

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

ნინო ნაკუდაშვილი

ჰიმნოგრაფიული ტექსტის  
სტრუქტურა

თბილისი  
„მეცნიერება“  
1996

პიმნოგრაფიული ტექსტების თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა აზრი არსებობს. ზოგი მკვლევარი მათ სალექსო მეტყველების ნიმუშებად მიიჩნევს, ზოგი კი რიტმულ პროზად. ნინამდებარე ნაშრომიც ამ დღემდე გადაუჭრელ პრობლემაში ჩაღრმავების ცდას წარმოადგენს.

ნიგნში განხილულია კლასიკური პერიოდის ქართული იადგარებიდან ამოღებული მასალა, ე. ი. ძირითადად ბერძნულიდან ნათარგმნი საგალობლები და ძლისპირები. ეს ის ძლისპირებია, რომელთა ტსრუქტურის მიხედვითაც არის აგებული ქართული ორიგინალური პიმნოგრაფიის ძირითადი ნაწილი, ამიტომ მათი კომპოზიციის ანალიზი ორიგინალურ პიმნოგრაფიულ ტექსტებში არსებულ ვითარებასაც წარმოგვიდგენს. ვინაიდან ტექსტის აგებულების თვალსაზრისით ქართული თარგმანი იმავე სურათს გვიჩვენებს, როგორსაც ბერძნული ორიგინალი, ჩვენი დასკვნები და დებულებები ერთნაირად საინტერესო იქნება როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური პიმნოგრაფიის საკითხებზე მომუშავე სპეციალისტების, ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებისა და ყველა დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი:

პროფ. აპაკი ხინთიბიძე

რეცენზენტები:

თამარ ბარბაქაძე — ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი  
ნესტან სულაშვილი — ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი

# შესავალი

ბიზანტიურ და ქართულ საეკლესიო საგალობელთა ფორმის თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა აზრი არსებობს. მიუხედავად იმისა, რომ გასული საუკუნიდან მოყოლებული ამ სფეროში კვლევა ინტენსიურად მიმდინარეობს და ფუნდამენტური ნაშრომებიც შეიქმნა, საგალობელთა ქანრული დეფინიციის საკითხი კვლავ პრობლემად რჩება.

ქართულ საგალობელთა ფორმის კვლევა ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის შესწავლის შედეგთა გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია და ამიტომ სიახლეები ამ დარგში მუდამ ექცეოდა ხოლმე ქართველ მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში. ბიზანტიურ საგალობელთა კვლევის ისტორია ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად სიმონ ყაუხჩიშვილმა მიმოიხილა. „იყო დრო, როდესაც ბიზანტიურ ჰიმნებს პროზაულ ნაწარმოებებად თვლიდნენ და მათში შენიშნული არ იყო სალექსთწყობო კანონები,“<sup>1</sup> - აღნიშნავდა მკვლევარი.

„სალექსთწყობო კანონები“ საგალობლებში, კერძოდ კი მათი სტროფული აგებულება, აქცენტიანობა და სილაბურობა, პირველად პეტერბურგელ მკვლევარს კონსტანტინე იკონომოსს შეუნიშნავს. მიუხედავად ამისა, როცა მისი გამოკვლევის გამოქვეყნებიდან ოთხი ათეული წლის შემდეგ რომში დაისტამბა პიტრას ცნობილი წიგნი, საგალობლებში სტროფული წყობის აღმოჩენა, მათში ირმოსისა და ტროპარის გამოყოფა, სამუდამოდ დაუკავშირდა ჟან-ბაპტისტ ფრანსუა პიტრას სახელს. ახალი სახის ლექსთწყობა „რიტმულ პოეზიად“<sup>2</sup> მოინათლა და ეს სტერმინი საფუძვლიანად დამკვიდრდა სამეცნიერო ლიტერატურაში.

ქართულ საგალობლებში „რიტმული პოეზიის“ კანონები პავლე ინგოროვყამ გამოაგლინა. როგორც ცნობილია, მან სქელტანიანი

<sup>1</sup> ს.ყაუხჩიშვილი, ბერძნულ ლიტერატურის ისტორია, II, თბ., 1949, გვ.384.

<sup>2</sup> Hymnographie de l'église grecque. publiée par le Cardinal J.B Pitra, Rome, 1867.

<sup>3</sup> ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის კვლევის ისტორია იხ.: E.Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1980, p.1-28; A.Васильев, О Греческих церковных песнопениях, "Византийский вѣстник", 1896, т.3, вып.3 и 4, с.586-627. ბიზანტიური მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის კვლევის თანამედროვე მდგომარეობა გაშუქებულია ნაშრომებში: O.Strunk, Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publication, The Proceedings of the XIII th International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966, London, 1967, p.245-254; E.Герцман, Византийское музыкознание, Л., 1988.

ნაშრომი მიუძღვნა საგალობელთა სალექსო ფორმის კვლევას, სცადა მათში ვერსიფიკაციული კანონზომიერებების აღმოჩენა და მათთვის დამახასიათებელი ლექსწყობის სისტემა განსაზღვრა, როგორც „სილაბური უკვეთელი ლექსი.“

პავლე ინგოროყვას აზრით: „ძველი ქართული მწერლობის ისტორიის მანძილზე, V საუკუნიდან მოკიდებული ვიდრე XVIII საუკუნემდე, ქართულ მწერლობაში მიღებული ყოფილა სამი სახეობა ქართული ლექსისა, რომლებიც თავისი წყობით, მეტრულ-რიტმული სტრუქტურით, არსებითად განსხვავდებიან ერთი-მეორისაგან. ესენია: 1. სილაბური მუხლედოვანი ლექსი ანუ ძველ-ქართული კლასიკური ლექსი; 2. სილაბური უკვეთელი ლექსი ანუ ძველ-ქართული თავისუფალი ლექსი - საგალობელთა „მარცვლელი“. იგი მიღებული იყო ძველ-ქართულ ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში V-XVIII საუკუნეებისა; 3. „წყობილი სიტყუა რიცხუედი“ (ანუ მოკლე აღნიშვნით: „წყობილი სიტყუა“), ძველ-ქართული თავისუფალი უმარცვლედო ლექსი, შინაარსობრივ-ტაეპობრივი რიტმიკით.“

როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, საგალობელთა სალექსო ფორმის ამოცნობაში მას ხელნაწერთა პუნქტუაცია დაეხმარა. მან ყურადღება მიაქცია, რომ გაბმით დაწერილ თორმეტმარცვლიანი იამბიკოს ტექსტებში „მეტრული პუნქტუაციით - წერტილებით - გამოყოფილი აღმოჩნდა ყოველი ტაეპი (და აგრეთვე ნახევარტაეპი, როდესაც ტაეპი მუდმივი ცეზურით ორად განიკვეთება).“<sup>4</sup>

მეტრული პუნქტუაციის აღმოჩენამ იამბიკურ საგალობლებში მკვლევარს გასაღები მისცა დანარჩენი სალექსო ფორმების ამოსაცნობად: „ჰიმნოგრაფიული ტექსტების კითხვის დროს ჩვენ შევნიშნეთ გარკვეული რიტმულობა საგალობელთა, თუმცა ეს რიტმი არა ჰგავდა ჩვეულებრივი, დღემდე ცნობილი ქართული ლექსების რიტმს...“

ჰიმნებში ჩვენ გვაქვს რიტმული მონაცვლეობა სტროფულ ერთეულებისა, სტროფებისა და ანტისტროფების სახით. ყოველ ცალკეულ გალობაში ძირითად სტროფულ ერთეულს ანუ სტროფ მოსდევს ანტისტროფები, რომლებიც დაწერილია იმავე წყობის ტაეპებით, რაც ჩვენ გვაქვს ძირითად სტროფში.<sup>5</sup>

თვალსაჩინოებისათვის პავლე ინგოროყვას იქვე მოჰყავს ტექსტი, რომლის მაგალითზეც პირველად ამოხსნა ბუნება ქართულ ჰიმნოგრაფიის თავისებური ლექსწყობისა. ეს არის იოანე მინჩხიძე

<sup>4</sup> პ.ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, გვ.557-558.

<sup>5</sup> იქვე, გვ.591.

<sup>6</sup> იქვე, გვ.593.

საგალობელი მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან, რომელიც მკვლევარმა „მეტრული პუნქტუაციის“ მიხედვით სალექსო ტაეებად დააღაგა:

რაჟამს მოხუედი	5
ზეციტ ქუეყანად, მჟსნელო ჩუენო,	10
და ინებე შენ	5
შობადღედისაგან უბიწოჟსა,	11
ცხოვრებისათჟს	5
აღამის ნათესაჟისა -	8
შეცტომილისა, მრავალ-მოწყალე!	10
ჯუარს ეცუ ვორციტა	5
ბუნებიტ უვნებელი ღმრთებჟად,	10
შტაჟჟედ ქუესკებელად	5
და განაჟარვე შტავრობჟაჟბნელისაჟ,	11
და აღადგინე	5
ბუნებჟაჟ კაცტაჟ დანტჟმული,	8
ბუნებჟაჟ კაცტაჟ, და გაღიდებღა.	10

### ღა სსვ.

საგალობლის დანარჩენი 7 სტროფიც ტაეპტა ამგვარი ტან-მიმღევრობიტ არის დაწერილი.

ასეტსავე პრინციპს ზედავღა ბიზანტიურ საგალობლებში ტაჟის ღროზე კარდინალი პიტრა. მასჟაც ზელნაწერტა პუნქტუაჟია დაეხმარა ამ საიდუმლოების ამოხსნაში.

ამასტანავე, 1867 წელს პიტრამ აღმოაჩინა გრამატიკოს ტეოდოსი აღეჟსანდრიელის სჟოლიო, სადაც ნატჟვამი იჟო: „ვისაც სურს შეტხზას კანონი (ე.ი.საგალობელი), ჟერ მან ირმოსის მელოღია უნღა დაადგინოს, შემდეგ შეადგინოს ტროპარები, რომლებსაც მარცვლები იმღენი ეჟნება, რამღენიც ირმოსს აჟეს, და მახვილებიც იმავე აღგილზე, და რომლებიც (საგალობლის) მიზანს შეეფერება.“<sup>7</sup>

ჟავლე ინგოროჟჟას ნაშრომის გამოჟვეჟნებას ჟართველ მკვლევარტა ერთი ნაწილი აღფრტოვანებული რეცენზიებიტ შეეგება და უჟოჟმანოდ მიიღო მისი შეხედულებანი ჟართული ლეჟსის ბუნებჟაზე.

<sup>7</sup> ე.ბ.პიტრა, დასახელებული ნაშრომი, გვ.11.

<sup>8</sup> ს.ჟაუხჩიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.388.

სიმონ ყაუხჩიშვილი „გიორგი მერჩულეს“ შესახებ წერდა: „ამ წიგნში დამტკიცებულია მე-5-11 საუკუნეთა ქართულ პოეზიაში არსებობა აქამდე სრულიად უცნობი დარგისა - „რიტმული პოეზიისა.“<sup>9</sup>

მიქაელ თარხნიშვილსაც პავლე ინგოროყვას გამოკვლევის შემდეგ სარწმუნოდ მიაჩნდა, „რომ ქართული ჰიმნები პროზაული ნაწარმოებები კი არ არის, როგორც კეკელიძე ფიქრობდა, არამედ ნამდვილი, გარკვეული კანონების მიხედვით შეთხზული, ლექსები.“<sup>10</sup> ასევე უყარყვანოდ იზიარებს ამ თვალსაზრისს ალექსანდრე ბარამიძე: „პ.ინგოროყვას გამოკვლევის შემდეგ ცხადი ხდება, რომ ძველ-ქართული ჰიმნოგრაფიული ტექსტები ძირითადად სალექსო პრინციპებზეა აგებული და მეტრული კანონზომიერებების გარკვეულ წესებს ემორჩილება.“<sup>11</sup>

მკვლევართა მეორე ნაწილმა არ გაიზიარა პავლე ინგოროყვას გამოკვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები და საეჭვოდ მიიჩნია საგალობლებში შკაცრად ჩამოყალიბებული მეტრული სტრუქტურის არსებობა. კორნელი კეკელიძეს სადააო არ ესანებოდა ქართული ჰიმნების პროზაული ფორმა და დაბეჯითებით წერდა ამის შესახებ: „რასაკვირველია, აქ ჩვენი გვაქვს უბრალო პროზაული თარგმანი“-ო.<sup>12</sup> აკაკი გაწერელია მარცხისათვის განწირულად თვლიდა საგალობლებში სილაბური სიმეტრიის აღმოჩენის ყოველგვარ მცდელობას. გაიოზ იმედს შვილიც პროზაული მეტრელების ნიმუშებად მიიჩნევდა ქართულ საგალობლებს.<sup>14</sup>

„რიტმული პოეზიის“ წინააღმდეგ სამი ძირითადი არგუმენტი იქნა წამოყენებული:

1. „რიტმული პოეზიის“ პრინციპის მიხედვით, ტაქტთა თანმიმდევრობა ტროპარებში ზუსტად უნდა იმეორებდეს ძლისპირის კომპოზიციას, მაგრამ გვაქვს უამრავი მაგალითი, სადაც ეს ასე არ არის. მაგალითად, დავუშვათ, მესამე ტაქტი ძლისპირში არის თორმეტმარცვლიანი, შესაბამისად ასეთივე სიგრძის უნდა ყოფილიყო მესამე ტაქტი

<sup>9</sup> ს.ყაუხჩიშვილი, ახალი მასალები ძველი ქართული პოეზიის ისტორიისათვის, „მნათობი“, 1956, № 10, გვ.109.

<sup>10</sup> მ.თარხნიშვილი, ქართული სასულიერო პოეზია და მისი ურთიერთობა ბიზანტიურ პოეზიასთან, „მნათობი“, 1958, № 1, გვ.134.

<sup>11</sup> ალ.ბარამიძე, „გიორგი მერჩულეს“ გარემო, „სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები“, ფილ.მეცნ.სერია, 1958, № 71, გვ.31.

<sup>12</sup> კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1980, გვ.590.

<sup>13</sup> აკ.გაწერელია, ქართული ჰიმნოგრაფიისა და ვერსიფიკაციის საკითხები, რჩეულ ნაწერები, ტ.3(2), თბ., 1981, გვ.309.

<sup>14</sup> გ.იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები, „ლიტერატურული ძიებანი“, XIII, 1960, გვ.184.

ტროპარებშიც, მაგრამ პირველ ტროპარში ის ცამეტმარცვლიანია, მეორეში - თერთმეტმარცვლიანი, მესამეში - ათმარცვლიანი.

ეს არგუმენტი თავის დროზე პიტრას ერთ-ერთმა პირველმა კრიტიკოსმა ე.ლოვიაგინმა წამოაყენა.<sup>15</sup>

ამ უდაო ფაქტის აღიარება მოუხდათ „რიტმული პოეზიის“ მომხრეებსაც. სიმონ ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს: „აღმოჩნდა მრავალი შემთხვევა, როდესაც ტროპარები ზოგან დამატებით მარცვალს შეიცავენ ირმოსთან შედარებით, ზოგან აკლებენ.“<sup>16</sup>

როგორც ცნობილია, პავლე ინგოროყვა ამგვარ „დარღვევებს“ გადამწერთა მიერ დაშვებულ შეცდომებად მიიჩნევდა და ასწორებდა. მაგრამ, რადგან მათი რიცხვი საკმაოდ დიდი იყო, ცხადი შეიქნა, რომ ისინი „უნებლიე შეცდომებად“ ან „გამონაკლისებად“ ვერ ჩაითვლებოდა. აქედან გამომდინარე, მკვლევარმა სცადა მათთვის თეორიული ახსნა მოეძებნა: „ისევე როგორც ბერძნული ჰიმნოგრაფიის ლექსში, ქართული ჰიმნოგრაფიის სილაბურ უკვეთელ ლექსში დასაშვებად ითვლება ცალკეულ ტაეპთა ჰიპერმეტრია (მარცვლის მეტობა ტაეპში) და ლიპომეტრია (მარცვლის დაკლება ტაეპში).

ქართული სილაბური უკვეთელი ლექსი არა იშვიათად მიმართავს მონათესავე, მარცვლედობით ანლო მდგომი საზომების მონაცვლეობას (ჰიპოსტასური შენაცვლება). ასე, მაგალითად, ერთმანეთს ზოგჯერ ენაცვლება 7-მარცვლელი და 8-მარცვლელი მონომეტრი; ასევე ერთმანეთს ენაცვლება დიმეტრული 10-მარცვლელი და 11-მარცვლელი; იამბიკონური დიმეტრის 12-მარცვლელს ზოგჯერ ენაცვლება 13-მარცვლელი (ჰიპერმეტრია) ან 11-მარცვლელი (ლიპომეტრია), და სხვანი.“<sup>17</sup>

აკაკი გაწერელიამ გააკრიტიკა ეს თეორია. მან აღნიშნა, რომ ჰიპერმეტრია და ლიპომეტრია კლასიკური ანუ ბერძნულ-ლათინური (ქვანტიტეტური) ლექსწყობის დამახასიათებელი მოვლენებია და სრულიად შეუფერებელია სილაბური და სილაბურ-ტონური ლექსწყობისათვის. ჰიპერმეტრია და ლიპომეტრია გულისხმობს მარცვალთა მეტ-ნაკლებობას ტერფში. სილაბურ ლექსწყობაში კი (როგორადაც მიიჩნევს პ.ინგოროყვა საგალობელთათვის დამახასიათებელ ლექსწყობას) ტერფი არ არსებობს და მასში „ბერძნული მეტრების ანალოგიური „საზომთა მონაცვლეობა“ სრულიად წარმოუდგენელი ამბავია.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Е.И.Ловягин, О форме греческих церковных песнопений, “Христианское чтение”, СПб., 1876, март-апрель, с.451.

<sup>16</sup> ს.ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, გვ.389.

<sup>17</sup> პ.ინგოროყვა, დასახელებული ნაშრომი, გვ.707.

<sup>18</sup> აკ.გაწერელია, ქართული ჰიმნოგრაფიისა და ვერსიფიკაციის საკითხები, გვ.325.

რატომ ირღვევა ასე ხშირად „რიტმული პოეზიის“ ძირითად პრინციპი? ამ კითხვას, ჩვენი აზრით, დამაჯერებელი პასუხი გასცა მკვლევარმა ვაჟა გვახარიაძემ: „არსებითია არა ტექსტის მარცვლობრივი რაოდენობა, არამედ თვით ის სისტემა, რომელიც მუსიკალურ ლიტერატურაში იოანე დამასკელის სახელთან არის დაკავშირებული ესაა ოქტოიხოსის ხმათა კონსტრუქციის პრინციპი, რომლის საფუძველიცაა გარკვეული, დაკანონებული მელოდიური სტრუქტურა, აქ ჰანგი და ამ ჰანგთან შეფარდებითაა ტექსტის მარცვლობრივი მხარე გამართული.“<sup>19</sup>

მაშასადამე, მეცნიერის აზრით, ძლისპირ-ტროპართა ურთიერთობის მომწესრიგებელი მუსიკაა და არა სილაბური სალექსო სისტემა.

ასეა თუ ისე, საგალობელთა მნიშვნელოვან ნაწილში „რიტმული პოეზიის“ ძირითადი პრინციპი დარღვეულია.

2. რადგან „რიტმული პოეზიის“ სტრუქტურა ემყარება არა ერთ სტროფში (ტროპარში) შემავალ ტაქტთა იზოსილაბიზმს, არამედ სხვადასხვა ზომის ტაქტებისაგან შედგენილი სტროფების კანონზომიერ განმეორებას საგალობელში, სალექსო ფორმას ქმნის არა ცალკე აღებული ერთი ტროპარი, არამედ ტროპართა ერთობლიობა. აქედან გამომდინარე, ერთი სტროფის ფარგლებში ამ სალექსო ფორმისათვის დამახასიათებელი რიტმის დაქვერა შეუძლებელია. მკითხველმა თვალუნდა გაადევნოს რამდენიმე სტროფს, რადგან მხოლოდ მათ ურთიერთშეთანხმების საფუძველზე შელავნდება ის პროპორციები რომელსაც „რიტმული პოეზიის“ მომხრეები სალექსო რიტმად მიიხსენებენ. მაშასადამე, ერთტროპარიანი (ერთსტროფიანი) საგალობლები იდიომელები და ავტომელები - „რიტმული პოეზიის“ პრინციპს არ ემორჩილებიან.

ამ უხერხულობას გრძნობდა თვით კარდინალი პიტრაც დალიარებდა, რომ ძნელია იდიომელებისა და ავტომელების პოეტურ სტრუქტურის ამოცნობა,<sup>20</sup> თუ მათი საიდუმლოება მუსიკალურ ფორმულებზე არ გასცეს.

ელლოვიაგინის აზრით კი: „იდიომელებისა და ავტომელების პოეტური ხასიათის განსაზღვრა ავტორის მიერ მიღებული ხერხი (ლოვიაგინს მხედველობაში აქვს პიტრას მიერ აღმოჩენილი „რიტმულ

<sup>19</sup> მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, ტექსტი გადმოწერა დენდიდან და გამოსცა ვაჟა გვახარიაძემ, I, 1978, გვ. 0237.

<sup>20</sup> ე.ბ. პიტრა, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 22.



პოეზიის“ პრინციპი) არამც თუ ძნელი, არამედ სავსებით შეუძლებელია.“<sup>21</sup>

3. ძირითადი არგუმენტი ხელნაწერთა პუნქტუაციის მიხედვით საგალობლის ტაეებად დაყოფის წინააღმდეგ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში კორნელი კეკელიძემ წამოაყენა. იგი შეცდომად თვლიდა ხელნაწერებში არსებული „განკვეთის ნიშნების“ (ორი წერტილი) მიხედვით საგალობლის ტექსტის ტაეებად დალაგებას, როგორც ამას პავლე ინგოროყვა აკეთებდა.

კორნელი კეკელიძის აზრით, „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი არ წარმოადგენს სალექსო ტაეებს. ეს გამომდინარეობს შემდეგიდან: თუ ამ წერტილებს დაკისრებული ჰქონდა ტაეგამყოფი (აგრეთვე, ნახევარტაეების აღმნიშვნელი) ფუნქცია, მაშინ თორმეტმარცვლიან იამბიკოში მოსალოდნელი იყო მათი არსებობა ტაეების ბოლოს (ანუ თორმეტი მარცვლის შემდეგ) და ცეზურის ადგილას (შვიდი ან ხუთი მარცვლის შემდეგ), მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ეს ასე არ არის.

ასევეა ბერძნულშიც, რაც კარგად აჩვენა მკვლევარმა ვაჟა გვახარიამ. მას მაგალითად მოჰყავს იოანე დამასკელის აღდგომის იამბიკური საგალობელი, რომლის ხელნაწერისეული პუნქტუაციაც იამბიკოს რიტმულ დაყოფას არ ემთხვევა.

კორნელი კეკელიძის პასუხად დაწერილ სტატიაში პავლე ინგოროყვა ამტკიცებს, რომ ცეზურა იამბიკურ საგალობელში „განკვეთის ნიშნით“ აღინიშნება მხოლოდ მაშინ, როცა ის არის უძრავი (ე.ი. მოდის 5 მარცვლის შემდეგ).<sup>24</sup>

ქვემოთ დავინახავთ, რომ პავლე ინგოროყვამ ვერ შესძლო კორნელი კეკელიძის მიერ წამოყენებული არგუმენტის გაბათილება და იგი კვლავ ძალაში რჩება. მკვლევართა დიდი ნაწილი „განკვეთის წერტილებს“ მუსიკალურ ნიშნებად მიიჩნევს და არა სალექსო ტაეების გამომყოფად.

პავლე ინგოროყვას შეხედულებების წინააღმდეგ, ისევე, როგორც თავის დროზე პიტრას თეორიის წინააღმდეგ, მს. რ. და საფუძვლიანი ოპოზიცია ჩამოყალიბდა. მიუხედავად ამისა, ქართველ მკვლევართა გარკვეულ ნაწილს არ შერყვია რწმენა, რომ საგალობლები „რიტმული პოეზიის“, ე.ი. სილაბურ ოდენობებზე დამყა-

<sup>21</sup> ე.ლოვიაგინი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.456.

<sup>22</sup> კეკელიძე, ახალი შრომა ძველი ქართული პოეზიის შესახებ, „ლიტერატურული ძიებანი“, 9, თბ., 1958, გვ.454.

<sup>23</sup> მიქაელ მოდრეცილის პიშნები, I, გვ.0205.

<sup>24</sup> პ.ინგოროყვა, პასუხი აკად.კეკელიძეს, „მნათობი“, 1959, № 3, გვ.165.

რებული სალექსო ფორმის ნიმუშებს წარმოადგენს.<sup>25</sup> თუმცა მათთვის დამახასიათებელი „მარცვლედოვნება“ არსებითად სხვაობს კლასიკური ლექსის მარცვლედოვნებისაგან.<sup>26</sup>

ჩვენი ნაშრომიც ამ დღემდე გადაუჭრელ პრობლემაში ჩაღრმავების ცდას წარმოადგენს.

---

<sup>25</sup> ელ.მეტრეველი, ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, თბ., 1971, გვ.043; ლ.ჯღამაია, მიქაელ მორეკილის საგალობლები, მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1972, ტ 2, გვ.61; ლ.კვირიკა შვილი, პიმნოგრაფიული კანონის კომპოზიცია, თბ., 1982, გვ.10; გ.კიკნაძე, ნეემირებული ძლისპირნი, თბ., 1982; ლ.ხაჩიძე, იოანე მინჩხის პოეზია, თბ., 1987, გვ.46.

<sup>26</sup> ელ.მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.045.

# I თავი

## რიტმისა და მეტრის პრობლემა ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში

როდესაც ვეხებით რიტმისა და მეტრის პრობლემას ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში, მხედველობაში გვაქვს სალექსო რიტმისა და მეტრის საკითხი.

როგორც ცნობილია, კლასიკური პერიოდის საგალობელთა ტექსტების აბსოლუტური უმრავლესობა, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, აგებულია ტრადიციულ სალექსო სისტემათაგან განსხვავებული პრინციპით, რომელსაც პავლე ინგოროვია „საგალობელთა მარცვლედს“ არქმევს, ვეროპულ მეცნიერებაში კი „რიტმული პოეზია“ ეწოდება. სანამ უშუალოდ საკითხის კვლევაზე გადავიდოდეთ, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ამ უკანასკნელ ტერმინზე.

რიტმულობა, თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერი მონაცვლეობა, სალექსო მეტყველების, ანუ პოეზიის, ფუნდამენტური მახასიათებელია და, აქედან გამომდინარე, სალექსო სისტემის სახელდება „რიტმულ პოეზიად“, დღევანდელი თვალსაზრისით, ტავტოლოგიაა და ერთგვარი ტერმინოლოგიური ნონსენსიც; თუ არ გავითვალისწინებთ ისტორიულ ვითარებას და იმას, რომ სიტყვები „რიტმი“ და „მეტრი“ ყოველთვის როდი ატარებდნენ იმ მნიშვნელობას, რასაც მათში თანამედროვე ლექსმცოდნეობა გულისხმობს.

მაგალითად, ემილ ბენვენისტის თვალსაზრისით, ბერძნული სიტყვა *ρῦθμος* თავისი წარმოშობის დღიდან ანტიკურ პერიოდამდე არასოდეს არ ნიშნავდა „რიტმს“ დღევანდელი გაგებით. ლევიკოპესთან და დემოკრიტესთან ის იგივეა, რაც *ῥυθμός* (ფორმა), თუმცა მისგან განსხვავდება იმ ნიუანსით, რომ აღნიშნავს იმის ფორმას, რაც მოძრაავია.<sup>27</sup>

არისტოტელე შენიშნავდა თავის „რიტორიკაში“, რომ ორატორულ პროზას უნდა გააჩნდეს რიტმი, მაგრამ არა მეტრი,

<sup>27</sup> Э.Бенвенист, *общая лингвистика*, М., 1974, с.383.

რადგან უკანასკნელ შემთხვევაში ლექსი გამოვაო.<sup>28</sup> ე.ი.ბერძნები ერთგვარად უპირისპირებდნენ ერთმანეთს „მეტრისა“ და „რიტმის“ ცნებებს. „რიტმული“ აღნიშნავდა „მეტრულთან“ შედარებით უფრო თავისუფალ ფორმას. სწორედ ამ დაპირისპირებაში უნდა ვეძებოთ მიზეზი იმისა, რომ როცა ბერძნულში და ლათინურში მოიშალა მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის შეგრძნება და მეტრული ლექსწყობა სილაბურმა შეცვალა, ამ უკანასკნელს ეწოდა „რიტმული“.

„რიტმული პოეზიის“, ანუ კლასიკური სილაბური ლექსის, პირველი ნიმუში, რომელიც ისტორიამ შემოგვიწვინა, არის ავგუსტინეს „ფსალმუნი დონატისტების წინააღმდეგ“ (393 წელი). ლექსი შესრულებულია შუაში ცეზურით გაკვეთილი თექვსმეტმარცვლიდით - 8/8:

Honores vanos qui quaerit, // non vult cum Christo  
regnare;  
Sicut princeps huius mali, // de cuius vocantur parte;  
Nam Donatus tunc volebat // Africam totam obtinere;  
Tunc iudices transmarinos // petiit ab imperatore...

ავგუსტინეს ეპოქაშივე გაჩენილა ტერმინი ამ ახალი სალექსო სისტემის აღსანიშნავად. ძველ ლექსებს ეწოდათ „მეტრული“, ახალს - „რიტმული“. მარიუს ვიქტორინის სახელმძღვანელო (დაახ.353 წ.) შემდეგნაირად განსაზღვრავდა ამ ცნებებს: „მეტრი - ეს არის ლექსათქმნადობის მეცნიერება, რომელიც იცავს ტერფში მარცვალთა სიგრძის გარკვეულ თანაზომიერებას, რიტმი კი გულისხმობს მწყობრ აგებას ლექსებისას მეტრული შეთანაბრების გარეშე და ეყრდნობა სმენისათვის აღსაქმელ სკანდირებას რიცხვის მიხედვით.“<sup>29</sup>

როგორც ვხედავთ, „რიტმული პოეზია“ თავდაპირველად ეწოდა კლასიკურ სილაბურ ლექსს და რადგან ტერმინი ოპოზიციური ხასიათისა იყო, აღნიშნავდა არა იმდენად მოვლენის არსს, რამდენადაც მის დაპირისპირებას სხვა მოვლენასთან, ე.ი. „რიტმულ პოეზიაში“ არსებითი გახლდათ, უპირველეს ყოვლისა, მისი „არამეტრულობა“, ის მექანიკურად გავრცელდა ჰიმნოგრაფიული ტექსტებისათვის დამახასიათებელ სისტემაზეც, რომელიც თავის მხრივ განსხვავდებოდა კლასიკური სილაბურობისაგან. სხვათა შორის, როგორც ცნობილია, ამ

<sup>28</sup> არისტოტელე, რიტორიკა, ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო თამარ კუკავამ, თბ., 1981, გვ.180.

<sup>29</sup> М.Л.Гаспаров. Очерк истории европейского стиха, М., 1989, с.89.

უკანასკნელს გერმანიაში სეკვენციას (თანამიმღვრობას) უწოდებენ, საფრანგეთში კი სულაც - პროზას.

ფსევდო-დამასკელი თავის ტრაქტატში „რიტმულ პოეზიას“ (ანუ ῥυθμικὴ τέχνη -ს, როგორც ის უწოდებს) ასე განმარტავს: „ἢ μετὰ τῶν εἰς ἑμμελῶς καὶ ἴκατ ἀκοιουσθῶν τοῖς εἴρημον ἔναρμονίως ἄδῃ μὲν.“ („ეს არის ის, რაც იწყობრად იმღერება ირმოსის მიხედვით, როცა შეთანაბრებულად ვმღერით მელოსს“).<sup>31</sup>

ეს განსაზღვრება ეხმიანება იმ პრინციპს, რომელიც თეოდოსი ალექსანდრიელის სკოლიოშია მოყვანილი და რომელზე დაყრდნობითაც აღმოაჩინა. პიტრამ საგალობელთათვის დამაზასიათებელი „სალექსო სისტემა“, თუმცა, რასაკვირველია, ის შორს დგას რიტმის კლასიკური განმარტებისაგან.

მაშასადამე, თუ ტერმინი „რიტმული“ გულისხმობდა ძირითადად „მეტრულთან“, ე.ი.ანტიკური ლექსისათვის დამაზასიათებელ სისტემასთან, დაპირისპირებას, ამ გაგებით, „რიტმულ პოეზიას“ მიეკუთვნება კლასიკური სილაბური ლექსიც, როგორც რიტმული, ანუ სალექსო მეტრულების გარკვეული ნიმუში, და ჰიმნოგრაფიისათვის დამაზასიათებელი სისტემაც, რომლის რიტმულობა, რიტმის თანამედროვე გაგებიდან გამომდინარე, დღეს ეჭვქვეშ არის დაყენებული.

როგორც აღვნიშნეთ, მიზეზი „მეტრისა“ და „რიტმის“ ცნებათა დაპირისპირებისა ამ სიტყვათა ეტიმოლოგიაში უნდა ვეძიოთ. დღეისათვის მეცნიერებაში არსებობს ორი თვალსაზრისი იმის შესახებ, თუ რამ განაპირობა მეტრულისაგან განსხვავებული სალექსო სისტემის სახელდება „რიტმულად“. პირველის მიხედვით, გადამწყვეტი როლი აქ უთამაშია ბერძნული სიტყვის - „რიტმის“ - უხერხულ ლათინურ თარგმანს. თავდაპირველად ეს სიტყვა უთარგმნიათ, როგორც „numerus“ (თვლა) და, მიუხედავად იმისა, რომ მოგვიანებით ის სწორი ფორმით შესულა ლათინურში (rhythmus), ამ დროისათვის „თვლასთან“ დაკავშირებული ასოციაციები უკვე ისეთი მყარი ყოფილა, რომ სიტყვა „რიტმშიც“ იგრძნობოდა „თვლის“ მნიშვნელობა და ლექსები დამყარებული მარცვალთა სათვალავზე იწოდებოდნენ თურმე „რიტმულად“.<sup>32</sup>

მეორე თვალსაზრისი „რიტმს“ აკავშირებს ბერძნულ ზმნასთან ῥέω (მივედინები), რომლითაც გამოხატა ჰერაკლიტემ თავისი

<sup>30</sup> მ.ლ.გასპაროვი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.106.

<sup>31</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.172.

<sup>32</sup> მ.ლ.გასპაროვი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.89.

შეხედულება სამყაროზე: „ყველაფერი მიედინება“. მსოფლიო დინებაში ჰერაკლიტე განასხვავებდა ურთიერთმონაცვლე „გზას ზევით“ და „გზას ქვევით“. მათი სახელწოდებანი - „ანო“ და „კატო“ - ემთხვევა ანტიკური რიტმიკის ტერმინებს, რომლებიც აღნიშნავენ რიტმული ერთეულის ორ ნაწილს - „არსისსა“ და „თეზისს“. ტერფი, რომელიც თავდაპირველად საცეკვაო ტერმინი იყო და ნიშნავდა ორი პოზის დაპირისპირებას, წარმოადგენს წყობას დამყარებულს კონტრასტზე ძალების მოჭარბებასა და შესუსტებას შორის, ანუ „არსისსა“ და „თეზისს“ შორის. აქედან გამომდინარე, ბერძნები განასხვავებდნენ ლექსში მეტრული სჭემისაგან მის რიტმს (დინებას), რომელიც გამოხატული იყო ამჟღავნებასა და დადაბლებაში („არსისება“ და „თეზისებში“), ე.ი. რიტმულ აქცენტუაციაში. როცა ანტიკურობის დასასრულს გამოჩნდა ახალი ტიპის ლექსი, რომლის აქცენტუაციაც სიტყვიერი მახვილებით გამოიხატა, ამ სუფთა სასაუბრო ლექსმა (მეტრული პოეზია ხომ რეჩიტატივის პრინციპს ემყარებოდა) მიიღო „რიტმულის“ სახელწოდება.

გავიხსენოთ, რომ კლასიკურ სილაბურ ლექსში აუცილებელია ორი სიტყვიერი მახვილი - ერთი ცეზურასთან და მეორე ტაქტის ბოლოს.

მაშასადამე, რადგან სიტყვა „რიტმი“ დაუკავშირდა სამეტყველო ენის აქცენტუაციას, ახალი ტიპის ლექსი, რომელიც ემყარებოდა ტაქტებში მარცვლების თანაბარ რაოდენობას და თითოეული მარცვლის ერთნაირი ძალით წარმოთქმას, ასევე სიტყვათა ბუნებრივ მახვილებს, მოინათლა რიტმულად, განსხვავებით „მეტრული“ (ანტიკური) ლექსწყობისაგან, რომელსაც საფუძვლად ედო გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და წარმოითქმოდა რეჩიტაციით, ანუ ემორჩილებოდა არა სამეტყველო, არამედ სასიმღერო რიტმს. ამ პრინციპით „რიტმულ პოეზიად“ შეიძლება მივიჩნიოთ ყველა ის სალექსო სისტემა, რომელიც ბუნებრივ აქცენტუაციას ემყარება, მიუხედავად იმისა, მარცვალთა სათვალავს ეყარნობა მისი რიტმი, თუ მახვილთა სათვალავს, ან ორივეს ერთად.

ამრიგად, სიტყვების „მეტრისა“ და „რიტმის“ ეტიმოლოგიურმა დაპირისპირებამ გამოიწვია სასიმღერო და სამეტყველო რიტმების მიხედვით დაპირისპირებულ სალექსო სისტემათა სახელდება „მეტრულად“ და „რიტმულად“. თუმცა ამ ცნებათა შინაარსი ისტორიულად იცვლებოდა და უკვე მე-14 საუკუნეში ფრანგმა ავტორმა გ.დე

<sup>33</sup> М.Г.Харлап, О понятиях “ритм” и “метр”, Русское стихосложение, М., 1985, с.14-24.

<sup>34</sup> M.Grammont, Petit traité de versification française, Paris, 1959, p.2.

მაშომ იხმარა ტერმინი „მეტრი“ სილაბურ ლექსთან მიმართებაში და ასე გადაიქცა ეს ბერძნული სიტყვა ლექსთაქმნადობის საერთო წესების სახელწოდებად ნებისმიერ სალექსო სისტემაში.<sup>35</sup>

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში რუსმა სიმბოლისტებმა და ფორმალისტებმა კვლავ დაუპირისპირეს ერთმანეთს „მეტრისა“ და „რიტმის“ ცნებები, ოღონდ უკვე ერთი სალექსო სისტემის ფარგლებში, როგორც აბსტრაქტული სქემა და ემპირიული რეალობა. „მეტრი“, მათი აზრით, იყო იდეალური საზომი, აბსტრაქტული სქემა, საერთო კანონი, ხოლო „რიტმი“ - მისი კონკრეტულე გამოვლინება ან სულაც მისგან გადახვევა, ანუ ემპირიული რეალობა.

როგორც ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ი.ლოტმანი აღნიშნავს: „ემპირიულად მოცემული პოეტური ტექსტი აღიქმება იდეალური სტრუქტურის ფონზე, რომელიც რეალებზეა, როგორც რიტმული ინერცია, სტრუქტურული მოლოდინი.“

დღეისათვის, საყოველთაოდ მიღებული აზრით, რიტმი გაგებულა, როგორც თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება.

თანაზომიერი ერთეულების, ანუ პოეზიაში ბგერითი ერთეულების, განმეორება რეგულირდება მეტრის (საზომის) ზეგავლენით. მაშასადამე, მეტრი, როგორც ძირითადი კომპონენტი<sup>36</sup> რიტმისა, იდეალური სახეა ტაქსის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში.

„მეტრისა“ და „რიტმის“ თანამედროვე გაგების ფონზე დაპირისპირება „მეტრული“ და „რიტმული“ პოეზია აღარ არსებობს და, ცხადია, „რიტმულ პოეზიას“, როგორც ტერმინს, მხოლოდ ისტორიული ღირებულებაა შემორჩა. „რიტმულ პოეზიად“ სახელდებული სალექსო სისტემები დღევანდელი ტერმინოლოგიით მოიხსენიებიან როგორც სილაბური, სილაბურ-ტონური და ტონური. საგალობელთათვის დამახასიათებელი სისტემის აღსანიშნავად კი თანამედროვე ლექსმცოდნეობა გვთავაზობს ტერმინს „ანტიფონური“

<sup>35</sup> მ.გ.ხარლაძი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.25.

<sup>36</sup> А.Бслый, Символизм, М., 1910; Ритм как диалектика и “Медный всадник”, М., 1929; В.Брюсов, Наука о стихе, М., 1919; В.Жирмунский, Введение в метрику, Теория стиха, Л., 1925; Б.В.Томашевский, Русское стихосложение, Метрика, ПГ., 1923; О стихе, Л., 1929.

<sup>37</sup> Ю.М.Лотман, Анализ поэтического текста, Л., 1972, с.47.

<sup>38</sup> ა.კაჭუერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, რჩეული ნაწერები. ტ.3(1), თბ., 1981, გვ.128; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, თბ., 1986, გვ.348, 350.

სილაბიზმი“<sup>39</sup> რომელიც, ჩვენი აზრით, შედარებით ზუსტად ასახავს მოვლენის არსს.

ახლა, როდესაც ტერმინის ისტორია გაირკვა, მივუბრუნდეთ საკვლევ პრობლემას, სალექსო მეტრისა და რიტმის საკითხს ქართულ საგალობლებში.

რიტმის ზოგადი განმარტებიდან გამომდინარე, ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში თითქოს ყველაფერი რიგზეა, რადგან „ანტიფონური სილაბიზმი“ სწორედ თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერ განმეორებას გულისხმობს.

რიტმის განმარტებაში „თანაზომიერი ერთეულების“ ცნება მიუთითებს, რომ ჩვენი გონება ზომავეს ამ ერთეულებს, ხოლო ის კი, თუ რა საზომით ზომავეს, განსაზღვრავს სალექსო სისტემის ტიპს. საზომი ერთეულები შეიძლება იყოს მარცვალი და ამ შემთხვევაში სილაბური სალექსო სისტემა გვაქვს; შეიძლება იყოს სიტყვა - ეს ტონური სისტემაა და შეიძლება მახვილიან და უმახვილო ან გრძელი და მოკლე მარცვლების ერთგვაროვანი დაჯგუფებები (ანუ ტერფები) - ეს სილაბურ-ტონურ და მეტრულ სისტემებში ხდება. „ანტიფონური სილაბიზმი“ მარცვალთა სათვალავს ეყრდნობა, მაგრამ კლასიკური სილაბური სალექსო სისტემისაგან განსხვავდება იმით, რომ თანაზომიერი (მარცვალთა ერთნაირი რიცხვის მქონე) ტაეპები უშუალოდ კი არ მისდევნენ ერთმანეთს, არამედ მეორდებიან მთელი სტროფის შემდეგ, თითოეულ სტროფში შესაბამის ადგილას. მაგალითად, დავუშვათ, საგალობლის პირველი სტროფი აგებულია ტაეპთა ასეთი თანმიმდევრობით: 9 11 7 12 6 10 8 (ციფრები მიუთითებენ ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობაზე). მეორე სტროფში მეორდება ეს რიგი: 9 11 7 12 6 10 8 და ასე დანარჩენ სტროფებშიც.

მაშასადამე, საგალობელთა ტექსტი აგებულია სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებისაგან შედგენილი სტროფების კანონზომიერ განმეორებაზე. გასარკვევია ამ განმეორებათა რიტმული ღირებულება, რადგან ასეთი დიდი ინტერვალები მათ შორის ბადებს ეჭვს, რომ მოლოდინის გრძნობა, რომელიც აუცილებელი ფაქტორია განმეორებად ელემენტთა ერთმანეთთან დასაკავშირებლად, შეიძლება გაქრეს.

რადგან რიტმი აღიქმება სენსორული არხით (სმენით), ბუნებრივია, ის უნდა ემორჩილებოდეს ფსიქოფიზიოლოგიურ კანონებს.

ინფორმაციის ელემენტები, რომელიც გადაიცემა ბუნებრივი არხებით და მიმართულია გრძნობათა ორგანოებისაკენ, ფსიქოფი-

<sup>39</sup> შ.ლ.გასპაროვი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.106.



ზიოლოგიის მიერ შესწავლება. აბრამ მოლი მიუთითებს, რომ ნებისმიერი სენსორული სისტემის რეაქცია შემდეგი თვისებებით ხასიათდება:

1. ფიზიკური აღგზნების გარკვეულ ზღვარს ქვემოთ მიმღები სისტემა უგრძობი ხდება. ეს ზღვარი არის მგრძობელობის ზღურბლი.

2. თუ ფიზიკური აღგზნების სიდიდე აღემატება გარკვეულ ზღვარს, მიმღები სისტემა იტვირთება და აღგზნების ცვლილების მეტს არაფერს აღიქვამს. ეს ზღვარი გადატვირთვის ზღურბლად იწოდება.<sup>40</sup>

აღქმის ფუნდამენტური მახასიათებლები დღეს საფუძვლიანად არის შესწავლილი. არა ერთი მნიშვნელოვანი შრომა არსებობს ჩვენთვის საინტერესო პრობლემის ირგვლივაც, რა პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს დროში მიმდინარე პროცესები, რომ ისინი რიტმულად აღვიქვათ.

ფსიქოლოგები იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ ჩვენი აღქმა არ არის უბრალო დროისმიერი მიმდევრობა, როგორცაა მაგალითად, კინოფილმის ლენტის გამოსახულებები, არამედ არსებობს „ფსიქოლოგიური აწმყო“, რომელშიც ერთმანეთის მიმყოფი ელემენტებზე ფორმათა გარკვეულ თანმიმდევრობად ორგანიზდებიან. ე.ი.საკმარისია, არსებობდეს გარკვეული სიახლოვე სივრცეში, რომ ელემენტებმა შეადგინონ რაღაც ფორმა დროში. თანმიმდევრულად წარმართულ გარკვეულ ქცევებში სტიმულაციები აღქმულნი არიან როგორც დაჯგუფებანი და ამ დაჯგუფებათა განმეორება დასაბამს აძლევს რიტმის აღქმას. პოლ ფრესი წიგნში „რიტმის ფსიქოლოგია“ აღნიშნავს, რომ ყურს თუ დაუგდებთ სიჩუმეში წყლის წვეთების დაცემას ცუდად დაკეტილი ონკანიდან, ჩვენ მათ ორ-ორად ან სამსამად დაჯგუფებულებს აღვიქვამთ, უფრო იშვიათად კი - ოთხ-ოთხად.<sup>41</sup>

მაშასადამე, დაჯგუფება არის ჩვენი აღქმის ფუნდამენტური მახასიათებელი. მას თავისი კანონები და საზღვრები აქვს. კერძოდ, რიტმული ჯგუფის ძირითადი განმსაზღვრელია ჯგუფთაშორისი ინტერვალები (პაუზები) და შემადგენელ ელემენტთა რიცხვი.

უამრავი ცდის მონაცემთა საფუძველზე ყველა მკვლევარი ერთი და იმავე დასკვნამდე მივიდა: მოკლე ინტერვალი დაჯგუფებათა შორის უდრის 0,5 წამს, როცა ძირითადად თანმიმდევარ ელემენტთა საზღვრები აღიქმება და არა თვით ინტერვალი; ნეიტრალური ანუ

<sup>40</sup> А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, с.40.

<sup>41</sup> P.Fraiss, Psychologie du rythme, Le psychologie presses universitaires de France, Paris, 1974, p.75.

ოპტიმალური ინტერვალია 0,5-დან 1 წამამდე; ხანგრძლივი - 1-დან 2 წამამდე, როცა, უპირველეს ყოვლისა, ინტერვალი აღიქმება და საჭიროა ყურადღების დაძაბვა, რომ გავაერთიანოთ ორი საზღვარი ერთ ფსიქოლოგიურ აწმყოში.

რიტმული ჯგუფის მეორე განმსაზღვრელი შემადგენელ ელემენტთა რიცხვია. პოლ ფრესი მიუთითებს, რომ სუბიექტურ რიტმიზაციაში დაჯგუფება შეიძლება ხდებოდეს ორად ან სამად, ნაკლებ ხშირად ოთხად: „პოეტური ან მუსიკალური რიტმები აღწერილია, როგორც დაფუძნებული ბინარულ (ორმაგ) და სამმაგ დაყოფებზე, უფრო იშვიათად კი 4 ნაწილად დაყოფაზე. ჭერ კიდევ არისტოქსენი თვლიდა (ქრისტემდე მე-4 საუკუნეში), რომ არ არსებობს ტაქტი (ზომა), რომელიც ოთხ ნიშანზე მეტს უშვებს.“<sup>43</sup>

სხვა ადგილას ფრესი აღნიშნავს, რომ სუბიექტურ რიტმიზაციაში შეიძლება შივალწიოთ დაჯგუფებებს 5-დან 6 ელემენტამდე. თუმცა ძალიან მალე ჩაერევიან ქვეერთობლიობები, რაც საშუალებას იძლევა, გავზარდოთ ამგვარად იმ ელემენტთა რიცხვი, რომლებიც აღქმულნი იქნებიან შედარებით ერთობლიობაში. ამას გარდა, ხანმოკლე მენსიერების საზღვრები (მეორე სახელი „ფსიქოლოგიური აწმყოს“ აღსანიშნავად) უდრის 7 ან 8 ბგერას ან რიცხვს.<sup>44</sup>

ამ ორი განმსაზღვრელის (ინტერვალითა ხანგრძლივობა და ელემენტთა რიცხვი) ურთიერთქმედების საფუძველზე ფსიქოლოგებმა დაადგინეს შესაძლებელ დაჯგუფებათა სრული ხანგრძლივობა. აღმოჩნდა, რომ ის არ შეიძლება სცილდებოდეს 4-5 წამს. ამ საზღვრებში თავსდება ყველაზე უფრო ნელი ადაქიოს ან ყველაზე უფრო გრძელი ლექსის ზომა.

1902 წელს ვალენმა გაზომა ინგლისური ლექსის ხანგრძლივობა. ის მერყობდა 0,89-დან 5 წამამდე, ხოლო საშუალო მაჩვენებელი იყო 2,69 წამი. მუსიკალური ტაქტებისათვის მაქსიმალური ხანგრძლივობა უდრიდა 3 - 4 წამს.

უდისეულმა მონაცემებმა აჩვენა, რომ რიტმულ დაჯგუფებას მკაცრად შემოფარგლული დროისმიერი საზღვრები გააჩნია. რიტმული ჯგუფი მხოლოდ მაშინ არსებობს, როცა ადგილი აქვს თანამიმდევარ ელემენტთა გაერთიანებას თანადროულობის ფორმაში, რაც აკავშირებს ფსიქოლოგიურ აწმყოში ჯგუფის უკანასკნელ ელემენტს პირველთან. „ფსიქოლოგიური აწმყო“ ჩვენს მიერ თანამიმდევრობის

<sup>42</sup> П.Фрес, Ж.Пиже, Экспериментальная психология, М., 1978, с.101-102.

<sup>43</sup> P.Fraiss, Psychologie du rythme, p.146.

<sup>44</sup> იქვე, 78.

<sup>45</sup> იქვე, 149.

აღქმის ფუნდამენტური მახასიათებელია და ის სივრცეში ხედვის კუთხის როლს ასრულებს.

რიტმული ჯგუფის დროისმიერი საზღვრების საკითხი ჯერ კიდევ ანტიკური პერიოდის პოეტურ ტრაქტატებში დაისვა. ჩვენს მიერ უკვე ნახსენები არისტოქსენი განიხილავდა პრობლემას, თუ რამდენი პირველი დრო (ქრონოს პროტოსი) შეიძლება შედიოდეს მაქსიმალურად ყოველი ტაქტის შიგნით. მისი აზრით, დაქტილური ზომისათვის ეს არის 16 ერთობლიობა, ანუ 4 დაქტილი 4 პირველი დროით, იამბიკური ზომისათვის 6 იამბი ანუ 16 პირველად დრო და პეონური რიტმისათვის 5 პეონი, ანუ 25 პირველი დრო.

ეს მონაცემები მარცვლებზე რომ გადავიანგარიშოთ, სიგრძე-სიმოკლის გაუთვალისწინებლად, მივიღებთ მაქსიმუმ 12 ერთეულს დაქტილურ და იამბურ საზომში და 20-ს პეონურში.

1836 წელს ვუნდტმა სცადა გაეზომა იდენტურ ელემენტთა ყველაზე დიდი რაოდენობა, რომელიც ადამიანმა შეიძლება დაიჭიროს ერთ ერთობლიობაში. მას მიაჩნდა, რომ ეს რაოდენობა აშკარად დამოკიდებული იყო ელემენტთა სიჩქარეზე. ყველაზე ხელსაყრელი სიჩქარისას, ანუ ელემენტებისათვის, რომლებიც დამორეებული იყვნენ ერთმანეთისაგან დაახლოებით 0,3-0,5 წამით, აღმოჩნდა, რომ 12 იყო ელემენტთა ყველაზე დიდი რიცხვი, რომელიც შეიძლებოდა დაეჭირა ადამიანის ცნობიერებას, როგორც ერთი დაჯგუფების შემქმნელი.<sup>47</sup>

როგორც ვხედავთ, აქ სრული დამთხვევაა არისტოქსენისა და ვუნდტის მოსაზრებებს შორის.

თავის მხრივ პოლ ფრესმა დაჯგუფებათა ქვეერთობლიობებად გარდაქმნისას აღმოაჩინა, რომ საუკეთესო პირობებში აღქმული მაქსიმუმი არ შეიძლება სპარბობდეს 25 ბეგრას. ეს იგივე ციფრია, რასაც გვაძლევდა არისტოქსენი იმ უკიდურესი შემთხვევისას, როცა რიტმულ სტრუქტურას ქმნიდა 5 მოკლე ელემენტის 5 დაჯგუფება. ინტელექტის ტესტებმა აჩვენა, რომ სამუალო დონის მოზრდილმა უნდა შესძლოს დაიმახსოვროს და უშეცდომოდ გაიმეოროს 20-დან 25 მარცვლიანი ფრაზა.<sup>48</sup>

მაშასადამე, 25 მარცვალი ის მაქსიმუმი, რაც საუკეთესო პირობებში შეიძლება აღიქვას ადამიანის ცნობიერებამ ერთ, თუმცა ქვეჯგუფებად დანაწილებულ ერთობლიობად.

<sup>46</sup> P.Fraiss, Psychologie du rythme, p.145.

<sup>47</sup> იქვე, 146.

<sup>48</sup> იქვე, 146.

„საუყეთესო პირობების“ ცნება, უპირველეს ყოვლისა, ელემენტთა სინქარეს გულისხმობს, რადგან, მათი რიცხვის მიუხედავად, რიტმული დაჯგუფების მაქსიმალური ზღვარი არის 5 წამი. აქედან გამომდინარე, 25 მარცვლიანი ერთობლიობისათვის ელემენტთა სინქარე 2-ჯერ უფრო მეტი უნდა იყოს, ვიდრე 12-მარცვლიანისათვის, რომელიც, ვუნდტის დაანგარიშებით, 0,3-0,5 წამის ტოლია.

ფსიქოლოგები რიტმულ სტრუქტურებში განასხვავებენ მოკლე და გრძელ დროს. მოკლე დრო მერყობს 0,18-დან 0,3 წამამდე, ხოლო გრძელი - 0,3-დან 1 წამამდე. ლექსში ეს ცნებები შეიძლება გაუაღიგვოთ მოკლე და გრძელი ან უმახვილო და მახვილიანი მარცვლების კატეგორიასთან.

1968 წელს ფრანგულში გაზომეს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სიგრძე. აღმოჩნდა, რომ მახვილიანი მარცვლის სიგრძე მერყობდა 0,35-0,38 წამს შორის, ხოლო უმახვილო მარცვლისა იყო 0,16 წამი.

ამრიგად, იმისათვის, რომ არ გადააჭარბოს რიტმული ჯგუფისათვის დასაშვებ სრულ ხანგრძლივობას, 25 მარცვლიანი ტაქტის თითოეული მარცვლის სიგრძე არ უნდა აღემატებოდეს 0,18 წამს ( $0,18 \text{ წმ.} \times 25 = 4,5 \text{ წმ.}$ ). თუ ამას დავუმატებთ ქვეჯგუფებს შორის არსებულ პაუზებს, ცხადი გახდება, რომ ამ პირობების დაცვა პრაქტიკულად თითქმის შეუძლებელია. ასე რომ, 25 მარცვლიანი რიტმული ჯგუფი მხოლოდ თეორიულ შესაძლებლობად რჩება. მსოფლიო პოეტურმა პრაქტიკამ არ იცის 20 მარცვალზე უფრო გრძელი სალექსო საზომი. ბერძნული ჰეგზამეტრის ზომა 17 მარცვალს არ სცილდებოდა. ფრანგულში ძალიან ცოტაა საზომი, რომელიც 12 მარცვალზე მეტს შეიცავს. ქართულ ლექსშიც ყველაზე გრძელი საზომი (ჩახრუხაული, შავთელური, ფისტიაური) 20 მარცვლიანია. მართალია, ექსპერიმენტის სახით მამუკა ბარათაშვილის „ქაშნიკში“ გვხვდება 24 მარცვლიანი საზომი - „გრძელედი შაირი სამკვეთი“ - მაგრამ ეს ტაქტები, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, უფრო ორ დამოუკიდებელ ერთეულად აღიქმება (16/8), ვიდრე ერთ მთლიან რიტმულ ჯგუფად. ეს საზომი ვერ დამკვიდრდა ქართულ პოეზიაში, თუმცა მისი სიგრძე დასაშვებ თეორიულ ზღვარს არ აღემატება.

ქვეჯგუფებთან დაწინააღმდეგებული რიტმული ჯგუფის (ტაქტის) სრულ ხანგრძლივობასთან ერთად რიტმული სტრუქტურისათვის

<sup>49</sup> P.Fraiss, Psychologie du rythme, p.153.

<sup>50</sup> ა.კინთიბიძე, ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბ., 1965, გვ.75; მამუკა ბარათაშვილი, სწავლა ლექსის თქმისა, რედაქცია და გამოკვლევა ა.კინთიბიძისა, თბ., 1981, გვ.56.

უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ჯგუფის შემადგენელ ელემენტთა რიცხვსა და მოცულობას.

ფსიქოლოგიაში ცნობილი ფაქტია, რომ სუბიექტურ რიტმიზაციაში სტიმულაციები ორ-ორად, სამ-სამად და ოთხ-ოთხად დაჯგუფებულნი აღიქმებიან. როგორც მოსალოდნელი იყო, შემოკმედის პრაქტიკა ანგარიშს უწევს ფსიქოფიზიოლოგიურ კანონებს და შესაბამისად სალექსო საზომებიც ორმაგ, სამმაგ, და ოთხმაგ დაყოფებზეა დაფუძნებული. ამასთანავე, ხანმოკლე მესხიერების საზღვრები 7-8 მარცვალს არ აღემატება. აქედან გამომდინარე, რიტმული დაჯგუფების შემადგენელ ელემენტთა რიცხვი არ უნდა სჭარბობდეს ოთხს, ხოლო ქვეჯგუფის მაქსიმალური მოცულობა - რვა მარცვალს. თუ ჩვენ გადავხედავთ საზომთა დაყოფას სალექსო სისტემებში, ადვილად დავრწმუნდებით ამ მონაცემთა ჭეშმარიტებაში.

სილაბურ სალექსო სისტემაში ყველაზე გავრცელებული საზომების - რვა მარცვლედის, ათ მარცვლედის და თორმეტმარცვლედის - ტრადიციული დაყოფა ასეთია:  $8=4+4$ ,  $5+3$ ,  $2+2+2+2$ ;  $10=5+5$ ,  $4+6$ ;  $12=6+6$ ,  $5+7$ ,  $7+5$ ,  $4+4+4$ .

ორმაგ, სამმაგ და ოთხმაგ დაყოფებზეა აგებული სხვა ნაკლებ გავრცელებული საზომებიც.

სუბიექტური რიტმიზაციის კანონებს ემორჩილება ტონური ლექსის შედარებით თავისუფალი რიტმული სტრუქტურაც. რუსული ტონური ბილინის საზომია ტაეპში სამი სიტყვა (ანუ სამი სიტყვიერი მახვილი); გერმანული ხალხური ბალადების ტაეპი შეიცავდა 3 და 4 მახვილიან მარცვალს; ინგლისურ ტონურ ლექსში კი 3-4 მახვილიანმა ტაეპმა „ჩვეულებრივი ზომის“ სახელი მიიღო.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ტონური ლექსის იმ ფორმაში, რომელიც ყველაზე უფრო მოწესრიგებულად მიიჩნევა, მახვილებს შორის არის 1, 2 ან 3 უმახვილო მარცვალი.

როდესაც შემადგენელ ელემენტთა მოცულობა იზრდება, ნახევარტაეპედები უკვე დამოუკიდებელ ელემენტებად აღიქმებიან და გამოდიან ცალკე ტაეპის როლში. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ გერმანული ტონური ლექსის ნახევარტაეპი, რომელიც მოიცავს 2 ან 3 სიტყვას (ეს არის 6, 7 ან 8 მარცვალი). საკმარისია მასში სიტყვათა რაოდენობა ოთხამდე გაიზარდოს, რომ ნახევარტაეპი უკვე დამოუკიდებელ ტაეპად აღიქმება.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> მ.ლ. გასპაროვი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 249.

<sup>52</sup> იქვე, გვ. 157.

რიტმული ქვეჯგუფის საზღვრები, რომელიც არ შეიძლება სცილდებოდეს 8 მარცვალს, დაკავშირებულია ცეზურის ცნებასთან, სილაბურ ლექსში რიტმის ძირითადი მომწესრიგებელია ცეზურა, როდესაც მოხდა მეტრული სისტემის დაშლა და მისი ადგილი სილაბურმა ლექსმა დაიკავა, ტროქეული ტეტრაპეტრი თავისი ცეზურით გადაიქცა თხუთმეტმარცვლედ - 8+7, იამბური ტრიპეტრი თორმეტმარცვლედ - 5+7 ან 7+5.

ხანმოკლე მესხიერების მოცულობიდან გამომდინარე, სალექსო სისტემებში ცეზურით შემოსაზღვრული რიტმული ქვეჯგუფის სიგრძე არ აღემატება 8 მარცვალს.

სხვადასხვა სალექსო სისტემაში შემავალ საზომთა სკრუპულოზური ანალიზი საჭიროდ აღარ მივიჩნით, რადგან ის, რაც ჩვენ გვანტერესებს, ზედაპირზე დევს და ერთი თვალის გადავლებითაც ადვილი შესამჩნევია: რიტმული სტრუქტურა მხოლოდ იმ შემთხვევაში აღიქმება, თუ ხანგრძლივობის ელემენტები და კავშირები ჩართულნი იქნებიან ერთი და იმავე ფსიქოლოგიური აწმყოს ჩარჩოებში. თუ პროპორციულად გავადიდებთ ყველა ხანგრძლივობას, დადგება დრო, როცა აღქმული იქნება უკვე არა რიტმი, არამედ თანამიმდევრობა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ბგერებისა. როგორც დადასტურდა, ეს ზღვარი მიიღწევა დაახლოებით 2 წამის ინტერვალის დროს, რიტმის შეგრძნება ქრება. „თუ ინტერვალი განმეორებად ელემენტებს შორის აღემატება 2 წამს, ეს ელემენტები უკვე აღარ აღიქმება ერთმანეთის მიმდევრად.“<sup>53</sup>

იმისათვის, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტების დაყოფის პრინციპი რიტმულ სტრუქტურად მივიჩნიოთ, საჭიროა ის პასუხობდეს რიტმიზაციის კანონთა აუცილებელ მოთხოვნებს. ერთ-ერთი ასეთი მოთხოვნა, როგორც აღვნიშნეთ, არის განმეორებად ელემენტთა შორის არსებული ინტერვალების მკაცრად განსაზღვრული ხანგრძლივობა (არ უნდა აღემატებოდეს 2 წამს).

ჩვენს საანალიზო ტექსტებში ინტერვალი განმეორებად ელემენტებს შორის წარმოადგენს ე.წ. „შევსებულ დროს“ (ე.ი.სტიმულაციები არ წყდება), ამიტომ ოპერირება უფრო მოსახერხებელია მარცვლების კატეგორიებში.

განმეორებად ელემენტთა შორის არსებული ინტერვალების სავალდებულო ხანგრძლივობა მარცვალთა რაოდენობაზე ზუსტად რომ გადავიანგარიშოთ, სასურველია, ვიცოდეთ მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა სიგრძე. მაგრამ, რადგან, ფრანგულისა და ინგლისურისაგან განსხვავებით, ეს მონაცემები ქართულში არა გვაქვს,

<sup>53</sup> კ.ფრესი, ე.პიაჟე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.93.

იძულებულნი ვართ, სავარაუდოდ ავიღოთ თეორიულად დასაშვები მაქსიმალური სიდიდეები (მოსალოდნელია, რომ პრაქტიკულად მათი ხანგრძლივობა უფრო მცირე იქნება).

ჩვენთვის ცნობილია თეორიული მონაცემი, რომ ჭკვიანუფებისაგან შედგენილი რიტმული ჯგუფის ხანგრძლივობა არ უნდა აღემატებოდეს 5 წამს. საუკეთესო პირობებში, ე.ი. ელემენტთა მაქსიმალური სიჩქარისას, ეს რიტმული ჯგუფი დასაშვებია შედგებოდეს 25 მარცვლისაგან. აქედან გამომდინარე, 2 წამიანი ინტერვალის შეიძლება შეიცავდეს მაქსიმუმ 12 მარცვალს. ე.ი. ჩვენს შემთხვევაში, როცა ინტერვალის განმეორებად ელემენტებს შორის წარმოადგენს „შევსებულ დროს“, 12 მარცვლიანი მონაკვეთი არის მაქსიმალური სიდიდე ამ ინტერვალისათვის, რათა არ დაირღვეს ფსიქოლოგიური აწმყოს ჩარჩოები და განმეორებადი ელემენტები ერთმანეთის მიმდევრად აღვიქვათ.

ჩვენ გავაანალიზეთ ამ კუთხით 800-ზე მეტი ძლისპირი (მოგვხსენებათ, ძლისპირი საგალობლის მონაკვეთებად დაყოფის შოდელია და ერთგვარი „საზომის“ ფუნქციას ასრულებს) და აღმოჩნდა, რომ უმეტესი ნაწილის მიხედვით ინტერვალები საგალობელთა განმეორებად ელემენტებს შორის მერყობს 30-დან 60 მარცვლამდე.

საანალიზო მასალა ავიღეთ გულნაზ კიკნაძის გამოცემიდან „ნევემირებული ძლისპირნი“, რომელიც ძლისპირთა ყველაზე ვრცელი და სრულყოფილი კრებულის პუბლიკაციას წარმოადგენს X საუკუნის ხელნაწერის (A-603) მიხედვით.<sup>54</sup>

გამოცემის ძირითად ნაწილში მოთავსებულია 872 ძლისპირი, მაგრამ აქედან ზოგი იამბიკოა და ზოგიც წარმოდგენილია რიტმული დაყოფის გარეშე. ამ უკანასკნელთა გამოკლებით, საანალიზოდ დავგვრჩა 842 ერთეული.

თვალსაჩინოებისათვის გთავაზობთ ცხრილს, სადაც ძლისპირები დალაგებულია განმეორებად ელემენტთა შორის ინტერვალის ზრდის მიხედვით. აღქმის გამარტივებისათვის ცხრილში შეტანილია ინტერვალები ამ ძლისპირის მიხედვით შედგენილი საგალობლის სტროფთა მხოლოდ პირველ განმეორებად ელემენტთა შორის. მაგალითად, ავიღოთ გულნაზ კიკნაძის გამოცემიდან 266-ე ძლისპირი (ჟამად, უგალობდითსა):

<sup>54</sup> ნევემირებული ძლისპირნი, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო გულნაზ კიკნაძემ, თბ., 1982.

I	ფარავომს ეტლები და ძლიერებაჲ მისი	13
II	დაანთჳ ზღუჳსა შინა	7
III	ძლიერმან	3
IV	ბრძოლასა ღმერთმან,	5
V	მას უგალობდეთ გალობითა,	9
VI	რამეთუ დიდებულ არს უკუჳნისამდე. <sup>55</sup>	12

ვთქვით, ამ ძლისპირის მიხედვით აგებული საგალობელი შესდგება სამი სტროფისაგან. „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპთა შესაბამისად, სამივემ უნდა გაიმეოროს მოდელის სტრუქტურა: I - 13 7 3 5 9 12; II - 13 7 3 5 9 12; III - 13 7 3 5 9 12. როგორც ვხედავთ, განმეორებადი ელემენტები (ერთნაირი სიგრძის მქონე ტაქები) ერთმანეთისაგან დაშორებული არიან საკმაოდ დიდი მანძილებით. პირველი, 13-მარცვლიანი სტრიქონი, მეორდება 36 მარცვლის შემდეგ ( $7+3+5+9+12=36$ ); მეორე, 7-მარცვლიანი სტრიქონი - 42 მარცვლის შემდეგ ( $3+5+9+12+13=42$ ); მესამე, 3-მარცვლიანი - 46 მარცვლის შემდეგ ( $5+9+12+13+7=46$ ); მეოთხე, 5-მარცვლიანი 44 მარცვლის შემდეგ ( $9+12+13+7+3=44$ ); მეხუთე, 9-მარცვლიანი 40 მარცვლის შემდეგ ( $12+13+7+3+5=40$ ); მეექვსე, 12-მარცვლიანი 37 მარცვლის შემდეგ ( $13+7+3+5+9=37$ ).

ამ გამოთვლების მიხედვით, ინტერვალები განმეორებად ელემენტებს შორის 3-ჯერ (და ზოგ შემთხვევაში მეტჯერაც) აღემატება დასაშვებ ნორმას (12 მარცვალი). მართალია, ინტერვალები სხვადასხვა განმეორებად ელემენტებს შორის სხვადასხვა სიგრძისაა (ეს დამოკიდებულია თვით განმეორებადი მონაკვეთის სიდიდეზე), მაგრამ, როცა ნორმიდან ასეთი დიდი გადახვევა გვაქვს, ეს მცირეოდენი განსხვავებები პრინციპულ მნიშვნელობას ვერ შეიძენს. სწორედ ამიტომ ქვემოთ წარმოდგენილ ცხრილში ჩვენ შევიტანეთ ინტერვალები შესაბამისი ძლისპირის მიხედვით აგებული საგალობლის სტროფთა მხოლოდ პირველ განმეორებად მონაკვეთებს შორის. მაგალითად, ჩვენს მიერ გაანალიზებული 266-ე ძლისპირის გასწვრივ მითითებული იქნება 36

<sup>55</sup> ნევემირებული ძლისპირნი, გვ.329.



მარცვალი, რადგან სწორედ ეს ინტერვალი აშორებს ერთმანეთისაგან ამ ძლისპირის მიხედვით აგებული საგალობლის პირველ მონაკვეთს ამავე საგალობლის მეორე სტროფის პირველი მონაკვეთისაგან (ასევე მეორე სტროფის პირველ მონაკვეთს შესაძე სტროფის პირველი მონაკვეთისაგან), რომელთა განმეორებამაც (ყველა მომღევენო ელემენტის შესაბამის განმეორებასთან ერთად) უნდა შექმნას რიტმული სტრუქტურა „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპის მიხედვით.

№	ინტერვალი განმეორებად ელემენტთა შორის (მარცვალთა რაოდენობა)	რამდენჯერ აღემატება ნორმას	ძლისპირის № გამოცემის მიხედვით	გამოყენების სიხშირე
1.	7	1,25-ჯერ	44, 512	2
2.	10		173	1
3.	12		215	1
4.	15		508	1
5.	16		7, 114, 474, 520, 780	5
6.	17		456	1
7.	18		575, 732	2
8.	19		208, 242, 349, 416	4
9.	20		443	1
10.	21		185, 337, 525	3
11.	22		85, 196	2
12.	23		417, 450, 534, 595	4
13.	24	2-ჯერ	41, 68, 70, 199, 348, 431, 472, 658, 729	9

14.	25		158, 188, 319, 457, 799, 829	6
15.	26		124, 449, 483, 619, 690, 715	6
16.	27		141, 152, 270, 296, 488, 547, 827, 833	8
17.	28		91, 153, 302, 354, 358, 473, 572, 679, 733, 736	10
18.	29		16, 30, 267, 442, 563, 643, 716, 723, 759	9
9.	30		86, 109, 154, 212, 245, 339, 366, 409, 466, 636, 659	11
20.	31		181, 234, 295, 305, 318, 333, 656, 692, 693, 717, 746	11
21.	32		69, 110, 180, 192, 206, 290, 301, 329, 367, 394, 591, 604, 606, 700, 765, 789	16
22.	33		284, 361, 482, 540, 580, 588, 630, 787	8
23.	34		108, 177, 186, 189, 268, 273, 299, 312, 336, 371, 373, 454, 461, 532, 605, 657, 695, 702, 713, 782, 785, 815	22
24.	35		57, 59, 157, 214, 315, 335, 406, 445, 447, 481, 541, 594, 602, 611, 648, 680, 681, 814	18

25.	36	3-396	9, 33, 71, 113, 225, 233, 317, 350, 429, 433, 578, 579, 673, 685, 691, 761, 778	17
26.	37		98, 195, 213, 243, 365, 385, 407, 421, 423, 452, 463, 470, 475, 505, 583, 596, 612, 615, 749, 758, 762	21
27.	38		42, 116, 205, 207, 266, 308, 325, 345, 355, 364, 503, 510, 513, 554, 577, 592, 622, 653, 678, 730, 793, 831	22
28.	39		29, 31, 56, 60, 156, 197, 200, 244, 332, 356, 455, 491, 506, 545, 558, 616, 620, 737, 744, 836	20
29.	40		12, 58, 62, 92, 130, 140, 175, 190, 230, 279, 300, 328, 352, 420, 448, 527, 539, 552, 626, 757, 802	21
30.	41		3, 89, 115, 191, 204, 209, 224, 297, 313, 408, 458, 495, 837, 847	14
31.	42		10, 46, 54, 105, 187, 201, 217, 346, 368, 419, 517, 524, 581, 600, 608, 613, 661, 694, 719, 720, 731	21
32.	43		320, 374, 451, 464, 518, 546, 573, 629, 632, 644, 725, 843	12
33.	44		73, 81, 103, 223, 314,	20

			316, 388, 405, 465, 509, 521, 538, 566, 582, 599, 625, 671, 708, 714, 726	
34.	45		18, 43, 96, 97, 102, 182, 334, 342, 378, 428, 477, 479, 565, 607, 624, 703, 779	17
35.	46		27, 239, 263, 304, 331, 347, 381, 435, 480, 529, 531, 598, 628, 649, 677, 781, 824	17
36.	47		84, 246, 289, 298, 344, 379, 402, 430, 444, 460, 485, 486, 574, 610, 655, 705, 751, 763, 771	19
37.	48	4-ჯერ	111, 134, 241, 280, 387, 391, 403, 528, 618, 721, 745, 784	12
38.	49		78, 136, 147, 307, 440, 386, 441, 468, 535, 601, 621, 645, 687, 704, 748, 766, 838	17
39.	50		2, 15, 65, 148, 264, 293, 326, 446, 459, 496, 522, 562, 830, 844, 872(ტექსტი წყდება)	15
40.	51		6, 8, 76, 87, 99, 142, 216, 282, 311, 353, 360, 362, 397, 411, 436, 453, 484, 641, 663, 688, 738, 772, 783, 846, 848	25
41.	52		4, 32, 93, 101, 119, 176, 198, 221, 222, 471, 533, 549, 564, 627, 734, 791, 825, 845	18

42.	53		28, 66, 106, 229, 363, 432, 544, 584, 747, 820, 839	11
43.	54		1, 25, 53, 226, 324, 377, 395, 490, 519, 637, 665, 696, 735, 760, 832	15
44.	55		21, 26, 70, 75, 306, 672, 689, 701, 840	9
45.	56		40, 48, 183, 262, 392, 401, 493, 571, 590, 712, 718, 722, 828	13
46.	57		39, 59, 129, 145, 272, 310, 330, 370, 410, 462, 469, 543, 550, 647, 664, 669	16
47.	58		17, 19, 37, 47, 123, 131, 228, 240, 281, 375, 398, 492, 589, 711	14
48.	59		38, 45, 72, 149, 150, 171, 249, 251, 265, 399, 511, 526, 633, 662, 728, 870	16
49.	60	5-396	64, 160, 161, 203, 236, 238, 274, 283, 288, 412, 440, 476, 548, 559, 567, 639, 707, 788	18
50.	61		90, 120, 194, 210, 383, 569, 609, 642, 667, 741	10
51:	62		104, 107, 125, 170, 232, 327, 467, 478, 487, 507, 530, 551, 570, 834	14
52.	63		55, 77, 384, 390, 439,	8

			537, 555, 770	
53.	64		11, 13, 95, 235, 415, 418, 536, 617, 803	9
54.	65		172, 275, 294, 752	4
55.	66		112, 135, 278, 426, 434, 489, 743, 764, 800	9
56.	67		67, 138, 139, 218, 231, 247, 277, 372, 413, 494, 652, 654, 684, 706, 776	15
57.	68		5, 146, 323, 437, 542, 597, 603, 634, 640, 668, 675, 777, 821	13
58.	69		20, 83, 126, 132, 151, 174, 287, 396, 404, 557, 593, 635, 767	13
59.	70		34, 49, 357, 422, 560, 818	6
60.	71		100, 425, 523, 556, 674	5
61.	73	6-ဒို့၎်	261, 322, 341, 514, 786	5
62.	74		219, 515, 651, 670, 709	5
63.	75		742, 750, 775	3
64.	76		122, 159, 790, 817, 835	5
65.	77		660, 727, 805	3
66.	78		79, 285, 389	3
67.	79		61, 424, 807	3
68.	80		74, 118, 128, 144, 248, 253, 623, 797	8

69.	81		133, 576, 614, 631, 697	5
70.	82		22, 686, 819, 866	4
71.	83		14, 88, 585, 792, 852	5
72.	84	7-ჯერ	561, 586, 638	3
73.	85		137, 237	2
74.	86		699, 756, 822, 869	4
75.	87		258, 553, 871	3
76.	88		155, 812	2
77.	89		168, 260, 650	3
78.	90		35, 252, 795, 823	4
79.	91		286, 841, 883	3
80.	92		259, 382	2
81.	93		163, 376, 774	3
82.	94		854	1
83.	95		504 (ტექსტი წყდება), 794, 811, 868	4
84.	96	8-ჯერ	500, 851	2
85.	98		166, 683, 864	3
86.	99		809, 849	2
87.	100		80, 165, 169, 359, 816	5
88.	101		810, 867	2
89.	102		164, 255, 497, 855	4

90.	103		646	1
91.	104		826	1
92.	105		167, 257	2
93.	106		502, 740, 858, 860	4
94.	107		254, 501, 859	3
95.	108	9-ჭვირ	162, 393, 842, 865	4
96.	109		499, 861	2
97.	110		256, 853, 857	3
98.	111		568	1
99.	112		23, 850	2
100.	114		184, 498, 724	3
101.	115		856, 862	2
102.	116		143	1
103.	117		516, 666	2
104.	118		587	1
105.	119		710	1
106.	120	10-ჭვირ	753	1
107.	125		292, 813	2
108.	126		291	1
109.	127		380, 682	2
110.	129		698	1



111.	132	11-ჯერ	343	1
112.	134		739	1
113.	135		438	1
114.	138		798	1
115.	141		769	1
116.	142		768	1
117.	143		309	1
118.	146	12-ჯერ	276	1
119.	160	13-ჯერ	796	1
120.	183	14-ჯერ	400, 804	2
121.	192		801	1
122.	194		806	1

ცხრილი გვიჩვენებს, რომ წარმოდგენილ ძლისპირთა მიხედვით შედგენილ საგალობლებში ინტერვალთა განმეორებად ელემენტებს შორის რამდენჯერმე აღემატება დასაშვებ ნორმას. მხოლოდ ოთხი ძლისპირი (44, 173, 215, 512) 842-დან ტოვებს იმის ილუზიას, რომ მათ მიერ მინიშნებული ინტერვალები საგალობლის განმეორებად მონაკვეთთა შორის შეიძლება მოთავსდეს რიტმული სტრუქტურებისათვის დასაშვები ნორმის ფარგლებში.

შიახლოებითი სტატისტიკა ასეთია: 842 ძლისპირიდან 134 მიგვანიშნებს, რომ მათი სტრუქტურის მიხედვით აგებულ საგალობლებში ინტერვალთა განმეორებად ელემენტთა შორის 2-ჯერ აღემატება დასაშვებ ნორმას (24 და მეტი მარცვალი); 221 ძლისპირის მიხედვით - 3-ჯერ (36 და მეტი მარცვალი); 181 ძლისპირის მიხედვით - 4-ჯერ (48 და მეტი მარცვალი); 124 ძლისპირის მიხედვით - 5-ჯერ (60 და მეტი მარცვალი); 49 ძლისპირის მიხედვით - 6-ჯერ (72 და მეტი მარცვალი); 34 ძლისპირის მიხედვით - 7-ჯერ (86 და მეტი მარცვალი); და ბოლოს, არის ისეთი ძლისპირებიც, რომელთა მიხედვით აგებულ საგალობლებშიც

ინტერვალი განმეორებად ელემენტებს შორის 10-ჯერ, 13-ჯერ, 14-ჯერ აღემატება დასაშვებ ნორმას.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ დავუშვებთ, რომ „შეესებულნი დრო“ განმეორებად მონაკვეთებს შორის უბრალო ინტერვალი კი არ არის, არამედ თავად წარმოადგენს ქვეჯგუფებისაგან შედგენილ მთლიან რიტმულ ჯგუფს, რომლის მაქსიმალური მოცულობაც შეიძლება 25 მარცვლამდე ავიყვანოთ, ძლისპირთა აბსოლუტური უმრავლესობა ნორმის მიღმა დარჩება (კერძოდ, 842-დან 800 ძლისპირი).

მიღებულ მონაცემთა საფუძველზე სრული კატეგორიულობით უნდა განვაცხადოთ, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტების დაყოფის პრინციპი („საგალობელთა მარცვლედი“, ანუ იგივე „ანტიფონური სილაბიზმი“) არ ემორჩილება რიტმიზაციის კანონებს.

თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერი განმეორების გარდა, რიტმული სტრუქტურის ერთ-ერთი უმთავრესი განმსაზღვრელია ინტერვალი განმეორებად ელემენტთა შორის, რომელსაც მკაცრად დადგენილი ნორმები გააჩნია. თუ ეს ინტერვალი სცილდება დასაშვებ ზღვარს, ირღვევა „ფსიქოლოგიური აწმყოს“ ჩარჩოები და ადამიანის ცნობიერება ვეღარ აკავშირებს ერთმანეთთან განმეორებად ელემენტებს. ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში განმეორებად ელემენტთა შორის არსებული ინტერვალები რამდენჯერმე აღემატება დასაშვებ მაქსიმუმს და, აქედან გამომდინარე, ამ განმეორებათა რიტმული ღირებულება ნულის ტოლია.

ამრიგად, დასმულ კითხვას, ქართულ მკვლევართა ერთი ნაწილისაგან განსხვავებით, ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეთ: ქართულ საგალობელთა ტექსტების ის ნაწილი, რომელთაც პავლე ინგოროყვა „საგალობელთა მარცვლედის“ სახელით მოიხსენიებს, არ წარმოადგენს სალექსო რიტმის მიხედვით დახაწვებულ რიტმულ მეტრეულ ნიმუშებს.

## II თავი

### ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ტექსტობრივი დაყოფისათვის

პავლე ინგოროყვას თეორია, რომლის მიხედვითაც „საგალობელთა მარცვლენი“ სალექსო სისტემად იქნა მიჩნეული, ეყრდნობოდა ხელნაწერებში არსებულ „განკვეთის ნიშნებს“, რომელთაც, მკვლევრის აზრით, ტაეპგამყოფი ფუნქცია ჰქონდათ დაკისრებული. აქედან გამომდინარე, ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული მონაკვეთი კვალიფიცი-რებული იყო, როგორც სალექსო ტაეპი. ჩვენი მიზანია გაავარკვიოთ, რამდენად მართებულია ეს შეხედულება.

საყოველთაოდ მიღებული აზრით, ლექსი არის სპეციფიური დატვირთვის მქონე ტექსტი, რომელიც განკუთვნილია დასამახსოვრებლად და გასამეორებლად (ამის დასტურად ისიც გამოდგება, რომ პედაგოგიურ პრაქტიკაში ხშირად მიმართავენ ხოლმე აუცილებლად დასამახსოვრებელი ინფორმაციის გალექსვას. გავიხსენოთ თუნდაც აკაკი შანიძის მიერ გალექსილი ქართული ანბანის ასო-ნიშანთა სახელწოდებანი). სალექსო მეტყველება ამ მიზანს იმით აღწევს, რომ ტექსტს ცნობიერებისათვის ადვილად აღსაქმელ მონაკვეთებად ყოფს. გარდა ბუნებრივი სინტაქსური დაყოფისა, მეტყველება ლექსში თანაზომიერ მონაკვეთებადაა დანაწევრებული, რომელნიც კანონზომიერად მეორდებიან და იწოდებიან ტაეპებად.

თვითონ სიტყვა „ტაეპი“ - „στιχος“ - ბერძნულად ნიშნავს „მწკრივს“, მისი ლათინური შესატყვისი „versus“ კი - „მობრუნებას“. ეს სახელწოდებანი მიგვანიშნებს, რომ სალექსო მეტყველება გულისხმობს გამუდმებულ მობრუნებას მწკრივის დასაწყისთან, რასაც ძირითადად მისი რიტმული სტრუქტურა განაპირობებს. როდესაც ჩვენი ცნობიერება ტექსტის აღქმისას ერთ მონაკვეთს ჩაათავებს, ის გრძნობს მის საზღვრებს, რადგან ძალაუნებურად ახდენს მის შეთანაბრებას სხვა მონაკვეთებთან. როგორც აღნიშნავენ, სწორედ ამ მოლოდინის დადასტურება ან უარყოფა ქმნის მხატვრულ ეფექტს. თუ პროზაული ნაწარმოების კითხვის დროს („პროზა“ ლათინურად „წინ მიმართულ მეტყველებას“ ნიშნავს), ჩვენი ყურადღება მიპყრობილია წინ და შეუფერხებლად მივყვებით ტექსტის შინაარსს, არ ვცდილობთ

ზუსტად დავიმახსოვროთ სიტყვები, რადგან მთავარია, გვახსოვდეს აზრი, სალექსო მეტყველება გვაიძულებს, გამუდმებით აღვიდგინოთ მესსიერებაში წინა ტაეპთა რიტმულ-მელოდიური და სიტყვიერი ქსოვილი. ტაეპის ბოლოს მოთავსებული სარიტმო სიტყვა წინა ტაეპების ბოლოებს გვანსენებს, მის დასაწყისში არსებული ფარული თუ აშკარა ანაფორა - წინა ტაეპების დასაწყისებს და ა.შ.იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტაეპები არ არის მარკირებული რითმით ან ანაფორით, რიტმული სტრუქტურა განაპირობებს შათ შეკავშირებას „ფსიქოლოგიური აწმყოს“ ჩარჩოებში, რომლის საზღვრებიც ემთხვევა ჩვენი „ხანმოკლე მესსიერების“ შესაძლებლობებს.

როგორც წინა თავში გავარკვეეთ, „განკვეთის ნიშნებით“ გამოყოფილ მონაკვეთთა კანონზომიერი განმეორება ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში სალექსო რიტმს ვერ ქმნის. გამორიცხულია რითმის ფაქტორიც - ეს საგალობლები ურითმოა. მაშასადამე, ამ მონაკვეთთა სალექსო ტაეპებად კვალიფიცირებას ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენი გამოეცალა. ახლა ისლა დაგვრჩენია მოვიძიოთ, არსებობს თუ არა რაიმე სხვა ფაქტორი, რომელიც რითმისა და სალექსო რიტმის გამორიცხვის შემდეგაც, საშუალებას მოგვცემს ეს მონაკვეთები სალექსო ტაეპებად მივიჩნიოთ. ერთადერთი ასეთი ფაქტორი შეიძლება იყოს ამ მონაკვეთთა სემანტიკური ღირებულება.

როგორც ანალიზმა გვიჩვენა, „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული მონაკვეთი არ წარმოადგენს სემანტიკურად დასრულებულ ოდენობას, განკვეთის წერტილები ხშირად ცალკეულ სიტყვებსაც კი ჰყოფენ ორ ნაწილად. საყურადღებოა, რომ ამგვარი შემთხვევები ჩვეულებრივია ძლისპირებში. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი გულნაზ კიკნაძის გამოცემიდან. ტექსტი ტაეპებად დაყოფილია „განკვეთის ნიშანთა“ მიხედვით, რომელთა განლაგებაც კარგად ჩანს ამ ხელნაწერის იქვე გამოქვეყნებულ ფოტოაპირებშიც.

ვამა ა.მოივილესად

ცათა უვრცელესად იქმნა საშოა შენი,  
უბიწოო,  
რომელმან დაუტევენელი დაიტიე,  
მისა მიმართ მი-  
გავლენთ, მეოხ გუეყავ ჩუენ.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> ნევირებული ძლისპირნი, გვ.137.

ჟამა ა. უფალო მესმასა

მოხუდ შენ დაბადებული  
ჩრდილოდთ, ამბაკუმ ქადაგა წინააღწარ-  
მეტყუელებით  
მოსლვად შენი ქუეყნად  
და ძირისაგან იესესისა  
აღმოცენებამ  
და აწ ჩუენცა ჭე შმარიტად  
ვიხილეთ, დიდებამ ძალსა შენსა, უფალო.<sup>57</sup>

ჟამა ა. უფალო მესმასა

შობამ უ-  
თესლოდ დამბადებელისა და დადგრომამ ქალწულად  
ორივე საკვრველ ყო უფალმან  
და სიმდაბლით შეგ ურთა ჩუენ,  
რამთა მდაბალნი ზეცად აღგუამაღლენეს.<sup>58</sup>

ამგვარი მაგალითების დაძებნა სირთულეს არ წარმოადგენს მიქაელ მოდრეკილის კრებულშიც.

როგორც ვხედავთ, იხლიჩება და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადადის არა მარტო აზრობრივი სინტაგმები, არამედ ცალკეული სიტყვებიც. აზრობრივ სინტაგმათა გახლეჩა და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანა, ერთი შეხედვით, იმ რიტმულ-სინტაქსური მოვლენის ილუზიას ქმნის, რომელიც ლექსმცოდნეობაში enjambement -ის სახელით არის ცნობილი.

ანჟამბემანის, ანუ გადატანის, დროს სინტაქსი გადააბიჯებს ხოლმე ტაქტის ბოლოს არსებულ პაუზას და ერთ ტაქტში დაწყებული წინადადება ბოლოვდება მეორეში, ოღონდ მთლიანად არ ავსებს მას.

<sup>57</sup> ნევემირებული ძლისპირნი, გვ.159.

<sup>58</sup> იქვე, გვ.161.

<sup>59</sup> მ.გრაგონი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.20.

ანჟამბემანი წარმოიშობა სინტაქსზე რიტმული სტრუქტურის ძალდატანების შედეგად. სწორედ წინააღმდეგობა რიტმსა და სინტაქსს შორის ქმნის გადატანის დროს მხატვრულ ეფექტს, რომლის მიზანიც გადატანილი ნაწილის განსაკუთრებული აზრობრივი ხაზგასმაა. იმისათვის, რომ მხატვრული ეფექტი არ დაიკარგოს, ანჟამბემანი იშვიათი უნდა იყოს, რაც გამოარჩევს მას საერთო რიტმული ფონიდან. საგალობლებში „გადატანა“ იშვიათი კი არაა, ძალზე ჩვეულებრივი და ხშირი მოვლენაა და ეს ასეც რომ არ იყოს, ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში, როგორც აღვნიშნეთ, არ არსებობს გამოკვეთილი რიტმული სტრუქტურა (ლაპარაკია არაიაბიკურ საგალობლებზე) და, აქედან გამომდინარე, არ ექნება ადგილი რიტმისა და სინტაქსის წინააღმდეგობასაც, რაც ანჟამბემანის, როგორც რიტმულ-სინტაქსური მოვლენის, არსს წარმოადგენს. იქ, სადაც არ არსებობს რიტმული სტრუქტურა, არ არსებობს ანჟამბემანიც. ხოლო მოვლენა, რომელიც ერთი შეხედვით ანჟამბემანის ილუზიას ქმნის, შედეგია არა რიტმის ხეწოლისა სინტაქსზე, არამედ ტროპარის მექანიკური დაყოფისა რაოაც წინასწარ მოცემული მოდელის შესაბამისად, რაც ტექსტის შინაგანი სტრუქტურით, საზომის ლოგიკით კი არ არის ნაკარნახევი (წინააღმდეგ შემთხვევაში არ იქნებოდა ასე უგულვებლყოფილი ამ მონაკვეთების სემანტიკური ღირებულება), არამედ ეკუთვნის გარედან დატანილ (მუსიკალურ) სისტემას. სწორედ ამის დამადასტურებელია ცალკეული სიტყვების გახლეჩა და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანა.

„განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი, რომელსაც არ გააჩნია არც რიტმული (ლაპარაკია სალექსო რიტმზე) და არც სემანტიკური ღირებულება, არ შეიძლება სალექსო ტაეპად მივიჩნიოთ.

„განკვეთის“ წერტილებით გამოყოფილი მონაკვეთების სალექსო ტაეპად მიჩნევის pro და contr - არგუმენტები მეცნიერებაში იამბიკური საზომით დაწერილ ჰიმნებზე დაკვირვების შედეგად წარმოიშვა.

როგორც პავლე ინგოროყვა აღნიშნავს, „განკვეთის ნიშანთა“ ფუნქციის ამოცნობაში მას თორმეტმარცვლიანი საზომით შესრულებული საგალობლები დაეხმარა, სადაც წერტილებით გამოყოფილი აღმოჩნდა ყოველი ტაეპი და ნახევარტაეპი, როდესაც ტაეპი მულძივი ცეზურით ორად განიკვეთებოდა.

მართლაც, მიქაელ მოდრეკილის იამბიკური საზომით შესრულებული სააღდგომო კანონი ზემოთ თქმულის სრული დადასტურებაა. საილუსტრაციოდ მოგვყავს ამ კანონის ერთ-ერთი ოდა (ჟურთხეულარსა):

60 პ.ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, გვ.591.

გან უზომელმან: მოწყალება მან შენმან: 5/7  
 და უაღრესმან: სიტკბოვებამან ქრისტე: 5/7  
 აღგძრა სახიერ: დაბადებულთა შენთა: 5/7  
 წყალობისათჳს: იმეჳ ჳორციითა ვნებად: 5/7  
 მოხუედ ჳუარითა: და მიჳსნენ ვნებათაგან: 5/7

გიცანთ ჳორციითა: მოსრული მჳსნელად ჩუენდა: 5/7  
 სიკუდილისაგან: ვითარცა სამნი ყრმანი: 5/7  
 საჳუმილისაგან: რამეთუ გუასხურე ჩუენ: 5/7  
 ცუარისა მის წილ: სისხლი საღმრთოჲ და წყალი: 5/7  
 და მით და შრიტე: ცეცხლი უღმრთოვებისაჲ: 5/7

გამოჩნდა დიდი: მღღელთ მოძღუარი სარწმუნოჲ 5/7  
 სახლსა ღმრთისასა: იესუ ძეჲ მალღისაჲ: 5/7  
 რომელმან ნეფსით: შეწირა თავი თჳსი: 5/7  
 მსხუერპლად მამისა: სოფლისა ცოდვათათჳს: 5/7  
 და აღადგინნა: მომწყდარნი აღდგომითა:<sup>61</sup> 5/7

მაგრამ იოანე მინჩხის იამბიკურ საგალობელში, რომელიც იმავე კრებულშია მოთავსებული და აღდგომისავე დღესასწაულს ეძღვნება, განსხვავებული სურათი გვაქვს. აქაც საილუსტრაციოდ კანონის მხოლოდ ერთ ოდას მოვიყვანთ (უფალო მესმასა):

ღმრთისა სიტყუაო ბუნებით უვნებელო: 5/7  
 ბუნებაჲ ჩემი მიიღე და მით ივნე: 5/7  
 და მავნებელი ჩემი: მოჳკალ ჳუარითა 7/5  
 და ლახუარითა რომლითა განიგ უმირე: 5/7  
 ვითარცა კაცი: ძალსა შენსა დიდებაჲ 5/7

შენ მეუფეო დაბადებულთა ღმერთო: 5/7  
 ვითარცა კაცი შეგიწყარა საფლავმან: 5/7  
 შეუცავი ნათელი: შეგიცვა ბნელმან 7/5  
 კაცობრივითა ბუნებითა ჳორცითაჲთა: 5/7  
 ყოველთა მცველო: ძალსა შენსა დიდებაჲ 5/7

სიკუდილსა შენსა განმხიარულებული: 5/7

<sup>61</sup> მიქაელ მორავილის ჰიმნები, II, გვ.411.

მგლოვარე იქმნა ქრისტე რაჟამს გიხილა:  
აღდგომილი საფლავით: ღმერთი ძლიერი  
და მეოტ იქმნა პირისაგან შენისა:  
სირცხვლეული: მტერი ჩუენი ბელიარ:

დამბადებელმან მღუძარეთამან ღმერთმან:  
ვითარცა ლომმან მიყრდნობით მიიძინა:  
ბუნებითა ჯორცთაჟთა: საფლავსა შინა  
არამედ აღდგა უძლეველი ძალითა:  
და დასცნა ძლევით: ძალნი წინააღმდეგომნი:<sup>62</sup>

როგორც ვხედავთ, აქ თითოეულ სტროფში ს. დატოვებულია ცეზურის აღმნიშვნელი წერტილების გარე ამისა, „განკვეთის ნიშანი“ არ არის არც ერთი სტროფის მეს. დასასრულს. რაც მთავარია, ამ საგალობლის აღნიშნულ „განკვეთის ნიშანთა“ არარსებობა შემთხვევითი მოვლენა იყოს, რადგან ოთხივე სტროფში, „ანტიფონური სიქ პრინციპთა თანახმად, ზუსტად მეორდება წერტილთა გრიგი, რაც შესაბამისი ძლისპირის სტრუქტურით არის ნაკარ

შენ, მეუფეო მეუფეთაო ღმერთო:  
სიტყუაო, რომელი მამისაგან იშვე:  
მხოლოდ მხოლოდსა მიერ: ვითარცა ღმერთ ხარ  
სული შენი სახიერ, თანასწორო:  
მომეც მონათა: ძალსა შენსა დიდებაჲ:<sup>63</sup>

იოანე მინჩხის ამ ჰიმნოგრაფიულ კანონში, რომ იამბიკურ ტაეპს შეიცავს, ე.წ. „უძრავი ცეზურა“ (ასე ეძახ როჯა ცეზურას 5 მარცვლის შემდეგ) მოუღის 87 ტაეპს. პ.ი მტკიცების თანახმად, ეს „უძრავი ცეზურა“ ყველა შემთხვევ ლებლად აღნიშნული უნდა ყოფილიყო „განკვეთის ნიშნიც რეალურად აღნიშნულია მხოლოდ 46 ტაეპში, 41-ში კი - გიეროდ, „მოდრავი ცეზურა“ (7 მარცვლის შემდეგ), მკვლევრის აზრით, არ აღინიშნება „განკვეთის ნიშნით“, შემთხვევაში აღნიშნულია.

<sup>62</sup> პ.ინგოროჯა, ძველი ქართული სასულიერო პოეზია, I, თბ., 1913, გვ.13.

<sup>63</sup> ნეემირებული ძლისპირნი, გვ.383.



ამრიგად, ეს მონაცემები ექვს ქვეშ აყენებს პ.ინგოროფას მტკიცებას, რომ წერტილებს საგალობლებში ტაეპთა და ნახევარტაეპთა (როცა ცეზურა „უძრავია“ და მოდის 5 მარცვლის შემდეგ) გამოყოფის ფუნქცია აქვთ.

სწორედ მსგავს მაგალითებს ეყრდნობოდა კორნელი კეკელიძე, როდესაც უარყოფდა საგალობლებში წერტილებით გამოყოფილი მონაკვეთის მიჩნევას სალექსო ტაეპად.<sup>64</sup>

იამბიკურ საგალობელთა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ „განკვეთის“ წერტილების ადგილმდებარეობა შეიძლება დაემთხვეს იამბიკოს რიტმულ დაყოფას და შეიძლება - არა. ცნობილი ფსიქოლოგიური ფაქტორის ზემოქმედების შედეგად, მოკამათე მხარეები ეძებდნენ და ამჩნევდნენ მხოლოდ იმ მაგალითებს, რომლებიც საკუთარ მოსაზრებათა მტკიცებისათვის გამოადგებოდათ და რადგან საგალობლები უზვად იძლეოდა მასალას როგორც pro, ისე contr - არგუმენტებისათვის, კამათი დაუსრულებელი დარჩა.

გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ იამბიკური საგალობლის „განკვეთის ნიშანთა“ მიხედვით დაყოფის ერთ მნიშვნელოვან ნიუანსზე, რომელიც თავის დროზე შეუმჩნეველი დარჩა მოკამათეებს და რომელსაც, ჩვენი აზრით, შეეძლო ამ დავის საბოლოო გადაწყვეტა. ერთია, როდესაც „განკვეთის ნიშანი“ საერთოდ არ არის ტაეპში და ამის გამო აღუნიშნავი რჩება ცეზურა და სულ სხვაა, როდესაც ის არის, მაგრამ უჩვენებს არა იამბიკური საზომისათვის დამახასიათებელ რიტმულ პაუზას, არამედ ტექსტს სრულიად შეუფერებელ ადგილას ხლეჩს, რათა არ დაირღვეს „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპი, კერძოდ, მოცემული მონაკვეთის თანაფარლობა სხვა სტროფების შესაბამის მონაკვეთებთან.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ გთავაზობთ იოანე მტბევარის საშობაო კანონის ერთ-ერთ ოდას (ადიდებდითსა) მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან. ტექსტის დაყოფა „განკვეთის ნიშანთა“ მიხედვით გადავამოწმეთ ხელნაწერის ფოტოპირში.

წერტილებით აღნიშნული მონაკვეთი	რეალური პაუზა
--------------------------------------	------------------

ყო შენ თანა დღეს: ქალწულო დიდებული:	5/7	5/7
ძლიერი რომელიცა: წმიდა არს მარადის:	7/6	7/6

<sup>64</sup> კეკელიძე, ახალი შრომა ძველი ქართული პოეზიის შესახებ, გვ.454.

და წყალობით მომხდებდა ჩუენს საშობო შენით:	12	7/5
ამასთან განატრით: დაუცხრომელითა ვმითა:	5/8	5/8
ვითარცა სთქუე: და ეოთობით გადიდებთ:	4/7	4/7
სტელი ჩმიდად მოვიდა შენდა ქალწულო:	5/7	7/5
და ძალით მალლით გვარვი: და შენ უსძლოო:	7/5	5/7
საყდრად სიწმიდისად განკმზანდა და დედად:	12	6/6
უხრჩნელებისად: ჩუენს ყოველთა გკზინა:	5/7	5/7
ამისთჳ ღმერთის მშობელად აღგიარებთ შენ:	5/7	7/5
შენ თანა დაე: მკვლრა სიტყუად რომელი:	5/7	7/5
მამსა თანა მყოფ არს: იშვა ყოველითურო:	7/5	7/5
ქვემ არილებით ღმერთი და კაცი სრული:	12	5/7
და წარმოძლუა ჩუენს: სამოთხედ შენ მიერ		5/6
ღმერთის მშობელთ ამის: თჳს ყოველნი განატრით	5/12/7	{ 7/6
შენ:		
მამისაგან შობილი პირველ უდედოდე:	5/7	7/5
დღეს იშვა შენგან ქალწულო სულისაგან:	7/5	5/7
წმიდისა ქრისტტ და განაღმერთო ბუნებაჲ:	12	5/7
ადამეანთად და წარუდგინა მამისა		5/8
თჳსა გამოჩნდა რაჲ ჯორცითა ჩუენთჳს:	5/20	{ 5/7
მალათა ზე მამისა თანა მკდომარეჲ	5/7	7/5
დამდაბლდა ხატად მიწისა ნათესავთა		5/7
შეწირა მამისა კაცებაჲ რომელ:	7/16	{ 6/6
ჩუენგან მიიღო: დასუა იგი საყდართა		5/7
მარჯუენით სიმდიდრე: ესა ვითარცა ღმერთ არს:	5/12/7	{ 7/5
ძირისაგან იესესა აღმოსკენდა:	5/7	8/4
ყუვილი ქრისტტ ქალწულითაგან ბეთლემს:	7/5	5/7
ქალაქსა დავითისსა და აღმიყვანა:	12	7/5
ქუეყანით ზეცი:სა იერუსალტმსა		6/6
სუთუვად წმიდათა თანა: ვითარცა ღმერთ არს:	5/14/5	{ 8/5
რომელნი პირველ: ვარსკულავსა კმსახურებდეს:	5/7	5/7

ისწავეს დღეს შობილი: ვარსკულავისაგან:	7/5	7/5
ღმრთისა სიტყუაჲ ვორცითა და თაყუანის სცეს:	12	7/5
და შეწირეს მი:სა ძღუენი სამეუფოჲ რომელსა აღიდებენ ზეცისა ძალნი: <sup>65</sup>	5/18	6/6 7/5

როგორც ჩანს, შესაბამისი ძლისპირის სტრუქტურა მოითხოვს, რომ ამ საგალობლის სტროფებში პირველი მონაკვეთი იყოს ხუთმარცვლიანი. იქ, სადაც პაუზა (ცეზურა) იამბიკურ ტაქტში მოდის 5 მარცვლის შემდეგ, ბუნებრივია, „განკვეთის ნიშანი“, რომელსაც ხუთმარცვლიანი მონაკვეთი უნდა გამოეყო, დაემთხვა ცეზურის ადგილს (იხ. I და VII სტროფი). სწორედ ამგვარი დამთხვევები ქმნის ილუზიას, რომ „განკვეთის“ წერტილებს იამბიკოში ტაქტთა და ნახევარტაქტთა გამოყოფის ფუნქცია აქვთ დაკისრებული. მაგრამ ხდება ისეც, რომ „განკვეთის ნიშნები“ ცეზურის ადგილს არ ემთხვევა. ჩვენს მიერ მოყვანილ მაგალითში მრავლადაა მსგავსი შეუსაბამობის შემთხვევები. კერძოდ, II, III, IV და V სტროფების პირველ ტაქტებში იამბიკური საზომის სტრუქტურით ნაკარანახევი რიტმული პაუზა გვაქვს 7 მარცვლის შემდეგ, მაგრამ „განკვეთის“ წერტილები 5 მარცვლის შემდეგ ზის. VI სტროფის პირველ ტაქტში ცეზურა 8 მარცვლის შემდეგ მოდის, „განკვეთის“ წერტილები კი კვლავ ხუთმარცვლიან მონაკვეთს გამოყოფენ, რადგან ამას მოითხოვს „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპი, ყოველი სტროფის შესაბამისი მონაკვეთი თანაბარი სიგრძისა უნდა იყოს. ანალოგიური სიტუაცია გვაქვს ამ სტროფების მე-2 და მე-5 ტაქტებშიც, როცა „განკვეთის“ წერტილები არ ემთხვევა იამბიკური ტაქტის რიტმულ პაუზას. იმისათვის, რომ ზუსტად დაიკვას „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპი, საგალობლის გადამწერი ცალკეული სიტყვების გახლეჩასაც არ ერიდება, რაც არავითარ ილუზიას აღარ ტოვებს იმისას, რომ თითქოს „განკვეთის ნიშნებს“ ცეზურისა და ტაქტის დასასრულის აღმნიშვნელი ფუნქცია აქვთ. „განკვეთის ნიშნების“ ძირითადი დანიშნულებაა, საგალობლის ყველა სტროფი დაყოს თანაბარ მონაკვეთებად ძლისპირის შესაბამისი მელოდიური ფორმულების მიხედვით, ხოლო დაემთხვევა თუ არა ეს დაყოფა იამბიკური საზომის სტრუქტურას, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს.

მიქაელ მოდრეკილის კრებულში გადამწერი იამბიკური ფორმით დაწერილ საგალობლებთან ასეთ შენიშვნას აკეთებს: „ყოველსა მუხლსა მ შეტყუებამ აქუს, ე ჭერ იბ, ფრთხილო, შენ

<sup>65</sup> მიქაელ მოდრეკილის პიშნები, გვ.63.

გულისწმა-ყავ და ჩემთჲს ლოცვა ყავ.<sup>66</sup> ე.ი.გვაფრთხილებს, 60 მარცვლიანი ტროპარი ზუთი თორმეტმარცვლიანი ტაეპისაგან შედგებოა. წერტილჲს რომ ტაეგამყოფი ფუნქცია ჰქონოდათ დაკისრებული, ვადაწერს ჩვენი ასე საგანგებოდ გაფრთხილება აღარ დასჭირდებოდა. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამ საგალობლებში წერტილების მიხედვითა დაყოფილი ტექსტი უმეტეს შემთხვევაში იამბიკოს რიტმულ დაყოფას არ ემთხვევა. ასეთი საგანგებო გაფრთხილება ალბათ იმანაც განაპირობა, რომ იამბიკო თავისი მოწესრიგებული სილაბური სტრუქტურით გამონაკლისს წარმოადგენს საეკლესიო საგალობელთა შორის.

სალექსო სისტემას თავისი შინაგანი ლოგიკა აქვს, რომლის მიხედვითაც ადვილად შეიძლება მისი გრაფიკული სახის მიუხედავად ამა თუ იმ სალექსო ფორმის რეკონსტრუქცია. თორმეტმარცვლიან იამბიკოს იოლად დავალაგებთ ტაეებად „განკვეთის ნიშნით“ გარეშე. იამბიკურ საგალობლებში „განკვეთის“ წერტილთა გადანაცვლებ-გადმიანაცვლება ვერ დაარღვევს სალექსო საზომს, ისევე როგორც ვერ შექმნის მას სხვა ტიპის (არაიამბიკურ) საგალობლებში. არაიამბიკურ საგალობლებში სალექსო საზომის არსებობის შემთხვევაში ჩვენ დიაკრიტული ნიშნების გარეშეც შევძლებდით საგალობლის ტექსტის ტაეებად დაყოფას, რადგან ამას თვით სალექსო სტრუქტურა გვიკარნახებდა, მაგრამ საკმარისია, ამოვშალოთ ეს წერტილები, რომ ვკრავითარი ლოგიკა ველარ მიგვანიშნებს მათ თავდაპირველ ადგილებს. მაშასადამე, ვიშეორებთ, საგალობლის ტროპარის დაყოფა წერტილების საშუალებით ტექსტის შინაგანი სტრუქტურით, სალექსო საზომის ლოგიკით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ ეკუთვნის გარედან დატანილ (მუსიკალურ) სისტემას.

მუსიკალურ ნიშნებად მგინჩვენს „განკვეთის“ წერტილებს ე.ლოვიაგინი,<sup>67</sup> პ.კარბელაშვილი,<sup>68</sup> ივ.ჭავჭავიძე,<sup>69</sup> კ.კეკელიძე,<sup>70</sup> ა.გაწერელია,<sup>71</sup> გ.იმედაშვილი,<sup>72</sup> ვ.გვანარია.<sup>73</sup> ის მარცვლობრივი დაყოფაც, რომელიც ამ წერტილთა საშუალებით ხორციელდება

<sup>66</sup> მიქაელ მოძრეკელის ჰიმნები, II, გვ.69, 370, 410, 435.

<sup>67</sup> ე.ლოვიაგინი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.462.

<sup>68</sup> პ.კარბელაშვილი, ქართული საერო და სასულიერო კილოები, თბ., 1898, გვ.52.

<sup>69</sup> ივ.ჭავჭავიძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ.18.

<sup>70</sup> კ.კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, VI, თბ., 1960, გვ.111.

<sup>71</sup> ა.გაწერელია, ქართული ჰიმნოგრაფიისა და ვერსიფიკაციის საკითხები, გვ.347.

<sup>72</sup> გ.იმედაშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.215.

<sup>73</sup> ვ.გვანარია, დასახელებული ნაშრომი, გვ.0237.

საგალობლის ტექსტში, მუსიკალურ სისტემაზე მიგვითითებს და არა სალექსო საზომზე. როგორც აღნიშნავს მკვლევარი ვაჟა ჯვახარია: „აქ არსებითია არა ტექსტის მარცვლობრივი რაოდენობა, არამედ თვით ის სისტემა, რომელიც მუსიკალურ ლიტერატურაში იოანე დამასკელის სახელთან არის დაკავშირებული. ესაა ოქტოონოსის ხმათა კონსტრუქციის პრინციპი, რომლის საფუძველიცაა გარკვეული დაკანონებული მელოდიური სტრუქტურა ან ჰანგი და ვმ ჰანგთან შედარებითაა ტექსტის მარცვლობრივი მხარე გამართული.“<sup>74</sup>

ანალოგიურ დასკვნამდე მივიდნენ ბერძნული ტექსტების მკვლევარნიც. როგორც ელენე მეტრეველი აღნიშნავს, C.Höeg -ის აზრით, წერტილებში მოქცეული რატმული მონაკვეთების ღირებულება არ არის განსაზღვრული. ეს კი აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ხელნაწერების პუნქტუაცია ასახავს წმინდა მუსიკალურ დაყოფას, რომელიც მეორე - ტექსტობრივი დაყოფის გვერდით არსებობდა.<sup>75</sup>

ბუნებრივია, ასეთი დასკვნების შემდეგ ისმის კითხვა - თუ ხელნაწერთა პუნქტუაცია მუსიკალურ დაყოფას აღნიშნავს, როგორი უნდა ყოფილიყო ტექსტობრივი დაყოფა? ან არსებობდა კი იგი საერთოდ?

შევეცდებით, პასუხი გაეცეთ ამ კითხვებზე.

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია ებრაული პოეზიის პირმშოა. სტიქარონებმა და ჰიმნოგრაფიულმა კანონებმა ლიტურგიაში ფსალმუნებისა და ბიბლიური საგალობლების ადგილი დაიკავეს. ჰიმნოგრაფიული კანონის ცხრა ოდას საფუძვლად დაედო ცხრა ბიბლიური საგალობელი. აქედან რვა ძველი, ხოლო ერთი ახალი აღთქმიდან.<sup>76</sup> ეს საგალობლებია: უგალობდითსა - გამოსვლათა, 15:1-19; მოიხილესა - მეორე სჯულის, 32:1-43; განძლიერდასა - პირველი მიფეთსა, 2:1-10; უფალო მესმასა - წინასწარმეტყველება ამბაკუმისა, 3:1-19; ლამითგანსა - წინასწარმეტყველება ესაიასი, 26:9-19; ლელატყვისა - წინასწარმეტყველება იონასი, 2:3-10; კურთხეულარსა - წინასწარმეტყველება დანიელისა, 3:26-55; აკურთხევდითსა - წინასწარმეტყველება დანიელისა 3:57-88; აღიდებდითსა - სახარება ლუკასი, 1:46-55.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> ვ.ჯვახარია, მიქაელ მორდრეკილის ჰიმნები, I, გვ.0237.

<sup>75</sup> ელ.მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.078.

<sup>76</sup> К.Кекелыдзе, Иерусалимский кано́нар VII века, Тифлис, 1912, с.324.

<sup>77</sup> აღსანიშნავია, რომ ძველი აღთქმის ორი უკანასკნელი გალობა დანიელის წინასწარმეტყველებიდან დღევანდელ ებრაულ ბიბლიაში არ არის. ისინი ბერძნულმა ბიბლიამ, სეპტუაგინტამ, შემოგვიხაზა.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სახელწოდება „სტიქარონი“ (ΣΤΙΚΗΡΟΝ) ფსალმუნებისა და ზოგჯერ ბიბლიური საგალობლების სახელდებისათვისაც გამოიყენება ბერძნულ ხელნაწერებში. ასე რომ, ქრისტიანულმა ჰიმნებმა ბიბლიური საგალობლების სახელიც შეინარჩუნეს. აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია ვითქვით, რომ მათ ბიბლიური პოეზიის ფორმაც უნდა გადმოეღოთ. მართლაც, ჰიმნოგრაფიული ტროპარის კომპოზიცია ბიბლიურ საგალობელთა მუხლის აგებულებას იმეორებს. სხვანაირად არც შეიძლება იყოს რადიკალური, რადგან ჟამისწირვისათვის განკუთვნილი ქრისტიანული ტროპარები თავდაპირველად სწორედ ამ საგალობელთა ტექსტში იყო ჩართული და უცხო სხეულად რომ არ აღქმულიყო, ბუნებრივია, იმეორებდა საგალობლის წინამდებარე მუხლის ფორმას, მელოდიას, შინაარსს (ჰიმნოგრაფიის განვითარების ამ ეტაპს ასახავს „უძველესი იადგარი“). შეიძლება ამას მიგვანიშნებს თვით სახელწოდება „ტროპარი“, რომლის ერთ-ერთი ახსნაც იოანე ზონარას ეკუთვნის. მისი აზრით, ეს ტერმინი წარმოიშვა ბერძნული სიტყვიდან ΤΡΕΠΑΝΤΑΙ, რაც „ბრუნვას“ ნიშნავს. და ტროპარიც ზომ ბრუნავსო, ანუ მიემართება და იმეორებს უკვე არსებულ მოდელს.<sup>78</sup> რადგანაც ტროპარი, როგორც მისი სახელწოდება მიგვანიშნებს, „მიემართება“ უკვე არსებულ მოდელს, ბიბლიურ საგალობელთა ტექსტში ჩართული, უეჭველია, წინამდებარე მუხლის ფორმასა და შინაარსს გაიმეორებდა. უფრო მოგვიანებით კი ის საგანგებოდ შერჩეულ მოდელს, ძლისპირს „მიემართება“. მაგრამ სანამ ძლისპირ-ტროპართა ურთიერთობის სისტემა გაფორმდებოდა, ის, ცხადია, „უბრუნდებოდა“ ბიბლიური საგალობლის მუხლს, რომელსაც მოსდევდა. ამიტომაც მიმართეს მეცნიერებმა ებრაულ პოეზიას ბიზანტიური ჰიმნების ფორმის კვლევისას. თუმცა ეს თავისთავად სწორი ორიენტაცია ვერ ასცდა ზიგზაგებსა და ცდომილებებს. მიზეზი კი ის იყო, რომ ამ მკვლევრებმა (ბიკელი, მეიერი, გრიმე, სივერსი) აპრიორად მიიჩნიეს პიტრას შეხედულება ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაზე და ებრაულ პოეზიასაც სწორედ ამ კუთხით მიუდგნენ. ცნობილია, რომ ბიკელისა და სივერსის განმარტებული ცდები ბიბლიურ პოეზიაში სილაბური კანონზომიერებების ძიებისა მარცხით დამთავრდა.<sup>79</sup> ებრაული პოეზია არ ეყრდნობა სილაბურ ოდენობებს, ამიტომ პარადოქსულია ბიკელის განცხადება, რომ მარცვალთა რაოდენობა საზომში მათი სიგრძე-

<sup>78</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.130.

<sup>79</sup> А.Эфрос, Библийская лирика, журн. "Восток", кн.2, М-П., 1923, с.20.

სიმოკლის<sup>80</sup> მაგიერ ბიზანტიურმა ჰიმნოგრაფიამ ებრაულიდან მიიღო.

ბიბლიის პოეზია ორგანულად არის დაკავშირებული მუსიკალურ გახმოვანებასთან (კანტილატა), ამიტომ მყარ მეტრულ სქემებს ის არ იძლევა. ბიბლიურ საგალობელთა მუხლი (ფასუკი) ჩვეულებრივ ორ ნაწილად იყოფა. პირველი ნაწილის პაუზას ზოგჯერ ცეზურასაც უწოდებენ. მასზე უფრო გრძელია მეორე ნაწილის პაუზა, რადგან იგი მუხლის დასასრულს ემთხვევა. თითოეულ ამ პაუზას ორი განსხვავებული სახე აქვს. სწორედ ორი სხვადასხვა ღირებულების პაუზის (მუხლის შუაში „ეთნახისა“ ან „ყოლე ვეიორედის“ და მუხლის ბოლოს „სილუკისა“ ან „სოფ ფასუკის“) მონაცვლეობა ქმნის განსხვავებულ ფორმებს. მუხლის (ფასუკის) თითოეული ნაწილი, თავის მხრივ, თვითონაც იყოფა ნაწილებად შედარებით მოკლე პაუზებით. ჩვენთვის საინტერესო ბიბლიურ საგალობლებში ფასუკი ძირითადად წარმოდგენილია ერთი ფორმით - შუაში ეთნახის პაუზით (ძირითადი პაუზით გაყოფილი ნაწილები, თავის მხრივ, შეიძლება, კიდევ იყოფოდეს). ბიბლიის პოეზიაში, სადაც მუხლები ორნაწილიანი ან ოთხნაწილიანი (შესაძლებელია სამ და ხუთნაწილიანიც) პარალელიზმებით არის გადმოცემული, დიდი მნიშვნელობა აქვს მეორენაწილს, მცირე პაუზალურ აქცენტებს, რომლებსაც ჩვენს მიერ წარმოდგენილ ტექსტებში ერთი ვერტიკალური ხაზით აღვნიშნავთ (შესაბამისად, მთავარი პაუზა, ანუ ეთნახის პაუზა, ორი ვერტიკალური ხაზით აღვნიშნავთ, მუხლის დასასრულის პაუზა - სამი ვერტიკალური ხაზით). ტექსტის კომპოზიცია კი ოთხნაწილიან პარალელიზმებში ასეთ აზრობრივ მიმართებებს გვიჩვენებს:

ა. პირველი ნაწილი შესაბამეა მეორეს (მისი აზრობრივი პარადიგმა), მესამე - მეოთხეს;

ბ. პირველი - მესამეს, მეორე - მეოთხეს.<sup>81</sup>

მაგალითად:

ēykāh īredōp aḥād eleḗ / ūšenaīm yānīsū rebābāh // im-lō  
ki-šūrām mekāpām / wayhōāh hisegīrām //

<sup>80</sup> А.Васильев, О греческих церковных песнопениях, "византийский временник", т.3, вып.3,4, СПб., 1896, с.627.

<sup>81</sup> ებრაული ფსალმოდის შესახებ იხილეთ: А.Магид, О древне сврейской музыке и о псалмодии евреев, "De musica", Временник отдела теории и истории музыки, вып.3, л., 1927, с.140-154; აგრეთვე, Еврейская энциклопедия, т.9, СПб., с.225-229

πως δὴ ἔξεται εἷς χιλίους / καὶ δύνῳ μετακινῆσουσιν  
μυριάδας // εἰ μὴ ὁ θεὸς ἄπεδοτο αὐτοὺς / καὶ κύριος παρέδωκεν  
αὐτοὺς ///

ვითარმე იოტოს ერთმან ათასები / და ორმან წარიქციის  
ბევრები, // არა თუმცა ღმერთმან განიქნა იგინი / და უფალმან მისცნა  
იგინი. ///

(მეორე სჯულის, 32:30)

ეს არის ტიპიური სახე ოთხწევრიანი პარალელიზმისა შუაში  
ეთნახის ცეზურით (მთავარი პაუზა). ორად გაყოფილი მუხლის  
თითოეული ნაწილი თავის მხრივ კიდევ ორად იყოფა მცირე პაუზებით.  
მცირე პაუზების შემდეგ ახალი წევრი და კავშირით იწყება (ქართულ  
საგალობლებში და კავშირის პაუზალურ მნიშვნელობას ვაჟა  
გვახარიაშვილმა მიაქცია ყურადღება).

შეადარეთ პიმნოგრაფიული ტროპარი:

მოგუეახლა ეამი გამოხსნისაჲ / და დღე მაცხოვრებისა  
ჩუენისაჲ // რამეთუ ბეთლემს შინა იშვების ჳორცითა მაცხოვარი  
უძლოჲსაგან დედისჲ / და კუალად აგებს სამოთხედ ადამს  
ნაშობითურთ მისით.

მეორე ტიპის ოთხწევრიანი პარალელიზმი, რომელშიც  
პირველი წევრი შეესაბამება მესამეს და მეორე - მეოთხეს, შედარებით  
იშვიათია. ა.მაგიდის ასეთი მაგალითი მოჰყავს:

(tebiemū wetitā'emō behar nahalāthā) mākōn lešibtehā /  
pā'altā yehōāh // miqdās / adōnāy kōnenū yādehā //

(εἰσαγαῶν καταψύσουσιν αὐτοὺς εἰς ὄρος κληρονομίας  
σου) εἰς ἔτοιμον κατοικητήριόν σου, / ὃ κατειργάσω, κύριε, //  
ἀγίασμα, κύριε, / ὃ ἵτοιμάσασιν αἱ χεῖρές σου ///

\*2 მიქაელ მოლარეკილის პიმნები, II, გვ.49.



(შეიყვანენ და დაჰნერგენ იგინი მთასა მკვდრობისა შენისასა)  
განჰზადებულსა სამკვდრებელსა შენსა, / რომელ ჰქმენ, უფალო, //  
სიწმიდე[ში], უფალო, / რომელ განჰზადეს ყელთა შენთა, უფალო! ///  
(გამოსვლათა, 15:17)

სამწევრიანი პარალელიზმი:

ūberūah apeyhā ne'eremū-maīm / niṣebū kemō-ned  
nōzelīm // qāpēū tēhōmōt beleb-yām ///

καὶ διὰ πνεύματος τοῦ θυμοῦ σου διέστη τὸ ὕδωρ /  
ἐπάγη ὄσει τεῖχος τὰ ὕδατα, // ἐπάγη τὰ κύματα ἐν μέσῳ τῆς  
θιλάσσης ///

და სულისაგან გულისწყრომისა შენისა განიყო წყალი, /  
შეჰყინდეს ვითარცა ზღუდენი წყალნი, // შეჰყინდეს ლელვანიცა შუა  
ზღუასა ///

(გამოსვლათა, 15:8)

შეადარეთ ჰიმნოგრაფიული ტროპარი:  
მოგუთა მოუწოდე ვარსკულავისაგან, ქველისმოქმედ, / და  
ძღუნისა შეწირვითა ესენი განაყენენ კერპთმსახურებისა  
საცთურისაგან // და სარწმუნოებასავე დაამტკიცენ მგალობლად  
შენისა ღმრთეებისა ///<sup>83</sup>

ორწევრიანი პარალელიზმი:

haazīnū hašāmaīm waadaberāh / wetišma' hāāreṣ impre-  
pī ///

πρόσεχε, ὄρανε, καὶ λαλήσω, // καὶ ἀκουέτω γῆ  
ῥήματα ἐκ στόματός μου ///

მოიხილე, ცაო, და ვიტყვადი, // და ისმენდინ ქუეყანად  
სიტყუათა პირისა ჩემისათა ///

(მეორე სჯულის, 32:1)

<sup>83</sup> უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვეთვა და საძიებლები დაურ-  
თეს ელ.მეტრეველმა, ც.ქანკიევმა და ლ.ხევსურიანმა, თბ., 1980, გვ.16.

შეადარეთ ჰიმნოგრაფიული ტროპარი:

დაემკვდრა მუცელსა ქალწულისასა // და მისგან იშვა  
უხილავი ძღ ღმრთისაჲ<sup>84</sup> ///

შედარებით იშვიათია ხუთწევრიანი პარალელიზმები:

reū 'atāh kī anī anī hū / weeyn elōhīm 'imādī // anī amīt  
waaḥayeh / māḥaṣetī waanī erepā / weeyn miyādī maṣil ///

ἴδετε ἴδετε ὄτι ἐγὼ εἶμι, / καὶ οὐκ ἔστιν θεὸς πλὴν ἐμοῦ  
// ἐγὼ ἄποκτενω καὶ ζῆν ποιήσω, / πατᾶξω κἀγὼ ἰάσομαι / καὶ  
οὐκ ἔστιν ὅς ἐξελεῖται ἐκ τῶν αἰρητῶν μου ///

იხილეთ, იხილეთ, რამეთუ მე ვარ / და არა არს სხუა ღმერთ  
ჩემსა გარეშე, // მე მოვაკუდიანი, მე ვაცხოვნი, / მე მოვწყლი, მე  
განგკურნი / და არა არს, რომელი განერეს ყლსა ჩემსა ///  
(მეორე სჯულის, 32:39)

შეადარეთ ჰიმნოგრაფიული ტროპარი:

ვედრებასა ჩემსა განვპტენ უფლისა მიმართ / და მას აუვარებ  
ბრალთა ჩემთა მარადის // რამეთუ ბოროტითა აივსო სული ჩემი / და  
სიმტკიცემ ჩემი ჯოჯოხეთა მიეახლა / და იონამსებრ ვლალადებ:  
აღმომიყვანე მე, ღმერთო ჩემო. ///

ბიბლიურ საგალობელთა მუხლების სახეთა პარალელიზმის  
პრინციპით აგება მეცნიერებაში ცნობილი ფაქტია. შარლ ლეტურნო  
პარალელიზმის სამ სახეს გამოყოფს: 1. როცა ერთი და იმავე აზრის  
გამეორება ხდება თითქმის ერთი და იმავე სიტყვებით. ამ შემთხვევაში  
საქმე გვაქვს უბრალო უხვსიტყვაობასთან; 2. როცა პარალელიზმის  
მეორე წევრი ეყრდნობა პირველ ნაწილში გამოთქმულ იდეას და

<sup>84</sup> იქვე, გვ.19.

<sup>85</sup> ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ.31.

ავითარებს მას; 3. როცა პარალელიზმის ნაწილები ერთმანეთს უპირისპირდებიან აზრობრივად.

აქვე უნდა დავუმატოთ, რომ ქრისტიანულ საგალობელში პარალელიზმთა სემანტიკა უფრო გართულებულია. აქ აზრობრივი პარადიგმები ხშირად ეყრდნობიან არა ერთი და იმავე აზრის უბრალო განმეორებას, არამედ თეოლოგიაში ცნობილ ალეგორიულ მიმართებებს ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენათა შორის.

ტექსტის ამგვარ ორგანიზაციას მოითხოვს ებრაული ფსალმოდია. თავის მხრივ, ბიბლიის მელოდიური მეტყველება, კანტილაცია, ტექსტის სწორ წაკითხვას ემსახურება. ბიბლიური კანტილაციური ნიშნები, ანუ აქცენტები, ერთდროულად ასრულებენ რიტმული, გრამატიკული და ლოგიკური მახვილების ფუნქციებს. ასე რომ, ებრაული ფსალმოდია ტექსტის დეკლამაციური და რეჩიტაციული შესრულების საშუალება უფროა, ვიდრე დამოუკიდებელი მუსიკალური სისტემა. იგი ხელს უწყობს აგრეთვე ტექსტში აზრობრივად მნიშვნელოვანი ადგილების ხაზგასმას. ზემოთ მოყვანილ ტექსტებში ჩვენ ვნახეთ, რომ პარალელიზმის შესაბამისი წევრები (აზრობრივი პარადიგმები) სილაბურად თანაზომიერი არ არის. მაგრამ მათ ათანაბრებს მელოდიური დეკლამაცია, ისე, რომ ტაქტი არ ირღვევა. ებრაული ფსალმოდია ტექსტის მუსიკალური შესრულების ბუნებრივი და ძალდაუტანებელი ფორმაა. ამიტომ სხვა ენაზე ბიბლიურ საგალობელთა თარგმნის დროს მისი გადატანა რაიმე სირთულეს არ წარმოადგენდა, მით უმეტეს, რომ ოქტოინოსის ხმათა პრინციპისაგან განსხვავებით, ის არ იყო მკაცრად დაკანონებული სისტემა და იმპროვიზირების საშუალებას იძლეოდა. ცნობილია ისიც, რომ თავდაპირველად ქრისტიანულ საგალობლებში ფსალმუნური ელემენტი სჭარბობდა.<sup>87</sup> ჰიმნოგრაფიულ ტროპართა ტექსტის ორგანიზაციამ დაგვანახა, რომ ჰიმნები თავიდან სწორედ ფსალმოდის პრინციპზე იგებოდა.

ტექსტის ამგვარი (ე.ი. პარალელიზმებად) დაყოფა ქართულ საგალობლებში (უძველეს იადგარში) პირველად პავლე ინგოროყვამ შეამჩნია. მანვე მიუთითა, რომ ქართული ბიბლიის ზოგიერთ ხელნაწერში საგალობლები წარმოდგენილია ისეთივე დაყოფით, როგორც ეს ორიგინალში (ებრაულ ბიბლიაში) იყო მოსალოდნელი. მაშასადამე, ქართულად გადმოტანილი ყოფილა ბიბლიური საგალობლების არა მარტო მინაარსი, არამედ ფორმაც. ეს ფორმა

<sup>86</sup> Ш.Летурно, Литературное развитие различных племен и народов, СПб., 1895, с.201,

<sup>87</sup> კ.კვეციანიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, გვ.588.

პავლე ინგოროვყამ ებრაულიდან მომდინარე, მაგრამ მაინც ქართული ლექსის დამოუკიდებელ სახეობად გამოაცხადა და უწოდა „წყობილი სიტყუა რიცხუელი“. მისი აზრით, ამ ლექსის რიტმს შინაარსობრივად შეკრული ტაეპების რიცხვი განსაზღვრავდა, ე.ი. მისთვის დამახასიათებელი იყო „რიცხველობა“ და არა „მარცვლელობა“ ტაეპებისა.<sup>88</sup>

როგორც ვხედავთ, ამ განსაზღვრებაში აქცენტები გადატანილია ტექსტის პარალელიზმებად დაყოფაზე, რაც ერთნაირად არის დამახასიათებელი ბიბლიის როგორც პოეტური, ისე პროზაული მეტყველებისათვის. აქ უგულვებელყოფილია ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება, კერძოდ ის, რომ პარალელიზმებად დანაწევრება წარმოადგენს აუცილებელ, მაგრამ არა საკმარის პირობას ტექსტის სალექსო სისტემად ორგანიზებისათვის. ბიბლიური პოეზიისათვის დამახასიათებელი სალექსო ფორმის ძირითადი განმსაზღვრელი ტონური ელემენტია. მელოდიური გახმოვანება განპირობებულია ებრაული ენის სტრუქტურით და ხელს უწყობს ლექსში ტონური ელემენტის გაძლიერებას. ის, რომ პარალელიზმის არათანაბარმარცვლიანი წევრები შესრულებისას ერთნაირი სიგრძისად აღიქმება, ხდება არა მელოდიის, არამედ ტონური სალექსო სისტემისათვის დამახასიათებელი ლოგიკური მახვილების წყალობით, მელოდიური შესრულება მხოლოდ აადვილებს ამ პროცესს. ასე რომ, ებრაულ პოეზიაში მელოდიური შესრულება კი არ ქმნიდა, არამედ აძლიერებდა მისთვის დამახასიათებელ ტონურ ელემენტს.

რაც შეეხება ძველ ქართულ საგალობლებს, მათ ტექსტებში ტონური სალექსო სისტემის კვალი არ ჩანს (ყოველ შემთხვევაში ჩვენი დღევანდელი წარმოდგენა ქართულ მახვილზე ამ კვალის დაფიქსირების შესაძლებლობას არ იძლევა), ტექსტის პარალელიზმებად დანაწევრება კი, როგორც აღვნიშნეთ, არც პროზაული მეტყველებისთვისაა უცხო. თუმცა ამ პრობლემის სრულყოფილი შესწავლა საგალობელთა მელოდიური გახმოვანების არცოდნის პირობებში შეუძლებლად გვეჩვენება. ერთი რამ კი ცხადია: თუ „უძველეს იადგარში“ წარმოდგენილი საგალობლები ჩვენთვის ჭერჯერობით უცნობ გარემოებათა წყალობით სალექსო სისტემის პრინციპით აგებულ მეტყველებას ეყრდნობა, „ტაეპთა რიცხველობა“ აქ საკმარისი პირობა ვერ იქნება. ერთადერთი მარეგულირებელი ფაქტორი, ებრაული პოეზიის პრინციპებიდან გამომდინარე, ამ „სალექსო სისტემაში“ მხოლოდ ტონური ელემენტი (მახვილი) შეიძლება იყოს.

პ. ინგოროვყას აზრით, საგალობლები „წყობილ სიტყუა რიცხუელით“ მხოლოდ გარკვეულ პერიოდამდე იწერებოდა (მე-მ

<sup>88</sup> პ. ინგოროვყა, გიორგი მერჩულე, გვ. 709-734.

საუკუნემდე), შემდეგ ეს ფორმა „საგალობელთა მარცვლედმა“ (სილაბურმა უკვეთელმა ლექსმა) შეცვალა, ანუ იმან, რასაც სამეცნიერო ლიტერატურაში „რიტმულ პოეზიას“ უწოდებენ.

ჰიმნოგრაფიული რეფორმა სამეცნიერო ლიტერატურაში იოანე დამასკელის სახელთან იყო დაკავშირებული. „VIII საუკუნიდან ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში იწყება ახალი, ე.წ. საბაწმინდური პერიოდი. საბაწმინდის შესანიშნავ პოეტ-მელოდოსების - იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის - სახელთანაა დაკავშირებული ამ დროს ბიზანტიის ჰიმნოგრაფიასა და მუსიკის დარგში ჩატარებული დიდი რეფორმა. ჰიმნოგრაფიის ადგილი ლეთისმსახურებაში განუზომლად გაიზარდა, კანონმა მიიღო დადგენილი სახე. პროზაული ჰიმნები შეცვალა რიტმულმა გალობამ, რომელიც ძლისპირ-ტროპარის თანაფარდობას ემყარება.“

ეს ტრადიციული შეხედულება დღეს გადასინჯვას მოითხოვს, რადგან ბიზანტიური მუსიკის მკვლევრებმა ეპვ ძველ დააჩვენეს არა თუ რეფორმატორობა, არამედ მუსიკოსობაც კი იოანე დამასკელისა, რაზეც ჩვენ შემდეგ თავში გვექნება საუბარი, ამჟერად კი ამ რეფორმის სალექსო ნასიათი გვინტერესებს.

რეფორმის შემდეგ ტროპართა საერთო მარცვლობრივ შეთანაბრებას თან დაერთო ტექსტში დიაკრიტიული ნიშნების (ორი წერტილი) გაჩენა. ამ ნიშნების მიხედვით ტროპარი მცირე მონაკვეთებად იყოფა და ეს დაყოფა მეტ-ნაკლები მარცვლობრივი სიზუსტით მომდევნო ტროპარებშიც მეორდება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საგალობელი იქცა სილაბურ ლექსად (ლაპარაკია არაიაზბიკურ საგალობლებზე), მარცვლობრივ ოდენობებზე დამყარებულ სალექსო ფორმად. „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპი რომ სალექსო რიტმს ვერ ქმნის, ამაზე ჩვენ წინა თავში გვექონდა საუბარი. ტროპართა თანაბარ დაყოფას, ამ მონაკვეთებზე მელოდიური ფორმულების განლაგების მიზნით, მოითხოვდა ახალი მუსიკალური სისტემა, რომელიც, ფსალმოდისაგან განსხვავებით, ანგარიშს აღარ უწევდა ტექსტის სემანტიკურ მხარეს და ზოგჯერ ცალკეულ სიტყვებსაც კი ხლეჩდა ორ ნაწილად. ეს მოვლენა, რომელიც საკმაოდ თვალში მოსახვედრი იყო, ადრეულ ეტაპზევე შენიშნეს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მკვლევრებმა. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ბარსკი, რომელიც ათონსა და მის ხელნაწერებს სწავლობ-

<sup>89</sup> ელ. მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.07-08.

და, წერდა, რომ შუა ხანებში მელოდია და ტექსტი ისე მჭიდროდ აღარ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან, როგორც ძველ დროში.

როგორც აღვნიშნეთ, მკვლევართა ერთი ნაწილი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ტროპარის დაყოფა „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპთა მიხედვით წმინდა მუსიკალურ დანაწევრებას წარმოადგენს. ამიტომ მოსალოდნელი იყო, რომ მუსიკალური პუნქტუაციის გვერდით რომელიმე ხელნაწერს ტექსტობრივი დაყოფაც შემოენახა. ეს ვარაუდი დაგვიდასტურა უძველეს  $KaO$  ირმოლოგიონში არსებულმა ვითარებამ.<sup>91</sup> ჩვენი აზრით, ამ ხელნაწერის ძლისპირთა პუნქტუაცია სწორედ ტექსტობრივ დაყოფას გვიჩვენებს.

მოგვყავს ტექსტი ხელნაწერისეული პუნქტუაციით (ორი წერტილი):

ესმა მოსლვამ შენი დიდებული: და დაუკვრდა ამბაკუმ ქრისტე: და შიშით ღალადებდა გამონუედ მაცხოვარად ერისა შენისა: და ჯსხად ცხებულთა შენთა:

როგორც ვხედავთ, ეს არის ტიპიური ოთხწევრიანი პარალელიზმი, შესაბამისად დაყოფილი (ოთხ ნაწილად) დიაკრიტიული ნიშნებით.

სამწევრიანი პარალელიზმი:

გალობით მითა სიხარულისადათა გაქებდა ეკლესია შენი ქრისტე: განწმინდა რაჲ იგი სისხლითა მაგით: რომელიცა გარდამოვდა გუერდსა საღმრთოსა წმიდასა:<sup>93</sup>

ორწევრიანი პარალელიზმი:

უფრომად ამალლებულმან ღმერთმან მამათა ჩუენთამან საჯუმილი მოტყინარც ურმათა მათ განუქარვა: და იგინი ღალადებდეს: ღმერთო, შენ კურთხეულ ხარ:<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Филарет /Гумилевский/, Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви, СПб., 1902, с.357,

<sup>91</sup> ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ელ.მეტრეველმა, იხ.: ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ.3-33.

<sup>92</sup> იქვე, გვ.19.

<sup>93</sup> იქვე, გვ.29.

<sup>94</sup> ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ.21.

## ხუთწევრიანი პარალელიზმი:

ესაია მხიარულ იყავ, ქალწულმან მუცლად-ილო: და შვა ძღ დაუსაბამოჲ ევმანუელ ღმერთი და კაცი: აღმოსავალ სახელი მისი: მას ვადიდებთ: და რომელმან შვა იგი ვნატრიდეთ:

ჩვენთვის საინტერესო ხელნაწერიდან (sin. 34) ამ გამოცემაში შესულია ძლისპირთა ერთი აკოლუთია (64 ძლისპირი). ამათგან აბსოლუტური უმრავლესობის ხელნაწერისეული პუნქტუაცია ზუსტად ემთხვევა ტექსტის ლოგიკურ პაუზებს, ე.ი. წარმოადგენს მის ტექსტობრივ დაყოფას პარალელიზმის პრინციპით.

გთავაზობთ რამოდენიმე მაგალითს ამ ხელნაწერიდან ელენე მეტრეველის გამოცემის მიხედვით და აქვე მოგვყავს იგივე ტექსტები მეათე საუკუნისავე მეორე ხელნაწერის, A-603-ის, გულნაზ კიკნაძისეული გამოცემიდან. ამ უკანასკნელთა პუნქტუაცია, ჩვენი აზრით, sin.34-ისაგან განსხვავებით, წმინდა მუსიკალურ დაყოფას ასახავს. მათი შედარება საშუალებას მისცემს მკითხველს, დაინახოს განსხვავება მუსიკალურ და ტექსტობრივ დაყოფას შორის.

### ლალადყვსა ჳმად ა

sin-34

A-603

ძლისპირი

ძლისპირი

პირველ იონა შთათქმული მჯე-  
ცისაგან განმხრწნელისა წარმო-  
ეგდო უხრწნელად: და ქალწუ-  
ლისა მუცელსა სიტყუად  
ღმრთისად განჯორციელდა და  
მშობელი თჳსი დაიცვა უხრწნე-  
ლად: ხოლო ბუნებანი შეცვალნა  
ვითარცა ინება: და მაცხოვნნა  
ჩუენ.

პირველ იონა შთათქმული მჯე-  
ცისაგან: განმხრწნელისა წარმო-  
იგდო უხრწნელად: და ქალწუ-  
ლისა: მუცელსა სიტყუად  
ღმრთისად განჯორციელდა: და  
მშობელი თჳსი დაიცვა უხრწნე-  
ლად: ხოლო: ბუნებანი შეცვალნა:  
ვითარცა ინება: და გუაცხოვნნა  
ჩუენ.

<sup>95</sup> ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ.21.

ღმრთისმშობლისა

ორთა მუცელთა ბუნებანი  
შეცვალნეს ვეშაპისამან: და  
ქალწულისამან დღეს: რამეთუ  
პირველ უხრწნელად დაჰმარხა  
მუცელმან ნაყოფი: ხოლო აქა  
მუცელი დაიცვა ნაყოფმან: იგი  
სახც იყო ამისა: რამეთუ  
ქალწულად ჰგიეს ქალწული.  
(გვ.5)

ღმრთისმშობლისა

ორთა მუცელთა: ბუნებანი  
შეცვალნეს: ვეშაპისა და  
ქალწულისამან დღეს რამეთუ  
პირველ: უხრწნელად დაჰმარხა  
მუცელმან ნაყოფი: ხოლო აქა  
დღეს ნაყოფმან დაიცვა მუცელი:  
იგი: სახე იყო ამისა: რამეთუ  
ქალწული: ჰგიეს ქალწულად.  
(გვ.175)

განძლიერდასა ვმამ გ ~ი

ძლისპირი

შენ ქრისტე ღმრთისა სძალო:  
მივსენ მე ხელთაგან მტერთასა:  
რომელნი მესრიან მე ისრითა  
ვნებათამთა: რამეთუ ფრიად  
მოუძღურებულ ვიქმენ: არამედ  
განმაძლიერე უცვალებელად:  
რამთა გაქებდე მოწყალეო.

ძლისპირი

შენ ქრისტე ღმრთისა სძალო:  
მივსენ მე ხელთაგან: მტერთამთა:  
რომელნი მესრიან მე: ისრითა  
ვნებათამთა რამეთუ: ფრიად  
მოუძღურებულ ვიქმენ: არამედ  
განმაძლიერე უცვალებელად:  
რამთა გაქებდე მოწყალეო.

ღმრთისმშობლისა

აღგიარებთ ყოველნი მორწმუ-  
ნენი სარწმუნოებით ღმრთის-  
მშობელად ქალწულო: რომელ-  
მან უფრომს ბუნებითა იტვრთე  
დამბადებელი შენი ღმერთი: და  
მეოხად მიგავლენთ შენ ძისა  
შენისა შეწევნად ნუ დაიდუმებ.  
(გვ.25)

ღმრთისმშობლისა

აღგიარებთ ყოველნი მორწმუ-  
ნენი სარწმუნოებით: ღმრთის-  
მშობელო ქალწულო რამეთუ  
უფრომს ბუნებათა: იტვრთე:  
დამბადებელი შენი ღმერთი და  
მეოხად მიგავლენთ შენ ძისა:  
შენისა შეწევნად ნუ დაიდუმებ.  
(გვ.617)



ლაშითგანსა ჳმად დ გ ო

ძლისპირი

ძლისპირი

რამათჳს განმაშორებ პირისა  
შენისაგან ნათულო წარუვალო:  
და და/მ/თარა მე ბნელმან წყუ-  
დიადისამან განუნათლებელმან:  
არამედ მომხედენ: და ნათელსა  
მცნებათასა შენთასა წარჳმართე  
სლვაჲ ჩემი გვედრები.

(გვ.31)

რამათჳს განმიშორებ: პირისაგან  
შენისა ნათულო წარუვალო: და  
დამთარა მე ბნელმან: წყუ-  
დიადისამან განუნათლებელმან:  
არამედ: მომხედენ და ნათელსა  
მცნებათა შენთასა: წარჳმართე  
სლვაჲ ჩემი გვედრები.

(გვ.739)

ლაშითგანსა ჳმად ა

ღმრთისმშობლისა

ღმრთისმშობლისა

ღმრთისმშობელად პირველვე  
აღგიარეს შენ წინაწარმეტყუელ-  
თა და მამად-მთავართა: და  
გეტყოდეს: ისმინე ასულო და  
იხილე დიდებაჲ ასულისა  
მეუფისა შინაგან საშოსა  
დაემკვდრა: და იშვა ღმერთი  
დაბადებულთაჲ

(გვ.3)

ღმრთისმშობელად: პირველად  
აღგიარეს შენ: წინაჲწარმე-  
ტყუელთა და მამად-მთავართა: და  
გეტყოდეს ისმინე ასულო და  
იხილე: დიდებაჲ ასულისა:  
მეუფისა შინაგან: საშოსა  
დაემკვდრა: და იშვა ღმერთი  
დაბადებულთაჲ

(გვ.165)

როგორც ჳხედავთ, A-603-ში არსებული მუსიკალური  
პუნქტუაცია ანგარიშს არ უწევს ტექსტის ლოგიკურ პათუზებს (უფრო  
მეტეც, ამ თავის დასაწყისში წარმოდგენილი მაგალითები გვიჩვენებენ,  
რომ ის ზოგჯერ ცალკეულ სიტყვებსაც კი ხლეჩს ორ ნაწილად).

sin.-34-ში ძლისპირები და ღმრთისმშობლისანები  
მარცვალთა თანაბარ რაოდენობას შეიცავენ. მარცვლობრივი  
შედგენილობის მხრივ მათი შეთანაბრება მოწმობს, რომ ეს ტექსტები  
მომზადებულია ახალი მუსიკალური სისტემის მიხედვით მელოდოიური  
ფორმულების განლაგებისათვის. მაშასადამე, ამ ხელნაწერში

არსებული ვითარება რეფორმამდელ პერიოდს კი არ გვიჩვენებს, როცა ტექსტის პარალელიზმებად დაყოფას ფსალმოდის პრინციპი მოითხოვდა, არამედ რეფორმის შემდგომს, რომელმაც ახალი მუსიკალური დაყოფის გვერდით ტროპართა ტრადიციული ტექსტობრივი დაყოფაც შემოინახა.

დასკვნის სახით ყოველივე ზემოთ თქმული შეიძლება შემდეგნაირად შევაჯამოთ: სავარაუდებელია, რომ მუსიკალური რეფორმა მიმართული იყო ჰიმნოგრაფიაში ებრაული ფსალმოდის პრინციპების წინააღმდეგ. ტექსტის მელოდიური დეკლამაცია, ბუნებრივი რეჩიტატივი მკაცრად დაკანონებული სტრუქტურის მქონე მუსიკალურმა სისტემამ შეცვალა. ამ სისტემის ნორმატიულმა ხასიათმა, სტერეოტიპებისაკენ მისწრაფებამ გამოიწვია ის, რომ დაირღვა ტექსტის ლოგიკური და მუსიკალური პაუზების ერთიანობა, მათი ურთიერთგანპირობებულობა, რაც აუცილებლობას წარმოადგენდა საგლობლის ფსალმოდის პრინციპით შესრულებისას. ტროპართა მარცვლობრივი შეთანაბრება მოხდა მასზე მელოდიური ფორმულების განლაგების მიზნით და არა ვერსიფიკაციული სისტემის მიხედვით. კომპოზიციურად კი ჰიმნოგრაფიულმა ტროპარმა თავდაპირველი აგებულება შეინარჩუნა, თუმცა ფსალმოდის პრინციპების შეცვლასთან დაკავშირებით პარალელიზმის წევრთა გამყოფი პაუზალური აქცენტების (ნიშნების) ღირებულებაც მოიშალა, ერთმანეთს ასცდა მუსიკალური და ლოგიკური პაუზები და ტექსტობრივი დაყოფა მთლიანად გამოეთიშა მუსიკალურ პუნქტუაციას.

### III თავი

## ჰიმნოგრაფიული რეფორმა და ქართულ ხელნაწერებში არსებული ტერმინები: „მორთული“, „ფარათონი“ და „მოსართავი“

ჰიმნოგრაფიული რეფორმა, ანუ ახალი მუსიკალური სტილის დაკანონება, რომელიც ბიზანტიური მუსიკის ისტორიაში „ოქტოიხოსის“ პრინციპის სახელით არის ცნობილი, დიდი ხნის მანძილზე მიეწერებოდა იოანე დამასკელს. დღეს უკვე ექვს ქვეშ არის დაყენებული არა თუ მუსიკალური რეფორმის ავტორობა, არამედ მისი მუსიკოსობაც.

ეგერცმანი აღნიშნავს, რომ ადრეული პერიოდის წყაროებში არც ერთი სიტყვა არ არის ნათქვამი მუსიკის დარგში იოანეს მოღვაწეობაზე. „წმიდა სტეფანეს ცხოვრების“ ავტორი სტეფანე (VIII საუკუნის მეორე ნახევარი) მას „ყელაზე პატივცემულსა და ბრძენს“ (ὁ τιμαύτατος καὶ σιφωτατατος) უწოდებს, თეოფანე აღმსარებელი კი (752-818 წ.წ.) - „საუკეთესო მასწავლებელს“ (διδάσκαλος ἄριστος). ცნობები იოანე დამასკელის მუსიკოსობაზე მხოლოდ X საუკუნიდან ჩნდება. პირველად სვიდას ლექსიკონი იხსენიებს მას, როგორც კაცს, რომელიც სუნთქავდა მშვენიერი მუსიკით (πνεύων μουσικῆς... τῆς ἐναρμόνιον).<sup>96</sup>

ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარნი სერიოზულად ეჭვობენ, რომ იოანე დამასკელი არ უნდა ყოფილიყო მის ტექსტებზე შექმნილი მუსიკის ავტორი.<sup>97</sup>

გაირკვა, აგრეთვე, რომ ბევრი მელოდია, რომელიც ტრადიციისამებრ იღაბე დამასკელს მიეწერებოდა, ვინმე იოანე მონაზონს ეკუთვნის.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> ეგერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.136.

<sup>97</sup> H.Follieri, John Damascene, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.9, London, 1980, p.672-673.

<sup>98</sup> ეგერცმანი, იქვე, გვ.130.

ნოტაციის ის სისტემა და მუსიკალურ-თეორიული ტრაქტატები, რომელთა ავტორადაც ზოგიერთი წყარო იოანე დამასკელს ასახელებდა, გვიანდელ ინტერპოლაციებად იქნა მიჩნეული. კერძოდ, პირველი ტრაქტატი „βιβλιον Ἀγιοπολίτης...“, კ.ფლოროსის აზრით, დაწერილი უნდა იყოს არა უადრეს XII საუკუნისა, რადგან აქ გადმოცემულია შუაბიზანტიური სანოტო სისტემის პრინციპები, ეს უკანასკნელი კი მხოლოდ XII საუკუნეში გაჩნდა, იოანე დამასკელის გარდაცვალებიდან ოთხი ასწლეულის შემდეგ. მეორე ტრაქტატს (τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τήχης...) მისი პირველი გამომცემელი ლ.ტარდო XV საუკუნის ძეგლად მიიჩნევს, ხოლო ჰ.პანნიკი ამ თხზულების შექმნის დროს კიდევ ერთი საუკუნით აქეთ სწევს და მას XVI საუკუნით ათარილებს.<sup>99</sup>

დღევანდელი ბიზანტიური მუსიკოლოგია, აღიარებს რა იოანე დამასკელის რეფორმატორობას ლიტურგიის დარგში („მან გადმოიღო სირიული ეკლესიის ძირითადი რეპერტუარი, მოიყვანა ის სისტემაში და მიუსადაგა ბიზანტიურ ღვთისმსახურებას“)<sup>100</sup>, უარყოფს მის მიერ ახალი მუსიკალური სტილის დაკანონებას.

როგორც მიუთითებენ, იოანე დამასკელის უდიდესმა საეკლესიო ავტორიტეტმა და მისმა ლიტურგიულმა რეფორმებმა განაპირობეს ბიზანტიური ტრადიციის მიერ მისი მიჩნევა ახალი მუსიკალური სისტემის ავტორადაც. თუმცა იგივე ტრადიცია „ოქტოიხოსის“ პრინციპისათვის დამახასიათებელი რეანშიონობის შემოღებას ბიბლიურ დავითსა და სოლომონსაც მიაწერდა (პირველი ოთხი ხმა შეუქმნია დავითს, მეორე ოთხი - სოლომონს). დღეს უკვე მკვლევართა უმრავლესობას სადაოდ აღარ მიაჩნია ის აზრი, რომ იოანე დამასკელი ვერ იქნებოდა ახალი მუსიკალური სისტემის ავტორი. ეს ღვაწლი მას მხოლოდ მისი დიდი ავტორიტეტის გამო მიაწერეს.

ე.გერცმანი აღნიშნავს, რომ ეს დასკვნა ეფუძნება არა იმდენად ბიზანტიური მუსიკის მკვლევართა მიერ გამოთქმულ ეჭვს იოანე დამასკელის მუსიკოსობის თაობაზე, არამედ იმ რეალურ გარემოებას, რომ ახალი მუსიკალური სისტემის დაკანონება ერთი თაობის სიცოცხლის ხანგრძლივობაზე ბევრად უფრო გრძელ პერიოდს

<sup>99</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.156-157; 171-172.

<sup>100</sup> ე.ვლემი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.139-140.

მოითხოვს. ამიტომ ეს სისტემა ერთი ადამიანის მოღვაწეობის შედეგი არ შეიძლება იყოს ყოფილიყო.

სანამ მსჯელობას გავაგრძელებდეთ, გვინდა დაგაზუსტოთ, რომ ტერმინ „ოქტოიხოსის პრინციპში“ ჩვენ ვგულისხმობთ მუსიკალური აზროვნების სტილს, ახალ მუსიკალურ სისტემას და არა მხოლოდ საეკლესიო სიმღერათა რვა კვირაზე განაწილების პრაქტიკას, რომელსაც, როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ პატრიარქ სევერის დროს (512-519 წ.წ.) მიმართავდნენ ანტიოქიის ეკლესიაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ტერმინი „იხოსი“ ამ აზრით პირველად VI საუკუნის ძეგლებში გვხვდება. მაგალითად, კონსტანტინოპოლის პატრიარქი იოანე IV (582-595 წ.წ.) წერდა „ტროპარზე მეორე იხოსში“.<sup>102</sup> როგორც ჩანს, ტერმინ „ოქტოიხოსის“ თავდაპირველი მნიშვნელობა სიმღერათა რვა განსხვავებულ ჯგუფზე მითითება იყო, სანამ ის გარკვეული მუსიკალური სისტემის აღმნიშვნელ სიტყვად იქცეოდა.

მუასაუკუნეების მუსიკალური აზროვნება ასწლეულების მანძილზე ვითარდებოდა. მისი კანონი ხაცია უცებ არ მომხდარა. ეს იყო ხანგრძლივი პროცესი, რომლის განმავლობაშიც ეტაპობრივად ფიქსირდებოდა ახალი მუსიკალური სტილის ცალკეული ნიშნები, სანამ ის საბოლოოდ გაფორმდებოდა და თეორიული სისტემის სახით ჩამოყალიბდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ბიზანტიური მუსიკის მკვლევართა - ეველემის, გ.ტილიარდის, კ.პიოგის, ოსტრანკის, ე.ვერნერის, კ.ფლოროსის და სხვათა - შრომებმა ბევრ რამეს ნათელი მოაფინეს, დღეს მეცნიერებისათვის უცნობია, არა თუ ცალკეული დეტალები, არამედ უმთავრესი მომენტებიც კი ამ პროცესისა. ფაქტოლოგიური მასალის უქონლობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ზუსტად აღვადგინოთ ბიზანტიური მუსიკალური აზროვნების განვითარების სურათი. თუმცა ზემოთ ხსენებულ მეცნიერთა კვლევადიების შედეგად გარკვეული კონტურები მაინც იკვეთება და მათზე დაყრდნობით გვინდა განვიხილოთ ეს პროცესი ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, კერძოდ მელოსისა და ლოგოსის ურთიერთობის თვალსაზრისით, რომელთან უშუალო კავშირშიც გვესახება ქართულ ხელნაწერებში არსებული ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „მორთულის“, „ფარაფთონისა“ და „მოსართავის“ ინტერპრეტაცია.

<sup>101</sup> ე.ვერნერი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.178-179.

<sup>102</sup> E. Werner, The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church the First Millennium, London, New York, 1959, p.382, 388.

იმ მცირეოდენი მასალიდანაც კი, რომელიც მოიპოვეს მკვლევრებმა ბიზანტიური მუსიკალური სისტემის განვითარების ძირითადი ეტაპების შესახებ, ნათლად ჩანს, რომ ჰიმნოგრაფიის ევოლუციის პროცესი მელოსისა და ლოგოსის ურთიერთდამოკიდებულების მკვეთრი ცვლილების ფონზე წარიმართა, კერძოდ, ტექსტზე მელოდიის უპირატესობის გაძლიერების ნიშნით. თუ პირველ ეტაპზე აშკარა იყო ტექსტის პრიმატი მელოდიაზე, შემდგომში მელოდიამ მოიპოვა უპირატესობა.

როგორც ცნობილია, ადრებიზანტიური საკულტო მუსიკის წყაროდ ძველ ებრაულ მუსიკას მიიჩნევენ.<sup>103</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ამ დებულებაში ბევრი რამ დასაზუსტებელია, ერთი მომენტი, კერძოდ ის, რომ ორივე, ადრებიზანტიური მუსიკაც და ებრაული ფსალმოდიაც, ტექსტის უკეთ წაკითხვის საშუალება უფრო იყო, ვიდრე დამოუკიდებელი მუსიკალური ღირებულების მქონე სისტემა, მეცნიერთა აზრით, ექვს არ იწვევს.

საეკლესიო მოღვაწეთა შრომებში მუსიკა ყოველთვის განიხილება, როგორც თანაშემწე რელიგიური დოგმატების პოპულარიზაციის საქმეში. მათთვის მიუღებელია სუფთა ვოკალიზმები, მუსიკალური იმპროვიზაციები, ე.წ. „უსიტყვო“ სიმღერები, რომელიც „უაზროა“ (ἀσύνου), განსხვავებით „ნათელი“ (ἐσύνου) რელიგიური სიმღერებისაგან, სადაც ტექსტი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. მაგალითად, ხალხურ სიმღერებს, რომლებშიც სიტყვები არ თამაშობენ წამყვან როლს, გიორგი კედრინი „უაზრო ფირილს“ უწოდებს.<sup>104</sup>

მე-6 საეკლესიო კრების 75-ე კანონი გარკვევით მიუთითებდა: „ჩვენ გვსურს, რომ ეკლესიაში მყოფნი არ გამოსცემდნენ უაზრო გოდებას (βλαῖς ἀτάκτους), არ აიძულებდნენ საკუთარ თავს ფირილს, არ უმატებდნენ ეკლესიისათვის უცხო ხმიანობას, არამედ დიდი ყურადღებით და მოწინებით აღავლენდნენ ფსალმოდias.“<sup>105</sup>

რადგან მუსიკა დამხმარე როლს თამაშობდა საღვთისმეტყველო ტექსტის წაკითხვაში, იგი მთლიანად ემორჩილებოდა ტექსტს. ადრეული პერიოდის ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში მელოსისა და

<sup>103</sup> ე.კელეში, დასახელებული ნაშრომი, გვ.43-44; ე.ვერნერი, დასახელებული ნაშრომი; Л.Романов, О генезисе и становлении музыкально-эстетических воззрений раннего и византийского христианства, „Искусство и религия“, Л., 1979, с.92-111.

<sup>104</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.12.

<sup>105</sup> იქვე, გვ.13.

ლოგოსის ურთიერთობას ერთი მთავარი პრინციპი წარმართავდა: ტექსტის თითოეულ მარცვალს მხოლოდ ერთი მუსიკალური ბგერა შეესაბამებოდა.

მიუხედავად მკაცრი აკრძალვისა, მუსიკოსთა თანტაზიის ეს შემზღვევლი პრინციპი დროთა განმავლობაში მაინც დაირღვა. პირველი ნიმუშები ამ პრინციპიდან გადახვევისა ოსტრანკმა X საუკუნის ხელნაწერებში შეინშნა.<sup>106</sup>

ეგერცმანი აღნიშნავს, რომ თავდაპირველმა გაუბედავმა მცდელობებმა შემდგომში მეტი გაქანება მიიღო და ჰიმნოგრაფიაში შეიქრა გაშლილი ვოკალიზმები, თითოეული მარცვლის 2-3 ბგერაზე გაწყობის შემთხვევები გახშირდა და XII საუკუნეში ის უცნაურად აღარ აღიქმებოდა, ხოლო XIII-XIV საუკუნეებში კი უკვე საფუძვლიანად დამკვიდრდა და მუსიკალური სტილის წამყვანი ელემენტი გახდა.

ახალმა სტილმა „კალოფონიურის“ (καλοφωνικός) სახელწოდება მიიღო. მისი მთავარი მახასიათებელი იყო მუსიკის პრიმატი ტექსტზე. მუსიკა აღარ იყო შეზღუდული ტექსტის სინტაქსური ჩარჩოებით.

კალოფონიურმა სტილმა განვითარების მწვერვალს იოანე კუკუზელის შემოქმედებაში მიაღწია, რომლის მსგავსი სახელი და დიდება იოანე დამასკელის შემდეგ არც ერთ ჰიმნოგრაფს არ რგებია. ხელნაწერებში იგი „ანგელოზისმთან ღვთაებრივ გედად“ და „მუსიკის მეორე წყაროდ“ მოიხსენიება. მკვლევართა აზრით, მისი, როგორც მელურგის, პედაგოგისა და თეორეტიკოსის, მრავალმხრივი მოღვაწეობა ყველაზე მნიშვნელოვანი თავია ბიზანტიური მუსიკის ისტორიაში.

მიუხედავად ასეთი აღიარებისა, დღეს მეცნიერება უძლურია, დაადგინოს იოანე კუკუზელის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის თუნდაც მიახლოებითი თარიღი. აზრთა სხვადასხვაობა ამ საკითხში პირდაპირ განსაცვიფრებელია. მაგალითად, ცნობილი ბერძენი მკვლევარი გ.პაპადოპულოსი (XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი) მიიჩნევდა, რომ იოანე კუკუზელი XI-XII საუკუნეების მიჯნაზე ცხოვრობდა, ხოლო კ.კრუმბახერი მას XV-XVI საუკუნეების მოღვაწედ აცხადებს. მეცნიერთა უმრავლესობა კი ამ ორ უკიდურეს

<sup>106</sup> O,Strunk, Melody Construction in Byzantine Chant, Actes du XII-e congrès international de'études byzantines, Ochride 10-16 Septembere, 1961, -Belgrad, 1964, vol.1, p.365-373.

<sup>107</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.142.

თარიღის შორის საშუალო პოზიციას იკავებს და XIV საუკუნის ანიკებს უპირატესობას.<sup>108</sup>

იოანე კუკუხელისა და მისი სკოლის საქმიანობაში ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ერთი მომენტი, კერძოდ ის, რომ ისინი მიმართავდნენ ძველი ტექსტების გადამუშავებას, ცდილობდნენ შეექმნათ მათი ახალი რედაქცია, მიეახლოებინათ კალოფონიურ სტილთან ისე, რომ არ დაერღვიათ პირველწყარო. ასეთ გადამუშავებას ეწოდებოდა „მორთვა“ - „καλλωπισμός“ (ზმნიდან καλλωπιζειν ვრთავს).

როგორც ცნობილია, ტერმინი „მორთული“ გვხვდება ერთ-ერთ ქართულ ხელნაწერში, რომელიც ძლისპირთა კრებულს წარმოადგენს და დათარიღებულია X საუკუნის დამლევითა და XI საუკუნის დასაწყისით.<sup>110</sup> იორდანეს ძლისპირნის სახელით ცნობილი ეს კრებული გამოკვეთებულია გულნაზ კიკნაძის მიერ. გამომცემელი აღნიშნავს, რომ ხელნაწერის თავისებურებას ქმნის გამოყენება ტერმინებისა - „უცხონი“ და „მორთულნი“. პირველი მათგანი („უცხონი“) ახლავს I და II ხმაში თითქმის ყველა გალობას, III ხმაში - V, VI, VII, გალობებს, IV -ში - V, VI, VII გალობებს, V ხმაში - III, IV, VIII გალობებს, VI -ში - III, IV, VII გალობებს, VIII ხმაში I გალობის ძლისპირებს. „მორთულნი“ დასტურდება VII ხმაში - III, VI, VIII, IX გალობათა ძლისპირებთან, ხოლო VIII ხმაში - IV და V გალობების ძლისპირებთან.<sup>111</sup>

სამეცნიერო ლიტერატურაში ტერმინ „მორთულის“ რაობის შესახებ სხვადასხვა აზრი არსებობს. პავლე ინგოროყვა მიიჩნევს, რომ „მორთული“ იგივეა, რაც „სპადუქნი უცხონი“. ეს უკანასკნელი კი აღნიშნავს 9 გალობისაგან შემდგარ დიდი ფორმის საგალობელს (ანუ კანონს), რომელშიც 9-ჯერ იცვლება მუსიკალური კომპოზიცია, ხოლო სალექსო საზომი არაა 9-ჯერ, როგორც ეს ჩვეულებრივად იყო მიღებული, არამედ 5-ჯერ. კერძოდ, ერთნაირი სალექსო საზომით იწერებოდა I და Ia (მოიხილესა), II და III, IV და V, VI და VII გალობები, ხოლო VIII გალობას თავისი დამოუკიდებელი სალექსო საზომი ჰქონდა.

<sup>108</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.148-149.

<sup>109</sup> იკვე, გვ.151-152.

<sup>110</sup> ილაბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები, პალეოგრაფიული აღბოძი, თბ., 1973, გვ.353; ელ., მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.0105.

<sup>111</sup> ნევემირებული ძლისპირნი, გვ.47.



პავლე ინგოროვას მიერ ტერმინების „მორთულისა“ და „სპალუქნის“ გაიგივება შემდეგ გარემოებას ემყარებოდა. მან აღმოაჩინა, რომ მიქაელო მთაწკრილის ორი გალობანი, რომელიც წიდას ციფლიში „გალობანი აღსებინანი რვა-კანი“, სახელდობრ, გალობანი I და II ხმისა, ატარებენ შემდეგ ზედწერილებს: „სპალუქნი უცხონი. ურთიერთას შეყოფილნი და განყოფილნი შეტყუებით, მსგავსი საგავსებითა და ღიადი უფლი განთქებითა, ქართულნი.“ იორდანეს ძლისპირთა კრებულნი კი იმავე ხმის ძლისპირებს ეწოდებოდა „მორთულინი“. აქედან იტყვიან, რომ „მორთული“ და „სპალუქნი“ იგივენი არიან ტერმინები.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ აბსოლუტურად გავიზიარებთ პავლე ინგოროვას ყველა იტყულებას „მორთულის“ შესახებ, გაიგებარი რჩება ერთი რამ: რას უნდა ნიშნავდეს „მორთული“ ძლისპირი, თუ „მორთული“ ანუ „სპალუქნი“ გალობანი ნიშნავს 9 ოდისაგან შემდგარი პინმოგრაფიულ კანონს, სადაც მუსიკალური კომპოზიცია 9-ჯერ იცვლება, ხოლო სალექსო საზომი 5-ჯერ, როგორ შეიძლება გაავრცელოთ ცხრანაწილიანი კომპოზიციის თავისებურების აღმნიშვნელი ტერმინი ერთ ძლისპირზე?

გულწრფელად ვთვლი, რომ ეთანხმება „მორთულის“ პავლე ინგოროვას ექვსი იტყუებას. მისი აზრით, რადგან ტერმინები „მორთული“ და „უცხონი“ იორდანეს ძლისპირთა კრებულში ახალი ფენის ძლისპირებთან ერთმანეთის მონაცვლეობით იხმარება, შესაძლებელია, ისინი სინონიმურ ცნებებს წარმოადგენენ. ხოლო „უცხონი“ მას ბერძნული ტერმინის, ἄρμηδες ἄλλος -ის, შესატყვისად შიანია. ეს ბერძული შემდეგ უაქტეს ეტყუნება: I ხმის „უგალობლითასა“ მეორე რედუცირული ფასის „უცხონი“ სახელდებულ ძლისპირს მიქაელ მთაწკრილის კრებულში მიწერილი აქვს მეორე ძლისპირის დასაწყისი: „მონიისა მისგან მწარისა“. მკვლევართა მკადარა ერთმანეთს ეს ორი ძლისპირი და აღმოჩნდა, რომ „უცხონი“ წყალნი...“ რიტმულ-მელოდიური კადენა ძლისპირისა, „მონიისგან მისგან მწარისა“. ორივე ძლისპირში ერთნაირია „ტაქება“ რაოდენობა და მარცვალთა რაოდენობა „ტაქებანი“. ეთანხმებითა მართალი მელოდიური ფორმულებიც. მინიარსობრად ძლისპირი „აზოუნდეს წყალნი“ „არაფრანთა ძლისპირისა „მონიისა მისგან მწარისა“. ეს უკანასკნელი კი ბერძნულად ἄρμηδες ἄλλος და თავის შიგნით წარმოადგენს ἄρμηδες ἄλλος -სს ძირითადი ძლისპირისა „ἄρμηδες ἄλλος...“ და მისი

რიტმულ-მელოდიური კალკია. მკვლევრის აზრით, აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ძლისპირი „აზღუნდეს წყალნი“ ძლისპირ „მონებისა მისგან მწარისას“ *ἔνρμὸς ἄλγος* -ია.<sup>113</sup>

როგორც აღვნიშნეთ, იმის საფუძველზე, რომ VII ხმაში „უცხონის“ მაგივრად ძლისპირთა ახალი ფენის პირველ ძლისპირთან მიწერილია „მორთულნი“, ელენე მეტრეველმა ეს ორი ტერმინი მნიშვნელობის მიხედვით ერთმანეთთან გააიგივა. სიტყვა „მორთულის“ სულხან-საბასეულ განმარტებაზე დაყრდნობით („მორთული ითქმის, მსგავსი რისამე შეამზადო“), იგი ასკვნის: „მორთული უნდა იყოს იგივე, რაც პროსოშია (*πρωτόμοια*), ე.ი. იდიომელის რიტმსა და კილოზე შედგენილი გალობანი თუ სტიქარონი, ხოლო ძლისპირებში პროსოშია.... იგივე *ἔνρμὸς ἄλγος* -ია“. თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ თუ ამ მოსაზრების სასარგებლოდ არ გამოჩნდა კიდევ ანალოგიური მაგალითები, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი განმარტება ვარაუდის ფარგლებში რჩებაო.<sup>114</sup>

ანალოგიური შემთხვევა, ქართული ძლისპირის კილოს ნიმუშად მეორე ქართული ძლისპირის გამოყენება, გულნაზ კიკნაძემაც დაადასტურა იორდანეს ძლისპირთა კრებულში.

IV ხმის „ლაღადყვასას“ ძლისპირს „ბრალთა ჩემთა სიღრმესა“ (№356) მიწერილი აქვს „შთავადი“, რომელიც, მკვლევრის აზრით, დამახინჯებული ფორმაა ამავე გალობის № 2 (საერთო რიგითი ნომრით 354) ძლისპირის დასაწყისი სიტყვისა „შთავარდი“. როგორც შეპირისპირებამ აჩვენა, ეს ორი ძლისპირი, რიტმულ-მელოდიური დაყოფის თვალსაზრისით, იდენტურია.<sup>115</sup>

№ 356 ძლისპირთან № 345 ძლისპირის დასაწყისის მიწერა უნდა მიაწინებდეს, რომ პირველი იგალობება ამ უკანასკნელის კილოზე, თუმცა ხელნაწერში ის „უცხოდ“ ან „მორთულად“ სახელდებული არ არის.

როგორც გულნაზ კიკნაძე აღნიშნავს, გარდა ამ ორად-ორი შემთხვევისა, ქართული ძლისპირების შეპირისპირებამ ვერ გამოავლინა სხვა მაგალითები იმისა, რომ ერთი ქართული ძლისპირი ზუსტი რიტმულ - მელოდიური ნიმუში იყოს მეორე ქართული ძლისპირისათვის.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> ელ. მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 071-072.

<sup>114</sup> იქვე, გვ. 073-074.

<sup>115</sup> გ. კიკნაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 49.

<sup>116</sup> იქვე, გვ. 50.

ყურადღება მისაქცევია აგრეთვე ის გარემოება, რომ ბერძნულ ნევემირებულ ხელნაწერებში, როდესაც ახალ ტექსტთან ძველი მელოდია გამოიყენება, შემდეგი მინაწერი გვხვდება: ἀρχαῖον ἄσμα (ძველი სიმღერა), μέλος 'αρχαῖον, μέλος παλαιόν (ძველი მელოსი) ან უბრალოდ 'αρχαῖον ან παλαιόν (ძველი).<sup>117</sup> და არა „მორთული“ ან „უცხო“.

ხოლო რაც შეეხება ტერმინებს εἶρμος ἄλλος -ს და εἶρμος ἔτερος -ს, თავად ელენე მეტრეველი მიუთითებს, რომ მათი მნიშვნელობა ბერძნულ ჰიმნოგრაფიაში მთელი სიზუსტით შესწავლილი არ არის. ჯ.სქიროს აზრით, εἶρμος ἄλλος -ი უპირატესად ძირითადი ძლისპირის რიტმსა და კილოზე დაწერილი ახალი ძლისპირია, მაგრამ ხშირად განსხვავდება ძირითადისაგან როგორც შინაარსით, ისე მეტრით და მელოდიით.

როგორც ვხედავთ, ტერმინ „მორთულის“ ინტერპრეტაცია ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ვარაუდის სფეროში რჩება. მისი გაიგივება „სპადუქთან“ და „εἶρμος ἄλλος“-თან ერთი უცნობის მეორე უცნობით ახსნის მცდელობაა, რადგან ამ უკანასკნელთა მნიშვნელობაც საკმაოდ ბუნდოვანია.

როდესაც ჩვენთვის ცნობილი გახდა, რომ ბიზანტიურ musica practica-ში არსებობს ტერმინი „καλλωπισμός“ („მორთვა“), რომელიც წარმოდგება ზმნისაგან „καλλωπιζέω“ („ვრთავ“), ბუნებრივია, ჩვენი ყურადღება მისკენ იქნა მიმართული. გაცილებით ლოგიკურია ვივარაუდოთ, რომ ბიზანტიურ და ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ერთი და იგივე სახელი რქმეოდა ერთსა და იმავე პროცესს, ვიდრე ის, რომ ბიზანტიურში და ქართულში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა რაღაც პროცესები, რომლებმაც, რაც კიდევ უფრო ნაკლებად სარწმუნოა, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად ერთი და იგივე სახელწოდება მიიღეს.

მართალია, ჩვენთვის საინტერესო ტერმინი ბიზანტიურ ჰიმნოგრაფიაში დაკავშირებულია „კალოფონიურ“ სტილთან და იოანე კუკუზელის საქმიანობასთან, რომლის მოღვაწეობის პერიოდად და ახალი სტილის გაფურჩქვნის ეპოქად მკვლევართა უმრავლესობა XIV საუკუნეს ვარაუდობს, მაგრამ აქ გასათვალისწინებელია შემდეგი

<sup>117</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.137.

<sup>118</sup> ელ.მეტრეველი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.068.

გარემოებანი: ჯერ ერთი, იოანე კუკუზელის მოღვაწეობის დრო ზუსტად დადგენილი არ არის და, მეორეც, რაც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, არაა აუცილებელი, რომ ტერმინი, რომლითაც კუკუზელის საქმიანობას ახასიათებდნენ, მაინცდამაინც მის ეპოქაში იყოს შექმნილი. ხომ ცნობილია, რომ პროცესები, რომელიც კუკუზელის მუსიკალურმა რეფორმამ დააგვიარგვინა, გაცილებით ადრე დაიწყო ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკაში (როგორც ვარაუდობენ, X საუკუნეში).

ცნობილია, რომ „მორთვა“ კუკუზელის სკოლის საქმიანობაში ძველი ტექსტის ახალ მუსიკალურ ქსოვილთან შეფარდებას ეწოდებოდა, რომლის დროსაც მუსიკა ანგარიშს აღარ უწევდა ტექსტის სინტაქსურ ჩარჩოებს, რაც, ბუნებრივია, ფსალმოდის პრინციპთა რღვევას იწვევდა. საინტერესოა, რა სურათს გვიჩვენებენ ამ მხრივ „მორთულად“ სახელდებული ქართული ძლისპირები.

ელენე მეტრეველი და გულნაზ კიკნაძე მიუთითებენ, რომ სახელწოდებით „მორთულნი“ და „უცხონი“ იორდანეს ძლისპირთა კრებულში აღინიშნება ახალი რედაქციული ფენის ძლისპირები, რომლებიც ძველ რედაქციებში არ იძებნებიან. თუმცა ამ დებულებას აბათილებს ის ფაქტი, რომ გულნაზ კიკნაძემ ე.წ. ახალი ფენას ძლისპირთაგან სამი მათგანი აღმოაჩინა უფრო ადრინდელი რედაქციის შემცველ ხელნაწერებშიც.<sup>119</sup> ეს ჩვენ საშუალებას გვაძლევს, თვალი გავადევნოთ ერთ-ერთი „მორთულის“ ტექსტის მონაკვეთებად დანაწევრების პროცესს, რაც მელოსისა და ლოგოსის ურთიერთდამოკიდებულების განსხვავებულ სურათს წარმოგვიდგენს.

VIII ხმის IV გალობის „მორთულად“ სახელდებული ძლისპირი „წინაწარმეტყუელმან საიდუმლო პირველ იხილა“ გვხვდება ძლისპირთა I რედაქციული ფენის შემცველ ხელნაწერ sin.-65-სა და მიქაელ მოდრეკილის კრებულში, რომელშიც, მკვლევართა აზრით, ძლისპირთა II რედაქციული ფენა წარმოდგენილი.

გულნაზ კიკნაძის გამოცემაში (A-603) ეს ძლისპირი ასეა დანაწევრებული:

წინამწარმეტყუელმან	6
საიდუმლო პირველ იხილა	9
განჯორციელებისა შენისაჲ ქალწულისაგან	15
და ღმრთისმეტყინიერებით	7

<sup>119</sup> გ.კიკნაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.51-52.

ლალატ-ყო:	3
დიდებაა ძალსა შენსა, უფალო.	10
(გვ.735)	

sin.-65-ში კი (ელ.მეტრეველის გამოცემის მიხედვით) ტექსტი ოდნავ განსხვავებულ დაყოფას გვიჩვენებს:

წინაწარმეტყუელმან	6
საიდუმლოდ	4
პირველ იხილა	5
განჯორციელებამ შენი ქალწულისაგან	13
და ღმრთის-მეცნიერებით ლალად-ყო:	10
დიდებაა ძალსა შენსა.	7
(გვ.183)	

მიუხედავად მცირეოდენი რედაქციული სხვაობისა, ტექსტის დანაწევრების პრინციპი ორსავე შემთხვევაში ერთია: განკვეთის წერტილები ანგარიშს არ უწევს ტექსტის სინტაქსურ ჩარჩოებს.

განსხვავებული სურათი გვაქვს მიქაელ მოდრეკილის იადგარ ში. აქ ტექსტი აზრობრივ სინტაგმებადაა დაყოფილი განკვეთის ნიშნებით და ძლისპირი წარმოადგენს ოთხწევრიან პარალელი ხმს:

წინაწარმეტყუელმან საიდუმლოდ პირველ იხილა
განჯორციელებამ შენისა ქალწულისაგან
და ღმრთისმეცნიერებით ლალად-ყო:
დიდებაა ძალსა შენსა, უფალო.
(გვ.35)

ანალოგიური ვითარებაა ბერძნულ ორიგინალში, რომელსაც ელენე მეტრეველი იქვე, sin.-65-დან მოყვანილი ტექსტის გვერდით, აქვეყნებს კო შმიდერისა და ვესტრატიალისის გამოცემათა მიხედვით:

Μυστικὰς ὁ προφήτης παροῦσιν  
 ἔκ παρθένου σε, Ἄρχε, σαρκουμένου  
 μελῶδικας ἁνεβόα:  
 δόξα τῇ δυνάμει σου, Κύριε.  
 (ევსტ.№ 323, კოშმ.გვ 272)

როგორც ვხედავთ, აქ ძლისპირის ტექსტის მონაკვეთებად დაყოფის ორი განსხვავებული პრინციპია წარმოდგენილი. ბერძნულ ორიგინალში და მიქაელ მოდრეკილის კრებულში, რომლებიც, ალბათ, უფრო ადრინდელ ვითარებას ასახავენ, ტექსტი დანაწევრებულია აზრობრივ სინტაგმებად, განკვეთის წერტილები ემთხვევა სინტაქსურ პაუზებს, ხოლო იორდანეს ძლისპირთა კრებულში და sin.-65-ში განკვეთის ნიშნები ანგარიშს აღარ უწევს ტექსტის სინტაქსს.

ის, რომ ძლისპირთა II რედაქციული ფენის შემცველი ხელნაწერი, მიქაელ მოდრეკილის კრებული, უფრო ადრინდელ ვითარებას ასახავს, ვიდრე I რედაქციული ფენის შემცველი sin.-65, არ ქმნის უხერხულობას, რადგან ეს დამოკიდებული იყო იმაზე, თუ რა ტიპის ორიგინალი ელო წინ გადამწერს. თანაც, „ადრინდელი“ და „გვიანდელი“ ამ შემთხვევაში მთლად ზუსტი ცნებები არ არის, რადგან პროცესი, რომელიც ტექსტზე მელოდიის უპირატესობის ნიშნით წარიმართა და რომელმაც დაარღვია ებრაული ფსალმოდრიდან შემკვიდრეობით მიღებული პრინციპები ლოგოსისა და მელოსის ურთიერთობისა, X საუკუნეში მხოლოდ დაიწყო და ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ ამ პერიოდის ხელნაწერებში ძველი და ახალი პრინციპები ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდნენ.

იორდანეს ძლისპირთა კრებულში არსებული ვითარება გვაფიქრებინებს, რომ ამ ხელნაწერის შექმნის დროს (X საუკუნის დასასრული და XI საუკუნის დასაწყისი) ახალი სტილი უკვე საკმაოდ ფეხმოკიდებული იყო. აქ განკვეთის ნიშნების მიერ არა მარტო სინტაქსური პაუზების რღვევის, არამედ სიტყვათა შუაზე გაკვეთის შემთხვევებიც გვხვდება. ეს უკანასკნელი (სიტყვათა გაკვეთა) არც თუ იშვიათია მიქაელ მოდრეკილის კრებულშიც.

წინა თავში ჩვენ უკვე მოვიყვანეთ ერთი და იმავე ძლისპირთა ძველი და ახალი პრინციპების მიხედვით დაყოფის ნიმუშები, როცა ერთმანეთს ვადარებდით X საუკუნის ერთ-ერთ ხელნაწერში sin.-34-სა და იორდანეს ძლისპირთა კრებულში მოცემული ტექსტების რედაქციულ ვარიანტებს, ამიტომ აქ მაგალითებს აღარ მოვიხმობთ.

ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარე, ბუნებრივად იბადება ერთი კითხვა: თუ იორდანეს ძლისპირთა კრებულში ძირითადად ძლისპირთა ახალი სტილით დაყოფის ნიმუშები გვაქვს, რატომ მიაწერა გადამწერმა „მორთულნი“ ძლისპირთა მხოლოდ გარკვეულ (მცირე) ჯგუფს, მაშინ, როდესაც ამ კრებულის ყველა ძლისპირი ფაქტიურად „მორთულია“, ე.ი. ახალი პრინციპით არის დაყოფილი?

ნებისმიერი პასუხი ამ კითხვაზე მხოლოდ ვარაუდის სფეროში დარჩება. ალენიშნავთ მხოლოდ ერთს: ხელნაწერში ხშირია მსგავსი

შემთხვევები, როცა ერთი და იმავე ტიპის საგალობელს ან ძლისპირს ერთ შემთხვევაში მიწერილი აქვს კვალიფიკაცია, ხოლო მეორე შემთხვევაში - არა. მაგალითად, როგორც ვიცით, იორდანეს ძლისპირთა კრებულში გვხვდება „უცხოდ“ სახელდებული ძლისპირები, იმავე ძლისპირებს მიქაელ მოდრეკილის კრებულში ზოგჯერ მიწერილი აქვს ეს კვალიფიკაცია, ზოგჯერ მის გარეშე არიან წარმოდგენილნი. თანაც, როგორც გამომცემელი აღნიშნავს, იორდანეს ძლისპირთა კრებულში 134 V-ზე ნევების მელანი და ამავე მელნით მიწერილი „ქართულნი“ აშკარად სხვაობს წინამთავარი გვერდის მელნისაგან.<sup>120</sup> ადვილი შესაძლებელია, ეს ფაქტი იმაზე მიუთითებდეს, რომ მინაწერი გაკეთებულია არა კრებულის გადაშწერის, არამედ სხვა პირის მიერ, რომელმაც მოახდინა ტექსტის ნევირება და, გადაშწერისაგან განსხვავებით, საჭიროდ ჩათვალა, მიმდინარე პროცესი დაგვალიფიციერებინა.

ქართულ ხელნაწერთა მასალა (X საუკუნის ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში ტექსტების დაყოფის ძველი და ახალი პრინციპების გვერდიგვერდ თანაარსებობა) განამტკიცებს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა ვარაუდს, რომ ტექსტზე მელოდიის უპირატესობის მოპოვების პროცესი სწორედ X საუკუნეში უნდა დაწყებულიყო.

ფსალმოდის პრინციპთა უგულვებელყოფა, ანუ ახალი მუსიკალური სტილის დამკვიდრება იოანე დამასკელის რეფორმის შედეგი რომ ყოფილიყო, X საუკუნემდე ძველი სტილის კვალიც კი გაქრებოდა, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ტექსტის პარალელიზმებად დაყოფის მაგალითები კვლავ გვხვდება X საუკუნის ხელნაწერებში ჰიმნოგრაფიული ტექსტების ახალი სტილით დანაწევრების ნიმუშთა გვერდით.

ამ ვარაუდის სასარგებლოდ შეიძლება მეტყველებდეს ის ფაქტიც, რომ არც ქართულ და არც ბიზანტიურ წყაროებში X საუკუნეზე აღრინდელი ჰიმნოგრაფიული ხელნაწერი არ მოგვეპოვება. ლიტურგიკული ძეგლების ასე პირწმინდად გაქრობა, ჩვენი აზრით, მხოლოდ ხატმებრძოლთა საქმიანობით ვერ აიხსნება. ბუნებრივია, რადგან ახალმა სტილმა მოიტანა საგალობელთა შესრულების ახალი პრინციპები და ამასთან დაკავშირებით დაიწყო ძველი ტექსტების რედაქტირება, ძველი კრებულები საბმარად გამოუსადეგარი გახდებოდა, რც საბოლოოდ მათი განადგურების მიზეზი შეიქნებოდა.

<sup>120</sup> გ.კეკელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.25.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ „მორთვა“ ეწოდებოდა პროცესს, რომელიც უნდა დაწყებულიყო X საუკუნეში და რომლის დროსაც ხდებოდა ძველი ტექსტების რედაქტირება ახალ მელოდიასთან მისადაგების მიზნით. ეს რედაქტირება პირველ რიგში გულისხმობდა ტროპართა მარცვლობრივი შედგენილობის მოწესრიგებას, ე.ი.მის დანაწევრებას გარკვეული სიგრძის მონაკვეთებად მათზე მელოდიური ფორმულების განლაგების მიზნით, რაც, ბუნებრივია, ტექსტის აზრობრივ სინტაგმებად დანაწევრების პრინციპის უგულვებელყოფას იწვევდა. ჰიმნოგრაფიის განვითარების პირველ ეტაპზე, როცა აშკარა იყო ტექსტის პრიმატი მელოდიაზე, ტექსტის მარცვლობრივ შედგენილობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონდა (როგორც ეს არის ებრაულ ფსალმოდიაში), მაგრამ როცა მელოდიამ დაიწყო უპირატესობის მოპოვება, რაშიც გამოიხატა მუსიკალური რეფორმის არსი, საჭირო გახდა ტექსტის მარცვლობრივი მხარის მოწესრიგება მელოდიასთან მისადაგების თვალსაზრისით. სწორედ „მორთვამ“ გამოიწვია ტროპართა ის მარცვლობრივი დანაწევრება, რაც ახალი სალექსო სისტემის, ანუ „რიტმული პოეზიის“, პრინციპად იქნა მიჩნეული და რაც მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური რეფორმის ამსახველი მოვლენა გახლდათ.

გვინდა აღვნიშნოთ, აგრეთვე, რომ, ჩვენი აზრით, ტერმინი „მორთულნი“ უმუშალო კავშირში უნდა იყოს X საუკუნის იადგარებში დადასტურებულ ჰიმნოგრაფიულ ტერმინთან „მოსართავი“. „მოსართავი“, ისევე როგორც „მორთული“, „რთვა“ (καταλαπιδειν - ვრთავ, ვკაზმავ, ვალამაზებ) ზმნისაგან მომდინარე მიმღეობაა და თუ პირველი, როგორც ვთქვით, ახალ მუსიკალურ სისტემასთან მისადაგების მიზნით რედაქტირებულ ტექსტს აღნიშნავს, მაშინ ეს უკანასკნელი ტექსტის რეფორმამდელ ვარიანტზე მითითებას უნდა შეიცავდეს.

კონტექსტი, რომელშიც გვხვდება ეს ტერმინი sin-1 და S-425-ე (მიქაელ მოდრეკილის იადგარი) კრებულებში, არ ეწინააღმდეგება ჩვენს ვარაუდს.

ორივე ხელნაწერში „მოსართავად“ სახელდებულია ტექსტები, რომელთა ავტორადაც ცხადდება კოზმა იერუსალიმელი.

მიქაელ მოდრეკილის იადგარში „ლმრთისმშობლის შესხმათა“ სათაურში ვკითხულობთ: „შესხმანი წმიდისა ლმრთისმშობლისანი და ოხითანი დღესასწაულთა სათქუმელნი, საუფლოთა საცმარნი“.



ფარათონნი, მოსართავნი ბერძნულნი, თქუმულნი წმიდისა კოზმანისნი, თარგმნილნი გლახაკისა მაკარისნი" (269V-272V).

sin.-I იადგარში იმავე „შესხმების“ სათაურია „შესხმანი წმიდისა ლმრთისმშობლისანი, ფარათონნი დაწესებულნი ოხითანი და მოსართავნი, თქმულნი წმიდისა კოზმანისნი, და სხუად ლმრთისმშობლისად, რომელ იადგარსა შინა სწერია თავ-თავი, გინა ერცახე - ყოველივე შეკრებულად აქა დამიწერია, რომელ მკითხველსა ძებნადარა უნდეს, აქა ადვილად პოოს“ (9r).

აქ ნათქვამია, რომ „ლმრთისმშობლის შესხმათა“ „მოსართავი“ ანუ რედაქტირებამდელი ტექსტების ავტორია კოზმა.

ელენე მეტრეველმა შეადარა ორივე იადგარის მასალა და აღმოჩნდა, რომ „შესხმათა“ ამ ორ კრებულში არსებობს საერთო ფუნა, რომელიც ბერძნულიდან უნდა იყოს ნათარგმნი და კოზმა იერუსალიმელს უნდა ეკუთვნოდეს.<sup>121</sup>

საინტერესოა, რომ sin.-I იადგარში კოზმას შესხმები წარმოდგენილია თითოტროპარიანი საგალობლებით დაყოფისა და ნოტაციის გარეშე, მაშინ როცა მის გვერდით სხვა შესხმებს თან ახლავს დაყოფაც და ნოტაციაც.

როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი ვარაუდით, ტერმინი „მოსართავი“ რედაქტირებამდელ ტექსტებს უნდა აღნიშნავდეს. ელენე მეტრეველი, რომელმაც სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ამ საკითხს, სხვა აზრისაა. იგი თვლის, რომ „მოსართავი“ წარმოდგება „რთვა“ ძირისაგან, რომელიც ამ შემთხვევაში იხმარება არა „მოკაზმვა-გალამაზების“ მნიშვნელობით, არამედ მიბმის, მიმატების გაგებით. აქედან, „მოსართავი“ ნიშნავს „დასამატებელს“, „მისართველს“, „მისაბმელს“, ანუ „შესხმებს“, რომლებიც უნდა დაერთოს საუფლო დღესასწაულებზე<sup>122</sup> შესასრულებელ მასალას, როგორც სავალდებულო დანართი.

მაშასადამე, წარმოდგენილია ერთი და იგივე ტერმინის ორი განსხვავებული ინტერპრეტაცია. ელენე მეტრეველი თვლის, რომ „მოსართავი“ უნდა ნიშნავდეს „მისაბმელს“, „მისამატებელს“, ჩვენი ვარაუდით კი, „მოსართავი“ არის ტექსტის რედაქტირებამდელი ვარიანტი, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის „მორთული“, ანუ ახალი მუსიკალური სტილის შესაბამისად გაწყობილი მელოდიაზე.

<sup>121</sup> ელ.მეტრეველი, ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „ფარათონისა“ და „მოსართავის“ გაგებისათვის, „იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება“, ტ. XVIII, 1973, გვ.144-146.

<sup>122</sup> იქვე, გვ.150.

უნდა ვალიაროთ, რომ „რთვა“ ზმნა შეიცავს ამგვარი ორაზროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას და არც ის კონტექსტი, რომელშიც გვხვდება ტერმინი „მოსართავი“ sin.-I და S-425-ე იაღგარებში, არ ხსნის ამ ორაზროვნებას, არ იხრება მისი რომელიმე ერთი მნიშვნელობისაკენ.

მხელი გასარკვევია, რისი თქმა უნდა გადამწერს: აქ წარმოდგენილი ღმრთისმშობლის შესხმების რედაქტირებამდელი, ანუ „მოსართავი“, ვარიანტები კოზმას ეკუთვნისო, თუ ეს შესხმები, რომლის ავტორიცაა კოზმა, სადღესასწაულო მასალაზე „დასართავად“ „მისამატებლად“ არის განკუთვნილიო.

ამ ორაზროვნების გასათანტავად საჭირო გახდა ქართულ ხელნაწერებში მოგვეძებნა ტერმინების - „მორთვისა“ და „მოსართავის“ - ხმარების ისეთი შემთხვევები, სადაც კონტექსტის მიხედვით აშკარა იქნებოდა მათი ცალსახა მნიშვნელობა. მართლაც, XIII საუკუნის ხელნაწერის sin.-72-ის აღწერილობაში ჩვენ მივაკვლიეთ ასეთ შემთხვევას. 100r-გვერდზე გადამწერს „წარდგომამს“ შემდეგ ასეთი ლიტურგიკული ხასიათის შენიშვნა გაუკეთებია: „ღმრთისმშობლითა აგ-ი - „მჟსნელსა ჩუენსა“ ზედა მოურთავდი“.<sup>123</sup>

ცხადია, აქ მითითებდა იმაზე, რომ ღმრთისმშობლისა უნდა „მოირთოს“, „გაეწყო“ ძლისპირის „მჟსნელსა ჩუენსა“-ს მელოდიაზე და არა იმაზე, რომ ღმრთისმშობლისა უნდა მოეხდეს, დაერთოს ამ ძლისპირს. საგალობელთა კრებულში ღმრთისმშობლისა, როგორც ცნობილია, ძლისპირს უშუალოდ კი არ მისდევს (მასზე კი არაა მიბმული), არამედ საგალობლის ბოლოსაა მოთავსებული და გაწყობილია ამ საგალობლის ძლისპირის კილოზე.

„მჟსნელსა ჩუენსა ზედა“ - ტექსტთან მელოდიის მითითების გამომხატველი ტიპიური კონსტრუქციაა. იგი ხშირად გვხვდება როგორც ქართულ, ისე ბერძნულ ხელნაწერებში. მაგალითად, sin.-3 ხელნაწერში ერთ-ერთ სტიქარონთან მინიშნებაა, რომ ის უნდა შესრულდეს: „რაჟამს მოწყალეთა ზედა“.<sup>124</sup> ხოლო სხვა შემთხვევაში, იმავე ხელნაწერში, როცა გადამწერს სურს თავიდან აიცილოს მისათითებელი ძლისპირის გამეორება, იგი ასეთ შენიშვნას აკეთებს:

<sup>123</sup> ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, ნაკვეთი III, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: რ.გვარამიამ, ელ.მეტრეველმა, ც.ქანკიევმა, ლ.ხევსურიახმა, ლ.ჯღამაიამ, თბ., 1987, გვ.86.

<sup>124</sup> ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, ნაკვეთი II, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: ც.ქანკიევმა და ლ.ჯღამაიამ, თბ., 1979, გვ.71.

„სტიქარონი მათვე ზედა“, <sup>125</sup> ე.ი. სტიქარონი უნდა შესრულდეს იმავე ძლისპირის მელოდიაზე, რომელზეც მის წინ მოთავსებული საგალობელია გაწყობილი.

sin.-96-ე ხელნაწერის გადამწერიც ანალოგიურ შემთხვევაში ასევე იქცევა და 194 v. გვერდზე მკვეთრად შენიშვნას: „სხუანი ღმრთისმშობლისანი მასვე ზედა“, <sup>126</sup> აკეთებს შენიშვნას: „სხუანი ღმრთისმშობლისანები წინა საგალობლის მელოდიაზე, ანუ მათი ძლისპირის კილოზე, უნდა შესრულდეს.“

როგორც ბერძნული ჰიმნოგრაფიის მკვლევრები აღნიშნავენ, ეს ხერხი ბერძნულ ხელნაწერებშიც დასტურდება. ტრიპანისი აღწერს ხელნაწერს, სადაც სისტემატური მითითებებია, რომ კონდაკები უნდა შესრულდეს:  $\pi\rho\delta\varsigma\ \tau\omicron\text{:}\ \text{'}\text{H}\ \pi\alpha\rho\theta\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \tau\eta\mu\epsilon\rho\omicron\upsilon\varsigma$  („ქალწულო დღეს“ ზედა), ან  $\pi\rho\delta\varsigma\ \tau\omicron\text{:}\ \tau\eta\nu\ \acute{\epsilon}\nu\delta\epsilon\mu\ \beta\upsilon\theta\lambda\epsilon\acute{\epsilon}\mu$  („ბეთლემის ედემსა“ ზედა) და ა.შ.

მაშასადამე, თუ შენიშვნა „ზედა მოურთავდი“ ტექსტის მითითებულ მელოდიაზე გაწყობას (და ალბათ შესაბამისად რედაქტირებასაც) გულისხმობს, მაშინ გამოთქმა „... ზედა მოსართავი“-ც დაახლოებით იმავეს უნდა ნიშნავდეს. sin.-34-ე ხელნაწერში 210 v-ზე გადამწერი „ღმრთისმშობლის შესხმათა“ სათაურში მიუთითებს: „შესხმანი და შემკობანი ყოვლად წმიდისა და დიდებულისა ღმრთისმშობლისა, მარადის ქალწულისა მარიამისნი, ფარაფთონნი დაწესებულნი და მოსართავნი ყოველსა ვმათა ზედა...“ <sup>128</sup> ე.ი. გასაწყობი ყოველთა ხმათა ზედაო.

ტერმინ „მოსართავის“ ელენე მეტრეველისეული ინტერპრეტაცია ეყრდნობა მის გაიგივებას „ფარაფთონთან“. მკვლევრის აზრით, კონტექსტი, რომელშიც გვხვდება ეს ტერმინები, სამივე იადგარის მასალის მიხედვით, მიგვანიშნებს, რომ „ფარაფთონი“ უნდა იყოს „მოსართავის“ ბერძნული შესატყვისი.

გავიხსენოთ ეს კონტექსტი:

„ფარაფთონი დაწესებულნი და მოსართავნი ყოველთა ვმათა ზედა“ (sin.34); „ფარაფთონი დაწესებულნი ოხითანი და მოსართავნი“

<sup>125</sup> ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, ნაკვეთი II, შეადგინეს და დასაბუქდალ მოამზადეს: ც.ქანკიევა და ლ.ჯღამაია, თბ., 1979, გვ.74.

<sup>126</sup> იქვე, გვ.125.

<sup>127</sup> ე.გერცმანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.29.

<sup>128</sup> ელ.მეტრეველი, ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „ფარაფთონისა“ და „მოსართავის“ გაგებისათვის, გვ.147.

(sin. I); საუფლოთა საჯმარნი ფარაფთონნი, მოსართავნი ბერძნულნი (მიქაელ მოდრეკილის იადგარი).

ელ.მეტრეველი თვლის, რომ ყველაზე სრული და ნათელია აქედან მიქაელ მოდრეკილის იადგარის განმარტება - „ფარაფთონი“ იგივე „მოსართავი“ ბერძნულად, ე.ი., „მოსართავი“ ბერძნული „ფარაფთონის“ ქართული თარგმანია, შინაარსობრივი შესატყვისი.<sup>129</sup> ამ უკანასკნელს კი იგი შემდეგნაირად განმარტავს: „ფარაფთონი, ანუ  $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$  არის აწმყოს მიმღეობა  $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$  ზმნისა.  $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$  -ს ერთ-ერთი მნიშვნელობაა „შეხება“, „მიკარება“,  $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$  თავისი მხრით მიღებულია '  $\rho\pi\tau\omega$  ზმნისა და  $\pi\alpha\rho\rho$  წინდებულისაგან. ზმნა '  $\rho\pi\tau\omega$  -ს ძირითადი მნიშვნელობა კი არის „მიბმა“, „მიმაგრება“. მაშასადამე,  $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$  მიმღეობა უნდა ნიშნავდეს მისაბმელს, მისართავს, მისამატებელს“.<sup>130</sup>

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ უკრიტიკოდ მივიღებთ აზრს, რომ „ფარაფთონი“ და „მოსართავი“ იგივეობრივი ცნებებია, რასაც საეკვოს ხდის ის გარემოება, რომ მოყვანილი სამი მაგალითიდან ორში მათ შორის მაჯგუფებელი „და“ კავშირია დასმული, არავითარი გარანტია არ არსებობს იმისა, რომ „ფარაფთონი“ მაინცდამაინც ბერძნული „ $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$ “-ის ქართული ტრანსკრიფციაა. ჯერ ერთი, ბერძნულად ეს ტერმინი, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, მას არც ერთ მის ხელთ არსებულ ლიტურგიკულ ლექსიკონში არ შეხვედრია, მეორეც, მიუხედავად იმისა, რომ „ $\pi\alpha\rho\rho\pi\tau\omega$ “ გრამატიკულად სწორი ფორმაა (მიღებულია  $\pi\alpha\rho\rho$  წინდებულისა და '  $\rho\pi\tau\omega$  ზმნისაგან), ჩვენ არ ვიცით, ბერძნული ენა აძლევს თუ არა სანქციას ამგვარ ფორმას, და, შესაბამე, არავითარი ფონეტიკური საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რომ ბერძნული „ $\pi$ “ ბგერა (მით უმეტეს ისეთი ცნობილი წინდებულის შემადგენლობაში, როგორიც არის „ $\pi\alpha\rho\rho$ “) ქართულში „ფ“-დ გადმოსულიყო (ჩვენ ვთარგმნით: პარალელი და არა ფარალელი, პარაბოლა და არა ფარაბოლა).

გარდა ამისა, ბერძნულ ენაში არსებობს სხვა ზმნაც, რომლის აკუსტიკური მსგავსებაც ჩვენთვის საინტერესო ტერმინთან გვაფიქრებინებს, რომ, შესაძლებელია, „ფარაფთონი“ სწორედ ამ ზმნისაგან მომდინარე მიმღეობა იყოს. ჩვენ ვგულისხმობთ ზმნას

<sup>129</sup> ელ.მეტრეველი, ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „ფარაფთონისა“ და „მოსართავის“ გაგებისათვის, გვ.150.

<sup>130</sup> იქვე, გვ.149.

„ααα-φθάνω“, რომელიც „გასწრებას“ ნიშნავს, მისგან მიღებული მიმღობა კი აღნიშნავს „წინამორბედს“, რაც რაღაცას ან ვიღაცას უსწრებს წინ. ის, რომ ამ ზმნის ქართულ ტრანსკრიპციაში ერთის მაგივრად ორი „ფ“ გვაქვს, ეს უკვე ქართულ ნიადაგზე მომხდარი ასიმილაციის შედეგი უნდა იყოს, რაც ფონეტიკური თვალსაზრისით სავსებით შესაძლებელია. საინტერესოა, რომ არც ამ ზმნის სემანტიკა ეწინააღმდეგება ჩვენს მიერ წარმოდგენილ ვარაუდს. „ღმრთისმშობლის შესწმების“ სათაურში ნათქვამია, რომ ტექსტების „მოსართავი“, ანუ რეფორმამდელი ვარიანტები, ანუ „ფარაფთონი“ ტექსტები, ე.ი.ის ტექსტები, რომლებიც წინ უსწრებდა რეფორმას, კოზმა იერუსალიმელს ეკუთვნის.

ყოველივე ზემოთ თქმული შეიძლება შემდეგნაირად შევაჯამოთ: ქართულ ხელნაწერებში არსებული მასალა ადასტურებს ბიზანტიური მუსიკის მკვლევართა ვარაუდს, რომ ჰიმნოგრაფიული რეფორმა, რომელიც ტექსტზე მელოდის უპირატესობის გაძლიერების ნიშნით წარიმართა, X საუკუნეში უნდა დაწყებულიყო. ამ პერიოდის ქართულ ხელნაწერებში გვხვდება ტერმინები („მორთული“, „მოსართავი“), რომლებიც უშუალო კავშირში უნდა იყოს ამ რეფორმასთან. სწორედ „მორთვის“, ანუ ტექსტების ახალ მელოდისთან შეწყობის, შედეგი იყო ტროპართა გარკვეული სიგრძის მონაკვეთებად დანაწევრება, რომლის დროსაც ხდებოდა ტექსტის სინტაქსური პაუზების უგულვებელყოფა, რაც ტექსტზე მელოდის უპირატესობის უტყუარი დადასტურებაა. ის, რაც ახალ სალექსო სიტემად („რიტმულ პოეზიად“) იქნა მონათლული, მუსიკალური რეფორმის შედეგი იყო.

## IV თავი

### სახეთა პარალელიზმი და სალეთისმეტყველო ტიპოლოგია

ნაშრომის მეორე თავში ჩვენ საუბარი გვქონდა ბიბლიური პოეზიის ფორმაზე. როგორც აღვნიშნეთ, თითოეული მუხლის პარალელიზმის პრინციპით აგება ბიბლიის პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ საყრდენს წარმოადგენს.

პარალელიზმი, მკვლევართა განმარტებით, არის ორწევრედი, სადაც ერთი წევრი აიხსნება მეორის საშუალებით, რომელიც პირველთან მიმართებაში გამოდის როგორც ანალოგი: დიდად არ განსხვავდება მისგან, თუმცა არც მისი ზუსტი ასლია.<sup>131</sup>

პარალელიზმის პრინციპი სამეცნიერო ლიტერატურაში პოეტური სტრუქტურის ფუნდამენტურ პრინციპადაა აღიარებული. ი.ლოტმანის აზრით: „პოეზია ისეთი სტრუქტურაა, რომლის ყველა ელემენტი სხვადასხვა დონეზე ერთმანეთთან პარალელურ ურთიერთობაშია“.<sup>132</sup> პ.აუსტერლიტსი თვლის, რომ „პარალელიზმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც არასრული განმეორება“.<sup>133</sup> განმეორება კი ლექსმცოდნეობაში სიტყვიერი მასალის შემკვრელად და კომპოზიციის საფუძვლადაა მიჩნეული,<sup>134</sup> თანაც ისეთად, რომელიც აერთიანებს რა ზოგადენობრივ ქსოვილს, განაპირობებს განსაკუთრებულ მხოლოდ ლექსისათვის დამახასიათებელ აზრის კონცენტრაციას.<sup>135</sup>

ი.ლოტმანი, რომელმაც მხატვრული სტრუქტურის კვლევას ფუნდამენტური ნაშრომები მიუძღვნა, თვლის, რომ განმეორება, ელემენტთა ურთიერთობის ტრადიციული ფორმა მხატვრულ სტრუქტურაში, რეალიზდება, როგორც ანტითეზა და გაიგივება. ანტითეზა მსგავსში საპირისპიროს გამოვლენას გულისხმობს, გაიგივება კი - იმის შეთავსებას, რაც განსხვავებული ჩანდა. მკვლევრის

<sup>131</sup> Ю.М.Лотман, Анализ поэтического текста, с.90.

<sup>132</sup> იქვე, გვ.91.

<sup>133</sup> P.Austerlitz, Parallelismus, "Poetics, Poetyka, Поэтика," Warszawa, 1961, p.440.

<sup>134</sup> В.М.Жирмунский, Теория стиха, Л., 1975, с.451.

<sup>135</sup> Ю.М.Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, с.164.

აზრით, ურთიერთობათა ეს სისტემები მხატვრული სტრუქტურის ორგანიზაციის გენერალურ პრინციპს წარმოადგენენ. სტრუქტურის განსხვავებულ დონეებზე მისი განსხვავებული ელემენტები მოქმედებენ, მაგრამ თავად სტრუქტურული პრინციპი შენარჩუნებულია.<sup>136</sup>

მხატვრული ტექსტის სტრუქტურულ ორგანიზაციასთან დაკავშირებით ი.ლოტმანს შემოაქვს ორი ლინგვისტური ტერმინი - პარადიგმატიკა და სინტაგმატიკა. მისი აზრით, ყოველგვარი ენობრივი ტექსტი აგებულია პარადიგმატულ და სინტაგმატურ ლერძებზე. ამასთან, თუ თხრობითი ხასიათის ტექსტებში მეორე სქარბობს, პირველი პოეზიის ფუნდამენტური მახასიათებელია. განმეორება პარადიგმატული პლანის რეალიზაციაა. თუ ჩვეულებრივ მეტყველებაში პარადიგმატული (ანუ ასოციაციური) პლანი პოტენციურ ფორმებს გულისხმობს, პოეზიაში მეორადი აზრობრივი პარადიგმა მთლიანად რეალიზებულია ტექსტში. მისი აგების ძირითადი მექანიზმი კი არის პარალელიზმი.<sup>137</sup>

მაშასადამე, განმეორება, რომელიც წარმოადგენს პარადიგმატული სტრუქტურის რეალიზაციას და ხორციელდება პოეტურ ტექსტში პარალელიზმის საშუალებით, ერთი და იმავე აზრის განსხვავებულ ფორმაში გამოხატვის მცდელობაა.

პირიმზე, რისთვის ჩაფიქრებულხარ,  
პირიმზე, ჩრდილი რაზედ გფენია?  
მტკვარო, შენ შაინც მითხარ, რას სწუხარ,  
შენ შაინც რაზედ მოგიწყენია?  
გ.ტაბიძე, „გამოსალმება“

მოყვანილი სტროფი პარალელიზმის პრინციპზე აგებული პოეტური ტექსტის თვალსაჩინო მაგალითია. თითოეული ტაეპი აქ დასრულებული სინტაგმაა და წარმოადგენს აზრობრივ პარადიგმას დანარჩენებთან მიმართებაში. პირიმზისა და მტკვარის პარალელური წყვილი გამოხატავს ერთი არქისემის (ამ შემთხვევაში გარესამყაროს) ვარიანტებს, რომელზე პროექციებითაც ცდილობს ლირიკული გმირი საკუთარი განწყობის წარმოჩენას. ერთი სათქმელი, ერთი ძირითადი აზრი, კერძოდ, კითხვა მიმართული განწყობის მიზეზის გასარკვევად, აქ გამოხატულია ოთხი სხვადასხვა ფორმით, რომლებიც დიდად არ სცილდებიან ერთმანეთს, მაგრამ არც ერთმანეთის ზუსტ ასლებს

<sup>136</sup> Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, с.39.

<sup>137</sup> იქვე, გვ.40.

წარმოადგენენ. ფორმალური თვალსაზრისით, ეს გაორმაგებული ორწევრედია. როგორც პირველ, ისე მეორე ორწევრედში სახეთა სრული დამთხვევაა სიტყვიერი მასალის სხვაობის ფონზე. თავის მხრივ, სტროფის პირველი და მეორე ნახევრებიც ერთმანეთთან მიმართებაში შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ორწევრედი, სადაც თითოეული წევრი, მართალია, განსხვავდება მეორისაგან სახეობრივი თვალსაზრისით, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ეს ორი სახე (პირიმზე და მტკვარი) ერთი არქისემის ვარიანტებია.

სახეთა პარალელიზმის გარდა ამ სტროფის კომპოზიცია სხვა ტიპის განმეორებებსაც ეყრდნობა, კერძოდ, რიტმულ სტრუქტურას (ტაეპთა იზოსილაბიზმს) და მსგავსი ბგერების განმეორებას ტაეპის ბოლოს (რითმას). ჯვარედინ რითმას განსაკუთრებული ნიუანსი შეაქვს ტაეპთა შეკავშირებაში. პირველი - მესამე და მეორე - მეოთხე ტაეპების ერთმანეთთან გართმვა ნაზს უსვამს ორი ორწევრედის ურთიერთგანპირობებულობას.

თანამედროვე პოეზიისაგან განსხვავებით, რომელიც სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე განმეორების შესაბამის ხერხს მიმართავს, ძველებრავული პოეზია ძირითადად სახეთა პარალელიზმს ეყრდნობა, როგორც სტრუქტურული ორგანიზაციის ფუნდამენტურ პრინციპს.

და დადგა და შეიძრა ქუეყანა,  
ზედ მიიხილა და დადნეს წარმართნი  
და დაიმუსრნეს მთანი იძულებითა,  
დადნეს ბორცუნი საუკუნენი მისნი.  
ამბაკუმი, 3:6

ბიბლიის ეს მუხლი ოთხ ნაწილადაა გაყოფილი, ანუ ოთხი აზრობრივი პარადიგმისაგან შესდგება. ფორმალურად აქაც ორი ორწევრედი გვაქვს, რომლებიც ერთმანეთთან მიმართებაშიაც ორწევრედს ქმნიან. ძირითადი არქისემა - ლმერთის გამოჩენამ შესძრა სამყარო - ოთხი სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი.

ზოგჯერ სახეთა პარალელიზმი ორწევრედთა სემანტიკურ დაპირისპირებაზეა აგებული:

და გამოხუედ მაცხოვარებად ერისა შენისა,  
ცხოვნებად ცხებულთა შენთა მოხუედ.  
მიავლინე თავთადმი უსჯულოთასა სიკუდილი,  
აღადგინენ საკრველნი ვიდრე ქედამდე სრულიად.  
ამბაკუმი, 3:13



შემდეგ მაგალითში კი სახეთა აბსოლუტური იგივეობის ფონზე მხოლოდ ფორმალურ-სიტყვიერი მასალა განსხვავებული:

ხოლო მე უფლისა მიმართ ვიხარებდე  
და მხიარულ ვიყო ღმრთისა მიმართ მაცხოვრისა ჩემისა.  
ამბაკუმი, 3:18

აზრს: ხანდახან სახეთა პარალელიზმი საფესურეობრივად ავითარებს

მოხედენ ვედრებასა ჩემსა,  
რამეთუ დავმდაბლდი ფრიად,  
მიჰსენ მე მღევართა ჩემისაგან,  
რამეთუ განძლიერდეს ჩემსა უფროს.  
ფს.141:7

პარალელიზმის ფუნქცია, ლიტერატურისმცოდნეთა აზრით, მხატვრული სახის საფესურებად დაშლაა, რაც ალქმის პროცესს ახანგრძლივებს. განმეორება, როგორც კომპოზიციური ხერხი, ყურადღების შეჩერებას ემსახურება, რაც ხელს უწყობს პოეზიის მხატვრული ამოცანის განხორციელებას - ამოავდოს საგანი ყოველდღიური ალქმის ავტომატიზმიდან და გადაიტანოს ის ახალი, სპეციფიური ქვრეტის სფეროში. რადგან ალქმის პროცესი თვითმიზნურია ხელოვნებაში, და კერძოდ პოეზიაში, სასურველია, ის ხანგრძლივი იყოს. პოეტური ენა პროზაული ენის ავტომატიზმის დაძლევა<sup>138</sup> სწორედ სხვადასხვა სახის განმეორებათა საშუალებით ცდილობს.

მაშასადამე, ფორმა, რომელიც მიესწრათვის თავისი თავის შევსებას (ამ შემთხვევაში სახეთა პარალელიზმის საშუალებით), განაპირობებს პოეზიის სპეციფიურ სემანტიკას.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქრისტიანულმა ჰიმნოგრაფიამ მხოლოდ ადგილი კი არ დაიკავა ლიტურგიაში ფსალმუნებისა და ბიბლიური საგალობლებისა, არამედ მათგან პოეტური ფორმაც გადმოიღო. ჰიმნოგრაფიული ტროპარის კომპოზიცია ბიბლიურ საგალობელთა მუხლის აგებულებას იმეორებს. თუმცა ფორმალურ მსგავსებასთან ერთად, თვალმისაცემია ერთი არსებითი სხვაობაც. ქრისტიანულ საგალობელთა ტროპარებში პარალელიზმთა სემანტიკა

<sup>138</sup> В.Шкловский, О теории прозы, М., 1983, с.15-34.

უფრო გართულებულია. აქ აზრობრივი პარადიგმები ერთი და იმავე აზრის მხოლოდ ფორმალურ-ენობრივი მასალის თვალსაზრისით განსხვავებულ განმეორებას კი არ ეყრდნობა, არამედ თეოლოგიაში ცნობილ ალეგორიულ მიმართებებს ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენათა შორის. აქედან გამომდინარე, ბიბლიური პარალელიზმების თავის უფალი იმპროვიზაციის პრინციპს ჰიმნოგრაფიულ ტროპარში „შეზღუდული იმპროვიზაციის“ პრინციპი ცვლის, სადაც პარადიგმული აზროვნება ბიბლიის ტიპოლოგიურად შესატყვისი ეპიზოდების პარალელურ განლაგებაში ვლინდება.

სანამ ტროპარის პარალელიზმთა სემანტიკაზე გადავიდოდეთ, გავიხსენოთ, რომ ჰიმნოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, ლიტურგიული გნოსისის შემადგენელი ნაწილია. იგი ეკლესიისათვის ღირებულა, პირველ რიგში, როგორც გნოსეოლოგიური ფენომენი. საეკლესიო მამები თვლიან, რომ გალობის დაშვება ღვთისმსახურების დროს ადამიანური სისუსტეებისადმი ღვთაებრივი ძალების შემწეობის და მოკიდებულების გამოხატულებაა. ბასილი კესარიელი აღნიშნავს, რომ მუსიკა უადვილებს ადამიანს რელიგიური დოგმატების შეთვისებას: „სულიწმიდამ დაინახა, თუ რა ძნელია ადამიანისათვის სათნოების გზაზე შედგომა და რა ძლიერად ვართ ჩვენ მიდრეკილი სიამოვნებისაკენ, ვივიწყებთ რა წმიდა ცხოვრებას. და როგორ მოიქცა ის? შეურია დოგმატებს მელოდიის სიტკბო, რათა შეუმჩნევლად მივიღოთ სარგებლობა სიტყვებისაგან, რომლებიც ნაზად ელამუნებიან ჩვენს სმენას, მსგავსად იმისა, როგორც გუნდური ექიმები აწვდიან მწარე წამალს ავადმყოფს თათლიანი თასით.

ეკლესიის მამათა მუსიკალურ ესთეტიკაში არა ერთხელ შეხვდებით მითითებას, რომ გალობაში მთავარია სიტყვა და არა მელოდია. ლოგოსის პრიმატი მელოსზე, ისევე როგორც მისი გნოსეოლოგიური ფუნქცია, დაკავშირებულია ქრისტიანული მუზის, სულიწმიდის, მისიის გააზრებასთან.

სულიწმიდა თეოლოგიაში მიჩნეულია შემოქმედებით ძალად. ის ჯერ კიდევ იუდაიზმში მოიაზრებოდა როგორც ადამიანამღე ღვთიური შთაგონების მიმტანი. ებრაელი ერის პატრიარქები და წინასწარმეტყველნი, მოსედან დაწყებული, სულად სულის საშუალებით ახერხებდნენ ამა თუ იმ საკრალური მისიის შესრულებას (ეს.63:11; იეზ.11:19; 36:26-27; 39:29; მიქ.3:8 და ა.შ.). როგორც წინასწარმეტყველთა შთამგონებელი, სულიწმიდა ბიბლიის ჰემარიტი

139 Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения, Составление текстов и общая вступительная статья В.П.Шестакова, М., 1966, с.105.

ავტორიცაა. თალმუდში სულიწმიდის მონაწილეობა ტექსტის შედგენაში ერთგვარი ტერმინოლოგიური ფორმითაცაა გამოხატული, რაც ამა თუ იმ ტექსტის საღვთო წიგნებისადმი მიკუთვნებას განსაზღვრავს. ეს მისტიური ავტორობის იდეა კარგადაა წარმოჩენილი ეზდრას III წიგნში, რომელიც აპოკრიფულ თხზულებათა რიცხვს მიეკუთვნება. იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ კარნახობს სულიწმიდა ხუთ ადამიანს საღვთო წიგნების შინაარსს ამ წიგნების განადგურების შემდეგ. შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ლიტერატურაში მწერლის ცნობილი მეტაფორაა მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელზეც უკრავს სულიწმიდა.<sup>140</sup>

ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად, სულიწმიდა მთელი თავისი სისავსით მხოლოდ ღვთაებრივ ლოგოსთან, ქრისტესთან ერთად მოვიდა (იოანე, 15:26). გადმოვიდა რა ერთხელ მოციქულებზე (საქმ.2:2-4), ის სამუდამოდ დამკვიდრდა ქრისტიანულ ეკლესიაში (იოანე, 16:13).

გრიგოლ ღვთისმეტყველი აღნიშნავს, რომ სულიწმიდა პირველად ღვთაებრივი ძალების საშუალებით მოქმედებდა, შემდეგ კი პატრიარქთა და წინასწარმეტყველთა სახით, განსაკუთრებული სისრულით კი ის ქრისტეს მოწაფეებში გამოვლინდა.<sup>141</sup>

პავლე მოციქულთან  $\piνεσμα$  დაკავშირებულია შთაგონებულ მდგომარეობასთან. სულიწმიდის გარდამოვლენა კი დაფარული საიდუმლოს გაცხადებას მოასწავებს. ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, ეკლესიის მამების აზრით, სწორედ სულიწმიდის მიერ ჩაგონებული სიმღერებისაგან შესდგება. სხვათა შორის, ამგვარი განსაზღვრება ჰიმნოგრაფიისა პავლე მოციქულის სახელს უკავშირდება. ის სწერდა ეფესელებს (5:19) და კოლასელებს (3:16), რომ მათ ემღერათ ფსალმუნები ( $\psiαλμοις$ ), ჰიმნები ( $υμνοις$ ) და სულიერი სიმღერები ( $ωδαις πνευματικαις$ ): „და სიტყუაჲ იგი ქრისტესი დამკვდრებულ იყავნ თქუენ თანა მდიდარ ყოვლითა სიბრძნითა; ასწავებდით და ჰმოდღურიდით თავთა თქუენთა ფსალმუნითა და გალობითა და შესხმითა სულიერიითა, მადლითურთ უგალობდით გულთა შინა თქუენთა უფალსა“ (კოლას.3:16).

ტერტულიანი საგანგებოდ მსჯელობს იმის შესახებ, თუ რას უნდა ნიშნავდეს პავლესთან  $ωδαις πνευματικαις$  ის თვლის, რომ აქ საუბარი არ არის მხოლოდ ძველი აღთქმის სიმღერებზე. თუ ეს სიტყვები მარტოოდენ თვისებას გამოხატავს იმ სიმღერებისას,

<sup>140</sup> Мифы народов мира, т.1, М., 1980, с.412.

<sup>141</sup> Толковая Библия, Издание преемников А.П.Лопухина, т.10, ПЕТ., 1912, с.13.

რომლებიც ქრისტიანებს უნდა ემღერათ, ფსალმუნებსა და ძველი აღთქმის საგალობლებს თავისთავად პქონდათ ეს თვისება. არასულიერ ჰიმნებს არ იცნობდა ებრაული ეკლესია. ასე რომ, „სულიერი სიმღერები“ თვისება კი არ არის ძველი აღთქმის სიმღერებისა, არამედ ახალი სახე სიმღერისა, რომელიც იქმნება ახალ ეკლესიაში, ქრისტეს ეკლესიაში, ე.ი. ისინი სულიწმიდის მიერაა ჩაგონებული. სულიწმიდის ფუნქცია კი დაფარული საიდუმლოს გაცხადებაა.

მას შემდეგ, რაც ძე ღვთისა მოევლინა სამყაროს და გამოსცდვის საიდუმლო გამჟღავნებული იქნა, საჭირო გახდა ახალ ეკლესიაში უფრო განცხადებულად წარმოჩენილიყო ის თარული ცოდნა, რაც ჩადებულია ბიბლიურ საგალობლებში და ფსალმუნებში. ე.ი. ქრისტიანული საგალობლების ფუნქციაა, გაიხსნას ახალი აღთქმის საიდუმლოება, გამოცხადდეს ქრისტიანული ჰუმანიტება. ჰიმნოგრაფიის გნოსეოლოგიური ფუნქციის ამგვარ შეფასებაში წმინდა მამები ერთსულოვანნი არიან მე-4 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე.

მოგვყავს ფრაგმენტი პატრიარქთა მიმოწერიდან (IV საუკუნე), რომელშიც საუბარია ჰიმნოგრაფიულ კრებულებზე: „ველა ეს წიგნი შეიცავს ჰუმანიტ ღვთისმეტყველებას და შედგება სიმღერებისაგან, რომელთაგან ზოგი აღებულია წმიდა წერილიდან და ზოგიც შედგენილია სულის ჩაგონებით. ასე რომ, ჩვენს საგალობლებში მხოლოდ სიტყვებია სხვა, წმიდა წერილთან შედარებით, არსებითად კი ჩვენ იგივეს ვამბობთ“<sup>142</sup>.

მე-19 საუკუნის მიწურულს წმინდა მამა ნ. ფლორენსკი აღნიშნავს, რომ ჰიმნოგრაფები წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა საქმეს აგრძელებენ.

წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა საქმე კი ღვთის სიტყვის ადამიანამდე მიტანა იყო. ჰიმნოგრაფიის და საერთოდ საეკლესიო მწერლობის ფუნქციის შეუძლებელია სწორად გავიაზროთ სიტყვის (ლოგოსის) თეოლოგიური ინტერპრეტაციის გერეშე.

სიტყვა, ქრისტიანული წარმოდგენით, ღვთიური ჩანაფიქრის განხორციელების პირველი ეტაპია. მართალია, ძველ აღთქმაში ნშირია იმის ხაზგასმა, რომ ესა თუ ის მოვლენა ღვთაებრივი სიტყვის აღსრულებას წარმოადგენს (III მეფეთა, 8:26; I ეზდრა, 1:1), მაგრამ იქ „სიტყვა“ ჯერ კიდევ ჩვეულებრივი მნიშვნელობით იხმარება. ლოგოსი-დემიურგი პირველად ალექსანდრიელი ფილოსოფოსების ნააზრევში

<sup>142</sup> არქივისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 22-23.

<sup>143</sup> Н. Н. Флоренский, История Богослужбных песнопений православной католической восточной церкви, Киев, 1881, с. 1.

ჩნდება. ფილონის განმარტებით, ლოგოსი არის მთავარი ძალა, რომლის მეშვეობითაც ღმერთი სამყაროს ქმნის. ფილონის ლოგოსი არის ძე ღვთისა, შუამავალი ღმერთსა და სამყაროს, ღმერთსა და ადამიანს შორის. გარდა ამისა, ლოგოსი ადამიანთა მფარველი და დამცველია უფლის წინაშე. ფილონის აზრით, ადამიანს შეუძლია სიტყვის (ლოგოსის) საშუალებით ღვთაებასთან ზიარებას მიაღწიოს.<sup>144</sup>

ფილონის მოძღვრება ლოგოსზე ქრისტიანულ თეოლოგიაში გააგრძელა ფსევდო-დიონისე არეოპაგელმა. მის ტრაქტატში „საღმრთოთა სახელთათვის“ საუბარია სახელისა და სახელდებული საგნის ურთიერთობაზე. ამ თხზულების მიხედვით, სიტყვა არის ანაბექტი (εcmageion, ectypōma) ან ბეჭედი (sphragis) თვით სუბსტანციისა. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნავენ, დიონისე არეოპაგელთან საგნისა და<sup>145</sup> მისი სახელის ერთიანობა ონტოლოგიურია და არა ფორმალური.

პავლეს ეპისტოლეთა მიხედვით, ღვთის სიტყვა მთელი თავისი სისავსით „ჟამთა აღვსებისას“ წარმოჩნდება. „გუაუწყა ჩუენ საიდუმლოდ იგი ნებისა მისისად სათნოებისაებრ მისისა, რომელი-იგი წინამთვე განაჩინა მას შინა განსაგებელად აღსავსებისა მას ჟამთაჲსა, თავ ყოფად ყოველივე ქრისტეს მიმართ, რად-იგი არს ცათა შინა და ქუეყანასა ზედა“ (ეთეს.1:9-10). ღვთაებრივი ჩანაფიქრის შესრულების დრო ეს ახალი აღთქმის დროა, რაზეც არა ერთხელ მიუთითებენ ევანგელისტები. ღვთაებრივი ლოგოსის ბოლო საიდუმლოს კი იოანე მახარებელი გვიხსნის. ღვთის განხორციელებული სიტყვა არის ქრისტე (იოანე, 1:1, 14). მაშასადამე, ღვთიური ჩანაფიქრის ბოლო ეტაპიც სიტყვაა, ოღონდ ხორც შესმული სიტყვა.

მოძღვრება სიტყვა-დემიურგზე, რომელიც ღვთაებრივი ჩანაფიქრის ალფა და ომეგაა, განსაზღვრავდა სიტყვის სპეციფიკას ქრისტიანულ მწერლობაში და კერძოდ ჰიმნოგრაფიაში. ჰიმნოგრაფის ამოცანა იყო არა თვითგამოხატვა, არამედ ღვთაებრივი სიტყვის გადმოცემა, ამიტომ ის ცდილობდა, მაქსიმალურად შეეზღუდა თავისი ინდივიდუალობა და უკვე ცნობილი სახეებით ემეტყველა. აქედან გამომდინარეობდა საგალობლის სიტყვიერი ქსოვილის არქეტაიპების მიხედვით აგების პრინციპი.

არქეტაიპთა შერჩევისა და განლაგების თეორიული საფუძვლი, რომელიც განაპირობებს ჰიმნოგრაფიული ტროპარის სახეთა

<sup>144</sup> В.В.Соколов, Средневековая философия, М., 1979, с.23; И.С.Свенцишкая, Раннее христианство: страницы истории, М., 1987, с.258.

<sup>145</sup> А.А.Тахо-Годи, Пахвала слову в трактате “De Divinis Nominibus”, კრებულში: „არეოპაგიტული ძიებანი“, თბ., 1986, გვ.31-37.

პარალელიზმს და რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ებრაული პოეზიიდან ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, არის „საღვთისმეტყველო ტიპოლოგია“, ანუ დოქტრინა ძველ მოვლენათა ახალ მოვლენებში გარდასახვის შესახებ. ამ დოქტრინის მიხედვით, ძველი აღთქმის ეპიზოდები განმარტებული იყო, როგორც პირველსახეები ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების მოვლენებისა. ბერძნული სიტყვა τῆς ἁγίας ἁποστολῆς მითითებით მიერ გამოიყენება ბიბლიური პირველსახეების აღსანიშნავად აქედანაა წარმომდგარი ტერმინი - ἀντίτυπος - ტიპოსის ნეგატივი. მაგალითად, წარღვნა არის ნათლისღების ანტიტიპოსი (1 პეტრ.3:21). τῆς ἁγίας -ის მნიშვნელობით იხმარება ბიბლიაში აგრეთვე ἁπὸ δειψῆς (წინასწარმეტყველური სახე) და ἀπὸ δειψῆς, რომელიც ძველ აღთქმაში მიწიერი მოვლენის ზეციურ პროტოტიპს აღნიშნავს.

საღვთისმეტყველო ტიპოლოგია სათავეს იღებს ძველი აღთქმის ეგზეგეტიკის სიმბოლიკიდან. იუდაიზმში, ისევე როგორც სხვა რელიგიებში, ზეციური სამყარო მიწიერის პროტოტიპად იყო მიჩნეული. ის რომ ადამიანისათვის მისაწვდომი გაეხადათ, ცდილობდნენ სხვადასხვა საკულტო ქმედებებში მის გამოხატვას, მისი ასლის შექმნას დედამიწაზე. კულტის მიზანი ხომ ღვთაებასა და ადამიანს შორის კავშირის დამყარება იყო. ბიბლიაში აღნიშნულია, რომ იერუსალიმი და მისი ტაძარი ღვთის საცხოვრისის გამოსახულებაა დედამიწაზე და მისი ზეციური პროტოტიპის სიმბოლური შესატყვისი (ფს.47:1-4). ღვთაებრივი ნიშნში, რომელთანაც აიგივებენ მის მიწიერ შესატყვისს, ძველ აღთქმაში მოიხსენიება, როგორც τῆς ἁγίας -ი ან ἀπὸ δειψῆς.<sup>146</sup>

ეგზეგეტიკის სიმბოლიკა უდევს საფუძვლად ქრისტიანულ საკულტო წეს-ჩვეულებებსაც. ქრისტიანულ ტაძარში მიმდინარე ლიტურგია სიმბოლური შესატყვისია ზეციური ლიტურგიისა, რომელსაც ანგელოზები ასრულებენ. „ყოველდღიურობა რომ მარადიულის ნიშნით აღბეჭდონ, ყოველი წამი რომ ზედროულს დაუკავშირონ, ამას ემსახურება სწორედ ლიტურგიული პრაქტიკა“.<sup>147</sup>

ეგზეგეტიკის სიმბოლიკის სახესხვაობაა ე.წ. ესქატოლოგიური სიმბოლიზმიც. ნებისმიერ ისტორიულ მოვლენაში საღვთო ისტორიის გამოვლინებას ხედავდნენ. ღვთაებრივი

<sup>146</sup> Словарь Библейского Богословия: под редакцией Ксавье Леон-Дюфура, Брюссель, 1974, с.922.

<sup>147</sup> ლ. გრიგოლაშვილი, დროისა და სივრცის პოეტიკისათვის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, კრებ. „ივირონი - 1000“, თბ., 1983, გვ.104.

ჩანაფიქრის საბოლოო დაგვირგვინება კი ესქატოლოგიურ მოვლენებში იყო მოსალოდნელი. მიწიერი ისტორიის ფაქტები სწორედ ამ საბოლოო მოვლენებზე მინიშნებად მიაჩნდათ. ბიბლიის წინასწარმეტყველთა თქმით, ესქატოლოგიურ პროცესში კვლავ ექნებათ ადგილი ისეთ მოვლენებს, როგორც იყო ებრაელი ერის ისტორიაში ეგვიპტიდან გამოსვლა, სინას მთაზე დადებული ალთქმა, ალთქმულ მიწაზე დასახლება, მაგრამ ეს იქნება წარსულის უფრო სრულყოფილი განმეორება (ეს.43:16-21; იერ.31:31-34; ეს.49:9-23). ესაია წინასწარმეტყველი აღნიშნავს, რომ მეორედ მოსვლის შემდეგ ახალი შესაქმევ იქნება, მაგრამ უფრო სრულყოფილი, რომელიც თავიდან აიცილებს ცოდვითდაცემას (ეს.65:17).

ახალ ალთქმაში ღვთაებრივი ჩანაფიქრის უწყვეტობა რომ დაადასტურონ, მახარებლები და თვით მაცხოვარიც ხშირად მიმართავენ ეგზემპლიარისტულ სიმბოლიკას. იესო ქრისტე თავს ალიქვამს იმად, ვინც ღვთაებრივი ისტორიის მოსამზადებელ პერიოდს ბოლომდე მიიყვანს. თავისი საქმიანობა რომ უფრო გასაგები გახადოს, მაცხოვარი ხშირად აკავშირებს მას ძველი ალთქმის მოვლენებთან. ამით ის მიანიშნებს, რომ მის ცხოვრებაში იქნეს სისრულეს ღვთაებრივი ისტორია, რომელიც ადრე დაფარული იყო და ახლა უნდა გაცხადდეს. მათე იესოს უწოდებს იმ სახელს, რომლითაც ოსია ისრაელს მიმართავდა - „ქე ღვთისა“ (მათე, 2:15. მდრ.ოს.11:1); იოანე კი ჯვარზე გაკრულ ქრისტეს ისე აღწერს, როგორც სამსხვერპლო ბატკანს (19:36). მახარებლები ბიბლიურ პირველსახეებს იმისათვის მიმართავენ, რომ წარმოაჩინონ კავშირი ძველ და ახალ ალთქმას შორის.<sup>148</sup>

წმინდა წერილის ტიპოლოგიური მეთოდით განმარტება, რომელსაც თეორიული საფუძველი პავლე მოციქულმა ჩაუყარა, საშუალებას იძლეოდა, ძველი და ახალი ალთქმის ისტორია უწყვეტ პროცესად ყოფილიყო წარმოდგენილი. პავლეს ეპისტოლეებში ძველი ალთქმის ეპიზოდები განხილულია როგორც იპოდიგმები (პირველსახეები) ახალი ალთქმის მოვლენებისა, რომელნიც სისრულესა და სრულყოფილებას ესქატოლოგიურ პროცესში იბეწენ. „ესენი ყოველნი სახენი (σάρτεις) შეემთხვეოდეს მათ, ხოლო დაიწერა სამოდურებოდ ჩუენდა, რომელთა ზედა აღსასრული ქამთაჲ მოიწია“ (1 კორ.10:11). ასე მაგალითად, პირველი ადამი პირველსახე იყო მომავალი ადამისა (რომ.5:14), უდაბნოში ებრაელთა დასჯა - ურწმუნოთა საბოლოო განსჯის პირველსახე (1 კორ.10:7), აბრაამის მიერ

<sup>148</sup> Словарь Библейского Богословия, с.924-925.

სამსხვერპლოზე მიყვანილი მხოლოდშობილი ძე - ქრისტეს იპოდიგმა და ა. შ.<sup>149</sup>

ამგვარი იპოდიგმებისა და პირველსახეების მნიშვნელობას იძენენ ბიბლიური საგალობლები და ფსალმუნები ჰიმნოგრაფიული კანონებისა და სტიქარონების მიმართ. ბიბლიის წინასწარმეტყველთა საგალობლებში (იმ საგალობლებში, რომლებიც საფუძვლად დაედო ჰიმნოგრაფიული კანონის ოდებს: უგალობდითსა, შოინილესა, განძლიერდასა...) ასახული ძველი აღთქმის მოვლენები: ეგვიპტიდან ებრაელთა გამოყვანა, ბერწი ანას გაშვილიერება, იონას ჩანთქმა ვეშაპის მიერ და სხვანი, ჰიმნოგრაფიაში მათივე ტიპოლოგიური შესატყვისობებით იცვლებიან, ანუ ახალი აღთქმის ისეთი ეპიზოდებით, როგორცაა: ქრისტეს მოვლინება, ნათლისღება, ჯვარცმა, უფლის მკვდრეთით აღდგომა და სხვანი.

რაკი ბიბლიურ საგალობელთა შინაარსი გასიმბოლოურდა, მათში ასახული მოვლენები გააზრებული იქნა სახარებისეულ მოვლენათა იპოდიგმებად და ქრისტიანულმა ჰიმნოგრაფიამაც ისინი ტიპოლოგიურ შესატყვისობებში გადაიტანა. სიმბოლოური შინაარსის მატარებელი გახდა ბიბლიურ საგალობელთა მუხლების თითოეული ნაწილი, პარალელიზმის თითოეული წევრი. სახეთა პარალელიზმის პრინციპით აგებული მუხლის თითოეული ნაწილი აზრობრივად მთელის პარადიგმად იქნა მიჩნეული. ბიბლიურ საგალობელთა პარალელიზმებმა შეიძინეს იპოდიგმური მნიშვნელობა ჰიმნოგრაფიული პარალელიზმების მიმართ. ასე მაგალითად, ჰიმნოგრაფი ძლისპირის შესადგენად იღებს ბიბლიიდან ანას საგალობლის (ეს საგალობელი საფუძვლად დაედო ჰიმნოგრაფიული კანონის III ოდას) პირველი მუხლის პირველ ნაწილს: „განძლიერდა დღეს გული ჩემი უფლისა მიმართ“, რადგან ოთხწევრიანი პარალელიზმის ამ ერთ წევრში მისთვის დაწურულია მთლიანად შინაარსი ანას საგალობლისა, უნაყოფობის ნაყოფიერებად ქცევა, რაც სიმბოლოური პირველსახეა მაცხოვრის მისიის საბოლოო შედეგისა, მიიჩნევეს მას თავისი სათქმელის იპოდიგმად და მის საფუძველზე კიდევ ორ პარადიგმულ სახეს ქმნის: „მან მიჰსნა მე წყვისა პატიჟთაგან“ და „შემოსა მე ძალი საღმრთოჲ წმიდაჲ“. ამ პარალელიზმში ბიბლიიდან აღებული სახე ერთგვარი სახე-შესხმაა, მიმატებული ორწევრედი კი მისი განმარტება. ასე ვიღებთ სამწევრიან პარალელიზმზე აგებულ ძლისპირს:

განძლიერდეს დღეს გული ჩემი უფლისა მიმართ, ღმრთისა ჩემისა,

<sup>149</sup> Словарь Библейского Богословия, с.926-927.



რამეთუ მან მიჴსნა მე წყვისა პატიჴთაგან  
და შემოსა მე ძალი საღმრთოდ წმიდად.

ძლისპირის შემადგენელი პარალელური სახეები, თავის მხრივ, იპოვდებოდა მნიშვნელობას იძენენ ამ ძლისპირის მიხედვით აგებული ტროპარებისათვის. აქედან გამომდინარე, ძლისპირ-ტროპართა მიმართებანიც იპოვდებოდა პარადიგმული მიმართებების ფონზე უნდა განვიხილოთ. ძლისპირში მოცემული პარალელური სახეები იპოვდებოდა ტროპართა პარალელიზმებისათვის, ხოლო ტროპართა შიგნით სახეთა მიმართება და თვით ტროპარების მიმართება ერთმანეთთან პარადიგმულია. ამ პარადიგმებს, ანუ ჰიმნოგრაფიისათვის დამახასიათებელ პარალელურ სახეთა ჯაჭვს, ბიბლიურ მოვლენათა ტიპოლოგიური შესატყვისობის თეორია განსაზღვრავს.

ნათქვამი რომ მშრალ დეკლარაციად არ დარჩეს, გავანალიზოთ ჰიმნოგრაფიული კანონის სახეთა სტრუქტურა იპოვდებოდა პარადიგმული მიმართებების თვალსაზრისით.

ჰიმნოგრაფიული კანონის პირველი ოდა, უგალობდითსა, როგორც ცნობილია, სათავეს იღებს მოსეს საგალობლიდან (გამოსვლათა, 15:1-19). ეს სამადლობელი სიმღერა ებრაელმა ერმა აღავლინა უფლის მიმართ, რომელმაც განაპო ზღვა და უსაფრთხოდ გაატარა ლტოლვილნი, ხოლო მღევარი „თარაო“ თავისი ეტლებითურთ მრისხანე ტალღებმა შთანთქქს. მოსეს საგალობელი ებრაელთა სინაგოგაში ყოველ საღამოს სრულდებოდა მსხვერპლ შეწირვის რიტუალის დროს. მას მღეროდნენ ქრისტიანულ ეკლესიაშიც. იოანეს გამოცხადებაში აღწერილია ზეციური ლიტურგია (15:3-4), სადაც ისინი, ვინც იმარჯვებენ მხეცზე, ღვთის სადიდებლად სწორედ მოსეს სიმღერას გალობენ. იოანე ამ საგალობელს „ყრავის სიმღერას“ უწოდებს. არქიეპისკოპოს თილარეტის აზრით, ეს იმიტომ, რომ მოსეს სიმღერა ეძღვნებოდა „ყრავს“, რადგან ის, ვინც სასწაული მოახდინა მეწამულ ზღვაზე, არის იგივე, ვინც შემდეგ ბნელეთის სამეფოზე იმარჯვებს.

სიმღერის თემა იაჴვეს ძლიერების განდიდება: „უგალობდით უფალსა, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს“ (I მუხლის I ნაწილი), რომლის ყოვლის შემძლეობაც მისი ერთ-ერთი კონკრეტული ქმედებითაა გამოხატული: „ცხენები და მყდრები შთასთხია ზღუასა“ (I მუხლის II ნაწილი). როგორც ვხედავთ, ამ ორწევრედის პირველი

150 არქიეპისკოპოსი თილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.35.

ნაწილი არის შესხმა, მეორე ნაწილი კი ამ შესხმის საბაბს აკონკრეტოვებს. საგალობლის პარადიგმატული სტრუქტურა სწორედ ამ ორი სახეთა (სახე-შესხმა და სახე-ქმედება) მონაცვლეობაზეა აგებულ შესხმა უმეტეს შემთხვევაში ანიკონური<sup>151</sup> ხასიათისაა და „საქმობოდ პირობითად თუ ვუწოდებთ, შესხმის საბაბის დაკონკრეტოვების ყოველთვის ხატოვანი (ეიკონური) ფორმით ხდება. მაშ. სახეთა სისტემა ამ საგალობელში ორ ძირითად არქისემას ეყრდნობა პირველი წარმოდგენილია სახე-შესხმით, მეორე ამ კონკრეტულ საბაბს გვიხატავს.

პირველი არქისემა გამოხატულია შემდეგი პარადსახეებით:

უგალობლით უფალსა, რამეთუ დიდებით

დიდებულ არს. I მუხ. I ნაწ.

ვადიდო ესე ღმერთი მამისა ჩემისა. II მუხ. II ნაწ.

მარჯუენე შენი, უფალო, დიდებულ არს. VI მუხ. I ნაწ.

ვინ მსგავს შენდა ღმერთთა შორის,

უფალო? XI მუხ. I ნაწ.

ვინ მსგავს შენდა წმიდათა შორის? XI მუხ. II ნაწ.

დიდებული, საკვრველი, დიდებათა

შინა მოკმედი ნიშნებისაჲ XI მუხ. III ნაწ.

უფალი მეუფე არს საუკუნე და

საუკუნესა მერმეცა. XVIII მუხ.

მეორე არქისემა, ანუ შესხმის კონკრეტული საბაბი, სახეებითაა ხორცშესხმული:

ცხენები და მკვდრები შთასთხია

ზლუასა. I მუხ. II ნაწ.

შემწე და მფარველ მექმნა მე მაცხოვარებად

ესე ღმერთი ჩემი. II მუხ. I ნაწ.

ეტლები ფარაოდსი და ძალი მისი

შთასთხია ზლუასა. IV მუხ. I ნაწ.

<sup>151</sup> ანიკონური - არახატოვანი, ეიკონური - ხატოვანი (ბერძნული ἰκων). იხ.: А.Ф.Лосев, Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе, Литературная живопись, Л., 1982, с.50.

რჩეული მკვდრები სამმდგომნი დაანთქნა

ზღუასა მეწამულსა. IV მუხ. II ნაწ.  
ღრმამან დაფარნა იგინი. V მუხ. I ნაწ.  
შთაჯდეს სიღრმედ, ვითარცა ლოდი. V მუხ. II ნაწ.  
ძალითა შენითა მარჯუენემან შენმან, უფალო,  
მოსრნა მტერნი. VI მუხ. II ნაწ.  
მოავლინე რისხვაჲ შენი და შექაჲმნა იგინი,  
ვითარცა ლერწამი. VII მუხ. II ნაწ.  
და სულისაგან გულისწყრომისა შენისა  
განიყო წყალი. VIII მუხ. I ნაწ.

და სხვანი.

სახეთა დაჯგუფების მხრივ ამ საგალობლის მუხლებში შეიძლება გამოიყოს სამი ტიპის ინვარიანტული კონსტრუქცია: პირველი, რომელიც აგებულია ანიკონურ და ეიკონურ სახეთა პარალელუზმზე, როცა ორწევრედში ერთი წევრი სახე-შესხმაა, მეორე კი - სახე-ქმედება, მაგალითად:

უგალობდით უფალსა, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს,  
ცხენები და მკვდრები შთასთხია ზღუასა.

(I მუხლი)

ან:

მარჯუენე შენი, უფალო, დიდებულ არს,  
ძალითა შენითა მარჯუენემან შენმან, უფალო, მოსრნა  
მტერნი.

(VI მუხლი)

მეორე ტიპის კონსტრუქციაა, როცა პარალელუზმის ყველა წევრი სახე-შესხმას წარმოადგენს:

ვინ მსგავს შენდა ღმერთთა შორის, უფალო?  
ვინ მსგავს შენდა წმიდათა შორის?  
დიდებული, საკვრველი, დიდებითა შენითა მოქმედი  
ნიშნებისაჲ

(XI მუხლი)

მესამე ტიპისა - როცა პარალელიზმის ყველა წევრი სახე-  
ქმედებაა:

და სულისაგან გულისწყრომისა შენისა განიყო წყალნი,  
შეჰყინდეს, ვითარცა ზღუდენი, წყალნი,  
შეჰყინდეს ლელვანიცა შუა ზღუასა.

( VIII მუხლი )

ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიისათვის, რომელიც ცდილობს ძველ აღთქმაში ნაჩვენებ უფლის ქმედებანი სახარების ტიპოლოგიურად შესატყვის მოვლენებში გადაიტანოს, ყველაზე ხელსაყრელი აღმოჩნდა პარალელიზმის აგების პირველი ინვარიანტული კონსტრუქცია, სადაც ერთი წევრი სახე-შესხმაა, ხოლო მეორე - სახე-ქმედება. თითოეული ეს წევრი, თავის მხრივ, შეიძლება, ორწევრედით ან სამწევრედით იყოს გამოხატული, ზოგადი ინვარიანტული სქემა მაინც შენარჩუნებულია. პარალელიზმის იმ წევრს, რომელიც სახე-შესხმას წარმოადგენს, ჰიმნოგრაფი უცვლელად იღებს ბიბლიური საგალობლიდან, სახე-ქმედებაში კი ზღვაზე მომხდარი სასწაულის ამსახველი ეპიზოდები სახარებისეული მოვლენებითაა ჩანაცვლებული. თანაც ეს უკანასკნელი იცვლებიან იმის მიხედვით, თუ რომელ კონკრეტულ დღესასწაულს ეძღვნება საგალობელი. მაგალითად, აღდგომისადმი მიძღვნილ საგალობელში ვკითხულობთ:

უგალობდით უფალსა, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს,  
რომელი აღგა მკუდრეთით  
და მშჳდობაჲ მოგუანიჲა ჩუენ.

(უძველესი იადგარი, გვ.481)

ამ სამწევრიანი პარალელიზმის პირველი წევრი (სახე-შესხმა) აღებულია ბიბლიური საგალობლის I მუხლიდან, დანარჩენი ორი კი მიმატებულია ჰიმნოგრაფის მიერ და ახალაღთქმისეულ მოვლენებს ეხება.

აი, კიდევ ერთი ტროპარი აღდგომისადმი მიძღვნილი საგალობლიდან:

ვნება ნეტსით ჳუარსა ზედა თავს-იღვა  
და განხეთჳნა საკვრელნი სიკუდილისანი,

ესე არს ღმერთი ჩუენი  
და ვადიდოთ ესე.  
(უძველესი იადგარი, გვ.403)

ამ ოთხწევრიანი პარალელიზმის ბოლო ორი წევრი უცვლელადაა აღებული ბიბლიური საგალობლიდან.  
ფერისცვალებისადმი მიძღვნილი საგალობლის ტროპარშიც პარალელიზმის ბოლო წევრი ბიბლიური საგალობლის I მუხლის I ნაწილს წარმოადგენს:

რომელმან მთასა თაბორსა დღეს ფერისცვალებითა  
ნათელი გამოაბრწყინა  
და მოწაფენი სიხარულით აღავსნა,  
უგალობდით უფალსა, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს.  
(უძველესი იადგარი, გვ.261)

თეოდორე წმიდისადმი მიძღვნილი საგალობლის ტროპარში კი, რომელიც ორწევრიანი პარალელიზმის სახითაა წარმოდგენილი, პირველი წევრი ბიბლიური საგალობლის VI მუხლიდანაა აღებული:

მარჯ უნეგ შენი, უფალო, დიდებულ არს ძალითა,  
რამეთუ წმიდანი შენნი იყსნენ ურჩულომადგან მტერისა.  
(უძველესი იადგარი, გვ.108)

სხვადასხვა საგალობლებიდან ამოღებულმა ტროპარებმა შეიძლება სრულყოფილი შთაბეჭდილება ვერ შექმნას, ამიტომ გთავაზობთ მიქაელ მორდრეკილის კრებულიდან ნათლისღებისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი ჰიმნოგრაფიული კანონის პირველ ოდას მთლიანად.<sup>152</sup>

ჟამა გ გ ~ ი  
ძლისპირი

ღმერთსა, რომელმან დაანთქა მეწამულსა ზღუასა  
მტერი ფარაო,

<sup>152</sup> ჩვენ გაეხსენით ქარაგმები და კვადრატულ ფრჩხილებში აღვადგინეთ ხელნაწერში ადგილის ეკონომიის მიზნით შემოკლებული ტექსტი.

ძლევისა გალობითა უგალობდეთ, რამეთუ  
დიდებულ არს.

### საგალობელი

ღმერთსა, რომელი იხილვა ჳორცითა ნათლისღებად  
სიმდაბლით ნათელი უსხეულოჲ,  
უგალობთ, რამეთუ დიდებულ არს.

ღმერთსა, რომელმან საცნაურითა მით ღთებისა ცეცხლითა  
შეწუა ცოდვისა მწიკნული,  
უგალობთ, რამეთუ დიდებულ არს.

ღმერთსა, რომელმან ცხოვლისმყოფლითა საღთოჲთა  
მით ნათლითა განანათლა სოფელი,  
უგალობთ, რამეთუ დიდებულ არს.  
(მიქაელ მოღრეკილის იადგარი, გვ.166)

ჩვენ, რასაკვირველია, საილუსტრაციოდ ყველაზე  
თვალსაჩინო მაგალითები შევარჩიეთ, მაგრამ იმ საგალობლებშიც კი  
სადაც ტროპარებში ინვარიანტული სქემა: სახე-შესხმა - სახე-ქმედება  
ასე აშკარა არ არის, ძლისპირი ყოველთვის ინარჩუნებს კავშირს  
ბიბლიურ საგალობელთან. ძლისპირის პარალელიზმები კი  
იპოვდებიან ტროპარებისათვის. ტიპოლოგიური შესატყვისობ  
ბიბლიურ საგალობელსა და ჰიმნოგრაფიული კანონის შესაბამის ოდა  
შორის, თუნდაც ძლისპირით გაშუალებული, ის ფონია, რომელი  
გარეშეც ქრისტიანული საგალობლის სრულყოფილი აღქმ  
შეუძლებელია, რადგან ჰიმნოგრაფია თავის ძირითად ამოცანას, უფრო  
გაცხადებულად წარმოაჩინოს ღვთიური ჩანაფიქრი, ძველ და ახალ  
მოვლენათა შორის შესატყვისობების გამჟღავნებას უკავშირებს.

ზემოთ მოყვანილ მაგალითში იმ ფაქტორმა, რომ სამივე  
ტროპარი ერთი და იმავე აზრობრივ პარადიგმას ამუშავებს  
საგალობლის სიტყვიერი ქსოვილი ვერტიკალური ღერძის მიხედვითაც  
მოაწესრიგა და მივიღეთ სტროფული ნიშან-თვისებების მიხედვით  
დანაწევრებული ტექსტი, სადაც ბიბლიური საგალობლიდან აღებულ  
ერთი წევრი პარალელიზმისა, სტროფად აღქმული ერთეულის ბოლო  
სისტემური განმეორების გამო, რეფრენად იქცა.

ჰიმნოგრაფიული კანონის მეორე ოდაც, „მოიხილესა“  
სათავეს მოსეს საგალობლიდან იღებს (მეორე სჯულის, 32:1-43)

რომელიც მან ღვთის ბრძანებით შეთხზა. უფალმა წინასწარ განქვრიტა, რომ ებრაელი ერი, მიაღწევს თუ არა აღთქმულ მიწას, დაივიწყებს ღმერთს და უბრძანა მოსეს, შეექმნა მათთვის გამაფრთხილებელი სიმღერა. ეს მამხილებელი ხასიათის საგალობელი ებრაელთა სინიგოგაში მონანიებისა და განსაწმენდელი მსხვერპლ შეწირვის რიტუალის დროს სრულდებოდა.<sup>153</sup> როგორც აღნიშნავენ, ქრისტიანული ლიტურგია თავდაპირველად მას მხოლოდ მარხვის დღეებში იყენებდა.

„მოიხილესა დღეს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეცნიერებაში, რადგან გარკვეულ პერიოდში ის გაქრა ჰიმნოგრაფიული კრებულებიდან. მეცნიერები ფიქრობენ, რომ ამ საგალობებზე უარის თქმა თავის დროზე გამოწვეული უნდა ყოფილიყო მისი ბიბლიური პროტოტიპის ხასიათით. ცხრა ბიბლიური საგალობლიდან, რომელიც საფუძვლად დაედო ჰიმნოგრაფიულ კანონს, მხოლოდ ეს ერთი არ წარმოადგენს ღვთის სადიდებელ ჰიმნს.

ტროპართა შედგენის ძირითადი ინვარიანტული სქემა, რომელიც ჩვენ ჰიმნოგრაფიული კანონის პირველ ოდაზე საუბრისას გამოვყავით, კერძოდ, ორწევრედი, სადაც ერთი წევრი ბიბლიური საგალობლიდანაა აღებული, ხოლო მეორე მიმატებულია ჰიმნოგრაფის მიერ და სახარებისეულ მოვლენებს ასახავს, აქაც ძალაშია:

მართალ და წმიდა არს უფალი,  
რომელმან განადიდა დღეს სახელი მოხუცებულისა  
სუმეონისი.  
(უძველესი იადგარი, გვ.88)

ამ ორწევრედის პირველი წევრი წარმოადგენს ბიბლიური საგალობლის მე-4 მუხლის მე-5 ნაწილს, მეორე კი მიმატებულია ჰიმნოგრაფის მიერ და რადგან საგალობელი მიგებების დღესასწაულს ეძღვნება, ბუნებრივია, მასში ფიგურირებს ამ სახარებისეულ ეპიზოდთან დაკავშირებული პერსონაჟი - მოხუცი სვიმონი.

უმეტესად კი ვხვდებით ისეთ ტროპარებს, სადაც ძირითადი ინვარიანტული სქემის თითოეულ წევრს ერთი ან რამოდენიმე აზრობრივი პარადიგმა ახლავს და შესაბამისად, სახეთა პარალელიზმის წევრთა რიცხვიც მატულობს:

იხილეთ, იხილეთ, რამეთუ მე ვარ ღმერთი თქუენი,

<sup>153</sup> არქიპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.36.

რომელი ქალწულისაგან ჩივლ ვიქმენ ქუეყანასა  
და ვარსკულავითა მოგუნი ქუაბად მოვიყუანენ  
და ვაჩუენე წინაწარმეტყუელბული დღეს აღსრულბად  
საიდუმლოდ  
(უძველესი იადგარი, გვ.15)

ამ ოთხწევრედის პირველი წევრი ბიბლიური საგალობლი 39-ე მუხლის პირველ ნაწილს წარმოადგენს, დანარჩენი სამ მიმატებულია ჰიმნოგრაფის მიერ და ქრისტიანობის მოვლენებს ასახავს ეს უკანასკნელი სამი წევრი ერთმანეთის აზრობრივი პარადიგმება. აქედან პირველი ორი ქრისტიანული მითის ეპიზოდებს გვიხატავს მესამე კი მათი სიმბოლური არსის წარმოჩენას ემსახურება.

ზოგჯერ შეიძლება ბიბლიიდან აღებული წევრიც ორწევრედით იყოს წარმოდგენილი:

იხილეთ, იხილეთ, რამეთუ მე ვარ ღმერთი,  
რომელმან მოვაკუდინი და ვაცხოვნი,  
რომელმან აღმოუცენე წყალნი კლდისაგან მყარისა,  
ხოლო ახლისა ერისათვის დავსთხიეთ უბიწონი სისხლნი,  
რამთა ვაცხოვნენ იგინი.

(ნეემირებული ძლისპირნი, გვ.347)

მოყვანილი ხუთწევრედის პირველი ორი წევრი ბიბლიი საგალობლის 39-ე მუხლის I და III ნაწალებია (II გამოტოვებულია მესამე წევრი, რომელიც უკვე ჰიმნოგრაფის მიერაა დამატებული კვლავ ძველი ალთქმის ეპიზოდს ასახავს და ერთგვარი შემაერთებელ რგოლის როლს ასრულებს პირველ და უკანასკნელ ორწევრედებ შორის.

როგორც ვხედავთ, ჰიმნოგრაფი ისე ირჩევს მოსე საგალობლიდან პარალელიზმთა ცალკეულ წევრებს და ისე ქმნის ა იპოდიგმურ სახეთა ფონზე მათ შესატყვის პარადიგმულ სახეებს, რომ ბიბლიური გალობის მრისხანე გამაფრთხილებელი ინტონაცი მანცდამანც არ არის ხაზგასმული.

მოსეს სიმღერის დასაწყისში ნახსენები ღვთის სიტყვა რომელსაც უნდა მოელოდნენ ებრაელები („მოიხილეთ, ცაო, დ ვიტყუადი, და ისმენდინ ქუეყანაჲ სიტყუათა პირისა ჩემისათ მოელოდინ, ვითარცა წვიმასა, სიტყუასა ჩემსა“), ბუნებრივი ჰიმნოგრაფიაში გააზრებულ იქნა, როგორც ქრისტი და ამ მუხლიდა



აღებული წევრის პარალელური სახეებიც შესაბამისი შინაარსით შეივსო:

მოიხილე, ცაო, და ვიტყვადი,  
რამეთუ სიტყუამ მამისად ქუეყანად გარდამოვდა,  
რომელმანცა ცანი მოდრიკნა და კაცებამ ივჟუმა  
და აცხოვნა კაცი, ვითარცა კაცთ-მოყუარე არს.  
(ნევემირებული ძლისპირანი, გვ.137)

მოსეს სიმღერიდან ქრისტიანული ჰიმნოგრაფიისათვის ყველაზე საინტერესო აღმოჩნდა ღვთაებრივი სიტყვის მოლოდინის თემა. ამ თემაზე ყურადღების კონცენტრაციამ განაპირობა ჰიმნოგრაფიული კანონის მეორე ოდაში „შეუწველი მაყვლის“, როგორც უფლის განკაცების თეოლოგიური ანტინომიის გამომხატველი სახე-სიმბოლოს, პოპულარობა. ცნობილია, რომ მოსეს ხილვიდან მოსული ეს სიმბოლური სახე ქრისტიანობამ იესოს შობის პარადიგმად გაიანზრა, რადგან ბიბლიურ სიმბოლოთაგან ყველაზე უკეთ ის გამოხატავდა ორი შეუთავსებელი ბუნების, ღვთაებრივისა და ადამიანურის, შეთავსების პარადოქსს. მაყვალი, რომელიც უვნებლად გადაურჩა ღვთაებრივ ცეცხლს, ღვთისმშობლის იპოდიმმა იყო, რომელმაც ასევე უვნებლად მიიღო თავის წიაღში ღვთის სიტყვა და ხორცი შეასხა მას.

„შეუწველი მაყვლის“ სახე-სიმბოლომ და მისმა თეოლოგიურმა გაანზრებამ დაუდო საფუძველი ჰიმნოგრაფიაში ე.წ. ანტინომიურ პარალელიზმს, სადაც ორწევრედის ერთი წევრი უფლის მიწიერ ყოფასთან დაკავშირებულ მომენტებს ასახავს, ხოლო მეორე ამ მიწიერ ყოფას ღვთაების ზეციურ არსს უპირისპირებს. ანტინომიური პარალელიზმი განსაკუთრებით პოპულარული იყო შობის დღესასწაულისადმი მიძღვნილ საგალობლებში. ნათქვამის საილუსტრაციოდ გთავაზობთ საშობაო ჰიმნოგრაფიული კანონის მეორე ოდის ერთ-ერთ ტროპარს მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან:

სახუველითა შეიხუვის, ვითარცა კაცი ვორციითა,  
რომელი მყოფ არს ღმრთეებით ნათელსა უსხეულოსა.  
ბაგასა მიიწვიანების  
მამასა თანა მჯდომარედ  
ყრმად ჩივლად იხილვების დღეს  
სრულებამ ყოველთა დაბადებულთამ  
და ძუძუთაგან მიიღებს სძესა

მზრდელი ყოველთა ჯორცთაჲ,  
რათა ღმრთივყოს ბუნებაჲ ჩუენი  
და ღირს ყოს სუფევასა მალალთა შინა.  
(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.54)

პარადიგმულ სახეთა ჯაჭვი ამ ტროპარში ანტინომიურ ორწევრედთაგან შესდგება. მხოლოდ ბოლო ორწევრედი არ წარმოადგენს ანტინომიურ წყვილს.

როგორც ვხედავთ, სახეთა პარალელიზმი ხელსაყრელი ფორმ აღმოჩნდა არა მარტო საღვთისმეტყველო ტიპოლოგიის, არამედ „შეუთავსებელის შეთავსების“ თეოლოგიური ანტინომიის გამოსახატავადაც.

ანტინომიური ორწევრედები ჰიმნოგრაფიული კანონის ყველა ოდამ გაითავისა, თუმცა თავდაპირველად ისინი „მოიხილესა“-მ გაჩნდა, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, განპირობებული იყო „შეუწველ მაყლის“ სახე-სიმბოლოს სემანტიკური მნიშვნელობით. ეს სახე კ „უძველეს იადგარში“ ჰიმნოგრაფიული კანონის მხოლოდ მეორე ოდამში გვხვდება.

ჰიმნოგრაფიული კანონის მესამე ოდა - „განძლიერდასა“ ანას საგალობლიდან იღებს სათავეს (1 მეფეთა, 2:1-10). ან წინასწარმეტყველი დიდხანს იყო უძეო და იტანდა იმ დამცირებას, რაც ებრაულ საზოგადოებაში უნაყოფო ქალის მდგომარეობასთან არის დაკავშირებული. ხანგრძლივი ლოცვა-ვედრების შემდეგ მას ეყოლ სამოელი (ეს სახელი ებრაულად „ღვთისგან გამოთხოვილს“ ნიშნავს. დედამ აღთქმისამებრ ყრმა უფლის წინაშე წარადგინა და ღვთის სადიდებლად საგალობელი აღავლინა.

არქიეპისკოპოს ფილარეტის აზრით, ებრაულ ღვთისმსახურებაში ამ საგალობლის გამოყენებაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ სახარებაში ქალწული მარიამი სწორედ ანას სიტყვებით აღიდებ ღმერთს.<sup>154</sup>

ანა ხოტბას ასხამს შემოქმედს იმის გამო, რომ მან უნაყოფი ნაყოფიერად აქცია და დამდაბლებული აამალლა, ხოლო ამაღლებულნი (ისინი, ვინც საყვედურებს არ აკლებდა ანას უშვილობის გამო დაამდაბლა.

სახეთა პარალელიზმს ამ საგალობელშიც ორი ძირითადი არქისემა უდევს საფუძვლად - სახე-ხოტბა და სახე-ქმედება. უფლის ქმედება აქ, წინა საგალობელთაგან განსხვავებით, საკმაოდ განზოგადებული სახითაა წარმოდგენილი. მაგალითად, „უფალმა

<sup>154</sup> არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.36.

დაავლახაკის და განამდიდრის, დაამდაბლის და აღამაღლის“ (VII მუხლი) ან: „უფალმან მოაკუთდინის და აცხოვნის, შთააგდის ჯოჯოხეთად და აღმოიფხანის“ (VI მუხლი). ამიტომ ჰიმნოგრაფები ხშირად უცვლელად იღებენ ამ საგალობლიდან არა მარტო სახე-ხოტბას, არამედ სახე-ქმედებასაც.

განძლიერდა დღეს გული ჩემი უფლისა მიმართ  
და ამალღდა რქამ ჩემი ღმრთისა მიერ,  
რამეთუ არავინ არს წმიდაჲ შენებრ, უფალო.  
(ნევმირებული ძლისპირნი, გვ.273)

ეს ძლისპირი სამწევრიან პარალელიზმს ეყრდნობა და ყველა წევრი უცვლელადაა აღებული ბიბლიიდან. I და II წევრი ანას საგალობლის პირველი მუხლის I და II ნაწილებია, ხოლო მესამე - ამ საგალობლის მეორე მუხლის I ნაწილი.

როგორც ვხედავთ, ჰიმნოგრაფი მიმართავს ე.წ. მოზაიკის პრინციპს, ბიბლიური საგალობლის სხვადასხვა მუხლებიდან იღებს პარალელიზმის ცალკეულ წევრებს და მათი შეერთებით ქმნის ძლისპირს.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი მოზაიკის პრინციპით აგებული ძლისპირისა:

მშვლდი ძლიერთაჲ მოუძღურდა  
და უძღურნი შეიმოსნეს ძალითა მალლისაჲთა,  
ამისთჳსცა განძლიერდასა დღეს უფლისა მიმართ გული ჩემი.  
(ნევმირებული ძლისპირნი, გვ.365)

ამ პარალელიზმის I და II წევრი ანას საგალობლის მე-4 მუხლის I და II ნაწილებია, ხოლო III - ამავე საგალობლის I მუხლის I ნაწილს წარმოადგენს.

ეს მაგალითები ცხადყოფენ, რომ ჰიმნოგრაფი სავესებით გააზრებულად ოპერირებს პარალელიზმის ცალკეული წევრებით, შლის ბიბლიის მუხლებს შემადგენელ ნაწილებად და გვთავაზობს შეერთების სხვადასხვა კომბინაციებს, რადგან ის პარალელიზმის თითოეულ წევრს მთელის კონსტრუქციულ ნაწილად აღიქვამს, რომელშიც საგალობლის სიმბოლური შინაარსია დაწურული. პარალელიზმის ცალკეული წევრების გადასმა ერთი საგალობლიდან მეორეში შეესაბამება საღვთისმეტყველო ტიპოლოგიის ამოცანებს,

რადგან საშუალებას იძლევა მოვლენები, რომლებსაც თეოლოგია ერთმანეთის ტიპოლოგიურ შესატყვისობებად მიიჩნევს, ჰიმნში პარალელურ სახეთა წყალობით აზრობრივ პარადიგმებად დალაგდეს და ამით ცხადად წარმოჩნდეს პარადიგმულ სახეებში გამოვლენილი ღვთაებრივი ჩანაფიქრის უწყვეტობა.

უმეტეს წილად კი ჰიმნოგრაფიული კანონის მესამე ოდის ტროპარები აგებულა ივენი მთავარი გამოყოფილი ინვარიანტული სტრუქტურით, ბიბლიიდან აღებული სახე-შესხმას პლიუს ჰიმნოგრაფის მიერ შეთავსებული სახე-ქმედებანი.

არავინ არს წმიდაჲ ვითარ უფალი  
და არავინ არს მართალ, ვითარ ღმერთი ჩუენი,  
რომელმან მისცა თავი თჳსი ჩუენთჳს  
და მიჴსნნა ჩუენ ურჩულოებათა ჩუენთაგან.  
(უძველესი იადგარი, გვ.386)

აქ წარმოდგენილი სახეთა პარალელიზმის პირველი ორი წევრი აღებულია ბიბლიური საგალობლის მეორე მუხლიდან და გამოხატავს სახე-შესხმას, ხოლო ორი კი მიმატებულია ჰიმნოგრაფის მიერ და გააზრებულია, როგორც ძველათქმისეული მოვლენების პარადიგმულად შესატყვისი სახე-ქმედებანი.

დამდაბლებულის ამალლება, უნაყოფობის ნაყოფიერებად ქცევა - სიმბოლური შინაარსი ანას საგალობლისა, რომლის გამოხატველიცაა ბიბლიიდან აღებული პარალელიზმის თითოეული წევრი, ჰიმნოგრაფს ტიპოლოგიურად შესატყვის პარადიგმულ სახეებში გადააქვს:

შენ, უფალო, რაჲმს აჴმალღდი ჳორცითა ჳუარსა ზედა,  
დაამდაბლე მტერისა ცუდი სიმაღლეჲ  
და მაცხოვნენ ჩუენ.

შენ, უფალო, რაჲმს დაიდევ საფლავსა ახალსა,  
აღადგინენ მკუღარნი სამარეთაგან  
და მაცხოვნენ ჩუენ.

შენ, უფალო, რაჲმს აღსდევ საფლავით ღმერთი ყოველთაჲ  
დაჴსენ ძლიერებაჲ ჳოჳოსეთისაჲ  
და მაცხოვნენ ჩუენ.

(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.384)

ჰიმნოგრაფიული კანონის IV ოდა - „უფალო მესმასა“ - სათავეს ამბაკუმის საგალობლიდან იღებს (ამბაკუმი, 3:1-19), რომელშიც წინასწარმეტყველი აღიღებს უფალს იმ სასჯელისათვის, რაც მან ბაბილონს მიაგო. ამ საგალობელს ასრულებდნენ როგორც ებრაელთა სინაგოგაში, ისე ქრისტიანულ ეკლესიაში ცისკრის ღვთისმსახურების დროს.

ჰიმნოგრაფიული კანონის წინა ოლებში ჩვენ ტროპართა აგების ასეთი ძირითადი ინვარიანტული სქემა გამოვყავით: ტროპარში უცვლელად გადმოდირდა ბიბლიური საგალობლის მუხლიდან სახე-ხოტბა, ხოლო ხოტბის საბაბის დაკონკრეტება, ე.წ.სახე-ქმედება, სახარებისეული ეპიზოდებით იყო წარმოდგენილი.

ჰიმნოგრაფიული კანონის IV ოდის ტროპარებში კი განსხვავებული ინვარიანტული სქემა დომინირებს: ბიბლიის საგალობლიდან აღებულ სახე-ქმედებას სახარებისეული ეპიზოდები უწყვილდება აზრობრივ პარადიგმებად, ე.ი.ორივე სახე, ბიბლიიდან აღებულიც და ჰიმნოგრაფის მიერ მიმატებულიც, ერთმანეთის ტიპოლოგიურად შესატყვისი ეპიზოდებით წარმოდგენილი სახე-ქმედებანია. აქედან თითოეულ სახე-დომინანტს, შეიძლება, თავისი პარალელური წყვილი (ან წყვილებიც) ახლდეს.

მაგალითად, ჰიმნოგრაფი ძლისპირის შესადგენად იღებს ბიბლიის საგალობლის მე-11 მუხლიდან შემდეგ სახეს: „ამაღლდა მზე და მთოვარე და დადგა წესსა ზედა თჳსსა“ და უწყვილებს მას შემდეგ აზრობრივ პარადიგმებს: „აკმაღლდი ძელსა ზედა, სულგრძელო,“ და „აჩუენე, ვითარცა ღმერთ ხარ, ძლიერებაჲ შენი, მოწყალე“ (ნეეშირებული ძლისპირნი, გვ.161). ბიბლიიდან აღებული სახე-ქმედება, რომელშიც უფლის მიმართ სტიქიური ძალების მორჩილებაა გამოხატული და რომელიც ერთგვარი შესენებაა იმ სასწაულისა, ისუ ნავეს უფლის მიმართ აღვლენილმა ლოცვამ რომ მოახდინა (ის.ნავე, 10:13), ჯვარცმის ტიპოლოგიურ შესატყვისადაა მიჩნეული.

ის სახეები, რომლებსაც მიმართავდა ამბაკუმი თავის გალობაში: „ღმერთი თემანით მოვიდეს და წმიდაჲ მთისაგან ჩრდილოჲსა მალხართაჲსა... და გამოხუდ მაცხოვრებად ერისა შენისა, ცხოვნებად ცხებულთა შენთა მოხუდ“, ბიძგს აძლევდა ქრისტიანულ ცნობიერებას, მათში მესიანისტური წინასწარმეტყველება ამოეკითხა.

ამბაკუმის საგალობლის წინასწარმეტყველურ სახეთა გაშიფრვას საეკლესიო მამებმა დიდი ძალისხმევა შეაღიეს. განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ამ საგალობლის მეორე

155 არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.37.

მუხლმა, სადაც ნათქვამია: „უფალო, განვიცადენ საქმენი შენნი დ განუჰკეროთ, საშუალ ორთა ცხოველთასა იცნობე, მოახლებასა შორი წელთადასა გამოსცხადენ.“

აღსანიშნავია, რომ ეს ადგილი მხოლოდ ბერძნული ტექსტი რამდენიმე კოდექსში გვხვდება. თუ რას უნდა ნიშნავდეს აქ „ორ ცხოველი“, ამის შესახებ საეკლესიო მამათა ნაშრომებში სხვადასხვა აზრია გამოთქმული. ბერძნულად ეს ადგილი ასე იკითხება: „ἐξ ἑσθῆς ἕν ἄνθρωπος ἔσθῃ“. ნეტარი თეოდორიტი წერს, რომ ერთნი ამ ორ „ცხოველ“ არსებაში გულისხმობდნენ ანგელოზებსა და ადამიანს, მეორენი - ზეციურ ძალებს, ქერუბიმებსა და სერაფიმებს მესამენი - იუდეველებს და ბაბილონელებს, მაგრამ, ჩემი აზრით წინასწარმეტყველი ორ „ცოცხალ არსებაზე“ კი არა, ორ სიცოცხლეზე - ახლანდელზე და მომავალზე - საუბრობს, რომელთა შორისაც უნდა გამოჩნდეს მაცხოვარიო. ნეტარი იერონიმე კი ძველი აღთქმის პასაჟში ჯვარცმის წინასწარმეტყველებას ხედავს, როცა მაცხოვარ ჯვარზე გააკრეს ორ ავაზაკს შორის. ზოგიერთი კომენტატორი „ოცოცხალ არსებაში“ თურმე ძველ და ახალ აღთქმასაც ხედავდ რომელთა საშუალებითაც უნდა შევიმეცნოთ უფალი.

როგორც ვხედავთ, საეკლესიო მამები სხვადასხვანაირად ხსნიან ამბაკუმის წინასწარმეტყველების ამ პასაჟს, მაგრამ ჰიმნოგრაფიული ინტერპრეტაცია არც ერთ მათგანს არ ეყრდნობ ნათლისღების კანონში მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან ვკითხულობთ: „იხილვე შორის მათ ცხოველთა მამასა და სულის ქრისტეს სიტყუად მხოლოდ, დაუსაბამოდ და დღეს გამოსცხადე იორდანეს“ (გვ.426). ჰიმნოგრაფიამ „ორი ცხოველი“ ამბაკუმის წინასწარმეტყველებიდან სამების ორი წევრის - მამა ღმერთისა და სულიწმიდის - ტიპოლოგიურ შესატყვისად მიიჩნია. ჩვენი აზრით ჰიმნოგრაფი, რომელიც პირველად მივიდა ასეთ ინტერპრეტაციამდ, არც ერთი წმინდა მამის ნაშრომს არ ეყრდნობოდა (ამგვარი რაციონობილი რომ ყოფილიყო წმიდა მამების შრომებიდან, განმარტებით ბიბლიის შესაბამისი მუხლის კომენტარში ის აუცილებლად იქნებოდა ნახსენები), ასეთ ახსნამდე ის მიიყვანა იმ ძიებამ, რომელიც დამახასიათებელია ჰიმნოგრაფიისათვის და რომელიც ძველი აღთქმაში საგალობელთა სახეების ახალი აღთქმისეული ტიპოლოგიურ შესატყვისობებით ჩანაცვლებას გულისხმობს. მაშასადამე, სახეობარაღლეობაში, რომელიც ებრაულ პოეზიაში პოეტური აზროვნების

<sup>156</sup> Толковая библия, т.7, ПБ., 1910, с.321.

ფორმა იყო, ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში თეოლოგიური აზროვნების ფორმად გადაიქცა.

ჰიმნოგრაფიული კანონის V ოდა - „ღამითგანსა“ - სათავეს იღებს ესაიას საგალობლიდან (ეს.26:9-19), რომელშიც ის აღიწერს უფალს იერუსალიმის გადარჩენისათვის. ესაიას წინასწარმეტყველებათა აშკარა მესიანისტური ხასიათის გამო, როგორც ცნობილია, საეკლესიო ძამები მას ძველი აღთქმის ევანგელისტს უწოდებდნენ. ახალი აღთქმის ავტორები ხშირად მიმართავენ ციტირებას მისი წიგნებიდან. ესაიას სიმღერა, რომელიც საფუძვლად დაედო ჰიმნოგრაფიული კანონის V ოდას, ებრაულ სინაგოგაში სრულდებოდა. რაც შეეხება მის ქრისტიანულ გამოყენებას, არქიეპისკოპოსი ფილარეტი აღნიშნავს, რომ ძლისპირები ჰიმნოგრაფიული კანონის შესაბამისი ოდისათვის მხოლოდ აღნიშნული სიმღერიდან როდია ალებული. ჰიმნოგრაფები ძლისპირთა შესადგენად ხშირად მიმართავდნენ ესაიას წინასწარმეტყველების სხვა თავებსაც, განსაკუთრებით, მე-6-7 და მე-12 თავებს. ფილარეტის აზრით, ეს მოწმობს, რომ კანონის შემოღებამდე ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში ესაიას ეს სიმღერა არც თუ იშვიათად იცვლებოდა მისი სხვა სიმღერებით.<sup>157</sup>

ჰიმნოგრაფიული კანონის V ოდის ტროპარებიც ჩვენთვის ნაცნობი ძირითადი ინვარიანტული სქემის მიხედვითაა აგებული. ესაიას საგალობლიდან ჰიმნოგრაფი პარალელიზმის იმ წევრებს იღებს, რომლებიც უფლისადმი მიმართვა-ვედრებას გამოხატავენ, მიმატებული წევრები კი ახალი აღთქმის მოვლენებს ასახავენ, ანუ უკვე აღსრულებულ წინასწარმეტყველებას.

ღამითგან აღვიმსთობთ ჩუენ,  
გიგალობთ შენ, ქრისტე ღმერთო, უფალო ჩუენო,  
რომელი ჩუენთვის დაჰგლახავენ  
და ჯუართა სიკუდილი ჩუენთჲს დაითმინე.  
(ნეემირებული ძლისპირნი, გვ.171)

სქემატურად ეს ტროპარი გაორმაგებულ ორწევრედს წარმოადგენს. პირველი ორწევრედი უფლისადმი მიმართვაა, ამასთან, პირველი წევრი ალებულია ბიბლიის საგალობლის მე-9 მუხლიდან, მისი წყვილი კი ჰიმნოგრაფის მიერაა მიმატებული. მეორე ორწევრედი უფლის ახალაღთქმისეულ ქმედებებს გამოხატავს.

<sup>157</sup> არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.38.

რომელმან ჭელთ-წერილი ჩუენი ცოდვამ ჭუარსა შემსკულაღე და დაცემული ადამ ბჷეთაგან სიკუდილისათა აღმოიყვანე და მოკუდავებამ ჩუენი უკუდავებად გარდასცვაღე, რამეთუ ნათელ არიან ბრძანებანი შენნი.  
(უძველესი იადგარი, გვ.305)

ამ ტროპარში ბიბლიიდან აღებული სახე ბოლოშია მოთავსებული, ეს არის მე-9 მუხლის მესამე ნაწილი. პირველი საბი წევრი კი, რომლებიც ერთმანეთის აზრობრივი პარადიგმებია, ევანგელისტური მითის გააზრებას წარმოადგენს.

ჰიმნოგრაფიული კანონის VI ოდა - „ლაღადყავსა“ - სათავეს იონა წინასწარმეტყველის საგალობლიდან იღებს, რომელიც მან ვეშაპის მუცლიდან აღაუვლინა უფლის მიმართ (იონა, 2:3-10). ქრისტიანულ ეკლესიაში ამ საგალობელს აღდგომის დღესასწაულზე ასრულებდნენ, რადგან იონას ჩაყლაპვა ვეშაპის მიერ და სამი დღის შემდეგ ამონთხევა ქრისტეს სამდღიანი დაფლვისა და აღდგომის სიმბოლურ პირველსახედ იყო მიჩნეული. მაცხოვარი არა ერთხელ მიუთითებს სახარებაში იონას თავგადასავლის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე (მათე, 12:31-41; 16:1-4). იონას წიგნი მთელი ვნების კვირის განმავლობაში იკითხება ქრისტიანულ ეკლესიაში.

ფორმის თვალსაზრისით იონას საგალობელი იმით არის საინტერესო, რომ ის შედგენილია იმგვარად, როგორც ადგენდნენ საწყის ეტაპზე ქრისტიანები ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებს. კერძოდ, ჩვენს მიერ არა ერთხელ განხილული არქეტიპული სქემის მიხედვით, საგალობლის ავტორი (სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია ეჭვი იმის შესახებ, რომ ის მოგვიანებით არის დაწერილი და შეიძლება არც ეკუთვნოდეს იონას) იღებს სხვადასხვა ფსალმუნებიდან პარალელიზმებს ან პარალელიზმის ცალკეულ წევრებს და აწყვილებს მათ უკვე საკუთრივ მის მიერ შექმნილ იპოდიმურ სახეებთან. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია იონას საგალობლის კომპოლაციური ხასიათი.<sup>158</sup> ჩვენი აზრით, ეს კომპოლაცია სავსებით გააზრებული და მიღებული ხერხი იყო ბიბლიურ პოეზიაში, თანაც პარალელური ნაწილებისაგან შედგენილი ტექსტისათვის საკმაოდ ბუნებრივი, რაც საწყის ეტაპზე აითვისა და თეოლოგიური მიზნებისათვის გამოიყენა ქრისტიანულმა ჰიმნოგრაფიამ.

<sup>158</sup> არქეპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.39.

<sup>159</sup> Толковая Библия, т.7, с.228.







ტროპარის სტროფულ ერთეულად გადაქცევის შემდეგ ეს ნაწილები რეფრენის ადგილს იკავებენ.

ანალოგიური სიტუაციაა ჰიმნოგრაფიული კანონის VIII ოღაშიც. ბიბლიური გალობის I მუხლი -

აკურთხევდით ყოველი საქმენი უფლისანი უფალსა,  
უგალობდით და ხეთა ამალლებდით მას საუკუნეთა -

იმლება ორ ნაწილად და ჰიმნოგრაფს ხან ერთი ნაწილი გადააქვს ტროპარში, ხან მეორე. შემდგომში ისინიც რეფრენის ადგილს იკავებენ.

ჰიმნოგრაფიული კანონის IX ოღა - „ადიდებდითსა“ - სათავეს იღებს ღვთისმშობლის საგალობლიდან (ლუკა, 1:46-55). ეს არის ფაქტიურად პირველი ქრისტიანული საგალობელი. ქალწული მარიამი თავის სიმღერაში ხშირად იუყნებს გამონათქვამებს ანას საგალობლიდან. როგორც არქიეპისკოპოსი ფილარეტი აღნიშნავს, ეს სიმღერა უძველეს ხელნაწერებში მოთავსებული ყოფილა ფსალმუნებისა და ძველი აღთქმის სიმღერების შემდეგ. ის ღვთისმსახურებაში ჯერ კიდევ მე-4 საუკუნემდე შესულა. ჰიმნოგრაფიული კანონის შემდგენლები ღვთისმშობლისადმი უდიდესი მოწიწების გამო ერიდებოდნენ თურმე ძლისპირებში ღვთისმშობლის სიტყვები თავიანთ სიტყვებში შეერიათ, როგორც ეს სხვა ბიბლიური საგალობლების მიხედვით აგებულ ძლისპირებში ხდებოდა.<sup>161</sup> ამიტომ ამ საგალობლის ცალკეული ნაწილების გადატანა ძლისპირებში და ჰიმნოგრაფიული კანონის ტროპარებში არ ხდებოდა. კავშირი ბიბლიურ საგალობელსა და ძლისპირს ან ტროპარს შორის მყარდებოდა იმით, რომ ტროპარს თავში ან ბოლოში ერთვოდა სიტყვა: „ვადიდებთ“ - მაგალითად:

რომელი შოვიდა აღდგინებად ბნელსა შინა მსხლომარეთა,  
ლაზარე მომკუდარი სიტყუით აღადგინა,  
კიცუსა თანა მჭდომარესა ყრმათა თანა შტოებითა ვადიდებთ.  
(უძველესი იადგარი, გვ.172)

ეს არის ერთადერთი ოღა, რომლის ტროპარებიც ჩვენს მიერ გამოყოფილი ძირითადი ინვარიანტული სქემის მიხედვით არ იყო აგებული.

როგორც ვნახეთ, კავშირი ჰიმნოგრაფიული კანონის ოღებსა და ძველი აღთქმის საგალობლებს შორის უპირატესად სახეთა

<sup>161</sup> არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, დასახელებული ნაწი. ომა, გვ.43.

პარალელიზმის მეშვეობით ხორციელდება. სახეთა პარალელიზმი რომელიც ებრაულ პოეზიაში პოეტური აზროვნების ფორმა იყო დ. განმეორების გზით მხატვრულ სახეზე ყურადღების შეჩერებას ემსახურებოდა, ჰიმნოგრაფიაში თეოლოგიური აზროვნების ფორმად იქცა.

ჰიმნოგრაფიის განვითარების იმ ეტაპზეც, როცა ჰიმნოგრაფიის თავის სათქმელს უკვე აღარ აწყვილებს ბიბლიის საგალობლებიდან აღებული პარალელიზმის ცალკეულ წევრებთან (ეს ტრადიცი ბოლომდე მხოლოდ ძლისპირმა შემოინახა), პარალელიზმი თეოლოგიური ფუნქცია ძალაში რჩება.

ტროპართა აგების ძირითადი ინვარიანტული სქემ. კლასიკურ პერიოდში ეყრდნობა ორწევრედს, სადაც ერთი წევრი ევანგელისტური მითის რომელიმე ეპიზოდს გამოხატავს (ეპიზოდთ შერჩევას საგალობლის თემატიკა განაპირობებს), ხოლო მეორე მის სიმბოლური შინაარსის გახსნას წარმოადგენს. რასაკვირველია ძირითად ინვარიანტულ სქემას თავისი ვარიანტები გააჩნია, კერძოდ თითოეული წევრი ამ ორი ძირითადი არქისემისა, თავის მხრივ შეიძლება რამდენიმე წევრისაგან შესდგებოდეს. სახეთა პარალელიზმის პრინციპი გულისხმობს, რომ ცალკეული წევრები აზრობრივად ერთმანეთთან კი არ სინთეზირდება, არამედ იგივედება, ნაწილი იგივეა რაც მთელი, მაგრამ ეს იგივეობა, ებრაული პოეზიისაგან განსხვავებით ჰიმნოგრაფიაში სუბსტანციურია და არა ფენომენალური.

გუერდი შენი საღმრთოჲ განელო ლახურისა მიერ  
და დაბადებულნი იჴსნენ წყვისაგან, ქრისტე,  
და ღირს ჰყვენ კურთხევასა სამარადისოსა.  
(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.401)

ამ ტროპარში მეორე ძირითადი არქისემა, რომელმაც პირველის სიმბოლური შინაარსი უნდა გახსნას, ორწევრედითა წარმოდგენილი: 1. „და დაბადებულნი იჴსნენ წყვისაგან, ქრისტე“ 2. „და ღირს ჰყვენ კურთხევასა სამარადისოსა“. პირველი არქისემა კ. ჯვარცმის ერთ-ერთ ეპიზოდს გამოხატავს: „გუერდი შენი საღმრთო. განელო ლახურისა მიერ“. ეს ეპიზოდი თავისი არსით ევანგელისტური მითის ტოლფასია, მეორე არქისემა მას სიმბოლურად აიგივებს ქრისტეს მისიასთან, რომლის საბოლოო შედეგიც დაბადებულთა წყვისაგან დახსნა და მათი სამარადისო კურთხევაა.

მიუხედავად წარმოდგენილი კონსტრუქციის ფორმალური მსგავსებისა ბიბლიური პოეზიის სახეთა პარალელიზმთან, არსებით

სხვაობა მათ შორის აშკარაა. ბიბლიის პოეზიაში სახეთა პარალელიზმი მხატვრული ფუნქციითაა აღჭურვილი, მხატვრული სახის საფეხურებად დაშლას და ამ გზით მასზე ყურადღების შეჩერებას ემსახურება. მაგალითად:

აღადგინოს ქუეყანისაგან გლახაკი  
და სკორეთაგან აღამაღლოს დავრდომილი,  
რათა დასვას იგი ძლიერთა თანა ერისა მისისა  
და საყდარნი დიდებისანი დაუმკვდრნეს მას.  
(1 მეფეთა, 2:8)

ჰიმნოგრაფიული ტროპარის პარალელიზმი კი თეოლოგიური აზროვნების ფორმაა, რომლის მიზანიც დაფარული საიდუმლოს განცხადებულად წარმოჩენა გახლავთ. განვითარების პირველ ეტაპზე ჰიმნოგრაფია ამ მიზანს იმით აღწევდა, რომ სახეთა პარალელიზმის წევრებად ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენებს აწყვილებდა, რითაც მათ ტიპოლოგიურ შესატყვისობაზე და ღვთაებრივი ჩანაფიქრის უწყვეტობაზე მიუთითებდა. შემდგომ ეტაპზე კი პარალელიზმის წევრებად ევანგელისტური მითი (ერთ-ერთი ეპიზოდის სახით) და მისი სიმბოლური ახსნა გვევლინება.

ჩვენს მიერ გაანალიზებული ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ბოლო ორი წევრი, რომელიც ფაქტიურად ერთი სახის (სახე-განმარტების) საფეხურებად დაშლას, ქმნის იმის ილუზიას, რომ აქ სახის შეჩერება ხდება მისი ხანგრძლივი ქვრეტის მიზნით და, მაშასადამე, მხატვრული ეფექტისათვის. მაგრამ შინაარსი, რომელიც ჩადებულია ამ ორწევრედში, იმდენად რეალური და ხელშესახებია ქრისტიანისათვის, იმდენად გადატვირთულია ის ქრისტიანული მითის საგნობრივ-ონტოლოგიური შეფასებით, რომ შეუძლებელია მხოლოდ პოეტური მეტაფორა იყოს. ეს ორწევრედი მოცემულ ტროპარში მისი ერთ-ერთი ეპიზოდით გადმოცემული რელიგიური მითის გააზრებას წარმოადგენს. მითის გააზრება კი, როგორც ლოსევი აღნიშნავს, არის დოგმატი, რადგან დოგმატი, უპირველეს ყოვლისა,<sup>162</sup> თავისი არსით გახლავთ შეფასება და ფაქტულობის სისტემა.

მაშასადამე, განვითარების კლასიკურ ეტაპზე ჰიმნოგრაფიული ტროპარის სახეთა პარალელიზმი რელიგიურ მითს (მისი ერთ-ერთი ეპიზოდით წარმოდგენილს) და დოგმატს (მითის გააზრებას) ეყრდნობა.

162 А.Ф. Лосев. Диалектика мифа, М., 1990, с.492.

თუ რა დიდი რელიგიური დოგმატების ზვედრითი წილ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში ამას ბასილი კესარიელიც აღნიშნავს როცა ის ჩვენს მიერ ზემოთ მოხმობილ ციტატაში განსაზღვრავს საეკლესიო საგალობელს, როგორც დოგმატებში შერეულ მელოდიას მაგრამ ჩვენ შეგნებულად ავარჩიეთ საანალიზოდ ის ტექსტები, სადა დოგმატური საწყისი შეფარულია სახეთა პარალელულობით და ე სახეობრიობა, ერთი შეხედვით, პოეტური აზროვნების ფორმად მოსჩანს.

იმას, რომ სახე ჰიმნოგრაფიაში მხატვრული ფენომენი კი არ თეოლოგიური აზროვნების ინსტრუმენტია, სახეთა პარალელულობით ერთად ღვთისმშობლის ეპითეტებიც ადასტურებს. ქალწული მარიამი აღმნიშვნელი სახე - „შეუწველი მაყვალი“ - პოეტური მეტაფორა კი ა არის, როგორც ეს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაშია მიჩნეული,<sup>163</sup> არამედ რელიგიური მითი, რომელიც რელიგიურ სუბიექტისათვის ფაქტობრივ რეალობას წარმოადგენს და არ ფანტაზიის თამაშს.

ცნობილია, რომ მეტაფორაში მთავარია უშუალო სახეობრიობა და რეალობის განსხვავებული პლანის მოვლენათ ხატოვანი შეპირისპირება. მეტაფორული სახეობრიობა არ მიღწეულს სუბსტანციურ ხორცშესხმამდე, არამედ იქმნება, როგორც ხოვრების წმინდა ფენომენალური გამოსახულება.<sup>164</sup> წინააღმდეგ შემთხვევაში, პოეტური მეტაფორა მტკიცებაში გადაიზრდებოდა. ი რაც ფენომენალურია და პირობითი მეტაფორაში, მითში აღიქმებ როგორც რეალობა, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.<sup>165</sup>

ღვთისმშობლის გამოსახვა ჰიმნოგრაფიაში „შეუწველი მაყვალად“, ასევე „საწმისად“, „კიბედ“, „ლოდად“, „კიდობნად“ და ა.რ არის სახელდებაში გამოხატული საღვთისმეტყველო ტიპოლოგი „შეუწველი მაყვალი“, ისევე როგორც ზემოთ ჩამოთვლილი სხე სახეები, ღვთისმშობლის ძველი აღთქმისეული იპოდოგმა განხლავთ. ე უკანასკნელი კი არ ჰგავს მას, არამედ მის სრულყოფილ განმეორება წარმოადგენს. „შენ, რომელი გიხილა მოსე მაყულად შეუწველად“, მიმართავს ჰიმნოგრაფი ღვთისმშობელს. ამიტომ ურთიერთობ ამხსნელსა და ასახსნელს შორის სუბსტანციურია და არ ფენომენალური. ძველ მოვლენათა ახალ მოვლენებში გარდასახვე ქრისტიანული დოქტრინა ერთმანეთის ტიპოლოგიურად შესატყვე

<sup>163</sup> აკ. ბაქრაძე, სასულიერო პოეზიის სახეები, კრებულში: „პოეზია“, თბ., 1981, გვ. 565.

<sup>164</sup> А. Ф. Лосев, Проблема вариативного функционирования..., с. 50.

<sup>165</sup> იქვე, გვ. 58.

მოვლენებს სუბსტანციურად იგივეობრივ მოვლენებად მიიჩნევს. თანაც არ უნდა დაგვაიწყოს სახელდების თეორიული სათანადო, რომელიც თეოლოგიაში დიონისე არეოპაგელმა დაამუშავა. მისი ტრაქტატის მიხედვით, საგნისა და სახელის ერთიანობა ონტოლოგიურია და არა ფორმალური.

სახის სიმბოლურობამ არ უნდა დაგვაბნოს, რადგან ის ერთნაირად არის დამახასიათებელი როგორც პოეზიისათვის, ისე რელიგიური მითისათვის.

ა.ლოსევი, რომელმაც მითის არსის კვლევას ფუნდამენტური ნაშრომი მიუძღვნა, აღნიშნავს, თუ რა ძნელია მითოლოგიისა და პოეზიის გამოიჯვანა, რადგან მათ შორის მსგავსება უფრო თვალშისაცემია, ვიდრე განსხვავება. აქედან გამომდინარე, ხშირად აიგივებენ ამ ორ ფენომენს. ი.გრიმიდან მოყოლებული, მითოლოგია აღქმული იყო, როგორც პირველყოფილი აზროვნების პოეტური მეტაფორები. ლოსევის აზრით, მათ საერთო აქვთ ის, რომ ორივე გამოშასხველი ფორმაა და თანაც სიტყვიერი ფორმა. სიტყვა კი ყოველთვის სიღრმისეულად პერსპექტიულია. ამიტომ გამოშასხველობის თვალსაზრისით მითოლოგიასა და პოეზიას შორის ზღვარის გავლენა ძნელია, ერთიც შეიძლება იყოს სიმბოლური, ალგორითული, სტრუქტურული და მეორეც.<sup>166</sup> ძირითადი განსხვავება ამ ორ ფენომენს შორის, მეცნიერის აზრით, არის ის, რომ პოეტური სინამდვილე წარმოადგენს ქვრეტიტ რეალობას, ხოლო მითური - სუბიექტისაგან დამოუკიდებელ, ობიექტურ, საგნობრივ რეალობას.<sup>167</sup>

მაშასადამე, მითის და კერძოდ, რელიგიური მითის, აღქმა პოეტურ მეტაფორად საეხებით შესაძლებელია, მაგრამ არა მითოსური აზროვნების მიერ. რადგან საგნებსა და მოვლენებს მითურად ან პოეტურად აქცევს არა მათი შინაგანი არსი, არამედ დამოკიდებულება მათ მიმართ, საკმარისია, შეიცვალოს აღქმის ფსიქოლოგია, რომ მითი პოეზიად იქცევა.

ჰიმნოგრაფის მიმართვაში ლეთისადმი - „ანგელოზნი გიგალობენ“ - შუასაუკუნეების ადამიანი, რომლის აზროვნებაც აღიარებდა ტრანსცენდენტურ რეალობებს, ხედავდა არა წარმოსახვით, არამედ ფაქტობრივ სინამდვილეს. თანამედროვე ცნობიერებისათვის კი, რომელიც ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს სუბიექტურ იდებებად აღიქვამს,<sup>168</sup> ეს უკვე წარმოსახვითი, ქვრეტიტი რეალობაა.

166 А.Ф. Лосев, Диалектика мифа, с.444.

167 იქვე, გვ.447.

168 ა.ფ.ლოსევი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.501.

რას აცირველია, ჰიმნოგრაფიაში გვხვდება ისეთი სახეებიც: სადაც ურთიერთობა ამხსნელსა და ასახსნელს შორის ფენომენალური და არა სუბსტანციური - „სასანთლედ ნათლისაჲ“, „სოფლისა ზღუაჲ“ - რაც მეტათორის აგების ძირითად პრინციპს წარმოადგენს, მაგრამ როგორც ცნობილია, ხერხის (ამ შემთხვევაში პოეტური ხერხის) არსებობა ტექსტში სტატისტიკური ფაქტორია და ის აქტუალობა მხოლოდ ნაწარმოების აღქმის პროცესში იქნის.

დღეს უკვე თამამად ლაპარაკობენ ლიტერატურათმცოდნეობაში იმ ზღვარზე, რომელიც არსებობს „ესთეტიკურ ობიექტსა“<sup>169</sup> და ნაწარმოებს, როგორც მატერიალურ ფენომენს შორის.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხაზგასმულია, როგორც ესთეტიკური ფენომენი პოეზიაში წარმოიშობა იმ გარდაქმნათ წყალობით, რომელიც ხორციელდება საინფორმაციო ხაზით: ტექსტი ინფორმაცია - აღქმის ფსიქოლოგია.

მკითხველის მიერ ნაწარმოების აღქმის აქტი მნიშვნელოვან კომპონენტია. საკმარისია, შეიცვალოს აღქმის ფსიქოლოგია, რომ იგივე ტექსტი სულ სხვა ინფორმაციის მატარებლად წარმოგვიდგება. ასე რომ, მხატვრული ფენომენის დამაგვირგვინებელი აქტის - აღქმის ფსიქოლოგიის - გადასახედიდან საკუთრივ პოეტური კანონზომიერებანი, საწინააღმდეგოდ არაპოეტურისა, არ არსებობს ტექსტში.

მაშასადამე, მხატვრული ფენომენის ცნება არ შეიძლება ზღვრება მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი კანონებით მასში ჩართულია მკითხველის აღქმა, როგორც შემოქმედები თანასწორუფლებიანი კომპონენტი.

ის, რომ შუასაუკუნეების მსმენელისა და მკითხველის აღქმა ფსიქოლოგია მიმართული იყო ჰიმნოგრაფიისაკენ, როგორც გნოსეოლოგიური ფენომენისაკენ, ტექსტის ნებისმიერ კომპონენტს ძირითად მიზანს უქვემდებარებს.

ქრისტიანული ცნობიერების დამოკიდებულება სიტყვადღეშიურგთან და ჰიმნოგრაფიის წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა საქმის გაგრძელებად გამოცხადება გამორიცხავს ქრისტიანული აღქმი მიმართებას ჰიმნოგრაფიასთან, როგორც მხატვრულ ფენომენთა ეპოქა, რომელიც ქმნის „ხელთუქმნელი ხატის“ ცნებას, არაორაზროვნად მიუთითებს თავის დამოკიდებულებაზე ხელოვნებასთან რომელიც, როზანოვის თქმით, კონტრადანდის სახით შეიპარ

<sup>169</sup> В. В. Федоров, О природе поэтической реальности, М., 1984, с. 78.

<sup>170</sup> Д. П. Ильин, Эстетический феномен в поэзии, “Контекст”, М., 1981, с. 114.



ქრისტიანულ სამყაროში,<sup>171</sup> და შესაბამისად წარმართულ თეოლოგიურ ინდივიდის ცნობიერებასაც; რაც, რასაკვირველია, ხელს არ უშლის თანამედროვეობას, იკონოგრაფია და პიქნოგრაფია მხატვრული ქვრეტიის საგნად აქციოს.

---

<sup>171</sup> В.В.Розанов, О сладчайшем Иисусе, “Несовместимые контрасты жития”, М., 1990, с.421.

## V თავი

# სტროფი (ტროპარი) - საგალობლის კომპოზიციური საყრდენი

საეკლესიო საგალობელთა ფორმის თაობაზე აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ძალაში რჩება დებულება ჰიმნების სტროფული აგებულების შესახებ, რასაც არც ერთი მკვლევარი არ უარყოფს. ეს კი, ჩვენი აზრით, განსხვავებულ პოზიციათა კომპრომისული მორიგების ცდაა, ვინაიდან, თუმცა საგალობელი ლიტერატურის სპეციფიურ სახეს წარმოადგენს და მისი კატეგორიული ეპარული დეფინიცია ცალმხრივია, სტროფულ კომპოზიციასზე მითითება ყოველთვის ლექსის ფორმას გულისხმობს. სტროფი, რომელიც აგებულია თემატურ და სინტაქსურ ერთიანობაზე (მეტრული სტრუქტურაც რომ გამოვრიცხოთ), კანონზომიერად მეორდება ნაწარმოებში და ქმნის პარადიგმულ მიმართებებს, რაც პოეტური მეტყველების ნიშანდობლივ თვისებადაა აღიარებული.

რეფორმის შემდგომ პერიოდში ამჟამად შეიმჩნევა საგალობლის ტექსტის სწრაფვა სტროფული ორგანიზაციისაკენ, ჰიმნოგრაფიული ტროპარი თანდათან ემსგავსება ლექსის სტროფს, რასაკვირველია, ვგულისხმობთ არა ტროპართა მარცვლობრივი დაყოფის მხრივ შეთანაბრებას, რაც წმინდა მუსიკალური ხასიათის მოვლენა იყო, არამედ აზრობრივი და სინტაქსური პარალელიზმების მეშვეობით სტროფს შიდა და სტროფთა შორისი კავშირების განმტკიცებას.

განსაკუთრებით თვალნათლივია ტროპართა აზრობრივი პარადიგმატიკა. საგალობლის ყველა ტროპარი ერთი და იმავე თემის ვარიანტებაზეა აგებული, პარადიგმული სახეების შესაქმნელად გამოყენებულია მეტაფორა ან სიმბოლური მიმართებანი ბიბლიურ მოვლენებს შორის, თუმცა ზოგჯერ ერთი და იმავე სათქმელის მეტაფორული გარდათქმის ნაცვლად მცირედ სახეცვლილი უბრალო განმეორება გვაქვს.

სტროფული პარალელიზმის გამოხატულებაა, აგრეთვე, ანაფორა, რომელიც კომპოზიციურად კრავს საგალობლის ცალკეულ ნაწილებს (სტროფებს). ანაფორული კომპოზიცია იმდენად

ორგანულია საგალობლისათვის, რომ ხშირად იქაც კი, სადაც იგი არ ჩანს, აშკარა და თვალნათლივი არ არის, საქმე გვაქვს ფარულ ანაფორასთან, რომელიც ნათელი ხდება ბიბლიური სიმბოლოების მეშვეობით. კომპოზიციური თვალსაზრისით, ფარული ანაფორა თითქმის იგივეა, რაც აშკარა, რადგან მათ ერთი პრინციპი უდევთ საფუძვლად - ნაწილთა პარალელიზმი.

პარადიგმული მიმართებანი საგალობელში სინტაქსურ დონეზე ტროპართა სტილისტურ სიმეტრიაში მულავნდება, ე.ი. ისინი იზოსემანტიკური წვევებისაგან შესდგებიან, რომელთა წყალობითაც ერთი და იგივე სათქმელი მსგავსი სინტაქსური ფორმითაც გადმოიცემა.

ახლა კონკრეტულად განვიხილოთ ის შინაგანი კანონზომიერებანი, რაც ჰიმნოგრაფიულ ტროპარს დამოუკიდებელი ლირებულების შქანე ფორმიდან ერთი მთლიანი კონსტრუქციის პარადიგმატული ჯაჭვის რგოლად გარდაქმნის.

როდესაც საგალობლის ფორმაზე ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს მისი შეგნებული მისწრაფება გარეგნული სიმარტივისაკენ. მარტივი ფორმა კი, როგორც აღნიშნავენ, უფრო რთულია თავისი შინაგანი ბუნებით. ეს იმითაცაა განპირობებული, რომ ფორმის სიმარტივე გაცნობიერებულ ხერხად აღიქმება არა მხოლოდ რთულ ფორმასთან შეპირისპირების ნიადაგზე, არამედ მისი შინაგანი კომპენსაციის გზითაც. ასე მაგალითად, როგორც ვიცით, საგალობლებს არ გააჩნიათ რითმა (გამონაკლისები არა გვაქვს მხედველობაში) და მისი დანაკლისი მეორე მხატვრული კომპონენტით - ანაფორით - კომპენსირდება. ცნობილია, რომ ანაფორა ურითმო პოეზიაში კომპოზიციურად იმავე როლს ასრულებს, რასაც რითმა რითმიან ლექსში, კერძოდ, ერთმანეთთან აკავშირებს ტაქტებს და სტროფებს. იური ლოტმანი საგანგებოდ მსჯელობს ამის თაობაზე: „რითმა იმ ფუნქციას ასრულებს, რასაც ურითმო ხალხურ პოეზიაში და ფსალმუნებში სემანტიკური პარალელიზმი. კერძოდ, ერთმანეთთან აკავშირებს ნაწილებს, რათა აღვიკვათ ისინი არა როგორც ორი დამოუკიდებელი გამოთქმის შეერთება, არამედ როგორც ერთი და იმავეს თქმის ორი სხვადასხვა საშუალება. რითმა იმავე ფუნქციას ასრულებს მორთლოგიურ-ლექსიკურ დონეზე, რასაც სინტაქსურ დონეზე ანაფორა.“<sup>172</sup>

ჰიმნის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი სემანტიკური პარალელიზმი კომპოზიციურად იგივე ნაწილთა პარალელიზმია, რაც პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ მთავარ თვისებას წარმოადგენს. სწორედ ნაწილთა შორის პარადიგმატული მიმართებების

172 Ю.М.Лотман, Анализ поэтического текста, с.61.

საშუალებით აღწევს პოეზია მისთვის დამახასიათებელ ჭარბ ინფორმაციულობას, რადგან პარადიგმატული მიმართება გულისხმობს ასოციაციურ პლანსაც, ერთსა და იმავეს თქმის მრავალ ვარიანტულ შესაძლებლობას.<sup>173</sup>

საგალობელიც ჭარბი ინფორმაციულობით გამოირჩევა. რომელ კონკრეტულ დღესასწაულსაც არ უნდა ეძღვნებოდეს ჰიმნი, იგი მთელი ღვთაებრივი ისტორიის შესახებ გვაწვდის ცნობებს, რისი პროზაული ფორმით გადმოცემასაც ძველი და ახალი აღთქმის რამდენიმე ათეული წიგნი დასჭირდა. მართალია, საგალობლის ჭარბ ინფორმაციულობას ნაწილობრივ ისიც განაპირობებს, რომ იგი გათვითცნობიერებულ მკითხველზეა ორიენტირებული (ეს აადვილებს ასოციაციური პლანის გაშლას), მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ის საგალობლის სტრუქტურაში თემატურ, კომპოზიციურ და სტილისტურ დონეზე ნაწილთა პარალელიზმის აბსოლუტური რეალიზაციითაა განსაზღვრული.

ი.ლოტმანი აღნიშნავს, რომ პოეზია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ეპოქისა თუ ადამიანის მსოფლმხედველობის მოდელი.<sup>174</sup> თამამად შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი ეპოქის პოეზიას არ მიესადაგება ისე ზუსტად ეს სიტყვები, როგორც ჰიმნოგრაფიას. ჰიმნი მოდელია ქრისტიანული მსოფლმხედველობისა არა მარტო თეოლოგიური შინაარსის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, პარადიგმატული სტრუქტურის გამო, რომელიც საღვთისმეტყველო ტიპოლოგიაზეა დაფუძნებული.

როგორც აღვნიშნეთ, საგალობელში მთავარ კომპოზიციურ ერთეულად მიჩნეულია ტროპარი, რომელმაც რეფორმის შემდეგ თანდათან ლექსის სტროფისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც შეიძინა. ვესტფალის განმარტებით: „სტროფი თავისი რიტმული პერიოდებით არის ჩაკეტილი მელოდიური წრე, რომელიც მეორდება. სტროფი, გარდა იმისა, რომ მეტრიკის ერთეულია, არის, აგრეთვე, სინტაქსური და თემატური ერთიანობა. ერთი და იგივე კომპოზიციური მოძრაობა განსაზღვრავს მეტრულ დაყოფას და სინტაქსური და თემატური მასალის განლაგებას“.<sup>175</sup>

მეტრული სტრუქტურაც რომ გამოვრიცხოთ, ჰიმნოგრაფიულ ტროპართა შორის გვხვდება უამრავი ნიმუში, რომელიც აკმაყოფილებს ზემოთ წამოყენებულ პირობებს. ნაწილთა პარალელიზმი საგალობლის ტროპარებს შორის წარმოდგენილია

<sup>173</sup> Ю.М.Лотман, Анализ поэтического текста, с.36-40.

<sup>174</sup> იქვე, გვ. 42.

<sup>175</sup> В.М.Жирмунский, Теория стиха, Л., 1975, с.441.

არამართო თემატურ, არამედ კომპოზიციურ და სინტაქსურ ღონეებზეც.

ჩვენი ნაშრომის წინა თავში აღვნიშნეთ, რომ ჰიმნოგრაფიის განვითარების პირველ ეტაპზე გაბატონებული იყო ტროპართა აგების მოზაიკური პრინციპი. ბინარული კომპოზიციის შემთხვევაში, ანუ როცა ტროპარი წარმოადგენდა ორწევრიან პარალელურს, ერთი წევრი აღებული იყო ბიბლიური საგალობლის რომელიმე მუხლიდან, ხოლო მეორე კი შეთხზული და მიმატებული თავად ჰიმნოგრაფის მიერ. ამგვარი ბინარული კომპოზიცია გახდა ორტაეპედის, ანუ სტროფის ყველაზე მარტივი ფორმის ჩანასახი:

რომელმან დაანთქ წყალთა შინა დღეს ცოდვად  
პირველ შექმნულისად,  
უფალო, უფალო, შემეწიე მე.

რომელმან წყლითა იორდანისადთა დასწუენ  
ცოდვანი კაცთანი,  
უფალო, უფალო, შემეწიე მე.

რომელმან მოსპე ბრალთა ჩუენთა პატიჟი  
ნათლისღებითა შენითა,  
უფალო, უფალო, შემეწიე მე.  
(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.154)

როგორც წესი, ორტაეპედში წევრები სტრუქტურულად ტოლფასია და მნიშვნელობის მიხედვით იერარქიას არ ქმნიან. ამ შემთხვევაში კი აშკარაა ერთის დომინანტი მეორეზე. მეორე წევრი, რომელიც უცვლელად მეორდება სამივე ტროპარში და კომპოზიციის მთავარ საყრდენს წარმოადგენს, აზრობრივად პირველს ექვემდებარება. ანაფორასა (რომელმან) და რეფრენს (უფალო, უფალო, შემეწიე მე) შორის მოქცეული ნაწილი, რადგან ყველა ტროპარში ერთი და იმავე სათქმელს გამოხატავს, სინონიმური განმეორების ნიშნითა და ე.წ.იზოსემანტიკურ კომპლექსს წარმოადგენს.

როგორც ვხედავთ, პოეტური მეტყველებისათვის არსებით თვისებად მიჩნეული ნაწილთა პარალელურში მოცემულ მაგალითში აბსოლუტურადაა რეალიზებული სტროფთაშორისი კავშირების მეშვეობით. ამ ტროპართა ემოციური მუხტიც ძირითადად განმეორებებს ეყრდნობა. როგორც ცნობილია, სიტყვაში, მისი საგნობრივი მნიშვნელობის გარდა, ჩანს მეტ-ნაკლებად გამოხატული

ექსპრესიული არეალიც. განმეორებისას საგნობრივი მნიშვნელობა არ იცვლება, მაგრამ ექსპრესია შესამჩნევად ღლიერდება და ნეიტრალური სიტყვაც კი ემოციური ხდება. განმეორება ქმნის გრადაციის ეფექტს. ეს ეხება როგორც სინონიმურ, ისე ზუსტ განმეორებებს ფიქსირებულ ადგილას (რეფრენი, ანაფორა), რომელთა ექსპრესიულობაც კიდევ უფრო თვალსაჩინოა.

თუ სტროფს ტაეპის ჰომომორფულ ოდენობად განვიხილავთ, მაშინ რეფრენი კომპოზიციური თვალსაზრისით რიამასთან გაიგივდება და ეს სწორედ ბინარულ სტრუქტურებშია თვალშისაცემი. გარდა ბინარული კომპოზიციისა, საგალობლებში უფრო რთული (მრავალტაეპიანი) სტროფული ფორმებიც გვხვდება. სტროფული კომპოზიციის გართულება ძირითადად იზოსემანტიკურ კომპლექსში დამხმარე ანუ ფაკულტატური წევრების გაჩენის გზით ხდება, ტროპარის აგების ზოგადი სქემა კი როგორც მარტივ, ბინარულ (სიმეტრიულ), ისე რთულ, მრავალტაეპიან (ასიმეტრიულ) კომპოზიციებში ერთი და იგივეა.

ნათქვამიდან გამომდინარე, ქართულ საგალობელთა სტროფული კომპოზიცია შეიძლება ასეთი განზოგადებული სქემით წარმოვადგინოთ:

ანაფორა

- იზოსემანტიკური  
კომპლექსი

- რეფრენი

(აშკარა ან ფარული)

(ყველა ტროპარში იდენტური სინტაქსური კონსტრუქციით გამოხატული, შეიძლება შეიცავდეს ერთ ან რამდენიმე წევრს)

(შეიძლება არ იყოს წარმოდგენილი, მაგრამ იგულისხმებოდეს. ერთ სტროფთან მაინც იქნება მინიმუმბული.)

მოგვყავს მრავალტაეპიანი სტროფული კომპოზიციის ნიმუში, სადაც ჰიმნოგრაფი პარადიგმული სახეების შესაქმნელად ბიბლიურ მოვლენებს შორის სიმბოლურ მიმართებებს იყენებს. ტაეპთა არათანაბარი რიცხვი ტროპარებში მიგვანიშნებს, რომ სტროფული ფორმა საგალობლებში ჩანასახის დონეზეა და დასრულებული, ჩამოყალიბებული სახე მას ჯერ კიდევ არ მიუღია. აქვე შეგახსენებთ, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილი კომპოზიციური დაყოფის საფუძველი თვით ჰიმნოგრაფიული ტროპარის სინტაქსშია მოცემული და მას არაფერ

აქვს საერთო ხელნაწერისეულ დაყოფასთან (თუმცა ზოგ შემთხვევაში არც მათი დამთხვევაა გამოორიცხული).

დასდებელნი წმიდისა ნათლისღებისა, ვჰამ ა  
აქებდითსა

რომელმან შეუცავითა სიბრძნითა  
და საღმრთოთა ძლიერებითა დაჰბადნა პირველ  
დაბადებულნი,  
დღეს იორდანესა წყალთა იხილვა ნათლისღებად  
სიმდაბლით,  
რათა განანათლნეს სულნი ჩუენნი.

რომელმან ნოეს ზე წარლუნა საცთური  
და წარწყმიდნა ურჩნი იგი,  
აქა იორდანეს დაანთქა პატივი  
და მის მიერ წარქლუნა ცოდვანი ჩუენნი  
და წმიდა კნა სულნი ჩუენნი წყლითა და სულითა  
წმიდითა.

რომელმან მოსეს მიერ კუერთხითა განაპო სიღრმე  
მეწამულისა  
და განიყვანა ერი ისრაელისაჲ,  
აქა, იორდანეს, დაანთქა საცნაური, უხილავი ფარაო  
და იჰსნა ერი წარმართთაჲ  
(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.193)

ამ ტროპარებში საუბარია ნათლისღების შესახებ. სამ ტროპარში ნახსენებია სამი ბიბლიური ეპიზოდი: იორდანეში ქრისტეს ნათლისღება, წარღვნა და მოსეს მიერ მეწამულ ზღვაზე ებრაელთა გაყვანა. ეს ეპიზოდები პარადიგმულ სახეებს წარმოადგენენ მათ შორის სიმბოლური მიმართებათა გამო. წარღვნა სიმბოლური მინიშნებაა ნათლისღებაზე, რადგან იორდანეში, ჰიმნოგრაფის თქმით, ისევე დაინთქა ჩვენი ცოდვები ნათლისღებით, როგორც წარიტყვევბა უწმინდური სამყარო წარღვნის დროს. ასევე, მოსეს მიერ ებრაელთა ეგვიპტიდან გამოყვანა სიმბოლურად ნათლისღებას განასახიერებს, რადგან ორივე მოვლენის არსი ერთია - ბნელიდან გამოსვლა და ნათელში შესვლა. „აქა, იორდანეს, დაანთქა საცნაური, უხილავი ფარაო“, - მიგვანიშნებს გალობის ავტორი.

მოყვანილ საგალობელში მეორე სტროფის იზოსემანტიკური კომპლექსი დამატებით წევრს შეიცავს და, აქედან გამომდინარე, ტაქთა რაოდენობრივი თანაფარდობა სტროფებში დარღვეულია, ანაფორული კომპოზიცია აშკარაა, მაგრამ არა გვაქვს რეფრენი. თუმცა სტროფთა ჩამკეტი იზოსემანტიკური ტაქტები, შეიძლება, კომპოზიციური თვალსაზრისით, „ფარულ“ რეფრენადაც მივიჩნიოთ („ფარული ანაფორის“ ანალოგიურად).

საგალობელთა ტროპარებში ანაფორა ხშირად გადადის სრულ სინტაქსურ პარალელიზმში:

მეუფესა ქრისტესა ღმერთსა ჩუენსა,  
რომელმან ჟუარითა დასცა ეშმაკი  
და იჰსნა მორწმუნენი,  
დაუღუმებლად იტყვან ყოველნი დაბა...

მეუფესა ქრისტესა ღმერთსა ჩუენსა,  
რომელმან ჟუარცმითა იჰსნა ადამ დამონებული მტერსა  
და აღიდნა მოსაენი ჟუარისანი,  
ყოველნი დაბადე...

(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.272)

ანაფორა აქ ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული სინტაქსურ პარალელიზმთან, რომ ძნელი სათქმელია, შედეგია მისი თუ მიზეზი. იდენტურ ფუნქციას ასრულებს კომპოზიციური თვალსაზრისით ფარული ანუ აზრობრივი ანაფორაც:

განაქარვე სიბნელე წვალებისაჲ, ღირსო,  
და ნათელი მართლმადიდებლობისაჲ გამოაბრწყინვე, ღმერთ  
შემოსილო.

აღამალღე გონებაჲ ზეშთა სიმაღლესა  
და ჰქადაგე სამებისა თჳთებაჲ სრული თჳსთა  
ჴლმწიფებითა.

(მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, გვ.252)

მოყვანილ მაგალითებში ნაწილთა შორის პარადიგმატული მიმართებანი სინტაქსურ დონეზე სინტაქსურ პარალელიზმში: გამოხატული. ზემოთ წარმოდგენილ ტროპარებში აშკარად მეორდება:



ერთი და იგივე სინტაქსური კონსტრუქცია, რაც ტროპარის სტროფად ჩამოყალიბებისაკენ მისწრაფების ერთ-ერთი ნიშანია.

სტრუქტურული კავშირები (ძირითადად სინტაქსური განმეორებანი) გამოხატავენ და განამტკიცებენ სტროფთა შორის აზრობრივ კავშირებს. საფუძვრეობრივ კომპოზიციაში სწორედ ისინი მიგვანიშნებენ, რომ ჩვენს წინ ცალკეულ სახეთა კალეიდოსკოპი კი არ არის, სადაც ერთი სახე უბრალოდ ემეზობლება მეორეს, არამედ ადგილი აქვს თემის ჰარმონიულ განვითარებას და ყოველი მომდევნო სახე ლოგიკურად გამომდინარეობს წინასაგან.

დასასრულს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჰიმნოგრაფიული ტროპარის მისწრაფება სტროფად ჩამოყალიბებისაკენ ამაზე შორს არ წასულა, თუმცა ის თვისებები, რაც მას თავიდანვე დაჰყვა (პარადიგმატული სტრუქტურა და განმეორებადობა), ხაზგასმული ისეთი კომპოზიციური ხერხებით, როგორცაა ანაფორა და სინტაქსური პარალელიზმი, სავსებით საკმარისი აღმოჩნდა, საგალობელთა პოეტური მეტყველების ნიმუშებად აღქმისათვის.

# დასკვნა

ჩვენი ნაშრომის ძირითადი დებულებები შეიძლება შემდეგნაირად ჩამოვაყალიბოთ:

1. ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში „განკვეთის ნიშნებით“ გამოყოფილ მონაკვეთთა კანონზომიერი განმეორება სალექსო რიტმს ვერ ქმნის, რადგან საგალობელთა დანაწევრების პრინციპი ხელნაწერთა პუნქტუაციის მიხედვით რიტმიზაციის კანონებს არ ემორჩილება.

თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერი განმეორების გარდა, რიტმული სტრუქტურის ერთ-ერთი უმთავრესი განმსაზღვრელია ინტერვალი განმეორებად ელემენტებს შორის, რომელსაც მკაცრად დადგენილი ნორმები გააჩნია. თუ ეს ინტერვალი დასაშვებ ზღვარს სცილდება, ირღვევა „ფსიქოლოგიური აწმყოს“ ჩარჩოები და ადამიანის ცნობიერება განმეორებად ელემენტებს ერთმანეთთან ვეღარ აკავშირებს. ანალიზმა გვიჩვენა, რომ განმეორებად ელემენტებს შორის არსებული ინტერვალები ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში დასაშვებ მაქსიმუმს რამდენჯერმე აღემატება და, აქედან გამომდინარე, ამ განმეორებათა რიტმული ღირებულება ნულის ტოლია.

2. იმისათვის, რომ ზუსტად დაიცვას „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპი, საგალობლის გადამწერი იამბიკურ ტექსტებში ცალკეული სიტყვების გახლეჩასაც არ ერიდება, რაც არავითარ ილუზიას ადარ ტოვებს იმისას, თითქოს „განკვეთის ნიშნებს“ ცეზურისა და ტაქტის დასასრულის აღმნიშვნელი ფუნქცია ჰქონდეთ დაკისრებული. „განკვეთის ნიშნების“ ძირითადი დანიშნულებაა, საგალობლის ყველა სტროფი ძლისპირის შესაბამის მელოდირი ფორმულების მიხედვით თანაბარ მონაკვეთებად დაყოს, ხოლო დაემთხვევა თუ არა ეს დაყოფა იამბიკური საზომის სტრუქტურას, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს. მაშასადამე საგალობლის ტროპართა დაყოფა „განკვეთის ნიშანთა“ საშუალებით ტექსტის შინაგანი სტრუქტურით, სალექსო საზომის ლოგიკით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ ეკუთვნის გარედან დატანილ მუსიკალურ სისტემას.

„განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი, რომელსაც არ გააჩნია არც რიტმული და არც სემანტიკური ღირებულება, არ შეიძლება მივიჩნიოთ სალექსო ტაქტად.

3. მუსიკალური პუნქტუაციის გვერდით ხელნაწერებმა შემოგვინახეს ტროპართა ტექსტობრივი დაყოფის ნიმუშებიც (sin.34).

რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ საგალობლის დანაწევრება „ანტიფონური სილაბიზმის“ პრინციპის მიხედვით წმინდა მუსიკალური ხასიათის მოვლენაა.

4. ქართულ ხელნაწერთა მასალა ადასტურებს ბიზანტიური მუსიკის მკვლევართა ვარაუდს, რომ ჰიმნოგრაფიული რეფორმა, რომელიც ტექსტზე მელოდიის უპირატესობის გაძლიერების ნიშნით წარიმართა და რომელიც ადრე იოანე დამასკელს მიეწერებოდა, უფრო გვიან, X საუკუნეში, უნდა დაწყებულიყო. ამ პერიოდის ქართულ ხელნაწერებში გვხვდება ტერმინები („მორთულნი“, „მოსართავი“), რომლებიც უშუალო კავშირში უნდა იყოს ამ რეფორმასთან. სწორედ „მორთვის“, ანუ ძველი ტექსტების ახალ მელოდიასთან შეწყობის შედეგი იყო ტროპართა გარკვეული სიგრძის მონაკვეთებად დანაწევრება, რომლის დროსაც ტექსტის სინტაქსური პაუზების უგულვებელყოფა ხდებოდა, რაც ტექსტზე მელოდიის პრიმატის უტყუარი დადასტურებაა. ის, რაც ახალ სალექსო სისტემად („რიტმულ პოეზიად“) იქნა მიჩნეული, მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური რეფორმის ამსახველი მოვლენა გახლდათ.

5. მოძღვრება სიტყვა-დემიურგზე, რომელიც ღვთაებრივი ჩანაფიქრის ალფა და ომეგაა, განსაზღვრავდა სიტყვის სპეციფიკას ქრისტიანულ მწერლობაში და, კერძოდ, ჰიმნოგრაფიაში. ჰიმნოგრაფის ამოცანა იყო არა თვითგამოხატვა, არამედ ღვთაებრივი სიტყვის გადმოცემა. ამიტომ ის ცდილობდა, მაქსიმალურად შეეზღუდა თავისი ინდივიდუალობა და უკვე ცნობილი სახეებით ემეტყველა. აქედან მომდინარეობდა საგალობლის სიტყვიერი ქოვილის არქეტიპების მიხედვით აგების პრინციპი. არქეტიპთა შერჩევისა და განლაგების თეორიული საფანელი კი, რომელიც ჰიმნოგრაფიული ტროპარის სახეთა პარალელიზმს განაპირობებდა და რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ებრაული პოეზიიდან ქრისტიანული ჰიმნოგრაფია, არის „საღვთისმეტყველო ტიპოლოგია“, ანუ დოქტრინა ძველ მოვლენათა ახალ მოვლენებში გარდასახვის შესახებ.

მიუხედავად ჰიმნოგრაფიული ტროპარის კონსტრუქციის ფორმალური მსგავსებისა ბიბლიის პოეზიის სახეთა პარალელიზმთან, არსებითი სხვაობა მათ შორის აშკარაა. ბიბლიის პოეზიაში სახეთა პარალელიზმი მხატვრული ფუნქციითაა აღჭურვილი, სახის საფეხურებად დაშლის გზით მასზე ყურადღების ხანგრძლივ შეჩერებას ემსახურება. ჰიმნოგრაფიული ტროპარის პარალელიზმი კი თეოლოგიური აზროვნების ფორმაა, რომლის მიზანიც დაფარული საიდუმლოს განცხადებულად წარმოჩენა გახლავთ.

აქედან გამომდინარე, ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ტექსტობრივი დაყოფა შეიძლება ეყრდნობოდეს (და ეყრდნობა კიდევ,

როგორც ვნახეთ sin.34-ის მაგალითზე) მხოლოდ და მხოლოდ პარალელიზმის პრინციპს. ნებისმიერი სხვა სახის დაყოფა დაარღვევს ტექსტის შინაგან ლოგიკას და დააბრკოლებს მის აღქმას.

6. საგალობლის მთავარმა კომპოზიციურმა ერთეულმა ტროპარმა - რეფორმის შემდგომ თანდათან ლექსის სტროფისათვის დამახასიათებელი ფორმალური ნიშნებიც შეიძინა. რასაკვირველია ვგულისხმობთ არა ტროპართა მარცვლობრივი დაყოფის მხრივ შეთანაბრებას, რაც წმინდა მუსიკალური ხასიათის მოვლენა იყო არამედ აზრობრივი და სინტაქსური პარალელიზმების შემვეობა სტროფშიდა და სტროფთა შორისი კავშირების განმტკიცებას.

განსაკუთრებით თვალნათლივია ტროპართა აზრობრივი პარადიგმატიკა (საგალობლის ყველა ტროპარი ერთი და იმავე თემ ვარირებაზეა აგებული). სტროფული პარალელიზმი ხაზგასმულ ანაფორული კომპოზიციით და ტროპარების სინტაქსურ კონსტრუქციით იგივეობით.

## Summary

Hymnography is one of the most important branches of Christian literature of Middle Ages. It, as well as hagiography, had always been a subject of specific interest for the researchers of Byzantine literature. Despite the fact, that since the XIX century intensive scientific researches and fundamental works in this sphere have been worked out, many problems remain still unsolved.

Though, the works of the famous Byzantologists threw light upon many problems, still it is unknown not only the details, but the major moments of difficult and long process of the development of hymnography. For instance, it is not decided what is hymnography from the point of view of form - verse or rhythmic prose. Some scholars, influenced by I.B.Pitra's discoveries, consider, that hymnographical form of the verse differs from traditional verse system. Others think that hymnography is the pattern of rhythmic prose and the division marks presented in manuscripts divide not the lines of the verse, but music phrases.

It was also considered (C.Höeg) that possibly in Byzantine texts existed textual division together with punctuation (division marks). In our opinion, this assumption of the scholars of Byzantine hymnography is proved by ancient Georgian translations. This is observed especially in one of the Georgian manuscripts of the X century, (sin.34) where together with musical division of the text (which has nothing in common with logical pauses of the text) we meet textual division as well. The latter divides text into logically completed parts.

The detailed analysis revealed that in hymnographic texts appropriate repetition of detached paragraphs by means of "division marks" do not create poetic rhythm, as the principle of division of hymns doesn't obey the rules of rhythm system according to punctuation in manuscripts.

The second hypothesis raised previously by the scholars of Byzantine hymnography is, that hymnographical reform was carried out not in the VIII century, but as it was considered later, in the X century.

In our opinion, Georgian translations dating back to the X century contain unique material in order to prove this supposition.

In the history of byzantine hymnography even today remains to be a problem to establish the period of life and activity of such a famous himnographer as John Koukouzeles. Some researchers consider that he was a scholar in the XI-XII centuries and some think, that he lived in the XV or XVI centuries. The majority of scientists name approximately XIV cantury as a period of activity of this person. In the translations of Georgian manuscripts belonging to the XI century we find interesting subscription very much alike the term reflecting the activity of John Koukouzeles. If our supposition is proved and this term really reflects the activity of John Koukouzeles, then another disputable problem from the history of Byzantine hymnography will be solved.

Regarding the composition of the texts of hymns, it depends only on the principle of parallelism. Any other Kind of division destroys inner logics of the text and prevents as from perceving it. despite the formal likeness with the characteristic parallelism of Biblical poetic texts, the difference between them is palpable. In Biblical poetry the parallelism of characters is expressed by artistic function. It serves for the longrang focus on characters. Whereas, the exiting parallelism in hymnographic text is theological form, the aim of which is revealing of hidden secret.

# დამოწმებული ლიტერატურა

1. აბულაძე ი., ქართული წერის ნიმუშები, პალეოგრაფიული ალბომი, თბ., 1973.
2. არისტოტელე, რიტორიკა, ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო თამარ კუკავამ, თბ., 1981.
3. ბარათაშვილი მ., სწავლა ლექსის თქმისა, რედაქცია და გამოკვლევა აკ.ხინთიბიძისა, თბ., 1981.
4. ბარამიძე ალ., „გიორგი მერჩულეს“ გარშემო, „სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები“, ფილოლ. მეცნ. სერია, 1958, № 71.
5. ბაქრაძე აკ., სასულიერო პოეზიის სახეები, კრებულში: „პოეზია“, თბ., 1981.
6. გაწერელია აკ., ქართული კლასიკური ლექსი, რჩეული ნაწერები, ტ.3(1), თბ., 1981.
7. გაწერელია აკ., ქართული ჰიმნოგრაფიისა და ვერსიფიკაციის საკითხები, რჩეული ნაწერები, ტ.3(2), თბ., 1981.
8. გრიგოლაშვილი ლ., დროისა და სივრცის პოეტიკისათვის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, კრებულში: „ივირონი - 1000“, თბ., 1983.
9. თარხნიშვილი მ., ქართული სასულიერო პოეზია და მისი ურთიერთობა ბიზანტიურ პოეზიასთან, „მნათობი“, 1958, № 1.
10. იმედაშვილი გ., ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები, „ლიტერატურული ძიებანი“, XIII, თბ., 1960.
11. ინგოროყვა პ., ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია, ტექსტები, VIII-X ს.ს., ტფ., 1913.
12. ინგოროყვა პ., გიორგი მერჩულე, თბ., 1954.
13. ინგოროყვა პ., პასუხი აკად.კ.კეკელიძეს, „მნათობი“, 1959, № 3.
14. კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები, თბ., 1898.
15. კეკელიძე კ., ახალი შრომა ძველი ქართული პოეზიის შესახებ, „ლიტერატურული ძიებანი“, 9, თბ., 1958.
16. კეკელიძე კ., ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, VI, თბ., 1960.
17. კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1, თბ., 1980.
18. კვირიკაშვილი ლ., ჰიმნოგრაფიული კანონის კომპოზიცია, თბ., 1982.
19. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, თბ., 1986.
20. მეტრეველი ელ., ძლისპირანი და ღმრთისმშობლისანი, თბ., 1971.

21. მეტრეველი ელ., ჰიმნოგრაფიული ტერმინების „ფარაფთონისა“ დ „მოსართავის“ გაგებისათვის, „იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება“, ტ. XVIII, თბ., 1973.
22. მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, ტექსტი გადმოწერა დედნიდან დ გამოსცა ვაჟა გვახარიაძე, 1, 11, თბ., 1978.
23. ნეკვირებული ძლისპირნი, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლემ დაურთო გულნაზ კიკნაძემ, თბ., 1982.
24. უძველესი იადგარიჲ გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა დ საძიებლები დაურთეს ელ.მეტრეველმა, ც.ქანკიევმა და ლ.ხევსურიანმა თბ., 1980.
25. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, II ნაკვეთი, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს ც.ქანკიევმა და ლ.ჯღამაია თბ., 1979.
26. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, III ნაკვეთი, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: რ.გვარამიაძე, ელ.მეტრეველმა, ც.ქანკიევმა, ლ.ხევსურიანმა, ლ.ჯღამაიაძე, თბ., 1987.
27. ყუხჩი შვილი ს., ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, თბ., 1949.
28. ყუხჩი შვილი ს., ახალი მასალები ძველი ქართული პოეზიის ისტორიისათვის, „მნათობი“, 1956, № 10.
29. ხაჩიძე ე., იოანე მინჩხის პოეზია, თბ., 1987.
30. ხინთიბიძე აკ., ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბ., 1965.
31. ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938.
32. ჯღამაია ლ., მიქაელ მოდრეკილის საგალობლები, „მაცნე“, ენისა დ ლიტერატურის სერია, 1972, № 2.
33. Белый А., Символизм, М., 1910.
34. Белый А., Ритм как диалектика и “Медный всадник”, М., 1929.
35. Бенвенист Э., Общая лингвистика, М., 1974.
36. Брюсов В., Наука о стихе, М., 1919.
37. Гаспаров М.Л., Очерк истории европейского стиха, М., 1989.
38. Герцман Е., Византийское музыкознание, Л., 1988.
39. Еврейская энциклопедия, т.9, СПб.
40. Эфрос Л., Библейская лирика, журн. “Восток”, кн.2, М-П., 1923.
41. Васильев Л., О греческих церковных песнопениях, “Византийский временник”, 1896, т.3, вып.3 и 4.
42. Ильин Д.П., Эстетический феномен в поэзии, “Контекст”, М 1986.
43. Кекелидзе К., Иерусалимский канонарь VII века, Тифлис, 1912.



44. Летурно Ш., Литературное развитие различных племен и народов, СПб., 1895.
45. Ловягин Е.И., О форме греческих церковных песнопений, "Христианское чтение", СПб., 1876, март-апрель.
46. Лосев А.Ф., Проблема вариантного функционирования живописной образности в художественной литературе, в сб.: "Литература и живопись", М., 1982.
47. Лосев А.Ф., Диалектика мифа, М., 1990.
48. Лотман Ю.М., Структура художественного текста, М., 1970.
49. Лотман Ю.М., Анализ поэтического текста, Л., 1972.
50. Маггид А., О древне Еврейской музыке и о псалмодии Евреев, "De musica", Временник отдела теории и истории музыки, вып.3, Л., 1927.
51. Мифы народов мира, 1, М., 1980.
52. Моль А., Теория информации и эстетическое воспитание, М., 1966.
53. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения, Составление текстов и общая вступительная статья В.П.Шестакова, М., 1966.
54. Жирмунский В.М., Введение в метрику, Теория стиха, Л., 1925.
55. Жирмунский В.М., Композиция лирического стихотворения, Теория стиха, Л., 1975.
56. Розанов В.В., О сладчайшем Иисусе, "Несовместимые контрасты жития", М., 1990.
57. Романов Л., О генезисе и становлении музыкально-эстетических воззрений раннего и византийского христианства, "Искусство и религия", Л., 1979.
58. Свенцицкая И.С., Раннее христианство: страницы истории, М., 1987.
59. Словарь Библейского Богословия, под редакцией Ксавье Леон-Дюфура, Брюссель, 1974.
60. Соколов В.В., Средневековая философия, М., 1979.
61. Тахо-Годи А.А., Похвала слову в трактате: "De divinis Nominibus", კრებულში: „არეოპაგიტული ძეგლები“, თბ., 1986.
62. Толковая Библия, издание преемников А.П.Лопухина, т.7, ПБ., 1910.
63. Толковая Библия, издание преемников А.П.Лопухина, т.10, ПБ., 1912.

64. Томашевский Б.В., Русское стихосложение, Метрика, Л., 1923.
65. Томашевский Б.В., О стихе, Л., 1929.
66. Филарет /Гумилевский/, Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви, СПб., 1902.
67. Флоренский Н.Н., История Богослужбных песнопений православной католической восточной церкви, Киев, 1881.
68. Фресс П., Пиаже Ж., Экспериментальная психология, М., 1978.
69. Федоров В.В., О природе поэтической реальности, М., 1984.
70. Шкловский В., О теории прозы, М., 1983.
71. Харлап М.Г., О понятиях "ритм" и "метр", Русское стихосложение, М., 1985.
72. Austerlitz P., Parallelismus, "Poetics, Poetyka, Поэтика", Warszawa, 1961.
73. Follieri H., John Damascene, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.9, London, 1980.
74. Fraiss P., Psychologie du rythme, Le psychologie presses universitaires de France, Paris, 1974.
75. Grammont M., Petit traité de versification française, Paris, 1959.
76. Pitra J.B., Hymnographic de P'église grecque, Rome, 1867.
77. Strunk O., Melody Construction in Byzantine Chant, Actes du XII-e congrès international d'études byzantines. Ochride 10-16 Septembere, 1961. - Belgrad, 1964, vol.1.
78. Strunk O., Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publication, The Proceedings of the XIII the International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966, London, 1967.
79. Wellesz E., A Hystory of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1980.
80. Werner E., The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagoge and Church the First Millennium. London, New-York, 1959.

# შინაარსი

შესავალი -----	3
თავი I. რიტმისა და მეტრის პრობლემა ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში -----	11
თავი II. ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ტექსტობრივი დაყოფისათვის-----	35
თავი III. ჰიმნოგრაფიული რეფორმა და ქართულ ხელნაწერებში არსებული ტერმინები: „მოსართავი“, „ფარაფთონი“ „მორთული“ -----	59
თავი IV. სახეთა პარალელიზმი და საღვთის- მეტყველო ტიპოლოგია -----	78
თავი V. სტროფი (ტროპარი) - საგალობლის კომპოზიციური საყრდენი -----	116
დასკვნა -----	124
Summary -----	127
დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა -----	129