

კრებულში ანტიქალკედონისტ სომეხთა საგალობლების შეტანა სავსებით შეუძლებელი იყო.

შევეხით ქართული საგალობლების მხატვრულ და კომპოზიციურ თავისებურებებს.¹ საგალობლები ქართული ეროვნული სამუსიკო ხელოვნების განუყოფელი ძვირფასი ნაწილია, ისეთივე ორგანული მოვლენა ჩვენ დიდებულ მხატვრულ კულტურაში. როგორც ძველი არქიტექტურული ძეგლები და ძველი ქართული სასულიერო პოეზია. საგალობლებში საოცარ მთლიანობაშია შერწყმული მაღალი ეთიკური საწყისი და ესთეტიკური სრულქმნილობა. ქართული საგალობლები ჩვენი ერის შემოქმედი გენიის კიდევ ერთი ნათელი გამოვლინებაა და, ბუნებრივია, მათი განხილვა მთელი ქართული ხალხური და პროფესიული კულტურის კონტექსტში უნდა მოხდეს.

ისევე როგორც ქართული სასიმღერო ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშები, საგალობლები გვაოცებენ პოლიფონიური ოსტატობით. მელოდიურ-ჰარმონიული ენის სიმდიდრითა და ორიგინალობით.

სამწუხაროდ, დღესდღეობით, ძველი ქართული საგალობლების შესახებ მსჯელობისას, უნდა დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ იმ მასალით, რომელიც XIX–XX საუკუნეების კრებულებშია დადასტურებული. ახლა ძნელი სათქმელია, თუ რამდენად დიდი ცვლილებები განიცადა საგალობლების მუსიკალურმა ენამ, თუნდაც მ. მოდრეკილის კრებულის შემდგომ პერიოდში, როგორი გავლენა მოახდინა მასზე საქართველოს ისტორიის ძნელბედობის პერიპეტებმა /უკანასკნელი მათგანი დაკავშირებული იყო XIX ს–ის დასაწყისიდან მეფის რუსეთის მიერ ქართული ეკლესიის დამოუკიდებლობის მოსპობასა და ქართული მონასტრებიდან ქართული გალობის განდევნასთან/.

ქართული საგალობლები სამხმანია, თუმცა XVIII–XIX სს. ლიტერატურულ წყაროებში /კერძოდ, იოანე ბატონიშვილისა და დავით მაჩაბლის შრომებში/ გვხვდება ცნობები ექვსხმიანი საგალობლების შესახებ. რომლებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია. ცნობილია მხოლოდ ცალკეული ხმების დასახელებები – კრინი, ზილი, თქმა, მაღალი ბანი, ბანი, დვრინი.

ისევე როგორც ხალხურ შემოქმედებაში, ქართულ გალობაშიც აშკარად შეიმჩნევა ორი დიდი ჯგუფის არსებობა: ¹ აღმოსავლურ ქართული (ქართლ – კახური), ² დასავლურ – ქართული (ანუ, როგორც მას ზოგჯერ უწოდებენ იმერულ – გურული). პირველი ჯგუფის საგალობელთა მუსიკალური ენა ახლოსაა აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მუსიკალურ ენასთან /ხმათასვლის პრინციპები, აკორდიკა, საკადანსო საქცევები, მოდულაციური ძვრები/. დასავლეთ საქართველოს საგალობელთა მუსიკალური ენა კი, ამ რეგიონის ხალხური სიმღერის მუსიკალური ენის მსგავსად, ყურადღებას იპყრობს მძაფრი აკორდული შეხამებებით.

თამამი მელოდიურ – ჰარმონიული სვლებით. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ ხალხური სიმღერისაგან განსხვავებით, საგალობლებში, მათი სპეციფიკური დანიშნულების გამო. არ ვხვდებით მუსიკალური ენის ისეთ მრავალფეროვნებას, როგორც სხვადასხვა ენის ხალხურ სიმღერებში. რა თქმა უნდა, გაბმული. ბურღონული ბანის ფონზე სოლისტების ფართო. მელოდიური განვითარება. ანდა გამყივანის /ან კრიმანჭულის/ ელვარე „კასკადი“ ვერ შეეგუებოდა საგალობლების ზეაწეულ, ამაღლებულ მხატვრულ სამყაროს.

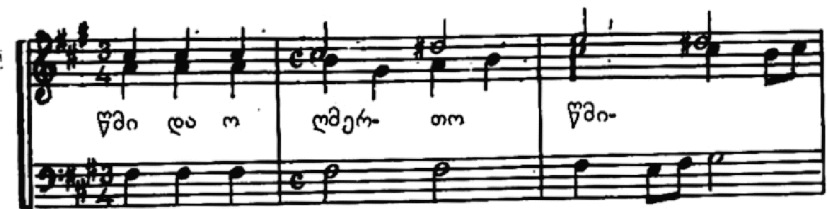
ამავე დროს, საინტერესოა, ზოგიერთი სპეციფიკური მომენტი. მაგალითად, დასავლეთ საქართველოს /განსაკუთრებით, გურულ/ საგალობლებში მეტად ორიგინალური პარალელური მოძრაობა კვინტონაკორდებით, რაც ხმოვანებას ერთგვარად იღუმალ იერს ანიჭებს; ანდა, აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლებში ფართოდ გავრცელებული სამოდულაციო ძვრა – დაპირისპირება პატარა სეკუნდით ზევით. მუსიკალური ენის ეს /და ზოგიერთი სხვა/ ნიშანთვისებები არ ახასიათებს დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული საგალობლების მუსიკალური ენა თითქმის შეუსწაველია, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ ერთის მხრივ, იგი აშკარა სიახლოვეს იჩენს ხალხური სიმღერების მუსიკალურ ენასთან /და ეს სიახლოვე ძირეულია. განმსაზღვრელია/, მეორეს მხრივ კი, ცალკეულ დეტალებში, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია.

ცხადია, რომ საგალობლები, ისევე როგორც საზოგადოდ, მთელი ქართული ქრისტიანული სასულიერო მუსიკა, ხალხურ შემოქმედებასთან მკვიდრო კავშირის მიუხედავად, პირველ რიგში, მაინც პროფესიული სამუსიკო ხელოვნების პროდუქტია. ყოველ საგალობელს ჰყავს თავისი კონკრეტული ავტორი, კომპოზიტორი. რომელთა ვინაობაც სამწუხაროდ, უმრავლეს შემთხვევაში, ჩვენთვის უცნობია.

აუცილებელია ყურადღება შევაჩეროთ იმ გამოჩენილ მოღვაწეებზე, რომელთა სახელებიც შემოგვინახა ისტორიამ, მოვიშველიოთ ის ძუნწი ცნობები, რომლებიც გაბნეულია ქართულ საისტორიო თუ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში. ერთ-ერთ ასეთ უძველეს ცნობას ვხვდებით VIII საუკუნეში. სახელოვან ქართველ მწერალსა და საეკლესიო მოღვაწეს იოანე აბანისძეს საქართველოს კათალიკოსის სამუელის (779–794 წწ.) და-

საგალობელი „წმიდაო ღმერთო“



და-ო მ დლო-ე

რო წმი-და-ო

უ-კვდა-ო შე-გვი-წყა-

ღებ წმი-და-ო

ო უ-ფა-ლო ძლი-ე-რო

შე-გვი-წყა-ღებ გვი-

ენ

საგალობელი ეამთა და წელთა

უამთა და წელთა ხე ლმწიფე ბითა ღმერთ

მთავრობისა შე მოქმედო უფალო

საქმე გნელო დიდებულო ქებუ

ლო ერთასათა ყვაიანი-სცემულო

ა ცხოვე ქმნილნი შენნი არცა მოწიგნილი



ვალეობით შევთხზავს სამი კანონი.¹ სახელოვან მოღვაწეთა შესანიშნავი დასითაა წარმოდგენილი IX — XII საუკუნეები. ასეთები არიან: გრიგოლ ხანძთელი, იოანე ზოსიმე, იოანე მინჩხი, იოანე მტბევაძე, მიქაელ მოღრეკილი, ეზრა, კურდანაჲ, ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელეები, ბასილი, ზოსიმე, არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრიწი, არსენ ბერი (მონაზონი). იოანე კათალიკოსი, რომელთაც სამი საუკუნის მანძილზე დიდი ღვაწლი დასდეს ქართულ ჰიმნოგრაფიას, ლიტურგიკას, სასულიერო გალობას.

ყველა მათგანს სრულის საფუძვლიანობით შეიძლება ვუწოდოთ კომპოზიტორები (ძვ. ქართულად-ხელოვნებათმოდღერები). ასეთია, მაგალითად, გრიგოლ ხანძთელი, რომელმაც 102 წელი იცოცხლა (გარ. 861წ.) გიორგი მერჩულეს გადმოცემით, მას „აქუნდა კმისა ნებიერებაჲ და ტკბილობისა შუენიერებაჲ“². მან სწრაფად აითვისა საგალობლები „დაბადებიდან“ და „მოციქულთა წიგნიდან“ და ზეპირად იცოდა ისინი. თვითონ თხზავდა ლიტურგიკულ ჰიმნებს და შეადგინა ჰიმნების კრებული — „იადგარი“.³

ამ ეპოქის თვალსაჩინო მოღვაწეა იოანე მინჩხი (X ს.), „სინას მთის ერთ-ერთ ხელნაწერში მოთავსებულია „გალობანი წმიდისი გეორგისანი, თქმულნი ნეტარისა მინჩხისანი“

ქართველ მუსიკალურ მოღვაწეთა ზემოხსენებული დიდებული პლეადის უდავოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა მიქაელ მოღრეკილი. იგი საგრძნობლად გამოირჩევა თავისი სამუსიკო განათლების დიპაზონითა და შემოქმედებითი მუშაობის მასშტაბით. საზოგადოდაც, შეიძლება

ითქვას, რომ მიქაელ მოღრეკილი ერთ-ერთი უშესანიშნავესი მოღვაწეთაგანია ქართული კულტურის ისტორიაში. სამწუხაროდ, მის შესახებ არ მოგვეპოვება სანდო ბიოგრაფიული ცნობები. აკად. კ. კეკელიძის აზრით, მიქაელ მოღრეკილი იყო ექვთიმე ათონელის ძმა და, როგორც ბერს, უმოღვაწია ოშკის ლავრაში. თავისი დროისათვის იგი ფრიად განსწავლული. უნიჭიერესი პროფესიონალი მუსიკოსი ყოფილა, რასაც აშკარად ამჟღავნებს მის მიერ 978 — 988 წლებში შედგენილი ქართული საგალობლების ვეება ფოლიანტი თანდართული სამუსიკო ნიშნებით, რომელიც ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობის უნიკალური ძეგლია. კრებული დაწერილია პერგამენტზე. მისი გვერდების რაოდენობა, როგორც ირკვევა კრებულის ბოლო ფურცლებზე მოთავსებული პაგინაციით, უდრიდა 1289-ს, მათგან შემორჩენილია მხოლოდ 544 გვერდი.¹

ამ კრებულის შინაარსის შესახებ თვით მიქაელ მოღრეკილი გვაუწყებს შემდეგს: „შეწენითა ღმრთისათა, რომელი იგი არს მიზეზი ყოვლისა კეთილისა, მე გლახაკმან მიქელ მოღრეკლმან, ძმისწულმან ღმერთშემოსილისა მამისა დავითისამან, ვილუაწე და ყოვლით კერძო შრომა ვაჩუენე უზეშთაეს ძალისა ჩემისა და ფრიადითა ხარკებითა და გულსმოდგინეთ ძიებითა შეგკრიბენ ძლისპირნი ესე ყოვლით კერძოვე, რომელნი ვპოენ ენითა ქართველთა თა მეხურნი, ბერძულნი და ქართულნი, სრულნი ყოვლითა განგებითა, და დავწერენ წმიდასა ამას წიგნსა შინა“.²

მაშასადამე, გულმოდგინედ ძიების შემდეგ მიქაელ მოღრეკილს არა მარტო შეუკრებია და შეუტანია თავის კრებულში ორიგინალური და ნათარგმნი ძლისპირები, არამედ მიუწერია აგრეთვე სამუსიკო ნიშნები. კრებულის ავტორი, იმეორებს რა ყოველივე ნათქვამს, განაგრძობს, რომ მან ყველა ეს საგალობელი შეიტანა თავის „წმინდა წიგნში“, „სიწმინდით და სიმართლით სისწორითა კილოჲსა თა და უცდომელობითა ნიშნითა“. ამით ირკვევა, რომ მიქაელ მოღრეკილი საგალობლების შეკრებას განსაკუთრებული სიფრთხილით მოჰკიდებია, დიდი დრო და შრომა დაუხარჯავს, რათა გულდასმით შეემოწმებინა ყოველი საგალობლის კილო, დაეცვა მათი „სიწმინდე და სისწორე“ და „უცთომელობა ნიშნისათა“.³ ეს განმარტება უდავოდ დიდმნიშვნელოვანია. აქ არ არის ძნელი ამოვიკითხოთ. რომ მიქაელ მოღრეკილი საგალობლების არა უბრალო შემკრები, არამედ თავისი დროის მუსიკოს-მგალობელთა თვალსაჩინო წარმომადგენელია. იგი გვევლინება მრავალმხრივ განსწავლულ მუსიკოს-თეორე-

¹ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 234 — 235.

² ივ. ჯავახიშვილი, „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 270.

³ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, თბ. 1941.

საქართველოს მუზეუმის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ფონდის ხელნაწერი, 425 გვ.

² თ. ჟორდანი, ქრონიკები, 1. 112. კ. კეკელიძე „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, ძველი მწერლობა, ტ. 1, თბ., 1941, გვ. 155.

³ პ. ინგოროყვა, ძველი ქართული სასულიერო პოეზია, გვ. 11.

ტიკოსად და კომპოზიტორად. მან ზედმიწევნით იცის ქართული გალობა, მისი კილოთა „სიმართლე“, ღრმა მცოდნეა ქართული სამუსიკო ნიშნებისა, რომლებიც მან დაურთო თავის კრებულს, ავტორია რიგი საგალობლისა, რომელთაც კრებულში მიწერილი აქვს მისი სახელი — მიქაელი, ან მათი ავტორის ვინაობა აღნიშნულია სიმბოლურად, რიცხვების საშუალებით. მაგალითად, იანვრის 22-ის, მესამე ხმის აღდგომის კანონს და ნათლისღების საგალობლებს აქვს შემდეგი ზედწარწერა — „დასდებელნი თქმულნი ორმოცისა (40), ათისა (10), ექუსასისა (600), ერთისა (1), ხუთისა (5) და ოცდაათისა (30). ამ რიცხვების ასოებზე გადმოტანისას მივიღებთ მოდრეკილის სახელს:

5	40	10	600	1	5	30.
	მ	ი	ქ	ა	ე	ლ.

აკად. კ. კეკელიძის სიტყვებით მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნების ტექსტი „პოეტური აღმაფრენით და საღვთისმეტყველო სპეკულაციის სიღრმე-სიდიდით, აგრეთვე სტილის სილამაზით და მოხდენილობით, არაჩვეულებრივ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენს მწერლობაში“,¹ ამ ჰიმნების მუსიკალური ტექსტებიც, საფიქრებელია, ასევე მაღალ დონეზე იყო შესრულებული.

მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა უზარმაზარი კრებული საყურადღებოა კიდევ იმ მხრივ, რომ ამით დასტურდება ქართული მუსიკალური კულტურის მაღალი დონე IX — X საუკუნეებში. კერძოდ ის, რომ ქართველებს ჰქონდათ, ჯერ ერთი, საეკლესიო გალობის მტკიცედ შემუშავებული, დახვეწილი ეროვნული სტილი, და, მეორე — თავისი საკუთარი განვითარებული სამუსიკო დამწერლობა; ამას მოწმობს ძლისპირებისა და ჰიმნების კრებულებში აღბეჭდილი ქართული სამუსიკო ნიშნების სიმრავლე, რომელთა რაოდენობა სამ ათეულს აჭარბებს.

მიქაელ მოდრეკილის კრებულში მოთავსებული ჰიმნებისა და ღვთისმსახურების საგალობელთა კილოების ხასიათის განსაზღვრისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ლექსიკონისათვის უცნობი სიტყვის „მეხურის“ სწორად გაგებას (კონტექსტი ზემოთაა მოტანილი). რას გულისხმობს კრებულის შემდგენელი ამ სიტყვით, ჯერაც გაურკვეველია, თუმცა ამის შესახებ მთელი რიგი მოსაზრებებია გამოთქმული.

ეს ტერმინი რამდენიმე გრამატიკული ფორმით (მეხური, მეხურული, მეხელი) გვხვდება მოდრეკილის კრებულში (425), აგრეთვე სხვა წყაროებშიც, თუმცა აღარ არის დადასტურებული XII ს.-ის შემდეგ.

ამ ტერმინის შესწავლის ისტორია თითქმის 100 წელს ითვლის. მას იკვლევდნენ გამოჩენილი მეცნიერები ნ. მარი, მ. ჯანაშვილი, კ. კეკელიძე, ჩვენს

დროში — ისტორიკოსი გ. ჟორდანიას, ფილოლოგები — ე. მეტრეველი და ლ. ჯღამაია, მუსიკისმცოდნეები შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ვ. გვახარია, თ. ჩიჯავაძე, მ. ჟორდანიას და სხვ.

მკვლევართა ერთი ჯგუფი (ნ. მარი, მ. ჯანაშვილი, გ. ჟორდანიას, ვ. გვახარია) „მეხურს“ მიიჩნევს ეთნიკურ (ტოპონიმის აღმნიშვნელ) ტერმინად, მეორე ჯგუფი (პ. კარბელაშვილი, კ. კეკელიძე,¹ თ. თიბო, თ. ჩიჯავაძე, ე. მეტრეველი, ლ. ჯღამაია) მუსიკალურ ტერმინად თვლის.

როგორც ერთი, ისე მეორე ჯგუფის წარმომადგენლებს ფრიად საინტერესო და საგულისხმო მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული თავიანთი ვერსიის დასასაბუთებლად, მაგრამ დღესდღეობით, არცერთი მათგანი არ შეიძლება საბოლოოდ დამტკიცებულად ჩაითვალოს. ჩვენ იმ მოსაზრებისკენ ვიხრებით, რომ როდესაც მოხერხდება საკვლევი სიტყვის ეტიმოლოგიის საბოლოოდ დადგენა, იგი აღმოჩნდება უშუალოდ მუსიკასთან დაკავშირებული ტერმინი.

ზემომოყვანილი მსჯელობა კიდევ ერთი დადასტურებაა მიქაელ მოდრეკილის კრებულთან დაკავშირებული მეცნიერული პრობლემატიკის სიმდიდრისა და სირთულის.

ქართული ეროვნული კულტურის ამ დიდებული ძეგლისადმი მუდამ იქნება მიპყრობილი ქართველ მეცნიერთა მომავალი თაობების ყურადღება.

მოდრეკილის კრებულის გარდა აღსანიშნავია ე. წ. „ალავერდის ძლისპირნი“, რომელიც ჩაწერილია ქართული სამუსიკო ნიშნებით და ერთ კრებულადაა შეკრული X საუკუნეში. ფიქრობენ, რომ ამ საგალობელთა ავტორი იყო ბერი იორდანე, მაგრამ მისი ავტორობა ჯერჯერობით დამტკიცებულად არ შეიძლება ჩაითვალოს. საგალობელთა მესამე კრებულია ე. წ. ფიტარეთის კრებული.

ქართული სამუსიკო დამწერლობის სისტემასთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა — პრობლემა მისი წარმოშობისა.

ქართული საგალობლების X საუკუნის კრებულში ასეთი რთული და მდიდრული სახით წარმოდგენილი ქართული სამუსიკო დამწერლობა, ცხადია, ერთბაშად ვერ შეიქმნებოდა და მას თავისი განვითარების საკმაოდ გრძელი გზა უნდა გაეწეო. ბუნებრივია, მისი დასაბამი ვივარაუდოთ გაცილებით ადრე, დაახლოებით VII საუკუნეში, როდესაც საქართველოს ეკლესიებსა და მონასტრებში გზა გაიკაფა სასულიერო გალობის ქართულმა ეროვნულმა კილომ, მომზადდა ნიადაგი მისი მასობრივი სწავლებისათვის, რამაც, თავის მხრივ, სამუსიკო ნიშნების გამომუშავების აუცილებლობა გამოიწვია.

¹ კ. კეკელიძე. „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, გვ. 157.

¹ კერძოდ, კ. კეკელიძე „მეხურს“ უკავშირებს ბერძნულ სიტყვა „ეხოს“. რაც გულისხმობს ანტიფონური შესრულების ხერხს.

თუ უფრო ადრე არა, VIII საუკუნისათვის უკვე უნდა სცოდნოდათ მუსიკის თეორია იმ დროის შესაბამ ფარგლებში. ამის გარეშე რა აზრი ექნებოდა სამუსიკო ნიშნებს, რომლებსაც ძლიერი ბისკრებულეებში ვხვდებით, როგორ წაიკითხავდნენ ამ სამუსიკო დამწერლობას, თუ არ ექნებოდათ ადრევე შესწავლილი თითოეული ნიშნის მნიშვნელობა? წარმოდგენელია სამუსიკო ნიშნების რაობა მხოლოდ კრებულების შემდგენელთ სცოდნოდათ. ცნობილია, რომ VIII საუკუნიდან მოყოლებული, ქართულ მონასტრებთან და აკადემიებთან ჩამოყალიბებული იყო სკოლები, რომ მუსიკის სწავლება აქ მაღალ დონეზე იდგა, რაც, ცხადია, მხოლოდ გალობის შესწავლით არ შემოიფარგლებოდა.

უნდა ვიფიქროთ, რომ პირველ ხანებში შეიქმნებოდა მარტივი საგალობლების შესაბამისი მარტივი და მცირერიცხოვანი ნიშნები, რომლებიც საგალობლების განვითარებასა და გართულებასთან ერთად, თანდათან გამდიდრდებოდა და მიაღწევდა იმ მრავალფეროვნებას, რომელიც მიქაელ მოდრეკილისა და სხვათა კრებულებშია წარმოდგენილი.

ბევრი რამის თქმა შეეძლო ძველი და საშუალო საუკუნეების ქართული მუსიკის რაობის შესახებ ამ შესანიშნავ კრებულებს, მაგრამ სამწუხაროდ, მათი საიდუმლოება დღემდე არაა გახსნილი, სანოტო ნიშნები არ არის გაშიფრული და ამოკითხული.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე ქართული მუსიკალური ხელოვნების ამ საუცხოო ძეგლებისთვის არავის მიუქცევია ყურადღება. მხოლოდ 1890 წელს გაზეთში „Новое обозрение“ დაიბეჭდა წერილი, უფრო შენიშვნა, რომელიც მოუწოდებდა ქართველ საზოგადოებას მიექციათ ყურადღება ქართული კულტურის ამ იშვიათი ნიმუშისათვის.¹ შემდეგში ამ საკითხს შეეხო მღვდელი პოლიექტოს კარბელაშვილი, პირველად ნარკვევში — ქართული საერო და სასულიერო კილოები“ (1898 წ.), ხოლო მეორედ 1903 წლის კრებულში „Весь Кавказ“ მოთავსებულ წერილში „Сборник грузинских церковных песнопений Микаеля (Михаила) Модреки-ли“, რომლებშიც ავტორი დაწვრილებით აღწერს კრებულს. შემდეგ განიხილავს რა თვით საგალობლებს, აღნიშნავს, რომ „სანოტო ნიშნები“ თავისი მოხაზულობითა და შინაარსით განსხვავდება ბერძნული ნიშნებისაგან“. გარდა ამისა, პ. კარბელაშვილს თავის ძმასთან მღვდელ ვ. კარბელაშვილთან ერთად, როგორც ქართული გალობის ქართლ-კახური კილოების კარგ მცოდნეებს, განუზრახავთ მიქაელ მოდრეკილის საგალობო ნიშნების ამოკითხვა, და, ნიმუშის სახით, რამდენიმე საგალობელი კიდეც

გადაუტანიათ ნოტებზე.¹ მაგრამ მათი დასკვნები მეტად მიაშიტად გამოიყურება.

1912 წელს გაზეთში „Закавказская речь“ კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე ია კარგარეთელი ათავსებს წერილს „О древнегрузинских нотных знаках“, სადაც წერს: „რომ კიდევაც არსებულო თეორიული კავშირი ქართულ და ბერძნულ სანოტო დამწერლობებს შორის, ეს იმდენად სუსტი და უმნიშვნელოა, რომ სრულიად ითქვიფება ქართულ ნევმატურ ნიშნებს შორის, რასაც მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ უკანასკნელი დამოუკიდებელი და მარტოოდენ ქართული ძალებით უნდა გამოუმუშავებულო“.²

ასეთ კატეგორიულ განცხადებას მეტი დასაბუთება სჭირდება.

დ. არაყიშვილიც დაინტერესებულა ქართული სამუსიკო ნიშნების საკითხით და უწარმოებია მიმოწერა სამუსიკო დამწერლობის ცნობილ გერმანელ სპეციალისტ ოსკარ ფლაიშერთან, რომელმაც შეძლო მხოლოდ გამოეთქვა აზრი ქართული ნევმების მსგავსებისა ბიზანტიურთან (როგორც ვხედავთ, აქ კარგარეთელის საწინააღმდეგო აზრია გამოთქმული).

საგულისხმო მუშაობა ჩაუტარებია აგრეთვე ფრანგ მეცნიერს ჟან ტიბოს, რომელიც ჟურნალ „Христианский Восток“-ის წინადადებით გასცნობია მიქაელ მოდრეკილის კრებულს, განუხილავს იქ წარმოდგენილი სამუსიკო ნიშნები და იმ დასკვნამდე მისულა, რომ ქართული ნევმები შედგება ათი სხვადასხვა ნიშნისაგან და თავისი მოხატულობით დიდად ემსგავსება ლათინურ ეკლესიაში ხმარებულ ნევმატური ნოტაციების ასეთ-სავე ნიშნებს. ამასთანავე, ჟან ტიბომ პირველმა შენიშნა, რომ ქართულ სამუსიკო ნიშნებს ორგვარი დანიშნულება აქვს: ხუთი მათგანი იწერება სტრიქონს ზემოთ, ხოლო მეორე ხუთი ნიშანი — სტრიქონს ქვემოთ, რასაც არ ვხვდებით არც ბერძნულ ექვონტიკურ და აგიოპოლიტურ ნოტაციებში და არც ებრაულ სანოტო დამწერლობის სისტემებში.³ და, მართლაც, მიქაელ მოდრეკილის კრებულში ნევმატური ნიშნები ორგვარად არის განლაგებული — სტრიქონს ზემოთ და სტრიქონს ქვემოთ, რაც ჟან ტიბოს ქართული სამუსიკო დამწერლობის ორიგინალობის კიდევ ერთ-ერთ მაჩვენებლად მიაჩნია.

¹ ქართლ-კახური გალობა კარბელაშვილთან კილოთი — ცისკარი. ნოტებზე გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი თბილისის სასულიერო სემინარიის ქართული გალობის მასწავლებლის ვასილ გრიგოლის ძე კარბელოვის მიერ. მეორე ნაწილი, 1898 წ. იხ. დამატება. იგივე გადაბეჭდილი აქვს პროფ. დ. არაყიშვილს თავის წიგნში — „Грузинская музыка“, 1925.

² Каргаретели И. — «О древнегрузинских нотных знаках» (Закавказская речь). 1912. 9. V. №104)

³ «Христианский Восток», 1914.

¹ Не археолог, Грузинская нотная рукопись. «Новое обозрение» 1891. 27.VI

ამ საგალობლების კრებულის შესახებ საგულისხმო მოსაზრებებს ვხვდებით ქართველი მეცნიერების — ნ. მარის, მ. ჯანაშვილის, ივ. ჯავახიშვილის, კ. კეკელიძისა და თანამედროვე მუსიკათმცოდნეების — შ. ასლანიშვილის, ვ. გვახარაის, კ. როსებაშვილის, ო. ჩიჯავაძის ნაშრომებში.

კრებულებში გამოყენებული ქართული სამუსიკო ნიშნები, როგორც ჩანს, მიგვითითებს არა ცალკეული ბგერის სიმალეზე, არამედ გარკვეულ ადგილზე მელოდიის ბრუნვაზე, საკადანსო საქცეზე. მუხლის შეცვლაზე და მელოდიის მიმართულებაზე ზევით ან ქვევით.¹

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ქართული ლიტერატურისა და სასულიერო პოეზიის გამოჩენილი მკვლევარის პ. ინგოროყვას მიერ ქართული სამუსიკო ნიშნების ამოხსნაზე ხანგრძლივი და გულმოდგინე მუშაობა. მისი აზრით: „ქართულ სანოტო დამწერლობაში ძირითადი ნიშანი არის რვა. დანარჩენი ნიშნები დამატებითია და ძალიან იშვიათად გვხვდება... ნათელი გახდა, რომ რვა სანოტო ნიშანი - ეს ოქტავის (გამის) რვა საფეხურია“. ამ რვა ნიშნიდან „ოთხი ნიშანი იწერება სტრიქონს ქვემოთ: ცხადია, რომ ეს შეესაბამება ოქტავის ქვევითა რიგს, ოთხი ნიშანი კი სტრიქონს ზემოთ, რომელიც შეესაბამება ოქტავის ზევითა რიგს. ასეთი დასკვნა იმ გარემოების შედეგია, რომ „ქართულ სანოტო სისტემას — წერს პ. ინგოროყვა — საფუძვლად, როგორც ჩანს, სამუსიკო ანბანი, სამუსიკო ბგერების წმინდა ალფაბეტი უდევს“. სწორედ ამაში ხედავს მკვლევარი ქართული სანოტო დამწერლობის განსხვავებას საშუალო საუკუნეების სხვა სანოტო სისტემებისაგან, რომლებშიც ბევრი ნიშანია და რომლებიც წარმოადგენენ არა ალფაბეტს, არამედ იეროგლიფური ტიპის უფრო რთულ დაწერილობას“².

მიუხედავად ყოველივე ამისა, ქართული სამუსიკო დამწერლობის ამოსაკითხავად წლების მანძილზე ჩატარებულმა მუშაობამ ჯერჯერობით ვერ მოგვცა სასურველი შედეგი. ძიება ამ მიმართულებით კვლავ გრძელდება.

ამგვარად, გარდა იმისა, რომ ქართული სანოტო ნიშნები დღემდე არაა წაკითხული, თვით ამ ნიშნების წარმოშობის ან სხვა ქვეყნების ამგვარივე ნიშნებთან მათი დამოკიდებულების თუ დამოუკიდებლობის შესახებაც არ არსებობს ერთი გარკვეული აზრი. ქართული სამუსიკო დამწერლობის პრობლემა ჯერაც არ არის გადაწყვეტილი.

ვამთავრებთ რა ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის ამ შესანიშნავი ეტაპის მიმოხილვას, საჭიროდ მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი მიქაელ მოდრეკილის კრებულის ეპოქალურ მნიშვნელობას.

¹ გ. ჩხიკვაძე, ქართული მუსიკალური კულტურა უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე ხმელნაწილი 1944, ქართული თარგმანი. 1945, გვ. 65

² П. Ингорюк, «Музыка, ожившая через тысячелетия». («Курьер ЮНЕСКО», 1962, май, № 15, стр. 26—27)

ქართული სასულიერო მუსიკის ფორმირების რთული გზის დამავეიკინებელი და ძველი ქართული მდიდარი, შთამაგონებელი და ღრმა შინაარსის მემკვიდრეობის შემცველი მიქაელ მოდრეკილის საგალობლების უზარმაზარი კრებული, რომელშიც შეტანილია აგრეთვე სხვა გამოჩენილი ჰიმნოგრაფების — იოანე მინჩხის, იოანე მტბევარის, იოანე ქონქოზისძის, კურდანაშასა და სხვათა საგალობლები, ისტორიული მასშტაბის მოვლენაა, რომლის მნიშვნელობა სცილდება ქართული მუსიკალური კულტურის საზღვრებს, მასში აღბეჭდილია ჩვენ წინაპართა დაუცხრომელი შემოქმედებითი და თეორიული მუშაობა მუსიკალური ხელოვნების დარგში ადრინდელი შუა საუკუნეების ხანაში.

მიქაელ მოდრეკილის „კრებული“, ისევე როგორც ძველი ქართული ლიტერატურისა და არქიტექტურის დიდებული ძეგლები, ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის გამოვლენის ნათელი ნიმუშია. იგი მაჩვენებელია იმ მაღალმხატვრული პროფესიული დონისა, რომელსაც საქართველოს „ოქროს ხანის“ უშუალოდ წინამორბედ ეპოქაში მიაღწია ქართულმა სასულიერო მუსიკამ. უცხო გავლენათაგან თანდათანობით განთავისუფლებით იგი ჩამოყალიბდა როგორც თვითმყოფი, მაღალი ეთიკურ-ზნეობრივი შინაარსისა და სრულყოფილი მხატვრული ფორმის მქონე ხელოვნება. ქართული სასულიერო მუსიკა ქართველი ერის კულტურული საგანძურის ძვირფასი და განუყოფელი ნაწილია.

ქართული მუსიკალური კულტურა XI — XVIII საუკუნეებში

მასალა, რომელიც ამ თავშია მოთავსებული, ფრიად განსხვავებული და არაერთგვაროვანია თავისი შეღავენილობით. ეს გასაგებიცაა, რამდენადაც აქ გაერთიანებულია ისტორიულად ძალზე ვრცელი პერიოდის (თითქმის 8 საუკუნე) მოვლენები და ფაქტები — დაწყებული ადრინდელი ფეოდალური ეპოქიდან, ვიდრე XIX საუკუნემდე — საქართველოს რუსეთთან შეერთებამდე.

ეს საუკუნეები მკვეთრად არის ერთმანეთისგან განსხვავებული ქართველი ხალხის ისტორიული ბედით, მისი სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების პირობებით.

XI — XVIII საუკუნეებზე მოდის ფეოდალური საქართველოს აღზევების კულმინაციური პუნქტიც — მისი პოლიტიკური და კულტურული „ოქროს ხანა“ და ისტორიული ძნელბედობის ტრაგიკული ხანაც, როდესაც ქართველი ხალხი ეროვნული კატასტროფის საშიშროების წინაშე დადგა.

ცხადია, ქართული მუსიკა, ისევე როგორც ქართული ლიტერატურა, არქიტექტურა, ფერწერა და სხვ. ამ საუკუნეებში ვითარდებოდა ზემოხსენებულ ისტორიულ და სოციალურ კალაპოტში, როგორც ქართველი

ხალხის შემოქმედებითი თვითდამკვიდრების ერთ-ერთი ფორმა და მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი.

მისი განვითარების ძირითადი ეტაპები (ქრონოლოგიური ჩარჩოები) ემთხვევა ქართველი ხალხის ისტორიის პერიოდიზაციას, რომელიც ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში და ისტორიულ მეცნიერებაშია მიღებული. კერძოდ: XI — XIII სს. (დასაწყისი) „ოქროს“ ანუ „რუსთაველის ხანა“, როდესაც მანამდე არნახულ გაფურჩქვნას მიაღწია ქართული მწერლობისა და ხელოვნების ყველა დარგმა (მათ შორის, მუსიკამაც); XIII — XVII სს. — ისტორიული ძნელბედობის ხანა, რომელმაც რამდენიმე საუკუნით უკან დასწია ეკონომიკურად და კულტურულად მძლავრი ერი, გააჩანაგა და მოსპო მრავალი საუკუნის მანძილზე მოპოვებული კულტურული ფასეულობანი, დაბოლოს, კვლავ დრამატიზმით აღსავსე XVIII ს., როდესაც ქართველი ხალხის დამოუკიდებლობისათვის გმირული ბრძოლის შედეგად, შეიქმნა პირობები ეროვნული შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდაციისათვის და კულტურული ცხოვრების გამოღვიძებისა და გამოცოცხლებისათვის, რის გამოც ამ საუკუნეს ზოგჯერ (მაგ. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში) აღორძინების ხანას უწოდებენ.

მუსიკალური კულტურის სფეროში XI — XVIII საუკუნეები ძალზე მრავალფეროვან, წშირად, ჭრელ და უაღრესად კონტრასტულ სურათს წარმოგვიდგენს: ერთი მხრივ, „ოქროს ხანის“ უმდიდრესი კულტურული ყოფა, მუსიკალური ხელოვნების (როგორც სასულიერო, ისე საერო) ჰემმარიტი რენესანსი, მეორე მხრივ, გაუდაბნოებული, ფაქტიურად „ცარიელი“ XIV — XVI საუკუნეები, როდესაც ერის უპირველეს ამოცანად საკუთარი ფიზიკური არსებობის შენარჩუნება იქცა.

ფაქტების, მოვლენების, სახელებისა და რეალიების ამ რთულ კონგლომერატში გარკვევისათვის საჭიროა საკითხების დაჯგუფება და სისტემატიზაცია.

პირველი საკითხი, რომლითაც მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავიწყოთ წინამდებარე თავი, ერთგვარად „გამჭოლი“ ხასიათისაა, რამდენადაც იგი თანაბრად შეეხება პირველ თავში განხილულ პრობლემატიკას. ეს არის ქართული სასულიერო და საერო მუსიკის ერთობის საკითხი, რომელიც, საფიქრებელია, მთელი სიმწვავით დადგა უკვე IV საუკუნეში, ქართველების მიერ ქრისტიანობის მიღებისთანავე და ინარჩუნებდა თავის აქტუალობას მომდევნო ხანებშიც. იგი იყო გამოხატულება ორი მტრული, ანტიგონისტური რწმენის — წარმართობისა და ქრისტიანობის ბრძოლისა.

ქრისტიანულ კულტთან დაკავშირებული სასულიერო მუსიკა დევნის და ავიწროებს საერო მუსიკას, რომელიც თავისი გენეტიკური ძირებით უმჭიდროესად არის დაკავშირებული წარმართულ რწმენებთან და წესჩვეულებებთან, აქ ჩვენ ვხედავთ იმავე პროცესების ასახვას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებისა და რუსეთის მუსიკალურ

კულტურათა ისტორიაში. მოვიგონოთ, თუნდაც სკომოროხების სავალალო ბედი რუსეთში (XVII საუკუნეში სკომოროხოზა, ფაქტობრივად, განადგურებულ იქნა რუსეთის მეფის ალექსისა და პატრიარქ ნიკონის ბრძანებით), საქართველოს სინამდვილეში ამ ბრძოლას არ მიუღია ასეთი უკიდურესად გამწვავებული ხასიათი. უფრო მეტიც, თამარის ეპოქაში ეს ანტიგონიზმი საგრძნობლად შემცირდა.

ახლა შევეხოთ „საკითხის ისტორიასთან“ დაკავშირებულ რამდენიმე ფაქტს. პეტრე იბერის ცხოვრების ასურულ ტექსტში ნათქვამია, რომ არჩილ მეფეს, მეფე დავითის მსგავსად, ჰყავდა თავის კარზე საეკლესიო საგალობელთა შემსრულებლები, რომლებიც ტრაპეზის დროს და სხვა შემთხვევებშიც გალობდნენ საღვთო ტექსტებს, ასე რომ მისი სასახლე ეკლესიისაგან არაფრით განირჩეოდა.¹

ცნობილია, რომ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებამ 1103 წელს დაადგინა აიკრძალოს ხატობა-დღეობებში ყოველივე ის, რასაც კავშირი ჰქონდა ხალხის ძველ (ე. ი. წარმართობის დროინდელ ზნე-ჩვეულებებთან). დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის ცნობით: „საეშმაკონი სიმღერანი, სახიობანი და განცხრომანი და გიგება, ღმრთისა საძულელი, და ყოველი უწესოება მოსპობილ იყო ლაშქართა შინა მათთა“.² აქედან აშკარაა, რომ საერო მუსიკა იდევნებოდა სამეფო კარიდან, სამხედრო ნაწილებიდან და აკრძალული იყო აგრეთვე ხატობა-დღეობებში, რომელთანაც, უპირატესად დაკავშირებული იყო ხალხური ყოფითი და საზნეჩვეულებო სიმღერები და ცეკვები. მეორე მხრივ, უეჭველია, რაკი ბრძოლა საერო მუსიკასთან ასეთი დიდი ხნის მანძილზე მიმდინარეობდა, ამ უკანასკნელს ძალზე მტკიცე და მყარი ფესვები ჰქონდა გადგმული ხალხში. იგი შემდგომაც დიდ წინააღმდეგობას უწევდა საეკლესიო მუსიკას, განაგრძობდა სისხლსავსე ცხოვრებას და ვითარდებოდა.

ქართული მუსიკალური ხელოვნება, როგორც საერო, ისე სასულიერო, განვითარების კიდევ უფრო მაღალ დონეზე აღის თამარ მეფის ეპოქაში (1184 — 1213), როდესაც საქართველოს ყველა ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული რეგიონი ერთ ძლიერ სახელმწიფოდ გაერთიანდა, როდესაც საქართველოს სამეფოს საზღვრები ისე ფართოდ გაიწია, რომ ჩრდილოეთით დარუბანდი ჰქონდა, სამხრეთით — ტრაპიზონი, ხოლო აღმოსავლეთით და დასავლეთით — კასპიისა და შავი ზღვები. ამ დროს საქართველომ თავისი ეკონომიკური და პოლიტიკური განვითარებისა და აყვავების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. მრავალი საუცხოო ხუროთმოძღვრული ნაგებობა — ციხე, ტაძარი, კოშკი — აშშვენებდა საქართველოს მიწას. ქარ-

¹R. Raabe, Petrus der Iberer

ასურული ტექსტი, გვ. 11 გერმ. თარგმანი — გვ. 19.

² ივ. ჯავახიშვილი. „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 228. იქვე, გვ. 229

თველმა მწერლებმა, ღვთისმეტყველებმა, ფილოსოფოსებმა ქართული ლიტერატურა დიდ სიმაღლეზე აიყვანეს. ეს საუკუნე ამაყობს ისეთი პოეტების, ფილოსოფოსებისა და მხატვრების სახელებით, როგორებიც იყვნენ: შოთა რუსთაველი, შავთელი, ჩახრუხაძე, მოსე ხონელი, სარგის თმოგველი, იოანე პეტრიწი, ბექა და ბემქენ ოპიზრები და სხვანი, რომელნიც წერდნენ ოდებს, საგმირო პოემებს, თარგმნიდნენ და ქმნიდნენ ფილოსოფიურ ნაშრომებს, ფრესკებით ამკობდნენ ტაძრებს, სადაც დიდებულად ჟღერდა ქართული საგალობლები.

ცხადია, მუსიკას თავისი, მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა რენესანსის ამ პროცესში.

მუსიკა ყველგან გაისმოდა: სამეფო კარზე მომღერალნი ასრულებდნენ პოემებსა და ოდებს სხვადასხვა სამუსიკო საკრავების თანხლებით. მუსიკა მიღებული იყო ნადირობის დროსაც, ომშიც, ქორწილშიც და სახალხო ღრეობის დროსაც.

ბატონიშვილი ვახუშტი ასე აგვიწერს აღდგომის დღეობას სამეფო კარზე საქართველოში: „შექმნიან ნადიმნი და პურობანი დიდნი მგოსანსახიობითა, არამედ კათალიკოზნი და ეპისკოპოზნი ვიდრემდის იყუნენ მუნ, არა იყო მწყობრთა ძალთა ცემანი, არამედ გალობანი, ხოლო შემდგომად წარსვლისა მათისა, იყო მგოსანთა, მომღერალთა და ყოველთა სახიობთა ცემანი...“¹

ვინ იყვნენ მომღერლები, როგორი იყო ეს საკრავები და რა შემთხვევაში ასრულებდნენ მუსიკას — ამას მჭევრმეტყველურად მოგვითხრობს შოთა რუსთაველი თავის უკვდავ „ვეფხისტყაოსანში“, საიდანაც ვგებულობთ, რომ XII საუკუნის საქართველოში ფართოდ იყენებდნენ ყველა სახეობის — ჩასაბერ, სიმებიან თუ დასარტყამ საკრავებს; არსებობდა აგრეთვე სხვადასხვაგვარი შემადგენლობის საკრავიერი ანსამბლები. იყვნენ ცალკეული პროფესიონალი მუსიკოსები, მომღერლები, რომელთაც „მუტრბს“ და „მგოსანს“ უწოდებდნენ, მათ გარეშე არცერთი ზეიმი თუ ქორწილი არ ტარდებოდა, ხოლო ნადირობის შემდეგ მათი მონაწილეობით სახალხო სანახაობა და გართობა-თამაში იმართებოდა.

აი, რამდენიმე შესაბამისი ტაეპი „ვეფხისტყაოსნიდან“.

— დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა,

ბუკსა ჰკრეს და წინწილანი დაატკობდეს ტკბილთა ხმათა...

— ხმას სცემს ჩანგი ჩალანასა, — მომღერალნი იყვნეს რულნი.

— მომღერალნი და მუტრბნი არ იყვნეს სულ-დაღებულნი.

¹ ბატონიშვილი ვახუშტი, ლეონტიძის აღწერა საქართველოსა, ბატონიშვილის ვახუშტის მიერ მის ნამდგლზე დაბეჭდილი აკადემიკოსის ბროსეტისა — ჯანა. ს. პეტერბურგი, მეცნ. აკადემია, 1842, გვ. 44, ციტირებულია: ივ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (გვ. 48).

— მოვშორდი ლხინსა ყველასა, ჩანგსა, ბარბითსა და ნასა...

— ვად შეიცვალა ინდოეთს ხმა წინწილისა, ებნისა...

— ქოს-დაბდაბთა ცემისაგან ყურთა სიტყვა არ ისმოდა...

ამ საკრავების გავრცელებას მოწმობენ აგრეთვე თავიანთ ნაწარმოებებში შოთა რუსთაველის თანამედროვე პოეტები ჩახრუხაძე და შავთელი.

სამუსიკო საკრავების ასეთი სიმრავლე და საზეიმო ვითარებაში მომღერლების მონაწილეობა იმას გვიჩვენებს, თუ რა დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა საერო მუსიკას XII საუკუნეში ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, თვით სამეფო კარზე.

რამ შეუწყო ხელი საერო მუსიკის ასეთ აყვავებას? როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზთაგანი იყო საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება და მძლავრ მონარქიულ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბება. ამ მონარქიაში ეკლესია (მიუხედავად მისი ძლიერებისა), როგორც სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი, იძულებული იყო ხელმძღვანელი როლი, რომელიც მან წინა პერიოდში მოიპოვა, დაეთმო საერო სახელმწიფოებრივი ხელისუფლებისათვის; სახელმწიფოში დაწინაურდნენ საერო ფეოდალური და სამხედრო პირნი. პოლიტიკურად მოლონიერებული საქართველო ეკონომიკურადაც გაძლიერდა. ამან, თავის მხრივ, წარმოშვა ოპტიმისტური განწყობილება, რომელსაც, პირველ რიგში, ვხედავთ მეფის სასახლეში და ფეოდალური საზოგადოების საერო წრეში: „სამეფო კარი გადაიქცა საერო მხატვრული ლიტერატურული ცხოვრების მთავარ ცენტრად“.¹ მის გარშემო იკრიბებიან ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენელნიც. ამასთან არის დაკავშირებული აგრეთვე კარის პოეტისა და კარის მუსიკოსის პროფესიის წარმოშობა.

იბადება უაღრესად საინტერესო და პრინციპული კითხვა: როგორი იყო თავისი ხასიათით, სტილითა და სტრუქტურით მუსიკა, რომელიც იმხანად ჟღერდა, სახელდობრ, არსებობდა თუ არა ამ დროისთვის მრავალხმიანი სიმღერა-გალობა? თუ არსებობდა, რა ცნობები მოგვეპოვება ამის შესახებ?

დასმულ კითხვაზე დადებითი პასუხის გაცემისათვის მოგვიხდება საკმაოდ ვრცელი ექსკურსის გაკეთება — ხალხში შემონახული სამუსიკო ტერმინოლოგიის, ხალხური სასიმღერო შემოქმედების სათანადო ნიმუშებისა და შუა საუკუნეების წერილობითი საბუთებისადმი მიმართვა.

ქართულ სამუსიკო ტერმინებს შორის, რომლებიც ხმის ფუნქციას განსაზღვრავს, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტერმინი „ბანი“. ძველი ქართული წყაროებიდან ირკვევა, რომ „ბანი“ და მისგან წარმოებული „მებანება“ აღნიშნავდა არა მხოლოდ დაბალ ხმას, არამედ ნე-

¹ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ. 1941, გვ. 12, 13.

ბისმიერ მიმყოლ, დაქვემდებარებულ ხმასაც. მეტიც, ამ ტერმინებს ვხვდებით ინსტრუმენტული თანხლების მიმართაც. „დაჰკარ და დაჰკარ, ფანდურო, კარგა მაძლიე ბანია“, მიმართავს სახალხო მომღერალი საკრავს. ანალოგიური შემთხვევები დადასტურებულია ხალხური პოეზიის რიგ ნიმუშებში, აგრეთვე ლიტერატურულ ძეგლებში (დ. გურამიშვილის „დავითიანი“, სულხან-საბა ორბელიანის „მოგზაურობა ეგროპაში“ და სხვა.). საბას ლექსიკონში ვხვდებით ტერმინების — „გოდება“ და „ზრუნის“ შემდეგ განმარტებას: „გოდება — შევლობით ტირილი“; „ზრუნი — გოდების ბანი“. ყველა ამ მაგალითში მკაფიოდ ჩანს ბანის ფუნქცია: — მელოდიის თანხლება.

ტერმინ „ბანს“ და მისგან წარმოებულ „აბანებას“, „მობანეს“, „შე-ბანებას“ — უშუალო კავშირი აქვს მრავალხმიანობასთან: იქ, სადაც არის ბანი, აუცილებლად უნდა იყოს კიდევ ერთი ხმა მაინც. ბიბლიის მე-2, „მეფეთა წიგნის“ მე-14 თავში (ქართული თარგმანი, XI ს.) ნათქვამია: „დავით უცემდა ორღანოთი შებანებულთა“, ე. ი. უკრავდა ორგანს აკომპანემენტით. ამ კონტექსტში ნახმარი სიტყვა „შებანებული“ ადასტურებს იმას, რომ XI საუკუნისათვის ქართველებს ჰქონდათ წარმოდგენა „ბანის“ თანხმობებ ფუნქციაზე. ამკარაა, რომ მთარგმნელი გულისხმობდა მრავალხმიანობას, უკიდურეს შემთხვევაში — ორხმიანობას, რომელიც იმხანად უკვე იყო ქართულ მუსიკაში.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ამ საკითხთან დაკავშირებით ცნობები, რომელთაც გვაწვდის XI — XII საუკუნეების დიდი მეცნიერი, ქართული ფილოსოფიური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ჰიმნოგრაფი, ასტრონომ-ასტროლოგი იოანე პეტრიწი (1055 — 1130). მისი ბიოგრაფიიდან ჩანს, რომ იოანე პეტრიწი იყო აგრეთვე მუსიკათმცოდნე. მას ბიზანტი-აში მიუღია ის განათლება, რომელიც ცნობილია „სქოლასტიკურის“ სახელწოდებით და რომელიც გულისხმობდა ძველი ძირითადი დარგების — გრამატიკის, ფილოსოფიის (დიალექტიკის), რიტორიკის, არითმეტიკის, გეომეტრიის, მუსიკისა და ასტრონომიის შესწავლას, ეს ირკვევა მისი „განმარტების“ ბოლოსიტყვაობიდან, რომლის მეორე ნახევარში ის ალაგებს და აჯამებს თავის აზრებს სწორედ ამ ძირითადი სამეცნიერო დარგების მიხედვით:

215 „ქვეყნის — სამშობლოჲსათვის“ (ბეზმეტირია)

216 „და თუ ვითარ რიცხვნი თან დაედასებნიან“ (ართმეტიკა)

217 „სამუსიკო“ (მუსიკა) და სხვ.¹

იოანე პეტრიწი თავის „განმარტებაში“ ეხება რა მუსიკას, წერს: „არამედ

¹ იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. 1, განმარტება პროკლესათჲს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის. ტექსტი გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა. შესავალი, გვ. XII — XIV. 1940.

სამუსიკელო რა რამეთუ ყოვლითურთ სამოსოჲ არს ჩუენი ესე სამოყუსოჲ მორთული წმიდისა მიერ სულისა, და ესეცა სამთა მიერ ფრთონგთა, ვიტყვ სამთა დაბამვთა, რომელთ მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული: „მზახრ“, „ჟირ“ და „ბამ“, რქმულნი და რანივე მრთველობანი ძალთა დაჭბათანი. ამით სამთა მიერ შემოქმედობენ კეთილფრთოვონებათა, რამეთა უსწორობისაგან მორთულებათაჲსა მიცემის სისწორე კეთილ დადასვასა მორთულებისასა. ვინაჲ ესთავე რიცხუსა შორის ზესთა წმიდისა სამობისასა იხილო, ვითარმედ მე თქუენი უშვილობასა მამისასა და შობასა ძისა, და გამოვლენასა სულისა ზესთა წმიდისასა, და ერთობასა ბუნებისასა გასხეულებულებითა გვამოვნებათაჲთა. ვინაჲ აწ აქა სამუსოდ განსხუაებელთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობა შეყოვლებისაჲ. ვინაჲ მბადმან ღმერთმან საპირშმოთა ხატთა პირველსა მას გონებასა თვისსა შორის პერობითა მორთნა ამუსიკელნა ნაბადთა ყოვლთა შეწყუებანი, და ვიდრე ნივთამდის დააქენა გუარნი მისვე და ერთისა ნივთისაგან სხუაებითა მეძიებელმან.“¹

აქ ჩვენ გვხვდება მრავალი ჩვენთვის უცნობი ქართული სამუსიკო ტერმინი, რომელთა ამოუკითხავად გავვიძინელებოდა ტექსტის შინაარსის გაგება. ს. ორბელიანისა და პროფ. სიმ. ყაუხჩიშვილის მიერ ამ ტერმინების განმარტებით ირკვევა, რომ აქ ლაპარაკია სამი ხმის ჰარმონიულად, შეწყობილად ჟღერადობაზე. ამგვარად, იოანე პეტრიწი გვაწვდის თავის შეხედულებას ქართული მუსიკის შესახებ და ამბობს, რომ როგორც სამება — მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სული წმიდა ქმნიან ერთ მთლიანობას, ისე სამი ხმა ქართული გალობა¹ ღლევს სრულყოფილ მწყობრს (ერთობა შეყოვლებისა:).

ამით მქლავნდება, ერთი მხრივ, იოანე პეტრიწის სერიოზული მუსიკალური მოზაღდება, მეორე მხრივ, ქართული მუსიკის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე კარდინალური საკითხი, კერძოდ, მრავალხმიანობის საკითხი. მისი განმარტებიდან ნათელი ხდება, რომ XI — XII სს. ქართველებს ჰქონიათ სამხმიანობა, რადგან „კეთილ დადასვასა“ ე. ი. კეთილხმოვნებას შეადგენს სამხმიანობა „სამთა მიერ ფრთონგთა... სამთა დაბამვთა, რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული: „მზახრ, ჟირ და ბამ“, ე. ი. რომელიც წარმოდგენილია სამი ხმით და რომელიც „შემოქმედობენ კეთილ ფრთოვონებათა“, ე. ი. სასიამოვნოდ ხმოვანებენ და სხვ. იოანე პეტრიწი განმარტავს, რომ ქართული საგუნდო შემოქმედებისა და საკრავიერი მუსიკის საფუძველია სამი ხმა და გვაწვდის ამავე დროს თითოეულის სახელწოდებას, რაც დიდად ეხმარება მკვლევარს, რადგან მქლავნდება ამ სამუსიკო ტერმინების ქართული წარმოშობა. მაგალითად, „მზახრ“ ნიშნავს ძახებას, ე. ი. მაღალ რეგისტრში მღერას ანუ

¹ იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. 11, 1937. გვ. 217.

მაღალ, პირველის მთქმელ ხმას; შემდეგი ხმის სახელწოდება „ჟირ“ მეგრული წარმოშობისა და ნიშნავს ორს, ე. ი. მეორე ხმას, მესამე ხმა „ბამ“ იგივეა, რაც ბანი, ე. ი. სამ ხმას შორის ყველაზე დაბალი, მესამე, შებენი ხმა. პეტრიწის განმარტებით აშკარად და ლაკონიურად არის დადასტურებული ქართული სამხმიანი მუსიკის არსებობის ფაქტი. ამასთან, ამ იშვიათ ცნობაში გათვალისწინებულია კიდევ ორი, მეტად მნიშვნელოვანი მომენტი, რაც ეხება ქართული სამხმიანობის წარმოშობის დროს და მისი თვითნაჩენობის საკითხს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ რთულ პროცესს უსათუოდ წინ უძღოდა მისი ჩამოყალიბებისა და განვითარების ვრცელი ისტორიული გზა, რომელიც სათავეს ვაცილებით ადრეულ საუკუნეებში იღებს (ვიდრე XI — XII.), იმ პერიოდში, რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ, საქართველოს კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა ქვეყნებთან, რომელთაც ახასიათებს მონოდიური ერთხმიანობა. ბუნებრივია, მათ არ შეეძლოთ რაიმე გავლენა მოეხდინათ სამხმიანობის ჩასახვა-განვითარებაზე. სამხმიანობის ქართულ ნიადაგზე წარმოშობას ისიც ადასტურებს, რომ სამივე ხმის სახელწოდება ქართულია; ყველა ეს ფაქტი ცხადად მეტყველებს, რომ ქართული სამხმიანობა, და, საერთოდ, მრავალხმიანობა (მხედველობაშია აგრეთვე ორ- და ოთხხმიანობა, რაც გვხვდება ქართულ ფოლკლორულ მუსიკაში) მრავალსაუკუნოვანი თვითმყოფი ქართული საგუნდო კულტურის განვითარების შედეგია.

XII საუკუნეში მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის — ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის, ოქრომჭედლობის გვერდით ქართულმა მუსიკამაც მიიქცია ყურადღება და გახდა მსჯელობის საგანი. ეს კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს ქართული კულტურის მაღალ დონეს, რომელიც ახასიათებდა თამარ მეფის ხანას, მაგრამ, სამწუხაროდ, საქართველოს ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული სიძლიერე დიდხანს არ გაგრძელებულა. ჯერ კიდევ თამარ მეფის დროს დაწყებული ფეოდალური მონარქიის დაშლა-რღვევა უფრო მეტად მწვავედ რუსუდანის მეფობისას (1222 — 1245), XIII საუკუნის პირველივე მეოთხედიდან, როდესაც საქართველოს შემოესიენ მონღოლები — მოიშალა საქართველოს სახელმწიფოებრივი აპარატი, მოისპო ცენტრალური ხელისუფლება და საქართველო კვლავ დაქუცმაცდა, დაცარიელდა ქალაქები და სოფლები.

ასეთ პირობებში არათუ შეუძლებელი გახდებოდა შემოქმედებითი მუშაობა (კერძოდ, მუსიკის დარგში), არამედ წინააღმდეგობითი კულტურული მემკვიდრეობაც კი განიავდა, დაიკარგა და წაირყვნა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალი იშვიათი ნიმუში. ამიტომ ჩვენთვის ფაქტიურად უცნობია XIV — XVI საუკუნეების ქართული მუსიკა, არ მოგვეპოვება სათანადო მუსიკალური, საისტორიო-სალიტერატურო მასალები.

XVII საუკუნეში იწყება სპარსული ჰეგემონიის ერა. ცალკეული სამეფოს მმართველებად გამაჰმადიანებული ბატონიშვილები ინიშნებიან. სასახლის ენად სპარსულია მიჩნეული. თანდათან ეჩვევიან და ითვისებენ სპარსულ ფუფუნებას, ჩვეულებებს, მორთულობას, გართობას. უმთავრესად მეფის კარი და დიდგვაროვანი თავადები ეზიარნენ სპარსულ კულტურას. სპარსული ლიტერატურა საგრძნობ გავლენას ახდენს ქართულ მწერლობაზე (მაგ. თეიმურაზ I-ის პოეზიაზე). სპარსული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები ითარგმნება ქართულ ენაზე. ამ პერიოდს ეკუთვნის ფირდოუსის „შაჰნამესა“ და აგრეთვე ნიზამის „ლეილი და მეჯუნის“ თარგმანი. სპარსული მხატვრობის გავლენით ქართულ მხატვრობაში ყალიბდება მთელი მიმართულება. რაც შეეხება მუსიკას, აქაც მძლავრად იგრძნობა სპარსული მუსიკის გავლენა. სამეფო კარზე, არისტოკრატიულ ფენაში და, ნაწილობრივ, მოქალაქეთა ყოფაში მკვიდრდება სპარსული მუსიკის ჟანრები და ფორმები. ეს გავლენა არ შეეხო ქართულ ხალხურ სიმღერასა და სასულიერო მუსიკას, რომელთაც ბოლომდე შეინარჩუნეს თვითმყოფი ხასიათი და ორიგინალობა. ამ მძიმე დროს ქართული ეროვნული მუსიკა ინახებოდა, ერთი მხრივ, გლეხობაში და, მეორე მხრივ, დარბევისაგან აქა-იქ გადაარჩენილ ეკლესიებსა და მონასტრებში.

XVII საუკუნის ცნობილი ფრანგი მოგზაური შარდენი, საქართველოში ყოფნისას, აღწერს ვახტანგ V სასახლეში ჩატარებულ საქორწილო ზეიმს და გვაუწყებს, რომ „სადღეგრძელოების დროს უკრავდნენ ტუმს“, რომელსაც თან მიჰყვებოდნენ მომღერლები. ასეთი კონცერტი მეტად მოსწონდა საზოგადოებას, იგი თითქმის აღფრთოვანებული იყო, ხოლო მე ვერაფერი სიამოვნება მომანიჭა ამ მკვეთრმა და ცუდად შეხმობილმა ორკესტრმაო.

როგორც ჩანს, ქორწილშიც სპარსული მუსიკა ყოფილა და არა ქართული, რადგან ქართული სუფრისათვის სავსებით უცხოა „ტუმსი“. გარდა ამისა, მკვეთრი მუსიკა არაა დამახასიათებელი ქართული სამუსიკო საკრავებისათვის, როგორც არის ჩანგი, ჩონგური, ფანდური, გუდასტვირი, ჭუნირი, სალამური... ჩანს, საქართველოს სტუმარს არ ჰქონია შემთხვევა მოესმინა ქართული სიმღერები. და ეს სავსებით ბუნებრივი იყო იმ დროისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ XVII საუკუნეში საქართველოს კვლავ ემუქრებოდა ეროვნული კატასტროფა, რასაც შედეგად შეიძლებოდა მოჰყოლოდა თვითმყოფი ქართული კულტურის სრული წალეკვა, მაგრამ როგორი მძიმეც არ იყო ეს წლები. ქართველი ხალხი მაინც ინარჩუნებდა მომავლის რწმენას, ძალას იკრეფდა უცხოური ბატონობისაგან განთავისუფლებისა და ეროვნული აღორძინებისათვის, რაც თავს იჩენს XVII საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში. ამ პროცესში მონაწილეობენ საქართველოს საუკეთესო შვილნი. თავისი დროის მოწინავე ადამიანები, რომელთაც გეზი ერთმორწმუნე რუსეთისაკენ აიღეს.

რუსეთთან დაახლოების ცდა დაიწყო ჯერ კიდევ XV საუკუნეში (კახეთის მეფე ალექსანდრე I 1483 და 1493 წლებში გააგზავნა მოსკოვში ელჩები). რომელიც მომდევნო საუკუნეებშიც გრძელდებოდა. დიპლომატიური მისიების გაცვლა საკმაოდ ინტენსიურ ხასიათს იღებს. საქართველოში რუსეთიდან ჩამოდიან არა მარტო დიპლომატები და სამხედრო მოღვაწენი. არამედ სასულიერო პირნი. რომლებიც დიდ ინტერესს იჩენენ ქართული საეკლესიო წესისადმი. ღვთისმსახურებისადმი და. რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა ჩვენთვის. ქართული სასულიერო გალობისადმი. პირველ ასეთ მისიას ადგილი ჰქონდა 1589 წელს. კახეთში ჩამოსულმა რუსმა ელჩებმა და სასულიერო პირებმა წირვა მოისმინეს ალავერდის ტაძარში.

კიდევ უფრო მეტ ინტერესს იწვევს რუსული ელჩობის ჩამოსვლა კახეთში 1638 წელს, მისიას ხელმძღვანელობდა თავადი ფ. ვოლკონსკი. სასულიერო პირთა ჯგუფში შედიოდა ჩუდის მონასტრის არქიდიაკონი არსენი სუხანოვი, რომელმაც დიდად მნიშვნელოვანი ცნობა დაგვიტოვა ქართული სასულიერო გალობის შესახებ. 1638 წ. 9 სექტემბერს მას მოუსმენია წირვა ალავერდის ტაძარში. რასაც რუს სტუმრებთან ერთად დასწრებია კახეთის სამეფო კარი თეიმურაზ I მეთაურობით. ქართული გალობა ძალზე მოსწონებია სუხანოვს. იგი გაცხადებული ყოფილა იმით, რომ ქართული გალობა არ ჰგავს არც ბერძნულ და არც რუსულ გალობას, „მათ საკუთარი ნიშნები აქვთო“ („Свое у них знамя“),¹ დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია მასზე მგალობელთა ოსტატობასაც.

XVII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედსა და XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული კულტურისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მალაღნიჭიერი და პატრიოტი მეფეების არჩილ II (გარდ. 1713 წ.), ვახტანგ VI (გარდ. 1737 წ.), თეიმურაზ II (გარდ. 1761 წ.), აგრეთვე დიდი სულხან-საბა ორბელიანის (გარდ. 1725 წ.), ხოლო უფრო გვიან კი ვახუშტი (ვახტანგ VI ძის) ბაგრატიონის დაუცხრომელ, მრავალმხრივ და ძალზე ნაყოფიერ მოღვაწეობას.

არჩილ II, ვახტანგ VI, თეიმურაზ II თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობით დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული მწერლობის ეროვნული გზების განვითარებასა და განმტკიცებაში. ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა არჩილის მიერ 1703 წ. მოსკოვში, ხოლო ვახტანგის მიერ თბილისში 1709 წ. ქართული ტიპოგრაფიების დაარსებას. ამ უკანასკნელში. როგორც ცნობილია, ვახტანგის რედაქციით 1712 წ. დაიბეჭდა „ვეფხისტყაოსანი“. ვახტანგის ეწევა მრავალმხრივ კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობას, ყურადღებას ამახვილებს ქართული დღესასწაულ-

ბისა და მათთან დაკავშირებული სიმღერების კოდექსის მოწესრიგებაზე.

განუზომელია დიდი ქართველი მეცნიერის, ლექსიკოგრაფის, მწერლისა და პოლიტიკური მოღვაწის — სულხან-საბა ორბელიანის ისტორიული როლი და დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე. ეს მნიშვნელოვანწილად ეხება მუსიკალურ ხელოვნებასაც, მის განთქმულ ლექსიკონში ჩანს ავტორის ღრმა ცოდნა და გათვითცნობიერებულობა უძველესი და ძველი ქართული მუსიკალური ხელოვნების საკითხებში. იგი გვაწვდის მრავალ ძვირფას ცნობას ქართული მუსიკისა და მუსიკალური ტერმინოლოგიის შესახებ. ძველი ქართული მუსიკის ისტორიკოსებისათვის (და ცხადია, არა მარტო მათთვის) საბას „სიტყვის კონა“ სამაგიდო წიგნია. მეტად მნიშვნელოვანია ამ მხრივ მისი ქადაგებათა კრებულიც („სწავლანი“).

თავის ცნობილ წიგნში „მოგზაურობა ევროპაში“ საბა ორბელიანი საინტერესო ცნობებს იძლევა ევროპული მუსიკალური კულტურის (უპირატესად საეკლესიო მუსიკის) შესახებ. აღწერს სამუსიკო საკრავებს, ვოკალურ და ინსტრუმენტულ ანსამბლებს.

ქემშარიტად ენციკლოპედიური ხასიათი ჰქონდა ვახუშტი ბატონიშვილის მოღვაწეობასაც. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი საისტორიო ნაშრომები, „საქართველოს გეოგრაფია“ და სხვ., რომლებიც არაერთგზისაა ჩვენს მიერ ციტირებული. ქემშარიტად ფასდაუდებელია ის ცნობები, რომლებსაც იგი გვაწვდის ძველი ქართული მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა მხარესთან დაკავშირებით.

შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნას საქართველო აღწევს XVIII საუკ. მეორე ნახევარში, როდესაც მეფე ერეკლე II 1762 წ. აერთიანებს ქართლსა და კახეთს ერთ მძლავრ სახელმწიფოდ და მჭიდრო კავშირს ამყარებს იმერეთის მეფე სოლომონ I-თან. იწყება საქართველოს პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული აღორძინება. თვითონ მეფე ხელს უწყობს ყოველგვარ კულტურულ წამოწყებას. გზავნის რუსეთში ახალგაზრდობას, რათა იქ ეზიარნენ დასავლურ და რუსულ კულტურას. ახალგაზრდობის ერთ-ერთმა ჯგუფმა, რომელიც რუსეთში თეატრს გაეცნო, დაბრუნებისას განიზრახა წარმოდგენების მოწყობა თავის სამშობლოში. ამ ჯგუფს სათავეში ედგა გიორგი ავალიშვილი (1769 — 1850 წწ.). მან ჯერ რუსულიდან თარგმნა სუმაროკოვის (1712 — 1777 წწ.) პიესები, ხოლო შემდეგ შექმნა ორიგინალური დრამატული ნაწარმოებები, რომლებიც იდგმებოდა ქართულ სცენაზე XVIII საუკ. 90-იან წლებში. ამით საფუძველი ჩაეყარა ქართულ დრამატულ მწერლობას.

დიდი გაუმჯობესება დაეტყო სასკოლო საქმის მდგომარეობასაც. „ახლა მომრავლდა რიცხვი, როგორც ელემენტარულ, პირველდაწყებითი სკოლებისა, ისე საშუალო სამეცნიერო დაწესებულებათა, რომელთაც შექმნეს მთელი თაობა მომზადებულ ლიტერატურულ მოღვაწეთა. ამ ფაქტებმა შექმნეს ჩვენი რენესანსი, ხელი შეუწვეს კულტურის და ლიტე-

С. Белокуров, «Поездка старца Арсения Суханова в Грузию в 1637 — 1640 гг.» СПб, 1881, стр. 10.