

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი

ხელნაწერის უფლებით

თამარ თენგიზის ასული ჩხეიძე

საღვთო ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში  
(მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტი)

17.00.02 - მუსიკალური ხელოვნება

ავტორეფერატი  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის  
სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად

თბილისი  
1997

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი

ხელნაწერის უფლებით

თეატრ თეატრის ასული ჩხეიძე

ღმთო ლიტურგია ღმთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში  
(მუსიკალურ-ლიტურგიული ასპექტი)

17.00.02 - მუსიკალური ხელოვნება

ავტორეფერატი  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის  
სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

ნაშრომი შესრულებულია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრაზე

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მანანა ანდრიაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის  
კანდიდატი, დოცენტი

ექსპერტი: ლონდა სამსონიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი, პროფესორი

ოფიციალური ოპონენტები: ნინო მანისშრაძე  
ისტორიულ მეცნიერებათა  
დოქტორი, პროფესორი,  
ეთნომუსიკოლოგი;

მარიამ ოსიჭაშვილი  
ხელოვნებათმცოდნეობის  
კანდიდატი

წამყვანი ორგანიზაცია: სულხან-საბა ორბელიანის  
სახ. სახელმწიფო პედაგოგიური  
უნივერსიტეტი

დისერტაციის დაცვა შედგება 1997 წლის 28 იქვრიქტერს, 260  
შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის  
სამეცნიერო-საატესტაციო საბჭოს FA 17.01 C N 2 სხდომაზე  
(ქ. თბილისი, რუსთაველის გამზ. 19).

დისერტაციის გაცნობა შესაძლებელია შოთა რუსთაველის სახელობის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში.

ავტორეფერატი დაიგზავნა 1997 წლის 25 / IX

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
დოცენტი:

*ა. - [ხელმოწერა]*

თამილა ჭამუშაძე

## ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

### 1. სადისერტაციო თემის აქტუალობა

ქართული მუსიკალურ-ლიტურგიკული ძეგლები დღესდღეობით ვერონად შესწავლილი. მათი კვლევა პირველად, საღვთისმსახურო ფუნქციებთან კავშირში ლი კუთხით წარმოაჩენს ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის პრობლემებს. მართლმადიდებლურ ღვთისმსახურებაში საგანგებო ადგილი უკავია ტურგიას. ლიტურგია, ანუ ჟამისწირვა, მაცხოვრის აღთქმისამებრ მუდმივად სრულდება საუკუნეთა მანძილზე და დღემდე ქრისტიანული ღვთისმსახურების ყვანი განგებაა, რადგან მასზე ხდება ახალი აღთქმის შვიდ საიდუმლოთაგან იღესის - წმინდა ზიარების აღსრულება. მუსიკას მეტად მნიშვნელოვანი როლი ჭება ლიტურგიაში. იგი ისეთივე აუცილებელი და სრულფასოვანი ელემენტია თომადიდებლური ქრისტიანული ღვთისმსახურებისა, როგორც ლოცვა, იოსაეები და რიტუალური ქმედებანი.

ლიტურგია არ გამხდარა სპეციალური შესწავლის საგანი ქართველ იეოსთა მხრივ. უცხოელ მუსიკისმცოდნეთა გამოკვლევებში კი ძირითადად იოლიკური მსახურების პრობლემებია განხილული. აღმოსავლური მართლმადიდებ-რი ლიტურგიის (ბიზანტიური, ბულგარული, რუსული) მუსიკალური ნაწილისადმი ღვნილი ნაშრომები, შეიძლება ითქვას, ერთეულბს. შეადგენენ. ამიტომ, ცხადია, ტურგიის ეროვნულ ნიადაგზე შესწავლა საინტერესო პერსპექტივას ქმნის და ეისათვის მეტად აქტუალურია.

ლიტურგიის მუსიკალური ასპექტით შესწავლა მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ს გამოც. რომ ეს განგება დღევანდელ ღვთისმსახურებაში გამარტივებულია და ი სრული სახით აღდგენა არა მარტო ღვთისმსახურთა, არამედ მუსიკოსთა იცაა; მით უფრო, რომ გასული საუკუნის ბოლოს შესრულებული ჩანაწერები ს საშუალებას იძლევიან.

### 2. კვლევის მიზანი, ამოცანები, საგანი და ობიექტი

ხსენებული თემის არჩევით მიზნად დავისახეთ გამოვეკვლია, თუ რითაა იობადებული რთული (როგორც შინაგანი არსით, ისე გარეგნული სახით და დგენილობით) სინთეზური საღვთისმსახურო რიტუალის - ჟამისწირვის ჰოზიციური მთლიანობა. ჩვენი ამოცანა იყო დავგვედინა, ლიტურგიის მუსიკალური 'ილის მუსიკალურ-ფორმაქმნადი კანონზომიერებანი და საზოგადოდ მუსიკის იმწულება ამ რიტუალში. ვიდრე მუსიკალურ ანალიზს შევუდგებოდით, ისწავლეთ ჟამისწირვის განგების წარმოშობის და განვითარების გზა, ლიტურგიაში სვალი ცალკეული რიტუალის მნიშვნელობა და წარმოშობის ისტორია, ყოველი ალობლის ლიტურგიკული დანიშნულება, შინაარსი და ისტორია, საღვთისმსახურო მუსიკალურ ფუნქციათა ურთიერთმიმართე.ა, საიდუმლოს მონაწილეთა ფუნქციები. ნი კვლევა, აქედან გამომდინარე, მრავალმხრივი იყო. მიზეზი ამისა კი საგალობლის, ნი შესწავლის მთავარი ობიექტის, პირველადი საღვთისმსახურო დანიშნულებაა. ალობელი, თავისთავადი მსატერული ღირებულებისდა მიუხედავად, პირველ კში ღვთისმსახურების შემადგენელი ნაწილია. ამდენად, მისი წმინდა მუსიკალური ექტების კვლევამ აუცილებელი გახდა საღვთისმსახურო ფუნქციების

გათვალისწინება და მთელი ლიტურგიის რიტუალის ღრმა ისტორიული, თ ლიტურგიკული ანალიზი. მუშაობის პროცესში მოხდა იმ კრიტერიუმების შერჩე და დადგენა, რომელთა საშუალებითაც შესაძლებელი გახდებოდა ლიტურგი კომპოზიციური და დრამატურგიული თავისებურებების კვლევა და შეფასება.

ჩვენი კვლევის საგანია იოანე ოქროპირის ჟამისწირვა და მისი მუსიკალურ მხარე სხვადასხვა რიგის საგალობელთა სახით, XIX საუკუნის დასასრულ შესრულებული სანოტო ჩანაწერების მიხედვით.

### 3. ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები

რადგან ეროვნულ მუსიკისმცოდნეობას ხსენებული პრობლემის კვლევ გამოცდილება არ გააჩნია, ამის გამო თეორიულ მუსიკისმცოდნეობაში დღემდე არ არის შემუშავებული ერთიანი თვალსაზრისი ლიტურგიის ზოგადი და კონკრეტულ მუსიკალური კანონზომიერებების შეფასებისათვის. დისერტაცია ამ მეტად აქტუალურ პრობლემის გადაწყვეტის პირველი ცდაა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. ამ მხრი ნაშრომი თავისთავად მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს, რაც დასტურდება მიღებულ შედეგებით; კერძოდ:

1. დადგენილია მიზეზები, რომლებიც განაპირობებენ ჟამისწირვის რიტუალ სინთეზური კომპოზიციის მთლიანობას;
2. დადგენილია ჟამისწირვის მუსიკალურ-ლიტურგიკული ციკლის კომპოზიციურ დრამატურგიული და მუსიკალურ-ფორმაქმნადი კანონზომიერებანი, მუსიკის როლ და დანიშნულება ლიტურგიაში;
3. გამოვლენილია, რომ ლიტურგიაზე აღსრულებული საიდუმლოს უცვლელი არი მუსიკალურ ნაწილში საგალობელთა სიმყარით გამოიხატება და საგალობლის პანგები საღვთისმსახურო ფუნქციებითაა განსაზღვრული; დადგენილია აგრეთვე საგალობლების ფორმებისა და ინტონაციური აღნაგობის თავისებურებები;
4. გამოკვლეულია რიტუალში მონაწილეთა (ღვთისმსახურთა, მრევლის, მგალობელთა, ფუნქციები, "დიალოგის პრინციპის" მნიშვნელობა რიტუალის გამოლიანებაში და საგალობელთა "დიალოგური ფორმების" წარმოქმნაში;
5. მრევლის და მგალობელთა ფუნქციების ცვლილებებზე დაკვირვებით გამოკვეთილ ჟამისწირვის საგალობლებში ხალხური ელემენტების შეღწევის გზები, ნაწილობრი შევსებულია ერეკლე II-ის მიერ საგალობო ტრადიციების აღორძინებასთ. დაკავშირებული ქართული გალობის ისტორიის პერიოდი;
6. კათოლიკური და მართლმადიდებლური ლიტურგიების მსგავსება-განსხვავება ანალიზის საფუძველზე დადგენილია მათი მუსიკალური ნაწილები ზოგადკომპოზიციური კავშირები.

### 4. დისერტაციის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა

დისერტაციაში ჩამოყალიბებული დასკვნები და წინადადებები შეიძლე გამოყენებულ იქნას მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზის კურსში, სადაც დღემდე საეკლესიო მუსიკის ჟანრებს არასათანადო ადგილი ეთმობა. რომ არაფერი ვთქვა ცალკეულ საგალობელზე და საგალობელთა ციკლებზე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნ ლიტურგიის შეტანა ვოკალური მუსიკის მსხვილი ფორმებისადმი მიძღვნილ ნაკვეთებზე ჩვენ მიერ გამოყენებული ანალიზის მეთოდი საშუალებას იძლევა ლიტურგი

უსიკალური ქსოვილის ზოგადი და კონკრეტული თვისებების ინტეგრირებისა ინთეტურ ვოკალურ ფორმებთან, როგორცაა ორატორია, კანტატა და რასაკვირველია, ქსა.

ვინაიდან წირვა პირველ ყოვლისა საეკლესიო ღვთისმსახურების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი განგებაა, საჭიროა მისი შესრულება ლიტურგიკული ორმების სრული დაცვით, რაც გულისხმობს საგალობელთა ხელშეუხებლობასაც. ანამედროვე პრაქტიკაში გავრცელებული გამარტივების ტენდენციის მსხვერპლი ირვის მუსიკალური ნაწილი ხდება. ცალკეული საგალობლების ქმედებიდან ჰოვლევა, ან სხვადასხვა ტრადიციის მქონე საგალობლების ერთად თავმოყრა აფრთხეს უქმნის ლიტურგიის რიტუალური მხარის ერთიანობას. ასეთ პირობებში კარგება მუსიკის, როგორც წირვის ერთ-ერთი გამამოღიანებელის მნიშვნელობა.

ლიტურგიის კომპოზიციური კანონზომიერებანი საერთოა ყველა სამგალობლო კოლისათვის. გალობის საფუძველი ერთია, მაგრამ ეს კანონზომიერებანი ანსხვავებულად ვლინდება წირვის სხვადასხვა კარიანტში, თვითოეულს უქმნის ანსხვავებულ ხასიათს და ჟღერადობას. ეს დამოკიდებულია სამგალობლო სკოლის რადიციანზე ან მგალობელთა ინდივიდუალობაზე, მათ შესაძლებლობებზე. რომ არ უხდეს ამ კომპოზიციური და სტილური მთლიანობის დარღვევა, სასურველია აგალობლები წირვა-ლოცვის დროს შესრულდეს მთლიანად ერთი რომელიმე ყაროს საფუძველზე. საგალობელთა აღრევა და მათი მონაცვლეობა (სხვადასხვა კოლებისა), ვფიქრობთ არასასურველია, რადგან ასეთ შემთხვევაში ხდება იმ ავისებურებათა და კანონზომიერებათა დაკარგვა, რაც ანიჭებს ლიტურგიას მწყობრ, აწონასწორებულ და დამატურგიულად გამართულ ფორმას.

**ნაშრომის აპრობაცია.** დისერტაცია შესრულებული და განხილული იქნა ანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის უორიის კათედრაზე. ნაშრომის ძირითადმა დებულებებმა და დასკვნებმა ასახვა ჰოვეს ავტორის შრომებში, თეზისებში, კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებებში.

**ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა.** ნაშრომის შინაარსი გადმოცემულია 15 გვერდზე. იგი შეიცავს ოთხ თავს, დასკვნას, დანართს (სანოტო ნიმუშებით და ქემებით) და გამოყენებული ლიტერატურის სიას (168 დასახელება).

### ნაშრომის შინაარსი

წარმოდგენილი ნაშრომის შესავალში გაშუქებულია ძველი ქართული ზოფესიული მუსიკის შესწავლის მდგომარეობა საქართველოში; განსაზღვრულია ჰოკლევის მიზანი და ამოცანები, დაბუთებულია არჩეული თემი აქტუალობა; დმოცემულია კვლევის მეთოდოლოგიური და მეცნიერულ-თეორიული საფუძველები. კითხის პრობლემატიკის მრავალმხრივობიდან გამოიძინარე, განხილულია სხვადასხვა სიათის ლიტერატურა: 1. საღვთისმსახურო წიგნები, წმინდა მამათა თხზულებები, იტურგიკული ოვალთახეღვით შესრულებული შრომები, რომლებშიც წინა პლანზეა მოწეული წმინდა განგების საკითხები; 2. ფილოლოგიური მიმართების შრომები, აკადემიკული ლიტურგიის ტექსტოლოგიის საკითხებთან; 3. მუსიკალური შრომები, ლნაწერის თუ აღრეული გამოცემის სახით არსებული ლიტურგიის სანოტო ნაწერები მათი კოქენტარებით.

კარდა ამისა, XIX საუკუნის მიწურულის ქართული და რუსული პრესის

მასალების შესწავლის საფუძველზე მიკვლეულია ნ. კლენოვსკის დამსახურებ ქართული მუსიკის წინაშე და გამოვლენილია მუსიკისმცოდნეთათვის აქამდე უცნობ ნოტებზე გადატანილ წირვის წესებს შორის უპირველესი ჩანაწერის არსებობა. ე არის გასული საუკუნის ბოლოს ა. მრეველოვის (სამღვდლო გვარის წარმომადგენელი და ქუთაისში გალობის მასწავლებლის) მიერ შუამთის მონასტერში სოფრო არქიმანდრიტისგან ჩაწერილი წირვის გალობა, რომელიც ნ. კლენოვსკი გამრავალხმიანებულ ვარიანტში არის შემონახული.

შესავალში საუბარია აგრეთვე სანოტო ჩანაწერთა ტექნიკურ ხარვეზებზე და განმარტებულია, რომ გამოკვლევის მიზანს არ წარმოადგენდა ჩაწერილი სანოტ ტექსტის შესწორება, თუმცა შეცდომები ტექსტში არის. ჩანაწერები მივიღეთ ც სახით, რა სახითაც არსებობს. მეტად თვალშისაცემი შეცდომები, ცხადია, გავასწორე მაგრამ სხვა შემთხვევებში ტექსტი დავტოვეთ ისე, როგორც ორიგინალშია, ვინაიდან ვთვლით, რომ მიხრილობას არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა დასახული მიზნები მისაღწევად.

პირველი თავი — „საღვთო ლიტურგია“ მოიცავს ორ ქვეთავს. პირველ ქვეთავში — „ისტორიული მიმოხილვა“, განმარტებულია ლიტურგიის საიდუმლოებრივ არსი და დანიშნულება, რიტუალის ადგილი ღვთისმსახურებაში. საუბარია ექპარისტის საიდუმლოს პირველსახეზე, მისი წარმოშობის და განვითარების ისტორიაზე. ამასთანავე საგანგებოდ გამოყოფილია გალობის მნიშვნელობა ექპარისტის საიდუმლოში და საერთოდ ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში, რაც სათავეს საიდუმლო სერობილ იღებს.

ქვეთავში განხილულია წირვის წესების არსებული სახეებიდან გამოყოფილ კონსტანტინეპოლური ლიტურგიები. ნაჩვენებია ბასილი დიდისა და იოანე ოქროპირი ლიტურგიათა წარმოშობის მიზეზები და თავისებურებები, მათი სიახლოვე და თანამედროვე ჟამისწირვის ტრადიციების წარმომავლობა. აქვე განხილულია, თ ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში როგორი გავრცელება ჰპოვეს აღნიშნულ წირვის წესებმა.

მეორე ქვეთავში — „ლიტურგიის აღნაგობა; საგალობელთა დიფერენცირება საუბარია ლიტურგიის აღნაგობაზე და იმ თავისებურებებზე, რომელთა მიხედვითა მოვახდინეთ საგალობელთა დაჯგუფება მათი ანალიზის წინ. თანამედროვე ლიტურგ 3 ძირითად ნაწილად იყოფა: 1) პურის კვეთა — პროსკომიდია; 2) კათაკმეველ ლიტურგია და 3) მართალთა ლიტურგია. ასეთი აღნაგობა ლიტურგიამ თანდათანობე შეიძინა. კათაკმეველთა და მართალთა მონაკვეთები ადრეული საუკუნეებიდან გამიჯნულად არსებობდნენ წირვაში, რასაც ვერ ვიტყვით პროსკომიდიაზე თავდაპირველად ძღვნის მომზადება უშუალოდ ზიარების წინ ხდებოდა. მი ლიტურგიის დასაწყისში გადმონაცვლება და დამოუკიდებელ ნაწილად გამოყო შედარებით გვიან მოხდა. დროთა განმავლობაში ძღვნის წინასწარი მომზადე გართულდა, შეივსო ახალი ლოცვებით და მოქმედებებით. მასში საბოლოოდ ჩაიდ ღრმა საღვთისმეტყველო აზრი და სიმბოლურად განსახილვად მაცხოვრის ამქვეყნიუც ცხოვრების მომენტები. ასეთი ევოლუცია — უბრალო რიტუალის ლიტურგიკუ აქტად ქცევა მისთვის ღრმა საღვთისმეტყველო აზრის მინიჭებით, ლიტურგი არაერთმა მონაკვეთმა განიცადა; მაგ: სახარებით შეხვლამ, თუ მღვდლ-საკურთხეველში შესვლამ და შემოსვამ.

ლიტურგიას, მის ყოველ ნაწილს და მონაკვეთს, რომლებშიც საკრალური ზინაარსი ძვეს, განსაზღვრული ფორმა გააჩნია. აქ საოცარ ორგანულ მთლიანობაშია ჩამოღვენილი წმინდა საიდუმლო, აღსრულებული ღვთისმსახურთა მიერ, მორწმუნეთა ქმედება, ლოცვა და მუსიკალური ნაწილი სხვადასხვა რიგის საგალობელთა სახით. მდენად, ლიტურგია სინთეზური ტიპის მასშტაბური კომპოზიციაა, რომლის სოლიანობა მიღწეულია პირველადი, საკრალური შინაარსის გამჟღავნებით შემოღნიშნულ კომპონენტებში — ქმედებაში, ლოცვასა და გალობაში. ლიტურგია ჩამოღვენილია რამდენიმე ნაწილისაგან შემდგარ ერთიან დრამატულ კომპოზიციად. ლიტურგიის სამი ძირითადი ნაწილი ერთი დიდი ქმედების სამი საფეხურია, სადაც ცვლადური, დაწყებული პურის კვეთიდან, მიმართულია იქით, რომ აღსრულდეს წმინდა ძღვნის შეწირვა და საიდუმლო ზიარება. ვინაიდან ჩვენი კვლევის მთავარი სპექტი მუსიკალურია და მიზანს წირვის მუსიკალური კომპოზიციის თავისებურებათა დადგენა წარმოადგენს, ლიტურგიის ზოგადი დახასიათების შემდეგ დაკვირვების სთავარ ობიექტად იქცა საგალობელი. მიუხედავად ამისა, კვლევის მიღმა არ დარჩენილა არც ერთი მომენტი ლიტურგიისა, რადგან ყოველ მათგანს თუ არ ხელავს, წინ უძღვის ან აბოლოებს საგალობელი. ვინაიდან მუსიკალური კომპონენტი ქირვის მსოლოდ II და III (კათაკეკელთა და მართალთა ლიტურგიებს) ნაწილს ააჩნია, ჩვენი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა აღნიშნული ნაწილები მათი დეტალური ნალიზისათვის.

კვეთის რიტუალის ჩატარება გალობის გარეშე პირდაპირ კავშირშია ამ რიტუალის საღვთისმეტყველო შინაარსის გაღრმავებასთან და მონაწილეთა; კერძოდ მრევლის (ამჟამად მგალობლების) საღვთისმსახურო ფუნქციასთან.

თავდაპირველად ძღვნისმომზადება იყო ძალზე მარტივი რიტუალი, არ ჩამოადგენდა ლიტურგიულ აქტს და არაფერი იყო საიდუმლო იმაში, რასაც ღვთისმსახურნი ასრულებდნენ. დროთა განმავლობაში „პურის ტევვის“ რიტუალის საღვთისმეტყველო შინაარსი იმდენად გაიზარდა, რომ მისი აღსრულება მრევლისგან ეწმრად და უხილავად დაიწვეს. ღვთისმსახურთა საკურთხეველში შესვლის და ჰემოსვის რიტუალის შემდეგ, საკურთხეველში სიმბოლური ასახვა ჰპოვა მაცხოვრის ჰობამ, განკაცებამ, მისმა „დაკვლამ“ და ჯვარცმამ — მსხვერპლად გაღება. მაგრამ აქ წარმოადგენილი მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების მომენტები განსახიერებდნენ იმერთვის მიერ დასაბამიდან აღთქმულ და კაცობრიობისთვის ჯერ კიდევ გაუცხადებელ საიდუმლოს და მინიშნებებს, რომლებზეც წინასწარმეტყველთა პირით ითქვა ძველი დოქმის წიგნებში. სწორედ ამით აიხსნება პროსკომიდის აღსრულება მრევლისგან დაფარულად, დახურული აღსავლის კარს მიღმა, რომელიც თავის მხრივ ზღუდეს ჩამოადგენს მიწიერ ეკლესიასა და ზეციურ საკურთხეველს შორის. კრეტსაბმელის გაღება პირველი ნაწილის (პროსკომიდის) დასასრულს, მოასწავებს მესიის სოვლინებას ამ ქვეყნად, რის შემდეგ ლოგიკურია მომდევნო პროცესში მრევლის ამჟამად მგალობელთა) ჩართვაც.

საგალობელთა მრავალფეროვნებამ, თავისებურებებმა და ურთიერთმიმართებამ განსაზღვრა ის პარამეტრები, რომლებითაც ვიხელმძღვანელოთ მათი დაყოფისა და დაჯგუფებისათვის. კერძოდ:



1. საგალობლები დაიყო თვითავაჯიან<sup>1</sup> და რვა ხმის სისტემას დაქვემდებარებულ ჯგუფებად.

2. გაიმიჯნა ცვალებადი და მდგრადი ჯგუფები.

3. გამოიყო საგალობელთა ჯგუფები მათი ლიტურგიული ფუნქციები მიხედვით.

ამ ქვეთავეში გამოყენებულია ზემოაღნიშნულთაგან პირველი და მეორე პარამეტრები.

წირვის საგალობელთა შორის რვა ხმის სისტემას ექვემდებარება წარდგომი და ალილუია, რომლებიც კათაკმეველთა ლიტურგიაში საკითხავებს უძღვიან წინ და განიცადე – ღვთისმსახურთა ზიარების საგალობელი. ამდენად, რვა ხმის სისტემაში მოქმედება ლიტურგიაში არ არის იმდენად განმსაზღვრელი, რამდენადაც საღვთისმსახურთა ციკლის. ისეთ მნიშვნელოვან მსახურებებში, როგორცაა მწუხრი და ცისკარი ყველა აღნიშნული საგალობელი რესპონსორული ფსალმუნის მოდიფიკაციის შედეგი. განიცადესგან განსხვავებით, რომელიც ამჟამად შედგება ერთი მუსიკისგან ალილუია დართვით, წარდგომამ და ალილუიამ გარკვეულწილად შეინარჩუნეს შესრულები ძველი სახე.

დიფერენცირების გამოყენებულმა მეთოდმა გვიჩვენა, რომ რვა ხმის სისტემაში კანონზომიერებათა მოქმედება ლიტურგიაში მეორეხარისხოვანი, ნაკლებად მნიშვნელოვანია. ეს საკვებით ლოგიკურია და გამოწვეულია იმით, რომ თავის არსით წირვა ყველაზე მდგრადი განგებაა საღვთისმსახურთა ციკლისა. ეს კ განპირობებულია ექვარისტის საიდუმლოს მნიშვნელობით და დანიშნულებით, რა მუდამ უცვლელია დასაბამიდან – საიდუმლო სერობიდან დღემდე და მარადის.

ამრიგად, ლიტურგიის საღვთისმეტყველო შინაარსი განსაზღვრავს მუსიკალური ნაწილის – საგალობელთა ჰანგის მდგრადობას, რაც გალობი საღვთისმსახური დანიშნულებას წამოწვევს წინ და მუსიკალურ მხარეში ასახავს ზიარების საიდუმლოს უცვლელ არსს.

მუშაობის პროცესში შესაძლებელი გახდა საგალობელთა გაიმიჯნა უცვლელ და ცვალებად ჯგუფებად. ვხვდებით საგალობლებს, რომლებიც ლიტურგიის უცვლელ კუთვნილებას მთელი ლიტურგიკული წლის მანძილზე და არის ისეთებიც, რომლებიც იცვლებიან წლიური, ან კვირის ციკლის მოძრაობასთან კავშირში. ვინაიდან წირვაში საქმე გვაქვს საგალობელთა სიმრავლესთან, მეტი თვალსაჩინოებისთვის განცალკევებულადაა გაანალიზებული ამ კუთხით კათაკმეველთა და მართალთა ლიტურგიები. კათაკმეველთა ლიტურგიაში ცვალებადი საგალობლების რიცხვ ალემატება უცვლელს. ესენია: 1) სამი ანტიფონი-ალსავალი; 2) „მოვედით თავგან ვსცეთ“; 3) ტროპარ-კონდაკი; 4) „წმინდაო ღმერთო“; 5) წარდგომა; 6) ალილუია.

დისერტაციაში განხილულია, თუ რას წარმოადგენს თითოეული მათგან როგორცაა შინაარსი, ლიტურგიკული მნიშვნელობა, ისტორიული წარმოშობის დ განვითარების თავისებურებები და ცვალებადობის ხარისხი. გამოკვლეულია „ტერმი

<sup>1</sup> თვითავაჯიანის ქვეშ ვგულისხმობთ საგალობელს, რომელსაც ერთი განსაზღვრული ჰანგი გააჩნია.

<sup>2</sup> თანამედროვე ღვთისმსახურებაში ხშირად შეიმჩნევა რვა ხმის სისტემის უგულვებელყოფა და მის გამარტივება ერთი და იგივე ჰანგის გამოყენებით. ეს ტენდენციები XIX საუკუნეში საგალობო ტრადიციი შესუსტებასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით ძლიერდება. დღეისათვის მხოლოდ რამდენიმე ტაძარში აღდგენილი რვა ხმის სისტემის გათვალისწინებით საგალობელთა შესრულება ღვთისმსახურების დროს

ღსავლის“ მნიშვნელობა წირვის ანტიფონებთან დაკავშირებით. წარმოდგენილია ამ ერმინის არსებული განმარტებები და აღდგენილია, რომ წირვის ანტიფონების ღსავლებად წოდება დაკავშირებულია ძველი აღთქმის ტაძარში „თხუთმეტა ღსავლთა ფსალმუნთა“ გალობის ტრადიციასთან; ქართულ ღვთისმსახურებაში ღსავალი თავდაპირველად ეწოდა ცისკარზე სახარების წინ შესრულებულ ანტიფონებს, რადგან მათ საფუძველს წარმოადგენენ სწორედ ის ფსალმუნები 119-134 — „გალობანი აღსავლთა“, რომლებიც იერუსალიმის ტაძრის კიბის აფეხურებზე თანდათანობით ასვლით სრულდებოდა. დროთა განმავლობაში ახელწოდება „აღსავალი“ დაუკავშირდა გამომსახველობით ფსალმუნებს, რომლებიც იერჩა მორწმუნეთა სულის „აღსაყვანებლად სიმაღლედ ღვთისად“.

წარმოდგენილ დიფერენციაციაზე დაყრდნობით, რომ ლიტურგიის ორ აწილში (კათაკმეველთა და მართალთა) განსხვავებულია მერყევი და მდგრადი რთულების შეფარდება. თუ კათაკმეველთა ლიტურგიაში ცვალებადი საგალობლები შერეულ დომინირებენ უცვლელ ერთულებზე (ცვალებადობის ხარისხი და ინტენსიობა ხვადასხვა შემთხვევაში განსხვავებულია). მორწმუნეთა წირვაში მდგრად აგალობელთა რაოდენობა აღემატება ცვალებადს. ჩვენ ვფიქრობთ, ეს ლოგიკურია მთავალსაზრისით, რომ სიმყარე და უცვლელი ბუნება, რაც უამისწირვას გამოჰყოფს ხვა საღვთისმსახურო წესებიდან, კონცენტრირებულია სწორედ მართალთა ლიტურგიაში, სადაც აღსრულება დასაბამიდან უცვლელი ექპარისტია და ზიარება. ჰით აიხსნება, რომ მართალთა ლიტურგიაზე ძირითადად არ ვრცელდება საეკლესიო აღწერით გამოწვეული ცვალებადობა.

საგულსხმოთა, რომ ცვალებად და უცვლელ საგალობელთა როლი ლიტურგიის მუსიკალური ერთიანობის შექმნაში განსხვავებულია. ეს განსხვავება არმოქმნა ეკლესიის წიაღში გალობის პროფესიულ საფუძველზე შედგომამ, იტალიაში მონაწილეთა ფუნქციების დიფერენცირებამ. აღნიშნულს ბიძგი მისცა ჯაოდლიკის კრებამ. ლაოლიკის კრებაზე დადგენილი კანონის „ვითარმედ არა ჯერ-ის თჯინერ კანონისა მიერ განწესებულ მგალობელთაგსა, რომელნი საფსალმუნეთა ედა აღვლენ გალობად დიფოთერაგთა, სხუათა ვიეთმე გალობა ეკლესიასა შინა“ ხხედეთ, მრევლის ღვთისმსახურებაში მონაწილეობა იზღუდებოდა; ეს კი სრულიად წინააღმდეგებოდა ლიტურგიის დანიშნულებას, მის საზოგადო ხასიათს, რაც მრევლის ქტიურ მონაწილეობას გულისხმობდა.

ცხადია, გამორიცხულია კრებას ისეთი კანონი შეექმნა, რომელიც ლიტურგიაში მონაწილეობის უფლებას ჩამოართმევდა იმას, ვისი ხსნისთვისაც უესრულებოდა საიღუმლო. როგორც ჩანს, ლაოლიკის კრების მოწვევის დროს აგალობელი ნიშნავდა ძირითადად ფსალმუნის ტექსტებზე შედგენილ ჰიმებს, რომლებიც ჭარბობდნენ იმპროვიზიულ საგალობო რეპერტუარში. სხვა დანარჩენ რაზეც თუ ლოცვებს, რომელსაც მრევლი წარმოთქვამდა და გალობდა ვთისმსახურების მიმდინარეობისას („და სულისაცა შენისა თანა“, „გვაქვს უფლისა იმართ“, „ყოველთა და ყოვლისათვის“, „წმინდაო წმინდაო“, „ღირს არს და ართაო“ და მისთანები) არ ჰქონდათ საგალობლის მნიშვნელობა და აქედან ამომდინარე, არც მათი შესრულება ეკრძალებოდა მრევლს. ამიტომ, ლაოლიკის რების მოწვევის შემდეგ მრევლი აგრძელებდა მონაწილეობას ლიტურგიის ავლილობისას და ასრულებდა არა მარტო აკლამაციებს, არამედ ამჟამინდელი

ლიტურგიის ისეთ მნიშვნელოვან საგალობლებს, როგორცაა „მოვედით თავყვან ვცეთ“, „წმინდაო ღმერთო“, „რომელი ქერაბინთა“, აგრეთვე ექვარისტული კანონი და ზიარების რიტუალის შემადგენელ საგალობლებსაც. აღნიშნულს ადასტურებენ ფამისწირვის უძველესი ბერძნული და ქართული ტექსტები, რომლებშიც მრევლის და მგალობელთა ფუნქციების აშკარა დიფერენცირება ჩანს.

მგალობელთა „რეპერტუარში“ გაერთიანდა ის მუსიკალური მონაკვეთები რომელთა ჰანგი და ტექსტი იყო ცვალებადი, დღესასწაულთან თუ საეკლესიო დღესთან მისადაგებული და რვა ხმის სისტემით მოწესრიგებული. ესენია: ანტიფონები შესვლაზე – ოხითა, „დიდება, აწდა“, წარდგომა, ალილუია და განიცადე. ლიტურგიის მონაკვეთები კი, რომლებიც უცვლელ ლიტურგიკულ ერთეულებს წარმოადგენდნენ მრევლის მონაწილეობის საშუალებას იძლეოდნენ. ძნელი სათქმელია, მრევლი აკლამაციებს და გალობას როგორი ფლერადობა ჰქონდა, იყო ის რეინტატიული თუ სხვა სახის, ჰქონდა თუ არა განსაზღვრული ჰანგი, მაგრამ მათ კანონიკურ (რვა ხმის სისტემით მოწესრიგებული) საგალობლებისგან განსხვავებული შესრულები ფორმა რომ ექნებოდათ, ეს უუცველია. ყოველი ქრისტიანული საკრებულო თავი აკლამაციებში საკუთარი მუსიკალური და სამეტყველო ფონდიდან ისარგებლებდ და საკუთარ მუსიკალურ ჩვევებს, ტრადიციებს და ნიჭიერებას ჩააქსოვდა. ამგვარად თუ შეიძლება ღვთისმსახურებაში ეროვნულ საწყისების არსებობაზე საუბარი, რა უპირველესად ეროვნულ ენაზე მსახურებაში ვლინდება, ლიტურგიის მუსიკალურ ნაწილში ეს თავისებურებები ყოფილ აკლამაციებში უნდა ვეძებოთ.

ამჟამად, მრევლის ყველა ფრაზის შესრულება მგალობლებმა იტვირთეს თანამედროვე ქართული ეკლესიის ღვთისმსახურებაში მხოლოდ საადდგომ ლიტანიობაზეა შემორჩენილი მრევლის აკლამაციის უძველესი, პირვანდელი სახე ყველა სხვა დანარჩენ აკლამაციას, ლოცვას და გალობას, მგალობლები ასრულებდ და დღეს საგალობლებად მოიხსენება. ეს მოვლენა ერთი მხრივ მრევლის ფუნქციის სახეცვლა-დაკნინების მაჩვენებელია, მეორე მხრივ კი – საგალობო ხელოვნების განვითარებისა. ამრიგად, თანამედროვე ღვთისმსახურებაში ის სოციალური ზღვარი რომელიც მგალობელთა და მრევლის საგალობლებს გამოიჯნავდა, აღარ არსებობ მრევლისთვის განკუთვნილი ყველაზე მოკლე, ჭეშმარიტების დასტურის გამომხატველ ფრაზა – „ამინ“-იც კი მუსიკალურადაა აღეგნებული.

უაღრესად საინტერესოა, მაგრამ სირთულეებს უკავშირდება იმ პროცესზე დაკვირვება, რომელიც მგალობელთა მიერ მრევლის ფუნქციის თანდათანობით შეთვისებას ასახავს. სირთულეს ქმნის ფაქტობრივი მასალის უკმარობა, ფამისწირვ ტექსტებში არსებული რუბრიკების სიმცირე და არასრულობა. თანაც უცნობია, თ რამდენად ზუსტად შეესაბამებინ ისინი თანადროული ღვთისმსახურების რეალურ სახეს, მონაწილეობა და მრევლის ფუნქციათა განსხვავებულობას. არ არი გამორიცხული, რომ ტექსტებში არსებული მინიშნებები იმ ძველი დროის ტრადიცია ასახავდნენ, როცა მრევლი ჯერ კიდევ აქტიურად იყო ჩაბმული ღვთისმსახურებ პროცესში.

ჩვენს მიერ გაანალიზებულმა კონდაკებმა და ფამისწირვის ტექსტებმა

<sup>3</sup> Sin 89, S 4980, H 531, ვახტანგის კონდაკი, გელათური კონდაკი №657 და A 922. უკანასკნელი ო ხელნაწერის გამოსაცემად მომზადებული ტექსტები მოგვაწოდა კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტ თანამშრომელმა ნ. ჭავჭავაძემ, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვასწენებთ.

ევიწენა, რომ ქართულ საღვთისმსახურო ტრადიციაში ლიტურგიის უცვლელი, ივითავაჯიანი საგალობლების მგალობელთა შესრულებაზე მინიმუმ პირველად დასტურდება ერეკლე მეფის დროს დასტამბულ კონდაკში (1783 წ.), სადაც სრეკლის მონაწილეობა მხოლოდ „მრწამსი“-ს და „მამაო ჩვენო“-ს წარმოთქმით მოიწურება. ეს ტრადიცია გრძელდება მომდევნო დროში გამოცემულ კონდაკებშიც.

მგალობელთა შესრულებაში გადანაცვლებული მრევლის ფრაზები და აგალობლები, ცხადია, განსაზღვრულ ჰანგს შეიძენდნენ. საუკლისშემა, რომ ამ აგალობელთა ჰანგის დაფიქსირებაც იმ პერიოდში ხდება, როდესაც ერეკლე მეორე ახუდგა სათავეში ვალოზის ადღენის საქმეს, მოიწვია პროფესიონალი მგალობლები, ამოაყალიბა სვეტიცხოველის საკათალიკოსო სკოლა, სადაც აღიზარდა მრავალი ჭალობელი.

თუ ძველად მრევლის შესასრულებელი საგალობლების დაფიქსირება არ იდებოდა (ეს ალბათ შეუძლებელიც იყო), რის გამოც საგალობელთა კრებულებში რ გვხვდება წირვის თვითავაჯიანი, მდგრადი საგალობლები, XVIII ს-ის პასასრულიდან იწყება მათი დაფიქსირება. 1802 წლით დათარიღებულ ხელნაწერებში H657) სხვა საგალობლებთან ერთად მუსიკალური ნიმუშებითაა აღბეჭდილი „წმიდაო, იმიდაო“ და „შენ გივალობო“; მოხსენიებულია „სიწმინდის შემოყვანების“ ოთხზე აგალობელი. იგივე მოვლენას აქვს ადგილი ფიტარეთის ხელნაწერის ჭრელის უსხაში, სადაც სიტყვიერადაა განმარტებული არა მარტო შემდეგი საგალობლები: მოვედით თავყანი ცსკეთ“, „რომელი ქერაბინთა“, „ღირს არს და მართალ“, „წმიდაო, იმიდაო“, არამედ მცირე მსაბიანი ფრაზაც კი. წირვის საგალობლები შეტანილია მბროსი ნეკრესელის (1793 წ.) კუთვნილ საგალობელთა კრებულშიც (Q 845).

ყოველივე აღნიშნულის საფუძველზე გამოტანილია დასკვნა: ერეკლეს იერ საგალობო ტრადიციების აღორძინებისათვის ხელის შეწყობას თან მოჰყვა ჯთისმსახურებაში მგალობელთა გააქტიურება, რაც უამისწირვის ტექსტების გარდა, ისახა საგალობელთა კრებულებში. მრევლისთვის განკუთვნილი ლიტურგიის მდგრადი აგალობლების კრებულებში გაჩენა და მათი ჰანგის მუსიკალური ნიმუშით დაფიქსირება (რასაც სასწავლო დანიშნულება ჰქონდა) ამ საგალობლებისთვის ანსაზღვრული ჰანგის მინიჭებაზე მეტყველებს.

ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება ერის შესასრულებელი საგალობლებისად-ი, მგალობელთა და მრევლის მონაწილეობის თავისებურებებისადმი, განაპირობა იფერენციების გამოყენებული პრინციპებით გამოჯნული თვითხმოვანი, მდგრადი აგალობლების და რვა ხმის სისტემით მოწესრიგებული, ცვალებადი საგალობლების ანსხვავებულმა როლებმა ლიტურგიის მუსიკალური ნაწილის კომპოზიციური რთიანობის შექმნაში. როგორც სანოტო ჩანაწერების ანალიზმა გვიჩვენა, ლიტურგიის უსიკალური კომპოზიციის მთლიანობას სწორედ უცვლელი საგალობლები ანაპირობებენ, რომლებსაც ძველად ერი ასრულებდა და არ გააჩნდა კანონიზირებული ანგი. ეს ბუნებრივია, რადგან ის, რაც ცვალებადი იყო, ვერ შესასრულებდა სიმყარის ოლის. პირიქით, მათი ცვალებადობის ფონზე უფრო მეტად წარმოინდებდა მდგრადი ჯიტურგიკული ერთეულის შინაარსი და მნიშვნელობა.

**მეორე თავი. „კათოლიკური მესა. მესისა და ლიტურგიის ურთიერთიმპარობა“.**  
სენებულ თავში კათოლიკური მესის წარმოშობის და განვითარების, მისი რადიციების ისტორიულ განხილვასთან ერთად დახასიათებულაა მესის ანალიზის

ტრადიციული მეთოდები და ნათელყოფილია, რაში ვლინდება მესისა და ლიტურგიი სხვადასხვაობა და მსგავსება.

კათოლიკურმა ღვთისმსახურებამ მესის რამდენიმე ნაირსახეობ შექმნა. დისერტაციაში ყურადღება შეჩერებულია მესა-მსახურების ტიპზე, ვინაიდან იგი თავისი არსით ყველაზე მეტად ამჟღავნებს მსგავსებას ლიტურგიასთან. კერძო საშინაო საკურთხეველზე შესასრულებელი, ან სხვა საიდუმლო მესა, ეკქარისტიი რიტუალის დანიშნულებას, მის საზოგადო ხასიათს აბსოლუტურად არ პასუხობს რომაული მესა, მართლმადიდებელთა ლიტურგიის მსგავსად, სათავე მოციქულთა დროიდან იღებს. ორივე მათგანის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებამ მრავალმა საეკლესიო მამამ მიიღო მონაწილეობა. კათოლიკური წესი წერილობითად გამოიცა უფრო გვიან (V ს-ში), ვიდრე მართლმადიდებლური (IV ს). თანამედროვე კათოლიკური მესის აღნაგობა გვიანი დროის - XVII ს-ის ნაყოფი. მართლმადიდებელთა ლიტურგიამ კი ძირითადად შეინარჩუნა ის ძველი სახე, რამას ჰქონდა XI-XII საუკუნეებისთვის.

რომაული მესის რთულმა ევოლუციურმა პროცესმა განსაზღვრა ლიტურგიასთან საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების არსებობა.

ეკქარისტიის რიტუალის ამ ორ ნაირსახეობას შორის განსხვავება მათ დასახელებისთანავე გეხვდება თვალში. მართლმადიდებელთა ძღვნისშეწერვა ქრისტიანობის დასაბამიდან ლიტურგიის გარდა რამდენიმე სხვადასხვა სახელს ჰქონდა. რომაულ რიტუალს კი მხოლოდ მესა ეწოდება.

კათოლიკური ღვთისმსახურების განსაკუთრებულობა იმაშიც მდგომარეობს რომ ტაძარში დასახლება რამდენიმე ტრაპეზის არსებობა და ამიტომ შესაძლებელი ერთდროულად რამდენიმე მესის მსახურება. მიღებულია აგრეთვე, დღის მანძილზე ერთ საკურთხეველზე რამდენიმე მესის ჩატარება. განსხვავებით მისგან მართლმადიდებელთა ტაძარში ერთი საკურთხეველია და ძღვენიც მხოლოდ ერთხელ შეიწირება.

დოგმატიკური მხარე თითქმის ერთნაირი აქვთ კათოლიკეებს და მართლმადიდებლებს. განსხვავება მხოლოდ წმინდა ძღვენზე სულიწმინდი გარდამოსვლის დროშია.

ლიტურგიასა და მესაში შემავალ ლოცვათა და საგალობელთა შინაარსს არსებითი სხვაობა არაა, გარდა კანონის პირველი ლოცვისა, რომელიც თითქმის იგივეს გამოხატავს და გულისხმობს, მხოლოდ სხვა ტექსტით. მთავარი განსხვავებ მდგომარეობს შემდეგში: 1) მესაში გამოიყენება ზოგიერთი ლოცვა, ფსალმუნი და საგალობელი, რომელიც მართლმადიდებელთა ლიტურგიაში საერთოდ არ გვხვდება ან სხვა საღვთისმსახურო წესზე ითქმის (მაგ. Gloria); 2) მესა საერთოდ ა შეიცავს ზოგიერთ გალობას და ლოცვას, რომელიც მართლმადიდებლებს აქვს (მაგ. კვერქსები, „მოვედით თაყვანი ვკეთ“, „სიწმინდისა“ და ა. შ.); 3) მესაში მიცვალებულთა მოხსენიება ხდება მხოლოდ ერთხელ; 4) მესაში სხვაგვარი საკითხვების განაწილების წესი; 5) მესაში საუკუნეთა განმავლობაში აკრძალულ იყო ეროვნული ენა და კანონიზირებული იყო ლათინური.

ყველაზე არსებითი და შესამჩნევი განსხვავება მესის მიმდინარეობისა მუსიკალური საკრავების (განსაკუთრებით ორღანის) გამოყენებაა. ტრადიცია რომელიც სათავეს იღებს VII ს-ში (ზოგიერთი მეკლევარის აზრით XI ს-ში

კადამწყვეტი როლი შეასრულა მესის მუსიკალური ნაწილის თავისებურებების გამოვლენაში.

განსხვავება და მსგავსება აისახა ლიტურგიის და მესის, როგორც ღვთისმსახურების ციკლის ზოგად სტრუქტურაში, ასევე მათ მუსიკალურ კანონზომიერებებშიც.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ლიტურგია 3 ნაწილისგან შედგება, მესა კი არ ნაწილს შეიცავს. პირველი ნაწილი მოსამზადებელი საფეხურია წმინდა ექვარისტის საიდუმლოს ჩასატარებლად. შპს სიტყვის მსახურებას უწოდებენ, რადგან შეიცავს ღოცვების, ფსალმუნების, სამოციქულოს, სახარების, მრწამსის იმბოლოს, სადიდებელის კითხვას და თხოვნას უფლისადმი – მიიღოს შესაწირავი ღვენი. II ნაწილია მესის კანონი, სადაც ხდება ძღვნის კურთხევა და ზიარება.

აღნიშნული განსხვავებისა და მიუხედავად, ლიტურგიის და მესის საერთო აფუძველმა, სარწმუნოებრივმა და საუკუნოებრივმა კავშირმა მაინც იმოქმედა ღვთისმსახურების ამ ორი წესის სიახლოვეზე. ეს პირველ რიგში განპირობებულია იმ დანიშნულებით, რაც ლიტურგიას და მესას გააჩნიათ. ისინი სხვადასხვა ფორმით აღმოცემულ ერთი და იგივე საიდუმლოს წარმოადგენენ. სიახლოვე და მსგავსება ხოლოდ არსით და დანიშნულებით არ ამოიწურება, მათ საერთო აქვთ ასევე ღვთისშეწირვის რიტუალის ზოგადი ფორმები, როგორცაა საიდუმლოსთვის მზადება, მინდა წერილის, სახარების, საუულო ღოცვის, მრწამსის კითხვა, ძღვნის კურთხევის ან ზიარების საიდუმლოს აღსრულება, სამადლობელი ღოცვების წარმოთქმა და ა. შ. ლიტურგიული თვალსაზრისითაც, როგორც ლიტურგიაში, ისე მესაში მთელი მდებარე იმისკენ მიემართება, რომ აღსრულდეს წმინდა ექვარისტის საიდუმლო და ზიარება. და ბოლოს, ლიტურგია და მესა ისეთი ფორმებია ღვთისმსახურებისა, სადაც შინაარსის გამჟღავნება მსგავსი კომპონენტების ერთობლიობით ხორციელდება: მდებარე და ღოცვას შემოფარგლავს გალობა ან სხვა ფორმით გადმოცემული უსიკა.

მესის და ლიტურგიის მუსიკალური ნაწილები, ერთ – საეკლესიო მუსიკის კანონში ერთიანდებიან. ორივე მათგანის კომპოზიცია მასშტაბურია, ფორმა ციკლურია<sup>4</sup> და შედგენილია რამდენიმე დასრულებული მონაკვეთისაგან, რომელთა ერთმანეთთან დაკავშირებაში შინაარსის გადამწყვეტ მნიშვნელობასთან ერთად, საკუთრივ მუსიკალური კანონზომიერებებიც იღებენ მონაწილეობას. მაგრამ ასეთი როლი უსიკამ დროთა განმავლობაში შეიძინა და თანდათანობით ჩამოაყალიბა საკუთარი ანონზომიერებები. ცხადია, ძველად „კონკრეტული მუსიკის“ არარსებობის პირობებში ხუბდებელი იყო მუსიკალური ეპიზოდების მუსიკალური შეკავშირება და იგი ვერ ღებდა მონაწილეობას რიტუალის გამთლიანებაში. ამიტომ გალობა წარმოადგენდა პირველესად ღოცვას, აღნიშნული ფუნქციის უქონლობის გამო. დროთა განმავლობაში ოხდა გალობის კონკრეტიზაცია, ცალკეული ფანრების შექმნა, საგალობელთა ლიტურგიული და მუსიკალური ფუნქციების შეთანხმება და ლიტურგიის მუსიკალური გაფორმება<sup>5</sup> განსაზღვრულ პრინციპებს დაექვემდებარა. მუსიკამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საღვთისმსახური რიტუალის დრამატურგიული სიმწყობრის შექმნაში და უფრო მეტიც, მოგვევლინა ერთ-ერთ ძლიერ გამამოლიანებელ ფაქტორად.

<sup>4</sup> ცნებას „ციკლი“ ამ შიგნითვეაში პირობითი მნიშვნელობა აქვს. მუსიკა არ ღვრის უწყვეტად, არამედ ართულა ღვთისმსახურებაში და ტანის თავისებურ მუსიკალურ ფორმას – განვინდ ციკლს.

მესის მუსიკალურ ნაწილში ამ თვისებამ იძლენად წამოიწია წინ და მასში მუსიკის როლი იქამდე გაზარდა, რომ მესამ, როგორც ახალმა მუსიკალურმა უნარმა, ეკლესიის გარეთაც გაავრძელა არსებობა. მართლმადიდებელთა ლიტურგიაში კი რიტუალის „გამამთლიანებლის“ თვისების შექმნასთან ერთად, მუსიკა არასოდეს დომინირებდა სხვა ელემენტებზე.

მესის ანალიზისას „მდგომივი“ (Ordinarium) და „ცვალებადი“ (Proprium) ერთეულების ტრადიციულად ქცეული გამოყოფა არასაკმარისად განსაზღვრავს ლიტურგიკულ სიტუაციას და თითოეული საგალობლის ფუნქციას. აუცილებელი აგრეთვე მუსიკალური მასალის გადმოცემის განსხვავებული ტიპების გამოყოფა მესაში 3 ჯგუფი გამოიყოფა:

- 1) მღვდლის ლოცვები, ასამაღლებლები, მრევლის პასუხები და წმინდა წერილი კითხვა (რეჩიტატიული კითხვა);
- 2) საგუნდო ფსალმოდები, რომლებიც ლიტურგიკული ფუნქციით missa Proprium-ის შემაღვლლობაში ერთიანდებიან;
- 3) ჰიმნები, რომლებიც ქმნიან missa Ordinarium-ს.

რა მდგომარეობა იყო ძველად ქართული ლიტურგიის მუსიკალურ ნაწილში ამ თვალსაზრისით, ძნელი სათქმელია (ფაქტობრივი მასალის უქონლობის პირობებში) მაგრამ სავარაუდოა, რომ მესაში აღნიშნული თავისებურებები ლიტურგიაშიც იჩენდნენ თავს. არსებული წყაროები მხოლოდ იმის საშუალებას იძლევიან, რომ ლიტურგიაში გამოყოფთ პირველი ჯგუფი, მეორე და მესამე ჯგუფს შორის ზღვარის გავლებ (მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური მასალის გადმოცემის ხერხები – ფსალმოდი და ჰიმნები) კი – ძნელდება. მიზეზი ამისა ის არის, რომ ლიტურგიის წიაღში აქ მომხდარა საგალობო სფეროს მკვეთრი გამიჯვნა მუსიკალური ხასიათითა, განსხვავებულ „ცვალებად“ და „უცვლელ“ მონაკვეთებად. თუმცა, აქაც გამოიყოფა missa Proprium-ის მსგავსი, საეკლესიო დღესთან მისადაგებული „ცვალებადი“ და Ordinarium-ის მსგავსი „მდგრადი“ მონაკვეთები.

ამრიგად, როგორც მესაში, ისე ლიტურგიაში, მგალობელთა და მრევლი ფუნქციათა გამიჯვნა გამოიწვია ორი, ხასიათით და ინტონაციის შედგენილობი განსხვავებული მუსიკალური ნაკადის განვითარება: მგალობელთა „რეპერტუარში“ კანონიზირებული ჰანგებისა და მრევლის (მოგვიანებით მგალობელთა) პარტიან ხალხური მოტივებისა.

თუმცა ლიტურგიის საგალობელთა შორის მკვეთრი გამიჯვნა და 2 ციკლ ჩამოყალიბება (Proprium, Ordinarium) არ მომხდარა, მაგრამ სოციალური და დრამატურგიული ფუნქციით განსხვავებული საგალობლების არსებობა ჩვენს მიერ ჩატარებული ანალიზით დადასტურდა. ორივე, ადმოსავლურ და დასავლურ პრაქტიკაში ფსალმოდური მონაკვეთები ღვთისმსახურების საწყის ფორმებს შეადგენდნენ ექვემდებარებოდნენ საეკლესიო კალენდარს და სრულდებოდნენ სპეციალურ საეკლესიო გუნდის მიერ.

Missa Ordinarium-ის ნაწილები თავდაპირველად იყო იმპროვიზაციულ ხასიათის, წარმოადგენდა ერთგვარ დამატებას „ოფიციალური“ საეკლესიო კანონიკ გათვალისწინებული ქმედებისათვის და არ ხდებოდა მათი ფიქსირება. მაშინაც როცა ჩაწერა დაიწყო, ეს მონაკვეთები მოთავსებული იყო საღვთისმსახურო წიგნ

ხოლოს ერთმანეთის მიმდევრობით და არ იყო ჩართული საღვთისმსახურო წესის მიმდინარეობაში.

იგივე მოვლენამ თავი იჩინა ლიტურგიაშიც. ქართული კონდაკების ანალიზმა კხადყო, რომ მღვრადი მონაკვეთების შესრულება ეკისრებოდა მრევლს, ასეთ ზირობებში კი – საგალობლებისთვის განსაზღვრული ჰანგის მინიჭება გამორიცხული იყო. იგივეზე მეტყველებს საგალობელთა კრებულებში ფამისწირვის აღნიშნული მონაკვეთების არარსებობა.

ერისმიერი შესრულებისთვის განკუთვნილი მონაკვეთები, რომლებიც გზას ხსნიდნენ საეკლესიო მუსიკაში ხალხური მოტივების გავრცელებისათვის, დროთა განმავლობაში უფლებებით გაუტოლდნენ ფსალმოდირ მონაკვეთებს და კანსაკუთრებული ადგილი დაიკვიდრეს: ჰიმნური მონაკვეთების შესრულება დაეკისრათ პროფესიონალ მგალობლებს; ისინი გართულდნენ, შეიძინეს დახვეწილი ხასიათი და ოსტატური ფორმები, თუმცა საფუძველში არსებული ხალხურ-საერო სასიმღერო ჰელოდიკის ელემენტები შეინარჩუნეს. რაც შეეხება ლიტურგიას, მსგავსი მოვლენები აქაც მოიძებნა. მსხველვლობაში გვაქვს ზემოთაღნიშნული მღვრადი საგალობლების არსებობა ლიტურგიაში.

თუ მესამე „ახლადდაკანონებულმა“ ჰიმნურმა მონაკვეთებმა დროთა განმავლობაში შეავიწროვეს მხატვრულ-ხვედრითი წონით ფსალმოდირი მონაკვეთები და შეადგინეს 5 ნაწილიანი კომპოზიცია, აღმოსავლურ ლიტურგიას, რომელსაც არ კანუცდია მესის მსგავსი ევოლუცია, არ წარმოუქმნია მხოლოდ უცვლელი ჰიმნებისგან შემდგარი კომპოზიცია, მსგავსი Missa Ordinarium-სა. ქართული ლიტურგიის წიაღში დაბადებულა მხოლოდ მუსიკალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული ჟანრი. ხასში დღესაც ურთიეროკავშირშია ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციები. კარდა ამისა, მუსიკალური ხასიათით ერთმანეთისაგან არ გაიმიჯნება ცვალებადი და მღვრადი მონაკვეთები ჰიმნურ და ფსალმოდირ ტიპებად, რისი მიზეზიც ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების თავისებური გზაა.

დასავლეთ ევროპის კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე სიახლეების მსგავს მოვლენებს ჩვენში არ ჰქონიათ ადგილი, მაგრამ წინაპირობები, რამაც Ordinarium-ის და არა Proprium-ის დამოუკიდებელ კომპოზიციად ჩამოყალიბება კანაპირობა, ქართული ლიტურგიის მუსიკალურ ნაწილშიც დატურდება. მისი კომპოზიციის ძირითად ბირთვსაც უცვლელი მუსიკალური მონაკვეთები ქმნიან. ვინ იცის, როგორი განვითარება შეეძლო მიელო ლიტურგიას, რომ არა შემაფერხებელი მიზეზები. ამრიგად, ერთ მთლიან კომპოზიციად ჩამოყალიბების პოტენცია ლიტურგიასაც ვაანდა და იგი ერისმიერი შესრულებისთვის განკუთვნილი, ანუ მღვრადი მონაკვეთების ინტონაციურ-თემატურ კავშირებში გამოიხატება.

თუ დასავლეთ ევროპის მუსიკალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებმა არულიად სხვა გზით წარმართეს მესის შემდგომი განვითარება (შეიცვალა მუსიკალური ჟანრი, თემატიზმი, განვითარების ხერხები, რაც მთავარია ხასიათი, შეიჭრა დრამატული ელემენტი და საბოლოოდ კონცერტულობის ნიშნებიც), ქართულმა საგალობელმა შეინარჩუნა საეკლესიო-საღვთისმსახურო მუსიკის დანიშნულება და ხასიათი, ჰანგის „აქინძის“ ტრადიციული წესის და მუსიკალური მასალის განვითარების უძველესი ხერხები. აღნიშნულ თავისებურებათა წარმოჩენას ეძღვნება სწორედ ნაშრომის სომღვენო თავები.



მესამე თავი — „ლიტურგიის კომპოზიციური და დრამატურგიული თავისებურებანი“, შეიცავს ორ ქვეთავს. პირველ ქვეთავში „საგალობლო-ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციების ურთიერთმიმართება“ წარმოდგენილი ჩვენს მიერ არჩეული დიფერენცირების მესამე პრინციპი, განხილულია საგალობლო-საღვთისმსახურო ფუნქციები და მათი მუსიკალურ მხარეში ასახვის თავისებურებები

ლიტურგიის თითოეული მონაკვეთის შინაარსი და ფუნქცია მხოლოდ საღვთისმსახურო რიტუალის კონტექსტში იხსნება. აქედან გამომდინარე, ყოველ საგალობელს საკუთარი ლოკალური საღვთისმსახურო ფუნქცია გააჩნია (ისევე როგორც ღვთისმსახურების სხვა დანარჩენ კომპონენტებს — ლოცვას, თუ მოქმედებას) რაც წმინდა განგების ამა თუ იმ რიტუალის მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს იმავედროულად, შესაძლებელი გახდა წირვის საგალობლებში ლიტურგიკული დატვირთვით განსხვავებული 2 დიდი ჯგუფის გამოყოფა. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება ისეთებს, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან, ან თანმხლები არიან რომელიმე მნიშვნელოვანი მომენტისა; მათი შინაარსი კონკრეტული ქმედების შინაარსიდან გამომდინარეობს და ამიტომ ლიტურგიაში მხოლოდ ერთხელ ჩაერთიან. მეორე ჯგუფში შემავალი საგალობლები კი ზოგადი ხასიათისა. ისინი ძირითადად ამზადდებიან წინ უძღვიან, ან მოსდევენ მნიშვნელოვანი შინაარსით დატვირთულ რიტუალებს. ზოგჯერ ყურადღების გამახვილებას ემსახურებიან და ლიტურგიის მანძილზე, პერიოდულად მეორდებიან. ამ ჯგუფს მიეკუთვნებიან კვერქსები, „და სულისაცა“ წარდგომა, ალილოია, ევქარისტის წინა დაიალოგი ძრევლსა და მღვდელს შორის საგალობელთა ლიტურგიკული ფუნქციების განსხვავებულობა მუსიკალურ მხარეშიც აისახება. მნიშვნელოვანი ლიტურგიკული ფუნქციის საგალობელს ჰანგი მნიშვნელოვანი და განვითარებული აქვს, ხოლო მეორე ჯგუფის საგალობელთ შორის მოკლე და სხარტ ნაგებობებს ვხვდებით.

ამრიგად: 1) საგალობლების საღვთისმსახურო ქმედებასთან მიმართებაში და დამოკიდებულებით განისაზღვრა მათი ლოკალური ლიტურგიკული ფუნქციები 2) მთელი ლიტურგიის მასშტაბით საგალობელთა ურთიერთმიმართებით გამოიყოფილი ჯგუფი. მაგრამ გარდა ამისა, ლიტურგიის რიტუალურმა ქმედებამ საგალობელთ ციკლებში გაერთიანების შესაძლებლობაც შექმნა.

ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ ლიტურგია უწყვეტი პროცესია, ყოველ ქმედება წინამდებარისგან გამომდინარეობს და ლოგიკურადა დაკავშირებული მასთან ამავე დროს, საიდუმლო ტექსტი და რიტუალური ქმედება გვიბიძგებდა იმისკენ რომ ერთი დიდი უწყვეტი პროცესი მონაკვეთებად დაგვეყო და ისე წარმოგვედგინა.

როგორც კათაკმეველთა, ისე მართალთა ლიტურგიაში გამოყოფილ ზოგიერთ რიტუალს თან ახლავს არა ერთი, არამედ რამდენიმე საგალობელი, რომლებიც შეიძლება გაერთიანდნენ საერთო ლიტურგიკული ფუნქციის ნიშნით თავისებურ ციკლებში, სადაც გაერთიანების და დაკავშირების მიზეზი მთელი რიტუალი ლიტურგიკული ფუნქციაა. ასეთ ციკლებში შემავალი საგალობლები ინდივიდუალურ კონკრეტულ ფუნქციასთან ერთად იძენენ ზოგად ფუნქციასაც, რომელიც საერთო ციკლში შემავალი ყველა საგალობლისთვის. მაგ., საკუთარი შინაარსი გააჩნია საგალობლებს „მოვედით თაყვანი ვცეთ“, წმინდანის ტროპარ-კონდაკს, მაგრამ მათ ფუნქცია საერთოა, ისინი „მცირე შესვლის“ რიტუალის შემადგენელი საგალობლებ არიან და ერთიანდებიან ციკლად. ციკლი იქმნება ანტიფონთა ტრიადის და კვერქსებ

კალობით, კათაკმეველთა ლიტურგიის დასასრულს კვერეკსების თანმიმდევრობით და ა. შ. მართალთა ლიტურგიაში ციკლები იქმნება ეკქარისტიული კანონის და ხიარების რიტუალის შემადგენელი საგალობლებით.

ზოგადას იცნობენ გამთლიანების და დაკავშირების მიზეზი მხოლოდ ზინარსია და ეს მუსიკალურ მხარეში არ ჰკოვებს ასახვას. ეკქარისტიის საგალობელთა კიკლი განსაკუთრებული მუსიკალური ერთიანობითაც გამოირჩევა. ყველა საგალობელი, კარდა „ღირს არს ჭემშარითად“-ისა, აგებულია ერთსა და იმავე ჰანგზე. ეს ჰემთხვევითი არ არის, გამოწვეულია საგალობელთა ლიტურგიკული ფუნქციის ერთიანობით და არა „ინტონაციური დეფიციტით“. ამ შემთხვევაში, საერთო ფუნქციის შინ წამოწვევის გამო, ჩვენს მიერ შემოთავაზებული განსხვავებული ლიტურგიკული ფუნქციის ნიშნით საგალობელთა დიფერენცირება მეორე პლანზე გადადის.

ეკქარისტიის საგალობელთა ანალიზმა ცხადყო, რომ მათი სტრუქტურაც რიგ შემთხვევებში მსგავსია. მაგრამ უნდა აღნიშნოს, რომ სტრუქტურული მსგავსება და ინტონაციური ერთიანობა არაკითარ შემთხვევაში არ ქმნის ერთფეროვნებას, რაც მიღწეულია თითოეული საგალობლის ინდივიდუალური ჟღერადობით. ამ უკანასკნელს კი მოძახილის და ბანის ვარიანტული მრავალფეროვნებაც განსაზღვრავს.

„ღირს არს ჭემშარითად“-ის სხვა ჰანგზე გაწყობას თავისი მიზეზები კაანია. საგალობელს ინტონაციური „კონტრასტი“ შემოაქვს მსგავსი ჟღერადობის ქონე საგალობელთა ჯგუფში. კონტრასტულობა კიდევ უფრო ხაზგასმულია მისი ჰდებარებით. „ღირს არს“-ი თითქოს ცენტრშია მოთავსებული და სამნაწილიანობის იშნებს ანიჭებს ციკლს.

ამრიგად, განხალული ციკლის მუსიკალური გამთლიანება განხორციელებულია ინტონაციური მსგავსებისა და კონტრასტის პრინციპების მოქმედებით. დიდ რილს ასრულებს აგრეთვე საგალობელთა სტრუქტურული მსგავსებაც.

ციკლს შემოფარგლავს ფართო პლანში, ერთ ინტონაციებზე აგებული, წართქმით საგალობელი „მრწამსი“ და „მამო ჩვენო“, რაც მეტ მთლიანობას ანიჭებს მას. იკვრება თემატიური თადი, სადაც „მამო ჩვენო“ რეპრიზის როლს ასრულებს და ეკქარისტიის საგალობელთა ციკლი მონოლითური და მწყობრი ხდება.

წინამდებარე დასკვნები ჩამოყალიბებულია ქართლ-კახური კილოს სხვადასხვა ვარიანტების (მ. იპოლიტოვ-ივანოვის, დ. არაყიშვილის და ზ. ფალიაშვილის ზანაწერთა) ანალიზის საფუძველზე.

ინტონაციური კონტრასტის და მსგავსების პრინციპი განსაზღვრავს გურულ-იჭრული სამგალობლო სკოლის წირვის წესის (ეკქარისტიის საგალობელთა ცაკლის) მუსიკალურ მთლიანობასაც. მაგრამ აღნიშნული პრინციპის მოქმედება ოდნავ განსხვავებულია. ჩვენს მიერ გამოყოფილი სხვადასხვა ლიტურგიკული ჯგუფების საგალობელთა საღვთისმსახურო ფუნქციების განსხვავებულობა მუსიკალურ მხარეშიც აისახება. საგალობელთა ინტონაციური სფერო ორი სახითაა წარმოდგენილი. ამიტომ კონტრასტი არა მარტო ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი საგალობლით იქმნება, არამედ აღნიშნული ორი ინტონაციური სფეროს დაპარისპირებოთაც.

ამგვარად, იოუხუდავად შენიშნული განსხვავებისა, მუსიკალური ფორმის კამთლიანება ორივე შემთხვევაში მიღწეულია ფორმაქმნადობის ფუქმედბლური პრინციპების – ინტონაციური მსგავსებისა და კონტრასტის მოქმედებით. აღნიშნული

ხერხი მოქმედებს აგრეთვე ზიარების რიტუალთან დაკავშირებულ საგალობელთა ციკლშიც. დისერტაციაში ცალ-ცალკეა განხილული ამ თვალსაზრისით ზ. ფალიაშვილის, მ. იპოლიტოვ-ივანოვის, რ. ხუნდაძის, ე. კერესელიძის ჩანაწერები.

ქვეთავის დასასრულს გამოტანილია დასკვნა, რომ საგალობელთა ინტონაციური ერთიანობა დაკავშირებულია საერთო, ზოგად ლიტურგიკულ ფუნქციასთან. ლიტურგიკული ფუნქციის ერთიანობა ყოველთვის არ გულისხმობს ინტონაციურ მსგავსებას, მაგრამ არც გამორიცხავს მას. ინტონაციური ერთიანობა კი ყოველთვის განპირობებულია საერთო ლიტურგიკული ფუნქციით. აღნიშნულს, ექპარისტის და ზიარების რიტუალის მუსიკალური ნაწილის გარდა, ადასტურებს კიდევ ერთი ფაქტი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ლიტურგიის უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთები: მცირე შესვლა, დიდი შესვლა და ექპარისტია, საგალობელთა ინტონაციური მსგავსებითაც უკავშირდებიან ერთმანეთს. აღნიშნული სამი რიტუალი მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების სამი სხვადასხვა მომენტის სიმბოლური განსახიერებაა: მცირე შესვლა სახარებით – მაცხოვრის მოვლინება, დიდი შესვლა წმინდა ძღვენით – მისი გოლგოთის გზაზე შედგომა, საკუთრივ ექპარისტია – მსხვერპლად შეწირვა ამ სამი რიტუალის შინაარსობრივი კავშირი ხაზგასმულია საგალობელთა მუსიკალურ მხარეშიც. ეს თავისებურება მეტ-ნაკლებად ახასიათებს წირვის წესის ყველა ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ვარიანტს. ე. კერესელიძის ჩანაწერში ეს კავშირები ძალზე აშკარაა. აქ ხსენებული ეპიზოდების შემადგენელი საგალობლები: „მოვედით თაყვანს ვცეთ“, „რომელი ქერაბინთა“, „ღირს არს და მართალ“, „წმინდაო, წმინდაო“, „შენ გიგალობთ“ საერთო ინტონაციურ მოდელებზეა აგებული, სადაც თემატურ-ერთფეროვნება სიტყვიერი ტექსტის ცვალებადობით და ამასთან დაკავშირებით მოდელების ვარიანტული სახეცვლითაა დაძლეული. ამ უკანასკნელში მთქმელი პარტიის ცვალებადობასთან ერთად განსაკუთრებული როლი მეორე და მესამე ხმა ეკისრება.

მეორე ქვეთავი. „დილოგის პრინციპი ლიტურგიაში და მეორე ლიტურგიკული ჯგუფის საგალობლები“. ექპარისტის და ზიარების მუსიკალურ-ლიტურგიკულ ციკლებისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციურ-დრამატურგიულ თავისებურებანი ლიტურგიის მთლიან აღნაგობაშიც შეიმჩნევა. ამ მოსაზრებას საფუძველს უქმნის ზემოაღნიშნულ მეორე ლიტურგიკულ ჯგუფში შემავალ-ზოგიერთი საგალობლის რეფრენ-ულობა. მხედველობაში გვაქვს რიგ საგალობელთ. შორ მანძილზე პერიოდული გამოცემა და მათ შორის კონტრასტული ეპიზოდების არსებობა. გარდა ამისა, ამ ქვეთავში განმარტებულია ლიტურგიის საიდუმლოში გარეგნულ მონაწილეთა, როგორც ღვთისმსახურთა, ისე მრევლის ფუნქციები აღნიშნულია, რომ მათი ფუნქციები გარეგნულად განსხვავებული, მაგრამ შინაგანად ერთიანია. ეს განპირობებულია რწმენის ერთიანობის, წმინდა საიდუმლოს შესრულების მოლოდინით, ზიარების საიდუმლოს განცდით, საერთოდ, ლიტურგიის დანიშნულებით ყოველდღეით, რაც მსახურების შინაარსობრივ მხარეს შეადგენს. სწორედ შინაარს-აერთიანებს სხვადასხვა ლიტურგიკულ-რიტუალურ ქმედებებს, რომელთაგა თითოეული თავის სახელს ატარებს და თავის ფუნქციას ასრულებს. მართალია ისინი ყოველთვის არ მისდევენ განვითარების ერთიან სიუჟეტურ ხაზს, მაგრამ აქ არღვევენ ლიტურგიკული ქმედების მთლიანობას, რაც უპირველესად განპირობებული სწორედ ამ სიუჟეტურად „დაუკავშირებელი“ მონაკვეთების საერთო შინაარსობრივ

გააზრებით. ყოველივე ზომ ერთ იდეას - მაცხოვრის ქება- დიდებას და მისი აღთქმის აღსრულებას ემსახურება.

ჩვენი დაკვირვებით, ლიტურგიის კომპოზიციის ერთიანობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს „დიალოგის“ პრინციპის არსებობა, რომელშიც ივულისხმება არა მხოლოდ მრევლის სიტყვიერი პასუხი, არამედ ქმედებაც მღვდლის კურთხევაზე თუ კმევაზე მრევლის საპასუხო რეაქცია: პირველის გადაწერა, მუხლმოდრეკა, მორჩილების ნიშნად თავდახრა. ამ ურთიერთკავშირით იქმნება ის გარეგნული დინამიკა, რაც სიტყვიერა განხორციელებული სიტყვიერ „დიალოგში“.

მრევლის (ამჟამად უკვე მგალობელთა) მიერ მღვდლისა და დიაკონისადმი გაცემული პასუხები მთლიანად წარმართავს რიტუალს და წარმოქმნის „დიალოგის“ პრინციპზე აგებულ მცირე ფორმის საგალობელთა ციკლებს. ასეთია კვერექსები, მცირე ფორმის ჩასართავები, მაგ. „დიალოგი“ სამოციქულოს, სახარების კითხვის წინ, ექვარისტის წინ და მისთ.

აღნიშნული საგალობლები ყოველთვის რომელიმე მნიშვნელოვანი ქმედების დასაწყისშია მოთავსებული. ისინი დიაკონის გამაფრთხილებელი ფრაზის, თუ მინიშნების პასუხად გაისმიან და ზოგადი ლიტურგიკული ფუნქციითაც გვანან ერთიმეორეს: ერთიანდება მორე ლიტურგიკულ ჯგუფში. დისერტაციაში დეტალურადაა განხილული ამ ჯგუფში შემაჯავლი ყოველი საგალობლის ლიტურგიკული და მუსიკალური რაობა. მოცემულია თითოეული მათგანის ტერმინოლოგიური განსაზღვრება, სტრუქტურული და ინტონაციური ანალიზი.

ამ ჯგუფის საგალობელთა ანალიზი კვერექსებით იწყება. კვერექსი „კითხვა-პასუხის“ („დიალოგის“) პრინციპით აგებული ლოცვაა, სადაც დიაკონის მიერ წარმოთქმულ მუხლებს მრევლი (გუნდი) პასუხობს ღოცვით შემახილების გალობით: „უფალო შეგვიწყალებ“, „მოგვმადლებ უფალო“, „შენ უფალო“. კვერექსები ლიტურგიაში ათჯერ გვხვდება. ასეთი რიტობრივი სიმრავლე ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ კვერექსები მრავალგვარია შინაარსით და ფორმით, მაგრამ მათი აგებულება ყველგან იდენტურია: დიაკონის ფრაზებს პასუხობს გუნდი, მღვდელი აღავლენს საიდუმლო ლოცვას, რის შემდეგაც მღვდლის ასამაღლებლის პასუხად უღერს „ამინ“-ი. ამ მყარი სტრუქტურული ერთეულის („დიალოგური ფორმის“) მრავალგვარად გამოვლენა (ლიტურგიის მანძილზე ათჯერ) კვერექსს „სტრუქტურული“ რეპრიზის მნიშვნელობას ანიჭებს. ასეთი რეპრიზები მოთავსებულია მნიშვნელოვანი ლიტურგიკული ქმედების ზღვარზე, რაც დამოკიდებულია დიაკონის - კვერექსის წარმოთქმელის ზოგად ფუნქციაზე ლიტურგიაში. ამრიგად, კვერექსი ადვილობრივი, ლოკალური ლიტურგიკული დატვირთვის გარდა, სტრუქტურული სიმყარის გამო „სტრუქტურული“ რეპრიზის ფუნქციასაც იძენს.

დისერტაციაში დასმულია საკითხი: პასუხობს თუ არა მუსიკალური მხარე კვერექსის ზოგად ლიტურგიკულ ფუნქციას, თუ მისი კონკრეტული მღებარობაა გადამწყვეტი ჰანგის არჩევისას და საერთოდ, რა პრინციპით იცვლება მისი ჰანგი, როგორ ხდება საკუთრივ კვერექსის მუსიკალური ფორმის გამოთლიანება. მუსიკალური ანალიზის შედეგად გამოტანილია შემდეგი დასკვნები: 1) კვერექსების უმრავლესობას ერთი ინტონაციური საფუძველი გააჩნია, გარდა ზოგიერთი გამონაკლისებისა, რომლებიც საერთო ინტონაციური ფონდიდანაა ამოზრდილი; 2) შინაარსობრივი და ლიტურგიკული ზღვარი, რომელიც სხვადასხვა სახეობებს შორის არსებობს, ზოგჯერ

მუსიკალურ მხარეშიც აისახება; 3) მუსიკალური ინტონაციის ნათესაობა დამოკიდებულია კვერქესთა ფორმის სახლოვეზე. კვერქის მყარი სტრუქტურული ერთეულის პერიოდულად გამეორებისას ხშირია ინტონაციური მასალის გამეორებაც აბდენად, კვერქეს „სტრუქტურულ“ რეპრიზასთან ერთად ინტონაციური რეპრიზის ფუნქციაც ენიჭება, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტურგიის დრამატურგიული მთლიანობის შექმნაში.

მონაწილეთა მუდმივი მონაცვლეობის პრინციპი, რომელიც მთელ ლიტურგიკულ ქმედებას წარმართავს, წარმოქმნის აგრეთვე მცირე ფორმის ფრაზა-ჩასართავების დიალოგურ ციკლებს. ეს საგალობლ ებიც თავისი ზოგადი ფუნქციით მეორე ლიტურგიკული ჯგუფის შემადგენლობაში შედიან, წინ უძღვიან ქმედებებს და მრევლის ყურადღების მიპყრობას ემსახურებიან. ისინი, ყოველთვის წარმოადგენენ პასუხს მღვდლის ან დიაკვნის მოწოდებაზე. მათი ფუნქციაა პასუხი, საერთო ფორმა კი – კითხვა-პასუხითი. ამ თვალსაზრისით, გუნდის ეს პასუხები იდენტურია კვერქესში გუნდის ფუნქციისა, ხოლო მთლიანობაში მისი სტრუქტურაც კვერქესს უახლოვდება. აღნიშნული საგალობლების შინაარსობრივმა, სტრუქტურულ-ინტონაციურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ამ ჯგუფის საგალობლები ერთი დიდი ინტონაციური ფონდიდან საზრდოობენ. აქ ვხვდებით მოკლე და სხარტ ნაგებობებს, რომლებსაც ჩამოყალიბებული ინტონაციური მოდელის ყველა თვისებები გააჩნიათ: ჩვენება, განვითარება, დასრულება. ამ მოტივების ვარიანტულ-ვარიაციული გამეორება პანგის მრავალფეროვნებას წარმოქმნის, ხოლო პერიოდული გამეორება თემატურირეპრიზის მნიშვნელობას იძენს. ჩატარებულმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ საერთო ინტონაციური საფუძველი ლიტურგიკული ფუნქციის ერთიანობასთანაა დაკავშირებული.

ამრიგად, „დიალოგის“ პრინციპით აგებული მეორე ლიტურგიკული ჯგუფის საგალობლების პერიოდული გამეორება ლიტურგიის მსვლელობისას წარმოქმნის თავისებურ ინტონაციურ „თალებს“, რომლებიც კონტრასტულ ნაგებობებს ერთმანეთთან აკავშირებენ და ამით კომპოზიციის ერთიანობას უზრუნველყოფენ. აღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია თამამად ვამტკიცოთ, რომ მუსიკა თავის მხრივ, ლიტურგიის დრამატურგიულ-კომპოზიციური მთლიანობის და გარეგნული ქმედების ერთიანობის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

მეოთხე თავი — ლიტურგიის საგალობელთა სტრუქტურული და ინტონაციური თავისებურებანი ეძღვნება ქართული საგალობლების ზოგად ფორმაქმნად კანონზომიერებებს, როგორცაა: მთლიანის აღნაგობა და შემადგენელი ნაწილების აგებულება, განვითარების პრინციპები, ვარიანტულობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ნაგებობათა სტრუქტურული ფუნქციების განხილვა. აღნიშნულ თავში მოცემულია აგრეთვე საგალობლის შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების განსაზღვრა. ქართულ გალობასთან დაკავშირებული მუსიკალური ტერმინოლოგია დაზუსტებას მოითხოვს: ერთი მხრივ, ზოგიერთი ტერმინი რამდენიმე მნიშვნელობით გამოიყენება (მაგ: კილო), მეორე მხრივ, ერთი და იგივე მოვლენას სხვადასხვა სახელი შეიძლება ჰქონდეს (მაგ: კილო, მუხლი, საქცივი და ა. შ.). საგალობლის შემადგენელი, შედარებით დასრულებული მონაკვეთის აღსანიშნავად, ჩვენი თვალსაზრისით, ყველაზე მისაღება ტერმინი „მუხლი“, რომელიც ზუსტად შეესაბამება საზოგადოდ მთელის შემადგენელი ნაწილების აღნიშვნას. მუხლის შემადგენელ

ნაწილებს ჩვენ საბრუნავებს ვუწოდებთ. საბრუნავი ან საქცევი, რომელიც უცვლელი სახით, ან მცირე ვარიანტული ცვლილებით მეორდება ერთსა და იმავე, ან სხვა საგალობელში, სხვადასხვა საბრუნავთა გარემოცვაში ინტონაციური მოდელის მნიშვნელობას იძენს. ყველაზე მცირე ლექსიკური ერთეული-ინტონაცია ნაშრომში მოხსენიებულია ბრუნვის სახელწოდებით. ამრიგად, ბრუნავთა კომბინაცია წარმოქმნის საბრუნავს, ან საქცევს; რამდენიმე საქცევი – მუხლს, ხოლო რამდენიმე მუხლი – საგალობელს.<sup>5</sup>

ჰანვის ასეთი შედგენილობა არ არის საკუთრივ ქართული გალობის თავისებურება. სტრუქტურული ერთეულების აღნიშნული ტიპოლოგიით ქართული გალობა პირდაპირ კავშირში იმყოფება სლავურ-რუსულ, უკრაინულ, ბულგარულ, სერბულ კილოებთან, რომლებიც თავის მხრივ მონათესავე საგალობო კულტურებადაა მიჩნეული. აღნიშნული ეკლესიების საგალობლებშიც, მსგავსად ქართულისა, გამოყოფილია სამი იერარქიულად განლაგებული სტრუქტურული დონეები: "Строка, погласица, попевка", რომელთა შესატყვისად დისერტაციაში ძველი ქართული მუსიკალური ტერმინები: მუხლი, საქცევი (საბრუნავი) და ბრუნვა გამოიყენეთ.

ქართული საგალობლის აღნაგობის მნიშვნელოვანი თავისებურებაა ბოლო მუხლის თემატური განსხვავებულობა სხვა დანარჩენთაგან. ამის შესახებ ქართულ ტრადიციაში აღნიშნავენ პ. კარბელაშვილი, ხოლო რუსულში დ. ალემანოვი (რუსული რვა ხმის სისტემის საფუძველზე). აღნიშნულ თავისებურებას იხინი კანონზომიერების ხარისხში არ განიხილავენ. ჩვენს მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა კი გვიჩვენა, რომ თუ დასაწყისი, ან შუა მუხლები შეიძლება ვარიანტულად გამოვრდნენ საგალობლის მანძილზე, დამაბოლოებელი მუხლები მხოლოდ საგალობლის დასკვნის მონაკვეთში გვხვდება. ეს თავისებურება კანონზომიერია წირვის ყველა მრავალმუხლიან საგალობელში.

ცალკეული მუხლი შეიძლება შეიცავდეს ერთ, ორ ან რამდენიმე საქცევს. საქცევებში გამოიყოფილი ფუნქციურად განსხვავებული მონაკვეთებიც: მღვრადი და ცვალებადი. მონაკვეთები, რომლებიც ზუსტად მეორდებიან (იგულისხმება მუსიკალური მხარე), სხვა მუხლებშიც ამჟღავნებენ სტაბილურობას ტექსტის მარცვალთა განაწილების იგივე წესის დაცვით.

ლიტურგიის საგალობლებში ინტონაციური შედგენილობის და თემატური აღნაგობის მიხედვით გამოიყოფილი ორი ჯგუფი. საგალობელთა უმრავლესობაში მხოლოდ დასაწყისი და ბოლო მუხლები განსხვავდებიან, შუა მუხლები კი საწყისი, ან მომდევნო მუხლების ვარიანტულ გამოვრებაზე აიგებიან. მეორე ჯგუფში ერთიანდებიან საგალობლები, რომელთა მუხლებსაც განსხვავებული თემატური მასალა ედება საფუძვლად. ასეთ საგალობლებში არ ვხვდებით აშკარა თემატურ კავშირებს, ინტონაციური მოდელების გამოვრებას, მაგრამ ეს განსხვავება იმდენად უმნიშვნელოა, რომ კონტრასტზე საუბარი რამდენადმე პირობით სახეს იძენს. თემატიზმი არაინდივიდუალიზირებული და მკვეთრად ობიექტურია. თემატურად განსხვავებულ ნაგებობებშიც შეიმჩნევა ვარიანტული თუ ვარიაციული კავშირები, ზოგჯერ აშკარა,

<sup>5</sup> არსებობს საგალობლები, რომელთა მუხლები განუყოფელ სტრუქტურებს წარმოადგენენ და იმედროულად საქცევებიც არიან. ასეთ მოკლე საგალობლებში მუხლის აღნაგობა ისეთსავე კანონზომიერებს ექვემდებარება, როგორსაც მრავალმუხლიან საგალობლების საქცევები. (მაგ: კერემის, ყოველთა და ყოველისათვის", „და სულისაცა“ და მისთ.).

ზოგჯერ შენიღბული. მეორე ჯგუფის საგალობლებში, სადაც მუხლები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, გადამწყვეტია მუსიკალური მასალის განახლების პრინციპი; ხოლო პირველ ჯგუფში თემატური მასალის შენარჩუნებას თან ახლავს იმავედროული ვარიანტული სახეცვლა. აღნიშნული თვისებებით ქართულ საგალობლებში წარმოჩინდება მაღალი რენესანსის მხატვრული სტილის განმსახვრეელი ცვალებადობის პრინციპის მსგავსი მოვლენა, რომელიც მუსიკალურ ფორმაში ცვალებადი და ოსტინატურ-ვარიაციულობის პრინციპების არსებობით გამოიხატება. იმ საგალობლებში, სადაც ყოველი მუხლი ახალ თემატურ მასალაზე აივება, ცხადია, ცვალებადობის ფუნქცია მოქმედებს, ხოლო საგალობლებში, რომლებსაც ერთი მოდელი ვარიანტული გამოვრება უდევთ საფუძვლად, ფორმა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისის, თემატური განვითარების ორი კომპოზიციური ფუნქციის შერწყმით ყალიბდება. ასეთ შემთხვევაში ერთი, თემატიზმის ოსტინატური უცვლელობით, ბოჭავს მასალის თემატურ განახლებას და ფორმას ვარიანტულობისკენ უბიძგებს, მაშინ, როცა მეორე ფუნქცია (საკუთრივ ცვალებადი) მუსიკალურ ფორმას განუწყვეტელი თემატური სიახლისკენ „გადაიბირებს“. ამ შემთხვევაში ფორმაქმნადობის ცვალებადი მხარის „მოკავშირედ“ გამოდის სიტყვიერი ტექსტი და მისი მუდმივი განახლება. ვარიანტული სახეცვლის პროცესში, საკუთრივ ინტონაციური მოდელის ცვალებადობასთან ერთად (მთქმელის პარტიამი), აქტიურ მონაწილეობას იღებს მრავალხმიანი წყობაც. ბანისა და შუა ხმის ვარიანტული ცვლილებები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ჰანგის გამრავალფეროვნებაში, თემატური მასალის შენარჩუნებით: გამოწვეული ერთფეროვნების დაძლევაში. ამრიგად, ურთიერთსაპირისპირო ფუნქციები – თემატიზმის შენარჩუნება-ოსტინატურობა და მისი იმავედროული განახლება-ცვალებადობა ამ შემთხვევაში კერტიკალშიც მჟღავნდება.

ამრიგად, საგალობლებში მუსიკალური მასალის განვითარება შემდეგნაირად წარმოვადგება: აქ არ ვხვდებით დამუშავებით ელემენტებს, არამედ ძირითადად ადგილი აქვს გამზადებული ინტონაციური მოდელების – საქცევების განახლებას უმნიშვნელო ვარიაციული ან ვარიანტული ცვლილებით, ან სხვადასხვა თემატურ მონაკვეთების დაპირისპირებას.

საგალობლის შემადგენელი ნაწილების სტრუქტურული ფუნქციები არ ამიწურება ზემოაღნიშნული ორი თემატური ფუნქციით. აქ სახეზეა ფორმაქმნადობის ზოგადი სტრუქტურები: საგალობლის დასაწყისში გამოიყენება ექსპოზიციური მონაკვეთი, შემდეგ განვითარებადი და ფორმა მთავრდება დასკვნითი ნაგებობით. ეს ფუნქციები სხვადასხვა სტრუქტურულ დონეებზე მოქმედებენ – მრავალმუსილია საგალობლებში, ცალკეულ მუხლებში და ერთმუსილიან მცირემა-სტაბია საგალობლებში. დისერტაციაში ყურადღებაა გამახვილებული დასრულების სტრუქტურულ ფუნქციაზე, რომელიც თავს იჩენს საგალობლის დამაბოლოებელ მუხლში (მთელი საგალობლის დონეზე) და ცალკეულ მუხლთა დამაბოლოებელ ბრუნვებში. ისინი მუსიკალური ფორმის ყველაზე მდგრად ელემენტს შეადგენენ დიქინენ ტიპურ სახეს. ანალიზმა ცხადყო, რომ ერთი და იგივე დამაბოლოებელ ბრუნვა შეიძლება ჰქონდეს არა მხოლოდ ერთი საგალობლის სხვადასხვა მუხლებს არამედ სხვადასხვა საგალობლებსაც. ამის გამო, დამაბოლოებელი ნაგებობებ პერიოდულ სტრუქტურებს მიეკუთვნებიან, პერიოდული გამოვრების გამო ლიტურგიი მუსიკალური ციკლის ინტონაციური გამოთიანების ფუნქციასაც იტვირთავენ და

კომპოზიციური მთლიანობის შექმნაში მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ წირვის სხვადასხვა ჩანაწერებზე მუშაობისას კიდევ ერთი საგულისხმო კანონზომიერება წარმოჩინდა: ცალკეული ტრადიციის წირვის წესები ინდივიდუალური სტილური ნიშნებით ხასიათდებიან, სტილური ერთიანობის შექმნაში კი უაღრესად დიდია ცალკეული დამახასიათებელი ბრუნვების როლიც. ისინი ჩნდებიან სხვადასხვა საგალობლებში, განმსჭვალავენ ლიტურგიის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს, ინტონაციურად აახლოებენ საგალობლებს და ამით ქნიან კომპოზიციური მთლიანობის საფუძველს.

ღისერტაციაში განხილულია საგალობელთა ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების საკითხიც. აქ გვხვდება სილაბური, ნემატური, მელიზმატიკური და რეჩიტატიული გადმოცემის ნიმუშები. რეჩიტატიული ფორმები ზოგჯერ მთლიანი საგალობლის სახითაა წარმოდგენილი, ზოგჯერ მისი მონაკვეთით. ასეთი საგალობლების ფორმაქმნალობაში პირველადია სიტყვიერი ტექსტი და მისი ცეზურები. ნემატურ და მელიზმატიკურ ფორმებში ადგილი აქვს მზა ინტონაციურ მოდელებზე ტექსტის მისადაგებას. ეს კი საგალობლის ფორმაქმნალობის პროცესში მუსიკის როლის წამოწვევაზე და ღვთისმსახურებაში მუსიკის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს. ეს ფორმები მუსიკის ტექსტიდან „განთავისუფლებას“ და საკუთარ სპეციფიურ მუსიკალურ საფუძველზე შედგომას ასახავენ. არის შემთხვევები, სადაც ერთ საგალობელში თავს იყრის ტექსტის და ჰანგის ურთიერთობის რამდენიმე ან ყველა ფორმა. საგალობლის ფორმაქმნალობაში მუსიკის პირველობა ტექსტთან შედარებით განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევებში მქალაქდება, როდესაც ფორმის დანაწევრებას მუსიკალური ცეზურა ახდენს და არა ტექსტი, რომელიც შესაძლებელია ფრაზის შინაარსის ან სიტყვის შედგენილობის გაუთვალისწინებლად იყოს გახლეჩილი. ლიტურგიის ზოგიერთ საგალობელში საკითხვების, კვერექსების და მღვდლის ფრაზების გარდა დღესაც შენარჩუნებულია უძველესი პრინციპი ფორმაქმნალობისა, რომელიც ტექსტის პირველობაში მქალაქდება. ფორმაქმნად მომენტს აქ ტექსტის დაყოფა-დანაწილება წარმოადგენს. ამის ნათელი ნიმუშებია „მრწამსი“ და „მამაო ჩვენო“, რომელთა ჰანგი ტექსტთან შეთანხმებულობაში იბადება.

ღისერტაციაში აღნიშნულია ქართული მრავალხმიანი გალობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომელიც საგალობლის თითოეული ხმის ტექსტთან მიმართებაში გამოიხატება. ურთულეს მრავალხმიანობაშიც კი სიტყვა ვერტიკალში ერთდროულად წარმოითქმის, განსხვავებით დასავლეთი მრავალხმიანობის ფორმებისგან, სადაც უმეტესად ტექსტის მარცვლების წარმოთქმა პორიზონტალურად დაძრულია და ერთმანედ არ ემთხვევა. დასავლეთ ევროპის მრავალხმიანი მუსიკალური წყობის აღნიშნული თავისებურება პირდაპირ ეხმიანება მუსიკალური მასალის განვითარების იმიტაციურ ხერხებს, რომლებიც უცხოა ქართული მუსიკალური აზროვნებისთვის.

ღისერტაციაში გამოთქმულია მოსაზრება საგალობელთა კილოურ თავისებურებებზეც, თუმცა აღნიშნულია, რომ ეს შესწავლის ცალკე სფეროა და მკვლევარს რთული პრობლემების წინაშე აყენებს. მიზეზი ამისა პირველ რიგში არაკორექტული ჩანაწერებია, არადა კილოურ სისტემასთან დაკავშირებული საკითხების კვლევისას მუსიკალური ნიშნებით გამოხატული ბგერის ზუსტი სიმაღლე, თუ კილოს მიხრილობა გადაწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. მიუხედავად ამისა, თავს



უფლება მივეციტ მოსაზრება გამოგვეთქვა „კარბელაშვილის წირვის“ წესში აშკარად გაბატონებული მიქსოლიდური კილოს შესახებ. ვფიქრობთ, აღნიშნულ თავისებურებაშიც აისახება ხალხური სუფრული სიმღერების გავლენა, რაც საგალობელთა ფაქტურაში მეორე ხმის განვითარებულ მოძრაობაში და მელიზმატიკურ სამკაულებში გამოვლინდა.

დისერტაციაში გამოთქმულია აზრი გალობაში ქრისტიანული სიმბოლიკის მოქმედებასთან დაკავშირებით. მოქმედის პარტიაში კვარტული ინტონაციისა და საბრუნავთა დიაპაზონში კვარტის ინტერვალის განსაკუთრებული მნიშვნელობა დაკავშირებულია წმინდა ოთხთან; კვარტა მუსიკაში გამოქვეყნებული წმინდა ოთხია, რომელსაც ქრისტიანულ სიმბოლოთა სისტემაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს (ოთხი სახარება, ჯვრის ოთხი ბოლო, წელიწადის ოთხი დრო, ქვეყნიერების ოთხი წყლული, ოთხი მხარე და ა. შ.).

ამრიგად, ლიტურგიის სხვადასხვა სანოტო ჩანაწერთა ანალიზმა დავგანახა, რომ ლიტურგიის მუსიკალური ციკლი განსაზღვრულ კომპოზიციურ პრინციპებს ეფუძნება. ყოველი საგალობლის და მთლიანი ციკლის აღნაგობაში არსებობს გარკვეული ლოგიკა. ცალკეული ტრადიციისათვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თავისებურებებთან ერთად (რაც ერთიმეორისაგან განასხვავებს წირვის სხვადასხვა ჩანაწერებს), სახეზეა მათი მსგავსებაც. ეს ვლინდება არა მხოლოდ ინტონაციურ სიახლოვეში, არამედ მთელი ციკლის კომპოზიციურ კანონზომიერებებში.

**ზოგადი დასკვნები:** ლიტურგია სინთეზური ტიპის მასშტაბური კომპოზიციაა, რომლის მთლიანობაში სხვა კომპონენტების გვერდით განსაკუთრებულ როლს იტვირთავს მუსიკა (ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში გალობა). ლიტურგიის მუსიკალური ქსოვილი ძნელად გაიმიჯნება საღვთისმსახურო რიტუალისაგან. იმავედროულად იგი ამჟღავნებს საკუთრივ მუსიკალური კომპოზიციისათვის დამახასიათებელ თვისებებსაც. დადგინდა, რომ ლიტურგიის მუსიკალური კომპოზიციის, დრამატურგიული და ინტონაციური მთლიანობა საგალობელთა ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციების ურთიერთშეთანხმებულობაზეა დამოკიდებული. ამ უკანასკნელთა მოქმედება უნდა ამწყვეტა ინტონაციური კონტრასტისა და რეპრიზულობის პრინციპის წარმოქმნაში, რაც ლიტურგიის ფორმაქმნადობის ერთ-ერთ ძირითად ხერხს წარმოადგენს.

ინტონაციური კონტრასტისა და რეპრიზულობის პრინციპები ლიტურგიაში ორგანოდ ვლინდებიან. ერთი მხრივ, ისინი თავს იჩენენ ლიტურგიის შექმნაში მუსიკალურ-ლიტურგიკულ ციკლებში. აქ მათი მოქმედება საერთო ლიტურგიკული ფუნქციით განპირობებული, მსგავსი უღერადობის საგალობელთა და მთლიანი კონტრასტულ ინტონაციურ მასალაზე აგებული ეპიზოდების დაპირისპირებით გამოიხატება.

მეორე მხრივ, რეპრიზულობა და კონტრასტულობა, ლიტურგიის დიდი კომპოზიციის გამთლიანებაში წამყვან როლს ასრულებენ. რეპრიზის მნიშვნელობას ლიტურგიაში მცირე მასშტაბის საგალობლებთან ერთად კვარეტებსაც იძენენ. ისინი, როგორც თემატური და სტრუქტურული რეპრიზები, ლიტურგიის მსვლელობისას წარმოქმნიან თავისებურ „თაღებს“, ცალკეულ მონაკვეთებს ერთმანეთთან აკავშირებენ და ამით წირვის სტრუქტურულ და ინტონაციურ მთლიანობას ქმნიან.

ლიტურგიაში მუსიკალური განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს

ფაქტორს ვარიანტულ-ვარიაციული ხერხი წარმოადგენს. ვარიანტულობა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ქართული მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ წამყვან თვისებას – იმპროვიზაციულობას, მეტად ორიგინალურ გამოვლინებას ჰპოვებს წირვის მუსიკალურ ნაწილში. აქ არ გვხვდება განახლების ისეთი ტრადიციული ხერხი, როგორცაა დამუშავება, არამედ ძირითადად ადგილი აქვს გამზადებული რიტმულ-ინტონაციური მოდელების (საქცეევების) განახლებას უმნიშვნელო ვარიაციული, ან ვარიანტული ცვლილებით, ზოგჯერ კი სხვადასხვა თემატური მონაკვეთების დაპირისპირებასაც. მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც შეიმჩნევა შინაგანი თემატური კავშირები. აღნიშნული თვისებების გამო, წირვის საგალობელთა მუსიკალური ფორმები შეიძლება მივაკუთვნოთ ე. წ. ვარიანტულ-სტროფულ ფორმებს. დამუშავების პრინციპი უგულვებელყოფილია მისთვის დამახასიათებელი დანაწევრებისა და მთლიანობის რღვევის პრინციპების თავიდან ასაცილებლად. ვარიანტულობა კი, ისევე როგორც ვარიაციულობა, ერთი სახის მრავალწახნაგოვნების ჩვენების შესაძლებლობას ქმნის ისე, რომ საფრთხეს არ უქმნის მის მთლიანობას.

ზემოთქმული ქართულ საგალობელში დასავლური აღორძინების ეპოქის მხატვრული სტილის განმსაზღვრელი ცვალებადობის პრინციპის მსგავსი მოვლენის არსებობაზე მეტყველებს. ცვალებადობის პრინციპი ლიტურგიის საგალობლებში ორგვარად ვლინდება: 1) იმ საგალობლებში, რომლებიც სხვადასხვა საქცეევების შეკავშირების საფუძველზეა აგებული, ცვალებადობის პრინციპი აშკარა გამოხატულებას ჰპოვებს; 2) ერთ თემატურ მასალაზე აგებულ საგალობლებში, სადაც ფორმა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისის (გამეორება და განახლება) დიალექტიკურ ერთიანობაში ყალიბდება, წარმმართველი მაინც ფორმაქმნადობის ცვალებადი მხარეა, გამოხატული ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარებით. იმავე პრინციპის მოქმედება საგალობელთა დამაბოლოებელი მუხლის აუცილებელ განსხვავებულობაშიც გამოიხატება.

ქართულ საგალობო ტრადიციაში მონოდიური კულტურის მქონე მართლმადიდებელთა საღვთისმსახურო მუსიკასთან შედარებით ვარიანტული და ვარიაციული სახეცვლა მეტად მრავალგვარია, რაც მრავალხმიანი წყობით, მეორე და ბანის ხმის მონაწილეობითაცაა განპირობებული. ეს თავისებურება ლიტურგიის მუსიკალურ კომპოზიციაში შენიშნულ „მონოთემატუზმის“ პირობებში ერთფეროვნებას გამორიცხავს, ჰანვის მრავალფეროვნებას წარმოქმნის და განახლება-ცვალებადობას კერტიკალშიც წარმოაჩენს.

ჩატარებულმა კვლევამ დრამატურგიული გამოლიანების კიდევ ერთი ფაქტორი წარმოაჩინა. ინტონაციურ და სტრუქტურულ „თადებთან“ ერთად დიდ როლს ასრულებენ საგალობელთა დამაბოლოებელი ნაგებობები, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთის მსგავსია და ერთმანეთის ვარიანტს წარმოადგენენ. სწორედ მათი მღვრადობა უფრო მეტად აძლიერებს გამეორების ფუნქციის მოქმედებას და ხელს უწყობს ინტონაციური და დრამატურგიული მთლიანობის შექმნას განსხვავებული ჟღერადობის (როგორც სხვა თემატურ მასალაზე აგებულ, ისე ვარიანტული სახეცვლით გამოწვეულ), საგალობელთა ფონზე.

საგალობელთა დამაბოლოებელი ნაგებობები სიმყარის გამო კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფუნქციას იტვირთავენ. კადანსი, როგორც ნაცნობი დამაბოლოებელი ინტონაციური მოდელები. მსმენელის აღქმაში იწვევს, როგორც დასასრულის, ასევე

რადაც ახლის მოლოდინის შეგრძნებას. ამ დროს, ბუნებრივია, მსმენელის ყურადღება ვერ მოედუნდება, პირიქით გამახვილებულია. ამიტომ, კადანსები ისეთივე მნიშვნელობას იძენენ, როგორც ლიტურგიის ტექსტში არსებული ყურადღების გასამახვილებელი ფრაზები. („მოხედენ“, „სიბრძნით“, „კარნი, კარნი“). აქედან გამომდინარე, კადანსები ფსიქოლოგიურ მომენტთან არიან დაკავშირებული და მსმენელის ყურადღების მოპყრობასაც ემსახურებიან.

შერჩეულმა დიფერენცირების პარამეტრებმა ცხადყო, რომ რვა ხმის სისტემის მოქმედება ლიტურგიის საგალობლებში შეზღუდულია, რაც დაკავშირებულია სადღეღამისო ციკლის ყველაზე მდგრადი განგების – წირვის დანიშნულებასთან. ლიტურგიაზე აღსრულებული საიდუმლოს უცვლელი არსი მუსიკალურ ნაწილში საგალობელთა სიმყარით გამოიხატა. მდგრადი და ცვალებადი ჯგუფების გამოყოფით გაირკვა მონაწილეთა ფუნქციების რაობა, დადგინდა პროფესიულ მუსიკაში ხალხური ელემენტების შეღწევის გზები, აგრეთვე გაიმიჯნა საგალობელთა სოციალურად განსხვავებული სახეები და წარმოჩინდა აღნიშნული ორი ჯგუფის განსხვავებული როლი ლიტურგიის მუსიკალური ნაწილის და წირვის სინთეზური კომპოზიციის გამთლიანებაში. კვლევის პროცესში შენიშნული ლიტურგიის მონაწილეთა (მგალობელთა და მრევლის) ფუნქციების ცვლილება, რაც XVIII ს-ის მიწურულის ჟამისწირვის ტექსტებში გამოჩნდა, იმავდროულად აისახა საგალობელთა კრებულებში ლიტურგიის უცვლელ საგალობელთა ჰანგის დაფიქსირებითაც. ამრიგად, ერეკლე მეფის მიერ საგალობო ტრადიციების აღორძინებასთან დაკავშირებულ მგალობელთა გააქტიურებას ისტორიულ ცნობებთან ერთად ადასტურებენ: 1) ჟამისწირვის ტექსტები და 2) საგალობელთა კრებულები. აღნიშნული კი საფუძველს ვეძებოვს დაჯასკვანათ, რომ ლიტურგიის მდგრადი საგალობლების შესრულება მგალობლებმა დაიწყეს XVIII ს-ის დასასრულს. ამიტომ, ხალხური აკლამაციების წიაღში აღმოცენებულმა საგალობლებმა ხალხურობა შეინარჩუნეს აღნიშნულ დრომდე, ხოლო ჰანგის საბოლოო ჩამონაკეთილობა ერეკლე II-ს მოღვაწეობის დროს შეიძინეს.

მესისა და ლიტურგიის ერთობლივი კვლევით დადგინდა, რომ ლიტურგიაში ნათლად ვლინდება კათოლიკურ ღვთისმსახურებაში მართლმადიდებლური ლიტურგიის შესაბამისი განგების – მესის მუსიკალურ კომპოზიციად ჩამოყალიბების თავისებურებები. მიუხედავად არსებული განსხვავებისა, ლიტურგია რიტუალში „მონაწილე“ საგალობელთა მუსიკალური ფუნქციებით პირდაპირ ეხმიანება საღვთისმსახურო მესის მუსიკალურ კანონზომიერებებს, რამაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დამოუკიდებელ მუსიკალურ ჟანრად მესის ჩამოყალიბებაში.

დადგინდა, რომ ლიტურგიის საღვთისმსახურო რიტუალის გარეგნული ფორმა მონოლითური მწყობრი კომპოზიციას, რომლის დრამატურგიული მთლიანობის შექმნა გარკვეული კანონზომიერებითაა პირობადებული. ამ პროცესში მუსიკა უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს, რითაც ამართლებს ქრისტიანული ხელოვნების დანიშნულებას.

ქრისტიანული ხელოვნების ყველა დარგი მიისწრაფვის გამთლიანებისკენ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხის მეშვეობით, რადგან ქრისტიანული ხელოვნება, თავისი არსით ღვთაებრივი გამოცხადების მატერიალურ გამოხატულებას წარმოადგენს. გამთლიანება – ერთი იდეის მსახურება, ქრისტიანული ხელოვნების თვისებაა. ჰიმნოგრაფია, გალობა, ხატწერა, არქიტექტურა, თავისთავადი მხატვრული

ღირებულებისდა მიუხედავად, პირველ რიგში მთლიანის, უხილავი და ხილული სამყაროს გამაერთიანებლის – ტაძრის შემადგენელი ნაწილია. და ამიტომ, ხელოვნების ყოველი სფეროს შინაარსი სწორედ მთელი ტაძრისა და ღვთისმსახურების „კონტექსტში“ იხსნება. ამაშია სწორედ ქრისტიანული ხელოვნების სინთეზურობა, რომელიც, თავის მხრივ, იმ უმაღლეს ერთიანობას წარმოადგენს, რაც ღვთისადმი სწრაფვაშია ჩადებული: „რადგან, როგორც სხეული ერთია, მაგრამ მრავალი ასო აქვს, და სხეულის ყველა ასო, თუმცა ბევრნი არიან, ერთი სხეულია, ასევეა ქრისტეც (I კორ. 12, 12).

ღისერტაციის ძირითადი შედეგები ასახულია ავტორის შემდეგ შრომებში:

1. მართლმადიდებელთა ლიტურგია და კათოლიკური მესა. საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები. – მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბ., 1994.
2. „ღიალოგის პრინციპი“ ღვთისმსახურებაში. მისი როლი, ფუნქციები ლიტურგიაში. ივანე ჯავახიშვილის დაბადების 120 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სამეცნიერო სესია. ივანე ჯავახიშვილი და ქართული კულტურა. თბ., 1996.
3. Compositional Peculiarities of the Georgian Christian Liturgy (ქართული მართლმადიდებელთა ლიტურგიის კომპოზიციური თავისებურებანი). Bulletin of the Georgian academy of sciences, 155, N3, 1997.

17.00.02

- 28 -

Чхеидзе Тамара Тенгизовна

РГБ ОА

Божественная Литургия  
в Грузинской богослужебной практике  
(Музыкально-литургический аспект)

РЕЗЮМЕ

Грузинские музыкально-литургические памятники до сих пор еще недостаточно изучены. Их исследование в связи с богослужебными функциями представляет в новом аспекте проблемы древнегрузинской профессиональной музыки.

Литургия занимает особое место в православном богослужении. Литургия, или обедня, по обету Спасителя, постоянно служитися многие века и до сегодняшнего дня является ведущим чином христианского богослужения. Именно во время литургии происходит исполнение одного из величайших семи таинств Нового Завета - причащения. Музыка в литургии отводится весьма значительная роль. Она такой же необходимый и полноправный элемент православного богослужения, как молитва, богослужебные чтения и ритуальные действия.

Литургия не являлась предметом специального изучения грузинских музыковедов. В исследованиях иностранных специалистов основное внимание, как правило уделялось проблемам католического богослужения и только единичные работы посвящены музыке восточной православной литургии (византийской, болгарской, русской). Именно поэтому изучение литургии на конкретном примере из богослужебной практики одной из древнейших христианских стран - Грузии, открывает интересные перспективы и является весьма актуальным сегодня.

Изучение музыкального аспекта литургии имеет большое значение и потому, что этот чин в настоящем богослужении упрощен и восстановление его в полном виде является долгом не только священнослужителей, но и музыкантов, тем более, что записи, сделанные в конце прошлого века предоставляют эту возможность.

Целью данного исследования был анализ факторов, обуславливающих композиционную целостность обедни - сложного синтетического богослужебного ритуала, сложного как по своей внутренней сущности, так и по внешнему виду и составу. Задачей автора являлось установление музыкально-формообразующих закономерностей в литургии, исследование роли музыки в этом ритуале. Этому предшествовало изучение истории происхождения и развития чина обедни, значения и истории возникновения отдельных ритуалов, входящих в литургию, литургическое назначение, содержание и историю каждого песнопения, взаимоотношение богослужебных и музыкальных функций, функций участников таинства.

Песнопение, несмотря на самобытную художественную сущность, прежде всего является составной частью богослужения. Поэтому изучение чисто музыкального аспекта производилось с учетом богослужебных функций и глубокого исторического и литургического анализа ритуала.

Предметом исследования является музыкальная сторона обедни Иоанна Златоуста, дошедшая в виде различных песнопений, известных по нотным записям конца XIX века.

Поскольку национальное музыковедение не располагает опытом исследования данной проблемы, в теоретическом музыковедении нет единой точки зрения для оценки конкретных и общих музыкальных закономерностей литургии. Диссертационная работа является первым опытом разрешения этой весьма актуальной проблемы в грузинском музыковедении. Именно в этом состоит научная новизна работы.

Диссертационная работа включает 150 страниц. Она состоит из введения, четырех глав, заключения, приложений (нотные примеры и схемы) и списка использованной литературы.

Во введении к работе освещено состояние изучения грузинской церковной музыки, определены цель и задачи исследования, обоснована актуальность избранной темы, аргументированы ее методологические и научно-теоретические основы. Многогранность исследуемой проблемы обусловила изучение широкого спектра литературы: 1. Богослужебные книги, сочинения святых отцов, работы с литургическим уклоном. 2. Филологические труды, связанные с вопросами текстологии литургии. 3. Музыковедческие труды, нотные записи (с комментариями) литургии, дошедшие до нас в виде рукописей и ранних изданий.

Кроме того, изучение материалов грузинской и русской прессы конца XIX века, позволило выявить роль и заслуги Н. Кленовского перед грузинской музыкальной культурой. Им опубликована исторически первая нотная запись грузинской литургии св. Иоанна Златоуста на основе нотной версии, сделанной А. Мревловым (Мревлишвили) в 1841 году в монастыре Шуамта.

Первая глава - „Божественная Литургия“ состоит из двух подглав. В первой - „Исторический обзор“ - разъяснены тайная сущность и назначение литургии, место этого ритуала в богослужении. Речь идет о прообразах тайны евхаристии, об истории ее происхождения и развития. В то же время автор особо подчеркивает значение песнопения в тайне евхаристии и вообще в христианском богослужении, которое восходит к тайной вечере.

Автором рассмотрены существующие виды обедни и особо выделены Константинопольские литургии. В этом разделе подробно рассмотрены причины возникновения и своеобразия литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста, их близость, происхождение современных традиций обедни. Здесь же рассмотрены проблемы распространения Константинопольских литургий в Грузии.

Во второй подглаве - „Строение литургии. Дифференциация песнопений“ - речь идет о структуре литургии и тех особенностях, с учетом которых в работе проведена группировка песнопений, предворяющая их анализ. Основное внимание было сосредоточено на II и III части (литургии оглашенных и литургии верных), поскольку проскомидия не располагает музыкальным компонентом. Выполнение этого ритуала без песнопений находится в прямой связи с его богословским содержанием и богослужебными функциями прихожан (в данном случае - певчих).

Разнообразие песнопений, их особенности и взаимоотношения определили параметры для их дифференциации и группировки.

1. Песнопения были поделены на группы, подчиняющиеся системе осмогласия и самогласные.

2. Были разграничены изменяемые и устойчивые группы.

3. Были выделены группы песнопений в зависимости от их литургических функций.

В этой подглаве были использованы первый и второй параметры.

Первый метод дифференциации показал, что действие закономерностей системы осмогласия является в литургии второстепенным, менее значительным. Это совершенно логично и вызвано тем, что обедня по своей сущности самый устойчивый чин суточного богослужения, что обусловлено значением и назначением тайны евхаристии, являющейся неизменной со времен тайной вечери.

Таким образом, богословское содержание литургии определяет устойчивость музыкальной стороны - песнопений, тем самым выдвигая на передний план их богослужебное назначение и проявляя в музыке неизменную сущность ритуала.

Второй принцип избранной дифференциации позволил заключить, что в литургии оглашенных и литургии верных соотношение устойчивых и неустойчивых единиц различно. В литургии оглашенных изменяемые песнопения явно доминируют над устойчивыми. Степень и интенсивность изменчивости в различных случаях различна. В литургии верных наблюдается другое явление: здесь число устойчивых песнопений превосходит неустойчивые. И это, безусловно, логично, т. к. устойчивость и неизменная сущность, которые выделяют обедню из других богослужебных чинов концентрируются именно в литургии верных, где испокон веков неизменны евхаристия и причащение. Этим объясняется и то, что на литургию верных в основном не распространяются изменения церковного календаря.

Примечательно, что роль изменяемых и устойчивых песнопений в создании музыкального единства литургии различна. Это различие обусловлено переходом церковного искусства на профессиональную основу дифференциацией функций участников ритуала. Этому способствовало постановление Лаодикийского собора, согласно которому прихожанам запрещалось исполнять песнопения. А это в корне противоречило назначению литургии, ее общественному характеру, который подразумевал активное участие прихожан в службе.

Безусловно исключено, что собор мог принять такой закон, который лишил бы права участвовать в литургии тех, для кого совершалась таинство. Следует предположить, что в период созыва Лаодикийского собора песнопения означали гимны, созданные на тексты псалмов и они преобладали в певческом репертуаре того времени. Все остальные фразы и молитвы, которые произносились и исполнялись прихожанами во время богослужения („И со Духом твоим“, „Имамы к господу“, „Всех и Вся“, „Достойно и праведно“ „Святая святых“) не носили характера песнопений и, исходя из этого, и исполнение прихожанам не запрещалось.

Таким образом, после Лаодикийского собора были резко разграничены песнопения, исполнение которых разрешалось только певчим и музыкальными эпизоды - акламации, которые исполнялись прихожанами.

В Репертуаре певчих объединялись песнопения. Приуроченные праздникам или церковным дням и упорядоченные по системе осмогласия Это: антифоны, входные, тропарь, кондак, „Слава, ныне“, прокимен, аллилуйя причастен. А эпизоды литургии, являющиеся устойчивыми литургическими единицами, предоставляли прихожанам возможность участия.

Трудно сказать, как звучали акламации и песнопения прихожан: было ли это речитативом, или чем-либо другим, имелся или нет определенный напев, но несомненно то, что они имели форму отличную от канонических песнопений (упорядоченных осмогласием). Каждая христианская община в своих акламациях должна была пользоваться собственным музыкальным и речевым фондом, внося в них свои музыкальные навыки, традиции. Так что, если можно говорить о национальных истоках в богослужении, что в первую очередь проявляется в службе на национальном языке, то в музыкальной части эти особенности следует искать в бывших акламациях.

В настоящее время певчие взяли на себя исполнение всех фраз прихожан. В современном богослужении в грузинской церкви только во время пасхальной службы сохранен древнейший, первоначальный вид акламации прихожан. Все остальные акламации, молитвы, песнопения исполняются певчими и на сегодняшний день называются песнопениями. Это явление с одной стороны свидетельствует о видоизменении - умалении функций паствы, а с другой стороны - о развитии певческого искусства.

Социальный рубеж в современном богослужении, разделяющий песнопения певчих и прихожан, уже не существует. Отведенная пастве самая короткая фраза, выражающая подтверждение истины - „аминь“ - тоже приобрела музыкальное звучание.

Как показали проанализированные нами списки литургий, первое упоминание об исполнении певчими самогласных песнопений в истории грузинского богослужения встречается в Евхологионе 1783 года, изданном при Ираклии II. Участие прихожан в нем ограничивается произношением „Верую“ и „Отче наш“. Это традиция продолжается и в Евхологионах, изданных в последующие годы. Примечательно, что фиксация в сборнике песнопений, предназначенных для исполнения прихожанами, также происходит в период царствования Ираклия II и свидетельствует о возрождении им певческих традиций. Появление в певческих сборниках устойчивых, отведенных для исполнения прихожанами песнопений и фиксация их музыкальными знаками свидетельствует о том, что к данному песнопению „прикреплялся“ определенный напев.

Особое внимание, уделяемое песнопениям, исполняемым прихожанами, особенностям участия певчих и прихожан обусловлено различием ролей, разделенных по принципу дифференциации самогласных, устойчивых песнопений и упорядоченных осмогласной системой изменяемых песнопений в создании композиционного единства музыкальной части литургии.

Анализ нотных записей свидетельствует, что музыкальная целостность литургии обусловлена именно устойчивыми песнопениями, которые в древности исполнялись прихожанами, без канонизированного напева. Это естественно, поскольку изменяемое не могло выполнять роль устойчивости. Более того, на фоне изменяемости еще острее проявлялось содержание и значение устойчивой литургической единицы.

Во второй подглаве - „Католическая месса. Взаимоотношение мессы и литургии“ - наряду с историческим обзором возникновения и развития католической мессы, ее традиций, характеризуются традиционные методы анализа мессы и показано различие и сходство между мессой и литургией. Среди множества видов месс в диссертации основное внимание сосредоточено на мессе - службе, поскольку она по своей сущности более



всего проявляет сходство с литургией. Частная, исполняемая за домашним алтарем месса, или иная тайная месса совершенно не отвечает назначению ритуала евхаристии, его общественному характеру.

Общая основа мессы и литургии, близость по вере и вековая связь все же подействовали на близость этих двух видов богослужения. Это, в первую очередь, обусловлено назначением мессы и литургии. Они в различных формах представляют одно и то же таинство, в котором проявление содержания осуществляется единством сходных компонентов: действие и молитва перемежаются пением или вокально-инструментальной музыкой. Музыкальные части мессы и литургии объединяются в один жанр. Композиция их обоих масштабна, форма циклична<sup>1</sup> и состоит из нескольких завершенных эпизодов, в объединении которых наряду с решающим значением содержания, принимают участие и собственно музыкальные закономерности. Но эту роль музыка обрела с течением времени и постепенно сформировала собственные закономерности. Безусловно, в древности, когда еще не сложилась музыкальная сторона литургии, было невозможно музыкально связывать песнопения и поэтому она (музыка) не могла участвовать в создании целостности ритуала. Со временем конкретизировались песнопения, создались отдельные жанры, произошло согласование литургических и музыкальных функций песнопений и подчинение музыкального оформления литургии определенным принципам. Музыка сыграла значительную роль в создании драматургической стройности богослужебного ритуала, более того, явилась одним из сильнейших объединяющих факторов.

В музыкальной части мессы это свойство настолько выдвинулось на передний план, роль музыки в ней (мессе) настолько возросла, что месса, как новый музыкальный жанр, продолжала жить и за пределами церкви. А в православной литургии музыка несмотря на обретение „объединительных“ свойств, никогда не доминировала над другими элементами богослужения.

В отличие от мессы, между песнопениями литургии резкого разграничения и создания 2 циклов (*Proprium*, *Ordinarium*) не произошло, но существование песнопений, различающихся по сакральным и драматургическим функциям, подтверждается проведенным анализом. Псалмодические элементы в восточной и западной практике являлись начальными формами обоих направлений христианского богослужения. Они подчинялись церковному календарю и исполнялись специальными церковными хорами.

Части *Missa Ordinarium* вначале носили импровизационный характер, представляли некое приложение к действию, предусмотренному „официальным“ церковным канонам и их фиксация не происходила. Даже тогда, когда начали записывать, эти разделы последовательно помещались в конце богослужебных книг и не включались в проведение богослужебного обряда.

То же явление наблюдается и в православной литургии. Анализ грузинских Евхологионов показал, что устойчивые эпизоды исполнялись прихожанами. В таких условиях невозможно было исполнять песнопения на определенный напев. Об этом же свидетельствует их отсутствие в богослужебных певческих сборниках.

---

<sup>1</sup>Понятие „цикл“ в данном случае имеет условное значение. Музыка не звучит непрерывно, но включена в богослужение и создает своеобразную музыкальную форму - „рассредоточенный“ цикл.

Если в мессе устойчивые гимнические эпизоды с художественным удельным весом вытеснили псалмодические разделы и составили пятичастную композицию, то восточная литургия не испытала эволюции, подобной мессе, не создала композицию, состоящую только из устойчивых гимнов, подобных Missa Ordinarium. В лоне грузинской литургии не родился жанр с преобладанием музыкальных закономерностей. В ней и сегодня взаимосвязаны литургические и музыкальные функции, но основным оплотом его композиции являются неизменные устойчивые песнопения.

Таким образом, предпосылки обусловившие формирование Ordinarium-a, а не мессы Proprium в независимую композицию, подтверждаются и в музыкальной части грузинской литургии. Кто знает, как могла сложиться судьба музыкальной части литургии, если бы не внешние факторы, обусловившие ее консервативность в грузинской традиции. Потенция к формированию в единую целостную композицию присуща и литургии и проявляется в интонационно-тематических связях ее устойчивых частей

Если процессы, происходящие в музыкальном искусстве Западной Европы, направили развитие мессы по совершенно иному пути: изменился музыкальный язык, тематизм, средства развития и, что главное, характер, в нее проникли драматические элементы, и в конце концов элементы концертности, то грузинские песнопения сохранили назначение и характер церковно - богослужебной музыки, старейшие способы „нанизывания“ мелодии и традиционные средства развития музыкального материала. Именно особенности этих особенностей посвящены последующие главы работы.

Третья глава - „Композиционные и драматургические особенности литургии“ - включает две подглавы. В первой - „Взаимосвязь литургических и музыкальных функции песнопений“ представлен третий принцип дифференциации, рассмотрены богослужебные функции песнопений и своеобразия их отражения в музыкальной части.

Содержание и функция каждого раздела литургии раскрывается только в контексте богослужебного ритуала. Исходя из этого каждое песнопение обладает собственной локальной богослужебной функцией (также, как и другие компоненты богослужения - будь то молитва или действо), что вытекает из значения того или иного ритуала святого чина. В то же время в песнопениях обедни стало возможным выделение двух больших групп, отличающихся друг от друга литургической нагрузкой. К первой группе относят те, которые или непосредственно связаны или сопровождают какой-нибудь значительный момент, их содержание связано с содержанием конкретного действия и поэтому включаются в литургию только один раз. А песнопения, входящие во вторую группу, носят общий характер. Они или подготавливают (предшествуют), или следуют за ритуалами наделенными значительным содержанием. Иногда они служат для сосредоточения внимания и периодически повторяются в течении литургии. К этой группе относятся ектении, „И со Духом твоим“, прокимен, илилиуя, диалог между прихожанами и священником перед евхаристией.

Различие в литургических функциях песнопений отражается и на их музыкальной стороне. У песнопений, несущих значительную литургическую функцию, напевы более развитые и значительные, а среди песнопений второй группы мы встречаемся с краткими и лаконичными построениями.

Итак: 1. Взаимосвязь и зависимость песнопения от богослужебного

действия определяют их локальные и литургические функции; 2. Взаимоотношения песнопений в масштабе всей литургии позволили выделить две группы. Но кроме этого ритуальное действие литургии дало возможность объединить песнопения в циклы.

В подобных циклах песнопения наряду с индивидуальными, конкретными функциями обретают и общую функцию, которая является единой для всех песнопений, входящих в цикл. Причины объединения в некоторых циклах заключены в содержании и не находят отражения в музыкальной стороне (напр., в цикле песнопений ритуала „малый вход“). Циклы песнопений евхаристии и причащения отличаются и особым музыкальным единством, что достигается действием принципа интонационного сходства и контраста. На основе различных записей службы (З.Палиашвили, М.Ипполитов - Иванов, Р.Хундадзе, Э.Кереселидзе) детально рассмотрены музыкально-литургические циклы песнопений, составляющие ритуалы евхаристии и причащения.

Вывод, сделанный в конце подглавы, заключается в следующем: интонационное единство песнопений связано с общей литургической функцией. Единство литургической функции не всегда подразумевает интонационное сходство, но и не исключает его. А интонационное единство всегда обусловлено общей литургической функцией. Кроме музыкальной части ритуала евхаристии и причащения, это подтверждается и следующим: должно быть не случайно, что важнейшие эпизоды литургии - малый вход, большой вход и собственно евхаристия связаны между собой и интонационным сходством песнопений. Эти три ритуала - символическое олицетворение трех различных моментов земной жизни Спасителя: Малый вход - Евангелие - явление Спасителя; Большой вход со святыми дарами - его вступление на путь Голгофы, собственно евхаристия - жертвоприношение. Сюжетная связь этих трех ритуалов подчеркивается и музыкальной стороной песнопений. Это своеобразие в большей или меньшей степени характерно для всех проанализированных нотных вариантов службы.

Во второй подглаве - „Принцип диалога“ в литургии и песнопения второй литургической группы“ рассмотрены функции участников литургии, разъяснена сущность „принципа диалога“ и установлена композиционная и драматургическая роль второй литургической группы.

Удалось установить, что целостность композиции литургии в значительной степени обусловлена „принципом диалога“, под которым подразумевается не только словесный ответ прихожан, но и действие, ответная реакция прихожан на благословения священника или на каждение: крещение, колено преклонение, поклоны в знак повиновения. Этой взаимосвязью создается т.н. внешняя динамика, которая в „диалоге“ осуществляется словом.

Ответы прихожан (на сей раз уже певчих) священнику или дьякону полностью управляют ритуалом и создают циклы песнопений малой формы построенные на принципе диалога. Таковы ектении, песнопения малой формы напр., „диалоги“ перед апостолом, перед чтением Евангелия, перед евхаристией и т. п. Эти песнопения по своей общей функции входят в состав второй литургической группы, предворяют действие и служат для привлечения внимания прихожан. Они всегда являются ответом на обращение священника или диакона. Их функция ответ, в общей форме диалога. Текстологически и структурно-интонационный анализ этих песнопений показал, что они черпают из одного большого интонационного фонда. Здесь мы встречаем краткие

гибкие построения, которые обладают всеми свойствами сформировавшейся интонационной модели: показ, развитие, завершение. Вариантно-вариационное повторение этих мотивов создает многообразие напева, а периодическое повторение обретает значение тематической и структурной репризы.

Проведенный анализ еще раз подтвердил, что общая интонационная основа взаимосвязана с единством литургической функции.

Таким образом, периодическое повторение песнопений второй литургической группы, построенных по принципу „диалога“, создаёт интонационные „арки“, которые связывают друг с другом контрастные построения, тем самым обеспечивая единство композиции литургии. Итак, композиционно-драматургические своеобразия, характерные для музыкально-литургических циклов евхаристии и причащения, можно проследить во всем построении литургии. Исходя из этого, можно смело утверждать, что музыка выполняет значительную роль в создании драматургически-композиционной целостности и единства внешнего действия.

Четвертая глава - „Структурные и интонационные особенности песнопений литургии,“ - посвящена общим формообразующим закономерностям грузинских песнопений, таким как построение целого и составных частей, принципы развития (особое значение вариантности), структурные функции построений. В этой главе дано также определение структурных единиц песнопений.

Как показал анализ, грузинские песнопения по своей структуре составных частей находятся в прямой связи со славяно-русским, украинским, болгарским, сербским роспевами, которые в свою очередь признаны родственными певческими культурами. В песнопениях этих церквей, подобно грузинским, выделено три иерархически расположенных структурных уровня: „Строка, погласица, попевка“, („Мухли“, „сакцеви“ и „брунва“).

Значительным своеобразием строения песнопений литургии является тематическое отличие последнего колена от предыдущих; Это, как общий признак отмечали в грузинской традиции П.Карбелашвили, в русской Д.Алеманов (на основе системы русского осмогласия), которые, однако не рассматривали это явление, как определенную закономерность.

По интонационному составу и тематическому строению в литургии выделены две группы песнопений. В большинстве случаев, в песнопениях только первое и последнее колено отличаются от остальных, а средние строятся на вариантных повторах начальных или последующих строк. Во второй группе объединяются песнопения, в основу которых положен отличный от других тематический материал. В этих песнопениях мы не встречаемся с явными тематическими связями, повтроением интонационных моделей, но различие настолько незначительно, что речь о контрастах приобретает несколько условный характер.

В песнопениях второй группы, в которой колена отличаются друг от друга, решающим является принцип обновления музыкального материала. А сохранение тематического материала первой группы сопровождается одновременное вариантное видоизменение. Этими свойствами в грузинских песнопениях обладают явления, подобные переменному принципу, определяющему художественный стиль высокого Ренессанса, что в музыкальной форме выражается в существовании переменного и остилатно-

вариационного принципа. В тех песнопениях, в которых каждое колено строится на новом тематическом материале, безусловно, действует функция переменности. А в песнопениях, в основе которых лежит вариантное повторение одной модели, форма рождается сочетанием двух противоположных начал, слиянием двух композиционных функций тематического развития. В этом случае одна остинатной неизменностью тематизма сковывает тематическое обновление материала и „подталкивает“ форму к вариантности. В то время как вторая функция (собственно переменная) „склоняет“ музыкальную форму к непрерывному тематическому обновлению. В этом случае „союзником“ переменного начала выступает словесный текст и его постоянное обновление. В процессе вариантного видоизменения, наряду с изменением собственно интонационной модели (в партии первого голоса), активное участие принимает и многоголосие. Вариантные изменения баса и среднего голоса играют значительную роль в процессе видоизменения напева, преодолении однообразия, вызванного сохранением тематического материала. Таким образом, взаимоположные функции - сохранение-остинатность тематизма и их одновременное обновление-изменение в данном случае проявляется и в вертикали. Итак, развитие музыкального материала в песнопениях проявляется следующим образом: здесь не встречаются разработочные элементы, а происходит вариантное или вариационное обновление интонационных моделей, или противопоставление различных тематических эпизодов.

Из структурных функций песнопений в диссертации особо выделена функция завершения, которая проявляется в заключительном колоне песнопения (на уровне всего песнопения) и в завершающих оборотах отдельных колен. Они представляют самые устойчивые элементы и обретают типичный вид. Анализ показал, что один и тот же заключительный оборот могут иметь не только отдельные колена, но и разные песнопения. Поэтому, завершающие построения, в силу периодических построений берут на себя функции интонационного объединения цикла литургии и выполняют весьма значительную роль в создании композиционной целостности. При работе над различными записями службы выявилась еще одна заслуживающая внимание закономерность. Отдельные традиции литургии характеризуются индивидуальными стилевыми особенностями. А в создании стилистического единства чрезвычайно важна роль отдельных характерных оборотов. Они появляются в разных песнопениях пронизывают всю музыкальную ткань литургии, интонационно сближают песнопения и тем самым создают основу для композиционной целостности.

В диссертации затронуты и вопросы взаимосвязи текста и напева, выделены силлабические, невматические, мелизматические и речитативные типы. В формообразовании речитативных песнопений первичны словесные тексты и цезуры. В невматических и мелизматических формах происходит наложение текстов на готовые интонационные модели. А в процессе формообразования песнопения выдвигает на передний план музыка и подчеркивается ее особая функция в богослужении. Эти формы отражают „освобождение“ музыки от текста и становление ее на собственную специфическую музыкальную основу. Бывают случаи, когда в одном песнопении можно проследить несколько или даже все формы связи текста и музыки. В формообразовании песнопения первенство музыки над текстом

особенно проявляется в тех формах, в которых расчленение формы совершается музыкальной цезурой, а не текстом, который может быть разорван без учета содержания связи и состава слова.

В диссертации рассмотрено еще одно значительное своеобразие грузинского многоголосного пения, что выражается в связи каждого голоса песнопения с текстом. Даже в сложнейшем многоголосии слова одновременно произносятся в вертикали, в отличие от западноевропейских форм многоголосия, где большей частью произношение слогов горизонтально сдвинуто и не совпадает друг с другом. Это своеобразие западноевропейского музыкального многоголосного склада напрямую перекликается с имитационными средствами развития музыкального материала и чуждо грузинскому музыкальному мышлению.

В диссертации говорится и о ладовых особенностях песнопений, в частности, о господстве миксолидического лада в литургии „Карбелаант кило“ (запись М.Ипполитова - Иванова). И в этом своеобразии прослеживается влияние народных застольных песен, что в фактуре песнопений выразилось развитым вторым голосом и мелизматическими элементами.

Здесь же затронуты вопросы, связанные с выражением христианской символики в песнопениях. Среди других интервалов песнопений, в мелодико-гармонических оборотах, в диапазоне фраз и в опорных звуках, выделяется кварта как выражение в музыке святых четыре, занимающих особое место в христианской символике.

В заключении диссертации обобщены основные итоги исследования. В частности, отмечается, что литургия также как и все богослужебные ритуалы, имеет две стороны: внутреннюю и внешнюю. Сакральное содержание объединяет различные литургическо-ритуальные действия, каждое из которых носит свое имя и выполняет свою функцию. И хотя они не всегда следуют за единой сюжетной линией развития, но не нарушают целостности литургического действия, что в первую очередь обусловлено общим содержательным осмыслением сюжетно несвязанных разделов. Проявление содержания осуществляется в единстве действия различных компонентов. В целостности формы литургии с первичной значимостью содержания музыка берет на себя особую роль. Музыкальную ткань трудно отделить от богослужебного ритуала. Музыка литургии теряет свое значение за пределами храма и вне его ритуалов. Музыкальные эпизоды литургии неотъемлемы от драматургии богослужения и не создают независимой музыкальной формы. Музыкальная композиция литургии представляет собой цикл, состоящий из ряда песнопений, рассредоточенных во время действия литургии. Но в то же время для этого цикла характерны своеобразия, присущие собственно музыкальной композиции. В построении каждого песнопения и полностью цикла есть определенная логика. Наряду с индивидуальными особенностями, характерными для отдельных традиций грузинской литургии, налицо и их схожесть. Это проявляется не только в интонационной близости песнопений, но и в композиционной закономерности всего цикла.

Напевы каждого песнопения литургии обусловлены религиозно-мистическим содержанием литургического ритуала. Таким образом, драматургическое и интонационное единство музыкально-литургического цикла зависит от взаимосогласия литургических и музыкальных функций. А это своеобразие является решающим в создании интонационного контраста

и репризности и служит одним из основных способов формообразования.

Принципы интонационного контраста и репризности в литургии проявляются двояко. С одной стороны они проявляются в музыкально-литургических циклах обедни. Здесь их действие выражается в противопоставлении эпизодов, сходно звучащих песнопений, обусловленных общей литургической функцией и контрастных по отношению к ним эпизодам.

С другой стороны, репризность и контрастность играют ведущую роль в объединении большой композиции литургии. Наряду с песнопениями малого масштаба значение репризы в литургии приобретают и ектении. Они, как тематические и структурные репризы, во время литургии образуют своеобразные „арки“, объединяют друг с другом различные эпизоды и тем самым создают структурную и интонационную целостность службы.

Важнейшим фактором тематического развития в литургии является вариантно-вариационный способ, который непосредственно связан с одним из ведущих свойств грузинского музыкального мышления - импровизационностью. Она находит весьма оригинальное выражение в музыкальной части службы. Здесь мы не встречаем такого традиционного способа развития, как разработка, а основное место отводится обновлению ритмо-интонационной модели с незначительными вариантными или вариационными изменениями, а порой противопоставление различных тематических эпизодов. Но и в таких случаях отмечаются внутренние тематические связи. В связи с указанными свойствами музыкальные формы песнопений обедни можно отнести к т. н. вариантно-строфическим формам. Все вышесказанное свидетельствует о существовании в грузинских песнопениях явлений, подобных определяющему принципу художественного стиля эпохи Возрождения - переменности. Принцип переменности проявляется в песнопениях литургии двояко: 1. В тех песнопениях, которые строятся на основе соединения различных моделей, принцип переменности проявляется явно; 2. В песнопениях построенных на одном тематическом материале, в которых форма складывается в диалектическом единстве двух противоположных началах (повторение и обновление), ведущим все же является изменяемая формообразующая сторона, выраженная в вариантно-вариационном развитии. Действие принципа переменности проявляется и в обязательном отличии завершающего колена песнопений.

По сравнению с богослужбной музыкой православных монодических культур, в грузинской певческой традиции вариантные и вариационные видоизменения весьма разнообразны, что обусловлено многоголосным складом. Эта особенность в условиях „монотематизма“ исключает единообразие в музыкальной композиции литургии, создает многообразие напева и представляет обновление-изменение в вертикали.

Проведенное исследование выявило еще один фактор драматургического единства. Наряду с интонационными и структурными „арками“, большая роль принадлежит и завершающим оборотам песнопений, которые зачастую похожи друг на друга и являются вариантами друг друга. Именно их устойчивость еще более усиливает действие функции повторения и способствует созданию интонационной и драматургической целостности на фоне песнопений различного звучания (как построенных на другой тематической основе, так и вызванных вариантными изменениями).

Завершающие обороты песнопений в виду своей устойчивости берут на себя еще одну значительную функцию. Каданс, как знакомая завершающая

интонационная модель, вызывает у слушателей ощущение как завершения, так и ожидания нового. Естественно, в это время внимание слушателей не ослабляется, более того напрягается. Поэтому, кадансы обретают то же значения, что и фразы, существующие в тексте для привлечения внимания прихожан („Вовнем“, „премудрость“, „двери, двери“). Исходя из этого, кадансы связаны с психологическим моментом и служат для привлечения внимания слушателей.

Избранные нами параметры дифференциации свидетельствуют, что действие осмогласия в песнопениях литургии ограничено, что связано со значением самого устойчивого чина суточного цикла богослужения. Неизменная сущность таинства, исполняемого во время литургии в музыкальной части отмечается устойчивостью песнопений. Выделение устойчивых и изменяемых групп дало нам возможность определить сущность функции участников, проследить пути проникновения в профессиональную музыку народных элементов, разграничить социально различные виды песнопений и показать роли этих двух групп в создании единства музыкальной части литургии и синтетической композиции службы. Отмеченное изменение функций участников литургии (певчих и прихожан), проявившейся в текстах обедни конца XVIII века, в то же время нашло свое отражение в певческих сборниках в виде фиксации неизменных песнопений литургии. Таким образом, наряду с историческими сведениями о возрождении Ираклием II певческих традиций и связанную с этим активизацию певцов подтверждают: 1. Тексты обедни и 2. Певческие сборники. А все это дает нам основание заключить, что исполнение устойчивых песнопений литургии певчие начали в конце XVIII века. Поэтому песнопения, возникшие в народных акламациях, до этого времени сохраняли свою народность, а окончательное формирование напева приобрели в период Ираклия II:

Сравнительное исследование мессы и литургии убедило нас, что в литургии наглядно проявляются особенности формирования музыкальной композиции соответствующего чина православной литургии в католическом богослужении - мессы. Несмотря на существующее различие, литургия по музыкальным функциям песнопений напрямую согласуется с композиционными закономерностями богослужебной мессы, которые подготовили основу для формирования мессы в независимый музыкальный жанр.

Установлено, что форма богослужебного ритуала литургии - монолитная стройная композиция, создание драматургической целостности которой обусловлено определенными закономерностями. И в этом процессе музыка играет значительнейшую роль.

Все сферы христианского искусства стремятся к объединению с помощью художественных средств, характерных для данного вида, поскольку христианское искусство по своей сути является материальным выражением божественного откровения. Воссоздание единства - служение одной идее - сущность христианской идеи. Гимнография, пение, иконопись, архитектура, несмотря на самобытную художественную ценность, являются составной частью Церкви, объединяющей видимый и невидимый мир. И поэтому содержание каждой сферы искусства объясняется именно в „контексте“ всей церкви и богослужения. Именно в этом состоит синтетичность христианского искусства, которое в свою очередь, представляет высшее единство, заложенное в стремлении к Богу: „Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело: так и Христос“ (Кор. I, XII, XII).