

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ქართული ხალხური შემოქმედების კათედრა

ხათუნა მანაგაძე

საკვალიფიკაციო შრომა  
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის  
სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად

წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“  
და მისი ქართული ძლისპირები

(Q. 680 ხელნაწერის მიხედვით)

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი რუსუდან წურჭუმია

თბილისი  
2006

## შ ი ნ ა ა რ ს ი :

**შესავალი.**

**I თავი** \_ წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ლიტურგიკული ასპექტები.

**II თავი** \_ წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში.

**III თავი** \_ „სინანულის კანონის“ ქართული თარგმანები და საეკლესიო ხმის პრობლემა მათ მიხედვით.

**IV თავი** \_ წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირთა კომპოზიციური თავისებურებები.

**დასკვნა.**

**გამოყენებული ლიტერატურა.**

**დანართი.**

## შ ე ს ა ვ ა ლ ი

დღეს, ქართულმა ქრისტიანულმა გალობამ ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მძლავრი სიმბოლოს მნიშვნელობა დაიბრუნა. საუკუნეებით შემონახული, XIX საუკუნის ბოლოს ნოტებზე გადატანილი და ამით დავიწყებას გადარჩენილი ქართული გალობა აჟღერდა XX საუკუნის ბოლოს ქართულ ეკლესიაში. ამიტომ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში განსაკუთრებულად პრიორი-ტეტული როლი შეიძინა სასულიერო მუსიკის კვლევამ. თუ საქართველოს უახლესი ისტორიას გადავხედავთ, ცხადი გახდება, რომ რამდენიმე ათეული წლის წინ მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებებიდან გამომდინარე, შესაძლებელი გახდა ბევრი ტაბუდადებული საკითხის და მათ შორის, საეკლესიო ისტორიისა და ხელოვნების პრობლემების ჭეშმარიტი კუთხით დანახვა. საზოგადოებრივი ცნობიერების გარდატეხამ სტიმული მისცა ქართული საეკლესიო მუსიკისადმი ახლებურ მიდგომას. გასული საუკუნის

ოთხმოციანი წლებიდან, მუსიკალურმა მეცნიერებამ საეკლესიო გალობის თანმიმდევრული კვლევა ძირითადად, ღვთისმსახურების არსისა და სტრუქტურის შესწავლით დაიწყო. იმ პერიოდიდან მოყოლებული ეს სფერო გამორჩეულ აქტუალობას იძენს. ამის დასტურია მრავალი სამეცნიერო ნაშრომის (მათ შორის საკვალიფიკაციო ნაშრომების) შექმნა. შესაბამისად, ახალ-ახალი ნიმუშებით გამდიდრდა საეკლესიო გალობის რეპერტუარი, რაც იმ პრაქტიკოსი მაგალობლების დიდი დამსახურებაა, რომლებიც სწავლობენ და რედაქტირების შემდგომ გამოსცემენ ხელნაწერ საგალობელთა კრებულებს. მათი ძალისხმევით აღდგენილი ქართული გალობა, შეიძლება ითქვას, უკვე დამკვიდრებულია საღვთისმსახურო პრაქტიკაში.

ამდენად, გალობის აღორძინების იმ პროცესში, რომელიც მიმდინარეობს ქართულ ეკლესიაში, ყოველი ახალი ძეგლის აღმოჩენა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. წინამდებარე ნაშრომის აქტუალობა, პირველ რიგში, კონკრეტული საეკლესიო მუსიკალური ძეგლის წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირთა სანოტო ჩანაწერის გამომზეურებაში, მის სამეცნიერო მიმოქცევაში ჩართვასა და საეკლესიო პრაქტიკაში დამკვიდრების აუცილებლობის დასაბუთებაში მდგომარეობს.

ნაშრომის მიზანია აღნიშნული ძეგლის ლიტურგიკული და მუსიკალური ასპექტების შესწავლა.

აქედან გამომდინარე, კვლევის ამოცანას შეადგენს: სინკრეტული ჰიმნოგრაფიული ძეგლის წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ზოგადი საღვთისმსახურო კონტექსტის აღწერა და მისი ქართულ ტიპიკონურ პრაქტიკაში დამკვიდრების ისტორიული გზის განხილვა; ძლისპირებში დაფიქსირებული სიტყვიერი ტექსტისა და საეკლესიო ხმის ქართულ თარგმანებთან მიმართების დადგენა; ნაწარმოების ჟანრიდან გამომდინარე, კანონისა და „სინანულის კანონის“ ფორმალურ-სტრუქტურული თავისებურებების ანალიზი; და ბოლოს, ძლისპირების სანოტო ხელნაწერის აღწერა და მათი მუსიკალური

კანონზომიერებების გამოვლენა შუასაუკუნეების ქართული ესთეტიკური აზროვნების ჭრილში. „დიდი კანონის“ ძლისპირებზე მუშაობის პროცესში აქტუალურად გვესახება, კრიტიკის კანონის შესახებ ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა მიერ გამოთქმული აზრების ანალიზი, რომელთა მიხედვით შესაძლებელია ვივარუდოთ, როგორ იქცა ბიზანტიური მონოდიური კულტურის ჰიმნოგრაფიული ძეგლის თარგმნა უცხო კულტურული მოვლენის ეროვნული ტრადიციული მუსიკალური ცნობიერების ყალიბში მოქცევის პროცესად.

ჩვენი კვლევის ობიექტი წმ. ანდრია კრიტიკის „დიდი კანონის“ ძლისპირების XIX საუკუნის სანოტო ჩანაწერი, რომელიც ხელნაწერის სახით ინახება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ვ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის Q. 680 კრებულში.

ამდენად, კვლევის საგანს წარმოადგენს აღნიშნული ძლისპირების მუსიკალური ტექსტი. საგალობელში მუსიკისა და სიტყვიერი ტექსტის განუყოფლობა, გარკვეული თვალსაზრისით, კვლევის საგნად აქცევს ამ სანოტო ხელნაწერში მოცემულ სიტყვიერ ტექსტსაც, რომელიც განიხილება ისტორიულ-კულტუროლოგიურ ასპექტში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს შეადგენს მუსიკალურ-ლიტურგიკული ძეგლის, როგორც ზოგად-კულტურული ფენომენის ხედვა. ამასთან, რამდენადაც სასულიერო მუსიკა ღვთისმსახურების განუყოფელი ნაწილი და იმავდროულად, დასრულებულ მხატვრული მთლიანობაა, მისი, როგორც ესთეტიკური ფენომენის შესწავლა საეკლესიო მსახურების საერთო კონტექსტიდან მოწყვეტით შეუძლებელია. ამ გარემოებამ განაპირობა თანამედროვე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებული სასულიერო მუსიკის კვლევის კომპლექსური მეთოდი, რომელსაც ეყრდნობა წარმოდგენილი ნაშრომის ავტორი.

საკითხის კვლევის ისტორია—საეკლესიო მუსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებზე წლების განმავლობაში მუშაობდნენ ქართველი მკვლევარები.

ქართული საეკლესიო მუსიკის მეცნიერული შესწავლა XX საუკუნის ოცდაათიან წლებში ივანე ჯავახიშვილმა (115) დაიწყო. იმ დროს შექმნილი ობიექტური გარემო არ იძლეოდა მისი, როგორც საეკლესიო მსახურების შემადგენელი ნაწილის თავისებურებების დადგენის საშუალებას.

საგალობლის შესწავლის ისტორიაზე საუბრისას, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს იმ ქართველ მეცნიერთა ნაშრომები, რომლებიც ქართული კულტურის მკვლევართათვის არც თუ დალხინებულ პერიოდში სწავლობდნენ საზოგადოებისთვის მიუწვდომელ და აკრძალულ საეკლესიო მუსიკას. მხედველობაში გვაქვს, ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ვაჟა გვახარას (12,13), ოთარ ჩიჯავაძის (98), შალვა ასლანიშვილის (8), მზია იაშვილის (23) შრომები.

XX საუკუნის 90-იან წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მიერ გამოიცა პირველი სერიოზული კრებული „ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა, ისტორიისა და თეორიის საკითხები“ (1991), ამ კრებულში შევიდა მუსიკისმცოდნეთა სხვადასხვა თაობის გამოკვლევების ფართო სპექტრი, იგი ეძღვნება „ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და ყველაზე ნაკლებად შესწავლილ სფეროს, წარმოდგენილ შრომებში განხილულია ქართული ლიტურგიის ცალკეული საკითხები, ძველი ქართული სანოტო დამწერლობა, ქართულ საგალობელთა რვა ხმის სისტემა, მისი აღმოსავლური და დასავლური შტოების, ბგერათწყობისა და მუსიკალური ენის თავისებურებები“.

თანამედროვე მეცნიერებაში ქართულ რვა ხმის სისტემის სოლიდური გამოკვლევა შემოგვთავაზა მარიამ ოსიტაშვილმა მისი საკანდიდატო დისერტაცია (152), ფაქტობრივად, ქართული საგალობლის მუსიკალური კომპოზიციის თავისებურებების დადგენის პირველი მცდელობა იყო. სწორედ მის ნაშრომში შემოთავაზებული მთელი რიგი ტერმინები და პრინციპები დამკვიდრდა ქართველ მუსიკისმცოდნეთა შემდეგდროინდელ გამოკვლევებში. ქართული საგალობლის ჟანრულ კლასიფიკაციას, ქართული სანოტო ნიშნების, ანუ ნევმური სისტემის კანონზომიერებებს ეძღვნება პროფ. მანანა ანდრიაძის სადოქტორო

დისერტაცია „საგალობელთა ჟანრები და ნევმების ტრადიცია XIX საუკუნის ქართული ხელნაწერების მიხედვით (6). ავტორი თანმიმდევრულად განიხილავს XIX საუკუნის მოღვაწეთა ნააზრევს ქართული საგალობლის შესახებ, ნაშრომში შესწავლილია XIX ს. ლიტერატურულ წყაროებში დაცული მუსიკალურ-ლიტურგიკული ტერმინები, მნიშვნელოვანი ნაწილი ეთმობა ნევმური სისტემის კვლევას. ეს პრობლემა, კერძოდ, ქართული საგალობლის ჩაწერის ტექნიკა, ნევმური სისტემის თავისებურებები დაედო საფუძვლად ეკატერინე ონიანის საკანდიდატო დისერტაციას (57). რუსუდან წურწუმის სადოქტორო დისერტაციაში (107) ქართული მუსიკალური კულტურის ღირებულებითი ორიენტაციების ჭრილში ნაჩვენებია ქართული საგალობლის განვითარების ისტორიული გზა. საეკლესიო საგალობლის, როგორც ერის თვითმყოფადობის სიმბოლოს მნიშვნელობა თანამედროვე ქართული საკომპოზიციო აზროვნებისათვის. საგალობლის მუსიკალური ასპექტები, დრამატურგიის კომპოზიციური თავისებურებები განიხილება დავით შულღიაშვილის (94-97), მაგდა სუხიაშვილის (72-74) ცალკეულ სტატიებში. თამარ ჩხეიძის საკანდიდატო ნაშრომის (99) მთავარი თემა არის ლიტურგიკული ციკლის დრამატურგიული პრინციპები. ქართული სასულიერო მუსიკის წყობას განიხილავს მალხაზ ერქვანიძე (20). ქართული საეკლესიო საგალობლის და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების საკითხებს ეძღვნება თამაზ გაბისონიას ნაშრომები (10). გამოიკვეთა საეკლესიო მუსიკის კვლევის კიდევ ერთი მეთოდი, კერძოდ, საგალობლის მუსიკალურ-ესთეტიკურ ასპექტში გააზრება. ეს ასპექტი თითქმის ყველა მეცნიერის შრომაში მეტ-ნაკლებად იჩენს თავს, მაგრამ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მანანა ხვთისიაშვილის შრომები (113), რომლებშიც წარმოჩენილია ქართული საგალობლის საკრალური თავისებები წმიდა წერილთან მიმართებაში. ქართული ფილოსოფიური აზრი და ქართული საეკლესიო მუსიკის თავისებურებები ერთიან კონტექსტშია გააზრებული ნინო ფირცხალავას სტატიებში (77-78). ბიზანტიური და ქართული

საეკლესიო მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების თავისებურებებია წარმოაჩენილი დალი დოლიძის ნაშრომებში (17-19).

ბოლო ხანს დამკვიდრდა ქართული გალობის მოამაგეთა ღვაწლის ამსახველი მონოგრაფიების შექმნის ტენდენცია, რაც ბევრ საინტერესო და აქამდე უცნობ საკითხს და ისტორიულ დოკუმენტს მოიცავს, რითაც, როგორც ინფორმაციის წყარო, დიდ სამსახურს უწევს მკვლევრებს.

ამდენად, თანამედროვე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში საეკლესიო მუსიკა მრავალი ასპექტით არის წარმოდგენილი. დაწყებულია ძალიან მნიშვნელოვანი მიმართულებით კვლევა, თუმცა შესაძლებელია მთელ რიგ საკითხებში საბოლოო დასკვნები ამ ეტაპზე არ მოგვეპოვება, მაგრამ არსებული ნაშრომების რაოდენობრივი და ხარისხობრივი მაჩვენებლები მიუთითებს, რომ ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობაში სასულიერო კულტურის კვლევის გარკვეული ფორმატი ჩამოყალიბებულია.

სადისერტაციო ნაშრომის *სიახლე* მდგომარეობს იმაში, რომ პირველად შეისწავლება კვლევის საგნის წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირების მუსიკალური ტექსტი და მისი მუსიკალურ-ესთეტიკური ბუნება, ხმის შერჩევის პრინციპის გათვალისწინებით. ასევე პირველად ხდება ამ კანონის საღვთისმსახურო კონტექსტის განხილვა, აქედან გამომდინარე, თანმიმდევრულად არის შესწავლილი დიდი მარხვის ისტორიული განვითარების გზა, მისი იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები და ამ ფონზე წარმოაჩენილია წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ლიტურგიკული მნიშვნელობა.

და ბოლოს, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში უკვე ცალკე ტენდენციად შეიძლება გამოიყოს ხელნაწერების შესწავლა, გამომზეურება და პრაქტიკაში დანერგვა. ამ ტრადიციის გაგრძელებაა ეს ნაშრომიც, რომელიც ერთი ძეგლის შესწავლას ემსახურება, მისი სხვადასხვა ასპექტების წარმოჩენით.

ნაშრომი შედგება შესავლის, დასკვნისა და ოთხი თავისაგან.

I-ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ლიტურგიკული ასპექტები;

II- ანდრია კრიტელის კანონი საღვთისმსახურო პრაქტიკაში;

III- ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ თარგმანების საკითხისათვის; საეკლესიო ხმის პრობლემა „დიდი კანონის“ ქართული თარგმანების მაგალითზე;

IV- ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირთა კომპოზიციური თავისებურებები.

ნაშრომი შესრულებულია თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრაზე. ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ შრომებში:

1. „დიდი მარხვის ლიტურგიკულ-ისტორიული და მუსიკალური ასპექტები. კრებულში: „სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები“. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2001.
2. „საეკლესიო ხმის საკითხისათვის ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ქართული თარგმანების მიხედვით“. „კავკასიის მაცნე“<sup>11</sup>. თბილისი, 2005.
3. წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ იოანე პეტრიწის ფილოსოფიის შუქზე.
4. „ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ქართული ძლისპირები XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერებში“.



## წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ლიტურგიკული ასპექტები

წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ დიდი მარხვის საღვთისმსახურო ციკლის განუყოფელი ნაწილია. როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, სასულიერო კულტურის ნებისმიერი ძეგლი კომპლექსურ კვლევას მოითხოვს. ამიტომ ქრისტიანულ მსახურებაში „დიდი კანონის“ მნიშვნელობის გასააზრებლად საჭიროდ მივიჩნიეთ საზოგადოდ მარხვის და კონკრეტულად დიდი მარხვის, როგორც ამ კანონის საღვთისმსახურო კონტექსტის შესწავლა. ნაშრომის ამ ნაწილში მარხვის არსი, ისტორიული ევოლუცია და დანიშნულება განხილულია ცნობილი ლიტურგისტების (მ. სკაბლანოვიჩი, ს. ბულგაკოვი, ა. დმიტრიევსკი, არქიმანდრიტი კიპრიანი, ა. შემეანი და სხვ.) გამოკვლევების საფუძველზე, ასევე ბიბლიისა და ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულებების მიხედვით. საზოგადოდ, მარხვა, სინანულთან და ცოდვათა გლოვის განწყობილებასთან ასოცირდება, მაგრამ ქრისტიანული ეკლესიის დოგმატური საფუძველი გამორიცხავს მის წიაღში ისეთი მოვლენის არსებობას, რომელიც დამთრგუნველ გავლენას მოახდენს ადამიანის სულზე. ამიტომ ქრისტიანული იდეოლოგია მუდმივად აერთიანებს რადიკალურად განსხვავებულ საწყისებს---მწუხარებას და სინანულს, როგორც ადამიანის თანმდევ განცდას და ამავედროულად, მომავალი აღდგომით გამოწვეულ სიხარულს. ამ ორი საწყისის ბალანსი შენარჩუნებულია საეკლესიო წლის ყველა მონაკვეთში. სინანულისა და აღდგომის რწმენით გამოწვეული სიხარულის სინთეზი განსაზღვრავს დიდი მარხვის სემანტიკას.

წმ. წერილში, წმ. მამათა ნაშრომებში და საზოგადოდ, საეკლესიო ლიტურატურაში ზედმიწევნით არის განხილული მარხვის შემოდების მიზეზები, მისი ევოლუცია სამოთხეში დამკვიდრებული პირველსახიდან ახალი აღთქმის ეკლესიის ჩამოყალიბებამდე; ასევე მარხვის სხვადასხვა ტიპის დამკვიდრება მოციქულთა და საეკლესიო კრებათა კანონების შესაბამისად. მარხვათაგან ყველაზე ხანგრძლივი ციკლის, დიდი მარხვის პერიოდში გამოყენებულ მსახურებათა

სპეციფიკურ თვისებათა დადგენა, ამ პროცესში ჩართული საგალობლების სტრუქტურულ-ინტონაციური თავისებურებების გარკვევა საშუალებას მოგვცემს დიდი მარხვა ერთიან, დასრულებულ დრამატურგიულ მთლიანობად წარმოვიდგინოთ, რომლის შემადგენელი მსახურებანი წლის სხვა განჩინებათაგან არამხოლოდ შინაარსობრივი და სტრუქტურული თვალსაზრისით, არამედ გარეგნული ნიშნებითაც განსხვავდება.

საზოგადოდ, ღვთისმსახურება წლის განმავლობაში საეკლესიო დღესასწაულების, მარხვისა და სადაგი დღეების მონაცვლეობაზე დაფუძნებული ერთიანი კანონიკური ციკლია, რომელიც ამ მონაცვლეობის შესაბამის განსხვავებულ სახეობრივ-აზრობრივ საწყისებს აერთიანებს. თუკი წლის მსახურებათა ციკლს თვალს გავადევნებთ ვნახავთ, რომ საუფლო დღესასწაულების, მარხვისა და სადაგი დღეების მსახურებათა ყველა ელემენტი სულის განწმენდისაკენ სწრაფვას ემსახურება. რამდენადაც „ღვთისმსახურება კარიბჭეა მარადისობაში“, სწორედ ნათლისაკენ სწრაფვა, სულის განწმენდისათვის ერთადერთი გზის ჩვენება არის ღვთისმსახურების საკრალური დანიშნულების მსაზღვრელი. წმ. მამათა სწავლებიდან ცნობილია, რომ სულის განწმენდა, ნათელთან მიახლოების ცდა, ყოველი ადამიანისაგან მსხვერპლს მოითხოვს. მსხვერპლი ღვთისა „გული შემუსვრილი, სული შემუსვრილი“ (50-ე ფსალმუნი) ჭემმარტი, წრფელი სინანულით მიიღწევა. წმ. იოანე კიბისაღმწერელის სატყვებით რომ ვთქვათ, სინანული „განმახლებელ არს ნათლისღებისა, იგი აღთქმა არს ღვთისა მიმართ ახლოსა ცხოვრებისა“. ჭემმარტი სინანული კი, როგორც ქრისტიანული წესის განმსაზღვრელი ფაქტორი მხოლოდ სულიერი და ფიზიკური მარხვით შეიძლება გაითავისო. ამიტომ საეკლესიო კალენდარში მარხვას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

ქრისტიანული სამყარო ოთხ ხანგრძლივ მარხვას აღიარებს. სამარხვო დღეები კანონზომიერად არის ჩართული სამ ნაწილად გაყოფილ საეკლესიო კალენდარში. კერძოდ, საეკლესიო წლის დასაწყისიდან (14.09 ახ. სტ.) ქრისტეშობამდე

ვხვდებით მხოლოდ შობის ორმოცდღიან მარხვას. შობიდან (7. 01 ახ. სტ.)<sup>1</sup> ამაღლების (გარდამავალია) მონაკვეთში მიმდინარეობს 48 დღიანი დიდი მარხვა, ხოლო წმ. დიდთა და ყოვლადქებულთა თავთა მოციქულთა პეტრესა და პავლეს ხსენებასთან (12. 07) (მარხვის დღეების რაოდენობა გარდამავალია) და ღვთისმშობლის მიძინებასთან (28. 08) დაკავშირებული მარხვები წლის მესამე მონაკვეთში, სულთმოფენობიდან საეკლესიო წლის დასაწყისამდე (14. 09) გვხვდება.

უძველესი დროიდან მარხულობდნენ ქრისტიანები მაცხოვრის გაცემისა და ჯვარცმის დღეებში –ოთხშაბათსა და პარასკევს (გამონაკლისია მსგეფსი). ეს ორი დღე სხვა იუდაისტურ სამარხვო დღეებთან ერთად დიდაქემიც მოიხსენიება (164, 66).<sup>2</sup> მოგვიანებით კი, მძიმე მარხვა დადგინდა ნათლისღების წინა დღეს (18. 01), წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის დღეს (11. 09) და ჯვართამაღლებას (27.09).

მარხვა, სულხან-საბას მიხედვით, შენახვაა: „ვინაითგან ვიტყვით, უნჯთა დამარხვასა, ანუ მკვდართა დამარხვასა, აგრეთვე მუცლისა, ენისა, ხვაშიადისა და სწავლისა შენახვასა მარხვად სახელ-ედების. ხოლო მარხულობა იგი არს, ოდესცა განწესებულ დღეთა ანუ საკანონოთათვის რაოდენ დღე მარხულობითა ვიმარხვიდეთ და დღიურ ერთგზის ვჭამდეთ” (58, 444). მარხვის არსს ზედმიწევნით განსაზღვრას წმ. ბასილი დიდი: „მარხვა-ანგელოზთა მსგავსებაა, მართალთა თანამკვიდრობაა, კაცთა ცხოვრების პატიოსანმყოფელია; მარხვა ძლიერთ მხნეობაა, მცველია კეთილი სულისა და ზღუდეა ხორცთა, მხედართა უცთომელი და ძლიერი საჭურველია, მოღვაწეთა გამომცდელია და განმქარვებელი განსაცდელთა ( --- -). მაგრამ მხოლოდ ჭამადთაგან განყენებას როდი ჰქვია მარხვა, არამედ გვმართებს მარხვა ენისა, დამჭირვა გულისწყრომისა, განშორება გულისთქმათაგან, ძვირისმეტყველებისაგან, ტყუილისა, ცრუ ფიცისა და სხვა ამათ

<sup>1</sup> თარიღებს მივუთითებთ ახალი სტილით

<sup>2</sup> თუმცა „მართლმადიდებლური ლექსიკონის მიხედვით, პარასკევს მარხვა 1168 წლის საეკლესიო კრებაზე დაკანონდა (41. об. пост).

ყოველთაგან განშორებაა ჭეშმარიტი და სათნო მარხვა, ხოლო ამგვარი მარხვაა კეთილი” (64).

წმ. იოანე ოქროპირის თქმით, ღვთის მიერ დადგენილი მარხვის დარღვევამ ადამიანი სასიკვდილოდ გასწირა. მარხვის დასაბამი სწორედ ედემში უნდა ვეძიოთ, სადაც უფალმა ამცნო ადამს მარხვის წესი: „ყოვლისაგან ხისა სამოთხისა ჭამით შჭამო, ხოლო ხისა მისგან ცნობადისა კეთილისა და ბოროტისა არა შჭამოთ. რამეთუ რომელსა დღესა შჭამოთ მისგან, სიკუდილითა მოსწყდეთ” (დაბ. 2, 12-17).

სამოთხიდან განდევნის და სიკვდილთან ზიარების მიუხედავად, უფლის მიერ აკრძალული ხილის გასინჯვის სურვილი ადამის მოდგმას დღემდე არ დაუკარგავს. ეკლესიის მამებმაც იმთავითვე გაითვალისწინეს, რომ თვით მაცხოვრის ვნებით ადამისეული შეცოდებისაგან დახსნა, ცოდვისაკენ მიდრეკილი ადამიანის ბუნებას ვერ გამოცვლიდა და ამიტომ მის სულს, სამოთხის კარიბჭესთან მდგარი ქერუბიმის დარად, მცველად მარხვა დაუყენეს. „ვინაითგან არა ვიმარხნეთ, ამისათვის გამოვვარდით სამოთხისაგან. აწ უკვე ვიმარხოთ, რათა კუალად მუნვე მივიდეთ”, ასე განმარტავდა მარხვის აუცილებლობას წმ. ბასილი დიდი (64).

საზოგადოდ, მარხვა, როგორც ცოდვათაგან განწმენდის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა, ძველი აღთქმისეული მოვლენაა. ცნობილია, რომ ძნელბედობისას იუდეველები საკვებისაგან დათმენას ამჯობინებდნენ, ლოცულობდნენ, ღმერთს სწირავდნენ მსხვერპლს. მსაჯულთა წიგნი ასე აღწერს მტერთაგან დამარცხებული ებრაელების ყოფას: „გაემართა მაშინ მთელი ისრაელიანობა, მთელი ერი, მივიდა ბეთლემში და შესტიროდა უფალს. იჯდა საღამომდე და მარხულობდა, აღსავლენ და სამადლობელ მსხვერპლს სწირავდა უფალს” (მსაჯ. 20, 26). ძველი აღთქმა მარხვის უკიდურეს ფორმებსაც შეგვახსენებს, როცა ისრაელიანები შემოხეული სამოსით, ფეხშიშველნი და თავზე ნაცარდაყრილნი დადიოდნენ, ხმამაღლა ტიროდნენ სინაგოგაში და შენდობას სთხოვდნენ ღმერთს. ნეემია წინასწარმეტყველი გვამცნობს: „ამა თვის

ოცდამეოთხე დღეს შეიკრიბნენ ისრაელიანები—მარხულნი, ჯვალოთი შემოსილნი და თავზე ნაცარდაყრილნი” (ნეემია 9, 1).

თუმცა იმავე ძველ აღთქმაში ვხვდებით მოწოდებას „გულის შემუსვრილებასთან” შერწყმული მარხვის შესახებ. აღტკინებული ხალხის შეკითხვაზე: „რისთვის ვმარხულობთ, თუკი არ გვხედავ? რისთვის ვიტანჯავთ თავს, თუკი არ გვამჩნევ?” (ესაია 58, 3), უფალი პასუხობს: „განა ასეთი მარხვაა სასურველი ჩემთვის, როცა კაცი თავს იტანჯავს და ლერწამივით ხრის თავს და ქვეშ ჯვალო და ნაცარი აქვს დაგებული? განა ამას ჰქვია მარხვა და უფლის სათნო დღე?” (ესაია, 58,5). „უფლის სათნო დღეს” ასე განმარტავს ნეტარი იერონიმე: „რა სარგებლობაა იმაში, რომ ხორცი განილეოდეს მარხვით, სული კი განივსებოდეს სიამაყით? რა ქებას იმსახურებს ის, ვინც ფერდაკარგული მარხვისაგან და ფითრდება შურით? რა სათნოებაა არა სვა ღვინო, ხოლო მრისხანება და სიძულვილი გონებას გიბნელებდეს? ამიტომაც ამბობს უფალი, რომ ადამიანს გარედან შემავალი კი არ შეაგინებს, არამედ გულიდან ამომავალი” (48, 6).

მარხვის გატეხვა ყოველთვის დიდ ცოდვად ითვლებოდა. ძველი აღთქმა იცნობს ისეთ მაგალითსაც, ერთი კაცის მიერ მარხვის გატეხვა საბედისწერო რომ აღმოჩნდა არამარტო ინდივიდისთვის, არამედ მთელი ერისთვის, როცა გოლიათური ძალის სამსონმა აღთქმა დაარღვია და მთელი ისრაელი საფრთხის წინაშე დააყენა ( ).

ცხოვრების წესად ჰქონდა მარხვა ძველი და ახალი აღთქმის ზღვარზე მდგარ წმ. იოანე ნათლისმცემელს, რომელიც მესიის მოსვლას უქადაგებდა ებრაელ ხალხს. ჯერ კიდევ მის შობამდე აუწყა მამამისს ზაქარიას უფლის ანგელოზმა, რომ მისი პირში არასოდეს იგემებდა ღვინოსა და თაფლუჭს. წმ. მარკოზ მახარებელი გვამცნობს: „ხოლო ემოსა იოვანეს სამოსლად თმისაგან აქლემისა, და სარტყელი ტყავისა წელთა მისთა და ჭამდა იგი მკალსა და თაფლსა ველურსა” (მარკ. 1, 6), რადგან მუდმივი მარხვით განწმედილი ადამიანისაგან შეიძლებოდა ნათელ-ელო ძე ღვთისას.

მარხვა სულის გამოღვიძების, ბოროტისაგან განშორების ზეიმია. ახალ აღთქმაში მასთან ძველისაგან განსხვავებულ დამოკიდებულებას ვხვდებით. მარხვისას ადამიანმა შავი კი არ უნდა ჩაიცვას, არამედ კეთილი საქმის „ზეობით წმიდა ჰყოს მარხვა“. უფალი ბრძანებს: „ხოლო შენ რაჟამს იმარხვიდე, იცხე თავსა შენსა და დაიბანე პირი შენი, რათა არა ეჩვენო კაცთა მმარხველად, არამედ მამასა შენსა დაფარულად“ (მათე, 6, 17-18).

ნიშანდობლივია, რომ უძველესი დროიდან მარხვა ორმოც დღესთან ასოცირდება. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ორმოცი საკრალური რიცხვია ბიბლიურ აზროვნებაში. ძველი და ახალი აღთქმის მიხედვით ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას წინ ორმოცდღიანი მარხვა უძღოდა. როგორც ცნობილია, უფლის ათი მცნების ფიქალზე დასაფიქსირებლად ებრაელთა მამამთავარს მოსეს ორმოცდღიანი განწმენდა დასჭირდა: „დარჩა იქ უფალთან ორმოც დღეს და ორმოც ღამეს; პური არ უჭამია და წყალი არ შეუსვამს. დაწერა ფიქალზე აღთქმის სიტყვები. ათი სიტყვა“ (გამოსვ. 34, 38). უფლის ათი სიტყვა კი პირველი ნაბიჯია კაცობრიობის სულიერი განწმენდის გზაზე, რადგან ღვთის სიტყვა ყველა მოკვდავისათვის გასაგებ ენაზე დაიწერა. უფლის სიტყვის გაცხადებამდე ორმოცი დღე და ღამე საჭმელ-სასმელის გარეშე იარა წმ. ილია წინასწარმეტყველმა ხორების მთამდე (III მეფეთა 19, 8). ხოლო ებრაელთა ორმოცწლიანი ხეტიალი უდაბნოს რთულ და უვალ გზაზე სინანულის, მარხვისა და განწმენდის სიმბოლური გამოხატულებაა.

იესო ქრისტეს ცხოვრებაში ორჯერ ფიგურირებს რიცხვი ორმოცი. ნათლისღების შემდეგ დროის ეს მონაკვეთი გაატარა იორდანეს უდაბნოში ძე ღვთისამ იმისათვის, რომ ხალხში საქადაგებლად გასულიყო. „მამინ იესო აღმოიყუანა უდაბნოდ სულისაგან გამოცდაი ეშმაკისაგან და იმარხა ორმოცი დღე და ორმოცი ღამეი და მერე შეემშია“ (4, 1-2). ასევე ორმოცი დღე აღდგომიდან ამაღლებამდე, ხილულად იმყოფებოდა მაცხოვარი მოწაფეთა შორის და მათ სულიერი საზრდოს გავრცელების გზებს ასწავლიდა.

წმ. მამათა მიხედვით ორმოცი დღე წლის თითქმის მეათედია. როგორც ცნობილია, ძველი აღთქმის კანონების შესაბამისად, ყოველი ადამიანი შემოსავლის მეათედს ღვთისმსახურებს სწირავდა (II ნემტა, 31,5). ამიტომ ორმოცი დღე მარხვა ღვთისმსახურთათვის გაღებულ მატერიალური მეათედის სულიერ ანალოგად შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

როგორც ვნახეთ, წმიდა მამათა გადაწყვეტილებით, წლის დღეების უმეტესი ნაწილი სამარხვო დღეებად გამოცხადდა. ეკლესიამ იზრუნა იმისათვის, რომ ადამიანს მისი სულის საკეთილდღეოდ, რაც შეიძლება ხშირად გაცხადებოდა „დააცხრვე ენა შენი ბოროტისაგან და ბაგენი შენნი ნუ იტყვიან ზაკუვასა. მოიქეც ბოროტისაგან და ქმენ კეთილი, მოიძიე მშვიდობაი და მისდევდი მას” (ფსალმუნი 33, 13-14).

ქრისტეს მოწაფეთა გულმოდგინებით მარხვამ, რომელიც უდიდესი ქრისტიანული მისტერიის, უფლის ბრწყინვალე აღდგომის გააზრებაში ეხმარება მრევლს, განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა. დიდი მარხვის პირველსახე მოციქულთა ეპოქაში ყალიბდება. იგი ერთადერთი სამარხვო პერიოდია, რომლის დაცვის აუცილებლობა ხაზგასმით არის მინიშნებული მოციქულთა კანონებში. კერძოდ, მოციქულთა 69-ე კანონი მიუთითებს: „უკუეთუ ვინმე ეპისკოპოსმან, ანუ ხუცესმან, ანუ დიაკონმან, ანუ კერძო დიაკონმან, ანუ წიგნის მკითხველმან, ანუ მგალობელმან წმიდანი ორმოცი არა იმარხნეს, ანუ ოთხშაბათი და პარასკევი— განიკუთენ, არ თუ ხორციელის უძღურებისაგან დაიხსნებულსა, ხოლო ერისკაცი თუ იყოს, უზიარებელ იქმნენინ” (16, 223). ეს გარემოება საშუალებას აძლევს მკვლევრებს მარხვის ეს სახე ყველაზე უძველესად ჩათვალონ. მოციქულთა ამ კანონის განხილვისას თეოდორე ვალსამონი წერს: „მამინ რომ სხვა მარხვები ყოფილიყო, კანონი მიუთითებდა მათ შესახებ” (150, 31).

დიდი მარხვის ხანგრძლივობაზე განსხვავებული აზრი არსებობს. მარხვისადმი განსაკუთრებული ყურადღება მოციქულებმა მაცხოვრის ვნების შემდეგ გამოიჩინეს. მაცხოვრის სიცოცხლეში მოწაფენი არ მარხულობდნენ. ამას

სახარებისეული შემდეგი ფრაგმენტი ადასტურებს: „მაშინ მოუხდეს მას მოწაფენი იოანესნი, და ეტყოდეს: რასათვის ჩუენ და ფარისეველნი ვიმარხავთ ფრიად, ხოლო მოწაფენი შენნი არა იმარხუნენ? ჰრქუა მათ იესო: ხელეწიფებისა ძეთა სიძისათა გლოვად, ვიდრემდე მათ თანა არს სიძე? მოვლენან დღენი, რაჟამს ამაღლდეს მათგან სიძე და მაშინ იმარხვიდნენ” (მათე, 9, 14-15).

ცნობილია, რომ ძველი ქრისტიანები მკაცრად იცავდნენ დიდ მარხვას. მეცხრე ჟამამდე წყლის მიღებისგანაც თავს იკავებდნენ. წმ. იოანე ოქროპირის ცნობით, ბევრი დიდ მარხვას პურზე და წყალზე ატარებდა. რასაკვირველია, მხოლოდ საკვების აკრძალვა არ განსაზღვრავდა მარხვის სიმკაცრეს. საინტერესოა, რომ ბიზანტიის იმპერატორ თეოდორეს დროს (VI ს.), დიდი მარხვის პერიოდში გასართობი სანახაობები, ბაზრობები და სასამართლო პროცესები ოფიციალურად აიკრძალა. დიდი მარხვის შესრულების წესი ლაოდიკის კრების დღის წესრიგშიც დადგა. ამ კრების 51-ე და 52-ე კანონების შესაბამისად, დროის აღნიშნულ მონაკვეთში წირვებზე წმიდანთა მოხსენიება შეწყდა, ამასთან, აიკრძალა დღეობები და ჯვრისწერები<sup>3</sup>. წმ. იოანე ოქროპირი ასე აღწერს დიდმარხვამი კონსტანტინოპოლს: „რა სიკეთე აღარ მოაქვს ჩვენთვის მარხვას? ეს ხომ სიჩუმისა და სინათლის სამყაროა. საცხოვრებელი სახლებიც კი ხმაურის, მოძრაობისა და განგაშისაგან თავისუფალია. არამ ყველაზე მთავარი მმარხველთა სიმშვიდით აღსავსე სულია. ქალაქშიც ისეთივე კეთილშობილება სუფევს, როგორც ადამიანთა სულსა და სხეულში. სადამოს არ ისმის არც მომღერალთა ხმა, არც მოხეტიალე ლოთების ყვირილი და ჩხუბი. ყველგან დიდებული სიჩუმეა” (126, 558).

ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში უხვად ვხვდებით „უზომო მღვიძარებისა და ფრიადი მარხვის” მაგალითებს. წმ. გრიგოლ ხანძთელი მარხვას „მონაზონის ტალანტს” უწოდებს. იაკობ ცურტაველის თხზულებაში დიდი მარხვის სიწმიდე ხელშეუხებელია ქრისტიანობის უარყოფელი ვარსკენისათვისაც. „ურჩი

<sup>3</sup> „ვითარმედ ჯერ-არს მარხვათა დღესასწაულისა მოწამეთა გარდახდაი, არამედ წმიდა მოწამეთა სახსენებელი შაბათსა და კვირიაკესა სრულად იქმნებოდედ” (51); „ვითარმედ არა ჯერ-არს მარხვათა ქორწილისა ანუ შობისა გარდახდაი” (52).



მეუღლის” დასასჯელად მისულ პიტიახშს მისი ახლობელი ამგვარი სიტყვებით შეაჩერებს: „ამათ წმიდათა მარხვათა ნურას ეტყვი მას”. ხოლო თავად მოწამე შუშანიკი „დიდთა მათ მარხვათა აღვსებითა ერგასისა მათ დღეთა, ექვსთა წელთა შინა, არცა დღისი, არცა ღამეი არა დაჯდის ქვე, არცს დაიძინის, არცა საჭმელი რაი მიიღის. გარნა დღესა ხოლო კვირიაკესა ეზიაროს ხორცსა და სისხლსა ქრისტეს ღმერთისა ჩვენისა და მცირედ ოდენ წვენი მსხლისა შექმნულნი—იგიცა მცირედ მიიღის, ხოლო პურისა გემოი არა იხილის ვიდრე აღვსებამდე” (101, 238).

განსაკუთრებული სიმკაცრით აღასრულებდნენ დიდ მარხვას ტაოკლარჯეთის მონასტერში. ამ მონასტრის წინამძღვრის დამოკიდებულებას წმ. ორმოცდღეულისადმი გიორგი მერჩულე ასე აღწერს: „ხოლო ნეტარმან გრიგოლ თავადნი დიდნი მარხვანი გარდავლნის მცირედითა კალნაბითა უმგზვრითა. ხოლო მრჩობლად საზრდელად მისა იყო ყოველთა დღეთა მისთა –პური ნაკლუვანებაი დღესა შინა ერთ ჭამის და წყალი წონითვე მცირედი. ღვინოი კვლა სიყრმიდანვე არა ესვა” (49, 552).

როგორც ვხედავთ, საზოგადოდ მარხვის ისტორია კაცობრიობის დასაბამიდან იღებს სათავეს. მისი ფორმის დახვეწაზე საუკუნეების მანძილზე იღწვოდა ქრისტიანული ეკლესია. მარხვის დაცვა არის ღვთის სასუფევლისაკენ მიმავალი ჭეშმარიტი გზა, რომლის ბოლოს „განთიადივით გამობრწყინდება შენი ნათელი და დაჩქარდება შენი განკურნება, შენი სიმართლე წარგიძღვება წინ და უფლის დიდება უკან გამოგყვება. მაშინ მოუხმობ და ხმას გაგცემს უფალი” (ესაია 58, 8-9).

\* \* \*

დიდი მარხვის განსაკუთრებულობაზე ისიც მიანიშნებს, რომ სხვა მარხვათაგან განსხვავებით, მას წინ ოთხი მოსამზადებელი შვიდეული<sup>4</sup> (ანუ კვირიაკე) უძღვის, რასაც ჩვენ პირობითად პროლოგს ვუწოდებთ. წმ. ორმოცდღეულის ეპილოგად კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ ვნების შვიდეული, რომელიც დატვირთული მსახურებათა რიგით და რთული სემანტიკური არსით თავად წარმოადგენს ცალკე კვლევის საგანს. აქედან გამომდინარე, ორმოცდარვადღიანი ციკლი პირობითად პროლოგითა და ეპილოგით შემოსაზღვრულ გრანდიოზულ კომპოზიციურ მთლიანობად შეიძლება განვიხილოთ. მოსამზადებელი შვიდეულები და მარხვა ერთად 70 დღე გრძელდება. დღეების აღნიშნულ რაოდენობას, როგორც წესი, სიმბოლური დატვირთვა აქვს, რადგან, ლიტურგისტების მიერ, დროის ეს მონაკვეთი ბაბილონის მიერ ისრაელის სამოცდაათწლიანი დატყვევების ფაქტის მოგონებად არის მიჩნეული. შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ დიდი მარხვის პერიოდში ხშირად იკითხება ტყვედ ჩავარდნილი ებრაელების საგოდებელი ფსალმუნი „მდინარეთა ზედა ბაბილოვნისათა“ (136-ე ფსალმუნი). ალექსანდრე შემეანის სიტყვებით, „ეს განდევნის ფსალმუნია. მას ბაბილონის ტყვეობაში ჩავარდნილი ებრაელები გალობდნენ, როცა თავიანთ წმიდა ქალაქს, იერუსალიმს იხსენებდნენ. იგი სამუდამოდ იქცა იმ ადამიანის გალობად, რომელიც ღმრთისაგან თავის განშორებას გრძნობს და ამ შეგნებით იმ ადამიანად იქცევა, ვინც ვერასოდეს იპოვის სრულ კმაყოფილებას ამ დაცემულ წუთისოფელში, რადგანაც თავისი ბუნებითა და მოწოდებით იგი განუწყვეტლივ ეძიებს, ვითარცა მოგზაურ-მომლოცველი“ (93, 21).

დიდი მარხვის მოსამზადებელი პერიოდი. ე.წ. პროლოგი იწყება მეზვერისა და ფარისევლის კვირით, რასაც უძღვები შვილის, ხორციელისა და ყველიერის

---

<sup>4</sup> სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ მოსამზადებელი კვირიაკეები კონსტანტინოპოლურ ნიადაგზე აღმოცენდა და მას იერუსალიმური პრაქტიკა არ იცნობს (19 ხაჩიძე).

კვირიაკები მოსდევს. არც თუ მცირე მოსამზადებელი ეტაპი ეკლესიის მამებმა იმისათვის დაადგინეს, რომ დიდი მარხვის აღსასრულებლად მოღვაწე ქრისტიანი მოწიწებითა და სიფრთხილით შევიდეს ქრისტეს ვნებისა და აღდგომის მისტიკურ სამყაროში. სხვათაშორის, ეს პერიოდი სულიერ მომზადებასთან ერთად, ფიზიკურადაც აჩვენებს მორწმუნეს მარხვის პირობებს (ყველიერის კვირაში ხორცის მიღება აკრძალულია).

1952 წლის საეკლესიო კალენდრის მიხედვით (63) დიდი მარხვის მოსამზადებელ შვიდეულების რიგში ადრე ზაქეს კვირაც შედიოდა. ეს შვიდეული უკანასკნელი წლების საეკლესიო გამოცემებში ამ ფუნქციით აღარ მოიხსენიება.

ზაქეს კვირის ჟამისწირვაზე სახარების შესაბამისი ფრაგმენტი იკითხება, რომელიც გვამცნობს: „მთავარი მეზვერეთა“-ს, ცოდვილი ზაქეს სახლში „მოვიდა ძე კაცისა მოძიებად და ცხოვრებად წარწყმედულისა“ (ლუკა 19, 10). წმ. მღვდელმთავარი თეოფანე ზაქეს შესახებ წერდა: „იერიქონში მრავალი ცოდვილი იყო, რატომ სწორედ ზაქესთან ინება ღმერთმა შესვლა? რადგან ყველა ცოდვილი ცოდვილად არ სცნობდა თავს, ზაქე კი სცნობდა“ (48, 98). წმ. მამის თქმით, უკეთური გზით გამდიდრებულ მეზვერეში „დიდებული სული“ აღმოჩნდა. მან თავისი ქონების ნახევარი გლახაკებს გაუნაწილა. ზაქე პატარა ტანისა იყო, ხალხში მიმავალ მაცხოვარს ვერ ხედავდა, ამიტომ „წარჰბიოდა წინა და აჰხდა ლელუსულელსა“ (ლუკა 19, 4). ალექსანდრე შემემანი სახარების ამ მონაკვეთს ასე განმარტავს: „ზაქეს სურვილი მართებული და კეთილია. მას ქრისტეს ხილვა, მასთან მიახლოება სურს. ზაქეს სახით ჩვენ მონანიების პირველ სიმბოლოს ვხედავთ, ესე იგი სინანული იქიდაან იწყება, რომ ადამიანი ყოველი სურვილის სიღრმეს შეიგნებს: წყურვილი, სურვილი ღვთისა, სწრაფვა მისი სამართალისაკენ, ნდომა ნამდვილი ცხოვრებისა“ (165, 15). მისმა გულწრფელმა სურვილმა გაიმარჯვა „ადამიანის ბუნებრივ შეზღუდულობაზე“, დაანახვა „საუნჯე მისი“ და ზაქემ მაცხოვარი სახლში მიიყვანა. მაცხოვრის შინ შეყვანა კი ადამიანის სულში ქრისტეს შესვლასთან ასოცირდება (იქვე, 6).

როგორც აღვნიშნეთ, დიდი მარხვისათვის მომზადება კანონზომიერად იწყება მეზვერისა და ფარისევლის კვირით. იგავი, რომელიც ამ დღის მსახურების ფუნქციას განსაზღვრავს, ადამიანს შეახსენებს, რომ ღვთისადმი აღვლენილი ლოცვა გულწრფელი და უშურველი უნდა იყოს. „ღმერთო, გმადლობ შენ, რამეთუ არა ვარ ვითარცა სხვანი კაცნი, მტაცებელ, ცრუ, მემრუშე. არა ვარ ვითარცა მეზვერე ესე” (ლუკა, 11, 18) --- ამგვარი სიტყვების წარმოთქმის უფლებას ფარისეველს გარეგნული, ზედაპირული რწმენა აძლევს. ადამის მოდგმის არსებობის დღიდან ყველაზე მძიმე ცოდვად თვითკმაყოფილება და ამპარტავნება ითვლებოდა. ეს პრობლემა ჩვენს დროში განსაკუთრებით მწვავედ დგას: „გარემო განუწყვეტლივ აღვიძებს ჩვენში სიამაყის, თვითგამართლების, თვითშექების გრძნობას. რის გამოც ადამიანი ამპარტავნებაშია ჩავარდნილი. არადა, ღმერთი ხომ თავად არის მორჩილება. რამდენადაც იგი სრულყოფილებაა, მისი მორჩილება მისივე დიდებაა” (165, 6-7). ეკლესია გვასწავლის, რომ მარხვა, პირველ რიგში, პასუხიმგებლობაა, საკუთარ ცოდვებში ჩაღრმავება. ამიტომ ფარისევლის გვერდით მდგარი მეზვერეს თავმდაბლობით და შემუსვრილი გულით ნათქვამი: „ღმერთო! მილხინე მე ცოდვილსა ამას!” (ლუკა 12,13) უნდა გახდეს მაგალითი სინანულის გზაზე შემდგარი ქრისტიანისათვის. როგორც წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსი ამ დღისადმი მიძღვნილ ქადაგებაში ამბობდა: „მოკლე იყო ლოცვა მეზვერისა მის, გარნა იგი გამოდიოდა სიღრმისაგან გულისა მისისა, ჩვენ მრავალ სიტყვას ვიტყვით ლოცვაში, მაგრამ ისინი არიან ცალიერი სიტყვა, უქმი ხმა” (83, 7).

პროლოგის მომდევნო, მეორე შვიდეულის საფუძველი უძღვები შვილის დაბრუნებაზე<sup>5</sup> სახარებისეული სწავლება გახდა. წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსი ასე ქადაგებდა უძღვები შვილის კვირას: „თუ გსურს ძმაო, არ დაემსგავსო უძღვები

---

<sup>5</sup> კონსტანტინოპოლურ ტრადიციაში უნდა მომხდარიყო III შვიდეულის კალენდრის შეცვლაც, რომლის ტრადიციული—უძღვები შვილის ხსენება აგრეთვე გადატანილი იქნა დიდმარხვის მოსამზადებელ კვირიაკეზე. ხაჩიძე-34).

შვილის დაცემასა და დაგლახაკებასა, ჰბამევი მისა მოქცევასა და სინანულსა. შეიძინე სინანული—ეცადე, რომ მარადის იყოს შენ შორის ცხოველი გრძნობა სულიერისა უღირსებისა. ეცადე, რომ ყოველთვის ცრემლით ევედრო ღმერთსა ვითარცა უძლები იგი: „მამო, ვცოდე ცად მიმართ და წინაშე შენსა და აღარა ვარ ღირსი ძედ წოდებად შენდა. მყავ მე ვითარცა ერთი მონათა შენთაგანი” (იქვე, 13). ამ კვირის მსახურება ადამიანს კვლავ მონანიებისა და აღსარების საშუალებით ღმერთთან დაახლოების გზას აჩვენებს. მიანიშნებს, რომ ამ გზაზე შემდგარს ღმერთი არასოდეს მიატოვებს, რადგან სახარებისეული ეს იგავი მოგვითხრობს იმ ცოდვილზე, რომელიც „მომკუდარ-იყო და აღდგა, წარწყმედულ-იყო და იპოვა” (ლუკა 16, 24).

ხორციელის კვირას წმ. ეკლესია იმ დღეს უძღვნის, რომლის შესახებაც მაცხოვარი ბრძანებს: „დღესა მისთვის და ჟამსა არავინ იცის, არცა ანგელოსთა, გარნა მამამან ჩვენ მხოლომან” (მათე 24, 36). სამსჯავროს დღე ქრისტიანული ეკლესიის მიერ უდიდეს საიდუმლოდ არის შერაცხული. მეორედ მოსვლისა და საშინელი სამსჯავროს შეხსენების მიზანი ადამიანის მიძინებული სულისა გამოფხიზლებაა, რათა მან დროულად შეიმეცნოს თავისი მისია, მუდმივ ღვაწლში დარჩეს და უყურადღებოდ არ დატოვოს ღვთის არც ერთი მცნება. წმ. ეკლესიის გადაწყვეტილებით, ამ დღეს სახარების ის ნაწილი იკითხება, სადაც ძე ღვთისა ცხადად აღწერს თავის მეორედ მოსვლას და საშინელ სამსჯავროს. სახარება მოგვითხრობს, როგორ შეჰლადადებს უფალს მისი საყვედურით გაოცებული ხალხი: „უფალო, ოდეს გიხილეთ შენ მშვიერი, ანუ მწყურვალე, ანუ უცხოებასა და უძლურებასა, ანუ საპყრობილესა შინა?” იგი მიუგებს: „ამინ გეტყვით თქვენ, რაოდენი უყავით ერთსა ამას ძმათა მცირეთაგანსა. იგი მე მიყავით” (--). და მაშინ, როცა გვიან იქნება სინანული აღსრულდება ნება ღვთისა.

მოსამზადებელ პერიოდს ასრულებს ყველიერის შვიდეული. ამ შვიდეულის ხუთშაბათს სხვა მართლამადიდებელი ეკლესიებისაგან განსხვავებით, საქართველოში ღირსი მამის შიო მღვიმელის ხსენება აღინიშნება, რასაც დიდი

მარხვის წინ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ღირსი მამის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მთავარი მიზანი „უქმ-სიტყვაობა, სიკვდილის მოლოდინი, სიმდაბლე, მორჩილება, უპოვარობა, სიყვარული, ლოცვა, ტირილი, სოფლისაგან განშორება, მარხვა, სიწმიდე სხეულისა და გონებისა, წარმავლობა ამა სოფლისა“ (29, 171) წარმოადგენდა. მისი ცხოვრება მუდმივი მარხვის საოცარი მაგალითი იყო. მსგეფსის მიუხედავად ყველიერის შვიდეულში ოთხშაბათს და პარასკევს სრული ლიტურგია არ აღესრულება. ამ თვალსაზრისით, ეს შვიდეული დიდ მარხვის სადაგ დღეებში სრული წირვის ჩატარების აკრძალვის წინაპირობაა.

ვნახოთ, რა ცვლილებები შემოაქვს მოსამზადებელი შვიდეულების აზრობრივ დატვირთვას ღვთისმსახურების სტრუქტურაში. მეზვერისა და ფარისევლის კვირიდან სადაგ დღეებში თითქმის წყდება წლის ციკლის მსახურების (თვენის) აღსრულება, რაც შემდგომ მთელი მარხვისთვის იქნება დამახასიათებელი. პროლოგის კვირა დღის ციკლის მსახურება პარაკლიტონისა და მარხვანის საკითხავების მონაცვლეობაზეა აგებული, რაც ასევე მთელი მარხვის მანძილზე გრძელდება. ამდენად, მარხვის დაწყებამდე სამი კვირით ადრე ღვთისმსახურებაში „მარხვანის“ გამოყენება იწყება. „მარხვანიდან“ იკითხება დასდებლების ნაწილი „უფალო ღაღად-ვყავ“ზე (მწუხრი), „აქებდით“ზე (ცისკარი) და ნეტარებებზე (ლიტურგია). ცისკარზე სახარების შემდეგ „მოციქულთა ვედრებითა“ს ნაცვლად, პროლოგის პირველივე შაბათს, მხოლოდ დიდი მარხვისთვის განკუთვნილი საგალობელი „მსწრაფლ განუხვენ სინანულისა ბჭენი“ ოთხ მუხლად იგალობება. „მსწრაფლ განუხვენი“ პირობითად სამ ფაზად იყოფა, რაც პროლოგის სამი კვირა დღის სახარებას შეესაბამება. I ფაზას „მსწრაფლ განუხვენ სინანულისა ბჭენი“— განსაზღვრავს მეზვერისა და ფარისევლის იგავი, II-ს--- „ცხოვრების გზასა შეცდომილმან“-- უძღები შვილის ისტორია, III კი--- „მრავალთა ცოდვათა ჩემს მიერ ქმნულთა“—საშინელი სამსჯავროს შეხსენებაა.

ყველიერის შვიდეულის ბოლოს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს კვირის საღამოს მსახურებას, რომელზეც შენდობის წესი აღესრულება. ეს გახლავთ

მარხვის წინა დღე ანუ მარხვის აღების დღე. შენდობის წესი მოიცავს IX ჟამის , მწუხრის და მცირე სერობის თანმიმდევრობას. ამ საღამოს მწუხრზე „დავითნი“ არ იკითხება. სხვა მხრივ, იგი ჩვეულებრივი წესით წარიმართება დიდი წარდგომის „ნუ გარე მიიქცევ პირსა შენსა“ (VIII ხმა) ჩათვლით, რითაც სრულდება ლოცვის საზეიმო ნაწილი. წარდგომის დასრულებისთავე იხურება აღსავლის კარი და იწყება გარდატეხა მსახურებაში. ლოცვის „ღირს მყვენის“ კითხვით აღინიშნება დიდი მარხვის მსახურების ანუ სინანულის მსახურების დასაწყისი. ლოცვა „ღირს მყვენი“ შენდობის კვირის გარდამავალი საფეხურია. იგი იკითხება საგრძნობლად ნელა. მისი კითხვის დროს ღვთისმსახურები განიმოსავენ ნათელი ფერის სამოსს და შავი ფერით იმოსებიან. შავი ფერის ფარდებით შემოსავენ კანკელსაც, რაც მარხვის მსახურებაზე გადასვლის მანიშნებელია. შენდობის საღამო სრულდება წმ. ეფრემ ასურის დიდი მარხვისთვის განჩინებული ლოცვით „უფალო და მეუფეო ცხოვრებისა ჩემისაო“--- ეს ლოცვა ყველიერის შვიდეულის ოთხშაბათიდან ჩაერთვის მსახურებაში და მთელი მარხვის მანძილზე იკითხება.

როგორც ვხედავთ, დიდი მარხვისთვის სულიერი და ფიზიკური მომზადებას გარკვეული პერიოდი სჭირდება. ეს მოსამზადებელი ეტაპის მსახურებებში შინაარსობრივი და სტრუქტურული ცვლილებებით გამოიხატება. ამგვარი მოსამზადებელი პერიოდი, რომელიც არ არის დამახასიათებელი სხვა მარხვებისათვის კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს წმ. ორმოცდღეულის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ყველა ქრისტიანის ცხოვრებაში.

\* \* \*

მიუხედავად იმისა, რომ წმ. ორმოცდღეულში სინანულს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მისთვის არც სულიერი სიხარულის გამოხატვა არის უცხო. დიდი მარხვის ციკლში გარდამავალი დღესასწაულების დაკანონებულ თანმიმდევრობას ვხვდებით, რაც უცვლელად მეორდება ყოველი საეკლესიო წლის ამ პერიოდისათვის. დღესასწაულები სემანტიკური დატვირთვის შესაბამისად

არის განლაგებული. მათი მონაცვლეობა ლოგიკურად მიმართულია მაცხოვრის აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულისაკენ. მარხვის განმავლობაში ყველა მსახურების (ჟამნების, მწუხრი, ცისკარი, ლიტურგია) დაკანონებული სტრუქტურა ძირითადად უცვლელი რჩება. მსახურების ხასიათს განსაზღვრავს ის საგალობლები, ლოცვები, ტროპარ-კონდაკები, კანონები, რომლებიც შვიდეულის დღეების შესაბამისად იცვლება და უშუალოდ ასახავს კონკრეტული დღესასწაულის არსს.

როგორც ცნობილია, საეკლესიო წლის კულმინაცია აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულზე მოდის. თუ მთელი წლის მსახურებათა რიგი აღდგომისკენ არის მიმართული. შვიდეულის სადაგ დღეებში კვირას აღდგომის ტოლფასი დანიშნულება აქვს. პეტრე ალექსანდრიელის კანონებში (VII მსოფლიო კრება) ნათქვამია: „ხოლო კვირიაკესა სულიერისასა სიხარულისა დღედ გარდავიხდით მას შინა მკუდრედით აღდგომილი უფლისათვის” (16, 462). კვირა აღდგომის გახსენებაა და ამდენად, დიდი მარხვის ციკლშიც იგი განსაკუთრებული ფუნქციით გამოირჩევა. იგივე შეიძლება ითქვას მოსამზადებელი პერიოდის კვირა დღეებზე, რომლებიც განსაკუთრებული შინაარსობრივი დატვირთვით გამოირჩევა. ყურადსაღებია ერთი გარემოებაც, საეკლესიო კალენდარში უფლის ბრწყინვალე აღდგომიდან მოყოლებული კვირა დღეების კონკრეტულ სახელდებას ვერ შევხვდებით. მათი ათვლა ხდება ჯერ აღდგომის და შემდგომ სულთმოფენობიდან დაშორების მიხედვით (მაგ. მესამე კვირა სულიწმიდის გარდამოსვლიდან და ა.შ.). დიდი მარხვა ამ თვალსაზრისითაც წლის გამორჩეული პერიოდია. მეზვერისა და ფარისევლის კვირიდან დაწყებული აღდგომამდე ყველა კვირა დღეს სახელწოდება გააჩნია. სახელწოდების ფუძე ან ახალი აღთქმის იგავია, ან იმ წმიდანის სახელი, რომლის ხსენებაც აღინიშნება იმ კვირის მსახურება (მაგ. უძღები შვილის კვირა, წმ. იოანე კლემასის ხსენება და ა.შ.). გვხვდება გარკვეული სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი სახელწოდებები (ხორციელის კვირა, მართლმადიდებლობის კვირა და ა.შ.).



სწორედ კვირა დღეებს ემთხვევა წმ. ორმოცდღეულის გარდამავალი დღესასწაულების უმეტესი ნაწილი. ეს სინანულისა და გამღიერებული ლოცვის პერიოდი იმ მოღვაწეთა ხსენების დღეებით არის დატვირთული, რომლებიც ქრისტეს სწავლების დაცვისათვის წმიდანებად შერაცხა ეკლესიამ<sup>6</sup>. წმ. გრიგორი ღვთისმეტყველი (IV ს.) წერდა, წმიდანთა ცხოვრების მაგალითები იმ კეთილშობილურ ნაფეხურებს ჰგავს, რომელთა მეშვეობით ადამიანი დაუბრკოლებლად მიემართება ზეციური ნეტარებისაკენ (146, 436). ამგვარ ნაფეხურებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ წმ. ორმოცდღეულის დღესასწაულთა თანმიმდევრობა.

დიდი მარხვის კულმინაცია ვნების შვიდეულია. იგი უფლის იერუსალიმში დიდებით შესვლის ანუ ბზობის დღესასწაულის შემდეგ იწყება. წმიდა სახარება გვაუწყებს: „და ვითარცა მიეახლა, იხილა ქალაქი იგი და სტიროდა მას ზედა, და იტყოდა, ვითარმედ უკეთუმცა გეცნა შენ დღესა ამას მშვიდობა შენდა! ხოლო აწ დაეფარა თვალთაგან შენთა!” (ლუკა 19, 41-42). როგორც ამ სიტყვებიდან ჩანს, მაცხოვარში სიხარული არ გამოიწვია ასეთმა შეხვედრამ. რადგან „ვითარცა გულმეცნიერმან იცოდა, რომ ამ მიგებებას, აღტაცებას და სიხარულს არა აქვს კეთილი საფუძველი; იცოდა, რომ ურიანი მალე დაივიწყებდნენ ამ სიხარულსა, და შემდგომად სამი დღისა, ნაცვლად „ოსანნა მაღალთა შინა!” იწყებენ ყვირილსა „ჯვარ აცუ ეგე!” (----) ამისთვის ტიროდა იგი” (83, 113). ამგვარი სემანტიკური დატვირთვიდან გამომდინარე, ვნების კვირიაკეში ტირილისა და ცოდვათა გლოვის მსახურების ის ეტაპი იწყება, როცა ადამიანმა უნდა დაივიწყოს სოფლის ამაოება, სულითა და გულით უნდა იყოს მაცხოვართან, ეზიაროს მის ტანჯვას, ვნებას და სვიმეონ კვირინელის მსგავსად ზიდოს მაცხოვრის ჯვარი.

ვნების შვიდეულის მსახურებათა ჩამოყალიბებას მკვლევარები არაუგვიანეს IX-X საუკუნეებს მიაწერენ. ადრეული ქრისტიანობიდან იერუსალიმის

<sup>6</sup> დიდმარხვაში აღინიშნება წმ. თევდორე ტვირონელის, წმ. გრიგოლი პალამას, წმ. იოანე კიბისალმწერელის, ღირსი მარიამ ეგვიპტელის ხსენება.

საპატრიარქოში ვნების შვიდეულის ყოველი დღის განჩინება სახარებაში განვითარებული მოვლენების შესაბამისად მთელი იერუსალიმის წმიდა ადგილებს (ელეონის მთა, სიონის მთა, გეთსიმანიის ბაღი, გოლგოთა, იოსებ არიმათიელის ბაღი) მოიცავდა.

დიდი მარხვის ბოლო კვირის მსახურებები თანმიმდევრულად ასახავს მაცხოვრის ვნებას. ამ შვიდეულის ყოველ დღეს შესაბამისი სახარებისეული მოვლენა განსაზღვრავს. ვნების კვირის ორშაბათს წმ. ეკლესია ძველი აღთქმის პატრიარქის, ძმათა მიერ ეგვიპტეში გაყიდულ იოსების ამბავს გვახსენებს, როგორც მაცხოვრის გაცემის წინაპირობას. სამშაბათს ფარისეველნი ამხილა მაცხოვარმა, ოთხშაბათი მენელსაცხებლე დედათა დღეა. მაშინ როცა ცოდვილის ცოლმა ნელსაცხებელი სცხო ფეხზე მაცხოვარს, მის მოწაფეს, იუდას იესოს გაცემის სურვილი დაებადა. ხუთშაბათს საიდუმლო სერობა გაიმართა. პარასკევს კი მაცხოვარის ჯვარზე ევნო. ვნების შვიდეული მსახურებათა ხანგრძლივობით გამოირჩევა. კვირის პირველი სამი დღის განმავლობაში, ჟამებზე სრულად იკითხება ოთხივე სახარება.

ვნების შვიდეული დიდი მარხვის უკანასკნელი ეტაპია, რომელიც თავისი ხანგრძლივი და რთული შედგენილობის მსახურებებით ამზადებს აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულს. ამიტომ უძველესი პერიოდიდან ქრისტიანები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მაცხოვრის ვნების ამსახველ კვირიაკეს. რადგან მაცხოვარმა თავისი „ვნებითა და მწუხარებითა მოსპო და განაქარვა მწუხარება ყოველთა კაცთა. შესწირა მსხვერპლი სწორი და უდიდესიკა ყოველთა ჩვენთა ცოდვათა. მან შეგვარიგა ზეციურ მამასთან: გოლგოთას მთაზე დაარღვია ძალი ჯოჯოხეთისა, მოეფინა ნათელი სოფელსა, სცხონდა ყოველი მეძიებელი ცხონებისა” (83, 123).

\* \* \*

როგორც აღვნიშნეთ, დიდი მარხვა არაერთგვაროვანი, სინთეზური მოვლენაა. დიდი მარხვის მსახურებები წმ. ორმოცდღეულის მანძილზე, მისი არსის შესაბამისად არის განთავსებული. ამ შემთხვევაში პოლარული საწყისების შერწყმა შვიდეულის განმავლობაში სადაგი დღეებისა და შაბათ-კვირის მსახურებათა ურთიერთმიმართებით გამოიხატება.

დიდი მარხვის მსახურებები შემდეგი თანმიმდევრობით აღესრულება: საღამოსერობა, დილა –შუადამის ჟამი, ცისკარი, I ჟამი, დღის მსახურება—III, VI, IX ჟამი, სადილის ჟამი, მწუხრის ჟამი.

დიდი მარხვის მსახურებას წლის დანარჩენ მსახურებათაგან გარეგნული მხარეც განასხვავებს. წმ. ორმოცდღეულში მსახურების ყველა დეტალი მწუხარების, მორჩილების და სინანულის გამომხატველია. ამ პერიოდის ღვთისმსახურება გამორჩევით ნელა და მშვიდად მიმდინარეობს, რასაც ვიზუალური ფონიც უწყობს ხელს. საგულისხმოა ისიც, რომ თუ სხვა მარხვებში დასაშვებია მუქი ცისფერი, მწვანე და წითელი შესამოსლით წირვა-ლოცვის ჩატარება, დიდ მარხვაში ამ ფერების მონაცვლეობა კატეგორიულად გამოირიცხება. მაცხოვრის ვნებისა და აღდგომის მოლოდინში ეკლესია და ღვთისმსახურნი 48 დღის განმავლობაში (შენდობის საღამოდან ვნების შაბათამდე) შავი ფერით არიან შემოსილნი. ღვთისმსახურება დახურული სამეუფეო კარის წინ მიმდინარეობს. ასეთ შემთხვევაში იგი დახშული სამოთხის კარის სიმბოლური გამოხატულებაა. ეს ბჭე კი ადამიანს ჭეშმარიტი სინანულის შემდგომ შეიძლება გაეხსნას. ამიტომ დიდი მარხვა მეტანიების განსაკუთრებული სიმრავლითაც გამოირჩევა. ამასთან დაკავშირებით წმ. ბასილი დიდი წერს: „ყოველი მუხლმოდრეკა გვახსენებს, რომ ცოდვის გამო მიწაზე დაცემულთ კაცთმოყვარეობა აღგვამალლებს ზეცად“ (150, 80).

დიდი მარხვის სადაგ დღეების მსახურებებზე მრევლი მაცხოვრის ცოცხალ სიტყვასაც მოკლებულია, რათა კიდევ ერთხელ გაითავისოს კაცობრიობის დანაშაული იესო ქრისტეს გაცემისა და ჯვარცმის გამო. ამ პერიოდში ძველი

აღთქმის საკითხავები დომინირებს, რაც უფლის სიტყვასთან დაახლოების სურვილს აღუძრავს მორწმუნეს. მის კვლავ მოსასმენად ადამიანმა ლოცვისა და მარხვის ხანგრძლივი ეტაპი უნდა განვლოს. ამიტომაც მეორდება ხშირად დიდ მარხვაში მონანიე დავით წინასწარმეტყველის და ჯვარზე გაკრული ყაჩაღის სიტყვები: „მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე, მე” და „სასუფეველსა შენსა მომიხსენე, უფალო, ოდეს მოხვიდე სუფევეთა შენითა” ( ). წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსი ასე მიმართავდა მრევლს დიდი მარხვის დაწყების წინ: „ხვალ შენ, ძმაო, ვეღარ გაიგონებ მხიარულსა, აჩქარებულსა ზარების რეკასა, არამედ იქნება მოწყენილი, გაგრძელებული რეკა და იგი უნებლიედ დაგაფიქრებს შენ, რომ ეს დღე სხვა დღეა. ეკლესიაში ვეღარ გაიგონებ მხიარულსა სადღესასწაულსა საგალობელსა და საკითხავსა, არამედ მოწყენილთა გრძელთა საკითხავთ, სამგლოვიაროთა საგალობელთა, რომელნი უნებლიედ მოგიყვანებენ შენ გრძნობაში, აღძრავენ სინანულსა შენს გულში” (83, 31).

ბუნებრივია, გარემო, რომელშიც მსახურებათა აღნიშნული ფორმები დიდი მარხვის პერიოდში ექცევა, მათ სტრუქტურაზეც ახდენს გავლენას. სამარხვო პირობებში განჩინებათა ტრადიციული სქემა შენარჩუნებულია. იცვლება მხოლოდ სინანულის მსახურების შინაარსობრივი მხარის ამსახველი ფრაგმენტები. მათ უმრავლესობას, პირველ რიგში, შესაბამისი საგალობლები (ტროპარ-კონდაკები, კანონის ძლისპირები და ა.შ.) წარმოადგენენ, რამდენადაც მუსიკისა და ტექსტის სინთეზის მეშვეობით განსაკუთრებული სიცხადით აისახება ღვთისმსახურების აზრობრივი დატვირთვა.

თუ სადაგი დღეების ღვთისმსახურება მარხვის არსის ანუ სინანულისა და მწუხარების ამსახველია, შაბათ-კვირის მსახურებათა თანმიმდევრობაში ამაღლებული სიხარულის განწყობილებაა შენარჩუნებული. დიდ მარხვაში წირვის საზოგადოდ არსებული სამივე ტიპი (წმ. იოანე ოქროპირის, წმ. ბასილი დიდის და პირველშეწირულის წირვა) ენაცვლება ერთმანეთს. წმ. ბასილი დიდის ლიტურგიას 7-ჯერ ვხვდებით—მარხვის ყოველ კვირიაკეს, ვნების შვიდეულის

ხუთშაბათს და შაბათს, წმ. იოანე ოქროპირის ლიტურგიას კი პროლოგის კვირა დღეებში, ყველიერის ხუთშაბათს და შაბათს, დიდი მარხვის ყოველ შაბათს, ბზობისა და ხარების დღესასწაულზე (სულ 13-ჯერ).

რამდენადაც დიდი მარხვის სადაც დღეებში საზეიმო განწყობის მსახურება დაუშვებელია, წმ. ეკლესიის გადაწყვეტილებით, დროის ამ მონაკვეთში (შაბათ-კვირის გარდა) სრული ლიტურგიის შესრულება აიკრძალა.<sup>7</sup> 680 წელს, ტრულეის მსოფლიო საეკლესიო კრების 52-ე კანონით დამკვიდრდა პრაქტიკაში პირველშეწირულის ლიტურგია.<sup>8</sup>

პირველშეწირულის ლიტურგია თანამედროვე საეკლესიო მსახურებაში დიდი მარხვის პირველი ექვსი კვირის ოთხშაბათს და პარასკევს, მეხუთე კვირის ხუთშაბათს, ვნების შვიდეულის ორშაბათს, სამშაბათს და ოთხშაბათს აღესრულება. „სიწმიდის განახლების“ შესრულების დღეებს საუკუნეების განმავლობაში, სხვადასხვა საეკლესიო კრებებზე ადგენდა ეკლესია.

პირველშეწირულის ლიტურგია მხოლოდ დიდი მარხვისთვის შედგენილი მსახურებაა და მისი კულტივირება ადრეული ქრისტიანობიდან იღებს სათავეს. როგორც ცნობილია, უძველესი დროიდან ქრისტიანები დიდი პასუხისმგებლობით იცავდნენ „ტირილისა და მორჩილებისათვის დაწესებულ“ წმ. ორმოცდღეულს. ორმოცდღიან მარხვის მსახურების კანონიზებული თავისებურებებიდან გამომდინარე უარყოფილი იქნა წირვის უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთი ---- ქრისტიანულ მსახურებაში უდიდესი სიხარულისა და ზეიმის ტოლფასი --- მსხვერპლის შეწირვა. მართალია, სიხარული დიდი მარხვის სადაც დღეების განჩინებაში მეორე პლანზე ინაცვლებს, მაგრამ ამ პერიოდში მსხვერპლის შეწირვის აკრძალვას სხვა გარემოებაც განაპირობებდა. ძველი ტრადიციით, წირვის დამთავრების შემდეგ, ეკლესიებში სამძო ტრაპეზი იმართებოდა. ამ ტრადიციამ

<sup>7</sup> ლაოდიკიის მსოფლიო კრების 49-ე კანონი გვამცნობს: „ვითარმედ არა ჯერ არს მარხვათა შეწირვაი პურისაი თვინიერ შაბათსა მხოლოსა და კვირაჲკსა“.

<sup>8</sup> „ყოველთავე მათ შინა ორმოცთა დღეთა წმიდათა მარხვათა თვინიერ ხოლო შაბათ და კვირაჲკეთა, დღისა წმიდისა ხარებისა აღესრულებოდედ საღმრთოი მსახურებაი პირველგანწმედილთა განახლებისაი“.

როგორც ჩანს, III საუკუნეში არასასურველი, გადაჭარბებულად მხიარული სახე მიიღო, რის გამოც ლაოდიკიის კრების გადაწყვეტილებით, სამმო ტრაპეზე განიდევნა ეკლესიიდან.<sup>9</sup>

პირველშეწირულის ლიტურგიის შექმნა წმ. გრიგოლ დიოლოლოსის (VI ს.) სახელს უკავშირდება, მაგრამ ფაქტობრივი მონაცემებით მისი არსებობა გაცილებით ადრე დაიწყო. ამ ლიტურგიის პირველსახე წმ. მოციქულთა ეპოქიდან იღებს სათავეს. ამ წირვის უძველეს ხელნაწერებში იერუსალიმის პირველი ეპისკოპოსის წმ. იაკობ მოციქულის, პეტრე და მარკოზის სახელები ფიგურირებს (127). როგორც მკვლევარები მიანიშნებენ, პირველშეწირულისათვის სანაწილე წმ. ბასილი დიდს IV ს-ში, ე.ი. ტრულის კრებაზე „სიწმიდის განახლების“ დაკანონებამდე სამი საუკუნით ადრე შემოუღია, პირველშეწირულზე წმიდა ძღვენის გადატანის დროს, წარმოთქმული ლოცვების ავტორი IV ს. გამოჩენილი მოღვაწე, ნიკეის I მსოფლიო საეკლესიო კრების მონაწილე წმ. ათანასე დიდია (151, 51). როგორც ჩანს, პირველშეწირულის ლიტურგია წმ. გრიგოლ დიალოლოსის მოღვაწეობამდე გარკვეული სახით ფუნქციონირებდა.

პირველშეწირული სხვა ლიტურგიისაგან, პირველ რიგში, იმით განსხვავდება, რომ მასზე პროსკომიდია (კვეთა) და ევქარისტიული კანონი (წმ. ძღვენის კურთხევა) არ აღესრულება. ამ ლიტურგიისათვის წმ. ძღვენის მომზადება წინასწარ, წმ. იოანე ოქროპირის წირვაზე (ყველიერის და ბზობის კვირას) და წმ. ბასილი დიდის წირვაზე (დიდი მარხვის ყველა კვირიაკეს) ხდება. სწორედ პირველშეწირული ე.ი. სხვა ლიტურგიაზე წინასწარშეწირული ძღვენიდან ზიარების გამო, ამ ლიტურგიას „სიწმიდის განახლებასაც“ უწოდებენ.

პირველშეწირულის ლიტურგიიდან წირვის არსობრივი კომპონენტების-- პროსკომიდიისა და ევქარისტიული კანონის ამოღებამ თავისთავად განაპირობა პირველშეწირულის გასხვავებული სტრუქტურა. „სიწმიდის განახლება“ სხვა

<sup>9</sup> „ვითარმედ არა ჯერ არს საუფლოთა სახლთა და ეკლესიათა შინა ქმნაი სიყვარულითა მათ სერობაითა და შინაგან ეკლესიათა შინა ჭამაი და დაგებაი ტაბლათაი“ (269).

წირვების მსგავსად, მონოლითური კომპოზიციაა, რომელიც პირობითად სამ ნაწილად შეიძლება გავყოთ: მწუხრი---ეფრემ ასურის ლოცვის ჩათვლით, ლიტურგიის დასაწყისი (პირობითად), კათაკმეველთა ლიტურგია და მართალთა ლიტურგია. ლიტურგიის შეერთება მწუხრის ჟამთან, ამ უკანასკნელის სემანტიკური დანიშნულებიდან გამომდინარე განსაზღვრავს წირვის სამარხვო ხასიათს. მით უმეტეს, რომ მწუხრი, ამ შემთხვევაში მთლიანი კომპოზიციის შესავალი კი არ არის, არამედ ლიტურგიის განუყოფელი ნაწილია და როგორც დასაწყისი, განაპირობებს მისი შემდგომი განვითარების განწყობას. მასში განსხეულებულია ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნა, პირველქმნილი ცოდვა, სამოთხიდან განდევნა, მესიის მოლოდინი. რაც შეეხება მწუხრის უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთებს—ღვთისმშობლის მუცლადღებას და წმ. სვიმეონ მიმრქმელის სიხარულს ყრმა იესოს დანახვისას („აწ განუტევე“), პირველშეწირულის მწუხრიდან ეს ეპიზოდები საერთოდ ამოღებულია, რამდენადაც ისინი წირვის სამარხვო განწყობილებას არ შეესაბამება.

წირვის სხვა სახეობების მსგავსად, პირველშეწირულშიც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს კათაკმეველთა ანუ მოუნათლავთა ლიტურგიას, რომლის შემდეგაც კათაკმეველები, დიაკონის რეპლიკაზე „რაოდენი კათაკმეველნი ხართ, განვედით“, ტოვებენ ტაძარს. ეს მონაკვეთი მკვეთრად განსხვავდება ჩვეულებრივი წირვის ანალოგიური ფრაგმენტისაგან. აქ ვერ შევხვდებით მაცხოვრის მიწიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეტაპს, ქადაგებას მთაზე, რომელიც ქრისტიანობის თვისობრივ მსაზღვრელად იქცა და ცხრა ნეტარების სახელით არის ცნობილი. პირველშეწირულში არც იესო ქრისტეს უდაბნოში გატარებული დღეებისა და ნათლისღების გახსენება ხდება, რასაც ჩვეულებრივი ლიტურგიის კათაკმეველთა ლოცვის მონაკვეთში ე.წ. „მცირე გამოსვლა“ გამოხატავს. რამდენადაც წმ. ორმოცდღეულის დანიშნულება უძველესი დროიდან დიდი შაბათისათვის კათაკმეველების მოსანათლად მზადება იყო, ძველი ტრადიციით, დიდი მარხვის მეოთხე შვიდეულის ოთხშაბათიდან დიდ ოთხშაბათამდე

კათაკმეველთა კვერექს პირველშეწირულზე „ნათვლად გამზადებულთა“ კვერექსი ცვლის. კათაკმეველთა ლიტურგია მთავრდება შემდეგი რეპლიკით: „რაოდენი ნათვლად განმზადებული ხართ, განვედით“

„სიწმიდის საგალობელი“ „აწ ძალნი ცათანი“ არსობრივად განასხვავებს პირველშეწირულს სხვა წირვებისაგან. საგულისხმოა, რომ ის მოიხსენიება როგორც „სიწმიდის განახლების“ განსაკუთრებული საგალობელი (150, 48). თუ „რომელი ქერუბიმთა“ (წმ. იოანე ოქროპირის წირვაზე) იესო ქრისტეს ზეციდან დიდებით მოსვლას მოასწავებს, „აწ ძალნი ცათანი“ „საღმრთო საიდუმლოს (საღმრთო ძღვენის) შესვლას წარმოადგენს. სხვანაირად გაუგებარი იქნებოდა ფრაზა: „აჰა, ესერა, შემოვალს ეუფე დიდებისაი“. საღმრთო ძღვენი, როგორც ქრისტეს ჭემმარტი სისხლი და ხორცი, გაიაზრება თვით ქრისტედ (----). „სარწმუნოებით და შიშით“ სწორედ ეს წმიდა საიდუმლო უნდა მივიღოთ. ეს კი ქრისტეს მიღების ანუ შეწყნარების სახეა“ (37, 49-50). უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ პირველშეწირულის „დიდ გამოსვლაზე“ მოხსენიება არ ხდება, რითაც სხვა წირვებისაგან განსხვავდება.

ლიტურგიის ამ სახეზე ყურადღება გავამახვილეთ იმდენად, რამდენადაც პირველშეწირული თავისი არსით ეხმიანება დიდი მარხვის საკრალურ გაგებას. თავისი არატიპური სტრუქტურით, დანიშნულებით და ქრისტიანობის უდიდესი საიდუმლოს ---ზიარების თავისებური, განსაკუთრებული ფორმით აღსრულებით, ლიტურგიის ეს არქაული სახე სხვა წირვებისაგან როგორც სემანტიკით, ასევე სტრუქტურული თავისებურებით გამოირჩევა. იგი თავისთავადი, ორიგინალური მოვლენაა, რომელიც მხოლოდ დიდი მარხვის მანძილზე გვხვდება.

ამდენად, პირველ თავში განხილულია დიდი მარხვის, როგორც „სინანულის კანონის“ კონტექსტის, იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები და გახსნილია მისი არსი. დიდ მარხვაში, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელი საწყისების—სინანულისა და სიხარულის თანაარსებობა ქრისტიანული სიმბოლოს რანგშია გააზრებული. თუ, ერთი მხრივ, დიდი მარხვის ღვთისმსახურების ვიზუალურ მხარეზე, სტრუქტურაზე გავლენას ახდენს სინანულის, მწუხარების



განცდა, მეორე მხრივ კი, წმ. ორმოცდღეული ინარჩუნებს საზოგადოდ, საეკლესიო წლის ციკლისათვის დამახასიათებელ ამაღლებულ, საზეიმო განწყობილებას. რამდენადაც ღვთისმსახურება ადამიანის სულის ღვთისკენ სწრაფვას ასახავს, მისი დინამიკა მიწიერიდან ზეციურ ნეტარებამდე ამაღლების იდეაში გამოიხატება. წმ. მამები აღნიშნავენ, რომ ყველა ლოცვის მიზანი ადამიანის სულის პირველქმნილ, უცოდველ სახესთან მიახლოებაა. ამგვარი პროცესი განსაკუთრებულად დიდმარხვის ციკლში იგრძნობა, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „კიბე სათნოებათა—მდაბალთა საქმითგან თანა და თანა მაღალთა მიმართ აღვალს“.

## II თავი

### წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში

კრიტელის „სინანულის კანონის“ ქართული თარგმანთა ხელნაწერების გაცნობის შემდეგ მნიშვნელოვანი საკითხების წრე გამოიკვეთა. განსაკუთრებულად აღსანიშნავია „დიდი კანონის“ შესრულების პრინციპზე საეკლესიო წეს-განგების ანუ ტიპიკონის ცვალებადობის ზეგავლენა. ლიტურგიკული ლიტერატურიდან (127, 131, 147) ცნობილია, რომ თავის დროზე, „სინანულის კანონის“ დიდი მარხვის მეხუთე ხუთშაბათს შესრულება ტრულის VI მსოფლიო საეკლესიო კრებამ (691 წ.) დააკანონა<sup>10</sup>. მოგვიანებით, კრიტელის კანონი საღვთისმსახურო წლის ამ მონაკვეთში უკვე ორჯერ, პირველ და მეხუთე შვიდეულში ჩნდება: თავიდან პირველი ოთხი დღის სერობაზე ოთხ ნაწილად გაყოფილი, მეხუთე კვირის ხუთშაბათს კი სრული კანონი ღირსი

<sup>10</sup> წმ. ანდრია კრიტელმა ტრულის (VI) მსოფლიო კრებას ესწრებოდა როგორც იერუსალიმის პატრიარქის თევდორეს წარგზავნილი,

დედის მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრებასთან ერთად არის ჩართული ცისკრის მსახურებაში. ლიტურგიკულ და ლიტერატურათმცოდნეობით წყაროები არ აკონკრეტებენ „სინანულის კანონის“ დიდი მარხვის მანძილზე ორჯერ შესრულების მიზეზს. შევეცადეთ, ქართულ სინამდვილეში ეს ფაქტი ტიპიკონის შეცვლასთან დაგვეკავშირებინა, თუმცა საზოგადოდ მართლმადიდებლურ ტიპიკონში „დიდი კანონის“ ორგზის ჩართვასთან დაკავშირებულ მიზეზს შესაბამის ლიტერატურში ვერ მივაკვლიეთ.

საქართველოში სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების მსგავსად, რამდენჯერმე შეიცვალა „საეკლესიო წეს-განგებაი“ ანუ ტიპიკონი, რომელსაც ლიტურგისტები განსაზღვრავენ, როგორც ღვთისმსახურების იდეალურ ნიმუშს, ავტოკეფალური ეკლესიის მთავარი საყრდენს. ცნობილია, რომ გიორგი მთაწმიდელმა „პირველყოვლისა სვინაქსარი თარგმნა, რამეთუ ესე არს საფუძველი ეკლესიათაი, რომლისა თვინიერ შეუძლებელ არს წარმართებაი ეკლესიისაი“ (14, 83). X საუკუნემდე, როგორც ცნობილია, საქართველო პალესტინის ლიტურგიკულ პრაქტიკასთან იყო დაკავშირებული (იერუსალიმის ლექციონარი). დროის გარკვეულ მონაკვეთში ქართულ ეკლესიაში ფუნქციონირებდა „ათონური ტიპიკონი“, თავიდან ექვთიმე ათონელის თარგმანით ე.წ. „მცირე სვინაქსარი“, შემდგომ კი გიორგი ათონელისეული „დიდი სვინაქსარი“. ეს უკანასკნელი წმ. აიასოფიას ტაძრის ტიპიკონის სრული რედაქციაა, რომელიც მოიცავდა სტუდიისა და ათონის მონასტრების ლიტურგიკული პრაქტიკის ელემენტებს. „დიდი სვინაქსარი“ ქართულ საეკლესიო მსახურებას იქამდე განკარგავდა, სანამ XII საუკუნეში დავით აღმაშენებლის ბრძანებით შიო-მღვიმის მონასტერში არ ითარგმნა, ახალი პალესტინური, „საბაწმიდური“ ე.წ. „შიო-მღვიმის ტიპიკონი“. ეს უკანასკნელი განსაზღვრავდა ქართულ ღვთისმსახურებას XVIII საუკუნემდე, ანტონ კათოლიკოსის ცნობილ რეფორმამდე, რის შედეგადაც, ქართული ტიპიკონის რედაქტირება სლავურის შესაბამისად განხორციელდა.

ამრიგად, ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ დამკვიდრება ქართულ საეკლესიო სივრცეში რიგით მეორე, ათონური ტიპიკონის დამკვიდრებას უნდა მოჰყოლოდა. ბუნებრივია, ექვთიმე მთაწმიდელამდე ამ ძეგლს საქართველოში არ იცნობდნენ. ექვთიმესეული ინტერპრეტაცია, თავისთავად მისსავე შედგენილ „მცირე სვინაქსარში“ შევიდოდა, და ტრულის კრების გადაწყვეტილების შესაბამისად, დიდი მარხვის მანძილზე მხოლოდ ერთხელ, მეხუთე კვირის ხუთშაბათის ცისკარზე შესრულდებოდა.

„დიდი სვინაქსარის“ (ath.30) მიხედვით, კრიტელის კანონი ასევე დიდი მარხვის მხოლოდ მეხუთე შვიდეულის ხუთშაბათს, ცისკარზე სრულდება. შესრულების ასეთსავე მეთოდზე მიანიშნებს par.5 ხელნაწერის განხილვისას ლ. ხევსურიანი: „ანდრია კრიტელის გალობათა შესრულება ბერძნული წესის თანახმად, დაწესებულია დიდმარხვის მეხუთე ხუთშაბათს“ (111, 78).

შიო-მღვიმის ტიპიკონის დამკვიდრების შემდეგ ბუნებრივია „დიდი კანონი“ არსენისეული ანუ მესამე თარგმანით აგრძელებს არსებობას. ხელნაწერები sin. 83 –საბაწმიდური ტიპიკონი (XII-XIII ს.), H.1349 –ტიპიკონი საეკლესიო (XIII ს.), დიდმარხვაში კრიტელის კანონი შესრულებას უკვე ორჯერ, პირველ და მეხუთე შვიდეულში, შესაბამისად, სერობებსა და ცისკარზე მიუთითებენ. სერობაზე ამ კანონის დამკვიდრება ხაზგასმით არის აღნიშნული XIII საუკუნის საეკლესიო ტიპიკონში: „განგებაი სერობისაი“--„და ესრეთ ვიწყებთ დიდთა გალობათა და ვიტყვით ყოველთა ფსალმუნთაგან<sup>11</sup> მეოთხედსა ნაწილსა ორშაბათსა და მეოთხედსა ნაწილსა სამშაბათსა და მეოთხედსა ნაწილსა ოთხშაბათსა და მეოთხედსა ნაწილსა ხუთშაბათსა“ ( H.1349, V 84). საგულისხმოა, რომ ეს წესი იმ პერიოდის ყველა რედაქციაში არ არის გაზიარებული, რადგან XIII საუკუნის ხელნაწერი „მარხვანის“ (sin.70) მიხედვით, ეს კანონი მხოლოდ მეხუთე კვირის ხუთშაბათის ცისკარზე სრულდება.

---

<sup>11</sup> ფსალმუნი ამ შემთხვევაში ნიშნავს „ოდას“

როგორც ვნახეთ, ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ დამკვიდრება ქართულ, და არამართო ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში, არ იყო მარტივი პროცესი. XII ს-დან საქართველოში იცვლება კრიტელის კანონის შესრულების ფორმა, ახალი ტიპიკონური პრაქტიკის გათვალისწინებით იგი დიდი მარხვაში უკვე ორჯერ პირველ და მეხუთე კვირაში, განსხვავებულ მსახურებებზე (სერობასა და ცისკარზე) სრულდება.

„დიდი კანონის“ ირგვლივ არსებულ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში არ არის საუბარი ამ კანონის შესრულების ორ განსხვავებულ ვარიანტზე. ვგულისხმობთ, პირველი კვირის ოთხი დღის სერობაზე ოთხად დაყოფილი ტექსტის შესრულებას და შემდგომ უკვე მეხუთე კვირის ცისკარზე სრული ტექსტის, ე.ი. 250 ტროპარის ერთად ჩართვას. ეს მომენტი (ორჯერ შესრულება) კრიტელის კანონის უნიკალობაზე კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, რადგან საეკლესიო პრაქტიკაში ვერ შევხვდებით ერთი ქმნილების ორგვარი ინტერპრეტირების პრეცედენტს. ბუნებრივია, თავიდან ოთხად დაყოფილი (პირველი ოთხი დღის სერობაზე) და მოგვიანებით (მეხუთე კვირის ცისკარზე), ტექსტის სრულად შესრულებას გარკვეული მიზანი აქვს. შესაძლოა, „დიდი კანონის“ ტექსტის ასეთი მიწოდების მიღმა ფსიქოლოგიური მოტივიც დევს. ერთი მხრივ, ამგვარი დაყოფა აადვილებს ამ მასშტაბური კანონის სრულყოფილად აღქმას. რადგან „მეხსიერებამ რომ შესძლოს შეინარჩუნოს ყოველივე, რაც მას შესანახად გადასცემია, საჭიროა სულმა მოიხმაროს ყურადღების სათანადო ძალა. მეხსიერებაში მტკიცედ მხოლოდ ის ინახება, რაზეც მიმართული იყო მტკიცე და ასე ვთქვათ, დამაბული ყურადღება სულისა, ხოლო რამაც მხოლოდ გაიელვა არ შევა მეხსიერების კვალში“ (85, 53-54).

„დიდი კანონის“ 250 ტროპარი სქემატურად ასე ნაწილდება: V კვირის ცისკარზე სრულად შესრულებისას 9 გალობიდან თითოეულში 20-დან 27 ტროპარი მონაცვლეობს. მარხვის I კვირის 4 დღის სერობაზე კი თითოეული გალობის ტექსტი თანმიმდევრულად ოთხად არის გაყოფილი და შესაბამისად

ყოველ გალობაში 6-დან 10 ტროპარი გავხვდება. ამ შემთხვევაში „დიდი კანონის“ მეოთხედი, რომელიც ერთი დღის სერობაზე სრულდება, ჩვეულებრივი კანონის მოცულობას უტოლდება.

ერთი მხრივ, ოთხად დაყოფა და ტექსტის თანდათანობითი მიწოდების მეთოდი აადვილებს უჩვეულო სიდიდით გამორჩეული კანონის სრულყოფილად შემეცნებას. მეორე მხრივ კი, ნაწილებად დაყოფისას ტექსტის მთლიანობის დარღვევის პრობლემაც დგება. თუმცა „სინანულის კანონის“ ოთხად დაყოფის პრინციპი ისე არის რეალიზებული, რომ ყოველ სერობაზე ჩართული კრიტელის კანონის მეოთხედი, სრული ტექსტის მოკლე ანალოგად შეიძლება ჩაითვალოს. ორივე შემთხვევაში (მეოთხედი და სრული ტექსტი) შენარჩუნებულია კანონის მთავარი დრამატურგიული ღერძი—სიუჟეტის განვითარება ეტაპობრივად ძველიდან ახალი აღთქმისაკენ.

სერობებსა და ცისკარში მოცემული კრიტელის კანონის ტექსტის „მარხვანისეული“ ვარიანტების შედარების საფუძველზე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ კანონის ოთხად გაყოფილი და სრული ტექსტი ძირითადად ემთხვევა ერთმანეთს, მაგრამ უმნიშვნელო ცვლილებებს მაინც ვხვდებით. კერძოდ, სრული ტექსტის (Vკვირა ხუთშ. ცისკ.) I, II და III გალობებში რამდენიმე ისეთი ტროპარია, რომლებიც არც ერთ სერობაზე არ ფიგურირებს. მაგ. I გალობის XVIII ტროპარი--„ნუ მომიძაგებ მხსნელო“, XIX ტროპარი--„ნებსითა ჩემითა, ქრისტე“. ასევე II გალობის X, XVII, XXII ტროპარები, III გალობის XIII ტროპარი და ა.შ.

როგორც ვხედავთ, „დიდი კანონი“ ორ განსხვავებულ მსახურებაში სხვადასხვა მასშტაბით არის წარმოდგენილი. ერთ შემთხვევაში –სერობაზე კანონი ოთხად არის დაყოფილი და ამასთან ისე, რომ მისი სიუჟეტური ხაზი არ არის დარღვეული, მეორედ, უკვე ცისკარზე ამ კანონის 250-ვე ტროპარი სრულად, თავიდან ბოლომდე აღესრულება.

აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, ჩვენს წინაშე დადგა იმ მსახურებათა სპეციფიკური თვისებების დადგენის საკითხი, რომელთა შემადგენლობაში

ექცევა „დიდი კანონი” და თავისი არატიპური სტრუქტურით გავლენას ახდენს მათ საერთო განვითარებაზე.

ასეთ მსახურებათა რიგს მიეკუთვნება სერობა, რომელიც დიდი მარხვისთვის განკუთვნილი მსახურებაა (მონასტერში არასამარხვო დღეებშიც სრულდება). მას უძველეს დროში ბერ-მონაზვნები თავიანთ კელიებში აღასრულებდნენ. სერობის ორი ტიპი არსებობს: დიდი და მცირე. დიდი სერობა სამი ნაწილისაგან შედგება. მის სტრუქტურაში გაერთიანებულია ფსალმუნები, დიდებამაღალიანი, მრწამსი, კანონი, ტროპარი და სავედრებელი საგალობლები. დიდმარხვის იმ დღეებში, როცა სრული ლიტურგია (წმ. იოანე ოქროპირის, წმ. ბასილი დიდის) არ აღესრულება, საღამოს ლოცვაზე ყოველთვის დიდი სერობის ჟამს ვხვდებით, სრული ლიტურგიის წინა ლოცვაზე კი მცირე სერობას. სერობის ყოველდღიური აღსრულებით წმ. ეკლესია მაცხოვრის ჯოჯოხეთში შთასვლას და მართალთა სულების გამოხსნას გვახსენებს (146).

წმ. ორმოცდღეულის პირველი დღის სერობას, ს. ბულგაკოვი განმარტავს, როგორც მცირე დგომას. მისი აზრით, ეს სახელი, სინანულზე, ხანგრძლივ ლოცვაზე მიგვანიშნებს. მცირე ეწოდება V კვირის ხუთშაბათისაგან განსხვავებით, როცა სრულად იკითხება წმ. ანდრიას და ამასთან, წმ. მარიამ ეგვიპტელის კანონები (126).

სერობის თანმიმდევრობას კრიტელის კანონის ჩართვა არ ცვლის. ის სერობაში ჩვეულებრივი კანონის ადგილს იჭერს. აღვნიშნავთ, მხოლოდ ერთ უმნიშვნელო გადაადგილებას: 69-ე ფსალმუნი ამ ოთხი დღის სერობაზე იცვლის ადგილს –ბოლო ნაწილის ნაცვლად დასაწყისში სრულდება.

გთავაზობთ დიდი სერობის თანმიმდევრობას კრიტელის კანონის ჩართვის შემთხვევაში:

მღვდელი—	კურთხეულ არს ღმერთი ჩვენი
მედავითნე—	დასაწყისი ლოცვები (მეუფეო ზეცათაო—მამაო ჩვენო), უფალო შეგვიწყალებ-12, დიდება. აწდა. 69-ე ფსალმუნი -„ღმერთო შეწვენასა მოხედენ”

დიდი კანონი---	ტროპარები იკითხება შუა ტაძარში მღვდლის მიერ, ძლისპირებს ორჯერ გალობს გუნდი. გუნდი გალობს ჩასართავებსაც და კონდაკს.
მედავითნე—	IV ფსალმუნი-„ხადილსა ჩემსა“, VI ფსალმუნი „უფალო ნუ გულისწყრომითა“, XII ფსალმუნი „ვიდრემდის უფალო“. დიდება. აწდა. 24, 30, 90 ფსალმუნი, დიდება. აწდა. ალილუია 3-ჯერ. უფალო შეგვიწყალენ 3-ჯერ, დიდება. აწდა.
მედავითნეს და გუნდის მონაცვლეობით.	სერობის ტროპარი--„ჩვენთან არს ღმერთი, სცანთ წარმართთა და იძლიერენით—
გუნდი	მრწამსი
გუნდი	წმიდაო ღმერთო
გუნდი	ღირს არსი
გუნდი	წმიდაო ღმერთო
მღვდელი	ეფრემ ასურის ლოცვა

როგორც აღვნიშნეთ, დიდმარხვის მეხუთე შვიდეულში „დიდი კანონი“ ცისკრის მსახურების ნაწილია. ცისკარი, რომელიც ძე კაცისას ქვეყნად მოვლინებასა და მის ქადაგებასთან ასოცირდება, დიდი მარხვის მანძილზე არასამარხვო პერიოდის ანალოგისაგან გარკვეულად განსხვავებულ სახეს იღებს. ერთი მხრივ, ცისკარი დიდ მარხვაში ინარჩუნებს ტრადიციულ სტრუქტურას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ სამარხვო კონტექსტში იგი, პირველ რიგში, სინანულის მსახურებაა და ნაკლები საერთო აქვს მაცხოვრის განკაცების სიხარულთან, რასაც საზოგადოდ ასახავს ცისკრის თანმიმდევრობა. შესაბამისად, სამარხვო სადაც ცისკარში არ გვხვდება ღვთის გაცხადების გამომხატველი საზეიმო საგალობელი „ღმერთი უფალი და გამოგვიჩნდა ჩვენ“, მას მთელი მარხვის მანძილზე „ალილუიას“ მუხლები ცვლის. ეს ცვლილება ყველა სამარხვო განჩინების ხასიათს განსაზღვრავს, რამდენადაც „ალილუიას“ მსახურება ლიტურგიკულ ენაზე არასაზეიმო, სინანულის და წუხილის გამომხატველ მსახურებას ნიშნავს. „ლიტურგიკული კრებულის“ მიხედვით, „სხვადასხვა საეკლესიო წელიწადში, მითითებულ დღეებში „ალილუიას“ მსახურება მხოლოდ იმ შემთხვევაში სრულდება თუ დაცული იქნება

ტიპიკონის შემდეგი მოთხოვნები: 1) არ არის შაბათი-კვირა; 2) არ არის დღესასწაულთა წინა თუ შემდგომი პერიოდები; 3) თუ ამ დღეებში მცირე წმიდის მსახურებას არ დაემთხვა „ლამისთევის“, „სადიდებლიანის“ მსახურება; 4) თუ, რა თქმა უნდა, არის მარხვა” (40, 64). მარხვანის საგალობელთა და „ალილუიას“ შერწყმა ქმნის სინანულის განუმეორებელ ხასიათს დიდმარხვის მსახურებაში (146, 509).

საგულისხმოა, რომ შუასაუკუნეების ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში „ალილუიას“ სხვა დანიშნულება ჰქონდა. ის საზეიმო მსახურებისთვის განკუთვნილი გალობა იყო და მისი გამოყენება სამარხვო პერიოდში დაუშვებლად იყო მიჩნეული ( ).

სამარხვო ცისკრის ძირითად სტრუქტურაში ცვლილებები რვა-ხმა საგალობლებზე მოდის. ექვთიმე კერესელიძის მიერ შედგენილ ცისკრის საგალობელთა ნუსხაში შესულია დიდმარხვისათვის განკუთვნილი რვა-ხმა ალილუია, სამებიანი ტროპარები, განმანათლებელი და სტიქოლოგიები.

ჯერ კიდევ უძლები შვილის კვირიაკედან იწყება ცისკარზე რვა ხმა „ღმერთი უფალის“ ნაცვლად რვა ხმაზე „ალილუიას“ მუხლთა გალობა, რასაც ასევე რვა ხმაზე გაწყობილი სამებიანი გალობა მოსდევს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დღევანდელ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში „ალილუიას“ და სამებიანი გალობის მუხლები იკითხება, იგალობება მხოლოდ „ალილუია“.

დიდ მარხვაში შაბათ-კვირის ცისკარი, მართალია, საზეიმო ხასიათს ინარჩუნებს, მაგრამ მნიშვნელოვანი ცვლილება ამ შემთხვევაშიც ფიქსირდება. დიდი მარხვის პირველ, მეორე, მეოთხე და მეხუთე კვირის ცისკარზე ტიპიკონის მიხედვით „დავითნის“ მე-17 კანონი („ნეტარიანი“) უნდა იგალობებოდეს, მის ნაცვლად უკანასკნელი წლების საეკლესიო პრაქტიკაში მე-19 („სადიდებელი“) კანონის გალობაა დამკვიდრებული.

XIX საუკუნის ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში მე-17 და მე-19 კანონების ურთიერთმიმართების შესახებ Q. 673 ხელნაწერის მინაწერი <sup>13</sup>



მიგვანიშნებს: „თუ დიდი მარხვის კვირიაკე არის მე-17 კანონს „ნეტარიანს“ ვკითხულობთ და შემდგომ „გუნდნი ანგელოზთანს“ ვგალობთ, ხოლო უკეთუ დიდ-მარხვის კვირიაკე არ არის და სხვა დროის კვირის ცისკარია, მაშინ მესამე ფსალმუნების მაგივრად, მე-19 კანონისაგან ვგალობთ 2 ფსალმუნს „აქებდით“ და „აუარებდითს“—მხოლოდ „აქებდით“ და „აუარებდითს“ ორ ფსალმუნს მოემატება უძღების, ხორციელის და ყველიერის კვირებში. მესამე ფსალმუნი გალობითვე „მდინარეთა ზედა ბაბილოვნისათა, მუნ დავსხედით და ვსტიროდით“ (33). იგივე ინფორმაცია გავხვდება უკანასკნელ წლებში გამოცემულ „ლიტურგიკულ ლექსიკონში“: „დიდი მარხვის I, II, IV და V კვირიაკეს, ასევე მეზვერისა და ფარისევლის კვირას ცისკარზე „დავითნის“ მე-19 კანონის ნაცვლად მე-5 ხმაზე მე-17 კანონი „ნეტარიანი“ იგალობება. მე-5 ხმაზე „ნეტარიანის“ შესრულება კანონზომიერია, რადგან ეს ხმა „ორგვარ განწყობილებას აერთიანებს: სინანულით გამოწვეულ ფიქრს და ღრმა მშვიდ საიხარულს“ (40, 13). უკანასკნელი წლების საეკლესიო პრაქტიკაში თითქმის ყოველ კვირა დღეს მე-19 კანონის შესრულება დამკვიდრდა. თუმცა ეს ორი კანონი მთელი წლის განმავლობაში უნდა ენაცვლებოდეს ერთმანეთს.<sup>12</sup> თანამედროვე მსახურებაში მე-17 კანონი სრულად მხოლოდ დიდ შაბათს სრულდება, „იმის გამო, რომ მე-17 კანონი გრძელია და დიდხანს იგალობება, არჩევენ მის ნაცვლად მე-19 „სადიდებლიანის“ გალობას. ეს გაუმართლებელია, რადგან ორივე საგალობელი სრულიად განსხვავებულ მელოდიაზე სრულდება, რასაც განსხვავებული ლოცვითი განწყობა შეესაბამება, რომ არაფერი ვთქვათ მათ შინაარსობრივ სხვაობაზე“ (იქვე).

დიდი მარხვის სადაგი დღეების ცისკარზე სინანულის განწყობილებას ამძაფრებს ისიც, რომ არ იკითხება სახარება და არ სრულდება სადღესასწაულო ტროპარ-კონდაკები, რადგან, მთელი მარხვის მანძილზე, შვიდეულის სადაგი დღეებში წმიდანთა მოხსენიება წყდება. შესაბამისად, ცისკარზე სრული კანონის

<sup>12</sup> იხ. დანართი მე-17 და მე-19 ნკანონების მონაცვლეობა წლის განმავლობაში.

ნაცვლად სამსაგალობელი სრულდება და მარხვის პერიოდის სადაგი დღეების ცისკრის კანონი არა 8 ან 9, არამედ სამი საგალობლისაგან შედგება.

სერობისაგან განსხვავებით, წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონისა“ და ღირსი მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრების ჩართვით, მეხუთე შვიდეულის ხუთშაბათის ცისკარი უჩვეულად მასშტაბურ ფორმას იღებს და მისი ტრადიციული ჩარჩოები ირღვევა. „დიდი კანონი“ მთელ ცისკარზეა განფენილი და მის შემადგენელ ელემენტებთან მონაცვლეობაში ვითარდება. სხვათაშორის, კრიტელის კანონი ცვლის არამარტო ცისკრის (რომელზეც სრულდება), არამედ მთელი სადღეღამისო ციკლის სტრუქტურას. მწუხრზე (ოთხშაბათი საღამო) „უფალო ღალადყავსა“ ზედა დასდებლებსაც ამ კანონის მუხლები ჩაერთვის. მცირე სერობაზე კი (ისევ ოთხშაბათს) იკითხება კრიტელის კანონის კონდაკი „სულო ჩემო“. ამდენად, „სინანულის კანონი“ მეხუთე შვიდეულის ხუთშაბათის მთელი სადღეღამისო ციკლის მსახურებას შემოსაზღვრავს.

ვნახოთ, რამდენად განსხვავდება სადაგი სამარხვო დღეების ცისკრისაგან V კვირის ხუთშაბათის ცისკარი. შესადარებლად მოგვყავს ორივე მსახურების სქემა:

#### სადაგი სამარხვო დღეების ცისკარი:

<p>ნ ფსალმუნს. დიდი კვერეჟსი  . რიგის რვა ხმის ალილუია და სამეზიანი გალობა,  დავითნის სამი კანონი (VI, VII, VIII).</p>
XVII კანონი
სამსაგალობელი
ღირს არსი
ყოველი სული
დიდება მაღალიანი
აღივსენითსა ზედა დასდებლები
ტროპარი „ტამარსა ამას დიდებისასა“
ბოლო ლოცვები

ეფრემ ასურის ლოცვა 3 მეტანიით

### V კვირის ხუთშაბათის ცისკარი

*„მეყსეულად ვიწყებთ დიდსა კანონსა ნელად, შემუსვრილი გულითა და ხმითა. თითოეულ ტროპარზე სამი მეტანიით“*

კანონი იკითხება შუა ტაძარში მღვდლის მიერ, ძლისპირებს ორჯერ გალობს გუნდი. გუნდი გალობს ჩასართავეებს და კონდაკს.

<b>გალობა I—23 ტროპარი</b>
მარიამ ეგვიპტელის 2 ტროპარი ანდრიას სადღესასწაულო ტროპარი (არა კანონიდან). დიდება. სამებისა. აწდა. ღვთისმშობლისა.
<b>გალობა II-- (2 ძლისპირი აქვს)_ I ძლისპირი _ 20 ტროპარი, II ძლისპირი -10 ტროპარი</b>
<b>გალობა III (2 ძლისპირი აქვს)– I ძლისპირი-7 ტროპარი. II ძლისპირი – 13 ტროპარი.</b>
მცირე კვერეჟსი
მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრების II ნაწილი
სამსაგალობელი (კითხულობს მედავითნე, ძლისპირები არ იგალობება)
<b>გალობა IV-- ძლისპირი _ 27 ტროპარი</b>
<b>გალობა V-- ძლისპირი _ 20 ტროპარი</b>
<b>გალობა VI-- ძლისპირი _ 15 ტროპარი</b>
მცირე კვერეჟსი
<b>კონდაკი</b>
კონდაკის შემდეგ იკითხება ამონაწერი <u>სვინაქსარიდან</u> , რომელშიც აღწერილია ანდრია კრიტელის ღვაწლი და „სინანული კანონის“ დანიშნულება.
9 ნეტარება ხმა ვ, ტროპარებით.
მცირე კვერეჟსი
<b>გალობა VII-- ძლისპირი _ 21 ტროპარი</b>
სამსაგალობელი
<b>გალობა VIII-- ძლისპირი _ 20 ტროპარი</b>
სამსაგალობელი
<b>გალობა IX-- ძლისპირი _ 25 ტროპარი</b>
განმანათლებელი
„ავიგსენითსა“ ზედა დასდებლები
ტროპარი „ტაძარსა ამას დიდებისა“

ბოლო ლოცვები
ეფრემ ასურის ლოცვა

როგორც ვხედავთ, განსხვავება სადაგი სამარხვო ცისკრის და V კვირის ხუთშაბათის ცისკრის სტრუქტურას შორის გამოკვეთილია. დიდმარხვის V კვირის ხუთშაბათს სახეზე გვაქვს არატიპური ცისკარი, როგორც მასშტაბით, ასევე თანმიმდევრობით. პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ „დიდი კანონის“ 9 გალობა მთელ ცისკარს მოიცავს და შეიძლება ითქვას, ამ მსახურების დრამატურგის წარმმართველია. როგორც გამოჩინდა, ცისკრის სტრუქტურაში ჩართულია 9 ნეტარება, რომელიც არ არის ჩვეულებრივი ცისკრის ნაწილი. ასევე შეიძლება აღინიშნოს, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ცვლილება. დიდმარხვის დანარჩენი ხუთშაბათის ცისკარზე „ალილუიას“ მუხლების შემდეგ „დავითნის“ 3 კანონი (VI, VII, VIII) იკითხება, მეხუთე კვირის ხუთშაბათს კი მხოლოდ ერთი— VIII, დანარჩენი ორი კანონის ამოღების მიზეზი, ჩვენი აზრით, მსახურების განსაკუთრებული ხანგრძლივობა შეიძლება იყოს, მით უფრო, რომ ამ დღის ცისკარზე არ სრულდება ცისკრის აუცილებელი ნაწილი მე-19 ან მე-17 კანონი და „დიდებამაღალიანი“.

როგორც ვნახეთ, „დიდი კანონი“ ორ განსხვავებულ მსახურებაზე სერობასა და ცისკარზე, სხვადასხვა მოცულობით სრულდება. შესრულება ეს ფორმა საქართველოში მიმდინარე ტიპიკონური ცვლილებების შედეგად დამკვიდრდა ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში. კრიტიკის კანონი საეკლესიო წლის განმავლობაში უცვლელად, დიდი მარხვის დროს, ერთგვარად სერობის და ცისკრის განგებაში და თავისი არატიპურობიდან გამომდინარე ხანგრძლივობას და სტრუქტურას უცვლის მსახურებებს.

\* \* \*

წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ 9 გალობა 250 ტროპარისაგან შედგება და „სხუა გალობათგან უდიდეს არს“-ო, მითითებულია „მარხვანში“.

წმ. ანდრია კრიტელი კანონის ჟანრის კლასიკოსად არის აღიარებული. „სინანულის კანონი“ ფართო მასშტაბის, ძლისპირებისა და 250 ტროპარისაგან შემდგარი ციკლი ამ ჟანრის პირველი ნიმუშია. „სინანულის ანუ დიდი კანონი“ თავისი მოცულობიდან გამომდინარე საეკლესიო აზროვნების მრავალ ასპექტს-- სწავლების, შეგონების, თხრობის, ცოდვებში ჩაღრმავების, დიდაქტიკის და ა.შ.-- მოიცავს. ბიბლიური სახეების მასშტაბური მხატვრული გააზრებით ის ეპიკური ტილოს უახლოვდება. „დიდი კანონის“ მასშტაბი ადასტურებს ქართველი მკვლევარის ლელა ხაჩიძის მიერ მოყვანილ დებულებას კანონის ჟანრის და ლიტურგიაში ახალი ელემენტის, ქადაგების ერთად წარმოშობის შესახებ (110, 12)<sup>13</sup>. რამდენადაც კანონის ჩამოყალიბება ხატმებრძოლთა ეპოქას უკავშირდება, შესაძლოა ხაჩიძის ამ თვალსაზრისს შესაბამისი ახსნა მოვუძებნოთ. ცნობილია, რომ ხატთაყვანისცემის აკრძალვა წმიდანთა ხსენების გაუქმებასაც გულისხმობდა. წმიდანთა ცხოვრების მაგალითი კი, ყოველი ქრისტიანისათვის მაცოცხლებელი წყაროა. მას შემდეგ, რაც 787 წ. ნიკეის VII მსოფლიო საეკლესიო კრებამ ანათემას გადასცა ხატმებრძოლები, ჩრდილში მოქცეული ტრადიციის ახალი ძალებით აღდგენის აუცილებლობა დადგა. ამ მიმართულებით აქცენტი წმიდანთა ცხოვრებაზე უნდა გაკეთებულიყო, რომელთა თაყვანისცემას ქადაგებასთან ერთად, საეკლესიო მხატვრობა, პოეზია და მუსიკა აძლიერებდა. კანონის ფორმა თავისი ვარიაციულ-ვარიანტული აგებულებით, საშუალებას აძლევდა საეკლესიო ჰიმნოგრაფებს წმიდანთა ცხოვრების აღწერა და მათი მოღვაწეობის თაყვანისცემა ერთდროულად გამოეხატათ.

ახლა განვიხილავთ კანონის, როგორც ღვთისმსახურების არსებითი ნაწილის ჩამოყალიბების ისტორიას. საგულისხმოა, რომ ტერმინის ეტიმოლოგია ტრანსფორმაციას საუკუნეების მანძილზე განიცდიდა. ძველებრათადაც „კანონი“

<sup>13</sup> სამწუხაროდ, ლ. ხაჩიძე ამ თემას არ განაწვრთობს.

„ყავარჯენს“ ნიშნავს. ჰომეროსის ეპოქაში კანონს სწორ ჯოხს უწოდებდნენ, სოფოკლე მას საზომის მნიშვნელობას ანიჭებს. მოგვიანებით, კანონი საეკლესიო წესის, რწმენის წესის სინონიმად იქცა. წმ. ბასილი დიდი კანონს, როგორც ზოგადად საეკლესიო მსახურებას განმარტავს. ცნობილი ლიტურგისტი სკაბალანოვიჩი ამ სიტყვის ეტიმოლოგიაზე მსჯელობისას აღნიშნავს, რომ კანონი განსაზღვრავდა ღვთისმსახურის მიერ დღე-ღამის განმავლობაში საგალობელ ფსალმუნთა რაოდენობას., რის შედეგადაც ასკვნის, რომ სწორედ აქედან გამომდინარე, კანონი ტიპიკონის ანუ კანონარის სახელწოდების საფუძველი გახდა (158, 256). საინტერესოა, რომ სულხან-საბას ლექსიკონში არ გვხვდება კანონის, როგორც ღვთისმსახურების ჟანრის განმარტება. „სიტყვის კონა“ ამ ტერმინის ტრადიციულ, იურიდიულ ახსნას გვთავაზობს. კერძოდ, კანონი ანუ განაჩენი, შემდეგ განკანონება, იკანონა, მეკანონე, ჟამკანონი, საკანონო. უფრო მეტიც, „სიტყვის კონაში“ არ გვხვდება კანონის ქართული შესატყვისის „გალობანის“<sup>14</sup> განმარტებაც.

კანონი ძველი და ახალი აღთქმის ჰიმნებისაგან შემდგარი რთული მუსიკალურ-პოეტური ჟანრია. ღვთისმსახურებაში VIII საუკუნიდან დამკვიდრებული კანონი ტრადიციულად, მართლმადიდებლური ღვთისმსახურების, კერძოდ, ცისკრისა და სერობის ერთ-ერთი კომპოზიციურად დასრულებული მონაკვეთია, რომლის კლასიკური სტრუქტურა ცხრა გალობას მოიცავს: „ბიბლიისა თუ სახარების რომელიმე ეპიზოდში გამოხატული შესაბამისი თემები (---) ჩამოყალიბებულად გაერთიანებულია საგალობელთა ჯგუფებში, რომელნიც კანონის სახელით არის ცნობილი“ (24, 186). ხშირად კანონი „გალობათა“ სახელწოდებითაც მოიხსენიება. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში „მრავლობითი რიცხვი „საგალობელნი“ ან „გალობანი“ უდრის ბერძნულ-ბიზანტიურ გალობათა კომპლექსს --„კანონი“, მხოლობითი რიცხვის „გალობა“

---

<sup>14</sup>ამ ტერმინის შემოღება გიორგი მთაწმიდელს უკავშირდება

კი უდრის ბიზანტიურ ოდას და „დასდებელი“ უდრის ერთი სტროფისაგან შედგენილ ჰიმნს” (22, 444).

როგორც ცნობილია, ბიბლია 12 გალობას ითვლის. ეს გალობანი ბიბლიური პოეზიის საუკეთესო ნაწილია და როგორც აღნიშნავენ, მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ფსალმუნებს არ ჩამოუვარდება. ბიბლიური მოვლენების განვითარებაში 12 გალობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. საღვთო წერილი ისტორიული რეალობაა, რომელიც ადამიანის მიერ ღვთის შეცნობის რთულ გზას ასახავს. ამ გზის საკვანძო მომენტებში, განსაკუთრებული ზეიმისა და მწუხარების ჟამს, წარმოითქმებოდა ყოველი გალობა. მაგალითად, I გალობა ისრაელთა ეგვიპტიდან გამოსვლის და მეწამული ზღვის გადალახვის შემდგომ აღავლინა მოსემ. ამ უკანასკნელის ანდერძად შეიძლება მოვიაზროთ II გალობა, რომელიც აღთქმულ ქვეყანაში შესვლას და დიდი წინასწარმეტყველის აღსრულებას უძღვის წინ. სამუელ წინასწარმეტყველის დაბადების გამო სამადლობელი გალობა აღავლინა დედამისმა ანამ. მადლმოსილი გალობით მოძღვრავდნენ ისრაელიანებს აბაკუმ, ესაია, იოანე და დანიელ წინასწარმეტყველნი.

ყოველი გალობა ბიბლიური მოვლენის ერთგვარი განზოგადება და ამავდროულად, ღვთის ძლიერების, სამართლიანობის, მრისხანების და შემწყნარებლობის ქადაგებაცაა. გალობანი ბიბლიის დრამატურგიის დინამიკასაც არეკლავს. მათში თანმიმდევრულად არის ასახული ღვთის იდეის აღიარების და გათავისების რთული პროცესი, ძველიდან ახალი აღთქმისაკენ მიმავალი გზა, მაცხოვრის მოვლინების იმედი და ამ განცდით მიღებული სიხარული. ამიტომ გალობანის კომპოზიციაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ღვთისმშობლის საგალობელს „ადიდებს სული ჩემი უფალსა“, რომელშიც დედა ღვთისა უფალს განადიდებს მასზე გარდამოვლენილი მადლის გამო. კანონის ბოლოს კი მეცხრე გალობაში წმ. იოანე ნათლისმცემლის მამა ზაქარია სამადლობელ ლოცვას აღუვლენს უფალს.

12 ბიბლიური გალობიდან ეკლესიის განჩინებით ორი – დებორას (მსაჯ. V) და ეზეკიას (გამოსვლ. 38, 11-20) გალობანი არ შედის კანონში, პირველის საბრძოლო ხასიათის, მეორე კი პირადი განცდების გამომხატველი განწყობის გამო.

კანონში ბიბლიური გალობები შემდეგი თანმიმდევრობით არის წარმოდგენილი:

I--„უგალობდითსა“—მოსეს I გალობა /გამოსვლ.15;1-19/--„მამინ უმღერეს მოსემ და ისრაელიანებმა ეს სიმღერა უფალს“.

II--„მოიხილესა“—მოსეს II გალობა /II რჯ. 32; 1-43/--„წარმოთქვა მოსემ ისრაელის მთელი საკრებულოს გასაგონად ამ სიმღერის სიტყვები“

III--„განძლიერდესა“—ანას გალობა /I მეფ. 2; 1-11/--„ილოცა ანამ და თქვა“

IV--„უფალო მესმასა“ –აბაკუმის გალობა/აბაკუმ 3; 1-19/--„განაჩენი, რომელიც იხილა აბაკუმ“

V--„ღამითგანსა“—ესაიას გალობა/ესაია 26; 9-19/--„იმ დღეს იმრერებენ ამ სიმღერას“

VI--„ღაღდ-ყავსა“–გალობა იონასი/იონა 2; 3-10/„ლოცვა აღუვლინა იონამ უფალს, თავის რმერთს“

VII--„აკურთხევდითსა“- გალობა დანიელისა /დანიელი 3, 26-56; 57-88/ „წამოიმართა აზარია ილოცა შუა ცეცხლში გახსნა პირი და თქვა“

VIII--„ადიდებდითსა“ ღვთისმშობელისა /ლუკა1, 46-55/ „და თქვა მარიამ“

IX--„კურთხეულ არს“ გალობა ზაქარიასი /ლუკა 1, 68-79/- „და ზაქარია მამა მისი აღივსო სულისა წმიდითა წინასწარმეტყველებდა და ამბობდა“.

გალობათა ზემოთმოყვანილი სახელწოდებები დროთა განმავლობაში პრაქტიკიდან განიდევნა. ქართული ტიპიკონებისაგან განსხვავებით, ბერძნულმა და სლავურმა ტიპიკონებმა მხოლოდ რიცხვითი აღნიშვნები შემოინახა. არქიმანდრიტ კიპრიანის მიერ მოცემულ გალობათა ჩამონათვალში



მართალია არ გავხვდებო ბიბლიური ტექსტის საწყისი სიტყვები (ე.ი. სათაური), მაგრამ იგი ყველა გალობის წარმომთქმელს მიუთითებს (135, 40).

საგულისხმოა, რომ შესაბამის ლიტერატურაში კანონის გალობათა თანმიმდევრობის ორ ვარიანტს ვხვდებით. მეცნიერთა ერთი ნაწილი (52, 100, 146) კანონის მე-9 გალობად „ღვთისმშობლისას“ მიიჩნევს. მეორე ნაწილი (135, 158) კი მას მერვედ მოიაზრებს და დანიელის ორი გალობის გაერთიანებიდან გამომდინარე თანმიმდევრობაში IX გალობის ადგილს ზაქარიას გალობა იჭერს.

როგორც ირკვევა, IX გალობა ქართულ ჰიმნოგრაფიაში გარკვეულ პერიოდამდე, არ იყო „ღვთისმშობლისა“, რაც ელ. მეტრეველის კომენტარიდან ჩანს: „უძველესი იადგარის კანონების უმრავლესობაში IX გალობა თემატურად არ გამოირჩევა დანარჩენი გალობისაგან და დღესასწაულის შინაარსის გახსნას ემსახურება. ცნობილია, რომ VIII საუკუნიდან IX გალობა ღვთისმშობლისას თემას მიეძღვნა. ამ თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, რევიზია გაუკეთდა უძველეს იადგარს, რის შედეგადაც ზოგიერთი კანონის IX გალობას ღვთისმშობლისადმი მიძრვნილი სტროფი წაემძღვარა“ (50, 844). მკვლევარი შემდეგ მიუთითებს, რომ იოანე დამასკელის დროიდან კანონის IX გალობა ღვთისმშობლის თემას ეძღვნება. ეს ცვლილება შეტანილი IX გალობის შინაარსში, დაკავშირებული იყო აღმოსავლეთის ეკლესიაში ღვთისმშობლის კულტის გაძლიერებასთან“ (იქვე, 858). 1996 წლის საეკლესიო კალენდარში „ღვთისმშობლისა“ ცალკე, ჩართულ გალობად არის წარმოდგენილი: „ღვთისმშობლისა არ ჩაერთვის კანონთა საგალობლებს, არამედ იგალობება ცალკე და იცვლება წლის ციკლის მსახურებაში“ (67, 360).

გაურკვეველობას იწვევს სარგის ცაიშვილის მოსაზრება გალობათა რიცხვზე 148-ე ფსალმუნის „აქებდითსას“ მიმატების შესახებ (100, 13). მართალია, 148-ე ფსალმუნი ცისკრის სტრუქტურის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ მისი, ისევე როგორც „დავითნის“ სხვა ფსალმუნების მოაზრება კანონის შემადგენლობაში შეუძლებელია. მით უმეტეს თავად ს. ცაიშვილის შეხედულებით, კანონი

„გალობათა გარკვეულ თემატიკას და თანმიმდევრობას აწესრიგებს, რაც მკაცრად რეგლამენტირებულ სახეს ინარჩუნებს საუკუნეთა მანძილზე” (იქვე, 9).

არსებული მოსაზრებით, კანონის გალობათა განლაგება ბიბლიური მოვლენების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის შესაბამისია. სკაბალანოვიჩის მინიშნებით ქრონოლოგიური თანმიმდევრობას აბაკუმისა და იონას გალობათა შენაცვლება არღვევს. იონას გალობის ჩართვა VI ნომრად, მისივე აზრით, იმითაც არის განპირობებული, რომ VI გალობა ერთ-ერთი დასკვნითი ნაწილია და მისი ხასიათი განსაკუთრებულად „სულისშემძვრელი” უნდა იყოს (158, 43).

უნდა ითქვას ისიც, რომ გალობათა მეორე მონაკვეთის (IV გალობიდან) რიგითობა არ ემთხვევა ძველი აღთქმის წიგნთა თანმიმდევრობას. კერძოდ, ძველ აღთქმაში წინასწარმეტყველებანი შემდეგი პრინციპით არის მოცემული: ესაია, დანიელი, იონა, აბაკუმი. კანონში კი თანმიმდევრობა ასეთია: აბაკუმი, ესაია, იონა და დანიელი. შესაძლოა ცვლილება კანონის მთლიან დრამატურგიაში განწყობათა დინამიკის მონაცვლეობით იყოს განპირობებული. ცნობილი ლიტურგისტი სკაბალანოვიჩი აღნიშნავს, რომ კანონში გალობათა განლაგების ისეთი პრინციპია შერჩეული, რომლის შესაბამისადაც ყოველი კენტი გალობა საზეიმო განწყობილებისაა, ლუწი კი მწუხარე. ამგვარი დიფერენცირება, ჩვენი აზრით, პირობითია, რადგან ამ პრინციპს არ ექვემდებარება VIII გალობა „ღვთისმშობლისა”, რომელიც ლუწია თანმიმდევრობაში, მაგრამ დიდი სულიერი სიხარულის გამომხატველია. ამდენად, საზეიმო ხასიათს ატარებს მოსეს I, ანას, ესაიას, ღვთისმშობლის, დანიელის და ზაქარეას გალობანი, ხოლო მოსეს II, აბაკუმის და იონასი მწუხარეს.

როგორც ვხედავთ, კანონი, რომელიც დიდი მოცულობით და სტრუქტურული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, სხვა საეკლესიო ჟანრებისაგან განსხვავებით, თვალნათლივ გამოხატავს თავისი ეპოქის დოგმატურ იდეებს. სწორედ მასშტაბისა და იდეური დატვირთვის გამო უწოდა კანონს სკაბალანოვიჩმა „მსახურება მსახურებაში” (158, 281). კანონი ცისკრის მესამე

ნაწილად თეოდორე სტუდიელის მოღვაწეობის პერიოდში (IX ს.) დამკვიდრდა. რამდენადაც სადღეღამისო ციკლის მსახურებათა მთავარ სტრუქტურულ მახასიათებელს ძველი და ახალი აღთქმის საკითხავების მონაცვლეობა წარმოადგენს, ბიბლიურ გალობათა ჩართვა ცისკარში, რომელიც ახალი აღთქმის მოვლენებს ასახავს, საღვთო წერილის დროში ერთიანობის იდეას ამტკიცებს.

ბიბლიური გალობები ღვთისმსახურებაში მის ჩამოყალიბებამდე ე.ი. VII საუკუნემდეც გვხვდება. კანონის სტრუქტურული კომპოზიციის ჩამოყალიბების პროცესი გაცილებით ადრე დაიწყო. ჯერ კიდევ III საუკუნეში ცისკრის ჟამში მოსეს გალობის გამოყენებაზე მიუთითებს ამავე საუკუნის ძველი „ანდერძი მაცხოვრისა ჩუენისა იესო ქრისტესი“. IV საუკუნეში მოღვაწე ილარიონ პიკტაველიც გვაწვდის ცნობას მისი დროის მსახურებაში ბიბლიურ გალობათა გამოყენების შესახებ (იქვე, 259).

საგულისხმოა, რომ კანონის, როგორც ჟანრის სტრუქტურის ჩამოყალიბება თანდათან ხდებოდა. საგულისხმოა, რომ სინას მთის აღწერილობაში აღმოჩენილი გალობა, რომელიც რიგით მერვეს შეესაბამება, ს. სკაბალანოვიჩს საფუძველს აძლევს კანონის საწყის ფორმად ერთსაგალობელი ჩათვალოს. მისი აზრით, ერთსაგალობელი თანდათან ორსაგალობლით შეიცვალა და მერვე გალობას მეცხრე დაემატა. ამის მაგალითად მოჰყავს IX ს. „ქართული თთვენი“, რომლის მიხედვითაც წლის უმეტესი ნაწილის ღვთისმსახურებაში VIII და IX გალობა ფიგურირებს (158, )<sup>15</sup>. სამსაგალობლის შექმნის ცნობილ პრინციპს, თითქმის ყველა მკვლევარი ერთნაირად განიხილავს: VIII და IX გალობაზე კვირის სადაგი დღეების შესაბამისი გალობის დამატებით მიიღება სამსაგალობლები—II—VIII--IX; III-- VIII--IX და ა.შ. სკაბალანოვიჩი

---

<sup>15</sup> როგორც ცნობილია, IX ს. საქართველოში საღვთისმსახურო კრებული „თთვენის“ სახელწოდებით არ არსებობდა და მან XII ს-დან შეცვალა „იადგარი“. სკაბალანოვიჩი სამწუხაროდ არ მიაჩნებდა კონკრეტულ წყაროს, რის გამოც ჩვენ ამ ნიმუშის გადამოწმების საშუალება არ გვაქვს.

არაერთგზის მიუთითებს, რომ სწორედ ამგვარი პრინციპით შედგენილი ორსაგალობელი და მოგვიანებით, სამსაგალობელი წარმოადგენდა კანონის ადრეულ ფორმას. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა კანონების ელენე მეტრეველისეული კლასიფიკაცია ქართული იადგარის მაგალითზე: „1. კანონი, რომელიც შეიცავს უკანასკნელ გალობებს (ე.ი. VIII და IX—ხ.მ.), ხოლო პირველ გალობებს ივსებს ზოგადი კანონისაგან ან თემატურად მონათესავე რომელიმე კანონისაგან. 2. კანონი, რომელიც მოიცავს უკანასკნელ გალობებს და ამავე მოცულობით სრულდება (ე.ი. ორსაგალობელი—ხ.მ.) და 3. ხვედრნი—ვნების კვირის ორშაბათ-შაბათისათვის გარკვეული წესით შედგენილი სამსაგალობლები” (50, 830). აქდენაც ჩანს, რომ გარკვეული პერიოდის მანძილზე საეკლესიო პრაქტიკაში არსებობდა ორსაგალობლის და სამსაგალობლის შესრულების ტრადიცია, რომელიც თანამედროვე დიდმარხვის მსახურებაშია შემორჩენილი.

ცხრა ოდისაგან შემდგარი კანონის ყოველი გალობა ძლისპირებს, ტროპარებს, კატავასიებსა და კონდაკს აერთიანებს. ეს უკანასკნელი VI გალობის შემდეგ ჟღერს. ასე რომ კანონის კომპოზიცია სხვა საეკლესიო ჟანრებთან შედარებით მრავალფეროვანია. „გალობანის” სტრუქტურამ მოიცვა მანამდე დამოუკიდებლად არსებული საეკლესიო ფორმები---კონდაკი და ტროპარი. კანონის შემადგენლობაში ამ ჟანრების ტრადიციული ფუნქცია შეიცვალა. მ. ანდრიაძის შემოთავაზებული განმარტების მიხედვით, კანონი მიეკუთვნება რთული და შედგენილი მრავალტროპარიანი გალობების ციკლს, რომელშიც „ერთი შინაარსით გაერთიანებული საგალობლის შესრულება წარმოებს არა უწყვეტად, არამედ გარკვეული ინტერვალებით” (43).

კანონის რიტმულ-მელოდიური ფუძე ძლისპირია. ცნობილია, რომ ძლისპირის შესატყვისი ბერძნული ირმოსი \_\_რიგს, რიგში ჩაყენებას ნიშნავს. მიღებული განმარტებით ძლისპირი მოიაზრება როგორც შემაერთებული რგოლი ბიბლიურ გალობათა და ტროპარებს შორის. იგი არის ტროპართა იდეურ-

შინაარსობრივი და სტრუქტურული მოდელი. ე.ი. ძლისპირი აკავშირებს ტროპარს ბიბლიურ გალობასთან, როგორც შინაარსით, ასევე აგებულების პრინციპით: „ძლისპირი ახორციელებს პოეტური გალობის მხატვრულ-იდეურ კავშირს ბიბლიურ გალობებთან, ამავე დროს, ის არის გალობის დანარჩენი სტროფებისათვის მელოდიის მოდელიც” (50, 830). ძლისპირის მარცვალთა რაოდენობა, მეტრი და მახვილთა განლაგება შესაბამისობაშია, ერთი მხრივ, ბიბლიურ გალობებთან, მეორე მხრივ კი, მის მოდელზე შექმნილ ტროპარებთან. ამიტომაც მიანიშნებს არქ. კიპრიანი, რომ კანონთა ავტორები ყოველთვის განსაკუთრებული სირთულის წინაშე იდგნენ, რადგან მათი „სამწერლო ენა და კალამი მუდამ 9 გალობით იყო შემოფარგლული” (135, 48).

კ. კეკელიძის განმარტებით, „საგალობელთა ჯგუფში ერთი მათგანი, პირველი (ე.ი. ძლისპირი—ხ.მ.), ჩვეულებრივ უჩვენებს დანარჩენებს კილოსა და საზომს, ე.ი. მისი მიმყოლი საგალობლები არამც თუ მის კილოზე უნდა იქნენ შესრულებული, არამედ მისსივე საზომით ან მარცვალთა რაოდენობით დაწერილი. პირველს ეწოდება „ძლისპირი”, „თვითავაჯი”, ვინაიდან მას საკუთარი „ავაჯი”, ე.ი. კილო ან ხმა აქვს, სხვებს „ტროპარი”, „მუხლი” ან „დასდებელი” (29, 602).

ასეთივე განმარტებას აძლევს ძლისპირს მ. თარხნიშვილი: „ძლისპირი შედგენილია ორი ტერმინისაგან: „ძალი”—ძალა, სამუსიკო საკრავის სიმი; „პირი” ნიშნავს პირს, კიდეს, ნაპირს, პირველს. ამისდა მიხედვით, ლიტურგიკული „ძლისპირი” ნიშნავს გალობის პირველ მელოდიას ანუ წამყვან სტროფს, ე.ი. ირმოსს (22, 444).

გ. იმედაშვილის მიხედვით, ძლისპირს ჰქონდა კიდევ ერთი მნიშვნელობა, საგალობელთა ზეპირსიტყვიერი გადაცემისას იგი გამოიყენებოდა როგორც ორიენტირი „სანოტო ნიშნების უქონლობის, ან მათი დამახსოვრების სიძნელის გამო ასრულებდა ორმაგ ფუნქციას” (24, 188)

ამდენად, ძლისპირი „გალობათა“ არსებითი ნაწილია, რომელიც განსაზღვრავს კანონის საერთო რიტმულ-მელოდიურ წყობას და ემოციური განვითარების შესაძლებლობებს.

ტროპარი კანონის მეორე მნიშვნელოვან ელემენტია, რომელიც ბერძნულ ენაზე მოხვევას, წარმართვას ნიშნავს. ბიზანტიელი მოღვაწე იოანე ზონარა (XII ს.) მას ძლისპირის კილო-ტონალურ ფორმასთან ურთიერთმიმართების რეზულტატად მიიჩნევს. ასეთი სახელწოდება ტროპარებს, მისი აზრით, იმიტომ შეურჩიეს, რომ ისინი „ძლისპირთა შესაბამისად წარმართავენ მგალობელთა ხმებს“ (128, 130).

კანონის აგებულების ერთ-ერთი თვისობრივი მახასიათებელია ტროპართა მუხლების რაოდენობის თანხვედრა შესაბამის ბიბლიური გალობის მუხლებთან. გალობათა განსხვავებული მასშტაბის გამო, ნორმად 13-13 მუხლისაგან შემდგარი იონას და ზაქარიას გალობა ითვლებოდა. იმის გამო, რომ 13 მუხლის ანტიფონურად გალობა შეუძლებელი იყო, ამიტომ უმეტეს შემთხვევაში, ტროპართა რიცხვი თოთხმეტით შემოიფარგლებოდა. ტროპართა ამგვარი რაოდენობა შენარჩუნებულია სადაგი დღეების, კვირისა და დღესასწაულების მსახურებებზე გამოყენებულ კანონებში.

მოგვიანებით ტროპართა რიცხვი შემცირდა. თანამედროვე პრაქტიკაში კანონის თითოეული გალობა 4-6 ტროპარს მოიცავს. ვარაუდობენ, რომ ტროპართა რაოდენობის შეცვლა ღვთისმსახურებაზე რამდენიმე კანონის ერთდროულად გამოყენებამ გამოიწვია (მაგ. კვირის ცისკრის კანონზე- კვირის, ჯვართამაღლების, ღვთისმშობლის და თვენის რიგის კანონები იკითხება, ამათგან მხოლოდ კვირის კანონს გააჩნია ძლისპირები).

კანონის ყოველი გალობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია ტროპართა ბოლო ორ მუხლს შორის ჩართული „დიდება. აწდა“. დიდი ხნის მანძილზე გალობის სტრუქტურაში ფიგურირებდა სამეზიანი საგალობელი და ღვთისმშობლისა. ეს ფორმა ჯერ კიდევ არსებობდა ანდრია კრიტელის

კანონებში. მაგ: „დიდება მამასა და ძესა და წმიდასა სულსა, ზესთ არსო სამებაო— აწდა მარადის და უკუნითი უკუნისამდე ამინ—ღვთისმშობელო სასოო“.. მოგვიანებით, იოანე დამასკელის კანონებში მხოლოდ ღვთისმშობლისას მუხლის შეტანა ითვლებოდა აუცილებლად. კოზმა მაიუმელის შემოქმედებაში კი II გალობის მსგავსად, ღვთისმშობლისაც ამოღებულია. ამ უკანასკნელის კანონები მასშტაბის სიმცირითაც გამოირჩევა მის წინამორბედი ავტორების ანალოგიური ჟანრის ქმნილებებისაგან.

VIII ს-დან იოანე დამასკელის მიერ კანონის გალობათა შემადგენლობაში ე.წ. კატავასია დამკვიდრდა. ეს არის ძლისპირი, რომელიც III, VI, VIII და IX გალობათა ბოლოს მეორდება. მისი შესრულების დროს ორივე გუნდი ტაძრის შუაში მიდიოდა, აქედან წარმოსდგა სახელწოდება კატავასია, რაც „შეერთებას“ ნიშნავს (ბერძნ.).

კანონის სტრუქტურაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ორ კვერექსს, რომელიც III და VI გალობათა შემდეგ ჟღერს. ტიპიკონის მიხედვით, I კვერექსი რომელიც აღიდებს ღმერთს (ძვ. აღთქმა), უნდა წარმოთქვას დიაკონმა, მეორე კი, სადაც ღმერთი, როგორც მეუფე და მხსნელი მოიხსენიება (ე.ი. ახ. აღთქმა) – მღვდელმა (კვერექსის კითხვის ასეთი ფორმა თანამედროვე პრაქტიკაში აღარ გვხვდება, ორივეს ასრულებს დიაკონი).

ამდენად, საღვთისმსახურო ჟანრი, კანონი რთული სტრუქტურით გამოირჩევა. ის მრავალნაწილიან შედგენილ პოეტურ-მუსიკალურ კომპოზიციას წარმოადგენს, რომელიც თავის თავში აერთიანებს რამდენიმე დასრულებულ, განსხვავებული დანიშნულების საგალობელს—ძლისპირს, ტროპარს და კონდაკს.

ღვთისმსახურებაში დამკვიდრებიდან რამდენიმე საუკუნის შემდგომ კანონის სტრუქტურაში ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა. როგორც ვარაუდობენ, VIII-IX საუკუნეებიდან სრულ კანონში II გალობის გამოტოვება ტრადიციად იქცა. როგორც ცნობილია, VIII საუკუნეში ანდრია კრიტელის შემოქმედებაში II გალობას სტაბილური ადგილი ეჭირა. იმავე საუკუნის

მოღვაწის, კრიტიკისეული სტილის გამგრძელებლის კოზმა მაიუმელის შემოქმედებაში II გალობა უკვე უგულებელყოფილია (259; 136), თუმცა არსებობს მოსაზრება აღნიშნული გალობის პრაქტიკიდან X საუკუნეში ამოღების შესახებ (100, 12).

II გალობა „მოიხილესა“ (II სჯ. 32, 1-40) მოსეს წინასწარმეტყველებაა იმ სასჯელების შესახებ, რომლებიც ლევიტელთა მიერ მცნებების დარღვევას მოჰყვა. უფრო ზუსტად ეს არის სასჯელი, გაფრთხილება უფლის მცნებათა დამრღვევთათვის: „იცოდეთ, რომ ეს მე ვარ მე. და არ არის ღმერთი ჩემს გარდა. მე ვკლავ და ვაცოცხლებ, მე ვგმირავ და ვკურნავ. ვერავინ დაიხსნის ჩემი ხელიდან. რადგან მე აღვმართავ ხელს ცისკენ და ვამბობ: ცოცხალი ვარ უკუნისამდე“ (II სჯ. 32, 39-40). დაუმორჩილებლობის გამო ღვთისაგან ისჯება არა მხოლოდ ჩვეულებრივი მოკვდავი, არამედ ღვთის რჩეულიც, თავად მოსე წინასწარმეტყველი. ამ გალობის აღვლენის შემდეგ ეუბნება უფალი მოსეს: „ამიტომაც შორიდან დაინახავ ქვეყანას, მაგრამ ვერ შეხვალ იქ, იმ ქვეყანაში, რომელსაც ისრაელიანებს ვამღევ“ ( ). ამიტომ ეს გალობა მოსეს ერთგვარი ანდერძიც არის.

„მოიხილესა“ კანონის საწყისი კომპოზიციის აუცილებელი ნაწილი იყო. მისი უგულებელყოფის კონკრეტულ მიზეზს შესაბამის ლიტერატურაში ვერ მივაკვლიეთ. თუმცა ამ საკითხზე მუშაობდა სხვადასხვა თაობის და ეროვნების მეცნიერთა ფართო წრე. ამ პრობლემას გვერდს არ უვლის ქართული ჰიმნოგრაფიული პოეზიის არც ერთი მკვლევარი—კ. კეკელიძე, ე. მეტრეველი, პ. ინგოროყვა, ს. ცაიშვილი, ლ. ხაჩიძე, თ. კვირიკაშვილი, ზ. ჭავჭავაძე, გ. კიკნაძე და სხ.

როდის, რა პირობებში და ვის მიერ აიკრძალა II გალობის შესრულება? ამ პრობლემასთან მიმართებაში მეცნიერთა პოზიცია ვარაუდის დონეზე რჩება. ეს საკითხი იმითაც არის საინტერესო, რომ ამგვარ ტაბუდადებას საეკლესიო პრაქტიკაში ანალოგი არც შეიძლება მოეძებნოს.



მკაცრი, სამგლოვიარო ხასიათი II ოდამ II ბიბლიური გალობიდან მიიღო, რომელსაც იგი გენეტიკურად უკავშირდება. სწორედ მისი შინაარსითა და განწყობილებით ხსნის მკვლევართა უმეტესი ნაწილი ამ გალობის მხოლოდ სამარხვო პერიოდში შემორჩენას. ამასვე ადასტურებს ღვთისმსახურთა სამაგიდო წიგნი----ეს გალობა არ შეესაბამება სულიერ სიხარულს, რომელსაც ჩვენ სადღესასწაულო დღეებში განვიცდით, ამიტომ სადღესასწაულო კანონებში ეს გალობა გამოიტოვება და მხოლოდ დიდ მარხვაში სრულდება (146, 191).

კანონის II გალობას ს. ცაიშვილი იუდაიზმის სულისკვეთების გამომხატველად მიიჩნევს და მისი კანონის შემადგენლობიდან ამოღებას ამ მიზეზით ამართლებს. იგი წერს: „ეს როგორც ჩანს საერთო მოვლენა იყო. ამის მიზეზის დადგენა ამჟამად ჭირს. იქნებ ამ საგალობელში განვითარებული თემა, რომელიც თავისი შინაარსით უფრო იუდაიზმის სულისკვეთებას გამოხატავდა, უცხოდ მოეჩვენათ ქრისტიანული დოგმატიკისთვის” (100, 12). ძველი აღთქმის ეკლესიაში მსხვერპლშეწირვის შაბათს მართლაც სრულდებოდა მოსეს სინანულის გალობა, რომელიც იგივე ეპიზოდი (II გალობა) საეკლესიო წლის ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთის, დიდი მარხვის ერთ-ერთ აუცილებელ ელემენტია, ამიტომ გაურკვევლობას იწვევს მისი „ქრისტიანული დოგმატიკისთვის” უცხოდ მიჩნევა.

II გალობა „ტრადიციული თვალსაზრისით თავიდანვე იყო კანონის კუთვნილება, მისი განუყოფელი ნაწილი” აღნიშნავს ქართველი მეცნიერი გ. კიკნაძე (52, 71). რაც შეეხება II გალობის საღვთისმსახურო პრაქტიკიდან ამოღების მიზეზს, ამ შემთხვევაშიც მეცნიერი ეყრდნობა მკვლევართა წრეში აღიარებულ მოსაზრებას „მოიხილესას” განსაკუთრებული შინაარსისა და სინანულის განწყობის შესახებ: „როცა ეს გალობა სრულდებოდა დიდმარხვის დღეებში მისი განწყობილება (სინანულის, წუხილის გამომხატველი) შეესაბამებოდა საერთო განწყობილებას, სხვა დღესასწაულებისთვის კი კანონები იქმნებოდა ამ ოდის გარეშე” (იქვე).

სინანულის განწყობილებასთან ერთად სკაბალანოვიჩი II გალობის ამოღებას ციფრ „ორთან“ კაცობრიობის არაკეთილმოსურნე დამოკიდებულებას უკავშირებს (158, 267). შესაძლოა კაცობრიობას ქრისტიანობამდე უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა ამ ციფრთან, იგი დუალიზმის, გაორების სიმბოლო იყო, მაგრამ მაცხოვრის მოსვლის შემდეგ „ორი“ ქრისტეს ორი ბუნების სიმბოლო გახდა. რამდენადაც საეკლესიო განაწესში ყველაზე უმნიშვნელო ცვლილებასაც კი სერიოზული და ღრმად ანალიტიკური საფუძველი აქვს, ცოტა უხერხულად შეიძლება მოგვეჩვენოს დიდი ლიტურგისტის მიერ აღნიშნული საკითხის ამგავარი პოზიციიდან შეფასება.

X საუკუნის II ნახევარში ქართულ ჰიმნოგრაფიაში კანონის II გალობისადმი დამოკიდებულება იცვლება. ამ პერიოდში ბიზანტიურიდან ქართულად ნათარგმნი კანონები, იოანე მინჩხის და მიქაელ მოდრეკილის მიერ II გალობით არის შევსებული. ამას მიქაელ მოდრეკილის ანდერძიც მოწმობს: „შევეკრიბენ საგალობელნი წმიდისა აღდგომისანი, რომელნი ვპოვენ ენითა ქართველთაითა—სრულნი ყოველთა განგებათა წესისაებრ საეკლესიოისა უფალო დადატყავითა, ოხითა, მოიხილითა და აქებდითა“ (52, 72). „მოიხილესასთან“ მიმართებას საქართველოში საეკლესიო წესი განაპირობებდა: „ყურადღებას იმსახურებს გამოთქმა. როგორც ჩანს, მიქაელ მოდრეკილის „იადგარის“ შექმნის დროისთვის—X ს. 80-იანი წ.წ., კანონისათვის II ოდების აუცილებლობა განსაზღვრულია უკვე არსებული საეკლესიო წესის მიხედვით“ (? 93).

II გალობაზე ყურადღება შევაჩერეთ იმ მიზეზის გამო, რომ კანონის შესრულების თანამედროვე პრაქტიკა არ იცნობს ამ გალობას. დღეს, ის, როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებულ შემთხვევებში სრულდება. თუმცა ქართული საღვთისმსახურო ისტორიული რეალობა, როგორც ვნახეთ, სხვაგვარი იყო. II გალობის ამოღება არც წმ. ანდრია კრიტელის ეპოქისათვის იყო დამახასიათებელი, ამიტომ „დიდი კანონი“ ამ გალობას შეიცავს.

როგორც მართლმადიდებლური საეკლესიო პრაქტიკა გვიჩვენებს, დღეს ღვთისმსახურებაში კანონთა შესრულების სამი ვარიანტია დამკვიდრებული. „გალობანი“ სრულად იკითხება დიდ მარხვაში, შემოკლებით ხსნილის პერიოდის სადაგ დღეებში, გაცილებით გამარტივებულ ფორმას კი ვხვდებით შაბათ-კვირას და დღესასწაულებზე. გთავაზობთ, ლიტურგიკულ პრაქტიკაში „კანონის“ სამი ვარიანტით შესრულების დაკანონებულ სქემას ს. სკაბალანოვიჩის მიხედვით:

<i>გალობა</i>	<i>ბიბლიაში</i>	<i>მარხვაში</i>	<i>სადაგ დღეებში</i>	<i>დღესასწაულზე</i>
I	19	19	12	10
II	43	65	---	---
III	11	16	12	10
IV	19	30	12	10
V	11	15	12	10
VI	8	11	10	10
VII	31	34	12	10
VIII	22	20	12	10
ღვთისმშობლისა	10	10	10	10
IX	12	12	10	10

მოყვანილ სქემაში მკაფიოდ ჩანს, რამდენად შემოკლებულია გალობათა სტროფები პირველწყაროსა (ბიბლია) და დიდი მარხვის პერიოდისაგან განსხვავებით სადაგ დღეებსა და დღესასწაულებზე.

სავარაუდოა, რომ ღვთისმსახურების გარკვეულ ეტაპამდე, „გალობანის“ ვრცელი ვარიანტი სრულდებოდა. სქემაში მოყვანილი სამი პრინციპის დამკვიდრება უკანასკნელი 2-3 საუკუნის წინ უნდა დაწყებულიყო. უკვე XVII საუკუნიდან გვხვდება ცნობები ღვთისმსახურების ხანგრძლივობის სხვადასხვა ხერხებით შემცირების შესახებ. მაგალითად, XVII ს. რუსეთში, დროის დაზოგვის

მიზნით, მსახურების რამდენიმე ნაწილი ერთდროულად სრულდებოდა, რამაც გადააწყვეტინა მოსკოვის საეკლესიო კრებას აეკრძალა ღვთისმსახურების ყველაზე ხანგრძლივი მონაკვეთის, კანონის სრულად გალობა (158, 277). ამგვარი ტენდენცია ქართულ ეკლესიაში XVII საუკუნიდან ფიქსირდება ბესარიონ კათოლიკოსის დროს, ანტონ I-ის ცნობილი რეფორმის შემდეგ კი, ქართული ტიპიკონი სლავური მსახურების მაგალითზე შესწორდა და შეიცვალა, რის შედეგადაც, ქართულ ღვთისმსახურებაში საგალობელთა გარკვეული ნაწილის კითხვა დაკანონდა. ამას თვით ანტონ კათოლიკოსიც მოწმობს: „არა არს საჭიროება თვინიერ საუფლოთა და ღვთისმშობლის დღესასწაულთა, ძლისპირთა ზედა მუხლთა გალობად, და არა სადა ჰგალობენ ყოველთა მუხლთა, მით რამეთუ უკეთუმცა იგალობის წესისაებრ ყოველნი მუხლნი, არა მცირედი შრომა არს და ნიადაგ არა ბრძანებულ შრომა არს იგი” (128, 604). ამავე დროს, IV საუკუნეში, მონასტრებში გავრცელებული ტრადიციის მიხედვით, ბერ-მონაზონები გალობისაგან შორს იჭერდნენ თავს, თუმცა არა დროის დაზოგვის მიზნით. IV საუკუნის განდგომილი ბერის ცნობით, რომელსაც გ. იმედაშვილი იმოწმებს, „ძლისპირთა და კანონების გალობა და მუსიკალური მელოდიის გამოყენება თეთრ სამღვდელოებას შეჰფერის, რითაც ხალხს ეკლესიაში იზიდავენ. მონაზონისათვის კი, რომელიც ამქვეყნიერი ხმაურისაგან მოცილებულია, ისინი სარგებლიანი არ შეიძლება იყოს, პირიქით მავნენი არიან. მელოდიის გალობას ბერი უნდა ერიდოს” (24, 187). ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია, პირველ რიგში, ის ფაქტორი, რომ აღნიშნულ ეტაპზე ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში იქნებოდა საეკლესიო ჰანგების სისტემა და მას არ ექნებოდა კანონიკური ხასიათი, რადგან საეკლესიო კულტურის ისტორიის შემდეგ ეტაპზე სწორედ ბერ-მონაზვნების საუფლოში შეიქმნა სასულიერო ჰანგების შესანიშნავი ნიმუშები. გალობანის კითხვის პრინციპის დაკანონებამ კი ბევრი რამ შეცვალა მის სტრუქტურაში. ეს, პირველ რიგში, ჩასართავების დამკვიდრებით გამოიხატა. ჩასართავებმა შეცვალა „გალობანის” ძველი

აღტყმისეული ნაწილი და „თანდათანობით კანონის გალობათა კავშირი ძველ საკრალურ ჰიმნებთან ფორმალური გახდა” (136).

არსებობს ცნობები საქართველოში, გელათის მონასტერში, XIX ს. შუა წლებამდე ღვთისმსახურების უმეტესი ნაწილის, მათ შორის კანონის გალობით შესრულების შესახებ. მღვდელ რაჟდენ ხუნდაძის ცნობით, 1850 წლამდე „ღამისთევით ლოცვა რომ დაიწყებოდა, საწინასწარმეტყველოს გარდა, რომელ საგალობელსაც თავზე ხმა უწერია ყველას გალობით იტყოდნენ. სახარების შემდეგ, პირველი ძლისპირიდან დაწყებული მეცხრე გალობის გათავებამდე, ერთი რომელიმე მუხლის უგალობოთ წაკითხვა შეუძლებელი იყო” (17, 195).

წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის” ფორმის ასეთი უნიკალობის გამო იზადება კითხვა, იგალობებოდა თუ არა იგი, როგორც მთლიანი მუსიკალური კომპოზიცია საეკლესიო პრაქტიკაში. ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა შეუძლებელია. თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, რომ მისი თავიდან ბოლომდე შესრულება გარკვეულ სირთულესთან იქნებოდა დაკავშირებული. ასევე რთული იქნებოდა ყურადღების კონცენტრირება მისი კითხვის პროცესშიც, რის გამოც არ არის გამორიცხული, რომ გარკვეულ ეტაპზე, მისი კითხვა დაკანონებულიყო ჩასართავების გალობის ფონზე, რაც კანონის მოწოდებისა და აღტყმის პრინციპს აადვილებს.

კანონმა, როგორც საღვთისმსახურო ჟანრმა რთული ისტორიული პროცესი განვლო. ამ ევოლუციურ პროცესს სათავე დაუდო ანდრია კრიტელის „დიდმა კანონმა”, რომელიც წარმოადგენს დასრულებული კანონის პირველ ნიმუშს და რომელმაც, სანამ მისი ფორმა დასრულებულ სახეს მიიღებდა, რამდენჯერმე განიცადა ცვლილება. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტელს კანონის კლასიკოსს უწოდებენ, შეიძლება ითქვას, რომ კანონის კლასიკური სტრუქტურა გაცილებით გვიან ჩამოყალიბდა. ეს არის ცხრა გალობისაგან შედგენილი კომპოზიცია, რომლის თითოეული გალობა 3-4 ტროპარს შეიცავს. ამ სტრუქტურისაგან

კრიტიკის კანონი, პირველ რიგში, თავისი უჩვეულო მასშტაბით გამოირჩევა და წარმოადგენს სრულიად უნიკალურ მოვლენას საეკლესიო ისტორიაში.

### III თავი

**„დიდი კანონის” ქართული თარგმანების საკითხისათვის.**

**საეკლესიო ხმის პრობლემა მათ მიხედვით.**

ნაშრომის ამ ნაწილში მიზნად არ ვისახავთ ახალი დეტალების გამომზეურებას წმ. ანდრია კრიტიკის „სინანულის კანონის” ცნობილი სამი თარგმანის შესახებ. ამ კანონის თარგმანებთან დაკავშირებული საკითხები ჩვენთვის საინტერესოა, პირველ რიგში, იმით, რომ მათი განხორციელების პროცესში მთარგმნელთა წინაშე სწორედ ბერძნული და ქართული ძლისპირების ურთიერთმიმართების პრობლემა იდგა. რამდენადაც აღნიშნული ძეგლის ქართული თარგმანების ყველა მკვლევარი გვერდს არ უვლის ძლისპირისა და საეკლესიო ხმასთან დაკავშირებულ საკითხს და თავისებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, საჭიროდ მივიჩნით, თარგმანთა ისტორიის სრული სურათის წარმოსადგენად, თავი მოგვეყარა უკვე არსებული დებულებებისათვის და მათ საფუძველზე ჩვენი პოზიცია დაგვეფიქსირებინა.

ანდრია კრიტიკის „სინანულის კანონის” (VII ს.) შექმნიდან სამი საუკუნის შემდეგ, „ათონის სკოლის გავლენის გაძლიერების პერიოდში დამკვიდრდა ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში. თუმცა მას X საუკუნემდე პალესტინური სკოლის დაქვემდებარების პერიოდში ქართული ეკლესია არ იცნობდა (29).

„დიდი კანონის” მიმართ ინტერესი გასული საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს, მას შემდეგ, რაც 1903 წ. პროფ. ნიკო მარმა სინაის მთის ქართულ ხელნაწერთა შესწავლის

საფუძველზე შედგენილი ანგარიში გამოაქვეყნა<sup>16</sup>. აღნიშნულ ხელნაწერთა შორის მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო არსენ ბერ-მონაზონის ანდერძმა, რომელიც ქართული კულტურის ისტორიისთვის მნიშვნელოვან ცნობას შეიცავდა კრიტიკის კანონის სამი თარგმანის შესახებ. სწორედ ეს ანდერძი, რომლის სრული ტექსტი ხელნაწერთა ინსტიტუტის sin. 70 ფონდის ხელნაწერშია მოცემული, შემდგომ არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევის საფუძველი გახდა.

არსენ მონაზონის ანდერძის სრული ტექსტის ფრაგმენტები გამოქვეყნებული და განხილულია ივ. ჯავახიშვილის ფუნდამენტურ შრომაში ქართული მუსიკის შესახებ, ასევე ივ. ლოლაშვილის (42), კ. კეკელიძის (29, 31, 32), ზ. ჭავჭავაძის (109), ნ. მარის (14), პ. ინგოროყვას (26, 27), ე. მეტრეველის (50) და სხვათა შრომებში. „დიდი კანონის“ ქართული ვერსიების შესწავლაში, მეცნიერებისთვის მთავარი ფაქტობრივ საყრდენად sin. 70-ში მოცემული არსენ მონაზონის და Par.5-ში აღმოჩენილი გიორგი მთაწმიდელის<sup>17</sup> ანდერძების ტექსტები იქცა.

„სინანულის კანონის“ სამივე თარგმანი მისი ქართველი ავტორების-- ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების, არსენ ბერ-მონაზონის-- დამოკიდებულებას ასახავს ზოგადად მთარგმნელობითი კულტურისადმი. აღნიშნულ თარგმანთა ისტორია და ლიტერატურული ტექსტი მკვლევართათვის ფასდაუდებელ ცნობებს შეიცავს. კრიტიკის კანონის სამი ქართული ვარიანტი ნათელ წარმოდგენას ქმნის იმდროინდელი ქართული სასულიერო კულტურის საერთო დონეზე, ქართულ—ბიზანტიური კულტურული ურთიერთობის რიგ საკითხებზე. მათ საფუძველზე იკვეთება ქართველი საეკლესიო მოღვაწეების ერთმანეთისადმი განსაკუთრებულად მოწიწებული დამოკიდებულების დეტალები, მათი მიმართება სათარგმნელი მასალის, საეკლესიო ხმისა და ძლისპირებისადმი; ირკვევა ისიც,

<sup>16</sup> საგულისხმოა, რომ ნიკო მარის აღმოჩენამდე, 17 წლით ადრე, 1886 წელს ქართული გალობის დიდმა მოამაგემ, ფილიმონ ქორიძემ, დიდმარხვის საგალობელთა კრებულისათვის „სინანულის კანონის“ ძლისპირები ჩაწერა.

<sup>17</sup> არსენ ბერ-მონაზონის ანდერძის ტექსტი გამოქვეყნებულია ი. ჯავახიშვილის, ნ. მარის, ი. ლოლაშვილის ნაშრომებში. გიორგი მთაწმიდელის ანდერძის სრული ტექსტი გამოაქვეყნა ლ. ხევსურიანმა. ორივე ანდერძის ტექსტი იხ. დანართში.

რომ ქართული სამეფო კარისთვის სულ ერთი არ იყო რა იგალობებოდა ეკლესიაში, რისი მაუწყებელიც კრიტელის კანონის მესამე თარგმანის პროცესში დავით აღმაშენებლის უშუალო ჩარევია. უფრო მეტიც, როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ქართული თარგმანები ბიზანტიური პირველწყაროს აღდგენის ერთადერთი საშუალებაა: „ანდრია კრიტელის საგალობლების ძველი თარგმანები მოწმობს ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების განვითარების მაღალ დონეს X-XI ს.ს. საქართველოში, ამავე დროს საუკეთესო საშუალებას იძლევა ორიგინალის ტექსტის შესწავლისათვის” (110, 131).

წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონი” ქართულ ენაზე თარგმნა პირველად წმ. ექვთიმე მთაწმიდელმა განახორციელა.<sup>18</sup> არსენ ბერი კრიტელის კანონის მესამე მთარგმნელი, არსენ ბერი ანდერძში მოწიწებით მიუთითებს, რომ „წმიდათა მამათა და დიდთა მნათობთა ჩუენთა ეფთვიმის და გიორგი მთაწმიდელთა ორგზის ეთარგმნეს წმიდისა ანდრია კრიტელთა მწყემსმთავრისა მიერ აღწერილნი ესე გალობანი”.

როგორც არსენ მონაზონის ანდერძის ტექსტიდან ირკვევა, კრიტელის კანონის პირველი ე. ი. ექვთიმეს თარგმანი არ წარმოადგენდა პირველწყაროს ზუსტ ანალოგს. „დიდი კანონის” თარგმნისას ექვთიმე მთაწმიდელმა (955-1038 წ.წ.) იგი წმიდა წერილის ხატოვანი, ალეგორიული საწყისების ხარჯზე ძალიან შეამოკლა. თუმცა, თავის მხრივ, „სულთა სარგებლობისათვის” სინანულის დასდებლები დაამატა: „რომელსა საღმრთოთა წერილისა სახისმეტყველებანი ყოველნი დაეტევენს და ნაცვლად მათდა სინანულისა დასდებლები შეემატა” (იხ. ანდერძი). ასევე აღნიშნავს წმ. გიორგი მთაწმიდელი: „ესე დიდნი გალობანი წმიდასა მამასა ეფთვიმეს სავედრებელისა პირსა ზედა ეთარგმნეს და მეტნი სახისმეტყუელებანი და სახელნი დაეტევენს, ვითა გონების შემაქცეველნი და ძნიად გულისხმის საყოფელნი, ვითა ჩუენცა დაგვიწერიან თუსსა ადგილსა მადლითავე მისითა კეთილად და შუენიერად და ბრწყინვალედ” (111, 77-78).

ცნობილია ისიც, რომ ექვთიმემ არა მხოლოდ შეამოკლა „დიდი კანონი”, არამედ ხმა და ძლისპირებიც შეცვალა- „ხმისგანცა თვისისა და ძლისპირთაგანცა შეცვალნესო”, წერს

<sup>18</sup> 1052 წლით დათარღებული sin. 5--„მარხვანი” შეიცავს ექვთიმე მთაწმიდელის თარგმანს.



არსენ მონაზონი. პირველწყაროსთან ამგვარი დამოკიდებულების მიზეზს არსენი არ განიხილავს. ანდერძის ავტორი, თავის მხრივ, მხოლოდ დასძენს რომ ექვთიმე კანონის ზუსტ თარგმანს არც ისახავდა მიზნად, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ექვთიმე არ იყო „წიგნთა ძალისაგა უნაკლოების მეძიებელი”.

ამდენად, ექვთიმე მთაწმიდელი X საუკუნის დასაწყისში თარგმნის ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონს”, აკლებს მას წმ. წერილის ალეგორიებს, ცვლის ხმას და ძლისპირს, და თავის მხრივ, სინანულის დასდებლებს უმატებს. ფაქტობრივად, მთარგმნელი ძლისპირისა და ხმის შეცვლით მთლიანად ცვლის პირველწყაროს სტრუქტურას და როგორც სხვა თარგმანების შემთხვევაში, „თხზულების ახალ რედაქციას” იძლევა (32, 188).

ბუნებრივია, ათონის მთაზე იმ დროს ფრთხილი დამოკიდებულება უნდა ყოფილიყო კანონიკური ტექსტებისადმი. ამიტომ, ერთი შეხედვით, გაუგებარია საეკლესიო მამის ასეთი თავისუფალი დამოკიდებულება „სინანულის კანონისადმი”. მეორე მხრივ კი, ექვთიმე მთაწმიდელის პოზიციას იმდროინდელი ქართული კულტურის დონე და დიაპაზონი აძლიერებდა. როგორც კეკელიძე წერს: „სათარგმნელი მასალის შერჩევასა და თარგმნის პროცესში მას მუდამ მხედველობაში ჰქონდა ინტელექტუალური მოთხოვნილებანი თავისი თანამემამულეებისა. ამიტომ სათარგმნელ დედნებს ან უმატებდა ან აკლებდა რაიმეს. ასე, რომ მის ნათარგმნ თხზულებაში დედანი უცვლელი არაა. ამ თარგმანებით მან დაანახა ბერძნებს შემოქმედებითი უნარი ქართველებისა” (29, 212-213).

იგივე თვალსაზრისს ავითარებს პ. ინგოროყვა, რომელიც აღნიშნავს, რომ „კრიტელის საგალობლების საფუძველზე ქართველმა მთარგმნელმა ახალი ნაწარმოები შექმნა, რომელიც პოეტური ღირსებით დედანზე მაღლა დგას” (26). ერთმნიშვნელოვნად ვერ ვიტყვით იყო თუ არა იმ დროს მიღებული დედნიდან დაცილებული თარგმანის ეკლესიაში დაკანონება, თუ ისეთი ავტორიტეტული მოღვაწისაგან როგორც ექვთიმე იყო, დასაშვებად მიაჩნდათ ბერძნულ თხზულებათა რედაქტირება. ეფრემ მცირეს თქმით, მას, ექვთიმეს „მადლითა სულისა წმიდისაითა ხელეწიფებოდა შემატებაიცა და კლებაიცა” (32, 288). ექვთიმეს „საჭიროდ არ მიაჩნდა ბერძნული ტექსტის მონობაშიც ყოფილიყო, ის თავის თავს

უფლებამოსილად თვლიდა თავისებურად გაეაზრებინა ეს ტექსტები და იმათში ქართული სული და შეგნება ჩააქსოვა” (31, 18).

შეიძლება ითქვას, რომ ექვთიმე ათონელის მთარგმნელობითი მეთოდი „ღვთისმსახურების და ჰიმნოგრაფიულ კრებულთა ნაციონალიზაციის გზაზე” პირველი ნაბიჯია. კ. კეკელიძე თვლის, რომ იმ პერიოდის ქართველ ჰიმნოგრაფებს „მოუნდომებიათ საქართველოს ეკლესია სრულიად დამოუკიდებელ გზაზე დაეყენებიათ” (32, 600). ეს არც არის შემთხვევითი, რადგან ექვთიმე მთაწმიდელი ისეთ დროს იწყებს საღვთისმეტყველო ლიტერატურის თარგმნას, როცა „ქართლისა ქუეყანაი დიდად ნაკლუვან არს წიგნთაგან და მრავალნი წიგნი აკლიან” (46, 26). ამასთან, როგორც მისი ბიოგრაფი გიორგი მთაწმიდელი გვამცნობს, ის შეუსვენებლივ თარგმნის წიგნთა ისეთ რაოდენობას „რომელთა აღრიცხვაი კნინდა და შეუძლებელ არს” (იქვე). ექვთიმეს მოღვაწეობა, მისი ღვაწლი მაშინდელი ქართული ეკლესიისათვის ფასდაუდებელია, რის გამოც დავით კურაპალატი ექვთიმე ათონელს იოანე ოქროპირსაც ადარებს: „მადლი ღმერთსა, რომელმან ჩუენთა ამათ ჟამთა ახალი ოქროპირი გამოაჩინა” (იქვე).

ძალიან მალე ქართული სასულიერო კულტურის მეორე დიდმა წარმოდგენელმა წმ. გიორგი ათონელმა ექვთიმესეული ვარიანტის დედანთან დაცილების გამო, თავიდან თარგმნა „სინანულის კანონი”.<sup>19</sup> გიორგი მთაწმიდელის მთარგმნელობითი მოღვაწეობის ერთ-ერთი სფერო მისი წინამორბედის თარგმანთა რედაქტირებაა. გიორგი მცირე „გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრებაში” აღნიშნავს, რომ გიორგიმ „წმიდისა მამის ეფთვიმის მიერ თარგმნილნი და წუთ უცალოებისაგან ვერ სრულქმნილნი, არამედ სულ მცირედ აღწერილნი განასრულა და განავრცელნა” (14, 99).

როგორც ცნობილია, „დიდი კანონის” თარგმნის პროცესში გიორგი მთაწმიდელმა ზუსტად დაიცვა პირველწყაროს ტექსტი, მაგრამ მოწიწების გამო ექვთიმეს მიერ

---

<sup>19</sup> კრიტელის კანონის გიორგი მთაწმიდისეული ვერსია მოცემულია XVII-XVIII საუკუნის „გულანში”, A.125-„მასვე დღესა დიდნი გალობანი სინანულისანი”, თქმულნი ანდრია კრიტელისანი და გიორგი მთაწმიდელის მიერ აღწერილნი”—გადამწერი ვინმე პეტრე მგალობელი.

შემატებული დასდებლები არ ამოიღო, რის შესახებაც მიუთითებს ანდერძში არსენ მონაზონი: „რომლისა წმიდისა (ე.ი. ანდრია კრიტელის--ხ.მ.) თქმული ყოველი სრულებით ეთარგმნა და მამისა ეფთვიმის შემატებულნი იგი დასდებელნი ასევე დაეტევნეს”. თავად გიორგი მთაწმიდელი ასე აღწერს თავის დამოკიდებულებას სათარგმნელი მასალისადმი: „ხოლო ვინაითგან წმიდასა მამასა ეფთვიმეს სხუასა პირსა ზედა აღწერნეს და წმიდასა ანდრეას სხუასა რავოდენიმე დასდებელნი, და მე ვერცა წმიდისა მამისა ეფთვიმესა ვით დავაგდებდი, ვერცა წმიდისა ანდრეაისსა, ამის პირისათვის უმრავლესი ძალი შემოვიდა” (111, 77-78). როგორც ჩანს, კანონის მეორე მთარგმნელს გაცილებით რთული სამუშაო განახორციელება დასჭირდა. წმ. გიორგი მთაწმიდელმა კრიტელის კანონის ტროპარები მეექვსე ხმაზე გამართა. მართალია მან ხმა დედნისეული დატოვა, მაგრამ არ თარგმნა კრიტელის ძლისპირები და მათ ნაცვლად ქართულ გარემოში აპრობირებული, ასევე მეექვსე ხმის ძლისპირები გამოიყენა. რამდენადაც გიორგიმ ექვთიმეს ინტერპრეტაცია ხელუხლებლად დატოვა და ბერძნული ტექსტის ზუსტ თარგმანს შეუერთა, ამის გამო „უმრავლესი ძალი შემოვიდა--- საჭირო იქნა მუხლთა წურილადვე დაჭრაი” (იქვე). ბუნებრივია, „მუხლთა წურილადვე დაჭრაი” მეოთხე (ექვთიმეს თარგმნილი) და მეექვსე ხმაზე (გიორგის თარგმნილი) გაწყობილ ტროპართა მეტრო-რიტმულ შესაბამისობაში მოსაყვანად იქნებოდა საჭირო.

თარგმნის ასეთი მანერა (ძლისპირთა შეცვლით) დამახასიათებელია გიორგი მთაწმიდელისათვის. ბერძნულიდან საგალობლების თარგმნა „უგემურად” რომ არ მოსვლოდა, როგორც თვითონ აღნიშნავს, ისინი იმ „ძლისპირსა ზედა” გადმოჰქონდა, „რომელი ძველთაგანვე ვიცით, იგი ეგრეთვე ითქმოდისო” (29, 190.). წმ. გიორგი მთაწმიდელის თარგმნის მანერიდან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ძლისპირი იმ დროის საქართველოში უკვე წარმოადგენდა „წინასწარ ცნობილ მელოდიურ ფორმას, რომელიც დაკავშირებული იყო გარკვეულ ტექსტთან, უთანაბრებდა მთელ საგალობელს” (24, 188). ამას ეხმაურება ქართული საეკლესიო კულტურის ერთ-ერთი მკვლევარის მ. თარხნიშვილის მოსაზრებაც: „ქართული ირმოსის თავისუფალი მკვიდრი ხასიათი იმას ამტკიცებს, რომ ქართველებს ჯერ კიდევ მაშინ, სანამ ისინი ბერძნებს შეხვდებოდნენ,

თავიანთი საკუთარი ირმოსები ჰქონდათ, რომელთა მიხედვითაც სხვა სიმღერებს გალობდნენ” (22, 451).

გიორგი მთაწმიდელის თარგმნის პრინციპს ზ. ჭავჭავაძე კრიტიკის კანონის მეორე თარგმანის მაგალითზე განიხილავს და ასე სვამს საკითხს: „საფიქრებელია, რომ მთაგმნელი, რომელიც ასე დიდ ყურადღებას აქცევდა თარგმანის დედანთან ადეკვატურობას, იმისთვისაც იზრუნებდა, რომ თარგმანი „თვისთა ძლისპირთა ზედა“ შესრულებულიყო. მაგრამ ანდრია კრიტიკის „დიდი გალობანის“ თარგმანის შემთხვევაში ასე არ მოხდა., რამ შეუშალა ხელი გიორგი მთაწმიდელს? (109, 43). იქვე მკვლევარი მიუთითებს: „გიორგი მთაწმიდელმა კონკრეტულ შემთხვევაში (ჩვენი აზრით არა მხოლოდ კონკრეტულ შემთხვევაში—ხ.მ.) თავი აარიდა ახალი ძლისპირების (ე.ი. ახალი მელოდიების) შემოტანას ქართულ საეკლესიო პრაქტიკაში. თუ ჩვენი ვარაუდი სწორია, მაშინ გიორგი მთაწმიდელს ახალ ძლისპირთა თარგმნისათვის დასჭირდებოდა ისეთივე დახმარება, როგორც კომპოზიტორული ნიჭით უხვად იოანე ქართლის კათალიკოსი უწევდა არსენ იყალთოელს” (იქვე, 44).

ვფიქრობთ, გიორგი მთაწმიდელის მოღვაწეობის მიზანს არ წარმოადგენდა ძლისპირთა თარგმნის აუცილებლობა. მის ეპოქაში უკვე არსებობდა ქართული ორიგინალური და თარგმნილი ძლისპირების გარვეული ბაზა, რომელთა გამოყენება ათონელ მოღვაწეს უფრო გამართლებულად მიაჩნდა, რამდენადაც მისი თარგმანები ქართული ენის ლექსიკური თავისებურებების გათვალისწინებით იყო შესრულებული. სამწუხაროდ, წყაროებში არ არის დაკონკრეტებული ათონელთა სამგალობლო პრაქტიკის დეტალები, ამიტომ ერთმნიშვნელოვნად ვერ ვუპასუხებთ კითხვას, იგალობებოდა თუ იკითხებოდა კრიტიკის კანონის პირველი და მეორე ვერსია ქართულ ეკლესიაში? მით უმეტეს, sin.70-ში მოცემული კანონის ტექსტში სანოტო ნიშნები არ არის და როგორც აღნიშნავენ, „მელოდიის შეუნარჩუნებლად საგალობელთა თარგმნა ივერონის სალიტერატურო სკოლის პოზიციის გამომხატველია” (იქვე)).

როგორც ვხედავთ, გიორგი მთაწმიდელმა უცვლელ ხმაზე (VI), მაგრამ ძლისპირთა გარეშე სრულად თარგმნა კრიტიკის „დიდი კანონი”, ამასთან არ ამოიღო ექვთიმესეული

„სინანულის დასდებლები“. საბოლოოდ მისი თარგმანიც „შორს დგას ბერძნულიდან, არამარტო შინაარსით, არამედ მეტრისა და საზომის მიხედვით“ (ინგოროყვა). ექვთიმე და გიორგი მთაწმიდელების მიერ თარგმნის პროცესში ბერძნულ ძლისპირების ქართულ გარემოში გავრცელებულით შეცვლა კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ „ქართულმა არ მიიღო ბერძნულ-ბიზანტიური საზომი, როგორც მისი ენის რიტმისათვის შეუფერებელი. მან საგალობელი დატოვა თავისი მეტყველებისათვის უცხო საზომის გარეშე“ (25, 184).

გიორგი მთაწმიდელის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა ახალი სიტყვაა ქართული სასულიერო კულტურისათვის. კ. კეკელიძე წერს: „გიორგიმ ნაბიჯი წარდგა წინ ქართული ტექსტის ბერძნულ დედანთან დაახლოებაში. ის აღარ იჩენს თარგმნის პროცესში იმ თავისუფლებას, რომელსაც ექვთიმე იჩენდა. თუმცა იმანაც ვერ შეძლო სულ ერთიანად შეეწყვიტა ყოველივე კავშირი ძველ ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებთან“ (29, 233).

როგორც ჩანს, ბერძნულ დედანთან და საზოგადოდ კანონიკური ძეგლების თარგმანთან თავისუფალი დამოკიდებულება გახდა მიზეზი იმისა, რომ ამ ამ კანონის შესამედ თარგმნის აუცილებლობა დადგა ქართული ეკლესიის წინაშე. გასაკვირი არც ისაა, რომ პირველწყაროსთან ასე მკვეთრად დაცილებული ტექსტი, უთარგმნელი ძლისპირებით და არადედნისეულ ძლისპირთა მოდელზე აგებული ტროპარებით „მძიმე რადმე ტვირთად ზედა ეხსნეს (-- ) ყოვლისა საქართველოსა ეკლესიათა“ (ანდ). ამასთან, არ შეიძლება ქართულ ეკლესიას არ გაეთვალისწინებინა ქრისტიანული სამყაროს კანონიკური პოზიცია მთარგმნელობითი კულტურისადმი. ეფრემ მცირეს მოწმობით „წმიდათა თქმულსა და მართლმადიდებელთა მამათა აღწერილსა ვერვინ იკადრებს შეხებად, ვითარცა წმიდასა სახარებასა და ეპისტოლეთა პავლე მოციქულთასა, რაოდენთა ლიტონთა სიტყვათა აღწერილ იყოს, არა თუ ვინმე იყოს სულელ, უფროსდა მწვალებელ და განვრდომილ ეკლესიისგან“ (32, 186).

ისტორიული წყაროებიდან ნაკლებად არის ცნობილი რა დამოკიდებულება ჰქონდა, კრიტიკის კანონისადმი მაშინდელ ქართულ ეკლესიას. თუმცა არსენ მონაზონის ანდერძიდან ჩანს, რომ კანონის თარგმნა ბრძანებითა და ჯერჩინებითა კეთილად მსახურისა და ღვთივდაცულისა“ დავით მეფის მიერ განხორციელდა: „რომელმან მე

თარგმანებისა: ხოლო მწყემსთა მწყემსსა იოანე ქართველთა კათალიკოზსა ვითარცა კეთილად მორთულსა ორდანოსა ხელოვანთ მთავრისა სულისსა ხმისა დადებისა ხელყოფაი გვიბრძანა” (იხ. ანდ.). აქედან შეგვიძლია ერთმნიშვნელოვნად ვთქვათ, რომ დავითის დროს ქართული სამეფო კარისათვის უკვე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რა იგალობებოდა ქართულ ეკლესიაში.

საგულისხმოა ისიც, რომ „დიდი კანონის” ძლისპირთა ნაწილი, კერძოდ, I, VII, VIII და IX გალობათა ძლისპირები არსენ ბერამდე ითარგმნა ქართულად. ეს ნიმუშები შესულია X საუკუნის ალავერდის ანუ იორდანეს კრებულში, რომელიც ხელნაწერთა ინსტიტუტის A.603 ფონდშია დაცული. A.603 X-XI საუკუნეების დასაწყისისათვის ძლისპირთა ყველაზე სრულ კრებულად არის მიჩნეული. ფონდში შესული ძლისპირები გ. კიკნაძის რედაქტირებით გამოქვეყნებულია ნაშრომში „ნევემირებული ძლისპირნი” (52). ზ. ჭავჭავაძის ვარაუდით, ამ კრებულის არსებობა არ შეიძლება არ სცოდნოდა არსენ ბერს. მაგრამ „იგი უკვე ნათარგმნ ძლისპირებსაც თავიდან თარგმნის. ამის მიზეზს ვხედავთ იმაში, რომ იორდანეს კრებულში შესული თარგმანები დაცილებულია დედნის რიტმულ სტრუქტურებს” (109, 31)<sup>20</sup>. ამ საკითხთან მიმართებაში ჩნდება არც თუ უსაფუძვლო კითხვები: რატომ ან რა პრინციპით შეარჩიეს X საუკუნის მთარგმნელებმა „სინანულის კანონის” თერმეტი ძლისპირიდან მხოლოდ ოთხი? ცნობილი იყო თუ არა იმ დროის საქართველოში ეს ძლისპირები, როგორც აღნიშნული კანონის შემადგენელი ნაწილი? მით უმეტეს, რომ მათი თარგმნა კრიტიკის კანონის ორი ქართული უძლისპირო ვერსიის (მთაწმიდელების) შექმნის პარალელურად მიმდინარეობდა? საინტერესოა ისიც, არის თუ არა ორიგინალური თავად „დიდი კანონის” ბერძნული ძლისპირები? სამწუხაროდ კითხვებზე პასუხი ამ ეტაპზე ვერ მოვიძიეთ.

ბუნებრივია, ანდრია კრიტიკის „სინანულის კანონის” ძლისპირების თავიდან თარგმნა, პირველ რიგში, სწორედ დედანთან სიახლოვის აუცილებლობამ განაპირობა. ეს პრობლემა დადგა, როგორც ვნახეთ ქართული ეკლესიის წინაშე. არ არის გამორიცხული,

<sup>20</sup> ზ. ჭავჭავაძე იქვე გვთავაზობს I ძლისპირის ბერძნულ, იორდანეს კრებულის და არსენისეული ვარიანტების მარცვალთა რაოდენობის შეფარდებას. ირკვევა, რომ ბერძნული და არსენის ნათარგმნი ძლისპირის მარცვალთა რაოდენობა იდენტურია.

რომ თავისუფალი თარგმნის სტილი, რაც „ხელეწიფებოდა“ დიდ საეკლესიო მამას, წმ. ექვთიმე ათონელს, ზოგიერთი მოღვაწის საეკლესიო ტექსტებისადმი თვითნებური დამოკიდებულების იმპულსი გამხდარიყო. საინტერესოა ისიც, ღვთისმსახურების ჩართულმა პირველმა ან მეორე ვარიანტმა ხომ არ გამოიწვია დაპირისპირება ეკლესიის მესვეურთა შორის, რის გამოც, როგორც ამას ივანე ჯავახიშვილი წერს, ითარგმნა კრიტიკის კანონი მესამედ? სამწუხაროდ, ქართული საეკლესიო ლიტერატურაში ამ საკითხზე პასუხს ვერ შევხვდებით. შესაძლოა წმ. ანდრია კრიტიკის კანონის შესრულებასთან დაკავშირებული ინფორმაციის შემცველი წყაროები ჯერ კიდევ არ არის აღმოჩენილი და შესწავლილი.

კრიტიკის კანონის მესამედ თარგმნის ყველაზე ნიშანდობლივი მიზეზი საქართველოს ეკლესიაში ახალ წეს-განგებაზე გადასვლაა. კ. კეკელიძის ცნობით, „XII საუკუნიდან დავით აღმაშენებლის დროს ჩვენში შემოვიდა ახალი რედაქცია ტიპიკონისა, ე.წ. „საბაწმიდური“ –პალესტინისა (ეს ტიპიკონი პირველად შემოუღიათ შიო-მღვიმის ლავრაში სვიმეონ საკვირველმოქმედის მონასტრიდან (ანტიოქიის მახლობლად) დავით აღმაშენებლის თანამედროვე და დაახლოებულ ბერებს არსენისა და იოანეს)” (29, 576). სხვათაშორის, ივანე ლოლაშვილიც აღნიშნავს იმის შესახებ, რომ სწორედ „შიო მღვიმეში არსენს დავით აღმაშენებლის ბრძანებით ქართულად უთარგმნია ანდრია კრიტიკის (660-740) საგალობელთა კრებული „დიდნი გალობანი“ ან როგორც ქართულ თარგმანშია დასათაურებული „დიდნი გალობანი“ (42, 72).<sup>21</sup> ამდენად, კრიტიკის „სინანულის კანონის“ მესამე თარგმნის მიზეზი ქართულ ეკლესიაში მიმდინარე ტიპიკონური ცვლილებებია (ამის შესახებ იხ. I თავი).

აქვე უნდა აღვნიშნავთ, რომ ასეთი ყურადღება აღნიშნული ძეგლის თარგმანებისადმი ქართული საეკლესიო მუსიკალურ-ლიტერატურული ენის თვითმყოფადობის კიდევ ერთი მაჩვენებელია. როგორც ცნობილია, დავითის ეპოქაში „საგალობლის სიტყვების თარგმნა თუ შეთხზვა და მისთვის საგანგებო ჰანგის დაწერა (---) სხვადასხვა სპეციალობად ყოფილა ქცეული“ (114, 227).

<sup>21</sup> ტიპიკონური ცვლილებების შესახებ იხ. თავი I—გვ.

საერთოდ, კანონის თარგმნა მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე რთულ პრობლემად ესახებოდათ. ანტონ კათოლიკოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, კანონის გადმოთარგმნა „არა მცირედი ღვაწლი არის“, „რათა ძლისპირის კილოსა ზედაცა სწორედ იყოს მუხლიც და აზრიცა სიტყვისა უცილებლად ეგოსო“ (29, 602). არსენის ანდერძიდან ცალსახად ირკვევა, რომ მან კრიტელის კანონის ტექსტის, უკვე მესამე თარგმანი ზუსტად, ხმისა და ძლისპირთა დაცვით შეასრულა: „მე უღირსმან მონამან საღმრთოისა მონების ღირსქმნულმან, მდაბალმან მონაზონმან არსენიმ ვიკადრე მესამედ თარგმნაი ამათი უცვალეებლად თვისისა ხმისაგან, თვით მათვე ძლისპირთა ზედა მათთა წერილთა რომელთა ზედა წმიდასა ანდრეას ბერძნულად აღეწერნეს“.

საგულისხმოა, რომ ამ ციტატის საფუძველზე ივ. ჯავახიშვილი კრიტელის კანონის თარგმნის ინიციატორად არსენ ბერ-მონაზონს მიიჩნევს. იგი ასე განავრცობს ამ უკანასკნელის ტექსტს: „როგორც ეტყობა, იმდროინდელი საზოგადოების უკმაყოფილებისაგან თავის დასაცავად ამ ძეგლის მესამეჯერ გადმოთარგმნის აუცილებლობა არსენ მონაზონს დავით აღმაშენებლისთვის მოუხსენებია, ანდრია კრიტელის საგალობელთა ხელახალი გადმოთარგმნა მისთვის სწორედ მას ებრძანებინა და დაევალებინა. დავით აღმაშენებელი დათანხმებულა და სათანადო განკარგულება გაუცია“ (114, 227).

არსენის ანდერძის იგივე ინტერპრეტაციას გვთავაზობს პ. ინგოროყვა. იგი აღნიშნავს, რომ არსენ იყალთოელს არ აკმაყოფილებდა არც ერთი ტექსტი. ამიტომ მან დავით აღმაშენებლის ნებართვით თავიდან თარგმნა კრიტელის „დიდი კანონი“ (-). ზ. ჭავჭავაძე კი ერთმნიშვნელოვნად აღნიშნავს, რომ „დავით აღმაშენებელს უბრძანებია ამ მნიშვნელოვანი ლიტურგიკული თხზულების მესამედ თარგმნა“ (109, 23). ეს ხაზგასმით ჩანს ანდერძშიც-- „ბრძანებით და ჯერ ჩინებითა“ დავით მეფისა.

ალბათ ნაკლებად მნიშვნელოვანია იმაზე მსჯელობა, ვისგან მოდიოდა კანონის თარგმნის ინიციატივა—უშუალოდ არსენისაგან თუ დავით მეფისაგან, რადგან ამ ინიციატივის რეზულტატი საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებულია ქართულ საეკლესიო პრაქტიკაში.



ყურადსადებია ისიც, რომ კრიტიკლის „დიდი კანონი“ მესამე თარგმანზე მსჯელობისას ზემოთ ჩამოთვლილ მეცნიერთა კომენტარებში ერთმნიშვნელოვნად არ არის მინიშნებული, რომელი არსენია ავტორი კრიტიკლის კანონისა, არსენ ბერი თუ არსენ იყალთოელი? მკვლევართა ნაწილი (კეკელიძე, ჯავახიშვილი, ხაჩიძე) არსენ ბერ-მონაზონს მიიჩნევს ამ თარგმანის ავტორად, სხვები კი (ინგოროყვა, ჭავჭავაძე, ლოლაშვილი) არსენ იყალთოელს. ქართული მწერლობის I ტომში მოცემული ლექსიკონ-ცნობარი ცალ-ცალკე გვთავაზობს არსენ ბერისა და არსენ იყალთოელის ბიოგრაფიულ ცნობებს, თუმცა ამ ორი პიროვნების შესაძლო იდენტურობაზეც მიუთითებს: „გამოთქმულია მოსაზრება, რომ არსენ ბერი (არსენ ვაჩეს ძე) და არსენ იყალთოელი ერთი და იგივე პიროვნება იყო“ (79). აღნიშნული წყაროს მიხედვით, თარგმანი არსენ ბერს ეკუთვნის, არსენ იყალთოელის თარგმანთა ნუსხაში კი კრიტიკლის კანონი არ შედის.

ჩვენი აზრით, სავსებით ბუნებრივია არსენ იყალთოელისათვის კრიტიკლის კანონის ქართული ვარიანტის მიკუთვნება, რადგან ეს უკანასკნელი იყო მიწვეული 1123 წლის საეკლესიო კრებაზე, როგორც „მთარგმნელი და მეცნიერი ბერძენთა და ქართველთა ენათა და განმანათლებელი ყოველთა ეკლესიათა“ (113, 199-200). სწორედ მას „აუთვისებია ყველა მოწინავე იდეა, რომლებითაც სუნთქავდა მაშინდელი განათლებული საზოგადოება ბიზანტიაში“ (იქვე). არსენ იყალთოელის მრავალმხრივ ნიჭზე საუბრობს „კალმასობის“ ავტორიც. იოანე ბატონიშვილის თქმით, არსენი იყო „ღუთისმეტყუელ-ფილოსოფოსი, ფიზიკოსი და ანატომიკოსი, ალელორიელთა შეთხზვათა შინა ქებული, სარმრთოთა საგალობელთა კეთილად დამთხზველი, უცხო და მაღალი მესტიხე და საეკლესიო ტიპიკონთა მეცნიერი“ (71, 179).

ცნობილი ქართველი ლიტურგისტი კ. კეკელიძე კატეგორიულად უარყოფს არსენ ბერისა და არსენ იყალთოელის იდენტურობას და შესაბამისად, არსენ ბერს მიიჩნევს კრიტიკლის კანონის მთარგმნელად: „არსენ ბერი ან არსენ მონაზონი, თანამედროვე დავით აღმაშენებლისა და დიმიტრი მეფისა, არ არის არსენ იყალთოელი, როგორც ზოგიერთებს ეგონათ. არსენ ბერისა და არსენ იყალთოელის სახელით ჩვენამდე შენახული თხზულებანი

იმდენად განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან ერთი, რომ შეუძლებელია ეს ორი სახელი ერთი და იგივე პიროვნების აღმნიშვნელად მივიჩნიოთ” (29, 309).

როგორც ვხედავთ, ქართველ მეცნიერთა მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებში ერთმნიშვნელოვნად არ არის მითითებული ვინ თარგმნა მესამედ კრიტიკის კანონი, არსენ ბერმა თუ არსენ იყალთოელმა. ბუნებრივია ჩვენს კომპეტენციაში არ შედის მთარგმნელის ვინაობის დაზუსტება. თუმცა გაურკვევლობას იწვევს ერთი გარემოება. მეცნიერთა უმრავლესობა (კეკელიძის გარდა) ამ საკითხს საერთოდ არ განიხილავს. მათ ნაშრომებში ერთსახოვნად ან ერთი ან მეორე არსენია დასახელებული.

\* \* \*

წმ. ანდრია კრიტიკის „სინანულის კანონის” ქართულ თარგმანებთან მიმართებაში ცალკე უნდა გამოიყოს ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც აქტუალურია არა მხოლოდ ლიტურგიკულ-ლიტერატურული, არამედ მუსიკალური თვალსაზრისითაც. ეს გახლავთ საეკლესიო ხმის საკითხი, რომლის შესწავლა ჯერ კიდევ დასრულებული არ არის და რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც ერთი მკვლევარი, რადგან ხმის, როგორც საეკლესიო მოვლენის საფუძველი მის მუსიკალურ კანონზომიერებაშიც უნდა ვეძიოთ.

როგორც აღვნიშნეთ, ანდრია კრიტიკის „დიდი კანონი” მეექვსე ხმაზეა დაწერილი. წმ. ექვთიმე მთაწმიდელმა „სინანულის კანონის” თარგმნისას სხვა აღნიშნულ ცვლილებებთან ერთად მეექვსე ხმა მეოთხეთი შეცვალა და შესაბამისად, მეოთხე ხმის ძლისპირები გამოიყენა.

ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ XI საუკუნეში „დიდი კანონის” თარგმნისას ხმის შეცვლის მიზეზს, ჩვენი აზრით, რამდენიმე ფაქტორი განსაზღვრავდა. პირველი და უმთავრესი, უკვე აღნიშნული, ბერძნული ტექსტებისადმი მისი თავისუფალი მიდგომაა. გარდა ამისა, ექვთიმეს მიერ „სინანულის კანონის” პირვანდელი ხმის შეცვლა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ იმ დროის საქართველოსა და ბიზანტიაში არ იყო ცალკეულ ხმათა ადეკვატური გაგება. ამასთან შესაძლოა ჯერ კიდევ არ იდგა რომელიმე საგალობლის კონკრეტულ ხმაზე დაწერის აუცილებლობა, ანუ ხმა არ მოიაზრებოდა კანონიკურ

საწყისად. წინააღმდეგ შემთხვევაში დოგმატურ ტრადიციების ისეთი მიმდევარი, როგორც ექვთიმე მთაწმიდელი გახლდათ, ასე ხელაღებით ხმას, ამ შემთხვევაში, კონკრეტულ VI ხმას, არ შეცვლიდა. დასაშვებია, რომ ხმის, როგორც დოგმატური საწყისის დანიშნულება წმ. ექვთიმეს შემდგომ პერიოდში გამოიკვეთა, რის მაუწყებელი „დიდი კანონის“ მომდევნო ორი თარგმანის (გიორგის და არსენის) დედნისეულ, VI ხმაზე გაწყობა გვესახება.

როგორც ცნობილია, რვა ხმის სისტემის შემოღება საეკლესიო პრაქტიკაში მუსიკალური მასალის მოწესრიგების აუცილებლობით იყო განპირობებული. ბიზანტიური წყაროები ადასტურებენ, რომ პირველ საუკუნეებში ეკლესიაში ხშირად ჟღერდა ყოველდღიურობაში გავრცელებული მუსიკა, რაც ბუნებრივია არ პასუხობდა იმ ნორმებს, რომლის დადგენასაც ქრისტიანული ეკლესია იმ დროში ცდილობდა. ამიტომ ლიტურგიკული ციკლის ჩამოყალიბების პირველსავე ეტაპზე, დაფიქსირდა საგალობელთა გარკვეული ნიშნით დიფერენცირების მცდელობა.

რვა ხმის სისტემის წინაპირობად ითვლება წმ. იოანე ოქროპირის მიერ IV საუკუნეში, წმიდა სამების დოგმატის იგვლივ შექმნილი დაპირისპირების პროცესში, წმიდა სამებისადმი მიძღვნილი საგალობლების შეკრება და სისტემატიზირება (156, 15). გავრცელებული მოსაზრებით რვა ხმის სისტემის ჩამოყალიბება წმ. იოანე დამასკელის სახელთან არის დაკავშირებული და ლიტურგიკული პროცესის წარმმართველი მერვე საუკუნიდან ხდება. სრულყოფილ სახეს ეს სისტემა მეცამეტე საუკუნის ბოლოსა და მეთოთხმეტე საუკუნის დასაწყისში აღწევს.

ხმისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში საკითხთა გარკვეული წრეა განხილული და მეტ-ნაკლებად დაზუსტებული. მაგალითად, დადგენილია, რომ რვა ხმის სისტემა „საზოგადოდ მართლმადიდებლური და ქართული საეკლესიო მუსიკალური აზროვნების მყარ კონსტრუქციულ საყრდენს წარმოადგენს“ (106, 75 ან 20). ხმა ასევე განიხილება, როგორც გარკვეული ინტონაციურ-რიტმული საქცევების მომცველი ჰანგი. მთლიანობაში კი რვა ხმის სისტემა გარკვეული რიტმულ-ინტონაციური საქცევების ორგანიზაციაა, რომელიც სასულიერო მუსიკის ერთგვარ ინტონაციურ ბაზას ქმნის.

რვა ხმის სისტემა ბიზანტიური ეკლესიის წიაღში იშვა და მთელ მართლმადიდებლურ სამყაროში გავრცელდა. ბუნებრივია, რომ საქართველოშიც, ბიზანტიის მსგავსად, ეს სისტემა აწესრიგებდა მთელ ლიტურგიკულ პროცესს, განლაგებდა საგალობლებს წლის სხვადასხვა მონაკვეთში, ითვალისწინებდა ერთი ხმის პრიორიტეტს ყოველ შვიდეულში და ა.შ.

რვა ხმის სისტემა მართლმადიდებლურ სამყაროში დოგმატური გარდაუვალობის ელფერს იძენს. რვა ხმის გარეშე არ არსებობს მუსიკა, ასე სწამდათ ბიზანტიელ თეორეტიკოსებს. მათი პოზიციით მთელი ბგერითი სამყარო რვა ხმაში მოიაზრებოდა. „არსებობს რვა ხმა და არა მეტი, შეუძლებელია ვინმემ მოიფიქროს მასზე დამატება, ყველაფერი რვა ხმაში მოიაზრება“, აღნიშნულია გაბრიელ მღვდელ-მონაზონის ტრაქტატში (128, 183). რუსული გალობის საფუძველიც რვა ხმაა და „გალობისთვის უცხოა სხვა მელოდია ამ სისტემის გარეშე“ (156, 150).

სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების მსგავსად საქართველოში რვა ხმის სისტემა დოგმატურ გარდაუვალობას რომ წარმოადგენდა ამას ქართული კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი ძეგლიც ადასტურებს, როგორც „კალმასობა“. რვა ხმაზე მეტი „შეუძლებელ არს“, ასე იყო განსაზღვრული ქართულ სინამდვილეში: „ყოველს ქვეყანაში, ესე იგი საბერძნეთს, ევროპიას, არაბიას და სხვათა შორის, არს რვა-ხმად გაყოფილი გალობა და ამ სახით ჩვენშიც. რომელ ამაზედ მეტი შეუძლებელ არს“ (9, ).

ხმის განსაკუთრებული „სიწმიდით“ და „სისწორით“ დაცვა მიჩნდათ ქართული საგალობლის გადარჩენის გარანტად სხვადასხვა ეპოქაში ქართული ეკლესიის მესვეურთ. მისი „უცდომელად“ დაცვა იყო XII საუკუნის ქართველი მგალობელთუხუცესების მთავარი საზრუნავი, რასაც მიქაელ მოდრეკილის ცნობილი მინიშნებაც ადასტურებს: „საგალობელნი ესე...სიმართლით სისწორითა კილოსაითა არის ჩაწერილი“ (114, 230).

ხმა და კილო ხშირად ერთი და იგივე ასპექტში მოიხსენიება ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებში. საგალობლის ჰანგს უწოდებს „კილოს“ ცნობილი ქართველი მეცნიერი ივ. ჯავახიშვილი (114, 242). კილო სულხან-საბას მიხედვით „გალობათა და ხმოვანებათა მიმოქცევათა მუხლი“-ა (58). ასეთივე მნიშვნელობით ვხვდებით მას ძმები

კარბელაშვილების, რ. ხუნდაძის, ე. კერესელიძის, ე. მეტრეველის და სხვათა ნაშრომებში. ამიტომ სხვადასხვა წყაროებში მითითებული „კილოს უცთომელად დაცვა“ ხმის დაცვასთან იგივედება.

ხმისა „არ შეცვლაი“ XVIII საუკუნეში ცნობილი საეკლესიო მოღვაწის ანტონ კათოლიკოსის მიზანიცაა: „რაიცა განაწესს ხმა გალობისა, ნურავინ სცვალეხ მას და ნუცა ვის ჰგონეს თავი თვისი უბრძნეს მათსა“ (18, 6).

XIX საუკუნის ბოლოს ქართული გალობის აღდგენის მესვეურთა ყურადღება ხმის დაცვისკენ არის მიმართული. ამას მოწმობს მღვდელ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის ცნობილი გამონათქვამი „კილოს დაკარგვა, იგივე გალობის დაკარგვაც არის“ (34, 189). იგივე პოზიცია ფიქსირდება Q. 678, Q. 680 და სხვა ხელნაწერი კრებულების მინაწერებში, სადაც აღნიშნულია, რომ საგალობლები ჩაწერილია „მტკიცე და ნამდვილი კილოით“ ან „ნამდვილი კილოით, ხასიათით და თვისებით“.

ბუნებრივია, ხმათა რვად დაყოფა მათ შორის სხვაობას გულისხმობს. ე.ი. ყოველ ხმას თავისი ინდივიდუალური ნიშნით აღბეჭდილი სახე უნდა ჰქონდეს. რით განსხვავდება ეს ხმები ერთმანეთისაგან? შესაბამის ლიტერატურაში ნაკლებად განიხილება ის მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებები, რის საფუძველზე ხმათა ერთმანეთისაგან გარჩევა იქნებოდა შესაძლებელი. გამოკვლევათა გარკვეულ ნაწილში პრეროგატიული ხმის ესთეტიკური შინაარსის ახსნის მცდელობაა. ამ საკითხზე მსჯელობისას მკვლევარები (ბრაუდო, ხოლოპოვა, სკაბალანოვიჩი, ლივანოვა) ევროპული და ბერძნულ-ბიზანტიური მუსიკის თეორეტიკოსთა პოზიციებს ეყრდნობიან და თითოეულ ხმას მრავალფეროვანი ეპითეტებით განსაზღვრავენ.

სკაბალანოვიჩი აღნიშნავს, რომ მის მიერ წარმოდგენილი საეკლესიო ხმათა დახასიათება „შედგენილია შუასაუკუნეების დასავლეთის თეორეტიკოსების მიერ რომაული ეკლესიისთვის და ამასთან ძველი ბერძნული კილოების დახასიათებასთან დგას ახლოს“ (158, 109). კილოს დახასიათებას ევროპული მუსიკის საფუძველზე გვთავაზობს ლივანოვაც (138, 43). ბრაუდო ბიზანტიურ თეორეტიკოსება მიაწერს ხმის, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენის შეფასებას (125, 71). ხმათა დახასიათების ბიზანტიიდან

წარმომავლობაზე საუბრობს ხოლოპოვაც და იქვე ამბობს: „ხმათა შორის სხვაობას მისი საკულტო როლით, საეკლესიო წლის ციკლის სხვადასხვა დღესასწაულებითვის მიკუთვნება განაპირობებს” (168, 48). ეს მოსაზრება სადაოა, რადგან ხმა გაცილებით მრავლისმომცველი ფენომენია და მისი განსაზღვრა მხოლოდ „დღესასწაულებისადმი მიკუთვნებით” ან „საკულტო როლით” არ იქნება სწორი.

როგორც ჩანს, მკაცრი ორთოდოქსული ტრადიციების მიუხედავად, ბიზანტიაში მაინც იყო მიღებული ხმათა ერთგვარი დიფერენცირება მათი ხასიათის შესაბამისად. რუსი მკვლევარი სმოლენსკი ალექსანდრე მეზენეცის ცნობილი „ანბანის” პუბლიკაციაში მიანიშნებს: „ბერძენთა უძველესი მუსიკისმცოდნენი ყოველ ხმაში შემდეგ ხასიათს პოულობენო” (იქვე, 48). ხმასა და კილოზე საუბრისას, ამ საკითხზე საერთოდ არ ამახვილებს ყურადღებას ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარი გერცმანი. შესაძლოა, ხმათა დახასიათების საფუძველი ბიზანტიურ საეკლესიო სინამდვილეში საერო-თეატრალური ელემენტების დომინირებაცაა. ამასთან დაკავშირებით რუსი მეცნიერი მეტალოგი წერს, რომ ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკაში „დამკვიდრებული იყო ე.წ. „სამხედრო”, „სამეფო”, „კეთილხმოვანი”, „სპარსული” ჰანგები (141, 105). რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, რომ ესთეტიკური მახასიათებლების ფართო წრე, არ შეიძლება მხოლოდ საეკლესიო მუსიკაზე დაყრდნობით წარმოქმნილიყო.

ჩვენთვის ხმათა დიფერენცირების ის სახე, რომელსაც ზემოთ დასახელებული მკვლევარები გვთავაზობენ, საეკლესიო მუსიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე, მიუღებელია. მაგრამ რამდენადაც უსაფუძვლო არ შეიძლება იყოს თავის დროზე ბიზანტიელი თეორეტიკოსების, შემდგომ კი მუსიკისმცოდნეთა ინტერესი ხმათა ხასიათების ამგვარი განსაზღვრისადმი, შევეცდებით, არსებულ ესთეტიკურ განმარტებებზე დაკვირვებით ჩვენი პოზიცია გამოვხატოთ.

ბრაუდოს, სკაბალანოვიჩის, ლივანოვასა და ხოლოპოვას ნაშრომებში რვა ხმა შემდეგი პრინციპით არის დახასიათებული:

	რაოდ -71 გვ.	ოლოპოვა გვ. 48-49	კაბალანოვიჩი გვ. 109-111-	ლივანოვა გვ. 47
.	სერიოზული, ამაღლებული	ირდაპირი, , ამაღლებული, დიდებული გრძნობებისაკენ განაწყოებს სულს	ხვებთან შედარებით უბრალო, დიდებული, ნიშნულგანი	ომრავი, მოქნილი, ოველი გრძნობის შესაბამისი
.	ფექტური, ლიერი	აზიმგრძნობიარე, ვბილხმოვანი განაწყოებს, იყვარულისკენ, აანაგრძნობისკენ	ეთილგანწყობილი, განაგდებსასაოწარკვეთას, ნუგეშებს მწუხარეთ	სერიოზული, ტირილის, ჩივილის განწყობილება, თავშეკავებული საზეიმო ხასიათიც
	აზეიმო	დორე, ჩუმი, თანმიმდევრობით მასთან მყარი, ვაჟკაცური, ვნებათა დამთრგუნველი, შინაგანი სამყაროს დამამშვიდებელი	შფოთვარე, მღელვარე, ეესაბამება სწრაფვითი დამიანის ხასიათს	წრაფვითი ამაღლვებელი, კაცრი, მრისხანე, მებრძოლი
.	მაღლებული	წრაფი, აზეიმო, აღფრთოვანებული, იხარულის და მხიარულების აღმძვრელი	არგვარი განცდა, არმართავს სიხარულისკენ, უცრად კი მწუხარებასა და ნაღველს იწვევს	დინჯი, მშვიდი, სასიამოვნო, მოლაქლაქე
.	ივილი, ელეგიური	ოთენთილი, უხალისო, ამასთანავე აიხარულით აჯერებული, ზოგჯერ ეოთხე ხმის აზეიმო განწყობილებამდე მიდის	მშვიდებს სულიერ დელვარებას, პასუხობს ნაღვლიანი, უბედური, მოშვებული ადამიანის გემოვნებას	დინჯი, სასიხარულო, თავშეკავებულად მხიარული

.	შვიდი, რელიგიურ ჭკრეტიით -	ალიან მწუხარე, განაწყობს აუღს ცოდვების ონანიებისაკენ, უღისამაჩუყებელი	ჯვთისმოსავი, ერთგულების, აიყვარუღის, ნაღვეღის, ტირიღის გამოღხატვეღი. აგრამ მწუღხარეღა არ ანაპირობეღს ვეღრეღას	სწრაფვითი, სევეღიანი, მგრძნობიარე, ღვთისმოსავი
.	წუღხარე	წოდეღა მიმიღედ, ვაჟკაცური, მეზრძოღი, მღხნე	ზბიღი, მგრძნობიარე, აღერსიანი, ღვარძღიანი	ოღაქღაქე, მრავალი იმოქცევის გამო, ასიამოღვნო, აშვეღული
.	ერიოზული, ოღხრობითი	ასაოცარი, სევეღიანი, ტირაღი. გამოღხატავს აუღის ღრმა მწუღხარეღას	რ გამოღხატავს ონკრეტულ გრძნობას, ეესაზამეღა თავმღაბაღი, ვრეტითი უნარის მქონე დამიანთა გემოღვნეღას	რძენთა ზმა, მაღღეღული, სერიოზული

ზმათა დაზასიათეზის ნუსხეზის შეღარეზა გვაფიქრეზინეზს, რომ ზმის შინაარსის აზსნის მცღეღობა პირობითობის ზღვარს არ სციღღეღა, პირვეღი რიგში იმის გამო, რომ საერთოდ საეკღესიო მუსიკის განზოგადეღული ზასიათიდან გამომღინარე მისი განწყობიღეზის დაკონკრეტეზა არ არის აღვიღი. შესაზამისად, ზმათა აღნიშნულ განმარტეზებში ძაღზე თავისუფალი და ერთგვარად არაეკღესიური მიღგომა იკვეთეზა.

ზმათა დაზასიათეზები, უმეტეს შემთხვევაში, არ ემთხვევა ერთმანეთს, უფრო მეტიც, ერთი ავტორის მიერ კონკრეტული ზმის აღწერაშიც არ არის შესაზამისობა. მაგ. V ზმა ერთ-ერთ ნაშრომში მოწოდეღული განმარტეზით, არის ერთღროულად „მოთენთიღი, უზაღისო, ამასთან სიზარულით გაჯერეღული” (168, 49), სზვა შემთხვევაში ეს ზმა „ღინჯი, სასიზარულო, თავშეკავეღულად მზიარულია” (138, 47), ან კიღევ მზოღოდ „ჩივიღისა და ეღეღიური” (125, 71) განწყობიღეზის მატარეღელი. იგივე სურათია II და III ზმათა დაზასიათეზის მცღეღობისას. აღსანიშნავია კიღევ ერთი გარემოეზა, ზოგჯერ ზმასთან მისადაგეღულია საეკღესიო მუსიკისათვის სრულიად მიუღღეღელი ეპითეტები. კერძოდ,



„მოთენთილი” (V ხმა -- ხოლოპოვა), „მშფოთვარე, ღვარძლიანი” (III, VII ხმა-სკაბ.) და ა.შ. ამავე დროს უნდა ითქვას ისიც, რომ სხვადასხვა ხმათა ისეთი შეფასება, როგორცაა „ამაღლებული”, „ღვთისმოსავი”, „მშვიდი”, „რელიგიურ-ჭკრეტიტი” ნებისმიერი საეკლესიო ჟანრის განწყობილებას შეესაბამება და ხმათა შორის მხატვრულ-შინაარსობრივ სხვაობას ვერ განსაზღვრავს.

ზემოთ მოყვანილ დახასიათებებზე დაყრდნობა საეკლესიო პრაქტიკისათვის ერთი მთავარი გარემოების გამოც არის მიუღებელი. ხმათა მრავალფეროვნება თავისთავად შესრულების არაერთ-თგვაროვნებასაც მოიხოვს, რასაც კატეგორიულად გამორიცხავს საეკლესიო განაწესი. ნეტარი იერონიმეს მითითებით, „ტრაგიკოსების მაგალითისამებს, არ უნდა დავატკბოთ ხმა, ყელი და ბაგე, რომ არ ისმოდეს ეკლესიაში თეატრალური ხმის ცვალებადობა, არამედ უნდა იმღერო შიშითა და მორჩილებით” (156, 37). გალობის სწორედ ასეთი მანერა არის აუცილებელი ეკლესიაში, რადგან გალობის პროცესში გრძნობადი, ემოციური საწყისის წინა პლანზე წამოწევა არასასურველ გავლენას მოახდენს, როგორც მაგალობელზე, ასევე მრევლზე. მას შემდეგ, რაც 364 წელს ლაოდიკიის კრებაზე მიღებული გადაწყვეტილებით<sup>22</sup>, ქრისტიანულ სამყაროში მხოლოდ პროფესიულ მაგალობლებს უნდა ეგალობათ, მუსიკის მნიშვნელობამ ღვთისმსახურებაში ახალი დატვირთვა შეიძინა. ეკლესიაში დამკვიდრდა ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც „ქრისტეს მონა უნდა გალობდეს ისე, რომ იყოს სასიამოვნო წარმოთქმული სიტყვა და არა მაგალობლის ხმა” (იქვე, 38).

რამდენადაც ხმის არსის განმსაზღვრელი მისი ესთეტიკური ბუნებაცაა. არ არის გამორიცხული, კრიტელის კანონის პირველი თარგმანის შემთხვევაში ესეც იყოს ხმის შეცვლის ერთერთი პირობა. გთავაზობთ მეექვსე (კრიტელის კანონის) ხმის იმ განსაზღვრებებს, რომელიც ზემოთ დასახელებულ მკვლევართა ნაშრომებშია მოცემული. უნდა ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ყველა ეპითეტი ზუსტად მიესადაგება „დიდი კანონის” საერთო ხასიათს. VI ხმა განმარტებულია, როგორც „ძალიან მწუხარე, მონანული, გულისამაჩუყებელი” (168, 48), „ღვთისმოსავი, ერთგულების, სიყვარულის, ნაღველის,

<sup>22</sup> XV კანონი „ვითარმედ ჯერ-არს თვინიერ კანონისა მიერ განწყესებულთა მაგალობელთაისა, რომელნი საფსალმუნეთა ზედა აღაველენენ გალობად დიფთსაითა, სხუათა ვიეთამე გალობაი ეკლესიათა შინა” (გვ. 225).

ვედრების გამომხატველი” (158, 109), „მშვიდი, რელიგიური, ჭკრეტითი” (125, 72), „სწრაფვითი, სევდიანი, ღვთისმოსავი” (138, 47). რუსულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში ამ ხმაზე დაწერილი საგალობლების „განსაკუთრებულად ნელა, მდორე შესრულების მანერაა” დამკვიდრებული (156).

„შემუსვრილი გულით და ხმით” უნდა შესრულდეს „მარხვანში” მითითებული მინიშნების მიხედვით „სინანულის კანონი”, რომლის ხასიათს პირდაპირ პასუხობს VI ხმის ზემოთ მოყვანილი განსაზღვრებები. მაგრამ რამდენად არის შესაძლებელი, ხმის ასეთი დახასიათება არსებულიყო ექვთიმე ათონელის ეპოქის საქართველოსა და ბიზანტიაში. კრიტელის კანონის თარგმნის პროცესში ხმის შეცვლის დაშვება ისეთი საეკლესიო მოღვაწის მიერ, როგორც ექვთიმე გახლდათ, სხვა მოტივაციაზე მიგვანიშნებს.

მეოთხე ხმა, რომელზეც „დიდი კანონის” წმ. ექვთიმე ათონელისეული თარგმანია აგებული, აღნიშნულ ლიტურატურაში „ამაღლებული, საზეიმო, სიხარულის” მომგვრელი განწყობილების მატარებელია. რამდენადაც ეს ხმა ცნობილმა საეკლესიო მოღვაწემ სინანულის განწყობილების გასამძაფრებლად გამოიყენა, ამიტომ შესაძლებელია ხსენებულმა განმარტებებმა, დროთა განმავლობაში ტრანსპონირება განიცადა და სწორედ სიხარულისა და ზეიმის ამსახველი გახდა. არც ის არის გამორიცხული, რომ საერთოდ ხმებს იმ დროში გარკვეული მხატვრული შინაარსის მიხედვით არ განასხვავებდნენ. დასაშვებია ისიც, რომ ექვთიმე ათონელის დროს, ბიზანტიასა და საქართველოში რვა ხმა არაერთგვაროვნად გაიზარებოდა.

აქვე ბუნებრივად დგება კითხვა, რა კრიტერიუმით შეიძლებოდა შეერჩია თავად ანდრია კრიტელს „დიდი კანონისათვის” მეექვსე ხმა? რამდენადაც ხმათა დახასიათების ტრადიცია საფუძველს ანტიკური საბერძნეთიდან იღებს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ტენდენცია კრიტელის ეპოქის ბიზანტიისთვისაც არ იყო უცხო. თუმცა არც ის არის გამორიცხული, რომ სწორედ „სინანულის კანონი”, ასევე ამ ხმაზე დაწერილი ვნების შვიდეულის, დიდი შაბათის, ასევე საერო პირთა დაკრძალვისას შესასრულებელი კანონების ხასიათი გახდა მეექვსე ხმის ამგვარი ესთეტიკური გააზრების საფუძველი.

სამწუხაროდ, უძველესი ქართული მეგლები არ გვამღევს საშუალებას წარმოვიდგინოთ ქართული საეკლესიო მუსიკის განვითარების ზოგადი სურათი. თანამედროვე ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში რვა ხმის სისტემა სრულყოფილად ვერ ფუნქციონირებს. ჯერ ერთი შემორჩენილი არ არის ყველა საგალობლის რვავე ხმა და ცალკეული გამონაკლისის გარდა ეკლესიებში საგალობლის კითხვის ტრადიცია დამკვიდრებული. დღეს ქართული გალობის კვლევა და რვა ხმის თავისებურებებზე დაკვირვება ძირითადად XIX საუკუნეში ჩაწერილი, მაგალობელთა მეხსიერებაში შემორჩენილი ნიმუშების საფუძველზე მიმდინარეობს, რომელთა დიდი ნაწილი მხოლოდ ცალკეულ ხმაზეა დაფიქსირებული. ქართულ რვა ხმის სისტემაზე წარმოდგენას ქმნის მღვდელ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის მიერ შედგენილი „მწუხრისა“ და „ცისკრის“ კარგად ცნობილი რვა ხმა საგალობელთა ვრცელი ნუსხა<sup>23</sup>.

როგორც ზოგიერთი ხელნაწერი სანოტო კრებულის მინაწერი ადასტურებს, ბევრი საგალობლის ხმა დროთა განმავლობაში მივიწყებული იქნა. მაგალითად, Q. 673 კრებულში ვკითხულობთ: „სამწუხაროდ ჩვენდა. სთქვა ამ გალობის მცოდნემ და ნოტებზე დამწერმა მამა რაჟდენ ხუნდაძემ, რომ ეს, „ღვთისმშობლისა დედასა ნათლისასა—უპატოსნესსა“ ყოფილა ძველ დროში „რვა ხმად“ და ბოლო დროში მისი მცოდნე არავინ ყოფილა საქართველოში“ (33). ეს მინაწერი სამართლიანად აფიქრებინებს მკვლევართ, რომ დღეს ერთ ხმაზე შემორჩენილ საგალობელთა უმეტესობა რვა ხმაზე იყო გაწყობილი. ამდენად, დღეს ქართული რვა ხმის საერთო სურათზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად შესწავლილ უნდა იქნეს თითოეული ხმის ინტონაციური ბუნება, რაც შესაძლებელს გახდის

<sup>23</sup> „მწუხრზე“ და „ცისკარზე“ რვა ხმად იგალობება:

სამწუხრო წარდგომები, უფალო დაღადევავ დასდებლები, ლიტის დასდებლები, სტიქარონის დასდებლები, საუფლო ტროპარები, დოგმატიკები.

ცისკარი--„ღმერთი უფალი“, სადღესასწაულო ტროპარები, ალილუია მარხვის, სამეზიანი ტროპარები მარხვის, შუადამიანი ძლისპირნი, ფსალმუნთა სტიქოლოგიები, ანტოფონების საგალობლები, სახარების წარდგომები, ყოველი სული, იპაკოები, ძლისპირები, ძლისპირთა ზედა კატავასიები, აღდგომის კონდაკები, წმიდა არსის საგალობლები, განმანათლებელი (აღდგომის, დღესასწაულის, დიდმარხვის), დიდმარხვის სტიქოლოგიები, აქებდითსა ზედა დასდებლები, აღივსენითსა ზედა დასდებლები, დიდებამაღალიანის ორი ტროპარი, დიდება, აწდა (Q. 840. 92-93).

ხმების აგების და განვითარების პრინციპების დადგენას. ამისათვის საჭიროა ხელნაწერ კრებულებში გაფანტულ საგალობელთა ხმების მიხედვით სისტემატიზება და მათი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ჯერ ერთი და იგივე, შემდეგ კი სხვადასხვა ნიმუშებში საერთო და განმასხვავებელი თავისებურებების დაზუსტება.

საგულისხმოა ისიც, რომ ძველ ქართულ ქართულ წყაროებში არ მოიპოვება ინფორმაცია ცალკეულ ხმათა აგებულების, ხასიათის, დანიშნულების შესახებ. თანამედროვე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაშიც ეს საკითხი ჯერ კიდევ შესწავლის პროცესშია.

ხმათა ესთეტიკური ბუნების განსაზღვრისათვის, ჩვენი აზრით, საგალობლები შეიძლება სამ დიდ ჯგუფად დავყოთ: საზეიმო, მწუხარე და სინანულის აღმძვრელი. საზეიმო გულისხმობს დღესასწაულებთან დაკავშირებულ ნიმუშებს, მწუხარე—ვნების კვირის საგალობლებს, სინანულის გრძნობა კი ნებისმიერი საგალობლის ტექსტში ადამიანის ცოდვების შეხსენებით არის გამოწვეული. თუმცა პირობითობას ამ შემთხვევაშიც ვერ დავაღწევთ თავს, რადგან რა თემასაც არ უნდა ეხებოდეს საგალობელი, მისი ფაბულა მაინც ერთია,—მოწამეობრივი გზით ცოდვებისაგან განწმენდა და მომავალი აღდგომის შეცნობით გამოწვეული სიხარული. ამიტომ შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს სამი კატეგორია მოიცავს ყველა ტიპის საეკლესიო საგალობელს და ცალკეულ შემთხვევაში ერთერთი იღებს დომინანტურ ფუნქციას. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონშიც“, რომლის საერთო ხასიათს სინანული განსაზღვრავს, მწუხარების და საზეიმო განწყობილების ჰარმონიული შერწყმა ბიბლიურ განზოგადებამდეა აყვანილი.

როგორც ვხედავთ, ანდრია კრიტელის „სინანული კანონის“ სამი ქართული თარგმანის შესწავლა, ქართულ-ბერძნული ურთიერთობების ფონზე საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ ამ თარგმანთა მონაცვლეობის შესაბამისად ქართულ სინამდვილეში ხმასთან, როგორც მუსიკალურ--ესთეტიკურ კატეგორიასთან დამოკიდებულების საკითხი.

\* \* \*

ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მკვლევარი ს. ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს, რომ კანონი დაამკვიდრა „რიტმული პოეზიის ახალმა სკოლამ“ (92, 13). თუმცა საეკლესიო კულტურაში „რიტმული პოეზიის“ თავისებური გაგება არსებობს. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ტექსტი არ არის გართიმული, არამედ პროზაულია, როგორც ჰიმნოგრაფიულ ნაწარმოებთა უმეტესობა. თუმცა „კანონის აგებულებაში არის გარკვეული კანონზომიერება, რომელიც ძლისპირის და ტროპარების უერთიერთმიმართებაში გამოიხატება და მთელ კომპოზიციას (მუსიკის გარეშე) ერთიან სტრუქტურულ საფუძველს უქმნის. საზოგადოდ, საგალობელთა ფორმა ხშირად თავისუფალია, ურითმო, გარდამავალი, პროზაულსა და პოეტურ მეტყველებას შორის“ (24, 177).

„დიდი კანონის“ ტექსტი თავიდან ბოლომდე ბიბლიის პარაფრაზია. მასში ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენების მონაცვლეობა პრაქტიკულად ერთ სიბრტყეზეა მოქცეული. მთელი კანონის განვითარების მანძილზე შეიგრძნობა მხოლოდ ბიბლიისათვის ტიპური, მარადიული მოლოდინის შეგრძნება, დროისა და სივრცის ერთიანობა. რუსული ჰიმნოგრაფიული პოეზიის მკვლევარის ავერინცევი ამ მონაცვლეობას კანონში მარადისობის მუხტის შენარჩუნებად მიიჩნევს. მისი სიტყვებით: „ბიბლიაში წარსული სიმეტრიულად შეესაბამება აწმყოს, აწმყო მომავალს, მისთვის დროის შეუქცევადობის ფაქტორი სივრცული სიმეტრიული ჰარმონიით არის შემოსაზღვრული“ (115, 96). წმ. წერილის ავტორისეული ინტერპრეტაცია განაზოგადებს იმ რთულ გზას, რომელიც კაცობრიობამ განვლო „პირველი მის ხატის სიკეთის“ „ვნებათა შინა დაფლვის“, ღვთიური სამოსელის განმარცვის და ტყავის შემოსვის დროიდან მაცხოვრის მოსვლამდე.

„მარხვანშიც“ ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ წმ. ანდრია კრიტელმა „ძუელთა და ახალთა სჯულისა წერილნი გამოიძია და ერთბამად შემოიკრიბნა და ტკბილად სიტყუათა შეაწყო, ადამისთაგან ვიდრე ქრისტეს ამაღლებისა და მოციქულთა ქადაგებამდე“ (44).

კრიტელის „გალობანში“ ეტაპობრივად აღწერილია წინასწარმეტყველთა და ღვთის რჩეულთა ღვაწლი, ის სასჯელები, რომლებიც სხვადასხვა დროს მოუვლინა ადამიანებს ღმერთმა. ამასთან, კანონში ბიბლიური მოვლენების არამარტო კონსტატაციას, არამედ ამ

მოვლენებისაგან მიღებული განცდების ხატოვნად გამოსახვასაც ვხვდებით. ხატოვანებასთან ერთად, კრიტიკის კანონში განცდათა მძაფრ სულიერ გამოხატვაზე საუბრობს თანამედროვე ქართველი მკვლევარი ლ. ხაჩიძე: „დიდნი გალობანში“ ავტორის ინტიმური და მძაფრი ემოციები შესაბამისი ფორმითაა გადმოცემული. აქ ემოცია პირველადი სახითაა მოცემული, განცდების ნაკადი მკითხველში ერთგვარ ფიზიკურ ტკივილსაც იწვევს” (110, 81).

ჰიმნოგრაფიულ ქმნილებაში ავტორის ინდივიდუალური განცდის გამომჟღავნებას უსვამს ხაზს ს. ცაიშვილიც: „ჰიმნოგრაფიის წიაღში დამუშავდა ლექსის ისეთი ფორმა, რომელიც ღრმა სუბიექტურ გრძნობათა გამოხატვის საშუალებას იძლევა და მედიტაციის ნიშნებით არის აღბეჭდილი. რელიგიური გრძნობები მაშინდელი ადამიანის ემოციური სამყაროს შემადგენელი ნაწილი იყო, ხოლო მათი პოეტური გამჟღავნება სწორედ ლირიკულ ფორმებს მოითხოვდა” (100, 29). ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამს ს. ავერინცევიც, რომელიც კრიტიკის კანონში ძველი და ახალი აღთქმის მოტივების მარტივ სააზროვნო სქემებში რედუცირებაზე მიანიშნებს. მაგალითად, მისი გაგებით ევას სახე „გალობანში“ ასოცირდება ყველა ადამიანის სულიერ სამყაროში არსებულ ქალურ-კეკლუც საწყისთან (115, 103). საპირისპირო პოზიცია იკვეთება ს. ყაუხჩიშვილთან, რომლის აზრითაც, კრიტიკს არ ახასიათებს „მარტივი და გასაგები თხრობა—ის საკმაოდ მშრალი და სიტყვამრავალია. დამქანცველია მსმენელებისთვის ის სიზვიადე, რომელიც მას ახასიათებს. ცივი და სქოლასტიკურია დოგმატური დებულების ხშირი და მოსაბეზრებელი დეფინიცია” (92, 166-167). ძნელი სათქმელია რა კრიტერიუმით განიხილავს „სინანულის კანონის” თხრობის სტილს ს. ყაუხჩიშვილი, რადგან ნებისმიერ სასულიერო ჟანრის ნაწარმოებს სწორედ გადმოცემის „სიზვიადე” და დოგმატური დებულების ხშირი გამოვლენა ახასიათებს. სინანულის განწყობილების იმგვარი დოზით დომინირება, რომელსაც „დიდ კანონში” ვხვდებით, კრიტიკის ამ ქმნილებას მძაფრი ემოციური მუხტით ტვირთავს. ამიტომ, ჩვენი აზრით, ყაუხჩიშვილისეული ეპითეტები „მშრალი” და „მოსაბეზრებელი” „დიდი კანონის” სტილს არ შეესაბამება და ამ სიტყვების ავტორზე საბჭოთა პერიოდში გავრცელებული არაეკლესიური პოზიციის გავლენაზე მიუთითებს.

ჩვენი დროის ერთ-ერთი ცნობილი საეკლესიო მოღვაწე ალექსანდრე შემეანი წერს: „თუ დღეს ამ კანონს ბევრი მოსაწყენ და ჩვენი ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ ტექსტად მიიჩნევს, ეს მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ ამ ადამიანების რწმენა არ საზრდოობს საღმრთო წერილის წყაროდან, რომელიც წმიდა მამებისათვის მართლაც რომ სარწმუნოების წყარო იყო. ჩვენ კვლავ უნდა ვისწავლოთ სამყაროს ისე აღქმა, როგორც ის ბიბლიაშია მოცემული, უნდა ვისწავლოთ ამ ბიბლიურ სამყაროში ცხოვრება” (93, 74).

სინანული არ არის ადამიანის თანდაყოლილი თვისება. ამპარტავნებით შეპყრობილ ადამის შთამომავალს ეს გრძნობა ედემიდან განდევნიდან კარგა ხნის შემდეგ გაუჩნდა. კაცობრიობის ისტორია გვიჩვენებს, რომ საკუთარ ცოდვებში ჩაღრმავებას დიდი დრო და ძალისხმევა სჭირდება. ამიტომ დიდი მარხვის პირველი დღიდან კრიტელის „სინანულის კანონის” მსახურებაში ჩართვა ერთგვარად ამზადებს ადამიანს „ზეცად აღსავალი გზით—ლოცვით, სწავლით და გალობით”- განიწმიდონ ყოველთაგან ცოდვათა და მხიარულებით მიიღონ მსხვერპლი იგი სულიერი” (წმ. იოანე ოქროპირი).

კრიტელის კანონში სინანულის იდეის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ „მარხვანშიც” არის აღნიშნული: „თითოეულ მუხლთაგან აღმოცენდებიან სიტკბოებანი და შეზავებულთა ამათ დიდთა საგალობელთაგან შეკრებებიან დიდნი სინანულნი და ღმობიერება, და ამის მიზეზისათვის განიწესა ამა მარხვათა შინა” (44). სწორედ სინანული და ღმობიერებაა დიდმარხვაში კრიტელის კანონის ჩართვის პირველმიზეზი. რადგან დიდმარხვა არის „ჟამი მომატებულის ლოცვის, მარხვისა და მონანიების” (83, 112).

ყველა საეკლესიო მამა ამ გრძნობას სასწაულებრივ დატვირთვას ანიჭებს. საეკლესიო სწავლებით, სინანული, სწავლების ანუ ცოდვის საკურნებელ უებარ საშუალებად არის მიჩნეული: „სინანული მსგავს არს კაცსა სწულსა სიკვდილ მოახლოებულსა, რომელმან მოუწოდოს მკურნალსა ხელოვანსა და მოძღვარსა, და მეცნიერებით განკურნის და უხარის” (104, 76-77).

კრიტელის „დიდი კანონის” თემატიკა მარხვის არსიდან მომდინარეობს: „მოვისწრაფოდ სინანულად, რათა ღირს ვიქმნედ სმენად ხმისა მის, რომელი იტყოდის: „მოვედ კურთხეულნო მამისა ჩემისანო, და დაუმკვიდრეთ განმზადებული თქვენთვის

სასუფეველი პირველ სოფლის დაბადებისა” (იქვე, 125). წმ. იოანე ოქროპირის სიტყვებიდან მკაფიოდ იკვეთება მარხვის დანიშნულება—მიაბრუნოს ადამიანი პირველქმნილ სახესთან. წმ. მამა ეფრემ ასურელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მარხვამ და ლოცვამ უნდა მიგვაახლოვოს იმ სიმაღლეს, საიდანაც ჩამოვვარდით.

„დიდი კანონის” მთელ ტექსტს აერთიანებს ცოდვათა გლოვის განწყობილება და „სინანულის კარის განხვნისკენ” სწრაფვა. თითქმის ყველა გალობა სიკვდილისა და ცოდვათა არდავიწყებაზე მოწოდებას შეიცავს: „ახლოს არს სულო სიკვდილი, ახლოს არს, არა ზრუნავ, არცა მზა იქმნები, ჟამი შემოკლებულ არს, აღიმსთვე შენ, ახლოს და კართა ზედა ჰსდგას მსაჯული: სიზმრებრ და ყვავილებრ წარვლენენ ჟამნი შენი: რასა ამოდ შფოთებ” (გალობა დ, ტროპარი). ამგვარი პათოსი მსჭვალავს მთელ კანონს. თუმცა იმავდროულად ვხვდებით მონანიების თემას, რომელიც ყოველთვის შეწყალების იმედით ბოლოვდება: „შემიწყალე, უფალო, შემიწყალე მე, რომელი ვლადებშენდამი, ოდეს მოხვიდე ანგელოსთა შენთა თანა, ყოველთა მიგებად საქმეთაებრ მათთა” (გალობა გ, ტროპარი).

ძველი აღთქმის სახეებს კანონში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. IX გალობამდე სიუჟეტის განვითარება, ცალკეული გამონაკლისის გარდა, წმ. წერილის პირველი ნაწილის ჭრილში მიმდინარეობს. VIII გალობის ერთ-ერთ ტროპარში ავტორი გვთავაზობს ძველი აღთქმის მოვლენათა ერთგვარ რეზიუმირებას: „ძუელისა აღთქმისანი ყოველნივე სახედ მოგართუნ, სულო, რათა ემსგავსო საქებელსა საქმესა და ევლტოდე ხენეშა მას და ბილწსა ცოდვასა უკეთურსა” (გალობა ც, ტროპარი).

კანონის IX გალობა, რომელიც საზოგადოდ „ღვთისმშობლისად” იწოდება, ბუნებრივია, ახალი აღთქმის მოვლენებს ეხმაურება. IX გალობაში ავტორი თანმიმდევრულად გვახსენებს განკაცების სიხარულს-- „ქრისტე განკაცნა, სულო და ხორცითა გვეზრახა ჩუნ”, ქრისტეს სამ გამოცდას-- „ქრისტე განიცდებოდა, ხოლო ეშმაკი განსცდიდა”, კანას სასწაულს-- „ქორწილსა მას ღვინოდ შესცვალა წყალი, და ესე პირველ ნიშნად აჩვენა, რათა შენცა შეგცვალოს სულო”, ჯვარცმის ტრაგედიას-- „დაბადებულნი განკრთეს ჯვარცმულსა რა გხედვიდეს შენ; მთანი და კლდენი შიშისაგან განიხნეს; ქუეყანა შეიძრა და ჯოჯოხეთი



ოხერ იქმნა, და დაბნელდა ნათელი მზისა, რაჟამს ჯვართა ვნებულად გიხილეს შემოქმედი თვისი”.

კანონის ავტორი სინანულის განსაკუთრებული შეგრძნებით ახსენებს ადამის შთამომავალთ, რომ ნუ იქნებიან გულგრილნი მაცხოვრის მიერ გაღებული მსხვერპლის მიმართ და მსაჯულს შესთხოვს „ვითარცა კაცთმოყვარემან” მოწყალე თვალთ გადმოხედოს „კაცთა უგუნურებას”, „აღილოს მისგან სახივი მძიმე ცოდვისა” და „მოჰმადლოს ცრემლნი სინანულისანი”.

ამდენად, „დიდი კანონის” ტექსტი მარხვის დასაწყისში მოწოდებულია ადამიანი „ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში გადაიყვანოს”. როგორც ა. შუმენი განმარტავს: „წმ. ანდრია საოცარი ხელოვნებით აქსოვს თავის სინანულის კანონში დიდ ბიბლიურ სახეებს: ადამსა და ევას, მიწიერ სამოთხესა და შეცოდებას, ნოე მამამთავარსა და მსოფლიო წარღვნას, დავით წინასწარმეტყველს, აღთქმულ მიწას და ყველაზე მაღლა კი—ქრისტესა და ეკლესიას. ყოველივე ამას კანონის ავტორი ცოდვათა აღსარებასა და სინანულს უკავშირებს” (93, 70-71).

#### IV თავი

##### წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის” ძლისპირთა კომპოზიციური თავისებურებები

წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის” ძლისპირთა სანოტო ჩანაწერები დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის შინაარსით და ლიტურგიკული ფუნქციით განსხვავებულ ორ სხვადასხვა ფონდის სანოტო კრებულში (Q.668 და Q.680). ერთი ხელნაწერი კრებულის სახელწოდებაა „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე” (Q.668), მეორეს კი „სრული ოქროპირის წესი” (Q.680).

ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცულ საგალობელთა კრებულების გაცნობამ გვაჩვენა, რომ საზოგადოდ, სამარხვო განჩინებათა მუსიკალურ ნაწილს

რამდენიმე ფონდი (Q.668, Q.673, Q.679, Q.680, Q.686) მოიცავს. კრებულები XIX საუკუნის მიწურულს, ქართული გალობის მოამაგეების ფილიმონ ქორიძისა და მღვდელ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის მოღვაწეობის შედეგად არის შექმნილი.

**Q. 673** კრებულში სახელწოდებით „საგალობლები ნოტებზე“ (1891-1920 წ.წ., გადამწერი ექვთიმე კერესელიძე, ნოტებზე გადაიღო ფილიმონ ქორიძემ) მოცემულია სამარხვო ცისკრის მუსიკალური ნიმუშების ნაწილი. ეს საგალობლებია: „რვა ხმა „ალილუია“ („ღმერთი უფალის“ მაგიერი), თავისი რვა-ხმა სამეზიანის ტროპარებთან ცისკრად დიდ მარხვაში და სხვა მარხვების სადა დღეებში საგალობელი, ყველა ჩასართავი მუხლებით“ (33, 138). კრებული ასევე შეიცავს ცისკრის სახარების შემდეგ დიდ მარხვაში საგალობელ ფსალმუნს „მდინარეთა ზედა ბაბილოვნისათა“ და განმანათლებელს „რვა ხმათა ზედა ყოველ შვიდეულთა დღეთა, დიდ მარხვათა წინა და სხვა მარხვათა“ (იქვე).

**Q. 679** ფონდის კრებულში „საგალობლები სხვადასხვა დღესასწაულებისათვის (რვეული 4-ე ნოტებზე გარდაღებულია ფილიმონ ქორიძის მიერ)“ მოთავსებულია დიდმარხვის პირველი კვირიაკის სამ ხმაზე გაწყობილი ტროპარები („ღამითგან აღიმსობს“, „საცნაურთა შენთა მსახურთა“, „განთიად შეისმინე“ და ა.შ.).

**Q. 686** კრებულში „გალობა, მარხვან-შეხვეტილიანი“ (წიგნი მე-11, რვეულები 11 და 16, გურიაში დაწერილი წ.) 72 საგალობელი შედის. კრებულის მინაწერი გვაუწყებს: „ამ დიდი პარასკევის საგალობელს, რომელსაც ერთიანი „შეხვეტილიანი“ ჰქვია, ამის მცოდნე ახლა აღარ არის. დიდებული საგალობლებია და მშვიდი. განსვენება და სასუფეველი ქორიძეს და ან. დუმბაძეს ამის დაწერისათვის. რ. ხუნდაძე“ (62v).

სამარხვო საგალობლების ხელნაწერ კრებულთაგან მხოლოდ 1886 წელს შედგენილ **Q.668** ფონდის კრებულს აქვს სახელწოდება „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე“. ეს კრებული ფანქრით არის შესრულებული და არ არის რედაქტირებული.

**Q. 680** „სრული ოქროპირის წესი“ მაქსიმე შარაძის და ამხანაგობის სტამბის გამოცემა. ფილიმონ ქორიძის გადაღებული. 1894 წ., ამ ჩანაწერში წმ. იოანე ოქროპირის ლიტურგიის საგალობლებთან ერთად შესულია წ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირთა რედაქტირებული ვარიანტი.

როგორც ვხედავთ, ამ ხუთი კრებულიდან **Q. 673, Q. 679, Q. 680** არ გვამღევს მინიშნებას, რომ მათში დიდმარხვის საგალობლებია მოცემული, თუმცა, როგორც მათი შესწავლის შემდეგ გაირკვა, აღნიშნული ხელნაწერები საზოგადოდ სამარხვო საგალობელთა სოლიდურ ნაწილს მოიცავს.

დღევანდელ საღვთისმსახურო პრაქტიკაზე დაყრდნობით ფაქტობრივად შეუძლებელია დიდი მარხვის პერიოდის მსახურებათა მუსიკალურ-ესთეტიკურ მხარეზე მსჯელობა, რისი მიზეზიც, პირველყოვლისა, თანამედროვე ღვთისმსახურებაში გალობის საკითხავებით ჩანაცვლება გახლავთ. როგორც ცნობილია, დღეს საეკლესიო გუნდის ფუნქციას, ძალიან ხშირად, მედავითნე ასრულებს, რის გამოც დიდი მარხვის მსახურებაში არასრულყოფილად არის მოცემული მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი— გალობა. მხოლოდ აღნიშნული სანოტო ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე არის შესაძლებელი დიდი მარხვის მსახურებების ისტორიული რეალობის ამსახველი სურათის აღდგენა. აქედან გამომდინარე, ამ ხელნაწერებზე დაყრდნობით, საშუალება გვეძლევა დავადგინოთ წმ. ორმოცდღეულის საგალობლების მუსიკალურ-ესთეტიკური რაობა და თანამედროვე ღვთისმსახურებაში აღვადგინოთ წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირები, XIX საუკუნეში ჩაწერილი ნიმუშების მიხედვით.

ინტერესმოკლებული არ არის „სინანულის კანონის“ ძლისპირების ჩაწერის ისტორია. როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის 60-იან წლებში დაარსდა ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი. ეს კომიტეტი 20 წლის განმავლობაში, ობიექტური პირობებიდან გამომდინარე, აქტიურ შემოქმედებით მუშაობას ვერ ეწეოდა. წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსის ინიციატივით, 80-იანი წლებიდან დაიწყო რეალური მოღვაწეობა საგალობლის გადასარჩენად, რაც ფაქტობრივად XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, ზეპირი ტრადიციის გალობის ნოტებზე გადატანით დასრულდა. საერთოდ, ეს პერიოდი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ქართული საგალობლის შესწავლის ისტორიაში, რადგან 1885 წელს, ქორიძის პარალელურად, „ძმებმა კარბელაშვილებმა და მღვდელმა მოლოდინოვმა მოინდომეს ქართლ-კახურ კილოზე წირვის წესის დაწერა ფილარმონიული სკოლის დირექტორის იპოლიტოვ-ივანოვის და ეპისკოპოს ალექსანდრეს ხარჯით“ (--, 21).

ქართული გალობის აღმადგინებელმა „კომიტეტმა ფილიმონ ქორიძეს ორ წელიწადში (1885-1886 წ.წ.) იმერულ-გურული კილოს 400 საგალობლის ნოტირება დააკისრა. შეთანხმების თანახმად, მას, პირველყოვლისა, იმ საგალობლების ჩაწერა ევალებოდა, რომლებსაც გამოყენების ინტენსიურობისა და ლიტურგიკული თვალსაზრისით, საღვთისმსახურო პრაქტიკაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა (ხაზი ჩემია –ხ.მ.) ენიჭებოდა” (63, 36). შემთხვევითი არ იყო, რომ განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ლიტურგიკული დანიშნულების საგალობელთა რიცხვში მოხვდა წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის” ძლისპირებიც.

Q.668 ხელნაწერი კრებული „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე” პარტიტურა III, რვეული 7, 1886 წელს არის ჩაწერილი და დიდი მარხვისთვის განჩინებულ საგალობლებს მოიცავს. ეს ხელნაწერი ნოტებზე რომ ნამდვილად ფილიმონ ქორიძის გადაღებულია, კრებულის ბოლოს მაგალობელთა მინაწერიც მოწმობს: „---დავასრულეთ სამშაბათს, ორ დეკემბრისას 1886 წელსა. აღნიშნული ამ კრებულში საგალობლები რიცხვით 66 ნომერი არიან გარდაცემული ჩვენგან და გარდაღებული ნოტებზე ფილიმონ ქორიძისაგან იმ მტკიცე და ნამდვილი კილოით, რომელსაც ვგალობთ ჩვენ” (68). მინაწერის ბოლოს ხელმოწერა არ არის. თუმცა ცხადია, რომ ფ. ქორიძემ ეს საგალობლები სხვათა მსგავსად, ცნობილი მაგალობლების ანტონ დუმბაძის (ლოტბარი), რაჟდენ ხუნდაძის (ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლის მასწავლებელი, მთავარდიაკონი), ივლიანე წერეთლისა (ქუთაისის საკათედრო ტაძრის იპოდიაკონი) და დიმიტრი ჭალაგანიძისაგან (მარტვილის საკათედრო ტაძრის მაგალობელი) ჩაიწერა ქუთაისში. ამას მეორე (Q.680), უკვე რედაქტირებული კრებულის ანალოგიური, მაგრამ, ზემოთ ხსენებული ოთხი მაგალობლის ხელმოწერებიანი მინაწერი და ექვთიმე კერესელიძის ცნობაც, ამათ უნდა გადაეცათ ფილიმონისთვის საგალობლებიო (36, 19), ადასტურებს.

სათაურის მიხედვით, Q.668 ხელნაწერი, მართალია, მხოლოდ დიდმარხვის საგალობლებს უნდა მოიცავდეს, მაგრამ მასში ამ პერიოდის საგალობელთა მხოლოდ ნაწილია მოცემული და ისიც პირველ მონაკვეთში. მეორე ნაწილს კი, აღდგომის საგალობელნი შეადგენს. ამდენად, Q.668 კრებულის სახელწოდება არ პასუხობს კრებულის

შინაარსს. Q.668 ხელნაწერი კრებულის სტრუქტურა და შინაარსი, ჩვენი აზრით, შეიძლება განისაზღვროს სახელწოდებით „მარხვან-ზატიკი“.

ამრიგად, Q. 668 ხელნაწერი კრებული სხვადასხვა მსახურებათა საგალობლებს შეიცავს. კერძოდ, ხელნაწერში თანმიმდევრულად არის მოცემული IX ჟამის, მწუხრის, ცისკრის, დიდი სერობის ტროპარები, წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირები, კონდაკი და ჩასართავები, ასევე ბზობის, ვნების კვირიაკის ცალკეული დღეების ტროპარები, წარდგომები და ჩასართავები, აქვე ვხვდებით ღვთისმშობლის დაუჯდომელის კონდაკს, მარხვის I შაბათის ტროპარს (წმ. თეოდორე ტვირონელის) და სხვ. კრებულის მეორე ნაწილი კი, რომელსაც პირობითად „ზატიკი“ ვუწოდეთ, აღდგომის საგალობლებს აერთიანებს.

Q. 668 ხელნაწერი კრებული სიფრთხილით მოპყრობას მოითხოვს. იგი არა მელნით, არამედ ფანქრით არის ჩაწერილი. მუშაობის განსაკუთრებული ინტენსივობიდან გამომდინარე „საეკლესიო საგალობლების ნოტირება ფილიმონ ქორიძისაგან თავაუღებელ შრომას მოითხოვდა. თანამოღვაწეებთან ერთად იგი ყოველდღე დილა-სალამოს სამი ან ოთხი საათი მუშაობდა“ (63, 37). კერესელიძე იქვე აღნიშნავს, რომ 1885-1886 წ.წ. ქორიძემ 500-მდე საგალობელი გადაიტანა ნოტებზე „ვარდიშით და გამშვენებით — სამი წირვის წესი, მეცხრე ძლისპირები, კატავასიები, მიცვალებულის წესის აგება, პანაშვიდი, ქორწინების წესი, სადღესასწაულო ტროპარები და ზოგიერთი დიდმარხვის საგალობელი“ (იქვე, 20). ამ მიზეზის გამო, ხელნაწერს სიჩქარე ეტყობა და არ გამოირჩევა კალიგრაფიული დახვეწილობით, ხშირ შემთხვევაში ტექსტი და, განსაკუთრებით, მინაწერები ცუდად იკითხება. კრებულში ყველა შეცდომა ფანქრითვე არის გადახაზული და სიზუსტისათვის ზოგჯერ ნოტები ასოებითაც არის მიწერილი. ცნობილია, რომ ქორიძე საერთოდ ფანქრით იწერდა საგალობლებს, რომელთაც „შემდეგში არჩევდა, აჯგუფებდა და აძლევდა სუფთად გადასაწერად სხვებს“ (Q. 669, შენ. 4).

Q.668 ხელნაწერი 184 გვერდს მოიცავს. მწუხრისა და სერობის საგალობელთა შორის, 16-დან 46 გვერდის ჩათვლით, მეექვსე ხმაზე მოცემულია კრიტელის კანონის ძლისპირები სახელწოდებით „გალობა სავედრებელი“. საგულისხმოა, რომ ამ

დასახელებით „დიდი კანონი“ არც ერთ სხვა ხელნაწერში (ვგულისხმობთ ლიტერატურულ ტექსტებს) არ მოიხსენიება.

კარბელაშვილისეული ჩანაწერებისაგან განსხვავებით, ქორიძე მუხლებად არ ყოფს საგალობლებს, არამედ ევროპული აზროვნების შესაბამისად, ტაქტებად დაყოფილ მუსიკალურ ნომრებს გვთავაზობს. რაც, ბუნებრივია, არ შეესატყვისება საგალობლის ჩაწერის მიღებულ ფორმას. როგორც ცნობილია, საგალობლის აგებულებაში ტაქტი ვერ იქნება საზომი ერთეული, რადგან მუხლებად დაყოფა მუსიკისა და ტექსტის ცეზურების ურთიერთმიმართების გარკვევის შესაძლებლობას იძლევა.

კრებულში მოთავსებულ ყველა ნიმუშს აწერია ზომა  $\frac{3}{4}$  ან  $\frac{4}{4}$ . მინიშნებულია ტემპები *allegro*, *andante*, *moderato*, *adagio*, ასევე ვხვდებით დინამიურ მინიშნებებს *ritenuto*, *poco ritardando*, *ritardando* და ა.შ. ასეთი მითითებები, თითქმის ყველა ნიმუშში ნაგებობის ბოლოს, ცეზურის ან კადანსის წინ გვხვდება. ზოგიერთ მაგალითში ხმოვანების სიზუსტის დაცვა რუსული მინაწერით არის აღნიშნული. მაგალითად, მეექვსე გალობის ბოლოს, გვერდი 32, ტაქტი №8, 13, 30 რუსული ასოებით მიწერილია *выше на  $\frac{1}{2}$  тоном..* მეშვიდე ძლისპირში ასეთივე რუსული მინაწერი გაურკვეველი კალიგრაფიის გამო არ იკითხება. ხშირად გადაშლილი ნოტები ლათინური ასოებით არის მიწერილი, მაგ, *si*, *sol* და ა.შ. №14 საგალობლის შემდეგ ნუმერაცია არ არის აღნიშნული, მხოლოდ გვერდებია მიწერილი. დიდმარხვის საგალობელთა გარკვეულ ნაწილს არა აქვს მინიშნებული ხმა და ზოგჯერ გასაღების ნიშნებიც.

მოგვიანებით, 1890-1891 წ.წ. ე. კერესელიძემ ქორიძის ჩაწერილ სხვა საგალობლებთან ერთად, კრიტიკის კანონის ძლისპირები მელნით გადაწერა. კრიტიკის კანონის ძლისპირების უკვე რედაქტირებული ვარიანტი შევიდა მაქსიმე შარაძის და ამხანაგობის სტამბის მიერ 1894 წელს გამოცემულ კრებულში „სრული ოქროპირის წესი“ (Q. 680), სადაც უკვე ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ ფ. ქორიძემ საგალობლები ანტონ დუმბაძის, დიმიტრი ჭალაგანიძის, რაჟდენ ხუნდაძის და ივლიანე წერეთლის დახმარებით გადაიტანა ნოტებზე (Q. 680). ამ კრებულში „დიდი კანონის“ ძლისპირები გარკვეული

რედაქტირების შემდეგ მოხვდა. ძლისპირები შესწორებულია ქორიძის მიერ მიწერილი მითითების მიხედვით.

ამრიგად, კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში ინახება წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირების ორი, თითქმის იდენტური ხელნაწერი, ერთი ფანქრით ჩაწერილი Q. 668 და მეორე მელნით--Q. 680.

\*\*\*

რამდენადაც Q. 680 რედაქტირებული კრებულია, ბუნებრივია, კვლევის ობიექტად სწორედ მასში მოცემული ნიმუშები ავირჩიეთ. „დიდი კანონის“ ძლისპირთა სანოტო ჩანაწერი (Q. 680) გამშვენებული გალობის ტიპს მიეკუთვნება. სამწუხაროდ, ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში ვერ მივაკვლიეთ ამ ძლისპირების სადა კილოზე გაწყობილ ვარიანტს.

ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცული ძლისპირთა სანოტო ხელნაწერი კრებულების (Q. 685, Q. 687, Q. 689) შესწავლამ დაგვანახა, რომ მათში ძლისპირები დიფერენცირებული არ არის. კერძოდ, არ არის განსაზღვრული ძლისპირების მიკუთვნებულობა რომელიმე კანონისადმი. სხვასთან ერთად, ამის მიზეზი შეიძლება იყოს ისიც, რომ საქართველოში დამკვიდრებული პრაქტიკის თანახმად, ერთი და იგივე ძლისპირი ხშირად გამოიყენებოდა სხვადასხვა კანონში. „დიდი კანონის“ ძლისპირები ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს, როგორც ერთიანი ციკლი და მხოლოდ ამ კანონის კუთვნილება. ისტორიულ მეხსიერებაში ამ ძლისპირთა ასეთი სახით შემონახვა კიდევ ერთხელ მეტყველებს მათ განსაკუთრებულ ადგილზე ქართულ საეკლესიო პრაქტიკაში. საერთოდ, ქართულ და, არამარტო ქართულ საეკლესიო პოეზიაში ხშირია ერთი კანონის ძლისპირთა გარკვეული ნიმუშების სხვადასხვა კანონებში გამოყენება.

„სინანულის კანონის“ ძლისპირთა შესწავლის პირველ ეტაპზე, Q.680 ხელნაწერ კრებულში მოცემული სიტყვიერი ტექსტის<sup>24</sup> არსენის თარგმნილ ძლისპირებთან

---

<sup>24</sup> კრიტელის კანონის არსენ ბერისეული თარგმანების რამდენიმე ვარიანტი ინახება ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში—A. 147, A. 354, S. 4933. A. 431, A. 248, A. 3645, ასევე sin. 70. par. 5.

ადეკვატურობის საკითხი დადგა. პირველ რიგში უნდა გაგვერკვია, კრიტიკის კანონის რომელ თარგმანს ემყარებოდა ფილიმონ ქორიძის სანოტო ჩანაწერი. იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტი არსენის ვარიანტს დაემთხვეოდა, დაგვედგინა, იყო თუ არა იგი XII საუკუნეში შესრულებული თარგმანის იდენტური. საერთოდ, საგალობელთა ტექსტების დაზუსტება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია. მით უმეტეს, ცნობილია, რომ დღეს დამკვიდრებული და თუნდაც XIX საუკუნის სანოტო ჩანაწერებში შესული ტექსტების გარკვეული ნაწილი სლავური გავლენით არის შესწორებული. იმისათვის, რომ დაგვეზუსტებინა არის თუ არა სლავური ტიპიკონის გავლენა „დიდი კანონის“ ტექსტზე, სანოტო ჩანაწერში (Q. 680) მოცემული სიტყვიერი მასალა შევადარეთ, როგორც XIII საუკუნის „მარხვანის“ (Sin. 70) ტექსტს, ასევე XIX საუკუნეში, 1827 წელს სანკტ-პეტერბურგში, ალექსანდრე ნეველის ლავრაში გადაწერილ ვარიანტს (A. 354). გადაწერის ადგილის და ჩაწერის თარიღის გათვალისწინებით, ამ უკანასკნელთან შედარებას უნდა ეჩვენებინა, რამდენად შეიცვალა „სინანულის კანონის“ ტექსტის დეტალები Sin. 70-გან განსხვავებით.

(თერთმეტევე ძლისპირის Sin. 70, Q. 680 და AA. 354 ხელნაწერებში მოცემული ტექსტები იხ. დანართში).

XIII საუკუნის ტექსტის (Sin. 70) შედარებამ XIX საუკუნის ხელნაწერებთან (A. 354, Q. 680) გვაჩვენა, რომ სანოტო ვარიანტში მოცემულ ტექსტში, მართალია უმნიშვნელო, მაგრამ გარკვეული ცვლილებები მაინც გვხვდება. მაგ. Sin. 70 და A. 354 ხელნაწერებში II გალობის ბ-- ძლისპირის დასასრულს ტექსტი ასე იკითხება: „მარჯუენითა შენითა“, Q. 680-ში კი-- „მარჯუენითა მალლითა“. V გალობა-ში A. 354, Sin. 70 ხელნაწერებში მოცემული სიტყვები „მიძლიოდე მე ტკბილო“ Q. 680- ში ასე იცვლება-- „გიწოდე მე ტკბილო“, ხოლო „და მასწავე მაცხოვარ“ Q. 680- ში შეცვლილია „და მასწავე სახიერ“--ოთი. ამ ცვლილებებში, როგორც ვხედავთ, მარცვალთა რაოდენობა დაცულია. მაგალითად, „შენითა“ „მალლითა“, „მაცხოვარ“ „სახიერ“ და ა.შ. მაგრამ VII გალობა-ში A. 354 და Sin.70 -ის მიხედვით იკითხება „არცა ვყავთ მეუფეო ბრძანებაი შენი“, Q. 680-ში კი წერია „არცა ვყავ ბრძანებაი შენი“, სიტყვა „მეუფე“ საერთოდ გამოტოვებულია.



ამრიგად, XIII საუკუნის და XIX ს.ს. „სინანულის კანონის“ ძლისპირების ხელნაწერების A. 354, Sin. 70, Q. 680 სიტყვიერი ტექსტების შედარებით ირკვევა, რომ უმნიშვნელო ცვლილებების მიუხედავად, ექვსი საუკუნით დაცილებული ძლისპირთა ხელნაწერების სიტყვიერი ტექსტი თითქმის იდენტურია. ეს კი იმის მანიშნებელია, რომ ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირები სლავური გავლენით არ შეუსწორებიათ.

საგულისხმოა, რომ Sin.70 ხელნაწერი „მარხვანი“, რომელშიც არსენ ბერის ანდერძი და „დიდი კანონის“ მისეული თარგმანის ტექსტია მოცემული, თავიდან ბოლომდე სანოტო ნიშნების გარეშეა ჩაწერილი. ამის შესახებ თავის ნაშრომში ხელნაწერის აღმომჩენი ნიკო მარიც მიუთითებს (140). თუმცა Sin.70 ხელნაწერის ფოტოპირში „დიდი კანონის“ ტექსტის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ მასში მუსიკალური ნიშნების არარსებობის მიუხედავად, დაფიქსირებულია მუსიკალური ფრაზების ერთმანეთისგან გამომყოფი ცეზურები (წერტილები). როგორც ცნობილია, ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში, მუსიკალური და ვერბალური ცეზურები ძალიან ხშირად არ ემთხვევა ერთმანეთს. ასეა ამ შემთხვევაშიც. Sin.70 და Q. 680 ხელნაწერის შედარებამ გვაჩვენა, რომ „დიდი კანონის“ ძლისპირების XIII საუკუნის ხელნაწერში წერტილების განლაგება, ძირითადად, XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერში არა სიტყვიერის, არამედ მუსიკალური ფრაზების დასასრულს აღნიშნავს.

მაგალითად, I ძლისპირში (Sin.70) წერტილით არის გაყოფილი ფრაზა „**უფალი მამისა ჩემისაი და აღვამაღლო**“. სანოტო ჩანაწერში (Q. 680) სიტყვები „**უფალი მამისა**“ ერთი მუსიკალური ფრაზის ფარგლებშია მოცემული, რაზეც სიტყვიერ ტექსტში ეს, ერთი შეხედვით, უადგილო წერტილი მიგვანიშნებს:

### მაგალითი №1

II ძლისპირის პირველი სიტყვა „**მოიხილე**“ Sin. 70-ში წერტილით არის გამოყოფილი. როგორც აღმოჩნდა, სანოტო ხელნაწერში ეს სიტყვაც ერთ მუსიკალურ ფორმულას შეესაბამება.

### მაგალითი №2

ხშირად წერტილითაა გამოყოფილი ვრცელი გამშვენებული ეპიზოდი. მაგალითად, IV ძლისპირში პირველივე წერტილს, სიტყვების „ესმა წინასწარმეტყველსა“-ს შემდეგ, გამშვენებული ფრაზა მოსდევს.

### **მაგალითი №3**

როგორც ვხედავთ, XIII--XIX საუკუნეებში კრიტიკის კანონი არსენის თარგმანით იყო გავრცელებული ქართულ ეკლესიაში. სიტყვიერი ტექსტის ასეთი ფორმით შემონახვა ეკლესიაში დამკვიდრებულ მემკვიდრეობითობისა და ტრადიციის ერთგულების სიმყარეზე მიგვითითებს. „სინანულის კანონის“ ძლისპირები ფილიმონ ქორიძემ 1886 წელს, ნიკო მარის მიერ 1903 წელს არსენ ბერ-მონაზონის ანდერძის აღმოჩენამდე 17 წლით ადრე ჩაწერა. „დიდი კანონის“ ძლისპირები არსენ ბერისეული (ე.ი. მესამე) თარგმანით ქართველ მაგლობელთა მეხსიერებამ XIX საუკუნის ოთხმოციან წლებამდე ანუ იქამდე შემოინახა, ვიდრე ქართული გალობის მოამაგეთა მიერ ხალხში გაფანტული საგალობლების ნოტებზე გადატანის პროცესი დაიწყებოდა. კანონის მესამე თარგმანის ტექსტი გამოიყენება დღესაც ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში. ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პირობებში, XII-XIX საუკუნეების მანძილზე ტექსტის ასეთი სიზუსტით შენარჩუნება საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მაგლობელთა მეხსიერებამ ასევე უცვლელად შემოინახა კრიტიკის კანონის ძლისპირთა ჰანგი. მით უმეტეს, რომ მუსიკალური მეხსიერება ვერბალურთან შედარებით კიდევ უფრო სტაბილური მოვლენაა, რისი მაჩვენებელიც ქართულ ხალხურ სიმღერებში შემონახული უძველესი ინტონაციური საქცევები და საკადანსო ფორმულებია.

და ბოლოს, ამის კიდევ ერთი დამადასტურებელი საბუთია „დიდი კანონის“ XIII (Sin. 70) და XIX (Q. 680) საუკუნეების ხელნაწერებში სიტყვიერი და მუსიკალური ცეზურების დამთხვევა, რაც მიგვანიშნებს ძლისპირებში სიტყვისა და ჰანგის ერთიანობის, მათი მეხსიერების არეალში განუყოფლად მოქცევის შესახებ. ფაქტობრივად, ამასვე ადასტურებს მ. ხვთისიაშვილიც. მისი აზრით, ქართულ საგალობელთა „ვერბალური შრე უკვე XI საუკუნეში ყოფილა საბოლოოდ მოწესრიგებული, ხოლო მისი უძველესი ფენა VIII

საუკუნით განსაზღვრული და რომ ეს შრე XIX საუკუნის შუა წლებშიც ისეთივე, ე.ი. უცვლელი სახით იყო წარმოდგენილი. (-----) მიამიტობა იქნება ვიფიქროთ, რომ ეკლესიის მიერ დადგენილ და ტიპიკონებში შეტანილ საგალობლებში ვერბალური შრის შენარჩუნების პარალელურად მისი მუსიკალური განსახოვნება იცვლებოდა და „ხმის დადების ხელყოფის“ თვითნებური დინება გააჩნდა” (112, 95).

საგალობელი პროზაულ ტექსტზე იგებოდა და თავისი საზომი ჰქონდა. სწორედ ამ შემთხვევაში აქვს მუსიკას განსაკუთრებული დანიშნულება. ძლისპირი, როგორც არაერთხელ ითქვა, არის საერთო საყრდენი კანონის კომპოზიციისა, რომლის თარგმეც იგება მისი მიმდგომი მუსიკალურ-პოეტური კომპოზიცია: „ჰიმნის განვითარება ორი ნიშნის უპირატესობით მიემართებოდა—ეს იყო ტექსტის შეფარდება მელოდიის ფორმასთან და მასთანვე დაკავშირებით სტროფული აგებულების გამომუშავება. რიტმი იმუშავებდა ტექსტში მელოდიასთან შეთანაბრებულ მარცვალთა გარკვეულ რაოდენობას, მელოდიის მუხლობრივი ფორმა კი სტროფულ აგებულებას” (24, 182). „სინანულის კანონის” ძლისპირების განვითარების პროცესშიც წინა პლანზე მუსიკალური დრამატურგია დგას, რაც, პირველ რიგში, გამშვენებული მელოდიური ფაქტურიდან ჩანს.

საზოგადოდ, ჩვენი აზრით, საგალობლის გამშვენების პრობლემა ქართული მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი აქტუალურ საკითხთაგანია, რომელსაც სხვასთან ერთად განიხილავენ დ.შულღიაშვილი, ე.ონიანი, მ.სუხიაშვილი. არსებობს თვალსაზრისი, რომ გამშვენება უფრო გვიანდელი მოვლენაა და ე.წ. “გამშვენებულის” საფუძველს სადა კილო წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, სადა კილო სიტყვიერი მარცვლისა და მუსიკალური ბგერის თანხვედრას გულისხმობს, გამშვენება კი – მარცვლის გამღერებას. „დიდი კანონის” ძლისპირების ჰანგები ასეთი გამღერების ილუსტრაციაა. ჩვენ შევეცადეთ დაგვედგინა გამშვენების ხარისხი ძლისპირებში და ამ მიზნით გთავაზობთ სამუშაო ტერმინს “გამშვენების ინდექსი”. წარმოდგენილი სქემა გვიჩვენებს მარცვალთა და ბგერების რაოდენობის შეფარდებას ძლისპირებში:

<i>ძლისპირი</i>	<i>მარცვალი</i>	<i>ბგერა</i>
I	52	70
II	29	80
IIბ	26	106
III	25	57
III-ბ	40	67
IV	63	137
V	47	96
VI	44	104
კონდაკი	64	116
VII	62	95
VIII	52	100
IX	64	135

როგორც ვხედავთ, გამშვენების ინდექსი არ არის დამოკიდებული სიტყვიერი ტექსტის მოცულობაზე, არამედ მუსიკალური განვითარების ლოგიკაზე, რაც, შესაბამისად, აისახება მუსიკალურ კომპოზიციაზე. მაგალითად, I ძლისპირი, რომელშიც გამშვენების ხარისხობრივი მაჩვენებელი მინიმალურია, თავისი წყობით, ფაქტობრივად, ქორალურია. გამშვენების მაღალი ინდექსი აქვთ II-ბ ძლისპირს (4). მუსიკალურად ასევე განვითარებულ კომპოზიციებს წარმოადგენენ IV და IX ძლისპირები, რომელთა მასშტაბი განსაზღვრულია არა იმდენად გამშვენების ინდექსების მაღალი მაჩვენებლით (დაახლოებით 2), არამედ სიტყვიერ ტექსტში მარცვლების მეტი რაოდენობით.

წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირთა მუსიკალური დრამატურგიის შესწავლისას ჩვენ შეგნებულად ვიფარგლებით კანონიკური ჰანგის, ანუ პირველი ხმის ინტონაციური ანალიზით, რადგან ეს საგალობლის ისტორიულად ყველაზე მყარი ელემენტია. კანონიკური ჰანგის უცვლელად შენახვის ურყევობაზე მეტყველებს ნევმური დამწერლობა და ჭრელების სისტემა. მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ შუასაუკუნეებში ქართული ნევმური დამწერლობა ერთგვაროვანი იყო კანონიკურ ჰანგს აღნიშნავდა.

სამწუხაროდ კრიტიკის კანონის ძლისპირთა სადა კილოს ჰანგს, როგორც ჩანს, არ მოუღწევია XIX საუკუნემდე. რამდენადაც გამშვენების ხარისხი მაგლობელთა შემოქმედებით ნიჭსა და ფანტაზიაზეა დამოკიდებული, როგორც ექვთიმე კერესელიძე წერს მაგლობელთა „სმენისა და ნიჭისამებრ შიგადაშიგ გამშვენებული“ (34) ჩანაწერი ობიექტურ წარმოდგენას ვერ შექმნის ძლისპირთა პირველსახეზე. ქართული გალობის დიდი მოამაგის რაჟდენ ხუნდაძის თქმით „უმთავრესი ყურადღება უნდა მიექცეს ყოველ შემთხვევაში გალობის ძველ, პირვანდელ მარტივ კილოს (---), თუ პირველი დაიკარგა, მეორე ვერაფერს ვეღარ გეტყვის მასზე“ (92, 139-140).

გამშვენება ის ფაქტორია, რომელიც განსაკუთრებული ემოციური ძალით წარმოაჩენს საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის არსს. საგალობლის განყენებულობას უთავსებს ადამიანურ, ინდივიდუალურ ფანტაზიას. ერთი შეხედვით, გარკვეული დოგმატური მოსაზრებებიდან გამომდინარე ეკლესიას უნდა აეკრძალა გამშვენების გამოყენება საეკლესიო საგალობლებში. მაგრამ თუ ქართული გალობის დღეს შემორჩენილ ზეპირსიტყვიერ და სანოტო ჩანაწერებს გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ გამშვენებული გალობა საქართველოს ყველა სამგალობლო სკოლისთვის იყო დამახასიათებელი. რასაკვირველია, გამშვენებასაც თავისი კანონი გააჩნდა, რომელსაც პროფესიონალი მაგობლები ფლობდნენ. ამის შესახებ მიუთითებს ე. ონიანი: „გამშვენებულ გალობაში ხმის გავარჯიშების ადგილი განსაზღვრული იყო და ამ მხრივ, მაგლობლის თავისუფლება რამდენადმე იზღუდებოდა“ (55, 460).

გალობის შესრულების გამშვენება ანუ ვირტუოზული მანერა საეკლესიო მუსიკის ისტორიაში მოგვიანებით დამკვიდრებული პროფესიული განვითარების მაღალი დონის მაუწყებელი თვისებაა, რომელიც კანონიკის ფარგლებში თავისუფალ, შემოქმედებით ნებას გამოხატავს და იმ ერის მაღალი კულტურის ნიშანია, რომლის წიაღშიც იქმნება რთული მუსიკალური კომპოზიცია, ასევე რთული, ერთი შეხედვით, ძნელად აღსაქმელი ტექსტით. სასულიერო საგალობლის სიტყვების არსში ღრმად წვდომის გარეშე, შეუძლებელი იქნებოდა მაგლობელთა მიერ მისი მუსიკალური მხარის იმპროვიზაციულ მანერაში გადაწყვეტა. შემოქმედებითი ნების ამგვარი გამოხატვა მხოლოდ მაღალპროფესიონალ

მგალობლებს ხელეწიფებოდათ, რომლებიც უკვე კარგად ფლობდნენ საგალობელთა სადა კილოს. სავარაუდოა, რომ ეკლესია, რომელიც ყოველთვის დიდი საფრთხილით ეკიდებოდა ნოვაციებს, თავის წიაღში უსაფუძვლოდ არ დაუშვებდა თვითგამოხატვის ასეთ აქტს, მისთვის კარგად მომზადებული მგალობლების მტკიცე რწმენა, ზოგად-საეკლესიო დოგმების დაცვის მყარი გარანტი რომ არ ყოფილიყო. გამშვენებული გალობით შემსრულებელი განსაკუთრებული მონდომებით, აღმატებულად გამოხატავს ღვთისადმი მოწიწებას.

საუკუნეების განმავლობაში მართლმადიდებელი ეკლესიის წიაღში ჩამოყალიბდა ჰანგის გამშვენების ესთეტიკა, რომლის მთავარი პრინციპი მდგომარეობს გამშვენების ხარისხის მიუხედავად კანონიკის საზღვრების ურყევობაში. როგორც ცნობილია, თავის დროზე, რომის ეკლესია ებრძოდა ყველა სახის თავისუფალ გამოვლინებას საეკლესიო მუსიკაში, რადგან ამაში ის კანონიკიდან გადახვევის, ეკლესიიდან მოწყვეტის საშიშროებას ხედავდა, რაშიც შესაძლოა მართალიც იყო, რადგან, ევროპული მუსიკის ისტორიიდან კარგადაა ცნობილი, როგორ ამოიზარდა კათოლიკური საეკლესიო მუსიკიდან მძლავრი საერო მუსიკალური კულტურა. საკონცერტო დანიშნულება შეიძინა ბევრმა, თავის დროზე, კანონიკურმა ჟანრმა, მათ შორის მესამე. მართლმადიდებლურ სამყაროში კი სასულიერო მუსიკა ეკლესიის წიაღში დარჩა და მისი განვითარების ხარისხის მიუხედავად მის ფარგლებს არ გასცილებია.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ხელნაწერებში (Q. 668 და Q. 680) დაფიქსირებული მუსიკალური ტექსტი, ყოველ შემთხვევაში, მისი პირველი, კანონიკური ხმა ასახავს XI საუკუნის რეალობას, ე.ი. სავარაუდოდ, წარმოადგენს ანდრია კრიტელის კანონის ძლისპირების არსენ ბერის თარგმანზე იოანე კათოლიკოსისეულ „ხმის დადების“ შედეგად მიღებულ ვარიანტს.

ამასთან «დიდი კანონის» მესამე თარგმანი სრულიად გამორიცხავდა კანონიკური ტექსტისადმი თავისუფალ მიდგომას, ზემოთ აღნიშნულ ხელნაწერებში ცეზურების დამთხვევა მიგვანიშნებს XIII საუკუნეში გამშვენებულ ჰანგს უკვე კანონიკური მნიშვნელობა ჰქონდა. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ხმას, ასევე სავარაუდოა, რომ მათ

შეიძლება ცვლილება განეცადათ იმის მიხედვით, თუ როგორ ინახავდა მგალობელთა მუსიკალური ცნობიერება გამრავალხმიანების (ჰარმონიული ვერტიკალის შექმნის) ზეპირ ტრადიციას. როგორც კრიტიკოსი “დიდი კანონის” ძლისპირთა აკორდულ-ჰარმონიული სტრუქტურა ადასტურებს, ეს ტრადიცია, მჭიდრო კავშირშია საერო მრავალხმიან აზროვნებასთან. აქ ვხვდებით ტრადიციულ ე.წ. „ქართულ“ აკორდებს - კვარტონაკორდებს, სექსტონაკორდებს, სეპტონაკორდებს. თუმცა ისიც ნიშანდობლივია, რომ კრიტიკოსი კანონის ძლისპირების უმეტესი ნაწილი (8 ძლისპირი 11-დან), როგორც წესი, იწყება სამხმოვანებით, რაც წმინდა საეკლესიო მუსიკალურ ტრადიციასთანაა დაკავშირებული. ძლისპირებში ხმათა პარალელური კვინტებით, ოქტავებით გამოკვეთილი მოძრაობა ამჟღავნებს აშკარა სიახლოვეს ხალხური სიმღერის გურულ დიალექტთან, რაც სავსებით ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ფ. ქორიძემ მასალა გურული მომღერალ-მგალობლებისაგან ჩაწერა. საკულტო მრავალხმიანი მუსიკის ეს არქაული ელემენტი კიდევ ერთი ნიშანია იმისა, რომ ამ კომპოზიციის ფესვები შორეულ წარსულში იღებს სათავეს.

\* \* \*

საზოგადოდ, საგალობელი ამალღებულის, ყოველდღიურობისაგან განწმენდილი ფენომენია და მისი დანიშნულებაა ისე უგალობდეს ღმერთს, როგორც ღვთის ხატად შექმნილი ადამი უგალობდა მას სამოთხეში. საგალობელი, რომელსაც თეოლოგები „მუსიკალური ბგერებით შემკულ ხატს“ უწოდებენ, მიმართულია „უჟამო, მარადიული, უცვალებელი“ ღმერთისაკენ. ამიტომ ის, როგორც წმ. იოანე დამასკელი ამბობს, თავად იქცევა ღვთის სადიდებელ დაუსაბამო მოვლენად: „ძუელად დღეთა იგალობების ღმერთი ყოველთა ამათ მისდად ყოფისათვის, ესე იგი არიან: საუკუნე და ჟამი“ (იოანე დამასკელი „საღმრთო სახელთათვის“ ხიდ. 294). როგორც ვხედავთ, საეკლესიო მოღვაწის აზრით, საგალობელი არა მხოლოდ ამალღებული, არამედ მარადიული ფენომენიცაა, რადგან იგი დასაბამიდან თან სდევს ღვთის „შეუცვალებელ სუფევას“ (სირამე).

საეკლესიო მუსიკის შექმნისას მოქმედებს პრინციპი „ვისაც ყური აქვს, ისმინოს“, ანუ საგალობელი იქმნებოდა განსწავლული მრევლისთვის. ამ თეზისთან შესაბამისობაშია ს. ყაუხჩიშვილის აზრი კრიტიკის „გალობანის“ თავისებურებებთან დაკავშირებით: „კანონების ენა უკვე აღარ არის ხალხური. ის სავსეა არქაული ელემენტებით და თითქოს გულისხმობს არა მასობრივ მსმენელს, არამედ სკოლაში გამობრძმედილ ხელოვანს“ (92, 165). ქართულ კულტურულ-საეკლესიო გარემოში, ბიზანტიის მსგავსად, „საეკლესიო საგალობელთა წრე, მათი თემატიკაში და ტექსტი ბავშვობიდანვე იყო ცნობილი მრევლისათვის, ყოველმა მათგანმა კარგად იცოდა, რის შესახებ იყო ესა თუ ის საგალობელი“ (128, 143), რადგან თავის დროზე, ქართულ ეკლესია-მონასტრებთან საგანმანათლებლობის ცენტრების არსებობა არა მხოლოდ მგალობლების, არამედ მრევლის, როგორც „გამობრძმედილი ხელოვანის“ ჩამოყალიბებასაც ისახავდა მიზნად.

ცნობილია, რომ ღვთისმსახურებაში მუსიკის გამოყენებას მისტიკური წინაპირობა აქვს. გალობა მარადიულია თავისი არსით, რადგან ანგელოზთა დასი სამყაროს შექმნამდე უგალობდა ღმერთს. ანგელოზებმა ჩამოიტანეს პირველი საგალობელი დედამიწაზე მაცხოვრის შობის ღამეს „და მეყუსეულად იყო ანგელოსისა მის თანა სიმრავლე ერთა ცისათა, აქებდეს ღმერთსა და იტყოდეს: დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა, და ქუეყანასა ზედა მშვიდობა, და კაცთა შორის სათნოება“ (ლუკა 2, 13-14). ამ კუთხით ქრისტიანობამ მუსიკა თავის პირველსაწყის ფორმასთან მიაბრუნა. სულიწმიდის მაღლად მიიჩნევს წმ. ბასილი დიდი მუსიკის ჩართვას ღვთისმსახურებაში: „სული წმიდამ იცოდა, რომ ძნელია კაცთა მოდგმის წაყვანა სათნოებისაკენ და რომ ჩვენ სწორი ცხოვრება არ გვიზიდავს ტკბობისაკენ მიდრეკილების გამო. და როგორ მოიქცა? მოძღვრებას მელოდიის სიტკბოება შეუერთა, რათა მასთან ერთად, რაც სმენას ნაზად ეალერსება და ატკბობს, შეუმჩნევლად მიგველო სიტყვათაგან სასარგებლონი“ (ფსალმუნთა წიგნი).

ეკლესიის წიაღში დამკვიდრებული ჰანგების განვითარებას, სარწმუნოებრივი აზრის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამიტომ უკვე III-IV საუკუნეებში, იმ პერიოდში, როცა საზოგადოდ ქრისტიანულ სამყაროში, სხვადასხვა მწვალებლობათა გავრცელების ფონზე, დოგმატური და კანონიკური ელემენტების ნიველირება დაიწყო.



ეკლესიის მამებმა მკაცრად განსაზღვრეს საეკლესიო მუსიკის განვითარების ჩარჩოები. III საუკუნეში აიკრძალა ზღვარგადასული, სულის ამაფორიაქებელი, მგრძნობიარე, მრავალფეროვანი განცდებისაკენ მიდრეკილი მუსიკის აჟღერება ეკლესიაში.

მუსიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით ეკლესიის მამებმა იმპულსი მისცეს სრულქმნილი მუსიკალური ნიმუშების გავრცელებას ეკლესიაში. მართლმადიდებლობაში საგალობელი კანონიკური მუსიკალურ-პოეტური ქმნილებაა, რომლის აღქმის პროცესი სამი კომპონენტის – შემქმნელის, შემსრულებლისა და მსმენელის ინტენციის სრულ თანხვედრას გულისხმობს.

საგალობელს ქმნის საეკლესიო ტრადიციებზე აღზრდილი, ღრმად განსწავლული ადამიანი, რომლის შემოქმედებაში ღვთის შეცნობის რთულ პროცესია რეალიზებული. საგალობლის შემქმნელი თავისუფალია სუბიექტური ამბიციისაგან, რამდენადაც იგი უმაღლეს, სრულქმნილ მშვენიერებას მიმართავს და უგალობს „უჟამო, მარადიულ, უცვალებელ“ ღმერთს. ამიტომ მის მიერ შექმნილი ნიმუში ინდივიდუალური განცდისაგან თავისუფალია. საზოგადოდ, ცნობილია, რომ იმ ეპოქაში, როცა საგალობლები იწერებოდა, ადამიანი ქრისტიანული სამყაროს განუყოფელ ნაწილად თვლიდა თავს და მისთვის სარწმუნოებრივი დოგმებით აზროვნება არ მოითხოვდა დიდ ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. რადგან „ღმერთის იდეა ადამიანის სულში თანდაყოლილია (---), როგორც სულის აუცილებელი მოთხოვნა, აღიაროს ღმერთი პირველსავე შესაძლებლობისას“ (85, 92).

საგალობელს გადმოცემის სპეციფიკური მანერა ახასიათებს. იგი თავისი დანიშნულებიდან გამომდინარე, შემსრულებლისაგან პროფესიულ ოსტატობასთან ერთად, თავშეკავებული ემოციისა და ჭვრეტის უნარს მოითხოვს. გერცმანის ცნობით, ბიზანტიაში მაგალობლად დადგინებას წინ დიდი მოსამზადებელი პერიოდი უძლოდა, რაც ლიტურგიკული წესებისა და ტიპიკონის შესწავლის აუცილებლობით შემოიფარგლებოდა (128, 128). იგივე სურათი იყო საქართველოში. მონასტრებთან არსებული მრავალრიცხოვანი სამგალობლო სკოლების დანიშნულება, პირველ რიგში, ისეთი პროფესიონალი მაგალობლების აღზრდა იყო, რომლებიც საეკლესიო მუსიკაში ჩადებული იდეის სრულყოფილად და გამიზნულად მიტანას შეძლებდნენ მსმენელამდე.

მუსიკის მეშვეობით ღვთის სიტყვა მსმენელს ანუ მრევლს აკუსტიკურად მოწესრიგებულ გარემოში, ეკლესიაში მიეწოდება. ამიტომ არ იწვევს ადეკვატურ განცდას საკონცერტო დარბაზში და ეკლესიაში შესრულებული საგალობელი, რადგან ღვთისმსახურების პროცესს და შესაბამისად, თავისი ფუნქციონირებისთვის ბუნებრივ გარემოს მოწყვეტილი საგალობელი კარგავს მისტიკურ დანიშნულებას და მხოლოდ მაღალმხატვრული ღირებულების ნიმუშს წარმოადგენს.

აქედან გამომდინარე, საეკლესიო საგალობლის ლიტურგიკულ-ესთეტიკური დანიშნულების, კომპოზიციური მთლიანობის და ინტონაციური ლოგიკის თავისებურებების განხილვა საღვთისმეტყველო აზროვნებიდან უნდა მომდინარეობდეს.

წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონი“ მხატვრულ ფორმაში იძლევა იმ თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ სიბრძნეს, რომელიც ახასიათებს შუასაუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ აზროვნებას. მასში შეიძლება აღმოვაჩინოთ იმ პერიოდის თეოლოგიურ აზრის წარმართველი ყველა ზოგადი კანონი. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს აზრი ქართულ სინამდვილეში იოანე პეტრიწის ნაშრომებშია გადმოცემული (ეს ნაშრომები განხილულია შ. ნუცუბიძის (53), კ. კეკელიძის (29; 32), შ. ხიდაშელის (113), დ. მელიქიშვილის (61) და სხვათა გამოკვლევებში). მისი ნააზრევი ერთგვარი გზამკვლევაა სასულიერო კულტურის ამა თუ იმ ძეგლის სტილისტიკის, სტრუქტურის და სხვა თავისებურებათა დადგენის პროცესში, რადგან იოანე პეტრიწმა „არამც თუ შექმნა ჩვენში ფილოსოფიური აზროვნება და მიმართულება, არამედ შესაფერისი ფილოსოფიური ენა, სტილი და ტერმინოლოგიაც შემოიღო“ (29, 301). უფრო მეტიც, „იოანე ფილოსოფოსმა მიზნად დაისახა არა მარტო ის, რომ შეექმნა ქართული ფილოსოფიური ენა, არამედ ისიც, რომ ამ ენის საშუალებით აზროვნება ესწავლებინა ქართველ ყრმათათვის. გამოემუშავებინა მათთვის ჩვევა „უსხეულოთა განცდისა“ (61, XV).

საგალობლის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სწორედ „უსხეულოთა განცდის“ ჩვევა უნდა გახდეს ამოსავალი ჩვენთვისაც კრიტელის „დიდი კანონის“ მუსიკალურ თავისებურებებში გასარკვევად, არა მარტო ამ კანონის, როგორც მთელის დონეზე, არამედ ცალკეული ნაწილების და უფრო მეტიც, ამ ნაწილების შემადგენელი ელემენტების

დონეზე. მით უფრო, რომ შუასაუკუნეების განათლების trium-quadrium-ის ცნობილ სისტემაში ლოგიკის, ბუნებისმეტყველების, არითმეტიკასა და რიტორიკასთან ერთად მუსიკა მეცნიერების ის დარგია, „რომელთა მეშვეობით მტკიცდება „მყოფთა აგებულება“, მოვლენების ურთიერთკავშირი არსში და მათი „განყოფილება“ (113, 184). რამდენადაც მუსიკა „მყოფთა აგებულების“ კანონებს მოიცავს, კრიტიკის კანონის კომპოზიციის გასარკვევად მხოლოდ ზოგადმუსიკალური კანონებით შემოფარგვლა შეუძლებელია.

ამ თვალსაზრისით, კრიტიკის კანონის შესწავლის გასაღებს იძლევა იოანე პეტრიწის ცნობილი შრომა „განმარტებაი პროკლესათვის დიადოხოსისა და პლატონურის ფილოსოფიისათვის“.

უნდა ითქვას ისიც, რომ იოანე პეტრიწის შრომა არაერთი ქართველი მუსიკისმცოდნის ყურადღების ცენტრში მოექცა და საკმაოდ საფუძვლიანად არის შესწავლილი მუსიკისმცოდნეების კახი როსებაშვილის, მზია იაშვილის, ნინო ფირცხალავას, მაგდა სუხიაშვილის ნაშრომებში. ქართული ხალხური სიმღერის კილოური თავისებურებებისადმი მიძღვნილ სტატიაში კ. როსებაშვილი „იპატოიდან ნიტამდე“ შვიდი ცთომილის სახელთა ჩამონათვალში დაღმავალი ჰეპტატონური მუსიკალური ბგერათრიგის საფუძველს ხედავს (61). მ. იაშვილის გამოკვლევაში „ქართული მრავალხმიანობის საკითხები“ ქართული გალობის სამხმიანობა ღვთაებრივ სამებასთან და სამყაროს დიალექტიკურ მოწყობასთან ასოცირდება. პეტრიწისეული ტერმინი „ერთობაი შეყოვლებისაი“ კი მრავალხმიანობის აღმნიშვნელ ეროვნულ ტერმინად არის მიჩნეული (23). ძველი ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია პეტრიწის ნაშრომების საფუძველზე განსხვავებული ასპექტებით არის განხილული ნ. ფირცხალავას და მ. სუხიაშვილის ნაშრომებში (76).

ვფიქრობთ, შუასაუკუნეების ქართული ფილოსოფიური ნააზრევი ქართული საგალობლის მრავალმხრივი პარამეტრებით შესწავლაშიც დაგვეხმარება, რადგან სასულიერო კულტურის ნებისმიერი მონაპოვარი გლობალური შესაქმის მინი-მოდელია. კულტურის და მით უფრო, სასულიერო კულტურის ქმნადობის პროცესი სწორედ ღმრთაებრივი მოწყობის თავისებურებებთანაა შესაბამისობაში, რადგან „ყოველი მყოფი და

მყოფი ყოველი მოწესრიგებულობა (აღმკულობა) იმავე ზომით მიმდინარეობს, რა ზომითაც ღვთაებრივთა წესრიგის განწესება” (61, 169).

კრიტიკის კანონის აღქმა, მისი არატრადიციული მასშტაბის გამო, თავისთავად არ არის მარტივი პრობლემა. შუასაუკუნეების ფილოსოფიაში შემეცნების აქტის აღსანიშნავად გავრცელებული ტერმინები „გამგონე” და „გაგონებაი” სწორედ ღვთის სიტყვის სხვადასხვა სახით მოწოდების პროცესში შეიძლებოდა დამკვიდრებულიყო. როგორც ქართველი მეცნიერი შ. ხიდაშელი განმარტავს, „გამგონე” პეტრიწის მიხედვით, ნიშნავს „შემეცნებელს”, ხოლო „გასაგონი” შემეცნების საგანს (113, 185). „სინანულის კანონის” და საერთოდ, საგალობლის შემეცნების აუცილებელი პირობაც სწორედ „გაგონებაა”, როგორც პირდაპირი (ე.ი. ყურით მოსმენა), ისე ფილოსოფიური მნიშვნელობითაც, რამდენადაც „გაგონება” „გონებით განხორციელებულ აზროვნებას” ნიშნავს.

როგორც ჩანს, შუასაუკუნეების თეო-ფილოსოფიური აზრი კრიტიკის „სინანულის კანონის” მოცულობასთან დაკავშირებულ პრობლემას კარგად ხედავდა. „გამგონესათვის” რთული იქნებოდა ასეთი ვრცელი „გასაგონის” ერთი მოსმენით შეცნობა. წმ. ანდრია კრიტიკის „დიდი კანონი” ის ფენომენია, რომლის შესამეცნებლად, პეტრიწის ენით რომ ვთქვათ, „ძალი და მოქმედებაი სულისაი და გონებისაი” ერთდროულად უნდა ამოქმედდეს. მართალია „გალობანი” ადამიანის სულზე გავლენისათვის არის შექმნილი, მაგრამ „სული მიდგების მცირედ მცირედ, ვიდრემდის არა ყოველი შემოსახოს და მოიცვას გასაგონო” (იქვე, 185), გონებას კი წვდომის სხვა ხერხები აქვს, მას „თანვე აქვს თვისი გასაგონო და ამიტომ მისი აზროვნება მყისიერია” (იქვე). არა მხოლოდ კრიტიკის კანონის, არამედ საეკლესიო მსახურების პროცესში მოწოდებული ნებისმიერი გალობისა და ლოცვის ტექსტი წვდომის გარკვეულ გამოცდილებას საჭიროებს, რადგან „ყოველი გასაგონი უმჯობეს არს გამგონესა” (იქვე, 186).

ამიტომ არის ასე გათვლილი „სინანულის კანონის” შესრულების წესის ყველა დეტალი, ვგულისხმობთ, დიდი მარხვის მანძილზე ორჯერ შესრულებას და პირველ კვირიაკეში ოთხ ნაწილად დაყოფას. როგორც ცნობილია, ადამიანის გონებრივი და

ემოციური შესაძლებლობები არ არის მოწყობილი ისე, რომ მასზე „უმჯობესი“, აღმატებული იდეები ერთი მოსმენით სრულყოფილად აღიქვას. ბუნებრივია, თავიდან ოთხად დაყოფილი (პირველი ოთხი დღის სერობაზე) და მოგვიანებით (მეხუთე კვირის ცისკარზე) ტექსტის სრულად შესრულებას გარკვეული მიზანი აქვს, რამდენადაც საეკლესიო განაწესში უმნიშვნელო ცვლილების მიღმა გარკვეული ლოგიკა არსებობს. თავის დროზე, ეკლესიის მამების მიერ კრიტიკის კანონის შესრულების სპეციფიკის შეცვლა ფსიქოლოგიური ფაქტორითაც იქნებოდა განპირობებული. 250 ტროპარის და მასში ჩადებული იდეის ერთი მოსმენით სრულყოფილად აღქმა, მრევლისათვის ნამდვილად არ იქნებოდა ადვილი.

ამრიგად, შუასაუკუნეების ფილოსოფიური აზროვნება გადამწყვეტ როლს ასრულებს საღვთისმსახურო განგების მოდელირებაში. ამდენად, იოანე პეტრიწის მოძღვრება, რომელიც ზოგად-ფილოსოფიური სწავლების ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად, ფაქტობრივად ხსნის საღვთისმსახურო პრაქტიკის რეგულაციის მექანიზმს.

ცნობილია, რომ მუსიკალური ფორმის სტრუქტურას მთელისა და ნაწილების ურთიერთობის ხასიათი განსაზღვრავს. კრიტიკის „დიდი კანონის“ წმ. ორმოცდღეულში აღნიშნული წესით შესრულება არ არღვევს მისი, როგორც მხატვრულ-მუსიკალური ციკლის დრამატურგიას, რომელიც, ასევე შუასაუკუნეების ფილოსოფიურ სააზროვნო ლოგიკას ემყარება. როგორც ყველა საყოველთაო ლოგიკური პრინციპი, იგი ვრცელდება მხატვრულ ფორმაზეც. პეტრიწის განმარტებით, ნებისმიერი მთელის არსებობა ნაწილების გარეშე წარმოუდგენელია: „ყოველი დასრულებული ჯერ ნაწილებისაგან შედგება“ (61). ჩვენს ხელთ არსებულ სანოტო (Q. 680) და ტექსტუალურ მასალაზე (Sin. 70) დაყრდნობით, კრიტიკის კანონი უნდა განვიხილოთ, როგორც კომპოზიციურად დასრულებული მუსიკალურ-პოეტური ციკლი, რომელიც, ერთი მხრივ, საეკლესიო მსახურების-- ცისკრის ან სერობის შემადგენელი ნაწილია, მეორე მხრივ კი, თავად აერთიანებს თავის სტრუქტურაში 11 ძლისპირს, 250 ტროპარს, კონდაკს და ჩასართავებს და ამდენად, წარმოადგენს რთულ დრამატურგიულ მთლიანობას. მისი შემადგენელი ყოველი ელემენტი

მთელის შექმნაში ღებულობს არსებით მონაწილეობას და თავისი შინაგანი განვითარების იმპულსით განსაზღვრავს მთელის ხასიათს. თითოეული ძლისპირი, როგორც მთელის შემადგენელი რგოლი, დამოუკიდებლად და ერთმანეთთან მიმართებაში ქმნის კანონის საერთო კომპოზიციას. ისე, როგორც თავად კანონი თავისი მხატვრული შინაარსით და ფორმით ახდენს გავლენას მისი საღვთისმსახურო კონტექსტის (ვგულისხმობთ მსახურებებს—ცისკარს და სერობას) ხასიათზე.

როგორც აღვნიშნეთ, მთელის არსში გარკვევის აუცილებელი პირობა მისი ნაწილებად დაშლაა. ეკლესიასტეს ყოველი სიტყვის უკეთ შესაცნობად მისი შემადგენელ ბგერებად დანაწევრება მიაჩნია. მან „სიბრძნის ნაწილად მიიღო ენის მოქცევა და სიტყვათა ახსნა და დაშლა, საიდანაც გამომდინარეობს, პირველ რიგში, რომ მორთულად და მოკაზმულად (უნდა) გვქონდეს ენის რაობის აღმნიშვნელი გარემოსილი (სიტყვა) და მისი მეშვეობით შევალწიოთ შინაგანი სულიერი ლოგოსის საზღვრებში, რომლის მექონეობითაც სიტყვიერნი გვქვია. და კიდევ, თვით ის შინაგანი ლოგოსი (სიტყვა) წარგვიძღვეს გონებისა და ღმერთის მოქმედებისაკენ, როგორც არსთა შეცნობისაგან ზესთაარსისკენ მოგზაურებს” (იქვე, 214). ეს მეთოდი მისაღებია ნებისმიერი მთელის, დასრულებული ნაგებობის ფორმის შესამეცნებლად ანუ „შინაგანი სულიერი ლოგოსის საზღვრებში” (ეკლესიასტე) შესაღწევად.

ნებისმიერი დასრულებული ნაგებობის სამად დაყოფაში იოანე პეტრიწი ღვთაებრივი განგებულების კანონზომიერებას ხედავს: „ყოველი ღმრთაებრივი წესრიგი თავისთავად სამგვარადაა შეერთებული თავისი კიდოვანებით, საშუალოთ და დასასრულით” (იქვე, 171). სამ ნაწილად დაყოფაა მოვლენის ლოგიკური გზით შემეცნების აუცილებელი პირობა პეტრიწის შრომაში მოყვანილი არისტოტელეს ცნობილი „ორგანონის” კანონის მიხედვითაც, სადაც სამ ნაწილად დაყოფილ მთელში „პირველს ეწოდება პროვლიმა, რაც წინჩამოსაგდებელია, საშუალებას კატასკევი, რაც აგებას (დაკაზმვას) ნიშნავს, რადგანაც ამ დასაბუთების საშუალებით საბუთდება (აღმოიჩინების) ყოველი დასასაბუთებელი (აღმოსაჩენი), მესამეა პერაზმა, რაც დანასკვია (თანგასავალი)” (იქვე, 10).

ამ ლოგიკით საზოგადოდ კანონი და მათ შორის „დიდი კანონიც“ სამ ნაწილად იყოფა<sup>25</sup>. 9 გალობისაგან შემდგარ კონსტრუქციაში გამყოფის ფუნქციას მესამე და მეექვსე გალობების შემდგომ კვერეხი იღებს. პირველი სამი გალობა პეტრიწის მიხედვით შეიძლება გავიაზროთ როგორც “კიდოვნება” (პროვლიმა), შემდეგი სამი—“საშუალი” (აკაზმვა) და ბოლო სამი, როგორც “დასასრული” (თანგასავალი). კანონის სამად დაყოფაში თეოლოგიურ საფუძველს ხედავს XII ს. ბიზანტიელი მოღვაწე იოანე ზონარა: „ეს რიცხვი (ცხრა) ასახავს ზეციურ იერარქიას.... ცხრა ოდა სიმბოლურად სამგზის წმ. სამებას გამოხატავს” (128, 129).

კანონის კომპოზიცია შუასაუკუნეების აზროვნების ერთ-ერთ თვისობრივ (ძირითად) პრინციპს ეყრდნობა. სამნაწილიანობა, საზოგადოდ, გავრცელებული ლოგიკაა ფორმისქმნადობაში. მაგრამ აქ კიდევ ერთ სიმეტრიულ საყრდენთან გვაქვს საქმე. მეექვსე გალობის შემდეგ, კონდაკი აძლიერებს სიმძიმის ცენტრს, განაზოგადებს კანონის იდეას და ციკლის კულმინაციის ფუნქციას იძენს. კონდაკის შემდეგ, ბოლო სამ გალობაში სინანულთან ერთად სულიერი გადარჩენის იმედიც შემოდის, რაც ტექსტში ახალი აღთქმის მოვლენების დომინირებით, მუსიკაში კი დინამიკის შეცვლით გამოიხატება. ამ მიდგომით კრიტიკის კანონი შეიძლება ორ არათანაბარ ნაწილად დავყოთ (6+3) და შუასაუკუნეების ესთეტიკის შესაბამისად, კონდაკი „ოქროს კვეთის” ადგილზე მოვიაზროთ. დაყოფა ხდება ისეთი ჰარმონიული შეფარდებით, როცა მთელის ორ ტოლ ნაწილად დაყოფისას მცირე ისე შეესაბამება დიდს, როგორც დიდი მთელს (81).

კანონის დრამატურგიის დინამიკაში (ვგულისხმობთ VI გალობის შემდგომ გარდატეხას), არ შეიძლება არ დავინახოთ ფსიქოლოგიური მოტივაცია. „სინანულის კანონს” წითელ ხაზად გასდევს მონანიების, საკუთარი ცოდვების შეგრძნების და ღვთისათვის პატიების თხოვნის იდეა. კანონის საერთო განწყობილება, დიდი მარხვის და თავად ამ საეკლესიო ძეგლის იდეური დანიშნულებიდან გამომდინარე, შეიძლება განვიხილოთ როგორც „რელიგიური მწუხარება”, რომელიც, თავის მხრივ, არ არის

<sup>25</sup> სამსაგალობელი კანონის საწყისი ფორმაა და აქედან მომდინარეობს მისი სამ ნაწილად დაყოფის ლოგიკაც.

ერთმნიშვნელოვანი მოვლენა. წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსი „ცდისეული ფსიქოლოგიის საფუძვლებში“ „რელიგიურ მწუხარებას“ სამ ეტაპად ყოფს: 1. სინდისის ქენჯნა; 2. მონანიება; 3. ლმობიერება (85, 149). ამ კლასიფიკაციის საფუძველზე ჩვენც შეგვიძლია „დიდ კანონში“ სინდისის ქენჯნიდან მონანიებაზე გავლით, ლმობიერებამდე მისვლა დავინახოთ. კრიტიკის კანონის შემეცნების დასაბამი იმის შეგრძნებაა, რომ ადამიანი „ღმერთის წინაშე უღირსი აღმოჩნდა“. მონანიებისას კი „მთლიანად შეიგნო ცოდვის ბრალეულობა და ცრემლს ღვრის იმის შეგრძნების გამო, რომ მან გული ატკინა მოსიყვარულე მამას“ (იქვე, 151) და ბოლოს, ლმობიერებად განიხილება საკუთარი თავის მიმართ სიბრალულის განცდის ერთ\_ერთი სახე, რასაც ახლავს იმის წარმოდგენა, რომ ცოდვა სულისთვის უცხო გახდა (იქვე, 150\_152). სწორედ ამგვარი ლოგიკითა არის აგებული „დიდი კანონი“, მისი მესამე ნაწილი ახალი აღთქმის სახეებს ეხმიანება, კაცობრიობის მხსნელის გამოჩენა ადამის შთამომავლობას ლმობიერებით აღვსებს, და ნათელი იმედის განცდას ანიჭებს. ასეთი ემოციური დინამიკა, როგორც ჩანს, XIX საუკუნის მგალობლების მიერ „დიდი კანონის“ ძლისპირების შესრულებაშიც იგრძნობოდა, რასაც სანოტო ჩანაწერში, ფილიმონ ქორიძის მიერ აღნიშნული ტემპების ცვალებადობა მოწმობს:

I—შემწე და დამხსნელ *andante mosso*

II—მოიხილე ცაო *andante moderato*

II—იხილეთ, იხილეთ *andante mosso*

III—შეურყეველსა კლდესა *andante mosso*

III—დაამტკიცე უფალო *allegro*

IV—ესმა წინასწარმეტყველსა *allegro*

V-- ღამითგან ვიმსთობ *adagio*

VI—ღაღად-ვყავ მე *allegro*

**კონდაკი**—სულო ჩემო-- *andante mosso*

VII—ვსცოდეთ და უსჯულო ვიქმენით

VIII—რომელსა ძალნი ცათანი *andante mosso*

IX—უთესლოდ მიდგომილი—*allegro*



ცხადია, ქორიძის აღნიშვნები პირობითია, მის მიერ მითითებული ტემპები ყოველთვის არ შეესაბამება „სინანულის კანონის“ შინაგან მდინარების ტემპებს. განსაკუთრებით allegro არ მიესადაგება „სინანულის კანონის“ განწყობილებას, რომელიც „მარხვანის“ მიხედვით, იგალობება „ნელა, შემუსვრილი გულითა და ხმით“, მაგრამ, როგორც ჩანს, ფ. ქორიძემ ამ მინიშნებებით ის რეალობა დააფიქსირა, რომელიც მას მგალობლებმა შესთავაზეს. სანოტო ნიმუშებს არ აწერია სიჩქარე, ეს ტექნიკა ქორიძისათვის ჯერ კიდევ არ იქნებოდა ცნობილი. რამდენადაც ძლისპირთა ზოგიერთი ნიმუში მცირე, ზოგი კი დიდი გრძლიობით არის ჩაწერილი, აღნიშნული ტემპები, როგორც ჩანს, მათ შორის ბალანსის შესანარჩუნებლად უნდა იყოს მითითებული.

როგორც არ უნდა იყოს, ამ შემთხვევაში მთავარი მუსიკალური მასალის ის დინამიური ხაზია, რომელსაც ეს აღნიშვნები გამოხატავენ და რომელიც კანონის, როგორც მთლიანი მხატვრულ-მუსიკალური ციკლის ერთიანობას განაპირობებს.

\* \* \*

როგორც ცნობილია, კანონი არის პირველი საეკლესიო ჟანრი, რომლის კომპოზიციის ჩამოყალიბებაში მუსიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა (128, 29). აქედან გამომდინარე, კრიტელის „დიდი კანონის“ გამაერთიანებელ ფაქტორებად, ერთი მხრივ, იდეა და შინაარსი, და რაც მთავარია, მეორე მხრივ, ამ იდეა-შინაარსის მუსიკალური განხორციელების თავისებურებები გვევლინება.

კრიტელის კანონის ვერბალურ შრეში კონცენტრირებულია სინანული, როგორც ქრისტიანობის მრწამსის განმსაზღვრელი ზოგადი კატეგორია, რაც შესაბამისი თემატიკითაა გამოხატული დაგანსაზღვრავს „დიდი კანონის“ საერთო განწყობილებას და განვითარების სპეციფიკას. ქრისტიანობის ქვაკუთხედად აღიარებული ეს გრძნობა ადამიანის მიწიერ ცხოვრებაში მარადისობასთან ზიარების საშუალებად მოიაზრება. დიდი საეკლესიო მამა იოანე ოქროპირი წერს: „აწ უკვე მოვისწრაფოთ, ძმანო, და არა უდებ-ვყოთ სინანული, ვიდრე ესე ვართ-ღა სოფელსა ამას შინა, რამეთუ მას საუკუნესა სინანული

არღარა არს” (104, 124). მთელი კანონის მანძილზე სინანული სხვადასხვა სიმძაფრით იჩენს თავს და გარკვეული მიმართულებას აძლევს მგალობელთა და მრევლის ინტენციას.

რამდენად არის ეს იდეა გამოხატული „დიდი კანონის” ძლისპირთა მუსიკალური განვითარების თავისებურებებში?

თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „დიდი კანონის” სიტყვიერ ტექსტში განცდა გაცილებით მძაფრად და უშუალოდ არის გამოხატული, ვიდრე მის მუსიკალურ მხარეში. ამას თავისი ახსნა აქვს. როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ეკლესიას მუსიკისათვის განსაზღვრული მისია ჰქონდა დაკისრებული. წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის” ტექსტის თავისებურება ისიცაა, რომ მას, როგორც აღვნიშნეთ, ახასიათებს მრავალსიტყვაობა. წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსის მიხედვით ლოცვა ფსიქოლოგიური მოვლენაა და „ლოცვის გრძნობა, როგორც ყოველი ძლიერი გრძნობა, ზოგჯერ უტყვია, ზოგჯერ კი გადმოიღვრება უამრავი სიტყვით. ტყუილად ფიქრობენ, რომ ძლიერ გრძნობებს არ უყვართ გრძელი სიტყვები. არა. ზოგჯერ გრძნობა ძალზე მრავალსიტყვაა იმის გამო, რომ მას არ ძალუძს თავისი თავის სრულად გამოხატვა. იმის გამო, რომ მას თითქოსდა შეუძლია განმტკიცება საკუთარი თავის გადმოღვრით და სურს უფრო სრულყოფილად იქნეს გამოხატული, არ აკმაყოფილებს ეს სიტყვები და გამოთქმები და ამიტომ ეძებს სხვა, უფრო ძლიერ სიტყვებს და გამოთქმებს, რადგან ღრმა გრძნობებისათვის სწორედ ესაა ნიშანდობლივი, რომ სიტყვებით მისი გამოხატვა ძნელია” (84, 153). კრიტელის კანონის ტექსტი აღნიშნულის შესანიშნავი ილუსტრაციაა. ამიტომ მისი ძლისპირები ერთგვარად აბალანსებენ სხვაობას განცდის სიტყვიერ და მუსიკალურ გამოხატულებას შორის. შეიძლება ითქვას, მუსიკალურ-გამომსახველობითი სისტემა სიტყვიერ ტექსტს წინა პლანზე წამოსწევს და მის შინაარსზე ყურადღების მიღვევების საშუალებას იძლევა. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა ამ შემთხვევაშიც არ სცილდება კანონიკურ ზღვარს და კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ იგი მოწოდებულია ადამიანებს დაეხმაროს ღვთის სიტყვის უკეთ წვდომაში.

აქედან მომდინარეობს კრიტელის „დიდი კანონის” ძლისპირების მუსიკის ლაკონიზმი სიტყვიერ ტექსტთან შედარებით. კანონის 11 ძლისპირის მუსიკალური

შინაარსი ფარავს კანონისვე 250 ტროპარს. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა მუსიკალური პარამეტრებით კრიტელის ძლისპირები ქართული ტრადიციული სასულიერო მუსიკის ტიპური ნიმუშია. მხედველობაში თუ მივიღებთ იმასაც, რომ სანოტო ხელნაწერებში დაფიქსირებულია მათი არა სადა, არამედ გამშვენებული ვერსია, შეიძლება ითქვას, რომ ზემოთ ხაზგასმული „ლაკონიზმი“ მხოლოდ მუსიკის მთელი კანონის სიტყვიერ ტექსტთან მიმართებაში უნდა ვიხმაროთ.

„დიდი კანონის“ ძლისპირთა სანოტო ხელნაწერის (Q. 680) ანალიზის შედეგად გაირკვა, რომ, როგორც საზოგადოდ საგალობლის, ასევე ამ კანონის დრამატურგიის გამაერთიანებელი ფაქტორი ის ინტონაციურ\_რიტმული ფორმულები ანუ მოდუსებია, რომელთა მონაცვლეობაზეც დაფუძნებულია კანონის მუსიკალური სტრუქტურა.

სტაბილური ფორმულების მონაცვლეობის მეთოდი და ერთი ინტონაციური საქცევიდან მრავლის წარმოქმნის პროცესი არ არის მხოლოდ მუსიკალური კანონზომიერება. ლიტერატურათმცოდნეები გარკვეული მზა ფორმულების არსებობაზე სასულიერო პოეზიაშიც მიუთითებენ: „ჰიმნოგრაფები თავიანთ სათქმელს გამოხატავდნენ მზა რელიგიური ფორმულებით, პოეტური ენა ეფუძნებოდა ამა თუ იმ რელიგიურ\_დოგმატურ ფრაზეოლოგიას თუ მზა სახეებსა და გამოთქმებს“ (15, 519). სავარაუდოა, რომ ჰიმნოგრაფიაში უცვლელ პოეტურ სახეებსა და გამოთქმებს მუდმივი მელოდიური ფორმულა შეესაბამებოდა, რადგან საგალობლის „კილოები იცვლებოდნენ შინაარსის მიხედვით, ტექსტის თემატიკასთან დაკავშირებით“ (24, 185). მუსიკის და ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი არ არის ერთმნიშვნელოვანი. მიუხედავად იმისა, რომ ჰიმნოგრაფიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იკვეთებოდა სიტყვის ან მუსიკის დომინირებადი როლი, ჰიმნოგრაფია, როგორც სინკრეტული მოვლენა, ამ საწყისებს შორის უმჭიდროეს კავშირს ითვალისწინებს და მათ თანაბარ დატვირთვას ანიჭებს.

პეტრიწის ფილოსოფიურ ნააზრევში შეიძლება საზოგადოდ, საგალობლის ფორმისქმნადობის თავისებურებები დავინახოთ. ამ პროცესის საფუძველიც ქრისტიანულ მოძღვრებაში უნდა ვეძიოთ, რადგან დასაბამიდან შესაქმის სათავეში მსგავსება და ხატება

მევს. პირველსაწყისისაგან ყველაფრის წარმოქმნის და ამ შესაბამისობაში სამყაროს ერთიანობის იდეას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შუასაუკუნეებში. იოანე პეტრიწის მიხედვით, „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა“, ე.ი. ყოველი წარმოებული საწყისის მსგავსია, რადენობრივი მხარე კი „ერთთან“ მსგავსებას ხელს არ უშლის. ს. ცაიშვილიც ქართული ჰიმნოგრაფიაში „ერთის“ გაგებას უცვლელ, მარადიულ საწყისთან აიგივებს: „ჰიმნურ პოეზიაში ფერთა და სახეთა განაწილება მკაცრად მოწესრიგებული და მიმართული ერთის, უმაღლესის გამოხატვისკენ“ (100, 30).

მარადიულ და უცვლელ „ერთთან“ ზიარება და მსგავსება არის საფუძველი განვითარების ვარიაციულ-ვარიანტული პრინციპისა, რომელიც ტიპურია ყველა სახის საეკლესიო საგალობელისთვის. გამონაკლისი ამ თვალსაზრისით არც კრიტიკის კანონის ძლისპირებია. მისი ჰანგები ერთი შეხედვით მრავალფეროვანია. ამასთან კრიტიკის კანონის ძლისპირთა კომპოზიციური სტრუქტურა ერთიანია და მკვეთრად გამოკვეთილი სამი მოდუსის კომბინაციას ეყრდნობა. საქცევების ექსპონირება პირველივე ძლისპირში ხდება. საქცევი ან მოდუსი, მიღებული თვალსაზრისით, არის გარკვეული იდეურ-ესთეტიკური პრინციპების მატარებელი რიტმულ-ინტონაციური მოდელი, რომელიც თავის თავში იმ გარემოს მხატვრულ-სახეობრივი საწყისების მატარებელია, რომელშიც იქმნება ესა თუ ის საგალობელი. თუ საგალობელთა შექმნის სპეციფიკას გავითვალისწინებთ, სწორედ ამ თვალსაზრისით საქცევთა ერთიანობა ქმნის „ეპოქის ინტონაციურ ფონდს“ (ასაფიევი).

კანონის სტრუქტურის და განვითარების კანონზომიერების შესწავლამ მეცნიერები იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ 9 გალობაში ყოველი ძლისპირი ახალ ინტონაციურ –რიტმულ საფუძველზე იქმნება. „ყოველი ოდა იქმნებოდა ახალ ან არსებითად შეცვლილ მელოდიურ მასალაზე“ (128, 129). „ცხრა გალობის შემცველ დიდი ფორმის საგალობელში ცხრაჯერ იცვლებოდა მისი მიმდგომი მუსიკალური კომოზიცია“ (28, 131). ამ შეხედულებამ ფართო გავრცელება ჰპოვა. ამასთან, შუასაუკუნეების ესთეტიკის შესაბამისად, მუსიკალურ ქსოვილში უმნიშვნელო ცვლილებაც აღიქმება როგორც სიახლე. საგალობლის მუსიკალური განვითარების დინამიკაში თითოეულ ბგერას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ამიტომ ის, რაც

დღეს, ერთი შეხედვით, ერთფეროვნად გვეჩვენება, არსებითად იმ პერიოდის ხედვის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მრავალფეროვანია.

კრიტიკის კანონის ძლისპირთა მუსიკალური საწყისი მობილური და პრინციპულად ერთიანია. იგი იმ სასულიერო ჟანრის პირველი ნიმუშია, რომლის სტრუქტურა მუსიკალური განვითარების ლოგიკას ემყარება. კანონის კომპოზიციის საფუძველს სტაბილური მუსიკალური ფორმულები შეადგენს, რაც ნიშნავს, რომ მის დრამატურგიას განსაზღვრავს კანონიკური საწყისის ანუ მელოდიურ-რიტმული ფორმულის შენარჩუნების აუცილებლობა. ეს მყარი ფორმულები განაპირობებს კანონის დოგმატურობას, ზღუდავს ტექსტის განვითარების...ემოციური განვითარების შესაძლებლობებს. ამ თვალსაზრისით, მთელი კანონის აგების პრინციპი „შეზღუდული იმპროვიზაციის“ მეთოდს ეფუძნება.

კანონი რთულ შედგენილ საეკლესიო ქმნილებათა რიცხვს მიეკუთვნება. ცნობილია ისიც, რომ მისი შემადგენელი ძლისპირების და ტროპარების ურთიერთობის მექანიზმი წინაწარ გათვლილი სქემის მიხედვით იქმნება. კანონის შეთხზვის ტექნიკა, წმ. მამათა აზრით, გარკვეულ წესებს ემორჩილება. გრამატიკოსი თევდორე ალექსანდრიელი აღნიშნავს: „ვისაც სურს შექმნას კანონი (ე.ი. საგალობელი), ჯერ მან ძლისპირის მელოდია უნდა შეადგინოს, შემდეგ შეურჩიოს დასდებლები, რომლებსაც მარცვლები იმდენი ექნება, რამდენიც ძლისპირს აქვს და მახვილიც იმავე ადგილებზე და რომლებიც (საგალობლის) მიზანს შეეფარდება” (24, 188). თევდორე ალექსანდრიელის ეს დებულება, სრულყოფილად წარმოდგენას ქმნის კანონის სტრუქტურაზე. კერძოდ, კარგად ჩანს, რომ კანონში უმნიშვნელოვანესი და წარმმართველი ძლისპირია და მასზეა დამოკიდებული ფორმის და შინაარსის ურთიერთმიმართების ხარისხი. ამიტომ „დიდი კანონის“ დრამატურგიის თავისებურებებში გასარკვევად აუცილებლად მიგვაჩნია მისი შემადგენელი ძლისპირების განხილვა.

**I ძლისპირი** თავისი ქორალური წყობით, მუსიკალური მასალის გადმოცემის სტილით მთელი კანონის საერთო განწყობილების იმპულსია. ძლისპირის საწყისი ნაგებობა რიტორიკული პრინციპით არის კონსტრუირებული, რასაც, პირველ რიგში, სილაბური

წყობა, ტექსტის გადმოცემის არქაულობა---„მარცვალი მარცვალზე“ უწყობს ხელს. საგალობელს, ზოგადად, გადმოცემის ამგვარი ხერხი ახასიათებს, რაც პირდაპირ მიუთითებს, ასაფიქვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ტიპის მუსიკის „აგიტაციურ“ მნიშვნელობაზე, მუსიკის როლზე დაეხმაროს მსმენელს საღვთისმსახურო ტექსტის უკეთ გაგებასა და შეგრძნებაში. I ძლისპირის დასაწყისშივე ხდება ორი მთავარი (A და B) მოდუსის და დამაბოლოვებელი დაღმავალი ნაგებობის, C მოდუსის ექსპონირება (იხ. მაგალითი №4)

ეს სამი განსხვავებული მოდუსი თვითწარმოქმნის უნარის მატარებელია. მოდუსები ინტონაციურად ახლოს დგას ერთმანეთთან. ძლისპირთა განვითარების პროცესში მქლავნდება მათი ურთიერთგანპირობებულობა, მაგალითად, ისინი ხშირად ავსებენ ერთმანეთს და ქმნიან ახალ მოცემულობას. პირველი ძლისპირის საწყისი ინტონაცია, A მოდუსი, ერთგვარი ბიძგია ძირითადი ფორმულის ჩამოყალიბებისათვის და მოძრაობის „პირველსტიმულის“ (ასაფიქვი) ფუნქციას იძენს. რაც საბოლოოდ ერთი დიდი, შედგენილი D მოდუსის წარმოქმნამდე მიდის. საქცევების ჩვენების შემდეგ, საწყის ეტაპზე იკვეთება მათი შინაგანი განვითარების შესაძლებლობები. პირველივე ძლისპირში ხდება წარმოდგენილი საქცევების ვარირება. მაგ. I ძლისპირის მეორე მონაკვეთი იწყება B მოდუსის ოდნავ სახემეცვლილი ვარიანტით, რასაც კვლავ A მოდუსი მოსდევს (იხ. მაგალითი- №5).

B მოდუსის გაფართოება, როგორც ვხედავთ, ხდება საწყისი ბგერის რეჩიტაციის ხარჯზე. ამასთან საქცევი იწყება ერთი ტონით მაღლა.

I ძლისპირი მთავრდება საკადანსო ფორმულით K-I (მაგალითი №6), რომელიც ამ ციკლის განვითარების მანძილზე, როგორც მყარი მოდუსი, ძლისპირთა გარკვეული ნაწილის (II, II-ბ, III-ა, IV, VI, VIII, IX) ბოლოს გვხვდება. როგორც, ტრადიციულად სხვა ქართულ საგალობლებში, ამ შემთხვევაშიც დამაბოლოვებელი ბგერა ორჯერ აიღება და სიტყვიერი ტექსტის დასასრული ორ მარცვალზე ნაწილდება.

ამდენად, I ძლისპირში იკვეთება, ძლისპირთა და საზოგადოდ, საგალობლისთვის დამახასიათებელი მელოდიურ-რიტმული ფორმულებით სრული კომპოზიციის აკინძვის მეთოდი.

**II<sup>ა</sup> ძლისპირის**<sup>26</sup> საფუძველი A და B მოდუსების სინთეზია (იხ. მაგალითი №7). ეს შედგენილი D მოდუსი, კვარტისა და კვინტის დიაპაზონით, მეორე ძლისპირში სხვადასხვა ფორმით რვაჯერ მეორდება. მოდუსების შერწყმამ და ვარირებამ გამოიწვია სილაბური წყობის რღვევა, მელოდიური ხაზი პირველ ძლისპირთან შედარებით გამშვენების ხარჯზე განვითარებულია. შეიცვალა ტექსტის მიწოდების ფორმა, სიტყვები მელოდიის გამშვენებაში არის ჩართული. თუმცა გამღერება არ მოქმედებს ტექსტის მიწოდების ხარისხზე. ამ ძლისპირში იჩენს თავს ახალი ინტონაციური მარცვალი, ე.წ. შემომღერების ხერხი ტერციაზე, რომელიც შემდეგ სხვა ძლისპირებში და ჩასართავებში სხვადასხვა ხმაშიც გვხვდება (იხ. მაგალითი №8).

აქვე პირველად ჩნდება საქცევის ტექსტის გარეშე გამღერების ანუ გამშვენების ელემენტი. გამღერების დიაპაზონი ტერციიდან კვარტის ფარგლებამდე გაიზარდა. ამ ეპიზოდამდე მელოდიური ხაზის მდინარებაში ასევე პირველად ჩნდება ნახტომი სექსტაზე (იხ. მაგალითი №9).

**III<sup>ა</sup> ძლისპირის** დასაწყისად სახეშეცვლილი B მოდუსი ან D შედგენილი მოდუსის ფრაგმენტი შეიძლება მოვიზიროთ. პირველ ძლისპირში მოცემული სამივე მოდუსი, ამ შემთხვევაში შემდეგი თანმიმდევრობით გამოიყენება\_ B, C, A (იხ. მაგალითი №10).

ამ ძლისპირის I ნახევარში A და B მოდუსების მოტივურ\_ინტონაციური განვითარება ხდება. კერძოდ, საქცევი ერთგვარ „ქვესაქცევებად“ იყოფა და მათი აკინძვით, ზოგჯერ კი სეკვენციურ რგოლში მოთავსებით მიიღება მელოდიურად განვითარებული მონაკვეთი, სადაც საუბარია ღვთის მიერ უდაბნოში მანანასა და წყლის წყალობაზე. ამ ძლისპირის მუსიკალური კომპოზიციის კონსტრუირებაში მნიშვნელოვანი როლი სეკვენციას ენიჭება, რომელიც მთლიანი ნაგებობის კულმინაციურ შუა მონაკვეთში, არც თუ დიდ მანძილზე სპირალურად, წრიულ მოძრაობაშია მოცემული. სეკვენციურ

<sup>26</sup> როგორც აღვნიშნეთ, მეორე და მესამე გალობას ორი ძლისპირი აქვს.

განვითარებას კვინტის დიაპაზონამდე გაფართოებული D მოდუსის სიტყვების გარეშე გამღერება მოსდევს (იხ. მაგალითი №11).

ძლისპირში აქტიური პოზიცია უჭირავს C მოდუსს, დაღმავალ გამისებურ მოძრაობას, რომელიც პირველი ძლისპირის პირველივე ეპიზოდის დასასრულს გვხვდება.

**III<sup>ა</sup> ძლისპირი** გაფართოებული და ვარირებული A მოდუსით იწყება (იხ. მაგალითი №12).

ამ ძლისპირის განვითარების პროცესში, შუა ნაწილში ახალი მოტივური ერთეულები და უკვე ცნობილი საქცევების მცირე ფრაგმენტები იჩენს თავს. მხოლოდ კადანსის წინ ჩნდება D ფორმულის ვერსიები. ამ კუთხით ეს ძლისპირი გამონაკლისია წინა ნიმუშებთან შედარებით.

**III (ბ) ძლისპირი** კანონის პირველი მონაკვეთის ანუ პირველი ხუთი ძლისპირის, მკვეთრად გამოკვეთილი შემაჯამებელი ნაგებობაა. მას ერთგვარი მინი-რეპრიზის ფუნქცია აქვს (იხ. მაგალითი №13). მისი დასაწყისი ახალი ტექსტით, ზუსტად იმეორებს პირველი ძლისპირის პირველ ნაწილს. მეორე ნაწილი კი D მოდუსის კვინტის და კვარტის ფარგლებში მონაცვლეობაზეა აგებული. ეს ძლისპირი მთელი კომპოზიციის განვითარების ერთგვარი მინი მოდელია. ჩაკეტილი ქორალური წყობის პირველი და იმპროვიზაციული მეორე ნაწილით, ის მოიცავს სადა და გამშვენებული კილოს ელემენტებს. ასეთი შემაჯამებელი ფუნქცია უნდა აიხსნას მთლიან კომპოზიციაში მისი დრამატურგიული როლით. სამად დაყოფილი კანონის პირველი ნაწილის რეზიუმე III (ბ) ძლისპირია. კანონის II და III ნაწილები კი VI და VII გალობას შორის კონდაკით არის გამიჯნული.

ამ ძლისპირს ასრულებს მეორე სახის კადანსი – K<sub>2</sub>, რომელიც V და VII ძლისპირების დამაბოლოვებელი ნაგებობაცაა (მაგალითი №14).

**IV** წინა ძლისპირებთან შედარებით ყველაზე ვრცელია. იწყება B-საქცევით, რასაც D მოდუსის თანმიმდევრულად ორჯერ გატარება მოსდევს. პირველი გატარებისას D მოდუსის დასაწყისი სიტყვიერ ტექსტთან ერთად ჟღერს, მის მეორე ნაწილი კი ტექსტის გარეშე სრულდება და მას იქვე მთელი საქცევის გამღერება ცვლის (იხ. მაგალითი №3).



IV ძლისპირი იმათაც განსხვავდება ამ ციკლის სხვა ნიმუშებისაგან, რომ მას VI ძლისპირის მსგავსად, ორი კადანსი აქვს, ერთი ნაგებობის შუაში, მეორე – ბოლოს (იხ. მაგალითი №15).

**V ძლისპირიდან** ციკლის საერთო კომპოზიციაში გარდატეხა ხდება. ახალი დინამიური ტალღა შემოაქვს მოკლე გრძლიობების-მეოთხედებისა და მერვედების მონაცვლეობას. რაც წინა ექვსი ძლისპირისთვის არ არის დამახასიათებელი. ძლისპირი იწყება სახემეცვლილი B მოდუსით, მაგრამ, უფრო ზუსტი იქნება თუ ამ ფორმულას განვსაზღვრავთ, როგორც II<sup>ა</sup> ძლისპირში გამოჩენილი შემომღერებისა და B მოდუსის შერწყმას (იხ. მაგალითი №16).

ციკლის ამ ნაწილში D მოდუსი უცვლელი ფორმით ნაკლებად გვხვდება. ამიტომ მელოდიური ხაზი გამორჩეულად მოძრავია და მოკლე მოტივური ფორმულების მონაცვლეობაზე არის აგებული.

**VI ძლისპირში** აღდგენილია სტაბილური გრძლიობებით მოძრაობა. ინტონაციურად, მელოდიური ფორმულების განაწილების კუთხით ახლოს დგას მეორე და ნაწილობრივ მეოთხე ძლისპირებთან. ეს განსაკუთრებით მეორე ძლისპირზე შეიძლება ითქვას, რომლის დასაწყისი ფაქტობრივად ემთხვევა მეექვსეს საწყის ნაგებობას. აქაც B და D მოდუსების ურთიერთმიმართებით იქმნება კომპოზიცია და, რაც მთავარია, ეს ძლისპირი რთული ფორმითაც განსხვავდება დანარჩენთაგან. ამ ძლისპირსაც IV-ს მსგავსად ორი კადანსი აქვს, მაგრამ ამ შემთხვევაში I კადანსის შემდეგ ჩნდება ნაგებობა, რომელიც ძლისპირის კოდად შეიძლება მოვიაზროთ (მაგალითი №17).

**კონდაკი**, როგორც აღვნიშნეთ, ციკლის ოქროს კვეთის ადგილზე მოდის. ამიტომ ის განსაკუთრებული ფუნქციის მატარებელია. კონდაკი ასრულებს სამად გაყოფილი კანონის მეორე ნაწილს. განაზოგადებს სულის მღვიძარების, სინანულის იდეას. ისიც ძლისპირთა მსგავსად, ძირითადი მოდუსების აკინძვით არის აგებული, მაგრამ მასში ხაზგასმულია შეგონების მომენტი, რაზეც შემდეგ სიტყვებზე აგებული სამი რეჩიტაციული ეპიზოდი მიუთითებს:

„აღსდევ რასა გძინავს“

„განიღვიძე რათა შეგიწყალოს”

„რომელი ყოველგან ხარ”

(იხ. მაგალითი №18).

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ კრიტიკის კანონის მუსიკალური პარტიტურა ნაკლებად შეიცავს დეკლამაციური წყობის ფრაგმენტებს, ამიტომ კონდაკის სამივე რეჩიტაციული წყობის ეპიზოდის სიმეტრიულად განლაგებას გარკვეული დრამატურგიული დატვირთვა ენიჭება. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ძირითადად ვიფარგლებით კანონიკური ხმის ინტონაციური ანალიზით, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ I და II ხმის რეჩიტაციის ფონზე ბანის გააქტიურება, რის შედეგადაც მუსიკალური ქსოვილი მრავალფეროვნებას ინარჩუნებს.

**VII ძლისპირით** იწყება კანონის მესამე, დასკვნითი ნაწილი. აქვე უნდა ითქვას, რომ კანონის ბოლო რგოლი განსხვავებული დინამიკური საწყისის მატარებელია. ძლისპირის დასაწყისშივე D მოდუსის მაქსიმალურად გაფართოებული ვერსიაა მოცემული, სადაც დიაპაზონი სექსტის ფარგლებს აღწევს. ამ ფაქტს განსაკუთრებული დრამატურგიული ფუნქცია უნდა მივანიჭოთ, იმის გათვალისწინებით, რომ საეკლესიო მუსიკაში ერთი ბგერითი ერთეულის დამატებას დინამიკის შეგრძნება შემოაქვს. მით უმეტეს, რომ გამღერებით სექსტურ ბგერაზე მელოდიური ხაზის კონცენტრირება ხდება. მუსიკალური აზრი ამ საქცევის გატარების შემდეგ ერთი და იგივე მიმოქცევის (A მოდუსის, თუმცა ამ შემთხვევაში მას ქვესაქცევის ფუნქცია აქვს) გამეორებით მტკიცდება. ეს საქცევი (A) ძლისპირის მანძილზე სეკვენციური რგოლის საფუძველი ხდება (იხ. მაგალითი №19).

**VIII ძლისპირს** სრულიად განსხვავებული ფაქტურული და ინტონაციური განვითარების რაკურსი ახასიათებს. დასაწყისშივე განვითარების იმპულსი B მოდუსის სეკვენციური გამეორებაა. მანამდე უჩვეულო სახეს იღებს სინთეზური D მოდუსი, შესაძლოა ეს მისი განვითარების შედეგია. კვინტის დიაპაზონში მოცემულ ამ მელოდიურ ნაგებობაში, რომელიც აქამდე აღმავალი და დაღმავალი ბგერების თანმიმდევრობას წარმოადგენდა, გამოტოვებულია ერთი ბგერა და მდორე მოძრაობას ტერციაზე ნახტომი

არღვევს. საერთოდ ამ ძლისპირში მელოდიური ხაზი სხვებთან შედარებით გააქტიურებულია (იხ. მაგალითი №20).

**IX ძლისპირი** კრიტელის კანონის ბოლო დასკვნითი ძლისპირში აღდგენილია მდორე მშვიდი გრძლიობებით მოძრაობა. თითქმის მთელი ძლისპირის მანძილზე D ფორმულის განმტკიცება და საბოლოოდ დამკვიდრება ხდება, რაზეც მიუთითებს მისი დაჟინებული განმეორება (იხ. მაგალითი № 21).

„დიდი კანონის“ ფორმისქმნადობის პროცესში იკვეთება რამდენიმე მელოდიურ-რიტმული ფორმულა, რომელიც აერთიანებს ამ კომპოზიციას. სამი განსხვავებული მოდუსის ექსპონირება პირველი ძლისპირის დასაწყისშივე ხდება. ძლისპირთა განვითარების პროცესში თვალნათლივ ყალიბდება შედგენილი D მოდუსი, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ძლისპირთა სხვა საქცევებისაგან მიღებული განზოგადებული ვარიანტი. ის თანდათან შემოდის და მკვიდრდება ცნობიერებაში. D მოდუსი, როგორც კანონის მუსიკალური საყრდენი, ეფუძნება ცნობილ საღვთისმეტყველო დებულებას „ყოველი მყოფნი იწარმოებიან ერთისა მიზეზისაგან პირველისა“—ს. მისი მიმართება მოტივურ ერთეულებთან შეიძლება განვიხილოთ როგორც „სიმრავლე თავის მიზეზებში, ერთშიც დაინახება, მაგრამ არა როგორც გამრავლებული და განცალკევებული სიმრავლე, არამედ როგორც „ერთობრივი“ (53, 13).

გთავაზობთ D მოდუსის ჩამოყალიბების სქემას:

a h c            h a  
                   c d    c h a  
 a h c d    c h a  
                   e d c h a  
 a h c d e d c h a ----D

როგორც ირკვევა, კრიტელის „დიდი კანონის“ ძლისპირთა ციკლში არსებობს ერთი ინტონაციური საყრდენი, რომელიც კანონს კრავს ერთიან ციკლად და ნებისმიერი ინტერპრეტირებისას უცვლელი რჩება. იმისათვის, რომ გაგვერკვია, ამ ინტონაციური საქცევის მიმართება VI ხმის სხვა ძლისპირთა მუსიკალურ-ინტონაციურ ენასთან,

შევისწავლეთ მხოლოდ VI ხმის ძლისპირთა სანოტო ხელნაწერები Q 685, Q. 688, Q. 689 კრებულების მიხედვით.<sup>27</sup> მათი ანალიზის შედეგად დადასტურდა რომ ძლისპირთა კანონიკური ჰანგები ერთიანი ინტონაციური ფონდიდან არიან ამოზრდილი. აღნიშნულ ძლისპირები მსგავსი ინტონაციურ-რიტმული მოდუსებიდან იკინძება და მათ ჰანგში დრამატურგიული საყრდენის ფუნქციას ასრულებს საქცევი, რომელსაც კრიტელის კანონის ძლისპირთა ანალიზისას D საქცევს ვუწოდებთ. მაგ. Q 685--№38, 41; Q. 688---№212, 215; Q. 689----№14, 21, 36, 64, 65.

(იხ. მაგალითები №22).

ამასთან, ძლისპირთა აღნიშნულ კრებულებში ვხვდებით არსებითად განსხვავებულ ჰანგებსაც. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XIX საუკუნის ქართულმა საღვთისმსახურო-სამგალობლო პრაქტიკამ სრულად ვერ შემოინახა რვა ხმის სისტემა, იგი მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაშია წარმოდგენილი ღვთისმსახურებაში მთლიანი ციკლის სახით (იხ. მწუხრისა და ცისკრის რვა ხმა საგალობელთა ჩამონათვალი). სავარაუდოა, რომ ისტორიული მეხსიერება ასევე ვერ შემოინახავდა თითოეული ხმის რიტმულ-ინტონაციური მოდუსების სისტემასაც, რაც, თავის დროზე, ვფიქრობთ, ქართულ საეკლესიო მუსიკაში ჩამოყალიბებული სახით არსებობდა. ამიტომ დღეს ძალიან ძნელია ვილაპარაკოთ, მაგალითად, VI ხმის მოდუსებზე, როგორც კონკრეტულ მუსიკალურ მოცემულობაზე. კვლევის ამ ეტაპზე, სანამ შესწავლილი არ არის ყველა ხმის, ყველა ძეგლი და არ არის გარკვეული სხვადასხვა ხმის საგალობელთათვის დამახასიათებელი რიტმულ-ინტონაციური სტრუქტურა, ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა მზად ვერ იქნება ქართული რვა ხმის სისტემის მოდუსების შესახებ საბოლოო დასკვნის გამოსატანად.

ამდენად, კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირები ციკლს ერთი საწყისიდან აღმოცენებული მელოდიური მუსიკალური მასალა ერთიანობის ნიშნით მსჭვალავს. კანონში მკვიდრდება ინტონაციურ-რიტმული მოდუსი, რომელიც განაზოგადებს მასში ჩადებულ იდეას, რომლის მიხედვითაც „ყოველი მყოფნი იწარმოებინან ერთისა

<sup>27</sup> Q Q 685—ძლისპირთა საგალობლები ნოტებზე გადაღებული ფილიმონ ქორიძის მიერ. წიგნი მეათე. რვეულები 6,7,14. კრებული ერთ ხმაზეა ჩაწერილი ფანქრით. Q. 688 საეკლესიო საგალობლები ჩაწერილი ფილიმონ ქორიძის მიერ. მე-13 წიგნი. Q. 689 ძლისპირთა საგალობელი წიგნი 14. თქმული და გადაცემულია არისტოვლე ქუთათელაძის მიერ.

მიზეზისაგან პირველისა” (61, 29). ეს მოდუსი თითქმის უცვლელად ფიგურირებს ძლისპირთა სხვადასხვა ეპიზოდებში, ამთლიანებს კანონის კომპოზიციას და თავისთავში მოიცავს სხვა მოტივურ ერთეულებს. როგორც ვნახეთ, საქცევ-მოდუსის არსებითი თვისებაა მისი მიდრეკილება გაფართოებისა და შეკუმშვისაკენ. ციკლის განვითარების მანძილზე ამ მოდუსის უცვლელი სქემის ბრუნვა (გაფართოების და შეკუმშვის მიუხედავად) სემანტიკურად იგივედება მარადიული საწყისის „ყველგან მყოფობასთან“. კანონის ძლისპირებში დაფიქსირებული ფორმულათა ურთიერთქმედების მექანიზმი, რომელიც ფორმისქმნადობის ლოგიკას განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, გულისხმობს სტაბილური, მყარი ფორმულების გამეორებას, მეორე მხრივ კი, ამ ფორმულათა შიგნით ვარიაციულ-ვარიანტულ განვითარებას.

კანონის თითოეული რგოლი ანუ ერთი ძლისპირი თავისი დასდებლით ანუ ტროპარებით ინარჩუნებს ყველა ძლისპირისათვის საერთო D ჰანგს. ყოველი ოდა უნდა განვიხილოთ, როგორც „რომელიმე გვარის“ ნაწილი, ვარიაცია, როგორც სიტყვის შემადგენელი ბგერები, ასოები. კანონი ერთი მთელია, რომელშიც „ყოველი არსებითი წარმოება (გზავნა) შემდგომების პირველთა მიმართ მსგავების საშუალებით სრულდება (სრულ იქმნების)” (იქვე, 76). ერთი ჰანგის იდეაც შეიძლება დავაკავშიროთ, ძველ და ახალ აღთქმაში ქრონოლოგიის, დროისა და სივრცის ერთიანობასთან.

ერთი და იგივე ინტონაციური საქცევის სხვადასხვა კონტექსტში მოწოდება საკმაოდ ვრცელი კანონის შესრულების პროცესში მის აღქმასაც უწყობს ხელს. ყოველი ძლისპირის მელოდიური ჰანგი ტროპართა გალობით შესრულების შემთხვევაში მინიმუმ 25-ჯერ მაინც მეორდება. პეტრიწის მიხედვით, „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა” (იქვე, 10), ე.ი. ყოველი წარმოებული საწყისის მსგავსია, რაოდენობრივი მხარე ერთთან მსგავსებას ხელს არ უშლის: „ხოლო ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა, რამეთუ ყოველი მზიარებელი მსგავსებისა მიერ ეზიარების თვისსა საზიარებელსა და ამისთვის ჰგავს სიმრავლე ერთსა” (53, 11).

კანონის მუსიკალურ-დრამატურგიული პრინციპების განმსაზღვრელი ვარიანტებლობაა. ძლისპირთა მელოდიური საქცევების – მოდუსების განვითარების

თავისებურებების აღწერა და შესწავლა ციკლის ფარგლებში ამ პრინციპის გამოვლენას ემსახურება.

ძლისპირთა ანუ ყოველი ვარიაციის უმნიშვნელოდ განსხვავებული ჰანგი შემეცნების უფრო რთულ ფორმას ითვალისწინებს. ისეთს, როგორზეც იოანე პეტრიწი მიუთითებს: „შემეცნება სულის საფეხურიდან იწყება, მან უნდა ზე\_აღმავალი გზით იაროს და სულსა და პირველსაწყისს შორის მყოფი ყველა საფეხური უნდა გაიაროს” (იქვე, 186).

შემეცნების ამგვარი იმპულსია ჩადებული, ჩვენი აზრით, საღვთისმსახურო წლიურ ციკლშიც, რომელიც, ფაქტობრივად, უცვლელად მეორდება საუკუნეების მანძილზე. გამეორებადობის, სპირალური ბრუნვის მეთოდი მარადიული უჟამო შემეცნების სიმბოლოცაა. საღვთისმსახურო ციკლი არ კარგავს თავის აქტუალობას ერთი არსის ირგვლივ ბრუნვის მიუხედავად, რადგან ამ წრის ცენტრში შეუცნობელი მარადიული საწყისი დევს. ასევე შეიძლება ავხსნათ კრიტელის კანონის მუსიკალურ განვითარებაში ერთი შედგენილი D მოდუსის ბრუნვა, რომლის საფუძველზეც ვითარდება ძლისპირის ჰანგთა მუსიკალური მოდელი. იგი აერთიანებს ციკლს და შეიძლება ითქვას „ზე\_აღმატებულია” სხვა მუსიკალურ მოდელებზე, რადგან მისკენ მიემართება მუსიკალური განვითარების არსი. ერთი საწყისის არსებობა ნებისმიერი მხატვრული ქმნილების არსობრივი თვისებაა, რადგან „ერთიანობაა მიზეზი არსის მთლიანობისა, კანონზომიერებისა და მოწესრიგებულობისა” (61, 188). ეს სამი თვისება არის კრიტელის „დიდი კანონის” სრულყოფილების განმსაზღვრელი. მუსიკალური დრამატურგიის ასეთი მიზანი არ არის თვითკმარი. იგი მოწოდებულია საგალობლის მუსიკალური და ტექსტუალური მასალის მსმენელის მიერ აღქმის გასაადვილებად. ამდენად, ის ვარიაბელური პრინციპი, რომელიც კანონს უდევს საფუძველად და მას მრავალფეროვნების ელფერს აძლევს, სტაბილური ინტონაციური ფორმულების არსებობის პირობებში, კანონის ტექსტის შინაარსზე ყურადღების გადატანის საშუალებასაც იძლევა.

ასეთივე ფუნქცია აქვს განმეორების პრინციპსაც. ვარიაბელური მეთოდის პარალელურად კრიტელის „დიდი კანონის” ძლისპირთა და შესაბამისად, მთელი კანონის მაორგანიზებელი ფაქტორი ინტონაციურ-რიტმული მოდელის გამეორების პრინციპია.

გამეორება ერთი შეხედვით ყველაზე მისაწვდომი საშუალებაა ერთხელ ნაპოვნი ან ამორჩეული ხმოვანების გასაგრძელებლად. გამეორება თავისთავად არასოდეს არ არის აბსოლუტური, ზუსტი გამეორების შემთხვევაშიც, შეცვლილ გარემოში მოხვედრისას მაინც იცვლება გამეორებული ფორმულის ფუნქცია. ამიტომ სტაბილურად მყარი საქცევების მონაცვლეობაც არ გამორიცხავს დინამიკას.

„დიდი კანონის“ ძლისპირების აკინძვის პროცესში ცვალებადი, ვარიაბელური მოდუსების გარდა, მონაწილეობს მყარად დაკანონებული ელემენტი, მყარი მოდუსი—კადანსი. მთელ ციკლს აერთიანებს კადანსის ორი ტიპიც, რომელიც ასე ნაწილდება ძლისპირებში K<sub>1</sub> --- II, II-ბ, III-ა, IV, VI, VIII, IX; K<sub>2</sub>--- IIIბ, V, VII.

კანონის კომპოზიციური ქსოვილის შექმნაში გარკვეული დრამატურგიული ფუნქცია ენიჭება რეჩიტაციას. საზოგადოდ, დეკლამაციურ წყობას საეკლესიო მუსიკისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს. მისი სათავე ფსალმუნების წართქმით კითხვაში დევს, ამიტომ ამგვარი ფრაგმენტების დომინირება, პირველ რიგში, საგალობლის სიძველის მანიშნებელია. რამდენადაც კრიტელის კანონის ძლისპირები გამშვენებული გალობის ნიმუშია, აქტიური დატვირთვა ამ არქაულ ელემენტზე ნაკლებად მოდის. მისი მუსიკალური ქსოვილი გამშვენებული მელოდიისა და რეჩიტაციის შერწყმაზეა აგებული.

ტრადიციულად, ტექსტის დეკლამაციური მანერით მოწოდება ცალკეული ვერბალური შინაარსის მონიშვნას, უკეთ გადმოცემას უწყობს ხელს. კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირებში სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე. I ძლისპირში, რომელშიც გამშვენების ინდექსი ყველაზე დაბალია, რეჩიტაცია ვერბალური ტექსტის ყველაზე მნიშვნელოვან სიტყვებზე მოდის: „ესე ღმერთი ჩემი“ და „უფალი მამისა ჩემისა“. გვხვდება ძლისპირები, გამშვენების მაღალი ინდექსით, სადაც საერთოდ არ არის რეჩიტაცია, მაგალითად, II „მოიხილე ცაო“, III „შეურყეველსა კლდესა“, IX უთესლოდ მიდგომილი“. განსაკუთრებულად აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ძლისპირებში ვერ შევხვდებით სამივე ხმაში სინქრონული რეჩიტაციის შემთხვევას. I და II ხმის რეჩიტაციული ხმოვანებისას ბანი იღებს თავზე გამშვენების ფუნქციას.

იმ შემთხვევაშიც, როცა ძლისპირში რეჩიტაციაა, იგი არ ემთხვევა აზრობრივად მნიშვნელოვან სიტყვებს. ეს გვაფიქრებონებს, რომ გამშვენებულ საგალობელში ერთგვარად ირღვევა სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთობის ტრადიციული ლოგიკა და წინა პლანზე გადმოდის განვითარების მუსიკალური კანონზომიერებები. სამწუხაროდ, არა გვაქვს ამ ძლისპირების გამშვენებული და სადა ვარიანტების შედარების შესაძლებლობა, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ სადა კილოს ძლისპირებში რეჩიტაცია, ტრადიციის შესაბამისად ანუ ძლიერი საკრალური სიმბოლოების აღსანიშნავად იქმებოდა გამოყენებული.

ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ერთიანი დრამატურგიის შექმნაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ჩასართავები, რომლებმაც ღვთისმსახურების გარკვეულ ეტაპზე, როგორც აღვნიშნეთ, ბიბლიური საკითხავები შეცვალა. სანოტო ჩანაწერში მოცემული ჩასართავები თავისი ინტონაციური წყობით ახლოს დგას I ძლისპირის საწყის რეჩიტაციულ სტრუქტურასთან. თავისი ფუნქციით უახლოვდება რეფრენს და კრავს კომპოზიციურად ციკლს.

როგორც ლიტურგისტები აღნიშნავენ, გალობანის კითხვის პრინციპის დაკანონებამ ბევრი რამ შეცვალა მის სტრუქტურაში. ეს, პირველ რიგში, მასში ჩასართავების შემოტანამ განაპირობა. ჩასართავებმა შეცვალა „გალობანის“ ძველი აღთქმისეული ნაწილი და „თანდათანობით კანონის გალობათა კავშირი ძველ საკრალურ ჰიმნებთან ფორმალური გახდა“ (136). აღნიშნავენ იმასაც, რომ ჩასართავებმა რეფრენის სახე მიიღო და თავზე აიღო კანონის გამთლიანების ფუნქცია (50, 829). რა პერიოდში დაიწყო ფუნქციონირება ღვთისმსახურების ამ ახალმა ელემენტმა, უცნობია, მაგრამ XVI ს. ძველთა გარკვეული ნაწილი მათ არსებობას ადასტურებს (158, 266). საეკლესიო წლის განმავლობაში ჩასართავები დღესასწაულთა შესაბამისად მუდმივად იცვლება. მოგვყავს ჩასართავთა რამდენიმე ცნობილი ნიმუში: „ქრისტე აღსდგა მკვდრედით“, „დიდება შენდა, ღმერთო ჩვენო, დიდება შენდა“, „მიწყალე მე ღმერთო, მიწყალე მე“, „ღირსო მამანო, ევედრეთ ღმერთსა ჩვენთვის“ და ა.შ. აღნიშნული ჩასართავების გალობის ფონზე მიმდინარეობს თანამედროვე მსახურებაში კანონის კითხვა. ბუნებრივია, შესრულების ამგვარი ინტერპრეტაცია არღვევს კანონის ტრადიციულ არსს, ამასთან, რაც მთავარია,



„ზემოხსენებული პრაქტიკა ბიბლიური საგალობლების მუხლების ნაცვლად სპეციალური ჩასართავების გამოყენებისა არ შეესაბამება ტიპიკონის მოთხოვნებს” (67, 350). მიუხედავად ამისა, ჩასართავები თავისი დანიშნულებით თანამედროვე პრაქტიკაში დამკვიდრებული კანონის ერთადერთი გამაერთიანებელი ფაქტორია. ისინი იგალობება დღეს კანონის კითხვის ფონზე.

ამდენად, წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის” ძლისპირთა სანოტო ხელნაწერზე (Q. 680) დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ ციკლის მუსიკალური დრამატურგია მრავალპლანიანია და მისი კომპოზიციის ფორმისქმნადობის პრინციპი ემყარება ერთი მხრივ, რამდენიმე განსხვავებული მოდუსით, მეორე მხრივ კი, მყარი, უცვლელი საკადანსო ფორმულებით აკინძვის მეთოდს. ძლისპირთა განვითარების პროცესში ყალიბდება ცვალებადი მოდუსებისაგან შედგენილი მელოდიურ-რიტმული ფორმულა, რომელიც აერთიანებს მთელ ციკლს. კანონის კომპოზიცია ამ საქცევების გამეორების და ვარიანტული განვითარების საფუძველზეა აგებული და ეყრდნობა „შეზღუდული იმპროვიზაციის” პრინციპს. „დიდი კანონის” ძლისპირთა დრამატურგიის ჩამოყალიბებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რეჩიტაციულ ეპიზოდებს, ასევე კანონის სტრუქტურაში მოგვიანებით დამკვიდრებულ ჩასართავებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გამშვენების ინდექსის ზრდა, რაც პირველ ძლისპირში მოცემული ქორალური საწყისიდან ხმათა თავისუფალ მოძრაობაზე, ჰანგის გამშვენებაზე გადასვლაში აისახება.

## დასკვნა

წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი” მართლმადიდებლური ლიტურგიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია, ჰიმნოგრაფიული კანონის პირველი ნიმუში, რომელსაც ქართული ეკლესია ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა. ამაზე მეტყველებს არა მარტო შუასაუკუნეებში მისი

სამჯერ თარგმნის ფაქტი, არამედ XIX საუკუნის ოთხმოციან წლებში ამ კანონის ძლისპირების ნოტებზე გადაღების მოტივაციაც.

ბიზანტიური სასულიერო კულტურის ამ ძეგლის განსაკუთრებულობაზე მიუთითებს აგრეთვე ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ღვთისმსახურებაში დამკვიდრების პროცესი, რომელიც, როგორც შესაბამის წყაროებზე დაყრდნობით ირკვევა, ქართულ ეკლესიაში ტიპიკონურ ცვლილებებთან ურთიერთკავშირში მიმდინარეობდა.

ლიტურგიკულ, ისტორიულ და ლიტერატურათმცოდნეობით ჭრილში გააზრებული კრიტელის „დიდი კანონი“ წარმოდგება, როგორც დიდი მარხვის არსის განმაზოგადებელი ქმნილება, რომელიც ფუნქციურად და შინაარსობრივად შემოსაზღვრავს სამარხვო ციკლს და ასახავს მის სემანტიკას.

„სინანულის კანონის“ კონტექსტის -- დიდი მარხვის და მისი შემადგენელი მსახურებების შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა, რომ დიდი მარხვა არის დასრულებული, მონოლითური მრავალპლანიანი საღვთისმსახურო ციკლი და მასში, ერთი შეხედვით, განსხვავებული საწყისების\_ სინანულისა და სიხარულის კატეგორიების ერთდროული არსებობა ქრისტიანული რწმენის ფუნდამენტურ თავისებურებას გამოხატავს.

საზოგადოდ, ღვთისმსახურებისათვის დამახასიათებელი მიწიერიდან ზეციერისაკენ მიმართული სულიერი დინამიკა, დიდმარხვაში მიწიერი სინანულიდან ზეციური სიხარულისაკენ სწრაფვაში მჟღავნდება, რის რელიგიურ\_მხატვრულ განსახოვნებას სწორედ ანდრია კრიტელის „დიდი კანონი“ წარმოადგენს.

„დიდი კანონის“ შესრულების წესის ევოლუცია\_თავიდან წმიდა ორმოცდღეულის მეხუთე შვიდეულში (ცისკარში) სრულად, ხოლო მოგვიანებით, პირველ შვიდეულში (სერობაზე) ოთხად გაყოფილი სახით, მას დიდმარხვის მსახურებათა დრამატურგიული ღერძის მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს კანონი

შემოფარგლავს დიდმარხვის ციკლს და მისი მონოლითურობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელადაც მოიაზრება.

ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ქართული თარგმანების საფუძვლიანი მეცნიერული შესწავლის მიუხედავად, ჩვენს მიერ ჩატარებულმა კვლევამ გამოავლინა ახალი გარემოებებიც. კერძოდ, დადგინდა, რომ „სინანულის კანონის“ მესამე თარგმანი საქართველოში დავით აღმაშენებლის დროს ტიპიკონური ცვლილებებთან დაკავშირებით შესრულდა. ამ ცვლილებებს უკავშირდება აგრეთვე კრიტელის კანონის საღვთისმსახურო პრაქტიკაში, დიდი მარხვის მანძილზე ერთის ნაცვლად, ორჯერ, განსხვავებული ფორმით შესრულება. ასევე გამოიკვეთა შუასაუკუნეების ქართული სახელმწიფოს განსაკუთრებული როლი ქართული საეკლესიო კულტურის განვითარებაში, რადგან მესამე თარგმანი უშუალოდ დავით აღმაშენებლის ბრძანებით განხორციელდა.

ქართულ თარგმანებში საეკლესიო ხმების ცვალებადობასთან დაკავშირებით, ნაშრომში გამოთქმულია ვარაუდი, XI საუკუნის I ნახევარში ქართულ და ბიზანტიურ ეკლესიებში ხმის განსხვავებული ფუნქციურ-შინაარსობრივი გაგების შესახებ. აქედან გამომდინარე, დადგენილია, რომ საეკლესიო ხმის, როგორც კანონიკურ-დოგმატური ელემენტის დამკვიდრების ტრადიცია სათავეს იღებს XI საუკუნის II ნახევრიდან. ამასთან, სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული, საეკლესიო ხმათა შინაარსის განმსაზღვრელი მრავალფეროვანი დახასიათებების ნაცვლად შემოთავაზებულია საგალობლების კლასიფიკაცია უფრო ზოგადი მახასიათებლების მიხედვით. ნაშრომში ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის თანახმად, საეკლესიო მუსიკა შეიძლება დაჯგუფდეს საზეიმო, მწუხარე და სინანულის აღმძვრელ საგალობლებად, რომლებიც გაერთიანებულია ამაღლებულის ზოგადესთეტიკური კატეგორიით.

წმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ XIII საუკუნის ხელნაწერისა (Sin. 70,) და XIX საუკუნის ხელნაწერების (A. 354 და Q.680) სიტყვიერი ტექსტების

შედარების საფუძველზე გამოკვლევაში დადგენილია, რომ XIX საუკუნეში ფილიმონ ქორიძის ნოტებზე გადაღებულ „დიდი კანონის“ ძლისპირებში (Q.680) ფაქტობრივად უცვლელად არის შემონახული XIII საუკუნის ხელნაწერის სიტყვიერი ტექსტი (კანონის მესამე, არსენ ბერ-მონაზონისეული თარგმანი) და რომ სხვა საგალობლებისაგან განსხვავებით, ამ ტექსტის სლავური მიხედვით ჩასწორება არ მომხდარა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დასკვნა იმის შესახებ, რომ “დიდი კანონის” ძლისპირების კანონიკური I ხმა ქორიძის ხელნაწერში უცვლელადაა შემონახული, რასაც Sin.70 ხელნაწერის სიტყვიერი და Q.680 მუსიკალური ტექსტის ცეზურების იდენტურობის საფუძველზე ვასკვნიტ. ამასთან დაკავშირებით, სამომავლოდ სანტერესო იქნებოდა აღნიშნული დებულების გადამოწმება ე.ონიანის მიერ შემოღებული შუასაუკუნეების ნევირებული ხელნაწერებისა და XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერების შედარებითი ანალიზის მეთოდით. კანონიკური HHჰანგის უცვლელობა ადასტურებს, რომ უკვე XIII საუკუნეში “დიდი კანონის” ძლისპირები გამშვენებული სახით სრულდებოდა, რაც ასევე მოწმობს გამშვენების პრაქტიკის ხანიერებას საქართველოში.

ანდრია კრიტელის „დიდმა კანონი“, რომელმაც სათავე დაუდო ამ საღვთისმსახურო ჟანრის ისტორიული ევოლუციის პროცესს, თავისი მასშტაბით სცილდება საზოგადოდ კანონის კლასიკური სტრუქტურის ჩარჩოებს. ცხრა გალობისაგან შედგენილი ეს კომპოზიცია, რომლის თითოეული გალობა 3-4 ტროპარის ნაცვლად, 25-დან 30-მდე ტროპარს შეიცავს და მთლიანობაში 250 ტროპარისაგან და 11 ძლისპირისაგან (ნაცვლად 9-სა) შედგება, წარმოადგენს სრულიად უნიკალურ მოვლენას ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში. იგი ამართლებს საზოგადოდ კანონის განსაზღვრებას – „მსახურება მსახურებაში“ და თვალნათლივ გამოხატავს ქრისტიანული მოძღვრების დოგმატურ იდეებს. ამასთან „დიდი კანონი“ თავისი უჩვეულო აგებულებით გავლენას ახდენს დაკანონებული საეკლესიო მსახურებების, ცისკრისა და სერობის სტრუქტურაზე და მნიშვნელოვნად ცვლის მათ თანმიმდევრობას.

„დიდი კანონის” ძლისპირების შესწავლის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ამ კანონში დიდმარხვის მსახურებათა დრამატურგია მეორდება, რაც ძლისპირების განვითარების პროცესში სადა გაუმშვენებელი მელოდიის გამშვენებისაკენ სწრაფვაში გამოიხატება. მთელი კანონის ემოციურ განწყობილებას სინანულიდან – სიხარულისკენ დინამიური სვლა ასახავს, რაც ძველი და ახალი აღთქმის სახეების მონაცვლეობასთან მიმართებაში შეიმჩნევა.

კვლევის შედეგად გამოვლენილმა საღვთისმსახურო ციკლისა (დიდმარხვის) და მისი ერთ-ერთი შემადგენლის (კრიტელის კანონი) სახეობრივმა განვითარებამ, განხორციელებულმა სხვადასხვა კანონიკურ შრეში, კიდევ ერთხელ დაადასტურა მართლმადიდებლური საეკლესიო კულტურის მისწრაფება, მოაწესრიგოს, ღვთაებრივი ჰარმონია დაამყაროს მთელსა და ნაწილებს შორის, რამდენადაც „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსაცა, რამეთუ ყოველი მზიარებელი მსგავსებისა მიერ ეზიარების თვისსა საზიარებელსა და ამისთვის ჰგავს სიმრავლე ერთსა” (53, 11).

ნაშრომში წარმოჩენილია ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის” დრამატურგიის კავშირი შუასაუკუნეების თეო-ფილოსოფიურ აზროვნებასთან. კერძოდ, ზოგადქრისტიანული კულტურის ეს ძეგლი, როგორც კომპოზიციურად დასრულებულ მუსიკალურ-პოეტურ ციკლი, ითვალისწინებს იოანე პეტრიწის მთელისა და ნაწილების დიალექტიკური ურთიერთმიმართების თეორიას.

კერძოდ, კანონის სამ სიმეტრიულ ნაწილად დაყოფა შესაბამისობაშია პეტრიწისეულ თეზისთან: „ყოველივე ღმრთაებრივი წესრიგი თავისთავად სამგვარადაა შეერთებული თავისი კიდოვანებით, საშუალით და დასასრულით”. ძლისპირთა ციკლს სამ ნაწილად III და VI გალობის შემდეგ შესრულებული კვერქსი ყოფს.

კანონის აგებულებაში გამოკვეთილია შუასაუკუნეების მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი — VI გალობის შემდეგ კონდაკი განმაზოგადებელ ფუნქციას იღებს და ოქროს კვეთის ადგილზეა განთავსებული.

შუასაუკუნეების ფილოსოფიაში ერთისა და სიმრავლის ურთიერთმიმართება, „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა“, პირდაპირ კავშირშია ძლისპირთა მოდუსების, ერთი მხრივ, ვარიაციული განვითარების, მეორე მხრივ კი, სტაბილური ინტონაციური ფორმულის გამეორების პრინციპით აგებასთან. ამ კუთხით „დიდი კანონის“ მუსიკალური კომპოზიცია ასოცირდება სამყაროს მარადიული წრებრუნვის გლობალური იდეასთან, რომლის მიხედვითაც „ყოველი მზიარებელი ერთისა, ერთიც არის და არა ერთიც“.

ისევე, როგორც საზოგადოდ კანონის, ასევე „დიდი კანონის“ ძლისპირთა ერთიანი მუსიკალური დრამატურგიის ჩამოყალიბებაშიც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რეჩიტაციულ ეპიზოდებს, ასევე ციკლის სტრუქტურაში მოგვიანებით დამკვიდრებულ ჩასართავებს.

კვლევის ერთ-ერთ ძირითად შედეგს წარმოადგენს „სინანულის კანონის“ ძლისპირების სანოტო ხელნაწერის გამომზეურება, აღწერა და შესწავლა. თანამედროვე ქართულ ღვთისმსახურებაში დაკარგულია წმ. ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ შესრულების ისტორიულად არსებული ტრადიცია. დღეს მისი ძლისპირები ერთ უცვლელ ჰანგზე სრულდება. ჩვენი მიზანია შევთავაზოთ პრაქტიკოს მგალობლებს Q. 680 სანოტო ხელნაწერში აღმოჩენილი ძლისპირები ღვთისმსახურებაში ჩასართავად, რაც აღადგენდა კრიტელის კანონის შესრულების ტრადიციას და გაამდიდრებდა ქართულ საეკლესიო მუსიკალურ კულტურას.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქმა
2. ავალიანი სერგი, ანტონ პირველი (ბაგრატიონი). თბილისი, 1987.
3. ანდრიაძე მანანა, ქართული საღვთისმსახურო გალობა. საგალობლის ჟანრები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო

- შრომების კრებული „ძველი ქართული მუსიკისა და თეორიის საკითხები“. თბილისი, 1991.
4. ანდრიაძე მანანა, გულანებში დაცული ჭრელების შესახებ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები“. თბილისი, 2001.
  5. ანდრიაძე მანანა, სამუსიკო ნიშნების სისტემა XIX საუკუნის ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისი, 1999.
  6. ანდრიაძე მანანა, საგალობელთა ჟანრები და ნევმირების ტრადიცია XIX საუკუნის ქართული ხელნაწერების მიხედვით. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისი, 1998.
  7. ასანიძე მათა, „კილოსა“ და „ჭრელის“ საკითხისათვის ძველ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „ძველი ქართული მუსიკისა და თეორიის საკითხები“. თბილისი, 1991.
  8. ასლანიშვილი შალვა, „ძველი სანოტო ნიშნების საკითხისათვის (სანოტო ნიშნების სისტემა ძველ ქართულ ხელნაწერებში X-XII ს.ს.), თბილისი, 1946.
  9. ბაგრატიონი იოანე, „კალმასობა“. ქართული მწერლობა. ტ. 8. თბილისი 1990
  10. გაბისონია თამაზ, ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთმიმართების რამოდენიმე ასპექტი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების

- კრებული „სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები“. თბილისი, 2001.
11. გამსახურდია ზვიად, წერილები. ესეები. თბილისი, 1991.
  12. გვახარია ვაჟა, იოანე ბაგრატიონის „პირველი ქართული მუსიკალური ნიმუშების შემსწავლელი სახელმძღვანელო“ (XVIII ს.) და ჭრელის სახეობა ძველ ქართულ მუსიკაში“. საბჭოთა ხელოვნება” 1958 №5
  13. გვახარია ვაჟა, ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება. თბილისი. 1962.
  14. გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრება. მწერლობა. ტ. II, თბილისი, 1987.
  15. გრიგოლაშვილი ლაურა, ბოლოსიტყვა. ქართული მწერლობა. ტ. II თბილისი, 1987
  16. დიდი სჯულის კანონი. თბილისი , 1975.
  17. დოლიძე დალი, ღამისთევის საგალობელთა ლიტურგიკული თავისებურებანი ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში (ექვთიმე კერესელიძის „მწუხრისა“ და „ცისკრის“ საგალობელთა კრებულების მიხედვით). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „ძველი ქართული მუსიკისა და თეორიის საკითხები“. თბილისი, 1991.
  18. დოლიძე დალი, დოგმა და ტრადიცია კანონიკურ საეკლესიო გალობაში. თბილისი, 2001
  19. დოლიძე დალი, ძველი ქართული სინოდიკონი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები“. თბილისი, 2001
  20. ერქვანიძე მალხაზ, ქართული მუსიკის წყობა (პრობლემები და მოსაზრებები). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო



- შრომების კრებული „ძველი ქართული მუსიკისა და თეორიის საკითხები“. თბილისი, 1991.
21. თარხნიშვილი მიქელ, სიწმიდის განახლების წესი და მისი დღესასწაული ვნების პარასკევს ქართული წყაროების მიხედვით. წერილები. თბილისი, 1994
  22. თარხნიშვილი მიქელ, ქართული სასულიერო პოეზია და მისი ურთიერთობა ბიზანტიურ პოეზიასთან. წერილები. თბილისი, 1994
  23. იაშვილი მზია, ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის. თბილისი, 1975.
  24. იმედაშვილი გაიოზ, ქართული საგალობლის პოეტიკის საკითხები. ლიტერატურული ძიებანი, XII. თბილისი, 1959
  25. იმედაშვილი გაიოზ, ქართული საგალობლის პოეტიკის საკითხები. ლიტერატურული ძიებანი, XIII.. თბილისი, 1961.
  26. ინგოროყვა პავლე, „ძველი ქართული მუსიკის აღდგენა“.ჟურნალი „მნათობი“. 1958 <sup>12</sup>
  27. ინგოროყვა პავლე, „ძველი ქართული მუსიკის ამოხსნა“, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1957 <sup>12-3</sup>
  28. ინგოროყვა პავლე, თხზულებათა კრებული. ტ. III, თბილისი, 1965.
  29. კეკელიძე კორნელი, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I. თბილისი, 1980.
  30. კეკელიძე კორნელი, ანტონ კათალიკოსის სალიტურგიკო მოღვაწეობა. საღვთისმეტყველო კრებული. 1991
  31. კეკელიძე კორნელი, კულტურული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ანარეკლი ძველ ქართულ ლიტერატურაში. თბილისი, 1949
  32. კეკელიძე კორნელი, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. I, თბილისი, 1956

33. კერესელიძე ექვთიმე, საგალობლები ნოტებზე, 1891-1892 წ.წ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 673.
34. კერესელიძე, ექვთიმე (1900-1932) --ქართული გალობა. „სამი წირვის წესი“. „შთასახედი“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 674
35. კერესელიძე ექვთიმე, ძლისპირთა საგალობელნი, წიგნი 14. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q.689.
36. კერესელიძე, ექვთიმე (1936) – „ისტორია ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღებისა“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 840
37. კოჭლამაზიშვილი ექვთიმე, „უგალობლით მას მეცნიერებითა“. „ჯვარი ვაზისა“. 1991, №4
38. კრიტელი ანდრია, ანდრეა კრიტელის გალობანი, 1827 წ. სანკტ-პეტერბურგი, ალექსანდრე ნეველის ლავრა. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი A. 354.
39. კრიტელი ანდრია, „დიდი კანონი“. ნეკრესის ეპარქიის გამოცემა
40. ლიტურგიკული კრებული №1. თბილისის სასულიერო სემინარია და აკადემია, საქართველოს საპატრიარქო. თბილისი, 1995.
41. ლიტურგიკული კრებული №2. თბილისის სასულიერო სემინარია და აკადემია, საქართველოს საპატრიარქო. თბილისი, 1996.
42. ლოლაშვილი ივანე, „არსენ იყალთოელი“. თბილისი, 1978
43. მამათა ცხორებანი, (ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერი XI საუკუნისა) თბილისი, 1975
44. „მარხვანი“ თბილისი, 1901. სტამბა ექვთიმე წულაძისა.

45. „მარხვანი” ნუსხურად. თავმნილი არსენის მიერ. XIIIს. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი- sin.70
46. მთაწმიდელი გიორგი, იოანეს და ექვთიმეს ცხოვრება, ქართული მწერლობა. ტ. II, თბილისი, 1987.
47. მენაბდე ლ. ძველი ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი. ლიტერატურული ძიებანი, XXI.. თბილისი, 2000.
48. მინდიაშვილი არჩილ (დეკანოზი არჩილი), ქადაგებანი და თარგმანები. თბილისი, 1997-1998.
49. მერჩულე გიორგი, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა. ქართული მწერლობა. ტ. I, თბილისი, 1987.
50. მეტრეველი ელენე, ძლისპირნი და ღვთისმშობლისანი. თბილისი, 1971.
51. მოკლე განმარტება ლიტურჯიისა. შეკრებილი დეკანოზის გრიგოლ მანსვეტოვის მიერ. გადმოთარგმნილი სიონის საკათედრო სობოროს მღვდლის გრიგოლ ცამციევის მიერ. თფილისი, 1852
52. ნევმირებული ძლისპირნი (ხელნაწერი 603, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო გ. კიკნაძემ). თბილისი, 1982.
53. ნუცუბიძე შალვა,
54. ონიანი ეკატერინე, სართო ნევმური ფორმულები მიქაელ მოდრეკილის „საწელიწდო იადგარის” მიხედვით. სამეცნიერო შრომების კრებული: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისი, 1999.
55. ონიანი ეკატერინე, ზოგიერთი მოსაზრება ქართული გამშვენებული გალობის შესახებ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „სასულიერო და საერო მუსიკალური მრავალხმიანობის პრობლემები”. თბილისი, 2001.
56. ონიანი ეკატერინე, გალობის გამშვენების საკითხისათვის სამგალობლო პრაქტიკაში. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო

- სიმპოზიუმი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი. თბილისი, 2003.
57. ონიანი ეკატერინე, ნევმური დამწერლობა და ნევმების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (X-XI და XVIII საუკუნეების ხელნაწერთა მაგალითზე). ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისი, 2004.
  58. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული. თბილისი, 1991.
  59. ოსიტაშვილი მარიამ, ქართული რვა-ხმის სისტემა და მისი კილო-ინტონაციური საფუძველი. კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. თბილისი 1983
  60. პატარიძე რევაზ, ქართული ასომთავრული. თბილისი, 19
  61. პეტრიწი, იოანე (1999) „განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღმრთიმეტყველების საფუძვლების“ (თანამედროვე ქართულ ენაზე გადმოიღო, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შენიშვნები დაურთო დამანა მელიქიშვილმა) თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
  62. როსებაშვილი კახი, ქართული ხალხური სამღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის მაგალითზე). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. თბილისი, 1988
  63. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი- თბილისი, 1952
  64. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი -- თბილისი, 1978
  65. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი -- თბილისი, 1979
  66. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი -- თბილისი, 1991
  67. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი-- თბილისი, 1994
  68. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი -- თბილისი, 1996

69. სირამე რევაზ, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბილისი, 1978
70. სირამე რევაზ, ბოლოსიტყვა, ტ. I ქართული მწერლობა 1987
71. სურგულაძე ა. ქართული კულტურის ისტორიის ნარკვევები. თბილისი, 1989
72. სუხიაშვილი მაგდა, ქართული ორიგანული ჰიმნოგრაფიის ისტორიული განვითარების ზოგიერთი საკითხის შესახებ. კრებული 2001
73. სუხიაშვილი მაგდა, საეკლესიო გალობის კანონიკის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ (ქართული საეკლესიო საგალობლის მაგალითზე)
74. სუხიაშვილი მაგდა, საეკლესიო გალობის რაობა
75. ტიბიკონი საეკლესიო, XIII ს. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, H-1349.
76. უძველესი იადგარი-გამოსაცემად მოამზადეს გამოკვლევა და სამიებლები დასურთეს ელენე მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა. თბილისი, 1980
77. ფირცხალავა ნინო, პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა
78. ფირცხალავა ნინო, ქართული ჰიმნოგრაფიის ესთეტიკის საკითხისათვის. კრებული თბილისი 1991.
79. ქართული მწერლობა. ლექსიკონ-ცნობარი.
80. ქართული გალობის მოამაგენი. I ფილიმონ ქორიძე (1835-1911). ავტორები მ.სუხიაშვილი ე. სანიკიძე. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი. გამომცემლობა საქართველოს მაცნე.
81. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია
82. ქაჯაია ნინო, ბასილი კესარიელის თხზულებათა ძველი ქართული თარგმანები. თბილისი, 1992.

83. ქიქოძე გაბრიელ. ქადაგებანი იმერეთის ეპისკოპოსისა გაბრიელისა. ტ.I ქუთაისი 1913. განახლებული გამოცემა თბილისი, 1989
84. ქიქოძე გაბრიელ. ქადაგებანი იმერეთის ეპისკოპოსისა გაბრიელისა. ტ.II ქუთაისი 1913. განახლებული გამოცემა თბილისი, 1989
85. ქიქოძე გაბრიელ—გაბრიელ ეპისკოპოსი, ცდისეული ფსიქოლოგიის საკითხები. თბილისი, 1993
86. ქორიძე, ფილიმონ (1886) -- „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი –Q.668.
87. ქორიძე ფილიმონ, საგალობლები სხვადასხვა დღესასწაულებისათვის, 1886. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 679.
88. ქორიძე, ფილიმონ (1894) -- „სრული ოქროპირის წესი“ 1894 წ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი –Q. 680.
89. ქორიძე ფილიმონ, საეკლესიო საგალობლები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, Q.683.
90. ქორიძე, ფილიმონ--- ძლისპირთა საგალობლები. Q. 685.
91. ქორიძე ფილიმონ, გალობა „მარხვან-შეხვეტილიანი“, წიგნი XI. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 686.
92. ყაუხჩიშვილი სიმონ –ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. III თბილისი 1973.
93. შემქანი ალექსანდრე—დიდი მარხვა. წმიდა ირინეოს ლიონელის სახელობის ბიბლიურ თეოლოგიური ინსტიტუტი. თბილისი, 2004.

94. შულღიაშვილი დავით—ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ. კრებული. ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები თბილისი 1991.
95. შულღიაშვილი დავით – ქართული გალობის უნისონური მრავალხმიანობა. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები“ თბილისი 2001.
96. შულღიაშვილი დავით—ქართული გალობის სკოლები და ტრადიციები. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი. თბილისი, 2003.
97. ჩიჯავაძე ოთარ,
98. ჩხეიძე თამარ—ღვთისმსახურება ქართულ პრაქტიკაში. ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისი, 1997.
99. ჩხეიძე თამარ – მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთობის პრობლემისათვის ქართულ საგალობლებში (ტროპარის IV ხმის საგალობელთა ანალიზის მაგალითზე). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსიკისმცოდნეობის საკითხები“ თბილისი, 1999.
100. ცაიშვილი სარგის, ძველი ქართული პოეზია V-XII ს.ს. ქართული პოეზია, ტ. II. თბილისი, 1979.
101. ცურტაველი იაკობ—შუმანიკის წამება. ქართული მწერლობა ტ. I თბილისი, 1987
102. ცხოვრება გრიგოლ პალამასი. „სხალთის ზარები“. 1999 №1.

103. წერეთელი აკაკი—რამოდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგინების გამო. აკაკი წერეთლის რჩეული ნაწარმოებები. ტ. IV. თბილისი 1990
104. წმიდა მამათა სწავლანი. მოსკოვის წმიდა გიორგის ქართული ეკლესია. 2002.
105. წურწუმია რუსუდან—ძველი ქართული მუსიკის საკითხების შესწავლისათვის მუსიკის ლიტერატურის კურსში. თბილისი 1993.
106. წურწუმია რუსუდან—XX საუკუნის ქართული მუსიკის თვითმყოფადობისა და ღირებულებრივი ორიენტაციის პრობლემები. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარსადგენი დისერტაცია. თბილისი 2001.
107. წურწუმია რუსუდან, მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. თბილისი, 2005.
108. ჭავჭავაძე ილია—ქართული ხალხური მუსიკა. თხზულებათა სრული კრებული. ტ.V თბილისი 1991.
109. ჭავჭავაძე ზურაბ—ლიტერატურათმცოდნეობა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, თარგმანი თბილისი, 1993.
110. ხაჩიძე ლელა, ქართული ქრისტიანული კულტურის ისტორიიდან. თბილისი, 2000.
111. ხევსურიანი ლილი, ხევსურიანი ლ., გიორგი მთაწმიდელის რედაქციის მარხვანის ავტოგრაფიული ნუსხის საკითხისათვის. „ლიტერატურული მიეზანი” XX. 2005
112. ხვთისიაშვილი მანანა, ქართული პასონის კვლევის პირველი შედეგები თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსმცოდნეობის საკითხები” თბილისი, 1997
113. ხიდაშელი შალვა, ქართული ფილოსოფიის ისტორია. თბილისი, 1988.



114. ჯავახიშვილი ივანე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: „ხელოვნება“. 1990
115. Аверинцев С.,—Поэтика ранневизантийской литературы. М. 1977
116. Аллеманов Д., Теория и практика церковного осмогласия обычного напева (Приложение к книге «Песнопения годового круга Богослужений»). Соч. Свящ. Дим. Аллеманова. М. 1907.
117. Арановский, Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления (сборник статей) М. 1974
118. Арранц М., История типикона. Опыт. 1 курс. Ленинградская Духовная академия. 1978.
119. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс. Л. 1971
120. Библейская энциклопедия. М. 1891. труд и С Архимандрита Никифора. Обн. Репрнтное издание.
121. Богослужебные указания на 1955 г. Московская патриархия. 1954 .
122. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. II-е изд. проф. Санкт-Петербургской Духовной академии Евграфа Ловягина. Санкт-Петербург, 1861.
123. Боров Ю., Эстетика. М. 1988.
124. Бражников М., Древнерусская теория музыки. М. 1972.
125. Браудо Е., Всеобщая история музыки Петербург 1922
126. Булгаков С., Настольная книга для священно-церковно-служителей. М. 1993. изд. 1913
127. Бычков, Эстетическое значение цвета в восточно –христианском искусстве. «Вопросы теории и эстетики» МГУ 1975
128. Герцман Е., (1988)-- Византийское музыкознание Москва: „Музыка“.
129. Громов Е., Начала эстетических знаний. М. 1984.

130. Дмитриевский А., Богослужение страстной и пасхальной седмиц во св. Иерусалиме в IX-X в.в. Казань 1894.
131. Жития Святых. Святителя Дмитрия Ростовского. М. 1906
132. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. Изд.14. Изд.Пренова и Булаковского. М.1894.
133. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. 1т. М. 1962.
134. История русской музыки. Т. 1.XI-XVII в.в.М.1985.
135. Керн, Архимандрит Киприан –Литургика. Гимнография и эортология.М.2000.
136. Квирикашвили Л., Вопрос о второй песни гимнографического канона.,„масне”, enisa da literaturis seria. I Tbilisi, 1977.
137. Кекелидзе К., Литургическике грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис.1908 в 2-х томах.
138. Ливанова Т., История западно-европейской музыки до 1789 г. том 1. Москва, 1983.
139. Мазель Л., Вопросы анализа музыки. М. 1991.
140. Марр Н., (1940)-- Описание грузинских рукописей синайского монастыря. Москва-Ленинград АН СССР.
141. Металлов В., Богослужбное пение русской церкви. М. 1907-1908.
142. Мифы народов мира. Кн. 2 М.1998.
143. Михайлов М., Стил в музыке.Л. 1981.
144. Музыкальная эстетика Германии XIX в. Т. 2. М. 1983.
145. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.1974.
146. Настольная книга священнослужителя.т.1. М.1977.
147. Настольная книга священнослужителя.т.2. М.1983.
148. Николаев Б., Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного пения. . Москва, 1995. (www. canto. Ru).

149. Овсяников М., История эстетической мысли. М. 1984.
150. О литургии преждеосвященных даров. М 1850.
151. Оситашвили М., Грузинская система восьмогласия и ее интонационная основа (На материале песнопений картлийско-кахетинского распева)Тб. 1989.автореферат.
152. Пентковский А., Типикон патриарха Алексея Студита в Византии и на Руси. М. 2001.
153. Порядок церковных служб во всю Четыредесятницу. 2изд. Составитель Протоиерей Иоанн Соломин. Г. Оренбург.1912.
154. Полный православный энциклопедический словарь. Изд. П. Сейкина.
155. Православный церковный календарь.М.1995
156. Разумовский Д., Церковное пение в России вып. 1 Москва 1867
157. Розеншильд К., История зарубежной музыки. М. 1978.
158. Скабалланович М., Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением. Москва, 1995
159. Советский энциклопедический словарь. М. 1984.
160. . Тагмизян, Теория музыки в древней Армении. Ереван.1977.
161. Тальберг, История христианской церкви. Москва. Нью-йорк.1991.
162. Успенский, Древнерусское певческое искусство. М.1965.
163. Ферар Ф., Жизнь и труды святых отцов и учителей церкви. 2х томах.перевод с английского А. Лопухина. Изд. 2. Петроград.1902.
164. Функ Фр., История христианской церкви от времени апостольских до наших дней. М.1911.
165. Шмеман А., Протопресвитер- Толкование Великого поста. 1998.Российский православный информационно-издательский центр «Ортодокс» internet.
166. Шестаков В., Эстетические категории. М. 1983.

167. Чердниченко Т., Ценностный подход к искусству и музыкальная критика. Эстетические очерки 5 М. 1979.
168. Холопова В., Русская музыкальная ритмика. Москва, 1983.
169. Христов, Теоретические основы мелодики.
170. Энциклопедический словарь. Дополнительный том 1. изд. Брокгауз Ф. (Лейпциг) и Ефронъ (С. Петербург). С. Петербургъ типография Акционерного Общества. Брокгауз –Ефронъ.1905.
171. Wellesz. A, Hystory of Byzantine Music and Hymnography. Oxf. 1961
172. The Oxford dictionary of Byzantium. Volume I, New York. Oxford. Oxford university press. 1991.