კონსტანტინე ბრეგაძე

გერმანული რომანტიზმი

ჰერმენევტიკული ცდანი

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2012

სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველ-საზრისს. გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ წარ-მოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტი-კურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. ამ შეერთებით ხდება ლოგარითმიზება და მიიღება კარგად ნაცნობი გამოხატულება. ***Lingua romana.*** *ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება.*

ნოვალისი

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Novalis

გამომცემლობა „მერიდიანი“
Verlag „Meridiani“
თბილისი **2012 Tbilissi**

უაკ (UDC) 821.112.2.09
ბ – 91

წიგნში თავმოყრილია ქართულ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში უკანასკნელ პერიოდში გამოქვეყნებული სტატიები ნოვალისზე, ფრ. შლაიერმახერზე, ფრ. შლეგელზე, კ. დ. ფრიდრიჰზე, ი. ვ. გოეთესა და გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის საკითხებზე. წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, მაგისტრანტების, დოქტორანტების, სპეციალისტებისა და გერმანული რომანტიზმით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

წიგნში ასევე იხილავთ ნოვალისის „ღამის ჰიმნების“ ქართული თარგმანის მეორე შესწორებულ გამოცემას, რომლის პირველი გამოცემაც კ. ბრეგაძემ ცალკე წიგნად გამოაქვეყნა 2007 წელს.

რედაქტორი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **მანანა პაიჭაძე**

ყდაზე: *კასპარ დავიდ ფრიდრიჰი,*
„მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე“ (1818)

© გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2012
© კონსტანტინე ბრეგაძე

ISBN 978-9941-10-512-8

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წიგნში თავმოყრილია უკანასკნელ წლებში ქართულ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში გამოქვეყნებული სტატიები გერმანულ რომანტიზმზე, კერძოდ, მის უმთავრეს წარმომადგენლებზე, ე. წ. *ადრეული რომანტიზმის* **(Frühromantik)**, ანუ, *იენის რომანტიკული სკოლის* წარმომადგენლებზე – ნოვალისზე (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801), ფრიდრიხ შლეგელსა (1772-1828) და ფრიდრიხ შლაიერმახერზე (1868-1834).

მიმაჩნია, რომ უპირველესად სწორედ ამ ავტორებმა შექმნეს და ჩამოაყალიბეს *გერმანული რომანტიზმის,* და ზოგადად, *რომანტიზმის* ესთეტიკური და ფილოსოფიური საფუძვლები და მათ მიერ 1795-1802 წლებში შექმნილი თეორიულ-ფილოსოფიური, თუ ლიტერატურულ-მხატვრული ტექსტები წარმოადგენენ საკუთრივ *რომანტიზმის,* როგორც ლიტერატურულ-ფილოსოფიური მოძრაობისა და ლიტერატურული სკოლის, პირველწყაროებს. *რომანტიზმის* ჭეშმარიტი არსობრივობა **(Wesenheit)**, *რომანტიზმის* ესთეტიკური თუ მსოფლმხედველობრივი არქეტიპული პარადიგმები ნოვალისის, ფრ. შლეგელისა და ფრ. შლაიერმახერის სწორედ ამ პერიოდის მხატვრულ, ლიტერატურულ-თეორიულ და ფილოსოფიურ ტექსტებშია მოქცეული: ნოვალისის ფილოსოფიურ ფრაგმენტებში „ფიხტე-შტუდიები“ (1795), ესთეტიკურ-თეორიულ ფრაგმენტებში „ყვავილთა მტვერი“ (1798), ლირიკულ ციკლში „ღამის ჰიმნები“ (1800), რომანში „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ (1800-1802); ფრ. შლეგელის ესთეტიკურ-თეორიულ ფრაგმენტებში „ათენეუმის ფრაგმენტები“ (1798) და „იდეები“ (1799), რომანში „ლუცინდე“ (1799); ფრ. შლაიერმახერის რელიგიურ-ფილოსოფიურ ტრაქტატში – „რელიგიის შესახებ. მიმართვები მისი მოძულე განათლებულთადმი“ (1799).

პრინციპულად მიმაჩნია, რომ ვისაც სურს შეიმეცნოს და გაიგოს *(გერმანული) რომანტიზმის* ჭეშმარიტი არსი, იქნება ეს ლიტერატურის ისტორიკოსი, ლიტერატურის თეორეტიკოსი თუ უბრალო მკითხველი, მხოლოდ მეორად (ზოგჯერ საეჭვო) სამეცნიერო ლიტერატურას კი არ უნდა მიმართოს და დაეყრდნოს, არამედ *რომანტიზმის* სწორედ ეს პირველადი ტექსტები უნდა შეისწავლოს, რათა უშუალოდ პირველწყაროდან შეიმეცნოს *რომანტიზმის* ჭეშმარიტი არსი.

საკუთრივ *რომანტიზმის* (ავტენთური) ცნება, თუ გნებავთ ამ ტერმინის „საავტორო უფლება“, სწორედ აღნიშნულ რომანტიკოსებს ეკუთვნით და გონის ისტორიაში სწორედ მათ დააფუძნეს და განსაზღვრეს ამ ცნების პრინციპულად ახალი სემანტიკა, რომლის მიხედვითაც:

ა) ცნება *რომანტიზმი,* პირველ რიგში, გულისხმობს ახალი, ჯერარყოფილი მხატვრული გამომსახველობითი ფორმების, ანუ საკუთრივ რომანტიკული მხატვრული თხზვის მეთოდის საფუძველზე, კონცეპტუალურად ახალი ტიპის ლიტერატურული ტექსტების შექმნას, რაც, ერთი მხრივ, *რომანტიზების, გარომანტიულების* („**Romantisieren**“) (ნოვალისი) პოსტულატსა და *სახისმეტყველებითი* (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის მეთოდს, და მეორე მხრივ, მხატვრული თხზვის პროცესში პარადოქსალურობა-ირაციონალურობისა და ტრანსცენდირების პრინციპებს ემყარება;

ბ) ამასთან, აღნიშნული ავტორების მსოფლმხედველობრივ კონცეფციაში *ცნება რომანტიზმის სემანტიკა* სცილდება წმინდად ესთეტიკის საზღვრებს და ამავდროულად აღნიშნავს ახალ რომანტიკულ ფილოსოფიას, რომელიც ერთი მხრივ, ზოგადად რელიგიური ეთოსის, რელიგიურობის აღორძინებასა და რელიგიის ახლებური (მოდერნული) გაგების დაფუძნებას ისახავდა მიზნად (შდრ. ნოვალისისა და შლეგელის მიერ შემუშავებილი ახალი მითოლოგიის/ქრისტიანობის მითოლოგიის კონცეფცია და შლაიერმახერის მიერ განვითარებული რომანტიკული რელიგიის ფილოსოფია), მეორე მხრივ — მითო-საკრალური ცნობიერების დაფუძნებას. ხოლო აღნიშნულ კონტექსტში ამოსავალი პუნქტი იყო სუბიექტის სუბიექტურობის აბსოლუტურობა, რაც ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით ეფუძნებოდა პიროვნების სულიერ-გონითი ძალების — რაციონალურ და ირაციონალურ სულიერ უნართა — სრულ ჰარმონიასა და სინთეზს, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით — ყოველი ცალკე აღებული სუბიექტის არსებობის მარადიულობისა და უსასრულობის რწმენას, ხოლო ონტოლოგიური თვალსაზრისით — ხილული და უხილავი სინამდვილის, ემპირეასა და ტრანსცენდენტურობის, სასრულობისა და უსასრულობის დიალექტიკას.

ამიტომაც, შესაძლებელია საუბარი *გერმანულ რომანტიზმზე*, როგორც ესთეტიკურ მიმართულებაზე, ისე *გერმანულ რომანტიზმზე*, როგორც ფილოსოფიურ სკოლაზე, ანუ, საუბარი ერთი მხრივ, რომანტიზმის/რომანტიკულ მწერლობასა, და მეორე მხრივ, რომანტიზმის/რომანტიკულ ფილოსოფიაზე. ხოლო ეს ორი მოცემულობა საკუთრივ *ადრეული გერმანული რომანტიზმის* ფარგლებში ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნის.

შემთხვევითი არაა, რომ საკუთარი არსიდან გამომდინარე *გერმანული რომანტიზმი* ლიტერატურის ისტორიაში პირველი ლიტერატურული მიმდინარეობაა, რომელიც თავის თავს თეორიულ-ფილოსოფიურ განაზრებებსა და წანამძღვრებზე აფუძნებდა: ანუ, მის წიაღში მხატვრულ-ესთეტიკური ნიმუშებიც იქმნებოდა და ამავდროულად იგი თავის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ არსსაც შეიმეცნებდა და განსაზღვრავდა — *რომანტიზმი* თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო. ამიტომაც, *რომანტიზმი* გონის ისტორიაში, ერთი მხრივ, ზღვარს უდებს ე. წ. *გენიოსურობის ესთეტიკას* (ე. წ. **Genieästhetik**) და ამავდროულად აფუძნებს კონცეპტუალური მწერლობის ფენომენს, კონცეპტუალური მწერლობის პრეცედენტს. ამ ორმაგი დისკურსის — წმინდად ესთეტიკურისა და კონცეპტუალურ-თეორიულის — სივრცე იყო *ადრეული რომანტიკოსების* ცნობილი ლიტერატურულ-თეორიული და ესთეტიკური ჟურნალი „ათენეუმი“ (**„Athäneum“**) (1798-1800), რომელიც წარმოადგენს კიდეც რომანტიზმის პირველწყაროთა — რომანტიზმის არქეტიპული ესთეტიკურ-თეორიული და მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური პარადიგმების — უმთავრესს კორპუსს.

მაგრამ აქ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სწორედ რომანტიკული მხატვრული ტექსტია აღნიშნული ორი დისკურსის (ე. ი. წმინდად თეორიულისა და ესთეტიკურის, ფიქციონალურისა და არაფიქციონალურის) იმთავითვე შემცველი მხატვრული ტექსტი, ანუ ტექსტი, რომელიც მხატვრული თხზვის პროცესში ინტეგრირებული თეორიული დისკურსის საშუალებით, — სადაც, როგორც წესი, გადმოცემულია, თუ რაში მდგომარეობს ჭეშმარიტი პოეზიისა დ ხელოვნების არსი (შდრ. თუნდაც ჰაინრიჰისა და პოეტ კლინგზორის დიალოგები ნოვალისის რომანიდან „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“), — თავის თავს შეიმეცნებს და თავის თავს აფუძნებს როგორც სრულიად ახალი ტიპის კონცეპტუალურ, რომანტიკულ მწერლობას. ამიტომაც უწოდა ფრ. შლეგელმა ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის (**Tran-**

szendentalphilosophie) ცნების ანალოგიით რომანტიკულ მწერლობას *ტრანსცენდენტალური პოეზია* (**Transzendentalpoesie**) და ამით ხაზი გაუსვა რომანტიკული მწერლობის არსს: ანუ, შლეგელის მიხედვით, რომანტიკული მწერლობის სახით საქმე გვაქვს ისეთი ტიპის მხატვრულ ლიტერატურასთან, რომელიც საკუთარ მხატვრულ ტექსტებში მხატვრული თხზვის პარალელურად საკუთარი თავის დაფუძნების შესაძლებლობის წინაპირობებსაც იაზრებს და განსაზღვრავს.

საბოლოო ჯამში კი რომანტიზმი, რომანტიკული მწერლობა გონისა და ლიტერატურის ისტორიაში ფუძნდება, როგორც ლიტერატურული მოდერნიზმის დასაწყისი, ლიტერატურული მოდერნიზმის პირველი ტალღა.

ჩემს კრებულში ასევე იხილავთ სტატიებს გერმანული ლიტერატურის იმავე პერიოდის სხვა ფრთის, ოღონდ უფროსი თაობის წარმომადგენელზეც – იოჰან ვოლფგანგ გოეთეზე (1749-1832). მართალია, გოეთე არ ეკუთვნოდა *გერმანულ რომანტიზმს* (თავისთავად საინტერესოა, რომ ანგლო-ამერიკული ლიტმცოდნეობა მას და ფრიდრიხ შილერს (1759-1805) რატომღაც რომანტიკოსებს მიაკუთვნებს, რაც სრული შეუსაბამობაა), მაგრამ ვინაიდან რომანტიკოსები და გოეთე მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური თვალსაზრისით მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს – *ვაიმარული კლასიკა* **vs.** *იენის რომანტიზმი* –, ხოლო მიუხედავად ამ დაპირისპირებისა გოეთეს გვიანი შემოქმედება აშკარად ავლენს გერმანული რომანტიზმით ინსპირაციასა და მის გავლენას (შდრ. თუნდაც გოეთეს უკანასკნელი რომანის „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლების“ (1828) პოეტიკა, ან „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის (1808-1832) რომანტიკული ეთოსი (**das Romantische**) – ტრანსცენდირების დისკურსი), ხოლო ადრეული რომანტიკოსები (ფრ. შლეგელი და ნოვალისი) თავად იყვნენ გოეთეს შემოქმედებითა და ფიგურით ინსპირირებულნი (შდრ. *ვაიმარული კლასიკის* ესთეტიკასა და მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებული გოეთეს რომანით – „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლებით“ (1795) ნოვალისისა და ფრ. შლეგელის თავდაპირველი აღფრთოვანება), ამიტომაც საჭიროდ მივიჩნიე ამ კრებულში გოეთეს შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ძირითადი ასპექტების შესახებ სტატიების ჩართვაც.

თუმცა ამ თვალსაზრისით მხოლოდ წმინდად ისტორიული მოცემულობა, ანუ ის რომ ადრეულ რომანტიკოსებსა და გოეთეს ერთი

ეპოქა აერთიანებდათ და ურთიერთდაპირისპირებულ ესთეტიკურ მხარეებს წარმოადგენდნენ, გადამწყვეტი მაინც არ იყო. აქ ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო მათი არქეტიპული, პირველსაწყისისეული კონცეპტუალური ერთიანობა: კერძოდ, როგორც *ადრეულ რომანტიკოსებთან*, ისე გოეთესთან გვაქვს არქეტიპული ეგზისტენციალიების მუდმივი თემატიზება — ღმერთი, ყოფიერება, ადამიანის ეგზისტენციის პრობლემატიკა — და ამ ეგზისტენციალიების სწორედ გონით-სიბრძნისეული ესენციით წვდომა. შესაბამისად, როგორც რომანტიკოსების, ისე გოეთეს შემოქმედებას ახასიათებს, აახლოებს და აერთიანებს ლოგოცენტრისტული მსოფლმხედველობრივი დისკურსით ოპერირება და ლოგოცენტრისტული პოეტური ქმნის წესი.

შეიძლება ითქვას, რომ პირველი თაობის გერმანელი რომანტიკოსები, ანუ ე. წ. *ადრეული გერმანული რომანტიზმის* (**Frühromantik**) წარმომადგენლები — ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფრ. შლაიერმახერი, ა. ვ. შლეგელი, ლ. ტიკი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი (ასევე, საშუალო თაობის რომანტიკოსებიც — ი. ფონ აიჰენდროფი, ე. თ. ა. ჰოფმანი, ქლ. ბრენტანო) და გოეთე გონის ისტორიაში წარმოადგენენ იმ უკანასკნელ ავტორებსა და მოაზროვნეებს, რომლებიც მთელი არსებით შეიგრძნობდნენ როგორც საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში, ისე ყოფიერებაში ლოგოსის მოქმედებას, ისინი უკანასკნელი წარმომადგენლები არიან მითო-საკრალური ცნობიერებისა. მათ შემდგომ კი იწყება პესიმიზმის (შოპენჰაუერი), ნიჰილიზმის (ნიცშე), სასოწარკვეთისა და შიშის (კირკეგაარდი), პოზიტივიზმისა და ანტილოგოცენტრიზმის დიდი ეპოქა.

ავტორი
თბილისი, 30 ივნისი, 2012 წელი

ნოვალისის რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“ ბიბლიურ-ქრისტიანული არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით

ყოველი, რაც ხდება, არის სიმბოლო.
გოეთე

Alles, was geschiet, ist ein Symbol.
Goethe

შესავალი

გამოკვლევის მიზანია გერმანული რომანტიზმის თეორიული და მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ერთ-ერთი შემოქმედის, გერმანული რომანტიკული პოეზიის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, ნოვალისის (ფრიდრიჰ ფონ ჰარდენბერგის, 1772-1801) დაუმთავრებელი რომანის – „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენის“ – კომპოზიციისა და სახისმეტყველების ჰერმენევტიკა ბიბლიური არქეტიპებისა და ქრისტიანული ესქატოლოგიის პერსპექტივიდან. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ რომანის მთავარი გმირების (ჰაინრიჰი, მატილდე) მხატვრულ სახეთა და რომანის ტექსტის სიუჟეტური ხაზისა და კომპოზიციის თავისებურებათა ინტერპრეტაციაზე.

რაც შეეხება ცნებას *სახისმეტყველება*, აქ ვგულისხმობ სიმბოლურ-ალეგორიული პოეტური თხზვის წესს, როდესაც პოეტური ხატებით, პოეტური ნიშნებით ხორციელდება ტრანსცენდენტური სინამდვილისაკენ სწრაფვა და მისი გადმოცემა. მსგავსი შემოქმედებითი მეთოდი იმთავითვე დამახასიათებელია ზოგადად რომანტიკული მწერლობისათვის. ამ პროცესში რომანტიკოსი ავტორი პირდაპირ არაფერს გვეუბნება ასახვის ობიექტის (ტრანსცენდენტურობის) შესახებ, არამედ მხატვრული სიმბოლოებისა და ალეგორიების საშუალებით მხოლოდ მიანიშნებს მასზე, ვინაიდან საკუთარი არსი-

დან გამომდინარე, ასახვის ობიექტი (ტრანსცენდენტური რეალობა) თავად არ იძლევა პირდაპირი, უშუალო გადმოცემის საშუალებას. ამიტომაც, რომანტიკოსი ავტორი თავის ესთეტიკურ ჩანაფიქრს **a priori** პოეტურ სიმბოლოსა და ალეგორიაზე აფუძნებს, ანუ იგი ქმნის საკუთარ სახისმეტყველებას, ე. ი. ავითარებს სიმბოლურ-ალეგორიული პოეტური თხზვის წესს. ამიტომაც, რომანტიკული ტექსტების აპრიორული პოეტოლოგიური მახასითებელია მათი სახისმეტყველებითი არსი.

ცხადია, ნოვალისის შემოქმედებაშიც მუდმივად *სახეებით მეტყველებაა* მოცემული, ანუ აქაც მოცემულია სიმბოლურ-ალეგორიული პოეტური თხზვის წესი — ნოვალისის შემოქმედების სპეციფიკა სწორედ სიმბოლურისა და ალეგორიულის ტოტალობაში მდგომარეობს. ამიტომაც, მეთოდი, რომელიც ნოვალისის სახისმეტყველებითი შემოქმედების ინტერპრეტაციას ისახავს მიზნად, უნდა ითვალისწინებდეს ამ სპეციფიკას. ნოვალისის რომანის კვლევისას ვითვალისწინებდი მისი შემოქმედების სწორედ სახისმეტყველებით თავისებურებებს და ამიტომაც ნაშრომში ნოვალისის სახისმეტყველების თარგმანება ჰერმენევტიკულ მეთოდს დაეფუძნა, კერძოდ, ჩემი ამოსავალი იყო *ალეგორიული ჰერმენევტიკის* მეთოდი.

აქვე ორიოდ სიტყვით გადმოვცემ, თუ რას ვგულისხმობ ცნებაში *ალეგორიული ჰერმენევტიკა*.

საერთოდ, ჰერმენევტიკის საბოლოო მიზანია განსამარტი ობიექტის შინაგანი არსის განმარტება-გაგება. თუკი ჰერმენევტიკული პროცესი ყოფიერებაზეა მიმართული, მაშინ მისი ამოცანაა ყოფიერების საზრისის, წვდომა. თუ იგი ტექსტზეა მიმართული, მაშინ მისი ამოცანაა ტექსტის *შინაგანი ლოგოსის*, ე. ი. დაფარული შეჭმარიტი საზრისის წვდომა (განმარტება-გაგება). აქედან გამომდინარე მეთოდი, რომლის საშუალებითაც უნდა განხორციელდეს განსამარტი ობიექტის განმარტება-გაგება, თავად ობიექტის შინაგან არსს უნდა ითვალისწინებდეს: ანუ, აქ **a priori** წინასწარ დაშვებულ უნდა იქნას, რომ ტექსტის შინაგანი ლოგოსი არაპირდაპირ, გაშუალებულად, ე. ი. პოეტური სახისმეტყველების, პოეტურ სიმბოლოთა ფორმით ვლინდება. ამიტომ, ჰერმენევტიკის მიზანიც სწორედ ამ სიმბოლოსა და ალეგორიის განმარტებაა და ამ გზით

მის მიღმა არსებული ტექსტის დაფარული ჭეშმარიტი საზრისის წვდომა.

აქედან გამომდინარე, ისეთი ტექსტის ინტერპრეტაციისას, სადაც გადმოცემულია ტრანსცენდენტური რეალობა, რა თქმა უნდა, ამოსავალი უნდა იყოს ტექსტის შინაგანი ბუნება — მისი სიმბოლურ-ალეგორიულობა, ანუ სახისმეტყველება, ხოლო ამგვარი ტიპის ტექსტის ინტერპრეტაცია ალეგორიული ჰერმენევტიკის მეთოდს ეფუძნება.

ნოვალისის „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი" სწორედ სახისმეტყველებითი ტიპის რომანთა რიგს მიეკუთვნება, რომლის საფუძველზეც ტექსტში გადმოცემულია ტრანსცენდენტური რეალობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს რომანი ე. წ. *ტრანსცენდენტალური პოეზიის* (ფრ. შლეგელი) ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია.

ტრანსცენდენტალური პოეზიის უმთავრესი ესთეტიკური და ფილოსოფიური მიზანია სწვდეს ტრანსცენდენტურობას, ე. ი. ყოფიერების უხილავ, დაფარულ სიღრმეებს. ამ პროცესში პოეტი საკუთარ ინდივიდუალურ სპირიტუალურ გამოცდილებას ეფუძნება და პოეტური *წარმოსახვის ძალისა* (**Einbildungskraft**) და პოეტური ნათელხილვის შედეგად წარმოქმნილი პოეტური სიმბოლოებით ოპერირებს. შედეგად კი იქმნება ტრანსცენდენტური მსატვრულ-ესთეტიკური სივრცე. აქედან გამომდინარე, *ტრანსცენდენტალური პოეზია* **a priori** ფუძნდება როგორც სიმბოლური, სახისმეტყველებითი პოეზია, სადაც აისახება ირაციონალური, გონებისათვის მიუწვდომელი მოცემულობანი, ანუ აისახება გონების შემეცნების საზღვრებს მიღმა არსებული საგანთმიმართებანი (კანტიანური ნაკადის დაძლევა).

რაც შეეხება თავად რომანის სიუჟეტსა და კომპოზიციას, მას საფუძვლად უდევს ბიბლიურ-სახარებისეული ესქატოლოგიის სქემა: ცოდვითდაცემა, სამოთხის დაკარგვა, ადამიანის მატერიალურ, სასრულ სამყაროში დამკვიდრება და შემდგომ დაკარგული პარადიზული ყოფიერების კვლავ მოპოვება. შესაბამისად, რომანის სიუჟეტის, კომპოზიციისა და სახისმეტყველების საფუძველი ბიბლიურ-სახარებისეული პარადიგმები და არქეტიპებია.

აღნიშნული ბიბლიური ინტერტექსტუალობიდან გამომდინარე, რომანის ნარატივში მოცემულია პარალელური თხრობა ტრანსცენ-

დენტურ და ემპირიულ სინამდვილეთა მოვლენებზე. რომანის ტექსტის ეს ორი ქრონოტოპი ერთმანეთში გადადის, მუდმივად მონაცვლეობს და შედეგად გვაქვს ქრონოტოპული ორმაგობა: რომანში თხრობა ჯერ ემპირიულ, ხილულ რეალობაში იწყება, რომელიც თანდათანობით გადადის მიღმიური, ანუ ზენა სამყაროს, ანუ მითოსური ყოფიერების სივრცეში.[1]

რომანის ტექსტში მოცემული ემპირიულისა და არაემპირიულის ორმაგობა თავად ტექსტის პერსონაჟებზეც ვრცელდება — „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის" ესა თუ ის პერსონაჟი თავის თავში ერთდროულად შეიცავს ემპირიულ და არაემპირიულ ასპექტს: მაგალითად, ჰაინრიხი ერთდროულად განასახიერებს როგორც ინიციაციის გზაზე შემდგარ პოეტს, ისე თავად ქრისტეს, ხოლო მატილდე — როგორც ჰაინრიხის მიწიერ სატრფოს, ისე საღვთო სიბრძნეს, საღვთო სიყვარულსა და ღვთაებრივ ტრანსცენდენტურობას.

რომანის სხვა პერსონაჟების სახეებიც სწორედ ორმაგობის პრინციპითაა შექმნილი: ერთი მხრივ, ისინი ემპირიულ სივრცეში მოქმედი ემპირიული პროტაგონისტები არიან (ჰაინრიხის მშობლები, ვაჭრები, გრაფი ჰოჰენცოლერი, ჰაინრიხის ნათლია ლანდგრაფინია, პოეტი კლინგზორი, მოხუცი ბრძენი სილვესტერი, აღმოსავლელი ქალი, ციანე, მაგრამ, მეორე მხრივ, ისინი ალეგორიულად განასახიერებენ ადამიანის სულიერ-გონით უნარებს, ან ამა თუ იმ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას. მაგალითად, ჰაინრიხის მამა ალე-

---

1 შდრ.: რომანში მოცემულ სწორედ ამ ქრონოტოპულ ორმაგობაზე მიუთითებს ნოვალისის ცნობილი გერმანელი მკვლევარი ჰ.-ი. მელი: „რომანის პირველი ნაწილი ასახავს გზას შინაგანისაკენ, მიღმიერისაკენ, ასახავს პოეტის გზას საკუთარი „მე"-ს შეცნობისა და საკუთარი სულიერი სამშობლოსაკენ, სულის უხილავი სამყაროსაკენ [...]. რომანის მეორე ნაწილს კი უნდა აესახა გზა გარეგანისაკენ; უნდა აესახა პოეტური სულის მიერ ბუნებისა და კაცთა მოდგმის მეტამორფოზა, უნდა აესახა გარეგან და შინაგან სამყაროთა ურთიერთგანმსჭვალვა — დედამიწაზე პოეზიის სულის გამოცხადება" („So ist der ereste Teil des Ofterdingen-Romans ein ständiger Weg nach Innen, ein Weg des Dichters zu sich selbst und seiner inneren Heimat, dem unsichtbaren Reich des Geistes [...]. Der zweite Teil des Romans aber sollte nun den Weg nach Außen, die Verwandlung der Natur – und Menschenwelt durch die Macht des zu sich selbst erwachten poetischen Geistes, die Durchdringung der inneren und der äußeren Welt, die sichtbare Erscheinung der Poesie „auf Erden schildern") [8, 412]

გორიულად განასახიერებს განსჯით *უნარს* **(Verstand)**, *გონებას* **(Vernunft)** და რაციონალიზმს/განმანათლებლობას. პოეტი კლინგზორი განასახიერებს ინტუიტიური ჭვრეტის, ნათელხილვის უნარს, *ზეშთაგონებას* **(die höchste Vernunft)**, ვაჭრები — პრაქტიკულ გონებას, აღმოსავლელი ქალი (ზულიმა) — პოეზიის სულს და ა. შ. ამასთანავე, რომანში სიმბოლურ-ალეგორიული დატვირთვა აქვს ემპირიულ გეოგრაფიასა და კონკრეტულ ლოკალს — მთიან ლანდშაფტს, მღვიმეს, მდინარეს, ბაღს, ასევე სხვადასხვა ნივთს — წიგნს, ძვირფას ქვებს, მუსიკალურ საკრავებს და ა. შ.

რომანის ტექსტის კომპოზიცია შებრუნებული პერსპექტივის პრინციპზეა აგებული. ანუ, რომანი კომპოზიციურად ისეა აგებული, რომ საიდანაც იწყება სიუჟეტური განვითარება, იგი ისევ იქვე მთავრდება: საიდანაც დაიწყო ჰაინრიხის მოგზაურობა, ისევე იქ მთავრდება. აქ მოცემულია არა სწორხაზოვანი პროგრესია, არამედ *შემობრუნება* **(Rückkehr)**. სწორედ ეს გზა უნდა განვლოს ჰაინრიხმა. ამიტომაც მიდის იგი მშობლების სახლიდან, იწყებს მოგზაურობას, რათა იმავე სახლს, ანუ პირველსაწყისს დაუბრუნდეს. აქედან გამომდინარე, ჰაინრიხის მოგზაურობა სულიერი განვითარებისა და სრულყოფის ალეგორიაა. მისი ურთიერთობა რომანის ამა თუ იმ პერსონაჟთან, ან მისი ყოფნა ამა თუ იმ გარემოებაში სიმბოლურად გამოხატავს ჰაინრიხის სულიერი განვითარების დონეებსა და სპირიტუალური გამოცდილების გაღრმავებას.

რომანის კომპოზიციური სქემა ბიბლიურ-სახარებისეული ესქატოლოგიისა და არქეტიპების გათვალისწინებით ასე შეიძლება განისაზღვროს:

I. სამოთხის დაკარგვა და კაცობრიობის ემპირიულ-მატერიალურ ყოფიერებაში დამკვიდრება — ოჯახური ყოფა აიზენახში (I ნაწილი, I თავი).

II. გამოსყიდვა — ჰაინრიხის მოგზაურობა (I ნაწილი, II-VIII თავები; II ნაწილი, I თავი);

III. ჯოჯოხეთს შთასვლა (სიკვდილი) — ჰაინრიხის გასვლა მონასტრის ბაღში და სასაფლაოზე, გარდაცვლილ სულებთან საუბარი (რომანის გეგმა);

IV. აღდგომა — ზეციურ სატრფოსთან მისტიური ქორწინება და დაბადება ასტრალისისა, ანუ ჰაინრიხის სულში ახა-

ლი ადამის – ქრისტეს შობა: ეს მომენტი წარმოადგენს ჰაინრიხის ინიციაციის ბოლო საფეხურს – სულიერი სრულყოფილების მიღწევას (რომანის გეგმა);

V. სამოთხის დაბრუნება: უქმდება ემპირიული განზომილებანი – დრო და სივრცე (რომანის გეგმა).

1. რომანტიკული რომანის კონცეფცია და „ქრისტიანობის მითოლოგია" („Mythologie des Christentums")

ვიდრე „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენს" ბიბლიურ-სახარებისეული არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით განვიხილავ, თავდაპირველად განვიხილავ პრობლემას, თუ როგორ ესმის ნოვალისს ზოგადად რომანის, ამ შემთხვევაში *რომანტიკული რომანის* არსი.

ნოვალისის ესთეტიკურ თეორიაში ცნებას *რომანტიკული* („romantisch") პოეტოლოგიური გაგებაც აქვს – რომანტიკული, ე. ი. რომანიული, რომანში არსებული, რომანისათვის დამახასითებელი: ანუ, აქ *რომანტიული* და *რომანიული* სინონიმურ ცნებებად ფუძნდება. ხოლო ცნებას *რომანტიზმი* („Romantik") ნოვალისთან ასევე პოეტოლოგიური სემანტიკაც აქვს და გულისხმობს მოძღვრებას ახალი რომანტიკული რომანის შესახებ [3, 87].

რომანტიკული რომანის ნოვალისისეული გაგება კონცეპტუალური თვალსაზრისით ეფუძნება პოეტის ცნობილ დებულებას *სამყაროს გარომანტიულების* შესახებ:

> *სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველსაზრისს. გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ წარმოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარო-*

მანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. ამ შეერთებით ხდება ლოგარითმიზება და მიიღება კარგად ნაცნობი გამოხატულება. Lingua romana. ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება" („Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung") (აქ და ყველგან გერმანელ ავტორთა ციტატების თარგმანი წიგნის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.) [9 II, 545].

ამგვარად, ის, რაც უნდა აისახოს რომანში, არის უმაღლესი საღვთო ყოფიერება, ტრანსცენდენტურობა, უსასრულობა, მისტიკურობა. მაგრამ მათი ასახვა რომანში ხორციელდება ჩვეულებრივ, ნაცნობ, ანუ ხილულ, ემპირიულ რეალობაში მიმდინარე მოვლენებზე მოყოლით. ეს მოყოლა თავისი არსით სიმბოლურ-ალეგორიულია: ანუ, გარეგანი მონათხრობი, ე. ი. რომანის სიუჟეტური ხაზი, რომანში ასახული ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული მოვლენები არის სწორედ იმ უსასრულოსა და ტრანსცენდენტურზე მინიშნება, მათი სიმბოლო.[2] ამდენად, რომანტიკოსი ავტორი, თავის სახისმეტყველე-

2 რომანის არსის ნოვალისისეულ გაგებასთან დაკავშირებით საინტერესოა მისი თვალსაზრისი ძველბერძნული ხელოვნების (მათ შორის პოეზიის) არსზე: „ადამიანური ხელოვნების უმთავრესი საგანი რელიგია იყო. ხელოვნება ღვთაებრივით იყო გამსჭვალული, ხოლო რელიგია – ხელოვნებით, ადამიანურით. ხელოვნების საზრისი რელიგიის საზრისი იყო. ღვთაებრივი ხელოვნებაში ცხადდებოდა" („Die Religion war wesentlich Gegenstand der menschlichen Kunst. Die Kunst schien göttlich oder die Religion künstlich, und menschlich. Der Kunstsinn war der Religionserzeugungssinn. Die Gottheit offenbarte sich durch die Kunst"). [9 III, 340].

ბაში, ანუ პოეტური სიმბოლოების შექმნის პროცესში პოეტურ-სუბიექტურად ისწრაფვის ტრანსცენდენტური სინამდვილისაკენ და ცდილობს გრძნობადაღქმად ნაცნობ საგნებში (მაგ. ყვავილი) ან გარეგან ემპირიულ მოვლენებში (მაგ. ბუნების სურათები) გაშუალებული ფორმით, ე. ი. სიმბოლურად ასახოს და გადმოსცეს *ტრანსცენდენტურობა*, ვინაიდან იგი იმთავითვე უშვებს ასახვის ობიექტის უშუალო გადმოცემის შეუძლებლობას და ითვალისწინებს თავად ასახვის ობიექტის სპეციფიკას — რომანტიკოსი ავტორის რწმენით *ღვთაებრიობა* **a proiri** არ ექვემდებარება უშუალო გადმოცემას. ამიტომაც, იგი უნდა აისახოს და გადმოიცეს გაშუალებულად, გრძნობადაღქმადი ნაცნობი საგნების საშუალებით. სწორედ ეს ქმნის *ტრანსცენდენტალური, ანუ რომანტიკული პოეზიის* არსს.

ერთ-ერთ ფილოსოფიურ ფრაგმენტში ნოვალისი აყალიბებს დებულებას, რომელიც შემდგომ საფუძვლად დაედება „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენის“ სახისმეტყველებას:

> *ყოველი ადამიანის ცხოვრება ბიბლიური უნდა იყოს, ყოველი ადამიანის ცხოვრება ბიბლიური იქნება. ბიბლიურობა მწერლობის უმაღლესი დანიშნულებაა („**Jedes Menschen Geschichte soll eine Bibel sein – wird eine Bibel sein. Eine Bibel ist die höchste Aufgabe der Schriftstellerei**“)* [9 III, 321].

აქ არაორაზროვნად არის გაცხადებული როგორც ადამიანის სულიერი განვითარების გეზი, ისე თავად მწერლობის უმაღლესი დანიშნულება: ადამიანის სულიერი განვითარება ნოვალისისათვის ბიბლიური ესქატოლოგიის იდენტურია, აქ პიროვნება და კაცობრიობა ერთ მთლიანობად მოიაზრება. ამიტომაცაა, რომ ჰაინრიჰის სულის თავგადასავალი კაცობრიობის სულიერი განვითარების ისტორიაცაა. მეორე მხრივ, ცხადია ისიც, რომ ნოვალისისათვის ჭეშმარიტი მწერლობა თავისი არსით ისეთი მწერლობაა, რომლის მიზანიც „საღვთო დიად გამოცხადებათა“, ანუ ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის სიმბოლურ-ალეგორიული პოეტური თარგმანებაა. ხოლო ტრანსცენდენტურობის ეს პოეტური თარგმანება ინდივიდუალური, პიროვნული აქტია, და აქედან გამომდინარე, მხოლოდ ერთი რომელიმე პოეტისათვის დამახასიათებელი უნიკალური პოეტური ინტენციაა.

ესთეტიკისა და პოეტიკის თვალსაზრისით კი აღნიშნულ დებ-
ულებაში ნოვალისის მიერ გაცხადებულია, რომ მწერლობა (პოე-
ია) თავისი არსით მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლურ-ალეგორიული
ად იქნება, და რომ ის უმაღლესი სამყაროს პოეტურ სიტყვაში
გაცხადებას უნდა ესწრაფვოდეს. ამიტომაც, პოეტი თავისებური
სახარებელია დედამიწაზე ღვთის გამოცხადებისა, ე. ი. ის მითისმქმ-
ელია, იგავთმეტყველია, პოეტური ჰერმენევტიკის განმახორციელე-
ელია და სწორედ აქ ვლინდება რომანტიკული *ტრანსცენდენტალ-
ური პოეზიის* არსი:

> *ქრისტეს ისტორია ლექსია თავად. საერთოდ, ისტორია მაშინ არის ჭეშმარიტი ისტორია, როდესაც ძალუძს იგავად* (ე. ი. პოეზიად – კ. ბ.) *იქცეს* (***„Die Geschichte Christi ist eben so gewiss ein Gedicht, wie eine Geschichte und überhaupt ist nur die Geschichte, die auch Fabel sein kann“***) [9 III, 506].[3]

რომანტიკული რომანის ნოვალისისეულ კონცეფციას პირდაპირ უკავშირდება მისი პროექტი „ქრისტიანობის მითოლოგია“, ასევე ცნება „მითოლოგიის“ („**Mythologie**“) საკუთარივე განმარტება.

„ქრისტიანობის მითოლოგია“ ეს არის კონცეფცია რელიგიის, ამ შემთხვევაში ქრისტიანული რელიგიის, გაპოეტურებისა. აქ იგუ-

---

3 საინტერესოა, რომ თავად „პაინრიხ ფონ ოფტერდინგენშიც“ გვხვდება გამონათქვამები მწერლობისა და პოეზიის უმაღლეს დანიშნულებაზე. კერძოდ პაინრიხისა და მოხუცი ბრძენის – სილვესტერის დიალოგში: „[...] და თუკი წმინდა წერილში საღვთო გამოცხადებაა გადმოცემული, მაშინ იგავთმეტყველება (ე. ი. პოეზია – კ.ბ.) უმაღლეს სამყაროს თავისი გასაოცარი პოეტური თხზვით მრავალმხრივ ასახავს. საოცარი საბურველით შემოსილი იგავთმეტყველება და საღვთო ისტორია უშინაგანესი კავშირებით ურთიერთს მჭიდროდ გადახლართულ ბილიკებზე, და ბიბლია და იგავთმეტყველება ერთი და იმავე წრებრუნვის ორი სხვადასხვა ზოდიაქოა“ („[...] und wenn in heiligen Schriften die Geschichten der Offenbarung aufbehalten sind, so bildet in der Fabellehre das Leben einer hoheren Welt sich in wunderbar entstandene Dichtung auf mannichfache Weise ab. Fabel und Geschichte begleiten sich in den innigsten Beziehungen auf den verschlungensten Pfaden und in den seltsamen Verkleidungen, und die Bibel und Fabellehre sind die Stern-Bilder eines umlaufs“) [10, 209]. როგორც ვხედავთ, აქ რომანტიკული რომანი თავად გვიცხადებს საკუთარ არსს.

ლისხმება ქრისტიანული საღვთო გამოცხადების სუბიექტივისტურ-პოეტური გააზრება, მისი პოეტურ-რომანტიკული შემეცნება, რაც ფაქტიურად წარმოადგენს რელიგიური თავისუფლების – რელიგიური თავისუფლების, როგორც ტრანსცენდენტურობის უშუალო წვდომის ფორმის – ესთეტიკურ ნიადაგზე რეალიზებას. ამასთან დაკავშირებით ნოვალისი ერთ-ერთ ფრაგმენტში აღნიშნავს:

ქრისტიანობის მითოლოგიის (თავისუფალი იგავთქმნა, მითისქმნა) შესაძლებლობისა და მისი მიწაზე (ე. ი. ემპირიულ რეალობაში – კ. ბ.) *გაცხადების შესახებ" („Über die mögliche Mythologie (freies Fabeltum) des Christentums und seine Verwandlungen auf Erden")* [9 III. 170].

რაც შეეხება ცნება „მითოლოგიის" ნოვალისისეულ განმარტებას, ამასთან დაკავშირებით იგი ერთ-ერთ ფრაგმენტში აღნიშნავს:

მითოლოგია, რაც, ჩემი აზრით, თავისუფალი პოეტური გამონაგონია, სინამდვილეს მრავალი სიმბოლოთი მოსავს („Mythologie hier in meinem Sinn, als freie poetische Erfindung, die Wirklichkeit sehr manigfach symbolisieret") [9, III 340].

ამდენად, ნოვალისის მიხედვით *მითოლოგია*, ეს იგივე *იგავთმეტყველებაა* **(Fabellehre)**, ანუ პოეტური შემოქმედება („თავისუფალი პოეტური გამონაგონი"), თავად პოეზია. „თავისუფალი პოეტური გამონაგონი" ეს არის საკუთარი, პოეტისეული მითისქმნა, საკუთარი, პოეტისეული კონცეფცია ყოფიერებაზე, რომელიც პოეტურ სახისმეტყველებაში აისახება. შესაბამისად, ნოვალისის დეფინიცია ცნებისა „მითოლოგია" გულისხმობს საკუთარი პოეტური სახისმეტყველების საფუძველზე ტრანსცენდენტური სინამდვილის პოეტურ სიტყვაში გაცხადებასა და წვდომას.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ნოვალისის მიერ კონციფირებული „ქრისტიანობის მითოლოგიის". პროექტი და ცნება „მითოლოგიის" მისეული დეფინიცია პირდაპირ უკავშირდება პოეტური შემოქმედების პრობლემებს. ამ თვალსაზრისით ნოვალისის მკვლევარი კ. პაშეკი აღნიშნავს:

[...] ქრისტიანობის მითოლოგიაში" პოეტი საკუთარი პოეტური გამოსახვის ძალით საღვთო გამოცხადებას სიმბოლოთი მოსავს და იგი პოეტურ ფორმაში იწყებს ამეტყველებას. ამ თვალსაზრისით ქრისტიანული რელიგია, როგორც ისტორიული რელიგია, გარდაისახება „ხელოვნებისეულ" რელიგიად, ე. ი. მითოლოგიად („[...] in der **Mythologie des Christentums** ***symbolisiert der Dichter vermöge der Darstellung die Offenbarung und gibt ihr in der poetischen Form ein organisches Wachstum. Das Christentum als historische Religion wandelt sich in dieser Hinsicht in eine „künstliche", d . h. in die Mythologie")*** [11, 188].

ამგვარად, ნოვალისის „ქრისტიანობის მითოლოგიის" მიხედვით საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილე უნდა ტრანსფორმირდეს პოეტურ სახისმეტყველებაში, ანუ პოეტურ სიმბოლოებში, სადაც ამავდროულად ხორციელდება ქრისტიანულ მოტივთა და პარადიგმათა პოეტურ-ინდივიდუალური გარდასახვა და ესთეტიზება. ამ ჰერმენევტიკულ პროცესში კი პოეტი თავად ქმნის საკუთარ სახისმეტყველებას, ბიბლიურ-სახარებისეული სიმბოლიკის ხელახალ დაშიფრვასა და კოდირებას საკუთარი პოეტური ხატ-სიმბოლოებით. ამ შემთხვევაში გვაქვს ორმაგი ჰერმენევტიკა: ერთი მხრივ, ბიბლიური სახისმეტყველების გაშიფრვა პოეტური სახისმეტყველების საფუძველზე (დეკოდირება), ხოლო, მეორე მხრივ, გაშიფრული ბიბლიური სახისმეტყველების ახლა უკვე პოეტური სახისმეტყველებით დაშიფრვა (კოდირება).

ამრიგად, ბიბლიაში მოცემული საღვთო გამოცხადება პოეტის შემოქმედებითი ძალის (ამ ძალას ნოვალისი „იეროგლიფურ ძალას" – **„hieroglypystische Kraft"** – უწოდებს), პოეტური ჰერმენევტიკის ობიექტი ხდება და ბიბლიაში გადმოცემულ ისტორიულ ტრადიციას, ანუ ბიბლიის სიტყვა-სიტყვით აზრს (გარეგანი ლოგოსი) ნოვალისი პირველსაწყისს, ანუ ტექსტის დაფარულ საზრისს, შინაგან ლოგოსს უკავშირებს:

*ქრისტიანობა ისტორიული რელიგიაა, რომელიც გარდაისახება პოეტურ სახელოვნებო რელიგიად, ანუ მითოლოგიად („**Das Christentum ist durchaus historische Religion, die aber in die Künstliche der Poesie, oder in die Mythologie übergeht**")* [9, III. 340].

ამგვარად, ნოვალისი თავის „ქრისტიანობის მითოლოგიაში“ ავითარებს და თეორიულად ასაბუთებს ბიბლიაში მოცემულ საღვთო გამოცხადებათა ალეგორიული ინტერპრეტაციის აუცილებლობას, რასაც იგი პოეზიის ძალით, პოეტური სიტყვის ძალით ახორციელებს. ამასთან დაკავშირებით შემდეგ ფრაგმენტში ნოვალისი აღნიშნავს:

> *საერთოდ, ბიბლიის თეორიიდან გამომდინარეობს მწერლობის, ანუ სიტყვათქმნის თეორია. ამ თეორიიდან კი შემოქმედი სულის მიერ სიმბოლურ კონსტრუქციათა აგების მოძღვრება* (ე. ი. პოეტური სახისმეტყველება – კ. ბ.) *გამომდინარეობს („**Die Theorie der Bibel, entwickelt, gibt die Theorie der Schriftstellerei oder der Wortbildnerei überhaupt – die zugleich die symbolische, indirekte Konstruktionslehre des schaffenden Geistes abgibt**“)* [9 IV, 240].

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ცხადია, თუ რა მიზანს ისახავდა ნოვალისი თავისი რომანით: მისი მიზანი იყო ბიბლიაში გადმოცემულ საღვთო გამოცხადებათა პოეტურ თარგმანება, რაც გულისხმობდა რომანტიკული რომანის კომპოზიციისა და სიუჟეტის ბიბლიურ-სახარებისეული ესქატოლოგიური სქემის მიხედვით აგებასა და განვითარებას. ეს სქემა კი თავისი არსით სამფაზოვანია: სამოთხისეული ყოფიერება, სამოთხის დაკარგვა და სამოთხისეული ყოფიერების კვლავ მოპოვება.

2. სატრფოს სახისმეტყველება: მატილდე – საღვთო ტრანსცენდენტურობისა და საღვთო სიბრძნის სიმბოლო

2. 1. სულიწმიდა – ღვთის მდედრობითი ასპექტი

თავდაპირველად განვიხილავ გვიანი შუასაუკუნეების ცნობილ გერმანელ მისტიკოს, იაკობ ბჰომეს (1575-1624) თეოსოფიურ-მისტიკურ თხზულებებში სულიწმიდის, როგორც ღვთის მდედრობითი ასპექტის, გაგებას, ვინაიდან ბჰომესეულმა კონცეფციამ სამების

მესამე ჰიპოსტასზე და მისმა მოძღვრებამ ქალწულ სოფიაზე – საღვთო სიბრძნეზე – გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ნოვალისის რომანში სატრფოს (მატილდე) სახისმეტყველების სფეციფიკაზე, სადაც ჰაინრიხის ხორციელი სატრფო მისი მხოლოდ მიწიერი მიჯნური კი არ არის, არამედ პოეტური განსახიერებაა საღვთო ტრანსცენდენტურობისა და საღვთო სიბრძნისა. ხოლო მისდამი ტრფობა და მასთან მისტიკური „შერთვა" სიმბოლურად განასახიერებს სულიერი სრულყოფილების მოპოვებასა და ტრანსცენდენტური სინამდვილის დამკვიდრებას.

ბჲომეს თვალსაზრისი სულიწმიდაზე როგორც ღვთის მდედრობით ასპექტზე აისახა მის სწავლებაში **Matrix**-ის, ანუ ზეციური დედის შესახებ, ასევე მოძღვრებაში ქალწულ სოფიაზე [11, 272]. ცნება ***Matrix*** ბჲომესთან ნიშნავს მარადიულ დედას, დამბადებელ ღვთაებრივ საწყისს [11, 271]. თხზულებაში „ღვთის არსის სამი პრინციპის გადმოცემა" ბჲომე წერს:

> *ყოველივე მარადიული დედისაგან იღებს დასაბამს, მისგან იშვა ეს სამყარო, ყოველი ცოცხალი არსი"* (ტ. 2, თავი VI, გვ. 2) ***(„Denn wir sehen ja, daß alles herrüret aus der ewigen Mutter, wie die in ihrer ewigen Geburt ist also auch hat sie Welt geboren, und also auch wird eine iede Creatur geboren"*; Beschreibung der drey Pirincipien Göttlichen Wesens, *Bd. 2, Kap. 6, s.2).***

ადამიანის სულის შუამავალი მარადიული დედის – **Matrix**-ის – ანუ პირველსაწყისისაკენ არის სულიწმიდა: ღვთისაკენ მიმავალ გზაზე მყოფი ადამიანის სულს იგი ხელახლა შობს ნათლობის ძალით – ე. ი. სული ნათლობისას ინათლება სულიწმიდაში. ამასთან დაკავშირებით მისტიკოსი თხზულებაში „განთიადი" (**„Morgenrothe im Aufgang"**) აღნიშნავს:

> *„ვინაიდან გვაუწყებს ქრისტე: ესე ჯერ არს თქუენდა მეორედ შობა (იოანე: 3, 7.) სხვაგვარად ვერ დაიმკვიდრებთ სასუფეველს. ჭეშმარიტად, ის (ე. ი. ადამიანი – კ. ბ.) ხელახლა უნდა იშვას სულიწმიდაში" (ტ. 1, თავი XII, გვ. 121) („Denn spricht Christus (Joh. 3,7): ihr müsset von neuen geboren werden, anders könnt ihr nicht in das*

Himmelreich kommen.. Wahrlich er muß auf eine solche Weise geboren werden... im Heiligen Geiste" Bd. I, kap. 12, s. 121).

მოძღვრებაში ქალწულ სოფიაზე, ანუ საღვთო სიბრძნეზე მისტიკოსი აღნიშნავს, რომ ადამიანის სულის ქალწულ სოფიასთან მისტიკური შერთვა არის უმაღლესთან ზიარება, ღვთაებრივ ყოფიერებაში დავანება. სულის ღმერთთან, ტრანსცენდენტურთან მისტიკურ შერთვას ბჲომე ალეგორიულად გადმოსცემს თხზულებებში „გზა ქრისტესაკენ" („**Weg zu Christio**") და „ჭეშმარიტი სინანულის შესახებ" („**Von wahrer Buße**"). აქ ადამიანის სული გამოყვანილია როგორც *სიძე* (**Bräutigam**), ხოლო ქალწული სოფია – საღვთო სიბრძნე – არის ზეციური *სასძლო* (**Braut**) [11, 283]. თხზულებაში მოცემული სიძისა და სძლის დიალოგი ალეგორიულად ასახავს ადამიანის სული შერთვას ღვთაებრივ სოფიასთან, სულის გადასვლას საღვთო განზომილებაში:

> *საღვთო სოფია უახლოვდება სულს და ამბორს უყოფს მას. სოფია სიყვარულით ანელებს სულის ბნელი ენებების ცეცხლს, ქალწულის სიყვარულის ძალა სულს ლხენით აღავსებს. სული ზეობს და აქებს მაღალ ღმერთსა და ღვთივკურთხეული სოფიას ძალას"* (ტ. 4, „ჭეშმარიტი სინანულის შესახებ", გვ. 30) ***(„Aber die edle Sophia nahet sich in der Seelen Essentz und küsset sie freundlich, und tingieret mit ihren Liebestrahlen das finstere Feuer der Seelen, und durcheinet die Seele mit ihrem Liebes-Kusse: so springet die Seele in ihrem Leibe vor grossen Freude, in Kraft der Jungfäulichen Liebe auf, triumphiret, und lobet den grossen Gott, kraft der edlen Sophia" Bd. 4,*** **Von wahrer Buße,** ***s. 30).***

საინტერესოა, რომ ბჲომეს მიერ გადმოცემული ადამიანის სულისა (სიძისა) და სოფიას (სძლის) ტრფობა „ქებათა-ქების" მიმართ ასოციაციას აღძრავს, ვინაიდან აქაც სატრფო („სძალი") არის საღვთო სიბრძნის, ღვთაებრივის განსახიერება, ხოლო ადამიანის სულის („სიძე") ტრფობა მისადმი სიმბოლურად განასახიერებს საღვთო ყოფიერებასთან ზიარებას.

საერთოდ, ამ თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანის სულისა და საღვთო სიბრძნის მისტიკური შერთვის სახისმეტყველებით ტრადიციას შემდგომ ავითარებს მაქსიმე აღმსარებელი **(Maximus Confessor)** თავის საღვთისმეტყველო თხზულებებში; ასევე, ყოველივე ეს თავს იჩენს მათეს სახარების ორიგენესეულ კომენტარებში [11, 282].

ახლა განვიხილოთ ღვთისმშობლის, როგორც სულიწმიდის მიწიერი ემანაციის, ბჲომესეული კონცეფცია.

მისტიკოსის მიხედვით, მარიამ ღვთისმშობელი ვიდრე მუცლად იღებდა ღვთის სიტყვას – იესო ქრისტეს – მანამდე იგი აღივსო ზეციური ქალწულის, ანუ სულიწმიდის მადლით. აქ უკვე ცხადი ხდება, რომ ღვთისმშობელი არის სულიწმიდის მიწიერი გამოცხადება, სული წმიდის ჭურჭელი. ამასთან, აქ ისიც ირკვევა, რომ ბჲომესათვის სულიწმიდა ღვთის მდედრობითი ასპექტია:

> *მარიამი ალავსო წმინდა, ზეციურმა, მარადიულმა ქალწულმა ღვთისა* (ე. ი. სულიწმიდამ – კ. ბ.), *შემოსა მას წმინდა და უბიწო ელემენტი სამოთხისა [...]. სიტყვა ღვთისა შევიდა ქალწულ მარიამში, ზეციურ დედაში, ღვთის მარადიულ ქალწულში [...]. ზეციური ქალწული არის მისი* (ღვთისმშობლის – კ. ბ.) *სიწმინდე და უბიწოება"* („ღვთის არსის სამი პრინციპის გადმოცემა", *თავი 22, გვ. 41, 45)* ***(„Maria hat ergriffen die Heilige, himmlische, Ewige Jungfrau Gottes und angezogen das reine und heilige Element mit dem Paradies [...]. Gottes Wort ist eingegangen in dem Leibe der Jungfrau Maria, in die himmlische Matrix, in die ewige Jungfrau Gottes [...]. Die himmlische Jungfrau ist ihre Heiligkeit und Reinigkeit"*, Beschreibung der dry Principien Göttlichen Wesens, *Kap. 22, s. 41, 45).***

მაშასადამე, ზეციური ქალწულის, ანუ სულიწმიდის მარიამზე გადმოსვლის ძალით მასში ივანებს ღვთის განხორციელებული სიტყვა, რომელსაც მარიამი შობს. ამგვარად, სულიწმიდა მონაწილეობს ღვთის სიტყვის განკაცებაში. აქვე მივაქციოთ ყურადღება, რომ ბჲომე ზეციურ ქალწულსა და მარიამ ღვთისმშობელს ერთ მთლიანობაში მოიაზრებს, ხოლო ღვთისმშობელზე გადმოსულ სულიწმიდას ბჲომე უწოდებს „მარად ქალწულს" **(„Ewige Jung-**

frau“). აქ აშკარაა, რომ ბდომე სულიწმიდას იაზრებს როგორც ღვთის მდედრობით ასპექტს.

ამავე თვალსაზრისს ბდომე გამოთქვამს თხზულებაში „სამგვარი ცხოვრების შესახებ“ **(„Vom dreifachen Leben“):**

> *სიტყვამ* (ლოგოსმა, ქრისტემ – კ. ბ.) *მარადი ქალწულის* (ე. ი. სულიწმიდის – კ. ბ.) *ძალით ხორცი შეისხა მარიამისაგან და ამგვარად იქცა ცხრა თვეში სრულყოფილ კაცად სულითა და ხორცით“ („სამგვარი ცხოვრების შესახებ“, თავი VI, გვ. 79) („[...] Das Wort zog das Fleisch als die Essentien aus Mariae Leibe in die Ewige Jungfrau und ward also in neun Monat ein vollkommener Mensch mit Seel, Geist und Fleisch/Vom* **dreifachen Leben,** *Kap.. 6, s. 79)*

ამგვარად, ღვთისმშობელმა ქრისტე შვა სულიწმიდის („მარადი ქალწულის“, **„Eiwge Jungfrau“**) მადლის ძალით, მისი მადლის მიღების შედეგად. სწორედ შობისას ვლინდება თვალსაჩინოდ სულიწმიდა, როგორც ღვთის მდედრობითი ასპექტი და ღვთისმშობელი, როგორც სულიწმიდის მიწიერი გამოცხადება.

მაშასადამე ცხადია, რომ ი. ბდომეს მიხედვით სამების მესამე ჰიპოსტასი – სული წმიდა – არის ღვთის მდედრობითი ასპექტი. ამასთანავე, მისგან მომდინარეობს ღვთის სიყვარული თავისი ქმნილების – ადამიანის – მიმართ და პირუკუ, ქმნილების სიყვარული ღვთისადმი.

იგივე აზრია გამოთქმული პავლე მოციქულის მიერ რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში: *„[...] რამეთუ სიყვარული ღმრთისა განფენილ არს გულითა შინა ჩუენითა სულითა წმიდითა, რომელ იგი მოცემულ არს ჩუენდა* (რომ. 5,5).

ნეტარი ავგუსტინეც აღნიშნავს, რომ სული **(Geist)** არის ერთობა **(Comunio)** მამასა და ძეს შორის, ხოლო ამ ერთობაში მოქმედებს სიყვარული, ანუ სულიწმიდა: *„მამა და ძე ერთია და ეს ერთობა სულიწმიდით არის შემკული“,* **De Trinitae, t. 5, Tavi X, gv. 11** ***(„[...] der Vater und Sohn gemeinsam ist und daher der heilige Geist als die Gemeinschaft der Beiden darzutun vermag“*** **De Trinitae, Bd. V, Kap. 10, S. 11*).***

თომა აქვინელი სახარებაზე დაყრდნობით (გალ. 4.6; რომ. 8,9; იოანე 15, 26; 16, 14) მიუთითებს სულიწმიდის თვისებებზე – სიყვარული და მადლი. თომა აქვინელის მიხედით სული (Geist) არის ღვთის სუბსტანციონალური სიყვარული, ღვთაებრივი სიყვარულის განმცხადებელი:

> *ვინაიდან ღვთის განგება მისი კეთილმოწყალების გამოვლენაა, რაიც აღსილია სიყვარულის სულით, მაშინ ღვთის განგება შესაბამისად სულიწმიდას უკავშირდება („Und weil man den ganzen Begriff der göttlichen Lenkung dem Gutsein Gottes zuschreibt, das dem als die Liebe hervorgehenden Geist zugeeignet wird, werden die Wirkungen der göttlichenVorsehung angemessenerweise mit der Person des Heiligen Geistes in Verbindung gebracht ")* (Compendium theologiae I, S. 147).

სულიწმიდის, ვითარცა ღვთის მდედრობითი ასპექტის გაგებასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ადრექრისტიანულ სირიულ ღვთისმეტყველებაში სული ღვთისა (სულიწმიდა) ღვთის მდედრობითი ასპექტია [6, 13]. ასე მაგალითად, ქრისტეს იორდანეზე ნათლობასთან დაკავირებით აღნიშნულია, რომ ნათლობისას აქცენტირებულია და მჟღავნდება სულიწმიდის „დედობრიობა"; ანუ, აქ სულიწმიდა წარმოჩნდება როგორც ღვთის მდედრობითი ასპექტი [6, იქვე], რომ მტრედის სახით ქრისტეზე გადმოსული სულიწმიდა წარმოიდგინება როგორც „დედობრივი სული" [6, 123]. ადრექრისტიანული სირიული ეკლესიის გადმოცემის მიხედვით, მორწმუნეთა ნათლობისას სულიწმიდა გადმოდის ვითარცა დედა. [6, 81]. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ იოანეს სახარების სირიულ თარგმანში სიტყვა „რუჰა" – სულიწმიდა – მდედრობითი სქესისაა.

2. 2. მადონას კულტი და მისი ნოვალისისეული რეცეფცია

ღვთისმშობლის (მადონას) კულტის რენესანსი გერმანელ რომანტიკოსებს უკავშირდება [5, 40]. ამ შემობრუნებამ, რომელიც თავისი არსით, რა თქმა უნდა, რელიგიური შემობრუნება იყო, როგორც ი. ვიიგანდი აღნიშნავს, შედეგად მოგვცა *„იდეალისტური რელიგიური მიმდინარეობა, რომელიც ღვთაებრივის განსხეულების საშუალებით კვლავ მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ ისწრაფვის“* ***(„idealistische religöse Strömung, die von den Verkörperung des Göttlichen fortschreitet zu dem metaphysischen Grunde“)*** [15, 277].

რომანტიკოსთა (ამ შემთხვევაში ნოვალისის) მიერ მადონას კულტის, საერთოდ ქრისტიანობის, რელიგიური ეთოსის აღორძინება წარმოადგენდა სწრაფვას დაძლეულიყო სივრცით-დროითი კატეგორიებით აზროვნება, რომლის ტყვეობაშიც იმყოფებოდა განმანათლებლობა. ამიტომაც იყო, რომ რომანტიკოსები ცდილობდნენ დაეძლიათ რელიგიის განმანათლებლური გაგება [5, 44]. როგორც ცნობილია, განმანათლებლები რელიგიაში ხედავდნენ მხოლოდ *მორალურსა* **(Sittlichkeit)** და *სასარგებლოს* **(Nützliches)** [5, იქვე], ანუ, მათთვის რელიგია წარმოადგენდა მხოლოდ ზნეობრივი ნორმების მომწესრიგებელ და განმსაზღვრელ ოდენობას და რელიგიასა და რელიგიურობაში საერთოდ გამორიცხავდნენ მისტიკურობის ელემენტს, უკუაგდებდნენ რელიგიის მისტიკურ არსს. შესაბამისად, მათთვის მიუღებელი იყო რელიგიის, როგორც საღვთო მისტერიალური გამოცხადების, გაგება და იგი დაიყვანებოდა პრაქტიკული მორალის დონეზე [4, იქვე]. აქედან გამომდინარე, განმანათლებლების ხელში რელიგიას ჩამოცილებული ჰქონდა ღვთაებრივისაკენ, ტრანსცენდენტურობისაკენ სუბიექტის მისტიკური სწრაფვის დანიშნულება.

ღვთისმშობლის (მადონას) საკუთარი მხატვრული შემოქმედების ობიექტად დაფუძნების თვალსაზრისით ნოვალისისთვის იმპულსის მიმცემი იყო ჰერდერის კონცეფცია *ქრისტიანული მითოლოგიის* შესახებ, რომელიც მან განავითარა ე. წ. ჰუმანიზმის 70-ე ეპისტოლეში [5, 44]. ამ წერილში ჰერდერი ეხება მადონას კულტსაც [5, იქვე]. ჰერდერის მიხედვით მარიამი არის *არქეტიპი* **(Vorg-**

estalt) ზნეობრივი ჰუმანიზმისა, წინასახეა კაცთა მოდგმის წმინდა ფორმებისა [7, 667].

წერილში ჰერდერი განიხილავს ანტიკურ და ქრისტიანულ რელიგიურ წარმოდგენებს და მიუთითებს, რომ ქრისტიანობა, მადონას კულტი საკუთრივ შუასაუკუნეების „საკუთარი იდეაა" (**„eigene Idee"**) [5, 45]. აქ ჰერდერი პრობლემას ისტორიზმის პრინციპზე დაყრდნობით განიხილავს: მისთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ შუასაუკუნეებში ამგვარი ფორმაა რელიგიური თაყვანისცემისა, ხოლო საკუთრივ ადამიანის სულში აღძრული რელიგიური მომენტი ფილოსოფოსისათვის არ არის მნიშვნელოვანი. ამ შემთხვევაში იგი ზედაშენს – ისტორიულ ფაქტს ხედავს მხოლოდ, და ამიტომაა, რომ იგი ღვთისმშობლის კულტის არსს ბოლომდე ვერ ჩასწვდა. ამასთან დაკავშირებით რ. ზამუელი აღნიშნავს, რომ ჰერდერმა *„ვერ გაიგო ღვთისმშობლის თაყვანისცემის ნამდვილი არსი. ჰერდერმა ჰუმანიზმის სამოსში გაახვია იგი, ღვთისმშობლის თაყვანისცემა მხოლოდ მორალისა და სიქველის თვალსაზრისით განიხილა"* ***(„dennoch das Wesen der Verehrung unserer Lieben Frau nicht verstanden hat. Er humanisierete sie zu stark und brachte ihr Wesen zu einseitig auf moralisch-tugendhafte Formeln")*** [13, 211].

ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ჰერდერი განმანათლებლობის წარმომადგენელი იყო და მის გავლენას განიცდიდა. მან ვერ შეძლო გაეაზრებინა და შეეცნო ის, რომ ღვთისმშობელი (მადონა) მითი კი არ იყო შუასაუკუნეების ადამიანისათვის, არამედ „უცილობელი რეალობა" (**„unbedingte Realität"**), რომლის ძალასაც იგი მთელი თავისი არსებით გრძნობდა [5, 45].

ნოვალისისათვის ღვთისმშობლის თაყვანისცემისა და მხატვრულ ლიტერატურაში მისი პოეტური განსახიერებისათვის მეორე იმპულსი იყო რაფაელის სიქსტეს მადონას „აღმოჩენა" დრეზდენის გალერეაში. მისი ნახვის შემდეგ ნოვალისმა თავის დღიურში ჩაწერა:

მადონა. კაცობრიობა გამუდმებულ ქმნადობაშია. და როდესაც იგი თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწევს, მაშინ თავისთავად გამოეცხადება და გარემოიცავს მას უმაღლესი სამყარო ***(„Die Madonna. Graduelle Menschheit. Wenn die Menschheit die***

höchste Stufe erreicht hat, so offenbart und schließt das Höhere von selbst sich an“) [9 IV, 380].

მაგრამ უმთავრესი იმპულსი ნოვალისი მიერ თავის შემოქმედებაში ღვთისმშობლის მხატვრული სიმბოლიზებისა იყო საკუთარი საცოლის (სოფი ფონ კჲუნის) ნაადრევი გარდაცვალება. ამ ფაქტის შემდეგ იშვა პოეტის იდეა უსასრულო ტრფობისა, რომელიც მიწიერი ცხოვრების სამანს სცილდება, და რომელსაც სუბიექტი ტრანსცენდენტურში გადაჰყავს. შემდგომ, უკვე სატრფოს პოეტურ სახეში გაცხადდა და იდენტიფიცირდა ღვთისმშობლის, მადონას კულტი და პოეტისათვის ისინი ერთ მთლიანობად იქცნენ [5, 61]. ამგვარად, ნოვალისისათვის პირადი, დროით განზომილებაში მოცემული მიწიერი სიყვარული ზედროულ, მეტაფიზიკურ, საღვთო ტრფობად იქცა. ეს უკვე რელიგიაა: *„მე სოფიასადმი რელიგია მაქვს, და არა ტრფობა“ („Ich habe zu Söpfchen Religion, nicht – Liebe“)* [9 IV, 385]. ამ შემთხვევაში ნოვალისს ცხოვრებაში განცდილი (საცოლის – სოფი ფონ კჲუნის – ნაადრევი გარდაცვალება), ანუ პირადი ცხოვრებისეული სპირიტუალური გამოცდილება შემდეგ გადმოაქვს რომანში, სადაც უკვე ესთეტიკის სფეროში ხორციელდება პირადი სუბიექტურ-სპირიტუალური გამოცდილების განზოგადება-ობიექტივირება, რაც ვლინდება სატრფოს (მატილდეს) სახისმეტყველებაში.

ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნოვალისის შემოქმედებაში წანამძღვრები სატრფოს პოეტური სახის ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოდ დაფუძნებისათვის, ჯერ კიდევ სოფი ფონ კჲუნის გარდაცვალებამდეა საცნაური. კერძოდ, ძმისადმი – ერაზმისადმი – მიწერილ წერილში (27. II. 1796) ნოვალისი საუბრობს „ზეციურ ქალწულზე“ („**ein himmlisches Mädchen**“), რაც უნდა გავიაზროთ როგორც საღვთო სიყვარულზე, ტრანსცენდენტურზე ალუზია. წერილში ნოვალისი წერს:

*მტკიცედ გწამდეს საკუთარი „მე„-ს უნივერსალობა. ზეციური ქალწული დგას მთებზე და ხელს გიწვდის, რათა ზეაგიტაცოს მოლოდინის ველზე მყოფი („**Bleibe fest im Galuben an die Universalität***

Deines Ichs... Ein himmlisches Mädchen steht auf den Hügeln und streicht Hand, um dich heraufzuheben aus dem Tale der Geduld") [9, IV. 135-136].

აშკარაა, რომ ეს „ზეციური ქალწული" შუამავალია უმაღლეს სამყაროსა და სუბიექტს შორის, იგი არის ტრანსცენდენტურობის ემპირიულ სინამდვილეში, ანუ უსასრულობის სასრულობაში, უხილავის ხილულში გამოცხადება. ხოლო აქ მნიშვნელოვანია სწორედ ის, რომ ეს ტრანსცენდენტური გამოცხადება ქალური არსისაა.

მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ნოვალისის შემოქმედებაში, და კერძოდ, რომანში სატრფოს პოეტური სახის სულიწმიდასთან, ე. ი. ღვთის მდედრობით ასპექტთან, შესაბამისად, ღვთისმშობელთან იდენტიფიცირება უპირველესყოვლისა ინსპირირებულია და სათავეს იღებს სწორედ გვიანი შუასაუკუნეების მისტიკოსის, იაკობ ბჰომეს (1575-1624) თეოსოფიური თხზულებებიდან, რომელთა მიხედვითაც სულიწმიდა ღვთის მდედრობითი ასპექტია, ხოლო მისი მიწიერი გამოცხადება ღვთისმშობელია (იხ. მისი **„Beschreibung der drey Principien Göttlichen Wesens"**) [11].[4]

2. 3. სატრფო (მატილდე)

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ვლინდება ნოვალისის სახისმეტყველებაში სატრფოს (მატილდეს) მხატვრული სახე — სატრფო როგორც ტრანსცენდენტურობის, საღვთო სიყვარულის, საღვთო სიბრძნის სიმბოლო, სატრფო როგორც შუამავალი ჰაინრიჰსა (პოეტს, ინიციანტს) და უმაღლეს სამყაროს შორის, ხოლო ტრფო-

4 თუმცა, აქვე ხაზი უნდა გაესვას, რომ რომანში სატრფოს სახისმეტყველების სპეციფიკა ასევე განპირობებულია ნოვალისის პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებითაც: ნაადრევად გარდაცვლილი საცოლე (სოფი ფონ კჳნუი, 1785-1797) მისთვის იქცა ღვთაებრივის ამქვეყნად ემანაციად. აღნიშნავს კიდეც ნოვალისი, რომ სოფიასადმი ხორციელი, მიწიერი სიყვარული კი არ აკავშირებს, არამედ რელიგია: „მე სოფიასადმი რელიგია მაქვს და არა სიყვარული" („Ich habe zu Söphchen Religion – nicht Liebe") [9 IV, 385].

ბა, როგორც დაკარგული პარადიზული ყოფიერებისაკენ სწრაფვის ალეგორია.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა თავად ნოვალისის ერთ-ერთი ფრაგმენტი, სადაც იგი საკუთარი რომანის პერსონაჟების სახეთა შექმნის მეთოდზე მსჯელობს:

> *გასაოცრად შერეული სიტუაცია. ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე პერსონაჟში სხვადასხვა როლებისა და სხვადასხვა მდგომარეობათა დახვავება („**Sondenbar vermischte Situationen. Häufung mehrerer Rollen und Zustände auf eine Person zu Einer Zeit**“)* [9 II, 86].

აქ ირკვევა, რომ, „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენში“ ესა თუ ის პერსონაჟი რამდენიმე ასპექტს შეიცავს. შესაბამისად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მატილდე, ერთი მხრივ, განასახიერებს ჰაინრიჰის ხორციელ/მიწიერ სატრფოს, მეორე მხრივ, სიმბოლურად განასახიერებს ზეციურ სატრფოსაც, ამდენად, საღვთო ტრანსცენდენტურობასაც. შესაბამისად, ნოვალისთან რომანის პერსონაჟების სახეთა შექმნა ეფუძნება *შინაგანისა* (**Inneres**) და *გარეგანის* (**Äusseres**) *აპრიორული ურთიერთმიმართების* პრინციპს. აქედან გამომდინარე, რომანის მოქმედ პირთა სპეციფიკა ვლინდება მათ ერთდროულად ემპირიულ და არაემპირიულ ესენციაში. პერსონაჟთა ამ მრავალსახოვნებას, მათში მოცემულ *შინაგანისა* და *გარეგანის* კორელაციას ნოვალისი საკუთარი რომანტიკული ფილოსოფიის ტერმინით აღნიშნავს „სფეროთა შენაცვლება“ (**„Sphärenwechsel“**). სხვაგან ამ ტერმინს ცვლის სხვა სინონიმური ტერმინი — „სფეროთა შენივთება“ (**„Sphärensetzung“**):

> *სრულყოფილი გადმოცემისათვის საჭიროა სფეროთა შენაცვლება — გრძნობადი უნდა გადმოიცეს სულისმიერად, ხოლო სულისმიერი — გრძნობადად („**Der Sphärenwechsel ist notwendig in einer vollendeten Darstellung – Das Sinnliche muß geistig, das Geistige sinnlich dargestellt werden**“)* [9 II, 193].

შინაგანისა და გარეგანის ეს დიალექტიკური მთლიანობა სათავეს იღებს ნოვალისის ფილოსოფიური კონცეფციიდან *მაგიური იდეალიზმი* („**der magische Idealismus**"), რომელიც ინსპირირებული იყო მისტიკოს ი. ბჲომეს თეოსოფიური თხზულებით „**De Signatura Rerum**" [2] (ამასთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. ჩემი სტატია „ნოვალისის ნიშნის თეორია" [1, 23-31]). შემდგომ ეს პოსტულატი (ე. ი. *შინაგანისა და გარეგანის* ურთიერთმიართებისა და დიალექტიკური მთლიანობის პრინციპი) ნოვალისს ფილოსოფიური სიბრტყიდან ესთეტიკურ სიბრტყეზე გადააქვს, რაც კრისტალიზდება როგორც რომანის სიუჟეტის, ნარატივისა და ქრონოტოპის, ისე პერსონაჟთა ორმაგ კონსტრუირებაში: მაგ. ერთი და იმავე პერსონაჟი ერთდროულად მატარებელია როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული ესენციის, ხოლო რომანის ქრონოტოპი მოიცავს როგორც ემპირიულ, ისე არაემპირიულ დრო-სივრცეს.

ამგვარად, მატილდეს მხატვრული სახის გარეგანი ასპექტი არის ის, რომ იგი თავდაპირველად ჰაინრიჰის ხორციელი, მიწიერი სატრფოა, მაგრამ ამავდროულად მასში შინაგანი ასპექტიცაა მოცემული: იგი სიმბოლურად განასახიერებს ზეციურ სატრფოს, საღვთო სიყვარულს, ტრანსცენდენტურობას. აქედან გამომდინარე, რომანში მისი პოეტური ფუნქციაა იშუამდგომლოს ჰაინრიჰსა და საღვთო სინამდვილეს შორის.

საინტერესოა, რომ რომანშივე ნოვალისი მატილდეს მხატვრულ სახეს ასე ახასიათებს: „ერთარსება სამსახოვანი ქალწული" („**Dreieiniges Mädchen**") [9 I, 342]. აქ აშკარაა, რომ მატილდეს სახე მოიცავს როგორც შინაგან, ისე გარეგან ასპექტებს, რომ სატრფოს პოეტური სახე რამდენიმე პლასტს შეიცავს და იგი მხოლოდ მიწიერი სატრფო კი აღარ არის, არამედ უმაღლეს საღვთო გამოცხადებათა და ტრანსცენდენტურობის პოეტური სიმბოლოცაა.[5]

---

5 მატილდეს პოეტური სახის სპეციფიკაზე – მისი პერსონაჟის „სამსახოვნებაზე", ე. ი. მრავალსახოვნებაზე საყურადღებო დაკვირვებას გვთავაზობს ნოვალისის გერმანელი მკვლევარი ე. ჰეფტრიჰი: „მატილდეს ზემიწიერი, ზეციური სახე თაურსიმბოლური სახეა. იგი რომანის სხვა პერსონაჟ ქალთა – ზულიმა, ციანე – სახეებშიც ჩნდება [...]. მაგრამ ეს სამსახოვნება (მატილდე–ზულიმა–ციანე – კ. ბ.) ამით არ ამოიწურება. სრული

ამიტომაც, რომანში მატილდეს მხატვრული სახე ფუძნდება როგორც სულიერი შემეცნებისა და სულიერი სრულყოფის მიზეზი და მიზანი: მისადმი ჰაინრიჰის ტრფობა და მასთან ჰაინრიჰის მისტიური ქორწინება სიმბოლურად განასახიერებს დაკარგული სამოთხის კვლავ მოპოვებას, საღვთო განზომილებაში დამკვიდრებას და სულიერ სრულქმნას.

მატილდესადმი ჰაინრიჰის ლტოლვა მთელ რომანს მსჭვალავს. უკვე რომანის დასაწყისშივე ცხადი ხდება მატილდეს ღვთაებრივი წარმომავლობა, როდესაც იგი ჰაინრიჰს სიზმარში ეცხადება *ლურჯი ყვავილის* სახით [10, 14]:

> *მას* (ე. ი. – ჰაინრიჰს – კ. ბ.) *სოცრად იზიდავდა ლურჯი ყვავილი, რომელიც წყაროსთან ამოსულიყო და ფართო, მოელვარე ფოთლებით ელამუნებოდა ჭაბუკს. ლურჯ ყვავილს სხვა უთვალავი ფერის უთვალავი ყვავილი შემოდგომოდა გარშემო, ჰაერი მათი დამათრობელი სურნელით ავსილიყო. ჰაინრიჰი კი მხოლოდ ლურჯ ყვავილს უჭვრეტდა. დიდხანს უმზირა იდუმალი ნეტარებით. მოუნდა კიდევ უფრო მიახლოებოდა – უცებ ყვავილი ერთიანად შეირხა და ფერი იცვალა: ფოთლები კიდევ უფრო აელვარდნენ და ღეროს შემოეხვნენ. შემდეგ ყვავილი ჰაინრიჰისაკენ გადაიხარა და ფურცლები ლურჯ საყელოდ გადაეშალა, საიდანაც ვაჟს ნაზმა სახემ შემოანათა* („*Was ihn aber in voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blättern wurden glänzender*

სახით იგი წარმოჩნდება მატილდეს, ღვთისმშობლისა („დედაც ღვთისაო, სატრფოც") და სოფიას – „წმინდა უცნობის" – სამსახოვნებაში" („Das himmlische Gesicht von Mathilde ist das überirdische, urbildliche Antliz. Es sollte auch noch in den anderen Mädchenfiguren des Romans, in Zulima, Zyane hindurchschimmern [...]. Aber nicht in der eingeehenden Vertauschung der Mädchen erschöpft sich die weibliche Trinität, sie erfüllt sich erst in der Dreieinigkeit des Mädchens mit Maria, <<Gottes Mutter und Geliebte„>> und Sofie, die <<das Heilige Unbekannte>> ist") [4, 95].

und schmiegten sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“) [10, 14].

ჰაინრიჰის პირველ სიზმარში ასევე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იგი შედის მარადქალურის, სამყაროს დამბადებელი პრინციპის, *დიდი დედის* წიაღში, სადაც ხდება მისი ნათლობა – ღვთაებრივ განზომილებასთან ზიარება [10, 13].

ყვავილი როგორც მატილდესა და საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის სიმბოლო რომანში მინიშნებულია ასევე მაშინაც, როდესაც პირველივე ნახვისას ჰაინრიჰს მატილდე ეჩვენა ვითარცა მზისკენ გადახრილი შროშანი: *„ამომავალ მზისკენ გადახრილ შროშანს მიუგავდა მატილდეს სახე* (შროშანი საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოა სულიწმიდისა, ღვთისმშობლისა – კ. ბ.)*“ („Eine nach der aufgeehnden Sonne geneigte Lielie war ihr Gesicht“)* [10, 121]. აქვე ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმასაც, რომ მზე ამ შემთხვევაში ფიზიკური მზე კი არ არის, არამედ ქრისტეს სიმბოლოა. ამდენად, რომანის აღნიშნულ ეპიზოდში მატილდე (სატრფო) შემოდის როგორც ღვთაებრივის პოეტური სიმბოლო, იგი არის შუამავალი უმაღლეს სამყაროსა და ჰაინრიჰს შორის.

აქვე იმასაც მივუთითებ, რომ მატილდეს პირველი ხილვისას ჰაინრიჰს ისეთივე განცდა დაეუფლა, როგორიც სიზმარში ლურჯი ყვავილის ხილვისას (I ნაწილი, I თავი).

ხოლო ჰაინრიჰისა და მატილდეს დიალოგში კიდევ უფრო ცხადი ხდება სატრფოს მხატვრული სახის ნამდვილი არსი (ნაწილი I, თავი VIII). უნდა შევნიშნო, რომ ეს დიალოგი, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ახალგაზრდა გამიჯნურებულთა საუბარია, საუბარი, რომელსაც თავისთავად მოჰყვება ხოლმე სიყვარულში გამოტყდომა. მაგრამ ამ შემთხვევაში ნოვალისი მთავრ გმირთა დიალოგს უფრო ღრმა სახისმეტყველებით დატვირთვას ანიჭებს: კერძოდ, ამ ეპიზოდში მოცემულია თავისებური ინიციაციის პროცესი, როდესაც ხდება სულის ღვთაებრივთან მისტიკური ზიარება, ანუ, როდესაც ჰაინრიჰის სულში მიმდინარეობს ხილულში უხილავის ჭვრეტის ნათელხილვითი პროცესი. აქ კი ვლინდება მატილდეს პოეტური სახის ჭეშმარიტი მხატვრული ფუნქცია – იგი შუამავალია უმაღ-

ლეს სამყაროსაკენ სავალ გზაზე. ხოლო მატილდესადმი ჰაინრიჰის ტრფობა სიმბოლურად განასახიერებს ტრანსცენდენტურ ყოფიერებაში დამკვიდრების პროცესს. შეიძლება ითქვას, რომ რომანში მოცემული ჰაინრიჰისა და მატილდეს დიალოგები ამ პროცესის კოდირებაა:

ოჰ, საყვარელო, მაღალმა ზეცამ შენს თაყვანსაცემად მომივლინა შენი თავი. მე შენ მოგმართავ ლოცვით. შენა ხარ ის წმინდანი, ვინც ჩემს სათხოვარს ღმერთს აუწყებს. და ჩემი თხოვნის პასუხად უფალი მეცხადება მე და თავისი უსაზღვრო სიყვარულით მავსებს. მაშ სხვა რა არის რელიგია, თუ არა შეყვარებულ გულთა უსასრულო თანხმობა და მარადიული ერთობა? სადაც ორნი ერთად არიან, ისიც (ქრისტე – კ. ბ.) მათ შორისაა [...]. შენა ხარ ღვთაებრივი სიდიადე, მარადი ცხოვრება სიყვარულით შემოსილი („O, Geliebte, der Himmel hat dich mir zur Verehrung gegegben. Ich bete dich an. Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund tut. Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammlet sind, ist er ja unter ihnen. Du bist die göttliche Herrlichkeit, das ewige Leben in der lieblichsten Hülle") [10, 145-146].

აქ მოცემული მეტაფორიკა ცხადყოფს, რომ ჰაინრიჰისათვის სწორედ სატრფოა ის, ვინც მიუძღვის მას საღვთო განზომილებისაკენ. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ ჰაინრიჰის ზემოთმოხმობილი სიტყვები (და მთლიანად დიალოგი) არ უნდა გავიგოთ როგორც შეყვარებული ადამიანის პათეტიკა. არამედ, აქ პროტაგონისტის სულის წიაღში მიმდინარე სპირიტუალური პროცესია ასახული. ჰაინრიჰის შემდეგ სიტყვებში ეს გარემოება კიდევ უფრო ცხადი ხდება:

ის, რაც ასე გამუდმებით მიზიდავს შენში, ის, რაც ასე გაუნელებელ ლტოლვას აღმიძრავს შენდამი, არ არის დროით და სივრცით შემოსაზღვრული. რომ შეგეძლოს იმის ხილვა, თუ რა გასაოცრად წარმოჩნდები ჩემს წინაშე, თუ რა საოცარი ხატება მსჭვალავს შენს სახეს, რომელიც მე ყოველგან დამნათის, მაშინ არ გექნებოდა შიში

დროის წინაშე. შენი მიწიერი სახე ოდენ აჩრდილია იმ საოცარი ბატებისა (აქ უკვე აშკარაა შინაგანისა და გარეგანის ურთიერთმიმართების, ანუ „სფეროთშენივთების“ პროცესი – კ. ბ.). *მიწიერი ძალნი იბრძვიან და იშვებენ, რათა შებორკონ იგი, მაგრამ ბუნება არასრულყოფილია. და ის ბატება არის მარადიული პირველსახე, ნაწილი ამოუცნობი წმინდა სამყაროსი („**Was mich so unzutrennlich zu dir zieht, was ein ewiges Verlangen in mir geweckt hat, das ist nicht an dieser Zeit. Könntest du nur sehen, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Die irdische Kräfte ringen und quellen, um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten heiligen Welt**“)* [10, 146].

ჰაინრიჰის ამ სიტყვებში მჟღავნდება სწორედ *გარეგანისა* და *შინაგანის*, ე. ი. *ხილულისა* და *უხილავის* მისტიკური კორელაცია („**Sphärenwechsel**“): მატილდეს გარეგანი, ხილული *სახე* (**das Bild**) მისი უხილავი ღვთაებრივი არსის ემპირიული ნიშანია.

მატილდესთან, როგორც ტრანსცენდენტურობის პოეტურ სახესთან, მიმართებაში ჰაინრიჰისა და მატილდეს დიალოგიდან კიდევ მრავალი ადგილის მოყვანა შეიძლება, მით უმეტეს, რომ მთელი დიალოგის მხატვრული ფუნქციაა, სატრფოს მხატვრული სახე დააფუძნოს როგორც ღვთაებრივი სამყაროს სიმბოლო. მე აქ მოხმობილი დიალოგის ერთ ასეთ პასაჟზე გავამახვილებ ყურადღებას:

*შენა ხარ ის წმინდანი, ვინც ჩემს სათხოვარს ღმერთს აუწყებს. და ჩემი თხოვნის პასუხად უფალი მეცხადება მე და თავისი უსაზღვრო სიყვარულით მავსებს („**Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund tut.**“)* [10, 145-146].

სიტყვა „წმინდანი“ (**Heilige**) არ არის ტრფობის ალში გახვეული მიჯნურის აფექტურად წამოსროლილი სიტყვა. ეს ეპითეტი მატილდეს ღვთაებრივ წარმომავლობასა და მისგან მომდინარე საღვთო სიყვარულზე მიანიშნებს, რასთანაც ზიარება სულის განწ-

მენდასა და განღმრთობას იწვევს (კათარზისი და თეოზისი). ამასთანავე ჰაინრიჰის ეს სიტყვები ალუზიაა ცნობილი პოსტულატისა იოანეს სახარებიდან — „ღმერთის სიყვარული არს“.

მაშასადამე სიყვარული, რომელიც **a priori** ღვთაებრივი ბუნებისაა, ადამიანის სულს განწმენდს და მას ღვთაებრივისაკენ ეზიდება. ამ პროცესში სატრფოს პოეტური ხატი გეევლინება ღმერთის გამოვლინებად სიყვარულის ასპექტში და მისადმი ტრფობა პოეტურ-სიმბოლურად განასახიერებს ტრანსცენდენტურობასთან ზიარებას.

მატილდესა და ჰაინრიჰის დიალოგში არის ასეთი საინტერესო ფრაზაც: *„ასე მგონია, თითქოს უხსოვარი დროიდან გიცნობდე — თქვა მატილდემ“ („Mich dünkt, sagte Mathilde, ich kennte dich seit unendlichen Zeiten“)* [10, 144-145].

რაზე უნდა მიანიშნებდნენ ეს სიტყვები? ჩემი აზრით, ნოვალისი აქ მიანიშნებს პირველყოფილი ცოდვით დაცემული ადამიანის (ადამის) ღვთაებრიეისადმი მარადიულ ლტოლვაზე, ასევე საკუთარი არსების დაკარგული ნაწილისადმი ლტოლვაზე — ეს არის ადამიანის მეორე, საპირისპირო სქესის ნაწილი. გავიხსენოთ, რომ შესაქმისეული პირველადამიანი ანდროგინად, ანუ ორსქესოვან არსებად გააჩინა ღმერთმა (დაბ. 1, 27). რომანში მოცემული ჰაინრიჰისა და მატილდეს ურთიერთტრფობა არის სწორედ იმ თავდაპირველი შესაქმისეული მდგომარეობის დაბრუნებისაკენ სწრაფვის ალუზია, ანუ პერსონაჟების კვლავ სრულყოფილ ანთროპოსად ქცევისადმი სწრაფვის ალუზია. მაშასადამე, არსობრივად განსხვავებული ორი ანთროპოლოგიური არსი — მამაკაცური და ქალური — ერთმანეთს ეძიებს და სიყვარულის მადლით კვლავ ერთმანეთს პოულობს., რის შედეგადაც ისინი კვლავ იბრუნებენ პირველსაწყისისეულ მდგომარეობას — ადამიანი ისევ გარდაისახება ხატად ღვთისა.

ხოლო, რაც შეეხება მატილდესა და სულიწმიდა-ღვთისმშობლის იდენტურობას, ამაზე მიანიშნებს რომანში მოცემული მწირის ეპიზოდი, როდესაც მწირად შემდგარ ჰაინრიჰს მოულოდნელად ხიდან მატილდეს ხმა ჩამოესმება:

> *თუკი ჩემი პატივისცემის ნიშნად შენს ლაუტეზე* (გერმ. სიმებიანი საკრავია — კ. ბ.) *დაუკრავ, ერთი საბრალო გოგონა მოვა შენთან,*

*თან წაიყვანე და არასოდეს მიატოვო. მომიგონებდე, როდესაც იმპერატორთან მიხვალ. ეს ადგილი შევარჩიე, რომ აქ ვიცხოვრო ჩემს ყრმასთან ერთად. აქ მკვიდრი და თბილი სახლი ააშენე ჩემთვის. ჩემმა ყრმამ სიკვდილს სძლია. ნუ იდარდებ, მუდამ შენთან მიგულე. შენ მცირეოდ ჟამს კიდევ დაჰყოფ დედამიწაზე. ეს გოგონა (ციანე – კ. ბ.) განუგეშებს გარდაცვალებამდე – ვიდრე არ შეერთვი ჩვენს ლხენას („**Wenn du ein Lied zu meinen Ehren auf deiner Laute spielen wirst, so wird ein armes Mädchen herfür kommen; nimm sie mit und laß sie nicht von dir; gedenke meiner, wenn du zum Kaiser kommst: ich habe mir diese Stätte ausersehen, um mit meinem Kindlein hier zu wohnen, laß mir ein starkes, warmes Haus hier bauen. Mein Kindlein hat den Tod überwunden; härme dic nicht, ich bin bei dir: du wirst noch eine Weile auf erden bleiben, aber das Mädchen wird dich trösten, bis Du auch stirbst und zu unsern Freuden eingehst**“) [10, 193].

ხე, საიდანაც მწირს მატილდეს (იგივე ღვთისმშობლის) ხმა ჩამოესმა, სიმბოლურად ედემის ცხოვრების ხეს განასახიერებს, რომელიც ღვთისმშობლისა და სულიწმიდის ბიბლიური სიმბოლოა. რომანის ამ ეპიზოდში მატილდესა და ღვთისმშობლის (შესაბამისად სულიწმიდის) იდენტურობა აშკარაა. ტრანსცენდენტურობაში გადასული ჰაინრიჰის სატრფო უკვე ამ ტრანსცენდენტურობის პოეტური სიმბოლოა. მატილდეს პირით საუბრობს ზეციური სატრფო, იგივე საღვთო სიყვარული, რომლის წყაროც სულიწმიდაა. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ამ მომენტიდან გადაიქცევა ჰაინრიჰი პოეტად, ანუ ამ მომენტიდან ადის იგი სულიერი სრულყოფილების უმაღლეს საფეხურზე და ენიჭება პოეტური თხზვის ნიჭი, რაც მას თავის მხრივ ანიჭებს მისტიკური ნათელხილვის უნარს, ხილულში ჭვრიტოს უხილავი. სწორედ აქ სრულდება ჰაინრიჰის ინიციაციის გზა – პოეტად ქცევა.

ამავე ეპიზოდში იკვეთება სხვა ტრანსცენდენტურ-ონტოლოგიური ასპექტი. კერძოდ, მატილდეს სიტყვები – „ეს გოგონა განუგეშებს“ – სიმბოლურად ასევე სულიწმიდაზე მიანიშნებს, სულიწმიდაზე, უკვე როგორც სულიწმიდა-ნუგეშისმცემელზე: გოგონას ციანე ჰქვია, რომელიც რომანში სწორედ სულიწმიდა-პარაკლეტის

სიმბოლოა. სწორედ ციანემ უნდა ანუგეშოს ჰაინრიჰი მატილდეს (ღვთაებრივი სამყარო) დაკარგვით გამოწვეული მწუხარების გამო, ვიდრე ჰაინრიჰი ჯერ კიდევ ემპირიულ სასრულ რეალობაში რჩება და ვიდრე იგი ამ რეალობას არ დატოვებს.

რომანის ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ სახარების იმ ადგილთან, როცა ამაღლების წინ ქრისტე ემშვიდობება მოციქულებსა და მოსწავლეებს და ასწავლის მათ სულიწმიდა-პარაკლეტის შესახებ: „სულიწმიდა ნუგეშისმცემელი გასწავლით თქვენ“ (იოანე 14, 26).[6]

მაშასადამე, ჰაინრიჰი ვიდრე გასცდება დროისა და სივრცის სამანს და ვიდრე გადაიხდის მისტიკურ ქორწილს სატრფოსთან, მანამდე სრულყოფის გზაზე მისი გამცილებელი იქნება ციანე – სულიწმიდა-ნუგეშისმცემელის პოეტური სიმბოლო. ხოლო ყრმა, ვიზეც მატილდე ჰაინრიჰს მოუთხრობს, ის ვინც სიკვდილს სძლია, ცხადია, არის იესო ქრისტე.

ინიციაციის ამ ბოლო საფეხურის გავლის შემდეგ, რაც ამ ეპიზოდში სიმბოლურად გამოხატულია მატილდეს – ზეციური სტრფოს, საღვთო სიბრძნის – გამოცხადებითა და მისი ჰაინრიჰთან გაბაასებით, გასრულდა ინიციაციის ის გზა, რომლის შედეგადაც ჰაინრიჰი პოეტად შეიქმნა. სწორედ ამის შემდეგ ქმნის იგი თავის პირველ პოეტურ ქმნილებას.

---

6 სულიწმიდის ერთ-ერთი ეპითეტია *ნუგეშისმცემელი – პარაკლეტი* **(Paraclet)**. სულიწმიდა–პარაკლეტზე სახარებაშია გადმოცემული, როდესაც იესო ქრისტე საიდუმლო სერობაზე გამოსამშვიდობებელ სიტყვებს უბარებს თავის მოწაფეებს. ამ ეპიზოდში ის ოთხჯერ ახსენებს ეპითეტს „პარაკლეტი“ და ამ სახელწოდებით ახასიათებს სულიწმიდას (იოანე 14, 16; 14, 26; 15, 26; 16, 7). ბერძნული სიტყვა *პარაკლეტოს* აღნიშნავს მას, ვინც რაღაც პროცესში ვინმეს შუამდგომელი, მშველელი, დამხმარეა [14, 124]. ძველ ებრაულში ამ ბერძნულ სიტყვას შეესაბამება სიტყვა *სენეგორ* – „დამცველი“. ამგვარად, პარაკლეტი არის ის, ვინც ვინმეს წინაშე ვინმესთვის საუბრობს [14, იქვე]. ამდენად, სულიწმიდის მისიაა იშუამდგომლოს მამა ღმერთსა და ადამიანს შორის, ასევე ნუგეში სცეს მას. ეს გარემოება საცნაურია იოანეს სახარებაში, როდესაც ქრისტე ამაღლების წინ მოწაფეებს აუწყებს *პარაკლეტის* შესახებ: „სულიწმიდა ნუგეშისმცემელი გასწავლით თქვენ“ (იოანე, 14, 26). აქ სულიწმიდა-პარაკლეტი არის ნუგეშისმცემელი და ასევე შუამდგომელი, ვინაიდან მან უნდა ანუგეშოს ქრისტეს გარეშე დარჩენილი მოციქულები, მოწაფეები და მორწმუნენი.

ჰაინრიჰის ამ პირველ პოეტურ ქმნილებაში კი კვლავ და კვლავ საცნაურია მატილდესა (სატრფოსა) და სულიწმიდა-ღვთისმშობლის იდენტურობა. ხოლო ამ იდენტურობაში ცხადდება სატრფოს პოეტური სახის მხატვრული ფუნქცია: სატრფო, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობის პოეტური სიმბოლო, რომლისადმი ტრფობაც და რომელთანაც მისტიკური ქორწილი სიმბოლურად განასახიერებს პროტაგონისტის (ჰაინრიჰის) საღვთო განზომილებაში კვლავდაბრუნებას, რაც რომანში ასევე სიმბოლიზებულია ლურჯი ყვავილის მოპოვებით. ამგვარად, რომანის სახისმეტყველების ძირითადი პარადიგმიდან გამომდინარე, დაკარგული სამოთხის კვლავმოპოვება აღესრულება მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულის ძალით და მის საფუძველზე. ჰაინრიჰის მიერ მატილდესადმი აღვლენილი პირველი პოეტური ქმნილება სწორედ ამის დასტურია:

დედავ ღვთისაო, სატრფოვ!
ტანჯული კაცი
იქ მიილტვის განათლებული.
მარადი წყალობა თქვენგან მოგვეცა.
ოჰ! ვიცი მატილდე, შენ ხარ
ჩემს ფიქრთა წმინდა მიზანი
(„Gottes Mutter und Geliebte,
Der Betrübte
Wandelt nun verklärt von hinnen.
Ew'ge Güte, ew'ge Milde,
O! ich weiß, du bist Mathilde,
Und das Ziel von meinen Sinnen") [10, 196].

3. ჰაინრიჰის მოგზაურობა როგორც სულიერი სრულყოფისა (ორფიკული ინიციაცია) და კაცობრიობის სულიერი თავგადასავლის (ესქატოლოგია) ალეგორია

თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ნოვალისისათვის პოეტური შემოქმედება სულიერი პრაქტიკაა, რომლის საბოლოო მიზანიც ტრანსცენდენტურობის წვდომაა, საკმაოდ ლოგიკურია და სრულებითაც არ არის შემთხვევითი, რომ რომანის მთავარი გმირი – ჰაინრიჰი – მომავალი პოეტია, რომლის სულიერი სრულყოფის უმაღლესი საფეხურიც პოეტად ქცევაა. რომანის უმთავრესი პოეტური ინტენცია სწორედ ესაა. ჰაინრიჰი გადის პოეტური, ანუ *ორფიკული ინიციაციის* გზას, რომლის უმთავრესი მიზანი და უმაღლესი მწვერვალი პოეტად ქცევაა. ამის შედეგად კი ხდება *ლურჯი ყვავილის*, ანუ ტრანსცენდენტურობის კვალავ მოპოვება. ჰაინრიჰის ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფია პოეტური შემეცნების პრაქტიკაა, ორფიკული ინიციაციაა: აქ სულიერი შემეცნების მიზეზი და მიზანი პოეზიაა.

რომანის ამ ინტენციაში ამავდროულად ვლინდება თავად რომანტიკული პოეზიის არსი: აქ ნოვალისი წმინდად ესთეტიკური ქმედების, ე. ი. ფიქციონალური ტექსტის თხზვის პარალელურად თავად რომანტიკული პოეზიის არსსაც შეიმეცნებს და გადმოსცემს, ანუ რომანის ნარატივში რომანტიკული პოეზია თავად ავლენს საკუთარ თავს, მხატვრული თხზვის პროცესში თავად მოგვითხრობს საკუთარ არსზე. აქ ნოვალისი პოეტური ქმნის პროცესში პრაქტიკულად ახორციელებს ფრ. შლეგელის მიერ „ათენეუმის“ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში გადმოცემულ დეფინიციას *რომანტიკული პოეზიის* შესახებ, რაც გულისხმობს მხატვრული ტექსტის სივრცეში წმინდად ესთეტიკური და თეორიული ნარატივის თანაარსებობას, როდესაც, ერთ მხრივ, რომანტიკულ ტექსტში ხორციელდება მხატვრული თხზვა, ხოლო, მეორე მხრივ, ფიქციონალურ ტექსტში და ფიქციონალური თხზვის პროცესში ამავდროულად მოცემულია წმინდად ლიტერატურულ-თეორიული ნარატივიც, სადაც რომანტიკული პოეზია საკუთარ თავს შეიმეცნებს:

*116. რომანტიკული პოეზია პროგრესული და უნივერსალური პოეზიაა („**progressive Universalpoesie**“)* (აქ და ქვემოთ შლეგელი ცნებაში „პოეზია“ ზოგადად მხატვრულ შემოქმედებას, მწერლობას გულისხმობს – კ. ბ.). *მისი დანიშნულება მხოლოდ პოეზიის გაყოფილი დარგების/ჟანრების კვლავ გაერთიანება და პოეზიის ფილოსოფიასა და რიტორიკასთან დაახლოებაა არაა. არამედ მან* (ე. ი. რომანტიკულმა მწერლობამ ზოგადად – კ. ბ.) *პოეზია და პროზა, გენიალობა* (აქ: პოეტური ქმნა – კ. ბ.) *და კრიტიკა* (აქ: თეორიული დისკურსი – კ. ბ.) *ასევე ერთმანეთს უნდა შეურიოს და შეურწყას („**116. Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle gtrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik bald mischen, bald verschmelzen**“)* [14, 90].

აქედან გამომდინარე, ნოვალისის მიერ საკუთარი რომანის სწორედ ე. წ. *საბელოვნებო რომანის* **(Künstlerroman)** ჟანრში განფენა, სწორედ აღნიშნული კონცეპტუალური მიდგომითაა მოტივირებული, რომლის (რომანის) ფორმატიც ზედმიწევნით შეესაბამება მხატვრულ ტექსტში წმინდად ფიქციონალურ და არაფიქციონალურ ნარატივთა („პოეზიის გაყოფილი დარგების/ჟანრების კვლავ გაერთიანება და პოეზიის ფილოსოფიასა და რიტორიკასთან დაახლოება“) და პოეტური ქმნისა და თეორიულ-კრიტიკულ განაზრებათა შერწყმასა და ამის საფუძველზე რომანტიკული პოეზიის მიერ საკუთარი თავის თვითშემეცნების ამოცანებს. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა ისიც, რომ რომანის ორი თავი (I ნაწილის მეშვიდე და მერვე თავები) სწორედ პოეზიის არსსა და პოეტის მაღალ დანიშნულებას ეძღვნება (შდრ. ჰაინრიჰისა და პოეტ კლინგზორის საუბრები), რაც ფაქტიურად საკუთრივ რომანტიკული პოეზიის პოეტოლოგიური პრინციპების გადმოცემაა.

რომანს წამძღვარებული პირველი სონეტის („მიძღვნა“, „Zueignung“) შემდეგი სტრიქონებიც სწორედ ამ გარემოებაზე მიანიშნებენ:

ჩემს თავს ვაკურთხებ კეთილშობილი ხელოვნების მსახურად;
და შენ სატრფოვ, მუზად უნდა იქცე

და იყო მდუმარე მფარველი ანგელოზი ჩემი პოეზიისა
(„Ich darf für Dich der edlen Kunst mich weihn;
Denn Du, Geliebte, willst die Muse werden,
und stiller Schutzgeist meiner Dichtung sein“) [10, 9].

სონეტის ამ სტრიქონებში უკვე ხაზგასმულია პოეტად ქცევის მაღალი აზრი: პოეტად ქცევა არის სულიერი შემეცნების უმაღლესი მწვერვალი. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ აქ ნოვალისი (შესაბამისად ჰაინრიჰი) სატრფოსთან – სოფი ფონ კჳუნთან (შესაბამისად, მატილდესთან) აკავშირებს საკუთარი პოეზიის ბედს. აქვე გავიხსენოთ ისიც, რომ ჰაინრიჰის პოეტად ქცევა, ანუ სულიერი სრულყოფის – ორფიკული ინიციაცია – განსრულება და მისი პირველი პოეტური სიტყვა კვლავ მატილდეს უკავშირდება (იხ. რომანის II ნაწილი, I თავი [მწირის ეპიზოდი], ხოლო გამოკვლევის 2. 3. თავი). ამგვარად კი მინიშნებულია, რომ ჰაინრიჰი (პოეტი) ღვთაებრივისაგან იღებს ხელდასხმას და პოეტად ქცევის, ანუ სულიერი სრულყოფის გასრულების, ანუ *ორფიკული ინიციაციის* გავლის შემდეგ მას ეკისრება სამყაროსა და კაცობრიობის გამოხსნის მისია. ამ შემთხვევაში ჰაინრიჰი უკვე სიმბოლურად განასახიერებს მესიას, იესო ქრისტეს, აქ ხდება, ერთი მხრივ, ჰაინრიჰის ქრისტეს ფიგურასთან იდენტიფიცირება, ხოლო, მეორე მხრივ, ჰაინრიჰის თავად რომანტიკოს პოეტთან იდენტიფიცირება, რითაც ზოგადად რომანტიკოსი ხელოვანის, რომანტიკული ხელოვნების, შესაბამისად, რომანტიკოსი პოეტისა და პოეზიის საკაცობრიო მისიაზეა მინიშნებული: რომანტიკოსმა პოეტმა საკუთარი რომანტიკული პოეზიით ყოველი ცალკეული ადამიანის ცნობიერება და სული უნდა მიმართოს დაკარგული ღვთაებრიჳი პირველსაწყისებისაკენ და კაცობრიობა კვლავ უნდა დააბრუნოს დაკარგულ პარადიზულ ყოფიერებაში. აქ კი რომანტიკოსი პოეტი (შესაბამისად, ჰაინრიჰი) საკუთარ თავს აცნობიერებს და აფუძნებს პოეტ-მესიად, ქრისტეს მისიის ახალ შემოქმედად („ჩემს თავს ვაკურთხებ კეთილშობილი ხელოვნების მსახურად“).

სწორედ რომანტიკოსი პოეტის (შესაბამისად, ჰაინრიჰის) ამ საკაცობრიო მისიასა და მის დემიურგულ (სამყაროს შემოქმედ)

ძალმოსილებასა და ენტელექიაზე მიუთითებს ცნობილი გერმანელი ნოვალისოლოგი ჰ.-ი. მელი:

> *ოცნება ოქროს ხანაზე* (ე. ი. დაკარგულ და კვლავმოსაპოვებელ პარადიზულ ყოფიერებაზე – კ. ბ.), *რომელიც რომანში უნდა ასახულიყო როგორც ზღაპრულ-მითოსური სინამდვილე, ხორცს ისხამს პოეტის უსაზღვრო ფანტაზიის წყალობით. მხოლოდ პოეტს ძალუძს გადალახოს დროისა და სივრცის სამანი, წამისყოფით მოიხილოს ისტორიის ათასწლეულები. პოეტი საკუთარ თავს ჭვრეტს ქვაში, მცენარეებსა და ნადირ-ფრინველებში, შეიცნობს ბუნების დაფარულ არსს. იგი ყოფიერებას ჭვრეტს არა როგორც უთვალავ, ერთმანეთისაგან დაცილებულ არსთა მრავალფეროვნებას, არამედ ვითარცა მრავალფეროვნების მთლიანობას, ვითარცა არსთა დაუსრულებელ ურთიერთშენივთებას („Der Traum vom goldenen Zeitalter, der im* **Ofterdingen** *märchenhafte Wirklichkeit annehmen sollte, wird durch die schöpferische Einbildungskraft des Dichters verwirklicht, der Raum und Zeit zu überwinden vermag, der durch die Jahrhunderte der Geschichte wie durch Minuten schreitet, der sich in Stein, Tier und Pflanze selbst wiederfindet und das Innere in aller Natur erlöst, indem er ihm Stimme gibt, der das Dasein nicht als Einheit im Mannigfaltigen, als einen unendlichen Wesenszusammenhang erlebt“)* [8, 418].

გამომდინარე იქიდან, რომ ჰაინრიჰის ინიციაციის გზა (მოგზაურობა) ამავდროულად კაცობრიობის სულიერი თავგადასავლის ალეგორიაა, და რომ რომანის პოეტოლოგიიდან გამომდინარე, ესა თუ ის მოქმედი პირი თავის თავში რამდენიმე „ჰიპოსტასურ“ ასპექტს შეიცავს, ამიტომაც ჰაინრიჰი ერთდროულად განასახიერებს როგორც სულიერი შემეცნების გზაზე შემდგარ ინიციანტს, ისე დაცემულ ადამს, სამოთხეს მოწყვეტილ კაცობრიობასა და ახალ ადამს – იესო ქრისტეს. რომანის სიუჟეტური განვითარების პროცესში ეს ასპექტები ერთმანეთში გადადის და ზოგჯერ რთულიცაა ამ ასპექტთა ურთიერთისაგან გამიჯვნა. მაგრამ შევეცდები რამდენადმე გამოვკვეთო ისინი და განვმარტო ჰაინრიჰის სულიერი განვითარების გზის სიმბოლურ-ალეგორიული არსი როგორც ინდივიდუალური (ინიციაცია), ისე კაცობრიობის სულიერი განვითარების თვალსაზრისით (ესქატოლოგია).

რომანის პირველი თავი მოლოდინით აღვსილი სულის მოძრაობაა, რომელსაც გაუცნობიერებელი ლტოლვა აქვს ღვთაებრივისადმი. ჰაინრიჰის პირველი სიზმარიც სწორედ ამაზე მიანიშნებს – სული ელის საღვთო გამოცხადებას (შემთხვევითი არაა, რომ რომანის პირველი ნაწილის სათაურია „მოლოდინი", „**Erwartung**"). გმირის ეს *მოლოდინი* ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა მოლოდინის იდენტურია, რომელნიც ქრისტეს – ღვთის სიტყვის – ხორცშესხმასა და მის მიერ კაცობრიობის ხსნას მოელოდნენ. ნოვალისს ეს ბიბლიური მომენტი (წინასწარმეტყველთა მოლოდინი) ჰაინრიჰის ფსიქიკურ-ირაციონალურ სივრცეში, სულისმიერ სივრცეში გადააქვს, რომლის ილუსტრაციაც მისი პირველი სიზმარია. ჰაინრიჰიც ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა მსგავსად (მაგ. დანიელი) სიზმრად, ნათელხილვის საუფლოდან იღებს ცნობას ღვთაებრივის შესახებ – სიზმარში *ლურჯი ყვავილის* ხილვა. რომანის ამ ეპიზოდში ნაჩვენებია ისიც, თუ სულიერი განვითარების რა დონეზეა მომავალი პოეტი: იგი მხოლოდ ქვეცნობიერად, ინტუიტიურად შეიგრძნობს უმაღლესს და მისი ემპირიულ სინამდვილეში უშუალოდ ჭვრეტა ჯერ არ შეუძლია. ამას იგი შემდგომ შეძლებს, როდესაც პოეტად შეიქმნება.

ჰაინრიჰის ოჯახიდან წასვლითა და მოგზაურობის დაწყებით მინიშნებულია ინიციაციის გზაზე დადგომა და პირველსაწყისისაკენ სვლა. რომანის ამ ეპიზოდში ჩვენ ყურადღება უნდა მივაქციოთ შემდეგ გარემოებას – მოგზაურობისათვის ხელდასხმას ჰაინრიჰი ლანდგრაფინია სოფიასაგან იღებს, რომელიც ჰაინრიჰის ნათლიაა (I ნაწილი, II თავი):

> *ლანდგრაფინია მისი* (ჰაინრიჰის -- კ. ბ.) *ნათლია იყო. ჭაბუკი ხშირად სტუმრობდა მას ვარტბურგში. ამჯერად თაყვის მფარველს გამოეთხოვა ჰაინრიჰი. ნათლიამ კეთილი რჩევითა და ოქროს ყელსაბამით დაასაჩუქრა ვაჟი და კეთილი სიტყვებით გაისტუმრა შორ გზაზე („**Die Landgräfin war seine Patin, er war oft auf der Wartburg bei ihr gewesen. Auch jetzt beurlaubte er sich bei seiner Beschützerin, die ihm gute Lehren und eine goldene Halskette verehrte, und mit freundlichen Äußerungen von ihm schied**")* [10, 25].

ამ ეპიზოდში ლანდგრაფინია, როგორც ჰაინრიჰის ნათლია, სიმბოლურად *საღვთო სიბრძნეს* განასახიერებს (შდრ. მისი სახელი – *სოფია*, ანუ *სიბრძნე*. საერთოდ, რომანში პროტაგონისტთა სახელების შერჩევა რომანის ზოგად იდეურ-მსოფლმხედველობრივ ინტენციას შეესატყვისება და ლადგრაფინიასთვის შერჩეული სახელი შემთხვევითი სულაც არ არის). როგორც ცნობილია, *საღვთო სიბრძნე* საღვთისმეტყველო და მისტიკურ სახისმეტყველებაში ქალწულ სოფიას სახით არის სიმბოლიზებული (მაგ. იაკობ ბჲომეს თეოსოფიურ ნაშრომებში, იხ. ზემოთ თავი 2. 1.). შემთხვევითი არაა ისიც, რომ ლანდგრაფინიას – ჰაინრიჰის ნათლიას – სოფია ჰქვია. ჰაინრიჰისათვის ოქროს მძივის ჩუქებით რომანში სიმბოლიზებულია ინიციანტის საღვთო სიბრძნესთან პირველი ზიარება – ოქრო აქ განასახიერებს *საღვთო სიბრძნეს, ფილოსოფიურ ქვას*. ამასთანავე, ოქროს მძივის ჩუქება სულიწმიდით განათვლაზეც მიანიშნებს, აქ ხდება ჰაინრიჰის სულის ხელახლად შობა სულიწმიდაში (გავიხსენოთ, ლანდგრაფინია სოფია ხომ ჰაინრიჰის ნათლიაა, ხოლო მორწმუნე ინათლება სული წმიდაში და ნათლობისას მასზე სული წმიდის მადლი გადმოდის).

ამგვარად, ჰაინრიჰის მოგზაურობა, ანუ ინიციაციის, თვითშემეცნების გზა, რომლის საბოლოო მიზანიც პოეტად ქცევაა, საღვთო სიბრძნის (შესაბამისად, სულიწმიდის) მიერ არის ხელდასხმული. ოქროს მძივის ჩუქების ეპიზოდში კიდევ ერთხელ ხაზგასმულია სულიწმიდის „დედობრიობა“, ანუ სულიწმიდა როგორც ღვთის (სამების) მდედრობითი ასპექტი (ჰიპოსტასი).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რომანში ლანდგრაფინიასთან დაკავშირებული ეპიზოდი უნდა გავიაზროთ როგორც ქრისტეს იორდანეზე ნათლობის ალუზია – ქრისტე სულიწმიდაში ინათლება:

> *„მაშინ გამოვიდა იესო გალილეით იორდანედ იოანესა ნათლისღებად მისგან და ნათელ იღო იესო, და მეყსეულად აღმოვიდა რა წყლისა მისგან, და აჰა განეხუნეს მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისა, გარდამომავალი ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგრა მას ზედა“ (მათე 3, 13-16).*

ზემოთქმულთან დაკავშირებით ასევე აღვნიშნავ, რომ ჰაინრიჰის მოგზაურობის, ანუ ინიციაციის პროცესის დაწყება უკავშირდება იოანე ნათლისმცემლის დღეს (24 ივნისი) – „იოანეს დღემ ჩაიარა“ („**Johannes war vorbei**“) [10, 23] – რითაც რომანში მინიშნებულია ქრისტეს იორდანეზე ნათლობისა და ჰაინრიჰის მოგზაურობის დაწყების იდენტურობა: როგორც სინანულსა და ნათლობას შეჰყავს ადამიანი საღვთო რეალობაში, ისე მოგზაურობა, ანუ, ამ შემთხვევაში (ორფიკული) ინიციაცია, მიაახლებს ჰაინრიჰს თავის სპირიტუალურ მიზანს – ლურჯ ყვავილს. რომანის ტექსტში ნოვალისის მიერ ალუზირებული იოანე ნათლისმცემლის დღე ნიშანია მოლოდინისა: როგორც იოანე ნათლისმცემელი ქადაგებს მომავალი მესიისათვის, ისე ჰაინრიჰის მიერ სიზმრად ნანახი ლურჯი ყვავილი, რომელიც სხვათაშორის, ლეგენდის მიხედვით იოანეს დღეს იშლება [12, 14], სწორედ ღვთაებრივთან ჰაინრიჰის მისტიკური შერთვის ონტოლოგიური აუცილებლობის ნიშანია.

ამგვარად, რომანის აღნიშნულ ეპიზოდში (ჰაინრიჰის ნათლიასთან გამომშვიდობება და ოქროს მძივის ჩუქების ეპიზოდი) უკვე გამოკვეთილია ჰაინრიჰის მხატვრული სახის ორმაგი ბუნება: ერთი მხრივ, იგი სიმბოლურად განასახიერებს დაცემულ ადამს, ინიციანტს, რომელმაც კვლავ უნდა მოიპოვოს და დაიბრუნოს პირველსაწყისი, ხოლო, მეორე მხრივ, ის სიმბოლურად განასახიერებს თავად ქრისტეს, ახალ ადამს, რომელმაც საკუთარი (რომანტიკული) პოეზიით კაცობრიობა ეგზისტენციალური გამოუვალობისაგან უნდა გამოიხსნას და იგი კვლავ სამოთხისეულ ყოფიერებას აზიაროს.

ახალა ყურადღება გავამახვილოთ რომანის სიუჟეტურ განფენაზე, რომელიც ქრონოტოპული ორმაგობისა და პარალელიზმის პრინციპზეა აგებული. რომანის პირველი თავი კაცობრიობის დაცემული ყოფის, სამოთხისაგან მოწყვეტილი ყოფის ალუზიაა. ეს გარემოება რომანის ტექსტის დასაწყისშივე იგრძნობა და შემდგომ რომანის მთელი პირველი ნაწილი სწორედ ამ დაკარგული პარადიზული ყოფიერებისაგან მოწყვეტითა და მასზე მოგონებებითაა დეტერმინებული:

მშობლებს უკვე დიდი ხანია ეძინათ. კედლის საათი თავის ერთფეროვან ტაქტს გამოსცემდა, მოჭრიალე ფანჯრებთან ქარი ზმუოდა

(შდრ., ერთი მხრივ, *ქარის, ავდრის,* და მეორე მხრივ, *ძილის* ტიპოსი – *ძილი,* როგორც დაბინდული ცნობიერების მეტაფორა. აქ ასევე მნიშვნელოვანია საათის სიმბოლიკა, რომელიც ადამიანის ეგზისტენციალური სასრულობისა და ემპირიულ ყოფაში ადამიანის/კაცობრიობის „გამომწყვდეულობის" სიმბოლოა – კ. ბ.) ***(„Die Eltern lagen schon und schliefn, die Wanduhr schlug ihren einformigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind")*** [10, 11].

უნდა აღინიშნოს, რომ სამოთხისეული ყოფიერების დაკარგვა ასევე მინიშნებულია ჰაინრიჰის მეორე სიზმარშიც, როდესაც ნავში მყოფ მატილდეს მდინარე შთანთქავს (I ნაწილი, VI თავი). წყალი, მდინარე არაცნობიერის ნეგატიურ სიღრმეებს განასახიერებს, დაცემულ ყოფას, ჟამიერებას, წარმავლობას. მეორე სიზმრში დომინირებული წყლის სახისმეტყველებით მინიშნებულია, რომ ადამიანში გაბატონებილი ქვენა გრძნობები, რასაც ამ ეპიზოდში სიმბოლურად წყალი, მდინარე განასახიერებს, სპობენ ინდივიდში ღვთაებრივისაკენ სწრაფვის სულიერ ძალებს და ინდივიდის ცნობიერებასა და სულს მხოლოდ მატერიალურ სამყაროზე დამოკიდებულს ხდიან.

ხოლო დაკარგული ღვთაებრივი ბუნების, დაკარგული სამოთხის, ანუ მატილდეს კვალავ მოპოვების საწინდარია კათარზისი, ორფიკული ინიციაციის ერთერთი საფეხური. იგი ინიციაციის ერთერთი მაღალი საფეხურია. ამიტომაც, ჰაინრიჰი დაადგება მწირობის გზას, გადის უდაბნოში და განდეგილად იწყებს ცხოვრებას (II ნაწილი, I თავი). ამ ეპიზოდით სიმბოლიზებულია სულიერი თვითჩაღრმავებისა და თვითშემეცნების პროცესი. ინიციაციის ეს საფეხური არის ორფიკული ინიციაციის ბოლოსწინა საფეხური, რომელსაც შემდგომ მოსდევს პოეტად ქცევა. სწორედ მწირობისა და განდეგილობის აღსრულების შემდგომ გადაიქცევა ჰაინრიჰი პოეტად, ქმნის თავის პირველ პოეტურ ქმნილებას და ხოტბას ასხამს მატილდეს, ანუ საღვთო სიბრძნეს, იგივე სულიწმიდა-ღვთისმშობელს (II ნაწილი, I თავი, ცხოვრების ხის ეპიზოდი). ცხოვრების ხესთან, საიდანაც ჰაინრიჰს გარდაცვლილი სატრფოს ხმა ჩამოესმა, გასრულდა მისი პოეტად ქცევის გზა, ანუ ორფიკული ინიციაცია. ამის შემდგომ კი ჰაინრიჰს ენიჭება ხილულში უხილავის, შესაბამ-

ისად, სასრულში უსასრულოს, ემპირიულში ტრანსცენდენტურის ჭვრეტის სპირიტუალური უნარი, რაც რომანში სიმბოლიზებულია მონასტრის ბაღში ჰაინრიჰის გასვლის ეპიზოდით, სადაც იგი გარდაცვლილ სულებს ესაუბრება (შდრ. – ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასვლა და აღდგომა) (II ნაწილი, I თავი). ამასთანავე, პოეტად ქცეულ ჰაინრიჰს ეკისრება მისია კაცობრიობის გამოხსნისა – მან პოეტური სიტყვით უნდა იქადაგოს დაკარგული საღვთო სინამდვილის კვლავმოპოვების აუცილებლობა. აქ, ისევე როგორც წინა ეპიზოდში, ჰაინრიჰი სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს, იგი არის პოეტი-მესია, რომელმაც კაცთა მოდგმა უნდა გადაიყვანოს საღვთო რეალობაში, რასაც ნოვალისი თავის ფილოსოფიურ ტექსტებში მეტაფორულად „ოქროს საუკუნეს“ (**„das goldene Zeitalter“**) უწოდებს. ამიტომაც, სიმპტომატურია, რომ რომანის დაუმთავრებელ ნაწილში სწორედ პოეტად ქცეული მესიის საკაცობრიო მისია უნდა ასახულიყო (იხ. რომანის გეგმა [10, 212-225]).

ძირითადი დასკვნები:

1. ნოვალისმა თავისი რომანით მიზნად დაისახა შეექმნა კონცეპტუალურად ახალი ტიპის რომანი, ახალი ტიპის მხატვრული ტექსტი, რომელიც როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ, სრულიად განსხვავებული იქნებოდა როგორც მისი თანამედროვე, ისე წინამორბედი მწერლების მიერ ამ ლიტერატურულ ჟანრში შექმნილი ნიმუშებისაგან. კერძოდ, ნოვალისის მიზანი იყო შეექმნა რომანტიკული რომანი, რომლის რომანტიკულ პოეტურ სახისმეტყველებაში აისახებოდა ხილული და უხილავი სინამდვილის, ემპირიულისა და ტრანსცენდენტურს, სასრულისა და უსასრულოს დიალექტიკური ურთიერთმიმართება, რაც ნოვალისის მიხედვით ქმნის კიდეც *ტრანსცენდენტალური პოეზიის* ჭეშმარიტ არსს. ამიტომაც, რომანში აპრიორულია სიმბოლურ-ალეგორიული მხატვრული თხზვის წესი.

2. რომანის სახისმეტყველების საფუძველია პოეტის ნიშნის თეორია (**„Signaturenlehre“**). ყოველივე ეს კი თავის მხრივ

ეფუძნება შუასაუკუნეების მისტიკოს იაკობ ბჲომეს ნიშნის კონცეფციას, რომელიც მას გადმოცემული აქვს თეოსოფიურ თხზულებაში „**De Signatura Rerum**“. როგორც მისტიკოსის, ისე პოეტის მიერ ემპირიული სინამდვილე განხილულია ღვთაებრივი სამყაროს ნიშნად, რომლის განჭვრეტის საშუალებითაც შესაძლებელია მიღმიერის წვდომა.

3. ნოვალისის რომანის ერთ-ერთი პოეტური ინტენციაა რომანტიზმის პოეტური სახისმეტყველების საფუძველზე ბიბლიაში მოცემული საღვთო გადმოცემის თავისუფალი პოეტური ეგზეგეზა, რისი თეორიული წანამძღვრებიც ნოვალისს გადმოცემული აქვს თავის პროექტში „ქრისტიანობის მითოლოგია“ („**Mythologie des Christentums**“). ამიტომაც, რომანის სიუჟეტური ხაზი ეფუძნება ბიბლიურ არქეტიპებსა და ბიბლიური ესქატოლოგიის სქემას.

4. რომანში სატრფოს პოეტური სახე (მატილდე) გვევლინება ტრანსცენდენტური საღვთო რეალობისა და საღვთო სიბრძნის პოეტურ სიმბოლოდ. ამავდროულად, საღვთო რეალობის სიმბოლო რომანში არის *ლურჯი ყვავილი*, რომელიც რომანის ცენტრალური სიმბოლოა. *ლურჯი ყვავილის* მოპოვება სიმბოლურად განასახიერებს ტრანსცენდენტური რეალობის კვლავ წვდომასა და საღვთო განზომილებაში დამკვიდრებას. საღვთო რეალობის კვლავ მოპოვების მისტიკური პროცესი რომანში ასევე სიმბოლიზებულია ჰაინრიჰისა და მატილდეს ურთიერთტრფობით. მათი ურთიერთსიყვარული უნდა გავიაზროთ არა როგორც საყოფაცხოვრებო, ბიურგერული სასიყვარულო ისტორია, არამედ როგორც პროტაგონისტის (ჰაინრიჰის) ინიციაციის, ანუ სულიერი სრულყოფის პროცესის პოეტური ალეგორია.

5. ამიტომაც, *ლურჯი ყვავილისა* და *მატილდეს* (სატრფოს) პოეტური სახეები რომანის სახისმეტყველებაში იდენტურ სიმბოლოებად ფუძნდება და ჰაინრიჰის, ერთი მხრივ, მატილდესადმი ტრფობა, და მეორე მხრივ, *ლურჯი ყვავილისაკენ* სწრაფვა და მისი მოპოვება ერთდროულად განასახიერებს დაკარგული პარადიზული ყოფი-

ერებისაკენ სწრაფვას (**Sehensucht**). რომანში მატილდე და ლურჯი ყვავილი ურთიერთიდენტური სიმბოლოებია. მათი იდენტურობა და მათ მიერ სამოთხისეული ყოფის სიმბოლიზება უკვე რომანის დასაწყისშივე, ჰაინრიჰის პირველ სიზმარშია გაცხადებული.

6. რომანის მთავარ პროტაგონისტი – ჰაინრიჰი – არის პოეტი-ინიციანტი, რომელიც გადის *ორფიკული ინიციაციის* გზას, რომლის საბოლოო და უმაღლესი საფეხური პოეტად ქცევაა. ჰაინრიჰის მოგზაურობა სიმბოლურ-ალეგორიულად ასახავს მისი სულიერი განვითარების, ანუ ინიციაციის ეტაპებს.

7. ჰაინრიჰის მოგზაურობის მიზეზი და მიზანი დაკარგული სამოთხეა, დაკარგული საღვთო ტრანსცენდენტურობაა, რომლის სიმბოლოც რომანში *ლურჯი ყვავილია* (**die blaue Blume**). ლურჯი ყვავილის მოპოვება სიმბოლურად დაკარგული პარადიზული ყოფიერების კვლავ მოპოვებას ნიშნავს.

8. ამ გზაზე პოეზიასა და პოეტს ამავდროულად ეკისრება კაცობრიობის გამოხსნის მისია. ამ ასპექტში ჰაინრიჰი – როგორც პოეტი – უკვე ალეგორიულად განასახიერებს მესიას – იესო ქრისტეს, რომელმაც პოეტური სიტყვის ძალით კაცობრიობა კვლავ უნდა დაუბრუნოს საღვთო ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს.

9. ნოვალისის რომანის სიუჟეტისათვის პარალელიზმი და ქრონოტოპული ორმაგობაა დამახასიათებელი: კერძოდ, ნოვალისი გვთავაზობს გარკვეულ სიუჟეტურ თხრობას, რომელიც თითქოსდა ასახავს ემპირიულ სინამდვილეში მიმდინარე მოვლენებს (ჰაინრიჰის ცხოვრება ოჯახურ გარემოში, მისი ბაბუამისთან გამგზავრება, გზაში მომხდარი ამბები), მაგრამ რომანის ეს გარეგნული სიუჟეტური ქარგა – ჰაინრიჰის მოგზაურობა – არის მხოლოდ და მხოლოდ გარეგანი ნიშანი ტექსტის შინაგანი ლოგოსისა, ე. ი. ტექსტის დაფარული საზრისისა: ანუ, ჰაინრიჰის მოგზაურობა – მისი გადაადგილება ემპირიულ სივრცეში რომანის ტექსტში ამავდროულად ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ჰაინრიჰის სპირი-

ტუალური გამოცდილებისა და სულიერი სრულყოფის (ინიციაცია), მეორე მხრივ, როგორც კაცობრიობის სულიერი თავგადასავალის (ესქატოლოგია) ალეგორია. აქედან გამომდინარე, რომანში მუდმივად მონაცვლეობს ემპირიული და არაემპირიული დრო და სივრცე.

10. ამიტომაც, რომანის ამ ორმაგი საზრისიდან – სიტყვა-სიტყვითი, პირდაპირი (ლიტერატურული) და ალეგორიულ-სიმბოლური (აღყვანებითი) საზრისიდან გამომდინარე, რომანის ჰერმენევტიკა უნდა წარიმართოს ორივე დონეზე პარალელურად, ვინაიდან ტექსტის საზრისის ეს ორი დონე, ანუ გარეგანი და შინაგანი ლოგოსი, ანუ *გადმოცემა* და *გადმოსაცემი*, ტექსტის პირდაპირი და დაფარული აზრი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნის, ისინი ურთიერთში გადადიან და ურთიერთს განაპირობებენ: რომანში სიტყვა-სიტყვითი, პირდაპირი აზრის მიღმა ყოველთვის საგულვებელია დაფარული, გადატანითი აზრი – შინაგანი ლოგოსი. ხოლო რომანის გარეგანი და შინაგანი ლოგოსი ერთმანეთს კი არ გამორიცხავს, არამედ ურთიერთს განაპირობებს და ერთ მთლიანობას ქმნის. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს რომანის ტექსტის განუმეორებელ სპეციფიკას. აქედან გამომდინარე, რომანის ჰერმენევტიკა უნდა წარიმართოს ამ სხვადასხვა დონეთა გათვალისწინებით.

2007 / 2012

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ბრეგაძე კონსტანტინე:** *ნოვალისის ნიშნის თეორია* (გვ. 23-31); *ენათმეცნიერების საკითხები* № 1, 1999. (თსუ)

2. **Böhme, Jacob:** *De Signatura Rerum;* in: Jacob Böhme, *Werke;* hg. von Ferdinand von Ingen, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M., 1997.

3. **Große W., Grenzmann L.:** Klassik, Romantik, Klett, Stuttgart, 1983.

4. **Heftrich, Ekhard:** Novalis. Vom Logos der Poesie, Frankfurt/M., 1969.

5. Hendriks, Marianne: Die Madonnendichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, Marburg, 1948.

6. Hilberat, Bernd Jochen: Pneumatologie, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1994.

7. Kuschel, Karl-Josef: *Maria in der Deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts;* in: *Handbuch der Marienkunde,* hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg, 1984.

8. Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, Heidelberg, 1965.

9. Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs; hg. von Paul Klukhohn und Richard Samuel. 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in 4 Bdn und 1 Begleitband, Stuttgart, 1977-1988.

10. Novalis: Heinrich von Ofterdingen, hg. von Joseph Kirmeir-Debre, DTV, München, 1997.

11. Paschek, Carl: Der Einfluss Jacob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis), Bonn, 1967.

12. Ritzenhoff, Ursula (Hg.): Erläuterungen und Dokumente: „Heinrich von Ofterdingen", Reclam, Stuttgart, 1988.

13. Samuel, Richard: Die Marienauffassung Friedrich von Hardenbergs, Frankfurt/M., 1925.

14. Schlegel Friedrich: „Athenäums"-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, **Reclam, 2005.**

15. Veenhof, Jan: *Der Paraklet*; in: Theologie des Geistes, hg. von Otto. A. Dilschneider, Gütersloh, 1980.

16. Wiegand, Julius: Geschichte der deutschen Dichtung, Köln, 1922.

Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* aus der Sicht der biblisch-christlichen Archetypen und Eschatologie

Zusammenfassung

Novalis setzte sich zum Ziel mit seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen" aus konzeptueller Sicht einen neuen dichterischen Text im Roman-Genre zu schaffen, der sowohl der Form als auch dem Inhalt nach von den Romanen der vorangegangenen und zeitgenössischen Autoren völlig unterschiedlich sein sollte. Novalis' Ziel war es nähmlich, den *Romantischen Roman* zu verfassen, in dem aufgrund der romantischen Poetologie und Tropenlehre das synthetisch-dialektische Verhältnis („Wechselwirkung", „Sphärensetzung") zwischen der Empirie und Transzendenz, bzw. dem Sichtbaren und Unsichtbaren, dem Endlichen und Unendlichen, dem Inneren und Äußeren dargestellt sein sollte, was laut Novalis und Fr. Schlegel die wahre Natur der Transzendentalpoesie ausmache.

Einer der poetischen Intentionen des Romans besteht in der poetisch-freiheitlichen Exegese der in der Bibel überlieferten göttlichen Offenbarung durch die romantische poetische Tropenlehre. Die theoretischen Grundlagen dazu hat Novalis in seinem Projekt „Mythologie des Christentums" geliefert. Daher liegen dem Roman-Sujet und der Roman-Symbolik die biblisch-christlichen Archetypen und die biblisch-chritliche Eschatologie zugrunde.

Die poetische Gestalt der Geliebten (Mathilde) symbolisiert die transzendente göttliche Wirklichkeit, die göttliche Weisheit. Das Symbol der Geliebten bzw. der transzendenten Wirklichkeit ist die Blaue Blume, deren Gewinn einerseits die Errungenschaft der geistigen Vollkommenheit, andererseits den Übergang in die göttliche Dimension versinnbildlicht. Außerdem wird im Roman dieser Übergang durch die Liebe zwischen Heinrich und Mathilde symbolisiert. Ihre Liebesbeziehung muss man nicht als eine 'normale', gewöhnli-

che bürgerliche Liebe auffassen, sondern als ein poetisches Symbol für den Initiationsprozess des Romanhauptprotagonisten (Heinrich).

Heinrich ist der Initiant, der den Weg der *Orphischen Initiation* vollzieht, deren letzte Stufe das Poeten-Werden ausmacht. Das ganze Roman-Sujet und die Romanbegebenheiten versinnbildlichen diesen Prozess der geistigen Vollkommenheit. Auf den Weg zum Erwerb der Blauen Blume, also der transzendenten Wirklichkeit, wird der Poesie und Heinrich als einem Poeten die höchste Mission auferlegt, die von Gott getrennte Menschheit durch die geistige Kraft des poetischen Wortes zu erlösen und sie in die transzendente göttliche Wirklichkeit zu führen. In dieser Hinsicht versinnbildlicht Heinrichs Figur den Heiland selbst, den Messias, Jesus Christus, womit zugleich auf die höchste Erlösungsmission der romantischen Dichtung bzw. des romantischen Dichters hingewiesen wird.

ნოვალისი და გოეთე *

გოეთემ რომანტიზმისა და კლასიკის ასეთ განმარტება მოგვცა: **„Klassisch ist das Gesunde, romantisch _ das Kranke“** („კლასიკური არის სიჯანსაღე, რომანტიკული – ავადმყოფობა“). ეს ემოციურ-ესსეისტური, სწორხაზოვანი და ლამის აფორიზმად ქცეული დეფინიცია დღეს უკვე ირონიულ ღიმილს იწვევს. მაგრამ საინტერესო სწორედ ის არის, რომ თავისი შემოქმედების ბოლო ეტაპზე („ფაუსტურ“ ეტაპზე) გოეთემ სწორედ კლასიკის (ე. წ. ვაიმარული კლასიკის, **Weimarer Klassik**) შეზღუდულობა, ცალმხრივობა და არასრულყოფილება დაძლია, რისი დასტურიც მისი „ფაუსტია“ [7, 83-85]: „ფაუსტი“ (განსაკუთრებით მისი მეორე ნაწილი) სწორედ იმის დასტურია, რომ გოეთე კლასიკისა და რომანტიზმის კონცეპტუალურად გაუმართავ თავისსავე განსაზღვრება-შეფასებას დაუპირისპირდა და უკუაგდო.

რომანტიზმის მიმართ გოეთეს ამგვარი ნეგატიური პოზიცია აისახა მის პიროვნულ დამოკიდებულებაში რომანტიკოსებისა და მათი თაობის „არარომანტიკოსი“ პოეტებისა და მწერლების მიმართ. ეს დამოკიდებულება შეიძლება დახასიათდეს როგორც ზომიერი (შლეგელებისა და ლ. ტიკის მიმართ), ან როგორც ცივი (ნოვალისის, ფრ. ჰდოლდერლინისა და ჰ. ფონ კლაისტის მიმართ (ჰდოლდერლინს გოეთე დამცინავად ასეც მოიხსენიებდა – **„Hölderlein“**).[1]

---

* წაკითხულ იქნა 2004 წლის 22 მარტს გოეთეს საერთაშორისო საზოგადოების თბილისის განყოფილების სხდომაზე გოეთეს დღეების ფარგლებში. თავდაპირველად გამოქვეყნდა *ჟურნალში ენა და კულტურა. ფილოლოგიის სერია*, № 1 2004 (ი. ჭავჭავაძის სახ. ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი). (გვ. 9-19)

1 საინტერესოა, რომ ნოვალისისადმი ცივი დამოკიდებულება გოეთეს ღრმა მოხუცებულობამდე გაჰყვა. 1831 წლის 15 ოქტომბერს ცელტერისადმი მიწერილ წერილში გოეთე ერთგვარი ნიშნისმოგებითა და გაღიზიანებით წერს: *„მათ* (რომანტიკოსებმა – კ.ბ.) *მაინც ვერ შეძლეს ჩემი ჩამოცილება და „ჩამოგდება“, რასაც ისინი ასე ცდილობდნენ. ჰარდენბერგიც* (ნოვალისი – კ. ბ.) *ძალიან გავაწბილე, რომელსაც ასევე სწადდა ჩემი „გამოთიშვა“ და განადგურება* (**delieren**)“ [10, 387]. ლ. ტიკი გოეთეს მდივან რიმერისადმი 1841 წლის 3 ივლისს გაგზავნილ წერილში წერს: *„ნოვალისზე მინდა გითხრათ. განა მას გოეთეს განადგურება მართლა სურდა? და ისიც პატარა ფრაგმენტით. ნოვალისი შეყვარებული იყო გოეთეს შემოქმედებაზე. გარწმუნებთ, იგი სიკვდილამდე გოეთეს გულმხურვალე თაყვანისმცემლად დარჩა. „ფაუსტი“, ლექსები, „ტასო“, „იფიგენია“ არ შორდებოდა როგორც მის მაგიდას, ისე მის გონებას“* [10, 387-388].

რომანტიკოსთა თაობის მოსვლამ კონცეპტუალური თვალსაზრისით ახალ ეტაპზე გაიყვანა გერმანული მწერლობა, რაც ყველაზე სრულყოფილად *ადრეული რომანტიზმის* (**Frühromantik**) წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, და კერძოდ, ნოვალისის (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) შემოქმედებაში გამოვლინდა. ნოვალისთან ყველაზე სრულყოფილადაა რეალიზებული რომანტიკოსთა უმთავრესი დებულება „პროგრესული და უნივერსალური პოეზიის" (**„progressive Universallpoesie"**) შესახებ.

რომანტიკული მწერლობა, განსხვავებით კლასიკურისაგან, ესწრაფვის უნივერსალობას, რაც პირველ რიგში სასრული ობიექტური რეალობის საზღვრების გადალახვას გულისხმობს. რომანტიკული მწერლობისათვის ჭეშმარიტება მდგომარეობს არა სასრული ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში ინდივიდის ზნეობრივ სრულყოფასა და ამ სინამდვილის მიერ უკვე წინასწარ დადგენილ საგანთმიმართებებისადმი ინდივიდის დაქვემდებარებაში (**Sittenlehre**), რაც კლასიკის იდეალი (**Humanitätsideal**) და საბოლოო მიზანია (შდრ. გოეთეს ლირიკული ტექსტები „კაცობრიობის საზღვრები" (**„Die Grenzen der Menschheit"**), **„Das Göttliche"**, რომანი **„Wilhelm Meisters Lehrjahre"**; ფრ. შილერის დრამა „დონ კარლოსი"), არამედ – ინდივიდის, სუბიექტის პიროვნული სულიერი ძალების მუდმივქმნადობაში (**„Potenzieren"**), რაც უპირველესყოვლისა ვლინდება სასრული ობიექტური სინამდვილის დაძლევასა და უსასრულო ტრანსცენდენტურთან ზიარებაში (**„Sehnsucht"**, **„Übergang"**) (შდრ. ნოვალისის „ღამის ჰიმნები", „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი", მისივე „გარომანტიულების" (**„Romantisieren"**) პოსტულატი). ეს კი ფრ. შლეგელის მიხედვით არის „გონების (**Vernunft**) აზრთა მდინარებისა და მისი კანონების გაუქმება და საკუთარი თავის კვლავ ფანტაზიის წარმტაც ქაოსში, საკუთარი თავის ადამიანური ბუნების პირველყოფილ ქაოსში გადაყვანა". აქ უკვე (რომანტიკოსი) ინდივიდი ემპირეის მიერ დაწესებულ ონტოლოგიურ საზღვრებს კი არ ექვემდებარება, არამედ იგი პოეზიის ძალით აუქმებს სინამდვილის საგანთმიმართებათა კანონზომიერებას, გადალახავს ემპირეის ფარგლებს და საკუთარი რომანტიკული მხატვრული ტექსტების საშუალებით თავად ქმნის ახალ უმაღლეს რეალობას. ეს უკვე სამყაროს სრულიად ახლებური ონტოლოგიური ხედვაა.

ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ ნოვალისის ცნობილი ფრაგენტი „სამყაროს გარომანტიულების“ შესახებ, სადაც ნოვალისი ჯაქტიურად საკუთარ ონტოლოგიურ ჰერმენევტიკას გვთავაზობს:

*სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველსაზრისს („den ursprünglichen Sinn“). გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის („Selbst“) მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ წარმოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. **Lingua romana.** ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება* [14, 51-52].

ნოვალისი (და საერთოდ, რომანტიკოსი პოეტი და ფილოსოფოსი), განსხვავებით კლასიკოსი გოეთესა და შილერისაგან, არ ცდილობს სამყაროს ონტოლოგიური არსის მხოლოდ „პოზიტიურად“ მოაზრებას და შეფასებას. ნოვალისი ცდილობს შექმნას სამყაროს მთლიანი მოდელი. შესაბამისად, შემეცნებისას მისდევს სინთეზის პრინციპს და ირჩევს დიალექტიკურ-სინთეზურ მეთოდს, რაც გულისხმობს საპირისპირო სფეროთა (მაგ. ღამე და დღე, ბნელი და ნათელი, სიკვდილი და სიცოცხლე, ტრანსცენდენტურობა და ემპირეა, ხილული და უხილავი, სასრული და უსასრულო და ა. შ.) არა გათიშვასა და მორალურ-ეთიკურ შეფასებას, არამედ ახლებურ ონტოლოგიურ გააზრებას: კერძოდ, ნოვალისის მიხედვით ორი ურთიერთდაპირისპირებული სფეროდან ერთ-ერთი ნეგატიური კი არ არის და მეორე პოზიტიური თავისი არსით, და ისინი ურთიერთს კი არ გამორიცხავენ, არამედ თანაარსებობენ, ერთმანეთს ავსებენ და ურთიერთს „შეენივთებიან“ („**Sphärensetzung**“).

ამგვარად, რომანტიზმის ფილოსოფიის მთავარი პოსტულატია ის, რომ საგნის სრული შემეცნების წინაპირობა საპირისპირო მოცემულობათა (თეზა – ანტითეზა), პლიუს-მინუს სფეროთა სინთეზია.

ხოლო სინთეზი გულისხმობს თითოეული პოლუსის არა უპირობო შერწყმას, და ამგვარად მათი გაუქმების ხარჯზე ახალი, მესამე მოცემულობის მიღებას, არამედ სინთეზის პროცესში თითოეული მათგანის შენარჩუნებას, რამდენადაც რომანტიკოსისათვის თეზა გამომდინარეობს ანტითეზიდან და პირიქით [1, 72]. ამიტომაც, რომანტიზმის ფილოსოფიის შემეცნების მეთოდის თანახმად, საგნის შემეცნებისას იმთავითვე დაშვებულია შესამეცნებელი საგნის ხილული, „პოზიტიური" მხარის საპირისპირო სფეროს ეგზისტენციაც, რაც არის საგნის სრული და მთლიანობრივი შემეცნების *შესაძლებლობის წინაპირობა* **(Bedingung der Möglichkeit).**

ვაიმარული კლასიკის ავტორი (გოეთე და შილერი) კი საგნის მხოლოდ ერთ, „პოზიტიურ", ხილულ მხარეს, შესამეცნებელი საგნის ემპირიული საზღვრებით დადგენილ სინამდვილეს ჭვრეტს და მხოლოდ მას აღიარებს ერთადერთ არსებულად და ჭეშმარიტად **(das Wahre)**, შესაბამისად, მორალური და ესთეტიკური ღირებულების მატარებლად **(das Schöne)**. ხოლო „ნეგატიურს", ანუ შესამეცნებელი საგნის მეორე, დაფარულ და უხილავ მხარეს, რაც უკვე სცილდება ემპირეის ფარგლებს, ვერ ამჩნევს, „გაურბის" ან არ სცნობს – მაგ. სიკვდილის ფენომენის გააზრებას, ტრანსცენდენტურობას, სიზმრისეულ რეალობას, მისტიკას, სუბიექტის ანთროპოლოგიური არსის ირაციონალურ საწყისებს; ყოველივე ეს კლასიკოსი ავტორისათვის ნეგატიურის სფეროა, შესაბამისად, არაჭეშმარიტია და დაცლილია მაღალი ესთეტიკურ-მორალური ღირებულებებისაგან. ამის საპირისპიროდ რომანტიკოსი ავტორი ამ ვითომდაც „ნეგატიურის" „გახსნასა" და წვდომასაც ცდილობს. იგი აღიარებს საგნის ემპირიულ საზღვრებსაც, მაგრამ საკუთარ სუბიექტურობას ემპირიულობაზე მაღლა აყენებს, რის საფუძველზეც შესამეცნებელი საგნის ხილული მხარის მიღმა არსებულ ტრანსცენდენტურ სინამდვილესაც ჭვრეტს („სულისკენ მიდის იდუმალი გზა", **„Nach Innen geht der geheimnissvolle Weg")**.

ამგვარად, თუ კლასიკოსი გოეთე ერთადერთ არსებულად და ჭეშმარიტად ობიექტურ სინამდვილეს აღიარებს და მისი რწმენით სუბიექტი ამ ობიექტურ სინამდვილეს უნდა დაექვემდებაროს და მხოლოდ მის ფარგლებში უნდა მიაღწიოს სრულყოფილებას,

მაშინ რომანტიკოსი ნოვალისისათვის ეს ობიექტური სინამდვილე „აჩრდილია“ („**Schein**“, „**Schattenwelt**“), ოღონდ *აჩრდილია* ტრანსცენდენტურ სინამდვილესთან, უსასრულობასთან, ემპირიულზე ალმატებულ აბსოლუტურ რეალობასთან მიმართებაში. ამ აბსოლუტურთან ზიარებასა და ემპირიულის საზღვრების გადალახვაში დგება სუბიექტურის ობიექტურზე ალმატების აუცილებლობა და საკუთარი ემპირიული „მე“-ს ხელახალი გააზრება („**Potenzieren**“) – საკუთარ არსში დაფარული სულიერი ძალების აღმოჩენა („**Nach Innen geht der geheimnissvolle Weg**“), და ამგვარად, ემპირიული „მე“-ს დაძლევა და საკუთარი აბსოლუტური „მე“-ს წვდომა. სწორედ ეს გახლავთ ნოვალისის „მაგიური იდეალიზმის“ არსი („**Der magische Idealismus**“). იგივე კონცეფცია განვითარებულია მის „ღამის ჰიმნებსა“ და „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენში“.

ამიტომაა, რომ ნოვალისი ამ „ნეგატიურისაკენ“, ანუ მიღმიერისაკენ, დაფარულისაკენ *ისწრაფვის* (**Sehnsucht**), სიკვდილს, ღამეს, სიზმარს ეზიარება, ანუ ტრანსცენდენტურობას, უხილავს ჭვრეტს, რითაც ცდილობს *დაძლიოს* (**Übergang**) როგორც ხილული, ემპირიული სინამდვილის საზღვრები, ისე საკუთარი ემპირიული „მე“-ს ცალმხრივი და შეზღუდული არსი. ნოვალისის „ღამის ჰიმნებში“ მოცემული სიკვდილის, ღამის, დიონისური თრობის შინაგანი მოთხოვნილება და წყურვილი, სიკვდილთან განდობა, მისტიკა ცხადია კლასიკოსი გოეთესათვის პათოლოგიაა, „ავადმყოფურია“ („**das Kranke**“) და მისთვის (ბიურგერული) ეთიკურ-მორალური იდეალის უარყოფასა, და შესაბამისად, „კლასიკურად“ გაგებული ჰარმონიული ინდივიდის (სინამდვილეში კი ცალმხრივად განვითარებული ინდივიდის) დაშლას ნიშნავს, ხოლო რომანტიკოსი ნოვალისისათვის – ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივის გახსნას (თუმცა „ფაუსტში“ იგივე გარდასახვები და გადასვლებია, იგივე მისტიკაა, მაგრამ ეს გოეთეს შემოქმედების შემდგომი, რომანტიკულ-ფაუსტური ეტაპია).

ნოვალისისა და გოეთეს, შესაბამისად (იენის) რომანტიზმისა და (ვაიმარული) კლასიკის განსხვავებულ ესთეტიკურ კონცეფციათა და ონტოლოგიურ ხედვათა დაპირისპირების პარადიგმად გვევლინება მათი რომანები – „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი („**Heinrich von Ofterdingen**“) და „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“

(„**Wilhelm Meisters Lehrjahre**"). ეს ორი რომანი კონცეპტუალურად განსხვავებული ონტოლოგიური ხედვის პროდუქტია და შესაბამისად, *კლასიკისა და რომანტიზმის* ურთიერთდაპირისპირებულ ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ კონცეფციებს ასახავს. ეს ორი რომანი ერთმანეთს არსობრივად უპირისპირდება, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ე. წ. *განვითარების* რომანია (**Bildungsroman**). მიუხედავად ჟანრობრივი ერთიანობისა, გოეთესა და ნოვალისის რომანებში განსხვავებულია მთავარ მოქმედ პირთა (შესაბამისად, ვილჰელმისა და ჰაინრიჰის) სრულყოფის გზა და საბოლოო მიზანი: თუკი ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის მიზანი მხოლოდ ემპირიულ-ბიურგერულ რეალობაში საკუთარი თავის რეალიზება, თვითდამკვიდრება და საყრდენი წერტილის მოპოვებაა იდეალების გაუქმების ხარჯზე („ილუზიებისაგან გათავისუფლება", „**Desillusionierung**"), მაშინ ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენის საბოლოო მიზანი ემპირიული საზღვრების — დროისა და სივრცის — დაძლევა და *უსასრულობაში* (**das Unendliche**) *გადასვლაა* (**der Übergang**), რასაც ალეგორიულად განასახიერებს *ლურჯი ყვავილისაკენ* (ლურჯი ყვავილი — ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობისა და უსასრულობის სიმბოლო) ჰაინრიჰის სწრაფვა [2]. რომანების ეს არსობრივ-კონცეპტუალური განსხვავება კარგად გამოკვეთა გერმანელმა მკვლევარმა ჰერმან კურცკემ თავის გამოკვლევაში „ნოვალისი". იგი შენიშნავს:

> *რას გულისხმობს ნოვალისი პოეტურ და რომანტიკულ ამბავში? „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი" არის ამბავი, სადაც ასახულია არა ჩვეულებრივი, რეალური სამყარო, როგორც ეს გოეთესთანაა, არამედ იდეალური სამყარო. ეს არის ამბავი, სადაც არ არის მოცემული იდეალურისადმი რეალობის, სინამდვილის დაპირისპირება, არამედ ეს არის ამბავი, სადაც ყველაფერი თავისთავადაა მიმართული უკეთესისაკენ. ეს არის ამბავი, რომელიც უკვე გარდასახულ, მეტამორფოზაგავლილ სამყაროში მიმდინარეობს, რომლის ოქროს საუკუნის დადგომის შედეგად დამყარებული თვითმყოფადი გრავიტაციის შერყევა ინდივიდუალური ჩარევით არაფის ძალუძს. ამგვარად, რომანმა (რომანტიკულმა — კ. ბ.) უნდა გადმოსცეს არა „იდეალიზებული რეალობა, არამედ რეალიზებული იდეალურობა" (გერჰარდ შულცი). აგებულების მიხედვით როგორც „მაისტერი", ისე „ოფტერდინგენი" განვითარების რომანია (**Bildungsroman**). კლასიკის განვითარების*

რომანში ერთი ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც თავი სავსე აქვს გახუნებული იდეალებით, აწყდება რეალობის წინააღმდეგობას და ცდილობს ნელ-ნელა მოიპოვოს საყრდენი წერტილი, ორიენტირი ისე, რომ ბოლოს იდეალებისაგან მხოლოდ რეალიზებადიღა რჩება (ანუ აღარაფერი რჩება – კ.ბ.). იდეალისადმი რეალობის დაპირისპირება კი ნოვალისთან მოცემული სრულებით არ არის. რომანის გმირი არ აწყდება რეალობის წინააღმდეგობას. იგი არ განიცდის არანაირ იმედგაცრუებას. რაღაც საოცრების ძალით სინამდვილე გმირის მოთხოვნილებებს ექვემდებარება. სამყარო სულაც არ არის კრიტიკის სავანი და მისადმი არაფერია სასაყვედურო. ჰეგელიანელთა კრიტიკა, რომ ნოვალისი სინამდვილესა და ისტორიას რადიკალურად უქვემდებარებს თავის ფანტაზიებს, უსაფუძვლო სულაც არ არის“ [9, 89-90].[2]

როგორც ცნობილია, ფრ. შლეგელი მისი თანამედროვეობის სამ წარმმართველ ტენდენციასა და რომანტიზმის აღმოცენების სამ ფაქტორთა შორის გოეთეს „მაისტერსაც“ ასახელებს, საფრანგეთის რევოლუციასა და ფიხტეს ფილოსოფიურ სისტემასთან ერთად („**Wissenschaftslehre**“). შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ „ოფტერდინგენის“ შექმნა „მაისტერით“ იყო ინსპირირებული. ნოვალისი შეეცადა „მაისტერისაგან“ თვისობრივად განსხვავებული, ახალი ტიპის რომანი შეექმნა, სადაც მხატვრულ ფორმაში – საკუთარ სახისმეტყველებაში – სრულყოფილად იქნებოდა ასახული და რეალიზებული რომანტიზმის ფილოსოფიის ძირითადი პოსტულატები – *სწრაფვა, გადალახვა, გარომანტიულება* (**Sehnsucht, Übergang, Romantisieren**).

ბუნებრივია, რომ „ოფტერდინგენის“ შექმნას წინ უსწრებდა „მაისტერის“ საკმაოდ საფუძვლიანი და ხანგრძლივი შტუდიები (როგორც ნოვალისის პირველი ბიოგრაფი ქოელესტინ აუგუსტ იუსტი

---

2 აქვე საინტერესოა გოეთეს რომანის ჰეგელისეული შეფასება: *„რადგან ამგვარი განსწავლის წლების ფინალი იმაში მდგომარეობს, რომ სუბიექტი ბოლოს რქებს წაიტეხს – ანუ, თავის სურვილებსა და თვალსაზრისებს უკვე არსებულ ურთიერთობებსა და რეალობას და მის გონივრულობას (Vernünftigkeit) უქვემდებარებს, იგი უკვე სინამდვილის მდინარებას (Verkettung) უწყობს ფეხს და მასში მოიპოვებს შესატყვის (angemessen) ორიენტირს“* [8, 568].

წერს, ნოვალისმა „თითქმის ზეპირად“ („**fast auswendig**“) იცოდა „მაისტერი“ [11, 49]). პარალელურად ნოვალისი (რომანტიკული) რომანის საკუთარ კონცეფციასაც აყალიბებს.

გოეთეს „მაისტერით“ ნოვალისის თაედაპირველ აღფრთოვანებას[3] თანდათან ცვლის ზომიერად კრიტიკული, და ბოლოს, მკვეთრად კრიტიკული და უარყოფითი შეფასებანი. მივადევნოთ თვალი ნოვალისთან „მაისტერის“ რეცეფციის განვითარებას:

> *რომანის („ვილჰელმ მაისტერის“ – კ. ბ.) ფილოსოფია და მორალი რომანტიკულია (**romantisch**). მასში უბრალო და მნიშვნელოვანი რომანტიკული ირონიითაა გააზრებული და წარმოჩენილი. [...] აქცენტები არალოგიკური (მეტრული) და მელოდიურია, რაც წარმოქმნის სწორედ იმ გასაოცარ რომანტიკულ წესრიგს.*
>
> *„მაისტერის“ პირველი წიგნი გვიცხადებს, თუ რა სასიამოვნო ყოფილა ყური უგდო უბრალო, ყოფით, ყოველდღიურ ამბებს, ასახულს მიმზიდველად, დახვეწილი ენით.*
>
> *ზოგს შეიძლება უცნაურად მოეჩვენოს: სტილის მელოდია სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვის გაცხადების ფორმა. სწორედ იგი გვიბიძგებს წიგნის საკითხავად და მიგვაჯაჭვავს მას. „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლებიც“ სიტყვის ამ ჯადო ძალის მძლავრი დასტურია, გაცხადებაა სადა, მომხიბლავი, მრავალფეროვანი ენისა. და ის, ვინც ენას ამგვარად დაიურვებს, მას ძალუძს მიგვიზიდოს და გაგვახალისოს თვით უმნიშვნელოთიც კი. და ეს სულიერი სიმრთელე (**Einheit**) წიგნის ჭეშმარიტი სულია, რომლის მაგიური ძალაც ჩვენ გამუდმებით გვმსჭვალავს“* (თუმცა აქ ნიშანდობლივია, რომ ნოვალისი უფრო მეტად „მაისტერის“ ფორმარულ-სტილისტურ მხარეებს აქებს და არა იდეურ-შინაარსობრივს, წიგნის კონცეპტუალურ მხარეს – კ. ბ.) [10, 355-356].

გარკვეული ხნის შემდეგ კი ნოვალისის დამოკიდებულება „მაისტერისადმი“ რადიკალურად უარყოფითია და მას უწოდებს „ბიურგერულ რომანს“ („**der bürgerliche Roman**“) [10, 358]:

---

3 გავიხსენოთ თუნდაც, რას უწოდებს „ვილჰელმ მაისტერით“ აღფრთოვანებული ნოვალისი გოეთეს თავის ერთ-ერთ ფრაგმენტში: *„პოეტური სულის ჭეშმარიტი მოსაყდრე დედამიწაზე“* (*„**Wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden**“*) [10, 349].

ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები საკმაოდ პროზაულია [...]. მასში რომანტიკული სული დამდაბლებულია, ისევე როგორც ნატურპოეზია, ისევე როგორც სასწაული. ეს წიგნი მხოლოდ ჩვეულებრივ ადამიანურ საგნებზე მოგვითხრობს – ბუნება და მისტიციზმი დავიწყებულია. იგი არის პოეტიზებული ბიურგერულ-საოჯახო ამბავი. მასში სასწაული მეოცნებეობადაა („Schwärmerei“) შერაცხული. ათეიზმის ხელოვნება წიგნის სულია.

„ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლების“ წინააღმდეგ. არსებითად ეს არის მდარე წიგნი, საკმაოდ პრეტენზიული და მწირი, უაღრესად არაპოეტური ქმნილება. იგი არის სატირა პოეზიაზე, რელიგიაზე და ა. შ. პოეტური მაშინერია.

ეს რომანი მთლიანად არისტოკრატიის დაკვეთაა. „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“, ანუ მომლოცველობა არისტოკრატიის დიპლომის მოსაპოვებლად. „ვილჰელმ მაისტერი“ ეს არის ნამდვილი „კანდიდი“ (ვოლტერის ათეისტურ-განმანათლებლური ტიპის რომანი – კ. ბ.) პოეზიის წინააღმდეგ მიმართული. [...] ავანტიურისტები, კომედიანტები, კურტიზანები, ვაჭრუკანები, ფილისტერები რომანის მთავარი პერსონაჟებია“ [10, 356-358].

ხოლო „მაისტერის“ რეცეფციისა და შეფასების ლოგიკური გაგრძელებაა ნოვალისის შემდეგი პოსტულატი: „გოეთე უნდა დაიძლიოს“ („**Goethe wird und muß übertroffen werden**“) [10, 353].

ნოვალისის ამ ფრაზაში გაცხადებულია არა მარტო მისი, არამედ მთელი რომანტიზმის პათოსი, რაც მდგომარეობდა უფროსი თაობის მწერალთა იდეურ-ესთეტიკურ დაძლევაში. ამიერიდან ნოვალისისათვის გოეთე დიდი „მინუსპოეტია“ („**Minuspoet**“), ვის პოეზიაშიც მხოლოდ ხილული, ემპირიული სინამდვილის საგანთმიმართებანია ასახული, და არა ტრანსცენდენტურობა და მისტიკურობა.

თუკი მხედველობაში მივიღებთ ნოვალისის „გარომანტიულების“ პოსტულატს (იხ. ზემოთ) და მისი რომანის კონცეფციას, მაშინ ცხადი გახდება, თუ რა მოთხოვნებს უყენებდა ნოვალისი კონკრეტულად გოეთეს რომანს, და ზოგადად რომანს, მათ შორის რომანტიკულ რომანს. თავის ფილოსოფიურ ფრაგმენტებში ნოვალისი *რომანტიკული რომანის* ასეთ კონცეფციას გვთავაზობს:

რომანი თანადათან უნდ გარდაისახოს ზღაპრად („ზღაპარი“ **(Märchen)** აქ პირველ რიგში გულისმობს ირეალურ, მისტიკურ, ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს, ანუ უმაღლეს, აბსოლუტურ რეალობას. აქ აშკარაა საზღვრების გადალახვისა და უსარულო ტრანსცენდენტურობასთან ზიარების მოთხოვნა – კ. ბ.). *[...]*
ცხოვრება უნდა იყოს არა ჩვენთვის შემოთავაზებული რომანი, არამედ ჩვენს მიერ შექმნილი რომანი“ (აქ მინიშნებულია სუბიექტურის ობიექტურზე აღმატებულობის აუცილობლება და მისი ესთეტიკურის, კერძოდ პოეზიის, სფეროში რეალიზება – კ. ბ.). *[...]*
ყველა რომანი, სადაც ჭეშმარიტი სიყვარულის ამბავია (ანუ საღვთო, რელიგიად ქცეული სიყვარულის ამბავი – კ. ბ.) *მოთხრობილი, ზღაპარია. მაგიური ამბები. [...]*
რომანი უნდა იყოს მხოლოდ და მხოლოდ პოეზია („პოეზია“ აქ უდრის მისტიკას, რომანტიზებასა და პოტენცირებას – კ. ბ.). *[...]*
ლექსი უნდა იყოს ამოუწურავი (ისევ უსასრულობისაკენ სწრაფვა და მასზე მინიშნება, მუდმივი ქმნადობის მოთხოვნილება – კ.ბ.), *როგორც ადამიანი და კარგი სიტყვა. რაც აქ ლექსზე ითქვა, იგივე ითქმის რომანზეც. [...]*
რომანი თავისუფალი ისტორიაცაა, ისტორიის მითოლოგია. ე. ი. მითოლოგია როგორც თავისუფალი პოეტური გამონაგონი, რომელიც სინამდვილეს მრავალგვარი სიმბოლოებით მოსავს [6: 92, 152, 160, 163 167, 168].

ზემოთქმულიდან გამომდინარე ცხადი უნდა იყოს, თუ რატომ იყო ნოვალისისათვის გოეთეს „მაისტერი“ ასე პრინციპულად მიუღებელი. „ოფტერდინგენის“ შექმნით ნოვალისმა სრულყოფილად განახორციელა რომანტიზმის ესთეტიკის უმაღლესი თეზისი „პროგრესული და უნივერსალური პოეზიის“ (**„progressive Universallpoesie“**) შესახებ. „ოფტერდინგენი“ თვისობრივად ახალ ეტაპს ქმნის რომანის ჟანრში და წარმოადგენს ახალი ტიპის რომანს – *რომანტიკულ რომანს.*

* * *

თუმცა, მიუხედავად კონკრეტულ შემოქმედებით ეტაპზე გოეთესა და ნოვალისის ესთეტიკური შეხედულებების სხვადასხვაობისა

და დაპირისპირებისა, – როდესაც გოეთე ჯერ კიდევ *ვაიმარული კლასიკის* ფარგლებში იმყოფებოდა, ხოლო ნოვალისი არღვევდა და აფართოებდა თავისი რომანტიზმის ფილოსოფიითა და რომანტიკული პოეზიით ვაიმარული კლასიკის ესთეტიკურ და იდეურ საზღვრებს და უსასრულობას ანიჭებდა როგორც ინდივიდის სასრულ ეგზისტენციას, ისე პოეტური შემოქმედების შინაარსსა და ფორმებს – გოეთესა და ნოვალისს უფრო ბევრი რამ აკავშირებს, მათში უფრო ბევრი რამ არის საერთო, ვიდრე განსხვავება. კერძოდ, ეს ვლინდება მათი პიროვნებების შინაგანი არსის იდენტურობაში. ამ თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ როგორც ნოვალისი, ისე გოეთე წარმოადგენს უნივერსალური ადამიანის ტიპს (ჰერმან ჰესეს სიტყვით „მეფურ ადამიანს“, **„Königlicher Mensch“**). ინდივიდის უნივერსალობა, ჩემი აზრით, გულისხმობს:

1. საკუთარ თავში საპირისპირო ანთროპოლოგიურ საწყისთა – *გრძნობადობა* **(Sinnlichkeit)** და *გონება* **(Vernunft)** – და სულიერ უნართა და შემეცნების ფორმათა – *გრძნობადი აღქმა* **(Wahrnehmung)**, *ცნებითი წარმოდგენა* **(begriffliche Vorstellung)**, *ინტუიტიური ჭვრეტა* **(innere Anschauung)**, *წარმოსახვის ძალა* **(Einbildungskraft)** – სრულ სინთეზს; ხოლო შემეცნების პროცესში ცდისეულ **(Erfahrung)** და განსჯით **(Reflexion)** მეთოდთა სინთეზს;

2. ცხოვრების დიალექტიკურ მთლიანობად მოაზრებას: პრაქტიკული და გონითი მოღვაწეობის სინთეზს, ასევე, საკუთარი ცხოვრების ისე აგებას, როცა ინდივიდში ჰარმონიულად შერწყმულია გონითი და გრძნობადი მოთხოვნილებანი.

ხოლო ამ ორი პუნქტიდან გამომდინარეობს მესამე:

3. სამყაროს მთლიანი, სინთეზური მოდელის შექმნა *(დიალექტიკური ონტოლოგია)*: აქ ვგულისხმობ ტრანსცენდენტურობისა და ემპირეის, ე. ი. ხილული და უხილავი სინამდვილის ურთიერთში გარდამავალ მთლიანობად მოაზრებას (ნოვალი-

სის მიხედვით „სფეროთა შენივთება“, „**Sphärensetzung**“), რაც შეესაბამება ნოვალისისეულ „სამყაროს გარომანტიულებასა“ („**Romantisieren**“) და გოეთეს სწავლებას *პირველფენომენზე* (**Urphänomen**).

როგორც გოეთეს, ისე ნოვალისის შინაგანი ინდივიდუალური არსი (ენტელექია) სავსებით შეესაბამება ჩემს მიერ აქ ჩამოთვლილ უნივერსალური ტიპის ადამიანის მახასიათებლებს, მათი ენტელექია ურთიერთმსგავსია.

ნოვალისისა და გოეთეს ენტელექიათა ურთიერთსიახლოვეს ჩვენში პირველმა ზვიად გამსახურდიამ მიაქცია ყურადღება. იგი წერს:

მართალია, გოეთესა და ნოვალისს შორის არსებობდა დაპირისპირება ცალკეულ საკითხებში, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ეს იყო დაპირისპირება ერთის მხრივ რაციონალისტ, ემპირისტ გოეტესა, და მეორეს მხრივ ირაციონალისტ, მისტიკოს ნოვალისს შორის. მართალია, ზოგი მათი მხატვრული და ესთეტიკური იდეალები ურთიერთისაგან განსხვავდებოდნენ, მაგრამ მათ გაცილებით უფრო მეტი რამ აერთებდათ, და ეს იყო უწინარეს ყოვლისა სინამდვილის ესთეტიური კრიტერიუმი (არ ავურიოთ ვიწრო „ესთეტიზმში“!). თვით სათაური გოეტეს ერთ-ერთი უმთავრესი ნაშრომისა ამაზე მეტყველებს: **Dichtung und Wahrheit** *(პოეზია და სინამდვილე). დიახ, გოეტესაც სწამდა, რომ მხოლოდ პოეზია მიგვაახლებს უზენაეს სინამდვილეს, იმ სინამდვილეს, რომელიც მიუწვდომელია ინტელექტისათვის, ქვენა გონებისათვის. „პოეზიაა აბსოლუტური რეალობა“ – გვეუბნება ნოვალისი – „რაც უფრო პოეტურია, მით უფრო ჭეშმარიტია“. „მე ვუწოდე ჩემს წიგნს პოეზია და სინამდვილე, ვინაიდან იგი უზენაესი ტენდენციების მეოხებით აღზევდება შედარებით უფრო დაბალ სინამდვილეზე“ – გვეუბნება გოეტე. როგორც ვხედავთ, „გვეუბნება ნოვალისი“ და „გვეუბნება გოეტე“ იდენტურია ამ შემთხვევაში. გოეტე კიდევ უფრო მეტს გვეუბნება: „მე იმ აზრისა ვარ, რომ რაც უფრო უკეთესია პოეტური ქმნილება, მით უფრო განუზომელია იგი და მიუწვდომელი ინტელექტისათვის“. ხოლო რაც შეეხება დაპირისპირებას ამ ორ პოეტს შორის, ეს იყო დაპირისპირება, ერთის მხრივ, გოეტეს კლასიკურ გენიასა და, მეორეს მხრივ, ნოვალისის*

რომანტიკულ გენიას შორის. ნოვალისი თავის ფრაგმენტებში უსაყვედურებს „ვილჰელმ მაისტერის“ ავტორს ცხოვრებისადმი არარომანტიულ მიდგომას და მიულებლად მიაჩნია მისი მხატვრული მეთოდის ზოგი თავისებურებანი. მაგრამ იგი იქვე უწოდებს გოეტეს „პოეტური სულის ჭეშმარიტ მოსაყდრეს დედამიწაზე“, პოეტური მუსიკისა და ფერწერის შემრწყმელს და გოეტეს მაგალითზე გვიჩვენებს, თუ რამდენად უფრო უკეთ ესმის პოეტს ბუნება, ვიდრე სწავლულ თავებს. შეიძლება საუბარი მაგ. ვოლტერსა და ნოვალისს შორის დაპირისპირებაზე (მე დავამატებდი — შილერსა და ნოვალისს შორის დაპირისპირებაზეც — კ. ბ.), *მაგრამ არამც და არამც გოეტესა და ნოვალისს შორის*“ [3, 479-480].

საკმარისია თვალი გავადევნოთ ნოვალისისა და გოეთეს ბიოგრაფიულ მომენტებს, რომ ბევრ საერთო ნიშანს აღმოვაჩენთ მათ შორის.

ისევე როგორც გოეთე, ნოვალისიც გატაცებულია ბუნებისმეტყველებით, შეისწავლის ქიმიას, ფიზიკას, იკვლევს წიაღისეულს, შეისწავლის სამთო საქმეს (სამთო საქმის შესასწავლად ნოვალისი სპეციალურად შედის ფრაიბერგის გეოლოგიურ აკადემიაში). ნოვალისს ეკუთვნის საქსონიის მხარის გეოლოგიური ტოპოგრაფირება და კარტოგრაფირება და ამ მხარის წიაღისეულის კვლევა, რის საფუძველზეც მან დააფიქსირა ამ მხარეში მურა ნახშირის საბადოები. სწორედ მისი სამთო-საინჟინრო გათვლებისა და გაანგარიშების საფუძველზე შემდგომ მთელი XIX საუკუნის მანძილზე გერმანული რაიხი მოიპოვებს იმ დროისათვის მეტად სტრატეგიულ საწვავ ნედლეულს [12; 13].

აქვე გავიხსენოთ გოეთეს გამოკვლევები ბოტანიკის (**Morphologie der Pflanzen**), ანატომიისა (შუაყბის ძვლის აღმოჩენა) და მინერალოგიის დარგში. ასევე მისი გამოკვლევები ოპტიკაში, ფერთამეტყველება (**Farbenlehre**). სწორედ საბუნებისმეტყველო კვლევის პროცესში ავითარებს გოეთე თავის ცნობილ *პირველფენომენის თეორიას*, რომელიც ფაქტიურად უახლოვდება ნოვალისის რომანტიკული ფილოსოფიის უმთავრეს პოსტულატს სამყაროს გარომან-

ტიულების შესახებ.[4]

მსგავსია ნოვალისისა და გოეთეს ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიაც, **(Philosophie der Lebenskunst)**, რაც გულისხმობს ჭვრეტითი **(Vita contemplativa)** და პრაქტიკული მოღვაწეობის **(Vita activa)** სინთეზსს: ერთი მხრივ, პოეტური მოღვაწეობა და ფილოსოფიური შემეცნების გზა, და მეორე მხრივ, პრაქტიკული საქმიანობა: გოეთე მინისტრი, ფინანსისტი, თეატრის დირექტორი. ასევეა ნოვალისიც — თიურინგია-საქსონიის მარილსახდელი ქარხნებისა და საქსონიის ვერცხლის საბადოების ერთ-ერთი ადმინისტრატორი, თიურინგიის მხარის სახელმწიფო და იურიდიული სამსახურის მთავარმოხელე **(Supernumerar-Amtshauptmann)**.

ნოვალისი და გოეთე სამყაროს არსს ჭვრეტენ როგორც მეცნიერული, ისე პოეტური თვალით. შესაბამისად, შემეცნების პროცესში გოეთეც და ნოვალისიც აფუძნებენ შემეცნების ორივე საწყისთა — *გონება-განსჯისა* **(Vernunft, Verstand)** და *გრძნობადობის* **(Sinnlichkeit)** — და მათი ფორმების (გრძნობადი აღქმა, წარმოსახვის ძალა, შინაგანი ჭვრეტა, ცნებითი წარმოდგენა) სინთეზსს. ხოლო აქედან გამომდინარეობს შემეცნების ურთიერთმსგავსი მეთოდოლოგია: ერთი მხრივ, *ცდისეული, ემპირიული მეთოდისა* **(Erfahrung)**, და მეორე მხრივ, *ინტუიტიურ-ჭვრეტითი* და *ინტელექტუალური მეთოდის* **(intellektuelle Anschuung)** სინთეზი [4]. ეს კი თავისთავად სხვა არაფერია, თუ არა *ჰერმენევტიკული მეთოდი*: ანუ, შემეცნების პროცესის ერთდროული წარმართვა ზოგადიდან, მთლიანიდან კერძოსაკენ, ნაწილისაკენ (სინთეზი), და პირუკუ, ნაწილიდან — მთელისაკენ (ანალიზი).

იმავე *ჰერმენევტიკულ მეთოდს* გოეთე და ნოვალისი იყენებენ თავად ყოფიერების შემეცნებისა და ტრანსცენდენტურის წვდო-

---

4 შეიძლება ითქვას, რომ *პირველსაზრისის* („der ursprüngliche Sinn") წვდომას გოეთეც და ნოვალისიც საერთო, ურთიერთმსგავს კონცეფციას უდებენ საფუძვლად, ოღონდ განსხვავება ის არის (რაც თავისთავად საინტერესოა), რომ მოცემული კონკრეტული მომენტისათვის (XVIII ს. 90-იანი წლები) თავის ონტოლოგიურ მიგნებას გოეთე მეცნიერების (ბუნებისმეტყველების) სფეროში აღწევს, ხოლო ნოვალისი — პოეზიის სფეროში. პირველსაწყისის, ურფენომენის წვდომას პოეზიის პრიზმაში გოეთე შედარებით გვიან, „ფაუსტში" განახორციელებს.

მის პროცესში (ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა), რისი დასტურიცაა გოეთეს სწავლება ურფენომენზე და მისი „ფაუსტი“; ხოლო ნოვალისის – რომანტიზმის ფილოსოფია, გამოხატული სამყაროს გარომანტიულების პოსტულატში, მისივე ლირიკულ-მისტიკური ციკლი „ღამის ჰიმნები“ და რომანტიკული რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“.

ამგვარად, ნოვალისი და გოეთე ცდილობენ შეიმუშაონ სამყაროს მთლიანი მოდელი, რაც მდგომარეობს ხილული და უხილავი სინამდვილის, სასრულისა და უსასრულოს, ემპირიულისა და ტრანსცენდენტურის ერთ დიალექტიკურ-სინთეზურ მთლიანობად მოაზრებაში.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პრინციპულად ვერ დავეთანხმები და გავიზიარებ რეზო ყარალაშვილის მიერ ნოვალისის შინაგანი ინდივიდუალური არსის ამგვარ დახასიათებას:

> *„კლაისტისა და ჰოლდერლინის, ნოვალისისა* (sic! – კ. ბ.) *და ნიცშეს სწრაფვას საფუძვლად შინაგანი კონფლიქტი და დისონანსი ედო, ყოველგვარი მატერიალურისა და ფიზიკურისაგან განთავისუფლების სურვილი* (ნოვალისის „გარომანტიულების“ ფრაგმენტი კი სრულიად საპირისპიროზე მიანიშნებს – კ. ბ.). *ეს ადამიანები წმინდა იდეალურისადმი სწრაფვის მსხვერპლად იქცნენ. მაშინ, როდესაც გოეთეს ცხოვრება წინააღმდეგობათა შერიგების ცდას წარმოადგენს* (ისევე როგორც ნოვალისის – კ.ბ.); *მისი „განთვითება“ სწორედ ცალმხრივობისა და ინდივიდუალურობისაგან „განთვითებაა“, რეზინიაციაა, ამ სიტყვის კირკეგორისეული გაგებით“* [5, 42].

პრინციპულად მიუღებელია კლაისტის, ჰელდერლინისა და ნიცშეს რიგში ნოვალისის დაყენება, რომელთა შინაგანი ინდივიდუალური არსი მოკლებულია სინთეზურობასა და უნივერსალობას. მაშინ, როდესაც ნოვალისის ცხოვრება სწორედ „წინააღმდეგობათა შერიგებისა“ და სინთეზის ცდას წარმოადგენს.

საერთოდ, ნოვალისის ინდივიდუალური არსის ცალმხრივი გააზრება მისი ნაადრევი გარდაცვალების შემდეგ მისი პიროვნების მითოლოგიზებამ დიდად განაპირობა (რასაც პირველ რიგში ნოვალისის მეგობრებმა – ფრ. შლეგელმა და ლ. ტიკმა შეუწყვეს

ხელი). ხოლო ამან გამოიწვია როგორც ნოვალისის პიროვნების, ისე მისი ფილოსოფიური და პოეტური შემოქმედების სტერეოტიპულ ჩარჩოებსა და კლიშეებში მოქცევა (ასევე სტერეოტიპების ქვეშ მოექცა მთლიანად რომანტიზმის რეცეფცია და *რომანტიზმის* **(Romantik)** ცნების რომანტიკოსებისეული – ნოვალისისეული და ფრ. შლეგელისეული – გაგება). ეს კი ნიშნავდა ნოვალისის წარმოჩენას სიკვდილის მოტრფიალე და ცხოვრებისათვის ზურგშექცეულ მეოცნებე პოეტად **(Schwärmer)**; ნიშნავდა მის მხოლოდ დიონისურ ბანგში შთანთქმულ შემოქმედად მოაზრებას. ნოვალისზე და მის შემოქმედებაზე ამგვარი წინასწარ ჩამოყალიბებული აზრი და წინასწარ შექმნილი ყალბი წარმოდგენა მეტ-ნაკლებად დღემდე მოქმედებს, რაც დიდად უშლის ხელს მისი შემოქმედების კონცეპტუალურად მართებულ რეცეფციას.

ამიტომ, აუცილებელია ნოვალისის ცხოვრებისა და შემოქმედების მითოლოგიზებული სურათ-ხატის საბოლოო უკუგდება (რაც უცხოელ ნოვალისოლოგთა წრეებში უკვე საფუძვლიანადაა განხორციელებული) და მისი შემოქმედების კონცეპტუალურად გამართული მეცნიერულ-კრიტიკული კვლევა. აუცილებელია, მკვლევარი ნოვალისის ცხოვრებასა და შემოქმედებას მიუდგეს კონცეპტუალური თვალთახედვით და კვლევა წარმართოს თავად ნოვალისის – და ზოგადად რომანტიზმის – ფილოსოფიისა და ესთეტიკური თეორიის გათვალისწინებით, ანალიზისას იხელმძღვანელოს უშუალოდ ნოვალისის ფილოსოფიური და მხატვრული ტექსტებით, კრიტიკული თვალით მიუდგეს ნოვალისის ბიოგრაფიულ მომენტებს და ზუსტად გაიაზროს ისინი, და უკუაგდოს ნოვალისზე ის ყალბი წარმოდგენა, რომელიც კვლევის ადრეულ პერიოდში იყო გაბატონებული მასზე. ვინაიდან ჩვენში ნოვალისის ცხოვრებისა და შემოქმედების რეცეფცია ახლა იკიდებს ფეხს, ვფიქრობთ ეს პრობლემა აქტუალურია, და სასურველია, რომ ჩვენი ნოვალისის მკვლევარები არ მოექცნენ მისი პიროვნების ამ მითოლოგიზებული სურათ-ხატის გავლენის ქვეშ და იმთავითვე უკუაგდონ იგი. მიმაჩნია, რომ ნოვალისის ცხოვრებისა და შემოქმედების მართებულ შესასწავლად საჭიროა მკვლევარმა შეიმუშაოს შესატყვისი კვლევის მეთოდი. ასეთად კი ჰერმენევტიკული კვლევის მეთოდი მესახება.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ბრეგაძე, კონსტანტინე:** ნოვალისის ენის ფილოსოფია, თბილისი 2003. [დისერტაცია]

2. **ბრეგაძე, კონსტანტინე:** ნოვალისის სახისმეტყველების ძირითადი ასპექტები, თბილისი, 2001.

3. **გამსახურდია, ზვიად:** წერილები და ესსეები, გამო.-ობა „ხელოვნება", თბილისი, 1991.

4. **გამსახურდია ზვიად:** *გოეტეს მსოფლმხედველობა ანთროპოსოფიური თვალსაზრისით* (გვ. 149-157), *ცისკარი* №5, 1984.

5. **ყარალაშვილი რეზო:** *ჰერმან ჰესე და გოეთე* (გვ. 29-44); წიგნში: *რ. ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები,* თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1980.

6. Dichter über ihre Dichtungen. Novalis, Bd. 15, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Heimeran Verlag, Passau, 1976.

7. **Große, W. / Grenzmann, L.:** Klassik, Romantik; Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1983.

8. **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Ästhetik, Bd. I, ed. Bassenge, Berlin/Weimar, 1965.

9. **Kurzke, Hermann:** Novalis, Verlag C. H. Beck, 2. Auflage, München, 2001.

10. **Novalis:** Werke in einem Band; ausgewählt und eingeleitet von Hans-Dietrich Dahnke, 3. Auflage, Berlin/Weimar, 1985.

11. **Novalis.** Dokumente seines Lebens und Sterbens, hrsg. von Hermann Hesse, Insel Verlag, Frankfurt/M., 1976.

12. **Schulz, Gerhard:** Novalis, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 13. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, 1996.

13. **Schulz, Gerhard (Hrsg.):** Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs, Darmstadt, 1970.

14. **Uerlings, Herbert (Hrsg.):** Theorie der Romantik, Reclam, Stuttgart, 2000.

NOVALIS UND GOETHE *

Goethe hinterließ folgende Definition der Klassik und Romantik: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke."[1] Diese einseitige und doch zum Aphorismus gewordene Definition zwingt uns heute nur noch zu ironischem Lächeln. Das Interessanteste liegt jedoch eben darin, daß Goethe in der letzten Phase seines Schaffens die Einseitigkeit und Beschränktheit der Weimarer Klassik überwunden hat. Als Beweis dafür ist sein ***Faust*** zu nennen; besonders sein zweiter Teil zeigt, daß sich Goethe mit seiner in konzeptueller Hinsicht veralteten und falschen Klassik-Romantik-Definition auseinandersetzte, ihr entgegentrat und sie widerrief.

Goethes negative Einstellung gegenüber der Romantik ist auch in seinen persönlichen Beziehungen zu den Romantikern und Nicht-Romantikern seiner Zeit nachzuweisen. Diese Haltung kann man, etwa den Gebrüdern Schlegel gegenüber, als gemäßigt oder, wie bei Novalis, Hölderlin und Kleist, als kühl bezeichnen. Es ist interessant, daß Goethe diese unwillige Einstellung gegenüber Novalis fast bis zu seinem Tode verfolgte. Im Brief an Zelter vom 15. 10. 1831 schrieb er mit einer gewissen Verachtung und Hohn über die Romantiker und Novalis: „Sie ließen mich bei der großen Umwälzung, die sie wirklich durchsetzten, notdürftig stehen, zum Verdrusse Hardenbergs, welcher mich auch wollte deliert haben."[2] Ludwig Tieck tritt im Brief vom 3. 7. 1841 an Goethes ehemaligen Sekretär Riemer dieser Auffassung entgegen: „Von Novalis wollte ich sprechen: Er sollte Goethe haben vernichten wollen? [...] Ich kann Sie aber versichern, daß er bis zum Tode ein eifriger Verehrer Goethes war; ‚Faust', die Gedichte, ‚Tasso', ‚Iphigenia' kamen weder von seinem Tisch noch aus seinem Gedächtnis".[3]

---

* Wurde veröffentlicht in: *Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption;* hrsg. von R. Hillenbrand, Iudicium Verlag, München, 2008. (S. 74-83)

1 An Eckermann, 2. 4. 1829.

2 Zitiert nach: Novalis, Werke in einem Band, ausgew. und eingel. v. H.-D. Dahnke, 3. Auflage, Berlin u.Weimar, 1985, S. 387.

3 Ebda, S. 387 f.

Die Romantiker-Generation hat trotz Goethes Einspruch die deutsche Dichtung in konzeptueller Hinsicht in eine neue Dimension geführt, was sich am deutlichsten im Werk der Frühromantiker, und besonders im Werk von Novalis offenbarte. Novalis hat am vollkommensten das Hauptpostulat der Romantik einer „progressiven Universalpoesie" realisiert.

Die romantische Dichtung strebt – im Unterschied zur klassischen – nach dem Universalisieren, was vor allem die Überwindung der Grenzen der endlichen, objektiven Wirklichkeit von Raum und Zeit, also ein Transzendieren meint. Für die romantische Dichtung liegt die Wahrheit nicht – wie für das Humanitätsideal der klassischen Dichtung – in der moralisch-sittlichen Vollendung des Individuums im Rahmen der empirischen Realität und nicht in der Unterordnung des Subjekts unter die vorgegebenen Sachverhältnisse dieser Wirklichkeit, sondern im ständigen Werden und ‚Potenzierung' der geistigen Kräfte des Individuums, was sich vor allem in der Überwindung der endlichen Wirklichkeit durch ‚Sehnsucht' oder ‚Übergang' und in der ‚Verschmelzung' mit der unendlichen Transzendenz realisiert. Bei Novalis zeigt sich das etwa in den ***Hymnen an die Nacht*** oder bei ***Heinrich von Ofterdingen***.

Das heißt aber, daß das Subjekt nicht den ontologischen Grenzen der Wirklichkeit unterliegt, sondern selbst eine neue höchste Realität durch Poesie bildet und die Gesetzmäßigkeit der Sachverhältnisse aufhebt, mithin die Schranken der Empirie überwindet. Dies ist eine neue ontologische Sichtweise der Welt, die Novalis in seinem ***Romantisieren-Fragment*** darbietet:

> ***Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem***

Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.[4]

Novalis, der romantische Dichter und Philosoph, versucht im Unterschied zu den Klassikern Goethe und Schiller das ontologische Wesen der Welt nicht nur „positiv" zu erfassen und werten, sondern auch „negativ". Er versucht, das einheitliche, vollständige Modell der Welt festzulegen. Dementsprechend verfolgt Novalis innerhalb des Erkenntnisprozesses keine dualistische, sondern eine synthetisch-dialektische Methode, was nicht das Auseinanderlegen entgegengesetzter Pole (z. B. Nacht und Tag, Dunkel und Licht, Leben und Tod, Sichtbares und Unsichtbares, Äußeres und Inneres u. s. w.) und ihre moralisch-ethische Wertung meint, sondern deren neue ontologische Fassung: Nach Novalis ist einer dieser beiden entgegengesetzten Pole seinem Wesen nach nicht einfach negativ und der andere nicht positiv, sie schließen sich nicht aus, sondern koexistieren, vollenden und ergänzen einander im Sinne einer ‚Sphärensetzung'. Einer setzt also den anderen voraus, und umgekehrt. Somit besteht das Hauptpostulat der romantischen Philosophie eben darin, daß die Synthese der entgegengesetzten Sphären von These und Antithese die Voraussetzung für die vollständige Erkenntnis der Dinge schafft.

Für den Romantiker Novalis geht die These von der Antithese aus und umgekehrt. In der Erkenntnismethode der romantischen Philosophie ist die Existenz der unsichtbaren, „negativen" Seite des zu erkennenden Dinges von Anfang an vorausgesetzt, was die Bedingung der Möglichkeit für das ganzheitliche Erkennen eines Dinges darstellt.[5] Der Dichter der Weimarer Klassik erkennt dagegen nur

4 Zitiert nach: Herbert Uerlings (Hrsg.), Theorie der Romantik, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 51-52

5 Vgl. Konstantin Bregadse, ნოვალისის ენის ფილოსოფია (Die Sprachphilosophie von Novalis), Diss. Tbilissi 2003.

die von der empirischen Wirklichkeit bestimmte, also die sichtbare Seite des zu erkennenden Dinges an. Er betrachtet nur diese „positive" Seite als das einzig existierende Wahre und Schöne. Die „negative", unsichtbare und über die empirischen Grenzen hinausgehende Seite des zu erkennenden Dinges bleibt außerhalb seiner Sicht. Der Klassiker hält sich davon fern und verzichtet auf die Erschließung des Todesphänomens und der Transzendenz; die Traumrealität, die Sphäre des Unbewußten ist ihm fremd. Diese Seite ist für den Klassiker die Sphäre des Negativen; sie wird von ihm als das Nicht-Wahre betrachtet und somit als leer von jeglichem ästhetisch-moralischen Wert. Der Romantiker sucht dagegen auch dieses „Negative" zu erschließen und zu erkennen. Zwar akzeptiert er die empirischen Grenzen des zu erkennenden Dinges, hält aber seine Subjektivität gegen die Empirie hoch, was die Bedingung dafür schafft, die außerhalb des Dinges existierende transzendente Wirklichkeit zu erkennen.

Während der Klassiker Goethe als einzig existierende und wahre die empirische Realität anerkennt und das Subjekt ihr unterordnet, das nur im Rahmen dieser Wirklichkeit nach Vollkommenheit strebt, betrachtet der Romantiker Novalis die objektive Realität als ‚Schein', als ‚Schattenwelt' in Bezug auf das Transzendente, das Unendliche, in Bezug auf die sich über die Empirie erhebende höchste Realität. Im Prozeß der Überwindung der empirischen Wirklichkeit und in der Verbindung mit dem Unendlichen entsteht die Notwendigkeit der Erhebung des Subjekts über das Objekt, eines neuen Erkennens des eigenen Ich, also des Entdeckens der im eigenen Inneren verborgenen geistigen Kräfte, der Überwindung des eigenen empirischen Ich und der Verbindung mit dem Absoluten (‚Potenzierung'). Das alles bildet das Eigentliche des ***magischen Idealismus*** bei Novalis. Diese Konzeption liegt seinen ***Hymnen***, den ***Lehrlingen zu Sais***, besonders dem ***Märchen von Hyazinth und Rosenblüte***, und ***Heinrich von Ofterdingen*** zugrunde.

Novalis strebt gerade nach diesem „Negativen", also nach dem Unsichtbaren, Verborgenen und verbündet sich mit Tod und Traum, befreundet sich mit der Nacht, schaut also das Transzendente, das

Unsichtbare an. Damit versucht er sowohl die Grenzen der sichtbaren Wirklichkeit als auch das einseitige und begrenzte Wesen des eigenen empirischen Ich zu überwinden. Die in Novalis' ***Hymnen*** dargestellte Sehnsucht nach dem Tod, die Nachtbegeisterung, die Mystik, das innere Verlangen nach dem dionysischen Rausch ist für den Klassiker Goethe freilich das Pathologische, obwohl in seinem ***Faust*** dann ähnliche Übergänge zur Mystik nachzuweisen sind. Aber das ist erst die nächste, romantisch-faustische Stufe seines Schaffens. Sie bedeutet für ihn das Aufheben der bürgerlichen ethisch-moralischen Ideale und das Zerstören des im klassischen Sinne harmonischen, in Wahrheit aber einseitig entwickelten Individuums; für den Romantiker Novalis ist es hingegen die Erschließung einer neuen ontologischen Perspektive.

Als Paradigma der entgegengesetzten ästhetischen Konzeptionen von Novalis und Goethe, der Jenaer Romantik und Weimarer Klassik, können die Romane ***Heinrich von Ofterdingen*** und ***Wilhelm Meisters Lehrjahre*** dienen. Sie sind die Ergebnisse der unterschiedlichen ontologischen Sichtweisen und spiegeln die ästhetisch-philosophischen Konzeptionen der Klassik und Romantik. Beides sind Bildungsromane, aber trotz dieser Gattungsgemeinsamkeit sind die Wege der Romanhelden Wilhelm und Heinrich zur Vollendung unterschiedlich: während Wilhelms letztes Ziel die Selbstfindung innerhalb der bürgerlich-empirischen Wirklichkeit ist, die er auf Kosten der Ideale durch Desillusionierung erreicht, versucht Heinrich mit Hilfe der höchsten Poesie und Liebe die Grenzen des Empirischen, Raum und Zeit, zu überwinden und sich mit dem Unendlichen zu „vermischen", dessen poetisches Symbol die blaue Blume ist.[6]

Diese konzeptuelle Unterschiedlichkeit der beiden Romane hat Hermann Kurzke in seiner Abhandlung ***Novalis*** trefflich hervorgehoben. Der Autor bemerkt unter anderem:

---

6 Vgl. Konstantin Bregadse, ნოვალისის სახისმეტყველების ძირითადი ასპექტები „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის" მიხედვით (Die Hauptaspekte der poetischen Symbolbildung bei Novalis anhand seines Romans ***Heinrich von Ofterdingen***), Tbilissi 2001.

Was stellt sich Novalis unter einer poetischen und romantischen Geschichte vor? Heinrich von Ofterdingen ist eine Erzählung, die nicht in der gewönlichen Welt spielt wie die Goethes, sondern in einer idealen Welt. Eine Geschichte, in der es den Widerstand der Welt nicht gibt, sondern in der alles wie von selbst sich zum Besten wendet. Eine Geschichte, die in einer bereits verwandelten Welt spielt, in der niemand mehr die selbstständige Gravitation der Welt nach dem goldenen Zeitalter durch eigensüchtige Eingriffe behindert. Wie Goethes Meister ist der Ofterdingen der Anlage nach ein Bildungsroman. Im klassischen Bildungsroman wird ein junger Mann mit einem Kopf voll von verblasenen Idealen durch den Widerstand der Welt allmählich zurechtgestutzt, so daß schließlich vom Ideal nur das Realisierbare übrigbleibt. [...] Der Bildungsroman ist ein Desillusionsroman. Der Widerstand der Welt gegen das Ideal fehlt bei Novalis völlig. Der Held stößt sich nicht wund an der Welt. Er erlebt keine Enttäuschung. Auf wunderbare Weise fügt sich die Welt seinen Wünschen. Es gibt an der Welt nichts zu kritisieren. Der Vorwurf der Hegelianer, daß Novalis bis zum Exzeß Welt und Geschichte vor seinen Phantasien niederwerfe, ist nicht unbegründet.[7]

Es ist interessant, hierzu Hegels Bemerkung zu Goethes Roman zu vergleichen: „Denn die Ende solcher Lehrjahre", sagt Hegel, bestehe darin, „daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnissen und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt".[8]

Fr. Schlegel hat zwar unter den drei leitenden Tendenzen seiner Epoche und den drei Entstehungsfaktoren der Romantik neben der Französischen Revolution und Fichtes *Wissenschaftslehre* auch Goethes *Wilhelm Meister* genannt. Novalis hat jedoch versucht, demgegenüber in konzeptueller Hinsicht einen wesentlich neuen Romantyp zu schaffen, in dem die Hauptpostulate der romantischen Phi-

7 Hermann Kurzke, Novalis, München (C. H. Beck), 2. Auflage, 2001, S. 89 f.

8 G. F. W. Hegel, Ästhetik, Bd. I, hsg. v. Bassenge, Berlin u. Weimar 1965, S. 568.

losophie in einer dichterisch-symbolischen Weise dargestellt werden. Der Niederschrift von *Heinrich von Ofterdingen* gingen, wie ein Biograph bemerkt, gründliche Studien des *Wilhelm Meister* voraus: „Sein liebstes Buch aus dem Gebiet des Schönen war damals 1795 Goethens *Wilhelm Meister*; diesen kannte er fast auswendig, und ich glaube, man wird es in seinem *Ofterdingen* vielleicht bemerken, daß *Wilhelm Meister* sein Liebling war".[9] In einem seiner Fragmente schrieb Novalis, Goethe sei der „wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden".[10]

Parallel dazu entwarf Novalis aber seine eigene romantische Roman-Konzeption. Und die ursprüngliche Begeisterung für *Wilhelm Meister* wurde allmählich von einer gemäßigt kritischen, dann von einer negativen Wertung abgelöst. Am Beginn dieser Entwicklung der *Meister*-Rezeption bei Novalis klingt es noch folgendermaßen:

> ***Die Philosophie und Moral des Romans sind romantisch. Das Gemeinste wird wie das Wichtigste mit romantischer Ironie angesehen und dargestellt. Die Verweilung ist überall dieselbe. Die Akzente sind nicht logisch, sondern (metrisch und) melodisch – wodurch eben jene wunderbare Ordnung entsteht – die keine Bedacht auf Rang und Wert, Erstheit und Letztheit – Größe und Kleinheit nimmt. Die Beiwörter gehören zur Umständlichkeit – in ihrer geschickten Auswahl und ihrer ökonomischen Verteilung zeigt sich der poetische Takt. Ihre Auswahl wird durch die Idee des Dichterwerks bestimmt. Das erste Buch im Meister zeigt, wie angenehm sich auch gemeine, alltägliche Begebenheiten hören lassen, wenn sie gefällig moduliert vorgetragen werden, wenn sie, in eine gebildete, geläufige Sprache einfach gekleidet, mässigen Schritts vorübergehn. [...]***
> ***So sonderbar, als es manchen scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es nur die Behandlung, das Äussere – die Melodie des Stils ist, welche zur Lektüre uns hinzieht und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. Wilhelm Meisters Lehrjahre sind ein mächtiger***

9 Ch. A. Just, zitiert nach: Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens, hsg. v. Hermann Hesse, Frankfurt a. M. (Insel) 1976, S. 49.

10 Novalis, Werke in einem Band (sie Anm. 2), S. 34.

Beweis dieser Magie des Vortrags, dieser eindringende Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und manigfaltigen Sprache. Wer diese Anmut des Sprechens besitzt, kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden – diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buches – wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkommt. Es gibt einseitige und vielseitige – eigentümliche und gemeinsame Seelen. Zu den letztern scheint die Seele in Wilhelm Meisters Lehrjahren zu gehören, die man vorzüglich die Seele der guten Gesellschaft nennen möchte.[11]

Interessant und bemerkenswert an diesen Äußerungen ist aber die Nuance, daß Novalis in seinem Lob an *Wilhelm Meister* ausgerechnet die formell-stilistische Seite des Romans hochschätzt und nicht etwa die inhaltlich-konzeptuelle.

Nach einer gewissen Zeit wurde Novalis' Bezug zu *Wilhelm Meister* dann auch radikal negativ:

Wilhelm Meisters Lehrjahre sind durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare. – Es handelt bloß von gewönlichen menschlichen Dingen – die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. [...]
Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so prätentiös und preziös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft. Es ist eine Satire auf die Poesie, Religion etc. Aus Stroh und Hobelspänen ein wohlschmeckendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. Hinten wird alles Farce. Die ökonomische Natur ist die wahre – übrigbleibende. Goethe hat auf alle Fälle einen widerstrebenden Stoff behandelt. Poetische Maschinerie. [...]
Die Freude, daß es nun aus ist, empfindet man am Schlusse im vollen Maße. Das ganze ist ein nobilitierter Roman. Wilhelm Meisters Lehrjahre oder die Wallfart nach dem Adelsdiplom. Wilhelm Meister ist

11 Ebda, S. 355 f.

eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet. Die Poesie ist der Arlequin in der ganzen Farce. Im Grunde kommt der Adel dadurch schlecht weg, daß er ihn zur Poesie rechnet, und die Poesie, daß er sie vom Adel repräsentieren läßt. Er macht die Musen zu Komödiantinnen, anstatt die Komödiantinnen zu Musen zu machen. Es ist ordentlich tragisch, daß er den Shakespeare in diese Gesellschaft bringt. Aventuriers, Komödianten, Mätressen, Krämer und Philister sind die Bestandteile des Romans. Wer ihn recht zu Herzen nimmt, liest keinen Roman mehr. Der Held retardiert das Eindringen des Evangeliums der Ökonomie.[12]

Die logische Konsequenz dieser *Meister*-Rezeption und -Wertung von Novalis lautet: „Goethe wird und muß übertroffen werden".[13] In diesem Satz ist nicht nur Novalis' Pathos, sondern das Pathos der ganzen Romantik offenbart, mit dem die ideellen und ästhetischen Standpunkte der Dichter der älteren Generation überwunden werden sollten. Seit diesem Satz gilt für Novalis Goethe als unpoetischer Dichter („Minuspoet", so Novalis), in dessen Dichtung nur die Sachverhältnisse der sichtbaren Wirklichkeit dargestellt sind, nicht die des Transzendenten.

Wie schon erwähnt, stellt Novalis in den philosophischen Fragmenten seine eigene Konzeption des romantischen Romans dar. Er schreibt darin: „Der Roman soll allmälich in Märchen übergehn".[14] Märchen meint hier vor allem das Irreale, das Mystische, das Transzendente, das Unendliche, also jenes, was die höchste Realität ausmacht. In diesem Satz ist deutlich die Forderung nach der Überwindung der objektiven Wirklichkeit und nach einer Verbindung mit dem Transzendenten ausgesprochen. – „Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein".[15] Hier wird auf die Notwendigkeit der Erhebung des Subjektiven über das Objektive

12 Ebda, S. 356-358.

13 Ebda, S. 353.

14 Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 15: Novalis, hsg. v. Hans-Joachim Mähl, Passau (Heimeran) 1976, S. 92.

15 Ebda, S. 152.

hingewiesen, wie sie in der Sphäre des Ästhetischen, also in der Sphäre der Poesie realisiert werden sollte. – „Alle Romane, wo wahre Liebe vorkommt, sind Märchen – magische Begebenheiten".[16] Gemeint ist die höchste, göttliche, zur Religion gewordene Liebe. – „Ein Roman muß durch und durch Poesie sein".[17] Poesie meint hier die Mystik, das Romantisieren und Potenzierung. – „Ein Gedicht muß ganz unerschöpflich sein, wie ein Mensch und ein guter Spruch. [...] Was oben vom Gedicht gesagt ist, gilt auch vom Roman".[18] Das ist wiederum eine Anspielung auf die Sehnsucht nach dem Unendlichen, auf das Streben nach dem ständigen Werden. – „Der Roman ist gleichsam die freie Geschichte – gleichsam die Mythologie der Geschichte." Diese „Mythologie" erklärt Novalis „als freie poetische Erfindung, die die Wirklichkeit sehr mannigfach symbolisiert".[19]

Wenn man Novalis' These vom Romantisieren und seine Roman-Konzeption zusammenzieht, dann wird es deutlich, welche Ziele er dem romantischen Roman setzte; dann wird aber auch deutlich, weswegen er Goethes ***Wilhelm Meister*** schließlich so heftig kritisierte und ablehnte. Aus seiner Sicht entsprach Goethes Werk nicht den Kriterien des hohen romantischen Romans. Novalis hat dagegen mit ***Heinrich von Ofterdingen*** versucht, die Hauptthese der romantischen Ästhetik über die progressive Universalpoesie zu verwirklichen, was ihm vollkommener gelang als allen anderen Romantikern, die auch Romane verfaßt haben, wie Friedrich Schlegel, Tieck, Hoffmann oder Eichendorff. Mit dem ***Ofterdingen***-Roman wurde von Novalis eine wesentlich neue Stufe innerhalb des Genres erschlossen; in konzeptueller Hinsicht stellt sich das Werk als ein neuer Typus von Roman dar – als ein romantischer Roman.

Obwohl sich also Goethe und Novalis in vielem von einander absetzen, gibt es zwischen ihnen doch mehr Gemeinsames als Unterschiedliches. Zwar sind die ästhetischen Sichtweisen des Klassikers

16 Ebda, S. 160.
17 Ebda, S. 163.
18 Ebda, S. 167.
19 Ebda, S. 168.

Goethe und des Romantikers Novalis unterschiedlich, ihre Lebensauffassung ist aber ähnlich. Sie vollziehen in ihrem eigenen Leben die Gleichsetzung und Einheit des praktischen und geistigen Lebens, die Hinwendung zum Sichtbaren und Unsichtbaren. In dieser Hinsicht muß man zunächst darauf verweisen, wie sehr beide in sich den Typus des universellen Menschen verkörpern, wie sehr das innere individuelle Wesen der beiden Dichter ähnlich ist.

Diese Universalität des Individuums bedeutet die Synthese der entgegengesetzten menschlichen Fähigkeiten und Erkenntnisformen, der Sinnlichkeit und des Verstandes, der Reflexion und der Erfahrung. Das Leben wird als dialektische Einheit der praktischen und geistigen Tätigkeiten aufgefaßt. Diese Vorstellung eines einheitlichen synthetischen Modells der Welt, diese dialektische Ontologie, bei der Transzendenz und Empirie, unsichtbare und sichtbare Wirklichkeit als Einheit verstanden wird, verwirklicht gleichermaßen Novalis' These vom Romantisieren wie Goethes Lehre vom Urphänomen. Die Entelechie, das innere Wesen, das sich verwirklicht, entspricht bei Novalis und bei Goethe völlig den genannten Kennzeichen des universellen Individuums. Eine angebliche Polarität der inneren Konstitution der beiden Geister, von der Sergej Prokofieff in seinem Aufsatz über Novalis und Goethe redet, ist also abzulehnen.[20]

Es genügt, an einige biographische Fakten beider Dichter zu erinnern, um die gemeinsamen Charakterzüge darin nachzuweisen. Novalis interessierte sich wie Goethe für Naturwissenschaften, studierte Mathematik, Chemie, Physik und Geologie an der Freiberger Bergakademie. Lange Zeit erforschte er die Bodenschätze des Landes und hat sogar eine geologische Kartographie und Topographie Sachsens erstellt. Aufgrund seiner geologischen Berechnungen gewann das Deutsche Reich die Braunkohle als wichtigen Rohstoff.[21]

---

20 Vgl. Sergej O. Prokofieff, Novalis und Goethe in der Geistesgeschichte des Abendlandes, Dornach (Verlag am Goetheanum) 2003, S. 18.

21 Vgl. Gerhard Schulz, Novalis, Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 13. Aufl., 1996; Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs, hsg. v. dems., Darmstadt, 1970.

Dem entspricht Goethes bekanntes Interesse an Botanik, Anatomie, Mineralogie und Optik. Goethes aus den naturwissenschaftlichen Untersuchungen entwickelte Theorie des Urphänomens ist seinem Wesen nach dem Romantisieren-Postulat der Philosophie von Novalis vergleichbar. Goethe und Novalis legten der Erfassung des ursprünglichen Sinns die gleiche Konzeption zugrunde. Unterschiedlich ist aber ihr Weg: Goethe versuchte seine ontologische Entdeckung in der Sphäre der Naturwissenschaften zu machen, Novalis aber in der Sphäre der Poesie. Hier erreichte Goethe sein höchstes Ziel erst viel später im ***Faust***.

Ähnlich ist auch die Philosophie der Lebenskunst: sie suchten die Synthese von vita activa und contemplativa, von theoretischer und praktischer Tätigkeit. Goethe war Minister und Theaterdirektor, Novalis Salinen-Assessor und später Supernummerar-Amtshauptmann in Sachsen und Thüringen. Novalis und Goethe schauten die Welt sowohl mit dem wissenschaftlichen als auch mit dem dichterischen Auge an: sie vollbrachten im Erkenntnisprozeß die Synthese beider Erkenntnisquellen, der Sinnlichkeit und des Verstandes, und die Synthese der unterschiedlichen Erkenntnisformen wie Wahrnehmung, Anschauung, Einbildungskraft und Vorstellung. Daher erklärt sich die ähnliche Erkenntnismethode der beiden Dichter: die Synthese der Erfahrungsmethode mit der intuitiven Anschauung. Sie ist nichts anderes als die hermeneutische Methode des Übergangs vom Allgemeinen zum Einzelnen und umgekehrt. Novalis und Goethe verwenden diese hermeneutische Methode bei der Erkenntnis des Seins. Sie versuchten im Werk und im Leben das einheitliche Modell der Welt, des Seins zu begründen, indem sie als Dichter-Priester die synthetisch-dialektische Erfassung der sichtbaren und unsichtbaren Welten, des Transzendenten und der Empirie vollzogen.

2006

ნოვალისის „ღამის ჰიმნების“ სახისმეტყველება*

რომანტიკოსების მიხედვით მხატვრული ტექსტის ღირებულებას მისი *უნივერსალობა* და *პროგრესულობა* განსაზღვრავს (ფრ. შლეგელი). ეს არის ის ორი უმთავრესი კრიტერიუმი, რომელთაც ესა თუ ის პოეტური ქმნილება უნდა აკმაყოფილებდეს. *უნივერსალობა* გულისხმობს დროისა და სივრცის საზომთა გადალახვას, ხოლო *პროგრესულობა* – პოეტური სიტყვის ძალმოსილებითა და გამომსახველობის ძალით, ანუ პოეტური სახისმეტყველების ძალით ტრანსცენდენტურობის სიღრმეების წვდომასა და დაუფლებას. მხატვრული ტექსტის უნივერსალობას მისი ეს პროგრესულობა განსაზღვრავს, უნივერსალობა პროგრესულობის შედეგია, თუმცა საბოლოო ჯამში ისინი ერთ მთლიანობას ქმნიან. არ არსებობს *უნივერსალობა* პროგრესულობის გარეშე და *პროგრესულობა* უნივერსალობის გარეშე.

ნოვალისის (ფრიდრიჰ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) „ღამის ჰიმნები“ სწორედ *უნივერსალური* და *პროგრესული პოეზიის* („**progressive Universalpoesie**“) (ფრ. შლეგელი) ნიმიუშია. ამიტომაა, რომ ამ პოეტურ ტექსტს, დღესაც, ამ პოსტ-პოსტ-მოდერნისტულ რეალობაშიც არ დაუკარგავს აქტუალობა, რაც მისი პოეტური სახისმეტყველების (მხატვრული სახისა და პოეტური მეტყველების სინთეზი) მაღალი ხარისხითაა განპირობებული. მარადიული აქტუალობა კი ისევ და ისევ პროგრესულობისა და უნივერსალობის პროდუქტია. ვერც ერთი სხვა გერმანელი რომანტიკოსი ავტორი ვერ შეედრება ნოვალისს უნივერსალობისა და პროგრესულობის ხარისხით, ვერ შეედრება როგორც მთელ მის შემოქმედებას, ისე მის „ღამის ჰიმნებს“.

„ღამის ჰიმნებში“ ნოვალისმა გააცხადა თანამედროვე ადამიანის ახალი მითოლოგია – პროექტი **X**-ი, ანუ „**X**-იანობა“ („**X-tentum**“). ანუ ეს არის ნოვალისის (შესაბამისად, რომანტიზმის) პროექტი

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში* №8, 2007 (შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი). (გვ. 58-66).

თავისუფალი ქრისტიანის შესახებ, ანუ პროექტი საკუთრივ თავისუფალ თანამედროვე ადამიანზე **(der moderne Mensch)**, რომელიც რელიგიურ თავისუფლებას ავითარებს. რელიგიური თავისუფლება ამ შემთხვევაში გულისხმობს ქრისტიანობის თავისუფალ, ინდივიდუალურ, პოეტურ გააზრებას. აქ კი მჟღავნდება ინდივიდუალური ნებელობა, *ქმედითობა* **(Tathandlung)** ფიხტესეული გაგებით – **„Merke auf dich selbst"** („ყურადღება მიაპყარ შენს თავს"), რაც ასე ხიბლავდა ნოვალისს ფიხტეს ფილოსოფიურ მოძღვრებაში. ნოვალისთან რელიგიური თავისუფლება, შესაბამისად, ქრისტიანობის ინდივიდუალური გააზრება, თავის მხრივ გულისხმობს პიროვნულ, უშუალო მიმართებას ტრანსცენდენტურობისადმი, ყოველგვარი შუამავლების გარეშე. ამ პროექტის, ამ ონტოლოგიური ამოცანის რეალიზება კი თითოეული ინდივიდის ამოცანაა ნებისმიერ ეპოქაში. მთლიანად ნოვალისის შემოქმედება, და განსაკუთრებით, მისი „ღამის ჰიმნები" გამსჭვალულია სწორედ რელიგიური თავისუფლების, ინდივიდუალური რელიგიურობის პათოსითა და ეთოსით. ნოვალისი ტრანსცენდენტურობისადმი მიმართებას უპირატესად სწორედ ესთეტიკის სფეროში ახორციელებს პოეტური სიტყვის ძალით, მისი მისტიკა პოეტურ პრაქტიკას ეფუძნება.

* * *

„ღამის ჰიმნები" ექვსი ჰიმნისაგან შედგება. იწერებოდა 1799-1800 წლებში. განსხვავებით ნოვალისის სხვა თხზულებებისაგან, „ჰიმნები" პოეტის სიცოცხლეშივე გამოქვეყნდა იენის წრის რომანტიკოსთა ჟურნალ „ათენეუმში" **(„Athenäum")**.

პირველ ჰიმნში შესაძლოა სამი ნაწილი გამოიყოს. პირველ ნაწილში ნოვალისი ხოტბას ასხამს ნათელს როგორც ყოფიერების საყოველთაო პრინციპს, მეორე ნაწილში კი პოეტი უკვე განადიდებს ღამეს, როგორც ტრანსცენდენტურის, მისტიკურის წიაღს. აქ აშკარაა რომანტიზმის ფილოსოფიის დიალექტიკა, რომანტიზმის ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა, რომლის მიხედვითაც საგნის (ჭეშმარიტების) შემეცნება მასში იმთავითვე მოცემულ განსხვავებულ სფეროთა სინთეზისა და დაბალანსირების საფუძველზე ხორ-

ციელდება. ანუ, აქ **a priori** დაშვებულია შესაცნობი საგნის ორი მხარის არსებობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა – თეზა გულისხმობს ანტითეზას და პირიქით. ამ შემთხვევაში ემპირიული ნათლის პოეტური სიმბოლო იმპლიციტურად გულისხმობს (შესაქმისეულ) ბნელს, დღე – ღამეს, ერთი გამომდინარეობს მეორედან და პირიქით. ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ ნათლის პოეტურ-ონტოლოგიური შემეცნების შემდეგ, ნოვალისი პირველი ჰიმნის მეორე ნაწილში უშუალოდ გადადის ღამის პოეტურ ჭვრეტაზე. ჰიმნის მესამე ნაწილში კი ასახულია – რაც ბუნებრივად გამომდინარეობს მეორე ნაწილისაგან – ნოვალისის პოეტური შემეცნების უმთავრესი ობიექტი – *ზეციური სატრფო* („ღამის მზე", **„Sonne der Nacht"**), ტრანსცენდენტურობის პოეტური სიმბოლო, რომლის გამოცხადების სფერო ღამეა, და ვისთანაც ზეციური ქორწინება ნოვალისს ანიჭებს უკვდავებასა და *უსასრულობაში* **(Unendliches)** *გადასვლის* **(Übergang)** შესაძლებლობას („ღამის ჰიმნების" *მზიანი ღამის* სიმბოლიკაზე დაწვრ. იხ. – ბრეგაძე 2006: 30-36). აღსანიშნავია, რომ პირველ (ხელნაწერ) ვარიანტში პირველი ჰიმნის მესამე ნაწილი მკვეთრად გამოხატული ეროტიკულობით გამოირჩეოდა, რაც ბოლო (ბეჭდურ) ვარიანტში (ე. წ. *ათენეუმის ვარიანტში*) უფრო შერბილებულია. უნდა ითქვას, რომ მთლიანობაში „ღამის ჰიმნები" აშკარა ეროტიკულ პასაჟებს შეიცავს. „ღამის ჰიმნების" შინაგანი ლოგოსის ერთ-ერთ ასპექტს სწორედ ეროტიკული მისტიკა ქმნის. სავარაუდოა, რომ ამ თვალსაზრისით „ჰიმნები" ბიბლიური „ქებათა ქების" კონცეფციის მიხედვითაა ჩაფიქრებული.[1]

მეორე ჰიმნში კვლავ მოცემულია დღისა და ღამის პოეტურ სიმბოლოთა დიალექტიკური შეპირისპირება. დღის სინათლე განასახიერებს ჟამიერებას, წარმავლობას, სასრულ ემპირიულ სინამდვილეს, ხოლო ღამე უსასრულობის, მარადისობისა და საღვთო ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოა, სადაც აღარ არსებობს და უქმდება დროით-სივრცითი კატეგორიები. თუ მხედველობაში მივიღებთ ნოვალისის *რომანტიზების* **(Romantisieren)**[2] პოსტულატს, მაშინ დღისა და ღამის სიმბოლიკა უნდა გავიაზროთ როგორც დიალექტიკური მთლიანობა და არა როგორც დაპირისპირებული განზომილებანი. ანუ, ჟამიერების წიაღში, სივრცით-დროით განზომილებაში

ხდება ტრანსცენდენტურობის ემანაცია, უხილავი ვლინდება ხილულში და შემდგომ ხილულის გავლით ტექსტის ლირიკული „მე“ სპირიტუალურად ეზიარება უხილავს.

ნოვალისოლოგები მესამე ჰიმნთან დაკავშირებით აღნიშნავენ, რომ მასში მრავლადაა მოცემული ალუზიები პოეტის ბიოგრაფიულ ფაქტებზე. საინტერესოა, რომ მესამე ჰიმნი, განსხვავებით პირველი ორი ჰიმნისაგან, რომლებიც აწმყო დროშია მოცემული, ნამყო თხრობითშია **(Präteritum)** დაწერილი, რაც მიზანმიმართული პოეტური ინტენციაა. მეორე ჰიმნში გადმოცემული ღამის მისტერიის განცდის შესაძლებლობა, მესამე ჰიმნში უკვე კონკრეტულ ინდივიდუალურ, რეალურ შინაგან *განცდად* **(Gefühl)** გადაიქცევა. მესამე ჰიმნში ასახული ეს პირადი სულიერი გამოცდილება არ უნდა გავაიგივოთ ნოვალისის ბიოგრაფიულ ფაქტებთან. მესამე ჰიმნში გადმოცემულ პოეტურ-სპირიტუალურ ვიზიონებს ზოგი მკვლევარი ნოვალისის მხოლოდ პირად ცხოვრებისეულ გამოცდილებას – თხუთმეტი წლის საცოლის (სოფი ფონ კიუნის) დაღუპვის ფაქტს უკავშირებს და ამ ჰიმნს ბიოგრაფიული მეთოდით განმარტავს (მაგ. ჰაინც რიტერი წიგნში „ნოვალისის ღამის ჰიმნები“) [რიტერი 1974]. შესაბამისად, მოცემული ჰიმნის ჰერმენევტიკა არ სცილდება ბიოგრაფიულ ფაქტოლოგიას.

უნდა ითქვას, რომ მესამე ჰიმნში მართლაც ისეა გადაჯაჭვული პიროვნული და პოეტურ-გამონაგონი, რომ რთულდება თავად პოეტის პიროვნებისა და მისი ტექსტის ლირიკული „მე“-ს ურთიერთგამიჯვნა, რასაც მესამე ჰიმნში მოცემული გრამატიკულ პირველ პირში თხრობაც გარკვეულწილად უწყობს ხელს. მართალია, მესამე ჰიმნი პოეტის პირადი ცხოვრებისეული ტრაგედიის ნიშნებსა და მასზე მინიშნებებს შეიცავს (სატრფოს დაღუპვა, აღდგომა დღეს მის საფლავზე გასვლა და იქ განცდილი ვიზიონები), მაგრამ აქ პოეტის ბიოგრაფიასთან პარალელების დაძებნა და მხოლოდ ბიოგრაფიულ ფაქტებზე ყურადღების გადატანა არამართებულია.

მესამე ჰიმნი პირველ რიგში უნდა გავიაზროთ როგორც ობიექტურად არსებულის (ე. ი. ტრანსცენდენტურობის) სუბიექტური პოეტური წვდომა, ხოლო ცხოვრებაში ნოვალისის მიერ პიროვნულად განცდილის (სატრფოს დაღუპვა, ვიზიონები სატრფოს საფლავთან)

და მისგან გამოწვეული სპირიტუალური მდგომარეობის (გარდაცვლილი სატრფოს საფლავზე ტრანსცენდენტურობის ნათელხილვა და ჭვრეტა) მხატვრულ ტექსტში ობიექტივაცია. ანუ, გარკვეული სპირიტუალური გამოცდილების საფუძველზე (ნათელხილვა) ობიექტური ტრანსცენდენტური რეალობა გადაიქცევა სუბიექტურის საკუთრებად, სუბიექტურ *განცდად* **(Gefühl)**, რის შედეგადაც კვლავ ხდება ობიექტურად არსებულის გაცნობიერება და ლირიკულ ტექსტში ობიექტივაცია. შესაბამისად, მესამე ჰიმნში ნოვალისის მიერ საკუთარ ბიოგრაფიულ დეტალებზე მინიშნებას ეს მხატვრული ფუნქცია აკისრია. ხოლო მესამე ჰიმნში ნოვალისის მიერ ასახული სატრფოს პოეტური სახე სიმბოლურად განასახიერებს ზეციურ სატრფოს, რომელიც, ერთი მხრივ, არის შუამავალი მასსა და ტრანსცენდენტურობას შორის, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად *სატრფოა* **(„Geliebte“)** ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის პოეტური სიმბოლო. აქ სატრფოს მისტიკური გამოცხადება სიმბოლურად განასახიერებს დროისა და სივრცის გაუქმებასა და უსასრულო მარადისობასთან ლირიკული გმირის ზიარებას.

მეოთხე ჰიმნი არის ქრისტიანული და პოეტისეული ინდივიდუალური მითოლოგიების შერწყმა და იდენტიფიკაცია. აქ ისევ თვალსაჩინოა პირადი სპირიტუალური გამოცდილების ობიექტივაციის ცდა, რაც მიიღწევა საყოველთაო ქრისტიანული ესქატოლოგიის (ჯვარცმა, ჯოჯოხეთად შთასვლა, აღდგომა) ინდივიდუალურ გამოცდილებად გარდასახვით. ყოველივე ამაზე მიუთითებს მეოთხე ჰიმნში მოცემული ქრისტიანული სიმბოლიკა და სახარებისეული ალუზიები (ჯვარი, ქრისტეს საფლავი). მესამე ჰიმნში გაცხადებული სუბიექტური რწმენა *ღამისადმი*, როგორც ტრანსცენდენტური სივრცისადმი, და მისი სუბიექტური ჭვრეტა და ნათელხილვა მეოთხე ჰიმნში უკვე ობიექტივირდება და ჭეშმარიტ ღირებულებას იძენს იესო ქრისტეს მისტერიებში ინდივიდუალური თანამონაწილეობის საფუძველზე.

საინტერესოა, რომ ხელნაწერ ვარიანტში მეოთხე და მეხუთე ჰიმნებს შორის მოცემული იყო შემდეგი სტრიქონები, რომელებიც ბოლო ვარიანტში აღარ შევიდა. მათში გადმოცემულია კაცობრიობისათვის იესო ქრისტეს მნიშვნელობა. აქ ნოვალისი ირგებს ქრისტეს მოციქულთა მისიას და გვეუბნება როგორც ქრისტეს

პოეტი-მოციქული. აქვე გადმოვცემ „ჰიმნების“ ბოლო ვარიანტში არშესული ეპიზოდის თარგმანს:

მასზე (ე. ი. ქრისტეზე – კ. ბ.) მსურს გიამბოთ
და გაუწყოთ სიყვარულით
ვიდრემდე ვგიებ
კაცთა შორის.
რა იქნებოდა უმისოდ
მოდგმა ჩვენი,
სხვა რაზე უნდა იუბნონ ადამის ძეთა,
თუ არა მასზე,
მათს დამბადებელსა
და მათს სულზე
(„Von ihm will ich reden
und liebend verkünden
So lang ich
Unter Menschen noch bin.
Denn ohne ihn
Was wär' unser Geschlecht,
Und was sprächen die Menschen,
Wenn sie nicht sprächen von ihm
Ihrem Stifter,
Ihrem Geiste“) [ნოვალისი 1981: 632].

თუკი პირველ ოთხ ჰიმნში ნოვალისი ასახავს ლირიკული „მე“-ს სულიერ გამოცდილებას – ასახავს მისი თვითშემეცნებისა და შინაგანი ინდივიდუალიზაციის პროცესს, როდესაც იგი მისტიკურად ჭვრეტს საკუთარ ემპირიულ „მე“-ს, გადალახავს მას და ესწრაფვის საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის სრულყოფილ განჭვრეტას, საკუთარი ეგზისტენციის დადგინებასა და აბსოლუტური „მე“-ობის მოპოვებას (ფიხტეს ნაკადი); თუკი პირველ ოთხ ჰიმნში ამასთანავე ასახულია ლირიკული „მე“-ს სასრულ ემპირიულ სინამდვილესთან დაპირისპირება, მისი პრინციპული მიუღებლობა და დაძლევა (ტრანსცენდირება), მეხუთე ჰიმნი უკვე არის კაცობრიობის სულიერი ისტორიის პოეტური გააზრების ცდა, კაცობრიობის

ისტორიის მისტიკური ჭვრეტა. აქ უკვე თავისუფალი სუბიექტის არსი დგინდება კაცობრიობის სპირიტუალური ისტორიის გააზრების ფონზე და ხდება ლირიკული „მე“-სა და კაცობრიობის სულიერი განვითარების გზათა იდენტიფიკაცია. შეიძლება ითქვას, რომ მეხუთე ჰიმნში პოეტური სახისმეტყველების მოხმობით გადმოცემულია ნოვალისისეული ისტორიის ფილოსოფია.

საკუთარი ისტორიის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, მეხუთე ჰიმნში ნოვალისის მიერ კაცობრიობის ისტორია სამ ეტაპადაა დაყოფილი:

1. ეგზისტენციალური მონიზმი: კაცობრიობის „ბავშვობის“ ხანა, ანუ კაცობრიობის მითოსურ-სამოთხისეული ყოფიერება (გრძნობადობის ეპოქა). მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის პარადიზულ ყოფას სიმბოლურად განასახიერებს ანტიკურ-მითოსური საბერძნეთი. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს პირობითი, ფიქციონალური, პოეტურ-იმაგინატორული, სიმბოლური ანტიკური ელადაა. აქ ასახული ძველი საბერძნეთი არ არის ისტორიულად არსებული ანტიკური საბერძნეთი, არამედ იგი კონციფირებულია უფრო მეტად სპირიტუალური გაგებით.

2. ეგზისტენციალური დუალიზმი: კაცობრიობის არაისტორიულ, მითოსურ ფაზას შემდგომ მოსდევს კაცობრიობის ზრდასრულობის ხანა, ანუ საკუთრივ ისტორიული ხანა (გონების ეპოქა). კაცობრიობის ბავშვურ-ნაივური ყოფიერების საპირისპიროდ, როდესაც ადამიანი ახლოს იყო ღმერთთან და თავის თავს განიცდიდა შესაქმის ერთ-ერთ შემადგემელ ელემენტად სხვა ელემენტებთან ერთად, როდესაც იგი ჯერ კიდევ ბუნების განუყოფელი ნაწილი იყო, ისტორიულ ეპოქაში იწყება კაცობრიობის ინდივიდუალიზაციის პროცესი, მისი გონებისმიერი ქმედება, რის შედეგადაც ხდება მისი ემანსიპირება — იგი შორდება შემოქმედს, ბუნებას და მკვიდრდება და ვითარდება ემპირიული რეალობის ფარგლებში. შესაბამისად, იგი ხდება მოკვდავი. ამ შემთხვევაში, თავისუფლების მოპოვება და ინდივიდუალიზაცია მიიღწევა არათავისუფალი და არაინდივიდუალური უკვდავების გაუქმების ხარჯზე. აქ კაცობრიობის წინაშე წარ-

მოიქმნება ერთგვარი დილემა, დუალიზმი – ერთი მხრივ, საღვთო წიაღში უკვდავი, უსასრულო მაგრამ არათავისუფალი და არათვითშემეცნებული არსებობა, ანუ ინდივიდუალობადაკარგული ეგზისტენცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ემპირიულ რეალობაში თავისუფალი, თვითცნობიერებაგანვითარებული, მაგრამ სასრული, წარმავალი ეგზისტენცია. მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის გადასვლას მითოსური ეპოქიდან ისტორიულ ეპოქაში, მისი ღმერთისაგან დისტანცირებისა და ღვთაებრივისაგან გამოცალკევების, მისი ინდივიდუალიზაციის პროცესს განასახიერებს *სიკვდილის* პოეტური სახე. კაცობრიობის ახალ ონტოლოგიურ საფეხურზე გადასვლა „ჰიმნებში" ასევე მინიშნებულია მეტაფორით „გამოფიტული რიცხვი და მკაცრი საზომი" („**dürre Zahl und strenge Mass**"), რაციოს, ანალიტიკური გონების ატრიბუტებით.

<u>3. ეგზისტენციალური სინთეზი:</u> კაცობრიობის ოქროს ხანა, ანუ ზეციური იერუსალიმის ეპოქა, რომელიც მკვიდრდება ემპირიულ, სასრულ სინამდვილეში ლოგოსის, ძე ღვთისას, იესო ქრისტეს მოვლინებითა და აღდგომის მისტერიის საფუძველზე (სპირიტუალური ეპოქა). კაცობრიობის სულიერი ისტორიის მესამე საფეხური არის მის წინაშე არსებული ეგზისტენციალური დუალიზმის გაუქმების ხანა, რასაც ახორციელებს იესო ქრისტე და მასთან ერთად მთელი კაცობრიობა „ძველი სიკვდილის" („**der alte Tod**") დაძლევით, რომელიც „ჰიმნებში" არის წარმავლობის, სასრულობის, კაცობრიობის ეგზისტენციალური გამოუვალობის სიმბოლო. აქ სიკვდილის ძლევა სიმბოლურად განასახიერებს სამოთხისეულ ყოფიერებაში კაცობრიობის კვლავდაბრუნებას:

აწეულია ლოდი –
კაცობრიობა აღდგა –
ვივანებთ ყველანი შენსას,
აღარ ვგრძნობთ სულისა დაღლას.
. . . . . .
ნეტარების ერთი ღამე –
უსასრულო ლექსთწყება –

ჩვენი ყველას მზე-ნათელი
არის უფლის სახება [ნოვალისი, 2007: 264-265].

ამგვარად, მეხუთე ჰიმნის მიხედვით, იესო ქრისტე აფუძნებს ონტოლოგიურ სინთეზს და საღვთო წიაღში კაცობრიობის, ანუ ყოველი ცალკეული სუბიექტის უკვდავ, უსასრულო და ამავდროულად თავისუფალ და ინდივიდუალურ ეგზისტენციას, რაც გულისხმობს სუბიექტის მიერ ემპირიულ სინამდვილეში მოპოვებული სუბიექტურობისა და ინდივიდუალობის ტრანსცენდენტურ და უსასრულო ეგზისტენციაშიც შენარჩუნებასა და დაფუძნებას. სწორედ ეს არის ის იდეალი, რომელისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს კაცობრიობა და რომელიც ამასთანავე თითოეული ინდივიდის ონტოლოგიური ამოცანაა. შესაბამისად, ნოვალისის მიხედვით, მეხუთე ჰიმნში ერთ ონტოლოგიურ მთლიანობას ქმნის საკაცობრიო და ინდივიდუალური ეგზისტენცია, კაცობრიობისა და სუბიექტის სპირიტუალური ყოფიერება და გამოცდილება.

როგორც ითქვა, მეხუთე ჰიმნში ნოვალისი ესთეტიკის სფეროში ავითარებს საკუთარ ისტორიის ფილოსოფიას, კაცობრიობის ისტორიის საკუთარ ხედვას, რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის ისტორია განსხვავებულ და დაპირისპირებულ ეპოქათა და კულტურულ სივრცეთა მექანიკური ნაზავი კი არ არის, არამედ ერთი მთლიანი სულიერი თავგადასავალია, ერთი სპირიტუალური მთლიანობა და გამოცდილებაა. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ მეხუთე ჰიმნში, ერთი მხრივ, მითოსურ-ანტიკური ელადა, და მეორე მხრივ, ქრისტიანობა ერთ სპირიტუალურ მთლიანობას ქმნის. ეს მთლიანობა და სინთეზი ემპირიული ისტორიის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, არ არსებობს, მაგრამ საკუთარი პოეტური წარმოსახვის ძალისა და ისტორიის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ნოვალისისათვის ანტიკურობისა და ქრისტიანობის მთლიანობა ემპირიულ ისტორიაზე მაღლა მდგომი, უმაღლესი სპირიტუალური რეალობაა, განსხვავებით ფრიდრიხ შილერისაგან (იხ. მისი „საბერძნეთის ღმერთები", **„Die Götter Grichenlands"**, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება ანტიკური და ქრისტიანული სამყაროები). მეხუთე ჰიმნში სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქათა და კულტურულ სივრცეთა სპირიტუალურ მთლიანობას სიმბოლურად განასახიერებს წარმართი *მგოსნის* (**der**

Sänger) პოეტური სახე. მას როგორც პოეტს აკისრია მოციქულებრივი მისია და იგი გადის მოციქულთა გზას: წარმართული ძველი საბერძნეთიდან მგოსანი მიემართება პალესტინაში, თაყვანს სცემს ყრმა იესოს, ეზიარება ქრისტეს სჯულს და იქიდან მიეშურება ინდოეთისაკენ (ე. ი. ზოგადად აღმოსავლეთისაკენ), რათა იქ პოეზიით იქადაგოს ქრისტეს სარწმუნოება. „ჰიმნებში“ წარმართი მგოსნის ეს გზა სიმბოლურად განასახიერებს სხვადასხვა ეპოქის კულტურულ სივრცეთა სპირიტუალურ მთლიანობასა და ჰომოგენურობას. აქ შემთხვევითი არაა ისიც, რომ მეხუთე ჰიმნში კაცობრიობის სამოთხისეული ყოფის სიმბოლიზებისათვის ნოვალისი მასალას მიზანმიმართულად იღებს არა ბიბლიური მითოსიდან, არამედ ძველბერძნული მითოსიდან, რითაც ნოვალისი კვლავ და კვლავ მიანიშნებს კაცობრიობის ისტორიის სპირიტუალურ მთლიანობაზე.

აქედან გამომდინარე, მიუღებელია ნოვალისის მკვლევარ გ. შულცის თვალსაზრისი, თითქოს ნოვალისი მე-5 ჰიმნში რელიგიათა გაერთიანებისა და ერთიანი რელიგიის იდეას ავითარებდეს, რისი პოეტური სიმბოლოც მისი აზრით არის წარმართი მგოსნის მოციქულებრივი გზა [შულცი 2001: 637]. მართალია ნოვალისი თავის ზოგიერთ ფილოსოფიურ ფრაგმენტში ამ საკითხზე მსჯელობს [ნოვალისი 1977-1988: 272 II; 579 III], მაგრამ ეს იდეა მე-5 ჰიმნში საერთოდ არ არის განვითარებული, ტექსტში მსგავს ინტენციას საერთოდ არ ვხვდებით. ამის საპირისპიროდ მე-5 ჰიმნში განვითარებულია თვალსაზრისი კაცობრიობის სულიერ განვითარებაში ქრისტიანობის წამყვანი როლის შესახებ, ხოლო ქრისტიანობამიღებული წარმართი მგოსნის მოციქულებრივი გზა სწორედ ქრისტეს ნიშნის ქვეშ წარიმართება.*

---

* აქვე საინტერესოა ერთი დეტალიც: მე-5 ჰიმნში ნოვალისი საკუთარი პოეტური წარმოსახვის ძალის (**Einbildungskraft**) საფუძველზე, რასაც ნოვალისი „თავისუფალ პოეტურ გამონაგონს“ უწოდებს, ხოლო ფრ. შლეგელი „შემოქმედებით თვითნებობას“ („**Willkür**“), ახდენს მგოსნისა და იესო ქრისტეს მხატვრულ სახეთა ურთიერთგაიგივებას და ამით მიანიშნებს რომანტიკული მწერლობისა და რომანტიკოსი პოეტის საკაცობრიო მისიაზე: ე. ი., როგორც ქრისტემ იხსნა კაცობრიობა და მას დაუსახა გზა სასუფევლისაკენ საკუთარი ჯვარცმითა და აღდგომით, ასევე რომანტიკოსმა შემოქმედმა საკუთარი რომანტიკული პოეზიით განმანათლებლობის მიერ დესაკრალიზებულ თანამედროვე ეპოქაში უნდა იკისროს ქრისტეს მისია და კაცობრიობას კვლავ უნდა დაუბრუნოს მითო-საკრალური ცნობიერება, ამდენად კვლავ უნდა გამოიხსნას იგი და დაუსახოს გზა პარადიზული ყოფიერებისაკენ.

მეექვსე ჰიმნში კი ასახულია სიკვდილის ონტოლოგიურ-ესქატოლოგიური არსი. საერთოდ, ჰიმნებში სიკვდილის ამბივალენტური ესენციაა გადმოცემული: ერთი მხრივ, იგი (ე. წ. „ძველი ჟამის სიკვდილი", **„der alte Tod"**) არის წარმავლობისა და ადამიანის სასრულობის სიმბოლო, ამაოების ტოპოსი, სუბიექტი ონტოლოგიურად მასზეა დაქვემდებარებული, მისი ტყვეა, ამდენად მოკვდავია და არათავისუფალი. იგი ვერ ცვლის სიკვდილის მიერ დადგენილ ონტოლოგიურ კანონზომიერებას.

თუმცა, მეორე მხრივ, სიკვდილთან ზიარება და მისი ძლევა ამავდროულად არის სიკვდილის მიერ სუბიექტისათვის დადგენილი სასრული ონტოლოგიური საზღვრების გადალახვა, რაც ნიშნავს უკვდავებისა და უსასრულობის კვლავ მოპოვებას, სუბიექტის ტრანსცენდენტურობასთან ზიარებას, რითაც ადამიანი იმკვიდრებს სულიერ თავისუფლებასა და ეგზისტენციალურ სრულყოფილებას (შდრ. რუსთველისეული „დღისით და ღამით ვხედვიდე მზისა ელვათა კრთომასა"). აქ კი იკვეთება სიკვდილის ონტოლოგიური არსის მეორე ასპექტი — სიკვდილი არა როგორც სუბიექტის ეგზისტენციის საბოლოო ფინალობა, არამედ როგორც მარადიული და უსასრულო ეგზისტენციის შესაძლებლობის წინაპირობა.

სიკვდილის სიკვდილით დამარცხებით — ჯვარცმის, ჯოჯოხეთად შთასვლისა და აღდგომის მისტერიით — ძე ღვთისამ, იესო ქრისტემ სუბიექტს და მთელ კაცობრიობას დაუსახა ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივა — უსასრულობა და უკვდავება მიანიჭა მათ სასრულ ეგზისტენციას. ამიერიდან, კაცობრიობისათვის და ინდივიდისათვის იესო ქრისტეს გზა არის პიროვნული თავისუფლების გზა, რაც გულისხმობს სუბიექტის მიერ საკუთარი სუბიექტურობის უკვდავებისა და მარადიულობის დაფუძნებას. მე-6 ჰიმნში სწორედ ამ ესქატოლოგიურ კონტექსტში დგინდება და ცნობიერდება სიკვდილის ჭეშმარიტი ონტოლოგიური არსი.

ამიტომაც, ნოვალისი ამ ბოლო ჰიმნში განადიდებს *სიკვდილს* როგორც ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივის სიმბოლოს, როგორც უცილობელ მისტიკურ გარდასახვათა წიაღს, რომლის გავლის შემდეგაც სუბიექტი ტრანსცენდენტურ სინამდვილეში მკვიდრდება.

ამიტომაც, მეექვსე ჰიმნი ეძღვნება როგორც ქრისტეს, ისე ზეციურ სატრფოს, როგორც ახალი სიკვდილის მახარებლებს – სიკვდილის სიკვდილით მძლეველთ და ამრიგად, ახალი მარადი სიცოცხლის დამამკვიდრებლებს: სიკვდილში მათთან ზიარებით „ჰიმნების“ ლირიკული „მე“ (ანუ თავად ნოვალისი) კვლავ უბრუნდება პირველსაწყისს – სამოთხისეულ ყოფას, რომანტიკოსთა ფილოსოფიური ტერმინი რომ მოვიხმო – *უსასრულობას* **(das Unendliche)**. ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ მეექვსე ჰიმნი ქრისტესადმი მიმართვით იწყება და ასევე მისდამი მიმართვით მთავრდება.

სიკვდილის ამგვარი რომანტიკული გაგება უკვე მეხუთე ჰიმნშია თვალსაჩინო, როდესაც ნოვალისი ქრისტეს უწოდებს სიკვდილს:

„შენ (ე. ი. ქრისტე – კ. ბ.) *ხარ სიკვდილი*
გვაცხოვნე, მოდი“.
(Du bist der Tod
Und machst uns erst gesund“ [ნოვალისი 2007: 37].

ანუ, იესო ქრისტეს პოეტური ფიგურა წარმოჩნდება, როგორც სიკვდილის, ანუ სასრულობის მძლეველი და ამრიგად, როგორც ახალი მარადიული სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ის, ვინც გაიარა სიკვდილის მისტიკურ გარდასახვათა სფერო. შესაბამისად, ესქატოლოგიური თვალსაზრისით სუბიექტი (შესაბამისად კაცობრიობა) უსასრულობასა და თავისუფლებას მხოლოდ ქრისტესმიერი სიკვდილის გავლით თუ მოიპოვებს. ამ ონტოლოგიური პერსპექტივიდან გამომდინარე, უკვე გასაკვირი აღარ უნდა იყოს მეექვსე ჰიმნში ნოვალისის მიერ გაცხადებული სიკვდილის *მონატრება* **(Sehnsucht)**, რაც გააზრებულ უნდა იქნას როგორც სიკვდილის ჭეშმარიტი ონტოლოგიური არსის გაცნობიერება: ანუ, სიკვდილი არა როგორც სუბიექტის არსებობის საბოლოო დასასრული, არამედ როგორც აპრიორული გზა ტარნსცენდენტურობისა და უსასრულობისაკენ. სიკვდილთან შერთვა ზეციურ სატრფოსთან („ღამის მზე“ **„Sonne der Nacht“**) და იესო ქრისტესთან, ანუ ჭეშმარიტებასთან ზიარების ტოლფასია. მეექვსე ჰიმნში გაცხადებული ტრიუმფალური სვლა სიკვდილისაკენ, სიკვდილის წყურვილი არის ლირიკული გმირის

თავისუფალი ნების გამოვლინება დაძლიოს საკუთარი შეზღუდული ემპირიული „მე“ და შეზღუდული ემპირიული ეგზისტენცია, რათა ამით დაფუძნდეს ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივა – ტრანსცენდენტურ რეალობაში ეგზისტენციის შესაძლებლობა. ხოლო მთლიანად ნოვალისის „ღამის ჰიმნები“ უნდა გავიაზროთ როგორც ამ ონტოლოგიური მიგნების გაცნობიერება და ობიექტივაცია საკუთარი პოეტური სახისმეტყველებით.

შენიშვნები:

1. აქვე მომყავს ხელნაწერი ვარიანტის აღნიშნული პასაჟის ორიგინალი და მისი ჩემეული თარგმანი:

*„მოდი, მიჯნურო. ღამე გვეწვია. მბურვალებს სული ჩემი. დღე გადავიდა, ისევ ჩემი ხარ. გიცქერი უძირო, შავ თვალებში. და სხვას არაფერს არ ვჭვრეტ, ტრფობისა და ნეტარების გარდა. ჩვენ ვეშვებით ღამის საკურთხეველზე, რბილ სარეცელზე. საბურველი ეცემა, ვნებითაღსილნი ვეკვრით ერთმანეთს და ინთება ტკბილი მსხვერპლშეწირვის წმინდა ცეცხლი“ (**„Du kommst Geliebte. Die Nacht ist da. Entzükt ist meine Seele. Vorüber ist der irrdische Tag und du bist wieder Mein. Ich schaue dir ins tiefe dunkle Auge, sehe nichts als Lieb und Seligkeit. Wir sinken auf der Nacht Altar aufs weiche Lager. Die Hülle fällt und angezündet von dem warmen Druck entglüht des süßen Opfers reine Glut**)* [ნოვალისი 1981: 627].

2. *„სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველსაზრისს (**„den ursprünglichen Sinn“**). გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის (**Selbst**) მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ წარმოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. **Lingua romana.** ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება“* [ნოვალისი 1977-1983: 545, II].

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2006: ბრეგაძე კ., მზიანი ღამისა და ღამის მზის (**Sonne der Nacht**) *სიმბოლო რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანსა“ და ნოვალისის „ღამის ჰიმნებში“* (გვ. 30-36); *გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი. ისტორიის, ფილოსოფიის, ფილოლოგიის, თეოლოგიის სერია № 10,* 2006.

ნოვალისი 2007: ნოვალისი, *ღამის ჰიმნები.* გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ, „მერიდიანი“, თბილისი, 2007.

ნოვალისი 1977-1988: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs.* Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, in 4 Bdn und 1 Begleitband, 3. Aufl., Stuttgart, 1977-1988. Bd II, Bd III

ნოვალისი 1981: Novalis, *Werke.* Hrsg. und komm. von Gerhard Schulz, 2. Aufl., München, C. H. Beck, 1981.

რიტერი 1974: Ritter, Heinz *Novalis' Hymnen an die Nacht. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage,* 2. უფლ., ეიდელბერგ, 1974.

შულცი 2001: Schulz, Gerhard *Kommentar zu den Hymnen an die Nacht;* in: Novalis, Werke, hrsg. und kommentiert von G. Schulz, 4. Aufl., Verlag C. H. Beck, München/Wien. 2001

The Tropology of *Hymns to the Night* by Novalis

Summary

The ***Hymns to the Night*** („Hymnen an die Nacht“) by Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), an author and philosopher of early German Romanticism, consists of six hymns, composed between 1799 and 1800 and published in the poet's lifetime in 1800.

The first part of the first hymn is devoted to light as the universal principle of being, while its second part is the glory to night as the transcendental, mystical world. This clearly suggests the dialectics of

romantic philosophy, the ontological hermeneutics of romanticism, according to which an object (the truth) is comprehended through the synthesis and balance of differing spheres that form its essence.

The second hymn also offers the poetic dialectic opposition of day and night. Daylight is the symbol of temporality, ephemerality, and empirical reality, while night embodies infinity, eternity and the transcendent, where temporal and spatial categories are abolished.

The third hymn, unlike the first two rendered in the present tense, is written in Präteritum, which is a poetic intention. The possibility of experiencing night mysteries becomes a real, particular, and individual inner experience („Gefühl").

The fourth hymn represents the fusion and identification of Christian and the poets' own individual mythologies. The hymn implies an attempt to objectify personal spiritual experience obtainable through the transformation of universal Christian eschatology (crucifixion, descent into the hell, resurrection) into a personal experience.

The fifth hymn renders the spiritual history of humankind in terms of poetic conceptualization, and through its mystical scrutiny. The essence of a free individual is determined against the background of the spiritual history of humankind.

The sixth hymn presents the ontological-eschatological essence of death, a triumphal stride towards death, the longing for death, which in Novalis' understanding facilitates the communion with the heavenly beloved, the truth of Christ, and represents an opportunity to abide in the transcendental reality.

The ***Hymns to the Night*** as a whole should be perceived as the acknowledgement of this ontological realization and its objectification through the poet's own tropology.

*Die Geschichtsphilosophie der deutschen Romantik in den „Hymnen an die Nacht" von Novalis. Zur Hermeneutik der 5. Hymne**

Die Auffassung der Weltgeschichte, die Novalis in seinen ***Hymnen an die Nacht,*** und zwar in der 5. Hymne darstellt, kann als eine einheitliche geistige Geschichte der Menschheit verstanden werden. Im Unterschied zu der Auffassung der Geschichte als einer mechanischen Mischung der verschiedenen Epochen und der unterschiedlichen kultureller Räume wird die Weltgeschichte bei Novalis eher als spirituelles Phänomen aufgefasst, und nicht als Summe chronologisch geordneter historischer Tatsachen. Daher ist es nicht zufällig, dass der romantischen Geschichtsphilosophie von Novalis nicht die real-historische Wirklichkeit als historische Quelle zugrunde liegt, sondern eine mythisch-mystische Wirklichkeit: In seiner Geschichtsphilosophie erscheint die Weltgeschichte in zwei spirituellen Formen – einerseits der altgriechische Mythos, andererseits die christlich-eschatologische Offenbarung (Geburt, Tod und Auferstehung Christi). Aber die benutzte Quelle selbst wird der romantisch-dichterischen Interpretation unterzogen, sie wird von Novalis auf der Grundlage seiner romantisch-dichterischen Tropenlehre umgearbeitet, in der die Phasen der geistigen Entwicklung der Menschheit codiert sind. Aufgrund dieser dichterischen Interpretation der Weltgeschichte (bzw. der Geschichte der Menschheit) wird in den ***Hymnen*** die neue Mythologie des romantisch verstandenen Individuums entworfen. Die Quelle dient als Stoff für das Projekt ***„X-stentum"***, für den romantischen Entwurf eines freien Christen, eines modernen Menschen, der die religiöse Freiheit ausübt, gemäß einer freiheitlichen, individuellen (bzw. dichterischen) Auffassung des Christentums. Das meint in sich eine freie Tathandlung im Fichteschen Sinne – „Merke auf dich selbst...", einen individuellen, unmittelbaren Bezug zu Gott, zum Transzendenten, ohne jeglichen Vermittler, also auch ohne Vermit-

---

* Wurde veröffentlicht in: *სემიოტიკა № 5, 2009*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი. (გვ. 56-65) *// Semiotics. Scientific Journal N 5,* 2009, Tbilissi. (P. 56-65)

tlung der Kirche. Darin besteht die eigentliche rationale Mystik von Novalis, von der sein ganzes Werk durchdrungen ist, und in besonderem Maße die ***Hymnen.*** Sich auf diesen Weg zu begeben, ist die individuelle ontologische Aufgabe für jeden romantisch inspirierten modernen, postmodernen, postpostmodernen etc. Menschen.

Der spirituellen Geschichtsphilosophie in der 5. Hymne folgend wird die Weltgeschichte, bzw. die Geschichte der Menschheit, von Novalis in drei Phasen eingeteilt:

1. ***Phase – Der existenzielle Monismus: Das Zeitalter der „Kindheit" der Menschheit, oder das mythisch-paradiesische Dasein innerhalb der göttlichen Dimension (die Epoche der Herrschaft der Sinne).*** Während dieser kindlich-naiven Existenz befand sich die Menschheit in der Nähe zu Gott, der Mensch verstand sich als ein Element der Schöpfung, als Teil der Natur. In der 5. Hymne wird dieses kindlich-paradiesische Dasein durch die mythologischen Vorstellungen des alten Griechenlands symbolisiert. Mit dem in den ***Hymnen*** dargestellten Bild des altgriechischen Mythos wird zugleich die antike Welt im Allgemeinen charakterisiert.

2. ***Phase – Der existenzielle Dualismus: Die Existenz der Menschheit innerhalb der historischen Dimension.*** Der nicht-historischen, mythologischen Existenz der Menschheit folgt das Zeitalter des „Erwachsenseins" – also die eigentliche historische Epoche, die Epoche der Herrschaft von Vernunft. In dieser Periode beginnt der Prozess der Individualisierung der Menschheit, ihr Emanzipationsprozess: Der Mensch entfernt sich von Gott, grenzt sich von der Natur ab und findet sich im Rahmen einer empirischen Realität, innerhalb derer er aber sterblich ist. Der Mensch erreicht die Freiheit auf Kosten der Aufhebung einer nichtfreien, aber ewigen Existenz in der transzendenten, paradiesischen Dimension. Hier entsteht der Dualismus der Menschheit, das eigentliche Entweder-Oder: Einerseits die ewige, unendliche, jedoch nichtfreie Existenz in der göttlichen Dimension, andererseits die freie, aber endliche, vergängliche Existenz innerhalb der empirischen Wirklichkeit. Der Übergang der Menschheit von der mythisch-paradiesischen Realität zur historischen, Entfernung

vom göttlich-paradiesischen Dasein wird in der 5. Hymne durch das poetische Symbol des Todes versinnbildlicht. Der Tod ist hier als Zeichen für das existenzielle Verhängnis der Menschheit zu verstehen, das die existenzielle Angst verursacht. Außerdem wird in der 5. Hymne auf den folgenschweren Übergang vom Transzendenten zur Empirie, vom Unendlichen zum Endlichen, vom Himmlischen zum Irdischen, auch durch folgende Formulierung hingewiesen: „die dürre Zahl und das strenge Maß". ***Zahl und Maß***, das sind die Attribute des analytischen Verstandes, wodurch er die sichtbare, empirische Realität erschließen und begreifen kann. Der Verstand bzw. die Vernunft ist jedoch nicht fähig, die transzendente Wirklichkeit zu erfassen, in der allein die Menschheit die Freiheit erringen kann. Die Formulierung ***Zahl und Maß*** kann als Anspielung auf das zeitgenössische aufklärerische Zeitalter verstanden werden, also auf jene Epoche, die die Herrschaft der Vernunft und des Verstandes besiegelte. Mit dieser Formulierung macht Novalis seine eigene Haltung zum zeitgenössischen aufklärerischen Geist deutlich, der alles Irrationale, Mystische überwinden will. Ganz ähnlich wird im bekannten Gedicht von Novalis „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren..." auf eine Erweiterung und Ergänzung der Aufklärung hingewiesen.

3. ***Phase – Die existenzielle Synthese: Das sogenannte Goldene Zeitalter, das neue Jerusalem (die spirituelle Epoche).*** Diese Entwicklungsstufe in der geistigen Geschichte der Menschheit fängt mit der Offenbarung des Logos in der empirisch-historischen Wirklichkeit an, beginnt also mit Geburt, Tod und der Auferstehung des Gottes Sohnes – Jesus Christus. Die 3. Phase führt zur Aufhebung des existenziellen Dualismus der Menschheit. Der Prozess wird von Christius selbst exemplarisch vollzogen, indem er „den alten Tod" (also das ontologisch-poetische Zeichen für das existenzielle Verhängnis und die existenzielle Angst des Menschen) mit dem „neuen Tod" und der darauf folgenden Auferstehung überwindet. Das Geheimnis der Auferstehung und die Teilhabe daran ist die neue ontologische Perspektive, wodurch die Menschheit in jedem einzelnen Individuum das Unendliche erwerben und die verlorene himmlisch-paradiesische

Existenz wiedergewinnen kann. Christus ist die Synthese, die der Menschheit und dem Einzelnen die freie und zugleich unsterbliche, unendliche Existenz verleiht und somit die Menschheit in eine neue ontologische Dimension führt, in das göttlich-paradiesische Dasein.

In der Perspektive der geschichtsphilosophischen Konzeption von Novalis entsteht in der 3. Phase der geistigen Entwicklung der Menschheit eine spirituelle Synthese aus der Antike, die in der 5. ***Hymne*** durch den altgriechischen Mythos symbolisiert wird, und dem darauf folgenden neuen christlichen Zeitalter. Diese Synthese mag aus empirisch-historischer Sicht unmöglich sein, aber die poetische Einbildungskraft von Novalis („die freie poetische Erfindung") und die auf dieser Grundlage konzipierte Geschichtsphilosophie lassen eine solche Projektion zu: Demnach sind für Novalis, im Unterschied zu Friedrich Schiller („Die Götter Griechenlands"), die Antike und das Christentum eine einheitliche spirituelle Ganzheit. In der 5. Hymne kommt diese spirituelle Ganzheit in der poetischen Gestalt des Sängers und in seine Apostelweg zum Ausdruck, denn er zieht aus dem heidnischen alten Griechenland nach Palästina, um dort dem neugeborenen Jesuskind zu huldigen. Hier wird er zum Nachfolger von Christus und zieht schließlich weiter nach Indostan (bzw. ins Morgenland), um dort mit der Poesie die Erscheinung von Jesus Christus in der endlichen empirischen Wirklichkeit zu verkünden.

Diesbezüglich bemerkt Gerhard Schulz, daß es bei diesem Zug des Sängers um die Vereinigung der Religionen und damit um eine Weltreligion gehe (G. Schulz, Kommentar zu den ***Hymnen an die Nacht***; in: Novalis, Werke, hrsg. und kommentiert von G. Schulz, 4. Aufl., Verlag C. H. Beck, München, 2001. S. 637). Ich denke aber, es geht hier weniger um eine Vereinigung der Religionen. Über diese reflektiert Novalis in den betreffenden Aufzeichnungen (Sieh: die akademische Ausgabe der Werke von Novalis, (Hg.) P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. II, S. 272; Bd. III, S. 579), aber nicht hier in der 5. Hymne. Vom Text her lässt sich jedenfalls davon nichts erschließen. Der Text der Hymne besagt etwas anderes: er erzählt von der führen-

den Rolle des Christentums in der geistigen Entwicklung der Menschheit, worauf der Wallfahrtsweg des Sängers symbolisch hinweist. Beachten wir: Der heidnische Sänger zieht vom Hellas nach Palästina, um dort den Christlichen Glauben anzunehmen. Danach zieht der christianisierte Sänger ins Morgenland, um dort mit dem poetischen Wort Christus zu verkünden. Der Weg, den der Sänger vollzieht, ist der poetisierte Apostelweg. Ich denke, dieser Zusammenhang ist von Anfang an auffallend. Der ganze Weg des Sängers steht also unter dem Zeichen von Christus. Daher ist es nicht zufällig, daß bei Novalis die Wende, der Beginn der neuen und letzten Stufe (***das goldene Zeitalter, die existenzielle Synthese***) in der geistigen Geschichte der Menschheit, mit dem poetisch aufgefassten christlichen Gott, mit dem poetisierten Christusbild verbunden wird (und nicht mit einer utopischen Herstellung der Weltreligion). Davon ausgehend kann bei Novalis in der 5. Hymne von einem Projekt der Weltreligion keine Rede sein.

Indem Novalis mit dem historischen Stoff romantisch-ironisch umgeht und die historischen Tatsachen aus eigener Sicht umarbeitet, erreicht er in der 5. Hymne aufgrund seiner poetischen Einbildungskraft die Fiktionalisierung der empirischen Weltgeschichte. So gibt es für Novalis in der Weltgeschichte keine Widersprüche, keine unterschiedlichen historischen Epochen und kulturellen Räume, sondern die Menschheitsgeschichte wird von ihm als ein spirituelles Ganzes aufgefasst, in dem es keine geistige Zerrissenheit gibt. In ihrem Zentrum aber steht für Novalis Jesus Christus.

2007

გოეთე და ქრისტიანობა: გოეთეს მსოფლმხედველობის გააზრებისათვის *

ი. ვ. გოეთე (1749-1832) თეოლოგ და პასტორ ი. კ. ლაფატერისადმი (1741-1801) მიწერილ წერილში (29 ივლისი, 1782 წ.) საკუთარ თავს „ჩამოყალიბებულ არაქრისტიანს“ უწოდებს („**dezidierter Nichtchrist**“), თუმცა იქვე მიუთითებს, რომ „ქრისტეს მოწინააღმდეგე“ („**Widerchrist**“) არ არის [8, 3; 9, 30]. სხვაგან გოეთე ხუმრობით, ხანაც სრული სერიოზულობით თავის თავს „წარმართად“ („**der Heide**“) მოიხსენიებს [10, 273]. სწორედ მსგავსმა გულწრფელმა გამონათქვამებმა და თავად გოეთეს ცხოვრების წესმა, მისმა ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიამ, რომელიც გრძნობადსენსუალურ შტრიხებსაც მომეტებულად შეიცავდა, გოეთეს მის სიცოცხლეშივე და შემდგომაც შეუქმნა ყალბი სახელი არაქრისტიანი, წარმართი და ათეისტი პოეტისა და მოაზროვნისა. აღსანიშნავია, რომ გარკვეულ ქრისტიანულ წრეებში (საკარაუდოდ კათოლიკურ წრეებში) გოეთეს „ლუციფერის“ ეპითეტითაც მოიხსენიებდნენ [10, 274].[1] ხოლო შექსპირის ცნობილი მთარგმნელი და გოეთეს შემოქმედების პირველი მკვლევარი და პოპულარიზატორი ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელი, ჰაინრიხ ჰაინეს ცნობით, ბონის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციებზე გოეთეს „მაჰმადიანობამიღებულ წარმართს“ უწოდებდა („**ein zum Islam bekehrter Heide**“) [9, 45].

თუმცა რელიგიურობისა და ქრისტიანობის მიმართ გოეთეს დამოკიდებულებაზე მცდარი წარმოდგენების დამკვიდრებას კონკრე-

---

* წაკითხულ იქნა 2008 წლის 22 მარტს გოეთეს საერთაშორისო საზოგადოების თბილისის განყოფილების სხდომაზე გოეთეს დღეების ფარგლებში. თავდაპირველად გამოქვეყნდა სათაურით „გოეთე და ქრისტიანული რელიგია“ გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალში. ისტორიის, ფილოსოფიის, ფილოლოგიის, თეოლოგიის სერია № 8, 2008. (გვ. 39-52)

1 XIX ს. პირველი ნახევრის გერმანელ კონცეპტუალისტ მხატვართა გაერთიანების, „ნაზარეველთა“ („**Nazarener**“) ერთ-ერთი წარმომადგენლის, კონრად ებერჰარდის მიერ ბაზელის წმ. კლარას სახელობის ჰოსპიტალის კაპელის საკურთხეველში შესრულებულ კედლის მხატვრობაზე (დაახლ. 1833) გოეთე წარმართთა შორისაა გამოსახული, რომელნიც მოციქულ პავლეს ქრისტეს სჯულის მიღებაზე უარს უცხადებენ. [9, 27].

ტულმა პიროვნებებმაც შეუწყვეს ხელი და გოეთეს რელიგიურობაზე უკვე იმ პერიოდში ჩამოყალიბებული სტერეოტიპები დღესაც მეტ-ნაკლებად მოქმედებენ.

რელიგიური თვალსაზრისით გოეთეს პიროვნების დემონიზება უპირველესყოვლისა ფრ. შლეგელის სახელს უკავშირდება. იგი 1812 წელს ვენაში მართავს ლექციებს თემაზე „ძველი და თანამედროვე ლიტერატურის ისტორია“. ეს ლექციები შემდგომ 1815 წელს წიგნადაც გამოიცა. მე-16 ლექციაში ფრ. შლეგელი კათოლიკური ეკლესიის პოზიციებიდან, რომლის წევრიც იგი 1808 წელს გახდა, თავს ესხმის გოეთეს და ბრალს სდებს მას როგორც ეკლესიისა და ქრისტიანობის მტერს და მას გერმანელ ვოლტერსაც უწოდებს [10, 274-275]. შლეგელი გოეთეს საყვედურობს, რომ მის პიროვნებას ყოველთვის აკლდა შინაგანი საყრდენი (**„an einem festen inneren Mittelpunkt gefehlt“**) [10, იქვე]. ამ შინაგან საყრდენში (**„Mittelpunkt“**) შლეგელი სწორედ ქრისტიანული ეკლესიისადმი რწმენასა და შესაბამისად, შეუვალ, დოგმატურ ქრისტიანობას გულისხმობს კათოლიკური გაგებით, რომლისთვისაც მუდამ დამახასიათებელი იყო და არის ონტოლოგიური დუალიზმი, რაც კათოლიციზმის მუდმივი იდეოლოგიური პრობლემაა.

ეს დუალიზმი – ხილულ და უხილავ სამყაროთა გათიშვა და მათი ურთიერთდაპირისპირება – გოეთესათვის პრინციპულად მიუღებელი იყო, ხოლო ცოდვის, გამოსყიდვისა და ცხონების ეკლესიურ-დოგმატური სწავლება გოეთეს აღარ აკმაყოფილებდა და მის გაფართოებას ცდილობდა. ამიტომაც, საბოლოო ჯამში გოეთესათვის შინაგანად მუდამ მიუღებელი იყო როგორც კათოლიციზმი, ასევე ლუთერანობა, ანუ კონფესიურ-ეკლესიური ქრისტიანობა, ინსტიტუციონალური რელიგიურობა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ეკერმანთან საუბარში გამოთქმული გოეთეს შემდეგი დაკვირვება (20 ივნისი, 1827):

> *სწავლება კეთილ საქმეებზე, კერძოდ იმაზე, რომ ადამიანი კეთილის ქმნით, ქველმოქმედებით ცოდვას გამოისყიდის და ამით ცხონდება, კათოლიკურია. რეფორმატორები* (ე. ი. პროტესტანტები, ლუთერანები – კ. ბ.) *უარყოფენ ამგვარ სწავლებას და ამის სანაცვლოდ აფუძნე-*

ბენ სწავლებას, რომ ერთადერთმა მხოლოდ ადამიანმა უნდა იღვაწოს იმისათვის, რათა შეიცნოს ქრისტეს საქმენი და გახდეს მისი მადლის თანაზიარი, რაც შემდგომ ადამიანს თავისთავად მიიყვანს კეთილ საქმეებამდე. დღეს დღეისობით ყველაფერი ერთმანეთშია აღრეული და არავინ იცის საგანთა ჭეშმარიტი არსი“ [3, 260].

გოეთეს რელიგიურობის შლეგელისეული ნეგატიური შეფასებანი შემდგომ განავრცო *ბურშენშაფტის* **(Burschenschaft)** ცნობილმა „მყვირალა“ წარმომადგენელმა ვოლფგანგ მენცელმა. თავის „გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში“ (1828) მენცელი გოეთეს პოეზიას რელიგიისაგან დაცლილ შემოქმედებას უწოდებს – „გოეთეს პოეზიაში რელიგიის არსებობაზე საუბარი სრულიად ზედმეტია“ **(„von Religion kann in Goethes Dichtungen keine Rede sein“)** [10, 276]. აქ მენცელი მხოლოდ გოეთეს პოეზიას რომ არ გულისხმობს, არამედ მის პიროვნებასაც, ნათლად ჩანს იმ ეპითეტებზე, რითაც მენცელი თავის ნაშრომში გოეთეს რელიგიური პოზიციებიდან ამკობს: „უთვისებო“ **(„Charachterloser“)**, „ქამელეონი“ **(„Chameleon“)**; „მსახიობი“ **(„Schauspieler“)**, რომელიც თავის „პრიალა ნილაბქვეშ“ თავის „დახვეწილ ეპიკურეელობას“ **(„raffinierter Epikureismus“)**, „სენსუალობასა და განცხრომისადმი ლტოლვას“ **(„Sinnlichkeit und Genußsucht“)** მალავს [10, იქვე].

ცნობილი კათოლიკე თეოლოგი რომანო გუარდინი (1885-1968) გოეთოლოგ ერნსტ ბოიტლერისადმი (1885-1960) მიწერილ წერილში (5 აგვისტო, 1948) აღნიშნავს, რომ გოეთემ უფრო დიდი ვნება მიაყენა ქრისტიანობას, ვიდრე ნეცშემო [9, 27].

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ გოეთეს მიმართება ზოგადად რელიგიისადმი, და კონკრეტულად ქრისტიანობისადმი, საკმაოდ რთული პრობლემაა და ღრმა დაკვირვებასა და შესწავლას მოითხოვს. ხოლო თავის მხრივ ამ პრობლემის მეტნაკლებად მართებული გააზრება გოეთეს მსოფლმხედველობის მართებული შესწავლისა და რეცეფციის საფუძველს ქმნის.

გოეთეს ქრისტიანობისადმი დამოკიდებულების ზემოთმოხმობილი სწორხაზოვანი და ცალმხრივი შეფასებანი საფუძველშივე მცდარია, რამდენადაც მათში საერთოდ არ არის გათვალისწინებუ-

ლი თავად გოეთეს პიროვნების სირთულე, მრავალპლანიანობა და ყოვლისმომცველობა, გოეთეს პიროვნების პოეტური ბუნება. ასევე, არ არის გათვალისწინებული თავად ის ეპოქა, ის ონტოლოგიური კონტექსტი (განმანათლებლობის ეპოქა ზოგადად), რომელშიც მოუწია ცხოვრება გოეთეს; არ არის გათვალისწინებული თავად გოეთეს სიცოცხლის ხანგრძლივობაც კი, რამდენადაც ისეთი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე, რომელიც გოეთემ განვლო (გოეთე 82 წლის ასაკში გარდაიცვალა), რელიგიური, და მათ შორის ქრისტიანული წარმოდგენები, არც თუ ისე სწორხაზოვნად და მარტივად იქმნებოდა და ყალიბდებოდა, და, მით უმეტეს, ისეთი რთული და ღრმა პიროვნების სულში, როგორიც გოეთე იყო. გოეთეს რელიგიური წარმოდგენების ჩამოყალიბება, შესაბამისად ქრისტიანობისადმი მისი მიმართება, ხანგრძლივი და მრავალმხრივი პროცესია და ამიტომაც გოეთეს რელიგიური შემეცნება სხვადასხვა საფეხურსა და პერიოდს მოიცავს.

* * *

გოეთემ საკუთარი ოჯახის წიაღში ქრისტიანულ-ლუთერანული აღზრდა მიიღო, რომლითაც გამსჭვალული იყო მთელი მისი ბავშვობა და სიჭაბუკე. ლუთერანული აღზრდა გულისხმობდა ეკლესიაში რეგულარულ სიარულსა და ზიარების მიღებას, ლუთერან პასტორთა ქადაგებებისა და ზნეობრივ შეგონება-სწავლებათა ხშირ მოსმენასა და მათ მიხედვით ცხოვრებას, ქრისტიანული წესების (ლუთერანული გაგებით) ხშირ აღსრულებას [9, 35].[2]

გოეთეანთ ოჯახის ბიბლიოთეკაში ბიბლიის შვიდი სრული გამოცემა ინახებოდა გერმანულ (ლუთერის თარგმანი), ინგლისურ, ფრანგულ და იტალიურ ენებზე; ასევე ახალი აღთქმის ორი გა-

2 საინტერესოა, რომ გოეთე მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ოფიციალურად ლუთერანულ-პროტესტანტული ეკლესიის წევრი იყო: იგი ლუთერანულად მოინათლა და კონფირმაციაც ამ ეკლესიის წიაღში გაიარა. 1806 წელს გოეთემ ქრისტიანე ვულპიუსთან ასევე ლუთერანული წესით იქორწინა და 1832 წლის 22 მარტს ლუთერანული წესით იქნა დაკრძალული [9, 34]. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გოეთეს კონფესიურ-ეკლესიური კუთვნილება წმინდა-წყლის ფორმალობა იყო.

მოცემა ძველბერძნულ ენაზე და სახარებებისა და მოციქულთა ეპისტოლეების გამოცემა ბერძნულ-ლათინურ-გერმანული პარალელური ტექსტებით. საღვთო წიგნების ამგვარ მრავალფეროვნებასა და სიუხვეს გოეთე მოსწრებულად „ბიბლიის ზეიმს“ უწოდებდა („**Bibelfest**“) [9, 36].

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ გოეთეს კარგად ჰქონდა შესწავლილი ლუთერანული კატეხიზმო და ბიბლიური ტექსტები (გოეთემ სპეციალურად შეისწავლა ძველი ებრაული, რათა ძველი აღთქმის ტექსტებს ორიგინალის ენაზე გაცნობოდა) [9, 38]. სწორედ სიჭაბუკის პერიოდს ეკუთვნის დითირამბული ლექსი „იესო ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასვლა“, რომელიც 16 წლის გოეთემ შექმნა [3, 754]

გოეთეს ეს „ლუთერანული ფაზა“ მისი სტუდენტობის პირველ, ლაიფციგურ პერიოდამდე გრძელდება. თუმცა, ასაკის მატებასთან ერთად გოეთეს რელიგიური წარმოდგენები ფართოვდება და სტუდენტობის მეორე პერიოდში, შტრასბურგულ პერიოდში (XVIII ს. 70-იანი წლები) გოეთე ურთიერთობებს ამყარებს სხვადასხვა ქრისტიანულ სექტებთან — პიეტისტებთან და ჰერნჰუტერებთან (იოჰან კასპარ ლაფატერი, ერნსტ გოტფრიდ ლანგერი, გრაფინია ფონ კლეტენბერგი), ეცნობა ქრისტიანული სექტებისა და მწვალებელთა ისტორიას, როზენკროიცერთა მოძღვრებასა და სოფიოლოგიურ-გნოსტიკურ თხზულებებს, რომლებიც ნეოპლატონურ, ქრისტიანულ და ალქიმიურ ნააზრევთა ნაზავს შეიცავენ. გარდა ამისა, ამ პერიოდში გოეთე ეცნობა თეოლოგ, კულტურისა და ენის ფილოსოფოს იოჰან გოტფრიდ ჰერდერს, რომელმაც გოეთე აზიარა პოეტიკის საფუძვლებს და მასში გააღვიძა ინტერესი როგორც ანტიკური, ასევე ევროპული მხატვრული ლიტერატურისადმი (ჰომეროსი, შექსპირი), ასევე — ძველგერმანული და ძველკელტური ხალხური პოეზიისადმი. ყველაფერმა ამან კი დიდად შეუწყო ხელი გოეთეს პოეტად ჩამოყალიბებას. [9, 39-40; 7, 120].

შემდგომ, უკვე 80-იან წლებში გოეთე ხდება ვაიმარის მასონური ლოჟის წევრი, ოღონდ სულ რამდენიმე წლით. თავდაპირველად იგი იყო მასონობის ყველაზე დაბალი საფეხურის წარმომადგენელი — „შეგირდი“ („**Lehrling**“), ბოლოს გოეთე აიყვანეს „ოსტატის“

(„Meister“) ხარისხში (1782 წ.). თუმცა ლოჟის სხდომებს გოეთე იშვიათად ესწრებოდა [7, 82-83].

საბოლოო ჯამში გოეთეს მასონობაც ისეთივე ფორმალობა იყო, როგორც მისი ლუთერანული ეკლესიის წევრობა. თანაც გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ იმ პერიოდში ინტელექტუალთა და მაღალი წრის საზოგადოების წარმომადგენლებს შორის მასონობა და მასონური ლოჟის წევრობა ერთგვარი მოდა იყო და თითქმის მთელი მაშინდელი მოწინავე საზოგადოება მასონთა ლოჟის წევრი იყო, მათ შორის ჰერდერი, ვილანდი, ლესინგი, ფიხტე, მოცარტი, ჰაიდნი და სხვ. გოეთეს მასონობაც უფრო მისი ინტერესის საგანი იყო, ვიდრე მსოფლმხედველობრივი განწყობა. როგორც წესი, გოეთესდარი გენიოსები ფორმალურ-ორგანიზაციულ რეგლამენტირებასა და ჩარჩოებს შინაგანად არღვევენ და იმთავითვე ვერ ჰგუობენ. ამიტომაც იყო, რომ გოეთემ სულ რამდენიმე წელი დაჰყო მასონთა რიგებში და ბოლოს დატოვა იგი.

ამავე პერიოდში (80-90-იანი წლები) გოეთე გაიტაცა ანტიკურმა ხელოვნებამ, სპინოზას ფილოსოფიამ, ნატურფილოსოფიამ და ბუნებისმეტყველებამ. შემეცნებისა და ცხოვრების ამ ეტაპზე გოეთე მთლიანად ჩამოშორებულია ქრისტიანობას [9, 41], თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს გოეთე ათეისტად, მატერიალისტად ან „წარმართად“ ჩამოყალიბდა (ამ პერიოდში გოეთე ხშირად თავის თავს ხუმრობით „წარმართს“ [„Heide“] უწოდებდა ხოლმე). მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული, რომ შემეცნების ნებისმიერ ეტაპზე გოეთე მუდმივად გამსჭვალულია რელიგიური სულისკვეთებით, ოღონდ მისი რელიგიურობა არაკონფესიურია. გოეთე მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მუდამ ეძიებდა და აფუძნებდა, როგორც თავად აღნიშნავს, „საკუთარ რელიგიას“ („eigene Religion“). ცხადია, იგი არ იყო ერთი ჩვეულებრივი ადამიანი, რომ საბოლოო ჯამში ერთ რომელიმე რელიგიურ-ფილოსოფიურ სისტემას მიკედლებოდა. გოეთეს პიროვნების ენტელექიას შეიძლება ვუწოდოთ მაძიებელი სული, და ეს მაძიებელი სული ყველგან ეძიებდა „ღვთის გამოვლინებას“ („Manifestation Gottes“). გოეთეს ეს მაძიებელი სული ღვთის, ტრანსცენდენტურობის შემეცნების პროცესში არასოდეს კმაყოფილდებოდა იდეოლოგიური რეგლამენ-

ტირებითა და შემეცნების მხოლოდ ერთი რომელიმე სახეობისა და ფორმის ფარგლებში მოღვაწეობით — ვთქვათ, ბუნებისმეტყველების სფეროში მოღვაწეობით.

სულ ერთია, გოეთეს „მასონური პერიოდი“ იქნება ეს, მისი საბუნებისმეტყველო კვლევების პერიოდი, თუ მისი ცხოვრების სხვა ეტაპი, გოეთე მუდმივად რჩება თეისტად, ღვთის მაძიებლად; ოღონდ მისი ეს მუდმივი რელიგიურობა უპირატესად იყო პიროვნული, ინდივიდუალისტური და არა ინსტიტუციონალური, გოეთე გამუდმებით ქმნიდა საკუთარ პიროვნულ რელიგიას, „ღვთის თაყვანისცემის საკუთარ სახეობას“ (**„eigene Art der Gottesverehrung“**).

სწორედ 80-90-იან წლებში შეიმუშავა გოეთემ თავისი ცნობილი სწავლება პირველფენომენზე (**„Urphänomenlehre“**), რაც მხოლოდ რელიგიური ენტელექიის მქონე ინდივიდის სულიდან შეიძლებოდა წარმოქმნილიყო, და არა ათეისტ-მატერიალისტის რაციოდან. იმავე 90-იან წლებში გოეთე ისევ მიუბრუნდა ქრისტიანულ მისტიკას, ალქიმიას, ნეოპლატონიზმს, როზენკროიცერთა მოძღვრებას, რაც აისახა კიდეც მის ცნობილ მისტიკურ ზღაპარში მწვანე გველისა და მშვენიერი შროშანის შესახებ (**„Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie“**).

გოეთეს შემოქმედების გვიანი პერიოდი, „ფაუსტური პერიოდი“, ქრისტიანობის კვლავ ინდივიდუალისტური შემეცნების პერიოდია, რაც აისახა მის ტრაგედიაში „ფაუსტი“, განსაკუთრებით „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში. შეიძლება ითქვას, რომ „ფაუსტი“ ქმნის გოეთეს რელიგიურ წარმოდგენათა სუმმას.

მაგრამ, მიუხედავად ინდივიდუალისტური რელიგიის მოთხოვნისა, მიმაჩნია, რომ გოეთეს მიმართება ზოგადად რელიგიისადმი მაინც რჩება მისი შემეცნებით-მჭვრეტელობითი მეთოდის ფარგლებში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფენომენის, მანიფესტირებულის, ამ შემთხვევაში, ღვთის გამოცხადების (**Offenbarung**) ობიექტური შემეცნება და ჭვრეტა, რაც იმთავითვე გამორიცხავდა პიროვნულ, მკვეთრად სუბიექტურ, უშუალო მიმართებას ტრანსცენდენტურობისადმი, გამორიცხავდა ისეთ მისტიკურ მიმართებას, როგორიც მაგალითად, ახასიათებდა ნოვალისს, რომელიც მან გადმოსცა კიდეც

თავის მისტიკურ პოეტურ ციკლში „ღამის ჰიმნები“.[3]

ანტიკურობით გატაცების პერიოდში, ე. წ. ვაიმარული კლასიკის პერიოდში (1786-1805) გოეთე უპირველესყოვლისა ბუნებაში ხედავს ღვთის გამოცხადებას, ბუნებაში ჭვრეტს ღვთის მოქმედებას. ამიტომაც, იგი მეცნიერული მჭვრეტელობითა და ცდით, ცდისეულ და ინტუიტიურ მეთოდთა სინთეზით (**Anschauung**) შეისწავლის ბუნებას და ავითარებს პირველფენომენის კონცეფციას. სწორედ აქ ვლინდება გოეთეს ობიექტური რელიგიურობა, რომლისთვისაც ხილული რეალობა, ერთი მხრივ, მასალაა ღვთის ობიექტური შემეცნებისა და ჭვრეტისა, მეორე მხრივ, ღვთის (ღვთაებრიობის) ემანაციის სივრცე. სწორედ ამ თვალსაზრისს ავითარებს გოეთე „პოეზია და სინამდვილის“ მე-4 წიგნში:

> *საყოველთაო, ბუნებრივი რელიგია („**die allgemeine, die natürliche Religion**“) საბოლოო ჯამში რწმენას („**Glaube**“) არ საჭიროებს, ვინაიდან მყარი თვალსაზრისი („**Überzeugung**“) იმის შესახებ, რომ დიადი, წარმომქმნელი, მომაწესრიგებელი და წარმმართველი არსება („**Wesen**“) ბუნების მილმაა მიმალული, რათა ის ასე იყოს ჩვენთვის ხელშესახები, აი ამგვარი მყარი თვალსაზრისი („**Überzeugung**“) ყოველ ჩვენთაგანს მოიცავს“ [5].*

აქ აღსანიშნავია, რომ გოეთე ბუნებას კი არ აცხადებს ღმერთად, როგორც ეს სპინოზასთანაა, არამედ ხილული ბუნება თავად არის ტრანსცენდენტურობის, ღვთაებრიობის თავისებური ანარეკლი, მისი ნიშანი. გოეთეს ეს თავისებური „პანთეიზმი“ უთუოდ მოგვაგონებს პავლე მოციქულისეულ „პანთეიზმს“ – „ღმერთი ყოველი ყოველსა შინა არს“.

ალბათ ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ გოეთე ღვთის გამოცხადებასა და ბუნების ფენომენებს ერთი და იმავე მეთოდით შეიმეცნებს. ამ პროცესში მისთვის გაღაწყვეტია შემეცნების ობიექტამდე ცოდნით (**Wissen**) მისვლა და არა მხოლოდ ცარიელი რწმენით:

---

3 გოეთეს შემეცნების მეთოდთან დაკავშირებით იხ. ზ. გამსახურდიას სტატია „გოეტეს მსოფლმხედველობა ანთროპოსოფიური თვალსაზრისით“ [1, 149-157].

ვინც ფლობს მეცნიერებას და ხელოვნებას,
მასვე აქვს რელიგიაც;
ვინც ამ ორს არა ფლობს,
დაე ჰქონდეს რელიგია
(„Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion“) [6].

გოეთეს მიმართებაც ქრისტიანობისადმი სწორედ ობიექტური რელიგიურობითაა განპირობებული, ანუ ცოდნაზე დაფუძნებული რელიგიურობით. ქრისტეს ფენომენი გოეთესათვის ობიექტურად არსებული *სინამდვილისეული ფენომენია* (**Natrurphänomen**), ანუ *პირველფენომენის* თავისებური გამოვლენაა. ქრისტეში გოეთე ხედავს არა ღვთის ძეს, ღმერთს, მაცხოვარს, არამედ მას განიხილავს ისეთივე დიდ პიროვნებად, როგორებიც იყვნენ სოკრატე, მოსე [9, 42; 8, 4-5]. ანუ, გოეთე ქრისტეს უპირველესყოვლისა განიხილავს როგორც კაცობრიობის სულიერ აღმზრდელს, როგორც უმაღლესი საღვთო ზნეობის (იდეის) მიწიერ ემანაციას. შესაბამისად, ქრისტეს პიროვნებას გოეთესათვის არა მისტიკური, არამედ ეთიკურ-მორალური დატვირთვა აქვს:

> *თუკი მკითხავენ, მას (ე. ი. ქრისტეს – კ. ბ.) თაყვანს ვცემ და მისდამი მოწიწებას ვამჟღავნებ თუ არა, მაშინ მე ვუპასუხებ: რაღა თქმა უნდა! მე ქედს ვუხრი მას როგორც ზნეობის უმაღლესი პრინციპის საღვთო გამოცხადებას. და თუკი მკითხავენ, მზეს განვადიდებ თუ არა, კვლავ ვუპასუხებ – რაღა თქმა უნდა! ვინაიდან, ასევე იგიც უმაღლესის უმძლავრესი გამოცხადებაა, რომლის აღქმის წყალობაც ჩვენ, დედამიწის შვილებს მოგვნიჭებია. მე მასში თაყვანს ვცემ სინათლესა და წარმომშობ ძალას ღვთისას, რომლის წყალობითაც ჩვენ ვარსებობთ და ვხარობთ მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროსთან ერთად [3, 786].*

და ის მისტიკა, რომელიც გოეთემ ფაუსტის II ნაწილის დასასრულს გადმოსცა, არის ქრისტიანული მისტიკისა და ქრისტიანული

რელიგიის ცოდნაზე დამყარებული ობიექტური მისტიკა, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი სუბიექტური რელიგიური განცდისაგან. გოეთე „ფაუსტში“ (კერძოდ ტრაგედიის ფინალში) ტრანსცენდენტურობის გამოცხადებას მხოლოდ ობიექტურად ასახავს, ობიექტურად გადმოსცემს, ყოველგვარი პიროვნული თანამონაწილეობისა და უშუალო მისტიკური განცდის გარეშე.[4]

ფინალში ფაუსტი არა პიროვნული ნებელობის წყალობით ხდება ტრანსცენდენტურობის წევრი, არამედ თავად ტრანსცენდენტურობას შეჰყავს იგი თავის წიაღში (**„zieht uns hinan“**). ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ „ფაუსტის“ ფინალში არ არის გადმოცემული ტრანსცენდენტურობის თავად ფაუსტისმიერი შინაგანი, ქმედითი მისტიკური ჭვრეტა, ღვთაებრივის უშუალო შინაგანი განცდა, მაგალითად ისეთი, როგორიც რომანტიკოსი პროტაგონისტისათვის, მაგ., ნოვალისის „ღამის ჰიმნების“ ლირიკული გმირისთვისაა დამახასიათებელი. ფინალში ფაუსტი არ ავლენს პიროვნულ „მე“-ს, არ ავლენს თავის სუბიექტურ ნებელობასა და ქმედითობას ტრანსცენდენტურობასთან მიმართებაში, არამედ ტრანსცენდენტურობა, ღვთაებრივი არსნი ჩნდებიან მისი სულის გადასარჩენად — ღვთისმშობელი, მარიამ ეგვიპტელი, ანგელოზთა გუნდნი, ნეტარი ყრმანი და სხვ.; უკვე თავად ეს ღვთაებრივი არსნი ლოცულო-

---

4 „ფაუსტის“ ბოლო ნაწილის სახისმეტყველებასთან დაკავშირებით გოეთე ეკერმანთან საუბარში აღნიშნავს (6 ივნისი, 1831): *„[...] დასასრული, სადაც გამოხსნილი სული ცად მაღლდება, გადმოსაცემად ძალიან რთული იყო. ამიტომაც, ამ ზეგრძნობად და ძნელად წარმოსადგენ საგანთა ასახვისას შეიძლებოდა თავვე ამბნეოდა, მკვეთრად მოხაზული ქრისტიანულ-ეკლესიური სახეებისა და წარმოდგენების საშუალებით ჩემი პოეტური განზარხვისათვის გამოკვეთილი ფორმა და სიმყარე რომ არ მიმენიჭებინა“* [4, 627]. აღსანიშნავია, რომ პოეტიკის თვალსაზრისით გოეთე აქ მაინც *ეიმპრული კლასიკის* შემოქმედებითი მეთოდის ფარგლებში დარჩა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ე. წ. *ზომიერება* **(das Maß)**, რაც პირველყოვლისა გულისხმობს როგორც ავტორისეული, ისე პროტაგონისტისეული სუბიექტურობის *თვითშეზღუდვას* **(Entsagen)**, მეორე მხრივ, პოეტური ქმნის პროცესში სახისმეტყველებითი, რიტორიკული და ანტიმიმეტური, ანუ ზედმეტი ესთეტიკური აბსტრაგირებისა და მისტიკურობისადმი, ზომიერებას.

ბენ ფაუსტისათვის. სჳორენ კირკეგორის (კირკეგაარდის)[5] სიტყვით რომ ვთქვათ, ფაუსტს აკლია „უშუალობის პათოსი“ („**Phatos der Unmittelbarkeit**“), მაშინ, როდესაც ნოვალისის „ღამის ჰიმნების“ ლირიკული გმირი საკუთარი მისტიკურ-რელიგიური განცდით და პიროვნული უშუალობითა და ნებელობით თავად იმკვიდრებს ტრანსცენდენტურობას, თავად დაემკვიდრება ტრანსცენდენტურობაში. „ჰიმნების“ ლირიკული გმირი უფრო ფიხტესეული აბსოლუტური „მე“-ს ნებელობითაა დამუხტული, მაშინ როდესაც გოეთეს ფაუსტი კანტიანური იმანენტობის ფარგლებში რჩება (იქნებ ფინალში ფაუსტის დაბრმავებით გოეთე სიმბოლურად სწორედ ამაზე მიუთითებს). ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ ფაუსტი თავად კი არ შედის *მარად-ქალურის* წიაღში, არამედ გოეთე გვიბარებს, რომ *მარად-ქალური* „ჩვენ აგვიტაცებს“ („**zieht uns hinan**“), ანუ, აქ სუბიექტური ობიექტურს ექვემდებარება.

უკვე ღრმა ასაკში მყოფი გოეთე ინტუიტიურად, ქვეშეცნეულად განიცდიდა ქრისტეს სიდიადეს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა „ფაუსტის“ ფინალში დოქტორ მარიანუსის (**Doctor Marianus**) საბოლოო სიტყვები: „მზერა მიაპყრეთ მხსნელის სახებას“ („**Blicket auf zum Retterblick**“) [4, 485]. აქ სიტყვა „მხსნელი“ („**Retter**“) ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებასა და საღვთო ტექსტებში მოცემული ქრისტეს საყოველთაოდ ცნობილი ეპითეტია. ამ ეპითეტს უკვე ონტოლოგიური დატვირთვა აქვს, რითაც ქრისტეს ღვთაებრივ წარმოშობასა და მის მისიაზეა მინიშნებულია – ქრისტე ვითარცა მესია – კაცობრიობის მხსნელი და მისი მარადიულ სასუფეველში დამამკვიდრებელი. ამ ეპიზოდში გოეთე სწორედ ქვეც-

---

5 ჩვენში დამკვიდრებულია, როგორც ჩანს რუსულის გავლენით, დანიელი ფილოსოფოსის გვარის არასწორი ფორმა „კირკეგორი“, რაც ფონეტიკურად ბოლომდე არ შეესაბამება ამ გვარის დანიურ, ან გნებავთ, გერმანულ წარმოთქმას, რამდენადაც ამ ენებში ფილოსოფოსის გვარი დაახლ. წარმოითქმის როგორც „კირკეგაარდი“ (დან.: [ˈkɨɐ̯gəgɒɐ̯ð]) და არა „კირკეგორი“. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ქართულ სიტყვათხმარებაში უნდა დამკვიდრდეს ფილოსოფოსის გვარის ორიგინალის ენის ფონეტიკური ფორმა „კირკეგაარდი“, მით უმეტეს, რომ ქართული ენის ფონეტიკური წყობისათვის ამ ფორმის ბგერითი გაფორმება სრულიად ბუნებრივად ხორციელდება და ფილოსოფოსის გვარის ფონემურ წყობას სრულიად შეესატყვისება და ერწყმის.

ნობიერად, იმპულსურად, პოეტური ინტუიციით გრძნობს ქრისტეს ღვთაებრივ-მისტიკურ არსს. ამიტომაც, „ფაუსტის“ ფინალში ქრისტიანული სახისმეტყველებისა და პარადიგმების მოხმობას მხოლოდ ესთეტიკურ-პოეტიკური კონცეფციისა და ინტენციის რეალიზების ფუნქცია არ უნდა ჰქონოდა და ქრისტიანული სიმბოლოები „მხოლოდ პირობით სიმბოლოებს“ არ წარმოადგენენ [2, 627], რათა, როგორც ამას თავად გოეთე მიუთითებს, „მკვეთრად მოხაზული ქრისტიანულ-ეკლესიური სახეებისა და წარმოდგენების საშუალებით ჩემი პოეტური განზარხვისათვის გამოკვეთილი ფორმა და სიმყარე მიმენიჭებინა“.

სავარაუდოდ, აქ ქრისტიანული სახისმეტყველებისა და პარადიგმების ღრმა ცოდნის საფუძველზე გოეთეს მიერ მათი მხატვრული თხზვის მასალად გამოყენებას მაინც და მაინც წმინდად ესთეტიკურ-პოეტიკური მოტივაცია არ უნდა ჰქონდა, ვინაიდან ასეთივე წარმატებით გოეთეს შეეძლო ასევე სხვა რელიგიურ სახისმეტყველებათა და პარადიგმათა ესთეტიკური მიზნებით გამოყენება, მაგ. იგივე გნოსტიკურ-სოფიოლოგიური პარადიგმებისა და სიმბოლიკის, ან ძველბერძნული მითოსური პარადიგმების, სადაც ასევე მოცემულია „მკვეთრად მოხაზული სახეები და წარმოდგენები“. მაგრამ საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ფაუსტის ფინალისათვის გოეთე მაინც და მაინც ქრისტიანულ სიმბოლიკასა და პარადიგმებს იყენებს ესთეტიკური თხზვის მასალად, სადაც აშკარად გამოვლენილია, ერთი მხრივ, გოეთეს შინაგანი ობიექტური რელიგიურობა, და მეორე მხრივ, მისი ქრისტიანული ეთოსი და მსოფლხედვა.

ქრისტესადმი „ფაუსტის“ ფინალში გამოვლენილ ამ მსოფლმხედველობრივ განწყობას, გოეთე ასევე ეკერმანთან საუბარშიც გადმოსცემს:

თუმცა მიმაჩნია, რომ ოთხივე სახარება ჭეშმარიტია, ვინაიდან მათში ცნაურდება უმაღლესის ცხოველმყოფელობა, რომელიც ქრისტეს პიროვნებიდან გამოდის, და ეს უმაღლესი სწორედ თავისი ღვთაებრივი არსით ელინდება ამ ქვეყნად. [] შესაძლოა სულიერი კულტურა მუდმივად განვითარდეს, შესაძლოა ბუნებისმეცნიერებანი გაღრმავდეს და გაფართოვდეს და ადმიანის გონიც ისე განვითარდეს, როგორც იგი

ამას დაისახავს მიზნად, მაგრამ იგი (ე. ი. ადამიანის გონი – კ. ბ.) ვერასოდეს იქნება ქრისტიანობის იმ ზნეობრივ კულტურასა და სიღრმეზე ალმატებული, რომელიც სახარებებში ბრწყინავს [3, 786-787].

და თუკი საერთოდ გოეთეს ქრისტიანობაზე ვიმსჯელებთ, უნდა ითქვას, რომ მისი ქრისტიანობა, რა თქმა უნდა, არაეკლესიური, არაკონფესიური და ადოგმატურია. შეიძლება ითქვას, რომ გოეთე თავისუფალი ქრისტიანია და მისი ქრისტესადმი მიმართება პიროვნულ-ინდივიდუალური უფროა. მისთვის პირველქრისტიანთა მიერ დაფუძნებულ პირველქრისტიანობასა აქვს ჭეშმარიტი ღირებულება, რომლიც წმინდა სახარებებშია ასახული, და არა ეკლესიის მიერ გაშუალებულ და ინტერპრეტირებულ დოგმატურ ქრისტიანობას. გოეთე თავისი პირველფენომენის სწავლებიდან გამომდინარე ქრისტიანობასთან მიმართებაში სწორედ წმინდა რელიგიურობის, ანუ რელიგიურობის ონტოლოგიური იმპლიციტურობის თვალსაზრისს ავითარებს:

თუმცა არსებობს ორი თვალთახედვა, რომელთა საფუძველზეც სხვა და სხვა გვარადაა შესაძლებელი ბიბლიური ამბების განხილვა. არსებობს თვალსაზრისი თავისებური პირველრელიგიის („Ur-Religion“) შესახებ, თვალსაზრისი ბუნებისა და გონების („Natur und Vernunft“) წმინდა ღვთაებრივი წარმოშობის შესახებ. იგი (ანუ, ეს პირველრელიგია – კ. ბ.) მარად იგივე დარჩება და მუდმივად ექნება ღირებულება, სანამ საღვთო ნიჭით აღვსილი არსნი („Wesen“) იარსებებენ. თუმცა იგი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია და იმდენად ალმატებული და კეთილშობილი, რომ საყოველთაო (რელიგიად) ვერ იქცევა. შემდგომ, არსებობს ეკლესიის თვალსაზრისი, რომელიც უფრო მეტად ადამიანური ბუნებიდან წარმოსდგება (ანუ, წმინდად ადამიანური გონების ნაყოფია – კ. ბ.). იგი არამყარია („gebrechlich“), ცვალებადი („wandelbar“) და მუდმივად დაექვემდებარება ცვალებადობას, სანამ სუსტი ადამიანური არსნი იარსებებენ. [...] და როგორც კი ჩავწვდებით და შევისისხლხორცებთ ქრისტეს სიყვარულსა და წმინდა სწავლებას, ისეთს, როგორიც ის არის, მაშინ როგორც ადამიანები თავს უფრო დიდ და თავისუფალ არსებებად ვიგრძნობთ და გარეგნულ კულტს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აღარ მივანიჭებთ. და შემდგომ თანდათან შევძლებთ სიტყვისა და რწმენის ქრისტიანობიდან შემმეცნებ-

ელ და საქმის ქრისტიანობაზე გადასვლას („aus einem Christentum des Wortes und Glaubens zu einem Christentum der Gessinnung und Tat kommen") [3, 785, 787-88].

ზემოთხსენებულ რჩეულ პიროვნებებად, „საღვთო ნიჭით აღვსილ არსებებად" (**„gottbegabte Wesen"**), რომელნიც თავიანთ თავში ავითარებდნენ ადოგმატურ რელიგიურობას, გოეთე უპირველესყოვლისა მიჩნევს ხელოვანებს – მოცარტს, რაფაელს, შექსპირს, რომელნიც სწორედ იმ წმინდა *პირველრელიგიურობას* არიან ნაზიარები და უშუალოდ ჭვრეტენ ღვთაებრივის ამქვეყნად ემანაციას, და რომელთაც დაძლეული აქვთ „ჩვეულებრივი ადამიანური ბუნება" (**„die gewöhnliche Menschennatur"**) [3, 788]. ასეთი არსნი კი, რა თქმა უნდა, რელიგიურობასა და ტრანსცენდენტურობაზე წარმავალ, „ცვალებად" (**„gebrechlich"**) და „არამყარ" (**„wandelbar"**) თვალსაზრისს არ საჭიროებენ. გოეთეც სწორედ ამ რჩეულ პიროვნებათა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ, რომლის ქრისტიანული და რელიგიური წარმოდგენები, ქრისტესადმი მიმართება ეკლესიურ დოგმატიკაზე კი არ იყო დაფუძნებული, არამედ უშუალო ინდივიდუალურ რელიგიურ განცდასა და ჭვრეტაზე.

ოლონდ, აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ გოეთეს მიმართება ქრისტიანობისა და ქრისტესადმი ისეთი ინტენსიურად სუბიექტივისტური და მისტიკური არაა, როგორც ეს ნოვალისთანაა, ვინაიდან ს. კირკეგაარდის მართებული შენიშვნით, ქრისტიანობისა და ქრისტეს მიმართ გოეთეს მაინც აკლდა „უშუალობის პათოსი", ანუ სუბიექტური მისტიკა, ხოლო ფრ. ნიცშეს ენით რომ ვთქვათ, ქრისტიანობისა და ქრისტეს მიმართ გოეთეს ახასიათებდა „დისტანიციის პათოსი", ანუ, ამ შემთხვევაში, ობიექტური მჭვრეტელობა.

2008 / 2012

დამოწმებანი:

1. ზ. გამსახურდია: *გოეტეს მსოფლმხედველობა ანთროპოსოფიური თვალსაზრისით* (გვ. 149-157), „ცისკარი“ № 5, 1984.

2. დ. ლაშქარაძე, ო. ჯინორია: *კომენტარები გოეთეს „ფაუსტზე“*; წიგნში: *იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, „ფაუსტი“*, გამომც. საბჭ. საქართველო, თბილისი, 1962.

3. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe, hg. von O. Schönberger, Reclam, Stuttgart, 1994.

4. Goethe J. W.: Faust. Gesamtausgabe; hg. von A. Kippenberg, 32. Aufl., Insel-Verlag, Leipzig, 1964.

5. Goethe, J. W.: Dichtung und Wahrheit; in: www.gutenberg.spiegel.de/goethe

6. Goethe, J. W.: Zahme Xenien; in: www. gutenberg.spiegel.de/goethe

7. Hermes Handlexikon. Johann Wolfgang Goethe, Leben – Werk – Wirkung; hg. von K. Schröter, ECON Taschenbuch Verlag, Düsseldorf, 1983.

8. Jesse, Horst: *Erkenntnis des Göttlichen oder Bekenntnis zu Jesus Christus. Goethe und Lavater im Gespräch über den christlichen Glauben (s. 1-7); in: Deutsches Pfarrerblatt, Heft: 10/2007.*

9. Perels, Christoph: *Goethe und das Christentum (S. 25-53); in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 2006.*

10. Wachsmuth, Andreas B.: *Stationen der religiöser Entwicklung Goethes* (S.271- 316); in: JFDH, 1967.

Goethe und das Christentum: zum weltanschaulichen Werdegang Goethes

Zusammenfassung

Goethes Verhältnis zum Christentum wird in manchen literarischen und theologischen Kreisen aus der Sicht des dogmatischen Christentums negativ bewertet, wobei Goethe als Nichtchrist, Widerchrist und „Heide" beurteilt wird (J. C. Lavater, A. W. Schlegel, Fr. Schlegel, W. Menzel, R. Guardini u. a.). Diese Bewertungen sind einseitig und im Grunde genommen falsch, weil in ihnen die Vielseitigkeit und das poetische Wesen der goetheschen Person nicht berücksichtigt wird.

In der Tat war Goethes Verhältnis zum Christentum durch eine objektive Religiosität bestimmt, und diese stützte sich eher auf das Wissen und die poetische Schöpfungskraft als auf den Glauben:

„Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion" („Zahme Xenien").

Goethe betrachtete die Person Christi nicht kirchlich-dogmatisch, also als Sohn Gottes, sondern als einen der größten Erzieher der Menschheit etwa wie Moses oder Sokrates. Christus war für Goethe eine Offenbarung der höchsten göttlichen Sittlichkeit, die Person Christi besaß für ihn (im Unterschied zu Novalis) eher einen sittlich-ethischen Wert als einen mystischen Charakter.

Zwar war Goethe sein Leben lang Mitglied der Lutherischen Kirche, aber sein Christentum war nichtkonfessionell, nichtkirchlich. Goethe war eher ein freier Christ, der einen individualistischen Bezug zu Christus entwickelte. Für Goethe besass das von den Ur-Christen gestiftete Ur-Christentum mehr Wert als das durch die Kirche vermittelte. Im Bezug zum Christentum entwickelte Goethe die Idee der

reinen Religiosität, also die Einsicht über die ontologische Implizität der Religiosität:

> *„Es gibt den Standpunkt einer Art Ur-Religion, den der reinen Natur und Vernunft, welcher göttlicher Abkunft ist. Dieser wird ewig derselbe bleiben und wird dauern und gelten, solange gottbegabte Wesen vorhanden. [...] Sodann gibt es den Standpunkt der Kirche, welcher mehr menschlicher Art. Er ist gebrechlich, wandelbar und im Wandel begriffen. [...] Denn sobald man die reine Lehre und Liebe Christi, wie sie ist, wird begriffen und in sich eingelebt haben, so wird man sich als Mensch groß und frei fühlen und auf ein bisschen so oder so im äußeren Kultus nicht mehr sonderlichen Wert legen"* („Goethes Gespräche mit Eckermann", Reclam, 1994; S. 785, 787).

Goethe and Christian Religion
(Abstract)

The Goethian view of religion in general, and the Christian religion in particular, is to be treated in terms of his cognitive-speculative method, characterized by objective comprehension of a phenomenon, the manifested (the Divine Revelation – Offenbarung) in this particular case) and excluding personal relationship with transcendentality, i.e. excluding direct mystical relationship typical of Novalis and conveyed in his mystic poetic cycle „The Hymns to the Night".

Goethe discerns the Divine Revelation, first of all, in nature, contemplating Divine Action therein. Consequently, he studies nature through scientific speculation and experimentation, through the synthesis (Anschauung) of experimental and intuitive methods, and develops the theory of the first phenomenon. This exactly reveals Goethe's objective religiousness, when the visible reality is treated as the material for the objective perception and contemplation of God.

Goethe's view of Christianity rests on objective religiousness, i.e. on the religiousness grounded on knowledge. For Goethe, the phenomenon of Christ is the phenomenon pertaining to objective reality (Natrurphänomen), i.e. certain manifestation of the first phenomenon. Goethe sees in Christ not the Son of God, God Himself, the Savior, but outstanding personality like that of Socrates, Moses; i.e. Goethe regards Christ, first of all, as the spiritual guide of humankind, as the revelation of the Supreme Divine morality. Consequently, he views Christ's personality not in terms of mysticism, but in terms of ethics and morality.

In my opinion, Goethe perceived the greatness of Christ intuitively, subconsciously, which manifested itself in his „Faust". In this respect, especially noteworthy are the final words of Doctor Marianus in the end of „Faust": („Blicket auf zum Retterblick"). The word „Savior" („Retter") is the well-known epithet of Christ mentioned in the divine texts and applied in theology. Here the epithet has an ontological function, referring to the divine origin of Christ and His mission – His

being the Messiah. In this episode, Goethe perceives the Divine Nature of Christ exactly at the level of the unconscious, by an impulse. Therefore, the use of the element of Christian tropology in the end of „Faust" is not motivated only by aesthetic-poetic concept. Christian symbols are not conventional symbols; their use in 'Faust' points to Goethe's Christian outlook, his inner objective religiousness, whether conscious or unconscious.

When treating the question of Goethe's Christianity, it should be noted that it is not associated with church, confession and dogmas. We may describe Goethe as a free Christian, and his view of Christ – as personal, individual. What he finds genuine is the First Christianity, founded by the First Christians and described in the Holy Scripture, and not the dogmatic Christianity mediated and interpreted by the Church. Proceeding from his theory of the first phenomenon, Goethe treats Christianity from the viewpoint of pure religiousness, i.e. ontological implicitness of religion.

In terms of spiritual perfection of humans, Goethe's ideals are the men of art such as Mozart, Raphael, Shakespeare, („gottbegabte Wesen"), who developed in their selves non-dogmatic religiousness, became initiated into the first religiousness and directly contemplated in this world the divine emanation in this world, having overcome the human nature („die gewöhnliche Menschennatur"). They had no need for transient, non-eternal idea of religiousness and transcendentality. Goethe is among such individuals, whose Christian and religious concepts and view of Christ was based not on Christian dogmatism, but on unmediated individual religious experience and observation.

However, it should be added that Goethe's view of Christ is not so intensely subjective and mystical as Novalis'; as S. Kierkegaard noted, with respect to Christianity and Christ, Goethe lacked „the pathos of directness", i.e. subjective mysticism, while according to F. Nietzsche, Goethe's view of Christianity and Christ is marked by „the pathos of distance", i.e. by objective contemplation.

ზღვის სახისმეტყველება კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერაში*

„ნაწარმოები არა გამოგონილ, არამედ განცდილ უნდა იქნას".
კ. დ. ფრიდრიხი

„Ein Werk soll nicht erfunden, sondern empfunden sein".
C. D. Friedrich

რომანტიკოსთა თვალსაზრისით XVIII ს. განმანათლებლობისა და რაციონალიზმის მიერ მოცემული სამყაროსა და ადამიანის მოდელი იყო ცალმხრივი, ანუ მხოლოდ ემპირიულ სინამდვილეზე გათვლილი და ამდენად წარმოადგენდა ადამიანის არსისა და ყოფიერების არასრულყოფილ ჰერმენევტიკას. შესაბამისად, რომანტიზმის მიხედვით, რაციონალიზმის ონტოლოგიურ კონცეფციას არ ჰქონდა ჭეშმარიტებისეული ღირებულება.

ამიტომაც, რომანტიკოსების ხელოვნების თეორიის მიხედვით, აღნიშნული ცალმხრივობის დაძლევის წინაპირობა იყო, არადოგმატური რელიგიური ხელოვნების, უფრო ზუსტად, ე. წ. *ხელოვნების რელიგიის* (**Kunstreligion**) დაფუძნება (ფრ. შლაიერმახერი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი, ფრ. შლეგელი, ლ. ტიკი, ნოვალისი), სადაც ხელოვნების უმაღლესი ფუნქცია და არსი ვლინდებოდა ტრანსცენდირების პროცესის დაფუძნებასა და საღვთო ტრანსცენდენტურობისადმი აპრიორულ სწრაფვაში. შესაბამისად, ასეთი ტიპის სახელოვნებო სივრცეში შექმნილი ხელოვნების ნიმუში თავისი არსით უკვე იმთავითვე *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეულია* (შდრ. ლათ. **religari**, გერმ. **zurückbinden**, ქართ. *უკან მიბმა*), ანუ, ის **a priori** ტრანსცენდენტურობასთან ამყარებს კავშირს, ტრანსცენდირებს. სწორედ მსგავს ესთეტიკურ ამოცანებს უსახავდნენ რომანტიკოსები საკუთარ ხელოვნების ქმნილებებს, მათი სახელოვნებო დისკურსი

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 8*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2010. (გვ. 56-68)

იმთავითვე გულისხმობდა ხელოვნების რელიგიურ, ანუ კავშირისეულ არსს, ანუ მათთან ხელოვნება იმთავითვე ფუძნდებოდა როგორც *ხელოვნების რელიგია.*

რომანტიკულ ხელოვნებაში, რა თქმა უნდა, რელიგიური, კერძოდ, ქრისტიანული რელიგიის მოტივებითა და სახისმეტყველებითაც ხდება შემოქმედებითი ოპერირება, მაგრამ აქ ისინი ექცევიან რომანტიზმის ხელოვნების თეორიაში კონციპირებული ესთეტიზების პროცესში, რის საფუძველზეც ქრისტიანულ მოტივებსა და სიმბოლიკას რომანტიკულ მხატვრობასა და ლიტერატურაში უკვე ადოგმატური და არაეკლესიური, „სეკულარიზებული" ხასიათი აქვთ. შედეგად, რომანტიკოსები თავისუფალი შემოქმედებითი ინტერპრეტაციების საფუძველზე ქმნიან ახალ მითოლოგიას, რასაც ისინი *ქრისტიანობის მითოლოგიას* („**Mythologie des Christentums**") უწოდებენ (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი), რაც მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ადოგმატური და არაეკლესიური, პიროვნულ-სუბიექტური ქრისტიანობის დაფუძნებას გულისხმობს, ხოლო ესთეტიკური თვალსაზრისით — ტრადიციული ქრისტიანული სახისმეტყველების რომანტიზმის ესთეტიკის სივრცეში მოქცევას და „თავისუფალი პოეტური გამონაგონის" („**freie poetische Erfindung**") (ნოვალისი), ანუ თავისუფალი შემოქმედებითი აქტის საფუძველზე (მაგ. ნოვალისის „ღამის ჰიმნები") თავისუფალი რელიგიური ხელოვნების, ან უფრო ზუსტად, *ხელოვნების რელიგიის* **(Kunstreligion)** დაფუძნებას, რომელიც ხელოვნებას გაათავისუფლებდა და დაიცავდა ყოველგვარი ეკლესიურ-დოგმატური რელიგიურობისაგან და დაუპირისპირდებოდა ხელოვნებაში ნებისმიერ დოგმატურ-ეკლესიურ რელიგიურ გამოვლინებას და გაემიჯნებოდა ასეთი ტიპის ხელოვნებას, მაგ. ხელოვნებაში იგივე კათოლიციზმის ტენდენციებს (შდრ. შემდგომში კათოლიკობამიღებული რომანტიკოსი მწერლისა და პოეტის, ქლემენს ბრენტანოს გვიანი შემოქმედება, ან რომანტიკოს კონცეპტულისტ მხატვართა დაჯგუფების — „ნაზარეველთა" („**Nazarener**") შემოქმედებაში მოცემული ტრადიციული ქრისტიანულ-ეკლესიური სახისმეტყველება).

სწორედ *ხელოვნების რელიგიის,* ანუ ტრანსცენდენტურობასთან დამაკავშირებელი, ტრანსცენდირებადი ხელოვნებაა კ. დ. ფრიდრიხის მხატვრობა და კერძოდ, მისი ზღვის ლანდშაფტები.

როგორც ცნობილია, რომანტიკოსი ავტორი — როგორც მხატვარი, ისე მწერალი — მნიშვნელოვან შემეცნებისეულ და ესთეტიკურ დატვირთვას ანიჭებს ბუნებას, ბუნების სურათებს. შესაბამისად, რომანტიკული მხატვრული ტექსტების ლირიკულ გმირსა, თუ ფერწერული ტილოების პროტაგონისტს იმთავითვე ახასიათებს ბუნებისადმი გაუნელებელი სწრაფვა, რაც მათი უცილობელი პერსონაჟისეული ეგზისტენციალური მდგომარეობაა. აქედან გამომდინარე, რომანტიზმში, როგორც მხატვრობაში, ისე მწერლობაში, მოცემულია ბუნების სურათების არა უბრალო ილუსტრირება და მათი თვითმიზნური დესკრიფცია, და შესაბამისად, მათი მიმეტური ასახვა, არამედ აქ გვაქვს ემპირიული ბუნების ესთეტიზება, რაც გულისხმობს ემპირიული ბუნების სურათების სახისმეტყველებით, ანუ სიმბოლურ გარდასახვას, ბუნებისათვის სიმბოლური ღირებულების მინიჭებას, რის საფუძველზეც რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტში თუ რომანტიკულ ფერწერულ ტილოზე მოცემული ბუნების სურათი უკვე ემპირიული ბუნების მიმეტური ასახვა კი აღარაა, არამედ კონკრეტული ფილოსოფიური თუ მისტერიალური საზრისის მატარებელი სახისმეტყველებითი კოდია. ამიტომაც, რომანტიკოსი ავტორის მიერ რეალიზებული ესთეტიკურ-შემოქმედებითი გარდასახვის შედეგად მოცემული ბუნების სურათების ნიშან-თვისება უკვე იმთავითვე სიმბოლურია. ემპირიული ბუნების ესთეტიზების პროცესში რომანტიკოსების მხატვრულ ტექსტსა თუ ფერწერულ ტილოზე ბუნება უკვე ფუძნდება და გარდაისახება, ერთი მხრივ, როგორც ტრანსცენდენტურობაზე იმთავითვე მიმართული და მისი (ტრანსცენდენტურობის) მხატვრული სიმბოლო, ანუ ბუნება, როგორც ტრანსცენდენტური სივრცის სიმბოლო, მეორე მხრივ, ბუნება, როგორც პროტაგონისტის სულისმიერი სივრცის მხატვრული პროეცირება და განფენა.[1]

ბუნების ესთეტიზების პროცესში ამავდროულად ვლინდება რომანტიკოსი ავტორის მიერ ბუნების არსის მითო-საკრალური გააზრება: ანუ, ბუნებისადმი რომანტიკოსი ავტორისა, თუ მისი ლირიკული გმირის სწრაფვა უკვე არის არა ზედაპირული სენტიმენტალური გრძნობების გამოწვევისა და აღძვრის საშუალება, არა ერთჯერადი ემოციების აღძვრის საშუალება, არამედ *სამყაროს*

სულისა (**Weltseele**) და უსასრულო ტრანსცენდენტურობის მუდმივი ცხოველმყოფელი სიღრმისეული განცდის გამოწვევის საშუალება, რასაც საფუძვლად უდევს ბუნების შესაქმესეულ ცოცხალ არსად, ღვთის ქმნილებად, ღვთაებრივი საწყისის შემცველ ფენომენად გააზრება. ამგვარად შემეცნებული და შემოქმედებით პროცესში მოქცეული ემპირიული ბუნება უკვე იძენს სახისმეტყველებით ესთეტიკურ ღირებულებას, მას უკვე სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება და რომანტიკოსების მხატვრულ ტექსტებსა თუ ფერწერულ ტილოებზე უმეტესწილად ფუძნდება, როგორც დაკარგულ პარადიზულ ყოფაზე ალუზია და საღვთო ტრანსცენდენტური სივრცის მხატვრული სიმბოლო.*

აქედან გამომდინარე, ბუნებასთან კონტაქტი რომანტიკოს ლირიკულ გმირს ანიჭებს ტრანსცენდირების, ანუ ემპირიული სინამდვილის გადალახვის საშუალებას: ანუ, ბუნებაში „გაჭრა" და მისი *ჭვრეტა* (**Anschauung**) და *განცდა* (**Gefühl**) რომანტიკოს პროტაგონისტს ემპირიული სინამდვილისა და საკუთარი ემპირიული „მე"-ს ახალ ხარისხში მოაზრების სპირიტუალურ უნარსა და რელიგიურ გრძნობას ანიჭებს, რის საფუძველზეც შემდგომ რომანტიკოსი პროტაგონისტი ამ ემპირიულ მოცემულობებს მისტიკურად გადალახავს და ტრანსცენდენტურობას ეზიარება. ამიტომაც რომანტიკოსებთან, შესაბამისად, რომანტიკოს პროტაგონისტებთან, ბუნების აღქმა მუდამ მითო-საკრლურია, ანუ ისინი ბუნებაში ჭვრეტენ აბსოლუტის, ან დაკარგული პარადიზული ყოფიერების ფრაგმენტულ გამოვლინე-

---

* შდრ. ლ. ტიკის (1773-1853) რომან „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობანის" („**Franz Sternbalds Wanderungen**") (1798) მთავარი პროტაგონისტის – ფრანცის – ბუნებისადმი მიმართება, რაც ბუნების სწორედ *რომანტიკული აღქმა და გაგებაა*, რაც გულისხმობს ბუნების ცოცხალ არსად, ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლინებად გაგებას. რომანტიკულ აღქმაში ბუნება უკვე იმთავითვე წარმოადგენს ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის ემანაციას, მის ნიშანს: *„მე მესმის, მე შევიგრძნობ, თუ როგორ მოაელებს თავის შემოქმედ ხელს სამყაროს მარადიული სული („der ewige Weltgeist") არფას და აჟღერებს მას მრავალი პანგით. მესმის და შევიგრძნობ, თუ როგორ წარმოიქმნებიან მრავალფეროვანი ქმნილებანი მარადიული სულის თამაშში და მთელს ბუნებაში ვრცელდებიან ამ სულის მობერვით. [...] იეროგლიფი* (ანუ ბუნება – კ. ბ.). *რომელიც უმაღლესს, ღმერთს აღნიშნავს, აქ, ჩემს წინაშეა ამოქმედებული და თავად მიცხადებს საკუთარ თავს"* (ტიკი 1963: 888)

ბებს ემპირიულ სინამდვილეში. შესაბამისად, რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტებსა თუ ფერწერულ ტილოებზე მოცემული ბუნების სურათები უკვე წარმოადგენენ დაკარგული სამოთხისეული ყოფის სიმბოლურ ალუზიებს, ტრანსცენდენტური სივრცის მხატვრულ სიმბოლოებს.

რომანტიკოსი პროტაგონისტის ბუნებისადმი მიმართებასა და სწრაფვას ფიხტეს მიერ შემუშავებული და რომანტიზმში კორექტირებული *მე*-სა (**Ich**) და *არა-მე*-ს (**Nicht-Ich**) დიალექტიკური ურთიერთმიმართების შემეცნებისეული სქემა უდევს საფუძვლად: ანუ, *მე*, როგორც შემმეცნებელი სუბიექტი, საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მოცემული ტრანსცენდირებადი ენტელექიისა და *ინტელექტუალური ჭვრეტის* (**die intellektuelle Anschauung**), – ე. ი. საკუთარი რაციონალური და ირაციონალური შემეცნების ფორმათა სინთეზის საფუძველზე –, **a priori** მიემართება მისი თვითცნობიერების მიღმა არსებული *არა-მე*-სადმი (ამ შემთხვევაში ბუნებისადმი) და გადააქცევს მას საკუთარი ცნობიერების საკუთრებად. ხოლო შემდგომ, ამ *არა-მე*-ს შემეცნების საფუძველზე *მე* კვლავ უბრუნდება საკუთარ თვითობას და ამჯერად უფრო სიღრმისეულად შეიმეცნებს საკუთარ სუბიექტურობას, ანუ აფუძნებს კიდევ უფრო მაღალ წარმოდგენას საკუთარ სუბიექტურობაზე.*

ამგვარად, რომანტიზმში შემუშავებულ შემეცნების სქემაში იმპლიციტურად მოქმედებს ტრანსცენდირების პრინციპი, რაც გულისხმობს საკუთარი შეზღუდული ემპირიული *მე*-ს ფარგლებიდან აპრიორულ გასვლას, მის გადალახვას და შემდგომ კვლავ მასთან დაბრუნებას, რის შედეგადაც ყალიბდება უკვე ახალი, უფრო მაღალი და განვრცობილი წარმოდგენა საკუთარ სუბიექტურობაზე. აქ

---

* შდრ. მე-სა და არა-მე-ს დიალექტიკის ნოვალისისეული დაფუძნება: *„მე = არა-მე-ს: ყველა მეცნიერებისა* (აქ ფილოსოფიის – კ. ბ.) *და ხელოვნების უმაღლესი დებულება. [...] შეუძლია მე-ს დააფუძნოს თავისი თავი სხვა მე-ს, ანუ არა-მე-ს გარეშე? მოცემული უნდა იყოს არა-მე, რათა მე-მ როგორც მე-მ შეძლოს საკუთარი თავის დაფუძნება“* („**Ich = Nicht-Ich: höchster Satz aller Wissenschaften und Kunst. [...] Kann ein Ich sich als Ich setzen, ohne ein anderes Ich oder Nicht-Ich? Es muss ein Nicht-Ich sein, damit Ich sich als Ich setzen könne**“) (ნოვალისი 1996: 160, 407).

მიმდინარეობს სუბიექტის მიერ საკუთარი თავის იმგვარი შემეცნება, როდესაც იგი ემპირეაში თავის თავს მოიაზრებს ზეემპირიულის, ტრანსცენდენტური მოცემულობის წევრად, ზეემპირიულ *მე*-დ. აქ კი წარმოებს *გადასვლა*, ტრანსცენდირება (**Übergang**) ემპირიული *მე*-დან არაემპირიული, ზეემპირიული *მე*-სკენ, რისი შესაძლებლობის წინაპირობაცაა *მე*-ს *არამე*-სადმი (მაგ. ბუნებისადმი) აპრიორული მიმართება და *სწრაფვა* (**Schnsucht**).

ამგვარად, რომანტიკოსებთან *არა*-მე აქ უკვე გვევლინება სუბიექტის ტრანსცენდირების შესაძლებლობის უცილობელ წინაპირობად. შესაბამისად, რომანტიკოსთა შემეცნების სქემიდან გამომდინარე, რომანტიკოსი პროტაგონისტის ცნობიერებასა და განცდაში ბუნება, როგორც *არა*-მე, ფუძნდება საკუთარი შეზღუდული ემპირიული თვითობის გადალახვის შესაძლებლობის წინაპირობად. აქედან, მისი აპრიორული სწრაფვა (**Schnsucht**) ბუნებისადმი, როგორც ტრანსცენდირებადი, ტრანსცენდირების გამომწვევი ფენომენისადმი.

* * *

სწორედ ტრანსცენდირებადი ბუნების სახისმეტყველებაა მოცემული ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსი მხატვრისა და ფერმწერის, კასპარ დავიდ ფრიდრიჰის (1774-1840) ფერწერულ ტილოებზე ასახულ ბუნების სურათებში, მის ცნობილ ზღვის, მთისა და ტყის ლანდშაფტებზე. აქ მოცემული ბუნების სურათები სწორედ შემოქმედებითი ესთეტიზების პროდუქტია, რის საფუძველზეც ფრიდრიჰის ტილოებზე მოცემული ბუნების სურათები ემპირიული ბუნების მიმეტური ასახვა კი აღარაა, არამედ კონკრეტული ფილოსოფიურ-შემეცნებითი სემანტიკით „დატვირთული" სიმბოლური მხატვრული სახეებია. ფრიდრიჰის ტილოებზე ასახულ ესთეტიზებულ ბუნებას მუდმივი ტრანსცენდირების სახისმეტყველებითი ფუნქცია აკისრია: ანუ, მის ფერწერულ ტილოებზე ასახული ბუნების სურათების მხატვრული ფუნქციაა მაყურებლისა და ფერწერული ტილოს პროტაგონისტის ცნობიერება და განცდა **a priori** მოაქციოს ტრანსცენდირების პროცესში, ე. ი. გამოიწვიოს მათში ემპირიულის *გადალახვის* (**Übergang**) აპრიორული მოთხოვნილება

და ტრანსცენდენტურისაკენ გაუნელებელი *სწრაფვა* **(Sehnsucht)** (შდრ. ფრიდრიჰის ცნობილი, დღეს უკვე რომანტიზმის თავისებურ ლოგოდ ქცეული ფერწერული ტილო „მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე“ [1818]).

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ მსოფლმხედველობრივ და საზრისისეულ საფუძვლად ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოებს, კერძოდ, მის ცნობილ ლანდშაფტურ მხატვრობას, ერთი მხრივ, სწორედ *მე*-სა (სუბიექტისა) და *არა-მე*-ს (ბუნების) დიალექტიკური ურთიერთმიმართების რომანტიზმისეული სქემა უდევს საფუძვლად, მეორე მხრივ, რომანტიზმის ფილოსოფიის მთავარი პოსტულატები – *ჭვრეტა* **(Anschauung)**, *განცდა* **(Gefühl)**, *სწრაფვა* **(Sehnsucht)** და *გადალახვა* **(Übergang)**. აქედან გამომდინარე, ფრიდრიჰის ფერწერული ტილოების პროტაგონისტები იმთავითვე წარმოადგენენ შემმეცნებელ სუბიექტებს, რომლებიც საკუთარი *ცნობიერებისეული ნებელობის* **(Wollen)** საფუძველზე აპრიორულად ისწრაფვიან როგორც საკუთარი ემპირიული *მე*-ს შეზღუდულობის, ისე მოვლენათა სინამდვილის (ემპირეის) დაძლევისა და გადალახვისაკენ, რის საფუძველზეც მათმა სუბიექტურობამ უნდა მოიპოვოს უფრო მაღალი თვალსაზრისი საკუთარ თავზე. ამ პროცესის შესაძლებლობის უცილობელი წინაპირობა კი ფრიდრიჰის პროტაგონისტებისათვის არის არა-მე, რომელიც ზოგადად რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტში, ან ფერწერულ ტილოზე შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ან სატრფოს პოეტური სიმბოლოთი, ან ბუნების სახისმეტყველებით (ფრიდრიჰის შემთხვევაში ტრანსცენდირების ფუნქცია ეკისრება ბუნებას).

აქედან გამომდინარე, კონცეპტუალური თვალსაზრისით სრულიად ლოგიკურია, რომ ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოებზე ბუნების სურათებთან ერთად შორეულ, თუ ახლო პერსპექტივაში მუდმივად გამოსახულია ან ცალკეული ადამიანი, ან ადამიანთა ჯგუფი, ანუ ტრანსცენდირებისაკენ მსწრაფი შემმეცნებელი სუბიექტის, ან სუბიექტთა ფიგურები, რომელთა ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური ამოცანაა აპრიორული ტრანსცენდირება, ანუ ემპირიულობის დაძლევა და გადალახვა. აქ ბუნების სურათებს ფონის, უკანა პლანის მეორადი ფუნქცია კი აღარ აკისრია, როგორც ვთქვათ ფრანგული

როკოკოს წარმომადგენელთა, მაგ. ჟან-ანტუან ვატოს (1684-1721), ან ინგლისელი პეიზაჟისტისა და პორტრეტისტის, თომას გეინსბოროს (1727-1788) ფერწერულ ტილოებზე, არამედ ფრიდრიჰთან ბუნება და პროტაგონისტი, რომელიც **a priori** აბსოლუტური „მე"-სკენ მსწრაფი შემმეცნებელი სუბიექტია, აქტიურ ურთიერთქმედებაში არიან ჩართული, როგორც *მე* და *არა-მე*, და ვლინდებიან, ერთი მხრივ, როგორც ტრანსცენდირების შესაძლებლობის წინაპირობა (ბუნება), და მეორე მხრივ, როგორც ტრანსცენდირებისაკენ მსწრაფი სუბიექტი.

სწორედ ამგვარ დისპოზიციაში არიან მოქცეული ფრიდრიჰის ცნობილ ზღვის ლანდშაფტებზე* პროტაგონისტი და ბუნება (ზღვა), რისი პარადიგმატული ნიმუშიცაა მისი ცნობილი ტილო „ბერი ზღვასთან" (1809/10): აქ *ბერი* და *ზღვა* წარმოადგენენ *მე*-სა და *არა-მე*-ს დიალექტიკური ურთიერთქმედების სქემის შემადგენელ ნაწილებს.**

ტილოზე ასახულია ქვიშიან ნაპირზე მდგომი მამაკაცი, რომელიც მღვრიე და თითქმის შავი ფერებით მოსილ ზღვას გაჰყურებს. ცა ზოგან მუქი ლურჯია, ზოგან დაბურული და დანისლულია. სურათზე მხოლოდ ცის ზედა ნაწილია შედარებით ნათელი ტონებით მოსილი. ცის, და ზოგადად სურათის ფერთამეტყველება საღამო ჟამზე მიუთითებს. ამგვარად, მოცემულ ფერწერულ ტილოზე

---

* აქვე ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ფრიდრიჰის ფერწერაში *ზღვის* სიმბოლიკას ამბივალენტური, ორმაგი დატვირთვა აქვს: *ზღვა* აქ, ერთი მხრივ, ეგზისტენციალური ზღვრულობის, ანუ ემპირიულსა და არაემპირიულს შორის ეგზისტენციალური ზღვრულობის სიმბოლოა (ზღვა როგორც სიკვდილის ტოპოსი), თუმცა, მეორე მხრივ, *ზღვა* მხატვრის რომანტიკოს პროტაგონისტთა სწრაფვის ობიექტს — უსასრულო ტრანსცენდენტურობასაც განასახიერებს და ტრანსცენდენტურობისაკენ სწარფვის (ანუ ტრანსცენდირების) ტოპოსიცაა.

** ამ მხატვრულ ტილოს ეს სახელწოდება ფაქტიურად მისცეს ფრიდრიჰის კოლეგა რომანტიკოსმა პოეტებმა და მწერლებმა ქლემენს ბრენტანომ, ახიმ ფონ არნიმმა და ჰაინრიჰ ფონ კლაისტმა, რომელთა სუბიექტურ აღქმაშიც ტილოზე გამოსახული პიროვნება რატომღაც ბერის — მაგ. კაპუცინელი ბერის (კლაისტთან) — შთაბეჭდილებას ტოვებდა (თეორია... 2000: 395). თავად ფრიდრიჰი თავისი სურათის პროტაგონისტს ბერად საერთოდ არ მოიხსენიებს და უბრალოდ უწოდებს „ერთი კაცი" („**ein Mann**") (თეორია... 2000: 282).

ფრიდრიჰის მიერ თითქოსდა ზედმიწევნით სქემატიზებულია რომანტიკული მსოფლგანცდა და მსოფლაღქმა: მარტოსული, „სულით ობოლი“ ადამიანი ბუნების წიაღშია „გაჭრილი“, და ამდენად მას ცხოვრებისათვის ზურგი შეუქცევია, ხოლო სურათზე თავად ბუნება წარღვნისეული და აპოკალიფსური ნიშან-თვისებების მატარებელი მოცემულობაა (მღვრიე ზღვა, ნისლეული ზღვაზე და დაბურული ზეცა). აქედან გამომდინარე, რომანტიზმის ფილოსოფიის უმთავრესი პოსტულატების (სწრაფვა, გადალახვა) გათვალისწინებით სურათის სიმბოლიკას ასეთი სემანტიკა ექნება: ხმელეთი (ქვიშიანი ნაპირი) განასახიერებს ამქვეყნიურ ამაო ცხოვრებას, წარმავალ ემპირიულ სინამდვილეს, ზეცა — ტრანსცენდენტურობას, ზღვა, როგორც ტრანსცენდენტურობისა (ზეცა) და ემპირეის (ქვიშიანი ნაპირი) შუამავალი სფერო, განასახიერებს სიკვდილს, ხოლო მჭვრეტელი ბერი — ტრანსცენდენტურობისაკენ მსწრაფ შემმეცნებელ სუბიექტს.

მაგრამ ამ სახისმეტყველებითი სქემატიზებისაგან ფერწერულ ტილოს იფარავს და ორიგინალობას ანიჭებს სწორედ სურათის უნიკალური ლურჯი ფერთამეტყველება და პერსპექტივისეული განფენა, რომელიც აგებულია პროტაგონისტისა და ბუნების არადაბალანსებულ დისპოზიციაში, რაც საბოლოო ჯამში მკვეთრი დინამიკურობის ეფექტს ქმნის. ხოლო სურათზე ლურჯი ფერის სახისმეტყველებითი ფუნქციაა, ერთი მხრივ, მოახდინოს ტრანსცენდენტური სივრცისა და მისკენ პროტაგონისტის სწრაფვის მაქსიმალური სიმბოლიზება, რამდენადაც ლურჯი ფერი იმთავითვე ტრანსცენდენტურობისა და მისკენ სწრაფვის მხატვრული სიმბოლოა (მეცლერი 2008: 47-48); მეორე მხრივ, ლურჯი ფერის სახისმეტყველებითი ფუნქციაა შექმნას ღამის, საღამოს ეფექტი, ანუ სიმბოლურად მიანიშნოს იმ ერთადერთ აუცილებელ ქრონოტოპზე, როდესაც *ჭვრეტისა* **(Anschauung)** და *განცდის* **(Gefühl)** საფუძველზე იწყება ტრანსცენდირების პროცესი, რამდენადაც ზოგადად რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმიდან გამომდინარე მხოლოდ და მხოლოდ ღამე, საღამოა ტრანსცენდირებისა და მიღმიერისაკენ მისტიკური სწრაფვის ერთადერთი უცილობელი ტოპოსი (შდრ. ნოვალისის „ღამის ჰიმნები“).

ამგვარად, სურათზე გამოხატული მჭვრეტელი ბერი, როგორც

შემმეცნებელი სუბიექტი, ამ შემთხვევაში ახალი, თანამედროვე რომანტიკოსი ადამიანის სიმბოლოა, რომელიც თავის თავში ავითარებს შემეცნებით და შემოქმედებით თავისუფლებას,[2] ხოლო ზეცა ფუძნდება როგორც უსასრულო ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო. ამ კონსტელაციაში კი ზღვა უკვე სიმბოლურად განასახიერებს ემპირიულსა და არაემპირიულ სინამდვილეთა შორის არსებულ შუალედურ არაემპირიულ სივრცეს – სიკვდილს. ამასთან ისიც ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნულ სურათზე (და არა მარტო აქ, არამედ ფრიდრიჰის სხვა ფერწერულ ტილოებზეც, სადაც ზღვის ლანდშაფტებია მოცემული) ზღვა და ზეცა თითქოსდა ერწყმის ერთმანეთს, მათ შორის ჰორიზონტალური ზღვარი თითქმის წაშლილია, რის საფუძველზეც ეს ორი მოცემულობა (ზღვა და ზეცა) ერთ მთლიანობას ქმნის და ისინი უკვე ერთდროულად და ერთბაშად აღიქმება როგორც ტრანსცენდენტური სივრცე, რაც ქმნის სურათზე მოცემული ზღვის სიმბოლიკის ორმაგი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას: ერთი მხრივ, *ზღვა არის არარას* **(das Nichts)**, სიკვდილის სიმბოლო, და პროტაგონისტის/სუბიექტის ეგზისტენციალური ფინალობის ტოპოსი, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი განასახიერებს ტრანსცენდენტურ, ზეემპირიულ სივრცესაც, რაც უკვე რომანტიკოსი პროტაგონისტის (ბერის) სწრაფვის საგანია, და რაც მის ეგზისტენციას მარადიულ ღირებულებას ანიჭებს.

თუმცა, როგორც ცნობილია, ზღვა, და ზოგადად, წყლის სიმბოლიკა, ასევე განასახიერებს სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მოცემულ არაცნობიერის სფეროსაც (მეცლერი... 2008: 227-228), რომელიც უპირისპირდება სუბიექტის ცნობიერებას, ე. ი. უპირისპირდება იმ გონით ორგანოს, რომელიც განაპირობებს სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ მისი პიროვნულობის, მისი *მე*-ს ონტო-ეგზისტენციალურ დაფუძნებას. ამგვარად, სუბიექტის შინაგან არსში არაცნობიერი ვნებები უპირისპირდება სუბიექტის ცნობიერებას, ანუ, არაცნობიერი ესწრაფვის სუბიექტის პიროვნების დაშლასა და დეკონსტრუქციას, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით მის არარასეულ მდგომარეობაში გადასვლასა და სრულ გაქრობას ნიშნავს, ვინაიდან არაცნობიერიდან მომდინარე ბნელი და უკონტროლო ვნებები და ლტოლვები სწორედ პიროვნულობის

დაშლის, სუბიექტის სულიერი სიკვდილის მიზეზი ხდება. შესაბამისად, არაცნობიერი ლტოლვებითა და ვნებებით დაბინდული ცნობიერება ბრკოლდება საღვთო ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვისას, ანუ ფერხდება გადალახვის/ტრანსცენდირების აპრიორული პროცესი, ვინაიდან არაცნობიერი უპირისპირდება სუბიექტის ტრანსცენდირებად ნებელობას, რასაც იგი საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში ივითარებს სუბიექტურობის საფუძველზე. ხოლო, სუბიექტის ჭეშმარიტი ეგზისტენცია, რომანტიკოსთა რწმენით, სწორედ ამ ონტოლოგიურ გადალახვასა და საღვთო ტრანსცენდენტურობისადმი სწრაფვაში ვლინდება.

ამ შემთხვევაში, ფრიდრიჰის ტილოზე ასახული ზღვა, როგორც არაცნობიერის სიმბოლო, უპირისპირდება მჭვრეტელი ბერის ცნობიერებას, აბრკოლებს მისი სუბიექტურობის, მისი პიროვნულობის დაფუძნებას, და აქედან გამომდინარე, აბრკოლებს მის საღვთო ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვას. ამგვარად, აქ ზღვა, როგორც არაცნობიერის სიმბოლო, ანთროპოლგიური თვალსაზრისით განასახიერებს ემპირიული სუბიექტის (ამ შემთხვევაში სურათის პროტაგონისტის) შინაგანი არსის არასრულყოფილებას.

ამგვარად, აღნიშნულ ტილოზე მჭვრეტელი სუბიექტი, ანუ რომანტიკოსებისეული თანამედროვე ადამიანი ჩაყენებულია ზღვრულობისა, და შესაბამისად, ეგზისტენციალური ფინალობის სიტუაციაში: იგი, პირველ რიგში, როგორც ინდივიდი, რომლისთვისაც უპირველესი და ღირებულია საკუთარი სუბიექტურობა, ბუნებასთან, ანუ *არა-მე*-სთან მიმართებაში ჭვრეტს საკუთარი არსებობის არსს: აქ, მისთვის ცხადი ხდება ემპირიულობის დაძლევის აუცილებლობა, რაზეც პროტაგონისტის ზურგშექცეული დგომა და უსასრულობის ჭვრეტა მიანიშნებს, მისი სწრაფვის საგანია ბურუსით მოცული ტრანსცენდენტურობა. მაგრამ ემპირიულ სუბიექტსა და ზეემპირიულ ტრანსცენდენტურობას შორის, როგორც ეგზისტენციალური აუცილებლობა და გარდაუვალობა, მოცემულია სიკვდილის ფენომენი, რომელსაც სურათზე ზღვა განასახიერებს. სწორედ აქ იკვეთება თანამედროვე რომანტიკოსი ადამიანის ტრაგედია და გაორება, კირკეგაარდისეული *ან-ან*: მისთვის სიკვდილი (ზღვა) *ან* ეგზისტენციალური ფინალობაა და ამდენად მისი არსებობა საბოლოოდ

არარაში (das Nichts) გადავა და ამით მის სუბიექტურობას, მის ემპირიულ სინამდვილეში განვითარებულ *მე*-ს ბოლო მოეღება, *ან* სიკვდილი მისთვის შექნება ახალი უფრო ამაღლებული და ჭეშმარიტი (ზეემპირიული) ეგზისტენციის დასაწყისად.

მოცემული ზღვრულობის მდგომარეობაში კი ვლინდება სუბიექტის ცნობიერების ტრაგიზმი, როდესაც, ერთი მხრივ, სუბიექტის ცნობიერებისათვის ცხდი ხდება ემპირიული სინამდვილის ამაოება, წარმავლობა, არაჭეშმარიტება, და, აქედან გამომდინარე, მისთვის ცხადი ხდება საგანთსამყაროს, ხილული რეალობის გადალახვის აუცილებლობა; ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტისათვის ასევე ცხადი ხდება უსასრულობის, ანუ ტრანსცენდენტურობის ონტოლოგიური ბუნდოვანება და ამ ტრანსცენდენტურობაში საკუთარი სუბიექტურობის შემდგომი არსებობის ბუნდოვანება, რასაც ფრიდრიჰის სურათზე სიმბოლურად განასახიერებს დანისლული და დაბურული ზეცა.

აქ კი იკვეთება ფრიდრიჰის პროტაგონისტის, და ზოგადად რომანტიკოსი პროტაგონისტის მსოფლმხედველობრივი სკეპსისი, პესიმიზმი და გაორება, რაც, რა თქმა უნდა, ყველა რომანტიკოსი ავტორისა და მათი ყველა პროტაგონისტისათვის არაა დამახასიათებელი, მაგ. ნოვალისისა და მისი ლირიკული გმირებისათვის, რომლებიც შინაგანად აღჭურვილნი არიან შეუქცევადი ფიხტეანური ცნობიერებისეული ნებელობით, და რომელთათვისაც არ არის დამახასიათებელი მსგავსი მსოფლმხედველობრივი სკეპსისი და გაორება, მათ საკუთარ ცნობიერება'ში დაძლეული აქვთ ემპირიულისა და ტრანსცენდენტურის ონტოლოგიური შეუთავსებლობა, რასაც ვერ ვიტყვით სხვა რომანტიკოს ავტორებსა და მათ პროტაგონისტებზე, მაგ. ლ. ტიკის, აუგ. კლინგემანის, ე. თ. ა. ჰოფმანის (და ნაწილობრივ ფრიდრიჰის), რომელთა მხატვრული ტექსტები და პროტაგონისტთა შინაგანი არსი მუდმივად დეტერმინებულია ე. წ. „უბედური ცნობიერებით" („das tragische Bewußtsein") (ჰეგელი).

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა საკუთარი ფერწერული ტილოს ინტერპრეტაცია, სადაც ფრიდრიჰი ერთდროულად მიმართავს როგორც პროტაგონისტს, ისე საკუთარ თავს:

[...] და შენც ჭვრეტ და ისწრაფვი დილიდან ვიდრე საღამომდე, და საღამო ჟამიდან ვიდრე შუაღამემდე; მაგრამ ვერ განჭვრეტ და ვერ შეიცნობ შეუცნობ მიღმიერებას! ამაოდ გგონია, თითქოს ნათელიქმნება და ამოიცნობ ბნელითმოსილ მომავალს!
თუმც შენი ღრმა კვალი ატყვია უდაბურ ქვიშიან ნაპირს. მაგრამ სუსტი ქარი გადაუვლის მას და შენი ნატერფალის ნასახიც აღარ დარჩება: უგუნურო ადამიანო, აღვსილო ამაო ფიქრით! (თეორია... 2000: 282).[3]

აშკარაა, რომ ფრიდრიჰი საკუთარი ტილოს ინტერპრეტაციას რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მსოფლმხედველობრივი სკეპსისის ფარგლებში ახორციელებს, და აქ ცხადი ხდება, რომ სურათის პროტაგონისტის ეგზისტენცია სწორედ *უბედური ცნობიერებითაა* დეტერმინებული. ცნობიერების ეს ტიპი, რომელიც ჰეგელმა გამოყო და რითაც რომანტიზმის მსოფლმხედველობა დაახასიათა, თავისი არსით ტრაგიკულია (უბედურია), რამდენადაც იგი, ერთი მხრივ, აცნობიერებს საკუთარი ემპირიული *მე*-ს და მოვლენათა სინამდვილის (ემპირეის) უცილობელ სასრულობას, წარმავლობასა და არაჭეშმარიტებას, რომელთაც იგი მოაზარებს როგორც *მოჩვენებას, აჩრდილთა სამყაროს* **(Schein, Schattenwelt)**, ე. ი. როგორც ილუზიას, როგორც ეფემერული არსის მქონე მოცემულობას. ხოლო, მეორე მხრივ, ე. წ. *უბედური ცნობიერება* ასევე აცნობიერებს ამ ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებული ტრანსცენდენტურობის არსებობასა და მისკენ სწრაფვის აუცილებლობასაც საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში შეცნობილი ტრანსცენდირებადი, წინმსწრაფველი ენტელექიიდან გამომდინარე. ასეთი ცნობიერების ფარგლებში ემპირიული და ტრანსცენდენტური სინამდვილე ერთმანეთს უპირისპირდება როგორც შეუთავსებელი მოცემულობები და სწორედ აქ წარმოიშობა უბედური ცნობიერების ტრაგიზმი, რამდენადაც სწრაფვის ობიექტი მისთვის საბოლოოდ მიუწვდომელი რჩება საკუთარი სასრული და არასრულყოფილი ბუნებიდან გამომდინარე. შესაბამისად, აქ ვლინდება ცნობიერების უბედურება, რომელიც შეიცნობს შეცნობილი აუცილებლობის – ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვისა და მისი წვდომის – შეუძლებლობას.

სწორედ მსგავსი ცნობიერებისეული პარადიგმა იკვეთება ფრიდრიჰის სურათზე, სადაც პროტაგონისტის წინაშე ზღვა და ზეცა (ტრანსცენდენტურობა) აღმართულია როგორც ონტოლოგიური აუცილებლობა, რომლისაკენ სწრაფვაც პროტაგონისტში იწვევს ტრაგიკულ გრძნობას, რამდენადაც ამ პროცესში იგი ამავდროულად აცნობიერებს საკუთარ შეზღუდულ და სასრულ არსსაც ტრანსცენდენტურობასთან მიმართებაში, რაც სურათზე სწორედ ბუნებისა და ადამიანის არათანაბარი და დაუბალანსებელი დისპოზიციითაა მინიშნებული – ზღვა და ზეცა თითქოს ნთქავენ ნაპირზე მდგომ მჭვრეტელ სუბიექტს. ამდენად, პროტაგონისტის ცნობიერებისა და ყოფის ტრაგიზმს თავად სწრაფვის ობიექტის (ტრანსცენდენტურობის) ბოლომდე ვერშეცნობადი არსი და მისი მიუწვდომლობა იწვევს („მაგრამ ვერ განჭვრეტ და ვერ შეიცნობ შეუცნობ მიღმიერებას!“).

ამგვარად, ფრიდრიჰის ტილოზე „ბერი ზღვასთან“ *ზღვის* სიმბოლიკა, ერთი მხრივ, შეიძლება მოაზრებულ იქნას სიკვდილის, შესაბამისად, ეგზისტენციალური ფინალობისა და არარას სიმბოლოდ, სადაც *ზღვას* ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური ზღვრულობის მხატვრული ფუნქცია აკისრია, როდესაც *ზღვა*, როგორც სიკვდილის და ამავდროულად არაცნობიერის მხატვრული სიმბოლო ზღვარს უდებს და აბრკოლებს პროტაგონისტის სწრაფვას ტრანსცენდენტურობისაკენ და მის ცნობიერებაში აღძრავს ტრანსცენდენტურობის მიუწვდომლობის ტრაგიკულ განცდას. ხოლო, მეორე მხრივ, *ზღვა* ონტოლოგიური თვალსაზრისით განასახიერებს რომანტიკოსი პროტაგონისტის უმთავრესი სწრაფვის საგანს – უსასრულო ტრანსცენდენტურობას, ტრანსცენდენტურ სივრცესაც **(das Unendliche)**, რაც რომანტიკოსი პროტაგონისტისათვის წარმოადგენს საბოლოო ჭეშმარიტების, ანუ ჭეშმარიტი ეგზისტენციის სფეროს. ამ შემთხვევაში ზღვის სიმბოლიკას უკვე ტრანსცენდირებადი, ანუ ზეემპირიულთან კავშირის დამყარების (ე. ი. რელიგიური) მხატვრული ფუნქცია აკისრია.

ამდენად, ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოზე „ბერი ზღვასთან“ ერთდროულად მოცემულია ერთი და იმავე მხატვრული სიმბოლოს – *ზღვის* სიმბოლოს – ორმაგობა და ამბივალენტურობა, რაც (ამბივალენტურობა) ზოგადად დამახასიათებელია როგორც ფრიდრი-

ჰის ფერწერული მხატვრობის სახისმეტყველებისათვის, ისე ზოგადად რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პარადიგმებისათვის, სადაც ერთი და იგივე სიმბოლიკა შეიძლება თავის თავში შეიცავდეს რამდენიმე სახისმეტყველებით, და ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ, სემიოზისსაც, რაც რომანტიზმის სახისმეტყველების უცილობელი ონტოლოგიაა.[4]

შენიშვნები:

1. შდრ. ლ. ტიკის (1773-1853) რომან „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობანის" („**Franz Sternbalds Wanderungen**") (1798) მთავარი პროტაგონისტის – ფრანცის – მიერ განვითარებული ბუნების აღქმა და განცდა, სადაც ავტორის/პროტაგონისტის მიერ ელინდება და ფუძნდება ბუნების სწორედ *რომანტიკული აღქმა*, რაც გულისხმობს მხატვრული ქმნის პროცესში ბუნების ესთეტიზებას, ე. ი. მხატვრულ ტექსტში/ფერწერულ ტილოზე ბუნების სახისმეტყველებით დაფუძნებას, ანუ მის იმთავითვე მხატვრულ სიმბოლოდ დაფუძნებას. ხოლო ბუნების, ბუნების სურაოების ამგვარ ტრანსფორმაციაში რომანტიკოსი ავტორი/პროტაგონისტი უკვე განავრცობს და განფენს საკუთარ სულისმიერ სივრცეს, ვინაიდან რომანტიზმში სწორედ *სულისმიერი სივრცე* (**Gemüt**) და ამ სივრცეში მიმდინარე საკუთარ თავში თვითჩაღრმავების, თვითშემეცნების პროცესია ტრანსცენდირების განვითარებისა, და ამდენად, ტრანსცენდენტურობის წვდომის ერთადერთი წინაპირობა: *„მე მინდა არა ეს ხეები და მთები ავსახო/გადავიხატო, არამედ ჩემი სული, ჩემი განწყობა, რომელიც მოცემულ წუთს დაუფლებია ჩემს სულს, სწორედ ეს მინდა ჩავიბეჭდო ჩემს სულში და სხვას გავუზიარო"* („**Ich will nicht Bäume und Berge abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in dieser Stunde regiert, diese will ich mir selber festhalten, und den übrigen Verständigen mitteilen**") (ტიკი 1963: 894). აქ საინტერესოა ისიც, რომ ფრანცის პერსონაჟი მხატვარია და ამ ეპიზოდში ვლინდება თავად რომანტიზმის ხელოვნების თეორიის, რომანტიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრინციპი: კერძოდ, ხელოვნებაში მიმეზისის აპრიორული უკუგდება და ამის საპირისპიროდ სახისმეტყველებითი თხზვის/ქმნის პრინციპის დაფუძნება, რის საფუძველზეც, როგორც ეს მაგალითად, ლ. ტიკის რომანშია, ხორციელდება ემპირიულ მოცემულობათა, ამ შემთხვევაში, ემპირიული ბუნების არა ბაძვა, არამედ მისი აპრიორული ესთეტიზება, რაც რომანტიკოსებთან გულისხმობს რომანტიკული ტექსტის ონტოტექსტუალობაში ბუნების ტრანსფორმაციას ტარნსცენდენტურობაზე მიმართულ სიმბოლოდ. შესაბამისად, ამ შემოქმედებითი აქტის შედეგად რომანტიკული ხელოვნების ქმნილებებში (მხატვრულ ტექსტში ან ფერწერულ ტილოზე) ბუნების სურათები იმთავითვე ან ტრანსცენდენტურ, ტრანსცენდირებად ტოპოსად ფუძნდება, ან პროტაგონისტის სულისმიერი სივრცის პროეცირებად.

2. საერთოდ თავისუფლება რომანტიკოსებთან მსოფლმხედველობრივ დონეზე პირველ რიგში ვლინდება რელიგიური და სოციალური თავისუფლებების ფორმით, როგორც პრაქტიკული ყოფის სფეროში, ისე შემოქმედებით პროცესში – მაგ. ადრეგმატური და არაეკლესიური რელიგიურობისაკენ სწრაფვა და თავისუფალი სიყვარულის დაფუძნება, რაც ამ შემთხვევაში გულისხმობს პარტნიორის თავისუფალ არჩევანსა და მასთან როგორც ქორწინებითი, ისე არაქორწინებითი სასიყვარულო ურთიერთობის დამყარებას. ხოლო რომანტიკოსთა რწმენით, თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი კრიტერიუმი და შემოქმედებითი ამოცანა იყო საზოგადოებრივი და რელიგიური კონვენციებისაგან თავისუფალი სუბიექტისა და შემოქმედების პროპაგანდა და პრიმატი, რისი პარადიგმატული ნიმუშიც არის ფრ. შლეგელის რომანი „ლუცინდე“ ე. წ. *ხელოვანთა რომანის* (**Künstlerroman**) ჟანრიდან. აქედან გამომდინარე, რომანტიკოსები თავიანთ თავს პირველ რიგში მოიაზრებდნენ სწორედ როგორც თანამედროვე თავისუფალ ხელოვანებს, რომელთა შემოქმედებითი „თავგასულობა და ნებელობა ვერანაირ კანონს ვერ ეგუება“ („**die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide**“) (ფრ. შლეგელი), და რომლებიც თავიანთ მრავალმხრივ და ყოველისმომცველ, მთელი ყოფიერების მოცვაზე პრეტენზიის მქონე *რომანტიკულ ხელოვნებას* მკვეთრად უპირისპირებდნენ უპირველესყოველისა კლასიკოსთა, მაგ. ე. წ. *კაიმარული კლასიკის* წარმომადგენელთა (გოეთესა და შილერის) ცალმხრივ, შეზღუდულ და არააქტუალურ *კლასიკურ ხელოვნებას*.

3.საინტერესოა, რომ რომანტიკოსი ნოველისტი და დრამატურგი, პაინრიჰ ფონ კლაისტი თავის ესსეში „განცდები ფრიდრიხის ზღვის ლანდშაფტის წინაშე“ (1810) სწორედ *უბედური ცნობიერების* პერსპექტივიდან განიხილავს მხატვრის ფერწერულ ტილოს: *„არაფერი შეიძლება იმაზე უფრო მელანქოლიური და შემზარავი იყოს, როგორიც სამყაროში ეს მდგომარეობაა: სიცოცხლის ერთადერთი ნაპერწკალი სიკვდილის ერცელ სამეფოში, ეული ნათელი წერტილი ეულ წრეში. თავისი ორი თუ სამი იდუმალებითმოსილი საგნის საფუძველზე სურათი ჩვენს წინაშე წარმოჩნდება როგორც აპოკალიფსი“* (თეორია... 2000: 284).

4. სწორედ მსგავსი ორმაგი, ამბივალენტური სახისმეტყველებითი ფუნქცია აკისრია ზღვის სიმბოლიკას ფრიდრიხის სხვა ფერწერულ ტილოებზეც, როგორც ეს წარმოდგენილია ტილოზე „ბერი ზღვასთან“: „ორი მამაკაცი ზღვასთან მთვარის ამოსვლისას“ (1816/17), „ქალი ზღვასთან“ (1818), „კრძალვის კლდეების სანაპირო კუნძულ რიუგენზე“ (1818), „მთვარის ამოსვლა ზღვაზე“ (1821), „გემები ნავსადგურში საღამო ჟამს“ (1827), „მთვარის შუქი ზღვაზე“ (1830) და სხვა. ამ ფერწერულ ტილოებზეც ზღვა არის ან სიკვდილის, არარას, ან უსასრულო ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო. შესაბამისად *ზღვას*, როგორც ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოს, აკისრია როგორც პროტაგონისტის, ისე მაყურებლის სულში ტრანსცენდირების გამოწვევის მხატვრული ფუნქციაც.

ასევე, მსგავსი სახისმეტყველებითი პარადიგმა უდევს საფუძვლად ფრიდრიხის მეორე ცნობილ ფერწერულ ტილოს „მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე“ (1818), სადაც კვლავ ვხვდებით მაყურებლისაგან ზურგშექცევით მდგომ პროტაგონისტს, რო-

მელიც უსასრულო ტრანსცენდენტურობას ჭვრეტს და მისკენ ისწრაფვის. ოღონდ ამ ტილოზე ტრანსცენდირების მხატვრული ფუნქცია უკვე სქელი ნისლით მოსილ მთიან ლანდშაფტს აკისრია.

2010 / 2012

დამოწმებული ლიტერატურა:

თეორია... 2000: Theorie der Romantik, hrsg. von H. Uerlings, Reclam, Stuttgart, 2000.

მეცლერი... 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 2008.

ნოვალისი 1996: Novalis. Werke in zwei Bänden, Bd. II, Könemann, Köln, 1996.

ტიკი 1963: L. Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, in: Ludwig Tieck, Werke in vier Bänden, Band 1, München,1963.



კასპარ დავიდ ფრიდრიხი. „კრიჭის კლდეების სანაპირო კუნძულ რიუგენზე“ (1818).



კასპარ დავიდ ფრიდრიჰი. „მთვარის ამოსვლა ზღვაზე“ (1821).

The Symbolism of Sea in the Paintings of the German Romantic Artist Caspar David Friedrich

[Abstract]

The urge of a Romantic protagonist towards the nature rests on the cognitive scheme of the dialectical relationship between 'self' and 'non-self' (Nicht-Ich): i.e. through intellectual, i.e. synthetic intuition (die intellektuelle Anschauung), „self" as the cognitive individual a priori moves towards the „non-self" existing beyond his scope of cognition (in this case, the nature), incorporates it into his scope of cognition and afterwards, with the help of the „non-self" acquires better understanding of „himself". Hence, this cognitive scheme implicates the principle of transcendence: a priori going out of one's own limited empirical „self", overcoming it and eventually retuning to it, which results in a new, higher and more expanded understanding of „oneself". This self-cognitive process implies cognition of oneself as an integral part of the transcendental reality, as the supra empirical „self" – this is the Fichtean transcendence from the empirical „self" towards the supra empirical „self", the prerequisite of such transcendence being the empirical relationship and longing (Sehnsucht) of „self" for „non-self" (e.g. the nature). Hence, in the works of Romanticists the „non-self", the nature, proves to be an indispensable prerequisite of transcendence.

The nature paintings by the renowned German Romantic writer Caspar David Friedrich (1774-1840), his well-known marine, mountain and forest landscapes feature exactly the symbolism of the transcendentable nature. They are the products of creative estheticization that turns the mimetic nature scenes into symbolic artistic images „charged" with a particular philosophical and cognitive semantics. The estheticized nature depicted in the paintings has the symbolic function of perpetual transcendence; that is, the artistic function of the nature scenes of the paintings is to a priori involve the consciousness of the viewer and the protagonist of the painting into the process of

transcendence , i.e. provoke in them the a priori urge for ***overcoming*** (Übergang) and ardent ***longing*** (Sehnsucht) for the transcendental (cf. the painting „Wanderer above the Sea of Fog", which has nowadays become the logo of Romanticism) (1818).

Therefore, it is no coincidence that exactly the Romantic scheme of the dialectical relationship between „self" (the protagonist) and „non-self" (the nature) underlies Friedrich's paintings, which reveal the main principles of the philosophy of Romanticism – ***longing*** (Sehnsucht) and ***overcoming*** (Übergang). According to this scheme, as mentioned above, with the help of the conscious will (Wollen) the cognitive individual („self") is supposed to a priori long for overcoming and transcending from the constrains of his own empirical „self" as well as from the reality, the empeiria, through which „self" is supposed to acquire a higher cognition of himself. The necessary precondition enabling the process is „non-self", which in the Romantic literary texts or paintings can be rendered through the poetic image of the beloved or through the symbolism of nature.

Hence, in conceptual terms, it is fully logical that along with the nature scenes, Friedrich's paintings always feature an individual or a group of individuals, either in close-up or at a distance; i.e. they always feature a cognitive individual or a group of cognitive individual longing for transcendence, whose existential and ontological objective is a priori transcendence, that is overcoming the empeiria. Here the nature scenes do not have a secondary, background function as in the paintings of French Baroque or Rococo, e.g. in Antoine Watteau's works; on the contrary, in Casper Friedrich's paintings the nature and the protagonist, which is a priori a cognitive individual, are engaged in active interrelationship as the prerequisite enabling transcendence on the one hand and the individual longing for transcendence on the other.

Individual and nature, the sea, as depicted in Friedrich's well known sea landscapes, engage in this very disposition, whose paradigm is „The Monk by the Sea" (1809/10). Here the monk and the sea are part of the dialectical scheme of „self" and „non-self". The sea has

the artistic function of creating the effect of the existential boundary between the empirical and the non-empirical and at the same time symbolizes the object of longing of the Romantic protagonist, perpetual transcendence, as well as the prerequisite of the protagonist's longing towards the transcendental, i.e. the prerequisite of transcendence. The sea bears this very symbolic function in Friedrich's other paintings as well: „Two Men by the Sea at Moonrise" (1816/17), „Woman at the Sea" (1818), „Chalk Cliffs on Rugen" (1818), „Moon Rising over the Sea" (1821), „Boats in the Harbour at Evening" (1827), „Sea Shore in Moonlight" (1830), etc.

ნოვალისი და სოფია:
სიყვარულის არსის ჰერმენევტიკა გერმანულ რომანტიზმში*

„უმაღლესი ბედნიერებაა შეიცნო საკუთარი სატრფოს სიკეთე და სიქველე. უმაღლესი ზრუნვის საგანია მის ჭეშმარიტ კეთილშობილ არსზე ფიქრი“.
ნოვალისი

„Das höchste Glück ist seine Geliebten gut und tugehndhaft zu wissen. Die höchste Sorge ist die Sorge für ihren Edelsinn“.
Novalis

სიყვარულის არსის ნოვალისისეულ ჰერმენევტიკას ნოვალისისავე *გარომანტიულების* (**Romantisieren**), *ანუ ხარისხობრივი პოეტნცირების* (**qualitative Potenzierung**) პოსტულატი უდევს საფუძვლად (ისევე, როგორც მის რომანტიკულ ესთეტიკასა და ფილოსოფიას):

სამყარო უნდა გარომანტიულდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველსაზრისს. გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის („Selbst“) მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე, როგორც ჩვენ წარმოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ სრულიად უცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. ამ შეერთებით ხდება ლოგარითმიზება და მიიღება კარ-

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში წახნაგი. ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული № 3, 2011.

გად ნაცნობი გამოხატულება. Lingua romana. ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება [ნოვალისი 1981: 545].

ამგვარად, ნოვალისმა თავისი *ჩვეულებრივი, ნაცნობი, სასრული მიწიერი* სიყვარული თხუთმეტი წლის ქალწულის, სოფი ფონ კუნისადმი (1782-1797) მისი გარდაცვალების შემდგომ სწორედ *ხარისხობრივი პოტენცირების* საფუძველზე *უსასრულო, მისტიკურ, ზეციურ* ტრფობად გადააქცია – *გაარომანტიულა*, რამაც, ერთი მხრივ, ნოვალისის *თვითცნობიერებაში* (**Selbstbewustsein**) ემპირიული *მე*-ს ზეემპირიულ *მე*-დ ტრანსფორმაციისა და *აბსოლუტური მე*-სკენ სწრაფვის შესაძლებლობის წინაპირობა შექმნა („**Der magische Idealismus**"), ხოლო, მეორე მხრივ, ნოვალისმა განახორციელა სასრული სიყვარულის ისტორიის ესთეტიკის სფეროში *ხარისხობრივი პოტენცირება*. ამ ესთეტიკური *ხარისხობრივი პოტენცირების* საფუძველზე კი ნოვალისმა შექმნა უნივერსალური პოეტური შედევრები, *ტრანსცენდენტალური პოეზიის* ნიმუშები – პოეტურ-მისტიკური ციკლი „ღამის ჰიმნები" („**Hymnen an die Nacht**") და რომანტიკული რომანი „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი", სადაც სატრფოს მხატვრული სახე საღვთო ტრანსცენდენტური უსასრულობისა და პარადიზიული ყოფიერების სიმბოლოდ წარმოჩნდა, ხოლო პროტაგონისტის სატრფოსადმი სწრაფვა სულიერი შემეცნებისა და დაკარგული პარადიზული ყოფიერების კვლავ მოპოვების პროცესის ალეგორიად. აქედან გამომდინარე კი, ლირიკული გმირის სატრფოსთან მისტკური შერთვა უკვე საღვთო ყოფიერების დამკვიდრების სიმბოლოა.

ცნება *რომანტიზმის* ნოვალისისეული დეფინიციაც სწორედ *გარომანტიულების* თეზას ითვალისწინებს, სადაც ერთმანეთს ერწყმის შემეცნებითი და ესთეტიკური დისკურსები:

> *რომანტიზმი. ინდივიდუალური მომენტის, ინდივიდუალური სიტუაციის და ა. შ. აბსოლუტიზება, უნივერსალიზება, კლასიფიკაცია საკუთრივ რომანტიზების ჭეშმარიტი არსია* („***Romantik. Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments, der individuellen Situation usw. ist das eigentliche Wesen des Romantisierens***") [ნოვალისი 1996: 568].

ამგვარად, თუკი *რომანტიზმის* ცნების ნოვალისისეულ დეფინიციას და *რომანტიზების* პოსტულატს საკუთრივ ნოვალისის (შესაბამისად რომანტიზმის) ესთეტიკურ კონცეფციას მივუყენებთ (და ეს **a priori** ასეც უნდა იყოს, რამდენადაც ზოგადად რომანტიკული დისკურსი თავისი არსით იმთავითვე უნივერსალური დისკურსია, რომელიც თავის თავში უმაღლესი დიალექტიკის საფუძველზე ერთდროულად მოიცავს და ამთლიანებს სხვადასხვა საზრისისეულ ნაკადსა და ინტენციას, მაგ. ფილოსოფიურსა და ესთეტიკურს, სუბიექტურსა და ობიექტურს, ცხოვრებისეულსა და ხელოვნებისეულს, ბუნებასა და გონს, ანტიკურობასა და ქრისტიანობას, ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს და ა. შ.), ცხადი ხდება, რომ მხატვრული ტექსტის ქმნის პროცესში რეალიზდება პირადი სულიერი გამოცდილებისა და ემპირიულ-ცხოვრებისეულ საგანთმიმართებებზე შემუშავებული სუბიექტური აღქმების ესთეტიზება, ანუ მხატვრული ტრანსფორმაცია, რის საფუძველზეც პოეტური სახისმეტყველების საშუალებით მხატვრულ ტექსტში ხორციელდება სუბიექტური მოცემულობის, ე. ი. – ემპირიულ სინამდვილეში დაგროვილი პირადი სპირიტუალური გამოცდილებისა და სუბიექტური სულიერი განცდების (მაგ. სატრფოს დაღუპვა), მოვლენათა სინამდვილეზე სუბიექტის ცნობიერებაში წარმოქმნილი წარმოდგენების ობიექტივაცია და განზოგადება („**Universalisierung, Absolutisierung**“), მათი საყოველთაო მოცემულობად გადაქცევა, რის შედეგადაც სუბიექტურ სპირიტუალურ გამოცდილებას ენიჭება უმაღლესი ესთეტიკური ღირებულება და იქმნება ახალი და უნიკალური პოეტური მითოსი, ანუ ახალი სახისმეტყველებითი სინამდვილე, რომელიც თავისი არსით უკვე აღემატება ემპირიულ სინამდვილეს, რამდენადაც მხატვრულ ტექსტში უკვე რეალიზებულია *ყოფიერების საზღვრების გაფართოება* („**Seinszuwachs**“) (ჰ.-გ. გადამერი), ე. ი. რეალიზებულია ყოფიერებაზე ახალი წარმოდგენის შემუშავება, ანუ ონტოლოგიური პოტენცირება, როდესაც ხელოვნების ქმნილება (ამ შემთხვევაში რომანტიკული მხატვრული ტექსტი) ერთგვარად შეავსებს და სრულყოფს ყოფიერების შესახებ უკვე არსებულ ცოდნას (გრონდინი 2009: 54-56).

ამგვარად, პირადი სიყვარულის ისტორია და მასთან დაკავშირებული სულიერი გამოცდილება, ანუ ყოფითი სიყვარულის ამბავი ნოვალისის რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტებში გარდაისახება წმინდად ესთეტიკურ ღირებულებად, რის საფუძველზეც ტრფობა (სატრფო) რომანტიკულ ტექსტში იძენს წმინდად სიმბოლურ ესენციას.

* * *

ჩვენამდე მოაღწია ნოვალისის ერთმა ჩანაწერმა სოფიაზე, სახელწოდებით **„Klarisse"**, სადაც ნოვალისი ზედმიწევნით ზუსტად აღწერს მისი სატრფოს, სოფიას ფსიქოლოგიას, მის შინაგან არსს თავისი ბავშვური უცნაურობებითა და მიდრეკილებებით:

უყვარს ცელქობა. სახლში საქმიანია. უმეტესად ქალთა წრეში ტრიალებს. უყვარს დები. აქვს მუსიკალური სმენა. უყვარს თავისუფალი და ლაღი ცხოვრებით ტკბობა. უყვარს კითხვა და ქალური ხელსაქმენი. პოეზიის ბევრი არაფერი გაეგება. რეფლექსიის უნარი ჯერ კიდევ არ აქვს განვითარებული. ქორწინება აფრთხობს. როგორც ჭეშმარიტი ბავშვი დედაზეა მიწებებული. ეშინია მოჩვენებების. აქვს მიბაძვის ნიჭი. გაწონასწორებულია, კეთილმოსურნე და მგრძნობიარეა. ადვილად ღიზიანდება. ვერ იტანს დაცინვას. დიდ ყურადღებას აქცევს სხვების აზრს. აქვს დაკვირვების ნიჭი. უყვარს წესრიგი. უყვარს სხვადასხვა ამბების მოსმენა. მომავალი ცხოვრების არ სწამს, მაგრამ სულთა გადასახლებისა სჯერა. მისი ადრეული მწიფობა. მას არ სურს რაიმე იყოს, იგი უკვე არის რალაც. არ სურს, რომ ჩემმა ტრფობამ იგი შეაწუხოს და დააბრკოლოს. ჩემი სიყვარული ხშირად თრგუნავს მას. დრო და დრო ჩემდამი გულგრილობას იჩენს. დიდ ყურადღებას თუ არ მიაქცევ, ეს არაფრად აღარდებს, მაგრამ იგნორირებასაც ვერ იტანს. თაგვების და ობობების ეშინია. უყვარს ბავშვები. მუდმივად მის განწყობაზე უნდა ვიარო. შენობით არ მელაპარაკება. საყვარელი კერძებია ბოსტნეულის წვნიანი, საქონლის ხორცი ლობიოთი და გველთევზა. უყვარს ღვინის წრუპვა. გემო თამბაქოსთვისაც აქვს გასინჯული. უყვარს კომედიები. ის სხვებზე უფრო მეტად ფიქრობს, ვიდრე თავის თავზე (ნოვალისი 1996: 67-68).

აშკარაა, რომ რამოდენიმეთვიანი დაკვირვების შედეგად ნოვალისის მიერ ჩამოყალიბებული სოფიას პორტრეტი არ ქმნის ისეთ შთაბეჭდილებას, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია, როგორც ეს ნოვალისის მიერ ძმისადმი მიწერილ წერილშია ფიქსირებული, თვით მეოთხედ საათში საკუთარი ბედის გადაწყვეტა. აქ აღწერილია ტიპიური ბავშვი თავისი კაპრიზებითა და მიდრეკილებებით, თუმცა ეს ბავშვი საკმაოდ უცნაური და „არასტანდარტულია", რომლის ენტელექიაზე დაკვირვების შედეგად ნოვალისი დაასკვნის, რომ ქალები

> *უფრო სრულყოფილნი არიან, ვიდრე ჩვენ* (ე. ი. მამაკაცები – კ. ბ.). *უფრო თავისუფალნი, ვიდრე ჩვენ. საგნებს ისინი უფრო უკეთესად შეიცნობენ, ვიდრე ჩვენ. როგორც ჩანს, მათი ბუნება ჩვენთვის ხელოვნების საგანია, ხოლო ჩვენი ბუნება მათთვისაა ხელოვნება. ისინი თვითნაბადი ხელოვანები არიან* [ნოვალისი 1996: 68].

მაგრამ, უმთავრესი მახასიათებლი, რასაც შეიძლებოდა იმთავითვე მოეხიბლა ნოვალისი, ალბათ ეს პირველ რიგში იყო სოფიას ბავშვური ენტელექია – ბავშვებისათვის დამახასიათებელი სისპეტაკე, უმანკოება, უშუალობა, რაც ასე ეხმიანებოდა *ბავშვურის, ბავშვურობის* რომანტიკოსებისეულ აღქმას. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ ემპირიულ სინამდვილეში სუბიექტისათვის პარადიზიული ყოფიერების მოგონების იმპულსის მიმცემად ნოვალისი სწორედ ბავშვებს მოიაზრებდა: *„სადაც ბავშვები არიან, იქ არის ოქროს საუკუნე"* (**„Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter"**) [ნოვალისი 1996: 122].*

---

* საყოველთაოდ ცნობილია *ბავშვის, ბავშვურობის* არქეტიპული სახის მოტივი რომანტიკულ ხელოვნებასა და მწერლობაში. გავიხსენოთ ცნობილი რომანტიკოსი მხატვრის ფილიპ ოტო რუნგეს (1777-1810) ცნობილი ფერწერული ტილო „ყრმა განთიადი" („**Der kleine Morgen**"), სადაც გამოსახული ყრმა ბავშვები სწორედ კაცობრიობის პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოებს წარმოადგენენ. აქვე გავიხსენოთ ბავშვის ფენომენის უდროოდ დაღუპული რომანტიკოსი პოეტის, ვილჰელმ ჰაინრიხ ვაკენროდერისეული (1773-1798) გაგება: *„როდესაც ჩვენ ბავშვების ღვთიეკურთხეულ სახებას ვუჭვრეტთ, რა სიმსუბუქითა და ხალისით ვივიწყებთ ამქვეყნიურ ჭაპანწყვეტას; მზერა უღრმავდება მათ გასაოცარ ნათელ ნაკეთებს, და როგორც მშვენიერი*

ამიტომაც, სოფიასადმი ნოვალისის სიყვარული იმთავითვე შეიცავდა შორიდან ტრფობისა და წმინდა სიყვარულის ნიშნებს. საბოლოო ჯამში ნოვალისს უყვარდა არა სოფი ფონ კაუნი – ემპირიული სატრფო, ემპირიული მოცემულობა – არამედ უყვარდა ის იდეა, რაც მან ჩადო მასში – მარადქალურისა და უსასრულო ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვის (**Schnsucht**) იდეა. ეს უკვე სამყაროს საგანთა წყობის შემეცნების რომანტიკული მეთოდია, ანუ სულიერი სრულყოფის ექსპერიმენტის დასაწყისია, რასაც ნოვალისი *გარომანტიულებას /რომანტიზებას* („**Romantisieren**“) უწოდებს. ამიტომაც, ნოვალისი შემდეგ ჩაწერს: *„მე სოფიასადმი რელიგია მაქვს და არა სიყვარული“* („**Ich habe zu Söpfchen Religion nicht Liebe**“). ხოლო დღიურში ჩაწერს შემდეგ ფორმულას – „ქრისტე – სოფია“:

> *რამდენადაც მე მჯერა, რომ სოფია ჩემთანაა და შეუძლია გამომეცხადოს, და რამდენადაც მე ამ რწმენის შესაბამისად ვმოქმედებ, ის ჭეშმარიტად ჩემს გვერდითაა და საბოლოოდ გამომეცხადება კიდეც მე – და სწორედ მაშინ, როცა მე ამას არც კი ვეარაუდობდი. ამდენად, ჭეშმარიტად გარეგანი („das Äussere“) მხოლოდ ჩემი საშუალებით მოქმედებს ჩემში და ჩემზე* [ნოვალისი 1996: 553-554].

ამგვარად, აქ უკვე საქმე გვაქვს ტიპიურ ფიხტეანურ მიდგომასთან, როდესაც საკუთარი თვითცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე („მხოლოდ ჩემი საშუალებით“) ხორციელდება საკუთარი ემპირიული *მე*-ს თვითგანსაზღვრის ფიხტეანური შემეცნების პროცესი, რასაც საფუძვლად უდევს იდენტიფიკაციის ფორმულა – მე=მე. თუმცა, შემდგომ ამ ფიხტეანურ ფორმულას ნოვალისი ჩაანაცვლებს საკუთარი ფორმულით მე=არა-მე, რომლის შემდგომი,

---

მომავლის წინასწარმეტყველნი, როგორც ოდესლაც გარდასული ოქროს საუკუნიდან უკანმოვლენილი ნაზი ნერგები, ისე წარმოსდგებიან ისინი ჩვენს წინაშე. [...] სწორედ ის ეთერული ნათელი და ანგელოზთა სამყაროს ხსოვნა ჯერ კიდევ ცოცხლობს და ღვივის ბავშვის არსებაში“ [ვაკენროდერი 1994: 43, 44]. აქვე გავიხსენოთ ბარათაშვილიც: „მიყვარს, მიყვარს მე ტიკტიკი ჩჩვილის ყრმის, // მიყვარს სმენა უცნაურისა მის ხმის, // ოდეს იგი ენითა სასუფეველის // უალერსებს წიაღთა თაყის მშობლის“ [ბარათაშვილი 2005: 28].

სოფიასადმი ტრფობის საფუძველზე *პოტენცირებული* ვარიაციაა ფორმულა „მე ვარ შენ“ („**Ich bin Du**“). ამგვარად, აქ ნოვალისის მიერ საკუთარი სატრფო მოიაზრება როგორც *არა-მე* („გარეგანი“), რომლის შემეცნების საფუძველზეც *მე* შემდგომ ახორციელებს საკუთარი თავის კიდევ უფრო მეტად სრულყოფილ შემეცნებას („გარეგანი მხოლოდ ჩემი საშუალებით მოქმედებს ჩემში და ჩემზე“). აქ ნოვალისისათვის სოფია, მისადმი სიყვარული მიზანი კი არ არის, არამედ თვითდადგინების საშუალებაა:

> *მე = არა-მე-ს: ყველა მეცნიერებისა* (ე. ი. ფილოსოფიის – კ. ბ.) *და ხელოვნების უმაღლესი დებულება. [...] შეუძლია მე-ს დააფუძნოს თავისი თავი სხვა მე-ს, ანუ არა-მეს გარეშე? მოცემული უნდა იყოს არა-მე, რათა მე-მ როგორც მე-მ შეძლოს საკუთარი თავის დაფუძნება (**„Ich = Nicht-Ich: höchster Satz aller Wissenschaften und Kunst. [...] Kann ein Ich sich als Ich setzen, ohne ein anderes Ich oder Nicht-Ich? Es muss ein Nicht-Ich sein, damit Ich sich als Ich setzen könne“**)* [ნოვალისი 1996: 160, 407].

აქედან გამომდინარე, ჩვენ აქ ჩვეულებრივი ყოფით-ბიურგერული, მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განვითარებული სიყვარულის ამბის მომსწრენი კი არ ვხდებით, არამედ უნიკალური მისტიკური და *რომანტიზებული*, ე. ი. *პოტენცირებული* ტრფობის ისტორიის (იხ. ზემოთ ნოვალისისეული *რომანტიზების* პოსტულატი), რასაც თავად ნოვალისი უყრის საფუძველს თავისი შეუქცევადი ფიხტეანური ნებელობითა და ქმედითობით. ფრ. შლეგელისადმი მიწერილ წერილში (8. VI. 1796) საცნაურია სწორედ ამგვარი მიდგომა, სადაც ცხადად ჩანს, რომ, ერთი მხრივ, სოფიასადმი ნოვალისის ტრფობა, ხოლო მეორე მხრივ, ნოვალისის ფილოსოფიური შტუდიები ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან; ჩანს, რომ სოფიასადმი ტრფობას *აბსოლუტური მე-ს* შემეცნების კონტექსტი უდევს საფუძვლად:

> *ჩემს საყვარელ შტუდიებს ზუსტად ისეთივე სახელი აქვს, როგორიც ჩემს საცოლეს. სოფია ჰქვია მას – ფილოსოფია ჩემი ცხოვრების სულია და ჩემი საკუთარი თავის შემეცნების გასაღები* (ნოვალისი ციტირებულია გ. შულცის გამოკვლევის მიხედვით – კ. ბ.) [შულცი 1996: 56].

მაგრამ სოფიას ნაადრევმა სიკვდილმა ნოვალისს დაანახა ადამიანური სასრულობის ამაობა და ტრანსცენდენტურობის, ანუ უსასრულობის მიუწვდომლობა, რამაც მისი სულიერი კრიზისი გაამძაფრა.

ამ პერიოდში ნოვალისი მუდმივად ჭვრეტდა სიკვდილის ფენომენს, ხოლო სოფიას სიკვდილმა ნოვალისში იდენტობის კრიზისი გამოიწვია: იგი პირისპირ შეეჩეხა სიკვდილის ფენომენს და მძაფრად შეიგრძნო ეგზისტენციალური შიში, რაც გამოიწვია საკუთარი არსებობის სასრულობისა და სიკვდილის ფენომენის წინაშე უმწეობის განცდამ. ამ პერიოდში ნოვალისს სიკვდილის წინათგრძნობა იპყრობს. სოფიას სიკვდილთან ერთად დაემხო ამქვეყნიური ჰარმონიისა და სტაბილურობის ილუზორული განცდა. სიკვდილის შეუქცევადმა პირქუშმა რეალობამ ყველანაირი ყოფითი შესაძლებლობები გააცამტვერა:

> *ჩემს ირგვლივ სალამო გამეფებულა, მიუხედავად იმისა, რომ განთიადის სხივებს ვჭვრეტ. ჩემი დარდი უსაზღვროა, ისევე როგორც ჩემი სიყვარული. მაგრამ ახლა სალამოა, და ასე მგონია ნაადრევად წავალ ამ ქვეყნიდან. მე ნანგრევებში ვცხოვრობ. გრძუნინგენი, ჩემი უკეთესი თავისთავადობის („Selbst“) აკვანი საფლავის ქვად გადაიქცა. ეული საფლავი ეკლესიის პატარა ეზოში, ეს არის ის, რაც ჩემს ფანტაზიას ავსებს, ფანტაზიას, რომლიც ადრე სამოთხეში მაფარფატებდა* (ნოვალისი ციტირებულია ვ. ფროინდის გამოკვლევის მიხედვით – კ. ბ.) [ფროინდი 2001: 65-66].*

თუმცა სოფიას გარდაცვალების შემდეგ რომანტიკული პროექტი მარადიული ტრფობის შესახებ კვლავაც ძალაში დარჩა, მიუხედავად იმისა, რომ სატრფოს სიკვდილის შემდეგ ნოვალისისათვის ყველაფერი „გაუდაბურდა, ჩაკვდა, გაქვავდა და უსიცოცხლო გახდა“.

---

* ასეთსავე ეგზისტენციალურ შიშს განიცდიდა მოცარტი სიკვდილის ფენომენის წინაშე, რომელიც მან მთელი სიმძაფრით ოპერა *დონ ჯოვანის* (1787) ფინალში გადმოსცა (დონ ჯოვანისა და კომანდორის ქანდაკების ფინალური სცენა). ჩემი აზრით, ეს შიში მოცარტთან დაუძლეველი დარჩა (შდრ. მისი *რეკვიემი*, 1791).

სოფიას გარდაცვალებიდან 31 დღის შემდეგ, აღდგომის დღესასწაულიდან მესამე დღეს, 1797 წლის 18 აპრილს ნოვალისი იწყებს დღიურების შედგენას („**Journal**"), რაც ქრონოლოგიურად გაგრძელდება 1797 წლის 6 ივლისამდე. აქ ნოვალისი დეტალურად აღწერს სატრფოს გარდაცვალებით გამოწვეულ შინაგან განცდებს, სულიერ კრიზისებსა თუ გამარჯვებებს. დღიურებში ნოვალისი დეტალურად გადმოსცემს საკუთარ ფსიქოლოგიურ და თვით ფიზიოლოგიურ პორტრეტსაც კი. ფაქტიურად დღიურები მოგვითხრობენ იმ სულიერი თვითწვრთნის პროცესის შესახებ, რამაც ნოვალისს დააძლევინა ეგზისტენციალური შიში, რომელიც მან საბოლოოდ უკუაგდო საკუთარი რომანტიკული შემოქმედების დაფუძნებით. დღიური აქ თავად გვევლინება ისეთ ონტოტექსტად, რომლის საფუძველზე ნოვალისმა განახორციელა თვითთერაპია და დაძლია იდენტობის კრიზისი, რაც, ჩემი აზრით, უნიკალური მოვლენაა ლიტერატურისა და გონის ისტორიაში.

დღიურებში გამოკვეთილია შემდეგი დისკურსები:

1. *ცხოვრების ფუნდამენტად სიყვარულის ფენომენის აღიარება და მისი შემეცნების მეთოდად დაფუძნება:* დღიურებში მიწიერი სატრფო თანდათანობით ზეციურ სატრფოდ ტრანსფორმირდება, რაც შემდგომ გადაიზრდება საკუთარი პიროვნული ადოგმატური რელიგიის დაფუძნებაში. აქ სიყვარული უკვე გვევლინება როგორც შემეცნების მეთოდი, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება საკუთარი თავის თვითგანსაზღვრა ტრანსცენდენტურობასთან მიმართებაში. დღიურებში სიყვარული (შესაბამისად, სატრფო) მოაზრებულია როგორც ეგზისტენციალური შიშის დაძლევის უმთავრესი გაისტური ძალა.
2. *საკუთრივ ფილოსოფიური შემეცნების პროცესი:* რომანტიკული სწრაფვა ემპირიული *მე*-ს დაძლევისა და უსასრულობის მოპოვებისაკენ (**Sehnsucht, Übergang**).
3. *მუდმივი მსჯელობა გადაწყვეტილებაზე („Entschluss").* ამ „ტერმინით" ნოვალისი მიღმიერში გარდაცვლილ

სატრფოსთან გაყოლას, ასე ვთქვათ *თანასიკვდილს* („**nachsterben**“) გულისხმობდა. აქ ნოვალისი, რა თქმა უნდა, იმთავითვე გამორიცხავს თვითმკვლელობის იდეას. სიტყვით *გადაწყვეტილება* ***(Entschluss)***, ჩემი აზრით, ნოვალისი აღნიშნავდა იმ შემეცნებისეულ მდგომარეობას, რომელიც მეთოდოლოგიურად ეფუძნებოდა სატრფოს არსზე მუდმივ ფიქრსა და მედიტაციებს, რასაც ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა შემეცნების პროცესის ემპირიული განზომილებიდან ტრანსცენდენტურ განზომილებაში გადატანა, ხოლო საკუთარი ფიზიკურ-ემპირიული ეგზისტენციის მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტურ ეგზისტენციაში გადაზრდა („ხარისხობრივი პოტენცირება“, „**eine qualitative Potenzierung**“) და „გადაყვანა“ შინაგანი სულისმიერი განცდების მაქსიმალური დაძაბვის საფუძველზე (ამას, როგორც ცნობილია, ს. კირკეგაარდის ფილოსოფიური დისკურსის თანახმად რწმენისეულ ეგზისტენციაში „ნახტომის“ („**Sprung**“) გაკეთება ჰქვია).

4. ფიზიოლოგიურ-გრძნობად და ემოციონალურ-ფსიქიკურ მდგომარეობათა აღწერა.
5. სიკვდილის ონტოლოგიური არსის გააზრება.

დღიურებში მოცემული ეს ძირითადი დისკურსები ერთ მთლიანობას ქმნიან, ურთიერთგამომდინარეობენ და ურთიერთს განაპირობებენ.

აქ საინტერესო იქნება, თვალი გავადევნოთ ნოვალისის დღიურებში მოცემული ზემოთალნიშნული დისკურსების განვითარებასა და დინამიკას:

ჩემს უმთავრეს ამოცანად უნდა დავისახო ყველაფრის მის (სოფიას – კ. ბ.) *იდეაზე დაყვანა (18. V).*
საფლავზე აზრად მომივიდა, ჩემი სიკვდილით კაცობრიობას ვუჩვენო სიკვდილის კარამდე ერთგულების მაგალითი. კაცთა მოდგმას უნდა გავუცხადო ასეთი სიყვარულის შესაძლებლობა (19. V).

მთელი დღე მის (სოფიას – კ. ბ.) სიკვდილზე ფიქრი ჩემში კვლავ იწვევდა შიშსა და ძრწოლას. მძაფრად განვიცდიდი მისი დაღუპვის საშინელებას და ჩემი ყოფის სიცარიელეს („das Einsame"). მის გარეშე ეს ქვეყანა არარაობაა. ველარაფერს ვანიჭებ ღირებულებას (20. V).

დილით ადრე ფიხტე დავამუშავე. ცოტა ხნის მერე ხორციელი სურვილები მომეძალა („Lüsternheit getrieben"). [...] შემდეგ საფლავზე გავედი. ხანგრძლივი ფიქრის შემდეგ აღუწერელი სიმშვიდე შევიგრძენი. გადაწყვეტილებაზე საკმაოდ ბევრი ვიფიქრე (21. V).

სამყარო კიდევ უფრო გუცხოვდა. ჩემს გარშემო არსებული საგნებისადმი გულგრილი ვარ. მაგრამ ჩემს თავში უფრო მეტ სიცხადეს ვგრძნობ (22. V).

ცხოვრების სცენების ცვალებადობაში ჩემი უკეთესი თავისთავადობა („Selbst") უნდა ვეძიო, განწყობილებათა ცვალებადობისას სიმტკიცე უნდა შევინარჩუნო. განუწყვეტელი ფიქრი საკუთარ მე-ზე, და იმაზე, რასაც ვიქმ, შევიგრძნობ და განვიცდი გარესამყაროში (25. V).

ჩემმა სიკვდილმა ჩემში უმაღლესის განცდა („Gefühl") უნდა დაადასტუროს, ეს უნდა იყოს ჭეშმარიტი მსხვერპლშეწირვა, და არა გაქცევა. როგორც ჩანს, ამგვარი სიკვდილი ჩემი სწრაფვის საგანია. მე აქ ვერაფერს მივაღწევ, მე ყველაფერს უნდა მოვწყდე ხორციელად, რათა საბოლოოდ შევიცნო კარგადნაგრძნობი საუკეთესო საგნები („das Beste"), მათ შორის საკუთარი თავი. მე მხოლოდ ახლა ვიაზრებ ჩემს თავს. სწორედ ამიტომაც უნდა დავტოვო აქაურობა (ანუ, ხილული სინამდვილე – კ. ბ.) (26. V).

ფიხტესეული მე-ს ცნების საზრისის მიგნებამ სიხარული მომგვარა. მთელი დღე შემდეგ სენსუალური ღელვები მქონდა („lüstern"), რაც მომდევნო დღესაც თან მსდევდა. ნაშუადღევს გადამიარა და უკეთესად წერას და ფიქრს შევუდექი. სალამოს, როცა ძვირფას საფლავზე გავედი, ფიქრები დამშვიდდა. ამან კონცენტრაცია დამაკარგვინა და ხელი შემიშალა სოფიას სიკვდილით მშვიდად და სევდიანდ დავმტკბარიყავი (29-30. V).

ღამით სოფიაზე შინაგანი ლოცვით დავიძინე (1. VI).

ვაისენფელსიდან შლეგელის (იგულისხმება ფრიდრიხ შლეგელი, ნოვალისის მეგობარი, ნოვალისთან ერთად გერმანული რომანტიზმის თეორიული საფუძვლების ჩამომყალიბებელი – კ. ბ.) წერილი ჩამომიტანეს, რამაც ჩემი მაფილოსოფირებელი ძალები კვლავ აამოქმედა. თავში ნათელი აზრები მომდის. გუშინ დილით ღირებული ფილოსო-

ფიური განაზრებანი დავწერე, ვკითხულობდი შელინგის წერილებს დოგმატიზმსა და კრიტიციზმზე. ღამით „ჰამლეტთან" ერთად დავიძინე. დილაადრიან შელინგს და შლეგელს ვკითხულობდი. ამ საღამოს ნათელ გონებაზე ვიყავი. ჩემი მეხსიერება, დაკვირვებისა და გამოხატვის უნარი კიდევ უფრო გამომაბვილდა. ჩემი გონების სიცხადე („Besonnenheit") კიდევ უფრო უნდა ამაღლდეს. ჯერ კიდევ უამრავი რამაა შეუცნობი. გონების სიცხადე და სულის სიმშვიდეა უმთავრესი რამ. გამუდმებით იქმოდე გონების სიცხადით, სოფია მუდამ თავლწინ გედგას; არ გადაიტვირთო, იყავ ზომიერი (16-29. VI) [ნოვალისი, 1996: 69-90].

მოგვიანებით ჩაწერილ დღიურებში კი აშკარად გამოჩნდება, თუ როგორ იმარჯვა ნოვალისმა ფილოსოფიური წვრთნის საფუძველზე იმ სულიერ ბრძოლაში, რომელსაც იგი სოფიას გარდაცვალების შემდეგ ეწეოდა როგორც საკუთარ თავთან, ისე არსებობის შიშსა და სიკვდილის ფენომენთან:

ვისთვისაც სამუდამოდ ნათელი შეიქნება, რომ სამყარო ღვთის საუფლოა, ვისაც უსასრულოდ აღავსებს დიდი რწმენა, იგი ვაჟკაცურად („männlich") გაუყვება ამ ცხოვრების ბნელ ბილიკებს და ღვთაებრივი სიმშვიდითა და სიღრმით განჭვრეტს ამქვეყნიური ცხოვრების ქარიშხლებსა და საფრთხეებს (16. IV. 1800). [...] ალარ მსურს ვიდარდო, ლხენით უნდა ავამაღლო ჩემი თავი და კამყოფილი ვიყო ჩემი ცხოვრებით. ის ერთადერთი წამი, როცა უფალი გაცხადდა ჩემში, წლების წინ გამოვლილ ტანჯვას გადასწონის. [...] ავადმყოფებს მომავალი არ ეკუთვნით. მხოლოდ ჯანმრთელის მზერას ძალუძს მისი (მომავალის – კ. ბ.) *გასაცარი ქროლვა შეურყეველად ჭვრიტოს (27. VII. 1800)* [ნოვალისი, 1996: 92, 93].

ამგვარად, დღიურების უმთავრესი ინტენციაა სიკვდილის ფენომენთან დაპირისპირების კონტექსტში საკუთარი თავის შემეცნება და თვითდადგინება, რასაც ნოვალისი მეთოდოლოგიურად უსასრულო სიყვარულის იდეის ინტენსიურ განცდასა და გარდაცვლილი სატრფოსადმი გამუდმებულ მეტაფიზიკურ სწრაფვაზე აფუძნებს. დღიურები სწორედ ამ თვითშემეცნების, თვითდაკვირვებისა და თვითრეფლექსიის ექსპერიმენტსა და ფილოსოფიურ პრაქტიკას დე-

ტალურად ასახავს, სადაც ნოვალისი ფილოსოფიას აბრუნებს თავის ანტიკურ საწყისებთან, როდესაც ფილოსოფია იყო ხელოვნება, ანუ „ტეხნე“, ანუ პრაქტიკა, ქმედება, და არა წმინდა თეორია, როგორც ეს ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის „ქურუმებთან“ — კანტთან, ფიხტესთან და ჰეგელთანაა. მათი ფილოსოფიისაგან განსხვავებით რომანტიზმის ფილოსოფია ჭეშმარიტად პრაქტიკული ფილოსოფიაა, თავისებური „სიცოცხლის ფილოსოფიაა“.

დღიურებში ფიქსირებული და ინტენცირებული განაზრებანი საკუთარ *მე*-ზე, ტრფობისა და სატრფოს მეტაფიზიკურ არსსა და სიკვდილის ონტოლოგიურ არსზე შემდგომ იძენენ ფილოსოფიურ ღირებულებას და ექცევიან ფილოსოფიური განზოგადების არეში, რის საფუძველზეც ნოვალისი შემდგომ აყალიბებს საკუთრივ რომანტიზმის ფილოსოფიურ დისკურსს, რომელსაც იგი გადმოსცემს თავის ურიცხვ ფილოსოფიურ ფრაგმენტებში. ეს ფრაგმენტები შემდგომ თავს იყრიან სხვადასხვა ფილოსოფიურ ფრაგმენტთა ჯგუფებში: „ფიხტე-შტუდიები“ („**Fichte-Studien**“), „ლოგოლოგიური ფრაგმენტები“ („**Logologische Fragmente**“), „შერეული ფრაგმენტები“ („**Vermischte Fragmente**“), „ყვავილთა მტვერი“ („**Blütenstaub**“), „ზოგადი ჩანაწერები. მასალები ენციკლოპედიისათვის“ („**Das allgemeine Bruillon. Materialen zur Enzyklopädistik**“). აქვე მოვიყვან რამოდენიმე ამონარიდს აღნიშნული ფრაგმენტებიდან:

*სიცოცხლე სიკვდილის დასაწყისია. სიცოცხლე სიკვდილის გულისათვისაა. სიკვდილი ერთდროულად დასასრულიცაა და დასაწყისიც, ერთდროულად განშორებაცაა და შერთვაც.. სიკვდილის საშუალებით უკუსვლა („**Reduktion**“) აღესრულება. [...] სიკვდილი საკუთარ თავზე გამარჯვებაა* (იგულისხმება ემპირიული *მე* — კ. ბ.), *რაც, ისევე როგორც საკუთარი თავის დაძლევა, ახალ, უფრო იოლ ეგზისტენციას აფუძნებს.*

უმაღლესი არსობრიოს ღირებულებას მხოლოდ სიკვდილის საშუალებით შევიცნობთ.

სიკვდილი ჩვენი სიცოცხლის მარომანტიზებელი პრინციპია. სიკვდილი სიცოცხლეა. სიცოცხლე სიკვდილის საშუალებით ძლიერდება.

*სიკვდილი სხვა არაფერია, თუ არა ურთიერთმონაცვლეობის შეწყვეტა შინაგან და გარეგან გამაღიზიანებლებს („**Reiz**“) შორის, სულსა („**Seele**“) და სამყაროს („**Welt**“) შორის.*

სიკვდილი ზღვარს უდებს ეგოიზმს (ანუ, ემპირიულ, წარმავალ მე-ზე ამაო ზრუნვას – კ. ბ.).
გარესამყარო აჩრდილთა სამყაროა, ის გადააფარებს თავის ჩრდილს ნათლის სამყაროს.
ზეცა სრულყოფილი სიცოცხლეა. ხილული ქვეყანა არასრულყოფილი სიცოცხლის საწყაოა.
ყოველი საყვარელი საგანი სამოთხის ცენტრია.
ჩვენს ცხოვრებაში არსებული შემთხვევები („Zufälle") წარმოადგენენ მასალას, რომლისგანაც იმას შევქმნით, რაც ჩვენ გვწადია. ვისაც დიდი ნიჭი აქვს, ის ბევრ რამეს ქმნის თავისი ცხოვრებისაგან.
ჭეშმარიტი რელიგიურობისათვის აუცილებელია დამაკავშირებელი წევრი, რომელიც ღვთაებრიობასთან გვაკავშირებს. ადამიანს უშუალოდ არ შეუძლია მასთან კავშირი. მაგრამ ამ შუამავლის არჩევანში ადამიანი თავისუფალი უნდა იყოს.
ყოველი თვითჩაღმავება, შინაგანი ჭვრეტა, ამავდრულად ცად ამაღლებაა, ჭეშმარიტი გარეგანის ჭვრეტაა.
ჩვენ უბრალოდ ადამიანები კი არ უნდა ვიყოთ, ჩვენ ამავდროულად ადამიანზე მეტი უნდა ვიყოთ. [...] ასე მაგალითად, გარდაცვლილი ადამიანი აბსოლუტურ იდუმალ მდგომარეობამდე ამაღლებული ადამიანია. გარეგანი არსი იდუმალ მდგომარეობაში ამაღლებული შინაგანი არსია.
რა არის მისტიციზმი? რა უნდა იქნას მისტიკურად (იდუმალებით აღვსილად) განხილული? რელიგია, სიყვარული.
ღმერთი არის სიყვარული. სიყვარული უმაღლესი რეალობაა, პირველსაწყისი.
სიყვარული აბსოლუტური ნებელობის საფუძველზე რელიგიად გარდაიქმნება.
მთელი ჩვენი ცხოვრება საღვთო წირვაა („Gottesdienst").
ჩვენ სამყაროსაც შევიმეცნებთ, როცა საკუთარ თავს შევიმეცნებთ, ვინაიდან ჩვენ და სამყარო ურთიერთგანუყოფელი ნაბევრები ვართ. ჩვენ ღვთის შვილები ვართ, ღვთაებრივი ჩანასახები. ერთხელაც შევიქმნებით იმად, რაც უფალი ღმერთია.
[ნოვალისი 1996: 103, 110, 112, 114, 127, 166, 173, 229, 249, 256, 260, 295, 301, 304, 337, 365, 484, 553].

ამგვარად, ნოვალისის მიერ ფრაგმენტულ-აფორისტული ფორმე-
გადმოცემულ ფილოსოფიურ დისკურსში სიკვდილის მეტა-

ფიზიკური არსი უკვე გააზრებულია არა როგორც ეგზისტენციალური ფინალობა, (*არარა*, **das Nichts**), არა როგორც სუბიექტის სუბიექტურობის გაქრობა, არამედ როგორც ახალი, *პოტენცირებული* (რომანტიზებული), ანუ უსასრულო ეგზისტენციის დასაწყისი. ხოლო ეს შემეცნებისეული „გაღრვევა", ნოვალისის თანახმად, რომანტიკულად გაგებულ, ანუ *რომანტიზების* თეზის კონტექსტში შემეცნებულ სიყვარულის არსს ეფუძნება (იხ. ზემოთ), რასაც ფილოსოფიურ ფრაგმენტებში ნოვალისი ასევე უწოდებს „*აბსოლუტური ნებელობის* საფუძველზე" სიყვარულის რელიგიად გარადქმნას (ნოვალისი 1996: 365).

სიკვდილის ფენომენის ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს შორის არსებულ შუამავალ, გარდამავალ სფეროდ გააზრება, სიკვდილის ზღვრისეული გაგება შემდგომ აისახება ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში (მაგ. „ღამის ჰიმნებში"), სადაც სიკვდილის მხატვრული სახე სიმბოლურად განასახიერებს უკვდავი და უსასრულო ეგზისტენციის დასაწყისს, ხოლო სიკვდილის ონტოლოგიური არსის ეს გააზრება თავის მხრივ ეფუძნება სიყვარულის არსის რომანტიკულ გაგებას, ვინაიდან რომანტიკოსთა ფილოსოფიური რწმენით როგორც სიკვდილი, ისე სიყვარული ქმნიან სუბიექტის უსასრულო ეგზისტენციის შესაძლებლობის წინაპირობას.

საინტერესოა, რომ სწორედ დღიურებშივეა გადმოცემული ის დისკურსი, რომელსაც შემდგომ დაეფუძნება ნოვალისის რომანტიკული შემოქმედების სახისმეტყველებითი არქეტიპი (სატრფოს მხატვრული სახე, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო) და რომელიც პირველ რიგში გარდაცვლილი სატრფოს (სოფიას) სახებას დაუკავშირდება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა 1797 წლის 13 მაისით დათარიღებული დღიურის შემდეგი ჩანაწერი:

> *საღამოს სოფიას საფლავზე გავედი. იქ საოცრად მხიარულ განწყობაზე ვიყავი, ენა ვერ აღწერს. ალტყინების წუთები დამეუფლა: საფლავი ვთარცა მტკვერი ერთი სულის შებერვით გავფანტე, ათასწლეულები წამებად იქცნენ. ეგრძნობდი მის* (სოფიას — კ. ბ.) *სიახლოვეს. ასე მეგონა, თითქოს ყოველ წამს უნდა გამომცხადებოდა* [ნოვალისი 1996: 76].

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ტრანსფორმირდება „ღამის ჰიმნებში“ ეს პირადი სპირიტუალური გამოცდილება პოეტურ სახისმეტყველებით გამოცდილებად:

დიდება სამყაროს დედოფალს! ზეციური, წმინდა სამეფოს მახარებელს; ნეტარი, კურთხეული სიყვარულის ფარეშს. იგი მოგაკვლევს შენ ჩემთან ნაზო მიჯნურო – მზევ ღამისა. და მე ვარ მლვიძარე, რადგან შენ ჩემი ხარ და მე შენი. შენ მომივლინე ღამე მარადი ცხოვრებისათვის, შემქმენი ადამიანად. მაშ დაშრიტე სალვთო ცეცხლით ჩემი ხორცი, რათა შეერთო შენს სულს ჩემი ზეციური სხეულით, რათა მარად იდგეს მიჯნურთა ღამე. [...] უდაბურ მთაზე ვიდექ ეული, სად დაეღვარე ცრემლები ცხარე. დიდ ნაღველს რწმენა წარეტაცა. შიშით შეპყრობილს, უმწეოს, წარმავალზე ფიქრი არ მშორდებოდა. და არვინ იყო ამქვეყნად ჩემზე ეული. ხსნა არსით იყო და ამ წარმავალ, ამაო საწუთროს მაინც ველტვოდი. და ჰა, ლურჯი შორეთიდან ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი. სალხენად ჩემდა გაფანტა ნათელი დღისა – ბორკილი სულისა. გაქრა წუთისოფლის დიდებულება, ნაღველი ჩემი განაქარვა ახალმა, ენითუთქმელმა სამყარომ. ღამემ და ზეცამ მომივლინეს მარადი ძილი. ქვეყანა შენიღბდა და ზეცად აფრინდა ჩემი ახლადშობილი და გამოხსნილი სული. ნისლში შთაინთქა მთა და ვიხილე სატრფოს ნათლითმოსილი ნაკვთები. მის თვალებში დაევანა მარადისობას. ხელი შევავლე სასურველს და ცრემლები იქცნენ მბრწყინავ, უწყვეტ მძივად. ათასწლეულები წარილტვნენ შორეთში, ვით ავდრის ქარები. მის ყელს დაეადინე ნეტარების ცრემლები ახალი ცხოვრებისათვის. და ეს სიზმარი ერთადერთია. მხოლოდ მიჯნურის ხილვამ ჩამისახა მარადი, შეურყეველი რწმენა ღამეული ზეცისა და მისი ნათლისადმი – სატრფოსადმი [ნოვალისი 2007: 11, 18].

ამგვარად, ხორციელი სატრფო (სოფია) „ღამის ჰიმნების“ პოეტურ ტექსტში უკვე ტრანსფორმირდება როგორც ზეციური სატრფო, ანუ როგორც პარადიზული, უსასრულო და მარადიული ეგზისტენციის პოეტური სიმბოლო, რომლისადმი სწრაფვა **(Sehensucht)** და რომლისადმი ტრფობაც, პოეტური სახისმეტყველების თვალსაზრისით, „ჰიმნების“ ლირიკული გმირის მიერ უმაღლესი პარადიზული ყოფიერების, ანუ ჭეშმარიტი ეგზისტენციის კვლავ დამკვიდრებას განასახიერებს.

აქ ნოვალისის მიერ განხორციელებულია სწორედ თავისივე, ანუ რომანტიზმის უმთავრესი ესთეტიკური, და ამავდროულად უმთავრესი ფილოსოფიური პოსტულატი, რომლის მიხედვითაც პირადი ცხოვრებისეულ-ემპირიული გამოცდილება (წმინდად პიროვნულ-სუბიექტური მოცემულობა) გადაიქცევა საყოველთაო და უნივერსალურ გამოცდილებად (ობიექტური მოცემულობა), როდესაც პოეტური სახისმეტყველების საფუძველზე პირად სულიერ განცდებს ენიჭება უმაღლესი ესთეტიკური და ფილოსოფიური ღირებულება:

რომანტიზმი. ინდივიდუალური მომენტის, ინდივიდუალური სიტუაციის და ა. შ. აბსოლუტიზება, უნივერსალიზება, კლასიფიკაცია საკუთრივ რომანტიზების ჭეშმარიტი არსია“ [ნოვალისი, 1996: 568].

ამავე ინტენციას ნოვალისი შემდგომ განავითარებს თავის დაუმთავრებელ რომანში „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“, სადაც სატრფოს (მატილდეს) პოეტური სახე კვლავ გვეცნობა საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის მხატვრულ სიმბოლოდ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომანის მთავარი გმირების — მატილდესა და ჰაინრიჰის დიალოგი, სადაც მატილდეს მიწიერ-ემპირიული სახის მიღმა ამავდროულად მოცემულია მისი ზემიწიერი მეტაფიზიკური არსი. გამიჯნურებულთა დიალოგში სატრფოს პოეტური სახე წარმოჩნდება სწორედ როგორც ტრანსცენდენტურობისა და მეტაფიზიკური უსასრულობის სიმბოლო, ხოლო მატილდესადმი ჰაინრიჰის ტრფობა სიმბოლურად განასახიერებს უსასრულო საღვთო ტრანსცენდენტურობისადმი სწრაფვას. ჰაინრიჰი ასე მიმართავს მტილდეს:

ოჰ, საყვარელო, მაღალმა ზეცამ შენს თაყვანსაცემად მომივლინა შენი თავი. მე შენ მოგმართავ ლოცვით. შენა ხარ ის წმინდანი, ვინც ჩემს სათხოვარს ღმერთს აუწყებს. და ჩემი თხოვნის პასუხად უფალი მეცხადება მე და თავისი უსაზღვრო სიყვარულით მავსებს. მაშ სხვა რა არის რელიგია, თუ არა შეყვარებულ გულთა უსასრულო თანხმობა და მარადიული ერთობა? სადაც ორნი ერთად არიან, ისიც (ქრისტე — კ. ბ.) მათ შორისაა. შენა ხარ საღვთო დიდება, მარადი ცხოვრება სიყვარულით შემოსილი. [...] ის, რაც ასე

გამუდმებით მიზიდავს შენში, ის, რაც ასე გაუნელებელ ლტოლვას აღმიძრავს შენდამი, არ არის დროით და სივრცით შემოსაზღვრული. რომ შეგეძლოს იმის ხილვა, თუ რა გასაოცრად წარმოჩნდები ჩემს წინაშე, თუ რა საოცარი ხატება მსჭვალავს შენს სახეს, რომელიც მე ყოველგან დამწათის, მაშინ არ გექნებოდა შიში დრო-ჟამის წინაშე. შენი მიწიერი სახე ოდენ აჩრდილია იმ საოცარი ხატების (აქ უკვე აშკარაა შინაგანისა და გარეგანის ურთიერთმიმართების, ანუ „სფეროთშენივთების“ პროცესი – კ. ბ.). *მიწიერი ძალნი იბრძვიან და იშვებენ, რათა შებორკონ იგი, მაგრამ ბუნება არასრულყოფილია. და ის ხატება არის მარადიული პირველსახე, ნაწილი ამოუცნობი წმინდა სამყაროსი [...] შენა ხარ ის წმინდანი, ვინც ჩემს სათხოვარს ღმერთს აუწყებს. და ჩემი თხოვნის პასუხად უფალი მეცხადება მე და თავისი უსაზღვრო სიყვარულით მავსებს* [ნოვალისი 1997: 145-146].

ამგვარად, ნოვალისის რომანტიკული შემოქმედების როგორც ფილოსოფიურ, ისე პოეტურ დისკურსში სიყვარულის არსი გაიაზრება როგორც ის უცილობელი შემეცნებისეული მდგომარეობა, რომლის საფუძველზეც სუბიექტის მიერ ხორციელდება, ერთი მხრივ, სიკვდილის, როგორც ეგზისტენციალური ფინალობის მისტიკური დაძლევა, და მეორე მხრივ, სიკვდილის, როგორც სუბიექტის ახალ არაემპირიულ ეგზისტენციაში *გადასვლის* (**Übergang**) წინაპირობად გააზრება. ანუ, ნოვალისთან *სიყვარული* ფუძნდება როგორც ტრანსცენდირების შესაძლებლობის უცილობელი შემეცნებითი წინაპირობა. ეს კი დიამეტრალურად უპირისპირდება მუსიკალურ რომანტიზმში შემუშავებულ სიყვარულის არსის როგორც რიჰარდ ვაგნერისეულ (შდრ. სიყვარულში სიკვდილისა და არარასეულ ნეტარებაში დიონისური დანთქმის მოტივი ოპერაში „ტრისტანი და იზოლდა“, როდესაც ბოლო ეღება პიროვნულ ეგზისტენციას ტრანსცენდენტურ უსასრულობაში), ისე მოდერნისტულ (კერძოდ, სიმბოლისტურ) გაგებას, სადაც სიყვარული გაგებულია, როგორც არარაში გარდაუვალი დიონისური დანთქმა და საკუთარი სუბიექტურობის აბსოლუტური გაქრობა, ანუ სიყვარული, როგორც გარდაუვალი სიკვდილი და საბოლოო აღსასრული (ცნობილი ეროსისა და თანატოსის დიქოტომია). მაშინ როდესაც სუბიექტურობის კატეგორია, ნოვალისისათვის მუდმივი კატეგორიაა, რომლის არსებობის სფეროც ნოვალისის მიხედვით არა მარტო

ემპირიული სინამდვილეა, არამედ ტრანსცენდენტური სინამდვილეც. ხოლო სუბიექტურობის ამგვარი დაფუძნების შესაძლებლობის წინაპირობად ნოვალისს, ერთი მხრივ, ესახება სიყვარული, ხოლო, მეორე მხრივ, იესო ქრისტეს მიერ განვითარებული და დაფუძნებული პიროვნული რელიგია (გავიხსენოთ ნოვალისისავე ფორმულა „ქრისტე – სოფია“, იხ. ზემოთ): თვითშემეცნების პროცესში სიყვარული, როგორც უნივერსალური ეთიკური საყრდენი და მისტიკური ჭვრეტისა და ტრანსცენდირების ბაზისი, ხოლო ქრისტე, როგორც ცალკე აღებული სუბიექტის პიროვნულობის, მისი *თვითობის* (Selbst) მარადიული ეგზისტენციის დაფუძნების წინაპირობა. ეს ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა ნოვალისმა ყველაზე სრულყოფილად სწორედ თავის მისტიკურ პოეტურ ციკლში – „ღამის ჰიმნებში“ – გააცხადა, რომელიც გონისა და ლიტერატურის ისტორიაში ფუძნდება, როგორც *პროგრესულ-უნივერსალური* („progressive Universalpoesie“) და *ტრანსცენდენტალური პოეზიის* („Transzendentalpoesie“) უმაღლესი გამოვლინება.

2011/2012

დამოწმებული ლიტერატურა:

ბარათაშვილი 2005: ბარათაშვილი ნ. ლექსები, „ნაკადული“, თბ., 2005.

გრონდინი 2009: **Grondin, J. Hermeneutik, UTB, Göttingen, 2009.**

ვაკენროდერი 1994: **Wackenroder, W. H. Phantasien über die Kunst, Reclam, Stuttgart, 1994.**

ნოვალისი 1981: **Novalis. Werke in einem Band, Hanser Verlag, München, 1981.**

ნოვალისი 1996: **Novalis. Werke in zwei Bänden, Bd. II, Könemann, Köln, 1996.**

ნოვალისი 1997: **Novalis. Heinrich von Ofterdingen, DTV, München, 1997.**

ნოვალისი 2007: ნოვალისი. *ღამის ჰიმნები,* გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კონსტანტინე ბრეგაძემ, „მერიდიანი“, თბ., 2007.

ფროინდი 2001: Freund, W. Novalis, DTV, München, 2001.
შულცი 1996: Schulz, G. Novalis, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1996.

Hermeneutics of the Essence of Love in German Romanticism

[Abstract]

In the philosophical as well as poetic discourse of Novalis love is interpreted as an indispensible cognitive state and transcendental process enabling, on the one hand, mystical overcoming of death _ the existential finale _ by a person and on the other hand, interpretation of death as a precondition for a person's transition (Übergang) into a new, non-empirical reality. This is diametrically opposite to the concept of love developed in German musical Romanticism (the Wagnerian concept, cf. „Tristan und Isolde"), as well as to the modernist and namely, symbolist understanding, where love is interpreted as an inevitable collapse into ***nothingness*** and absolute dilution of subjectivity (personality), i.e. love is understood as inevitable death and the ultimate end (the well-known Eros and Thanatos dichotomy), while the category of subjectivity (personality) is a permanent category existing not only in the empirical but also in the transcendental reality. Moreover, the precondition for such abidance of subjectivity, in Novalis' understanding, is love on the one hand and Jesus Christ on the other (let us recall Novalis formula: Christ – Sophia): love _ as the universal ethical support, the basis for mystical meditation and transcendence and Christ – as the precondition for the permanent existence of personality, 'selfness' of an individual. This ontological hermeneutics is manifested to the fullest in Novalis' mystical poetic cycle „Hymns to the Night", the highest manifestation of the ***progressive universal poetry*** („progressive Universalpoesie") and ***transcendental poetry*** („Transzendentalpoesie").

გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* (Urphänomen) და კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია*

I. გოეთეს შემეცნებითი დისკურსი

როგორც ცნობილია, გერმანელმა მწერალმა და მოაზროვნემ, იოჰან ვოლფგანგ გოეთემ (1749-1832) თავისი კონცეფცია *ურფენომენზე* („**Urphänomen**"), ანუ *პირველმოვლენაზე* (გრ. რობაქიძის მიხედვით „თაურმოვლენაზე") ბუნებისმეტყველური კვლევების, კერძოდ, ბოტანიკური კვლევების დროს განავითარა, როდესაც მან წამოაყენა *პირველმცენარის* („**Urpflanze**") იდეა. უნდა ითქვას, რომ გოეთეს დაინტერესებას ბოტანიკით წმინდად ზოგადშემეცნებით-ონტოლოგიური კონტექსტი ედო საფუძვლად და მის მიზანი სრულიადაც არ იყო საკუთრივ კონკრეტული ემპირიული მეცნიერების (ბოტანიკის) სფეროში კვლევების წარმოება და მცენარეთა მორფოლოგიის საკითხებში ახალი აღმოჩენების კეთება. გოეთეს მიზანი იყო, კონკრეტული ემპირიული მეცნიერების (ბოტანიკის) ფარგლებში რამდენადმე განესაზვრა და შეემეცნებინა წმინდად ონტოლოგიური, ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: კერძოდ, მცენარეთა მორფოლოგიასა და მათ მეტამორფოზაზე დაკვირვების საფუძველზე გოეთეს სურდა განესაზღვრა ყოფიერების არსი, და აქედან გამომდინარე, ყოფიერებაში თავად ადამიანის არსებობისა და ადგილის საკითხები.

თავის პირად მდივან, იოჰან პეტერ ეკერმანთან (1792-1854) საუბარში გოეთე სწორედ ამ გარემოებაზე ამახვილებდა ყურადღებას:

> *საკუთრივ ბოტანიკაში ჩაღრმავება ჩემი მიზანი სულაც არ იყო, ეს სხვებისთვის დამითმია, რომლებიც ამ დარგში ჩემზე ბევრად უკეთ ერკვევიან. უბრალოდ, ჩემი მიზანი იყო, ცალკეული გამოვლინებისათვის ერთი საყოველთაო ფუნდამენტური კანონი მიმეყენებინა* (ეკერმანი 1994: 246).

---

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 9*, გამ.-ობა „უნივერსალი", თბილისი, 2011. (გვ. 27-47)

ამგვარად, თავისი ბოტანიკური კვლევების დროს გოეთეს უმთავრესი შემეცნებისეული ამოცანა იყო „ცალკეულ გამოვლინებებში“ („**die einzelnen Erscheinungen**“), ანუ, ემპირიულ სინამდვილეში გამოვლენილ მცენარეულ სამყაროს მრავალფეროვან ფორმებში მიეგნო ზეემპირიული საყოველთაო კანონისათვის, ანუ ზეემპირიული პირველსაწყისისათვის, ე. ი. *პირველმცენარის* იდეისათვის, რომელიც ყოველი ცალკეული ემპირიული მცენარის სახეობას დაედებოდა საყოველთაო საფუძვლად როგორც მეტაფიზიკური საწყისი.

შესაბამისად, ამგვარად განვითარებული შემეცნებითი დისკურსი თავისი არსიდან გამომდინარე მიმართულია არა მხოლოდ *ემპირიულ მცენარეთა სამყაროს* შემეცნებასა და *არაემპირიული პირველმცენარის* ჭვრეტისაკენ, არამედ იმპლიციტურად მიმართულია ბუნებაში არსებულ ყველა ორგანულ და არაორგანულ ფენომენთა შემეცნებისაკენაც, და მათ შორის, ადამიანის არსის შემეცნებისაკენ: ანუ, თუკი გოეთე საუბრობს *პირველმცენარეზე*, ამავდროულად იმპლიციტურად საუბარია *პირველცხოველზე*, და, რა თქმა უნდა, *პირველადამიანზე*.

სწორედ ამ გარემოებაზე მიუთითებდა გოეთე ჰერდერისადმი იტალიიდან (სადაც იგი შეუდგა მცენარეთა კვლევას და სადაც შეიმუშავა მან *პირველმცენარის* კონცეპტი) გაგზავნილ წერილში (17. V. 1787):

> *პირველმცენარე („Urpflanze“) სამყაროს გასაოცარი ქმნილება და მისი გასალებია. [...] ამ მოდელის მიხედვით შესაძლებელია მცენარეთა უსასრულო გამოგონება. ეს ნიშნავს: ის მცენარეები, რომლებიც ახლა არც კი არსებობენ, შემდგომში შეძლებენ არსებობას. და ეს პოეტური და ფერწერული გამონაგონი კი არ არის, არამედ ჭეშმარიტი და უცილობელი რეალობაა. ამავე კანონის მისადაგება ყველა სხვა დანარჩენ ცოცხალ არსზეა შესაძლებელი* (გოეთე 2000c: 323-324).

ამგვარად, აქ გოეთე ფაქტიურად საუბრობს საკუთარი მეცნიერული კვლევებისა და შემეცნებითი მეთოდის თავისებურებებზე, რაც ეფუძნება შემეცნებისა და კვლევის ობიექტის მთლიანობრივი და ტოტალური ჭვრეტის პრინციპს ანალოგიის საფუძველზე: ანუ,

კონკრეტული ობიექტის შემეცნებისას (მაგ. იმავე მცენარეთა სამყაროს შემეცნებისას) გათვალისწინებული და წინასწარ დაშვებულია, ერთი მხრივ, მისი შინაგანი, არსობრივი მიმართება ორგანული ბუნების სხვა ცალკეული ინდივიდებისადმი და სახეობებისადმი (მაგ. ცხოველთა სამყაროსადმი, ადმიანის ანთროპოლოგიური არსისადმი), ხოლო, მეორე მხრივ, გათვალისწინებული და წინასწარ დაშვებულია ორგანული ბუნების სხვადასხვა ფენომენთათვის (მაგ. მცენარეთა და ადამიანის სამყაროთათვის) დამახასიათებელი ერთი საყოველთაო, ანუ საერთო და მსგავსი არსობრივი მახასიათებლების მოცემულობა (ანალოგიის პრინციპი). აქედან გამომდინარე, თუკი კვლევისა და შემეცნების ობიექტია მცენარეთა სამყარო და *პირველმცენარე*, მაშინ ანალოგიის პრინციპის საფუძველზე, კვლევის, შესაბამისად, შემეცნების პროცესი და მისი შედეგები იმთავითვე ითვალისწინებს და მოიაზრებს ბუნებასა და ყოფიერებაში მოცემულ სხვა ორგანულ ფენომენებთან (მაგ. ადამინის სამყაროსთან) შინაგან არსობრივ კავშირსა და მსგავსებას:

> *ურფენომენები: იდეალური, რეალური, სიმბოლური, იდენტური.*
> *ემპირეა:* მისი (ე. ი. ურფენომენის – კ. ბ.) *უსაზღვრო და უსასრულო გამრავლება და განვრცობა.*
> *ურფენონემი:*
> *იდეალური – რამდენადაც ის შემეცნების უკანასკნელი სფეროა,*
> *რეალური – რამდენადაც ის ემპირიულად შეიმეცნება,*
> *სიმბოლური – ვინაიდან ის ყველა შემთხვევას* (ანუ, ემპირეაში გამოვლენილი ორგანული ბუნების ყველა ფორმას – კ. ბ.) *მოიაზრებს და მოიცავს,*
> *იდენტური – ვინაიდან მის წიაღში ყველა შემთხვევა ერთმანეთის მსგავსია*
> (აქაც, „ყველა შემთხვევა"/„**alle Fälle**" ემპირეაში გამოვლენილ ორგანული ბუნების ყველა ფორმას გულისხმობს – კ. ბ.) (გოეთე 2000d: 366).

აქედან გამომდინარე, *პირველმცენარის* კონცეპტი იმპლიციტურად გულისხმობს *პირველცხოველისა* და *პირველადამინის* კონცეპტებსაც და პირიქით, რამდენადაც, ერთი მხრივ, თითოეული

მათგანი საერთო ურფენომენისეული სინამდვილიდან წარმოსდგება, და, მეორე მხრივ, თითოეულ მათგანს ემპირეაში გამოვლენისა და განვითარების საერთო და მსგავსი (გოეთეს მიხედვით – „იდენტური"/„**identisch**") მოდელი უდევს საფუძვლად – *მეტამორფოზისა და ზეალსვლის* (იხ. ქვემოთ).

II. კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების კრიტიკა

იმავე ეკერმანთან საუბარში ირკვევა, რომ გოეთე ბუნებისმეტყველური (ბოტანიკური) კვლევების კონტექსტში შემმეცნებელი სუბიექტისა და შესამეცნებელი ობიექტის ურთიერთმიმართების ფუნდამენტურ პრობლემატიკასაც განიხილავდა, ანუ, საკუთრივ ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიისა (კანტი) და მის ფარგლებში შემუშავებულ ტრანსცენდენტალური შემეცნების საკითხებსაც განიხილავდა (შევნიშნავ, რომ აქ გოეთეს შემეცნების სფეროში უკვე იმპლიციტურად შემოდის სუბიექტის ეგზისტენციის პრობლემატიკაც):

> *კანტის შრომებს გაცნობილი არც კი ვიყავი, როცა ჩემი „მცენარეთა მეტამორფოზა" დავწერე* (გოეთე აქ გულისხმობს თავის გამოკვლევას „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა" („**Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären**") **[1790]**, რომელიც გოეთემ იტალიაში ბოტანიკური კვლევების საფუძველზე დაიწერა – კ. ბ.). *თუმცა ეს შრომა მის მოძღვრებასთან ახლოს დგას. სუბიექტისა და ობიექტის გამიჯვნა და თვალსაზრისი, რომ ყოველი ქმნილება („Geschöpf") თავისი თვითობის გამო არსებობს [...], სწორედ ეს ჰქონდა კანტს ჩემთან საერთო და ამ პუნქტში მასთან შეხვედრა ძლიერ მახარებდა. მოგვიანებით კი დავწერე „მოძღვრება ცდაზე"* (გოეთე აქ გულისხმობს თავის ნარკვევს „ცდა, როგორც სუბიექტისა და ობიექტის შუამავალი სფერო" („**Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt**") **[1793] – k. b.**), *რომელიც უნდა გავიაზროთ როგორც სუბიექტისა და ობიექტის კრიტიკა, ხოლო ცდა, როგორც ამ ორი მოცემულობის შუამავალი რგოლი* (ეკერმანი 1994: 256-257).

აქ, როგორც ვხედავთ, გოეთეს შემეცნების მეთოდი დიამეტრალურად განსხვავებულია კანტისეულისაგან, ანუ, იგი *აპოსტერიორულია* და არა *აპრიორული*: ანუ, თუკი კანტთან პირველადია – „წმინდა“ გონების მიერ წარმართული „წმინდა“ რეფლექსიის პროცესი, მაშინ გოეთესთან პირველადია იმთავითვე ცდისეულ მონაცემებზე აგებული და დამყარებული რეფლექსიის პროცესი:

> *მხედველობიდან არ გამომრჩენია ბუნების ანალიტიკური მეთოდით დავკვირვებოდი, მისი განვითარება ერთი ცხოველმყოფელი და იდუმალი მთელიდან გამომეყვანა. შემდეგ ბუნებაზე დაკვირვების სინთეზური მიდგომა ცვლიდა, როდესაც სრულიად განსხვავებულ და ერთმანეთისაგან სრულიად უცხო მოცემულობათა დაახლოება და დაკავშირება ხორციელდებოდა* (გოეთე 2000e: 27).

ამგვარად, თუკი კანტი წინასწარ აფუძნებს ცდის, ცდისეულისაგან მიღმა არსებულ წმინდა იდეისეულ კატეგორიებს და ამ კატეგორიების დაფუძნებაში ცდისეულის (გრძნობადობის) როლს უკუაგდებს, მაშინ გოეთეს ეს მეტაფიზიკური კატეგორიები უპირველესყოვლისა ცდიდან, ცდისეული მიდგომიდან, ემპირეაზე დაკვირვებიდან გამოჰყავს, გოეთე მუდმივად ცდილობს ცდისა და რეფლექსიის, ცდისეულისა და ჭვრეტისეულის, აპრიორულისა და აპოსტერიორულის მთლიანობრივ, სინთეზურ და ერთდროულ დაფუძნებას: *„მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე, როცა ვქმნიდი და ვაკვირდებოდი, სინთეზურ და ანალიზურ მეთოდს მოვიმარჯვებდი ხოლმე და მათ არასოდეს ვმიჯნავდი ერთმანეთისაგან“* (გოეთე 2000e: 27).

სუბიექტ-ობიექტის დიქოტომიის გააზრების ფარგლებში გოეთესთან გადამწყვეტია ის, რომ ამ პრობლემას იგი *პირველმცენარის*, და ზოგადად, *ურფენომენის* (პირველმოვლენის) სწავლების კონტექსტში განიხილავს. ამ პერსპექტივიდან სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების გოეთესეული სქემა აპრიორულად გულისხმობს ტრანსცენდირებისა და ემანაციის ერთობლივ პროცესს (და არა წმინდა შემეცნების პროცესს, როგორც ეს კანტთანაა), როდესაც ობიექტი, ანუ პირველფენომენისეული სინამდვილე სხვადასხვა

ფორმებით ვლინდება ცალკეულ ემპირიულ ფორმებში (მცენარე, ადამიანი), ხოლო ცალკეული (სუბიექტი) საკუთარი ენტელექიის საფუძველზე **a priori** ისწრაფვის (ტრანსცენდირებს) თავისი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ – პირველსაწყისისაკენ, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ.

ამგვარად, თავის *ურფენომენის* კონცეფციაზე დაყრდნობით გოეთეს ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის სუბიექტ-ობიექტის „წმინდა" შემეცნებითი პროცესი, ე. წ. კანტისეული *ტრანსცენდენტალური სქემა*, გადააქვს ემპირიულ *ფენომენთა* და არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ *ურფენომენთა* დიალექტიკური ურთიერთმიმართების სიბრტყეზე, როდესაც არაემპირიულ მონაცემთა ჭეშმარიტება დგინდება ცდისეული შემეცნებისა და დაკვირვების საფუძველზე, და პირიქით, ცდისეული შემეცნების მეთოდი იმთავითვე მიმართულია მეტაფიზიკურის, ტრანსცენდენტურის წვდომისაკენ, და არა ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა ურთიერთმიმართებების დადგენისა და ამ ემპირიული სინამდვილისათვის დამატებითი მონაცემების დაგროვებისაკენ.

ცდისეული შემეცნების პროცესს გოეთე უწოდებს ერთდროულ სვლას *წინ* (**vorwärts**) და *უკან* (**rückwärts**), როდესაც სვლა *წინ* ნიშნავს არაემპირიულის გამოვლინებას ემპირიულის სფეროში და შემდგომ ამ ემპირიულ ფენომენებზე დაკვირვებისა და მათი შემეცნების შედეგად კვლავ არაემპირიული სფეროს წვდომას, ანუ კვლავ მეტაფიზიკურის სფეროში დაბრუნებას, რაც უკვე არის სვლა *უკან*. სწორედ ეს მეთოდია ინტენცირებული გოეთეს ცნობილ საბუნებისმეტყველო გამოკვლევაში, „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა" (**„Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären"**) (გოეთე 2000e: 64-101), რომელიც საბოლოო ჯამში ეტაბლირდება როგორც ნატურფილოსოფიური ნარკვევი, და არა როგორც წმინდად საბუნებისმეტყველო გამოკვლევა. ამგვარად, გოეთე ახალ პერსპექტივას ხსნის სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების ონტოლოგიური გააზრებისათვის, და მას ეს ურთიერთმიმრთება „წმინდა", ე. ი. ცდისეულისაგან მიღმა არსებული შემეცნების თეორიის სფეროდან გადააქვს ცდისეული შემეცნების სფეროში.

ამგვარად, მართალია გოეთე და კანტი ერთი და იმავე ტერმინებით ოპერირებენ (სუბიექტი, ობიექტი), მაგრამ თითოეულ ავტორთან ამ ტერმინთა შინაარსი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან: კანტის *სუბიექტი* ეს არის შემეცნების „წმინდა“ ფორმების (წარმოსახვა, წარმოდგენა, ჭვრეტა, განსჯის უნარი) საფუძველზე მოქმედი შემმეცნებელი სუბიექტი, რომლის შემეცნების ობიექტი იმთავითვე საგანთსამყარო, ემირიული სინამდვილეა, რამდენადაც კანტისეული წინასწარდაშვების თანახმად სუბიექტის გონება და მისი შემეცნებითი ქმედება **a priori** არასრულყოფილი მოცმულობაა, ვინაიდან გონების შემეცნების არეალში მხოლოდ და მხოლოდ გარესამყარო, მოვლენათა სინამდვილე შემოდის, სუბიექტის გონებას/ცნობიერებას მხოლოდ ამ მოცემულობის ჭვრეტა და შემეცნება შეუძლია, ხოლო ემპირიული სინამდვილისაგან მიღმა არსებული *საგანი თავისთავად* **(Ding an sich)**, ანუ, არაემპიურიული მოცემულობა სუბიექტისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელი და მიუწვდომელია, ის როგორც სუბიექტის (შემმეცნებელი „მე“-ს), ისე ობიექტის (ემპირიული, ხილული სინამდვილე) მიღმა ეგზისტირებს. ამგვარად, კანტის მიხედვით, შემმეცნებელი სუბიექტის შემეცნების პროცესის საფუძველია საკუთარი შემეცნების ფორმების საფუძველზე მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის, ანუ საგანთსამყაროს შემეცნება და მისი საკუთარი ცნობიერების საკუთრებად ქცევა (აღნიშნულ საკითხებზე იხ. კანტის „წმინდა გონების კრიტიკა“).

ხოლო გოეთეს *სუბიექტი* ეს არის ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში ორგანული ბუნების ამა თუ იმ ფორმის ინდივიდუალური, ცალკე არსებული გამოვლინება, *საბეობა* **(Gattung, Gestalt)** – მაგ., ცალკეული მცენარე, ცხოველი, ან ადამიანი. შესაბამისად, გოეთეს *სუბიექტი* საკუთარი ენტელექიის, ე. ი. ონტოლოგიურად უკვე წინასწარ განსაზღვრული შინაგანი არსისა და ძალმოსილების საფუძველზე მიემართება არა ემპირიულ სინამდვილეს, რაც სწორედ კანტისეული შემმეცნებელი სუბიექტისთვისაა დამახასიათებელი, ვინაიდან მისი შემეცნებითი ნებელობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა შემეცნებაზეა ორიენტირებული და მხოლოდ ამით შემოიფარგლება, არამედ გოეთესეული *სუბიექტის* აპრიორული არსია *გარდასახვა* **(Metamorphose)** და *ზეაღსვლა* **(Steigerung)**,

ანუ, სწრაფვა ისეთი *ობიექტისაკენ*, რომელიც საგანთსამყარო, ემპირიული სინამდვილე კი აღარაა, არამე არაემპირიულის სფეროა, ტრანსცენდენტური მოცემულობაა (შდრ. გოეთეს ლექსი „ნეტარი სწრაფვა", ასევე მისივე ლირიკული ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები". აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტებთან დაკავშირებით დეტალურად იხ. ქვემოთ). გოეთესეული სუბიექტის არსებობის აპრიორული არსია სწრაფვა ისეთი ობიექტისაკენ, რომელიც იმთავითვე ემპირიული სინამდვილის მიღმა მოცემული ტრანსცენდენტური სივრცეა.

აქედან გამომდინარე, თუკი კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების სქემაში *ობიექტი* მოვლენათა, *ფენომენთა* სინამდვილეა, მაშინ გოეთეს შემეცნების სქემაში *ობიექტი* არაემპირიულის სეფროა, ანუ *ურფენომენისეული*, პირველმოვლენისეული სინამდვილეა. აქედან გამომდინარე, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, თუკი კანტისეული *სუბიექტის* შემეცნების თავისებურება მის არსებობას იმთავითვე მხოლოდ ემპირეის ფარგლებში განსაზღვრავს, მაშინ გოეთესეული *სუბიექტი* იმთავითვე ტრანსცენდირებს, ანუ ისწრაფვის გადალახოს ემპირეის საზღვრები.

ამიტომაც, კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების სქემაში იმპლიციტურად ვლინდება ონტოლოგიური დუალიზმი, რამდენადაც წარმოიქმნება ორი ურთიერთგამიჯნული და შეუთავსებელი ყოფიერება: ერთი მხრივ, შემმეცნებელი სუბიექტი, მისი შემეცნების ფორმები (მისი ცნობიერება) და მოვლენათა სინამდვილე, ხოლო, მეორე მხრივ, *საგანი თავისთავად*, ანუ, ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებული არაემპირიული მოცემულობა, რომელსაც სუბიექტის გონება თავისი შეზღუდული ონტოლოგიური არსიდან გამომდინარე იმთავითვე ვერ და ვერასოდეს შეიმეცნებს, გონებისათვის იგი **a priori** მიუწვდომელია.

გოეთეს შემეცნების სქემაში კი *სუბიექტი* არა ემპირიული *ობიექტის* შემმეცნებელი სუბიექტია, არამედ იმთავითვე წინმსწრაფველი, *ტრანსცენდირებადი* სუბიექტია, რომლის ეგზისტენციის არსია **a priori** ისწრაფვოდეს საკუთარი ზეემპირიული საწყისებისა და ეგზისტენციისაკენ. ამ შემთხვევაში ონტოლიური დუალიზმი უკვე მოხსნილია და მყარდება ონტოლოგიური სინთეზი, ვინაიდან გოეთესეული *სუბიექტი* და (არაემპირიული) *ობიექტი*, ანუ *ურფენომენი*

ურთიერთისაგან კი აღარაა გამიჯნული, არამედ მათი ურთიერთმიმართება ურთიერთგამომდინარეობის პრინციპს ეფუძნება, რის შედეგადაც *ემპირიული* (მცენარე, ან ადამიანი) და *არაემპირიული* (პირველმცენარე, პირველადამიანი) მოცემულობები ურთიერთს შეენივთება და ურთიერთისაკენ ისწრაფვის და ამდენად, თითოეულის არსებობა ერთმანეთზეა დამოკიდებული და ურთიერთით განპირობებული. შესაბამისად, გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციაში უკვე განვითარებულია ონტოლოგიური სინთეზურობის პრინციპი და ონტოლოგიური დუალიზმის დაძლევის ცდა.

სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების ეს დიალექტიკა გოეთეს საბუნებისმეტყველო და ნატურფილოსოფიური სიბრტყიდან შემდგომ გადააქვს ესთეტიკის სფეროში — ლირიკის სფეროში და კანტის ტრანსცენდენტალური შემეცნების სქემასა და მის ონტოლოგიურ დუალიზმს შემდგომ უკუაგდებს ნატურფილოსოფიურ ლექსებში „მცენარეთა მეტამორფოზა“ (1798), „ცხოველთა მეტამორფოზა“ (1798/99) და შემოქმედების გვიან პერიოდში შექმნილ ორფიკულ-მისტიკური პოეზიის ტიპის ლირიკულ ტექსტში „ნეტარი სწრაფვა“ (**„Selige Sehnsucht“**) ლირიკული ციკლიდან „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“ (1814-1819):

ბრძენკაცის გარდა, ნურავის ეტყვი,
რადგან ბრბო წამსვე აგიგდებს მასხრად,
დალუპვას ცეცხლის ალში რომ ელტვის,
სიცოცხლეს ხოტბა მინდა შევასხა.

ტრფობის ღამეთა გრილ ნიავქარში,
რომელმაც გშობა, სად შენ ჰბადებდი,
თაებრუს დაგაბვევს უცხო მარმაშში
სანთელი მშვიდი ამონათებით.

ჩამოგეცლება გარემომცველი
ბნელი, უკუნი და ჩრდილ-ბინდება,
ახლადჩენილი სურვილი მწველი
სიმაღლეებში დაიწინდება.

არცრა სიშორე გიღირს არაფრად
და მონუსხული ეშვები ფრენით,
შუქს დაეწაფე, პეპელა, ხარბად,
ფერფლადქცეული ხარ გეენიით.

ერთი იცოდე, თუ არ გაქვს ნიჭი,
სიკვდილისა და აღდგომის ნება,
სოფლის სტუმარი წყვდიადში იჭრი
გზას ულიმღამო და მოჩვენება.

[გერმანულიდან თარგმნა ამირან (პაკო) სვიმონიშვილმა]
(გოეთე 2000b: 18-19; სვიმონიშვილი 2000: 68).

აქ დავაკვირდეთ სემიოტიკურად მარკირებულ ლექსიკურ ერთეულებს – „სწრაფვა“ („**Sehnsucht**“), „ელტვის“ („**sich sehnt**“), „უცხო მარმაში“ („**fremde Fühlung**“), „ახლადჩენილი სურვილი“ („**neu Verlangen**“): ამ სიტყვებით ლექსში გაცხადებული „უცნაურ გრძნობით“ ატანილ ფარვანას სინათლისაკენ ლტოლვა და მისი წყურვილი სიმბოლურად სწორედ ბუნების ცალკეულ ფენომენთა ენტელქიისათვის იმთავითვე დამახასიათებელ ტრანსცენდირებად ბუნებაზე მიანიშნებს, იქნება ეს მცენარის, ცხოველის, თუ ადამიანის ენტელექია. ამ შემთხვევაში სუბიექტი, ანუ ცალკეული ინდივიდი, რომლის სიმბოლური ხატი ლექსში ფარვანაა, იმთავითვე ისწრაფვის ემპირიული საზღვრების გადალახვისაკენ, რათა „შეერთოს“ მთელს, ანუ ზეემპირიულს, მეტაემპირიულს, ანუ ურფენომენისეულს და ასე მოიპოვოს ჭეშმარიტი ეგზისტენცია, ანუ მოიპოვის არსებობის ახალი ფორმა, იქმნას უფრო მაღალ სახეობად („**auf zu höheren Begattung**“). ამ შემთხვევაში სიკვდილი, რომელიც გოეთეს მიხედვით *ცეცხლში სიკვდილია* („**Flammentod**“), რითაც სიკვდილის ონტოლოგიური არსი მოაზრებულია, როგორც თავისებური განათვლა-განწმენდა (ცეცხლი, როგორც სუბსატნციის, არსის მისტერიალური განწმენდის სიმბოლო, შდრ. – მეცლერი... 2008: 102), სიმბოლურად განასახიერებს ბუნების ცალკეული ფენომენის არა ფინალობას, ანუ საბოლოო აღსასრულს, არამედ მიანიშნებს მის მიერ ახალი მაღა-

ლი ეგზისტენციის მოპოვებას („სიმაღლეებში დაიწინდები"/ **„auf zu höheren Begattung"**), რასაც შემდგომ გოეთე ლექსში აცხადებს ფორმულით „მოკვდი და იქმენ" (**„Stirb und werde"**) (მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ გოეთე არც აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტში, და არც თავის *ურფენომენის* კონცეფციაში აღარ ავითარებს, თუ როგორია სუბიექტის შემდგომი ეგზისტენცია ურფენომენისეულ განზომილებაში – პიროვანი თუ უპიროვნო: ანუ, *პირველფენომენთან აპრიორულ შერთვაში* („ფერფლადქცევა"/**„verbrannt"**) სუბიექტი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით კარგავს, თუ ინარჩუნებს თავის პიროვნულობას, სუბიექტურობას? ეს პრობლემა გოეთესთან ღიად რჩება, იხ. ქვემოთ).

როგორც უკვე აღვნიშნე, *პირველმცენარისა*, და ზოგადად, *ურფენომენის* სწავლების საფუძველზე კანტის შემეცნების *ტრანსცენდენტალური სქემის* უკუგდების თვალსაზრისით ასევე არსებითია გოეთეს შემდეგი ნატურფილოსოფიური ლირიკული ტექსტები „მცენარეთა მეტამორფოზა" და „ცხოველთა მეტამორფოზა", სადაც, ისევე როგორც ბოტანიკურ გამოკვლევაში „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა", კვლავ განვითარებულია იდეა ფენომენის ენტელექიის ერთდროულად ორი მიმართულებით – *წინ* **(vorwärts)** და *უკან* **(rückwärts)** – განვითარების შესახებ.[1] ამ კონტექსტში გოეთე ასევე ავითარებს სუბიექტ-ობიექტის დიალექტიკური ურთიერთმიმართების საკუთარ, კანტისაგან განსხვავებულ გაგებასაც (იხ. ზემოთ). ფაქტიურად, ამ ლექსებში განმეორებული და კიდევ ერთხელ დაზუსტებულია ის დებულებები, რომლებიც გოეთემ გადმოსცა თავის გამოკვლევაში „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა":

.

ყოველი გეშტალტი (ანუ, მცენარის სახეობა – კ. ბ.) *მსგავსია, და არცერთი ჰგავს ერთიმეორეს.*
ასე მიანიშნებს ქორო (აქ: ბაღის ყვავილები – კ. ბ.) *იდუმალ კანონზე, წმინდა გამოცანაზე.*

თესლში თვლემს ძალა; საწყისი პირველსახე (ე. ი. პირველმცენარე, ურფენომენი – კ. ბ.)

თავის თავში გაყურსული, გარსში გარინდული,
ფოთოლი, ფესვი, ჩანასახი – ნახევარფორმით და უფერული.

..

და როს ახალი ფორმა მყის ხელს შეაყლებს ძველს (მინიშნება მცენარის მეტამორფოზისას ერთი სტადიიდან მეორეზე გადასვლაზე – კ. ბ.),
მაშინ უწყვეტი ჯაჭვი გარემოიცავს ყოველ დროებას,
და მთელი კვლავ ცოცხლობს, ვით ცალკეული.

.....

ყოველი მცენარე მუდამ გიცხადებს მარად კანონებს.
(გოეთე 2000a: 199-201).[2]

ამგვარად, გოეთეს ონტოლოგიური ხედვა ეფუძნება შემეცნების ორმხრივ, ორმაგ პროცესს – *მთელიდან* **(das Ganze)**, (ე. ი. პირველმცენარიდან) *ნაწილისაკენ* **(das Einzelne)** (ე. ი. ცალკეული მცენარისაკენ), რაც არის სვლა *წინ* **(vorwärts)**, და *ნაწილიდან* (ცალკეულიდან) *მთელისაკენ*, რაც არის სვლა *უკან* **(rückwärts)**. ხოლო *ფენომენისა* (ცალკეული მცენარისა) და *ურფენომენის* (პირველმცენარის) ეს დიალექტიკა გოეთესათვის აპრიორულია. შესაბამისად, კანტის ტრანსცენდენტალური სქემისაგან განსხვავებით, სადაც იმთავითვე ერთმანეთისაგან გამიჯნულია *სუბიექტი* და *ობიექტი* (ამ შემთხვევაში, *ობიექტი*, როგორც არაემპირიულის სფერო, ტრანსცენდენტურობა – *საგანი თავისთვად*), გოეთესეული *სუბიექტი*, რომლის ენტელექია, შინაგანი არსი („შინასახე") ურფენომენის მიერაა დეტერმინებული, იმთავითვე ისწრაფვის ემპირიულის საზღვრების გადალახვისა და ობიექტისაკენ, ანუ *საგნისაკენ თავისთავად*, ე. ი. ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ. ამგვარად, თუკი კანტთან **a priori** მოცემულია შემეცნებისეული თუ ონტოლოგიური დუალიზმი, რამდენადაც კანტისეული *სუბიექტის* შეზღუდული გონებისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელია *საგანი თავისთავად*, მაშინ გოეთე *ურფენომენის* იდეის შემოტანით აფუძნებს *სუბიექტისა* და *ობიექტის* აპრიორულ ურთიერთგამომდინარეობას, რამდენადაც გოეთესეული *სუბიექტი* საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექიის საფუძველზე აპრიორულად ისწრაფვის მეტაფიზიკურისა და არაემპირიულის სფეროსაკენ, ხოლო ობიექტი, საკუთარი ემანატორული ბუნებიდან გამომდინარე – ემპირიულისა, და შესაბამისად, ცალკეულისაკენ.

კანტსა და გოეთეს შორის *სუბიექტისა* და *ობიექტის* ურთიერმიმართების გაგების ეს პრინციპული სხვაობა გამომდინარეობს თავად ამოსავალი პუნქტიდან: კანტათან სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების გაგებისა და დაფუძნების კონტექსტი ეპისტემოლოგიურია, ხოლო გოეთესთან – ფენომენოლოგიური.

ამგვარად, გოეთეს მიერ ბუნებისმეტყველური კვლევების დროს განვითარებული სწავლება *პირველმცენარეზე* (შესაბამისად, *ურფენომენზე, პირველმოვლენაზე*) საბოლოო ჯამში ფუძნდება, როგორც ზოგადონტოლოგიური მსოფლხედვა, სადაც შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი პუნქტები:

1. ონტოლოგიური თვალსაზრისით გოეთეს მიერ ყოფიერება მოიაზრება როგორც *მთელისა* **(das Ganze)** და *ცალკეულის* **(das Einzelne)** დიალექტიკური მთლიანობა, რასაც საფუძვლად უდევს მათი აპრიორული ურთიერთმიმართება: *მთელი*, ანუ ობიექტი აქ წარმოადგენს ემპირიულის გამოვლინების მეტაფიზიკურ, არაემპირიულ საფუძველს, ანუ *ურფენომენს* (პირველმოვლენას); ხოლო *ცალკეული, ანუ* სუბიექტი ემპირიულ სინამდვილეში ორგანული ბუნების ამა თუ იმ ემპირიული ფორმის გამოვლინებაა: მაგ., თუკი საუბარია ამა თუ იმ ემპირიული მცენარის *სახეობაზე* **(Gestalt)**, მაშინ მას აქვს თავისი არაემპირიული და მეტაფიზიკური საფუძველი *პირველმცენარის* სახით, გოეთეს ტერმინით – *ტიპი* **(Typ)**. ამგვარად, *მთელი* ვლინდება ობიექტურ სინამდვილეში სხვა და სხვა *ცალკეულების* (გეშტალტების) მრავალფეროვნებაში, ხოლო ეს *ცალკეულები* თავის მხრივ კვლავ უბრუნდებიან თავის *წინასახეს* **(Urbild)**, ანუ საკუთარ მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს, ანუ ურფენომენისეულ ყოფიერებას. *მთელისა* და *ნაწილის*, ანუ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების გოეთესეულ *სინთეზურ სქემაში*, რომელიც იმთავითვე უპირისპირედება კანტის სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების დუალისტურ *ტრანსცენდენტალურ სქემას*, სუბიექტი ერთდროულად ვითარდება ორი მიმართულებით – *წინ* და *უკან*: ანუ, სვლა *წინ*, როგორც სუბიექტის ინდივიდუალურობის, მისი სუბიექტურობის განვითარება ემპირიული

სინამდვილის ფარგლებში, ხოლო სვლა *უკან* – საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექიის საფუძველზე პირველსაწყისებისაკენ აპრიორული სწრაფვა;

მთელისა და *ნაწილის* (ცალკეულის) ეს დიალექტიკა საფუძვლად უდევს თავად *ცალკეულის* ემპირიულ სინამდვილეში განვითარებასაც: კერძოდ, ცალკეული მცენარის განვითარების (მეტამორფოზის) ესა თუ ის სტადია, მაგ. მცენარის ფოთლობის ან ყვავილობის სტადია, ან მცენარის ცალკეული „კიდური" **(Glied)**, მაგ. ფოთოლი, ან ყვავილი ამავდროულად პოტენციურად შეიცავს მცენარის განვითარების მთლიან სურათს, ანუ, მცენარის მეტამორფოზის სრულ ციკლს, როდესაც ერთი ცალკეული კიდურიდან ან სტადიიდან შესაძლებელი ხდება მთლიანი მცენარის წარმოშობა. აქ მცენარის ცალკეული კიდური პოტენციურად შეიცავს მთლიანი მცენარის წარმოქმნის უნარს, ანუ მცენარის მეტამორფოზის თითოეული სტადია შეიცავს მთლიანი მცენარის აღმოცენების უნარს (იხ. შენ. 1);

აქედან გამომდინარე, ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით შესაძლებელია საუბარი პირველ(ადამი)ანზე, როგორც ცალკეული ემპირიული ადამიანის, ან ისტორიული კაცობრიობის (ან ერების), არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ პირველსაწყისზე (მაგ. ბიბლიური ადამი), რომელიც ვლინდება ისტორიულ დროსა და სივრცეში ცალკეული ადამიანის, ან ერების ემპირიულ-ისტორიულ ფორმებსა და ენობრივ და კულტურულ მრავალფეროვნებაში. შესაბამისად, დგება ემპირიული ანთროპოსის (ანუ, ცალკეულის, სუბიექტის) ეგზისტენციის პრობლემა: ანუ, საბოლოო ჯამში, როგორია ემპირიული ადამიანის არსებობის საბოლოო ფორმა. გოეთეს *ურფენომენის* სწავლებიდან გამომდინარე კი ცხადი ხდება, რომ ცალკეული ადამიანი – მასში მოცემული ტრანსცენდირებადი ენტელექიის საფუძველზე (ეს ანთროპოლოგიური მახასიათებელი კი მასში აპრიორულია) – იმთავითვე გადალახავს ემპირიულის საზღვრებს და კვლავ საკუთარ პირველსაწყისებს, ანუ პირველადამიანის, ანუ *ურფენომენის* სფეროს უბრუნდება.

III. მისტიკურ-ლირიკული ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები“*

ადამიანის (სუბიექტის) მიერ ემპირიული საზღვრების აპრიორული გადალახვისა, და შესაბამისად, მის ანთროპოლოგიურ არსში ტრანსცენდირებადი ბუნების აპრიორულობის იდეაა გაცხადებული გოეთეს მიერ შემოქმედების გვიან ეტაპზე შექმნილ მისტიკურ ლირიკულ ციკლში „ორფიკული პირველსიტყვები“ („**Urworte. Orphisch**“) (1817). აქ გოეთე ონტოლოგიური პერსპექტივიდან კლავ სუბიექტ-ობიექტის დიქოტომიას ჭრეტს, ანუ, ცალკეული ემპირიული ანთროპოსისა (სუბიექტი) და არაემპირიული პირველანთროპოსის (ობიექტი) დიალექტიკური ურთიერთმიმართების საკითხს.

ორფიკულ ციკლში გოეთე *ურფენომენის* იდეას მცენარეული სამყაროს სიბრტყიდან უკვე ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სიბრტყეზე განავრცობს, სადაც იმპლიციტურად შემოდის ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკაც. ამიტომაც ციკლში, ისევე როგორც საბუნებისმეტყველო (ბოტანიკურ, ზოოლოგიურ) გამოკვლევებსა და ნატურფილოსოფიურ ლირიკაში, კვლავ განვითარებულია *მეტამორფოზისა* და *ზეალსვლის* კონცეპტები, ოღონდ უკვე ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსსა და მის ეგზისტენციასთან მიმართებაში. აქაც, მეტამორფოზისა და ციკლურობის საფუძველია *მთელისა* (ობიექტისა), ე. ი. ურფენომენისეულისა (ამ შემთხვევაში პირველადამიანის) და *ცალკეულის* (სუბიექტის), ე. ი. ემპირიული ადამიანის დიალექტიკური მთლიანობა, მათი არსობრიობის (**Wesenheit**) ურთიერთგამომდინარეობა, და არა შეუთავსებლობა, გათიშულობა და ონტოლოგიური დუალიზმი, როგორც ეს კანტტანაა (ერთი მხრივ, შემმეცნებელი სუბიექტის გონება, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ გონებისათვის მიუწვდომელი ტრანსცენდტურობა — *საგანი თავის თავად*, **Ding an sich**).

ციკლის მიხედვით, ემპირიულ სინამდვილეში *ცალკეულის*, ე. ი. ემპირიული ადამიანის მიერ საკუთარი თვითცნობიერების, სამყაროში საკუთარი თავის თვითდადგინების წინაპირობაა მისი გონ-

---

* გოეთეს *ორფიკულ ციკლთან* დაკავშირებით ასევე იხ. ნ. ბაქანიძის სტატია „პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები“ (ბაქანიძე 2004: 90-105).

ება, განსჯისა და შემეცნების უნარი, რის საფუძველზეც სუბიექტი ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში შემდგომ ავითარებს საკუთარ სუბიექტურობასა და ინდივიდუალიზმს, რასაც გოეთე ციკლში *დემონიურს* უწოდებს (ციკლის პირველ რვატაეპედს სწორედ „დემონი"/„ΔΑΙΜΩΝ . **Dämon**" ეწოდება). სწორედ ამ პუნქტში, და ცხადია, მხოლოდ ამ პუნქტში, გოეთე კანტს მიყვება:

მყის აღმოცენდი და აღიზარდე
იმ კანონითვე, რომელმაც გშობა.
და უნდა იქმნე, თავს ვერ წაუხვალ
(გოეთე 2000a: 359).

ამგვარად, ემპირიულ სინამდვილეში, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ-ყოფით გარემოში, კონკრეტულ დროსა და სივრცეში სუბიექტის აღმოჩენა, ანუ სუბიექტის ემპირიული ეგზისტენციის იმთავითვე წინასწარგანსაზღვრულობა მის წინაშე მოცემული ონტოლოგიური აუცილებლობაა („იმ კანონითვე"/„**Nach dem Gesetz**"). საგანთა ეს წყობა ონტოლოგიურად სუბიექტზე არაა დამოკიდებული და ამ წესრიგზე სუბიექტი ვერასოდეს მოიპოვებს გავლენას, საგანთა ამ წინასწარგანსაზრულ წესრიგს სუბიექტი ვერასოდეს ვერ შეცვლის. შესაბამისად, ეს აუცილებლობა თავისი არსით შემთხვევითია, შემთხვევითობის პრინციპს ემყარება, რამდენადაც ეს ონტოლოგიური აუცილებლობა სუბიექტს გარედან ეძლევა, მისთვის „თავსმოხვეულია". მაგრამ სუბიექტი შემდგომ სწორედ ამ შემთხვევითობის წიაღში, მის „შიგნით" ავლენს/უნდა გამოავლინოს, განსაღრავს/უნდა განსაზრვროს და შეიმეცნებს/უნდა შეიმეცნოს საკუთარ/ი თავ(ი)ს („და უნდა იქმნე"/„**So musst du sein**") და ამგვარად ავითარებს/უნდა განავითაროს საკუთარ ინდივიდუალურობას/საკუთარი ინდივიდუალობა, სუბიექტურობას/სუბიექტურობა — „ჩამოქნილ ფორმის, ცხოველმყოფელი განვითარება"/„**Geprägte Form, die lebend sich entwickelt**" (შესაბამისად, შემთხვევითი არაა, რომ ციკლის მეორე რვატაეპედის სათაურია „შემთხვევითობა"/„**TYXH. Das Zufällige**").

მართალია ობიექტური სინამდვილე, დრო და სივრცე სუბიექტის წინაშე „აღმართულია“ როგორც აუცილებლობა (ციკლის მეოთხე რვატაეპედი – „აუცილებლობა“/„ΑΝΑΓΚΗ . Nötigung“, აქ კანტი იკითხება), მაგრამ ის იმთავითვე დაძლეულ უნდა იქნას სიყვარულის ძალით, რაც მეტამორფოზის აპრიორულ პროცესში სუბიექტის ჩართვასა და მის ახალ საფეხურზე *ზეაღსვლას* ნიშნავს (**Steigerung**), რაც სუბიექტს ანიჭებს ტრანსცენდირების, ანუ ემპირეის დაძლევის სპირიტუალურ უნარს, რის შედეგადაც სუბიექტი ემპირიული სინამდვილის დაძლევის გზით ადის საკუთარი მეტამორფოზის, ანუ ენტელექიის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე და დაემკვიდრება ტრანსცენდენტურ სინამდვილეში, რითაც იგი კვლავ უბრუნდება პირველსაწყისს, *ურფენომენისეულ* ჭეშმარიტ ყოფიერებას (ციკლის მეხუთე რვატაეპედი „იმედი“/„ΕΛΠΙΣ . Hoffnung“):

არსება ერთი ლაღობს და იშვებს,
და აგვამაღლებს საკუთარ ფრთებით
ნისლებსა და ღრუბელთა ზედა;
.....
ერთ ფრთაგაშლა – ეონთა ზედა
(გოეთე 2000ა: 360).

ამგვარად, გოეთეს „ორფიკული პირველსიტყვების“ მიხედვით, ადამიანის ენტელექიის მეტამორფოზა, რაც გულისხმობს საკუთარი შინაგანი არსის განვითარებას ზეაღსვლის პრინციპის საფუძველზე, მიმდინარეობს ემპირიული რეალობის ფარგლებში, სადაც სუბიექტი გადის მეტამორფოზის შემდეგ ფაზებს:

I. *შემთხვევითობა* – ემპირიულ სინამდვილეში აპრიორული გამოვლენა ცალკეული სახეობის (**Gattung, Gestalt**) ფორმით;

II. *დემონიურობა* – ემპირიულის ფარგლებში საკუთარი სუბიექტურობის განვითრაება;

III. *აუცილებლობა* – არსებული საყოველთაო ონტოლოგიური კანონებისადმი მორჩილება, ანუ მოვალეობაზე

დაფუძნებული ეთიკა, რაც გულისხმობს მხოლოდ არსებული ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში საკუთარი ინდივიდუალობის განვითარებას (კანტიანური ნაკადი);

IV. იმედი/სიყვარული – სუბიექტის სპირიტუალური უნარი, რომლის საფუძველზეც იქმნება ემპირიული საზღვრების გადალახვის (ტრანსცენდირების) შესაძლებლობის წინაპირობა. შესაბამისად, აქ უკვე მოცემულია კანტიანური ონტოლოგიური დუალიზმის დაძლევა და ურფენომენისეული ყოფიერების დამკვიდრება.

მაგრამ გოეთესთან მაინც გაურკვეველი რჩება მნიშვნელოვანი ეგზისტენციალური დეტალი: ბოლომდე გაურკვეველია, პირველფენომენთან აპრიორული „შერთვის“ („ერთი ფრთაგაშლა – ეონთა ზედა“/**„Ein Flügelschlag – und hinter uns Äonen“**) შემდგომ სუბიექტი კარგავს თუ არა ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში მოპოვებულ სუბიექტურობას, პიროვნულობას? შესაბამისად, საკითხი დგას ასეც: სუბიექტის სუბიექტურობა, ეს მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ღირებულებაა და ის მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის პირობებში ვითარდება, თუ სუბიექტის სუბიექტურობა ურფენომენისეულ ყოფაშიც აგრძელებს პიროვან სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას და მისი კატეგორიაცაა?

გოეთე ამ ეგზისტენციალურ პრობლემას ღიად ტოვებს, რაც მინიშნებულია კიდეც ციკლის მეხუთე რვატაეპედში, სადაც ჩანს, რომ სუბიექტი ურფენომენისულ სივრცეს საკუთარი პიროვნული ძალმოსილებისა და ნებელობის საფუძველზე (ფიზტეანური და რომანტიკოსებისეული გაგებით), საკუთარი სუბიექტურობის საფუძველზე კი რა იმკვიდრებს, არამედ გოეთეს მიხედვით ურფენომენისეული ეგზისტენციის დამკვიდრებაც ექვემდებარება მეტამორფოზისა და ზეაღსვლის ობიექტურ ონტო-ეგზისტენციალურ საყოველთაო კანონზომიერებებს, და აქედან გამომდინარე, ტრანსცენდირების აპრიორულობა სუბიექტის სუბიექტური ნებელობიდან კი არ იღებს სათავეს, არამედ მის მიღმაა და ისიც წინასწარაა დეტერმინებული – ***„არსება ერთი ლალობს და იშვებს//და აგვამაღლებს საკუთარ ფრთებით ნისლებსა და ღრუბელთა ზედა“*** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). შესა-

ბამისად, გოეთესთან ურფენომენისეულ სინამდვილეში სუბიექტის სუბიექტურობის ტრანსცენდირებისშემდგომი არსებობა-არარსებობის საკითხი ღიად რჩება: მართალია, გოეთესთვის ცხადია, რომ *ცალკეული, სუბიექტი* საკუთარი ენტელექიიდან გამომდინარე **a priori** ტრანსცენდირებს, ანუ ისწრაფვის ემპირიულის საზღვრების გადალახვისა და *ურფენომონის* წიაღში დამკვიდრებისაკენ, რაც გოეთეს მიხედვით აპრიორული ბუნებისაა, მაგრამ გოეთე არაფერს გვიბარებს სუბიექტის არაემპირული ეგზისტენციის ფორმაზე — ანუ ბუნდოვანია, პიროვნულია ეს ეგზისტენცია, თუ უპიროვნო.

ის, რომ გოეთე აღნიშნულ პრობლემას ღიად ტოვებს, სრულიად ბუნებრივია, რამდენადაც მისი ანთროპოლოგიური და ონტოლოგიური მსოფლხედვა ეფუძნება ჯერ კიდევ *ვაიმარული კლასიკის* პერიოდში (დაახლ. 1785-1805) მის მიერვე შემუშავებულ *ზომიერებისა* **(der Mass)** და *თვითშეზღუდვის, თვითუარყოფის* **(das Entsagen)** კონცეპტებს, რაც ონტოლოგიური თვალსაზრისით სუბიექტის სუბიექტურობის განვითარებას გარკვეულ საზღვრებს უწესებს, და სუბიექტურობის კატეგორიას ემპირიული სინამდვილის ღირებულებად აცხადებს. ამიტომაც შემთხვევითი არაა, რომ იმ ლირიკულ ტექსტებში, სადაც *პირველფენომენის* იდეაა ინტენცირებული, გოეთე ყველგან იცავს ზომიერებას და სუბიექტის სუბიექტურობის მოქმედებას ყველგან და ყოველთვის ზღვარს უწესებს, რათა არ დაირღვეს სამი პოსტულატის ერთიანობის პრინციპი — *მშვენიერების, ჭეშმარიტებისა* და *სიკეთის* მთლიანობა **(das Schöne – das Wahre – das Gute)**, ვინაიდან გოეთეს ანთროპოლოგიური კონცეფციის თანახმად (იხ. მისი ლირიკული ტექსტები — „კაცობრიობის საზღვრები"/**„Die Grenzen der Menschheit"**, „ღვთაებრივი"/**„Das Göttliche"**), და ეს ფაქტიურად გოეთეს მრწამსია, სუბიექტში სუბიექტურობის ზედმეტად განვითარება აღვივებს ტიტანიზმს და ამ ტიტანიზმის დიონისური არსიდან გამომდინარე აღვივებს არაცნობიერი ლტოლვების ნაკადს, რაც სუბიექტს უკვე გადააქცევს ისეთ მადეკონსტრუირებელ არსად, რომელიც უპირისპირდება და ანგრევს ყოფიერებისეულ ჰარმონიას. ამიტომაც, გოეთესთვის საბოლოო ჯამში სუბიექტის სუბიექტურობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის კატეგორიაა, რომელიც ემპირიულის გადალახვისა და

ურფენომენთან შერთვის შედეგად ემპირიულ სინამდვილესთან ერთად უნდა დაიძლიოს.[3]

აქედან გამომდინარე, ორფიკულ ციკლში სუბიექტის პირველფენომენთან აპრიორული შერთვა იმთავითვე არ ნიშნავს სუბიექტის სუბიექტურობის, მისი პიროვნულობის შემდგომ არაემპირიულ სუბსტანციონალურ ეგზისტენციასაც, არამედ პირიქით, აქ უფრო მეტად მოცემულია ტრანსცენდენტურთან/ურფენომენთან უპიროვნო „შერთვა" სუბიექტურობის დაძლევის ხარჯზე (სწორედ მსგავსი უპიროვნო შერთვაა გაცხადებული ლექსშიც „ნეტარი სწრაფვა", რაზეც ცეცხლში სიკვდილის სიმბოლო – **„Flammentod"** – მიანიშნებს").

ამ თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია ლექსში „ნეტარი სწრაფვა" გაცხადებული ფორმულა – „მოკვდი და იქმენ" **(„Stirb und Werde"),** რომლის თანახმადაც ყოფიერებაში სუბიექტი თავისი მოკვდავი ანთროპოლოგიური ბუნებიდან გამომდინარე იმთავითვე მიდრეკილია სასრულობისაკენ, რაც ვლინდება სიკვდილში. მაგრამ გოეთეს რწმენით ეს მისი საბოლოო ფინალობა კი არ არის, არამედ ახალი ეგზისტენციის დასაწყისია, რამდენადაც სუბიექტი/ცალკეული უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ საწყისებს – ურფენომენისეულ სფეროს და მის წიაღში განაგრძობს თავის შემდგომ არსებობას („იქმენ"). მაგრამ შემდგომ სწორედ აქ წარმოიქმნება ეგზისტენციალური დილემა: სუბიქტის სიკვდილისშემდგომი *არსებობა* **(„Werden")** პიროვნულია თუ უპიროვნო; ანუ, სუბიექტი თავის სუბიექტურობასა და ინდივიდუალობას, რაც მან ემპირიულ სინამდვილეში განავითარა, არაემპირიულ სინამდვილეშიც ინარჩუნებს, თუ სუბიექტი ტრანსცენდირების შემდგომ კარგავს თავის ინდივიდუალობას, სუბიექტურობას, პიროვნულობას და უსახელო არარას წიაღში ინთქმება და ქრება?

მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე შევნიშნე, საკუთარი შემოქმედებითი კონცეფციიდან და მსოფლმხედველობრივი მრწამსიდან გამომდინარე, გოეთემ ეს ფუნდამენტური საკითხი აღარ გააღრმავა და განავითარა, რამდენადაც გოეთე – მოყოლებული *ვაიმარული კლასიკის* პერიოდიდან შემოქმედების ბოლო, *ფაუსტურ* ფაზამდე – იმთავითვე უკუაგდებდა დიონისურობასთან წილნაყარ ყოველ-

გვარ გადაჭარბებულ მისტიკასა და ირაციონალიზმს, შესაბამისად, გადაჭარბებულ სუბიექტურობასა და ინდივიდუალობას, როგორც არამშვენიერ და არაეთიკურ, და აქედან გამომდინარე, არაჭეშმარიტ მოცემულობას. ამიტომაც, ზემოთაღნიშნული საკითხის უფრო მეტად გაღრმავება, გოეთეს რწმენით, მას უკიდურეს სუბიექტივიზმსა და მისტიციზმში „გადააგდებდა“ და შემეცნების ობიექტის (ამ შემთხვევაში *ურფენომენის*) ობიექტურ ჭვრეტასა და შემეცნებაში დააბრკოლებდა, და ამდენად, ჭეშმარიტებას ააცდენდა. ამიტომაც, გოეთესათვის უფრო მეტად მისაღები იყო ობიექტური, ზომიერი მისტიკა, რისი დასტურიცაა ზოგადად მისი გვიანი, *ვაიმარული კლასიკის* შემდეგდროინდელი პერიოდის შემოქმედება, და კერძოდ, ორფიკულ-მისტიკური ლირიკა (იგივე „ორფიკული პირველსიტყვები“), „ფაუსტი“ (განსაკუთრებით „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი).

ზემოთაღნიშნული ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემა, ანუ ტრანსცენდენტურობაში სუბიექტის შემდგომი არაემპირიული პიროვნული სუბსტანციონალური ეგზისტენციის შესაძლებლობა და მისი დაფუძნება შემდგომში გერმანული სუბიექტური იდეალიზმის „დიდმა ქურუმმა“, ი. გ. ფიხტემ და გერმანულმა რომანტიზმმა, კერძოდ კი, ადრეულმა გერმანულმა რომანტიზმმა — ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფრ. შლაიერმახერი — განავითარა და გააღრმავა, როდესაც მათ მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებითი თვალსაზრისით ქრისტიანობას მიმართეს, მოახდინეს მისი ადოგმატური, თავისუფალი ინტერპრეტაცია და ესთეტიზება. შემდგომ ეს დისკურსი მათ განავითარეს მხატვრულ ტექსტებშიც იესო ქრისტესთან თვითიდენტიფიკაციის ფორმით და იესო ქრისტე გამოაცხადეს სუბიექტის სუბიექტურობის დაფუძნების შესაძლებლობის უმთავრეს წინაპირობად როგორც ემპირიულ, ისე არაემპირიულ ეგზისტენციაში. სწორედ ამ იდეალის/იდეის უმაღლესი პოეტური გაცხადებაა ნოვალისის მისტიკური ლირიკული ციკლი „ღამის ჰიმნები“ (**„Hymnen an die Nacht“**) (1799-1800), სადაც რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის საფუძველზე („ქრისტიანობის მითოლოგია“, „მაგიური იდეალიზმი“, *რომანტიზების* პოსტულატი) სრულიად ახლებურადაა რეციფირებული და გადააზრებული იესო ქრისტეს დოგმატურ-კონფესიური ფიგურა, რომელიც აღნიშნულ

ლირიკულ ტექსტში და ტექსტის საშუალებით უკვე ფუძნდება როგორც ახალი ანთროპოსი, რომელიც საკუთარი პიროვნული ნებელობისა და ამოქმედებული დაფარული თუ მიჩქმალული სპირიტუალური უნარების საფუძველზე თავად იმკვიდრებს მარადისობაში პიროვნულ/პიროვან სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1. აქვე რამდენიმე ამონარიდი გოეთეს აღნიშნული ნაშრომიდან: *„5. მცენარის მეტამორფოზა სამი სახისაა: რეგულარული („regelmässig“), არარეგულარული („unregelmässig“) და შემთხვევითი („zufällig“). 6. რეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ეუწოდოთ წინმსწრაფველი („fortschreitend“) მეტამორფოზა: მასზე დაკვირვება ყოველთვისაა შესაძლებელი, ვინაიდან იგი სუფეხურებრივი განვითარების სახით ვლინდება – მარცვლიდან ვიდრე ნაყოფის ჩამოყალიბებამდე. 7. არარეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ეუწოდოთ უკანმსწრაფველი („rückschreitend“) მეტამორფოზა. როგორც იმ შემთხვევაში, როდესაც ბუნება უმალლესი მიზნისაკენ წინ მიისწრაფვის, აქ* (ე. ი. არარეგულარული მეტამორფოზის დროს – კ. ბ.) *იგი ერთი ან რამდენიმე საფეხურით უკან იხევს. როდესაც ბუნება იქ* (წინსწრაფვაში – კ. ბ.) *დაუოკებელი სწრაფვითა და სრული ძალისხმევით ყვავილებს ქმნის, აქ* (უკანსწრაფვაში – კ. ბ.) *ყურძენს და თავის ქმნილებას არაქმედით და უღონო მდგომარეობაში გარდასახავს. [...] 120. გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენ ერთმანეთისაგან ვმიჯნავთ ფენომენთა წინ და უკან განვითარებას, ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მტევანია, ეს იგივე შეკუმშული ყვავილის ფურცელია, ხოლო ყვავილის ფურცელზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლის პროცესში მყოფი ბუტკოა. ხოლო ყვავილის თასის ფოთოლი იგივე შეკუმშული ღეროს ფოთოლია, ხოლო ღეროს ფოთოლზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი ყვავილის თასის ფოთოლია. 121. ხოლო ღეროზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი კოკორია, ხოლო კოკორზე, – რომ ის შეკუმშული ღეროა“* (გოეთე 2000c: 64-65, 100-101).

2. სუბიექტ-ობიექტის, შესაბამისად, ფენომენისა და ურფენომენის დიალექტიკური მთლიანობა და ამ მთლიანობის აპრიორულება გოეთეს მიერ გაცხადებულია ასევე სხვა ნატურფილოსოფიურ ლექსში „ცხოველთა მეტამორფოზა“:

„ყოველი კიდური („Glieder“) ყალიბდება მარადიულ კანონთა მიხედვით,
და ცალკეული ფორმა იდუმალ ინახავს პირველსახეს („Urbild“).
.....
კეთილშობილ ქმნილებათა არსში მოცემული ძალა
ჩაბამს მათ ცხოველმყოფელი ქმნადობის წმინდა წრეში“

(მინიშნება ორგანული ბუნების ფენომენთა ენტელექიის აპრიორულ ტრანსცენდირებად თვისებაზე – კ. ბ.). (გოეთე 2000a: 201-203).

3. გოეთე ანალოგიურ იდეას ავითარებს შემოქმედების გვიანი პერიოდის სხვა ლირიკულ ტექსტებშიც: „ერთი და ყველა“(1821), „თუმცა“ (1820), „ანდერძი“ (1829) და სხვა.; ასევე რომანში „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები“ (1828) (სხვათა შორის, რომლის სრული სათაურია „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები ანუ უარმყოფელნი“, გერმ. **„Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden“**) და ტრაგედიაში „ფაუსტი“ (1808-1832).

აქვე ამონარიდი ლექსიდან „ერთი და ყველა“ **(„Eins und alles“)** (1821):

„უსაზღვრო სივრცეში საკუთარი თავის პოვნისთვის,
ყველა ჩვენგანი სიხარულით უჩინარდება„
ნაცვლად მხურვალე ნდომის და ველურ ვნების,
ნაცვლად მტანჯველი და მკაცრი ვალის
განქარვებაა შვება და ტკბობა“ (გოეთე 2000a: 368).

აქაც სუბიექტის ენტელექიის ტრანსცენდირებად თვისებაზეა მინიშნებული („უსაზღვრო სივრცეში საკუთარი თავის პოვნისთვის, ყველა ჩვენგანი სიხარულით უჩინარდება“ / **„Im Grenzenlosen sich zu finden, wird gern der einzelne verschwinden“**). მაგრამ სუბიექტის სუბიექტურობის, მისი პიროვნულობისა და პიროვნული ნებელობის ტრანსცენდირებისშემდგომი სუბსტანციური არსებობა-არარსებობის საკითხი აქაც ღიად რჩება.

2011/2012

დამოწმებული ლიტერატურა:

ბაქანიძე 2004: ბაქანიძე ნ. „პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები“ (გვ. 90-105); წიგნში: *გოეთე და ეზოტერიზმი*, თსუ, თბილისი, 2004.

ეკერმანი 1994: **Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe, Reclam, Stuttgart, 1994.**

გოეთე 2000a: **Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. I**

გოეთე 2000b: **Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. II**

გოეთე 2000c: **Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XI**

გოეთე 2000d: **Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XII**

გოეთე 2000e: **Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XIII**

მეცლერი... 2008: **Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.**

სვიმონიშვილი 2000: სვიმონიშვილი ა. ლექსები / თარგმანები, გამომც. „ომეგა-თეგი“, თბილისი, 2000.

Goethe's Notion of Urphänomen and Kant's Transcendental Philosophy

(Summary)

Goethe's notion of the archetypal plant (correspondingly, Urphänomen, archetypal phenomenon), eventually being established as a general ontological world-conception, was a result of his natural scientific studies. The following points can be singled out in relation to this issue:

1. From ontological standpoint, Goethe considers existence as a dialectical unity of a whole (das Ganze) and a separate (das Einzelne) where their a priori interrelationship form the basis: the whole, or the object, here, serves as a metaphysical, non-empirical foundation, or Urphänomen (archetypal phenomenon) manifesting the empirical; on the other hand, the separate or the subject – is a demonstration of an organic nature of the empirical form in the empirical reality: For example, if we are dealing with one of the forms of the empirical plant (Gestalt), then it has its non-empirical and metaphysical basis in the form of archetypal plant, or Type, to use Goethe's term. Therefore, the whole is revealed in the objective reality, in the variety of different separates, these separates, in their turn, return to their Urbild, or their metaphysical archetype, Urphänomenic existence. Goethe's synthetical scheme concerning the interrelation between the whole and the separate or subject-object from the very beginning opposes Kant's dualistic transcendental scheme; the subject simultaneously develops towards to directions – to and fro; Moving to means the development of subject's individuality and subjectivity within the frameworks of empirical reality, and the latter – a priori longing towards the archetypes, triggered by self intellect.

2. The dialectic principle of the interrelation between the whole and the separate form the foundation for the development of a separate in the empirical reality as well; in particular, a concrete stage of

the development (metamorphosis) of each separate plant, for example: the stage of producing leaves and blossoming, or separate „joint", „organ" (Glied) of a plant, leaf or a blossom potentially contain the complete picture of the evolution of the plant, the complete circle of the metamorphosis of a plant, the possibility to produce a complete plant from a single ***joint*** (organ) or stage. Each separate ***joint*** of a plant potentially embraces the ability to produce a new plant, or each separate stage of the plant metamorphosis contains the ability to regenerate a whole plant.

3. Therefore, from anthropological standpoint we can speak about an archetypal human, as a separate empirical human, historical mankind (or nations), non-empirical, metaphysical archetype (E.G. Biblical Adam), who is revealed in the historical time and space, in empirical-historical forms and linguistic and cultural versatility of each separate person or nations. Correspondingly, there emerges a problem of the existence of the empirical anthropos: eventually, what is the next form of existence for an empirical human? Due to Goethe's concept of ***Urphänomen,*** each individual on the basis of the intellect goes beyond the empirical boundaries and returns to the sphere of archetype human or ***Urphänomen***.

ფრიდრიხ შლაიერმახერის რომანტიკული რელიგიის ფილოსოფია, როგორც რელიგიის არსის მოდერნული გაგება და განმავადოებელი /განმანათლებელი სეკულარიზმის დაძლევა (ფრ. შლაიერმახერის „რელიგიის შესახებ. მიმართვები მისი მოძულე განათლებულთადმი“ [1799])*

როგორც ცნობილია, *მოდერნიზმი* (გერმ. **Moderne,** ფრანგ. **moderne**) უპირველესყოვლისა ფუძნდება როგორც ტრადიციაზე *მიბმულობისაგან* **(Bindung/Gebundenheit)** (ვ. შმიდი) [შმიდი 1999: 98-99] გათავისუფლება, რაც განპირობებულია *მენტალობის ცვალებადობით*. თავის მხრივ *ტრადიციაზე მიბმულობა* გულისხმობს *პოლიტიკურ* და *ეკონომიკურ მიბმულობას* (აბსოლუტიზმი), *რელიგიურ მიბმულობას* (კონფესიონალური ვალდებულება, რაც გამოიხატება ოფიციალური კონფესიონალური ინსტიტუციისადმი აპრიორულ მიკუთვნებულობაში), *სოციალური მიბმულობა* (მაგ., ფეოდალურ საზოგადოებასა ან დიდ პატრიარქალურ ოჯახებში მოცემული ერთობის პრინციპსა და ტრადიციაზე დაფუძნებული სოციალური ურთიერთობა, როდესაც იგნორირებულია ყოველი ცალკეული სუბიექტის სამოქალაქო უფლებანი და თავისუფლებანი, რის საპირ-

---

* ქართულ ფილოსოფიურ სივრცეში, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ფრ. შლაიერმახერის რელიგიის ფილოსოფიის შესახებ არსებობს მხოლოდ სამიოდე სტატია: გ. ოდიშელაიძის „შლაიერმახერი რელიგიის არსის შესახებ“ [ოდიშელაიძე 2001: 40–61], დ. დანელიას „ფრ. შლაიერმახერის რელიგიის ფილოსოფიის შესახებ“ [დანელია 1999: 24–32] და გ. ოდიშელაიძის მიერ ქართულად თარგმნილი გერმანელი ავტორის, გ. შოლცის სტატია „შლაიერმახერი და ხელოვნების რელიგია“ [შოლცი 2003: 251–273; შოლცი 2000: 515-533]. რაც შეეხება გ. ოდიშელაიძის სტატიას, აქ ავტორის მიერ დეტალურად განხილული არაა რელიგიის ჭეშმარიტი არსის განსაზღვრის მიზნით შლაიერმახერის მიერ შემოთავაზებული სამმხრივი ურთიერთმიმართების სქემა: *მჭვრეტელი* **(der Anschauende)** – *ჭვრეტა* **(das Anschauen)** – *განსაჭვრეტელი* **(das Angeschaute)**, რაც აღნიშნული სტატიის მნიშვნელოვან ნაკლად მიმაჩნია, ვინაიდან რელიგიის არსის შლაიერმახერისეული პერმენევტიკა, ჩემი აზრით, პირველ რიგში სწორედ ამ სამმხრივ ურთიერთმიმართებას ეფუძნება, რაც შლაიერმახერის მიხედვით აპრიორული ბუნებისაა (აღნიშნული ტრიადის ჩემეული ანალიზი იხ. ქვემოთ).

ისპიროდაც ამ ურთიერთობის ფარგლებში მხოლოდ ცალმხრივი ვალდებულება/მოვალეობა დომინირებს). შესაბამისად, *მოდერნიზმი* ფუძნდება როგორც აღნიშნულ ტრადიციულ მიბმულობათაგან გათავისუფლების პროცესი, ე. წ. „გაბიურგერების" პროცესი (**Verbürgerlichung**), როდესაც საფუძველი ეყრება ე. წ. სამოქალაქო საზოგადოებასა და იწყება სოციალური და რელიგიური სეკულარიზაციის პროცესი. აქედან გამომდინარე, *მოდერნიზმის* ფარგლებში ვითარდება პოლიტიკური, ეკონომიკური, რელიგიური და სოციალური თავისუფლებანი, ასევე *ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლება*, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს ბუნების დესაკრალიზებულ მოცემულობად, „წმინდა" მატერიად გაგებას, მეორე მხრივ, გულისხმობს ბუნების მეცნიერულ შესწავლასა და კონკრეტული ეკონომიკურ-კომერციული მიზნებით მის მომხმარებლურ ათვისებას [შმიდი 1999: 99-100].

ამგვარად, *მოდერნიზმის* სივრცეში განვითარებულ ერთ-ერთ თავისუფლებათაგან მოაზრებულია *რელიგიური თავისუფლება* [შმიდი 1999: 99], რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს სუბიექტის ტრადიციული ეკლესიურ-კონფესიონალური დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლებას და ამის საფუძველზე საკუთარი თავისუფალი რელიგიური და კონფესიონალური არჩევანის გაკეთებას, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად რელიგიური დისკურსისა და ეთიკის განსხვავებული ფორმის შემუშავებას, როდესაც სუბიექტი ღმერთთან/ტრანსცენდენტურობასთან რელიგიას, ანუ კავშირს გაშუალებულად, ე. ი. ოფიციალური ეკლესიის საშუალებით კი არ ამყარებს, არამედ უშუალოდ — ე. ი. საკუთარი ინდივიდუალური და პიროვნული რელიგიური შეხედულებების, მოთხოვნილებებისა და ნებელობის საფუძველზე:

> *რელიგიური თავისუფლება სათავეს ჯერ კიდევ რეფორმაციის დროს, მე-16 საუკუნეში იღებს, როდესაც მოთხოვნილ იქნა უშუალო ინდივიდუალური მიმართება უფლისადმი და პაპის ეკლესიის ძალაუფლებისაგან გათავისუფლება. იგი შემდგომ განვითარდა განმანათლებლობის ეპოქაში, როდესაც, ერთი მხრივ, მოთხოვნილ იქნა რელიგიის ეკლესიაზე მიბმულობისაგან გათავისუფლება („die Loslösung von jeder*

kirchlichen Gebundenheit der Religion") *და, მეორე მხრივ, საერთოდ რელიგიისაგან გათავისუფლება. რელიგიური თავისუფლების პირობებში თანამედროვე ინდივიდებს უკვე შეუძლიათ აირჩიონ, თუ, რომელ რელიგიურ ერთობას მიაკუთვნონ საკუთარ თავი, ანდა, საერთოდ, მიაკუთვნონ თუ არა საკუთარი თავი ამა თუ იმ რელიგიურ ერთობას. ამასთანავე, თანამედროვე ინდივიდი ეჭვს ქვეშ აყენებს საერთოდ რელიგიური ნორმების დაცვის აუცილებლობას* [შმიდი 1999: 99].

ამგვარად, რელიგიის *მოდერნული* გაგება, რომელიც *რელიგიური თავისუფლების* პოსტულატსა და თავისუფალი რელიგიური არჩევანის პრინციპს ეფუძნება, პირველ რიგში გულისხმობს რელიგიის ინსტიტუციონალური გაგების უკუგდებასა და ამის საპირისპიროდ რელიგიის წმინდად სუბიექტურ და ინდივიდუალურ ფენომენად გააზრებას. შესაბამისად, რელიგიის *მოდერნული* გაგება, გულისხმობს რელიგიის კოლექტიურ-ინსტიტუციონალური სივრციდან/კუთვნილებიდან გამოყვანას/გათავისუფლებას და მის წმინდად ინდივიდუალურ სივრცეში/კუთვნილებაში დაფუძნებას.

ერთ-ერთი გამორჩეული ტექსტი, რომელიც ჯერ კიდევ მოდერნული ცნობიერების ჩასახვის პერიოდშია შექმნილი და სადაც სწორედ *რელიგიური თავისუფლების* დისკურსი და რელიგიის მოდერნული გაგებაა განვითარებული, არის გერმანელ რომანტიკოსთა პირველი თაობის (ე. წ. იენის წრის) წარმომადგენლის, რელიგიის ფილოსოფოსის, ჰერმენევტიკოსის, პლატონის მთარგმნელისა და შემდგომ ბერლინის მთავარი პასტორის, ფრიდრიხ დანიელ ერნსტ შლაიერმახერის (1768-1834) რელიგიურ-ფილოსოფიური ტექსტი „რელიგიის შესახებ. მიმართვები მისი მოძულე განათლებულთადმი" (გერმ. **„Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern)** (1799), რომლის პირველი გამოცემაც ბერლინში ანონიმურად გამოქვეყნდა. ეს ტექსტი გამოირჩევა სწორედ რელიგიის არსის მოდერნული/მოდერნისტული გაგებით, სადაც წამოყენებულია სწორედ *რელიგიური თავისუფლების* პოსტულატი, რაც, პირველ რიგში, გულისხმობს ღმერთთან/ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო პიროვნული, არადოგმატური რელიგიური დისკურსის აგებასა და ინდივიდუალური რელიგიური ეთიკის დაფუძნებას,

რაც იმთავითვე გამორიცხავს რაიმე ეკლესიურ-კონფესიონალურ დამოკიდებულებასა თუ მიბმულობას.

ამიტომაც, ფრ. შლაიერმახერის „მიმართვების“ ერთ–ერთი უმთავრესი საზრისისეული დისკურსია უპირველესად თავად *რელიგიის* არსის **(Wesen)**, *რელიგიურობის* არსობრიობის **(Wesenheit)** ჰერმენევტიკა, ზოგადად *რელიგიის* ფენომენის ფილოსოფიური შემეცნება და დაფუძნება (სადაც შლაიერმახერი რელიგიის არსის სწორედ რომანტიკულ გაგებას გვთავაზობს) და არა საკუთრივ ქრისტიანული რელიგიის (ან სხვა რელიგიების), როგორც ისტორიულად არსებული ღვთის თაყვანისცემისა და მსახურების ერთ–ერთი ფორმის, ახლებური თეოლოგიური გააზრება. ამიტომაც, „მიმართვების“ ნარატივი წმინდად ფილოსოფიურია და არა ეკლესიურ–თეოლოგიური.*

აქედან გამომდინარე, აღნიშნულ ტექსტში ცნებას *რელიგია* აქვს არა კონფესიონალური დატვირთვა, არამედ თავად ტექსტის ზოგადსაზრისისეული დისკურსიდან გამომდინარე, ეს ცნება იძენს თავის პირველად ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას და აღნიშნავს *მიმართების დამყარებას, კავშირს*, ე. ი. ტრანსცენდენტურობასთან *კავშირის დამყარებას/კავშირის აღდგენას* და ამ *კავშირის* ზოგადონტოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ საფუძვლებსა და ფორმებს (შდრ. ლათ. **religari,** გერმ. **zurückbinden,** ქართ. „უკან მიბმა“) [მეცლერი... 2008: 521]. შესაბამისად, „მიმართვების“ ტექსტში ცნებას *რელიგია* უკვე ჩამოშორებული აქვს ტრადიციული ქრისტიანობის, ან სხვა ტრადიციული რელიგიების წიაღში შემუშავებული ღვთის დოგმატიკური და კონფესიონალურ–ეკლესიური თაყვანისცემისა და მსახურების აღმნიშვნელი სემანტიკა და ეს ცნება შლაიერმახერთან

---

* ამ თვალსაზრისით მართებულად შენიშნავს გ. ოდიშელიძე თავის სტატიაში: „სიტყვებში რელიგიის შესახებ *შლაიერმახერი ცდილობს რელიგიის, როგორც ფილოსოფიური პრობლემის, ახლებურ გააზრებას. აქ მისთვის უმნიშვნელოვანესი რელიგიის შინაგანი არსის წარმოჩენაა, მისი ისტორიულ–ეკლესიური გამოვლინებები კი, შლაიერმახერის აზრით, რელიგიის არსს მთლიანობაში ვერ ძოიცავენ. რელიგია გააზრებულია ადამიანისა და ღმერთის მიმართების იმანენტური საწყისის საფუძველზე. რაც ამ ორი კომპონენტის უშინაგანეს ერთიანობას გულისხმობს*“ [ოდიშელიძე 2001: 41]. შდრ. ასევე: „...*არამედ მას* (შლაიერმახერს – კ. ბ.) *სურს მხოლოდ იმის თქმა, თუ რა არის რელიგია ზოგადად*“ [შოლცი 2003: 258].

პირველ რიგში ფილოსოფიურ-შემეცნებითი მნიშვნელობით იხმარება [შოლცი 2003: 520].

„მიმართვებში" *რელიგიის* არსი, თუკი თავად რომანტიკოსების ტერმინებს მოვიხმობთ, *რომანტიზებული/გარომანტიულებული* (**romantisiert**) და *პოტენცირებულია* (**potenziert**), ე. ი. ახალ შემეცნებით ხარისხშია აყვანილი: კერძოდ, შლაიერმახერისათვის რელიგიის არსი დაიყვანება არა სარწმუნოებრივ დოგმატიკასა და საკულტო ღვთისმსახურებაში, არამედ *ცხოველმყოფელ* („**lebendig**") რელიგიურობაში, რაც გულისხმობს რელიგიური დისკურსის დაფუძნებისას სწორედ რელიგიური *გრძნობისა* და *განცდის* („**Gefühl**") აპრიორულობასა და თავისთავადობას. აქ შლაიერმახერი აფუძნებს ზოგადად *რელიგიის, რელიგიურობის* (**das Religiöse**) ონტოლოგიური იმპლიციტურობის პრინციპს და უკუაგდებს რელიგიური შემეცნების საკითხებში ამა თუ იმ ისტორიული რელიგიის აპრიორულობასა და მონოპოლიას. ასე გაგებული რელიგია კი შეიმუშავებს *განცდისა* („**Gefühl**") და *ჭვრეტის* („**Anschauen**") სპირიტუალურ ტექნიკებს, ანუ ხელოვ(ა)ნებას და მათ საფუძველზე ამყარებს *უშუალო კავშირს*, ანუ *რელიგიას* ტრანსცენდენტურობასთან.

„მიმართვების" მეორე თავს, რაზეც თავად მეორე თავის სათაურიც მიუთითებს („რელიგიის არსის შესახებ„/"**Über das Wesen der Religion**") შლაიერმახერი მთლიანად უთმობს სწორედ რელიგიის არსის ჰერმენევტიკას, სადაც იგი რელიგიის თავისუფალ, შემოქმედებით (შესაბამისად, მოდერნულ) გაგებას აფუძნებს. აქ საინტერესოა, თავად შემეცნების ობიექტის შემეცნების მეთოდი: შლაიერმახერი რელიგიის არსს თავად რელიგიური აქტის, ამ შემთხვევაში, სუბიექტის ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვისა და მასთან კავშირის აღდგენისა და დამყარების დინამიკასა და პროცესში მოიაზრებს, კერძოდ, სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მოცემული მუდმივად მოქმედი სამმხრივი ურთიერთმიმართების – *განსაჭვრეტი საგანი, ჭვრეტა, მჭვრეტელი (სუბიექტი)* – სინთეზური მთლიანობის კონტექსტში:

> ყველაფერი *ჭვრეტიდან* („**Anschauen**") მომდინარეობს, და ვისაც *უსასრულობის* (ე. ი. ტრანსცენდენტურობის – კ. ბ.) *ჭვრეტის* შინაგანი წყურვილი („**die Begierde**") არ გააჩნია, მას არც რაიმე სასინჯი

ქვა გააჩნია, რათა დარწმუნდეს მასზე (ე. ი. უნივერსუმის/უსასრულობის ჭვრეტის თავისებურებებზე – კ. ბ.) შემუშავებული თვალსაზრისის მართებულებაში. თქვენდამი ჩემი მიმართვების (აქ, როგორც უკვე თავად „მიმართვების" სათაურშივეა კონციფირებული, შლაიერმახერი პირველ რიგში მიმართავს მის თანამედროვე „სეკულარიზებულ" ინტელექტუალებს – რელიგიის „მოძულე განათლებულებს" [„Verächter"] – კ. ბ.) უმთავრესი იდეა – გთხოვთ დაუმეგობრდეთ ამ სიტყვას – *უნივერსუმის ჭვრეტის* („Anschauen des Universums") იდეაა; სწორედ ეს არის რელიგიის საყოველთაო და უმაღლესი ფორმულა, რომლის საშუალებითაც თქვენ რელიგიის ყოველი ადგილ-სამყოფელის მიკვლევას შეძლებთ, და რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია მისი (ე. ი. რელიგიის – კ. ბ.) არსისა და საზღვრების უზუსტესი განსაზღვრა. ყოველი *ჭვრეტა* („das Anschauen") მომდინარეობს *მჭვრეტელზე* („der Anschauende") *განსაჭვრეტლის* („das Angeschaute") (ე. ი. ჭვრეტის ობიექტის, განსაჭვრეტი საგნის – კ. ბ.) გავლენისაგან, *განსაჭვრეტლის* პირველადი და უპირობო ქმედებისაგან, რასაც *მჭვრეტელი* საკუთარ ბუნებაშივე, საკუთარ არსშივე განიცდის, სწვდება, იაზრებს და შეიმეცნებს („**Vom Anschauen muß alles ausgehen, und wem fehlt die Begierde das Unendliche anzuschauen, der hat keinen Prüfstein und braucht freilich auch keinen, um zu wissen, ob er etwas ordentliches darüber gedacht hat. [...] Anschauen des Universums, ich bitte befreundet Euch mit diesem Begriff (hier redet Schleiermacher an die Verächter der Religion, an seine zeitgenössischen säkularisierten Intelektuellen also – Verf.), er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion, woraus Ihr jeden Ort in derselben finden könnt, woraus sich ihr Wesen und ihre Grenzen aufs genaueste bestimmen lassen. Alles Anschauen geht aus von einem Einfluß des Angeschauten auf den Anschauenden, von einem ursprünglichen und unabhängigen Handeln des ersteren, welches dann von dem letzteren seiner Natur gemäß aufgenommen, zusammengefaßt und begriffen wird**") [შლაიერმახერი 1958 : 31].[1]

ამგვარად, შლაიერმახერის მიხედვით რელიგიის არსი ეფუძნე- *განსაჭვრეტლის* (ე. ი. განსაჭვრეტი საგნის), *ჭვრეტისა* და *რეტელის* (ე. ი. მჭვრეტელი სუბიექტის) *სამმხრივ* უნივერ-

სალურ (საყოველთაო) სქემას, რაც ნიშნავს იმას, რომ ტრიადის წევრებს შორის არსებობს ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთგამომდინარეობის აპრიორულობა – „პირველადი და უპირობო ქმედება“ („**ein ursprüngliches und unabhängiges Handeln**“). შესაბამისად, *მჭვრეტელი სუბიექტის* **(der Anschauende)** ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მოცემულია *ჭვრეტის* **(Anschauen)** სპირიტუალური უნარი, რომელიც არის *მჭვრეტელი სუბიექტისა* და *ჭვრეტის ობიექტის* (ამ შემთხვევაში *უნივერსუმის*, ანუ ტრანსცენდენტურობის) **(das Angeschaute)**, დიალექტიკური მთლიანობის, ანუ, მათ შორის *რელიგიის*, ე. ი. *კავშირის* შესაძლებლობის წინაპირობა, რამდენადაც სწორედ *ჭვრეტის უნარის* („ჭვრეტის შინაგანი წყურვილი“/„**die Begierde das Unendliche anzuschauen**“) საფუძველზე ამყარებს მჭვრეტელი სუბიექტი *კავშირს*, ანუ *რელიგიას* ჭვრეტის ობიექტისადმი, რაც შლაიერმახერის ფილოსოფიური დაშვების თანახმად აპრიორული ბუნებისაა („პირველადი და უპირობო ქმედება“): *განსაჭვრეტელი*, ანუ *ჭვრეტის ობიექტი* (ამ შემთხვევაში *უნივერსუმი*, იგივე ტრანსცენდენტურობა) უშუალოდ და იმთავითვე *განიცდება* **(Gefühl)** და *განიჭვრიტება* **(Anschauen)** *მჭვრეტელის* სულში, იგი უშუალოდ შემოდის მჭვრეტელი სუბიექტის შემეცნებაში მისთვის იმთავითვე დამახასიათებელი *ჭვრეტის უნარის* საფუძველზე, რასაც შლაიერმახერი „ჭვრეტის შინაგან წყურვილს“ უწოდებს.

ამგვარად, შლაიერმახერის მიხედვით სუბიექტის ანთროპოლოგიური არსი იმთავითვე რელიგიური ბუნებისაა, ანუ მასში აპრიორულია უნივერსუმთან/ტრანსცენდენტურობასთან რელიგიის/კავშირის დამყარებისა (კავშირის აღდგენის) და მისკენ სწრაფვის მოთხოვნილება, რასაც სუბიექტი შემდგომ უშუალოდ ავლენს და ავითარებს *ჭვრეტისა* **(Anschauen)** და *განცდის* **(Gefühl)** სპირიტუალურ უნართა საშუალებით, რის შედეგადაც ფუძნდება „ცხოველმყოფელი“ („**lebendig**“) რელიგიური პროცესი, ანუ, ფუძნდება ჭეშმარიტი რელიგია.[2]

„მიმართებებში“ შლაიერმახერი შემდგომ, ერთი მხრივ, მუდმივად ხაზს უსვამს უნივერსუმთან რელიგიის/კავშირის დამყარებისას მჭვრეტელი სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მო-

ცემულ *ჭვრეტისა* და *განცდის* სპირიტუალურ უნართა აპრიორულ მოქმედებას, რაც ქმნის კიდეც უნივერსუმის/უსასრულობის, ანუ ტრანსცენდენტურობის წვდომის შესაძლებლობის წინაპირობას; მეორე მხრივ, შლაიერმახერი აკრიტიკებს რელიგიის იმ გაგებას, რაც განავითარა კანტიანურმა მეტაფიზიკამ და კანტიანურ-განმანათლებლურმა ეთიკამ:

> მას (რელიგიას – კ. ბ.) არ სჭირდება უნივერსუმი (ე. ი. ტრანსცენდენტურობა – კ. ბ.) მისი ბუნებიდან გამომდინარე განსაზღვროს და ახსნას, როგორც ამას მეტაფიზიკა აკეთებს (კანტის კრიტიკა-კ. ბ.). მას (რელიგიას – კ. ბ.) არ სჭირდება ადამიანის თავისუფლებისა და ნებელობის საფუძველზე განვითარება და სრულყოფა, როგორც ამას მორალი აკეთებს. მისი (რელიგიის – კ. ბ.) არსია არა განსჯა და ქმედება, არამედ – ჭვრეტა და განცდა. მისი მიზანია სწორედ უნივერსუმის ჭვრეტა, უნივერსუმის ყოველი გამოვლინებისა და მოქმედებისათვის კრძალვითა და მოწიწებით ყურადღების მიპყრობა. მისი მიზანია აღვსილი იყოს უნივერსუმის უშუალო ზეგავლენით და ადამიანსა და ყოველ სასრულ არსში აღძრას უსასრულოს ჭვრეტა, უსასრულოს ანაბეჭდის, მისი გამოვლინების ჭვრეტა. [...] რელიგია არის უსასრულოს („das Unendliche") გრძნობისა და განცდის („Gefühl") ნიჭი. [...] თქვენი ადგილიც სწორედ აქაა (როგორც უკვე თავად „მიმართვების" სათაურშივეა კონციფირებული, შლაიერმახერი კვლავ მის თანამედროვე „სეკულარიზებულ" ინტელექტუალებს – რელიგიის „მოძულე განათლებულებს" [„Verächter"] მიმართავს, – კ. ბ.), სწორედ ესაა ის ერთადერთი წინაპირობა (ე. ი. ჭვრეტა – კ. ბ.), რის საფუძველზეც თქვენ შეძლებთ წილი დაიდოთ რელიგიაში („**Sie begehrt nicht das Universum seiner Natur nach zu bestimmen und zu erklären wie die Metaphysik, sie begehrt nicht aus Kraft der Freiheit und der göttlichen Willkür des Menschen es fortzubilden und fertig zu machen wie die Moral. Ihr Wesen ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl. Anschauen will sie das Universum, in seinen eigenen Darstellungen und Handlungen will sie es andächtig belauschen, von seinen unmittelbaren Einflüssen will sie sich in kindlicher Passivität ergreifen und erfüllen lassen. [...] Religion ist Sinn und Geschmack fürs Unendliche. [...] auch hier sollt**

Ihr Euch selbst angehören (hier redet Schleiermacher an die Verächter der Religion, an seine zeitgenössischen säkularisierten Intelektuellen also – Verf.), ja dies ist sogar die einzige Bedingung, unter welcher Ihr ihrer teilhaftig werden könnt") [შლაიერმახერი 1958: 29, 30, 67].

აქ აშკარაა, რომ აღნიშნულ დებულებებში შლაიერმახერი ცდილობს, ერთი მხრივ, დაძლიოს და უკუაგდოს ტრანსცენდენტალური მეტაფიზიკის, კერძოდ, კანტისეული *საგანის თავისთავად* **(Ding an sich)** – ანუ იმის, რაც კანტის თანახმად ადამიანური გონებისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელია, ე. ი. ტრანსცენდენტურობა – აპრიორული მიუწვდომლობის თეზა. ხოლო, მეორე მხრივ, შლაიერმახერისათვის *რელიგიის არსი* არ დაიყვანება პრაქტიკული მორალის მარეგულირებელი ინსტანციის დონეზე, რითაც იგი ცდილობს უკუაგდოს *მორალის* **(Sittlichkeit)** როგორც განმანათლებლური, ისე ეკლესიური გაგება. ამგვარად,

a) შლაიერმახერისათვის მიუღებელია მორალის განმანათლებლურ-კანტიანური გაგება, ვინაიდან ამ გაგების მიხედვით უმაღლესი მორალი მხოლოდ გონებიდან გამოიყვანება, რაც შემდგომ ქმნის პრაქტიკული/პრაგმატული მორალის დაფუძნების წინაპირობას – მორალური ქმედება, რომელიც ეფუძნება საყოველთაო გონივრულობას: ე. ი. მე ვიქცევი ასე, ან არ ვიქცევი ისე, რამდენადაც ეს გონივრული იქნება/ან არ იქნება საყოველთაო საზოგადო მოთხოვნილებისა და საჭიროებისათვის;
b) მეორე მხრივ, შლაიერმახერისათვის ასევე მიუღებელია მორალის ეკლესიურ-დოგმატიკური გაგება, რომელსაც მორალი იმთავითვე გამოჰყავს პირველცოდვის, საერთოდ აპრიორული ცოდვილიანობის პოსტულატიდან, რითაც წინასწარაა დეტერმინებული ადამიანის შემდგომი მორალური ქმედება, რაც (ე. ი. მორალური ქმედება) შემდგომ ორიენტირებულია ამ საკაცობრიო პირველცოდვის გამოსყიდვასა, და შედეგად, ცხონების მოპოვებაზე საკუთრივ ოფიციალ-

ური ტრადიციული ეკლესიის წიაღში („გლახური ღმერთის ძიება“ – კ. გამსახურდია), რაც მთლიანად გამორიცხავს რელიგიურ თავისუფლებას და ავითარებს ინდივიდუალური რელიგიური აქტის, სუბიექტის რელიგიურობის კონფესიონალურ ტრადიციაზე მკაცრ მიბმულობას (აქ, როგორც წესი, რელიგია და რელიგიურობა სატანჯველად იქცევა ხოლმე, და არა ლხენად. შდრ.: *„რელიგია არც მონათმსახურებაა* („Sklavendienst“) *და არც პატიმრობა* („Gefangenschaft“)“ *(„Sie* (also Religion – Verf.) *ist kein Sklavendienst und keine Gefangenschaft“)* [შლაიერმახერი 1958: 67]; *„პოეზიის გარეშე რელიგიის არსი იქნებოდა ბნელითმოსილი, ყალბი და ბოროტეული“. („Ohne Poesie wird die Religion dunkel, falsch und böshaft“)* [შლეგელი 1984: 261]).

c) ხოლო მორალის კანტიანურ-განმანათლებლური და ეკლესიურ-დოგმატიკური გაგების საპირისპიროდ შლაიერმახერისათვის უნივერსუმის/ტრანსცენდენტურობის, შესაბამისად, ღვთის *ჭვრეტა* (**Anschauen**) და *განცდა* (**Gefühl**) უკვე თავის თავად არის განხორციელებული ქმედითი და ცხოველმყოფელი უმაღლესი მორალური ქმედება, უმაღლესი ეთიკური აქტი და საბოლოო ჯამში მისთვის მორალის ჭეშმარიტი არსიც სწორედ აქ ვლინდება.

ამგვარად, რელიგიის არსის განსაზღვრისას „მიმართებებში“ შლაიერმახერმა გამოყო სწორედ ის ანთროპოლოგიური და ონტოლოგიური მახასიათებლები, სადაც განვითარებულია *რელიგიური თავისუფლების* მოდერნული დისკურსი: კერძოდ, თუკი მჭვრეტელი სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში ონტოლოგიურად იმთავითვე მოცემული *ჭვრეტისა* (**Anschauen**) და *განცდის* (**Gefühl**) უნარები აპრიორულად წარმართავენ მის ცნობიერებასა და სულიერ-ირაციონალურ საწყისებს უნივერსუმისაკენ/უსასრულობისაკენ ე. ი. ტრანსცენდენტურობისაკენ, ანუ მასში აფუძნებენ რელიგიურ აქტს (იხ. ზემოთ), მაშინ იმთავითვე დგება საკითხი *რელიგიური თავისუფლების* დაფუძნების შესახებ, რამდენადაც მთელი რელიგიური დისკურსი უკვე აპრიორულად დეტერმინებულია ყოველი ცალკეუ-

ლი სუბიექტის ინდივიდუალური რელიგიურ-შემეცნებითი ქმედებით (*ჭვრეტა* და *განცდა*), რის შედეგადაც სუბიექტის *თვითცნობიერება* (**Selbstbewusstsein**) უშუალოდ ტრანსცენდენტურობისაკენ ისწრაფვის, შედეგად კი ფუძნდება მასთან რელიგიის/კავშირის დამყარება(აღდგენა). ხოლო საკუთარ რელიგიურ ანთროპოლოგიურ არსზე დაფუძნებული რელიგიური აქტი უკვე აღარ საჭიროებს და იმთავითვე გამორიცხავს ყოველგვარ შუამავალ საეკლესიო-ინსტიტუციონალურ მიბმულობასა და აუცილებლობას.

ამგვარად, თავად სუბიექტის სუბიექტურობაზე დაფუძნებული უშუალო რელიგიური აქტი, ე. ი. ტრანსცენდენტურობისადმი უშუალო მიმართება თავისთავად გამორიცხავს რელიგიის, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის აღდგენის გაინსტუციონალებას, ანუ რელიგიის დოგმატიკურ-კონფესიონალურ გაშუალებასა თუ შუამავლობას, ვინაიდან უშუალო რელიგიური აქტი იმთავითვე ფუძნდება, როგორც წმინდად ინდივიდუალური ეთიკური ქმედება, რაც, ხაზს ვუსვამ, გულისხმობს ტრანსცენდენტურობასთან/უნივერსუმთან უშუალო რელიგიას, ანუ, უშუალო კავშირის აღდგენას, შედეგად კი ფუძნდება რელიგიური თავისუფლების შესაძლებლობა.[3]

დღეს, *განმაჯადოებელი* სეკულარიზმის პირობებში კვლავაც აქტუალური ხდება რელიგიის შლაიერმახერისეული (შესაბამისად, რომანტიკოსებისეული) მოდერნული გაგება, რომელზე ორიენტირებაც თანამედროვე *განჯადოებულ* და *სეკულარიზებულ* ადამიანს შესაძლებლობას მისცემს თავის თავში კვლავ მოიპოვოს ღმერთი, ღმერთის იდეა, რელიგიური ცნობიერება, რათა იგი კვლავ იქცეს **Homo Religiosus**-ად. ხოლო ინსტიტუციონალურ-ეკლესიური რელიგიურობის წარმომადგენლებს რელიგიის შლაიერმახერისეულ (შესაბამისად, რომანტიკოსებისეულ) გაგებაზე ორიენტირება რელიგიური თავისუფლების ცნობიერებას განუვითარებს, რათა ამის საფუძველზე მათ თავისთავში მოიპოვონ და შეიმუშავონ ღმერთისადმი ინდივიდუალური და უშუალო მიმართების სულიერი უნარიც, რათა რელიგიური დისკურსის აგებისას მათ ღმერთთან მხოლოდ ეკლესიის მიერ დოგმატიკით გაშუალებული რელიგია არ ჰქონდეთ.

შენიშვნები:

1. აქვე ორიოდე სიტყვა ცნება *უნივერსუმთან* დაკავშირებით: ის, რომ შლაიერმახერთან *უნივერსუმის* ცნება არაემპირიულ, ტრანსცენდენტურ მოცემულობას, საკუთრივ ტრანსცენდენტურობას აღნიშნავს და რელიგიური სემანტიკის შემცველია, და რომ ეს ცნება არ გულისხმობს კოსმოსს ასტროფიზიკური ან ასტრონომიული გაგებით, ამაზე ზუსტად მიუთითა ფრ. შლეგელმა: *„უნივერსუმის არც ახლა შესაძლებელი და არც შემეცნება, არამედ მხოლოდ ჭვრეტა და* (პოეტური-კ. ბ.) *გაცხადება. ნუ დაარქმევთ უნივერსუმს ემპირიულ სისტემას, არამედ შეისწავლეთ მისი ჭეშმარიტი რელიგიური საზრისი* სიტყვებში რელიგიის შესახებ (აქ აშკარაა შლაიერმახერის „მიმართვებზე" მინიშნება და შლაიერმახერისეული ტერმინოლოგიით ოპერირება, შდრ. „ჭვრეტა" [„Anschauen"| – კ. ბ.)" ***(„Das Universum kann man weder erklären noch begreifen, nur anschauen und offenbaren. Höret nur auf, das System der Empirie Universum zu nennen, und lernt die wahre religiöse Idee desselben in den Reden über die Religion lesen*** **(hier Schlegels Anspielung auf die „Reden" von Schleiermacher – Verf.)")** [შლეგელი 1984: 261].

აქ საინტერესოა ისიც, რომ ინდივიდუალური რელიგიური შემეცნების შლაირმახერისეული „სქემა" ემთხვევა შემეცნების ნოვალისისეულ „სქემას", რამდენადაც ორივე რომანტიკოსი ავტორი სწორედ რომანტიზმის წიაღში შეშუშავებული შემეცნების ზოგადი პრინციპებიდან ამოდის: *„ყოველი თვითჩაღრმავება, შინაგანი ჭვრეტა, ამავდროულად არის ზეაღსვლა, ზეცად ამაღლება, ჭეშმარიტი გარეგანის წვდომა"* ***(„Jede Hineinsteigung, Blick ins Innre, ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blick nach dem wahren Äussern")*** [ნოვალისი 1996: 166]; ასევე შდრ.: *„ფანტაზია მომავალ სამყაროს ჩვენს სულში აამოძრავებს და მას ან ზემოთ ატყორცნის, ან სიღრმეებში ჩაიტანს. ჩვენ ვოცნებობთ სამყაროში* („Weltall") *მოგზაურობაზე. განა უნივერსუმი ჩვენშივე არ არის? ჩვენ არ შეგვიცვნია ჩვენი სულის* („Geist") *დაფარული სიღრმეები. ჩვენში შემოდის იდუმალი გზა. მხოლოდ ჩვენშია, და სხვაგან არსად მარადისობა თავისი სამყაროებით, თავისი წარსულითა და მომავლით"* ***(„Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metemphsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnissvolle Weg. In uns, oder niergends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft")*** [ნოვალისი 1999: 431].

აქ აშკარაა, რომ შლაიერმახერის მსგავსად, შემეცნების პროცესის აგებას ნოვალისიც სუბიექტის ირაციონალურ, სპირიტუალურ უნარებზე ამყარებს, რაც აპრიორულად ქმნის საკუთარ თავში თვითჩაღრმავების აუცილებლობას. ხოლო, როგორც შლაიერმახერთან, ისე ნოვალისთან, შემეცნების პროცესის მსგავსი დაფუძნება შეესაბამება რომანტიზმის შემეცნების პროცესის მთავარ პრინციპს – ობიექტის („Universum", „Weltall") შემეცნების პროცესის აგება („ზეაღსვლა", „Aufsteigung") საკუთრივ საკუთარი სუბიექტურობის შემეცნებიდან ამოსვლით, რასაც ნოვალისი „თვითჩაღრმავებას" („Hineinsteigung") უწოდებს, ხოლო შლაიერმახერი „ჭვრეტას" („Anschauen)".

თუმცა, საკუთარ თავში *თვითჩაღრმავება*, რომანტიზმის შემეცნების სქემის ახედვით, შემეცნების პროცესის პირველი ფაზაა, რომლის შემდგომაც აუცილებლად ნდა განხორციელდეს *ტრანსცენდირება*, ამ შემთხვევაში, საკუთარი სუბიექტურობიან აპრიორული გასვლა და შემდგომ კვლავ საკუთარ სუბიექტურობასთან დაბრუნება, ათა მოხდეს საკუთარი *თვითობის* უფრო სრულყოფილი შემეცნება. ხოლო, ამგვარი ტრანსცენდერიებისა, და ამდენად, ფიხტეანური სოლიპსიზმის დაძლევის შესაძლელობის წინაპირობაა შემეცნების პროცესში *არა-მე*-ს აპრიორული შემოყვანა: *„მე = არა-მე-ს: ყველა მეცნიერებისა* (ე. ი. ფილოსოფიის – კ. ბ.) *და ხელოვნების უმაღლესი დებულება. [...] შეუძლია მე-ს დაფუძნოს თავისი თავი სხვა მე-ს, ანუ არა-მეს გარეშე? მოცემული უნდა იყოს არა-მე, რათა მე-მ როგორც მე-მ შეძლოს საკუთარი თავის დაფუძნება („Ich = Nicht-Ich: höchster Satz aller Wissenschaften und Kunst. [...] Kann ein Ich sich als Ich setzen, ohne ein anderes Ich oder Nicht-Ich? Es muss ein Nicht-Ich sein, damit Ich sich als Ich setzen könne“)* [ნოვალისი 1996: 160, 407]. ამგვარად, აქ აშკარაა, რომ რომანტიზმის ფილოსოფიურ დისკურსში განვითარებული შემეცნების პროცესი („თვითჩაღრმავება„/„Hineinsteigung“) *მე*-სა და *არა-მე*-ს დიალექტიკას ეფუძნება. რომანტიკული რელიგიური შემეცნების შლაიერმახერისეულ სამმხრივ სქემასაც სწორედ *მე*-სა და *არა-მე*-ს დიალექტიკა უდევს საფუძვლად (იხ. ზემოთ).

2. აღსანიშნავია, რომ აქ ამავდროულად დგება ყოფიერების ონტოლოგიური რაობის საკითხიც. შლაიერმახერის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად კი ყოფიერებაში გამოვლენილია სასრულობისა (ემპირეასა) და უსასრულობის (ტრანსცენდენტურობის) დიალექტიკური ურთიერთქმედება, ურთიერთმიმართება, თუ ურთიერთგამომდინარეობა, როდესაც *უსასრულობა* **(das Unendliche)**, იგივე *უნივერსუმი*, ონტოლოგიური აუცილებლობით აპრიორულად ვლინდება სასრულობაში და პირიქით, სასრულობა თავისივე ონტოლოგიური არსიდან გამომდინარე ასევე აპრიორულად ისწრაფვის უნივერსუმისაკენ. შესაბამისად, ყოფიერების ონტოლოგიური არსი, ისევე როგორც სუბიექტის ანთროპოლოგიური არსი, შლაიერმახერის მიხედვით ეფუძნება რელიგიურიობის, ანუ ურთიერთთან *კავშირის დამყარებისა* და/თუ *კავშირის აღდგენის* აპრიორულობას: *„უნივერსუმი* (ანუ უსასრულობა, ტრანსცენდენტურობა – კ. ბ.) *განუწყვეტელ ქმედებაშია და ის ყოველ წამს გვიცხადებს საკუთარ თავს. ყოველი ფორმა, რომელსაც ის წარმოქმნის, ყოველი ცოცხალი არსი, რომელსაც ის სიცოცხლით ავსებს და გამორჩეული ფორმით მოსავს, ყოველი მოვლენა, რომელიც მისი ნაყოფიერი კალთიდან იფრქვევა, არის უნივერსუმის ქმედება ჩვენს მიმართ. და როცა ყოველი ცალკეული, რომელიც არის მთელის ნაწილი, ყოველ შეზღუდულ* (ე. ი. სასრულ – კ. ბ.) *საგანს უსასრულოს („das Unendliche“) ვლინებად აღიქვამს, სწორედ ეს არის რელიგია“ (Das Universum* **(das Unendliche, die Transzendenz also – Verf.)** ***ist in einer ununterbrochenen Tätigkeit und offenbart sich uns jeden Augenblick. Jede Form, die es hervorbringt, jedes Wesen, dem es nach der Fülle des Lebens ein abgesondertes Dasein gibt, jede Begebenheit, die es aus seinem reichen immer fruchtbaren Schöße herausschüttet, ist ein Handeln desselben auf Uns; und so alles Einzelne als einen Teil des Ganzen, alles Beschränkte als eine Darstellung des Unendlichen hinnehmen, das ist Religion“)*** [შლაიერმახერი 1958: 32]. შდრ. ნოვალისის ცნობილი ე. წ. *რომანტიზების ფრაგ-*

მენტი (Romantisieren-Fragment): *„სამყარო უნდა გარომანტიულდეს* („romantisiert werden"). *ასე კელავ მოვიპოვებთ პირველსაზრისს* („den ursprünglichen Sinn"). *გარომანტიულება სხვა არაფერა, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის (Selbst) მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. Lingua romana. ურთიერთმონაცვლე ამაღლება და დამდაბლება"* (*„Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnissvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung"*) [ნოვალისი 1996: 313]. აქ, ისევე როგორც შლაიერმახერთან, აშკარაა *სასრულობისა* და *უსასრულობის*, შესაბამისად, ემპირეასა და ტრანსცენდენტურობის ურთიერთგამომდინარეობისა და ურთიერთგანპირობებულობის აპრიორულობა, რაც ქმნის კიდეც რომანტიზმის დიალექტიკის საფუძვლებს, და რასაც ფაქტიურად ეფუძნება რომანტიზმის მთელი ფილოსოფიური და ესთეტიკური დისკურსი. ამგვარად, როგორც შლაიერმახერის, ისე ნოვალისის ონტოლოგიის მიხედვით ყოფიერების *არსობრიობისათვის* (Wesenheit) იმთავითვე დამახასიათებელია სასრულობასა და ემპირეაში უსასრულობის/უნივერსუმის უშუალო გამოვლენისა და პირიქით, სასრულობის უსასრულოსაკენ საწრაფვის დიალექტიკა.

3. „მიმართვებში" განვითარებულ რელიგიის არსის შლაიერმახერისეულ პერმენევტიკას გერმანული რომანტიზმის იენის წრის სხვა დიდი წარმომადგენელიც, ნოვალისიც სრულიად იზიარებს: მისთვისაც აპრიორულია სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში იმთავითვე მოცემული რელიგიური *ჭვრეტისა* (Anschauung) და *განცდის* (Gefühl) სპირიტუალური უნარები, და აქედან გამომდინარე, რელიგიის, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის დამყარებისა და აღდგენის, სწორედ ამგვარად (ჭვრეტისეული და განცდისეული) დაფუძნებისა და რეალიზების შესაძლებლობა, რაც ამავდროულად არის უმაღლესი ეთიკის დაფუძნებაც: *„სწორედ ისინი არიან ბედნიერი ადამიანები, რომლებიც ყველგან ღმერთს შეიგრძნობენ, ყველგან ღმერთს აღმოაჩენენ ხოლმე. ეს ადამიანები რელიგიურნი* („religiös") *არიან. რელიგია არის მორალი უმაღლეს ხარისხში, როგორც ეს მოსწრებულად გაუსხადა შლაიერმახერმა"* (*„Religionslehre. Das sind glückliche Leute, die überall Gott vernehmen – überall Gott finden – diese Leute sind eigentlich religiös. Religion ist Moral in höchster Dignität, wie Schleiermacher vortrefflich gesagt hat"*) [ნოვალისი 1993: 46]. ამგვარად, აქ ნოვალისისათვის, ისევე როგორც შლაიერმახერისათვის უმაღლესი ეთიკა, უმაღ-

ლესი მორალური აქტი იმთავითვე ვლინდება რელიგიაში, ოღონდ რელიგიაში, როგორც ტრანსცენდენტურობის აპრიორულ *განცდასა* და *ჭვრეტაში*, რაც, თავის მხრივ, ეფუძნება შლაიერმახერისეულ სამმხრივი ურთიერთმიმართების სქემას (იხ. ზემოთ.). აქ ამასთანავე იკვეთება ნოვალისისეული ონტოლოგიური ხედვა, რაც თანხვდება შლაიერმახერისეულ ონტოლოგიურ ხედვას: ნოვალისთანაც ემპირიული და ტრანსცენდენტური მოცემულობები ურთიერთგამომდინარეობისა და ურთიერთგანპირობებულობის დიალექტიკას ეფუძნება – „ყველგან ღმერთის *შეგრძნება* და *აღმოჩენა*“, რაც ნოვალისისათვისაც აპრიორული ბუნებისაა.

რელიგიის არსის შლაიერმახერისეულ გაგებას ასევე იზიარებს ფრ. შლეგელიც, რაც თვით ტერმინოლოგიურ თანხვედრაშიც კი ასიახება: *„უნივერსუმის არც ახსნა შეიძლება და არც შემეცნება* („begreifen“), *არამედ ჭვრეტა* („anschauen“) და *გაცხადება* („offenbaren“)“ („Das Universum ***kann man weder erklären noch begreifen, nur*** **anschauen** ***und offenbaren*** **(Hervorhebungen vom Verf.)“** [შლეგელი 1984: 261]. აქ აშკარაა შლაიერმახერისეული ტერმინებით ოპერირება – „უნივერსუმი“, „ჭვრეტა“. ცხადია, რომ შლეგელისთვისაც ტრანსცენდენტურობის წვდომისა, და ამდენად, მასთან რელიგიის, ანუ კავშირის დამყარების შესაძლებლობის ერთადერთი წინაპირობაა სუბიექტში იმთავითვე მოცემული შინაგანი *ჭვრეტის* სპირიტუალური უნარი. ადამიანის ანთროპოლოგიური არსისათვის სწორედ ამ თანდაყოლილ სულიერ უნარში ვლინდება და ფუძნდება შლაიერმახერის – შესაბამისად, შლეგელისა და ნოვალისის – მიხედვით ჭეშმარიტი რელიგია და რელიგიურობა.

2012

დამოწმებანი:

დანელია 1999: დალი დანელია, „ფრ. შლაიერმახერის რელიგიის ფილოსოფიის შესახებ“, *რელიგია № 3–4*, 1999.

მეცლერი 2008: Metzler Philosophie Lexikon, hrsg. von P. Prechtl, 3. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ნოვალისი 1993: Novalis, Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopedistik, hrsg. von H-J. Mähl, Meiner, Hamburg, 1993.

ნოვალისი 1996: Novalis, Werke in 2 Bänden, Bd. II, Könemann, Köln, 1996.

ნოვალისი 1999: Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H-J. Mähl, Hanser. München, 1999.

ოდიშელიძე 2001: გელა ოდიშელიძე, „შლაიერმახერი რელიგიის არსის შესახებ“, კრებ. *ფილოსოფიური განაზრებანი* №1, „მერიდიანი“, თბ., 2001.

შლაიერმახერი 1958: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Meiner, Hamburg, 1958.

შლეგელი 1984: Friedrich Schlegel, „Ideen“, in: Athenäum, Auswahl hrsg. von G. Heinrich, Reclam, Leipzig, 1984.

შმიდი 1999: Wilhelm Schmid, Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung, 4. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

შოლცი 2000: Günter Scholtz, „Schleiermacher und Kunstreligion“ (S. 515-533), in: *200 Jahre „Reden über die Religion“, Akten des 1. Internationalen Kongresses der Schleiermacher Gesellschaft,* Berlin/New York, 2000.

შოლცი 2003: გიუნტერ შოლცი, „შლაიერმახერი და ხელოვნების რელიგია“ (თარგმანი გელა ოდიშელიძისა), კრებ. *ფილოსოფიური განაზრებანი №3,* „მერიდიანი“, თბ., 2003.

Friedrich Schleiermachers romantische Religionsphilosophie als moderne Religionsauffassung und Überwindung der entzaubernden/aufklärenden Säkularisierung (Anhand seiner Schrift „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern" [1799])

Zusammenfassung

Fr. Schleiermachers (1768-1834) religionsphilosophische Schrift **„Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern"** (1799) ist ein Versuch zu einer modernen Religionsauffassung und Überwindung der entzaubernden/aufklärenden Säkularisierung: Die Religionsauffassung ist hier in dem Sinne modern, da der Religionsphilosoph der Romantik für einen unmittelbaren Bezug zur Transzendenz (bzw. das schleiermachersche Universum/Unendliche) ohne jegliche kirchlich-instituzionelle Vermittlung plädiert. Die Voraussetzung (des unmittelbaren Bezugs also) bildet das von Schleiermacher entworfene dreigliedrige religiöse Erkenntnißschema – vgl. die folgende wechselseitige Triade des ***Anschauenden, Angeschauten*** und der ***Anschauung,*** deren Wechselwirkung nach Schleiermacher apriorischer Natur ist – **„ursprünglich und unabhängig"**. Andererseits bietet dieser Text dem heutigen säkularisierten Menschen die Möglichkeit, das verlorene religiös-sakrale Bewusstsein wiederzugewinnen und für sich selbst eine individuelle religiöse Ethik zu finden.

ხელოვნების არსი გერმანულ რომანტიზმში (ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი) და *ხელოვნების რელიგიის* (Kunstreligion) ცნება*

შესავალი

გერმანული, და არა მარტო გერმანული, არამედ ევროპული გონის ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი პერიოდია მე–18–19 საუკუნეების მიჯნა (ანუ, ე. წ. 1800–იანები, როგორც ეს გერმანულენოვან ლიტერატურათ- და კულტურათმცოდნეობით სივრცეშია მიღებული), ანუ რომანტიზმის ეპოქა, რომლითაც ფაქტიურად იწყება, ყოველ შემთხვევაში, სულ მცირე, საფუძველი ეყრება *ესთეტიკურ მოდერნიზმს* („die ästhetische Moderne“) (ვიეტა 2007: 19), ვინაიდან ამ პერიოდში რომანტიზმი, ერთი მხრივ, საკუთარ მხატვრულ ტექსტებში ავითარებს მკვეთრად სუბიექტივისტურ, სუბიექტურობაზე ორიენტირებულ თვითრეფლექტირებად დისკურსებს (რაც შემდგომ კიდევ უფრო უკიდურეს ფორმებს მიიღებს საკუთრივ მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში) (ვიეტა 2007: 20–21); ხოლო, მეორე მხრივ, რომანტიზმის ლიტერატურულ–თეორიულ და ფილოსოფიურ ტექსტებში განხორციელდა გონითი კულტურის ფუნდამენტურ ფენომენთა, კონკრეტულად კი, რელიგიისა და ხელოვნების სრულიად მოდერნული, მუდმივად აქტუალური და მუდმივად მომავალზე ორიენტირებული გააზრება, საიდანაც უსასრულოდ იღებდა მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული მწერლობა შემოქმედებით ინსპირაციას (ციოლკოვსკი 2006: 205–227): კერძოდ, მოცემულ მიჯნაზე რომანტიზმში ეს ორი ფენომენი, პირველ რიგში, გააზრებულია უნივერსალობის პოზიციებიდან (შდრ. თუნდაც ფრ. შლეგელის ცნობილი ე. წ. *ათენეუმის* 116–ე ფრგამენტი *პროგრესული და უნივერსალური პოეზიის* შესახებ – „**progressive Universalpoesie**“), რაც ნიშნავს ისტორიასა და ტრადიციაზე დაფუძნებული რელიგიური და ესთეტიკური რეგლამენტირების, ანუ

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *კადმოსი. ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი № 3*, ილიას უნივერსიტეტის გამ.–ობა, თბილისი, 2011. (გვ. 95-122).

რელიგიის ეკლესიურ-დოგმატიკური გაგებისა და არისტოტელედან მომდინარე და განმანათლებლობაში განვითარებული ნორმატიული პოეტიკების სრული უგულვებელყოფის საფუძველზე *რელიგიისა* და *ხელოვნების* ახლებურ გააზრებას, როდესაც *რელიგიისა* და *ხელოვნების* არსი უკვე გაგებული და გააზრებულია ყოველგვარ ისტორიულ კონტექსტებსა და ინტერესებს მიღმა, ანუ, გაგებული და გააზრებულია როგორც ავტონომიური, ისტორიზმსა და დროსივრცულ მიბმულობაზე მაღლა მდგომი თავისთავადი და თვითკმარი მოცემულობა. ეს კი იმპლიციტურად გულისხმობს რელიგიისა და ხელოვნების ფენომენთა სრულიად თავისუფალ, ინდივიდუალურ და შემოქმედებით გააზრებასა და რელიგიური და სახელოვნებო აქტივობის მხოლოდ თავისუფალ და ინდივიდუალურ-შემოქმედებით პროცესად დაფუძნებას, როდესაც, როგორც ამას ფრ. შლეგელი აღნიშნავს *ათენეუმის* 116-ე ფრაგმენტში, „პოეტის თავგასულობა და თვითნებობა ვერანაირ კანონს ვერ ეგუება“ **(„die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“).**

რელიგია და *ხელოვნება* აღნიშნულ ისტორიულ მიჯნაზე სწორედ გერმანულმა რომანტიზმმა აქცია აბსოლუტური თავისუფლების სივრცედ, სადაც განხორციელდა რელიგიის, ერთი მხრივ, ეკლესიურ–დოგმატიკური, და მეორე მხრივ, განმანათლებლურ–კანტიანური რაციონალისტური გაგების დაძლევა (შდრ. კანტის „რელიგია მხოლოდ გონების ფარგლებში“, სადაც მის მიერ რელიგიის არსი, რელიგიის მისტერიალურ-მისტიკური ბუნების საპირისპიროდ, რაციონალისტურად და მხოლოდ ეთიკური მოთხოვნილებების პოზიციებიდანაა გაგებული, ანუ, ძირითადად გაგებულია, როგორც პრაქტიკული მორალის მარეგულირებელი ბერკეტი, რასაც საფუძვლად უდევს გონების მიერ შემუშავებული კატეგორიული იმპერატივი). ხოლო ესთეტიკის სფეროში რომანტიზმმა დაძლია გოთშედისეული განმანათლებლური *ნორმატიული პოეტიკის* **(Regelpoetik)** კონცეფცია (ეს თავისებური ესთეტიკური დოგმატიკა). ყოველივე ამას კი დაუპირისპირდა ფრ. შლეგელის შემოქმედის შემოქმედებითი *თავგასულობისა* და *თვითნებობის* **(„Willkür“)** და ფრ. შლაიერმახერის რელიგიური *ჭვრეტისა* **(„Anschauen“)** და ტრანსცენდენტურობის სუბიექტურ–მისტიკური *განცდის* **(„Gefühl“)** უნივერსალური კონცეპტები. ხოლო კანტისეულ ტრანსცენ-

დენტალურ შემეცნებასა და ონტოლოგიურ დუალიზმს ნოვალისი უპირისპირებს და დაძლევს გონებისმიერი და განსჯითი შემეცნებიდან გასვლის აპრიორულობითა და მისტიკური თვითჩაღრმავების პოსტულატით:

> 6. ჩვენ ჩვენს თავს ბოლომდე ვერასოდეს *შევიმეცნებთ* („begreifen"), მაგრამ ჩვენ იმაზე უფრო მეტი შეგვიძლია, ვიდრე უბრალოდ შემეცნებაა. [...] 16. ჩვენ ვოცნებობთ *სამყაროში* („Weltall") მოგზაურობაზე. განა უნივერსუმი ჩვენშივე არ არის? ჩვენ არ შეგვიცვნია ჩვენი სულის („Geist") დაფარული სიღრმეები. ჩვენში შემოდის იდუმალი გზა. მხოლოდ ჩვენშია, და სხვაგან არსად მარადისობა თავისი სამყაროებით, თავისი წარსულითა და მომავლით [ნოვალისი 1999 : 427, 431].

რელიგიისა და *ხელოვნების* ჭეშმარიტი არსის შემეცნებისა და გააზრების თვალსაზრისით გერმანული რომანტიზმის სივრციდან უნდა გამოვყოთ ჩემს მიერ უკვე ნახსენები სამი მნიშვნელოვანი ავტორი და მათი შემდეგი საპროგრამო ტექსტები: ფრიდრიხ შლაიერმახერის (1768–1834) „რელიგიის შესახებ. მიმართვები მისი მოძულე განათლებულთადმი" („**Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern**") (1799), ფრიდრიხ შლეგელის (1772–1828) ე. წ. „ათენეუმის ფრაგმენტები" (1798) და ფილოსოფიურ ფრაგმენტთა კრებული „იდეები" („**Ideen**") (1799), და ნოვალისის (იგივე ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772–1801) ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ-თეორიული ფრაგმენტთა კრებულები – „ყვავილთა მტვერი" („**Blütenstaub**") (1798), „ზოგადი ჩანაწერები" („**Das allgemeine Brouillon**") (1798/99) და „ფრაგმენტები და შტუდიები" (1799). ყველა ამ ტექსტში მოცემულია საეკლესიო–დოგმატიკური ტრადიციისა და ნორმატიული პოეტიკის დისკურსებისაგან გამიჯნული *რელიგიისა* და *ხელოვნების* თავისუფალი, შემოქმედებითი, უნივერსალური, ადოგმატური, და ამგვარად, რომანტიკული, და შესაბამისად, მოდერნული გააზრება და დაფუძნება.

ნიშანდობლივია, რომ სამივე რომანტიკოსი ავტორი *ხელოვნების* არსს საკუთრივ *რელიგიის* არსის კონტექსტში განიხილავს, რამდე-

ნადაც მათთვის ახალი, ანუ თანამედროვე **(modern)** რომანტიკული ხელოვნება თავისი ჭეშმარიტი არსით იმთავითვე *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეული* ბუნებისაა, რაც გულისხმობს ხელოვნების ქმნილების ტრანსცენდირებად, ანუ ემპირიულ დრო და სივრცის გადამლახველ და ტრანსცენდენტურობასთან *რელიგიის*, ანუ *კავშირის*, დამამყარებელ ფენომენად გააზრებასა და დაფუძნებას. აქედან გამომდინარე, *ხელოვნება*, შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილება, მოაზრებულია როგორც იმთავითვე *ტრანსცენდირებადი* ფენომენი, რომელიც ესთეტიკური ტრანსცენდირების პროცესში *რელიგიას*, ანუ *კავშირს* ამყარებს/აღადგენს უსასრულობასთან, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან. აქ კი *ხელოვნება* ავლენს თავის ჭეშმარიტ უნივერსალურ და *რელიგიურ*, ანუ *კავშირისეულ* ბუნებას, რამდენადაც მისი უმთავრესი არსებობის ფორმაა მთელი ყოფიერების მოცვა და ტრანსცენდენტურობის, ანუ რომანტიკოსებისეული *უსასრულობისა* და *უნივერსუმის*, ხელოვნების ქმნილების სასრულ ფორმატში დაფუძნება და წვდომა. ზოგადად მთელი რომანტიკული ხელოვნება, იქნება ეს პოეზია, მხატვრობა თუ მუსიკა, სწორედ ტრანსცენდირებადი ბუნებისაა, რომანტიკული ხელოვნება *ტრანსცენდირებადი ხელოვნებაა*:

> აღსანიშნავია, რომ რომანტიკოსებთან ცნებები *თანამედროვე* **(modern)** და *რომანტიკული* სინონიმებია (იხ. ფრ. შლეგელის სტატია: „ძველი ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ"): მათთან რომანტიკული პოეზია გაგებულია, როგორც იმთავითვე *თანამედროვე*, აქტუალური, და ამავდროულად, ფილოსოფიურ განმანათლებლობასა და ანტიკურ ლიტერატურულ ტრადიციაზე დაყრდნობით XVIII ს.-ში აღმოცენებული მხატვრული ლიტერატურისადმი, კერძოდ, *განმანათლებლობისა* (ლესინგი), და *ვაიმარული კლასიკის* (გოეთე, შილერი) ლიტერატურისა და პოეტიკისადმი დაპირისპირებული ესთეტიკური ფენომენი.
>
> ამიტომაც, რომანტიკოსების ხელოვნების თეორიის მიხედვით ხელოვნების ნიმუში თავისი არსით იმთავითვე *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეული* უნდა იყოს, ანუ ის **a priori** ტრანსცენდენტურობასთან უნდა ამყარებდეს კავშირს, უნდა ტრანსცენდირებდეს. აქ, რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ ისტორიული რელიგიის, კერძოდ, ქრისტიანული რელიგიის მოტივებითა და სახისმეტყველებითაც ხდება შემოქმედებითი

ოპერირება, მაგრამ აქ ისინი ექცევიან რომანტიზმის ხელოვნების თეორიაში კონცეპირებულ ესთეტიზების პროცესში, რის საფუძველზეც ქრისტიანულ მოტივებსა და სიმბოლიკას მხატვრობასა და ლიტერატურაში უკვე ადრემატური და არაეკლესიური, არატრადიციული, „სეკულარიზებული" ხასიათი აქვთ (შდრ. კ. დ. ფრიდრიხის ფერწერული ტილო „ტეჩენის საკურთხეველი", ან ნოვალისის ლირიკული ციკლი „ღამის ჰიმნები"). შედეგად, რომანტიკოსები თავისუფალი შემოქმედებითი ინტერპრეტაციების საფუძველზე ქმნიან ახალ მითოლოგიას, რასაც ისინი *ქრისტიანობის მითოლოგიას* (**Mythologie des Christentums**) უწოდებენ (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი), რაც მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ადრემატური და არაეკლესიური, პიროვნულ-სუბიექტივისტური ქრისტიანობის დაფუძნებას გულისხმობს, ხოლო ესთეტიკური თვალსაზრისით – ტრადიციული ქრისტიანული სახისმეტყველების რომანტიზმის ესთეტიკის სივრცეში მოქცევას და „თავისუფალი პოეტური გამონაგონის" (**„freie poetische Erfindung"**) (ნოვალისი), ანუ თავისუფალი შემოქმედებითი აქტის საფუძველზე (მაგ. ნოვალისის „ღამის ჰიმნები") თავისუფალი რელიგიური ხელოვნების, ან უფრო ზუსტად, გარელიგიურებული ხელოვნების, ანუ *ხელოვნების რელიგიის* (**Kunstreligion**) დაფუძნებას, რომლის სახელოვნებო სივრცეშიც ხელოვნება თავისუფალი იქნებოდა ყოველგვარი რელიგიური სქემატიზებისა და ყოველგვარი ეკლესიურ-დოგმატური რელიგიურობისაგან, და თავის მხრივ დაუპირისპირდებოდა ხელოვნებაში ნებისმიერ ეკლესიურ-დოგმატურ გამოვლინებას და გაემიჯნებოდა ასეთი ტიპის ხელოვნებას, მაგ. ხელოვნებაში იგივე კათოლიციზმის ტენდენციებს [ბრეგაძე 2010 : 63 –64].

I. ფრ. შლაიერმახერი ხელოვნების არსის შესახებ

ფრ. შლაერმახერის „მიმართვები" არა მხოლოდ წმინდად რელიგიურ–ფილოსოფიური ტექსტია, სადაც მოცემულია საკუთრივ *რელიგიის არსობრიობის* (**Wesenheit**) ფილოსოფიური გააზრება და დაფუძნება, არამედ იგი ამავდროულად მნიშვნელოვანი ტექსტია რომანტიზმის ესთეტიკის თეორიის თვალსაზრისითაც, რამდენადაც რელიგიის არსობრიობასთან ერთად აქ შლაიერმახერი განიხილავს საკუთრივ ხელოვნების რაობის პრობლემატიკასაც. ფაქტიურად აქ შლაიერმახერი აფუძნებს თავისებურ რელიგიურ-ესთეტიკურ დი-

ალექტიკას, როდესაც რელიგიის არსის ჰერმენევტიკის კონტექსტია ხელოვნების არსი, და პირიქით, როდესაც თავად ხელოვნების რაობა დგინდება და შეიმეცნება რელიგიის რაობის განსაზღვრის გათვალისწინებით.

ეს დიალექტიკა კი თავისთავად გულისხმობს შემდეგ აპრიორულ დაშვებას, სადაც იკვეთება ხელოვნებისა და რელიგიის შემდეგი ფუნქციონალური და არსობრივი მახასითებლები: კერძოდ, *ხელოვნება* გაიაზრება, როგორც იმთავითვე *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეული* ბუნების შემცველი ფენომენი, რომლის ფუნქციაც და არსიც ვლინდება *ტრანსცენდირების* პროცესის აგებასა, და აქედან გამომდინარე, ტრანსცენდენტურობის წვდომასა და მასთან *კავშირის* დამყარებაში. ხოლო *რელიგია* და მისი ჭეშმარიტი არსი იმთავითვე ფუძნდება და უპირველესყოვლისა ყველაზე უფრო სრულყოფილად ვლინდება ხელოვნებასა და ხელოვნების ქმნილებებში. ამდენად, აქ გვაქვს *რელიგიის ესთეტიზებისა* და *ხელოვნების საკრალიზების* შეუქცევადი დიალექტიკა. ამიტომაც, შლაიერმახერთან *ხელოვნება, ხელოვნების ქმნილება* იმთავითვე ტრანსცენდირებადი და *რელიგიური/კავშირისეული* ფენომენია თავისი არსით, ხოლო *რელიგია* (არ დაგვავიწყდეს, აქ საუბარია ზოგადრელიგიურობაზე, ანუ რელიგიაზე, როგორც გონით-მისტიკური შემეცნების ფორმასა და ფენომენზე და საკუთრივ ასეთ ფენომენზე) იმთავითვე *ხელოვნებისეული* (სწორედ მსგავს დიალექტიკას ავითარებენ შლეგელი და ნოვალისი, ერთი მხრივ, რელიგიის, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვნების არსის ჰერმენევტიკისას, იხ. ქვემოთ).

რელიგიის ჭეშმარიტი არსის განსაზღვრისას „მიმართვებში" შლაიერმახერმა გამოყო სწორედ ის ანთროპოლოგიური და ონტოლოგიური მახასიათებლები, რაც შემდგომ მნიშვნელოვანი იქნება ხელოვნების არსის მისეული განსაზღვრისას: კერძოდ, **a)** თუკი ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით მჭვრეტელი სუბიექტის *ჭვრეტისა* **(Anschauen)** და *განცდის* **(Gefühl)** უნარები აპრიორულად წარმართავენ მის ცნობიერებასა და არსებას უნივერსუმისაკენ/უსასრულოსაკენ ე. ი. ტრანსცენდენტურობისაკენ, ანუ მასში აფუძნებენ რელიგიურ აქტს; ხოლო, **b)** თუკი ონტოლოგიური თვალსაზრისით ყოფიერების არსობრიობისათვის იმთავითვე დამახასიათებელია დი-

ალექტიკური თვისება უსასრულობის/უნივერსუმის სასრულობასა და ემპირეაში გამოვლენისა და პრიქით, სასრულობის მისკენ სწრაფვისა, მაშინ დგება საკითხი სხვა გონითი და სულიერი „მექანიზმების“ საშუალებით ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში ერთი მხრივ, *ჭვრეტისა* და *განცდის* სპირიტუალურ უნართა დაფუძნებისა და აღძვრის შესახებ; ხოლო, მეორე მხრივ, მათი საშუალებით (ე. ი. სხვა სულიერ-გონითი ფორმების საშუალებით) ტრანსცენდენტურობის წვდომის შესახებაც, ანუ შლაიერმახერის მიხედვით, „რელიგიის აგების შესახებ“ (**„Bildung zur Religion“**) [შლაიერმახერი 1958: 75].

„მიმართვების“ მესამე თავში, რომელშიც ფილოსოფოსი *ხელოვნების* ჭეშმარიტ არსს უკვე *რელიგიის* არსის კონტექსტში გაიაზრებს, შლაიერმახერი კითხვებს სწორედ აღნიშნულ ჭრილში სვამს:

> როგორ უნდა მივაღწიოთ რელიგიურ ჭვრეტას? როგორ უნდა შევიგრძნოთ მისი (აქ: რელიგიური ჭვრეტის – კ. ბ.) მოქმედება ჩვენში? რაზე გადის გზა, რომელიც რელიგიურ გრძნობებს აღძრავს და მათ განამტკიცებს? [შლაიერმახერი 1958 : 76].

შესაბამისად, ამ მიმართებების ფარგლებში თავისთავად დგება საკითხი თავად ხელოვნების არსის ჭეშმარიტი ფუნქციებისა და რაობის შესახებ, რამდენადაც ხელოვნება, როგორც ისტორიულად არსებული საკაცობრიო და საყოველთაო გონით-სულიერი ქმედების ფორმა, კაცობრიობის მთელი ისტორიის მანძილზე წარმოჩნდება სწორედ იმ ფენომენად, რომელიც, ერთი მხრივ, იქმნება და ფუძნდება ადამიანის სპირიტუალური ქმედების საფუძველზე, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ადამიანის გონით-სულიერი პოტენციალის შემდგომ ამოქმედება-განვითარებას უწყობს ხელს. აღნიშნულ თავში შლაიერმახერი ხელოვნების სწორედ ამ აპრიორულ გონით და შემეცნებით უმაღლეს ფუნქციაზე მიუთითებს:

> თუკი უეცარი რამ შემობრუნება, უეცარი ბიძგი ჭეშმარიტად არსებობს, რომელიც სასრულობაზე ამაღლების მსწრაფველ ადამიანს

უმაღლესის ჭვრეტის ნიჭს წამისყოფით უღვიძებს და მიანიჭებს და მის არსებობას მთლიანად დაიპყრობს, მაშინ ჭეშმარიტად მწამს, რომ ამ სასწაულის ქმნა დიდი და ამაღლებული ხელოვნების ქმნილებების ხილვაზე მეტად არარას ძალუძს. იქნებ მისმა სხივმა თქვენც მოგაბრუნოთ რელიგიისაკენ [შლაიერმახერი 1958: 93].

აქ აშკარაა, რომ შლაიერმახერი ზოგადად რელიგიის, რელიგიურობის სრულყოფილი დაფუძნებისა და აღძვრის, — რაც მასთან სუბიექტის მიერ განვითარებულ უნივერსუმისაკენ/უსასრულოსაკენ აპრიორულ სწრაფვასა (ჭვრეტა, განცდა) და ტრანსცენდირების (ე. ი. ემპირეის გადალახვის) მუდმივ პროცესს გულისხმობს [შლაიერმახერი 1958: 31], — უმაღლეს ფუნქციას სწორედ *ხელოვნებას/ხელოვნების ქმნილებას* ანიჭებს და არა ამა თუ იმ ისტორიულად მოცემულ ტრადიციულ კონფესიონალურ რელიგიას. აქედან გამომდინარე, *ხელოვნება*, შესაბამისად, *ხელოვნების ქმნილება* უკვე მოიაზრება, როგორც იმთავითვე *რელიგიური* არსის, *რელიგიური* ბუნების, ხოლო *რელიგია* — როგორც იმთავითვე *ხელოვნებისეული* არსის შემცველი ფენომენი. ამ თვალსაზრისს შლაიერმახერი „მიმართვებში“ შემდგომ კიდევ უფრო აზუსტებს და აღრმავებს:

> რელიგია და ხელოვნება ერთმანეთის გვერდი გვერდ დგანან, როგორც ორი დამეგობრებული არსება, რომელთა შინაგანი ნათესაობა ჯერ კიდევ არ არის ნაგრძნობი და იგი (ეს „შინაგანი ნათესაობა“ — კ. ბ.) გარკვეულწილად დარღვეულია კიდეც. [...] უმაღლესი ხელოვნების ქმნილება *ღვთაებრიობას* („Gottheit“) უშუალოდ ქმნის [შლაიერმახერი 1958 : 94].

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ აქ შლაიერმახერი პირდაპირ მიუთითებს ზოგადად *ხელოვნების* იმთავითვე *ხელოვნების რელიგიად* **(Kunstreligion)** გაგების აუცილებლობაზე (მიუხედავად იმისა, რომ მოცემულ პასაჟში, ისევე როგორც „მიმართვების“ ტექსტში, იგი საერთოდ არ ხმარობს ცნებას *ხელოვნების რელიგია*). ეს კი იმპლიციტურად გულისხმობს, რომ შლაიერმახერთან *ხელოვნება* ფუძნდება ისეთ ფენომენად, რომელიც **a priori** *რელიგიური*, ანუ

კავშირისეული ბუნებისაა, რომლის წიაღშიც რელიგიური *ჭვრეტა* და *განცდა*, ანუ უნივერსუმის უშუალო და უსასრულო წვდომა უმაღლეს ხარისხშია მოცემული. აქედან გამომდინარე, (ჭეშმარიტი) ხელოვნების ქმნილებების უმაღლესი დანიშნულებაა, ერთი მხრივ, ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვა და მისი წვდომა, ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტის *ცნობიერებასა* და *განცდაში* (Gefühl) ტრანსცენდირების პროცესის, ე. ი. ემპირიული სინამდვილისა და საკუთარი შეზღუდული ემპირიული *მე*-ს დაძლევასა და გადალახვაზე მიმართული შემეცნებითი პროცესის აღძრა და დაფუძნება. ამ შემთხვევაში ის, რაც ზოგადად *რელიგიის* არსისათვის, რელიგიურობის ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი, ე. ი. ტრანსცენდენტურობისაკენ აპრიორული სწრაფვა (ანუ, შლაიერმახერის თანახმად „უსასრულოს გრძნობისა და განცდის ნიჭი"), ამავდროულად ვრცელდება *ხელოვნების* შინაგან არსზეც და ხელოვნება გაიაზრება, როგორც იმთავითვე *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეული* ბუნების, რომლის პირველადი და უმაღლესი ფუნქციაა, ერთი მხრივ, სუბიექტის *ცნობიერებასა* და *განცდაში* ტრანსცენდირების გამოწვევა, ტრანსცენდირების პროცესის აღძრა, მეორე მხრივ ტრანსცენდეტურობისაკენ, ანუ უნივერსუმისაკენ სწრაფვა და მისი წვდომა. ამ შემთხვევაში *ხელოვნება/ხელოვნების ქმნილება* ფუძნდება ისეთ ფენომენდ, რომელიც ისტორიულად არსებულ ამა თუ იმ ტრადიციულ რელიგიებზე სრულყოფილად ავლენს ჭეშმარიტ რელიგიურობას, რაც გულისხმობს ტრანსცენდენურობის, ანუ უნივერსუმის უშუალო და ცხოველმყოფელ *ჭვრეტას, განცდასა* და *წვდომას*.

აქედან გამომდინარე, თავად ხელოვნების ქმნილება იმპლიციტურად შეიცავს და ეფუძნება იმ სამმხრივი ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთგანპირობებულობის სქემას, რაც შლაიერმახერის მიხედვით დამახასიათებელია ზოგადად რელიგიის არსობრიობისათვის [შლაიერმახერი 1958: 31]: *ხელოვნების ქმნილებაში*, ისევე როგორც *მჭვრეტელ სუბიექტში*, იმთავითვე მოცემულია *ჭვრეტისა* და *განცდის უნარი*, ამ შემთხვევაში *განსაჭვრეტი ობიექტისაკენ*, ანუ ტრანსცენდენტურობისაკენ/უნივერსუმისაკენ აპრიორული სწრაფვის უნარი. თავის მხრივ კი თავად უნივერსუმი, ანუ ტრანსცენდენტურობა (*განსაჭვრეტელი*), მისთვის იმთავითვე დამახასიათებელი

ემანაციური ბუნებიდან გამომდინარე, აპრიორულად სწორედ ხელოვნების ქმნლებაში უნდა გამოვლინდეს. ამგვარად კი *ხელოვნება, ხელოვნების ქმნილება* შლაიერმახერის მიერ იმთავითვე მოიზარება და ფუძნდება როგორც ტრანსცენდირებადი ფენომენი, როდესაც ხელოვნების ქნილებაში, იქნება ეს მხატვრული ტექსტი, ფერწერული ტილო, თუ მუსიკალური ნაწარმოები, ერთმანეთს აპრიორულად უნდა ერწყმოდეს ემპირიულობის დაძლევის, შესაბამისად, ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვისა და მისი წვდომის უმაღლესი ესთეტიკურ-რელიგიური ამოცანები. აქ კი ხელოვნება უკვე ავლენს საკუთარ ბუნებრივ, „თვითნაბად", თანდაყოლილ რელიგიურ თვისებასა და უმაღლეს სახელოვნებო ფუნქციას — *რელიგიურობას (კავშირისეულობას)*, რაც გულისხმობს ტრანსცენდენტურობასთან/უნივერსუმთან კავშირის დამყარებას/კავშირის აღდგენას. შედეგად კი ვიღებთ არა საეკლესიო-რელიგიურ ხელოვნებას, ან საერო ხელოვნებას, არამედ ტრანსცენდირებად ხელოვნებას, ანუ *ხელოვნების რელიგიას* **(Kunstreligion).***

II. ნოვალისი (ფრ. ფონ ჰარდენბერგი) ხელოვნების არსის შესახებ

შლაიერმახერის მსგავსად, ხელოვნების არსს ნოვალისიც რელიგიის ჭეშმარიტი ბუნების, ე. ი. ზოგადად რელიგიის არსის განსაზღვრის კონტექსტში განიხილავს და პირიქით. აქაც მეთოდი ანალოგურია, როგორც ეს შლაიერმახერთანაა (იხ ზემოთ.). შესაბამისად, ნოვალისთანაც მოცემულია *რელიგიის ესთეტიზებისა* და

---

* უნდა აღინიშნოს, რომ „მიმართვებში" ცნებას *ხელოვნების რელიგია* **(Kunstreligion)** შლაიერმახერი ერთადერთხელ ახსენებს, და ისიც არა ხელოვნების არსის განსაზღვრის კონტექსტში, არამედ სრულიად გაკვრით, კულტურის ისტორიის კონტექსტში, და ამდენად, თავად „მიმართვების" ტექსტის ზოგადსაზრისისეული დისკურსის მიღმა [შლაიერმახერი 1958: 93]. თუმცა მისი განაზრებანი ზოგადად *ხელოვნების* არსზე, როგორც ეს ზემოთ უკვე ვნახეთ, არის ხელოვნების *ხელოვნების რელიგიად* **(Kunstreligion)** დაფუძნების და გააზრების ცდა

ხელოვნების საკრალიზაციის დიალექტიკა, რის შედეგად ვიღებთ „რელიგიის დაფუძნებას ესთეტიკური საშუალებებით“ [ზაფრანსკი 2007: 13], ანუ, საკუთრივ ზოგადად რელიგიის, რელიგიურობის, რელიგიური ეთოსის, ამგვარად, თავად რელიგიის *არსობრიობის* სრულყოფილ რეალიზაციას რომანტიკული ხელოვნების საფუძველზე, როდესაც *რელიგიის*, ანუ, ტრანსცენდენტურობასთან *კავშირის* (და არა რელიგიური კულტმსახურების) შესაძლებლობის ერთადერთ წინაპირობად (რომანტიკული) ხელოვნება ცხადდება. ეს კი თავის მხრივ გულისხმობს ტრანსცენდენტურობისადმი ხელოვნების ქმნილების აპრიორულ სწრაფვასა და მასთან კავშირის აღდგენას („უსასრულოს განცდის ნიჭი“), და არა თავად ხელოვნების ქმნილების რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად ქცევას, ან მისთვის რელიგიური კულტმსახურებითი ფუნქციების მინიჭებას.

რელიგიისა და *ხელოვნების* ნოვალისისეული ჰერმენევტიკა მნიშვნელოვანია უპირველესად იმით, რომ სწორედ მასთან გვხვდება (მართალია ერთადერთხელ) *ხელოვნების რელიგიის* **(Kunstreligion)** დიალექტური ცნება, რითაც იგი ახასიათებს და აღნიშნავს რელიგიისა და ხელოვნების არსთა როგორც შლაიერმახერისეულ გაგებას, ისე იმპლიციტურად მიუთითებს საკუთრივ რომანტიკული ხელოვნების ჭეშმარიტ არსზეც, რითაც ცხადი ხდება შლაიერმახერისა და ნოვალისის კონცეპტუალური თანამოაზრეობა ხელოვნებისა და რელიგიის არსთა გაგების საკითხში:

> შლაიერმახერმა გააცხადა სიყვარულისა და რელიგიის ერთი ახალი სახეობა – *ხელოვნების რელიგია* („**Kunstreligion**“) – როგორც ხელოვანის რელიგია, ვინც მშვენიერებასა და იდეალს განადიდებს [ნოვალისი 1996 : 310].

ამგვარად, აქ ნოვალისი (შესაბამისად შლაიერმახერიც, რამდენადაც აღნიშნულ ფრაგმენტში ნოვალისი ხელოვნებისა და რელიგიის მისეულ დიალექტიკას იზიარებს) ხელოვნებას განიხილავს როგორც იმთავითვე *ხელოვნების რელიგიას*, ე. ი. ხელოვნებას რელიგიური ბუნებით, რომლის უმაღლესი სახელოვნებო ფუნქციაა „მშვენიერებისა და იდეალის“ („**die Schönheit und das Ideal**“), ანუ

ლაიერმახერისეული *უნივერსუმისა* და *უსასრულობის*, ანუ ტრანსცენდენტურობის წვდომა, რაშიც ვლინდება სწორედ ხელოვნების რელიგიური თვისება, ე. ი. ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის (რელიგიის) დამყარებისაკენ სწრაფვა.

აქედან გამომდინარე, (რომანტიკოს) ხელოვანს, რამდენადაც ის ქმნის *ხელოვნების რელიგიას*, ანუ ხელოვნებას რელიგიური ფუნქციით, ეკისრება ტრანსცენდენტურობასთან შუამავლობის უმაღლესი მისია, და ამდენად, იგი თავის თავს განსაზღვრავს როგორც რელიგიური ბუნების ხელოვანს, რომელიც თავისი ხელოვნებით კავშირს (რელიგიას) ამყარებს აბსოლუტთან. „ყვავილთა მტვერის“ 71-ე ფრაგმენტში ნოვალისი სწორედ ხელოვანის ამ უმაღლეს მისიაზე მიუთითებს:

> 71. პოეტი და ქურუმი პირველადვე ერთნი იყვნენ, მხოლოდ შემდგომმა ჟამმა განაშორა ისინი ერთმანეთს. ჭეშმარიტი პოეტი ყოველთვის ქურუმია, ისევე როგორც ჭეშმარიტი ქურუმი ყოველთვის პოეტად რჩება. და განა მომავალმა საგანთა ძველი წყობა კვლავ არ უნდა აღადგინოს? [ნოვალისი 1999: 453-455].

პოეტის („Dichter“) *ქურუმის* („Priester“) ფუნქციებითა და მეტაფორით შემოსვა აქ სწორედ ისეთი ტიპის ხელოვანის რეანიმირებაზე მიანიშნებს, რომელიც რელიგიური კულტის მსახურს კი არ ჩაანაცვლებს, არამედ აღჭურვილია რელიგიური, ანუ კავშირისეული ფუნქციებით და ქმნის ისეთი ტიპის ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებიც საკულტო ობიექტი, რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტი კი არაა, არამედ ტრანსცენდირებადი, და აქედან გამომდინარე, რელიგიური (კავშირისეული) ფუნქციებით აღჭურვილი ხელოვნების ქმნილებაა, რომელიც იმთავითვე ტრანსცენდენტურობის წვდომას ესწრაფვის.

რელიგიისა და ხელოვნების რომანტიზმისეული დიალქტიკის, ანუ რელიგიისა და ხელოვნების ურთიერთგამომდინარეობისა და ურთიერთგანპირობებულობის თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს 74–ე ფრაგმენტი ნოვალისის საპროგრამო ტექსტიდან რომანტიზმის ესთეტიკის თეორიასა და რომანტიზმის ფილოსოფიაში „ყვავილთა

მტვერი“ („**Blütenstaub**“), რომელიც გამოქვეყნდა რომანტიკოსთა უმთავრეს ლიტერატურულ-თეორიულ გამოცემაში „ათენეუმი“ („**Athenäum**“):

> 74. ჭეშმარიტი *რელიგიურობა* („**Religiösität**“) უცილობლად შეიცავს თავის თავში *შუამავალ წევრს* („**Mittelglied**“), რომელიც *ღვთაებრიობასთან* („**Gottheit**“) დაგვაკავშირებს. [...] ჭეშმარიტი რელიგია ირჩევს ისეთ შუამავალს, რომლის გრძნობადი გამოვლინება ღვთაებრიობის ორგანოდ გადაიქცევა. [...] ყველაფერს შეუძლია იყოს ღვთაებრივის ორგანო, თუკი მე მას ასეთად ვაქცევ, ყოველ საგანს შეუძლია იქცეს *რელიგიურის* („**Religiöse**“) ტაძრად [ნოვალისი 1999: 455–456].

პირველ რიგში, აქ ყურადღება მივაქციოთ, რომ ნოვალისი საუბრობს ზოგადად რელიგიურობაზე, რელიგიის არსზე და არა რაიმე კონკრეტულ, ისტორიულად არსებულ ტრადიციულ რელიგიურ კულტზე, რაზეც თუნდაც ნოვალისის მიერ გამოყენებული ლექსიკური ერთეულების ენობრივი ფორმები მიუთითებს – „რელიგიურობა“, „ღვთაებრიობა“. „რელიგიურობა“ აქ ცალსახად გულისხმობს (ტრანსცენდენტურთან) *კავშირისეულობას* და არა *რელიგიურ კულტმსახურებას*. შემდგომ, როდესაც ნოვალისი საუბრობს *შუამავალ წევრზე* („**Mittelglied**“), და ამ *შუამავალ წევრად* ნებისმიერი რამის გახდომის შესაძლებლობაზე („ყველაფერს შეუძლია იყოს ღვთაებრივის ორგანო, თუკი მე მას ასეთად ვაქცევ“), აქ იმპლიციტურად უკვე ნაგულისხმებია, რომ რელიგიურობის რეალიზების, „ღვთაებრივის ორგანოდ გადაქცევის“, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის დამყარებისა და აღდგენის უმაღლესი ფუნქცია შესაძლოა დაეკისროს ხელოვნებასაც, ხელოვნების ქმნილებასაც („ყოველ საგანს შეუძლია იქცეს *რელიგიურის* („**Religiöse**“) ტაძრად“).

ამ თვალსაზრისით შემდგომ საყურადღებოა ანტიკური ხელოვნების არსის, მისი ჭეშმარიტი ბუნების ნოვალისისეული გააზრება, სადაც იგი ანტიკურ ხელოვნებას მოიაზრებს როგორც თავისი არსით რელიგიურ ხელოვნებას, ან უკეთ, *ხელოვნების რელიგიას*, რომლის უმაღლესი სახელოვნებიო ფუნქცია იყო ტრანსცენდენტურობასთან *რელიგია*, ანუ *კავშირი*:

> რელიგია (აქ: რელიგიის არსობრიობა, მისი ზოგადი ბუნება; ასევე, ზოგადად რელიგიურობა, რელიგიური სულისკვეთება — კ. ბ.) არსებითად ხელოვნების საგანი იყო. ხელოვნება განღმრთობილი იყო, ხოლო რელიგია — ხელოვნებისეული. ხელოვნების არსი რელიგიის (ე. ი. კავშირის და არა კულტის — კ. ბ.) წარმოქმნაში მდგომარეობდა. *ღვთაებრიობა* („Gottheit") ხელოვნების საშუალებით ცხადდებოდა" [ნოვალისი 1996 : 255].

ნოვალისი აქ ანტიკური ხელოვნების არსის დახასიათებასთან ერთად ამავდროულად ხელოვნებისა და რელიგიის/რელიგიურობის შეუქცევადი დიალექტიკის საფუძველზე ახალი, თანამედროვე რომანტიკული ხელოვნების ჰერმენევტიკასაც ავითარებს: ანუ, ნოვალისის თანახმად, ხელოვნება იმთავითვე რელიგიური, ანუ კავშირისეულია, ე. ი. იმთავითვე ისწრაფვის (უნდა ისწრაფვოდეს) ტრანსცენდენტურობისაკენ (ღვთაებრიობისაკენ). შესაბამისად, ღვთაებრიობა თავისი სრულყოფილი სახით მხოლოდ ხელოვნების ქმნილებაში თუ გაცხადდება. აქედან გამომდინარე, ასე გაგებული ხელოვნება უკვე თავისთავად ფუძნდება როგორც *ხელოვნების რელიგია*. აქ კი, ხაზს ვუსვამ, ხელოვნება გაგებულია არა როგორც რელიგიური კულტის ჩამნაცვლებელი მოცემულობა, როდესაც უკვე ხელოვნებას, ხელოვნების ქმნილებას ეკისრება რელიგიური თაყვანისცემისა და მსახურების ფუნქცია, და რის შედეგადაც შემდგომ თავად ხელოვნების ქმნილება გადაიქცევა ხოლმე თაყვანისცემის საგნად (მაგ. ქრისტიანული საეკლესიო-რელიგიური ხელოვნება), არამედ აქ ნოვალისის მიერ ხელოვნება გაგებულია როგორც ტრანსცენდენტურობასთან („ღვთაებრიობასთან") იმთავითვე *რელიგიის*, ანუ *კავშირის* დამამყარებელი და *კავშირის* აღმდგენი უმაღლესი ფუნქციის შემცველი ფენომენი. სწორედ ეს თვალსაზრისია განვითარებული ნოვალისის შემდეგ ფრაგმენტშიც:

> პოეზიის ნიჭს ბევრი რამ აქვს საერთო მისტიციზმის ნიჭთან. [...] პოეზიის ნიჭი სიახლოვეს ამჟღავნებს რელიგიურობის, წინასწარმეტყველების ნიჭთან [ნოვალისი 1996: 261].

აღნიშნულ ფრაგმენტში ნოვალისი გამოკვეთს პოეზიის/ხელოვნების პირველად დისკურსულ და ესთეტიკურ-ფუნქციონალურ მახასიათებლებს, რაც იმთავითვე ვლინდება მისტიკურ, რელიგიურ და წინასწარმეტყველურ ნიშანთვისებათა მთლიანობაში: პოეზია *მისტიკურია* იმდენად, რამდენადაც მისი სახისმეტყველებითი დისკურსი იმთავითვე მიმართულია ისეთი ობიექტისადმი, რაც არ ექვემდებარება გონებისმიერი შემეცნების ფორმებს და ემპირეის საზღვრებს მიღმაა. ამგვარად, პოეზიის „მისტიციზმის ნიჭი" გულისხმობს პოეტური დისკურსის იმთავითვე ტრანსცენდენტურობისადმი მიმართვას. შესაბამისად, ამ მიმართებისას პოეზია ავლენს თავის მეორე ბუნებას – რელიგიურ ბუნებას („რელიგიის ნიჭი"), რაც გულისხმობს კავშირს, კავშირის აღდგენასა თუ კავშირის დამყარებას ტრანსცენდენტურობასთან, იმასთან, რაც მისტიკური, ანუ გონებით შეუმეცნებელია. სწორედ ამდენად არის პოეზია რელიგია, ანუ კავშირი, სადაც იკვეთება მისი ტრანსცენდირებადი, ანუ ემპირიულობის გადამლახველი ბუნება. ხოლო პოეზიის „წინასაწარმეტყველური ნიჭი" გულისხმობს იმ აპრიორულ პერსპექტივას, როდესაც პოეზიის ქრონოტოპული ასპექტები იმთავითვე მოიცავს არა ემპირიულ აწმყოს, არამედ ტრანსცენდენტურ მარადისობასა და უსასრულობას: პოეზიის „წინასწარმეტყველური ნიჭი" ეს არის მისი აპრიორული თვისება და უმაღლესი ესთეტიკური ფუნქცია სახისმეტყველებითი დისკურსი იმთავითვე მიმართოს არაემპირიული, ტრანსცენდენტური მოცემულობისადმი, რასაც რომანტიზმში *ღვთაებრიობა* **(Gottheit)**, *უსასრულობა* **(Unendliche)** და *უნივერსუმი* ეწოდება, სადაც გაუქმებულია ემპირიული დრო-სივრცული განზომილებანი.

აქედან გამომდინარე, ნოვალისი პოეზიის, ანუ ზოგადად მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს სახელოვნებო ფუნქციას ხედავს *რელიგიური* დისკურსის დაფუძნებაში, რაც გულისხმობს ხელოვნების, ამ შემთხვევაში პოეტური შემოქმედების ისეთ ფენომენად გააზრებას, რომელიც თავისი იმთავითვე ტრანსცენდირებადი არსიდან გამომდინარე კავშირს დააფუძნებს ტრანსცენდენტურობასთან. ეს ტრანსცენდირებადი ბუნება კი პოეზიაში ვლინდება მისთვის იმთავითვე დამახასიათებელ მისტიკურ პოეტურ სახისმეტყველებასა და იდუმალებითმოსილ პოეტურ მეტყველებაში („მისტიციზმის ნიჭი"), რის

საფუძველზეც ასეთი პოეზია/ხელოვნება გადალახავს ემპირიული სინამდვილის მიჯნას. ხოლო ამ გადალახვაში ასეთი ხელოვნების ქმნილება აფართოებს თავად ყოფიერების საზღვრებს და ისწრაფვის ტრანსცენდენტურობისა და აბსოლუტისაკენ. სწორედ ამ პუნქტში ვლინდება ხელოვნების რელიგიურობა, ანუ მისი კავშირისეული ფუნქცია, მისი „რელიგიური ნიჭი“ („**Sinn für das Religiöse**“), როდესაც მისტიკური, ანუ იმთავითვე სიმბოლურ-ალეგორიული პოეტური ქმნის პროცესში ხელოვნება რელიგიას, ანუ *კავშირს ამყარებს* და *კავშირს ალადგენს* ღვთაებრიობასთან, აბსოლუტთან. შედეგად კი ფუძნდება *ხელოვნების რელიგია* (**Kunstreligion**).

ამდენად, შესაძლებელია საუბარი რომანტიკულ ხელოვნებაზე, როგორც იმთავითვე *ხელოვნების რელიგიაზე*, რისი ნიმუშებიც უხვადაა რომანტიკულ მხატვრულ ლიტერატურასა, მუსიკასა და ფერწერაში: მაგ. იგივე ნოვალისის, ლ. ტიკის, ი. ფონ აიჰენდორფის, ქლ. ბრენტანოს ლირიკა, ასევე რომანტიკული რომანები — ნოვალისის „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“, ლ. ტიკის „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობანი“, ფრ. შლეგელის „ლუცინდე“, ვ. ჰ. ვაკენროდერის „ხელოვნებისმოყვარული ბერის აღსარებანი“, ფ. ო. რუნგესა და კ. დ. ფრიდრიჰის ფერწერა, ლ. ვან ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკა.*

---

* რატომღაც კლასიკური მუსიკის ისტორიაში ლამის დოგმადაა ქცეული ბეთჰოვენის მუსიკალური შემოქმედების მხოლოდ ვენის კლასიკური სკოლისადმი (ჰაიდნი, მოცარტი) მიკუთვნება და მისი რომანტიკული მუსიკალური ხელოვნებისაგან გამიჯვნა. შესაძლოა ბეთჰოვენის შემოქმედების საწყის პერიოდთან მიმართებაში ეს ასეცაა (მაგ. პირველი და მეორე სიმფონიები), მაგრამ მიმაჩნია, რომ განსაკუთრებით მეხუთე სიმფონიაში (აქ მე ე. თ. ა. ჰოფმანის თვალსაზრისს ვიზიარებ) და შემდგომ ბეთჰოვენის მუსიკა რომანტიკული ხელოვნებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელ ტრანსცენდირებად ბუნებას აშკარად ავლენს (მაგ. თუნდაც იგივე მე-7 სიმფონია) და იგი ფუძნდება როგორც *ხელოვნების რელიგია*. აქვე საინტერესოა ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის ე. თ. ა. ჰოფმანისეული შეფასება, რომლის მიხედვითაც ბეთჰოვენის ინსტრუმენტული/სიმფონიური მუსიკა იმთავითვე *რომანტიკულია* („**romantisch**“), და, აქედან გამომდინარე, ტრანსცენდირებადი ბუნებისაა, რამდენადაც ბეთჰოვენის შემოქმედების მეორე ნახევრის მუსიკისათვის (აქ ჰოფმანს მხედველობაში აქვს ბეთჰოვენის მე-5 სიმფონია) **a priori** დამახასიათებელია უსასრულობისაკენ, შესაბამისად, ტრანსცენდენტურობისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა: *„იგი* (იგულისხმება ბეთჰოვენის ინსტრუმენტული, კერძოდ, სიმფონიური მუსიკა — კ. ბ.) *ხელოვნების ყველა დარგს შორის ურომანტიულესია* („**romantischste**“), *ვიტყოდი, მხოლოდ იგია ჭეშმარიტად რომანტიკული, ვინაიდან უსასრულობაა* („**das Unendliche**“) *მისი სწრაფვის საგანი. ეს*

ცხადია, ისეთი ტიპის ხელოვნება, რომლის უმაღლესი სახელოვნებო ფუნქცია და არსი ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის აღდგენაა, სახელოვნებო პროცესში შესაძლოა ტრადიციული რელიგიების სიმბოლიკითა და არქეტიპებითაც ოპერირებდეს, მაგ. ქრისტიანული რელიგიის ფიგურებითა (მაგ. ჯვრის სიმბოლიკა) და მოტივებით (მაგ. ჯვარცმისა და აღდგომის მისტერია). მაგრამ ამ შემთხვევაში ტრადიციული ისტორიული რელიგიების გადმოცემები ექცევა ესთეტიზების პროცესში და ამა თუ იმ რელიგიის ფიგურები და მოტივები სახელოვნებო პროცესის, ანუ ესთეტიზების პროცესის დროს გადაიქცევიან წმინდად არასაკულტო სახელოვნებო ფორმებად, ანუ კონკრეტულ მხატვრულ სიმბოლოებად, რომელთა ფუნქციაც უკვე არა საკულტო, არამედ ესთეტიკურია: კერძოდ, ესთეტიზების პროცესის შედეგად ტრადიციული საკულტო რელიგიური ფიგურები და სიმბოლოები უკვე იძენენ ტრანსცენდეტურობასთან ერთყოფისა და კავშირის დაფუძნების სახელოვნებო ფუნქციებს.

სწორედ საკუთრივ მხატვრული ტექსტის ესთეტიკურ, წმინდად მხატვრულ ფიგურად ფუძნდება ქრისტეს პოეტური სახე ნოვალისის ლირიკულ ციკლში „ღამის ჰიმნები“, სადაც სახარებისეული ქრისტე ნოვალისის ტექსტში ტრანსფორმირებულია, ერთი მხრივ, (რომანტიკოსი) პოეტის – *მგოსნის* („**Sänger**“) მხატვრულ ფიგურად, ხოლო, მეორე მხრივ, ქრისტეს ფიგურა გაიგივებულია თავად ტექსტის ლირიკულ *მე*-სთან, რის საფუძველზეც ავტორი ქრისტესთან თვითიდენტიფიკაციას ახდენს, და ამგვარად, ირგებს მესიანისტურ პოზას კაცობრიობის წინაშე – რომანტიკოსი პოეტი, რომელმაც კაცობრიობა უნდა იხსნას ემპირიული სინამდვილის წარმავლობისა და ამაობისაგან და კაცობრიობას შეუძლეს

---

*მუსიკა გადაუშლის ადამიანს იდუმალ სამყაროს, სამყაროს, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო გრძნობადაღქმად გარე სინამდვილესთან; გადაუშლის სამყაროს, რომელიც ადამიანს გარემოიცავს, და სადაც იგი თავის კონკრეტულ შეგრძნებებსა და ემოციებს უკან მოიტოვებს, რათა ენითუთქმელ სწრაფვას („**Sehnsucht**“) მიეცეს. [...] ბეთჰოვენის მუსიკა აღძრავს სწორედ იმ უსასრულო სწრაფვას* (ანუ, ტრანსცენდირების მოთხოვნილებას – კ. ბ.), *რაც არის კიდეც რომანტიზმის არსი. ამადაც, სწორედ იგია რომანტიკოსი კომპოზიტორი*“ [ჰოფმანი 2000: 285, 287].

ზეციურ სასუფეველში და დაუმკვიდროს მას „ოქროს საუკუნე“, ანუ კაცობრიობას დაუბრუნოს მისთვის კუთვნილი ჭეშმარიტი ეგზისტენცია. ეს ყოველივე კი მიღწეულია „თავისუფალი პოეტური გამონაგონისა“ (ნოვალისი) და „შემოქმედებითი თავგასულობის“ (შლეგელი) საფუძველზე, რის შედეგადაც იქმნება *რელიგიური*, ანუ *კავშირისეული* ფუნქციის მქონე ხელოვნების ქმნილება, რომელიც *რელიგიას*, ამ შემთხვევაში რელიგიურ კულტ-მსახურებას კი არ ჩაანაცვლებს და მას საკულტო ფუნქცია კი არა აქვს, ვთქვათ, ქრისტიანული რელიგიის დოგმატთა მხატვრულ-პოეტური ასახვა, არამედ აპრიორულად ისწრაფვის ტრანსცენდენტურობის „გახსნისა“ და წვდომისაკენ. შედეგად კი გვაქვს *ხელოვნების რელიგიის* და არა ეკლესიურ-რელიგიური ხელოვნების წარმოქმნა:

> შორეულ ნაპირებზე, ელადის ნათელი ზეცის ქვეშ შობილი მგოსანი მოვიდა პალესტინაში და სული და გული უძღვნა საოცარ ყრმას. [...] ლხენით აღვსილი მგოსანი ინდოსტანისკენ გაეშურა – გული მისი უტკბესი ტრფობით იყო ნასვამი. ცეცხლოვანი სიმღერები დააფრქვია ნაზი ზეცის ქვეშ და ათასობით გული თაყვანს სცემდა მას – სასიხარულო ცნობა ათასგზით ვრცელდებოდა. სულ მალე, მგოსანთან განშორების შემდეგ, ნეტარი ცხოვრება მსხვერპლად შეეწირა ადამიანთა ცოდვითდაცემას. ის ჭაბუკურ ასაკში მიიცვალა, მოწყვეტილი თავის საყვარელ ქვეყანას, ცრემლებდალტობილ დედას და თავის ძრწოლითაღვსილ მეგობრებს. ენითუთქმელი ტანჯვით საფსე თასი გამოსცალეს ძვირფასმა ბაგეებმა. საზარი შიშით მოიწევდა ახალი სამყაროს შობის ჟამი. მედგრად ებრძოდა იგი ძველი ჟამის სიკვდილის ძრწოლას. მძიმე ჯვარად აწვა მას ძველი სამყარო. უკანასკნელად მიაპყრო სათნო მზერა დედას. და მოვლენილ იქნა მარადი სიყვარულის მხსნელი ხელი – მან მიიძინა [ნოვალისი 2007: 34-37].

ამგვარად, ჰიმნების აღნიშნულ პასაჟში აშკარაა ქრისტესა და „წარმართი“ *მგოსნის* („**Sänger**“) მხატვრული სახეების იდენტურობა და ურთიერთგარდასახვა. შესაბამისად, აქ ქრისტეს პოეტიზებული და ესთეტიზებული მხატვრული სახე იქმნება, რომელიც უკვე აღარ არის მხოლოდ სახარებისეული ქრისტე, არამედ უპირველესყოვლისა, და უფრო მეტად, იმაგინირებული და საკუთრივ

მხატვრული ტექსტის ქრისტეა, რომლის სახესთან ავტორი თავადვე ახდენს იდენტიფიკაციას და ირგებს ქრისტეს მისიას, რათა გამოიხსნას კაცობრიობა. ქრისტეს ამ იმაგინირებულ მხატვრულ სახეს კი ენიჭება ტრანსცენდირების მხატვრული ფუნქცია, რაც, ერთი მხრივ, ვლინდება ტრანსცენდენტურობის ესთეტიკურ წვდომასა და გახსნაში, ხოლო, მეორე მხრივ, მკითხველის ცნობიერებასა და სულში ტრანსცენდირების გაუნელებელი განცდის აღძვრაში. ყოველივე ამას კი ნოვალისი უწოდებს „თავისუფალ პოეტურ გამონაგონსა“ [ნოვალისი 1996: 291], და „ფიქციის სასწაულებრივ ძალას“ [ნოვალისი 1996: 223], რის საფუძველზეც შემდგომ უკვე ფუძნდება ჭეშმარიტი, აბსოლუტური (რომანტიკული) ხელოვნება, ანუ *ხელოვნების რელიგია*.

რომანტიკულ ხელოვნებაში/მწერლობაში სწორედ ტრადიციული ისტორიული რელიგიის (მაგ. ქრისტიანობის) ფიგურებისა და სიმბოლიკის ესთეტიზებისა და პოეტური ტრანსფორმაციების აპრიორულობის თეზისს ავითარებს ნოვალისი ფილოსოფიურ ფრაგმენტთა კრებულში „ფრაგმენტები და შტუდიები“ (1799), სადაც იგი სწორედ ქრისტიანულ რელიგიას განიხილავს ისეთ ისტორიულ რელიგიად, რომლის მასალაც შემდგომ უნდა მოექცეს ესთეტიზების („თავისუფალი პოეტური გამონაგონის“) გამუდმებულ პროცესში, რის შედეგადაც უნდა შეიქმნას არსობრივად ახალი ტიპის ხელოვნება, ანუ *ხელოვნების რელიგია*, რომლის უმთავრესი ესთეტიკური ფუნქციაც იქნება სწორედ ტრანსცენდენტურობის წვდომა, და არა ქრისტიანული რელიგიის ჩანაცვლება საკულტო ფუნქციებით, ან ქრისტიანული რელიგიური დოგმატიკისა და სწავლების მხატვრულ-პოეტური გაფორმება:

> ქრისტიანობა ისტორიული რელიგიაა, რომელიც პოეტური ხელოვნების რელიგიად („**die künstliche [Religion] der Poesie**“), ანუ მითოლოგიად (=პოეტურ შემოქმედებად, პოეტურ ხელოვნებად – კ. ბ.) გარდაისახება“ (აქ აღსანიშნავია, რომ ნოვალისის ფორმულირებაში „ქრისტიანობის მითოლოგია“, რაც ამავდროულად შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც რომანტიკული *ხელოვნების რელიგიის* ფორმულა, სწორედ პოეზიის მიერ ისტორიული რელიგიური „მასალის“

(ქრისტიანობის) აპრიორული ესთეტიზებაა მინიშნებული – კ. ბ.) [ნოვალისი 1996 : 311].

აქ აშკარაა, რომ ნოვალისის ესთეტიკური რწმენით, ახალი ტიპის ხელოვნება, ანუ *ხელოვნების რელიგია* ესთეტიკური ქმნის პროცესში ისტორიულად არსებულ ტრადიციული რელიგიების ფიგურებს, მოტივებსა და სიმბოლიკებსაც უნდა დაეფუძნოს და გამოიყენოს ისინი მასალად საკუთარი პოეტოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი პრინციპების მხატვრული რეალიზაციისათვის, და ამდენად, დაუქვემდებაროს ისინი საკუთარ შემოქმედებით მიზანდასახულობასა და ნებელობას, საკუთარ „თავისუფალ პოეტურ გამონაგონსა“ და შემოქმედებით „თავგასულობას“ („**Willkür**“).

სწორედ ქრისტიანულ სიმბოლიკასა და ფიგურებს იყენებს ცნობილი რომანტიკოსი ფერმწერი კასპარ დავიდ ფრიდრიჰი (1774-1840) (ისევე როგორც ნოვალისი „ღამის ჰიმნებში“), სადაც მის ტილოებზე გამოსახულ ქრისტიანულ სიმბოლიკებს (მაგ. ჯვარცმა) ქრისტიანული კულტისადმი თაყვანისცემისა და მსახურების გამოწვევის, ან ქრისტიანული რელიგიის პროპაგანდისა და აპოლოგიის ფუნქცია კი აღარ აკისრია, არამედ წმინდად ესთეტიკური და ტრანსცენდირებადი ფუნქციები: მხატვრის ფერწერულ ტილოებზე გამოსახული ქრისტიანული სიმბოლოები და ფიგურები უკვე ფუძნდებიან როგორც თავისუფალი ესთეტიკური აქტის შედეგად მიღებული მხატვრული სიმბოლოები, რომლებიც მნახველში უკვე აღძრავენ ტრანსცენდირების გამუდმებულ მოთხოვნილებასა და ტრანსცენდენტურობის გამუდმებულ შინაგან *განცდასა* და *ჟვრეტას*. ყოველივე ამის პარადიგმატული ნიმუშია, მაგ. ფრიდრიჰის ცნობილი ფერწერული ტილო „ჯვარი მთაზე (ტეჩენის საკურთხეველი)“ („**Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)**“ (1808), სადაც გამოსახული ჯვარცმა არღვევს ქრისტიანული კანონიკური ხატწერის ნორმებს, რამდენადაც ნაძვებით დაფარულ ბორცვზე აღმართული სუროთი შემოსილი ქრისტეს ჯვარცმა მაყურებლისადმი თითქმის ზურგშექცევითაა გამოსახული და პირით მიქცეულია ჩამავალი (თუ ამომავალი) მზისკენ, რაც აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ქრისტეს



კასპარ დავიდ ფრიდრიჰი. „ჯვარი მთაზე (ტეტჩენის საკურთხეველი)“ (1807/08).

ჯვარცმა აქ არა საკულტო ფუნქციითაა წარმოდგენილი, არამედ იგი ესთეტიზების პროცესის შედეგად ფუძნდება როგორც კონკრეტული მხატვრული სიმბოლო, რომლის ფუნქციაცაა, ერთი მხრივ, ტრანსცენდენტურობისადმი სწრაფვა, ხოლო, მეორე მხრივ, მნახველში ტრანსცენდირების მუდმივი მოთხოვნილებისა და ტრანსცენდენტურობისადმი გაუნელებელი *სწრაფვის* (**Sehnsucht**) აღძრა.*

ამასთანავე, ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოზე და ნოვალისის „ღამის ჰიმნებში“ ჯვარცმის სახისმეტყველება (ისევე როგორც ქრისტეს მხატვრული სახე) განასახიერებს ეგზისტენციალური შიშის დაძლევასა და სუბიექტის მიერ საკუთარი სუბიექტურობის მარადიული არსებობისა და არარასეულ განზომილებაში არ გაქრობის რწმენასაც: შდრ. „ვინაიდან სამარადისოდ აღმართულია ჯვარი – კაცთა მოდგმის გამარჯვების დროშა“ (**„Unverbrennlich steht das Kreuz – eine Siegesfahne unsers Geschlechts“**) [ნოვალისი 2007: 24]. ამგვარად, იესო ქრისტეს დოგმატურ-კონფესიური ფიგურა როგორც ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოზე, ისე ნოვალისის ლირიკულ ტექსტში და ტექსტის საშუალებით გარდაისახება საკუთრივ ფერწერული ტილოს, შესაბამისად, „ღამის ჰიმნების“ ტექსტის იესო ქრისტედ, რის საფუძველზეც ქრისტეს ფიგურა უკვე სიმბოლურად განასახიერებს ახალ ანთროპოსს, ახალ თანამედროვე ადამიანს, რომლის ონტო-ეგზისტენციალური ამოცანაცაა საკუთარი პიროვნული და შემეცნებისეული ნებელობისა და ამოქმედებული დაფარული თუ მიჩქმალული სპირიტუალური უნარების საფუძველზე თავად დაიმკვიდროს მარადისობაში პიროვნული/პიროვანი სუბსტანციონალური ეგზისტენცია. ამიტომაც, ფერწერულ ტილოსა

---

* საერთოდ კ. დ. ფრიდრიჰის ფერწერაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სახისმეტყველებითი ფიგურაა მაყურებლისაგან ზურგშექცევით მდგომი პროტაგონისტი, რომელიც ტრანსცენდენტურობისაკენ მსწრაფ შემმეცნებელ სუბიექტს განასახიერებს, და რომელიც თავის თაეში ამთლიანებს და ამოქმედებს შლაიერმახერის მიერ გამოკვეთილ რელიგიის, რელიგიურობის ჭეშმარიტი არსის განმსაზღვრელ ორ უმთავრეს პოსტულატს – ტრანსცენდენტურობის/უნივერსუმის აპრიორულ *ჭვრეტასა* და *განცდას* (შდრ. ფრიდრიჰის ფერწერული ტილოები: „ბერი ზღვასთან“ (1809/10), „მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე“ (1818), „ქალი ჩამაუალი მზის წინაშე“ (დაახლ. 1818), „ქალი ფანჯარასთან“ (1822) და სხვ.).

და ლირიკულ ტექსტში ქრისტეს ფიგურა ფუძნდება ტრანსცენდენტურობაში სუბიექტის პიროვნული და სუბსტანციონალური ეგზისტენციის პოეტურ სიმბოლოდ.

III. ფრ. შლეგელი ხელოვნების არსის შესახებ

თავის საპროგრამო ტექსტებში ესთეტიკის თეორიიდან, რომელიც გონის ისტორიაში „ათენეუმის ფრაგმენტებისა“ (1798) (მოიცავს აფორისტული ფორმით მოწოდებულ 451 ფილოსოფიურ დებულება-ჩანაწერს, რომელთაც რომანტიკოსები *ფრაგმენტებს* უწოდებენ) და „იდეების“ (1799) (მოიცავს აფორისტული ფორმით მოწოდებულ 156 ფილოსოფიურ დებულება-ჩანაწერს) სახელითაა ცნობილი და სადაც წმინდად ფილოსოფიურ პრობლემატიკასთან ერთად რომანტიზმის პოეტოლოგიურ-ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი პრინციპებიცაა ჩამოყალიბებული, ფრ. შლეგელი გადმოსცემს საკუთარ ხელოვნების ფილოსოფიას (რაც ამავდროულად ხელოვნების არსის საკუთრივ რომანტიზმისეული გააზრებაცაა), სადაც ნათლად ჩანს შლეგელის კონცეპტუალური თანამოაზრეობა ხელოვნების არსის შლაიერმახერისეულ და ნოვალისისეულ განაზრებებთან:

> 44. ღმერთის ხილვა ჩვენ არ შეგვიძლია, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია *ღვთაებრივის* („das Göttliche“) ყველგან ხილვა. [...] *შუამავალია* („der Mittler“) ის, (საინტერესოა, რომ მსგავს „ტერმინს“ – „შუამავალი წევრი“ („Mittelglied“) – ანალოგიური შინაარსით ნოვალისიც იყენებს, იხ. მისი „ყვავილთა მტვერის“ 74-ე ფრაგმენტი – კ. ბ.) ვინც ღვთაებრივს შეიგრძნობს და საკუთარ თავს სწირავს, რათა *ღვთაებრიობა* („Gottheit“) ყოველ ადამიანს გაუცხადოს, აუწყოს და წარმოუჩინოს მორალურ ქმედებებში, სიტყვებსა და ქმნილებებში. [...] ხელოვანი ყველაფრისა და ყოველის შუამავალია [შლეგელი 1984: 246-247].

პირველ რიგში, აქ ნათლად ჩანს, რომ შლეგელისათვის *ტრანსცენდენტურობის* („ღვთაებრიობის“) – იგივე შლაიერმახერისეული *უნივერსუმის* – უშუალო და სრულყოფილი წვდომა ონტოლოგიუ-

რად **a priori** შეუძლებელია. თუმცა, მეორე მხრივ, იქვე მიუთითებს აბსოლუტის არაპირდაპირი, გაშუალებელი, ანუ სიმბოლური გადმოცემის შესაძლებლობას. ეს შუამავლობითი მისია კი იმთავითვე ეკისრება ხელოვანს, ხელოვნებას (შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილებას) — „ხელოვანი ყველაფრისა და ყოველის შუამავალია".

აქ კი იკვეთება ხელოვნების/ხელოვნების ქმნილების რელიგიური არსი, მისი იმთავითვე რელიგიური ბუნება, და ამდენად, შუამავლობითი, დამაკავშირებელი ფუნქცია: შლეგელის მიხედვით ეს ფუნქცია უპირველესყოვლისა ვლინდება *ტრანსცენდირების* აპრიორული პროცესის აგებაში, რის შედეგადაც ხელონება/ხელოვნების ქმნილება, ფუძნდება როგორც ტრანსცენდენტურობასთან („ღვთაებრიობასთან") კავშირის (რელიგიის) დამყარებისა და აღდგენის ესთეტიკური ფენომენი. ამდენად, შლეგელთანაც ხელოვნების ქმნილება გაგებულია როგორც იმთავითვე ტრანსცენდენტურობასთან შუამავლი, და ამდენად, ტრანსცენდირებადი ესთეტიკური ფენომენი (გავიხსენოთ, „ყვავილთა მტვერის" 74-ე ფრაგმენტში მსგავს შუამავლობით და ტრანსცენდირებად ესთეტიკურ ფუნქციებს ნოვალისიც ხელოვნებას აკისრებს, იხ. ზემოთ).

ხელოვნების არსის ანალოგიურ ჰერმენევტიკას შლეგელი ასევე გვთავაზობს „იდეების" 34-ე და 42-ე ფრაგმენტებში:

> 34. ვისაც რელიგია აქვს, ის პოეზიას აამეტყველებს. [...] 42. პოეზია მხოლოდ *უსასრულობაკენ* („das Unendliche") ისწრაფვის და უარყოფს მიწიერ, ამქვეყნიურ *პრაქტიციზმსა* („Nützlichkeit") და კულტურას, რომლებიც რელიგიის საპირისპირო მოცემულობანია [შლეგელი 1984 : 245-246].

---

* შდრ. ფრ. შლეგელის შედარებით გვიანი პერიოდის ფრაგმენტი, სადაც იგი კვლავ ხელოვნების აპრიორულ სიმბოლურ, ანუ სახისმეტყველებით ბუნებასა და შუამავალ, ტრანსცენდირებად ფუნქციებზე მსჯელობს: *„რამდენადაც უსასრულოს („das Unendliche") შემეცნება ყოველთვის არამყარი და საბოლოო ჯამში დაუფუძნებელია, ამიტომ ის არაპირდაპირ უნდა იქნას შემეცნებული: ანუ, საჭიროა სიმბოლური გადმოცემა, რათა ის, რაც თავის მთლიანობაში ვერ შეიმეცნება, ნაწილობრივ მაინც იქნას შემეცნებული და სურათ-ხატით („Bild") გადმოცემული"* [შლეგელი 1958: 9].

აქ აშკარაა, რომ პოეტური ხელოვნება შლეგელის მიერ იმთავითვე განისაზღვრა, როგორც რელიგიური, ანუ დამაკავშირებელი და შუამავლობითი არსისა და ფუნქციის შემცველი ფენომენი, რომელიც იმთავითვე ტრანსცენდენტურობისადმი ისწრაფვის („პოეზია მხოლოდ უსასრულოსაკენ ისწრაფვის"), რაშიც ვლინდება სწორედ მისი ჭეშმარიტი, რელიგიური არსი. აქ შლეგელი გვთავაზობს ზოგადად მხატვრული ლიტერატურის („პოეზიისა") და რელიგიის საკუთრივ რომანტიზმისეულ დიალექტიკას, რის მიხედვითაც რელიგია და მწერლობა ურთიერთგანპირობებულ, ურთიერთგანსაზღვრულ მოცემულობებად გვევლინებიან. ამგვარად: **a)** მხატვრული ლიტერატურა რელიგიაა, რელიგიურია თავისი არსით იმდენად, რამდენადაც ის უსასრულობისაკენ, ტრანსცენდენტურობისაკენ ისწრაფვის და მასთან ამყარებს კავშირს (რელიგიას); **b)** ხოლო რელიგია (რელიგია შლაიერმახერისეული გაგებით) იმდენადაა მხატვრული ლიტერატურა, რამდენადაც მისი სრულყოფილი დაფუძნებისა და რეალიზების, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის დამყარებისა და მისი წვდომის შესაძლებლობის ერთადერთ წინაპირობად სწორედ მწერლობაა გამოცხადებული.

ათენეუმის ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში, სადაც შლეგელი მსჯელობს რომანტიკული მწერლობის პოეტოლოგიურ პრინციპებსა და მის ესთეტიკურ ამოცანებზე, იგი მიუთითებს რომანტიკული მწერლობის — შესაბამისად, ზოგადად რომანტიკული მხატვრული შემოქმედების — მატრანსცენდირებელ, და აქედან გამომდინარე, აბსოლუტის წვდომის ესთეტიკურ ფუნქციებზე, რითაც შლეგელი კონცეპტუალური თვალსაზრისით „იდეების" ზემოთმოხმობილ ფრაგმენტებს ეხმიანება და განავრცობს, და ამდენად, რომანტიკულ პოეზიას მოიაზრებს როგორც რელიგიური ბუნების, ანუ ტრანსცენდენტურობასთან/უსასრულობასთან კავშირის დამამყარებელ ესთეტიკურ ფენომენს, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს რომანტიკული მხატვრული შემოქმედების *ხელოვნების რელიგიად* გაგებას:

> 116. რომანტიკული პოეზია პროგრესული და უნივერსალური პოეზიაა („**progressive Universalpoesie**") (აქ და ქვემოთ შლეგელი ცნებაში „პოეზია" ზოგადად მხატვრულ შემოქმედებას, მწერლობას გულისხ-

მობს – კ. ბ.). მისი დანიშნულება მხოლოდ პოეზიის გაყოფილი დარგების/ჟანრების კვლავ გაერთიანება და პოეზიის ფილოსოფიასა და რიტორიკასთან დაახლოებაა არაა. არამედ, მან (ე. ი. რომანტიკულმა მწერლობამ ზოგადად – კ. ბ.) პოეზია და პროზა, გენიალობა (აქ: პოეტური ქმნა – კ. ბ.) და კრიტიკა (აქ: თეორიული დისკურსი – კ. ბ.) ასევე ერთმანეთს უნდა შეურიოს და ერთმანეთს შეურწყას. მან (ე. ი. რომანტიკულმა პოეზიამ) [...] პოეზია ცხოვრებით უნდა აღავსოს და ცხოვრება პოეზიად აქციოს. [...] მხოლოდ მას ძალუძს უმაღლესი და მრავალმხრივი განვითარება – არა მხოლოდ გარედან შიგნით, არამედ – შიგნიდან გარეთ. [...] რომანტიკული პოეტური ხელოვნება ჯერ კიდევ ქმნის პროცესშია. დიახ, სწორედ ეს არის მისი ნამდვილი არსი, რომ ის მუდმივ ქმნადობაშია და დასრულება არ უწერია. მხოლოდ რომანტიკული პოეზიაა უსასრულო და თავისუფალი და ის უპირველესად იმ კანონს აღიარებს, რომ პოეტის *თვითნებობა* და *თავგასულობა* („**Willkür**“) ვერაინაირ კანონს ვერ შეეგუება [შლეგელი 2005 : 90-91].

ამგვარად, შლეგელის მიხედვით, *რომანტიკული პოეზია*, როგორც უნივერსალური, ყოვლისმომცველი პოეზია, გარდა იმისა, რომ, ერთი მხრივ, მხატვრული ლიტერატურის ყველა ჟანრს, და მეორე მხრივ, სრულიად განსხვავებულ ნარატივს აერთიანებს, მაგ. როგორც წმინდად ფიქციონალურ, ისე ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ-თეორიულ თვითრეფლექტირებად ნარატივს, ამავდროულად მისი უნივერსალური ბუნება გულისხმობს კონკრეტული ონტოლოგიური დისკურსის შემცველობასაც – მან მთელი ყოფიერება (როგორც ემპირიული, ისე ტრანსცენდენტური) უნდა მოიცვას, რაც მუდმივად ქმნადი, უსასრულო, ანუ „პროგრესული“ პროცესია. ხოლო ამ *უნივერსალობასა* და *პროგრესულობაში* ვლინდება რომანტიკული პოეზიის, ანუ რომანტიკული მხატვრული შემოქმედების *რელიგიური*, ანუ კავშირისეული და ტრანსცენდირებადი ბუნება, რამდენადაც იგი ერთმანეთთან აახლოებს ემპირიულ და არაემპირიულ სფეროებსა და სივრცეებს და ამდენად მიზნად ისახავს უნივერსუმის/უსასრულოს წვდომასა და ცხოვრებაში, ანუ ემპირიულ განზომილებაში, ანუ ნაცნობსა და ჩვეულებრივში გაცხადებასა და *გადმოცემას* („**Darstellung**“) („მისი დანიშნულებაა პოეზია ცხოვრე-

ბით აღავსოს და ცხოვრება პოეზიად აქციოს“). ანუ, რომანტიკული მწერლობა მუდმივად ტრანსცენდირებს ორივე მიმართულებით – ხილულიდან უხილავისაკენ, ემპირიულიდან ტრანსცენდენტურისაკენ, ისტორიულიდან მითოსურისაკენ, სასრულიდან უსასრულოსაკენ, გარეგანიდან შინაგანისაკენ და პირიქით („**nicht bloss von innen heraus, sondern auch von aussen hinein**“). ამგვარად, იგი ახორციელებს *სამყაროს რომანტიზებას/გარომანტიულებას* (ნოვალისი), როდესაც რომანტიკულ მხატვრულ ტექსტებში რეალურად ფუძნდება თითქოსდა ურთიერთდაპირისპირებულ სფეროთა (მაგ., ხილული და უხილავი, ემპირიული და ტრანსცენდენტური, სასრული და უსასრულო) ურთიერთგანპირობებულობა და ურთიერთგანსაზღვრულობა, როდესაც „[...] მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, მე სამყაროს ვარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. **Lingua romana.** ურთიერთმონაცვლე ამაღლება და დამდაბლება [ნოვალისი 1996: 313].

აქ კი იკვრება წრე ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს შორის და რომანტიკული პოეზიის/რომანტიკული ხელოვნების მიერ მყარდება *რელიგია*, ანუ *კავშირი* უსასრულობასთან/უნივერსუმთან, ანუ ხდება კანტიანური ონტოლოგიური დუალიზმის დაძლევა და ამის საპირისპიროდ ფუძნდება ონტოლოგიური სინთეზი, როდესაც რომანტიკული ხელოვნების ქმნილებაში ემპირიული და არაემპირიული მოცემულობანი – ხილული და უხილავი სინამდვილე ერთმანეთს ერწყმის უმაღლესი დიალექტიკის საფუძველზე, რასაც ნოვალისი „მაგიურ იდეალიზმს“ („**der magische Idealismus**“) უწოდებს. ხოლო რომანტიკული პოეზიისათვის/ხელოვნებისათვის ეს „ონტოლოგიურად“ თანდაყოლილი „მაგიური“ ტრანსცენდირებადი და რელიგიური ბუნება რომანტიკულ პოეზიას/ხელოვნებას უკვე თავისთავად გადააქცევს *ხელოვნების რელიგიად*.

1. ზოგადად ხელოვნების (შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილების) ონტოლოგიის ჰერმენევტიკისას იმთავითე იკვეთება ორი პუნქტი:

a) როგორია მისი ჭეშმარიტი ბუნება, არსი (**Wesen**);
b) რაში ვლინდება მისი ესთეტიკური ფუნქცია.

ხელოვნების რელიგიის (**Kunstreligion**) ცნებაც, და შესაბამისად, *ხელოვნების რელიგია*, როგორც ხელოვნების ერთი-ერთი კონკრეტული ფორმა, სწორედ ამ ჭრილში უნდა განვიხილოთ, ე. ი. მისი არსისა და ფუნქციის განსაზღვრის თვალსაზრისით. აქ კი იკვეთება შემდეგი სამი პუნქტი:

a) *ხელოვნების რელიგიის* არსი, ისტორიულად არსებული ამა თუ იმ ტრადიციული რელიგიის ჩანაცვლება, და ამდენად, საკუთარი თავის რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად, რელიგიურ კულტად დაფუძნებაა;
b) თუ, იგი რელიგიური ხელოვნებაა, რომელიც არსობრივად ამა თუ იმ ისტორიულად არსებული რელიგიის კონფესიონალური დოგმატიკითაა დეტერმინებული, და შესაბამისად, მისი ფუნქციაც რელიგიური კულტის აპოლოგია და პროპაგანდაა, როდესაც ხორციელდება რელიგიური დოგმატიკისა და სწავლების გათვალისწინებით კონკრეტული რელიგიური კულტის მხატვრული ხერხებით გადმოცემა და გაფორმება.
c) თუ, *ხელოვნების რელიგიის* თავად ბუნებაა რელიგიური, რაც იმთავითვე ტრანსცენდენტურობაზე მიმართებას გულისხმობს და მისი სახელოვნებო ფუნქციაც ტრანსცენდირებაა, ანუ თავისუფალი სახელოვნებო აქტის საფუძველზე ტრანსცენდენტურობასთან რელიგიის, ე. ი. კავშირის დამყარებაა.

2. ფრ. შლაიერმახერის, ფრ. შლეგელისა და ნოვალისის მიერ, როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, რომანტიკული ხელოვნება მოიაზრება სწორედ ისეთ *ხელოვნების რელიგიად*, რომელიც ამა თუ იმ ისტორიულ რელიგიას (მაგ. ქრისტიანობის) კი არ ჩაანაცვლებს და ამით თავად კი არ იძენს რელიგიურ-საკულტო ფუნქციებსა და თავად კი არ გადაიქცევა რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად, როგორც ამას მიუთითებს ბ. აუეროხსი თავის სტატიაში „რელიგია და ლიტერატურა“ [აუეროხსი 2007: 644], არამედ მათ მიერ რომანტიკული ხელოვნება მოიაზრება ისეთ *ხელოვნების რელიგიად*, რომელიც იმთავითვე გამსჭვალული და აღჭურვილია რელიგიური არსითა და ფუნქციებით, რაც გულისხმობს რომანტიკული ხელოვნების ქმნილების მიერ ტრანსცენდირების პროცესის აპრიორულ დაფუძნებას, ე. ი. აბსოლუტისაკენ სწრაფვასა და მასთან რელიგიას, ანუ კავშირის დამყარებას. ამიტომაც, ასევე პრინციპულად ვერ გავიზიარებ რომანტიკული ხელოვნების გერმანელი მკვლევრის ნ. ჰაინკელის თვალსაზრისს, თითქოს რომანტიკული ხელოვნება, როგორც *ხელოვნების რელიგია*, ისტორიული რელიგიის (ამ შემთხვევაში ქრისტიანობის) ერზაცი იყოს, და აქედან გამომდინარე, ითავსებდეს საკულტო ფუნქციებს [ჰაინკელი 2004: 40, 42].

3. აქედან გამომდინარე, თუკი ფრ. შლაიერმახერის, ფრ. შლეგელისა და ნოვალისისეულ ხელოვნებისა და რელიგიის არსის გაგებას, ხელოვნებისა და რელიგიის დიალექტიკას *ხელოვნების რელიგიის* **(Kunstreligion)** ცნებით აღვნიშნავთ, მაშინ თავად ეს ცნებაც დიალექტიკური ბუნებისა იქნება და შეითავსებს და გაიშინაარსებს ხელოვნებისა და რელიგიის სრულიად ახლებურ, ანუ საკუთრივ რომანტიკოსებისეულ გაგებას: კერძოდ, ხელოვნების არსზე აღნიშნული ავტორების განაზრებების კონტექსტში ეს ცნება აღნიშნავს ხელოვნების რელიგიურ, ამ შემთხვევაში ტრანსცენდირებად ბუნებასა და კავშირისეულ ფუნქციებს; და პირიქით, ზოგადად რელიგიისა და რელიგიურობის ხელოვნების არსითა და ფუნქციით „დატვირთვას“. აქ სწორედ მნიშვნელოვანია, რომ ცნებებს *რელიგია* და *რელიგიურობა* რომანტიკოსებთან აქვს არა საკულტო ან საეკლესიო-დოგმატიკური სემანტიკა, და აღნიშნავს არა ისტო-

რიულად არსებულ ამა თუ იმ ტრადიციული რელიგიას, არამედ რომანტიკოსები ამ ცნებებს, ერთი მხრივ, მოიხმარენ თავიანთი პირველადი ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით, ე. ი. *რელიგია* მათთან ნიშნავს ტრანსცენდენტურობასთან კავშირს, მასთან კავშირის დამყარებასა და აღდგენას (შდრ. ლათ. **religari,** გერმ. **zurückbinden,** ქართ. „უკან მიბმა“) [მეცლერი... 2008: 521].); ხოლო, მეორე მხრივ, ამ ცნებებით რომანტიკოსები აღნიშნავენ ზოგადად *რელიგიისა* და *რელიგიურობის* ონტოლოგიურ იმპლიციტურობას: ანუ, რელიგია, როგორც ადამიანის ანთროპოლოგიური არსისა და ეგზისტენციისათვის იმთავითვე თანამდევი და თანდაყოლილი ფენომენი, როგორც ადამიანის არსებობის აუცილებელი არსობრივი მახასიათებელი. შესაბამისად, ადამიანი მათთან გაიაზრება როგორც რელიგიური არსება, თავისებური **Homo Religiosus,** ადამიანი როგორც იმთავითვე რელიგიური ბუნების არსება, რის საფუძველზეც სუბიექტი საკუთარ ცნობიერებასა და სპირიტუალურ უნარებს აპრიორულად მიმართავს ტრანსცენდენტურობისადმი. ამგვარად, *რელიგიისა* და *რელიგიურობის* ცნებები რომანტიკოსებთან წმინდად ფილოსოფიური, და ამავდროულად ესთეტიკური სიდიდეებია და არა თეოლოგიურ-კონფესიური.

4. აქედან გამომდინარე, რომანტიკოსებთან რომანტიკული ხელოვნება ფუძნდება როგორც რელიგია, ანუ როგორც *ხელოვნების რელიგია*, რაც გულისხმობს (რომანტიკული) ხელოვნების *რელიგიურ*, ე. ი. *კავშირისეულ* ფუნქციას: ამ შემთხვევაში ხელოვნების არსია ტრანსცენდირება – ემპირიულის საზღვრების გადალახვა და ტრანსცენდენტურობასთან (უსასრულობასთან/უნივერსუმთან) კავშირის (რელიგიის) აღდგენა. ასეთი შემოქმედებითი და ესთეტიკური ფუნქციით აღჭურვილი რომანტიკული ხელოვნება თავისი ონტოლოგიური არსიდან გამომდინარე აფუძნებს ტრანსცენდირების უწყვეტ, უსასრულო პროცესს და შესაბამისად, მსმენელში, მნახველში, მკითხველში, უფრო ზუსტად, მათ ღრმა სულისმიერ განცდებსა და გრძნობებში **(Gemüt, Gefühl)** იწვევს ტრანსცენდირების გაუნელებელ მოთხოვნილებას. აქედან, გამომდინარე, *ხელოვნების რელიგიის* ცნება ხელოვნების არსის რომანტიკოსებისეულ ჰერმენევტიკასთან მიმართებაში სწორედ ხელოვნების რელიგიურ, ანუ კავშირისეულ ბუნებასა და ფუნქციებს აღნიშნავს.

5. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ხელოვნების არსის რომანტიკოსებისეული ჰერმენევტიკა **a priori** გამორიცხავს ხელოვნებით საკულტო რელიგიის ჩანაცვლებას, და აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ქმნილების რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად დეტერმინებას. ამასთანავე, ხელოვნების არსის რომანტიკოსებისეული რელიგიური გაგება გამორიცხავს ხელოვნების (შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილების) *რელიგიურ ხელოვნებად* გაგებას, რამდენადაც მათთვის იმთავითვე მიუღებელია ისეთი ტიპის ხელოვნება, რომელიც დეტერმინებულია ამა თუ იმ რელიგიურ-კონფესიური და საეკლესიო დოგმატიკით (მაგ. შუასაუკუნეების საეკლესიო ხელოვნება), ვინაიდან ასეთი ტიპის ხელოვნების ნიმუშების ესთეტიკური ფუნქციაა რელიგიური თაყვანისცემის კულტისა და თავად ეკლესიის აპოლოგია, კონფესიური რელიგიურობის პროპაგირება, ან რელიგიური დოგმატიკისა და სწავლების გათვალისწინებით რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტის მხატვრული ხერხებით გაფორმება, რასაც, როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, ხელოვნების არსის რომანტიზმისეული გაგება იმთავითვე უკუაგდებს. ამგვარად, რომანტიკოსებს ხელოვნების არსი ესმით როგორც *ხელოვნების რელიგია*, ანუ ხელოვნება თანდაყოლილი რელიგიური, ანუ კავშირისეული ბუნებითა და ფუნქციით, და არა როგორც რელიგიური ხელოვნება, ე. ი. როგორც კონფესიურ-საეკლესიო ხელოვნება.

6. ამიტომაც, ხელოვნების არსის რომანტიზმისეულ ჰერმენევტიკაში იმთავითვე გამოკვეთილია ორი ფუნდამენტური მიმართება, აქ ზუსტადაა განსაზღვრული ხელოვნების ქმნილების ონტოლოგიური არსი, მისი ჭრშმარიტი ბუნება, და ის, თუ რაში ვლინდება ხელოვნების ქმნილების ჭეშმარიტი ფუნქცია: კერძოდ, როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, რომანტიზმში ხელოვნების არსი იმავითვე გამოვლენილია ტრანსცენდირებაში, ანუ ღვთაებრიობისადმი სწრაფვაში, ხოლო აქვე იკვეთება მისივე უმაღლესი ესთეტიკური ფუნქციაც — ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის დაფუძნება. სწორედ ამდენადაა რომანტიკული ხელოვნების არსი რელიგიური, და ამდენადაა იგი *ხელოვნების რელიგია*.

7. ამგვარად, რომანტიკოსები ხელოვნებას იმთავითვე უქვემდებარებენ ტრანსცენდირების ამოცანებს და მას მოიაზრებენ როგორც იმთავითვე ტრანსცენდენტურობისადმი მიმართულ ფენომენს, როდესაც ხელოვნების ქმნილების საშუალებით მყარდება კავშირი (რელიგია) უსასრულობასთან/უნივერსუმთან. რომანტიკული *ხელოვნების რელიგიის* ნიმუშებია მაგ. ნოვალისის „ღამის ჰიმნები“, კ. დ. ფრიდრიხის ლანდშაფტური ფერწერა, ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკა (მაგ. მე-5 და მე-7 სიმფონიები), რ. ვაგნერის ოპერები (მაგ. „ტანჰოიზერი“, „ტრისტანი და იზოლდა“, „ლოენგრინი“, „პარსიფალი“). ხოლო, თანამედროვე დროში ზოგადად *ხელოვნების რელიგიის* ნიმუშებს წარმოადგენენ მოდერნისტი პოეტების – შტ. გეორგესა და რ. მ. რილკეს სიმბოლისტური და ორფიკული ლირიკა, გ. თრაქლის ექსპრესიონისტული ლირიკა, გალაკტიონის სიმბოლისტური ლირიკა; ხოლო ჩვენს დროში, მაგ. **Pink Floyd**-ისა და **Led Zeppelin**-ის პროგრესული და მძიმე როკი და ა. შ. (ეს ჩამონათვალი შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს). ყველა ამ ჩამოთვლილი ხელოვნების ნიმუშების საერთო ნიშანთვისებაა მათი ტრანსცენდირებადი ბუნება, და აქედან გამომდინარე, ტრანსცენდენტურობასთან რელიგიის, ანუ კავშირის დამყარებისა და აღდგენის, და ამდენად, ღვთაებრიობასთან ერთყოფის აპრიორული სახელოვნებო ფუნქცია.

8. ამგვარად, ზოგადად *ხელოვნების რელიგია* და მისი სახელოვნებო ქმნილებანი მწერლობის, მხატვრობისა და მუსიკის სფეროდან წარმოადგენენ *ცხოველმყოფელ* (**„lebendig“**), თავისებურ „ცოცხალ“, **live**-ურ ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებიც ერთი მხრივ, აპრიორულად მიმართულნი არიან ტრანსცენდენტურობისადმი და ასახავენ და გამოსახავენ რელიგიური ტრანსცენდირების პროცესს, ხოლო, მეორე მხრივ, რეცეფციის დროს თავად რეციპიენტში აფუძნებენ და ახორციელებენ რელიგიური ტრანსცენდირების პროცესს. აქედან გამომდინარე, *ხელოვნების რელიგიის* ნიმუშთა ონტოლოგიური არსი უკვე რელიგიურია, ანუ, იმთავითვე ტრანსცენდენტურობისადმი წინმსწრაფველია, ხოლო ფუნქცია – ტრანსცენდირებადი, ანუ აბსოლუტთან *რელიგიის*, ე. ი. *კავშირის* დამამყარებელია. ამგვარად, *ხელოვნების რელიგია* – ხელოვნება

რელიგიური, ე. ი. ტრანსცენდენტურობასთან დამაკავშირებელი, კავშირის აღმდგენი ბუნებით.

9. რომანტიკოსთა (ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი) ხელოვნების თეორიასა და პრაქტიკაში ზოგადად ხელოვნების არსი, და კერძოდ, რომანტიკული ხელოვნება ფუძნდება სწორედ როგორც *ხელოვნების რელიგია*, რომელიც ამა თუ იმ ისტორიულ-ემპირიულ რელიგიას (მაგ. ქრისტიანობას) კი არ ჩაანაცვლებს, ანდა იგი რელიგიურ-საეკლესიო ხელოვნება კი არაა (მაგ. როგორც შუა საუკუნეების ტიპის რელიგიური ხელოვნება), არამედ მისი, როგორც *ხელოვნების რელიგიის*, შინაგანი არსი რელიგიურობით, რელიგიური ეთოსით, ანუ, ტრანსცენდენტურობასთან კავშირის აღდგენის სწრაფვითა და ფუნქციებითაა მოცული. ამიტომაც, *რომანტიკული ხელოვნება* თავისი შინაგანი არსიდან და ფუნქციებიდან გამომდინარე, იმთავითვე ფუძნდება როგორც *ტრანსცენდირებადი ხელოვნება*. შესაბამისად, *ხელოვნების რელიგიის* ცნება რომანტიკულ ხელოვნებასთან მიმართებაში აღნიშნავს რომანტიკული ხელოვნების ტრანსცენდირებად და რელიგიურ შინაგან არსს. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ *რომანტიკული ხელოვნება* იმთავითვე *ხელოვნების რელიგიაა*.

2011/2012

დამოწმებანი:

აუერბახი 2007: Bernd Auerochs, „Religion und Literatur“, in: *Metzler Literatur Lexikon,* hrsg. von D. Burdorf, 3. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2007.

ბრეგაძე 2010: კონსტანტინე ბრეგაძე, „ზღვის საზისმეტყველება გერმანელი რომანტიკოსი მხატვრის, კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერაში“, *სემიოტიკა*, № 8, 2010.

ვიეტა 2007: Silvio Vietta, Der europäische Roman der Moderne, München, Fink.

ზაფრანსკი 2007: Rüdiger Safranski, Romantik. Eine Deutsche Affäre, München, Hanser.

მეცლერი.. 2008: *Metzler Philosophie Lexikon,* hrsg. von P. Prechtl, 3. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2008.

ნოვალისი 1993: Novalis, Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopedistik, hrsg. von H-J. Mähl, Hamburg, Meiner.

ნოვალისი 1996: Novalis, Werke in 2 Bänden, Bd. II, Köln, Könemann.

ნოვალისი 1999: Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H-J. Mähl, München, Hanser.

ნოვალისი 2007: ნოვალისი, ღამის ჰიმნები, გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კონსტანტინე ბრეგაძემ, თბ., „მერიდიანი".

ფრანკი 1982: Manfred Frank, Der kommende Gott. Vorlsungen über die 'Neue Mythologie', Bd. I, Frankfurt am Main, 1982, Suhrkamp.

შლეგელი 1958: Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, hrsg. von E. Behler, Bd. II, München.

შლეგელი1984: Friedrich Schlegel, „Ideen", in: *Athenäum;* Auswahl herausgegeben von G. Heinrich, Leipzig, Reclam, 1984.

შლეგელი 2005: Friedrich Schlegel, „Athenäums"-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, Reclam.

შლაიერმახერი 1958: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Hamburg, Meiner.

შოლცი 2000: Günter Scholtz, „Schleiermacher und Kunstreligion", in: *200 Jahre „Reden über die Religion", Akten des 1. Internationalen Kongresses der Schleiermacher Gesellschaft,* Berlin/ New York, 2000.

შოლცი 2003: გიუნტერ შოლცი, „შლაიერმახერი და ხელოვნების რელიგია" (თარგმანი გელა ოდიშელიძისა), კრებ. *ფილოსოფიური განაზრებანი,* № 3, თბ., „მერიდიანი", 2003.

ციოლკოვსკი 2006: Theodore Ziolkowski, Vorboten der Mod-

crne. Eine Kulturgeschichte der Frühromantik, Stuttgart, Klett-Cotta.

ჰაინკელი 2004: Nicole Heinkel, Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Schnsucht und Suche nach der verlorenen Religion, Frankfurt am Main, Peter Lang.

ჰოფმანი 2000: E. T. A. Hoffmann, „Beethovens Instrumentalmusik"; in: *Theorie der Romantik,* hrsg. von H. Uerlings, Stuttgart, Reclam, 2000.

The Essence of Art in German Romanticism (Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel and Novalis) and the Concept of *Art-as-Religion* (Kunstreligion)

The turn of the 19th century – the 1800s, as referred to in cultural and literary studies – is believed to be the crucial period in the history of German, and not only German, reasoning. This is the age of Romanticism that marks the outset of – or at least lays the foundation for – the so-called „aesthetic modernism" („die ästhetische Moderne") (Vietta 2007: 19). The reasons can be sought in the fact that on the one hand, the Romantic literary texts of the period are characterized by distinctly subjectivistic, self-reflecting discourses, which later, in modernist texts, acquire extreme forms (Vietta 2007: 20–21); on the other hand, Romantic texts dealing with literary theory and philosophy reconsider the fundamental phenomena of intellectual culture, and specifically, of religion and art, in totally modern terms, characterized by permanent relevance and inevitably oriented to the future, which has endlessly been inspiring modern and post-modern writing (Ziolkowski 2006: 205-227): in particular, at the given stage, these two phenomena (i.e. art and religion) are interpreted from the perspective of universality (for examples, cf. Schlegel's famous Athenäum Fragment 116 Schlegel, „progressive Universalpoesie"), which means the interpretation of the genuine nature of ***religion*** and ***art*** through the complete disregard of two major normative constraints: on the one hand, these constraints are religious and aesthetic regulations embedded in history and tradition, i.e. the dogmatic interpretation of religion established by the church, and on the other hand, the poetic standards stemming from Aristotle and developed in the Enlightenment. Art and religion are interpreted beyond any historical contexts and interests – as autonomous, self-existing and self-sufficient facts, freed from any historical and spatio-temporal ties.

This implies a totally free, creative interpretation of the phenomena and the establishment of religious and artistic activities as a free, individualistic and creative process, when, as Friedrich Schlegel points out in Fragment 116, „the arbitrariness of the poet brooks no superior law" („die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide" (Schlegel 2005: 91).

It was exactly German Romanticism that at this juncture of centuries (the late 18th and the early 19th centuries) turned religion and art into the spaces of absolute freedom that overcame the ecclesiastic and dogmatic understanding of religion on the one hand and a rationalistic approach to it cultivated by the Enlightenment and Kantianism on the other hand (see Kant's „Religion within the Limits of Mere Reason", where Kant interprets religion only as a lever regulating practical morality, based on the categorical imperative developed by reasoning). On the other hand, in aesthetics romanticism overcame the Gottschedian concept of Regelpoetik (that is, poetic norms, which is an aesthetic dogmatism of its kind). This was opposed by Schlegel's creative arbitrariness („Willkür") of an artist and Schleiermacher's universal concepts of religious experience („Anschauen") and the subjective and mystical sensation of a religious impulse („Gefühl"). Novalis confronted and overcame Kantian transcendental cognition and ontological dualism with the apriority of transcendence from mental perception and reasoning and the postulate of mystical introversion:

6. Never will we conceive [begreifen] ourselves entirely, but we can and will realize much more with ourselves than conceiving. [...] 17. [...]We dream of journeys through the universe – Is not the universe ***within us?*** We do not know the depths of our spirit – Inward goes the mysterious path. Within us or nowhere lies eternity with its worlds – the past and the future. [Novalis 1991: 383, 385].

Concerning the interpretation of the genuine nature of religion and art in German Romanticism, we should single out three already mentioned German authors and their respective philosophical manifestos: Addresses on Religion („Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern",1799) by Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Athenäum Fragments (1798) by Friedrich Schlegel (1772-1828) and „Flowerdust" („Blütenstaub", 1798) by Novalis (Georg Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801). These works present free, creative, universal, adogmatic – hence, romantic and consequently, modern – interpretation and establishment of religion and poetics, detached from the discourses characteristic of the ecclesiastic and dogmatic tradition on the one hand and normative poetics on the other.

All the three Romantic authors interpret the essence of art in the context of the essence of religion, as for them the new, i.e. ***modern*** romantic art* is inherently ***religious*** or ***communional,*** which means the interpretation of a work of art as a transcendentable phenomenon, i.e. as a phenomenon that overcomes empirical time and space and thus establishes ***religion*** i.e. ***communion*** with the transcendent. Hence, art and consequently, a work of art is reckoned as an inherently ***transcendental*** phenomenon, establishing/restoring ***religion*** or ***communion*** with the transcendent, i.e. the infinity through the process of aesthetic transcendence. Here, art reveals its genuine universal and ***religious,*** i.e. ***communional*** nature as its main form of being is the coverage of the universal existence and the establishment and comprehension of the transcendent – that is, of the ***infinity*** and

---

* It should be noted that in the works of Romanticists modern and romantic are synonymous notions (see F. Schlegel's article 'On the Study of Greek Poetry~). They interpreted Romantic poetry as an inherently modern, up-to-date aesthetic phenomenon opposed to the 18th century literature that stems from the philosophical Enlightenment and ancient literary tradition – the literature of Enlightenment (Lessing) or Weimar classics (Goethe, Schiller).

universe as interpreted by the Romanticists – in the finite format of a work of art. The whole Romantic art in general, whether poetry, painting or music, is transcendental by nature – Romantic art is ***a transcendental art,*** which means that this kind of art is in essence ***the religion of art,*** i.e. it is the kind of art whose essence is to establish and restore ***religion,*** i.e. ***communion*** with the transcendent, which is accomplished in the aesthetic space of Romanticism – the romantic poetry (Novalis), art (Caspar David Friedrich) and music (van Beethoven).

Hence, according to the Romantic theory of art, a work of art is to be ***religious,*** i.e. ***communional*** in essence; it should a priori have a communion with the transcendent, that is, it should transcend. Naturally, Romanticists also employ religious, and in particular, Christian motifs and symbols, which, however, are embedded within the process of aesthetization characteristic of the Romantic theory of art. As a result, in literature and painting, for instance, Christian motifs and symbols appear „secularized", that is, adogmatic and non-ecclesiastic (e.g. C. D. Friedrich's painting „Tetschener Altar", or Novalis' lyrical cycle „Hymns to the Night" („Hymnen an die Nacht"). Through liberal creative interpretation, Romanticists create a mythology, which they call the ***New Mythology*** (>Neue Mythologie<) (Novalis, Schlegel). In conceptual terms, the fact suggests the establishment of adogmatic and unecclesiastic, subjective and individualistic Christianity, while in aesthetic terms, it indicates the anchoring of the traditional Christian symbolism in the aesthetic domain of Romanticism and establishing liberal religious art, and more specifically, ***Art-as-Religion*** (Kunstreligion), based on „free poetic invention" („freie poetische Erfindung", Novalis), i.e. the free creative act (e.g. Novalis' ***Hymns to the Night)***. This very concept of ***Art-as-Religion*** is supposed to free art from ecclesiastic and dogmatic regulations and oppose and diverge from any kind of dogmatic (e.g. Catholic) manifestations in art.

• In general, when interpreting the ontology of art, and conse-

quently of a work of art, two basic points can be singled out: a) what is its genuine nature; b) where is its aesthetic function revealed. The concept of ***Art-as-Religion*** (Kunstreligion) and consequently, ***Art-as-Religion*** itself, as a form of art, should be analysed through this prism, i.e. from the standpoint of defining its essence and function. The following three points emerge in this respect: a) the essence of such art is religious, thus it is primarily oriented to the transcendent and its function is to transcend, that is, to establish religion, i.e. communion with the transcendent through an act of free art; b) or, ***Art-as-Religiont*** in essence is the replacement of a historically existing traditional religion aiming at establishing itself as an object of religious veneration, religious cult; c) or, it is religious art determined by the confessional dogmatism of a particular traditional religion and consequently, its function is the apology and propagation of religious cult through artistic rendering of religious dogmatics and teachings.

A mentioned above, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel and Novalis regard Romantic art as ***Art-as-Religion*** that does not replace any historically existing religion (i.e. Christianity) or acquire the functions of a religious cult to become an object of religious veneration, as pointed out by B. Auerochs in his article „Religion and Literature" (Auerochs 2007: 644), but is perceived as ***Art-as-Religion*** saturated by and possessing religious essence and functions, thus implying an a priori initiation into process of transcendence by a Romantic work of art, aspiration for the absolute and establishment of religion, that is communion with it. Therefore, I cannot share the viewpoint of the German researcher N. Heinkel, who interprets Romantic art and consequently the concept of ***Art-as-Religion*** as an ersatz of historical religion (here Christianity) possessing cult functions (Heinkel 2004: 42).

Therefore, if we use the concept of ***Art-as-Religion*** (Kunstreligion) in reference to Friedrich Schleiermacher's, Friedrich

Schlegel's and Novalis' interpretation of the essence of art and religion, and of the religion-and-art dialectic, the concept will acquire a dialectic nature and will offer an entirely new or Romantic perception of art and religion: as expounded by the philosophers, the concept refers to religious, transcendental nature of art and its communional functions, charging religion and religiousness in general with the essence and function of art. The main point here is that the concepts of religion and religiousness as employed by the Romanticists are devoid of references to cult, ecclesiastic dogmas or a historically existing traditional religion. They are used by the Romanticists in its primary etymological sense on the one hand, i.e. religion as a communion with the transcendent and the establishment and restoration of ties with the latter, while on the other hand, the concepts refer to the ontological implicitness of religion and religiousness: religion is interpreted as a phenomenon inherent with human essence and existence, an essential characteristic feature of human existence – human as a religious being, human as a being of religious nature, whose consciousness and spiritual skills are a priori directed to the transcendent. Therefore, Romanticists consider ***religion*** and ***religiousness*** as purely philosophical and aesthetic values, and not theological and confessional concepts.

Hence, Romantic art is established as a religion, or ***Art-as-Religion,*** having a religious, or communional function: the essence of art is the process of transcendence – overcoming the empirical boundaries and restoring communion (religion) with transcendence (eternity/universe). Determined by its ontological nature and possessing such creative and aesthetic functions, Romantic art establishes an uninterrupted, eternal process of transcendence and evokes in readers, listeners and viewers, or rather in their deeper nature and senses (Gemüt, Gefühl), an inextinguishable longing for transcendence. Thus, in terms of the romantic interpretation of art, the concept of ***Art-as-Religion*** refers exactly to the religious, i.e. communional nature of art.

The Romantic hermeneutics of the essence of art a priori rules out the replacement of art by cult religion and determination of a work of art as an object of religious veneration. At the same time, the religious perception of art maintained by Romanticists does not mean interpreting art (and consequently, a work of art) as religious art, as they reject the determination of art according to a particular religion, confession and ecclesiastical dogmas (e.g. the medieval ecclesiastical art). In the latter case, the aesthetic function of a work of art is to worship cult and praise church, propagate confessional religiousness or provide artistic embellishment for religious dogmatics and teachings, which, as mentioned above, is principally alien to the Romantic perception of art. Hence, Romanticists interpret art as ***Art-as-Religion,*** that is, art with an inherent religious, communional nature, and not as religious art, that is ecclesiastical art.

Therefore, two fundamental directions can be distinguished in the Romantic hermeneutics of the essence of art: it offers a precise definition for the ontological essence of a work of art, its genuine nature and function. As mentioned above, the essence of art in Romanticism is revealed in transcendence, that is, the longing for divineness, and its supreme aesthetic function is the establishment of a communion with the transcendent. To this extent, the essence of Romantic art is religious and it is ***Art-as-Religion.***

Romanticists subordinate art to the goals of transcendence and consider it a phenomenon directed towards the transcendent, when the communion (religion) with the eternity/universe is established through a work of art. The examples of the romantic ***Art-as-religion*** are Novalis' „Hymns to the Night" and C. D. Friedrich's landscape paintings, Beethoven's symphonic music, R. Wagner's operas („Tannhäuser", „Tristan and Isolde", „Parsifal"), S. George's, R. M. Rilke's and Galaktion Tabidze's symbolic poetry and in our contemporary times _ Pink Floyd's and Led Zeppelin's progressive and hard rock _ the list can be

continued endlessly. They all have in common their transcendental nature and consequently, the function of establishing and restoring religion or communion with the transcendent.

Thus, ***Art-as-Religion*** in general and the respective works of art in literature, painting and music are ***life-giving, living*** („lebendig") works of art, which on the one hand reflect and express the process of religious transcendence and on the other hand, establish and implement the process in the recipient himself during the reception. Hence, the ontological essence of the works of ***Art-as-Religion*** is religious, that is directed towards the transcendent, while their function is transcendental, that is, establishing religion, communion with the absolute. Hence, ***Art-as-Religion*** is art with religious nature.

In the theory of art propounded by the Romanticists (Fr. Schleiermacher, Fr. Schlegel, Novalis) and in their works, the essence of art in general and of Romantic art in particular is established as ***Art-as-Religion,*** which does not replace a particular historical-empirical religion (i.e. Christianity); neither is it a religious-ecclesiastic art (like, for example, the art of the Middle Ages). However its inner essence is filled with religious ethos or the attempt to restore communion with the transcendent. Therefore, determined by its inner essence, Romantic art is established as ***transcendental art.*** Consequently, the concept of ***Art-as-Religion*** in relation to Romantic art refers to its transcendental and religious inner essence, which in its turn implies that Romantic art is primarily ***Art-as-Religion.***

2011

References:

Auerochs 2007: Bernd Auerochs, „Religion und Literatur", in: *Metzler Literatur Lexikon,* hg. von D. Burdorf, 3. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2007.

Frank 1982: Manfred Frank, Der kommende Gott. Vorlsungen über die 'Neue Mythologie', Bd. I, Frankfurt am Main, 1982, Suhrkamp.

Heinkel 2004: Nicole Heinkel, Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion, Frankfurt am Main, Peter Lang.

Novalis 1991: Novalis, „Miscellaneous Remarks [Original Version of Pollen]", *New Literary History, Vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre,* translated by Alexander Gelley, Baltimore MD: John Hopkins University Press, 1991: 383-406.

Safranski 2007: Rüdiger Safranski, Romantik. Eine Deutsche Affäre, München, Hanser.

Schleiermacher 1958: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Hamburg, Felix Mainer.

Schlegel 2005: Friedrich Schlegel, „Athenäums"-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, Reclam; Friedrich Schlegel, Aphorisms, from the Lyceum and the Athenaeum (1797-1800): the Project Gutenberg EBook of the German Classics of The Nineteenth and Twentieth Centuries, Vol. IV, editor-in-chief: Kuno Francke, translated by Louis H. Gray, Release Date: April 16, 2004 [EBook #12060], http://www.gutenberg.org/files/12060/12060.txt, accessed: 24.06.2011.

Scholtz 2000: Günter Scholtz, „Schleiermacher und Kunstreligion", in: *200 Jahre `Reden über die Religion~, Akten des 1. Internationalen Kongresses der Schleiermacher Gesellschaft,* Berlin/New York, 2000.

Vietta 2007: Silvio Vietta, Der europäische Roman der Moderne, München, Fink. Ziolkowski 2006: Theodore Ziolkowski, Vorboten der Moderne. Eine Kulturgeschichte der Frühromantik, Stuttgart, Klett-Cotta.

დ ა ნ ა რ თ ი

ნოვალისი
(1772-1801)

ღამის ჰიმნები

1

რომელი სულიერი არ შეხარის ლხენისმომგვრელ პირველქმნილ ნათელს, ყველაზე გასაოცარ და უპირველეს გამოცხადებას ამ ჩვენი უკიდეგანო სამყაროს გამოცხადებათა შორის. ვინ არ ეტრფის დღის სინათლეს და მის ფერთა მრავალთა ციალსა და ფარფატს? ყველას ახარებს მღვიძარე დღე და მისი სათნო ყველგანმყოფობა.

ნათელი იგი – მოლივლივე თვისსავე ლაჟვარდ ნაკადში – ვით ცხოვრების დვრიტა, ვით მინიერი ბუნების მეუფე სულს ჰბერავს დაუღალავად მარადმბრუნავ ვარსკვლავეთს, მარადუძრავ აელვარებულ ქვასა და გრძნობებით სავსე ახლადჩაყრილ ნერგებს, სულს ჰბერავს შმაგ ნადირთა უთვალავ მოდგმას. თუმც დღის ნათელი უპირველესად გულს უხარებს დიად უცნობს, განმარტებული მზერა რომ აქვს და ნაზად მოკუმული, სისხლსავსე ბაგენი, მას, ვისაც ლაღად სიარული სჩვევია. დღის ნათელი თითქოს ბუნების შვილთა მეუფეა, რომელიც ყოველს მოუხმობს უსასრულო ფერთაცვლისათვის, აახლოებს და კვლავ განაშორებს ერთმანეთს ბუნების ყოველ ელემენტს; იგი გადააფარებს თავის ზეციურ საბურველს ყოველ მიწიერ არსებას, ოდენ დღის სინათლე გააცხადებს სამყაროს დიდებულებას.

და მე ვესწრაფვი იქით შორეთში წმინდა, უთქმელ, იდუმალ ღამეს. შორს, უფსკრულებში შთანთქმულა ქვეყნიერება – უდაბური და მიუსაფარი. სულში კაეშანს დაუვანია. მსურს შევერთო

ნამსა და ნაცარს. შორეული მოგონებანი: ბავშვობის ოცნებები, ჭაბუკური გატაცებანი, ამაო იმედები – გრძელი ცხოვრების ეს მცირე შვებანი – ამეშალნენ მრუმე ხატებად, ვით მწუხრის ნისლი, ჩამავალ მზეს მოყოლილი. სხვა სივრცეებში გაშალა შუქმა ჰაეროვანი კარავნი. ნუთუ აღარ მოაკითხავს დღის სინათლე თავის უმანკო შვილებს, რომელთაც გულუბრყვილოდ სჯეროდათ მისი წარუვალობა?

რა აღძრავს და რა აქარვებს გულში ასე შეფარვით შემოჭრილ ტკივილს? შენ მაინც სათნოგვეყოფი, ღამევ? რას მალავს ასეთს საბურველი შენი, რაც ჩემს სულს ასე იდუმალ აშფოთებს? კეთილშობილი ბალზამი იღვრება შენს ყაყაჩოთა თაიგულიდან. დამაშვრალ სულს ეზიდები ზეცად. ენითუთქმელი და მიუწვდომელია კაცთა გონებისათვის სულის ჩვენის აღტაცება. უშფოთველ სახეს ვხედავ, ლხენით შემკრთალი. ნაზად მოიწევს იგი ჩემკენ კეთილმოწყალებით აღვსილი. დალალნი შემოჰფენია ნორჩ, სათნო სახეს დედისას. რა საბრალო და უმწეო ყოფილა დღის ნათელი. კურთხეულია და გულს ახარებს მისი დასასრული. ღამე მოგაშორებს შენ ამა სოფლის მსახურთ, შენ, ვინც უკიდეგანო სივრცეებში ანათებ ვარსკვლავებს, რათა შენი არყოფნის ჟამს გააცხადო შენი ძალაუფლება და კვლავდაბრუნება. მაგრამ იმ შენს მოციმციმე ვარსკვლავებზე ღვთაებრივად ანათებენ უძირო თვალები, რომელთაც ჩვენ სულში აღძრეს ლტოლვა ღამისადმი. და არ საჭიროებენ ეს თვალები ნათელს დღისას, რათა ჩახედონ ადამიანის მოსიყვარულე სულის სიღრმეებს; თვალები, რომლებიც მაღალ სივრცეებს ენითუთქმელი ნეტარებით აღავსებენ. დიდება სამყაროს დედოფალს! ზეციური, წმინდა სამეფოს მახარებელს; ნეტარი, კურთხეული სიყვარულის ფარეშს. იგი მოგავლენს შენ ჩემთან ნაზო მიჯნურო – სათნო ღამის მზევ და მე ვარ მღვიძარე, რადგან შენ ჩემი ხარ და მე შენი. შენ მომივლინე ღამე მარადი ცხოვრებისათვის, შემქმენი ადამიანად. მაშ დაშრიტე საღვთო ცეცხლით ჩემი ხორცი, რათა შევერთო შენს სულს ჩემი ზეციური სხეულით, რათა მარად იდგეს მიჯნურთა ღამე.

2

ნუთუ ისევ უნდა გათენდეს დილა? ნუთუ არა აქვს დასასრული ამა სოფლის მეუფებას? ღვთაებრივ დვრიტას მოკლებული ამქვეყნიური ამაო ფუსფუსი ვერ მიგვაახლებს ღვთაებრივ ღამეს. ნუთუ არ უნდა აენთოს სიყვარულის საკურთხეველზე მარადი ცეცხლი? ამა სოფლის ნათელი ჟამიერების ვასალია. ხოლო მარადიული და დაუსაბამოა ღამის მეუფება. არა აქვს დასასრული საღვთო ძილს. წმინდაო ძილო! მიანიჭე შვება ღამესგანდობილს იქ, სადაც ამ წუთისოფლის ამაო მანქანებას დაუდევს ბინა. მხოლოდ შლეგთ უარგყონ და ვერ მიეახლონ შენს არსს. ისინი ვერ ესწრაფვიან ჩრდილს შენსას, რომელსაც ჭეშმარიტებამოსილი ღამის დადგომისთანავე გადაგვაფარებ, თანაგრძნობით აღვსილი. შლეგნი ვერ გრძნობენ შენში მტევანთა ოქროსფერ ჩქერს, ნუშის ჯადოსნურ ზეთსა და ყაყაჩოთა ყავისფერ სასმელს. მათ არ უწყიან, რომ გარს ევლები ქალწულის ნაზ მკერდს, რომ ზეცისაკენ გადახსნი წიაღს. არა, არ უწყიან მათ რომ ძველ ამბავთაგან ზეცით მოსულხარ და ფლობ ნეტართა და მდუმარე ღვთისმაცნეთა იდუმალი სამკვიდროს გასაღებს.

3

უდაბურ მთაზე ვიდექ ეული, სად დავღვარე ცრემლები ცხარე. დიდ ნაღველს რწმენა წარეტაცა. შიშით შეპყრობილს, უმწეოს, ნარმავალზე ფიქრი არ მშორდებოდა. და არვინ იყო ამქვეყნად ჩემზე ეული. ხსნა არსით იყო და ამ წარმავალ, ამაო საწუთროს მაინც ველტვოდი. და ჰა, ლურჯი შორეთიდან ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი. სალხენად ჩემდა გაფანტა ნათელი დღისა – ბორკილი სულისა. გაქრა წუთისოფლის დიდებულება, ნაღველი ჩემი განაქარვა ახალმა, ენითუთქმელმა სამყარომ. ღამემ და ზეცამ მომივლინეს მარადი ძილი. ქვეყანა შენივთდა და ზეცად აფრინდა ჩემი ახლადშობილი და გამოხსნილი სული. ნისლში შთაინთქა მთა და ვიხილე სატრფოს ნათლითმოსილი ნაკვთები.

მის თვალებში დაევანა მარადისობას. ხელი შევავლე სასურველს და ცრემლები იქცნენ მბრწყინავ, უწყვეტ მძივად. ათასწლეულები წარილტვნენ შორეთში, ვით ავდრის ქარები. მის ყელს დავადინე ნეტარების ცრემლები ახალი ცხოვრებისათვის. და ეს სიზმარი ერთადერთია. მხოლოდ მას შემდეგ ჩამესახა მარადი, შეურყეველი რწმენა ღამეული ზეცისა და მისი ნათლისადმი – სატრფოსადმი.

4

და მე ვუწყი, როდის დადგება უკანასკნელი დილა – ოდეს დღის სინათლე აღარ შეაკრთობს სიყვარულსა და ღამეს, ოდეს დაიწყება მარადი ძილი და ერთი უსასრულო სიზმარი. სული ჩემი მოქანცა ზეცამ. მეძნელა მოლოცვა წმინდა საფლავის, მძიმეა ჯვარი. კრისტალის ნაკადი, მიუწვდომელი კაცთა გონისთვის, მოედინება მთის ბნელი საშოდან; მას ველარ სწვდება ამქვეყნიურ ტალღათა ღელვა. და ის, ვინც მთაზე შემდგარი, ქვეყნიერების მიჯნაზე მყოფი, გასცქეროდა ახალ ქვეყანას – ღამის საუფლოს, ვინც განიბანა კრისტალის ნაკადში, ჭეშმარიტად, ის აღარ მიმართავს ამა ქვეყნის ამაო ზრახვათ, ამ ქვეყნისა, სადაც სინათლე დღისა უსასრულო ძრწოლას შობს.

იქ, ზემოთ აღაშენებს ის თავის სამკვიდროს, ტაძარს მშვიდობის. იქ ივსება ის ტრფობითა და სასოებით, გასცქერის სივრცეებს. შემდგომ მოაწევს ჟამი სანატრელი და გაიყოლებს მას წყაროსთვალთან – ამქვეყნიური ხატებანი განქარდებიან, ქარიშხალი წარიტაცებს მათ. და ის, ვინც განანათლა ტრფობის ნაზმა ამბორმა, უხილავ ბილიკებით გაჰქროლავს სამუდამო მხარეში და იქ შეერთვის მძინარე სატრფოს, ისე ვით ნელსურნელება ჰაერს.

სინათლევ Dდღისა, კვლავ არ განმეშორები ამქვეყნიურით დამაშვრალს. სანატრელ ცხოვრებას ჩამისახავ სულში, მაგრამ მაინც ვერ მომხიბლავენ შენი ხავსითმოსილი ქანდაკებანი. თუმც ლხენითაღვსილი მოვივლი სანახებს შენსას, ხოტბას შევასხამ შენი ბრწყინვალების დიდებულებას, დაუცხრომლად ავედევნები

შენი მანქანების მომაჯადოებელ სრბოლას; თუმც ლხენითაღვსილი ვუმზერ შენი უზარმაზარი მოელვარე საათის აზრითმოსილ სვლას, თუმცა ჩავწვდები დროსა და სივრცეებში შენს სტიქიათა ჯადოსნური თამაშის არსს, მაგრამ ჩემი იდუმალთმეტყველი გული ღამისა და მისი ასულის – სატრფოს ერთგულია. შეგიძლია შენ, მიჩვენო მარად ერთგული გული? აქვს შენს მზეს სათნო თვალები, თვალები, რომლებიც მე შემიცნობენ? გაუწვდიან თავიანთ ხელს ჩემსას შენი მნათობნი? მომანიჭებენ კვლავ სათუთ გრძნობას და მომაგებენ ტკბილ სიტყვას? შეგიძლია ის ფერებითა და ნატიფი სახით შემოსო? არა, სწორედ იგია ის, ვინც შენს სამკაულებს დიადი აზრი მიანიჭა. რა ლხენას, რა სიტკბოებას გვიბოძებს სიცოცხლე შენი, რომელიც შეუპყრია სიკვდილით ძრწოლას? განა ყველაფერს არ შეიმოსავენ ღამის ფერადები, რაც ჩვენ ასე გვაღელვებს? ღამე დედაა შენი, და მას უმადლოდ შენს დიდებულებას. შენ შენსავე წიაღში დაიშრიტებოდი, სასრულ სივრცეში დაილეოდი, ღამემ რომ არ გიპყრას ხელთ, ღამემ რომ არ მიგიკრას მკერდზე. იგი განიჭებს სითბოს, რომ შენში იშვას ეს ქვეყანა. ჭეშმარიტად, მე შენს გაჩენამდე მოვევლინე ქვეყნიერებას. დედამ წარმგზავნა ჩემს და-ძმებთან ერთად, რომ დავესახლო შენს მიწაზე, სიყვარულით გავნათლო და ყვავილებით შევმოსო იგი, რათა შენი ქვეყანა იქცეს მარადმიმზიდველ ხატებად. მაგრამ ჯერ არ განოყივრებულა მიწა ღვთიური თესლით, ჯერ არ ჩანს ნიშანი ჩვენი გამოცხადებისა. ერთხელაც ჩამოკრავს შენი საათი ჟამიერების აღსასრულის საუწყებელს, შეიქნები მოკვდავი კაცის მსგავსი, და ნატვრითაღვსილი დაიშრიტები უეცარი გარდაცვალებით. ჩემი სული გრძნობს შენი მანქანების აღსასრულს – ო, ზეციური თავისუფლება, ღვთივკურთხეული დაბრუნება. და ჰა, განეშორები ჩვენს სამკვიდროს. ამაოა შენი მრისხანება და დრტვინვა უძველესი, დიადი ზეცის წინაშე, ვინაიდან სამარადისოდ აღმართულია ჯვარი – კაცთა მოდგმის გამარჯვების დროშა.

იქ მივილტვოდი,
ყველა ტკივილი
ოდესმე იქნება

ლხენის ნესტარი.
სულ მცირე ჟამი –
სულისა შვება,
ვეშვები მთვრალი
ტრფობის წიაღში.
მარადი ცხოვრება
მოჩქეფს ჩემ სულში,
ზეციდან დაგცქერი
ქვეყანავ წარმავალო.
იმ მთასთან ქრება
შენი ბრწყინვალება,
ჩრდილები გფენენ
სიკვდილის თაიგულს.
შემიპყარ ვნებით
მიჯნურო ჩემო,
დაიწყოს ძილი,
შევიძლო ტრფობა.
სიკვდილში განვიცდი
სიცოცხლის ჩქერს,
სისხლი ჩემი –
ბალზამი, ეთერი.
მე დღისით ვცხოვრობ
რწმენით, მხნეობით,
და ღამით ვკვდები
წმინდა ნათელში.

5

მდუმარე ხელმწიფებით გამეფებულიყო რკინის ბედისწერა კაცთა მოდგმაზე. ბნელი და მძიმე სუდარა გადაკვროდა მის შიშითმოცულ სულს. უსასრულო იყო მიწა – ღმერთების სამყოფელი და მათი სამშობლო. შორეული დროიდან იდგა მისი იდუმალებითმოცული ნაგებობა. განთიადის მეწამულ მთებს ზე-

მოთ და ზღვის წმინდა უბეში ბინა დაედო მზეს – ყველგანმყოფ, ცხოველმყოფელ ნათელს.

მოხუც გოლიათს მხრებზე შეედგა კურთხეული მიწა. მთებქვეშ გამომწყვდეულიყვნენ დედა–მიწის შვილთაშვილები. სრულიად ამაო იყო მათი დამანგრეველი მრისხნება დიადი ღმერთების ახალი მოდგმისა და მათი ნათესავის – ლაღი ადამიანების მიმართ. ზღვის ბნელი, მწვანე სიღრმეები ქალღმერთის წიაღი იყო. ნათლითმოსილ კონცხებზე ილხენდა გალაღებული ხალხი. მდინარეებს, ხეებს, ყვავილებსა და მხეცებს ადამიანური გრძნობები ჰქონდათ. უტკბესი ღვინო იღვრებოდა მზითმოვლენილი ჭაბუკის მწიფე ხელიდან – ღმერთი, ვაზის მტევნებით დამშვენებული. მოსიყვარულე, დედისალერსიანი ქალღმერთი მოიწევდა ოქროს თავთავების გვირგვინით შემკული. ტრფობის წმინდა ბანგი – ულამაზესი ქალღმერთის უტკბესი მსახურება. ზეცის შვილებისა და მიწის მცხოვრებთა მარადფერადი ზეიმი ასწლეულები აჩქროლებდა ცხოვრებას, ვით გაზახული. ყოველი მოდგმა და ჯიში ბავშვივით ადიდებდა საამურ, ათასფრთიან ცეცხლს, ვითარცა სამყაროს უზენაესს. მხოლოდ ერთი მოუცილებელი ფიქრი, ერთი საზარელი ჩვენება იყო კიდევ, რომელიც

მოევლინა ძრწოლით ლხინის სუფრებს,
სული შეიპყრო საზარმა გრძნობამ,
თვით ღმერთებმაც არ უწყოდნენ გზა ხსნისა,
შეძრული გული ვერ შემოსა ნუგეშმა.
იდუმალიქმნა საზარელი განგება,
მრისხანება ვერ დააცხრო ვედრებამ.
სიკვდილმა შეკრა ლაღი პურობა
ტკივილით, ცრემლებით, შიშით.

გარდაცვლილ სულს – მოწყვეტილს მარად,
რაც გულს უტკბესი ნდომით აღძრავს,
მოწყვეტილს სატრფოს, ვის სულს
ლტოლვა ამაო, მარადი ტკივილი ზარავს –
ეუწყა მხოლოდ თალხი სიზმრები,

ეწერა მხოლოდ ამაო ჭიდილი.
დაემსხვრა ტალღები ტკბობის
ამაოების უსასრულო კლდეებზე.

მამაცი გულით და დიდი ვნებით
თავი დაიმშვენა ადამის ძემ საზარელ ნიღბით.
სათნო ჭაბუკმა ჩააქრო ცეცხლი და განისვენა –
საამო იყო აღსასრული, ვით არფის ქროლვა.
გაქრნენ მოგონებანი სუსხიან ჩრდილთფენაში,
უმღერდა სიმღერა ტრაგიკულ განცდას.
თუმც ბეჭედაუხსნელი იდგა მარადი ღამე,
ღრმააზროვანი ნიშანი უცხო ხელმწიფების.

აღესრულა ძველი სამყარო. ადამის ძეთა ახალგაზრდა მოდგმის ლხენის ბაღნარი დაჭკნა – შორს, ცარიელ, უდაბურ სივრცეებში მიიწევდნენ გაზრდილი და დაბრძენებული ადამიანები. ღმერთები გაუჩინარდნენ თავის ამალასთან ერთად. ეულად და უსიცოცხლოდ იდგა ბუნება. რკინის ჯაჭვით შეკრა ის გამოფიტულმა რიცხვმა და მკაცრმა საზომმა. სიცოცხლის უსაზღვრო ყვავილობა მტვერსა და ჰაერს გაატანეს ბნელმა სიტყვებმა. გამქრალიყო რწმენა და ყოვლისგარდამსახველი, ყოვლისშემრწყმელი ზეცის დობილი – ფანტაზია. საზარლად ქროდა ჩრდილოეთის ქარი უდაბურ ველზე, და გაქვავებული საოცარი სამშობლო ზეცად განილტვა. ზეცის შორეთი აღივსო მანათობელი სამყაროებით. სამყაროს სული და მისი ძალნი წმინდა სიღრმეებში, სულის შორეულ სივრცეებში განქარდნენ, რათა იქ დაევანათ, ვიდრე არ მოაწევდა ჟამი სამყაროს მომავალი დიდებულებისა. ნათელი აღარ იყო ღმერთების სამყოფელი და საღვთო ნიშანი – ღამის საბურველი მოიცვეს მათ. ღამე იქცა დიად საღვთო გამოცხადებათა წიაღად, მისკენ იბრუნეს პირი ღმერთებმა და ძილს მიეცნენ, რათა ახალ დიად სახებად მოვლენოდნენ გამოცვლილ სამყაროს.

ერს, რომელიც ყველასგან მოძულებული იყო და ყველაზე ადრე ეუწყა სიბრძნე, და რომლისთვისაც უცხო დარჩა ახალი

სულთფენის ღვთივკურთხეული უმანკოება, პოეზიის ღარიბ ქოხში ჯერარნახული სახებით გამოეცხადა ახალი სამყარო – პირველი ქალწულისა და დედის ძე. აღმოსავლეთის წინათმგრძნობმა და მადლიანმა სიბრძნემ პირველმა შეიცნო ახალი ჟამის დასაწყისი. მეფის ღარიბ ბაგისკენ გზას უკვალავდა მათ ვარსკვლავი. შორეული მომავლის სახელით თაყვანი სცეს მას ოქროთი და საკმევლით, ბუნების უმაღლეს სასწაულებს. ზეციური გული ყოვლისშემძლე სიყვარულის ყავავილოვან თასად იქცა – მამის მაღალი სახე ჩაბეჭდილიყო მასში და ძვირფასი, ფიქრითმოცული დედის წინათმგძნობელ მკერდზე მისვენებულიყო. განმღრთობილი გზნებით ჭვრეტდა კურთხეული ყრმის სიბრძნისმეტყველი თვალი მომავლის დღეებს, თავის მიჯნურთა დასს – თავისი ღვთიური მოდგმის შთამომავლებს, უშფოთველად ჭვრეტდა თავისი მიწიერი ცხოვრების განგებას.

სულ მალე გარს შემოუდგნენ მას მხურვალე სიყვარულით შეპყრობილი ბავშვივით უმანკო სულნი. ყვავილივით ჩაისახა მის სიახლოვეს ახალი, უცნობი სიცოცხლე. უშრეტი სიტყვები და სანატრელი ამბები ნაპერწკლებივით იფრქვეოდა ღმერთთან წილნაყარი სულის სათნო ბაგეებიდან. შორეულ ნაპირებზე, ელადის ნათელი ზეცის ქვეშ შობილი მგოსანი მოვიდა პალესტინაში და სული და გული უძღვნა საოცარ ყრმას:

შენ ხარ ჭაბუკი, მგლოვიარე, ვინც
ჩვენს საფლავებს მოევლინე უხსოვარი დროში;
სხივო ნუგეშის ამ უკუნეთში –
კაცთა მოდგმის ლხენის საწყისო.
რამაც ჩაგვაგდო მწარე ნაღველში
ახლა აგვავსო ნეტარი ლტოლვით.
მარადი სიცოცხლე გაცხადდა სიკვდილში,
შენ ხარ სიკვდილი, გვაცხოვნე მოდი.

ლხენითაღვსილი მგოსანი ინდოსტანისაკენ გაეშურა – გული მისი უტკბესი ტრფობით იყო ნასვამი. ცეცხლოვანი სიმღერები დააფრქვია ნაზი ზეცის ქვეშ და ათასობით გული თაყვანს

სცემდა მას – სასიხარულო ცნობა ათასგზით ვრცელდებოდა. სულ მალე, მგოსანთან განშორების შემდეგ, ნეტარი ცხოვრება მსხვერპლად შეეწირა ადამიანთა ცოდვითდაცემას. ის ჭაბუკურ ასაკში მიიცვალა, მოწყვეტილი თავის საყვარელ ქვეყანას, ცრემლებდალტობილ დედას და თავის ძრწოლითაღვსილ მეგობრებს. ენითუთქმელი ტანჯვით სავსე თასი გამოსცალეს ძვირფასმა ბაგეებმა. საზარი შიშით მოიწევდა ახალი სამყაროს შობის ჟამი. მედგრად ებრძოდა იგი ძველი ჟამის სიკვდილის ძრწოლას. მძიმე ჯვარად აწვა მას ძველი სამყარო. უკანასკნელად მიაპყრო სათნო მზერა დედას. და მოვლენილ იქნა მარადი სიყვარულის მხსნელი ხელი – მან მიიძინა.

სულ მცირე ჟამს გადაკვროდა ბნელი სუდარა აბობოქრებულ ზღვას, მოდგანდგარე მიწას. ურიცხვი ცრემლი დაღვარეს მიჯნურთა. ბეჭედი აეხსნა საიდუმლოს – ზეციერმა სულებმა ზეაღმართეს ლოდი ბნელი საფლავიდან. ანგელოზნი ჩამოსხდნენ მიძინებულთან. თავისი სიზმრებიდან დაბრუნდა იგი ახლადქმნილი, ახალი საღმრთო დიდებულებით აღვსილი და ამაღლდა ახლადშობილ სამყაროში. თავისივე ხელებით დაფლა ძველი ცხედარი მიტოვებულ მღვიმეში და თავისი ყოვლადძლიერი ხელით ლოდი დაადო ზედ, რომელსაც ვერარა ძალა ძვრას ვერ უზამს.

ჯერ ისევ ღვრიდნენ შენი მიჯნურნი ლხენის, აღტყინების და უსასრულო მადლიერების ცრემლებს შენს საფლავთან. და ლხენით აღვსილთა გიხილეს მკვდრეთით აღმდგარი, და ისინიც წამოგყვნენ შენ. გიხილეს, როს დედის კურთხეულ მკერდზე გზნებით დაალტე ცრემლები, როს გაეშურე მეგობრებთან, ფიქრით აღვსილი. სიტყვებს წართქვამდი, თითქოს ცხოვრების ხიდან მოწყვეტილს. გიხილეს შენ, როს ისწრაფვოდი ნეტარებით აღვსილი მამის ხელის საამბოროდ, რათა შვა კაცთა ახალი მოდგმა და მიართვა მას ოქროს საუკუნის დაუშრეტელი თასი. დედაც სულ მალე წამოგყვა ზეციური ტრიუმფით. ის პირველი გეახლა ახალ სამშობლოში. მას მერე მრავალმა ჟამმა განვლო და უმაღლესი სიდიადით შეიმოსა შენი ახალი ქმნილება. ათასნი ილტვიან შენკენ რწმენით, ნატვრით და ერთგულებით აღვსილნი, რომელთაც სძლიეს ტანჯვას და ტკივილს. სიყვარულის სამე-

ფოში ივანებენ შენთან და ზეციურ ქალწულთან, მსახურობენ ზეციური სიკვდილის ტაძარში და სამარადისოდ შენთან არიან.

აწეულია ლოდი –
კაცობრიობა აღდგა –
ვივანებთ ყველანი შენსას,
აღარ ვგრძნობთ სულისა დაღლას.
მწარე ნაღველი ლღვება
შენს ოქროცურვილ თასზე,
მინა, ცხოვრება ქრება
უკანასკნელ სერობაზე.

სიკვდილი გვიხმობს ქორწილზე –
ლამპრები ნათობენ ლაღად –
ქალწულნი მოდგნენ ალაგს –
ზეთიც მზადაა მრავლად:
და ახმიანდეს შორეთი
იმ ზეციური ქროლვით,
რომ მოგვიწოდონ ვარსკვლავთა
კაცთა ხმითა და გრძნობით.

შენ გესავს მარიამ
გული ათასი,
ჩრდილების ქვეყნიდან
გიხმობენ მოკვდავნი.
ელიან განწმენდას
აღვსილნი ლხენით,
წმინდაო დაიცავ
ძლიერი მკერდით.

ვინც დაშრიტა თვისი ხორცი
ნეტარებით ტანჯვაში,
განეშორა წუთისოფელს –
შენსკენ საღვთო წიაღში.

შემწედ ჩვენდა მოგვევლინენ,
განაქარვეს ნაღველი –
და ვიქნებით მათთან მარად,
მარად საღვთო წიაღში.

არ იგლოვონ საფლავებთან,
მათ, ვინც გულით იწამა.
სიყვარულის მადლი ტკბილი
არვის წარეტაცება.
მონატრება ტკივილს უცხრობს
ღამე აღაფრთოვანებს –
ზეცისშვილთა გუნდი არის
მისი გულის ფარეში.

ჭეშმარიტად, ეს სიცოცხლე
იქცა მარად ცხოვრებად,
საღვთო ცეცხლით ინათლება
ჩვენი აზრი და გრძნობა.
ვარსკვლავეთი განიღვრება
მაცხოვნებელ ოქროს ღვინოდ,
ჩვენ მას ვეზიარებით
და ვიქმნებით ვარსკვლავებად.

სიყვარული მოგვემადლა,
ნუ იქნება განშორება.
ვით ზღვა დაუსაბამო
ღელავს სავსე ცხოვრება.
ნეტარების ერთი ღამე –
უსასრულო ლექსთწყება –
ჩვენი ყველას მზე-ნათელი
არის უფლის სახება.

6

სიკვდილის მონატრება

ქვემოთ მიწის წიაღში,
შორს სინათლის საუფლოსგან,
ძრწოლა, მწარე ტკივილი,
მგზავრობის არს ნიშანი.
ვიწრო ნავით ვისწრაფვით
ზეციურ სამეფოსკენ.

ვადიდოთ მარადი ღამე,
ვადიდოთ მარადი ძილი.
დღემ შეგვიმოსა სითბო,
ქრება დიდი ხნის დარდი.
გვეწვია უცნობი ლხენა,
გვწადია მამისა სახლში.

რასა ვიქმთ ამ სოფლად
ტრფობით, ერთგულებით.
განქარდა ძველი, რას მოგვცემს ახალი.
ოჰ, ეულია და დარდით სავსე,
ვის მხურვალედ და კრძალვით
უყვარდა ჟამი წინარე.

ჟამი წინარე, როს გრძნობანი მოსილნი სხივით
ინათლებოდა იმ წმინდა ცეცხლში,
როს მამის ხელს და სახებას
შეიცნობდნენ ადამის ძენი.
ზოგნიც ჰბაძვიდნენ მის პირველსახეს
შეურყვნელად და დიდი გზნებით.

ჟამი წინარე, როს უძველესმა მოდგმამ კაცისა
ბრწყინვალებაში განვლო სიცოცხლე,
ყრმანი ელტვოდნენ ტანჯვას და სიკვდილს
იმ ზეციური სამეფოსათვის.
და თუ ცხოვრება აღევსო ლხენას,
ზოგიერთთ გული მსხვერპლს სწირავდა სიყვარულისთვის.

ჟამი წინარე, როს თვით უფალმა
ჭაბუკურ ვნებით გააცხადა არსება თვისი,
და ტრფობისათვის მალე სიკვდილით
კურთხეულ იქნა სიცოცხლე მისი.
არ განიშორა შიში და ვნება,
რომ ყოფილიყო ერთგული ჩვენი.

შეშინებულნი და მონატრულნი ვჭვრეტთ მას
შებურვილს იმ ბნელ ღამეში,
არა, არ ცხრება ცხელი წყურვილი
ჟამიერების ამ საუფლოში.
მივეშურებით სამშობლოსაკენ,
რათა ვიხილოთ ის წმინდა წამი.

რა შეაჩერებს ჩვენს დაბრუნებას,
დიდი ხანია სძინავთ მიჯნურთა.
მათ საფლავებთან წყდება ცხოვრება,
შეპყრობილი ვართ ტკივილით, შიშით.
არარა დაგვრჩა აქ საძებარი –
გულია მაძღარი – ქვეყანა ეული.

უსასრულობა, იდუმალება –
შეგვიპყრობს უტკბესი ქროლვა,
ჩვენი გლოვის ხმა ისმის ვით ექო
მაგ შორეული სიღრმეებიდან.
მოისწრაფვიან ჩვენსკენ მიჯნურნი
შთაგვბერენ იმ სულს მონატრებისა.

ქვემოთ ტკბილი სატრფოსკენ,
მიჯნურ იესოსაკენ,
ჭეშმარიტად, ღამე მოსავს
მიჯნურთ დარდით აღსავსეთ.
ეს სიზმარი ბორკილს ახსნის –
და გვშობს მამის წიაღში.

გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ
თბილისი, 2007/2012

პირთა საძიებელი:

აიჰენდორფი, იოზეფ ფონ
(Eichendorff, Joseph von) 9, 222

არნიმი, ახიმ ფონ
(Arnim, Achim von) 131

ბარათაშვილი, ნიკოლოზ 148

ბეთჰოვენი, ლუდვიგ ვან
(Beethoven, Ludwig van) 222, 237

ბჲომე, იაკობ
(Böhme, Jakob) 21-25, 30, 32, 46, 50

ბოიტლერი, ერნსტ
(Beutler, Ernst) 107

ბრენტანო, ქლემენს
(Brentano, Clemens) 9, 124, 131, 222

გადამერი, ჰანს-გეორგ
(Gadamer, Hans-Georg) 146

გამსახურდია, ზვიად 67, 112

გამსახურდია, კონსტანტინე 199

გეინსბორო, თომას
(Gainsborough, Thomas) 129

გეორგე, შტეფან
(George, Stefan) 237

გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ
(Goethe, Johann Wolfgang) 8-9, 56-70, 105-118, 164-165, 167-186, 210

გოთშედი, იოჰან ქრისტოფ
(Gottsched, Johann Christoph) 208

გუარდინი, რომანო
(Guardini, Romano) 107

ებერჰარდი, კონრად
(Eberhard, Conrad) 105

ეკერმანი, იოჰან პეტერ
(Eckermann, Johann Peter) 106, 114, 164, 167

ვაკენროდერი, ვილჰელმ ჰაინრიჰ
(Wackenroder, Wilhelm Heinrich) 9, 133, 148, 222

ვაგნერი, რიჰარდ
(Wagner, Richard) 161, 237

ვატო, ჟან-ანტუან
(Watteau, Jean-Antoine) 129

ვილანდი, მარტინ
(Wieland, Martin) 110

ვოლტერი **64, 68, 106**

ვულპიუსი, ქრისტიანე
(Vulpius, Christiane) 108

თომა აქვინელი **26**

თრაქლი, გეორგ
(Trakl, Georg) 237

იუსტი, ქოელესტინ აუგუსტ
(Just, Coelestin August) 62

კანტი, იმანუელ
(Kant, Immanuel) 155, 167-172, 174-176, 178-181, 198, 208

კირკეგაარდი (კირკეგორი), სიორენ
(Kierkegaard, Søren) 9, 115, 118, 135, 153

კლაისტი, ჰაინრიხ ფონ
(Kleist, Heinrich von) 56, 70, 131, 139

კლეტენბერგი, სუზანა კატარინა ფონ
(Klettenberg, Susanna Katharina von) 109

კლინგემანი, აუგუსტ
(Klingemann, August) 13 5

კიუნი, სოფი ფონ
(Kühn, Sophie von) 29, 43, 145, 147-151, 155, 158

ლაფატერი, იოჰან კასპარ
(Lavater, Johann Caspar) 105, 109

ლესინგი, გოტჰოლდ ეფრაიმ
(Lessing, Gotthold Ephraim) 110, 210

მაქსიმე აღმსარებელი 24

მენცელი, ვოლფგანგ
(Menzel, Wolfgang) 107

მოცარტი, ვოლფგანგ ამადეუს
(Mozart, Wolfgang Amadeus) 110, 118, 151, 222

მოსე 113

ნეტარი ავგუსტინე 25

ნიცშე, ფრიდრიხ
(Nietzsche, Friedrich) 9, 70, 107, 118

ნოვალისი (ფრ. ფონ ჰარდენბერგი)
(Novalis / Fr. von Hardenberg) 5-6, 8-12, 15, 17-22, 27-32, 37, 41-43, 45, 49-51, 56-71, 85-96, 111, 114-115, 118, 124-125, 132, 135, 144-145, 147-153, 155-162, 184, 201-206, 211-212, 216-227, 229, 232, 234, 238

ორიგენე **24**

პავლე მოციქული **25, 105, 112**

პლატონი **192**

რაფაელი **28, 118**

რილკე, რაინერ მარია
(Rilke, Reiner Maria) 237

რიმერი, ფრიდრიხ ვილჰელმ
(Riemer, Friedrich Wilhelm) 56

რობაქიძე, გრიგოლ **164**

რუნგე, ფილიპ ოტო
(Runge, Philipp Otto) 148, 222
სოკრატე **113**

სპინოზა, ბარუხ
(Spinoza, Baruch) 110-112

ტაბიძე, გალაკტიონ **239**

ტიკი, ლუდვიგ
(Ticck, Ludwig) 9,56, 70, 124, 127, 135, 138, 224

ფიხტე, იოჰან გოტლიბ
(Fichte, Johann Gottlieb) 62, 86, 90, 110, 126, 149, 153, 155, 184

ფრიდრიხი, კასპარ დავიდ
(Friedrich, Caspar David) 124, 128-140, 211, 222, 226-227, 237

ყარალაშვილი, რეზო 70

შელინგი, ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ
(Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph) 154

შექსპირი, უილიამ 105,109,118

შილერი, ფრიდრიხ
(Schiller, Friedrich) 57-59, 68, 93, 139, 210

შლაიერმახერი, ფრიდრიხ
(Schleiermacher, Friedrich) 5-6, 9, 133, 184, 190, 192-204, 209, 211-217, 227-228, 234, 238

შლეგელი, აუგუსტ ვილჰელმ
(Schlegel, August Wilhelm) 9, 105

შლეგელი, ფრიდრიხ
(Schlegel, Friedrich) 5-9, 12, 41, 57, 62, 70, 85, 94, 106, 124, 125, 139, 150, 154, 184, 201, 204, 207-212, 222, 224, 228-231, 234, 238

შმიდი, ვილჰელმ
(Schmid, Wilhelm) 190

შოპენჰაუერი, არტურ
(Schopenhauer, Artur) 9

ჰაიდნი, იოზეფ
(Haydn, Joseph) 110, 222

ჰაინე, ჰაინრიხ
(Heine, Heinrich) 105,

ჰარდენბერგი, ერაზმ ფონ
(Hardenberg, Erasm von) 29

ჰეგელი, გეორგ ვილჰელმ ჰაინრიჰ
(Hegel, Georg Wilhelm Heinrich) 62, 135, 136, 155

ჰერდერი, იოჰან გოტფრიდ
(Herder, Johann Gottfried) 27-28, 109-110, 165

ჰესე, ჰერმან
(Hesse, Hermann) 66

ჰელდერლინი, ფრიდრიჰ
(Hölderlin, Friedrich) 56, 70

ჰომეროსი 109

ჰოფმანი, ერნსტ თეოდორ ამადეუს
(Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus) 9, 135, 222

სარჩევი

წინათქმა 5

ნოვალისის რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“
ბიბლიურ-ქრისტიანული არქეტიპებისა და
ესქატოლოგიის თვალსაზრისით 10

ნოვალისი და გოეთე 56

Novalis und Goethe 73

ნოვალისის „ღამის ჰიმნების“ სახისმეტყველება 85

Die Geschichtsphilosophie der deutschen Romantik in den „Hymnen an die Nacht“ von Novalis. Zur Hermeneutik der 5. Hymne 100

გოეთე და ქრისტიანობა:
გოეთეს მსოფლმხედველობის გააზრებისათვის 105

ზღვის სახისმეტყველება კასპარ დავიდ ფრიდრიჰის ფერწერაში 124

ნოვალისი და სოფია:
სიყვარულის არსის ჰერმენევტიკა გერმანულ რომანტიზმში 144

გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* **(Urphänomen)** და
კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია 164

ფრიდრიჰ შლაიერმახერის რომანტიკული რელიგიის
ფილოსოფია, როგორც რელიგიის არსის მოდერნული გაგება
და განმაჯადოებელი/განმანათლებელი სეკულარიზმის
დაძლევა (ფრ. შლაიერმახერის „რელიგიის შესახებ.
მიმართვები მისი მოძულე განათლებულთადმი“ [1799]) 190

ხელოვნების არსი გერმანულ რომანტიზმში
(ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი) და
ხელოვნების რელიგიის **(Kunstreligion)** ცნება 207
The Essence of Art in German Romanticism (Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel and Novalis) and the Concept of *Art-as-Religion* (Kunstreligion) 241
დანართი 251
ნოვალისი: ღამის ჰიმნები (გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ) 253
პირთა საძიებელი 268

Inhalt

Vorwort 5

Novalis' Roman Heinrich von Ofterdingen aus der Sicht der biblisch-christlichen Archetypen und Eschatologie 10

Novalis und Goethe 56

ნოვალისი და გოეთე 73

Symbolbildung in den „Hymnen an die Nacht" von Novalis 85

რომანტიზმის ისტორიის ფილოსოფია ნოვალისის „ღამის ჰიმნებში". მე-5 ჰიმნის ჰერმენევტიკისათვის 100

Goethe und das Christentum: zum weltanschaulichen Werdegang Goethes 105

Die Seesymbolik in der Malerei von Caspar David Friedrich 124

Novalis und Sophia: die Hermeneutik der Liebe in der Deutschen Romantik 144

Goethes Urphänomenlehre und Kants Transzendentalphilosophie 164

Friedrich Schleiermachers romantische Religionsphilosophie als moderne Religionsauffassung und Überwindung der entzaubernden/aufklärenden Säkularisierung (Anhand seiner Schrift „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern" [1799]) 190

Die Kunstauffassung in der Romantik (Fr. Schleirmacher, Fr. Schlegel, Novalis) und der Begriff der *Kunstreligion* 207

The Essence of Art in German Romanticism (Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel and Novalis) and the Concept of *Art-as-Religion* (Kunstreligion) 241

Anhang 251

Novalis: Hymnen an die Nacht (ins Georgische übersetzt von Konstantine Bregadze) 253

Personenregister 268

კონსტანტინე ბრეგაძე

გერმანული რომანტიზმი

KONSTANTINE BREGADZE

Deutsche Romantik

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., 47.
☎ 239 15 22
E-mail: meridiani777@gmail.com