

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ბექა სვანიძე

მხატვრული ტექსტის ანალიზი ჰერმენევტიკულ
ფილოსოფიაში

ფილოსოფიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის (Ph.D.)
მოსაპოვებლად წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი

ხელმძღვანელი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სრული პროფესორი აკაკი ყულიჯანიშვილი



თბილისის
უნივერსიტეტის
ბაზოცეფოლოა

2012

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	გვ. 3
საკითხის დასმისთვის	გვ. 8
თავი I. ხელოვნების განმარტება, ინტერპრეტაცია, გაგება	
§ 1. მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი ანტიკური ეპოქის მსოფლმხედველობაში	გვ.16
§ 2. ღმერთი და მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი გვიანდელ ელინიზმში, შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქების ფილოსოფიაში	გვ. 45
§3. ახსნისა და გაგების საფუძვლები გერმანულ ფილოსოფიაში	გვ 69
თავი II. გაგების უნივერსალურობა	
§ 1. ენა, როგორც გაგების ჰორიზონტი და ხელოვნების ენა. . .	გვ. 94
§ 2. გაგების, როგორც უნივერსალური შემეცნების და ხელოვნების, როგორც უნივერსალური ჰერმენევტიკის შესაძლებლობა. . . .	გვ. 103
§ 3. ეპოქათა ზოგადი სულიერი სიმპტომები და ხელოვნების ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი	გვ.114
თავი III. ხელოვნების გაგების თავისებურებანი	
§ 1. ისტორიისა და პროგრესის ილუზორულობა-რეალურობის დიალექტიკა, როგორც ისტორიის, კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის ერთ მთლიანობად გააზრების შესაძლებლობა . . .	გვ. 121
§ 2. გაგების შინაგანი მახასიათებლები და ინტერპრეტაცია, როგორც მხატვრული ტექსტის არსება	გვ. 130
§ 3. მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტის მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ასპექტები	გვ. 152
დასკვნა	გვ. 168
გამოყენებული ლიტერატურა.	გვ. 173

შესავალი

ანტიკური ეპოქიდან დღემდე მოყოლებული, ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკას შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უკავია ფილოსოფიაში. ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიება თავდაპირველად, მართალია, სისტემურ ხასიათს არ ატარებდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში, მან სწორედ ასეთი სახე მიიღო. განსაკუთრებით საინტერესოა ის გარემოება, რომ ჰერმენევტიკული პრობლემატიკის კვლევა-ძიების ვრცელ გზაზე ხელოვნებას იმთავითვე გამორჩეული ადგილი ეჭირა და უჭირავს.

მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკული ანალიზით ჩვენი დაინტერესება ძირითადად იმან განაპირობა, რომ ჰერმენევტიკული პრობლემების მკვლევართა დიდი ნაწილი ხელოვნებას ადამიანური მოღვაწეობის ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმად მიიჩნევს. სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია ესთეტიკური დისკურსის მთლიანად ფილოსოფიის ერთ-ერთ ძირითად ფორმად გადაქცევა. პოსტსტრუქტურალისტური და პოსტმოდერნისტული ცნობიერება აღწერილ სიტუაციას აშკარად ადასტურებს, რამდენადაც თანამედროვე ფილოსოფიაში მხატვრული ელემენტების მოჭარბება ცხადი და ნათელია. საინტერესოა ისიც, რომ ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიების თანამედროვე ეტაპზე ჰერმენევტიკა, შეიძლება ითქვას, აზროვნების, შემეცნების ერთ – ერთ უმაღლეს ფორმად იქცა, განსხვავებით ადრინდელი ეტაპებისგან, სადაც ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიება მხოლოდ გარკვეული ფილოსოფიური ამოცანების წინამძღვრების როლს ითავსებდა. მაგალითად, დილთაიმდე და დილთაისთან ჰერმენევტიკა წარმოადგენდა გაგების ერთგვარ მეთოდს სხვადასხვა ფილოსოფიურ პრობლემათა განსჯა-გაანალიზების გზაზე, მაშინ როცა ჰაიდეგერთან და გადამერთან ჰერმენევტიკა, როგორც მეთოდი, მთლიანად გადასწვდა ანუ გაუიგივდა შემეცნების, აზროვნების შესაძლებლობას. შესაბამისად, ხელოვნებაც აზროვნების ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმად წარმოჩინდა. ამ კუთხით განსაკუთრებით საინტერესოა მარტინ ჰაიდეგერის ნაშრომები – „ჰოლდერლინი და პოეზიის არსი“, „ყოფიერება და დრო“ და „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“, ასევე ჰანს-გეორგ გადამერის – „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ და „მშვენიერების აქტუალურობა“.

კიდევ ერთი მიზეზი, რამაც მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკული ანალიზით ჩვენი დაინტერესება გამოიწვია, ის არის, რომ კვლევები ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკაზე, მით უმეტეს, მხატვრულ ტექსტთან (ხელოვნებასთან) მიმართებაში, ჩვენში არცთუ ხშირია. ამ მიმართულებით, მართალია არსებობს შესაბამისი გამოკვლევები, მაგრამ ჩვენი აზრით, ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკაზე მხატვრულ ტექსტთან დაკავშირებით, უფრო მეტი გამოკვლევაა სასურველი. ამგვარად, ჰერმენევტიკული პრობლემატიკა, მეტწილად მხატვრულ ტექსტთან (ხელოვნებასთან) დაკავშირებით, ჩვენში კვლავაც დასამუშავებელია, მით უმეტეს, როცა მთლიანად ფილოსოფიის შემდგომი განვითარება, ცხადია, ვეღარაფრით აცდება ჰერმენევტიკულ თვალსაწიერს, როგორც შემეცნების, აზროვნების, ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმას. აქედან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, პასუხი უნდა გავცეთ კითხვებს, რომლებიც ლოგიკურად იბადება: რას ნიშნავს ჰერმენევტიკა, როგორც გაგების მეთოდი? როგორ არის ჰერმენევტიკა, როგორც გაგების მეთოდი შემეცნების, აზროვნების ერთ – ერთი უმაღლესი განზომილება? როგორაა ესთეტიკური დისკურსი მთლიანად ფილოსოფიის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმა?

მაშასადამე, ჰერმენევტიკა, როგორც გაგების მეთოდი, თავისი არსით, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი უნივერსალური თეორიაა, რომელიც როგორღაც მთლიანად მსჭვალავს თანამედროვე ფილოსოფიას. სწორედ ამ კონტექსტში წარმოჩინდა ტექსტის ინტერტექსტად, ინტერპრეტაციის მხატვრული ტექსტის არსებად, მხატვრული ტექსტის კონსტრუქციად გააზრების შესაძლებლობანი თანამედროვე ფილოსოფოსებთან: ბარტთან, კრისტევასთან, ბოდრიიართან, ჯეიმსონთან, უმბერტო ეკოსთან თუ სხვებთან. მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ამგვარად გააზრებამ თანამედროვე მკვლევარ-ფილოსოფოსები ლოგიკურად მიიყვანა „ავტორის სიკვდილის“ აქტუალობამდეც და თანამედროვე ესთეტიკის „ტრანსესთეტიკურ ესთეტიკად“ გაგებამდე.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცხადი და ნათელია, რომ ჰერმენევტიკულ კვლევა-ძიებას ფილოსოფიაში, შესაბამისად, მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკულ კვლევა-ძიებას, თავისი ეტაპები გააჩნია: პირველი ეტაპი ანტიკური პერიოდია; მეორე ეტაპად, დისერტაციის სტრუქტურულიდან გამომდინარე, მიზანშეწონილია, გვიანდელი ელინიზმი(როგორც ანტიკურობის ბოლო პერიოდი), შუა საუკუნეები და აღორძინების ეპოქები, ხოლო მესამე ეტაპად – ზოგადად გერმანული ფილოსოფია მივიჩნიოთ, რამდენადაც

გერმანულმა ფილოსოფიამ, თეოლოგიამ, კულტურამ, საერთოდ გერმანულმა აზროვნებამ, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი და გარდამტეხი როლი ითამაშა ჰერმენევტიკის შემდგომი განვითარება-დახვეწის საქმეში; მეოთხე ეტაპი მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ეპოქებია.

ჩვენთვის ასეთი პერიოდიზაცია მისაღებია, მაგრამ საკვლევი თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე, აქვე რამდენიმე გარემოებაზე უნდა მივუთითოთ. კერძოდ, ანტიკურმა ფილოსოფიამ ჰერმენევტიკა, როგორც გაგების მეთოდი, საერთოდ არ იცოდა, თუმცა ამის მიუხედავად, ანტიკურ ფილოსოფიაში პრობლემების მთელი რიგი სწორედ ჰერმენევტიკულ ჭრილშია გააზრებული და მხოლოდ ამდენად შეიძლება ანტიკურ ჰერმენევტიკაზე მსჯელობაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია არისტოტელეს „პოეტიკა“ და პლატონის დიალოგები. ამ ფილოსოფოსებთან, შეიძლება ითქვას, არა მხოლოდ ანტიკური ეპოქის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტია შეჯამებული, არამედ წინასწარვეა განსაზღვრული ის კონტურები, რომელთა მიხედვითაც, ჰერმენევტიკას შემდგომ ეპოქებში ეწერა განვითარება.

მომდევნო მნიშვნელოვანი მომენტი ჰერმენევტიკის განვითარების გზაზე რეფორმატორთა წიაღში აღმოცენებულ დავა-კამათს უკავშირდება. ეს ის პერიოდია, როცა მარტინ ლუთერი გერმანიაში საეკლესიო რეფორმის იდეით გამოვიდა, ხოლო ფლაციუსმა ლუთერის საწინააღმდეგო შეხედულებანი ერთგვარი მეთოდისა და სისტემის დონეზე დააღაგა. კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტი დილთაისა და დილთაის შემდგომი ფილოსოფოსების აზრთა სხვადასხვაობას უკავშირდება. დილთაისთვის გაგების მეთოდი მხოლოდ გონისმეცნიერებების სფეროა, ხოლო ახსნის საუფლო ბუნებისმეცნიერებებია. დილთაის ასეთმა თვალსაზრისმა, ჰერმენევტიკის, როგორც გაგების მეთოდის ჩამოყალიბების საქმეში, რა თქმა უნდა უდიდესი წვლილი შეიტანა, მაგრამ მსგავსი მიდგომა, ცხადია იმთავითვე გამორიცხავდა ჰერმენევტიკის უნივერსალურ შემეცნებად გააზრების შესაძლებლობას. სწორედ ამას საყვედურობდნენ დილთაის ჰაიდელბერგი და გადამერი, შესაბამისად, ამ უკანასკნელებმა გაგების მეთოდის საყოველთაოების აღიარებით, ახსნის მეთოდი გაგებას დაუქვემდებარეს, რითაც გონისმეცნიერებების პრიმატის საფუძველზე გონისმეცნიერებებსა და ბუნებისმეცნიერებებს საერთო სუბსტანცია გამოუნახეს და ამით გაგება უნივერსალურ შემეცნებას, ხოლო ხელოვნება, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურ ჰერმენევტიკას გაუიგივეს. სწორედ ამ ჭრილში განიხილავენ

ჰერმენევტიკულ, კონკრეტულად მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკას თანამედროვე ფილოსოფიური მიმდინარეობანი, რომლებზეც ზემოთ ზოგადად უკვე მივუთითეთ.

ჰერმენევტიკის, როგორც გაგების მეთოდის გააზრებისას, მივედით დასკვნამდე, რომ შემეცნების ერთ-ერთ უნივერსალურ განზომილებად გაგების გამოცხადება, ხოლო ჰერმენევტიკის ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმად ხელოვნების დადგინება, არ არის ნაძალადევი და ხელოვნური აქტი, რამდენადაც ასეთი ერთგვარი უნივერსალურობა ყოველთვის ბუნებრივად იყო ჩაფესვილი გაგების (ჰერმენევტიკის) შესაძლებლობაში, რომელიც მხოლოდ გამოაშკარავებას საჭიროებდა. ამგვარმა ამოცანამ კი თავისთავად მიგვიყვანა იმ არსებით მომენტებთან, რომლებიც ჰერმენევტიკის ძირითად ღერძს შეადგენს. კერძოდ, ესაა ფილოსოფიისა და ხელოვნების საფუძვლისეული ურთიერთკავშირის და ამ კონტექსტში ჰერმენევტიკის, როგორც ყოვლისმომცველი ესთეტიკური კატეგორიის თემა.

შევისწავლეთ რა ჰერმენევტიკულ თემატიკასთან დაკავშირებული თითქმის ყველა საკითხი, შევეცადეთ მეტ-ნაკლებად შეგვევსო ხარვეზები, რომლებიც ამ მიმართულებით ჩვენში შეიძლება არსებობდეს, თუმცა სულაც არა გვაქვს პრეტენზია, რომ მოცემული ნაშრომი ამომწურავ და ყოვლისმომცველ სურათს შექმნის, თუნდაც იმიტომ, რომ მოცულობის თვალსაზრისით, სადისერტაციო თემის ჩარჩოებში შეზღუდულები ვართ. ამგვარი შეზღუდულობის გამო, მთელი რიგი საკითხების ყურადღების მიღმა დატოვება მოგვიხდა, მაგრამ ისეთი საინტერესო თემის გააზრების მცდელობა, როგორც მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკა და მასთან დაკავშირებული პრობლემებია, წინამდებარე ნაშრომში ნამდვილად საფუძვლიანადაა მოცემული.

ჩვენს მიერ დასახული მიზნის მიღწევის მცდელობამ შემდეგი კონკრეტული ამოცანების წინაშე დაგვაყენა: 1. განგვესაზღვრა ის ძირითადი პრობლემატიკა, რომელიც დომინანტურია ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიების გზაზე. 2. განგვესაზღვრა მსგავსება-განსხვავება წინა და თანამედროვე ეპოქების ჰერმენევტიკული პრობლემების გაანალიზებისას, რაც თავის მხრივ გააადვილებდა საყრდენი წერტილის პოვნას და უფრო უკეთესად დაგვანახებდა ახსნისა და გაგების მეთოდებს შორის მსგავსება-განსხვავებას. 3. დაგვედგინა რაში ხედავს ჰერმენევტიკული თვალსაწიერი ახსნისა და გაგების მეთოდების როლს და რა ფუნქციას განუსაზღვრავს მას მთლიანად ესთეტიკური

შეხედულებების ერთიან სტრუქტურაში. 4. გამოგვეკვეთა ის გარემოებები, რომელთა გამოც გაგებას შემეცნების ერთ-ერთ უმაღლეს განზომილებად, ხოლო ხელოვნებას ჰერმენევტიკის ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმად მივიჩნევთ. 5. გამოგვეკვეთა ე.წ. ჰერმენევტიკული სიტუაციის, როგორც ერთგვარი ჰერმენევტიკული წრის, ანუ ერთისა და მრავლის ურთიერთმიმართების კონტურები. 6. გაგვერკვია, რატომაა შესაძლებელი, მხატვრული ტექსტის გაგება იმაზე უფრო ნაკლები ან მეტი სიზუსტით, როგორც იგი ავტორს ესმის, ანუ, რამდენადაა შესაძლებელი მხატვრული ტექსტი გავიგოთ ზუსტად ისე, როგორც იგი ავტორს ესმის. 7. განგვესაზღვრა, რამდენად ტოვებს ადგილს განსხვავებულ ეპოქათა სპეციფიკურობა ისტორიის, შესაბამისად, ხელოვნების ისტორიისა და საერთოდ კულტურის ერთ მთლიანობად გააზრებისთვის და რამდენადაა შესაძლებელი ასეთ სიტუაციაში ინტერპრეტაცია, როგორც მხატვრული ტექსტის არსება. 8. გაგვერკვია, რამდენადაა იგნორირებული ავტორის როლი და ფუნქცია და რამდენად იკავებს კონსტრუქცია მხატვრული ნაწარმოების ადგილს პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში.

ნაშრომზე მუშაობისას ჩვენ ვიხელმძღვანელოთ ჩვენს თემასთან დაკავშირებით არსებული თეორიული მონაპოვრებით. რამდენადაც კვლევის მეთოდოლოგია შესასწავლი თემის თავისებურებებით განისაზღვრა, ამდენად იგი ისტორიულ-შედარებით, ფენომენოლოგიურ და გარკვეულწილად და გარკვეული აზრით ტექსტუალური ანალიზის მეთოდებს აერთიანებს. მნიშვნელოვანი და აღსანიშნავი სიახლეა ის გარემოება, რომ ნაშრომი ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა ისეთი საინტერესო ესთეტიკური დოქტრინის რეკონსტრუირებისა, როგორცაა მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკული თვალსაწიერი მის უარსებითეს მომენტებში და ყველა უმნიშვნელოვანეს ასპექტში.

დისერტაცია მოიცავს 172 გვერდს და შედგება შესავლისგან, ქვეთავისგან - „საკითხის დასმისთვის“, 3 თავისგან, 9 პარაგრაფისგან (თითოეულ თავში 3 პარაგრაფი) და დასკვნისგან. სადისერტაციო ნაშრომს თან ერთვის სარჩევი და გამოყენებული ლიტერატურის სია (სულ 104 დასახელება).

საკითხის დასმისთვის

ჰერმესი ბერძნულ მითოლოგიურ პანთეონში ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ და საპასუხისმგებლო მისიას კისრულობს – ადამიანებთან მიაქვს ღმერთების ამბავი, ატყობინებს მათ ღმერთების ნება-სურვილებსა და ბრძანებებს (ჰერმესი ბერძნულ მითოლოგიაში ეგვიპტური მითოლოგიიდან დამკვიდრდა, რომაულ მითოლოგიაში მისი ანალოგი მერკურია – ავტ). ეს შეტყობინება საკმაოდ რთული პროცესია, რადგან ჰერმესი ადამიანთა ენაზე „თარგმნის“ ღმერთების ნება-სურვილს, განმარტავს და აგებინებს უბრალო მოკვდავებს ღმერთების ენას. სწორედ ამიტომ შეარქვეს განმარტების ხელოვნებას მოგვიანებით „ჰერმენევტიკა“. ეს სახელწოდება განმარტების ხელოვნებისთვის, ვფიქრობთ, მართლაც ზედგამოჭრილია, რადგან მითოლოგიური ჰერმესის საქმიანობა როგორცაა წინასწარ გულისხმობს იმ სირთულეებს, რასაც შემდგომ და შემდგომ მოაზროვნეები განმარტების ხელოვნების მეთოდოლოგიურად დაფუძნების გზაზე წააწყდნენ. ესე იგი, კაცობრიობა ჯერ კიდევ აზროვნების განვითარების პრიმიტიულ ეტაპზე თითქოსდა ინსტიქტურად გრძნობდა ადამიანისა და ღმერთის მარადიული ურთიერთმიმართების სიძნელის მთელ სიღრმეს, ანუ ადამიანისა და ღმერთის მარადიული ურთიერთმიმართების ეს ჰორიზონტი იმთავითვე წინმსწრები სახით შეიცავდა მომავალის სულიერ-კულტურული განვითარების მრავალფეროვან ჰორიზონტს, სადაც ამ მრავალფეროვანი განვითარების მიუხედავად, ღმერთის სიტყვისა და ნება-სურვილის „თარგმნა“ მაინც ყოველთვის აქტუალურ თემად დარჩებოდა. ამ კონტექსტში სიტყვა „თარგმნა“ ნამდვილად განსაკუთრებული ქვეტექსტის მატარებელია, რამდენადაც იგი არა უცხო სიტყვების პირდაპირი გაგებით თარგმნას, არამედ ღმერთთა (ღმერთის) აზრების განმარტებას ნიშნავს. მაშასადამე, ღმერთთა (ღმერთის) აზრების გაგების თვალსაზრისით ერთ რომელიმე ენას უპირატესობა იმთავითვე არ ენიჭებოდა. ღმერთთა (ღმერთის) აზრები, რამდენადაც გაგებადი და განმარტებადი ერთ რომელიმე ენაზე, სხვა ენებზეც ამდენადვე გაგებადი და განმარტებადი. ჰერმესის მითში ნაგულისხმევი ეს ვითარება ნამდვილად მრავლისმთქმელია: თუკი ჰერმესს ძალუძს ადამიანთა ენაზე „თარგმნოს“

ღმერთთა აზრები და მისწრაფებები, ესე იგი, ღმერთებისა (ღმერთის) და ადამიანების ენა, სიღრმისეულად იქნებ ჰერმესის განმარტებებამდე და, საერთოდ, ყველანაირ განმარტებებამდეც ემთხვევა ერთმანეთს, ოღონდ იმდენად სიღრმისეულად, რომ ადამიანს ამის შესახებ წარმოდგენაც არა აქვს და ამიტომაც საჭიროებს ჰერმესის განმარტებებს და საერთოდ განმარტებებს. სხვაგვარად, ღმერთების (ღმერთის) აზრები ადამიანებისათვის სავსებით უცხო რომ ყოფილიყო, ღმერთთა (ღმერთის) აზრების გაგების თვალსაზრისით ჰერმესის „თარგმანებიც“ უძლური აღმოჩნდებოდა, მაგრამ ჰერმესის საჭიროებაც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ღმერთთა (ღმერთის) აზრები ადამიანისთვის არც მთლად გაუგებარია და არც მთლად გასაგები.

აქედან გამომდინარე, მითოლოგიური ცნობიერების გარიჟრაჟზე ადამიანისთვის ჰერმესი ერთგვარი სიმბოლო იყო იმ გაუცნობიერებელი განზომილების რაღაც დონემდე მაინც ინტერპრეტაციის შესაძლებლობისა, რომელიც ღმერთებისა (ღმერთის) და ადამიანების ენათა სიღრმისეულ ერთიანობას გულისხმობს. ენისა და აზრის ამგვარ სიღრმისეულ ურთიერთჩაწნულობას ძველ ბერძნებთან ტერმინი „ლოგოსი“ გამოხატავდა. „ლოგოსი“ სულაც არ უდრიდა მარტო სიტყვას, ან მარტო აზრს. იგი ორივე მათგანს აღნიშნავდა, მაგრამ არა როგორც მათ შემდგომ ნაზავს, არამედ იმთავითვე სიღრმისეულ ურთიერთჩაწნულობაში მოცემულს. ჰერმესი სწორედ ამ ლოგოსის თანაზიარია, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი უძლური იქნებოდა ღმერთების (ღმერთის) ენა, რომელიც სწორედ ლოგოსში და ლოგოსითაა გახსნილ-გამოვლენილი, თავის მხრივ, ჩვეულებრივ ენაში გაეხსნა. ლოგოსთან თანაზიარია ადამიანთა ენაც, მაგრამ ვინაიდან ეს თანაზიარობა თვითონ ადამიანისთვის დაფარულ-მოუხელთებელია, ამიტომაც საჭიროებს ადამიანი ჰერმესისეულ განმარტებებს, როგორც მუდმივად დაფარულ-მოუხელთებელის მუდმივად განფარვა-მოხელთებადობის ჭრილს, რაც ამავე დროს ინტერპრეტაციის ამოუწურავ შესაძლებლობებსაც გულისხმობს. ამასთან, ის გარემოება, რომ ლოგოსის „თარგმნა“ მრავალ ადამიანურ ენაზე შეიძლება, ლოგოსზე, როგორც ყველა ენათა საერთო საფუძველზე მიუთითებს, ანუ ლოგოსი ყველა ენის საერთო არსებაა, იგი ყველა ენაში მეტნ-ნაკლებად თანაბრად ვლინდება, თუმცა, რეფლექსია გამოვლინების ამ პროცესზე ყოველთვის იგვიანებს, რამდენადაც, მითითებულ გამოვლინებაზე რეფლექსია მაშინ ხორციელდება, როცა გამოვლინების პროცესი უკვე განხორციელებულია, ანუ თვითონ გამოვლინების

პროცესი მუდმივად ხელიდან გვისხლტება და ამიტომაც იჩინა თავი „ჰერმესის“, როგორც ჰერმენევტიკის მოთხოვნილებამ.

აზრისა და ენების ურთიერთმიმართების ამგვარ სიღრმისეულ ლოგოსისეულ ჭრილში, როგორღაც თავისთავად იკვეთება მთელისა და ნაწილების ურთიერთმიმართების კონტურებიც, როგორც ჰერმენევტიკული წრე, ანუ ენათა სხვადასხვაობაში, როგორც ნაწილებში, მოგვეცემა ლოგოსი, როგორც ამ სხვადასხვაობის ერთიანი, მთლიანი საერთო საფუძველი.

როგორც ვხედავთ, უკვე მითოლოგიური ცნობიერების გარიჟრაჟზეც, ჰერმესის მითში, ნაგულისხმევია თითქმის ყველა ის აქცენტი, რომლებიც შემდგომში ჰერმენევტიკულმა კვლევა-ძიებამ განხილვის ძირითად საკითხებად აქცია. ამიტომაც აღნიშნავს ვახი – „იმ დროიდან, რაც ადამიანი არსებობს დედამიწაზე, გაგებაც არსებობს“ (103.1). ასეთივე აზრს გამოთქვამს გადამერიც, როცა აცხადებს: „ჰერმენევტიკა, მართალია, არის შემადგენელი დისციპლინა ფილოსოფიური და თეოლოგიური მოძღვრების მეთოდის შესახებ და მეთოდისა, მაგრამ მისი დამოუკიდებელი განვითარება და თეორიული სრულყოფა გვიან მოხდა არა იმიტომ, თითქოს გაგება მეორადია, პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ გაგება იმდენად მსჭვალავს ადამიანთა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, მას სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ“ (104.7). სხვაგვარად, გაგების ფენომენი იმდენად ღრმად მსჭვალავს ადამიანთა არსებას უხსოვარი დროიდან, მასზე სრულფასოვანი რეფლექსია თანამედროვე ეროქაშიც კი ძნელი საქმეა. ეს გარემოება, თავის მხრივ, იმას ადასტურებს, რომ როგორც მეთოდურადაც უნდა დავაფუძნოთ ჰერმენევტიკა, მას მინიმალური დოზით მაინც ყოველთვის დაყვება როგორღაც შეუცნობადი ხასიათი, რადგან მეთოდისა, როგორც სრულყოფილიც უნდა იყოს იგი, ბოლომდე მაინც ვერ ამოწურავს ჰერმენევტიკული პორიზონტის სიღრმეებს. ჰერმენევტიკული პორიზონტი ხომ ადამიანის მსოფლმხედველობრივ მიმართებათა სიღრმეებიდან იმთავითვე, თუნდაც ინტუიციურად ამოიზარდა და ასევე ინტუიციურ-სიღრმისეულად გულისხმობს ადამიანის სამყაროში მყოფობის სპეციფიკური განზომილების ფილოსოფიური კვლევა-ძიების მოთხოვნილებასაც. აკი ადამიანის მხოლოდ არსებობაც კი, უსაზღვრო და ამოუცნობად სამყაროში უმთავრესი წინაპირობაა მსოფლმხედველობრივი საკითხების წარმოშობისა. უსასრულო სამყაროს შემხედვარე ადამიანს არ შეიძლება კითხვა არ გაუჩნდეს სამყაროსა და მასში მყოფი ადამიანის რაობის შესახებ. ბუნება და ადამიანი – აი, რას იკვლევს, რის გარშემო ტრიალებს ფილოსოფია დასაბამიდან

ფილოსოფიური აზროვნებისა. ერთი შეხედვით, თითქოს საკვირველია ის გარემოება, რომ საუკუნეების განმავლობაში ვერ მოხერხდა ამ საკითხებზე საყოველთაო პასუხის გაცემა, მაგრამ, მეორეს მხრივ, უნდა აღინიშნოს, რაც უფრო ღრმად ხერხდება მათი შესწავლა, შესასწავლი არეალი მით უფრო ფართოვდება და ამოუწურავი ხდება, ამდენად, მით უფრო ცხადი ხდება ის ვითარებაც, რომ სამყაროსა და ადამიანის სულის სიდრმეებზე ამომწურავად პასუხის გაცემა შეუძლებელია. ადამიანი მართლაც რომ მიკროკოსმოსია, თავის თავში შემცველი მაკროსამყაროსი და თუ მაკროსამყარო ამოუწურავ-ამოუღვეველია, ცხადია, ასევე ამოუწურავ-ამოუღვეველია მიკროკოსმოსიც ადამიანის სახით. ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთმიმართების ამგვარმა სიდრმისეულმა ჰერმენევტიკამ, ჰერმენევტული კვლევა-ძიების შემდგომ და შემდგომ ეტაპებზე დღის წესრიგში ახსნისა და გაგების ურთიერთგამიჯვნის საკითხიც დააყენა, რაც, თავის მხრივ, ბუნებისა და ადამიანის, როგორც სულიერი არსების, ურთიერთგამიჯვნასაც გულისხმობდა. ასეთი გამიჯვნა, ერთი შეხედვით, აზროვნების პროგრესის მანიშნებელია, მაგრამ მეორეს მხრივ, მსგავსი გამიჯნულობა, რა თქმა უნდა, ერთგვარ სიძნელეს წარმოშობს ბუნებისა და ადამიანის, როგორც სულიერი არსების შეკავშირების თვალსაზრისით. შესაბამისად, ამ სიძნელის დაძლევის მოთხოვნილების კვალობაზე, ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიების გვიანი ეტაპი, არც ახსნისა და გაგების მეთოდთა კვლავ ურთიერთგადაჯაჭვულობაში განხილვის პორიზონტს მოისაკლისებდა, რამდენადაც ამგვარი თვალსაზრისის მომხრეებს ბუნებისა და ადამიანის, როგორც სულიერი არსების, უკიდურესად დაშორიშორება, საკითხისადმი არასწორ მიდგომად მიაჩნიათ. ჰერმესის მითში ადამიანი-ბუნების ურთიერთმიმართების მითითებული ორივენაირი თვალსაზრისის განვითარების შესაძლებლობა წინასწარმოხაზულის სახით იგულისხმება. მითოლოგიური ცნობიერება ადამიანისა და ბუნების ერთიანობის აღქმით ისედაც ხასიათდებოდა, მაგრამ ამასთანავე, ადამიანის ბუნებაზე აღმატებულობაც იმთავითვე იგრძნობოდა, თუმცა ამის მიუხედავად, ანტიკური ჰერმენევტიკისთვის ახსნისა და გაგების, ასევე შთაგონების, დივინაციისა და სხვა ჰერმენევტიკული ტიპის მეთოდები, როგორც მეთოდები, მაინც უცხო იყო. საერთოდ, ანტიკურ ჰერმენევტიკაზე, როგორც გარკვეულ დისციპლინაზე საუბარი, არ შეიძლება, სამაგიეროდ შეიძლება ანტიკური ჰერმენევტიკის პორიზონტზე ყურადღების აქცენტირება, რადგან ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსებთან, უკვე მეცნიერული

მსოფლმხედველობის დონეზეა მოცემული ის საკითხები, რომლებიც ჰერმესის მითში შეუცნობლად იგულისხმება, ანუ სწორედ ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსთა ნააზრევში იკითხება ჰერმენევტიკის მეთოდოლოგიურად დაფუძნების შემდგომი შესაძლებლობაც. დილთაის მიხედვით, სწავლის მოთხოვნილებამ პოეტთა შემოქმედების განმარტების მოთხოვნილება პირველად სწორედ საბერძნეთში წარმოშვა, სადაც ბერძნულად მეტყველებდნენ, ჰომეროსისა და სხვა პოეტების განმარტება და კრიტიკა ყველგან პოპულარული იყო, „სოფისტებისა და რიტორიკის სკოლებში განმარტების ხელოვნება რიტორიკის პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში განიხილებოდა. სოფისტებთან და შემდეგ სტოელებთან განვითარდა ე.წ. ალეგორიული ინტერპრეტაცია. განმარტების ხელოვნების სხვადასხვა მხარეს ეხებოდა პლატონი, განსაკუთრებით კი არისტოტელე თხზულებებში, რომლებშიც იხილებოდა რიტორიკის, პოეტიკისა და ლოგიკის საკითხები“ (7.395).

ქრისტიანულ ეპოქაში ჰერმენევტიკის ანტიკური პორიზონტი, ცხადია, ქრისტიანულ ჰერმენევტიკად გარდაიქმნა, რადგან ქრისტიანული თეოლოგიური აზროვნების აღზევების დროს დღის წესრიგში საღვთო წიგნების განმარტების აუცილებლობა დადგა. „ასე ეყრება საფუძველი თეოლოგიურ ჰერმენევტიკას, რომლის მიზანიც ბიბლიის სწორი ინტერპრეტაცია, ძველი აღთქმისა და ახალი აღთქმის შეთანაწყობა და შეთანხმებაა. ამ მხრივ, დიდი როლი ითამაშა აგუსტინეს თხზულებამ „ქრისტიანობის მოძღვრების შესახებ“. ფილოსოფიურისა და თეოლოგიურის გვერდით იგულისხმება იურიდიული ჰერმენევტიკაც, რომელიც სამართლებრივ კანონებს განმარტავს“ (7.395).

კიდევ ერთი ახალი ეტაპი ჰერმენევტიკის სრულყოფის გზაზე რეფორმაციის წიაღში იწყება. საღვთო წიგნების განმარტებათა პროცესში გაშლილმა კამათმა გააღრმავა ინტერესი ჰერმენევტიკული პრაქტიკისა და თეორიისადმი. დილთაი მიჩნევს, რომ სწორედ „რეფორმაციის ეპოქაში ხდება ჰერმენევტიკის საბოლოო ჩამოყალიბება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას დილთაი ანიჭებს ფლაციუსის თხზულებას, რომელიც მიეძღვნა საღმრთო წიგნების გაგების საკითხს“ (7.395). საქმე ის გახლავთ, რომ რეფორმაციის ერთ-ერთმა ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელმა მარტინ ლუთერმა საღმრთო წიგნების დოგმატიკური გაგების წინააღმდეგ გაილაშქრა. მისი აზრით, საღმრთო წიგნების გაგება ყოველგვარი დოგმატიკის გარეშე უნდა განხორციელებულიყო. ქრისტიანობის კათოლიკე მიმდევრები პროტესტანტ ლუთერის ამგვარ

თვალსაზრისს, რა თქმა უნდა, არ შეეგუვნენ და სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია ფლაციუსის მიერ სპეციალურად ლუთერანული მიდგომების საწინააღმდეგო თვალსაზრისთა ერთიან სისტემად გადმოცემა, სადაც მანამდე სტიქიურად მოცემული და მოქმედი წესები მეთოდის დონეზე იყო დალაგებული. ამიტომაც მიუთითებს დილთაი ფლაციუსის ამ შრომის შესახებ: „მასში პირველად გაერთიანდა მოძღვრებად ერთობლიობა ინტერპრეტაციის წესებისა, რომლებიც მანამდე იყო ნაპოვნი. სახელდობრ, იმ პოსტულატის საშუალებით, რომლის თანახმადაც ამ წესების საფუძველზე ხელოვნებისეული მეთოდით მიიღწევა საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე ცოდნა“ (7.396).

მაშასადამე, ჰერმენევტიკის, როგორც გაგების მეთოდისა და მეთოდიკის ერთგვარი ფორმირება რეფორმაციის წიაღში აღმოცენებულ დავა-კამათს მოჰყვა, მაგრამ ფლაციუსის თხზულება სულაც არ აღმოჩნდა ბოლო ნავსაყუდელი ჰერმენევტიკისთვის. ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიება არც ლუთერის რეფორმატორულ მონაპოვრებზე შეჩერდა. ახალი და თანამედროვე ეპოქებისთვის ჰერმენევტიკა ვეღარ ირგებს იმ როლს, როგორსაც შუა საუკუნეებში ირგებდა, რადგან მოდერნისტულმა და პოსტმოდერნისტულმა სულისკვეთებამ მთლიანად მოშალა ყველა ის წესი თუ ნორმა, რომელსაც ჰერმენევტიკული ხედვა მანამდე ყოველთვის ემყარებოდა. თუმცა, ამგვარი „უწესობაც“ და „უნორმობაც“, ფართო გაგებით, უკვე თვითონაა რადიკალური „წესიც“ და „ნორმაც“. თანამედროვე ჰერმენევტიკული პორიზონტის მსგავსი „უწესო წესიც“ და „უნორმო ნორმაც“, უპირველეს ყოვლისა, მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში იგრძნობა, ალბათ იმიტომ, რომ ხელოვნება, როგორც წესი, ყოველთვის იმთავითვე, თუნდაც როგორღაც მიზანდაუსახავად და სპონტანურად ყველაზე უწინ აირეკლავდა და აირეკლავს მისივე თანადროული ეპოქის კონკრეტულ კულტურულ სიმპტომებსა და ზოგად სულიერ ატმოსფეროს. აკი ისტორიულადაც, გაგების პირველი სერიოზული მოთხოვნილება სწორედ ჰომეროსის პოეზიის, ანუ მხატვრული ტექსტის ახსნა-განმარტების მოთხოვნილებას უკავშირდება და ახსნა-განმარტებისადმი მანამდელი, ანუ ჰომეროსამდელი შეუცნობელი მისწრაფებაც განა მხატვრულ, ოღონდ ზეპირ ტექსტებში არ არის მოცემული? მითიც, როგორც ასეთი და ამ კონკრეტული შემთხვევისთვის ჰერმესის მითიც ხომ, ფართო გაგებით, სწორედ მხატვრული ტექსტია, რამდენადაც მითოსური სახისმეტყველება, როგორც გარე და შიდასამყაროსადმი სიმბოლურ-ფანტაზიური მიმართება, ძალზე წააგავს სახეთა

აღწერა-გადმოცემის ხელოვნებისეულ მეთოდს. ამდენად, მხატვრული ტექსტი მხოლოდ ტექსტუალური სახით მოცემულ ხელოვნების დარგებს არ უდრის. იგი საკუთარ თავში ყველა ტიპის ხელოვნებას აერთიანებს. სხვაგვარად, ფერწერული ტილოც, ქანდაკებაც და მუსიკაც თავისებურად „მოლაპარაკე ტექსტებია“, რადგან რომელიმე ფერწერული ტილოს, რომელიმე კონკრეტული ქანდაკების ნახვისას თუ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენისას ჩვენ მათში გარკვეულ აზრებს ვკითხულობთ ისევე, როგორც პოეზია თუ პროზა გვაკითხვინებს და გვაგებინებს საკუთარ თავს. მაშასადამე, „ხელოვნება შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური ენა. მას ნაციონალური ენის მთელი რიგი თვისებები აქვს. გარდა იმისა, რომ ხელოვნების ისეთი სახეები არსებობს, როგორცაა ლიტერატურა და მასზე დაფუძნებული სინთეზური ფორმები, რომლებიც თავისი მხატვრული ქსოვილის საშენ მასალად ბუნებრივ ენას იყენებენ, ხელოვნების ენა სხვა ენებთან შედარებით, ყველაზე უფრო მეტად ამჟღავნებს ბუნებრივი ენის თვისებებთან სიახლოვეს... იმისთვის, რომ ადამიანმა შეძლოს ხელოვნების ქმნილებასთან, როგორც ასეთთან ურთიერთობა, მას უნდა ესმოდეს მისი საზრისი. საზრისის გაგება კი გულისხმობს ამ ენის ნიშნების, სიმბოლოების, ფორმების ცოდნას, რაშიც დაშიფრულია საზრისი. ხელოვნება ნიშნებსა და სიმბოლოებში არსებობს, ამდენად, ის თავისებური ენაა. ამ აზრით, ხელოვნება ენაა, რომლის ცოდნა აუცილებელი პირობაა, რათა გავიგოთ ამ ენაზე განხორციელებული შინაარსი“ (45. 299–300).

აქედან გამომდინარე, საერთო ჯამში, ხელოვნებაში, როგორც ზოგადად მხატვრულ ტექსტში, ლოგოსი არანაკლებადაა გახსნილ-გამოვლენილი, ვიდრე საკუთრივ მეტყველებაში, ენაში. ამ აზრით, ენა, როგორც აზრების გადმოცემის მექანიზმი, მხოლოდ თავისი ხმოვანებით განსხვავდება ხელოვნებისგან, რომელიც ფართო გაგებით ასევე ენაა, ოღონდ არახმოვანი. შესაბამისად, ვფიქრობთ, არ ღირს იმის აქ განხილვა, რომელი იყო თავდაპირველად – ხმოვანი მეტყველება თუ „უხმო ენა“, როგორც ხელოვნება, მით უმეტეს, როცა კაცობრიობის მეხსიერება იქნებ უძღურიცაა მითითებული საკითხის გარკვევის გზაზე, ვინაიდან ენისა და ხელოვნების წარმოშობის ისტორიულ ჰორიზონტს მართლაც გაუვალე ბურუსი დასდებია. ხმოვანი ენისა და „უხმო ენის“, როგორც ხელოვნების ფენომენები მხოლოდ იმას გვიმხელენ, რომ მათი წარმოშობა თანადროულად უნდა მომხდარიყო. ისინი ლოგოსთან თანაბრად წილნაყარნი არიან – როცა გაჩნდა ხელოვნება, უკვე იყო მეტყველება და როცა გაჩნდა

მეტყველება, უკვე იყო ხელოვნება. თავდაპირველად ენაცა და ხელოვნებაც, რა თქმა უნდა, ერთგვარი პრიმიტიულობით გამოირჩეოდნენ, მაგრამ თავდაპირველად ყველაფერი პრიმიტიული იყო – ენაც, გამოქვაბულის კედლებზე მილიონობით წლის წინ შესრულებული „ფერწერული ნიმუშებიც“ და სხვა შემდგომში განვითარებული და დახვეწილი გარკვეულობანიც.

ამდენად, ენასა და ხელოვნებაში ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი, იქნებ ყველაზე ცხადად იგრძნობა, მაგრამ ჰერმენევტიკული კვლევა-ძიების წარმოება ზოგადფილოსოფიური საფუძვლების გათვალისწინების გარეშე მაინც ნაკლოვანი აღმოჩნდება იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის ანუ ხელოვნების ჰერმენევტიკული ჭრილი გვანტერესებს. ფილოსოფია მსოფლმხედველობასა და საერთოდ ადამიანის ნებისმიერი ტიპის მიმართება შიდა და გარე სამყაროსადმი, ყოველთვის გულისხმობს გარკვეულ მსოფლმხედველობას. ამ აზრით, ენასაც და ხელოვნებასაც, ცხადია, საკუთარი ფილოსოფია ყოველთვის გააჩნდათ. კაცობრიობის ისტორიის იმ პერიოდშიც კი, როცა ფილოსოფია, როგორც ასეთი, არ არსებობდა, ადამიანი გარე თუ შიდა სამყაროსადმი მიმართებისას ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ წინამძღვრებს შეუცნობლად მაინც ეყრდნობოდა. სხვა სიტყვებით, ადამიანის სულიერი ცხოვრების მრავალფეროვან ასპექტებში, ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი წინამძღვრები ყოველთვის შეუცნობლად იყო ჩაფესვილი და ახლაც, რა თქმა უნდა, ასეა. ამგვარად, აუცილებელია, მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ანალიზისას, ადამიანის სულიერი ცხოვრების ფილოსოფიური საფუძვლებიც გავითვალისწინოთ, მით უმეტეს, როცა კაცობრიობის მდიდარი ფილოსოფიური წარსული საამისო საშუალებას ნამდვილად გვაძლევს. აკი ცნობიერი და არაცნობიერი, რაციონალური და ირაციონალური, ტრანსცენდენტური და ტრანსცენდენტალური და სხვა მსგავსი შინაარსობრივად დატვირთული ფილოსოფიური ხედვები, რომლებთანაც მხატვრული ტექსტი იმთავითვე სიღრმისეულ კავშირშია, დროთა განმავლობაში ფილოსოფიურ ტერმინებად და კატეგორიებად ქცეულა. მხატვრული ტექსტის ანალიზის ასეთი კონტექსტი, რა თქმა უნდა, უფრო სრულყოფილი და ყოვლისმომცველი იქნება.

თავი I. ხელოვნების განმარტება, ინტერპრეტაცია, გაგება

§1. მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი ანტიკური ეპოქის მსოფლმხედველობაში

ძველ ბერძნულ და რომაულ ფილოსოფიაში ჰერმენევტიკა, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა, არ არსებობდა, მაგრამ იმ ეპოქის ფილოსოფოსები თავიანთ ნაშრომებში ხშირად ლაპარაკობენ ისეთ თემებზე, განსაკუთრებით ხელოვნებასთან მიმართებაში, რომლებიც სავსებით შეესაბამებიან იმ დისციპლინის ცნებებს, რომელსაც დღეს ჩვენ ჰერმენევტიკას ვუწოდებთ. პლატონმა და განსაკუთრებით არისტოტელემ, ანტიკური ფილოსოფიის ამ ორმა დიდმა წარმომადგენელმა, შეიძლება ითქვას, მთლიანად შეაჯამეს მხატვრული ტექსტის გაგების ანტიკური ჰორიზონტი და მხატვრული ტექსტის გაგების პერიპეტიები შემდგომი ეპოქებისთვისაც კი წინასწარ განსაზღვრეს. პლატონის „იონში“, განსაკუთრებით არისტოტელეს „პოეტიკაში“, მართლაც ყველაფერია მოცემული, რასაც თუნდაც თანამედროვე ჰერმენევტიკა კიდევ უფრო ღრმად, საფუძვლიანად და მასშტაბურად განიხილავს.

არისტოტელეს „კათარზისი“ ანუ განწმენდა, იმთავითვე გულისხმობს „შთაგრძნობის“, „ჩასახლების“ თუ „დივინაციის“ თეორიებს ერთობლიობაში, თავის მხრივ, ეს უკანასკნელები ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას აუცილებლობით შეიცავენ. საბოლოო ჯამში კი, ეს ყოველივე ჰერმენევტიკულ სიტუაციას უდრის, რომელიც წინასწარმოხაზულის სახით მანამდეცაა მოცემული, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოები და შემფასებელი ერთმანეთს შეხვდებიან და შედეგის სახითაც, ანუ მას მერეც, რაც ხელოვნების ქმნილება და შემფასებელი ერთმანეთთან კონტაქტს დაამყარებენ. ანტიკურ სამყაროში, „შთაგრძნობის“, „ჩასახლების“, „დივინაციის“ თუ ჰერმენევტიკული სიტუაციის შესახებ, ტერმინებისა და მეთოდოლოგიის დონეზე, ცხადია, არ იცოდნენ, თუმცა, ვინაიდან არისტოტელესა და ანტიკური ეპოქის სხვა ფილოსოფოსებთან მითითებულ პრობლემებზე თავისებურ, მაგრამ ძალზე საინტერესო მსჯელობებს ვხვდებით, ეს ტერმინებიც წინმსწრებად სწორედ ამიტომ ვახსენეთ, მით უმეტეს, როცა, არისტოტელესთან და მისი თანადროული ეპოქის სხვა ფილოსოფოსებთან,

როგორც უკვე მიუთითეთ, ყველა ის კონტური აშკარად გამოკრთის, რომლებიც თანამედროვე ჰერმენევტიკამ მეთოდებად და მთლიანად შემეცნების გარეგადამწვდომ ცნებებადაც კი აქცია. ამ ყოველივეს ზემოთ გაცილებით ვრცლად შევეხებით, ახლა უმჯობესია, კვლავ ანტიკურ ჰერმენევტიკულ ჰორიზონტს მივუბრუნდეთ.

არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ მართებულად მიუთითებს, რომ ტრაგედიის წარმოდგენისას მაყურებელი შიშითა და სიბრაღულით გამსჭვალული შედის ტრაგიკული გმირის მდგომარეობაში და მის განცდებს, მის მდგომარეობას ისე განიცდის, როგორც თავისას, ანუ მაყურებელს არა მხოლოდ შეუძლია ტრაგიკული სიტუაციის განცდა, ტრაგიკული გმირის და შესაბამისად, ავტორის სულში „ჩასახლება“, არამედ ტიპურობის შეგრძნებით ამ ყველაფრის განზოგადება-ინტერპრეტაცია და ამით ემპირიული „მეს“ საზღვრების გარღვევაც ხელეწიფება. „ტრაგედია აღწევს მაყურებელთა განწმენდას სიბრაღულისა და შიშის აღძვრით“ - წერს არისტოტელე „პოეტიკაში“ - „მაგრამ რა არის სიბრაღული? სიბრაღული არის ტანჯვა ტანჯვის მიმართ, ან თანატანჯვა. მე წარმოვიდგინე ან შევიცანი, თუ როგორ იტანჯება ესა თუ ის არსება და ამის გამო თვითონაც ვიტანჯები – აი ამას ეწოდება სიბრაღული, ან შეწყალება. რა არის შიში? – სიბრაღულის მსგავსად შიშიც არის ტანჯვა ტანჯვის მიმართ, ან თანატანჯვა. ოღონდ სიბრაღულისგან განსხვავებით შიშის შემთხვევაში ტანჯვას იწვევს წარმოდგენა (ცოდნა, ცნობა) არა რეალურ ტანჯვაზე, არამედ შესაძლებელ ტანჯვაზე, ან ისეთ ტანჯვაზე რომელიც მოსალოდნელია, აწმყოში არ არის მოცემული, მაგრამ მომავალში მოხდება. მაგალითად, მე შევიცანი, რომ მე ან ვისმე სხვას, მოელის მომავალში ტანჯვა და ამის გამო ახლავე ვიტანჯები – ამას ეწოდება შიში. როგორც ვხედავთ, სიბრაღული და შიში ემსგავსებიან ერთმანეთს: ორივე თანატანჯვა, ან ტანჯვის შეცნობის გამო გაჩენილი ტანჯვაა, რომელიც შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ შემეცნების, წარმოდგენის (რეპრეზენტაციის) უნარით აღჭურვილ არსებას ან სუბიექტს... უცქერის რა თეატრში ტრაგედიის გმირების ცხოვრებას, მის სულიერ ტანჯვას, მისი „მე“-ს წვალებას, მაყურებელი ივსება თანაგრძნობით გმირის მიმართ და მას ავიწყდება თავისი საკუთარი „მე“, საკუთარი პროზაული ცხოვრება, ავიწყდება საკუთარი უსიამოვნებები, რომლებიც აწუხებდნენ მას თეატრში მოსვლამდე და სწორედ ეს არის ის „განწმენდა“, ის „შემსუბუქება“

და „სიამოვნებაც“, რომელსაც აძლევს მაყურებელს ტრაგედიის ცქერა“ (1. 95–96; 107-108).

არისტოტელეს „კათარზისის“ ასეთმა ნიუანსმა ბერნაისსა და მის მომხრეებს საშუალება მისცა ემტკიცებინა, თითქოს განწმენდა მაყურებლისთვის მხოლოდ საკუთარი პირადი ვნებების დავიწყება იყოს (1. 92,93,94), რაც რა თქმა უნდა, კათარზისის ჭეშმარიტ გაგებას არ უნდა შეესაბამებოდეს. ტრაგედიის ყურებისას მაყურებელი საკუთარ ვნებებს ცხადია ივიწყებს, მაგრამ ეს პირდაპირი გაგებით დავიწყება კი არ არის, არამედ „დავიწყება“ იმდენად, რამდენადაც საკუთარი ვნებები ტრაგედიის გმირისადმი თანატანჯვის განცდაში ითქვიფება, როგორც მასთან ერთიანდება, რამდენადაც ამა თუ იმ ინდივიდის პერსონალურ ტანჯვას, როგორი განსხვავებული სიტუაციაც უნდა იყოს მისი მაპროვოცირებელი, საბოლოო ჯამში, როგორც ასეთს, ზოგადი აზრით, მაინც საერთო შტრიხები ახასიათებს. ეს კონტექსტი კი, არისტოტელესთან „კათარზისის“ გაგებას თავისებურად აკავშირებს ტიპურობის გაგებასთან: „მხატვრული სახე ემსგავსება ცნებას. თუ ცნება ზოგადია, მხატვრული სახეც ზოგადია. ე.ი. მხატვრული სახის შექმნით, ყოველი მხატვარი მრავალფეროვან საგანთა იმ ქაოსში, რომელიც მისი გრძნობების წინაშე ირევა, აღმოაჩენს რაღაც ერთობას, წესს, ფორმას... თანამედროვე ესთეტიკის ენაზე მხატვრულ სახეს, რომელიც მრავალსა გავს და მრავალს აერთიანებს თავის თავში, ჰქვია მხატვრული ტიპი, ხოლო კერძო საგანთა შთაბეჭდილებებიდან ხელოვანის მიერ მხატვრული ტიპის შეგრძნებას ეწოდება ტიპიზაცია“ (1.60;62). მართლაც, როგორც არისტოტელეს „კათარზისის“ ზემოთ განხილული ნიუანსებიდან ირკვევა, ტრაგედია სწორედ „იმით აღწევს კათარზისს, რომ ხატავს ტიპებს და ტიპების საშუალებით ავიწყებინებს მაყურებელს მის ემპირიას. პირადი „მე“-დან ამოსვლა ემპირიული „მე“-ს იმ ვიწრო კედლების გარღვევაა, რომელშიც ჩაგვკეტა ჩვენი ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკულმა ინტერესმა... აი რა ყოფილა ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს მოძღვრებით. ამ კათარზისს კი ტრაგედია ვერ გამოიწვევდა, რომ იგი არ ყოფილიყო ხელოვნების ქმნილება, რომელიც ბაძავს რეალურ სინამდვილეს და თხზავს ამ სინამდვილის ზოგად სახეებს ან ტიპებს. არისტოტელეს მოძღვრებით, ბაძვის პროცესში ხელოვნება აწარმოებს რეალური სინამდვილის ტიპიზაციას, ანუ ქმნის მხატვრულ ტიპებს, ხოლო ტიპების საშუალებით ხელოვნება აღვიძებს ტრაგედიის მაყურებელთა

სიბრალულისა და შიშის ემოციებს და აღწევს მათ კათარზისს ანუ განწმენდას“ (1.110, 111).

არისტოტელე მართლაც ზუსტ აქცენტებს აკეთებს. მართალია, იგი კათარზისის გაგებას მხოლოდ ტრაგედიაზე დაკვირვებით გვთავაზობს, მაგრამ რა თქმა უნდა მისთვისაც იმთავითვე ცხადია, რომ მხოლოდ თეატრალური ხელოვნება არ იწვევს კათარზისს, ამასთან ტიპიზაციას სხვა ხელოვნებებიც აწარმოებენ. სხვა სიტყვებით, უკეთესი იქნებოდა, არისტოტელეს კათარზისი მხოლოდ სიბრალულისა და შიშის გრძნობებთან არ დაეკავშირებინა, რადგან კათარზისს მხოლოდ სიბრალულისა და შიშის განცდები არ უნდა იწვევდნენ, რადგან ფაქტია, რომ ხელოვნება ზოგადი გაგებით, მნახველში მხოლოდ სიბრალულსა და შიშს არ განაპირობებს. ხელოვნების ქმნილების ნახვისას მნახველში ხან ერთი გრძნობა იღვიძებს, ხან მეორე და კათარზისსაც თითოეული მათგანი განაპირობებს. არისტოტელემ კათარზისის გამომწვევ მიზეზებად მხოლოდ სიბრალულის და შიშის განცდები ჩანს იმიტომ დაასახელა, რომ მან კათარზისი მხოლოდ ხელოვნების ერთ დარგთან, კერძოდ ტრაგედიასთან მიმართებაში განიხილა, თუმცა ტრაგედია-კათარზისის ურთიერთმიმართების ეს ვიწრო ჭრილი, ექსტრაპოლაციის მშვენიერი ბაზისია და ტრაგედია-კათარზისის ურთიერთმიმართების ვიწრო ჭრილის მთლიანად ხელოვნებაზე განზოგადების მუხტი, ვფიქრობთ, არისტოტელესთანაც ნათლად იგრძნობა. მაგალითად, ლაოკონის ქანდაკება მნახველს არანაკლებად კათარზისულად განაწყოებს, ვიდრე სცენაზე წარმოდგენილი ნებისმიერი ტრაგედია. ლაოკონი, რომელსაც უზარმაზარი გველი შემოხვევია, თითქოს ეწინააღმდეგება გველის სიმძლავრეს, მაგრამ მისი სხეულის რადაცნაირად დაძაბული ნაკვთები და სახის მეტად შეწუხებული გამომეტყველება გვამცნობს, რომ მალე მას უძლურების, განწირულობის ყვირილი აღმოხდება. სწორედ ეს მომენტი „გაუქცავებია“ მოქანდაკეს. ლესინგის თანახმად: „ნაყოფიერი არის მხოლოდ ის, რაც ხელოვანის, შემოქმედის ძალას თავისუფალი თამაშის ძალას აძლევს. მთლიანობაში კი მაღალი აფექტების მისაღებად არც ერთ მომენტს არ აქვს ისეთი ნაკლები უნარი, როგორც უმაღლესი დაძაბულობის მომენტს. იმის იქით, არაფერი არ არის და თვალს რომ უკიდურესობა უჩვენო, ეს ნიშნავს ფრთები შეაკვეცო ფანტაზიას და აიძულო დაკმაყოფილდეს უსუსტესი სურათების ხედვით, რადგან გრძნობითი შთაბეჭდილების საზღვრებიდან სწორედ მისი ხილული სხეულის გამო ვედარსაით გავა. როცა ლაოკონი ასე კვნესის,

წარმოსახვის ძალა მის ყვირილსაც იოლად წარმოიდგენს. ის რომ ყვიროდეს, მაშინ მნახველი ვეღარც მაღლა აიწევს, ვეღარც დაბალ საფეხურზე ჩამოვა, რამეთუ ორსავე შემთხვევაში ლაოკოონი წარმოუდგება საცოდავ, მაშასადამე უინტერესო მდგომარეობაში. მოკლედ, რაკი ხელოვანმა ის ერთადერთი წამი უნდა უკვდავყოს, მან არაფერი უნდა ასახოს ისეთი, რაც ჩვენს წარმოსახვაში მხოლოდ წარმავალია (ტრანზიტორულია)“ (27.58-59). მაშასადამე, ფერწერა და ქანდაკება მნახველს ყოველთვის უტოვებს ადგილს შემდგომი წარმოსახვისთვის და ამ წარმოსახვის ტიპურად განზოგადებისთვის, მაგრამ მთავარი აქ ისაა რომ, ხელოვნების ქმნილების მთლიანობაში გაგების, ავტორის სულში „ჩასახლების“ უნარი რომ არა, წარმოსახვა-ინტერპრეტაციაც შეუძლებელი იქნებოდა. ამდენად, გაგების ჭრილი ხელოვნების ყველა დარგს ერთნაირად მიეყენება იმისდა მიუხედავად, რომ „ის, რაც ფერწერაში და ქანდაკებაში დაფარვას ითხოვს, ტრაგიკული სცენის ერთადერთი მიზანია და ამიტომაც სრულიად საპირისპირო მოქმედებას მოითხოვს. მისმა გამირებმა გრძნობა უნდა გამოიწვიონ, ტკივილები უნდა გამოხატონ, გაშიშვლებული ბუნება უნდა გვიჩვენონ თავიანთ არსებაში დაფარული“ (27.66). დაუფარავობის თვალსაზრისით ასეთივე მახასიათებლებს ატარებს პოეზიაც, პროზაც, ანუ თუკი ფერწერა და ქანდაკება წარმოსახვის აქტიურობას მოითხოვს, რათა „გაქვავებული წამის“ შემდგომი დროულ-სივრცული გაგრძელების შესაძლო ვარიაციები თავად მნახველ-შემფასებელმა წარმოიდგინოს წარმოსახვა-ინტერპრეტაციის წყალობით, თეატრი, პოეზია, პროზა ამის საშუალებას თითქოსდა არ გვიტოვებს, რადგან ეს უკანასკნელები ისეთი ტიპის ხელოვნებები არიან, რომლებსაც საკუთარი საშუალებების წყალობით ძალუძთ ბოლომდე ამოწურონ ის, რასაც ქანდაკება და ფერწერა მუდამ ღიად ტოვებენ, მაგრამ განა ეს პოეზიაში, პროზაში და მათ მსგავს ხელოვნებებში მნახველის წარმოსახვა-ინტერპრეტაციის უნარს გამორიცხავს? რა თქმა უნდა არა, რადგან მითითებული განსხვავება ხელოვნების ცალკეულ დარგებს შორის, საფუძველს მათივე ბუნებიდან იღებს: ის, რისი გამოსახვა სკულპტურაში ან ფერწერაში ნაკლად შეიძლება ჩაითვალოს, პოეზიაში, პროზაში და თეატრალურ ხელოვნებაში შეიძლება აუცილებელიც კი იყოს და პირიქით. „ლაოკოონზე“ მსჯელობისას ლესინგი პირდაპირ მიუთითებს: „მარტოოდენ პირის ფართოდ გაღებაც – თუნდაც თავი გავანებოთ იმას, რომ ასეთი მდგომარეობა სახის დანარჩენ ნაწილებსაც აუსახურებს და აუშნოვებს – მხატვრობაში ლაქაა, ქანდაკებაში კი ჩადრმავება, რომელიც ყველაზე ამაზრზენ შთაბეჭდილებას

ახდენს“ (27.57), მაშინ როცა პოეზიაში, პროზასა თუ თეატრალურ ხელოვნებაში პირის ფართოდ გაღების ბოლომდე აღწერა და განსახიერება არც ლაქაა და არც ჩადრმავება, მაგრამ ამავე დროს ისიც ფაქტია, რომ რაც უნდა ბოლომდე აღწეროს პოეზიამ და პროზამ ესა თუ ის მიმიკა და რაც უნდა ბოლომდე განსახიეროს იგივე მიმიკა თეატრალურმა ხელოვნებამ, წარმოსახვა-ინტერპრეტაცია მნახველ-შემფასებლის მხრიდან აქაც ისეთივე ძალით მოქმედებს, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში შექმნილი ქმნილებების მიმართ. სხვა სიტყვებით, თუკი ფერწერა და ქანდაკება ინტერპრეტაციისთვის ადგილს „ამოუვსებულობით“ ტოვებს, პოეზიაში, პროზაში, თეატრალურ ხელოვნებაში ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა სწორედ „ამოვსებულობაში“ იმალება. იმას, რასაც ფერწერა ან ქანდაკება „გაქვავებული წამის“ მიღმა შეიძლება გულისხმობდეს, პოეზიამ, პროზამ, თეატრალურმა ხელოვნებამ, იქნებ, სიტყვა-სიტყვით გამოთქვას და ინტერპრეტაციის მაპროვოცირებლადაც, შეიძლება ნაგულისხმევიც და გამოთქმულიც ერთიდაიგივე ძალით მოგვევლინოს, მით უმეტეს, რომ რაც უნდა ბოლომდე გამოთქვას პოეზიაში, პროზაში, თეატრალურ ხელოვნებაში შექმნილმა ნაწარმოებმა სათქმელი, ე.წ. „ამოუვსებელი ადგილი“ მაინც დარჩება, რაც ინტერპრეტაციისთვის დამატებითი სტიმულია. ამასთან, ცხადია ისიც, რომ ინტერპრეტაციის მოთხოვნილება მხოლოდ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის საკუთრივი მახასიათებლიდან არ გამომდინარეობს, იგი მხოლოდ ინსპირაციულ ფუნქციას კისრულობს, ხოლო ინსპირაცია მაშინაა შესაძლებელი, თუკი რაიმე მოთხოვნილება უკვე ინსპირაციამდე არსებობს. ე.ი. ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ესა თუ ის ნაწარმოები, ინტერპრეტაციის რეალიზების საშუალებას იმთავითვე იძლევა და სწორედ ამ „მოცემაში“ იმალება „შთაგრძნობის“, „დივინაციისა“ თუ ავტორის სულში „ჩასახლების“, ანუ ავტორი-ხელოვნება-მნახველის იმთავითვე წინასწარმოხაზული ერთიანობის საიდუმლოება, როგორც გაგების შესაძლებლობა. იქნებ სწორედ ესაა ჰერმენევტიკული სიტუაცია, რომელიც არისტოტელეს კათარზისში როგორღაც თავისებურად იგულისხმება. გადამერის თანახმად: „თუკი შევაჯამებთ და შევადარებთ არისტოტელეს მოძღვრებას ეთიკაზე და ჩვენს შეკითხვებს ზნეობრივი მშვენიერების გააზრებაზე, დავინახავთ, რომ მათი ანალიზი არისტოტელესთან თავისებური მოდელია პრობლემისა, რომელიც ჩვენ ჰერმენევტიკული ამოცანის სახით გვესახება... ინტერპრეტატორი არაფერს სხვას არ ესწრაფვის გარდა იმისა, რომ გაიგოს საყოველთაო (ტექსტი), ანუ გაიგოს ის,

რასაც ამბობს მოცემულობა, ის, რაც აზრის და ტექსტის მნიშვნელობას წარმოადგენს. მაგრამ ეს რომ გავიგოთ, მან არ უნდა განახორციელოს აბსტრაგირება საკუთარი თავისაგან და იმ კონკრეტული ჰერმენევტიკული სიტუაციიდან, რომელშიც ის იმყოფება. პირიქით, მან ტექსტი სწორედ ამ სიტუაციას უნდა დაუკავშიროს, თუკი სურს საერთოდ გაიგოს იგი“ (71.382–383).

ამდენად, არისტოტელეს კათარზისი უპირველესად ესთეტიკურ-ჰერმენევტიკული მნიშვნელობით ესმოდა და არა კორნელისეული ეთიკური და ბერნაისისეული ბიოლოგიური თვალსაზრისით. ამასთან, არისტოტელეს ჰერმენევტიკული ხედვა, ანუ ჰერმენევტიკული სიტუაცია იმთავითვე გულისხმობდა ე.წ. ჰერმენევტიკულ წრესაც, ანუ ნაწილისა და მთელის საფუძვლისეულ ურთიერთჩაწნულობას, როგორც მათ თავდაპირველ ერთიანობას. „ტრაგედიას აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. ამიტომ სავალდებულოა, რომ კარგად შედგენილი ფაბულა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპრიანება, არამედ იგი უნდა ეთანხმებოდეს მითითებული ნაწილების სპეციფიკას. ტრაგედიას უნდა ჰქონდეს არაშემთხვევითი სიდიდეც. სიმშვენიერე ხომ სიდიდეში და სიმწყობრეშია. ე.ი. ძალიან მცირე საგანი ვერ იქნებოდა მშვენიერი იმიტომ, რომ ძალიან მცირე საგნის შენიშვნა შეუძლებელი იქნებოდა,... თუმცა, ძალიან დიდი საგანიც ვერ იქნებოდა მშვენიერი, ვინაიდან მისი ჭვრეტა ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა და მჭვრეტელებს ჭვრეტის გარეშე დაურჩებოდათ ასეთი საგნის ერთიანობა და მთლიანობა. უფრო მარტივად რომ ითქვას, ტრაგედიის ფარული სიდიდის საზღვარია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებშიც თუ შემთხვევები ერთმანეთს გუნებისამებრ ან აუცილებლობისამებრ მისდევენ, შესაძლებელია, უბედურებიდან ბედნიერებაში ან ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლა. ე.ი. ტრაგედიის სიდიდე უნდა განსაზღვროს არა მის გარეშე მდებარე საგნებმა, არამედ მისმა საკუთარმა ბუნებამ. ტრაგედიის სიდიდის საზომი თვით ტრაგედიაშია მოცემული. ამბავი უნდა იყოს ერთობლივი. ფაბულა, რამდენადაც იგი მოქმედების მიბაძვას, არის ერთისა და იმავე მთელის ასახვა. ხოლო ნაწილები ისე არიან ურთიერთშორის შეწყობილი, რომ თუ ერთი ნაწილი ან გადასმული, ან ამოღებული იქნა, მაშინ მთელიც გამოიცვლება და წაბორძიკდება. ხოლო ის, რის მიმატებას ან გამოკლებას არავითარი სინათლე არ შეაქვს ნაწარმოებში, მთელის არავითარ ნაწილს არ შეადგენს... პატარა-პატარა ამბავიდან წარმოიშვნენ დიდი თხზულებები და სასაცილო სიტყვიდან წარმოიშვა დიალოგი. შემდეგ,

გადიდებული იქნა ეპიზოდების (ხორო სიმღერებს შორის მოთავსებული ნაწილად დარჩა, ე.ი. დიალოგად) რაოდენობა და ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე“ (1,8,9,10,11,12) – ასეთ მონოლოგებს მრავლად ნახავთ არისტოტელეს „პოეტიკაში“.

მითითებულ მონოლოგებში ნაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართება, მართალია, საკუთრივ ხელოვნების თვისებათა კუთხითაა განხილული, მაგრამ ამ თემისადმი არისტოტელეს საერთო მიდგომა ამ კონკრეტულ კონტექსტშიც იგრძნობა. ის გარემოება, რომ ერთმა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა შეიძლება საერთოდ მოარღვიოს მთლიანი სისტემა, ცხადია ნაწილის დიდ მნიშვნელობაზე მიუთითებს, მაგრამ აქ ირიბად იგრძნობა ისიც, რომ მთელი ნაწილთა ხელოვნური ნაერთი კი არ არის, არამედ იმთავითვე ორგანული ერთიანობაა და ამიტომაც ირღვევა მთელი მისი მნიშვნელოვანი ნაწილის ამოღებით. ნაწილი რომ მთელიდან არ გამოძინარეობდეს, მაშინ ამ ნაწილის ამოღება, ცხადია მთელს ვერაფერს დააკლებდა და თუკი ნაწილის ამოღებით მთელს არც არაფერი ემატება და არც არაფერი აკლდება, იგი მთელის ორგანული ნაწილიც არ ყოფილა. ამიტომაცაა, რომ „ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე“, როცა „გადიდებულ იქნა ეპიზოდების რაოდენობა“. ასე კი იმიტომ მოხდა, რომ ნაწარმოებში მთელი იმთავითვე წინასწარმოხაზული სახით იგულისმება და ნაწილებიც სწორედ მთელიდან გაიგება. იქნებ ისეც იყოს, რომ ხელოვნების მნახველ-შემფასებელი ნაწილებიდან გავიდეს მთელზე, მაგრამ როცა მთელს სწვდება, იმასაც ხვდება, რომ ნაწილები სწორედ მთელის ორგანული ნაწილებია, რომ ისინი მთელის წინასწარმოხაზულობის შედეგია.

საინტერესოა, რომ მთელისა და ნაწილების ასეთი ურთიერთმიმართება მთელს ანტიკურ რიტორიკას ახასიათებს: „გავიხსენოთ ჰერმენევტიკული წესი, რომლის თანახმადაც მთელის გაგება ნაწილებითაა სასურველი, ხოლო ნაწილებისა, მთელით. ეს წესი სწორედ ანტიკურმა რიტორიკამ შეიმუშავა და ახალი დროის ჰერმენევტიკამ ორატორული ხელოვნების ეს წესი გაგების ხელოვნებაში გადაიტანა. იქაც და აქაც წრიულ შეთანაწყობასთან გვაქვს საქმე. აზრის მიერ მთელის წინასწარ განჭვრეტა იმის წყალობით ხდება ახსნადი, რომ ნაწილები როგორც მთელით განსაზღვრულები, თავის მხრივ მთელს განსაზღვრავენ“ (66.345), ანუ ნაწილები მთელს განსაზღვრავენ იმდენად, რამდენადაც ისინი მთელისკენ მისწრაფებით, მთელის თავდაპირველობაზე აზრის წინასწარჭვრეტის სისწორეს ადასტურებენ.

ნაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართების ანტიკური და თანამედროვე გაგება როგორც ხედავთ, თითქმის იდენტურია და ვინაიდან არისტოტელე საგნებით ეთანხმება ნაწილისა და მთელის ზოგადანტიკურ ხედვას, ამით იგი სოლიდარობაში მოდის თანამედროვეობასთანაც. ამ საკითხის ანტიკური, მათ შორის არისტოტელესეული გააზრება მართლაც ძალზე ახლოს დგას ნაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართების ასტისეულ გაგებასთან. აკი არისტოტელეს კათარზისიც, როგორც განწმენდის შესაძლებლობა, ხელოვნების ნაწარმოების იმთავითვე მთლიანობად მოცემულობასთანაა წილნაყარი, მაგრამ ასეთი თავდაპირველის მთლიანობა, ხელოვნების ნაწარმოების ნაწილებად გაგება-განცდა-განწმენდას არ ეწინააღმდეგება იმდენად, რამდენადაც ეს ნაწილ-ნაწილ განცდა-გაგება-განწმენდა ხელოვნების ნაწარმოების იმთავითვე მთლიანობად მოცემულ განწმენდასთანაა წილნაყარი ანუ ისევ თავდაპირველ მთლიანობაში უკუშექცევა. ასტი ასეთ უკუშექცევას გონის თვითწვდომის პროცესებთან აიგივებდა, რამდენადაც მასთან მთელი, გონისეული მთელია და ნაწილები ამ გონისეულ-მთელისეული ასევე გონისეული ნაწილები არიან. ასტთან გონი ყველაფერშია ნაწილებად გამოვლენილი, მაგრამ განა არისტოტელესთანაც უთქმელად ასეთივე გონისეული ლოგიკა არ იგულისხმება? მსგავსი ქვეტექსტი იქნებ მისი ფილოსოფიის ზოგად კონტურებთან გარკვეული შეუსაბამობის ელფერს ტოვებდეს, მაგრამ ფაქტია, არისტოტელესთან მატერია სულაც არ არის სრულყოფილი სუბსტანცია, რადგან იგი გარედან მოითხოვს ამოძრავებას. აკი არისტოტელესთვის პირველი მამოძრავებელი სუბსტანცია ღმერთის სახით, „არსებითია, რადგან იგი ერთეულების არსებაა, არსებითი ერთეულების არსება, რომელიც ინარჩუნებს თავის ერთეულობას (თავის თავში და თავისთვის არსებობს) – ღმრეთია. ღმერთი ერთეული სუბსტანციაა, იგი ყველაფერშია როგორც ასრებითი, ყოველივე მასზე გამოითქმის, თვით კი არასოდეს არ გამოითქმება რაიმეზე, როგორც პრედიკატი, ღმერთი აბსოლუტური სუბიექტია, რომელსაც ყოველი არსებული პრედიკატად (ატრიბუტად) მიეწერება. ასეთი სუბსტანცია ერთეულადი ზოგადია“ (65.79). შესაბამისად, არისტოტელეს „კათარზისი“ ნაწილისა და მთელის სწორედ მითითებული ურთიერთმიმართების, ანუ ჰერმენევტიკული წრის ჭრილში უნდა განვიხილოთ, თავის მხრივ, ჰერმენევტიკული წრე წინასწარმოხაზულის სახით, იმთავითვე გულისხმობს მთელისა და ნაწილების, ასევე ხელოვნების ნაწარმოების ავტორისა და ამ

ნაწარმოების მნახველის შეფასებათა ერთგვარ ურთიერთგამსჭვალულობას, როგორც კერძო-საჯარო სიტუაციას.

ძალიან ზოგადი გადმოსახედიდან, არისტოტელესა და პლატონის შეხედულებები ხელოვნების რაობისა და მისი გაგების თაობაზე, მთელი რიგი კონკრეტული და მნიშვნელოვანი განსხვავებების მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთს მაინც შეესაბამებიან. მაგალითად, არისტოტელესთვისაც და პლატონისთვისაც ხელოვნება ზოგადად ბადებაა, უფრო კონკრეტულად, არისტოტელესთვის ხელოვნება ბადებაა, პლატონისთვის კი – ბადვის ბადება. ეს კონკრეტული განსხვავება კი, თავად არისტოტელესა და პლატონის ფილოსოფიური კონცეფციებიდან გამომდინარეობს – პლატონისთვის ხელოვნება ბადვის ბადება იმდენადაა, რამდენადაც საგანი ბადავს იდეას, ხოლო ხელოვანი (ხელოვნება) გრძობად საგანს, არისტოტელესთვის კი, ხელოვნება იმთავითვე ზოგადი საგნის ბადებაა, რამდენადაც ამ ფილოსოფოსთან იდეათა სამყარო არ არსებობს. პლატონისა და არისტოტელეს მსოფლმხედველობებისთვის ამ კონკრეტულ განსხვავებას შეიძლება დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს თუნდაც იდეალიზმისა და მატერიალიზმის ურთიერთგამიჯვნის ჭრილში მეტაფიზიკური პრობლემატიკის გასააზრებლად, მაგრამ ხელოვნების გაგების კუთხით, მითითებულ განსხვავებას, ვფიქრობთ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ენიჭება: პლატონთან ხელოვნებას ტიპურის, ანუ ცნების წვდომა-გამოხატვა, სწორედ ბადვის უნარით ძალუძს, ასევე არისტოტელესთანაც, მაგრამ არისტოტელესთან ტიპურის, ცნების წვდომა ბადვის შედეგია, მაშინ როცა პლატონთან ტიპური, ანუ ცნება, როგორც იდეა (იდეები), ბადვამდე არსებობს. ის გარემოება, რომ ხელოვნებაზე ბადვის ბადვის ფუნქციის მიწერით პლატონი თითქოსდა აბნელებს საგნების ცნებას, ზოგად სურათს მაინც ვერ ცვლის, რადგან ტიპური ამგვარი სიბნელის პირობებშიც, საკმაოდ ნათლად ჩანს. სხვაგვარად, თუკი არისტოტელე ერთეულებში მდებარე ტიპურს გონების განსჯისეული მუშაობის შედეგად ცნების სახით „ქვემოდან“, გამაშუალებელი რგოლების გარეშე, პირდაპირ წვდება და ამით თითქოსდა საგნებში არსებული ზოგადი და ტიპურის ცნება გაჭვირვალე ნათელში გვეძლევა, პლატონი სწორედ „ზემოდან“ ანუ გამაშუალებელი რგოლების, როგორც ბადვის ბადვის მეშვეობით იმდენად აბნელებს საგნის ცნებას ხელოვნებაში, რამდენადაც მას არისტოტელე პირდაპირი გზით „ქვემოდან“ ანათებს. ბადვის, როგორც ხელოვანის უნარის გაგებასთან დაკავშირებით, პლატონისა და არისტოტელეს ასეთ

ურთიერთშებრუნებულ მიდგომას, ცხადია, ამ ფილოსოფოსების შემეცნების თეორიათა განსხვავება განაპირობებს. პლატონთან შემეცნების თეორია იგივეა, რაც ცდამდე მოცემული ცოდნის, ანუ იდეების სამყაროსთან იმთავითვე ნაზიარებობის გახსენება, მაშინ, როცა არისტოტელესთვის ცდა პირველადია და ცოდნაც ცდის შედეგია. ასეთი განსხვავების მიუხედავად, პლატონიც და არისტოტელეც ბაძვის თანდაყოლილობას აღიარებენ. პლატონი ამ დასკვნამდე იქიდან მიდის, რომ თუკი იდეათა სამყაროში ყველაფრის იდეა არსებობს, მაშინ ბაძვის იდეაც უნდა არსებობდეს და რამდენადაც ადამიანი იდეების სამყაროსთან ცდამდეა ნაზიარები, შესაბამისად, ბაძვის იდეაც ადამიანში ცდამდე, იმთავითვეა მოცემული. არისტოტელესთან კი ბაძვა, იმდენადაა თანდაყოლილი, რამდენადაც იგი თვითონ უნდა იყოს ცდის ბუნებისა და არა ცდის შემდეგ მოცემული - „ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს ადამიანს ბავშვობიდანვე და ადამიანი იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძვია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყველა ადამიანს ახარებს. ამის საბუთია ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილება: რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხედავდით, იმის ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით. ამიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწავლის შექმნა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი. მაგალითად, აი, ეს არის ის“ (1.56,57).

მაშასადამე, პლატონთანაც და არისტოტელესთანაც, ბაძვა ნებისმიერი ადამიანისთვის თანდაყოლილი უნარია, მაგრამ ეს უნარი განსაკუთრებული სიმძაფრით ხელოვანს ახასიათებს, შესაბამისად, ხელოვნებაც, მოღვაწეობის სხვა სფეროებისგან განსხვავებით, განსაკუთრებით გამოირჩევა. სწორედ ბაძვის უნარის ამ განსაკუთრებულობაში მდგომარეობს ხელოვნების გზით ნაწვდომი ტიპურობისა და ფილოსოფიის (მეცნიერების) გზით მიღებული ცნების განსხვავებისა და მსგავსების პარალელურობაც: „სხვანაირად რომ ითქვას, ფილოსოფოსი აანალიზებს კერძო წარმოდგენებს და ის ცნებაც, რომელსაც აღწევს ფილოსოფოსი, არის ანალიზის შედეგი, განსჯის ნაყოფი. პოეტი (ხელოვანი) აღმოაჩენს ტიპს, არა დიალექტიკის, არა ანალიზის, არა აზროვნების ან მსჯელობის, არამედ ინტუიციის ან ჭკერეტის საშუალებით. არისტოტელეს თქმით, პოეტი ძალიან ცხადად ხედავს იმას, რასაც სხვები ვერ ხედავენ, იგი ამჩნევს გრძნობებისათვის მოცემულ საგანში ტიპს და ამის გამო

შეუძლია სხვებსაც შემწევის იგი. ტიპი განიჭვრიტება, ცნება კი არა. ტიპს ხელოვანი უშუალოდ ხედავს, ცნებას ფილოსოფოსი კი არ ხედავს, არამედ გამოიყვანს დანახულისაგან მსჯელობის საშუალებით. ტიპი არის ინტუიციის ობიექტი, ცნება კი განსჯის ობიექტია. ტიპი მთლიანი წარმოდგენაა, ცნება კი ნიშანთა კომპლექსია... ამგვარად, ცოდნისადმი მისწრაფებამ ფილოსოფიაში ერთი ფორმა მიიღო (შეიქმნა ცნებები), ხოლო პოეზიაში სხვა (შეიქმნა მხატვრული სახეები ან ტიპები). ესე იგი პოეზიაცა და ფილოსოფიაც ერთი ძირიდან წარმოიშვნენ და ორივე ეს ფორმა თანსწორად საჭირო არის კაცისათვის“ (1.66,68,69).

როგორც ხედავთ, ტიპი არისტოტელესთვის ისეთივე ზოგადია, როგორც ცნება ანუ ტიპიცა და ცნებაც ზოგადი ბუნებისაა, მაგრამ საკითხავია, ერთეულები განსაზღვრავენ ზოგადს თუ ზოგადია ერთეულებამდე მოცემული და ერთეულების განმსაზღვრავი. არისტოტელეს მიხედვით, ზოგადი ობიექტურად ერთეულებში არსებობს და ცნებაში გამოითქმება, მაგრამ სწორედ ზოგადია ერთეულის განმსაზღვრავი, ანუ სინთეზი თავდაპირველია, რომელიც ანალიზის სახით ერთეულებში მოგვეცემა და მისი ერთეულებში ზოგადის ცნებებით გამოთქმა, ამავდროულად, იგივეა, რაც ერთეულთა თავდაპირველი საფუძვლის, როგორც სინთეზის კვლავწდომა შედეგის სახითაც. ცხადია, არისტოტელეს სგავსი თვალსაზრისი, უნდა თუ არა ეს თვითონ არისტოტელეს, უმეტესწილად შეესაბამება პლატონის თვალსაზრისს ანალოგიურ საკითხზე. პლატონთანაც ხომ ზოგადი, როგორც თავდაპირველი საფუძვლისეული სინთეზი, განაპირობებს ერთეულთა არსებობას და ამ ერთეულების, ანუ ანალიზის მეშვეობით ზოგადის, როგორც საფუძვლისეული სინთეზის კვლავწდომას, მაგრამ პლატონთან ტიპურობა და ცნება იმთავითვე ცდამდეა მოცემული ზოგადთან, თავდაპირველ ანალიზთან, იდეებთან ერთად, მაშინ როცა, არისტოტელესთან ცნებას მეორადი ანუ გონების განსჯისეული მუშაობის შედეგად ვააშკარავებთ, როგორც ერთეულების საფუძველს. ამასთან, არისტოტელეს ზოგადს, როგორც ერთეულების საფუძველს, ტრანსცენდენტური საყრდენი აკლია, თუმცა ღმერთის, როგორც მატერიისგან რადაცნაირად მოწყვეტილი, გარემდებარე სუბსტანციის დაშვებითა და იმის აღიარებით, რომ სუბსტანცია მსჯელობაში ყოველთვის სუბიექტია და არასოდეს მსჯელობის პრედიკატი ან ატრიბუტი, არისტოტელეს წესითა და რიგით ზოგადის ერთეულებს გარეთ არსებობაც უნდა დაეშვა და ცნების ცდამდე, გონებაში იმთავითვე მოცემულობის შესაძლებლობაც, მით

უმეტეს, თუკი გონებას ერთეულებში ზოგადის აღმოჩენის უნარი, იმთავითვე აქვს მომადლებული, რომ არა ეს უნარი, იგი ერთეულებში ზოგადს ცხადია, ვერც შეამჩნევდა. იგივე ითქმის მხატვრული შემოქმედების პროცესზეც: ბაძვის თანდაყოლილობა იმას ნიშნავს, რომ იგი ჩვენი ნება-სურვილის მიუხედავად თანდაყოლილი, ჩვენს ცნობიერ აქტებამდეა მოცემული ჩვენში, ე.ი. ისევე არაცნობიერად მოქმედებს ჩვენში, როგორც პლატონისეული ზემოთაგონება მხატვრული შემოქმედების პროცესისას. მართალია, არისტოტელე მხატვრული შემოქმედების პროცესს ისე დაწვრილებით არსად განიხილავს, როგორც პლატონი, მაგრამ სადაც ბაძვის თანდაყოლილობის აღიარებასთან გვაქვს საქმე, განა შეიძლება იქ მხატვრული შემოქმედების პროცესის ზემოთაგონებით ხასიათის თანდაყოლილობა არ იგულისხმებოდეს? ცხადია, სწორედ ასეა, ამდენად, სავსებით შესაძლებელია ბაძვის არისტოტელესეულ გაგებასა და მხატვრული შემოქმედების პროცესის პლატონისეულ ხედვას შორის უაღრესად მჭიდრო პარალელი გაგავლოთ. შესაბამისად, მხატვრული შემოქმედების პროცესისა და ზემოთაგონების გაგების საკითხთან დაკავშირებით არისტოტელესა და პლატონს შორის ზუსტად ისეთივე განსხვავებაა, როგორც პლატონსა და კანტს შორის. მაგალითად, კანტთან ზემოთაგონება შემოქმედის იმანენტური, ბუნებრივი, ამდენად არაცნობიერი მოცემულობისაა, ასევეა პლატონთანაც, ოღონდ პლატონთან ეს იმანენტური ზემოთაგონება ამავდროულად ტრანსცენდენტურიცაა. უფრო ზუსტად, პლატონთან ხელოვანში ზემოთაგონების ამ იმანენტურობას ტრანსცენდენტური საფუძველი განაპირობებს. ცხადია, არისტოტელეს პოზიცია ამ საკითხებთან დაკავშირებით, კანტის პოზიციას უფრო შეესაბამება, იმდენად, რამდენადაც ცნების, ტიპურობის, ბაძვის, მხატვრული შემოქმედების პროცესის გაგება, არისტოტელესთან ტრანსცენდენტურ საფუძველს მოისაკლისებს, თუმცა, როგორც უკვე ავნიშნეთ, არისტოტელეს შეხედულება, ღმერთის, როგორც მატერიისგან რადაცნაირად გარემდებარე სუბსტანციის დაშვების შესახებ, ასევე რადაცნაირად მაინც გვაძლევს იმის გარაუდის საფუძველს, რომ ყოველგვარი იმანენტური არისტოტელესთან ტრანსცენდენტურს ირიბად, დაფარული სახით მაინც უნდა უკავშირდებოდეს, იმის მიუხედავად, უნდა თუ არა ასეთი კავშირის აღიარება თვითონ არისტოტელეს.

მდენად, ფაქტია, არისტოტელე დიდი მცდელობის მიუხედავად, მაინც ვერაფრით აცდა პლატონიზმის ელემენტებს, მაგრამ ეს მსჯელობის სხვა თემაა,

ჩვენთვის უფრო საინტერესო აქ ისაა, რომ ტიპის, როგორც ზოგადისა და ერთეულის, შესაბამისად, ნაწილებთან მიმართებაში მთელის თავდაპირველობის, ასევე ზეშთაგონების თანდაყოლილობის აღიარება, ანუ ამ საკითხებთან დაკავშირებით პლატონისა და არისტოტელეს თვალსაზრისების იდენტურობა, საბოლოო ჯამში მაინც აშკარაა, იმის მიუხედავად, რომ ისინი მსგავს დასკვნებამდე განსხვავებული გზებით, მეთოდებითა და საშუალებებით მივიდნენ. განსხვავებული პოზიციებიდან რაიმე იდენტურ დასკვნამდე მისვლა კი არც მანამდე გახლდათ უცხო. მაგალითად, პლატონის დიალოგ „იონის“ „ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი კონცეფცია დვათებრივი (მუზებისმიერი) ზეშთაგონების კონცეფციაა, რომელსაც პლატონი უშუალოდ დიდი ბერძენი პოეტებისგან (ჰომეროსი, ჰესიოდე, პინდარე და სხვა) სესხულობს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს კონცეფცია, როგორც ჩანს პლატონზე უფრო ადრე ფილოსოფიურად დააფუძნა მისმა უფროსმა თანამედროვემ დემოკრიტემ (460-370 ძვ. წ. აღ.). რაგინდ უცნაურიც უნდა ჩანდეს, “იდეალისტი და მატერიალისტი, ამ მხრივ აბსოლუტურად ერთსულოვანნი არიან“ (32.17). ასეთივე ანალოგი, როგორც ხედავთ, პლატონისა და არისტოტელეს ხელოვნების თეორიათა შედარების დროსაც შესაძლებელია. პლატონთან და არისტოტელესთან, მსგავსი საერთო ჭრილის ჩარჩოში უნდა განვიხილოთ კათარზისიც მიზნის თვალსაზრისით, იმის მიუხედავად, რომ არისტოტელე და პლატონი კათარზისის მიზანსაც სხვადასხვგვარად იგებენ. ვიდრე პლატონთან და არისტოტელესთან კათარზისის მიზნის სხვადასხვგვარად გაგებას განვიხილავდეთ, მიზანშეწონილია ჯერ იმაზე გავამახვილოთ ყურადღება, რომ ორივე მათგანთან კათარზისის მიზანი გაგებულა არა როგორც მეორადი, ცნობიერი, მიზანმიმართული აქტი, არამედ როგორც რადაცნაირი უმიზნო მიზანშეწონილობა, მიზანი კათარზისის იმანენტური მახასიათებელია, ანუ ჩვენ სპეციალურად კი არ ვსახავთ რაიმე მიზანს კათარზისის პროცესისას, არამედ კათარზისის მიზანი, როგორც მოთხოვნილება, კათარზისის პროცესისას, როგოდღაც თავისით, ძალდაუტანებლად წარმოიშვება და ჩვენც ამ ძალდაუტანებელი, თავისთავადი მიზნის დინებასაც ასევე ძალდაუტანებლად, თავისთავად მივყვებით. აქედან გამომდინარე, პლატონსა და არისტოტელეს შორის კათარზისის მიზნის გაგების განსხვავებაც, ვფიქრობთ უფრო პირობითია, ვიდრე არსებითი. სხვა სიტყვებით, ხელოვნების ერთი და იგივე ქმნილების ნახვამ, ზოგში შეიძლება აპათიური განწყობა დაბადოს, ზოგშიც პირიქით – ექსპრესიული განწყობა გააღვივოს. ამ

კონტექსტში მიზანშეწონილია იმთავითვე მიუთითოთ, რომ არისტოტელესთან „თეატრის მოვალეობას არ შეადგენს გრძნობების მოკვლა და სრული უგრძნობლობის ანუ აპათიის მიღწევა, როგორც ამას პლატონის ეთიკური კათარზისი გულისხმობდა, ხოლო ამას შემდეგ სტოიკოსები ქადაგებდნენ. არისტოტელეს მოძღვრებით, გრძნობა არის კაცის ბუნებრივი ნაწილი და როგორც ასეთის, მისი მოკვლა კი არაა საჭირო, არამედ მოვლა. თეატრიც უვლის გრძნობებს, აძლევს მათ თავისუფალი გაქანების საშუალებას“ (1.92). ერთი მხრივ პლატონისა და სტოიკოსების, მეორე მხრივ არისტოტელეს მითითებულ განსხვავებულ შეხედულებაში კათარზისის მიზნის თაობაზე, როგორც ხედავთ რეფლექსიის სიძნელე აშკარად იგრძნობა. სხვაგვარად, მითითებული ფილოსოფოსები ცდილობენ კათარზისის პროცესისას წარმოქმნილ გრძნობებსა და განცდებს რაიმე მიმართულება ხელოვნურად მისცენ, მაგრამ ამაზე მეტი ჭეშმარიტება ხომ სწორედ ის არის, რომ რაიმესგან თავდაღწევა მაშინაა თავდაღწევა, თუ თავდასაღწევი წინასწარაა ნაგულისხმევი და აქედან გამომდინარე განა ყოველი მომღვეწო თავდაღწევა თავდასაღწევს ამდენჯერვე წინასწარ არ გულისხმობს? შესაბამისად, ალბათ ცხადზე ცხადია, რომ, რომ არა გრძნობათა ბუნებრივობა, აპათიის შესაძლებლობაზე ლაპარაკი შეუძლებელი იქნებოდა, ამასთან, აპათიის ყოველი პროცესი რა თქმა უნდა წინასწარ მოითხოვს გრძნობებს, რომელთაგანაც აპათია უნდა განხორციელდეს. შეიძლება საკვირველი იყოს, მაგრამ ამ კონტექსტში არისტოტელე ძალიან წააგავს ჰარდეგერს, რადგან ჰაიდეგერისთვისაც სინდისის ხმა, წუსული, ზრუნვა, შიში, სიბრალული და სხვა ადამიანური გრძნობები ისეთი ეგზისტენციალური არიან, რომელთა პრიზმაში უნდა ყოფილიყო განხილული სხვა ყველაფერი დანარჩენიც. თავის მხრივ, პლატონისა და სტოიკოსების თვალსაზრისი, კათარზისის მიზნის თაობაზე, ძალზე წააგავს შოპენჰაუერის შეხედულებას, რომელიც ხელოვნების საბოლოო მიზანს ტანჯვისაგან თავდაღწევაში ხედავდა. იქნებ სწორედ ამიტომ დაჰკრავდა კათარზისის გაგებას პლატონთანაც და სტოიკოსებთანაც უმეტესწილად ეთიკური ელფერი, ვიდრე ესთეტიკური, თუმცა, როგორც მიუთითეთ, ყოველგვარი უარყოფა თუ აპათია წინასწარ გულისხმობს იმ უარსაყოფი გრძნობების აქტიურ როლს, რომელთა აპათიაც, გარკვეულ მოაზროვნეთა აზრით, თითქოსდა საჭიროა. ამდენად, ვინც და რამდენჯერაც როგორი აპათიური მიზნისკენ უნდა წარმართოს გრძნობათა თავდაპირველი აქტივობა, ეს აპათია გრძნობათა პრიზმას მისდაუნებურად მაინც ვერასდროს

აცდება. რაც შეეხება კათარზისის ეთიკურ და ესთეტიკურ მხარეებს არისტოტელესთან: მართალია, არისტოტელესთან კათარზისი უპირველეს ყოვლისა ესთეტიკურ შინაარსს შეიცავს, მაგრამ ბოლომდე არც მისი ეთიკური შინაარსი უნდა გამოვრიცხოთ, რადგან რაც არ უნდა იყოს, შიში, სიბრალური და სხვა მსგავსი ტერმინები, როგორც ასეთები, მაინც ეთიკური კატეგორიებია. უბრალოდ, ეს უკანასკნელები არისტოტელესთან ხელოვნებასთან მიმართებაში უპირველესად ესთეტიკურ შინაარსს იძენენ. საერთოდ, ანტიკურ ცნობიერებაში ეთიკურსა და ესთეტიკურს შორის მკაცრი ზღვარის გავლება ზოგადად თითქმის შეუძლებელია, რადგან ძველი ბერძნების შეგნებაში ეთიკური და ესთეტიკური ურთიერთწაწნულობად ანუ სიღრმისეულ-საფუძვლისეულ ერთიანობად გაიაზრდებოდა. ამიტომ რომელიმე ძველ ბერძენ ფილოსოფოსთან ეთიკურის და ესთეტიკურის მკაცრად გამიჯვნის საკითხის დაყენება, იქნებ არაადექვატურიც იყოს, მაგრამ თუ მაინცდამაინც ასე უნდა დავსვათ საკითხი, მაშინ ესთეტიკურის ან ეთიკურის მხოლოდ პრიორიტეტზე უნდა ვილაპარაკოთ და ეს პრიორიტეტი არ უნდა გავააბსოლუტუროთ. პლატონიც კი, რომელიც თავისი იდეალური სახელმწიფოდან პოეტების გაძევებას სწორედ ეთიკური პრინციპებიდან გამომდინარე მოითხოვდა და ამდენად კათარზისი უპირველესად ეთიკური ნიშნით ესმოდა, ბოლომდე მაინც არ უარყოფდა კათარზისის ესთეტიკურ შინაარსსაც. საერთოდ, პლატონს რაღაცნაირი წინაარმდეგობრივი აზროვნება ყოველთვის ახასიათებს. უფრო ზუსტად, ხშირია, როცა იგი მსჯელობს რაღაც გარკვეული მიზნის მიღწევის მიხედვით, მაგრამ მის მსჯელობას შემდგომ და შემდგომ საპირისპირო შედეგები მოჰყვება ხოლმე. მეტიც, ამ საპირისპირო შედეგებისადმი სიმპათია ფარულად თვითონ პლატონის მსჯელობებშიც კი იგრძნობა. მაგალითად, პლატონის დიალოგ „იონში“ სახელმძოხვეჭილ რაფსოდთან სოკრატეს საუბრისას ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სოკრატეს (პლატონს) ხელოვნების (და არა მხოლოდ პომეროსის პოეზიის) დამცირება ხელოვნების ზეშთაგონებითი (ღვთაებრივი ინსპირაციის) წარმომავლობის ხასიათის დამტკიცების საფუძველზე სურს, მაგრამ განა ხელოვნების მთელი ხიბლი და სიხალასე სწორედ ზეშთაგონებაში არ მდგომარეობს? სხვა სიტყვებით, პლატონს სურს ხელოვნების ზეშთაგონებითი ხასიათი ხელოვნების დასამცირებლად გამოიყენოს, მაგრამ ამავედროულად სწორედ ხელოვნების ასეთი ხასიათისადმი, ანუ ზეშთაგონებისადმი სიმპათია პლატონთან თუმცა ფარულად, მაგრამ მაინც იგრძნობა. ასეთივე ვითარებაა ხელოვნებისა და კათარზისისადმი პლატონის

დამოკიდებულებაში ზოგადად. პლატონის აზრით, პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებში ღმერთების აღვირახსნილ ცხოვრებას აღწერენ და ამდენად ცუდ სამსახურს უწევენ ახალგაზრდების აღზრდას, ამდენად პლატონისთვის ხელოვნება კათარზისის ანუ განწმენდის ფუნქციას თითქოსდა სავსებით უნდა მოისაკლისებდეს, მაგრამ მეორე მხრივ, თუკი ხელოვნების საშუალებით ვაცნობიერებთ მითოლოგიური ღმერთების ცუდ ქცევას, განა ესეც თავისებური განწმენდა არ არის? აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ეთიკური ფუნქცია პლატონთან აშკარად იგულისხმება. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგივე ზოგადბერძნული (და არა მხოლოდ ზოგადბერძნული) ცნობიერებიდან გამომდინარე, წარმოუდგენელია, პლატონს ხელოვნების არსებად, მშვენიერების იდეასთან თანახიარება ელიარებინა – ხელოვნების მშვენიერებისა და ხელოვნების არაეთიკურობის ერთდროულად დაშვებით პლატონთან პარადოქსს მივიღებდით.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თამამდ შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ანტიკური სამყაროს ცნობიერებას ზოგადად, სავსებით ზუსტად გამოხატავს ძველბერძნული ტერმინი – „კალოკაგათიონ“. ეს ტერმინი ძველ ბერძნებთან ზემოთ აღწერილი განზომილებების ხელოვნური შეერთება როდია, იგი უპირველეს ყოვლისა მათი თავდაპირველი სიღრმისეულ-საფუძვლისეული ერთიანობის გამომხატველია, ანუ თუკი ძველი ბერძენი განიხილავს ჭეშმარიტებას, იგი ასეთი განიხილვისას აპრიორი გულისხმობს სიკეთე - მშვენიერებასაც, თუკი განიხილავს სიკეთეს, მასში ჭეშმარიტება - მშვენიერებასაც იმთავითვე გულისხმობს და თუკი განიხილავს მშვენიერებას, ცხადია მისთვის ჭეშმარიტებისა და სიკეთის გარეშე არც მშვენიერება არსებობს. სხვა სიტყვებით, ძველ ბერძნებთან, ჭეშმარიტება სიკეთისმიერი და მშვენიერისმიერია, სიკეთე – ჭეშმარიტებისმიერი და მშვენიერებისმიერი, მშვენიერება – ჭეშმარიტებისმიერი და სიკეთისმიერი. შესაბამისად, „კალოკაგათია“ ძველ ბერძნებთან გაკრკვეულ კოსმიურ წესრიგ - ჰარმონიასაც გამოხატავდა. სწორედ ასეთი ჰარმონია წარმოადგენდა ანტიკური სამყაროს შეგნებასაც, როგორ ანტიკურ სულს. შესაბამისად, მსგავსი კოსმიური ჰარმონია გამოსჭვივოდა ანტიკურ მითოლოგიაშიც და ანტიკურ ფილოსოფიაშიც. მაგალითად, „კოსმოსი პლატონის აზრით, ერთადერთია და შესაძლებელთაგან ყველაზე სრულყოფილი. ამ სრულყოფის შემოქმედი მიზეზი ყოველად სრულყოფილი ღმერთი უნდა იყოს... სამყაროს შემოქმედი ღმერთი კეთილია, ამიტომ მთელი კოსმოსი მისი სიკეთითაა გასხივოსნებული“ (65.73). პლატონის ეს

თვალსაზრისი ზოგადად შესაბამისობაშია ანტიკური სამყაროს თითქმის ყველა მოაზროვნესთან. საინტერესოა, რომ ანალოგიურ წესრიგს აღიარებდა ანტიკური ეპოქის თითქმის ყველა მატერიალისტი ფილოსოფოსიც, მნიშვნელობა არ ჰქონდა რომელი სუბსტანციიდან ხსნიდნენ ისინი სამყაროს, წყლიდან, ჰაერიდან, ცეცხლიდან, „აპეირონიდან“ თუ რამდენიმე საწყისიდან. ისინი საბოლოო ჯამში მაინც მოწესრიგებული, პროპორციულად შეთანაწყობილი კოსმოსის აღიარებამდე მიდიოდნენ. პითაგორამ, შეიძლება ითქვას, ყველაზე ჰარმონიულად შეთანაწყობილ-მოწესრიგებული კოსმოლოგიური თეორია მოგვცა. ამ მოაზროვნის მიხედვით – „კოსმოსური ჰარმონია ციური სხეულების მოძრაობით მუსიკალურ ჰარმონიას (სფეროთა მუსიკას) ქმნის. ეს ჰარმონია ადამიანებს არ ესმით, რადგან კოსმოსში მცხოვრებთა სმენა შეჩვეულია ამ ხმას“ (65.35). ჰერაკლიტეც, პითაგორამდე ამტკიცებდა, რომ უხილავ ჰარმონიას ხილულზე მეტი ხიბლი აქვს.

ასეთ მოწესრიგებულ ჰარმონიულობას, როგორც ანტიკურობის შინაგან მახასიათებელს, ცხადია, იმთავითვე ასხივებს ანტიკური ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილების ფორმაცა და შინაარსიც. ანტიკური საბერძნეთის ხელოვნებაში, მითითებული ჰარმონია, როგორც ერთგვარი რითმი, სავსებით ბუნებრივად ერწყმის ნაწარმოების შინაარსს. ძველბერძნული ხელოვნების ასეთი ხასიათი არისტოტელეს „პოეტიკაშიც“ კარგად ჩანს. ამდენად, ანტიკური ხელოვნების მთელი სრულყოფილება, გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მდგომარეობს „იმ შემადგენელი ნაწილების შეთანხმებული განლაგების ჰარმონიაში, რასაც თვალი ერთბაშად მოიცავს... სხვა მხრივ, ერთადერთი შეუსაბამო ნაწილიც მშვენიერი მთლიანის ჰარმონიას არღვევს“ (27.133). ისე გამოდის, თითქოს ანტიკურ ხელოვნებაში არაპროპორციული ფორმების, ან სიმახინჯის ასახვას ადგილი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ზოგჯერ ფაქტები საპირისპიროზე მეტყველებენ. ასეთი ორმაგი სიტუაცია კი ანტიკურ ხელოვნებაზე ლესინგის მსჯელობასაც წინააღმდეგობრივ ელფერს სძენს. უფრო ზუსტად, ლესინგი წინააღმდეგობაში ვარდება, რადგან ერთი მხრივ, ყველა ის მიზეზი, რომელიც პროპორციის, ჰარმონიის დარღვევას, შესაბამისად ლაქასა და ჩაღრმავებას იწვევს, სიმხანჯედ მიაჩნია, მაგრამ მეორეს მხრივ, ამ ყველაფერს მისაღებად მიიჩნევს, თუკი ისინი სიდიადის მიზანს ემორჩილება. გამოდის, ლაოკონის შემქმნელს სიდიადე არ ჰქონია მიზანად დასახული, თორემ შეიძლება ლაოკონის სახეზე ტირილიც აესახა და ყვირილიც, იმის მიუხედავად,

რომ ასეთი მიდგომა, ვითომდა მშვენიერების პროპორციას დაარღვევდა, არადა, სინამდვილეში ლაოკონის ქანდაკება მართლაც დიადია იმის მიუხედავად, რომ არც ტირის, არც ყვირის და არც პროპორციებია დარღვეული. ამასთან, ვეჭვობთ, ფერწერაში თუ ქანდაკებაში პროპორციების დარღვევას, ასევე ლაქასა თუ ჩაღმავეებს მაინცდამაინც სიმახინჯის ასახვა იწვევდეს, მით უმეტეს, როცა ტირილი და ყვირილი, როგორც ასეთები, სულაც არ არიან სიმახინჯეები და როგორც ვხედავთ, ყოველთვის არც პროპორციების მიზანმიმართულად დარღვევაა სიმახინჯე.

მითითებული წინააღმდეგობის მიუხედავად, ლესინგი მაინც ღრმად ვკვება ფერწერა-ქანდაკებისა და პოეზიის, საერთოდ, ხელოვნების, მით უმეტეს ძველბერძნული ხელოვნების არსს და საბოლოო ჯამში სამართლიანად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ძველბერძნულ ხელოვნებას ზოგადად მართლაც ახასიათებს პროპორციულობა, რითმულობა, რიტმულობა, მეტრიც, ანტიკური ხელოვნების არაპროპორციულ ქმნილებებში სიღრმისეულად მაინც პროპორცია გამოსჭვივის და რაიმე სიმახინჯის გამოსახვა-გამოხატვაში სიღრმიდან მაინც მშვენიერება „ანათებს“. სხვა სიტყვებით, ურთიერთსაპირისპირო მოცემულობათა ჰარმონიულ ერთიანობად აღქმა ზოგადად ძველბერძნული ცნობიერების მახასიათებელი ნიშანია და ეს არ არის მხოლოდ სქემა, ის ძველბერძნული სულის ერთგვარი სიღრმისეული გადმოსახედია, რომელიც ძველბერძნულ მითოლოგიურ პანთეონზეც აისახა, საგმირო საქმეების აღწერაშიც და პატრიოტული თუ სხვა შინაარსის მატარებელ ხელოვნებაშიც: „აი, ჩვენს წინაშეა წარსულის შესანიშნავი ძეგლი – პინდარეს მემკვიდრეობა. მასალით, ენით და გონით ის წმინდა ანტიკური პოეტია, – აღნიშნავს ასტი, – მისი პოეზია ამ სამი ასპექტით გვიცხადებს ანტიკურობის გონს. ასპარეზობანი, რომელსაც უმღერის პოეტი, გადმოცემის პლასტიკური, დახვეწილი ფორმა, პატრიოტიზმისთვის ბრძოლისა და ჰეროიკული სიქველისთვის ანთებული გონი ჰიმნებისა, ბადებენ ჩვენში ჭეშმარიტად კლასიკური სამყაროს სურათს. ეს არის სამყარო, რომელშიც ადამიანი მხოლოდ კეთილშობილური შეხედულებებით, სადიდებელი მისწრაფებებით კი არ განიმსჭვალება, აგრეთვე ხარობს სამშობლოსა და მისი ღმერთებისათვის ჩადენილი დიდი საქმეებით. ეს არის ზოგადი მიმართება, რომელიც პინდარეს პოეზიას აქვს მთელს ანტიკურობის გონთან, მაგრამ პოეტი ამ გონს თავის ყაიდაზე აცხადებს, ამ ქმნილებებში ლაპარაკობს არა მხოლოდ ანტიკურობის გონი, არამედ პოეტის ინდივიდუალური გონიც“ (7.401). პოეტის

ინდივიდუალური გონი, ცხადია აქ ანტიკურობის ერთიან გონთან მოწყვეტით არ არის გაგებული. პირიქით, ინდივიდუალურ გონში ჩვენ სწორედ ანტიკურობის გონის ხასიათს ვკითხულობთ, რაც იმას ადასტურებს, რომ რაც გინდათ „თავისი ყაიღის“ იყოს ინდივიდუალური გონი, იგი საფუძვლისეულად მაინც თავისი თანადროული ეპოქის გონისეულია. ამიტომაც მიუთითებს ფრიდრიხ ასტი – „იბადება კითხვები: რა დროს ცხოვრობდა პინდარე, რა იყო ის თავისი გენიის საფუძველზე? როგორ ზრდიდა ის საკუთარ თავს და რა ურთიერთობაში ცხოვრობდა? ყველა ამ კითხვაზე რაც შეიძლება სრული პასუხის გაცემა აუცილებელია, თუკი ჩვენ გვსურს შევქმნათ ჭეშმარიტი და ცოცხალი სურათი პინდარეს პოეზიის გონისა და ხასიათის შესახებ. ეს ნიშნავს ანტიკურობის მწერლის გაგებას“ (7.401). სხვა სიტყვებით, ინდივიდუალურ გონს, ხელოვნების ინდივიდუალურ ნაწარმოებს ვერაფრით გავიგებთ, თუკი კონკრეტული ეპოქის გონს, ამ შემთხვევაში ანტიკური ეპოქის გონს, ზოგადად ანტიკური ეპოქის ხელოვნებას არ გავიგებთ, მაგრამ ამავე დროს კონკრეტული (ამ შემთხვევაში ანტიკური) ეპოქის გონი, სწორედ ინდივიდუალურ გონში, ხელოვნების ინდივიდუალურ ნაწარმოებში ვლინდება, ისევე როგორც წყლის წვეთიდან, როგორც ასეთიდან ვიგებთ წყლის როგორც ასეთის, როგორც თვითონ წვეთის თავდაპირველ ბუნებას.

ანტიკური სულისა და ხელოვნების სწორედ აღწერლ პრიზმაში დანახვის დიდოსტატია ფრიდრიხ ნიცშე. ნიცშეს თხზულება „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ სწორედაც ანტიკური სულის, ანტიკური გადმოსახედის ზედმიწევნით ზუსტად გამოაშკარავების დემონსტრირებაა. ამ თხზულების მიხედვით, ბერძნული ხელოვნება „არ არის ერთგვაროვანი. ის ორი სახისაა, ორი განსხვავებული, ურთიერთსაპირისპირო საწყისის შემცველია, არ არის მხოლოდ წესრიგისა და ჰარმონიის განსახიერება როგორც ეს ბევრს ეგონა. ამ ორ განსხვავებულ საწყისს ნიცშე ძველ ბერძენთა ღმერთების – აპოლონისა და დიონისეს – სახელებით აღნიშნავს. აპოლონი სიმბოლოა სინათლისა, ჰარმონიისა, წესრიგისა, ზომისა, გონიერებისა, ღამაზი ოცნებისა, სრულყოფილებისა, დიონისე კი – სიბნელისა, ზომის რღვევისა, ორგანისტულ-ქაოსურისა, ტანჯვისა, ექსტაზისა, ველური ძალების, ინსტიქტების თარეშისა, სქესობრივი აღვირახსნილობისა. ამის შესაბამისად, აპოლონური ხელოვნებაა პლასტიკური ხელოვნება, მაგალითად, ეპოსი და ლირიკა, დიონუსური ხელოვნებაა არაპლასტიკური – მუსიკა. ხატის სახე, მკვეთრი საზღვრების მქონე,

„მოხაზული“ ფუგურა უპირისპირდება „გიჟურ“, „აწყვეტილ“ მუსიკას. ჰერაკლიტეს მეხოტბე ნიცშე აპოლონური და დიონისური ხელოვნების მიმართებას უყურებს როგორც დაპირისპირებულთა ბრძოლას, ბრძოლას, რომლის შედეგადაც ხელოვნების ორთავე სახე იხვეწება, ვითარდება, უფრო სრულყოფილი ხდება. ხელოვნების ამ ორ განსხვავებულ ფორმას, გვეუბნება ნიცშე, ქმნის ორი განსხვავებული სახის ხელოვანი, ორი განსხვავებული ლტოლვის მქონე შემოქმედი“ (7.307). მაშასადამე, „ტრაგედიის დაბადების“ მიხედვით, ამ ორი განსხვავებული ლტოლვის საფუძველი უფრო „ზემოთაა“, ვიდრე მხოლოდ ამა თუ იმ კონკრეტული ხელოვანის კონკრეტული ცნობიერება, ანუ ადამიანში მოქმედი აპოლონური და დიონისური ლტოლვა თავისებური ანარეკლია თავად სამყაროს ძირში მოქმედი აპოლონური და დიონისური ლტოლვებისა, რომლებიც ასევე შემოქმედნი არიან, ასევე სახეებს ქმნიან. „ამრიგად, ირკვევა რომ სამყარო თავადვე ატარებს თავის თავში ხელოვნებისეულ ძალას – აპოლონურ და დიონისურ ლტოლვებს. ნიცშეს კონცეფციაში სამყარო წარმოდგება როგორც ხელოვანი, „მოთამაშე“, „არტისტი“. შესაბამისად, სამყაროს ფილოსოფიური გაგება მასთან „არტისტული მეტაფიზიკაა“ (7.309), ხოლო „რადგან ბუნება თავისი არსებით ორ ლტოლვას აერთიანებს, „ბუნების ბაძვა“ ანუ ხელოვნება ამ ორი მისწრაფების ბაძვა იქნება – იარსებებს ერთი მხრივ აპოლონური ხელოვნება და მეორე მხრივ დიონისური ხელოვნება... მაგრამ ცხადია, ხელოვნებისა და ხელოვანის ტიპი შეიძლება იყოს უფრო რთული, ამ ორი სახისაგან განსხვავებული – შეიძლება არსებობდეს ხელოვნება, რომელიც თავის თავში გააერთიანებს ორივე ლტოლვას. ნიცშე ასეთად მიიჩნევს ბერძნულ ტრაგედიას“ (7.311). დიონისური და აპოლონური ლტოლვების ერთიანობაში გამომხატველი, ბერძნული ტრაგედია იმიტომაცაა, რომ „თავად ბერძნული აპოლონური კულტურის სიღრმეში დიონისური ლტოლვაა ჩამალული. სწორედ ამ ერთი შეხედვით, უცნაური ფაქტის გამო, „დიონისეს დითირამბული სახის“ ხილვისას ძველი ბერძნის გაკვირვებას თან ახლავს შიში იმისა, რომ ყველაფერი ეს არც ისე უცხოა მისთვის, რომ მისი აპოლონური ცხოვრება საფარველით ფარავს მისგან ამ დიონისურ სამყაროს... ბერძენი ღრმად ხედავდა ადამიანური ცხოვრების ტრაგიკულობას – ამას ადასტურებს, თუნდაც თქმულება, რომელშიც დიონისეს თანამგზავრი, ბერძენი სილენოსი ასე პასუხობს მეფე მიდასის კითხვას იმის თაობაზე, თუ რა არის ადამიანისათვის ყველაზე უკეთესი და უპირატესი: ყველაზე უკეთესი შენთვის

სავსებით მიუღწეველია – არ დაიბადო, არ იყო, არარა იყო. შემდგომ ამისა კი შენთვის უკეთესია – მალე მოკვდე. დიახ, ძველმა ბერძენმა იცოდა საშინელება ადამიანური არსებობისა, გვეუბნება ნიცშე, მაგრამ რათა ეხსნა თავი ტანჯვისაგან, შექმნა ოცნების ღამაში სამყარო – ოლიმპიელი ღმერთების სამყარო, აპოლონური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები... ბერძენმა შექმნეს ოლიმპიელი ღმერთები, რათა გაეძლიოთ, ეცხოვრათ: საშინელების ღმერთთა თავდაპირველი ტიტანური წესრიგიდან სილამაზის აპოლონური ინსტიქტის საშუალებით თანდათანობთ განვითარდა მხიარულების ღმერთების ოლიმპიური წესრიგი. ჰომეროსის აპოლონურ სამყაროში ბრძენი სილენოსის ჭეშმარიტება კარგავს ძალას: სამყარო მშვენიერია, ამიტომ ადამიანისთვის ყველაზე ცუდია ის, რომ საერთოდ ადამიანის ხვედრია სიკვდილი. როგორც ვხედავთ, ნიცშეს თანახმად, ჰომეროსისეული სინათლის სირღმეში იმალება სილენოსის ჭეშმარიტება. მაშასადამე, ძველბერძნული აპოლონური კულტურისათვის არასოდეს არ ყოფილა უცხო დიონისური განცდა. როცა გარკვეულ კონკრეტულ-ისტორიულ ეპოქაში დიონისეს კულტმა შეაღწია საბერძნეთში, მას ნაყოფიერი ნიადაგი დახვდა. აპოლონურისა და დიონისურის თითქოსდა შეურიგებელი ბრძოლა, გვეუბნება ნიცშე – მორიგებით დამთავრდა. ამ მორიგების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში იყო ანტიკური ტრაგედია. ნიცშე ეძებს ტრაგედიის შედარებით რთულ ფენომენზე უფრო მარტივ ფენომენს, რომელშიც სინთეზი დიონისურისა და აპოლონურისა უკვე მოცემულია, ამ მარტივი ფენომენის თავისებურების გახსნით, კერძოდ, მასში, ერთი მხრივ, მუსიკალური ასპექტისა და მეორე მხრივ, პოეტური სახის გამოყოფით, ნათელი ეფინება ბერძნული ტრაგედიის არსებასაც. ეს სახეა ლირიკა“ (7.311–312–313).

მაშასადამე, ნიცშე თავდაპირველად თითქოსდა უარყოფს ანტიკური ხელოვნების ჰარმონიულობისა და მოწესრიგებულობის შესახებ წარმოდგენას, მაგრამ საბოლოოდ თუნდაც, თავისდაუნებურად მაინც ანტიკური ხელოვნების ჰარმონიულობისა და მოწესრიგებულობის აღიარებამდე მიდის. ჯერ ერთი, ის გარემოება, რომ ძველბერძნული ხელოვნება ურთიერთსაპირისპირო დიონისურ და აპოლონურ ლტოლვათა გამოხატულებაა, სულაც არ მეტყველებს ძველბერძნული ხელოვნების დისჰარმონიულობასა და მოუწესრიგებლობაზე, მეორეც, დიონისურ და აპოლონურ ლტოლვებს, როგორც თავად ნიცშესთან აღმოჩნდა, საერთო საფუძველი გააჩნიათ. დიონისური და აპოლონური ლტოლვების სიდრმისეული ურთიერთჩაწნულობა ძალიან კარგად ჩანს, როცა

ნიცშე აპოლონური კულტურის სიდრმეში დიონისური ლტოლვის მოცემულობაზე მსჯელობს. ანტიკურ ხელოვნებაში, „მხიარული“ ელფერის მიღმა ტრაგიკულობის მუხტი მართლაც გამოსჭვივის და ვფიქრობთ, ეს ტრაგიკულობა ყველაზე ხელშესახებად მაინც ანტიკურ ტრაგედიაში იგრძნობა. ამდენად, შემთხვევითი სულაც არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ თვითონ ანტიკური ეპოქის თანამედროვენი და არა მარტო ისინი, ხელოვნების დარგებიდან ყველაზე დიდ ყურადღებას სწორედ ანტიკურ ტრაგედიას აქცევდნენ. ამ აზრით, მაგალითისთვის თუნდაც მხოლოდ პლატონის, არისტოტელესა და ნიცშეს მოტანაც იკმარებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ თანამედროვე ჰერმენევტიკოსებზე – ამ უკანასკნელთათვის, ანტიკური ხელოვნება, ანტიკური სულის გაგების მართლაც ძირითად გასაღებს წარმოადგენს.

აი, ასეთია ანტიკურ ბერძენთა სიდრმისეულად ტრაგიკული ცნობიერება, მაგრამ „განა შეიძლება ითქვას, ტრაგიკული ეპოქის ბერძენი „არას“ ეუბნება ცხოვრებას? განა შეიძლება ითქვას, რომ მას დაკარგული ჰქონდა ცხოვრების გემო? ნიცშეს პასუხი ამ კითხვაზე უარყოფითია. ძველი ბერძენი ხედავს სამყაროს დიონისურ ძირს, ის პესიმისტია, რამდენადაც მისთვის აშკარაა, რომ არსებობა და ტანჯვა გადანასკველია ერთმანეთზე, მაგრამ ეს პესიმიზმი სნეულთა, დაღლილთა, დასუსტებულთა მსოფლგანცდა კი არ არის, არამედ როგორც ამბობს ნიცშე, ძალის პესიმიზმია. ძალის პესიმისტმა იცის, რომ ცხოვრება ტრაგიკულია, რომ ელის სიკვდილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ის არ უარყოფს ცხოვრებას, არ უარყოფს ამრეხით თავის არსებობას. მან, როგორც დიონისურმა ხელოვანმა, იცის, რომ სიკვდილი არ არის აბსოლუტური გაქრობა, რომ სიკვდილი დაბრუნებაა მარად ცოცხალ, მარად არსებულ „პირველერთთან“, რომლის გამოვლენასაც წარმოადგენს ყოველი ინდივიდუალური არსებულნი. ამავე დროს დიონისური შემოქმედი „მოიხმობს“ აპოლონურ „სახეს“, „ხატს“ და „ჰოს“ ეუბნება ცხოვრებას და სამყაროს იმის საფუძველზე, რომ მშვენიერი ზმანების სამყაროს ქმნის. ეს სამყარო მშვენიერების სამყაროა და მშვენიერების მზერამ არ შეიძლება არ გააქარვოს ტანჯვის განცდა“ (7.319).

ასეთი „ძალის პესიმისტური“ ცნობიერება, ცხადია, შესაბამისი შინაარსის ხელოვნებას აღმოაცენებს, მაგრამ პესიმიზმი რაგინდ ძალისაც არ უნდა იყოს იგი, პესიმიზმია და იგი შინაგანად მაინც „ღრღნის“ იმას, რასაც ამ შემთხვევაში ძალას ვუწოდებთ. შესაბამისად, „ძალის პესიმიზმი“ ანტიკურ ხელოვნებასა და საერთოდ კულტურაში, იმთავითვე წინასწამოხაზულის სახით უკვე

იგულისხმებოდა კიდევ. ასევე იგულისხმებოდა „ძალის პესიმისტური“ მორალის შესაბამისად, ხელოვნებისა და კულტურის გარდაუვალი ცვალებადობაც. აკი მოხდა კიდევ ასე: „ტრაგედია დაიბადა, განვითარდა, და ბოლოს, მოკვდა. ნიცშე მოგვითხრობს არამარტო ტრაგედიის დაბადებაზე, არამედ მის სიკვდილზეც. რას ნიშნავს ტრაგედიის სიკვდილი? ტრაგედია იშვა მუსიკის სულიდან – დიონისურიდან. მაშასადამე, ტრაგედია კვდება, როცა მასში ისპობა დიონისურ-მუსიკალური საწყისი, როცა მითს ეჭვის თვალთ უწყებენ ყურებას. რამ და ვინ მოკლა ტრაგედია? ტრაგედიის სიკვდილს ნიცშეს თანახმად, გვამცნობს ევრიპიდეს შემოქმედება: ევრიპიდე ტრაგედიის აგონიაა. დიონისეს ევრიპიდესთან ველავ ვხვდებით. ამ ბერძენი შემოქმედის ტრაგედიები მთლიანად არადიონისურ საფუძველზეა აშენებული. მის ქმნილებებში ღმერთის ადგილი დაიკავა ადამიანმა, თავისი ყოველდღიური ინტერესებითა და განცდებით. რატომ მოხდა ეს? ხომ არ იმალებოდა ამ ფაქტების უკან ძირეული ცვლილება ძველი ბერძენის მსოფლშეგრძებაში? ნიცშეს პასუხი ამ კითხვაზე დადებითია: ტრაგედია მოკვდა, რადგან არსებითად შეიცვალა მსოფლმხედველობა, იშვა ახალი ტიპი ადამიანისა, ახალი ტიპის კულტურა. ნიღბების ჩამოხსნის ოსტატი – ნიცშე – ევრიპიდეშიც ნიღაბს ხედავს: ევრიპიდეს უკან დგას სრულიად ახალი მსოფლშეგრძენის ადამიანი – სოკრატე... ამრიგად, აპოლონისა და დიონისეს გვერდით „ტრაგედიის დაბადებაში“ ჩნდება მესამე „გმირი“ – სოკრატე“ (7.316). ნიცშეს თანახმად: „ევრიპიდეც გარკვეული აზრით მხოლოდ ნიღაბი იყო: ღვთაება, რომელიც მისი სახით ლაპარაკობდა, იყო არა დიონისე, არამედ სავსებით ახლადმოვლენილი დემონი, სახელად სოკრატე“ (7.316).

ცხადია, სოკრატეს პირით, ნიცშესთან ეპოქა ლაპარაკობს. ეპოქის ხმა აირეკლება სოკრატულ და პოსტსოკრატულ ანუ ალექსანდრიულ კულტურასა და ხელოვნებაშიც. სხვა სიტყვებით, ტრაგედიის სიკვდილი იმას კი არ ნიშნავს, თითქოს ტრაგედია როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი მოისპო, არამედ ძველი ბერძენის მსოფლშეგრძენის გარდაუვალ ცვლილებას მოასწავებს. ამ გაგებით, „ტრაგედიის სიკვდილი“ სწორედ სოკრატული და პოსტსოკრატული, ანუ ალექსანდრიული კულტურის გამარჯვებას ნიშნავდა: „რაც მთავარია – ეს კულტურა, ნიცშეს აზრით, ის ნიადაგია, რომელზეც ცხოვრობს თანამედროვე ადამიანი... მეცნიერების, ცოდნის ეს გაღმერთება, ნიცშეს თანახმად, სამყაროს ერთ-ერთი ძალის, სახელდობრ, აპოლონურის გაუკუღმართება იყო. აპოლონური საწყისი – ეს ხელოვნებისეული ძალა – დაუსუსტებული, დაუძღურებული სახით

განვითარდა... აპოლონურმა ტენდენციამ ლოგიკური სქემატიზმის სახე შეიძინა. ამ გაუკუღმართების კვალს, ნიცშეს თანახმად, მთელი თანამედროვე ევროპული კულტურა ატარებს“ (7.317-318). ნიცშეს მტკიცებით: „მთელი ჩვენი თანამედროვე სამყარო, ალექსანდრიული კულტურის ბადეშია მოხვედრილი და მას იდეალად მიაჩნია შემეცნების უმაღლესი ძალებით შეიარაღებული, მეცნიერების სამსახურში დამდგარი თეორიული ადამიანი, რომლის პირველსახე და მამამთავარია სოკრატე“ (7.318).

სოკრატესთან, შემდეგ კი პლატონთან, არისტოტელესთან და მომდევნო ფილოსოფოსებთან, მართლაც ცხადად მოხდა იმ ეჭვების მასიურად აკუმულირება, რომლებიც მანამდელი კულტურის წიაღში არამასშტაბური სახით, მაგრამ მაინც მნიშვნელობდა. ამდენად, მაინცადამაინც სოკრატემ კი არ განაპირობა ეპოქალური მსოფლგაგების ცვალებადობა, არამედ თავად სოკრატე მოგვევლინა თანადროულობის ახალი სულიერი სიოს ერთიანობაში გამომხატველ „დემონად“. ასეთივე „დემონად“ შეგვიძლია მივიჩნიოთ პროტაგორაც, რომელიც პოლითეისტური ანუ მითოლოგიური წარმოდგენების სიყალბეზე სოკრატემდე მიუთითებდა, მაგრამ სოკრატეს ეპოქისგან განსხვავებით, პროტაგორას ხმა ჯერ კიდევ არ იყო ეპოქის ხმა, რამდენადაც მაშინდელი ბერძნების ცნობიერება ზოგადად კვლავაც ეპოქალური შეუეჭვებლობით იყო აღჭურვილი იმ ღირებულებებისადმი, რომელსაც პოლითეისტური, ანუ მითოლოგიური წარმოდგენები ეწოდებოდა, მაშინ, როცა სოკრატეს თანადროულ ეპოქაში ეს ეჭვი თუნდაც შეუმჩნეველად უკვე ეპოქის მძლავრ გამოძახილად ქცეულიყო. სავსებით მართალია, მარტინ ჰაიდგერი, როცა ნიჰილიზმის ძირების ძიებისას, ამ ძირებს ჯერ კიდევ სოკრატემდე, პროტაგორას ფილოსოფიაში პოულობს, მისთვის პროტაგორას დებულება – „ადამიანი არის საგანთა საზომი“ (87.262) – სწორედაც ნიჰილისტური განწყობის მანიშნებელია. ამ აზრით, ჰაიდგერის და ნიცშეს შეხედულებები ანტიკური ნიჰილიზმის თაობაზე, ემთხვევა კიდევ ერთმანეთს. აკი ნიცშეც, ანალოგიურ განწყობას ევრიპიდეს შემოქმედებაში ხედავს, რადგან ამ ტრაგიკოსთან, ისევე როგორც პროტაგორასთან, ღმერთების ადგილი თავისი ყოველდღიური ინტერესებითა და განცდებით სწორედ ადამიანმა დაიკავა. უფრო მართებული იქნება, თუკი ნიჰილისტურ განწყობას ჯერ კიდევ პროტაგორამდე მოღვაწე ძველ ბერძენ ფილოსოფოსს ქსენოფანესაც დაუუკავშირებთ, რამდენადაც ქსენოფანესთანაც მისი თანადროული ღირებულებებისადმი ნიჰილისტურ განწყობას ვხვდებით.

თუმცა, ეს არ არის მთავარი, მთავარი ის არის, რომ თუკი ქსენოფანესა და პროტაგორას პერიოდის დროინდელი ღირებულებები ზოგადად მაინც შეუქცევბლობით სარგებლობდნენ, სოკრატეს შემდგომი ეპოქის დამახასიათებელი ნიშან - თვისება სწორედ ისაა, რომ პოლითეისტური ანუ მითოლოგიური ღირებულებები იმდროინდელი საზოგადოებისთვის მყარი სულიერი საყრდენის ფუნქციას ვეღარ კისრულობენ. სოკრატესთან, პლატონთან, არისტოტელესთან, ეს ნამდვილად ასეა და თუკი არისტოტელეს შემდგომ, ელინისტურ ეპოქაში ძველი მსოფლგანცდა კვლავაც იგრძნობა კულტურასა და ხელოვნებაში, აქვე ისიც იგრძნობა, რომ ძველი პოლითეისტური ღირებულებებისადმი ერთგულება არა უწინდელი ურყევი რწმენითაა გაუღენთილი, რამდენადაც ინერციით.

ეპიკურიზმი, სტოიციზმი, სკეპტიციზმი, ეკლექტიზმი, მისტიციზმი – ეს ის ფილოსოფიური მიმდინარეობებია, რომლებმაც სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს მოძღვრებებზე დაყრდნობით, პოლითეისტური ანუ მითოლოგიური ღირებულებებისადმი ეჭვი უკიდურესობამდე განავითარეს, თუმცა ეს პროცესი არ დასრულებულა ერთ ან ორ დღეში, იგი საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარეობდა და სწორედ ამ საუკუნეებს ეწოდება ანტიკურობის ელინიზმის პერიოდი. ტრანსცენდენტური ღმერთების უარყოფის მომქლავრებული სიმპტომები, ცხადია, აისახა კულტურაზეც და ხელოვნებაზეც. ელინისტური ხელოვნება ელინური ხელოვნებისგან სწორედ ამგვარი განწყობებით გამოირჩევა, რაც სწორედ მითოლოგიური პანთეონის რღვევამ გამოიწვია: „ელინიზმის ეპოქის თავისებური ინდივიდუალისტური განწყობა მკვეთრად გამოვლინდა კულტურაში, „დახვეწილი კულტურული ინტელიგენციის“ ჩამოყალიბებაში, კულტურის ახალი ცენტრების შექმნაში (ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, სამეცნიერო ცენტრები პერგამონში, ანტიოქიაში და სხვა). ელინიზმის ხანაში შეიქმნა ხელოვნებისა და არქიტექტურის უჩვეულოდ მაღალი ღირებულებების ნიმუშები: ალექსანდრიის შუქურა (ფაროსი), ზევსის საკურთხეველი პერგამონში, როდოსის კოლოსი, კოლიზეუმი, ვენერა მილოსელი, ლაოკონი და სხვა. ეპოქის ინდივიდუალისტური განწყობა აისახა ლიტერატურულ ნაწარმოებებშიც, შეიქმნა ახალი სტილისა და ჟანრის თხზულებები: ალექსანდრიის სამიჯნურო პოეზია, ბერძნული რეალისტური ნოველები, მინანდრეს კომედიები, თეოკრიტეს ბუკოლიკური პოეზია. ყოველივე ამას წინ უსწრებდა ევრიპიდეს ტრაგედიებში კლასიკური ბერძნული ლიტერატურული სტილის საპირისპიროდ განვითარებული ინდივიდუალიზმი“ (51.20). აქედან გამომდინარე, ანტიკური ფილოსოფიისა და

საერთოდ, ანტიკურობის ცნობლი სპეციალისტი ალექსეი ლოსევი გადამეტებულად მიიჩნევს ელინიზმის პერიოდთან მიმართებაში „დეკადანსის“, „დაცემის“ და სხვა ამგვარი შეფასებითი ტერმინების გამოყენებას (51.22). ამ ქვეთავში ანტიკური სულის, ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთ ზოგად მაგალითად აკი ჩვენც ელინისტურ ხანაში შექმნილი ლაოკონის ქანდაკება გამოვიყენეთ. ამდენად, ანტიკური სულის გასაგებად ელინისტური ხელოვნების ნიმუშებიც გამოგვადგება, რამდენადაც ეს ეპოქები სიღრმისეულად მაინც ერთი მთლიანობაა, ანუ ელინისტური ხანა არა ანტიკური ეპოქისგან ძირფესვიანად განსხვავებული ეპოქაა, არამედ ანტიკური ეპოქის ბოლო ანუ დასასრულია. მართალია, ლოსევი გადაჭარბებულად მიიჩნევს ელინისტურ პერიოდთან მიმართებაში „ნიჰილიზმისა“ თუ „დეკადანსის“ ხმარებას, მაგრამ ამავე დროს იძულებულია აღიაროს, რომ ელინიზმი გარკვეულწილად მაინც უნდა შეფასდეს, როგორც „გულგატეხილობის“, „უიმედობის“ ხანა. ფრო ზუსტად, ელინიზმთან მიმართებაში, „გულგატეხილობის“, „უიმედობისა“ და სხვა მსგავსი ტერმინების მოტანა იმდენადაა მართებული, რამდენადაც ელინიზმი მართლაც გამოირჩევა წარსულის ღირებულებებისადმი ერთგვარი ნიჰილიზმით, მაგრამ აქვე იგრძნობა ახალი ღირებულებების აღმოცენების მოლოდინიცა და შესაბამისად გარკვეული ოპტიმიზმიც. საერთო ჯამში, ელინისტური პერიოდის ადამიანის სულისკვეთება შეგვიძლია ისევ ლოსევის სიტყვებით დავახასიათოთ, მართალია, მან ამ სიტყვებით სკეპტიკოსების მსოფლშეგრძნება შეაფასა, მაგრამ ზოგადფილოსოფიური ასპექტით, სკეპტიკოსების მსოფლგანცდა სავსებით ემთხვევა ელინისტური პერიოდის სხვა ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა ზოგადი ხასიათის მსოფლგანცდებს, ისევე როგორც მთლიანად ელინისტური პერიოდის სულისკვეთებას. ამ პერიოდის სულისკვეთება, ზოგადად სწორედაც სკეპტიკური სულისკვეთებაა: „თითქოს რაღაცნაირმა შინაგანმა ცხოველმყოფელმა ძალამ დატოვა მსოფლიო, რის გამოც საგნებმა დაკარგეს თავიანთი სული. სკეპტიკოსისთვის საგნებმა დაკარგეს საგნობრიობა, ჩაიძირნენ რაღაცნაირ ირაციონალურ ბურუსში, უწონადნი გახდნენ, უსხეულონი, მუმიებივით დაფუტუროვდნენ, უსიცოცხლო სურათებს დაემსგავსნენ, კვამლად, ნისლად და არ-არსად გადაიქცნენ. სკეპტიკოსს სასო წარეკვეთა, ტრანსცენდენტურად წარეკვეთა სასო“ (26.8). პოლითეისტური რელიგიების სახით, ელინისტურსა და გვიანელინისტურ ხანაში, მართლაც რომ ცხოველმყოფელი ძალა ტოვებდა მსოფლიოს და სწორედ ამას ჰქვია „ტრანსცენდენტური სასოწარკვეთა“. ასეთი

სასოწარკვეთა ცხადია, ელინისტურ ხელოვნებაშიც აისახა. მაგალითად, ელინისტური ხანის ფილოსოფოსები მუსიკას აღარ უყურებდნენ პითაგორასავით ტრანსცენდენტური პოზიციებიდან, ისინი მუსიკის საფუძვლებს ფიზიკურ და გრძნობად-ფსიქოლოგიურ განზომილებაში ეძებდნენ. პერიპატეტიკოს არისტოქსენეს მიხედვით „მუსიკალური ბგერა ფიზიკური მოძრაობის შედეგია. ამ პოზიციიდან იგი უპირისპირდებოდა პითაგორელებს, რომელთა მიხედვით, დაბალ და მაღალ ტონებს შორის განსხვავება მარტო რაოდენობრივ მიმართებაზე იყო დამოკიდებული.“ (51.86) ასევე, პერიპატეტიკოსი თეოფრასტე „წინამორბედებისგან განსხვავებით მუსიკის გრძნობად-ემოციურ მხარეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. თეოფრასტეს ესთეტიკურ შეხედულებებში გამოკვეთილად ჩანს მუსიკის თეორიის საკითხები, რომელთა გაშუქებაში ვლინდება არისტოტელური ასპექტები, ოღონდ გრძნობად-ფსიქოლოგიურ მომენტებზე აქცენტირებული. პლუტარქეს აზრით, თეოფრასტემ მუსიკის წარმოშობის წყარო სამ აფექტში აღმოაჩინა: მწუხარებაში, სიამოვნებაში და შთაგონებაში. რადგან ფსიქოლოგიურ მომენტს ასეთი დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა, ადვილად სარწმუნოა ის ცნობებიც, რომელთა მიხედვით თეოფრასტეს წესად ჰქონია მუსიკით განკურნების მეთოდი“ (51.80) კიდევ ერთ პერიპატეტიკოს დიკეარქეს „მორალური ასპექტით შეუფასებია და გაუკრიტიკებია „ოდისეას“ ის ნაწილი, სადაც ჰომეროსმა პენელოპე თავის საქმროებს შეახვედრა. იგი პენელოპეს გამოსვლას თავისი საქმროების წინაშე აფასებს კეკლუცობად მთვრალი მამაკაცების წინაშე და გმობს მას“ (51.89).

პერიპატეტიკოსების ასეთი ტრანსცენდენტური ნიჰილიზმი, ცხადია, მხოლოდ იმით არ უნდა ავსხნათ, რომ ისინი არისტოტელეს პოზიციის თავისებური მიმდევრები იყვნენ, მსგავსი ნიჰილიზმი, როგორც მივუთითეთ, ზოგადად ახასიათებს ელინისტურ მსოფლმხედველობას, თუმცა სწორედ ტრანსცენდენტურისადმი ამგვარ ელინისტურ ნიჰილიზმში ჩანს რაღაც ანალოგიურისადმი, მაგრამ ამავე დროს განსხვავებული ტრანსცენდენტური გარკვეულობისადმი შესაბამისი და შესაფერისი ადგილის შემზადების მოთხოვნილებაც და ტენდენციაც. ალბათ, სწორედ ამ ჭრილიდან გამომდინარე, არ უყურებდა ლოსევი მაინცადამაინც დეკადენტურად ელინიზმის პერიოდს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაუგებარი გახდებოდა მისი თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც, ელინისტური პერიოდი ერთსა და იმავე დროს გულგატეხილობაცაა და ამავე დროს არცაა გულგატეხილობა. ასეთი, ერთი შეხედვით, პარადოქსის

ამოხსნა იმაში მდგომარეობს, რომ, თუკი კვდებოდნენ ძველი ღმერთები, სანაცვლოდ, ახალი ორიენტაცია ახალი ღმერთის სახით, თავის წინასწარმოსახულებაში უკვე ადრეულ ელინისტურ ხანაშიც იგრძნობოდა. ეპიკურეც კი, ელინისტური პერიოდის ატომისტი და მატერიალისტი ფილოსოფოსი „სრულიად არ არის ათეისტი ამ სიტყვის ტრივიალური გაგებით, იგი არ უარყოფს ღმერთების არსებობას. მისი აზრით, ღმერთები არსებობენ, მაგრამ ისინი არ არიან ბრბოს მიერ წარმოსახული ღმერთების მსგავსნი. მიტომ, ის კი არა სცოდავს, ვინც ბრბოს ღმერთებს უარყოფს, არამედ ის, ვინც იზიარებს ბრბოს თვალსაზრისს ღმერთების შესახებ, რადგან ბრბოს გამონათქვამები ღმერთებზე მისი უშუალო ხილვის შედეგი კი არ არის, არამედ ყალბი მონაგონია“ (51.107). მაშასადამე, სოკრატემ, პლატონმა, არისტოტელემ და მათმა მიმდევრებმა, თავიანთდაუნებურად დიდი სამსახური გაუწიეს მისტიკოს ფილონ ალექსანდრიელს, ბერძნული ფილოსოფიის ბიბლიურ ტექსტებზე მისადაგებისა და ამით მონოთეიზმის კიდევ უფრო მეტად გამყარება - გამართლების საქმეში. მართალია, ანტიკური ეპოქის ყველა ფილოსოფოსი მონოთეისტური აზროვნების მუხტით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ სოკრატე-პლატონი-არისტოტელედან მოყოლებული, ზოგადად მონოთეისტური მუხტი იმდენად მძლავრად იგრძნობოდა, პოლითეისტური აზროვნებიდან მონოთეისტურ აზროვნებაზე ზოგადად კაცობრიობის ცნობიერების გარდაქმნის გარდაუვალობა, ელინისტურ პერიოდში, უკვე ცხადი და გასაგები იყო. შენიშვნის სახით აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ მონოთეისტური მსოფლხედვით იუდაისტური რელიგია ქრისტიანობამდეც გამოირჩეოდა და სოკრატე-პლატონ-არისტოტელემდეც, მაგრამ მას მხოლოდ პატარა ეთნიკური ჯგუფი აღიარებდა და ამდენად, არ ჰქონდა ისეთი მასობრივი და ეპოქალური ხასიათი, როგორც სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს და მათ მიმდევართა თვალსაზრისებს. შესაბამისად, ამ ფილოსოფოსებთან მონოთეისტური მუხტის მომძლავრება იუდაიზმის გავლენით არ მომხდარა, იმის მიუხედავად, რომ მათ თვალსაზრისებს იუდაიზმი დროში წინ უსწრებდა. სამაგიეროდ, სწორედ იუდაისტურ მსოფლმხედველობაზე აღზრდილმა ფილონ ალექსანდრიელმა, საფუძველი ერთ-ერთმა პირველმა დაუდო ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსთა ნააზრევის ბიბლიურ ტექსტებზე მისადაგებას და ამისდაკვალად, ანტიკური ფილოსოფიის ქრისტიანულად ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას ბიძგი თუნდაც ავტომატურად და თავისდაუნებურად, ერთ-ერთმა პირველმა მისცა, რომელიც შემდგომში, ქრისტიანმა ფილოსოფოსებმა კიდევ

უფრო განავითარეს. დაახლოებით ასეთივე კონტექსტში შეგვიძლია მოვიხსენიოთ ფილონ ალექსანდრიელის თანამედროვე რომაელი ფილოსოფოსი სენეკაც, რამდენადაც ქრისტიანულ სააზროვნო სივრცეში სენეკას შეხედულებების თავისებურ ინტერპრეტაციებსაც ვხვდებით. ფილონ ალექსანდრიელიცა და სენეკაც, თავიანთი მოღვაწეობის პერიოდის მიხედვით, ელინისტურ პერიოდს განეკუთვნებიან, მაგრამ მათი მსოფლმხედველობა იმდენად ახლოს დგას შუა საუკუნეების სააზროვნო არეალთან, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, მათი თვალსაზრისები სწორედ შუა საუკუნეების სააზროვნო სივრცესთან ურთიერთმიმართებაში განვიხილოთ. ასევე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ანტიკურობის უკანასკნელი ეტაპის, გვიანი ელინიზმის ზოგიერთი მოაზროვნის თვალსაზრისიც ამავე ჭრილში განვიხილოთ ამავე მიზეზით. სხვა სიტყვებით, ფილონ ალექსანდრიელისა და სენეკას თვალსაზრისთა გვიანდელი ელინიზმისა და შუა საუკუნეების გადმოსახედიდან მიმოხილვა, ვფიქრობთ, სავსებით მისაღები უნდა იყოს. შესაბამისად, შუა საუკუნეების გადმოსახედიდან, მით უფრო საინტერესოა, საკუთრივ ანტიკურობის უკანასკნელი ეტაპის, გვიანდელი ელინიზმის გარკვეული წარმომადგენლების, მაგალითად, აგუსტინეს შეხედულებები, ასევე ნეოპლატონიკოსების ემანაციის თეორიაც, რამდენადაც ნეოპლატონიკოსებმა თავიანთი ემანაციის თეორიით, მონოთეისტური ქრისტიანული ღმერთის იდეის განმტკიცების საქმეში თავიანთდაუნებურად მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს. რაც შეეხება შუა საუკუნეების ხელოვნებას: ცხადია, ხელოვნებაც ნებისთ თუ უნებლიედ, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის, ქრისტიანული სულიერი მუხტის გამომხატველი გახდა. თუ ამ კონტექსტს ნიციშეს ლოგიკის მიხედვით განვაგრძობთ, შეგვიძლია, განვაცხადოთ, რომ ანტიკური დიონისური და აპოლონური ლტოლვები, ქრისტიანულ ეპოქაში ქრისტიანული შინაარსით შეინიღბნენ.

§ 2. ღმერთი და მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი გვიანდელ ელინიზმში, შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქების ფილოსოფიაში

ელინისტურ პერიოდში, მართალია პოლითეისტური წარმოდგენები ანუ ტრანსცენდენტური ღმერთების რწმენა თანდათან კარგავდა ძალას, მაგრამ ეს

სულაც არ ნიშნავდა ტრანსცენდენტური განზომილების როგორც ასეთის უარყოფას. მსგავსი გაუპიროვნებელი ტრანსცენდენტური ერთგვარი ტრანსცენდენტური ვაკუუმი აღმოჩნდებოდა, შესაბამისად, ცხადზე ცხადი იყო, ტრანსცენდენტური ღმერთების უარყოფის შედეგად აღმოცენებული ტრანსცენდენტური ვაკუუმი ახალ გარკვეულობას უნდა ამოეცხო, ისეთ გარკვეულობას, რომელიც აღარ იქნებოდა მრავალი, მაგრამ ამავე დროს სწორედ ტრანსცენდენტური იქნებოდა და აკი ასეთი ტრანსცენდენტური გარკვეულობის კონტურებიც, დაწყებული სოკრატედან და პლატონიდან, უფრო და უფრო იკვეთებოდა. სამართლიანობა მოითხოვს, აქვე მიუთითოთ, რომ არც პლატონის, არც არისტოტელესა და არც ნეოპლატონიკოსების მოძღვრება ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას არ გულისხმობდა, პირიქით „ალექსანდრიაში პირველმა ნეოპლატონიკოსმა ამონიოს საკამ ქრისტიანობა დაგმო და წარმართული პლატონური მოძღვრების განახლება დაიწყო. პლოტინე და განსაკუთრებით მისი მოწაფე პორფირი, ასევე ნეოპლატონიზმის კლასიკოსი პროკლე, საკმაოდ მკაცრად აკრიტიკებდნენ ქრისტიანობას, რადგან დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ მხოლოდ პლატონის მოძღვრებით შეიძლებოდა უმაღლესი ჭეშმარიტების წვდომა“ (52.301). ამდენად, პლატონიდან და პლატონის აკადემიის მოღვაწეთაგან მოყოლებული, ნეოპლატონიზმით დამთავრებული, ეს მოძღვრებანი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის აღმოცენებასა და დამკვიდრებას იმდენად უწყობდნენ ხელს, რამდენადაც ქრისტიანობის მომხრეებმა მითითებული მოძღვრებანი თავიანთ მიზნებს ძალზე წარმატებით მოარგეს. ქრისტიანობის მომხრეებმა, თავიანთ მსოფლმხედველობას არა მარტო პლატონისა და მისი მიმდევრების, ბერძნული და რომაული სტოიციზმის, ეპიკურეიზმის, ეკლექტიზმის და სხვა მიმდინარეობათა იდეებიც ასევე წარმატებით მიუსადაგეს. ქრისტიანობის მომხრეთათვის, პლატონის მოძღვრების ემანაციური ტენდენციები და სტოიკოსთა, ეპიკურელთა თუ ეკლექტიკოსთა მოძღვრებანი, მშვენიერი ჭრილი აღმოჩნდა მონოთეისტური ქრისტიანული ღმერთის გამომდინარეობისთვის. პლატონის მოძღვრების ემანაციური მუხტი მართლაც მშვენივრად შეთანაწყობადი გამოდგა სტოელთა მსჯელობაზე „ღმერთი არის გონიერი სული, რომელიც ყოველ არსს მსჭვალავს“ (51.259), ასევე ეკლექტიკოს ციცერონის შესხედულებაზე – რომლის თანახმადაც, „სამყაროს ისევე ჰყავს გონიერი შემოქმედი და წარმმართველი, როგორც ხელოვნების ნიმუშებს თავისი ხელოვანი-შემოქმედი, არქიტექტორი ან მხატვარი“

(51.335). თვითონ პლატონის მოძღვრების ემანაციური ტენდენციები კი საფუძვლიანად აქვს ჩამოყალიბებული მესუთე საუკუნის ათენის ნეოპლატონური სკოლის წარმომადგენელს პროკლე ლიკიელს: „პროკლე აყალიბებს თავის ორიგინალურ თვალსაზრისს ერთიდან სიმრავლის ემანაციისა, ერთის გასვლისა თავისთავიდან ემანაციის აქტში და უკუდაბრუნებისა თავისთავში, განვითარებულია ტრიადის ის უმაღლესი ფორმულირება, რომლითაც უმაღლეს დონეზეა აყვანილი ნეოპლატონური მოძღვრების სისტემატიზაციის შესაძლებლობები: არსებულის ყოფნა უპირველეს მიზეზში - „მონე“ - ერთში, ერთიდან სიმრავლის გამოსვლა, „ემანაცია“ - „პროოდოს“ და ემანირებულის უკუდაბრუნება ერთში - „ეპისტროფე“ - განხორციელება სიმრავლის შერწყმისა ზეარსულ ერთთან. საბოლოოდ, ტრიადამ ასეთი სახე მიიღო: პირველი არსი - „მონე“ - ყოფიერის სიმშვიდეში, მისი გასვლა თავისთავიდან - ემანაცია და უკუდაბრუნება. ეს პროცესია, დინამიკაა, მაგრამ დროულ-ვრცეული პროცესისაგან სრულიად სხვაა: ეს არის მწარმოებლის გასვლა წარმოებულში და წარმოებულის დაბრუნება მწარმოებელში. ეს „პროდუცირებაა“ ახალი არსის შემოქმედებაა, მაგრამ არ არის არც მოძრაობა და არც ქმნადობა ფიზიკური გაგებით, ეს უმაღლესი მეტაფიზიკაა და საქმე გვაქვს უმაღლესი ღვთაებრივი არსის თვითქმედებასთან“ (52.232). ასეთი ყველფრის „გამომსხივებელი“ ერთი, რა თქმა უნდა, მშვენიერ ფონს ქმნიდა პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების მოძღვრებათა ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე მისადაგებისთვის, იმის მიუხედავად, რომ იგი, მითითებული „უმაღლესი მეტაფიზიკურობის“ გამო, თითქოს ძალზე მოწყვეტილია ფიზიკური სამყაროსგან. ასეთი „მოწყვეტილობა“ იმდენად მნიშვნელობს, რამდენადაც ერთიდან, როგორც უმაღლესი ღვთაებრივი არსიდან სიმრავლის ემანაცია შეიძლება ჩვენ ვერ ავხსნათ ბოლომდე, ანუ ჩვენ ვერ გავიგოთ უმაღლესი ღვთაებრივი არსიდან, როგორც უმაღლესი მეტაფიზიკურობიდან სიღრმისეული გამომდინარეობა სიმრავლისა, ფიზიკური სამყაროსი, თორემ ასეთი კავშირი საერთოდ რომ გამოვრიცხვოთ, მაშინ გაუგებარი დაგვრჩებოდა საერთოდ იდეა მეტაფიზიკური არსიდან სამყაროს სიმრავლის გამომდინარეობისა. პირველერთიდან სიმრავლის გამომდინარეობის ასეთი ერთდროულად რაციონალურ-ირაციონალური ჭრილი, ერთის მხრივ, არისტოტელეს მოძღვრების ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით ინტერპრეტაციის საშუალებასაც იძლევა, რამდენადაც მატერიალად სიღრმისეულად სწორედ მეტაფიზიკური ერთარსიდან უნდა „გამოსხივდებოდეს“, მეორეს მხრივ

კი მშვენიერ ფონს ქმნის სტოელთა კიდევ ერთი თვალსაზრისის „შესრუტვისთვის“, რომლის თანახმადაც ტრანსცენდენტური ღმერთი ამავე დროს ყველაფრის იმანენტური საფუძველიცაა: „სტოელების ღმერთი პირველი მიზეზიცაა და საბოლოოც, მაგრამ იგი სამყაროსთვის იმანენტურია, მხოლოდ მასშია და ისიც ასრულებს მსოფლიო ლოგოსის ფუნქციას“ (51.155). აქედან გამომდინარე, სრულიად გასაკებია, თუკი ქრისტიანობის მომხრეებისთვის „ღმერთი ყველგანაა, იგი შენშიცაა“ (52.101). ეს თვალსაზრისი, ცხადია, ერთგვარ პანთეისტურ სიტუაციასაც გულისხმობს. სხვა სიტყვებით, „ემანაციის“ თეორია ისეთი უზოგადესი გადმოსახედია, რომელიც ცხადია, თავისებურად შეიცავს პანთეიზმის იდეასაც. პანთეიზმი, როგორც ასეთი, უცხო არც ანტიკური ეპოქისთვის იყო, მაგრამ პოლითეისტური პანთეიზმისაგან ქრისტიანული პანთეიზმი სწორედ თავისი მონოთეისტური ხასიათით განსხვავდება და ამდენად იგი სიახლეს წარმოადგენს, ანუ მრავლიდან კი არ გამომდინარეობს მრავალი და მრავალში კი არ არის მრავალი, არამედ ღმერთში, როგორც ერთში არის ყველაფერი, როგორც სიმრავლე - ბუნება და ყველაფერში, სიმრავლეში, ბუნებაში არის ღმერთი. ასეთი ტიპის პანთეიზმის მიმდევარია მაგალითად, ჩვ. წ. აღ-ით II საუკუნის ქრისტიანი ფილოსოფოსი იპოლიტე რომაელი, რომლის თანახმადაც: „ყველაფერი იყო ღმერთში და ღმერთი იყო ყველაფერში“ (52.365). მსგავს ქრისტიანულ პანთეიზმს უფრო დაფუძნებულად ვხვდებით ფსევდოდონისე არეოპაგელის მოძღვრებაში. ქრისტიანულ თეოლოგიაში სწორედ მისმა მოძღვრებამ დაამკვიდრა საფუძველიანად ქრისტიანული პანთეიზმი, რომელსაც შემდგომ, შუა საუკუნეების პანთეისტური თვალსაზრისები ემყარებოდა. მაგალითად, იოანე სკოტ ერიუგენა საუკუნეების შემდეგ პირდაპირ აცხადებს: „ყველაფერი ღმერთშია და ღმერთი ყველაფერშია“ (19.95). შენიშვნის სახით აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ მსჯელობის სხვა თემაა, ესა თუ ის ოფიციალური რელიგია კანონიკური თვალსაზრისით როგორ ეგუება პანთეისტურ შეხედულებებს. რამდენადაც ჩვენს მიზანს ოფიციალურ რელიგიათა კანონიკური თვალსაზრისების პანთეიზმთან ურთიერთმიმართების გარკვევა არ წარმოადგენს, ამდენად ამ თემას არც განვიხილავთ, მით უმეტეს როცა, პანთეიზმი ოფიციალურ ქრისტიანულ კანონიკასთან შეუთავსებადია.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, ამ ყველაფერთან ერთად, ნათელია, საკუთარი წიაღის გარეთ ვერ დატოვებდა ირაციონალიზმისა თუ არაცნობიერის განზომილებებსაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ აღმოჩნდებოდა

ყოვლისმომცველი, „ყოვლისშემწოვი“ და ვინაიდან „ემანაციური“ პლატონიზმი მას ამის საშუალებასაც აძლევდა, ცხადია, მან ეს მიზანი სისრულეში მოიყვანა, მით უმეტეს, როცა პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების მოძღვრება ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ირაციონალიზმისა და არაცნობიერის რაციონალიზმთან და ცნობიერთან შეთანაწყოების მშვენიერ წინაპირობებს უქმნიდა. ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ რა თქმა უნდა, ეს შანსი ხელიდან არ გაუშვა და მითითებული ჩანაფიქრი სწორედ პლატონისა და ნეოპლატონისტურ მოძღვრებებზე დაყრდნობით განახორციელდა. პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების მოძღვრება რომ საამისო საშუალებას იძლეოდა, ამას ისევ და ისევ პლოტინეს მოძღვრება ადასტურებს: „ჰეგელის ფილოსოფიის ისტორიაში პლოტინეს მოძღვრება და, საერთოდ, ნეოპლატონიზმი შეფასებულია როგორც ანტიკური ფილოსოფიის უარყოფის უარყოფა: ბერძნული ფილოსოფია პირველ ეტაპზე ირაციონალურ-მითოლოგიურ აზროვნებასთან იყო დაკავშირებული და მისი პირველი უარყოფა განხორციელდა კლასიკური ბერძნული ფილოსოფიის შედეგების – პლატონისა და არისტოტელეს რაციონალისტურ მოძღვრებებში – ნეოპლატონიზმმა მათი უარყოფის უარყოფით შეინარჩუნა რაციონალიზმი და მასთან დააკავშირა ირაციონალური, მისტიკური, ექსტატური, თეორიული მომენტები“ (52.216). პლატონიზმის სწორედ ირაციონალისტურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს ქრისტიანული ფილოსოფიის წარმომადგენლის ტერტულიანეს მტკიცებაც, რომ „სულის სიღრმიდან წამოსული არაცნობიერი განცდა გონების საბუთზე უფრო ძლიერია“ (19.8). ტერტულიანეს ამ თვალსაზრისს თავისებურად ემთხვევა ნეტარი აგრელიუს ავგუსტინეს შეხედულება, რამდენადაც მისთვის რწმენა რეფლექსიამდეა მოცემული, იგი ირაციონალური აქტი უფროა. სწორედ ამ კონტექტსში იძენს ავგუსტინესთან რწმენა უაღრესად აღმატებულ მნიშვნელობას, „რწმენა გაგების საფუძველი ხდება – რაც არ გწამს, ვერც გაიგებ. ფორმულა „მწამს, რათა გავიგო“ ანსელმ კენტერბერიელს მიეწერება, მაგრამ ამისი საფუძველი ავგუსტინესთანაა შემზადებული. ღმერთის რწმენა წინ უნდა უძღოდეს საგანთა ახსნა-განმარტებას, რადგან ის, რისი რწმენაც გაგვანჩნია, გვეხმარება მის უფრო მეტად გაგებაში, გონება მით უფრო გაბედულად მიიწევს წინ, რაც უფრო სარწმუნოსთან აქვს საქმე... აქ მკვეთრად გამოჩნდა ავგუსტინეს მიდრეკილება ირაციონალიზმისკენ. მისი აზრით, ნება რწმენასთან არის დაკავშირებული, ნების თავისუფლება სრული სახით რწმენაში ხორციელდება. ღვთაებრივმა ნებამ თავისი თავი ადამიანურ ნებაში გააცხადა

რწმენის სახით და ასე ამაღლდა შემეცნების პოზიციიდან ნება გონებაზე, რწმენამ გონება დაიმორჩილა: სულის უმაღლესი მიზანია ნეტარი სიმშვიდის მიღწევა ღვთაებრივი ჭეშმარიტების ჭვრეტაში. ამ მიზანს ვერ ახორციელებს გონება, რადგან მას ღმერთის შესახებ მხოლოდ უარყოფითი განსაზღვრულობების მიღწევა შეუძლია რაციონალური გზით და მით უფრო ემპირიული, გრძნობადი შემეცნებით, ღმერთის წვდომა შეუძლებელია“ (52.262–263).

იქნებ საკვირველიც კი იყოს, მაგრამ ფაქტია, ისეთი რაციონალისტი ქრისტიანი ფილოსოფოსი, როგორც ანსელმ კენტერბერიალია, სწორედ ირაციონალისტური პოზიციებიდან მივიდა იმ დებულების აღიარებამდე, რომლის საფუძველიც უკვე ავგუსტინესთან იყო შემზადებული. როგორაც მივუთითეთ, ეს დებულებაა – „მწამს, რათა გავიგო“. ანსელმი მართალია „ყოველივეს გონებით გაგებას ცდილობს, მაგრამ ის მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა რწმენისთვის“ (19.103), ამიტომ „გონების დიდი ნდობის მიუხედავად ანსელმის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია უნდა დახასიათდეს, როგორც მეთოდოლოგიური რაციონალიზმი, რომლის საფუძველი და მიზანი რწმენის უეჭველობაა“ (19.104). რწმენისა და გაგების სწორედ ამგვარ ჭრილს გულისხმობს ანსელმ კენტერბერელის ორივე დებულება: „მწამს რათა შევიმეცნო“ და „რწმენამ უნდა გაგება ეძებოს“ (19.103).

ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციებიდან ერთდაიგივე დასკვნამდე მისვლა, პირველყოვლისა, იქნებ, თვითონ ურთიერთსაწინააღმდეგოს პირობითობაზე მიუთითებდეს იმდენად, რამდენადაც ავგუსტინეს ირაციონალიზმში რაციონალიზმიც იმთავითვე იგულისხმება და ანსელმ კენტერბერიალის რაციონალიზმში იარციონალიზმის ელემენტებიც აშკარაა. სხვა სიტყვებით, ამ ფილოსოფოსებთან და არა მარტო მათთან, ერთის მხრივ, რაციონალიზმში ირაციონალიზმის განცდა და მეორე მხრივ, ირაციონალიზმში რაციონალიზმის გულწებუნება, შესაბამის წინაპირობებს ქმნის მათი უფრო უკეთესად შეთანაწყობისთვის და აკი ასეთი შეთანაწყობა ქრისტიანობის კიდევ ერთმა დიდმა მომხრემ, თომა აქვინელმა განახორციელა კიდევ. ამ ფილოსოფოსის ნააზრევს შეგვიძლია საყოველთაოდ კი ვუწოდოთ, რადგანაც მასში ერთმანეთთანაა შეთანაწყობილი არა მარტო რაციონალური და ირაციონალური, არამედ ცნობიერიც და არაცნობიერიც, მატერიალურიც და იდეალურიც, ზოგადიც და ერთეულიც, მოკლეც, პლატონისეულიც და არისტოტელესეულიც

(ნეოპლატონიზებული არისტოტელე). სხვაგვარად, თომა აქვინელის მოძღვრება ისეთი ეკლექტიზმია, სადაც ელინურიდან მოყოლებული და ელინიზმის პერიოდით გაგრძელებული, მისი დროის ქრისტიანული ფილოსოფიის ჩათვლით, ყველა მიმართულების თვალსაზრისია შეჯერებული და ქრისტიანული ფილოსოფიის შემდგომი განვითარების რეალური კონტურებიც კი ნაგულისხმევ-განსაზღვრულია: „თომა ანსელმის რაციონალიზმის წინააღმდეგია, ფიქრობს, რომ ღმერთის არსებობის დასაბუთება არ უნდა ვანდოთ მხოლოდ განსწავლულ გონებას. მაშინ იგი მიუწვდომელი დარჩება უბრალო ადამიანებისათვის. არც ტერტულიანეს ირაციონალიზმი მოსწონს, რადგან იცის, რომ ადამიანისათვის არ შეიძლება დამაჯერებელი იყოს ის, რაც აზროვნების ძირითად პრინციპებს ეწინააღმდეგება. მაგრამ ყოველი რელიგია, რაღაცნაირად სწორედ ამგვარ პრინციპებს ემყარება. ამიტომ თომას რაციონალიზმი თავისებური ფარული ირაციონალიზმია. ღმერთი ჩვენი შემეცნებისათვის მიუწვდომელია და მის გასაგებად გამოცხადებაა საჭირო. თომას სურს გააერთიანოს ემპირიზმი, რაციონალიზმი და ირაციონალიზმი... თომას სურს დაასაბუთოს, რომ ღმერთი არამარტო ზოგადსა და საყოველთაოს შეიმეცნებს, არამედ ერთეულსაც, განუმეორებელსაც. მხოლოდ ზოგადის შემეცნების უნარი ნაკლოვანება იქნებოდა, რადგან ერთეული გაცილებით მეტს შეიცავს, ვიდრე ზოგადი. ღმერთი უცოდინარი იქნებოდა ზოგადდთან ერთად ერთეულიც რომ არ იცოდეს; არ იცოდეს გრძნობად ნივთთა ის ფორმები, რომლებიც შესაძლებელია მხოლოდ მატერიალურთან კავშირით. მატერია ფორმასთან კავშირში წარმოადგენს ინდივიდუალური, კონკრეტული ყოფიერის შესაძლებლობას. ამ აზრით ეწოდება მატერიას ინდივიდუალობის პრინციპი. მატერიის გამოა, რომ ერთი ზოგადი ფორმა ინდივიდუალურ ფორმათა უამრავი სახით ვლინდება საგნებში... ღმერთის ცოდნისა და სამყაროს მიმართების ბუნების განსამარტავად, თომა იყენებს ხელოვანისა და ხელოვნების ნაწარმოების მიმართების ანალოგიას. როგორც ხელოვანმა წინასწარ იცის ჯერ არ არსებული, მაგრამ მის მიერ უკვე წარმოსახული სურათი, ასევე ღმერთმა იცის არა მარტო ყოველი არსებული, არამედ არარსებულებიც, მიზეზში შეიძლება იგულისხმებოდეს შედეგი, სანამ იგი განხორციელდებოდეს... რამდენადაც ღმერთი თავისში შეიცავს ყველა შესაძლებელ უპირატესობას და ღირებულებას, იგი შეიძლება მივიჩნიოთ ყოველი ყოფიერის პირველსახედ, ანუ ყოველი არსებულის მიზნად, ხოლო მეორე მხრივ, ყოველი არსებული განვიხილოთ როგორც ღმერთის ნაკლოვანი განხორციელება.

ადამიანის გონებას, რომელსაც არა აქვს ღმერთის არსების სრული ცოდნა, ამ შესაძლებლობის რეალიზება არ შეუძლია. მხოლოდ ღმერთის გონებას, როგორც აბსოლუტურს, ძალუქს ეს, რადგან თავად წარმოადგენს ამგვარ რეალიზაციას. ეს ნიშნავს, რომ იგი საკუთარ თავში, როგორც ყოველივეს მიზეზსა და მიზანში არსებული სხვადასხვა ასპექტის განხილვით ამოიკითხავს ყოველი საგნის სპეციფიკურობას და ზღვრულ შესაძლებლობებს“ (19.285, 296, 298–299).

ამდენად, ქრისტიანული მსოფლმხედველობა მართლაც საკუთარ თავში „ისრუტავდა“ და თავისებურად ისადაგებდა ყველა არსებულ და შესაძლებელ თვალსაზრისს, რათა ამით მითითებული თვალსაზრისებისთვის სხვა არანაირი გზა არ დაეტოვებინა, გრადა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ფარგლებში გამართლებისა. რა თქმა უნდა, ეს კონტექსტი, შემდგომში რაიმე შესაძლო მიმართულების ისევ და ისევ ქრისტიანულ წიადში შეწოვის ერთგვარ გარანტიასაც გულისხმობდა, თუმცა საამისოდ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას იმთავითვე უფრო მყარი გარანტია ჭირდებოდა, ვიდრე ეს ამა თუ იმ მოაზროვნის კერძო თვალსაზრისის მიხედვით წარსული მსოფლმხედველობის ინტერპრეტაცია გახლდათ. უფრო ზუსტად, მეტი დამაჯერებლობისთვის, ამგვარ კერძო თვალსაზრისებს აუცილებლად ხელშესახები საფუძველი უნდა ჰქონოდა, ისეთი საფუძველი, რომელიც აპრიორი აქსიომის ფუნქციას იკისრებდა. ამნაირი აქსიომატური პრინციპის საჭიროებას, ცხადია, თეოლოგები იმთავითვე გრძნობდნენ და აკი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველივე საუკუნეებიდან ჯერ კიდევ ფილონ ალექსანდრიელთან, სწორედაც ამგვარ საღმრთო წიგნებზე აპელირებას ვხვდებით. შესაბამისად, იუდეველ ფილონ ალექსანდრიელთანაც და ქრისტიანი ფილოსოფოსების მთელს შემდგომ პლედამშიც ამოსავალ წერტილად სწორედ საღმრთო წიგნები ითვლებოდა, რომლებიც დროდადრო კიდევ უფრო დაიხვეწა და საბოლოოდ იმ სახით ჩამოყალიბდა, რომელიც დღეს ძველი და ახალი აღთქმის, ანუ ბიბლიის სახით გვაქვს მოცემული. ესე იგი, ტერტულიანესაც, ავგუსტინესაც, თომა აქვინელსაც და სხვა ქრისტიან თეოლოგ-ფილოსოფოსებსაც უკვე ჰქონდათ მითითებული ხელშესახები საყრდენი საღმრთო წიგნების სახით. აკი, ზემოთ, პირველი თავის პირველივე პარაგრაფში მივუთითეთ, რომ განსაკუთრებული წვლილი საღმრთო წიგნების ერთიან სისტემად დალაგების შესაძლებლობაში, ჯერ კიდევ პირველ საუკუნეში, ანუ ტერტულიანემდე, ავგუსტინემდე, თომა აქვინელამდე თუ სხვა თეოლოგებამდე ადრე, ერთ-ერთმა პირველმა სწორედ ფილონ ალექსანდრიელმა შეიტანა. რაც შეეხება ფილონ

ალექსანდრიელის თანამედროვე რომაელ ფილოსოფოსს სენეკას, ქრისტიანულ სააზროვნო სივრცეში სენეკას თვალსაზრისების ერთგვარ ინერპრეტაციებსაც ვხვდებით: „სენეკასთან, ქრისტიანობის მომამზადებელი წინა საფეხური ძალუმად იგრძნობა. სენეკამ ქრისტიანული რელიგიის წარმოშობამდე წამოაყენა უმაღლესი ქრისტიანული მორალის პრინციპი: ყველა ადამიანი ძმა და მეგობარია, ყველა თანასწორია ღმერთის წინაშე. ყველანი წარმოშობილნი არიან ერთიანი გონებრივი საწყისიდან... სენეკასთან ფილოსოფია საბოლოოდ ღმერთის სამსახურში დგება“ (51.273). ეს სულისკვეთება, ცხადია, საღმრთო წიგნების, ანუ ბიბლიის ძირითადი ეთიკური პრინციპია. სენეკასთან ვხვდებით ასევე „სულიწმინდის“ თავისებურ გაგებასაც: „სენეკას განმარტებით, ჩვენში შინაგანად მოქმედებს „სულიწმინდა“, რომელიც თვალყურს გვაღვენებს, ჩვენს ქცევებს მართავს, გვეხმარება სიკეთისა და ბოროტების გარჩევაში. ჩვენზეა დამოკიდებული მისი ყურადღება, ის, თუ რამდენად ვაღიარებთ და მივსდევთ მას“ (51.266). საღმრთო წიგნები ვერ იქნებოდა მთლად სრულყოფილი თუ იგი ბუნების სფეროს აუხსნელს და სულიერთან შეუსაბამოს დატოვებდა, შესაბამისი გამოსავალი კი კვლავაც სენეკას შეხედულებებში იმთავითვე შეიძლება ამოვიკითხოთ: “სენეკა ცდილობს, აუცილებლობის შესახებ სტოელთა პრინციპი თანმიმდევრულად გაარკვიოს და განსაზღვროს მისი მიმართება ღმერთთან, ბედთან, გონებასთან, სამყაროსთან, ბუნებასთან. საბოლოოდ გამოდის, რომ ღმერთი ყოველ მათგანთან წილნაყარია, რომ ბუნება არ შეიძლება არსებობდეს ღმერთის გარეშე და არც ღმერთი ბუნების გარეშე“ (51.267). ასეთი სენეკასეული პანთეიზმი ზოგადად შეესაბამება ფილონ ალექსანდრიელის მსოფლმხედველობას, თუმცა, ფილონ ალექსანდრიელთან პანთეისტური მუხტი პლატონის მოძღვრების თავისებურად გაგების საფუძველზეა შემცირებული, ლოგოსის, როგორც „შუამავლის“ ფუნქციის უფრო აქტიურად წარმოჩენით: „ფილონ ალექსანდრიელი აღიარებდა პითაგორასა და პლატონის მოძღვრებათა დიდ მნიშვნელობას და მათში ეძებდა საღმრთო წიგნთა იდეების ფილოსოფიურ საფუძველებს. ამასთან ერთად მან სტოიციზმის ძლიერი გავლენაც განიცადა“ (51.345–346). ფილონმა „განავითარა ახალი მოძღვრება ემანაციის შესახებ, რომელიც ჯერ მხოლოდ ჩანასახის სახით იყო წარმოდგენილი... ფილონთან ემანაციის ძალით დაუკავშირდება ღმერთი-ზეარსი მის პირველ შემოქმედებას ლოგოსს და მისი შუამავლობით გრძნობად ყოფიერს. ლოგოსს ეკისრება

ღმერთსა და ბუნებას შორის ერთიანობის დადგენა და თვით ამ ცნებაში უკვე აღრევე იგულისხმებოდა სამყაროს ერთიანობა, მისი სტრუქტურული საზრისი. ამავე დროს ლოგოსი არის სიტყვა, პირველი გაცხადება, გახსნა ღმერთის ქმედებისა“ (51.347–348) ბიბლიის პირველი ფრაზა – თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმერთი – ცხადია, სავსებით შეესაბამება ლოგოსის სიტყვად და სიტყვის ლოგოსად გაგების, როგორც ღმერთის ქმედების გახსნის ფილონისეულ თვალსაზრისს, თუმცა ეს არ იყო მხოლოდ ფილონის შეხედულება, მსგავსი შეხედულება სტოიკოსებთანაც გვხვდება, ამიტომ: „ფილონი ანგარიშს უწევდა სტოიკების მოძღვრებას ლოგოსის შესახებ და მათი გავლენით ლოგოსს ახასიათებს როგორც მსოფლიო გონებას, სამყაროს მამოძრავებელსა და კანონზომიერებას. მისი აზრით, ადამიანურ გონებაში ლოგოსი განხორციელებულია მიკროკოსმოსის დონეზე, ამიტომ ადამიანისათვის ლოგოსის საშუალებით გაიხსნება გზა ღმერთისაკენ, მისი გაცხადებისაკენ“ (51.348). ამდენად, „ლოგოსს კოსმოლოგიური ფუნქციის გარდა ანთროპოლოგიური ფუნქციაც აქვს დაკისრებული, რამდენადაც ლოგოსი არის შუამავალი არა მარტო ღმერთსა და სამყაროს შორის, არამედ ღმერთსა და ადამიანს შორისაც“ (51.349). ამასთან, „ფილონის მოძღვრებაში არის ერთი არსებითი რამ, რომელიც მისტიციზმის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს – მისატიკური ჭვრეტა, ექსტაზი, გამოცხადება როგორც ადამიანის არსებობის უმაღლესი მიზანი. ქრისტიანული ფილოსოფიის გვიანდელ პერიოდში მისტიციზმის ეს არსებითი თავისებურება განსხვავებულ შეფასებასა და განვითარებას მოიპოვეს“ (51.350–351).

მაშასადამე, ფილონისა და სენეკას და არა მარტო მათი მოძღვრებების ძირითადი თეზისები უმეტესწილად ემთხვევა საღმრთო წიგნების (ბიბლიის) ძირითად თეზისებს, რაზეც შემდგომ მთელი ქრისტიანული ფილოსოფია განვითარდა, მაგრამ იმთავითვე ცხადი იყო, რომ ბიბლიის ტექსტს ახსნა მაინც დასჭირდებოდა, რამდენადაც „ტექსტის სიტყვა-სიტყვითი განმარტებისას გაუგებარი ხდებოდა დვთაებრივი არსისათვის სრულიად გაუმართლებელი ქმედებების მიწერა, ამოუხსნელი რჩებოდა ტექსტში არსებული წინააღმდეგობანი და ცალკეული ალევორიები“ (51.346–347). ბიბლიაში მართლაცაა ისეთი ადგილები, რომლებიც მოუაზრებადია, ზოგიც ეთიკურ პრინციპებს უხეშად ეწინააღმდეგება. ასეთ პარადოქსულ გარემოებებზე რეფლექსია ჯერ კიდევ ტერტულიანემ განახორციელა. მაგალითად, სავსებით მოუაზრებადია „ვირწმუნოთ ადამიანის სახით (გაადამიანურებულად) მოვლენილი ღმერთი,

რომელმაც ხორციელი სხეული მიიღო ქალწულისაგან დაბადებით“ (52.87), ღმერთისაგან მსხვერპლის გაღების მოთხოვნა კი, მართლაც არაეთიკურად გამოიყურება – გავიხსენოთ ის მომენტი, როცა ღმერთმა აბრაამს ისააკის მოკვლა სთხოვა. თვითონ ტერტულიანე ბიბლიაში მოცემულ ასეთ მომენტებს აბსურდს უწოდებს, მაგრამ მას მაინც სწამს და სწორედ იმიტომ, რომ აბსურდია. „მწამს, რადგან აბსურდია“ (52.86) – ეს ფრაზა სწორედ ტერტულიანეს ეკუთვნის და ასეთი სულისკვეთება სწორედ იმ გარემოებიდან ამოდის, რომლის მიხედვითაც ბიბლიაში მოცემულ აბსურდულ სიტუაციებს ადამიანური ლოგიკა ვერ ჩაწვდება. ასეთ ვითარებას ქრისტიანობის სხვა მომხრეებიც, ცხადია აცნობიერებდნენ და ამიტომაც დადგა „ტექსტზე ალეგორიის მიხედვით მუშაობის პრაქტიკული და თეოლოგიურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა დღის წესრიგში“ (51.347). მსგავსი სამუშაო დღის წესრიგი ფილონ ალექსანდრიელთან უკვე იმთავითვე იდგა, რათა გარკვეული გაუაზრებადი თუ არაეთიკური მოცემულობები „ალეგორიულად“ მაინც გააზრებადნი და ეთიკური გამხდარიყვნენ. „ფილონმა ამოცანად დაისახა ეჩვენებინა ფილოსოფიისა და საღმრთო წიგნთა დედაარსის სინთეზირების შესაძლებლობა და იზრუნა შესაბამისი მეთოდისა და მოძღვრების ჩამოყალიბებისათვის. ჭეშმარიტების ერთადერთობის მტკიცებისთვის მან ალეგორიული მეთოდი განავითარა, რომლის წინამორბედი იყო საბერძნეთში სტოელების სიმბოლოების თეორია და მათ მიერ ბერძნული მითების ახსნის წესი“ (51.346). თავის მხრივ, სტოელთაგან ალეგორიის ყველაზე თვალნათელ მაგალითს იძლევა ქრისიპოსი, რომლის მიხედვითაც, „მითოლოგიური ღმერთები არსებობენ როგორც კოსმოსის ცალკეულ ნაწილთა ალეგორიები, მაგალითად, კრონოსი აღნიშნავს ნაკადთა დინებას, რეალურ მიწიერს, ჰეფესტოსი – ცეცხლს და ა.შ“ (51.155). ამ ადრეულ ანუ ბერძნულ სტოიკურ ალეგორიზმში უკვე ჩანს მითოლოგიური პოლითეისტური ცნობიერების დასასრულის დასაწყისი, რამდენადაც უკვე თვითონ ადრეულ სტოელებთან „ალეგორიული თვალსაზრისით მოიხსენიებოდნენ უსულო, უტყვი ბუნების ობიექტები“ (51.156). ამდენად, ფილონი ალეგორიულ მეთოდს იქნებ მართლაც სტოელებისგან სესხულობს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ფილონთან ალეგორია სწორედ რომ მეთოდის გაგებითაა მოცემული და არა ღმერთთან თუ ბუნების საგნებთან იგივეობრივი სახით. სხვა სიტყვებით, ფილონთან ალეგორია ის გზაა, რომელმაც გარკვეულ მოუაზრებად თუ არაეთიკურ შინაარსებს მიღმა რაღაცნაირად, თუნდაც ირაციონალურად სწორედ აზრობრივი და ეთიკური უნდა

დაგვანახოს. ამ კონტექსტში ფილონთან თითქოს წინასწარაა მოხაზული ტერტულიანეს ზემოთ მოტანილი ფრაზის გამართლება – „მწამს, რადგან აბსურდია“. შესაბამისად, გასაგებია, რატომაც დაამუშავა ფილონმა „ალეგორიული მეთოდის საფეხურებრივი თანამიმდევრობა მთლიანი ფორმალური სტრუქტურის შესაბამისად, რომლის მიხედვით პირველი საფეხურია ბიბლიის ტექსტზე მუშაობა, მის დებულებებზე ყურადღების ფიქსირება, მეორე საფეხურია ამ დებულებების განმარტება მათში ფილოსოფიური საზრისის აღმოჩენის მიზნით, მესამე საფეხურზე დადგინდება მოცემულ დებულებებში გამოყენებული საღმრთო სიმბოლოებისა და მათი შინაარსობრივი განმსაზღვრელის ფილოსოფიური ცნების იგივეობა“ (51.346). ამ კონტექსტის მიხედვით უნდა გავიაზროთ ერთი შეხედვით, უცნაური ალეგორიული შედარებები ფილონთან, მაგალითად, „ბიბლიაში მოხსენიებული პერსონაჟების სახელები მის მიერ ახსნილი იყო სხვადასხვა სულიერ მდგომარეობათა სიმბოლოებად, მათვე უკვაშირებდა ზნეობრივი ქცევის სახეებს. ფილონი სიტყვათა ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობასაც იშველიებდა, მაგალითად, ადამი – გონებას, ევა – სიცოცხლესა და გრძნობას, კაენი – უგუნურებასა და ანგარებას გამოხატავდა. ზოგჯერ იგი შემთხვევით ნიშნებს აქცევდა ყურადღებას და ვეფხვს განმარტავდა, როგორც „ჟინს“, აქლემს – „მეხსიერებას“, თხას – „სიმართლისკენ სწრაფვას“ (51.352–353). ფილონის ეს, ერთი შეხედვით, უცნაური ალეგორიზმი იმდენად უცნაურად აღარ მოგვეჩვენება, თუკი მას ალეგორიის გაგების ფილონისეულივე ზოგად ჭრილს მიუყენებთ. ასეთ შემთხვევაში, მაგალითად გონება და გრძნობა არა მართლა ადამისა და ევას სახით მოგვეცემა, არამედ გონებისა და გრძნობის ადამსა და ევაზე შედარებით რაღაცნაირად ნაგრძნობ-ნაწვდომია გონებისა და გრძნობის რაობა მათ თავისთავადობაში. ასევე უნდა გავიგოთ ვეფხვის „ჟინთან“, აქლემის „მეხსიერებასთან“, თხის „სიმართლესთან“ ფილონისეული ალეგორიული შედარებებიც. შესაბამისად, ბიბლიის მოუაზრებადი და არაეთიკური პასაჟების რაციონალურობისა და ეთიკურობის ასეთივე ნაგრძნობ-ნაწვდომის სახით გაგების შესაძლებლობა სწორედ ალეგორიულ პრიზმაში გვეძლევა. მაშასადამე, ფილონის მსგავსი ალეგორიული თვალსაზრისი, ერთგვარი გამამართლებელი სახით მიეყენება ბიბლიის ზემოთ მითითებულ ე.წ. პარადოქსულ პასაჟებს, ანუ იგი „არსებითად თავისთავში შეიცავს ყველა ქრისტიანულ წარმოდგენას: ადამიანის თანშობილ ცოდვას, ლოგოსს, რომელიც გადაიქცა შუამავლად

ღმერთსა და ადამიანს შორის, მონანიებას, ღმერთისთვის საკუთარი გულის შეწირვას“ (51.350).

საბოლოო ჯამში, „ბიბლიის ტექსტზე თავისებური ძალდატანების მიუხედავად, რომელსაც ფილონი ზოგ შემთხვევაში მიმართავდა, მან თავისი ალეგორიის მეთოდის დანერგვით ფილოსოფიისა და ღვთისმეტყველების გაერთიანების პირველი სერიოზული მცდელობა განახორციელა. მან საფუძველი ჩაუყარა საღმრთო წიგნთა მიმართ, ერთი მხრივ, ჰერმენევტიკულ მიდგომას, რომელიც შემდეგ ავგუსტინემ თეოლოგიური ჰერმენევტიკის დონეზე აიყვანა, მეორე მხრივ, სათავე დაუდო შუა საუკუნეებში იმ მეცნიერულ-სქოლასტიკური (სამეცნიერო სკოლური) მოღვაწეობის ფართოდ გაშლას, რომელსაც ცნობილი მოაზროვნენი დიდი შთაგონებით ეწეოდნენ სახარებათა და სხვა საღმრთო წიგნთა კომენტარებისა და ახსნა-განმარტების მიმართულებით“ (51.353).

ავგუსტინემ, ნაშრომში – „ქრისტიანული მეცნიერება ანუ წმინდა ჰერმენევტიკის საფუძვლები და საეკლესიო მჭევრმეტყველება“ – მართლაც სერიოზულად გაამახვილა ყურადღება ფილონ ალექსანდრიელის მიერ პიველ საუკუნეთა მიჯნაზე დანერგილ საღმრთო წიგნთა გაგების ტრადიციაზე, ოღონდ ფილონისგან განსხვავებით, ძირითადი აქცენტი ნიშანთა თეორიაზე გადაიტანა: „ავგუსტინემ საღმრთო წიგნთა ინტერპრეტაციის თეორიული საფუძვლების დამუშავებისას სტოეღთა ნიშნის თეორია გამოიყენა და ჩამოაყალიბა ე.წ. ჰერმენევტიკული მეთოდი, რომლის მიხედვით, ბიბლიის ტექსტი ჭეშმარიტების შესახებ დაშიფრულ ინფორმაციას იძლევა და საჭიროა ამ შიფრების გაგება. ეპისკოპოსი მოაზროვნე უფრო შორს მიდის – ენა ღმერთის ჭეშმარიტებათა დაშიფრული ნიშნებით მუშაობს. ეს უპირველეს ყოვლისა საღმრთო წიგნის ენას ეხება და შემდეგ – თვით გრძნობადი სინამდვილე და ადამიანი ღმერთის ჭეშმარიტებათა შიფრული ნიშნებით არსებობს. ავგუსტინემ განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა ენობრივ ნიშნებზე და მათი ახსნა მიიჩნია ჭეშმარიტისაგან მცდარის, ქრისტიანობისა და წარმართული ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნების გარჩევის კრიტერიუმად. მისი აზრით, წარმართულ ტექსტებში ენობრივი ნიშნები არ იძლევა თავდაპირველ ჭეშმარიტებაზე ინფორმაციას, ქრისტიანული ტექსტები კი ისეთ შიფრებზეა აგებული, რომელნიც სწორი ინფორმაციის წყაროა ჭეშმარიტების წვდომისთვის... ადამიანი შემეცნებას ახორციელებს საგანთა სამყაროში მათი მოხმარების პროცესში, ამავე დროს იგი მოიხმარს ენას, სიტყვით ნიშნებს, საგნები აღნიშნულნი არიან ნიშნებით, ანუ

სიტყვებით, სიტყვა ბგერებით ან ასოებით აღინიშნება. არსებობს ამ ნიშანთა ჭეშმარიტი შეერთების წესები. მაგრამ ჭეშმარიტი შემეცნებისთვის არ არის საკმარისი ნიშან-სიტყვათა შეერთების სისწორე, არამედ ამის გარეშეა თვით აზრთა ჭეშმარიტება, რომელიც დაშიფრულია გარკვეული ნიშნებით. ნიშნები ორგანოა: ბუნებრივი და ხელოვნური. ხელოვნური ნიშნები შეთანხმებითაა დადგენილი და მათი გადაცემა ხდება განსაზღვრული სულიერი მოძრაობის ძალით. ადამიანთა ურთიერთშუღლმა განსაზღვრა ენათა და დამწერლობათა განსხვავებანი. ადამიანებს საერთო აქვთ აზროვნების წესები, რაც აზროვნებას კი არ გვასწავლის, არამედ გაგვაგებინებს სწორსა და არასწორ კავშირებს“ (52.265, 266).

ავგუსტინეს ასეთი თვალსაზრისიდან გამომდინარე, პირველ რიგში იბადება კითხვა: საიდან ასკვნიდა ეს ფილოსოფოსი, რომ წარმართულ ტექსტებში ბუნებრივი ნიშნები არ იძლევიან თავდაპირველ ჭეშმარიტებაზე ინფორმაციას, ხოლო ქრისტიანული ტექსტები ასეთ ჭეშმარიტ შიფრებზეა აგებული? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, მიზანშეწონილია სტოელთა ნიშნების თეორიას შევეხოთ, რადგან როგორც მივუთითეთ, ავგუსტინემ ინტერპრეტაციის ფარული საფუძვლების დამუშავებისას, საფუძვლად ამ თემასთან დაკავშირებით სტოელთა თვალსაზრისი გამოიყენა: „გონების მოღვაწეობის, ლოგიკური აზროვნების ბუნებაში საკმაოდ ღრმად გარკვევის შედეგად სტოელებმა აღმოაჩინეს, რომ შემეცნების პროცესი არ არის მარტივი ასახვის, ანაბეჭდების, ანასახების შექმნისა და ცნობიერებაში დამაგრების მექანიკური პროცესი. შემეცნებაში სამი მომენტი მონაწილეობს: აღმნიშვნელი (სიტყვა), აღსანიშნი (საგანი) და საზრისი იმ სიტყვისა, რომლითაც აღმნიშვნელში გამოითქმება აღსანიშნის ობიექტური დედაარსი. ეს მესამე არის „ლექტონი“ (სიტყვასიტყვით „გამოთქმული“), არასხეულებრივი, არამატერიალური (რომელიც გამოითქმება ან დაიწერება), განსხვავებული სიტყვისაგანაც და ამ სიტყვით აღნიშნული საგნისგანაც. სტოელების მიხედვით, სიტყვა თავისთავში რაღაცა სხეულებრივ გარკვეულობას შეიცავს, სიტყვა ბგერებისგან შედგება... „ლექტონის“ ცნების შემოტანით სტოელებმა ახალი პრობლემა დააყენეს, მათ დასვეს საკითხი, მატერიალურისა და ფსიქიკურისაგან განსხვავებული ობიექტური არსის ისეთი სახეობის შესახებ, რომელსაც საკმაოდ გვიან ნეოკანტიანელებმა მნიშვნელობისა და ღირებულების ცნებები შეუფარდეს, ჰუსერლის ფენომენოლოგიაში კი მისი ანალოგია ობიექტურად არსებული

იდეალური საზრისი. საგანგებო კვლევის საგანია, მაგრამ წინასწარვე შეიძლება ითქვას, რომ „ლექტონის“ შესახებ სტოლეთა მოძღვრებაში პლატონის იდეების თეორიის ტრანსფორმაციის მომენტიც მოიძებნება... საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სტოელეთან „ლექტონის“ ცნებაში ჩადებულია ისეთი შინაარსი, რომელიც გამოხატავს აზრის წმინდა ობიექტსაც და წმინდა აზრის საგანსაც, ისეთ სინამდვილეს, რომელიც დამოუკიდებელია როგორც შეგრძნებებისა და აღქმებისაგან, ისე სხეულებრივისაგან. აქვე ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ „ლექტონის“ მნიშვნელობა არ იფარგლება არც შემეცნების თეორიისა და არც ლოგიკის საზღვრებით, მას სტოელეთან გაცილებით უფრო ფართო, ონტოლოგიის მომცველი მნიშვნელობა აქვს“ (51.187, 188).

როგორც ხედავთ, წარმართული სტოიციზმის ნიშნის თეორიაში მონოთეიზმის პრინციპები უკვე ძალზე მკაფიოდ იკვეთება. ეს განსაკუთრებით სტოელეთან მიერ „ლექტონის“ გაგებაში ჩანს, ამიტომაც შეგვიძლია სტოელეთან პლატონის იდეების თეორიის ტრანსფორმაციის საფუძველიც დავინახოთ და „ლექტონის“ გაგებას ონტოლოგიური მნიშვნელობაც მივანიჭოთ მონოთეისტური მიმართულებით განვითარების პერსპექტივით. ამდენად, ვფიქრობთ, ავგუსტინე მაინცადამაინც იმას კი არ ადასტურებდა, თითქოს წარმართულ ტექსტებში ენობრივი ნიშნები პირდაპირი გაგებით არ იძლევიან თავდაპირველ ჭეშმარიტებაზე ინფორმაციას, არამედ იმას, რომ წარმართები ამგვარი ენობრივი ჭეშმარიტების ადეკვატურად ინტერპრეტაციას ვერ ახერხებდნენ, შესაბამისად, მათ ენობრივ ნიშნებში იმთავითვე მოცემული ჭეშმარიტება მცდარი ინტერპრეტაციის მორევში იყო ჩაკარგული და შეთანხმებით დადგენილი ხელოვნური ნიშნების სულიერი ძალით გადაცემის პროცესიც ასეთი მცდარი ინტერპრეტაციის მიხედვით მიედინებოდა, რაც განაპირობებდა იმას, რომ წარმართული ტექსტების ენობრივი ნიშნები თავდაპირველ ჭეშმარიტებაზე ინფორმაციის ვერ მოცემის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. თავის მხრივ, ავგუსტინეს მიხედვით, ქრისტიანული ტექსტები თავდაპირველ ჭეშმარიტ შიფრებზე იმდენადაა აგებული, რამდენადაც ამ ტექსტების ადეკვატურად გაგების პირობები წინასწარმოხაზულის სახით, როგორც ეს სტოიკოსთა ნიშანთა თეორიიდანაც დავინახეთ, წარმართულ ტექსტებშიცაა მოცემული. უფრო ზუსტად, ავგუსტინეს, ჩანს, სწორედ სტოიკოსთა ნიშანთა თეორიამ დაანახა წარმართულ ტექსტებში უკვე წინასწარმოხაზულის სახით ნაგულისხმევი ჭეშმარიტი შიფრების ადეკვატურად ანუ ჭეშმარიტი თვალსაზრისის მიხედვით ინტერპრეტაციის

შესაძლებლობა. თავის მხრივ, ინტერპრეტაციის თეორიული საფუძვლების დამუშავებით მიღებული ძირითადი პოსტულატები ენობრივი თუ სხვა ტიპის განსხვავებათა მიღმა „მდებარე“ აზროვნების წესების საერთოობის გამო ყველა ადამიანისთვის საერთო უნდა გამხდარიყო, ისევე როგორც ამავე მიზეზის წყალობით, ფილონის ალეგორიული მეთოდის თეორიული საფუძვლების არსი ყველასთვის ერთნაირად გასაგები უნდა გამხდარიყო და ამავე დროს მითითებული ენობრივი თუ სხვა ტიპის განსხვავებათა შესაბამისი ინტერპრეტაციის შინაარსიც სწორედ ძირითადი თეორიული საფუძვლების ჩარჩოებს არ უნდა გასცდენოდა. შუა საუკუნეების მოაზროვნეები სწორედ ამგვარ ჭრილში განიხილავდნენ მთელისა და ნაწილების ურთიერთმიმართებასაც. მთელისა და ნაწილების ურთიერთმიმართებაზე რეფლექსიას ჯერ კიდევ ანტიკური მოაზროვნეები აკეთებდნენ, მაგრამ მისი ჰერმენევტიკულ ჭრილში საფუძვლიანად გადმოტანა სწორედ შუა საუკუნეების მოაზროვნეებმა განახორციელეს. იმავე ფილონ ალექსანდრიელთან და ავგუსტინესთან საღმრთო ტექსტის რომელიმე კონკრეტულ ეპიზოდს, მართალია ასევე კონკრეტული ალეგორია და კონკრეტული ენობრივი შიფრი მიეყენება, მაგრამ ამგვარ კონკრეტულობაში აპრიორი მთლიანის „სუნთქვა“ იგრძნობა, რადგან რომ არა ამ კონკრეტულის მთელიდან გამომდინარეობა, კონკრეტული შეიძლება რამდენადმე გასაგები მაინც ყოფილიყო, მაგრამ იგი საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილი დარჩებოდა. მეორე მხრივ, საღმრთო წიგნებს ვერ გავიგებთ მთლიანობაში, თუკი ვერ ჩავწვდებით მისი შემადგენელი ნაწილების არსს. შესაბამისად, შუა საუკუნეების ფილოსოფოსებიც სწორედ იმ დასკვნამდე მიდიოდნენ, როგორ დასკვნამდეც საუკუნეების შემდეგ მაგალითად, ასტი მივიდა: ამა თუ იმ ტექსტის, მათ შორის ბიბლიის ნაწილები შეიძლება თავისთავად კონკრეტულობაშიც იყვნენ გასაგებნი, მათ შორის ალეგორიის მეთოდითაც, მაგრამ ეს კონკრეტულობანი მაინც იმდენად არიან გასაგებნი, რამდენადაც მთელის გაშლა-გამოვლინებანი არიან და მთელიც იმდენად გაიგება, რამდენადაც ამ თავის კონკრეტულ გაშლა-გამოვიღლებაში საკუთარ თავს წვდება. ასე შეიკრა ბიბლიის საფუძველზე „ჰერმენევტიკული წრე“ შუა საუკუნეებში, რომელიც როგორც მეთოდი, შემდგომი პერიოდის მოაზროვნეებმაც აიტაცეს. გადამერიც, როცა შუა საუკუნეების ჰერმენევტიკულ კვლევა-ძიებებს ეხება, ერთმნიშვნელოვნად მიუთითებს: „სადვთო წერილის ნამდვილი საზრისი, ცხადია, ერთმნიშვნელოვნად გასაგები არ არის ყველგან და ყოველთვის. ცალკეული ფრაგმენტის გაგება

გაპირობებულია საღვთო წერილის მთლიანობის გაგებით, ისევე როგორც პირიკუ – ეს მთელი შეიძლება ნაწვდომი იყოს მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტების გაგების წყალობით. მთელისა და ნაწილების მიმართების ამგვარი ჩაკეტილობა თავისთავად არ არის რაღაც ახალი. ის იცოდა უკვე ანტიკურმა რიტორიკამ, რომელიც ადარებს სრულყოფილ სიტყვას ორგანულ სხეულს, მიმართებას თავსა და სხეულის სხვა ნაწილებს შორის“ (71.223).

მთელისა და ნაწილების ამგვარი ურთიერთმიმართების ჭრილში ჩაწნული ბიბლიური შინაარსების თავისებურ ასახვას წარმოადგენს შუა საუკუნეების ხელოვნებაც. სხვა სიტყვებით, ხელოვნების ვერც ერთი დარგი ვერცერთ ეპოქაში ვერასდროს აცდებდა მისივე თანადროული ეპოქალური სააზროვნო გარემოდან გამომდინარე შინაარსებს. შუა საუკუნეებსაც, როგორც დავინახეთ, საკუთარი სააზროვნო გარემო ახასიათებდა და შესაბამისად ამ ეპოქის მხატვრული ტექსტიც მთლიანად ქრისტიანულ შინაარსს ასხივებდა. ეს თვალსაზრისი სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ეპოქის სააზროვნო გარემოს „გამოსხივება“ ძალდატანებითი აქტი იყო, პირიქით, იგი ისეთივე ძალდაუტანებელი, ბუნებრივი მდგომარეობაა, როგორც სულიერი ძვრები კაცობრიობის ისტორიაში, მაგალითად – პოლითეისტური ცნობიერების მონოთეისტური ცნობიერებით შეცვლის პროცესი. პოლითეისტური აზროვნებიდან მონოთეისტურ აზროვნებაზე გადაწყობის ხანგრძლივი პროცესი ზუსტადაც რომ გრნდიოზული გარდატეხის ეტაპია კაცობრიობის აზროვნებაში, მაგრამ ამავე დროს, ასეთი გარდატეხა, აშკარად არაცნობიერ ხასიათს ატარებდა. კაცობრიობის აზროვნება მართლაც ნაბიჯ-ნაბიჯ, მომავლის შედეგების წინასწარგანჭვრეტის გარეშე მიექანებოდა პოლითეისტური შეხედულებებიდან მონოთეისტურისკენ და როცა ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, შედეგები უკვე სახეზე იყო, იქნებ გარკვეულ იდეოლოგიურ თუ სხვა ტიპის მიზანმიმართულ ქმედებებსაც ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ასეთ მიზანმიმართულებას ზურგს უკვე სწორედ მანამდე გლობალურ მასშტაბებში განხორციელებული აღწერილი პროცესი უმაგრებდა. ამგვარ სულიერ-კულტურულ ვითარებას ზედმიწევნით კარგად ახასიათებს გერმანელ რომანტიკოსთა ერთ-ერთი ბელადი, ცნობილი პოეტი და მოაზროვნე ნოვალისი. კერძოდ, წერილში „ქრისტიანობა თუ ევროპა“ იგი წერს: „შუა საუკუნეები იყო ბრწყინვალე დრო, როცა ევროპაში ქრისტიანობა ბატონობდა და ყველას საერთო ინტერესი აკავშირებდა, როცა

თითოეულს ბავშვური ნდობა ჰქონდა ღმერთის, რაც უადვილებდა მათ თავისი ამქვეყნიური დანიშნულების შესრულებას“ (19.5).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების მხატვრული ტექსტიც ვერაფრით აცდებოდა რელიგიურ შინაარსებს, იმდენად რამდენადაც შუა საუკუნეების სულიერ-კულტურული ატმოსფერო ამავე ეპოქაში მოღვაწე მხატვრული ტექსტის შემქმნელისთვისაც იმთავითვე არაცნობიერად, აპრიორი „მისი“ იყო. სწორედ ამ კონტექსტის მიხედვით უნდა გავიგოთ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში იმდროინდელი სააზროვნო გარემოს მიხედვით ნაკარნახევი შინაარსების ასახვის ფაქტი და არა ძალდატანებითი მნიშვნელობით. ამდენად, ის, რასაც ფრიდრიხ შელინგი, რილკე, იმანუელ კანტი და სხვა ფილოსოფოსები ძალდაუტანლობას უწოდებენ, მხატვრული ტექსტის აღმოცენების მთავარი პირობაა და შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ასევე სხვა ეპოქების ხელოვნებაშიც, ეპოქის იდეებიცა და გრძნობებიც სწორედ ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად აირეკლება. ყველა ეპოქის ხელოვანი, ანტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთ მთავარ ბურჯს, პლატონს თუ დავესესხებით, უდავოდ „გონდაკარგული“ მოქმედებს და თანამედროვე ტერმინოლოგიით თუ ვიტყვით, სწორედ ამ არაცნობიერი მოქმედებისას ეძლევა ხელოვანს მისი თანადროული სააზროვნო განწყობილებები ყველაზე წმინდა, „ბავშვური“ სახით. სხვა სიტყვებით, ხელოვანს ასეთი განწყობილებები თვითცნობიერებამდე, რეფლექსიამდე აქვს მოცემული და ამ უკანასკნელსაც იგი მხატვრულ ტექსტში, მხატვრულ ქმნილებაში, ასევე ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად გადააქვს. შესაბამისად, აბსურდულად გამოიყურება კითხვა შუა საუკუნეების ხელოვნების შესაძლო ნაძალადეგობის თაობაზე, ასევე იმის შესახებ, თითქოს ხელოვანი არაცნობიერი მოქმედებისას მხატვრულ ტექსტს ეპოქის შინაარსს ვერ შესძენს. არაცნობიერი შემოქმედებითი აქტი ხელოვანს არათუ ხელს არ უშლის ეპოქის სააზროვნო განწყობილებების მხატვრულ ტექსტში გადატანის გზაზე, არამედ ასეთ დროს მას ეპოქის იდეები და გრძნობები ხელოვნების ქმნილებაში სრულიად ბუნებრივად, ყველაზე წმინდა სახით გადააქვს, თანაც ასეთი ბუნებრივი სიწმინდე ყოველგვარ ძალდატანებას, შესაბამისად ცნობიერი მუშაობის მონურ წინასწარგანზრახულობას საგსებით გამორიცხავს. აქედან გამომდინარე, შუა საუკუნეებში მოღვაწე ხელოვანსაც საგსებით მიესადაგება ფრიდრიხ შელინის სიტყვები, რომლის თანახმადაც, „შემოქმედების აქტის მომამზადებელი მდგომარეობისას ის (შემოქმედი) ვერ პოულობს თავისთავში

რაიმე სახეს, საგანს; არსებობს მხოლოდ რაღაც მუსიკალური განწყობილება, რომელსაც შემდგომ მოსდევს პოეტური იდეა“ (7.313). სწორედ ასეთ ჭრილში აირეკლავდა შუა საუკუნეების შემოქმედი მის თანადროულ სააზროვნო ატმოსფეროს და შესაბამისად, ბუნებრივია, რომ შუა საუკუნეების მხატვრული ტექსტიც მთლიანად ქრისტიანულ შინაარსს „ასხივებდა“. იპოლიტ ტენი ამ ვითარებას ასე აღგვიწერს ეკლესიის აგებულებაზე, როგორც ქრისტიანული არქიტექტურის მწვერვალზე მსჯელობისას: „შენობა თავისი ეკვდერის მოწყობილობით გამოსახავს ჯვარს, რომელზეც სული დალია ქრისტემ, მრგვალი სარკმლები თავისი აღმასისებური ყვავილებით გამოსახავენ სამარიდისო ვარდს, რომლის ფურცლებიც წარმოადგენენ გამოსხნილთა სულებს. ყოველი ნაწილის სიდიდე შეესაბამება სადმართო რიცხვებს. მეორე მხრივ, შენობის ფორმები თავისი სიმდიდრით, უცნაურობით, გაბედულებით, სიფაქიზით და უზარმაზარობით, კარგად შეესაბამება ფანტაზიის თავშეუკავებლობას და ცნობისმოყვარეობას. ასეთი სულის მქონე ადამიანს ესაჭიროება ცოცხალი, მრავალნაირი, ცვალებადი, უკიდურესი და უცნაური შეგრძნებები. აღარც სვეტსა ხმარობენ, არც პორიზონტალურ გარდიგარდმო გადაფენას, აღარც მრგვალ თაღს, მოკლედ რომ ვთქვათ, უარყოფენ ანტიკური არქიტექტურის მტკიცე საძირკველს“ (38.56). მსგავს ქრისტიანულ შინაარსს „ასხივებდა“ შუა საუკუნეების მუსიკაც. ამ ტიპის მუსიკა „აძლევს ადამიანს სამლოცველო ექსტაზს, რომელსაც უსასრულობისკენ გაყვავართ, მუსიკა წყვეტს ადამიანს მიწიერი ცხოვრებისაგან და ამაღლებს მას ციურ სფეროებამდე. მუსიკა დიდებული საჩუქარია, რომლითაც ღმერთმა ადამიანი დააჯილდოვა“ (93.27). მუსიკის ამგვარი გაგება შეიძლება ითქვას, ზუსტად ემთხვევა მუსიკის ნეოპლატონისტურ გაგებას. მაგალითად, ნეოპლატონიკოს პლოტინეს მიხედვით, „მუსიკა ადამიანის სულს ამაღლებს და განარიდებს გრძნობადი საგნებისაგან, ამზადებს მას სააზროვნო სამყაროს ჭკერეტისათვის. მუსიკის მოყვარული არაცნობიერად ისწრაფვის ჰარმონიისა და სიკეთისაკენ, გმობს ბოროტისეულს, ბგერათა ჰარმონიის აბსტრაქცია ხდება მატერიალურისაგან, ტკობის მიზეზი ის კი არ არის, თუ რა ინსტრუმენტზე სრულდება მუსიკალური ნაწარმოები, არამედ სრულიად მოწყვეტილად ამისაგან, სული იდეალური ჰარმონიით ტკობას ეძლევა“ (52.212). ამას გარდა, პლოტინე „ავითარებს პლატონის მოძღვრებას მშვენიერების საფეხურების შესახებ და არჩევს მშვენიერების გამოხატვის სხვადასხვა ფორმებს, მიუთითებს მშვენიერებაზე ხელოვნებაში, მეცნიერებაში,

ზნეობაში, რომელთაც სული საბოლოოდ ერთიანობაში მოაქცევს და გონის საფეხურზე ამდლებული მზაობაშია პირველართან მიხედობისთვის“ (52.212–213). მუსიკისა და საერთოდ ხელოვნების ფორმა-შინაარსის თაობაზე პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების ასეთი შეხედულება, ქრისტიანული მსოფლმედველობისთვის რაციონალური და მისაღები იქნებოდა და როგორც ზევით ვნახეთ, ქრისტიანმა ფილოსოფოს-თეოლოგებმა პლატონისა და ნეოპლატონიკოსების მითითებული თვალსაზრისი მუსიკისა და ზოგადად ხელოვნების ქრისტიანულ გაგებას წარმატებით მიუსადაგეს კიდევ. შუა საუკუნეების მორალური მუხტის აღწერილი ლოგიკის მიხედვით, რა თქმა უნდა, იმდროინდელი ფერწერაც, სკულპტურაცა და პოეზიაც ბუნებრივად საზრდოობდა. ხელოვნების ეს სახეობები მართალია პოლითეისტური ეპოქის შინაარსებსაც გამოხატავდნენ, მაგრამ როგორც ზემოთ ერთგან უკვე ავლნიშნეთ, გამოხატავდნენ არა ჭეშმარიტებად, არამედ იმის გახსენების საშუალებად, რომ ქრისტიანობამდე არსებობდა პოლითეისტური ცნობიერება, როგორც ადამიანის რელიგიური ცნობიერების განვითარების საწყისი და მცდარი ეტაპი. კაცობრიობის რელიგიური ცნობიერების განვითარების ამგვარ ლოგიკაზე თავის შრომებში ჰეგელიც მიუთითებს.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის სააზროვნო გარემოსა და ამავე ეპოქის ხელოვნების ურთიერთნაწმულობიდან გამომდინარე, შუა საუკუნეების ხელოვნების გაგების ჰორიზონტიც, ცხადია, სავსებით შეესაბამებოდა საღმრთო წიგნების გაგების ჰორიზონტს. მეტიც, უკვე გაგების ასეთსავე ჭრილში იყო მოქცეული ანტიკური ხელოვნების გააზრების შესაძლებლობაც, როგორც ამაზე უკვე არაერთხელ მიუთითეთ. შესაბამისად, შუა საუკუნეების ხელოვნების ნებისმიერი კონკრეტული ნაწარმოები მთლიანობაში გაიგებოდა, როგორც კონკრეტული ნაწილების თავისთავად გაგებადი ერთობლიობა, მაგრამ ეს კონკრეტულობანი მაინც იმდენად არიან გაგებადნი, რამდენადაც მთლიანი მხატვრული ტექსტის გაშლა-გამოვლინებებს წარმოადგენენ, რომელთა მეშვეობითაც თავდაპირველი მთლიანი იდეა საკუთარ თავს კვლავაც ნაწილების თავდაპირველ საფუძვლისეულ ერთიანობად წვდება. ტექსტის გაგების ასეთ სტრუქტურაში მიუღებელი თავისთავად არაფერია, მაგრამ შუა საუკუნეების შემდგომ, აღორძინების (რეფორმაციის, ჰუმანიზმის) ეპოქაში, მრავალი მოაზროვნისთვის ტექსტის გაგების მითითებული სტრუქტურის წიადში დაფარული სახით ნაგულისხმევი აქსიომატური პრინციპები აღმოჩნდა

მიუღებელი. კერძოდ, შუა საუკუნეების ქრისტიანი ფილოსოფოს-თეოლოგები საღმრთო ტექსტების გაგების ჰერმენევტიკულ ჭრილს ისე კი წარმოსახავდნენ, თითქოს საღმრთო ტექსტები ალეგორიული თუ სხვა ტიპის მიდგომებით თავისთავად გასაგებნი იყვნენ, მაგრამ სინამდვილეში ისინი აპრიორი ემყარებოდნენ საეკლესიო დოგმატიკასა თუ ქრისტიან თეოლოგთა ავტორიტეტს. ასეთ ვითარებაზე ერთ-ერთმა პირველმა მიუთითა რეფორმაციის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა მარტინ ლუთერმა, როცა განაცხადა – „საღმრთო წიგნები საკუთარი თავით საწვდომნი არიან“ (7.396). სხვაგვარად, ეს დებულება, საღმრთო წიგნების გაგების გზაზე, არა მხოლოდ საჭიროდ არ თვლიდა საეკლესიო დოგმატიკაზე თუ სხვა გარეშე ავტორიტეტებზე დამყარებას, არამედ გულისხმობდა იმასაც, რომ საეკლესიო დოგმატიკაცა და სხვა გარეშე ავტორიტეტებიც საღმრთო წიგნების გაგების შესაძლებლობას არათუ აიოლებენ, სინამდვილეში უფრო აერთულებენ კიდევ. გადამერის თანახმად: „მარად საკითხავი საღმრთო წიგნი ეკლესიისთვის იყო ბიბლია, მაგრამ მისი გაგება განისაზღვრებოდა და რეფორმატორთა აზრით ძნელდებოდა საეკლესიო დოგმატიკის ტრადიციით“ (71.222). თავის მხრივ, მარტინ ლუთერმა, საღმრთო წიგნების გაგების გზაზე, საეკლესიო თუ სხვა ავტორიტეტების უარყოფის პირობებში, შეინარჩუნა საღმრთო წიგნების გაგების შუა საუკუნეობრივი სქემა, მაგრამ თავად გაგების ახლებური ჭრილი უკვე უაღესად მნიშვნელოვანი სიმპტომების აშკარა მანიშნებელი იყო: თვითონ ლუთერს საეკლესიო დოგმებისა და ავტორიტეტების უარყოფა, სულაც არ უცდია საღმრთო წიგნებში მოცემული შინაარსების უარყოფასთან გაეგიგებინა, მაგრამ საღმრთო ტექსტების გაგების ლუთერანული ჭრილი, იმის მიუხედავად, რა როგორ სურდა ლუთერს, აპრიორი გულისხმობდა საღმრთო ტექსტების შინაარსების უარყოფის შესაძლებლობასაც. ეს ჭრილი კი თავის მხრივ უაღრესად უახლოვდებოდა მსოფლგაგების ნეოპლატონისტურ გადმოსახედს. თუკი ნეოპლატონისტურ მონოთეიზმზე შეიძლება მსჯელობა, ეს ისეთი მონოთეიზმია, რომელიც ერთი და იმავე დროს, შორს დგას პოლითეისტური ცნობიერებისგანაც და რელიგიის გაგების მონოთეისტურ-ქრისტიანული ინტერპრეტაციისგანაც. აკი აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეებიც სწორედ აზროვნების ამგვარი სტილით ხასიათდებიან, რადგან ისინი, ერთი მხრივ, აღარ გამოირჩევიან კანონიკური რელიგიისადმი უაპელაციო მორჩილებით, ხოლო მეორეს მხრივ, ანტიკურ სულს, ანტიკურ კულტურასა და ხელოვნებას როგორღაც პოლითეისტური საფუძვლების გარეშე აღორძინებენ. სწორედ ამიტომ

ეწოდება აღორძინების ეპოქას „აღორძინების ეპოქა“ – ამ ეპოქის მოაზროვნეებს ანტიკური კულტურა პოლითეისტური ცნობიერებითურთ რომ აღედგინათ, იგი იქნებოდა ანტიკურის უბრალო გახსენება, ანუ უკან დაბრუნება და არა „აღორძინება“. ანტიკური კულტურის ქრისტიანული დოგმატიკის საფუძველზე ხელახალი ინეტპრეტაცია კი აზროვნების სტილის თვალსაზრისით ისევ შუა საუკუნეებს მოგვცემდა და არა აღორძინებას. ამდენად, აღორძინების ეპოქა მართლაც საინტერესო ფენომენია, იმიტომ რომ „კაცობიობის განვითარებაში ყოველი ეპოქის კულტურა გარდამავალია, იგი განპირობებულია წარსულით და ამზადებს პირობებს მომდევნოსათვის. მაგრამ აღორძინების ეპოქა განსაკუთრებით იმსახურებს ამ სახელს, რადგან ორი სავსებით ჩამოყალიბებული და გამოკვეთილი კულტურის: ფეოდალიზმის და კაპიტალიზმის კულტურათა შორისაა მოქცეული. შუა საუკუნეებთან მთელი მისი დაპირისპირების მიუხედავად აღორძინების ეპოქა მნიშვნელოვნადაა განმსჭვალული მისი მიზნებით და პრობლემატიკით, ახალ ეპოქასთან მთელი სიხლოვის მიუხედავად, განსხვავება მაინც არსებითი რჩება. აღორძინების კულტურის სპეციფიკას ორი დიდი კულტურის სწორედ ეს ურთიერთგამსჭვალვა ქმნის. ახალი და ძველი აქ ისეა გადახლართული ერთმანეთზე, რომ ფორმალური შესაძლებლობა იქმნება, ეს კულტურა მთლიანად მივაკუთვნოთ ძველს და მისი განვითარების უმაღლეს პუნქტად ჩავთვალოთ, ან ახალს და მისი განვითარების საწყისიდან წარმოვიდგინოთ“ (65.142). ჩვენი აზრით, უფრო ლოგიკურია, აღორძინების ეპოქა ახალ ეპოქას მივაკუთვნოთ და ახალი ეპოქა აღორძინების ეპოქის საწყისიდან განვითარების სახით წარმოვიდგინოთ, რადგან ახალი ეპოქის აზრობრივ-იდუური შინაარსი მთლიანად აღორძინების ეპოქის ძველთან ურთიერთგამსჭვალული მსოფლმხედველობის თავისებურ ატაცება-განვითარებას წარმოადგენს. ასევე, ჩვენი აზრით, აღორძინების ეპოქის საწყისი წერტილი, ყველაზე უფრო მაინც მარტინ ლუთერის რეფორმატორულმა საქმიანობამ განსაზღვრა, რადგან პრაქტიკულად სწორედ მან გაკვალა გზა თავისუფალი აზროვნებისაკენ, თავისუფალი აზროვნება კი ძველსა და ახალს შორის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კონკურენციას გულისხმობს. განმანათლებლობის, ჰუმანიზმისა და სხვა ამგვარ მოძრაობათა აღმოცენება, ცხადია, სწორედ თავისუფალი სააზროვნო „ბაზრის“ პროდუქტია, ისეთი პროდუქტი, რომელიც ძველთან დაპირისპირების წიაღში ამოიზარდა. აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეებთან უკვე ვეღარ ვხვდებით რელიგიისადმი შეუუჭვებელ დამოკიდებულებას, მეტიც, ბევრი მათგანი

რელიგიებს პირდაპირ გამონაგონსა და სიყალბეს უწოდებს. მაგალითად, ჯერ კიდევ ლუთერამდე ცოტა ხნით ადრე მოღვაწე იტალიელ ჰუმანისტ მწერლებს პეტრარკასა და ბოკაჩოს ეჭვი შეაქვთ რელიგიის დოგმებში. პეტრარკას „ინტიმური ლირიკა მოგვითხრობს სიყვარულზე, არა აბსტრაქტულ სიყვარულზე, არამედ სიყვარულზე ცოცხალი ქალიშვილისადმი (ლაურასადმი), თითქმის მთელი მისი პოეზია მიძღვნილია ლაურასადმი. ბოკაჩო კი თავის „დეკამერონში“ პრინციპულად ეწინააღმდეგება ხუცობის, ბერობის ინსტიტუტს და მსგავს რელიგიურ დოგმებს“ (6.19). ასეთივე შუალედურ პოზიციას იჭერენ მომდევნო პერიოდის ფრანგი და გერმანელი ჰუმანისტები, მაგალითად მიშელ მონტენი და იაკობ ბოემე. მონტენისთვის ამოსავალი პრინციპი ყველაფერში ეჭვის შეტანაა, მათ შორის თეოლოგიურ პრინციპებშიც. მისთვის ადამიანური მორალი რელიგიისგან უნდა გათავისუფლებულიყო – „ქრისტიანული ღმერთის სახელით ესპანელები ხოცავენ ამერიკელ მოსახლეობას, ანგრევენ მათ ბედნიერებას“ (6.53) – ამბობდა იგი. ბოემეც სწორედ ამდაგვარად მსჯელობდა, როცა აცხადებდა – „ჩემთვის ნათელია, რომ ყოველი ჩხუბი და კამათი რელიგიიდან წარმოიშვა“ (65.171). მონტენისა და ბოემესაგან განსხვავებით კიდევ უფრო კატეგორიულია ბენედიქტ სპინოზა, რომელმაც საერთოდ უარყო ნებისმიერი რელიგიური მოძღვრების ჭეშმარიტება. იგი პირდაპირ აცხადებს, რომ რელიგიათა წარმოშობის ბაზისი არის შიში: „შიში არის მიზეზი ცრურწმენის წარმოშობისა, ადამიანი ამ ცრურწმენის მონად იქცევა. ადამიანთა უვიცობაზეა დამოკიდებული რელიგიისა და ეკლესიის ავტორიტეტი. რელიგია საჭიროა იმისთვის, რომ ადამიანები მორჩილებაში ყავდეს მეფეს, უფროსს“ (6.207). შესაბამისად, სპინოზას მტკიცებით „სადმართო წიგნები დაწერილია დაახლოებით ორი ათასი წლის მანძილზე სხვადასხვა ავტორის მიერ განსხვავებული ეპოქების ხალხებისთვის. ეს წიგნები ადამიანთა დოკუმენტია. უნდა გაირკვეს, ვინ წერდა, რის გამო წერდა, ვისთვის წერდა, როგორ იყო მიღებული ისინი თანამედროვეთა მიერ, ვის ხელში ჩავარდა და როგორ იქნა გადამუშავებული; აგრეთვე როგორ და ვინ გააერთიანა ისინი ერთ მთლიან სადმართო წიგნებად“ (6.207). ასეთივე პათოსს იზიარებს ლესინგიც: „ფილოსოფოსი იაკობი შრომაში „სპინოზას ფილოსოფიის შესახებ“, გადმოგვცემს თავის საუბარს ლესინგთან. ლესინგი ამ საუბარში ამბობს, რომ ღვთაების შესახებ ორთოდოქსული წარმოდგენები მისთვის მიუღებელია, რომ ის სპინოზას ფილოსოფიის მომხრეა“ (6.245). ლესინგის ცნობილი დრამის „ნათან ბრძენის“ მიხედვით, ნამდვილი რელიგია კეთილი

საქმეების კეთება, ადამიანთა ურთიერთსიყვარულია და არა დოგმატური პრინციპებისადმი ბრმა ერთგულება: „კაცობრიობის ისტორიას ლესინგი განიხილავს განვითარების თვალსაზრისით. ეს ისტორია არის კაცობრიობის თანდათანობითი სრულქმნის ისტორია დაბალი საფეხურებიდან მაღლისაკენ. რაც შეეხება რელიგიებს, ისინი გარკვეული ისტორიული ეპოქით არიან განპირობებული. ყოველი რელიგია გამოხატავს ამა თუ იმ ეპოქის ცნობიერებას, შემდგომ ეპოქაში არსებული რელიგია აღარ შეესაბამება კაცობრიობის შეცვლილ მოთხოვნილებას, მისი განვითარების ახალ დონეს და ამიტომ იცვლება ახალი რელიგიით. ამდენად, რელიგიები ისტორიულად წარმოადგენს საფეხურებს კაცობრიობის ზნეობრივი და კულტურული განვითარებისა. საბოლოოდ უნდა გაიმარჯვოს გონებამ, სამართლიანობამ და ჰუმანიზმმა, რომელიც შეცვლის რელიგიას“ (6.247). ანალოგიურ იდეებს ლესინგის პარალელურად ლესინგზე უფრო გაბედულად ავრცელებდნენ ფრანგი განმანათლებლები. მაგალითად, ადრეული ფრანგული განმანათლებლობის წარმომადგენლის პიერ ბეილის მიხედვით, „ზნეობა სრულიად დამოუკიდებელია რელიგიისაგან, ისევე როგორც, ფილოსოფია არის დამოუკიდებელი რელიგიისაგან... ზნეობრივი ნორმების ღირსება თვითონ ამ ზნეობრივ ნორმებში უნდა ვეძებოთ, მათი დაკავშირება რელიგიასთან მათ ღირსებას არაფერს შემატებს“ (6.303). პიერ ბეილის თანამედროვე კიდევ ერთი განმანათლებლის ჟან მელიეს მიხედვით კი, „რელიგია ადამიანთა გამოგონილია, ის შედგება შეცდომისა, ილუზიისა, ეკლესიის წარმომადგენლები ატყუებენ ხალხს. დასაწყისში რელიგიური შეხედულებები მოიგონეს გაიძვერა პოლიტიკოსებმა, შემდეგ ეს შეხედულებები გაავრცელეს მატყუარებმა. უვიცმა, გაუნათლებელმა მოსახლეობამ ბრმად დაიჯერა ეს ტყუილი“ (6.305). რაც შეეხება ვოლტერს, ფრანგული განმანათლებლობის ყველაზე მნიშვნელოვან წარმომადგენელს, იგი რელიგიის არსებობას იმდენად ამართლებს, რამდენადაც „რელიგია საჭიროა, როგორც ლაგამი ბრბოს დამორჩილებისათვის. ამიტომ, ღმერთი რომ არ არსებუდიყო, საჭირო იქნებოდა მისი გამოგონება, მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ბრბოზე გაბატონება. ღმერთის არსებობის რწმენის გარეშე წესრიგი საზოგადოებაში დაირღვევა, საზოგადოება მოისპობა“ (6.312). ვოლტერისგან რამდენადმე განსხვავებულ აზრებს ავითარებს ფრანგი განმანათლებლების დემოკრატიული ფრთის წარმომადგენელი ჟან ჟაკ რუსო: „სამართლიან, იდეალურ საზოგადოებაში უნდა არსებობდეს იდეალური რელიგია. ეს რელიგია უნდა

შეესაბამებოდეს ბუნებასა და ადამიანის ბუნებრივ გრძნობებს. ღმერთი სამყაროსა და ადამიანის შემოქმედია, მან ჩაუნერგა ადამიანს გრძნობიერება და სინდისი. ეს რელიგია მოითხოვს ადამიანისაგან კეთილ საქმეს, გრძნობის გულწრფელობას“(6.351). საინტერესოა, რომ „ეს რელიგია“ რუსოსთანაც უარყოფს ოფიციალურ რელიგიასა და მის დოგმატებს – „რელიგიური აღზრდა აუცილებელი მომენტია ახალი ადამიანის შექმნაში, მაგრამ გამოცხადების რელიგია იმ სასწაულებით, რომლითაც სავსეა იგი, რუსოს მიერ პრინციპულადაა უარყოფილი“(6.351).

საერთო ჯამში, კონკრეტულ ნიუანსებში შეხედულებათა იდენტურობის მიუხედავად, აღორძინების ეპოქის ფილოსოფია და ხელოვნება შუა საუკუნეების სააზროვნო გარემოს თავისებურ სახეცვლილებას მაინც აშკარად ადასტურებს. სწორედ აზროვნების ამგვარ ჭრილში ეწერა განვითარება შემდგომში ფილოსოფიას, ხელოვნებას, კულტურას და აკი მართლაც ასე მოხდა.

§3. ახსნისა და გაგების საფუძვლები გერმანულ ფილოსოფიაში

ფილოსოფოსთაგან ერთ-ერთი უპირველესი, რომელმაც გაგების თეორიის სერიოზული ფილოსოფიური გააზრება მოგვცა, ვილჰელმ დილთაია. უფრო ზუსტად, თუ სხვა მანამდე ფილოსოფოსებთან გაგების, როგორც მეცნიერული თეორიის დაფუძნების კონტურები, უმეტესწილად იგულისხმებოდა, დილთაისთან ამოსავალი წერტილი და რეფლექსიის საგანი სწორედ გაგებაა, როგორც მეცნიერული თეორია. გაგების თეორიას დილთაი თავისებურად აფუძნებს. კერძოდ, მისი მტკიცებით, როცა გაგებაზე ვლაპარაკობთ, იქ აუცილებლად სიცოცხლე იგულისხმება და სადაც სიცოცხლეა, სწორედ იქაა გაგებაც. შესაბამისად, დილთაი ბუნებას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უაღრესად დიდი მანძილით მიჯნავს გონით-სულიერი სამყაროსგან, რამდენადაც ბუნება (მატერია) ამ ფილოსოფოსთან სიცოცხლის განზომილებას არ წარმოადგენს და ამისდაკვალად, ბუნების (მატერიის) განზომილებას გაგების მეთოდიც არ მიესადაგება. სხვა სიტყვებით, დილთაისთან მატერია უაღრესადაა გამიჯნული იმატერიალურისგან, ცნობიერება – საგნისგან. ასეთი გამიჯვნა დილთაისთან მართლაც დიდი უკიდურესობით ხასიათდება, იმ დონის უკიდურესობით, რომ არათუ ცნობიერებისა და საგნის რაიმენაირი ტიპის თანხვედრა-შესაბამისობაზე,

მათ ურთიერთშედარებაზეც კი ზედმეტია ლაპარაკი: „გარეგანი საგნის ჭეშმარიტება, როგორც ხატის შესაბამისობა რეალობასთან, არ არსებობს, რადგან ეს რეალობა არც ერთ ცნობიერებაში არ არის მოცემული და, მაშასადამე, გამორიცხავს შედარებას“ (7.370). ამიტომაც, ასკენის დილთაი, რომ გონით-სულიერი სამყარო ბუნებისმეცნიერებათა პრინციპებითა და კატეგორიებით არ უნდა ვიკვლიოთ, გონით-სულიერ სამყაროს ბუნებისმეცნიერებათა კატეგორიებისგან აბსოლუტურად განსხვავებული კატეგორიები შეესაბამება. აქედან გამომდინარე, გასაგებია დილთაის მეთოდოლოგიური დუალიზმიც. ბუნებისა და გონით-სულიერი სამყაროს ერთმანეთისგან ასე მკაცრად გამიჯვნა, ცხადია, მეთოდების შესაბამის გამიჯვნასაც მოითხოვს და დილთაიც გამოსავალს ადვილად პოულობს. მისი აზრით, ახსნის მეთოდი ბუნებას უნდა მივუსადაგოთ, გაგებისა – გონით-სულიერ სამყაროს. სხვაგვარად, „ძალზე მოკლედ ეს გზა შეგვიძლია დავახასიათოთ თავად დილთაის მიერ მოცემული ფორმულით, რომელიც ასე შეიძლება გამოვთქვათ: „ბუნება სარბიელია ახსნისა, გონი – გაგებისა“ (7.374) დილთაის ეს თვალსაზრისი უკეთესად რომ გავიაზროთ, მიზანშეწონილია მის აზრთა დინებას მივყვეთ: „გაგება გრძნობადში „დაფარული“ არაგრძნობადის ამოცნობას ნიშნავს. ისეთი გრძნობადი მასალა, ფიზიკური ფენომენი, რომელშიც არაფერია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩადებული“, ე. ი. რომელსაც არა აქვს „შინაგანი“ მხარე, გამოსასახი შინაარსი, ცხადია, შეუძლებელია გავიგოთ. ასეთი ობიექტი, დილთაის თანახმად, უნდა აიხსნას, ის ბუნებისმეცნიერების სფეროს განეკუთვნება და არა გონისმეცნიერებას“ (7.380).

მაშასადამე, დილთაისთან ბუნებას არ ახასიათებს „შინაგანი“ მხარე, „სიღრმისეული შინაგანი საზრისი“, განცდა და მას არც შეიძლება გონით-სულიერი სფეროს მეშვეობით ვწვდეთ და გავიგოთ, თავის მხრივ, გონით-სულიერ სამყაროს ფსიქიკური მყოფობა არ ახასიათებს: „როცა ვლაპარაკობთ, მაგალითად, ქვის შესახებ, ვგულისხმობთ ფიზიკურ მოვლენას, როცა ვსაუბრობთ შიშის ან შიმშილის განცდაზე, ფსიქიკური არსებობის წესი გვაქვს მხედველობაში. აქ ჩვენ არ ვცდებით. მაგრამ, ვთქვათ, ვლაპარაკობთ ისეთ ფენომენებზე, როგორიცაა ენა, მეცნიერება, ზნეობა, ხელოვნება... ადვილი შესაძლებელია, ისინიც ფსიქიკურს მივაკუთვნოთ: ადამიანის გარეშე, ადამიანის ქმედების გარეშე ისინი ხომ არ არსებობენ! სწორედ ეს მიკუთვნება იქნება ონტოლოგიური სიბრძავის გამომჟღავნება. ენას, მეცნიერებას, ზნეობას,

ხელოვნებას და სხვა ამ ტიპის ფენომენებს არა აქვთ ფსიქიკური ბუნება, ფსიქიკური ფენომენი სუბიექტის კუთვნილებაა, ადამიანის შინაგანი, სულიერი ცხოვრების ნაწილია, ინდივიდუალურია. ენა ან მეცნიერება არ დაიყვანება ფსიქიკურზე, რამდენადაც მათთვის არსებითია სწორედ ის, რომ ყოველი მათგანი, უპირველეს ყოვლისა, ობიექტურია, ე. ი. არ არის ჩემი ინდივიდუალური სულიერი ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი. ფიზიკოსი ქმნის თეორიას, პოეტი წერს ლექსს, ფიზიკოსი და პოეტი კვდებიან, მათი ქმნილებები კი განაგრძობენ არსებობას. ეს, ცხადია, ნიშნავს იმას, რომ ამგვარად ქმნილი ფენომენი არ დაიყვანება ინდივიდის შინაგანი, სულიერი ცხოვრების ფენომენებზე, არ დაიყვანება ფსიქიკაზე. მეცნიერებაც და ხელოვნებაც ადამიანის მოღვაწეობის შედეგია, მაგრამ სუბიექტიდან, ინდივიდიდან გარეთ გატანილია, ზეინდივიდუალურია, ობიექტურია. ადამიანისათვის ბავშვობის ასაკში ენა სავსებით ობიექტურია, გარემდებარეა, ასათვისებელია, შესასწავლია. ამით ენა ფიზიკურ საგნებს ემსგავსება: ისინიც ობიექტურნი არიან. განსხვავება ისაა, რომ მეცნიერებაში, ხელოვნებაში და სხვა მსგავს ფენომენებში ობიექტად ქცეულია გონი. მაშასადამე, ამ ფენომენებისათვის სავსებით უცხოა ფიზიკური სხეულის არსებობის წესი. როგორც ჩანს, ისინი არც ფიზიკურნი არიან და არც ფსიქიკურნი, მათი არსებობის წესი თავისებურია, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ესაა სწორედ ობიექტური გონის არსებობის წესი” (7.388–389). დილთაის ობიექტური გონიც თავისებურად ესმის, იგი „თავისუფლებს ჰეგელს მეტაფიზიკურ-სპეკულატიური მომენტებიდან: აბსოლუტური გონის ფორმები – ხელოვნება, რელიგია და ფილოსოფია მასთან აღარ წარმოადგენენ მეტაფიზიკურად გააზრებული აბსოლუტური გონის თვითწვდომის საშუალებებს. ისინი „ობიექტური გონის“ ჯგუფში თავსდებიან. „სუბიექტურ გონს“ დილთაისთან უპირისპირდება მხოლოდ „ობიექტური გონი“, რომლის საფუძველში აღარ დევს ღმერთი: „ობიექტური გონი“ „სუბიექტური გონის“ ქმნილებაა, გასაგნებაა, მეტაფიზიკური ძალა დილთაისთან არ ჩანს. სამაგიეროდ, აქ ჩანს სიცოცხლე, სიცოცხლის გამოსახულება. სიცოცხლის გამოსახულებასთან ჩვენ შეგვიძლია დავამყაროთ სასიცოცხლო კავშირი – განცდით ვწვდეთ მას. ეს წვდომა გასაგნება, განცდა ჩვენი არსების ტოტალობაა, თავად სიცოცხლეა: მსგავსი წვდება მსგავსს, სიცოცხლე წვდება სიცოცხლეს” (7.389–390). რათა უკეთესად დაგვანახოს განსხვავება ბუნებასა და გონით-სულიერ სამყაროებს შორის, დილთაი მიზეზობრიობის თაობაზე თავისებურ შეხედულებასაც გვთავაზობს,

რომლის თანახმადაც, მიზეზობრიობა გრძნობად ცდაში კი არ „ამოიკითხება“, არამედ ჩვენი მეშვეობით „ემატება“ გრძნობადი ცდით მოცემულ მასალას და, ამდენად, მიზეზობრიობა მხოლოდ ჰიპოთეზაა. ახსნითი მეცნიერებანი, ანუ ბუნების მეცნიერებანი, დილთაის აზრით, ყოველთვის ჰიპოთეზური, კონსტრუქციული და სინთეზური მეცნიერებებია, მაშინ როცა გონის მეცნიერებანი არ საჭიროებენ ჰიპოთეზებს, რადგან საზრისიანი კავშირებს გონის მეცნიერებები იმთავითვე შინაგანად გულისხმობენ და ამიტომაც ეს შინაგანად ნაგულისხმევი საზრისიანი კავშირები გაგების ობიექტებს წარმოადგენენ. მაგალითად, „ვეკითხულობ ფრაზას: „ახლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუაღამე იწვის, დნება“. ამ ფრაზის წვდომისათვის საჭიროა ჰიპოთეზები, ადრე იზოლირებულ ელემენტთა სინთეზი ან კონსტრუირება? ცხადია, არა! ფრაზის საზრისი, მასში არსებული კავშირი, ფრაზით გამოხატული განწყობილება თავიდანვე შინაგანად განიცდება ჩემ მიერ“ (7. 377).

ცხადია, უნდა დავეთანხმოთ დილთაის, რომ გონით-სულიერი სამყარო ბუნებისმეცნიერებათა პრინციპებისგან და კატეგორიებისგან განსხვავებულ ასოციაციებს წარმოშობს, მაგრამ განა ეს საკმარისი მამტიციცებელია საიმისოდ, თითქოს ბუნებასა და გონით-სულიერ სამყაროს არანაირი შინაგანი კავშირი არ ახასიათებთ? ასე ხომ ეს ორი სფერო ერთმანეთისაგან სრულიად გათიშული დარჩება, რაც არა გვეგონია, ჭეშმარიტებას შეესაბამებოდეს. რაგინდ შორსაც უნდა გავექცეთ მითითებულ კავშირს, იგი თავს სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც ამჟღავნებს და გვაიძულებს მას ყურადღება მივაქციოთ. ასეთ იძულებას ვერც დილთაი გაექცა, თუმცა ამ სიძნელეს თავისებურად მიუდგა და, შეიძლება ითქვას, ძალზე არადამაჯერებელი თვალსაზრისი შემოგვთავაზა, რომლის თანახმადაც ჩვენი ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი გარე სამყარო იმდენად არსებობს, რამდენადაც ადამიანს, როგორც ლტოლვათა სისტემას, გარე სამყარო წინააღმდეგობათა სახით ეძლევა, როგორც „სხვა“. შეიძლება ეს მართლაც ასე გამოიყურებოდეს, მაგრამ არადამაჯერებლობა აქ იმაში მდგომარეობს, რომ გარე სამყაროს, როგორც „სხვად“ მოცემულობა, დილთაისთვის ბუნებისა და გონით-სულიერი სამყაროს, შესაბამისად ბუნებისმეცნიერული და გონისმეცნიერული მეთოდების გამიჯვნისათვის საკმარისი საბაბია, მაშინ როცა, როგორც ხარისხის სხვადაყოფნადაც უნდა გვეძლეოდეს გარესამყარო, სინამდვილეში სწორედ იმავე ხარისხის შინაგან ურთიერთკავშირზე მიუთითებს იგი გონით-სულიერ სამყაროსთან, თუნდაც ირიბად. მაშასადამე, გარესამყაროს, თუნდაც

„სხვადაცონად“ მოცემულობა სინამდვილეში ჩვენი ცნობიერებისა და გარესამყაროს არათუ გათიშულობაზე, პირიქით, მათი სიღრმისეული კავშირის მაღალ ხარისხზე მიანიშნებს. აქედან გამომდინარე კი, ბუნების მიზეზ-შედეგობრივ კავშირთა ჩვენს ცნობისმიერ დანამატად, ანუ ჩვენს ცნობისმიერ ჰიპოთეზად გამოცხადება გამოსავალი სულაც არ არის. უფრო ზუსტად, დილთაისთან ცნობისმიერი ჰიპოთეზები გარე სამყაროს გარედან, ხელოვნურად მიეწერება, მაშინ როცა ჰეგელთან ბუნება ასევე „სხვადაცონაა“, მაგრამ ეს ისეთი „სხვადაცონაა“, რომელიც იმთავითვე ცნობიერებაშია ჩაფეხვილი, როგორც საფუძველში და გაუსწრებად შესაძლებლობაში გონის თვითჩადრმავებათვითწვდომის გზაზე.

ამრიგად, გარესამყარო ცნობიერებას ჰიპოთეტური კვთების საშუალებას იმდენად აძლევს, რამდენადაც, ჰეგელისეულად რომ ვთქვათ, თვითონ გარე სამყარო, როგორც გონის „ყრუ ძვრა“, იმთავითვე გონის თვითწვდომის საბოლოო ეტაპთან საფეხურებრივად უფრო ახლო მდგომი ცნობიერების, როგორც გონის კიდევ უფო მეტად დაძრულობის პირმშოა. აქედან გამომდინარე, გარესამყაროზე ცნობიერების ჰიპოთეტური კვთება არათუ ჰიპოთეტურ, იმთავითვე რეალურ კვთებად გამოიყურება. როგორი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებიც ახასიათებს ცნობიერებას, ისეთივე მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები ახასიათებს გარე სამყაროსაც და როგორი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებიც ახასიათებს გარე სამყაროს, ისეთივე მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები ახასიათებს ცნობიერებასაც. ცნობიერებისა და გარესამყაროს მსგავსი სიღრმისეული თანშეწყობილობის, ანუ „შუაში გავლის“ მიუხედავად, „შუაში გავლის“ სიძნელეს გეორგ ვილჰელმ ჰეგელთან მართალია მაინც ვაწყდებით, რადგან ცნობიერებისა და მატერიის საფუძვლისეული ერთიანობის მექანიზმის ახსნა უძნელესი საქმეა, მაგრამ ჰეგელთან „შუაში გავლის“ სიძნელე ცნობიერებისა და მატერიის საფუძვლისეული ერთიანობის სიმპტომებს მაინც გამოხატავს, მაშინ როცა დილთაი „შუაში გავლის“ სიძნელეს ცნობიერებისა და მატერიის უფრო მეტად დაშორების საშუალებად იყენებს.

დილთაიზე იმთავითვე გაცილებით თანმიმდევრულია არტურ შოპენჰაუერი, მთელი მისი ფილოსოფია „შუაში გავლის“ სიძნელის დაძლევის მცდელობაა. იგი კანტის მსგავსად ცნობიერების აპრიორულ ფორმებს აღიარებს. მიაჩნია, რომ მთელი სამყარო ჩვენ სწორედ ამ აპრიორულ ყალიბებში გვეძლევა და ამიტომაც ასკენის: „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ (7.260). შოპენჰაუერი ამაზე არ

ჩერდება, რადგან „ნამდვილი სინამდვილის“, ანუ თავითავადი ნივთების სამყაროში შედღწევის სურვილი დაუძლეველია, მაგრამ როგორ უნდა გადავიდეთ „წარმოდგენათა სამყაროდან“ „თავისთავადი ნივთების“ სამყაროზე? შოპენჰაუერის თანახმად, სანამ ჩვენი მზერა მიმართულია გარეთ, გარე ნივთებზე და პროცესებზე, „თავისთავადი ნივთის“ სფეროსკენ მიმავალი გზა არ ჩანს: „ამ შემთხვევაში ჩვენ ციხესიმაგრეს ეუფლით გარს, ვხედავთ მის ფასადს, მაგრამ შიგ ვერ შევდივართ“ (7.272). „შუაში გავლის“ ამ სიძნელის დასაძლევად შოპენჰაუერი დილთაისგან იმთავითვე განსხვავებულ, ჰეგელის მსგავს თვალსაზრისს გეთავაზობს. აკი ჰეგელისთვისაც სინამდვილის დაბალი ფორმები, მაგალითად, ელექტრობა ან მიზიდულობა კი არ გვაგებინებს მაღალს, არამედ პირიქით, მაღალი ფორმები – დაბალს. სინამდვილის მაღალი ფორმა კი შოპენჰაუერთან თვითცნობიერებაა, სინამდვილის „დაბალ საფეხურზე მოქმედი „ძალები“ – მიზიდულობა, ელექტრობა, მაგნეტიზმი და ა.შ. ვერ აგვისსნიან სინამდვილის მაღალ ფორმებს, რადგან თავად საჭიროებენ გაგებას. მათი გაგების ერთადერთი საშუალება კი სწორედ სუბიექტისკენ მზერის მობრუნებაა. სწორედ საკუთარ თავში, სწორედ თვითცნობიერების საშუალებით შემიძლია მე ვიპოვო საკუთარ თავში, ისეთი რამ, რაც ჩემთვის, ბუნების ძალისგან განსხვავებით, სავსებით გასაგები რამაა და შემდეგ, მის საფუძველზე, მისი ანალოგიით, გავიგო ბუნების ძალები და კანონები, ფიზიკური თუ ქიმიური კანონზომიერებები“ (7.272–273)] ცხადია, შოპენჰაუერის ასეთი თვალსაზრისი ძალზე წააგავს ჰეგელის მტკიცებას, რომლის თანახმადაც გონის თვითშემეცნება-თვითჩაღრმავების გზაზე, ყოველი მომდევნო საფეხური, საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობაა წინა საფეხურებისა. ამ შემთხვევაში წინა საფეხური ბუნებაა, მომდევნო – თვითცნობიერება. შოპენჰაუერს სწორედ ბუნებისა და ცნობიერების (თვითცნობიერების) კავშირში ჩახედვა, ანუ მათი ურთიერთკავშირის შინაგანი მექანიზმი სურს ახსნას, ეს ის შინაგანი მექანიზმია, რომელსაც ჩვენ „შუაში გავლის სიძნელე“ ვუწოდებთ. „შუაში გავლის“ შინაგანი მექანიზმის, ანუ ბუნებისა და ცნობიერების (თვითცნობიერების) სიღრმისეულ ერთიანობაში ჩახედვას, შოპენჰაუერი შემდეგნაირად ცდილობს: „ნების ყოველი ჭეშმარიტი, ნამდვილი, უშუალო აქტი, ამავე დროს და უშუალოდ არის აგრეთვე სხეულის გამოვლენილი აქტი. ამის შესაბამისად, მეორე მხრივ, სხეულზე ყოველი ზემოქმედება, ამავე დროს და უშუალოდ არის ზემოქმედება ნებაზე... სხეული ჩემი ნების შემეცნების პირობაა,

ამიტომ მე არ შემიძლია წარმოვიდგინო ეს ნება ჩემი სხეულის გარეშე“ (7.274, 275).

ასე თავისებურად წარმოაჩინა ბუნებისა (მატერიისა) და ცნობიერების (თვითცნობიერების) სიღრმისეული ერთიანობა შოპენჰაუერმა. ასეთი ერთიანობის წარმოჩენა კი ავტომატურად ცდისეული, ანუ წარმოდგენათა და მეტაფიზიკური, ანუ თავისთავადი ნივთების სამყაროთა „ურთიერთშუაში გავლის“ სიძნელის თაავისებურად გადაწყვეტასაც გულისხმობს, ნების ნებისმიერი უშუალო აქტი ხომ შოპენჰაუერისთვის ამავდროულად მეტაფიზიკური ნების გამოვლენაა. უფრო ზუსტად, რომ არა ნების აქტი, როგორც მეტაფიზიკური ნების გამოვლენა, შოპენჰაუერისთვის მეტაფიზიკურ და ცდისეულ სამყაროთა „ურთიერთშუაში გავლის“ პროცესიც სრულიად მოუხელთებელი აღმოჩნდებოდა. ამიტომაც ამტკიცებს შოპენჰაუერი, რომ „ნების აქტი ატარებს ყველაზე გამჭვირვალე საფარველს, მასში ჩანს „ნივთი თავისთავად“ , მისი აღქმა არის წერტილი, სადაც „ნივთი თავისთავად“ ყველაზე უშუალოდ შედის მოვლენაში და უახლოესად განათდება შემმეცნებელი სუბიექტის მიერ“ (7.276). აქედან გამომდინარე, მშვენივრად ჩანს, რომ რის წინაშეც კანტმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უკან დაიხია, შოპენჰაუერმა სწორედ იქ „გაიარა შუაში“, ყოველ შემთხვევაში, საამისოდ ძალისხმევა არ დაიშურა. შესაბამისად, თუკი კანტთან წარმოდგენათა სამყაროსა და თავისთავადი ნივთების გათიშულობას ვხვდებით, შოპენჰაუერთან მეტაფიზიკური ნების საფუძველზე მათ რადაცნაირ მჭიდრო, სიღრმისეულ, თუნდაც ირაციონალურ კავშირს ვიღებთ. ამასთან, შოპენჰაუერთან ედმუნდ ჰუსერლისა და საერთოდ ფენომენოლოგების ამოსავალი წერტილის საწინააღმდეგო თვალსაზრისი საფუძველშივე უთქმელად იგულისხმება იმდენად, რამდენადაც ფენომენოლოგებისგან განსხვავებით, შოპენჰაუერთან არსების წვდომისთვის არსებობის „ამორთვა“ ყოველად წარმოუდგენელია. არსებობის „ამორთვის“ დაშვებით შოპენჰაუერის სისტემა მთლიანად დაინგრევა, რადგან თუ ფენომენოლოგები არსების, ანუ თავისთავადი ნივთის წვდომას, არსებობისგან, ანუ მოვლენებისგან, გინდათ, წარმოდგენათა სამყაროსგან იზოლირებით ცდილობდნენ, შოპენჰაუერთან არსების, ანუ თავისთავადი ნივთების წვდომა, არსებობის, ანუ მოვლენების, იგივე წარმოდგენათა სამყაროს პრიზმაში „გაუვლელად“ სავსებით შეუძლებელია. ამით, თავის მხრივ, შოპენჰაუერი ძალზე უახლოვდება ეგზისტენციალისტებს, განსაკუთრებით მარტინ ჰაიდეგერს, რომელიც ადამიანისა და სამყაროს საიდუმლოებათა ახსნას სწორედ

არსებობაზე, ანუ მოვლენათა თუ წარმოდგენათა სამყაროზე გავლით ცდილობს: „რამდენადაც გაგება განწყობითია და როგორც ასეთი, ეგზისტენციალურად გადაგდებულობას გადაცემული, ამდენადაა მუნყოფიერება იმთავითვე აცდენილი თავის თავს და ვერ ცნობს მას. ამიტომ იგი თავის ყოფნის უნარში დგას შესაძლებლობის წინაშე, რომ თავის შესაძლებლობებში საკუთარი თავი ხელახლა ნახოს. გაგება არის თვით მუნყოფიერების, საკუთარი ყოფნის უნარის ეგზისტენციალური ყოფიერება, მაგრამ ისე, რომ ეს ყოფიერება თვით მასში გახსნის, თვით მასთან ყოფნის რასთან... გაგება თავის მოხაზულობით ხასიათში ექზისტენციალურად ქმნის იმას, რასაც ჩვენ მუნყოფიერების ბედს ვუწოდებთ... გამოთქმა „ბედი“ ცხადია, გაუგებრობისგან უნდა დავიფაროთ, იგი შეესატყვისება განათებულობას, რითაც ჩვენ „მუნის“ გახსნილობა დავახასიათეთ... ხედის ექზისტენციალური მნიშვნელობისათვის ხედვის მხოლოდ ის თავისებურებაა აღებული, რომ ხედვა მისთვის მისაწვდომ ყოფიერთ თვით თავის თავთან დაუფარავი შეხვედრის შესაძლებლობას აძლევს... მუნყოფიერება, როგორც გაგება, თავის ყოფიერების მონახაზს შესაძლებლობებზე აკეთებს... მასში გაგება თავის მიერ გაგებულს გაგებითად ითვისებს... გაგების მონახაზში ყოფიერი გახსნილია მის შესაძლებლობაში. შესაძლებლობის ხასიათი ყოველთვის შეესაბამება გაგებული ყოფიერის ყოფნის წესს... საზრისი გაგებული უნდა იქნას, როგორც გაგების კუთვნილი გადებულობის ფორმალურ-ეგზისტენციალური ხარაჩო... და როცა ჩვენ ყოფიერების საზრისს ვეძებთ, ამით კვლევა ღრმააზროვანი კი არ ხდება და იმის ჩხრეკას კი არ იწვევს, რაც ყოფიერების უკან დგას, არამედ კითხულობს თვით ყოფიერების შესახებ, რამდენადაც იგი მუნყოფიერების გაგებაში შემოსულა... სამყაროს ყოველ გაგებაში თანგაგებულია ეგზისტენცი და პირუკუ“ (54. 222, 225, 226, 228, 232, 233–234).

საერთოდ, ჰაიდეგერთან გაგება გასაგების იმთავითვე წინასწარგაგებაა, ანუ გასაგების იმთავითვე შეუცნობლად წვდომილობა და ამდენად, ამ შეუცნობლის შემდგომში რამდენადმე გაცნობიერების წინასწარმოხაზულობაა გაუსწრებადი საფუძვლისა და შესაძლებლობის სახით. ამიტომაცაა გაგება, როგორც ასეთი, თავისივე გაუსწრებადი წინასწარმოხაზული საფუძველ-შესაძლებლობის მიხედვით საკუთარივე თავის ხელახლა პოვნა, ეს კვლავპოვნილება კი ყველაზე უკეთ სწორედ არსებობის, როგორც ეგზისტენციალურად „გადაგდებული“ ხედის, როგორც „ხედვის“ და სხვა ამდაგვარად „გადაგდებული“ ეგზისტენციალების, მაგალითად, განზრახვის,

წინასწარგადაწყვეტის, ძრწოლის, მზრუნველობის ჭრილში ხორციელდება, რამდენადაც, ეს უკანასკნელნი ხელს უწყობენ არსებათა გამოვლენას, როგორც გაგების შესაძლებლობის კიდევ უფრო გახსნას. აქედან გამომდინარე მიუთითებს ჰაიდეგერი, რომ „ფენომენოლოგიური არსების ჭვრეტაც ეგზისტენციალურ გაგებას ეფუძნება... გაგებისა და საერთოდ „მუნ“-ის გახსნილობის ანალიზის დროს ში-ყოფნის გახსნილობას ეწოდა მუნყოფიერების ნათება, რომელშიც პირველად ხდება შესაძლებელი ისეთი რაიმე, როგორიცაა ბედი. ბედი გაცნობიერებული იყო გაგებაზე, როგორც ყველა მუნყოფიერებისნაირი გაღებულობის ძირითად სახეზე ორიენტაციით, ყოფიერთა ზუსტი ათვისების აზრით, ყოფიერთა, რომლებთანაც მუნყოფიერებას მისი არსებითი ყოფიერების შესაძლებლობების თანახმად, შეუძლია მიმართება ჰქონდეს. ბედის ძირითადი სტრუქტურა ვლინდება „დანახვისკენ“ ყოველდღიურობის სპეციფიკურ ყოფიერებით ტენდენციაში... ყოფიერება ის არის, რაც წმინდა მჭვრეტელ დაკითხვაში ვლინდება და მხოლოდ ეს ხედვა აღმოაჩენს ყოფიერებას. პირველადი და ნამდვილი ჭეშმარიტება ძვეს წმინდა ჭვრეტაში. ამიერიდან ეს თეზისი დასავლური ფილოსოფიის საფუძველი ხდება. მასშია ჰეგელის დიალექტიკის მოტივი და მხოლოდ მისი საფუძველიდანაა ეს დიალექტიკაც შესაძლებელი“ (54. 226, 260,261). ჰაიდეგერის ეს მონოლოგი დიდწილად მართლაც შეესატყვისება შოპენჰაუერის თვალსაზრისებს გაგების შესაძლებლობის თაობაზე, რამდენადაც ჰაიდეგერის „ხედი“, როგორც „ხედვა“ და „ხედვა“, როგორც ჭვრეტა, როგორც იდენტურია შოპენჰაუერის ნების აქტისა. ჰაიდეგერთან „ხედში“, როგორც „ხედვაში“ და „ხედვაში“, როგორც ჭვრეტაში ვლინდება არსება, ხოლო შოპენჰაუერთან ნების აქტში, როგორც მეტაფიზიკური ნების გამოვლენის ჭრილში, თავისთავადი ნივთი როგორცაა მოჩანს, ისევე როგორც, არსება თუ თავისთავადი ნივთი რამდენადმე წინასწარ წარმოჩინდება შელინგის „ინტელექტუალურ ჭვრეტასა“ თუ ჰეგელის „ჭვრეტაში“, როგორც „შემგროვებ ინტელექტუალობაში“. საერთოდ, „ინტელექტუალურ ჭვრეტასაც“ და „შემგროვებ ინტელექტუალობასაც“, მიზანშეწონილია, ერთობლივად „ინტელექტუალური ინტუიცია“ ვუწოდოთ.

როგორც ვხედავთ, შოპენჰაუერისა და ჰაიდეგერის თვალსაზრისები არა მხოლოდ არსებისა და არსებობის ურთიერთმიმართების საკითხში ემთხვევა ერთმანეთს, ამიტომაც და არა მხოლოდ ამიტომ, შეგვიძლია, შოპენჰაუერი „თითქმის ეგზისტენციალისტადაც“ კი მოვიხსენიოთ. რაც შეეხება სხეულის და

ნების დუალიზმის პრობლემის გადაწყვეტას შოპენჰაუერთან, უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბოლოო ჯამში, მისთვის ასეთი დუალიზმი მცდარია, რადგან „სინამდვილეში ამ განსხვავებას წარმოშობს განხილვის წესი – ის, რაც გარეგან მხერაში მეძლევა, როგორც სხეული, შინაგანში მეძლევა როგორც ნება“ (7.274). მაშასადამე, ჩვენ იძულებული ვართ გონით-სულიერ და მატერიალურ სამყაროზე ერთმანეთისგან განსხვავებული კატეგორიებითა და ცნებებით ვილაპარაკოთ, მაგრამ ასეთი იძულებითი ცნებით-ტერმინოლოგიური განსხვავება, ბუნებისა და ცნობიერების ერთმანეთთან დაუკავშირებელი პარალელიზმის სამტკიცებლად კი არ უნდა გამოვიყენოთ, არამედ მითითებულ განსხვავებულ ცნებით-ტერმინოლოგიურ აპარატში თუნდაც ირიბად, სწორედ მათი სიღრმისეული კავშირი უნდა ვიგულისხმოთ. ცხადია, სწორედ ასეთი ვითარება უნდა გვქონდეს შოპენჰაუერთან მისივე შეხედულებებიდან გამომდინარე, ანუ შოპენჰაუერთან ახსნისა და გაგების ურთიერთმიმართება დილთაის მიდგომათაგან განსხვავებულია. უფრო კონკრეტულად, დილთაისთან ახსნის მეთოდი ბუნების მოვლენებს მიესადაგება, ხოლო გაგება გონით-სულიერ სამყაროში ბატონობს, მაშინ როცა შოპენჰაუერთან ეს მეთოდოლოგიური დუალიზმი მოხსნილია, რამდენადაც სწორედ გონით-სულიერი სამყაროა გზა და ხიდი ბუნების მოვლენების ასახსნელად. შესაბამისად, შოპენჰაუერთან გაგება უკვე იმთავითვე ახსნას უნდა ნიშნავდეს, ახსნა კი თავის თავში გაგებას უნდა გულისხმობდეს, როგორც ეს კიდევ ერთ გერმანელ ფილოსოფოსთან ფრიდრიხ ასტთანაა.

ასტთან, შოპენჰაუერისა და ჰეგელის შეხედულებათა ზემოთ მითითებული შერწყმული ვარიანტი, მართლაც იმთავითვე იგულისხმება: „არის გონი და გონის გარეშე არ არსებობს არავითარი სიცოცხლე, არავითარი ყოფა, თავად გრძნობათა სამყაროც კი. გონი ყოველისმომცველია, ის ყველგანაა, სადაც კი არის ყოფნა, თავად მატერიალურ სხეულებშიც კი არსებობს თავდაპირველი ერთიანობა ყველა ნივთიერებისა და სწორედ ამიტომაც შესაძლებელი გაგება“ (7.398) – ამტკიცებს ასტი და მისი ეს მონოლოგი ძალზე წააგავს გონის თვითჩაღრმავების ჰეგელისეულ თვალსაზრისს, კერძოდ იმ ადგილს, სადაც ლაპარაკია მატერიაზე (ბუნებაზე), როგორც გონის „ყრუ ძვრაზე“ თვითწვდომის პროცესის ჭრილში. გონის მატერიაში „მყოფობისა“ და საერთოდ, სიცოცხლის გონის გარეშე არ არსებობის მტკიცება ასტთან, პრინციპში იგივეა, რაც გონის „ყრუ ძვრა“ და შემდგომ და შემდგომ უფრო მეტად დაძრულობა-თვითჩაღრმავება ჰეგელთან. თავის მხრივ, თვითჩაღრმავების გზაზე გონის დაძრულობის

თანდათანობით მატება საკუთარი თავის საბოლოო თვითწვდომამდე, აშკარად წააგავს შოპენჰაუერისეულ ნების თვითშემეცნების პროცესსაც.

ფილოსოფიის მკვლევარებში გავრცელებული აზრის თანახმად: „ნების უაღრესად დიდ მნიშვნელობას აღიარებდა კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის უკლებლივ ყველა წარმომადგენელი, მაგრამ ყველა მათგანისათვის ნება და გონიერება მოუცილებელი იყო ერთმანეთისგან. შოპენჰაუერისათვის ნება აბსოლუტურად ირაციონალურია, ალოგიკურია, გონიერებას მოკლებულია და თუ მისი მოაზრება გვსურს, ის უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც შიშველი ლტოლვა, მისწრაფება, სურვილი“ (7.279). ამ თვალსაზრისის პირველ ნაწილს, რა თქმა უნდა, უნდა დავეთანხმეთ, მაგრამ მეორე ნაწილი, ვფიქრობთ, კრიტიკას იმსახურებს, რადგან სინამდვილეში გონება შოპენჰაუერთანაც უაღრესად მნიშვნელობს, ოღონდ ნაგულისხმევ-დაფარული სახით, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ცხადია, ნების თვითწვდომის პროცესიც წარმოუდგენელი იქნება. ნებაში გონების დაფარული სახით ჩაწნულობას ხატოვნად გამოთქვამს სიცოცხლის ფილოსოფიის კიდევ ერთი წარმომადგენელი ფრიდრიხ ნიცშე: „შენს სხეულში მეტი გონიერებაა, ვიდრე შენს უკეთეს სიბრძნეში და ვინ უწყის, რად საჭიროებს შენი სხეული უთუოდ შენს უკეთეს სიბრძნეს“ (30.31). გამოდის, სამყარო, როგორც გონის თვითშემეცნების პროცესი, სიღრმისეულად იგივეა, რაც სამყარო, როგორც ნების თვითშემეცნების პროცესი: თუკი ჰეგელთან გონის თვითწვდომა-თვითჩაღრმავების პროცესს რაღაცნაირი ირაციონალური ელფერი დაჰკრავს, შოპენჰაუერთან ნების თვითშემეცნებას აშკარად გონიერების კვალი ამჩნევია. გონის თვითშემეცნების ჰეგელისეული პროცესი უთქმელად გულისხმობს ნების შოპენჰაუერისეულ თვითშემეცნებას, ხოლო ნების თვითშემეცნების შოპენჰაუერისეული პროცესი ასევე უთქმელად გულისხმობს გონის ჰეგელისეულ თვითშემეცნებას. ამდენად, ის გარემოება, რომ ჰეგელისათვის სამყარო გონის თვითშემეცნების პროცესია, შოპენჰაუერი კი საყაროს ნების თვითშემეცნების პროცესად წარმოადგენს, სხვა არაფერია, თუ არა სხვადასხვა მხრით გავლილი ერთი და იგივე გზა, ისეთი გზა, სადაც გონებისა და ნების სიღრმისეული ერთიანობა გონებისა და ნების თვითწვდომის ყოველ საფეხურზე იგრძნობა. მაგალითად, ჰეგელი ნებას იმ ზომამდე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომ ნებას თეორიული და ობიექტური გონის, ანუ გონის თვითწვდომა-თვითჩაღრმავების ბოლოსწინა სტადიებს აკუთვნებს, რაც გონისა და ნების სწორედაც საფუძვლისეულ ურთიერთჩაწნულობაზე მიუთითებს, რადგან რომ არა

მათი ასეთი საფუძვლისეული ურთიერთწინააღმდეგობა, გონის თვითწარმავება-თვითწვდომის სხვადასხვა სტადიაზე გონისა და ნების რამდენადმე გამიჯვნაც შეუძლებელი იქნებოდა. ამიტომაც, ჰეგელის მიხედვით: „ნება, როგორც მოაზროვნე და თავისთავად თავისუფალი, თვით ასხვავებს თავისთავს სწრაფვათა კერძობისგან და თავისთავს, როგორც აზროვნების მარტივ სუბიექტურობას, მათ მრავალფერ შინაარსს ზემოთ აყენებს; ამგვარად, იგი მარეფლექტირებადი ნებაა. თუ ასე მოხდა, მაშინ სწრაფვის ასეთი კერძობა აღარ არის უშუალო, არამედ იგი ნებისეულია, რაკილა მას (ამ სწრაფვას) შეერწყმის და ამით გარკვეულ ერთგულობასა და ნამდვილობას მიინიჭებს. ამჯერად ნება იმ საფეხურზეა, რომელზედაც იგი მიდრეკილებებს შორის არჩევანს ახდენს და იგი თვითნებობაა, მოხასიათებაა... ნამდვილი თავისუფალი ნება თეორიული და პრაქტიკული გონის ერთიანობაა – თავისუფალი ნება, რომელიც თავისთავს არის როგორც თავისუფალი ნება, რაკილა ფორმალიზმმა, მანამდელი პრაქტიკული შინაარსის შემთხვევითობამ და შემოფარგლულობამ თავისთავი მოიხსნა. გაშუალებულობის მოხსნით, რომელსაც იგი (ეს შინაარსი) შეიცავდა, ნება იქცევა თავის მიერვე დადგენილ უშუალო ერთეულობად, მაგრამ ისეთად, რომელიც ამასთანავე, ზოგად განსაზღვრულობად, თავისუფლად გაწმენდილია. ეს ზოგადი განსაზღვრება ნებას თავის საგნად და მიზნად აქვს, იაზრებს რა თავისთავს, იცის რა თავისი ეს ცნება და არის რა ნება, როგორც თავისუფალი ინტელექტუალობა. გონი, რომელმაც იცის თავისთავი როგორც თავისუფალი და ჰნებავს თავისთავი, როგორც თავის ეს საგანი – სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომელსაც თავისი არსება განსაზღვრებად და მიზნად აქვს – უპირველესად, არის გონებითი ნება საერთოდ, ანუ იდეა თავისთავად. მაშასადამე, მხოლოდ ცნება აბსოლუტური გონისა, როგორც აბსტრაქტული იდეა, იგი (ეს იდეა) მხოლოდ უშუალო ნებაში არსებულია, თვით გონების მხოლოდ აქარსული მხარეა, ერთეული ნებაა, როგორც თავისი იმ განსაზღვრების ცოდნა, რომელიც მის შინაარსსა და მიზანს შეადგენდა და რომლის მხოლოდ ფორმალური ქმედებაც იგი არის. ამგვარად, იდეა თავს ავლენს მხოლოდ ისეთ ნებაში, რომელიც სასრულია, მაგრამ ქმედებაა მისი (ამ იდეის) განვითარებისა და მისი გაშლილი (განვითარებადი) შინაარსის დადგენისა აქარსებად, რომელიც, ვითარცა იდეის აქარსობა, სინამდვილეა. ესაა ობიექტური გონი“ (59.279, 280–281).

გონებისა და ნების სწორედ ასეთ ერთიანობას ვხედავთ ასტთან. მეტიც, ასტთან გონებისა და ნების ამგვარი თავდაპირველი სინთეზი უფრო

გამოკვეთილად იგრძნობა, ვიდრე თვითონ ჰეგელთან და შოპენჰაუერთან. უფრო ზუსტად, ასტთან ამოსავალი წერტილია ის, რაც ჰეგელთან და შოპენჰაუერთან იგულისხმება. ასტთან გონება და ნება იმთავითვე და ყოველთვის რაღაცნაირ ერთიანობაშია მოცემული, მაშინ როცა ჰეგელთან გონებაში ნება ოდენ იგულისხმება, ხოლო შოპენჰაუერთან ნებაში გონებაა ნაგულისხმევ-დაფარული სახით მოცემული, თუმცა, როგორც უკვე მივუთითეთ, ეს დაფარულობანი ამ უკანასკნელებთანაც უაღრესად მნიშვნელობენ. ამასთან, შოპენჰაუერიც და ჰეგელიც თითქმის ანალოგიურად იგებენ ნებისა და გონების ობიექტივაციის პრინციპს. მაგალითად, „შოპენჰაუერი ღრმად დარწმუნებულია, რომ ჩვენს წინაშე წარმოადგინა მეს სიღრმისეული სტრუქტურა: ერთი მხრივ, მე, როგორც სხეული, ე. ი. წარმოდგენა და, მეორე მხრივ, მე, როგორც ნივთი, თავისთავად ე. ი. ნება. ჩემს ნებასა და სხეულს შორის მიმართება, ცხადია, აქ აღარ გაიაზრება, როგორც კაუზალური კავშირი – „ნივთმა თავისთავად“ არ იცის, რა არის მიზეზი და შედეგი – ამ შემთხვევაში უნდა ვილაპარაკოთ არა მიზეზის მიერ შედეგის წარმოქმნაზე, არამედ ობიექტივაციაზე. ჩემი სხეული ნების ობიექტივიცაა. ახლა დგება კითხვა: რას წარმოადგენს სხვა სხეულები?.. ჩვენ უნდა დავემყაროთ ჩვენს საკუთარ სხეულზე მიღებულ ცოდნას და ის გამოვიყენოთ გასაღებად ყველა სხვა მოვლენის არსების გაგებისათვის. ჩვენ უნდა მივმართოთ ანალოგიის მეთოდს: ყველა სხვა სხეული განვიხილოთ, როგორც ჩვენი სხეულის ანალოგიური. შედეგი ასეთი იქნება: ყოველი საგანი სხეულია და ნებაც, ყოველი არსებული – მატერიალური სხეული, მცენარე, ცხოველი, ადამიანი – ამ ორი მხარის შემცველია. ერთი და იგივე ნება სხვადასხვაგვარად გამოვლინდება ქვის ვარდნაშიც და ადამიანის შეგნებულ მოქმედებაშიც – სუბსტანცია ამ შემთხვევაში ერთია, განსხვავებულია მხოლოდ ობიექტივაციის ფორმა“ (7. 276, 277–278).

შოპენჰაუერის ამგვარი თვალსაზრისი ზედმიწევნით შეესაბამება ასტის ზემოთ მოტანილ თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, გონი, როგორც სიცოცხლე ყველგან და ყველაფერშია, მათ შორის, მატერიაშიც, ოღონდ როგორც ხედავთ, ასტი შოპენჰაუერისეულ ნებას გონს უწოდებს, ხოლო შოპენჰაუერთან ასეთი გონი იგივეა, რაც ნება. თავის მხრივ, შოპენჰაუერისა და ასტის ასეთ თვალსაზრისთა სიღრმისეულ ერთიანობაში ამოკითხვა ჰეგელთან იმთავითვე შეგვიძლია. ჰეგელის მიხედვით ხომ: „საგანი ის შუაა (საშუალო ტერმინია), რომლის მეშვეობითაც უკიდურესობანი (კიდური ტერმინები) –

ნაპირები ერთდებიან („შეისკვნებიან“) თავიანთი იგივეობის, როგორც თავისუფალთა და ამავე დროს ერთმანეთის მიმართ დამოკიდებულთა ცოდნაში. ამ სხვა ადამიანებისათვის ჩემს ნებას აქვს თავისი გარკვეული შემეცნებადი არსებობა ნივთში – აქვს ფლობილი საგნის უშუალო სხეულებრივი ხელთმოგდების ძალით, ან (ჩემ მიერ) მისი ფორმების ძალით ან ოდენ, მისი სათანადოდ აღნიშვნის ძალით“ (59. 287). ჰეგელის ამ შეხედულებაში უკვე ნაგულისხმევია შოპენჰაუერისეული ანალოგიის მეთოდიც, ანუ ყველა სხვა სხეულის ჩვენი სხეულის მსგავსად განხილვის შესაძლებლობაც, რამდენადაც ჩვენი სხეული სიღრმისეულ იმპულსებს სხვა სხეულების შესახებაც გვაწვდის, რამდენადაც, როგორც ჩვენი, ასევე სხვა სხეულების სუბსტანცია ერთი და იგივე გონია, თუნდაც ერთი და იგივე ნებაა. ჩანს, ჰეგელთანაც და შოპენჰაუერთანაც ახსნა-გაგების შესაძლებლობა სწორედ ანალოგიის ამგვარ განასერში მდგომარეობს.

ჰეგელისა და შოპენჰაუერის თვალსაზრისთა ასეთი სიღრმისეული მსგავსებიდან გამომდინარე, ლოგიკურად იბადება ისეთი შთაბეჭდილობა, რომლის მიხედვითაც, შოპენჰაუერთან ხილული მოვლენები ისევეა ნების ობიექტივაციები, როგორც ჰეგელთან გონის თვითჩაღრმავება-თვითწვდომის მთელი საფეხურებრივი სისტემა გონის ობიექტივაციის საფეხურებია. შესაბამისად, შოპენჰაუერთან უკვე „ჩვენს წინაშეა სამყარო მის მთლიანობაში – წარმოდგენაც და ნებაც. ჩვენ უკვე ვიცით, თუ რას წარმოადგენს ხილული მოვლენების შინაგანი არსება – ის ნებაა“ (7.278), თუნდაც როგორც გონება. ამ კონტექსტში არ უნდა დაგვაბნოს იმან, რომ ჰეგელი გონის თვითჩაღრმავება-თვითწვდომის „ერუ ძვრის“ საფეხურს, როგორც ბუნების სახით განსახიერებულ გონის ობიექტივაციას, სუბიექტური გონის კატეგორიაში ათავსებს. ჰეგელი გონის ასეთ დონეზე ობიექტივაციას სუბიექტურ გონს უწოდებს იმდენად, რამდენადაც იგი თავისთავის წვდომის დაბალი საფეხურია და გონს, როგორც ობიექტს, ჯერ ვერ იმეცნებს. შოპენჰაუერთან, მართალია, ტერმინს „სუბიექტური ნება“ საერთოდ არ ვხედავთ, მაგრამ თუ შოპენჰაუერის სისტემას ჰეგელის სისტემის ჭრილს მიუყენებთ, მატერია, მცენარეთა სამყარო, ცხოველთა სამყარო და კიდევ რამდენიმე საფეხური გარკვეულ სტადიამდე, როგორც ნების ობიექტივაციები, აქაც ე.წ. „სუბიექტური ნების“ კატეგორიას მიესადაგებიან. „ბრმა ნების ობიექტივაციას თითქმის სრული ანარქია უნდა წარმოეშვა – წესრიგი და კანონი ხომ გონიერების გამოვლენაა! შოპენჰაუერთან კი ბრმა ნება

ობიექტივაციას განიცდის იდეებში, რომლებიც გარკვეულად მოწესრიგებულ საფეხურებს ქმნიან! იდეების საფეხურები პირამიდის სახით წარმოგვიდგება. ამ პირამიდას კი შეესატყვისება სამყაროს სფეროთა „აღსვლა“ არაორგანულიდან მცენარეთა სამყაროსკენ, აქედან ცხოველთა სამყაროსკენ და ბოლოს საზოგადოებისკენ“ (7.283). აქ კიდევ ერთხელ ჩანს, რომ შოპენჰაუერისეული ნება ნაგულისხმევ-დაფარული სახით გონიერებასაც გულისხმობს, მაგრამ ასეთი ნებისეული გონიერება თუ გონისეული ნება, ნების თვითშემეცნების უფრო და უფრო განვითარებულ საფეხურზე გაცილებით უკეთ იკვეთება. ნების თვითშემეცნების ამ ეტაპს, ჰეგელის ტერმინის პერიფრაზს თუ გავაკეთებთ, შეგვიძლია „ობიექტური ნება“ ვუწოდოთ, რადგან აქ უკვე საქმე საზოგადოებრივი ურთიერთობის ფორმებთან და ინტელექტთან გვაქვს. მართლაც, შოპენჰაუერთან „იდეათა უმაღლეს საფეხურს შეესაბამება ნების ყველაზე დახვეწილი იარაღი – ინტელექტი, რომელიც უბრალო გაღიზიანების საფუძველზე კი არ მოქმედებს, არამედ ქცევას მოტივებს უმორჩილებს. ინტელექტი ხელმძღვანელობს ორგანიზმის მოქმედებას, უნათებს ორგანიზმს გზას. ლტოლვა ინტელექტის დონეზე ცნობიერების შუქითაა განათებული და, ამდენად, აღარაა ბრმა“ (7.283). შოპენჰაუერის ეს თვალსაზრისი სიღრმისეულად თითქმის იგივეა, რაც ჰეგელის შეხედულება გონებითი ნების შესახებ. ჰეგელთან ხომ გონის თვითჩადრმავება-თვითწვდომის მაღალი, ობიექტური გონის საფეხურზე, ნება იმთავითვე „თავისუფალი ინტელექტუალობაა“ და ამიტომაც იგი გონებითია, როგორც საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობა ნების ხარისხობრივ-ინტელექტუალურად დაბალი და უფრო დაბალი გამოვლინებებისა. ნების აქტივობის სწორედ ამ ჭრილში უნდა განვიხილოთ შელინგისა და ედუარდ ფონ ჰარტმანის შეხედულებებიც ნების რაობის თაობაზე, იმის მიუხედავად, რომ ეს უკანასკნელები ნების გონებაზე აღმატებულობას აღიარებდნენ. მაგალითად, ფრიდრიხ შელინგის მიხედვით, „აღამიანში არის გონებაზე რაღაც მეტი, რითაც არსებობას, ექსისტენცს იმეცნებს. ეს მეტი მის ნებაშია“. (65.316). ედუარდ ფონ ჰარტმანი კი ცნობიერებისკენ მსწრაფი არაცნობიერი ნების გამოვლინებებს ეძებს მატერიაში, მცენარეებში, ცხოველებში, ისტორიაში. ამნაირი მიდგომით, ედუარდ ფონ ჰარტმანის სისტემა აშკარად წააგავს ჰეგელის სისტემას, ოღონდ თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ამოტრიალებულ“ კონტექსტში, რამდენადაც ედუარდ ფონ ჰარტმანთან ჯერ ვიღებთ აბსოლუტურ არაცნობიერს თავის თავში, შემდეგ მის სხვადაყოფნას ბუნებასა და ცნობიერებაში და, ბოლოს, ამ არაცნობიერის

დაბრუნებას თავის თავში, როგორც უარყოფის უარყოფას. თუმცა, ნების „ცნობიერებისკენ მისწრაფება“ არათუ შემდეგ, უკვე იმთავითვე გულისხმობს გონს, უნდათ თუ არა ეს თვითონ ჰარტმანსა და შელინგს, რადგან სადაც ცნობიერებისკენ, ანუ თვითცნობიერებისკენ სწრაფვია, იქვეა გონიც, ხოლო ჰარტმანთანაც და შელინგთანაც ასეთი სწრაფვა საფუძველშივეა, ესე იგი საფუძველშივე იგულისხმება გონიც. ამდენად, ჰარტმანთან არაცნობიერი ნება თითქოსდა „არის რაღაც იდენტური მესამე მატერიისა და ცნობიერების საფუძველში, მათი საერთო ძირი“ (65.340), როგორც გონისა და არაცნობიერი ნების ერთმანეთისადმი გაუსწრებად მყოფობაში საფუძვლისეული ურთიერთაწინააღმდეგობა. მსგავსი ტიპის „იდენტური მესამის“ ელფერი დაჰკრავს ნებას შელინგთანაც, შოპენჰაუერთანაც, როგორც იმთავითვე თუნდაც დაფარულად გონის თავის თავში მგულისხმევ ინსტანციას და ჰეგელის გონსაც კი, როგორც ასევე ნების თავის თავში იმთავითვე მგულისხმევ განზომილებას. როგორც ვხედავთ, ერთი მხრივ, შელინგი, ედუარდ ფონ ჰარტმანი და მეორე მხრივ, ჰეგელი, „ობიექტურ ნებასა“ თუ „ობიექტურ გონს“ დილთაისგან განსხვავებულად იგებენ. დილთაისთან, „სუბიექტური გონი“ არ წარმოადგენს გონის თვითნაღრმავება-თვითშემცნების გზაზე გონის ობიექტივაციის რამენაირ საფეხურს. მართალია, ცნობიერება, თვითცნობიერება და აზროვნება დილთაისთანაც სუბიექტური გონისეული არიან, მაგრამ ისინი მოკლებული არიან ბუნებისადმი მიმართებაში საფუძვლისეულ-გაუსწრებად შესაძლებლობად მყოფობას. მეტიც, ბუნება დილთაისთან საერთოდ „ამოვარდნილია“ და იგი ოდენ ჩვენი ლტოლვების წინააღმდეგობად გვეძლევა მაშინ, როცა ჰეგელთან ლტოლვები აზრისეულია, ხოლო აზროვნება როგორც გონის თვითნაღრმავების მომდევნო საფეხური, სწორედაც საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობაა ბუნებისა, როგორც წინა საფეხურისა გონის თვითნაღრმავება-თვითწვდომის გზაზე. მატერიის, ლტოლვების, ცნობიერება-თვითცნობიერებისა და აზროვნების ასეთივე სიღრმისეული კავშირია მოცემული შოპენჰაუერთანაც, ოღონდ მასთან გონის თვითნაღრმავების ნაცვლად ნების თვითნაღრმავებასთან გვაქვს საქმე. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იქ, სადაც შოპენჰაუერი ნებაზე ლაპარაკობს, გონიც უთქმელად იგულისხმება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მე არ მეცოდინებოდა, მაგალითად, რა მნებავს მაშინ, როცა ვთქვით, ხელს ვამოძრავებ: „მე ვხედავ ჩემი ხელის მოძრაობას და, ამავე დროს, ვიცი, რატომ ვამოძრავებ მას. ვიცი, რა მნებავს მე, როცა ხელს ვამოძრავებ. მაშასადამე, მე მეძლევა უშუალოდ არა

მარტო ჩემი ხელის, ჩემი სხეულის მოძრაობა, არამედ ჩემი ნებაც. თუ სხვა საგნები მე მეძლევა მხოლოდ „გარეგან“ მზერაში – მე ვხედავ მხოლოდ მათ სხეულს – ჩემი საკუთარი თავი, ჩემი სხეული მეძლევა „გარეგანსა“ და „შიდა“ მზერაში, თვითცნობიერებაში: გარეგან მზერაში მეძლევა ჩემი სხეულის აქტი, შინაგანში – ჩემი ნების აქტი“ (7.273).

ასე რომ, ჰეგელისა და შოპენჰაუერისაგან განსხვავებით, დილთაისთან მატერია (ბუნება) არ ატარებს ჩვენი თვითშემეცნების თუნდაც მინიმალურ ფუნქციას, შესაბამისად, ობიექტური გონის ცნება, როგორც სუბიექტური გონის საფუძველშივე იმთავითვე გასაგნებულობა, დილთაისთან ძალზე ცალმხრივად და პირობითად გამოიყურება, ისევე როგორც ცალმხრივად და ნაკლოვანად გამოიყურება დილთაისეული „სიცოცხლის მთლიანობა“ ინტელექტის მოსაკლისების გამო. დილთაი ვერაფრით ამჩნევს „სიცოცხლის მთლიანობაში“ ჩაფესვილ ლტოლვათა სისტემას და ლტოლვათა სისტემაში დაფარულ-ნაგულისხმევი სახით ჩაფესვილი ინტელექტის უადრესად დიდ მნიშვნელობას. დიდი მცდელობის მიუხედავად, მთელი სამყარო სიცოცხლიდან აეხსნა, დილთაისთან მაინც სიცოცხლის სანახევროდ წვდომას ვხვდებით. ჰეგელს სიცოცხლის ფილოსოფოსად არავინ მოიხსენიებს, მაგრამ მისი სისტემის თუნდაც ერთ ეპიზოდში, როცა გონის თვითჩაღრმავება-თვითშემეცნების გზაზე მატერია გონის „ყრუ ძვრადაა“ გაგებული, უფრო მეტად იგრძნობა სიცოცხლე, ვიდრე დილთაის მთელ ფილოსოფიაში. მეტიც, ჰეგელის სისტემა ზუსტადაც ასეთი „ცოცხალი ეპიზოდების“ კრებულია: „ჩემი შეხედულებით, რომელიც მხოლოდ თვით სისტემის დალაგებით უნდა გამართლდეს, მთავარი ისაა, რომ ჭეშმარიტი გავიგოთ და გამოვხატოთ არა როგორც მხოლოდ სუბსტანცია, არამედ ასევე როგორც სუბიექტი“ (74.9) – აცხადებს ჰეგელი. მართლაც, თუკი გონი აბსოლუტია, იგი ყველაფერთან ერთად სიცოცხლესაც აუცილებლად უნდა გულისხმობდეს, ხოლო სიცოცხლე მხოლოდ სუბიექტს შეიძლება ახასიათებდეს. განმარტებისთვის, მიზანშეწონილია აქვე მივუთითოთ, რომ ამ კონტექსტში ტერმინი „სუბიექტი“ არ უდრის გონის თვითჩაღრმავება-თვითშემეცნების მხოლოდ სუბიექტურ ეტაპს, იგი ცხადია, არც გონის თვითჩაღრმავება-თვითშემეცნების მხოლოდ ობიექტურ ეტაპს შეესაბამება, რამდენადაც სუბიექტურუობა მითითებულ კონკრეტულ შემთხვევაში იმთავითვე საკუთრივ აბსოლუტს მიეწერება. გონი საკუთარი თავისთვის საფუძველშივე ობიექტიცაა და სუბიექტიც. სხვაგვარად, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, მართლაც არ შეიძლება

იყოს და რადგან გონი, როგორც სუბსტანცია, საკუთარ თავში და საკუთარი თავისთვის საფუძველშივე, იმთავითვე სუბიექტიცაა, „არ არის ინერტული და გაყინული რამ, ის აქტიურია, „ცოცხალი სუბსტანციაა“, გონება სიცოცხლეა, გონება შემოქმედებაა“ (7.138). აქედან გამომდინარე, არცთუ ადეკვატური და არცთუ მართებულია ჰეგელის სორენ კირკეგორისეული შეფასება: „ჰეგელი კირკეგორისთვის ტიპური წარმომადგენელია „ობიექტური მოაზროვნისა“, ე. ი. ისეთი მოაზროვნისა, როგორც არ უნდა იყოს ფილოსოფოსი. „ობიექტური მოაზროვნე“ კმნის „მეცნიერულ“ ფილოსოფიას, რომელშიც დავიწყებულია თავად მოაზროვნე, თავად სუბიექტი. „ობიექტურ მოაზროვნეს“ კირკეგორთან უპირისპირდება „სუბიექტური მოაზროვნე“, „ეგზისტენციალური“ ფილოსოფოსი – ჭეშმარიტი მოაზროვნე. ამ უკანასკნელისთვის ჭეშმარიტება ღრმად პიროვნულია, სუბიექტის, ინდივიდის ცნობიერების ნაწილია, ამიტომ ჭეშმარიტება აღარ არის საყოველთაო, ის ეგზისტენციალურია, სუბიექტურია, სუბიექტის მატარებელია, სუბიექტი ცხოვრობს ჭეშმარიტებაში“ (7.345–346). სორენ კირკეგორის ამგვარი შეხედულებიდან კარგად ჩანს, რომ მან ისე ვერ გაიგო ჰეგელის ფილოსოფია, როგორც უნდა გვესმოდეს ის. კერძოდ, კირკეგორი იმ მიზეზით უფროსის ყოველგვარ „ობიექტურ აზროვნებას“, რათა არ დაკარგოს სუბიექტი „ცხოვრების ჭეშმარიტებაში“, მაგრამ აკი ზემოთ არაერთგზის განვმარტეთ, რომ „ობიექტური აზროვნება“ სულაც არ უდრის სუბიექტისა და სუბიექტურის იგნორირებას. მეტიც, ყოველგვარი ობიექტური სუბიექტურობას თავის თავში როგორღაც, თუნდაც უთქმელად გულისხმობს და ყოველგვარი სუბიექტური, ასევე როგორღაც უთქმელად, ჩვენი ნება-სურვილის მიუხედავად გულისხმობს ობიექტურს. განათვითონ კირკეგორისათვის „ღრმად პიროვნული“ ეგზისტენციალური განზომილება, იმის მიუხედავად, რა როგორ უნდა თვითონ კირკეგორს, რამდენადმე მაინც ობიექტურ რაობას არ წარმოადგენს? წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეუძლებელი იქნებოდა ბიბლიური აბრაამის საქციელის გამართლება ან გამტყუნება, როცა ეს უკანასკნელი უსიტყვოდ დაემორჩილა ღმერთის ნებას და მზად იყო შვილი, ისააკი, სასიკვდილოდ გაემეტებინა. არადა, კირკეგორი, როგორც რელიგიური ადამიანი, აბრაამის საქციელს რწმენის მომიზეხება-მოშველიებით ამართლებს. ე. ი. კირკეგორისთვის, ისევე როგორც ტერტულიანესთვის, რწმენა აბსურდია, თუმცა იგი გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც ინდივიდუალური, სუბიექტურია (7.355). მაგრამ განა იმის აღიარება, რომ აბრაამის საქციელი პარადოქსულ-აბსურდულია, ძალაუნებურად

ობიექტურობის ერთგვარად აღიარებაც არ არის? ამასთან, განა აბრაამის საქციელის გამართლება, ამ უნებლიედ აღიარებული ობიექტურობის განზრახ და ნაძალადევად უარყოფის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს სუბიექტურ-ეგზისტენციალურ-სპონტანურის გამართლების მიზნით? რა თქმა უნდა ასეა და როგორც ზემოთ დავინახეთ, ჰეგელთანაც არ არ არის ნაძალადევად უარყოფილი ან ასევე ნაძალადევად „ყურით მოთრეული“ არც სუბიექტი და სუბიექტური და არც ობიექტი და ობიექტური. ჰეგელთან ისინი როგორღაც იმთავითვე ჰარმონიულად ურთიერთგამსჭვალულ სიცოცხლედ წარმოგვიდგებიან, ისეთ სიცოცხლედ, რომელშიც ამავედროულად „ცხოვრების ჭეშმარიტებაც“ იგულისხმება, ისეთი „ცხოვრების ჭეშმარიტება“, რომელშიც „სუბიექტიც ცხოვრობს“ და თან ობიექტური მყოფობის წესიც ახასიათებს. სიცოცხლის სწორედ ასეთი ჰეგელისეული მძლავრი ნაკადი იგრძნობა ასტისეულ გონსა და შოპენჰაუერისეულ ნებაშიც ისევე და ისევე დილთაისგან განსხვავებით, რომელთანაც სიცოცხლე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სანახევროდ და შედარებით მკრთალად გამოსჭვივის. დილთაი საკმაოდ წინააღმდეგობრივ დასკვნამდე მიდის: მისთვის მატერიაში, ბუნებაში არანაირი „შინაგანი საზრისი“ არ დევს. „შინაგანი საზრისი“ შეგვიძლია მხოლოდ ობიექტური გონის გამოხატულებებში ამოვიკითხოთ. მაგალითად, დილთაის თანახმად, შინაგან საზრისს ვერ ამოვიკითხავთ მატერიაში. თუმცა ამოვიკითხავთ თიხისგან გაკეთებულ ხელოვნების ნიმუშში, მაგრამ განა ობიექტური გონი შინაგანი საზრისის გამოხატვისთვის მატერიას არ საჭიროებს? ამიტომ, იქნებ გაცილებით მართებულია ჰეგელი, როცა მატერიას, ბუნებას, თუნდაც როგორც „სხვადყოფნად“, მაგრამ მაინც გონის „ყრუ ძვრად“ მიიჩნევს და ზუსტადაც ამ „ყრუ ძვრობაში“ ხედავს მატერიის საზრისს საკუთრივ მატერიისთვისაც და ობიექტური და აბსოლუტური გონისთვისაც, როგორც ამ „მატერიისთვის საზრისის“ საფუძვლისა და გაუსწრებადი შესაძლებლობისათვის. თუკი ობიექტური და აბსოლუტური გონის საზრისი გონით-სულიერი შინაარსია, მატერიის შინაგანი საზრისი ის არის, რომ მისთვის ობიექტურ-აბსოლუტურ გონს გონით-სულიერი შინაარსების გამოხატვის საშუალების ფუნქცია მიუნიჭებია და ამით წინასწარ მოუხაზია მატერიის „ყრუ ძვრობა“, როგორც მატერიისავე შინაგანი საზრისობა, რომელიც კიდევ იმიტომაცაა მატერიის შინაგანი საზრისი, რომ იგი როგორღაც თავადვე, მისდაუნებურად მიუჩენს ხოლმე შესაბამის კალაპოტს გონით-სულიერ შინაარსებს და ამით ხსნის გზას უფრო

მაღალგანვითარებადი საფეხურებისათვის გონის თვითჩადრმავება-თვითწვდომის გზაზე, ხოლო თვითონ ამ მაღალგანვითარებად საფეხურებში, როგორც საკუთარივე საფუძვლებსა და გაუსწრებად შესაძლებლობებში უკუშექცევით, ანუ „უკუ-შუაში გავლით“, ისევ საფუძველთა საფუძველსა და გაუსწრებადზე გაუსწრებად შესაძლებლობას, ანუ აბსოლუტს კვლავ უბრუნდება მაღალგანვითარებად საფეხურებად გარდაქმნილი სახითაც და ამავდროულად „ერუძვრობა“ შენარჩუნებულიც. დილთაი მატერიის, ცნობიერების, ობიექტური გონისა და აბსოლუტის ასეთ ურთიერთჩაწნულობას ან ვერაფრით წვდება, ანაც უბრალოდ, არასერიოზულად უყურებს, იმის შიშით, რომ ფსიქოლოგიზმში არ გადავარდეს, მეცნიერებას, ზნეობას, ხელოვნებას ფსიქიკური მახასიათებლებისგან სავსებით წმენდს და ონტოლოგიური სიბრმავის გამომჟღავნებად მიიჩნევს იმას, თუკი ვინმე ცნობიერების, ობიექტური გონისა და აბსოლუტური გონის ამ გამოვლინება-განსახიერებებს ფსიქიკურ ხასიათს რამდენადმე მაინც მიაწერს, მაგრამ სინამდვილეში ონტოლოგიური სიბრმავე იქნებ ის უფროა, მატერია, ცნობიერება, ობიექტური გონი და აბსოლუტი ერთმანეთს ისე მოვწყვიტოთ, მათი დაკავშირება ადარ შეიძლებოდეს? მართალია, ობიექტური გონისა და აბსოლუტური გონის გამოვლინებებს (აბსოლუტური გონი დილთაისთან არ არსებობს, რამდენადაც ეს უკანასკნელი იგივეა, რაც ობიექტური გონი) მთლიანად ფსიქიკურ ხასიათს ვერ მივაწერთ, მაგრამ რადგან გონის თვითჩადრმავება-თვითწვდომის გზაზე მომდევნო საფეხურები წინა საფეხურების საფუძვლებად და გაუსწრებად შესაძლებლობებად გვევლინებიან და წინასწარმოსახული სახით გულისხმობენ წინა საფეხურების კონტურებსაც, ამდენად, ისინი თავისთავში იმთავითვე ირიბად მაინც გულისხმობენ ფსიქიკურსაც, აზროვნებისეულსაც, ცნობიერებისეულსაც და სულისეულსაც, შესაბამისად, ზნეობის, სახელმწიფოსა თუ ხელოვნების წარმოშობის შინაგან მოთხოვნილებასაც. ამდენად, წარმოუდგენელია ვმსჯელობდეთ ზნეობაზე, სახელმწიფოზე ან ხელოვნების რომელიმე შედეგზე, როგორც ობიექტური და აბსოლუტური გონის თვითწვდომის საშუალებებზე და რამდენადმე მაინც არ ვგულისხმობდეთ გარკვეულ ფსიქიკურ წანამდგურებს. დილთაი ფსიქიკურში, უპირველეს ყოვლისა, შიმშილს ან შიშის განცდას გულისხმობს, მაგრამ ფსიქიკური მხოლოდ შიშისა და შიმშილის განცდაზე არ დაიყვანება. ადამიანი ხანდახან ზნეობის ისეთსავე დეფიციტს განიცდის, როგორსაც კუჭი – საკვების არარსებობის პირობებში. ამდენად, მცდარია, როცა ობიექტური, გინდათ

აბსოლუტური გონის საუფლოდან ფსიქიკურს საერთოდ გამოვრიცხავთ. ჭეშმარიტებასთან ახლოს შემდეგი ვითარება უფროა: ობიექტური (აბსოლუტური) გონი ფსიქიკურიცაა, ოღონდ არა მხოლოდ ფსიქიკური, იგი ამავედროულად ფსიქიკურზე მეტია, ამიტომაც ვუწოდებთ მას ობიექტურ (აბსოლუტურ) გონს და არა იმის გამო, თითქოს ობიექტური (აბსოლუტური) გონის საუფლოში ფსიქიკური აბსოლუტურად გამორიცხულია. ობიექტური და აბსოლუტური გონის ამგვარ განაზრებას გულისხმობს ასტიც და შოპენჰაუერიც, ოღონდ უპრიანია, შოპენჰაუერთან საზოგადოება, სახელმწიფო, სამართალი „ობიექტური ნების“ თვითწვდომის საშუალებებად გამოვაცხადოთ, ხოლო ხელოვნება – „აბსოლუტური ნებისა“. ნება აქ, როგორც იდეათა უმაღლესი ინსტანციის შესაბამისი ინტელექტუალური საფეხური, ობიექტური იმდენადაა, რამდენადაც მისივე გამოვლინების ფორმების საშუალებით, ნება თავის ობიექტურობას და თავისთავადობას წვდება, მაგრამ რა არის, რას წარმოადგენენ იდეები, რომლებიც შოპენჰაუერთან ასე შეუმჩნევლად და, შეიძლება ითქვას, უადგილოდაც შემოგვეპარა?

უნდა ვაღიაროთ, რომ იდეათა სფერო, ალბათ, ყველაზე სუსტი წერტილია შოპენჰაუერის მოძღვრებაში, რამდენადაც იგი შოპენჰაუერის მოძღვრების დანარჩენი ნაწილების მწყობრ მთლიანობას აშკარად არ შეესაბამება. იდეათა სამყაროს დაშვებით, გაადვილების ნაცვლად საქმე სინამდვილეში მით უფრო რთულდება: თუ ჩვენ ზოგადს ერთეულებში დაგუშვებთ, რომელიც ცნებებით გამოითქმება, როგორც ამას არისტოტელე აღიარებს, ამით იდეათა სამყარო შოპენჰაუერის სისტემისთვის სრულიად ზედმეტი აღმოჩნდება, ხოლო თუ იდეათა სამყაროს დროისა და სივრცის გარეთ გავიტანთ, იგი გვინდა თუ არა, უმაღლეს აბსოლუტური ნების სიბრტყეს გაუთანაბრდება. ასეთ შემთხვევაში, თავის მხრივ, ორ სუბსტანციას მივიღებთ, აბსოლუტურ ნებასა და იდეათა სამყაროს, რაც, რა თქმა უნდა, ყოველად დაუშვებელია. იმის გათვალისწინებით, რომ ნების სუბსტანციურობას ჩრდილი არ მიაყენოს და, ამავედროულად, ერთეულებზე აღმატებულადაც წარმოსახოს, შოპენჰაუერს იდეათა სფერო მეტაფიზიკურ განზომილებაში გააქვს, მაგრამ ეს ისეთი მეტაფიზიკური განზომილებაა, რომელიც არ უიგივდება ნების სუბსტანციურობას, მითითებული მეტაფიზიკური ნებისა და ერთეულ საგანთა შუამდებარეა, იდეები ნების ობიექტივაციებია, როგორც ნებისა და ერთეულ საგანთა დამაკავშირებელი შუა რგოლი. ერთი შეხედვით, გამოსავალი თითქოს ნაპოვნია, მაგრამ სინამდვილეში იდეათა

სამყაროს ასეთი „შუა რგოლობა“ მაინც რაღაცნაირი აბსტრაქტულის, კონტექსტიდან ამოვარდნილის, ამდენად ნების გარემდებარე ინსტანციის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან თუ ზოგადობები ნებისეულია, რატომ არ შეიძლება ეს ზოგადობები ერთეულებში ყოველგვარი შუალედური იდეალური სამყაროს გარეშე ვლინდებოდეს? უფრო ზუსტად, ხომ არ არის ზედმეტი იდეათა სფერო შოპენჰაუერთან და ხომ არ ჯობია იდეათა სფეროს ფუნქცია შოპენჰაუერთანაც ცნობიერების ფუნქციას გაგვივივოთ?

ვფიქრობთ, საქმისადმი მსგავსი მიდგომა უფრო ადეკვატურია, რადგან ამ შემთხვევაში ზოგადი ცნობიერების ტრანსცენდენტალურ მახასიათებლად მოგვევლინება, ხოლო რამდენადაც ცნობიერება ნების გამოვლინებაა, ამდენად ზოგადის ცნობიერებისადმი მსგავსი ტრანსცენდენტალურობა, ამასთანავე, ზოგადის ტრანსცენდენტურობასაც გაამართლებს და თან ასეთი გაამართლებისათვის რაღაცნაირად განყენებულ იდეალურ სამყაროსაც აღარ დაიჭირებს, ამასთან, ნების სუბსტანციურობასაც არანაირ ჩრდილს არ მიაყენებს, პირიქით, იდეათა სამყაროს გამორიცხვით, ნების სუბსტანციურობა მით უფრო მყარდება. სწორედ ამგვარი სიტუაცია გვაქვს ჰეგელთან, ოღონდ ნების ადგილზე ჰეგელთან, ცხადია, გონი გვევლინება. ჰეგელთან არანაირ იდეალურ სამყაროს არ ვხვდებით, მაგრამ მთელი სისტემა ხომ გონის ყრუ ძვრიდან თავის თავში დაბრუნებამდე, „შუაში გავლის“ სიძნელეების მიუხედავად, უფრო მყარი და შეკრულია, ვიდრე იმ მოაზროვნეებისა, რომლებიც იდეათა სამყაროს აღიარებენ? ჰეგელის მსგავსი შეხედულების სურათი გვაქვს ასტანაც, ამიტომაცაა, რომ ასტან ზოგადისა და ერთეულების ურთიერთდამოკიდებულება აიხსნება გონიდან და მხოლოდ გონიდან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირდაპირი გზით, ყოველგვარი გარეგანი თუ გარეგანის მსგავსი იდეალური თუ არაიდეალური შუალედური სამყაროს გარეშე: „ყოველივე ერთი გონიდანაა წარმოქმნილი და მიისწრაფვის უკან, გონისკენ... ყოველგვარი გაგებისა და შემეცნების ძირითადი კანონი ასეთია: ერთეულიდან უნდა ვიპოვოთ მთელის გონი და მთელის საშუალებით უნდა ვწვდეთ ერთეულს... მხოლოდ ამიტომაცაა შესაძლებელი, რომ მე ერთეულს მთელით ვიმეცნებ და პირიქით, მთელს ერთეულით“ (104.113, 116, 117) – აცხადებს ასტი.

შესაბამისად, „ჰერმენევტიკული ძიება, ასტან ეფუძნება გონის უნივერსალურობის დებულებას... ბუნებრივია, სამყაროს ასეთი გააზრებისას, გაგება ყოველთვის იქნება ერთეულებში მთელის, გონის წვდომა. ერთეული ამ

შემთხვევაში მთელს გვაგებინებს, მაგრამ თავად მთელით გაიგება. ასე იქმნება ჰერმენევტიკული წრე, სინთეზი და ანალიზი აქ მჭიდრო ურთიერთკავშირშია ისევე, როგორც მთელი და ნაწილებია ურთიერთკავშირში... ასტი გონს უყურებს, როგორც ორგანულ მთელს, ე. ი. მთლიანობას, რომელიც არ წარმოიქმნება ერთეულთა ჯამით. გონი მისთვის თავდაპირველია, მარტივია, არსებაა და ყოველ ერთეულში ის ამგვარი სახით მონაწილეობს“ (7.398, 399, 400). ასტთან გონი თავადაა ყველანაირი ერთეულის ზოგადი საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობა, ამიტომ ზოგადისა და ერთეულის ურთიერთმიმართება რაიმე სხვა შუალედურ სფეროს არ საჭიროებს იმდენად, რამდენადაც გონი ყველგან და ყველაფერშია. ნებისმიერ ერთეულში გონი ზოგადის სახითაა ჩაწნული, ხოლო ერთეულების საშუალებით ჩვენ ვწვდებით ზოგადს, ისევე როგორც ზოგადი, როგორც გონი, წვდება თავის თავს ერთეულების მეშვეობით. ზოგადი ისეთი ტრანსცენდენტური საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობაა, რომელიც ამავე დროს იმანენტურია ყოველი ერთეულისთვის. გონის (ნების) და ერთეულის ურთიერთმიმართების ამნაირი ასტისეული გაგება იმწამსვე დაირღვევა, თუკი მათ შორის ტრანსცენდენტური ყაიდის ზოგადი იდეების სამყაროს დაეუშვებთ, ასეთ შემთხვევაში მივიღებთ წინააღმდეგობას არა მხოლოდ ორმაგი ტრანსცენდენტიზმის სახით, არამედ ხელს გამოგვრავთ მეთოდოლოგიურ დუალიზმსაც, რომელიც შოპენჰაუერმა თავდაპირველად დაძლია, როცა გონით-სულიერი სამყარო და ბუნება ერთმანეთს სიდრმისეულად დაუკავშირა, მაგრამ ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური ტიპის იდეათა სამყაროს დაშვებით, ბოლოში იმაზე უარესი მიიღო, რაც თავდაპირველად დაძლია. შოპენჰაუერის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ბუნებისმეცნიერი ბუნების მოვლენათა გამომწვევ მიზეზებს სწავლობს და არა ბუნების ძალებს, მეტად ბუნდოვნად და გაუგებრად გამოიყურება: გამოდის, ბუნების ძალები, როგორც მეტაფიზიკური განზომილება, გონით-სულიერ სფეროს უნდა გავუთანაბროთ და გაგების მეთოდი მივუსადაგოთ, ხოლო ბუნების მოვლენების სფერო, როგორც ფიზიკური განზომილება, ახსნის მეთოდის საუფლოდ უნდა დავტოვოთ. ხომ არ არის ასეთი მიდგომა ისევ და ისევ ნაძალადევი? თუკი მეტაფიზიკურ განზომილებას შეგვიძლია გაგების მეთოდის საშუალებით რამდენადმე მაინც ვწვდეთ, ასეთი გაგებითი წვდომა ხომ წინასწარმოხაზულის სახით იმთავითვე ახსნის შესაძლებლობასაც უნდა გულისხმობდეს, რამდენადაც ბუნების მოვლენები სწორედ ბუნების ძალების, როგორც მეტაფიზიკური განზომილების

გამოვლინებანია და თუ ბუნების მოვლენები შეგვიძლია ავხსნათ, ისევე და ისევე იქიდან გამომდინარე, რომ ბუნების მოვლენები ბუნების ძალების გამოვლინებანია, ახსნაში თავისთავად უნდა ვლინდებოდეს გაგებაც, როგორც ახსნის არსება. სხვა სიტყვებით, შეიძლება ბუნებისმეცნიერების მიზანი მართლაც ბუნების მოვლენათა შესწავლა იყოს, მაგრამ ეს მიზანი ახსნისა და გაგების მეთოდთა საერთო ჰორიზონტის მიხედვით განხილვის შესაძლებლობას სულაც არ გამორიცხავს, ისევე როგორც ამ შესაძლებლობას არ გამორიცხავს გონისმეცნიერებათა მიზანიც – წვდეს ბუნების ძალებს, როგორც თუნდაც მეტაფიზიკურ განზომილებას. მაგალითად, რომანტიკული სკოლის (ნეოჰუმანიზმი) ცნობილ წარმომადგენელს იოჰან გოტფრიდ ჰერდერს, გაგების ცნება სწორედ ბუნებასთან ერთიანობის გრძნობიდან გამოჰყავს, ნოვალისისთვისაც გაგება არის ის შინაგანი გრძნობის სახე, რომელიც საშუალებას გვაძლევს „ბუნება ან გარე სამყარო ადამიანურ არსად ვიგულოთ... ჩვენ მაშინ გავიგებთ სამყაროს, როცა გავიგებთ ჩვენს თავს, რადგან ჩვენ და ის ინტეგრანტული ნახევრები ვართ“ (48.57, 59, 60), ვოლფისთვის კი „ახსნა თავის წანამძღვრად ყოველთვის გულისხმობს გაგებას“ (48.67). რაც შეეხება ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს კარლ იასპერსს, მისი მიხედვით, „მცდარია ის შეხედულება, რომელიც ამტკიცებს, თითქოს ფსიქიკური მხოლოდ გაგების სფეროა, ფიზიკური კი – ახსნის. არ არსებობს ისეთი რეალური პროცესი, ფიქიკური იქნება იგი თუ ფიზიკური, რომელიც პრინციპულად კაუზალურ ახსნას არ ექვემდებარებოდეს. მიზეზ-შედეგის პრობლემა სულიერშიც ისევე არსებობს, როგორც ფიზიკურში. კაუზალური შემეცნება ზღვარდაუდებელია... გაგების ყოველი საზღვარი წარმოადგენს საკითხის კაუზალური დაყენების საბაბს“ (48.155). ყოველივე ამით იმას კი არ ვამტკიცებთ, თითქოს ახსნასა და გაგებას შორის არც ერთ ეტაპზე არავითარი განსხვავება არ არის, არამედ იმის წარმოჩენა გვსურს, რომ სამყაროს ერთიან სურათს ვერასგზით მივიღებთ, თუკი ბუნებისმეცნიერებებისა და გონისმეცნიერებების მეთოდებს ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ მეთოდებად წარმოვიდგენთ, ისინი ერთმანეთს კი არ უნდა უპირისპირდებოდნენ, როგორც ეს დილთაისთანაა, არამედ მათ განსხვავებულობაში ერთმანეთს უნდა გულისხმობდნენ და ავსებდნენ, როგორც ეს ასტანაა. ამ უკანასკნელთან, ახსნა და გაგება ერთმანეთისგან რკინის ფარდით სულაც არ არის გამოყოფილი, რამდენადაც გონის (ნების) და ერთეული მოვლენების ურთიერთმიმართება

სრულებით არ საჭიროებს ზედმეტ, ზოგადი იდეების შუალედურ სამყაროს. ასტი მთელს წარმოვიდგენს, „როგორც ცალკეულთა მრავალფეროვნებაში არსებულ ერთიანობას. გაგების პროცესი დასრულებულია, როცა ერთეულების რიგი მთლიანად გავლილია და მათ ერთობლიობასა და მთლიანობას შორის არსებობს სრული შესატყვისობა. გაგების განვითარებისა და გადმოცემის ამ პროცესს ასტი უწოდებს ახსნას“ (7.402).

ცხადია, დილთაის „ახსნისგან“ ასტის „ახსნა“ მნიშვნელოვნად განსხვავდება და, უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ ასტი უფრო სიღრმისეულად წვდება არსებობაში, მოვლენებში გამოვლენილ არსებას, ერთეულებში გამოვლენილ ზოგადს, ბუნებაში გამოვლენილ გონს (ნებას) და, შესაბამისად, მათ სიღრმისეულ კავშირებს. ასტის თანახმად, „ქმნის პროცესი, რომელსაც იმეორებს გაგება – ახსნა, სამი საფეხურის ერთიანობაა: ქმნის დასაწყისია ერთიანობა, თავად ქმნა გულისხმობს – სიმრავლეს – ელემენტების დაპირისპირებულობას, ხოლო ქმნის დასასრული ერთიანობისა და სიმრავლის ურთიერთგანმსჭვალვაა – ყოვლადობა“ (104.120). სხვა სიტყვებით, „ასტთან „მთლიანობის იდეა“ თავდაპირველად განუვითარებელი და გაუშლელი, ცალკეული ფრაგმენტების რიგში ვითარდება და ბოლოს, სრულად ამქლავნებს თავს. ე. ი. მიდის საკუთარ არსებამდე, მიდის თავის თავთან, გონის ამ მისვლაში თავის თავდაპირველ არსებასთან, გონის ამ თავისებურ უკანასვლაში გამოსახება ახსნის წრეხაზისეული მოძრაობა“ (7.402-403).

აქედან გამომდინარე, ასტთან გაგება სიღრმისეულად ყოველთვის და იმთავითვე ახსნას გულისხმობს, ახსნა კი ყოველთვის და იმთავითვე გაგების ჭრილში მოგვეცემა. სხვაგვარად, ასტთან გაგების, როგორც თავდაპირველი სინთეზის (მთლიანობის) და ახსნის, როგორც ამ სინთეზის (მთლიანობის) ანალიზურად მოცემულ ერთეულთა ურთიერთჩაწნულობა, ყველაზე დახვეწილადაა მოცემული. ასტის მიხედვით, თავდაპირველი მთელის (სინთეზის), ამ მთელის ერთეულებად (ანალიზურად) გაშლისა და კვლავ თავდაპირველ მთელში (სინთეზში) უკუშექცევის პროცესი, ყველაზე თვალსაჩინოდ მაინც მხატვრულ ტექსტშია წარმოდგენილი: „როცა ტექსტში ასახსნელია რაიმე ადგილი, ჩვენ, პირველ ყოვლისა, ვკითხულობთ იმას, თუ რას გამოთქვამენ ასოები; შემდეგ იმას, თუ როგორ გამოთქვამენ ისინი გამოთქმულს, რა საზრისი, მნიშვნელობა აქვს გამოთქმულს; ბოლოს კი იმას, თუ რა არის იდეა მთლიანობისა, ანუ გონი, როგორც ის ერთიანობა, რომელიც ასოებისა და

საზრისის ფუძეა. ასოები საზრისის გარეშე უსიცოცხლო და გაუგებარი არიან, საზრისი გონის გარეშე, გამოცალკავებული, იზოლირებული ატომების მსგავსი ფენომენია და ეს იმიტომ, რომ მხოლოდ გონის მეშვეობით ხდება ჩვენთვის ნათელი ყოველი ნივთის „რატომ“, „საიდან“ და „საით“. ასოები, საზრისი და გონი სამი ელემენტია“ (7.403). შესაბამისად, ასტან სამი სახის ჰერმენევტიკაა მოცემული: ასოთა, საზრისისა და გონის – „ასოთა ჰერმენევტიკა სიტყვათა და საგანთა ახსნის ჰერმენევტიკაა. სიტყვათა და საგანთა მნიშვნელობებს კონკრეტული ფრაგმენტების ფარგლებში საზრისის ჰერმენევტიკა ხსნის, ხოლო გონის ჰერმენევტიკა ამ ცალკეული საზრისიანი მნიშვნელობების მქონე ფრაგმენტების მთლიანი გონიდან გამომდინარეობას ადასტურებს“ (104.122). ასტის მითითებული შეხედულებებიდან ჩანს, რომ იგი მხატვრულ ტექსტს საგნებთან და სიტყვებთან სიღრმისეული კავშირურთიერთობის ჭრილში განიხილავს, ასოები და სიტყვები მასთან „საგნებია“ იმდენად, რამდენადაც ასოები და ასოთნაერთები, სიტყვები, ცალ-ცალკეც და ერთობლიობაში აღებულნიც, მატერიაა, მაგრამ ისეთი მატერიაა, რომელშიც გონით-სულიერი სამყარო, თუნდაც გონით-სულიერი სამყაროს მეტაფიზიკური რაობა მეტი ხარისხითა და ინტენსივობით ვლინდება, ვიდრე ჩვეულებრივ მატერიალურ საგნებში, ხოლო ხელოვნება, ანუ მხატვრული ტექსტი, არა მხოლოდ ჩვეულებრივი მატერიალური საგნებისა და ასოთნაერთების, სიტყვების, როგორც საზრისიანი მნიშვნელობების მქონე მატერიის შემდგომი ნაზავია, არამედ იმთავითვე მათი თავდაპირველი გონისეული ერთიანობის გამოვლინებაა, როგორც თვითონ თავდაპირველი გონისეული ერთიანობა.

თავი II. გაგების უნივერსალურობა

§1. ენა, როგორც გაგების ჰორიზონტი და ხელოვნების ენა

წინა პარაგრაფში განხილულიდან გამომდინარე, საბოლოო ჯამში, ენის შემადგენელი ნაწილების – სიტყვების და ბგერების – მატერიალად განსაზღვრებამდე მივდივით, მაგრამ რადგანაც ეს უკანასკნელები საკუთარ თავში გონით-სულიერი სამყაროს ჭრილსაც გულისხმობენ, ამდენად არც მთლად მატერიალურის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ჰეგელი ერთდროულად მატერიალურის და არც მთლად მატერიალურის მსგავს ფენომენს ფსიქიკურ ფენომენად და ამავედროულად, როგორც მომდევნო საფეხურს გონის თვითშემეცნება-

თვითწვდომის გზაზე - ჩვეულებრივი საგნების, ანუ წმინდა მატერიის საფუძვლად და გაუსწრებად შესაძლებლობად – ამდენად, არც მთლად ფსიქიკურ ფენომენად მიიჩნევა. სიტყვების, ბგერების, შესაბამისად, ენის ერთიან ფსიქიკურ და ამავდროულად არც მთლად ფსიქიკურ ფენომენად გამოცხადება იმდენადაა გამართლებული, რამდენადაც სიტყვები და ბგერები მართლაც მატერიები არიან, მაგრამ, მეორე მხრივ, ენა, როგორც ასეთი, მატერიაზე აღმატებულ, გაცილებით ობიექტურ ინსტანციად გამოიყურება. ენა, როგორც, ჩვენი ნება-სურვილის მიუხედავად გვეძლევა თავის თავში შემცველი ბგერებითა და სიტყვებითურთ და საკუთარივე შინაგანი აზრობრივი კანონზომიერების მიხედვით მოქმედებს ჩვენში, თუმცა რამდენადაც სიტყვები და ბგერები ენის შემადგენელი ნაწილებია, როგორც მატერიები და, ამავე დროს, არც მთლად მატერიები, ამიტომ ენას ფსიქიკური ხასიათი, თუნდაც მცირე ან ძალიან მცირე დოზით, მაგრამ მაინც დაჰყვება.

ასეა თუ ისეა, ნებისმიერ შემთხვევაში, სიტყვები და ბგერები, როგორც ენისა და მატერიის შემაკავშირებელი ერთიანი „შუა რგოლი“, ჩვეულებრივ საგნებზე, ანუ წმინდა მატერიაზე აღმატებულად გამოიყურება, ენა კი, შესაბამისად, წმინდა მატერიაზე კიდევ უფრო აღმატებულ ინსტანციად გვესახება, მაგრამ ენის ასეთი აღმატებულობა მატერიის დასამცირებლად მაინც არამც და არამც არ უნდა გამოვიყენოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეიძლება ჭეშმარიტებისკენ მიმავალ გზას დიდი მანძილით ავცდეთ. მართლაცდა, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, საკუთარი ერთგვარი „შინაგანი“ საზრისი შეიძლება ჩვეულებრივ მატერიასაც გააჩნდეს. ენასთან მიმართებაში ჩვეულებრივი მატერიის შინაგანი საზრისიანობა იმაში მდგომარეობს, რომ ენობრივ გამოსახულებათა აღბეჭდვა-გამოსახვის ფუნქცია მატერიისთვის წინასწარმოსახულის სახით თვითონ ენას მიუნიჭებია, როგორც მატერიის საფუძველსა და გაუსწრებად ობიექტურ შესაძლებლობას. მატერიის შინაგანი საზრისი ენასთან მიმართებაში იმაშიც გამოიხატება, რომ მატერია თავადვე, როგორც თავისდაუნებურად უწყობს ხელს მატერიისა და ენის შემაკავშირებელი „შუარგოლების“ – ბგერებისა და სიტყვების – ერთიან ენობრივ გამოსახულებათა მწყობრად მოცემულობა-ჩამოყალიბებას და ამით ავტომატურად ხსნის გზას უფრო მაღალგანვითარებადი საფეხურებისათვის გონის თვითჩაღრმავება-თვითწვდომის გზაზე, თავად კი ამ მაღალგანვითარებად საფეხურებში, ანუ ასო-ბგერებში, სიტყვებსა და ენაში, როგორც საკუთარსავე საფუძველსა და გაუსწრებად

შესაძლებლობებში უკუშეიქცევა. ასეთივე კონტექსტი შეგვიძლია თამამად მივუსადაგოთ ხელოვნებასაც, როგორც ენას. მართლაც, „მხატვრული ინფორმაცია განუყოფელია მისი განმარტოვებელი ნიშანთა სისტემიდან. ეს იმიტომ, რომ ამ ნიშნის სტრუქტურა ყოველთვის მნიშვნელობის სტრუქტურით არის განსაზღვრული, რომლის გადასაცემადაა იგი მოწოდებული. სიტყვიერი ენა და ყველა ხელოვნური კოდი შექმნილია აბსტრაქტული მნიშვნელობის გადასაცემად. სიტყვა სწორედ იმიტომ იქცა აზრის განივთების მთავარ საშუალებად, რომ მას შეუძლია ადეკვატურად მოგვცეს აზროვნების რეზულტატი, ხელოვნებაში კი მხატვრულად დამუშავებული სიტყვა მხატვრული შინაარსის განხორციელების მრავალთავან ერთ-ერთი საშუალებაა, ვინაიდან სამყაროს მხატვრული ათვისება უფრო მდიდარი, მრავალფეროვანი და რთულია, ვიდრე თეორიული შემეცნება. მთელი ამ მრავალფეროვნების გამოსახატავად დასჭირდა ხელოვნებას სხვადასხვა და განსხვავებული „ენები“ – პლასტიკური, ფერწერული, ქორეოგრაფიული, მუსიკალური და ა.შ., რომელთაგან თითოეული მათგანი თავისი სპეციფიკით გამოირჩევა და სხვისთვის მიუწვდომელ მხარეს გამოთქვამს. ხელოვნება ზოგადად, სხვადასხვა ნიშნურ სისტემებად წარმოგიდგება, რომლებშიც გამოიყენება თვალისა და ყურისთვის მისაწვდომი სიგნალები, რადგან გრძნობის ორგანოთაგან მხოლოდ ეს ორნი არიან დაკავშირებულნი ადამიანის ცნობიერებასთან და შეუძლიათ გადასცენ მას ის შინაარსი, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს... მხატვრულ ენას შეუზღუდავი ვარიანტულობა ახასიათებს, რადგანაც სახოვან ნიშანთა სისტემა ხელოვნების სხვადასხვა სახეში მრავალგვარად მოდიფიცირდება და ტრანსფორმირდება მხატვრულ-შემოქმედებითი მეთოდის შესატყვისად და საგრძნობლად იცვლის სახეს ყოველი ხელოვანის შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ფორმა ერთდროულად არის სახოვანი მოდელი და ნიშანთა სისტემა, მატერიალური კონსტრუქცია და სპეციალური ენაც, ესთეტიკური და კომუნიკაციური ღირებულებების ერთდროულად მატარებელი“ (45.300–301). ამდენად, ხელოვნების ენა, სხვა ხელოვნურ ენებთან შედარებით, ყველაზე უფრო მეტად ამჟღავნებს ბუნებრივი ენის თვისებებთან, როგორც საზრისიან ნიშნებთან სიახლოვეს, შესაბამისად, ხელოვნების გაგების შესაძლებლობაც, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ საზრისიან ნიშნებში, როგორც საზრისსა თუ საზრისთა მატარებელ ენაში, როგორც ლოგოსშია დავანებული.

აზროვნების, ანუ საზრისის მთელი სიღრმისეული ფლუქტუაციები ცნობილ გერმანელ პოეტს ფრიდრიხ ჰოლდერლინს სულ ერთ ფრაგმენტში თავისებურად აქვს გადმოცემული – „ბევრი შეიტყო ადამიანმა, ზენაარს მრავალს არქვა სახელი, მას შემდეგ რაც ვართ ჩვენ საუბარი და ერთმანეთის ძაღვების მოსმენა“ (57.77). ეს ერთი ფრაგმენტი ჰოლდერლინის შემოქმედებიდან მართლაც უაღრესად ყოვლისმომცველ ქვეტექსტთა შემცველია, ამიტომაც ანიჭებს ჰოლდერლინის ამ ფრაგმენტს მარტინ ჰაიდეგერი დიდ მნიშვნელობას: „ადამიანის ყოფიერება საფუძველს ენაში იღებს. მაგრამ ეს პირველად საკუთრივ საუბარში ხორციელდება. საუბარი მარტო იმას კი არ გულისხმობს, თუ რა სახით იშლება ენა, არამედ მხოლოდ როგორც საუბარია ენა მნიშვნელოვანი. რაც ჩვეულებრივად გვესმის „ენაში“ და სახელდობრ კი სიტყვათა და სიტყვათწყობის წესთა ერთიანობა, მხოლოდ ზედაფენაა ენისა. მაგრამ რას ნიშნავს „საუბარი“? ცხადია, ერთმანეთთან უბნობას რაიმეს შესახებ და თან, ასეთ დროს ენა ერთმანეთთან მისვლის საშუალებადაც გვევლინება. ხოლო ჰოლდერლინი ამბობს: მას შემდეგ რაც ვართ ჩვენ საუბარი და ერთმანეთის ძაღვების მოსმენა. საუბრის შესაძლებლობა და მოსმენის შესაძლებლობა ერთი და იგივეა დასაბამიდან. ჩვენ ვართ საუბარი ნიშნავს: ჩვენ შეგვიძლია ერთმანეთის მოსმენა. ჩვენ ვართ საუბარი, ამავე დროს ყოველთვის ნიშნავს: ჩვენ ვართ ერთი საუბარი, საუბრის ერთიანობა კი იმაში მდგომარეობს, რომ არსებით სიტყვაში ყოველთვის ერთი და იგივე ცხადდება: ის, რის საფუძველზეც ჩვენ ვერთიანდებით და ამდენად ჭეშმარიტად ჩვენ ვართ. საუბარსა და მის ერთიანობას შეიცავს ჩვენი მუნყოფიერება?“ (57.82).

მაშასადამე, სიტყვათა და სიტყვათწყობის წესთა ერთიანობა მხოლოდ ზედაფენაა ენისა და, რამდენადაც ამ წესთა საფუძველი ენის გავლით უნდა ვეძებოთ, მსგავსი ძიება ლაპარაკთან, მეტყველებასთან, გამოთქმასთან საუბართან მიგვიყვანს, როგორც ენის საფუძველებთან. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ ვიტგენშტეინის მინიშნება ენის ლოგიკურ-გრამატიკული სინტაქსის მეტაენიდან გამომდინარეობის შესახებ (10.66,68), ანუ ის, რაც ენის ზედაფენად გვაჩვენებს თავს, შეიძლება ენის არსებაც კი იყოს, რადგან ისე კი არ არის, თითქოს ჯერ ენა გვებოძება და მერე ჩვენ ვაგებთ ამ ნაბოძებ ენას ლოგიკურ-გრამატიკული სინტაქსის მიხედვით, არამედ ენა იმთავითვე ლოგიკურ-გრამატიკული სინტაქსითურთ გვეძლევა, როგორც საუბარი ე. ი. ლოგიკურ-გრამატიკული სინტაქსი იგივეა, რაც გამოთქმა, ლაპარაკი, მეტყველება, საუბარი. ისინი ერთი

და იმავე ინსტანციის სხვადასხვა ტერმინებად გამოთქმული ერთი და იგივე შესაძლებლობებია, მაგრამ რადგან პოლდერლინი ამ ერთიდაიგივე შესაძლებლობებს საუბრად მოიხსენიებს, უმჯობესია ამ შემთხვევაში ჩვენც ასე მოვიქცეთ და ენის საფუძველად სწორედ საუბარი მოვიხსენიოთ. აკი პოლდერლინისა და ჰაიდეგერის მიხედვით, საუბარი სწორედ ენის სახით იშლება და შესაბამისად ენაც მხოლოდ ისეა მნიშვნელოვანი, როგორც საუბარი და თუკი ადამიანის ყოფიერება საფუძველს ენაში იღებს, ხოლო ენის ყოფიერების საფუძველი საუბარია, მაშინ ადამიანის ყოფიერების არსებაც საუბარი ყოფილა, როგორც აზროვნების პოტენციის ენაში და ენით ადამიანში გარეგამოტანა-განამდვილება. აქ არ უნდა დაგვაბნოს ფრაზამ „მას შემდეგ“, არადა ერთი შეხედვით მართლაც დამაბნეველია შემდეგი ვითარება: თუკი ადამიანის ყოფიერების არსება საუბარია, მაშინ ადამიანი ენითურთ ყოველთვის „მას შემდეგ“, ანუ საუბრის შემდეგ უნდა იყოს, იმის მიუხედავად, რომ ადამიანი და ენა, როგორც საუბარი „მანამდეცა“, ანუ საუბრამდეც, რადგან ენა იმთავითვე საუბარია, ხოლო საუბარი, როგორც ენა, უკვე მანამდეა, ვიდრე ჩვენ გავაცნობიერებდეთ, რომ საუბარი ძალგვიძს. ე. ი. საუბარი, როგორც ენა და ენა, როგორც საუბარი, რეფლექსიის პირველსავე აქტებისას არიან მოცემულნი, თუ უფრო ადრე არა.

საინტერესოა, რომ საუბართან ადამიანისა და ენის „მანამდესა“ და „მას შემდეგის“ მსგავსი დამაბნეველი ურთიერთშეპირისპირება თავის თავში გამოსავალსაც ავტომატურად გულისხმობს: ადამიანში ენა, როგორც საუბარი ყოველთვის „მანამდეა“, იმის მიუხედავად, რომ ენა და ენის გამოვლინება ადამიანში ყოველთვის „მას შემდეგ“ უნდა იყოს, რამდენადაც ენის არსება საუბარია. სხვა სიტყვებით, საუბართან მიმართებაში, ადამიანისა და ენის „მანამდესა“ და „მას შემდეგობის“ აღწერილი ურთიერთშეპირისპირება, არსებისა და არსებობის როგორღაც თანადროულობა-თანხვედრილობის ჭრილს სწორედაც ამგვარ ურთიერთშეპირისპირებულობაში თავისდაუნებურად თავადვე ხსნის, რამდენადაც ადამიანი და ენა სიღრმისეულ ურთიერთჩაწნულობაში საუბრამდე, ანუ „მანამდეც“ გვეძლევიან, მაგრამ ამავე დროს საუბრის მერეც, ანუ „მას შემდეგაც“ არიან, რადგან საუბარი ენის არსებაა და მხოლოდ ამდენადაა ენა და ადამიანი საუბარი. უფრო მოკლედ, ადამიანი და ენა სიღრმისეულ ერთიანობაში საუბრამდეც ანუ „მანამდეც“ არიან და საუბრის მერეც, ანუ „მას შემდეგაც“. შესაბამისად, არ უნდა დაგვაბნოს არც მინიშნებამ „მას შემდეგ“,

ამიტომ, რომ ადამიანისა და ენის საუბართან ურთიერთშეპირისპირება-ერთიანობის აღწერილ კონტექსტში „მას შემდეგ“ იგივეა, რაც „იმთავითვე“. ჰოლდერლინის „მას შემდეგ“ სწორედ „იმთავითვეობას“ გულისხმობს, ანუ ადამიანმა „მას შემდეგ“ შეიტყო ბევრი რამ და „მას შემდეგ“ არქვა მრავალ ზენაარსს სახელი, რაც „იმთავითვე“ უკვე შეტყობილი ჰქონდა ბევრი რამ და მრავალი ზენაარსისთვისაც სახელი უკვე „იმთავითვე“ შერქმეული ჰქონდა. სხვაგვარად, „შეტყობა“ და „სახელქმნა“, ისევე როგორც ენა, რეფლექსიის პირველსავე აქტთანაა მოცემული თუ უფრო ადრე არა და არა რეფლექსიის შემდეგ. ამ აზრით გულისხმობს ჰოლდერლინის „მას შემდეგობა“ „ამავდროულობას“, ისევე როგორც მოსმენაც იმთავითვე ენასთან, როგორც საუბართან თანადროულადაა მოცემული, რადგან წარმოუდგენელია ენად გამოვლენილი საუბარი ამავდროულად საუბრის მოსმენად გამოვლენის გარეშე. წინააღმდეგ შემთხვევაში საუბარი აღარ იქნებოდა საუბარი. ამიტომ საუბარი და მოსმენა მართლაც ერთი და იგივეა და აქედან გამომდინარე, ენაც მოსმენასთან სიღრმისეულად „მას შემდეგობა“-„მანამდელიობის“ ისეთივე თანადროულ-ერთიან განასერში უნდა იყოს ჩაწნული, როგორადაც იგი საუბართან მიმართებაში მოგვეცემა. ამ კონტექსტში ჰაიდეგერი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ჰოლდერლინის კიდევ ერთ ფრაზას – „ნიადაგ ჯავით, თუმც პოეტურად ბინადრობს კაცი დედამიწაზე“ (57.55).

ჰოლდერლინის ამ თვალსაზრისის დედაარსი იმაში მდგომარეობს, რომ პოეზია ენის საფუძველია, თუმცა თავდაპირველად შეიძლება პირიქით მოგვეჩვენოს. ჰაიდეგერიც სწორედ ამ გარემოებაზე ამახვილებს ყურადღებას ჰოლდერლინის მითითებულ ფრაგმენტთან დაკავშირებით: „პოეზიის საფუძველია ენა, ამდენად, პოეზიის არსს ენის არსიდან ამოსვლით უნდა ჩავწვდეთ. შემდეგ გამოირკვა: პოეზია არის დამფუძნებელი სახელდება ყოფიერებისა და ყველა საგანთა არსისა, არა ნებისმიერი თქმა, არამედ ის, რომლის წყალობითაც ყველაფერი ეს განხმულობაში შეაბიჯებს, რაზედაც შემდეგ ყოფით ენაში ესაუბრობთ და ვმსჯელობთ. ამიტომ პოეზია არასოდეს იღებს ენას როგორც მზა მასალას, არამედ პოეზია თავად ხდის ენას შესაძლებელს, პოეზია არის თავდაპირველი ენა ისტორიული ხალხისა. ამგვარად, პირიქით, ენის არსი პოეზიის არსიდან ამოსვლით უნდა დავადგინოთ. ადამიანური მუნყოფიერების საფუძველი საუბარია, როგორც ენის ჭეშმარიტი განხორციელება, ხოლო

პოეზია, როგორც ყოფიერების დაფუძნება, თავდაპირველ ენას წარმოადგენს“ (57.55–56).

ჰოლდერლინის თვალსაზრისის ეს ჰაიდეგერისეული განმარტება კიდევ უფრო ნათელს ხდის თვითონ ჰოლდერლინის თვალსაზრისში ნაგულისხმევ ქვეტექსტს. კერძოდ, თუკი ადამიანის ყოფიერებას საფუძველი ენაში აქვს და თავის მხრივ, საუბარი, როგორც ენის ყოფიერების საფუძველი, ავტომატურად ადამიანის ყოფიერების არსებადაც გვევლინება, მაშინ პოეზია, როგორც ადამიანის ყოფიერების არსება, იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ თავად პოეზია საუბარი, ანუ მეტყველებაა. ე.ი. პოეზია მართლაც იმთავითვე ენის არსებაც ყოფილა. ასეთი ლოგიკით, პოეზიისთვის ენა საკუთარ თავში უკუშექცევის საფეხურია და განა ჰოლდერლინის და ჰაიდეგერის ზუსტად ამას არ ამტკიცებენ? რომ არა ენა, როგორც საფუძველში, ანუ პოეზიაში უკუშექცევის საფეხური, ვერ ჩავწვდებოდით თვითონ პოეზიას, როგორც ენის საფუძველს. სხვა სიტყვებით, თუკი პოეზიის საკუთარ თავში უკუშექცევის დასაწყისში ენა გვეჩვენება პოეზიის საფუძველად, უკუშექცევის პროცესის მიმდინარეობისას თანდათან ვხვდებით, რომ პოეზიაა ენის საფუძველი, რამდენადაც არ არსებობს პოეზია საუბრის გარეშე და მართლაც, განა პოეზია სხვა რაა თუ არა საუბარი, უფრო ზუსტად, პოეტურად საუბარი? ცხადია ასეა, მაგრამ ხომ არსებობს ისეთი საუბარიც, რომელიც არაა პოეზია? ამ აზრით, პოეზია იმთავითვე საუბარია, მაგრამ საუბარი შეიძლება პოეტურიც იყოს და არაპოეტურიც და თუ ასეა, როგორაა პოეზია ენის არსება, თუკი შეიძლება საუბარი პოეტურადაც გვევლინებოდეს ენაში და არაპოეტურადაც?

საქმე ისაა, რომ საუბარი, როგორც ენის არსება, ნამდვილად შესაძლებელია ენაში პოეტურად ან არაპოეტურად გვევლინებოდეს, მაგრამ თვითონ საუბარი, როგორც ასეთი, თავისთავაში და თავისთავისთვის მოცემულობაში პოეზიაა, ამიტომაცაა შესაძლებელი პოეზია ენაში, ისევე როგორც ენის არაპოეტური თანაწყობა-გარკვეულობანი. სხვაგვარად, ენის არაპოეტურად მოცემულობა კლებაა საუბრის, როგორც ასეთის თავდაპირველი პოეტურობისა, ხოლო არაპოეტური საუბრის პოეზიად შეთანაწყობა, არაპოეტური საუბრის საკუთარ საფუძველსა და გაუსწრებად შესაძლებლობაში კვლავ მიბრუნება-უკუშექცევაა, როგორც კვლავის კვლავმატება. ის გარემოება, რომ ყველა ადამიანი პოეტი არაა, აღწერილ საერთო სურათს, რა თქმა უნდა ვერ ცვლის, რადგან თუ პოეტების რაოდენობა მცირეა, სამაგიეროდ სხვა

დანარჩენებს მეტ-ნაკლები ხარისხით ბოძებული აქვთ პოეზიის გაგების უნარი, ანუ რომ არა ადამიანის დედამიწაზე პოეტურად ბინადრობა, არც პოეზია იარსებებდა, რამდენადაც პოეზია და პოეზიის გაგებითობა ზოგადად თავშიც და ბოლოშიც ერთი დაიგივე ინსტანციაა. პოეზიის გაგებითობა იმთავითვე გულისხმობს ზოგადად ენაში პოეზიის მონაცემებს, როგორც ენისა და მეტყველების საფუძველსა და გაუსწრებად შესაძლებლობას და ამიტომაც ფასობს პოეზია, როგორც ასეთი. რომ არა გარკვეული პოეტური მონაცემები ზოგადად ენაში და ამით „სხვა დანარჩენებში“, არ იარსებებდა არც პოეზიის გაგება და, ცხადია, არც პოეზია. არ არის აუცილებელი იყო პოეტი, რათა გაიგო პოეზია, მაგრამ რომ არა გაგება, როგორც თუნდაც მცირე ხარისხით იმთავითვე დამახასიათებელი პოეტური მონაცემები „სხვა დანარჩენებისთვის“, არ იარსებებდა არც პოეზია, ე. ი. დედამიწაზე ადამიანის პოეტურად ბინადრობა ყველა ადამიანის პოეტობას კი არ გულისხმობს, არამედ პოეზიისადმი იმთავითვე გაგებითობას, როგორც „სხვა დანარჩენების“ პოეტურად მყოფობას. აქედან გამომდინარე, გასაგებია რატომაც მიიჩნევს ჰაიდეგერი ხელოვნების დანარჩენი დარგებიდან ყველაზე აღმატებულად პოეზიას – პოეზია ხომ მეტყველებადქმნადი, ანუ საუბრადქმნადი დამწერლობითი ხელოვნებაა. მეტყველებადქმნადობა-საუბრადქმნადობა, თავის თავში, ცხადია, სიტყვათქმნადობასაც იმთავითვე შეიცავს. პოეზიაცა და პროზაც ხელოვნების სხვა დარგებიდან სწორედ დამწერლობით გამოირჩევიან. ამით იმის თქმა სულაც არ გვსურს, თითქოს დამწერლობა განაპირობებდეს მეტყველებადქმნადობა-საუბრადქმნადობა-სიტყვათქმნადობას, რა თქმა უნდა, პირიქითაა, მაგრამ ისე კია, რომ როცა დამწერლობით ხელოვნებებთან – პოეზიასთან, პროზასთან – გვაქვს საქმე, აპრიორი ვგულისხმობთ, რომ ეს ხელოვნებები მეტყველებადქმნად-საუბრადქმნად-სიტყვათქმნადი ხელოვნებებია, ანუ დამწერლობით ხელოვნებებში იმთავითვე გახსნილია მეტყველება-საუბარიც და ენაც, როგორც დამწერლობის საფუძველები და გაუსწრებადი შესაძლებლობანი. ამ აზრით ჰაიდეგერი იქნებ მართალიცაა, როცა ხელოვნების სხვა დარგებზე პოეზია-პროზის აღმატებულობას აღიარებს, რადგან ხელოვნების სხვა დარგების დამწერლობით გადმოცემა არ შეიძლება, მაგრამ მეტყველება-საუბარი განა მხოლოდ დამწერლობით ხელოვნებებში ამჟღავნებს საკუთარ თავს? ხომ არ არის მეტყველება-საუბრის გამოვლინებისთვის დამწერლობითი ხელოვნებები და საერთოდ დამწერლობითობა ძალზე ვიწრო კონტექსტი? თუკი მეტყველება-

საუბარს მხოლოდ ცოცხალ ფიზიკურ მეტყველებათქმნადობა-საუბარქმნადობას გაეუიგივებთ, მაშინ დამწერლობითი ხელოვნებები მეტყველება-საუბრისათვის არათუ ვიწრო, ერთი შეხედვით, იქნებ ძალზე ფართო განასერადაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ განა ეს საკმარისი საფუძველია ხელოვნების სხვა დარგთა „დასამცირებლად“, რომლებსაც მეტყველებადქმნადობა-საუბარქმნადობის თვალსაზრისით ფიზიკური უტყვობა ახასიათებთ? სხვა სიტყვებით, მეტყველებადქმნადობა-საუბარქმნადობა არა მხოლოდ დამწერლობით ხელოვნებებს ახასიათებთ, რამდენადაც მეტყველებადქმნადობა-სიტყვათქმნადობა იგივეა, რაც საზრისის გამოვლენა და განა ფერწერულ ტილოში, ქანდაკებაში თუ მუსიკაში რაიმე გარკვეული საზრისი არ ვლინდება? ერთი უპირატესობა პოეზიისა და პროზისა, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ისაა, რომ მათი დახეპირების გზით სხვისთვის გადაცემა შეიძლება, მაშინ როცა, მაგალითად, ფერწერულ ქმნილებას ზეპირსიტყვიერებით ვერავის გადასცემ, თუმცა, არსებობს დავიწყებადობაც და თუ პოეზიის ესა თუ ის ქმნილება დავიწყებას მიეცემა, მაშინ მის გასახსენებლად წიგნსა თუ ჟურნალში მისი ნახვა და წაკითხვა ისევეა საჭირო, როგორც ფერწერულ ქმნილებებს ასევე ნახვით თუ აღვიქვამთ და „წავიკითხავთ“. ამასთან, თუკი ზოგადად ადამიანი დედამიწაზე პოეტურად ბინადრობს, მაშინ პოეტურობა ხელოვნების ნებისმიერ დარგს მით უფრო უნდა ახასიათებდეს.

ამ ჭრილში ხელოვნების სხვა დარგების მიმართ პოეზიის საფუძვლადმდებარება თითქოს კიდევ ერთხელ მართლდება, მაგრამ პოეზიის აღმატებულობის მამტკიცებელი მითითებული ორივე გარემოება სინამდვილეში მაინც პირობითია და არა – არსებითი. მარტივად რომ ვთქვათ, ვისთვის პოეზია მეტყველებადქმნადობს-საუბრადქმნადობს ყველაზე უკეთესად, ვისთვის ფერწერა, ვისთვის ქანდაკება და ვისთვის მუსიკა. აკი მეტყველებადქმნა-საუბრადქმნა, როგორც საზრისის გამოვლენა, ხელოვნების ყველა დარგს ერთნაირად ახასიათებს. მეტიც, მაგალითად, ნიცშე, განსაკუთრებით პითაგორა და შოპენჰაუერი ხელოვნების ყველაზე აღმატებულ დარგად მუსიკას მიიჩნევენ.

პითაგორასთვის მუსიკალური ჰარმონია იგივე იყო, რაც სამყაროს ჰარმონიის გამოვლენა, შოპენჰაუერისთვის კი მუსიკის წვდომა სამყაროს არსების წვდომას უდრიდა, ანუ პითაგორასთვის და შოპენჰაუერისთვის სამყარო სწორედ მუსიკალურად გვემეტყველება-გვესაუბრება. ამდენად, პითაგორაცა და შოპენჰაუერიც მასიკას ზუსტად იმდაგვარ ჭრილში განიხილავდნენ, როგორ

ჭრილშიც პოეზიას ჰაიდუგერი განიხილავს და რადგან შესაკრებთა გადანაცვლებით ჯამი არ იცვლება, ყველაზე ჭეშმარიტ და ოპტიმალურ გამოსავლად გამოიყურება ვარიანტი, რომლის თანახმადაც პოეზიის ადგილზე ჰაიდუგერთან და მუსიკის ადგილზე ნიცშე-პითაგორა-შოპენჰაუერთან, ზოგადად ხელოვნება ჩავსვათ, როგორც ამას ჰეგელი აკეთებს. მაშასადამე მხატვრულ ტექსტში არა მხოლოდ დამწერლობითი, საერთოდ, ხელოვნების ყველა დარგი იგულისხმება და შესაბამისად, ხელოვნების დარგების ერთიმეორეზე აღმატებულობის კრიტერიუმიც, ალბათ, უფრო სხვა მიმართულებით უნდა ვეძებოთ, ვიდრე იმ ჭრილში, როგორც ჭრილის მიხედვითაც ამას პითაგორა, შოპენჰაუერი, ნიცშე და ჰაიდუგერი ეძებდნენ.

§ 2. გაგების, როგორც უნივერსალური შემეცნების და ხელოვნების, როგორც უნივერსალური ჰერმენევტიკის შესაძლებლობა

ხელოვნებისა და ენის ურთიერთმიმართების ლოგიკამ, წინა პარაგრაფში ნათლად დაგვანახა, რომ ხელოვნება, როგორც ენა (აზროვნება) და ენა (აზროვნება), როგორც ხელოვნება, „დედამიწაზე კაცის ბინადრობის“ თავდაპირველი და მუდმივი მახასიათებელია. ე.ი. ხელოვნება, როგორც აბსოლუტის თვითწვდომის ერთ-ერთი უმაღლესი განზომილება, ანუ თითქმის ყველა სხვა საფეხურის საფუძველი აბსოლუტის თვითშემეცნების გზაზე, ჭეშმარიტების დაფარულობას რამდენადმე გარეგამოიტანს და ნათელში ამყოფებს, ანუ რომ არა ხელოვნება, როგორც აბსოლუტის შიდაწილის, როგორც ჭეშმარიტების ნათელში რამდენადმე გარეგამომტანი განზომილება, არ ექნებოდა არსებობის საფუძველი ადამიანური მოღვაწეობის თითქმის არც ერთ მიმართულებას და თუ ყველა ჩვენგანი შემოქმედი არ არის, სამაგიეროდ, აუცილებლობითაა განსაზღვრული ის გარემოება, რომ ყველა ჩვენგანს მეტ-ნაკლებად ახასიათებს ხელოვნების გაგების შესაძლებლობა, რითაც კვლავწვდებით იმ განცდა-შინაარსებს, რომლებთან წვდომილობაც, თუნდაც არაცნობიერად, მანამდეც გვახასიათებდა, ისევე როგორც აუცილებლობითაა განსაზღვრული ამა თუ იმ შემოქმედის ხელით კონკრეტული მხატვრული

ქმნილების აღმოცენების შესაძლებლობა, რათა ხელოვნება ამ კონკრეტულ ქმნილებებში საერთო-ადამიანურ განცდა-შინაარსებად სახედშემტკიცებელი ფორმით ისევ საკუთარ თავში უკუშეექცეს, როგორც ხელოვნების ქმნილებისა და ხელოვნების ქმნილებაში ამ საერთო-ადამიანური განცდა-შინაარსების, ასევე მეცნიერებისა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა დარგების გამხსნელ-განმაპირობებელ საფუძვლებში. ეს ქვეტექსტი იგულისხმება ჰაიდეგერთანაც, კერძოდ, მისი მტკიცებით: „მეცნიერება არ არის ჭეშმარიტების ხდომილების ძირეული სახე, არამედ იგი მისი უკვე ხსნილი არეს გაფართოებაა, კერძოდ კი, იმისი წვდომისა და დაფუძნების მეოხებით, რაიც მის არეალში ალბათურ და აუცილებელ სისწორედ მუდგანდება“ (55.63–64). ე. ი. ხელოვნება, როგორც ჭეშმარიტების ძირეულ საფუძვლებთან ყველაზე ახლოს მდგომი სახე-განზომილება, რამდენადმე გარეგამოიტანს ჭეშმარიტებას, ხოლო მეცნიერება, ჭეშმარიტების ამ უკვე „ხსნილი არეს“ გაფართოებაა და თუკი მეცნიერება ახსნის მეთოდს ემყარება, ეს საფუძველში იგივეა, რაც თუნდაც თავისდაუნებურად გაგების მეთოდზე დამყარება, რადგან როგორც ვხედავთ, რომ არა ჭეშმარიტების რამდენადმე „ხსნილი არე“, ანუ ხელოვნების იმთავითვე როგორღაც გაგებადობა, ახსნის მეთოდის, ანუ მეცნიერების შესაძლებლობაც არ იარსებებდა. ე.ი. გაგებაში, როგორც ახსნის საფუძველში, ახსნა წინასწარმოხაზული შესაძლებლობის სახით უკვე იმთავითვე იგულისხმება. ხოლო იქ, სადაც ახსნა წინა პლანზე დომინირებს, გაგებაც შეიძლება ფარულად, მაგრამ მაინც უადრესად მნიშვნელობს. ე. ი. მეცნიერებაცა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროებიც, ცხადია, იმდენად არიან შესაძლებელნი, რამდენადაც სწორედ ხელოვნების განზომილება, როგორც აბსოლუტის მიერ საკუთარი თავის თვითწვდომის ეტაპი და ყველა სხვა საფეხურის საფუძველი აბსოლუტის თვითშემეცნების გზაზე, ხსნის არეს მეცნიერებისა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროების საკუთრივი განვითარებისთვის.

ყოველივე ამით იმის თქმა კი არ გვსურს, თითქოს მეცნიერების პრობლემატიკა ხელოვნების გაგების ყალიბის მიხედვით უნდა განვიხილოთ, უბრალოდ, იმას ვამტკიცებთ, რომ მეცნიერების, მით უფრო ბუნებისმეცნიერების ახსნითი ჭრილი ოდენ კლებაა გაგებისა, როგორც აზროვნების თავისთავში თავისთვის იმთავითვე მოცემულობისა და განა აზროვნების თავისთავში თავისთვის მოცემულობა დასაბამიდან დღემდე გარკვეული მხატვრულობით არ

ხასიათდება? მაშასადამე, ახსნითი მეთოდი, ისევე როგორც მატერია და ბუნებისმეცნიერებანი, აზროვნების თავისთავში თავისთვის, როგორც გაგების იმთავითვე მოცემულობაში არიან ფუძედებულნი და იმდენად აფართოვებენ ჭეშმარიტების უკვე ხსნილ არეს, რამდენადაც უკვე საკუთრივ ვითარებიან და ამით შეიძლება ხელოვნებასაც, როგორც ჭეშმარიტების უკვე ხსნილ არეს, თუნდაც ირიბად კვლავებრუნებენ ახალ და ახალ იმპულსებს ახალი და ახალი მატერიალური თუ სულიერი შინაარსების კვალვსაწვდომად. ამდენად, ხელოვნება და ბუნებისმეცნიერებანი, შესაბამისად, გაგება და ახსნა, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათი ერთიანობის საფუძველი აზროვნებაში, იდეაში სწორედ ისაა, რაც მათ განასხვავებს, შესაბამისად, გაგება ახსნისთვის გარეგანამწვდომი ცნებაა ერთდროულად მათ ერთიანობაშიც და განსხვავებულობაშიც. ე.ი. ის რომ მეცნიერებისა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროების საფუძველი აზროვნების ხელოვნებისეულობაში ჭეშმარიტების რამდენადმე „ხსნილი არეა“, სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს მეცნიერებასა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროებს საკუთრივი განვითარება არ შეეძლოთ და ამიტომაცაა ხელოვნება და მეცნიერება ერთმანეთისგან რადიკალურად დაშორებულ სფეროებად რომ გვეჩვენება. ცხადია, ადამიანური მოღვაწეობის დონეზე ეს მართლაც ასეა, მაგრამ აკი უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ მსგავსი განსხვავებული სიბრტყეების განმასხვავებელი სწორედ ისაა, რაც საფუძველში მათივე თავდაპირველი ერთიანობის საფუძველია.

საბოლოო ჯამში, იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ არადაამაჯერებლად გამოიყურება დილთაის თვალსაზრისი გაგებისა და ახსნის მეთოდების ერთმანეთისგან კატეგორიულად გამიჯვნის თაობაზე. გონისმეცნიერებანი, ბუნებისმეცნიერებანი და ხელოვნება, ცხადია, განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, შესაბამისად, ისინი იქნებ მართლაც სხვადასხვაგვარი მეთოდებით მიმართებასაც მოითხოვენ, მაგრამ ეს სხვადასხვაგვარი მეთოდები სიღრმისეულ-საფუძვლისეულ ერთიანობას, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავენ. მეტიც, როგორც ვხედავთ, სწორედ გაგება გამოიყურება მითითებული ერთმანეთისგან განსხვავებული სფეროების ერთიან სუბსტანციურ მეთოდად, რომლის ჩარჩოებშიც ამ ერთმანეთისგან განსხვავებულ სფეროებს ახსნის მეთოდიც თავიანთებურად მიესადაგება, ანუ ახსნის ძირები სწორედ გაგების ჰორიზონტშია საძებნელი და არა მის გარეთ. ზუსტადაც ამ ვითარებიდან გამომდინარე უნდა აკრიტიკებდეს

დილთაის ჰაიდეგერიც, როცა აცხადებს: „დილთაის სახე, რომელიც დღესაცაა გავრცელებული, შემდეგია: გონისა და განსაკუთრებით ლიტერატურის ისტორიის „დახვეწილი“ განმმარტებელი, რომელიც „აგრეთვე“ ბუნებისა და გონისმეცნიერების გამიჯვნას ცდილობს და ამ დროს ამ მეცნიერებებს და ასევე „ფსიქოლოგიის“ ისტორიას განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს, მათ თავის რელატივისტურ სიცოცხლის ფილოსოფიაში გააღებებს. ზედაპირული განხილვისათვის ეს „სურათი“ სწორია, მაგრამ მას უსხლტება სუბსტანცია. ეს სურათი უფრო მეტს ფარავს, ვიდრე ააშკარავებს“ (54.588–589).

დილთაის თვალსაზრისი ახსნისა და გაგების მეთოდების შესახებ მართლაც უფრო მეტს ფარავს, ვიდრე ააშკარავებს, რადგან დილთაის სუბსტანცია იმდენად უსხლტება, რამდენადაც გაგებისა და ახსნის მეთოდებს ერთმანეთისგან უკიდურესად მიჯნავს და ვერ აცნობიერებს, რომ ახსნა გაგებისგან სიღრმისეულად გამიჯნული კი არ არის, არამედ ახსნა გაგებაში წინასწარმოხაზული სახით იმთავითვე იგულისხმება, ხოლო თუ ისინი ერთმანეთის საპირისპირო ინსტანციების შთაბეჭდილებას მაინც ტოვებენ, ეს სწორედაც ზედაპირზეა ასე და არა სიღრმისეულად.

შესაბამისად, გასაკვირი სულაც არ არის, როცა დილთაისთან ჰერმენევტიკა, როგორც მეთოდი, მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვევა შემეცნების ცნებას, როგორც ასეთს, მაშინ როცა, ჰერმენევტიკის ცნება ჰაიდეგერთან უიგივდება „ადამიანური ყოფიერების და თვითყოფიერების გაგების საწყისისეულ წესს და შესაბამისად, ყოველგვარი შემეცნების ფუნდამენტურ ცნებას (ჰაიდეგერი და ჰაიდეგერით განსაზღვრული უახლესი ფილოსოფია)“ (48.4). უფრო ზუსტად, ჰაიდეგერთან „გაგება, როგორც „თვითონ იმ ფაქტიური ყოფნის“ წესი, რომელშიაც სამყარო კონსტრუირდება, წარმოადგენს შემეცნების იმ ძირითად ცნებას, საიდანაც იღებს თავის საზრისსა და დანიშნულებას საერთოდ ყოველგვარი შემეცნების ყოველგვარი მეთოდი“ (48.182). კიდევ უფრო ზუსტად: „ფილოსოფია, როგორც აზროვნება ყოფიერებაზე, მიზნად ისახავდა ყოფიერების ფენომენის ახსნას, განმარტებას, მის შემსწავლელ ფენომენოლოგიას კი ჰაიდეგერი სწორედ ჰერმენევტიკას უწოდებს. მაგრამ რამდენადაც ყოფიერების ახსნა და გაგების ცდა სამყაროს შექმნასა და გარდაქმნას ნიშნავს, ამიტომ ჰაიდეგერი ჰერმენევტიკის ახლებურ გაგებას იცავს. ჰერმენევტიკა მარტო არსებულის ყოფიერების განამრტება კი არ არის, არამედ ამბის მოტანაც ყოფიერებიდან (ანუ მითოლოგიური, ჰერმესისეული ფუნქციის შესრულება). ეს

კი ყოფიერების გამოვლენაა, ე.ი. ახლის შექმნა ყოფიერთა სამყაროში. ჰაიდეგერთან ჰერმენევტიკამ უნივერსალური სახე მიიღო, განსხვავებით დილთაისაგან, რომელიც ამ მეთოდს მხოლოდ გონით მეცნიერებებს მიუყენებდა“ (45.310). ჰერმენევტიკა უნივერსალურობით ხასიათდება კიდევ ერთ გერმანელ ფილოსოფოსთან ჰანს გადამერთან. ამ ფილოსოფოსთან „შეიძლება ითქვას, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდი მთელი თავისი სისრულითაა მოცემული. იგი ცდილობს გაემიჯნოს თავის წინამორბედთა სუბიექტივიზმს, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა პრინციპულად განსხვავებულია ჰერმენევტიკის ტრადიციული გაგებისაგან. თუკი ტრადიციული ჰერმენევტიკა აცხადებდა პრეტენზიას იმაზე, რომ ყოფილიყო გონის მეცნიერებების მეთოდი, გადამერი აღიარებს ჰერმენევტიკას, როგორც ახალი დროის უნივერსალურ ფილოსოფიას. ის მოწოდებულია, რომ პასუხი გასცეს უმნიშვნელოვანეს ფილოსოფიურ კითხვებს, როგორაა შესაძლებელი გარშემომყოფი სამყაროს გაგება“ (45.311). საინტერესოა, რომ რამდენადმე მსგავსი თვალსაზრისი ჰაიდეგერსა და გადამერზე ადრე გამოთქვა პერსონალიზმის წარმომადგენელმა შტერნმა. ამ ფილოსოფოსის მიხედვით: „ზუსტმეცნიერული (ამსხნელი) და გაგებითი მეთოდების ურთიერთკავშირი აუცილებელია: გაგების მეცნიერული მეთოდი ყველგან და ყოველთვის შემეცნების „გან-მეუბელი“ მეთოდის დამსაბუთებელ, მაკონტროლირებელ და შემავსებელ თანამშრომლობას საჭიროებს“ (48.125), რამდენადაც „სინამდვილის პატივისცემის გარეშე გაგება არ არსებობს“ (48.125). სინამდვილის პატივისცემას კი ჰაიდეგერი ყველაზე უკეთ გამოხატავს: „ის საქმიანობა და საქმიანი ურთიერთობა, რომლითაც მუნყოფიერება თავის „სოფლურ სამყაროს“ აგებს, ჰაიდეგერისთვის ნიშნავს მოცემულისადმი „სახეზემყოფისადმი“ განსაზღვრული პოზიციის დაჭერას, მის „მიზანში ამოღებას“, მაგრამ არა მუნყოფიერების „თავისთავიდან გასვლას“: ვინაიდან, „სამყარო ტრანსცენდენტია“, ამიტომ სამყაროში მოცემულზე თვითწარმართვისას ადამიანი „თავისთავიდან კი არ გადის“, არამედ იგი „ყოველთვის გარეთაა, ყოველთვის უკვე აღმოჩენილი სამყაროს რაღაც შეხვედრილ არსებულთან“. იგი იმ „სამყაროში ყოფნაა“, რომელიც იმეცნებს. მე ყოველთვის „გარეთ სამყაროში“ ვარ საგნებთან ერთად; ამიტომ თეორიული შემეცნება არის მუნყოფიერების სამყაროში ყოფნაზე დაფუძნებული მოღუსი“ (48.205). ამდენად, მართებულია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, რომანტიკული ჰერმენევტიკის მომდევნო ისტორია „უკვე გაგების

ცნების გაგებითი მეთოდის ცნებაში გარდაქმნის ისტორიაა“ (48.80), ისეთი გაგებითი მეთოდისა, რომელიც მთლიანად ფარავს შემეცნების ცნებას, როგორც ასეთს და შესაბამისად, თავისთავში შეიცავს ახსნის ბუნებისმეცნიერულ შესაძლებლობასაც, რამდენადაც ბუნებისმეცნიერიც „ყოველთვის „გარეთ სამყაროშია“ საგნებთან ერთად“. ამ აზრით, ამ ფილოსოფოსებთან, გაგებისა და ჰერმენევტიკის ცნებებიც სავსებით ემთხვევიან ერთმანეთს, რამდენადაც შემეცნების ცნებას, როგორც ასეთს, ერთიც სრულიად უიგივდება და მეორეც.

ასე რომ, გაგება შედეგში, ანუ ზედაპირზე, იგივეა, რაც ახსნა, ხოლო ახსნა საფუძველში იგივეა, რაც გაგება, ანუ გაგება, როგორც ახსნა საფუძველში და ახსნა, როგორც გაგება შედეგში, ზედაპირზე თუ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, თორემ საფუძველში ერთი და იგივენი არიან, როგორც ერთიანი სუბსტანცია, ისეთი სუბსტანცია, რომელიც დილთაის მხედველობიდან გამორჩა და რომელიც შედეგში, ანუ ზედაპირზე ბუნებისმეცნიერებასა და გონისმეცნიერება – ხელოვნებას აპრიორი განსხვავებულ მეთოდებად მიესადაგება. ამგვარი ერთიანობა-განსხვავების რამდენადმე გამსხნელ-გამომააშკარავებელი განზომილება კი, ზემოთაც დავინახეთ, რომ პირველ ყოვლისა ხელოვნებაა, როგორც აბსოლუტის თვითწვდომის ეტაპი და ამდენად, გაუსწრებადი საფუძველი ყოველგვარი მეცნიერული განზომილების აღმოცენების შესაძლებლობისა ანუ ყველაზე აღმატებული ჰერმანევტიკა ყოველგვარი ჰერმანევტიკისა. ამ კონტექსტში, თავის მხრივ, კიდევ ერთხელ მართლდება ასტის შეხდულება გაგების მეთოდის ხელოვნებასა და ბუნებისმეცნიერებაზე თუ გონისმეცნიერებაზე მეტ-ნაკლებად ერთნაირად მიყენებადობის შესახებ. მართლაც, თუკი გაგების მეთოდმიყენებადი ხელოვნება აბსოლუტის თვითშემეცნების ეტაპი და აბსოლუტის თვითშემეცნების გზაზე ქვედა საფეხურების, მათ შორის, როგორც გონისმეცნიერებათა, ასევე ბუნებისმეცნიერებათა საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობაა, მაშინ გაგების მეთოდთან შესაბამისობა ზოგადად მეცნიერებასაც ავტომატურად უნდა გადმოჰყვეს. შესაბამისად, ხელოვნებისა და მეცნიერების, გაგებისა და ახსნის ურთიერთმიმართების ეს ჭრილი, რა თქმა უნდა, ამართლებს მთელისა და ნაწილების თაობაზე ასტის განაზრებებსაც. ასტთან ნაწილები მთელიდან გამომდინარეობენ და სწორედ ნაწილების გაცნობიერებით მივდივართ მთელამდე, როგორც ამ ნაწილების საფუძველამდე. უფრო ზუსტად, მთელი, როგორც საფუძველი, უკვე იმთავითვე

წინასწარმოსაზრდი შესაძლებლობის სახით შეიცავს ნაწილებს და ეს ნაწილებიც საბოლოო ჯამში საკუთარ საფუძველს, როგორც მთელს უკუუბრუნდებიან, ანუ მთელი თავისი თავიდან ნაწილების სახით გამოდის და საკუთარ თავს, როგორც თავდაპირველ მთელს, ნაწილებად სახედშემტკიცებული ფორმით კვლავუკუშეექცევა. მთელისა და ნაწილების ასეთივე ურთიერთმიმართება ახასიათებთ ხელოვნების კონკრეტულ ქმნილებებსაც და ზოგადად ხელოვნებასაც. კერძოდ, საკუთარ ცალკეულ ეპიზოდებთან, როგორც ნაწილებთან მიმართებაში, ხელოვნების ერთიანი ქმნილება, ცხადია, მთელია, მაგრამ რომ არა ხელოვნების ქმნილებების მთლიანობის თავდაპირველი იდეა, რა თქმა უნდა, ხელოვნების ქმნილების ცალკეულ ეპიზოდებსაც, ანუ ნაწილებსაც არ ექნებოდათ არსებობის საფუძველი, ხოლო ხელოვნების ქმნილების მთლიანობის თავდაპირველი იდეა, როგორც ხელოვნების ქმნილებისა და მისი ცალკეული ეპიზოდების, ანუ ნაწილების საფუძველი, სხვა რა უნდა იყოს, თუ არა ზოგადად ხელოვნება, ანუ ხელოვნება, როგორც ასეთი? ასე რომ, თავის მხრივ, თვითონ ხელოვნების ცალკეული მთლიანი ქმნილებები ზუსტადაც ნაწილებია ზოგადად ხელოვნებისა, როგორც ასეთისა. ე. ი. ხელოვნება, როგორც ასეთი, საფუძველია ხელოვნების ცალკეული ქმნილებებისა, როგორც საკუთარივე ნაწილებისა, ანუ ხელოვნებაში, როგორც მთელში, უკვე იმთავითვე წინასწარმოსაზრდი სახით იგულისხმება ხელოვნების ცალკეული ქმნილებების, როგორც ნაწილების აღმოცენების შესაძლებლობა, ხოლო ხელოვნების ცალკეული ქმნილებები ამ აღმოცენებით კვლავ საკუთარ საფუძველსა და გაუსწრებად შესაძლებლობას უბრუნდებიან, როგორც თავდაპირველ მთელს. სხვა სიტყვებით, ხელოვნება, როგორც მთელი, საკუთარი თავიდან, როგორც ხელოვნების ცალკეულ ქმნილებათა ზოგადი საფუძველებიდან, ხელოვნების ცალკეული ქმნილებების აღმოცენებით გამოდის და ამ ცალკეულ ქმნილებებში საკუთარივე შინაარსების სახედშემტკიცებული ფორმით საკუთარ თავს კვლავუკუშეექცევა-კვლავწვდება. ამიტომაც ვამბობთ ხელოვნებაზე, რომ იგი ქმნაა, როგორც „გამოდება“. მაშასადამე, აშკარად ქარწყლდება იმის ილუზია, თითქოს ჯერ ხელოვანია, ხელოვნების ქმნილებაა და მერეა ხელოვნება. აკი ჩვენმა მსჯელობამ აშკარად დაგვანახა, რომ არა ხელოვნება, როგორც თავდაპირველი მთლიანი, ერთიანი განზომილება, შემოქმედსაც არ ექნებოდა უნარი ხელოვნების, როგორც მთლიანი, ერთიანი განზომილების ცალკეული შინაარსების ხელოვნების ცალკეულ ქმნილებებში

სახედშემტკიცებისა და ასევე, ვერც ხელოვნების ქმნილებები იარსებებდნენ, როგორც ხელოვნების მთლიანი, ერთიანი განზომილების ნაწილები. ამ გარემოებაზე ჰაიდეგერი ყურადღებას განსაკუთრებით ამახვილებს: „დასაბამი იმას ჰქვია, საიდანაც და რისი მეოხებითაც საგანი არის ის, რაც არის. მას, რაც რაღაც არის, როგორც ის არის, ჩვენ არსებას ვეძვეით. რაღაცის დასაბამი არის მისი არსების წარმომავლობა. შეკითხვა ხელოვნების ქმნილების დასაბამზე კითხულობს მისი არსების წარმომავლობის თაობაზე. ჩვეულებრივი წარმოდგენის თანახმად, ქმნილება წარმოდგება ხელოვანის საქმიანობიდან და ამ საქმიანობის შედეგად, მაგრამ რისი მეოხებით და საიდან არის ხელოვანი ის, რაც ის არის? ქმნილების მეოხებით. რადგან ოსტატს ქმნილება წარმოაჩენსო, შემდეგ მოასწავებს: მხოლოდ ქმნილება აძლევს დასაბამს ხელოვანს, ვითარცა ხელოვნების ოსტატს. ხელოვანი არის ქმნილების დასაბამი, ქმნილება არის ხელოვანის დასაბამი. ისინი ერთიმეორის გარეშე არ არსებობენ, მაგრამ ცალ-ცალკე ვერც ქმნილება წარმოშობს ხელოვანს და ვერც ხელოვანი – ქმნილებას. ხელოვანი და ქმნილება, თითოეული შინაგანად და მათს ურთიერთმიმართებაში მესამის მეოხებით არსებობენ. შესაძლოა, ეს მესამე – ხელოვნება, პირველიც კი არის, რადგან სწორედ ხელოვნებაა ის, საიდანაც ხელოვანს და ხელოვნების ქმნილებას თავიანთი სახელები მიუღიათ. მართალია, აუცილებლობითაა განსაზღვრული ის, რომ ხელოვანი სხვა სახითაა ქმნილების დასაბამი, ვიდრე ქმნილება არის დასაბამი ხელოვნებისა, მაგრამ ასევე უეჭველია ისიც, რომ კიდევ უფრო განსხვავებული სახით თვითონ ხელოვნებაა ერთსა და იმავე დროს როგორც ხელოვანის, ისე ქმნილების დასაბამი. მაგრამ საერთოდ, ძალუძს კი ხელოვნებას, იყოს დასაბამი? სად ჰკვიებს და როგორ ჰკვიებს ხელოვნება? იგი ხომ ცარიელი სიტყვაა, რომელსაც არაფერი ნამდვილი ადარ შესატყვისება. ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს კრებითს წარმოდგენად, რომელშიც შეგვაქვს ყოველივე ის, რასაც მხოლოდ ხელოვნებისმიერი სინამდვილე აქვს: ქმნილებები და ხელოვნებები. სიტყვა ხელოვნებას იქნებ უფრო მეტი რაღაცის აღნიშვნაც აკისრია, ვიდრე ეს არის კრებითი წარმოდგენა, მაგრამ ის, რაც ამ სიტყვაში იგულისხმება, ასეთი მეტი რამის აღმნიშვნელად ყოფნას ისევ ხელოვანთა და ქმნილებათა სინამდვილის საფუძველზე თუ შეიძლება. ან ეგების საქმე პირიქითაა? ქმნილება და ხელოვანი ხომ არ ჰკვიებენ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობს ხელოვნება, ვითარცა მათი დასაბამი?“ (55.12–13).

რა თქმა უნდა, ასეა, ეს ჩვენ ყოველივე ზემოგანხილულიდანაც ძალიან კარგად დავინახეთ, ანუ ხელოვნების ქმნილებაში მოცემულ იმ აბსოლუტისმიერ იმპულსებს, რომლებიც მნახველში ათასგვარ ასოციაციას იწვევს, შემოქმედი ხელოვნების ქმნილებაში ვერაფრით ჩადებდა, რომ არა აბსოლუტისმიერი შიდაწიადი ხელოვნებისა, როგორც საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობა შემოქმედის ნებისმიერი განზრახვისა. მართლაცდა, განა ხელოვანის მოგონილია ზემოთ მითითებული აბსოლუტისმიერი იმპულსები ჰაიდეგერთან – შიში, სიხარული, თრთოლვა, სიკვდილის მუქარა თუ სხვა ამდაგვარები, რომელთა ასოციაციებსაც ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილების ნახვა ჩვენში განაპირობებს? რა თქმა უნდა, არა, ამ სიღრმისეულ იმპულსებს ხომ ხელოვანიც, როგორც სხვა ნებისმიერი ადამიანი, შემდეგ კი არ იძენს, არამედ, ისინი ნებისმიერ ადამიანს, მათ შორის ხელოვანსაც აპრიორი თან დაჰყვება, უბრალოდ, აბსოლუტი ამ საკუთარ შიდაწიადს შემოქმედის ხელით ქმნილებაში სახედშემომტკიცებს, რათა საკუთარსავე შინაარსებს ასე სახედშემტკიცებული ფორმით კვლავწვდეს ხელოვნების განზომილებაში, ანუ საკუთარი თავის თვითწვდომის სტადიაზე. აქედან გამომდინარე, გასაგებია, რატომაცაა გაგება იმ წუთშივე იქ. სადაც ხელოვნებაა: განა შიში, სიხარული, თრთოლვა, სიკვდილის მუქარა, თუ სხვა ამდაგვარი შინაარსები როგორღაც, თუნდაც ჩვენგან გაუცნობიერებლად იმთავითვე გასაგები არ არის? ამიტომაც მიუთითებს გადამერი, გაგება უკვე წინასწარგაგებულის გაგებააო და ახსნის შესაძლებლობაც, როგორც ამ, თუნდაც არაცნობიერად ხსნილი გაგების არეალის გაფართოება, სწორედ ამ უკვე წინასწარგაგებულიდან გამომდინარეობს, მაგრამ თუ გაგების ხსნილი არეალის აღნიშნული შინაარსები ყველა ჩვენგანს აპრიორი ახასიათებს, მაშინ რატომ არ არის ყველა ჩვენგანი შემოქმედი? ამ კითხვას შემდეგნაირად უნდა ვუპასუხოთ: ის გარემოება, რომ მითითებული გაგებადი შინაარსები ყველა ჩვენგანს აპრიორი ახასიათებს, სულაც არ გულისხმობს იმას, თითქოს თითოეული ჩვენგანი აუცილებლად შემოქმედი უნდა იყოს.

თითქოს ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ ყოველივე ზემოთქმული აშკარად გვაიძულებს შემდეგი კითხვა დავსვათ – ხელოვნება, ზემოაღწერილი ფუნქციებით, ღმერთის ფუნქციას ხომ არ ითავსებს, რადგან ხელოვნება გამოდის ყველაფრის განმაპირობებელ-წარმომქმნელი, მაშინ როცა საყოველთაო თვალსაზრისის მიხედვით ყველაფრის წარმომშობ-წარმომქმნელი ღმერთია? ცხადია, ხელოვნებას ღმერთის ფუნქცია დიდწილად მართლაც აპრიორი

მიეწერება, მაგრამ არა იმ გაგებით, თითქოს ხელოვნება იყოს ღმერთის განმაპირობებელი, არამედ პირიქით, ხელოვნება თვითონაა ღმერთით განპირობებული. ხელოვნების მიმართება ღმერთთან ზუსტად ისეთივეა, როგორც ნივთ-ხელსაწყოს მიმართება ხელოვნებასთან, ანუ ხელოვნება ღმერთის ფუნქციებს იმდენად ითავსებს, რამდენადაც ღმერთი აძლევს ამის საშუალებას. ამ აზრს გულისხმობს ჰაიდეგერი, როცა ხელოვნების ქმნილების შესახებ აცხადებს: „იგია ქმნილება, რომელიც ღმერთს თანაობას ანებებს და ამიტომ თვითონ არის ღმერთი“ (55.42), ისევე, როგორც მასალა, ნივთი და ხელსაწყო ხელოვნების კონტექსტში და ხელოვნების წყალობით, არ არის ჩვეულებრივი გაგებით მასალა, ნივთი და ხელსაწყო. აზრის ამგვარ დინებას თუ გავყვებით, შეიძლება შემდეგ დასკვნამდეც მივიდეთ: არა მარტო ხელოვნებაა ღმერთი, არამედ ნივთიც (მასალაც, ხელსაწყოც) ღმერთია, იმის მიუხედავად, რომ „ვშიშობთ კიდევ, ღმერთს ნივთი ვუწოდოთ“ (55.17). მაგრამ თუკი ხელოვნება ღმერთის შიდაწიაღია, ხოლო ნივთის ნივთურს, როგორც მასალას ხელოვნების შიდაწიაღი წარმოაჩენს, მაშინ სავსებით ლოგიკურია, თუკი ხელოვნების შიდაწიაღში წარმოჩენით, ნივთსა და მასალას ღმერთისმიერი შინაარსებიც გადმოჰყვებათ. ამიტომაცაა შესაძლებელი ფერწერულად ასახულ „ძველ წაღებში“ შევიგრძნოთ და დავინახოთ „მდუმარება“, „გაწილება“, „შიში“, „სისარული“, „თრთოლვა“, „სიკვდილის მუქარა“ თუ სხვა ამდაგვარები. განმარტებისათვის აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ღმერთი აქ გაგებულია როგორც წმინდა აზროვნება, ანუ წმინდა არარა, ე. ი. როგორც აბსოლუტი და განა შეიძლება ღმერთის ასეთი განსაზღვრებისას ვცდებოდეთ? წმინდა აზროვნება, როგორც წმინდა არარა, ანუ აბსოლუტი, განა შეიძლება სხვა რაიმე იყოს, თუ არა ღმერთი? ვფიქრობთ, უკვე მივედით ხელოვნების ქმნილების და არა მარტო ხელოვნების ქმნილების, არამედ ხელოსნობის, ნივთისა თუ მასალის დასაბამთანაც. მაშასადამე, აბსოლუტი, როგორც საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობა, საკუთარ შიდაწიაღს წარმოაჩენს ხელოვნების განზომილებად, ხოლო ეს უკანასკნელი, როგორც აბსოლუტის თვითწვდომის ეტაპი, ამ აბსოლუტისეულ შიდაწიაღს აბსოლუტის სხვადყოფნაში, ანუ მატერია-მასალაში ხელოვნების ქმნილებად სახედშეიმტკიცებს, რითაც ავტომატურად წარმოაჩენს ნივთისა და ხელსაწყოს არსებასაც. ამით, მატერია-მასალა-ნივთ-ხელსაწყოს არსებაწარმომჩენი ხელოვნების ქმნილება უკუშეექცევა საკუთარ საფუძველს – ხელოვნებას, როგორც ასეთს, ხოლო ნივთ-ხელსაწყო-მატერია-

მასალის არსებაწარმომჩენი ხელოვნება აბსოლუტის შინაარსების მატერია-მასალაში სახედშემტკიცებელი ფორმით უკუშექცევა აბსოლუტს, როგორც საფუძველთა საფუძველსა და ყოველად გაუსწრებად შესაძლებლობას.

ცხადია, ეს პროცესები, უკვე მანამაა მომხდარი, ვიდრე ჩვენ ამ მოხდომას გავაცნობიერებდეთ, ანუ მითითებული „სქემა“ წინ უსწრებს ჩვენს მიერ „სქემის“ ანალიზს. ასე კი იმიტომაა, რომ „კვლავწვდომა“, „კვლავდაბრუნება“, „უკუშექცევა“ აბსოლუტის მიერ საკუთარი თავიდან გამოსვლის მერე კი არ ხორციელდება, არამედ როცა და სადაც აბსოლუტია, უკვე იმთავითვეა აბსოლუტიც, როგორც საკუთარი თავიდან გამოსული და, ამავე დროს, უკუშექცეულ-თვითნაწვდომი სახითაც, აბსოლუტი კი ყოველთვის და ყველგანაცაა, ანუ „მანამდეცაა“ და „მერეცაა“, ე. ი. ეს „მანამდე“ იგივეა, რაც „მერე“ და „მერე“ იგივეა, რაც „მანამდე“. ამდენად, ტერმინები „კვლავწვდომა“, „კვლავდაბრუნება“, „უკუშექცევა“, ჩვენთვის აბსოლუტის შიდაწილში რამდენადმე ჩამწვდომი ცნებებია. თუმცა, ეს ცნებები საკუთრივ აბსოლუტისთვის იქნებ ძალზე პირობითნიც კი არიან. ამიტომაცაა, რომ ჩვენი ანალიზი სრულიად მაინც ვერ ამოწურავს აბსოლუტის მიერ თავისი თავიდან გამოსვლისა და უკუშექცევის პროცესის ყველა კუთხე-კუნჭულს. შესაბამისად, გასაგებია, როცა ხელოვნების, როგორც აბსოლუტის თვითწვდომის განზომილების მიერ აბსოლუტის შიდაწილის ნათელში გამოტანასთან მიმართებაში სიტყვა „რამდენადმე“ ვხმარობთ, ანუ ხელოვნება დასაბამთან იქნებ მართლაც ძალიან ახლოს „სახლობს“, მაგრამ მაინც „ძნელად გვიბოძებს სამემკვიდროდ თავის ალაგს იგი, რაიცა სახლობს სიახლოვეს დასაბამისა“ (55.82). სხვაგვარად, ხელოვნება, როგორც აბსოლუტის თვითწვდომის განზომილება, სწორედ იმის გამო, რომ ძნელად გვიბოძებს სამემკვიდროდ თავის ალაგს, მხოლოდ რამდენადმე ხსნის და გარეგამოიტანს აბსოლუტის შიდაწილს, მაგრამ ეს „რამდენადმე“ მაინც შიდაწილია, ისეთი შიდაწილია, რომელიც იმ დონეზე ხსნილ ალაგს მაინც გვიბოძებს, რომ ხელოვნების ღმერთისმიერობა გავიგოთ. თავის მხრივ, ხელოვნებაში ასეთ დონეზე გარეგამოტანილ-განათებული აბსოლუტისეული ხსნილი ალაგი სავსებით საკმარისია ჰეგელისთვისაც, რათა განაცხადოს: „შემოქმედებას თვით თავისთავადვე ბუნებითი უშუალოების ფორმა აქვს. იგი გენიის, როგორც ამ კერძო სუბიექტის კუთვნილებაა და, ამავე დროს, იგი ტექნიკურ განსჯასა და მექანიკურ გარეგან მოქმედებასთან დაკავშირებული მუშაობაა. ამიტომ, ხელოვნების ნაწარმოები

იმდენადვეა თავისუფალი თვითნებობის ქმნილება, ხოლო ხელოვანი ღვთის ოსტატი“ (59.338).

აქედან გამომდინარე, უკვე გასაგებია ისიც, საიდანაც უნდა გამოვიდეთ, თუკი ხელოვნების არსებისა და გაგებადობის ჭრილის წვდომა რამდენადმე მაინც გვინდა, კერძოდ, ხელოვნების ქმნილებაში ხელოვნებით რამდენადმე გარეგამოსულ-განათებული აბსოლუტისეული ჭეშმარიტებიდან, რომელიც ამავე დროს მშვენიერია. მშვენიერია, რადგან თუნდაც როგორღაც და რამდენადმე გარეგამოტანა იმისა, რაც დაფარულობაში მყოფობს, თავისთავად მშვენიერია: „ჭეშმარიტება დაუფარავობაა ყოფიერის, ვითარცა ყოფიერის ჭეშმარიტება ყოფიერების ჭეშმარიტებაა, ხოლო მშვენიერება როდი არსებობს გარეშე ჭეშმარიტებისა. თავისი თავის ქმნილებაში დადგინებით ჭეშმარიტება ნათლით იმოსება, ნათელმოსილება, ვითარცა მყოფობა ჭეშმარიტებისა ქმნილებაში და ვითარცა თავად ეს ქმნილება, არის სწორედ მშვენიერება. ამრიგად, მშვენიერი ჭეშმარიტების მიერ თავისი თავის თვითშემთხვევას განეკუთვნება“ (55.84).

§3. ეპოქათა ზოგადი სულიერი სიმპტომები და ხელოვნების ჰერმენევტიკული ჰორიზონტი

ჭეშმარიტების მიერ თავისი თავის ქმნილებაში „თვითშემთხვევა – ნათლით შემოსვა“, როგორც წინა პარაგრაფში დავინახეთ, მშვენიერია, რამდენადაც, პირველ რიგში თვითონ ჭეშმარიტების მიერ ხელოვნების ქმნილებაში „თვითშემთხვევა – ნათლით შემოსვის“ აქტია თავისთავად მშვენიერი, მაგრამ რა არის, როგორია ის შინაარსები თავდაპირველი იდეისა, რომელიც ხელოვნებაში ჭეშმარიტების „თვითშემთხვევას“ ითხოვს? საამისოდ პირველ რიგში, ის კულტურულ-სულიერი ატმოსფერო უნდა გავითვალისწინოთ, როგორ კულტურულ-სულიერ ატმოსფეროშიც მხატვრული ტექსტის შემქმნელს უხდება ცხოვრება და მოღვაწეობა. ცხადია, გაგების ასეთ ჭრილს ვერც ერთი ეპოქისა და ვერცერთი მიმართულების ხელოვნება ვერ აცდება, რამდენადაც სწორედ ამა თუ იმ ეპოქის კულტურულ-სულიერი ატმოსფეროა თავდაპირველი იდეის ის შიდაწიადი, რომელიც ხელოვნებას იმთავითვე მსჭვალავს. ამდენად, ხელოვნება ყოველთვის თავისი ეპოქის პირმშოა, ისეთი პირმშო, რომელშიც მისი

თანადროული ეპოქის სული, ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებთან შედარებით, იქნებ ყველაზე ცხადად მოსჩანს. მაშასადამე, ხელოვნების სიღრმეების გაგების გზაზე, იმ ეპოქის კულტურულ-სულიერი ატმოსფერო, როგორც კულტურულ-სულიერ გარემოშიც ესა თუ ის ხელოვნება, უფრო კონკრეტულად, ხელოვნების ესა თუ ის ქმნილება აღმოცენდა, ყველაზე კარგი გადმოსახედია. შესაბამისად, ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნების ანალიზში, თავისთავად უნდა დაგვანახოს ის საერთო, რომელიც ნებისმიერ ეპოქასა და ნებისმიერი ეპოქის ხელოვნებას მეტ-ნაკლებად ერთნაირად უნდა ახასიათებდეთ.

ამა თუ იმ ეპოქაში ამა თუ იმ სახით ზოგადად ხელოვნებაში გამოვლენილ კულტურულ-სულიერ ატმოსფეროს ანუ „ეპოქის სულს“, ფრანგი ფილოსოფოსი იპოლიტ ტენი ზოგადად „მორალურ ტემპერატურად“ მოიხსენიებს: „მინდა შედარება მოვიხმო, რომ თქვენთვის უფრო საგრძნობი გახდეს ზნე-ჩვეულებებისა და გაბატონებულ შეხედულებათა გავლენა ხელოვნებაზე... როგორც არსებობს ერთგვარი ფიზიკური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით იწვევს ამა თუ იმ მცენარის ჯიშის გაჩენას, სწორედ ასევე არსებობს ერთგვარი მორალური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით იწვევს ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის გაჩენას და როგორც ფიზიკურ ტემპერატურას ვსწავლობთ, რათა შევიგნოთ ამა თუ იმ მცენარის გაჩენა, იქნება ეს სიმინდი თუ შვრია, ალოე თუ წაბლი, ისევე უნდა შევისწავლოთ მორალური ტემპერატურა, რომ შევიგნოთ ხელოვნების რაიმე დარგის გაჩენა, კერპთაყვანისმცემელობისა, ვნებიანი მუსიკისა ან იდეალისტური პოეზიისა. ადამიანის სულის შემოქმედებანი, როგორც ცოცხალი ბუნების ნაწარმოებნი, შეიძლება შევიგნოთ მხოლოდ მაშინ, თუ მათ შევისწავლით გარემოცულ არესთან დაკავშირებით“ (38.12, 13). იპოლიტ ტენის ეს თვალსაზრისი, რა თქმა უნდა მისაღებია, თუმცა მიზანშეწონილია აქვე დავაზუსტოთ, რომ მითითებული გარემოცული „მორალური ტემპერატურა“, როგორც ამა თუ იმ ეპოქის სხვა თანამედროვეებს, შემოქმედსაც, ცხადია, ზუსტად ასევე თვითცნობიერებამდე, რეფლექსამდე აქვს მოცემული და ამ უკანასკნელსაც იგი მხატვრულ ტექსტში, მხატვრულ ქმნილებაში ასევე ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად გადააქვს. სხვა სიტყვებით, ხელოვანი შემოქმედებითი პროცესისას, მართალია „გონდაკარგული“ ქმნის, მაგრამ იგი აპრიორი მაინც იმას ასხამს ხორცს, რითაც მისი სული, გონება და გული თვითცნობიერებამდე, რეფლექსიამდეა გაქდენილი. შემოქმედის სული, გონება და გული კი სწორედ იმგვარი „მორალური ტემპერატურითაა“ იმთავითვე

აღსავსე, როგორც „მორალური ტემპერატურითაც“ მისი თანამედროვეებიც ასევე იმთავითვე აღვსილნი არიან. მართებულად მიუთითებს იპოლიტ ტენი – „მწერლობა, ფერწერა თუ ქანდაკება ეპოქის იდეებით საზრდობს, ეპოქის იდეებით სუნთქავს. ისე ვერ შეიქმნება ხელოვნების ვერც ერთი მშვენიერი ნაწარმოები, მშვენიერი ქმნილება“ (38.4). ამნაირი შეხედულებით იპოლიტ ტენი საესეებით ეთანხმება დიდ გერმანელ პოეტს იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს, რომლის მტკიცებითაც: „გაივსეთ თქვენი გონება და გული, რაგინდ ფართოც არ უნდა გქონდეთ, თქვენი საუკუნის იდეებით და გრძნობებით და ხელოვნების ნაწარმოებიც გაჩნდება“ (38.5).

გოეთესა და ტენის ეს თვალსაზრისი, რა თქმა უნდა მართებულია, მაგრამ იგი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მხატვრული ქმნილების შემქმნელი, ანუ ხელოვანი გონებასა და გულს მისი საუკუნის იდეებითა და გრძნობებით ნაძალადევად ივსებდეს. ცხადია, სიტყვა „გაივსეთ“, გოეთეს უკვე იმთავითვე „გავსებულის“ მნიშვნელობით აქვს ნახმარი, რადგან ეპოქის გრძნობებითა და იდეებით გონებისა და გულის ძალით „გავსების“ ფენომენი, შეიძლება ითქვას, ბუნებაში საერთოდ არ არსებობს. ამიტომაცაა, რომ ხელოვნება, როგორც ეპოქის იდეებისა და გრძნობების, ანუ „მორალური ტემპერატურის“ გამოხატულება, არ არის ამ „მორალური ტემპერატურის“ ნაძალადევად მიზანმიმართული ასახვა, მიზანმიმართულება ხელოვნებაში ეპოქის „მორალური ტემპერატურის“ როგორც მიზანშეუწონლად მიზანმიმართულ არეკვლას უდრის, ანუ უნდა თუ არა შემოქმედს, იგი მაინც ვერსად გაეჭყვევა ეპოქის „მორალური ტემპერატურის“ ხელოვნების ქმნილებაში გადმოცემას. სხვა სიტყვებით, შემოქმედის რეფლექსია ქმნილებაში ასახულ ეპოქის „მორალურ ტემპერატურაზე“ მას შემდეგ იწყება, რაც „მორალური ტემპერატურა“ უკვე ქმნილებაშია ასახული. უფრო ზუსტად, ქმნილებაში ასახვამდე „მორალურ ტემპერატურაზე“ რეფლექსია შემოქმედში იმთავითვე არანაძალადევი, ანუ როგორც მიზანშეუწონლად მიზანშეწონილი ფსიქოლოგიური პროცესია, რომელიც „მიზანშეუწონლად მიზანშეწონილი“ რეფლექსიის სახეს „მორალური ტემპერატურის“ ქმნილებაში ასახვის შემდეგ იღებს. ეპოქის „მორალურ ტემპერატურასთან“ ზუსტად ასეთივე ფსიქოლოგიურ მიმართებაში იმყოფება თავისი თანადროული ეპოქის ნებისმიერი საზოგადოებაც, უბრალოდ ხელოვანსა და სხვა დანარჩენებს შორის განსხვავება ისაა, რომ შემოქმედს თანადროული ეპოქის „მორალური ტემპერატურის“ მხატვრულად გადმოცემის უნარი იმთავითვე

ახასიათებს, სხვა დანარჩენები კი ამგვარ უნარს მოისაკლისებენ. მოკლედ, ხელოვანი ზუსტად ისევეა თავისი ეპოქის შვილი, როგორც მისივე თანამედროვენი და ხელოვანის ცნობიერებაშიც ზუსტად ისევე იმთავითვე აირეკლება თავისი თანადროული ეპოქის „მორალური ტემპერატურა“, როგორც მისივე სხვა თანამედროვეების ცნობიერებაში. ხელოვნება-შემოქმედი-ხალხის მსგავს ურთიერთმიმართებაში მდგომარეობს ხალხის მიერ ზოგადად ხელოვნების გაგების შესაძლებლობაც, მაგრამ თუ ასეა, მაშინ საინტერესოა როგორ უნდა ავსნათ თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც არათუ სხვადასხვა, საკუთრივ ერთ კონკრეტულ ეპოქაშიც კი შეიძლება აღმოცენდეს ისეთი ტიპის ხელოვნება, რომელიც თვითონ ამ ერთი კონკრეტული ეპოქის თანამედროვეთათვისაც კი გაუგებარია? მაგალითად, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი თავის „ხელოვნების დეჰუმანიზაციაში“ სწორედ იმ აზრს ავითარებს, რომ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული, ანუ ახალი ხელოვნება თანამედროვეებისთვის გაუგებარია (88.511). მოდერნისტულ-პოსტმოდერნისტული ხელოვნების თაობაზე ასეთივე აზრისაა ხელოვნების თეორეტიკოსთა გარკვეული ნაწილიც. მსგავსი თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ თუკი კლასიკური და ახალი ხელოვნების თაყვანისმცემლებს ერთმანეთისგან გაემიჯნავთ, დავინახავთ, რომ კლასიკური ხელოვნების თაყვანისმცემლებთანაც ხელოვნების გაგების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისეთივე სტრუქტურა მოქმედებს, როგორც ახალი ხელოვნების თაყვანისმცემლებისა ახალი ხელოვნების მიმართ და თუ მაინცდამაინც ახალი ხელოვნებისადმი როგორღაც უპატივცემულო დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე, ეს არა ვერგაგებითი, არამედ უპირველეს ყოვლისა, „პოლიტიკური“ აქტია, რომელიც იქნებ სწორედაც ახალი ხელოვნების გაგებიდან ამოიზრდება. „ნიჰილიზმი“, „დემერტსკლებელობა“ – ეს ის ძირითადი მახასიათებლებია ახალი ხელოვნებისა, რაც შემფასებელთა გარკვეულ წრეებში, უბრალოდ პროტესტს იწვევს და არა გაუგებრობას. ორტეგა-ი-გასეტი და ხელოვნების თეორეტიკოსთა გარკვეული ნაწილი კი, ვფიქრობთ, გაუგებრობას შინაგანი პროტესტისგან ჯეროვნად ვერ არჩევენ და ახალ ხელოვნებას მცდარად მიაწერენ გაუგებრობის იარღილს. აქვე უნდა მივუთითოთ იმაზეც, რომ კლასიკური ხელოვნების თაყვანისმცემელთა მხრიდან ახალი ხელოვნების უპატივცემულობის გამომწვევი ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი, ზემოთმოტანილ ფაქტორებთან ერთად, შეიძლება

კლასიკური ხელოვნების თაყვანისმცემელთა გემოვნებაც იყოს, გემოვნებაზე დავა კი იქნებ მართლაც არ ღირდეს.

ხელოვნების განხილვის ამნაირ ჭრილში კიდევ ერთი საინტერესო კითხვა წარმოიშობა: თუკი ხელოვნების გაგება ერთი კონკრეტული ეპოქის პირობებშიც ასე თუ ისე მაინც პრობლემაა, განა განსხვავებული ეპოქების ხელოვნებათა გაგება უფრო მეტ პრობლემას არ უნდა წარმოადგენდეს? მაგალითად, როგორ უნდა გავიგოთ ანტიკური ან შუა საუკუნეების ხელოვნებები მაშინ, როცა ჩვენივე ეპოქის ახალი ხელოვნების გაგებაც როგორღაც გვიჭირს? ახალი ხელოვნების გაგებადობის თაობაზე ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ მისი გაუგებრობა სინამდვილეში არა გაუგებრობა, არამედ სწორედ გაგებად-გაგებული ახალი ხელოვნებისადმი გემოვნებით – „პოლიტიკური“ პროტესტია, ახალი ხელოვნების ამგვარ პროტესტნარევი გაგებადობაში კი თავის მხრივ წინა ეპოქების ხელოვნებათა გაგებადობაც თუნდაც ირიბად, მაგრამ მაინც აპრიორი იგულისხმება: განა ქრისტიანობა, შესაბამისად ქრისტიანული ანუ შუა საუკუნეების ხელოვნება, ანტიკური ეპოქის საზოგადოებრივ-რელიგიური ცნობიერებისა და ამ ცნობიერებასთან, როგორც „მორალურ ტემპერატურასთან“ შეთანაწყობილი ხელოვნების თანმდევი ნიჰილიზმის, ანუ ანტიკური „მორალური ტემპერატურის“ უარყოფის საფუძველზე არ აღმოცენდა? ცხადია, ზუსტად ასე მოხდა, ხოლო რაიმეს უარყოფა იმის უარყოფაა, რომ გაგებული გვაქვს რასაც უარყოფთ, ამავე დროს გასაგებია ის სიახლეც, რომელიც ამ უარყოფიდან გამომდინარეობს. ეს კონტექსტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ზემოქმედულს, კერძოდ იმას, რომ ახლის ვერგაგების ასოციაცია სინამდვილეში არა ახლის ვერგაგებითი, არამედ ძველსა და ახალს შორის სწორედ გემოვნებით – „პოლიტიკური“ დაპირისპირების აქტია. ანტიკური, ანუ მითოლოგიური ეპოქის ნიჰილიზმის ძირები თვითონ ანტიკური ეპოქის საფუძველებშივე უნდა ვეძებოთ. მაგალითად, ჯერ კიდევ ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე VII-VI საუკუნეებში გამოჩენილი ბერძენი ფილოსოფოსი ქსენოფანე კოლოფონელი მიუთითებდა: „ღმერთებს ყველაფერი მიაწერეს ჰომეროსმა და ჰესიოდემ რაც კი სამარცხვინო და გასაკიცხია ადამიანთა შორის, რათა გახმაურებულიყო (მათი) უგვანო საქმეები – ქურდობა, მრუშობა და ერთმანეთის მოტყუება“ (17.536, 370). საერთო ჯამში, ამ ბერძენმა ფილოსოფოსმა „დაასრულა ბრძოლა ეპოსის წინააღმდეგ და საბოლოო დასკვნები გამოიტანა ძველი პატრიარქალური იდეოლოგიის მრავალი კრიტიკისაგან. მისი მსოფლმხედველობა სინთეზი იყო იმ დიდი გონებრივი

მოძრაობისა, რომელსაც ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე მეშვიდე-მეექვსე საუკუნეებში ჰქონდა ადგილი როგორც პოეზიაში, ისე ზნეობასა და აზროვნებაში“ (17.376). ამგვარი ნიჰილიზმი საუკუნეების განმავლობაში ყოველმომცველი გახდა, რამაც გამოიწვია კიდევ ანტიკური პოლითეისტური რელიგიების, ანუ მითოლოგიური შეგნების რღვევა: სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს, ბოლოს კი ნეოპლატონიკოსების მონოთეისტური ფილოსოფიური შეხედულებები პოლითეისტური რელიგიების, შესაბამისად მითოლოგიური ცნობიერების გარდაუვალი რღვევის მომასაწვებელი იყო და აკი ასეც მოხდა. ესტაფეტა ახალმა, ქრისტიანულმა ეპოქამ გადაიბარა, რომელმაც მითითებული ფილოსოფოსების მონოთეისტური ნააზრვეი საკუთარი პრინციპების გამყარებისთვის გამოიყენა, თუმცა მონოთეისტურ ქრისტიანობას პოლითეისტური რელიგიებიდან მემკვიდრეობად ნიჰილიზმიც იმთავითვე გადაჰყვა: განსხვავებულად მოაზროვნეთა გილიოტინაზე აყვანისა თუ ცეცხლზე დაწვის მრავალი ფაქტი ქრისტიანობის ისტორიაში, სხვა არაფერია თუ არა ნიჰილისტური გამოვლინებების სასტიკი მეთოდებით მოსპობის მცდელობა, თუმცა ასეთ გამოვლინებებს ძალით, ცხადია ვერაფერ ვერაფრით აღომფხვრის, რადგან იგი არ არის რაღაც გარედან ყურით მოთრეულ შეხედულებათა ნაკრები, პირიქით, ისევე როგორც ზოგადად რელიგიური განცდა, ნიჰილიზმიც ზეინდივიდუალური, როგორღაც კანონზომიერი გამოვლინებაა ადამიანის ცნობიერებაში. მეტიც, როგორ უცნაურადაც უნდა მოგვეჩვენოს, რელიგიური განცდა და ნიჰილიზმი იქნებ სიღრმისეულად ურთიერთხაწნული, ერთმანეთით ურთიერთგანპირობებული, იმთავითვე ერთიანი და ერთი განზომილებაც კი იყოს და არა კატეგორიულად სხვადასხვა განზომილებანი. ამიტომაცაა ნიჰილიზმი ზოგადად რელიგიური ცნობიერების, შესაბამისად ნებისმიერი კონკრეტული რელიგიისთვის შინაგანად დამახასიათებელი რაობა, რომელიც დროთა განმავლობაში ყოველთვის უფრო და უფრო გლობალურ მასშტაბებს გადასწვდება ხოლმე. ნიჰილისტური მასშტაბების ზრდის ტენდენციას თანადროულობაც ადასტურებს: აღორძინების პერიოდიდან მოყოლებული დღევანდელობის ჩათვლით, ნიჰილისტური გამოვლინებანი იმ ზომამდე გაძლიერდა, რომ მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე გერმანელმა ფილოსოფოსმა ფრიდრიხ ნიცშემ პირდაპირ და მიუკიბ-მოუკიბავად განაცხადა – „ღმერთი მოკვდა“ (30.16). ამავე პერიოდიდან იღებენ დასაბამს ახალი, ანუ მოდერნისტული და შემდეგ პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობანი

ხელოვნებაშიც – ფოფიზმი, აბსტრაქციანიზმი, კუბიზმი, ფუტურიზმი, ნეორეალიზმი და ასე შემდეგ. მაშასადამე, როგორც ქრისტიანული ეპოქისა და ქრისტიანული ხელოვნების აღმოცენება ანტიკური ცნობიერების თანმდევი ნიჰილიზმის მასშტაბების ზრდამ განაპირობა, ზუსტად ასევე განაპირობა მოდერნისტული და მერე პოსტმოდერნისტული ხელოვნების წარმოშობა ქრისტიანული ცნობიერების თანმდევი ნიჰილიზმის მასშტაბების ზრდამ.

აღნიშნული თვალსაზრისი, რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა აღვიქვათ, თითქოს ხელოვნების გაგება მხოლოდ ნიჰილისტურ ჭრილში შეიძლებოდეს, ანუ ყველა ეპოქის „მორალური ტემპერატურა“ თითქოს ყოველთვის ნიჰილისტური ყალიბისა იყოს. უფრო ზუსტად, ეპოქების სულიერ-კულტურულ ხასიათს არსებულ ღირებულებებში შეუქცევებლობა განსაზღვრავს, შესაბამისად ასეთი შეუქცევებელი „მორალური ტემპერატურა“ განაპირობებს ამავე ეპოქების ხელოვნების ხასიათსაც, მაგრამ ყოველთვის დგება ხოლმე ეტაპი, როცა არსებული ღირებულებები ფორმა-შინაარსის ცვალებადობას იწყებენ და სწორედ აუცილებელი ცვალებადობის ამ ეტაპებს ვუწოდებთ ნიჰილიზმს, თუმცა მსგავსი გარდამავალი ეტაპის შემდეგ აღმოცენებული ახალი ეპოქის სულიერ-კულტურული ღირებულებები, გარკვეული ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში კვლავაც შეუქცევებლობით სარგებლობენ ხოლმე. მაშასადამე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნიჰილიზმი და არანიჰილიზმი ერთიდაიგივე სულიერი შიდაწიადის სხვადასხვა ფორმა-შინაარსით გარეგამოტანა-კონკრეტიზაციაა და თუკი თანამედროვე ხელოვნება ნიჰილისტურ ტენდენციებს აშკარად ამჟღავნებს, ესე იგი, თანამედროვე ხელოვნება, ისევე როგორც თანამედროვე „მორალური ტემპერატურა“, გარდამავალ სტადიაზე იმყოფება, გარდამავალი სტადია კი გარდამავალი იმიტომაცაა, რომ მან ადრე თუ გვიან კვლავაც უნდა აღმოაცენოს ძველისგან განსხვავებული ეპოქა, ისეთი ეპოქა, რომელიც ასევე ისარგებლებს საკუთარი „მორალური ტემპერატურის“ შეუქცევებლობით ხანგრძლივი ან გარკვეული პერიოდის მანძილზე მაინც, თუმცა, აქვე უნდა მივუთითოთ იმაზეც, რომ ძნელია იმის პროგნოზი, როგორი დოზით იქნება ახალი ეპოქა, ანუ ახალი „მორალური ტემპერატურა“ წილნაყარი ძველთან და როგორი დოზით დაამკვიდრებს ახალ ღირებულებებს.

თავი III. ხელოვნების გაგების თავისებურებანი

§1. ისტორიისა და პროგრესის ილუზორულობა-რეალურობის დიალექტიკა, როგორც ისტორიის, კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის ერთ მთლიანობად გააზრების შესაძლებლობა

ფილოსოფოსებსა და ხელოვნების თეორეტიკოსებში დღემდე აქტუალურია საკითხი ამა თუ იმ ეპოქის კულტურისა თუ ხელოვნების ერთ მთლიანობად გააზრების შესაძლებლობის შესახებ და რადგან ეს საკითხი აქტუალურია, ესე იგი, გარკვეული საფუძველი გააჩნია თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, ცალკეული ეპოქების ერთიან კონტექსტში გააზრება შეუძლებელია. მითითებული საფუძველი კი, ყველაზე მეტად, ამა თუ იმ ეპოქის სპეციფიკურობაში მდგომარეობს. ყოველ ეპოქას განსაკუთრებული სპეციფიკური თავისებურება ნამდვილად ახასიათებს და სწორედ ეს თავისებურებანი წარმოშობენ ცალკეული ეპოქების, შესაბამისად, ამ ცალკეული ეპოქების ხელოვნებისა თუ კულტურის ერთიან ჭრილში გააზრების შეუძლებლობის შთაბეჭდილებას. შესაბამისად, საინტერესოა, როგორი დოზითაა მსგავსი შთაბეჭდილება წილნაყარი ილუზორულობასთან და როგორი დოზით შეიცავს ეს შთაბეჭდილება რეალურობის ელემენტებს.

აღნიშნულ კითხვას უაღრესად საინტერესოდ პასუხობს გადამერი: „ჩვენი დროის ხელოვნება, ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო, განსხვავებული ტენდენციის – ისტორიის ილუზორულობის და პროგრესის ილუზორულობის – ჰარმონიულად გაერთიანების ამოცანის წინაშე გვაყენებს. ისტორიის ილუზორულობა შეგვიძლია განვსაზღვროთ როგორც კულტურული ტრადიციების დაბრმავება, მაშინ როცა ამ ტრადიციებთან შესაბამისობა როგორღაც მაინც მნიშვნელობს. პროგრესულობის ილუზორულობა ასევე კულტურულ-კრიტიკული დაბრმავებით საზრდობს: ხალხი, ასეთ დაბრმავებულობას დამორჩილებულები, დარწმუნებულები არიან, რომ ყოველ დღე ახალი ეპოქა იწყება იმ აზრით, რომ მათ მთლიანად გაიგეს და შეიმეცნეს ის ტრადიციები, რომლებსაც განეკუთვნებიან და დაძლიეს, გადალახეს ისინი.

სინამდვილეში კი იმ გამოცანის ჭეშმარიტი გადაწყვეტა, რომლის წინაშეც ხელოვნებამ დაგვაყენა, სწორედ რომ წარსულისა და ახლის თანადროულობაში მდგომარეობს“ (72.315).

გადამერის ეს შეხედულება, ცხადია, ერთმანეთისგან განსხვავებული ძველისა და ახლის შეფარულ-ირიბი კვლავერთიანობის კონტექსტს ზედმიწევნით შეესაბამება, თუმცა აქვე უნდა მივუთითოთ იმაზეც, რომ გადამერის მსგავსი თვალსაზრისი ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს კაცობრიობის ისტორიული განვითარების ცალკეული ეპოქები თავისი სპეციფიკურობით არ გამოირჩევიან და ერთმანეთისგან არ განსხვავდებიან, არამედ ისე, რომ ისტორიის ერთმანეთისგან აბსოლუტურად მოწყვეტილ ეპოქებად გააზრება არამართებულია. ესე იგი, ცალკეული ეპოქები, როგორი სპეციფიკურობითაც უნდა ხასიათდებოდნენ ისინი, მაინც მჭიდრო ურთიერთკავშირის მიხედვით, ერთიანი ისტორიული განვითარების ჭრილში უნდა განვიხილოთ, რამდენადაც ისტორიულობა, როგორც ადამიანური ყოფიერების წინასწარმოხაზულობა, თავადაც ცალკეულ ეპოქათა განსხვავებისა და ამ განსხვავების კვლავ ერთიანობად გააზრების საფუძველი და გაუსწრებადი შესაძლებლობაა. იქნებ სწორედაც ამნაირი გადმოსახედი იყოს ყველაზე მართებული კონტექსტი ამა თუ იმ ეპოქის კულტურისა თუ ხელოვნების ერთიან ჭრილში გააზრების შესაძლებლობისა თუ შეუძლებლობის გარკვევისათვის. მსგავსი გადმოსახედი კი, თავის მხრივ, აშკარად ადასტურებს, რომ ადამიანი, როგორც ისტორიული ცნობიერების სიდრმისეულად მატარებელი არსება, ვერანაირად ვერ გაარღვევს ისტორიულობის საზღვრებს. შესაბამისად, განვითარება ისტორიულ წრეში განვითარებას უდრის და ამ წრეში მომავლის სპეციფიკურობაც უკვე როგორცაა წინასწარმოხაზულია, ანუ ამ ლოგიკით, პოლითეისტურ (მითოლოგიურ) რელიგიებში, შესაბამისად, პოლითეისტურ ცნობიერებაში, საერთოდ პოლითეისტურ კულტურასა და ხელოვნებაში, უკვე წინასწარმოხაზული იყო მონოთეისტური რელიგიების (ქრისტიანობის, ისლამის და სხვათა), შესაბამისად, მონოთეისტური ცნობიერების, საერთოდ მონოთეისტური კულტურისა და ხელოვნების აუცილებელი აღმოცენების კონტურები. თავის მხრივ, ქრისტიანულ და სხვა მონოთეისტურ რელიგიებსა, კულტურასა თუ ხელოვნებაში კაცობრიობის შემდგომი რელიგიურ-კულტურული განვითარების და ხელოვნების როგორობის კონტურებიც იქნებ ასევე წინასწარმოხაზულია. აქედან გამომდინარე, ნათელია, რაშიც მდგომარეობს

პროგრესის ილუზორულობა. იგი იმით გამოიხატება, რომ ახალ ეპოქას წინასწარმოუხაზავ განზომილებად აღვიქვამთ, მაშინ როცა სინამდვილეში, წარსულ თუ თანადროულ რელიგიებსა თუ ხელოვნებაში, ზოგადად კულტურასა და ტრადიციებში, მათი მომავალი სახე უკვე იმთავითვე წინასწარმოხაზულია. ამ კონტექსტში ძალზე საინტერესოა დროის ბუნების ჰაიდგერისეული, ერთი შეხედვით უცნაური გაგება, რომ წარსული და აწმყო კი არ განსაზღვრავენ მომავლის ხასიათსა და შინაარსს, არამედ სწორედ მომავალია აწმყოსა და წარსულის ხასიათისა და შინაარსის განმსაზღვრელი (54.484–485, 501, 504, 520). მართლაც, თუკი წარსულსა და აწმყოში მომავალი იმთავითვე წინასწარმოხაზულია, მაშინ წარსულიცა და აწმყოც უკვე წინასწარმოხაზული მომავლის განხორციელების საშუალებებად გვევლინებიან, ხოლო მომავალი წარსულისა და აწმყოს საფუძვლად და გაუსწრებად შესაძლებლობად გვევლინება. მაშასადამე, მომავლის ჰორიზონტი იქნებ ყველაზე კარგი ჭრილი იყოს საერთოდ გაგებისთვის, რამდენადაც წარსულიცა და აწმყოც სწორედ მომავალთან ერთიანობაში გვეძლევა. უფრო ზუსტად, მომავალი წარსულში წვდება თავის თავს და აწმყოშიც წარსულთან, ანუ თავის თავთან წვდომილობა-ერთიანობად მოგვეცემა. ესე იგი, აწმყო სხვა არაფერია, თუ არა წარსულ-მომავლის ერთიანობად წარმოჩენა მომავლის ჰორიზონტიდან: რომ არა მომავალი-აწმყო-წარსულის ერთიანობის ასეთი მუდმივობა და ამ ერთიანობით განპირობებული ნაწილების, ანუ მომავალი-აწმყო-წარსულის მომავლის ჰორიზონტში კვლავ ერთიანობად უკუშექცევა, როგორც მომავლის მიერ საკუთარი თავის კვლავწვდომობა, ჩვენთვის მართლაც სრულიად გაუგებარი დარჩებოდა არა მხოლოდ ცალკეული ეპოქების სულიერ-კულტურული მონაპოვრები, თანადროული ეპოქის სულიერ-კულტურული ატმოსფეროს შეცნობის გზაზეც სავსებით უძღურნი აღმოჩნდებოდით. ამასთან, შეუძლებელი იქნებოდა თვითონ ცალკეულ ეპოქებში პარალელურად წარმოშობილი განსხვავებული კულტურების გაგებაც. ამ კონტექსტში მიზანშეწონილია კულტურათა რაობის შესახებ ოსვალდ შპენგლერისა და კარლ იასპერსის თვალსაზრისები ზოგადად მაინც მიმოვიხილოთ. მაგალითად, ინდოეთის, ჩინეთის, საბერძნეთის, სპარსეთის, სხვა მანამდელი და შემდგომი კულტურების ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად აღმოცენება იასპერსისთვის არ არის საკმაო საფუძველი კულტურათა ჩაკეტილობის სამტკიცებლად (53.217–228), მაშინ როცა შპენგლერისთვის კულტურათა ასე ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად

ადმოცენების ფაქტი, ცალკეულ კულტურათა ჩაკეტილობის სამტკიცებლად საკმაოზე მეტი მიზეზიც კია (89.219). მაშასადამე, შპენგლერის თვალსაზრისი რადიკალური ცალმხრივობით გამოირჩევა, თუმცა, ამის მიუხედავად, კულტურათა რაობის თაობაზე მის ამგვარ შეხედულებაში ირიბად, თუნდაც მისდაუნებურად მაინც იგრძნობა იმის აღიარება, რასაც იგი მიზანმიმართულად უარყოფს. უფრო კონკრეტულად, შპენგლერი თავის „ვეროპის აღსასრულში“ ცალკეულ კულტურათა კარჩაკეტილობას კი აღიარებს, მაგრამ ამავე დროს, ეძებს რა ცალკეულ კულტურათა საერთო პირველფენომენს, ამით ცალკეულ კულტურათა კარჩაკეტილობის შესაძლებლობასაც, უნდა თუ არ უნდა, საფუძველშივე უშვებს. ამასთან, ასეთი პირველფენომენის წვდომის საშუალებად შპენგლერი ინტუიტურ გრძნობასა და ჭკერეტას მიიჩნევს და არა გამაანალიზებელ განსჯას. „თუ გვსურს ისტორიაში გარკვევა, გვეუბნება „ვეროპის აღსასრულის“ ავტორი, აუცილებელია უარი ვთქვათ „გამაანალიზებელ განსჯაზე“ და მივენდოთ გრძნობასა და ჭკერეტას“ (7.460). სხვაგვარად, „შპენგლერი ცდილობს ჩაწვდეს ისტორიის დაფარულ შრეს, რეალურად, ისტორიულად განხორციელებული კულტურების „უკან“ მიაგნოს პირველფენომენს – კულტურის პირველსახეს, პირველად ტიპს, კულტურის, როგორც ასეთის იდეას. „გრძნობადი“ თვალი ამ იდეას, ამ პირველფენომენს ვერ ხედავს: ამ თვალს მხოლოდ გრძნობად-კონკრეტული მასალა ეძლევა. ინტუიციას ხედავს სიღრმეს, ხედავს კულტურას, როგორც წმინდა ფორმას, იდეას, განთავისუფლებულს ყოველივე შემთხვევითისგან, გრძნობადობისგან. აი, ეს ზოგადი იდეა დევს ყოველი ცალკეული კულტურის საფუძველში და განაპირობებს მათ ურთიერთმსგავსებას... ინტუიციას წვდება ისტორიულ სინამდვილეს, რომელიც შპენგლერისთვის სხვა არაფერია, თუ არა განსხვავებულ კულტურათა ერთობლიობა. გარეგანი დაკვირვება ამ ისტორიულ პროცესში მხოლოდ განსხვავებულ კულტურათა დროში თანმიმდევრობას დაინახავს, ისტორიის სიღრმისეულ ფენებში შეჭრა კი სავსებით ახალ სურათს გადაშლის ჩვენს თვალწინ: ის დაგვარწმუნებს, რომ კულტურები არა მარტო განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, არამედ უაღრესად მსგავსნიც არიან ერთმანეთისა“ (7.458, 459–460).

ერთი სიტყვით, შპენგლერის თვალსაზრისი კულტურათა რაობის შესახებ, ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებებითაა გაჯერებული: „ერთი მხრივ, იგი ამტკიცებს, რომ ყოველი კულტურა ჩაკეტილია, ამდენად, სხვა კულტურაზე

ლაპარაკი ყოველთვის იქნება რელატიური, სუბიექტური, მეორე მხრივ, მის წიგნს („ევროპის აღსასრული“ – ავტ) აქვს პრეტენზია იმისა, რომ მასში განჭვრეტილია კულტურათა პირველფენომენი და, მაშასადამე, ყველა კულტურის არსებაც. თუ სწორია აზრი კულტურათა ჩაკეტილობაზე, „ევროპის აღსასრული“ არ უნდა დაწერილიყო, თუ დაიწერა „ევროპის აღსასრული“, კულტურები ჩაკეტილი არ ყოფილა“ (7.478). მართლაც, ყოველი კულტურა, ცხადია, თავისებურად სპეციფიკურია, მაგრამ შპენგლერის მთავარი შეცდომა ისაა, რომ იგი ცალკეული კულტურების სპეციფიკურობას კარჩაკეტილობამდე, ურთიერთგათიშულობამდე ააბსოლუტურებს, მაშინ როცა კულტურათა სპეციფიკურობა მინიმუმ მათ ჩაკეტილობა-ურთიერთგათიშულობას არამც და არამც არ ნიშნავს. სავსებით შესაძლებელია, ამა თუ იმ კულტურას თავისი სპეციფიკურობაც ახასიათებდეს და სხვა კულტურებისადმი გახსნილიც იყოს. სულაც არ არის აუცილებელი, სპეციფიკურობა კულტურათა შორის „რკინის ფარდის“ ფუნქციას ასრულებდეს. მეტიც, როგორც ჩვენი მსჯელობიდან გამომჩნდა, სწორედ კულტურათა გახსნილი ხასიათი განაპირობებს კულტურათა სპეციფიკურობასაც, როგორც ამ გახსნილი ხასიათის კონკრეტულ გამოვლინებებს. სწორედ ეს ჭრილია ყველაზე ადეკვატური გადმოსახედი ყველა პერიოდისა და ყველანაირი ტიპის ხელოვნების ახსნა-გაგების გზაზეც. ასე იმიტომაცაა, რომ ყოველი კულტურისა და ყველანაირი ხელოვნების საერთო საფუძველი, როგორი სპეციფიკურიც უნდა იყვნენ ისინი, გონია, ხოლო კულტურაცა და ხელოვნებაც, როგორც ასეთი, ხომ გონის გამოვლენა – „გამოსხივებანი“ არიან. აკი ამ გარემოებაზე თავად შპენგლერიც მიუთითებს. შპენგლერის ამ მითითების მიხედვით: „ყოველ კულტურას ერთი შემოქმედი ჰყავს. ესაა გონითი სული, ანუ მოკლედ, გონი. სული, თუ მას გავიგებთ ვიწროდ, ფსიქიკურის მნიშვნელობით, კულტურას ვერ შექმნის – ის ინდივიდუალური მდგომარეობაა ადამიანისა, ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ნაწილია და ამ ნაწილად რჩება ბოლომდე. გონი ისაა, რაც შეიძლება „გახშიანდეს“, იქცეს სიტყვად, ლექსად, ორნამენტად, ქანდაკებად, ნახატად, გონის სიცოცხლე შემოქმედება“ (7.479).

საერთო ჯამში, შპენგლერი ცდილობს კულტურათა ჩაკეტილობა როგორმე გაამართლოს, მაგრამ კულტურათა საერთო საფუძველად გონის, ანუ გონითი სულის აღიარებით, თუნდაც თავისდაუნებურად საპირისპირო დასკვნას იღებს, ანუ კულტურათა ღიაობის აღიარებამდე მიდის. შპენგლერის ასეთნაირი

თავისდაუნებურად მიღებული დასკვნა კი თავის მხრივ შეესაბამება იასპერსის „დერძულის დროის“ თეორიას, რომელიც სწორედ კულტურათა კარჩაუკეცობაზეა ორიენტირებული, მაგრამ იასპერსის მსგავსი ორიენტაცია, ამავდროულად, კულტურათა სპეციფიკურობასაც არ გამორიცხავს, ანუ იასპერსის „დერძულის დროის“ თეორიაში კულტურის ემპირიულ გამოვლინებათა მიღმა კულტურათა საერთო ძირის, გონის მძლავრი სუნთქვა იგრძნობა. „დერძული დრო“ ის მრავალსაუკუნოვანი ეტაპია კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში, როცა სხვადასხვა კულტურებმა თანადროულად იფეთქეს. ეს ეტაპი იასპერსის მიხედვით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 800 – ჩვენს წელთაღრიცხვით 200 წლებს მოიცავს (53.219). ისტორიის მითითებული პერიოდი მართლაც ისეთი პერიოდია, როცა ცალკეული კულტურები, მათი სპეციფიკურობის მიუხედავად, შეგვიძლია მაინც ერთიანობაში განვიხილოთ. მეტიც, სწორედ მსგავს ჭრილში უნდა განიხილებოდეს თუნდაც უძველესი და ახალი ხელოვნების ურთიერთმიმართებაც. სხვა სიტყვებით, პროგრესის ილუზორულობა იქ არის, სადაც ახალი ხელოვნების აბსოლუტური განსხვავებულობის განცდა იბადება, თუმცა ამავე დროს ხელიდან არც რეალური განსხვავებულობის შეგრძნება უნდა გაგვისხლტეს, ანუ ახალი ხელოვნების სპეციფიკურობა, რა თქმა უნდა, სწორედ ძველისგან განსხვავებულობაში მდგომარეობს, მაგრამ ამგვარ განსხვავებულობაში მდგომარეობს მათი კვლავერთიანობაც. ამიტომ უნდა დავეთანხმოთ იასპერსის თვალსაზრისს: „დერძული დროის სათავეში არაჩვეულებრივი სახით წარმოჩნდა ჩინეთი. მაშინ იქ ცხოვრობდნენ კონფუცი და ლაოძი, წარმოიშვა ჩინური ფილოსოფიის ყველა მიმართულება, მაშინ მოღვაწეობდნენ დიდი მოაზროვნეები: მო-ძი, ჯუან-ძი, ლაო-ძი და სხვები. ამავე დროს, ინდოეთში განიხილებოდა სინამდვილის ფილოსოფიური წვდომის ყველა შესაძლებლობა. იყო სკეპტიციზმიც, მატერიალიზმიც, სოფოსტიკაც და ნიჰილიზმიც. ამავე პერიოდში ირანში მოღვაწეობს ზარატუსტრა, პალესტინაში – წინასწარმეტყველნი, საბერძნეთში – ჰომეროსი, ფილოსოფები – პარმენიდე, ჰერაკლიტე, პლატონი, ბერძენი ტრაგიკოსები, ასევე თუკიდიდე და არქიმედე.... მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ყოველივე ეს წარმოიშვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად. დერძულ დროში გაჩნდა სამი ახალი და მთავარი კულტურა – ჩინეთის, ინდოეთისა და საბერძნეთის. სამივე ქვეყანაში ადამიანის წინაშე დაისვა თითქმის ერთნაირად რადიკალური კითხვები თავისი უმწეობის დაძლევის მიზნით. მან დაიწყო თავისი

შესაძლებლობების საზღვრების გაცნობიერება, უმაღლესი მიზნების დასახვა“ (53.219). ესე იგი, ძველ და ახალ ეპოქებსა და კულტურებს, ისევე როგორც ძველ და ახალ ხელოვნებას, ის აერთიანებს, რაც ამავედროულად მათი განსხვავების საფუძველია და ის განასხვავებს, რაც მათი ერთიანობის საფუძველია. განსხვავებულობა-ერთიანობის ზუსტადაც ამნაირ საფუძველში მდგომარეობს ხელოვნების ისტორიად გააზრების შესაძლებლობაც. მაგალითად, შუა საუკუნეების ფერწერაც, სკულპტურაც, პოეზიაც და ხელოვნების სხვა დარგებიც, პირველ რიგში, ცხადია, ქრისტიანულ მორალურ ტემპერატურას ასახავდნენ, მაგრამ შუა საუკუნეების ხელოვნების ამ სახეობებში ქრისტიანობამდელი ეპოქის შინაარსებსაც ძალიან ხშირად ვხვდებით: მარტო შუა საუკუნეებში, ფერმწერებმა, ქრისტიანობამდელი, ანუ მითოლოგიური შინაარსის იმდენი ფერწერული ტილო შექმნეს, თავად მითოლოგიური ეპოქის მხატვრებსაც კი შეშურდებოდათ. ამდენად, ქრისტიანული ეპოქის ხელოვნება ქრისტიანობამდელი ეპოქის შინაარსებს, მართალია, იყენებდა, მაგრამ იყენებდა არა როგორც მიზანს, არამედ როგორც საშუალებას, როგორც გახსენებას იმისას, რომ ქრისტიანობამდე არსებობდა მითოლოგიური ცნობიერება, როგორც ადამიანის რელიგიური ცნობიერების განვითარების მცდარი (თუმცა კი აუცილებელი) ეტაპი. კაცობრიობის რელიგიური ცნობიერების განვითარების ამგვარ ლოგიკაზე თავის შრომებში ჰეგელიც მიუთითებს (59.341–346). აქვე უნდა გაგმარტოთ, რომ გახსენება, როგორც ასეთი, თუნდაც ირიბად, მაგრამ სიღრმისეულად სწორედ იმის დამახსოვრება-გაგებას და იმასთან თუნდაც ირიბ კვლავერთიანობას გულისხმობს, რაც უკვე იყო. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უკვე ნამყოფი შინაარსების თუნდაც საშუალებებად გამოყენებაც და მათი ისტორიად გააზრებაც აბსოლუტურად შეუძლებელი იქნებოდა. ზუსტად ამდაგვარი დასკვნის გამოტანა შეიძლება კლასიკური და ახალი ხელოვნების ურთიერთმიმართებიდანაც: თუკი ახალი ხელოვნება ნიჰილისტური განწყობითაა გაჯერებული (88.512–517), ეს ნიჰილიზმი კლასიკური (საერთოდ ძველი) ხელოვნების სწორედ იმ შინაარსებზე ნიჰილიზმია (84.153, 176), რომლებიც შემოქმედს საფუძველს აძლევენ ნიჰილიზმისთვის (22.89). ესე იგი, შეფარულ-ირიბ კვლავერთიანობას კლასიკური და ახალი ხელოვნების ურთიერთმიმართებაც გულისხმობს. მაშასადამე, ამდაგვარი განსხვავებულობა-კვლავერთიანობა, როგორც დროის ვერტიკალურ განასერში, ასევე დროის ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე ერთნაირად აქტუალურია. კერძოდ, ის გარემოება,

რომ ჩინეთის, ინდოეთის, საბერძნეთის, სპარსეთის ხელოვნებები და კულტურები მეტ-ნაკლებად თანადროულად, მაგრამ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად აღმოცენდნენ, „ჩაკეტილი კულტურების“ თვალსაზრისს სულაც არ ამართლებს. პირიქით, დამოუკიდებლად აღმოცენებული მრავალი ანალოგიით მსგავსი კულტურების თანადროულობა, მათი სინქრონულობის წინასწარმოსახულ შესაძლებლობაზე მეტყველებს (90. 33, 77, 91).

ამდენად, ყველა კულტურა, წინასწარმოსახული მომავლის სახით, მათი სინქრონულობის ჰორიზონტს იმთავითვე გულისხმობს და ვინაიდან წინასწარმოსახულობაში ნაგულისხმევი სინქრონული მომავლის ჰორიზონტი, როგორც ეს ზემოთ განვმარტეთ, გაუსწრებადია, თვითონ დამოუკიდებელი კულტურები, დროის მეშვეობით და „ღერძულ დროში“ ისევე თავიანთ თავდაპირველ გონისეულ სინქრონულობას, როგორც დროის ვერტიკალურ, ასევე ჰორიზონტალურ განასერში, იმგვარად კვლავწვდებიან, რომ ამასთან ერთად, საკუთარ სპეციფიკურობასაც არ კარგავენ. ეს კონტექსტი ცალკეულ კულტურათა დამოუკიდებლად აღმოცენების ალბათობას ერთი და იმავე დროს „აუფასურებს“ კიდევ და ძალზე საინტერესო ელფერსაც სძენს. „აუფასურებს“ იმ გაგებით, რომ როგორ დამოუკიდებლად აღმოცენებულადაც უნდა მივიჩნიოთ ესა თუ ის კულტურა, სინამდვილეში მათ მაინც საერთო საფუძველი, საერთო არსება გააჩნიათ. ამდენად, გეოგრაფიულად, ფიზიკურად და დროში ურთიერთდაუკავშირებელ კულტურებშიც, შემდგომი ურთიერთგაგების შესაძლებლობა წინასწარმოსახული სახით ყოველთვის იგულისხმება. აკი ასეთი ურთიერთგაგება თანამედროვე სამყაროში უკვე რეალობაცაა და ყველაზე საინტერესოც სწორედ ცალკეულ კულტურებში საერთო ჰორიზონტის სახით წინასწარმოსახული გაგების შესაძლებლობაა. ამ ლოგიკის მიხედვით, ურთიერთგაგება-ურთიერთსინქრონულობის ჰორიზონტის წინასწარმოსახულობა იგულისხმება არა მხოლოდ „ღერძული დროის“, არამედ მანამდელ კულტურებშიც. რომ არა ურთიერთგაგება-ურთიერთსინქრონულობის ჰორიზონტის მსგავსი წინასწარმოსახულობა, ცხადია, შეუძლებელი იქნებოდა „ღერძული დროის“ აღმოცენებაც, როგორც ამ წინასწარმოსახული ურთიერთგაგება-ურთიერთსინქრონულობის რეალური განხორციელება. შესაბამისად, თუკი თანამედროვე სამყაროში რომელიმე კულტურა ჩამორჩენილობით გამოირჩევა, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს იგი წინასწარმოსახულობის ზემოთ განმარტებული ვერტიკალური და

ჰორიზონტალური ჭრილიდან ამოვარდნილი იყოს და სხვა კულტურების მიმართ კარნაკტილობა ახასიათებდეს. მაგალითად, აფრიკულ ცეკვებში თანამედროვე კულტურის მკვლევარები იმავე პირველფენომენის გამოვლინებას ხედავენ, როგორ პირველფენომენსაც მაღალი დონის კულტურების გამოვლენათა მიღმა ჭკრეტენ, ანუ, წინასწარმოსახული სინქრონი აქაც სახეზეა. ე. ი. კარნაკტილობა არც ჩამორჩენილ კულტურებს ახასიათებთ, მით უმეტეს, თუკი მრავალი ანალოგიის მოძებნა ჩამორჩენილი კულტურის სხვა კულტურებთან განსხვავებულობის პირობებშიც შეიძლება (89.117-126).

ამ ფაქტორების გათვალისწინებით, მიზანშეწონილია, ჩამორჩენილი კულტურებიც „ღერძული დროის“ სრულფასოვან წევრებად მივიჩნიოთ. ასევე, თუკი თანამედროვე სამყაროში ესა თუ ის, მაგალითად, ევროპული (ქრისტიანული) და აზიური (მუსულმანური) კულტურები ერთმანეთისადმი მეტნაკლები შეუგუებლობით გამოირჩევიან, ეს შეუგუებლობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო პოლიტიკურ აქტად, ანუ არგაგებად გამოიყურება, ვიდრე ერთმანეთის კულტურების ვერგაგებად. არგაგება ხომ სწორედ გაგულისებულ მიზანმიმართულ პროტესტს გულისხმობს და არა ვერგაგებას, ასეთი არგაგება კი ცხადია, უფრო ხელოვნურად აღმართული ბარიერის ელფერს ატარებს, ვიდრე საფუძვლისეული შეუგუებლობის ნიშანს. მაშასადამე, კულტურათა საერთო პირველფენომენი ერთგვარად მართლაც „აუფასურებს“ კულტურათა სრული თავისთავადობის თვალსაზრისს, მაგრამ ცალკეულ კულტურათა ამნაირი „გაუფასურება“ კიდევ უფრო მეტად საინტერესო იმიტომაცაა, რომ ნებისმიერი კულტურის თავისთავადობაც, ამავდროულად, სწორედ ამ „გაუფასურებაში“, როგორც პირველფენომენის ცალკეულ გამოვლინებებში მდგომარეობს. საბოლოოდ, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უნდა დავეთანხმოთ იასპერსს, რომლის თანახმადაც: „თვალსაზრისს ადამიანთა ისტორიაზე მივყავართ ჩვენი ადამიანური ყოფიერების საიდუმლოებასთან. ის ფაქტი, რომ ჩვენ, საერთოდ, ისტორიაში ვართ ჩართულნი, რომ ისტორიის წყალობითა ვართ ისეთები, როგორებიც ვართ, გვაძლევს საშუალებას ვიკითხოთ: საიდან მოდის ისტორია, საით მიდის“ (90.28).

§2. გაგების შინაგანი მახასიათებლები და ინტერპრეტაცია, როგორც მხატვრული ტექსტის არსება

კულტურათა საერთო პირველფენომენის ძიებამ, წინა პარაგრაფში, როგორც დავინახეთ, ადამიანური მყოფობის ისტორიაში და ისტორიად გააზრების შესაძლებლობის აღიარებამდე მიგვიყვანა. ასეთმა აღიარებამ, ერთი მხრივ, კულტურათა თავისთავადობა ერთგვარად მართლაც გააუფასურა, მაგრამ მეორე მხრივ, სწორედ ამ „გაუფასურებამ“ წარმოაჩინა კულტურათა თავისთავადობანი, როგორც პირველფენომენის გამოვლინებანი. მართლაც, რომ არა მრავალფეროვნება-თავისთავადობის წინასწარმოხაზულობა პირველფენომენში, როგორც აბსოლუტში, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა მრავალი თავისთავადი კულტურის რამდენადმე ახსნაც, როგორც ფაქტობრივი მოცემულობისა. მაშასადამე, კულტურათა თავისთავადობა ფაქტია, მაგრამ ისეთი ფაქტია, რომელიც პირველფენომენშია ფუძედებული და სწორედ ეს პირველფენომენი ანიჭებს მათ თავისთავადობის შესაძლებლობას ამავედროულად საერთო გონისეული საფუძვლების შენარჩუნებით. ამისდაკვალად, ცალკეული თვითმყოფადი ისტორიულ-კულტურული ეპოქები შეგვიძლია პირველფენომენის ინტერპრეტაციებად განვიხილოთ, ისეთ ინტერპრეტაციებად, რომლებიც თვითონ პირველფენომენის, როგორც აბსოლუტის კვლავწვდომის ერთგვარი საშუალებანი არიან. შესაბამისად, განხილვის ასეთივე ჭრილი უნდა მივუსადაგოთ ზოგადად ამა თუ იმ ეპოქის ისტორიის, კულტურის, მათ შორის ხელოვნების კონკრეტულ გამოვლინებათა ახსნა-გაგების პორიზონტსაც, ანუ ზოგადად ახსნა-გაგებას, მათ შორის კონკრეტული მხატვრული ტექსტების, როგორც ხელოვნების ცალკეული ქმნილებების ახსნა-გაგების შესაძლებლობაც სწორედ აღწერილ ჭრილში უნდა ტრიალებდეს: „თხზულების ახალი და ახალი ფრამენტების გაცნობა თავდაპირველად წინათგრძნობით ამოცნობილ მთელს ხორცს ასხამს და წარმოგვიდგენს როგორც ცალკეულთა მრავალფეროვნებაში არსებულ ერთიანობას... თუ კარგად დავუკვირდებით აღმოჩნდება, რომ ნებისმიერი რთული ნაწარმოების გაგება და ახსნა თავისებური რეპროდუქციაა, კვლავშექმნაა უკვე შექმნილისა ან ნაწარმოებისა. ახსნა-გაგება თავისებურად იმეორებს თხზულების ქმნის პროცესს“ (7.402). მხატვრული ტექსტის გაგება-ახსნის მსგავსი ყალიბი, ცხადია, ერთი დიდი სეგმენტია საერთოდ, აბსოლუტის,

გონის, პირველფენომენის „გამოსხივებისა“. სხვაგვარად, ეს სეგმენტი ადამიანის გონითი მოღვაწეობის სხვა მასშტაბური თუ ლოკალური მოცულობის სეგმენტების დარად, ნაწილად გამოიყურება აბსოლუტთან, გონთან, პირველფენომენტთან, როგორც ერთიან, ზოგად საფუძველთან მიმართებაში. თავის მხრივ, შემოქმედების ინდივიდუალური აქტები, მხატვრული ტექსტის, ანუ ხელოვნების როგორც ასეთის, ცალკეული გამოვლინებანია. ამიტომაც ამტკიცებს ფრიდრიხ ასტი: „ყოველი სიცოცხლე არის გონი და გონის გარეშე არ არსებობს არავითარი სიცოცხლე, არავითარი ყოფა, თავად გრძნობათა სამყაროც კი“ (104.111). ასტისთვის გონი ყოველისმომცველია, სადაც კი ყოფნაა, იქაა გონიც, თავად მატერიალურ სხეულებშიც კი, გაგება სწორედ იმიტომაა შესაძლებელი, რომ ყველა ნივთის თავდაპირველი ერთიანობა გონში არსებობს. ამისდაკვალად, ასტთან პერმენევტიკული ძიება გონის უნივერსალურობის დებულებას ეფუძნება: „ბუნებრივია, სამყაროს ასეთი გააზრებისას გაგება ყოველთვის იქნება ერთეულში მთელის-გონის წვდომა. ერთეული ამ შემთხვევაში მთელს გვაგებინებს, მაგრამ თავად მთელით გაიგება. ასე იქმნება პერმენევტიკული წრე“ (7.398). ასე რომ, ასტთან მთელი ნაწილთა შეჯამებით სულაც არ წარმოიქმნება. მთელი ამ ნაწილებშია დავანებული, როგორც ნაწილთა საფუძველი. ასე იღებს ასტი მთელისა და ნაწილების სრულ შესაბამისობას მთელის საფუძველზე – „მხოლოდ ამიტომაა შესაძლებელი ის, რომ მე ერთეულს მთელით ვიმეცნებ და პირიქით, მთელს ერთეულით“ (104.117). გაგების ისტორიულ-კულტურული განასერიც სწორედ მსგავს პერმენევტიკულ წრეს შეესაბამება: „ჩვენ ვერ გავიგებდით წარსულს, ჩვენი გონი რომ თავდაპირველ ერთიანობაში არ ყოფილიყო წარსულის გონთან. თუ ისტორიას დროითსა და გარეგნულს მოვაშორებთ, დაგვრჩება იგივეობრივი გონი. ასტის ეს მტკიცება საფუძვლად ედება იმის მტკიცებას, რომ ისტორიული შემეცნება შესაძლებელია, რომ ფილოლოგიური კვლევა-ძიება წარსულისა, კერძოდ, კაცობრიობის კულტურის უმაღლესი მონაპოვრისა – ანტიკურობისა – სავსებით მყარ ნიადახზე დგას“ (7.398).

მაშასადამე, ასტთან უკვე მანამაა დაძლეული ისტორიისა და პროგრესის ილუზორულობა, ვიდრე ამაზე გადაძვინი და ჰაიდელგერი მიუთითებდნენ, აკი ისტორიაზე დროითისა და გარეგნულის მოშორებით, ასტთან წარსულიცა და ახლანდელობაც სწორედ მომავლის ჰორიზონტიდან არის ნაწვდომი. წარსულისა და ახლანდელობის გაგების ასეთი ერთიანი ჭრილი, ერთის მხრივ, წინა

ეპოქების კულტურათა, მეორე მხრივ კი, ამ ეპოქებში მოღვაწე ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალური სულის გათავისების საშუალებას გვაძლევს. აღწერილ სიტუაციას თუ შევაბრუნებთ, გამოდის, რომ ამა თუ იმ ეპოქის კულტურულ გარემოში მოღვაწე შემოქმედის სულის გათავისება თავად მისი შემოქმედების, შესაბამისად, ამ შემოქმედის თანადროული ეპოქის კულტურული ატმოსფეროს გაგების პირობაა. ინდივიდუალურისა და ზოგადის, ამ შემთხვევაში ინდივიდის, როგორც შემოქმედისა და ეპოქის კულტურული ატმოსფეროს, როგორც ზოგადის ურთიერთმიმართება, ასტან, რა თქმა უნდა, თავად გონის ახსნიდან გამომდინარეობს: „გონის ახსნა, ასტის აზრით, ორგვარი შეიძლება იყოს: შინაგანი, ანუ სუბიექტური და გარეგანი, ანუ ობიექტური. პირველი თხზულების ფარგლებში რჩება, ის წვდება იდეას, რომლისგანაც ადრე წამოიწყო თავისი შემოქმედება მწერალმა და აქედან კვლავ აგებს თხზულების მთლიანობას – ერთიანი იდეიდან მიდის ნაწილების სიმრავლესთან და ბოლოს, უბრუნდება ერთიანობას. ობიექტური ახსნა კი ამ სფეროდან გადის და იკვლევს მოცემულ თხზულებაში არსებული იდეის მიმართებას სხვა მონათესავე იდეებთან, მის კავშირს იმ ძირეულ იდეასთან, საიდანაც ყველა სხვა სახის იდეა გამომდინარეობს, ცდილობს ამ მაღალი წერტილიდან შეაფასოს ნაწარმოებში მოცემული იდეა. მაგალითად, პლატონის რომელიმე დიალოგის გონი მაშინაა სწორად გაგებული და გადმოცემული, როცა მისი იდეა სხვა დიალოგების იდეებთან მიმართებაშია განხილული, მონათესავე დიალოგების იდეები ერთმანეთთანაა შედარებული და ეს დიალოგები დაყვანილია პლატონის ფილოსოფიის ძირეულ იდეაზე. ასტი წარსულის ნაწარმოებს კიდევ ერთი ახალი კრიტერიუმით აფასებს. ნაწარმოები შეიძლება განვიხილოთ ცალკეული ავტორის გენიასთან ან ერის კულტურულ დონესთან მიმართებით. ამ შემთხვევაში, მაგალითად, შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ პლატონის ზოგიერთი დიალოგი უფრო მაღალი ღირებულებისაა, ვიდრე რომელიმე სხვა... წარსულის ყოველი მწერალი თავის თხზულებაში გამოხატავს წარსულის ერთ გონს, მაგრამ ყოველი მათგანი ამას აკეთებს თავისი დროის, თავისი ინდივიდუალობის, განათლების, გარე სასიცოცხლო ურთიერთობების კვალობაზე“ (7.400,404) შესაბამისად, ასტანაც, შემოქმედების სუბიექტური იდეა იმთავითვე მისივე თანადროული ეპოქის სულითაა გაჟღენთილი, რამდენადაც შემოქმედში თანადროული ეპოქის ატმოსფერო თუნდაც თვითონ შემოქმედის ნება-სურვილის მიუხედავად აირკლება. ესე იგი, რომელიმე ეპოქაში შექმნილი ხელოვნების ამა

თუ იმ ნაწარმოების ცალკეული ნაწილების გაგებით ჩვენ ხელოვნების ამ ნაწარმოებს მთლიანობაშიც ვიგებთ, ხოლო ნაწარმოების მთლიანობაში გაგებით იმ ეპოქის კულტურული ატმოსფეროს ხასიათსაც ვაცნობიერებთ, რომელ ეპოქაშიც ხელოვნების ეს ნაწარმოებია შექმნილი. „ასტი იძლევა გაგების მექანიზმის ძალზე ზუსტ აღწერას. ყოველი თხზულება რთული წარმონაქმნია. ჩვენ, ცხადია, თავიდანვე არ ძალგვიძს მთლიან ნაწარმოებს ვწვდეთ. ამიტომ ვიწყებთ ნაწილებით, ფრაგმენტებით, ცალკეულით. პირველივე გაცნობა ცალკეულისა ჩვენ ამავე დროს გვაცნობს მთლიანობის იდეასაც, მაგრამ ჯერჯერობით ეს არის მიხვედრა, წინათგრძნობა... თხზულების ახალი და ახალი ფრაგმენტების გაცნობა თავდაპირველად წინათგრძნობით ამოცნობილ მთელს ხორცს ასხამს და წარმოგვიდგენს როგორც ცალკეულთა მრავალფეროვნებაში არსებულ ერთიანობას. გაგების პროცესი დასრულებულია, როცა ერთეულების რიგი მთლიანად გავლილია და მათ ერთობლიობასა და მთლიანობას შორის არსებობს სრული შესატყვისობა“ (7.401,402). მიტომაც, ამტკიცებს ასტი, რომ „მიხვედრა, წინათგრძნობა, არის გონის ჯერ გაურკვეველი და განუვითარებელი წინარეშემეცნება, რომელიც განსაჭვრეტ და ნათელ შემეცნებად გადაიქცევა ერთეულთა შემდგომი წვდომით... ყოველი ქმნა იწყება რაღაც მითიური, თავისთავში ჯერ დაფარული საწყისი წერტილით, რომლისგანაც ქმნის ფაქტორების სახით განვითარდებიან სიცოცხლის ელემენტები“ (104.119–120). აქედან გამომდინარე, ასტის მიხედვით, „საწყის წერტილში განუვითარებელი იდეა თანდათან შექმნილ პროდუქტებში განხორციელდება და ობიექტურად გადაიცემა. ყოველი ქმნის დასასრული არის გონის გამოცხადება, ჰარმონიული გაერთიანება გარეგანი – თავდაპირველი ერთიანობიდან გამოყოფილი ელემენტებისა – და შინაგანი – გონითი სიცოცხლისა. ამრიგად, ქმნის პროცესი, რომელსაც იმეორებს გაგება-ახსნა, სამი საფეხურის ერთიანობაა: ქმნის დასაწყისია ერთიანობა, თავად ქმნა გულისხმობს – სიმრავლეს – ელემენტების დაპირისპირებულობას, ხოლო ქმნის დასასრული ერთიანობისა და სიმრავლის ურთიერთგამსჭვალვაა – ყოვლადობაა. მთლიანობის იდეა, თავდაპირველად განუვითარებელი და გაუშლელი, ცალკეული ფრაგმენტების რიგში ვითარდება და ბოლოს, სრულიად ამჟღავნებს თავს. ე. ი. მიდის საკუთარ არსებამდე, მიდის თავის თავთან. გონის ამ მისვლაში თავის თავდაპირველ არსებასთან, გონის ამ თავისებურ უკანასვლაში გამოისახება ახსნის წრესაზული მოძრაობა“ (7.402–403).

როგორც ვხედავთ, ასტონ ახსნა გაგების, ხოლო ნაწილი მთელის წვდომის საშუალებად გვევლინება, ნაწილები მთელში, როგორც იმთავითვე მოცემულ ერთიან იდეაში, ანუ მთელის მიერ თავისი თავდაპირველი მთლიანობის კლავწვდომის გზაზე ასევე იმთავითვე ელემენტებად იგულისხმებიან. შესაბამისად, გაგებაც, როგორც იდეის თავდაპირველი მთლიანობის შიდაწილი, საკუთარ თავში, ანუ საკუთარი თავის თვითწვდომის გზაზე, შემადგენელი ნაწილების სახით ახსნასაც იმთავითვე გულისხმობს. სხვა სიტყვებით, რომ არ არსებობდეს თავდაპირველი მთლიანობა და გაგების ინტუიტური მოცემულობა, არ იარსებებდნენ არც ნაწილები და არც ახსნის, როგორც თავდაპირველი მთლიანობის თუნდაც მიზანმიმართული, მიზანდასახული ანალიზის შესაძლებლობა.

ამ კონტექსტში ბუნებრივად იბადება კითხვა გაგების პირობათა შესახებ, რომლის გარეშეც გაგება, როგორც ასეთი, ვერ იარსებებს. ფრიდრიხ შლაიერმახერის მიხედვით, გაგება იქ უნდა ვეძიოთ, „სადაც არის „უცხო“, გაგება „უცხოს“ გაგებაა, ამ „უცხოობის“ გარეშე, გასაგები თავიდანვე ცხადი იქნებოდა, მაგრამ ეს „უცხო“ არ უნდა იყოს „სავსებით უცხო“, რადგან „სავსებით უცხო“ გაუგებარია. თუ არ არსებობს რაღაც საერთო წერტილი, რაღაც იგივეობრივი გაგებასა და გასაგებს შორის, გაგება ვერ განხორციელდება. მე და მეორე ადამიანი ვერ გავუგებთ ერთმანეთს, თუ არ არსებობს შეხვედრის წერტილი ჩვენს შორის. ყოველი დიალოგი ემყარება „უცხოობასა“ და „იგივეობრივობას“. იგივე ითქმის ყოველი ტექსტის გაგება-განმარტებაზე. კომუნიკაცია სხვა ადამიანებთან და ყოველ ადამიანურ ქმნილებასთან ამ ორი ელემენტის არსებობას მოითხოვს“ (104.135). შლაიერმახერის მსგავსად, „დილთაიც ფიქრობს, რომ განმარტება შეუძლებელი იქნებოდა, თუ განსამარტავი – სიცოცხლის ესა თუ ის გამოვლენა – სავსებით უცხოა, მეორე მხრივ, განმარტება იქნებოდა სავსებით ზედმეტი, განსამარტავში რაიმე უცხო რომ არ იყოს“ (7.114). მაშასადამე, „განმარტება „დევს“ ამ ორ უკიდურესად დაპირისპირებულ წერტილს შორის. განმარტება საჭიროა ყველგან, სადაც არის რაღაც უცხო, რომელიც მოითხოვს გაგების ხელოვნების გამოყენებას“ (7.114). ე. ი. გაგება იმდენადაა შესაძლებელი, რამდენადაც გამგებისა და გასაგების „უცხოობაში“ მათი „ნათესაობაც“, ანუ გარკვეული იგივეობრივობა თუნდაც შეფარულად იგულისხმება. შესაბამისად, ახლა დგება „ჰერმენევტიკის უმნიშვნელოვანესი პრობლემა: როგორ არის შესაძლებელი

გაგება? კონკრეტულად, რა იძლევა იმის საშუალებას, რომ ერთი გონი წვდეს მეორეს? ერთმანეთის მიმართ სავსებით უცხო ფენომენები, ვერაფერს გაუგებენ ერთმანეთს. გაგების მისაღწევად ამ ფენომენტა რამენაირი მსგავსებაა აუცილებელი. ახლა ისმება კითხვა: რაში გამოიხატება ეს მსგავსება?“ (7.114). დილთაის პასუხი ამ კითხვაზეც გააჩნია, მისი შეხედულების “ძარღვია გამგებისა და გასაგების კონცეფციათა ნათესაობის აღიარება. ინტერპრეტატორის ინდივიდუალურობა და ნაწარმოების ავტორის ინდივიდუალურობა დილთაისთვის, მსგავსად შლაიერმახერისა, არ უპირისპირდება ერთმანეთს, როგორც ორი საწინააღმდეგო ფაქტი. ადამიანის ბუნება ზოგადია, საერთოა. ადამიანთა ეს ერთობა ქმნის სწორედ ურთიერთგაგების შესაძლებლობას. ინდივიდუალურობის არსებობა, ფიქრობს დილთაი, სულაც არ გამორიცხავს ადამიანთა შორის იგივეობრივის, რაღაც საერთოს არსებობას. რატომ? იმიტომ, რომ ინდივიდუალურ განსხვავებას ადამიანთა შორის, საბოლოო ანგარიშით, ქმნის არა პიროვნებათა თავისებური სხვაობანი, არამედ ადამიანების სულიერ პროცესთა რაოდენობრივი, ხარისხობრივი სხვაობანი. დილთაის კონცეფცია გაგების ინტერსუბიექტურობისა, გულისხმობს ინდივიდუალურობის სწორედ ამგვარ კონცეფციას, გულისხმობს იმას, რომ „უცხოს“ გამოვლენაში არ მონაწილეობს არაფერი ისეთი, რასაც არ შეიცავს ჩემი – გამგების – სოცოცხლისეული მთლიანობა. ადამიანის ბუნების ეს იგივეობა ნიშნავს იმას, რომ ყოველ ადამიანში იგივეობრივი შესაძლებლობები და მიდრეკილებებია“ (7.414–415).

დილთაის მითითებულ თვალსაზრისს, ანუ ტრანსპოზიციის თეორიას მაქვს შელერისა და სხვა ფილოსოფოსების სახით, კრიტიკოსები მალევე გამოუჩნდნენ. კრიტიკოსთა ამ ჯგუფის უკმაყოფილების მიზეზი, საერთო ჯამში ისაა, რომ „სუბიექტზე, სუბიექტის სულიერ ცხოვრებაზე ყურადღების გამახვილებამ დილთაის მოძღვრებაში ძლიერი სუბიექტივისტური ნაკადი შემოიტანა. ეს ნათლად ჩანს მისი ფილოსოფიური თვალსაზრისის ერთ-ერთი ძირეული შემადგენელი ნაწილის – სხვისი „მეს“ – წვდომის პრობლემის მაგალითზე. სხვისი გაგება მისთვის საკუთარი განცდების გადატანაა სხვაში, „მეს კვლავპოვნაა შენში“. ცხადია, ამგვარი თეორია არსებითად უარყოფს იმის შესაძლებლობას, რისი დაფუძნებისთვისაც არის მოწოდებული: მან უნდა გაგვაგებინოს სხვისი „მეს“ გაგების მექანიზმი, სინამდვილეში კი ამტკიცებს, რომ გაგება ტრანსპოზიციან საკუთარი განცდებისა, მაშასადამე, არცაა გაგება“

(7.443). რაც შეეხება კონკრეტულად მაქს შელერს, იგი „აკრიტიკებს ორ ძირითად თეორიას, რომელთაც პრეტენზია აქვთ ახსნან სხვისი „მეს“ წვდომა. პირველი თეორია ანალოგიით დასკვნის საშუალებით ცდილობს პრობლემის გადაწყვეტას. ჩემი სხეულის ყოველ მოქმედებასთან დაკავშირებულია გარკვეული სულიერი მდგომარეობები. როცა მეორე ადამიანში ვხედავ ჩემი რომელიმე მოქმედების მსგავს მოძრაობას, მე ვასკვნი, რომ ამ სუბიექტში ისეთივე სულიერი მდგომარეობაა, როგორც იყო ჩემში ამ მოქმედების შესრულებისას. ასეთია ანალოგიით დასკვნის თეორიის ძირითადი თეზისი. მეორე თეორია სხვისი „მეს“ სულიერი ცხოვრების ნათელყოფისას აღარ ლაპარაკობს დასკვნაზე ან რაიმე სხვა ლოგიკურ ოპერაციაზე. ის შთაგრძნობის თეორიაა და ფიქრობს, რომ სხვისი „მე“ ჩვენ გვეძლევა განცდების გადატანით სხვის სხეულში. დილთაის ტრანსპოზიციის თეორია შთაგრძნობის თეორიის ნაირსახეობად უნდა ჩაითვალოს. საერთოა მათთვის იმის აღიარება, რომ სხვისი „მეს“ წვდომისას ხდება საკუთარი „მეს“ განცდების პროექცია“ (7.443–444). შელერის მიერ მითითებული ორი თეორიის კრიტიკა განცდათა არადიფერენცირებულობის აღიარებას ემყარება: „შუა საუკუნეების მოღვაწენი თავის აზრებს „კითხულობდნენ“ ანტიკური ხანის თხზულებებში, მაგალითად, არისტოტელეს ქრისტიანულ ყაიდაზე განმარტავდნენ. შელერისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ასეთი მდგომარეობა: განცდები მოცემულია, მაგრამ მე ვეჭვიანობ და არ ვიცი, ჩემია თუ სხვისი. ეს ვითარება ნათლად ლაპარაკობს ჩვენი ცნობიერების თავდაპირველ მდგომარეობაზე – განცდათა არადიფერენცირებულობაზე. თავდაპირველადაა განცდათა ინდიფერენტული ნაკადი. განცდა გახდება „ჩვენი“ ან „სხვისი“ უფრო გვიან“ (7.445). თავის მხრივ, დილთაის სხვა კრიტიკოსებიც განცდათა არადიფერენცირებულობის შესახებ შელერის თვალსაზრისს ეყრდნობიან და ერთმნიშვნელოვანდ ასკვნიან: „კვლავგანცდა დილთაისთან ემყარება გასაგებისა და გამგების იგივეობას. „სხვა“ ჩემი სხვაგვარად ორგანიზებული შესაძლებლობებია და ამ შესაძლებლობათა აქტუალიზებით მე შემიძლია გავიგო სხვა. მაშასადამე, სხვაში მე გავიგებ ჩემს თავს და ამიტომ „სხვა“ სინამდვილეში არ არსებობს. არსებობს ჩემი მე და მისი სხვის პერსპექტივაში მოცემული ანარეკლები“ (48.117). საერთო ჯამში, დილთაის კრიტიკოსები იმ აზრამდე მიდიან, რომ დილთაის ტრანსპოზიციის თეორია სიძნელეს შეიცავს: „ის, ფაქტობრივად, უარყოფს სხვისი „მეს“ გაგებას“ (7.446). შესაბამისად, მათი აზრით, „შელერის

ღრმა დაკვირვებები გვათავისუფლებენ ამ სიძნელისგან. განცდათა არადიფერენცირებულობით, საკუთარი სულიერი ცხოვრების აქტივობა სულაც არ გამოირიცხება, მაგრამ ეს აქტიურობა სხვისი განცდის მიღების საშუალებაა და არა „გადატანის“, ტრანსპოზიციის პირობა“ (7.446).

ცნობიერების თავდაპირველი მდგომარეობა, ცხადია, განცდათა არადიფერენცირებულობაა, მაგრამ იქნებ დილთაის ტრანსპოზიციაშიც განცდათა არადიფერენცირებულობა იმთავითვე უთქმელად იგულისხმება და თუ ეს მართლაც ასეა, მაშინ ტრანსპოზიციის საკითხში დილთაის ოპონენტთა უმთავრესი შეცდომა ისაა, რომ მათ დილთაის ტრანსპოზიციაში ეს ნაგულისხმევი შინაარსი კი არ მოძებნეს, პირიქით, აპრიორი აღიარეს, რომ დილთაის ტრანსპოზიცია ასეთ შინაარსს არ გულისხმობს. ჭეშმარიტებას ამ საკითხთან დაკავშირებით, გაგების პირობათა კონტექსტში მოხსენიებული ისეთი „უცხო“ განმარტებით თუ დავადგენთ, რომელიც ამავე ღრმს „არც სავსებით უცხოა“, ანუ რა არის ეს უცხო, რომელიც ამავდროულად სავსებით უცხოც არაა? ამ კითხვაზე პასუხისთვის, მიზანშეწონილია თავდაპირველად ცნობიერების რაობაზე თვითრეფლექსია განვახორციელოთ: ცნობიერება ჩვენში ჩვენდადაუკითხავადაა მოცემული, იგი უკვე მანამ მოქმედებს ჩვენში, ვიდრე ჩვენ მასზე რეფლექსიას მოვახდენდეთ, ანუ ცნობიერების აქტივობა ყოველთვის წინ უსწრებს ცნობიერებაზე ჩვენს რეფლექსიას, ამიტომაც გვევლინება იგი როგორც „უცხო“. თავის მხრივ, სწორედ ასეთი „უცხოობა“ განაპირობებს ცნობიერების არაცნობიერად მოცემულობას. უფრო ზუსტად, არაცნობიერი სხვა არაფერი უნდა იყოს, თუ არა ცნობიერების წინსწრება ცნობიერებისადმი ჩვენს რეფლექსიაზე, ხოლო ცნობიერების ასეთი წინსწრებითი გამოვლენა, როგორც არაცნობიერი, ერთნაირი ძალით ახასიათებთ ზოგადად კაცობრიობას, დიდი თუ მცირე გეოგრაფიული არეალით შემოსაზღვრულ დიდ თუ მცირე საზოგადოებრივ კოლექტივებს და ინდივიდს, როგორც პერსონას. შესაბამისად, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების, საკუთრივ ცალკეული საზოგადოებრივი კოლექტივების ზნე-ჩვეულებებისა თუ ინდივიდუალური შეხედულებების საფუძველიც, რა თქმა უნდა, მითითებული წინმსწრები ცნობიერება, ანუ არაცნობიერია, რომელსაც ყოველივე ხემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ზეცნობიერიც ვუწოდოთ. რამდენადაც ეს წინმსწრები არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერება, როგორც უზოგადესი რამ, კაცობრიობის სტადიაზე რამდენადმე კონკრეტიზირდება, ამდენად, შეგვიძლია იგი ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის

კოლექტიურ არაცნობიერად მოვიხსენიოთ, მაგრამ, რამდენადაც იგივე ზეცნობიერი, დიდი თუ მცირე საზოგადოებრივი კოლექტივების სტადიაზე კიდევ უფრო კონკრეტიზირდება, შესაძლებელია მას, უბრალოდ, კოლექტიური არაცნობიერი შევარქვათ. ამისდაკვალად, მითითებული ზეცნობიერი ინდივიდუალურ სტადიაზე, პერსონალურ არაცნობიერად გვევლინება. ამ ლოგიკის მიხედვით, ცხადზე ცხადია, ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიურ არაცნობიერს ავტომატურად დაჰყვება აბსოლუტური ზეცნობიერის ხასიათი, გარკვეულ კოლექტიურ არაცნობიერს – ზეცნობიერისა და ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიური არაცნობიერის ხასიათი, ხოლო ინდივიდუალურ ანუ პერსონალურ არაცნობიერს – ზეცნობიერის, ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიური არაცნობიერისა და ვიწრო კოლექტიური არაცნობიერის ხასიათი. მაშასადამე, ზეცნობიერება, როგორც „დაფარული“ და „ამოუცნობი“ „უცხო“, ამავდროულად, სწორედ რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ სტადიაზე იმთავითვე გვევლინება, როგორც „არც საესებით უცხო“. მიტომ, ჩემთვის, თუნდაც სხვისი „დაფარული“ და „ამოუცნობი“ „უცხო“ პერსონალური განცდები, უკვე მანამაა რამდენადმე ცხადი, გაგებადი და „არც მთლად უცხო“, ვიდრე მე მივხვდებოდე, რომ ეს ასეა. შესაბამისად, ზეცნობიერის ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიურ არაცნობიერად, უფრო ვიწრო მასშტაბის კოლექტიურ არაცნობიერად და პერსონალურ არაცნობიერად გამოვლენა, განცდათა უპირობო დიფერენცირებაში არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ავურიოთ, ანუ განცდათა დიფერენციაცია იმიტომ ატარებს პირობით ხასიათს, რომ ასეთი დიფერენციაციის საფუძველი სწორედ განცდათა თავდაპირველი არადიფერენცირებულობაა. შესაბამისად, დილთაის ტრანსპოზიცია ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს იგი განცდათა არადიფერენცირებულობას უპირისპირდება, არამედ ისე, რომ ტრანსპოზიცია სწორედაც განცდათა არადიფერენცირებულობას ემყარება. ამდენად, ტრანსპოზიცია მხოლოდ და მხოლოდ განცდათა არადიფერენცირებულობის პირობებში ხორციელდება. აკი თვითონ დილთაიც გარკვევით მიუთითებს, რომ ადამიანის ბუნება ზოგადია, საერთოა და ურთიერთგაგების შესაძლებლობაც ამ საერთოობაში მდგომარეობს, ანუ ტრანსპოზიცია აპრიორი ანალოგიით დასკვნის მეთოდი კი არ არის, არამედ ანალოგია სწორედაც გრძნობათა არადიფერენცირებულობის პირობებში, არადიფერენცირებულობის წყალობით ხორციელდება. სხვა სიტყვებით, სხვისი გაგება იმდენადაა ჩემი განცდების

სხვაში გადატანა, რამდენადაც განცდათა თავდაპირველი არადიფერენცირებულობის გამო, სხვაც ზოგადად იმთავითვე ისეთი ხასიათის განცდებსაა ნაზიარები, როგორსაც მე. ამიტომ, სავსებით ბუნებრივია, თუკი მაქვს მოლოდინი, რომ რომელიმე კონკრეტულ სიტუაციაში სხვაც ისე მოიქცევა, როგორც მე და ამ დროს სხვაში მხოლოდ ჩემი განცდების პროექცია კი არ ხდება, არამედ სხვისი განცდების გაგებაც გრძნობათა თავდაპირველი არადიფერენცირებულობის საფუძველზე. ამავე დროს, ზუსტად გრძნობათა თავდაპირველი არადიფერენცირებულობა მიქმნის იმის განცდასაც, რომ შეიძლება სხვამ კონკრეტული სიტუაცია სხვაგვარად განიცადოს, შესაბამისად, სხვაგვარად მოიქცეს, ანუ თუკი სხვისი სხვაგვარად განცდა-მოქცევის მიხედვრილობა სხვაში ჩემი შესაძლო მოქმედებების პროექციაა, ამავე ლოგიკით, ასეთი მიხედვრილობა სხვისი შესაძლო მოქმედებების ჩემში პროექციაცაა, როგორც იმის გაგება, რომ სხვისი მოქმედებები არა მხოლოდ ჩემი სხვაგვარად ორგანიზებული შესაძლებლობებია, არამედ ამავედროულად ეს სხვისი მოქმედებები საკუთრივ სხვისი შესაძლებლობებიცაა, ისეთი შესაძლებლობები, რომლებიც გარკვეულ სიტუაციებში შეიძლება ჩემდაც იქცეს. ასეთი ურთიერთტრანსპოზიცია კი, ცხადია, შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა ჩემი და სხვისი განცდების საფუძველმდებარე ზოგადი ობიექტური საფუძველი, როგორც ჩემთვის და სხვისთვის საერთო ზეცნობიერების ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიურ, შედარებით ვიწრო მასშტაბის კოლექტიურ და ინდივიდუალურ-პერსონალურ არაცნობიერად გამოვლენა მათ ურთიერთუკუგამსჭვალულობაში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, იქნებ უსაფუძვლოც კი იყოს დილთაის იმ კუთხით კრიტიკა, თითქოს მისი ტრანსპოზიცია სუბიექტივისტური იყოს. მეტიც, სწორედ ჩემი და სხვისი განცდებისთვის საერთო ობიექტური საფუძველების აღიარებაში ჩანს ყველაზე მეტად დილთაისთან მეტაფიზიკურის აჩრდილიც. ამავე კონტექსტს უნდა მივუსადაგოთ ვოლფის ე. წ. „ჩასახლება“ და შლაიერმარხერის „დივინაცია“. „განსაკუთრებული ყურადღება ვოლფმა მიაქცია იმ აუცილებლობას, რომ გამგებმა შეძლოს ნაწარმოების ავტორის სულიერ მდგომარეობაში „ჩასახლება“, სხვისი აზრების გათავისება, სხვის განცდებში „შთასვლა“ (7.405). შლაიერმარხერიც ასევე „ლაპარაკობს დივინაციაზე, უშუალო, ინტუიციურ წვდომაზე, დივინაციაა ის, რაც შეგვიყვანს თხზულების ავტორის სულში. ესაა მწერლის ინდივიდუალურ გონში „შთასვლის“, „გარდასვლის“, „ჩასახლების“ ერთადერთი პირობა, ეს „შთასვლა“ ლოგიკურად აუხსნელია.

ყოველ ნაწარმოებში გამოიყოფა ის „სუბიექტური“ ელემენტი, რომელიც მხოლოდ დივინაციას ექვემდებარება და ის „ობიექტური“ ელემენტი, რომელიც შეიძლება ანალიზის საგანი გახდეს“ (7.407–408).

შლაიერმახერთან მართლაც იქმნება საიმისო შთაბეჭდილება, რომ „ობიექტურ ელემენტს“ დივინაციასთან საერთო თითქოსდა არც არაფერი აქვს. შესაბამისად, თუკი დივინაციას მხოლოდ ნაწარმოების „სუბიექტურ ელემენტთან“ დაკავშირებით, მაშინ დივინაციას ობიექტური საყრდენი მნამდვილად გამოეცლება, ამიტომ ცალმხრივობა ამთავითვე უნდა გამოვრიცხოთ, მით უმეტეს, როცა თვითონ შლაიერმახერიც სუბიექტურ ელემენტებზე ლაპარაკობს არა განყენებულად, არამედ ხელოვნების ნაწარმოების, როგორც ასეთის, ობიექტურ ელემენტთან კავშირში. ესე იგი, ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედის ინდივიდუალურ სულს მთლიანად ხელოვნების ნაწარმოების გაგების გარეშე ვერაფრით ჩავწვდებით, რადგან თუკი ხელოვნების ნაწარმოები არ გვექნება, ცხადია, ვერც ამ ნაწარმოების შემქმნელის ინდივიდუალური სული მოგვეცემა, ხოლო ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას, ავტორი, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, თუნდაც მისდაუნებურად ვერაფრით გაექცევა მისი თანადროული ეპოქის იდეებსა და განცდებს, ანუ ობიექტურ საფუძვლებს. შესაბამისად, შემოქმედიც, როგორც „სუბიექტური ელემენტი“, უნდა თუ არა ეს თვითონ შლაიერმახერს, ძალიან სიღრმისეულად სწორედ ობიექტურ საფუძველს, ანუ ზეკოლექტიურ არაცნობიერს, როგორც ზეცნობიერებას ემორჩილება. ე. ი. თუკი ხელოვნებაში „სუბიექტური ელემენტი“ მაინც უფრო მეტად გვამახვილებინებს ყურადღებას, ეს, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ თვითონ ხელოვნების მრავალფეროვნების ბრალია, ხელოვნების მრავალფეროვნებას კი არა მხოლოდ ეპოქათა თუ კულტურათა სხვადასხვაგვარობა განაპირობებს, არამედ ხელოვნება, მრავალფეროვნებით რომელიმე ერთი ეპოქისა თუ რომელიმე ერთი კულტურის პირობებშიც გამოირჩევა. ასეთი ვითარება, თავის მხრივ, აპრიორი გულისხმობს შემდეგი შინაარსის კითხვას: თუკი ესა თუ ის ეპოქა, ესა თუ ის კულტურა, ესა თუ ის ხელოვნება, საერთო ზეცნობიერებითაა დეტერმინირებული, მაშინ როგორ შეიძლება ეპოქათა მონაცვლეობა, კულტურათა სხვადასხვაგვარობა ან ხელოვნების მრავალფეროვნება, მით უმეტეს, როცა მსგავს მრავალფეროვნებას თვითონ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის შიგნითაც ვხვდებით? მართლაც, ბუნების ერთსა და იმავე მოვლენაზე სხვადასხვა ფერმწერის მიერ

შესრულებული ფერწერული ტილოები, როგორც მინიმუმ, რაღაცით აუცილებლად იქნებიან ერთმანეთისგან განსხვავებულნი, ერთი და იმავე თემაზე სხვადასხვა შემოქმედის მიერ შესრულებული პოეტური თუ პროზაული ნაწარმოებებიც რა თქმა უნდა, რაღაცით განსხვავებულები აღმოჩნდებიან, რაც შემოქმედის, ავტორის განსაკუთრებულობის, შესაბამისად, სუბიექტურობის ელემენტის ლოგიკურად აუხსნელობის, ანუ ამ სუბიექტური ელემენტის ზეცნობიერებისადმი, როგორც ობიექტური საფუძვლისადმი დაუმორჩილებლობის შთაბეჭდილებას აშკარად ტოვებს. მაშასადამე, „შუაში გავლის“ სიძნელეს ამჯერად ჰერმენევტიკულ ჭრილში, კიდევ ერთხელ მივადექით: ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს ზეკოლექტიურ არაცნობიერთან, ანუ ზეცნობიერებასთან, როგორც ყოველგვარი ინდივიდუალურობის აუცილებელ პირობასთან, მეორე მხრივ კი, სწორედ ინდივიდუალურობაში მდგომარეობს გონითი მრავალფეროვნება, როგორც თავისუფლება. ამიტომაც ამტკიცებდა ჰეგელი, თავისუფლება აუცილებლობის გამოვლინების ფორმააო. შლაიერმახერის დივინაცია, ვიქრობთ, მრავალფეროვნების, თავისუფლების გამოვლინების ამგვარ კონტექსტს გულისხმობს, უბრალოდ, შლაიერმახერთან ზუსტადაა ნაგრძნობი „შუაში გავლის“ სიძნელე, როცა საკითხი ზოგად კანონზომიერებასა და ამ კანონზომიერებიდან გამომდინარე მრავალფეროვნების, თავისუფლების ასხნას ეხება. „შუაში გავლის“ ეს სიძნელე შეგვიძლია რამდენადმე მაინც შემდეგნაირად ავხსნათ და დავძლიოთ: ვინაიდან ინდივიდუალური, პერსონალური ცნობიერების დონეზე აუცილებლობისა და თავისუფლების სიღრმისეული ერთიანობა თავისუფლების პრიმატით გვეძლევა, ჩვენ ხელოვნების მრავალფეროვნებას და მრავალფეროვნებას ხელოვნების ცალკეული დარგების შიგნით, ვეღარ აღვიქვამთ დეტერმინირებულობის შედეგად, იგი მხოლოდ შემოქმედის, როგორც სუბიექტის საკუთრივი აქტივობით განპირობებულად გვეჩვენება, რამდენადაც სუბიექტის აქტიურობის ობიექტური საყრდენი თითქოსდა გამოცლილ-გამქრალია. სწორედ ობიექტური საყრდენის გამოცლილ-გამქრალობის მსგავსი „მისტიკური“ აქტი განსაზღვრავს როგორც ავტორის, ასევე ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოების სპეციფიკურობა-ინდივიდუალურობასაც და ინტერპრეტაციის ამოუწურავ შესაძლებლობებსაც. ე. ი. პერსონალური ცნობიერების დონეზე, ამ პერსონალური ცნობიერების ობიექტური საყრდენი, როგორც ზეკოლექტიური არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერი, თითქოს სადღაც ქრება, მაგრამ სინამდვილეში ზუსტადაც ეს სადღაც გამქრალი

ობიექტური საყრდენი, თუმცა შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც განაპირობებს თავისუფლებისა და თავისუფალი ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას. ამ ლოგიკით, შლაიერმახერის დივინაცია ავტორის სულში როგორღაც „შთასვლის“, „ჩასახლების“ პირობებში, ირიბად ამ ავტორის ნაწარმოებების მრავალნაირად ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებსაც უნდა გულისხმობდეს. მართლაც, ამა თუ იმ კატეგორიის მკითხველს ერთი და იმავე ნაწარმოების არა მხოლოდ მრავალი კუთხით დანახვა, იქნებ იმაზე უკეთესად გაგებაც კი ძალუძს, ვიდრე იგი თავად ავტორს ესმოდა. ჰერმენევტიკის ცნობილი წარმომადგენელი ბიორკი, მაგალითად, ასეთ ფორმას აძლევს შლაიერმახერის აზრს: „განმმარტებელმა ავტორი უნდა გაიგოს არა მარტო ისე კარგად, როგორც ესმის თავისი თავი ავტორს, არამედ უკეთესადაც კი“ (98.52). ასევე ესმის დივინაციის არსი დილთაისაც: „პოეტის განმარტება არის განსაკუთრებული ამოცანა, გავიგოთ უკეთესად, ვიდრე ავტორს ესმოდა საკუთარი თავი – ამ წესიდან გადაწყდება პრობლემა პოეზიაში მოცემული იდეის შესახებ“ (7.411). შლაიერმახერის მიმდევარი ჰაიმან შტაინთალიც მსგავს თვალსაზრისს ავითარებს: „ფილოლოგს ესმის მოსაუბრე და პოეტი უკეთესად, ვიდრე მათ საკუთარი თავი და უფრო უკეთესად, ვიდრე ესმოდათ მათ თანამედროვეებს“ (104.172).

მითითებული ფილოსოფოსები ამნაირი „უკეთესად გაგების“ მიზეზად მიიჩნევენ იმ გარემოებას, რომ „განმმარტებელი განმარტების პროცესში აცნობიერებს იმას, რაც გამომთქმელის, ავტორის მიერ არ იყო გაცნობიერებული. ჰერმენევტიკოსი გამოაცალკეებს იმ მომენტებს, პირობებს, რომლებთანაც ავტორი შეზრდილი იყო და რომლის არსებობასაც ვერ გრძნობდა, ვერ აცნობიერებდა“ (7.411–412). ამ კონტექსტში საინტერესო დასკვნას აკეთებს ხლაიდენიუსიც. მისი შეხედულების მიხედვით: „გაუგო ავტორს, არ არის მთლად იგივე, რაც ბოლომდე გაიგო მეტყველება თუ ტექსტი. წიგნის გაგების ნორმად ავტორის აზრი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მივიჩნიოთ, რამდენადაც ყველა ადამიანი ვერ ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ შემოქმედის სიტყვებში, მეტყველებამ თუ შემოქმედებამ, შეიძლება გამოხატოს ის, რისი თქმაც თუ დაწერაც წინასწარ არ ჰქონია განსაზღვრული. შესაბამისად, ავტორის ნაწარმოების გაგების მცდელობისას, თუნდაც ჩვენდაუნებურად, შეიძლება ისეთ საგნებზე ვიფიქროთ და საკმაოდ საფუძვლიანადაც, რომლებიც თვითონ ავტორს იქნებ ჭკუაშიც არ მოსვლია“ (71.231). ცხადია, ასეთი

სიტუაცია, შეგვიძლია შებრუნებითაც წარმოვიდგინოთ, ანუ ისე, რომ შეიძლება ავტორს თავის ნაწარმოებში უფრო მეტი ჰქონდეს ნაგულისხმევი, ვიდრე ეს ამა თუ იმ კატეგორიის მკითხველმა შეიძლება გაიგოს. რა თქმა უნდა, ესეც ჰერმენევტიკის ამოცანაა. უფრო ზუსტად, რადგანაც გაცილებით დიდი ალბათობაა იმისა, ავტორის ტექსტი იმაზე მეტად ან იმაზე ნაკლებად გავიგოთ, ვიდრე თავისივე ტექსტი თვითონ ავტორს ჰქონდა გაგებული, ამიტომ ხლადენიუსის ჰერმენევტიკის მთავარი ამოცანა მხატვრული ტექსტის ზუსტად ისევე წვდომაში მდგომარეობს, როგორც იგი მხატვრული ტექსტის ავტორს ესმოდა. სხვაგვარად, ჰერმენევტიკის ამოცანა არა მაინცდამაინც იმაშია, რომ „ბოლოს და ბოლოს როგორღაც გავიგოთ ეს „მეტი“, არამედ იმაში, რომ წიგნებს მათსავე ჭეშმარიტებაში ვწვდეთ, მათი თუნდაც საგნობრივი გაგებით. ყველა წიგნიცა და ადამიანთა მეტყველებაც საკუთარ თავში რაღაც მიუწვდომელს ყოველთვის შეიცავენ და ზუსტადაც ეს „ბნელი“ ადგილები, როგორც საგნობრივი გაგების დეფიციტის გამოვლინებანი არიან ნაწარმოების სწორი გააზრების მოთხოვნილების საფუძვლები. ეს „ბნელი“ ადგილები მრავალი აზრის გაღვივებას, ანუ ინსპირირებას იწვევენ, ამავედროულად, საესეებით შესაძლებელია ისიც, მსგავსი „ბნელი“ ადგილები ჩვენთვის „ნათლებიც“ გახდნენ“ (71.231).

მაშასადამე, ყველაზე მეტი სიძნელე მაინც ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები, ანუ ტექსტი ზუსტად ისე გავიგოთ, როგორც ის ავტორს ესმოდა: ერთი მხრივ, ჩვენ გვაქვს იმის შესაძლებლობა, რომელიმე ნაწარმოებში იმაზე მეტი ამოვიკითხოთ, ვიდრე თავის ნაწარმოებში თვითონ ავტორი გულისხმობდა, ხოლო მეორე მხრივ, ნაკლები ამოვიკითხოთ, ვიდრე ასევე თვითონ ავტორი გულისხმობდა თავის ნაწარმოებში. ცხადია, არის იმის შესაძლებლობაც, ხელოვნების ნაწარმოები გავიგოთ ზუსტად ისე, როგორც იგი თვითონ ავტორს ესმოდა, მაგრამ ამის შესაძლებლობა, ხლადენიუსის ზემოთ მოყვანილი თვალსაზრისიდანაც კარგად ჩანს, გაცილებით მიზერულია, რადგან დივინაცია, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებში და ავტორში „სუბიექტური ელემენტის“ ამოცნობაზეა მიმართული, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობასაც იმთავითვე საკუთარ თავში გულისხმობს, როგორც ასევე საკუთარ „სუბიექტურ ელემენტს“. სწორედ ამ „სუბიექტურ ელემენტში“ მდგომარეობს ავტორის თავისუფლების მრავალფეროვნება და თუკი ინდივიდუალური ცნობიერების დონეზე აუცილებლობა თავისუფლების სახით გვეძლევა, იგი ისეთივე ძალით

ახასიათებს ხელოვნების ქმნილების შემფასებელს, როგორც ხელოვნების ქმნილების ავტორს, ანუ თუკი ავტორს „სუბიექტური ელემენტი“ ნაწარმოების შექმნის პროცესში არჩევანის თავისუფლებას ანიჭებს, ასევე ანიჭებს ხელოვნების ქმნილების შემფასებელს ეს „სუბიექტური ელემენტი“ თავისუფალი ინტერპრეტაციის საშუალებას ხელოვნების ქმნილების შეფასებისას. აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ხელოვნების ქმნილების თვითონ ქმნილების ავტორზე ნაკლებად გაგებაც, თუმცა უხარისხო, მაგრამ მაინც თავისებური ინტერპრეტაციაა.

როგორც ვხედავთ, ასეთი თუ ისეთი ყაიდის ინტერპრეტაციის საფუძვლები არა მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების ხლადენიუსისეულ „ბნელ კუნჭულებში“, როგორც მრავალი აზრის ინსპირირების გამომწვევ მიზეზებშია საძიებელი, არამედ თვითონ შლაიერმახერისეულ დივინალიაშიც, მით უმეტეს, როცა ხლადენიუსის მიხედვითაც, მითითებული „ბნელი“ ადგილების „განათება“ იგივეა, რაც ამ „ბნელი ადგილების“ თუნდაც ჩვენებურად, სუბიექტურად გაგება – „განათება“. ამდენად, შეიძლება ნაწარმოების ზუსტად ისე გაგების პრეტენზია ბევრს ჰქონდეს, როგორც იგი თვითონ ამ ნაწარმოების ავტორს ესმოდა, მაგრამ ასეთი გაგება, ძალზე ხშირად, იქნებ მაინც ავტორის თვითგაგებაზე მეტად ან ნაკლებად გაგების ტოლფასი იყოს.

საერთო ჯამში, შლაიერმახერის დივინაცია, ანუ იმ „სუბიექტურ ელემენტებზე“ მიმართება, რომელიც ხელოვნების ყველა ნაწარმოებისთვისაა დამახასიათებელი, აუცილებლობით გულისხმობს ზეკოლექტიურ არაცნობიერს, ანუ ზეცნობიერებას, როგორც ობიექტურ საფუძველ-არსებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ანუ ასეთი ობიექტური საფუძვლის არარსებობის დაშვებისას, სუბიექტური ელემენტები ხელოვნებაში, შემოქმედში და მნახველ-შემფასებელში, ერთმანეთის მიმათ „სრულიად უცხო“ აღმოჩნდებოდნენ, რაც გაგების შესახებ თვითონ შლაიერმახერის თეორიას თავიდან ბოლომდე შეეწინააღმდეგებოდა. შესაბამისად, ზემოხსენებულ „ბნელ მომენტებსაც“, რომლებიც შეიძლება მართლა ახასიათებდეს ყველა ეპოქის, ყველა კულტურის, ყველანაირი ხელოვნების, ხელოვნების ყველანაირი დარგის, ამა თუ იმ ნაწარმოების ავტორის სულის სიდრმეების გაგების ჰორიზონტს, იგივე ობიექტური საფუძველი „გამოასხივებს“, ანუ ყოველგვარი, მათ შორის, მითითებული „ბნელი მომენტების“ თუნდაც სუბიექტური კუთხით გაგების ძირიც სწორედ აღნიშნული საერთო ობიექტური საფუძველია. ამისდაკადად, საკითხავია, როგორ შეიძლება

ერთსა და იმავე დროს, საერთო საფუძველი ჰქონდეთ გაგების, როგორც ნათელ, ასევე ბნელ ასპექტებსაც? საქმე ის არის, რომ ცნობიერებას იმიტომ დაჰკრავს იმავედროულად არაცნობიერის ელფერიც, რომ იგი ჩვენში ჩვევდადაუკითხავადაა მოცემული და თუ ამ ჩვენდადაუკითხავად მოცემულ ცნობიერებას მისივე საფუძველებიდან, ანუ ზეკოლექტიური არაცნობიერიდან, როგორც ზეცნობიერიდან, ასევე ჩვენდადაუკითხავად დაჰყვება შესაძლებლობა, რომელიც გაგების ნათელმხილებას გულისხმობს, რა გასაკვირია, ამავე ლოგიკით, ჩვენში ჩვენდადაუკითხავად მოცემულ ცნობიერებას იმავე საფუძველებიდან, ანუ ზეკოლექტიური არაცნობიერიდან, როგორც ზეცნობიერიდან, ასევე ჩვედადაუკითხავად გადმოჰყვებოდეს გაგების სიძნელეც, როგორც „ბნელი“ მომენტების გაგების შესაძლებლობაში, მით უმეტეს, როცა ამგვარი ალბათობის სასარგებლოდ თუნდაც მხოლოდ თვითონ ცნობიერების ჩვენში ჩვენდადაუკითხავად მოცემულობის ფაქტი სავსებით სამართლიანად მეტყველებს. თუმცა, ამასთან ერთად, ისიც ფაქტია, რომ გაგების ჰორიზონტში „ბნელი“ მომენტების მსგავსი მოცემულობა თავისუფალი, მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის, ე. ი. მითითებული „სიბნელის“ გაგების შესაძლებლობასაც როგორღაც მაინც გულისხმობს. უფრო ზუსტად, აღნიშნული „ბნელი“ მომენტების თავისუფალი, მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა იგივეა, რაც ამ ბნელი „მომენტების“ თავისებური გაგება და რამდენადაც ამ „ბნელი“ მომენტების ინტერპრეტაცია, ანუ რამენაირად გაგება შესაძლებელია, ე. ი. არც ეს „ბნელი“ მომენტები ყოფილან „მთლად უცხონი“, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ცხადია, აღნიშნული „ბნელი“ მომენტების რამდენადმე ინტერპრეტაცია-გაგების მინიმალური შანსიც არ იარსებებდა. ამგვარი ლოგიკით, ისე გამოდის, თითქოს ყველაფერი, ე. ი. მითითებული „ბნელი მომენტებიც“ როგორღაც გაგებადია და თუ ეს ასეა, მაშინ რაღა საჭიროა გაგებაზე ამდენი მსჯელობა? შელერის თქმისა არ იყოს, „არაფერია იმაზე ნათელი, რომ ჩვენ ვიაზრებთ როგორც ჩვენს აზრებს, ასევე სხვების აზრებს, შეგვიძლია განვიცადოთ როგორც საკუთარი გრძნობები, ასევე სხვათა გრძნობებიც, განა ამის შესახებ ყოველდღიურად არ ვლაპარაკობთ?“ (7.445). მართლაც ასეა, აკი „იმ დროიდან, რაც ადამიანი არსებობს დედამიწაზე, გაგებაც არსებობს“, მაგრამ ამავედროულად, ისიც ხომ ფაქტია, ჩვენი და სხვისი აზრებისა და გრძნობების ყოველდღიური სიცხადე კვლავ და კვლავ მეტ სიცხადეს რომ მოითხოვს? ამნაირ შინაგან მოთხოვნილებას ზედმიწევნით კარგად წარმოაჩენს მერაბ

მამარდაშვილის სიტყვები: „შეგიძლია ისე მოკვდე, რომ არასდროს აღმოაჩინო რა იყო შენი გრძნობა. ეს გრძნობა შენი იყო, მაგრამ ის ვერ იგრძნო; ფიქრი შენი იყო, მაგრამ შენ ის ვერ იფიქრო; გამოცდილება შენი იყო, მაგრამ ამ გამოცდილებიდან აზრი ვერ გამოტანო. ასე და ამგვარად, გამოცდილება მეორდება, თითქოს შენი ცხოვრება მარადიულად ღეჭავდა ერთსა და იმავე ნაჭერს, ისე, რომ ვერც ერთხელ ვერ გადაყლაპა იგი“ (28.21). სწორედ ამას ჰქვია გადამერისეული „დაფარულობა თავისთავად გასაგებისა“ (104.7–8).

მამარდაშვილისა და გადამერის აღნიშნული თვალსაზრისები ადამიანთა მხოლოდ გარკვეული კატეგორიის შესაძლებლობებს არ უნდა დაუკავშიროთ, უფრო ზუსტად, კი უნდა დაუკავშიროთ, მაგრამ არა მხოლოდ მათ, რადგან „ერთი და იგივე ნაჭრის ღეჭვა“ მეტ-ნაკლებად თითოეულ ჩვენგანს ახასიათებს. ასე კი იმიტომ ხდება, რომ ადამიანი მისდაუნებურად, ანუ მანამდეა ჩართული ჰერმენევტიკულ ჰორიზონტში, ვიდრე ამ ჰორიზონტზე რეფლექსიის განხორციელებას შეეცდებოდეს და სწორედ ამაში მდგომარეობს გაგების თანადროული მოთხოვნილებაც, ამავედროულად, ზემოთ აღწერილი სიძნელების არსიც გაგების პროცესის განხორციელების გზაზე. ამ გარემოებების ძალზე საყურადღებო ახსნა-განმარტებას და ამ ახსნა-განმარტების შესაბამის დასკვნას ვხვდებით ჰაიდეგერთანაც: „არსებობა ყოველთვის წინ უსწრებს მის მოაზრებას: შემეცნების აქტს, რომლის დროსაც სუბიექტი უპირისპირდება ობიექტს, წინ უსწრებს შემეცნებლის თავდაპირველი ჩართულობა მასში, რასაც იმეცნებს, ის ყოველთვის წინასწარ „პოულობს“ თავის თავს განსაზღვრულ ადგილსა თუ სიტუაციაში. საშუალება, რომლითაც ხორციელდება ეს „პოვნა“, არის სწორედ გაგება, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანური ცხოვრების განხორციელების საწყისი ფორმა და არ არის შემეცნებისთვის აუცილებელი მოთხოვნების დამაკმაყოფილებელი გარკვეული მეთოდოლოგიური ოპერაცია. რამდენადაც გაგება ხორციელდება ახსნის, ინტერპრეტაციის საშუალებით, ამიტომ ჰაიდეგერის თვალსაზრისით, ადამიანური ყოფიერება თავდაპირველადვე ჰერმენევტიკულია“ (43.21). ასე რომ, გაგება იმის „პოვნაა“, რაც უკვე წინასწარაა „ნაპოვნი“, ე. ი. გაგების ძირითადი პირობა ამ წინასწარ პოვნილის კვლავპოვნის მოთხოვნილებაა, ხოლო ამ მოთხოვნილებას, როგორცაც უკუგაგეგმვართ (თვითწარმოაჩენს) იმ განზომილებაზე, სადაც წინასწარპოვნილებაც იმთავითვეა მოცემული და წინასწარპოვნილის კვლავპოვნის შესაძლებლობაც. ეს განზომილება კი, ცხადია, სხვა ვერაფერი იქნება, თუ არა ზეკოლექტიური

არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერება, როგორც ენაში, ხელოვნებაში, კულტურაში და ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სხვა სფეროში გამოვლენილი ამოუწურავი მრავალფეროვნების, ასევე ამ სფეროებში მოცემული „ბნელი“ მომენტების მრავალგვარი, თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის ერთგვარი წინასწარმოხაზულობა. ამიტომ, აქ კიდევ ერთხელ მართლდება ჰეგელის ცნობილი დებულება თავისუფლების აუცილებლობიდან გამომდინარეობის შესახებ. მართლაც ასეა, მაგალითად, ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების ან ამ ნაწარმოების ამა თუ იმ ადგილის ნებისმიერ ინტერპრეტაციას, რა თქმა უნდა, იმთავითვე გონისუფლი კვალი ამჩნევია, შესაბამისად, შედეგის სახითაც, ინტერპრეტაციის ეს მრავალგვარობანი, თითქოსდა უსაზღვრო თავისუფლების მიუხედავად, მაინც ვერ სცილდებიან აბსოლუტისუფლ, ანუ ზეკოლექტიური არაცნობიერის, როგორც ზეცნობიერების საყოველთაო არეალს. სხვა სიტყვებით, ასეთი მიზანშეწონილი მიზანშეუწონლობის სახით მიემართება თავისუფლება, ამ შემთხვევაში ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნება საკუთარივე საფუძვლისკენ და თუ მსგავსი მიზანშეუწონლად მიზანშეწონილი ინტერპრეტაციის განხორციელების არეალი, როგორც თავისუფლება, მაინც ამოუწურავია, ეს იმის „ბრალია“, რომ თავისუფლების, შესაბამისად, თავისუფალი, მრავალგვაროვანი ინტერპრეტაციის ამდაგვარ ბუნებას თავად აბსოლუტი, როგორც ზეკოლექტიური არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერება განაპირობებს, რამდენადაც იგი თვითონაა ამოუწურავი და ამოუღვეველი შესაძლებლობების სწორედ თავისუფლების ფორმით გამომვლინებელი, ამისდაკვალად, მრავალფეროვანი, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის „გამომსხივებელი“ საფუძვლისეული უზოგადესი წმინდა რაობა, ანუ წმინდა არარა.

მაშასადამე, წმინდა არარა, ანუ წმინდა აზროვნება, როგორც ზეკოლექტიური არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერება, მუდამ უცვლელია თავის ცვალებადობაში. ცვალებადობა კი ისაა, რასაც კაცობრიობის ეპოქებს, სხვადასხვა ეპოქის კულტურას, ხელოვნებას ვუწოდებთ, ე. ი. მუდამ უცვლელი წმინდა არარა, ანუ წმინდა აზროვნება, როგორც ზეკოლექტიური არაცნობიერი, ანუ ზეცნობიერება, თავისივე გამოვლინების ფორმა-სახეებში და ფორმა-სახეებითაა ამავედროულად მუდამ ცვალებადიც. მუდამ უცვლელის მუდმივცვალებად ფორმა-სახეებში და ცვალებად ფორმა-სახეებად გამოვლინებაში მდგომარეობს მუდმივი განვითარების წინასწარმოხაზული შესაძლებლობანიც. ამ კონტექსტში, კარგად დავიწყებული ძველის ახლებურად

ინტერპრეტაციაც განვითარებაა. საბოლოო ჯამში, გამოდის, რაც უფრო ზოგადია აბსოლუტის გამოვლინების ფორმა, მით უფროა იგი უფრო კონკრეტულ გამოვლინებათა ინტერპრეტაცია-განვითარების საფუძველი და საერთოდ გაუსწრებადი შესაძლებლობა. მაგალითად, ანტიკური, ძველინდური, ძველჩინური თუ ძველსპარსული კულტურები, კონკრეტული, სპეციფიკური გამოვლინებანი იყვნენ აბსოლუტისა, მაგრამ ეს კულტურები, თავის მხრივ, ზოგად საფუძველებს წარმოადგენდნენ თავიანთ კულტურულ არეალში აღმოცენებული ხელოვნებისთვის და ხელოვნების სხვადასხვა დარგებისთვის. აქვე აუცილებლად უნდა მივუთითოთ იმაზეც, რომ მითითებულ კულტურათა სპეციფიკურობა-განსხვავებულობის მიღმა ერთი საერთო „ძარღვი“ დაფარულის სახით ყოველთვის იგულისხმება. ეს საერთო ძარღვი, რა თქმა უნდა, განსხვავებულ კულტურათა აბსოლუტისმიერობაა, ამიტომაცაა, რომ ყველა კულტურა თავიანთი სპეციფიკურობის მიუხედავად, ერთმანეთს როგორღაც მაინც ყოველთვის გავს. მეტიც, ამგვარი აბსოლუტისმიერი ლოგიკა, თუნდაც შეფარულად ვრცელდება არა მხოლოდ ერთსა და იმავე ეპოქაში პარალელურად არსებულ ერთ ან რამდენიმე, არამედ სხვადასხვა დროის, ერთმანეთისგან ასწლეულებით დაშორებულ კულტურებზეც. ამაში მდგომარეობს აბსოლუტის ყოვლისმომცველი სიძლიერე, თუმცა, აბსოლუტის ასეთ „ზემოდან“ ძლიერებას ჩვენ „ქვემოდან“ უკეთ ვგრძნობთ. სხვა სიტყვებით, ჩვენთვის ამა თუ იმ ეპოქის სულიც და ამა თუ იმ კულტურის ხასიათიც სწორედ მათი კონკრეტული გამოვლინებებიდან, ამ შემთხვევაში ხელოვნებიდან, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში შექმნილი კონკრეტული ნაწარმოებებიდან დაინახება. მაგალითად, ანტიკური ეპოქის სულს, შესაბამისად, ანტიკური კულტურის ხასიათს ყველაზე უკეთ სწორედ ფიდიასის ქანდაკებებიდან თუ სოფოკლეს ტრაგედიებიდან ვწვდებით. ამიტომ, თუკი ამა თუ იმ ეპოქის (კულტურის) სული გვინდა გავიგოთ, რეფლექსია უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ ეპოქაში შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებებზე უნდა გავაკეთოთ. ამასთანავე, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ის შიდაპარალელური სულიერი დინება, რომელიც შეიძლება რაღაცნაირად დაფარულ-მიჩქმალული სახით იმავე ეპოქისთვის დამახასიათებელი სულიერი განწყობილებების საწინააღმდეგო განწყობილებებს წინასწარმოსახული მომავლის სახით გულისხმობდეს. ასეთ საწინააღმდეგო სულიერ განწყობილებებს შიდაპარალელური დინება იმიტომ ვუწოდეთ, რომ იგი მისივე თანადროული ეპოქის სულიერი არეალიდან

როგორც მოწყვეტილი კი არ არის, სწორადც ამავე ეპოქის სულიერ არეალში თუნდაც დაფარულ-მიჩქმალულად მყოფობს. ეს შიდაპარალელური სულიერი განწყობილებანი მათივე თანადროული ეპოქის სულიერი არეალიდან მოწყვეტილნი, ცხადია, არც არასდროს იყვნენ და ვერც ვერასდროს იქნებიან. განსხვავებულ სულიერ განწყობილებათა მათივე თანადროული ეპოქის სულიერი ატმოსფეროდან, როგორც ზოგადი საფუძვლებიდან გადაცდენა, იმთავითვე იმდენადაა ყოველად გამორიცხული, რამდენადაც ეპოქის სული, როგორც „შესაბამისი“ თუ „შეუსაბამო“ სულიერ განწყობილებათა ზოგადი საფუძველი, ყოველთვის თავადაა „გადაცდენაც“ და ამავე დროს „გადაუცდენლობაც“. ე. ი. რომ არა რაიმე „გადაცდენა“, ანუ განსხვავებული სულიერი განწყობილებანი, თუნდაც იდეის, შესაძლებლობის დონეზე, შეუძლებელი იქნებოდა ამა თუ იმ ეპოქის სტანდარტული, „გადაუცდენელი“ სულიერი ატმოსფერო, რადგან თუკი რაიმე როგორც სახით არსებობს, მისი ასეთი სახე აზრს და გარკვეულობას სწორედ „არასტანდარტულ გადაცდენებთან“ გამიჯვნივ იღებს და პირიქით.

მოკლედ, ასე განსაზღვრავენ და განაპირობებენ ერთმანეთს საპირისპირო გარკვეულობანი თავიანთ გამოვლინებებში ურთიერთგამიჯვნივით, მაგრამ მსგავსი ურთიერთგამიჯვნა, ამავე დროს, ამ გამოვლინებათა მიღმა მათ საფუძვლისეულ ერთიანობაზეც აშკარად მიგვითითებს. რომ არა მათი ასეთი სიღრმისეული ერთიანობა, ცხადია, ისინი ვერც ერთმანეთის ხასიათს განაპირობებდნენ. აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ამ გარკვეულობათაგან ერთ-ერთს „ეპოქის სულს“ იმიტომ ვუწოდებთ, რომ იგი მასობრივია, ხოლო ამ მასობრივი, ანუ სტანდარტული სულიერი ატმოსფეროსაგან განსხვავებული სულიერი გარკვეულობა ყოველთვის უმცირესობაშია, ამიტომაცაა იგი თითქოსდა მიჩქმალულ-მიჩუმათებული, თუმცა როგორც აღვნიშნეთ, ამნაირი მიჩქმალულ-მიჩუმათებული განსხვავებული სულიერი განწყობილებანი, შეიძლება წინასწარმოსახული მომავლის სახით იყოს ჩაწნული თვითონ სტანდარტულ სულიერ ატმოსფეროში. ამდენად, თუკი რაოდენობრივ სხვაობას არ მივიღებთ მხედველობაში, სტანდარტული, მასობრივი სულიერი ატმოსფეროსგან განსხვავებული სულიერი განწყობილებანიც ზოგადად იმავე ეპოქის სულისეულია, რომელი ეპოქის სულსაც უფრო მასშტაბურად სტანდარტული, მასობრივი სულიერი ატმოსფერო ანსახიერებს. ამასთან, არც ისაა გამორიცხული, ბოლო-ბოლო, მასობრივი სულიერი ატმოსფეროსგან განსხვავებული ეს სულიერი განწყობილებანი გააქტიურდნენ, სტანდარტულ,

მასობრივ სულიერ ატმოსფეროსაც სახე საბოლოოდ უცვალონ და ამით დასაბამი ახალ ეპოქას მისცენ. სწორედ ასე მოხდა ანტიკური ეპოქის შემთხვევაში, როცა იმან, რაც ანტიკურ სულში წინასწარმოსაზრებული მომავლის სახით თითქოსდა ნაკლები ძალით მნიშვნელობდა, ბოლო-ბოლო ანტიკურ სულს სახე უცვალა და დასაბამი მონოთეისტურ აზროვნებას, შესაბამისად მონოთეისტური რელიგიების ეპოქას დაუდო. უფრო ზუსტები ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ კულტურა, რომელსაც ანტიკური ნიშნით ვაერთიანებთ, გამოვლინება იყო ანტიკური ეპოქის ფართო საზოგადოებრივი ჯგუფისთვის საკუთრივი, საერთო სპეციფიკური მახასიათებლის მქონე კოლექტიური არაცნობიერისა. ასევე, იმ პერიოდის თუ მანამდელი სხვა საზოგადოებრივი ჯგუფების კულტურებიც სპეციფიკურად მათთვის დამახასიათებელი კოლექტიური არაცნობიერის გამოვლინებანი იყვნენ. ერთობლიობაში კი ეს უკანასკნელები გამოვლინებანი იყვნენ იმ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიური არაცნობიერისა, რომლის ძირითადი გამაერთიანებელი ნიშანი პოლითეისტური რწმენა-წარმოდგენები იყო. თავის მხრივ, ეს ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის კოლექტიური არაცნობიერი, როგორც უზოგადესი ჭრილი, გამოვლინება იყო ზეკოლექტიური არაცნობიერისა, ანუ ზეცნობიერებისა. ამიტომაც ვუწოდებთ ანტიკურ და სხვა მის თანადროულ თუ მანამდელ კულტურა-ცივილიზაციებს უზოგადეს ჭრილში ერთობლივად აღებული პოლითეისტურ ეპოქას, ისევე როგორც მონოთეისტურ ეპოქასაც არა მარტო ქრისტიანული, მასთან ერთად მუსულმანური, იუდაისტური თუ სხვა ამგვარი მსოფლმხედველობები განასახიერებენ. უბრალოდ, როცა პოლითეიზმს ანტიკურობასთან, ხოლო მონოთეიზმს ქრისტიანობასთან ვაიგივებთ, ასე იმიტომ ვაკეთებთ, რომ პოლითეისტური ეპოქის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ყველაზე განვითარებული სეგმენტი ანტიკური სულიერი (თუნდაც გეოგრაფიული) არეალი იყო, ქრისტიანობა კი ასეთივე მისიას კაცობრიობის მონოთეისტური ცნობიერების პირობებში კისრულობს. შესაბამისად, თუკი ზოგადად პოლითეისტური სულიერი გარემოს რაობა-ხასიათს ყველაზე უკეთ „ქვემოდან“, ანუ პოლითეისტური ეპოქის ხელოვნების კონკრეტული ქმნილებებიდან, მაგალითად, ანტიკური ან რომაული ფერწერიდან, ქანდაკებიდან თუ პოეზიიდან ვგრძნობთ, ზუსტად ასევე ვგრძნობთ ყველაზე კარგად მონოთეისტური სულიერი გარემოს რაობა-ხასიათს მონოთეისტური ეპოქის ხელოვნების, კონკრეტულად ქრისტიანული კულტურული სივრცის ცალკეული მხატვრული ტექსტებიდან

(ხელოვნებიდან). ამით იმის თქმა სულაც არ გვინდა, თითქოს მონოთეისტური ეპოქის სულიერი გარემოს რაობა-ხასიათი მუსულმანური თუ სხვა კულტურული სივრცეების ხელოვნებიდან არ იგრძნობოდეს. უბრალოდ, საქმე ის არის, რომ რაც უფრო მაღალგანვითარებულია ესა თუ ის კულტურული სივრცე, ამ შემთხვევაში ქრისტიანული კულტურა, ზოგადად ეპოქის სულის ამოკითხვის მით უფრო ფართო შესაძლებლობებს გვაძლევს იგი.

ზოგადად გაგების აღწერილი გადმოსახელი შეგვიძლია მივუსადაგოთ თანამედროვე ხელოვნებასაც ანუ თანამედროვე სრულიად ახალი სააზროვნო ჰორიზონტიც სიღრმისეულად სხვა არაფერია, თუ არა ერთგვარი ინტეგრაცია, მაგრამ გაცილებით მასშტაბური მოცულობისა და რადიკალური ხასიათისა, ვიდრე მხოლოდ გარკვეულწილად ინტეგრირებულ წარსულთან შეხვედრის შესაძლებლობა და ვიდრე ეს პროცესი ჯერ კიდევ არ დასრულებულა, შეგვიძლია იგი „შუაგზადაც“ მოვიხსენიოთ. თანამედროვე ეპოქის „შუა გზობა“ კი ყველაზე მძაფრად, როგორც უკვე მივუთითეთ, სწორედ ახალ, ანუ თანამედროვე ეპოქის ხელოვნებაში აირეკლება. შესაბამისად, „შუა გზაზე“ ვიმყოფებით ახალი ხელოვნების გაგების თვალსაზრისითაც. უფრო ზუსტად, ახალი ხელოვნების გაუგებრობა მნახველ-შემფასებლის გარკვეული ნაწილის მხრიდან, სინამდვილეში იქნებ მართლაც ერთგვარ პოლიტიკურ პროტესტს, ანუ მიზანმიმართულ არგაგებას წარმოადგენდეს, მაგრამ თუნდაც თვითონ მსგავსი არგაგებითი აქტიც, სწორედ რომ „შუა გზობის“ წინააღმდეგობრივ ხასიათს იმთავითვე წარმოაჩენს და ამ პრობლემის აქტუალობასაც თავისთავად ადასტურებს.

§3. მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკული ჰორიზონტის მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ასპექტები

ტერმინი „მოდერნიზმი“, შესაბამისად – „მოდერნი“ – სიტყვასიტყვით „თანამედროვეობას“ ნიშნავს, უფრო ზუსტად – თანამედროვეობას, რომელიც კულტურულ-მეცნიერული თუ საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, კლასიკური შინაარსებისგან არსებითად განსხვავებული მახასიათებლების მატარებელია. საინტერესოა, რომ „მოდერნიზმის, ანუ თანამედროვეობის ათვლის რაიმე მკაცრად განსაზღვრული წერტილი არ არსებობს. თანამედროვეობის ათვლას ზოგი XX საუკუნის რაციონალური მიმართულებებიდან იწყებს, ზოგიც მეცნიერული შედეგების მომდევნოების ეტაპიდან, ზოგიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როცა XX საუკუნის კულტურულ-მეცნიერული თუ საზოგადოებრივი განვითარების ტენდენციები უკვე რამდენადმე წინასწარგანჭვრეტადი იყო“ (95. 28). მაგალითად, ნიცშეს, ფროიდისა თუ მათი თანამედროვე სხვა მოაზროვნეების ნააზრევში მეოცე საუკუნის, როგორც მოდერნისტული ეპოქის კონტურები, მართლაც წინასწარ იკითხებოდა, ისევე როგორც, მოდერნისტულ კულტურაში წინასწარ იგრძნობოდა პოსტმოდერნის, როგორც მოდერნიზმისგან რაღაც განსხვავებული კულტურის აღმოცენების შესაძლებლობა. ესე იგი, იმ ბაზისად, რაზეც ჯერ მოდერნიზმი, შემდეგ კი პოსტმოდერნიზმი დაშენდა, ყველა ერთხმად ნიცშეს, ფროიდის, ინტუიტივისტებისა და სხვა მათი თანამედროვე მოაზროვნეების შეხედულებებს მიიჩნევს, ანუ გარდამავალი საფეხური კლასიკურ და პოსტმოდერნისტულ ეპოქებს შორის, გახდა „ნიცშეს, ინტუიტივისტებისა და ფროიდის შეხედულებები, რომლებმაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწევს რელატივიზმის აღორძინებას“ (45. 111). შესაბამისად, კლასიკურ და პოსტმოდერნისტულ ეპოქებს შორის გარდამავალი საფეხურის ფუნქცია მოდერნიზმმაც ავტომატურად იკისრა. თუკი მოდერნიზმი “თანამედროვეობას” ნიშნავს, პოსტმოდერნიზმი (პოსტმოდერნი) იგივეა, რაც „თანამედროვეობის შემდეგ“ (95. 237-238). ესე იგი, ჩვენ უკვე ვცხოვრობთ „თანამედროვეობის შემდეგ“, რამდენადაც ჩვენი თანადროული ეპოქა პოსტმოდერნისტული ეპოქაა: „შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი თავის არსებით ნაწილში არის პასუხი „უნივერსალური ცნობიერების პროექტის“ კრიზისზე. ახალი დროის ევროპული კულტურის ფუძემდებლური პარადიგმა გონება და მისი კანონმდებელი ფუნქცია

პოსტმოდერნისტულ კულტურაში უარიყოფა და მას სცვლის ინტერპრეტატორული გონება, რაც თავის მხრივ, იწვევს ადამიანის ინტელექტუალური საქმიანობის ვექტორის შეცვლას. ინტერპრეტატორული გონება ცოდნის ტრანსცენდენტალურ საფუძვლებს უკუაგდებს და კვლევის საგნად იხდის ყოველდღიურობას. ცოდნის წყაროს ახალი გონება ხედავს არა მეტაფიზიკაში, არამედ აქ და ამჟამად არსებულ ინდივიდთა ცხოვრებაში. პოსტმოდერნისტული დისკურსი მეტაფიზიკას უპირისპირებს ირონიას, ტრადიციული ტექსტის გაგებას სცვლის ინტერტექსტი, ჭეშმარიტებას – კვალი, შემოქმედებას – დეკონსტრუქციას“ (45.112). მოყვანილ ციტატაში „უნივერსალური ცნობიერების პროექტის“ კრიზისზე ძირითადი აქცენტი ტყუილად როდია გადატანილი. ამგვარი კრიზისი პოსტმოდერნიზმის მართლაც უარსებითესი მახასიათებელია, მაგრამ პოსტმოდერნიზმს სულაც „არ გამოუგონია ეს სიტუაცია, ის მხოლოდ გაიაზრებს, ის მხოლოდ ევროპული რეაქციაა სწორედ რომ ახალი ევროპული კულტურის პროექტის კრიზისზე“ (45.111). ამდენად, მიცშეს ცნობილი ფრაზა – „ღმერთი მოკვდა“ (30.16) – უაღრესად ღრმა და ყოვლისმომცველი ქვეტექსტების შემცველია ანუ „ღმერთის სიკვდილის“, შესაბამისად, „უნივერსალური ცნობიერების პროექტის კრიზისის“ თემები ვიწროკონფესიური გაგებით არავითარ შემთხვევაში არ უნდა აღვიქვათ, რამდენადაც ეს გამოთქმები გაცილებით გლობალური სულიერ-კულტურული მასშტაბებისა და ეპოქური მნიშვნელობების შემცველია. მართლაც, „ჩვენი რეალობა და ცხოვრებისეული სამყარო პოსტმოდერნისტული გახდა. იმდენად დანაწევრდა, როგორც გერმანელი მწერალი მუზილი იტყოდა, შეუძლებელია მისი მოყოლა. ინტერნეტის, საჰაერო მიმოსვლის და ტელეკომუნიკაციების ეპოქაში განსხვავებულნი იმდენად დაუახლოვდნენ ერთმანეთს, რომ ყოველ ნაბიჯზე ეჯახებიან. სხვადასხვადროულობის ერთდროულობა, ერთ ტოპოსში განსხვავებულების მშვიდობიანად თანაარსებობა ჩვეულებრივი ამბავია. ახალი სამყარო გახდა სხვადასხვაგვარი კონცეფციებისა და თვალსაზრისების ურთიერთშედწევის საწინდარი“ (45.111). შესაბამისად, „პოსტმოდერნისა და ზოგადად პოსტკულტურული ეპოქის აღწერის სავარაუდო სქემაში ყველა ძირითადი განსაზღვრულობა „ტრანსით“ იწყება, მაგალითად, ტრანსპოლიტიკური, ტრანსრელიგიური, ტრანსმეცნიერული, ტრანსპერსონალური და სხვა“ (45.113), მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ „პოსტკულტურული ეპოქის „ტრანს“-განსაზღვრულობებს შორის ყველაზე უნივერსალური

ტრანსესტეტიკურია“ (45.113). ამიტომაც „დღეს სავსებით სამართლიანად საუბრობენ აზროვნების და არა მარტო აზროვნების, არამედ ყოფიერების ესტეტიზაციაზე, ეს სიახლე არ არის. უკვე მე-18 საუკუნიდან, როგორც ჰაბერმანსი აღნიშნავს, ფილოსოფიური დისკურსი გადაიკვეთა ესტეტიკურ დისკურსთან და უამრავი პრობლემის გააზრება ესტეტიკურ სფეროში ხდება. სიახლე მთელი ადამიანური ყოფნის დეტალების გამოცხადებაა ტრანსესტეტიკურის შემადგენელ სფეროებად“ (45.114). ამგვარი ვითარების კვალობაზე, სავსებით გასაგებია, როცა „XX საუკუნის დასასრულის ესტეტიკური დისკუსიების ერთერთ მთავარ დომინანტს XXI საუკუნის მხატვრულ-ესტეტიკური განვითარების პერსპექტივების მონიშვნა წარმოადგენს“ (45.113). თავის მხრივ, ასეთი განმარტებებიდან გამომდინარე, გასაკვირი სულაც არ არის, რომ თანამედროვე მოაზროვნეები მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის თემებს, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ, ესტეტიკურ-მხატვრული გადმოსახედიდან განიხილავენ, ესე იგი, „თანამედროვე“ და „თანამედროვეობის შემდეგ“ კულტურათა ხასიათის წვდომა ყველაზე უკეთ ზუსტადაც ესტეტიკურ-მხატვრული ჭრილიდან შეიძლება. მაგალითად, ბარტი პოსტმოდერნისტული დისკურსის ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ – „ავტორის სიკვდილის“ – თემას „ლიტერატურის შუქზე განიხილავს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ყველაფერი არის ტექსტი, მაშინ ბარტის თვალსაზრისი არ უნდა გავიგოთ მხოლოდ როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევა, ავტორის სიკვდილის დაფიქსირება მასთან უფრო ზოგადფილოსოფიურია და თანამედროვე კულტურის თავისებურებებს გამოხატავს“ (45.264). ამდენად, ზოგადად კულტურაა ერთი დიდი ტექსტი, რომლის შინაარსიც ყველაზე უკეთ სწორედ მხატვრულ ტექსტში გამოსჭვივის, თავის მხრივ კი ტერმინი – „მხატვრული ტექსტი“ – ხელოვნების ყველა დარგს გულისხმობს, რამდენადაც, ფერწერაც, სკულპტურაც თუ არქიტექტურაც ისევე „გვაკითხებენ“ საკუთარ თავს, როგორც ლიტერატურა და თუ ულტრათანამედროვე მხატვრული ტექსტი ანუ ხელოვნება პოსტმოდერნისტული მახასიათებლებისაა, ესე იგი, თავად ჩვენი თანამედროვე კულტურაა ასეთი, მაგრამ ვიდრე პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) მახასიათებლების უფრო ვრცლად განხილვაზე გადავალთ, მანამ მიზანშეწონილია, მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) მოდერნისტული ასპექტები მიმოვიხილოთ.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა გლობალური გარდატეხების პერიოდია, როგორც ტექნიცისტური, ისე კულტურული თვალსაზრისით. გარდატეხის ამ პროცესს, ცხადია, ხელოვნებაც ვერსად გაექცა. უფრო ზუსტად, ხელოვნებამ იმთავითვე შეისრუტა ახალი ეპოქის სახეცვლილი შინაარსი. სწორედ მითითებულ პერიოდში წარმოიშვა ფოვიზმი, როგორც ფერწერის არატრადიციული მიმდინარეობა, ფოვიზმის ფუძემდებლად ფრანგი ფერმწერი ანრი მატისი მოგვევლინა. ეს მიმდინარეობა გახლავთ კლასიკური ფერწერიდან მოდერნისტულ ფერწერაზე გადასვლის საფეხური. ჩვენი აზრით, ასეთივე გარდამავალი საფეხურის სტატუსს იმსახურებს ფოვიზმამდე აღმოცენებული ფერწერის მეტად პოპულარული მიმართულება – იმპრესიონიზმიც. მოდერნისტული ფერწერის პირველი განმსახიერებელი კი აბსტრაქციონიზმია, რომლის ფუძემდებელიც პოლონელი ფერმწერი კანდინსკია. აბსტრაქციონიზმმა, თავის მხრივ, დასაბამი მისცა ისეთ მოდერნისტულ მიმდინარეობებს ფერწერაში, როგორებიც არიან კუბიზმი, ფუტურიზმი და ასე შემდეგ. მოდერნისტული გარდატეხა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ფერწერას არ განუცდია, იგივე მოხდა ლიტერატურაშიც, პოეზიაშიც და ხელოვნების სხვა დარგებშიც. საინტერესოა, რომ მოდერნისტულ ხელოვნებას სხვაგვარად, დეფორმირებულ, სტილიზებულ, დმერთსკვლებულ, საერთო ჯამში დეკუმანიზირებულ ხელოვნებასაც უწოდებენ: დეკუმანიზირება ხელოვნების ქმნილებაში რაიმე შინაარსის დეფორმირებული სახით ასახვა-გადმოცემას გულისხმობს. სოხე ორტეგა-ი-გასეტის მტკიცებით: „ადამიანთა მხატვრული გემოვნება ტილოზე ობიექტის ცოცხლად ასახვასაა შეჩვეული, რეალობის ტილოზე დეფორმირებული სახით გადმოცემას კი არა, რასაც თანამედროვე ხელოვნება აკეთებს“ (88.511). ამასთან, დეკუმანიზირება რეალობის მხოლოდ დეფორმირებულად ასახვა-გამოხატვას როდი ნიშნავს, ორტეგა-ი-გასეტი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზეც, რომ შეიძლება დღევანდელმა ახალმა ხელოვნებამ არადეფორმირებული სახითაც ასახოს რეალობა, მაგრამ ეს ასახვა მაინც არ ემგვანება რეალობის ტრადიციულ, ცოცხლად ასახვას. გასეტს, ყოველივე ამის უკეთ გაგების მიზნით, თანამედროვე მხატვრის მიერ ტილოზე მომაკვდავი ადამიანის ასახვის მაგალითი მოჰყავს, რომელსაც ცოლი, ექიმები ან ნათესავები ადგანან თავზე. გასეტის მტკიცებით, თუკი კლასიკური სტილის მხატვარი ასეთ სცენას „ცოცხალ რეალობად“ აქცევდა, ანუ მხატვრის ტილოზე შესამჩნევი იქნებოდა მომაკვდავის მიმართ გარშემომყოფთა თანაგრძნობა და ტილოზე ასახული ამ

თანაგრძნობით თვითონ მხატვრის თანაგრძნობაც, ამის საპირისპიროდ, დღევანდელი მხატვრის მიერ ასეთი სცენა ასახული იქნება, როგორც მხოლოდ „არაცოცხალი რეალობა“, ანუ მხატვრის ტილოზე, მართალია, მომაკვდავის გარშემომყოფნი არადეფორმირებულად იქნებიან ასახულნი, მაგრამ ამ ტილოს მაინც არ შეეცემა არც მომაკვდავის გარშემომყოფთა და, ამდენად, არც მხატვრის თანაგრძნობა მომაკვდავის მიმართ. მსგავს ხელოვნებას გასეტი „ადამიანსკლებულ“, ანუ „სტილიზებულ“ ხელოვნებას უწოდებს. ე. ი. მოდერნისტული ხელოვნების გარკვეულ მიმართულებებს დეფორმირებულობა პირდაპირი, კონკრეტული გაგებით, შეიძლება არ ახასიათებდეთ, მაგრამ „ადამიანსკლებულობა-დმერთსკლებულობა-სტილიზება“ დეკუმანიზირების ზოგადი აზრით, ანუ ფართო გაგებით, მაინც იგივეა, რაც დეფორმირებულობა. დღევანდელი ხელოვნების ძირითად თვისებათა – „რეალობის არაცოცხლად ასახვის“, „დმერთსკლებულობის“, „ადამიანსკლებლობის“, „სტილიზების“, „დეფორმირებულობის“ – გამომწვევი მიზეზები უფრო კარგად რომ გავიგოთ, მაგალითისთვის ფრანც კაფკას შემოქმედებაზე თვალის გადავლებაც კმარა. კაფკას შემოქმედებაში განუწყვეტლივ იგრძნობა ადამიანისა თუ სამყაროს იმ მახინჯი, საშინელი მხარეების წარმოჩენის სურვილი, რომელიც ადამიანებს ადამიანური „ნიღბის“ ქვეშ აქვთ დამალული. სხვა სიტყვებით, კაფკას მიხედვით, ადამიანები სწორედ ადამიანური „ნიღბის“ შიგნიდან იმართებიან, მაგრამ „ნიღბის“ შიგნიდან ასეთი მართულობა ყოველთვის ავიწყდებათ. სწორედ ადამიანის სულის ასეთ სიმახინჯეებზე ყურადღების განსაკუთრებულ აქცენტირებას ვხვდებით კაფკას შემოქმედებაში: „წარმოვიდგინოთ, ორი ნაცნობი კაცის საუბარს შევესწარი; ვგრძნობ, რომ მათ ერთმანეთი არც აინტერესებთ და ამიტომ შინაგანად არც უსმენენ ერთმანეთს, გარეგნულად კი ყველაფერი რიგზეა. ერთბაშად მეუფლება შთაბეჭდილება, მოსაუბრეებს თითქოს ხმა ჩაუწყდათ, ამაოდ აღებენ პირს, არაფერი ისმის, საუბარი „დაყრუვდა“, იმიტომ რომ საუბრის მიღმა სიძულვილი იმალება. რაღა საჭირო იყო საუბარი, რომელიც მხოლოდ ნიღბის როლში გვევლინებოდა? ანდა, კაცი ცხოვრობდა ისე, რომ თითქოს მის ცხოვრებაში ყველაფერი თავის წესსა და რიგზე იყო, მას არასოდეს დაურღვევია მის საზოგადოებაში საყოველთაოდ მიღებული რაიმე ოფიციალური კანონი და ნორმა. მიუხედავად ამისა, ერთხელ, დილით, როცა შფოთიანი სიზმრის შემდეგ გამოიღვიძა, აღმოაჩინა, რომ თავის საწოლში რაღაც საშინელ მწერად ქცეულიყო... ცხადია, ნამდვილად ასე არ მომხდარა, ეს

არ არის სინამდვილე ჩვეულებრივი აზრით, ეს უფრო მოღანდება და მოჩვენებაა, ოღონდ მოჩვენება ისეთი, რომელიც ფარულ ჭეშმარიტებას გამოხატავს“ (23.8).

ამრიგად, „საშინელი სამყაროს“ ორაზროვნება, ძირითადი მოტივია დღევანდელი ხელოვნების სტილიზებისა თუ დეფორმირებისა. ეს ორაზროვნებაა დღევანდელი სამყაროს „მორალური ტემპერატურა“. დეფორმატორმა, ანუ მოდერნისტმა მხატვარმა ადამიანური ნიღბის ქვეშ სამყაროს, ადამიანის მახინჯი სახე აღმოაჩინა და ამ იმედგაცრუების გამო მძიმე შოკი მიიღო. სწორედ ამიტომ ამბობდა კაფკა, ნამდვილი რეალობა ყოველთვის არარეალისტურიაო. აქედან გასაგებია, თუ როგორ შეიძლება „საშინელი სამყაროს“ შთაბეჭდილება ხელოვნებაში რადიკალური დეფორმაციის ტენდენციის იმპულსად იქცეს. „საშინელი სამყაროს“ მხატვარი იმ შთაბეჭდილების ქვეშ დგას, რომ „მოვლენათა ნამდვილი და შინაგანი სახე ერთობ განსხვავდება მათი ბუნებრივ-ჩვეული, გარეგნული სახისგან. ეს უკანასკნელი მას მაცდურ ნიღბად ეჩვენება. სწორედ ამიტომ იგი, ამ სამყაროს ნამდვილი და შინაგანი სახის გამოსახვას რომ ღამობს, დიდის ძალით გარდაქმნის ჩვეულებრივ-ჩვეულ გარეგნულ სახეს. საშინელი სამყაროს ნამდვილი სახის გამოსახვა მისი ბუნებრივი-ჩვეული, გარეგნული სახისაგან მკვეთრად განსხვავებულ ფორმებს, ანუ აბსტრაქტულ ფორმებს მოითხოვს“ (23.51). აბსტრაქტული ხელოვნების ფუძემდებლის და თეორეტიკოსის კანდინსკის აზრითაც: „რაც უფრო საშინელი ხდება სამყარო (და სწორედ ახლაც იგი ისე საშინელი, როგორც არასდროს), მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება, მაშინ როდესაც ბედნიერი სამყარო რეალისტურ ხელოვნებას წარმოშობს“ (96. 201). როგორც ვხედავთ, მოდერნისტული ხელოვნების დეფორმაციის მიზეზს, კანდინსკის აზრითაც, საშინელი სამყაროსადმი თვალის არიდება წარმოადგენს. მხატვარი თითქოს განგებ არიდებს თვალს საშინელ სამყაროს და ქმნის „დეფორმირებულ“ სამყაროს, თუმცა სამყაროს „დეფორმირების“ მიღმა „საშინელი სამყაროს“ დანახვაც იგულისხმება, რადგან თვალის არიდება გულისხმობს სწორედ იმას, რომ რაიმე არასასურველზე არიდებ თვალს. მაშასადამე, თანამედროვე ხელოვანი „დეფორმაციას“ სწორედ იმიტომ მიმართავს, რათა თვალი აარიდოს „საშინელ სამყაროს“, მაგრამ სწორედ სტილიზება-დეფორმირებულობა ასახავს ყველაზე მძაფრად იმას, რასაც თვალს არიდებ, ანუ თანამედროვე ხელოვანი დიდი მცდელობის მიუხედავად, არათუ თვალს ვერ არიდებს „საშინელ

სამყაროს“, იქნებ მისდაუნებურად, ზუსტად სტილიზება-დეფორმირებულობით „საშინელ სამყაროს“ ძალზე მძაფრადაც გამოხატავს, რაც, თავის მხრივ, ერთგვარ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩიხურ სიტუაციას“ მოგვაგონებს. შესაბამისად, სავსებით გასაგებია ორტევა-გასეტის, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობრივი თვალსაზრისი, რომელიც იმის გამო, რომ მითითებული „ჩიხური სიტუაციის“ წინააღმდეგობის მთელი სიცხადით წარმოჩენაა, წინააღმდეგობრივი აღარც არის: „სტილიზაცია თავის თავში დეჰუმანიზაციას შეიცავს, რაც, თავის მხრივ, ხელოვნებაში ადამიანის (ადამიანური გრძნობების) კლებით თუ გაქრობით გამოიხატება“ (88. 517). ე. ი. არასასურველი, საზიზღარი რეალობის სტილიზაცია-დეფორმირებულობით შემოქმედს სურს სწორედ ამ არასასურველ, საზიზღარ რეალობას გაექცეს, მაგრამ ზოგადად გაქცევის მსგავს მცდელობაში მდგომარეობს „ვერგაქცევა“, ანუ არასასურველი, საზიზღარი რეალობის თუნდაც თავისდაუნებურად კიდევ უფრო მძაფრი და მკვეთრი ფორმებით წარმოჩენა, ზოგადი გაგებით, „დმერთსკლებულობა-ადამიანსკლებულობა-დეჰუმანიზირებულობა“.

ასეთი მოდერნისტული სულისკვეთება შემდგომში კიდევ უფრო გაღრმავდა და პოსტმოდერნისტულ სულისკვეთებაში გადაიზარდა – თუკი მოდერნისტულ ხელოვნებაში „საშინელი სამყაროს“ განცდა თვითონ შემოქმედსაც და მნახველ-შემფასებელსაც რაღაცნაირად სინანულისკენ უბიძგებდა, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში თვითონ ამგვარი სინანულის შესაძლებლობაზე ირონიის, უფრო უხეშად თუ ვიტყვით, დაცინვის პათოსი აშკარად იგრძნობა. პარალელურად, თვალნათელია ავტორის როლისა და ფუნქციის იგნორირების ტენდენციაც, რამდენადაც პოსტმოდერნში მხატვრული ნაწარმოების ადგილს უკვე კონსტრუქცია იკავებს. სხვაგვარად, პოსტმოდერნი თითქმის მთლიანად გამორიცხავს რაიმე ახლის შექმნის შესაძლებლობას, რადგან „ყოველივე უკვე იყო“ და ის, რასაც ჩვენ შეგვიძლია „ახალი“ ვუწოდოთ, სინამდვილეში სხვა არაფერია, თუ არა „ყოველივე უკვე იყო“ ერთგვარი ინტერპრეტაცია-ინტერპოლაცია. ამგვარი ტენდენციის მიზეზად უნ ბოდრიარიც სწორედ „ყოველივე უკვე იყო“ მიიჩნევს: „გაიარა რა ფორმის, ხაზის, ფერისა და ესთეტიკური კონცეფციებისგან გათავისუფლების სტადია, მოხდა რა ყოველი კულტურისა და სტილის აღრევა, ჩვენს საზოგადოებაში ყოველისმომცველ ესთეტიზაციას დაუსადგურებია“ (66.101). ბოდრიარი მსგავს ყოველისმომცველ ესთეტიზაციას ტრანსესთეტიკურ ესთეტიკას უწოდებს. კულტურათა აღრევაზე

რეფლექსიას აკეთებს უმბერტო ეკოც, უფრო ზუსტად, ამნაირ აღრევას იგი კულტურათა ქაოსს უწოდებს და რა გასაკვირია, როცა მისი თვალსაზრისის მიხედვითაც, თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებები სწორედ ამ ქაოსურად აღრეულ კულტურათა მხოლოდ კონსტრუირებულ გარკვეულობა-გამოვლინებებს ანუ ერთგვარ „კონსტრუირებულ თამაშს“ წარმოადგენენ. მსგავსი გადმოსახედიდან კი ავტორი „ყველანაირად უკვე ნამყოფი“ სტილისტურ-ტექსტუალური კონსტრუქციების მძევლად უფრო გამოიყურება, ვიდრე რაიმე ახლისა და ორიგინალურის შემოქმედად. ეს ვითარება კი, ბარტის თანახმად, „ავტორის სიკვდილის“ ადეკვატურია. ამდენად, მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი დეჰუმანიზაციის პროცესი პოსტმოდერნიზმში კიდევ უფრო გაღრმავდა და დეჰუმანიზაციაში ნაგულისხმე-აღწერილ ქვეტექსტებთან ერთად, „უკვე ნამყოფ“ მხატვრულ-ტექსტუალურ გარკვეულობათა თავისებური „კონსტრუირებული თამაშის“ ფუნქციაც იკისრა. უფრო ზუსტად, დეჰუმანიზაცია-სტილიზაცია თავის თავში უკვე წინასწარმოხაზული სახით გულისხმობდა ტექსტუალურ გარკვეულობათა „კონსტრუირებული თამაშის“ შესაძლებლობას, ამიტომაცაა ყოველი ტექსტი ინტერტექსტი პოსტმოდერნისტული გაგებით, ანუ ნებისმიერი ტექსტი ესაა ახალი ტექსტი, რომელიც შეგვიძლია მხოლოდ ძველი ტექსტების საფუძველზე გავიგოთ, ნებისმიერ ტექსტში საზრისის ამოკითხვა, მხოლოდ უკვე არსებულ ტექსტებთან მიმართებაში შეიძლება. აქედან გამომდინარე, გასაგებია უმბერტო ეკოს მოთხოვნა, რომლის თანახმადაც, წარსული უნდა გადაისინჯოს, გადაისინჯოს თავისებურად, ირონიულად, ყოველგვარი მიაშიტობის გარეშე და არა წარსულის მეცნიერული მონაპოვრებისა და ადამიანის შემეცნებითი უნარების იგნორირების მიზნით. უმბერტო ეკოს ეს თვალსაზრისი საგსებით შეესაბამება კრისტევას შეხედულებას: „ნებისმიერი ტექსტი თავის თავში სხვა ტექსტს შეიცავს და მისდამი მიმართულ რეპლიკას წარმოადგენს... ნებისმიერი სიტყვა (ტექსტი) არის ორი სიტყვის (ტექსტის) ისეთი გადაკვეთა, რომელშიც შესაძლებელია სულ ცოტა კიდევ ერთი სიტყვის (ტექსტის) ამოკითხვა... ლიტერატურული ჟანრების ყოველი ევოლუცია ლინგვისტური სტრუქტურების არაცნობიერი ობიექტივაციაა“ (97. 432). მოცემული რომელიმე კონკრეტული ტექსტის და სხვა ტექსტის, ასევე სიტყვისა და სხვა სიტყვის კრისტევასეული ურთიერთმიმართება, მართლაც არაცნობიერი ხასიათისაა, რამდენადაც ნებისმიერი ტექსტი თუ სიტყვა, სხვა ტექსტსა და სხვა სიტყვას არა მაინცდამაინც მიზანმიმართულად, უპირველეს

ყოფლისა, იმთავითვე თავისდაუნებურად გულისხმობს. შესაბამისად, გასაგებია, როცა კრისტევას მიხედვით თანამედროვე ლიტერატურა ავტონომიური არასოდესაა, იგი ყოველთვის სხვა, წინარე და თანამედროვე ლიტერატურებთან აწარმოებს დიალოგს, რაც, თავის მხრივ, თვითონ ავტორის მიერ ლიტერატურულ ფორმებთან ერთგვარ ბრძოლასაც გულისხმობს იმისდა მიუხედავად, დასახული აქვს ასეთი მიზანი ავტორს თუ არა. ტექსტში სხვა ტექსტების, სიტყვაში სხვა სიტყვების ნაგულისხმევობა მთელისა და ნაწილების ურთიერთმიმართების ჭრილის ღრმად დაფარულ შრეებს უფრო და უფრო ააშკარავებს. კერძოდ, თუკი ტექსტში სხვა ტექსტები, სიტყვაში სხვა სიტყვები აპრიორი იგულისხმება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მთელი, როგორც სიტყვების, შესაბამისად, ტექსტების და საერთოდ, სიტყვებისა და ტექსტების თავდაპირველი არადიფერენცირებულობა-ერთიანობა, ნებისმიერ სიტყვასა თუ ტექსტში იგულისხმება, თავის მხრივ, ასეთ სიღრმისეულ არადიფერენცირებულობა-ერთიანობაში ამ არადიფერენცირებულობა-ერთიანობის სიტყვებად და ტექსტებად, ანუ ნაწილებად გაშლა-გამოვლინების შესაძლებლობაც იმთავითვე წინასწარმოხაზული სახითაა ჩაწნული. ესე იგი, რომ არა სიტყვებსა და ტექსტებში მათი თავდაპირველი მთლიანობის ნაგულისხმევობა და ამ თავდაპირველ მთლიანობაში ცალკეული სიტყვებისა და ტექსტების წინასწარმოხაზულობა, სიტყვებიც და ტექსტებიც გაუგებარი აღმოჩნდებოდა და მათი შემდგომი შეკავშირებაც შეუძლებელი იქნებოდა. მაშასადამე, სიტყვების ერთმანეთთან ტექსტებად დაკავშირება იგივეა, რაც თავდაპირველი, წინასწარმოხაზული ერთიანობის დიფერენცირებულობაში კვლავწდომა. სხვაგვარად, ნებისმიერი კონკრეტული სიტყვა და ტექსტი აპრიორი ამოიზრდება მათთვისვე არაცნობიერად მათშივე ნაგულისხმევი სხვა სიტყვებისა და ტექსტების სიღრმისეული მთლიანობიდან. პოსტმოდერნისტული თვალსაზრისით, ასეთივე ღრმა შინაგანი კავშირი ახასიათებს ხელოვნების ცალკეული დარგების კონკრეტულ ქმნილებებს და, ზოგადად, ხელოვნების ცალკეული დარგების ერთმანეთთან ურთიერთმიმართებას – ხელოვნების ნებისმიერი ცალკეული დარგის კონკრეტული ქმნილებაც ხომ თავისებური ტექსტია, ისევე როგორც ზოგადად ხელოვნებაა ერთი დიდი ტექსტი. ამასთან, მთელისა და ნაწილების მსგავსი სიღრმისეული ურთიერთჩაწნულობა არა მხოლოდ წარსულ და თანადროულ ეპოქათა ტექსტების, მათ შორის, მხატვრული ტექსტების ურთიერთმიმართებას, არამედ საკუთრივ ყოველი

კონკრეტული, მათ შორის, საკუთრივ თანადროული ეპოქის ტექსტების ურთიერთმიმართებასაც მსჭვალავს. ინტერტექსტის ამნაირ სიღრმისეულ-არაცნობიერ შრეებს „ჯენკსი პარადოქსალურ დუალიზმს ანუ ორმაგი კოდირების პრინციპს უწოდებს, რაც ერთ ინტერტექსტუალურ სივრცეში ორი ან მეტი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ტექსტუალური ფრაგმენტის ურთიერთშერწყმის განხორციელებაში გამოიხატება, ანუ ერთი ინტერტექსტუალური სივრცის ფრაგმენტი უარყოფს ამავე ინტერტექსტუალური სივრცის სხვა ფრაგმენტებს და ამასთან, თვითონვეა უარყოფილი სხვა ფრაგმენტების მიერ“ (29.138–139). უფრო კონკრეტულად, მსგავსი უარყოფა თავდაპირველი ურთიერთშერწყმულობის უარყოფის ფორმით გამოვლენილი კვლავ ურთიერთშერწყმაა და რადგანაც უარყოფის ფორმაში გამოვლენილი საფუძვლისეული ურთიერთშერწყმულობა ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ტექსტუალურ ფრაგმენტებად მოგვეცემა, თვითონ ინტერტექსტუალური სივრცეც ავტომატურად მსგავსი „წყვეტადი“ სახით წარმოჩინდება, ანუ ისეთი სახით, სადაც ყოველგვარი ლინგვისტური წესი და ნორმა იგნორირებულია. ზოგადად ტექსტის ამგვარმა ზედაპირულმა ფრაგმენტაციამ უკვე იმგვარი მასშტაბები მიიღო, რომ ყოველგვარი ნორმა თავის მნიშვნელობას კარგავს. ინტერტექსტის გაგების სწორედ ასეთ ჭრილს გულისხმობს ტერმინი „პასტიჩი“. „ეს იტალიური წარმომავლობის ტერმინი სხვადასხვა სტილის ოპერათა ნაწყვეტისგან შედგენილ ოპერას ნიშნავს, როგორც ერთგვარ პოპურს. შესაბამისად, პასტიჩში ტექსტების საზრისისა და სხვადასხვა სტილთა ერთმანეთთან ურთიერთმიმართების ისეთი წესი იგულისხმება, სადაც ტექსტის სემანტიკურ მნიშვნელობებთან ერთად აქსიოლოგიური პრიორიტეტებიც იგნორირებულია“ (29.137). ამავედროულად, პასტიჩი სხვადასხვაგვარი სტილისტური და აქსიოლოგიური ფრაგმენტების ისეთი ეკლექტიკური კონსტრუირებაა, რომლის რამენაირი განსაზღვრების ჩარჩოში მოქცევაც შეუძლებელია და შეუძლებელია იმდენად, რამდენადაც ამგვარი კონსტრუქცია ყოველთვის როგორღაც მანამ ხორციელდება, ვიდრე ჩვენ მასზე რეფლექსიას განვახორციელებდეთ. ამიტომაც, მითითებული სხვადასხვა ტიპის სტილისტური და აქსიოლოგიური ფრაგმენტების მსგავსი შეერთება, გარეგნულად შემთხვევითი კონსტრუირების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასევე, თითქოსდა შემთხვევით, პასტიჩი ენასთან ერთგვარი ბრძოლის იარაღადაც გვევლინება. პასტიჩის მიხედვით, აღარ არსებობს არავითარი სტილისტური ნორმა, იგი ეწინააღმდეგება ენის პრეტენზიასაც იმის თაობაზე,

თითქოს ენას რაიმე საზრისი გააჩნია. საერთო ჯამში, „პასტიჩი იგნორირებას უკეთებს საყოველთაო ნორმებს, სტილისტური წესებისა და მხატვრული სახეთქმნადობის ნებისმიერ კანონმდებლობას, რითაც ენის სტრუქტურალისტური კანონმდებლობის პრეტენზიაზეც მაღლდება და ინტერტექსტუალური ტექსტის ყოფიერების ერთადერთ იარაღად თავად ქცეულა“ (29.140). სხვა სიტყვებით, პასტიჩი უარყოფს ყოველგვარ კანონს, მაგრამ ამგვარი კანონის ფუნქციას თავადვე კისრულობს, თუმცა ეს ახალი „პასტიჩური კანონი“ ისეთი კანონია, რომელიც ამავე დროს რაღაც „სხვაცაა“, რამდენადაც მისი განსაზღვრება და ერთიანი სისტემური სახით შემუშავება ყოველად შეუძლებელია. სწორედ რაიმე გარკვეულობათა სისტემურად თავმოყრის შეუძლებლობაა „პასტიჩური კანონის“, შესაბამისად, ინტერტექსტის არსი და ძირითადი კანონი, როგორც „სხვა“, ანუ „სხვა კანონი“. ეს „სხვა კანონი“, იგივე „პასტიჩური კანონი“, იმიტომაცაა ძალზე საინტერესო, რომ იგი, ერთის მხრივ, უარყოფს ყოველგვარ სტანდარტულ კანონს, მაგრამ მეორე მხრივ, წარმოქმნილია რა ზუსტადაც სტანდარტული კანონების უარყოფით, ირიბად მაინც იმას ემყარება, რასაც უარყოფს, ამით კი როგორღაც თავის თავსაც უარყოფს, შესაბამისად, ტექსტის ნაწილების თუ ფრაგმენტების ერთიანი სისტემური სახით თავმოყრის შესაძლებლობის უარყოფასთან ერთად, ამავე ნაწილებისა თუ ფრაგმენტების ერთიანი სისტემური სახით თავმოყრის შეუძლებლობასაც უარყოფს. მაშასადამე, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ „პასტიჩური კანონი“ ტექსტის ნაწილებისა თუ ფრაგმენტების ერთიანი სისტემური სახით თავმოყრის შეუძლებლობის აღიარების მიღმა, მათი სისტემური სახით თავმოყრის შესაძლებლობას როგორღაც მაინც გულისხმობს. ესე იგი, სულაც არ უნდა ვიფიქროთ ისე, თითქოს პასტიჩის არსი მაინც და მაინც ტექსტის ფრაგმენტების სისტემური სახით თავმოყრის შეუძლებლობის აღიარება იყოს, პასტიჩი უბრალოდ უარს ამბობს ასეთი ფრაგმენტების სისტემური სახით თავმოყრაზე და მისი არსიცა და კანონიც სინამდვილეში სწორედ ეს უარისთქმაა. ერთი კია, მსგავსი უარისთქმა იმდენად არაა ნებაყოფლობითი აქტი, რამდენადაც იგი არაცნობიერის სიდრმისეული შრებიდან წამოსული სურვილია, ამდენად, დაუძლეველი ძალისაა და ჩვენ კი არ გვემორჩილება, თავად გვიმორჩილებს ჩვენ. „პასტიჩური კანონის“ ობიექტური საფუძვლის დანახვაც ზუსტად ამ ჭრილში შეიძლება, ანუ ირკვევა, რომ „პასტიჩური კანონი“ წინასწარმოხაზული სახით იმთავითვე ყოფილა ნაგულისხმევი იმ წესებსა და კანონებში, რომლებსაც სტანდარტულს ვუწოდებთ.

აქედან გამომდინარე მიიჩნევენ ჯენკსიც და კრისტევეც უარყოფის მითითებულ „პასტიურ კანონს“ ერთგვარი პაროდული სიტუაციის გაგრძელებად. მართლაც, „პასტიური“, ესე იგი, ისეთი ტიპის უარყოფის უარყოფა, რომელიც უარყოფის უარყოფით მუდმივად უარყოფს საკუთარ თავს, მაგრამ, ამავდროულად, მაინც ვერაფრით უბრუნდება და ეგუება საკუთარი თავის უარყოფის საპირისპიროს, ანუ იმას, რაც თავდაპირველად უარყო (ე.ი. საკუთარ თავს) და ამიტომაც არის რაღაც „სხვა“, განა თავადვე არაა უადრესად კრიტიკული დოზით პაროდულიც, ირონიულიც და თვითირონიულიც? ასეთ სიტუაციას ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავს ჯემსონის თვალსაზრისი – „იმის შეგრძნება, რომ დაცინვის ჟინზე თანამედროვე კულტურაში კიდევ არსებობს რაიმე ნორმალური, მთლიანად ამოწურავს თავის თავს“ (79. 223). თავის მხრივ, კრისტევეც მითითებულ ზოგად სიტუაციას კარნავალს, კარნავალურ სიცილს აღარებს და აცხადებს: „კარნავალის უნივერსალურ სცენაზე ენა თავის თავზე პაროდირებას ახორციელებს... კარნავალური სიცილი არა მხოლოდ პაროდული სიცილია, მასში კომიზმიც იმდენივეა, რამდენიც ტრაგიზმი. იგი ძალიან სერიოზულია და, ამდენად, მისდამი კუთვნილი სცენური სივრცე არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს არც კანონის, არც მისი პაროდირების სივრცეს. თანამედროვე წერილი გვაძლევს იმ უნივერსალური სცენის საოცარ მაგალითებს, რომელიც ერთსა და იმავე დროს არის კანონიც და მისი „სხვაც“. ესაა სცენა, სადაც სიცილი იყინება, რადგანაც იგი პაროდია კი არა, მოკვდინება და რევოლუციაა“ (97. 443, 445). ამისდაკვალად, თანამედროვე მხატვრული ტექსტის ავტორი, თვითპაროდირების აქტს იმდენად ვეღარ გაურბის, რამდენადაც ინტერტექსტის სივრცეში პასტიქსს დაუსადგურებია. ეს უკანასკნელი კი არა მხოლოდ სხვა ტექსტებთან პაროდულ დამოკიდებულებას, თვითპაროდირებასაც იმთავითვე გულისხმობს (29. 140–141). ასეთი ვითარების ონტიური საფუძველი კი, ბოდრიიარის აზრით ისაა, რომ თავად ბუნებაა ირონიული – „ჩვენ უშედეგო ეპოქაში ვარსებობთ და ყოველი ქმედება პაროდის სხივით განათებული ბუნების მიერ ხორციელდება“ (67. 11) – აცხადებს იგი. ამავე აზრს კიდევ უფრო მძაფრად კრისტევეც გამოთქვამს: „კარნავალური ხედვა ანგრევს არა მარტო ენობრივი კოდის წესებს, არამედ საზოგადოებრივი მორალის ნორმებსაც... კანავალი უარყოფს ღმერთს, ავტორიტეტსა და სოციალურ კანონს... კარნავალი, ეს ჭამისა და კუჭში გასვლის დღესასწაული თანამედროვე სამყაროს სიმბოლოდაა ქცეული...“ (97. 435, 443, 474).

მაშასადამე, ახალი ეპოქის დასაწყისში „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ ნიციშეს უადგილოდ როდი წამოსცდა, ასევე ტყუილად როდი გაამახვილა მოდერნისტული ხელოვნების ღმერთსკლებელობაზე ყურადღება ხოსე ორტეგა-ი-გასეტმა. მოდერნისტულ ხელოვნებაში, იგრძნობოდა რა ღმერთსკლებელობა, პარალელურად, სწორედ ღმერთსკლებელობით გამოწვეული სინანულის განცდა რამდენადმე მაინც აქტუალური იყო, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში კი ღმერთსკლებელობის განცდა არა მხოლოდ გაღრმავდა, ღმერთსკლებელობის განცდით გამოწვეული სინანული ერთგვარად ირონიის, თვითირონიის, დაცინვის, თვითდაცინვის ობიექტადაც იქცა. ამდენად, აქ უკვე თითქოს საერთოდ დავიწყებას უნდა მისცემოდა ღმერთიც და მასთან ერთად სინანულიც, მაგრამ, ცხადია, არასდროს არ ხდება ისე, არ გახსოვდეს ის, რის გამოც რაიმე დავიწყებას უნდა მიეცეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თვითონ დავიწყების შესაძლებლობაზეც ვერ ვილაპარაკებდით. შესაბამისად, ვიღებთ ჩიხს, რამდენადაც ერთი მხრივ სახეხეა დავიწყება, ხოლო მეორე მხრივ დავიწყებას სწორედ ის გარემოებები ასულდგმულებენ, რასაც ვივიწყებთ. ესე იგი, ის გარემოებები რასაც ვივიწყებთ, დავიწყებაში როგორღაც მაინც გამოსჭვივის. ამისდაკვალად, ვაწყდებით იმნაირ სიტუაციას, როგორსაც „პასტიური კანონი“ გულისხმობს, ანუ ვცდილობთ რაღაცის დავიწყებას, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ ვივიწყებთ მას, რადგან ამავედროულად თვითონ ამ რაღაცის დავიწყების მცდელობის დავიწყებასაც ვცდილობთ და მსგავს მცდელობებში ვიღებთ რაღაც „სხვას“, როგორც უსასრულო „უარყოფის უარყოფას“. პასტიური „უარყოფის უარყოფა“ კი იმიტომაცაა „სხვა“, რომ როგორც ზემოთ მივუთითეთ, მსგავსი „უარყოფის უარყოფა“ მაინცდამაინც თავდაპირველად უარყოფილისადმი მიბრუნებას არ ნიშნავს, თუმცა პასტიური უარყოფის უარყოფა კიდევ იმიტომაცაა „სხვა“, რომ იგი ამ „არ ნიშნავს“ უარყოფაცაა. ამიტომ პასტიური „არ ნიშნავს“ სადღაც, როგორღაც, ირიბად მაინც ნიშნავს იმას, რასაც არ უნდა ნიშნავდეს. ამრიგად, ღმერთისა და მასთან ერთად სინანულის პასტიური უარყოფა, როგორც „სხვა“, ანუ „უარყოფის უარყოფა“, ზუსტად ამ „უარყოფის უარყოფაში“ სადღაც, როგორღაც, არაპირდაპირ, კვლავაც გულისხმობს ღმერთთან ერთად გამქრალი სინანულის გამო თუნდაც ძალზე მცირე დოზით სინანულს. ასე რომ, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას თითქოს სინანულის ნატამალიც აღარ უნდა დასტყობოდა, მაგრამ აკი თვითონ ბოდრეიარიც ყოვლისმომცველი ესთეტიზაციის პარადოქსს იმაში ხედავს, რომ ამ პროცესმა

ხელოვნების გაუფასურება გამოიწვია და ამიტომ პოსტმოდერნისტული ესთეტიზაციაც ნეგატიური საზრისის მატარებელია. განა ეს ერთგვარი სინანული არ არის? ანდა, კრისტევას მიერ პოსტმოდერნისტული კარნავალის „ჭამისა და კუჭში გასვლის“ დღესასწაულად განცდა, ირიბად სინანულს არ გულისხმობს? უმბერტო ეკო კი „კულტურულ-პასტიური ქაოს-არეულობის კვალობაზე მაინც შესაძლებლად მიიჩნევს „ობიექტის, როგორც ობიექტის“ ვწდომასა და დადგენას, რაც მითითებულ ქაოს-არეულობაში ერთგვარ იმედის სხივად ციალებს“ (95.338). ამ კონტექსტში ძალზე საინტერესოა, ისევ რჩება თუ არა ადგილი ღმერთის (სინანულის) კვლავმოვლინებისთვის? ამ კითხვას ჰაიდეგერმა თავისებური პასუხი გასცა, კერძოდ: „სად უნდა დაბრუნდეს ღმერთი ხელახალი მოსვლისას, თუკი ადამიანებმა წინდაწინ არ მოუმზადეს ადგილსამყოფელი. ვით ექნება ღმერთს ღმერთის საფერი სამყოფელი, თუკი წინდაწინ, ყველაფერი რაც არის, ჩენას არ დაიწყებს ღვთაებრივის ციალით? ღმერთები, რომლებიც ნიადაგ მუნ იყვნენ, „დაბრუნდებიან“ ოდეს საფერუამს, კერძოდ კი მაშინ, ოდეს ადამიანები საფერ ალაგს, საფერგვარად შეიცვლებიან“ (8. 14). როგორც ვხედავთ, ჰაიდეგერის აზრით, ეპოქის შემოტრიალება, მართალია, ძველი ღმერთების კვლავმოვლინებით ან ახლის შექმნით არ ხდება, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, იგი მაინც ეძებს ღმერთის მობრუნებისა თუ ახალი ღმერთის შექმნის გზებს. ამგვარი ოპტიმისტური პესიმიზმისა თუ პესიმიტური ოპტიმიზმის ჭრილში ძალზე საინტერესოა, რას ნიშნავს ღმერთის კვლავმოვლინება თუ ახალი ღმერთის შექმნა. განა ღმერთის „დაბრუნება“ - „არდაბრუნება“ თუ „შექმნა“ ადამიანის გადასაწყვეტია? ასეთი „დასაბრუნებელი“ თუ „შესაქმნელი“ ღმერთი ზედმიწევნით ხომ არ ჰგავს ღმერთისადმი ნიცშესეულ „ერთობ ადამიანურ“ მიმართებას? რა თქმა უნდა, ასეა, რადგან თუკი ღმერთის კვლავმოვლინება თუ ახლიდან შექმნა ადამიანის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული, მაშინ ღმერთი, რომელიც ადამიანებს სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად სწამდათ, ყოველთვის „ერთობ ადამიანური“ ფანტაზიის ნაირგვარი ნაყოფი ყოფილა და თუ ასეა, მაშინ წინააღმდეგობის სახით, აქაც ერთგვარ კვლავპაროდიას ვიღებთ. შესაბამისად, ცხადია, მსგავს რადაცნაირად განსხვავებულ რეალობას ვერც ხელოვნება უარყოფს. მეტიც, ამგვარ კვლავპაროდიულ პოსტმოდერნისტულ სიტუაციას ხელოვნება ყველზე უწინ აირეკლავს როგორც ეპოქალურ დაბნეულობას და როგორც გასაჭირს თვითონ ხელოვნების გაგების თვალსაზრისითაც. ტყუილად როდი მიუთითებს ლიოტარი,

რომ „თანამედროვე სივრცეში მხატვრული ნაწარმოების გაგების გართულებას ხელს ზოგადკულტურული პოსტმოდერნისტული მდგომარეობა უწყობს, რომელიც ორიენტირებულია არა რეალობის ასახვაზე, აღმოჩენაზე, შექმნაზე, რაც კლასიკური ესთეტიკური დისკურსისთვის იყო ნიშანდობლივი, არამედ სინამდვილის მოდელირებაზე, მეორე რიგის რეალობის შექმნაზე. ხოლო ის პრინციპები, რომლითაც წარმოსახვა მეორე რიგის რეალობის გენერირებას ახდენს, თანდათან მთელ კულტურულ სივრცეს გადაფარავენ. ამ პროცესის შედეგად ჩამოყალიბებული პოპკემონება, კონფორმისტულობა, ხელს უწყობს წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის მუზეუმად გადაქცევას. პოსტმოდერნისათვის დამახასიათებელი ონტოლოგიური ნიჰილიზმი, საფუძველი ხდება იმისა, რომ იქმნება ახალი ვირტუალური რეალობა შესაბამისი მეთოდებით და შესაბამისი არაკლასიკური ესთეტიკური კატეგორიებით. ცხადია, ეს ახალი ვირტუალური სივრცე მთლიანად მხოლოდ წარმოსახვის საშუალებით კონსტრუირდება“ (45.115).

მაშასადამე, გამოსავალი თითქოს არსაით ჩანს, აკი როგორც ზემოთ ერთგან უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენ უშედეგო ეპოქაში ვცხოვრობთ და ყოველი ქმნილება პაროდის სხივით განათებული ბუნების მიერ ხორციელდება. შემთხვევით როდი ამბობს მიშელ ფუკო: „XIX საუკუნის დამდეგიდან დასაბამს იღებს მოდერნიზმი, რომლიდანაც ჩვენ ჯერაც არ გამოვსულვართ“ (42.31). უფრო ზუსტად, არათუ მოდერნიზმიდან ვერ გამოვედით, როგორც დავინახეთ, პოსტმოდერნისტული რეალობის სახით, „უნივერსალური ცნობიერების პროექტის“ კრიზისი, ონტოლოგიური ნიჰილიზმი, თვითპაროდია-ირონია თუ კარნავალი, როგორც ჭამისა და კუჭში გასვლის დღესასწაული, თანამედროვე სამყაროს არსებით მახასიათებლებად იქცნენ. ამდენად, უკვე პოსტმოდერნიზმიდან „გამოსვლის“ გზებზე მსჯელობა უფრო მიზანშეწონილია, თუმცა სტატიაში აღწერილი გარემოებების გათვალისწინებით, ალბათ, აქვე უნდა მივხედეთ და გავათვითცნობიეროთ ისიც, რომ პოსტმოდერნიზმიდან „გამოსვლის გზების“ ხელოვნურად ძიება იმდენად უშედეგოა, რამდენადაც თვითონ პოსტმოდერნიზმიდან „გამოსვლის გზა“, თუკი ეს, საერთოდ, შესაძლებელია, ყოველთვის წინ უსწრებს ასეთი გზის ხელოვნურად შექმნის ყოველგვარ მცდელობას. შესაბამისად, უმჯობესია, დავდუმდეთ, უფრო უკეთ, „აქტიურად დავდუმდეთ“, როგორც სკეპტიკოსი და ამით ცხოვრებას ყველაზე უფრო ღრმა და საინტერესო პასუხი გავცეთ, ანუ სკეპტიკოსის დუმილი სულაც

არ არის პასიური დუმილი, იგი აქტიური დუმილია იმდენად, რამდენადაც მსგავსი დუმილი კიდევ უფრო უკეთესად უხსნის გზას ენისა და ხელოვნების მორევს სულიერი შიდაწიადის კვლავ და კვლავ ამოსათქმელად. საამისო უნარი კი თავიანთ ნებაზე „მიშვებულ“ ენასაც და ხელოვნებასაც ნამდვილად გააჩნიათ და თუ ენას მართლაც ზედმიწევნით ზუსტად შეეფერება „ყოფიერების სახლის“ ეპითეტი, ეს ეპითეტი, ასეთივე სიზუსტით შეესაბამება ხელოვნებასაც – მხატვრული ტექსტიც ხომ თავისებური მეტყველება, თავისებური გამოთქმაა. ესე იგი, ენაცა და ხელოვნებაც ერთნაირი ძალით არიან „ყოფიერების გამოსხივებანი“, ისევე, როგორც „ღრუბლები ცის ღრუბლები არიან“ (14.74). ამისდაკვალად, სკეპტიკოსის „აქტიური დუმილი“ სავსებით გამართლებული დუმილია: „სკეპტიკოსი დიდად განსწავლული და მაღლადმხედია. მას შეცნობილი აქვს სულის საიდუმლოებანი. სკეპტიკოსს მძაფრი, ნატიფი და ღრმა შეგრძნებები აქვს. იგი იმიტომ კი არ დუმს, რომ არაფერი აქვს სათქმელი. მაშ, რატომ არაფერს ამბობს? იქნებ, იმიტომ, რომ მისთვის შინაგანად ცნობილია ყოველგვარი სიტყვისა და აზრის ამოება, ცნობილია, რომ სიცოცხლე აზრსა და სიტყვაზე გაცილებით ღრმაა, რომ ყოფიერება უფრო ღრმაა, ვიდრე თავად ადამიანის გონება? დიას, სკეპტიკოსის დუმილი სწორედ ცხოვრების მყვირალა მოთხოვნების მიმართ გაცემული პასუხია და ჩვენ ვიტყვით, რომ ეს ყველაზე უფრო რთული, ღრმა და საინტერესო პასუხთაგანია საერთოდ“ (26.5-6). აკი, ჰაიდელგერისთვისაც, „ჭეშმარიტი ფილოსოფოსობა ყოფიერების მოსმენაა“ (14.73), ხოლო ყოფიერება, ყველაზე უკეთ „შინაგან, განსაკუთრებულ დუმილშია გაცნობიერებული“ (14.67).

დასკვნა

აზროვნების განვითარების ჯერ კიდევ პრიმიტიული ეტაპიდან დღემდე მოყოლებული, კაცობრიობის ჰერმენევტიკულმა პორიზონტმა, როგორც ზემოთ მოცემული თავებიდან და პარაგრაფებიდან დავინახეთ, მრავალი სახეცვლილება განიცადა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროსთან, მათ შორის ხელოვნებასთან მიმართებაში. შეგვიძლია ასეც ვთქვათ: ადამიანის ჰერმენევტიკულმა მოთხოვნილებამ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვანაირად ახსნა და გაიგო სინამდვილე და ამ სინამდვილის ახსნა-გაგება თავისებურად ასახა ამა თუ იმ ეპოქის რელიგიაში, ხელოვნებაში თუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროში. მაგალითად, თუკი ადამიანის ისტორიული განვითარების პოლითეისტური და ქრისტიანულ-მონოთეისტური ეტაპების ხელოვნებაში „ყოვლადღმერთისმიერობა“, „არადეფორმირებულობა“, „არანიჰილიზმი“, „არადეკადანსი“ იგრძნობოდა, დღევანდელი ხელოვნება სწორედ საპირისპირო მახასიათებლების მატარებელია, ხოლო ხელოვნება, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ყველაზე უმაღლ და უკეთ აირეკლავს ეპოქის ტენდენციებს, როგორც „ეპოქის სულის“. საერთო ჯამში მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) ჰერმენევტიკული ანალიზის შედეგად შეგვიძლია შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ:

1. ადამიანის ჰერმენევტიკულად მყოფობამ ანტიკურ(ელინისტურ) სამყაროში ასეთ ჰერმენევტიკულ მყოფობაზე რეფლექსიის მოთხოვნილება წარმოშვა. შესაბამისად, ანტიკურ ფილოსოფიაში მართლაც ძალზე ხშირად ვხვდებით ამა თუ იმ პრობლემისადმი ჰერმენევტიკულ მიდგომებს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ასეთი მიდგომანი ერთგვარი რეფლექსიის ფარგლებს არ გაცდენილან, შესაბამისად, ანტიკურ ფილოსოფიაში ჰერმენევტიკის მეთოდურად დაფუძნების ცდებს ვერსად ვაწყდებით, სამაგიეროდ, საკუთარი მყოფობისადმი მსგავსმა ჰერმენევტიკულმა თვითრეფლექსიამ გამოძახილი და შემდგომი განვითარება შუა საუკუნეებში პირველად ავგუსტინესთან ჰპოვა, რომელმაც ყველაზე უწინ გაამახვილა ყურადღება საღმრთო წიგნების გაგების ფილონ ალექსანდრიელისეულ ტრადიციაზე და იგი გარკვეული მეთოდის სახით ჩამოაყალიბა. სწორედ ამის შემდეგ, ჰუმანიზმის ეპოქაში, კერძოდ, მარტინ ლუთერისა და ფლაციუსის დავა-კამათში აიღო საფუძველი ჰერმენევტიკის

მეთოდად დაფუძნების კიდევ ერთმა მძლავრმა ნაკადმა. მაშასადამე, ჰერმენევტიკის მეთოდად დაფუძნების გზა აზრთა სხვადასხვაობითა და უკიდურესი წინააღმდეგობებით ხასიათდება: თუკი ლუთერი საღმრთო წიგნების გაგების გზაზე ერთგვარი თავისუფლების მოძიება, ფლაციუსი ლუთერანული მიდგომების წინააღმდეგ ტრადიციულ შეხედულებებს კიდევ უფრო მკაცრ ჩარჩოებში აქცევს და საამისოდ საკმაოდ დახვეწილ მეთოდებს ნერგავს. ფლაციუსის შეხედულებანი, ახალი ეპოქისთვის, მართალია მოძველებული აღმოჩნდა, მაგრამ ფლაციუსისა და ლუთერის დავა-კამათის მთელი დამსახურება ისაა, რომ მათ დავა-კამათში ჩამოყალიბებული მეთოდები ჰერმენევტიკის პრობლემების კვლევა-ძიების გზაზე დღემდე აქტუალური და მისაღებია. სხვა საკითხია, დავეთანხმებით თუ არა დღეს ფლაციუსის, ლუთერისა თუ შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეთა შეხედულებებს ერთისა და მრავლის ურთიერთმიმართების, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობისა თუ სხვა ჰერმენევტიკულ პრობლემათა თაობაზე, მაგრამ ფაქტია, თვითონ ერთისა და მრავლის, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობისა და სხვა ამგვარი თემები დღევანდელი მკვლევარებისთვისაც ფრიად საინტერესოა.

2. ისეთი მოაზროვნე, როგორც დილთაია, ჰერმენევტიკას როგორც გაგების მეთოდს, კიდევ უფრო მძლავრად აფუძნებს, თუმცა თუ ჰაიდეგერსა და გადამერს ვერწმუნებით, დილთაის ნაკლი ისაა, რომ მან გაგებისა და ახსნის მეთოდების უკიდურესად გამიჯვნით, ერთმანეთისგან უკიდურესად გამიჯნა გონისმეცნიერებანი და ბუნებისმეცნიერებანი, რითაც მოჭრა გზა გაგების მეთოდის შემეცნების ერთ-ერთ უნივერსალურ ფორმად, ხოლო ხელოვნების ჰერმენევტიკის ერთ-ერთ უნივერსალურ განზომილებად გააზრებისკენ. დილთაის ეს ნაკლი თვითონ ჰაიდეგერმა, გადამერმა და სხვა ჰერმენევტიკოსებმა გამოასწორეს და ახსნის მეთოდის საფუძვლად გაგების მეთოდის მიჩნევით, გაგების მეთოდის ერთგვარ უნივერსალურ შემეცნებად, ხოლო ხელოვნების ერთგვარ უნივერსალურ ჰერმენევტიკად გააზრება სავსებით შესაძლებელი გახადეს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესო ჰაიდეგერამდე და გადამერამდე მოღვაწე რომანტიკული ჰერმენევტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ასტის თვალსაზრისია, რამდენადაც მასთან ყველაფერი გონში, როგორც ყველაფრის აბსოლუტურ სუბსტანციაშია ფუძედებული, შესაბამისად ამ მოაზროვნესთან გაგებისა და ახსნის მეთოდებს შორის იმთავითვე მხოლოდ ფორმალურ განსხვავებას თუ ვხვდებით.

3. გაგების მეთოდის შემეცნების ერთ-ერთ უმაღლეს ფორმად, ხოლო ჰერმენევტიკის ერთ-ერთ უმაღლეს განზომილებად ხელოვნების გააზრებამ, სულაც ვერ ამოწურა ჰერმენევტიკულ პრობლემათა მრავალფეროვნება. მეტიც, სწორედ ასე და ამგვარად გააზრებულმა რეალობამ წარმოშვა მთელი რიგი ახალი საკითხები, მაგრამ ყველაზე საინტერესო აქ ისაა, რომ ეს ახალი საკითხები, დიდწილად თანხმობაში მოდის ანტიკურ(ელინისტურ) ეპოქაში მხოლოდ რეფლექსიის (და არა მეთოდის) ჩარჩოებში გააზრებულ საკითხებთან. მაგალითად, არისტოტელეს „კათარზისი“ ანუ განწმენდა, იმთავითვე გულისხმობს „შთაგრძნობის“, „ჩასახლებისა“ თუ „დივინაციის“ თა ნამედროვე თეორიებს ერთობლიობაში. თავის მხრივ, ეს თეორიები ინტერპრეტაციის შესაძლებლობასაც და თანამედროვე ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემის – მთელისა და ნაწილების – ურთიერთმიმართებასაც აუცილებლობით შეიცავენ. აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ აღნიშნულ თემასთან დაკავშირებით არისტოტელე და პლატონი ერთმანეთის მსგავს პოზიციებამდე განსხვავებული გზებით, მეთოდებითა და საშუალებებით მივიდნენ. საერთო ჯამში, შეიძლება ითქვას, სწორედ პლატონმა და განსაკუთრებით არისტოტელემ, მთლიანად შეაჯამეს მხატვრული ტექსტის (ხელოვნების) გაგების ანტიკური პორიზონტი და მხატვრული ტექსტის გაგების პერიპეტიები შემდგომი ეპოქებისთვისაც დიდწილად წინასწარ განსაზღვრეს. თავის მხრივ, ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსთა ნააზრევში როგორღაც წინასწარ იკითხება ჰერმენევტიკის მეთოდურად დაფუძნების შემდგომი შესაძლებლობანიც, როგორც შუა საუკუნეებისა და აღორძინების, ასევე თანამედროვე ეპოქისთვისაც.

4. სადისერტაციო თემაში მოცემულმა ანალიზმა თავისი სპეციფიკურობით გამორჩეულ განსხვავებულ ეპოქათა ურთიერთმიმართებაში საერთო შტრიხები აშკარად და თვალნათლივ დაგვანახა. ასეთი საერთო შტრიხები რომ არა, ჩვენთვის როგორც ანტიკური, ასევე შუა საუკუნეებისა თუ აღორძინების ეპოქათა ხელოვნების გაგება საერთოდ შეუძლებელი იქნებოდა. აღარაფერს ვამბობთ ამა თუ იმ ეპოქის ცალკეული ავტორების გაგების შესაძლებლობაზე. ამდენად, გამოცდილება, რომლის მიხედვითაც ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ განსხვავებულ ეპოქათა ხელოვნება, გვაიძულებს ვაღიაროთ, რომ განსხვავებულ ეპოქებს რაღაც გარკვეული საერთო პირველფენომენი გააჩნიათ. ცხადია ეს ასეა, მაგრამ ყველაზე საინტერესო აქ ისაა, რომ ასეთი პირველფენომენი არათუ არ აუფასურებს გარკვეულ ეპოქათა თუ განსხვავებულ

კულტურათა თვითმყოფადობას, პირიქით, იგი მსგავს განსხვავებულობა-თვითმყოფადობას კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენს. ამდენად, აღნიშნულმა ვითარებამ თავად გვაიძულა, ერთგვარი წინააღმდეგობები დადებითი დიალექტიკის ჭრილში გადაგვეწვიტა და განგვეცხადებინა, რომ თვითმყოფადი ეპოქების, ისევე როგორც განსხვავებულ ხელოვნებათა თვითმყოფადობა-განსხვავების საფუძველი სწორედ ის პირველფენომენია, რომელიც ამავე დროს მოცემულ თვითმყოფადობა-განსხვავებულობაში მათი ერთიანობის საფუძველიცაა.

5. ჰერმენევტიკული თემატიკის გაანალიზებამ ფილოსოფიურ და ჰერმენევტიკულ პრობლემატიკათა ერთგვარ (გარკვეულ) თანაბარზომიერებაზეც ცხადად მიგვანიშნა. უფრო ზუსტად, თუკი გაგება შემცნების ერთ-ერთი უმაღლესი ფორმაა, ხოლო ხელოვნება ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი უმაღლესი განზომილებაა, მაშინ ჰერმენევტიკა ერთგვარ (გარკვეულ) უნივერსალურ ფილოსოფიადაც კი გვევლინება. მიტომ, გასაკვირი სულაც აღარ არის, თუკი ხელოვნებაზე რეფლექსიას გვერდს ჰერმენევტიკის პრობლემატიკისადმი მიძღვნილი თითქმის ვერც ერთი ნაწარმოები ვერ უვლის. ხელოვნებაზე თანამედროვე რეფლექსია კი, როგორც სადისერტაციო ნაშრომში გაშლილმა ანალიზმა გვაჩვენა, იმთავითვე წინ წამოსწევს ტექსტის (ხელოვნების) როგორც ინტერტექსტის ანუ ერთგვარი კონსტრუქციის, „ავტორის სიკვდილის“, შესაბამისად ტექსტის (ხელოვნების), როგორც ერთგვარი პაროდიისა და დაცინვის მტკივნეულ თემებს. ასეთი „კონსტრუქცია-პაროდია-დაცინვა“ თანამედროვე ეპოქის „სულია“ და ცხადია, მასზე მსჯელობას ჩვენც ვერსად გავექეცით.

6. საბოლოო ჯამში, ჩვენს მიერ დასახული მიზნის განხორციელებისთვის ფენომენოლოგიური, კომპარატიული და გარკვეულწილად და გარკვეული აზრით ტექსტუალური ანალიზის მეთოდები გამოვიყენეთ. სწორედ ამ მეთოდების ჭრილშია განხილული ხელოვნების განმარტება – გაგება – ინტერპრეტაციის თავისებურებანი. ძნელი სათქმელია, რამდენად სრულყოფილად გადავწვიტეთ დისერტაციაში მოცემული პრობლემები, მაგრამ ვფიქრობთ, გარკვეული ხარვეზები ნამდვილად გვეპატიება. აკი „ჩვენ უშედეგო ეპოქაში ვარსებობთ და ყოველი ქმნილება პაროდიის სხივით განათებული ბუნების მიერ ხორციელდება“. თუკი გავითვალსიწინებთ დისერტაციაში აღნიშნულ გარემოებას, რომლის მიხედვითაც ისტორიისა და

პროგრესის ილუზორულობა-რეალურობის დიალექტიკა, ისტორიის, კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის ერთ მთლიანობად გააზრების შესაძლებლობაა, მაშინ ცნობილი თეზისი – “ყოველივე ახალი, კარგად დავიწყებული ძველია” – კვლავაც აქტუალურად მოგვეჩვენება და მივხვდებით, რომ თავისებური “მოდერნიზმი” და “პოსტმოდერნიზმი” ყველა ეპოქას ახასიათებდა. აქვე ვაცნობიერებთ იმასაც, რომ როგორც ზემოთ უკვე მივუთითეთ, მოდერნიზმიდან და პოსტმოდერნიზმიდან “გამოსვლის“ გზების ხელოვნურად ძიება იმდენად უშედეგოა, რამდენადაც თვითონ მოდერნიზმიდან და პოსტმოდერნიზმიდან “გამოსვლის გზა”, თუკი ეს საერთოდ შესაძლებელია, ყოველთვის წინ უსწრებს ასეთი გზის ხელოვნურად შექმნის ყოველგვარ მცდელობას. შესაბამისად, უძჯობესია დავდუმდეთ, უფრო ზუსტად „აქტიურად დავდუმდეთ“, როგორც სკეპტიკოსი და ამით ცხოვრებას ყველაზე უფრო ღრმა და საინტერესო პასუხი გავცეთ.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. არისტოტელე, „პოეტიკა“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1944.
2. არისტოტელე, „რიტორიკა“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1981.
3. არისტოტელე, „ნიკომაქეს ეთიკა“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2003.
4. ავალიანი სერგი, „მეცნიერული ონტოლოგია“, გამომცემლობა „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1994.
5. ბაქრაძე კოტე, „ფილოსოფიის ისტორია“, თბილისი, 1962.
6. ბაქრაძე კოტე, „რჩეული ფილოსოფიური თხზულებები“, ტ. VI, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1972.
7. ბუაჩიძე თამაზ, „ფილოსოფიური ნარკვევები“, ტ. I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2003.
8. ბარამიძე გიორგი, „მსოფლმხედველობის შესაძლებლობა მ. ჰაიდეგერთან“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დაბადებიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1991.
9. ბარამიძე გიორგი, „ფანტაზია და მსოფლმხედველობა (ფენომენოლოგიურ-ჰერმენევტიკული ეტიუდი)“, გამომცემლობა „გონი“, თბილისი, 1993.
10. ბიჭაშვილი მამუკა, „მ. ჰაიდეგერი და ლ. ვიტგენშტეინი ენის შესახებ“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დაბადებიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1991.
11. ბიჭაშვილი მამუკა, „სამეტყველო მოქმედების ანალიტიკური თეორია“, გამომცემლობა „გონი“, თბილისი 1994.
12. ბოჭორიშვილი ანგია, „ფსიქოლოგიის პრინციპული საკითხები“, ნაწილი მესამე, თბილისი, 1962.
13. ბოჭორიშვილი ანგია, „კანტის ესთეტიკა“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1967.

14. გორდუზიანი რევაზ, „მარტინ ჰაიდეგერი – ადამიანის სულის მკვლევარი“, ჟურნალი „არსი“ №1, თბილისი, 1993.
15. გათრი უილიამ, „ბერძენი ფილოსოფოსები – თალესიდან არისტოტელემდე“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1983.
16. გაბიძაშვილი თ. გეგეშიძე დ. „რელიგიური რწმენა და მეცნიერული ცოდნა“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1969.
17. დანელია სერგი, „ანტიკური ფილოსოფიის ნარკვევები“, თბილისი, 1983.
18. ვენტური ლიონელო, „მანედან ლოტრეკამდე“, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი, 1984.
19. თევზაძე გურამ, „შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1996.
20. თევზაძე გურამ, „იმანუელ კანტი“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1974.
21. კანტი იმანუელ, „წმინდა გონების კრიტიკა“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.
22. კასირერი ერნსტ, „რა არის ადამიანი“, თბილისი, 1990.
23. კაკაბაძე ზურაბ, „წერილები“, თბილისი, 1972.
24. კაკაბაძე ზურაბ, „ექსისტენციალური კრიზისის პრობლემა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1985.
25. ლაო ძი, „დაო დე ძინი“, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990.
26. ლოსევი ალექსეი, „დუმილი“, გამომცემლობა „ლომისი“, თბილისი, 1993.
27. ლესინგი, „ლაოკონი, ანუ პოეზიისა და მხატვრობის საზღვრების შესახებ“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1986.
28. მამარდაშვილი მერაბ, „ჩახშული ფიქრი – საუბრები ან ეპილოგები“, გამომცემლობა „ჩელი“, თბილისი, 1992.
29. მსხილაძე გოჩა, „ირონია, როგორც გერმანული რომანტიზმის ძირითადი ესთეტიკური კატეგორია“, სადისერტაციო ნაშრომი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2005.
30. ნიცშე ფრიდრიხ, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, თბილისი, 1993.
31. ნორაკიძე ვლადიმერ, „ხასიათის ფსიქოლოგია და მხატვრული ლიტერატურა“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1969.

32. პლატონი, „იონი“, „დიდი ჰიპია“, „მენონი“, თბილისი, „ნაკადული“, 1974.
33. პლატონი, „ნადიმი“, თბილისი, 1964.
34. პლატონი, „ფედონი“, თბილისი, 1966.
35. სარტრი ჟან პოლ, „სარკის მეორე მხარე“, გამომცემლობა „ლომისი“, თბილისი, 1993.
36. სანაია მანანა, „ყოფიერება და დროდან, დროდან ყოფიერებისაკენ“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დაბადებიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.
37. სანებლიძე ნიკოლოზ, „მ. ჰაიდეგერი და ვ. ჰუმბოლდტი“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დასაბამიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.
38. ტენი იპოლიტ, „ხელოვნების ფილოსოფია“, გამომცემლობა „საქართველო“, თბილისი, 1990.
39. ტყემალაძე ანზორ, „ესთეტიკა, ნაწილი I – ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება“, თბილისი 2000.
40. უხნაძე დიმიტრი, „ომის ფილოსოფია“, ჟურნალი „არსი“, №1, თბილისი, 1993.
41. უხნაძე დიმიტრი, „ანრი ბერგსონი“, თბილისი, 1920.
42. ფუკო მ. „სიტყვები და საგნები“, გამომცემლობა „ლიოგენე“, თბილისი, 2004.
43. ქავთარაძე თამარ, „მარტინ ჰაიდეგერის ჰერმენეუტიკული მოძღვრების ზოგიერთი ასპექტი“, „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე“, ფილოსოფიის სერია, თბილისი, 2006.
44. ქარუმიძე ზურაბ, „ენა და დრო“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დასაბამიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.
45. ყულიჯანიშვილი აკაკი, „ესთეტიკა“, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2006.
46. ყულიჯანიშვილი აკაკი, „კულტუროლოგია“, თბილისი, 2001.
47. შოპენჰაუერი არტურ, „ცხოვრებისეული სიბრძნის აფორიზმები“, გამომცემლობა „ლომისი“, თბილისი, 1994.

48. ცინცაძე გიორგი, „გაგების მეთოდი ფილოსოფიაში და პიროვნების პრობლემა“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1975.
49. ცერცვაძე ლალი, „გენიოსის პრობლემა გერმანულ კლასიკურ ესთეტიკაში“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1988.
50. ჭავჭავაძე ნიკო, „ესთეტიკის საკითხები“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1958.
51. ჭელიძე მერი, „ელინიზმის ფილოსოფია“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1992.
52. ჭელიძე მერი, „ელინიზმის ფილოსოფია ადრინდელი ქრისტიანობის ეპოქაში“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1998.
53. ჭელიძე მერი, რევაზ გორდუზიანი, „ძველი აღმოსავლეთის ფილოსოფია (ინდოეთი, ჩინეთი)“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2001.
54. ჰაიდეგერი მარტინ, „ყოფიერება და დრო“, თბილისი, 1989.
55. ჰაიდეგერი მარტინ, „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა“, გამომცემლობა „გონი“, თბილისი, 1992.
56. ჰაიდეგერი მარტინ, „თემშარა“, წიგნიდან „მარტინ ჰაიდეგერი – დაბადებიდან ასი წლის აღსანიშნავად“, ავტორთა კოლექტივი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1991.
57. ჰაიდეგერი მარტინ, „ჰოლდერლინი და პოეზიის არსი“, ჟურნალი „არსი“, №1, 1993.
58. ჰოლდერლინი ფრიდრიხ, „ჰიპერიონი ანუ განდევნილი საბერძნეთში“, გამომცემლობა მერანი, თბილისი, 1982.
59. ჰეგელი, „გონის ფილოსოფია“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1984.
60. ჰეგელი, „ლოგიკის მეცნიერება“ თბილისი, 1962.
61. ჰეგელი, „ესთეტიკა“, ტ. I, თბილისი, 1973.
62. ავტორთა კოლექტივი, „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“, თბილისი, 1970.
63. ჟურნალი „არსი“, №2, გამომცემლობა „არსი“, თბილისი, 1995.
64. ავტორთა კოლექტივი, „ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხები“, I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973.

65. ავტორთა კოლექტივი, „ნარკვევები ფილოსოფიის ისტორიაში“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1993.
66. Бодреяр Ж. «Прозрачность зла», (Интернет-версия).
67. Бодреяр Ж. «Екстаз и инерция», (Интернет-версия).
68. Белза Игорь, «Исторические судьбы романтизма и музыка», Издательство «Музыка». Москва, 1985.
69. Бегиашвили Арчил, «Структура метафилософии», Издательство тбилиского университета, 1993.
70. Бур М. Ирриц Г. «Притязание разума», Москва, «прогресс», 1978.
71. Гадамер Г. «Истина и метод», Москва, «Прогресс», 1988
72. Гадамер Г. «Актуальность прекрасного», Москва, «искусство», 1991.
73. Гегель, «Наука логики», Т.I, Москва 1970.
74. Гегель, «Сочинения», Т.IV, Москва, 1956.
75. Гартман Н. «Эстетика», Издательство иностранной литературы, Москва, 1958.
76. Галеев Б., «Светомузыка: становление и сущность нового искусства», Казань, 1976.
77. Декарт Р., «Избранные произведения», Москва, 1950.
78. Зись А. «Выди искусства», Народный университет, факультет литературы и искусства, издательство «знание», Москва, 1979.
79. Илин И., «Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм», Москва, «Интрига», 1996.
80. Кант И., «Собранные сочинения в шести томах», Т. V, Москва, 1966.
81. Кант И., «Собранные сочинения в шести томах», Т. VI, Москва, 1966.
82. Косак Эжи, «Екзистенциализм в философии и литературе», «Политиздат», Москва, 1980.
83. Куманецкий Казимеж, «История культуры древней Греции и Рима», Издательство «Высшая школа», Москва, 1990.
84. Ничше Фридрих, «Воля к власти», 1910.
85. Степанов Г.П. «Синтез искусств», «Знание», Ленинград, 1976.
86. Фихте И.Г., «Избранные сочинения», Москва, 1916.

87. Хаидеггер Мартин, «Проблема Человека в западной философии», Москва, 1988.
88. Хосе Ортега и Гасети, «Дегуманизация искусство». Москва, 1991.
89. Шпенглер О., «Закат европи», Т. I, Москва, 1923.
90. Ясперс К., «Смысл и назначения истории», Москва, 1994.
91. Шеллинг Ф. «Сочинения в двух томах», Т. II, Москва, «Мысл», 1989.
92. Шеллинг Ф. «Система трансцендентального идеализма», Москва, 1936.
93. Яковлев Е.Г. «Искусство и мировые религии», «Знание», Москва, 1972.
94. «Французская семиотика», Москва, «Прогресс» , 2000.
95. «Постмодернизм» - Энциклопедия, Минск, 2001.
96. «Иностранная литература», №5, Москва, 1960
97. «Современная западная философия» (словарь), Москва, Издательство политической литературы, 1991;
98. Bollnow L. „Studien zur Hermeneutik”, Freiburg – München, 1982.
99. Buber M. „Das Problem des Menschen“, Heidelberg, 1982.
100. Dielthey W. „ Das leben Sleiermachers”, Bd II, Berlin, 1966,
101. Kafka Franc, „Erzählungen”, Leipzig, 1985.
102. Schleiermacher F. „Sämmtliche werke”, I, Abteilung zur Theologie, siebenter Band, Berlin, 1838.
103. Wach J. „Das Verstehen“, Tübingen, 1926.
104. „Seminar: philosophische hermeneutik“, Frankfurt am Mein, 1976.