყვნენ შეერთებულნი. განსხვავებით ალეგორიისაგან, რომლის დეშიფრაციაც შეუძლია “უცხოხაც”, ცნობიერებაში არის სითბო

შემადუღაბებელი საიდუმლოსი. კლასიკური ანტიკურობისა და შუა საუკუნეების მსგავს ეპოქებში განდობილთა როლში მთელი ხალხები გამოდიან და უფრო ფართოდ – კულტურულ-კონფესიური საზოგადოებები; პირიქით, ბურჟუაზიულ ეპოქაში ცნობიერება ფუნქციონირებს ელიტარული, წრეობრივი გარემოს საზღვრებში, აძლევს რა საშუალებას თავის ადეპტებს იცნონ ერთმანეთი “გულგრილ ბრბოს” შორის. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ცნობიერება ინარჩუნებს გამაერთიანებელ, შემაკავშირებელ ბუნებას. აკავშირებს რა ერთმანეთთან საგანსა და საზრისს, იგი იმავდროულად აკავშირებს ერთმანეთთან იმ ადამიანებსაც, რომლებმაც შეიყვარეს და გაიგეს ეს საზრისი.

სიმბოლოს აზრობრივი სტრუქტურა მრავალშრიანია და იგი აღმქმელის შინაგან მუშაობაზეა გათვლილი. რამდენადაც საზრისთა სიმბოლურ კავშირებს უსასრულობაში მიყვავართ, სიმბოლოლოგია მოკლებულია ზუსტი მეცნიერებებისათვის დამახასიათებელ სიცხადესა და მკაფიოობას, მისი დაყვანა არ შეიძლება ერთმნიშვნელოვან ლოგიკურ ფორმულებამდე. მათგან განსხვავებით, მას არა უბრალოდ არჰყოფნის “სიზუსტე,” არამედ სხვა ამოცანებს ისახავს მიზნად. ამიტომ იგი უნდა ჩაითვალოს არა “არამეცნიერულ”, არამედ ცოდნის “სხვაგვარმეცნიერულ” ფორმად, რომელსაც თავისი შინაგანი კანონები და სიზუსტის კრიტერიუმები აქვს. თუკი ზუსტი მეცნიერებები შეიძლება აღვნიშნოთ, როგორც ცოდნის მონოლოგური ფორმა, როდესაც ინტელექტი ჭვრეტს ნივთს და გამოთქვამს აზრს მის შესახებ, სიმბოლოს განმარტება არსებითად ცოდნის დიალოგური ფორმაა: სიმბოლოს საზრისი რეალურად მხოლოდ ადამიანური ურთიერთობის შიგნით არსებობს, დიალოგის სიტუაციის შიგნით, რომლის გარეთაც მხოლოდ სიმბოლოს ცარიელი ფორმის თვალის დევნება შეიძლება. თუკი ნივთი ნებას გვაძლევს, რომ ის განვიხილოთ, სიმბოლო თავადაც “გვიყურებს” ჩვენ. თუმცა “დიალოგი”, რომლის შიგნითაც მიმდინარეობს სიმბოლოს წვდომა, შეიძლება დარღვეული იქნას განმარტების მცდარი პოზიციის შედეგად, როდესაც თავს ნებას აძლევს სიმბოლოს მაგივრად ილაპარაკონ და ამით, დიალოგს მონოლოგად აქცევენ. სიმბოლოსაგან განსხვავებით, ალგორია ერთმნიშვნელოვანია და ექვემდებარება ამოხსნას, როგორც იგავის მორალი (46, 155-158).

ქრისტიანულ მსოფლადქმაში სიმბოლოთა სისტემა ახალ შინაარსს იძენს, თუმცა ამჟღავნებს მსგავსებას წარმართულ სიმბოლიკასთან. პირველ რიგში ეს ადამიანური გვარის ერთიანობიდან და მისი შემეცნებითი მისწრაფებების

მსგავსებიდან გამომდინარეობს. როგორც ი.ლოტმანი აღნიშნავს, სიმბოლოში ყოველთვის არის რაღაც არქაული. ის ადვილად გამოეყოფა სემიოტიკურ გარემოს და ასევე ადვილად შედის ახალ ტექსტურ გარემოში. ამასთან არის დაკავშირებული მისი არსებითი თვისება: სიმბოლო არასოდეს არ ეკუთვნის ერთ რომელიმე სინქრონულ ჭრილს კულტურისა – ის ყოველთვის მსჭვალავს ამ ჭრილს ვერტიკალურად, მოდის რა წარსულიდან და მიდის რა მომავალში. სიმბოლოს მეხსიერება ყოველთვის უფრო ძველია, ვიდრე მეხსიერება მისი არასიმბოლური ტექსტური გარემოსი (60, 191).

იმისათვის, რომ არ დარჩეს გაუგებარი, ქრისტიანობა იღებს ზოგადსაკაცობრიო სიმბოლიკას და თავის მხრივ, ახალ, ღრმა აზრს დებს შიგ. აქ იგი ობიექტურ ხასიათს ატარებს და ეკლესიის სულიერი გამოცდილების ერთიანობის საფუძვლად გვევლინება. სიმბოლო ერთდროულად მსგავსებასა და არამსგავსებას ემყარება და კომუნიკაციური ფუნქციის მატარებელია. იგი მოიცავს თავის თავში მიწიერ მოცემულობას, მაგრამ, ამავე დროს, თავისი მეორე ნაწილით ზეციურ სამყაროში იმყოფება. სიმბოლო ადამიანს სრულყოფილ და იდეალურ სამყაროსთან აკავშირებს, ცდილობს გახსნას ზეციერი მიწიერისთვის. იგი მიმართულია ზევიდან ქვევით, სადაც სიმბოლოს გადატეხილი ბოლოები შეერთებისკენ ისწრაფვიან.

მეტაფორა ემყარება ერთი საგნის თვისების გადატანას მეორეზე მათი მსგავსების საფუძველზე, იმისათვის, რომ გახსნას თავად საგნის ან მოვლენის არსი. სიმბოლოსთან შედარებით იგი ექსპრესიულ და ემოციურ ხასიათს ატარებს. იგი გრძნობადი ხასიათისაა, სიმბოლო კი გონებაჭვრეტითი. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სიმბოლოები სასულიერო პოეზიაში ხშირად ლიტერატურული შაბლონების სახით გვევლინებიან, რომლებიც, თავის მხრივ, უმაღლეს კატეგორიებად მიიხნევიან, მაშინ როდესაც მეტაფორა ყოველთვის ორიგინალური უნდა იყოს. ბანალურობა მეტაფორას აუქმებს, იგი მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. მეტაფორა ხშირად მორწმუნის ან მგალობლის ინდივიდუალურ, სუბიექტურ რელიგიურ განცდებს გამოხატავს, სიმბოლო – ყოველთვის ობიექტურია. მეტაფორა აღრმავეს სამყაროს გრძნობად აღქმას, ახდენს ძლიერ ემოციურ ზემოქმედებას, მაშინ როდესაც ემოციური თვალსაზრისით, სიმბოლოს იგნორირება შესაძლებელია. მეტაფორა უფრო მეტად გრძნობადი საგნებისა და მოვლენებისკენაა მიმართული, სიმბოლო კი ზეციურ ჭეშმარიტებათა შემეცნებას, მათ გამოვლენას ემსახურება.

გამომდინარე იქიდან, რომ ქრისტიანული ხელოვნებისთვის მთავარ მიზანს არ შეადგენს ვინმესთვის ესთეტიკური ტკბობის მინიჭება, ჰიმნოგრაფიაში გამოხატვის ძირითად საშუალებას სიმბოლო წარმოადგენს, ხოლო მეტაფორა მისთვის მხოლოდ სამკაულია, მაშინ როდესაც, მაგალითად, მოდერნიზმისთვის ის თავად პოეზიის არსს შეადგენს.

ქრისტიანული მსოფლადქმა ცნობიერებისა და ყოფიერების ერთიანობის იდეას ემყარება, სადაც ამქვეყნიური, ხილული სამყარო, უხილავის სიმბოლოდ გვევლინება. როგორც მაქსიმე აღმსარებელი წერს, მთელი აზრობრივი სამყარო საიდუმლოდ და სიმბოლურ ხატებში გამოსახული წარმოსდგება გრძნობად სამყაროში მათთვის, ვისაც აქვს თვალი, რათა იხილოს და მთელი გრძნობადი სამყარო, თუკი მას ცნობისმოყვარე გონებით განვიხილავთ თავის საწყისებში, ლოგოსებში, აზრობრივ სამყაროში იმყოფება; ეს იმაში თავისი საწყისებით, ხოლო ის ამაში თავისი სიმბოლური ხატებით (63, 159-160).

სიმბოლოს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება წმინდა მამათა ნაწერებში. განსაკუთრებით საინტერესოა დიონისე არეოპაგელის მოძღვრება სიმბოლოზე, რომელიც საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ ესთეტიკურ თეორიას და მთელი საეკლესიო ხელოვნების პრაქტიკასაც. როგორც ცნობილია, დიონისე არეოპაგელთან ღმერთი წარმოსდგება როგორც შეუცნობადი ზეარსი, რომლის შესახებაც არაფრის ცოდნა არ შეგვიძლია, თუკი იგი თავად არ გამოგვიცხადებს რაიმეს. ღმერთის შესახებ რაიმეს ცოდნა კი შესაძლებელია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი თავად აცხადებს თავს ამ სამყაროში სიმბოლოთა იერარქიული სისტემის სახით. იგი გამოყოფს შემეცნების კატაფატიკურ და აპოფატიკურ გზას. ღმერთის შეცნობის კატაფატიკური გზა არის სწორედ სიმბოლოთმეტყველება. რამდენადაც უმაღლესი ჭეშმარიტება თავისი არსით შეუცნობადი და მიუწვდომელია, მისი უარყოფითი ატრიბუტებით დახასიათება უფრო ზუსტად მიგვანიშნებს მის არსზე. ჩვენ ვთქვით, რომ ქრისტიანული ხელოვნება ზეციური სამყაროს მიმეზისია, მაგრამ როგორ არის შესაძლებელი მიმეზისი იმისა, რისი წვდომა და შემეცნებაც შეუძლებელია? მიუხედავად იმისა, რომ ღმერთის შესახებ გარკვეულ დადებით ცოდნას იძლევა, სიმბოლოთმეტყველება მაინც არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ღვთის წვდომის ლოგიკური გზა, როგორც ამას ზოგიერთი მკვლევარი თვლის. ლოსკი, მაგალითად, არეოპაგეტიკაში შემეცნების ორ ძირითად გზას გამოყოფს: “I. ლოგიკური, რომელიც ცოდნით მიიღწევა; II. მისტიური, ანუ გონებისმიდმიერი.

პირველი გზა გულისხმობს ცოდნის გარკვეულ დონეს, სადაც უმაღლესი არსის შემეცნება ხდება გრძნობადი სახეების საშუალებით. ამგვარი მეცნიერებაა სიმბოლოთმეტყველება, რომელიც კატაფატიკა-აპოფატიკის მეთოდის გამოყენებით ცდილობს მისწვდეს ზეარსის დაფარულ მშვენიერებას. ეს გზა რთულია და მრავალფეროვანი, მაგრამ შედარებით ადვილად მისაღწევი ყველასათვის. მეორე გზის გავლა ყველას როდი შეუძლია, იგი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. საკუთარი მიწიერი არსებობის დავიწყებით, ექსტაზურ მდგომარეობაში ვეზიარებით ზეციურ არსებობას. ამავე გზას მიეკუთვნება ლოცვითი აღსვლაც, რომელიც ექსტაზის ერთ-ერთ საფეხურად უნდა იქნეს გაგებული” (24, 74-75).

სიმბოლო კონტრასტულ აზროვნებას ემყარება. ამგვარ კონტრასტულ დახასიათებათა შემოტანით დიონისე არეოპაგელი ქმნის დინამიურ სიმბოლოებს, რომლის მეშვეობითაც ახერხებს მოიხელთოს მიუწვდომელი. ერთდროულად ჰოყოფისა და უარყოფის შემოტანით, იგი “განკვირვებაში” აგდებს ადამიანის გონებას, რომელსაც არ ძალუძს ამ წინააღმდეგობათა გააზრება. ჰიმნოგრაფია სწორედ არეოპაგელისეულ ანტინომიურ აზროვნებას ემყარება. მათ შორის არსებული სტილისტური მსგავსება სრულიად აშკარაა. არეოპაგელის ენა რაციონალურად მოაზროვნე ფილოსოფოსის ენა კი არ არის, არამედ უმაღლესი არსის მშვენიერებით მოხიბლული მორწმუნის აღფრთოვანებული ამოძახილი, რომელსაც არ ყოფნის არც სიტყვები, არც გრამატიკა, რომ გადმოსცეს ეს მშვენიერება და ისღა დარჩენია, რომ ყოვლადბრძნული დუმილით დადუმდეს მის წინაშე. მაგრამ შესაძლოა შეგვეწინააღმდეგონ. როგორაა შესაძლებელი დუმილი ენაში? სიტყვა ხომ უკვე ეწინააღმდეგება დუმილს? შესაძლებელია, თუკი ის ამ ენის უძღურებაზე მოწმობს, თუკი ეს არა ენის, არამედ გონების დუმილია, რომელიც ნიკოლოზ კუზელის “განსწავლულ არცოდნას” უახლოვდება. სწორედ ამგვარ დუმილთან გვაქვს საქმე ჰიმნოგრაფიაშიც, სადაც “მზიან ღამეში” დანთქმული მორწმუნე უხმოდ ჭვრეტს უხილავ ნათელს.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლოთმეტყველებაც შემეცნების მისტიკური გზაა. მართალია მასში ღმერთი გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის თავის შესახებ, მაგრამ როგორც ჯ. შოშიაშვილი აღნიშნავს:” გამოცხადება არ გულისხმობს საიდუმლოს გამოაშკარავებას და გახსნას, პირიქით, საიდუმლოს არსი სწორედ გამოცხადებაშია. “ესაა იდუმალისაგან ჩვენთვის ადამიანური

არსით მოვლენილი ზეარსი, იდუმალია იგი გამოცხადების შემდგომად, ან უფრო საღვთოდ რომ ვთქვათ, გამოცხადებაშია (საიდუმლო)” (III,1069)” (36, 63).

სიმბოლოს შესახებ მრავალი წმინდა მამა საუბრობს, თუმცა უახლესი დროის ღვთისმეტყველთაგან ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა ეპისკოპოსი ნიკოლოზ ველიმიროვიჩი, რომელმაც ქრისტიანული სიმბოლიზმის ნამდვილი ენციკლოპედია შექმნა. იგი ასევე ამოდის იმ ქრისტიანული დებულებიდან, რომ ხილული სამყარო უხილავის სიმბოლოს წარმოადგენს. შექმნა რა სამყარო, უფალმა აკურთხა პირველი ადამიანები და უთხრა: ”აღორძინდით და განმრავლდით. და აღავსეთ ქუეყანად და ეუფლენით მას, და მთავრობდით თევზთა ზღვსათა, და მფრინველთა ცისათა, და ყოველთა პირუტყუთა, და ყოველსა ქვეყანასა და ყოველთა ქუეწარმავალთა, მავალთა ქვეყანასა ზედა” (დაბ. 1, 28). ველიმიროვიჩი აანალიზებს ამ სიტყვებს და აღნიშნავს, რომ ეს არ ნიშნავს ბუნების დამორჩილებას თანამედროვე აზრით, ანუ მისი სიმდიდრეების გამოყენებას და ამავე დროს ბუნების გაღმერთებას, მის თაყვანისცემას. პირიქით, ეს სრულიად სხვა რამეს ნიშნავს. ადამიანი უნდა ბატონობდეს სიმბოლოებზე და არა ისინი მასზე. ადამიანი ღვთის ყველა ქმნილებაზე მაღლა დგას. ის დაბლა დგას მხოლოდ თავის შემოქმედზე. წარმართობა ნიშნავს კიდევ ქმნილების გაღმერთებას ნაცვლად შემოქმედისა, თაყვანისცემას ასოსი ნაცვლად სულისა, სიმბოლოსი ნაცვლად პირველხატისა. ბუნების პირდაპირი გაგება – წარმართობაა, რომელიც აშორებს ადამიანს სულიერ რეალებს, პირველ რიგში კი ღმერთს. კერპთაყვანისმცემლისთვის, ისევე როგორც მატერიალისტი ფილოსოფოსისთვის, ბუნება ჩინურ დამწერლობას ჩამოჰგავს, რომელშიც ის მხოლოდ ლამაზ ორნამენტს აღიქვამს. წამოვიდგინოთ, რომ ჩინური იეროგლიფებით აჭრელებული პერგამენტის წინ ორი ჩინელი დგას: ერთი უსწავლელი, ხოლო მეორე ნასწავლი. უსწავლელი უყურებს და მხოლოდ მომხიბვლელ ორნამენტს ხედავს. მთელი მისი ყურადღება მიმართულია ნახატისა და ხაზებისაკენ. მაშინ, როდესაც ნასწავლი არ აქცევს ყურადღებას იეროგლიფების მოხაზულობას, არამედ თვალყურს ადევნებს მის მნიშვნელობას, სულიერ საზრისს, რომელიც ამ ორნამენტულ ნიშნებშია ჩაქსოვილი. უსწავლელი ადამიანი მზერითაც და სულიერადაც მიჯაჭვულია ამ ნიშნების გარეგნულ შესახედაობაზე, ნასწავლი კი მზერით აღიქვამს ნიშნებს, ხოლო სულით მათ მნიშვნელობას სწვდება. პირველთა გრძნობაცა და სულიც

სიმბოლოებზეა მიჯაჭვული, მეორენი კი გრძნობებით აღიქვამენ სიმბოლოებს, სულით კი სულს კითხულობენ.

ნიკოლოზ ველიმიროვიჩი ერთმანეთისგან ასხვავებს სიმბოლოსა და სიგნალს. სიმბოლო რაღაც უფრო ხანგრძლივია, სიგნალი კი მყისიერი. ერთი და იგივე საგანი ან მოვლენა შეიძლება ერთ შემთხვევაში იყოს სიმბოლო, მეორე შემთხვევაში კი სიგნალი. ასე მაგალითად მზე არის სიმბოლო ღმერთისა ბუნებაში, ხოლო მზის დაბნელება – ეს გამაფრთხილებელი სიგნალია ღვთისა ადამიანების მიმართ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მთელი ხილული სამყარო წარმოადგენს სიმბოლოს უხილავი სულიერი სამყაროსი, მაგრამ ამავე დროს ის შეიძლება იყოს სიგნალი ქმნილი სამყაროსთვის მომავალი ცვლილებებისა და მოვლენებისა.

არეოპაგელზე დაყრდნობით, ველიმიროვიჩიც თვლის, რომ ჩვენ მხოლოდ იმის ცოდნა შეგვიძლია, რასაც თავად უფალი გვიცხადებს. ღმერთს ვერანაირ საიდუმლოს ვერ წაართმევ ძალით, სანამ თავად არ გაგისწინის მას. მისი თქმით, სამი ათასი წლის ფილოსოფოსობის შემდეგ სამყაროს არსის შესახებ, ჩვენ კვლავაც არაფერი ვიცით. ამის შესახებ დუმს ბიბლიაც. ღმერთს არ სურდა შექმნის საიდუმლოს გახსნა ჩვენთვის, რადგან ადამიანებისთვის, რომლებიც თავიანთ დანიშნულებას ასრულებენ დედამიწაზე, არც არის საჭირო ამის ცოდნა. მართალია, იგი არაფერს გვეუბნება ქმნილი სამყაროს საგანთა და მოვლენათა არსის შესახებ, მაგრამ ბიბლიაში ბევრი რამ არის გახსნილი მათი მნიშვნელობის თაობაზე. უფალმა მისცა ადამიანებს სიტყვიერება, რომელიც ხსნის არა საგანთა და მოვლენათა არსს, არამედ მათ მნიშვნელობას. შეიძლება ითქვას, რომ შექმნილი სამყაროს საგანთა და მოვლენათა მნიშვნელობა მათ სიტყვიერ არსშია ჩაფესვებული. პავლე მოციქული ამბობს: “ესოდენნი სახენი თესლადნი ჳმათანი არიან სოფელსა შინა და არცა ერთი მათგანი არს უჳმო” (1კორ.14,10). ჩვენს წინაშე სიმბოლოთა მთელი ენციკლოპედიაა გადაშლილი, ყოველთვის ახალი და სუფთა, როგორც ახლახან გამოცემული წიგნი, რომლის საგნობრივ საძიებელსაც წმინდა წერილი წარმოადგენს. ღვთაებრივი გამოცხადება ყოველთვის ხელთა გვაქვს. ვინ იცის, გახდა კი ვინმე უფრო უკეთესი და კეთილი მათგან, ვინც საგანთა არსის ამოხსნას ეძიებდა? მაგრამ ღვთის მიერ შექმნილის მნიშვნელობის გაგება მრავალი სული უფრო ამაღლებული და ნათელი გახდა (52, 93-96).

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული სწავლების მიხედვით, სიმბოლო არის ის, რისი მეშვეობითაც ჩვენ ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროს მნიშვნელობას ვწვდებით. ის არის მატერიალური და სულიერი სამყაროს ერთიანობის, მათი კავშირის საფუძველი. ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში ჩართვა სწორედ სიმბოლოთა სისტემის მეშვეობით ხორციელდება. სიმბოლოს მეშვეობით ადამიანი სულის ღრმა, რეფლექსიისათვის მიუწვდომელი შრეებით ერთეუბა სულიერი ცხოვრების რიტმში და მონაწილეობს მასში. ამიტომ სიმბოლოთა სისტემა აქ უბრალო გახსენება კი არ არის ამა თუ იმ მოვლენისა, არამედ არქეტიპამდე ამადლების, მასთან რეალური კავშირის საშუალებაც. სწორედ სიმბოლოთა სისტემის საშუალებით იძენს ხატი არქეტიპის თვისებებს. სიმბოლოს მეშვეობით, რომელიც თავის თავში მოიცავს მსგავსებასაც და არამსგავსებასაც, შესაძლებელი ხდება, ერთი მხრივ, წმინდანის ცნობა, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი არამიწიერი, სხვაგვარი არსებობის გადმოცემა, მისი ღვთაებრივ შუქში დანახვა. მარადიული სამყარო თითქოს მათი მეშვეობით იღვრება მიწაზე. ამასთანავე სიმბოლოს გააჩნია გამაერთინებელი, შემაკავშირებელი ფუნქციაც, რომლის მეშვეობითაც მორწმუნეთა ერთობა მიიღწევა.

ადამიანური სიტყვაც თავის მხრივ წარმოადგენს სიმბოლოს, რომლის მეშვეობითაც წმინდა წერილში ვიღებთ გარკვეულ ინფორმაციას სულიერი სამყაროს შესახებ და ვამყარებთ ურთიერთობას ღმერთთან. ზემოთ ვნახეთ, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა გააჩნია სიტყვასა და სახელს ბიბლიაში. იგი არა მხოლოდ არსის გამოვლენის საშუალებაა, არამედ მისი შემეცნებისაც, რომელიც თავის მხრივ, სიმბოლოთა სისტემის სფუძველზე ხორციელდება. ლ.ჯაფარიძე ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს: “ჰიმნოგრაფია და აგიოგრაფიული მწერლობა, რომელშიც ავტორი არ ცდილობს საკუთარი ორიგინალური გააზრებები მოგვახვიოს თავს, იმგვარ სახეობრივ-სიმბოლურ სისტემას ეყრდნობა, რომელიც ამოსავალს ბიბლიაში პოულობს და რომლის ამოხსნა საღვთისმეტყველო თეორიულ სფეროს მოიცავს და წმიდა მამათა და ეკლესიის დიდ მასწავლებელთა სწავლებებს უკავშირდება. ეს ის მზა მასალაა, რომელსაც აწვდის უზარმაზარი გამოცდილებისა და სულიერი პოტენციის მქონე ეკლესია სასულიერო ხელოვნების მსახურთ – ერთბამად ხატმწერთა და სიტყვის ოსტატ” (40, 34). ამრიგად, ჰიმნოგრაფიაშიც, ისევე როგორც ქრისტიანული ხელოვნების სხვა დარგებში, ზეგრძნობადი სამყარო სიმბოლოთა

სისტემის მეშვეობით ცხადდება. მაგრამ სიტყვა აქ არა მხოლოდ გამოხატვისა და შემეცნების საშუალებაა, არამედ ლოცვისაც. როგორც ხატის თაყვანისცემისას ადამიანი სიმბოლოთა სისტემის მეშვეობით შედის ურთიერთობაში მის არქეტიპთან, ასევე ლოცვისასაც სიტყვიერი სიმბოლოების მეოხებით იგი უშუალო კავშირს ამყარებს ზეგროძობად სამყაროსთან, ურთიერთობს მასთან: ევედრება, მადლობს და აღიღებს ღმერთსა და მის წმინდანებს, იღებს შემწეობას მათგან. ისევე როგორც ხატი, ჰიმნოგრაფიაც მყარი ატრიბუტიკით ხასიათდება, რომელთა მეშვეობითაც ამოიცნობა ესა თუ ის წმინდანი.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ სიმბოლო არა მონოლოგური, არამედ დიალოგური ბუნებისაა და აღმქმელის შინაგან მუშაობას მოითხოვს. სიმბოლო სწორედ იმ ზომით იხსნება აღმქმელის წინაშე, რა ზომისაცაა ეს შინაგანი მუშაობა. ამის წყალობით ის სრულად ინარჩუნებს სიახლის ეფექტს. ყოველი ინდივიდისთვის ის მუდამ ახალია, ვინაიდან თავად ამ ინდივიდთა სულიერების დონეა სხვადასხვაგვარი, ამიტომ დიალოგიც სიმბოლოსა და პიროვნებას შორის ყოველთვის ახლებურად ქდერს. ამრიგად, ენა, რომელზეც ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია და ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნება მეტყველებს, ის სიმბოლურ-სახეობრივი სისტემაა, რომელიც წმინდა წერილს ემყარება და კანონიკურ ფორმაშია მოქცეული. ის ღვთაებრივი და ადამიანური შემოქმედების ნაყოფია და რამდენადაც ჭეშმარიტებას აცხადებს, გამორიცხავს ყოველგვარ სუბიექტივიზმს.

ჰიმნოგრაფიაში არცთუ უმნიშვნელო ყურადღება ექცევა სტილისტურ წყობასაც, რომელიც ღვთაებრივი ენერჯის მატარებელია და იმქვეყნიურ, სულიერ სიმაღლეებზე მიანიშნებს. ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ჰიმნოგრაფია არეოპაგელისეულ აპოფატიკურ და კატაფატიკურ ხედვას ემყარება. სიმბოლოთა სისტემა, რომლითაც ჰიმნოგრაფიაში ზეგროძობადი სამყარო ცხადდება, სწორედ კატაფატიკური ხედვის გამოხატულებაა. ვინაიდან როგორც არეოპაგელისთვის, ისე ქრისტიანობისთვის ზოგადად, ღმერთი შეუცნობადი ზეარსია, ჰიმნოგრაფია მის აპოფატიკურ ხედვასაც მოიცავს, რაც, ერთი მხრივ, გამოიხატება ანტინომიურ აზროვნებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ეპითეტთა გამორჩეულ სიმრავლეში. ჰიმნოგრაფი, როგორც წესი, აღნიშნავს, რომ ის უძღური და უღირსია და ეპითეტთა არანაირი სიმრავლე არ არის საკმარისი იმ ღვთაებრივი მშვენიერების გადმოსაცემად, რომლის აღწერაც განუზრახავს, რადგან მხოლოდ იმის ცოდნა

შეუძლია, რასაც თავად ღმერთი უცხადებს. აქაც სიმბოლოს ანტინომიურ, პარადოქსულ აზროვნებასთან გვაქვს საქმე, სადაც გონების ყოვლადბრძნული დუმილი ეპითეტთა გამორჩეული სიუხვით გადმოიცემა. მაგრამ ჰიმნოგრაფია, პირველ რიგში, გალობით შესასრულებელი პოეტური ტექსტია, ამიტომ მუსიკალური ელემენტი კიდევ უფრო აძლიერებს ამ დუმილს და უშუალო ჭკრეტის, სულიერი სიხარულის განცდას იწვევს. ლიტურგიის დროს ტაძარში აღვლენილი საგალობელი ზეგრძნობადი სამყაროს მისტიკური ჭკრეტაა. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ ყოველი მორწმუნე ერთნაირად მონაწილეობს ამ ჭკრეტაში, არამედ მისი შინაგანი, სულიერი მდგომარეობის შესაბამისად, არაეკლესიური ადამიანისთვის კი საგალობლის მოსმენა შესაძლოა სატანჯველადაც იქცეს, უკიდურეს შემთხვევაში, მხოლოდ ესთეტიკური ტკბობის წყაროდ, ვინაიდან იგი სიმბოლოთა სისტემის წყალობით არ არის ჩართული ამ ცხოვრებაში, არ მონაწილეობს მასში.

ამრიგად, ენა, რომელზეც ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია და ზოგადად ქრისტიანული ხელოვნება მეტყველებს, ის სიმბოლურ-სახეობრივი სისტემაა, რომელიც წმიდა წერილს ემყარება და კანონიკურ ფორმაშია მოქცეული. ის ღვთაებრივი და ადამიანური შემოქმედების ნაყოფია და რამდენადაც ჭეშმარიტებას აცხადებს, გამორიცხავს ყოველგვარ სუბიექტივიზმს. ქრისტიანულ მსოფლადქმაში, სიმბოლოთა სისტემა არის ის, რისი მეოხებითაც შესაძლებელი ხდება კავშირი ზეციურსა და მიწიერ სამყაროებს შორის. ის მატერიალურისა და სულიერის, ყოფიერებისა და ცნობიერების ერთიანობის საფუძველია. ქრისტიანობისთვის ბუნება მხოლოდ ფორმაა, რომლის სულიერი შინაარსის ამოკითხვაც სწორედ სიმბოლოს მეშვეობით არის შესაძლებელი.

დასკვნები I თავისათვის

ვაჯამებთ რა ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ყოველი კულტურა უნდა გავიაზროთ როგორც ორგანული მთლიანობა, რომელიც გარკვეულ ღირებულებებზეა ორიენტირებული. შესაბამისად, ამა თუ იმ პოეზიის განხილვაც უნდა ხდებოდეს იმ კულტურის ფარგლებში, რომლის წიაღშიც აღმოცენდა მოცემული პოეზია.

ცხადია ისიც, რომ ნებისმიერი რელიგიური პოეზია, უპირველეს ყოვლისა, ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელია და არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება. მისი მიზნები უაღრესად პრაქტიკულია და თანხვედბა ზოგადად სარწმუნოებრივ მიზნებსა და ამოცანებს. აქედან გამომდინარე, როდესაც ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაზე ვსაუბრობთ, იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც იმ კულტურის ცოცხალი და ქმედითი ნაწილი, რომლის წიაღშიც იგი აღმოცენდა.

ბუნებრივია ისიც, რომ ვიკვლევთ რა ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიას, უნდა გავითვალისწინოთ ის მეცნიერული ტრადიცია, რომელიც საქართველოში ჩამოყალიბდა აღნიშნული კუთხით. იმის გათვალისწინებით, რომ ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა უმრავლესობა ფილოლოგი ან მუსიკათმცოდნეა, მოცემული ნაშრომი კი ფილოსოფიურ ნაშრომს წარმოადგენს, ამ ტრადიციისაგან განსხვავებით ჩვენი კვლევა ფილოსოფიურ ჭრილში წარიმართება.

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის კვლევისას, უწინარეს ყოვლისა, უნდა დავეყრდნოთ იმ წყაროებს, რომლებიც საღვთისმეტყველო ტექსტებშია შემონახული, პირველ ცნობებს კი გალობის შესახებ თავად სახარება და მოციქულები გვაწვდიან. ამგვარ ცნობებს ვხვდებით აგრეთვე წმ. მამათა ცხოვრების ამსახველ წყაროებში. დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ისეთი წყაროების გათვალისწინებას, როგორებიცაა საღვთისმსახურო ჰიმნოგრაფიული კრებულები.

ვინაიდან ქრისტიანული გალობა წარმოადგენს როგორც საღვთისმეტყველო, ისე ლიტურატურულ და მუსიკალურ ნაწარმოებს, მისი კვლევისას სამივე ეს ასპექტი უნდა იქნას გათვალისწინებული. კერძოდ იგი უნდა ვიკვლიოთ, არა კონტექსტიდან ამოგლეჯილად, არამედ როგორც სინკრეტული დარგი, რომელიც სამივე ამ კომპონენტის მთლიანობას წარმოადგენს.

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, ორთოდოქსული საღვთისმეტყველო მოძღვრების პოეტური გამოხატულებაა, თუმცა საღვთისმეტყველო ცოდნის გადმოცემასთან ერთად, ის ხშირად მორწმუნის რელიგიური გრძნობების გამოხატულებასაც წარმოადგენს. იგი აგრეთვე ითვლება ზეციური უსხეულო ძალების და წმინდა ანგელოზების ღოცვითი გრძნობებისა და მისწრაფებების გამოვლენად, ზეციური სამყაროს მიმეზისად.

ამდენად, იგი გამოცხადებითი ხასიათისაა და უცვლელ წინასწარ დადგენილ ფორმებს მისდევს.

ძველი დროის ესთეტიკური თეორიები ძირითადად “მიმეზისის” ცნებას ემყარებიან. სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს, ნეოპლატონისტურ ესთეტიკურ თეორიებში, ხელოვნება გაგებულია, როგორც ბაძვა. განვიხილავთ რა თვითოეულ მათგანს და ვადარებთ რა ქრისტიანულ კონცეფციას, აღმოვაჩინოთ, რომ ამ თეორიებისაგან განსხვავებით, ქრისტიანობა ბაძვის სრულიად ახლებურ გაგებას გვთავაზობს. კერძოდ, აქ იგი განსხვავებული ასპექტით წარმოჩნდება. ქრისტიან ფილოსოფოსთა აზრით, მხატვრული შემოქმედების ძირითადი პრინციპები თავად ღმერთის მიერ არის დადგენილი. ადამიანის ამოცანაა ამ პრინციპთა წვდომა და შენახვა და არა ახალი პრინციპების შექმნა. ხატმწერები და ჰიმნოგრაფები იღებდნენ უკვე დადგენილ ნიმუშებს მოდელებად, რომლებიც, თავის მხრივ, ზეციურ ძალთა მიერ აღვლენილ შესხმით ჰიმნთა გამოცხადებად ითვლებოდა.

ამრიგად, ქრისტიანულ ხელოვნებაში საქმე გვაქვს “მიმეზისის” ცნების განსხვავებულ ასპექტთან, რომელიც, თავის მხრივ, ტრანსცენდენტურ პირველსახემდე ამადლებას და პიროვნების ხსნას გულისხმობს. მისთვის იდეალს წარმოადგენს არა ამქვეყნიური რეალობა, არამედ განკაცებული ღმერთი, რომლის ხორციელ სიგლახაკეშიც უმაღლესი მშვენიერება ვლინდება. ანტიკური სინამდვილისთვის სრულიად გაუგებარია, თუ როგორ თავსდება ხორციელ სიგლახაკეში უმაღლესი სულიერი მშვენიერება. ქრისტიანობა არღვევს ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ ჰარმონიას და თავად ადამიანში აღმოაჩენს წინააღმდეგობას “ამქვეყნიურსა” და “იმქვეყნიურს”, ხორციელსა და სულიერს შორის. ღმერთი, როგორც ბაძვის ობიექტი, ცხადდება მისთვის უმაღლესი ჭეშმარიტების, უმაღლესი მშვენიერების და სიკეთის სახით. ქრისტიანობა ქმნის თავის განსაკუთრებულ მსოფლმხედველობას და სტილს ხელოვნებაში. ასე გაგებული ბაძვა ზეციურის, უმაღლესი ჰარმონიის ბაძვად წარმოგვიდგება და ეთიკურ-ზნეობრივი კუთხით უნდა გავიაზროთ. ამასთან ბაძვისას შეიძლება აქცენტირებული იყოს არა მხოლოდ ღმერთი, არამედ ადამიანიც, კერძოდ კი წმინდანები.

მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა, ნეოპლატონისტური ესთეტიკური თეორია უპირისპირდება არეოპაგიტულ მოძღვრებასა და ქრისტიანულ ესთეტიკურ თეორიას ზოგადად, კერძოდ კი შემოქმედების გაგების საკითხში.

თუკი ნეოპლატონიზმში ხელოვანი განიხილება, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი პიროვნება, რომელიც თვითსრულყოფის გზით აღწევს ფილოსოფოსის დონეს და საკუთარი ძალებით, დამოუკიდებლად სწვდება ინტელექტუალური სილამაზის არსს, დიონისე არეოპაგელთან, რომლის მოძღვრებაც საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ ესთეტიკურ თეორიას, სრულიად სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე. ნეოპლატონიზმისაგან განსხვავებით, აქ პიროვნების აქტიურობა სრულიად არასაკმარისი პირობაა ღმერთთან ერთიანობის მისაღწევად. განღმრთობა კი არა პიროვნების თვითსრულყოფის, არამედ მადლისმიერი გზით მიიწვდომება. თვით ყველაზე დიდ ღვაწლსაც კი შეუძლია მხოლოდ მიიზიდოს ღვთის მადლი. ეს თვალსაზრისი საფუძვლად უდევს ყოველგვარ ქრისტიანულ ქმედებას და მათ შორის შემოქმედებასაც. ამასთან ეს განსხვავება არსებითი ხასიათისაა და მთლიანად ცვლის შემოქმედების ბუნებას, საკუთარი ძალების იმედად დარჩენა ქრისტიანობაში ქრისტეზე, როგორც მხსნელზე, უარის თქმად აღიქმება. ქრისტიანი შემოქმედი, თვითუარყოფის გზით, ქრისტეს გონების შემოსვას ესწრაფვის და არა საკუთარი, ვნებით შებღალული ბუნების დემონსტრირებას.

ჰიმნოგრაფიის საფუძველი, ისევე როგორც მთელი ქრისტიანული ხელოვნებისა, წმიდა წერილია, საიდანაც ის, ხშირად, მზა რელიგიურ ფორმულებს იღებს. მისი საღვთისმეტყველო ენა შენდება ობიექტური მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოებისაგან, ინდივიდუალური ძალისხმევით კი არა სუბიექტურობის დამკვიდრება, არამედ მისგან განთავისუფლება მიიღწევა. ქრისტიანული კანონი ეხმარება შემოქმედს ამ სუბიექტურობისაგან განთავისუფლებაში.

ამრიგად, ქრისტიანული ხელოვნების მიზანს შეადგენს არა ვინმესთვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭება, არამედ ლოცვითი განწყობის შექმნა, მორწმუნისთვის სულიერი სარგებლის მოტანა. იგი სიახლის ეფექტს ინარჩუნებს იმით, რომ ესთეტიკურ ტკობაზე კი არ არის გათვლილი, არამედ პიროვნების სულიერ გამოცდილებაზე, რომელიც ყოველ მოცემულ მომენტში სხვადასხვაა. ქრისტიანული ხელოვნების ერთადერთ ჭეშმარიტ შემოქმედად ღმერთი მოიაზრება, რომელიც ფლობს რა ჭეშმარიტებას, აცხადებს მას, ხოლო ხელოვანს მხოლოდ მისი წვდომა და შენახვა შეუძლია. ხელოვანი ამ თეორიაში გაგებულია როგორც თანაშემოქმედი უმაღლესი, ღვთაებრივი არსისა.

ქრისტიანული ხელოვნების, კერძოდ კი ჰიმნოგრაფიის ლიტურგიული ფუნქცია კარგად ჩანს საგალობელთა სახეების განხილვიდან. ვინაიდან საგალობლები ორი ელემენტისაგან შედგება, მათ აჯგუფებენ, როგორც სიტყვიერი, ისე მუსიკალური ელემენტის მიხედვით. ვინაიდან ჩვენი კვლევა სიტყვიერ მხარეს ეხება, განვიხილავთ ამ ნიშნით დაჯგუფებულ საგალობლებს. კერძოდ, სიტყვიერი შინაარსის მიხედვით, საგალობლები შემდეგ ჯგუფებად იყოფა: დოგმატური ხასიათის საგალობლები, თხრობით-ისტორიული ხასიათის საგალობლები, ჭვრეტითი ხასიათის საგალობლები, საგალობლები, რომლებიც თან ახლავს ყოველგვარ ლიტურგიულ მოქმედებებს, მკვეთრად გამოხატული სადიდებელი და ღოცვითი ხასიათის საგალობლები.

რაც შეეხება საგალობელთა სახეებს, პირობითად ისინი სამ ჯგუფად იყოფიან: ფსალმუნები, ჰიმნები და “ალილუიას” ტიპის საგალობლები. თუმცა მათ შორის არ არსებობს მკაცრი ზღვარი და ხშირად უფრო ჰიმნებად იწოდებიან.

მოგვიანებით ვითარდება საკუთრივ ბიზანტიური ჰიმნოგრაფია, რომლის ჟანრებიც, სხვა ადრექრისტიანულ ჟანრებთან ერთად გამოიყენება. ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის სახეობებია: ტროპარი, სტიქარონი, იბაკო (იპაკო), კონდაკი, აკათისტო, ანუ დაუჯდომელი. VII საუკუნიდან კი სასულიერო პოეზიაში მკვიდრდება ჰიმნოგრაფიული კანონი, რომელიც კომპოზიციურად უნივერსალური აღმოჩნდა.

ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში, კონდაკიონის შემოტანასთან ერთად შემოდის ახალი მხატვრული კომპონენტები, ის მონოლოგურიდან დიალოგურ სისტემაზე გადადის, რაც თავის მხრივ დაუპირისპირდა ანტიკურ დრამას და წინ უცვლელი, მარადიული ღირებულებები წამოსწია.

იოანე დამასკელმა დაადგინა კანონის სტრუქტურა და შეადგინა პირველი ძღისპირები, რომლებიც ერთგვარ მელოდიურ ქარგას, ნიმუშს წარმოადგენდნენ. კანონი ცხრა ბიბლიური გალობის მოდელზე აიგო და მის თემატიკას დაეფუძნა. თავდაპირველად ეს გალობები ოთხ სხვადასხვა ხმაზე სრულდებოდა, ხოლო იოანე დამასკელის შემდეგ უკვე რვა ხმაზე სრულდება, რომელთაგან ოთხი ძირითადია, ოთხი კი პლაგალური, გვერდითი ხმა. კანონის ძღისპირში მითითებულია ასევე კილო, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, ესთეტიკური კატეგორიაა. იგი გარკვეულ ესთეტიკურ გრძნობას აღძრავს და ხელს უწყობს ამა თუ იმ ღოცვითი განწყობის ჩამოყალიბებას. კანონი სრულდება ე. წ.

დასაფარებლით, ანუ კატავასიით. საგალობელთა სახეობებს მიეკუთვნებიან აგრეთვე წარდგომა, ალილუიარი და აკროსტიქი.

ამრიგად, საგალობელთა სახეობების განხილვიდან ნათლად ჩანს, რომ ყველა მათგანი ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელია და, ამდენად, პრაქტიკული დანიშნულების მქონეც. სწორედ საგანგებოდ შერჩეულ საგალობელთა და საკითხავთა ერთიანობა ქმნის ღვთისმსახურების ამა თუ იმ წესს, რომლებიც თავს ოთხ ძირითად ლიტურგიულ კრებულში იყრიან: “მარხვანი”, “ზატიკი”, “პარაკლიტონი” და “თვენი.” მაგრამ, გარდა ამისა, არსებობს სამოდღვრო-თხრობითი ხასიათის საგალობლები, რომლებიც თავისი დანიშნულებით სცილდებიან ლიტურგიულ ჩარჩოებს.

საგალობელთა მოტივებს ორი ძირითადი რელიგიური ფაქტი განსაზღვრავს: ერთი ეს არის ცოდვით დაცემა, ხოლო მეორე – ფაქტი ადამიანის გამოსწავლისა. პირველი იქცევა სინანულის გამომხატველი მოტივების წყაროდ, მეორე კი სულიერი სიხარულისა. ამას ემატება ადამიანის მიწიერი საჭიროებანი და იქმნება ოთხი კუთხე, რომლებიც ქრისტიანის ღოცვას ქმნიან: ღმერთი, დაცემული სული, მიწიერი საჭიროებანი და ხსნა ქრისტეში. ზემოთ დასახელებული ხმები კი სწორედ ის მელოდიური მოტივებია, რომლებიც შესაბამის რელიგიურ გრძნობათა აღძვრას ემსახურება და ესთეტიკურ კატეგორიად უნდა გავიაზროთ.

ყოველივე ზემოთქმულიდან კიდევ ერთხელ აშკარად იკვეთება ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის ლიტურგიული ფუნქცია და ის ფაქტი, რომ ქრისტიანულ ესთეტიკას არ გააჩნია დამოუკიდებელი და თვითმკმარი ღირებულება. იგი ერთი მთლიანი რელიგიური სისტემის ნაწილია, მისი მიზნები კი ქრისტიანობის საბოლოო მიზნის შესაფერისი.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ კვლევისას ჰიმნოგრაფიული ქმნილებები არ უნდა გამოვაცალკევოთ იმ რელიგიური ატმოსფეროსგან, რომელშიც წარმოიშვნენ, არამედ უნდა ვიკვლიოთ, როგორც საკუთარი სამყაროს მქონენი და იმ განსაკუთრებული, სულიერი დრო-სივრცისა, რომელშიც ისინი ქმედითნი და ცოცხალნი არიან. ამ ატმოსფეროს გარეშე ისინი მხოლოდ ყოფილ ქმნილებებად იქცევიან. თავად ეს სამყარო კი მათი მეშვეობით იწყებს ვლენას და ხელოვნების ქმნილებაც მხოლოდ მანამდე რჩება ასეთად, სანამ ამ სამყაროშია დავანებული. ამ სამყაროს რღვევასთან ერთად,

ხელოვნების ქმნილება გაუგებარი და შინაგანად მიუწვდომელი ხდება და ყოფილ ქმნილებად იქცევა.

ქრისტიანული ხელოვნების სამყაროს ქმნის ტაძარი, გაგებული როგორც ადგილი, სადაც უღრმესი ქრისტიანული საიდუმლოებანი აღესრულება. მაგრამ ამ სამყაროს, მასთან ერთად, ქმნის ყველა ის ნივთიც, რომელიც მასში იმყოფება და ევქარისტიულ საიდუმლოში მონაწილეობს. ყოველივე ეს კი ლიტურგიას უკავშირდება. სწორედ ლიტურგიაა ის, რაც აცოცხლებს ტაძარს, როგორც ფიზიკურ სივრცეს და სამყაროდ აქცევს მას. ღვთისმსახურება არის ის, რისი მეოხებითაც ხდება არა მხოლოდ ფიზიკური სივრცის სამყაროდ ქცევა, არამედ დროის განწმენდაც, მისი მარადისობად გადაქცევა. ლიტურგიული დრო ეს არის დრო, რომელიც ღვთისმსახურებაში გადის. იგი თავის გამოსატულებას საეკლესიო კალენდარში ჰპოვებს და მკაცრად განსაზღვრული რიტმები და პერიოდები აქვს. ქრისტეს აღდგომის ფაქტით მარცხდება დრო და სიკვდილი და ხდება დროის განწმენდა, რომელიც, თავის მხრივ, ღვთისმსახურებაში იკრიბება. აქ დრო კარგავს თავის შეუქცევადობას და წრებრუნვაში გადადის.

ქრისტიანული ხელოვნება მხოლოდ ეკლესიის წიაღში, მის მისტიურ ფოლიანტებში ცოცხლდება. ამდენად, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის კვლევაც მხოლოდ საკუთარ სამყაროში და სულიერ დრო-სივრცეშია შესაძლებელი, რათა სამყაროდაკარგულ ქმნილებებად არ იქცნენ, ისინი მხოლოდ ამ ველში ხდებიან შინაგანად მისაწვდომნი და განცდადნი და მალღებებიან რა არქექტიპებამდე, იწყებენ ვლენას.

ვინაიდან ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია სიტყვისა და სახელის ბიბლიურ ხედვას ემყარება, შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ როგორ გაიაზრებს სიტყვასა და სახელს ეს უკანასკნელი. კერძოდ, აქ სიტყვა მის არსთან განუყოფელ ერთიანობაში აღიქმება და არა მხოლოდ კომუნიკაციის, არამედ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების შემეცნებისა და გამოვლენის საშუალებასაც წარმოადგენს. თუმცა, მიუხედავად ღრმა კავშირისა, მიუღებელია არსისა და სახელის სრული გაიგივება, ვინაიდან სახელსა და სახელდებულს შორის ყოველთვის დგას მესამე, ანუ სახელმდებელი. იქიდან გამომდინარე, რომ ჰიმნოგრაფია, ერთი მხრივ, წარმოადგენს ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გადმოცემას, ხოლო მეორე მხრივ ლოცვით ტექსტს, როგორც მორწმუნის უშუალო ურთიერთობას ღმერთთან და მის წმინდანებთან, არსისა და სახელის ამგვარ ერთიანობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ჰიმნოგრაფიული ტექსტების გასაგებად.

ღვთისმეტყველებაში ადამის დაცემისა და ბაბილონის გოდლის მშენებლობის სახით ღმერთის წინააღმდეგ წამოწეული ჯანყი გააზრებულია, როგორც ფაქტი, რომელმაც გამოიწვია იმ მეტაენის დაკარგვა, რომელზეც ადამი ღმერთს ესაუბრებოდა. შესაბამისად, ამ ფაქტის შედეგად მიჩნეულია ის, რომ ადამიანის შინაგანმა სიტყვამ, ანუ ლოგოსმა, გულის ღრმა შრეებში გადაინაცვლა. სამეტყველო ენა ზედაპირული და პროფორისტული გახდა, ხოლო ადამიანის აზროვნება ზერელე და ანალიტიკური, რომელმაც გარეგნული გამოვლინებების მიხედვით დაიწყო შემეცნება. სიტყვასა და მის არსს შორის ერთიანობის დარღვევა კიდევ უფრო გაღრმავდა ახალ ენებში, რომლებმაც ნაცვლად მჭვრეტელობითისა, ანალიტიკური ფუნქცია შეიძინეს. შესაბამისად, ლოცვით ტექსტს ყოველთვის ახასიათებს სწრაფვა ძველი ენობრივი ფორმებისაკენ. მაგრამ, თავის მხრივ, ეს ენები კიდევ უფრო ღრმა შრის შემცველნი არიან, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება გამომსახველობითი ხერხების ერთგვარი უნიფიკაცია და ეს შრე არის სიმბოლოთა სისტემა.

ქრისტიანულ მსოფლადქმაში ხილული, მატერიალური სამყარო უხილავის სიმბოლოს წარმოადგენს. სიმბოლო არის დამაკავშირებელი რგოლი მიწიერ და ზეციურ სამყაროებს შორის. მისთვის ბუნება მხოლოდ ფორმაა, რომლის სულიერი შინაარსის ამოკითხვაც სწორედ სიმბოლოთა სისტემის მეშვეობით არის შესაძლებელი. ის სულიერისა და მატერიალურის, ყოფიერებისა და ცნობიერების ერთიანობის საფუძველია. სიმბოლო არის ის, რისი მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება ზეციური სამყაროს გამოვლენა მიწაზე. შესაბამისად, ქრისტიანული ხელოვნება ზოგადად და ჰიმნოგრაფია კერძოდ, სიმბოლურ ენაზე მეტყველებს, რომელიც, თავის მხრივ, წმინდა წერილს ეყრდნობა და კანონიკურ ფორმაშია მოქცეული.

ამრიგად, მოცემულ თავში განვიხილეთ ჰიმნოგრაფიის წარმოშობის ისტორია, წყაროები, მისი სახეები. განვიხილეთ აგრეთვე ის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელსაც იგი ეყრდნობა. შევეხეთ იმ სულიერ დროსა და სივრცეს, რომელშიც ის ქმედითია და ცოცხალი. განვიხილეთ ასევე სიტყვისა და სახელის თეორია, რომელსაც ჰიმნოგრაფია ემყარება და შევეცადეთ გვეჩვენებინა რა მიმართებაა აქ სიტყვასა და მის არსს შორის და რა მნიშვნელობა აქვს მას ჰიმნოგრაფიისთვის, როგორც ლოცვითი ტექსტისთვის. შევეხეთ ასევე ენასაც, რომელზეც ჰიმნოგრაფია მეტყველებს და მოკლედ

მიმოვიხილეთ ის მეცნიერული ტრადიცია, რაც საქართველოში ჰიმნოგრაფიის კვლევას გააჩნია. უნდა ითქვას, რომ ამით მხოლოდ მიუუახლოვდით იმ მთავარი პრობლემის განხილვას, რაც მოცემული ნაშრომის მიზანს შეადგენს, კერძოდ, მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხს ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში. თუმცა ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ამ პრობლემის მართებული დაყენება და მით უფრო გადაჭრა. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ჩვენ შევეცდებით სწორედ ფილოსოფიურ ჭრილში დავაყენოთ მოცემული პრობლემა და დავსვათ კითხვები ზოგადად პოეზიის არსის შესახებ, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ ცნებათა წინასწარი გამოძიების გარეშე მსჯელობა იმაზე არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, მაშინ როდესაც წინასწარ არ ვიცით, თუ რას ვგულისხმობთ ამ სიტყვებში, საფუძველსაა მოკლებული. მეორე მხრივ, მხოლოდ ამ უკანასკნელი საკითხის გადაჭრით დადგინდება საბოლოოდ ჰიმნოგრაფიის ცნება.

ყველაფერი, რაც ვთქვით, ჰიმნოგრაფიის მხოლოდ რელიგიური მხარის დასახასიათებლად გამოდგება. იმისათვის, რომ ფილოსოფიურ ჭრილში დავაყენოთ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი, მოგვიწევს ჩავატაროთ წინასწარი მუშაობა და ჩვენი მსჯელობებიდან გამოვრიცხოთ “თავისთავად ცხადი” დებულებები, რომელსაც ჩვეულებრივ ჩვენი ცნობიერება ეყრდნობა. იმისათვის, რომ დავიწყოთ აზროვნება, პირველ რიგში, უნდა გავთავისუფლდეთ იმ ყაღბი წარმოდგენისგან თითქოსდა რაღაც უკვე ვიცით. ცხადია, ამ წინასწარი მუშაობის ჩატარება მხოლოდ ფილოსოფიის საქმეა და ვინაიდან არ არსებობს არცერთი გამოკვლევა ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის შესახებ, რომელიც ფილოსოფიურ მეთოდოლოგიას დაემყარებოდა, ამ მსჯელობათა ლეგიტიმურობის გამოკვლევასაც არავინ ცდილა. კამათი ამ სფეროში სწორედ ამ “თავისთავად ცხად” დებულებებზე დაყრდნობით მიმდინარეობს, რაც შეუძლებელს ხდის ჭეშმარიტების გარკვევას. ჩვენ შევეცდებით გავთავისუფლდეთ აზროვნების ამ ნაკლისგან და კვლევა ფილოსოფიურ ნიადაგზე წამოვიწყოთ.

თავი მეორე

ჰიმნოგრაფიის მხატვრული ღირებულება და მისი მიმართება რელიგიურთან

§1. მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხის დაყენებისათვის ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში

როგორც აღვნიშნეთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს მოსაზრება, რომელიც საეკლესიო ჰიმნოგრაფიას არ მიიჩნევს პოეზიად და თვლის, რომ იგი მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნულად წააგავს მას, ვინაიდან პოეტური მეტაფორები და სახეები აქ რელიგიური აზროვნებისადმი დაქვემდებარებულ ფუნქციას ატარებენ და ვერ ქმნიან მხატვრულ-ესთეტიკურ დონეს. უფრო მეტიც, ისინი მიიჩნევენ, რომ საგალობელში შეუძლებელიც კია მხატვრული აზროვნების გამოვლენა, ვინაიდან სიმბოლური ენა, რომელზეც ქრისტიანული ხელოვნება და მათ შორის ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია მეტყველებს, არ იძლევა მხატვრული აზროვნების გამოვლენის საშუალებას. სასულიერო პოეზიაში სიმბოლოები, მართლაც, ლიტერატურული შაბლონების სახით გვევლინებიან, რომლებიც, თავის მხრივ, უმაღლეს კატეგორიებად მიიჩნევა და საღვთისმეტყველო სიბრძნის გადმოცემის საშუალებას წარმოადგენს. რამდენადაც ჰიმნოგრაფია საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გაცხადებაა, არ შეიძლება იყოს ადამიანური გონების მხატვრული წარმოსახვის ნაყოფი. ამ მეცნიერთა აზრით, საღვთისმეტყველო სიბრძნის ამგვარი გადმოცემა არ შეიძლება ჩაითვალოს პოეზიად და უკეთეს შემთხვევაში რიტმულ პროზად შეიძლება იქნეს აღქმული.

მეცნიერთა მეორე ნაწილის აზრით, როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით, ჰიმნოგრაფია პოეზიაა, კერძოდ კი საღვთისმეტყველო პოეზია და მას მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ქანრად აღიქვამს. უნდა ითქვას, რომ ეს პრობლემა არ არის ახალი. როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია და ქრისტიანული ხელოვნება საერთოდ, იდეაციონალური კულტურის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც ღმერთის ზეგრძნობად და ზეგონიერებით პრინციპზეა დაფუძნებული. ამგვარ

კულტურებში კი, როგორც რელიგიურ-ფილოსოფიური, ისე ეთიკური და ესთეტიკური თეორიები ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში იმყოფებიან და რელიგიურისადმი დაქვემდებარებულ ფუნქციას ატარებენ. ამდენად, ეს პრობლემა დგას არა მარტო ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის, არამედ მთელი შუასაუკუნეების ეპოქის საღვთისმეტყველო ლიტერატურის წინაშეც და ზოგადად მთელი რელიგიური პოეზიის წინაშეც.

რიგი მკვლევარებისა, სწორედ იმაზე დაყრდნობით, რომ ჰიმნოგრაფია სახისმეტყველებით აზროვნებას ემყარება, მიიჩნევენ მას პოეზიად. გარდა ამისა, მიუხედავად ჰიმნოგრაფიის შეზღუდულობისა კანონით, მას მაინც აქვს თავისი ნიჭის გამოვლენის შესაძლებლობა. კერძოდ, იგი თავისუფალია სხვადასხვა გამომსახველობითი საშუალებების არჩევისას, ამა თუ იმ ხატ-სიმბოლოსა თუ პარალელიზმების, ასოციაციებისა თუ პარადიგმებისთვის მიმართვისას. იგი ნაცნობ თემას ახლებურ ელფერსა და ჟღერადობას აძლევს, თითქოსდა ყველასთვის ნაცნობ და მრავალჯერ განცდილ მოვლენებს სრულიად სხვა კუთხით წარმოაჩენს და მკითხველსა თუ მსმენელს ახლებურად განაცდევინებს, განსხვავებულ ემოციურ დატვირთვას სძენს. ტრადიციული ფრაზეოლოგიისა და დოგმატიკის ფარგლებში იგი მაინც ახერხებს საკუთარი განწყობა მოგვაწოდოს. ღვთაებრივი სიტყვისა და მუსიკის ეს ჰარმონია, ერთი მხრივ, მდიდარ ინფორმაციას აწვდის აღმქმელს, მეორე მხრივ, კი აფაქიზებს მის სულსა და გონებას, ხელს უწყობს მის ზნეობრივ სრულყოფასა და ღვთისადმი მიმსგავსებას. ყოველივე ეს საფუძველს აძლევს მეორე თვალსაზრისის მომხრეებს ჰიმნოგრაფია პოეზიად გამოაცხადონ.

ვფიქრობთ, ყველაფერი რაც ზემოთ ჰიმნოგრაფიის შესახებ ვთქვით ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს იმაზე, თუ რა შეადგენს საგალობლის რელიგიურ ფუნქციას, მაგრამ მხატვრულსა და რელიგიურს შორის არსებული ურთიერთმიმართების გასარკვევად ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში, მხოლოდ ზემოთქმული არ კმარა. ჯერ კვლავაც პასუხგაუცემელი რჩება კითხვა იმის შესახებ, არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, ამისათვის კი საჭიროა დავსვათ კითხვა თავად პოეზიის არსის შესახებ. მართლაცდა, რა არის პოეზია, სად, რომელ წიადში იშობა იგი და რა მიმართება აქვს მას რელიგიასთან?

სპეციალური მეცნიერებებისაგან განსხვავებით, ფილოსოფიას საკვლევი საგანი არასოდეს ეძლევა მზამზარეული სახით. იმისათვის რომ რაიმე იკვლიოს, ფილოსოფიამ თავად უნდა დაადგინოს, თუ რა არის ეს რაიმე. ზემოთ

მოყვანილი თვალსაზრისები ეყრდნობიან მთელ რიგ მსჯელობებს, რომელთა ჭეშმარიტება ჯერ კიდევ გასარკვევია და, მაშასადამე, აზროვნებას იწყებენ არა თავიდან, არამედ შუიდან. საკითხის ფილოსოფიური დაყენება გულისხმობს გავარკვიოთ, თუ რა მსჯელობებს შეიცავენ აღნიშნული თვალსაზრისები და დავსვათ კითხვები მათი ლეგიტიმურობის შესახებ.

განვიხილოთ ჯერ პირველი თვალსაზრისი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ჰიმნოგრაფია არ არის პოეზია, რადგან მას რელიგიურისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია აქვს და ღვთაებრივი ჭეშმარიტების უბრალო გადმოცემას წარმოადგენს, ხოლო ჰიმნოგრაფიაში არსებული სიმბოლოები ვერ ქმნიან მხატვრულ ესთეტიკურ დონეს. თუ კარგად დავეუკვირდებით, ამ თვალსაზრისებს შემდეგი მსჯელობები უდევს საფუძვლად:

პირველი: პოეზიას რელიგიურისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია არ შეიძლება ჰქონდეს, რადგან

I. პოეზიას თავისი არსით რელიგიისაგან განსხვავებული საწყისი აქვს;

II. მას რელიგიისაგან არსებითად განსხვავებული მიზნები და ამოცანები გააჩნია;

მეორეც, უნდა გავარკვიოთ შეიძლება თუ არა ვისაუბროთ მხატვრულ-ესთეტიკური აღქმის უნარზე ამ მსოფლმხედველობის ფარგლებში და თუ ამგვარი რამ არსებობს რას გულისხმობს იგი. თავის ნაშრომში “შუა საუკუნეების ესთეტიკის ევოლუცია” უმბერტო ეკო ასე აყენებს საკითხს: გრძნობდნენ თუ არა შუა საუკუნეების ადამიანები, რომლებიც მზად იყვნენ გამოეყენებინათ ხელოვნება უტილიტარული და დიდაქტიკური მიზნებით, ხელოვნების ქმნილების დაუინტერესებელი ჭვრეტის შესაძლებლობას? კერძოდ რას მოიცავდა შუა საუკუნეების ეპოქაში მხატვრული სილამაზის ცნება? მართალია, ეკო ამ ნაშრომში საუბრობს შუა საუკუნეებზე, მაგრამ არსებითად საუბარია სწორედ იმ მსოფლმხედველობაზე, რომელიც მართლმადიდებლობის წიაღში უცვლელად იქნა შენარჩუნებული.

მესამე მსჯელობა, რომელსაც ეს თვალსაზრისი შეიცავს შემდეგია: ვინაიდან ჰიმნოგრაფია საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემაა, სადაც ბიბლიური სახე-სიმბოლოები ერთგვარი პოეტური შაბლონების სახით

გვევლინებიან, მაშასადამე აქ არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეს შემოქმედებას, რადგან:

I. შემოქმედება გულისხმობს ინდივიდუალურს, ორიგინალურს, ახალს, რაც ჰიმნოგრაფიაში შეუძლებელია;

II. პოეზია, პირველ რიგში, პოეტის სუბიექტური სამყაროს გამოვლენა, მისი მხატვრული წარმოსახვის ნაყოფია და არა ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გადმოცემა, ანუ ღებება ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხი.

ვნახოთ რამდენად მართებულია ეს მსჯელობები, თუკი პასუხს გავცემთ ამ კითხვებს, თავისთავად პასუხი გაცემა იმ კითხვებსაც, რომელსაც საპირისპირო თვალსაზრისი შეიცავს. პირველ რიგში, ვნახოთ აქვს თუ არა პოეზიას რელიგიისაგან განსხვავებული საწყისი, მიზნები და ამოცანები.

§2. პოეზიისა და რელიგიის ამოსავალი ერთიანობა

როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, პირველი ზედაპირული შთაბეჭდილება, რასაც რელიგიისა და პოეზიაზე დაკვირვება იწვევს არის ის, რომ ისინი საერთო წილში ჩაისახნენ, ერთი საფუძვლიდან აღმოცენდნენ. უძველესი პოეტური ქმნილებანი, ამავე დროს, რელიგიური ტექსტების დეკლარაციას წარმოადგენენ, რომლებიც მხოლოდ მოგვიანებით იძენენ ლოგიკურ, ცნებით ფორმებს. თავდაპირველად კი რელიგიური ტექსტები სწორედ პოეტური ფორმით წარმოსდგებიან სხვადასხვა კულტურებში. ამის ნათელი დადასტურებაა პოეზიის უძველესი ნიმუშები განსხვავებულ ხალხებში: ორფიკული ტექსტები და ინდური ვედების კრებული, სხვადასხვა წარმართული ღმერთებისადმი მიძღვნილი ჰიმნები ბერძნულ და რომაულ კულტურებში და “სიმღერების წიგნი” ჩინეთში, “ქებათა ქება” და დავითის უმშვენირესი ფსალმუნები, რომელსაც ქრისტიანულ კულტურაში ჰიმნოგრაფიული ელემენტი ემატება და ლიტურგიის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად იქცევა. მართლაც, ძველი დროის პოეზია საკრალური, ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელი იყო. ლ. კვირიკაშვილი სამართლიანად შენიშნავს რომ ორფეუსი, ოლენი, ლინოსი, მუსეოსი, ევმოლპოსი, ქურუმები და ჰიმნოგრაფები ყოფილან. საგალობლები კი მსხვერპლშეწირვის რიტუალის

აუცილებელ ნაწილს შეადგენდნენ. საგვარეულო ტრადიცია ინახავდა საკრალურ პოეზიას, რელიგიურ ჰიმნებს. წარმოგვიდგენს რა ჰომეროსულ ჰიმნებს, ლ.კვირიკაშვილი აღნიშნავს, რომ ისინი საკულტო მსახურების ბევრ საგულისხმო მომენტს გვაცნობენ. იგი წერს: “პითიელი აპოლონის ჰიმნში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კრეტელთა ქურუმებად დასხმა, რასაც პარალელი მოუძებნა ვ. გვახარიაშვილმა სპეციალურად ამ ჰიმნის თარგმანზე დაწერილ ნარკვევში: ბაბილონელებმა და ასურელებმა შუმერები აქციეს ქურუმებად და მათი ენა საკულტო ენად გაიხადეს. მუსიკის მადლსა და მემუსიკის ხელოვნებაზე საგანგებოდ ლაპარაკია ჰერმესის საქებელ ჰომეროსულ ჰიმნში, სადაც აპოლონი ჰერმესისაგან ღებულობს ქნარს. ღმერთთა მუსიკობანი ცნობილია ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებიდან. შემდეგ იქმნება პოეტური სიტყვისა და მელოდის ღვთაებრივი ემანაციის თეორიები” (22, 14).

ცნობილი რომაელი პოეტი კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი თავის პოეტურ ტრაქტატში “პოეტური ხელოვნებისათვის”, პოეზიას ასევე ღვთაებრივი წარმომავლობის დარგად მიიჩნევს და თვლის, რომ პოეტმა და მისანმა ორფევსმა პოეზიის წყალობით იხსნა ადამიანი ველური ყოფისაგან. “ველურნი ტყის კაცნი ღმერთთა წმინდა მისანმა ორფევსმა განარიდა მკვლელობათ და შემადრწუნებელ სისხლიან საკვებს. აი აქედან გაჩნდა თქმულება, თითქოს იგი ვეფხვებსა და მძვინვარე ლომებს ათვინიერებდა”, –წერდა იგი (22, 28).

სადმრო ბუნების მქონედ მიიჩნევს პოეზიას რუსთაველიც, რომელიც არჩევს რა პოეზიის სხვადასხვა სახეობებს, პოეზიას სიბრძნის დარგად აცხადებს:

შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,

სადმროთ, სადმროთდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი

(39, 10).

რუსთაველი შუასაუკუნეების მოღვაწეა, რომლის პოეზიაც ჰიმნოგრაფიის ტრადიციებზე აღმოცენდა და ცხადია, ამ სადმროთ სიბრძნეში სწორედ საღვთისმეტყველო სიბრძნეს გულისხმობს, რომელიც მარგებელია სულისათვის და პიროვნების ხსნას ემსახურება.

ჰომეროსის ტექსტებში ხოტბა ეძღვნება სხვადასხვა წარმართულ ღმერთებს. ი. პარანდოვსკის თქმით, ძველი ბერძნული ლირიკის ზოგიერთმა სახესხვაობამ სამუდამოდ შემოინახა თავისში ხსოვნა მათი რელიგიური წარმოშობის შესახებ, ხოლო პიკო დე ლა მირანდოლამ ამოიცნო ჰომეროსის პოეზიის ლიტურგიული

ხასიათი. იგი აპირებდა შეექმნა ნაშრომი “პოეტიკის თეოლოგია”, სადაც დაასაბუთებდა, რომ პოეტები ამავე დროს თეოლოგებიც არიან, რადგანაც ზუსტად ისევე სარგებლობენ სიმბოლოთა ენით. მისი აზრით, ამგვარი თეოლოგიის შექმნა დღესაც შეიძლება, რომელიც პოეზიის ყველა ეპოქას მოიცავდა. ამ გზით გამოირკვეოდა, თუ რამდენად ჯიუტად მისდევს პოეზია უძველეს ტრადიციებს და რამდენგან სარგებლობენ მისით ისეთი უჩვეულო ცნებებისათვის, რომ მათ მხოლოდ ძველი პოეტური კასტები და სიტყვის ხელოვნების საიდუმლოებებში შეღწევის ძველი საშუალებებიდა აკლიათ (65, 142).

მართლაც სად, რომელ წიადში იღებს დასაბამს პოეზიის ეს უჩვეულო ენა? დიდი ესპანელი ფილოსოფოსი, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი თვლიდა, რომ მეტაფორული აზროვნების უკან, რომელიც დამახასიათებელია პოეზიისათვის, დგას ინსტიქტი, რომელიც აქეზებს ადამიანს გაუბრძოლეს ყოველივე რეალურს. იგი აღმოაჩენს, რომ მეტაფორა ნაწილობრივ ტაბუს არსშია ფესვგადგმული და დასაბამს იღებს იმ დროიდან, როდესაც ადამიანი გაუბრძოდა გარკვეულ რეალობებთან კონტაქტს, თუმცა ეს გარდაუვალი იყო. თუკი ცხოველი, რომლითაც ადამიანი ირჩენდა თავს, საკრალურ ადგილას მოხვდებოდა, ეს ცხოველიც საკრალურ სტატუსს იძენდა და არ შეიძლებოდა ხელით შეხებოდა მას. ამ შემთხვევაში ინდიელი ლილუოტი ჩაცუცქდებოდა და ხელებს მუხლებს ქვეშ ამოიდებდა. ამრიგად ჭამა ნებადართული იყო, რადგანაც მეტაფორულად მუხლებს ქვეშ ამოდებული ხელები იგივე ფეხებს ნიშნავდა. “აი სხეულებრივი პოზის ერთგვარი ტროპი, პირველადი მეტაფორა, სიტყვიერი ხატების წინამორბედი, რომელსაც საფუძვლად უდევს იმისკენ სწრაფვა, რომ ფაქტიურ რეალობას გაექცეს. და რაკი სიტყვა პირველყოფილი ადამიანისათვის იგივეა, რაც საგანი, მხოლოდ სახელდებული, ამიტომ აუცილებელია თავი აარიდონ იმ საგნის დასახელებას, რომელსაც ტაბუ ადევს. აი რატომაა, რომ ამ საგანს სხვა სახელს არქმევენ და ამრიგად პირველს შენიღბული და ირიბი ფორმით იხსენიებენ” (72, 67).

ფრანგი მოაზროვნე ემილ დიურკემი, რომელიც ელემენტარულ რელიგიებს იკვლევს, ასევე აღნიშნავს, რომ ამ რელიგიებში ზოგჯერ ტაბუ ედება არა მხოლოდ გარდაცვლილის სახელს, არამედ იმ სიტყვებსაც, რომელსაც იგი ხმარობდა. ამიტომ ახლობლები იძულებულნი არიან მეტყველებაში ხარვეზები პერიფრაზებით ან უცხო დიალექტიდან ნასესხები სიტყვებით შეავსონ, რაც თავის მხრივ, ალბათ, ხელს უწყობდა მხატვრული აზროვნების განვითარებას (77, 421).

მეტაფორული და მხატვრული აზროვნება ნაწილობრივ შესაძლოა მართლაც ტაბუს არსში იყოს ფესვადგმული, მაგრამ ვფიქრობთ, მის წარმოშობას კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი ფაქტორი განაპირობებს. კერძოდ, მეტაფორული და სახეობრივი აზროვნების მოთხოვნილება ჩნდება მაშინ, როდესაც გამოსახატი რეალობა იმდენად აღმატებულია, რომ ჩვეულებრივი ენობრივი საშუალებები არ არის საკმარისი მის გადმოსაცემად. მეტაფორა, როგორც წესი, მსგავსებას ემყარება და ცდილობს უფრო მარტივის საშუალებით აგვიხსნას რთული. ვინაიდან ყოველი რელიგია ზეგრძნობადი, ჩვენი რეალობისგან განსხვავებული, უფრო რთული რეალობის გადმოცემას ცდილობს და ამისთვის ჩვეულებრივ ხმარებაში მყოფი სიტყვები არ ყოფნის, იგი მეტაფორულ და სიმბოლურ-სახეობრივ აზროვნებას მიმართავს. კულტურის საწყის ეტაპზე ეს მითოსში აისახება, სადაც თეორიულ ელემენტს მხატვრული ეჭაჭვება და პოეზიასთან ანათესავებს. სწორედ მითოსის საკრალურ წიაღში, რომელიც ჯერ კიდევ არ ჩამოყალიბებულა მკაცრ რელიგიურ დოგმებად, იშვება პოეზია. მითები პოეტური აზროვნების პირველსახედ გვევლინებიან. თავის მხრივ, მითოსიცა და პოეზიაც სწორედ ენის უძღურებიდან იშვებიან. ე. კასირერი თავის ნაშრომში იმოწმებს მაქს მიულერს, რომელიც მითოსს მხოლოდ ენის თანანაწარმად განიხილავს და თვლის, რომ “ენა თავისი ჭეშმარიტი ბუნებით მეტაფორულია. იგი თავს აფარებს ნართაულ ფორმებს, ვინაიდან უძღურია მკაფიოდ და ცალსახად გამოთქვას რაიმე. სწორედ ენის ამ დაუდგარ მრავალფეროვნებას უმაღლის მითოსი თავის წარმოშობას და იგია მისი გონითი მასაზრდოებელი” (77, 178).

შეიძლება ითქვას, რომ მითოსი, როგორც აზროვნების ფორმა ახდენს სინამდვილის საკრალიზებას, რომელშიც ცხოვრობს იმ დროის ადამიანი. მითოლოგიის ამ საკრალურ წიაღში პოეზია და რელიგია ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. თავის გამოკვლევაში “ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება” ზ.გამსახურდია აღნიშნავს: “ანტიური და შუასაუკუნეობრივი ლიტერატურის მკვლევარნი თანამედროვე ეტაპზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ მითოსისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების დადგენას. მითოსს განიხილავენ, როგორც ნიადაგს, საიდანაც აღმოცენდა პოეზია, ვინაიდან მხატვრული აზროვნება კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპზე მითოსის ფორმით ვლინდებოდა, რასაც განაპირობებდა უწინარეს ყოვლისა რელიგიური ცნობიერება” (10, 18).

ამრიგად, პირველი რაც შეიძლება დავასკვნათ ზემოთქმულიდან არის ის, რომ პოეზიაცა და რელიგიაც საკრალურის წიაღში აღმოცენდებიან, მაგრამ

თავად საკრალურის ცნება არ არის ერთგვაროვანი. ამ ცნებას იყენებს ყოველი რელიგია პრიმიტიული, ტოტემური რწმენებიდან დაწყებული, რთული რელიგიებით დამთავრებული. გარდა ამისა, საკრალურს მიმართავენ არა მხოლოდ რელიგიები, არამედ მაგიაცა და პრიმიტიული რწმენებიც, რომლებიც რელიგიად ვერ ჩაითვლებიან. თავისთავად ცხადია, რომ საკრალური ფუნქციაც, რომელსაც ესა თუ ის პოეზია სხვადასხვა რელიგიისა, თუ მაგიური რწმენის ფარგლებში იძენს არ არის ერთგვაროვანი. კერძოდ, იგი დამოკიდებულია იმ კულტის ბუნებაზე, რომელსაც ეს რწმენა მიმართავს და შეიძლება იყოს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური ხასიათის მატარებელი. მაშასადამე, ამა თუ იმ პოეზიის განხილვაც უნდა ხდებოდეს იმ კულტურის ფარგლებში, რომლის წიაღშიც აღმოცენდა მოცემული პოეზია, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყოველი კულტურა წარმოადგენს მთლიანობას, რომელიც გარკვეულ ღირებულებებზეა ორიენტირებული.

თავისთავად ცხადია ისიც, რომ როდესაც ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაზე ვსაუბრობთ, იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც ქრისტიანული კულტურის ცოცხალი და ქმედითი ნაწილი, რომლის ცენტრშიც განკაცებული ღმერთი, იესო ქრისტე დგას. როგორც ვაჩვენეთ, თავის თავში ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელ ხელოვნების ქმნილებას არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება. უფრო მეტიც, მის ამოცანას საერთოდ არ შეადგენს ვინმესთვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭება. მისი ფუნქცია ლიტურგიულია და თანხვედრა ზოგადად ქრისტიანული რელიგიის მიზნებსა და ამოცანებს—კერძოდ, მიიყვანოს ადამიანი ღმერთთან, მიაღწიოს მის განდმრთობას. მაშასადამე, ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის მიზნები უადრესად პრაქტიკულია. იგი, ისევე როგორც ყოველი პოეზია, რომელიც ამა თუ იმ რელიგიისა თუ რწმენის წიაღში წარმოიშობა და გარკვეულ ლიტურგიულ ფუნქციას ატარებს, ამ რელიგიისა თუ რწმენის შესაფერისი მიზნების განმტკიცებას ემსახურება.

ამრიგად, როდესაც ვსაუბრობთ პოეზიისა და რელიგიის ამოსავალ ერთიანობაზე, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს სხვადასხვა კულტურებში ისინი ერთი და იმავე შინაარსის მატარებელნი არიან. აქ საუბარია იმაზე, რომ პოეზიაცა და რელიგიაც საკრალურს მიმართავენ, მის წიაღში იშობიან, არქაულ კულტურებში კი პოეზია ლოცვითი ფუნქციის მატარებელი და ღვთისმსახურების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. თუმცა, იქიდან გამომდინარე, თუ რა შინაარსის მატარებელია თავად საკრალური, ამ პოეზიათა შინაარსი

შესაძლოა რადიკალურადაც განსხვავდებოდეს. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად შინაარსთა სხვადასხვაობისა, ლოცვა და პოეზია მაინც ერთი და იმავე რიგის მოვლენებად რჩებიან.

ერთ ადგილას პარანდოქსი აკეთებს ასევე ძალიან საინტერესო შენიშვნას. მისი თქმით, მიუხედავად იმისა, რომ არ არსებობს არცერთი სერიოზული ჰიპოტეზა, თითქოსდა კაცობრიობა თავდაპირველად ლექსებით საუბრობდა, ყოველი ლიტერატურის ისტორია იწყება არა პროზით, არამედ პოეზიით. ვინაიდან პირველი, რაც ყოფით მეტყველებაზე ამადლდა, ლექსი იყო (65, 32; 141-143). ეს კი იმიტომ მოხდა, რომ სწორედ პოეზია იყო ის ფორმა, რომლითაც ადამიანმა შეძლო თავისი საკრალური გრძნობების გამოხატვა. უფრო მეტიც, პოეზიაცა და რელიგიაც ერთი და იმავე წიაღიდან აღმოცენდა და თავდაპირველად ერთი და იგივე ამოცანები და მიზნები ჰქონდა. ანტიკურ და შუა საუკუნეების ეპოქებში ხელოვნება და მათ შორის პოეზია, ლიტურგიული და საკრალური მნიშვნელობის მატარებელი იყო. როგორც ი. ჰაიზინგა სამართლიანად აღნიშნავს, “ასეთი გააზრების პირველი წინაპირობა არის იმ შეხედულებისაგან განთავისუფლება, თითქოს პოეზიას მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია ჰქონდეს, ანდა მხოლოდ ესთეტიკური საფუძვლებიდან იყოს ასახსნელი და გასაგები. ყოველ აყვავებულ, ცოცხალ კულტურაში, უპირველეს ყოვლისა კი არქაულ კულტურებში, პოეზია ვიტალური, სოციალური და ლიტურგიული ფუნქციაა. უძველესი პოეზია, ამავე დროს, არის კულტი, სადღესასწაულო გასართობი, ოსტატობის დემონსტრაცია, გამოცანა, სიბრძნის გამოხატულება, დარწმუნება, მისნობა, წინასწარმეტყველება, შეჯიბრი. პოეტი არის “ფატესი”, შეპყრობილი, ღვთაებრიობით გამსჭვალული, შლეგი. ის მცოდნეა, ე.ი. შაირ, როგორც მას ძველი არაბები უწოდებდნენ. ედას მითოსში თაფლუჭი, რომლის დაღვევა საჭირო პოეტად გახდომისათვის, კვასირის სისხლისგან მზადდება: ეს უბრძნესი არსებაა, ვისაც კითხვას ვერ დაუსვამ პასუხი რომ ვერ გაგცეს” (44, 159).

ჰაიზინგას თქმით, პოეტ-ნათელმხილველს მხოლოდ შემდგომში გამოეყო წინასწარმეტყველის, მისნის, მისტაგოგის, ჩვეულებრივი გაგებით პოეტის სახეები. ამრიგად, პოეზიის კავშირი რელიგიურ კულტთან, მათი ამოსავალი ერთიანობა, სრულიად აშკარაა. აშკარაა ასევე მათი მიზნებისა და ამოცანების ერთიანობაც არქაულ კულტურებში. სხვა საქმეა, რომ ეს რელიგიური კულტი განსხვავებულ ეპოქებსა თუ საზოგადოებებში სხვადასხვაგვარია, რაც ამა თუ იმ კულტურაში აღმოცენებული პოეზიის თავისებურებას განაპირობებს.

მაშასადამე, დებულება თითქოს პოეზიას და რელიგიის სხვადასხვა საწყისი აქვს, არ არის მართებული. არქაულ კულტურებში არც მათი მიზნებისა და ამოცანების სხვადასხვაობაზე შეიძლება ლაპარაკი. შესაბამისად მსჯელობა, რომელიც აპრიორულად გულისხმობს ამ დებულებათა სისწორეს, საფუძველსაა მოკლებული. ვნახოთ რამდენად მართებულია მეორე მსჯელობა, რომელიც ჰიმნოგრაფიაში ესთეტიკური აღქმის არარსებობას გულისხმობს. მართლაც, ვნახოთ შესაძლებელია თუ არა რაიმეგვარ ესთეტიკურ აღქმაზე საუბარი ჰიმნოგრაფიაში და ზოგადად ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რომელიც რელიგიური ფუნქციის მქონეა და პირველ რიგში, რელიგიურ მიზნებს ემსახურება.

§3. ჰიმნოგრაფიის რელიგიური ფუნქცია და ესთეტიკური აღქმის ასპექტები ქრისტიანობაში

ყოველივე რაც ზემოთ ჰიმნოგრაფიაზე ითქვა, ჰიმნოგრაფიის სწორედ რელიგიურ ასპექტს შეეხებოდა. კერძოდ, ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია არის ქრისტიანული რელიგიური სისტემის ორგანული ნაწილი, სადაც მას რელიგიურისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია აკისრია და ამ რელიგიის შესაფერისი მიზნები და ამოცანები გააჩნია. იგი სიტყვის ბიბლიურ აღქმას ემყარება. შესაბამისად მასში სიტყვა ორგვარი ფუნქციის მატარებელია: ერთი მხრივ, იგი შემეცნებითი ფუნქციის მატარებელია და საღვთისმეტყველო ცოდნის გადმოცემას წარმოადგენს, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი ლოცვითი ტექსტია და ღმერთთან და მის წმინდანებთან ურთიერთობისთვის არის განკუთვნილი. მისთვის გამოხატვის ძირითადი საშუალება არის სიმბოლო. კერძოდ იგი ბიბლიურ სიმბოლიკას ემყარება და ბიბლიური სიმბოლოების სახით გვთავაზობს ერთგვარ ლიტერატურულ შაბლონებს, რომლებიც, თავის მხრივ, ზეციური სამყაროს მიმეზისს ისახავენ მიზნად და ჰიმნოგრაფიას მზამზარეული სახით აწვდიან მთელ საღვთისმეტყველო ცოდნას. ისინი მნიშვნელობენ მხოლოდ იმ საკრალურ ტოპოსში, რასაც ქრისტიანული ტაძარი ჰქვია და ლიტურგიული დრო-სივრცის ნაწილს შეადგენენ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ამ

საკრალური დრო-სივრცის ნაწილად ისინი სწორედ გალობის მეშვეობით იქცევიან. მელოდია არის ის, რაც აცოცხლებს ჰიმნოგრაფიულ ტექსტს ამ საკრალურ ტოპოსში და რომლის მეშვეობითაც “გათამაშდება” საღვთო ისტორია, მაგრამ არა როგორც უბრალოდ რეპრეზენტაცია ღვთაებრივი ხდომილებისა, არამედ როგორც იდენტიფიკაცია.

როგორც ი. ჰაიზინგა სამართლიანად აღნიშნავს, საღმრთო მოქმედება არის **dromenon**, ანუ წარმოდგება, როგორც თავად შესრულების აქტი. “ის იმეორებს ერთხელ მომხდარს. კულტი განახორციელებს ხდომილებას, რომელიც სახოვნადაა ნაჩვენები მოქმედების მეშვეობით. მისი ფუნქცია არის არა მხოლოდ მიბაძვა, არამედ ჩართვა ანუ მონაწილეობა. ის არის ხდომილების გამოთავისუფლება” (44, 31). ლიტურგია გვევლინება სწორედ როგორც ამგვარი გამოთავისუფლება საღმრთო ისტორიისა და მისი მიზანია თვითოეული მორწმუნის ჩართვა მასში. საგალობლის ფუნქცია არის ის, რომ ხელი შეუწყოს ამ ჩართვას, რომლის მეშვეობითაც ქრისტეს ჯვარცმა მუდმივად განმეორებად ფაქტად იქცევა. ამრიგად შეიძლება ითქვას, რომ ჰიმნოგრაფია, როგორც ცალკე აღებული ტექსტი მხოლოდ ერთი ნაწილია საღმრთო საიდუმლოსი. ის მხოლოდ მაშინ აღესრულება, როდესაც თავის სამყაროში, ლიტურგიულ დროსა და სივრცეში მოხვედრილი, ცოცხლდება მელოდიის წყალობით. ისევე როგორც პიესა ანდა ანტიკური დრამა არის ტექსტი, რომელიც შექმნილია იმისათვის, რომ გაათამაშდეს და მისი სრულყოფილი აღქმა მხოლოდ გაათამაშების შემდგომ არის შესაძლებელი, ასევე ჰიმნოგრაფია, რომელიც დაუპირისპირდა ანტიკურ დრამას, არის ტექსტი, რომელიც შექმნილია იმისათვის, რომ მისი “გათამაშებით” ხელახლა აღესრულოს საღმრთო მოქმედება. ეს “გათამაშება” კი გალობის მეშვეობით ხდება შესაძლებელი, რომელიც ანტიფონური ხასიათისაა და წარმოსდგება როგორც იდენტიფიკაცია მისტიური ხდომილებისა, რომლის კულმინაციასაც ქრისტეს სისხლთან და ხორცთან მორწმუნეთა ზიარება წარმოადგენს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი სიმბოლოა კი არ არის ამ ხდომილებისა, რომლის გახსენებასაც ემსახურება მისი ხელახალი რეპრეზენტაცია, არამედ თავად ეს ხდომილება, რომლის წყალობითაც ამქვეყნიურისა და იმქვეყნიურის კავშირი ხორციელდება. ბუნებრივია, ამ ტიპის საკრალური აქტისთვის ესთეტიკური ტკბობა მხოლოდ დამაბრკოლებელ ფაქტორად შეიძლება იქცეს.

უმბერტო ეკო თავის ადრეულ ნაშრომში “შუა საუკუნეების ესთეტიკის ევოლუცია” ანალიზებს იმ ფაქტს, თუ რა უდევს საფუძვლად ქრისტიანული ხელოვნების მიერ ესთეტიკურ ტკობაზე უარის თქმას. მართალია, ეკო ეყრდნობა ძირითადად დასავლელ ქრისტიან მოაზროვნეებს და იმ ტენდენციებზე საუბრობს, რომელიც კათოლიკური ეკლესიის შიგნით ვითარდება, რაც თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ განსხვავებას, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ნაშრომი შუასაუკუნეებს შეეხება, ხოლო გაყოფა კათოლიციზმსა და მართლმადიდებლობას შორის მხოლოდ 1054 წელს გაფორმდა, ბუნებრივია, მოიძებნება გარკვეული შეხების წერტილები და ხედვები, რომელიც საერთოა ორივე ტიპის აზროვნებისთვის, ყოველ შემთხვევაში გარკვეულ პერიოდამდე მაინც. მაგალითად, ეკო ეხება ისეთ მოაზროვნეებსაც, როგორებიც არიან ნეტარი ავგუსტინე და დიონისე არეოპაგელი, რომელთა ნააზრვეიც მისაღებია აღმოსავლური ქრისტიანული მსოფლადქმისთვის. კერძოდ, ის ესთეტიკური ხედვა, რომელზეც ეკო ამ ნაშრომში საუბრობს, სრულიად მისაღებია აღმოსავლური ეკლესიისთვისაც.

უმბერტო ეკო ეწინააღმდეგება შუა საუკუნეების გააზრებას, როგორც მშვენიერების, გრძნობებით შემეცნებადის მორალისტური უარყოფის ეპოქისა. მისი აზრით, შუა საუკუნეების ამგვარად მოაზრება შეუძლია მხოლოდ ადამიანს, რომელიც ერთობ ზედაპირულად იცნობს ტექსტებს და სრულიად არ ესმის შუა საუკუნეების მენტალიტეტი. იგი მიუთითებს შუა საუკუნეების მისტიკოსთა და ასკეტთა მიმართებაზე სილამაზისადმი და აღნიშნავს, რომ ეპოქისდა მიუხედავად, ასკეტებიც კი გრძნობენ მიზიდულებას მიწიერი სიხარულების მიმართ და მათგან მომდინარე საცდურისა. უფრო მეტიც, ისინი ამ ძახილს უფრო ძლიერად აღიქვამდნენ, ვიდრე ყველა დანარჩენი; სწორედ კონტრასტზე მიწიერის მიმართ მგრძნობიარობასა და ზეგრძნობადის მიმართ სწრაფვას შორის არის დაფუძნებული დრამა დისციპლინისა. როდესაც დისციპლინა იმარჯვებს, ინდივიდუალური მოიპოვებს რა წონასწორობას გრძნობებისა და დაუქვემდებარებს რა მათ კონტროლს, კპოვებს შესაძლებლობას ამსოფლიურ ნივთთა ჭვრეტისა უშფოთველი მზერით და მიმტვევებლურად აფასებს მათ, რის საშუალებასაც ადრე ასკეტური ბრძოლის ციებ-ცხელება არ აძლევდა. ეკო თვლის, რომ შუასაუკუნეების ასკეტიზმისა და მისტიციზმის ისტორიაში შეგვიძლია ვიპოვოთ არცთუ მცირედი მაგალითები ამ ორი ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა.

ამასთან ერთად კი მთელი სერია საინტერესო მოწმობებისა, რომლებიც ასახავენ ესთეტიკური აღქმის ყოფით მხარეებს.

XII საუკუნეში ცისტერიანელი და კარტეზიანელი ბერები აწარმოებდნენ მძაფრ პოლემიკას ფუფუნებისა და ეკლესიების მორთვის არსებული გამომსახველობითი საშუალებების წინააღმდეგ. აბრეშუმი, ოქრო, ვერცხლი, ფერადი ვიტრაჟები, სკულპტურები, ფერწერა, ხალიჩები მკაცრად იყო გაკრიტიკებული ცისტერიანელთა წესდებით. ისინი გაცხარებით ესხმიან თავს ყველა იმ ზედმეტობას, რომლებსაც გადააქვთ მორწმუნეთა ყურადღება სათნოებისა და ღლოცვითი კონცენტრირებისაგან. მაგრამ განსჯიდნენ რა, ისინი არ უარყოფდნენ დეკორის სილამაზეს. უფრო მეტიც, ამხედრდნენ მის წინააღმდეგ სწორედ იმიტომ, რომ სცნობდნენ მის დაუძლეველ მიმზიდველობას, რომელიც უადგილო იყო სიწმინდის ფარგლებში, თუმცა ეს უარყოფა დაფუძნებულია იმის უდავო აღიარებაზე, რომ ეს მორთულობანი ფლობენ ესთეტიკურ თვისებებს. მსგავსი სულიერი განწყობა ვრცელდებოდა ამსოფლიურ სილამაზეებზე მთლიანად, როგორც ხორციელი სიამოვნების გამომწვევზე. ეკო აღნიშნავს, რომ დავას სულაც არ იწვევს ესთეტიკური ფაქტი, არამედ მისი გამოყენება არა საკულტო მიზნებით, ვინაიდან ბერები თვლიან, რომ ადამიანები, რომლებიც მიეახლებიან სიწმინდეებს, უფრო მეტად ტკბებიან სიწმინდითა სილამაზით, ვიდრე ღოცულობენ მათ მიმართ. იგი აღნიშნავს, რომ ეს პოზიცია ტიპურია მისტიკოსებისთვისაც, რის მაგალითსაც წარმოადგენს პეტრე-დამიანეს ნაწერები. რიგორისტები მუდმივ დავაში არიან რაღაცასთან, რისი მიმზიდველობის ძალაც მათ შეუძლიათ მთელი სისხავსით იგრძნონ, მიუხედავად იმისა, იგი აღტაცების გრძნობას იწვევს, თუ შემფოთებისა. შეადარეთ ეს ნეტარი აგუსტინეს დრამას, წერს ეკო, რომელიც კიდევ უფრო გაშიშვლებულია და დატვირთული ვნებებით, რომელიც მოგვითხრობს შინაგან გაორებაზე მორწმუნე ადამიანის სულში: ეპისკოპოსი მუდმივ შიშშია, ვაითუ საეკლესიო მუსიკის სილამაზემ აცდუნოს იგი ღოცვის დროს. თომა აქვინელი უდიდესი სიმშვიდით წყვეტს ანალოგიურ პრობლემას, არ ურჩევს რა ინსტრუმენტული მუსიკის გამოყენებას ლიტურგიული მიზნებისათვის: მუსიკალური ინსტრუმენტები არ უნდა გამოვიყენოთ სწორედ იმიტომ, რომ ისინი იწვევენ მძაფრ შეგრძნებას ტკბობისა, რომელსაც შეუძლია მიაქციოს მორწმუნის სული საეკლესიო მუსიკის თავდაპირველი დანიშნულებისაგან. რაც შეეხება მის დანიშნულებას, ის რეალიზდება გალობით, რომელიც აღძრავს სულებს “კიდევ

უფრო მეტად ისწრაფვოდნენ ლოცვისაკენ”, მაშინ როდესაც “მუსიკალური ინსტრუმენტები ანიჭებენ სულს ტკბობას და არ მიჰყავთ შინაგანად კეთილი ზრახვების აღძვრისაკენ.” სურვილი უარყოფისა აქ ღრმავდება გარკვეული ესთეტიკური რეალობის აღიარებით, რომელიც მაგნეა მოცემულ ადგილას, მაგრამ თავისთავად წარმოადგენს რაღაც მნიშვნელოვანს, აღნიშნავს ეკო.

უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლური ქრისტიანული სამყარო ამ პრინციპების ერთგული დარჩა, მაშინ როდესაც დასავლურმა სამყარომ მნიშვნელოვანწილად უარი თქვა მათზე. მან შეიტანა მაგალითად ორდანი ეკლესიაში, რომლის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა უდავოდ დიდია, მაგრამ არ შეეფერება საეკლესიო ხელოვნების თავდაპირველ დანიშნულებას. საეკლესიო მხატვრობა აქ აღარ მისდევს კანონიკურ ფორმებს, რასაც ხორციელი ტკბობა და მშვინვიერი განწყობილებები შემოაქვს ეკლესიაში. მათი ტაძრები მორთულია სკულპტურებითა და მდიდრული ნივთებით, გრანდიოზული სივრცეები კი თრგუნავენ ადამიანებს. შეიმჩნევა ტენდენცია ინსტრუმენტული მუსიკის შემოტანისა. ეკოს მიერ მოტანილი მდიდარი მასალა უჩვენებს, თუ როგორ ეწინააღმდეგებოდა ყოველივე ამას შუასაუკუნეების მრავალი მოაზროვნე, თუ რელიგიური მოღვაწე.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შესაძლებელია თუ არა ვისაუბროთ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ფარგლებში ესთეტიკურ აღქმაზე? ეკოსთვის ყოველგვარ ეჭვგარეშეა ის ფაქტი, რომ შუა საუკუნეების მისტიკა, გამოსატავდა რა უნდობლობას გარეგნული სილამაზისადმი, ეფლობოდა წმინდა ტექსტების ჭვრეტაში ანდა სულის შინაგანი ვიბრაციებით ტკბობაში, რომელიც ღვთაებრივი მადლით იყო გარემოცული. “შინაგანი სილამაზე მშვენიერია გარეგნულზე, თუნდაც ის სამეფო მორთულობა იყოს”. ამ ფრაზაში, ეკოს აზრით, თავმოყრილია სოკრატული ტიპის ესთეტიკა, რომელიც სულის სილამაზის ჭვრეტაზე დაფუძნებული. მოწამეთა სხეულები, რომელთა შეხედვაც კი საზარელი იყო საშინელი წამების შემდეგ, მაინც კაშკაშა შინაგანი ბრწყინვალეობით ბრწყინავენ. დაპირისპირება გარეგან და შინაგან სილამაზეს შორის – ერთობ მომგებიანია შუა საუკუნეების ეპოქაში. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კი, მიწიერი სილამაზის წარმავლობა ერთგვარი დანანების გრძნობით აღიქმება. ამ წარმავალი სილამაზის წინაშე მხოლოდ შინაგან სილამაზეზე შეიძლება სასოების ქონა, რომელიც არ კვდება. ტკბება რა ამ სილამაზით, შუა საუკუნეები სიკვდილის წინაშე აღადგენს ესთეტიკური

ფასულობის ცნებას. ადამიანები ღინკეას მახვილი მზერით რომ იყვნენ დაჯილდოებულნი, ამბობს ბოეციუსი, ისინი უთუოდ შეამჩნევდნენ რამდენად საზიზღარ სულს ფლობს ღამაზი ალკიბიადე, რომლის გარეგნობაც მათ ყოველგვარი აღფრთოვანების ღირსად ეჩვენებათ. ამრიგად, შუა საუკუნეების მზერა მიმართულია შინაგანი სიღამაზის ჭკრეტისკენ, რომელიც ავლენს თავს მთელ გარეგნულ გამოვლინებაში. როგორც სანთლის სინათლეს არ შეუძლია სიბნელეში დამალვა, ისე სხეულიც ივსება ბრწყინვალე და გარეთ გამოსვლის მსურველი სხივებით, გონების სინათლით და ავრცელებს მას მთელი თავისი ნაწილებით და გრძნობის ორგანოებით, ქმნის რა მოძრაობებს, საუბარს, ღიმილს, როდესაც ღიმილი საესეა ღირსებითა და სათნოებით.

შუა საუკუნეებში მშვენიერების აღქმის უნარი, როგორც ბუნებრივის, ისე მხატვრულის ეკოსათვის უდავო ფაქტს წარმოადგენს, მაგრამ აქ ხდება მუდმივი აღრევა მეტაფიზიკური ესთეტიკის კატეგორიებისა ხელოვნების ქმნილების შემფასებელ განსაზღვრებებში. იგი იმოწმებს ჰაინინგას, რომელიც თავის ნაშრომში მუდმივად უსვამს ხაზს, თუ როგორ იქცევა ხოლმე შუა საუკუნეებში ძლივს გაჩენილი გრძნობა მხატვრული სიღამაზისა ღმერთთან ერთიანობის გრძნობად და ყოფნის სიხარულად და აღნიშნავს, რომ სწორედ ამ საშუალებით უახლოვდება შუა საუკუნეების ადამიანი მშვენიერს.* ეკო შენიშნავს, რომ ესთეტიკური სიხარულის გადაქცევა ყოფნის სიხარულად, ან მისტიკურ სიხარულად, ასევე დაფიქსირებულია აბატი სუგერის მიერ, რომელიც წარმოთქვამს სიტყვებს ნამდვილი აღფრთოვანებისა, ჭკრეტს რა სიღამაზეს თავისი ტაძრისა. ესთეტიკური სიხარულიდან მისტიკურ სიხარულზე გადასვლა აქ თითქმის მყისიერია—გაცილებით უფრო მეტი ხარისხით, ვიდრე არის მითითება მისტიკურ, “ანაგოგიურ” მექანიზმზე გადაადგილებისა. ასე რომ შუა საუკუნეების ადამიანის ესთეტიკური მგრძნობელობა კონცენტრირდებოდა არა ცალკე აღებულ მხატვრულ ანდა ბუნებრივ ობიექტზე, არამედ ყველა ზებუნებრივ ანდა ფანტასტიკურ ურთიერთობათა განცდაზე საჭკრეტ ობიექტსა და კოსმოსს შორის, რომელიც ღია იყო ტრანსცენდენტური საწყისისადმი. თითოეულ ნივთში შუა საუკუნეების ადამიანი ხედავდა ონტოლოგიურ მოწმობას

*იხ. Й. Хейзинга, “Осень средневековья” изд. “наука” Москва, 1988.

შემოქმედის ყოვლისშემძლეობისა. ყოველივე ეს კი აღვგვიძრავს ჩვენ არა უარყოფისათვის შუა საუკუნეებში ესთეტიკური აღქმისა, არამედ დაზუსტებისათვის მისი ხასიათისა. ეკო ხმარობს გამოთქმას “ინტეგრირებული ცივილიზაცია, “ რომლის ქვეშაც ესმის ისეთი ცივილიზაცია, რომელმაც თავის საკუთარ საზღვრებში გამოიმუშავა ფასეულობათა სისტემა, რომლის ნაწილებიც კონფლიქტში კი არ არიან ერთმანეთთან, არამედ ურთიერთდაკავშირებულნი არიან. მისი აზრით, სწორედ ამგვარი ინტეგრაციის არსებობა ხდის დღეს ასე ძნელად გასაგებს მოჩვენებით არ არსებობას განსხვავებისა სილამაზესა და სარგებლიანობას შორის, ასევე სილამაზესა და სიქველეს შორის, მშვენიერსა და სასარგებლოს შორის. თეორეტიკოსები მუდმივად ცდილობენ გამიჯნონ ეს კატეგორიები ერთმანეთისაგან.

იმ დროის ლიტერატურა ყველაზე მაღლა აყენებდა არა ფორმას, არამედ შინაარსს. შუა საუკუნეების ადამიანისთვის ძნელი იყო გაერჩია ორი ზემოაღნიშნული ფასეულობა და არა კრიტიკულობის უკმარისობის გამო, არამედ ეთიკურ და ესთეტიკურ რეაქციათა აღრევის გამო, სიცოცხლის ხედვისა მის განუყოფელ ერთიანობაში. ეკო თვლის, რომ დღესაც კი შეიძლება დავიჭიროთ ის დადებითი, რაც მსგავს მსოფლადქმაშია, ვინაიდან ერთ-ერთ თემას თანამედროვე ფილოსოფიისა წარმოადგენს სწორედ ჩვენი ცივილიზაციის მოთხოვნილება ამ სასიცოცხლო ერთიანობისა. რა თქმა უნდა, საშუალებები, რომლითაც სარგებლობენ შუა საუკუნეების ადამიანები, ჩვენ არ შეგვეფერება, მაგრამ მათ მიერ შემოთავაზებული პარადიგმა შეიძლება გახდეს საწყისი ბაზა ფასეული დაკვირვებებისთვის. ამასთან, შუა საუკუნეების ესთეტიკური დოქტრინები არსებით დახმარებას გვიწვევენ. შემთხვევითი არ არის, რომ სქოლასტიკური ესთეტიკის ერთ-ერთი არსებითი პრობლემა იყო სწორედ მშვენიერების ერთიანობის პრობლემა სხვა ფასეულობებთან მეტაფიზიკურ დონეზე. დისკუსია მშვენიერების ტრანსცენდენტურობაზე წარმოადგენდა ყველაზე მნიშვნელოვან მცდელობას ლეგიტიმური გაეხადა ის მთლიანი ესთეტიკური აღქმა, რომელიც ვახსენეთ. ისინი ესწრაფოდნენ როგორც ესთეტიკურ ფასეულობათა აღმოჩენას თავისთავად, ასევე განსაზღვრებას მათი ურთიერთდაკავშირისა ფასეულობათა საერთო სისტემასთან, ანდა შუა საუკუნეების სიტყვებით რომ ვთქვათ, ერთიან და განუყოფელ აღქმას ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმებისა.

შუა საუკუნეების ადამიანები მუდმივად მსჯელობენ ყოველივე არსებულის სილამაზეზე. თუკი ამ ეპოქის ისტორია სავსეა კიდევ ბნელი ადგილებითა და წინააღმდეგობებით, სამყაროს ხატი, რომელიც ფილოსოფოსებმა და თეოლოგებმა შექმნეს, სინათლითა და ოპტიმიზმითაა სავსე. “და იხილნა ღმერთთან ყოველნი, რაოდენნი ქმნნა, და აჰა კეთილ” (დაბ.1-31), ასწავლიდა ამ ადამიანებს დაბადების წიგნი. სოლომონის სიბრძნის წიგნიდან და ნეტარი აგუსტინეს კომენტარებიდან მისდამი ისინი იგებდნენ, რომ სამყარო შექმნილი იყო ღმერთის მიერ რიცხვის (numerus), წონის (pondiis) და ზომის (mensura) შესაბამისად: კოსმოლოგიური კატეგორიების, რომლებიც ესთეტიკურ კატეგორიებსაც წარმოადგენდნენ და არა მხოლოდ მეტაფიზიკური სიკეთის გამოვლინებებს. ბიბლიური ტრადიციის პარალელურად, რომელიც ეკლესიის მამების მიერ ვითარდებოდა, არსებობდა კლასიკური ტრადიცია, რომელიც ავსებდა ამ თანაზომად ხედვას სამყაროსი. სამყაროს სილამაზე, როგორც ასახვა და ხატი იდეალური სილამაზისა—ეს კონცეფცია პლატონს ეკუთვნის. ციცერონიც თავის ტრაქტატში “ღმერთთა ბუნების შესახებ” (De natura deorum) ადასტურებს: “ხომ არაფერია რაიმე უკეთესი სამყაროზე, რაიმე აღმატებული”. არცთუ მარტივი თეზისები ანტიკური ფილოსოფოსებისა შუა საუკუნეების ინტელექტუალურ ატმოსფეროში გადმოიცემა ნეოპლატონიზმის გავლენის წყალობით და ქრისტიანული ხედვისთვის დამახასიათებელი ერთიანობით ღვთის ქმნილებასთან გაცილებით უფრო ამაღლებული სიტყვებით. ორივე ეს საწყისი ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი სახით არის სინთეზირებული ტრაქტატში “საღმრთოთა სახელთათვის” დიონისე არეოპაგელისა. სამყარო წარმოსდგება, როგორც დაუღალავად გამოსხივებადი ნაკადი მშვენიერებისა, ნიაღვარი, დამაბრმავებელი თავისი ბრწყინვალეობით. მასთან ზეგრძნობადი სილამაზე ასეთად იწოდება იმ მიზეზით, რომ იგი გადაეცემა ყველა არსებას მათი ბუნებისდა შესაფერისად იმიტომ, რომ იგი არის მიზეზი ჰარმონიისა და ყოველი ნივთის ბრწყინვალეობისა მთელ სამყაროში და მზის სინათლის მსგავსად, ყველგან ასხივებს მანათობელ ნაკადებს თავისი სხივებისა, რომელსაც სამყაროსთვის მოაქვს სილამაზე იმიტომ, რომ იგი ყოველივეს მიიზიდავს, ყოველივეს აერთებს ყოველივეში. ეკო აღნიშნავს, რომ ყველა, ვინც ხელს ჰკიდებდა ამ ტექსტის კომენტირებას, ამ მსოფლმხედველობის ხიბლის ქვეშ ექცეოდა, რომელიც თუმცა საკმაოდ გაფანტულად, მაგრამ მაინც აძლევდა

ფილოსოფიურ განსაზღვრულობას ბუნებრივ და სპონტანურ გრძობას, რომელიც იმ დროის ადამიანის სულში ცოცხლობდა.

ი. ჰაიზინგა თავის ნაშრომში “შუა საუკუნეების შემოდგომა” ასევე ეხება სილამაზის ამგვარ აღქმას და აღნიშნავს, რომ დიონისე კარტუზიანელს აქვს ტრაქტატი “სამყაროს მომხიბლაობასა და ღვთაებრივ სილამაზეზე” (*De venustate mundi et pulchritudine Dei*). უკვე თავად სათაურითაც კი, ნამდვილი სილამაზის ცნება მხოლოდ ღმერთს მიეწერება, ამსოფლიური კი შეიძლება იყოს კეთილსახიერი ან მომხიბლავი. სილამაზე შექმნილ სამყაროში სხვა არაფერია, თუ არა ზეციური სილამაზის გამოვლინება; ქმნილებას უწოდებენ მშვენიერს იმდენად, რამდენადაც იგი თანაზიარია ღვთაებრივი ბუნების სილამაზისა და ამით რაღაც ხარისხით მსგავსია მისი თავისი ფორმით. ამ ფართო და ამაღლებულ სწავლებაზე მშვენიერების შესახებ, რომელშიც დიონისე ეყრდნობა ფსევდო-დიონისე არეოპაგელს, ავგუსტინეს, ჰუგო სენ-ვიქტორელს და ალექსანდრე გელელს, შეიძლებოდა აგვეგო თეორიული ანალიზი მშვენიერზე მთლიანად (71, 299).

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანობა ორიენტირებულია მშვენიერების აღქმაზე, რომელიც ტრანსცენდენტური, ღვთაებრივი საწყისის თვისებას წარმოადგენს, ისევე, როგორც სიკეთე და მშვენიერებისა და სიკეთის ეს განუყოფელი ხედვა სწორედ მათ ამოსავალ ერთიანობაზეა დაფუძნებული. ზემოთ ვახვეთ, რომ ქრისტიანობისთვის ხილული სამყარო უხილავის სიმბოლოს წარმოადგენს, ამიტომ ხილულ ფორმებში ის უხილავი სამყაროს მშვენიერებას ჭკრეტს, მის მნიშვნელობას კითხულობს. ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ მწუხრის ერთ-ერთი ულამაზესი საგალობელი, “ნათელი მხიარული”, სადაც მისი ავტორი, უმზერს რა მზის ჩასვლას, როგორც სიმბოლოს ყოვლადწმიდა სამებისა, თავად სამების ჭკრეტას და ამით გამოწვეულ სულიერ სიხარულს ეძლევა. მოვიყვანო მის ტექსტს, სადაც ნათლად ჩანს ქრისტიანობის დამოკიდებულება მშვენიერებისადმი:

“ნათელი მხიარული წმიდისა დიდებულისა უკვდავისა მამისა ზეცათასა. წმიდა მაცხოვარი ჩუენი იესო ქრისტე. მოსრულთა დასვლასა მზისასა, მხილველნი ნათლითა სამწუხროისა, ვაქებთ მამასა და ძესა და წმიდასა სულსა-ღმერთსა. ღირმსცა ვართ ყოველსა ჟამსა გალობად შენდა ძეო

ღმრთისაო, ცხოვრების მომცემელო, რომლისათვისაც ყოველი სოფელი შენ გადიდებს”. *

აქ არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ეკოს, რომელიც საუბრობს, რომ ქრისტიანობაში საქმე გვაქვს არა ესთეტიკური აღქმის არარსებობასთან, არამედ მის სპეციფიურ ხასიათთან, რაც, ალბათ, იმით არის გამოწვეული, რომ ამ აღქმის ობიექტია განსხვავებული. გრძობად სამყაროში, რომელიც უხილავის სიმბოლოა, ქრისტიანი სულიერ შინაარსს კითხულობს და ამ შინაარსის მშვენიერებით ტკბება, რაც მასში რელიგიურ სიხარულს იწვევს. ცხადია, ამ ტიპის ტკბობა განსხვავდება ესთეტიკური ტკბობისაგან. ეკო თვლის, რომ ესთეტიკური ტკბობა ჩნდება იმისაგან, რომ სული შეიმეცნებს მატერიაში თავად ამ მატერიის სტრუქტურის ჰარმონიას. მაგრამ ქრისტიანული ხელოვნება მიმართულია არა მატერიის, არამედ სულიერი რეალობის აღქმისა და ასახვისაკენ. ბუნებრივია, სულიერი ტკბობა განსხვავდება გრძობადისაგან, შინაგანი მშვენიერება გარეგნულისგან, წარმავალი მშვენიერება წარუვალისგან. აქ სილამაზე ტრანსცენდენტური, ზეციური სამყაროს გამონაშუქია. ეს იმას ჰგავს, როდესაც სულიერი აღქმის მქონე ადამიანი ნასწავლი ჩინელის მსგავსად ტკბება არა ორნამენტის, არამედ მისი სულიერი მნიშვნელობის მშვენიერებით. აქ ესთეტიკური აღქმა სულიერი რეალობისკენ არის მიმართული და ვინაიდან იგი ზეციურის გამონაშუქს წარმოადგენს, არ შეიძლება იყოს მხოლოდ დაუინტერესებელი ჭკრეტა, არამედ ცოცხალ რელიგიურ განცდად იქცევა, ვინაიდან შეუძლებელია, როგორც ზემოთ მოყვანილ საგალობელში, ჭკრეტდე ყოვლად წმიდა სამებას და მისი გამოუთქმელი მშვენიერების ჭკრეტით მოგვრილ ტკბობასთან ერთად, არ განიცდიდე სულიერ სიხარულს, აღფრთოვანებას და ამ სიხარულის გამომხატველი გალობით არ ადიდებდე მას. როდესაც ესთეტიკური აღქმა მხოლოდ გრძობადი რეალობისკენ არის მიმართული და მზის ჩასვლაში მხოლოდ მზის ჩასვლას ხედავს, როდესაც იგი ბრმაა სულიერი რეალობისადმი, ბუნებრივია, ადამიანი შინაგანად დაუინტერესებელი რჩება და მხოლოდ გრძობადი სინამდვილით ესთეტიკურ ტკბობას განიცდის. მისთვის უცხოა ღმერთთან ერთიანობით გამოწვეული მისტიკური განცდა.

*იხ. ღამისთევის ლოცვა, ლიტურდია, “ფერისცვალების სახელობის დედათა მონასტერი” თბილისი, 1999, გვ. 12.

ამრიგად, როდესაც კანტს ესთეტიკაში შემოაქვს ცნება ხელოვნების ნაწარმოების დაუნტერესებელი ჭკრეტისა, როდესაც ხელოვნება ავტონომიურობას იხვეჭს და ხელოვნების ქმნილება მხოლოდ ესთეტიკური ტკობის ობიექტად იქცევა, ეს მხოლოდ ერთ რამეზე მიანიშნებს – ადამიანის დაცლაზე რელიგიურობისგან, მის დაბრმავებაზე სულიერი რეალობისადმი, ხილულ სამყაროში მისი სულიერი შინაარსის ამოკითხვის უნარის დაკარგვაზე. და პირიქით, ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიანი აღქმა, ეთიკურისა და ესთეტიკურის მკაცრი გაუმიჯნაობა, სწორედ ამ რეალობის სულიერ აღქმაზე მიუთითებს, რომელიც ერთიანობაში მოიაზრებს ყოფიერებასა და ცნობიერებას. ის სამყაროს მხოლოდ მისი გარეგნული გამოვლინებების მიხედვით კი არ შეიმეცნებს, არამედ იმ სულიერი შინაარსის გათვალისწინებით, რომელიც მასში დევს. ამიტომაც მისი შემეცნების ძირითადი იარაღი სიმბოლოა, რომელიც თავისი ხასიათით მრავალმნიშვნელოვანია და შესაძლებლობას იძლევა სამყაროს ამ ერთიანი აღქმის შენარჩუნებისა, მაშინ როდესაც სამყაროს ახალი აღქმა შემეცნების ძირითად საშუალებად ცნებას იყენებს და თავისი ხასიათით ანალიზური და სქემატური ხდება.

შეიძლება ითქვას, ქრისტიანულ ხელოვნებას პრინციპულად ახალი ეტაპი შემოაქვს ხელოვნების ისტორიაში. როგორც ვ.ლაზარევი აღნიშნავს, “ადრექრისტიანული ხელოვნების ახალი თემატიკა არ იყო წმინდა გარეგნული ფაქტორი. ის ასახავდა ახალ მსოფლმხედველობას, ახალ რელიგიას, სინამდვილის პრინციპულად ახალ გაგებას. ამიტომ ახალ თემატიკას არ შეეძლო ძველი, ანტიკური ფორმებით შემოსილიყო. ის საჭიროებდა ისეთ სტილს, რომელიც ყველაზე უკეთ შეასხამდა ხორცს ქრისტიანობის სპირიტუალისტურ იდეალებს, ამ სტილის გამომუშავებისკენ იყო მიმართული ქრისტიან მხატვართა ყველა შემოქმედებითი ძალისხმევა” (69, 53-54). ეყრდნობა რა სხვა ავტორთა გამოკვლევებს, ლაზარევი ამბობს, რომ უკვე კატაკომბების მოხატულობაში იქმნებოდა ახალი ხელოვნება თავის ძირითად ნიშნებში. ამ ხელოვნების მეშვეობით ქრისტიანები ცდილობდნენ გადმოეცათ არა მხოლოდ ის, რაც ხორციელი თვალთ ჩანს, არამედ ისიც, რაც არ ჩანს, ანუ გამოსახატის სულიერი შინაარსი.

ანტიკურისაგან განსხვავებით, ქრისტიანულ ესთეტიკურ აღქმაში, რომელიც სულიერზეა ორიენტირებული, ხორციელ სიგლახაკში თავსდება და ცოცხლობს სულიერი, მშვენიერი, იდეალური. აქედან გამომდინარე, როგორც

გრივერ ფარულავა აღნიშნავს თავის გამოკვლევაში, “ქრისტიანული ხელოვნების აღმქმელი სუბიექტიც განსხვავებულია ანტიკური ხელოვნების აღმქმელი სუბიექტისაგან, მოწამის სახე ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში თუ ბიზანტიურ ფრესკაზე გრძნობადი ჭვრეტისთვის არ არის გათვალისწინებული. მათი ავტორები ორიენტაციას იღებენ აღმქმელის შინაგან ცხოვრებაზე, გულზე, გრძნობისა და ინტიმის შეუფერხებელ აღმაფრენაზე, ლირიკული ექსტაზის ისეთ ინტენსივობაზე, რომელიც ადვილად შლის საზღვარს ესთეტიკურ საგანსა და ამ საგნის აღმქმელ სუბიექტს შორის. “სულს სწყურია ხელოვნება რათა სრულად ფლობდეს თავის თავს” (33, 13). იგი აღნიშნავს, რომ ქრისტიანობამ უარი კი არ თქვა მშვენიერებაზე და ესთეტიკა კი არ მოსპო, არამედ დადგა დრო “სხვა სილამაზის ძიებისა”. “ახალმა დრომ სილამაზის ახალი გაგება მოიტანა, მნიშვნელოვანწილად ღრმა და ისეთი სფეროების მწვედომელი, რომელიც მისი გზით და მის შემდეგ გახდა ნაწილი ადამიანურობის ცნებისა. “ესთეტიკა შუასაუკუნეებში არ შეუმუსრავს ქრისტიანულ მორალურ წინააღმდეგობას”, “ხელოვნების აპოლოგეტებმა მოხერხებულად გაძარცვეს მტრები თავიანთი საკუთარი მიზნებისათვის, ე.ი. თავიანთი ინტერესებისათვის გამოიყენეს წარმართული ძველი ეპოქის კულტურა და ამით გარკვეული საზომით შემოინახეს კლასიკური ხელოვნება ეკლესიის ჭერქვეშ, თუმცა ახალი სახით.” ამ ახალ ხელოვნებაში წინარე ეპოქის მიერ შექმნილი ობიექტურად ფასეული არ რჩება გაუგრძელებელი, თუმცა არაფერი არ განახლდება იმ სახით, რა სახითაც ერთ დროს არსებობდა. ბერძენი ხელოვანი არაფერს გამოსახავდა გარდა სილამაზისა. ამისდაკვალად, ობიექტური განუყოფლობა სხეულის სილამაზისა თვით სხეულისაგან, როცა შინაგანი შინაარსი მაინცდამაინც ისევ იმავე სხეულად გვევლინება, არის არსებითი თავისებურება ანტიკური სილამაზისა” (33, 15-16).

ამრიგად, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ხდება აქცენტის გადატანა ადამიანის შინაგან ცხოვრებაზე, სულის შინაგან მოძრაობაზე, რაც უცხოა ანტიკური ხელოვნებისთვის. აქცენტის გადატანა ხორციელი სილამაზიდან სულიერზე, გარეგნულიდან შინაგანზე, ბუნებრივია ცვლის გამომსახველობით საშუალებებსაც. ქრისტიანულ ხატებზე თავი უფრო დიდია სხეულის სხვა ნაწილებთან შედარებით. შინაგანი სილამაზის გადმოცემა ხშირად გალეულ, უმნო სხეულებრივ ფორმებს უკავშირდება და აქცენტი კეთდება გმირის სულიერ მოძრაობაზე, ლოცვასა და შინაგან ჭვრეტაზე, რასაც ხაზს უსვამს

ფართო თვალეები და მაღალი შუბლი. თვალეები გამონაშუქია გმირის შინაგანი სამყაროსი, ხმოვანება მისი სულის ინტიმური და უფაქიხესი განცდებისა. ხელეები წაგრძელებულ ფორმას იღებს, რაც ასევე ხაზს უსვამს მის სულიერებას. აქ განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სახეს, განსხვავებით ანტიკურობისგან, სადაც ტორსი მთავარ როლს ასულებდა. სხეული მეორე პლანზე გადადის და თითქმის ქრება. აკადემიკოსი ჩუბინაშვილი, ზარზმის ფერისცვალებების ხატზე, რომელიც ამ ესთეტიკური ტენდენციის გამომხატველია, წერს: “ზარზმის ფერისცვალებების ხატის ფიგურები, არა მხოლოდ ყოველგვარ პლასტიკურობასა და მოცულობას არიან მოკლებილნი, არამედ უბრალოდ სუსტ რელიეფსაც კი. ჩვენს წინაშეა საკუთრივ ხაზობრივი ნახატი... ამგვარად, გამოკვეთილად მოხაზულია ფიგურის კონტური, ფიგურის მთელი შიგნითა მხატვრობა მოცემულია ხშირი ხაზობრივი გამკაფიოებით ტანსაცმლის ნაოჭებისა; თვით სახეები ფიგურებისა შესრულებული იყო უბრალოდ საღებავებით, ე.ი. პრინციპულად უარყოფდნენ პლასტიკურობას” (75, 37-38).

ბუნებრივია, შინაგან, სულიერ ცხოვრებაზე ორიენტირებულობა დამახასიათებელია არა მხოლოდ მხატვრობისთვის, არამედ ქრისტიანული პოეზიისთვისაც. გრივერ ფარულავა აღნიშნავს: “სწორედ იმის გამო, რომ ქრისტიანული პოეზიის ძირითად შინაარსს ქმნის “მზარდი საყოველთაობა და დაუცხრომლად მოქმედი სიღრმე სულისა”, ყველაზე შესაბამის ფორმად მას ევლინება გრძობათა ინტენსიური მოძრაობა, დადადისი ინტიმურობისა და საერთოდ ლირიკული ექსტაზი” (33, 14).

კიდევ ერთი ნიშანი ქრისტიანული ხელოვნებისა არის გამომსახველობითი საშუალებების მინიმუმამდე დაყვანა მაქსიმალური სათქმელის გამოსატვის პირობებში. უსპენსკი აღნიშნავს, რომ ეს ლაკონიზმი და გამომსახველობითი საშუალებების სიმწირე ასევე შეესაბამება სახარებისეული თხრობის სიძუნწეს. სახარებაში მოვლენებს, რომლებმაც კაცობრიობის ბედი გადაწყვიტეს, ხშირად მხოლოდ რამდენიმე სტროფი ეთმობა. ასევე წმიდა ხატი მხოლოდ ძირითადს გვიჩვენებს. აქაც და იქაც მარტო ის დეტალები დაიშვება, რომლებიც ხაზს უსვამენ საზრისსა და მნიშვნელობას მომხდარისა. ყველა ამ ნიშანს მართლმადიდებლური ხატის კლასიკურ ფორმასთან მიყვავართ. მხატვრები ცდილობენ თავიანთი ქმნილებების იმ უმაღლეს სიმარტივემდე დაყვანას, რომლის შინაარსის სიღრმეც მხოლოდ სულიერი მხერისთვის არის მისაწვდომი. მხატვარი წმენდდა თავის ხელოვნებას ყველაფერი ინდივიდუალურისგან. ის

ანონიმური რჩებოდა ხელოვნების ქმნილების მიმართ. მას უარი უნდა ეთქვა ესთეტიკურ ტკობაზე და ცდილიყო ხილული სამყაროს მთელი სილამაზე ზეციური სამყაროს სილამაზის გადმოსაცემად გამოეყენებინა. მისი ენა განსაკუთრებით ნათელი და ზუსტი უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან იმისათვის, რომ ხორციელი თვალებით სულიერი სამყაროს შინაარსი გადმოეცა, საჭირო იყო არა ბუნდოვანება, არამედ, პირიქით, უაღრესად დიდი სიზუსტე, ისევე როგორც წმინდა მამები იყენებენ უაღრესად ნათელ და ზუსტ გამოთქმებს. ქრისტიანი მხატვრები თანდათანობით უარს ამბობენ სივრცის ნატურალისტურ გადმოცემაზე და ნაცვლად იმისა, რომ გამოსახონ სცენა, რომლის ცქერაც მაყურებელს მხოლოდ გარედან შეუძლია, მაგრამ რომელშიც ის არ მონაწილეობს, ეს ხელოვნება გამოსახავს სახეებს, რომლებიც დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან ხატის საერთო საზრისით, მაგრამ დაკავშირებულნი არიან მის აღმქმელთანაც, რომელსაც ისინი თითქმის ყოველთვის მიმართავენ გადასცემენ რა მას საკუთარ ლოცვით განწყობილებას. ძირითადი გამოსახატში არის არა იმდენად ურთიერთობა გამოსახული პირებისა, რამდენადაც მისი ურთიერთობა მაყურებელთან (69, 72-73).

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული ხელოვნება საერთოდ და მათ შორის ჰიმნოგრაფიაც, ერთგვარად “დაუსრულებელ” ქმნილებებს წარმოადგენენ, რომელიც ყოველთვის გულისხმობს აღმქმელის შინაგან აქტივობას. ეს მათ დინამიკას სძენს. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ქრისტიანული ჰიმნი დაუსრულებელი ტექსტია, რომელიც დასრულებულ სახეს მხოლოდ მელოდიასთან კავშირით იძენს. როგორც გ. იმედაშვილი აღნიშნავს “საგალობლის მელოდიური შესრულების პირობები ჰიმნოგრაფიულ პოეზიას ასხვავებს ჩვეულებრივი წიგნური პოეზიისგან და ესაა მისი სპეციფიკა, რომელიც განსაზღვრავს მის მეტრულ თავისებურებასაც. ჰიმნი იქმნებოდა ლიტურგიკული მოთხოვნებით მელოდიური აღსრულებისთვის. კერძოდ ქართული საგალობელი იქმნებოდა ვოკალური აღსრულებისთვის და ქართული ჰიმნის ვოკალური შესრულების ტრადიციამ შეიმუშავა კიდევ მისი აგებულების თავისებური ხასიათი. ჰიმნის ტექსტის გალობისათვის დანიშნულება, რომელიც გარკვეულ მელოდიასთან უნდა ყოფილიყო შეთანხმებული, უკვე ზომას ჰქმნიდა. პოეტური სიტყვის და მელოდიის ურთიერთობამ ქართულ ჰიმნში შეჰქმნა მუსიკალური შესრულებით განპირობებული მეტყველების რიტმი, რომელიც აღიქმება როგორც საზომი” (16). ამრიგად, ჰიმნოგრაფიული ტექსტის ამ

დაუსრულებლობაში მელოდიის გარეშე, ჩადებულია მისი პოტენცია საკრალურ აქტად ქცევისა, რომელიც აღმქმელისკენაა მიმართული და მის შინაგან მუშაობასაც მოიცავს, ვინაიდან “საგალობლის ტექსტი მელოდიის გარეშე მხოლოდ ნაწილობრივ წარმოდგენას გვაძლევს მის მთლიან პოეტურ ხასიათზე.” მაშასადამე, აქ ტექსტი მელოდიის მეშვეობით იქცევა ღმერთთან და მის წმინდანებთან ურთიერთობის ცოცხალ პროცესად, სადაც სიმბოლო გადატეხილი საგნის მხოლოდ ერთი ნაწილია, რომელიც ადამიანის სულში მთლიანდება.

ქრისტიანული მხატვრული ხატისთვის დამახასიათებელია წინააღმდეგობა გამოსახატ რეალობასა და გამომსახველობით საშუალებებს შორის. კერძოდ, გამომსახველობითი საშუალებები აქ ვეღარ იტყვენ იმ მეტაფიზიკური მშვენიერების იდეას, რომელზეც ზემოთ იყო საუბარი. ეს წინააღმდეგობა ქმნის დაძაბულობას სასრულსა და უსასრულოს შორის და ამ ურთიერთგამომრიცხველი კომპონენტების შეხვედრა ქმნის ქრისტიანული მხატვრული სახის თავისებურებას. ამ თავისებურების საფუძველი თავად ღმერთის ხორციელქმნაშია, განკაცების აქტში, როდესაც ის თავის საპირისპირო არსებობამდე აღწევს და ეს სწრაფვა ურთიერთსაპირისპირო მომენტთა გამთლიანებისაკენ ქმნის მის სტილს. აქ სხეული სულიერ თვისებებს იძენს, ისევე როგორც ქრისტეს სხეული მკვდრეთით აღდგომის შემდეგ. ურთიერთსაპირისპირო მომენტთა ეს შეხვედრა ქმნის მოძრაობას სულისა და აქცევს მას შინაგანი ბრძოლის რთულ პროცესად.

ღვთისმეტყველებას საქმე აქვს კონკრეტულ ფაქტთან, რომელიც გამოცხადებაშია მოცემული, გამოცხადება კი აღემატება სიტყვასაც და ხატსაც, რომელთაც არ ძალუძთ მის შესახებ ადექვატური ცოდნის გადმოცემა. უსპენსკი აღნიშნავს, რომ ამ აზრით ის ყოველთვის წარუმატებლობაა, რამდენადაც ცდილობს გადმოსცეს მიუწვდომელი მისაწვდომით. თუმცა, როგორც ღვთისმეტყველების, ისე ქრისტიანული ხელოვნების ფასეულობა სწორედ იმაშია, რომ ის აღწევს ადამიანურ შესაძლებლობათა მწვერვალს და არასაკმარისი აღმოჩნდება. თავად ღმერთიც ხომ ჯვრით გაცხადდება, ანუ უკიდურესი წარუმატებლობით (69, 588).

თავის ნაშრომში გრივერ ფარულავა საფუძვლიანად აანალიზებს ქრისტიანული მხატვრული სახის ამ თავისებურებას და აღნიშნავს, რომ ამ ურთიერთალოგიკურობასა და გამთლიანებისაკენ სწრაფვის უსასრულობაშია ლოგიკა ამ მხატვრული სახის ბუნებისა. “გამთლიანებისაკენ სწრაფვის

უსასრულობა კი იმიტომაც ცენტრალური ნერვი ამ ხელოვნების სტილისა, რომ სულის თავის თავთან შერიგება თავისთავად წმიდა სულიერივე აქტია და როგორც ასეთი მხოლოდ აზრისა და ფილოსოფიისთვისაა მისაწვდომი და არა ხელოვნებისათვის, რომლის პრინციპი სწორედ განსხეულება და ყოველგვარი იდეის სახესა და ხატში გაცოცხლებაა” (33, 41-42). ამრიგად, მას ქრისტიანობის მხატვრული სტილის თავისებურებად მიაჩნია ის, რომ ქრისტიანული იდეალი ისეთ აბსტრაქტულ შინაარსს მიემართება, რომლის ადექვატური წვდომაც ხელოვნების შესაძლებლობებს აღემატება. მისი აზრით, გამომსახველობითი და გამომხატველობითი სახეების ეს ანტინომია ყველა დროის მხატვრული სახითვის არის დამახასიათებელი, თუმცა ქრისტიანობაში ის ზღვარს აღწევს, სადაც აზრი იმდენად მეტობს სახეზე, რომ ცდილობს იქცეს წმინდა შინაარსად. იგი წერს: “საკმარისია გონების თვალი მოვაველოთ ქრისტიანულ ფრესკებს, სკულპტურულ გამოსახულებებს, პოეტურ თხზულებებს, რომ ადვილად დავრწმუნდებით ნათქვამის სისწორეში. “ ყველა ამ გამოსახულებაში სული მიისწრაფვის ზეგრძნობადი სამყაროსაკენ, თითქოს ცდილობს ჩამოხსნას თავისი თავისაგან გარს შემოხვეული ნეიტრალური საბურველი, რომელიც აფერხებს მის აღმასვლას” სულს ევიწროვება სხეული, საცაა თითქოს “ამოფრინდება” იქედან, სადღაც მიწასა და ცის შუაა გაკიდებული, მხატვრული სახე იმ ზღვართან დგას, რომლის იქეთაც იწყება ხმოვანება უსაგნობისა, ლივლივი ჰაერში. მას “ვხედავთ” და “ვერც ვხედავთ”. აღქმის ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა, ხელოვნებას და მეტაფიზიკის ზღვარზე არსებობა ესთეტიკური საგნისა, განმსაზღვრელია ამ ხელოვნების ბუნებისათვის” (33, 44). იგი აკეთებს დასკვნას, რომ ფილოსოფიური შინაარსის სიღრმით ქრისტიანული ხელოვნება აჭარბებს როგორც ანტიკურ, ასევე მომდევნო ხანის საერო ხელოვნებასაც, ხოლო გრძნობადი განსხეულებისა და ფორმის მხრივ ეს უკანასკნელი უფრო სრულყოფილია, თუმცა არავის შეუძლია გახდეს ერთნაირად ამაღლებული პოეტი და მეტაფიზიკოსი, ვინაიდან პოეტური ნიჭიერების თვისებას ცნობიერების გრძნობაში ჩაძირვა წარმოადგენს.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანობა სულაც არ აუქმებს ესთეტიკას. იგი უბრალოდ სხვა ტიპის ესთეტიკას ამკვიდრებს, რომელიც მიმართულია არა გრძნობადი სილამაზის აღქმისკენ, არამედ მისი სულიერი შინაარსის, რომელიც იმდენად აღმატებულია, რომ გამომსახველობითი საშუალებები ვერ იტყვენ მას, ამიტომ ის სიმბოლურ ენას მიმართავს.

სიმბოლოთა მიღმა ყოველთვის იგულისხმება ის, რაც არ ჩანს, რაც მხოლოდ სულიერი მზერისთვისაა მისაწვდომი. ამიტომ ის ყოველთვის გულისხმობს სპეციფიკურ აღმქმელს. ეს ხელოვნება არ არსებობს ამ აღმქმელისგან დამოუკიდებლად. მისი სიმბოლოები სწორედ ამ აღმქმელის შინაგან, სულიერ მუშაობაზეა გათვლილი, რომლის გარეშეც ისინი დაუსრულებელ ქმნილებებად რჩებიან. სიმბოლოთა გადატეხილი ბოლოები, რომლებიც ზეციური სამყაროს გამონაშუქს წარმოადგენენ, მხოლოდ ადამიანის სულში მთლიანდებიან, რითაც აღესრულება კიდევ მიწიერი და ზეციერი ეკლესიის ერთიანობა.

მივუბრუნდეთ ეკოს მიერ დასმულ კითხვას იმის თაობაზე გრძნობდნენ თუ არა შუასაუკუნეების ადამიანები, რომლებიც მზად იყვნენ ხელოვნება პრაქტიკული და უტილიტარული მიზნებისთვის გამოეყენებინათ, ხელოვნების ნაწარმოების დაუინტერესებელი ჭვრეტის შესაძლებლობას? შეიძლება ითქვას, რომ დაუინტერესებელ ჭვრეტაზე აქ მხოლოდ იმდენად შეიძლება ლაპარაკი, რამდენადაც იგი მიმართულია შინაგანი სილამაზის აღქმისკენ, სადაც ადამიანი ტრანსცენდენტური მშვენიერებით ტკობას განიცდის, მაგრამ იგი უბრალოდ სილამაზის აღქმით გამოწვეული ტკობა კი არ არის, არამედ ღმერთთან მისტიკური ერთიანობით გამოწვეული რელიგიური სიხარულიც, სადაც სიკეთესა და მშვენიერებას ერთი საფუძველი აქვს. ეს თავის მხრივ, იწვევს ეთიკურ და ესთეტიკურ რეაქციათა გაუმიჯნაობას, სიცოცხლის ხედვას მის განუყოფელ ერთიანობაში, რომელიც ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან აღქმას ემყარება. გამოსახვატი საგნის სპეციფიკა განსაზღვრავს იმ გამომსახველობით საშუალებებსაც, რომელსაც ეს ხელოვნება იყენებს. კონტაქტი ქრისტიანულ ხელოვნების ქმნილებასთან გულისხმობს არა მხოლოდ მასში გამოსახული წმინდანის ან თავად ღმერთის გამოსახულების უბრალო ჭვრეტას, არამედ კონტაქტში შესვლას მის არქეტიპთან, რითაც მიწიერი და ზეციერი ეკლესიის ერთიანობა მიიღწევა.

აქ კიდევ ერთი საკითხი იჩენს თავს. ღმერთი არა მხოლოდ უმაღლესი სიკეთე და უმაღლესი მშვენიერებაა, არამედ უმაღლესი ჭეშმარიტებაც. ამიტომ როდესაც ვსაუბრობთ ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან აღქმაზე, აქ უეჭველად ეს ასპექტიც უნდა გავითვალისწინოთ. ის ფაქტი, რომ ღმერთი უმაღლეს მშვენიერებასა და სიკეთესთან ერთად უმაღლესი ჭეშმარიტებაცაა მჭიდროდ უკავშირდება შემოქმედების პრობლემას ქრისტიანულ ხელოვნებაში. მართლაც, რამდენად შესაძლებელია აქ ლაპარაკი

ახალზე, ორიგინალურზე, ინდივიდუალურზე, რამდენად მისაღებია იგი ქრისტიანული ხელოვნების ფარგლებში? ხელოვნება ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს გამოვლენა და ასახვაა თუ ობიექტური ჭეშმარიტებისა, რომლის წვდომა და გადმოცემაც ევალება ხელოვანს? სხვაგვარად რომ ვთქვათ დგება ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხი. ეს საკითხი მუდმივად იდგა ფილოსოფიის ისტორიის მანძილზე და სწორედ მისი ამა თუ იმ სახით გადაწყვეტა განსაზღვრავდა ხელოვნების განვითარების მიმართულებას და ზოგადად მის ბედს. მეორე მხრივ, ამ საკითხის განხილვის გარეშე ვერ შევამოწმებთ იმ მოსაზრების ლეგიტიმურობას, რომელიც პოეზიას მხოლოდ პოეტის სუბიექტური სამყაროს გადმოცემად და საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების ქადაგებას ჰიმნოგრაფიის ნაკლად მიიჩნევს, მისი, როგორც პოეტური ტექსტის, გააზრების გზაზე.

§4. ჭეშმარიტებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართებისათვის

ზემოთ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ პოეზიას და რელიგიას ერთი საწყისი აქვთ და საერთო საფუძვლიდან აღმოცენდნენ. კერძოდ, პოეზიაცა და რელიგიაც საკრალურის წიაღში იშობიან, იქ იღებენ სათავეს. არქაული კულტურები, როგორც წესი, საკრალიზებული არიან და ადამიანთა ეს თავდაპირველი საკრალური ერთობა გამოხატვის ფორმად სწორედ ლექსს ირჩევს. თავის გამოკვლევაში ჰაიზინგა აღნიშნავს, რომ კულტურის განვითარების ადრეულ საფეხურზე, როდესაც ლექსი ჯერ კიდევ არ განიხილებოდა, ესთეტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილების საშუალებად, ლექსის ფორმა საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე ემსახურებოდა ყოველივე იმის გამოხატვას, რაც კი მნიშვნელოვანია და არსებითი საზოგადოების ცხოვრებისათვის: ”ლიტერატურულ პროზას ყველგან პოეზია უსწრებს წინ. თუკი რაიმე საკრალური ან სადღესასწაულო იყო ლექსად უნდა თქმულიყო, არა მხოლოდ ჰიმნები და აფორიზმები, არამედ დეტალური გამოკვლევებიც მიღებული მეტრულ-სტროფული ხერხებით ილექსებოდა. ამის მაგალითია ძველინდური სამეცნიერო წიგნები, “სუტრა” და “ნასტრა”; იგივე ეხება ანტიკური მეცნიერების უძველეს

ბეგლებს. ემპედოკლე ლექსად გადმოსცემდა თავის ფილოსოფიას, ლუკრეციუსიც მის კვალს მისდევდა. თითქმის ყველა ძველი მოძღვრების ამ ფორმით მოწოდების მოტივი მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება აიხსნას პრაგმატული მოსაზრებით, რომ წიგნებს მოკლებული საზოგადოება ტექსტებს ასე უფრო დაიმახსოვრებდა. მთავარი ისაა, რომ კულტურის არქაულ საფეხურზე თვითონ ცხოვრებაც, შეიძლება ითქვას, მეტრულ-სტროფულადაა აგებული. როცა საქმე ამადლებულ სფეროებს შეეხება, ლექსი გამოხატვის ყველაზე ბუნებრივი წესია” (44, 167). ვფიქრობთ, ლექსის ფორმა იმითაც იყო გამოწვეული, რომ არქაულ კულტურებში პოეზია, პირველ რიგში, ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალებად იყო მიჩნეული, ამაზე თავად ამ წიგნების ხასიათიც მიუთითებს, რაც, ცხადია, მის ამადლებულ ბუნებასაც გულისხმობს.

როგორც ვიცით, პლატონთან მშვენიერება მხოლოდ თანმხლებია სიკეთისა და ჭეშმარიტებისა და ვინაიდან ხელოვნება მისთვის მიბაძვის მიბაძვაა, იგი უარს ამბობს თავის იდეალურ სახელმწიფოში პოეზიაზე სწორედ იმ მოტივით, რომ იგი აშორებს ჭეშმარიტებისაგან, თუმცა იქვე აღნიშნავს: “დღევანდელ მშვენიერ სახელმწიფოთა აღზრდილებშიც ღვივის სიყვარული ამ პოეზიის მიმართ და ჩვენ წარმატებას ვუსურვებთ მას, ესე იგი გვინდა, რომ ის არა მარტო საუცხოო, არამედ ჭეშმარიტიც იყოს” (28, 375). მაშასადამე, პოეზია მხოლოდ იმ ზომით არის ღირებული მისთვის, რა ზომითაც აახლოვებს ჭეშმარიტებას და უარს ამბობს მასზე, თუკი იგი აშორებს მისგან.

არისტოტელეც იმის მიხედვით აფასებდა ყოველ მეცნიერებას, რამდენადაც იგი ზოგადი მიზეზებისა და საწყისების შემეცნებას უახლოვდებოდა. მხატვრული სახე, რომელიც მრავალს აერთიანებს, მან გაიგო როგორც ზოგადი რამ, როგორც ტიპი. ამიტომ პოეზია არისტოტელესთვის ბევრად უფრო ფილოსოფიური იყო, უფრო ახლოს იდგა ზოგად საწყისთა შემეცნებასთან, ვიდრე ვთქვათ ისტორია. მაშასადამე, პოეზიას ისიც ჭეშმარიტებასთან კავშირში განიხილავდა და აფასებდა. გარდა ამისა, ესთეტიკური ფენომენის დახასიათებისას, როგორც იყო ტრაგედია, არისტოტელე მისი ზემოქმედების ეთიკურ მხარეზე საუბრობდა. მომდევნო ესთეტიკური თეორიებიც ამ ორი პოზიციის სახეცვლილებას წარმოადგენდნენ ამა თუ იმ ფორმით.

ნეოპლატონიზმისთვის, პლატონის მსგავსად, უმაღლესი საწყისი ასევე სიკეთის, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ერთიანობას წარმოადგენდა, ისევე როგორც მთელი შუასაუკუნეების აზროვნებისთვის. ბუნებრივია, ამ ტიპის

აზროვნება მშვენიერებას ყოველთვის ჭეშმარიტებასთან კავშირში განიხილავს და არ არსებობს მისგან მოწყვეტით.

დიონისე არეოპაგელისთვის, რომლისთვისაც ხელოვნება ზეციური სამყაროს მიმეზისს წარმოადგენდა, მხატვრული შემოქმედების პრინციპები თავად ღმერთის მიერ იყო დადგენილი. ხელოვანს ევალებოდა ამ პრინციპთა წვდომა და შენახვა და არა ახალი პრინციპების მოგონება. მისთვის ხელოვნება სწორედ მის არამატერიალურ არქეტიპთან, როგორც უმაღლეს ჭეშმარიტებასთან მიახლოების საშუალება იყო. სწორედ ეს პრინციპები დაედო საფუძვლად ქრისტიანულ ხელოვნებასაც, სადაც ღმერთი, როგორც უმაღლესი ჭეშმარიტება, სიმბოლოთა პოლიფონიური სისტემის მეშვეობით მქდავდებოდა ხილულ სამყაროში, თუმცა ამ გამქდავებაში ყოველთვის რჩება საიდუმლო, როგორც ღმერთის შეუცნობლობისა და ამოუწურავობის გამოსატყულება, როგორც უხილავისა და არამატერიალურის თავის საპირისპიროდ ქცევა განკაცებულ ღმერთში.

უნდა ითქვას, რომ ჭეშმარიტება, რომელიც ქრისტიანულ ხელოვნებაში მქდავდებოდა ფილოსოფოსთა თეორიული ღმერთი კი არაა, რომელიც გულგრილს გტოვებს, არამედ ცოცხალი ღმერთი, რომელიც ტანჯვასა და ტკივილში შეიცნობა, ღმერთი, რომლისთვისაც თავს სწირავენ და უყვართ. ქრისტიანული სიმბოლო, რომელიც გულისხმობს მსგავსებასაც და არამსგავსებასაც, მეტნაკლებად მისაწვდომს ხდის რა ღმერთს გონებისათვის, ინარჩუნებს საიდუმლოს, რომლის ჭკრეტაც მხოლოდ გამოცხადებაშია შესაძლებელი. ქრისტიანული ხელოვნება, როგორც ღვთაებრივი და ადამიანური ნების სინერგია, მუდამ ხილულისა და უხილავის ზღვარზე იშვება, როგორც ჭეშმარიტების ქმნადობა ქმნილებაში, რომელიც გულისხმობს იმასაც რაც დაფარულია, რაც ჯერაც არ გამოხმობილა ღიაობაში, იმასაც, რაც ჯერ არ გახსნია ადამიანის სულიერ მზერას, რის წინაშეც გონება მუდმივად დუმს. ეს მზერა მხოლოდ თანდათან იწმინდება ხორციელი აღქმისაგან და სწავლობს იმის დანახვას, რასაც ადრე ვერ ამჩნევდა, რისი გაგებაც არ შეეძლო, რაც მხოლოდ მუდმივი მცდელობის ფასად შეიცნობა.

ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუში უბრალო გადმოცემა კი არ არის საღვთისმეტყველო ცოდნისა, როგორც რაღაც განყენებული თეორიული ჭეშმარიტების, არამედ ჭეშმარიტების ქმნადობა ქმნილებაში, როგორც ცოცხალი სიტყვის, რომელიც ისევეა ჩართული ყოფნის ცვალებად ნაკადში, როგორც

თავად ღვთის სიტყვა. ყოფნის ეს მარად მედინი ნაკადი კი მუდამ ახალია, მასში, ისევე როგორც ჰერაკლიტეს მდინარეში, ორჯერ ვერ შეხვალ. ამიტომაც ეს ხელოვნება არასოდეს კარგავს სიახლის ეფექტს. ამ ეფექტს იწვევს არა სხვადასხვა თეორიულ ჭეშმარიტებათა მუდმივი მონაცვლეობა, არამედ ერთი და იმავე ჭეშმარიტების, როგორც ამოუწურავი და მარად ცოცხალი ღმერთის გამჟღავნება ამ ნაკადში ჩართული ადამიანისთვის. რამდენადაც ამ ჭეშმარიტების სრული წვდომა ადამიანის გონებას აღემატება, იგი მუდამ ახლებურად ხშიანობს მისთვის. ღმერთი, როგორც უმაღლესი ჭეშმარიტება, მხოლოდ იმ ზომით იხსნება აღმქმელის წინაშე, რა ზომისაცაა მისი სულიერი მუშაობა, რა ზომითაც უახლოვდება განდმართობის გზაზე მიმავალი ადამიანი ღმერთს. სიმბოლური აზროვნება, როგორც აზროვნების სპეციფიკური ფორმა, იტევს თავისში ამ უსასრულო პერსპექტივას. სასულიერო პოეზია, რომელიც წინასწარ დადგენილი და უცვლელი ფორმების გამო, მოკლებულია ფორმისეული სიახლის შესაძლებლობას, ამ ეფექტს შინაარსობრივი პერსპექტივის გაღრმავებით აღწევს, სადაც ფორმის ბრწყინვალეობას ჭეშმარიტების აღმოჩენის სიხარული ენაცვლება. სხვათა შორის, ამ მხრივ ვერლიბრი და თავისუფალი ლექსი სწორედ სასულიერო პოეზიის მემკვიდრეა, სადაც ფორმის მხრივ არაფერი ახალი არ ითქმის, რის კომპენსირებასაც ეს სალექსო ფორმები სწორედ შინაარსის სიღრმით ცდილობენ. ჭეშმარიტების ამოუწურაობა და სიმბოლური ფორმის უსასრულო პერსპექტივა ამოუწურავ ვარიაციათა შესაძლებლობას იძლევა, რაშიც მჟღავნდება კიდევ ჰიმნოგრაფის ორიგინალურობა. თუმცა ეს არამც და არამც არ უნდა გადავიდეს სუბიექტივიზმში. სიმბოლოთა პოლიფონიური სისტემა, რომელიც ღმერთისგან იღებს სათავეს, ღმერთშივე იკრებება. ჰიმნოგრაფია, ისევე როგორც სიმბოლოებში გაცხადებული მთელი ქრისტიანული ხელოვნება, მხოლოდ საფეხურია ამ გზაზე, რომელიც კორინთელთა მიმართ ეპისტოლეში ასეა გამოთქმული: “რამეთუ ვხედავ აწ ვითარცა სარკითა და სახითა, ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ” (1. კორ. 13, 12).

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, როგორც ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გაცხადება, ეს არის ღმერთის საუბარი ადამიანთან, ხოლო როგორც ლოცვა, ადამიანის გულგახსნილი საუბარი ღმერთთან, სულის მხურვალე დადადისი. გალობა, როგორც ლიტურგიის ნაწილი, არის საკრალური აქტი, რომლის დროსაც ხორციელდება ღმერთის ფარული შეხვედრა ადამიანთან.

ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში ჰიმნოგრაფი არ ცდილობს საკუთარი ორიგინალური ხედვა მოგვასვიოს. პირიქით, კანონის მეშვეობით ის თავისუფლდება ყოველივე სუბიექტურისგან, საკუთარი დაცემული ბუნებისგან, რათა ქრისტეს გონება შეიმოსოს. მაგრამ თავად ეს განთავისუფლება, საკუთარი ნების ღვთის ნებისადმი დამორჩილება ინდივიდუალური აქტია. როგორც თამარ აფრიდონიძე წერს, “ქრისტიანული ხელოვნების ამოსავალ პუნქტად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ქრისტე, როგორც ადამიანი, თვითუარყოფის, ერთეულის მსხვერპლმოტანით აღწევს ჭეშმარიტებას. მისი სიკვდილი არის შუალედური მომენტი, რომლის შემდეგაც ხორციელდება სულის სულთან შერიგება, ღვთაებრივისა და ადამიანურის, საყოველთაოსა და სუბიექტურის ერთმანეთთან გაერთიანება. როგორ ხდება ეს შერიგება? ადამიანის ღმერთთან გამაერთიანებელი განცდა არის სიყვარული, როგორც ადამიანის ღმერთთან მისვლის სწრაფვა და მასთან გაერთიანება. სიყვარულის ნამდვილი არსი მდგომარეობს იმაში, რომ შენ უარი თქვა შენს საკუთარ თავზე, შენს შეზღუდულ ანგარებიან ბუნებაზე, დაივიწყო შენი თავი სხვაში. ეს სხვა არის ღმერთი. მაგრამ ეს შენი თავის დაივიწყება არის შენი ჭეშმარიტი მეობის მოპოვება, მისი ფლობა. ეს არის სული, რომელიც სხვა სულში არის ცოდნა თავის თავის შესახებ, თავისი ნების, როგორც ღმერთის გაცნობიერება და მისით კმაყოფილება” (4, 1). საკუთარი ნების ღვთის ნებისადმი ნებაყოფილობითი დამორჩილებით ადამიანი აღადგენს ღვთის ხატებას თავისში, რაც ღვთისადმი მიმსგავსებით ხორციელდება. არა მხოლოდ თავად ჰიმნოგრაფი თავისუფლდება კანონის მეშვეობით საკუთარი დაცემული, სუბიექტური ბუნებისგან, არამედ ის გამოსახავს კიდევ სულიერ რაინდებს, ქრისტიანული სამყაროს გმირებს, რომლის შინაგანი თავგადასავალიც მსგავსია მაცხოვრის მიერ განვლილი გზისა. ნებაყოფილობითი მორჩილება ობიექტურ ჭეშმარიტებას სუბიექტურ ფაქტად აქცევს. ამიტომაც არის, რომ მიუხედავად ყველაფრისა ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია თვითოეული ადამიანის, როგორც საკუთარ თავში ღმერთის ხატის მატარებლის, სულის დადადისად რჩება.

ყველაფერთან ერთად უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ ბექა ოპიზარს, ანდა ანდრეი რუბლიოვს, კანონი სულაც არ ათავისუფლებს ღვისგან მომადლებული ნიჭისგან, იმ ღრმა სულიერებისგან, რომლითაც სწორედ მათ მიერ, როგორც ცალკეული ინდივიდების მიერ შექმნილი ხატები გამოირჩევა. მაგრამ ესეც მხოლოდ მათი შინაგანი, სულიერი ცხოვრების შედეგია. მახვილი მზერა

ადვილად გაარჩევს ხატების უბრალო გადამწერს მისი ჭეშმარიტი შემოქმედისგან, მაგრამ დიდი ნიჭიერებაც კი არაფერს ნიშნავს შინაგანი, სულიერი ცხოვრების გარეშე, იმ ცხოვრების წესში ჩართულობის გარეშე, რომლის მეშვეობითაც ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების სამყარო იწყებს ვლენას. ნიჭიერება მთელი ეკლესიის მიერ დაგროვილი სულიერი გამოცდილების გარეშე, რასაც ქრისტიანული კანონი იტევს, ანადგურებს ამ სამყაროს და ზეციური სამყაროს მიმეზისიდან ცალკეული ინდივიდის მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფად აქცევს მას. მაშასადამე, იგი აღარ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ჭეშმარიტების გამოვლენა, რაც არ შეეფერება ქრისტიანული ხელოვნების მიზნებსა და ამოცანებს. თუმცა ყველა შემთხვევაში ქრისტიანული კულტურა იძლევა ხელოვანის ინდივიდუალობის გამოვლენის საშუალებას. ასე რომ არ იყოს ზემოთ ხსენებულ ხელოვანთა ხატები არაფრით გამორჩეული არ იქნებოდა სხვა დანარჩენთაგან, მაგრამ ეს ინდივიდუალობა არასოდეს გულისხმობს სხვა ჭეშმარიტების ქადაგებას, არამედ ერთი და იმავე ჭეშმარიტების განსაკუთრებული ელფერის დაჭერას, მისი განსაკუთრებული სურნელის მოტანას.

ამრიგად, უმაღლესი სიკეთის, უმაღლესი მშვენიერების და უმაღლესი ჭეშმარიტების ერთ საწყისში თავმოყრა განაპირობებს ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან ხედვას, რაც დამახასიათებელია იდეაციონალური კულტურისათვის, მაგრამ უკვე XII საუკუნის ბოლოდან იწყება ამ კულტურის სისტემის რღვევა, როცა იკვეთება ჩანასახი სრულიად განსხვავებული ძირითადი პრინციპისა, რაც რადიკალურად ცვლის კულტურის განვითარების ვექტორს. ეს პრინციპი როგორც ობიექტური რეალობის, ისე მისი მნიშვნელობის გრძნობადი ხასიათის აღიარებაში მდგომარეობს. XX საუკუნის ერთ-ერთი გამოჩენილი კულტუროლოგი პიტირიმ სოროკინი ასე ახასიათებს ამ პრინციპს: “მხოლოდ იმას, რასაც ვხედავთ, გვესმის, ვეხებით, შევიგრძნობთ და აღვიქვამთ ჩვენი გრძნობათა ორგანოებით, – რეალურად აქვს მნიშვნელობა. ამ გრძნობათა რეალობის გარეთ ან არაფერია, ან არის ისეთი რამ, რაც ჩვენ არ შეგვიძლია განვიცადოთ, ეს კი – არარეალურის, არარსებულის ექვივალენტურია. როგორც ასეთი ის შეიძლება უგულებელვყოთ. ასეთი იყო ახალი პრინციპი, იდეაციონალური კულტურის ძირითადი პრინციპიდან სრულიად განსხვავებული”(30, 6). სოროკინი აღნიშნავს, რომ ეს ახალი პრინციპი, რომელიც ნელ-ნელა ძალას იკრებდა, იდეაციონალური კულტურის დაქვეითების გზაზე

მდგარ პრინციპს შეეჯახა და მათმა შერწყმამ ორგანულ მთლიანობაში შექმნა XII-XIV საუკუნეების სრულიად ახალი, იდეალისტური კულტურა. ამ კულტურის ძირითად პრინციპად ობიექტური რეალობის ნაწილობრივ ზეგრძნობადი და ნაწილობრივ გრძნობადი ხასიათის აღიარება იქცა. იგი მიიჩნევს, რომ XIII-XIV საუკუნეების დასავლეთ ევროპის კულტურა, ისევე როგორც ჩვ. ერამდე VI-V საუკუნეების ბერძნული კულტურა, ამ მასინთეზირებელ იდეაზე იყო დაფუძნებული და უპირატესად იდეალისტური იყო. დაახლოებით XVI საუკუნის დასაწყისიდან კი ახალი პრინციპი და მასთან ერთად ახალი კულტურა ხდება დომინირებული. ეს კულტურის თანამედროვე ფორმაა, რომელიც, თავის მხრივ, სენსორული, ემპირიული, სახალხო და “ამ სამყაროს შესაფერისი” კულტურაა. სოროკინი მას გრძნობად კულტურას უწოდებს.

ცხადია კულტურის ეტაპების სწორედ ამგვარი დაყოფა არ არის ერთადერთი შესაძლო ვარიანტი კულტურის დაყოფისა, მაგრამ მასში ჩანს განვითარების ის ძირითადი ტენდენცია, რაც კულტურამ შუასაუკუნეების შემდეგ ამ მიმართულებით განიცადა, კერძოდ ის თანდათანობით გრძნობადი კულტურა გახდა მასში სულიერი შინაარსის გათვალისწინების გარეშე. შესაბამისად აზროვნებამ განიცადა სეკურალიზაცია. დღის წესრიგში დადგა ხელოვნების ფენომენებისადმი დამოკიდებულება გონების პრინციპებისათვის დაექვემდებარებინათ ლაიბნიცის იმ დებულების საფუძველზე, რომ ყველაფერი რაც არსებობს და მოაზრებადია, ცნობიერების სხვადასხვა სახით გამოვლენაა და გონების პრინციპებს ემორჩილება, ხოლო შემეცნების უნარებს შორის მხოლოდ ხარისხობრივი განსხვავებაა. ბაუმგარტენი, რომელმაც თანამედროვე მნიშვნელობით პირველმა იხმარა ტერმინი ესთეტიკა, შეეცდებოდა ამ საფუძველზე ცალკე მეცნიერება ააგოს ესთეტიკის სახით.

კანტი თავიდანვე დაუპირისპირდა ამგვარ მიმართულებას. იგი არ ეჭვობს, რომ მშვენიერების კრიტიკული შეფასება არასოდეს გახდება მეცნიერება და მოძღვრებას ცდის საგნების მოცემის აპრიორული პირობების შესახებ, ანუ გრძნობადობის აპრიორული ფორმების შესახებ ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკას უწოდებს. შემდგომ იგი მიდის იქამდე, რომ ზედმეტად ზღუდავს აპრიორულის მოქმედების სფეროს და “პრაქტიკული გონების კრიტიკაზე” მუშაობის დროს აღმოაჩენს მესამე კრიტიკის შესაძლებლობას. სამი უნარიდან – შემეცნების, სიამოვნება-უსიამოვნების, სურვილის – პირველისათვის “წმინდა გონების

კრიტიკაში,” მესამისათვის კი ”პრაქტიკული გონების კრიტიკაში” დადგინდა აპრიორული პრინციპები.

კანტი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს აყალიბებს თავის ნაშრომში „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“. იგი არჩევს მოწონების სამ სახეს: 1. საამო, რაც გრძნობად ტკობას იწვევს და ნაცნობია ცხოველისთვისაც; 2. რაც რაიმე სხვა საგანთან და სხვა ინტერესთან მიმართების გარეშე მოგვწონს, ანუ მშვენიერი; 3. კარგი, რომელსაც ობიექტურ ღირებულებას მივაწერთ და გვინდა რომ არსებობდეს. აქედან დაუინტერესებელი მხოლოდ მშვენიერებისაგან მიღებული მოწონებაა და სწორედ ამგვარი მოწონების საგანს ეწოდება კანტის მიხედვით მშვენიერი. თუ მშვენიერის მოწონება ყოველგვარი ინტერესისგან თავისუფალია, იგი საყოველთაო და აუცილებელი უნდა იყოს, ეს ნიშნები კი ცნების არსებობას გულისხმობს. გემოვნების მსჯელობის განხილვა შესაძლებლად მიიჩნევა საყოველთაობას ცნების გარეშე, ანუ მშვენიერი შეიძლება ეწოდოს იმას, რაც ყველას მოსწონს ცნების გარეშე. ეს მშვენიერების განმარტების მეორე მომენტს ქმნის. მესამე მომენტის მიხედვით, მშვენიერება “საგნის მიზანშეწონილების ფორმაა, რამდენადაც იგი საგანში აღიქმება მიზნის წარმოდგენის გარეშე”. ეს მიზანშეწონილება ვერავითარ გარეშე მიზანს ვერ დაუკავშირდება, ვინაიდან ეს მას წაართმევს “თვითმიზნობასა” და დაუინტერესებელ ხასიათს. მაგრამ როგორ უნდა შეფასდეს მშვენიერით გამოწვეული მოწონება, ისე რომ ნამდვილად იწვევს მოწონებას, თუ ისე, რომ აუცილებლობით იწვევს მოწონებას? კანტი მეორე მოსაზრებას ეთანხმება, მაგრამ ეს აუცილებლობა არც თეორიული და არც პრაქტიკული აუცილებლობის მსგავსი არ არის. გემოვნების მსჯელობაში გვაქვს აუცილებლობა, რომელიც ნიმუშის, როგორც მისაბაძიდან გამომდინარეობს და კანტი მას ეგზემპლარულ აუცილებლობას უწოდებს. ეს ეგზემპლარული აუცილებლობა საყოველთაო წესის მაგალითია, რომლის ჩვენებაც შეუძლებელია და, მაშასადამე, იგი ცნებიდან არ გამომდინარეობს. კანტი აუცილებლობის სამ სახეს განასხვავებს: თეორიულს, პრაქტიკულსა და ესთეტიკურს. ყოველივე ამის საფუძველზე კი მშვენიერების განმარტების მეოთხე მომენტს იძლევა: “მშვენიერი არის ის, რაც ცნებისგან დამოუკიდებლად აღიარებული იქნება აუცილებელი მოწონების საგნად.”

კანტის მიხედვით რეფლექსიის მსჯელობებს მშვენიერის გარდა საგნად აქვს ამაღლებული, რაც ასევე თავისთავად იმსახურებს მოწონებას, მაგრამ თუკი მშვენიერებაში მოწონება თვისებასთანაა კავშირში, ამაღლებული გაოცებას ან

პატივისცემას შეიცავს. გარდა ამისა, მშვენიერი თვით ბუნებაში გულისხმობს იმგვარ მიზანშეწონილებას, რაც თავად ჩვენი სულის მოთხოვნილებას შეესაბამება და საგნის ფორმის აღქმა საკმარისია, რომ მივხედეთ ამას. მაშინ როდესაც, ის რაც ამაღლებულის გრძნობას იწვევს, შესაძლოა სულაც არ გვეჩვენებოდეს მიზანშეწონილად. ამდენად, ამაღლებულის თეორია წარმოადგენს “ბუნების მიზანშეწონილების ესთეტიკური შეფასების უბრალო დანამატს, სადაც ბუნების შესახებ წარმოდგენას მიზანშეწონილად გამოიყენებს წარმოსახვის ძალა.” რამდენადაც ამაღლებულის გრძნობას ბუნებაში ფორმასთან კი არა უფორმოსთან აქვს კავშირი, განხილვა რაოდენობრივი მხარის ანალიზით იწყება. ამაღლებულის ანალიზისას გემოვნების მსჯელობა აუცილებლობით იყენებს გონების იდეას, თუმცა კანტის აზრით, არც მშვენიერია მოწყვეტილი ზნეობის სამყაროს და აღადგენს იმ ტრადიციას, რომ მშვენიერი ზნეობრივად კეთილის სიმბოლოა, რის გამოც ვეთანხმებით მის პრეტენზიას საყოველთაო მნიშვნელობაზე. მშვენიერების მოქმედება ამაღლებაც, ზნეობრივი განწმენდაცაა, მაგრამ არა შიშისა და თანაგრძნობის გზით. აქ კვლავ ადგილი აქვს პრაქტიკული გონების პრიმატს, ოღონდ გემოვნების მსჯელობის მიმართ.

ჰერდერი ილაშქრებს კანტის ესთეტიკური ფორმალიზმის წინააღმდეგ და უარყოფს მშვენიერს, როგორც დაუინტერესებელი მოწონების საგანს. იგი ხელოვნების რელიგიურ-მორალურ ფუნქციას უსვამს ხაზს, მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ კულტურა გრძნობადი ხასიათის ხდება და განიცდის სეკულარიზაციას, კანტის მოძღვრება უფრო ახლობელი და მისაღები აღმოჩნდა ხელოვნების მოღვაწეთათვის. მიუხედავად იმისა, რომ კანტი კარგად არ იცნობდა ახალ ხელოვნებას, მან ახალი ხელოვნების წარმომადგენლებს დიდი დახმარება გაუწია, რომ გაეგოთ საკუთარი შემოქმედების ბუნება, კერძოდ კი მისმა მოძღვრებამ ხელოვნების, როგორც გენიოსის შემოქმედების შესახებ. იგი უარყოფს გენიოსისთვის იმ წესებს, რომელსაც წინასწარ ადგენს ყოველი ხელოვნება და თვლის, რომ გენიოსი არის ორიგინალური შემოქმედების ნიჭის მქონე პიროვნება, რომლის შემოქმედებისთვისაც ეს წესები არ მოქმედებს. მისი შემოქმედება თვითონ იქცევა ამგვარ წესად სხვათათვის, თუმცა იმის ჩვენება ან მეცნიერული აღწერა, თუ როგორ ქმნის გენიოსი თავის ნაწარმოებს, მას არ შეუძლია. ის გეგმაზომიერად კი არ იგონებს ამგვარ წესებს და ინსტრუქციის სახით კი არ გადასცემს სხვებს, არამედ იძლევა ამ წესს როგორც ბუნება. გარდა ამისა, ამ წესებს ის მხოლოდ ხელოვნებისთვის იძლევა და არა

მეცნიერებისთვის. ამრიგად, კანტი ხელოვნებას ბუნების გვერდით აყენებს და ორივეს მიმართ აღიარებს უფლებას უმიზნოდ მოქმედებისა (15, 119-132).

ცხადია, მშვენიერების და ხელოვნების ამგვარი გაგება ხელოვნებას ობიექტური, ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამოხატვიდან გენიოსის მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფად აქცევს, ხოლო ესთეტიკურ აღქმას, რომელიც სულიერი სამყაროს აღქმისა და გამოხატვისკენ იყო მიმართული და ტრანსცენდენტური სამყაროს მშვენიერებით გამოწვეულ ტკობას და მასთან რელიგიურ ერთიანობას გულისხმობდა, გრძნობადი საგნებით გამოწვეულ ესთეტიკურ ტკობად გარდაქმნის, რომლის მიღმაც უკვე აღარ იგულისხმება სულიერი შინაარსი. ბუნება აქ ღვთაებრივი სამყაროს სიმბოლოს კი აღარ წარმოადგენს, არამედ ეს უმიზნოდ მოქმედების უფლება თავად აქცევს მას ერთგვარ ღმერთად, ისევე როგორც გენიოსს. მათ ხშირად ისევე ეთაყვანებიან როგორც წმინდანებს. ადამიანი ამ ხელოვნებაში საკუთარ თავს ხვდება და თაყვანს სცემს მას.

ე. კასირერი წერს, რომ ხელოვნების ფილოსოფია და ენის ფილოსოფია საპირისპირო მისწრაფებათა ერთნაირ კონფლიქტს ამუღავენებენ, რომლის საფუძველიც ერთი და იგივე ძირეული სხვაობაა სინამდვილის ინტერპრეტაციაში. “ენაცა და ხელოვნებაც გამუდმებით მერყეობს ორ საპირისპირო პოლუსს შორის; ესენია ობიექტური და სუბიექტური პოლუსები. ვერც ერთმა თეორიამ ენისა და ხელოვნების შესახებ ვერ შეძლო გვერდი აეჭვია რომელიმე მათგანისთვის, თუმცა კი სიმძიმის ცენტრი ხან ერთს მოუდიოდა და ხან მეორეს. თუ მახვილი უფრო მეტად ობიექტურ პოლუსზეა, მაშინ ენაცა და ხელოვნებაც ექვემდებარებიან საერთო უმაღლეს ცნებას, ბაძვის კატეგორიას, რომლის მთავარ ფუნქციასაც ასახვა წარმოადგენს” (78, 219). იგი აღნიშნავს, რომ “თუნდაც ყოველივე მშვენიერება ჭეშმარიტება იყოს”, ყოველივე ჭეშმარიტება უთუოდ მშვენიერება ვერ იქნება, ვინაიდან უსრულქმნილესი მშვენიერების მისაღებად ბუნებისაგან გადახვევა ისევე არსებითია, როგორც ბუნების მიბაძვა. ჩვენ ვერ შევძლებდით ბუნების სურათის გაუმჯობესებას მისი დამახინჯების გარეშე, ისევე როგორც საგანთა სინამდვილიდან გაღწევას ჭეშმარიტების კანონთა დაურღვევლად. ასევე შეუძლებელია ბუნების ფოტოგრაფიული ასლის გაკეთება. სამი მხატვრის მიერ ერთი და იმავე პეიზაჟის დახატვის შემდეგ სრულიად სხვადასხვაგვარი შედეგი იქნა მიღებული.

კასირერის აზრით, ამ თეორიის მიხედვით პოეზიაცა და მთელი დანარჩენი

ხელოვნებაც მხოლოდ და მხოლოდ სასიამოვნო ილუზიად გვესახება (78, 214-228).

უნდა ითქვას, რომ ბაძვის თეორიას მართლაც აქვს ყველა ეს ნაკლი, ვიდრე ის გაგებულა როგორც მატერიალური სამყაროს მიბაძვა. ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, რომელიც განსხვავებულ მიზნებს ისახავდა, ბაძვის ცნებას სრულიად ახალი შინაარსი შესძინა, ვინაიდან ამ თეორიისაგან განსხვავებით ბაძვის ობიექტად აირჩია არა მატერიალური სამყარო, არამედ ზეციური, სულიერი. შესაბამისად, ხელოვნება მატერიალური სამყაროს მიმეზისიდან ღვთაებრივი სამყაროს სიმბოლურ სახვად აქცია, სადაც მატერიალური დეფორმირებული სახით წარმოსდგება. აქ მატერიის ეს დეფორმაცია, კერძოდ, წაგრძელებული ხელები, დიდი თავი, ფართო შუბლი, გადიდებული თვალები გაგებულა არა როგორც მატერიალური სამყაროს არაადეკვატური მიბაძვა, არამედ როგორც ბაძვის ამ კანონების შეგნებული რღვევა, რათა ხაზი გაესვას სულიერ თვისებებს. აქ თავად ხატის არქექტიპთან ფიზიკური მსგავსებაც მხოლოდ პირობით და სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. ამიტომ არის, რომ უფალს ღვთისმშობელს ან წმინდანებს სხვადასხვა ხატებზე სრულიად სხვადასხვაგვარი სახეები აქვთ. ისინი მხოლოდ სიმბოლური ნიშნებით შეიცნობიან. ასევე საგალობელშიც მოვლენის აღწერისას ხაზი მის სულიერ შინაარსს ესმება და არა მის ფიზიკურ აღწერას. თავად სულიერი შინაარსის სიდრმის და გამომსახველობით საშუალებათა შეუსაბამობის გამო, ეს ხელოვნება პირობით ხასიათს იღებს და სიმბოლურ სახვად იქცევა, რაც არ შეიძლება მივიჩნიოთ ბაძვის კლასიკური თეორიის გაგრძელებად, არამედ უფრო მის რღვევად. მართლაც, მისაბაძი საგნის ბუნების და ბაძვის ხერხების ცვლილება თავად ბაძვის ბუნების ცვლილებასაც იწვევს. გარდა ამისა, იმის წყალობით, რომ ეს ხელოვნება უცვლელ ბიბლიურ ფორმულებს ეყრდნობა, რომლებიც, თავის მხრივ, გამოცხადებით ხასიათს ატარებენ, იგი დაზღვეულია ამ ჭეშმარიტების არაადეკვატური გამოსახვისგან.

ხელოვნების ფილოსოფიური განხილვის ახალ პერიოდს რუსოსა და გოეთეს შეხედულებებმა მისცეს დასაბამი. თავის მხრივ, გოეთე მიესალმა კანტის მიერ ხელოვნების დაყენებას ბუნების გვერდით და მათ მიმართ უმიზნოდ მოქმედების უფლების აღიარებას. კასირერის თქმით, რუსოსთვის ხელოვნება არის არა ემპირიული სინამდვილის ფაქტებისა და მოვლენების აღწერა ან მიბაძვა, არამედ ადამიანის ემოციური ცხოვრების გამოხატვა. მისი

“ახალი ელოზა” პირველ ბიძგს აძლევს გონით რეკოლუციას და საუკუნეების განმავლობაში გაბატონებული მიმეზისის პრინციპი მშვენიერების ახალი თეორიით იცვლება, რომელიც ხელოვნებას დამოუკიდებელ და თავდაპირველ ფენომენად აცხადებს. გოეთეს მიერ იქმნება ე. წ. “დამახასიათებელი ხელოვნების” თეორია, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის სრულიად სუბიექტივისტური და თვლის, რომ ხელოვნება მნიშვნელოვანს უნდა გამოსახავდეს და არა მეორეხარისხოვან, მნიშვნელობას მოკლებულ ფაქტებს. ასეთი ხელოვნება რაოდენ ნებისმიერი ფორმებისგანაც არ უნდა შედგებოდეს, სახეთა პროპორციის გარეშეც ჰარმონიულ მთლიანობად წარმოგვიდგება, ვინაიდან ერთი საერთო გრძნობა აქცევს მას დამახასიათებელ მთლიანობად. კასირერი შენიშნავს, რომ გოეთეს საკუთარი პოეზიის საგნობრივი ხასიათი არასოდეს გამორჩენია მხედველობიდან. “მართალია, ხელოვნება ექსპრესიულიცაა, მაგრამ მხატვრული ქმნილება მხოლოდ მაშინ იქნება შინაგანი ცხოვრების გამომხატველი, თუ იგი ეფუძნება იმ ობიექტურ ღირებულებას, რომელიც მსახველ ძალას ასხივებს. სახედქმნის პროცესი, რომელსაც ჩვენში მხატვრული ქმნილება აღძრავს, გრძნობადი სახეებით, ხილული და გასაგონი ნიშნებით არის გაშუალებული” (78, 224). თუმცა ესთეტიკის ბევრ ახალ თეორიაში, განსაკუთრებით კი კროჩესა და მისი მიმდევრების შეხედულებებში ხელოვნების ამ მატერიალურ ფაქტორს უკვე აღარ ითვალისწინებენ. კროჩეს გარეგანის ობიექტური ღირებულება კი არ აინტერესებს, არამედ გამოხატვის ფაქტი, ხელოვანის სულში მიმდინარე შინაგანი ფორმირების პროცესი. იგი მხატვრული ქმნილების წმინდა გონით ხასიათს წამოსწევს წინ და თვლის, რომ ხელოვნებას განსაზღვრავს ხელოვანის ინტუიციები, რაც ხელოვნების არსსა და სიმდიდრეს ქმნის და სამყაროს ამ ინტუიციური წვდომის პროცესის დასრულებასთან ერთად დასრულდება მხატვრული შემოქმედებაც, ხოლო მატერიალურ ფაქტორს არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს მხატვრული ქმნილების არსისათვის (78, 218-225). ამრიგად, აშკარაა, რომ ხელოვნებაში სუბიექტივისტური მოტივები თანდათან უფრო ძლიერდება.

ა. უსპენსკი აღნიშნავს, რომ უკანასკნელ დრომდე საეკლესიო მხატვრული შემოქმედება ხელოვნებათმცოდნეობაში აღიქმებოდა როგორც “შეკრული ეკლესიის დოგმატებით,” დაქვემდებარებული მკაცრ კანონს. კანონი კი გაიაზრება როგორც საეკლესიო იერარქიის მიერ თავსმოხვეული გარეგანი წესების ჯამი, რომელიც ხელ-ფეხს უკრავს ხელოვანის შემოქმედებას, პასიურ

მორჩილებას მოითხოვს მისგან არსებული ნიმუშებისა. ერთი სიტყვით თავისუფალ ხელოვნებას უპირისპირებენ კანონებით ხელ-ფეხ შეკრულ ხატწერას. ის წერს, რომ თუკი უნდა ვისაუბროთ წესებსა და დადგენილ კანონებზე უფრო საწინააღმდეგოა სწორი: რეალისტურ მხატვრობაში აქამდე აუცილებელი იყო გარკვეული რაოდენობის წესები, რომელსაც მხატვარი უნდა დამორჩილებოდა და რომელსაც მას სკოლებში ასწავლიდნენ (პერსპექტივა, ანატომია, შუქ-ჩრდილების გაგება, კომპოზიცია და ა. შ.). კუროზულია, რომ მხატვართა მიერ წესების ეს სისტემა, აშკარაა, სულაც არ აღიქმებოდა როგორც შებოჭვა და მორჩილება; სწორედ მისით სარგებლობდნენ ისინი თავიანთ თავისუფალ ხელოვნებაში, რომლითაც ცდილობდნენ ეკლესიის მსახურებას. ხატწერის კანონი კი არა მხოლოდ არ იცნობს ასეთ წესებს, არამედ მსგავს ცნებებსაც კი. მიუხედავად ამისა სწორედ მისგან ცდილობდნენ განთავისუფლებას. პროგრესულ მხატვართა მიერ დასავლეთში კანონი აღიქმება არა მხოლოდ როგორც დაბრკოლება მათი შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის, არამედ როგორც ჩაგვრა. განთავისუფლებას ცდილობდნენ სწორედ ეკლესიისა და მისი დოგმატებისაგან, ცდილობდნენ გამოყოფას მისი საეკლესიო ხელოვნებიდან. თავისუფლდებოდნენ არა იმდენად რწმენისაგან, რამდენადაც ეკლესიური ცნობიერებისგან. ავტონომიური ხელოვანისთვის მჩაგვრელად იქცა ეკლესია, მისი კანონი, (რომელიც დაუწერელი იყო), მისი გაგება თავისუფლებისა. შემოქმედება ხდება ინდივიდუალური და ამით ცალკე მდგომი. უსპენსკი აქვე აღნიშნავს: მართალია, თანამედროვე ხელოვნებამ თავის მხატვრულ გამოხატულებაში ყოველივე ამაზე უარი თქვა ხელოვანის თავისუფალი თვითგამოხატვის სახელით, მაგრამ უკიდურეს ინდივიდუალიზმში ჩავარდა. თავისუფლება თვითნებობად და ანარქიად გადაიქცა, რომელსაც ვხედავთ კიდევ სხვადასხვა “იზმებში”, “ოპ-არტსა”, თუ “პოპ-არტ”-ში და ა.შ. ეს ხელოვნება ხილული ფორმით გამოხატავს იმ ანარქიას, რომელიც თანამედროვე სამყაროში მოვიდა მორალური და სხვა წესებისა და პრინციპების სისტემის ნაცვლად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, – ან წესების სისტემა, ან მისი სრული უგულებელყოფა და უარყოფა იმავე შემოქმედების თავისუფლების სახელით. რამდენადაც დაიწყეს ბუნებისმიდმიერის ბუნებრივი კატეგორიებით გამოსახვა, კანონიკური ხატის შინაარსი გაუგებარი ხდება; გაუგებარი და უცხო ხდება მისი სიმბოლური ენა და მისი შემოქმედებაც (69, 606-608).

ამრიგად, ხელოვნების ქმნილების მხოლოდ ესთეტიკური ტკობის ობიექტად ქცევა და მისი სრული მოწვევა ჭეშმარიტებისგან, უკიდურესი სუბიექტივიზმის წყარო ხდება ხელოვნებაში. ამასთან მართებული სულაც არ არის ის მოსაზრება თითქოსდა კანონი ზღუდავს ხელოვნის შემოქმედებით თავისუფლებას. უბრალოდ სულიერი, ბუნებისმიდმიერი რეალობა სხვა კატეგორიებით, სხვა გამომსახველობითი საშუალებებით უნდა მოვიაზროთ და როგორც პერსპექტივა, შუქ-ჩრდილები, კომპოზიცია და სხვ. აუცილებელია ფიზიკური რეალობის გამოსახვისთვის, კანონიც აუცილებელია ზეციური რეალობის გამოსახვისთვის, რომელიც მარადიულია, სტატიკური და უცვლელი და გამოსახვის ასევე სტატიკურ ფორმებს მოითხოვს. თუკი გვეჩვენება შესაძლებელია თუ არა ინდივიდუალური ხელწერა კანონის ფარგლებში, მაშინ უნდა შევხედოთ სვანურ ფრესკებს, ყინწვისის ანგელოზს, ან თუნდაც იგივე რუბლიოვის სამების ხატს და დავრწმუნდებით, რომ ისინი სწორედ საწინააღმდეგოს ამტკიცებენ. კანონი არა ინდივიდუალობის გამოვლენისგან, არამედ სუბიექტივიზმისგან იცავს ქრისტიანულ ხელოვნების ქმნილებას., რაც სხვადასხვა რამაა. სუბიექტივიზმი სწორედ ჭეშმარიტების შინაარსის დამახინჯებას გულისხმობს, ინდივიდუალობა კი ამ ჭეშმარიტების ჯერაც უცნობი ასპექტის აღმოჩენას, მის განსხვავებულ განცდას. ასეთივე ინდივიდუალობით გამოირჩევა, მაგალითად რომანოზ ტკბილადმგალობლის საგალობლები, ან თუნდაც იოანე მინჩხის.

ქრისტიანული ხელოვნება და კერძოდ ჰიმნოგრაფია, ჭეშმარიტების შემეცნებას ესწრაფვის, სუბიექტივიზმზე დაფუძნებული ხელოვნება კი შეუძლებელია ჭეშმარიტების შემეცნების საშუალებად გამოდგეს. თანამედროვე ხელოვნება, რომელიც აღარ ეფუძნება ჭეშმარიტებას, მხოლოდ ყოველივეს რღვევაზე მოწმობს. ჯერ კიდევ ბერდიაევი, ხელოვნების ამ კრიზისის შესახებ წერს: ”მრავალი კრიზისი გადაიტანა ხელოვნებამ თავისი ისტორიის მანძილზე. გადასვლები ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებზე და შუა საუკუნეებიდან აღორძინებაზე ასეთი ღრმა კრიზისებით აღინიშნა. მაგრამ იმას, რაც ხელოვნებას ჩვენს ეპოქაში ემართება, არ შეიძლება ვუწოდოთ ერთ-ერთი კრიზისთაგანი სხვათა რიგში. ჩვენ მომსწრენი ვართ ხელოვნების კრიზისისა საერთოდ, მისი ათასწლოვანი საფუძვლების უღრმესი რყევისა. საბოლოოდ გაფერმკრთადა ძველი იდეალი კლასიკურად-მშვენიერი ხელოვნებისა და იგრძნობა, რომ აღარასოდეს დაუბრუნდება მისეულ ხატებს” (51, 3).

ნ.ბერდიაევი აღნიშნავს, რომ ხელოვნება ცდილობს საკუთარი საზღვრებიდან გამოსვლას. ირღვევა საზღვრები, რომლებიც ხელოვნების სხვადასხვა სახეებს გამოყოფს ერთმანეთისგან და იმისგანაც, რაც უკვე აღარაა ხელოვნება, რაც მაღლა ან დაბლა მასზე. მისი აზრით, ხელოვნებისა და ცხოვრების, შემოქმედებისა და ყოფიერების ურთიერთმიმართების პრობლემა განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენს. ჩნდება დაუძლეველი წყურვილი ხელოვნების ნაწარმოებთა ქმნიდან თავად ცხოვრების ქმნაზე გადასვლისა. ადამიანი აცნობიერებს საკუთარი შემოქმედებითი აქტის უძლეულებას. წარმოიშვება შეუსაბამობა შემოქმედებით ამოცანასა და მის შემოქმედებით განხორციელებას შორის. წარმოუდგენელ შემოქმედებით სითამამეს წარმოუდგენელი შემოქმედებითი სისუსტე ენაცვლება. უკანასკნელი შემოქმედებითი დღის ადამიანს იპყრობს დაუძლეველი წყურვილი შექმნას რაღაც ჯერ არ არსებული და ამ წყურვილისას სცდება ყოველგვარ საზღვრებს, მაგრამ ეს უკანასკნელი უკვე აღარ ქმნის ისეთ სრულყოფილ და მშვენიერ ქმნილებებს, როგორსაც გარდასული ეპოქების უფრო მოკრძალებული ადამიანი ქმნიდა.

ნ. ბერდიაევი თვლის, რომ ამ ხელოვნებაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ როგორც სინთეტიკური, ისე ანალიტიკური მისწრაფებანი, რომელნიც ურთიერთსაპირისპიროდ არიან მიმართულნი, მაგრამ ერთნაირად არყევენ ხელოვნების საზღვრებს. სინთეტიკური მისწრაფებანი თავს იჩენენ უკვე მაღარმესთან და ვაგნერთან, სიმბოლისტები კი ამ მისწრაფებათა მაუწყებელნი არიან. ზოგიერთ მათგანს ხელოვნების კრიზისიდან გამოყვანა სწორედ მისი ორგანულ მხატვრულ ეპოქაში დაბრუნებით სურდა. მისი აზრით, მრავალი სიმბოლისტი ოცნებობდა ხელოვნებისთვის ლიტურგიული და საკრალური მნიშვნელობის დაბრუნებაზე, რამდენადაც ხელოვნებანი სწორედ დიფერენციაციის პროდუქტნი და ტადრული, საკულტო წარმოშობისანი არიან. ისინი სწორედ ამ ორგანული მთლიანობიდან იშვნენ და მრავალი მოაზროვნისთვის საკრალური ხელოვნება ყველაზე უფრო კაშკაშა ორგანული ეპოქებისა კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში მაცდური და მიმზიდველი რჩებოდა. ახლა ადამიანური ძალების თავისუფალი თამაში აღარ ქმნის სილამაზეს. ადამიანი გახდა ზედმეტად თავისუფალი, ზედმეტად დაცარიელებული თავისი ცარიელი თავისუფლებით, ზედმეტად დაუძლეული ხანგრძლივი კრიტიკული ეპოქით და თავის შემოქმედებაში ადამიანი ნაღველმა შეიპყრო ორგანულობის, სინთეზის, რელიგიური ცენტრის, მისტერიის გამო. ამ

სინთეტიკურ-ორგანული მისწრაფებების ერთ-ერთ ბრწყინვალე თეორეტიკოსად ის პოეზიაში ვიახესლავ ივანოვს თვლის, ხოლო მხატვრობაში სინთეტიკურ ძიების გამომხატველად ჩურლიანისი მიაჩნია.

ნ.ბერდიაევი შესანიშნავად ხედავს, რომ მიუხედავად ამ მისწრაფებებისა თეურგიული იდეისადმი ხელოვნების დესაკრალიზაცია ფაქტია, რის გამოც თეურგიული ამოცანა მისთვის ადვილად შეიძლება გადაიქცეს გარედან მოხვეულ ნორმად, რომელიც წარსულიდან ამოქექს. იგი აღნიშნავს, რომ ივანოვის საყოველთაოობა სრულიად არაიმანენტურია ჩვენი დროისათვის, სრულიად ტრანსცენდენტური მისდამი.

ხელოვნების კრიზისის წვდომას ანალიტიკური მისწრაფებანიც იძლევიან, რომელთა გამომხატულებასაც, მისი აზრით, კუბიზმი და ფუტურიზმი წარმოადგენენ. პირველი წარმოდგენილია პიკასოთი. როდესაც პიკასოს ნახატებს უყურებ, ისეთი გრძობა გიჩნდება, თითქოს თავად ყოფნის საფუძვლები ირყევა. კოსმიურმა ქარმა მოგლიჯა ყველა საფარველი, ჩამოცვივდა ყველა ყვავილი, ყველა ფოთოლი. ამ ქარმა თითქოს თავად ნივთებს გააძრო კანი, განსძარცვა ყველა შესამოსელი და გეჩვენება, რომ აღარასოდეს დადგება კოსმიური გაზაფხული, აღარ იქნება სიმწვანე, მშვენიერი საფარველი, ხორცშესხმული სინთეტიკური ფორმები. გეჩვენება, რომ პიკასოს საშინელი ზამთრის შემდეგ სამყარო აღარასოდეს აყვავდება. უფრო მეტიც, მთელი მატერიალური სამყარო ირღვევა. ეს დემატერიალიზაცია ფერწერაში, ბერდიაევის აზრით, ხელოვნების საბოლოო კრახის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

რაც შეეხება ფუტურიზმს, მას შობს ადამიანის ორგანულ ცხოვრებაში მანქანის შემოსვლა. ფუტურიზმის პათოსი ეს არის პათოსი სიჩქარისა, მოძრაობის აჩქარებით გამოწვეული თრობა. ფუტურისტები სიჩქარით არიან შექმნილნი. მართლაც სამყარო შედის აჩქარებული მოძრაობის ეპოქაში. მაგრამ ფუტურისტები აღიქვამენ და გამოხატავენ მხოლოდ გარეგნულ მხარეს ამ აჩქარებისა დროის სველაში. შინაგანი მოძრაობა, შინაგანი სიჩქარე მათთვის თითქოსდა დახურული რჩება. მაგრამ უფრო მახვილი მზერისთვის ნათელია, რომ წარმოდგენელი მოძრაობა და წარმოდგენელი სიჩქარე ყოფიერების სიღრმეში იწყება და რომ წყაროები ამ მოძრაობისა და ამ სიჩქარისა სულიერ ცხოვრებაშია საძიებელი. ეს აჩქარებული დრო, რომელშიც კატასტროფული მოძრაობა ვითარდება, არის აპოკალიფსური დრო, სადაც უდიდეს შესაძლებლობებს უდიდესი საფრთხეები უკავშირდება. შესაძლებელია არა

მხოლოდ ახალი ხელოვნების წარმოშობა, არამედ ყოველგვარი ხელოვნების, ყოველგვარი ფასეულობის, ყოველგვარი შემოქმედების სიკვდილი (51, 4-23). XXI საუკუნეში ამ აჩქარების ტემპები კიდევ უფრო იზრდება, რასაც ინტერნეტის შემოსვლაც განაპირობებს, რის გამოც, ცხადია, იზრდება ეს საფრთხეებიც.

ბერდიაევი აქ იმისთვის მოვიხმეთ, რომ გვეჩვენებინა, თუ რა შედეგები მოიტანა ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების დაშორებამ და უკიდურესმა სუბიექტივიზმმა. ხელოვნებისა და კულტურის ამ კრიზისს მრავალი სხვა მოაზროვნეც აცნობიერებს, იქნება ეს შპენგლერი, დოსტოევსკი, ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლები და ა.შ., თუმცა აქ მათ განხილვას არ შეუძლებით. გარდა ამისა, გვინდოდა გვეჩვენებინა, რომ მრავალი მოაზროვნე ხელოვნებას სწორედ როგორც ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალებად გაიაზრებს, განსაკუთრებით კი არქაულ კულტურებში.

კანტის შემდგომ ეპოქაში ყველაზე აქტიურად ჰეგელმა სცადა იმის ჩვენება, რომ ჭეშმარიტება და მშვენიერება ერთი და იმავე რიგის მოვლენებია. მაგრამ ჰეგელის სისტემაში ხელოვნებით წარმოდგენილი ჭეშმარიტება მხოლოდ ერთ-ერთი განვლილი საფეხურია ობიექტური გონის თვითშემეცნებისა და ნაკლები ღირებულება გააჩნია რელიგიასა და ფილოსოფიასთან შედარებით. ხელოვნების გამოყენება ჭეშმარიტების წვდომის საქმეში ჰეგელს უკვე სრულიად ზედმეტად მიაჩნია და საზიანოდაც კი. ეს ფაქტი ეჭვქვეშ აყენებს ზოგადად ხელოვნების ღირებულებას და მათ შორის პოეზიისა. ამ სისტემის მიხედვით ხელოვნება და კერძოდ პოეზია წარმოგვიდგება როგორც დრომოჭმული და სრულიად უსარგებლო რამ. ამის გამო, კიდევ უფრო აქტიურად დგება ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხი და მას ჰაიდეგერი დააყენებს.

როგორც ცნობილია, ჰეგელისთვის ჭეშმარიტება აბსოლუტური გონია, ხოლო მოვლენა, რომელსაც ხელოვნებაში აქვს ადგილი, გრძნობადი მონაცემი. როდესაც ეს ორი რამ ერწყმის შინაარსისა და ფორმის სახით, საქმე გვაქვს ხელოვნებასთან, როგორც აბსოლუტური გონის გრძნობად გამოვლენასთან. მაგრამ ვინაიდან ყოველგვარი გონითი შინაარსი ვერ მოექცევა გრძნობად ფორმაში და ყოველგვარი გრძნობადი ფორმა არ გამოდგება გონითი შინაარსის გადმოსაცემად, აბსოლუტური გონი, რომელიც სრულ გაშლას ესწრაფვის, ვერ კმაყოფილდება გრძნობადი ფორმით. ის, რისი გაკეთებაც არ შეუძლია გრძნობად ფორმას, ცნებამ და თავისუფალმა აზროვნებამ უნდა გააკეთონ და ჰეგელი

თელის, რომ ეს სწორედ მის ფილოსოფიურ სისტემაში მიიღწევა. რამდენადაც ერთ-ერთ ისტორიულ საფეხურზე ხელოვნებამ უკვე შეასრულა თავისი ფილოსოფიურ მეტაფიზიკური მისია, გამოავლინა ჭეშმარიტება, იგი ჩამოშორდა მსოფლიო პროცესს, რადგან კავშირი ჭეშმარიტებასა და ხელოვნებას შორის, ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის იყო არა ლოგიკური აუცილებლობა, არამედ ფაქტობრივ-ისტორიული აუცილებლობა.

როგორც ჰეგელითვის, ისე ჰაიდეგერისთვის მშვენიერება ჭეშმარიტების გამოვლენის ფორმაა, მაგრამ თავად ჭეშმარიტებაში ისინი სხვადასხვა რამეს გულისხმობენ. ჰეგელი ჭეშმარიტების იმ გაგებას ემყარება, რომლის მიხედვითაც იგი უკვე მომხდარი ფაქტია და აზროვნება მის გაგებას ესწრაფვის. ჭეშმარიტება მისთვის ესაა ცოდნის შესატყვისობა საგანთან. ხელოვნება მხოლოდ აბსოლუტური გონის თვითშემეცნების ერთ-ერთი საფეხურია. ჭეშმარიტების ამგვარი გაგებისას ჰეგელის განაჩენი ხელოვნების მიმართ ძალაშია.

ჰაიდეგერს სხვაგვარად ესმის ჭეშმარიტება. მისთვის ხელოვნება ეს არის ჭეშმარიტების ქმნალობა ქმნილებაში და შესაბამისად ის პროცესის ფორმით არსებობს. ჰაიდეგერს თავად ყოფიერებაც ესმის როგორც ჭეშმარიტების ხდომილება. ეს ჭეშმარიტებისა და “უ-ჭეშმარიტობის,” ნათებისა და დაფარვის ურთიერთდაპირისპირებაა. ის ისეთი რამ კი არაა, “რაც ჯერ სადღაც თავისთვის არსებობს ვარსკვლავზე, რათა შემდეგ რომელიმე ყოფიერში ჩამოვარდეს” (43, 63), არამედ მისთვის ხვედრის მრავალფეროვნებაა დამახასიათებელი. ერთ-ერთი არსებითი, რითაც იგი თავის თავს გამართავს მის მიერ განხმულ ყოფიერში, ესაა მის მიერ თავის თავის თვითდადგინება ქმნილებაში. ხელოვნების ფაქტი არის ის, რისი მეშვეობითაც რაღაც ახალი ხდება.

ჰაიდეგერი ერთმანეთს უპირისპირებს “მიწასა” და “სამყაროს”. იგი ასე განმარტავს მათ: “სამყარო არის წილხვედრილი ხალხის ხვედრში მარტივ და არსობრივ გადაწყვეტილებათა ვრცელი გზების თვითმხსნელი განხმულობა. მიწა კი არის აღუშფოთველი წარმოჩენა იმისა, რაიცა მარადის ხშავს თავის თავს და ასერიგად იმაღვის. სამყარო და მიწა ერთმანეთისგან არსობრივად განსხვავებულია, მაგრამ მაინც არ არიან ერთმანეთს მოწყვეტილნი. სამყარო მიწას ეფუძნება. მიწა კი განმსჭვალავს სამყაროს მასში თვისის ამოჩენით. ოღონდ სამყაროსა და მიწას შორის ურთიერთმიმართება სულაც არ ინთქმება ისეთ საპირისპიროთა ცარიელ ერთიანობაში, რომელნიც არაფრით ერთმანეთს

არ ეხებიან. სამყარო მიწაზე თვისის დავანებით ესწრაფვის მიწის აღყვანებას. იგი ვითარცა თავისი თავის თვით გამსსნელი, ვერ ითმენს დახშულს. მიწა კი ვითარცა მმაღავი, ყოველთვის ცდილობს სამყარო თავისში შეიღოს და იქ “შეიყენოს” (43, 48). ჰაიდეგერისთვის სამყაროსა და მიწას შორის ეს დაპირისპირება არის დავა, ოღონდ არა როგორც დაპირისპირებულთა შუღლი, არამედ როგორც ისეთი დავა სადაც მოდავეები თავიანთი არსის თვითგანმტკიცებამდე მალღებებიან და ერთმანეთი თავიანთ თავს მიღმა გაჰყავთ. “სამყაროს აღმართვითა და მიწის განმზადებით ქმნილება არის ამ დავის დამკვიდრება” (იქვე, 49).

ჰაიდეგერისთვის დაპირისპირება მიწასა და სამყაროს შორის, სინათლესა და სიბნელეს შორის, ღიაობასა და დაფარულობას შორის, ჭეშმარიტებასა და “უჭეშმარიტობას” შორის არ არის დაპირისპირებულთა დიალექტიკური ერთიანობა, როცა ჭეშმარიტება მხოლოდ თვითონ კი არაა, არამედ დიალექტიკურად წარმოდგენილი თავისი თავის საპირისპიროც, არამედ ეს არის დაუფარაობა, რომელშიც ნარჩუნდება დაფარულიც, ვინაიდან სრული, მთლიანი დაუფარაობა არსებულისა, სრული გასაგნება ყველაფრისა გააუქმებდა არსებულის “შინაყოფიერებას” და აღარ იქნებოდა არცერთი არსებული, რომელსაც საკუთარი ყოფიერება ექნებოდა. სამყარო იმგვარი ნათებაა, რომელიც თავის თავში ინარჩუნებს მოუხელთებელს, დაფარულსა და მაცდურს.

ჰაიდეგერისთვის ქმნა გულისხმობს “გამოდებას”, რაც დაფარულობიდან დაუფარაობაში გამოსვლას, ჩენას, ვლენას, ნათელში დამკვიდრებას ნიშნავს. მისთვის ცოდნა მოასწავებს დანახვას, ხოლო დანახვა თანაობითის როგორც ასეთის გაგონებას. ქმნა ეს “ნაყოფისათვის გამოდების მინებებაა,” ჭეშმარიტების მოხდენის ერთ-ერთი სახეთაგანი, როცა ჩნდება ისეთი ყოფიერი, რაც არც მანამდე არსებობდა და აღარც ოდესმე იარსებებს. ეს არის ყოფიერის დადგინება ხსნილში, როდესაც “გა-საჩენი პირველად განაშუქებს ამ ხსნილის ხსნილობას”. ქმნილებაში დავა დაფარვასა და ნათებას შორის კი არ უნდა მოიხსნას ან მორიგდეს, არამედ სწორედ ამ ყოფიერით უნდა განიხმას. ჰაიდეგერს ჭეშმარიტება ესმის არა როგორც მსჯელობის თვისება ან ნიშანი, არამედ როგორც ყოფიერების გადმოხსნა სინათლეში. ის არის არა დებულების ჭეშმარიტება, რომელიც მეორეულია, არამედ საკუთრივ ჭეშმარიტება. ღიაობა, როგორც ასეთი, ჰაიდეგერთან არის პირობა ყოფიერების დაუფარაობისა, მაგრამ ის, ვინც ხედავს ამ დაუფარაობას, თავადაც ღიაობაში უნდა იმყოფებოდეს.

ამდენად ჰაიდეგერისთვის ჭეშმარიტების შემეცნება არ ემყარება განსჯას, არამედ ეს უფრო მისი უშუალო ჭკვრეტაა.

ჰაიდეგერს ესთეტიკა არ მიაჩნია ფილოსოფიურ მეცნიერებად. მისი აზრით, ესთეტიკაში ხელოვნება კვდება. აქ ადგილი აქვს სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირებას, ხოლო ხელოვნება მხოლოდ იქ არსებობს, სადაც ამგვარ დაპირისპირებაზე ლაპარაკიც კი არ შეიძლება. მასთან სუბიექტი საგანთან ერთად იგულისხმება. ხელოვნების ქმნილება კი არ ასახავს საგანს, არამედ შეიცავს მას. მისთვის გლეხის ყელიანი წაღების გამომსახველი სურათი, ან რომაული შადრევნის გამომთქმელი ლექსი იმას კი არ იტყობინებიან, თუ რა არის ყოფიერი როგორც ასეთი, არამედ დაუფარაობას, როგორც ასეთს ყოფიერებასთან მიმართებაში მოხდენას ანებებენ, რათა შეუღლამაზებლად და წმინდად აღმოცენდნენ ფესხაცმელი და შადრევანი. ჰაიდეგერისთვის “ქმნილებაში ჩაყენებული ნათელი არის მშვენიერი. მშვენიერება ჭეშმარიტების მყოფობის ერთი სახეთაგანია” (43, 56-57).

ვფიქრობთ ჰაიდეგერი ის ფილოსოფოსია, რომლის ენაც ყველაზე მეტად მიეყენება ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებას ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ იგი საუბრობს ხელოვნებაზე საერთოდ, სადაც თავის თავის თვითმმაღავი ყოფიერებაა განათებული, სადაც ჭეშმარიტება შეიძლება მოხდეს და უნდა მოხდეს კიდევ ხელოვნების სახით. ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილება კი ჭეშმარიტების შინაარსად მოიაზრებს არა ყოფიერს საერთოდ, არა მატერიალურ საგნებს, არამედ ღვთაებრივ, ზეციურ სამყაროს, რომლის გამოსვლაც ხდება დაფარულიდან დაუფარაობაში. ხელოვნების ქმნილება მისთვისაც ჭეშმარიტების ხდომილებაა, სადაც ხდება ზეციურის გამოსვლა ღიაობაში, მისი გადმოხსნა ნათელში, ოღონდ ისე, რომ მასში ნარჩუნდება ეს დაუფარაობა, როგორც საიდუმლო, რამდენადაც იგი გამოცხადებითი ხასიათისაა. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ გამოცხადება არ ნიშნავს საიდუმლოს გამოაშკარაებას და გახსნას, არამედ იგი იდუმალი რჩება გამოცხადების შემდეგაც. მაშასადამე, აქაც ადგილი აქვს დაფარულისა და დაუფარავის თანამყოფობას. ვაჩვენეთ, აგრეთვე რომ ქრისტიანულ ხელოვნების ქმნილებას თავისი სამყარო გააჩნია, რომლის ვლენაც ხდება ქრისტიანულ ხელოვნების ქმნილებაში და იგი არ არსებობს ამ სამყაროს გარეშე. გარდა ამისა, ქრისტიანული ხელოვნება არასოდეს არის ფოტოგრაფიული გამოსახვა. ხელოვნების ქმნილება აქაც უშუალოდ შეიცავს თავის არქეტიპს, რომლის გახსნა და გაშუქებაც ხდება მასში. ქმნა აქაც

“ნაყოფისათვის გამოღების თავის მინებებაა,” როცა შემოქმედება გაიაზრება როგორც ღმერთის შემოქმედების გაგრძელება, რომლის თანაშემოქმედადაც ხელოვანი გვევლინება. მშვენიერება აქაც ჭეშმარიტების მყოფობის ერთი სახეთაგანია, კერძოდ ღვთაებრივი ჭეშმარიტების, ღვთაებრივი სამყაროს დაუფარაობის მხედველი კი თავადაც ღიაობაში უნდა იმყოფებოდეს, ანუ შინაგანი მზერით სჭვრეტდეს მას. ეს ხელოვნება ჩართულია ადამიანის ცხოვრებაში, იგი ურთიერთობს მასთან და მასთან ერთად ქმნის სამყაროს, რომელიც ლიტურგიაში ცოცხლდება.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანული ხელოვნება არ არის ერთადერთი, ხელოვნებას და კერძოდ პოეზიას, ჭეშმარიტების გაცხადების საშუალებად რომ მიიჩნევენ. მრავალი მოაზროვნე მას სწორედ ჭეშმარიტებასთან კავშირში მოიაზრებს. უფრო მეტიც, თავის საწყის ეტაპზე ის წარმოიშვა კიდევ როგორც ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალება, როდესაც ყველა ძველი მოძღვრება სწორედ ამ ფორმით იყო მოწოდებული. მართალია, ზოგჯერ სიტყვა ჭეშმარიტებაში სხვადასხვა შინაარსს დებდნენ, მაგრამ თუკი პოეზია შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების გაცხადების საშუალება, მტკიცება იმისა, რომ მაინცდამაინც ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემა არ შეიძლება იყოს პოეზია, საფუძველსაა მოკლებული. ასეთ შემთხვევაში მოგვიწევს უარი ვთქვათ მთელ რელიგიურ პოეზიაზეც. მართალია, ავტონომიურობის მოპოვებასთან ერთად ხელოვნება თანდათან სუბიექტივისტური ხდება, ხოლო უკვე მოდერნიზმის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად გასეტი ასახელებს იმას, რომ ხელოვნება ცდილობს განთავისუფლდეს ყოველგვარი სხვა პრეტენზიისგან და იქცეს წმინდა ხელოვნებად, მაგრამ ამის მიზეზები ადამიანის რელიგიურობისაგან დაცლაში და, შესაბამისად, კულტურის დესაკრალიზაციაშია საძიებელი, რომელიც თიშავს ერთმანეთისგან მშვენიერებას და ჭეშმარიტებას და სხვადასხვა ნიადაგზე აყენებს მათ. ეს შედეგია გრძნობადი კულტურისა, რომელიც ყოფიერებას მისი სულიერი შინაარსის გარეშე მოიაზრებს.

ყველა შემთხვევაში საქმე გვაქვს სხვადასხვა სახის ხელოვნებასთან, რომლებიც განსხვავებულ ესთეტიკურ აღქმას ემყარებიან. ასეთ შემთხვევაში კითხვა უნდა დაისვას პოეზიის არსის შესახებ და ვნახოთ, თუ რა არის ის, რაც მიუხედავად სხვადასხვაობისა პოეზიის წიაღში გვამყოფებს, რამდენად შეესაბამება ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია ამ არსს და შესაბამისად არის თუ არა იგი პოეზია. ვნახოთ, რამდენად დაშორდა ან მიუახლოვდა თანამედროვე

პირობებში პოეზიის არსს ზოგადად პოეზია და როგორია მისი ბედი დესაკრალიზებულ სამყაროში.

§5. პოეზიის არსის დადგენისათვის

თუკი პოეზიის ისტორიას გადავხედავთ მის საოცარ მრავალფეროვნებაში და ვრწმუნდებით, მაგრამ მიუხედავად ასეთი სხვადასხვაობისა, უნდა არსებობდეს რაღაც საერთო, რაც თითოეული მათგანის პოეტურ ქმნილებად სახელდების უფლებას გვაძლევს. მართლაც რა არის ის საერთო, რომლის საფუძველზეც ხშირად რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკურ კონცეფციებზე მდგარ ქმნილებებს პოეზიად აღვიქვამთ, ან რა გვაძლევს უფლებას ჰიმნოგრაფიას პოეზია ვუწოდოთ? როგორც აღვნიშნეთ, ამის გასარკვევად კითხვა პოეზიის არსის შესახებ უნდა დავსვათ და ვნახოთ ახორციელებს თუ არა ჰიმნოგრაფიული ქმნილება მას. მაგრამ პოეზიის არსი უაღრესად ძნელი მოსახელთებელია. როგორ მოვიხელთოთ იგი ისე, რომ როგორც ჰაიდეგერი იტყოდეს, არ შევცოდოთ ლექსის “წმინდა დგომის” წინაშე? უნდა ითქვას, რომ თუკი პოეზიის არსის გარკვევას პოეტურ ქმნილებათა ანალიზის გზით შევეცდებით, საქმე გვექნება პოეტთა და პოეზიათა უდიდეს მრავალფეროვნებასთან, ამასთან თავისი ფორმით, შინაარსით და დანიშნულებით ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულთან. გარდა ამისა, იმის დასადგენად, რამდენად ახორციელებს ესა თუ ის პოეტური ქმნილება პოეზიის არსს, გვესაჭიროება წინასწარი ცოდნა იმისა, თუ რაში მდგომარეობს იგი. ამდენად, თუკი ამ გზას დავადგებით, სრულიად აშკარაა, რომ ჩაკეტილ წრეში მოვექცევით და ვერ შევძლებთ პოეზიის არსის გარკვევას.

თავის სტატიაში “ჰილდერლინი და პოეზიის არსი”, დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი მ. ჰაიდეგერი ასევე უარყოფს პოეტურ ქმნილებათა შედარებითი ანალიზის გზას, მიიჩნევს რა, რომ ამ გზით მიღებული “საყოველთაო, რომელიც ასე თანაბრად გამოდგება ყოველი ცალკეულისთვის, არის ყოველთვის ყოველად თანაბარი, თანაბრად გულგრილი, ანუ ის არსი, რომელიც ვერასდროს გახდება არსებითი” (42, 237). ფილოსოფოსი აღნიშნავს, რომ ჰილდერლინის იმიტომ კი არ

მიმართა, თითქოს იგი პოეზიის საყოველთაო არსს ახორციელებდეს, არამედ იმიტომ, რომ “ჰიოლდერლინი პოეტის პოეტია, ამ სიტყვის გამორჩეული და საუკეთესო მნიშვნელობით. ამიტომ არჩევანი მასზე შეჩერდა” (იქვე, 238).

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, პოეზიის არსის დასადგენად ფილოსოფოსი “პოეტის პოეტს” მიმართავს, ანუ მას, ვინც შემოქმედების პროცესში რეფლექსიას აკეთებს საკუთრივ პოეზიის არსზე და ამ გზით ცდილობს მის გარკვევას. ჩვენ გვჩვენება, რომ ეს მეთოდი მართლაც ყველაზე უფრო ეფექტურია და უფრო ობიექტური, ვინაიდან სხვადასხვა მოაზროვნეთა სუბიექტური შეხედულებებიდან ამოსვლას კი არ ცდილობს, მათ შორის არც ჰიოლდერლინის, არამედ მის მიერ პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსიით გამოყოფილ თვისებათა ანალიზს, რომლებიც ყველა პოეტურ ქმნილებაში ერთნაირად ვლინდებიან. შევნიშნავთ, რომ მეცნიერული მეთოდების შერჩევას ჩვენ გამოვიყენებთ, როგორც დაკვირვებისა და ცნებათა ანალიზის მეთოდს, ისე შედარებითი ანალიზის მეთოდსაც, მაგრამ არა პოეტურ ქმნილებათა უდიდესი მრავალფეროვნების მიმართ, არამედ “პოეტის პოეტთა”, ანუ იმ ფილოსოფოსთა, თუ მოაზროვნეთა მიმართ, ვინც ცდილობენ საკუთრივ პოეზიის არსს ჩასწვდნენ, ისევე როგორც ჰიოლდერლინი. ვაღიარებთ, რომ ვინაიდან ვერ შევძლებთ ერთი ნაშრომის ფარგლებში მოვიცვათ “პოეტის პოეტთა” მთელი მრავალფეროვნება, ჩვენს მიერ მათი შერჩევა მხოლოდ სუბიექტური შეიძლება იყოს. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, ჯერ ერთი, თითოეული მათგანი მოიცავს პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსიის ობიექტურ მეთოდს. მეორეც, თუკი ისინი მართლაც პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსიის წყალობით, მის შესახებ ჭეშმარიტ მსჯელობებს გამოთქვამენ, ისინი არსებითად იდენტურნი იქნებიან, თუმცა შეუძლიათ დამატებითი სიცხადე შეიტანონ თქმულში, რის გამოც მივმართავთ კიდევ მათ.

იმისათვის, რომ პირველი ნაბიჯი გადავდგათ ამ მიმართულებით აზროვნების გზაზე, საწყის წერტილად თავად ჰაიდეგერის ეს წერილი ავირჩიეთ “ჰიოლდერლინი და პოეზიის არსი”. ჩვენი არჩევანი ამ წერილზე იმიტომ შეჩერდა, რომ, ჩვენის აზრით, მასში ჩამოყალიბებულია ყველა ის ძირითადი დებულება, რაც აუცილებელია პოეზიის არსის ანალიზისათვის, რათა სიცხადე შევიტანოთ მასში. კერძოდ, ამ ნაშრომში ჰაიდეგერი ანალიზებს ხუთ ძირითად დებულებას ჰიოლდერლინისა პოეზიის არსის შესახებ. განვიხილოთ თითოეული მათგანი. ჰიოლდერლინის პირველი დებულება, რომელიც მოჰყავს ჰაიდეგერს, ასე ჟღერს: “პოეტური შემოქმედება: ყველაზე უფრო უცოდველი საქმე”.

ჰაიდეგერის აზრით, ჰიოდერლინი პოეზიას ყველაზე უფრო უცოდველ საქმიანობად მიიჩნევს იმიტომ, რომ იგი თამაშის სახით წარმოსდგება და მოკლებულია გადაწყვეტილებათა სერიოზულობას, რომელთაც შეუძლიათ ცოდვასთან მიგვიყვანონ. იმდენად, რამდენადაც პოეტური ქმნა "მხოლოდ სიტყვად და თქმად რჩება," ყოველად უწყინარია. მაგრამ ამით ჯერ კიდევ ვერ ვწვდებით პოეზიის არსს, თუმცადა ამით უკვე მიუუთითეთ, თუ სად უნდა ვეძიოთ იგი: პოეზია თავის ქმნილებათ ენის საუფლოში და მისი "ქსოვილიდან" ქმნის.

მაშასადამე, პირველი რასაც პოეზიის ყველაზე უფრო ზედაპირული ანალიზიდანაც კი დავადგენთ, არის ის, რომ იგი ენის საუფლოში მყოფობს, მისი წიაღიდანაა ამოზრდილი. მაგრამ, ჩვენის აზრით, მითითება ენაზე, როგორც პოეზიის საუფლოზე ძალზედ ზოგადია, ვინაიდან თავად ენა საკმაოდ რთული და არაერთგვაროვანი ფენომენია. იგი მრავალ შრეს აერთიანებს. ყოველი ენის მასალა სიტყვებია, სიტყვა კი თავისთავად უფრო იდუმალი რამაა, ვიდრე ლურჯად მოლივლივე ოკეანე, ანდა ვარსკვლავებით მოჭედილი ზეცა. ყოველი რელიგია მას ღვთისაგან ბოძებულ უმთავრეს ნიჭად მიიჩნევს. ა.შიშკოვის აზრით, ღმერთმა ადამიანი ღარიბი და სუსტი შექმნა, მაგრამ მიჰმადლა მას ნიჭი სიტყვისა. მაშინ მისი სიშიშველე შესანიშნავმა სამოსმა დაჰფარა; მისი სიღარიბე დედამიწის ზურგზე არსებული ყველა საუნჯის ფლობად იქცა; მისი სისუსტე სიძლიერისა და სიმტკიცის ჯავშანმა შემოსა. ყოველივე მას დაემორჩილა. უფალს, რომ ჩვენთვის ეს უნარი წაერთმია, ადამიანი უბედურ და უღარიბეს ცხოველად იქცეოდა. ბაბილონი, ათენი, სპარტა, მტვრად იქცნენ და მოგზაურნი მხოლოდ ქვათა გროვასა და მწვანე ხავსლა ჭვრეტენ, მაგრამ მჭერმეტყველმა კალამმა მარმარილოსა და სპილენძზე უკეთ შემოინახა მათი სიღამაზე (76, 3-5). სიტყვა თავისში უდიდესი ენერჯის მომცველია. სწორედ ენაში დაუვანებია ერის ისტორიას, მის წარსულს, მის მარად ქმნად და განახლებად სულს. ენას შემოუნახავს კაცობრიობის ცოდნა, მიდრეკილებანი, მისწრაფებანი. თავის წიაღში შეუსისხლხორცებია ხალხთა ბედუკუდმართობაცა და სიხარულიც, ენას გაუთავისებია მათი რწმენა. თავად ცისა და სამყაროს შემოქმედი, უფალი იესო ქრისტე, "ბიბლიაში" სიტყვად იწოდება, ადამი კი მხოლოდ ქმნილებათა სახელდების წყალობით იქცა სამყაროს ჭეშმარიტ მბრძანებლად. მაშასადამე, სწორედ ენაა ის, რისი მეშვეობითაც ადამიანი თავის ჭეშმარიტ არსს ახორციელებს. მაგრამ ჰაიდეგერის მიერ მოტანილი ჰიოდერლინის მეორე

დებულება შემდეგნაირად ჟღერს: "და ამიტომაც ეწყალობა კაცს მადლთაგან უსაშიშესი, ენა, რათა წარმოქმნას და წარმოაჩინოს, რაც არის თვითონ"...

ჰიოლდერლინიცა და ჰაიდეგერიც თანხმდებიან იმაზე, რომ ენა გარკვეული საფრთხის შემცველია, რაც, თავის მხრივ წინააღმდეგობაში მოდის წინა დებულებასთან, რომელიც მხოლოდ პირველი, ზედაპირული შთაბეჭდილებაა ენაზე. მართალია ენა გაგებინებას ემსახურება, მაგრამ, ჰაიდეგერის აზრით, ენის არსი ამით არ ამოიწურება, "არამედ მხოლოდ ენა გეპირდება შესაძლებლობას ყოფიერების ღიაობის გულში დგომისა" და იქვე დასძენს: "ის მადლიანია, ე. ი. თავდებად გვიდგება, რომ ადამიანს შეუძლია იყოს ისტორიულად. ენა არ არის განსაგებელი იარაღი, არამედ ის მოვლენა, რომელიც ადამიანური ყოფიერების უმაღლეს შესაძლებლობას განაგებს" (42, 240). მ.ჰაიდეგერს ენის არსის გარკვევა სწორედ პოეზიის შესამეცნებლად სჭირდება. მაგრამ რას ნიშნავს, რომ ენა ადამიანური ყოფიერების უმაღლეს შესაძლებლობას განაგებს? ფილოსოფოსს ამის განსამარტავად მოჰყავს ჰიოლდერლინის მესამე დებულება:

"ბევრი შეიტყო ადამიანმა

დაარქვა მრავალ ციერს სახელი

მას შემდეგ, რაც ვართ ჩვენ საუბარი

და ერთმანეთის ძალგვიძს მოსმენა"

(იქვე, 241)

მ. ჰაიდეგერი თვლის, რომ ენა მნიშვნელოვანია მხოლოდ როგორც საუბარი, ამასთან, საუბრისა და მოსმენის შესაძლებლობა ერთმანეთს ემთხვევა. ანუ არსებით სიტყვაში ყოველთვის ერთი და იგივე უნდა ცხადდებოდეს, ის, რის საფუძველზეც ვერთიანდებით. მაგრამ მხოლოდ მეტყველების უნარის გამოყენება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს საუბარს. ერთიანი საუბრის განსახორციელებლად აუცილებელია არსებითი სიტყვა ეხებოდეს იმას, რაც "მდგრადია" და "დამრჩომი", რადგანაც "მხოლოდ მდგრადია ცვალებადი". აწმყოდ, წარსულად და მომავლად დარბეული დრო სწორედ ამ მდგრადის საფუძველზე ერთიანდება. მისი აზრით, საუბრად ყოფნა და ისტორიულად ყოფნა ერთი და იგივეა. ამრიგად, როდესაც ზემოთ ვსაუბრობდით იმაზე, რომ ადამი თითოეული ქმნილების სახელდების შემდგომ იქცა მხოლოდ მათ

ჭეშმარიტ მბრძანებლად, ის კი არ იგულისხმებოდა, რომ ადამმა უბრალოდ დაარქვა მათ სახელი, არამედ მოძებნა სწორედ ის მღვრადი, რაზეც ჰაიდეგერი საუბრობს. ანუ საგანთა არსის შემეცნებითა და სიტყვადქცევით იქცა იგი მათ ჭეშმარიტ მბრძანებლად. ფილოსოფოსი თვლის, რომ სწორედ ეს მღვრადი უნდა დავიცვათ გასხლტომისაგან. ყოფიერების წარმოსახენად აუცილებელია გაიხსნას ყოფიერება, ანუ საგანთა და მოვლენათა დაფარული არსი უნდა გამოვლინდეს. მაგრამ როგორ უნდა გამოვლინდეს ეს დაფარული არსი, თუკი იგი უკვე არსებულისაგან ვერ გამოიყვანება? ჰაიდეგერი თვლის, რომ სწორედ პოეზია არის დამფუძნებელი სახელდება ყოფიერებისა. პოეტი არასოდეს იღებს ენას, როგორც უკვე მზა მასალას, არამედ სწორედ პოეზიის მეშვეობით ენიჭება ყოფიერს ის დანიშნულება, რაც სინამდვილეშია. ვინაიდან პოეტიც, ადამის მსგავსად, უკვე ცნობილ რაიმეს კი არ არქმევს სახელს, არამედ ამ სახელდებით ხდება ეს რაიმე ცნობილი. საგანთა დაფარული არსის სიტყვადქცევით ეს საგნები პირველად აღმოებრწინდებიან. ამ აზრით, სწორედ პოეტური სახელდებით იქმნება საგანთა არსი ჩვენთვის, რომელიც თავისუფლად უნდა გაჩუქდეს. და ეს ჩუქებაა დაფუძნება. აქედან ცხადი ხდება ჰილდერლინის მეოთხე დებულების შინაარსიც, რომელიც ასე უღერს: "ხოლო რაც რჩება აფუძნებენ იმას პოეტნი". ამგვარად, არა მხოლოდ ყოფიერების, არამედ ადამიანური მუნყოფიერების საკუთარ საფუძველზე დაფუძნებაც ხდება. მაგრამ რას ნიშნავს ეს? მ. ჰაიდეგერს მოჰყავს ჰილდერლინის მეხუთე დებულება, რომელიც შემდეგნაირად უღერს:

"ნიადაგ ჯაფით, თუმც პოეტურად
ბინადრობს კაცი დედამიწაზე "
(42, 243).

ფილოსოფოსის აზრით, ადამიანი ყველაფერს რასაც აკეთებს, საკუთარი გარჯით მოიპოვებს, თუმცადა ეს არ ეხება მუნყოფიერების საფუძველს, რომელიც "პოეტურია", რადგან იგი გაგებულია როგორც მაფუძნებელი სახელდება ღმერთებისა და საგანთა არსისა. პოეტურად ცხოვრება ნიშნავს საგანთა არსის სიახლოვით გათანგულობას. "პოეტურია" ყოფიერება თავის საფუძველში, ამავე დროს, ნიშნავს: როგორც დაარსებული ის დამსახურება კი არა საჩუქარია. პოეზია მარტოდენ ყოფიერების თანმხლები სამკაული არ არის, მარტოდენ დროებითი აღფრთოვანება, ანდა სულაც მხოლოდ აღგზნება და

გასაუბრება. პოეზია ისტორიის შემაკავებელი საფუძველია და ამიტომ არ შეიძლება იყოს მხოლოდ კულტურის გამოვლენა და რაღაც "კულტურის სულისა" ხომ ნამდვილად არა" (42, 243).

მაგრამ თუკი ყოფიერება თავის საფუძველშივე პოეტურია, პოეზია უცოდველი თამაში ვეღარ იქნება, როგორც ეს პირველ დებულებაში იყო ნათქვამი. ჰაიდეგერისთვის ის თავდაპირველ ენას წარმოადგენს ისტორიული ხალხისა და თავად ენის არსიც პოეზიის არსიდან ამოსვლით უნდა დადგინდეს. ეს თავდაპირველი ენა, ჰიოდდერლინის თქმით, უსაშიშესი მადლია. ამ აზრით, პოეზია უსაშიშესი ქმნილებაა. პოეტი ღმერთების ელგებსაა შეშვერილი:

"მაგრამ ჩვენ გვმართებს ღმერთის ავდარში,
თქვენ პოეტებო თავშიშვლად დგომა,
და მამის სხივის, თავად ამ სხივის,
საკუთარ ხელით შეპყრობა, რათა
მადლი ზეცისა ხალხს მივაწოდოთ,
ღრმა დაფარული სიმღერის წიად"

(42, 245).

ჰაიდეგერი ჰიოდდერლინის ამ ლექსს პოეზიის არსის "უწმინდეს პოეტურ განსხეულებად" თვლის. მისი აზრით, ჰიოდდერლინის ხვედრი, რომელმაც ვერ გაუძლო "ჭარბ სინათლეს" და სიგიჟემ მოიცვა, უკვე მრავლისმეტყველია და ამ საქმიანობის საშიშ ხასიათზე მიუთითებს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ, მართალია, ყოველი ენა სიტყვებისაგან შენდება, მაგრამ ეს სიტყვები საოცრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თავისი უღერადობით, ფუნქციით, დანიშნულებით. იან პარანდოუსკი თავის სტატიების კრებულში "სიტყვის ალქიმია" წერს, რომ სიტყვა ხშირად შრომის იარაღს წარმოადგენს და ყველაზე უფრო ყოფითი საქმეებისთვის გამოიყენება. ერთი და იგივე სიტყვები შესაძლოა ღოცვადაც იქცნენ და ლად სიმღერადაც, მათით შეიძლება მოვიტყუოთ და ვილანძლოთ, ისინი ქუჩაში დაეხეტებიან, მუშაობენ ყანაში, ფუსფუსებენ სამზარეულოში. ლიტერატურა ყოველთვის ესწრაფვოდა ყოველდღიურ ხმარებაში მყოფი სიტყვებისაგან განთავისუფლებას და საკუთარი ენის შექმნას, კეთილშობილურისა და ამადლებულის, თვით საერთო ენის

შიგნით. იგი აღნიშნავს, რომ მრავალ ეპოქაში სიტყვის ოსტატნი განსაკუთრებულ კასტას შეადგენდნენ თავიანთი ჩვეულებებითა და პრივილეგიებით. ისინი სარგებლობდნენ ენით, რომელიც განსხვავდებოდა სალაპარაკო ენისაგან. სწორედ ამგვარ ატმოსფეროში აღმოცენდა სანსკრიტი-ლოცვისა და პოეზიის დახვეწილი ენა.

ყოველივე ეს სრულ თანხმობაშია ჰაიდეგერის ნააზრევთან. პოეზია მართლაც ესწრაფვის ყოფითობისგან განთავისუფლებას აკეთებს რა მინიშნებას სრულიად სხვა რეალობაზე. მისი აზრით, პოეზიის გარეგნული უწყინარი მხარე ისევე ეკუთვნის მის არსს, როგორც მთას ბარი, რადგანაც ამ უსაშიშესი ქმნილების შენარჩუნება შეუძლებელი იქნებოდა "პოეტი რომ "ამოგდებული" არ ყოფილიყო ყოველდღიურობის ჩვეულებრივობიდან, მისგან დაცული თავისი საქმიანობის მოჩვენებითი უწყინარობით" (42, 245). ფილოსოფოსი თვლის, რომ ბოლომდე მხოლოდ მაშინ ჩავწვდებით პოეზიის არსს, როდესაც მის ამ ორივე განსაზღვრებას გავიაზრებთ ერთიანობაში. და აქ იგი წამოაყენებს, ჩვენის აზრით ძალიან მნიშვნელოვან დებულებას, რომელიც ასე უღერს: "პოეზია თამაშს გავს და თამაში ხომ მაინც არ არის" (იქვე, 245).

მართლაც, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ პოეზია თამაშის ფორმით წარმოსდგება. თავად განსაკუთრებული ენა პოეზიისა უკვე გულისხმობს გარკვეულ "თამაშს". ანუ ჩვენ ვთანხმდებით, რომ პოეტურ მეტაფორებსა, თუ ხატებში უნდა ვიგულისხმოთ არა ის, რასაც პოეტი ამბობს, არამედ რაღაც სხვა. ასე ვთქვათ, ისინი წარმოადგენენ მინიშნებას სრულიად სხვა რეალობაზე, რომელიც, როგორც თავად ჰაიდეგერი აღნიშნავს, ზედაპირზე არ ძეგს. გარდა ამისა, პოეზიის ისეთი სახეობა, როგორიცაა თუნდაც დრამა, კაფიაობა, სასიყვარულო, თუ სხვა სახის პოეტური შეჯიბრებები, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ კულტურებში გვხვდება, ხოლო ძველ რომში უკვე ხელოვნების რანგში ადის, ისეთივე აზარტული ელემენტის მატარებელია, როგორც სპორტული შეჯიბრებანი და პირდაპირ თამაშის ფორმით წარმოსდგება. პოეზიის თამაშობრივი მხარე კარგად აქვს გაანალიზებული ი. ჰაინინგას თავის ნაშრომში "კაცი მოთამაშე". იგი აღნიშნავს, რომ "პოიესის" თამაშობრივი ფუნქციის მატარებელია. "თუ სერიოზულს იმას ვუწოდებთ, რაც ფხიზელი ცხოვრების სიტყვებით ბოლომდე გამოიხატება, მაშინ პოეზია არასოდეს იქნება სრულყოფილად სერიოზული. ის სერიოზულობის მიღმაა, აღმოცენდება იმ უფრო ღრმა შრეში, რაც ბავშვის, ცხოველის, ველურისა და ნათელმხილველისთვისაა

მშობლიური, სადაც სიზმარი, ოცნება აღტყინება და სიცილი მეფობს. პოეზიის გასაგებად კაცს უნდა შეეძლოს ჯადოსნური პერანგივით მოიცვას ბავშვის სული" (44, 158).

მეორე მხრივ, თუკი თამაშობრივი მხარე ამდენად არსებითი და ორგანულია პოეზიისთვის, მაშინ რაღას ნიშნავს ჰაიდეგერის ზემოთ ხსენებული დებულება: "პოეზია თამაშს ჰგავს და თამაში ხომ მაინც არ არის?" ამ დებულებას ფილოსოფოსი შემდეგნაირად განმარტავს. მისი აზრით, თამაშის ფუნქცია ის არის, რომ იგი აერთიანებს ადამიანებს, მაგრამ აერთიანებს იმგვარად, რომ თვითოეული თავს იფიქრებს თამაშის მეშვეობით. პოეზიაში კი საქმე სხვაგვარადაა. აქ პირიქით, "ადამიანი თავს იკრებს თავისი ყოფიერების საფუძველზე". ანუ ერთი შეხედვით პოეზია ზმანებისა და არანამდვილის შთაბეჭდილებას ტოვებს "ხმამაღალ სინამდვილესთან შედარებით, სადაც თავი შინ გგონია და ხომ პირიქითაა, რომ ნამდვილი ის არის, რასაც პოეტი ამბობს და რადაც სურს ყოფნა. ამას აღიარებს პანთეა ემპედოკლეს მიმართ მეგობარი ქალის ნათელი ცოდნიდან გამომდინარე:

"მისი ყოფნაა თავად სიცოცხლე

ჩვენ ვართ სიზმარი ამრეკლავი ამ სიცოცხლისა"

(42, 245).

ამრიგად, თამაშობრივი მხარე პოეზიისა მხოლოდ მოჩვენებითია, რათა თავი დაიცვას ყოველდღიურობისგან. სინამდვილეში მისი ფუნქცია თავის შეკრებაა და არა თავის დაკარგვა, როგორც ეს ნებისმიერ თამაშშია. პოეზია აფუძნებს რეალობას, რომელიც არსებული რეალობის მიღმა ძევს და ეს დაფუძნება თავისუფალი აქტია, – ფიქრობს ფილოსოფოსი.

თუკი პოეზია არის კიდევ თავდავიწყება, ეს არის თავის დავიწყება, ჩვენი, როგორც წვრილმან ყოფაში ჩართული პიროვნებისა, რომელიც, მეორე მხრივ, თავს უმაღლესი ყოფიერების საფუძველზე შეიკრებს. გავიხსენოთ, რომ ჰაიდეგერისთვის პოეტური სახელდებით იქმნება საგანთა არსი ჩვენთვის, რომლის წყალობითაც ეს საგნები პირველად აღმოברწყინდებიან. ჰაიზინგა თამაშის ერთ-ერთ არსებით ნიშნად მიიჩნევს იმას, რომ იგი არ არის დაკავშირებული რაიმე უტილიტარულ მიზნებთან და სრულდება თავად იმ სიამოვნებისთვის, რომელიც თამაშს მოაქვს, კულტურა და მათ შორის პოეზია

კი ყოველთვის აღნიშნა, რომელსაც სხვა რეალობაში გადაყვართ. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ რეალობა, რომელშიც მას თამაშის შედეგად გადაყვართ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის რეალობა, რომელშიც ჩვეულებრივ ვიმყოფებით. ამიტომ, ამგვარი პოეზია, მართალია გართობის ფორმით წარმოსდგება, მაგრამ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო უსერიოზულეს ქმედებათაგანია, რომელიც მხოლოდ თავად თამაშისგან მიღებული სიამოვნებისთვის არ სრულდება. აქედან გამომდინარე იგი არ შეიძლება მივიჩნიოთ ბოლომდე თამაშად, მიუხედავად იმისა, რომ თამაშის ფორმით წარმოსდგება.

ის, რომ პოეზია თავისუფლად აფუძნებს არსებული რეალობის მიღმა მდგომ რეალობას, ჰაიდეგერის აზრით სულაც არ გულისხმობს შეუბოჭველ თვითნებობას და "თავკერძა სურვილს," არამედ უმაღლესი აუცილებლობის სახით წარმოსდგება. მართალია პოეზია "ღმერთთა თავდაპირველი სახელდება," მაგრამ ეს სახელდება მხოლოდ მაშინ იძენს ძალას, როდესაც "თავად ღმერთებს მივყავართ ენასთან" და აქ ჰაიდეგერს მოჰყავს ჰილდერლინის კიდევ ერთი გამონათქვამი:

"და მინიშნებანი
 ოდითგან ენაა ღმერთთა"
 (42, 246).

ფილოსოფოსის აზრით, პოეტი ერთგვარი "გამტარია", რომელიც ამ მინიშნებებს "იჭერს" და შემდეგ განაგრძობს ხალხში. ამავე დროს, პოეზია ერის ხმის გადმოცემაცაა. ჰილდერლინი ლეგენდებს მიიჩნევს სწორედ "ერის ხმად", მაგრამ ეს ხმა შესაძლოა თავისავე თავში შეწყდეს, თუკი არ მოიძებნა ის ვინც მას ახსნის და გადმოსცემს.

საინტერესოა, რომ ამ აზრის ანალოგი ქართულ სინამდვილეშიც მოიძებნება. კერძოდ ეს თვალსაზრისი ძალზედ უახლოვდება ა. წერეთლის მიერ გამოთქმულ თვალსაზრისს პოეტის შესახებ. კერძოდ ლექსში "პოეტი" ის წერს:

"თქვენ რომ გგონიათ ის არ ვარ,
 სხვას რომ გონია არც ისა,
 შუაკაცი ვარ უბრალო,
 ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა"

(37, 304).

როგორც ვხედავთ, პოეტი აქაც წარმოდგენილია, როგორც ერთგვარი "გამტარი", "შუაკაცი, რომლის ცისადმი მიკუთვნებულობა მხოლოდ უამიდან უამამდე ხდება, ანუ მაშინ როდესაც ჭეშმარიტება თავად ინდომებს გასხნას, როდესაც "თავად ღმერთებს მიყვართ ენასთან". ამავე დროს, მისი პოეზია მკაფიო მაგალითია ერის ხმის გათავისებისა. იგივე აზრი მეორდება ი. ჭავჭავაძესთანაც ანალოგიური სათაურის ლექსში, სადაც იგი წერს:

" მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის,
მიწიერი ზეციერსა:
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,
რომ წარვუძღვე წინა ერსა."

ბოლო სტროფში კი დასძენს:

" მაშინ ცილამ ნაპერწკალი
თუ აღმიფეთქს გულში ცეცხლსა,
მაშინ ვიმღერ, მხოლოდ მაშინ
მოვსწმენდ ერსაც ტანჯვის ცრემლსა"

(38, 75).

ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი თვალსაზრისი სრულიად იდენტურია მ. ჰაიდუგერის და თვით პილდერლინის თვალსაზრისისა. აქაც პოეზია გაგებულია, როგორც ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამიწიერება, მისი ხალხისთვის გადაცემა. უფრო მეტიც, პოეტი ერის წინამძღოლია. გარდა ამისა, ილიასთანაც პოეტი გაგებულია, როგორც ერთგვარი "გამტარი", რომელიც უმაღლესი აუცილებლობის ძალით ქმნის და არა თვითნებურად.

კიდევ უფრო საოცარია პარალელები შოთა რუსთაველთან, რომელმაც უადრესად დაწურული სახით ჩამოაყალიბა თავისი თვალსაზრისი. იგი პოეზიის რამდენიმე სახეობას განასხვავებს, რომელთაგან ნამდვილ პოეზიად მიაჩნია ის, რომელიც "პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი". ამგვარ პოეზიას რუსთაველი საღმრთოდ მიიჩნევს: "საღმრთოდ საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი

მარგი". [29:გვ.10]. ამრიგად, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, შ. რუსთაველისთვისაც პოეზია საღმრთო უმაღლესი ჭეშმარიტების გადმოცემაა, მაგრამ უფრო საინტერესოა ის, რომ მასთანაც პოეზია წარმოსდგება, როგორც "საუბარი": "კვლა აქაცა ეამების ვინცა ისმენს კაცი ვარგი"-ო ამბობს იგი [იქვე]. პოეტს უეჭველად სჭირდება მომზადებული მსმენელი, ანუ საუბრისა და მოსმენის შესაძლებლობა მასთანაც ერთმანეთს ემთხვევა. ისევე მ. ჰაიდგერს თუ გაგისენებთ, საუბარი მხოლოდ მაშინ შედგება, თუ არსებით სიტყვაში მთქმელიცა და მსმენელიც ერთსა და იმავე რამეს გულისხმობენ. ამისთვის კი აუცილებელია "კაცი ვარგი", რომელიც შეძლებს სიმბოლური ენის წაკითხვას, რომელზეც პოეტი მეტყველებს და რომელსაც თავადვე ქმნის. მინიშნებანი ხომ ჰიოლდერლინის თქმით "ოდითგან ენაა ღმერთთა".

"კეთილ არიან ლეგენდები, რადგანაც ხსოვნად
გვევლინებიან უმაღლესის, თუმც საჭიროა
ვინმე-იდუმალ აზრის ამომხსნელი..."

(42, 247).

ამ იდუმალ აზრის ამომხსნელი კი სწორედ პოეტია და როგორც ჰაიდგერი ფიქრობს, მართალია იგი ღმერთსა და ხალხს შუა იმყოფება, მაგრამ სწორედ "შუაში მყოფი წყვეტს იგი, თუ ვინ არის ადამიანი და სად მკვიდრობს მისი მუნყოფიერება (იქვე, 247).

ფილოსოფოსის აზრით, ჰიოლდერლინის მიერ დაფუძნებული არსი პოეზიისა განსაზღვრულ დროს ეკუთვნის, მაგრამ ეს დროისადმი მიკუთვნებულობა იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი ესადაგება ამ დროს, როგორც არსებულს, არამედ პირიქით, თავად განსაზღვრავს ახალ დროს. ამრიგად, მის მიერ დაფუძნებული პოეზიის არსი, უმაღლესი აზრით ისტორიულია. "რისთვის არიან პოეტები ან კი მწირ დროში?" – იკითხავს ჰიოლდერლინი და თავადვე უპასუხებს:

"მაგრამ, ისინი, მეტყვი, არიან ვით ღვინის ღმერთის
წმიდა ქურუმნი,
ქვეყნიდან ქვეყნად რომ გადადიან და თან გალობენ
იდუმალ ღამით"

(იქვე, 248).

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულიდან იკვეთება პოეზიის ძირითადი მახასიათებელი ნიშნები. კერძოდ, ის არა მხოლოდ ენის კუთვნილებაა, არამედ თავადაა "ენა ენაში", ერთგვარი "თავდაპირველი ენა", რომელიც უბრალოდ კი არ ასახავს საგანს არამედ რეალურად მისი შემცველია და მისი მეშვეობით საგანთა ჭეშმარიტი არსი იწყებს ვლენას. პოეტი ის არის, ვინც "დაარქვა მრავალ ციერს სახელი", ანუ ის ვინც ადამის მსგავსად ახდენს საგანთა სახელდებას, მაგრამ არა მათი გარეგნული გამოვლინებების მიხედვით, არამედ საგანთა არსის შემეცნების საფუძველზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ აქ სიტყვა გააზრებულია არსთან კავშირში, როგორც მისი გამოვლენის საშუალება. მისი მეშვეობით ხდება არა მხოლოდ ყოფიერების, არამედ მუნყოფიერების საკუთარ საფუძველზე დაფუძნებაც. ამასთან იგი გააზრებულია როგორც საუბარი, სადაც საუბრისა და მოსმენის შესაძლებლობა ერთმანეთს ემთხვევა. იგი არ უდგება ენას, როგორც პრაქტიკული დანიშნულების მქონეს, როგორც იარაღს, არამედ საკუთრივ ნიშნის რეალობას მიმართავს, მას აქცევს ობიექტად. იგი თავადაა ე.წ. სიმბოლური ენა, რომელიც ყოფით მეტყველებაზე მალდდება. ამავე დროს, ის წარმოსდგება როგორც თამაში, რითაც თავისუფლდება ყოფითობისგან. და სხვა, უფრო მაღალ რეალობაში გადაყვარით, კვარგავთ რა თავს, როგორც წვრილმან ყოფაში ჩართული ადამიანები, რათა უფრო მაღალი რეალობის საფუძველზე შევიკრიბოთ იგი. პოეზია მინიშნებების ენაზე საუბრობს, მაგრამ ეს "მინიშნებანი", როგორც სიმბოლური ენის ნაწილი, თვითნებურნი კი არ არიან არამედ უმაღლესი აუცილებლობის სახით წარმოსდგებიან, "როდესაც თავად ღმერთებს, მიყვარათ ენასთან". ამ აზრით პოეზია უაღრესად საშიშ საქმიანობად გვევლინება. ამასთან, პოეზია, როგორც მუნყოფიერების საკუთარ საფუძველზე დაფუძნება, უმაღლესი აზრით ისტორიულია, ვინაიდან იგი სინამდვილის ჭეშმარიტი არსის გამოვლენას ემსახურება. ის არის ჭეშმარიტების ქმნალობა ქმნილებაში და ამდენად თავად განსაზღვრავს დროს.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოეზია უბრალოდ ენის კუთვნილება კი არაა, არამედ თავადაა "თავდაპირველი ენა," რომლის მეოხეობითაც ყოფიერება "ღიაობაში შეაბიჯებს" და იწყებს გამოვლენას. მაშასადამე იგი განსაკუთრებული ენაა, რომელიც ჩვეულებრივ ხმარებაში მყოფი სიტყვების მნიშვნელობათა მიღმა ძევს. მსჯელობს რა

პოეზიის არსზე, ასევე განიცდის მას პოლ ვალერიც. იგი წერს: "ერთის მხრივ იდეების მწარმოებლური აზრი, შინაგანი პრობლემებისა და გადაწყვეტილებების ეს მუდმივი ქმედითობა და მრავლობითობა, ხოლო მეორეს მხრივ, საყოველთაო მეტყველებისაგან ასერიგად განსხვავებული მეტყველება, რაც ნიშნეულია ლექსებისათვის; უცნაურად ორგანიზებული მეტყველება, რომელიც არ შეესაბამება არავითარ მოთხოვნილებას, გარდა იმისა, რაც თვითონვე უნდა აღძრას, და რომელიც მხოლოდ შორეულსა თუ ღრმად ინტიმური იდუმალებით განცდილ საგნებზე მსჯელობს; გასაოცარი მეტყველება, რომელიც თითქოს არც მისგან იღებს დასაბამს, ვინც მეტყველებს, და არც მისდამია მიმართული, ვინც მას ისმენს; ერთის სიტყვით ეს გახლავთ ენა ენაში" (13, 218). პოლ ვალერი სამეტყველო ენას განიხილავს, როგორც პრაქტიკის ქმნილებას, ხოლო პოეზიას სიტყვიერ ხელოვნებად მიიჩნევს. იგი თვლის, რომ სიტყვას ორგვარი, თავისი ბუნებით საპირისპირო ეფექტთა გამოწვევა შეუძლია. პირველისთვის ნიშნეულია მოქმედებისათვის აღძვრა, რომელიც მთლიანად შლის თვით სიტყვის ნაკვალევს. იგი ადამიანის სულში ერთგვარი ექვივალენტით იცვლება. მაშინ როდესაც ლექსი მიზნის მიღწევისთანავე კი არ წყვეტს არსებობას, არამედ სწორედ იმისთვის იქმნება, რომ "ფერფლიდან აღორძინდეს და დაუსრულებლად აღადგინოს თავისი არსებობა და თავისი თავი. პოეზიის თავისებურებად სწორედ მისი ტენდენცია გვევლინება—ხელახლა იშვას უცვლელი ფორმის შიგნით" (13, 226).

ამრიგად, პოლ ვალერისთვისაც სამეტყველო ენისაგან განსხვავებით პოეზია არის ენა, რომელსაც არ გააჩნია პრაქტიკული დანიშნულება. ის ერთგვარი ამორთვაა ყოფითობიდან, ანუ როგორც ჰაიდეგერი ამბობს, "თავდაპირველი ენა," რომლის მეოხეობითაც საგანთა და მოვლენათა დაფარული არსი იწყებს გამოვლენას და ამ სახელდებით მათ განსაკუთრებული მნიშვნელობა და აზრი ენიჭებათ. მაგრამ როგორია ეს თავდაპირველი ენა?

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან-პოლ სარტრი თვლიდა, რომ პოეტები არიან ადამიანები, რომლებიც უარს ამბობენ ენის გამოყენებაზე. მისი აზრით, ისინი არ საუბრობენ, მაგრამ არც ჩუმად არიან. ერთხელ და სამუდამოდ განთავისუფლდნენ რა ენის, როგორც ინსტრუმენტის ბატონობისგან აირჩიეს პოეტური მიმართება ენასთან, რაც იმას ნიშნავს, რომ პოეტისთვის სიტყვა არის საგანი და არა ნიშანი. ნიშნის ორმაგი ბუნება გულისხმობს, რომ სურვილის შემთხვევაში ჩვენმა მზერამ შესაძლოა ისე გაიაროს მასში, როგორც მინაში და

მიმართოს დასახელებულ საგანს. მაგრამ ასევე შესაძლებელია, რომ მიემართოთ საკუთრივ ნიშნის რეალობას და თავად ეს ნიშანი განვიხილოთ, როგორც ობიექტი. ჩვეულებრივი ადამიანი საუბრისას სიტყვების მეორე მხარეს იმყოფება, საგნებთან ახლოს, მაშინ როდესაც პოეტი საკუთრივ ნიშნის რეალობას მიმართავს. მოსაუბრისთვის სიტყვები მხოლოდ იარაღია, რომელთაც ის გარკვეული პრაქტიკული საჭიროებისთვის იყენებს, გაცვეთის შემდგომ კი აგდება; პოეტისთვის კი ისინი ბუნების ნაყოფს წარმოადგენენ, რომლებიც ისევე ბუნებრივად იზრდებიან მიწაზე, როგორც ბალახი, ანდა ხეები. მართალია ეს სიტყვები არ არიან მოკლებულნი მნიშვნელობებს, მაგრამ ეს მნიშვნელობები ისეთივე ორგანულნი არიან მათთვის, როგორც სახის გამომეტყველება, მოწყენილობის, ანდა მხიარულების შეგრძნება. პოეტისთვის ენა გარესამყაროს სტრუქტურას წარმოადგენს, იგი მისთვის სარკეა, რომელშიც სამყაროს საკუთრივი ხატი აისახება. სარტრი აღნიშნავს, რომ პოეტი, ასე ვთქვათ, ენის გარეთ იმყოფება და სიტყვებს შიგნითა მხრიდან ხედავს, თითქოს თავად არც კი ეკუთვნოდეს ადამიანთა გვარს. მიემართება რა ადამიანებთან შესახვედრად, იგი უწინარეს ყოვლისა აწყდება დაბრკოლებას და ეს დაბრკოლება სიტყვაა. ნაცვლად იმისა, რომ თავიდანვე გაიგოს საგანთა სახელები, იგი პირველ რიგში ამყარებს მათთან მდუმარე კონტაქტს. მხოლოდ შემდგომ, უბრუნდება რა სიტყვებს, ფრთხილად ეხება, თითებით სინჯავს, შეიგრძნობს, მათ შინაგან ნათებასა და იმ თვისებებს გამოავლენს, რომელიც საერთო აქვთ მიწასთან, ცასთან, წყალთან და შექმნილი სამყაროს ყოველ საგანთან. არ იცის რა სიტყვით, როგორც სამყაროს ამა თუ იმ ასპექტის ნიშნით სარგებლობა, სარტრის აზრით, იგი ხედავს მასში ხატს ერთ-ერთი ასეთი ასპექტისა. გასაკვირი არ არის, რომ სიტყვიერი ხატი, რომელსაც ის იყენებს ტირიფთან ან იფანთან მსგავსების გამოსახატად, შესაძლოა არ თანხვედბოდეს იმ სიტყვას, რომელსაც ჩვეულებრივ ამ საგნების აღნიშვნისთვის ვიყენებთ. იმყოფება რა ენის გარეთ, პოეტს სიტყვები, ნაცვლად იმისა, რომ გზის მაჩვენებლის ფუნქცია შეასრულონ, რომელიც საშუალებას მისცემს მას გამოვიდეს საკუთარი "მე"-დან და წავიდეს ნივთებისა და საგნებისაკენ, ერთგვარ მახეებად წარმოუდგება, იმ რეალობის დასაჭერად რომ იყენებს, რომელიც ცდილობს ხელიდან გაუსხლტეს და ამრიგად ენა სამყაროს სარკედ იქცევა. აქ სიტყვა კი არ გამოხატავს მნიშვნელობას, არამედ ხორცს ასხამს მას. მაგრამ როგორც კი მნიშვნელობა რეალიზებული აღმოჩნდება, მასში მაშინვე აისახება სიტყვის ფიზიკური ასპექტი

და მნიშვნელობა, თავის მხრივ, იწვევს ფუნქციონირებას სიტყვიერი სხეულის ხატის სახით; მაგრამ, ამავე დროს, მისი ნიშნის სახითაც. რამდენადაც პოეტისთვის სიტყვებს ისეთივე თავდაპირველი არსებობა გააჩნიათ, როგორც საგნებს, მას თავშიც არ მოსდის კითხვა იმის შესახებ, სიტყვები არსებობენ საგნებისათვის, თუ საგნები სიტყვებისათვის. სარტრის აზრით, სიტყვასა და აღსანიშნ საგანს შორის ორმაგი მიმართება მყარდება—მაგიურის მსგავსი მიმართება და მიმართება მნიშვნელობისა. რამდენადაც პოეტი უარს ამბობს ენის, როგორც ინსტრუმენტის გამოყენებაზე, მას არ უწევს არჩევანის გაკეთება მის სხვადასხვა მნიშვნელობებს შორის და ნებისმიერი მათგანი, ნაცვლად იმისა, რომ ავტონომიური ფუნქცია შეიძინოს, წარმოუდგება მას მისი მატერიალური დახასიათების სახით, რომელიც პირდაპირ ჩვენს თვალწინ ერწყმის სხვა მნიშვნელობებს. მაგალითად ფლორენცია—ეს ქალაქიცაა, ყვავილიც და ქალის სახელიც—ქალაქი-ყვავილი, ქალაქი-ქალი და ქალი-ყვავილი ერთად. ამ გზით წარმოიშობა უჩვეულო ობიექტი, რასაც, თავის მხრივ მკითხველის სუბიექტური ასოციაციებიც ემატება.

სარტრის აზრით, პოეტური სიტყვა ერთგვარ მიკროკოსმოსს წარმოადგენს. როდესაც პოეტი ერთად უყრის თავს მრავალ ასეთ მიკროკოსმოსს, მას იგივე ემართება, რაც მხატვარს, რომელიც ერთმანეთში ურევს ფერებს ტილოზე. შეიძლება გვეფიქრა, რომ იგი თხზავს ფრაზას, მაგრამ ეს მხოლოდ უბრალო მოჩვენებაა,—იგი ქმნის ობიექტს. სიტყვა-საგნები მსგავსებისა და არამსგავსების ნიშნის მიხედვით მაგიური ასოციაციების ძალით ერთიანდებიან; ფერებისა და ბგერების მსგავსად ისინი ურთიერთმიიზიდებიან ან ურთიერთგანიზიდებიან, ერთმანეთით აღინთებიან და მათი შერწყმა წარმოშობს ჭეშმარიტად პოეტურ ერთობას—ფრაზა-ობიექტს (68, 317-320). ალბათ რთული წარმოსადგენია უფრო უკეთესი დახასიათება იმ "თავდაპირველი ენისა", რასაც პოეზია ჰქვია.

აქ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ გარკვეული ასპექტით სარტრის თვალსაზრისს ძალზედ უახლოვდება ორტევა-ი-გასეტის თვალსაზრისი, კერძოდ ის ადგილი, როდესაც იგი მინის გამჭირვალეობაზე საუბრობს. მართალია, გასეტს ეს მაგალითი ცოტა სხვა კონტექსტში მოჰყავს და აქცენტს არა ნიშნის ბუნებაზე, არამედ ჩვენი ხედვის უნარზე აკეთებს, მაგრამ იგი ასევე სხვადასხვაგვარი ხედვის დახასიათებლად იყენებს მას, ისევე როგორც სარტრი. ამ სხვადასხვაგვარი ხედვის მაგალითად გასეტს მოჰყავს ბადი, რომელიც მინის მიღმა ჩანს. თუ მზერას თავად ბაღზე გადავიტანთ, თვალისთვის შეუმჩნეველი

დარჩება მინის გამჭირვალეობა, ხოლო თუ მინაზე, მის მიღმა არსებული ხეები და ბუჩქები მხოლოდ მინაზე არსებულ ფერად ლაქებად გამოჩნდებიან. ჭეშმარიტად ხელოვნებისეულ ხედვად გასეტი მინის გამჭირვალეობის აღქმას მიიჩნევს, ისევე, როგორც სარტრისთვის პოეტური მიმართება ენასთან ნიშნავს საკუთრივ ნიშნის რეალობისთვის მიმართვას, მის გადაქცევას ობიექტად. როგორც ვნახეთ, მსგავს თვალსაზრისს იზიარებს პოლ ვალერიც, რომელიც სიტყვის, როგორც ნიშნის ორგვარ ეფექტზე საუბრობს. თავად ჰაიდეგერიც თავის სხვა ნაშრომში, კერძოდ "დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა" აღნიშნავს: "მგოსანიც იყენებს სიტყვას, მაგრამ ჩვეულებრივ მეტყველივითა და მწერალივით კი არ გახარჯავს მას, არამედ მის ხელში სიტყვა სიტყვად იქცევა და ასეთი რჩება" (43, 47).

როგორც ვხედავთ, სხვადასხვა ფილოსოფოსები, რომლებიც რეფლექსიას აკეთებენ პოეზიის არსსა და იმ საშუალებებზე, რომლებსაც იგი იყენებს, დაახლოებით მსგავს დასკვნებამდე მიდიან და რიგ შემთხვევებში ავსებენ და ხსნიან კიდევ ერთმანეთს. კერძოდ ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოეზია არა მხოლოდ ენის კუთვნილებაა, არამედ თავადაა განსაკუთრებული ენა, რომელიც სიტყვის ორმაგ ბუნებას ეყრდნობა. ერთ შემთხვევაში იგი წარმოადგენს ნიშანს თავად საგნისა, ხოლო მეორე შემთხვევაში, იყენებს რა ერთი საგნის მეორესთან მსგავსებას, წარმოგვიდგება, როგორც სიმბოლურ ნიშანთა სისტემა, რომელიც სხვა, უფრო რთული რეალობის გამოსახვას ემსახურება. ამრიგად, პოეტი, სიტყვის უკვე არსებულ მნიშვნელობათა შერწყმითა და სხვა ობიექტთან მსგავსების დადგენის საფუძველზე მისთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭებით, ახდენს საგანთა ხელახალ სახელდებას, რაც თავისთავად შემეცნების აქტის ტოლფასია. ამასთან, ეს არ არის საგანთა შემეცნება მათი პრაქტიკული გამოყენებისთვის, სადაც ენა ინსტრუმენტის სახით წარმოსდგება. პოეზია ყოველთვის "ამოგდებულია" ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ჰაიდეგერის ტერმინი რომ ვიხმაროთ ეს არის საგანთა არსის შემეცნება მათ "წმინდა დგომაში", რომელიც ერთგვარი "განწმენდილი" ენის მეშვეობით ხორციელდება, სადაც სახელი მჭიდრო კავშირში იმყოფება საგნის არსთან და მისი გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებას წარმოადგენს.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ კიდევ ერთი ნაბიჯი გადავდგით იმის დასადგენად, არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია და შეგვიძლია თუ არა ვიმსჯელოთ მასზე, როგორც მხატვრულ ქმნილებაზე და მიუხედავად

თავისებურებისა, შეესაბამება თუ არა იგი პოეზიის არსს, ან რამდენად ახორციელებს მას. ამასთან უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სასულიერო პოეზია საეროსაგან თავისი საგნით განსხვავდება, რამდენადაც ზეციური, ღვთაებრივი სამყაროს გამოსახვაა და არა მატერიალური, ან თუნდაც ადამიანის სუბიექტური სულიერი სამყაროსი. ამიტომ, როდესაც პოეზიის არსთან მის შესაბამისობაზე ვსაუბრობთ, აქ მხოლოდ ამ სამყაროს გამოსახვაზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი და არა ზოგადად ყოფიერზე, თუმცა ეს მხოლოდ მის სპეციფიკას ქმნის. ახლა კი ვნახოთ, თუ რა მიმართება აქვს ჰიმნოგრაფიას პოეზიის არსთან, რითაც საბოლოოდ გადაწყდება კიდევ ეს საკითხი.

§6. ჰიმნოგრაფია და პოეზიის არსი

სანამ უშუალოდ ჰიმნოგრაფიისა და პოეზიის არსის შედარებაზე გადავიდოდეთ, მოკლედ შევაჯამოთ კვლევის შედეგები. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ თვალსაზრისი, რომელიც ჰიმნოგრაფიას არ მიიჩნევს პოეზიად აპრიორული სახით შეიცავს მთელ რიგ მსჯელობებს, რომელთა ჭეშმარიტებაც საეჭვოა და დავაყენეთ მათი ლეგიტიმურობის საკითხი. როგორც კვლევამ გვიჩვენა ეს მსჯელობანი მართლაც მცდარ საფუძველს ეყრდნობოდნენ. კერძოდ მცდარი აღმოჩნდა თვალსაზრისი, რომელიც მიიჩნევს, რომ პოეზიას არ შეიძლება რელიგიისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია ჰქონდეს, რადგან მას რელიგიისაგან განსხვავებული საწყისი, მიზნები და ამოცანები გააჩნია. როგორც გავარკვიეთ პოეზია სწორედ რელიგიის წიაღში ჩაისახა და საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე მათ საერთო მიზნები და ამოცანები ჰქონდათ. მცდარი აღმოჩნდა ასევე თვალსაზრისი, რომელიც მიიჩნევს, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში არ შეიძლება საუბარი ესთეტიკურ აღქმაზე. დავადგინეთ, რომ უნდა ვისაუბროთ არა ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე, არამედ მის განსხვავებულ ხასიათზე, რაც თავად ამ ხელოვნების საგნის თავისებურებით არის განპირობებული. დავრწმუნდით ასევე, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებში სრულიად შესაძლებელია ინდივიდუალობის გამოვლენა. კანონი ებრძვის არა

ინდივიდუალობას, არამედ სუბიექტივიზმს ქრისტიანულ ხელოვნებაში. რამდენადაც ქრისტიანული ხელოვნება საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემად არის მიჩნეული, დაგაყენეთ ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხი და ვაჩვენეთ, რომ ხელოვნება და კერძოდ პოეზია მრავალი მოაზროვნის მიერ სწორედ ჭეშმარიტებასთან კავშირში განიხილება და სულაც არ წარმოადგენს მხოლოდ ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს გადმოცემას. ამის გამო, საფუძველსაა მოკლებული მტკიცება, რომ კერძოდ ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემა არ შეიძლება იყოს პოეზია. რაც შეეხება სუბიექტივისტურ ხელოვნებას იგი თანდათანობით ღრმა კრიზისში შედის, რასაც არაერთი მოაზროვნე აფიქსირებს. ვნახეთ ასევე, რომ ქრისტიანული ხელოვნება მიუხედავად პოეტური ფორმულებისა სულაც არ არის მოკლებული სიახლის ეფექტს და დაგვიტოვებია პოეზიის არსის შესახებ.

პირველი, რაც პოეზიის არსის შესახებ კვლევიდან დავადგინეთ, არის ის, რომ ის არის ერთგვარი “ენა ენაში”, “თავდაპირველი ენა”, რომელიც სინამდვილის არსის გამოვლენას, მის უშუალო წვდომას ემსახურება. ის არის სიმბლური ენა, რომლის მეშვეობითაც ხდება საგანთა სახელდება, მაგრამ არა თვითნებური სახელდება, არამედ სახელდება, რომლის დროსაც “თავად ღმერთებს მივყავართ ენასთან”, ანუ სიმბოლურ, ხატოვან ენასთან, რომელიც უმაღლესი აუცილებლობის სახით წარმოსდგება. აქ სიტყვა მის არსთან განუყოფელ ერთიანობაში აღიქმება. უფრო მეტიც, ეს არსი სწორედ მისი მეშვეობით ხდება ხილვადი. ვნახოთ, არის თუ არა ეს ასე ჰიმნოგრაფიაში.

ჩვენი დისერტაციის პირველ თავში ვაჩვენეთ, რომ ჰიმნოგრაფია სიტყვის ბიბლიურ აღქმას ემყარება, სადაც სიტყვა მის არსთან განუყოფელ ერთიანობაში მოიაზრება და მისი გამოვლენის საშუალებას წარმოადგენს. ვნახეთ ასევე, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ბიბლიაში ზოგადად სახელდების ფაქტს და რომ ადამის მიერ სამყაროს სახელდება გააზრებულია როგორც ღვთაებრივი შემოქმედების გაგრძელება. აღვნიშნეთ აგრეთვე, რომ ჰიმნოგრაფია სწორედ ბიბლიის ამ ხატოვან, სიმბოლურ ენას ემყარება, რომელიც გამოცხადების საფუძველზე მიღებული ცოდნის გადმოცემას ემსახურება და, მაშასადამე, წარმოადგენს არა თვითნებურ სიმბოლოებს, არამედ ენას, რომელთანაც თავად ღმერთს მივყავართ. ამ სიმბოლოების მეშვეობით ხდება ღვთაებრივი, ზეციური სამყაროს ვლენა, მისი გადმოხსნა ღიაობაში, სადაც სიმბოლო უშუალოდ

შეიცავს მის არქეტიპს. ამ ხელოვნების მეშვეობით ხდება ზეციური სამყაროს გამოსვლა დაფარულიდან დაუფარაობაში, ოღონდ ისე, რომ საიდუმლო საიდუმლოდვე რჩება, ხოლო საღმრთო ისტორიაში განცხადებული ღვთაებრივი ჭეშმარიტება ლიტურგიულ დროსა და სივრცეში ციკლის სახეს იღებს და საგალობლების მეშვეობით დაუსრულებლად “თამაშდება”, მაგრამ არა როგორც რეპრეზენტაცია, არამედ როგორც იდენტიფიკაცია, როგორც ჭეშმარიტების ხდომილება, რომელიც უშუალოდ შეიცავს მის არქეტიპს. პოეტური ფორმულები აქ წარმოსდგება როგორც გამოცხადებით მიღებული ბიბლიური ცოდნის აქტუალიზაცია, რომლის მეშვეობითაც ხდება ამ ტექსტში ჩადებული ცოდნის გადაცემა მკითხველისათვის. ისინი წარმოადგენენ ერთგვარ აღუზიასა და რემინესცენციას საყოველთაოდ ცნობილი ბიბლიური ფაქტებისა და ააქტიურებენ მისი აღმქმელის ფონურ ცოდნას, რაც ხელს უწყობს წმინდანის შინაგანი სამყაროს გახსნას. პოეტური ფორმულების წყალობით ეს ქმნილებანი ყოველთვის შეიცავენ ბიბლიას, როგორც ერთგვარ ტექსტს ტექსტში და, ამდენად, ის წარმოსდგება როგორც ლიტერატურული მეთოდი, რომლის მიზანია ადამიანის ჩართვა ლიტურგიულ ცნობიერებაში, ღვთაებრივი გონების შემოსვა.

აღუზიების, რემინესცენციების, ციტაციის მეშვეობით ერთგვარი ფონური ცოდნის აქტუალიზაცია, როგორც მეთოდი სულაც არ არის უცხო ლიტერატურისათვის, არამედ მას საკმაოდ ხშირად იყენებენ სხვადასხვაგვარი მიმდინარეობანი და ცნობილ ლიტერატურულ მეთოდს წარმოადგენს. უკვე მოგვიანებით ჯოისთან იგი ცნობიერების ნაკადის სახით წარმოსდგება, ხოლო სტრუქტურალიზმსა და პოსტმოდერნიზმში “სხისი სიტყვა”, რომელიც ჩართულია ავტორისეულ კონტექსტში, ინტერტექსტუალობის საფუძველი ხდება და გულისხმობს ორი და მეტი ტექსტის თანაარსებობას. მართალია ამ მეთოდს იქ სრულიად სხვა საფუძველი და დატვირთვა აქვს და სხვა მიზნებს ემსახურება, მაგრამ იქაც იგი ახდენს უკანა პლანზე არსებული ცოდნის აქტუალიზაციას და წარმოსდგება როგორც ლიტერატურული მეთოდი.

ბახტინი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ინტერტექსტუალობის თეორიის ჩამოყალიბებაში, დიალოგიზმის კონცეფციის საფუძველზე განსხვავრავს პოეტურობას და საუბრობს “დიალოგურ,” “ორხმოვან” სიტყვაზე და იმ აზრს ემხრობა, რომ ერთხმიანი სიტყვა არ არის გამოსადეგი ჭეშმარიტი შემოქმედებისათვის. მისი აზრით, დიალოგური მიმართებები ეს აზრობრივი მიმართებებია ყველანაირ გამონათქვამებს შორის მეტყველებითი

ურთიერთობებისას. ნებისმიერი ორი გამონათქვამი, თუკი ჩვენ მათ დავუპირისპირებთ ერთმანეთს მნიშვნელობით სიბრტყეში (და არა როგორც საგნებსა თუ ლინგვისტურ მაგალითებს), დიალოგურ ურთიერთობაში აღმოჩნდებიან ერთმანეთთან. ეს არაწინასწარგანზრახული დიალოგურობის განსაკუთრებული ფორმაა. ყოველი რეპლიკა მონოლოგურია, ხოლო ყოველი მონოლოგი არის რეპლიკა დიდი დიალოგისა (50, 488).

თავის გამოკვლევაში მედეა კინწურაშვილი აღნიშნავს: “სტრუქტურალისტებისა და პოსტსტრუქტურალისტების უმრავლესობისათვის სამყარო წარმოადგენს ერთ დიდ ტექსტს, რომელშიც რაიმე ახლის თქმა შეუძლებელია. ახალი წარმოიქმნება მხოლოდ კალეიდოსკოპის პრინციპით: გარკვეული ელემენტების ერთმანეთში არევა იძლევა ახალ კომბინაციებს. ამ ინტერპრეტაციული მიმართულებისთვის დამახასიათებელია ცენტრის არ არსებობა; ყველაფერი იქცევა დისკურსად, როდესაც ფართოვდება ნიშნობრივი ველი და იქმნება დაუსრულებელი ნიშანთა თამაშის შესაძლებლობა. სტრუქტურის ცნების საწინააღმდეგოდ ჟ. დელეზმა და გვატარიმ შემოიტანეს ტერმინი “რიზომა”. რიზომა ეს არის სპეციფიკური ფორმა ფესვისა, რომელსაც აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური მიწისქვეშა ღერო და რომლის წანაზარდები რეგულარულად კვდება და კვლავ ჩნდება. ამდენად გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში არიან. იჭრება რა სხვა ევოლუციურ ჯაჭვებში, რიზომა ქმნის წანაზარდების სხვადასხვა ხაზებს, რის შედეგადაც ვიღებთ არასისტემურ და მოულოდნელ განსხვავებებს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რაიმე თვისების ქონა-არქონით. ამით “განსხვავების” კონცეფცია კარგავს თავის ონტოლოგიურ მნიშვნელობას, რომელიც მას გააჩნია სტრუქტურალიზმის დოქტრინაში. ყველა მოვლენა კარგავს თავის მარკირებულობას, სადაც განსხვავება შთანთქმულია არადიფერენციალური მთლიანობით” (21, 18). ამრიგად, აქ სხვადასხვა ტექსტების ერთ ტექსტში თანაარსებობა გვევლინება, როგორც დეკონსტრუქციის მეთოდი, რომლის მიზანია სხვადასხვა დისკურსთა გამოთავისუფლება, რასაც, თავის მხრივ, წაკითხვის მრავალგვარობასთან მივყავართ, რაც ერთი საერთო ცენტრის არ არსებობითაა განპირობებული. აქ სხვა ტექსტის მოტანა ხდება მისი კომენტარების, სხვა ტექსტთან შეპირისპირების, პაროდირების, კვლავწერის, ან ე. წ. პასტიშის, ანუ ავტორის სტილის მიბაძვის, ასევე დემისტოფიკაციის მიზნით და

წმინდად სტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი მოვლენაა.

ცხადია, როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ ჰიმნოგრაფიაში პოეტური ფორმულების წყალობით ბიბლიაში არსებული ცოდნის აქტუალიზაციაზე, როგორც ლიტერატურულ მეთოდზე, ის შეიძლება გაგიაზროთ მხოლოდ, როგორც ერთგვარი “ჰიპერტექსტუალობა,” როდესაც ჰიმნოგრაფიული ტექსტი, როგორც “ჰიპერტექსტი”, ორიენტირებულია მანამდე არსებულ ტექსტზე, ანუ ბიბლიაზე, და ვერ იქნება გაგებული ამ უკანასკნელის გარეშე, მაგრამ არა ზემოთ ჩამოთვლილი მიზნებით, რასაც რეალობის დეკონსტრუქციისა და წაკითხვის მრავალგვარობასთან მივყავართ, არამედ, პირიქით, ბიბლიურ მოვლენებთან იდენტიფიკაციისა და საღმრთო ისტორიაში ჩართვის მიზნით, რამდენადაც წმინდანის ცხოვრება წარმოადგენს გამეორებას მაცხოვრის მიერ განვლილი გზისა. აქ დრო ციკლურ ხასიათს ატარებს, რომელშიც დაუსრულებლად მეორდება ბიბლიური ისტორია და გვთავაზობს არა ჭეშმარიტების მრავალგვარ წაკითხვასა და ინტერპრეტაციას, არამედ დაფუძნებულს საღმრთო გამოცხადებაზე და ამიტომ ერთადერთს. თუმცა მისი მიზანიც, არის ფონური ცოდნის აქტუალიზაცია და ამიტომ, ჰიმნოგრაფიაში არსებული პოეტური ფორმულები უნდა გავიგოთ არა როგორც საღვთო ჭეშმარიტების ბანალური ფორმით გადმოცემა, რომელშიც არაფერია ახალი და ორიგინალური, არამედ როგორც გავრცელებული ლიტერატურული მეთოდი, როგორც ერთგვარი ალუზია ან რემინესცენცია, რომელიც აქ მისთვის სპეციფიკური მიზნებიდან გამომდინარე ამოცანებს წყვეტს, კერძოდ ახდენს ბიბლიაში გაცხადებული ცოდნის აქტუალიზაციას, საღმრთო ისტორიაში პიროვნების ჩართვის მიზნით.

ამრიგად, თუკი ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში გავრცელებულ პოეტურ ფორმულებს გავიგებთ, როგორც ერთგვარ ალუზიას, როგორც ლიტერატურულ მეთოდს, მიმართულს ბიბლიაში გაცხადებული საღვთისმეტყველო ცოდნის აქტუალიზაციისაკენ, მაშინ ვფიქრობთ ჰიმნოგრაფიის, როგორც პოეზიის გააზრების მოწინააღმდეგეებს აღარ დარჩებათ არგუმენტები თავიანთი თვალსაზრისის გასამყარებლად. თუმცა იმისათვის, რომ ბოლომდე დავრწმუნდეთ არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, ვნახოთ რამდენად შეესაბამება ის პოეზიის არსს.

ზემოთ ვთქვით, რომ ჰიმნოგრაფია, ისევე როგორც ზოგადად პოეზია განსაკუთრებულ, სიმბოლურ ენაზე, მეტყველებს, თუმცა ეს სიმბოლოები არ

არიან თვითნებურნი, არამედ ბიბლიას ემყარებიან, ანუ წარმოადგენენ ენას, რომელთანაც თავად “ღმერთს მიყვავართ”. აქაც სიტყვა მის არსთან განუყოფელ ერთიანობაში იმყოფება, მისი გამოვლენის საშუალებაა, ეს არსი სწორედ მისი მეშვეობით ხდება ხილვადი ჩვენთვის, მისი მეშვეობით გამოდის დაფარულიდან ღიაობაში. მაშასადამე, მის მიმართ ჭეშმარიტად უნდა მივიჩნიოთ დებულება, რომ ის არის ერთგვარი “ენა ენაში,” რომელიც მინიშნებებით საუბრობს, ანუ ბიბლიური სიმბოლოებით. მაგრამ შეიძლება თუ არა ჭეშმარიტად მივიჩნიოთ მის მიმართ, ჰიოლდერლინის ის დებულებაც, რომელიც ამბობს, რომ პოეზია თამაშის ფორმით წარმოსდგება? გარდა იმისა, რომ ჰიმნოგრაფიაში, ისევე როგორც ზოგადად პოეზიაში, საქმე გვაქვს სიმბოლურ-ხატოვან ენასთან, რაც უკვე გულისხმობს გარკვეულ თამაშს, ის წარმოსდგება ასევე, როგორც ლიტურგიის შემადგენელი ნაწილი და მაშასადამე, როგორც ნაწილი რელიგიური რიტუალისა. ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ჰიმნოგრაფია დასრულებულ სახეს მელოდიასთან კავშირში, რელიგიურ ატმოსფეროში იძენს, როდესაც, ასე ვთქვათ, რიტუალის მეშვეობით თავიდან “თამაშდება” საღმრთო ისტორია. ჰიმნოგრაფიული ტექსტი სწორედ ამ “გათამაშებისთვის” არის შექმნილი, რომლის მეშვეობითაც ხდება ადამიანის გადასვლა ლიტურგიულ დროსა და სივრცეში, სადაც ქრისტეს ჯვარცმა მარად განმეორებად ფაქტად იქცევა. მაგრამ რამდენად შეიძლება სიტყვა “თამაში” ვისმართოთ რელიგიური რიტუალის მიმართ? ეს რომ გავიგოთ აუცილებელია განვსაზღვროთ თამაშის ცნება.

ჩვენ გვეჩვენება, რომ ჰაიზინგა არის ის მოაზროვნე, რომელიც ითვალისწინებს თამაშის ადრე არსებულ თეორიათა ნაკლოვანებებს და მის შედარებით სრულ განმარტებას იძლევა. კერძოდ, თამაშის ფსიქოლოგიური შესწავლის ისტორია პრობლემისადმი ორგვარ მიდგომას იცნობს. პირველი მათგანის მიხედვით თამაში არ უნდა გავიგოთ როგორც თვითმიზნური და არაპროდუქტიული მოქმედება. მას ინდივიდის განვითარებისათვის გარკვეული დანიშნულება გააჩნია. მისი დანიშნულების გაგება ნიშნავს იმ ფუნქციის პოვნას, რომელიც მას ამ განვითარებისთვის აქვს. ამგვარ თეორიებს ნატურალისტურს უწოდებენ. მათ რიცხვს მიეკუთვნება, მაგალითად, სპენსერის, გროსის, ბიულერის, ელისესა და შოლცის, დ. უზნაძის თეორიები და ა.შ.

თეორიათა მეორე რიგი არ ეძებს თამაშის ბიოლოგიურ მექანიზმებს და თამაშის დანიშნულებას ობიექტურად სასარგებლო ფუნქციების მიღმა უძებნის

ადგილს. თამაშის ასეთი გაგების წარმომადგენლებად ითვლებიან, მაგალითად ფ.ბოიტენდაიკი, ლ. ვიგოტსკი, ჟ.პიაჟე და ა.შ.*

ჰაიზინგა თავის ნაშრომში ამ თეორიათა შინაარსს მხოლოდ ზოგადად ეხება და არ განიხილავს კონკრეტულად, მაგრამ ცდილობს უჩვენოს დღემდე არსებულ განსაზღვრებათა ნაკლოვანება. იგი თვლის, რომ თამაშის ყველა, ბიოლოგიური, ლოგიკური თუ ესთეტიკური განსაზღვრება ნაკლოვანია. კერძოდ, ყველა ეს განსაზღვრება ამოდის წანამძღვრიდან, თითქოს თამაშს რაღაც სხვის გამო მისდევდნენ, თამაშის უმთავრესი თვისება კი ის არის, რომ იგი აღესრულება თავად იმ სიამოვნებისათვის, რომელიც თამაშს მოაქვს. მისი აზრით, თამაშში ვერც ერთ სააზროვნო ფორმაში ვერ თავსდება, რომლითაც გონითი და საზოგადოებრივი ცხოვრების სტრუქტურას გამოვხატავთ ხოლმე. აჯამებს რა თამაშის ფორმალურ დახასიათებას, ჰაიზინგა წერს: “მაშასადამე, თუ თამაშის ფორმალურ დახასიათებას შევაჯამებთ, მას შეიძლება ვუწოდოთ თავისუფალი ქმედება, რომელიც აღიქმება, როგორც “ისე, უბრალოდ” ჩადენილი და ჩვეულებრივი ცხოვრების გარეთ მდგომი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შეუძლია მთლიანად გაიტაცოს მოთამაშე. მას არ უკავშირდება არავითარი მატერიალური ინტერესი, მისი მეშვეობით არავითარი მოთხოვნილება არ კმაყოფილდება, ის სრულდება საგანგებოდ დადგენილი დროის და საგანგებოდ დადგენილი სივრცის შიგნით, გარკვეული წესების მიხედვით. იგი გაერთიანებათა აღმოცენებას უწყობს ხელს, ცდილობს იდუმალების საბურველი შეიქმნას ან გადაცემის მეშვეობით ხაზი გაუსვას თავის გამორჩეულობას ყოველდღიური ცხოვრებისაგან” (44, 29).

ამრიგად, ჰაიზინგას კონცეფციაში თამაში წარმოსდგება, როგორც კულტურულ-ისტორიული უნივერსალია, როგორც საზოგადოებრივი იმპულსი, რომელიც უფრო ძველია, ვიდრე თავად კულტურა. განიხილავს რა თამაშის ფორმალურ ნიშნებს, ჰაიზინგა მას კულტურის სხვადასხვა ფორმებს უკავშირებს, მათ შორის პოეზიასა და რელიგიასაც და აღმოაჩენს, რომ კულტურა მის უძველეს ფორმებში “თამაშობს”.

*იხ. მ.ყოლბაია “ბავშვის ფსიქოლოგია” გამომც. “ცისნამი,” თბ, 2005.

კულტი მისთვის ნაკურთხ თამაშად იქცევა, სადაც არქაული საზოგადოება ისევე თამაშობს, როგორც ბავშვი ან ცხოველი და ეს “მისწრაფება უფრო

მშვენიერი სიცოცხლისაკენ ავსებს საზოგადოებას თამაშის ელემენტით.” იგი თვლის, რომ საღმრთო წარმოდგენა უფრო მეტია, ვიდრე მოჩვენებითი ან თუნდაც სიმბოლური, განხორციელება, რადგანაც იგი მისტიკური განხორციელებაა. მისი მონაწილენი დარწმუნებულნი არიან თავიანთი ქმედების ღვთაებრივ წარმომავლობაში და მის მიერ შემოტანილი წესრიგი ჩვეულებრივ წესრიგზე მაღლა მდგომად მიაჩნიათ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ის ინარჩუნებს თამაშის ყველა ფორმალურ ნიშანს. კერძოდ, იგი თამაშდება სპეციალურად გამოყოფილი სივრცის შიგნით დროის გარკვეულ მონაკვეთში. მისთვის ასევე დამახასიათებელია სიხარული, თავისუფლება და გარკვეული წესრიგი. იგი ქმნის იდუმალების საბურველს და ამოვარდნილია ყოველდღიური, ყოფითი ცხოვრებისაგან. მას არ უკავშირდება არავითარი მატერიალური ინტერესი და მისით არავითარი მატერიალური მოთხოვნილება არ კმაყოფილდება. ამრიგად, ჰაიზინგა თვლის, რომ წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით, თამაში და რელიგიური რიტუალი იდენტურნი არიან. აქედან გამომდინარე, ის სვამს კითხვას: ხომ არ ვრცელდება ეს მსგავსება წმინდა ფორმალური ნიშნების მიღმა და ხომ არ შეიძლება რელიგია და საღმრთო რიტუალი შინაარსობრივადაც თამაშად მივიჩნიოთ? ამასთან იგი არ გამორიცხავს თამაშის სრული სერიოზულობით წარმართვას, ამიტომ, მისი აზრით, საკრალური ქმედება, არა მხოლოდ თამაშის ფორმით მიმდინარეობს, არამედ თამაშობრივი სულისკვეთებითა და განწყობითაც ხასიათდება.

თუმცა თამაში ცნობიერების უკანა პლანზე მაინც, ყოველთვის გულისხმობს არანამდვილობის, “ვითომურობის” შეგრძნებას. ჰაიზინგა მხოლოდ არქაული კულტურების განხილვით იფარგლება და თვლის, რომ ველურისთვის მართლაც არის დამახასიათებელი მსგავსი შეგრძნება. ისინი თავად ქმნიან რიტუალისთვის საჭირო ნიღბებს და თავადვე არიან მათი მატარებელნი. თავადვე ხაზავენ სულების ნაკვალევს და ტეხენ მათი გამოჩენის მაუწყებელ ხმაურს ანდა სულს უბერავენ ფლეიტას, რომელიც წინაპართა ხმის იმიტირებას ახდენს. ამდენად, ველური თვითონაა მცოდნეცა და მოტყუებულებიც, რაც, მისი აზრით, მაგიური და ზებუნებრივი ხდომილების “არანამდვილობის” ნაწილობრივ გაცნობიერების ფაქტს მოწმობს. მართალია, ჰაიზინგა საუბრობს მხოლოდ პრიმიტიულ რელიგიებზე და შედარებით მეტი სიფრთხილით ეკიდება მაღალგანვითარებულ რელიგიებს, მაგრამ თავადვე გრძნობს, რომ თუკი დაუშვებს ამას ერთი რელიგიის მიმართ, მაშინ იგივე უნდა დაუშვას ყველა რელიგიის

მიმართაც, მათ შორის მაღალგანვითარებულის. მისი პასუხი კითხვაზე: არის თუ არა რელიგია შინაარსობრივადაც თამაში, საბოლოო ჯამში, დადებითია. მისი აზრით, კულტი “ნაკურთხი თამაშია”: “ღვთაებამ აკურთხა თამაში – უმაღლესი, რაზეც ადამიანი ამ ცხოვრებაში შეიძლება გაისარჯოს: ასე ფიქრობდა პლატონი. ამით სრულებით არ უარყოფთ, რომ საღმრთო მისტერია უმაღლესი გამოხატულებაა იმისა, რაც მიუღწეველია ლოგიკური განსჯისათვის. საკრალური ქმედება თამაშის კატეგორიაში მნიშვნელოვანწილად ჩართული რჩება, მაგრამ ამგვარი დაქვემდებარება სულაც არ გვიშლის ხელს მისი საღმრთოობა ვადიაროთ” (44, 46).

ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ჰაინინგას იმაში, რომ საკრალური ქმედება შინაარსობრივადაც თამაშია, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში იძულებულნი ვიქნებით ვადიაროთ, რომ თუნდაც უკანა პლანზე ნარჩუნდება “არანამდვილობის”, “ვითომურობის” შეგრძნება, მათ შორის მაღალგანვითარებულ რელიგიებშიც. ვფიქრობთ მის მიერ მოტანილი არგუმენტი არაა დამაჯერებლად უღერს. არა მხოლოდ ველურის, არამედ ქრისტიანული რიტუალის შემთხვევაშიც იგივე წარმატებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მღვდელი თავადვე განამზადებს ზიარებისთვის საჭირო მასალას: ასხამს ღვინოს, ახდენს კვეთას სეფისკვერიდან, რომელსაც შემდეგ ბარძიმში დებს და ა. შ. საქმე იმაშია, რომ როგორც მაღალგანვითარებულ რელიგიებში, ასევე ველურის შემთხვევაშიც რწმენის აქტი მიმართულია არა იმის მიმართ, თუ ვინ განამზადებს რიტუალისთვის საჭირო მასალას, არამედ თავად რიტუალის ძალის მიმართ, რომლის თანმიდევრულად შესრულების შემთხვევაში მას ამა თუ იმ ხდომილების გამოწვევა შეუძლია. რწმენის აქტი გამორიცხავს “ვითომურობისა” და “არანამდვილობის” შეგრძნებას, ვინაიდან ასეთი შეგრძნება, თუნდაც უკანა პლანზე, აუქმებს რწმენას და მხოლოდ თავის მოტყუებად იქცევა, როცა თავის მომტყუებელმა იცის, რომ თავს იტყუებს.

მეორე მხრივ, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით თამაში და საკრალური ქმედება იგივეობრივნი არიან. ცხადია, ამ იგივეობას უნდა ჰქონდეს რაიმე საფუძველი. თუ საკრალური ქმედება არ შეიძლება მივიჩნიოთ შინაარსობრივი თვალსაზრისით თამაშად, მაშინ იქნებ თავად თამაშს აქვს რაიმე საკრალური? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თამაშს მართლაც აქვს საკრალური თვისება, რომელსაც წარმატებით იყენებს ყველა რელიგია. კერძოდ, თამაშს შეუძლია იდენტიფიკაციის გამოწვევა. ასეა ბავშვის თამაშის

შემთხვევაშიც, როდესაც თამაშის მეშვეობით ის იდენტიფიცირებას ახდენს ამა თუ იმ პიროვნებასთან, ან ცხოველთან და ა. შ. ასეა მსახიობის თამაშის შემთხვევაშიც. კერძოდ კარგი მსახიობი თამაშის მომენტში იდენტიფიცირებას ახდენს იმასთან, ვისაც თამაშობს, ხოლო თუ ვერ ახდენს, მისი თამაში ყოველთვის ყალბია. თუმცა ორივე შემთხვევაში უკანა პლანზე მაინც ნარჩუნდება ვითომურობის შეგრძნება.

განსხვავებით ამისგან, საკრალური ქმედება რეალური ძალის მქონედ აღიქმება და მის მიმართ ქრება ვითომურობისა და არანამდვილობის შეგრძნება. კერძოდ რა არის ის, რაც მას ასეთად ხდის და თამაშიდან საკრალურ ქმედებამდე ამაღლებს? ვფიქრობთ ასეთად მას რწმენის აქტი აქცევს, როგორც პიროვნების მიერ აღსრულებული სულიერი ძალისხმევა და პირუკუ, რწმენის არ არსებობას საკრალური ქმედება თამაშამდე დაჰყავს. გამოდის, რომ საკრალური ქმედება, როგორც ასეთი, თავის ძალას მხოლოდ პიროვნებასთან, სუბიექტთან მიმართებაში იძენს და მის აქტივობას გულისხმობს. ამიტომაც არის, რომ რელიგია არ არსებობს რწმენის აქტის გარეშე, რომელიც რიტუალს თავად ღმერთის მიერ დადგენილად მიიჩნევს. ჰაიზინგა იმოწმებს იენსენს, რომელიც ასევე აღნიშნავს, რომ “საკრალური ქმედების ძირი მხოლოდ საყოველთაო რწმენაში შეიძლება იყოს” (44, 42). თუმცა ვინაიდან თავად ჰაიზინგას არ გააჩნია ამგვარი რწმენა, მისთვის ყოველგვარი საკრალური აქტი მაინც თამაშის ცნებაში ერთიანდება, სადაც, მისი აზრით, “საუკეთესოდ არის დაჭერილი რწმენისა და ურწმუნობის ერთიანობა და განუყოფლობა, საღმრთო სერიოზულობის გადახლართვა თვალთმაქცობასა და მასხრობასთან” (იქვე, 43). მეორე მხრივ, ის კარგად აცნობიერებს, რომ რელიგიათმცოდნეობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და სავალდებულო პრინციპს შეადგენს ის, რომ როდესაც რელიგიის რომელიმე ფორმა ორი რიგის საგნის ღვთაებრივ-არსობრივ იგივეობას ცნობს, მათ შორის არსებული კავშირი არ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც უბრალოდ “სიმბოლური კავშირი” ამ ტერმინის თანამედროვე გაგებით. “ნახსენები ერთიანობა გაცილებით უფრო რეალურია, ვიდრე კავშირი სუბსტანციასა და მის ხატოვან სიმბოლოს შორის. ის მისტიკური ერთიანობაა. ერთი “იქცევა” მეორედ” (44, 44). მას სურს ეს ორი გაგება “საღმრთო თამაშის” ცნებაში გააერთიანოს, მაგრამ ვფიქრობთ ეს წინააღმდეგობრივი ცნებაა. საკრალური ქმედების საღმრთოობის რწმენა აუქმებს მის გაგებას, როგორც თამაშისა, სადაც უეჭველად ნარჩუნდება “ვითომურობის” შეგრძნება. მეორე

მხრივ, ამ ვითომურობის შეგრძნებას ეჭვი შეაქვს საკრალური აქტის ჭეშმარიტად საღმრთო წარმომავლობის რწმენაში.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ რელიგიური რიტუალიც, წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით, თამაშის ფორმით წარმოსდგება, მაგრამ საყოველთაო რწმენა ადამიანთა გარკვეული ერთობისა მას საკრალურ ქმედებად აქცევს, როდესაც ორი რიგის მოვლენას შორის რიტუალის მეშვეობით მყარდება მისტიკური ერთიანობა და ამ ერთიანობის წყალობით “ერთი “იქცევა” მეორედ”. მეორე მხრივ, პოეზიაც სწორედ თამაშის მეშვეობით, ანუ ერთი საგნის მეორესთან იდენტიფიკაციის წყალობით, როგორც ხატოვანი თქმა გვევლინება, ახდენს ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის არსის გამოვლენასა და მის ხელახალ სახედლებას, რითაც სხვა, უფრო მაღალ რეალობაში გადაყვარბთ. თავის მხრივ, იგი, როგორც ორი საგნისა თუ მოვლენის იდენტიფიკაციის წყალობით ერთის ქცევა მეორედ, საკრალურის სფეროს უახლოვდება.

თუკი ბავშვისა და ცხოველის თამაშში, როგორც ასეთი ჩვეულებრივ ცხოვრებაზე დაბლა ჩამოსვლაა, პოეზიაცა და საკრალური აქტიც მასზე ამალლებას წარმოადგენენ, მაგრამ ყველა შემთხვევაში სწორედ თამაშობრივი ფორმის წყალობით ხერხდება მათი გადასვლა პროფანული სფეროდან საკრალურში. სწორედ თამაშობრივი ფორმაა სფერო, სადაც პოეზია და საკრალური აქტი ერთმანეთს ხვდებიან, კერძოდ კი თამაშის საკრალური უნარის წყალობით იდენტიფიკაციისა. მაგრამ თუკი საკრალურ აქტი წარმოსდგება როგორც ორ საგანს შორის რეალური იდენტიფიკაცია მისტიკური კავშირის საფუძველზე, როცა მორწმუნეთა ცნობიერებაში ხდება ერთი საგნის რეალური შენაცვლება მეორით, რაც აშორებს მას თამაშის ცნებისაგან, რომელიც “ვითომურ” ცნობიერებას ემყარება, საერო პოეზიაში ეს “ვითომური” ცნობიერება ნარჩუნდება. ერთი მხრივ, მეტაფორა, როგორც ერთი საგნის თვისების გადატანა მეორეზე წარმოგვიდგება როგორც ამ საგნის ჭეშმარიტი არსის გამოვლენა, ხოლო მეორე მხრივ, ის ინარჩუნებს “ვითომურ” ცნობიერებას და წარმოსდგება როგორც თამაში. მაგალითად, როცა ვაჟა ამბობს: “ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი”, ეს შენაცვლება ერთი საგნისა მეორით, ერთი საგნის თვისების გადატანა მეორეზე, მაინც აღიქმება როგორც არა სრული იდენტიფიკაცია, არამედ როგორც თამაში, როცა უკანა პლანზე ნარჩუნდება ვითომურობის შეგრძნება. აქ იდენტიფიცირება ხდება მხოლოდ შინაარსობრივი თვალსაზრისით მათი საერთო თვისების დადგენის საფუძველზე. საკრალურ აქტი,

თავის მხრივ, წარმოსდგება როგორც სრული იდენტიფიკაცია, როგორც რეალური შენაცვლება საგნისა სხვა საგნით: მაგალითად, ველური იქცევა კენგუროდ, ანდა ქრისტიანობაში პური იქცევა ქრისტეს ხორცად. აქ კავშირი ორ საგანს შორის ხორციელდება არა მათი საერთო თვისების დადგენის საფუძველზე, არამედ ეს კავშირი გვევლინება როგორც მისტიკური კავშირი, როგორც ღმერთის მიერ დადგენილი და შესაძლოა არავითარ ლოგიკას არ ემორჩილებოდეს. საკრალური აქტი, როგორც ორ საგანს, ან მოვლენას შორის მისტიკური კავშირი, იყენებს თამაშის ამ უნარს იდენტიფიცირებისა და რწმენის მეშვეობით მას თამაშიდან სრულიად სხვა რიგის მოვლენად, საკრალურ აქტად გარდაქმნის, როცა ხდება ერთი საგნის რეალური შენაცვლება მეორით.

ჰიმნოგრაფიული სახე-სიმბოლოები, ერთი მხრივ, რჩებიან მინიშნებად, ქარაგმად, ხატოვან თქმად, რამდენადაც შეუძლებელია ზეციური ჭეშმარიტების სრული და ადეკვატური გამოთქმა, როცა ზეციურ საიდუმლოთა “შინაყოფიერება” საიდუმლოდვე რჩება და ამდენად ინარჩუნებენ ამ თამაშობრივ ელემენტს, რაც მას პოეზიის წიაღში ტოვებს. ერთი საგნის თვისების გადატანა მეორეზე წარმოადგენს გარკვეულ ანალოგიას. მიტროპოლიტი ვენიამინი (ფედჩენკო) თავის ნაშრომში “რწმენაზე, ურწმუნობაზე, ეჭვზე” მსჯელობს რა ანალოგიებზე, კითხულობს, თუ რამდენად სასარგებლოა ეს შედარებები და რამდენად ხსნიან ისინი აუხსნელს, ხდება კი საიდუმლო ამით წვდომადი? თავიდან გამოუცდელ შემფასებელს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ გაუგებარი გახდა უფრო გასაგები, მაგრამ სინამდვილეში ეს მხოლოდ ზედაპირული თავის დამშვიდებაა. საგანი სინამდვილეში ისეთივე იდუმალი რჩება როგორც იყო არა მხოლოდ აბსოლუტური შეუცნობლობის გამო ღვთაებრივი საგნებისა, არამედ საერთოდ ყოველგვარი ყოფნის ერთადერთობის, მისი განუმეორებლობის გამოც. ყოველგვარი ნივთი ერთადერთია, აბსოლუტური და როგორც ასეთი არ ითარგმნება არაფერ სხვაზე, არანაირ სხვაგვარ ყოფნაზე და არანაირი შედარებით, არანაირი სხვა სიტყვით არ შეიძლება მისი გამოსატყვამ, ახსნა. მაგრამ შედარებები მაინც სასარგებლოა დამწყებთათვის, თუმცა არა იმიტომ თითქოს მათი მეშვეობით უფრო ნათელი ხდება რაიმე, არამედ იმიტომ, რომ ისინი უადვილებენ ადამიანს შეუცნობადი საგნების მიღებას. როდესაც ის ხვდება სხვა, მისთვის ჯერაც შეუცნობად საგანს, ჩვეულებრივ ცდილობს დაუახლოვოს ის უკვე ცნობილს. და მაშინ ადამიანისთვის უფრო ადვილია დაუშვას ახლის არსებობა და შეუცნობლობა ამ არსებობისა. რადგან მიღებულია ერთი,

შეიძლება დაუშვა მეორეც, მსგავსი, თუმცა ის წინანდებურად იდუმალი რჩება. ამის მაგალითად მას მოჰყავს ის ფაქტი, თუ როგორ აუხსნა მან დაჭერებისა და მონასტრის დარბევისათვის მოსული ჯგუფის მეთაურს სამების დოგმატი, რომელიც უმტკიცებდა, რომ ერთი არ შეიძლება იყოს სამი. მან გაახსენა, თუ როგორ იშლება თეთრი ფერი შიდა სხვადასხვა ფერად და არამცთუ სამი, არამედ შიდაც კი შეიძლება იყოს ერთი. ამით მისთვის სამების დოგმატი არ გახდა უფრო გასაგები და არც უფრო მისაღები, თუმცა მოსპო დაბრკოლება, რომელიც შეუძლებლად მიიჩნეოდა ასეთ ფაქტს (64).

მეორე მხრივ, პოეტური ფორმულები, რომლებიც ჰიმნოგრაფიაში გვხვდება, ჩვენის აზრით, წარმოადგენენ არა შაბლონებს, რომლებიც კლავენ ყოველგვარ შემოქმედებას, არამედ გავრცელებულ ლიტერატურულ მეთოდს, რომლის მეშვეობითაც ისინი ახდენენ ფონური ცოდნის აქტუალიზაციასა და მორწმუნის ლიტურგიულ ცნობიერებაში ჩართვას, როდესაც ბიბლია, როგორც ტექსტი, ჩართულია ჰიმნოგრაფიულ ქმნილებაში, როგორც ერთგვარ “ჰიპერტექსტში” და ეს უკანასკნელი არ არსებობს წინას გარეშე. ამავე დროს, ჰიმნოგრაფია ჩვეულებრივი პოეზიისაგან იმით განსხვავდება, რომ ის წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც შექმნილია გალობისათვის და საზომსაც კი მხოლოდ მელოდიასთან კავშირში იძენს. ამასთანავე, ის დვთისმსახურებისთვის შექმნილი ტექსტია. მელოდიის მეშვეობით ხდება მისი “გათამაშება”, რისი წყალობითაც საღმრთო ისტორია მარად განმეორებად ფაქტად იქცევა, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ თამაშის ფორმით წარმოსდგება, საღმრთო ლიტურგია არის არა უბრალო რეპრეზენტაცია ამ მოვლენებისა მათი გახსენების მიზნით, არამედ საკრალური აქტი, როცა ორი რიგის მოვლენას შორის მისტიკური ერთიანობის წყალობით ერთი იქცევა მეორედ. აქ ადგილი აქვს არა ვითომურ ცნობიერებას, რაც ყოველთვის არის დამახასიათებელი თამაშისათვის, არამედ სრულ იდენტიფიკაციას. ამიტომ საკრალური აქტი, მიუხედავად იმისა, რომ თამაშის ფორმით წარმოსდგება, არ შეიძლება გავაიგივოთ შინაარსობრივი თვალსაზრისით თამაშთან. ამდენად, ჰიმნოგრაფიის, როგორც ლიტურგიის ნაწილის, როგორც საკრალური აქტის მიმართაც, ჭეშმარიტია ჰაიდგერის ის დებულება, რომელიც ამბობს: “პოეზია თამაშს ჰგავს და თამაში ხომ მაინც არ არის”. ეს დებულება ჭეშმარიტია ჰიმნოგრაფიის მიმართ იმ თვალსაზრისითაც, რომ იგი წარმოადგენს არა თავის დაკარგვას, არამედ თავის შეკრებას უფრო მაღალი ყოფიერების საფუძველზე. ამ აზრით ის მუნყოფიერების საკუთარ

საფუძველზე დაფუძნებაცაა, როცა ადამიანი ჩართული აღმოჩნდება საღმრთო ისტორიაში, როგორც მისი ნაწილი და ამით თავის უმაღლეს დანიშნულებას აღასრულებს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ჰიმნოგრაფია სრულიად შეესაბამება პოეზიის არსს. ის ენის საუფლოში იშვება და რამდენადაც სიმბოლურ ენაზე მეტყველებს, თავად წარმოადგენს ერთგვარ ენას ენაში, რომელთანაც თავად ღმერთს მივყავართ. მაგრამ ჩვენ ვთქვით, რომ ჰიმნოგრაფია საერო პოეზიისაგან თავისი საგნით განსხვავდება. კერძოდ თუკი საერო პოეზია წარმოადგენს ხილული სამყაროს გამოსახვას, მის სახელდებას, როცა პირველად აღმოებრწინდება საგანთა არსი ჩვენთვის, სასულიერო პოეზია ზეციური სამყაროს გამოვლენას, მის სახელდებას წარმოადგენს. ერთი მხრივ ის ლოცვის ფორმით წარმოსდგება და ამდენად არის საუბარი ღმერთთან, როგორც უმაღლეს არსთან, ხოლო მეორე მხრივ, იგი ღვთაებრივი სამყაროს გამოვლენა და სახელდებაა და ამდენად, ღვთისმეტყველებად გვევლინება. საერო პოეზია ხილული სამყაროს სახელდებას ახდენს, სასულიერო კი უხილავისა. რამდენადაც სულიერი აღემატება ხორციელს, ხოლო ლოცვა უმაღლეს არსთან უშუალო საუბრად გვევლინება, სასულიერო პოეზია არა მხოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ პოეზიად, არამედ იგი წარმოსდგება როგორც უმაღლესი პოეზია, რომლის მეშვეობითაც ხდება უმაღლესი სამყაროს არსის ვლენა ისე, რომ თავად ამ სამყაროს “შინაყოფიერება” იღუმალი და მიუწვდომელი რჩება.

ვალერი ლეპახინი თავის სტატიაში “ღვთისმეტყველება და პოეზია” იმოწმებს წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვებს, რომელიც აღნიშნავს, რომ ბრძნობა ღმერთზე, ღვთისმეტყველება შეიძლება არა ყველასთვის, არა ყოველთვის, არა ყველას წინაშე და არა ყველაფერზე. მისი თქმით, არქიმანდრიტი სოფრონი (სახაროვი) გამოყოფდა სამი სახის ღვთისმეტყველებას. პირველი ეს არის პროფესიონალური ღვთისმეტყველება, ანუ სასკოლო, აკადემიური, მეცნიერული, ინტელექტუალური. ასეთი ღვთისმეტყველებით დაკავება და მისი სწავლება მოითხოვს ადამიანისაგან, უპირველეს ყოვლისა, საღვთისმეტყველო, ფილოსოფიურ, ბუნებისმეცნიერულ ცოდნას. ასეთ ღვთისმეტყველებას შეერთებულს ცოცხალ რწმენასთან, შეუძლია კეთილი შედეგების გამოღება, მაგრამ იგი ადვილად გადაგვარდება განყენებულ თეორიად. ამ სახის ღვთისმეტყველება მიდრეკილია დაეყრდნოს “გარეშე” სიბრძნეს, რომელზეც იმოწმებს რა წმ. პავლე მოციქულს, საუბრობს სვიმეონ

ახალი ღვთისმეტყველი. კერძოდ არის სიბრძნე ღვთაებრივი და არის სიბრძნე “გარეშე”, რომლით გატაცებისგანაც აფრთხილებს ღვთისმეტყველებს წმ. სვიმეონი. წმ. მამები არ უარყოფენ განსწავლულობას საერთოდ, მაგრამ ღვთისმეტყველებაში შესაბამის ადგილს მიუჩენენ. მეცნიერული ღვთისმეტყველება ცდილობს ღმერთის ყოფნისა და უხილავი სამყაროს საიდუმლოებათა წვდომას გონების მეშვეობით. პირველი ცდუნება მეცნიერული ღვთისმეტყველებისა არის შეამოწმოს გამოცხადება განსჯით, გამოსცადოს ღვთაებრივი ადამიანური გონებით. ასე იშვა შუა საუკუნეების სქოლასტიკა. მაგრამ განსჯას თავისი საზღვრები აქვს დადგენილი, ამიტომ იქ სადაც ის თავის უძლურებას გრძნობს ის მეორე საცდურის მახეში აღმოჩნდება – შეავსოს წარმოსახვით ზეციური სამყაროს ცოდნის უკმარისობა, პირადი სულიერი გამოცდილების უკმარისობა. ასეთი ღვთისმეტყველებისას, მამა სოფრონის გამოთქმით, ადამიანი “ქმნის ღმერთს თავის ხატად და მსგავსად.”

მეორე ტიპის ღვთისმეტყველება ეს არის ღვთისმეტყველება, როგორც ლოცვის შინაარსი. ყველაზე უფრო მკაფიო მაგალითად ასეთი ღვთისმეტყველებისა მამა სოფრონი წმ. ბასილი დიდის ლიტურგიას თვლიდა. ეს მაღალი ღვთისმეტყველებაა გამოხატული ლოცვის ფორმით, აღველნილი ღვთისადმი, როგორც სულიერი შესაწირავი. ერთ-ერთი თავისებურება წმ. მამათა ღვთისმეტყველებისა ყოველთვის იყო მისი ღვთისადმი მიმართვა, მისი მაღალი ლოცვითობა. სწორედ ამ ტიპის ღვთისმეტყველებად გვევლინება ჰიმნოგრაფია. ღვთისმეტყველება აქ არის სიტყვა ღმერთზე და სიტყვა ღვთისადმი მის ერთიანობაში. ლეპახინი იმოწმებს სილუან ათონელის სიტყვებს, რომელთაც ის ხშირად იმეორებდა. კერძოდ, იგი აღნიშნავდა: “ვინც სუფთად ლოცულობს, ის ღვთისმეტყველია”. ამრიგად, იდეალი მართლმადიდებლური ღვთისმეტყველებისა – ლოცვითობაა. ლოცვა წმენდს და განანათლებს ღვთისმეტყველ გონებას, აძლევს მას მდაბალ კადნიერებას ღმერთზე საუბრისა სულიერი სარგებლით მსმენელთათვის. უფრო მეტიც, მართლმადიდებლობაში ლოცვას ესქატოლოგიური მნიშვნელობა აქვს, ის ღვთაებრივი ენერგიაა, რომელსაც “უჭირავს” სამყარო, მოჰყავს ის სულიერ წონასწორობასა და ჰარმონიაში. ამის შესახებ სილუან ათონელი ამბობდა: “მონაზონთა წყალობით დედამიწაზე არასოდეს წყდება ლოცვა; ამაში არის სარგებელი მთელი სამყაროსი, ვინაიდან სამყარო ლოცვის წყალობით დგას; ხოლო როცა ლოცვა შესუსტდება, სამყარო დაიღუპება” (61, 169).

მესამე ხარისხი ღვთისმეტყველებისა ეს არის ღვთისმეტყველება, როგორც მდგომარეობა. ასეთი ღვთისმეტყველების მაგალითად მამა სოფრონი იოანე ღვთისმეტყველის სახარებასა და ეპისტოლეებს მიიჩნევდა. იყო ღვთისმეტყველი ასეთ შემთხვევაში ნიშნავს “ჯვარს ეცვა ქრისტესთან ერთად, იცნობდე მას სულის საიდუმლო კუნჭულებში”. ეს არის ღვთისმეტყველება აღმსარებლობისა. ეკლესიური ცნობიერებით, კეთილგონიერი ავაზაკი, რომელიც ქრისტესთან ერთად ეცვა ჯვარს, გახდა ერთ-ერთი პირველი ღვთისმეტყველი ახალი აღთქმისა. მის სიკვდილისწინა შეძახილში, რომლითაც მაცხოვარს მიმართა მდგომარეობს საფუძველი ყველა ჭეშმარიტი ღვთისმეტყველებისა: სინანული, რწმენა, ხსნის წყურვილი და მარადიული ცხოვრების იმედი. სული წმინდის გადმოსვლა მოციქულებზე აღნიშნავს ახალი ღვთისმეტყველების დასაწყისს, ახალ მიმართებას მისადმი, ხსნის თავად ღვთისმეტყველებას. ის მოასწავებს ასევე ახალი აღთქმის პირველი ქრისტიანული ეკლესიის დაბადებას. ამრიგად, ჭეშმარიტი ღვთისმეტყველება იშვება ეკლესიასთან ერთად, უფრო სწორედ კი თავად ეკლესიაში. ეკლესიას შეჰყავს თავისი წვერი ღვთისმხილველობაში, ღმერთთან ურთიერთობაში, რომლის გარეშეც შეუძლებელია რაიმე სიტყვა ღმერთზე. სწორედ ამ აზრით ხმარობენ ცნებას “ღვთისმეტყველება” წმიდა მამები. ის მოქმედებს და დაამტკიცებს ადამიანს ღმერთში იღუმალის ხილვით, რომლის სწავლაც შეუძლებელია. უფალი აძლევს მოღვაწეს არა მხოლოდ იმას, თუ რა თქვას, არამედ იმასაც, თუ როგორ თქვას. როდესაც ღვთის სიტყვა იბადება სულში, ადამიანს არა აქვს შესაძლებლობა იფიქროს სიტყვის სილამაზეზე, ნაწერის მხატვრულ დამუშავებაზე, არამედ სიტყვა შინაგანი შინაარსისა და გარეგნული გამოხატულების ერთიანობაში იბადება. გარდა ამისა, სიტყვა იბადება არა თავისთავად, არამედ როგორც მეტყველება – მჭიდრო ურთიერთკავშირში სხვა სიტყვებთან. ამასთან, ამ ურთიერთკავშირს აქვს ცოტად თუ ბევრად აშკარად საგრძნობი რიტმული ხასიათი. ლეპახინის აზრით, ასე მივდივართ საკითხთან პოეზიის და ღვთისმეტყველების ურთიერთმიმართებისა.

როგორც ლეპახინი აღნიშნავს, მაღალ მაგალითებს ღრმა ღვთისმეტყველებისა და უსრულყოფილესი პოეტური ფორმისა მის ერთიანობაში გვაძლევს ჩვენ ღვთაებრივი გამოცხადება წმინდა წერილისა. ფსალმუნები, “ქებათა ქება”, წინასწარმეტყველური წიგნები უკვე რამდენიმე საუკუნეა მოწმობენ ორგანულ ერთიანობაზე ღვთისმეტყველებისა და პოეზიისა. ზოგიერთი

ნაწევრი მოციქულისა და მახარებლის იოანეს წერილებიდან, ანდა მოციქულ პავლესი გამოიყურებიან როგორც პატარა ღვთისმეტყველური პოემები და ასეთი მაგალითები მრავლად შეიძლება მოვიყვანოთ. წმინდა წერილმა მოგვცა ღვთისმეტყველური პოეზიის, ანდა პოეტური ღვთისმეტყველების უმაგალითო რაოდენობა, განათებული მაღალი და გულწრფელი სინანულითა თუ ქებითი ლოცვითობით. ისინი გახდნენ შთაგონების წყარო ეკლესიური პოეტებისთვისაც და საერთოდ პოეტებისთვის მთელი შემდგომი დროისა. პოეტური ფორმითაა დაწერილი საგალობელთა უმრავლესობა. მართლმადიდებლური ღვთისმეტყველური ტექსტები, წმინდა წერილის კვალდაკვალ, გვაძლევენ მაგალითებს არა მხოლოდ უმაღლესი ღვთისმეტყველებისა, არამედ უსრულყოფილესი პოეზიისაც. საეკლესიო ისტორია იცნობს წმინდანთა სახელებს, რომელთა ღვთისმეტყველური ღვაწლი განუყოფელია მათი პოეტური ღვაწლისაგან: რომანოზ ტკბილადმგალობელი, ღირსი იოანე დამასკელი, ღირსი კოსმა მაიუმელი, ღირსი იოსებ მგალობელი და ბევრი სხვა წმინდანი, მათ შორის ერისკაცნიცა და კეთილმორწმუნე მეფეებიც, ასევე ეპისკოპოსები. მათ თავიანთი ღვთისმეტყველური სიტყვით განამტკიცეს პოეზიისა და ღვთისმეტყველების ორგანული ერთიანობა.

გ.ლეპახინი აღნიშნავს, რომ რაც არ უნდა საოცარი იყოს, მართლმადიდებლობა იცნობს მხოლოდ სამ ღვთისმეტყველს, სამ წმინდანს, რომლებმაც ეკლესიისგან მიიღეს ეს მაღალი წოდება: იოანე მოციქულს, წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველსა და წმ. სვიმეონ ახალ ღვთისმეტყველს. ის სვამს კითხვას, თუ რა აერთიანებს ამ სამ უდიდეს ღვთისმეტყველს მართლმადიდებლობისა და აღნიშნავს, რომ ამ კითხვაზე შეიძლება გავცეთ რამდენიმე ურთიერთშემავსებელი პასუხი. თუმცა ერთ-ერთი ნიშანი არის სწორედ მათი ნაწერების კავშირი პოეზიასთან. მეოთხე სახარების პროლოგი და მისი ზოგიერთი თავი სუნთქავს მაღალი, ჭეშმარიტი პოეზიით. ასევე ლექსის ფორმაში აქცევდნენ თავიანთ ზოგიერთ ნაწარმოებს წმ. გრიგოლი და სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი. წმ. გრიგოლი თავს იზღვევდა რა კაცთმოთნეობისა და საკუთარი დიდების ძიების ბრალდებისაგან, გამოყოფდა ოთხ მიზეზს, რომლის მიხედვითაც მან “ზომაში მოქცეული მეტყველება” აირჩია. ჯერ ერთი, პოეტური ფორმა გვახსენებს ზომაზე და არ გვაძლევს ბევრის წერის საშუალებას, მეორეც ის საშუალებას გვაძლევს “ცნებათა სიმწარე ხელოვნებით დავატკბოთ”. მესამეც, მართალია, ქრისტიანობის სილამაზე გონებით ჭვრეტაშია, მაგრამ პოეტური

ფორმა არ აძლევს საშუალებას არაქრისტიან ავტორებს უპირატესობა მოიპოვონ სიტყვაში. მეოთხეც, ის სისარულს ანიჭებდა თავად ავტორს, რომელიც ავადმყოფობით იტანჯებოდა. წმ. გრიგოლისათვის, ისევე როგორც ზოგადად ქრისტიანობისათვის, ღამაზ სიტყვას არ გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. როდესაც ლექსის კეთილისმყოფელი გავლენა განმტკიცდება სულში, “ღამაზი სიტყვა” შეიძლება გამოვაცალოთ, როგორც საყრდენი.

ვლექსების თქმით, ჭეშმარიტების მართლმადიდებელმა დამცველებმა, ღვთისმეტყველება ღვთისუფლიერ პოეტურ შემოქმედებამდე აიყვანეს, ხოლო პოეზიას მიუთითეს მისი მოწოდება და ჭეშმარიტი დანიშნულება – ზეგარდამო შთაგონების მისწრაფებაში იქცეს ღვთისმეტყველებად. ვინაიდან ყოველივე ღმერთისგანაა, შთაგონებაც, აზრებიც, სიტყვებიც, რიტმიც და ფორმაც. ყველაფერი მისგანაა და მისადმი. თუკი ასე არ არის პოეზია ვერ ასრულებს თავის ზეგარდამო მოწოდებასა და დანიშნულებას. პოეზია არა მხოლოდ არ არის უცხო ღვთისმეტყველებისთვის, არამედ სწორედ ღვთისმეტყველებაში მოიპოვებს საკუთარ თავს. ღმერთში ყოფნის გამოცდილება ეძიებს თავის გამოხატულებას სიტყვაში. გამოცდილება ამ “საიდუმლო ღვთისმეტყველებისა” ისე თავბრუდამხვევად მაღალია, რომ მისი უნაკლოდ ხორცშესხმა ადამიანურ სიტყვაში შეუძლებელია. პოეზია ეხმარება გამოხატოს ეს მიღმიერი გამოცდილება. მკითხველს კი პოეზია ხელს უწყობს თუ ვერ ავა მიუწვდომელ სიმაღლემდე გამოუთქმელი ღვთისმცოდნეობისა, თანაზიარი მაინც გახდეს სამერთიანი ღმერთის მიუწვდომელი საიდუმლოსი, შეეხოს საიდუმლოს სიმაღლისა და სიღრმის დამთხვევისა (61).

შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია წარმოადგენს სწორედ ლოცვითი ღვთისმეტყველების მაგალითს, რომელიც არა მხოლოდ ახორციელებს პოეზიის არსს, არამედ, მართლმადიდებლობის მიხედვით, სწორედ ამგვარ ღვთისმეტყველებაში მოიპოვებს პოეზია საკუთარ თავს. ეპისკოპოსი იოანე (შახოვსკოი) პოეზიას ადამიანისათვის მისაწვდომი უმაღლესი ცხოვრების გამოხატულებად მიიჩნევდა. მისი აზრით, პოეზია არ შეიძლება გადააქციოს საშუალებად რაიმესთვის. ასეთ შემთხვევაში ის ხდება მოკლებული სიჩუმეს უმაღლესი ყოფიერებისა, რომელიც ყოველთვის დევს პოეზიის სიღრმეში. ამ სიჩუმეს მოკლებული კი იგი კვდება. პოეტს “ღვთის წყალობით” აქვს მინიჭებული ძალაუფლება აქციოს ადამიანურ სიტყვათა წყალი ღვინოდ. მისი თქმით, ასეთია პოეზიის უმაღლესი დანიშნულება. მისი საზრისი

ექპარისტიულია, რამდენადაც პოეზია არის ადამიანის მიბრუნება საგანთა საწყისთან. პოეზია არის ჰიმნოლოგიური გადალახვა ყველა წაშლილი სილოგიზმისა და სიტყვიერი აღნიშვნისა, რომელთაც შეწყვიტეს სამყაროს გახსნა. პოეზია ახლებურად ხსნის სიტყვებს, ახდენს მათ განხვნას, ხვდება მათ უკვე ახალ სამყაროში. ის არის საგანთა განხვნა და მათი დაფარვა. მასში თავად ყოფიერება ვლინდება, რომელიც უფრო ფასეულია, ვიდრე ყველაფერი ის, რაც მისით შეიძლება გამოიხატოს. ის არის პერისკოპი, რომელიც ამოშვერილია ამ სამყაროდან, რენდგენი და რადარი, ლაზერის სხივი, სულის უფაქიზესი და უმახვილესი ისარი, რომელიც გაივლის სამყაროს ყველა საგანს, მაგრამ კი არ კლავს მათ, არამედ აცოცხლებს.

პროზა საუბრობს ყოფიერებაზე. პოეზია კი არის ეს ყოფიერება, რომელიც ეხსნება ადამიანს. როდესაც ადამიანი დაეხეტება შორს ჭეშმარიტებისგან, სამყარო მისთვის მტვრით დაფარული ხდება და მტვრის მსგავსი. იოანე შახოვსკოის აზრით, ადამიანის სამყაროს მუდმივად სჭირდება განიავება, სხვაგვარად მასში შეიძლება დაიხრჩო. მხოლოდ ლოცვას შეუძლია მიაწოდოს ადამიანს სუფთა პაერი ზეციური სამყაროსი და ლოცვა ავალებს პოეზიას იყოს მისი თანაშემწე. როგორც რელიგიას, ისე პოეზიას ხშირად უწევდნენ ექსპლუატაციას სხვა მიზნებისათვის, რომლებიც შორს იყვნენ როგორც პოეზიის, ისე რელიგიისაგან. შთაგონების ექსპლუატაცია ეპისკოპოსს ექსპლუატაციის ყველაზე უფრო საშინელ ფორმად მიაჩნია. მისი აზრით, როგორც მლოცველი ადამიანი დაბლა დგას თავის ლოცვაზე, ასევე ჭეშმარიტი პოეტი ყოველთვის დაბლა დგას თავის პოეზიაზე. პოეზია სმენასა და შრომას ეხსნება. თავისი საიდუმლოს გამხელა პოეტს არ შეუძლია არც სხვა პოეტისთვის, არც მკითხველისათვის. მისი სმენის საიდუმლო რჩება როგორც ფანჯარა, მიწიერ შეუძლებლობაში გამოღებული (48, 524-525).

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია ერთგვარი მეტაენაა, მსგავსი იმ ენისა, რომელზეც ადამი არქმევდა სახელებს საგნებს. მასში ხმიანობს სიჩუმე, რომელშიც ეს საგნები შეიქმნენ, ხოლო ჰიმნოგრაფია, როგორც პოეტური ფორმით გადმოცემული ღვთისმეტყველება, არის შედეგი ღმერთისა და ღვთისმეტყველის სინერგიისა და თავად გვევლინება ამგვარ სინერგიად. თავის სტატიაში ალექსანდრე გერონიმუსი აღნიშნავს, რომ პოეზია არ არის ერთის საქმე. ღვთაებრივი შემოქმედება – ეს ღვთაებრივ პირთა საერთო საქმეა. ღვთაებრივი შემოქმედების მსგავსად ის ქმნის არაფრისგან, მდუმარებისგან. პოეტი ეს არის

ხატი პოეტი-ღმერთისა. პოეზია არის წინასახე გადმოცემისა. გადმოცემა პირველხატია პოეზიის. ის არის რელიგია-გადაკითხვა, ქმედითი ხსოვნა ღმერთისა. პოეტის პოეზია არის მის მიერ პოეზიის კითხვა, გახსენება პოეზიისა, პოეზიის გაგრძელება.

პოეტური ტრადიციის ეს გაგრძელება შეიძლება მივაკუთვნოთ არეოპაგეტიკაში მოცემულ გამოსატულებას ზეციური იერარქიისა, როდესაც ნათელი პირველხატისა უმაღლესი ხარისხის მქონეთაგან უდაბლესი ხარისხის მქონეთ შთანთქმის გარეშე გადაეცემათ. მკითხველი არაპოეტის მიერ კითხვისას პოეტი ასევე “იდიდება”, მაგრამ ეს დიდება სრულიად სხვა ხარისხისაა: არაპოეტი მხოლოდ მიმდებია, პოეტური ენერჯის შთანთქმელი, მასში მიდის შემოქმედებითი გზავნილი პოეტისა, მასზე მთავრდება, მაშინ როდესაც პოეტი ჩართულია ამ გადმოცემაში. იყო პოეტი ან ღვთისმეტყველი მოცემულ შემთხვევაში ნიშნავს სული წმინდით იმოქმედო (54).

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ კვლევის შედეგებს, შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია სწორედ რელიგიის წიაღში ჩაისახა და დიდი ხნის მანძილზე მათ საერთო მიზნები და ამოცანები ჰქონდათ. ამიტომ არ შეიძლება ვამტკიცოთ, თითქოსდა პოეზიას არ შეიძლება რელიგიისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია ჰქონდეს. არაერთი პოეტი გაიაზრებდა პოეზიას როგორც ღვთისმეტყველებას. ასევე მცდარად უნდა მივიჩნიოთ თვალსაზრისი, რომელიც ჰიმნოგრაფიაში და ზოგადად ქრისტიანულ ხელოვნებაში ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე საუბრობს. მცდარია ის აზრიც, თითქოსდა პოეზია მოწყვეტილია ჭეშმარიტებას და მხოლოდ ხელოვანის სუბიექტური განცდების მხატვრულ გადმოცემას წარმოადგენს. მრავალი მოაზროვნის მიერ ის სწორედ ჭეშმარიტებასთან კავშირში გაიაზრებოდა და არ გვაქვს საფუძველი ვამტკიცოთ, რომ, კერძოდ, ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემა არ შეიძლება იყოს პოეზია. ასევე არ შეეფერება სიმართლეს თითქოსდა ჰიმნოგრაფია მოკლებული იყოს სიახლის ეფექტს, ხოლო ე. წ. “ლიტერატურული შაბლონები” უნდა გავიაზროთ როგორც ერთგვარი რემინესცენციისა და ციტაციის საშუალება, რაც ჰიმნოგრაფიული ტექსტის ინტერტექსტუალური წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა. ის ქმნის ორხმოვან სიტყვას და ამგვარი წაკითხვა ბიბლიაში გადმოცემული ფონური ცოდნის აქტუალიზაციას გულისხმობს. იგი გმირის სულიერი სამყაროს უკეთ გახსნის საშუალებას აძლევს შემოქმედს. ამავე დროს, ის გულისხმობს პიროვნების ჩართვას

ღვთაებრივ ისტორიაში. შევეცადეთ გვეჩვენებინა ასევე, რომ ჰიმნოგრაფია სავსებით ახორციელებს პოეზიის არსს, ხოლო ღვთისმეტყველების პოეტური ფორმით გადმოცემა არა მხოლოდ შეიძლება იყოს პოეზია, არამედ ქრისტიან ავტორთა აზრით, მხოლოდ ამგვარ პოეზიაში მოიპოვებს იგი საკუთარ არსს, ადასრულებს რა თავის ეკქარისტიულ დანიშნულებას ადამიანის მიბრუნებისა საგანთა საწყისთან. თავისი ზეგარდამო დანიშნულებით პოეზია მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად. რამდენადაც მართლმადიდებლური ღვთისმეტყველების იდეალს წარმოადგენს ლოცვითი ღვთისმეტყველება, ხოლო ჰიმნოგრაფია სწორედ ამგვარი ღვთისმეტყველების მაგალითს წარმოადგენს, ის შეიძლება გავიაზროთ როგორც ნიმუში უმაღლესი პოეზიისა, რომელშიც პოეზია საკუთარ არსს მოიპოვებს. თუ კვლავ იოანე შახოვსკოის დავესესხებით, თუკი ლოცვა თვითგახსნაა სულისა, პოეზია სულის გაფაქიზებაა, რომელიც ასევე გადალახავს მიწიერ შეზღუდულობას. მისი თქმით, “პოეზია უმაღლესი ყვავილობაა ადამიანისა სამყაროში.” მას ყოველთვის არ სჭირდება რითმები და ქაღალდის გარეშეც შეუძლია გავიდეს იოლად (48, 52). ალბათ სწორედ ამიტომ ელტვის ლოცვა პოეტურ ფორმებს. პოეზია ეხმარება ადამიანს ღმერთთან საუბარში, იმის თარგმნაში რაც მხოლოდ ღუმილის ენაზე მეტყველებს. თავად ლიტურგიაც შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთი დიდი პოემა, რომლის წყალობითაც ადამიანი ღმერთს ეზიარება.

თუმცა აქ თავს იჩენს ერთი კითხვა: თუკი პოეზიის უმაღლესი დანიშნულება ღვთისმეტყველებად ქცევაა, რასაც არაერთი პოეტი იზიარებდა, ხომ არ დაშორდა პოეზია თავის ჭეშმარიტ არსს ან რამდენად არსებობს დღეს სივრცე, სადაც პოეზიას ღვთისმეტყველებად ქცევა შეეძლება? როგორია პოეზიის ბედი დესაკრალიზებულ სამყაროში? ჩვენ შევეცდებით პასუხი გავცეთ ამ კითხვებზე და თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე პროცესებისა თუ მიმდინარეობების შუქზე განვიხილოთ მოცემული პრობლემა.

§7. სამყაროს დესაკრალიზაცია და პოეზიის ბედი

ადამიანი როგორც საკუთარ სიკვდილთან მებრძოლი რაინდი მუდამ საკრალურსა და პროფანულს შორის არსებული დაძაბულობის ზღვარზე იმყოფება. ის მუდმივად ქმნის სამყაროს სხვადასხვა მოდელებს, მაგრამ

იმისათვის, რომ ეს სამყარო სამყაროობდეს აუცილებელია, ეს საგნები ერთი და იმავე წარმოშობისანი იყვნენ. როგორც ცნობილია, სიტყვა “კულტურა” რელიგიურ კულტს უკავშირდება და ყოველთვის გულისხმობს გარკვეულ ცენტრს, საკრალურ ტოპოსს, სადაც ერთი და იმავე წარმოშობის საგნები ღირებულებათა გარკვეული იერარქიის გარშემო ორგანიზდებიან. კულტურის არცერთი მოდელი არ არსებობს ამ საკრალური ტოპოსის გარეშე, რომელიც პროფანულ სივრცეს მართავს. საკრალური ტოპოსის ცენტრი კი საკურთხეველი და ტაძარია, რომელიც სიმბოლურად ხის მითოლოგიით გამოიხატება. ბიბლიაში ამგვარ საკრალურ ტოპოსს სამოთხის ბაღი წარმოადგენს, რომლის ცენტრიც სიცოცხლის ხეა. არქაულ კულტურებში სივრცე არასოდეს გვევლინება როგორც წინმსწრები, არამედ ის საგნებით მოდელირდება. ისინი სწორედ ამ სივრცეში თანაარსებობენ და აწესრიგებენ ქაოსს, ხოლო სამყაროს ბიბლიური მოდელი, ამავე დროს, ზოგადკულტუროლოგიურ მოდელადაც გვევლინება. ყოველი რელიგია აკრძალვათა სისტემას ეფუძნება. აკრძალვათა სისტემა ქმნის საიდუმლოს, დაფარულს. საკრალური ტოპოსი სწორედ ამ დაფარულის მმალავია, რომელიც რიდიტაა გამოყოფილი. სამოთხის ბაღში ღმერთის მიერ დადგენილი აკრძალვა ქმნის საიდუმლოს, კიდევ უფრო საკრალიზებულ სივრცეს სამოთხის შიგნით. თავად ტაძარშიც, რომელიც უკვე საკრალიზებულ სივრცეს წარმოადგენს, საკურთხეველი ყოველთვის რიდიტაა გამოყოფილი, ხოლო დანარჩენი სივრცე მასთან შედარებით უფრო პროფანიზებულია. რიდე გვევლინება როგორც პარადიგმა საიდუმლოსი, დაფარულისა. სამოთხიდან გამოგდებული ადამიანი სწორედ ამ რიდის მიღმა აღმოჩნდება, პროფანიზებულ სივრცეში. დაბრუნება ამ საიდუმლოსთან მან მხოლოდ ქრისტეს ჯვარცმის შემდეგ შეძლო, როდესაც ეს რიდე, ანუ კრეტსაბმელი ტაძრისა ორად გაიპო და ადამიანს კვლავ გაეხსნება გზა სამოთხეში დაბრუნებისა.

აბსოლუტის არსებობაში ეჭვის შეტანა ბაღებს მისწრაფებას რიდეების მოშლისაკენ. ტაძარი, როგორც საკრალური ტოპოსი, აღარ წარმოადგენს დღევანდელი კულტურის ცენტრს. გრძნობადი კულტურა საკრალურსა და პროფანულს შორის არსებული დაძაბულობის სასწორს პროფანულის სასარგებლოდ გადახრის. პროფანული და საკრალური სივრცეები კი მუდმივად ცდილობენ ერთმანეთის გაუქმებას. როგორც აღვნიშნეთ, პოეზია და საკრალური აქტი ერთმანეთს თამაშის სფეროში ხვდებიან. ჰაიზინგამ უჩვენა, რომ თამაშობრივი მომენტი მუდმივად თან სდევს კულტურის განვითარებას. იგი

სწორედ თამაშის ფორმით იშვება. იგი მსჭვალავს კულტურას მის ყველა გამოვლინებაში, როგორც “ქცევის გარკვეული, ჩვეულებრივი ცხოვრებისაგან განსხვავებული რაგვარობა.” იგი კულტურის ერთ-ერთი საფუძველი და მონაწილეა. ჰაიზინგა კულტურის კრიზისის მიზეზად სწორედ თამაშობრივი სულის მოკლებას ასახელებს, თამაშობრივი სულის მოკლების მიზეზი კი კულტურის დესაკრალიზაციაშია საძიებელი, რაც ადამიანის ღმერთისგან დაშორებამ და კულტურის სეკურალიზაციამ გამოიწვია. თამაშობრივი სულის მოკლება ამ შემთხვევაში ნიშნავს იმას, რომ თავად კულტურის არსებობას ექმნება საფრთხე. თამაშის ფორმით არსებობა ამ შემთხვევაში ნიშნავს საკრალურის წიაღში ყოფნას, ვინაიდან სწორედ თამაშია საკრალური თვისების მატარებელი. სწორედ მასში ხვდებიან ერთმანეთს პოეზია და საკრალური აქტიც.

კულტურის დესაკრალიზაცია დღეს ფაქტია მაგრამ რა საშუალებებით ხდება კულტურის დესაკრალიზაცია? თამაშის პირველ მტრად ჰაიზინგა თამაშის ჩამშლელს ასახელებს, რომელიც ამხელს მას, როგორც თამაშს. თამაშის მხილება კი, როგორც თამაშისა ანგრევს თამაშის სამყაროს. ამის გამო თამაშის ჩამშლელს უფრო ძნელად ეგუებიან მოთამაშეები, ვიდრე თამაშის გამყალებელს, რომელიც ფორმალურად იღებს თამაშის წესებს. მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ხელოვნება გვევლინება, როგორც თამაშის ჩამშლელი.

გასეტი ახალ ხელოვნებაში წარმოაჩენს ტრადიციული ხელოვნებისგან განსხვავებულ ფუნქციას თამაშისა. იგი აქ იმიტაცია კი აღარ არის, არამედ მეტაიმიტაცია, მეტათამაში, რომელიც თამაშის ჩვენებით თამაშობს და სწორედ ამის წყალობით გვევლინება როგორც თამაშის ჩამშლელი. დესაკრალიზებული ხელოვნება რეალობის ფაქსიფიცირებას კი არ ცდილობს და კი არ მაღავს თავს, როგორც თამაში, არამედ ცდილობს ხაზი გაუსვას იმას, რომ თამაშია და მეტი არაფერი და სწორედ ამით ახდენს მის დესაკრალიზაციას. ამას იგი საკუთარი საშენი მასალის დემონსტრირებით აკეთებს. ამ ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი სწორედ ირონია და გროტესკია. მოდერნისტული ხელოვნება კომიზმითაა გაუღენთილი. გასეტი ფიქრობს, რომ ეს კომიზმი უსასრულოდ ვრცელდება აშკარა კლოუნადიდან თვალის ძლივს შესამჩნევ, ირონიულ ჩაპაჭუნებამდე, მაგრამ არასოდეს ქრება. აქ ნაწარმოების შინაარსი კი არ არის კომიკური, არამედ შინაარსისგან დამოუკიდებლად თვითონ ხელოვნება იქცევა თამაშად, რაც თავისთავად გულისხმობს მხიარულ გუნება-

განწყობილებას. აქ ხელოვანი გვთავაზობს, რომ ხელოვნება განვიხილოთ, როგორც თამაში და თვითდაცინვა. ის წარმოგვიდგება, როგორც ფარსი და სწორედ ამ ფარსში ხედავს ხელოვნების მთავარ მისიას. მისი მიზანი არ არის გამოიწვიოს რელიგიური აღფრთოვანება. იგი დასცინის თავად ხელოვნებას და ამ თვითდამცირების ჟესტით ინარჩუნებს თავის რაობას. ეს არის ფარსი, რომელიც ზეიმობს ყველაფერზე, მათ შორის საკუთარ თავზედაც. გასეტი მას სარკეთა სისტემას ადარებს, რომლებიც უსასრულოდ ირეკლავენ ერთიმეორეს და სადაც არაფერს არა აქვს საბოლოო და დასრულებული სახე. ამ ხელოვნებაში ყველაფერი კრთის, ციმციმებს და მოჩვენებითობის ეფექტს ქმნის.

“ახალი ხელოვნების” კიდევ ერთი ნიშანი ყოველგვარ ტრანსცენდენტურობისაგან განთავისუფლებაა. ადრე ხელოვნება ორმაგი აზრით იყო ტრანსცენდენტური: თავისი სერიოზული პრობლემატიკითა და თავისთავადაც, როგორც ამალღებული ნიჭი. დიდი პოეტი თუ გენიალური მუსიკოსი წინასწარმეტყველის, რელიგიის დამაარსებლის, თუ სამყაროს ბედისთვის პასუხისმგებელი მოღვაწის იერთ წარსდგებოდნენ ხოლმე ბრბოს წინაშე, ახლა კი ხელოვნება მხოლოდ იმ აზრით გვევლინება მხსნელად, რომ ცხოვრების სერიოზულობისაგან იხსნის ადამიანს და ბავშვური სიცვლქისადმი აღვიძებს მას. ახალი ხელოვნების სიმბოლო პანის ფლეიტაა, რომელიც მდელოზე აცეკვებს ციკნებს.

მოდერნიზმში ეს ირონია საკრალურზე, როგორიც გვაქვს თუნდაც ჯოისთან, მეტათამაში, რომელიც ფარსის სახით წარმოსდგება, იგივე ბეკეტთან და **God** –ს “გოდოთი” ჩაანაცვლებს, ანგრევს საკრალურს. ადამიანი კარგავს ორიენტირს სამყაროში და იქცევა “მოხეტიალედ”. მისი ყოფა წვრილმანი და ყოველდღიურობაზე ორიენტირებული ხდება. კაფკას სოფლის ექიმი გრძნობს, რომ კაცობრიობა მძიმე სნეულებითაა ავად, მაგრამ შეველა არ შეუძლია. ადამიანი გრძნობს, რომ ის დამნაშავეა რაღაცის თუ ვიღაცის წინაშე, რომ მის თავზე პროცესი მიმდინარეობს, მაგრამ არ შეუძლია რაიმეს შეცვლა. თავის “პროცესში” კაფკა გვთავაზობს იგავს, სადაც ადამიანი მთელ ცხოვრებას დაკეტილ კართან ატარებს იმ იმედით, რომ თვალს მოჰკრავს ჭეშმარიტებას, მაგრამ ამოდ. იგი ისე კვდება, რომ ვერ ისრულებს წადილს. მხატვრობაში თავად მატერია ღღვება და კარგავს სიმყარეს. მოდერნიზმი ახდენს ხელოვნების დერეალიზაციასა და დეჰუმანიზაციას და პირველად დგამს იდეების დრამას, ტრადიციული თეატრისაგან განსხვავებით. ეს არის სწორედ დეჰუმანიზაციის

მცდელობა, რომელიც პირველ პლანზე თეატრალურ ფიქციას აყენებს. აღშფოთებული საზოგადოება ამოდ ცდილობს მიაკვლიოს ადამიანურ დრამას და თავს მოტყუებულად გრძნობს ხელოვნების ამ თვალთმაქცობით, მეტათამაშით სადაც ხელოვნება საკუთარ თავს დასცინის.

დესაკრალიზებულ სამყაროში მოდერნიზმი ჯერ კიდევ ცდილობს “ახალი ხელოვნების” შიგნით შეინარჩუნოს საკრალური სივრცე, რიდე, რომელიც გამოყოფს მას პროფანულისგან. გასეტი, რომელიც მოდერნიზმის თეორეტიკოსად გვევლინება ამოსავალ წერტილად “ახალი ხელოვნების” წარუმატებლობის ფაქტს ირჩევს. ორტეგას აზრით, რომანტიზმისგან განსხვავებით, რომელიც დემოკრატიის პირმშოა და განსაკუთრებით საყვარელი იყო მასებისთვის, ახალი ხელოვნება უპირისპირდება მასებს და ასე იქნება ყოველთვის. იგი თავისი ბუნებით განწირულია წარუმატებლობისთვის; უფრო მეტიც, იგი ანტიხალხურია. ნებისმიერი ქმნილება ახალი ხელოვნებისა ავტომატურად იწვევს საინტერესო სოციოლოგიურ ეფექტს: ყოფს ხალხს ორ ნაწილად, ადამიანთა უფორმო მასიდან გამოარჩევს ორ განსხვავებულ კასტას ადამიანებისა. მაგრამ რა პრინციპით იყოფიან ადამიანები ამ კასტებად? საქმე იმაშია, რომ უმრავლესობას არ მოსწონს ახალი ხელოვნება, მასებს ის არ ესმის. ამრიგად, სოციოლოგიური თვალსაზრისით იგი ხასიათდება იმით, რომ ყოფს ადამიანებს იმად, ვისაც ის ესმის და იმად, ვისაც ის არ ესმის. ”ახალი ხელოვნება” არ არის განკუთვნილი ყველასათვის. იგი თავიდანვე მიმართავს რჩეულ უმცირესობას, რომლის წარმომადგენლებიც სწორედ ამ ხელოვნების მეშვეობით სცნობენ ერთმანეთს გულგრილ ბრბოს შორის.

ადამიანი-მასა ეს გარკვეული ფსიქოლოგიური ტიპია ადამიანისა, ვისაც არა აქვს თვითშეფასების უნარი. მას მოსწონს იყოს ისეთი, როგორიც “ყველაა” და ადამიანი არის მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იმეორებს ზოგადად ადამიანის სახეობას. ეს ადამიანი ყველა სოციალურ ფენაში აღწევს. თვით ე. წ. ინტელექტუალთა ჯგუფებშიც კი სულ უფრო სჭარბობენ ფსევდო-ინტელექტუალები, რომლებსაც ინტელექტუალის არცერთი ნიშანი არ გააჩნიათ. მეორე მხრივ, რჩეული უმცირესობის წარმომადგენელი უამრავ მოთხოვნას უყენებს საკუთარ თავს და ცდილობს ცხოვრებაში განახორციელოს ისინი. იგი იბრძვის იმისთვის, რომ ბოლომდე მოიხადოს საკუთარი ვალი, მაშინ როდესაც ადამიანი-მასა ტივტივასავით მიჰყვება დინებას და თავად კულტურის განვითარებას უქმნის საფრთხეს.

ადამიანი-მასა თავისი არსით არათუ ამორალური, არამედ ანტიმორალურია, რადგან არანაირ წესებს არ ემორჩილება და ამით უარყოფს ყოველგვარ მორალს. იგი ძალზედ მოგვაგონებს ეგზისტენციალისტთა “მან”-ს, ამ უფერულ, ნიველირებულ ადამიანს, რომელსაც ადამიანისათვის ნიშნეული არცერთი სპეციფიური ნიშანი არ გააჩნია. გასეტი სწორედ ამ ნიველირებულ ადამიანს უპირისპირებს “ახალ ხელოვნებას”, რომელიც, თავის მხრივ, ცდილობს თავს მოახვიოს საზოგადოებას თავისი გემოვნება. თუმცა მიუხედავად მასის ადამიანის კრიტიკის სამართლიანობისა, ვფიქრობთ, იგი ამაოდ ცდილობს დააკისროს “ახალ ხელოვნებას” კულტურის მხსნელის ფუნქცია და მის შიგნით მოაქციოს ფსევდო-საკრალური სივრცე, რომლის წყალობითაც შექმნის ერთგვარ რიდეს მასის ადამიანის პროფანიზებული სივრცისგან გამოსაყოფად. ერთიან საფუძველს მოკლებული ადამიანი უკვე დესაკრალიზებულ სამყაროში ცხოვროს.

ეგზისტენციალიზმი ცდილობს შექმნას სამყაროს ისეთი მოდელი, სადაც ყურადღება თავად ადამიანზე იქნება კონცენტრირებული და ამით სივრცის პრობლემას ადამიანის შიგნით გადაიტანს, რაც სივრცის დაკარგვას იწვევს. იგი ცდილობს თავად ადამიანში შექმნას “სამაღაფი”. აბსურდის ფილოსოფიაში კი დაკარგულ სივრცეს აბსურდის სივრცე ენაცვლება.

ადამიანის სურვილი შექმნას სამყაროს ერთიანი მოდელი კრახს განიცდის, რაც, თავის მხრივ, ნიჰილიზმის წყარო ხდება. განიხილავს რა ევროპულ კულტურას, ნიცშე ამტკიცებს, რომ ევროპული კულტურა დიდი ხანია მისწრაფვის კატასტროფისკენ, როგორც ნაკადი, რომელიც გამოსავალს ეძიებს. ნიჰილიზმი უკანასკნელი ზღურბლია ამ გზაზე. სწორედ მის გადალახვაზე დამოკიდებული გამოსავლის მოძიება და ამ დესტრუქციული მდგომარეობის გადასალახავად ნიცშე გვთავაზობს დაუფიქრდეთ იმ იდეალთა ღირებულებაზე, რომელთა მსხვერველც ნიჰილიზმის მიზეზი ხდება. განმსაზღვრელი ფაქტორი ნიჰილიზმის წარმოშობაში, მისი აზრით, არის გონების ძირითადი კატეგორიებისადმი რწმენის დაკარგვა. ფასეულობათა არ არსებობის ცნობიერება მიიღწევა იმ ფაქტის გაცნობიერებით, რომ “მიზნის”, “ერთიანობის”, “ჯეშმარიტების” ცნებები ვერ ხსნიან ყოფიერების ზოგად ხასიათს. ამ კატეგორიათა ამოღების შედეგად მიიღწევა ღირებულებათა სრული გაუფასურება – ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა. ცდილობს რა დაუბრუნოს სამყაროს ღირებულება, ნიცშე სვამს კითხვას: “საიდან იღებს სათავეს ჩვენი რწმენა ამ სამი კატეგორიისადმი, ხომ არ შეიძლება უარი ვუთხრათ მათ ჩვენს

ნდობაზე?” შედეგად ის მიდის დასკვნამდე, რომ იმ ფასეულობათა მუდმივი უარყოფით, რომელთა მეშვეობითაც თავდაპირველად ვცდილობდით რაღაც ღირებულება მიგვენიჭებინა სამყაროსათვის, ღირებულებათა სრულ გაუფასურებამდე მივედით. აღმოჩნდა, რომ უმაღლესი კატეგორიები, რომელთა მსახურებასაც უნდა წარმოადგენდეს ადამიანის ცხოვრება, როგორც “ჭეშმარიტი” სამყაროს გამონაშუქი, როგორც იმედი მომავალი სამყაროსი, სინამდვილეში მხოლოდ ილუზიაა. თუმცა, მისი აზრით, მტკიცება იმის შესახებ, რომ გაბატონებულ, “მყარ” ღირებულებათა გაუფასურებასთან ერთად ევროპული ცივილიზაციისა “ისტორიის დასასრული” დადგება, უსაფუძვლოა.

ნიჰილიზმის ნიცშეანურ ანალიზს მივყავართ მისი, როგორც “პათოლოგიური შუალედური მდგომარეობის” გაცნობიერებამდე, რომელიც უნდა გადაილახოს. საკუთარი იდეალების გულუბრყვილობაში დარწმუნება სამყაროს შეუდარებლად უფრო მეტი ღირებულების აღმოჩენის საშუალებას გვაძლევს. სამყაროზე აქამდე არსებულ წარმოდგენათა მცდარობა არ იძლევა საფუძველს ვამტკიცოდ, რომ მცდარია საერთოდ ყოველგვარი წარმოდგენა სამყაროზე. ამრიგად, ნიცშესთვის ნიჰილიზმი კანონზომიერი შეჯამებაა ევროპული ცივილიზაციის განვითარებისა, აუცილებელი, მაგრამ არა უკანასკნელი და საბოლოო მდგომარეობა საზოგადოებისა. მისი აზრით, ნიჰილიზმი წარმოადგენს ლოგიკურ და ფსიქოლოგიურ წანამძღვარს მოძრაობისა, რომელიც შეცვლის მას მომავალში და რომელიც “შეიძლება წარმოიშვას მხოლოდ მის შემდეგ და მისგან”. ნიცშე ადარებს ნიჰილიზმს იმ ავადმყოფობას, რომელიც აუცილებელია მოიხადო, რათა ახალ მსოფლშეგრძნებამდე მიხვიდე. იგი მისთვის იქცევა შემობრუნების წერტილად, ახალი დროის დასაწყისად, დროთა გარკვეულ მიჯნად, როდესაც სამყაროს ძველი სურათი უკვე აღარ შეესაბამება ახალ რეალებს, ხოლო ახალი ჯერ კიდევ არ არის შემუშავებული და ადამიანმა არ იცის, თუ საით წავიდეს.

ვ. ემელინი, თავის სტატიაში “პოსტმოდერნიზმი: პრობლემები და პერსპექტივები” ნიცშეს აცხადებს არა მხოლოდ ევროპული ნიჰილიზმის მაცნედ, არამედ პირველ ადამიანადაც, რომელმაც სცადა მოენიშნა მისგან გამოსვლის გზები. იგი წერს, რომ მან “ისტორიკოსმა უახლესი ორი საუკუნისა დაინახა არა მხოლოდ ხვალინდელი დღე – მოდერნის აპოთეოზისა და კრახის ეპოქა, არამედ ზეინდელი დღეც – პოსტმოდერნის ეპოქა, დასავლური ცივილიზაციის გადააზრების ეპოქა” (57).

ბოლო პერიოდში მომხდარმა რყევებმა შვა მოთხოვნილება გონს მოგებისა. დაუოკებელი სწრაფვა განვითარებისაკენ, მიზანდასახული მოძრაობა მიუწვდომელი მიზნებისადმი გულგატეხილობად და ახალი მსოფლმხედველობის აუცილებლობის შეგრძნებად შემობრუნდა. ასეთ მსოფლმხედველობას წარმოადგენს დღეს პოსტმოდერნიზმი, რომელიც, მართალია, არ შეიძლება ჩავთვალოთ მთელი საზოგადოების გამომხატველ მსოფლმხედველობად, მაგრამ მზარდი ტექნოლოგიებისა და ინფორმაციის მოზღვაგების საუკუნეში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტენდენციად გვევლინება. ამასთან ერთად ის არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც საბოლოო გადაწყვეტა თანამედროვე საზოგადოების წინააღმდეგობებისა, რასაც მოდერნის თეორიები ესწრაფვოდნენ. პირიქით, ეს არის ამ წინააღმდეგობრიობის დაფუძნება, სიცოცხლის არაერთმნიშვნელოვნებისა, რომელიც არ არის შემოზღუდული უმაღლესი პრინციპებითა თუ აბსოლუტური იდეებით, რომლებიც ცდილობდნენ მოეცვათ თავის გამოვლინებებში უსასრულო რეალობა. მის სიმბოლოდ გვევლინება ბაბილონის გოდოლი. როგორც უკ დერიდა წერდა: “ბაბილონის გოდოლი წარმოსდგება არა მხოლოდ ენათა აღმოუფხვრელი სიმრავლის სახედ, იგი საჩვენებლად გამოგვიფენს დაუსრულებლობის, შესრულების შეუძლებლობას; შეუღლდეს, გაივსოს, დამთავრდეს რაიმე ნაშენთა რიგიდან, არქიტექტურული კონსტრუქციიდან, სისტემიდან, არქიტექტონიკიდან” (55, 10).

პოსტმოდერნიზმი სამყაროს განიხილავს, როგორც ერთ დიდ ტექსტს, რომლის დაშლა და დეკონსტრუქციაც ხდება სხვადასხვა ინტერპრეტაციულ მიმართულებებში. აქ ადგილი აქვს საზღვრებისა და რიდეების მოშლას და სრულ დესაკრალიზაციას. შ. ბოსტანაშვილი აღნიშნავს, რომ “უსაზღვრობა, ურიდობა, პოსტსტრუქტურალისტური რეპრეზენტაციაა. იგი ეჭვქვეშ აყენებს თავდაპირველი საწყისის, აბსოლუტის, იგივე მეტაფიზიკური სუბიექტის არსებობას და აცხადებს აღსანიშნის სახეზე არყოფნას (სახეზე მხოლოდ ტექსტია-დერიდა). ამდენად იგი აუქმებს ოპოზიციებს და საზღვრებს (რ/იდევებს). რჩება მხოლოდ აღმნიშვნელი ნიშანი, რომელიც უკვე თავის შინაგანი საზღვრებით (რ/იდევებით) და ორბუნებოვნებით გამოწვეული კონფლიქტებით ცოცხლობს და მოძრაობს” (8, 74). რიდეების მოშლა ნიშნავს, რომ ქრება საკრალური სივრცე და პოსტულირებული თანასწორობის პირობებში წარმოიშვება არჩევანის გაკეთების სიძნელე და სრული დეზორიენტაცია. სიტყვა “ჟემმარტის” ადგილს იკავებს სიტყვა “საინტერესო”. ასევე

წარმოიშვება ამ ფრაგმენტულ სამყაროში, ზოგადჰუმანისტურ ფასეულობებთან უახლესი ტექნოლოგიების ჰარმონიული შერწყმის პრობლემაც.

არჩევანის სიძნელეს განაპირობებს შესაძლო ვარიანტების გაზრდა, როცა არჩევანის გაკეთება პრაქტიკულად გადაუწყვეტადი ხდება, როდესაც ამტკიცებენ, რომ ნებისმიერი მიღებული გადაწყვეტილება დანარჩენებზე უკეთესი არ იქნება. ამრიგად, არჩევანის შესაძლებლობათა უსასრულოდ გაზრდა კი არ ზრდის თავისუფლების ხარისხს, არამედ პირიქით, სპობს რაიმე არჩევანის შესაძლებლობას, ვინაიდან ისინი თანაბრად ფასეულნი იქნებიან. ეს კი ორიენტირების არ არსებობას იწვევს, აუქმებს ადამიანის თავისუფლებას და სიცარიელით იმუქრება. გარდა ამისა, თანაბარი ფასეულობების პირობებში, როდესაც არცერთ პარადიგმას არ შეუძლია ჰქონდეს პრეტენზია რაიმე განსაკუთრებულ სტატუსზე ჭეშმარიტების თვალსაზრისით, კამათი იმის შესახებ, რომ რომელიმე მათგანი მნიშვნელობდეს გადაიქცევა ძალაუფლების შესახებ კამათად. წესების არ არსებობას მიყვარათ სოციალური კონფლიქტების ძალით გადაწყვეტასთან. კერძოდ ამგვარ მიდგომას იმპლიციტურად შეიცავს ლიოტარის კონცეფცია.

საზღვრებისა და რიდეების ნგრევა იწვევს სივრცის სრულ ნგრევას, როდესაც ერთ “საოპერაციო მაგიდაზე” აღმოჩნდებიან სრულიად შეუთავსებელი ნივთები. მიშელ ფუკოს მოჰყავს ბორხესის ერთ-ერთი ტექსტი, სადაც აშკარაა სივრცის ეს ნგრევა. ის წერს: “ბორხესის მიერ ციტირებულ ჩამონათვალში კი პირიქით, საზარელი ის არის, რომ არსებობს შორის თავად შეხვედრის სივრცეა წარსოცილი. ის რისი შესაძლებლობაც აქ არ არის—ესაა არა საგანთა მეზობლობა, არამედ საერთო ადგილი, სადაც მათ დამეზობლება შეეძლებოდათ” (81, 23). მისი აზრით მათი განლაგება მხოლოდ ხმაში, ფურცელში და “ენის ზღვარდაუდებელ სივრცეშია” შესაძლებელი. “მაგრამ მათი ამგვარი განთავსებით ენა მხოლოდ ისეთ სივრცეს გააღებს, რომელიც მოუაზრებადია” (იქვე). აბსურდი ანგრევს ამ სივრცეს, სადაც უკვე შეუძლებელია ორიენტაცია და იმ ფუძესაც, სადაც საგნებს ერთმანეთის გვერდიგვერდ განლაგება შეეძლებოდათ. თავის მხრივ ეს იწვევს ენის ნგრევასაც, როდესაც “დარღვეულია ადგილსა და მის სახელდებას შორის საერთოობა”. ამგვარ უსივრცო აზროვნებას, ფუკოს აზრით, მიყვარათ “მიუსაფარ სიტყვებსა და კატეგორიებამდე”, როდესაც ეს საგნები არ ლაგდებიან არც ერთ იმ სივრცეთაგანში, სადაც შესაძლებელია სახელდება, ლაპარაკი, აზროვნება.

თუკი ბიბლია სიტყვას მის არსთან განუყოფელ ერთიანობაში გაიაზრებს და ღმერთის მიერ შექმნილ სამყაროში საგანთა საწყისთან პოეტური მიბრუნება ღვთისმეტყველებად იქცევა, ღმერთის გარეშე დარჩენილი სამყარო მხოლოდ ანონიმური ტექსტია. “ამიერიდან პირველადი ტექსტი იჩქმალება და მასთან ერთად სიტყვათა ის ამოუწურავი მარაგიც, რომლის უტყვი მყოფობაც საგნებში იყო მოხაზული. რჩება მხოლოდ წარმოდგენა, რომელიც ვითარდება ვერბალურ ნიშნებში, რომლებიც მას წარმოაჩენენ, და ამის წყალობით წარმოდგენა დისკურსად იქცევა. მეტყველების გამოცანა, რომელიც მეორე ენამ უნდა გადმოსცეს, შეცვლილია წარმოდგენის არსებითი უნარით – დისკურსიულობით” (81, 118). ამიერიდან ჭეშმარიტების ძიება დისკურსით იცვლება. თავის მხრივ ეს დისკურსიც ენის ობიექტად იქცევა, რომელიც ცდილობს კომენტარი გაუკეთოს მას. ფუკო აღნიშნავს, რომ ახლა უკვე აღარ კითხულობენ “ როგორ ამბობდა იგი რაღაცას “უთქმელად”, როგორ ხორციელდებოდა ეს დისკურსი საკუთარ თავში ჩაკეტილი და დაფარული მეტყველებით, აღარ ცდილობენ დაინახონ ის დიდი იღუმალის მეტყველება, რომელიც ენის ნიშნებს მიღმა იმალება. ახლა მხოლოდ ის აინტერესებთ, თუ როგორ წარიმართება იგი” (იქვე).

უკვე XVI-XVII საუკუნეებიდან ენა ანალიზური ხდება. ამიერიდან იგი ლოგიზირებისკენაა მიდრეკილი და კარგავს მჭვრეტელობით ფუნქციას. დისკურსთა სიმრავლის პირობებში, რომლებიც დაუპირისპირდნენ ჭეშმარიტებას, უნივერსალური ენის შესაძლებლობა, როგორც სიმბოლოთა სისტემისა, რომელიც შეეცდებოდა აღედგინა საგანთა პირვანდელი მეტყველება, ბაბილონამდელი მეტაენა, იქცა უნივერსალური დისკურსის შესაძლებლობად. “საუბარია ისეთ ენაზე, რომელსაც შეეძლებოდა ყოველი წარმოდგენისა და მისი ყოველი ელემენტისათვის მიეცა ნიშანი, რომლის მეშვეობითაც ისინი ერთნიშნა აღნიშვნას დაექვემდებარებოდნენ” (81, 124). თუმცა ეს ენა გარდასულ დღეთა წესრიგს კი აღარ ადადგენს, არამედ იგონებს ნიშნებს, სადაც მთელმა მოაზრებადმა მწყობრმა უნდა იპოვოს თავისი ადგილი. ამგვარ ენად იდეოლოგია გვევლინება, თუმცა მას არ შეუძლია ჩაანაცვლოს მეტაენა.

ამ პროცესების ანალიზი ჩვენს კვლევაში დაგვჭირდა მხოლოდ იმიტომ, რომ დაგვეხვა კითხვა: ასეთ ვითარებაში რამდენად არის შესაძლებელი პოეზია ღვთისმეტყველებად დარჩეს და თუ ეს შეუძლებელია, მაშინ რაზე მეტყველებს იგი?

პერიოდს 1860 წლიდან 1960 წლებს შორის, რემბოსა და ცელანს შორის, ალენ ბადიუ “პოეტების საუკუნე” უწოდებს. ის თვლის, რომ კატეგორია “პოეტების საუკუნე” – ფილოსოფიურია. ის წარმოადგენს მათრგანიზებულ საწყისს განსაკუთრებული სახის აზრისა, რომელიც შეიძლება მეტაფორულად აგვეწერა, როგორც ნასკვი პოეზიისა და ფილოსოფიისა. მისი აზრით, სიტყვა “საუკუნე” გვგზავნის ფილოსოფიის ეპოქალურ სიტუაციასთან. “პოეტები” – პოემასთან, როგორც ფილოსოფიის მარადიულ პირობასთან.

ალენ ბადიუ აღნიშნავს, რომ “პოეტების საუკუნე” იგი ეძახის საკუთრივ იმ მომენტს ფილოსოფიის ისტორიაში, როდესაც ეს უკანასკნელი იძენს “ნაკერს” (), ანუ გადაებალება ანდა ექვემდებარება თავის ერთ-ერთ პირობას. არსებითად საქმე ეხება:

- მეცნიერულ პირობას (პოზიტივიზმის სხვადასხვა ვერსიებში და პროგრესის დოქტრინისა);
- პოლიტიკურ პირობას (სხვადასხვა ვერსიებში რევოლუციური პოლიტიკური ფილოსოფიისა);
- ერთისა და მეორის შერევისა (მარქსიზმში, რომელიც გაიგება როგორც “მეცნიერული სოციალიზმი”, ანუ როგორც განსაზღვრული მეცნიერული იდეისა და პოლიტიკური ვოლუნტარიზმისა, რომლის ფილოსოფიურ პროექციასაც დიალექტიკური მატერიალიზმი წარმოადგენდა).

ამ XIX საუკუნისგან მემკვიდრეობით მიღებულ პირობებში პოეზიას შეუძლია აიღოს თავის თავზე აზროვნების ის ოპერაციები, რომელსაც ფილოსოფია, პარალიზებული ანდა დახშული თავისი “ნაკერებით” ტოვებს აუმოქმედებელს.

ბადიუ აღნიშნავს, რომ პოეზია მისთვის ყოველთვის რჩება აზრის ადგილად, ანდა ჭეშმარიტების პროცედურად, ან წარმომშობელ პროცედურად. მისი აზრით, კატეგორია “პოეტების საუკუნე” არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს “შესვლას” პოეზიისა აზროვნების სფეროში და არც მით უფრო იმას, რომ პოეტების საუკუნე სამუდამოდ დასრულდა. იგი არ ნიშნავს, ბოლოსდაბოლოს, “მოაზროვნე” პოეზიაზე უარის თქმას. ბადიუ აღნიშნავს, რომ სიტუაციაში, როდესაც ფილოსოფია “მიკერებულია” ან მეცნიერებაზე, ან პოლიტიკაზე, ჩნდებიან პოეტები, უფრო სწორედ კი პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც დგებიან იმ ადგილას, სადაც, როგორც წესი, იძებნება აზროვნების საკუთრივ ფილოსოფიური სტრატეგიები.

ამ შეთავსების სიმძიმის ცენტრი მოდის იმ მომენტზე, რომ “პოეტების საუკუნის” პოეზიაში პოეტური გამოთქმა არის აზრი და აწარმოებს ჭეშმარიტების ძიებას. უფრო მეტიც, ის იძულებულია **ეს აზრი მოიაზროს**. ამ მიმართებით მაღარმე – ემბლმატური ფიგურაა, რომელიც აჯამებს რა 1860-იანი წლების გონებრივ კრიზისს, აცხადებს, რომ **მისმა აზრმა მოიაზრა საკუთარი თავი**. ამასთანავე პოეზიის აზრის მოაზრება არ ნიშნავს რეფლექსიას, ვინაიდან პოეტური ნაწარმოები მხოლოდ პოეტურ აქტში გვექვება. **მოიაზრო პოეზიის აზრი** ნიშნავს, რომ პოეტური ნაწარმოები თავისთავად იკავებს პოზიციას კითხვასთან მიმართებაში: “რას ნიშნავს აზროვნება?” და რას ნიშნავს აზროვნება იმ პირობებში, როდესაც პოემამ უნდა დააყენოს ეს კითხვა გამომდინარე საკუთარი რესურსებიდან?

ასეთ სიტუაციაში პოეზია უნებურად – ანუ იმის გარეშე, რომ ეს პოზიცია განისაზღვროს ანგარებით, ან მტრობით, – ჩაეჭდობა ფილოსოფიას, რაც გულისხმობს, რომ პოეზია მთლიანად მოიცავს ფილოსოფიას, რომლის საწყის მოწოდებასაც სწორედ ის წარმოადგენს, რომ გაიაზროს დროის აზრი, ანდა გაიაზროს ეპოქა, როგორც ადგილი სხვადასხვა წარმომქმნელი პროცედურების თანა-შესაძლებლობისა (პოემა, მათემა, პოლიტიკა და სიყვარული).

ამრიგად, პოეტების საუკუნე ამუღავნებს თავის თავს შიდაპოეტურ ჩანერგვაში აზროვნების მაქსიმუმისა, პოემის საკვანძო მომენტებისა, რომელშიც აზრი (რომელიც იქნება პოემა) მიუთითებს საკუთარ თავზე, როგორც მიმართებაზე ანდა აზროვნების მსვლელობაზე “საერთოდ”.

რემბო, იწყებს რა იმ ისტორიული და ინტელექტუალური პროგრამით, რომელსაც ის პოეზიას მიაწერს, აცხადებს cogito-ს მოქმედების ვადის ამოწურვაზე, აქცევს რა ამ ვარაუდს ნებისმიერი აზრობრივი ძიების ამოსავალ წერტილად: “**არ იქნება მართებული ვთქვა: მე ვაზროვნებ. უნდა ვთქვათ: ჩემით აზროვნებენ**”. ეს განწყობა აზრის გზის ანონიმურობისა განსაზღვრავს შესაძლებლობას მისი თარგმანისა პოეზიის საკუთრებაში, რომელიც გაგებულია, როგორც წერა ყოფიერების კარნახით.

ბადიუს აზრით, პოეტური ქმნილების აქსიომა – ღმერთისგან მიტოვებულობის და ჭეშმარიტების სიძლიერის არსებით კავშირშია. აქ აზრი მძიმე შრომის სიჩუმეში სუფევს. აშკარაა, რომ მიმართვა სუბიექტისადმი, როგორც სხვისადმი “შენობით”, მიმართვა, რომლის მეშვეობითაც ცვლანი აფუძნებს თავის იმედს ენაზე, გულისხმობს ერთიანის დაშლას, გაყოფას იმისა,

რაც ამ ერთიანთან მიმართებაში იმუქრებოდა გარდაექმნა წესრიგი ობიექტურობად. სული აღწევს თავის ეთერს მხოლოდ შორდება რა ყოველგვარ ობიექტურს და უკავშირებს თავის თავს მხოლოდ უსხეულოს. გარდა ამისა, ისტორიის საზრისის მრავალფეროვან აპოლოგიათა საწინააღმდეგოდ, პოეტების საუკუნის პოეზია ორგანიზაციას უკეთებს აზრის დეზორიენტირებულობას.

მაშ კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ ჩვენს მიერ დასმულ კითხვას: სიტუაციაში, როდესაც აბსოლუტი არ არის სახეზე და სამყარო მხოლოდ ანონიმურ ტექსტად იქცევა, სიტუაციაში სადაც შეუძლებელია პოეზია ღვთისმეტყველებად დარჩეს, როცა ის მხოლოდ ყოფიერების კარნახით შექმნილი ანონიმური მეტყველებაა, მაინც რის შესახებ მოგვითხრობს იგი?

აღენ ბადიუ მკაფიო პასუხს იძლევა ამ კითხვაზე. იგი აღნიშნავს, რომ ყოფიერებაში, სიტუაციის უსასრულობამდე მძიმე ტვირთით, ყოველთვის სუფევს სიცარიელე. ”პოეტების საუკუნის” პოეტებმა მოიძიეს ყველაფერი, რაც ამ სიცარიელეზე მოდიოდა, სიცარიელეზე, რომელიც მხოლოდ მოვლენით გამოიხმობა, თუნდაც ეს იყოს მოვლენა პოეტური ქმნილებისა. სიცარიელე, რომელიც ყველგანმყოფია მაღარმესთან, რომელიც ამბობს: “ცარიელია სალონი”, “ცარიელია ქაღალდის ფურცელი”. ეს სიცარიელე ყველგანაა, მანდელშტამთანაც კი. მისი აზრით, ლექსის დანიშნულება ისაა, რომ სამყაროს ამ დაფარულ სიცარიელეს მოუძებნოს ყოველგვარ სახელზე მაღლა მდგომი მაღლი რაიმე სახელისა. აზრი, რომელსაც იაზრებს პოეტური ქმნილება, მხოლოდ ერთ ნორმას იცავს: დარჩეს ერთგული ამ სახელისა, მიუხედავად იმისა, რომ ყოფიერების სიმძიმე, დროის ჰაერში გამოკიდებული, – კვლავ სრესს, მუდმივად სრესს.

ბადიუ სვამს კითხვას: “მაშ რას ნიშნავს პოეტური ქმნილება პოეტების საუკუნისა?” და პასუხობს: “ის ნიშნავს, რომ შენ მოდიხარ ხელისხელჩაკიდებული ამ სიცარიელესთან, სიმძიმის მიღმა, სახელის ემბლემით” (49).

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ როდესაც პოეზია შორდება საკუთარ არსს და წყვეტს ყოფნას ღვთისმეტყველებად, როდესაც სამყაროში აღარა აქვს ადგილი ღმერთის თანამყოფობას, პოეზია, რომელიც მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად, მხოლოდ ვიღაცის ანონიმურ ჩურჩულად იქცევა, რომელშიც სიცარიელე ხშიანობს.

სწორედ ამგვარ ანონიმურ მეტყველებად განიცდის პოეზიას ჟაკ დერიდაც. მისი აზრით, იმისათვის, რომ პასუხი გასცე კითხვაზე, თუ რა არის პოეზია, უარი

უნდა თქვა ცოდნაზე, დაივიწყო კულტურა. მასთანაც პოეზია წარმოსდგება როგორც კარნახი, რომელიც უნდა დაისწავლო, გადაწერო, გაუფრთხილდე, როგორც “ხმოვან ბილიკს, სინათლის კვალს, სამგლოვიარო ზეიმის ფოტოგრაფიას. ის თავისთავს ნაკარნახევად ეჩვენება, ეს პასუხი, რათა პოეტური იყოს. და ამიტომ, ვაღდებული იყოს მიმართული ვინმესადმი, პირადად შენდამი, მაგრამ თითქოს ვინმესადმი, რომელიც ჩაკარგულია ანონიმურობაში, ქალაქსა და ბუნებას შორის, გამქდავენებული საიდუმლო, სახალხო და ამავე დროს კერძო, აბსოლუტურად ერთიცა და მეორეც, განთავისუფლებული გარეგანისა და შინაგანისგან, არც ერთი და არც მეორე, ცხოველი, გზაზე დაგდებულუი, უმწეო გორგალივით დახვეული თავისთვის” (56).

დერიდა გვთავაზობს ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტულ მიდგომას, რომელიც ტექსტის ელემენტების მაქსიმალურ დეზორგანიზაციაში მდგომარეობს. ეს ტექსტი იცვლება სივრცისა და დროის ცვლილების გათვალისწინებით. ტექსტის ეს დეზორგანიზაცია იწვევს სხვადასხვა მნიშვნელობებისა და დისკურსების გამოთავისუფლებას, რომლებიც იქცევა “ერთ მარშრუტად ბევრი გზიდან”. აქ პოეზია იქცევა სიტყვის შემთხვევით ლაშქრობად რაღაც მარშრუტით “სტროფისთვის, რომელიც მობრუნდება, მაგრამ აღარასოდეს უბრუნდება არც მეტყველებას, არც თავის თავს და ყოველ შემთხვევაში, არასოდეს დაიყვანება პოეზიაზე დაწერილზე, წარმოთქმულზე, ნამღერზეც კი” (56). ეს პოეზია უხილავს ხდის მის მატარებელს, როცა წყარო ნიშნისა რჩება მოუძიებადი და ამოუცნობი და თვითდინებად წერად იქცევა, რომელიც ვერ კავდება ადგილზე სახელებსა და სიტყვებში. აქ იგრძნობა საფრთხე, “ რომლითაც ნებისმიერი ავტომობილი ემუქრება ნებისმიერ სასრულ არსებას,” სადაც კატასტროფის მოახლოება ისმის. ეს პოეზია არ ჰგავს არც ფენიქსსა და არც არწივს, არამედ ზღარბს, რომელიც ახლოს იმყოფება მიწასთან “ძალიან დაბლა, უჩუმრად, ქვე-ზე მიწისა”. მას არასოდეს აწერს ხელს “მე”, არამედ სხვა. აქ ტექსტი საკუთარი, ხშირად მისგან დამოუკუდებელი ცხოვრებით ცხოვრობს, რაც მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

ბუნებრივია ასეთ ვითარებაში პოეზიას არ შეუძლია დარჩეს ჭეშმარიტების გამოხატვის საშუალებად, რადგან პოსტმოდერნიზმი ამკვიდრებს ჰომოგენურ სივრცეს სადაც განურჩევლობა სუფევს, სადაც ქრება ჭეშმარიტება, ხოლო არჩევანის უსასრულოდ გაზრდასთან ერთად ამ ჰომოგენურ სივრცეში, ადამიანის

თავისუფლება. ფუკო აღნიშნავს, რომ ადამიანმა, რომელმაც მოკლა ღმერთი საკუთარ ფინალობაზე უნდა აგოს პასუხი, ვინაიდან “ადამიანი მალე გაუჩინარდება. ღმერთის სიკვდილზე მეტად – ან უმალ ამ სიკვდილის შედეგად და მასთან ღრმა კორელაციის თანახმად – ის რასაც ნიციშეს აზრი იუწყება არის დასასრული ღმერთის მკვლელის, ანუ ადამიანისა; ეს არის სიცილით დაოსებული ადამიანის სახე, ეს არის ნიღბების დაბრუნება” (81, 458).

ამრიგად, პოსტმოდერნიზმი ხეს, როგორც მითოლოგიას საკრალური ტოპოსის ცენტრისა, უპირისპირებს რიზომას, ანუ ფორმას ფესვისა, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური მიწისქვეშა დერო, ხოლო მისი წანაზარდები მუდმივად ჩნდება და კვდება. ამგვარი ცენტრის არ არსებობა კი რიდების მსხვრევას, სივრცის დესაკრალიზაციასა და თავად კულტურის ნგრევას იწვევს. ასეთ ვითარებაში, როდესაც ქრება საკრალურ ნარატივთა განთავსების ადგილიც კი, ბუნებრივია პოეზია ვეღარ დარჩება ღვთისმეტყველებად, მაგრამ ეს თავად პოეზიის ნგრევას ნიშნავს, მის მიერ საკუთარ არსზე უარის თქმას.

ჩვენ ვცხოვრობთ ვითარებაში, როდესაც პროფანული ესწრაფვის მთლიანად გააუქმოს საკრალური. ტადარი, როგორც საკრალური ტოპოსი, არა მხოლოდ აღარ არის ამ კულტურის ცენტრი, არამედ პროფანული ცდილობს განდევნოს საკრალური მისი უკანასკნელი თავშესაფრიდან, ტადრიდანაც კი და თავად ტადარი მხოლოდ წარსულის ნაშთად აქციოს, ცნობისმოყვარე ტურისტთა დასათვალიერებელ ადგილად, ხოლო რელიგიური სიწმინდეები მუზეუმთა საკუთრებად. უკეთეს შემთხვევაში ის ცდილობს პროფანული საკრალურით შენიღბოს, თავად საკრალურში შეიტანოს პროფანული და საკუთარ თავზე მოირგოს, როგორც ნიღაბი. ის ცდილობს რელიგია რელიგიის სიმულაციით ჩაანაცვლოს, სადაც სეკულარული აზროვნება თავის კორექტივებს შეიტანს. სეკულარული აზროვნებით კორექტირებული და სეკულარული ლინგვისტიკით აგებული რელიგიურობა მხოლოდ სიცარიელის ახალ თავშესაფრად იქცევა, რომელიც ამერიკელი თეოლოგის, ლანგდონ გილკეის ტერმინოლოგიით “ღვთის სიკვდილის თეოლოგიას” ამკვიდრებს.

ასეთ ვითარებაში საკრალური აკრძალულ სივრცეში გადაინაცვლებს, სადაც “მოხეტიალე” ადამიანი საკრალურ წერტილებს მოიძიებს. ჩვენ ვთქვით, რომ ტადარს სამყაროდ ლიტურგია აქცევს. მაშასადამე საკრალური ტოპოსის აგება შეუძლებელია ადამიანის მონაწილეობის გარეშე. მხოლოდ ადამიანის

მონაწილეობა გარდაქმნის მას ლოცვის, მარტოობის და მღუმარების ადგილად, ადგილად სადაც საკრალური დრო და სივრცე დაბრუნდება და ადამიანი შექმნის ღმერთის, საზრისის, მარადიულობისა და საკუთარი თავის ძიების ალტერნატიულ ისტორიას, ადგილს, სადაც პოეზიას კვლავ შეეძლება იქცეს ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად, რომელიც ანონიმურ მეტყველებას ჩაანაცვლებს.

ვ. ემელინი აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმი ყოველთვის ერიდებოდა ზოგად იდეებს, მაგრამ ზოგადაადამიანური იდეები არ არის ზოგადი იდეები. ეს კონკრეტული იდეებია ცალკეული, კონკრეტული ადამიანისა, რომლის გარეშეც მისი პირადი ცხოვრება აზრს კარგავს. მათი უნივერსალურობა მხოლოდ იმაშია, რომ ისინი ჩართულნი არიან ყველა ადამიანის ცხოვრებაში, სხვადასხვა კულტურებისადმი მიკუთვნებულობის მიუხედავად, რასისა თუ ხალხისა. აცნობიერებს რა, რომ არ შეიძლება მთლიანად გაწყვიტო კავშირი ჰუმანისტურ იდეალებთან, პოსტმოდერნული ფილოსოფია მიმართავს რელიგიურ პრობლემატიკას. ასე ახალი ფილოსოფიის წარმომადგენლები, როგორებიცაა ბ. ლევი, გ. ლარდრო, კ. უამბე და სხვ. პირდაპირ აპელირებენ იუდეო-ქრისტიანული იდეების ტრადიციების კორპუსზე, ხოლო მათი “თეორიული ანტიჰუმანიზმი” ჰუმანისტურ ფასეულობათა აპოლოგიად შემობრუნდება, რომელიც დასაყრდენს ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტებში ეძიებს. მათი აზრით, სრულიად არ არის მართებული ბიბლიური მცნებების უარყოფა, რომლებიც კვებავდნენ შუა საუკუნეების და ახალი დროის ევროპის სულიერ კულტურას. რწმენის უარყოფით, ღმერთის დავიწყებით, ადამიანი არ გახდა უფრო თავისუფალი და როგორც ლევი აღნიშნავს, ჩვენ არასოდეს ვყოფილვართ ისე ცოტათი თავისუფალნი, როგორც იმ დროიდან, როდესაც უკვე აღარ გვწამს. პოსტმოდერნული ყაიდის ქრისტიანი ფილოსოფოსი პ. კოზლოვსკი კი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს რელიგიურ განზომილებას პოსტმოდერნისტულ კულტურაში და თვლის, რომ ანარქისტულ-დეკონსტრუქციული პოსტმოდერნიზმი უნდა ტრანსფორმირდეს “პოსტმოდერნისტულ ესსენციალიზმად”, რომელიც აიღებს ანტიკური და თანამედროვე მეტაფიზიკიდან ყველაფერ იმას, რაც შეიძლება სამაგალითოდ და ეტალონად იქნეს მიჩნეული. ვ. ემელინი თვლის, რომ მარადიული დაბრუნების ლოგიკით პოსტმოდერნი მიმართავს ყველაფერ კონსტრუქციულს და სწორედ ამაში ხედავს მისი შემდგომი განვითარების საწინდარს, თუმცა იმასაც აღიარებს,

რომ მანამდე მან უნდა მოახერხოს შინაგანი წინააღმდეგობების გადაწყვეტა, ხოლო როდესაც ყოველივე ძლიერ რთულდება ყველაზე უკეთესი გამოსავალი მარტივ, ტრადიციულ ფასეულობებთან მიბრუნებაა (57).

ჩვენის აზრით, ყოველივე ზემოთქმულიდანაც კარგად ჩანს, რომ პოსტმოდერნი არ უნდა მივიჩნიოთ ერთგვაროვან ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობად თუ სამყაროს ახალ მოდელად. ეს უფრო სიტუაციაა, რომელშიც ჩვენ ყველანი ერთად აღმოვჩნდით. თუკი ადრე ყოველი კულტურა თავისთავში იყო ჩაკეტილი და დროში მონაცვლეობის პრინციპით განიხილებოდნენ, უახლესი ტექნოლოგიების წყალობით სხვადასხვა დროსა და სივრცეში არსებული კულტურები ერთდროულად ერთ სივრცეში განლაგდნენ, რამაც ამ სივრცის მსხვერვეა, ცხოვრების წესის შეცვლა და შეცვლილი ცხოვრების წესის დაფუძნების აუცილებლობა გამოიწვია. სტრუქტურალიზმმა სცადა ეს კულტურები განეხილა, როგორც თანაბარმნიშვნელოვანი სტრუქტურები და მათთვის საერთო ონტოლოგიური საფუძველი გამოენახა. პოსტმოდერნიზმმა, რომელიც ეყრდნობა სტრუქტურალიზმს, სცადა ჰომოგენურ სივრცეში განეთავსებინა ისინი, მაგრამ ღირებულებათა იერარქიული სისტემის უარყოფამ შექმნა დანაღმული სივრცე. განსხვავებულ დისკურსთა თანაბარმნიშვნელოვნების აღიარებამ გამოიწვია არჩევანის შესაძლებლობათა უსასრულო გაზრდა, რაც, თავის მხრივ, არჩევანის შეუძლებლობას გაუტოლდა და მაშასადამე, გააუქმა თავისუფლება. დისკურსთა თანაბარმნიშვნელოვნების აღიარება იწვევს ასევე ჭეშმარიტების დადგენის შეუძლებლობას. ასეთ ვითარებაში ვეღარც გარკვეულ ღირებულებით სისტემაზე დაფუძნებულ ცოდნის შექმნაზე ვისაუბრებთ. ამგვარ ცოდნას თანამედროვე პირობებში ინფორმირებულობა ცვლის. პოლიტიკური თვალსაზრისით არჩევანის თანაბარი ღირებულება განაპირობებს ან სრულ უმოქმედობას, ან საკუთარი ღირებულებების ძალით დამკვიდრების ტენდენციას, ვინაიდან ერთი არაფრითაა უკეთესი მეორეზე. მორალური თვალსაზრისით ეს იწვევს მორალური პასუხისმგებლობის სრულ მოხსნას ნებისმიერი არჩევანის შემთხვევაში. ვფიქრობთ, ამგვარ ჰომოგენურ სივრცეში არათუ რელიგიური განზომილების შეტანა არ შეცვლის რაიმეს, სადაც ის მხოლოდ ერთ-ერთ დისკურსად იქცევა, არამედ საზღვრებისა და რიდეების მოშლის პირობებში საკრალურ ნარატივთა განთავსებისთვის აუცილებელი სივრცის გაქრობა მას შეუძლებლადაც აქცევს. ყოველი რელიგია აუცილებლობით გულისხმობს ღირებულებათა გარკვეული

სისტემის პრიმატის აღიარებას, რაც ამ ჰომოგენურ სივრცეს აფეთქებით ემუქრება. სწორედ ამიტომ იურგენ ჰაბერმასი რელიგიებს უსასრულო დესტრუქციული პოტენციალის მატარებლად მიიჩნევს. სწორედ ამიტომ რელიგიური განზომილების შემოტანის ნებისმიერი მცდელობა ეწინააღმდეგება თავად პოსტმოდერნიზმის ბუნებას.

მართლაც, ზეთანამედროვე ტექნოლოგიების წყალობით, სიმულაკრთა ციმციმში გაუჩინარებულ ადამიანს რამდენად სჭირდება პოეზია, როგორც “ადამიანის უმაღლესი ყვავილობა სამყაროში”? ანდა ანონიმურ მეტყველებად ქცეულ ტექსტს, რომლის მიღმაც სიცარიელე ხმიანობს რამდენად შეიძლება ვუწოდოთ პოეზია? რა არის პოეზია? იკითხავს დერიდა და თავადვე პასუხობს: “ “რა არის ... ?” დაიტირებს ლექსის გაქრობას – კიდევ ერთ კატასტროფას. გვამცნობს რა, იმას რაც არის როგორც არის, კითხვა მიესალმება პროზის დაბადებას” (56).

ამრიგად, პოეზია იმდენად დაშორდა საკუთარ არსს, რომ პროზის ზღურბლზე აღმოჩნდა, მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ თავიდან ავიცილოთ ეს კატასტროფა, შეიძლება თუ არა შევქმნათ სივრცე, სადაც პოეზიას კვლავ შეეძლება დარჩეს ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად?

დღევანდელ ვითარებაში დაძაბულობა პროფანულსა და საკრალურს შორის ზღვარს აღწევს. აკრძალულ სივრცეში განდევნილი საკრალური ცდილობს დაიბრუნოს თავისი უფლებები. საკუთარ სიკვდილთან მოსაუბრე ადამიანი ცდილობს დაიბრუნოს სივრცე, სადაც საკრალური შეძლებს განთავსებას, სადაც შეძლებს მარტოობის მდუმარებაში იფიქროს ღმერთზე, სიკვდილზე, მარადისობაზე, სულზე. ის ცდილობს დაბრუნდეს ტაძარში, როგორც საკრალურის უკანასკნელ თავშესაფარში და ლიტურგიის წყალობით ტურისტთა დასათვალიერებელი ადგილიდან კვლავ საკრალურ სივრცედ აქციოს იგი, ტაძარში, სადაც შეძლებს გაიგონოს საგალობელში გამოყოფილი მარადისობის დუმილი ვიდაცის ანონიმური ჩურჩულის ნაცვლად. ის ცდილობს შექმნას ამ ჩურჩულის ალტერნატიული მეტყველება, საზრისის სამეფო და იყოს ის რაც არის, იყოს ადამიანი.

მიუხედავად ყველაფრისა, ადამიანი თავისუფალი არსებაა და ტენდენციები კი არ განსაზღვრავენ მის არჩევანს, არამედ მისი არჩევანი განსაზღვრავს ტენდენციებს. დღეს ეს ხელოვნურად შექმნილი ჰომოგენური სივრცე დანაღმულია და აფეთქებას ელის, საიდანაც ის აუცილებლად დაუბრუნდება

ღირებულებათა იერარქიულ სისტემას და შეეცდება გაარკვიოს: ვინ დგას ამ ანონიმური ტექსტის მიღმა, სადაც ჭეშმარიტება დისკურსად იქცევა, ხოლო ადამიანი “ბურიდანის ვირად”, სადაც პოეზია მხოლოდ ანონიმური ტექსტიდან ამოგლეჯილი ციტატაა, რომელშიც კატასტროფის მოახლოება ისმის. ეს პოეზია ცდილობს სახელი დაარქვას სიცარიელეს იმ სივრცეში, სადაც სიტყვები და საგნები უკვე აღარ შეესაბამებიან ერთმანეთს და სრულიად შეუთავსებელი საგნები ერთ “საოპერაციო მაგიდაზე” აღმოჩნდებიან სამყაროს გარეშე დარჩენილ საგნებს შორის, ვინაიდან მათ უკვე აღარ ძალუძთ ერთ სამყაროდ ორგანიზება. როგორც ზემოთ ვახვეთ, სულიერი დრო და სივრცე შესაძლოა მრავალგვარი იყოს და ისინი არა მხოლოდ ერთმანეთის შემდგომ, არამედ ერთმანეთის გვერდითაც თანაარსებობენ. ამდენად, უსაზრისობის, სიცარიელის და წარმავლობის სამეფოს გვერდით ყოველთვის არსებობს საზრისის, ღმერთისა და მარადისობის სამეფო. ამიტომ ჩვენ ბრძად კი არ უნდა დავემორჩილოთ ტენდენციებს, არამედ თავად შევქმნათ ტენდენციები, რომელთა წყალობითაც ადამიანი შეძლებს დარჩეს თავისუფალ, მოაზროვნე არსებად და საკუთარ სიკვდილთან მოსაუბრე შეძლებს პოეზია დაუბრუნოს სივრცეს, რომელშიც, სიცარიელის ხმაურის ნაცვლად, ღმერთისგან მომდინარე მეტყველება ისმის.

დასკვნები II თავისათვის

პირველი თავი დაეთმო ჰიმნოგრაფიის წარმოშობის, ისტორიის, წყაროების, სახეების განხილვას, ასევე იმ ესთეტიკური თეორიისა, რომელსაც ეყრდნობა ჰიმნოგრაფია. გარდა ამისა, განვიხილეთ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც აუცილებელია ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარის დასახასიათებლად. კერძოდ, მიმოვიხილეთ ჰიმნოგრაფიის სამყარო, დრო და სივრცე. ასევე, ენისა და სახელის ის ბიბლიური თეორია, რომელსაც ჰიმნოგრაფია ემყარება. შევეხეთ სიმბოლურ ენასაც, რომელზეც იგი მეტყველებს. სწორედ ამის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი დაგვეყენებინა საკითხი მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების შესახებ ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში.

მეორე თავში ჩვენ შევეცადეთ ამ საკითხის დაყენება ფილოსოფიურ ნიადაგზე გვეცადა. კერძოდ განვიხილეთ ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისი, რომელთაგან ერთი ჰიმნოგრაფიას არ მიიჩნევს პოეზიად, ხოლო მეორე, პირიქით, თვლის, რომ ის ფლობს მხატვრულ ღირსებებს და პოეზიად უნდა გავიაზროთ. ვინაიდან ფილოსოფია ერთადერთი მეცნიერებაა, რომელსაც საკვლევი საგანი მზამზარეული სახით არ ეძლევა, დავაყენეთ იმ დებულებათა ლეგიტიმურობის საკითხი, რომელსაც მოცემული თვალსაზრისები შეიცავენ. კვლევის შედეგად მივედით შემდეგ დასკვნებამდე:

I. არ არის ლეგიტიმური მსჯელობა, რომელიც მიიჩნევს, რომ პოეზიას არ შეიძლება რელიგიურისადმი დაქვემდებარებული ფუნქცია ჰქონდეს. პოეზიაცა და რელიგიაც ერთ წიალში, კერძოდ საკრალურის წიალში ჩაისახნენ და დიდი ხნის მანძილზე საერთო მიზნები და ამოცანები ამოძრავებდათ. მეტიც, არქაულ კულტურებში პოეზია არა ესთეტიკური, არამედ სწორედ ლიტურგიული და სოციალური ფუნქციის მატარებელი იყო.

II. ასევე, არ უნდა მივიჩნიოთ ლეგიტიმურად მსჯელობა, რომლის მიხედვითაც ქრისტიანული ხელოვნების ფარგლებში არ შეიძლება საუბარი ესთეტიკურ აღქმაზე. ქრისტიანობა კი არ აუქმებს ესთეტიკურ აღქმას, არამედ ახალ ასპექტსა და მნიშვნელობას ანიჭებს მას. კერძოდ ის ამკვიდრებს ახალ, სოკრატული ტიპის ესთეტიკას, რომელიც მიმართულია არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მშვენიერების ჭვრეტისაკენ. ამგვარი ხედვისთვის დამახასიათებელია ეთიკურ და ესთეტიკურ რეაქციათა გაუმიჯნაობა, ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიანი ხედვა, როცა ხილული ფორმების მიღმა მის უხილავ შინაარსს კითხულობ. ესთეტიკური ტკბობა აქ რელიგიურ სიხარულში გადაიზრდება. მაშასადამე, უნდა ვისაუბროთ არა ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე, არამედ მის სპეციფიურ ხასიათზე, რაც იმით არის გამოწვეული, რომ თავად ამ აღქმის ობიექტია განსხვავებული. უნდა ვისაუბროთ არა ესთეტიკური ტკბობის უუნარობაზე, არამედ მის შეუფერებლობაზე რელიგიური მიზნებისა და ამოცანებისადმი. ქრისტიანული მხატვრული ხატისთვის დამახასიათებელია წინააღმდეგობა გამოსახატ რეალობასა და გამომსახველობით საშუალებებს შორის, რამდენადაც ცდილობს მიუწვდომელი გადმოსცეს მისაწვდომით, უსასრულო სასრულით. ამ აზრით ის

ყოველთვის წარუმატებლობაა, მაგრამ წარუმატებლობა, რომელიც აღწევს ადამიანურ შესაძლებლობათა მწვერვალს და არასაკმარისი აღმოჩნდება.

III. რამდენადაც ღმერთი არა მხოლოდ უმაღლესი მშვენიერება და უმაღლესი სიკეთეა, არამედ უმაღლესი ჭეშმარიტებაც, ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიანი აღქმა უეჭველად გულისხმობს ჭეშმარიტების ასპექტსაც. აქედან გამომდინარე, დგება ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების პრობლემა. ეს საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება შემოქმედების პრობლემას ქრისტიანულ ხელოვნებაში. რამდენადაც ქრისტიანული ხელოვნება გააზრებულია როგორც გამოცხადებით მიღებული საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემა, დგება საკითხი, რამდენად ლეგიტიმურია მოსაზრება, რომელიც პოეზიას მხოლოდ პოეტის სუბიექტური სამყაროს გადმოცემად და საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების ქადაგებას პოეზიის ნაკლად მიიჩნევს მისი, როგორც პოეტური ტექსტის გააზრების გზაზე. კვლევამ გვიჩვენა, რომ ქრისტიანული მსოფლადქმა სულაც არ არის ერთადერთი, რომლისთვისაც პოეზია ჭეშმარიტების გაცხადების საშუალებაა. ფილოსოფიის ისტორიის მანძილზე მრავალი მოაზროვნე სწორედ ამ თვალსაზრისზე იდგა. უფრო მეტიც, თავის საწყის ეტაპზე პოეზია წარმოიშვა კიდევ, როგორც ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალება, როცა ყველა ძველი მოძღვრება სწორედ ამ ფორმით იყო მოწოდებული. მხოლოდ გრძნობადი კულტურის დამკვიდრებასა და ხელოვნების მიერ ავტონომიურობის მოპოვებასთან ერთად იქცევა ის ხელოვანის სუბიექტური გრძნობების გამოხატულებად. ეს კულტურა სხვადასხვა ნიადაგზე აყენებს მშვენიერებასა და ჭეშმარიტებას და ყოფიერებას მისი სულიერი შინაარსის გარეშე მოიაზრებს. თავის მხრივ, სუბიექტივისტური ხელოვნება თანდათანობით ჩიხში შედის და კრიზისს განიცდის. ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თუკი ზოგადად პოეზია შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალება, მაშინ ეს მართებულია ქრისტიანული საღვთისმეტყველო პოეზიის მიმართაც.

IV. კვლევის შედეგად შეგვიძლია ასევე დავასკვნათ, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ფარგლებში სრულიად შესაძლებელია სიახლის ეფექტის მიღწევა და ინდივიდუალობის დამკვიდრება. ამის შესაძლებლობას სიმბოლოს მრავალპლანიანობა და მრავალგანზომილებიანობა იძლევა. სიახლის ეფექტი აქ

მიღწევა არა ახალ-ახალი ჭეშმარიტების, არამედ ერთიდაიგივე ჭეშმარიტების სხვადასხვა ასპექტის წარმოჩენის წყალობით, როდესაც სხვადასხვა სულიერ დონეზე მყოფი ადამიანებისთვის ის განსხვავებული სიღრმით იხსნება და ამდენად, მუდმივად ახალია.

V. განსხვავებული ესთეტიკური კონცეფციების არსებობის პირობებში დგება საკითხი იმის შესახებ თუ რა არის ის, რაც მიუხედავად ასეთი სხვადასხვაობისა პოეზიის წიაღში გვამყოფებს, რა გვაძლევს უფლებას ეს ქმნილებანი პოეზიად აღვიქვათ. ასეთ ვითარებაში დავსვით კითხვა პოეზიის არსის შესახებ, ვინაიდან მხოლოდ პოეზიის არსთან ჰიმნოგრაფიის შედარების საფუძველზე იყო შესაძლებელი მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხის გადაწყვეტა ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში. პოეზიის არსისა და ჰიმნოგრაფიის შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ჰიმნოგრაფია, როგორც ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა არა მხოლოდ შეიძლება გავიაზროთ როგორც პოეზია, არამედ პოეზია თავისი არსით მოწოდებულიც კია იქცეს ღვთისმეტყველებად, როგორც საგანთა საწყისთან ექპარისტული მიბრუნება, როგორც ერთგვარი მეტაენა, რომლის წყალობითაც საგანთა არსი იხსნება ჩვენთვის.

VI. თუკი მართებულად მივიჩნევთ დებულებას, რომ პოეზია თავისი არსით მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად და გავითვალისწინებთ, რომ მრავალი პოეტი სწორედ ასე განიცდიდა პოეზიას, უეჭველად იჩენს თავს საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად დაშორდა ან მიუახლოვდა პოეზია თავის არსს თანამედროვე, დესაკრალიზებულ სამყაროში. კულტურის დესაკრალიზაცია, თავის მხრივ, იწვევს ხელოვნების დესაკრალიზაციასაც. მეტათამაში, ირონია, გროტესკი, ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანი ხდება. კვლევამ გვიჩვენა, რომ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის პირობებში პოეზია მართლაც შორდება საკუთარ არსს და პროზის ზღურბლზე აღმოჩნდება. თანდათანობით იკარგება სივრცე, სადაც ჰიმნოგრაფია და ზოგადად ღვთისმეტყველების პოეტური ფორმით გადმოცემის ნებისმიერი ნიმუში შეიძლება განთავსებას. ასეთ ვითარებაში დგება კითხვა იმის შესახებ, თუ რამდენად შეიძლება ჰიმნოგრაფია განვიხილოთ როგორც ცოცხალი პოეტური

ნაკადი, ხომ არ იქცა იგი წარსულის ნაშთად? კვლევისას ჩვენ ვემყარებოდით დებულებას, რომ სულიერი დრო და სივრცე შეიძლება იყოს არა ერთი, არამედ რამდენიმე. ამასთან, მათ შეუძლიათ განთავსდნენ არა მხოლოდ ერთმანეთის შემდგომ, არამედ ერთმანეთის გვერდითაც, რაც სხვა ტენდენციათა შექმნის შესაძლებლობას იძლევა. მართალია ამ ტენდენციების თანაარსებობის პირობებში ყოველთვის არსებობს გაბატონებული ტენდენცია, მაგრამ რამდენადაც ადამიანი თავისუფალი არსებაა, გაბატონებული ტენდენციები კი არ განსაზღვრავენ მის ქცევას, არამედ მისი ქცევა განსაზღვრავს გაბატონებულ ტენდენციებს. აქედან გამომდინარე, მას ყოველთვის შეუძლია შექმნას სხვა ტიპის ტენდენციები. სწორედ ადამიანის აქტივობა აქცევს ტაძარს საკრალურ სივრცედ, სადაც პოეზიას შეუძლია დარჩეს ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად, როგორც ცოცხალი ნაკადი პოეზიაში. თანამედროვე ვითარებაში დაძაბულობა საკრალურსა და პროფანულს შორის ზღვარს აღწევს, როდესაც საკრალური ცდილობს დაიბრუნოს სივრცე, სადაც ის განთავსებას შეძლებდა და მიუხედავად ყველაფრისა ქმნის ალტერნატივას პროფანულისა. ეს ალტერნატივა წარმოსდგება როგორც მარადიულ ღირებულებათა ძიების, ადამიანის ჭეშმარიტი თავისუფლებისა და საზრისის სამეფო, ხოლო იმ ტიპის პოეზიას, რომელიც ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად რჩება, მხოლოდ ამგვარ სივრცეში შეუძლია განთავსება. ამ სივრცის დაკარგვა იწვევს არა მხოლოდ პოეზიის, არამედ ადამიანის გაქრობასაც ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების გარკვევამ ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში მოგვცა საფუძველი ვამტკიცოთ, რომ ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა არა მხოლოდ შეიძლება იყოს პოეზია, არამედ სწორედ მასში მოიპოვებს პოეზია თავის ჭეშმარიტ არსს, როგორც საგანთა საწყისთან მარადიული მიბრუნება, როგორც დაკარგული მეტაენა, რომლის წყალობითაც საგნები ახლებურად იხსნებიან. როდესაც პოეზია აღარ არის რელიგიის გადაკითხვა, ქმედითი ხსოვნა ღვთისგან მომდინარე მეტყველებისა, როდესაც პოეტი წყვეტს “პოეტი-ღმერთის” ხატად ყოფნას, პოეზია შორდება საკუთარ არსს, წყვეტს ყოფნად იმად, რისთვისაც შეიქმნა და სიცარიელის საფარველად იქცევა. რაც შეეხება ჰიმნოგრაფიას, ის არა მხოლოდ არის პოეზია, არამედ როგორც ლოცვითი ღვთისმეტყველება, ანუ მეტყველება მომდინარე ღმერთისგან

და მიმართული ღვთისადმი, როგორც პოეზია-საუბარი, რომლის მეშვეობითაც ზეციური სამყარო გამოდის ღიაობაში, არის უმაღლესი პოეზია. ეს პოეზია ეხმარება ლოცვას იმის თარგმნაში, რაც მხოლოდ ღუმილის ენაზე მეტყველებს, რაც მხოლოდ შინაგან მზერას ეხსნება. ის პოეზია კი, რომელიც საკუთარ არსს დაშორდა, მხოლოდ “გზაზე დაგდებულ უმწეო ცხოველს” ჩამოჰგავს. მასში კატასტროფის მოახლოებადა იხმის, კატასტროფისა, რომლის შედეგადაც ორიენტირებაკარგული დრო დაიტირებს პოეზიის გაუჩინარებას.

დასკვნები და რეკომენდაციები

იმისათვის რომ დაგვეყენებინა მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში, პირველ რიგში, საჭირო იყო მიმოგვეხილა ჰიმნოგრაფიის წარმოშობის ისტორია, წყაროები და სახეები. კერძოდ, დისერტაციის პირველ თავში შევეცადეთ ჰიმნოგრაფიის კვლევა წამოგვეწყო იმ კულტურის ფარგლებში, რომლის წიაღშიც იგი აღმოცენდა და განგვეხილა იგი, როგორც ამ კულტურის ორგანული ნაწილი, რომლის მიზნები და ამოცანებიც თანხვედრა ზოგადად ქრისტიანობის მიზნებსა და ამოცანებს. ამ კვლევისას ვეყრდნობოდით იმ წყაროებს, რომლებიც საღვთისმეტყველო ტექსტებში და პირველ რიგში, თავად სახარებაშია შემონახული.

ვინაიდან ქრისტიანული გალობა წარმოადგენს, როგორც საღვთისმეტყველო, ისე ლიტურატურულ და მუსიკალურ ნაწარმოებს, შევეცადეთ მისი კვლევისას სამივე ეს ასპექტი გაგვეთვალისწინებინა და გვეკვლია ის, როგორც რელიგიურ ატმოსფეროში ჩართული სინკრეტული დარგი. მომოვიხილეთ ასევე ის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელსაც ეყრდნობა ჰიმნოგრაფია. ვინაიდან, ამ კონცეფციის თანახმად, ჰიმნოგრაფია გააზრებულია, როგორც ზეციური სამყაროს მიმეზისი შევეცადეთ მასთან ერთად მიმოგვეხილა ის ესთეტიკური თეორიები, რომლებსაც ხელოვნება ესმით, როგორც ბაძვა, წარმოგვეჩინა მიმეზისის თეორიის ქრისტიანული ასპექტი, მისი ძირითადი განსხვავება ბაძვის სხვა თეორიებისაგან. კერძოდ მიმეზისი აქ გაგებულია არა როგორც მატერიალური, არამედ როგორც სულიერი, ზეციური სამყაროს მიბაძვა, ხოლო შემოქმედების პროცესი გაგებულია, როგორც ღმერთის მიერ გამოცხადებული ჭეშმარიტების წვდომა და შენახვა, განსხვავებით შემოქმედების ნეოპლატონისტური თეორიისაგან. ამ უკანასკნელს შემოქმედი ესმის, როგორც დამოუკიდებელი პიროვნება, რომელიც თვითსრულყოფის გზით აღწევს ფილოსოფოსის დონეს და სწვდება ინტელექტუალური სილამაზის არსს. ქრისტიანულ თეორიაში კი შემოქმედება გაგებულია, როგორც ღვთაებრივი და ადამიანური ნების სინერგია, სადაც ჭეშმარიტი შემოქმედი ღმერთია, ხოლო ადამიანი მხოლოდ მის თანაშემოქმედად გვევლინება.

ვაჩვენეთ ასევე, რომ ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, პირველ რიგში, ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელი ტექსტია და ამდენად მის მიზანს არ

შეადგენს ვინმესთვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭება. მისი მიზანია ლოცვითი განწყობის შექმნა და პიროვნების სრულყოფა განდმართობისკენ მიმავალ გზაზე. ჰიმნოგრაფია უნდა განვიხილოთ ასევე, როგორც პოეტური ფორმით გადმოცემული ღვთისმეტყველება, რომელიც წარმოსდგება, როგორც საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემის, ისე შემეცნების საშუალება.

დისერტაციის პირველ თავში მიმოვიხილეთ ასევე საგალობელთა სახეები და ჯგუფები, სადაც კარგად ჩანს ჰიმნოგრაფიის ლიტურგიული ფუნქცია. ამ განხილვამ კიდევ ერთხელ ცხადყო ის ფაქტი, რომ ქრისტიანულ ესთეტიკას არ გააჩნია დამოუკიდებელი და თვითმკმარი ღირებულება.

გაჩვენეთ ასევე, რომ კვლევისას არ შეიძლება ჰიმნოგრაფიის გამოცალკეება რელიგიური ატმოსფეროსგან. კერძოდ, ის უნდა განვიხილოთ, როგორც საკუთარი სამყაროს მქონე და იმ სულიერი დროისა და სივრცის ნაწილი, რომელშიც ის ქმედითია და ცოცხალი. კერძოდ ქრისტიანული ხელოვნების სამყაროს შეადგენს ტაძარი, როგორც საკრალური ნივთებით კონსტრუირებული სივრცე, სადაც ლიტურგია აღესრულება. სწორედ ლიტურგია აქცევს ტაძარს საკრალურ სივრცედ და მისივე მეშვეობით ხდება დროის განწმენდა. განწმენდილი დრო, თავის მხრივ, ციკლურ ხასიათს იღებს და ეკლესიის წიაღში წრებრუნვად იქცევა, სადაც ადამიანური მყოფობის სასიცოცხლო, ეგზისტენციალური დრო, სოტეროლოგიურ ცხონების დროდ გარდაისახება. დროის ძველი აღთქმისეული კონცეფციის ნაცლად, ჩნდება დროის ახალი აღთქმისეული კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც მესიის მოსვლა არა მომავალი, არამედ უკვე აღსრულებული ფაქტია და დროის ცენტრიც უკვე აღსრულებულ წარსულში გადაინაცვლებს. წმინდა ისტორიაში გადმოცემული მოვლენები, წარსულიცა და მომავალიც, ერთ წერტილში იკვრება და ლიტურგიულ ციკლებში აწმყოდ აღიქმება. ამრიგად, ტაძრულ დროსა და სივრცეში ქრისტიანული ხელოვნება იქცევა მიწიერი და ზეციერი ეკლესიის მარადიულ შეხვედრად ლიტურგიულ დროში, როცა ზეციერი მიწიერდება ხატში, საგალობელში, ქვაში, რათა მიწიერი გააზეციეროს.

რამდენადაც ჰიმნოგრაფია სიტყვისა და სახელის ბიბლიურ თეორიას ეყრდნობა, შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ როგორ გაიაზრებს მას ეს უკანასკნელი, კერძოდ აქ იგი გაგებულია, როგორც არსის გამოვლენისა და გასხნის საშუალება, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ჰიმნოგრაფიისთვის, როგორც ლოცვითი და საღვთისმეტყველო ტექსტისთვის. სახელის მჭიდრო კავშირი მის

მატარებელთან, განაპირობებს ლოცვის ძალას, ხოლო სიტყვა, როგორც არსის გახსნისა და გამოვლენის საშუალება, შესაძლებელს ხდის, როგორც საღვთისმეტყველო ცოდნის გადმოცემას, ისე მის შემეცნებასაც. ამრიგად, აქ სიტყვა აღიქმება არა მხოლოდ როგორც კომუნიკაციის პირობა, არამედ როგორც ღვთაებრივი ჭეშმარიტების გამოვლენისა და შემეცნების საშუალებაც. თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სიტყვისა და მისი არსის მჭიდრო ურთიერთკავშირი სულაც არ გულისხმობს მათ სრულ იგივეობას, ვინაიდან საგანსა და მის სახელდებას შორის ყოველთვის დგას ადამიანი, როგორც სახელმძღვანელი. ამიტომ სახელი გვევლინება როგორც სიმბოლო და არა როგორც არსის იდენტური რამ.

შევეხეთ ასევე ჰიმნოგრაფიის ენას და აღვნიშნეთ, რომ ლოცვა ყოველთვის ძველ ენობრივ ფორმებს ელტვის, ვინაიდან ეს უკანასკნელნი უფრო მჭკვრეტელობითი ფუნქციის მატარებელი არიან და უფრო ახლოს დგანან იმ ენასთან, რომელზეც შინაგანი ლოგოსი მეტყველებს. თუმცა, თავის მხრივ, იგი კიდევ უფრო ღრმა შრის შემცველია, კერძოდ კი სიმბოლური ენისა. სიმბოლოთა სისტემა გვევლინება როგორც დამაკავშირებელი რგოლი მიწიერ და ზეციურ იერარქიას შორის. იგი, ამავე დროს, ყოფიერების და ცნობიერების ერთიანობის საფუძველს წარმოადგენს. კერძოდ, მატერიალური სამყარო, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, სულიერის სიმბოლოდ გვევლინება. თავის მხრივ, ზეციური სამყაროს მიმეზისი სწორედ სიმბოლოთა სისტემის მეშვეობით ხორციელდება.

პირველ თავში მოკლედ მიმოვიხილეთ ასევე ის მეცნიერული ტრადიცია, რაც საქართველოში ჰიმნოგრაფიის კვლევას გააჩნია, თუმცა უნდა აღვნიშნოს ისიც, რომ ეს კვლევა ფილოლოგიური ხასიათისაა და ამდენად განსხვავებული ჩვენი ნაშრომის მიზნებისგან. ყოველივე ზემოთქმულმა საშუალება მოგვცა მხოლოდ მივახლოებოდით იმ მთავარი პრობლემის განხილვას, რაც მოცემული ნაშრომის მიზანს შეადგენს, კერძოდ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხის დაყენებას ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში. თუმცა ზემოთქმულის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ამ პრობლემის მართებული დაყენება და მით უფრო გადაჭრა. კერძოდ, იგი დაგვეხმარა იმის დადგენაში, თუ რას ვგულისხმობთ ჰიმნოგრაფიის რელიგიურ მხარეში.

ვინაიდან ჩვენი ნაშრომი ფილოსოფიური ხასიათისაა, ჩვენ არსებული მეცნიერული ტრადიციისაგან განსხვავებით, შევეცადეთ მოცემული პრობლემა

ფილოსოფიურ საფუძველზე დაგვეყენებინა. კერძოდ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიეთმიმართების საკითხი მოიცავს კამათს იმის შესახებ შეიძლება თუ არა ჰიმნოგრაფია, როგორც რელიგიური ფუნქციის მატარებელი ტექსტი ჩავთვალოთ პოეზიად. ფილოსოფიის გარდა არცერთი სხვა მეცნიერება არ არის დაკავებული ცნებათა წინასწარი გამოძიებით. ჩვენის აზრით, მსჯელობა იმაზე არის თუ არა ჰიმნოგრაფია პოეზია, მაშინ როდესაც წინასწარ არ ვიცით თუ რას ვგულისხმობთ აღნიშნულ ცნებებში საფუძველსაა მოკლებული. ამიტომ, ჩვენს ნაშრომში დავსვით კითხვა პოეზიის არსის შესახებ და შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა, თუ რამდენად ახორციელებს ჰიმნოგრაფია ამ არსს. მეორე მხრივ, მხოლოდ ამ უკანასკნელი საკითხის გადაჭრით იყო შესაძლებელი ჰიმნოგრაფიის ცნების საბოლოო დადგენა, ვინაიდან რაც ზემოთ ითქვა მხოლოდ ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარის დასახასიათებლად გამოდგება.

კვლევის ფილოსოფიურ ნიადაგზე დასაყენებლად შევეცადეთ ჩვენი მსჯელობებიდან გამოგვერიცხა “თავისთავად ცხადი” დებულებები, რომელსაც ჩვეულებრივ ჩვენი ცნობიერება ეყრდნობა. იმისათვის, რომ დავიწყოთ აზროვნება, პირველ რიგში, უნდა განვთავისუფლდეთ იმ ყალბი წარმოდგენისაგან თითქოსდა რაღაც უკვე ვიცით. ცხადია, ამ წინასწარი მუშაობის ჩატარება მხოლოდ ფილოსოფიის საქმეა და ვინაიდან არ არსებობს ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიის შესახებ არცერთი ფილოსოფიური ხასიათის გამოკვლევა, ამ მსჯელობათა ლეგიტიმურობის გამოკვლევასაც არავინ ცდილა. კამათი ამ სფეროში სწორედ ამ “თავისთავად ცხად” დებულებებზე დაყრდნობით მიმდინარეობს, რაც შეუძლებელს ხდის ჭეშმარიტების გარკვევას. ჩვენ შევეცადეთ განვთავისუფლებულიყავით აზროვნების ამ ნაკლისგან და კვლევა ფილოსოფიურ ნიადაგზე წამოგვეწყო.

როგორც ავღნიშნეთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებულია ორი ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრება. ერთის მიხედვით, ჰიმნოგრაფია მხოლოდ გარეგნულად წააგავს პოეზიას, ვინაიდან პოეტური მეტაფორები და სახეები აქ რელიგიურისადმი დაქვემდებარებულ ფუნქციას ატარებენ და ამ მოსაზრების მომხრეთა აზრით, ვერ ქმნიან მხატვრულ-ესთეტიკურ დონეს. უფრო მეტიც, ისინი მიიჩნევენ, რომ საგალობელში შეუძლებელიც კია მხატვრული აზროვნების გამოვლენა, ვინაიდან ჰიმნოგრაფიისთვის დამახასიათებელი პოეტური ფორმულები არ იძლევა მხატვრული აზროვნების გამოვლენისა და რაიმე ახლის

თქმის საშუალებას. ამ მეცნიერთა აზრით, საღვთისმეტყველო სიბრძნის ამ ფორმით გადმოცემა არ შეიძლება ჩაითვალოს პოეზიად და უკეთეს შემთხვევაში რიტმულ პროზად უნდა იქნეს აღქმული.

მეცნიერთა მეორე ნაწილის აზრით, ჰიმნოგრაფია პოეზიაა, კერძოდ კი საღვთისმეტყველო პოეზია და მას მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ჟანრად აღიქვამს. უნდა ითქვას, რომ ეს კამათი არ არის ახალი. იგი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებიდან იღებს დასაბამს და მთლიანად რელიგიურ პოეზიაზეც ვრცელდება. როგორც ავლნიშნეთ, მისი გადაჭრა მხოლოდ ფილოსოფიურ ნიადაგზეა შესაძლებელი და ამიტომ, შევეცადეთ გამოგვეძიებინა, თუ რა “თავისთავად ცხად” დებულებებს შეიცავს მოცემული თვალსაზრისები და დაგვეყენებინა მათი ლეგიტიმურობის საკითხი.

მსჯელობა, რომ რელიგიური ფუნქციისადმი დაქვემდებარებული ტექსტი არ შეიძლება იყოს პოეზია, აპრიორული სახით შეიცავს მსჯელობას, რომ პოეზიას და რელიგიას სხვადასხვა საწყისი აქვთ და განსხვავებული მიზნები და ამოცანები ამოძრავებთ.

ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ პოეზია და რელიგია ერთ წიადში, კერძოდ, საკრალურის წიადში ჩაისახნენ და დიდი ხნის განმავლობაში საერთო მიზნები და ამოცანები ამოძრავებდათ. რელიგიური ტექსტების უმრავლესობა სწორედ პოეტური ფორმით არის გადმოცემული. მცდარია აგრეთვე თვალსაზრისი, რომელიც პოეზიას მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქციის მქონედ მიიჩნევს. არქაულ კულტურებში ის, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელი ტექსტია. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ლეგიტიმურად ვერ მივიჩნევთ დებულებას, რომ რელიგიური ფუნქციისადმი დაქვემდებარებული ტექსტი არ შეიძლება იყოს პოეზია.

მეორე მხრივ, დგება საკითხი, თუ რამდენად შეიძლება ვილაპარაკოთ რაიმე ტიპის ესთეტიკურ აღქმაზე ქრისტიანულ ხელოვნებაში, მაშინ როდესაც ესთეტიკური ტკობა არა თუ არ შეადგენს ქრისტიანული ხელოვნების მიზანს, არამედ ეწინააღმდეგება კიდევ მას. კვლევამ გვიჩვენა, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში მართლაც აქვს ადგილი ესთეტიკურ აღქმას, მაგრამ საერო ხელოვნების საგნისაგან ამ ხელოვნების საგნის განსხვავებულობის გამო, იგი სხვაგვარი ბუნებისაა. კერძოდ, იგი სულიერი, ზეციური სამყაროს მიმეზისია, რაც უწინარეს ყოვლისა ნიშნავს გამომსახველობითი საშუალებების ცვლილებას. რეალისტური ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ზეციური სამყაროს მიმეზისი

გულისხმობს სიმბოლურ სახვას, ვინაიდან ქრისტიანული ხელოვნება ეყრდნობა გამოცხადებით მიღებულ ცოდნას, ხოლო ზეციური სამყარო სწორედ სიმბოლოთა სისტემის მეშვეობით ცხადდება.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში საქმე გვაქვს ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან აღქმასთან. დაუინტერესებელ ჭვრეტაზე აქ მხოლოდ იმდენად შეიძლება ლაპარაკი, რამდენადაც იგი მიმართულია სულიერი რეალობის აღქმისაკენ, სადაც ადამიანი ტრანსცენდენტური მშვენიერებით ტკბობას განიცდის. ეს არ არის მატერიალური სამყაროს მშვენიერებით გამოწვეული ესთეტიკური ტკბობა. ესთეტიკური აღქმა მიმართულია აქ მატერიალურ სამყაროში სულიერი შინაარსის წაკითხვისკენ, სადაც მშვენიერების განცდას ერთვის ღმერთთან მისტიკური ერთიანობით გამოწვეული რელიგიური სიხარულიც. ეს ესთეტიკური აღქმა ემყარება იმის განცდას, რომ სიკეთესა და მშვენიერებას ერთი საფუძველი აქვს.

კონტაქტი ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებასთან გულისხმობს არა მხოლოდ მასში გამოსახული წმინდანის ან თავად ღმერთის უბრალო ჭვრეტას, არამედ უწინარეს ყოვლისა, კონტაქტში შესვლას მის არქეტიპთან. ღმერთი არა მხოლოდ უმაღლესი სიკეთე და უმაღლესი მშვენიერებაა, არამედ უმაღლესი ჭეშმარიტებაც. ამიტომ, როდესაც ვსაუბრობთ ყოფიერების ფორმების ერთიან ესთეტიკურ აღქმაზე, უეჭველად იზენს თავს ეს ასპექტიც. კერძოდ, აქ ღმერთი, როგორც ჭეშმარიტება, მშვენიერების ფორმით არსებობს. ამიტომ ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილება გულისხმობს ამ ჭეშმარიტებასაც. ეს არის ზეციურის გამოსვლა მის ღიაობაში, ღვთაებრივი სამყაროს გამოსვლა მის დაუფარაობაში. თუმცა, თავის მხრივ, ეს გამოსვლა არ ნიშნავს საიდუმლოს გაუქმებას. ღმერთი აქ აცხადებს თავს იმგვარად, რომ საიდუმლო საიდუმლოდვე რჩება. ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილების მეშვეობით ხდება არქეტიპის გახსნა და გაშუქება.

ამრიგად, კვლევის შედეგად დავადგინეთ, რომ არ არის მართებული შეხედულება, რომელიც საუბრობს ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე ქრისტიანულ ხელოვნებაში. უნდა ვისაუბროთ არა ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე, არამედ მის განსხვავებულ ხასიათზე, რომელიც გულისხმობს ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან აღქმას. ესთეტიკური ტკბობის მიუღებლობა კი, ამ ხელოვნების ფარგლებში, დამყარებულია არა ზოგადად ესთეტიკური ღირებულების უარყოფაზე, არამედ სწორედ მის აღიარებაზე, მაგრამ შეუთავსებლობაზე ქრისტიანული ხელოვნების მიზნებისა და ამოცანებისადმი.

ის ფაქტი, რომ ღმერთი უმაღლეს მშვენიერებასა და სიკეთესთან ერთად უმაღლესი ჭეშმარიტებაცაა, მჭიდროდ უკავშირდება შემოქმედების პრობლემას ქრისტიანულ ხელოვნებაში. კერძოდ, დგება საკითხი, თუ რამდენად არის შესაძლებელი საუბარი ახალზე, ორიგინალურზე, ინდივიდუალურზე, ამ ხელოვნების ფარგლებში. როგორ უნდა გავიაზროთ ხელოვნება: როგორც ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს გამოვლენა და ასახვა, თუ ობიექტური ჭეშმარიტებისა, რომლის წვდომა და გადმოცემაც ევალება ხელოვანს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დგება ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხი. ეს საკითხი მუდმივად იდგა ფილოსოფიის ისტორიის მანძილზე და სწორედ მისი ამა თუ იმ სახით გადაწყვეტა განსაზღვრავდა ხელოვნების განვითარების მიმართულებას და ზოგადად მის ბედს. მეორე მხრივ, ამ საკითხის განხილვის გარეშე ვერ შევამოწმებდით იმ მოსაზრების ლეგიტიმურობას, რომელიც პოეზიას მხოლოდ პოეტის სუბიექტური სამყაროს გადმოცემად და საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების ქადაგებას ჰიმნოგრაფიის ნაკლად მიიჩნევს მისი, როგორც პოეტური ტექსტის, გააზრების გზაზე.

თუ გადავხედავთ ფილოსოფიის ისტორიას დავრწმუნდებით, რომ მრავალი მოაზროვნე ხელოვნებას და კერძოდ პოეზიას, ჭეშმარიტებასთან მჭიდრო კავშირში მოიაზრებს. მართალია კულტურის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, როდესაც სეკულარულმა აზროვნებამ ჭეშმარიტება და მშვენიერება სხვადასხვა ნიადაგზე დააყენა და ხელოვნება მხოლოდ ესთეტიკური ტკბობის ობიექტად აქცია, ხელოვნება და მათ შორის პოეზია სუბიექტივისტური ხდება, მაგრამ ეს თავად კულტურის გრძნობადი ხასიათით და ხელოვნების დესაკრალიზაციით იყო გამოწვეული. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ ქრისტიანული ხელოვნება არ არის ერთადერთი ხელოვნებას და კერძოდ პოეზიას ჭეშმარიტების გაცხადების საშუალებად რომ მიიჩნევს. უფრო მეტიც, თავის საწყის ეტაპზე ის წარმოიშვა კიდევ, როგორც ჭეშმარიტების გადმოცემის საშუალება, როდესაც ყველა ძველი მოძღვრება სწორედ ამ ფორმით იყო მოწოდებული. მართალია, სიტყვა ჭეშმარიტებაში ზოგჯერ სხვადასხვა შინაარსს დებენ, მაგრამ თუკი პოეზია შეიძლება იყოს ჭეშმარიტების გაცხადება ან ჭეშმარიტების მშვენიერების ფორმით არსებობა, მტკიცება იმისა, რომ მაინცდამაინც ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ჭეშმარიტების გადმოცემა არ

შეიძლება იყოს პოეზია, საფუძველსაა მოკლებული. ასეთ შემთხვევაში მოგვიწევს უარი ვთქვათ მთელ რელიგიურ პოეზიაზეც.

შევეცადეთ გვეჩვენებინა ასევე, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ფარგლებში, მიუხედავად დადგენილი პოეტური ფორმულებისა, შესაძლებელია ინდივიდუალობის გამოვლენა, მაგრამ არა სუბიექტივიზმისა, ვინაიდან ქრისტიანული ხელოვნება გამოცხადებით მიღებული ჭეშმარიტების წვდომისა და გადმოცემის საშუალებაა. თავის მხრივ, პოეტური ფორმულების შემოტანა გვევლინება როგორც ლიტერატურული ხერხი. მიუხედავად იმისა, რომ ინტერტექსტუალობა თეორიის სახით XX საუკუნის ბოლოს ჩამოყალიბდა. პირველად სწორედ ჰიმნოგრაფიამ მოგვცა მხატვრული მეთოდი, რომელიც ინტერტექსტუალური წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა. მართალია მისი მიზნები და ამოცანები მკვეთრად განსხვავდება პოსტმოდერნიზმის მიზნებისა და ამოცანებისაგან, მაგრამ აქაც იგი წარმოსდგება როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც ფონური ცოდნის აქტუალიზაციას გულისხმობს. კერძოდ, ეს პოეტური ფორმულები წარმოსდგება, როგორც ერთგვარი ალუზია, ან რემინესცენცია, როგორც ბიბლიაში გადმოცემული ფონური ცოდნის გააქტიურების საშუალება, საღვთო ისტორიაში პიროვნების ჩართვის მიზნით. აქ ჰიმნოგრაფიული ქმნილება, როგორც ჰიპერტექსტი, აუცილებლობით გულისხმობს ბიბლიას, როგორც ტექსტს, თუმცა ამ ინტერტექსტუალური წაკითხვის მიზანი არა ესა თუ ის ინტერპრეტაცია, ან კომენტირებაა, არამედ “ღვთაებრივი გონების” შემოსვა. გარდა ამისა, ის გვეხმარება შესხმის ობიექტის ხასიათის უკეთ გახსნაში, რომლის ცხოვრებაც მაცხოვრის მიერ განვლილი გზის გამეორებად წარმოგვიდგება. მიუხედავად ყველაფრისა, სიმბოლოს აზრობრივი მრავალპლანიანობა და ამოუწურავობა ქრისტიანულ ხელოვნებაში სიახლის ეფექტის შექმნის შესაძლებლობას იძლევა. იმდენად, რამდენადაც ეს ხელოვნება ცოცხალია და მონაწილეობს თვითსრულყოფის გზაზე მდგარი პიროვნების ცხოვრებაში, იგი ყოველთვის ახლებურად ხმიანობს მის სულში. მასში გადმოცემული ჭეშმარიტება მხოლოდ იმ ზომით იხსნება პიროვნების წინაშე, რა ზომისაცაა მისი სულიერი მუშაობა.

ამრიგად, კვლევის შედეგად დაგადგინეთ, რომ არ შეიძლება ჩაითვალოს ლეგიტიმურად ის მსჯელობები, რომელსაც აპრიორული სახით შეიცავს პირველი თვალსაზრისი. კერძოდ, დაგადგინეთ, რომ პოეზია და რელიგია საერთო წიადში ჩაისახნენ და მათ ერთი საწყისი, დიდი ხნის მანძილზე კი საერთო მიზნები და

ამოცანები გააჩნდათ. ასევე არ შეიძლება პოეზია მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქციის მატარებლად მივიჩნიოთ. არქაულ კულტურებში ის ამავე დროს სოციალური, ვიტალური და რაც მთავარია, ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელი იყო. დავადგინეთ ასევე, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში უნდა ვისაუბროთ არა ესთეტიკური აღქმის არ არსებობაზე, არამედ მის განსხვავებულ ხასიათზე. კერძოდ იგი დამყარებულია ყოფიერების ტრანსცენდენტური ფორმების ერთიან აღქმაზე, რომელიც მშვენიერებას, სიკეთესა და ჭეშმარიტებას ერთ საფუძველზე აყენებს და მატერიალური სამყაროს სულიერი შინაარსის წაკითხვისკენ არის მიმართული. ეს ხელოვნება გაგებულება, როგორც სულიერი სამყაროს მიმეზისი, რაც გამომსახველობითი საშუალებების ცვლილებასაც გულისხმობს. დავადგინეთ ასევე, რომ არ არის ლეგიტიმური მოსაზრება, რომელიც პოეზიას მხოლოდ ხელოვანის სუბიექტური სამყაროს, სუბიექტური ჭეშმარიტების გადმოცემად მიიჩნევს. ვაჩვენებთ, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში შესაძლებელია ინდივიდუალობის გამოვლენა და იგი სრულიადაც არ არის მოკლებული სიახლის ეფექტს. ყოველივე ეს კი მიუთითებს პირველი თვალსაზრისის მცდარობაზე. თუმცა საჭირო იყო იმ თვალსაზრისის ლეგიტიმურობის გარკვევაც, რომელიც მიიჩნევს, რომ ჰიმნოგრაფია პოეზიაა, კერძოდ კი საღვთისმეტყველო პოეზია. ამ მიზნით კი დავსვით კითხვა პოეზიის არსის შესახებ.

პოეზიის არსის დასადგენად ჩვენ უარყავით პოეტურ ქმნილებათა შედარებითი ანალიზის გზა, როგორც არაეფექტური და შევეცადეთ მიგვემართა “პოეტის პოეტისთვის” პოეზიის არსზე უშუალო დაკვირვების მიზნით. პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსია მივიჩნიეთ უფრო ობიექტურ და ეფექტურ მეთოდად პოეზიის არსის დადგენის გზაზე. საწყის წერტილად ავიღეთ ჰაიდეგერის წერილი, “ჰიოლდერლინი და პოეზიის არსი”, რომელშიც, ჩვენის აზრით, მოცემულია ყველა ის ძირითადი დებულება, რომელიც პოეზიის არსის გასაანალიზებლად გვჭირდება. ნაშრომში გამოვიყენეთ ასევე “პოეტის პოეტთა” შედარებითი ანალიზის მეთოდიც და ვინაიდან ვერ შევძლებდით ერთი ნაშრომის ფარგლებში “პოეტის პოეტთა” მთელი მრავალფეროვნების განხილვას, ისინი სუბიექტური გზით შევარჩიეთ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეული მათგანი მოიცავს პოეზიის არსზე უშუალო რეფლექსიის ობიექტურ მეთოდს, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში იდენტურნი არიან და ავსებენ კიდევ ერთმანეთს, რაც ნაშრომში დამატებითი სიცხადის შეტანას ემსახურება.

პოეზიის არსზე დაკვირვებიდან დაგადგინეთ, რომ ის არა მხოლოდ ენის კუთვნილებაა, არამედ თავადაა ერთგვარი “ენა ენაში”, ერთგვარი მეტაენა, რომლის მეშვეობითაც ხდება საგანთა საწყისთან მიბრუნება, მათი სახელდება. პოეტი ის არის “ვინც დაარქვა მრავალ ციერს სახელი”, მაგრამ არა მათი გარეგნული გამოვლინებების მიხედვით, არამედ საგანთა არსის გახსნისა და გამოვლენის საფუძველზე, როდესაც სიტყვა უბრალოდ კი არ ასახავს საგანს, არამედ რეალურად მისი შემცველია. პოეზიის მეშვეობით ხდება არა მხოლოდ ყოფიერების, არამედ მუნყოფიერების საკუთარ საფუძველზე დაფუძნებაც. ამასთან იგი გააზრებულია, როგორც საუბარი, სადაც საუბრისა და მოსმენის შესაძლებლობა ერთმანეთს ემთხვევა. იგი ენას უდგება არა როგორც იარაღს, როგორც პრაქტიკული დანიშნულების მქონეს, არამედ საკუთრივ ნიშნის რეალობას მიმართავს, მას აქცევს ობიექტად. იგი მალდება ყოფით მეტყველებაზე და წარმოსდგება როგორც თამაში, რითაც სხვა, უფრო მაღალ რეალობაში გადაყვარტ. მაგრამ ეს თამაშობრივი მხარე მხოლოდ მოჩვენებითია, ვინაიდან იგი ემსახურება არა თავის დაკარგვას, არამედ თავის შეკრებას უფრო მაღალი რეალობის საფუძველზე, ვეარგავთ რა თავს, როგორც წვრილმან ყოფაში ჩართული ადამიანები. პოეზია წარმოსდგება როგორც სიმბოლური ენა, რომელიც “მინიშნებებით” საუბრობს. ეს “მინიშნებანი” თვითნებურნი კი არ არიან, არამედ უმაღლესი აუცილებლობის სახით წარმოსდგებიან, როდესაც “თავად ღმერთებს მიყვარათ ენასთან”. ამ აზრით პოეზია უაღრესად საშიშ საქმიანობად გვევლინება. ამასთან პოეზია, როგორც მუნყოფიერების საკუთარ საფუძველზე დაფუძნება, უმაღლესი აზრით ისტორიულია, ვინაიდან იგი სინამდვილის ჭეშმარიტი არსის გამოვლენას ემსახურება. ის არის ჭეშმარიტების ქმნალობა ქმნილებაში და ამდენად, დრო კი არ განსაზღვრავს მას, არამედ თავად განსაზღვრავს დროს.

ამრიგად, დისერტაციის პირველ თავში ჩვენ შევეცადეთ დაგვედგინა ჰიმნოგრაფიის ცნება და გავარკვიეთ, რომ ის უწინარეს ყოვლისა რელიგიური ფუნქციისადმი დაქვემდებარებული ტექსტია და ლიტურგიული დანიშნულების მატარებელია. ამის შემდეგ დადგა საკითხი: შეიძლება თუ არა რელიგიური ფუნქციის მატარებელი ტექსტი ამავე დროს მხატვრული ღირსებების მატარებელიც იყოს და გავიაზროთ, როგორც პოეზია. ჩვენ განვიხილეთ ორი ურთიერთდაპირისპირებული თვალსაზრისი ამ საკითხის შესახებ და შევეცადეთ კვლევა ფილოსოფიურ ნიადაგზე დაგვეყენებინა. ამ მიზნით ეჭვის ქვეშ

დავაყენეთ ის “თავისთავად ცხადი” დებულებანი, რომელსაც ეს მსჯელობანი შეიცავენ მათი ლეგიტიმურობის დადგენის მიზნით. როგორც აღმოჩნდა ის მსჯელობანი, რომელსაც პირველი თვალსაზრისი შეიცავდა არ შეესაბამება ჭეშმარიტებას. იმისათვის, რომ გაგვერკვია რამდენად არის ჰიმნოგრაფია მხატვრული ფუნქციის მატარებელი დავსვით კითხვა პოეზიის არსის შესახებ. პოეზიის არსის დადგენის შემდგომ კი შევეცადეთ გაგვერკვია ახორციელებს თუ არა ჰიმნოგრაფია ამ არსს, შესაძლებელია თუ არა ღვთისმეტყველების პოეტური ფორმით გადმოცემა იყოს პოეზია. როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ჰიმნოგრაფიული ქმნილება, მართლაც, არათუ სრულ შესაბამისობაში იმყოფება პოეზიის არსთან, არამედ წარმოსდგება კიდევ როგორც ნიმუში უმაღლესი პოეზიისა, ვინაიდან პოეზია თავისი არსით, როგორც საგანთა საწყისთან ექვარისტიული მიბრუნება, როგორც ენა მსგავსი ბაბილონამდელი მეტაენისა, მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად. მრავალი პოეტი პოეზიას სწორედ ღვთისმეტყველებად გაიაზრებდა. ამდენად, ქრისტიანობის მიხედვით, ღვთისმეტყველური ტექსტი არათუ შეიძლება იყოს პოეზია, არამედ სწორედ ღვთისმეტყველებაში მოიპოვებს პოეზია თავის ჭეშმარიტ არსს, როგორც ენა, რომელთანაც თავად ღმერთს მივყავართ.

მიუხედავად იმისა, რომ თითქოსდა გავარკვიეთ მხატვრულისა და რელიგიურის ურთიერთმიმართების საკითხი ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში, აქ კიდევ ერთმა საკითხმა იჩინა თავი. თუკი პოეზია მოწოდებულია იქცეს ღვთისმეტყველებად, ხომ არ დაშორდა პოეზია თავის ჭეშმარიტ არსს, როგორია პოეზიის ბედი თანამედროვე დესაკრალიზებულ სამყაროში, არსებობს თუ არა სივრცე, სადაც პოეზიას ღვთისმეტყველებად დარჩენა შეეძლება.

აღამიანი, როგორც საკრალურსა და პროფანულს შორის არსებული დაძაბულობის ზღვარზე მყოფი არსება, მუდმივად ქმნის სამყაროს სხვადასხვა მოდელებს. იმისათვის, რომ ეს სამყარო სამყარობდეს, აუცილებელია ისინი ერთი და იმავე წარმოშობის საგნებით იყოს კონსტრუირებული. თითოეულ კულტურას აქვს საკრალური ტოპოსი, რომელიც მართავს პროფანულს. საკრალური ტოპოსის ცენტრი საკუროთხვევლი და ტაძარია, რომელიც სიმბოლურად ხის მითოლოგიით გამოიხატება. ყოველი რელიგია აკრძალვათა სისტემას ეფუძნება. აკრძალვათა სისტემა კი ქმნის საიდუმლოს, დაფარულს, ანუ რიდეს. საკრალური ტოპოსი სწორედ ამ დაფარულის მმალავია.

აბსოლუტის არსებობაში ეჭვის შეტანა ბადებს მისწრაფებას რიდეების მოშლისკენ. ტადარი, როგორც საკრალური ტოპოსი აღარ წარმოადგენს დღევანდელი კულტურის ცენტრს. გაბატონებული გრძნობადი კულტურა მათ შორის არსებულ დაძაბულობის სასწორს პროფანულის სასარგებლოდ გადახრის. როგორც კვლევამ გვიჩვენა, პოეზია და საკრალური აქტი ერთმანეთს თამაშის სფეროში ხვდებიან. სწორედ თამაშია საკრალური თვისების მატარებელი. კერძოდ, მას შეუძლია იდენტობის გამოწვევა. როგორც ჰაიზინგამ უჩვენა, კულტურა სწორედ თამაშის ფორმით წარმოსდგება. თამაშობრივი სულის მოკლება კი კულტურის დესაკრალიზაციის მაჩვენებელია. კულტურის ეს დესაკრალიზაცია დღეს უკვე ფაქტია. თამაშის პირველ მტრად ჰაიზინგა თამაშის ჩამშლელს ასახელებს, რომელიც ამხელს მას როგორც თამაშს. მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კი გვევლინება, როგორც თამაშის ჩამშლელი. ამას ეს ხელოვნება თამაშის განსხვავებული ფუნქციის წარმოჩენით აღწევს. კერძოდ, აქ იგი იმიტაცია კი აღარ არის, არამედ მეტაიმიტაცია, მეტათამაში, რომელიც თამაშის ჩვენებით თამაშობს და სწორედ ამის წყალობით გვევლინება როგორც თამაშის ჩამშლელი. დესაკრალიზებული ხელოვნება კი არ მაღავეს თავს, როგორც თამაში, არამედ ცდილობს ხაზი გაუსვას იმას, რომ თამაშია და მეტი არაფერი. ამას იგი საკუთარი საშენი მასალის დემონსტრირებით აღწევს. ამ ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი სწორედ ირონია და გროტესკია. აქ ხელოვნება წარმოსდგება როგორც ირონია საკრალურზე, როგორც ფარსი, სადაც ხელოვნება საკუთარ თავს დასცინის.

დესაკრალიზებულ სამყაროში მოდერნიზმი ჯერ კიდევ ცდილობს “ახალი ხელოვნების” შიგნით შეინარჩუნოს საკრალური სივრცე, რიდე, რომელიც გამოყოფს მას პროფანულისგან. გასეტი, რომელიც მოდერნიზმის თეორეტიკოსად გვევლინება, ამოდ ცდილობს დააკისროს “ახალ ხელოვნებას” კულტურის მხსნელის ფუნქცია და მის შიგნით მოაქციოს ფსევდო საკრალური სივრცე, რომლის წყალობითაც შექმნის ერთგვარ რიდეს მასის ადამიანის პროფანიზებული სივრცისგან გამოსაყოფად. თუმცა, ერთიან საფუძველს მოკლებული ადამიანი უკვე დესაკრალიზებულ სივრცეში ცხოვრობს. ეგზისტენციალიზმი სივრცის პრობლემას ადამიანის შიგნით გადაიტანს, რაც სივრცის დაკარგვას იწვევს, ხოლო აბსურდის ფილოსოფიაში დაკარგულ სივრცეს აბსურდის სივრცე ენაცვლება.

ადამიანის სურვილი შექმნას სამყაროს ერთიანი მოდელი კრახს განიცდის, რაც, თავის მხრივ, ნიჰილიზმის წყარო ხდება. ნიცშეს აზრით, იმ ღირებულებათა მუდმივმა უარყოფამ, რომელთა მეშვეობითაც ვცდილობდით ღირებულება მიგვენიჭებინა სამყაროსათვის, ამ ღირებულებათა სრულ გაუფასურებამდე მიგვიყვანა. ამდენად, ეს “მყარი” იდეალები ილუზიად ცხადდება. ნიჰილიზმის ნიცშეანურ ანალიზს მივყავართ მისი როგორც პათოლოგიური შუალედური მდგომარეობის გაცნობიერებამდე, რომელიც უნდა გადაილახოს. ამდენად იგი ხდება წინამორბედი არა მხოლოდ მოდერნიზმისა, არამედ პოსტმოდერნიზმისაც, როგორც დასავლური ცივილიზაციის გადააზრების ეპოქისა. პოსტმოდერნი გვევლინება არა როგორც წინააღმდეგობათა გადალახვა, არამედ როგორც ამ წინააღმდეგობათა დაფუძნების მცდელობა, რომელიც არ იქნება შემოხლული უმაღლესი პრინციპებითა, თუ აბსოლუტური იდეებით.

პოსტმოდერნიზმი სამყაროს განიხილავს, როგორც ერთ დიდ ანონიმურ ტექსტს, რომლის დაშლა და დეკონსტრუქციაც ხდება სხვადასხვა ინტერპრეტაციულ მიმართულებებში. აქ ადგილი აქვს საზღვრებისა და რიდეების მოშლას და სრულ დესაკრალიზაციას. რიდეების მოშლა ნიშნავს, რომ ქრება საკრალური სივრცე და პოსტულირებული თანასწორობის პირობებში წარმოიშვება არჩევანის გაკეთების სიძნელე და სრული დეზორიენტაცია. ჭეშმარიტების ადგილს დისკურსი იკავებს. ამ ფრაგმენტულ სამყაროში წარმოიშვება ზოგადად ჰუმანისტურ ფასეულობებთან უახლესი ტექნოლოგიების ჰარმონიული შერწყმის პრობლემა. არჩევანის შესაძლებლობათა უსასრულოდ გაზრდა თავისუფლების ხარისხის გაზრდის ნაცვლად იწვევს მის სრულ მოსპობას, რაც აუქმებს ადამიანის თავისუფლებას და აბსოლუტის სახეზე არყოფნის პირობებში, სიცარიელით იმუქრება. პირობებში, როდესაც არცერთ პარადიგმას არ შეუძლია ჰქონდეს პრეტენზია რაიმე განსაკუთრებულ სტატუსზე ჭეშმარიტების თვალსაზრისით, კამათი იმის შესახებ, რომ რომელიმე მათგანი მნიშვნელობდეს, გადაიქცევა ძალაუფლების შესახებ კამათად.

რიდეების ნგრევა იწვევს სივრცის ნგრევას, რასაც უსივრცო, “მიუსაფარ” სიტყვებსა და კატეგორიებთან მივყავართ, სადაც საგნებს უკვე აღარ ძალუძთ ერთ სამყაროდ ორგანიზება. ხეს, როგორც საკრალური ტოპოსის ცენტრს, პოსტმოდერნი უპირისპირებს რიზომას, ანუ ფესვს, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური ღერო და მისი წანაზარდები გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში იმყოფებიან. ამ დანგრეულ სივრცეში აღარ არსებობს

საკრალურ ნარატივთა განთავსების ადგილი. აბსოლუტის სახეზე არ არსებობის პირობებში დგება პოეზიის ბედის საკითხი. ამ პირობებში იგი ღმერთისგან მომდინარე მეტყველების ნაცვლად მხოლოდ ვიდაცის ანონიმურ ჩურჩულად იქცევა, რომლის მიღმაც სიცარიელე ხშიანობს. ასეთ ვითარებაში პოეზიას აღარ ძალუძს დარჩეს ღვთისმეტყველებად, მაგრამ ეს თავად პოეზიის ნგრევას იწვევს, მის მიერ საკუთარ არსზე უარის თქმას, რის შედეგადაც იგი პროზის ზღურბლზე აღმოჩნდება.

დღევანდელ ვითარებაში დაძაბულობა პროფანულსა და საკრალურს შორის ზღვარს აღწევს. საკრალური აკრძალულ სივრცეში გადაინაცვლებს, ვინაიდან აღარ არსებობს ადგილი, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა საკრალურ ნარატივთა განთავსება. ის ცდილობს შექმნას ამ ანონიმური მეტყველების ალტერნატიული მეტყველება, საზრისის სამეფო, სადაც სიმულაკრთა ციმციმში გაუჩინარებული ადამიანი კვლავ შეძლებს დაიბრუნოს საკუთარი არსი. ადამიანი თავისუფალი არსებაა. ამდენად, ტენდენციები კი არ განსაზღვრავენ ადამიანთა საქციელს, არამედ ადამიანთა საქციელი განსაზღვრავს ტენდენციებს. ამიტომაც, ჩვენის აზრით, ყოველთვის არსებობს შესაძლებლობა იმისა, რომ მან დაიბრუნოს საკრალური სივრცე, ადგილი, სადაც პოეზიას შეუძლია დარჩეს ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად.

ამრიგად, ჩვენს მიერ მიღებული დასკვნების საფუძველზე, ვიძლევიტ რეკომენდაციას, რომ ჰიმნოგრაფიის კვლევისას განვიხილოთ ის, როგორც იმ კულტურის ორგანული ნაწილი, რომლის წიაღშიც იგი აღმოცენდა და მიუუღვეთ მას, როგორც სინკრეტულ დარგს, როგორც საღვთისმეტყველო, ლიტერატურული და მუსიკალური ნაწარმოების ორგანულ ერთიანობას, რომელიც ჩართულია რელიგიურ ატმოსფეროში. კომპლექსური კვლევის გარეშე ჰიმნოგრაფიის მხოლოდ რომელიღაც შრე შეგვრჩება ხელში. უნდა გავითვალისწინოთ ასევე ისიც, რომ ის ლიტურგიული ფუნქციის მატარებელია და რელიგიური რიტუალის ნაწილს წარმოადგენს. დასრულებულ სახეს ჰიმნოგრაფიული ქმნილება მხოლოდ მელოდიასთან კავშირის შემდეგ იძენს, რომელიც თავის მხრივ ანგელოზებრივი გალობის, ზეციური სიხარულის ანარეკლია. იმისათვის, რომ სრულად წარმოგვეჩინა ჰიმნოგრაფიის რელიგიური მხარე შევეცადეთ განგვეხილა ყველა ის კომპონენტი, როელიც ქმნის მას. მიღებული შედეგების საფუძველზე ვიძლევიტ რეკომენდაციას, რომ ჰიმნოგრაფია განვიხილოთ როგორც დაუსრულებელი ტექსტი, რომელიც შექმნილია “გათამაშებისთვის”.

თავის მხრივ, ეს “გათამაშება” წარმოსდგება არა როგორც ხდომილების რეპრეზენტაცია, არამედ როგორც იდენტიფიკაცია, როგორც საკრალური აქტი, რომელიც თავის დასასრულს ადამიანის სულში ჰპოვებს. ამასთან, ის, როგორც ღვთისმეტყველების პოეტური გადმოცემა, არა მხოლოდ შეიძლება გავიაზროთ, როგორც პოეზია, არამედ სწორედ ღვთისმეტყველებაში მოიპოვებს პოეზია თავის ჭეშმარიტ არსს.

ჩვენის აზრით, ჩვენი ნაშრომის განმასხვავებელ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს ისიც, რომ იგი სხვა ნაშრომების მსგავსად არ განიხილავს ჰიმნოგრაფიულ ქმნილებას, როგორც ვიწრო კულტურული გარემოს ნაწილს, რომელსაც მხოლოდ ლოკალური მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს და რომლითაც მხოლოდ სპეციალისტები ინტერესდებიან. იგი მას განიხილავს კავშირში ზოგადსაკაცობრიო აზროვნებასთან, როგორც ჩართულს კაცობრიობის კულტურულ-გონით სურათში, რომელსაც საკუთარი სამყარო გააჩნია. ამასთან, ამ სამყაროში ის წარმოსდგება არა როგორც წარსულის ნაშთი, არამედ როგორც ცოცხალი და ქმედითი ხელოვნება. არა როგორც შუა საუკუნეების კუთვნილება, არამედ როგორც ნაწილი თანამედროვე ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრებისა, რომელიც მიუხედავად გაბატონებული ტენდენციებისა ქმნის ალტერნატიულ სივრცეს, საზრისის სამეფოს, განსხვავებულ მეტყველებას. იგი მას წარსულში კი არ განათავსებს, არამედ ხელოვნების თანამედროვე ტენდენციების გვერდით განიხილავს, როგორც ერთ-ერთს იმ ტენდენციათაგან, რომელიც თანამედროვე ადამიანს არჩევანის სახით წარმოუდგება. ამისთვის კი აუცილებელია არსებობდეს სულიერი სივრცე, სადაც ის განთავსებას შეიძლება, სადაც ის შეიძლება დარჩეს, როგორც პოეზიის ცოცხალი ნაკადი, რომელიც მნიშვნელობს თანამედროვე ადამიანისთვისაც. ასეთ ადგილად ჩვენ ტაძარი მივიჩნიეთ, როგორც საკრალური ნივთებით კონსტრუირებული სივრცე, რომელშიც ლიტურგია აღესრულება. ასეთი სივრცე წარმოსდგება როგორც სამყარო ქრისტიანული ხელოვნების ქმნილებისა, რომელშიც ის ცოცხალია. ტურისტების დასათვალიერებელი ადგილიდან საკრალურ სივრცედ კი ტაძარს მხოლოდ ადამიანის აქტივობა აქცევს. ჰიმნოგრაფიული ქმნილება ყოველთვის აღბეჭდილია ერთგვარი დაუსრულებლობით. დასრულებულ სახეს, მათ შორის საღეჭსო საზომსაც კი, ის მელოდიასთან კავშირში იძენს, როგორც რელიგიურ ატმოსფეროში აღსრულებული გალობა საღმრთო ისტორიაში ჩართული ადამიანისა, როგორც

თვითსრულყოფის გზაზე მდგარი მორწმუნე ადამიანის ცხოვრების ნაწილი. აქედან გამომდინარე, ის მჭიდროდ უკავშირდება იმ პრობლემებს, რაც თანამედროვე ადამიანის წინაშე დგას დესაკრალიზებულ სამყაროში, როცა დაძაბულობა პროფანულსა და საკრალურს შორის ზღვარს აღწევს. იმ პირობებში, როდესაც პროფანული ცდილობს მთლიანად გააუქმოს საკრალური და ეს უკანასკნელი აკრძალულ სივრცეში გადაინაცვლებს, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რამდენად შეძლებს თანამედროვე ადამიანი მოიძიოს საკრალური წერტილები, მოიძიოს სივრცე, სადაც ის შეძლებს დარჩეს ადამიანად, თავისუფალ ქმნილებად და საბოლოოდ არ გაუჩინარდეს მის მიერვე შექმნილ ვირტუალურ სივრცეში. მან უნდა მოიძიოს სივრცე, სადაც პოეზია სიცარიელის საფარველიდან კვლავ ღმერთისგან მომდინარე მეტყველებად იქცევა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჩვენს მიერ განხილული პრობლემები საკმაოდ აქტუალურია და იგი თანამედროვე, დესაკრალიზებულ სამყაროში ზოგადად პოეზიის ბედსაც უკავშირდება, რომელიც დაშორდა საკუთარ არსს. ჯერ კიდევ ჰეგელი სვამს კითხვას, რომელიც ეჭვ ქვეშ აყენებს პოეზიის ღირებულებას. დესაკრალიზებულ და ორიენტირებ დაკარგულ სამყაროში ის კიდევ უფრო სათუო ხდება. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, კვლევა ამ მიმართულებით მართლაც საჭიროა, მით უფრო პრაგმატული სულით გაუღვინთილ თანამედროვე ყოფაში, რამდენადაც მხოლოდ ადამიანის, როგორც თავისუფალი არსების აქტივობას შეუძლია შექმნას განსხვავებული ტენდენციები და დაუპირისპიროს იგი არსებულს. ფილოსოფიის საქმე სწორედ ამ ტენდენციათა ანალიზია. თავის მხრივ, მხოლოდ ამ ტენდენციათა სწორ ანალიზს შეუძლია იმ ჰომოგენური სივრცის აფეთქება, რომელიც აუქმებს ადამიანის არჩევანს, მორალურ პასუხისმგებლობას, ჭეშმარიტებას და მას დისკურსით ჩაანაცვლებს.

რაოდენ დაშორებულადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს ერთი შეხედვით, თანამედროვე სამყაროში პოეზიის ბედის საკითხი თვით ადამიანის ბედის საკითხს უკავშირდება. თუკი ამ სამყაროში აღარ რჩება ადგილი რელიგიური პოეზიისთვის, ეს იმას ნიშნავს, რომ თვით ადამიანმა თქვა უარი მარადიული ღირებულებების ძიებაზე, საზრისზე, საკუთარ არსზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ თავად პოეზიამაც უარი თქვა თავის თავდაპირველ დანიშნულებაზე, იმაზე, რისთვისაც ის შეიქმნა და საკუთარ არსზე უარის თქმით, პროზის ზღურბლზე

ადმონდა. ამიტომ, ამ საკითხთა ფილოსოფიური კვლევა აუცილებელია, რათა გაჩნდეს ალტერნატივა, რომელიც თავიდან აგვაცილებს “ლექსის გაქრობას – კიდევ ერთ კატასტროფას.”

ლიტერატურა:

1. არისტოტელე, "პოეტიკა", წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ს.დანელიასი; სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა; თბილისი, 1944.
2. არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), "საუბრები მართლმადიდებლობაზე"; ნაწ. I. გამომცემლობა "კიდევაც დაიზრდებიან", თბილისი, 1994.
3. არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) "საუბრები მართლმადიდებლობაზე"; ნაწ. II., ლიტერატურული გაერთიანება "მთარგმნელი", თბილისი, 1997.
4. აფრიდონიძე თ. "ხელოვნების ქრისტიანული არსება და ექსპრესიონიზმი"; http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/collect/00001/xelovnebis_qristianuli_arseba_1paf.
5. ახმანოვი, ციტირებულია წიგნიდან გ. კოპლატაძე "ლიტერატურის მცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში"; თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986.
6. ბაქრაძე ა. "დადებითი და უარყოფითი თეოლოგიური აზროვნების თავისებურება ვლადიმერ სოლოვიოვის რელიგიურ ფილოსოფიაში", კრებულში "არეოპაგიტული ძიებანი" თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა; თბ., 1986.
7. ბეზარაშვილი ქ. "რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ დვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით"; "მეცნიერება" თბ., 2004.
8. ბოსტანაშვილი შ. "სივრცის პოეტიკა-სინაგოგებისა და ებრაული სასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში"; საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი; თბილისი, 2008. http://arch:tectur.gtu.ge/htm/mecniereba/Disertat/shota_bostanashvili/disertacia.ptf.
9. ბოჭორიშვილი ა. "მხატვრული ნაწარმოების საწყისის შესახებ მ. ჰაიდეგერის ონტოლოგიაში"; "მეცნიერება", თბ., 1973.
10. გამსახურდია ზ. "ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება" "მეცნიერება" თბ., 1991.
11. გრიგოლაშვილი ლ. "დროისა და სივრცის პოეტიკისათვის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში", კრებულში "ივირონი" –1000. თბ., 1983 (100-114).
12. გუბელაძე ი. "მეცნიერება და საეკლესიო კალენდარი" ალმანახში "ლიმონარი" №1; 1994.

13. ვალერი პოლ, “რჩეული პროზა”; “ნაკადული”, თბილისი 1983.
14. ზელინსკი ა. “ქრისტიანული კულტურის ლიტურგიული დრო”, კრებულში “წერილები საეკლესიო კალენდრის შესახებ”; კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრი “ორთოდოქსი”, თბილისი, 1997წ.
15. თევზაძე გ. “იმანუილ კანტი”; “თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, თბილისი, 1974.
16. იმედაშვილი გ. “ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები”; http://publish.df.ge/vaxtangvi/himnografia/imedashvili_gaiozi.htm/.
17. იბერი პ. (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი) – “შრომები”; თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1961წ. ნაწ I; ნაწ. II-III
18. ინგოროყვა პ. “თხზულებათა კრებული” ტ.III; “საბჭოთა საქართველო”, თბილისი, 1965.
19. კეკელიძე კ. ბარამიძე ა. – “ქართული ლიტერატურის ისტორია” ტ. I; ძველი ქართული ლიტერატურა. “საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა”; თბილისი, 1954.
20. კეკელიძე კ. “ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან”; ტ.VI, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1960.
21. კინწურაშვილი მ.“ინტერტექსტუალობა, როგორც ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალება”; სადისერტაციო მაცნე, თბილისი 2008 ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
22. კვირიკაშვილი ლ. “ჰომეროსის ჰიმნები”; თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1982.
23. კოჭლამაზაშვილი ე. “პირმშო დაბადებულთა”; “ჯვარი ვაზისა”, 1990წ. №2
24. ლოსკი ვლ. ““ღვთისმხილველობა” ბიზანტიურ ღვთისმეტყველებაში” “საღვთისმეტყველო კრებული” , ტ I., თბ., 1986.
25. მახარაძე ნ. “ფსევდო დიონისე არეოპაგელის ენის ზოგიერთი თავისებურების გამო”; კრებულში “არეოპაგიტული ძიებანი”, 69-86; თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1986.
26. ნეტარი ავგუსტინე “აღსარებანი”; თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტის გამომცემლობა “ნეკერი”; თბილისი, 1995.
27. პლატონი “ნადიმი”; “საბჭოთა საქართველო”, თბილისი, 1964. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ.

28. პლატონი “სახელმწიფო”; “ნეკერი”, თბილისი, 2003.
29. რუსთაველი შ. “ვეფხისტყაოსანი”; “საბჭოთა საქართველო”, თბილისი, 1987წ.
30. სოროკინი პ. “ხელოვნების კრიზისი” ქუთაისი, 2006.
31. სულავა ნ. “ქართული ჰიმნოგრაფია: ტრადიცია და პოეტიკა”; “ზეკარი”, თბილისი, 2006.
32. უნგიაძე ა. “საეკლესიო გალობისათვის”; “ჯალი”, თბილისი, 2005.
33. ფარულავა გ. “მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში”; “განათლება”, თბილისი, 1992.
34. “ქართული პოეზია” ტ.1, “ნაკადული”, თბილისი, 1979.
35. ყაუხჩიშვილი ს. “ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია” “ცოდნა” თბილისი; 1963.
36. შოშიაშვილი ჯ. – “ბიზანტიური ეპისტოლოგრაფია და ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის წერილები”; “მეცნიერება”, თბილისი, 1992წ. (შეიცავს-143გვ).
37. წერეთელი ა. – “რჩეული ნაწარმოებები”; ტ 1. “საბჭოთა საქართველო”, თბილისი, 1988წ.
38. ჭავჭავაძე ი. – “რჩეული ნაწარმოებები” ტ.1. “საბჭოთა საქართველო”, 19885წ.
39. ჭავჭავაძე ზ. – “ქართული მრავალხმიანი გალობის სათავეებთან” 21-51; კრებულში “ლიტერატურის მცოდნეობა კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, თარგმანი.” თბ.’ 1993.
40. ჯაფარიძე ლ. “ქრისტიანული ხელოვნების საფუძველი და მისი უმთავრესი თვისება;” ჟურნ. “ჯვარი ვახისა”, 1991 №1
41. ჯაფარიძე ლ. “საეკლესიო კალენდარი”; ჟურნ. “ჯვარი ვახისა”, 1992 №2.
42. ჰაიდეგერი მ. – ”ჰიოდერლინი და პოეზიის არსი”; ჟურნ. “ავრა”, 2002. №10 237-248.
43. ჰაიდეგერი მ. “დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა”; “გონი”, თბილისი, 1992
44. ჰაინინგა ი. – “კაცი მოთამაშე“ (HOMO LUDENS) CIPDD, 2004.
45. С - “Неоплатонизм перед лицом платоновской критики”
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/neopl_per:php.

46. С. “Символ”; http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/simv_per.php.
47. Архиепископ Филарет (Гумилевский) – “Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви”; Свято-Троицкая Сергиева лавра- 1995.
48. - - () – “ ” “ ”
524-525 . “ ” 1992.
49. Бадью А. “Век поэтов” (перевод С Фокина) Журналный зал/
НЛО,2003/03/badu. ntml.
50. Бахтин М. В сборнике “Литературно-критические статьи”; “ Проблемы
текста в лингвистике филологии и других гуманитарных науках”
473- 500 “художественная литература” Москв, 1986г.
51. Бердяев Н. “Кризис искусства” Москва , 1918 .
52. Владика Николай (Велимирович) - “Символы и сигналы” “Покров” Русско-
сербское Братство свв. Царя Николая и Владыки Николая 2003.
53. Володина О. “ Музыкальная культура Византии” “Стеренский монастырь”
“Новая книга” 1998.
- 54 Геронимус А. “Богословие священнобезмолвия” [http://www. Nesychnazm.
ru/library/thlg/geronimys. htm](http://www.Nesychnazm.ru/library/thlg/geronimys.htm).
55. Деррида Ж. “Вокруг вавилонских башен” “Санкт-Петербург” Акад. проект 2002.
56. Деррида Ж. “О поэзи” Размышления что такое творчество, перевод М. Маяцкого.
[http://www.proza. ru/2008 /07/02/56](http://www.proza.ru/2008/07/02/56).
57. Емелин В. “ Постмодернизм проблемы и перспективы”; [http: emeline. narod.
Ru / index html](http://emeline.narod.Ru/index.html).
58. Капра Ф. - “Дао Физики” www.koob.ru.
59. Кутковой В. “ О соотношении символа, метафоры и аллегории в православной
культуре”; в сборнике “Икона и образ, иконичность и словестность;” “Поломник”,
Москва, 2007.

60. Лотман Ю. В сборнике “Избранные статьи” Т.1. “Символ в системе культуры” Таллин, 1991.
61. Лепяхин В. “Богословие и поэзия”; <http://sophrony.Narod.ru/texts/lepakin1.htm>.
62. Лескин Д. (Протоерей) - “Метафизика слова и имени”; изд. “Олега Абышко” Санкт-Петербург 2008.
63. Максим Исповедник - “Творения” Кн I. “Аскетические и богословские трактаты” Москва 1933 (159-160).
64. Митрополит Вениамин (Федченков) - “О вере, неверии и сомнении” часть II “Смысл аналогии” <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/03V/veniamin/impiety/2htm/>.
65. Парандовский Ян - “Алхимия слова “Москва” изд. Правда 1990.
66. Платон “Творения Платона” “Законы” изд “Академия” Петербург 1923 (56-57).
67. Плотин - “Сочинения” “О сверхчувственной красоте” изд. “Алетейя “Санкт-Петербург” ” Москва” СПб 1995.
68. Сартр Ж. П. - “Что такое литература” в сборнике “Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков”; Изд. Московского университета, 1987.
69. Успенский Л. А. - “Богословие иконы православной церкви” Изд. “Братства во имя святого князя Александра Невского” Москва, 1997.
70. Умберто Эко “Эволюция средневековой эстетики”; <http://www.nsvisua.com/2/gih/143/6>
71. Хейзинга И. “Осень средневековья” Изд. “Наука” Москва, 1988.
72. Хосе Ортега-И-Гассет “Две главные метафоры”; http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gasset/dve_gl.php.
73. . Хосе Ортега-И-Гассет “Искусство в настоящем и прошлом”; http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ortega/IskNastPr.php.
74. Хосе Ортега-И-Гассет - “Мысли о романе; http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gasset/mus_rom.php
75. Чубинашвили - “Грузинское чеканное искусство” Тбилиси; 1959; 37-38.

76. . . - “ ”, “ ”; “ ”
 “ ” - ; , 2002.
- 77 Durkhem E. *Elementary Forms of Religious Life*, Oxford University Press, 2008
78. Cassirer E. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, 1972.
79. Lyotard J. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Trans. G. Bennington and br. Massumi), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
80. Ortega y Gasset J. *The Dehumanization of Art*. Princeton University Press, 1972.
81. Foucault M. *The Order of Things*, New York: Vintage, 1973.