

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

თბილისი, 0108, საქართველო

ალეკო გელაშვილი

**ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ კვლელთა
იკონოგრაფიულ სისტემაში**

დისერტაცია

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად

20. 12. 2013

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ანა სამსონაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი
004-03

სადოქტორო პროგრამა:
ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორია და თეორია

საიდენტიფიკაციო ნომერი – 01011019935

ავტორის ხელმოწერა

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით გელაშვილი ალექს მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით: „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

20. 12. 2013

ხელმძღვანელი – ანა სამსონაძე

რეცენზენტები – ნატო გენბიური

უჩა ღვალიშვილი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ ალექო გელაშვილის სადოქტორო ნაშრომის „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“ გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს „საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს“ და ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ავტორის ხელმოწერა

რეზიუმე

ჩვენი ქვეყნის ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების უძველესი წარსულის შესწავლაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს მატერიალური კულტურის ის ძეგლები, რომლებიც დროთა განმავლობაში მიწის ქვეშ მოექცა და რომლებსაც შეისწავლის ისტორიული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგი – არქეოლოგია.

ამ ძეგლებს მიეკუთვნება: იმირის გორის და არუხლოს გორის ანთროპომორფული ფიგურები, ოზნის თიხის ფიალა ხატოვანი ნიშნებით, თრიალეთის ვერცხლის თასი, სათოვლე ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელი, თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები, რეხის ქვა მასზე გამოსახული მროკავი ურჩხულით, სამადლოს ქვევრი, სამადლოს ისარნა და კავთისხევის ბეჭედი (საბეჭდავი) მოცეკვავის გამოსახულებით.

განსახილველი მასალა მნიშვნელოვან წარმოდგენას იძლევა ქართული ცეკვის ადგილზე წარმართული პერიოდის ქართული ტომების ყოფასა და კულტურაში. ამავედროულად გვაწვდის ინფორმაციას ქართული ცეკვის გენეზისზე, ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან მოყოლებული ელინისტურ ხანამდე.

სადოქტორო ნაშრომი 244 გვერდს მოიცავს. ნაშრომის შესავალში განსაზღვრულია საკვლევი მასალის მნიშვნელობა, თემის აქტუალობა, მიზანი და ამოცანები. აგრეთვე, ხაზგასმულია ის სიახლე, რაც საკვლევი მასალის შესწავლის შედეგადაა მიღებული და წარმოდგენილია ის ძირითადი თეორიული წყაროები, რომელზე დაყრდნობითაც განხორციელდა საკვლევი მასალის შესწავლა, ანალიზი და გარკვეული დასკვნებისა თუ მოსაზრებების გამოტანა.

არ შეიძლება არ შევხებოდით იმ მეცნიერთა ნაშრომებს, რომლებიც ფართოდ აშუქებენ არქეოლოგიურ ძეგლებს ქორეოგრაფიულ ასპექტში. ასეთად წარმოგვიდგება საქართველოში, ია მაქაცარიას „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში” და რუსეთში, ვალერი რომმის ნაშრომი თემაზე: „ადამიანის უძველესი გამოსახულების სემანტიკა: ქორეოგრაფიული ასპექტი”.

როგორც ვ. რომში, ისე ია მაქაცარია კვლევაში წარმოადგენენ არქაული ცეკვის გაცოცხლების ორ განსხვავებულ მეთოდს. ვ. რომში უშუალოდ მოცეკვავეების საშუალებით ცდილობს გააცოცხლოს ძველი ცეკვა. მას შესაძლებლად მიაჩნია ერთი საცეკვაო პოზიდანაც კი აღადგინოს მთლიანი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია. ამ მეთოდიდან გამომდინარე იგი არქეოლოგიური

ძეგლების (ძირითადად პალეოლითის ხანის) კვლევის ახალ მიმართულებასაც – „პალეოქოროგრაფიას“ აყალიბებს.

რაც შეეხება ია მაქაცარიას მიერ კომპიუტერული ანიმაციის გზით გაცოცხლებულ სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ფიგურების ცეკვის ფრაგმენტს, ამ მეთოდთან დაკავშირებით საწინააღმდეგო არაფერი გაგვანია, მაგრამ ჩვენი აზრით სრულიად ზედმეტია ამ გაცოცხლებულ ცეკვას შევესაბამოთ მუსიკალური მასალა, მით უმეტეს სიმღერა და შემდეგ გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ამ სიმღერის რომელიმე ნაწილს ასრულებენ წარმოდგენილ არქეოლოგიურ ძეგლზე გამოსახული ფიგურები.

ქვემო ქართლის (1965-1971წ.წ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს, (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ. ჯავახიშვილი და ო. ჯაფარიძე) იმირის გორასა და არუხლოს გორაზე გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები ანთროპომორფული ფიგურების რელიეფური გამოსახულებებით, რომლებიც ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით, ნეოლით –ენეოლითის ხანით თარიღდებიან.

ამ ფიგურათაგან ყველაზე მეტად დინამიკა შეინიშნება იმირის გორაზე აღმოჩენილ შავ ზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახული ფიგურის შემთხვევაში. იმირის გორის ფიგურას ხელები მაღლა აქვს აღმართული. ფეხები დაახლოებით 45 გრადუსიანი კუთხით გამოდის კორპუსიდან და მუხლის სახსარში ისეა მოხრილი, რომ თითქოს ფიგურა ჩამჯდარია (ე.წ. „პლიეში“).

თუ კარგად დავაკვირდებით იმირის გორის ფიგურას, შევამჩნევთ იმასაც, რომ სხეულის სიმძიმე არათანაბრად არის განაწილებული ორივე ფეხზე, კორპუსი უფრო მეტად გადახრილია ჩვენგან მარჯვნივ, შესაბამისად სხეულის სიმძიმე გადატანილია ფიგურის მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი შეიძლება ჰაერშიც იყოს ამგვარი გადახრიდან გამომდინარე. თუ შესაძლებელი იქნებოდა იმირის შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტის ფიგურისთვის ფეხების მდგომარეობების შეცვლა, ანუ სხეულის სიმძიმის გადატანა ფიგურის მარცხენა ფეხიდან მარჯვენა ფეხზე და თუ ამგვარი მოქმედება რამოდენიმეჯერ განმეორდებოდა, აშკარად მივიღებდით ხელებაპერობილი ფიგურის „ორნაბიჯიან“, „ყუნცულის“ მსგავს მარტივ საცეკვაო მოძრაობას.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იმირის და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“ იკონოგრაფიულად ემსგავსება და ენათესავება ენეოლით – ადრე ბრინჯაოს ხანით (ძვ. წ. აღ-ის IV-III ათასწლეულებით) დათარიღებულ,

ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანს - ყუნცულას გამოსახულებას და ნ. ვაჩეიშვილის მიერ ძვ. წ. აღ. IX-VII ს.ს. დათარიღებულ რეხის „მროკავ ურჩხულს“.

ენეოლითის ხანის დასასრულით IV-III ათასწლეულების მიჯნით დათარიღებული ოზნის თიხის ფიალა აღმოჩნდა 1947 წლის წალკის რაიონის სოფელ ოზნის №1 სამარხში, არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ბ. კუფტინი ხელმძღვანელობდა. იგი შემკულია სიმბოლური ხასიათის ნიშნებით და სქელკედლიან, გამომწვარ, გაპრიალებულ და მუქწითელზედაპირიან ჭურჭელს წარმოადგენს.

ოზნის თიხის ფიალის გარე კედელზე, ირგვლივ გამოსახულია ნოტიო თიხით ერთმანეთის მიყოლებით გაპრიალებული ხუთი მსხვილი განცალკევებული ნიშანი თავისებური ფორმებით.

აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ამ ნიშნების მდებარეობა ფიალაზე: ისინი განლაგებულნი არიან წრიულად, ერთმანეთის თანმიმდევრობით, და თანაბარი დაშორებებით ავსებენ ფიალის გარე ზედაპირს. პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშანი ჩვენი აზრით, არის ხელებაპყრობილი (შეიძლება ფრინველსახოვანისაც), მოცეკვავის „ყუნცულას“ გამოსახულება, ამის შემდეგ დათვალიერება უნდა გავაგრძელოთ საათის ისრის მიმართულებით და შესაბამისად მეორე ნიშანი არის შესაწირი რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და ამავედროულად ცეკვის ნახაზი, მესამე ნიშანი არის ღვთაების გამოსახულება რომელსაც შეეწირა ეს ცხოველი, მეოთხე ნიშანი არის „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულება, რომლის ტოტებიც ისევე სპირალურად არის დახვეული როგორც ჩვენს მიერ რქად მიჩნეული მონაკვეთი, და მეხუთე ნიშანი არის უკვე აღდგენილი რქოსანი ცხოველის, როგორც ადამიანის მიერ ღვთაებისგან გამოთხოვილი ნაყოფიერების სიმბოლო, ამავედროულად ცეკვის ნახაზი.

როგორც აღინიშნა, გარდა ყუნცულას გამოსახულებისა, ოზნის თიხის ფიალის წრიულად განლაგებული ხუთი ნიშნიდან საცეკვაო ქმედებაზე მიუთითებს II და V ნიშნებიც. I ნიშანი – ყუნცულა გამოსახულია II და V ნიშნებს შორის, რაც ჩვენი აზრით საცეკვაო ქმედების სამნაწილად, სამთაგანად განლაგებაზე (ცეკვის ნახაზზე) მიმანიშნებელი ფაქტია. სამთაგანად აგებულ ცეკვის ფაქტს ვხვდებით თეიმურაზ II-ის მიერ აღწერილ ძეობის რიტუალში, რომლის დროსაც სრულდებოდა ცეკვა სამაია, ერთ მხარეს კაცების, ხოლო მეორე მხარეს ქალების ჯგუფისა და მათ შუაში მენესტვის ცეკვით. სამთაგანად სრულდება ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ფშაური სამაიაც, სადაც ფრენას

მიმსგავსებული საცეკვაო მოძრაობა საყურადღებოდ ეხმიანება, დ. ჯანელიძის მიერ ფრინველსახოვან ღვთაებად ნავარაუდევ „სამაიას“.

1938 წ. თრიალეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, (ბ. კუფტინის ხელმძღვანელობით) წალკის რაიონში ყორღან კურუხტაში მიაკვლია ვერცხლის თასს, რომელიც მეცნიერთა, მათ შორის, ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მკვლევართა ყურადღების ცენტრში მოექცა.

თრიალეთის ვერცხლის თასზე საცეკვაო ქმედების განლაგების უმნიშვნელოვანესი ფაქტია წარმოდგენილი. თასის ფორმიდან გამომდინარე მკვლევარები ფიგურათა მსვლელობას „ფერხულად“ მიიჩნევენ, რაც ჩვენი დაკვირვებით არ არის მართებული, თუნდაც იმიტომ რომ ფერხულის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა – „მრგვალთ წყობა“ და ამ მნიშვნელობაში არსებული საცეკვაო ქმედების მრგვალი – წრიული აგებულება ირღვევა თასზე მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახვით. აშკარაა, რომ ერთმანეთის ზურგსუკან განლაგებული ფიგურები არა წრიულად, არამედ ერთ ხაზში „მწყობრის“ სახით მიემართებიან მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახულებისკენ.

ცეკვის ეს ფორმა 150-ე ფსალმუნში ნახსენები საცეკვაო ტერმინის „მწყობრის“ გამოსმაურებაცაა. ეს გარემოება კი იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ იმდროინდელ ქართულ რეალობაში, ე.ი. V საუკუნისთვის „მწყობრი“ უკვე არსებული საცეკვაო ტერმინია, ხოლო თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული ფიგურების მსვლელობა იმის დადასტურებაა, რომ „მწყობრის“ ტიპის საცეკვაო სახილველს მინიმუმ 4000 წლის ისტორია აქვს.

თრიალეთის ვერცხლის თასის ფრიზული კომპოზიციის უახლოეს პარალელურად ურუქის ალუბასტრის ჭურჭლისა და ყარათეპეს ციხის კედლის რელიეფური კომპოზიციები გვევლინებიან. თუმცა, შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ შუმერული და ხეთური ძეგლებიდან ქართულ ძეგლზე მოცემული ინფორმაცია იკონოგრაფიულადაც და კომპოზიციურადაც მჭიდრო კავშირს უფრო ხეთურ სამყაროსთან ავლენს.

თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული იკონოგრაფიული „მწყობრისა“ და ფოლკლორული „მელია ტელეფიას“ ქორეოგრაფიული სურათის ერთმანეთთან კავშირიც, რაც იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ „მელია ტელეფია“ და სხვა მისი მსგავსი ცეკვები:

„იალის თამაში“ „წინამძღოლა“, „ოპოი ნანო“, „ბარი“, „ლალონი“ და „იაე ქალთი“ „მწყობრის“ ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ.

თრიალეთის ვერცხლის თასის მწყობრისა და „მელია ტელეფიას“ მაკავშირებელ რგოლად წარმოგვიჩნდება, სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის ოთხი ნიღბოსნის მწყობრი. სარტყელი აღმოჩნდა, მცხეთის 1977-81წ.წ. არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ, (ხელმძღვ. ა. აფაქიძე). მცხეთასთან ახლოს, „ძეგვის“ სოფსაბჭოში შემავალ არქეოლოგიურ ძეგლ სათოვლეში, მდ. ხეკორძულას მარჯვენა შენაკადის, ე. წ. ზარიძეების – წყლის სათავესთან, ადგილ ნაბაღრების ძვ. წ. აღ – ის IX-VII ს.ს. სამაროვნის №5 სამარხში.

სარტყელზე წარმოდგენილია ნიღბოსან ადამიანთა ცეკვის ორი სცენა. მათგან პირველი მოცემულია მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ სამკუთხედის წვეროსთან, ზედა სივრცეში. აქ, ერთმანეთის ზურგსუკან მდგარი ოთხი ნიღბიანი ადამიანი, რომლებსაც მარჯვენა ფეხი აქვთ გადადგმული და მარცხენა ხელი ერთმანეთის მხრებზე უდევთ მწყობრის ტიპის ცეკვას ქმნიან.

ცეკვის შესრულების ამგვარი ფორმა, როგორც უკვე აღინიშნა, დამახასიათებელია თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებისთვის და „მელია-ტელეფიასა“ და მისი მსგავსი ცეკვებისთვის. ნაბაღრებისეული მწყობრი თრიალეთურ მწყობრსა და სვანურ მელია-ტელეფიას შორის არსებულ ქრონოლოგიური ჯაჭვის დამაკავშირებელ რგოლად მიგვაჩნია.

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული საცეკვო ქმედების მეორე სცენა მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს მოცემულ სამკუთხედთან, ქვედა სივრცეშია წარმოდგენილი. ცეკვას ასრულებს ორი ნიღბოსანი ადამიანი.

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობის ცეკვის ამგვარი სცენა, ანუ მისი წყვილური სახე, საქართველოში აღმოჩენილ არც ერთ სხვა არქეოლოგიურ ძეგლზე არ ფიქსირდება და აქეოლოგიურ იკონოგრაფიაში წყვილთა ცეკვის უნიკალურ მაგალითს წარმოადგენს.

საცეკვო მოძრაობების მრავალფეროვნება გამოვლინდება ძვ. წ. აღ – ის IX-VII ს.ს. თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების სახით.

ყველა ფიგურის (მათი აღმოჩენის ადგილების მიუხედავად), განსაკუთრებით ფეხებისა და ხელების მდგომარეობები, საგსებით ნათელს ხდის იმას, რომ ისინი რომელიღაც საწესო მოქმედების დროს გარკვეულ პოზაში დამდგარ ადამიანებს გამოხატავენ. ფიგურების დინამიკური პოზების სემანტიკა წარმართული დღესასწაულების: საქმისაის, ბერიკაობის, ყვენობის, ფოთლით ცეკვის,

ფადიკოს, დათვობიას და ჰარიკელას შესრულების წესების შესწავლით ირკვევა. თუმცა, არ არსებობს ცნობა იმის შესახებ, რომ რაიმე კონკრეტული სახელწოდების ცეკვა სრულდებოდა (გარდა საქმისაისა) აღნიშნულ წარმართულ დღესასწაულებში. საფიქრებელია, რომ აქ შესრულებული ცეკვები ყოველთვის იმპროვიზირებული იყო და ყურადღება ძირითადად ეროტიულ და საარშიყო სცენებს ექცეოდა. ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების საცეკვაო მდგომარეობებიც იმაზე მეტყველებენ, რომ ისინი ერთ რომელიმე კონკრეტულ ცეკვას კი არ ასრულებენ, არამედ განსხვავებულ სახეებს ქმნიან, თუმცა თუნდაც თავიანთი ითიფალობით ერთი საწესო ქმედების პერსონაჟებს განასახიერებენ.

საფერხულო ცეკვების იკონოგრაფიულად თითქმის ერთმანეთის მსგავსი მაგალითებია მოცემული ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. სამადლოს ისარნასა და ქვევრზე.

ი. გაგომიძე „ისარნის“ და ქვევრის ფერხულს ვაზთან, ღვინოსთან და ნაყოფიერების კულტთან აკავშირებს. ვერ ვიტყვით, რომ ეს მოსაზრება ახლოს არ არის სინამდვილესთან, რადგან ისარნა უშუალოდ წარმოადგენს ჭურჭელს, რომელშიც საწინახელიდან გამოსული ტბილი ინახება და აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია რთველთან. ხოლო რაც შეეხება ქვევრს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჭურჭელი უშუალო სამეურნეო ხასიათს არ ატარებს, სიმბოლურად არის დაკავშირებული ნაყოფიერების კულტთან. მას რიტუალური ფუნქცია აკისრია – წარმართული პერიოდის ადამიანი ამგვარ ჭურჭელს უმზადებს ნაყოფიერების ღვთაებას და ამით შესთხოვს მას უხვ მოსავალს, მოსავლის სიუხვეში კი, რა თქმა უნდა, განისაზღვრება ყურძნის მოსავალიც. გარდა ამისა, ისარნასა და ქვევრზე გამოსატული ფერხულები ერთმანეთს ჰგავს, თუმცა ისარნისა და ქვევრის ფერხულებს შორის მსგავსებასთან ერთად განსხვავებაც შეინიშნება.

განმასხვავებელ ნიშანთაგან, ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ქვევრის ფერხულისგან განსხვავებით, ისარნის ფერხულის რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე გამოსახვაა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. ცეკვა რიტუალის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის შეიძლება წარმოგვიდგეს დამოუკიდებელი სახითაც და მისი დანიშნულება ესთეტიკური სიამოვნების მიღებაც შეიძლება იყოს.

ცეკვის დამოუკიდებელი სახით განვითარებაზე აშკარად მეტყველებს კიდევ ერთი არქეოლოგიური ძეგლი ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. დათარიღებული კავთისხევის ბრინჯაოს საბეჭდავი. იგი აღმოჩენილია 1975-76 წწ. კავთისხევის

არქეოლოგიური გათხრებისას კავთისხევის „დაჭრილების“ სამაროვნის №25 ქვევრსამარხში, არქეოლოგ ნოდარ ნაკაიძის მიერ.

აშკარაა, რომ კავთისხევის საბეჭდავზე მოცემულ ადამიანის გამოსახულებას დინამიურობა ახასიათებს. ამას მოწმობს გამოსახულების წინ გადადგმული მარჯვენა ფეხი, რომელიც ოდნავ არის მოხრილი მუხლის სახსარში და მის უკან მდებარე მარცხენა ფეხი, რომლის ტერფი მარჯვენა ფეხის ტერფზე შესამჩნევად მაღლაა ამოკვეთილი.

ჩვენი აზრით, ფიგურა საცეკვაო მოძრაობის შესრულებისას გარდამავალ პოზიციაშია დაფიქსირებული, როდესაც სხეულის სიმძიმე მთლიანად მარჯვენა ფეხზე უნდა გადავიდეს. თუმცა, სხეულის წონასწორობის შესანარჩუნებლად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხიც.

ბეჭედზე გამოსახული ადამიანი რომ ცეკვავს, ამასვე ამტკიცებს მისი ხელების უჩვეულო მდგომარეობაც, რომელიც დღევანდელ ქართულ საცეკვაო მოძრაობების ელემენტებთან მიმართებაში გარკვეულ ასოციაციებსაც იწვევს. მაგალითად იგი ძალიან ემსგავსება ცეკვა ქართულის შესრულებისას ვაჟის „ხელცვლას“ და ასევე „მოხევეური“ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელის მდგომარეობებს.

ამგვარად, განხილული არქეოლოგიური ძეგლები მრავალფეროვანია არა მხოლოდ როგორც ნივთები, რომელთა შორის ვხვდებით თასს, სარტყელს, ქვევრს, ისარნას, საბეჭდავს, რელიეფურ და გამოძერწილ თიხისა და ბრინჯაოს ქანდაკებებს, არამედ საცეკვაო იკონოგრაფიითაც: აქ მოცემულია ცალკეული საცეკვაო პოზა მდგომარეობები, ყურადღება გამახვილებულია ცეკვის ფორმაზე და არის წყვილში შესრულებული ცეკვაც.

საცეკვაო ინფორმაციის მქონე არქეოლოგიური ძეგლების გენეზისი იწყება ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან და მივლივართ ძვ. წ. აღ-ის I საუკუნემდე. ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. კავთისხევის ფიგურა კი თითქოს რაღაც ჩარჩოებში აქცევს ქართული ცეკვის განვითარების გზას როდესაც შეიძლება იმის ვარაუდი, რომ უკვე ამ საქმით დაკავებული ადამიანები ერთგვარ პროფესიულ ხასიათს ატარებენ და იმდროინდელი ქართველი ტომებისთვის ცეკვა ყოველდღიური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილია.

REZUME

The main role in researching of folk chorographical art our country, have cultural monuments which time by time appeared under the ground and which are studied by the field one of the historical sciences – archeology.

These monuments are: anthropomorphic figures of Imiri hill and Arukhlo hill, clay bowl of Ozni with the picturesque (figurative) signs, Trialeti silver bowl, the bronze belt of Satovle Nabaghrebi, clay and bronze ithyphallic sculptures, Rekhi stone with the dancing monster pictured on it, pitcher of Samadlo, Isarna of Samadlo, Kavtiskhevi stamp with the dancer pictured on it.

The archeological samples showed in the work are distinguished not only by their diversity and highly artistic level but also as the monuments, connected with cult worship, with their deep contents. It must be noted that the human figure's hands and feet movements, pictured on these samples, are the same as nowadays Georgian dancing movements. And this fact allows the research material to be estimated as the Choreofolk point of view. Besides, these monuments draw parallels with the different archeological samples, found outside of Georgia and with that they are the examples of relationship among Georgian and foreign cultures.

The research material makes us an idea about Georgian dance place in pagan period human being, also gives an information about Georgian dance genesis since Neolithic and Eneolithic age to Hellenistic age.

The Doctoral Thesis consists of 244 pages, which are separated into introduction, six chapters and a conclusion. It also has contents, used literature and illustrations.

The foreword shows the meaning of the research material, topic actuality and its problems and Objectives. There is underlined the novelty, which is obtained after research material studying. Also the theoretical sources, which helped in analyzing and obtaining the valuable conclusions.

In some dancers' and choreographers' creative practice we often meet the restoration of choreographic samples according to the archeological monuments as there are Ia Makatsaria's dissertation "Georgian Choreography Transformation Problems in Cultural-

historical Context” (2003 year) and Valeri Romm’s dissertation “Semantic of Human’s oldest picture – Choreographic aspect” (2001 year).

Both of the authors – Ia Makatsaria and Valeri Romm have two different methods to restore the archaic dances. V. Romm tries to do it by means dancers. He thinks that it is possible to get the whole choreographic composition even from one dancing pose. According to this method, he forms the new method of researching the archeological monuments - “Paleo-choreography”. As for Ia Makatsaria’s method to restore the dance fragment pictured on the pitcher of Samadlo by computer animation way, we aren’t against of it, but we think that it is not right to correspond the music material to the restored dance, especially song and then say that the figures pictured on the archeological monument are dancing on any part of this song.

During the archaeological excavations in Kvemo Kartli (1965 – 1971, leaders – Al. Javakhishvili and O. Japaridze), there were found the fragments of clay dishes with the anthropomorphic figures’ relief pictures on it on Imiri hill and Arukhlo hill, dated by the VI-IV millennium B.C. of Neolith-eneolithic age.

The main characteristic signs of these figures are the symbol of the male sex organ (palosi) and the hands’ uncommon raised position, which can be perceived either prayer man’s gesture or man’s dancing pose. The most dynamic is noticed on the figures pictured on the fragments of the dish found Imiri hill.

The hands of Imiri hill figure are in raised position. The legs are kneeled as if the figure is sat. Maybe the author wanted to show the knees. If we observe the figure well, will see that it is pictured as if it is moving. The body is bent to the right side from us. The weight of the body is on the left foot and the right one may be raised in the air. If we had been able to change the position of the figure’s feet, or the weight of the body from the left foot to the right one and this movement had repeated several times, we would have got simple two steps dancing movement – “kuntsuli”. The examples like the figures of Arukhlo hill and Imiri hill are in many countries of the world, but especially Georgian anthropomorphic figures have iconographical similarity with the figures on the relief of Valcamonica rock. It is also important, that “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures of Imiri hill and Arukhlo hill are

ichnographically similar to the first sign of Ozni clay bowl - "kuntsula", which is dated by the Eneolithic - Early Bronze age and the dancing monster of Rekhi dated by the N. Vacheishvili by the IX-VII centuries B.C.

The clay bowl of Ozni was found in Tsalka district, in the burial #1 of the village Ozni in 1947 during the archaeological excavations, which leader was B. Kuptin. It is thick-walled, dark red surface dish with symbolic signs.

There are five large separated clay symbols pictured on the out wall of Ozni clay bowl. We must discuss the location of these figures. They are located round on the full surface of the whole dish. The most important sign is the raised hands dancer's image (Kuntsula). If we continue examine the bowl, will see, that the second sign is sacrificed horn animal's image and at the same time dance draught. The third sign is image of deity to which the animal was sacrificed. The fourth sign is "the tree of life", which branches are also spirally rolled. The fifth sign is horn of animal, which is the symbol of fertility and at the same time dance draught.

Except the image of "Kuntsula", the second and the fifth signs also mention about the dancing action. The first sign "Kuntsula" is exactly among the second and the fifth signs. We think that it is fact the dancing action dividing into three parts. This type of dance we meet in the ritual of Dzeoba (Son's birth) described by Teimuraz the II, during which was performed the dance "Samaia". The men were on the one side and the women on the other side and among them was dancing "Menestvi" (musician).

The same performance is Pshavian "Samaia", described by A. Tataradze, where people were standing as triangle.

It is significant that the movements of the „Pshavian Samaia” like the bird's flying and must be connected with the deity "Samaia", which according to D. Janelidze „had the bird's face”. Nowadays these movements are in women dance „pshauri”.

In 1938 archeological expedition of Trialeti in the district of Tsalka found silver bowl. There is the most important fact of the dance action on the bowl. The researches think the moving of the figures as "Perkhuli" (round dance). But we think, that it's not right, because the etymology of Perkhuli is "mrgvalt tskoba" (rounded lay) and according to it's meaning, the

circular structure of the dance action is abolished by picturing the sitting figure and the life tree. It's obvious that the figures are moving towards the sitting figure and the life tree in one row ("mtskobri") and not circular.

This form of the dance is noted in the 150th psalm as the term "mtskobri". So we can say that the dance term "mtskobri" was even in 5th century. As for the figures' moving on Trialeti silver bowl. This style of dance has more than 4000 year history.

The figures of Trialeti silver bowl find the parallels with Uruki dish and the relief composition of Karatepe castle wall. But the researches made us to be sure that the information on Georgian monuments is closer to Khetian world than to Sumerian.

In the work "About One Khetian Object in Asia Minor" by E. Giorgadze, we saw the important parallels among Telephinus holiday and the topic given on Trialeti silver bowl. So we can convincingly say that the sitting figure on Trialeti silver bowl is the image of Telephinus. Although it must be said that Trialeti bowl isn't Khetian culture monument. But Khetian culture has its influence on that time Georgian culture.

Georgian ethnographic space knows well Khetian deity Telephinus. There are many examples, as for similarity of Khetian Telephinus holiday and Svanian rituals "Murkvamoba" and "Sakmisai", Khetian Telephinus and Svanian "Melia - Telephia" - "Telephinush" - "Telphishi", also in Svaneti there is deity "Adrekila", which is similar to Khetian Telephinus either with performance or with the details of holiday.

For its part, the similarity of folk "Melia - Telephia" and iconographical "mtskobri" (dance in one row), make us to think that "Melia - Telephia" and same style dances as: "Ialis Tamashi", "Tsinamdzghola", "Ohoi Nano", "Bari", "Laloini" and "Iav Kalti" are the dances of "mtskobri" (dance in one row) type.

In 1977 - 1981 years the archeological expedition of Mtskheta found the bronze belt. It was in the archeological monument "Satovle" in the village Dzegvi near the beginning of Zaridzeebi's water, in the 5th burial of the place "Nabaghrebi". It was dated by the IX - VII centuries B.C.

There are two scenes of masked men on the belt. The first one is pictured in the up space of the triangle tip. Four masked men are standing behind of each other. The left feet are

stepped and the right hands are on each other's shoulders. They are making the dance of "mtskobri" type. So this type of dance is similar to Svanian "Melia - Telephia" and the dance pictured on Trialeti silver bowl. Satovle Nabaghrebi bronze belt is the connecting ring among rows pictured on Trialeti silver bowl and "Melia – Telephia".

The second scene is pictured in the down space of the right triangle. The dance is performed by two masked men. They perform the scene of couple's dance. According to this scene we can say that it is the simple dance action like scale - when one figure is up, another is down and vice versa.

As for the subject of this scene, it is one dancer's advantage to another one. This confirms the directions of their hands, when the left figure's hand is towards the right one and he even touches to his head. And the left figure tries to defense himself. This kind of dance is similar to struggle of khan and "sakmisia" in "murkvamoba".

The scene of couple's dance isn't fixed in any archeological monument found in Georgia and is the unique example of couple's dance in the iconography.

Many other dance actions are found on the clay and bronze ithyphallic sculptures in IX - VII centuries B.C.

The conditions of all the figures' hands and legs show that they are the men standing in some cult action pose. The pagan holidays are known as: "Sakmisia", "Berikaoba", "Keenoba", "Dance with leaf", "Phadiko", "Datvobia", "Harikela", but there are no notes that some of them are performed by any dance. The dances were always improvised and on the whole the erotic scenes were mentioned. So are the bronze ithyphallic statues. They don't perform any specific dance, but show cult characters.

The same examples of round dances are given on the Isarna and the pitcher of Samadlo dated IV-I centuries B.C.

I. Gagoshidze connects Isarna and the pitcher to the wine and the cult of fertility (insemination). We can't say that it isn't true, because Isarna is the dish, where is kept the wine came from satsnakheli (winepress). As for the pitcher, it is symbolically connected with the cult of fertility (insemination). The human of pagan age makes such kind of dish for the fertility (insemination) deity and asks him for plentiful harvest, also the harvest of grapes.

Except this, both the round dances of Isarna and pitcher are similar. There are also some differences among Isarna and pitcher. But it is very important that round dance of Isarna is pictured without ritual attributes. That confirms that in IV-I centuries B.C dance is the part of ritual, but it may be performed independently.

The independent development of the dance is shown on Kavtiskhevi bronze stamp. It was found by archeologist Nodar Nakaidze in 1975-76 years during the archeological dig.

The figure pictured on the stamp has no facial features and is the hand's condition very interesting. Both hands are opened to the height of shoulders. The left hand is raised up so that makes the right-angle. The right hand is down and also makes the right-angle. There are shown also the fingers. The body has the form of trapeze and the down limbs are also shown.

So the man pictured on Kavtiskhevi stamp has the dynamic character. This confirms the right foot stepped in front side and the left foot, which is pictured up to the left foot. We think that the figure is fixed during the dance movement and also the conditions of the hands, which are similar to the men's hand changing in the dance "Kartuli" and "mokheuri". So the discussed archeological monuments are various with not only as the things as bowl, belt, pitcher, isarna, stamp, clay and bronze sculptures, but also with dancing iconography. There are shown separate dancing poses, there is mentioned dance draughts.

The genesis of the archeological monuments begins from Neolith-Eneolithic age and goes to the I century of BC. The Kavtiskhevi figure dated by the IV-III centuries B.C, frames the development way of the dance, during the time when it is an important part of the life for Georgian tribes. To confirm this opinion we can give Ksenophint's note: "Mosiniks"- the oldest tribes of Georgia always tried to show their dance art. They were dancing before war and after win they were cutting the heads and playing with them. Their dance, sing and fun had no limit".

შ ი ნ ა ა რ ს ი

სარჩემო

1. შესავალი ----- გვ. 18
2. თავი I – არქეოლოგიური ძეგლების კვლევა ქორეოგრაფიულ ასექტში
(XXI საუკუნის ორი ნაშრომის მატალითზე) ----- გვ. 23
3. თავი II – მროკავ-მლოცველი ვიზუალები ----- გვ. 49
4. თავი III – ცეკვა „სამაიას“ ისტორიული ძირები ენეოლოთის ხანის
არქეოლოგიური ძეგლების ფონზე ----- გვ. 55
5. თავი IV – თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა
ქორეოგოლოკლორის თვალსაზრისით ----- გვ. 91
6. თავი V – გვიანბრინჯაო-აღრეპინის ხანის არქეოლოგიურ ძეგლებზე
ვიზუალიზებული საცეკვაო ქმედებები ----- გვ. 138
7. თავი VI – სამაღლოს ქვევრის მოხატულობა და მოცეკვავეთა
ბამოსახულებები რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე ----- გვ. 175
8. დასკვნა ----- გვ. 191
9. გამოყენებული ლიტერატურა ----- გვ. 197
10. ილუსტრაციები ----- გვ. 203

შესავალი

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ჩვენს ეროვნულ სიამაყეს წარმოადგენს. მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ჩვენ სწორედ ქართული ცეკვისა და სიმღერის მეშვეობით გაგვიცნეს და შეგვიყვარეს კიდევ. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ამა თუ იმ ხალხის მიერ შექმნილი კულტურული საგანძური მარტო ამ ხალხის კუთვნილება აღარ არის, იგი საკაცობრიო კულტურის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი ხდება და მას საგანგებო მოვლა-პატრონობა ესაჭიროება. კულტურული სიმდიდრის მოვლა კი მის საფუძვლიან შესწავლას, წარმოშობა-განვითარების კანონზომიერებებში ჩაწვდომას გულისხმობს.

ცეკვა, როგორც ისტორიული, სოციალური და ამასთანავე ესთეტიკური მოვლენა შესწავლის პროცესში განსხვავებული კუთხით მიდგომას საჭიროებს, რაც მისი შემსწავლელი მეცნიერების „ქორეოლოგიის“ (ტერმინი - „ქორეოლოგია“ - XX ს-ის II ნახევარში დამკვიდრდა და მსგავსად ტერმინ „ქორეოგრაფიისა“¹ თავდაპირველად ცეკვის ჩაწერის მნიშვნელობით მოიკიდა ფეხი) პრეროგატივაა.

საქართველოში „ქორეოლოგიის“, როგორც მეცნიერების ერთ-ერთ პირველ ფართო გაშუქებას წარმოადგენს ანა სამსონაძის მიერ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია – „ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები“.

ავტორის თქმით, „ნაშრომი თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაში ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლის ანუ ქორეოლოგიის როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების ერთ-ერთი მიმართულების აღიარება-დამკვიდრებას ემსახურება“² და ვფიქრობთ სამართლიანადაც.

ნაშრომში ქორეოლოგია განმარტებულია როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის დარგი, რომელიც სწავლობს ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიას, თეორიას და ახდენს ქორეოგრაფიული ნიმუშის კრიტიკულ ანალიზს.³ ამათგან: ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორია სწავლობს ქორეოგრაფიული

¹ Балет энциклопедия, Москва, 1987 г. стр. 564

² ა. სამსონაძე „ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები“, თბილისი 2006 წ. გვ. 5

³ იქვე – გვ. 20

ხელოვნების განვითარების გზას წარმოშობიდან დღემდე. იგი ახდენს ამ ქრონოლოგიური ღერძის პერიოდიზაციას და ადგენს თითოეული პერიოდისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს¹.

კულტურული სფეროს ყველა განშტოების, მათ შორის ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიული წარსულის შესწავლა საისტორიო ფაქტების და წყაროების საშუალებით ხდება. საისტორიო წყაროდ კი ითვლება ადამიანთა მოღვაწეობის შედეგად წარმოქმნილი ყველა „პროდუქტი“, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწიეს და რომლებიც შეიცავენ საზოგადოების რეალური ცხოვრების შესახებ ინფორმაციას².

ეს საკითხი განსაკუთრებით აქტუალურია, როდესაც საქმე გვაქვს საცეკვაო ფოლკლორთან. მუსიკათმცოდნის გ. ბაღაშვილის თქმით, – „ფოლკლორი როგორც მხატვრული ნაწარმოების მატერიალური და არაფიქსირებული გადაცემის ხელოვნება მოკლებულია იმის საშუალებას, რომ მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა წერილობითი სახით გადასცეს შთამომავლობას. სწორედ თაობიდან თაობაზე ცოცხალი, ზეპირი გადაცემა წარმოადგენს ფოლკლორული ნაწარმოების ცხოველმყოფელობის ერთადერთ ფორმას და იმავდროულად მის არსებით ესთეტიკურ კატეგორიას“³. თუმცა, გარკვეული ფოლკლორული ნიმუშის შესახებ ამა თუ იმ ხასიათის ინფორმაციის მოპოვების შესაძლებლობა მაინც არსებობს.

მაგალითად, ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საცეკვაო ფოლკლორის შესახებ ცნობებს გვაწვდის საისტორიო თუ სალიტერატურო მწერლობაში დაცული ორიგინალური მასალები, მკვლევართა მიერ ფიქსირებული და თავმოყრილი პოეზიის ნიმუშები, ზღაპრები, ლეგენდები, თქმულებები, სიმღერები, უშუალოდ ცეკვები, თეატრალური წარმოდგენები... მაგრამ ჩვენი ქვეყნის ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების უძველესი წარსულის შესწავლაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს მატერიალური კულტურის ის ძეგლები, რომლებიც დროთა განმავლობაში მიწის ქვეშ მოექცა და რომლებსაც შეისწავლის ისტორიული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგი – არქეოლოგია. აქვე,

¹ ა. სამსონაძე „ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები“, თბილისი 2006 წ. გვ. 20

² რ. თოფჩიშვილი, „ზეპირი საისტორიო წყაროები“

http://www.dzglebi.ge/statiebi/sxva/zepiri_saistorio_cyaroebi.html

³ გ. ბაღაშვილი, „ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სათავეებთან“, თბილისი 2005წ. გვ. 124

უნდა ითქვას ისიც, რომ არქეოლოგიურ ძეგლებს, მათზე გამოსახული საცეკვაო ქმედებებით, „ცეკვის ვიზუალურ წყაროებადაც“ მოიხსენიებენ¹.

აქედან გამომდინარე, ნაშრომის კვლევის საგანს წარმოადგენს არქეოლოგიების მიერ მოპოვებული ხელოვნების ის უძველესი ნიმუშები, რომლებიც ერთიანი მონოთეისტური რელიგიის წარმოშობამდეა შექმნილი და რომელთა იკონოგრაფიული სისტემა, გარკვეული თვალსაზრისით, შესაძლებელია განვიხილოთ ქართულ საცეკვაო ფოლკლორთან მიმართებაში.

ამ ნიმუშებს მიეკუთვნება: იმირის გორის და არუხლოს გორის ანტროპომორფული ფიგურები, ოზნის თიხის ფიალა ხატოვანი ნიშნებით, თრიალეთის ვერცხლის თასი, სათოვლე ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელი, თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები, რეხის ქვა მასზე გამოსახული მროკავი ურჩხულით, სამადლოს ქვევრი, სამადლოს ისარნა და კავთისხევის ბეჭედი (საბეჭდავი) მოცეკვავის გამოსახულებით.

ეს ძეგლები თავის დროზე ბევრი ისტორიკოსის, არქეოლოგის, ხელოვნებათმცოდნის თუ ფოლკლორისტის ყურადღების ქვეშ მოექცა. მათ შორის აღსანიშნავია: შ. ამირანაშვილი, ბ. კუფტინი, ო. ჯაფარიძე, გ. გობეჯიშვილი, მ. ჩიქოვანი, ვ. ბარდაველიძე, ს. მაკალათია, დ. ჯანელიძე, ირ. სურგულაძე, ლ. გვარამაძე, ნ. ჯაფარიძე, მ. ხიდაშელი და სხვა, რომელთა მოსაზრებებისთვის არ შეიძლებოდა და არ შეიძლება გვერდის ავლა. აქ ჩამოთვლილ მკვლევართა ნაწილი, აღნიშნული არქეოლოგიური ძეგლების შესახებ, ვარაუდის დონეზე აფიქსირებს თავის მოსაზრებას, ნაწილი კი, – მყარი მეციერული არგუმენტაციისა და ანილიზის საფუძველზე. თითოეული მოსაზრება, ფართოდ არის გაშუქებული და გაანალიზებული წინამდებარე ნაშრომის ცალკეულ თავებში და ამის შესაბამისად, მათ, თუნდაც გარკვეული სახით წარმოდგენას ნაშრომის შესავალში მიზანშეწონილად არ მივიჩნევთ. ის კი აუცილებლად უნდა ავლნიშნოთ, რომ ამ მოსაზრებების ურთიერთშეჯერების საფუძველი ერთერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია ჩვენს მიერ წარმოებულ კვლევაში.

არქეოლოგიური ძეგლებით ჩვენი დაინტერესება 2003 წელს მოხდა, როდესაც ჯერ თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში საუნივერსიტეტო კონფერენციაზე, შემდეგ კი სტუდენტთა რესპუბლიკურ სამეცნიერო კონფერენციაზე ჩვენს მიერ წარდგენილ იქნა

¹ Alessandra layer, „visual sources for dance“<http://humanitieslab.stanford.edu/50/55>

საკონფერენციო თემა „თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისით“ (ხელმძღვანელები: ა. სამსონაძე და აღ. მარუაშვილი). საკონფერენციო თემამ პირველი ადგილი მოიპოვა, როგორც საუნივერსიტეტო, ასევე რესპუბლიკურ კონფერენციაზე, რამაც საფუძველი ჩაუყარა შემდგომი მუშაობის გაგრძელებას ამ მიმართულებით. წინამდებარე ნაშრომი კი ამ მუშაობის შედეგს წარმოადგენს.

ნაშრომში წარმოდგენილი არქეოლოგიური ნიმუშები გამოირჩევა არა მარტო მრავალფეროვნებით თუ შესრულების საკმაოდ მაღალმხატვრული დონით, არამედ როგორც კულტმსახურებასთან დაკავშირებული ძეგლები ღრმა აზრობრივი დატვირთვითაც. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ნიმუშებზე გამოსახული ადამიანის ფიგურების ხელებისა და ფეხების მდგომარეობები დღევანდელ ქართულ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელებისა და ფეხების მდგომარეობებს ემსგავსება, რაც საშუალებას იძლევა საკვლევი მასალა როგორც ისტორიული და ხელოვნებათმცოდნეობითი, ასევე ფოლკლორისტიკის, ამ შემთხვევაში კი ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისითაც შეფასდეს. გარდა ამისა, ეს ძეგლები გარკვეულ პარალელებს ავლენენ საქართველოს ფარგლებს გარეთ აღმოჩენილ სხვადასხვა არქეოლოგიურ ნიმუშებთან, რითაც ისინი ქართული და უცხოური კულტურების ურთიერთკავშირის მაგალითების სახითაც გვევლინებიან.

განსახილველი მასალა მნიშვნელოვან წარმოდგენას იძლევა ქართული ცეკვის ადგილზე წარმართული პერიოდის ქართველი ადამიანის ყოფასა და კულტურაში. ამავედროულად გვაწვდის ინფორმაციას ქართული ცეკვის გენეზისზე, ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან მოყოლებული ელინისტურ ხანამდე.

სადოქტორო ნაშრომის ძირითად მიზანს წარმოადგენს არქეოლოგიური კვლევის გზით გამოვლენილი და ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ძეგლების მონოგრაფიული შესწავლა, შემდეგ კი მისი პუბლიკაცია. ნაშრომში დასმულ ამოცანათა შორის უმთავრესია: ამ ძეგლების ადგილობრივი წარმომავლობის დასაბუთება, ქრონოლოგიური ხაზით განხილვა, მხატვრულ-სტილური ანალიზი და მათი მნიშვნელობის დადგენა ქართული ცეკვის ისტორიული განვითარების გზაზე.

ნაშრომში პირველად მოხდა იმირისა და არუხლოს გორის ანტროპომორფული ფიგურების განხილვა საცეკვაო ხელოვნებასთან მიმართებაში და აღნიშნული ძეგლები, უცხოურ არქეოლოგიურ ძეგლებთან

შედარების საფუძველზე, სახელწოდებულ იქნა „მროკავ-მლოცველ“ ფიგურებად. ასევე პირველად წარმოებს მსჯელობა „კავთისხევის ბეჭედზე გამოსახულ მოცეკვავის ფიგურაზე“.

თითოეულ არქეოლოგიურ ძეგლზე წარმოებული მსჯელობა იძლევა მნიშვნელოვან ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ ჯერ კიდევ 6000 წლის წინ და უფრო ადრინდელი დროიდან მოყოლებულ კულტმსახურებაში ქართველებს ჰქონდათ ერთგვარად განვითარებული სანახაობითი წარმოდგენების კულტურა, რომელშიც ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი ქართულ ცეკვას ენიჭება.

საკვლევი ობიექტებიდან ზოგიერთი მათგანის შესახებ გარკვეული სახის მოსაზრებები, როგორც ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ პირველ მკვლევარებს, დაფიქსირებული აქვთ ლილი გვარამაძეს და ავთანდილ თათარაძეს. მათ ნაშრომებში ქართული საცეკვაო ხელოვნების ისტორიის უძველეს არტეფაქტად „თრიალეთის ვერცხლის თასი“ არის მოყვანილი, რომელიც ძვ. წ. აღ-ის II ათასწლეულით თარიღდება. ქართული საცეკვაო ხელოვნების ისტორიის სათავედ მიჩნეული აღნიშნული თარიღი ჩვენს მიერ გადაწეულ იქნა, ჯერ (სამაგისტრო ნაშრომში) ძვ. წ. აღ-ის IV-III ათასწლეულებით დათარიღებული ოზნის თიხის ფიალის და შემდეგ ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით დათარიღებული იმირ-არუხლოს ანტროპომორფული ფიგურების სახით.

ლ. გვარამაძისა და ა. თათარაძის ნაშრომების გარდა, საკვლევი ობიექტთა უმრავლესობას ვხვდებით, 2003 წელს, ია მაქაცარიას მიერ, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიტატის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილ დისერტაციაში – „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში“, რაზეც კიდევ ერთ ნაშრომთან ერთად, (სადაც არქეოლოგიური ძეგლები ქორეოგრაფიულ ასპექტშია განხილული) პირველ თავში გვექნება საუბარი.

თავი I

არქეოლოგიური ძეგლების კვლევა ქორეოგრაფიულ ასპექტში (XXI საუკუნის ორი ნაშრომის მაგალითი)

არქეოლოგიური ძეგლების შინაარსობრივი მხარის აღქმის პრობლემები წარმოადგენდა და ყოველთვის წარმოადგენს მეცნიერების დაინტერესების საგანს. განსაკუთრებულ ადგილზე კი ის ძეგლები დგას, რომლითაც ადამიანი თავის თავზე მოგვიტოვებს: (სულიერ სამყაროზე, ფიზიკურ პარამეტრებზე, პლასტიკაზე და სხვა თავისებურებებზე). აქ ძირითადად საუბარი ეხება ადამიანის უძველეს გამოსახულებებს, რომელთა პოზა, მდგომარეობა და გამოსახვის მანერა შეიძლება აღვიქვათ როგორც ცეკვის ფიქსაცია. მატერიალური კულტურის თითოეული ამგვარი ნიმუში საინტერესო ცნობებს შეიცავს, იმის შესახებ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ცეკვას ადამიანთა ყოფაში.

ის ფაქტი, რომ გარკვეულ მოცეკვავეთა თუ ქორეოგრაფთა შემოქმედებით პრაქტიკაში მნიშვნელოვანწილად მიღებულია არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით ქორეოგრაფიული ნიმუშის აღდგენა – შექმნა¹, (სურ. I-II-III) კიდევ უფრო ამძაფრებს წინამდებარე ნაშრომის თემის აქტუალობას. გარდა ამისა, არ შეიძლება არ შევეხოთ იმ მეცნიერთა ნაშრომებს, რომლებიც ფართოდ აშუქებენ არქეოლოგიურ ძეგლებს ქორეოგრაფიულ ასპექტში. ასეთად წარმოგვიდგება საქართველოში, ია მაქაცარიას „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“, 2003 წელს ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია და რუსეთში, ვალერი რომმის მიერ 2001 წელს კულტუროლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი ნაშრომი თემაზე: „ადამიანის უძველესი გამოსახულების სემანტიკა: ქორეოგრაფიული ასპექტი“.

საინტერესოა ის, თუ როგორ განიხილება მონოგრაფიულ ნაშრომებში ესა თუ ის არქეოლოგიური ძეგლი, როგორ რეპრეზენტაციას აძლევენ მკვლევარები ამ ძეგლებს, კვლევის რა მეთოდებს იყენებენ და რა შედეგებს აღწევენ.

¹ იხ. Ishtar, www.bellydancemerseyside.co.uk; Sarah Wenner, www.albion.edu; Minoan preistessbellydance, www.youtube

თუ გავითვალისწინებთ ცეკვას, როგორც ინფორმაციის გადაცემის სპეციფიურ სისტემას, იგი წარმოშობს შესაძლებლობას, გავარკვიოთ არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემულ ადამიანის გამოსახულებათა მნიშვნელობა. ისინი ამ შემთხვევაში ემორჩილებიან ინტერპრეტაციას და როგორც ვალერი რომში ამბობს - „ნებას გვრთავენ ჩავიხედოთ წარსულში“.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნიმუში წამიერია და განუმეორებელი. იგი მხოლოდ შესრულების მომენტში არსებობს და დასრულებისთანავე ქრება. ამ მხრივ ცეკვა მიეკუთვნება ეფემერული ხელოვნების დარგებს. ამიტომ უძველესი დროიდან ხალხს უჩნდება სურვილი ამ ნიმუშიდან დააფიქსიროს გარკვეული საცეკვაო მომენტი. თუმცა, პირველყოფილის მიერ შესრულებული ყველაზე გამომხატველი სურათის მნიშვნელობა გაურკვეველი დარჩება თუ მას, როგორც ია მაქაცარია ამბობს, „ახსნას ეთნოგრაფიულ და წერილობით მასალებში არ მოვუძებნით“. ამასთან, ეთნოგრაფიული მონაცემებით პირველყოფილთა მიერ შესრულებულ ნახატში პლასტიკის გაცოცხლება არც ისე ადვილია. მაგრამ ამ საკითხისადმი თანამედროვე მიდგომა რაც ანიმაციას, კომპიუტერულ გრაფიკას და უშუალოდ ქორეოგრაფიულ აღდგენით სამუშაოებს ეფუძნება, რეპრეზენტირებული სახით წარმოგვიდგენს არქეოლოგიურ ძეგლებზე ფიქსირებულ ცეკვას. რეპრეზენტირებული უძველესი ცეკვის (პალეოლითის ხანის) ავტორად უნდა მივიჩნიოთ ვალერი რომში და შესაბამისად, ნაშრომში პირველ რიგში, მის კვლევებს მიმოვიხილათ, სადაც ყალიბდება არქეოლოგიური ძეგლების კვლევის ახალი მიმართულება „პალეოქორეოგრაფია“.

პალეოქორეოგრაფია

XX საუკუნის ბოლოს ნოვოსიბირსკში უძველესი კულტურის ობიექტების შესასწავლად, ახალი მეცნიერული მიმართულება ჩამოყალიბდა - სახელწოდებით „პალეოქორეოგრაფია“. ამ სამეცნიერო მიმართულების ავტორად ითვლება მოცეკვავე, ბალეტმაისტერი, თეატრმცოდნე, კულტუროლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ვალერი რომში. 2001 წელს მან დაიცვა დისერტაცია

კულტუროლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისის მოსაპოვებლად თემაზე: „ადამიანის უძველესი გამოსახულების სემანტიკა: ქორეოგრაფიული ასპექტი“¹. „პალეოქორეოგრაფია“ სწორედ ის მიმართულებაა მეცნიერებისა, რომელიც მოიცავს პლასტიკის, რიტუალების და წესჩვეულებების ფიქსაციას პალეოლითის ხანის ობიექტებზე. (Палеохореография (Paleochoreography) — зафиксированная на камне или других носителях пластика обрядов и ритуалов этносов). ეს ტერმინი უკვე ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვა სტატიასა თუ ნაშრომში და ინტერნეტ სივრცეში (ძირითადად რუსულ სპეციალურ „ვებ გვერდებზე“).

პალეოლითის კულტურის ძეგლებს შორის გვხვდება ადამიანის გამოსახულებები, რომლებიც მეცნიერების მიერ ინტერპრეტირებულია როგორც „ცეკვის ფიქსაცია“. ვ. რომმის თქმით 10-დან 35 000 წლით დათარიღებული გამოსახულებები ან მათი ცალკეული ფრაგმენტები და ნაწილები შეიძლება განვიხილოთ „ნიშნობრივ სისტემადად“, რომლებიც გარკვეული ინფორმაციის, იმ ფიზიკური და ინტელექტუალური შესაძლებლობების მატარებელი არის, რომელიც უძველეს ადამიანს გააჩნდა².

ვ. რომმი უკმაყოფილებას გამოთქვამს იმასთან დაკავშირებით, რომ „უძველესი ადამიანის საცეკვაო მოძრაობების გამოსახულებების ანალიზის დროს მკვლევარები: არქეოლოგები, ისტორიკოსები, ანთროპოლოგები უფრო მეტად ლაპარაკობენ რიტუალების წარმოშობაზე და რელიგიურ ტრადიციებზე. მეცნიერები პრაქტიკულად არ მიმართავენ პრობლემას, რომელიც გამოავლენდა უძველესი გამოსახულების საცეკვაო სემანტიკას. ადამიანის უძველესი გამოსახულების ანალიზი უფრო მეტად შედგებოდა ზნე-ჩვეულებების და ჩაცმულობის აღწერისგან, ამან კი თავად ცეკვის აღწერის პრობლემა შექმნა“³.

გარკვეულწილად, რომმის ეს უკმაყოფილება ჩვენთვისაც მისაღებია, მაგრამ აქვე უნდა დაისვას კითხვა: რომელ ცეკვაზე გვაქვს საუბარი – ცეკვაზე რომელიც ადამიანთა შორის კომუნიკაციის ერთ-ერთ უძველეს საშუალებას წარმოადგენდა, თუ ცეკვაზე რომელიც ამა თუ იმ ღვთაების თაყვანისცემისთვის სრულდებოდა და აქედან გამომდინარე ამ ღვთაებისადმი აღვლენილი რიტუალის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო? თუ ჩვენ ვსაუბრობთ ცეკვაზე, რომელიც პირველყოფილ ადამიანისთვის წარმოადგენდა, ერთის მხრივ, ინდივიდუალური

¹ В. Ромм, «человекознание: история, теория, метод. Палеохореография», dlib.eastview.com

² В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», В. Ромм, disser.h10.ru

³ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», В. Ромм, disser.h10.ru

თვითგამოსატვის საფუძველს, ხოლო მეორეს მხრივ, ინფორმაციის გადაცემის – „პროტოკომუნიკაციის“¹ ფუნდამენტს ხალხთა შორის (ვერბალური აპარატის განვითარებამდე), მაშინ ვ. რომმის უკმაყოფილება გამართლებულია. მაგრამ როდესაც საქმე გვაქვს ღვთაებისადმი მიძღვნილ ცეკვასთან (თუმცა ამგვარი ცეკვაც ერთგვარ კომუნიკაციად შეიძლება ჩაითვალოს ღვთაებასთან), მაშინ გვერდს ვერ ავუვლით ვერც რიტუალს, ვერც ზნე-ჩვეულებებს და ვერც ჩაცმულობას, რადგან ამ შემთხვევაში, ცეკვა რიტუალის მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია და მისი სემანტიკის გამოვლენაში, საცეკვაო მოძრაობებზე მეტად, უფრო მნიშვნელოვანი როლი შეიძლება ზნე-ჩვეულებებმაც ითამაშოს და თუნდაც მოცეკვავის ჩაცმულობამაც.

უძველესი ცეკვის გამოსახულებათა სემანტიკური შემადგენლობის ძიებაში ისტორიულად, თეორეტიკოსების წინ ქორეოგრაფიის პრაქტიკოსები (ბალეტმაისტერები და ცეკვის დამდგმელები) მიდიოდნენ². მაგრამ ასეთი სამუშაოები ინიცირებული იყო არა მეცნიერული, არამედ სუფთა მხატვრული ინტერესებით. შემოქმედთა წინაშე მეცნიერული არგუმენტაციისა და მტკიცებულების ამოცანა უმეტეს შემთხვევაში არ დგას. ქორეოგრაფ-პრაქტიკოსებისათვის უძრავი გამოსახულება წარმოადგენს საცეკვაო პოზას, ხოლო ორნამენტის ხაზები, ორგანზომილებიან ან სამგანზომილებიან ობიექტზე ადამიანის გადაადგილების ნახატად აღიქმება³.

დანსოლოგები, (დანსოლოგია – ცეკვისმცოდნეობითი დარგი, კულტუროლოგიის ერთერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი⁴ (დანსოლოგი და ქორეოლოგი ერთი და იგივე მნიშვნელობის ტერმინებია) დამდგმელებისაგან განსხვავებით, ხელოვნების უძველეს ობიექტებს როცა ეხებიან, ხშირად უარყოფენ გამოსახულების „სტატიკურ-კინემატიკური“ ფაზების ანალიზს (სტატიკა შეისწავლის ძალთა სისტემის ტოლფას გარდაქმნებს და ადგენს სხეულის წონასწორობის პირობებს; კინემატიკა შეისწავლის სხეულის მოძრაობის გეომეტრიულ მხარეს. ის არ განიხილავს იმ მიზეზებს, რამაც გამოიწვია მოძრაობა),⁵ იკვლევენ მხოლოდ ცეკვის ესთეტიურ მხარეს. ამ

¹ М. Н. Жиленко. «танец как протокоммуникация», <http://studyspace.ru>

² იხ. აისიდორა დუნკანი, (1877-1927) თანამედროვე ცეკვის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მან კლასიკური ძველბერძნული ხელოვნების ნიმუშების მიხედვით შექმნა თავისუფალი და ბუნებრივი საცეკვაო მოძრაობები n.wikipedia.org; www.youtube.com/isadora_duncan

³ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

⁴ В. Ромм, «Танец как фактор эволюции человеческой культуры», www.dessercat.com

⁵ თ. გუგელაშვილი, ტ. კვიციანი, „თეორიული მექანიკა“, თბილისი 2005წ. გვ.3

გავრცელებულ, ანალიტიკურ პრაქტიკას რომის თქმით, „მიყვავით უძველესი ცეკვის არასწორ ინტერპრეტაციამდე და შესაბამისად ჩვენი წინაპრების სულიერი სამყაროს არასწორი სურათის შექმნამდე“¹.

რომში უკმაყოფილოა იმითაც, რომ „დანსოლოგები უძველესი ხელოვნების ძეგლების აღწერისას იშვიათად ან საერთოდ არ იყენებენ სხვა მეცნიერების კვლევის მეთოდებს. რესტავრაციის წინასწარი ეტაპი და იდეალური მოდელის შექმნა მათი კვლევის მეთოდებში არ არსებობს“. „მცდელობას, შევადწინოთ წარსულში და ავღწეროთ ნაპოვნი არტეფაქტები, მიყვავართ მოდელირებული წარსულის შექმნის აუცილებლობისკენ და რაც შეიძლება უფრო ზუსტი მოდელის განვითარებისკენ“ – ამბობს იგი, რომელიც ძეგლის წინარე რესტავრაციის გამოცდილებას ეყრდნობა და ასეთი მოდელით შეიძლება ჩატარდეს გამოსახულების სტატიკისა და კინემატიკის ანალიზი².

არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემული გამოსახულებების ცეკვის მხოლოდ ესთეტიური მხარის აღწერა მართლაც ვერ მოგვცემს ზუსტ და სრულ ინფორმაციას უძველესი ცეკვის შესახებ, მაგრამ აქვე, გასარკვევია ისიც, თუ ასეთივე ცეკვის რამდენად სწორი ინტერპრეტაციის საშუალებას წარმოადგენს მოდელირებული წარსულის შექმნით და უფრო ზუსტი მოდელის განვითარებით მიღებული შედეგი?

ის ფაქტი რომ არქეოლოგია (არქეო – ბერძნ. αρχαίος – ძველი – მეცნიერება, რომელიც სწავლობს კაცობრიობის ისტორიულ წარსულს ნივთიერი კულტურის ძეგლების, არტეფაქტების, არქიტექტურული ძეგლების და ბიოფაქტების მიხედვით) ³ არ შეიძლება მივაკუთვნოთ იმ მეცნიერებათა რიგებს, რომელთაც პერმანენტულად ზუსტი დასკვნები გამოაქვთ (იქიდან გამომდინარე რომ ნებისმიერმა ახალმა არქეოლოგიურმა აღმოჩენამ შეიძლება შეცვალოს ამა თუ იმ საკითხისადმი უკვე არსებული მტკიცებულება), ეჭვქვეშ დააყენებს როგორც ჩვენს მიერ შექმნილი მოდელირებული წარსულის მართებულობას, ასევე ე. წ. წარსულის ზუსტი მოდელის განვითარებასაც და მას მხოლოდ ვარაუდის დონეს მიანიჭებს. ასეთი მოდელირებული წარსული ჩვენი აზრით, უფრო შემოქმედის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქორეოგრაფის მიერ უძველესი

¹ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

² В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

³ „ka.wikipedia.org“/wiki/arqeologia

ხელოვნების ნიმუშებისადმი მხატვრულ დამოკიდებულებას უახლოვდება და შესაბამისად მოკლებულია მყარ მეცნიერულ არგუმენტაციას.

ანთროპოლოგების დასკვნების თანახმად, ადამიანის ძელოვანი აღნაგობა უკანასკნელი 40 ათასი წლის მანძილზე არ შეცვლილა. ეს უკანასკნელი მკვლევარს საშუალებას აძლევს გამოიყენოს: ანატომიური, ბიომექანიკური, მათემატიკური ანგარიშის მეთოდები. ილაპარაკოს ამა თუ იმ მდგომარეობის პოზის, მოძრაობის “მოსინჯვის” შესაძლებლობებზე თანამედროვე მოცეკვავის საშუალებით¹.

„ცეკვა, როგორც სივრცით-დროითი მოვლენა ადამიანის მოძრაობების გაჩერებასთან ერთად ქრება. შესაბამისად ცეკვა არ შეიძლება იყოს დაფიქსირებული უმოძრაო გამოსახულებით. ორგანზომილებიანი და სამგანზომილებიანი ადამიანის უძრავმა გამოსახულებამ სრულად შეიძლება გადმოცეს ინფორმაცია საცეკვაო პოზაზე, მაგრამ სტატიკურ გამოსახულებას ვერ ძალუძს გადმოცეს სრული ინფორმაცია ცეკვის სხვა მოძრაობების შემადგენლობაზე”² – მიიჩნევს ვ. რომმი.

საცეკვაო კინემატიკა აღიწერება ბიომექანიკის კანონებით და ექვემდებარება მათემატიკურ ანგარიშს. ამა თუ იმ საცეკვაო მოძრაობის ან პა-ს (რამოდენიმე მოძრაობის შერწყმა) თავისებურებების ინდივიდუალური შესრულება მკაცრად რეგლამენტირებულია – “მიბმულნი არიან ადამიანის მოძრაობითი აპარატის კონსტრუქციასთან, მის ინდივიდუალურ შესაძლებლობასთან, ძვლების აღზრდასთან, კუნთოვან სისტემასთან”³.

რეკონსტრუქციის მათემატიკური პროცედურის მტკიცებულება საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ცეკვის გამოსახულებითი ფრაგმენტის დროითი, სივრცითი, მოძრაობითი და კომპოზიციური შემადგენლობა⁴. აქედან გამომდინარე, მოცემული მეთოდების საფუძველზე აწყობილი ფრაგმენტების ან მთელი არქეოლოგიური ობიექტების იდეალური მოდელი, რომლის აზრით, არა თუ განსაზღვრავს კინემატიკას, რომელიც დაფიქსირებულია გამოსახულებაში, არამედ გამოავლენს ზოგიერთი სხვა პოტენციალური მოძრაობების დინამიკას მოცემული პერსონაჟის სივრცისა და დროის კოორდინატებში⁵.

¹ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

² В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

³ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

⁴ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

⁵ В. Ромм, «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», disser.h10.ru

რომის აზრით, „პალეოლითის ხანის ძეგლებზე მოცემული ადამიანის საცეკვაო მოძრაობები კლასიკური ცეკვის არტეფაქტს წარმოადგენენ“. ანალიზის დროს მან შემდეგი განსაზღვრება გამოავლინა, რომ „ჩვენი შორეული წინაპრები არა მარტო იცნობდნენ ამ დიდებულ ხელოვნებას, არამედ ცდილობდნენ შეენახათ ეს ცოდნა“¹. მისი ვერსიით, „ლა-მადლენისა“ და „ტეიუსი“ გამოქვაბულის გრაფიურებზე მოცემული პერსონაჟები, რომელთა ასაკი 18 ათასი წლით განისაზღვრება კლასიკური ცეკვის პირველ პოზიციას გადმოცემენ, (სურ. IV) რომლის გარეშეც კლასიკური ცეკვა წარმოუდგენელია. პირველი პოზიცია არის საბაზისო ელემენტი, რომელიც სერიოზულ მომზადებას მოითხოვს – ხსნის ვ. რომმი და დასძენს, რომ გარდა ამისა, აქვე გამოსახულია ხალხი, რომლებიც ფეხის თითებზე აკეთებენ შესტომებს და ამავე დროს შეიძლება გამოითქვას საკმაოდ მყარი მოსაზრება, რომ პერსონაჟებს ფეხებზე სპეციალური ფეხსაცმელი აცვიათ“².

კლდის მხატვრობაში დაფიქსირებული კლასიკური ცეკვის მოძრაობები ჩვეულებრივ ცეკვებში არ გვხვდება და მისი ელემენტების გადმოცემა მრავალწლიანი მომზადების გარეშე შეუძლებელია. ეს მომზადება დღეს 5-8 წელს გრძელდება. ამასთან კავშირში წარმოიშობა კითხვა: ვინ ასწავლიდა ძველ ხალხს კლასიკურ ცეკვას და როგორ მოხდა რომ უმაღლესი ხელოვნება ათასეულობით წლის მანძილზე იქნა დავიწყებული? რა იყო ამის მიზეზი? ³

ვ. რომმა კვლევის დროს ფანტასტიკური ჰიპოთეზა წამოაყენა: „ადამიანის მამოძრავებელი მანქანის კონსტრუქცია ცხადად შექმნილია სხვა საფუძველზე ვიდრე მიწიერი პირობების არსებობა. კლასიკური ცეკვა როგორც ადამიანი, შექმნილია დედამიწის გარეთ. როდესაც ადამიანი მოხვდა დედამიწაზე კლასიკური ცეკვა, მისი ესთეტიკა გახდა მოწმობა, გახსენება იმ შესაძლებლობებისა, რომელსაც ფლობდა ადამიანი სხვა პირობებში. კლასიკური ცეკვა იმიტომ არის მიმზიდველი, რომ ემთხვევა შენახულს ქვეცნობიერში. სპეციალური ცოდნის გარეშე, სპეციალური სავარჯიშოების სისტემათა გარეშე ეს შესაძლებლობები დედამიწის პირობებში ვერ გამომუქავდებოდა. ალბათ რომ არ ყოფილიყო კლასიკური ცეკვა, ადამიანი ვერ გაერკვეოდა თავის შესაძლებლობებში. უნდა გავითვალისწინოთ რომ კლასიკური ცეკვის პოზები

¹ В. Ромм «Основные балетные па были известны ещё в каменном веке», , www.mywebs.su

² В. Ромм «Основные балетные па были известны ещё в каменном веке», , www.mywebs.su

³ В. Ромм «Основные балетные па были известны ещё в каменном веке», , www.mywebs.su

და მოძრაობები არ გამოიყენება ყოველდღიურ ცხოვრებაში და ჩვეულებრივ ცეკვებში. ისინი ფიზიკურად ვერ გაცოცხლდებიან მრავალწლიანი პროფესიული მომზადების გარეშე”. „ღიას ჩვენ გადავწიეთ საცეკვაო ხელოვნების ყველაზე რთული სახეების გამოჩენა 20 000 წლით”¹ – ამბობს იგი.

შესაძლებელია კლასიკური ცეკვის ტექნიკის არსებობა ქვის ხანაში? რომის „ფანტასტიკურ ჰიპოთეზას” თუ დავეყრდნობით შესაძლებელია მაგრამ აქვე ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმას, თუ რას გადმოცემდა ქვის ხანის ადამიანი კლასიკური ცეკვით? რისთვის იყო საჭირო თუნდაც კლასიკური ცეკვის პირველ პოზიციაში დგომა? – ამაზე პასუხი კი ჯერ-ჯერობით არ არსებობს. გარდა ამისა ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით კლასიკური ცეკვის ფორმირების ისტორიასაც, საიდანაც ირკვევა, რომ XVII საუკუნის დასაწყისისთვის საფრანგეთში, სამეფო კარის ცეკვები, თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა. წარმოიშვა ახალი ცეკვები, რომლებიც უფრო კარგად გამოხატავდნენ გრძნობებს, სხეულის პლასტიკას, ჰარმონიას – მოძრაობის პროპორციებსა და მუსიკას შორის. სამეფო კარის მეჯლისებზე იცვლებოდა საცეკვაო ფიგურები. პოპულარული გახდა ქალისა და ვაჟის მიერ წყვილში შესრულებული ცეკვა. იდგებოდა საერთო ცეკვა, სადაც ერთდროულად მონაწილეობდა რამდენიმე წყვილი. საცეკვაო პრაქტიკაში გაჩნდა სხვადასხვა პროვინციის ხალხის ცეკვა: „ესპანური სარაბანდა“, „გავოტი“, „ბურე“, „რიგოდონი“ და მთელი ჯაჭვი ახალი სახის ცეკვებისა, რომელთა შორის მეფობდა ცეკვა „მენუეტი“. ხალხიდან აღებული ცეკვების რთული აგებულება გამარტივდა, გადაიქცა ყველასათვის მისაღებ ფორმებად და არსებობის უფლებაც გადაკეთებული და შელამაზებული სახით მიიღო. საცეკვაო ხელოვნების დახვეწაზე, სრულყოფაზე და მისი ერთი მეთოდის ქვეშ გაერთიანებაზე ზრუნავდნენ მოცეკვავეები, ცეკვის მასწავლებლები, ბალეტმაისტერები და თვით ლუდოვიკო XIV².

ლუდოვიკო XIV-ის თაოსნობით და ბრძანებით 1661 წელს პარიზში იქმნება „ცეკვის სამეფო აკადემია“. იგი შედგებოდა საბჭოსგან, რომელსაც მეთაურობდა დირექტორი (პირველად – პ. ბოშანი, შემდეგ – ლ. პეკური). საბჭოში შედიოდა ცეკვის 16 სპეციალისტი – ბალეტმაისტერი (იმ დროს ე. წ. – ცეკვის მასწავლებელი), რომელთაც დაევალებათ ცეკვების სწავლებაზე ზრუნვა-

¹ В. Ромм, «Палеохореография и фантастические гипотезы», slavzso.narod.ru

² С. Худёков. «История танцев», С. Петербург, 1914, част II, с. 276-278

პატრონობა. ცეკვის სამეფო აკადემია დაკავებული იყო სამეფო კარისა და სახასიათო ცეკვების მოდიფიკაციით. აქ მოხდა ბალეტის საფუძვლის, ანუ მისი ხუთი ძირითადი პოზიციის შემუშავებაც და დაკანონებაც¹.

ამ მცირე ისტორიული ექსკურსიდან ირკვევა, რომ კლასიკური ცეკვის ფორმირება მხოლოდ რამოდენიმე ადამიანის პატრონაჟის ქვეშ იმყოფებოდა და მის საფუძველს ხალხური ცეკვის მოძრაობები წარმოადგენდა, რომლებიც იხვეწებოდა და ამის შემდეგ ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში იყო როგორც მუსიკასთან, ასევე საცეკვაო კოსტუმთანაც. აქედან გამომდინარე კლასიკური ცეკვა პიროვნული არაცნობიერის² ნაყოფს უნდა მივაკუთვნოთ და ამის შესაბამისად, ნაკლებად დასაჯერებელია იმის ალბათობა, რომ ქვის ხანაში არსებობდა ქორეოგრაფი, რომელიც იმ დროს არსებულ საცეკვაო მოძრაობებს დახვეწდა და მის კანონიზაციას მოითხოვდა. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ კლასიკური ცეკვის მოძრაობები არა ბუნებრივია ადამიანისთვის და მისი სწორად შესრულების შედეგი საკუთარი სხეულისადმი ძალდატანების გზით მიიღწევა, რაც გამორიცხავს მისი არსებობის აუცილებლობას იმ დროში, როდესაც ადამიანის უმნიშვნელოვანეს საზრუნავს შემგროვებლობით და ნადირობით მისაღები საკვები წარმოადგენდა.

რაც შეეხება კლდის მხატვრობაში მოცემულ ადამიანის გამოსახულებების ფეხის ტერფის მდგომარეობას და საცეკვო ფეხსაცმელს, უნდა აღინიშნოს, რომ მდგომარეობები მართლაც შეიძლება მივამსგავსოთ კლასიკური ცეკვის პირველ პოზიციას, მაგრამ არ უნდა გამოვრიცხოთ ისიც, რომ პირველყოფილი მხატვრისთვის ფეხის ტერფის გამოსახვის სხვა ხერხი უბრალოდ არ არსებობდა.

პალეოქორეოგრაფიული ანალიზის უკეთ აღსაქმელად საჭიროდ მივიჩნით რამოდენიმე მაგალითის მოყვანას:

მაგალითი I. „მცირე სიას ბიზონ-არწივის ზოომორფული გამოსახულება“. კაცობრიობის კულტურის ერთ-ერთ უძველეს არქეოლოგიურ ნიმუშს წარმოადგენს ორდაბოლოებიანი ზოლანთროპომორფული სკულპტურა მცირე სიას დასახლებიდან (ქვა 9სმ-4სმ, მიახლოებული ასაკი 34,5 ათასი წელი) (სურ. V). არტეფაქტი მსუბუქად და მოხერხებულად შეიძლება დავიჭიროთ ხელში.

¹ ა. გელაშვილი, „პარიზის ცეკვის სამეფო აკადემია, მისი წარმატებული და წარუმატებელი მხარეები“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (36), 2008წ.

² რ. მირცხულავა, „ხელოვნების ფსიქოლოგია“ თბილისი, 2007წ. გვ. 67

აკადემიკოსმა ვ. ე. ლარიჩევმა დეტალური შესწავლისას მასში მიაგნო მიკრო დამუშავებულობის კვალს და გამოვლინდა ორდაბოლოებიანი სკულპტურა.

ამ ძეგლის პალეოქოროგრაფიული გამოკვლევა პერსონაჟის სტატიკის შემადგენლობის და საცეკვაო კინემატიკის გამოვლენაში, ამასთანავე, შესაძლო საცეკვაო პოზების, მოძრაობების და საცეკვაო კომპოზიციის ფრაგმენტების განსაზღვრაში მდგომარეობს. ანალიზი ამ გამოსახულებას განიხილავს, როგორც ორი ურთიერთმებრძოლი ნიღბებიანი პერსონაჟების – „ადამიანი-ბიზონისა“ და „ადამიანი-არწივის“ ცეკვას. უფრო სწორედ, სკულპტურის სახით საკმაოდ დიდი ცეკვის კულმინაციაა გამოსახული. პარტნიორები ერთი მეორის საწინააღმდეგოდ არიან გადაბრუნებულები¹.

ანალიზის მიხედვით, მოცემული ცეკვის შემსრულებლებს წარმოადგენენ მოზრდილი მამაკაცები. ისინი ჩაცმულნი არიან ინდივიდუალურ კოსტუმებში, შემსრულებლების ნიღბები ორ სახიანია, ერთის სახე იყურება წინ, მეორესი უკან. ეს ეხება როგორც ზედა ასევე ქვედა ნიღბსაც. თუ ნიღბის ერთი სახე ეკუთვნის ცოცხალ პერსონაჟს, მაშინ მეორე ეკუთვნის იგივე პერსონაჟის მკვდარ სახეს. გამოდის, რომ როცა ზემოთ აღმოჩნდება ცოცხალი არწივის სახე, მაშინ ქვედა პერსონაჟის ნიღბი მობრუნებულია მკვდარი ბიზონის სახით. (სურ. VI) თუ ზემოთ აღმოჩნდება ცოცხალი ბიზონის სახე, მაშინ ქვემოთ აღმოჩნდება მკვდარი არწივის სახე. გარდა ამისა ნიღბმა უნდა გაუძლოს ორი შემსრულებლის წონას, მათ უნდა ჰქონდეთ თავისუფალი ადგილი და სპეციალური ფეხების დასაბრჯენი ურთიერთსაწინააღმდეგოდ განლაგებული ორივე შემსრულებლისთვის.

ვ. რომის თქმით, „გამომჟღავნებული საცეკვაო მომენტი (ბრძოლის კულმინაციური გახსნა) საშუალებას იძლევა საკმარისი წილით ვილაპარაკოთ პერსონაჟის გამოსახვის ხასიათზე, მთელი ცეკვის ხანგრძლივობაზე და კომპოზიციურ წყობაზე. პერსონაჟების სრული ცეკვა უნდა შედგებოდეს რამოდენიმე ნაწილისაგან და გრძელდებოდეს არა უმეტეს 3 წუთისა. უფრო მეტი თვალსაჩინოებისთვის მას მოყავს ცეკვის გეგმა, რომელიც შეიძლება წინ უძღვოდა კულმინაციის მომენტს².

¹ В. Помм, «палеохореографический анализ скульптуры бизоно-орла из малой сыйи», www.sati.archaeology.nsc.ru

² В. Помм, «палеохореографический анализ скульптуры бизоно-орла из малой сыйи», www.sati.archaeology.nsc.ru

1. ექსპოზიცია – გამოსვლა და პერსონაჟების წარდგენა. შესაძლებელია რომ პერსონაჟების წარდგენა ხდება რიგ-რიგობით.
2. კონფლიქტის დასაწყისი – სავარაუდოდ კონფლიქტის მიზეზად პირველყოფილმა ქორეოგრაფმა ამოირჩია ბიზონის მიერ ნადირობისთვის განსაზღვრული ტერიტორიის საზღვარი. პერსონაჟი რომელიც არწივს ცეკვავს აჩვენებს აღშფოთებას სამონადირეო საზღვრის დარღვევისთვის.
3. არწივისა და ბიზონის ბრძოლა – ბიზონმა უნდა აჩვენოს რეაქცია “ბრალდებაზე”, გაღიზიანებაზე და არწივის აგრესიაზე. მოწინააღმდეგეებს თანდათანობით ემატებათ მრისხანება და უმატებენ დარტყმის ძალას.
4. ბრძოლის კულმინაცია და ფინალი – მოწინააღმდეგეებმა აღმოაჩინეს რომ მოგება არც ისე იოლია. მრისხანება ისე გაიზარდა რომ ისინი ყველაფერზე წამსვლელები არიან. შედეგად, ისინი შეეჭიდნენ ერთმანეთს იმდენად, რომ მათი დაშორება მხოლოდ ერთ-ერთის ან ორივეს სიკვდილითაა შესაძლებელი.

შინაარსის მიხედვით ესეთი რთული, მრავალმხრივი და საცეკვაო კომპოზიციის ტექნიკის შესრულება მუსიკალური თანხლებისა და მუსიკალური აკომპანიმენტის გარეშე შეუძლებელია. ამაში რომში ეთანხმება ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს ტ. ა. რომენსკოის აზრს. „ძნელია ვილაპარაკოთ იმაზე, რა ინსტრუმენტები მონაწილეობენ ამ მუსიკალურ თანხლებაში. თუმცა შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უძველესი კომპოზიტორის წინაშე იდგა საკითხები მუსიკალური სახეებისა და პერსონაჟების ლეიტმოტივის შესახებ”¹.

1995 წელს პალეოქორეოგრაფიის საერთაშორისო კონფერენციაზე ნოვოსიბირსკის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის შემსრულებლების მიერ იქნა ნაჩვენები ეს კომპოზიცია. მუსიკა ამ კომპოზიციისთვის დაწერა კომპოზიტორმა ა. კროტოვმა².

როგორც ვნახეთ ვ. რომმის აზრით, „პალეოქორეოგრაფიული ანალიზის” მიხედვით არქეოლოგიურ ძეგლზე მოცემული ერთი საცეკვაო პოზა-

¹ В. Ромм, «палеохореографический анализ скульптуры бизоно-орла из малой сыйи», www.sati.archaeology.nsc.ru

² В. Ромм, «палеохореографический анализ скульптуры бизоно-орла из малой сыйи», www.sati.archaeology.nsc.ru

მდგომარეობიდან შესაძლებელია მთლიანი, სრული ქორეოგრაფიული კომპოზიციის აღდგენა. მაგრამ აქვე გასათვალისწინებელია ისიც, თუ რამდენად ახლოს მივაღწიეთ სინამდვილესთან. მიუხედავად იმისა რომ ჩვენ სრული სახით არ წარმოვიდგენია „ბიზონ-არწივის“ ცეკვის გეგმა, სადაც ვ. რომში გეგმის თითოეულ პუნქტში შემავალ მოქმედებას ცალკეულ ფაზებადაც ყოფს, აშკარაა რომ ბიზონ-არწივის ცეკვის ეს გეგმა უფრო ფანტაზიის ნაყოფია, მტკიცებულებები ამ ცეკვის არსებობის შესახებ არ არსებობს და ანალიზის შედეგი მხოლოდ ვარაუდის დონეზე შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რასაც თვითონ ავტორიც არ უარყოფს.

მაგალითი II. მალტისა და ბურეტის სკულპტურების პალეოქორეოგრაფიული ანალიზი. მცირე სია შემოქმედებითი თვალსაზრისით კავშირშია ბაიკალის სანაპიროს დასახლებების ბურეტისა და მალტის პალეოლითის ხელოვნებასთან. მალტისა და ბურეტის ნიშნობრივი სისტემები მიიჩნევა ერთის მხრივ როგორც მზის სისტემის პლანეტების უძველესი კალენდარი და მეორეს მხრივ როგორც მაგიური ცეკვების კომპოზიცია¹.

საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს მალტური ქანდაკება, (სურ. VII) რომელიც მ. მ. გერასიმოვის მიერ არის აღმოჩენილი 1929 წელს. ცნობილმა ისტორიკოსმა და არქეოლოგმა ლარიჩევმა გააიფრა რა მალტის ქანდაკებაზე ნიშნობრივი სისტემები, იგი ერთის მხრივ, იუპიტერის კალენდრად, მეორეს მხრივ, მაგიური საცეკვაო კომპოზიციის ჩანაწერად მიიჩნია².

ამ ქანდაკებაზე ჩაწერილია ცეკვა რომელიც 4 წუთს გრძელდება. ცეკვა საკმაოდ რთული, სახესხვაობრივი და მიმზიდველი აღმოჩნდა და შემსრულებლისგან მაღალპროფესიულ ოსტატობას მოითხოვდა. ცოცხალი შესრულებით გამოვლინდა ძველი კომპოზიციის „მაგიური მოქმედება“. ეს თავისთავად ლაპარაკობს ჩანაწერის სწორ წაკითხვაზე – აღნიშნავს რომში. ცეკვის ყოველ შესრულებას მაგიური ზემოქმედების მოულოდნელობები, „სურპრიზები“ და ეფექტები მოქონდა. ცეკვა „იუპიტერის“ მაგიური კანონზომიერებების გამოვლენის მწვერვალი 2000 წელს მოხდა ქალაქ ულან-უდეში საერთაშორისო კონფერენციაზე „ბაიკალის შეხვედრები“. ავტორმა იუპიტერისთვის შამანის კოსტუმი აირჩია. ცეკვის შესრულების მომენტში (დაახლოებით 5 წუთი), რამოდენიმე დღის განმავლობაში, ცა იფარებოდა

¹ В. Помм, «У нас не осталось тысячелетий», slavzo.narod.ru

² В. Помм, «У нас не осталось тысячелетий», slavzo.narod.ru

ღრუბლებით, ისმოდა ჭექა ქუხილის ხმა, გამოანათებდა ელვა და იწყებოდა მცირე წვიმა¹.

„საქმე რომ დამთავრებულიყო ცეკვის ერთი შესრულებით, ამდენი სალაპარაკო არაფერი იქნებოდა, მაგრამ პირველი შესრულებიდან 5 წუთის შემდეგ მოხდა ძველი კომპოზიციის გამეორება. თუ პირველი შესრულებისას ავტორის წინაშე არანაირი ამოცანა არ იდგა, ესლა უკვე მის ამოცანას წარმოადგენდა ღრუბლების გაფანტვა და ნათელი ცის დაბრუნება. მეორე შესრულებისას 5 წუთზე ნაკლებ დროში ელვა და წვიმა შეწყდა, ღრუბელი გაიფანტა და მზე გამოვიდა“ – აგრძელებს იქვე ვ. რომმი².

„თავდაპირველი შესრულებისას ავტორმა ყველანაირი ემოცია გამორიცხა და შეასრულა მხოლოდ მოძრაობის კინემატიკა. ავტორის წინ იდგა სარკე, სადაც მან თავისი პერსონაჟის ხასიათი დაინახა, რომელიც საკმაოდ მოღუშულად გამოიყურებოდა და გადაწყვიტა ყურადღება ამ სახეზე გაემახვილებინა და მისთვის შამანის შავი კოსტუმი ჩაეცვა“³.

რომმის თქმით, „შემსრულებლის მგრძობელობაზე ბევრი რამ იყო დამოკიდებული, ამაში მთავარ დამხმარე საშუალებას მუსიკა და ცეკვა წარმოადგენდა, რადგან მუსიკა შემსრულებელს აიძულებს იმოძრაოს მის მეტრსა და რიტმში, ცეკვა კი ბევრ შემთხვევაში ამ გამოვლენას ამძაფრებს. ამ ყველაფრის საშუალებით შემსრულებელი ენერჯის წყაროსკენ მიემართება, რომელიც შეიძლება იყოს კოსმოსური ენერჯია, თუმცა, ენერჯის წყაროდ ითვლება მაყურებელიც. ამ შემთხვევაში ეს ენერჯია არ არის ცალმხრივი, ენერჯიების გაცვლა ხდება მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის. ყველა ჩვენება ვიდეოზე იქნა ჩაწერილი, რაც შინაგანი შთაბეჭდილებების გამოვლენისა და უმცირესი დეტალების გაანალიზების საშუალებას წარმოადგენდა“⁴.

ანგარის სანაპიროზე, სოფელ ბურეტის სიახლოვეს, 1936 წელს ა. ნ. სკლადნიკოვის მიერ ნაპოვნი იქნა მამონტის ეშზე გამოკვეთილი ქალის ფიგურა. (სურ.VIII)

ინდოეთი, თურქეთი, საბერძნეთი, ეგვიპტე და სხვა აღმოსავლური ქვეყნები დაობენ იმაზე, თუ რომელია მათ შორის ქალის აღმოსავლური ცეკვის სამშობლო. ბურეტის ფიგურის პალეოქოროეოგრაფული ანალიზი (ასაკი 24000

¹ В. Ромм, «Новый взгляд на механизма шаманского воздействия», slavzso.narod.ru

² В. Ромм, «Новый взгляд на механизма шаманского воздействия», slavzso.narod.ru

³ В. Ромм, «Новый взгляд на механизма шаманского воздействия», slavzso.narod.ru

⁴ В. Ромм, «Новый взгляд на механизма шаманского воздействия», slavzso.narod.ru

წელი) რომის საშუალებას აძლევს ივარაუდოს, რომ ყველა ამ ქვეყანაში მუცლის ცეკვა ციმბირიდან მივიდა. ისტორიულ-მეცნიერებათა დოქტორი, აკადემიკოსი ვ.ე. ლარიჩევი თვლის, რომ ამ ფიგურის პერსონაჟი ასახიერებს ღვთაება ვენერას და რომ ფიგურის ნიშნობრივი სისტემა გამოსახავს პლანეტა ვენერის კალენდარს. ამ სიტყვების ავტორი თვლის, რომ ასეთი განხილვა ხელს არ უშლის ნიშანთა, როგორც ცეკვის კომპოზიციად წაკითხვას და აღქმას¹.

სკულპტურა წარმოადგენს კარგი აღნაგობის და პროპორციულობის გოგონას ფიგურას, რომელიც ძალიან განსხვავდება უძველესი ქალების სკულპტურების მსუქანი ფორმებისგან. პალეოლითურმა „მადონებმა“ დაბადეს მეცნიერთა შორის რწმუნება, რომ უძველესი სკულპტორები ყოველ ქალში ნაყოფიერების სიმბოლოს ხედავდნენ. „თუმცა, ამ სიმბოლოების შეხედვისას რწმუნდები, რომ ბავშვთა გაჩენის პერიოდი ამ ქალებს უკან დარჩათ. ეს არის სიმბოლო შემოდგომის ნაყოფიერებისა, როცა ქალმა შეასრულა თავისი მისია იმშობიარა და აღზარდა შვილები“ – მიიჩნევს რომში და იქვე აღნიშნავს: „თუ გამოვალთ ამ პოზიციიდან, მაშინ ბურეტის ვენერას არ უნდა ჰქონდეს პრეტენზია - იყოს ნაყოფიერების სიმბოლო. ის უზომოდ ლამაზია ყველა ფორმით, ტანადი და პროპორციული. მიუხედავად ამისა, ნაყოფიერება შეიძლება განიხილოს სხვანაირადაც. „ნაყოფიერების სიმბოლო რატომ უნდა იყოს შორეული სილამაზის კანონიერებისგან, არაპროპორციული, დაფიქსირებული კანით და კუნთებით?“ „თუ ლაპარაკია ვენერაზე მას ყოველთვის მოიხსენიებდნენ სილამაზის ეტალონად, ქალური ასაკის შესაბამისი მონუსხვით“. ციმბირული ვენერა წარმოადგენს გაზაფხულის ქალის ნაყოფიერების ნიმუშს და სიმბოლოს, შუახნის ქალის ცეკვას შვილთაგაჩენის ასაკში შესვლამდე. აღმოსავლური ქალის ცეკვა ბელიდანსიც ხომ შუახნის ასაკის ქალის ცეკვას წარმოადგენს².

პალეოქოროეოგრაფიულმა ანალიზმა და ჩაწერილი კომპოზიციის შესრულებამ, აჩვენა სპეციფიური ცეკვა, რომელიც შეიძლება კლასიფიცირებული იყოს ქალის აღმოსავლური ცეკვასთან. ამ კლასს მიეკუთვნება: ინდური, უზბეკური, თურქული, არაბული ცეკვები. ციმბირულ-პალეოლითურ ფიგურაზე ნიშნული სისტემით წაკითხული კომპოზიციის შესრულება იძლევა ცეკვის ნიმუშს, რომელშიც ეროტიკა არსებობს, მაგრამ იგი

¹ В. Ромм, «Женская пляска праславян-прародителница беллиданса», www.slavzso.narod.ru

² В. Ромм, «Женская пляска праславян-прародителница беллиданса», www.slavzso.narod.ru

მთლიანობაში ქალის გამაჯანსაღებელ ცეკვას წარმოადგენს – აღნიშნავს რომმი¹.

სამწუხაროდ მალტისა და ბურეტის ქანდაკებაზე მოცემული ნიშნების საილუსტრაციო მასალა არ მოგვეპოვება, რომლის მიხედვითაც უფრო ნათლად გამოვთქვამდით ჩვენს შეხედულებას ამ ძეგლებთან დაკავშირებით. ისიც უცნობია თუ რა მეთოდით შიფრავს ვ. ლარიჩევი ამ ნიშნებს, მაგრამ იმის საილუსტრაციოდ რომ ქვის ხანაში ადამიანებს შეეძლოთ კალენდარული სისტემების დადგენა, მოგვეყავს 35000 წლით დათარიღებული მთვარის კალენდარი². (სურ. IX) მასზე აშკარად შეინიშნება, სავსე მთვარის, ნახევარმთვარის, გამოსახულებათა მონაცვლეობა, რომელიც გეომეტრიულ ორნამენტს ქმნის, რაც ცეკვის ნახაზადაც შეიძლება იყოს აღქმული.

განხილული მაგალითებიდან ნათლად ჩანს, რომ პალეოქორეოგრაფიულ ანალიზში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია ე. წ. „ქორეოგრაფიულ აღდგენით სამუშაოებს“. ერთი შეხედვით, ამ ანალიზით მიღებული შედეგი ძალიან დიდ ეფექტს იძლევა და გამოავლენს ქორეოგრაფიული ფორმების მრავალფეროვნებას პალეოლითის ხანაში, მაგრამ მეორეს მხრივ, რეალობის აღქმის საკითხის პრობლემას სვამს, რაც მდგომარობს საკვლევი მასალის რესტავრაციაში, შემდეგ მხატვრული ხედვით წარსულის მოდელის შექმნაში და შემდეგ ამ მოდელის სტატიკისა და კინემატიკის გამოკვლევაში. ჩვენი აზრით, დარღვეულია კვლევის მეთოდების თანმიმდევრობაც, ვფიქრობთ რომ ჯერ არქეოლოგიურ ძეგლზე მოცემული გამოსახულების სტატიკურ-კინემატიკური ანალიზი უნდა მოხდეს, ხოლო შემდეგ გამოვლინდეს ცალკეული პოზები და მდგომარეობები. თუ დავადგენთ ამ პოზებისა და მდგომარეობების ფაზებს, შესაძლებელია მივიღოთ გარკვეული საცეკვაო მოძრაობაც. მაგრამ სრულიად მიუღებლად მიგვაჩნია, რომ მიღებული საცეკვაო პოზებიდან, მდგომარეობებიდან თუ მოძრაობებიდან შეიქმნას სრული ქორეოგრაფიული კომპოზიცია და შემდეგ ეს კომპოზიცია რომელიმე ძველ ისტორიულ პერიოდს მივაკუთვნოთ.

¹ В. Помм, «Женская пляска праславян-прародителница беллиданса», www.slavzso.narod.ru

² „the oldest lunar calendar on earth“, www.environmentalaffiti.com

ქართული ცეკვის ტრანსფორმაცია არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით

ვ. რომში თავის გამოკვლევებში ნაკლებად ეყრდნობა ეთნოგრაფიულ და წერილობით მასალას, რაც ია მაქაცარიას კვლევების მთავარ ღერძს წარმოადგენს. მაქაცარია აღნიშნავს, რომ „საქართველოში ცეკვის ხელოვნების წარმოშობა-განვითარებაზე საუბრისას აუცილებელია ფაქტობრივ მასალებზე დაყრდნობა, პირველ რიგში არქეოლოგიურ აღმოჩენებზე, თუმცა, პირველყოფილის მიერ შესრულებული ყველაზე გამომხატველი სურათის მნიშვნელობა გაურკვეველი დარჩება, თუ მას ახსნას ეთნოგრაფიულ და წერილობით მასალებში არ მოეუძებნით“. მისი თქმით, „ცეკვა ხელოვნების ის დარგია, რომლის მხოლოდ სიტყვით ან ნახატით გადმოცემა მოუხერხებელია“¹. ამრიგად, მისი ნაშრომი აგებულია როგორც ქართული ცეკვის შესახებ არსებული წერილობითი წყაროების მიმოხილვით, ასევე საცეკვაო ინფორმაციის მქონე არქეოლოგიურ ძეგლების აღწერითაც.

იქიდან გამომდინარე რომ ია მაქაცარიას ნაშრომში განხილული არქეოლოგიური ძეგლები (თითქმის ყველა მათგანი) ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის საკვლევ საგანსაც წარმოადგენს, არ მოვახდენთ ამჟამად მათ სრულ აღწერას და ამ თავში წარმოვადგენთ მხოლოდ ჩვენს შეხედულებებს მაქაცარიას კვლევის შედეგებთან დაკავშირებით.

პირველი რაზეც ყურადღებას გავამახვილებთ, არის ის, რომ ია მაქაცარია უადგილო ადგილას იყენებს ტერმინებს „ცეკვის კომპოზიცია“ და „ქორეოგრაფიული კომპოზიცია“. მოვახდენთ მისი სიტყვების ციტირებას: „ქართული ხელოვნების უძველეს ნიმუშებში ასახული ცეკვის კომპოზიციები ცხადყოფენ იმას, რომ ოქროზე ან ვერცხლზე, ქვაზე ან თიხაზე ამოკვეთილ თუ გამოხატულ ქორეოგრაფიულ მოტივებს ხანგრძლივი პრეისტორია უნდა ჰქონოდა. ადამიანმა ჯერ გაიაზრა და სხეულის საშუალებით წარმოსახა ცეკვა, ხოლო შემდეგ აღბეჭდა იგი სახვით ხელოვნებაში“².

როგორც ჩანს, აქ საქმე გვაქვს ტერმინების მნიშვნელობის გაგების პრობლემასთან, რადგან კომპოზიცია ლათინური სიტყვისგან (compositio)³

¹ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ. გვ.30.

² იქვე, გვ. 30.

³ <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=20067>

წარმოსდგება და შედგენა, შეთხზვას ნიშნავს. იგი მხატვრული ნაწარმოების აგებულებაა, რომელიც ამ ნაწარმოების შინაარსით, ხასიათით და დანიშნულებით განისაზღვრება. რაც შეეხება ცეკვის კომპოზიციას, (ცეკვის კომპოზიცია და ქორეოგრაფიული კომპოზიცია თანაბარი ტერმინებია) იგი შეიცავს საცეკვაო კომბინაციათა რიცხვს, რომელიც დამყარებულია მუსიკალურ მასალაზე და ასახავს ამ მუსიკის ყველა თავისებურებას. ცეკვის კომპოზიციას ქმნის ქორეოგრაფი (რაშიც იგულისხმება მთლიანი ბალეტის, ცალკეული საცეკვაო ნომრის, ეპიზოდის, დუეტის, ტრიოს და ა. შ. დადგმა)¹ და იგი რამოდენიმე კომპონენტისაგან შედგება: „დრამატურგია“ (შემცველობა, შინაარსი); „მუსიკა“; „ტექსტი“ (მოძრაობა, პოზები, უესტი, მიმიკა); „ნახაზი“ (მოცეკვავეთა გადაადგილება სცენაზე). თუ ამ განმარტებებს დაუკვირდებით, მაშინ უნდა დაეუშვათ, რომ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე საქართველოში არსებობდა ქორეოგრაფის პროფესია, და არქეოლოგიურ ძეგლებზე გამოხატავდნენ ქორეოგრაფების მიერ დადგმულ კომპოზიციებს, რისი მტკიცებულებაც არ არსებობს და მოკლებულია ჭეშმარიტებას.

„საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალიდან უძველესი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია ასახულია თრიალეთის ვერცხლის თასზე“² (სურ. X) – ამბობს ავტორი, სადაც კიდევ ერთხელ გამოიყენებს ტერმინ ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას გაუგებრად. ავტორი თასის ზედა რეგისტრის გამოსახულების შესახებ იზიარებს რა ვ. ბარდაველიძის მოსაზრებას (რომლის მიხედვითაც „ცენტრალური ფიგურის მიმართ მდგომი ერთგვაროვანი ანთროპომორფული ფიგურები „ღვთის კარზე“ „ღვთის შვილთა“ შეკრებას ასახავს და აღმოსავლეთ საქართველოს ყოფაში ბოლო დრომდე არსებული „სადიდებელთაის“ წესის შესრულების ეპიზოდს გამოხატავს³), ფიქრობს, რომ „თასის შემქმნელის მიერ უეჭველად გააზრებულია წრიული საფერხულო წყობა“⁴. თუმცა, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ზედა რეგისტრზე მოცემულ ფიგურათა მოძრაობა მხოლოდ თასის ფორმიდან გამომდინარე არის წრიული და იგი უნდა აღვიქვათ ერთ ხაზზე, ერთმანეთის ზურგს უკან, „მწყობრში“ განლაგებულ

¹ <http://karavanmusic.ru/?p=43>

² ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ. გვ. 32

³ V.B. Бардавелидзе, «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», Тб. 1957, стр. 102

⁴ ი. მაქაცარია დასახ. ნაშრომი, გვ. 32

ფიგურათა მოძრაობად, რასაც ჩვენი სადოქტორო თემის IV თავში, თრიალეთის ვერცხლის თასზე საუბრისას ვამოწმებთ, როგორც არქეოლოგიური, ასევე ფოლკლორული მასალების ურთიერთშეჯერების საფუძველზე.

თასის ზედა რეგისტრის გამოსახულების შესახებ მაქაცარიას მოყავს დ. ჯანელიძის მოსაზრებაც („თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე ასახულია ქართველი ტომებისთვის დამახასიათებელი „უკვდავების წყლისა და „სიცოცხლის ხესთან“ დაკავშირებული რიტუალურ-მითოლოგიური სახიობა, რასაც მეღია-დათვის ნიღბოსანთა ფერხული ასრულებს”¹), რის შემდეგაც დასძენს: „თასზე გამოსახულ ფიგურათა წყობა, შესაძლოა იყოს რელიგიური – საცეკვაო რიტუალი ფერხულის ფორმით” და იქვე აღნიშნავს, რომ „ქართულ ხალხურ სანახაობათა შორის ამგვარი საფერხულო წყობა შემონახულია განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ „იალის თამაშობასა” და სვანურ „მელია-ტელეფიაში”, რაც ადასტურებს, რომ ნიღბოსანთა ქართული სანახაობების სათავე საქართველოს შორეული წარსულის საკულტო ცერემონიებსა და მისტერიებში იძებნება”².

ია მაქაცარია უშვებს იმის შესაძლებლობას, რომ თასზე გამოსახულ ფიგურათა წყობა რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალია ფერხულის ფორმით, მაგრამ არ აკონკრეტებს რომელ რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალთან გვაქვს საქმე. და საერთოდაც, არის კი თასის ფიგურათა წყობა ფერხული თუ სხვა საცეკვაო მოვლენაა? ამ კითხვაზე პასუხს მაქაცარია თავად იძლევა იქვე, როდესაც „იალის თამაშობის”, „მელია-ტელეფიას” და თასის ფიგურათა საფერხულო წყობის მსგავსების შესახებ აღნიშნავს. ფერხულს, როგორც ს. ს. ორბელიანის განმარტებიდან ვიგებთ (ფერხული – მრგვალო წყობა)³, წრიული ფორმა აქვს, რასაც ვერ ვიტყვით „იალის თამაშისა” და „მელია-ტელეფიას” ფორმის შესახებ. გარდა ამისა, იგი არაფერს ამბობს იმ საერთო ნიშნებზე, რაც ერთი მხრივ, „მელია-ტელეფიასა” და თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ კომპოზიციას შორის იკვეთება და მეორეს მხრივ, „მელია-ტელეფიას”, „იალის თამაშსა” და სხვა მათი მსგავსი ცეკვებისთვის არის დამახასიათებელი (ამ ყველაფერზე ჩვენი ნაშრომის IV თავში მოგიხსრობთ).

¹ დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები”, თბ. 1948წ. გვ. 40

² ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში” ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 32

³ ს.ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა”, 1949წ. გვ. 357

თასზე მსჯელობის ბოლოს, მაქაცარიას სადისერტაციო ნაშრომში რატომღაც მსჯელობა მიდის ზოგადად ფერხულის შესახებ, მოყვანილია წერილობითი წყაროები საქართველოში ფერხულის ანტიკური პერიოდიდან არსებობის ფაქტებზე, ავტორი საუბრობს ტერმინ ფერხულზეც. ამის შემდეგ ნაშრომში მსჯელობა წარმოებს „ითიფალურ ქანდაკებებზე“ (სურ. XI).

„ამ ქანდაკებათა თავებს ბევრი საერთო აქვთ ქართულ ტრადიციულ ბერიკულ ნიღბებთან“¹ – აღნიშნავს ავტორი და ამის დასამოწმებლად მოყავს დ. ჯანელიძის ცნობა, სადაც აღნიშნულია, რომ „ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ მისტერიებში, როგორცაა „ყვენობა“ დამახასიათებელი ატრიბუტი იყო წოწოლა, კონუსური ჩაჩები, წვეტიანი, თხისბეწვიანი ცხოველთა ნიღბები და სხვა“². მაქაცარიას აზრით, ითიფალური ქანდაკებები ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ინდივიდუალურ მოძრაობებს გამოხატავენ, იგი არ გამორიცხავს ამ ქანდაკებათა ერთმანეთთან კავშირში გააზრებას, და ამავდროულად, თვლის, რომ ისინი გამოხატავენ ისეთ რიტუალურ ცეკვას, რომელიც არ გულისხმობდა მონაწილეთა აუცილებელ თანშეწყობილ მოძრაობას. მისი თქმით, შესაძლებელია ისიც, რომ ყველა ეს ქანდაკება ერთი განსაზღვრული ხასიათის ცეკვის შემსრულებელთა გამომსახველია, რაც მათი ითიფალობით დასტურდება³. ეს მოსაზრებები ჩვენთვისაც მისაღებია, მაგრამ ერთ დეტალს უფრო დავაკონკრეტებდით: იქიდან გამომდინარე რომ ქანდაკებების სახით ფიქსირდება ერთმანეთისგან განსხვავებული მოძრაობები, ეს მინიშნებაა იმაზე, რომ ისინი არამცთუ ერთი განსაზღვრული ცეკვის შემსრულებლები არიან, არამედ ერთ სანახაობაში მონაწილე პერსონაჟებს წარმოადგენენ და თავის ხასიათს გამოავლენენ სხვადასხვა საცეკვაო მოძრაობებში.

ძვ. წ. I ათასწლეულის ხანის ქანდაკებებში დიდი ნაირსახეობით არის წარმოდგენილი საცეკვაო მოძრაობანი და ილეთები, რომელსაც თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიაშიც ეძებნება პარალელები. ქანდაკებებს შორის ავტორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ორი ხელიხელჩაკიდებული მუხლებში

¹ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 34

² დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948წ. გვ. 21

³ ი. მაქაცარია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34

მოხრილი მამაკაცის ფიგურა¹, რომელიც ზუსტად განასახიერებს საბრძოლო შინაარსის ძველი ქართული ცეკვის - „ხორუმის“ ძირითად სვლას. (აქ მაქაცარიას მხედველობაში აქვს ალბათ ე. წ. „ფარულა სვლა“.)

ითიფალური ქანდაკებების შემდეგ ნაშრომში განიხილება ბრინჯაოს სარტყელები. (სურ. XII-XIII) აქ ავტორი ერთმანეთში ურევს ორ სხვადასხვა არქეოლოგიურ ნიმუშს. საუბარი ეხება სათოვლე - ნაბაღრებისა და თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელებს. ნაშრომში მსჯელობა ჯერ იწყება სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე (სადაც იგი აღნიშნავს რომ „სარტყელზე გამოსახულია ზომორფული ხასიათის მამაკაცთა ცეკვის ორი მომენტი: ერთ შემთხვევაში ოთხკაციანი ჯგუფის ხელმოუბმელი, ერთი მეორის უკან მიწყობით მოძრავი ფერხული, მეორე შემთხვევაში – ორი მოცეკვავე კაცი ხელიხელჩაკიდებული, სახით ერთმანეთისკენ მიმართული, ერთი ბუქნში, მეორე კი დგომში)², ხოლო შემდეგ იგივე სარტყელზე საუბრისას შეცდომით მოყავს თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული კომპოზიციის ღილი გვარამაძისეული აღქმა³, რასაც ნაშრომის V თავში შევეხებით.

არქეოლოგიური ნიმუშებიდან, ტექნიკური თვალსაზრისით, ია მაქაცარიასთვის ყველაზე უფრო პლასტიკური სამადლოს ქვევრზე (სურ. XIV) გამოსახული ფერხული აღმოჩნდა. ამდენად, კომპიუტერული გრაფიკის (ანიმაციის) საშუალებით სწორედ ამ ფიგურების მოძრაობის გაცოცხლება გადაწყვიტა. ფერხულის მოცეკვავეთა მარჯვენა ფეხი თითქოს ფრაგმენტული თანმიმდევრობით ასახავს ერთ მთლიან მოძრაობას. მათ გარკვეულ მომენტში ფეხი ისე მადლა აქვთ აწეული, რომ ეს მსგეველობა სირბილს წააგავს⁴. იმ ფაქტმა რომ ფერხულის სტრუქტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი სიმღერაა, საჭირო გახდა, როგორც ია მაქაცარია ამბობს: „მოექებნათ მელოდია, რომლის თანხლებითაც შეიძლებოდა ქართლის ძვ. წ. IV-III საუკუნეების ფერხული შესრულებულიყო“. შეარჩიეს ერთ-ერთი ყველაზე მარტივი მუსიკალური სტრუქტურის მქონე სიმღერა „საფერხულო“, რომელიც

¹ ი. მაქაცარია „უძველესი ქართული ქორეოგრაფიული ნიმუშები (არქეოლოგიური მასალის მიხედვით)“, კულტურის ისტორიის საკითხები, №5, 1998წ. გვ. 55

² ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 35-36

³ ლ. გვარამაძე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, თბ. 1957წ. გვ. 6

⁴ ი. მაქაცარია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 37

ჩაწერილია გრ. ჩხიკვაძის მიერ ქართლში. (სურ. XV) მისი მუსიკალური ზომა 2/4-ია. სიმღერა ჯერ ნელ ტემპში იწყება: „წუთისოფლის სტუმრები ვართ, ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება; თუ ერთმანეთს არ ვახარებთ, ამის მეტი რა შეგვრჩება...” ხოლო შემდეგ ტემპი აჩქარდება და იწყება სიმღერის მეორე ნაწილი: „ფერხული ჩავაბათ ბიჭებო, შენ კი გენაცვალე! დავაგუგუნოთ ღვინია შენ კი გენაცვალე!”¹

1

კომპიუტერული გრაფიკის (ანიმაციის) საშუალებით სამადლოს ფიგურების გაცოცხლებამ ავტორის თქმით, მათი ვარაუდი გაამართლა. „მოცეკვავეები ფერხულის მეორე, ჩქარ ნაწილს ასრულებენ, რადგან ფეხის ასეთი ზეაწევით წინსვლა მხოლოდ სწრაფ ტემპშია შესაძლებელი” – აღნიშნულია იქვე².

არქეოლოგიურ ძეგლებზე გამოსახული ქორეოგრაფიული ელემენტების აღდგენის კიდევ ერთი ხერხია წარმოდგენილი სამადლოს ქვევრზე გამოსახულ მოცეკვავე ფიგურებისადმი ზემოთ მოყვანილ ია მაქაცარიასეულ დამოკიდებულებაში. ერთი შეხედვით, არაფერი საწინააღმდეგო არ გვაქვს ამ ფიგურათა ცეკვის კომპიუტერული გრაფიკის, კერძოდ ანიმაციის მეთოდით გაცოცხლებასთან დაკავშირებით, თუნდაც იმიტომ რომ ყველაზე მინიმუმ ამ მეთოდით ამ ცეკვის ტემპი (სიჩქარე) დგინდება, მაგრამ აქვე, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ გაცოცხლებული ცეკვისთვის მუსიკალური მასალის შერჩევის აუცილებლობაზე. ეს ხერხი არამც თუ აუცილებელად არ მიგვანჩნია, არამედ ვთვლით რომ მას მეცნიერულ კვლევასთან კავშირი არ აქვს, სინამდვილესთან მიახლოებული საფუძვლების არ არსებობის გამო. ია მაქაცარიას შეხედულება – „სამადლოს ქვევრზე გამოსახული მოცეკვავეები „ფერხული ჩავაბათ ბიჭო შენ კი გენაცვალე“-ს ასრულებენ”, კი მხოლოდ ეფექტის მოხდენის საშუალებად გვევლინება. გარდა ამისა, ჩვენი აზრით, სამადლოს ფერხული ცალკე კი არ უნდა განიხილებოდეს, არამედ იმ კომპოზიციასთან ერთად, რომელიც სამადლოს ქვევრზეა გამოსახული. (რაზეც ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის VI თავში გავაგრძელებთ საუბარს.)

¹ ი. მაქაცარია „უძველესი ქართული ქორეოგრაფიული ნიმუშები (არქეოლოგიური მასალის მიხედვით)“, კულტურის ისტორიის საკითხები, №5, 1998წ. გვ. 52

² ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 38

ნაშრომში „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში“ წარმოდგენილია კიდევ ერთი არქეოლოგიური ნიმუში, რომელიც 1946 წელს ბაგინეთის (მცხეთასთან ახლოს) გათხრების შედეგად იქნა ნაპოვნი. იგი წარმოადგენს სპილოს ძვლის ფირფიტას ქალის ფიგურის რელიეფური გამოსახულებით. (სურ. XVI) ლ. გვარამაძის აზრით ფიგურა გამოსახულია საცეკვაო პოზაში¹. ამ ძეგლის შესახებ მაქაცარია მთლიანად ეყრდნობა ლ. გვარამაძის სტატიას „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, რომელიც გამოქვეყნებულია „საბჭოთა ხელოვნების №2 გამოცემაში. იგი ძეგლთან დაკავშირებით, ლილი გვარამაძისგან განსხვავებულს ახალს არაფერს გვეუბნება და აქედან გამომდინარე მივიჩნევთ, რომ ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე გამოსახული ქალის შესახებ მოსაზრებები გაგაცნოთ ჩვენი ნაშრომის VI თავში, სადაც ასევე შევხებით ლ. გვარამაძის კვლევასაც.

ავტორი ეხება ძალისის დიონისეს ტაძრის მოზაიკურ მოხატულობასაც. (სურ. XVII) როგორც იგი გვამცნობს: „მცხეთასთან ახლოს ძველ ქალაქ ძალისაში აღმოჩენილი, ახ. წ. II საუკუნით დათარიღებული კომპლექსის დიონისეს სახლად – ტაძრად მიჩნევა განაპირობა ტაძრის მოზაიკამ და თვით ნაგებობის ხასიათმა. მოზაიკის იატაკი თორმეტი ფერის ქვის კენჭებით, გეომეტრიული და მცენარეული სტილის ორნამენტებითა და გამოსახულებებით არის გაკეთებული. დარბაზი გეგმაში სწორკუთხედს წარმოადგენს, მისი სიგრძე – 8,1მ, სიგანე 6მ. კომპოზიციის შუა გულში ვაზის ძირია. ერთ-ერთი ტალავერის ქვეშ ტახტზე მჯდომი დიონისეა გამოსახული, მას ტანი მარცხნივ აქვს გადაწეული, თავი ოდნავ მარცხნივ მობრუნებული. მარჯვენა ხელი მას არიადნეს თავს უკან აქვს გაშლილი, მარცხენა განზე გაწეული ხელით - კვერთხს ეყრდნობა. დიონისეს მარჯვნივ ზის მისი მეუღლე – არიადნე, მარჯვენა გაშლილ ხელში ყანწი უჭირავს. სახეს სევდიანი იერი დაჰკრავს. თავი შემკული აქვს ვაზის დაწნული გვირგვინით. დიონისეს მარცხნივ გამოსახული ფიგურა ვაზის რქებისგან დაწნული გვირგვინით თავზე და სალამურების დასტით ხელში პანს წარმოადგენს. პანი ფერიებთან ერთად ცეკვავს და თავის გამოგონილ სალამურზე უკრავს. არიადნეს მარცხნივ გამოსახული ფიგურა, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია, მოცეკვავე მენადის გამოსახულებას უნდა

¹ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 47

წარმოადგენდეს, საკრავით ხელში. პანის უკან უნდა მდგარიყო ერთ-ერთი ნერეიდა ან ქარიტი, რომლებიც არიადნეს ამალის წვევრებად ითვლებიან. არიადნესა და დიონისეს ზემოთ გამოსახული ქალები საკუთარი ატრიბუტებით ხასიათდებიან: ერთს ქნარი უჭირავს, მეორეს კი გრძელი ჯოხი. შესაძლოა, მას მხარზე ნიღაბი ჰქონდა, რაც თეატრის მუზის პერსონიფიკაციისთვისაა დამახასიათებელი. დიონისეს და არიადნეს ქვემოთ მოზაიკაზე დიდი ლაკუნაა. გაირჩევა ცხოველის, ალბათ ავაზას ფიგურის ნაწილი. კარგადაა გამოსახული, ბერძნულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული საღვინე ჭურჭელი – კრატერი¹. კომპლექსში შედის მოზაიკის იატაკიანი მინიატურული აბანო, რომელიც, მაქაცარიას თქმით, როგორც ჩანს, „საზოგადოებრივი დანიშნულების არ იყო, რადგან ძალიან პატარაა და არ აქვს იატაკის დონეზე დატანებული მილი წყლის გასასვლელად. ამდენად, იგი განკუთვნილი უნდა ყოფილიყო რიტუალური დანიშნულებისათვის, სავარაუდოდ ქურუმთა განბანვა – განწმენდის მიზნით” – აღნიშნულია იქვე. „აბანო კარით უშუალოდ ტაძარს უკავშირდება. ტაძარი რამდენიმე სენაკისგან შედგება. მიჩნეულია, რომ ეს არის სახლი, ტაძარი, სადაც რიტუალი, დიონისიები, დიონისობა-მისტერიები სრულდებოდა¹.

ავტორს ძალისის დიონისეს ტაძარი საქართველოს ტერიტორიაზე დიონისეს კულტის გავრცელების არქეოლოგიურ დადასტურებად მიაჩნია. აქვე მოყავს მას ბერძენი მწერლების ცნობები საქართველოში ბაკხ-დიონისეს კულტის გავრცელების შესახებ. „დიონისიოს პერიეგეტის (ახ. წ. II ს.) ცნობით, კამარიტების დიდი ტომი, რომელთაც დიონისე სტუმართმოყვრულად მიიღეს, სახლობს იბერთა მეზობლად, სავარაუდოდ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე”. ამიანე მარცელინუსის (ახ. წ. IV ს.) ცნობაზე დაყრდნობით, უნდა ვიგულისხმოდ, რომ დიონისეს საქართველოში მოსვლის მითი, მისი სხვადასხვა ვარიანტით, მოიცავს აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოს. დიონისიოსის მიხედვით, ღვთაება დიონისე პირველად საქართველოში, მას სტუმართმოყვარედ შეხვდნენ და „წმინდა ფერხულიც” გაუმართეს. ამიანე მარცელინუსის ცნობით კი ღვთაება დიონისე პირველად არ მოსულა საქართველოს მიწაზე, არამედ ის სამი წლის განმავლობაში ინდოეთის

¹ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში” ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 57-58

დაძლევის შემდგომ ბრუნდება აქ და ძველ ლხინსა და ფერხულს ანახლებს¹. ია მაქაცარია, დასძენს რომ „საქართველოში, ისევე როგორც საბერძნეთში, სანახაობითი ხელოვნების საფუძველს მევენახეობა-მეღვინეობისადმი მიძღვნილი მისტერიები წარმოადგენდა“.

ჩვენი შეხედულებით ნაშრომში დიონისეს ტაძრის მოხატულობა ნაკლებად არის განხილული ქართულ ცეკვასთან კავშირში და ეს ერთი შეხედვითაც კი მართლაც ასე უნდა იყოს, იქიდან გამომდინარე, რომ ძველზე არამც თუ ქართული ცეკვის, არამედ ქართული წარმართული წესჩვეულებების იკონოგრაფიული დადასტურებაც არ შეინიშნება. მაგრამ როდესაც ავტორი ლაპარაკობს საქართველოში და საბერძნეთში სანახაობითი ხელოვნების საფუძველზე და მიიჩნევს, რომ ეს საფუძველი მევენახეობა-მეღვინეობისადმი მიძღვნილ მისტერიებში იძებნება, არ აკონკრეტებს საქართველოში რა მისტერიები ეძღვნებოდა მევენახეობა-მეღვინეობის კულტს და არც იმაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომ ეს მისტერიები ე.წ. „დიონისეობია“, რომელიც დიონისეს საპატივსაცემოდ იმართებოდა.

როგორც ავნიშნეთ ია მაქაცარიას ნაშრომში წარმოდგენილი არქეოლოგიური ძეგლები ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის კვლევის ობიექტებსაც წარმოადგენენ და შესაბამისად მომდევნო თავებში ამ ძეგლებზე ვრცლად ვილაპარაკებთ. ხოლო რაც შეეხება ია მაქაცარიას კვლევის შედეგებს არქეოლოგიურ ძეგლებთან მიმართებაში, ჩვენი აზრით ავტორის კვლევა ნაკლებად ითვალისწინებს არქეოლოგიური ძეგლების იკონოგრაფიული სემანტიკის დადგენას და თუ საუბარი წარმოებს სემანტიკაზე, ავტორს ნაკლები მტკიცებულებები მოყავს ამ სემანტიკისა და ქართული ცეკვის კავშირების შესახებ. ამავე დროს, ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია არა რომელიმე კონკრეტულ ცეკვაზე, არამედ ქართული ცეკვის ზოგად ცნებებზე. გარდა ამისა მიგვაჩნია, რომ ავტორი ოდნავ მეტ ყურადღებას უთმობს არა ქართულ ცეკვაზე, არამედ ზოგადად ცეკვაზე საუბარსაც.

ამგვარად, როგორც ვ. რომში, ისე ია მაქაცარია კვლევაში წარმოადგენენ არქაული ცეკვის გაცოცხლების ორ განსხვავებულ მეთოდს. ვ. რომში უშუალოდ მოცეკვავეების საშუალებით ცდილობს გააცოცხლოს ძველი ცეკვა. მას შესაძლებლად მიაჩნია ერთი საცეკვაო პოზიდანაც კი აღადგინოს მთლიანი

¹ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ. გვ. 56

ქორეოგრაფიული კომპოზიცია. ამ მეთოდიდან გამომდინარე იგი არქეოლოგიური ძეგლების (ძირითადად პალეოლითის ხანის) კვლევის ახალ მიმართულებასაც – „პალეოქორეოგრაფიას“ აყალიბებს. თუმცა, მაინც მიგვაჩნია, რომ არქეოლოგიური ძეგლების პალეოქორეოგრაფიულ კვლევას უფრო მხატვრული ღირებულება გააჩნია, რაც ერთის მხრივ, ქორეოგრაფ-პრაქტიკოსებისთვის შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან ნაწილად წარმოგვიდგება.

რაც შეეხება ია მაქაცარიას მიერ კომპიუტერული ანიმაციის გზით გაცოცხლებულ სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ფიგურების ცეკვის ფრაგმენტს, ამ მეთოდთან დაკავშირებით საწინააღმდეგო არაფერი გაგვაჩნია, მაგრამ ჩვენი აზრით სრულიად ზედმეტია ამ გაცოცხლებულ ცეკვას შეეუსაბამოთ მუსიკალური მასალა, მით უმეტეს სიმღერა და შემდეგ გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ამ სიმღერის რომელიმე ნაწილს წარმოდგენილ არქეოლოგიურ ძეგლზე გამოსახული ფიგურები ასრულებენ.

წინამდებარე თავში წარმოდგენილი ავტორები ძირითადად განიხილავენ იმ არქეოლოგიურ ნიმუშებს, რომლებიც თავიანთი ქვეყნების ტერიტორიაზე აღმოჩენილი. ისინი ძალიან იშვიათად ან საერთოდ არ ეხებიან და არ ავლენენ გარკვეულ პარალელებს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილ საცეკვაო იკონოგრაფიის მქონე არქეოლოგიურ მასალასთან, რაც არქეოლოგიური ძეგლების კვლევის დროს ჩვენი აზრით ძალიან მნიშვნელოვანია: თუნდაც ძეგლის დათარიღების, წარმომავლობის ან მისი იკონოგრაფიის მნიშვნელობის დადგენის თვალსაზრისით.

აქედან გამომდინარე ჩვენს მიერ ქვემოთ წარმოდგენილი მასალის კვლევა ძირითადად ქართული თუ არა ქართული წარმომავლობის არქეოლოგიურ ძეგლებთან შედარებითი ანალიზის მეთოდით წარმოებს, თუმცა აქტიურად ვეყრდნობით წერილობით და ზეპირსიტყვიერებაში შემორჩენილ მასალებს, გარდა ამისა, ამა თუ იმ არქეოლოგიური ძეგლის შესახებ სხვადასხვა მეცნიერის კვლევებს, რომელთა შორის გამოვყოფდით შ. ამირანაშვილის „ქართული ხელოვნების ისტორიას“, გ. ჯავახიშვილის „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული პერიოდის საქართველოში“, მ. ხიდაშელის „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, ამავდროულად დ. ჯანელიძის, ლ. გვარამაძის, ი. სურგულაძის, მ. იაშვილის და სხვათა ნაშრომებსა თუ სტატიებში ფიქსირებულ შეხედულებებს, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ გარკვეული ობიექტის

შესახებ, ამა თუ იმ მეცნიერის კვლევებისა და შეხედულებების ურთიერთ შეჯერების საფუძველი ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტია ამავე ობიექტთან მიმართებაში შედარებით ყველაზე მცდარი მოსაზრების გამორიცხვისა და მათ შორის დარჩენილი მეტნაკლებად ზუსტი ინფორმაციის დადგენის თვალსაზრისით.

თავი II

„მროკავ-მლოცველი ფიგურები“

ქვემო ქართლის (1965-1971წ.წ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს, (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ. ჯავახიშვილი და ო. ჯაფარიძე) იმირის გორასა¹ და არუხლოს გორაზე² გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები ანტროპომორფული ფიგურების რელიეფური გამოსახულებებით³, რომლებიც ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით, ნეოლით – ენეოლითის ხანით თარიღდებიან.

ფიგურების ძირითად დამახასიათებელ ნიშანთაგან გამოიკვეთება მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო (ფალოსი) და ხელების უჩვეულოდ მაღლა აპყრობილი მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მლოცველი ადამიანის ქუსტი და ამავდროულად, როგორც მროკავი ადამიანის საცეკვაო პოზა (სურ. 18, 19, 20, 21). ამ ფაქტმა ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღებაც მიიქცია, რომელიც განპირობებული იყო შემდეგი გარემოებებით: 2009 წელს ჩვენს მიერ წარდგენილ სამაგისტრო ნაშრომში „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სიტემაში“, როდესაც განვიხილავდით „ოზნის თიხის“ ფიალაზე გამოსახულ ხატოვან ნიშნებს მივედით იმ დასკვნამდე რომ ამ ნიშანთაგან პირველი „ხელებაპყრობილ“, „ყუნცულას-ცალყუას-სამაიას“ მოცეკვავის პიქტოგრამას წარმოადგენდა⁴. (სურ. 22) მოხდა ასევე, ყუნცულას გამოსახულების შედარებითი ანალიზი „რეხის ქვის გამოსახულებასთან“, რომელიც მისი აღმომჩენის, ნ. ვაჩეიშვილის თქმით, „ორგვარად შეიძლებოდა აღგვექვა: როგორც „მროკავი ურჩხული“, ფეხებს შორის ჩამოკიდებული „ჯინჯილებით“, რომელსაც თავი არ აქვს და

¹ <http://ka.wikipedia.org/wiki/იმირის-გორა>; იმირის გორა – ადრესამიწათმოქმედო კულტურის ძვ. წ. VI ათასწლეულის გორანამოსახლარი, სოფელ იმირის (მარნეულის მუნიციპალიტეტი) სოფელ იმირის სამხრეთ-დასავლეთით, მდინარე ხრამის მარჯვენა ნაპირას.

² <http://ka.wikipedia.org/wiki/არუხლოს-გორა>; არუხლოს გორა - შულავერ-შომუთეფეს ადრესამიწათმოქმედო კულტურის ნამოსახლარი ბოლნისის რაიონში, სოფელ ნახიდურთან, მდინარეების ქცია-ხრამისა და მაშავერას შესართავის მახლობლად.

³ „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები“, (1965-1971წ.წ.), „მეცნიერება“, 1975წ. გვ. 85 სურ. 51:5

⁴ ა. გელაშვილი „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელოვნებადმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი სამაგისტრო ნაშრომი, ხელ: ა. სამსონაძე თბილისი 2009წ. გვ. 22-24

ამობრუნებული ფორმით, როგორც „ხელებაპყრობილი“ ფიგურა¹ (სურ. 23) (ამ კვლევების შესახებ მოგვიანებით ვისაუბრებთ). ჩვენი აზრით, რეხის ქვის გამოსახულება თავისი ორგვარი ბუნებით არა მარტო პარალელებს ავლებს ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტების გამოსახულებებთან, არამედ მათი სემანტიკის გამოვლენაში მნიშვნელოვან როლსაც თამაშობს. რაც გამოიხატება ამ გამოსახულებათა ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებასა და მათ, როგორც „მროკველ-მლოცველ“ ფიგურებად აღქმაში.

იმირის გორის IV სამშენებლო პორიზონტში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ერთი მოწითალო თიხის ჭურჭლის პირის ფრაგმენტი, რომელზეც რელიეფურად გამოსახულია ანთროპომორფული ფიგურა. იგი წარმოადგენს სქემატურად შესრულებულ ხელებაპყრობილი მამაკაცის გამოსახულებას². (სურ.18) ფიგურას ახასიათებს წაწვეტებული, გრძელი თავი და პირისახე. სახეზე შავი ლაქები შეიძლება მივიჩნიოთ ტუჩების, ცხვირისა და თვალების გამოსახულებად. თავზე ასევე შეიმჩნევა ოდნავ ჩადრმავებული ნაწილი ყურის სახით, ყელის არე და გრძელი ნიკაპი. ფიგურის ხელები იდაყვშია მოხრილი, მართ კუთხეს ქმნის და თავის გასწვრივ, მაღლა არის აღმართული. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არ არის გამოკვეთილი. ფიგურას წელზე შემოკრული აქვს სარტყელი, წელს ქვემოთ კი დაახლოებით 45 გრადუსიანი კუთხით გამომავალი ორი ფეხის ნაწილი და ფეხებს შორის მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო ფალოსი შეიმჩნევა. სამწუხაროდ ჭურჭელი ისეა გატეხილი, რომ ადამიანის გამოსახულებას მხოლოდ ამ სახით წარმოგვიდგენს, თუმცა შემორჩენილი ნაწილიდანაც შეიძლება მის მნიშვნელობაზე საუბარი.

ანალოგიურ გამოსახულებიანი ჭურჭლის ფრაგმენტი, როგორც გ. ჯავახიშვილი გვამცნობს აღმოჩენილია არუხლოზეც³. (სურ. 19) მაგრამ ამ შემთხვევაში მსგავსება მხოლოდ ორივე ფიგურის ფალიკური ნიშნით გამოსახვაში მდგომარეობს. არუხლოს გორის ფიგურის ხელებზე ვერ ვიტყვით, რომ ისინი იდაყვებშია მოხრილი, პირიქით, ისინი თავისგან მოშორებით, განზე

¹ ნ. ვაჩიშვილი „ურჩხული სოფელ რეხადან“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 90

² ლ. ღლონტი, ა. ჯავახიშვილი, თ. კიდურაძე, „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“ „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი 1973წ. გვ. 5

³ გ. ჯავახიშვილი „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბილისი 1984წ. გვ. 24 ტაბ. IV სურ. 11

სრულიად გაშლილ და ერთობ დაძაბულ მდგომარეობაშია მოცემული. იგივე შეიძლება ითქვას ფეხებზეც და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა თითქოს ნახტომის მდგომარეობაშია გამოსახული. გარდა ამისა, წითელი ჭურჭლის ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს პარალელი მოეპოვება იმირის გორაზევე აღმოჩენილ შავ ზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახულ ფიგურასთანაც, იმ განსხვავებით რომ ამ შემთხვევაში ფიგურა სრული სახით არის მიძერწილი ფრაგმენტის ზედაპირზე. (სურ. 20) ამ ფიგურასაც ზუსტად ისევე აქვს აღმართული ხელები მაღლა, როგორც წითელი ჭურჭლის ფიგურას. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არც ამ ფიგურაზე აღინიშნება. მას ახასიათებს მრგვალი პატარა თავი ვიწრო კისრით, წვრილი და გრძელი ტანი და ასევე წვრილი ჯოხებივით ფეხები. ფეხები, როგორც წითელი ფიგურის შემთხვევაში იყო, დაახლოებით 45 გრადუსიანი კუთხით გამოდის კორპუსიდან და მუხლის სახსარში ისეა მოხრილი, რომ თითქოს ფიგურა ჩამჯდარია (ე.წ. „პლიეში“), თუმცა, ისიც არ არის გამორიცხული, რომ მის გამომსახველს სურდა მუხლის სახსრის ჩვენებაც და მან ეს სურვილი მხოლოდ ამ გზით განახორციელა. ფეხები ბოლოვდება ტერფებით, ფეხებს შორის, თითქმის მუხლებამდე, ფიგურას ჩამოშვებული აქვს ფალოსი.

თუ კარგად დავაკვირდებით ფიგურას, შევამჩნევთ იმასაც, რომ იგი მოძრავ მდგომარეობაშია გამოსახული. აშკარაა რომ სხეულის სიმძიმე არათანაბრად არის განაწილებული ორივე ფეხზე, კორპუსი უფრო მეტად გადახრილია ჩვენგან მარჯვნივ, შესაბამისად სხეულის სიმძიმე გადატანილია ფიგურის მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი შეიძლება ჰაერშიც იყოს ამგვარი გადახრიდან გამომდინარე. თუ შესაძლებელი იქნებოდა იმირის შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტის ფიგურისთვის ფეხების მდგომარეობების შეცვლა, ანუ სხეულის სიმძიმის გადატანა ფიგურის მარცხენა ფეხიდან მარჯვენა ფეხზე და თუ ამგვარი მოქმედება რამოდენიმეჯერ განმეორდებოდა, აშკარად მივიღებდით ხელებაპყრობილი ფიგურის „ორნაბიჯიან“, „ყუნცულის“ მსგავს მარტივ საცეკვაო მოძრაობას.

ზემოთ მოყვანილი ორი ძეგლისგან განსხვავებულ ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს წარმოადგენს იმირის გორაზე აღმოჩენილი, ასევე შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტზე რელიეფურად გამოსახული ფიგურა. (სურ. 21) ჭურჭლის შემორჩენილმა ფრაგმენტმა, შემოინახა მხოლოდ: ფიგურის უტერფო ფეხები, ზედა ორი ნიმუშის მსგავსად, ფეხებს შორის ჩამოშვებული

ფალოსით, მარჯვენა ხელი და მარცხენა ხელის საწყისი ნაწილი იდაყვამდე. ფიგურის მარჯვენა ხელი ქვევით არის დახრილი და ზედა კორპუსისგან მოშორებულია დაახლოებით 45 გრადუსიანი კუთხით. ჩვენი აზრით, ასეთივე მდგომარეობა უნდა ქონოდა მარცხენა ხელსაც. ფიგურას არ ახასიათებს მუხლებში ჩამჯდარი მდგომარეობა და ჩვენი დაკვირვებით, მუხლის გადმოცემას ფიგურის ავტორი მუხლის ადგილას საძერწი თიხის უფრო მეტი ამობურცვით ასერხებს.

იმირის და არუხლოს გორის ანთროპომორფულ ფიგურებს პარალელები თითქმის მთელ მსოფლიოში მოეძებნება (ავსტრალია, ესპანეთი, იტალია, აზერბაიჯანი, სომხეთი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო და სხვა) და შესაბამისად, ამ ფიგურების შესახებ სხვადასხვა შეხედულებებიც არსებობს. მაგალითად ამერიკელი მეკლევარი ანტონი პერატი მათ „ჩაცუცქულ კაცებად“ მოიხსენიებს და მიიჩნევს რომ ისინი უძველესი ცის პლაზმის ფორმაციებს წარმოადგენენ¹. (სურ. 23) იგი იძლევა ილუსტრირებას იმისა, თუ როგორი ფორმებით გამოხატავდნენ პლაზმას (ფიზიკაში და ქიმიაში პლაზმა არის აირი, რომელიც მთლიანად ან ნაწილობრივ იონიზირებულია².) სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას. ერთის მხრივ, ანტონი პერატის შეხედულებას ვერ ვუარყოფთ, მაგრამ აქვე დასაკონკრეტებელია პლაზმის რა ტიპზეა საუბარი. როგორც ცნობილია, აირების მსგავსად, პლაზმას არ აქვს განსაზღვრული ფორმა ან მოცულობა, გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც ის რაიმე ჭურჭელში ან კონტეინერშია მოთავსებული³. თუ ანტონი პერატს მხედველობაში აქვს ბუნებაში არსებული პლაზმის ტიპური მაგალითები: ალი, ელვა, ვარსკვლავები და მზე, რომელთა დანახვა ძველი დროის ადამიანს შეუიარაღებელი თვალით შეეძლო, მაშინ მისი მოსაზრება ჩვენთვისაც მისაღებია, რადგან უძველეს ადამიანს, მაგალითად, შეეძლო ელვის გარკვეული ფორმა ადამიანის ფორმისთვის მიემსგავსებინა და შემდეგ ის გამოესახა კლდეზე, ქვაზე ან თიხის ჭურჭელზე. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი მაინც მიგვაჩნია, რომ ე. წ. „ჩაცუცქული კაცების“ ფორმაში ადამიანური საწყისი უფრო მეტია ვიდრე პლაზმური. გარდა ამისა, ქართული „მროკველ-მლოცველი“ ფიგურების მაგალითები არ შეიცავენ ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებს (მაგალითად ორ წერტილს), რომელიც ანტონი

¹ <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>

² <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>

³ <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>

პერატის მიერ ილუსტრირებულ ფიგურებს ტანის ორივე მხარეს, ფეხებსა და ხელებს შორის აღენიშნება. ამავე დროს, დაახლოებით იგივე ფიგურების (საუბარია ვალკამონიკას და ტიროლის ალპების კლდეებზე გამოსახულ ფიგურებზე) სხვაგვარი და სინამდვილესთან უფრო ახლოს მდგომი ინტერპრეტაციაც არსებობს.

მაგალითად, იტალიაში „ვალკამონიკას“ ფიგურების შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა ანდრეა არკა გამოკვლევაში: „ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების „მლოცავი ფიგურების“ ქრონოლოგია და ინტერპრეტაცია“. „იტალიაში ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ფიგურები „მლოცავ ფიგურებად“ ან „მლოცველებად“ იწოდებიან, იქიდან გამომდინარე რომ ჩანს, თითქოს ფიგურები ღოცულობენ აწეული ხელებით. თუმცა, მიუხედავად იმისა რომ ღოცვის აქტი ამ ფიგურებისთვის ყველაზე მეტად გავრცელებული ინტერპრეტაციაა, ეს სრულებით არ გამორიცხავს ამავედროულად ფიგურების მდგომარეობებში გარკვეული ტიპის ცეკვის ამოკითხვასაც¹.” (სურ. 24, 25, 26) – აღნიშნავს ანდრეა არკა და ამავედროულად გამოყოფს „მლოცველი“ ფიგურების რამოდენიმე ტიპს:

1. „მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მოღუნული, „P“-ს ფორმის ხელებითა და ფეხებით;
2. მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მართკუთხა „L“-ის ფორმის ხელებითა და ფეხებით;
3. მლოცველი ფიგურები სამკუთხა ფორმის ფეხებით;
4. შერეული სახის ფიგურები”².

ანდრეა არკას თქმით, შეიძლება განისაზღვროს ფიგურების სხვა კატეგორიებიც, რომლებიც იძლევიან:

- „სასქესო რეპრეზენტაციას. შესაძლებელია ვიპოვოთ მამრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია ჯოხის სახით), მდედრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია წერტილით ან ზოგ შემთხვევაში ორი სხვადასხვა

¹ Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

² Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

წერტილით ბიუსტთან ახლოს, მკერდის ადგილების მისათითებლად) და უსქესო ფიგურები;

- ხელებისა და ფეხების პოზიციების არსებობას ან არ არსებობას;
- სხვა მარტივ ფიგურებთან დამოკიდებულებას;
- შეიარაღებულ ხასიათს¹.

ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ქრონოლოგიის ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა, როგორც ანდრეა არკა მიგვითითებს, შემოთავაზებული აქვს ე. ანატის ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში, სადაც ქრონოლოგიურად ოთხი სტილი გამოიკვეთა. ამათგან I და II სტილი დათარიღდა ნეოლითური ხანით, III სტილი – ენეოლითისა და ბრინჯაოს ხანით, IV სტილი ბრინჯაოს ხანის დასასრულიდან რკინის ხანის დასასრულამდე. ე. ანატის მიერ „მლოცავები“ მიჩნეულ იქნა I და II სტილად. I სტილი თარიღდება V ათასწლეულიდან - ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულის დასაწყისამდე (5000 – 3800 ძვ. წ. აღ.) და II სტილი თარიღდება ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულით (3800 – 3000 ძვ. წ. აღ.²). ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ქართული ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშებიც, იმირისა და არუხლოს გორის თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებზე რელიეფურად მიძერწილი „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურების სახით, არქეოლოგებმა ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულების ფარგლებს მიაკუთვნეს³, ანუ ისინი ნეოლით-ენეოლითური კულტურის ნაწარმს წარმოადგენენ. აქედან გამომდინარე, მროკავ-მლოცველი ფიგურები, როგორც უძველესი საცეკვაო ინფორმაციის მქონე ქართული ნივთები ისე გვევლინებიან და შესაბამისად, ნაშრომში პირველ რიგში მათი განხილვა მოვახდინეთ. როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, იმირის და არუხლოს ფიგურები პარალელურად ავლებენ ოზნის თიხის ფიალის ხატოვან ნიშნებთან, ოზნის თიხის ფიალა კი ენეოლით-ადრებრინჯაოს ხანით თარიღდება და მომდევნო თავში სწორედ მას განვიხილავთ.

¹ Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

² Andrea Arca, „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

³ „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები”, (1965-1971წწ), „მეცნიერება”, 1975წ. გვ. 85 სურ. 51:5

თავი III

ცეკვა „სამაიას“ ისტორიული ძირები ენოლოგიის ხანის არქეოლოგიური ძეგლების ფონზე

ძვ. წ. VII-V ათასწლეულებში საქართველოს ტერიტორიაზე მთავრდება ახალი ქვის ხანა (ნეოლითი) და სამეურნეო ცხოვრებაში ჩნდება სრულიად ახალი ნივთიერების – სპილენძის გამოყენების პირველი ნიშნები, რაც სპილენძ-ქვის ხანის ანუ ენოლითის ხანის დასაწყისის მაუწყებელია.

ამ დროს ქართველი ტომები სახლდებიან მიწათმოქმედებისთვის ხელსაყრელ ადგილებზე, საგვარეულო სოფლებად, რომლებშიც ალიზით ნაგები ან თიხატკეპნილი თოლოსისებური სამეურნეო და საცხოვრებელი ნაგებობები იდგა¹.

ეს პერიოდი მაინც ხასიათდება საწარმოო ძალების სუსტი განვითარებით და მესაქონლეობის აღმასვლით, რაც ხელს უწყობდა მოსახლეობის ადგილიდან ადგილზე გადასვლას. ეს კი საფუძველს იძლევა ითქვას, რომ ამ პერიოდში ქართველი ტომები აბსოლუტურ ბინადარ ცხოვრებას მაინც არ ეწევიან².

ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე შესწავლილია არქეოლოგიური ძეგლების მთელი რიგი, რომელნიც მთლიანად ან ნაწილობრივ ენოლითის პერიოდს განეკუთვნება, ესენია: „შულავერი“, „სამელე-კლდე“, „ხიზანანთ გორა“, „დაბლაგომი“, „ოჩამჩირე“, „სტალინირის გორა“, „ნაცარგორა“, „ოზნი“, „კიკეთი“, „ამირანის გორა“ და სხვ³.

ამ პერიოდის კერამიკა ნივთიერი კულტურის ერთ-ერთი წამყვანი ელემენტი ხდება. თიხის ჭურჭელი საშუალებას იძლევა თვალი გაგადევნოთ საზოგადოების განვითარების დონეს, გარკვეული არქეოლოგიური კულტურების წარმოქმნას, რაშიც, როგორც ცნობილია, აისახება ეთნოგენეტიკური პროცესები. მაგალითად, თუ შულავერის კერამიკა ჯერ კიდევ სუსტად გამომწვარი, უხეშკეციანი, პრიმიტიულად ნაძერწია და ძირითადად ე. წ. ქილისებრი ფორმისაა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ნეოლითისთვის, უკვე სამელე-კლდის პირველ ფენაში მათ გვერდით ჩნდება დიდი ზომის ყელიანი, სფეროიდული და უფრო დიფერენცირებული ფორმის მეტად თხელკედლიანი, მშვენვირად გაპრიალებული,

¹ „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური გამოფენა“, თბილისი „მეცნიერება“, 1960წ. გვ. 4.

² გ. გობეჯიშვილი, „არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში“, თბილისი, 1941წ. გვ. 47

³ იქვე, გვ. 47-48

მუქწითელზედაპირიანი ჭურჭლები; ხიზანაანთ გორა კი გვიჩვენებს თუ მათგან ძვ. წ. IV ათასწლეულის ბოლოსთვის როგორ ყალიბდება ადრებრინჯაოს ხანის ბრწყინვალე კერამიკა¹.

ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი დამწერლობა

მომდევნო არქეოლოგიური ნიმუში, რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ სწორედ ენეოლითის ხანის დასასრულით IV-III ათასწლეულების მიჯნით თარიღდება. იგი აღმოჩნდა 1947 წლის წაღვის რაიონის სოფელ ოზნის №1 სამარხში, არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ბ. კუფტინი ხელმძღვანელობდა. ეს არის თიხის ფიალა, რომელიც შემაკულია სიმბოლური ხასიათის ნიშნებით და სქელკედლიან, გამომწვარ, გაპრიალებულ და მუქწითელზედაპირიან ჭურჭელს წარმოადგენს. (სურ. 27)

ოზნის №1 სამარხში, გარდა ჩვენს მიერ განსახილველი ფიალისა, აღმოჩენილია ასევე ანალოგიური ფორმის „სუფთა ზედაპირიანი ფიალა“, ორი „აზარფეშა“ და ორი „პითოსი“. (სურ. 28) როგორც თიხის ფიალას, ასევე მასთან ერთად აღმოჩენილ ჭურჭელსაც ანალოგიები მოეპოვება კიკეთის სამაროვანზე აღმოჩენილ ნივთებთან², რაც ამ ჭურჭლის ადგილობრივ წარმომავლობაზე მიუთითებს. როგორც არქეოლოგები მიუთითებენ, ეს ფიალაც და ამ პერიოდის სხვა თიხის ჭურჭელიც უმორგეოდ არის ნაძერწი და სუსტად არის გამომწვარი სპეციალურად ამოჭრილ ორმოში.

ოზნის თიხის ფიალის გარე კედელზე, ირგვლივ გამოსახულია ნოტიო თიხით ერთმანეთის მიყოლებით გაპრიალებული ხუთი მსხვილი განცალკევებული ნიშანი თავისებური ფორმებით. (სურ. 29) ეს ნიშნები ცალ-

¹ „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური გამოფენა“, თბილისი „მეცნიერება“, 1960წ., გვ. 5

² გ. ფხაკაძე, „ქემო ქართლის ენეოლითი“, თბილისი, 1963 წ. ტაბ: II, IV, V, VIII, XI, XIII

ცალკე წარმოადგენენ სწორხაზოვან გეომეტრიზირებულ რთულ ფიგურებს, კერამიკულ დეკორაციული უზორის სტილში, მაგრამ როგორც ბ. კუფტინი აღნიშნავს, „თუ მთლიანობაში აღვიქვამთ ამ ნიშნებს მხოლოდ დეკორაციულ მნიშვნელობას ვერ მივანიჭებთ მათ“¹. ასეთ შემთხვევაში დეკორაციულ ნიშნებს უნდა ახასიათებდეთ ჩვეულებრივი სიმეტრიები და რიტმული გამეორებები”, რაც ოხნის თიხის ფიალაზე არ აღინიშნება.

ეს ნიშნები უფრო უნდა გამოხატავდეს ცნებას, რაღაცის თხრობას, როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავს, „რიტუალური ქმედების გადმოცემას“², რაზეც ქვემოთ გავაგრძელებთ საუბარს.

ორი ამ ხუთი ნიშნიდან წარმოადგენს რთული მოხაზულობის ერთმანეთის მსგავს, სარკისებურ, გამოსახულებას. ბ. კუფტინს ეს ნიშნები ოთხფეხა ცხოველის გამოსახულებად მიაჩნია სპირალურად დახვეული – ძაღლის ან აფორის კუდის დაბოლოებით³. (სურ. 30)

შედარებით უბრალო ორი ნიშნიდან, ერთი მოგვაგონებს წმინდა ხეს, (სურ. 31) რომელიც დგას სამკუთხა მთაზე, მეორე კი – სქემატურად გამოსახულ, ზემოთ აღმართული ხელებით, „მლოცველი ადამიანის“ ფიგურას (სურ. 32). ეს ნიშნები ბორის კუფტინის თქმით, ამავედროულად ზემოთ ხსენებულ კიკეთის ტურტელზე გამოსახული სირაქლემის მაგვარი ფიგურების მსგავსია⁴ და იგი ამ ფიგურების გაორმაგებული ფორმაც შეიძლება იყოს „ორთავიანი ფრინველის“ სახით⁵. (სურ. 33)

ბოლო, მეხუთე ნიშანი შეიცავს ორად, ერთიმეორის ქვეშ განლაგებულ ფიგურებს. ამ ნიშნის მსგავსებას ბ. კუფტინი ხედავს ძველ ეგვიპტურ ლიგატურებთან, რომელიც „სიარულს“ და „ბრძოლას“ აღნიშნავს⁶. (სურ. 34)

მთლიანობაში ხუთივე მნიშვნელოვანი ხარისხის განყენებულ ფიგურებს წარმოადგენენ, რომლებიდანაც ორი სარკისებური ნიშანი ბ. კუფტინს პროტოელამურ დამწერლობას ახსენებს⁷.

გ. გობეჯიშვილი ეთანხმება ბ. კუფტინის მოსაზრებას, რომ ეს ნიშნები ხატოვანი დამწერლობის პირველ ნიმუშებს გამოსახავს, მაგრამ ამავედროულად

¹ Б. Куфтин, Археологические раскопки, 1947 года в Цалкинском районе, стр. 32

² დ. ჯანელიძე, „პირარწივისაზე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №9, თბ., 1987 წ. გვ. 116

³ Б. Куфтин, დასახ. ნაშრომი, გვ. 32

⁴ იქვე გვ. 33

⁵ გ. ფხაკაძე, „ქვემო ქართლის ენეოლითი“, თბილისი, 1963, ტაბ. II

⁶ Б. Куфтин, დასახ. ნაშრომი, გვ. 33

⁷ იქვე, გვ. 33

მიიჩნევს, რომ ამ დამწერლობის შემქნელები ქართველი ტომები, ტაბალები არიან, რასაც ე. ფორერის, ივ. ჯავახიშვილის და სიმონ ჯანაშიას გამოკვლევებზე დაყრდნობით დაასკვნის. იგი ფიქრობს, რომ ოზნის თიხის ფიალაზე აღმოჩენილი დამწერლობის უძველესი ნიმუში პირდაპირი დადასტურებაა ე. ფორერის მოსაზრებისა, რომელიც ტაბალებს მიაწერს ხატოვანი დამწერლობის შექმნას¹.

ამ ფიალის ნიშნებთან დაკავშირებით ჩვენთვის ასევე საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს დ. ჯანელიძე. მისი აზრით, „ეს ნიშნები გამოხატავენ რიტუალურ-ქმედებას“. სქემატურად „ნაწილის“ მიხედვით მთელი წარმოიდგინება მკლავი კვეთხით – ქურუმის აღმნიშვნელი უნდა იყოს გახსნილი ოთხკუთხედი სამსხვერპლოს უნდა წარმოადგენდეს (სურ. 34); ორი მოპირდაპირე (ერთი მეორეს სარკისებურად მსგავსი) ნიშნის სახით იგი ფიქრობს, რომ „ფერხისას“ მწყობრია ჩაბმული, თითოეულ მწკრივს მოაქვს კიდობანი სარიტუალო წმიდათაწმინდა რელიკვიებით (სურ. 30), ამ ხატოვანი დამწერლობის რიტუალური შინაარსის დამაჯერებლობას ქმნის გორაკზე აღმართული სიცოცხლის ხის პიქტოგრამაც (სურ. 31); შთამბეჭდავი სახიერებით წარმოგვიდგება ხელებაპყრობილი მროკვალი, რომელიც მისი ვარაუდით შეიძლება ორთავიანი პირარწივისაზე დემეტაკაცის სიმბოლურ ნიშნადაც იქნეს გაგებული (სურ. 32). ეს ნიშანი დ. ჯანელიძის აზრით, ბუქნით ყუნცულა ცეკვას გამოხატავს და ამდენად, შესაძლებლად თვლის, რომ იგი „ყუნცულას“ – „სამაიას“ პიქტოგრამადაც მივიჩნიოთ², რაზეც მიგვიანებით გავაგრძელებთ საუბარს.

როგორც ვნახეთ ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნების შესახებ ორივე მკვლევარი: ბ. კუფტინიც და დ. ჯანელიძეც ზოგ შემთხვევაში ერთმანეთისგან განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქვამენ ზოგ შემთხვევაში კი მათი შეხედულებები თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად: ამ ნიშნებში, ორივე კარგად არჩევს ხის და ადამიანის გამოსახულებას, ხის გამოსახულებას ორივესთვის რიტუალური დანიშნულება აქვს, მხოლოდ განსხვავებული ტერმინებით მოიხსენიებენ მას: „წმინდა ხედ“ და „სიცოცხლის ხედ“; ადამიანის გამოსახულება ორივესთვის რიტუალის, „ლოცვის“ შემსრულებელს წარმოადგენს, იმ მცირედი დამატებით რომ დ. ჯანელიძისთვის ეს რიტუალი

¹ გ. გობეჯიშვილი, „არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში“, თბილისი, 1941წ. გვ. 45

² დ. ჯანელიძე „პირარწივისაზე სამაია“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1987 წ. №9, გვ. 116

„ყუნცულა“ ცეკვით სრულდება, ხოლო ბ. კუფტინი ფიგურას ამავე პერიოდის ჭურჭელზე გამოსახულ სირაქლემისებურ გამოსახულებებს ადარებს. განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ ავტორებს სარკისებურ ორ ნიშანთან და კუფტინის მიერ მიჩნეულ – მე-5, ხოლო ჯანელიძის მიერ – მე-4 ნიშანთან მიმართებაში. ჩვენ ვერ ვუარყოფთ ბ. კუფტინის მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით რომ სარკისებური ნიშნები ცხოველების გამოსახულებებია, თუმცა ის რაც ბ. კუფტინს კუდად მიაჩნია, მისი აღქმა ერთი შეხედვითაც კი, გამოსახულების თავად უფრო შეიძლება, ვიდრე კუდად. ჩვენი აზრით კუდას ამ გამოსახულების მეორე დაბოლოება უნდა წარმოადგენდეს და უფრო მეტიც, მიგვაჩნია, რომ სპირალურად დახვეული მონაკვეთი „რქების“ გამოსახულებაა, რასაც ვამტკიცებთ მტკვარ-არაქსის კულტურის კერამიკაზე მოცემული რქის გამოსახულებების¹ და აგრეთვე ხევსურულ ორნამენტში ცნობილი „რქანის“² (სურ. 35) შედარებითი ანალიზით ოზნის ფიალის ცხოველების რქებთან. ცხოველის გამოსახულების სპირალურად დახვეული მონაკვეთი რომ რქას უნდა წარმოადგენდეს, ამას მოგვიანებით ოზნის თიხის ფიალაზე მოცემული ინფორმაციის ჩვენეულ ინტერპრეტაციაშიც დავინახავთ.

გარდა ამისა, დავეყრდნობით ხელოვნებათმცოდნის ე. კარალიოვას მონაცემებს სპირალის გამოსახულებასთან დაკავშირებით, სადაც ირკვევა რომ შუა აზიისა და ირანის ძვ. წ. აღ IV-III ათასწლეულებით (თარიღი ემთხვევა ოზნის თიხის ფიალის ასაკს) დათარიღებულ კერამიკაზე თხები და ცხვრები ხშირად გამოისახება სპირალურად დახვეული რქებით³. ტუვინის სოფელ ოვიურის სკვითების დროით დათარიღებულ პეტროგლიფებზეც თხის რქა გამოსახულია დახვეული სპირალის სახით⁴. სპირალი კი როგორც ცნობილია იყო ერთ-ერთი ნაყოფიერების სიმბოლო⁵. თუმცა, თუ შევადერებთ შუა აზიის და სკვითურ რქის გამოსახულებებს ოზნის ფიალის რქის გამოსახულებას, სპირალური ფორმა უფრო ქართული რქის გამოსახულებას აქვს. (სურ. 36)

აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოებაც: ის რაც ოზნის თიხის ფიალაზე სარკისებურ ნიშნებში ცხოველების ფეხებად, ტანად, კუდად ან რქებად აღიქმება ხელოვნებათმცოდნეების მიერ სხვაგვარად განისაზღვრება. ე.

¹ <http://saunje.ge/index.php?id=551&lang=ka>

² <http://saunje.ge/index.php?id=551&lang=ka>

³ Е.А. Королева «Ранние формы танца» кишинев, 1977г. Стр. 124

⁴ В. М. Массон «Средняя Азия и Древний восток» 1964г. Рис.72

⁵ С.И. Вайнштейн «История народного искусства Тувы» 1974г. рис.23

კარალიოვა წიგნში „ცეკვის უძველესი ფორმები“ წერს: „აბსტრაქტული აზროვნების განვითარებასთან ერთად პირდაპირი და ტეხილი ხაზების რთული კონფიგურაციები მიიჩნევა გეომეტრიულ ფიგურებად და განიხილება როგორც ცეკვის ნახაზი“¹. იქვე მას მოყავს ცეკვა „წეროს“ მაგალითი, რომელიც სრულდება „ლაბირინთის მაგვარი დახლართული მსვლელობით“². ოზნის თიხის ფიალის სარკისებურ გამოსახულებებიც ტეხილი და დახლართული ხაზებით გადმოიცემა და ბოლოს ხვეული მონაკვეთით ბოლოვდება, ასე რომ როდესაც დ. ჯანელიძე სარკისებურ გამოსახულებებს „ფერხისების“ მწყობრად მიიჩნევს, რეალობისგან შორს ნამდვილად არ არის. ამრიგად სარკისებური გამოსახულებები ჩვენი აზრით ორი მნიშვნელობით უნდა აღვიქვათ: როგორც რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და როგორც ცეკვის ნახაზი.

რაც შეეხება ბ. კუფტინის მიერ – მე-5 და დ. ჯანელიძის მიერ მიჩნეულ მე-4 ნიშანს, ჩვენ ამ შემთხვევაში დ. ჯანელიძის მოსაზრებასთან მიახლოებული შეხედულება გაგვაჩნია. ამ ნიშანზე აშკარად შეინიშნება ფეხების და მკლავების გამოსახულება, ჩვენ იგი ანთროპომორფული ღვთაების პიქტოგრამად წარმოგვიდგება, ხოლო ის რაც დ. ჯანელიძემ კვერთხად მიიჩნია ძალიან გავს და შეიძლება ითქვას ისეთივე სპირალურად არის დახვეული, როგორც სარკისებური ნიშნების რქებად მიჩნეული ნაწილი. ამგვარად ამ ნიშნის სპირალურად დახვეული ნაწილი ჩვენი აზრით რქას წარმოადგენს, რომელიც ხელში უჭირავს ღვთაებას, რომელსაც შესწირეს ამ რქის მატარებელი ცხოველი.

სამწუხაროდ ბ. კუფტინი არ იძლევა იმის ილუსტრაციას თუ როგორ ამსგავსებს მის მიერ მიჩნეულ მე-5 ნიშანს ეგვიპტურ ლიგატურებს, რომლებიც „სიარულს“ და „ბრძოლას“ აღნიშნავენ. შესაბამისად მის მოსაზრებასთან დაკავშირებით ვერაფერს ვერ ვიტყვით და თუნდაც ეს ნიშანი ბრძოლას ან სიარულს აღნიშნავდეს, ჩვენი აზრით, იგი მაინც ვერ უშლის ხელს ჩვენი ინტერპრეტაციით გადმოცემულ იმ ინფორმაციის სინამდვილეს, რომელსაც ატარებს ოზნის თიხის ფიალა ხატოვანი ნიშნებით.

უნდა ითქვას ისიც, რომ ბ. კუფტინი ნიშნებს რიგითობას საერთოდ არ აძლევს. ხოლო მის მიერ მოწოდებულ და შემდეგ დ. ჯანელიძის მიერ გაზიარებულ ამ ნიშანთა გრაფიკულ ინტერპრეტაციაში, სადაც ისინი საათის

¹ Е.А. Королева, «Ранние формы танца» кишинев, 1977г. Стр. 124

² იქვე, გვ. 124

ისრის მიმართულებით არიან განლაგებულები, რიგითობა ირღვევა მე-3 და მე-4 ნიშნთან მიმართებაში.

აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ამ ნიშნების მდებარეობა ფიალაზე: ისინი განლაგებულნი არიან წრიულად, ერთმანეთის თანმიმდევრობით, და თანაბარი დაშორებებით ავსებენ ფიალის გარე ზედაპირს. პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშანი ჩვენი აზრით, არის ხელებაპყრობილი (შეიძლება ფრინველსახოვანისაც), მოცეკვავის „ყუნცულას“ გამოსახულება, ამის შემდეგ დათვალიერება უნდა გავაგრძელოთ საათის ისრის მიმართულებით და შესაბამისად მეორე ნიშანი არის შესაწირი რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და ამავედროულად ცეკვის ნახაზი, მესამე ნიშანი არის ღვთაების გამოსახულება რომელსაც შეეწირა ეს ცხოველი, მეოთხე ნიშანი არის „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულება, რომლის ტოტებიც ისევე სპირალურად არის დახვეული როგორც ჩვენს მიერ რქად მიჩნეული მონაკვეთი, და მეხუთე ნიშანი არის უკვე აღდგენილი რქოსანი ცხოველის, როგორც ადამიანის მიერ ღვთაებისგან გამოთხოვილი ნაყოფიერების სიმბოლო, ამავედროულად ცეკვის ნახაზი. (სურ. 37)

ოზნის თიხის ფიალის ნიშნების რიგითობას თუ მიყვებით ნათელი გახდება ის ინფორმაცია, რომლის მოწოდებაც ალბათ სურდა ამ ფიალის ნიშნების ავტორს. ჩვენი აზრით ფიალაზე მოცემულია სიკვდილისა და სიცოცხლის ხელახალი აღორძინების იდეა, რაც ხატოვანი ნიშნებით ფიალაზე განხორციელებულია შემდეგნაირად: თუ მროკავ-მლოცველი, ფრინველსახოვანი ადამიანი (I ნიშანი) შესაწირს – რქოსან ცხოველს (II ნიშანი) შეწირავდა ღვთაებას (III ნიშანი) და შესაბამისად მისგან გამოითხოვდა ნაყოფიერებას, ღვთაება შეიწირავდა შესაწირს (III ნიშანის სპირალურად დახვეული ნაწილი ანუ უკვე შეწირული ცხოველის რქა, რომელიც ღვთაებას უჭირავს ხელში) მოხდებოდა შემწირავის დაწყალობება, სიცოცხლის ხელახალი აღორძინება (IV ნიშანი – სიცოცხლის ხის პიქტოგრამა) და უკვე ხელახლა აღდგენილი ან ახლად გაჩენილი რქოსანი ცხოველი (V ნიშანი), როგორც გამოთხოვილი ნაყოფიერების სიმბოლო უკანვე მიეცემოდა მროკავ-მლოცველ ადამიანს. ამ რიტუალურ ქმედებაში კი ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა სწორ, ტეხილ და სპირალურად დახლართულ ცეკვებს (II და V ნიშნები), ანუ ცეკვით შეიწირებოდა შესაწირი და ცეკვითვე ხვდებოდნენ მიღებულ ნაყოფიერებას.

დ. ჯანელიძის ცნობაზე დაყრდნობით, რომელიც გულისხმობს „I ნიშნის ყუნცულა ცეკვის გამოხტვას და ამდენად მის, როგორც „ყუნცულას“ –

„სამაიას“ პიქტოგრამად მიჩნევას, ხოლო ოზნის ფიალის ხატოვანი დამწერლობის „ყუნცულას“ – „ცალყუას“ – „სამაიას“ შესახებ მოთხრობად აღქმას”, ჩვენ შევეცდებით ფიალის პიქტოგრამული დამწერლობა დაუკავშიროთ „სამაიას“ - „ცალყუას” - „ყუნცულას”, როგორც საცეკვაო მოვლენას. გარდა ამისა, შეძლებისდაგვარად გავარკვევთ, შეიძლება თუ არა ამ ტერმინებით აღვიქვათ, წარმართული ღვთაება და დავადგენთ თუ რა კავშირი აქვს ამ ღვთაებას ქართულ ცეკვასთან.

მანამდე კი აუცილებლად მიგვაჩნია, ნაშრომში მოკლედ წარმოვადგინოთ ის ცვლილებები, რაც უძველესი დროიდან მომდინარე „სამაიამ“ საუკუნეთა მანძილზე განიცადა.

სამაიას/სამას სულხან საბა ასე განმარტავს – „როკვა-შუპარი“¹, რაშიც სამაიას განვითარების ორი მიმართულება იკითხება: ერთი მხრით იგი მიეკუთვნება წარმართულ მისტერიათა წრეს, ხოლო მეორე მხრივ იგი შედის კრებითად დასახელებულ როკვანში² – „რაოდენთა იქმენ მგოსნები“³.

ლიტერატურულ წყაროებში სამაია/სამა საცეკვაო ტერმინად არის მიჩნეული. მას ახსენებს და აღწერს: „მეფე-პოეტი არჩილი“⁴, სულხან-საბა ორბელიანი⁵, დავით გურამიშვილი⁶, თეიმურაზ II⁷, ვახტანგ ბატონიშვილი⁸, ალექსანდრე-ჯამბაკურ ორბელიანი⁹, ფეშანგი¹⁰.

ამათგან, ზოგს სამაია/სამა ცეკვის აღმნიშვნელ ზოგად ტერმინად აქვს მოხსენებული (ფეშანგი, გურამიშვილი), ზოგს კონკრეტულ ცეკვად (არჩილი, სულხან-საბა), ზოგი კი მას ძეობასთან დაკავშირებულ საცეკვაო სანახაობად მიიჩნევს (თეიმურაზ II, ჯამბაკურ ორბელიანი, ვახტანგ ბატონიშვილი).

ა. თათარაძე „სამაიას“ „მზე შინა და მზე გარეთასა“ და „სამასთან“ ერთად განიხილავს, როგორც ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებულ ძველ

¹ ს.ს. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II. თბილისი „მერანი“, 1993წ. გვ. 36
² დ. ჯანელიძე, „სამაია“, „ლიტერატურული საქართველო“, 17 ივლისი 1981წ. №29, გვ. 10
³ სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებები, ტ. IV, თბ. 1966, გვ. 13
⁴ არჩილი, „საქართველოს ზნეობანი“, თბ. 1960წ. გვ. 10
⁵ სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებები, ტ. IV, თბ. 1966, გვ. 13
⁶ დ. გურამიშვილი, დავითიანი, თბ. 1931წ. გვ. 147
⁷ ქართული პოეზია, ტომი V თბ. 1987წ. გვ. 578-580
⁸ ისტორიული აღწერა, თხზული საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ვახტანგის მიერ. თბილისი, 1944წ. გვ. 18
⁹ ალ. ჯამბაკურ ორბელიანი „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“, ჟურნალი „ცისკარი 1961, №1, გვ. 147-148
¹⁰ ფეშანგი „შაჰნავაზი“, გ. ლეონიძისა და ს. იორდაშიელის რედაქციით, გვ. 159

ქართულ „საფერხლო“ სანახაობას და დასკვნებს მისი შესრულების ტრადიციებზე აკეთებს¹.

თეიმურაზ II-ის აღწერით, სამაია სრულდება „მზე შინა და მზე გარეთას“ და „სამას“ შემდეგ, ორ რიგად გაყოფილი ქალ-ვაჟთა მწკრივების მიერ:

„იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას,
იქეთ და აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას,
გარეთ გამოვლენ ფერხისას შევლენ სად ქალი წევსა და
იტყიან გაღმით-გამოდმა ააყოლებენ ფეხსადა
სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიებენ მზესადა“²,

რაც ავთანდილ თათარაძის ცნობით „მზე შინას“ ფერხისაა³. თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფრაზებში: „იქეთ და აქეთ ჩაებნენ“, „იტყვიან გაღმით გამოდმა ააყოლებენ ფეხსადა“ მიმანიშნებელი საცეკვაო ქმედება (მითუმეტეს რომ ამგვარ ცეკვებს თეიმურაზ II-ც „ფერხისებს“ უწოდებს – „იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას“... „გარეთ გამოვლენ ფერხისას“...) მსგავსებას ამჟღავნებს აღ. ჯამბაკურ ორბელიანის ორ განად შესრულებულ ცეკვა „სამიასთანაც“, რასაც მოგვიანებით შევხებით.

ამას მოსდევს „სამას ჩაბმა“, რომელიც საკრავიერი მუსიკის თანხლებით სრულდება:

„რა გაათავონ ფერხისა გამართვენ ერთად ჭამასო
დასხდნენ ქალების პირისპირ, არვინ დაიშლის ამასო,
შემოიყვანენ მესტვირეს, უკვრენ ჩააბმენ სამასო,
და ამისთანა ღხინი უხარის ყმაწვილის დედას მამასო“⁴.

სამას შემდეგ კი ღხინის ტექსტში იჭრება „სამაია“ სიმღერის თანხლებით შესრულებული, ორ რიგად გაყოფილი კაცებისა და ქალების მიერ.

„ცალგნით არის კაცის ხმანი, ცალგნით არის ქალებისა,
ძეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტვისა
სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძვრებისა
შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს ახლოს უდგებისა“⁵.

¹ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ თბილისი 1999წ. გვ. 215-219

² „ქართული პოეზია“, ტომი V, თბ. 1987წ. გვ. 578

³ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ თბილისი 1999 წ. გვ. 215

⁴ „ქართული პოეზია“, ტომი V, თბ. 1987წ. გვ. 579

⁵ იქვე, გვ. 580

ა. თათარაძე ეთანხმება დ. ჯანელიძეს, რომელიც სამაიას სახელწოდების წარმოშობის საფუძვლად რიცხვით სახელს „სამს“ უკავშირებს. ამასთანავე ტერმინების „ცალყუასა“ და „ყუნცულის“ განხილვის შემდეგ პ. ბერაძის მოსაზრებას ემხრობა, რომლის მიხედვითაც ქართული მუსიკის ქორეოგრაფიისა და პოეზიის რიტმი დაქტილურია¹, ანუ ეს რიტმი სამმარცვლიანი ტერფით არის წარმოდგენილი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ქართულ ცეკვაშიც ვხვდებით რიტმებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელია სამნაწილიანი წყობა, გამოსატყული ერთი სრული (ანუ გრძელი) და ორი მოკლე მოძრაობით (ნაბიჯით), ან პირიქით (ქართული, ხორუმი, დავლური, მთიულური)².

ღ. გვარამაძე „სამაიას“ ძეობის თანმხლებ ცეკვად მიიჩნევს³, მაგრამ ამავედროულად ხალხური ლექსების გადმონაშთზე დაყრდნობით („წამოე სალაშაროდა, ორ ქალთ შუაზე ვიჯოდი, საცა ბუზიკა აჩქამდის უწინ მე გადმოვფრინოდი, ულდი სამაიასა, ბეჭებში მოვიჩიკოდი“) მას განაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის შემკვიდრედაც თვლის. მასვე მოყავს გურული ძეობის ფაქტი, რომლის დროსაც ქალები ზოგჯერ ცხოველთა ნიღბებითაც ირთვებოდნენ⁴. ამის პარალელს კი სამაიას დომინანტურ მითოლოგემაში „ტყავი-ტყავნიღბოსნობაში“ ვხვდებით („ბებრებ იყო ტყავიანი“).

ორ დასად დაყოფილი, ქალებისა და კაცების მიერ შესრულებით, აღწერს „სამაიას“ ალ. ჯამბაკურ ორბელიანი, სადაც ეს დასები რიგრიგობით სიმღერით („სამაია სამთაგანა, რა ტურფა რამ ხარო, სამაიას თავი მიყვარდა რა ტურფა რამ ხარო, ლისო, ლისო, ქარი ქრისო ლისიმ დალაღეო შევარდენი ფრთასა შლისო ლისიმ-დალაღეო“) ხან უახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან კი შორდებიან. „ბოლო დროს ისე უნდა აეჩქარებინათ სიმღერა, რომ სალაღობოდ გადაექციათ და ერთმანეთისთვის ბაღდადის ხელსახოცები ესროლათ“⁵. მისივე ცნობით, ერთ ქორწილშიც შეუსრულებიათ „სამაია“ ორმოცზე მეტ ქალს გათხოვილებს და გაუთხოვრებს⁶.

სამაიას შესრულების განსხვავებული ვარიანტი არსებობდა ფშავში. „ფშავში ამ ფერხულის დაბმა ხატობაშიც იცოდნენ. სამკუთხად დადგებოდნენ

¹ პ. ბერაძე, „ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბ. 1969

² ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები „თბილისი 1999 წ. გვ. 220

³ ღ. გვარამაძე „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997წ. გვ. 115

⁴ იქვე, გვ. 119

⁵ ალ. ჯამბაკურ ორბელიანი „ივერიანელების გაღობა, სიმღერა და ლილინი“, უკრნალი „ცისკარი 1961, №1, გვ. 147

⁶ იქვე, გვ. 148

და უვლიდნენ. ერთი ამბობდა ტექსტს და ჰანგს ორი კი ბანს ეუბნებოდა. სამაია აქ ქალ-ვაჟთა სათამაშოა და ქორწილშიც ასრულებდნენ“¹.

ა. თათარაძის ცნობით ფშავში არსებობდა „სამაიას“ ისეთი ქორეოგრაფიული ვარიანტიც, რომელსაც ცალკე მამაკაცები ასრულებდნენ „ფერხულის“ სახით:

„ფშაურ „სამაიას“, როგორც წესი, ასრულებდა სამი, ხუთი და უფრო მეტი მამაკაციც. ცეკვას იწყებდა ჯერ ერთი, რომელიც წამოიწყებდა რა სიმღერას, გამოვიდოდა საცეკვაო მოედანზე და „მუხლურა სვლით“ მოძრაობდა წრეზე. მას უკან გამოჰყვებოდა ჯერ ერთი, მერე მეორე და ა.შ. მამაკაცი, რომლებიც ბანის თქმით, იმავე მუხლურა სვლით მისდევდნენ პირველს. ამ დროს მამაკაცთა მკლავები განზე გაშლილი ქვეგანმკლავშია და ყოველი ნაბიჯის გადადგმისას ოდნავ დაემგებიან ქვემოთ. ფეხის მუხლის სახსარში მოხრასთან ერთად კი ისევ ზეაიწვიან. წრეზე მოცეკვავეები ხან ერთმანეთის მიყოლებით მკლავებგაშლილი ცეკვავენ, ხან კი მკლავებით მხრებზე გადადებული მოძრაობენ მარჯვნივ და მარცხნივ. მოძრაობის მიმართულების შეცვლა ხდება ფეხის იატაკზე რამოდენიმეჯერ დაკვრით და ფეხცვლით“².

საყურადღებოა, რომ სამაიას ამ შესრულებაში ძირითადი საცეკვაო მოძრაობა ძალიან გავს ფრენისას ფრინველის ფრთების მოძრაობას, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ იგი დ. ჯანელიძის მიერ ფრინველის სახით წარმოდგენილი ღვთაება „სამაია – ცალყუა – ყუნცულა“-სადმი“ აღვლენილი სარიტუალო ფერხულების შემადგენელი საცეკვაო ლექსიკის დღემდე შემორჩენილ ფაქტზე მიუთითებს.

ამჟამად ეს მოძრაობა სრულდება ქალთა ცეკვა „ფშაურში“, რომელიც დადგმულია ა. თათარაძის მიერ და წარმოადგენს ქართული ცეკვის ანსამბლ „როკვას“ საცეკვაო რეპერტუარის ერთ-ერთ სანიმუშო ნომერს.

ცეკვაში ფრინველის მოტივის ასახვასთან დაკავშირებით აუცილებლად ყურადსაღებია ლ. გვარამაძის მოსაზრებაც, როდესაც იგი „გოგმანზე“ საუბრობს: „ს. ს. ორბელიანის განმარტებით „გოგმანი“ „სანდომი ჩქარი როკვაა“³ „გოგმანი“ ფრინველთა მიწაზე მოძრაობის გამომხატველია, იგი მსუბუქი, გრაციოზული ხტომებით სრულდება” – აღნიშნავს ავტორი და იქვე აგრძელებს,

¹ „ხალხური პოეზია“, ქუთაისი 1934 წ. გვ. 325-326

² ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები „თბილისი 1999 წ. გვ. 217

³ ს. ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“, თბილისი 1949წ. გვ. 76

რომ „ეტყობა, ძველად ქალთა ცეკვაში ფრინველთა გოგმანის მსგავსი მსუბუქი ხტომები გამოიყენებოდა“¹. გვარამაძის აზრით „სამაიას“ სიმღერაში „შევარდნის ფრთის გაშლა“ სასიძოს გულისხმობს, რასაც ამოწმებს საქორწილო პოეზიაში ფრინველთა ეპითეტების არსებობით – „მტრედი ან ხოხობი პატარძლის სინონიმი იყო, ხოლო შევარდენი ან სხვა ფრინველები – სასიძოს განასახიერებდნენ“². ამ ფაქტით ლ. გვარამაძე „სამაიას“ საქორწილო რიტუალის ნაწილადაც (ძეობასთან ერთად) მიიჩნევს³, რომლის საცეკვაო ლექსიკაში შედიოდა როგორც ქალის „გოგმანი“, ასევე შევარდნის მსგავსად კაცის მიერ „ხელების გაშლა“.

როგორც ა. თათარაძე აღნიშნავს, „სამაიას“ ქალებიც ასრულებენ მამაკაცების გარეშე, იმ განსხვავებით, რომ ისინი „მუხლურა სვლის“ ნაცვლად იყენებენ „ტერფულა სვლას“ ანდა „სადა სრიალა წინსვლას“. „ფერხული“ მთავრდება შეძახილით „გაუმარჯოს“!

„სამაია სამთაგანა
არ იქნება ორთაგანა
სამაიას ჩამოუვლი
კაცი ნაბად ჭავლიანი
სამათურის გზა მასწავლეს
სოფელ მიქეს ქალიანი
იქ ქალებ ვერა დავქაღე
ბებრებ იყო ტყავიანი... გაუმარჯოს“⁴.

გარდა ამისა, ერთი აქლემიც ცდილობს „სამაიას“ ცეკვას სულხან-საბა ორბელიანის ერთ-ერთ არაკში: „აქლემმა უთხრა ვირსა – ძმაო უნდა დავროკდე და სამაია და ცეკო ვქნაო“ , რაც ა. თათარაძეს სამაიას ერთი მონაწილის მიერ შესრულებულ ვარიანტად მიაჩნია⁵.

ა. თათარაძე განიხილავს ასევე „სამაიას“ და „სამას“ ორი მონათესავე სახელწოდების წარმოშობას და მიიჩნევს, რომ „სამაიასა“ და „სამას“ შორის განსხვავება მდგომარეობს მათ მუსიკალურ აკომპანიმენტში. აქედან პირველი სრულდება სიმღერის თანხლებით ერთი გამონაკლისის გარდა („საცა ბუზიკა

¹ ლ. გვარამაძე „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბ. 1997წ. გვ. 127
² ქ. სიხარულიძე, „ქართული ხალხური საწესწვეულებო პოეზია“, ტ. I, თბ. 1960წ. გვ. 264
³ ლ. გვარამაძე „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბ. 1997წ. გვ. 128
⁴ ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები „თბილისი 1999 წ. გვ. 217
⁵ იქვე გვ. 218

აჩქამდის – უფლიდი სამაიასა“). აქვე, იგი აღნიშნავს, რომ „სამას“ ცეკვის ზოგად ტერმინად გადაქცევას ხელი შეუწიყო სწორედ ამ ცეკვის საკრავიერი მუსიკის თანხლებით შესრულებამ, რადგან საკრავიერი მუსიკის თანხლებით შესრულებულმა ცეკვებმა იმ დროინდელ საზოგადებაში გავრცელების ფართო ასპარეზი იქონია, როგორც ეს მოხდა „ცეკვისა“ და „შუშპარის შემთხვევაში (შუშპარა – მოცეკვავე; აშუშპრებს – აცეკვებს, ლახშუშპარ – იცეკვე სვანურად); („ისამა“, „მოსამე“, „სამა არ ვიცი“).

ამჟამად ჩვენში გავრცელებული ცეკვა „სამაია“ ძირითადად შექმნილია მცხეთის სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე არსებული ფრესკიდან¹. (სურ. 38)

დ. ჯანელიძე ფიქრობს, რომ ფრესკაზე გამოსახულია არა „სამაია“, არამედ „ძნობით ქება“ უფლისა 22 ქალის შესრულებით, რიგთაშორის სოლისტებით და მუსიკოსების ორმწკრივად განლაგებით². (სურ. 39) ლ. გვარამაძეს კი შესაძლებლად მიაჩნია, რომ წარმართული დროის „სამაია“ „ძნობის“ წინამორბედი იყო. რადგან „ძნობის ძირი ძნიდან მოდის მრგვალი ფორმის გამო, ამიტომ „ძნობა ქალთა წრიული საფერხულო ცეკვაა მუსიკისა და სიმღერის თანხლებით, ხოლო სვეტიცხოვლის ფრესკაზე რიგებად დაწყობილი მოცეკვავეებით „სამაიას“ მოდიფიკაციაა ასახული” – მიიჩნევს იგი³.

ლ. გვარამაძე გადმოგვცემს იმ მოვლენას თუ როგორ მოხდა ცეკვა „სამაია“ ქართულ ბალეტში „მზეჭაბუკი“. ა. ბალანჩივაძეს, ეს ცეკვა ლიბრეტოს ავტორის, გ. ლეონიძის რეკომენდაციით ჩაურთავს ბალეტის პარტიტურაში. გ. ლეონიძის აზრით, სვეტიცხოვლის ფრესკა პლასტიკურად უნდა გაცოცხლებულიყო, რაც შემდგომში კიდევ განახორციელა ვ. ჭაბუკიანი⁴. (ამ ცეკვამ სცენური განსახიერება, პირველად პოვა 1938 წელს ლენინგრადში ს. მ. კიროვის ოპერისა და ბალეტის თეატრში)⁵, ეს არის ქალთა ცეკვა სამ-სამნი, სამ სამ მწკრივად აგებული პრინციპით. შუა ცეკვაში შეყვანილია სოლისტი დაირით. ცეკვა სრულდება ფეხის თითებზე ბაღდადით ხელში“. ხელების ძირითადი მდგომარეობა ისეთივეა, როგორც ზემოხსენებულ ფრესკაზე (მხედველობაში აქვს სვეტიცხოვლის ფრესკა), ფეხის ძირითადი მოძრაობაა „დავლა“⁶ – აღნიშნავს

¹ ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები „თბილისი 1999 წ. გვ. 219

² ლ. გვარამაძე „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997წ. გვ. 120

³ იქვე, გვ. 120

⁴ იქვე, გვ. 123-124

⁵ ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, თბილისი 1957წ. გვ. 48

⁶ იქვე, გვ. 48-49

ლ. გვარამაძე და იქვე გვაძლევს მეტად მნიშვნელოვან ცნობას, რომლის მიხედვითაც „სამაიას, როგორც ქალთა ცეკვის გადმოცემის ეს პრინციპი – ჯგუფები სამ-სამი ქალით, საფუძვლად უდევს მის შესრულებას როგორც საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, ისე მხატვრული თვითმოქმედების მრავალ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში”¹ (სურ. 40) ანუ ამ ფაქტით დგინდება, რომ დღეს ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში შესრულებულ, ცეკვა „სამაიას” საფუძველი არა ისტორიული ან წერილობითი მასალაა ამ ცეკვის შესახებ, არამედ ვ. ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ფანტაზიით გაცოცხლებული სვეტიცხოვლის ფრესკა (უფრო სწორად ფრესკის მხოლოდ ერთი დეტალი) და შემდეგ ამ ცეკვაზე დარქმეული საფუძველს მოკლებული სახელი „სამაია”.

სამაიას შესახებ მნიშვნელოვანი გამოკვლევა აწარმოა თავის ოთხ წერილში დ. ჯანელიძემ. პირველ წერილში იგი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სამაიას საწყისის მისაკვლევად მისი თვითმყოფი ბუნების გასარკვევად მის სიმღერებს, ლეგენდურ გადმოცემებს, მის სამწყობრო აღნაგობას უნდა მივმართოთ. გლოვისა და სალხინო ლექსების რამდენიმე ნაწყვეტზე დაყრდნობით („სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“, „უწინ მე გადმოფორინდი“, „ვზივარ ჩრდილსა ველი მზისა ამოსვლასა, ნუ მომკლავ შავო სიკვდილო შენი წვერის ამოსვლასა“, „სამაიას თავი მიყვარდა რა ტურფა რამ ხარო“, „ჩვენ სამ დასა მაიასა“, „შავარდენი ფრთასა შლისო ლისიმ-დაღ-აღეო“) დ. ჯანელიძე მიიჩნევს, რომ სამაია სამგანად ჩაბმული ფერხულით, კვდომითა და ხელახალი აღორძინებით განაყოფიერების და შვილიერების სადიდებელ მისტერიაში უნდა პოულობდეს თავის დასაბამს, სადაც სამაია არის არწივკაცად წარმოდგენილი განაყოფიერების ძალის მქონე მითიური გმირი, რასაც ამოწმებს თეიმურაზ II მიერ აღწერილი ძეობის სამაიით, სადაც სამაია კვდომადი და აღდგენადი ღვთაების სადიდებელი წესსახიობისთვის დამახასიათებელი მოძრაობის სითამამით, სააშიკო ლაღობით და ფალიკური აწყვეტილობით სრულდება („ძეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტვისა, სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძვრებისა, შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს ახლო უდგებისა“)².

გლოვისა და შემდეგ სალხინო მგოსნებით შეთამამებულ სამას ვხვდებით დავით გურამიშვილთანაც: „სევდა განიქარვეს მგლოვიარეთა, გამართეს ღხინი

¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, თბილისი 1957წ. გვ. 49

² თეიმურაზ II, დასახ. ნაშრომი, გვ. 578-580

ზმითა, შაირით, გალობით, მღერით, ჩანგით, დაირით, ფუნდრუკ-ხუნტრუცებით, ქალ-ვაჟნი ხუცებით, იქმოდენ სამას¹.

მეორე წერილში დ. ჯანელიძე სამაიას, როგორც მითოლოგიური გმირის ეპოსის გარკვეულ მოდელებს გვთავაზობს:

„სამაია სამთაგანა,
რა ტურფა რამ ხარო!
დაუვლიდი, დაჰყვებოდი,
რა ტურფა რამ ხარო.
ჩვენს სამ დასა მაიასა,
ეგებ გაეხსნათ ბედია,
სამი სასიძო მოვიდეს,
სიტყვა თქვან გასაგებია.
სამათურას გზა მასწავლე,
სოფელ მიქეს ქალიანი,
მაგრამ ქალებ ვერა ვნახე –
ბებრებ იყო ტყავიანი.
წამოე სალაშაროდა,
ორ ქალთა შორის ვიჯოდი,
საცა ფანდური აჩქამდის,
უწინ მე გადმოფრინოდი.
სამაია ჩაგიმბიეს,
იქმნა საგირგილაიო,
სამირგვალად მაგავლიეს
გიგაურის ველიაო.
სამაიას ჩამოუვლის
კაცი ნაბად ჭავლიანი,
ბებერ რამე გამოჩნდა...
მე კი არ დამენახებდა
სამაიაში თავისა,
კაცი რომ ქალს შემოუვლის,
კატაღუასა გავისა.
ივანე რომ გადმოფრინდა,

¹ დ. ჯანელიძე „სამაია“ წერილი I, გვ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, 7. VII. №29 გვ.

ვით შეგარდენი ცისაო
იმას რომ ლოდი დაეცა
დევი ვერ აუდგებოდა;
სისხლის ნაგუბარზედა
ზედ ნავი მოცურდებოდა.
ობოლი ვარ ვზივარ ჩრდილსა,
ველი მზისა ამოსვლასა,
ნუ მომკლავ შავო სიკვდილო,
შენი წვერის ამოსვლასა.
მე ვარ და ჩემი ნაბადი
გამთენებელი ღამისა;
მოგკედები, ჯაგრი ჩამყვება
სამი ღამაში ქალისა.
ერთია მეტად ღამაში,
მეორე ლერწამ ტანისა,
მესამე ასეთი არის,
დამყენებელი თვალისა.
ლისო, ლისო, ქარი ქრისო,
ლისიმ-დალ-აღეო!
შეგარდენი ფრთასა შლისო
ლისიმ-დალ-აღეო!
სამაია სამთაგანა –
რა ტურფა რამ ხარო!
აუვლიდი, დაჰყვებოდი –
რა ტურფა რამ ხარო!
დაუვლიდი, დაჰყვებოდი –
რა ტურფა რამ ხარო!”¹

გარდა ამისა, აქვე განიხილავს სამაიას ძველი სახელწოდების „ცაღყუასა“ და „ყუნცულის“ ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობებს. „ცაღყუა“ – შემდეგნაირად

¹ დ. ჯანელიძე, „სამაია“, წერილი მეორე, „ლიტერატურული საქართველო“, 16 ივლისი 1982, №29, გვ. 12

განიმარტება – „მობმული სამა (სამაია)”¹, რაც დ. ჯანელიძეს „სამაიას“ უწინდელ სახელწოდებად მიაჩნია, ტერმინ „ყუნცულთან” ერთად².

ავტორი აგრეთვე იმოწმებს „ყუნცულის” ს. ს. ორბელიანისეული განმარტებას – „ყუნცული – სამ-ურმეული ძნა”³, შემდეგ იგივე ტერმინის ივ. ჯავახიშვილის ეტიმოლოგიას - (ყუნ – ორი, ცული (ცალი) – ერთი) მთელი სიტყვა „ყუნცული“ სამის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო” და შემდეგ კიტა მეგრელიძის ნაშრომზე „აზროვნების სოციოლოგიის ძირითადი პრობლემები” დაყრდნობით მიუთითებს: „თავდაპირველად რიცხვითი სახელები არ იაზრებოდა საგნებისგან, ნივთებისგან განყენებით”, ამიტომ „ყუნცული” სამ-ურმეული ძნის აღმნიშვნელი რომ იყო ეს სრულიად გასაგებია”. მაგრამ იქვე აგრძელებს იმასაც რომ „ყუნცული” არა მხოლოდ „სამ-ურმეული ძნის” გამომხატველი იყო, არამედ მისგან განსხვავებული ცნების – სამობით შესრულებული საფერხულო ცეკვის აღმნიშვნელ ტერმინსაც წარმოადგენდა”, რასაც ადასტურებს „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში” დაფიქსირებული განსაზღვრებით, სადაც აღნიშნულია, რომ „ყუნცული შემორჩენილია ქართლურ, იმერულ და გურულ კილოებშიც „სკუპ-სკუპის” (ჩაჯდომით გადახტომის), „ცუნცულის” (მოკლე ნაბიჯებით, მსუბუქად, სწრაფად მოძრაობის) მნიშვნელობით⁴. ამრიგად, „თუ „ყუნცულის” (სკუპ-სკუპის, ცუნცულის) იღეთ მოძრაობანი აღმოჩნდებოდა საფერხულო ცეკვებში დ. ჯანელიძის თქმით, „ეს იმის მოწმობა იქნებოდა, რომ „ყუნცული” – სამის აღმნიშვნელი ეს უძველესი ქართველური ლექსემა გარდა „სამ-ურმეული ძნის, სამობის შემცველი საფერხულო ცეკვის აღმნიშვნელიც ყოფილიყო” და ამრიგად „ყუნცული” „სამაიას” ადრინდელ სახელწოდებად მიაჩნია⁵.

„ყუნცულთან” შედარებით, ჯანელიძის თქმით, „ცალყუაში” ნაწილაკები გადაადგილებულია ჯერ ერთის აღმნიშვნელი „ცალ“ და შემდეგ ორის აღმნიშვნელი „ყუნ“, თანმხოვანის „ნ“ დაკარგვით და „ა“ ხმოვანის მიმატებით⁶.

¹ სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი”, თბილისი, 1949წ. გვ. 429

² დ. ჯანელიძე, „სამაია“, წერილი მეორე, „ლიტერატურული საქართველო“, 16 ივლისი 1982, №29, გვ. 12

³ სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი”, თბილისი, 1949წ. გვ. 404

⁴ „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი”, თბილისი, 1962წ. გვ. 587

⁵ დ. ჯანელიძე სამაია წერილი II, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

⁶ იქვე, წერილი II

„სამაიას“, თავისი სამობით შეხშიანებას განიხილავს მესამე წერილში დ. ჯანელიძე დიონისურ ტრიეტერიკასთან და ქრისტიანული ტრინიტეტის მოძღვრებასთან. აქვე, არკვევს სამაიას ტრაგიკულ სამიჯნურო კავშირს ქალღვთაებებთან „ლისიმ-დალ-ალესთან“. მისი აზრით, „სამაიას საგალობლის ძირითად ნამსხვრევებში „ლისიმ-დალ-ალეს“ სახით,, სამი ღვთაება არის მოხსენიებული. მათ დომინანტური სიმბოლოების მნიშვნელობა აქვთ. ეს იმითაც დასტურდება, რომ სამთავე სადიდებელი მისამღერებლის სახით არის წარმოდგენილი, თანაც რეფრენი რამდენჯერმე მეორდება, გამეორება კი ემთხვევა შინაარსობრივ ძირითად ნასკვებს: უბედურების მომასწავებელ მინიშნებას („ლისო ლისო ქარი ქრისო“), გმირის განწილვით დაღუპვას („არიგებულ ჩარიგებულ) და გმირის მკვდრეთით აღდგომას, სიხარულს („შავარდენი ფრთასა შლისო ლისიმ-დალ-ალეს). ამით „სამაიას“ საგალობლის მთავარ თემასთან მისამღერის უშუალო კავშირი მქლავნდება”. „დალი“ და „ალი“ ქართველური წარმართული პანთეონის ნაცნობი ღვთაებებია. „ტექსტში მოხსენებულ ღვთაებათა სამეულიდან დალის უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება” – აღნიშნავს მკვლევარი. „ის ორ ღვთაებათა შორის შუაშია მოქცეული („ლისიმ-დალ-ალეს“). ცენტრში მოქცევა პატივდება. დალი სამაიაში, თავისი ღვთაებრივი ბუნების და ხასიათის აგეარგიანობით არის წარმოდგენილი. დალი პირარწივსახე მონადირის ტრფიალია („სამაიას თავი მიყვარდა, რა ტურფა რამ ხარო“)“ და როგორც დ. ჯანელიძე ამბობს, „თუ მითებს მოვიშველიებთ შევიტყობთ, რომ მონადირე სამაია ფიცისგამტეხი, დალის მოღალატეა, ამიტომაც ისჯება, განწილვით იღუპება. „ალ“-ს თუმცა „დალ“-თან აიგივებენ მათ შორის დიდი სხვაობაა დალი თავის აგეარგიანობით ორბუნებოვანია, ხოლო ალი ერთარსად ბოროტია. ქართველურ „ალს“ ეხშიანება ღმერთის აღმნიშვნელი რაჭული „ჰალ“და უდური „ალი“ ეშმაკის სახელდებით. (ივ. ჯავახიშვილი შენიშნავდა, რომ „ჰალლუ“ მფლობელს, პატრონს და „ჰალლურ“ მფლობელ ქალს დიასახლისს ეწოდება)¹.

რაც შეეხება მესამე ღვთაებას „ლისო-ლისიმ“, დ. ჯანელიძე მის შესახებ შემდეგ დასკვნებს აკეთებს: ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ბაკქელი ქალები“ იკითხება: „მისდიეთ ლისას ძაღლებო, მისდიეთ მთისაკენ, იქ ზარ-ზეიმი გაუმართავთ კადმოსის ასულებს“. „ლისა“ განმარტებული არის რუსული თარგმანის კომენტატორის ნ. პოდზემსკაიას მიერ, რაც გაშმაგების

¹ დ. ჯანელიძე სამაია წერილი III, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

გამპინგარების სიბრაზის ღვთაებას ნიშნავს. დ. ჯანელიძის ვარაუდით, საესეებით შესაძლებელია ძველ ბერძნულ მითოლოგიურ სისტემაში ქართველებიდან „ლის-ლისიმ“-ის სესხება. თითქოს ასეთი ვარაუდის შესამაგრებლად უნდა მეტყველებდეს ქართველური ტოპონიმური სახელები: „ლისის ტბა“, ზნაურის რაიონის სოფელი „ლისა“ და ანთროპონიმები ქალის სახელებიდან „ლისა“, „ლისიტინე“¹.

ამავე წერილში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დ. ჯანელიძე განიხილავს დიონისურ ტრიეტერიკასთან და ქრისტიანული ტრინიტეტის მოძღვრებასთან „სამიას“ შეხმიანებას.

დიონისური კულტი ტრიეტერიკული იყო, არა მხოლოდ იმის გამო რომ დიონისეს დღესასწაული სამ წელიწადში ერთხელ იმართებოდა, არამედ თავაშვებული მისტერია დაკავშირებული იყო სამი მენადის შურისძიებასთან, რასაც თავისებურად ეხმიანება, როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავს, „სამიას მითოლოგემები“. სამაიაში ტრიადა „ლისიმ-დალ-ალეს“ სახით არის წარმოდგენილი. დიონისური ტრიეტერიკული დღესასწაული გამოირჩეოდა მწუხარების და სიხარულის უეცარი მონაცვლეობით, რაც აგრეთვე „სამიას“ გლოვა-ვაებას და ბოლოს ცეკვით სიხარულს ეხმიანება².

ქრისტიანულ ტრინეტეტთან სამიას შეხმიანებასთან დაკავშირებით დ. ჯანელიძე შემდეგს აღნიშნავს: „თეოფერულ სახელთა ეს სამაია (ლისიმ-დალ-ალე) გვაფიქრებინებს, რომ შორეულ ხანაში შესაძლებელია სამაია წარმართული ღვთაების ტრიადის აღმნიშვნელი ყოფილიყო. ტბეთის სულთა მატიანის მეოთხმეტე კეფაზე, რაც ამ ძეგლის გამომცემლის თინა ენუქიდის მიერ XII-XIII საუკუნით თარიღდება, ვკითხულობთ: „სამნაძსასა და მისისა დისწულისა ცინცხალასასა... შეუნდვენ ღმერთმან“³.

მეოთხე საუკუნეში შემუშავებული ქრისტიანული ტრინიტეტის მოძღვრების შესაბამისად უნდა წამოჭრილიყო ტრინიტეტის შესატყვისი ტერმინის შექმნის საკითხი. ტრიადის აღმნიშვნელ, სავარაუდებელი „სამნ“-ია“-ას მთლად უცვლელად გამოყენება ეგების უხერხულად ყოფილიყო მიჩნეული და, მას მისათითებელი სუფიქს-ნაწილაკი „აი“ ჩამოაცილეს, შეუცვალეს „ებ“ სუფიქსით და მიიღეს „სამება“⁴ – აღნიშნავს დ. ჯანელიძე.

¹ დ. ჯანელიძე სამაია წერილი III, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

² იქვე, წერილი III

³ იქვე, წერილი III

⁴ იქვე, წერილი III

მკვლევარი ვარაუდობს რა ამ ფაქტს, იქვე მიუთითებს, რომ „იქ, სადაც წარმართობის ხანაში სამაიას საფერხულო მისტერიები იმართებოდა ქრისტიანობის გავრცელებისას, ეკლესიები აღიმართა, მაგრამ გარკვეული ხნის მანძილზე სამაიას ჩაბმა არ მოშლილა, რაზეც მიგვანიშნებს საქართველოს მთისა და ბარის სიმღერები და ანდაზები: „სამაია სამთაგანა“... „დაუვლიდი, დაჰყვებოდი“, „სამაია ჩაგიმბიეს... სამირგვალად მაგავლიეს“, „სე მირ ლემზერ დიმ ესერ იმზერი“ (გაუსამებლად შესაწირავი კვერი არ შეიწირებაო). არც რიტუალური როკვა-ფერხული შეიწირებოდა თუკი სამაია სამთაგანად, სამირგვალად, სამყრელოდ არ იქნებოდა ჩაბმული”¹.

„სამაიას” „სამთაგანობაზე” როცა ამახვილებს ავტორი ყურადღებას, ჩვენთვისაც მნიშვნელოვანი და ყურადსადებია, მაგრამ „სამაიაში” ოთხი პერსონაჟის გამოკვეთით, რაც მდგომარეობს „სამაიას” – „არწიკაცის” სახით წარმოდგენილი ღვთაების დაპირისპირებაში სამ ღვთაებასთან „ლისიმ-დალ-ალესთან”, ირღვევა „სამაიას” „სამთაგანობის” სტრუქტურა. ირღვევა „სამაიას”, როგორც საცეკვაო სახილველის, შესრულების ის წერილობითი ფაქტების სისწორეც, რაც გულისხმობს „ორ ქალთა შორის ჯდომას და შემდეგ გადმოფრენას”, მოგვიანებით ოღნავ სახეცვლილი – „ცალგნით კაცის ხმანის, ცალგნით ქალის ხმანის და მათ შორის მენესტვის ყოფას” და უფრო მოგვიანებით ამ ცეკვის მხოლოდ ორგანად შესრულებას, რასაც, როგორც შემდეგი სიტყვებით – „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა” ვგებულობთ, ხალხის უკმაყოფილება გამოუწვევია. და თუ „ლისიმდალაღეში” შესაძლებელია ამოვიკითხოთ ღვთაებათა სახელები და რაკი „ალს” „დალთან” აიგივებენ², (იქიდან გამომდინარე რომ დალი თავისი ავკარგიანობით გამოირჩევა), მაშინ ჩვენი აზრით, „ლისიმ-დალ-ალეში” უნდა ვიგულისხმოთ არა სამი ღვთაება, არამედ ორი - ლისიმის და დალის (როგორც კარგის ასევე ავი-„ალის”) სახით.

აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ტერმინ „სამაიას” წარმომავლობა და მისი დამკვიდრების პერიოდი. ამის შესახებ საინტერესო და დამაჯერებელ მოსაზრებებს გადმოგვცემს ენათმეცნიერი ბ. ცხადაძე სტატიაში – „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსებათა წარმომავლობისათვის”. როგორც ავტორი აღნიშნავს: „ძველი ქართული ენის ლექსიკონებისათვის სამა/სამაია უცნობი სიტყვაა. იგი არც მეგრულ და სვანურ

¹ დ. ჯანელიძე სამაია წერილი III, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

² მ. ჩიქოვანი, „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1961 წ. გვ. 62.

ლექსიკონებშია დამოწმებული, რაც იმის დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა, რომ საქართველოში ტერმინ სამა/სამაიას არსებობა სრულიად ახალი მოვლენაა¹.

ბ. ცხადაძეს თქმით, „არაბულში „სამა“ ლექსემა ერთდროულად აღნიშნავს როგორც სიმღერას, ისევე ცეკვას, ასევე სიმღერას და ცეკვას ცალცალკე“². იგი აგრეთვე ითვალისწინებს შ. ასლანიშვილის კვლევას „სამაიას“ შესახებ³ (რომლის მიხედვითაც: „უზბეკეთში ხალხური მუსიკის უამრავ რიტმულ ფორმულათაგან ერთ-ერთს „უსულის“ „სემაი“ ეწოდებოდა“, არაბულში კი „სამა“ გამოითქმება, როგორც „სამა“ ისე „სემა“. მუსიკის ისტორიკოსის ფეტისის ცნობით, (რომელიც მოყვანილი აქვს შ. ასლანიშვილს „სამაიას“ შესახებ კვლევაში) მცირე აზიაში გავრცელებული იყო ხალხური საცეკვაო საკრავიერი პიესა, რომელსაც ეწოდებოდა „iskiasamaisi“, პიესა 3 და 5 ტაქტიანი წინადადებისგან შედგება, შ. ასლანიშვილის თქმით კი ეს რიტმი დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული - „ფერხული“, „ფერხისა“ „ფერხისულისთვის“⁴; ნიკო მარის მიერ ტაო-კლარჯეთში მოგზაურობისას, იმერხეველთა ქორწილის აღწერას⁵ (სადაც ყურადღებას ამახვილებს იმერხეველის სიტყვებზე - „ვინცა რომ ძველია, იტყვიან „იფერხეთო“, „ისამეთ“-ოის თქმა არი“); ვ. აბაევის სამაიას ეტიმოლოგიის შესახებ კვლევას (წარმოგვიდგენს რა ვ. აბაევის შვიდ თეზისს „სამაიას“ შესახებ: 1. ქართული სამა, სამაია „ჯგუფური ცეკვაა“ და ოსური simyn/semun „ჯგუფური ცეკვის შესრულება“ ისტორიულად ერთმანეთს უკავშირდება. 2. ორივე სიტყვა მომდინარეობს ინდოევროპული რიტუალურ-მაგიური წრის k'em-ფუძისაგან. 3. ლიტუალური სემანტიკა შეიცნობა ჯერ კიდევ ძველინდურ S' am-ში, რომელიც აღნიშნავს ინტენსიურ აქტიურობას საკულტო რიტუალის დროს მსხვერპლის შეწირვისას. 4. არაბული sama „დერვიშების რიტუალური ცეკვაა“ წარმოადგენს ადაპტაციას ასეთივე (საკულტო) სემანტიკის მქონე სპორტული sama-სი, რომელიც არაა დადასტურებული. 5. ირანული sama-ბგერობრივად და სემანტიკურად ზუსტად შეესატყვისება ბერძნულს - „სადღესასწაულო

¹ ბ. ცხადაძე, „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004წ. გვ. 187

² იქვე, გვ. 192

³ შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II თბ. 1956წ. გვ. 140

⁴ იქვე, გვ. 192-193

⁵ Н. Я. Марр, Георги Мерчул, Житие св. Григория Хандзтийского, ТР, т. VII, С-Пб. 1909г.

მსვლელობა ღმერთ დიონისეს პატივსაცემად”. 6. ქართული სამა, სამაია შესაძლოა შეთვისებულიყო ან არაბულიდან ან სპარსულიდან. 7. კავკასიაში მეზობლობაში არსებული ორი მონათესავე სიტყვა – ოს. *Simen/semen* და ქართ. შამა, სამაიათაგან პირველი დაიყვანება უშუალოდ ძველირანულ *sam-samya*-ზე, მეორე კი შემოსულია ქართულში სპარსუ; არაბული გზით...) ¹ და ბოლოს დაასკვნის, რომ „სამაიასთვის როგორც მუსიკალური, ისე სიტყვიერი ტექსტი ლინგვისტურად და მისი შინაარსი, ასევე საკუთრივ ცეკვის ფორმა ქართულ ქართველურია, თუმცა სამა ლექსემა წარმოშობით არაბული სიტყვაა. სამაია სამასთან შედარებით ფორმობრივად გვიანდელი წარმონაქმნია. ჩანს, სამაიაში – ია ბოლოსართია – ია გართობა – თამაშის აღმნიშვნელი ტერმინების ანალოგიით უნდა იყოს გაჩენილი”.

მისივე თქმით, „ამ სიტყვის შემოსვლა და დამკვიდრება ქართულ ენაში საქართველოში არაბების ბატონობის ხანას უკავშირდება. „სწორედ ამიტომ არ გვხვდება სამა ძველ ქართულ მწერლობაში (V-X სს. -ის), ამ დროს სხვა ტერმინი უნდა არსებულიყო ამავე ცეკვის აღსანიშნავად. ისე როგორც „ამირანის“ თქმულების პერსონაჟები ბადრი, უსუპი არაბული (გაარაბებული) სიტყვებია წარმოშობით, თუმცა სიუჟეტი ძველისძველი და საკუთრივ ქართველურია, ასევე ცეკვა სამა/სამაიაც ძველთაძველი ქართული ცეკვაა, ოღონდ სახელ და სახეცვლილი. ამირანის მითის მსგავსად ეს ტრანსფორმაცია კი საერო მწერლობაში მე-11-15 სს. ანუ შუასაუკუნეებშია საგულგებელი” – აღნიშნავს იგი². ბ. ცხადაძის კვლევა იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ მცდარია დ. ჯანელიძის მიერ სამაიას (სამნაიას) სავარაუდო შესმიანება ქრისტიანულ ტრინიტეტთან, რასაც თვითონვეც ამტკიცებს, როცა აღნიშნავს - „ტერმინი „სამნაია“ XII-XIII სს. დათარიღებულ ძეგლშია მოხსენიებული”.

ბოლო მეოთხე წერილში – „პირარწივსახე სამაია“, დ. ჯანელიძე წინა სამი წერილის ერთგვარი შეჯამებით, „სამაიას“ სამწყობრო აღნაგობის რეკონსტრუქციას განიხილავს.

¹ ბ. ცხადაძე, „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის”, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004წ. გვ. 193

² იქვე, გვ. 193

იგი აღნიშნავს, რომ „სამაიას“ ორი ძველთაძველი სახელწოდება „ყუნცულა“ და „ცალყუა“ ადასტურებს ამ საფერხულო სანახაობის სამწყობრო აღნაგობის „სამთაგანა“-ობას და „სამირგვალად წყობას“¹.

დ. ჯანელიძის თქმით, „სამაია სრულდება „სამირგვალადი ფერხულითაც და სამთაგანა ფერხისითაც“ („სამაია ჩაგიმბიეს, სამირგვალად მაგივლიეს“; „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“).

მაგრამ როდესაც „სამთაგანას“ სტრუქტურის მქონე ცეკვაზე ვსაუბრობთ შორს წასვლა ნამდვილად არ გვჭირდება, რადგან ცეკვის ასეთი შესრულების პრინციპი გამოსახულია ოზნის თიხის ფიალის I, II და V ნიშნების მეშვეობით. თუ კარგად დავაკვირდებით I ნიშანი – ხელებაპყრობილი, ფრინველსახოვანი მოცეკვავის პიქტოგრამა, მოცემულია II და V ნიშნებს – „ფერხისებს“ – გარკვეული გეომეტრიული ფორმის მქონე ცეკვებს შორის, რაც პირდაპირ ეხმიანება სამაიას შესახებ წერილობით წყაროებში შემონახულ ამ ცეკვის სტრუქტურას, როგორც ზემოთ აღინიშნა: „ორ ქალად შორის ჯდომას და შემდეგ გადმოფრენას, ასევე „ცალგნით კაცის ხმანის, ცალგნით ქალის ხმანის და შუაში მენესტვის ყოფას“. ამავდროულად, ჩვენი აზრით, „ყუნცულა“ და „ცალყუა“ უფრო მართებულად გამოხატავს ამ სანახაობის სტრუქტურის არსებას: ერთისა და ორის ან ორისა და ერთი განის შერწყმით, ვიდრე დაუნაწევრებული და მთლიანი სიტყვა „სამაია“ და აქედან გამომდინარე უარსაყოფია მასში ტრიადის გულისხმობაც და შესაბამისად დიონისურ ტრიეტერიკასთან მისი დაკავშირება. მაგრამ, რადგან ლექსნამსხვრევებში, მწერლობასა და სიმღერების ტექსტებში დაფიქსირებული და შემონახულია ტერმინი სამა/სამაია ჩვენც იძულებული ვხვდებით იგივე ტერმინებით მოვიხსენიოთ „სამთაგანად“ და „სამირგვალადი“ წყობით შესრულებული ეს ცეკვა ან, შესაძლებელია ამ საცეკვაო სახილველს რიგ შემთხვევებში წარმოადგენდა სამი ქალი, მაგრამ მათგან ერთი აუცილებლად მამაკაცის პერსონაჟს განასახიერებდა. თუმცა როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ ამ ცეკვის სტრუქტურას ეს ტერმინი არ შეესაბამება.

აქვე, უნდა შევჩერდეთ კიდევ ერთ გარემოებაზე: როგორც ხელოვნებათმცოდნე ე. კარალიოვა აღნიშნავს: „არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემულ გეომეტრიულ ფიგურებში ცეკვის ნახაზის აღქმა უძველესი ცეკვის

¹ დ. ჯანელიძე „პირარწივისაზე სამაია“, „საბჭოთა ხეოვნება“, №9, 1987წ გვ. 112

მხოლოდ ერთ მხარეს შეადგენს”¹. მისი თქმით, დიდი მნიშვნელობა ქონდა აგრეთვე კინეტიკურ ტექსტს – საცეკვაო პოზებს და მდგომარეობებს. პირველ რიგში ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ამ პოზებში გამოკვეთილ სამკუთხდის ფიგურაზე, რომელიც ავტორის აზრით დამახასიათებელი იყო ქალის გამოსახულებებისთვის². კარალიოვას მაგალითებად მოყავს მოლდავეთის, საბერძნეთის და ინდოეთის ტერიტორიებზე აღმოჩენილი ქალის გამოსახულებები. აღნიშნავს რომ სამკუთხა პოზები ხშირად გამოისახებოდა მომრგვალებული ფორმითაც, რასაც ამოწმებს ინდური და მოლდავეური არქეოლოგიური ნიმუშებით და დასკვნის სახით გვამცნობს რომ „მოყვანილი მაგალითები ნათლად მიუთითებენ სამკუთხედის ქალურ საწყისთან” კავშირზე³. „ერთი შეხედვით სამკუთხედის ფიგურა, როგორც თავად ქალური კულტი, გამოირჩეოდა უამრავი სემანტიკით – ამბობს იგი და იქვე აგრძელებს რომ „სამკუთხედის ფიგურებით შუა აზიის ენეოლითურ კულტურაში გადმოიცემოდა მზის სხივები; „ინდოელებისთვის სამკუთხედის სემანტიკა დაკავშირებული იყო ღრუბელთან, მიწასთან და კაკტუსთან”. ბოლოს კი შენიშნავს, რომ „მზის სხივიც, ღრუბელიც, კაკტუსიც თავიანთი ბუნების აღორძინების ძალით და მიწაც დაკავშირებული იყო ქალურ საწყისთან და შესაბამისად ნაყოფიერების კულტთანაც”⁴.

მახვილკუთხოვანი და სამკუთხედი ფორმებით ხასიათდება ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნებიც. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს როგორც მროკავ-მლოცველი ფიგურის ხელების ზეაწევით, იდაყვის სახსარში მოხრილი მდგომარეობა და ღვთაებად მიჩნეული ფიგურის ხელებისა და ფეხების მახვილკუთხოვანი მდგომარეობები, ასევე უშუალოდ სრული სამკუთხედის გადმოცემა – სამკუთხედის ფორმით არის გამოსახული მროკავ-მლოცველი ფიგურის თავი და ხის გამოსახულების საყრდენი – „გორაკად” მიჩნეული ანუ – შემადლებული ნიადაგი – მიწა, რაც, როგორც აღინიშნა, სიმბოლურად ნაყოფიერების კულტის ქალურ საწყისთან მიდის და აქედან გამომდინარე გვაფიქრებინებს იმას რომ ოზნის ფიალის I ნიშნით ქალია გამოსახული. ამ აზრს ამყარებს ისიც, რომ გამოსახულებას ფეხებს შორის არ მოუჩანს მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო – ფალოსი. ვერც იმას

¹ Е.А. Королева «Ранние формы танца» кишинев, 1977г. Стр. 141

² იქვე გვ. 143

³ იქვე გვ. 143

⁴ იქვე გვ. 143

ვიტყვი, რომ ოზნის ფიალის ხატოვანი ნიშნების ავტორმა ვერ მოახერხა გამოესახა მამაკაცის სქესის განმსაზღვრელი ორგანო, რადგან როგორც მროკავ-მლოცველი ფიგურების შემთხვევაში დავინახეთ, ამას ჯერ კიდევ ნეოლითის ხანის ოსტატები ახერხებდნენ. აქედან გამომდინარე, თუ ოზნის თიხის ფიალის შემქმნელს მამაკაცის გამოსახვა მოუნდებოდა ამას აუცილებლად გააკეთებდა, მაგრამ მას იდეაში ქალის გამოსახულება ქონდა და გამოსახა კიდევ I ნიშნით. გარდა ამისა, ეს გარემოება ხელს არ უშლის ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნების დამწერლობის სამაიასთან როგორც საცეკვაო სახილველთან დაკავშირებას და პირიქით ეხმიანება ლ. გვარამაძის მიერ წარმოდგენილ გურულ „ძეობაში“ შენიღბული ქალების მიერ შესრულებულ რიტუალს, აღ. ჯამბაკურ ორბელიანის მიერ აღწერილ 40 ქალის მიერ შესრულებულ სამაიას და ქალების მიერ შესრულებულ ფშაურ სამაიას.

I ნიშანი რომ ქალის გამოსახულებაა, ამას ადასტურებს მისი ფრინველსახოვან ფიგურად აღქმაც. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მკვლევარები ამ ფიგურის ხელებს ადარებენ და მსგავსებას ხედავენ ენეოლითის ხანის ჭურჭელზევე სქემატურად გამოსახულ ფრინველის თავებთან და თუ ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ მაშინ გამოდის რომ ფიგურას ხელებზე წამოცმული უნდა ქონდეს ფრინველის თავები, რაც ფიგურის შენიღბვაზე მიუთითებს. სამაიაში, კი როგორც ლექსნამსხვრევები და საცეკვაო სახილველები მიგვანიშნებენ მხოლოდ ქალები ინიღბებიან. („ბებრებ იყო ტყავიანი“ და გურული ძეობის შესახებ ლ. გვარამაძისეული ცნობა) ამ ცეკვაში კაცების შენიღბვის შესახებ არსად არაფერი არ არის დაფიქსირებული.

აქვე ერთ მნიშვნელოვან ფაქტზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება: სამაიაზე საუბრისას დ. ჯანელიძეს მოყავს არქეოლოგიური მასალა ფრთებგაშლილი არწივკაცის გამოსახულებით, რომელიც სამტრედიის რაიონის სოფ. დაფნარის II სამაროვანში აღმოჩენილ, ძვ. წ. აღ-ის V-III ს.ს. დათარიღებულ ლარნაკზეა გამოსატული¹, (სურ. 41) რაც მისი აზრით, იმის მოწმობაა რომ „სამაია“ ფრინველსახოვან მითიურ გმირად, ღვთაებად უნდა იყოს აღქმული.

მ. ლორთქიფანიძის თქმით, „თითქმის ასეთივე არწივისთავიანი კაცები ცნობილია ასირიულ რელიგიაში. მათი რელიეფები აღმოჩენილია აშუქნახარაალ

¹ მ. ლორთქიფანიძე, „სოფელ დაფნარში (სამტრედიის რაიონი) აღმოჩენილ ჭურჭელზე გამოსატული არწივკაცი იშვიათი მონაპოვარია“, გაზ. „კომუნისტი“ 1966წ. №17

II (ძვ. წ. აღ. 884-859) სასახლის კედლებზე” (სურ. 42)¹. როგორც ჩანს, აქ ისინი წარმოადგენენ ნაყოფიერების ღმერთის მსახურებს, რომლის სიმბოლოდ მოცემულია სიცოცხლის ხე. იგი გამორიცხავს დაფნარის არწივკაცის ასირიული არწივკაცების მსგავსად სხვა ღვთაების მსახურად გააზრებას, რადგან დაფნარის არწივკაცს ფალიურობა ახასიათებს, რაც მისი თქმით იმის მოწმობაა, რომ „მას გამნაყოფიერებელი ძალა თავად აქვს და როგორც ჩანს კოლხური პანთეონის მთავარ ღვთაებას წარმოადგენს“². თუმცა, თუ დ. ჯანელიძის მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ, რომლის მიხედვითაც „დაფნარის არწივკაცი ფრინველსახოვან ღვთაება - სამაიას, ხოლო ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი დამწერლობა სამაიას შესახებ მოთხრობას წარმოადგენს“, იმის აღიარება მოგვიხდება, რომ ფრინველსახოვანი მითოლოგიური გმირი სამაია ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი დამწერლობის მიხედვით ან ნაყოფიერების ღვთაების მსახურად იყოს მიჩნეული, რომლის სიმბოლოსაც, ასირიული რელიეფის მსგავსად, ოზნის ფიალაზეც წარმოადგენს სიცოცხლის ხის პიქტოგრამა ან ყოველშემთხვევაში, დარგობრივად უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომ ღვთაებას მაინც წარმოადგენს.

დ. ჯანელიძე რატომღაც დაფნარის არწივკაცის გამოსახულებას არ ადარებს ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანს. ჩვენი აზრით იგი თავისი ფალიურობით და გამოსახვის მანერით ერთის მხრივ ემსგავსება II თავში განხილულ მროკავ-მლოცველ ფიგურებს და ისეთივე ყუნცულა, დინამიურ მდგომარეობაშია გამოსახული როგორც ოზნის ფიალის მროკავ-მლოცველი ფიგურა და მეორეს მხრივ ეხმიანება სამაიას შესრულების ძალიან მნიშვნელოვან ფაქტს - ტყავნიღბოსნობას.

დაფნარის არწივკაცის შედარებამ ოზნის თიხის ფიალის ასევე ფრინველსახოვან, მროკავ მლოცველ ფიგურასთან შესაძლოა დაბადოს ეჭვი ოზნის ფიალის I ნიშნის ქალის გამოსახულებად მიჩნევასთან დაკავშირებით, მაგრამ ყურადღებიდან არ უნდა გამოვვრჩივს სამაიასთვის დამახასიათებელი შენიღბულობა, სადაც ჩვენი აზრით ქალებს შეეძლოთ შენიღბულიყვნენ არა მარტო ფრინველის ნიღბით არამედ მამაკაცის პერსონაჟის აღსაქმელად ფალოსითაც. ამგვარი შენიღბვა ახასიათებს „ბერიკაობასაც“, სადაც მამრობით და მდედრობით სქესსაც მამაკაცები განასახიერებენ. აქედან გამომდინარე, ვერ

¹ მ. ლორთქიფანიძე, „სოფელ დაფნარში (სამტრედიის რაიონი) აღმოჩენილ ჭურჭელზე გამოსახული არწივკაცი იშვიათი მონაპოვარია“, გაზ. „კომუნისტი“ 1966წ. №17

² იქვე

გუარყოფთ დ. ჯანელიძის აზრს, რომ დაფნარის ჭურჭლის გამოსახულება არწივკაცად წარმოდგენილ კაცდგთაება სამაიაზე მიგვანიშნებს, (შესაძლებელია იმის ვარაუდიც, რომ სწორედ ქალები იყვნენ ამ დგთაების მსახურები), მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება რომ სამაიას სამთაგანად და სამირგვალად შესრულებულ ცეკვებს, ასრულებდნენ მარტო ქალებიც, მით უმეტეს შენიღბვით და ოზნის თიხის ფიალაზე ხატოვანი ნიშნებით სწორედ ქალების მიერ მობმული სამა/სამაია ანუ იგივე ცალყუა-ყუნცულია მოცემული.

ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის პიქტოგრაფული დამწერლობა

გარდა ოზნის ფიალისა, ჩვენში ხატოვანი დამწერლობის არსებობის კიდევ ერთ მაგალითს წარმოადგენს 1960 წელს ტ. ჩუბინაშვილის მიერ ახალციხის ამირანის გორის №36 სამარხში გამოვლენილი თიხის ჭურჭელი, რომელზეც გამოსახულია ათი ნიშანი. ეს ჭურჭელიც ენეოლითის ხანის დასასრულით, III ათასწლეულის დასაწყისით თარიღდება და ტ. ჩუბინაშვილის ცნობით, ექცევა მტკვარ-არაქსის კულტურის პერიოდში (ადრეული ბრინჯაოს ხანის დასაწყისში)¹. (სურ. 43)

შ. ამირანაშვილი მიიჩნევს, რომ ეს ნიშნები პიქტოგრაფიკულ ხასიათს ატარებს, გამოსახავს გარკვეულ მცნებას და არა ცალკე სიტყვას. მთლიანად ყველა ნიშანი ეკუთვნის დამწერლობის ადრეულ ხანას, როდესაც ნიშანი არსებითად წარმოადგენდა პიქტოგრამას, გამოსატავდა გარკვეულ მცნებას².

ნიშნები განლაგებულია მარცხნიდან მარჯვნივ. ისინი ამოკაწრულია საკმაოდ ღრმად გამოწვის შემდეგ. ხუთი ნიშანი ერთნაირ ხასიათს ატარებს წარმოადგენს სწორკუთხედს ხუთი სხვადასხვა ვარიანტით, რომლიც ერთ

¹ ტ. ჩუბინაშვილი, „ამირანის გორა“, თბილისი, 1963წ. გვ. 93

² შ. ამირანაშვილი „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“, გაზ. კომუნისტი, 1961 წ. 2.XII, №273

ცნებას აღნიშნავს (№1, 3, 4, 6, 10). შ. ამირანაშვილი ამ სწორკუთხედს „ტახტ-საყდრად“ ამავე დროს „სამსხვერპლოდ ანუ ბომონად მიიხნევს“¹. მეორე ნიშნით გამოსახულია გველის, ხოლო მერვე ნიშნით – ფრინველის სქემატური გამოსახულება. ფრინველის გვერდებზე გამოსახულ მეშვიდე და მეცხრე ნიშნებს შ. ამირანაშვილი კვერცხების სქემატურ გამოსახულებას ამსგავსებს, რაც სიცოცხლის წარმოშობის იდეის მატარებელია შუმერული დამწერლობის მიხედვით. ხოლო გველი, როგორც კოსმიური სფეროს ერთ-ერთი სიმბოლო, ხშირად ახლავს ღვთაებათა სიმბოლოების გამოსახულებას. მისი, როგორც განსაკუთრებული არსების, შესახებ მდიდარი მასალაა ქართველური მოდემის ფოლკლორსა და ეთნოგრაფიაში², რაც არქეოლოგიური მასალითაც დასტურდება³.

შედარებითი მასალის განხილვისას შ. ამირანაშვილი ვარაუდობს, რომ მეხუთე ნიშანი მთვარის ღვთაების ბომონს წარმოადგენს.

ღვთაებათა სიმბოლური ნიშნების გარჩევის შემდეგ იგი ყურადღებას ამახვილებს გველისა და ფრინველის სიმბოლურ ნიშნებზე და საბოლოოდ დაასკვნის, რომ „ამირანის გორაზე ნაპოვნ თიხის ჭურჭელზე სიმბოლური ნიშნებით გამოსახულია იმდროინდელი მოსახლეობის წარმოდგენები მთავარ ღვთაებათა, ასევე სიცოცხლის წარმოშობის შესახებ“⁴.

ამ ფაქტს უფრო ამძაფრებს ტ. ჩუბინაშვილის ცნობა, რომლის მიხედვითაც „ფრინველის გამოსახულება, რომელსაც გრძელი კისერი გადაკვეთილი აქვს, როგორც ჩანს, ამ ფრინველის შეწირვის იდეას გამოხატავს“⁵ დ. ჯანელიძე ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის ნიშნებში ყურადღებას აქცევს ოთხკუთხედებში ჩახატულ სამკუთხედებს „სამთაგანებს“, (რაც ჩვენი აზრით უფრო სამაიას სამირგვალად წყობას წარმოადგენს) და ამ ფაქტს სამკუთხად დაბმულ „სამაიას“ წყობად მის სქემატურ მოვლენასთან აიგივებს. მეხუთე ნიშანი, სადაც სამკუთხედის წვერები ერთმანეთისკენ მიმართებით, შეხებით არიან გამოსახულნი, მისი ვარაუდით მითოლოგიური რიტუალური ფერხულის

¹ შ. ამირანაშვილი „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“, გაზ. კომუნისტი, 1961 წ. 2.XII, №273

² დ. ხახუტაშვილი „ქობულეთის ქვეყანა“, ბათუმი „აჭარა“ 1995წ. გვ. 94-101

³ იქვე, ტაბ.: 11, 12, 13

⁴ შ. ამირანაშვილი „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“, გაზ. კომუნისტი, 1961 წ. 2.XII, №273

⁵ ტ. ჩუბინაშვილი, „ამირანის გორა“, თბილისი, 1963წ. გვ. 89

მოძრაობის დამწერლობის ასახვად, ორფერხულის სამკუთხად ჩაბმული ფერხისების ამსახველ პიქტოგრამად შეიძლება აღვიქვათ¹.

„ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე“ მოცემულ ხატოვან დამწერლობაში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მესუთე ნიშანს. ჩვენ ვეთანხმებით შ. ამირანაშვილის ვარაუდს, რომ ეს ნიშანი მთვარის ღვთაების ბომონს წარმოადგენს, რასაც იგი აქადურ ბეჭედზე (სურ. 44) მოცემული ამგვარი ნიშნით ასაბუთებს, რომლის ზემოთაც გამოსახულია მთვარის ქიმი².

შემთხვევითი არ არის ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე მთვარის ღვთაების ბომონის გამოსახვა. ეს იმ პერიოდთან უნდა იყოს დაკავშირებული, როდესაც მატრიარქატს ბზარი გაუჩნდა, ჯოგის მომვლელად და შემდეგ განვითარებული მიწათმოქმედების გამძღოლად მამაკაცი გამოდის, პატრიარქატს ეყრება საფუძველი და მთავარ ღვთაებადაც კაცღვთაებას ირჩევენ, ამ შემთხვევაში კი მთვარის ღვთაებას, ხატოვან დამწერლობაში მთვარის – ღვთაების ბომონი სწორედ ცენტრშია მოთავსებული, რაც უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს ამ მოსაზრებას. ამჯერად კი შევეცდებით ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ხატოვანი დამწერლობის ორივე ნიმუში ერთმანეთთან დავაკავშიროთ.

როგორც დავინახეთ, „ოზნის თიხის ფიალაზე“ და „ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე“ მოცემულ ხატოვან დამწერლობაში ფიგურირებს ფრინველის თემა: პირველ შემთხვევაში „ხელებაპყრობილი ფრინველსახოვანი მროკავის სახით“, მეორე შემთხვევაში კი „შესაწირავი ფრინველის“ გამოსახულება. ეს გარემოება იმაზე მეტყველებს, რომ ადრეული დამწერლობის ორივე ნიმუშის ავტორის მთავარი ამოცანაა გადმოსცეს ისეთი მოვლენა, რაშიც ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ფრინველის სიმბოლოს უკავია.

ორივე ჭურჭელი თითქმის ერთი და იგივე პერიოდით ენეოლითის ხანის დასასრულისა და ბრინჯაოს ხანის დასაწყისით თარიღდება და ამ დროის უძველესი ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათზე მოცემულ ხატოვან დამწერლობაში ასახული უნდა იყოს თითქმის ერთნაირი შეხედულებები იმდროინდელი წარმართული რიტუალის, ერთი და იგივე კონკრეტული ღვთაების და შესაძლებელია, როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავს „სამაიას“ – „ცალყუას“ – „ყუნცულას“ შესახებაც. მხოლოდ იმ

¹ დ. ჯანელიძე „პირარწივისაზე სამაია“, გვ. 116

² შ. ამირანაშვილი „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“, გაზ. კომუნისტი, 1961 წ. 2.XII, №273

განსხვავებით, რომ „ოზნის თიხის ფიალის“ ხატოვანი დამწერლობა უფრო ადვილად აღსაქმელია ვიდრე ამირანის „გორის თიხის ჭურჭლისა“. გარდა ამისა, ორივე ჭურჭელზე იკვეთება იმდროინდელი რიტუალისადმი ავტორისეული სუბიექტური დამოკიდებულებები. რაც შემდგომში მდგომარეობს: თუ ოზნის თიხის ფიალის ავტორი უფრო რეალისტურად ახერხებს გადმოსცეს: „გორაკზე სიცოცხლის ხის“, მის გვერდით მდგარ „ღვთაების“, „მოცეკვავეთა პროცესიების“ და ფრინველსახოვანი მროკავი ადამიანის“ ხატოვანი ნიშნები, რისი მიხედვითაც უფრო რეალურად აღიქმება რაღაც კონკრეტული ადგილი, სადაც ეს რიტუალი ტარდება, „ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის“ ავტორი პირიქით, უფრო სიმბოლურად ცდილობს ამ რიტუალის გადმოცემას: „ბომონების“, „შესაწირი ფრინველის“, „გველის“, „კვერცხების“ და მთვარის ღვთაების ბომონის“ სიმბოლოების მეშვეობით.

ორივე ჭურჭელზე მოცემულია სიკვდილის და სიცოცხლის წარმოშობის (ხელახალი აღორძინების) იდეა: „ოზნის თიხის ფიალაზე“ გამოსახული „სიცოცხლის ხის“ და ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე „შეწირული ფრინველისა“ და „კვერცხების“ სიმბოლოებით, რაც იმას მოწმობს, რომ ხატოვანი დამწერლობის ორივე ფაქტი ნაყოფიერების კულტის ცნების მატარებელია¹. სამაიას მითოლოგიებს თუ მივადევნებთ თვალს, მითიური გმირი „ფრინველსახოვანი სამაიაც“ კვდომითა და ხელახალი აღორძინებით ხასიათდება, რითაც იგი ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. ამ ფაქტს ამყარებს ასევე სოფ. დაფნარში აღმოჩენილ ჭურჭელზე გამოხატული „არწიკვაცო“ ფალიური ნიშნით.

ქალღვთაებებთან („ლისიმ-დალაღესთან“) შეპირისპირების დროს განწილულად დაღუპულ „სამაიას“ („არიგებულ-ჩარიგებულ“) საქმეში ერევა, როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავს - „მთვარის მთავარი ღვთაება – „მანქანებით მოყვანებული ღმერთი“. იგი დამწყალობებულია უხვი შესაწირავით, ამიტომაც უხენაესი მკვდრეთით აღადგენს დაღუპულ „პირარწივსახე გმირს“ („შავარდენი ფრთასა შლისო“)².

ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე მოცემულ მთვარის ღვთაების ბომონს ჩვენი აზრით, სწორედ ისეთი ფუნქცია უნდა ჰქონდეს, როგორც „სამაიას“ მითის

¹ A. Gelashvili, „The historical roots of the dance „samaia“ on the archeological monuments of the eneolithic age“, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Stichting Caucasus Foundation, scientific conference works I, Tbilisi 2010, p. 251

² დ. ჯანელიძე „სამაია“, წერილი III

მთვარის ღვთაებას. გარდა ამისა ამირანის გორის ჭურჭლის V ნიშნის დაკავშირება ჩვენი აზრით შესაძლებელია ოზნის ფიალის III ნიშანთანაც. ოზნის ფიალის III ნიშანი ერთმანეთთან წვერებით მიახლოებულ, გახსნილი სახით (ერთი გვერდის გამოკლებით) სამკუთხედებს გავს, მხოლოდ იმ განსხვავებით რომ აქ ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის სხეულის ნაწილების მიმანიშნებელ დეტალებზე, მაგალითად, ხელის სქემატურ გამოსახულებაზე, რომელიც წარმოდგენილია შეწირული ცხოველის რქასთან ერთად. ამგვარად, შესაძლოა ამ ნიშნის სახით წარმოდგენილი იყოს მთვარის ღვთაება, რაც კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას შექმნის ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნების დაკავშირებას სამაიასთან – პირველ რიგში როგორც საცეკვაო სახილველთან და შემდეგ როგორც მითოლოგიურ პერსონაჟთან.

როგორც ოზნის ფიალაზე, ასევე ამირანის გორის ჭურჭელზე მოცემულია სარიტუალო პროცესიები. პირველ შემთხვევაში სამთაგანად განლაგებული ფერხისების, ხოლო მეორე შემთხვევაში სამირგვალად ჩაბმული ფერხულების სახით, რაც ეხმიანება საცეკვაო ნიმუშ „სამაიას“ შესრულების ზეპირსიტყვიერ წყაროებში მოცემულ ვარიანტებს.

ფაქტია, რომ ორივე ჭურჭელზე მოცემულია ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელსაც განსაკუთრებული ზეგავლენა უნდა მოეხდინა მათ შემქმნელებზე. ეს არის აღვლენილი რიტუალი წარმართული ღვთაების მიმართ, რომელმაც როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავს - „რადაც მნიშვნელოვანი „მოიტაცა ციდან“ და მოუტანა იმდროინდელ ქართველ ტომებს“, რასაც სამაიას როგორც რიცხვითი სახელის – სამის მატარებელ ღვთაებას მიაწერს. ამასვე ადასტურებს სამაიას ძველი სახელების „ყუნცულასა“ და „ცალყუას“ დაქტილურობიდან ანუ სამმარცვლოვანებიდან გამომდინარეც¹. ჯანელიძის აზრით ეს „მნიშვნელოვანი რაღაცა არის „რიცხვი“ (რიტმი) და „წიგნი“ (დამწერლობა)“². მას ასეთი მითიური მოტივი ამირანიანზე უფრო ადრინდელ მითოლოგიურ მოვლენად მიაჩნია. ამირანი რომ მითურ კოშკში შევიდა იქ ნახა მკვდარი, რომელსაც „თითებს შუა წიგნი უძევს – ანდერძია სიკვდილისა“, ამირანმა წაიკითხა ცრემლი მოსდის საზარლისა“³.

ესქილე კავკასიონის კლდეზე მიჯაჭვულ პრომეთეს ათქმევინებს: „აღმოუჩინე მე მათ რიცხვი – სიბრძნეთა შორის გამორჩეული და პირველმა

¹ დ. ჯანელიძე „პირარწივისაზე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1987წ გვ. 114-115

² იქვე, გვ. 114

³ მ. ჩიქოვანი „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1947წ. გვ. 397

მივეც წიგნი ხსოვნად ყოველისა დედად ყოველთა ხელოვნებათა¹. დ. ჯანელიძე ვარაუდობს, რომ ეს რიცხვი, რომელიც გამორჩეულ სიბრძნედ და ყოველთა ხელოვნებათა დედად არის აღიარებული, უნდა იყოს რიტმი – პოეზიისა, მუსიკისა და ქორეოგრაფიისა².

ამ საქმეში ფრინველის თემა ფიგურირებს, ეს გასაკვირიც არ არის, რადგან თუ არა ფრინველს რას უნდა მოეტაცა ციდან რამე? ეს არც ქვეწარმავალს შეუძლია, არც ცხოველს და არც თევზს. სწორედ ამიტომ უჭირავს მთავარი ადგილი ფრინველის თემას უკვე წარმოდგენილ ხატოვანი დამწერლობის ორივე ნიმუშში, სამაიას მითოლოგიურ ლექსნამსხვრევებსა და სამაიას, როგორც საცეკვაო სახილველებში. ფრინველს:

1. რომელიც არწივნიღბოსან ღვთაების სახით და ფალიური ნიშნით ყუნცულა მდგომარეობაში არის წარმოდგენილი სოფელ დაფნარში აღმოჩენილ ჭურჭელზე;
2. რომელიც შესაწირის სახით არის წარმოდგენილი ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე;
3. რომელიც სამაიას მითოლოგიების მთავარ პერსონაჟს წარმოადგენს და „არიგებულ-ჩარიგებული” კვდომით და ხელახალი აღორძინებით („შევარდენი ფრთასა შლისო”) ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება;
4. რომლის საპატივსაცემოდ აღვლენილი რიტუალის დროს სრულდება „სამაია“ „სამთაგანად” და „სამირგვალადი” წყობის სახით; სამაია – ცეკვა:
 - რომელშიც ძირითად საცეკვაო მოძრაობას წარმოადგენს ფრინველის ფრენის მიბაძვასთან დაკავშირებული მოძრაობა.
 - რომელიც ოზნის თიხის ფიალის შემთხვევაში წარმოდგენილია ფრინველის ნიღბით შენიღბული მოცეკვავე ქალისა (ასევე ყუნცულა მდგომარეობაში მყოფი) და მის მარჯვნივ და მარცხნივ გამოსახული ცეკვის გეომეტრიული ნახაზების გამოსახულებებით ანუ სამთაგანა წყობით.

ეს კი რაზე უნდა მეტყველებდეს თუ არა იმაზე, რომ აქ საქმე გვაქვს „სამაიასთან“, როგორც ფრინველსახოვან ნაყოფიერების კაცდვთაებასთან, რომელიც იმდროინდელი აღმთაგანების მიერ შესაძლებელია აღქმული იყო არა

¹ ესქილე, ტრაგედიები, თარგ. გ. სარიშვილის. თბ. 1978წ. გვ. 181-182

² დ. ჯანელიძე „პირარწივისახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1987წ გვ. 114

მარტო „რიცხვის“ (რიტმის) და „წიგნის“ (დამწერლობის), არამედ ცეკვის მომტანადაც. როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ ქართული ცეკვების რიტმიც ხომ ძირითადად დაქტილურია ან ქართული ცეკვებისთვის დამახასიათებელი ძირითადი ილეთ მოძრაობანი, როგორც ყუნცულა და ცალყუა - ორის და ერთის; ერთის და ორის კავშირით სამმარცვლოვანებას ანუ დაქტილურობას ქმნის, ხშირ შემთხვევაში ისინიც ორი ჩქარი და ერთი ნელი ან ერთი ნელი და ორი ჩქარი საცეკვაო ნაბიჯების („პა“-ს) შეკავშირებას წარმოადგენენ. მაგალითად: სამთივლურო „ჩაკვრა“, „რთულა სვლა“, „გასმა“, აჭარული „გასმურა“, „ქრიალა სვლა“ და სხვა.

რაც შეეხება თანამედროვე ქართულ სასცენო ხალხურ ქორეოგრაფიაში არსებულ საცეკვაო ნიმუშ სამაიას, ორი სიტყვით ვიტყვით რომ ვისაც ნანახი აქვს ეს ცეკვა და შემდეგ ამ ცეკვის შესახებ ჩვენს გამოკვლევასთან ექნება შეხება, მიხვდება რომ ნანახ ცეკვას (ყველა კომპონენტით) და საისტორიო მწერლობასა თუ ზეპირ სიტყვიერ წყაროებში მოხსენიებულ სამაიას შორის არანაირი კავშირი არ არსებობს. ჩვენი აზრით, საქმე გვაქვს ისტორიული, მითოლოგიური თუ ლიტერატურული წყაროების უარყოფით ან მათზე არ დაყრდნობით და მხოლოდ ფანტაზიის ნაყოფით დადგმულ ცეკვასთან. ეს მოსაზრება არ ნიშნავს, იმას რომ სამაიას სახელით ცნობილმა დღევანდელმა ქორეოგრაფიულმა ნიმუშმა არ უნდა იარსებოს, პირიქით მიგვაჩნია რომ ეს ნიმუში უნდა იდგმებოდეს, მაგრამ არა სამაიას სახელით, ან თუ მაინცდამაინც მოსწონთ ეს სახელი მაშინ მიახლოვებულ მაინც უნდა იყოს იგი ისტორიულ წყაროებთან.

რმხის ძვის მიბაღითი მროკავი ურჩხულის ბამოსახულებით

ზემოთ განხილულ ჭურჭლთა პარალელად მოვიყვანო კიდევ ერთ არქეოლოგიურ ძეგლს, რომლის ადგილსამყოფელი შესაძლებელია, ოზნის თიხის ფიალაზე და ამირანის გორის თიხის ჭურჭელზე პიქტოგრამული

ნიშნებით გადმოცემულ რიტუალური ქმედების ჩატარების ადგილზე მიუთითებდეს.

ეს არის ნიკოლოზ ვაჩიშვილის მიერ 1991 წლის ნოემბერში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო ექსპედიციის მსვლელობისას თრიალეთში სოფელ რეხის შემოგარენში მიკვლეული, ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. დათარიღებული ქვის მეგალითი, რომლის ზომებია 320×155 სმ, სისქე 42 სმ.¹ მასზე, როგორც ნ. ვაჩიშვილი აღნიშნავს, მოცეკვავე თუ ხელებაპყრობილი „ურჩხულისებრი“ ფიგურის გრაფიკული გამოსახულებაა მოცემული. (სურ. 23)

გაურკვეველი ფონიდან ამობურცვით მიღებული სახებით შექმნილია გამოსახულების ორიენტაცია – დაწვენილი ქვის ერთი მხრივ შეხედვისას ფიგურა წელზემოდ მოცემული ხელებაპყრობილი ნიღბიანი „ურჩხულია“, საპირისპირო მხრიდან აღქმისას კი მუცლიან-ფეხებიანი (ჩლიქებიანი) „მონსტრი“, ფეხებს შორის ჩამოშვებული ფანტასტიკურ-სიმბოლური „ჯინჯილებით“² – ამბობს ნ. ვაჩიშვილი.

მან ივარაუდა, რომ გამოსახულება ქვის ზედა კიდეზე იყო მოცემული და ასეც გამოვიდა. მისი თქმით, „რადგან გამოსახულების საპირისპირო მხარეს ქვა სოლისებრი და უფორმოა, ეს ნაშვერი 40 სმ-ს აღწევს. ცხადია, რომ იგი მიწაში ჩასაჯენად გათლილი კიდეა, „სოლი“. გამოსახულების მხარეს რომლებით შედგენილი მუცლის თავზე, ქვას ნაშვერი აქვს, ერთგვარი გვირგვინი. ამგვარად ცხადი ხდება ქვის მეგალითის თავადაპირველი მდგომარეობა. იგი ვერტიკალურად იყო აღმართული ზედა მხარეს გამოსახულებით“³.

ნ. ვაჩიშვილის აზრით, „რეხის მეგალითზე“ მოცემული გამოსახულებით საქმე გვაქვს წინაქრისტიანულ წარმოდგენებთან, შესაძლოა ეს არის ტოტემი ფანტასტიკური ცხოველი ჩლიქებით, უჩვეულო ზღაპრული კუდით, ანდა კერპი, ღვთაებრივი მროკავი ადამიანის ფიგურა, შემკული მუცლითა და ფეხებს შორის ჩამოშვებული, ნაყოფიერების სიმბოლურ საკრალური გამოსახულებით⁴.

აქვე, იგი აღნიშნავს, რომ „რეხის ურჩხულის“ ზუსტი ანალოგი საქართველოში არ ჩანს. სამაგიეროდ ძლიერ ახლოსაა „რეხის ურჩხულთან მსოფლიოში სახელგანთქმული ისეთი ძეგლები, როგორცაა „ტასილი –

¹ ნ. ვაჩიშვილი „ურჩხული სოფელ რეხადან“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 90

² იქვე, გვ. 90

³ იქვე, გვ. 90

⁴ იქვე, გვ. 91

ადჯერის ფრესკები“ (სურ. 45) აფრიკაში და „ნასკას უდიდესი გამოსახულებები“ სამხრეთ ამერიკაში. (სურ. 46)

როგორც ცნობილია, საჰარის უდაბნოში, ტასილი-ადჯერის ფრესკები¹ კლდეზეა ნახატი. ნახატების ციკლი ნიღბებიან მოცეკვავე ფიგურებსაც შეიცავს², ფეხებს შორის რეხის გამოსახულებასავით ჩამოშვებული „შლეიფით“ - აღნიშნავს ნ. ვაჩეიშვილი³ და იქვე აგრძელებს, „თითქოს რეხის ფიგურა „დაწურულად“, კიდევ უფრო სიმბოლურ-ლაკონურად აერთიანებს მროკველი ადმაიანისა და ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებას“. თუმცა შლეიფს ვერც ტასილი-ადჯერის იმ გამოსახულების ფეხებს შორის ჩამოშვებულ დეტალს ვუწოდებთ, რომლის ერთერთ ილუსტრაციასაც ნ. ვაჩეიშვილი გვაძლევს და მითუმეტეს ვერც რეხის ქვის გამოსახულების ფეხებს შორის ჩამოშვებულ დეტალს. ჩვენი აზრით, ის რაც რეხის ქვის ფიგურას ფეხებს შორის აქვს ჩამოშვებული, მართლაც ნაყოფიერების სიმბოლურ საკრალური გამოსახულებაა.

ვაჩეიშვილის თქმით, „რეხის ფიგურა ახლოსაა პერუში მდებარე ნასკას იმ გამოსახულებებთანაც, რომლებიც მხოლოდ დიდი სიმაღლიდან მოჩანს და სიგრძით 50 მეტრს აჭარბებს⁴. ნასკას ცნობილი ნახატი, რომელიც ლიტერატურაში „ობობად“ მოიხსენიება, ვაჩეიშვილის აზრით, ასევე შეიცავს მსგავს ელემენტებს – მოხრილი ფეხები, მათ შორის ჩამოშვებული ფანტასტიკური „კული“, აგრეთვე მსგავსი ორიენტაცია – თავ-ბოლოს გარჩევის სიმნეფე“.⁵ თუმცა ნასკას გამოსახულებაში, რომელზეც ვაჩეიშვილი საუბრობს, აშკარად შეიმჩნევა ორიენტაცია, ასევე კარგად არის გამოკვეთილი თავი და ბოლო და საკმაოდ რეალისტური სახით წარმოგვიდგენს ობობას. ამგვარად მისი დაკავშირება რეხის ქვის გამოსახულებასთან უადგილოა.

რეხის ქვის გამოსახულებაში მართლაც შეინიშნება ცეკვის ელემენტები, იგი ისეთივე ყუნცულა მდგომარეობაშია გამოსახული როგორც ოზნის თიხის ფიალის მროკავ - მლოცველი ქალი (I ნიშანი) და აგრეთვე იმირის გორის მროკავ მლოცველი ფიგურა. (სურ. 47) გარდა ამისა, როგორც ითქვა, რეხის ქვის გამოსახულების აღქმა შემობრუნებული მხრიდანაც შეიძლება, რა შემთხვევაშიც იგი ხელეაპყრობილი ფიგურის მონაცემებს იძენს და ამგვარადაც

¹ <http://www.economist.com/node/11294462>

² <http://www.britannica.com/EBchecked/media/189/Rock-painting-of-a-dance-performance-Tassili-n-Ajjer-Algeria>

³ ნ. ვაჩეიშვილი დასახ. ნაშრომი, გვ. 91

⁴ <http://www.sacred-destinations.com/peru/nazca-lines>

⁵ ნ. ვაჩეიშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 91

შემობრუნებული მხრიდან ახლოს დგას ჩვენ მიერ აღწერილ ოზნის თიხის ფიალაზე მოცემულ მეხუთე ნიშანთან – ხელებაპყრობილი მროკავი ქალის - „ყუნცულას“ გამოსახულებასთან, (სურ. 48) რაც გვაფიქრებინებს იმას, რომ რეხის ქვის მეგალითი წარმოადგენს ნიშს იმ ადგილისა, სადაც ტარდებოდა რიტუალი მითიური გმირის „სამაიას“ საპატევისა ცემოდ. ამ რიტუალში კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამთაგანად და სამირგვალად შესრულებულ „სამაიას“.

ნ. ვაჩიშვილის თქმითაც „რეხის სიახლოვეს არსებული ეს მინდორი, სადაც ქვა აღუმართავთ, წარმართობისდროინდელი წმინდა ადგილია, შუა საუკუნეებში ეკლესიის აგებით აღნიშნული¹.

აქედან გამომდინარე, იმის ვარაუდს ხელს არაფერი არ უნდა უშლიდეს, რომ რეხაში აღმოჩენილი ქვის მეგალითის ტერიტორია ერთ-ერთ იმ ადგილად მივიჩნიოთ, სადაც საფუძველი ეყრებოდა „სამაიას“ მითოლოგიებს, სიმღერებს და საცეკვაო სახილველებს, რომელიც გადმოცემულია ოზნის თიხის ფიალის და ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის ხატოვან დამწერლობაში², რაც მინიმუმ 5000 წლის წინანდელ ფესვს უძებნის დღეს ანსამბლ „როკის“ რეპერტუარის შემადგენელი ცეკვა „ფშაურის“ ძირითად საცეკვაო მოძრაობას, რომელიც ფრინველის ფრენისმაგვარ მოძრაობას გავს.

„ოზნის თიხის ფიალის“ და ამირანის „გორის თიხის ჭურჭლის“ ხატოვან დამწერლობაში ჩვენი აზრით ავტორების მიერ მთავარი ყურადღება გამახვილებულია წარმართულ ადგილზე შესაწირებით, სავედრებლად მისული ხალხის რიტუალურ ქმედებაზე. ავტორები ნაკლებ ინფორმაციას გვაწვდიან ქურუმების როლზე ამ მოვლენასთან მიმართებაში.

შემდეგი არქეოლოგიური ნიმუში კი თავისი იკონოგრაფიული სისტემით სწორედ ქურუმების რიტუალურ ქმედებაზე მოგვითხრობს.

¹ ნ. ვაჩიშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 90

² A. Gelashvili, „The historical roots of the dance „samaia” on the archeological monuments of the eneolithic age”, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Stichting Caucasus Foundation, scientific conference works I, Tbilisi 2010, p. 252)

თავი IV

თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა ქორეოლოგიის თვალსაზრისით

1936 წელს ბ. კუფტინის ხელმძღვანელობით დაიწყო არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთის მაღალმთიან ზოლში, წალკის პლატოზე. აქ აღმოჩნდა სხვადასხვა პერიოდის ძეგლები, მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია აქ გამოვლენილი ახალი, მანამდე სრულიად უცნობი მტკვარ-არაქსისა და თრიალეთის კულტურები. თრიალეთში მოპოვებული მასალების საფუძველზე შემუშავდა პერიოდიზაცია, სადაც პირველად იქნა გამოყოფილი ბრინჯაოს კულტურის ადრეული საფეხურები – ადრე და შუა ბრინჯაოს ხანა. შუა ბრინჯაოს ხანას ბ. კუფტინმა უწოდა თრიალეთის „დიდი ყორღანების ბრწყინვალე კულტურა“. ძირითადად წინააზიურ მასალებთან შედარება-შეჯერების გზით მან ეს ყორღანები ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი ნახევრით დაათარიდა, ხოლო ყორღანები შედარებით ღარიბი ინვენტარით ბ. კუფტინმა ბრინჯაოს კულტურის ადრეულ საფეხურს ძვ. წ. III ათასწლეულს მიაკუთვნა.¹

ყორღანული მასალის შესწავლამ მეცნიერები იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ჩვ. წ. აღ-მდე III-II ათასწლეულებში საქართველოს მიწა-წყალზე მობინადრე ტომების ცხოვრებაში მეურნეობის ძლიერი აღმავლობის ხანა ყოფილა. როგორც ჩანს, ტომთა ეკონომიური ძლიერების საფუძველს წარმოადგენდა მიწათმოქმედებისა და მწყემსური მესაქონლეობის განვითარება, რაც ერთიმეორესთან განუყრელად იყო დაკავშირებული; მაღალ დონეზე იყო ასული ხელოსნობა. მეურნეობის აღმავლობას, სამეურნეო ცხოვრების გართულებას თან სდევდა ძლიერი ტომობრივი გაერთიანებების წარმოქმნა, რომელთაც სათავეში ბელადი ედგა. ის ფაქტი, რომ ქონებრივი მდგომარეობით ბელადი სხვა წევრებისაგან გამოირჩეოდა, მოწმობს საზოგადოების განვითარების ისეთ საფეხურზე ასვლას, როდესაც იწყება მისი ქონებრივი დიფერენციაცია. თრიალეთის „დიდი ყორღანები“ მდიდარი სამარხეული ინვენტარით სწორედ ტომების წინამძღოლების, ბელადების სამარხები უნდა ყოფილიყო.

¹ ო. ჯაფარიძე „საქართველოს არქეოლოგია“. თბილისი, 1991 წ., გვ. 11.

ახლა ძნელია ბელადის დაკრძალვის ცერემონიალის სურათის აღდგენა, მაგრამ, ჩანს, ის საკმაოდ რთული რიტუალი უნდა ყოფილიყო და შესაძლებელია, რომ ამ რიტუალის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ცეკვაც იყო.

თრიალეთისა და ზურტაკეტის არც ერთ დიდ ყორღანში ადამიანის ძვლები თითქმის არ აღმოჩენილა. როგორც ჩანს, დიდებულთა სამარხებში წესად იყო მიღებული მიცვალებულის დაწვა და შემდეგ ეტლთან ან ხის სარეცელთან ერთად დაკრძალვა.

თრიალეთის „დიდი ყორღანების ბრწყინვალე კულტურა“ ოქრომჭედლური ტექნიკის მაღალი დონით გამოირჩევა. როგორც ცნობილია, ძვირფასი ლითონების მხატვრული დამუშავების ხელოვნება ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია, რომელიც თრიალეთის კულტურას ესოდენ თავისებურ სახეს აძლევს და ამ საზოგადოების განვითარების მაღალ დონეზე მეტყველებს.

ო. ჯაფარიძე მიიჩნევს, რომ „ოქრომჭედლური ხელოვნების განვითარება უთუოდ ძველადმოსავლეთთან, უპირატესად შუმერებთან ახლო ურთიერთობამ განაპირობა, მაგრამ საიუველირო საქმე აქ შემდეგში ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე აღის და თავისებურ სახესაც ღებულობს. სწორედ აქ იღებს დასაბამს ქართული ოქრომჭედლობა. ახლა ძნელია დროის ამ დიდ მანძილზე თვალი გავადევნოთ მისი განვითარების საფეხურებს, მით უმეტეს, რომ თრიალეთის მომდევნო პერიოდში, გვიან-ბრინჯაოს ხანაში, ძვ. წ. აღ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრიდან ძვირფასი ლითონის მხატვრული ნაწარმი თითქმის არ გვხვდება. ოქრომჭედლობის ხელახალი აყვავება იწყება ანტიკურ ხანაში, რომელიც თავისი ფესვებით, ჩანს, თრიალეთის კულტურას უკავშირდება”¹.

ბ. კუფტინი ფიქრობდა, რომ „თრიალეთის ყორღანების ძვირფასი ინვენტარი გარკვეულ ურთიერთობას ამჟღავნებს სამხრეთ მესოპოტამიის (ური, ურუკის), მცირე აზიისა (ალაჯა, ჰუიუკის) და კრეტა-მიკენის ნიმუშებთან. მაგრამ, ამავე დროს, იგი მათ ადგილობრივი წარმოების შედეგად თვლიდა. ის ფაქტი, რომ თრიალეთური ოქროს სასმისი ვერ პოულობს ანალოგიებს ძველ აღმოსავლურ ტორევიტიკაში მას საშუალებას აძლევდა, რომ იგი ბრინჯაოს ხანის საქართველოს საიუველირო ხელოვნების შესანიშნავ მაგალითად ეღიარებინა.

¹ ო. ჯაფარიძე „ძველი მხატვრული ხელოსნობის სათავეებთან“, საბჭოთა ხელოვნება, თბ. 1976 წ. №7. გვ. 73.

ოქროს სასმისზე და აგრეთვე ერთ-ერთ თიხის ჭურჭელზე მოცემული ორნამენტული სახეების მსგავსება, – აღნიშნავდა იგი, – ძლიერი საბუთია იმისა, რომ ამ თახის წარმომავლობა ადგილობრივი წარმოების შედეგად მივიჩნით”¹.

1938 წ. თრიალეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ, (ბ. კუფტინის ხელმძღვანელობით) წალკის რაიონში ყორღან კურუხტაშში მიაკვლია ვერცხლის თაქს, რომელიც მეცნიერთა, მათ შორის, ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მკვლევართა ყურადღების ცენტრში მოექცა. თაქსის სიმაღლე 108 მმ-ია, უდიდესი დიამეტრი – 99 მმ, წონა – 250 გრ. თაქსი წარმოადგენს ორკედლიან ჭურჭელს, ვერცხლის ერთი ფირფიტისაგან არის დამზადებული, ქვემოთ დავიწროებული ცილინდრის ფორმისაა და დაბალყელიანი ფეხით ბოლოვდება. (სურ. 10)

რთულად უნდა წარმოვიდგინოთ ვერცხლის სასმისის დამზადების წესი. ვერცხლის ერთი მთლიანი ფირფიტისაგან გაკეთებულია ცილინდრული ჭურჭელი, ვიწროყელიანი ღრუ ფეხით; ჭურჭლის განსაკუთრებით, მისი ფეხის ზედაპირის გულდასმითი გასინჯვიდან ირკვევა, რომ იგი მიღებულია გამოკვერვით. თუ გავითვალისწინებთ ჭურჭლის ზომებს აშკარა გახდება, თუ რა დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა ასეთი რთული ფორმის ღრუ ჭურჭლის გამოჭედვა ერთი მთლიანი ფირფიტისაგან ისე, რომ მისი კედლები დაახლოებით თანასწორი სისქისა და გლუვი დარჩენილიყო; ამიტომ სამართლიანად უნდა იქნეს მიჩნეული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც აქ სავარაუდებელია ჩარხის გამოყენება ჭურჭლის ზოგიერთი ნაწილის შემოჭიმვისათვის. ამავე წესით უნდა იყოს მიღებული ჭურჭლის გადმოკეცილი შესქელებული სალტისებური ნაპირიც, და, საერთოდ – გაპრიალებული ჭურჭლის ზედაპირი².

ჭურჭლის ზედაპირზე მახვილი იარაღით შემოხაზული უნდა ყოფილიყო მთელი კომპოზიცია, რაც კარგად ჩანს რელიეფის გარკვეულ ნაწილებში (გრაფიკული კანელურები ჭურჭლის ქვედა ნაწილზე, ზედა ფრიზის მთავარი პერსონაჟის ფეხები, მისი საყდარი, ფიგურების ფეხსაცმელები და სხვა). კომპოზიცია შემოხაზულია თავისებურად მტკიცე ხელით, რასაც ისიც მოწმობს, რომ მისი შესწორება ოსტატს მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევაში დასჭირვებია. კომპოზიციის გრაფიკული ნახატი შესრულებულია საკმაოდ მძლავრად, ყოველ

¹ ო. ჯაფარიძე „არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში“, თბილისი, 1969 წ. გვ. 173.

² ფ. თავაძე, შ. მესხია, ვ. ბარქაია, „ფურცლოვანი ლითონების ჩარხზე დამუშავება ძველ საქართველოში, თბილისი, 1954 წ. გვ. 19

შემთხვევაში ისე, რომ მისი მსუბუქი კვალი ლითონის ფირფიტის მეორე მხარეზე აღინიშნება: ეს უთუოდ გულისხმობს პლასტიკური სარჩულის გამოყენებას ამ პროცესში. რელიეფის ამოსაყვანად გამოყენებული ჩანს მომრგვალებულთავიანი ხის სტიკი, რომელსაც ამოქმედებდნენ ან უშუალოდ ხელის დაჭერით ან კვერის დარტყმით. ცხადია, რომ ამგვარად ამოყვანილი რელიეფი მუდამ ვერ დაემთხვეოდა ნაკვეთის გრაფიკულ კონტურს და მოკლებული იქნებოდა სიმკვეთრეს. ამიტომ რელიეფის დამუშავების შემდგომ საფეხურს წარმოადგენდა მისი მკვეთრად, განმეორებით შემოსახულ კონტურზე და დამატებითი მძლავრი ჩაღარული შტრიხები ცალკეული დეტალების – სხეულისა და პირისახის ნაკვეთების, შემოსილობის დეტალების და სხვა, გამოყვანა¹.

ამ ძეგლის ღრმა მხატვრულ-სტილურ ანალიზს გვაწვდის ნანა ჯაფარიძე წიგნში „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: თრიალეთის კულტურა“, სადაც თასი შემდეგნაირად არის აღწერილი: „თასი შედგება ზედა და ქვედა რეგისტრისაგან. ზედა რეგისტრზე გამოსახულია 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება. მთელი რეგისტრის სიმაღლეზე ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ მოცემულია ხის სტილიზებული გამოსახულება, ხოლო მარცხნივ დიდი ზომის მაღალფეხიანი ჭურჭელი (სამსხვერპლო), რომლის ორივე მხარეს გამოსახულია ორი დაწოლილი ცხოველის ფიგურა. მაღალფეხიანი ჭურჭლის მარცხნივ კიდევ ერთი შედარებით მცირე ზომის მაღალყელიანი ჭურჭელია მოთავსებული². თუმცა ის რაც ნ. ჯაფარიძეს მაღალყელიან ჭურჭლად მიაჩნია, მისი გამოსახვის ადგილიდან (სივრცეშია გამოსახული პირველი ფიგურის წინ) გამომდინარე, ჩვენ დასარტყამ ინსტრუმენტს უფრო მოგვაგონებს, რაზეც მოგვიანებით გავაგრძელებთ საუბარს.

ამ რეგისტრზე გამოსახული ფიგურების პოზა, პროფილი, ტანისამოსი თითქმის არაფრით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფიგურების ტანი 3/4-შია გამოსახული, თავი – პროფილში, თვალი – ფასში, ფიგურათა თმები ტალღისებური ხაზებითაა აღნიშნული, წვერი კი სწორხაზოვანი შტრიხებითაა გადმოცემული. ოთხი ფიგურა უწვევროა. ფიგურების სხეულს ფარავს გულზე სამკუთხად ამოჭრილი მოკლე სამოსი, რომლის გულისპირსა და კალთას

¹ ა. ჯავახიშვილი, „მხატვრული ხელოსნობა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, თბ. 1955 წ. გვ. 14-15

² ნ. ჯაფარიძე, ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თრიალეთის კულტურა, თბილისი 1981წ. გვ. 11-13

ირიბად დაშტრიხული ზოლები გასდევს. ფიგურები ერთნაირი ნიღბებით არიან წარმოდგენილი, ერთნაირი სასმისები უჭირავთ მარჯვენა ხელში, ერთნაირი კუდები მოუჩანთ და ერთნაირი ჭკინტიანი ფეხსაცმელები აცვიათ”¹.

განსხვავებული სურათია მეორე რეგისტრზე, რომელიც ორი რელიეფური მსხვილი ზოლითაა შემოსაზღვრული. ამ რეგისტრზე გამოსახული ირმების პროცესია პირველი რეგისტრის ფიგურათა საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს (მარჯვნიდან მარცხნივ). ირმების მოძრაობის საკმაოდ ძლიერ ეფექტს ხელს უწყობს თავდახრილი, რქადატოტვილი ხარირმებისა და თავაწეული ფურირმების ჰორიზონტალურად განლაგებული სხეულების ტალღისებური მონაცვლეობა². სულ 9 ირემია გამოსახული ქვედა რეგისტრზე, აქედან 5 ხარირემია და 4 ფურირემი.

თრიალეთის ვერცხლის თასის შესახებ მეცნიერებმა ადრევე აწარმოეს დაკვირვებანი და გამოთქვეს მოსაზრებანი.

პ. უშაკოვის აზრით, პროცესიის ფიგურათა სახეები თხუნელის ნიღბებითაა დაფარული, ფიგურებს მედიის კუდები აქვთ, ხოლო მთლიანად რეგისტრი ხეთურ სტილშია შესრულებული და გაზაფხულისა და აღორძინების ღვთაების „ტელეფინუსისადმი“ თაყვანისცემის სცენას წარმოადგენს.³

ბ. კუფტინი არ იზიარებს პ. უშაკოვის მოსაზრებას თხუნელის ნიღბის შესახებ, რადგან პროცესიის ყველა ფიგურას აშკარად ემჩნევა საკმაოდ დიდი ზომის თვალები, რაც თხუნელას განუვითარებელი აქვს. თასზე გამოსახული ფიგურების სამოსის კუდებს ბ. კუფტინი გადაჭრით მიიჩნევს მგლის კუდად, მას რიტუალურ ატრიბუტად თვლის და აკავშირებს მგლის ტოტემთან⁴.

მ. ჩიქოვანის აზრით, თასის ზედა რეგისტრზე გამოსახული ფიგურათა პროცესია ხატობაზე მოსული მონადირეებია, რომლებიც თაყვანს სცემენ ტახტზე მჯდომ ნადირთა ღვთაებას – ქალღმერთ დალის. მ. ჩიქოვანის თანახმად, ფიგურათა სახეები დათვის ნიღბებითაა დაფარული, რაც დათვის ტოტემის არსებობაზე მიუთითებს. მონადირეებს წელზე ტალავრის ქვეშ მგლის კუდი ჰკიდიათ. მგლის კუდის სიმბოლიკის ასახსნელად მ. ჩიქოვანს მოჰყავს სვანური ფერხულის ტექსტის ეპიზოდი: „მაღალ თეთრ კლდეში დალი

¹ ნ. ჯაფარიძე „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: თრიალეთის კულტურა“, თბილისი, 1981 წ. გვ. 11-13.

² იქვე, გვ. 11-13.

³ П. Ушаков «Хетская проблема» თბილისის უნივერსიტეტის შრომები XVIII, თბ. 1941 წ. გვ.111

⁴ ნ. ჯაფარიძე, „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: „თრიალეთის კულტურა“. თბილისი 1981 წ. გვ. 17

მშობიარობს, ძირს მგელი უცდის. ქაღალდმერთს ბავშვი გადმოუვარდება. მგელმა პირი დასტაცა და ტყისკენ გააქანა. ამას ქედლიდან თვალი მოჰკრა სახელოვნამა მონადირემ „მეფისამ“. იგი მგელს დაეწია, მხეცი მოჰკლა და ბავშვი წაართვა. დალი შვილის დაკარგვას მოთქვამს. კეთილმა მეფისამ ჩვილი დედას მიუყვანა. დედის სიხარულს საზღვარი არ აქვს. ქაღალდმერთი მეფისას სამ რამეს შესთავაზებს საჩუქრად. თუ უნდა ყოველდღე „შუნს“ მისცემს ან სექტემბერში ცხრა ჯიხვს მოაკვლევინებს. ანდა თუ სურს მასთან დაწოლის ნება ეძლევა. აქედან ჩანს, რომ მგელი დალის მტერია, თავისი მხრით მგელი ჯგრაგის „ძაღლია“ და მას ემორჩილება. მაშასადამე, ჯგრაგს დალისთან თითქოს რაღაც შუღლი აქვს. მონადირე მეფისა დალის ერთგულია, მგელს მოკლავს და მხეცის ტყავს წელზე ნიშნად გაიკეთებს. თასზე გამოსახული მგლის კუდი იმის სიმბოლური მაჩვენებელია, რომ მისი მატარებელი მონადირეები დალის კეთილისმყოფლენი არიან და ქაღალდმერთისაგან ნადირობის ბედს მოეღიან. მ. ჩიქოვანი მიიჩნევს, რომ თასზე ღვთაების წინ გამოსახულია ორი მონადირე სწორყურა ძაღლი. სწორედ ეს ცხოველები თუ შეავსებდნენ სიუჟეტურად კომპოზიციას. დალის ეპოსში ხშირადაა საუბარი მონადირის უერთგულეს „ყურმაზე“. „ბეთქენის“ დაღუპვისას მისი ერთგული მწვერების წკმუტუნი რაჭა-ლენხუმამდე აღწევდაო, იტყვიან სვანები. ბუნებრივია, რომ ოსტატმა მონადირეთა დღესასწაულის სცენაზე ეს მეტად საჭირო ცხოველიც გამოიყვანა¹.

შ. ამირანაშვილის მიხედვით ფიგურათა სახეებს ნიღბები ფარავს, „სიცოცხლის ხის“ ქვეშ გამოსახულია მდინარეები ტიგროსი და ევფრატი. ორ ფეხზე შემდგარი ჭურჭელი ღვთაებრივი სასმელის საცავია, ხოლო მთლიანად რეგისტრის სიუჟეტი ამ სასმელის მომზადებისა და დარიგების რიტუალურ სცენას წარმოადგენს. ავტორი შენიშნავს, რომ რეგისტრზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია ქურუმების მონაწილეობით, რაც შეეხება ტახტზე მჯდომ ფიგურას, შ. ამირანაშვილი თვლის, რომ ესაა ხეთების ღვთაება ტელეფინი და უკავშირდება სვანეთში გავრცელებულ „ტულეფიაი-მელიაის“ ნაყოფიერების (მამარობითი) ღვთაების კულტს².

ვ. ბარდაველიძეს მიაჩნია, რომ ზედა რეგისტრზე თემის ღვთაებები და მათი მთავარია გამოსახული, რომლებიც ასრულებენ რიტუალს თემის უმთავრეს

¹ მ. ჩიქოვანი „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1947 წ. გვ. 63-67

² შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1971 წ. გვ. 31-36

ყოველწლიურ დღესასწაულზე. კომპოზიცია გამოხატავს ზეციურ სამეფოს, რომლის შესასვლელთან ცხოვრების ხეა დარგული¹.

თრიალეთის ვერცხლის თასს კავკასიური თუ ძველ აღმოსავლური მატერიალური კულტურის ძეგლებს შორის ზუსტი ანალოგი არ მოეპოვება და ზოგადი მსგავსების შესახებ თუ ითქმის რაიმე. ეს მსგავსება, ძირითადად, თემატური, კომპოზიციური ან იკონოგრაფიული ხასიათისაა.

თრიალეთის თასზე გამოსახული მჯდომარე ფიგურის პოზა იკონოგრაფიულად უახლოვდება ასეთივე ფიგურების შუმერულ გამოსახულებებს. (სურ. 49) ამ გამოსახულებების ფეხებსაც გრძელი კაბები ფარავს, მუხლები მართ კუთხეს ქმნის, მარცხენა მოხრილი ხელი მკერდზე აქვთ მიდებული, ხოლო მარჯვენა ხელში სასმისი უჭირავთ. გამოსახულებებს შორის განსხვავებაც შეინიშნება. შუმერული ფიგურები წელსხემოთ შიშველია, მათი ტანისამოსის მოდელირებაც სხვაგვარია. ამასთან, თუ თრიალეთის ფიგურის მხრები 3/4-შია მოცემული, შუმერული ფიგურებისა ფასშია გამოსახული.²

თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურათა სამოსი სათანადო მსგავსებას ამჟღავნებს ხეთურ რელიეფზე გამოსახული ფიგურების სამოსთან. ორივე შემთხვევაში ფიგურებს მოკლე სახელოებით გულამოჭრილი მოკლე ქულაჯები აცვიათ³, (სურ. 50) მაგრამ ამავე დროს მთელი რიგი თავისებური ნიშნებითაც გამოირჩევა: ხეთური ტანისამოსისათვის დამახასიათებელია ფართო სარტყელი. თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ გამოსახულებებს კი სარტყელი არ არტყიათ. ხეთურ სამოსში საგულე მრგვალად არის ამოჭრილი, თრიალეთის ფიგურათა სამოსს კი სამკუთხად ამოჭრილი გულისპირი აქვს. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ აქ სათანადო ურთიერთობა ჩანს ძველ აღმოსავლური ხელოვნების მოტივებთან, თავისებურებები მაინც შეინიშნება, რაც ამ თასის ადგილობრივ წარმომავლობაზე მეტყველებს⁴.

სათანადო მსგავსება შეინიშნება თრიალეთის თასისა და ხეთური ირმების გამოსახულებებშიც. მსგავსება ამ შემთხვევაშიც იკონოგრაფიული ხასიათისაა. ირმების რქები ფასშია გამოსახული, სხეული პროფილში, მაგრამ თრიალეთურისაგან განსხვავებით ხეთური ირმების გამოსახულებები დაბალი

¹ В. Бардавелидзе, «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», Тбилиси, 1957г. стр. 248

² ნ. ჯაფარიძე „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში“ „თრიალეთის კულტურა“, თბილისი 1981 წ. გვ. 20-22.

³ Б. Куфтин, «Археологическое раскопки в триалети», 1941 г. Стр. 89-90

⁴ ო. ჯაფარიძე „არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში“, თბილისი 1969 წ. გვ. 174.

ბრტყელი რელიეფითაა შესრულებული. თრიალეთის თასის ირმების პოზა მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამისგან განსხვავებით ხეთური თუ ძველადმოსავლური რელიეფების ცხოველთა გამოსახულებანი მეტი სტატიკურობით ხასიათდება.¹

თრიალეთის თასის იკონოგრაფიულ სისტემასთან ჩვენი აზრით, ყველაზე ახლოს დგას ურუკის ალებასტრის ჭურჭლის (ვაზა) ოთხრეგისტრიანი რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც თარიღდება ძვ. წ. აღ-ის 3200-3000წ.წ. (სურ. 51) ეს ნივთი აღმოჩენილ იქნა სამხრეთ ერაყის ტერიტორიაზე, უძველეს ქალაქ ურუკის ნანგრევებში, შუმერულ ქალღვთაება ინანას სატაძრო კომპლექსში, 1933-1934 წ.წ. არეოლოგიური გათხრების დროს რომელსაც ახორციელებდნენ გერმანელი ასირიოლოგები². მისი სიმაღლე 106 სმ –ია, ხოლო უდიდესი დიამეტრი 36 სმ. ვაზას აქვს ოთხი რეგისტრი: ძირის რეგისტრზე გამოსახულია ტიგროსისა და ევფრატის დელტის მცენარეები – ლერწამისა და მარცვლეული კულტურების სახით; მცენარეული რეგისტრის მაღლა ცხოველების პროცესიაა მოცემული, სადაც ხარები და ცხვრები პროფილში გამოსახული თავებით მოძრაობენ საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით; პროცესია გრძელდება მესამე რეგისტრზეც, სადაც წარმოდგენილი არიან შიშველი მამაკაცები თასებით და ქილებით ხელში, რომელშიც სამსხვერპლო ელემენტები, ხილი და მარცვლეულია მოთავსებული. შიშველი მამაკაცების პროცესია ცხოველების პროცესის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს. მეოთხე, წვერის რეგისტრი მთლიანი სცენით არის წარმოდგენილი, სადაც შიშველი ფიგურების პროცესია მთავრდება ტაძართან ახლოს. აქვე გამოსახულია მესოპოტამიური ქალღვთაება ინანა, მოგვიანებით აქადურ პანთეონში ცნობილი იშთარი, რომლის უკან დგას ლერწმის ორი ბოხნა (სამსხვერპლო). შიშველი ფიგურა მას მიაართმევს ხილსა და მარცვლეულს ძღვენის სახით. ზედა რეგისტრზე ასევე მოცემულია ფიგურა საცერემონიო ტანსაცმელში, რომელიც შესაძლოა არის ტომის ბელადი. აქვე პროცესიის შორიახლოს დგას ქურუმი, რომელსაც პროცესია უახლოვდება უკანა მხრიდან.³

¹ ნ. ჯაფარიძე „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში“, „თრიალეთის კულტურა“, თბილისი 1981 წ. გვ. 23.

² <http://www.historyofinformation.com/index.php?id=2617>

³ <http://www.historyofinformation.com/index.php?id=2617>

თუ დაგაკვირდებით ურუკის ვაზასა და თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიულ სისტემათა აღწერილობას აშკარად დავინახავთ მათ შორის თემატურ და კომპოზიციურ მსგავსებას:

1. ორივე ჭურჭელზე სიუჟეტის რეგისტრული თხრობაა მოცემული; (თუმცა განსხვავებულია რეგისტრების რაოდენობა)
2. ორივე ჭურჭელზე ცხოველებისა და ადამიანთა ფიგურების პროცესიების ურთიერთ საწინააღმდეგო მოძრაობებს ვხვდებით;
3. ორივე ჭურჭელზე გადმოცემულია რიტუალური ქმედება, რომლის დროსაც შესაწირავს, ძღვენს მიაართმევენ ღვთაებას. რიტუალური დატვირთვის მიმანიშნებელია აგრეთვე ორივე ნივთის ზედა რეგისტრზე გამოსახული სამსხვერპლო ჭურჭელიც.

მაგრამ როგორც ჩანს, ეს მსგავსება ზოგადი ხასიათის არის. თრიალეთის ვერცხლის თასსა და ურუკის ვაზას შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებებიც შეინიშნება:

1. ურუკის ვაზას გამოსახულებანი სტილისტურად მკვეთრად განსხვავდება თრიალეთის თასის გამოსახულებებისგან. ურუკის ჭურჭელზე გამოსახული ადამიანის ფიგურები, მათი პოზა და გამოსახვის მანერა, თრიალეთის თასთან შედარებით რეალისტურია;
2. თრიალეთის თასის ქვედა რეგისტრზე გამოსახულია ირმების პროცესია და არა ცხვრების და ხარების, როგორც ეს ურუკის ჭურჭელზე ფიქსირდება;
3. თრიალეთის თასის ცხოველთა პროცესია საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით მიემართება, განსხვავებით ურუკის ვაზას ცხოველთა პროცესიის მიმართულებისგან;
4. თრიალეთის თასის ზედა რეგისტრზე გამოსახული ფიგურები ტანსაცმლით და ნიღბებით არიან წარმოდგენილნი, ხოლო ურუკის ფიგურები შიშველნი;
5. ურუკის ვაზაზე ცენტრალურ სცენაში გარდა ღვთაებისა და მასთან მიახლოვებულ ადამიანთა პროცესიისა, გამოკვეთილია კიდევ ორი პერსონაჟი – ბელადისა და ქურუმის სახით, ხოლო თრიალეთის თასზე ცენტრალურ სცენაში წარმოდგენილია, ღვთაება, და მათკენ მოძრავი, შენიღბული ადამიანების პროცესია;

6. განსხვავებულია მცენარეთა მოტივის არსი ქართულ და მესოპოტამიურ არქეოლოგიურ ნიმუშებზე: ურუკის ვაზაზე მცენარეების - ლერწამისა და მარცვლეულის გამოსახვა იმაზე მეტყველებს, რომ მათი ნაყოფიერება დამოკიდებულია ზედა რეგისტრზე გამოსახულ ქაღვთაებაზე, ხოლო რაც შეეხება თრიალეთის თასზე გამოსახულ ხეს, აქ მას აშკარად თავად აქვს საკულტო დანიშნულება, ის თვითონ წარმოადგენს ნაყოფიერების სიმბოლოს და თასზე ის წარმოდგენილია როგორც სათაყვანებელი ობიექტი;

7. განსხვავებულია ასევე, შესაწირი – თუ ურუკის ალებასტრის ვაზაზე მოძრავ ფიგურებს თასებით და ქილებით მარცვლეული და ხილი მიაქვთ, თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოძრავ ფიგურების შესაწირს აშკარად გარკვეული სასმელი (შესაძლოა ლუდი) უნდა წარმოადგენდეს.

ასე რომ მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა, ურუკის და თრიალეთის ჭურჭელთა იკონოგრაფიის განსხვავებულობაზე ბევრი რამ მეტყველებს, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა რომ ისინი სხვადასხვა, განსხვავებული კულტურების ძეგლებად უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ ამავედროულად არ უნდა გამოვრიცხოთ ამ კულტურათა შორის კავშირებიც.

გარდა ამისა, როგორც ურუკის ალებასტრის ვაზას, ასევე თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა მნიშვნელოვან პარალელს ავლებს ძვ. წ. აღ – ის VIII ს. დათარიღებულ ნეოხეთური კულტურის ნიმუშთან. ამ შემთხვევაში საუბარი შეეხება „ყარათეპეს“ კედლის რელიეფს.

ყარათეპე, ამჟამად (თურქული სიტყვაა და ნიშნავს „შავ ბორცვს“, ხეთურად - azatiwataia) სამხრეთ თურქეთის ტერიტორიაზე, კადირილის ოლქის ცენტრიდან 23 კილომეტრში მდებარე ღია მუზეუმს წარმოადგენს.¹ (სურ. 52) ხოლო ძველად, ხეთების იმპერიის ჩამოქცევის შემდეგ (ძვ. წ. აღ. XII ს.) ეს ადგილი წარმოადგენდა ციხესიმაგრეს (სილისია), რომელიც აკონტროლებდა აღმოსავლეთ ანატოლიიდან ჩრდილოეთ სირიის ვაკეზე გასასვლელს.² საინიციატივო არქეოლოგიური გათხრები ამ ტერიტორიაზე 1940-იან წლებში აწარმოეს პროფ. ჰელმუთ ბოსერტმა და პროფ. ბაჰადირ ალკიმმა და შემდეგ არქეოლოგიური სამუშაოები გააგრძელა დოქტორმა ჰალეტ ქემბელმა.³

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Karatepe>
² <http://en.wikipedia.org/wiki/Karatepe>
³ <http://www.hittitemonuments.com/karatepe/>

ციხესიმაგრე მოიცავს მრავალკუთხა კედელს თავდაცვისათვის, ორი – T ფორმის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კარიბჭის კომპლექსს. ორივე კომპლექსი წარმოდგენილია კოშკებით, ბაზალტის ლომისა და სფინქსების სკულპტურებით, კარიბჭის პალატებით და კორიდორებით. კარიბჭის პალატებს ქმნის ბაზალტის ბლოკები რელიეფური სცენებით და ბილინგვური, ფინიკიური და ლუვიური წარწერებით¹. წარწერებიდან გაირკვა რომ ციხესიმაგრე დააარსა მეფე აზატივადამ ძვ. წ. აღ VIII საუკუნეში². კარატეპეს როგორც ჩანს დიდხანს არ უარსებია (როგორც ციხე სიმაგრეს) და იგი ძვ. წ. აღ – ის 720-680 წ.წ. გადაუწვათ ასურელებს³.

ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კარატეპეს სამხრეთ კარიბჭის რელიეფური სცენები, კერძოდ კარიბჭის სამხრეთის კედლის პირველი ორი ბლოკის სცენა. რელიეფური კომპოზიცია ორ რეგისტრზეა მოცემული. ზედა რეგისტრზე ადამიანთა პროცესიაა გამოსახული. ისინი, შესაწირით (უფრო ძღვენით) მიემართებიან ზურგიან ტახტზე მჯდომი ადამიანის გამოსახულებისკენ. მჯდომარე ფიგურა არ უნდა წარმოადგენდეს ღვთაებას ან მის ქანდაკებას, რადგან იგი საკმაოდ მოძრავ მდგომარეობაშია გამოსახული. მას მარჯვენა ხელი აწეული აქვს მაგიდაზე მდგომ საძღვნო ჭურჭელისკენ და თითებით ეხება მას, ხოლო მარცხენა ხელში მრგვალი ფორმის საგანი (შესაძლოა ხილის რომელიმე სახეობა) უჭირავს. მჯდომარე ფიგურის ადამიანურ ბუნებაზე მეტყველებს მის ორივე მხარეს მდგომი მსახურები, რომლებიც რტოებით ხელში, ჰაერს უნიავებენ მას (ბატონს). რეალისტურად აღიქმება შედარებით მომცრო ტანის ადამიანის გამოსახულება, რომელიც დოქის მაგვარი ჭურჭლით ხელში ტახტზე მჯდომი ფიგურისკენ მიმავალი პროცესიის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს. შესაძლოა მან უკვე თაყვანისსცა ბატონს, მიართვა ძღვენი და ბრუნდება უკან. (სურ. 53)

ზედა რეგისტრის სცენას „მეფის წვეულებად, ღვინად“ მიიჩნევენ⁴. კარატეპეს ამ რელიეფური კომპოზიციის ღვინად, გართობად და დღესასწაულად აღქმას აძლიერებს საძღვნო ჭურჭლის მაგიდის ქვეშ მჯდომარე მაიმუნის გამოსახულება. (სურ. 54) ასევე ქვედა რეგისტრზე მოცემული ოთხი მუსიკოსის მწყობრი, რომელთაგან ორი არფისმაგვარ საკრავზე უკრავს, ერთი

¹ <http://www.bibleplaces.com/karatepe.htm>
² <http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>
³ <http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>
⁴ <http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>

დაირის მაგვარ საკრავზე და ერთიჯ ჩასაბერ საკრავზე. (სურ. 55) აღსანიშნავია აგრეთვე მეორე ბლოკის ქვედა რეგისტრზე გამოსახული ხუთი ადამიანის ფიგურისგან შემდგარი პროცესია. მათგან ორს შესაწირად გამზადებული ხარი მიყავთ, ერთს ხელემაპყრობილი, მხიარული ჟესტით ჭურჭელი (სასმელი) მიაქვს, ერთს კისერზე თიკანი ან შველი ყავს გადაკიდებული, ხოლო ერთი ფიგურა როგორც ჩანს მათი წინამძღოლია. შესაძლოა იგი არის დიდებული, ხოლო დანარჩენი ოთხი, შესაწირებით, მისი მსახურები არიან. (სურ. 56)

აღწერილ ქართულ, მესოპოტამიურ და ხეთური ძეგლების იკონოგრაფიულ სისტემებს შორის შემდეგი პარალელების გავლება შეიძლება:

- 1) თრიალეთის ვერცხლის თასისა და ურუქის ალებასტრის ვაზას მსგავსად, კარატეპეს რელიეფზეც კომპოზიცია რეგისტრულად გადმოიცემა;
- 2) ქართული და მესოპოტამიური ძეგლების ფიგურათა პროცესიის მსგავსად, ხეთური ფოგურების მსვლელობა შესაწირებით (ძღვენით) არის წარმოდგენილი;
- 3) კარატეპეს კედლის რელიეფზეც გამოკვეთილია ცენტრალური ფიგურა რომლისკენაც მიემართება პროცესია, როგორც ეს ურუქის ვაზაზე და თრიალეთის თასზეა მოცემული;

თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ყარათეპეს კედლის რელიეფი სტილისტური და კომპოზიციური თვალსაზრისით უფრო ახლოს თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფთან დგას, რაც შემდეგი გარემოებებით არის განპირობებული:

- ორრეგისტროვანი თხრობა;
- ცენტრალური ფიგურის მჯდომარე პოზა;
- ტანთჩაცმულობა;
- მოძრავი ფიგურების სხეულის ნაწილების გამოსახვის მანერა (3/4-ში გამოსახული მხრები), (იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი);
- საძღვნო და შესაწირი ჭურჭელის (თასების) ფორმა;

ეს გარემოებები კი თავის მხრივ, ნებას გვრთავენ, უცხოურ ძეგლებს შორის, თრიალეთური რელიეფის უახლოეს პარალელად ხეთური კულტურის ნიმუში მივიჩნიოთ.

მაგრამ აქვე, ყურადღებიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის მნიშვნელოვანი განსხვავებები, რაც ამ ორი ძეგლის იკონოგრაფიულ სისტემებს შორის შეიმჩევა:

1. თრიალეთის ვერცხლის თასის ცენტრალური ფიგურა უზურგო ტახტზე ზის, ყარათეპეს კედლის ცენტრალური ფიგურა კი ზურგიან ტახტზე;
2. თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოძრავ ფიგურებს მხოლოდ თასები უკავიათ ხელში, კარატეპეს მოძრავ ფიგურებს კი თასები, დოქები, ღარნაკზე მოთავსებული ცხოველი, ხილი და სხვა ძღვენი;
3. ყარათეპეს ფიგურებისგან განსხვავებით თრიალეთური ფიგურები შენიღბულები არიან;
4. ყველაზე მნიშვნელოვანი შესაწირი ან ძღვენი თრიალეთის ვერცხლის თასზე ირმების სახით დამოუკიდებლად მოძრაობენ, ყარათეპეს რელიეფზე კი ამ ძღვენს წარმოადგენს არა ირემი, არამედ ხარი და ცხვარი. ამავე დროს, ეს ძღვენი რიგ შემთხვევაში საბმელით მიყავთ ადამიანებს, რიგ შემთხვევაში კისერზე მოკიდებული;
5. ყარათეპეს რელიეფი – მუსიკოსების მსვლელობით, მაიმუნის გამოსახულებით, ორი მოსამსახურის რტოებით ხელში გამოსახვით, რომლებიც ჰაერს უნიავებენ მჯდომარე ფიგურას, როგორც ზემოთ აღინიშნა აშკარად მეტყველებს იმაზე რომ აქ გართობა-ღვინის სურათია მოცემული. რასაც ვერ ვიტყვით თრიალეთის ვერცხლის თასის სიუჟეტზე. (მაიმუნის მსგავსად თრიალეთის ვერცხლის თასზეც გამოსახულია ორი ცხოველი, (შესაძლებელია ძაღლებიც), მაგრამ მათ იმდენად უმოძრაო მდგომარეობა ახასიათებთ, რომ ჩვენი აზრით, ისინიც ღვთაების ქანდაკების მსგავსად, ასევე ქანდაკებებს უნდა წარმოადგენდნენ).

ცხადია, ეს განმასხვავებელი ნიშნები იმაზე მიგვანიშნებენ რომ ქართული და ხეთური ძეგლები ეთნიკურად სხვადასხვა კულტურულ მონაპოვარს მიეკუთვნებიან, მაგრამ რადგან მათ შორის ზოგადი და ამავედროულად სიზუსტემდე მისული მსგავსებები არსებობს ეს გარემოება ამ ორი ძეგლის შემქმნელი ხალხების ძალიან მჭიდრო ურთიერთობაზეც ლაპარაკობს.

თრიალეთურ-ხეთური ძეგლების პარალელების უფრო მეტ სიღრმეზე მეტყველებს ხეთური კულტურის კიდევ ერთი ნიმუში – კერძოდ, თურქეთის ტერიტორიაზე, ანატოლიაში, სოფელ ბოლაზქოის ახლოს მდებარე იაზილიქაიას კლდეში ნაკვეთი ბარელიეფი, რომელსაც თრიალეთის ვერცხლის თასის მსგავსად ძვ. წ. აღ-ის II ათასწლეულით ათარიღებენ¹. ბარელიეფზე მოცემულია

¹ გ. გიორგაძე „ათასი ღვთაების ქვეყანა“, თბილისი 1988წ. გვ. 29

12 ადამიანის პროცესია, რომლებსაც მებრძოლ (ქვესკნელის) ღვთაებებად მიიჩნევენ. (სურ. 57)

იაზილიქიას კლდის ფიგურები ისეთივე, ერთმანეთის ზურგს უკან განლაგებული მოძრავი მდგომარეობით ანუ მწყობრული პრინციპით არიან გამოსახულნი, როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურები. მოძრავი ფიგურების ამგვარი, მწყობრული პრინციპით გამოსახვა ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, რადგან იგი ქორეოგრაფიულ მოტივებთან, კერძოდ ქართულ საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშებთან ავლენს კავშირს, რაზეც მოგვიანებით გავაგრძელებთ საუბარს.

იაზილიქიას ფიგურები თრიალეთურისგან განსხვავებით, მეტი ექსპრესიულობით, დაძაბულობით და დინამიკით ხასიათდებიან. დაძაბულობას ამძაფრებს მათ მარცხენა ხელში მოთავსებული მომრგვალებულპირიანი დაშნაც-აშკარაა რომ ისინი მებრძოლ ხასიათს ავლენენ და ამას ერთ რიტმში, ტემპში, ხელებისა და ფეხების ერთიანი მოძრაობა-მდგომარეობით, ერთნაირი სამოსითა თუ იარაღით გადმოცემენ და სავსებით შესაძლებელია რომ იაზილიქიას კლდის ბარელიეფით საქმე გვაქვს საბრძოლო-საცეკვაო სახილველთან. საცეკვაო სახილველს უნდა წარმოადგენდეს თრიალეთის ფიგურების მსგელობაც.

თრიალეთური ფიგურები, ხეთურისგან განსხვავებით, მშვიდ, სარიტუალო მსგელობას ქმნიან და რაც ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, ეს მსგელობა, (აღბათ უფრო მწყობრი), წარმოდგენილია:

- ერთნაირი ტემპო-რიტმული ნაბიჯით;
- ერთნაირად ფიქსირებული თავის, ზეტანისა და ზედა კიდურების მდგომარეობით;
- ერთნაირი სამოსით;
- ერთნაირი შენიღბულობითა და ატრიბუტიკით (თასებით).

ამ მახასიათებლებს კი იმ მოსაზრებამდე მივყავართ რომ თრიალეთის ფიგურების მწყობრი საცეკვაო სახილველს დავუკავშიროთ (თვითონ სიტყვა „მწყობრიც“ ხომ თავის თავში ცეკვას გულისხმობს (მწყობრი – ფერხულის ადრინდელი ქართული ტერმინი, უფრო სწორად, ფერხისაში მწკრივებად განლაგებული მოცეკვავეთა ჯგუფების სახელწოდება¹, რაზეც ოდნავ

¹ ა. თათარაძე, „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, თბილისი 1986წ. გვ 26

მოგვიანებით მოგახსენებთ), მითუმეტეს თუ მოვიშველიებთ ცეკვის ერთერთ უბრალო განმარტებას, საიდანაც ვგებულობთ რომ ცეკვაში ადამიანთა ცხოვრება, მათი შრომა და აზროვნება, განწყობილება, გრძნობა და განცდა თავის, ზეტანისა და კიდურების მოძრაობებით გამოისახება და აქედან გამომდინარე ცეკვა არის რიტმულ მოძრაობათა კომპლექსი, რომლის საშუალებითაც ადამიანი გადმოსცემს თავის შინაგან განცდებს, გრძნობებს¹ და თუ დავაკვირდებით თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურების სამწყობრო მსვლელობას, სადაც მოძრაობა ერთ რიტმში, ერთ ტემპში, სხეულის ნაწილების ერთნაირი მდგომარეობებით და სარიტუალო განწყობის მიზნით, ერთნაირი სამოსით ნიღბებითა და სასმისებით სრულდება, მაშინ ჩვენ მოსაზრებას ხელი ალბათ არაფერმა აღარ უნდა შეუშალოს. ამ საკითხზე მოგვიანებით კიდევ უფრო ვრცლად გავამახვილებთ ყურადღებას, მანამდე კი შევეხებით თრიალეთის ვერცხლის თასის უახლოეს პარალელად მიჩნეულ ქართულ არქეოლოგიურ ნიმუშს და მიმოვიხილავთ თაზე გამოსახულ ნიშანთა სიმბოლიკას.

როგორც ვნახეთ, ზემოთ მოყვანილ ძეგლებთან თრიალეთის თასის გამოსახულებათა მსგავსება ზოგადი ხასიათისაა, რამდენადაც მსგავსებასთან ერთად საყურადღებო განსხვავებებიც შეინიშნება, რაც თავის მხრივ ძეგლის ორიგინალურობაზე მეტყველებს.

თრიალეთის ვერცხლის თასის უახლოეს პარალელად ბ. კუფტინმა თრიალეთშივე აღმოჩენილი, რელიეფური გამოსახულებებით დაფარული ვერცხლის სარწყული მიიჩნია. (სურ. 58)

ვერცხლის სარწყული 1939 წელს გამოვლინდა წალკის პლატოს XVII ყორღანში. მან უკიდურესად დაზიანებული სახით მოაღწია ჩვენამდე, თუმცა გადარჩენილი ნაწილი მაინც იძლევა ძეგლის მხატვრულ ღირსებებზე ლაპარაკის საშუალებას.

სარწყული მცირე ზომისაა (სიმაღლე 14,5 სმ; პირის დიამეტრი 15 სმ; ძირის დიამეტრი 9 სმ). მას ძირისკენ დავიწროებული წაკვეთილი კონუსის ფორმა აქვს. სარწყულის სხეული წარმოადგენს მილისებურად მოხრილსა და მექანიკურად შეკრულ ფურცელს, რომელზედაც ზურგიდან დაბალი რელიეფით ამოყვანილია ცხოველთა და მცენარეთა ნაკეთები. ზემოდან დამატებით გრავირებულ ნაწიბურს ფარავს ოქროს ბრტყელი, მასივური ორნამენტული წნულის ზოლი, ასეთივე მასივური რგოლი ჰკრავს კორპუსის ძირს, ხოლო ნაპირზე

¹ ა. თათარაძე, „ქართულ ცეკათა განმარტებანი“, თბილისი 1986წ. გვ 48

შემოვლებულია ორმხრივ ფართოდ გადმოკეცილი თხელფირფიტოვანი რგოლი. სახელური წარმოადგენს ვერცხლის მსხვილი გრეხილი მავთულის რკალს მოკაუჭებული ბოლოებით, რომლებიც გამოდებულია კორპუსზე მირჩილულ ვერცხლისავე ყუნწებში. ჭურჭლის რთული შედგენილობის მიუხედავად, იგი საკმაოდ მარტივი ტექნიკური საშუალებებით არის გაკეთებული. ასევე მარტივია რელიეფების ამოყვანის წესი; სარწყულზე რელიეფები მეტად დაბალია, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ოდნავ ამოდიან ფონიდან, ნაკეთების რელიეფურობის შთაბეჭდილებას იძლევა საკმაოდ ღრმა და ფართო ხაზი, რომლითაც ცოცხლად არის შემოხაზული ნაკეთების კონტურები და რომელთა შიგნითაც, ზურგიდან, ოდნავ არის ამოწეული ლითონის ფურცელი. კონტურის ხაზები, როგორც ჩანს, შემოვლებულია მრგვალი, წვერიანი იარაღით, რომლის მცირედი გადახრით ერთ ან მეორე მხარეს მისი კველი ფართოვდება, ხოლო გავლებული ხაზით ერთ-ერთი ნაპირი რბილად გადადიოდა ან ფონზე ან ნაკეთის სხეულზე. ნაკეთების ზედაპირული, დამატებითი დამუშავებაც შესრულებულია ასეთივე, მხოლოდ უფრო წვერილი იარაღით. ამრიგად, რელიეფების ამოსაყვანად ლითონის ფირფიტა დამუშავებულია ჯერ ზედაპირიდან (კონტურები), შემდეგ ზურგიდან (მსუბუქი რელიეფი), ხოლო საბოლოოდ – კვლავ ზედაპირიდან (გრაფიკული დეტალები); ამ სამუშაოს განხორციელება დიდ სირთულესთან არ იყო დაკავშირებული, ვინაიდან სარწყულის კორპუსისათვის განკუთვნილი ლითონის ფურცელი თავდაპირველად გაშლილი იყო და იდო, ალბათ ან მაგარ ქეჩაზე, ან პლასტიკურ მასაზე – ცვილზე¹.

კუფტინის მიხედვით, „ვერცხლის სარწყული სავესებით უნიკალურ ნივთს წარმოადგენს, ამგვარი ნივთი არ მოიპოვება არც მესოპოტამიაში და არც კრეტა-მიკენის კულტურაში. მხოლოდ უფრო მოგვიანებით ასურეთში დაიწვეს ხმარება რკალტარა სარწყულებისა, მაგრამ იქ მათ სხვაგვარი ხასიათი ჰქონდათ და, ჩანს, არც ლითონისაგან ამზადებდნენ². ეს ფაქტი იმაზე მიუთითებს, რომ თრიალეთის ვერცხლის სარწყული ადგილობრივი წარმოშობისაა და ადგილობრივ ყოფასთან არის დაკავშირებული.

სარწყულის ნამსხვრებების რესტავრაცია საშუალებას იძლევა ზოგადი წარმოდგენა შემუშავდეს იმ ჭედური რელიეფის შინაარსის შესახებ, რომელიც

¹ აღ. ჯავახიშვილი „მხატვრული ხელოსნობა“, საბჭოთა ხელოვნება, №6, თბ. 1955. გვ. 74.

² ბ. კუფტინი, „ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში“. თბ. 1949 წ. გვ. 20.

მასზე ყოფილა გამოსატული. აღდგენილი რელიეფი მთლიანად ცხოველებისა და მცენარეებისგანაა დაფარული. აქ ხეებსა და ბუჩქებს შორის გამოსახულია გარეული თხები, შვლები, ქურციკები, ირმები და ტახები. ცხოველები განლაგებულია გარკვეული გეგმით, ჯგუფებად და კომპლექსებად. სიცოცხლის ხის და ამ ხის ძირას სავარაუდებელ უკვდავების წყაროსთან თავმოყრილია გარკვეული ჯგუფი ცხოველებისა. სარწყულზე ადამიანის ფიგურა არ ჩანს. მ. ჩიქოვანი თვლის, რომ ის არც გამქრალ ნაწილზე უნდა ყოფილიყო, რადგან სარწყულზე ცხოველთა ეპოსის ტიპური გამოსატულება გვაქვს¹. ბ. კუფტინი ამჩნევს რა ისრით დაჭრილ ცხოველებს სარწყულზე, ასკვნის, რომ ვერცხლის სარწყული სამიწათმოქმედო კულტურაზე უფრო ძველ, მონადირული ყოფაცხოვრების ტრადიციებს წარმოადგენს, და, რომ იმ დროს მონადირეობა ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა და ამ საქმიანობას ჯერ კიდევ შერჩენია თავისი საწარმოო მნიშვნელობა².

ნადირობის სურათის გადმოცემა ისრით დაჭრილი ცხოველების გამოსახულებებითაც შეიძლება და არ მოითხოვს მონადირის ჩვენებას. გარდა ამისა, შ. ამირანაშვილის თანახმად, საქართველოს და მთელი ამიერკავკასიის ხელოვნებაში, დაწყებული განვითარებული მეტალურგიული კულტურის ხანიდან ვიდრე ანტიკურ ხანამდე არ გვხვდება ადამიანის მხეცთან პირდაპირ შებრძოლების გამოსახულება. ხოლო აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებაში კითხვის აქემენიდური ხანის დამლევამდე, მეტად პოპულარულია თემა ადამიანის პირისპირ შებრძოლებისა ლომთან ან ფანტასტიკურ არსებასთან. ეს ფაქტიც სარწყულის ადგილობრივ წარმოშობაზე მეტყველებს.

რაც შეეხება თრიალეთის ვერცხლის თასსა და ვერცხლის სარწყულის შორის მსგავსებებს: ფიგურათა მოდელირების ხერხები, წყვილი პარალელური ხაზები, რომელიც ორივე ძეგლის თითქმის ყველა ფიგურაზეა აღნიშნული, ერთნაირია. თასზე გამოსახულ ხარირმებს ისეთივე მძიმე რქები აქვთ, როგორც სარწყულზე გამოსახულ ხარირმებს. (სურ. 59) საინტერესოა, რომ სარწყულზე და თასზე გამოსახული რქა მძიმე ირემი უნდა წარმოადგენდეს, რომელიდაც უკვე გადაშენებულ ირემის ჯიშს, ეს სწორედ ზოოლოგების მიერ ჯერჯერობით გაურკვეველი ის ჯიშია ირმისა, რომლის უზარმაზარი ხელისმტკვნისებური

¹ მ. ჩიქოვანი „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1947 წ. გვ. 59.

² ბ. კუფტინი „ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში“, თბ. 1949 წ. გვ. 28.

დატოვებული რქები ამჟამად ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმში ინახება, თავის დროზე სევანის ტბაზე აღმოჩენილი¹.

თრიალეთის თასის „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულების უახლოესი პარალელია, როგორც იკონოგრაფიული, ისე სტილისტური თვალსაზრისით, სარწყულის ხის გამოსახულებები. (სურ. 60) შესრულების სტილი ორივე ძეგლის ხის გამოსახულებებში ერთნაირია და განსხვავდება ჩვენთვის ცნობილ ხის სხვა გამოსახულებებისგან. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ქართველურ ტომებში ხისა და ტყის კულტი იყო გავრცელებული, ხოლო ირმები წმინდა ცხოველებად ითვლებოდა.

თრიალეთის ვერცხლის თასსა და ვერცხლის სარწყულს შორის არსებობს კომპოზიციური განსხვავება. თასზე ირმების პროცესიაა გამოსახული, ხოლო სარწყულზე ფიგურები სრულიად გაფანტულად, თავისუფლადაა გაშლილი ზედაპირზე. რაც შეეხება სტილისტურ მხარეს, ეს ძეგლები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებენ და სტილისტური თვალსაზრისით თასის რელიეფები სარწყულის ცხოველური სტილის განვითარების შემდეგი ეტაპი უნდა იყოს.

სარწყულის და თასის ცხოველთა გამოსახულებების აშკარად სტილისტური მსგავსება და თვითმყოფადობა ამ ძეგლების ადგილობრივ წარმოშობაზე მიუთითებს. ვერცხლის სარწყულის ხის გამოსახულებებს ანალოგიური არ მოეპოვება ძველადმოსავლურ სამყაროში და მისი უახლესი პარალელი მხოლოდ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გვხვდება².

ბ. კუფტინს თასის ზედა რეგისტრის პარალელად გამოყენებული არ აქვს მის მიერვე მიკვლეული მასალა ბეშთაშენიდან. ბეშთაშენის თიხის ჭურჭელი, რომელიც გვიანბრინჯაოს ხანით თარიღდება, ფორმით ემსგავსება ჭურჭელს, რომელიც თასზე გამოსახულ ფიგურებს უჭირავთ ხელში³. (სურ. 61)

სამთავროს სამარხებშიც აღმოჩნდა სწორედ ისეთივე თიხის სასმისები, როგორებიც თასზეა გამოსახული. ცხადია, რომ თიხის ჭურჭელს აქ შორეული ქვეყნებიდან არავინ მოიტანდა და არც უცხოური სურათების მიხედვით დაამზადებდნენ მას. პირიქით, ადგილობრივ გავრცელებული თიხის ჭურჭელია

¹ ბ. კუფტინი „ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში“, თბ. 1949 წ. გვ. 28

² ნ. ჯაფარიძე „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: „თრიალეთის კულტურა“. თბილისი 1981 წ. გვ. 29.

³ ი. სურგულაძე „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“, თბილისი, 1986 წ. გვ. 93-94

გამოხატული ადგილობრივ ვერცხლის თასზე¹. საინტერესოა მსგავსება აღნიშნულ სასმისებსა და როგორც სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელზე (აღმოაჩინა ა. კაღანდაძემ) რიტუალური პურობის სცენაში გამოხატულ სასმისს² ასევე სამაჩაბლოში, თლის სამაროვანზე (არქეოლოგი ბ. ტეხოვი) და ფასანაურის მახლობლად ჩაბარუხის ხევში (შემთხვევითი აღმოჩენა) აღმოჩენილ სარტყელზე ღვთაებათა რიტუალური „პურობის“ სცენებში გამოხატულ სასმისებს შორის³. (სურ. 62) გარდა ამისა მსგავსებას ვხედავთ თასზე გამოსახულ ღვთაების ტახტის ნიშანსა და ჩაბარუხის ხევის ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახულ ღვთაების ტახტის ნიშანს შორის⁴. (სურ. 63) ასე რომ ეს მსგავსებებიც თასის ქართულ წარმომავლობაზე მიუთითებს.

იმისათვის, რომ გავიგოთ, თუ რა შინაარსის მატარებელია თასის სიუჟეტი უნდა გავარკვიოთ, თუ რა სიმბოლური დატვირთვა აქვს ქვედა რეგისტრზე გამოსახულ ირმებს, ზედა რეგისტრზე გამოსახულ „სიცოცხლის ხეს“, თასებს, რომლებიც ხელში უჭირავთ ადამიანის ფიგურებს; რას წარმოადგენს ორფეხიანი ჭურჭელი და მის ზემოთ მოთავსებული მაღალყელიანი ჭურჭელი; რომელი ცხოველის ნიღბებით არიან შენიღბულები ადამიანის ფიგურები და რომელი ცხოველის კუდები მოუჩანთ.

ი. სურგულაძე ნაშრომში „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“ გადმოგვცემს, რომ ცხოველთა ერთი ნაწილი უპირატესად ბალახის მჭამელები – ირემი, ჯიხვი, ნიამორი და სხვა დაკავშირებულნი იყვნენ ნაყოფიერების ქაღვთაებასთან და მის თანხმლებ ცხოველებად ითვლებოდნენ⁵.

ამავე ნაშრომში მას მოცემული აქვს ირმის რქასთან დაკავშირებული შეხედულებები ქართულ ფოლკლორში. ირმის რქა ენაცვლება სიცოცხლის ხეს, მისი საშუალებით ცაზე შეიძლება ასვლა. ეს მოტივი ზედმიწევნით მეორდება ყაზბეგის განძში (რაზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ). აქ შემონახულია ერთი ნივთი, რომელიც ერთმანეთზე შედგმული ჯიხვის რქიანი თავებისგანაა აგებული. მის მაღლა დგას თითქოს რელიგიურ ექსტაზში მყოფი, ფალიკური ფიგურა. (სურ. 64) ფოლკლორშიაც და არქეოლოგიურ მასალაშიც რქა ძლიერ ჰგავს ხეს ან ერთმანეთზე შეწყობილი ჯიხვის რქიანი თავები მაღლა

¹ გ. გობეჯიშვილი, „არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში“, თბილისი 1951 წ. გვ. 84

² მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 145 ტაბ. I

³ იქვე, გვ. 146, ტაბ. X, XII

⁴ იქვე, გვ. 146, ტაბ. XXXIX, (2)

⁵ ი. სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბ. 1986წ. გვ. 115

ასასვლელად გამოიყენება. რქა საგანგებოდ შესაწირავ ღვთაებისათვის განსაკუთრებით სასურველ საგნად ითვლებოდა. ქართველთა სალოცავებში ირმის და ჯიხვის უამრავი რქა იყო დაცული. ახალი წლის დღესასწაულებზე, ვენახის მოსავლის სიუხვის მიზნით, ქართლში, იმერეთსა და რაჭაში აცხობდნენ სპეციალურ საწესხვეულებო პურს, რომელსაც ყურძნის მტევნის ფორმა ჰქონდა და ეწოდებოდა „ვაზი“, „ვაზის რქა“ ან „მტევანი“¹.

ირმის განსაკუთრებულ ზებუნებრივ თვისებებზე მიგვითითებს მისი ოქროს რქები. სვანური ფერხულის „მეთხვარ მარეს“ ტექსტის მიხედვით „ღვთაება აფსათმა მონადირეს 9 ირემი მისცა საჩუქრად, რომელთაგან ერთს ოქროს რქები ჰქონდა“². ირემი მონაწილეობს ამირანის დაბადების სიუჟეტში და გმირის დედის თანმხლებ ცხოველად გვევლინება. ერთი თქმულების მიხედვით, უდროოდ დაბადებული ამირანი ზრდას ირმის ფაშვში ასრულებს³.

ი. კიკვიძე ირმის ღვთაებრივ ძალას მის რქებში ხედავს. მისი თქმით, სავარაუდოა, რომ ირმის რქას მაგიური ძალა მიწის დამუშავების პროცესში მიეწერა, რადგან იგი მეტად მოსახერხებელი მასალაა მიწის საჩიხქნი პრიმიტიული იარაღის გასაკეთებლად. მიწათმოქმედების ემპირიული ცოდნისა და გამოცდილების დაბალ საფეხურზე დამუშავებულ ნაკვეთზე მოსავლის სიუხვე სახენელის – ირმის რქის მაგიურ ძალაზე იყო დამოკიდებული და ასე, ირემი – ადრე ტყის მეუფე და სული აგრალურ ნაყოფიერების ღვთაებას უკავშირდება⁴.

ზემოთ ხსენებული შეხედულებების მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ირემი ზებუნებრივი ძალის მატარებელი ცხოველია და დაკავშირებულია ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან.

ნაყოფიერების სიმბოლოს მატარებელია „სიცოცხლის ხეც. როგორც შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, ეს ხე იყო ნაყოფიერების, სიბრძნის, ყველა საიდუმლოთა ცოდნის, და ბოლოს, უკვდავების წყარო. ასურელების და ბაბილონელების წარმოდგენით სამოთხე მდებარეობდა იქ, სადაც ევფრატი და ტიგროსი ზღვას ერთვიან, ხოლო „ხე ცხოვრებისა“ ჩრდილს ჰფენდა ოკეანეს. მისგან ჟონავდა უკვდავების ცვარი“⁵.

¹ ი. სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბ. 1986წ. გვ. 107 - 109

² დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948წ. გვ. 111

³ ი. სურგულაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 83-84

⁴ ი. კიკვიძე, „მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი. საქართველოში“, თბ. 1976 წ., გვ. 19

⁵ შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“. თბ. 1971წ. გვ. 34

ი. კიკვიძეს ცნობით სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხე ყველა ხალხში გავრცელებული უნივერსალური ემბლემაა. ეს ბუნებრივია. ჯერ ერთი, იგი ნიადაგიდან არის აღმოცენებული და ამ ნიადაგის ნაყოფიერების სიმბოლური განსახიერებაა, მეორეც ფოთოლცვენითა და ხელახალი აყვავებით, თითქოს და ბუნების სიკვდილ-სიცოცხლეს გამოხატავს ან მარადმწვანობით სიცოცხლის უსასრულობას¹.

ი. კიკვიძე თრიალეთის ვერცხლის თასის სიუჟეტს უდგება სპეციფიური კუთხით, კერძოდ, შეიცავს თუ არა იგი მორწყვას ან წყლის ელემენტს საერთოდ. მის ყურადღებას იქცევს პირფართე ჭურჭელი და სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხიდან გამოსული წყლის ორი ნაკადი. მას შედარებისთვის მოყვანილი აქვს ჭურჭელი, რომელიც ნაცრისაგან არის ნაძერწი. ნაცარი მას შემდეგ, რაც კერა ნაყოფიერების ღვთაბის სიმბოლოდ იქცა, საკრალურია და მისგან მხოლოდ საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების ნივთებს ამზადებენ, მეორეც, ჭურჭლის არც თუ ისე მტკიცე კეცი და მეტად ნაზი შელესილობა საერთოდ გამორიცხავს მის მეურნეობაში გამოყენებას (ეს ჭურჭელი მსგავსია თრიალეთის თასზე გამოსახული პირგანირეი ჭურჭლისა, რომელიც პროცესის მონაწილეებს უკავიათ ხელში). ასეთი ჭურჭელი შიდა ქართლის ნამოსახლარებზე განსაკუთრებით C დონიდან მრავლდება, როდესაც გვაღვა სულ უფრო და უფრო ძნელად დასაძლევნი დაბრკოლება ხდება. ურწყავი მეურნეობისათვის, რა თქმა უნდა, ატმოსფერული ნალექების არაერთი ირაციონალური ხერხი უნდა ესმარათ, მათ შორის ალბათ ნაცრისაგან ჭურჭლების დამზადებაც და მისთვის ისეთი ფორმის მიცემა, რომელიც ასტრალურ ხასიათს ატარებს და ნაყოფიერების ღვთაებასთან არის დაკავშირებული, – აღნიშნავს ი. კიკვიძე და თვლის, რომ ასეთი ჭურჭელი უნდა იყოს გამოსახული თრიალეთის ვერცხლის თასზეც².

ზედა კომპოზიციის შინაარსის დადგენისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მთავარი პერსონაჟის წინ გამოსახულ ორი დიდი ჭურჭლის სიმბოლურ დატვირთვასაც. როგორც შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, მთავარი ჭურჭელი წარმოადგენს არა სამსხვერპლოს, ბომონს, არამედ წმინდა წვენის ნაკურთხი შარბათის ჭურჭელს „პატესი გუდუა (2350წ. ჩვ. წ. აღ-მდე) ერთ რელიეფზე ასხამს წყალს თასში, რომლის ფორმა მოგვაგონებს ვერცხლის თასზე

¹ ი. კიკვიძე, „მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი. საქართველოში,“ თბ. 1976 წ., გვ. 192

² იქვე, გვ. 181-82

გამოსახული მაღალეფლიან ჭურჭელს“ – მოჰყავს რა ეს ცნობა შ. ამირანაშვილს, თელის, რომ ზედა ფრიზის სიუჟეტი წარმოადგენს რელიგიური რიტუალის გამოსახულებას, რომელიც დაკავშირებულია უკვდავების წყლის დამზადებასთან და დარიგებასთან¹.

როგორც გაირკვა, ვერცხლის თასზე გამოსახულ ირმის, ჭურჭლის და ხის სიმბოლოებს კავშირი აქვთ ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან.

თვითონ სიუჟეტიც, ჩვენი აზრით, გადმოგვცემს ნაყოფიერების ღვთაებისადმი აღვლენილ ქურუმების რიტუალურ ქმედებას „რიტმული სვლით“ ანუ ცეკვით. იგი ხეთების მიერ ნაყოფიერების ღვთაება „ტელეფინუსისადმი“ თაყვანისცემის ქართულ ვარიანტად მიგვაჩნია, რაც მეტყველებს ქართველების მჭიდრო კავშირებზე ხეთებსა და მცირე აზიის ხალხებთან. ამის დასამოწმებლად ზემოთ განხილული ყარათეპესა და იაზილიქაიას არქეოლოგიური ძეგლების იკონოგრაფიული სისტემაც კმარა, მაგრამ ფაქტის გასამყარებლად კიდევ მოგვყავს ქვის საკულტო სტელის სიმბოლური მნიშვნელობა ხეთებისდრონდელ კულტმსახურებაში, რომელთანაც იმართებოდა დღესასწაულები და სავედრებლები სხვადასხვა ღვთაების მიმართ, მათ შორის ნაყოფიერების ღვთაება „ტელეფინუსისადმი“.

ქვის საკულტო სტელა ცნობილია ე.წ. „ხუვასი – ქვის“ (ხეთურად huwasi – შუმერულად zikin) სახელწოდებით. ამგვარ სტელებთან ტარდებოდა გარკვეული სახის რელიგიური მსახურება ღვთაებისადმი. იგი წარმოადგენდა ვერტიკალურად მდგარ ქვას, ზოგჯერ მასზე ამოჭრიდნენ წარწერას ან ამა თუ იმ ღვთაების გამოსახულებას (ამდაგვარ სტელას უნდა წარმოადგენდეს ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული „რეხის ქვის მეგალითიც“)².

„ხუვასი“ – სტელა იდგმებოდა აუცილებლად ტაძრის გარეთ ამა თუ იმ დასახლების ტერიტორიაზე, ღია ცის ქვეშ სპეციალურად შერჩეულ ადგილას (პატარა ტყესთან, წყაროსთან, მთაზე და ა.შ.). ზოგჯერ მის წინ რგავდნენ „ეია“ – ხეს. ხეთურ ტექსტებში შემორჩენილია მითითება, რომლის თანახმად „ძველი ეია“ – ხის ნაცვლად ახალს რგავდნენ. ტაძრიდან სტელა არ უნდა ყოფილიყო ძალზედ დაშორებული³.

¹ შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“. თბ. 1971წ. გვ. 33-34

² ე. გიორგაძე „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 1

³ იქვე, გვ. 1

„ხუვასი“ – სტელას ათავსებდნენ რომელიმე წმინდა ადგილას, სადაც მოჰქონდათ ტაძრიდან გამოყვანილი ამა თუ იმ ღვთაების გამოსახულება სხვადასხვა რელიგიური ცერემონიალის ჩასატარებლად. ჩანს, ამ დროს სტელა განიხილებოდა როგორც სიმბოლო ღვთაების სახლისა, ე. ი. ტაძრისა¹.

სადღესასწაულო ცერემონიალის დაწყებისთანავე ტაძრის მსახურნი ღვთაების გამოსახულებას (ქანდაკებას) გარეთ გამოიტანდნენ და მთელი პროცესია მიემართებოდა იმ ადგილისაკენ, სადაც „ხუვასი“-სტელა იდგა². ჩვენი აზრით, ამ პროცესიის ანალოგიურ ერთ-ერთ ფაქტს უნდა წარმოადგენდეს თრიალეთის ვერცხლის თასის ზედა რეგისტრის იკონოგრაფიული სისტემაც – მჯდომარე ფიგურის ანუ ქანდაკებისა და მისკენ რიტმული ნაბიჯებით მიმავალი 22 ფიგურის ანუ ქურუმების სახით. ამ აზრს ამყარებს თრიალეთის ვერცხლის თასზე, ღვთაების ქანდაკების გვერდით გამოსახული სიცოცხლის ხე, რომელიც, როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, ხეთური სტელის წინ დარგული ეია ხის გამოხმაურებაა.

სტელასთან იმართებოდა სხვადასხვა სახის რიტუალი, რასაც თან სდევდა სიმღერა და ცეკვა. ზოგჯერ რიტუალში შედიოდა იმიტირებული ცერემონიალი ბრძოლისა, როდესაც ახალგაზრდები ორ ნაწილად იყოფოდნენ. ერთს ერქვა „ხათის კაცები“, ხოლო მეორე ნაწილს – „მასას კაცები“ (მასა მდებარეობდა სამხრეთ ანატოლიაში, ისინი ერთმანეთს „ებრძოდნენ“: „ხათის კაცებს“ ხელში სპილენძის გურზი (საომარი იარაღი) ეკავათ (საინტერესოა ამ ფაქტის შედარება ზემოთ მოყვანილ იაზილიქაიას კლდის ბარელიეფის შეიარაღებულ ფიგურებთან), „მასას კაცებს“ კი – ლერწმის. „შებრძოლების“ შემდეგ იმარჯვებდნენ „ხათის კაცნი“. მათ მიჰყავდათ „ტყვეებიც“, რომლებსაც ღვთაებებს „სწირავდნენ“³.

ასეთი შებრძოლების მომენტს ვხვდებით ქართულ ფოლკლორულ წყაროებში, კერძოდ სვანეთში შემორჩენილ „მურყვამობის“ და „საქმისაის“ რიტუალში, რომელიც ისევე როგორც ზემოთ აღწერილი ხეთური დღესასწაული, იმართება ადრე გაზაფხულზე, გარდა ამისა, ამ რიტუალებში სრულდება ფერხული „მელია-ტელეფია“, რაც სახელწოდებით ხეთური ნაყოფიერების ღვთაება „ტელეფინუსის“ გამოხმაურებას წარმოადგენს და როგორც ქვემოთ

¹ ე. გიორგაძე, „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 2

² იქვე გვ. 3

³ იქვე გვ. 3

გვექნება საუბარი, იგი თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული სიუჟეტის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს.

ახლა კი ისევ ხეთურ დღესასწაულს დავუბრუნდეთ. დღესასწაულის დამთავრების შემდეგ ღვთაებას აბრუნებდნენ თავის ტაძარში.

სადღესასწაულო რიტუალს, როგორც წესი, ესწრებოდნენ მეფე და დედოფალი. ერთ-ერთი ამ რიტუალის მიხედვით მეფე (ზოგჯერ დედოფალთან ერთად) ეტლით მიჰყავდათ სტელასთან, მეფე ჩამოდრიოდა ეტლიდან და ლოცვას იწყებდა სტელის წინ, შედიოდა კარავში და ხელს იბანდა. გამოდიოდა რა იქიდან, „ხუვასი“ – სტელის წინ ღვინოს სწირავდა, (გავიხსენოთ თრიალეთის ვერცხლის თასზე სამსხვერპლო ჭურჭელი და თასები რომლებიც შენიღბულ ფიგურებს უჭირავთ ხელში ანუ სასმელის შეწირვის სცენა) რის შემდეგაც მიემართებოდა „ზედა სტელისაკენ“, სადაც მეფე „სქელ პურს“ ამტვრევდა და სწირავდა. ახლა მეფე გაემართებოდა სხვა სტელისაკენ და იქაც იმასვე აკეთებდა¹.

თითოეულ ღვთაებას (ყოველ შემთხვევაში მთავარ ღვთაებებს მაინც) თავისი „ხუვასი“ – სტელა უნდა ჰქონოდა. ხეთურ ტექსტებში შემონახული ცნობების მიხედვით, ასეთი სტელები გააჩნდათ ღვთაება თელეფინუსს, ღვთაება სულინქათეს, ტაროსის ღვთაებას, მფარველ ღვთაებას, მზის ქალღვთაებას, ღვთაება მეცულს, ცალკეულ ღვთაებებს².

როგორც არაერთი ხეთური ტექსტის მონაცემებით ირკვევა, „ხუვასი სტელა იდგა წმინდა ადგილას (ამას ისიც ადასტურებს, რომ მასთან დარგული იყო „ეია“ – ხე), სადაც, უპირველეს ყოვლისა, იკვლებოდა ღვთაებებისადმი შეწირული მსხვილფეხა თუ წვრილფეხა საქონელი³. ჩვენი აზრით, ასეთი შესაწირავის სახით უნდა იყოს გამოსახული თრიალეთის თასის ქვედა რეგისტრზე მოცემული ირმების გადაადგილება.

როგორც ე. გიორგაძე აღნიშნავს, ქვის ამ საკულტო ობიექტის ძირითადი დანიშნულება იყო სწორედ ის, რომ მასთან იკვლებოდა შესაწირავი, რითაც იგი განსხვავდებოდა ტაძრისაგან, სადაც სტელა არ იდგა. არც მის შიგნით, არც მის ეზოში. ამ დროს „ხუვასი“. სტელა განასახიერებდა თვით ღვთაებას⁴.

¹ ე. გიორგაძე, „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 3

² იქვე, გვ. 4

³ იქვე, გვ. 4

⁴ იქვე, გვ. 4

ე. გიორგაძეს მოყავს ნაწყვეტი ტექსტიდან, რომელიც აღწერს ქ. ხანხანასა და ქ. ქასხაში თელეფინ-ღვთაების (ტელეფინუსის) სადღესასწაულო რიტუალს „ხუვასი“-სტელების წინ.

„შემდეგ კლავენ 12 ცხვარს, რომლებიც ხანხანადან მორეკეს ღვთაებათა „ხუვასი“-სტელებთან: ცხვარი მოჰყავთ „ხუვასი“-სტელასთან მთაზე და კლავენ მას. ერთ ცხვარს კლავენ ღვთაება თელეფინუსის „ხუვასი“-სტელასთან. ერთ ცხვარს ტაროსის ღვთაების „ხუვასი“-სტელის წინ კლავენ. ერთ ცხვარს კლავენ მფარველი ღვთაების „ხუვასი“-სტელასთან... ქურუმნი სხდებიან საჭმელად და სასმელად¹.

ის ფაქტი, რომ „თელეფინუსის“ დღესასწაულში ფიგურირებს ტაროსის ღვთაებაც, იმის დამადასტურებელი უნდა იყოს, რასაც გამოთქვამდა ი. კიკვიძე თრიალეთის ვერცხლის თასის ზედა რეგისტრის შესახებ გვალვასთან და მორწყვის ირაციონალურ საშუალებებთან დაკავშირებით.

ზემოთ აღწერილ ხეთურ რიტუალებსა და თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიულ სისტემასთან ჩვენ მიერ გარკვეული პარალელები იქნა გავლებული. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ, როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასი, ასევე მასზე გამოსახული კომპოზიცია ქართული შემოქმედების ერთ-ერთ ნიმუშად მიგვაჩნია, რასაც, გარდა ზემოთ მოყვანილი მოწმობებისა, დავადასტურებთ „მურყვამობისა“ და „საქმისაის“ რიტუალის განხილვითაც, რომლებიც ისევე როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასის სიუჟეტი, დაკავშირებულია ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან.

თრიალეთის ვერცხლის თასზე რომ ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალია მოცემული, ამას ნ. ჯაფარიძის თქმით მოწმობს ის ფაქტიც, რომ „მეორე რეგისტრზე უშუალოდ ხის ქვეშ ორი თავდახრილი ხარირემია მოთავსებული. კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტით ოსტატი მეტ თავისუფალ არეს უქმნის და ხელს უწყობს პირველ რეგისტრზე გამოსახული „სიცოცხლის ხის“ საერთო ფონზე მკაფიო გამოკვეთას. ამგვარად ხის გამოსახულება ერთგვარად ხაზს უსვამს კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურას და თავის მხრივ თვითონაცაა აქცენტირებული მეორე რეგისტრზე გამოსახული თავდახრილი ხარირემების რქებს შორის დარჩენილი სივრცის მეშვეობით. ამის გამო იქმნება ერთგვარი შთაბეჭდილება, რომ „სიცოცხლის ხე“ ის

¹ ე. გიორგაძე, „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 5

მაკავშირებელი რგოლია, რომლითაც ერთიანდება ორივე რეგისტრი ერთი საერთო პროცესის სახით”¹.

ბ. კუფტინს შესაძლებლად მიაჩნია, რომ თასზე გამოსახული ხე მცენარეული ნაყოფიერების სიმბოლოს წარმოადგენს, მაგრამ მისი აზრით, მცენარეული კულტი აქ გარდაქმნილია და ძველი დედა ღვთაება ნაყოფიერებისა, რომელიც ხეთურ ძეგლებს სჩვევია მამა ღვთაებითაა შეცვლილი. მთელი ეს სცენა წარმოადგენს ნაყოფიერების მაგიური ზრდის ერთ-ერთი რიტუალის გამოხატულებას, რომელშიაც ჯერ კიდევ ცოცხლობს ძველი მონადირეული კულტის რაღაც ნაწილი ამას, მისსივე თქმით, განსაკუთრებით მოწმობს ირემთა გამოსახულება სასმისის ქვედა რეგისტრზე².

ჩვენი აზრით, თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული უნდა იყოს ქურუმების რიტუალი, რომელიც ყოველწლიურად სრულდებოდა ადრეულ გაზაფხულზე და იგი დაკავშირებული უნდა იყოს ნაყოფიერების მთავარი ღვთაების კულტთან. ამ საგაზაფხულო დღესასწაულზე კულტმსახურების მონაწილე ხალხი კონკრეტულ ღვთაებას შესთხოვენ იმ პრობლემების გადაწყვეტილი და წარმატებული სახით მიღებას, რაც იმდროინდელ საზოგადოებას აწუხებდა: მოსავლიანობას, ნადირობაში წარმატებას, საქონლისა და შინაური პირუტყვის გამრავლებას, შვილიერებას და ა.შ. თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემიდან გამომდინარე, რაც ხეთურ არქეოლოგიურ ძეგლებთან და ხეთური საკულტო სტელის წინ შესრულებული რიტუალების ე. გიორგაძისეული აღწერილობასთან შედარებით ანალიზით დადგინდა, ამგვარ ნაყოფიერების ღვთაებას წარმოადგენდა ტელეფინუსი. რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არაერთ მკვლევარს ქონდა ნავარაუდევი. მნიშვნელოვანია ასევე ამ ღვთაების სახელწოდების გამომხატება საქართველოში გავრცელებული მამრობითობის ნაყოფიერების ძალის მქონე ღვთაების სახესთან, რომელიც სვანეთში ცნობილი იყო „მელია-ტელეფიას“ ან კიდევ – „ტელეფა-მელიას“ სახელწოდებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ სახელით ცნობილ დღესასწაულს სვანეთში სხვა სახელწოდებებიც გააჩნია, რომელთა შორის პირდაპირ „ტელეფუნიშ“ ან „ტელეფიშიც“ გამოიკვეთება³,

¹ ნ. ჯაფარიძე, „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: „თრიალეთის კულტურა“. თბილისი 1981 წ. გვ. 15

² ბ. კუფტინი, დასახ. ნაშრ. გვ. 30-31

³ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფი-მელია“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 226

რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართულ და ხეთურ კულტურებს შორის კავშირს. ამ ფაქტიდან გამომდინარე ეს კავშირი იმდენად მჭიდრო ყოფილა რომ ქართველ ტომებს სათაყვანო ობიექტად ხეთური ღვთაება გაუხდიათ და როგორც ქვემოთ დავინახავთ ამ ღვთაებას თავისივე სახელწოდების დღესასწაულს და ფერხულს უძღვნიდნენ, რის მაგალითს ვხედავთ ასევე დაახლოებით 4000 წლით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის თასზეც, რომლის 22 ქურუმის წყობა-მსვლელობა თავის მხრივ პარალელებს პოულობს სვანურ მეღია-ტელეფიას ქორეოგრაფიულ პლასტებთანაც. ამგვარად გარკვეული სამკუთხედი იკვრება ხეთურ ღვთაება ტელეფინუსს, თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიულ სისტემასა და სვანურ მეღია-ტელეფიას შორის.

იმის საილუსტრაციოდ თუ როგორ ტარდებოდა სვანური მეღია-ტელეფია, პირველ რიგში წარმოვადგენთ რეზო ჭანიშვილის სტატიას - „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მეღიაი“-ს, რომელიც გამოქვეყნებულ იქნა 2004 წელს თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამეცნიერო შრომების II კრებულში. ანზორ ჩანქსელიანის მოგონებით: „ტელეფიაი-მეღიას დღესასწაულს ამ სახელით იცნობენ ჩოლურში, ლაშხეთში კი მას მურყვამობა ჰქვია (ლაშხეთი და ჩოლური ტერიტორიულად ლენტეხის რაიონს ეკუთვნის), ზემო სვანეთის ბალსზემო მხარეში ტელეფიაი-მეღიაი, ბალსქვემოთ ტელეფუნიშ, ან ტელფიშ, ჩვენთან ლენტეხში ტელფიშ-ლითოდრი, მოგვიანებით „ტელეფიშ“ ჩამოშორდა და დარჩა ლითოდრი“¹. ანზორ ჩანქსელიანი იხსენებს ტელეფიაი-მეღიას – ლითოდრის დღესასწაულს. აი როგორი იყო ის:

„მამაჩემმა და ბიძაჩემმა, ორ ახალგაზრდა მონადირესთან ერთად დიდთოვლობის დროს მოკლეს 9 მგელი. ნანადირევი ჩვენთან მოიტანეს, გაატყავეს და ტყავები ხმელი თივით გაჯეჯგეს. ვაცი დაკლეს, მეზობლები მოიწვიეს და ქეიფი გამართეს; ქეიფისას წარმოიშვა აზრი, რომ მესამე დღეს, შაბათს იყო დღესასწაული ტელეფიაი-მეღიაი, გაეხსენებინა იგი და აღენიშნათ ეს დღესასწაული ძველი ტრადიციის მიხედვით. დეტალებს იხსენებდნენ, ჩვენს უფროს ბიძას ეკითხებოდნენ, რომელიც 100 წელს დიდი ხნის გადაცილებული იყო, იგი უხსნიდა როგორ ზეიმობდნენ ამ დღესასწაულს მის ახალგაზრდობაში, ის იღიმებოდა და ეუბნებოდა „ბავშვებს“ – „ტელეფიაი-მეღიას დღესასწაულზე

¹ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მეღიაი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 226

მელიის ტყავი იყო საჭირო და არა მგლისა, თუმცა, როცა მელა არ ქონდათ მაშინ მგლის ტყავითაც იოლად გადიოდნენ, მხოლოდ სიმღერის ტექსტი იცვლებოდა: „აშანგელო მელას“ ნაცვლად „აშანგელო მგელოს“ ამბობდნენ, სხვა კი ჩვეულებრივად წარიმართებოდა, ასე რომ, საბოლოოდ შეთანხმდნენ ჩაეტარებინათ დღესასწაული მგლის ტყავით¹; როგორი იყო ის:

„დიდი მარხვის კვირახალზე, დაახლოებით თებერვლის შუა რიცხვებში (დამოკიდებულია მთვარის მიმოქცევაზე) მთელი კვირა სადღესასწაულო დღეებია, კარგი ორშაბათი – მთვარის დღე, კარგი სამშაბათი – ვენერას – რიჰოს, რიჰაშის დღე, კარგი ოთხშაბათი – დედამიწის დღე, დიდი ხუთშაბათი – მარხის დღე, კარგი პარასკევი, ალბათ მერკურის დღე, შაბათი – ტელეფიაი-მელიაის – ლითოდრი – ყველა ცოცხალი არსების მფარველის „ტელეფინუშის“ საღვთო დღესასწაული, და, რა თქმა უნდა, კვირა – მზის დღე“².

როგორც ანზორ ჩანქსელიანი იხსენებს, „ტელეფინუშ-ლითოდრის დილას დიასახლისი აცხობს ყველა შინაური ცხოველისა და ფრინველის ანალოგს ხორბლის ფქვილის ცომისგან, წყვილწყვილად, დედალსა და მამალს (გავიხსენოთ თრიალეთის ვერცხლის თასის მეორე რეგისტრზე გამოსახული ხარირმებისა და ფურირმების პროცესია); ხარებს და კამეჩებს, დაუღლებულს, ცხენს – უნაგირიანს, ერთ დიდ ტაბლას ლობიოთი, ნიგეზიანს, იმ დღეს ხორცის ჭამა არ შეიძლება, კარგია მხოლოდ მოხარშული მარცვლეული; – შინ პირველად შემოსულმა, მარცვალი უნდა მოაბნოს ზღურბლთან და თქვას: „ერთი ათასად, – ერთი ათასად, – მოფეხე, – მჭეხი“³.

„დამზადებულ ტაბლას და ცხოველთა ანალოგებს მოათავსებდნენ ვარცლზე, ლოცვა-ლოცვით შემოატარებდნენ შინაური პირუტყვის სადგომებს, ილოცებიან მათ გამრავლებაზე, ნაყოფიერებაზე, ხელში აქვთ კვერცი და პირუტყვს გაუტარებენ ზურგზე, ლოცვით, - „ასე განმთელდი ასე გასუქდი“. შელოცვებისა და ამ რიტუალის შესრულების შემდეგ, შემოივლიან ხეხილის ბარს, გაჩერდებიან ყველა ხის ძირას, შეულოცავენ, - „განედლდი, განედლდი მოისხი ნაყოფი, ტელეფიამ მოგაშოროს მღრღნელ, ჭია-მჭამელიო“, ჯვარზე წააცხებენ ხორბლის მარცვლის მოხარშვის დროს ამოღებულ ქავს და

¹ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მონაცემები ტელეფიაი-მელიაი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 226

² იქვე, გვ. 226

³ იქვე, გვ. 226-227

აგრძელებენ ლოცვას: „გაგანედლებს, გაგანედლებს, ტელეფია და მელია, მანებელს მოგაშორებენ, დაუდგებათ თვალია”¹.

ლოცვის დამთავრების შემდეგ მივლენ ერთ-ერთ შერჩეულ ხესთან და მის ქვეშ შეჭამენ ტაბლასა და ცხოველ-ფრინველებს². (გავისხენოთ, ტელეფინუსის დღესასწაულის ხეთური ვარიანტის დროს ქურუმნი სხდებიან საჭმელად და სასმელად)

ეს ლოცვები ანზორ ჩანქსელიანის მოგონებით „დაახლოებით 9-10 საათისთვის მთავრდება. ამის შემდგომ თავს იყრიან ტელეფიაი-მელიაის ორგანიზატორები იმ ოჯახში, სადაც მელიის ან მგლის ტყავი ინახება, ჩამოაცვამენ ტყავს ჯოხზე და ალაშივით აღმართავენ, იწყებენ ოჯახებში ჩამოვლას ლოცვა-სიმღერით. იმ მიზნით, რომ შეაგროვონ სურსათ-სანოვაგე, დალოცავენ ოჯახს, რათა აშორდეს ყოველგვარი ზარალი და მიიღოს უხვი მოსავალი, ყოველი სახლის ჭიშკარს სიმღერით მიადგებიან, მასპინძელი გამოეგებებათ, ფართედ გაუღებს ჭიშკარს, მიიპატიეებს, მიართმევს სასმელს და ხილვეულობას, მლოცავები მღერიან და უვლიან ფერხულს ჯოხზე აცმული ტყავით, უმეტესად თვითონაც ნიღბებში არიან, ნიღბებად გამოყენებულია მტაცებელი ცხოველებისა და შინაური ცხოველების ფიტულები, ნიშნად იმისა, რომ ამ ლოცვის შემდეგ „თხა და მგელი ერთად ძოვდეს”³. ტელეფიაი-მელიაიში მონაწილეთა ამგვარი შენიღბულობა პარადლელს ავლებს თრიალეთის ვერცხლის თასის შენიღბულ ფიგურებთან. მითუმეტეს რომ თრიალეთურ ფიგურებს როგორც ამას ბ. კუფტინი გადაჭრით მიიჩნევს, სამოსის ქვეშ მგლის კუდები მოუჩანთ.

სიმღერის შინაარსი ასეთია: „მელია როგორც მანებელი, ჯოხზეა ჩამოცმული, მოსალოდნელი ზარალი თავიდანაა აცილებული, ამ სახლის პატრონს ეცოცხლოს ამ ტყავის ბეწვის სიმრავლე წელი, და დაელოცავთ თუ რამეს გაიმეტებს ჩვენთვის; ამ დროს ოჯახის დიასახლისს გამოაქვს სანოვაგე: კვერცხი, ხილ-ღობიოიანი ტაბლები, სასმელი და სხვა, გარდა ხორცისა, – მომღერლებ მროკაგები აგრძელებენ სიმღერა – როკვას: „უხვად გქონდეთ ტყის ნაყოფი (იგულისხმება კენკრა და ნანადირევი) და არ ევნოს მღრღნელებს

¹ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი”, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 227; იქვე, გვ. 227

² იქვე, გვ. 227

³ იქვე, გვ. 227

შინაური ცხოველებისა და ბაღ-ბოსტნებისათვის, ამის გარანტად ჰპირდებიან ნაყოფიერების დამცველის ტელეფაის თანადგომას”¹. ქართულად ეს ლექსი ასე უღერს:

აშანგელო მელია,
მელა სოფლის მტერია,
ეს მდიდარი ოჯახი
ჩვენი მასპინძელია.
გვასვით ღვინო შავი
და არაყი ძველი,
აი მელის ტყავი
მოგაშორეთ მტერი,
ქათამი და კვერცხი
ნულარა გშურთ ჩვენთვის
შეგეწევათ ნაცვლად
ტელეფია ღმერთი.
ღმერთო, ამათ ბელელ-მარანს
მიეც ხვათი, ბარაქა
ტელეფიაი-მელიაი
ჩაგვიტკბილე ყელიაი”².

ამ სიმღერის ტექსტიდან ირკვევა ტელეფიაი-მელიაის დღესასწაულის სახელწოდების მნიშვნელობა. ცხადია რომ მელია უარყოფით პერსონაჟადაა გამოყვანილი, რომელიც ხალხის საზრდოს განადგურებით ემუქრება, ხოლო ტელეფია ამ მელისგან მოსალოდნელი ზარალის თავიდან აცილების საშუალებას და ამაღროულად ნაყოფიერების გარანტს წარმოადგენს და აქედან გამომდინარე მის საპატივსაცემოდ აღავლენდნენ ტელეფიაი-მელიაის წესს.

სოფელში ჩამოსვლის შემდეგ, ანზორ ჩანქსელიანის მოგონების მიხედვით, „სურსათ სანოვაგეს ერთ ოჯახში ტოვებენ მოსამზადებლად და თვითონ „შეესვებიან” მეორე სოფელს. მეორე სოფლის მცხოვრებნი ან გამოეგებებიან „ბრძოლის ველზე” ან მედგრად დახვედებიან თავის სოფლის მისადგომებთან. იწყება ქალიშვილების „გატაცება”, საბრძოლო იარაღი თოვლის გუნდაა,

¹ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი”, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 227-228

² იქვე, გვ. 228

გატაცება სახუმაროა, რომელიც ზოგჯერ სერიოზულად მთავრდება, ზოგიერთი ქალიშვილი შეიძლება ტყვედ ჩავარდეს (გავისხენოთ ტელეფონუსისადმი აღვლენილი ხეთური დღესასწაულის დროს ხათის კაცებისა და მასას კაცების შებრძოლება, რომელიც სვანური ტელეფიაი-მელიაის მსგავსად ტყვეების წაყვანით და მათი შეწირვით სრულდება). ამ „ბრძოლით“ დაღლილები მზა სუფრებს მიუსხდებიან, ტყვეებსა და გატაცებულებს მშვიდობიანად უბრუნებენ ერთმანეთს. აღსანიშნავია, რომ ამ დღეს საწყენი არ არის ვაჟისაგან ქალიშვილის უადგილო ადგილებზე ხელმოკიდება, კოცნაც კი, ყველაფერზე მხოლოდ სიცილია, არც ერთხელ ჩხუბი ამ დღეს არ ხდება”¹.

„წლის ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი რიტუალის ბოლოს ჩაიბმება ფერხული ქალ-ვაჟთა მორიგეობით, ფერხული მოძრაობს წრიულად და დიაგონალურად². ფერხულის ქართული ტექსტი ასეთია:

„ბევრი თხა და ბევრი ძროხა,
კაცი მწყემსი ჯოგის,
ბევრი ხარი, ბევრი ცხენი,
კაცი ცხენზე მჯდომი,
ბევრი ყანა და სათიბი,
მთიბავი და მხვნელი,
უხვად ჭკავი, უხვად ქერი,
თავთავეების მფშვნელი,
ლოცვა მირონცხებული და
დამლოცავი კაცი.
ტელფა ღმერთო, დიდება შენ,
შეიწირე ვაცი”³.

ასე მთავრდება, როგორც ანზორ ჩანქსელიანი აღნიშნავს, ტელეფიაი-მელიაის დღესასწაული, მიძღვნილი ყველაფრისადმი (განახლების, სიყვარულის, ყვავილობის, ბუნიობის დღესასწაული), რომელსაც სვანი ხალხის წარმოდგენით მფარველობდა ტელეფიაი. ავტორის ამ მონათხრობში როგორც დავინახეთ აღწერილია ტელეფიაი-მელიაის, იგივე ტელეფუნიშ-ლითოდრის როგორც

¹ რ. ჭანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 228

² იქვე, გვ. 228

³ იქვე, გვ. 229

დღესასწაულის ერთი ტრადიცია, საინტერესოა ასევე ამავე სახელწოდებით ცნობილი, უშუალოდ საცეკვაო სახილველის არსებობის ფაქტიც, რომელიც მეღია-ტელეფიას ფერხულად მოიხსენიება.

როგორ ტარდებოდა „მეღია-ტელეფია“?

არსენ ონიანის აღწერით, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილი გვაცნობს ნაშრომში „ქართველი ერის ისტორია“, „ყველიერის შემდგომ, მეორე დღეს, ღაშხელებმა დიდი დღესასწაული იციან, რომელსაც სვანურად „ლიმურყვამალ“, მურყვამობა, ე. ი. კოშკობა ეწოდება. ამ დღეს მთელი ხევი ჟაპანდარში, მოედანზე იკრიბება, ღაშხელი ხომ იშვიათად თუ დააკლდება. სოფ. მაულდში ზემოღაშხელები საყვირს უკრავენ, თოვლის დიდ „მურყვამს“, ანუ კოშკს აკეთებენ (თოვლის კოშკს აგებენ ასევე სვანურ დღესასწაულში „მეისარბი მიშლადეღ“¹) და იქ დროშას არჭობენ. ამის შემდეგ ჭიდაობაც იწყება მოპირდაპირე (ე. ი. ზემო და ქვემო ღაშხელთა) მხარეთა შორის, რომელთაც „კეისარ“-ად წოდებული თითო მეთაური ჰყავთ. საითაც კეისარი წაიქცევა დამარცხების დროს, იქით იმ თოვლის კოშკსაც გადააქცევენ და ამისდა მიხედვით მომავალი მოსავლის ვითარებასაც არკვევენ ხოლმე. აქაც ხეთური და ლენტეხური რიტუალის მსგავსად როგორც ვხედავთ ორ მხარეს შორის შებრძოლების ტრადიცია არის გამოკვეთილი. „მურყვამობის“ დროს რვა სხვადასხვა ჩვეულება იციან, რომელთაგან პირველი არის „ადრეკილაღ“, მეორე – „მეღია-ტელეფიაღ“, მესამე „კვირიას“ საგალობელი, მეოთხე – ფერხული (ჭიშხაშ). დანარჩენი ოთხი მხოლოდ სხვადასხვა სიმღერაა, რომელთა შინაარსი, „დროთა განმავლობაში ისე უნდა იყოს შეცვლილი, რომ ზემოთ ხსენებულ დღესასწაულთან ეხლანდელ ლექსებს საერთო აღარაფერი აქვთ“².

სვანი ხალხის წარმოდგენაში „ადრეკილა“ არის ის დგთაება, რომელიც ხეთური „ტელეფინუსის“ მსგავსად, მოსვლითა და წასვლით განაგებდა ბუნების გამოცოცხლებას და სიკვდილს. აგრეთვე ადამიანებს შორის განაყოფიერებასა და უნაყოფობას³.

„ადრეკილას“ შესრულებისას, ქვემო სვანეთში, ადგილი ჰქონია მამაკაცთა ორი ჯგუფის ურთიერთდაპირისპირებას, სადაც ერთი რვაკაციანი ჯგუფი

¹ ვ. ბარდაველიძე, „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (დგთაება-ბარბარ-ბაბარ)“, თბილისი 1941წ. გვ. 28-30

² ივ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია“, წ. I თბილისი, 1951 წ. გვ. 64

³ ავ. თათარაძე. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი 1999 წ. გვ. 62

სიმღერას სვანური ტექსტით მღერის, ხოლო მეორე მოპირდაპირე რეკაცია იგივე იგივეს ქართული ტექსტით იმეორებს, რომელიც ასე გამოიყურება:

„ადრეკილა წავიდა და მოვიდა
თავებს ქვემოთ კისრები
კისრებს ქვემოთ მხრები
მხრებს ქვემოთ გვერდები
გვერდებს ქვემოთ თეძოები...“

შემდეგ კი ტექსტი თანდათანობით უწმაწური ხდება¹. „ადრეკილაში“ ქართულ-სვანური შაირების შენაცვლება სერგი მაკალათიას აფიქრებინებს იმას რომ ქართველ ტომებს წარმართობის ამ საფეხურზე სარწმუნოებრივი ერთიანობა ჰქონდათ².

ამას მოსდევდა „მელია-ტულეფდას“ ფერხული. „მელია ტულეფდას ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში ვაჟები ერთ მწკრივად ასრულებდნენ: „კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და ხელი მეზობლის თეძოზე უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს, თან უფრო და უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს. უცბად წინა მოცეკვავე გაიხდის ტანსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯოხს იქნევს. შიშველა კაცს თავისი სარცხვინელი ხელში უკავია, უკანანი კი მას უკნიდან უქაქუნებენ და თან გაიძახიან: „მელია-ტულეფდა, დოჰ, დოჰ!“ უდიდესი დაძაბულობის მომენტში ცეკვის ყველა მონაწილე და მაყურებელი აღზნებული თვალებით მუხლებზე ეცემიან პირით აღმოსავლეთისკენ და მღერიან ჰიმნს ნაყოფიერების დვთაება კვირიასადმი“³.

ქვემო სვანეთში „ადრეკილაის“ და მელია-ტულეფდაის“ სახელით დაცული ეს დღესასწაული ზემო სვანეთში „საქმისაჲ“-ს სახელით არის შენახული. ყველიერის ხუთშაბათს სოფ. უაბეშში თოვლისაგან „მურყვამს“ ანუ კოშკს აკეთებენ, რომელსაც შუაში მაღალ ხეს ჩაატანენ. ამ ხის წვერზე ძველ კალათს ან საცერს ჩამოაცობენ და ორი ხის ხმაღს, ამას გარდა ხისაგან გამოთლილ კაცის ასოს ჩამოკიდებენ. ირჩევენ ორ მეთაურს, რომელთაგან ერთს „ყაინი“ ეწოდება, მეორეს კი – „საქმისაჲ“. „ყაენს“ ორი დედაფლარი, ანუ ნამდვილად ქალურად ჩაცმული ორი მამაკაცი ეძლევა, „საქმისაჲს“ კი – ექვსი მსლებელი, რომელთაც „მოახარს“ ანუ მოახლეს ეძახიან.

¹ ავ. თათარაძე. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი 1999 წ. გვ. 62.

² ს. მაკალათია, „ფალოსის კულტი საქართველოში“ ჟურნალი „მიმომხილველი“, 1926 წ. გვ. 135

³ ლ. გვარამაძე. „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი 1997 წ. გვ. 20.

კვირას დილით ყველა ეს პირები „საქმისაღს“ სახელში იყრიან თავს და იქიდან ყველა ოჯახს ჩამოუვლიან კარდაკარ და ვისაც სურს თავი დაალოცვინოს, მოსულებს არყით უმასპინძლებიან და საჩუქრად არყის ხისაგან გაკეთებულ ცოცხს აძლევენ. შემდეგ ერთ-ერთ ოჯახში შედიან, იქ საქმისაღს გლახის ძონძებს აცმევენ, პირისახეს ნახშირით უმურავენ, თავზე თხის ტყავის გუდას ახურებენ, ზურგზე ძველ საგნებს აჰკიდებენ და სარტყელზე ხისაგან გაკეთებულ ადამიანის ასოს ჩამოჰკიდებენ ხოლმე. იმგვარადვე, როგორც „საქმისაღს“ რთავენ „ყაინის“ მორთვასაც შეუდგებიან. „ყაინს“ ხელში უჭირავს ხის „დაშნარი“, მის მოახლეებს კი – მუხის შუბები. „ყაინს“ ციხის მახლობლად ქეჩას დაუგებენ, რომელზედაც ის თავისი „დედოფლებითურთ“ წამოწვება, მათ ვითომდა ეარშიყება და ეკურკურება. ამ დროს „საქმისაღს“ დიდ ხაჭაპურს და ყველს მიაართმევენ. ის პირს ღვთისმშობლის ეკლესიისაკენ მიიბრუნებს, ყველს პირში ჩაიდებს და გაიძახის: „ფუდ ლამარია!“ და თანაც მისკენ აფურთხებს. ამასობაში ციხის ძირას მყოფ „ყაინს“ ვითომ დაეძინება. „საქმისაღს“ მას მიეპარება და დედოფლებს მოსტაცებს. „ყაინს“ რომ გამოეღვიძება და თავის დედოფლებს ვეღარ ნახავს, ეჭვს „საქმისაღსზე“ მიიტანს, მას ეკვეთება და შეებრძოლება. ჭიდაობის დამთავრებისა და მაშასადამე ერთ-ერთის გამარჯვების შემდგომ იმართება ცეკვა და ფერხული სიმღერით. მზის ჩასვლისას თოვლის კოშკს ანგრევენ და ხეზე წამოცმულ საგნებს იტაცებენ. საითკენაც კოშკის დანგრევის დროს ხე გადაიხრება, იმ მიმართულებით მდებარე სოფლისათვის კარგი მოსავალია მოსალოდნელი¹.

დიდი გვარამაძე აღნიშნავს, რომ „საქმისაღს“ დღესასწაულში კოშკის დანგრევა ზამთრის აღსასრულს მოასწავებს, მის ნაცვლად მაცოცხლებელი ძალით გაზაფხული მოდიოდა, ხოლო „საქმისაღსა“ და ყაინის ორთაბრძოლაში გამარჯვებულს გამნაყოფიერებულ ძალას მიაწერდნენ².

ზემო სვანეთში შემორჩენილი „საქმისაღს“ აღწერიდან გამომდინარე, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ რიტუალში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თოვლის კოშკში ჩატანებულ ხეს, რადგან სწორედ თოვლის კოშკის დანგრევის დროს გადახრილი ხის მიმართულება განსაზღვრავს ამ მიმართულებით მდებარე სოფლის კარგ მოსავლიანობას, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ ხეს ზემო სვანეთში მიაწერდნენ გამნაყოფიერებელ ძალას.

¹ ე. გაბლიანი, „ძველი და ახალი სვანეთი“, თბილისი 1952 წ. გვ. 126-127.

² ლ. გვარამაძე „ქართული საცეკვაო ფოკლორი“ თბილისი 1997 წ. გვ. 21-22.

რაც შეეხება ქვემო სვანეთის „მურყვამობას“, ვფიქრობთ, რომ ამ რიტუალში თოვლის კოშკში დროშის ჩარჭობა მოგვიანებითი ინტერპრეტირებაა და ადრე აქაც „საქმისაის“ რიტუალის მსგავსად ხე უნდა ჩაეტანებინათ ხოლმე. ამავე დროს, აქაც ხეს უნდა განესაზღვრა მომავალი მოსავლის ვითარება და არა კეისრის დამარცხებას და მისი წაქცევის მიმართულებას.

როგორც ამ რიტუალებში, ასევე თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ რიტუალშიც ხეს განსაკუთრებული დატვირთვა ეძლევა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ საქართველოში დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა ხის კულტი.

ხე თავისი ფოთოლცვენითა და აყვავებით პირდაპირ კავშირშია ბუნების კვდომასა და ხელახალ აღორძინებასთან. აქედან გამომდინარე, ხე ყოველთვის მთავარი ატრიბუტი იყო ნაყოფიერების ღვთაებისადმი აღვლენილ რიტუალში.

ეს გარემოება კი იმაზე მიუთითებს, რომ სვანეთში შემორჩენილი ნაყოფიერების ღვთაებისადმი აღვლენილი რიტუალები „საქმისაი“ და „მურყვამობა“, მართალია, ინტერპრეტირებული სახით, მაგრამ მაინც გარკვეული გადმონაშთია თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული რიტუალისა.

როგორც ღავინახეთ, სვანური რიტუალი „მურყვამობა“ – (ანზორ ჩანქსელიანის მონათხრობს თუ დავეყრდნობით იგივე ტელეფუნიშ-ლითოდრი, ან იგივე ტელეფიაი-მელიაი) აშკარად დაკავშირებულია ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან. მას შემონახული აქვს ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი ფერხულები „ადრეკილა“ და „მელია-ტელეფია“. ამ ფერხულების აღწერიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი სემანტიკით (ნაყოფიერების ღვთაებისადმი თაყვანისცემა) და დანიშნულებით (გამოთხოვონ ღვთაებას ნაყოფიერება) როგორც ამას გ. ჭელიძე აღნიშნავს¹, ახლოს დგანან თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული ფიგურების პროცესიასთან, რომელიც ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ საცეკვაო მომენტს ასახავს. ამას ის გარემოება ამტკიცებს, რომ ყველა ფიგურა წელში გამართულია, ყველა ფიგურას მარჯვენა ფეხი აქვს გადადგმული და აშკარად ჩანს, რომ ისინი გარკვეულ რიტმს ემორჩილებიან და გარკვეულ რიტმში ასრულებენ რიტმულ მოძრაობას ანუ საცეკვაო მოძრაობას.

¹ გ. ჭელიძე „ქართული ფოლკლორის საძირკები 4000 წლის წინ“, ჟურნალი „ხელხვაი“, თბ. 2000 წ. გვ. 5

აქვე უნდა ავღნიშნოთ ისიც რომ სემანტიკა და დანიშნულება შედარებით მეორე ხარისხოვანი მაკავშირებელი რგოლია თრიალეთის არქეოლოგიურ და სვანურ, როგორც რიტუალურ, ასევე საცეკვაო სახილველებს შორის, ვიდრე ამ სახილველების სახელწოდებებია. არქეოლოგიური მასალის შედარებითი ანალიზისა და წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით დადგინდა რომ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულია ხეთური ღვთაების „ტელეფინუსის“ თაყვანისცემის ქართული ვარიანტი. ხოლო ამ ღვთაების სახელწოდებას და მის თაყვანისცემას უკავშირდება (როგორც ზემოთ ვნახეთ მსგავსებები შეინიშნება ტელეფინუსის თაყვანისცემის ხეთურ და სვანურ რიტუალებს შორის) დღესასწაული: „ტულეფიაი-მელიაი“ (ჩოლური), „ტელეფიაი-მელიაი“ (სვანეთის ბალსხემო მხარე), „ტელეფუნიშ“ ან „ტელფიშ“ (ბალსქეემოთ), „ტელფიშ-ლითოდრი“ (ლენტეხი) და უშუალოდ ცეკვა „მელია-ტელეფია“.

გარდა სემანტიკის, დანიშნულებისა და სხელწოდებისა, მელია-ტელეფიასა და თრიალეთის ფიგურების მსვლელობას შორის კავშირზე როდესაც ვსაუბრობთ, ყურადღებიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ამ კავშირის ყველაზე მნიშვნელოვანი რგოლი, რომელსაც ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ფოლკლორული (მელია-ტელეფიასა) და იკონოგრაფიული (თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურათა რიტმული სვლის), ამ ორი საცეკვაო სახელველის შესრულების ფორმა.

მელია-ტელეფიას, როგორც აღწერილობიდან ვგებულობთ, ერთ მწკრივში, ერთმანეთის ზურგს უკან, მდგარი მამაკაცები ასრულებენ რიტმული ბიძგებით და წინ სვლით. ცეკვაში გამოკვეთილია ასევე წინამძღოლი და რაც ყველაზე საინტერესოა ცეკვის დროს არ იკვრება წრე. ანალოგიურად, ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან თასის ფიგურებიც და მიუხედავად თასის მრგვალი ფორმისა, ვერ ვიტყვით, იმას რომ აქ ფიგურები წრეს კრავენ ან წრიულად მოძრაობენ. აშკარაა, რომ თითოეული მოძრავი ფიგურისთვის მჯდომარე ფიგურა და ხე წარმოადგენენ სამიზნე წერტილებს, სადაც უნდა დასრულდეს მათი ამგვარი მოძრაობა და მან უნდა შეიცვალოს მიმართულება, შესაბამისად, ყოველგვარ წრის შეკვრაზე ზედმეტია საუბარი. მჯდომარე ფიგურისა და ხის გამოსახულებებით ოსტატი არა თუ კრავს, არამედ განაცალკევებს პირველ და ოცდამეორე ფიგურებს, ანუ, მჯდომარე ფიგურა და ხე კი არ ქმნის პირველ და ოცდამეორე ფიგურებს შორის ერთიანობას, არამედ მეორე, მესამე, მეოთხე და

ა.შ. ოცდამეერთემდე ფიგურები. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია რომ თასის ფიგურებიც, მეღია-ტელეფიას აღწერილი ვარიანტის მსგავსად, ერთ მწკრივში გადაადგილდებიან წრის შეუკვრელად და პირველი ფიგურა, თუნდაც თავისი პირველობიდან გამომდინარე, წინამძღოლია დანარჩენი 21 ფიგურისთვის.

ამგვარად, თრიალეთის ვერცხლის თასისა და მეღია-ტელეფიას სახით საქმე გვაქვს სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე სანახაობასთან. მუსიკისმცოდნე მზია იაშვილის გამოკვლევით ამგვარი სანახაობა ფერხულის არქაულ სახეს წარმოადგენს (წრიული ფორმის ფერხული კი ფერხულის მაღალგანვითარებულ სახედ მიაჩნია) და ხმათა „შეყოფლების“ წესის (მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის) საფერხულო ქმედების წიაღში ჩასახვის ფაქტზე მიუთითებს¹, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ქორეოგრაფიულ ტიპთა ცვლაზე ცვლაზე იყო დამოკიდებული ხმათა „აკორდულ ვერტიკალში“ შეყოფლების კანონზომიერების მიგნება, ვინაიდან ამ უკანასკნელის ინტუიტურ გაღვიძებას ჯერ კიდევ „მოქმედების სულისკვეთებით გამსჭვალული „რიტმული სვლის“ პირობებში აქვს ადგილი“². სწორედ „რიტმული სვლის“ მაგალითია თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურათა გამოსახულება, და ამგვარი სვლის შედარებით განვითარებული სახე - მეღია-ტელეფიაში მოცეკვავეთა წინ სვლა და ამ სვლის დრამატურგიული განვითარებები: რიტმულად ერთმანეთზე ბიძგება, თანდათანობით ნაბიჯის აჩქარება და ა. შ.

მზია იაშვილის თქმით, „სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე სანახაობიდან წრიული მოძრაობის პრინციპზე დაფუძნებულ ფერხულზე გადასვლა მოასწავებდა დიდ თვისობრივ ნახტომს“³. ამ ორ საცეკვაო ფორმათა შორის თვისობრივ სხვაობაში გარკვევისა და ამავდროულად მათ შორის ღრმა შინაგანი კავშირის გამოვლენის თვალსაზრისით, მკვლევარი მიმართავს სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონაში“ ფიქსირებულ საცეკვაო ტერმინებს.

ავტორის ყურადღებას იპყრობს ტერმინების – „ფერხისა“ და „ფერხული“ განმარტებები: „მრავალთ მობმით როკვა“ და „მრგვალთ წყობა“. მისი აზრით, „მრგვალთ წყობით“ დამოწმებულია ფერხულის წრიული ფორმა, და ამავდროულად ხაზგასმულია „მრავალთ მობმის როკვის“ ცნებასთან დაკავშირება. აღნიშნულ განმარტებათა შორის კავშირის დამადასტურებლად

¹ მ. იაშვილი, „ფერხულის არქაული სახე „მწკრივი“ და მისი შესატყვისი ბგერითი კონსტრუქციები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1971წ. გვ. 67

² იქვე, გვ. 67

³ იქვე, გვ. 68

მას მოყავს ტერმინ „როკვის” საბასეული ახსნაც : „როკვა არს სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოჭა, ფერხული, მრგვალო წყობა”¹, რომ ამ განმარტებაში „როკვა” მრგვალო წყობასთან არის გაიგივებული². (როკვა არის ფერხისაც, ოღონდ „მრავალთ მობმით”) როკვის „მრგვალო წყობასთან” ასოცირების ფაქტად მიაჩნია მკვლევარს ტერმინი „ძნობა” – მეგალობელ-მროკველთა მწყობრის აღმნიშვნელი ცნება³. ივ. ჯავახიშვილის მიერ საზგასმულ ამ პარალელს მტკიცე საფუძველს უქმნის სიტყვა „ძნის” ს.ს. ორბელიანისეული განმარტება – „ძნა” „ყანის კონას” ნიშნავს, მაშასადამე, მრგვალი საგნის გაგებას შეიცავს. აქედან გამომდინარე უნდა დავეუშვათ, რომ „ძნობა” ანუ საკულტო როკვა, წრიული ფორმის ფერხულის გაგებას შეიცავს” – აღნიშნავს ავტორი. მრგვალ საგანთან ასოცირებას გულისხმობს „გუნდას” განმარტებაც – „გუნდა მრგვალი სამღერელი თუ რაღაც”⁴. ეს ტერმინი ავტორის ყურადღებას იპყრობს იმის გამო, რომ მას უშუალო კავშირი აქვს საგუნდო კოლექტივის აღმნიშვნელ ცნება გუნდთან⁵.

„ტერმინ „ფერხულის” ახსნა – „მრგვალო წყობა”, გარდა იმისა რომ ქორეოგრაფიული ტიპის მხრივ ფერხულთა განსხვავებულობის ფაქტზე მიგვანიშნებს, საყურადღებოა იმ მხრივაც, რომ შესრულების კოლექტიურობაზე მიუთითებს („ძნობის” და „გუნდას” მსგავსად) და სიტყვა „ფერხული” მასში ჯერ კიდევ არ მოჩანს ცეკვის აღმნიშვნელ ზოგად ცნებად”, რადგან ს.ს. ორბელიანის განმარტებაში - „ფერხული – მრგვალო წყობა”, აშკარაა რომ მსაზღვრელის ადგილზე დასმული ცნება „მრგვალო წყობა” განსასაზღვრ სიტყვაზე გაცილებით ადრინდელი წარმოშობის ტერმინად მოჩანს, ვინაიდან მსაზღვრელად ყოველთვის ის იხმარება, რაც გაცილებით უკეთ არის ცნობილი”⁶ – მიიჩნევს ავტორი.

„ფერხული” რომ საცეკვაო ქმედების აღმნიშვნელ ზოგად ცნებად ყოველთვის არ მოჩანს, ამას მზია იაშვილი სხვა ფაქტებითაც ამოწმებს. კერძოდ სიტყვის კონაში ფიქსირებული შემდეგი ტერმინების: „როკვა”, „ცეკვა”, „გასტიბუბუ”, „ფერხისა”, „ბასტი”, „სამა” განმარტებით, სადაც კრებითობის

¹ ს. ს. ორბელიანი „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი”, 1949წ. გვ. 537

² მ. იაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68

³ ივ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები”, თბ. 1990წ. გვ. 49-50

⁴ ს. ს. ორბელიანი „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი”, 1949წ. გვ. 80

⁵ მ. იაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68

⁶ იქვე, გვ. 69

შემცველ, ზოგად ცნებად აღიქმება ტერმინი „როკვა“, რომელიც მოცემულ განმარტებებში, მსგავსად „მრგვალთ წყობისა“ მსაზღვრელის როლს ასრულებს.

ავტორის აზრით ქართული სინამდვილე „ცეკვის“ შესატყვის გაცილებით არქაულ ცნებებსაც იცნობს და ამის დასამოწმებლად შედარებით ანალიზს უკეთებს თრიალეთურ ფერხულს, მეღია-ტელეფიასა და ა. ყაზბეგის „ელგუჯაში“ აღწერილ გლოვის წესს. „მეღია-ტელეფიას“ ქორეოგრაფიული ნახატი („ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან“, „წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს“), მისი თქმით, თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული რიტუალური სვლის ანალოგიურია, იქაც ხომ ერთმანეთის მიმდევრობით მდგომ მოცეკვავეთა რიტმულ სვლას აქვს ადგილი” – ამბობს იგი¹.

მეღია-ტელეფიაში მკვლევარის ყურადღებას იპყრობს ამ სანახაობის საწყისი საფეხური – რიტმული სვლა, რომლის აღსრულება გარკვეულ განლაგებას ანუ ერთმანეთის ზურგს უკან მდგარ მოცეკვავეთა რიტმულად ბიძგებით წინსვლას გულისხმობს. მისი თქმით, „სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე მეღია-ტელეფიას აღწერილობა ემთხვევა არა მარტო თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ ფერხულს, არამედ ქორეოგრაფიული ქმედების ამავე ტიპის შესახებ დაცულ რამდენადმე გვიანდელ ცნობებსაც², კერძოდ ა. აზბეგის „ელგუჯაში“ აღწერილ გლოვის წესს შემდეგ დეტალებზე ყურადღების გამახვილებით:

1. „დედაკაცები ჯგუფ-ჯგუფად... ცალ-ცალკე გუნდებად, მთაში შემოდებულის თავისებური ტირილით შემოდოდნენ“;
2. „ამგვარად შემსვლელები... ერთი მეორის უკან დამწკრივდებოდნენ“;
3. „მოწინავე წყნარად და მწუხარეს ხმით დაიძახებდა: „დადაი“ და ლოყებში ცემით სხვები ბანს მისცემდნენ და პატარა ნაბიჯის გადადგმით წინ წაიწევდნენ“;
4. „რამდენიმე დედაკაცი ჭირისუფალთაგან გამოერჩია, წავიდა კარებში მოგროვილი ბიჭებისკენ და მათ მწკრივად უკან მოუდგა“;
5. „ყმაწვილი ბიჭები, მწკრივად დაწყობილნი, საკინძჩამოწყვეტილნი და გულგადაღელილნი, წყნარის ნაბიჯით წამოვიდნენ“;³

¹ მ. იაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 69

² იქვე, გვ. 72

³ ა. ყაზბეგი, რჩეული, გვ. 143-147 (იხ. „ჩვენი საუნჯე“ ტ. II, გამომც. „ნაკადული“)

მკვლევარი ამ წესში ქორეოგრაფიული სპეციფიკის მიმანიშნებელ ილეთებს ხედავს და დაასკვნის რომ ფორმულირებანი: „ერთი მეორის უკან დამწკრივდნენ“, „პატარა ნაბიჯის გადადგმით წინ წაიწვედნენ“, „მწკრივად უკან მოუდგა“ ერთმანეთის ზურგს უკან, ანუ ერთ მწკრივდ მდგარ შემსრულებელთა ცერემონიალურ სვლას გულისხმობს¹. ეს ფორმულირებები მას მედია-ტელეფიაში არსებული საცეკვაო დეტალების („კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან... ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს“) ანალოგიად მიაჩნია და ამ ფორმულირებებში აღბეჭდილ ტერმინებზე: „მწკრივად“, „დაწყობილნი“ ხაზგასმა, როგორც სათანადო კონტექსტში მათი მოყვანა აჩვენებს, მისი თქმით „საფერხულო ქმედების“ აღმსრულებელთ „ერთმანეთის ზურგს უკან მდგართ“, „ერთ მწყობრად“ მაგალთ გულისხმობს² და აქედან გამომდინარე, „რიტმული სვლით“ სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე სანახაობის, ე. ი. ფერხულის არქაული სახეობის აღმნიშვნელ ტერმინად „მწყობრს“ თვლის.

აღსანიშნავია, რომ მზია იაშვილის ეს სტატია 1971 წელს არის გამოქვეყნებული, ე.ი. უფრო ადრე ვიდრე „მწყობრის“ განმარტება - „მწყობრი – (ფერხულის ადრინდელი ქართული ტერმინი, უფრო სწორად, ფერხისაში (მწკრივებად განლაგებულ ფერხულებს ა. თათარაძე ფერხისებად მიიხნევს) მწკრივებად განლაგებული მოცეკვავეთა ჯგუფების სახელწოდება“), დაფიქსირდებოდა ა. თათარაძის 1986 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში - „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, თუმცა ორივე ავტორზე ადრე „მწყობრი“ მოხსენიებულია 1958 წლის „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში“, სადაც იგი განმარტებულია შემდეგნაირად: „მწყობრი-ი (მწყობრისა) – რიგზე დალაგებული, შეხამებული, შეწყობილი, თანმიმდევრობითი; მწყობრი რიგები... მწყობრი სიმღერა... მწყობრი აზრები“³, სადაც აშკარაა მწყობრის კავშირი სიმღერასთან.

იქიდან გამომდინარე, რომ ტერმინი „მწყობრი“ ფერხულის ყველაზე არქაულ სახეობას, სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე სანახაობას შეესაბამება, მზია იაშვილი მას, ცეკვის (კოლექტიური შესრულებით) აღმნიშვნელ სხვა ტერმინებთან შედარებით (როკვა, ცეკვა, ფერხული) გაცილებით ხანდაზმულად მიიხნევს. ტერმინ „მწყობრის“ ხანდაზმულობაზე,

¹ მ. იაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73

² იქვე, გვ. 73

³ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. V, გვ. 1230

მისი თქმით მეტყველებს წრიული ფორმის ფერხულის შესატყვისი ცნება „მრგვალ წყობაში“ სიტყვა „წყობის“, როგორც შემადგენელი ელემენტის აღბეჭდვაც, საიდანაც აშკარად ჩანს ფერხულთა განსხვავებულობა, ანუ სწორხაზოვანი და წრიული ფორმის ფერხულების თვისობრივი სხვადასხვაობა¹. „მრგვალთ წყობაში“ სიტყვა წყობა უკვე შესრულების კოლექტიურობის, გუნდობრიობის აღმნიშვნელ ცნებად მოჩანს, ვინაიდან მისდამი მიმართებაში ხმარებული მეორე სიტყვა - „მრგვალთ“ განმარტავს სწორედ სანახაობის ქორეოგრაფიულ სპეციფიკას, ამ უკანასკნელის „მრგვალთ წყობის“ ანუ წრიული მოძრაობის პრინციპზე აგების ფაქტს“² – აღნიშნავს იგი.

მაგრამ ავტორს გარკვეულ უხერხულობას უქმნის ლილი გვარამაძის ცნობა იმის შესახებ რომ ტერმინი „როკვა“ გვხვდება ბიბლიის პირველ ქართულ თარგმანში: (V საუკ.) „და ვითარცა შობისა დღენი იყუნეს იროდისანი ჰროკვიდა ასული იროდისა შობის და ჰსთნდა როკვა იგი მისი“³. თუმცა, მზია იაშვილი ყურადღებას არ ამახვილებს იმაზე რომ ლილი გვარამაძეს ბიბლიოგრაფიაში დასახელებული არ აქვს ბიბლიის ეს თარგმანი და არც მოყვანილი ციტატის გვერდი აქვს მითითებული. გარდა ამისა, მზია იაშვილის მიერ უგულვებელყოფილია ის ფაქტიც, რომ ლილი გვარამაძეს თუნდაც ბიბლიის V საუკუნის ქართული თარგმანიდან ქონდეს კარგად ცნობილ „სალომეს ცეკვასთან“ დაკავშირებული ციტატა მოყვანილი, ეს იმის თქმის საშუალებას არ იძლევა რომ მარტო ტერმინი როკვა არის დასახელებული ბიბლიის V საუკუნის ქართულ თარგმანში და არა „მწყობრი“, რადგან უნდა გავისხენოთ ისიც, რომ ბიბლიის შემადგენელი ნაწილია „დავით წინასწარმეტყველისა და მეფის გალობა“, სადაც კანონი კ, აღლელუია რნ. (150-ე ფსალმუნი) შემდეგი სიტყვებია ნახსენები: „...აქებდით მას ხმითა ნესტვისათა, აქებდით მას ფსალმუნითა და ებნითა, აქებდით მას ბობლნითა და მწყობრითა, აქებდით მას ძნობითა და ორღანოთა, აქებდით მას წინწილითა კეთილ ხმითა, აქებდით მას წინწილითა დაღადებისათა, ყოველი სული აქებდით უფალსა“⁴. ტერმინი მწყობრი რომ ბიბლიიდან არის ცნობილი ამასვე გვეუბნება სულხან-საბა ორბელიანის მწყობრის განმარტებაც: „მწყობრი-შეწყობილი (150. ფსალ.)“⁵.

¹ მ. იაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73-74

² იქვე, გვ. 74

³ ლ. გვარამაძე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბილისი 1957წ. გვ. 8

⁴ „დაბადება“ (ბიბლია) ნაწილი მეორე, ტფილისი, ექვთიმე ხელაძის სტამბა, 1884წ.

⁵ ს. ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“, თბილისი 1949წ. გვ. 238

საგულისხმოა ასევე 150-ე ფსალმუნში „მწყობრის“ შეკავშირება ტერმინ „ბობლნი“-თან. საბას განმარტებით: „ბობლნი (150. 4 ფსალ.) ესე არს დაფა და დაფდაფი, ტყავისაგან შემზადებული საკრავი”¹ ხოლო „დაფი” საბასვე განმარტებით – ესე არს გრკალი („გრკალი-მობოლკვილი ხე და რქა”²). ცალთა მხარეთა ეტრატი აკრავს საცემლად მროკავთათვის, რომელსა სპარსნი დაირას უწოდებენ, ხოლო დაფდაფსა ორსავე მხარეს ეტრატი აქუს რომელსა „დაულს” უწოდენ”³. აქედან გამომდინარე, უნდა ითქვას, რომ მწყობრი არა მარტო სიმღერის თანხლებით შეიძლება შესრულდეს არამედ საკრავის, კერძოდ დასარტყამი ინსტრუმენტის: ბობლნის, დაფის, დაფდაფის თანხლებით. ამ მოსაზრებას აბსოლიტურ სიცხადეს სძენს თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ ფიგურათა მწყობრის წინ სივრცეში გამოსახული ნივთიც. (სურ. 65)

იგი მრგვალი ფორმის მაღალყელიან, ძირისკენ ოდნავ გაფართოებულ, ფართო თავის მქონე საგანს წარმოადგენს. ყელთან და ძირისკენ ნივთზე (თავისა და ბოლოს გამოსაკვეთად) მოჩანს წყვილი პარალელური წრიული ხაზები, რაც ორნამენტის შთაბეჭდილებას იძლევა. ნივთი, ფორმით განსხვავდება იმ თასებისგან, რომლებიც მწყობრის ფიგურებს ხელში უჭირავთ. გარდა ამისა, ნივთის ზედაპირის გამოსაკვეთად, თავზე წრიულად შემოხაზული ერთი ზოლი (ჩვენი აზრით ზემოთ ხსენებული „გრკალი”), მის ზემოთ შესაბამისი ზომის წრიული სიბრტყე (ჩვენი აზრით ტყავი-ეტრატი) და ზოლის ქვემოთ, ზოლიდანვე ჰორიზონტალურად გამომაგალი ოთხი თანმიმდევრული რკალი (ჩვენი აზრით ტყავის დასამაგრებელი – დასაბმელი თოკი) დასარტყამ ინსტრუმენტს მოგვაგონებს. საგულისხმოა ისიც, რომ ოსტატი ამ ინსტრუმენტს მწყობრის წინამძღოლის წინ, სივრცეში გამოსახავს, რითაც სიმბოლურად ხაზს უსვამს იმ ფაქტს რომ მწყობრი ამ ინსტრუმენტიდან გამომაგალი რიტმის მიხედვით აკეთებს რიტმულ სვლას, ანუ ცეკვავს.

ამგვარად მწყობრი კოლექტიურად, სწორხაზოვანი პრინციპით ერთმანეთის უკან თანმიმდევრობით განლაგებული შემსრულებლების ცეკვაა, როგორც ცალკე სიმღერის, ასევე ცალკე დასარტყამი ინსტრუმენტის თანხლებით. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მწყობრის ტიპის ცეკვა არა მარტო მედია-ტელეფიაა, არამედ მისი მსგავსი და ანალოგიური ცეკვები როგორცაა:

¹ ს. ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი”, თბილისი 1949წ. გვ. 51

² იქვე. გვ. 78

³ იქვე. გვ. 93

„იალის თამაში“ „წინამძღოლა“, „ოჰოი ნანო“, „ბარი“, „ლალოინი“ და „იავ ქალთი“.

„იალის თამაში“, რომელიც XIX საუკუნის ბოლომდე შემორჩა ძველ თბილისს ასე გამოიყურებოდა: „ზურნამ რომ დაუკრა, ოთხი ახალგაზრდა წამოდგა, ერთიმეორეს უკან მიუდგნენ, თითოეულმა მათგანმა ბაღდადი მხარზე გადაიგდო. ერთმა ჯოხს მიჰყო ხელი და მოცეკვავენი დაიფრინა. მისოდაც მოცეკვავენი უკვე ზურნის ტაქტს ფეხშეწყობილნი წრეს ჩაკერით უვლიდნენ. ღოდესაც წრეს რამდენჯერმე შემოუარეს, ბაღდადები გადაჰყარეს და იმათ სარტყელებიც მიჰყვა. ოლოს იქმდე მივიდნენ, რომ პერანგის ამარა დარჩნენ. „პერანგებიც“! დაიძახა მეთაურმა და თან ჯოხით დასდევდა მათ. - „ინდოეთში პერანგებსაც არ ატარებენო“! ბანზე თამაშობდნენ, თოვდა მაგრამ მოცეკვავენი მეთაურს უსიტყვოდ ემორჩილებოდნენ. შემდეგ პირიქით დაიწყო: - თანდათანობით ამავე წესით ჩაცმაც დაიწყეს და ცეკვაც ამით დამთავრდა“¹.

„წინამძღოლა“ სვანური და რაჭული ფერხულია. მისი არსი გამოიხატება შემდეგით: დგას ვაჟთა მწკრივი, წინ – წინამძღოლი (ვინც კარგად იცის სიმღერის მელოდია) წითელი ხელსახოცით, რომელიც საბრძოლო დროშის სიმბოლოა. ზოგჯერ ვაჟთა მწკრივში ქალებიც დგანან. წინამძღოლი ამავე დროს მოძახილია, მას მეორეს ეუბნება ფერხულის რომელიმე მონაწილე, დანარჩენები გუნდად მღერიან ბანის პარტიას. წინამძღოლი ერთ ადგილას ტრიალებს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობას, რასაც იმეორებენ დანარჩენები. ცეკვის ნახაზი წარმოადგენს ხან შეკრულ წრეს, ხან კლაკნილ ჯაჭვს, ხან ხის ან რომელიმე საგნის გარშემო შემოვლას. სიმღერა რომელზედაც წინამძღოლა სრულდება, ორგუნდოვანია და ორი მოძახილი აქვს, მუსიკალური ზომა 3/4². ლ. გვარამაძეს მიაჩნია რომ „წინამძღოლა სხვა არაფერია, თუ არა სვანური „მელია-ტელეფია“, თუმცა იგი სახეცვლილი სახითაც უნახავს დ. არაყიშვილს“³.

„ოჰოინანო“ ხისადირში გავრცელებული საფერხულო წყობის ცეკვა-თამაშია. ტერმინი „ოჰოი ნანო“ „ვაი დედას“ მსგავსი წამოძახილია, რომელიც ა. თათარაძის მიხედვით, უნდა წარმოშობილიყო მეთაურის მიერ ჯოხის შემოკერის შედეგად მონაწილეთა წამოძახილის (ოჰოი ნანოს ანუ ვაი დედას) საფუძველზე. იგი „ბარის“ მსგავსი თამაშია, რომელშიც მონაწილეობენ მხოლოდ მამაკაცები⁴.

¹ დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ თბილისი 1948წ. გვ 93

² ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, გვ. 20-21

³ იქვე, გვ. 21

⁴ ა. თათარაძე „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“ თბილისი 1986წ. გვ. 29

„ბარი“, ამ სახელწოდებით, როგორც ა. თათარაძე გვამცნობს, ძირითადად ხულოს რაიონში გვხვდება, ხიხაძირში მას „ოპოი ნანოს“ ეძახიან. იგი ხშირად ქორწილებში სრულდებოდა მიძინებული მაყრიონის გამოსაფხიზლებლად. მასში მონაწილე მამაკაცები ხელიხელჩაკიდებულები ეწყობიან მწკრივში. მწკრივის თავში მდგომს (მეთაურს) ხელში ჯოხი უჭირავს. ცეკვა-თამაშის ყველა მონაწილე მოძრაობს და უსიტყვოდ ასრულებს (იმეორებს) იმ საცეკვაო ილეთებს, რასაც სთავაზობს მეთაური. თუ რომელიმე მათგანმა შეაგვიანა ან შეცდომით შეასრულა მეთაურის მიერ ნაკარნახევი მოძრაობა, ჯოხის დკვრით ისჯება. მიტომ ყველა ყურადღებით შესცქერის მეთაურს და ცდილობს, ზუსტად და დროულად შეასრულოს მის მიერ შემოთავაზებული ილეთი (სგლა, სირბილი, ჩაკვრა, ჩამუხვლა, ბუქნი და სხვა)¹.

„ლალონი“ მესხეთში გავრცელებული ცეკვა თამაშის თურქული სახელწოდებაა (ლალ - თურქულად მუნჯს, უთქმელს, უტყვს ნიშნავს, ოინი - თამაშს). ა. თათარაძის თქმით, სახელწოდება „ლალონის“ ეტიმოლოგია დაკავშირებული უნდა იყოს იმასთან რომ თამაშის მეთაურის მიერ შესრულებული ყოველი მოძრაობა უსიტყვოდ უნდა გაიმეორონ რიგითმა მონაწილეებმა ისე, როგორც ბარის შესრულები დროს აჭარაში².

„იაგ ქალთი“, მისი ტექსტობრივი მასალიდან გამომდინარე, ა. თათარაძის მიერ განიხილება საბრძოლო შინაარსის ფერხულების რიგებში. შესრულების ტრადიციით კი, იგი ზემოთ აღწერილი ცეკვების მსგავსია. იგი ეძღვნება სვანების მიერ რაჭის ერთ-ერთ სოფელზე ლაშქრობას. ფერხულის ტექსტის მიხედვით „სოფელი ქალთი შუშპარია ანუ მოცეკვავეა (მხიარულია), იგი ქვიანია და ლაშქრობისთვის საზიანო“... „იაგ ქალთიში“ მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ, დასაწყისში ნახევარ წრეზე ეწყობიან, მოძრაობენ წრის შეუკვრელად ნებისმიერი მიმართულებით და ცდილობენ მაყურებლიდან ვინმე ჩაიგდონ წრეში, რის შემდეგაც წრე შეიკვრება. თავში მდგომს ხელში ჯოხი უჭირავს, რაც ა. თათარაძეს, „მელია ტელეფიასა“ და „იალის თამაშს“ მოაგონებს. მისივე თქმით, „იაგ ქალთის“ განაყოფიერების კულტთან კავშირზე კიდევ ერთი ფაქტი მიგვანიშნებს, კერძოდ ის, რომ მისი ტექსტი მეორე ნახევარში „ადრეკილას“ მსგავსად უწმაწური ხდება³.

¹ ა. თათარაძე „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“ თბილისი 1986წ. გვ. 5

² იქვე, გვ. 18

³ ა. თათარაძე „ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი 1999წ. გვ. 72

„იალის თამაშის“, „ოპოი ნანოს“, „ბარის“, „ლალონის“, „იავ ქალთის“ აღწერილობიდან აშკარა ხდება, რომ ამგვარი სახის ცეკვებს ერთი საფუძველი გააჩნდათ, რაც გამოიკვეთება მათ შორის არსებული შემდეგი საერთო მახასიათებლებით:

- 1) ყველა მათგანი ერთ მწკრივად, მწყობრის სახით, ძირითადად წრის შეუკვრელად სრულდება;
- 2) ყველა მათგანში გამოკვეთილია მწყობრის წინამძღოლი;
- 3) ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტია ჯოხი, რომელიც მწყობრის წინამძღოლს ხელში უჭირავს;
- 4) ყველა მათგანში მწყობრის მონაწილეები ემორჩილებიან წინამძღოლს და მხოლოდ მისი მითითების შემდეგ ცვლიან მწყობრის მიმართულებას, საცეკვაო მოძრაობას თუ სხვა ქმედებებს;
- 5) ყველა მათგანში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ („წინამძღოლაში მხოლოდ ქალების მონაწილეობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ამ ცეკვას ძველი დანიშნულება (რაც ჩვენი აზრით კავშირშია ნაყოფიერების კულტთან) დაუკარგავს და მხოლოდ გართობა-თამაშის სახით შემორჩენილა), რაც ამ ცეკვების ნაყოფიერების კულტთან კავშირზე მიუთითებს. ამ მოსაზრების ჭეშმარიტებას ამყარებს ზოგ მათგანში არსებული, პირდაპირ მიმანიშნებელი დეტალები:

- მონაწილეთა გაშიშვლება „იალის თამაშში“ „მელია-ტელეფიასავით“;
- „იავ ქალთის“ მეორე ნახევარში ტექსტის უწმაწურობა „ადრეკილასავით“;
- „ბარის“ შესრულების ტრადიცია ქორწილში;
- „ოპოი ნანოსთვის“ დამახასიათებელი ერთ-ერთ საცეკვაო მოძრაობა, რომლის შესრულების დროსაც, მონაწილეები ერთ მწკრივში, ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და მუხლებმოსრილ მდგომარეობაში, („პლიეში“) რომლის დროსაც მუხლები ერთმანეთს ეხება წინ მიდიან და მუხლებს აქეთ-იქით აქანავებენ. სავარაუდოა რომ ეს მოძრაობა „მელია-ტელეფის“ აღწერილობაში მოცემული შემდეგი დეტალის გამოსხმაურება არის: „შიშველა კაცს თავისი სარცხვინელი ხელში უკავია, უკანანი კი მას უკნიდან უქაქუნებენ და თან გაიძახიან: „მელია-ტელეფია, დოპ, დოპ!“

აჭარულ ცეკვაში კი ამ შედახილს წარმოადგენს, „ოჰოი, ნანო“. საგულისხმოა ორივე ცეკვის შედახილში „ოჰ“ და „ოჰოი“-ს მსგავსებაც, გარდა ამისა „ოჰოი ნანოს“ ტექსტობრივ მასალაში, წინამძღოლის მიერ ფრაზის – „მელის კუდი“ გამოყენებაც, რასაც წესით უნდა მოსდევდეს ცეკვის ნახაზის შეცვლა შემსრულებელთა მიერ. როგორც ცნობილია, მელას კუდი სწორი აქვს და თუ შედახილებზე „მიხვეული“, „მოხვეული“ შემსრულებლები ლაბირინთის მაგვარ ნახაზს გამოსახავენ, მაშინ შედახილზე „მელი კუდი“ – შემსრულებლების სწორხაზოვანი გადაადგილება უნდა მოხდეს. ან შესაძლოა წინამძღოლის შედახილი „მელის კუდი“ სრულიად არ არის კავშირში ცეკვის ნახაზის შეცვლასთან და აჭარულ საცეკვაო სახილველში სვანური მელია-ტელეფიას სახელწოდების გამოსმაურების ნაშთს წარმოადგენს.

მოყვანილი საერთო მახასიათებლებიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ რომ გართობა-თამაშის სახით შემორჩენილი: „იალის თამაში“, „ოჰოი, ნანო“, „ბარი“, „ლალონი“, „იავ ქალთი“ მწყობრის ტიპის ცეკვებს განეკუთვნებიან და ადრე მათი დანიშნულება ნაყოფიერების კულტთან კავშირი უნდა ყოფილიყო. ამის თქმის საფუძველს კი ამ ცეკვების მსგავსი და მათი წინამორბედი - სვანური „მელია-ტელეფია“ გვაძლევს, რომელიც თუნდაც ეტიმოლოგიური, სემანტიკური, დანიშნულებითი და თუნდაც როგორც, საცეკვაო სახილველის თვალსაზრისით თრიალეთის ვერცხლის თასზე რელიეფურად გამოსახული კომპოზიციის გამოსმაურებას წარმოადგენს.

ამგვარად, ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისით დანახული ვერცხლის თასის აღწერა გვიჩვენებს, რომ ჩვ. წ. აღ-მდე II ათასწლეულის I ნახევარში და, რასაკვირველია, უფრო ადრეც (რაც ოზნის თიხის ფიალისა და ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის განხილვიდან დავინახეთ) ქართველებს ჰქონდათ ერთგვარად განვითარებული ცეკვა, სიმღერა, სანახაობა და პოეტური სიტყვიერება, და, რომ მისი შემქმნელი ხალხის ცნობირებაში და მხატვრულ წარმოსახვაში, ქორეოგრაფიული ფოლკლორი, გრაფიკული კულტურა და სამყაროს აღქმის სიმბოლურ-საკრალური მოდელი ჯერ კიდევ არ არის განცალკევებული ერთმანეთისაგან. მისი შემქმნელი ხალხის ისტორიული ცნობიერება უდაოდ ზოგადქართულია და იგი მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს საქართველოს სხვა, მათ შორის თრიალეთიდან საკმაოდ დაშორებულ კუთხეებთან (სვანეთი, რაჭა, აჭარა,

მესხეთი, ქართლი (თბილისი). ეს კი თავის მხრივ იმაზე მიუთითებს, რომ ხალხთა ისტორიული გადაადგილების პროცესშიც კი არ იკარგება ის საერთო მახასიათებლები, რომლებიც მხოლოდ მონათესავე ხალხებს გამოარჩევს და დაკრისტალებული სახით ვლინდება ტრადიციებში, რწმენა-წარმოდგენებში თუ ფოლკლორში.

თავი V

„ბვინან ბრინჯაო – აღრე რკინის ხანის არქეოლოგიურ ძეგლებზე ფიქსირებული საცემპარო ძეგლები“

ბრინჯაოს ბრავირებული სარტყელები

ადამიანის საკრალური სამყაროს მთელი სისრულით გადმოცემას ვხვდებით ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელებზე.

სარტყელთა დეკორში მთავარ აზრობრივ დატვირთვას ზომორფული სახეები იძენენ, მაგრამ ამასთანავე მოქმედებას იწყებს მარტივი სიუჟეტიც. აქ წარმოდგენილია ანთროპომორფულ არსებათა ისეთი ჯგუფები, რომლებიც ნადირობის რიტუალურ ქმედებაში არიან ჩართულები. გარდა ამისა, აქვე ნაჩვენებია რიტუალური პურობის, მსვლელობის და ცეკვის ამსახველი სცენები¹. აქედან გამომდინარე, ეს სარტყელები სრულიად საფუძვლიანად ექცევა ჩვენი ყურადღების ცენტრშიც.

სარტყელები გვიანბრინჯაო-აღრერკინის ხანის გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშებს განეკუთვნებიან. მათ შესახებ ვრცელი გამოკვლევა აწარმოა მ. ხიდაშელმა ნაშრომში: „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება აღრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, სადაც, ამიერკავკასიაში გავრცელებული სარტყელების შეჯერებისა და დასავლეთ ამიერკავკასიაში გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულების გავრცელების ქრონოლოგიური ზღვარის საფუძველზე, ისინი ძვ. წ. აღ -ის IX-VII ს.ს - ით თარიღდებიან².

სარტყელები წარმოადგენენ წაგრძელებული ოთხკუთხედის ფორმის ბრინჯაოს თხელ ფირფიტებს, რომელთა ბოლოები კუთხეებში ოდნავ მომრგვალებულია. ყველა მათგანი დამზადებულია ერთი ტექნიკით – ან გრავირებით ან ერთდროულად გრავირებითა და პუნსონით³. ამ ძეგლებზე კომპოზიციის აგების ძირითადი პრინციპებისა და ნიშნების მიხედვით მ. ხიდაშელმა გამოყო სიუჟეტიანი კომპოზიციების შემცველი სარტყელების ხუთი ჯგუფი:

¹ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13

² მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება აღრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“ თბილისი 1982წ. გვ. 25

³ იქვე, გვ. 41

I ჯგუფი, სადაც კომპოზიციებში მოცემული გამოსახულებანი განაწილებულია ერთ მწკრივად, თითოეული მათგანი წარმოადგენს ერთ განუწყვეტელ რიტმულ ერთეულს, რის გამოც სიბრტყეზე ფიგურათა განლაგებაში ხაზგასმული სიმეტრიაა დაცული¹;

II ჯგუფი, სადაც გამოსახულებანი ორნამენტული ზოლით ფრიზეზად არის განაწილებული, ჩნდება ახალი მოსართავი – სარტყელის კიდებში მოთავსებული, წვეროთი ცენტრისკენ მიმართული სამკუთხედი, რომლის ბოლო ცენტრში გავლებულ არშიას უერთდება, რომელიც კომპოზიციას ორ ან სამ ფრიზად ყოფს²;

III ჯგუფი, სადაც: ჩნდება ახალი მოსართავი – ორნამენტით დაფარული ვერტიკალური სვეტები, რომლებიც სიბრტყეს კადრებად ანაწილებენ, თუმცა აქაც სიბრტყე ჰორიზონტალური ზოლით ორ ფრიზად იყოფა³;

IV ჯგუფი, რომელშიც ორი ქვეჯგუფი გამოიყოფა: 1) ქვეჯგუფი, სადაც ჰორიზონტალურ ხაზზე ორ რიგად გაშლილი კომპოზიცია თითქოს კადრებად არის დაყოფილი, რომლებიც გამოყოფილია არა სვეტებით, არამედ ადამიანთა მთელი სიმაღლით წარმოდგენილი შვეული ფიგურებით და 2) ქვეჯგუფი, სადაც გამოსახულებანი ისევ ორ ფრიზად არიან განლაგებულნი, რიგ შემთხვევაში ფრიზული განლაგება ბოლომდეა დაცული, ზოგიერთ ნიმუშზე კი დარღვეულია ხშირად ქვედა რიგში გამოსახული ცხოველის რომელიმე კომპონენტით, მაგალითად რქებით⁴;

V ჯგუფი, სადაც შედის დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სარტყელების ნიმუშები, რომელთა ზედაპირი მაქსიმალურად (თითქოს ხალიჩისებურად) არის დატვირთული გამოსახულებებით. თითოეული გამოსახულება გამოირჩევა საოცარი პლასტიურობით და დინამიურობით. კომპოზიცია ატარებს თავისუფალი იმპროვიზაციის ხასიათს და წარმოგვიდგენს თითქოს „აბსტრაქტულ ნახატს“, რითაც ისინი გამოირჩევიან ყველა სხვა ჯგუფისგან⁵. მსგავსი პრინციპით აგებული კომპოზიცია დამახასიათებელია, საქართველოში „ნაბადრების“ სამაროვანზე აღმოჩენილი სარტყელისთვის,

¹ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფირებული სარტყელები)“ თბილისი 1982წ. გვ. 41 ტაბ. II, III, VI, IX, X, XIII, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXIV

² იქვე, გვ. 42 ტაბ. I, V, VIII, XV, XVII, XXIX, XXXVI

³ იქვე, გვ. 43 ტაბ. IV, XIV XIX, XX, XXIX, XXXV

⁴ იქვე, გვ. 43 - 44 ტაბ. VII, XVI XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXX, XXXV; VIII, XI, XII, XVII, XXXII

⁵ იქვე, გვ. 44 ტაბ. XVIII, XXXII, XXXIII

რომელზეც ნათლად არის გამოსახული ჩვენთვის საყურადღებო საცეკვაო ქმედების ორი მომენტი და შესაბამისად, ამ თავში, პირველ რიგში ამ სარტყელს განვიხილავთ.

სარტყელი აღმოჩნდა, მცხეთის 1977-81წ.წ. არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ, (ხელმძღვ. ა. აფაქიძე). მცხეთასთან ახლოს, „ძეგვის“ სოფსაბჭოში შემავალ არქეოლოგიურ ძეგლ სათოვლეში, მდ. ხეკორძულას მარჯვენა შენაკადის, ე. წ. ზარიძეების – წყლის სათავესთან¹, ადგილ ნაბაღრების ძვ. წ. აღ –ის IX-VII ს.ს. სამაროვნის №5 სამარხში.² (სურ. 12)

სარტყელის სიგრძე 98 სმ-ია, სიგანე – 22,5 სმ.³ მისი ზედაპირი მთლიანად დაფარულია ნიღბოსან ადამიანთა ფიგურების, ფანტასტიკური ცხოველების, ქვეწარმავლებისა და ფრინველების უაღრესად პლასტიურად და დინამიურად შესრულებული გამოსახულებებით. კომპოზიციაში გამოიყოფა: წერტილოვანი ორნამენტით გაფორმებული ტანით - 3 რქამაღალი (რქები სიცოცხლის ხის გამოსახულებასაც ემსგავსება) ირმის, იგივე ორნამენტით გაფორმებული ტანით, ორთავიანი (ორთავიანი ცხოველები, როგორც მ. ხიდაშელი აღნიშნავს, მხოლოდ V ჯგუფში შემავალი სარტყელებისთვის არის დამახასიათებელი.⁴), ცხვირწაგრძელებული, ენაგადმოგდებული - 2 ფანტასტიკური ცხოველის, ცხვირწაგრძელებული და ორთავიანი - 4 ფანტასტიკური ცხოველის, ცხვირწაგრძელებული ერთნაირი ფორმის (გველისებური) კუდებით - 4 ფანტასტიკური ცხოველის, 7 ძაღლის მაგვარი და 1 ცხენის მაგვარი ცხოველის (ზემოთ აღნიშნული ყველა გამოსახულება ფალოსის ნიშნით ხასიათდება), ფალოსის ნიშნის გარეშე - 2 ცხოველის, 1 გველის, 5 ფრინველის, 2 ხუთქიმიანი და 1 ექვსქიმიანი ვარსკვლავის (ან ბორჯღალი) გამოსახულებები. აგრეთვე, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ნიღბოსან ადამიანთა ფიგურების საცეკვაო ქმედების ორი სცენა. აღსანიშნავია, რომ სარტყელზე ერთი გამოსახულების ფორმა მეორეში არასოდეს არ არის გადასული. გამოსახულების ფონიდან გამოიყოფას, ხელს უწყობს, ფიგურების დეკორატიული მოდელირება და ფორმის პუნსონით დამუშავება, რაც მ. ხიდეშაღმა ამ ნიმუშის V ჯგუფში შემავალი სხვა

¹ „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწვილობა“, ტ. V თბილისი 1990წ. გვ. 306-307

² შ. ირემაშვილი, „ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე“, თბილისი 1981წ. ტ. 102, №1 გვ. 213

³ იქვე, გვ. 213

⁴ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 44

სარტყელებისგან განმასხვავებელ თავისებურებად მიიჩნია¹. თუმცა მისივე კვლევით დგინდება, რომ ამიერკავკასიაში მოპოვებულ სარტყელებს შორის განსხვავება დასტურდება არა მარტო რეგიონებს შორის არამედ ერთი და იმავე რეგიონს შიგნითაც, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არა თუ ერთ ჯგუფში შემავალი სარტყელების, არამედ სხვადასხვა ჯგუფებში შემავალ სარტყელებს შორის სხვაობაც კი არ სცილდება საერთო ერთიანი სტილის ფარგლებს და ერთი და იმავე - „კავკასიური ცხოველური სტილის“ სახელწოდებით ცნობილი, მხატვრული სტილის ვარიანტებად გვევლინება².

ნაბაღრების სარტყელის კომპოზიცია შემოზღუდულია უწყვეტი ხეიბის ოთხი ზოლით. მოჭედულობის თავსა და ბოლოში წვერით ერთიმეორისკენ მიმართული სამკუთხედებია მოცემული, რომლებიც დაფარულია ხვია, წიწვოვანი და წერტილოვანი ორნამენტებით. ³

როგორც ნაბაღრების, ასევე, სხვა ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელებზე მოცემული ცხოველების (ირმების, ჯიხვების, ცხენების, ხარების, ძაღლების, ტახების, ფრინველების, გველების) გამოსახულებები მ. ხიდაშელმა მითოლოგიური, ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალების შეჯერების საფუძველზე, ზოომორფულ სახეებად მიიჩნია, რომელთა სიმბოლიკა მისი თქმით, ცხოველთა მფარველი ნაყოფიერების ქალღვთაების (მტკვარ-არაქსის კულტურის წიაღში ჩამოყალიბებული ჩანს ნაყოფიერების ქალღვთაების ორი ტიპი, ერთი დედამიწის, წყლისა და მზის კულტებს მოიცავს, ხოლო მეორე ცხოველთა სამყაროს მფარველობს, ორივე მათგანი მტკიცედ არის დაკავშირებული ნაყოფიერების ყოვლისმომცველ „დიდი დედის“ კულტთან და მის შემდგომ განვითარებას წარმოადგენენ.)⁴ დიდ სმყაროსთან, უნდა იყოს დაკავშირებული⁵. (ამგვარ ქალღვთაებებად ნაშრომში მოყვანილია: სვანური და ხევსურული „დალი“, რაჭული „ტყის დედოფალი“, მეგრული „ტყაში მაფა“, ადიღეველთა „მეზითხა“ და სხვა, თუმცა ქალღვთაებებთან ერთად, ავტორს მოჰყავს ცხოველთა მფარველ კაცღვთაებების მაგალითებიც: „აფსატი“, „ონოპინტრე“, „ანატორი“ და შენიშნავს რომ ქალი და მამაკაცი ღვთაებების ერთდროული არსებობა დაკავშირებულია არა წარმოდგენათა სიჭრელესთან

¹ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 44

² იქვე, გვ. 134 - 135

³ შ. ირემაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 214

⁴ მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 96 - 110

⁵ იქვე, გვ. 44

არამედ მათ საფეხურებრივ განსხვავებასთან)¹. გარდა ამისა, სარტყელთა დეკორში ცხოველთა მრავალფეროვნება, ავტორის თქმით, იმის მაჩვენებელია, რომ იმდროინდელი ადამიანის აზროვნებაში გარკვეულად არის ჩამოყალიბებული რწმენა სამი სამყაროს არსებობის შესახებ, რომელსაც ქმნის ციური სამყარო – ზესკნელი, მიწიერი სამყარო – შუა სკნელი და ქვესკნელი². სამყაროს აღქმის ამგვარი მოდელი, მისი აზრით, ეხმიანება ნაყოფიერების ქაღალღთაების - „დიდი დედის“ კულტს, რომლის იკონოგრაფია, ჯერ კიდევ ენეოლითის ხანაში ქალის მცირე ზომის ქანდაკებებით არის წარმოდგენილი.³ იგი ფიქრობს რომ „ბუნების დიდი დედა“ თავდაპირველად ზომორფული არსება იყო და განვითარების უფრო გვიან საფეხურზე გადაიქცა ის ადამიანის მსგავსად. ეს ზომორფული არსებანი ამ დღათაებს მტკიცედ დაუკავშირდნენ, მის აუცილებელ ატრიბუტად გადაიქცნენ და მისი ძირითადი არსის გამომხატველნი გახდნენ⁴.

მაშასადამე, სარტყელთა დეკორში და მათ შორის ნაბადრების სარტყელზეც თუ არის წარმოდგენილი „გველის“ ან თევზის ფიგურა ეს იმის მანიშნებელია, რომ აქ გამოსახულია დღათაების ზომორფული სახე (მისი ატრიბუტი), რომელიც იმდროინდელ ადამიანთა წარმოდგენით განასახიერებდა მის ბატონობას წყლის სამყაროზე (ქვესკნელი), „ფრინველის“ ფიგურა - ზომორფული სახე, რომელიც ავრცელებდა დღათაების ბატონობას ზეცაზე (ზესკნელი), ხოლო „ირემის“ „ძაღლის“ და სხვა ცხოველების ფიგურები – ზომორფული სახეები, რომელიც ავრცელებდა დღათაების ბატონობას მიწიერ სამყაროზე (შუა სკნელი ან სკნელი). ცხოველთა სიმბოლური გამოსახულებებით სამყაროს სამივე ნაწილის ამგვარი ჩვენება კი როგორც უკვე აღინიშნა ნაყოფიერების ქაღალღთაების „დიდი დედის“ კულტის მცნების მატარებელია.

გარდა ცხოველთა გამოსახულებებისა, ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელზე ყურადღება უნდა გამახვილდეს ადამიანთა ფიგურებზე. მათი გამოსახვის მანერა, თითოეულ მათგანში ფიქსირებული ხელების, ფეხების, კორპუსის მდგომარეობები, დინამიურ ხასიათს ავლენენ, გარკვეულ რიტმს ემორჩილებიან და ჩვეულებრივი ყოფითი მოძრაობებისგან განსხვავებულ, უჩვეულო სანახაობის

¹ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფიკული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ გვ. 53 - 57

² იქვე, გვ. 64

³ ლილი დლონტი, ალექსანდრე ჯავახიშვილი, თამაზ კილურაძე, „სრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“ „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი 1973წ.

⁴ მ. ხიდაშელი დასახ. ნაშრომი, გვ. 138

შთაბეჭდილებას ქმნიან. (სურ. 66) ამის შესაბამისად ჩნდება მოსაზრება, რომ ისინი საცეკვაო ქმედების მონაწილე პირები არიან. უნდა ითქვას ისიც, რომ ნაბაღრების სარტყელი ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელთაგან ის ერთადერთი ნიმუშია, რომელიც გარკვეულ საცეკვაო ინფორმაციას იძლევა. (დანარჩენი სარტყელები, მხოლოდ იმის გამო იქცევენ ჩვენს ყურადღებას, რომ მათზე გამოსახული დეტალები გარკვეულ პარალელებს ავლენენ უკვე განხილულ არქეოლოგიურ ძეგლებთან).

სარტყელზე წარმოდგენილია ნიღბოსან ადამიანთა ცეკვის ორი სცენა. მათგან პირველი მოცემულია მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ სამკუთხედის წვეროსთან, ზედა სივრცეში. (სურ. 67) აქ, ერთმანეთის ზურგსუკან მდგარი ოთხი ნიღბიანი ადამიანი, რომლებსაც მარჯვენა ფეხი აქვთ გადადგმული და მარცხენა ხელი ერთმანეთის მხრებზე უდევთ მწყობრის ტიპის ცეკვას ქმნიან. მათი მწყობრის გეზი მათ ქვეშ გამოსახული ირმის (მცენარის, (ხის) ფორმის) არაპროპორციულად დიდი ზომის რქებისკენ არის მიმართული. ირმის რქა რომ ხშირად ენაცვლება სიცოცხლის ხეს, ამას ფოლკლორული და მატერიალური მასალებიც ადასტურებენ¹. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ნიღბოსან ფიგურათა ეს მწყობრი სიცოცხლის ხისკენ მიემართება და ამის შესაბამისად, მისი თაყვანისცემის მნიშვნელობის მატარებელია.

ცეკვის შესრულების ამგვარი ფორმა, როგორც უკვე აღინიშნა, დამახასიათებელია თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებისთვის და „მელია-ტელეფიასა“ და მისი მსგავსი ცეკვებისთვის. საინტერესოა ნაბაღრების ოთხი ფიგურის მწყობრსა და ორ - თრიალეთურ და სვანურ მწყობრს შორის განმასხვავებელი დეტალის დაფიქსირებაც, რაც მწყობრთა ხელების მდებარეობაში მდგომარეობს. თუ ნაბაღრებისეული მწყობრის ფიგურებს მარცხენა ხელი ერთმანეთის მარჯვენა მხარზე უდევთ, თრიალეთური მწყობრის ფიგურებს მარჯვენა ხელში უჭირავთ თასები, ხოლო მელია-ტელეფიაში მოცეკვვეებს ხელი ერთმანეთის თეძოზე უდევთ. (სურ. 68) ჩვენი აზრით მწყობრის დროს ხელის მდებარეობის აღნიშნული ფაქტები, მისი შესრულების წესის გარდამავალ ეტაპებზე მიუთითებენ, ხოლო რაც შეეხება მათ მთლიან ფორმას, აშკარაა, რომ მას ერთი საერთო საფუძველი გააჩნდა, ერთმანეთის ზურგსუკან, მწყობრში მდგარი მოცეკვავეების მიერ შესრულებული „რიტმული სვლის“ სახით, რომლის უძველეს დადასტურებას თრიალეთის ვერცხლის თასის

¹ ი. სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბ. 1986წ. გვ. 107 - 109

რელიეფური კომპოზიცია წარმოადგენს. ნაბაღრებისეული მწყობრი კი თრიალეთურ მწყობრსა და სვანურ მეღია-ტელეფიას შორის არსებულ ქრონოლოგიური ჯაჭვის დამაკავშირებელ რგოლად მიგვაჩნია. ამ მოსაზრების გასამყარებლად შეიძლება ითქვას ისიც, რომ ნაბაღრების სარტყელზე მოცემულ, ამ ცეკვის შემსრულებელთა ფიგურებს ისეთივე უსარტყელო და მოკლე სამოსი აცვიათ, როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ ფიგურებს.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ისიც, რომ, ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის გენეტიკურ წინაპრად თრიალეთის ვერცხლის თასს მკვლევარები სწორედ მასზე მოცემული ოთხი ნიღბოსნის მწყობრიდან გამომდინარე მიიჩნევენ, თორემ მხატვრული სტილის თვალსაზრისით მას მისგან განსხვავებულ ნიმუშად თვლიან.

შ. ირემაშვილი აღნიშნავს, რომ „ეს ფრაგმენტი (საუბარია ოთხი ფიგურის გამოსახულებაზე) კარგად ეხმიანება თრიალეთის ვერცხლის თასის ფრიზულ რელიეფს. ჩნდება საფუძველი ვიფიქროთ, რომ მათ აერთიანებთ გამძლე სიუჟეტი ნაყოფიერების ღვთაების დიდებისა და ხოტბისა, რომელსაც ადრე ეძღვნებოდა საზეიმო მსვლელობა თასებით ხელში, შემდეგ კი საწესო ფერხული, რაც შუა ბრინჯაოსა და რკინის ფართო ათვისების ხანებში მცხოვრებთა რწმენა წარმოდგენების სიახლოვესა და შესაძლოა ნათესაურ კავშირზეც კი მეტყველებს”¹.

მ. ხიდაშელის თქმით, „სარტყელებს მოეპოვებათ ერთგვარი წინამორბედი თრიალეთის თასის სახით. № 18 სარტყელზე (ნაბაღრების სარტყელზე) გადმოცემული სიცოცხლის ხისკენ მიმავალი პროცესია გარკვეულ მსგავსებას იჩენს თრიალეთის თასის დეკორთან, მაგრამ ეს ძეგლები მხატვრულად უადრესად განსხვავებულია. თრიალეთის ვერცხლის თასი ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნების ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს, მაშინ როდესაც სარტყელებზე უფრო მეტადაა ხაზგასმული ადგილობრივი ხელოვნების ნიშნები და ტრადიციები, უფრო მეტად იგრძნობა კავკასიური მხატვრული სტილის თავისებურებანი.”²

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული საცეკვო ქმედების მეორე სცენა მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს მოცემულ სამკუთხედთან, ქვედა სივრცეშია წარმოდგენილი. ცეკვას ასრულებს ორი ნიღბოსანი ადამიანი, (სურ.

¹ შ. ირემაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 214 - 215

² მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 46

69) რომელთაგან მარცხენა - წელში გამართულია, მარცხენა ფეხზე დგას, (მარცხნა ფეხი მხოლოდ მუხლამდეა გამოსახული) მარჯვენა ფეხი მენჯ-ბარძაყის სახსარში აქვს მოხრილი ისე რომ მუცელსა და მუხლს შორის მახვილი კუთხე იქმნება, ხოლო მუხლიდან კოჭამდე ხაზი სხეულის პარალელურ ხაზს წარმოადგენს, მარჯვენა ხელი მეორე ფიგურის თავისკენ არის მიმართული, (მარცხენა ხელი სავარაუდოა სხეულის გასწვრივ მდებარეობს ისე რომ არ ჩანს) მეორე ფიგურისკენევა მისი თავიც დახრილი და შესაბამისად ხედვის არეში მას მარჯვენა ფიგურა ჰყავს. რაც შეეხება მეორე ფიგურას, ისიც წელში გამართულია, მუხლსა და მუცელს შორის აქაც მახვილი კუთხე იქმნება და მუხლიდან კოჭამდე ხაზი აქაც სხეულის პარალელურ ხაზს წარმოადგენს. თუმცა მარცხენა ფიგურისგან განსხვავებით იგი ბუქნისმაგვარ მდგომარეობაშია გამოსახული ისე რომ სხეულის სიმძიმე ფეხის თითებზეა გადატანილი. ფიგურას მოუჩანს მხოლოდ მარცხენა ფეხი, მაგრამ სავარაუდოა რომ მარჯვენა ფეხი მის პარალელურ ხაზებს ქმნის და შესაბამისად იგი არ ჩანს. ფიგურის მარცხენა ხელი პირველი ფიგურის იდაყვისკენ არის მიმართული, (მარჯვენა ხელი სავარაუდოა სხეულის გასწვრივ მდებარეობს და არ ჩანს) თავი ოდნავ მაღლა აქვს აწეული და მასაც მხედველობის არეში მის წინ გამოსახული მდგომარე ფიგურა ყავს. ამგვარად მარცხენა და მარჯვენა ფიგურებს შორის ხელებისა და თავების მეშვეობით გარკვეული კავშირია დამყარებული და შესაბამისად საინტერესო წყვილური ცეკვის სცენას გამოსახავენ. შესაძლებელია მათი მეშვეობით ფიქსირებული საცეკვაო მოძრაობის ყველაზე მარტივი გაგრძელებაც მოინახოს, რაც მათი მდგომარეობების მხოლოდ და მხოლოდ შენაცვლებით მოხდება და პირობითად ამ მოძრაობას შეიძლება „სასწორიც“ კი ვუწოდოთ ანუ – როდესაც მარცხენა მოცეკვავე ფეხზე დგას, მარჯვენა ჩამჯდარია (ბუქნს ასრულებს) და პირიქით, როდესაც მარჯვენა მოცეკვავე დგას ფეხზე, მარცხენაა ჩამჯდარი (ბუქნს ასრულებს).

რაც შეეხება ამ მოძრაობის (სასწორის) შინაარსს, იგი აშკარად ერთი მოცეკვავიდან მეორე მოცეკვავეზე უპირატესობათა გარდამავალ მონაცვლეობას გვაჩვენებს და სავარაუდოა, რომ სარტყელის მოჭედულობის ეს ორი ფიგურა ცეკვით შებრძოლების წესს გადმოგვცემენ. ამ ვარაუდის გასამყარებლად არა მარტო ფიგურების არათანაბარი მდგომარეობები გამოდგება, არამედ მათი ხელების მიმართულებებიც – როგორც ეს სარტყელზე კარგად ჩანს, მარცხენა

ფიგურას მარჯვენა ფიგურის თავისკენ აქვს ხელი მიმართული და ეხება კიდევ მას, ხოლო მარჯვენა ფიგურის ხელი მარცხენა ფიგურის მოიერიშე ხელის იდაყვისკენ არის მიმართული (აქაც ხდება შეხება) ამ იერიშის აღსაკვეთად. ამგვარი ცეკვა ზემოთ აღწერილ „მურყვამობაში“ „კეისარად“ წოდებული თითო მეთაურის „ჭიდაობისა“ და „საქმისაში“ – საქმისაისა და ყაენის „შებრძოლების“ სცენების ერთგვარ გამოსმაურებას წარმოადგენს და შესაბამისად მის ზემოთ გამოსახული ოთხი ფიგურის მწყობრის თრიალეთურ მწყობრსა და მელია-ტელეფიასთან შეხმიანების ფაქტსაც ამყარებს.

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობის ცეკვის ამგვარი სცენა, ანუ მისი წყვილური სახე, საქართველოში აღმოჩენილ არც ერთ სხვა არქეოლოგიურ ძეგლზე არ ფიქსირდება და არქეოლოგიურ იკონოგრაფიაში წყვილთა ცეკვის უნიკალურ მაგალითს წარმოადგენს.

უნდა ითქვას ისიც, რომ ნაბაღრების სარტყელი არ შეიცავს ნადირობის სცენებს, მასზე ნადირობის სურათის აღსაქმელად სიმბოლურად არც ისრით დაჭრილი ცხოველია გამოსახული, რასაც ვერ ვიტყვით ქვემოთ წარმოდგენილ სარტყელებზე, თუმცა როგორც უკვე აღინიშნა მათზე ვერანაირ საცეკვაო იკონოგრაფიას ვერ ვხედავთ და ისინი ინტერესს იწვევენ მხოლოდ მცირე დეტალებით.

პირველ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენს თრიალეთში ბ. კუფტინის მიერ, ძვ. წ. აღ-ის VIII-VII საუკუნეების მარალინ – დერესის სამაროვანზე აღმოჩენილი სარტყელი¹. თრიალეთის ამ სარტყელის კომპოზიციას თითქმის ზუსტად იმეორებს საგარეჯოში აღმოჩენილი სარტყელიც². (სურ. 70)

სარტყელზე გამოსახულია ირმები, ტახი და ფანტასტიკური ცხოველები, სხეულზე ჭადრაკისებური და ასტრალური ნიშნების შემკულობებით. ფანტასტიკური ცხოველების ფოგურებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია: მთვარის ფორმის მოყვანილობის რქები და ასევე ერთი ცხოველის ფიგურაში გაერთიანებული სხვადასხვა ცხოველის ნაწილები (მაგალითად ლომის მსგავსი ცხოველი კლანჭებით)³.

სარტყელის მოჭედილობის ორივე ნაწილზე სიმეტრიულად გამოსახულია ოთხი მონადირე, რომლებიც ირმებს ისარს ესვრიან. ირმების გვერდით

¹ Б. Куфтин, «Археологические раскопки в Триалети», 1943г. Стр. 50-53

² მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფიკული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 35

³ შ. ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი 1941 წ. გვ. 47 - 48

ფანტასტიკურ ცხოველთა გამოსახვა ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ სარტყელზე წარმოდგენილია ნადირობა არა - რეალური, არამედ გარკვეული საკულტო დანიშნულების სახით¹.

ფიქრობთ, რომ სარტყელის მთლიანი სიუჟეტი ნადირობის ღვთაებათა იერარქიულობის იდეის მატარებელი უნდა იყოს, რასაც ქვემოთ ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალების დამოწმებით განვიხილავთ.

ჩვენი აზრით, თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელზე გამოხატულ კომპოზიციაში ყურადღება უნდა გამახვილდეს იმ გარემოებაზე, რომ აქ რიტუალური ნადირობა წარმოებს „ირემზე“, რომელიც ნადირობის ქალღვთაება დალის მფარველობის ქვეშ მოქცეულ ცხოველად ითვლება. შემთხვევითი არ უნდა იყოს კომპოზიციაში ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახვა მთვარისმაგვარი რქებით, რაც მთვარის (სვანური ჯგრაგის) ² კულტზე მიუთითებს, რომელიც მონადირეებს იცავს დალის სასჯელისგან. მონადირეები რომ მთვარის ღვთაებისგან არიან დაცულები - ამას მოწმობს მათ სამოსზე გამოსახული წვერებით შეერთებული ორი სამკუთხედის ნიშანი, რაც, როგორც „ამირანის გორის თიხის ჭურჭლის“ განხილვიდან იქნა აღნიშნული, მთვარის ღვთაების ბომონს უნდა წარმოადგენდეს.

ქართულ ფოლკლორში ირემი და ჯიხვი ხშირად გვევლინებიან ზებუნებრივი ძალის მატარებელ და ღვთაების სამყაროსთან დაკავშირებულ არსებებად. როგორც ეს უკვე აღინიშნა, ის ღვთაებები, რომლებსაც ატრიბუტის სახით დაჰყვება ესა თუ ის ცხოველი ან მცენარე, ადრე მისი სახით უნდა ყოფილიყო თავანცემული. ასეთი ღვთაებაა დასავლურ-ქართული ნადირთმფარველი „დალი“. მის თანმხლებ ცხოველად გვევლინება „ირემი“.³

„ირემი“ მონაწილეობს „ამირანის“ დაბადების სიუჟეტში. ერთი თქმულების თანახმად უდროოდ დაბადებული „ამირანი“ ზრდას „ირმის ფაშვში“ ასრულებს, თუმცა უმეტეს შემთხვევაში „ამირანს ხარის“ ან სხვა რომელიმე ცხოველის ფაშვში ათავსებენ.⁴

გ. ბარდაველიძე ეთნოგრაფიული მასალის ნიადაგზე გამოჰყოფს „ჯგრაგისა“ და „დალის“ კულტების განვითარების ძირითად საფეხურებს. მისი თქმით, „თავდაპირველად ჯგრაგი და დალი „ტყის არსებანი“ უნდა ყოფილიყვნენ

¹ შ. ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი 1941 წ. გვ. 48.

² მ. ჩიქოვანი „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1947 წ. გვ. 63-67

³ ი. სურგულაძე „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“, თბ. 1986 წ. გვ. 89.

⁴ იქვე, გვ. 90.

დალი ცხოველებისა და ფრინველების ჯგრაფი კი მცენარეების. მას შემდეგ, რაც ეს არსებანი ანთროპომორფულ სახეს ღებულობენ, ისინი მამრობითი (ჯგრაფი) და მდედრობითი (დალი) სქესის ნადირთ პატრონებად წარმოისახებიან. ხოლო უკანასკნელად, როდესაც ჩვენში ასტრალური რელიგია განვითარდა, ნადირთ პატრონები ცაზე ყოფილან აყვანილნი და იქ ისინი, როგორც ირკვევა, ღამის დიდ მნათობსა და მთიებს დაუკავშირდნენ. პირველს „ჯგრაფი“ და მეორეს „დალი“.

ამ მნათობთა თაყვანისცემის გადმონაშთებს, რომელიც მათ (მნათობ ღვთაებათა) ერთმანეთთან კავშირს თვალნათლივ გამოხატავს, დღეობა „შუშხვამში“ მოწმდება. აქ, ამ კულტების ამსახველ სხვადასხვა წესში მოიპოვება ლოცვა ვედრების ტექსტები, რომლებშიც „ჯგრაფ შუშხვამში“ და „დალ შუშხვამში“ მოიხსენიებიან¹. ვ. ბარდაველიძის თქმითვე, სათაყვანებელი ცისკრის ვარსკვლავის სახელის ერთ-ერთი ფორმა უნდა იყოს, ქართული ტერმინი „დილა“, რომელიც საბას განმარტებით აღნიშნავს „ცისკარს, განთიადს, გარიჟრაჟს, ალიონს, ამათ ყოველთა, ვიდრე მზის ამოსვლამდე“².

ელენე ვირსალაძეს ნაშრომში „ქართული სამონადირეო ეპოსი“ გამოთქმული აქვს მოსაზრება, რომ „დალი“ და „ბეთქილი“ ღვთიური წყვილია, დაკავშირებული ბუნების განახლებისა, გაზაფხულის დღესასწაულთან, მსგავსად შუმერულ-ბაბილონური „იშტარის“ და „თამუხისა“, ფრიგიის „ჯაბელას“ და „ატისისა“, ბერძნული „აფროდიტესი“ და „ადონისისა“, „არტემიდესი“ და „აქტეონისა“, ფინიკიელთა „ასტარტას“ და „ეშმუნისა“. ეს დასტურდება ქართველთ ნადირთ პატრონის, ხოლო შემდეგ მონადირეობის ქალღვთაების სიყვარულით მოკვდავი მონადირისადმი, მის მიერ რჩეულის დაჯილდოებთ და ბოლოს, მონადირის ტრაგიკული სიკვდილით, დამოწმებული არა მარტო ბეთქილის დატირებაში, არამედ მრავალი სხვა სიმღერებითა და თქმულებებით. მონადირე ხან კლდეზეა მომწყვდეული ნადირთ პატრონის მიერ და იქიდან გადმოვარდნილი ნაწილ-ნაწილ ეცემა დედამიწაზე, ხან ნადირთ პატრონის შურისძიების შედეგად ირმების მიერ არის უმოწყალოდ გათელილი, ხან ზვავს მოყვება, ხან აცდენილი ისრის მსხვერპლი ხდება. ამასვე მოწმობს ბეთქილის დატირების შესრულება ფერხულში, გაზაფხულის და ნაყოფიერების დღესასწაულზე, იმ ციკლში, სადაც სრულდებოდა „მელია ტელეფიას“ და

¹ ვ. ბარდაველიძე, „ქართული სვანური საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, თბ. 1953 წ. გვ. 88.

² იქვე, გვ. 89.

„ადრეკილას“ „ფერხულები“ და ე. წ. „ჭიშხაში“ – ფერხული, რომელიც ბეთქილის სახელს უკავშირდებოდა. თვით ბეთქილის სიმღერის სიუჟეტი სწორედ ამ „სამთი ჭეშხაშით“ (წმინდა ფერხულით) იწყება, ბეთქილი ამ ფერხულის მონაწილე იყო იმ დროს, როდესაც მას დალი გამოეცხადა თეთრი „ირემის“ ან „შუნის“ სახით და იგი კლდეზე აიტყუა. სასოწარკვეთილი ბეთქილი სიკვდილის წინ თანასოფლელებს სთხოვს „სამთი ჭეშხაში“ შეასრულონ, ეს ფერხული სრულდება ყოველ გაზაფხულზე უახეში იმ კლდესთან, სადაც თქმულების თანახმად დაიდუბა ბეთქილი¹.

მოკვდავ ღვთაებათა ან მითოლოგიურ პერსონაჟებს შორის უმეტესობა, საღვთო წყვილის მამაკაც მოკვდავ წევრს წარმოადგენდა აღონისის, ატისის და თამუზის მსგავსად. ასეთივე ფიგურას წარმოადგენს ბეთქილიც. ცნობილია, რომ ამ კულტების საფუძველი იყო წარმოდგენა ბუნების ყოველწლიური სიკვდილისა და განახლების შესახებ. მონადირეობის ხანაში იგი უკავშირდებოდა ნადირის, როგორც ადამიანის ძირითადი სასიცოცხლო წყაროს კლებას ზამთარში და მის გამრავლება-გამოჩენას გაზაფხულზე. ამით აიხსნება ზოომორფული სახეების სიუხვე ამ მითებში. მესაქონლეობის განვითარებასთან ერთად ბუნების სიკვდილისა და განახლების შესახებ წარმოდგენა მცენარეულობის ღვთაებას დაუკავშირდა. ამ წარმოდგენებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიეცა მიწათმოქმედების ხანაში. მცენარეულობის პერიოდული „სიკვდილი“ მოსავლის აღებისას, თესლის სიკვდილი და მისი სიცოცხლის განახლება გაზაფხულზე, ამ მითოსის საფუძველს წარმოადგენდა².

ცნობილია, რომ დალი, შობდა ჭაბუკ ღვთაებას და თვითონ კვდებოდა, რის გამოც აღდგენის და მოკვდავ ღვთაებათა რიგს უკავშირდება. ამის საფუძველზე კი შეიძლება დაუშვათ მისი გარკვეული კავშირი ბუნების კვდომა აღორძინების ძალებთან, რაც კიდევ უფრო გაზრდის მის მნიშვნელობას ქართველთა წინაქრისტიანულ რწმენა-წარმოდგენებში³.

საქართველომ, კერძოდ კი მისმა ერთ-ერთმა კუთხემ, სვანეთმა, დღემდე შემოინახა ნადირობის ქალ-ღვთაება დალის კულტისადმი მიძღვნილი ისეთი უძველესი ფერხულები, როგორცაა დალის სათაყვანებელი ფერხული „დალა კოჯას ხელღვალე“ (დალი კლდეში მშობიარობს), „ბაილ ბეთქელი“ „მეთხვარ მარე“ (მონადირე კაცი) და „მონადირე ჩორლა“.

¹ ე. ვირსალაძე, „ქართული სამონადირეო ეპოსი“, თბ. 1964 წ. გვ. 91-97.

² იქვე, გვ. 93-94.

³ ი. სურგულაძე, დასახ. ნაშრომი, თბ. 1986წ. გვ. 117.

ფერხულ „დალა კოჯას ხელღვაჟაღეს“ ტექსტის შინაარსი ასე გამოიყურება: როდესაც სვანეთში მშვიდობიანი ნადირის – არჩვის, ჯიხვისა და ირმის მფარველი ღვთაება დალი თავის სამფლობელოში მშობიარობდა ახალშობილის გატაცების მიზნით, მისდამი მტრულად განწყობილი მგლები და ყორნები კლდის მახლობლად ტრიალებდნენ. მშობიარობის შემდეგ დალის კლდიდან ჩამოუვარდება ახალშობილი, რომელსაც მგლები გაიტაცებენ. მგლებს გზაზე მონადირე გერგილი შემოხვდებათ. იგი ბავშვს გაანთავისუფლებს და დედას დაუბრუნებს, რისთვისაც დალი მადლობის ნიშნად დალოცავს მონადირეს, რომ იგი ნადირობიდან ხელცარიელი არასოდეს დაბრუნებულიყო¹.

დალი ამ ფერხულში მონადირესთან დამოკიდებულებაში სიკეთეს სიკეთით პასუხობს. თუმცა ფერხულ „ბაილ ბეთქილში“. ის სასტიკი დამსჯელის როლშიაც გამოდის. ფერხულში „ბაილ ბეთქილი“, ნადირობის ქალ-ღვთაება დალი მკაცრად სჯის სვანეთში სახელგანთქმულ მონადირე ბეთქილს სიყვარულში დალატისთვის, რომელმაც უარი თქვა დალის სიყვარულზე და მიწიერ თამარზე გადაწყვიტა ჯვრისწერა. ამისთვის დალიმ ბეთქილი თეთრი ჯიხვის დახმარებით, თავის სამფლობელოში შეიტყუა და კლდეზე გადაჩეხა.

რაც შეეხება ფერხულებს - „მეთხვარ მარე“ და „მონადირე ჩორლა“, მათი მხოლოდ სახელწოდება და ტექსტია ცნობილი, დანარჩენი კი ე. ი. მათი მუსიკალური მხარე და ფეხების მოძრაობათა კომპლექსი უცნობია. როგორც ტექსტიდან ჩანს ფერხული „მეთხვარ მარე“ თავისი შინაარსით ფერხულ „დალა კოჯას ხელღვაჟაღეს“ ანალოგიურია. მათ შორის განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ფერხულ „მეთხვარ მარეში“ დამატებით კიდევ ერთი პერსონაჟი – ნადირობის კაც-ღვთაება „აფსათი“ მონაწილეობს, რომელიც ფერხულის ტექსტში დალის გაუიშვილადაა გამოცხადებული და მისგან იღებს დალოცვას მონადირე დალის ახალშობილის გადარჩენისათვის².

ფერხული „მონადირე ჩორლა“ თავისი შინაარსით ემთხვევა ფერხულ „ბაილ ბეთქელის“ შინაარსს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ჩორლა დალისგან ისჯება არა სიყვარულში დალატისათვის, არამედ დალის სამფლობელოში ჯიხვების დიდი რაოდენობით დახოცვისთვის. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაში ჩორლას მსხნელად ჯგრაგი გვევლინება, რომელიც მართალია მას

¹ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ. 1990 წ. გვ. 20.

² დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები თბ. 1948 წ. გვ. 111.

სასჯელისაგან მოღიანად მაინც ვერ დაიხსნის, მაგრამ სიცოცხლეს კი შეუნარჩუნებს¹.

თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობის შესწავლა შინაარსის თვალსაზრისით, საშუალებას აძლევს შ. ამირანაშვილს გამოთქვას მოსაზრება, რომ მოჭედილობაზე გამოსახულია სხვადასხვა ცხოველი, რომლებიც კოსმოსის სამივე ნაწილისთვის არის დამახასიათებელი: ფრინველის აგებულებისთვის დამახასიათებელი დეტალები და ასტრალური ნიშნები ცას (ზეცას) ასახავს, ირემი, ცხენი, ტახი, – ქვეყანას, თევზი, – წყალს ქვესკნელს). ამასთანავე, შ. ამირანაშვილი შედარებითი მასალის შესწავლის საფუძველზე არკვევს, რომ სხვადასხვა ცხოველისა და ასტრალური ნიშნების მოთავსება ერთ კომპოზიციაში დაკავშირებულია ნაყოფიერების ქალღმერთის კულტთან, როემლიც განასახიერებს დედა-მიწას, მდებრობით სქესობრივ ძალას, არის ცხოველთა და ნადირთა მფარველი². ზემოთ განხილული ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალის განხილვიდან გამომდინარე, ამგვარ ქალ-ღვთაებად უნდა წარმოედგინათ „დალიც“. ამის შესაბამისად, სავარაუდოა, რომ თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელის კომპოზიცია უნდა გადმოგვცემდეს თავდაპირველად ნადირობის, შემდეგ კი ნაყოფიერების ქალღმერთ დალის წინააღმდეგ ბრძოლის სცენას, რაც იწვევს დალის უფლებების (მატრიარქატის) დეგრადაციას შემდეგ კი მის გაქრობას (ამირანის დაბადება, დალის სიკვდილი, პატრიარქატის დასაწყისი). ამ პროცესის მამოძრავებელ ძალას კი სარტყელზე ვხვდებით მოვარის ღვთაების ჯგრაგის კულტის და მისი მფარველობის ქვეშ მყოფი მონადირეების სახით.

ნადირობის მითოლოგიური სიუჟეტის მატარებელია სამთავროში აღმოჩენილი ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობაც. (სურ. 71) მ. ჩიქოვანს მიაჩნია, რომ სარტყელის მოჭედილობა გარკვეულ მოთხრობას გადმოსცემს და მას მოყავს მოსაზრება, რომლის დაშვების შესაძლებლობას ქართული სიტყვიერება იძლევა.

სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობაზე გამოსახული პერსონაჟების გეზი ერთია, გარდა იმ წყვილი თევზისა, რომელიც მარჯვნივ სამკუთხედის ქვემოთ არის მოთავსებული. კომპოზიციის მთავარი პერსონაჟი წინაა განმარტოებით, თანამომქმენი უკან მოჰყვებიან ნადირის დევნით. წინა

¹ დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები თბ. 1948 წ. გვ. 115.

² შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბ. 1941 წ. გვ. 47-49.

მონადირე გამოირჩევა თავისი სიდიდითა და შეიარაღებით, მისი მშვილდ-ისარი სხვისაზე უფრო დიდია, მარჯაფად მას უმხედრო ცხენიც ჰყავს. მ. ჩიქოვანის მიხედვით, აქ საქმე გვაქვს ამირანიანის ერთი დამახასიათებელი ეპიზოდის გამოსატყვასთან. სამი მონადირის სახით წარმოდგენილია ამირანი ბადრი და უსიპი. ძმების ნადირობის ეპიზოდი კარგად ცნობილია ხალხური თქმულებების მიხედვით, ამის გამო მ. ჩიქოვანი თვლის, რომ, თუ ოსტატი სარტყელზე ნადირობის სურათის გამოსახვას მოისურვებდა, იგი ისეთ სახელგანთქმულ და ცნობილ თქმულებას მიმართავდა, როგორც ამირანიანია¹.

სარტყელზე ამირანი წინა პლანზეა, მას ხელში ცამცუმისეული მშვილდ-ისარი უჭირავს და ნაანდერძევი რაშიც გვერდით ჰყავს. ამირანს უკან ბადრი და უსიპი მიჰყვებიან ნადირის დევნით².

თქმულება ამირანზე საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება თავისებური ვარიანტით. აღსანიშნავია, რომ ამირანისადმი სიყვარული ქართველმა ხალხმა გამოსატყა არა მარტო ზეპირსიტყვიერებაში, არამედ მუსიკასა და ქორეოგრაფიაშიც. ამირანის ქორეოგრაფიული ნიმუში, რომელსაც ფერხულის სახე გააჩნია დღემდე შემონახა ზემო სვანეთის ძველმა თაობამ „სანადიროს“ სახელწოდებით. ამირანისადმი მიძღვნილი ფერხული შემორჩა რაჭასაც, რომელსაც იქ ჩვეულებრივ „ამირანს“ უწოდებენ. ამირანის თქმულების ფართო მასშტაბით გავრცელების ფაქტი საქართველოში საფუძველს აძლევს ა. თათარაძეს მიიჩნიოს, რომ ამირანის ფერხული ადრე მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული, ხოლო შემდეგ მივიწყებას მიეცა. უკანასკნელ დრომდე ამ ფერხულების ნიმუშები შემორჩა მხოლოდ ორ მეზობელ მთიან კუთხეს სვანეთსა და რაჭას. მიუხედავად იმისა, რომ ამირანის ტექსტი ორივე შემთხვევაში ქართულია და შინაარსიც თითქმის ანალოგიური. აღნიშნული ფერხულების „საფერხულო ფეხი“ სასიმღერო მელოდია და რიტმი სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან³.

რაც შეეხება ამირანისადმი მიძღვნილი ფერხულების აღმოცენებას, ა. თათარაძის თანახმად, მას დაახლოებით ისეთივე წარსული უნდა გააჩნდეს, როგორც თვით ლეგენდას ამირანის შესახებ⁴, რომელიც დასტურდება არა მარტო ზეპირსიტყვიერი მასალით, საფერხულო ლექს-სიმღერებით თუ

¹ მ. ჩიქოვანი, „მიჯაჭვული ამირანი“, თბ. 1961 წ. გვ. 64.

² იქვე, გვ. 71.

³ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ. 1990 წ. გვ. 21.

⁴ იქვე, გვ. 22.

ქორეოგრაფიული ნიმუშებით, არამედ ნივთიერი კულტურის სახითაც. ამის თვალსაჩინო მაგალითს კი წარმოადგენს მცხეთა-სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობაზე გადმოცემული კომპოზიცია.

ამგვარად, როგორც ვნახეთ ბრინჯაოს სარტყელებზე წარმოდგენილი მრავალფეროვანი სამყარო, რომელიც პერიოდულად კვდება, მაგრამ ამავდროულად ახასიათებს აღორძინება და განახლებული სახით არსებობის თავიდან დაწყება. ეს უმნიშვნელოვანესი იდეა კი მ. ხიდაშელის თქმით, ძირითადად „ირმებზე ნადირობის“ სცენებშია დაფიქსირებული¹. საგულისხმოა ისიც, რომ ირმის გამოსახულება ცენტრალურ ამიერკავკასიაში აღმოჩენილი სარტყელების ორმოცდათორმეტი ცალიდან ოცდარვა ნიმუშზეა მოცემული², რაც რა თქმა უნდა სარტყელთა კომპოზიციაში, იდეის და ჩანაფიქრის გახსნისთვის, მის განსაკუთრებულ დატვირთვაზე და დანიშნულებაზე მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ სარტყელებზე წარმოდგენილ კომპოზიციებში განახლებული საკრალური სამყაროს მოდელირება ისევ გარკვეული სიმბოლოებით ხდება. მაგრამ როგორც მ. ხიდაშელი აღნიშნავს, ამ ძეგლებზე იგი უფრო კონკრეტულ ამავე დროს აღწერით ხასიათს იძენს, კოსმოგონიური იდეა კარგავს განყენებულობას და უფრო უშუალოდ უკავშირდება ადამიანურ სამყაროს,³ რაც გამოიხატება რიტუალურ ქმედებაში, რომლის უმთავრეს ატრიბუტს წარმოადგენდა ქართული ცეკვა, რის კიდევ ერთ დადასტურებას წარმოადგენს ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელის მოჭედილობის ცეკვის ორი სცენა.

¹ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13.

² მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ. გვ. 52

³ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13.

ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშები

გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ძეგლებიდან ჩვენს ყურადღებას იქცევს ბრინჯაოს ანთროპომორფულ ქანდაკებათა ჯგუფიც, რომლებსაც ითიფალობა ახასიათებთ. ისინიც, ბრინჯაოს სარტყელების მსგავსად, ძვ. წ. აღ –ის IX-VII საუკუნეების ფარგლებში ექცევიან.

პირველ რიგში გვინდა შევეხოთ გურჯაანის რაიონში, სოფელ მელაანის მახლობლად, ადგილ მელიდელეზე მდებარე სამლოცველოში აღმოჩენილ თიხის ორი ჭურჭლის ფრაგმენტებს, რომლებიც წარმოადგენენ ამ ჭურჭლის სახელურებს, მათზე დაქერწყილი ანთროპომორფული რელიეფური ფიგურებით. როგორც გ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, ეს ყურები (სახელურები) შესაძლებელია ეკუთვნოდნა საპარადო ჭურჭელს, რომელიც საგანგებოდ „ხატზე“ მისატანად იყო დამზადებული¹.

ორივე ჭურჭლის ფიგურა შიშველი ქალისაა (სურ. 72, 73) (ორ-ორი ბურცობით აღნიშნულია გულმკერდი) და მთელი ტანით, პირდაპირ არის წარმოდგენილი. ფიგურებს წელზე შემორტყმული აქვს ფართო, ორნამენტირებული სარტყელი, თავზე ან, უკეთ სახეზე აფარებული უნდა ჰქონდეთ გაურკვეველი ცხოველის ნიღაბი წინ წამოწეული ნისკარტისებური ცხვირით². ორივე ფიგურას თითქმის ერთნაირი იერი აქვს და მხოლოდ დეტალებით განსხვავდებიან. სწორედ ეს დეტალებია ის რამაც ჩვენი ყურადღება მიიქცია.

ერთ ამ ფიგურათაგანს ორივე ხელი ზეაპყრობილი აქვს ე. წ. ორანტის პოზაში და მოგვაგონებს იმირისა და არუხლოს გორის ანთროპომორფული ფიგურებისა და ასევე ოზნის თიხის ფიალაზე მოცეკვავის გამოსახულების ხელის მდგომარეობებს. როგორც უკვე ითქვა, ხელების ამგვარ მდგომარეობას შემდეგი ახსნა აქვს: ერთი რომ მისი საშუალებით ფიქსირებულია ლოცვის აქტი და მეორე ის რომ იგი საცეკვაო პოზის მანიშნებელია. (ხელების ამგვარ მდგომარეობას დღესაც ვხვდებით ქართული ხალხური ცეკვების მოძრაობებში)

აშკარა საცეკვაო პოზას, (რომლის დაფიქსირებაც ქართულ ხალხურ სასცენო ქორეოგრაფიაში დღესაც შეიძლება) გვაჩვენებს მელიდელეს მეორე

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ., 1984 წ. გვ. 47

² იქვე, გვ. 47

ფიგურა, რომელსაც აღმართული აქვს მხოლოდ მარჯვენა ხელი, მარცხენა ხელი კი დაბლა, თეძოსა და მუცელზე უდევს - თითქოს დონჯე შემოყრილია.

მელიდელეს ორივე ფიგურა რომ გარკვეულ საცეკვაო ქმედებას ასახავს ამას ამ ფიგურების გ. ჯავახიშვილისეული მხატვრულ სტილური ანალიზიც გვეუბნება. ავტორის თქმით, „თუმცა ფიგურების სხეულის პროპორციები დარღვეულია – თავი ტანთან შედარებით დიდია და წელზე ზედმატად დაგრძელებული, მკლავები არათანაბარი სიგრძისაა და სხვა, - ფიგურებს მაინც თავისებური გამომეტყველება აქვთ; ეს გამომეტყველება ადამიანურია: შეიძლება ითქვას რომ აქ წარმოდგენილია ადამიანი საწესო ატრიბუტებით – ფართო სარტყელით, ნიღბით და რაღაც თავსაბურავით“¹. აქედან გამომდინარე, იგი მართებულად მიიჩნევს შ. ამირანაშვილის აზრს, რომელიც თვლის, რომ „ძლიერ მოძრაობაში გადმოცემული ბრინჯაოს ანთროპომორფული ფიგურების ერთი ნაწილი გამოხატავს ბერიკებს, საწესო ცეკვის დროს“² - ე. ი. რეალურ ადამიანებს ღვთაებრივი ატრიბუტებით³, რაც გ. ჯავახიშვილს ადამიანის გამოსახულების მიმართ ახლებური მიდგომის ფაქტად მიიჩნია. მისი თქმით, „თუ ნეოლით-ადრებრინჯაოს პერიოდში, ანთროპომორფული გამოსახულებები ყოველთვის პირობითია, იმდენად რამდენადაც მათი გამკეთებლებისთვის ანთროპომორფული ღვთაების გადმოსაცემად საკმარისია გეომეტრიზირებული მოყვანილობის უკიდურებო, მაგრამ ბიუსტიანი და თავიანი ფიგურა: ეს არის ღვთაებრივი ძალის სიმბოლო ადამიანის ატრიბუტებით. აქ საწინააღმდეგო ვითარებაა – გამოხატულია ადამიანი ღვთაების ატრიბუტებით. განსხვავება რადიკალური და უმნიშვნელოვანესია არა მარტო აზრით და იდეის განვითარების თვალსაზრისით, არამედ, მხატვრული გამომეტყველებითი ფორმის განვითარებისა და ახლებურად ჩამოყალიბების თვალსაზრისითაც“⁴.

მელიდელეს ქალის აღნიშნულ ფიგურებთან ერთგვარად დაახლოებულ ჯგუფად მიიჩნია გ. ჯავახიშვილს ბრინჯაოს სამი ანთროპომორფული ქანდაკება⁵: პირველი მათგანი წარმოსდგება გორის რაიონიდან, (სურ. 74) მეორე ლენხუმში – საირმეშია აღმოჩენილი, (სურ. 75) ხოლო მესამე ბორჯომის რაიონის სოფელ ბალანთიდან მომდინარეობს. (სურ. 76) თუმცა, აღნიშნული

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ., 1984 წ. გვ. 48

² შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბ. 1941 წ. გვ. 72-73.

³ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 48

⁴ იქვე, გვ. 48-49

⁵ იქვე, გვ. 53-54

ფიგურები იმდენად უმოძრაო, არადინამიკური მდგომარეობებით ხასიათდებიან, რომ ძნელია მათში საცეკვაო იკონოგრაფიის კვალის პოვნა.

სამაგიეროდ, ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული გურჯაანის რაიონში კაჭრეთთან ახლოს აღმოჩენილი ანთროპომორფული ფიგურა – მსხვილი სარტყელით, საკისრე რკალით, მუზარადით, საჭურველით (ალბათ შურდული) და სარტყელზე ნანადირევით. (სურ.77) კაჭრეთის ეს ფიგურა თავისი გროტესკულობით (თოჯინას მოგვაგონებს), ზოგადი აღჭურვილობით, რელიეფურად გამოხატული ფალოსით და სხეულის პროპორციებით ახლოს დგას მელაანის ფარიან ფიგურასთან¹. (სურ.78)

კაჭრეთის და მელაანის ფიგურებს შორის მსგავსებასთან ერთად განმასხვავებელი ნიშნებიც არსებობს. ამ ნიშნებიდან გ. ჯავახიშვილი გამოყოფს:

- ✓ საჭურველს – კერძოდ, ერთს ფარი აქვს, მეორეს – ალბათ შურდული;
- ✓ ფორმის მოდელირებას – კაჭრეთის ფიგურა ზოგადად არის მოდელირებული- პირისახის ნაკეთები, ხელები თითქმის სრულიად არ არის დამუშავებული, ხოლო მელაანის ფიგურაზე, თვალები, ცხვირი, პირი, თითები საკმაოდ კარგად ჩანს;
- ✓ სხეულის მოძრაობის ხარისხს: თუ მელაანის ფიგურა ფეხზე მყარად მდგარია გამოსახული, კაჭრეთის ფიგურა უფრო მოძრავი, დინამიკური და ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული².

სწორედ მესამე განმასხვავებელი ნიშანია ჩვენთვის იმის მაგალითი თუ როგორ დგინდება ზოგადად მსგავსი ორი ადამიანის (შესაძლებელია ერთიდაიგივე პერსონაჟის) გამოსახულებიდან, რომელი ცეკვავს და რომელი უბრალოდ სტატიკურ მდგომარეობაშია მოცემული. ანუ ადამიანის გამოსახულების მოძრაობის ხარისხი (რამდენად მოძრავია თუ არა) გამოავლენს მასში ცეკვის კვალს. მაგრამ ჩვენი აზრით, მოძრაობის ხარისხის დადგენა არასაკმარისი ნიშანია იმისთვის, რომ ადამიანის გამოსახულება მოცეკვავედ მივიჩნიოთ, აუცილებელია ასევე ამ მოძრაობის ხასიათის გამოკვეთაც. მაგალითად, კაჭრეთის ფიგურის მარცხენა ფეხი მარჯვენაზე ოდნავ წინ მდებარეობს, აშკარაა რომ ფიგურა ფეხის თითებიდან იწყებს ნაბიჯის

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ., 1984 წ. გვ. 52-55

² იქვე, გვ. 52-56

გადადგმას, ფეხის თითებზევე რჩება მარჯვენა ფეხი და მოძრაობის ისეთი ხასიათი იქმნება თითქოს ფიგურა რაღაცას ან ვიღაცას უნდა მიეპაროს. მოძრაობის მიპარვით ხასისიათს მეტ დამაჯერებლობას უქმნის მეტისმეტად ფრთხილი, იდაყვებში მაქსიმალურად მოხრილი ხელები და მაჯებში მოხრილი დაბლა მიმართული ხელის მტევნები. ხელების ამ უჩვეულოდ მოხრილი მდგომარეობით შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფიგურა რომელიღაც ცხოველს ბაძავს. ასე რომ კაჭრეთის ფიგურას საკმარისი მახასიათებლები აქვს იმისთვის, რომ იგი მოცეკვავის გამოსახულებად მივიჩნიოთ. ამ მოსაზრების საფუძველი, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში გ. ჯავახიშვილის მელაანისა და კაჭრეთის ფიგურების შედარებითი ანალიზიდან გამომდინარეობს, რომელიც კაჭრეთის ფიგურას ანთროპომორფული ფიგურების იმ რიგს მიაკუთვნებს, რომლებიც ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული და რომლებსაც მკვლევარები (შ. ამირანაშვილი, დ. ჯანელიძე) ბერიკებად თუ მოცეკვავეებად მიიჩნევენ¹.

ძლიერ მოძრაობაშია წარმოდგენილი შორაპანში აღმოჩენილი მამაკაცის ითიფალური ფიგურა. (სურ. 79) ფიგურის მარცხენა ხელის მუშტში და მარცხენა ფეხის მუხლში ვერტიკალური ნახვრეტია, რაც გ. ჯავახიშვილის ვარაუდით რიტუალური შტანდარტის ბოლოზე წამოსაცმელია². გ. ჯავახიშვილივე იძლევა ფიგურის მოძრაობის ახსნას: „მარჯვენა ფეხი მუხლში ოდნავ აქვს მოხრილი, ხოლო მარცხენას თითქოს წინ დგამს – ძლიერ აქვს მოხრილი და წინ გაწეული. ორივე მკლავი აწეულია მხრების სიმაღლეზე და წინ აქვს გაწვდილი“³. კიდურების ამგვარი მდგომარეობებით ჩვენი აზრით, ფიქსირებულია საცეკვაო მოძრაობის პირველი ნაწილი ანუ ფიგურა ერთდროულად, მცირე ბუქნს აკეთებს მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხს ხრის მუხლის სახსარში და მუხლით მაღლა აისვრის. ფეხების ამ მოძრაობის თანადროულად ხდება დამუშტული ხელების წინ და მაღლა მხრების სიმაღლეზე ასროლაც. რაც შეეხება მოძრაობის მეორე ნაწილს, სავარაუდოდ იგი მოსამზადებელი მდგომარეობაა, როდესაც მოცეკვავე წელში გამართული, სხეულის გასწვრივ ჩამოშვებული, დამუშტული ხელებით მუხლებში გამართულ ფეხებზე დგას და ემზადება მოძრაობის პირველი ნაწილის შესასრულებლად, ოღონდ ფეხების მოძრაობის შეცვლით. ე. ი. მოცეკვავე ხან მარჯვენა ფეხიდან

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 56

² იქვე, გვ. 56

³ იქვე, გვ. 56

ასრულებს მოძრაობის პირველ ნაწილს, ხან მარცხენა ფეხიდან. ამგვარი მოძრაობა შემტევ ხასიათს ავლენს, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ შორაპნის ფიგურა საბრძოლო ცეკვის შემსრულებლად იქნას მიჩნეული.

ბრინჯაოს ანთროპომორფული ფიგურების საინტერესო ჯგუფს წარმოადგენს არღუნის ხეობის ოთხი ფიგურა, რომელთაგან ორი სტატიკურ პოზაშია – ერთს ხელები დაშვებული აქვს და თეძოებზე უდევს, (სურ. 80) მეორეს კი მხრების დონეზე წინ აქვს გაშვერილი¹ (სურ. 81). მეორე წყვილი ფიგურა კი მოძრაობაშია გადმოცემული, რომელთაგან ერთი გამოირჩევა განზე გადგმული ფეხებით, დიდი თავითა და გრძელი მკლავებით - მარჯვენა აღმართულ და განზე გაწეულ ხელში უჭირავს ხელშუბის მსგავსი საგანი, მარცხენა ხელიც განზეა გაწეული, დაშვებულია თეძოს დონეზე და გაურკვეველია რა უჭირავს ამ ხელით, (სურ. 82) ხოლო მეორე ფიგურა სამივესგან განსხვავებულია და წარმოადგენს დაბალ უწესო ფორმის კვარცხლბეკზე შეყენებულ მამაკაცს ძლიერ მოძრაობაში². (სურ. 83) ფიგურა თითქოს „დამანჭულ-დაგრეხილია“, სხეულის ამგვარი მდგომარეობით თავისებურ საცეკვაო მდგომარეობას გადმოგვცემს და ჩვენი აზრით, „ბერიკაობაში“ თხის როლის შემსრულებლის ცეკვა თამაშს ეხმიანება, რაც მაყურებლებს სიცილს გვრის³. არღუნის ხეობის მეოთხე ფიგურის დინამიკური მდგომარეობის „მანჭვა-გრეხვად“ აღქმას ხელს უწყობს შეტყუებული ფეხები, რომლებიც ტერფებიდან მუცლამდე მარცხნივ არის შებრუნებული და ზედა ტანი, რომელიც მუცლიდან თავის ჩათვლით, ქვედა ტანის საპირისპიროდ მარჯვნივ არის შებრუნებული და ოდნავ მარცხნივ არის გადახრილი. ამ მოძრაობის კარგად წარმოსაჩენად ფიგურის ხელები ზეაღმართული და განზე გაწეულია, მარჯვენა ხელში თითქოს ხელშუბი უჭირავს, მარცხენაში – გაურკვეველი საგანი.

არღუნის ხეობის მეოთხე ფიგურასთან მსგავსებას ამუღავნებს დაღესტანში ნაპოვნი ფიგურები. (სურ. 84) ისინიც მეტად ტლანქად გამოძერწილ შიშველ მამაკაცს წარმოადგენენ, კოჭისებურ კვარცხლბეკზე დგანან, ფეხები მათაც შეტყუებული აქვთ და მკლავებიც მაღლა ამართული. ამ ფიგურების ურთიერთშედარების საფუძველზე გ. ჯავახიშვილმა დაადგინა რომ მათ შორის სხვაობა გამოწვეულია, ერთი მხრივ, ჩამოსხმის დაბალი ტექნიკური დონით,

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 57

² იქვე, გვ. 57

³ გ. წერეთელი, „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №5, გვ. 8

მეორე მხრივ, კი ერთი და იგივე დეტალის განსხვავებული გაფორმებით. იგი ფიქრობს, რომ ფიგურების თავების სხვადასხვანაირი წანაზარდები მიღებულია ყალიბების სასხმელ ხერხელებში ჩარჩენილი ლითონის წანაზარდებისათვის სხვადასხვანაირი მოყვანილობის მიცემით¹.

არღუნის ხეობის ფიგურები, როგორც გ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, „მეტისმეტად ტლანქად არიან გამოძერწილები და ჩამოსხმულები. სხეულების მოდელირება ზოგადი და მოუხერხებელია, სახელდახელოდ გაკეთებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ითქმის განსაკუთრებით დეტალებზე, კერძოდ სხეულის ნაწილებზე – ფალოსზე, კიდურებზე, განსაკუთრებით კი - თავსა და პირისახეზე, რომლებიც მოცულობითად არის შესრულებული, ე. ი. მოდელირებულია ამობურცული ზედაპირებით და მეტყველ, მახინჯ ნიღბებს გვანან. ფიგურების მოძრაობაც არაბუნებრივი და მოუხერხებელია. ყოველივე ეს ავტორის თქმით, მათ უშუალოდ გამოყენებით დანიშნულებაზე მიუთითებს, რომ ისინი ფართო მოხმარების ნაწარმს წარმოადგენენ².

ფართო მოხმარების ნაწარმის ძირითად ტიპზე წარმოდგენას იძლევა ყაღორის ციხიდან და დაღესტნიდან მომდინარე ფიგურებიც. უნდა აღინიშნოს, რომ დაღესტანში ბრინჯაოს ფიგურები ნაპოვნია სოფელ „ქიმეტლთან ახლოს მდებარე მთის წვერზე, რომელსაც ადგილობრივი მცხოვრლები „კიდილაშანს“ უწოდებენ, რაც „თოჯინების“, „დედოფლების“ მქონებლებს ნიშნავს³.

ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ყაღორის ციხის ფიგურა ორანტის პოზით. (სურ. 85) იგი საგრძნობლად დაწვრილებული, დაგრძელებული პროპორციებისაა და სილუეტით იკითხება. ამგვარი ფიგურები მომდინარეობს დაღესტნიდანაც, რომელთა უმრავლესობას მკვლევები მაღლა აქვს ამართული. (სურ. 86) იდაყვებში მოხრილი ხელები ან საფეთქლებთანაა მიღებული ან განზეა გაშლილი⁴ და ლოცვის შთაბეჭდილებას ქმნიან. განსაკუთრებით გადიდებული ხელის ნებიც, როგორც გ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს ცხადია ექსპრესიულობის გასაძლიერებლად არის გაკეთებული და ვედრების გამომხატველ შესტზე მიგვანიშნებს⁵. ამ შესტით კი ყაღორის ფიგურა

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 57

² გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 58.

³ И. В. Мегрелидзе, «Археологические находки в Дидо», Советская археология, XV, 1951, Москва, стр. 281-291

⁴ იქვე, გვ. 281-291

⁵ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62

კიდილაშანის ფიგურებთან ერთად უერთდება უკვე წარმოდგენილ მროკველ – მლოცველი ფიგურების ნიმუშთა რიგს.

ზემოთ დასახელებული დაღესტნის ფიგურების მსგავსად, განსხვავებული ფიგურების მისაღებად ერთი და იმავე ყალიბის გამოყენების მაგალითად მიაჩნია გ. ჯავახიშილის დაღესტანშივე აღმოჩენილი ორი ფიგურა, საესებით ერთნაირი, მხოლოდ ჩამოსხმის ხარისხით განსხვავებული თავებით¹. თუმცა ეს ფიგურები ჩვენს ყურადღებას სხვა მხრივ იქცევენ, კერძოდ მათი კიდურების მდგომარეობები აშკარა საცეკვაო ქმედებებზე მიუთითებენ.

ერთის ტორსი და მკლავები ერთმანეთისაგან დიფერენცირებული არ არის, ფიგურა უფორმო, გამართულ მდგომარეობაში მოცემულ მარცხენა ფეხზე დგას, მარჯვენა კი არაბუნებრივად არის ასროლილი მარჯვნივ (სურ. 87) და მთლიანობაში კიდურები ერთობ სახასიათო საცეკვაო მოძრაობას აფიქსირებენ, ისე, რომ შესაძლებელია ფიქსირებული მოძრაობის სავარაუდო გაგრძელების დანახვაც, როდესაც მოცეკვავე, ისევე მუცელზე ხელგადაწყობილი მდგომარეობით, ასროლილ მარჯვენა ფეხის დადგმისთანავე მარცხენა ფეხს აისერის მარცხნივ.

დაღესტნის მეორე ფიგურას ფეხები შეერთებული აქვს, რკალისებური მკლავებიდან მარჯვენა მხრიდან თეძომდე დაბლაა დაშვებული, მარცხენა კი ზეაღმართულია და უერთდება თავს. (სურ. 88) მკლავების ამგვარი მდგომარეობით ეს ფიგურა ერთის მხრივ, ზუსტ მსგავსებას ამჟღავნებს ინდოეთში, ნილგირიის ძველ დასახლებაში აღმოჩენილ ქანდაკებასთან² (სურ. 89) და მეორეს მხრივ, ესმინება ქართულ ცეკვებში გამოყენებულ ხელის მდგომარეობებს. მაგალითად მოძრაობა „ჩაკვრის“ შესრულებისას ქალის ხელების პოზიციას.

საკმაოდ დინამიკური გამომსახველობა აქვს დაღესტნიდან მომდინარე კიდევ ერთ ფიგურას, (სურ. 90) რომელიც ფართოდ გაშლილ და მუხლებში მოხრილ ფეხებზე, ჩამჯდარ მდგომარეობაშია მოცემული. თუმცა, ჩამჯდარი მდგომარეობის მიხევით არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ფიგურა ზის და არ მოძრაობს. ამგვარ აზრს ეწინააღმდეგება არა მარტო ის რომ ფეხების დაბოლოებები ერთ ხაზზე არ არის მოცემული – მარჯვენა მარცხენაზე შედარებით წინ დგას, არამედ ზედა ტანის ოდნავ გადახრილობა მარცხნივ, ასევე მარცხნივ

¹ გ. ჯავახიშილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 60-61

² Э. А. Королева, «Ранние формы танса», Кишинев, 1977г. Стр. 142, рис. 59

გადახრილი თავი და ტანზე დაშორებული და დაბლა დაშვებული ხელები. ფიგურას იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი აქვს, რაც კიდევ უფრო მეტ დინამიკას აძლევს სხეულს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი მუხლებში ჩამჯდარი მოძრაობს და ამგვარად ესმიანება „ფარულას“ სახელწოდებით ცნობილ, ცეკვა „ხორუმისათვის“ დამახასიათებელ მოძრაობას.

მიუხედავად იმისა, რომ განხილული ბრინჯაოს ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშები არა მარტო საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან, არამედ მის ფარგლებს გარეთ მდებარე ტერიტორიებიდანაც მომდინარეობს, შინაარსის მხრივ მათი უმეტესობა მხოლოდ ქართული მასალებით აიხსნება. ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის უმრავლესობას უთუოდ კავშირი აქვს მამრობითი სქესობრივი ძალის თაყვანისცემასთან, რაც ესმიანება ქართული წარმართული რელიგიის დღემდე მოღწეულ ზოგიერთ წესს, რომელთა შესწავლამ, ივ. ჯავახიშვილი იმ სწორ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ძველ ეპოქაში, ქრისტიანული რელიგიური რწმენის დამყარებამდის, არსებობდა საერთო ქართული წარმართობა, რომელიც ყველა ქართველი ტომისათვის საერთო იყო და რომ მას საერთო ტერმინოლოგიაც, საერთო ენაც ქართული ჰქონდა¹.

განსაკუთრებული სისრულით ქართველ ხალხს დაუცავს. ის ძველი ჩვევები, წარმართული ხანის ის რელიგიური წესები, რომლებიც მამრობითი სქესობრივი ძალის კულტანაა დაკავშირებული. ჩვენი ამოცანის გასარკვევად თუ რა მნიშვნელობა აქვს ბრინჯაოს ითოფალურ ქანდაკებებს ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში, საჭიროა თვალი გადავაავლოთ ქართული წარმართული ხასიათის დღესასწაულებს.

ყველიერის დღეებში; გაზაფხულის დამდეგს ეწყობოდა ქართული ხალხური მასკარადი ბერიკაობა. (სურ. 91) აი, ბერიკაობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი წარმოდგენა: ერთ-ერთი პერსონაჟი „დედოფალი“ (მას მამაკაცი ასრულებს) ქალის კაბასა და ნიღაბშია გამოწყობილი, მეორე – „მეფე“ – დათვის, ტახის, ვირის ან სხვა ცხოველის ტყავშია გახვეული. ეს ორი პერსონაჟი ცეკვავს და ასრულებს სატრფიალო სცენას. მესამე „ბერიკას“ თხის ნიღაბი, რქები და ჩლიქები ამშვენებს, იგი ცეკვა-ცეკვით ცდილობს ზევით ახტომას. მეოთხე მონაწილე „უნიღბოა“, ხელში ხის ორი ხანჯალი უჭირავს და ცეკვის დროს რიტმულად აკაკუნებს. მესუთე აგრეთვე უნიღბოდ არის, მას „მებარგულეს“ უწოდებენ. იგი კალათით ხელში შეწირულობას აგროვებს. ეს ჯგუფი დადის

¹ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, თბილისი 1928 წ. წ. I, გვ. 108.

ეზოდან ეზოში. ნიღბიანი ქალ-ვაჟი არშიეობს და საცეკვაო დუეტს ასრულებს. ცეკვაში ერთვება თხის ნიღბიანი „ბერიკა“. იგი ხან ვაჟს, ხან ქალს რაღაცას ჩასწორებებს, იმანჭება, თან ხანჯლიან კაცს გაუბრძობს. ამ სანახაობის ბოლოს „მებარგულეს საკმაო შეწირულობა უგროვდება. იგი სიმღერით ამცნობს ყველას, რომ იმ ოჯახს, ვინც უხვ მოწყალებას გაიღებს, ღმერთი მფარველობას არ მოაკლებს¹.

გ. წერეთლის თქმით, აჭარაში ბერიკობის თამაში უფრო მიემსგავსება ძველ ბერძნულ დიონისეს დღესასწაულის საიდუმლოებას: „იქ ორი ახალგაზრდა ბიჭი გადგება განზე ერთი მეორის პირდაპირ, ერთი ქალურად თამაშობს, მეორე კაცურად, ხან დაუახლოვდებიან ერთმანეთს, ხან გაშორდებიან და მუდამ ერთს ხაზზე თამაშობენ. მესამე ბიჭი თხის მაგიერობას ასრულებს; ის ამ დროს უვლის გარს ორივე მოთამაშეს, ხან ერთს წასწვდება ყურთან ხან მეორეს, თითქოს რაღაცას უწერს და აცდენსო. ამ დროს ისე უწმაწურად იგრიხება ეს თხის მასკა, რომ მისი გრეხა რაღაც უზნეობას გამოხატავს. აქ უკრავენ რქის მოკლე სტვირსა, რომელიც თხის ბანჯგვლიან გუდაზედ არის მიმაგრებული. დამკვრელი გაბერავს გუდას და დაუკრავს საზანდარივით“². „ამისთანა თამაშობას ძველს საბერძნეთში, ხუთასის წლის წინად ლიტანიობის სახე ჰქონდა, რომელიც ყოველ გაზაფხულსა და შემოდგომაზე იმართებოდა და სადაც ასახიერებდნენ მითს „დედამიწის ნაყოფიერების ქალღმერთის დემეტრეს მიერ თავისი დაკარგული შვილის პერსეფონეს ძებნას“ და „ბახუსის ან დიონისეს ღომებით მოგზაურობას ინდოეთიდან საბერძნეთში“ – აღნიშნავს იქვე ავტორი³.

მითის მიხედვით, „პერსეფონეს დაკარგვის შემდეგ, რომელიც ჰადესის მიერ იქნა მოტაცებული და ქვესკნელში დატყვევებული, დემეტრე თვის ტაძარში შეიმაღლა და გაუჩინარდა; ბუნება აღარ ყვავილობდა, მიწა ნაყოფს აღარ იძლეოდა, ამიტომ ზევსი ათავისუფლებს პერსეფონას, რითაც დემეტრეს წყრომას ანელებს და ბუნება კვლავ გამოცოცხლდება. ამიერიდან პერსეფონას წლის ორი მესამედი გაზაფხულიდან შემოდგომამდე დედასთან უნდა გაეტარებინა, ერთი მესამედი კი – ჰადესში, ქმართან – ესაა ზამთარი“⁴.

¹ დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრი“, თბილისი 1959 წ. გვ. 70.

² გ. წერეთელი, „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №5, გვ. 8

³ იქვე, გვ. 8-10

⁴ ა. გელოვანი, „მითოლოგიური ლექსიკონი“, თბილისი, 1983წ. გვ. 134

როგორც ჩანს ამ მითში კარგად არის ასახული ბუნების კვდომისა და ხელახალი აღორძინების იდეა.

– „გაზაფხულისა და შემოდგომის დღესასწაულებზე მთელი ხალხი მწყობრად განემგზავრებოდა ათინის ქალაქიდან ელევზინის ტყეში, სადაც დემეტრისა და დიონისის ტაძრები იდგა, მსხვერპლის შესაწირავად. ისინი მრავალ-ნაირს საკრავებს უკრავდნენ, გალობდნენ, ლიტანიობაში ჩაერეოდნენ სამასხაროდ მორთულები, ცეკვავდნენ, იგრიხებოდნენ და იყვნენ სხვადასხვანაირი მასკებით მორთულნი.“ მათი ხმაურობა, საკრავების ცემა, სიცილი, გალობა, სიმღერა და მხიარულება შორს გაისმოდა... მასკებიანი მოთამაშეები წარმოადგენდნენ დემეტრეს გამწარებულს ძებნას თავის ქალის პერსეფონისას და ბახუსის ან დიონისეს ლომებით მოგზაურობას ინდოეთიდან საბერძნეთში. აი ამ თამაშობას ეძახდნენ ისინი ტრადელიას. ეს სიტყვა წარმოსდგება სიტყვისგან ტრადოს – ჩვენებურად კი თხა, ანუ თხის თამაში¹. – იძლევა რა ამ ცნობას გ. წერეთელი, იქვე დასძენს, რომ „ჩვენს ქვეყანაშიც ბერიკაობა წარმოადგენდა კერპთაყვანისმცემლობის დროს თხის სახედ მოვლენილს ტყის ღმერთის, ანუ ტყის სულის მოჩვენებას ქალ ვაჟის შესაცდენად. თხის ნიღაბში გამოწყობილი ბერიკა კი, მისი თქმით, ეხმიანება ბერძნული მითოლოგიიდან ცნობილ „სატირებს“², რომლებიც, ტყისა და ველ მინდვრის დაბალი რანგის ღვთაებები არიან, რომელთაც სანახევროდ თხის სახე აქვთ, ნაწილობრივ განასახიერებენ დიონისეს ან მისი ნათესაეები არიან. მუდამ ტყე-ღრეში დაეხეტებიან, მასხრობენ, ფერხულს უვლიან ფერიებთან, ფლეიტაზე უკრავენ და აფრთხობენ გამვლელ-გამომვლელებს³.

ქართულ და ბერძნულ აღნიშნულ სანახაობებს შორის მსგავსებებზე ჩვენი აზრით, არა მარტო წერილობითი მასალები მიუთითებენ, არამედ მატერიალური კულტურის ძეგლებიც. თუ დავუშვებთ იმას რომ ნაშრომში წარმოდგენილი ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები ბერიკაობის პერსონაჟებს - ბერიკებს განასახიერებენ, მაშინ ბერძნულ მითოლოგიასთან პარალელების გასაველებად მნიშვნელოვანი იქნება ბრინჯაოს პანის გამოსახულებების შედარება განსაკუთრებით დაღესტნიდან მომდინარე ანთროპომორფული პლასტიკის ძეგლებთან.

¹ გ. წერეთელი, „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №5, გვ. 10

² იქვე, გვ. 10

³ ა. გელოვანი, „მითოლოგიური ლექსიკონი“, თბილისი, 1983წ. გვ. 441

აღნაგობით პანიც სატირის მსგავსად ნახევრად თხას განასახიერებს და უყვარს ცეკვა-თამაში ფერიებთან ერთად¹. საგულისხმოა, რომ მოცეკვავე პანის გამოსახულებას ვხვდებით ძალისის დიონისეს ტაძრის მოზაიკაშიც. თუმცა ქართულ და კავკასიურ ანთროპომორფულ ძეგლებთან ჩვენი აზრით მსგავსებას ამუღვენებს მისური-კოლუმბიის უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის მუზეუმისა (მისურის ქანდაკება მომდინარეობს თურქეთიდან) და ჩიკაგოს უნივერსიტეტის აღმოსავლეთის ინსტიტუტის მუზეუმის (ჩიკაგოს ქანდაკების წარმომავლობაზე არაფერია ცნობილი) ექსპონანტები ბრინჯაოს მოცეკვავე პანის ქანდაკებების სახით, რომლებიც ძვ. წ. V–IV ს.ს. თარიღდებიან². (სურ. 92) ფეხების მოძრაობის მხრივ მოცეკვავე პანის ქანდაკება ემსგავსება დადესტნის, მუცელზე ხელებდაწყობილ, მარცხენა ფეხზე მდგომ და მარჯვენა ფეხ ასროლილ ფიგურას. არღუნისა და დადესტნის ფიგურები ორრქოვანი და წვეტიანი ფორმებით, თხის ნიღბით შენიღბულ პერსონაჟებსაც მოგვაგონებს, ხოლო პანი როგორც ითქვა ნახევრად თხა არის, რქებით, ფეხებით, ჩლიქებით, კუდით და ცხვირით.

გარდა „ბერიკაობისა“, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები კიდევ ერთ წარმართულ და სახეცვლილ სანახაობას „ყეენობას“ ეხმიანებიან. ყეენობაც იმავე დროს იცოდნენ, როდესაც სვანური „მურყვამობა“ იმართებოდა. ხალხი ორ მოპირდაპირე ჯგუფად იყოფოდა და თითოეულს თავისი მეთაური ჰყავდა. ერთს „მეფე ეწოდებოდა, მეორეს „ყეენი“ ან „შაჰი“. „ყეენობა“ ამ ორი მეთაურის ბრძოლით თავდებოდა ისე, რომ დამარცხებული ყოველთვის „ყეენი“ გამოდიოდა, „მეფე“ კი გამარჯვებული იყო ხოლმე. დამარცხებულ „ყეენს“ წყალში აგდებდნენ, ვითომ დასახრჩობად. ხალხური რწმენით რომელი მხარეც „ყეენობის“ დღეს გაიმარჯვებდა, იქით იმ წელს კარგი მოსავალი იქნებოდა.³ ს. მაკალათიას ცნობით კი, ყეენის წყალში გადაგდება ნამის მოცემასთან უნდა იყოს დაკავშირებული⁴.

მცხეთაში „ყეენს“ თურმე მახინჯად ჰკაზმავდნენ და ხისაგან გაკეთებულ სასქესო ასოს ჩამოჰკიდებდნენ, როემლსაც „კონკილას“ უწოდებდნენ. ორ მებრძოლ ჯგუფად დარაზმულ ხალხის ბრძოლას „ყეენი“ თურმე მაღალი

¹ ა. გელოვანი, „მითოლოგიური ლექსიკონი“, თბილისი, 1983წ. გვ 388

² Jane Biers, „Small bronze figures of dance-loving pan“, University of Missouri-Columbia, 2001 <http://www.stoa.org/hopper/text.jsp?doc=stoa:text:2001.01.0018:section=1>

³ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, თბილისი 1928 წ. წ. I, გვ. 8.

⁴ ს. მაკალათია „ფალოსის კულტი საქართველოში, „მომომხილველი“, თბ. 1926 წ., გვ. 130.

კომპიდან უყურებდა. ბრძოლის დამთავრებისას „ყენი“ კომპიდან ჩამოვიდოდა და „კონკილას“ ამოდრავებდა ხოლმე. ეს „კონკილა“ ერთ მცხეთელ ოჯახში ინახებოდა თურმე მუდამ¹.

ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის გამომხატველი გადმონაშთები მოცემულია „ყენობის“, გორისა და ოჩამჩირის ვარიანტებში, რომლებსაც დაწვრილებით აგვიღწერს ა. თათარაძე ნაშრომში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“.

1. გორის ვარიანტი.

გაშლილი ხალხი შუაგულ ქუჩაზე ნელი ნაბიჯით მიდის, ისმის ზურნის ჭყიპინი, ყვირილი, ძახილი. ორი აზიდული აქლემი ნელი ნაბიჯით და ქანაობით მიაბიჯებს. აქლემის კუზიან ზურგზე კაბით გადაჩაჩხული, სახეშეთხუპნული, მკერდჩავარდნილი ქალი (თუ კაცი ვერ გაარჩევ) მორცხვად, თავჩაქინდრული ილიმება და აღმაცერად აქეთ-იქით იყურება. თავზე თავშალი შემოუკრავს, შუბლზე წამოუწევია და ნიკაპთან მარყუჟად შეუკრავს.

მეორე აქლემზე მჯდომი ყარაჩოღულად ჩაცმული კაცი თამამად იყურება. აქლემთან ერთად ისიც აქეთ-იქით ქანაობს, იზნიქება, იგრიხება, იმანჭება, შავ უღვაშებს იგრესს. ორივეს თავზე დამსხვრეული გვირგვინები ადგათ. ვაჟს სპარსული ჩაღმა ხურავს, სპარსული ხმალი და ხანჯალი წელს უმშვენებს. ისინი ნეფე-დედოფალივით ერთმანეთს არ სცილდებიან. ნეფე მხიარულია, ხალხს ამხიარულებს. იგი ხშირად დედოფლისკენ გადაიწევს, ხელს მოხვევს და კოცნის. დედოფალი ინაზება, მორცხვობს. ბიჭები იცინიან, ყვირილი, სტკენა, ძახილი და ზურნის ჭყიპინი ქუჩას ამხიარულებს. მცხოვრებნი სახლებიდან გარეთ გამორბიან. ორი ჩოხიანი გამვლელთაგანი ქუდში ფულს აგროვებს. ზოგან ბრბო შეჩერდება, მაშინ ზურნა უფრო აჭყიპინდება. ვინმე ახალგაზრდა წრეს მორკალავს. აქლემებს დაახოქებენ, ნეფე-დედოფალს ჩამოსხამენ. პატარა ბიჭები გაცეცებული თვალებით შესცქერიან დედოფალს – უნდათ გაიგონ, ქალია თუ კაცი. ჩამოსვლისას რომ ფეხებს აიშვერს და კაბის ქვეშ შარვალს და წაღებს გამოაჩენს – ყველა შეჰკივლებს, მივარდებიან, ჩქმეტენ, მკერდს უსინჯავენ, ხტიან და იცინიან.

სათამაშო წრეში ნეფე-დედოფალს ხელის კვრით შეაგდებენ, ზურნა „ლეკურს“ ააჭყიპინებს და ორი წყვილი წუღა – ერთი კაბის ქვეშ და მეორე – ჩოხის ქვეშ ათამაშდება, ხტუნავს და ჭვინტებზე დგება. მერე ისევ აქლემებზე

¹ ს. მაკალათია „ფალოსის კულტი საქართველოში, „მომომხილველი“, თბ. 1926 წ. გვ. 130.

შესვამენ და არეული ხალხი შუა ქუჩით კვლავ დაიძვრება. დღის განმავლობაში ქუჩებს მოივლიან, საღამოს კი ღიახვის პირას გაეღენ, ნეფე-დედოფალს ჩამოსვამენ, გვირგვინებს მოხდიან, მათ კი წყალში გადაყრიან. შემდეგ ამოწუმპავენ, ზედმეტ ტანსაცმელს გახდიან და ჩვეულებრივი ტანსაცვლით სუფრაზე დასვამენ, მოგროვილი ფულით ქეიფს შეჰყვებიან, შებინდებისას კი კრივს გამართავენ¹.

2. ოჩამჩირე (1909 - 1912)

მონაწილენი: ყენი, დედოფალი, ეშმაკები, ჩაფრები, გარმონზე დამკვრელი, მოთამაშენი.

თამაშობდნენ ნიღბებით. ჩაფრები იცავდნენ ყენს და მის მეუღლეს „ყენი თავისი ამალით კარდაკარ დადიოდა. ისინი მოსახლის ეზოში ცეკვა-თამაშით შედიოდნენ. ყენის განკარგულებით ჩაფრებს სახლიდან საჩუქრები გამოჰქონდათ, ხშირად ჩაფრები არშიყობას უწყებდნენ ღიასახლისს, მაგრამ როგორც კი ყენის განკარგულებას გაიგონებდნენ, თავს ანებებდნენ. ეშმაკები გარს უტრიალებდნენ დედოფალს და ეძებდნენ შემთხვევას, რომ ყენის ცოლისთვის ეკოცნათ, რაც იწვევდა სიცილ-ხარხარს. ყენის ცოლს ჩაფრები იცავდნენ, მაგრამ ხშირად თვითონაც ჰკოცნიდნენ მას. ეშმაკები ცეკვაში გამოიყვანდნენ დედოფალს და ერთმანეთს ეცილებოდნენ დედოფლის ხელის შევლებაში².

თბილისშიც „ყენობა“ ტრადიციულად დადგენილი სცენარით იმართებოდა: დიდმარხვის პირველ დღეს მთელ თბილისში დილიდანვე უკრავდა ზურნა, შორიდან გამოჩნდებოდა ხალხით გარშემორტყმული ცხენოსნები. ჯოხებით შეიარაღებულ ჯგუფს მისდევდნენ ტაკიმასხრები, ტაკიმასხრებს კი – ცხენებით „მეფე“ და „დედოფალი“. მათ უკან მოდიოდა მხლებლებით (ჯოხიანი ხალხი) გარშემორტყმული ყენი ცხენით ან ვირით. ხელში დიდი წიგნი ეჭირა საჩუქრების ჩასაწერად. ერთი უბნის „ყენს“ მეორეში გადასვლა სასტიკად ეკრძალებოდა. ორი ყენის“ შესხვედრის შემთხვევაში ჯოხებით ჩხუბი გარდაუვალი იყო. „ყენი“ დაჰყავდათ მთელ უბანში, აგროვებდნენ გადასახადს და შებინდებისას მტკვარში აგდებდნენ. შემდეგ შეგროვილი თანხით ღხინი იმართებოდა. როგორც პ. იოსელიანი აღნიშნავს: „ამ სანახაობას ქალაქური

¹ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ. 1990 წ. გვ. 235.

² იქვე, გვ. 236.

მუსიკა ამშვენებდა და თან ახლდა ცეკვა-თამაშიც.“ ამ ცეკვებში ნათლად იგრძნობოდა ნაყოფიერების კულტის გადმონაშთები¹.

თუ „ყეენობის“ აღწერილ ვარიანტებს სვანურ „საქმისაის“ შევადარებთ მათ შორის აშკარა მსგავსებებს დავინახავთ:

1. ორივე - ერთი და იმავე დროს, გაზაფხულის დამდევს, დიდმარხვის დაწყებამდე იმართებოდა;
2. „საქმისაიშიც“ და „ყეენობაშიც“ ერთი და იგივე სახელის მატარებელი პერსონაჟი „ყაინი“ - „ყაენი“ მონაწილეობს;
3. ორივე სანახაობაში ადგილი აქვს ორი ჯგუფის დაპირისპირებას;
4. ორივე სანახაობაში მთავარ მოქმედ პირებს მურავენ და ხის ასოს ჩამოჰკიდებენ, საერთოა ამ პირების საარშიყო ურთიერთობა და ეროტიული სცენების შემცველი ცეკვა თამაში ქალების ფორმაში გამოწყობილ დედაფლარებთან (დედოფლებთან) და ამავე პერსონაჟების საკულტო დანიშნულების გამომხატველი ქცევა - კისერზე ჩამოკიდებული ხის ასოს ხელში დაჭერა და მისი ტრიალი ქალების გასაღიზიანებლად, რაც, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების მსგავსად, პირდაპირ მიუთითებს ამ სანახაობების მამრობითი გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლოს, ფალოსის კულტთან კავშირზე.

„ყეენობისა“ და „საქმისაის“ მსგავსებაზე ლაპარაკობს ს. მაკალათიაც, როდესაც აღნიშნავს, რომ „სვანურ საქმისაიში და ქართულ ყეენობაში, ყეენი ერთგვარად არის მორთულ მოკაზმული და ისინი თითქმის ერთი და იმავე რიტუალურ წესებს ასრულებენ, მხოლოდ სვანურში უპირატესობა ყეენთან შედარებით, საქმისას შერჩენია, რომლის სახელწოდებასაც ეს მისტერია ატარებს და რომელიც სქესობრივი დამოკიდებულების აღმნიშვნელი ტერმინია (ჩვენში ხშირად იტყვიან ამ ვაჟს იმ ქალთან საქმე აქვსო). ქართულში კი მას ეს სახელწოდება დაუკარგავს და ჯერ კიდევ გამოსარკვევ რაღაც დიდ ისტორიულ მომენტთან დაკავშირებით მას „ყეენობა“ დარქმევია².

ყეენობის სრულიად განსხვავებულ და სახეშეცვლილ ვარიანტს (რომელიც ერმოლოვის³ (1816 წლიდან მთავარსარდალი საქართველოში) დროს მომხდარა)

¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბ. 1997 წ. გვ. 33-34.

² ს. მაკალათია, „ფალოსის კულტი საქართველოში“, ჟურნალი „მომომხილველი“, 1926წ. გვ. 134-135

³ „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“, ტ. 4, თბილისი 1979წ. გვ. 198

გვამცნობს ვინმე ბებუთაშვილის მონათხრობზე დაყრდნობით გ. წერეთელი: „მაშინ ის იყო სოლოლაკის მხარე შენდებოდა. მთავარ-მართებლის გარშემო იბადებოდა ახალი ქალაქის უბანი ევროპულ ხუროთ-მოძღვრების გეგმაზე. ადგა ყველიერის უკანასკნელი დღეები. მთელი ტფილისის ქალაქი: ავლაბარი, ნარიყალი და ჩუღურეთი ყვენობის სათამაშოდ ემზადებოდა. სეიდაბადის ხელოსნებს, ფეიქრებს, ხუროებს და მჭედლებს ბევრი სამუშაო ჰქონდათ აღებული. ისინი ამზადებდნენ ხის ხმლებსა და ხანჯლებს, საცერე რგოლებს და შურდულებს.

მთელი ქალაქი გაყოფილი იყო ორ უბნად: ერთი იყო ისანი და მეორე - ნარიყალი. ნარიყალს ემხრობოდნენ ვერის მხრის მცხოვრებნი, ახალი სოლოლაკის უბანიც ამათკენ იყო. ისნის მხარეს შეადგენდა ავლაბარი, ჩუღურეთი და გარეთუბანი, ანუ კუკიის მხარე.

ნარიყალის მცხოვრებლებისკენ იყვნენ მუხრან-ბატონი, ორბელიანი, ბარათაშვილი და ერისთავი. ისნის მხარეზე იყვნენ კახეთის მებატონეები: ჭავჭავაძე, ჩოლოყაშვილი, ვახვახიშვილი, ჯანდიერი, ჯორჯაძე და სხვა. ერმოლოვს ნარიყალებების მხარე ეჭირა. ყენი უნდა გამოსულიყო ისნელებიდან და შემოსეოდა ქალაქს, დაეპყრა დილით მთელი ქალაქი და გზების ჯვარედინზე ჩაეყენებინა თავისი მოხელები, ჯარის უფროსები რომ გამგელ-გამომგელთათვის ხარჯი გამოერთმიათ. თვით ყენი შავად შემურული თავის მეუღლით უნდა წამოსულიყო და დაედგა ტახტი სეიდაბადის მაღლობზე, სადაც დღეს ბოტანიკურს ბაღთან ძველი ციხის ნანგრევია. ყენს თავის ამალას გარდა ჯარიც თან ჰყავდა მომზადებული და ქალაქში სხვადასხვა უბანში უნდა დაეყენებინა. (სურ. 93)

ამ დროს ნარიყალის მომხრენი საიდუმლოდ ამზადებდნენ თავიანთ ჯარებს, რომელნიც ჩასაფრებულნი უნდა ყოფილიყვნენ სოლოლაკის ხევში. დადგა დიდი ორშაბათი, პირველი დღე დიდ მარხვისა. ტფილისის ქალაქის დუქნები დაიკეცა და მცხოვრებნი ნახევარი ყენისკენ იყვნენ, ნახევარი კი სოლოლაკის ხევში დაიმალა. ეენმა დაიდგა ტახტი სეიდაბადის მაღლობზე. ისნი მოხელენი იჭერდნენ გამგელ-გამომგელს და მიჰყავდათ ყენთან თაყვანის საცემლად. ამ სახით განაგრძო ყენმა თავისი უფლება მთელს ტფილისის ქალაქზე შუადღემდის. ნაშუადღევს ყენს მოახსენეს, რომ ქვეყანა აჯანყდაო, ერი განუდგა მას და ქართველების ჯარი სოლოლაკის მაღლობზე გამოდგაო. მაშინვე ყენი გაემზადა საომრად. თვითონ იგი და მისი მეუღლე შესხდნენ

სახედრებზე და შუტიეს განდგომილებს. მოხდა შეტაკება მთაწმინდის სერზე. ისინი შეებრძოლენ ნარიყალას; შეიქმნა ჯერ შურდულებით ქვის სროლა, მერე კი ხელდახელ ჩაერიენ კრივში. ზოგი მუშტით იბრძოდა ზოგი ხის ხმლებით. ბევრს ცხვირი გაუტყდა, ბევრს თავი, ბოლოს მაინც ნარიყალელებმა დაიფრინეს ყენის გუნდი, რომელიც აქეთ-იქით გაიფანტა. თვითონ ყენი თავის მეუღლით ჩავარდა საქართველოს ჯარის ხელში. ქართველებმა შესვეს ყენი და მისი მეუღლე პირუკუდმა სახედრებზე, ჩაიყვანეს მტკვრის პირად და იქ ორივენი ჩააგდეს მტკვარში. ასე გათავდა ყენობა”¹.

როგორც ვნახეთ, გ. წერეთლის მიერ წარმოდგენილ ყენობას სრულიად დაკარგული აქვს განაყოფიერების კულტის გადმონაშთები, იგი საქმისაის და ყენობის სხვა ვარიანტებს მხოლოდ ორი დაპირისპირებული ჯგუფის შებრძოლებით ემსგავსება და მთლიანობაში უფრო სამხედრო-სათამაშო სანახაობას წარმოადგენს. აკი დასკვნის სახით გ. წერეთელიც აღნიშნავს, რომ მის მიერ წარმოდგენილი „ყენობის შინაარსი საქართველოს ისტორიას შეიცავს, ე.ი. გაუწყვეტელს ბრძოლას გარეშე მტრეთან, რომელთაც ნიადაგ სდომებიან ამ ქვეყნის დაპყრობა, მაგრამ ხანგრძლივად ვერავის ვერ შესძლებია საქართველოს ხელში ჩაგდება. ადრე თუ გვიან მოსულა დრო და ერს „განუხეთქია აპეურნი მათნი და განუგდია უღელი მათი”².

„ბერიკაობასთან”, „ყენობასთან” და „საქმისაისთან” მსგავსებას ამჟღავნებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ცნობილი სხვა სანახაობებიც: „ფადიკო” „დათო-ბერიკული სანახაობა (დათვობია)” და „ფოთლით ცეკვა”.

აჭარაში ქორწილის დროს წარმოდგენენ ე. წ. „ფადიკოს”. „მოთამაშებლად შვიდ კაცს გამოჰყოფენ: საპატარძლო, ცხენი, ქალის დანარჩუნებისთვის მებრძოლი ორი სასიძო, ერთი ცხენის წინამძღოლი და ორიც მაყარი. ქალის როლს ვაჟი ასრულებდა, რომელსაც ქალურად მორთავდნენ და „ფადიკოს” უწოდებდნენ. „ფადიკო” შეჯდება ცხენზე (დაოთხილი მოთამაშის ზურგზე), ცხენის როლის შემსრულებელს ერთ-ერთი მოთამაშე გაუძღვება, სხვები უკან მიჰყვებიან და სიმღერას ამბობენ. ორი გამყოლთაგანი ფადიკოს დანარჩუნებისთვის ერთმანეთს ეცილება. ვინც პირველი მოასწრებს ფულის თავზე გადაგდებას, ქალიც მას რჩება. ბოლოს ეს ორი მოქიშპე მაინც შერიგდება და ირყვიან: „ერთს დღე გვეყავდეს და ერთს ღამეო” და ორივე

¹ გ. წერეთელი, „ყენობა”, ჟურნალი „კვალი”, 1893წ. №6, გვ. 8-10

² იქვე, გვ. 10

გადააყრის ფულებს თავზე. შემდეგ ფადიკოს „ყურბანს“ (საკლავს) შემოავლებენ და დაკლავენ. ამას ცეკვა თამაში მოჰყვება. ფადიკოს გაეთამაშება ის ორი კაცი, მაგრამ ცეკვის დროს ფადიკო უეცრად დაიმალება. ამაზე ისინი ერთმანეთს შარს მოსდებენ, ატყდება ჩოჩქოლი და ყველანი ფადიკოს ეძებენ. ბოლოს ფადიკოს იპოვნიან და ვახშმად დასხდებიან. ნავახშმევს ერთ მათგანს დაეძინება, მეორე კი ფადიკოს მიუწვება და ეალერსება. ამ დროს პირველი გაიდვიძებს, დაინახავს რა მისი ამხანაგი ფადიკოსთან საქმობს, წამოხტება, ხმალზე ხელს გაიკრავს, ამხანაგს დაჭრის და ფადიკოს გაიტაცებს. ქალი ეწინააღმდეგება არ მიჰყვება, თან გაიძახის: „ის შენზე მეტად მიყვარსო“. ვაჟი კი ფადიკოს ეხვეწება: „მე წამომყევი, მასზე უკეთესი ვარო“ და თან ქრთამსაც ჰპირდება. ბოლოს ქალი თანხმდება და მიჰყვება”¹.

განაყოფიერების ღვთაების სადიდებელი მისტერიის კვალი ჩანს ქართლში სოფ. დიდ თონეთში ფიქსირებულ „დათო-ბერიკულ“ (დათვობიას) სანახაობაში, რომელიც ყველიერში ეწყობოდა.

„თამაშის დროს გააკეთებენ წრეს. წრიდან გამოყოფენ დათვის როლის შემსრულებელს და სიმღერის ორ დამწყებს (მოლექსეებს), რომლებიც თამაშის ხელმძღვანელებად ითვლებიან. სიმღერის დროს წრე ორ მხარედ არის გაყოფილი: მარჯვენა და მარცხენა მხარედ. წრის ცენტრში მყოფი პირი, რომელმაც დათვის როლი უნდა შეასრულოს, თავზე ბეწვიან ქუდს იხურავს და ტანზე მეცხვარის გადაბრუნებულ ქურქს იცვამს. ასევე იცვამს დათვის ცოლიც. თამაშში დათვის მოქმედება დამოკიდებულია მოლექსეების და თავიანთი გუნდების სიმღერით მიმანიშნებელ დავალებებზე, რომლის დროსაც დათვი ჯერ ნაფოტებს, ფიხებს, პატარ-პატარა ქვებს აგროვებს და აწყობს ერთმანეთზე, რომლითაც სახლი უნდა ააშენოს; შემდეგ სახლის გარშემო მოხრილი დადის და გვის; შემდეგ წრეს უვლის, საცოლეს ეძებს, გაუკეთებს რომელიმეს ხელკავს, მიჰყავს სახლთან, რომელიც წრის ცენტრში აქვს აგებული და დასვამს სახლის წინ მიწაზე; შემდეგ ცოლს კოცნის, ჯიჯგნის, ხელს უსვამს სახეზე, უდიჭინებს კიდევ და წარმოადგენს სქესობრივ აქტს, რაც ხალხში სიცილსა და ღრიანცელს იწვევს, ვნება დამშვიდებული დათვი კი ცოლს გვერდით მიუჯდება. ამის შემდეგ დათვი აქეთ-იქით იყურება, შიშობს ცოლი არავინ წაართვას. ჭრეს გამოეყოფა ერთი წვერი და გარბის დათვისკენ, რათა მას ცოლი მოსტაცოს. დათვი ხელით იგერიებს თავდამსხმელს. ჭრის სხვადასხვა წვერები ასეთ ცდას

¹ დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ თბილისი 1948წ. გვ. 109-110

რამოდენიმეჯერ მიმართავენ, მაგრამ მოტაცებას ვერ ახერხებენ. აგრამ როდესაც წრიდან გამოსულ რომელიმე მოთამაშეს დათვი იგერიებს, დათვის ცოლმა შეიძლება ეს მომენტი გამოიყენოს და გაიქცეს. დათვობიას თამაში ორივე სქესის წარმომადგენლებს შეუძლიათ, მხოლოდ ცალ-ცალკე, მაგრამ ცქერის უფლება ყველას აქვს”¹.

განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული სანახაობებიდან საინტერესოა გურიაში გავრცელებული „ფოთლით ცეკვა“-ც. „ადღგომასა და მეორე-მესამე დღეს (ახალ კვირამდე) სათამაშოზე ცეკვა რომ დაიწყებოდა, 10-15 საცოლედ შეღერებული ჭაბუკი სათამაშოდან მოშორებით, ერთ-ერთ კარგ მოცეკვავე ვაჟს მთლიანად მორთავდნენ ფოთლებით. დაამსგავსებდნენ ადამიანის ფიტულს. ქუდი და ქამარ-ხმალიც კი ფოთლებისაგან უნდა ყოფილიყო და ამავე დროს, დამალული ჰქონოდა თავის ადგილას „ფალოსი“. ვაჟი არ უნდა ეცნოთ. როცა ქალ-ვაჟი თავდავიწყებით უვლიდნენ, ამ ფოთლის ვაჟს შემოატარებდნენ, გაარღვევდნენ წრეს და საცეკვაო წრეში შეაგდებდნენ. ის დაიწყებდა ცეკვას და ვაჟს ქალს წაართმევდა დადლიდა ერთს, გაიწვევდა მეორეს, მესამეს და შეიძლება მეტსაც და როცა თვითონაც დადლას იგრძნობდა, მაშინ „ფალოსს“ იშიშვლებდა და იმათ ყველა მხრივ სალამს აძლევდა - „აბაბრიკებდა“. შეიქმნებოდა ქალების წიოკი. აირცხვენდნენ, მაგრამ ცალი თვალით მაინც უცქეროდნენ. ვაჟები ჟრიაშულობდნენ, იცინოდნენ, ამავე დროს წაეტანებოდნენ მას და ცდილობდნენ ფოთლის შემოგლეჯას, მაგრამ ის წრიდან თავის ტოლებს გაჰყავდათ. ზოგჯერ ვერც კი გაიგებდნენ თუ ვინ ცეკვავდა”².

რა თქმა უნდა ყვენობის გ. წერეთლის მიერ მოწოდებულ ვარიანტთან ითიფალურ ქანდაკებებს არანაირი კავშირი არ აქვს, რაც შეეხება ყვენობის სხვა ვარიანტებს, საქმისაის, ბერიკაობას, ფოთლით ცეკვას, ფადიკოს, და დათვობიას, მათი შესწავლა კი ნამდვილად არკვევს მცირე ზომის ბრინჯაოს იმ ქანდაკებათა სემანტიკას, რომელთათვისაც დამახასიათებელია მოძრავი პოზა, ითიფალობა და რომელიმე ცხოველის ატრიბუტი (მაგალითად რქები). ამ ქანდაკებათა სემანტიკაზე მიმანიშნებელი უნდა იყოს აგრეთვე ს. მაკალათიას მიერ მოყვანილი ფალოსის კულტის ნაშთად მიჩნეული „ჰარიკელა“, რომელსაც ზემო სვანეთში „მეისარბობის პარესკევს“ იხდიან. ს. მაკალათიას თქმით: „ამ დღისათვის მსხვერპლად გოჭს ჰკლავენ და ღმერთს შესთხოვენ ოჯახის მავნე

¹ დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ თბილისი 1948წ. გვ. 99-104

² ა. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია”, თბილისი 1971წ. გვ. 98

სულებისგან დაცვას. გათენებისას ყოველი ოჯახიდან ტიტველა ვაჟი სახლიდან კარში გამოვარდება და იძახის: „ჰარინკიანი, მარინკიანი, მი ტიტლე ხჭი, ამჟინუ ალტეტლელი მიშგუ კუაში ამხე“ - „ჰარინკიანი და მარინკიანი, მე რომ ტიტველი ვარ ისე გაატიტველე ჩემი საქონლის მტერიო“. „ჰარიკელას ამ რიტუალურ წესში ვაჟის სიტიტველე და ასოს გამოჩენა ფალოსის კულტის ნაშთია“ – აღნიშნავს ს. მაკალათია და იქვე აგრძელებს რომ „მამაკაცის ასოს-ფალოსს, როგორც თილისმას, ავთვალისა და მაგნე სულების წინააღმდეგ ხმარობდნენ და ამიტომ მის გამოსახულებას ხშირად ყელზეც ატარებდნენ“¹, რაც საქმისაისა და ყვენობის სანახაობებშიც დასტურდება.

მოცემულობით, დინამიკურ მოძრაობაში გადმოცემული ფიგურები როგორც გ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, „პოზით, მოძრაობით, ატრიბუტებით თითქოს მოითხოვენ მოქმედების თანამონაწილეს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისინი თვითონ წარმოგვიდგებიან ისეთი მოქმედების მონაწილეებად, რომლებშიც ჩართული უნდა იყვნენ სხვა პერსონაჟებიც², სხვადასხვა პერსონაჟების არსებობა კი სწორედ საქმისაის და მისგან მომდინარე ზემოთ აღნიშნულ სხვა დღესასწაულებს ახასიათებს.

გარდა ამისა, ყველა ქანდაკება თავისი მოძრავი პოზით მოცეკვავე ფიგურის შთაბეჭდილებას ახდენს. მართლაც, თუ დავაკვირდებით ყველა ფიგურას, განსაკუთრებით ფეხებისა და ხელების მდგომარეობას, სავსებით ნათელი გახდება, რომ ეს ფიგურები რომელიმე საწესო მოქმედების დროს გარკვეულ პოზაში დამდგარ ადამიანებს გამოხატავენ. არ არსებობს ცნობა იმის შესახებ რომ რაიმე კონკრეტული ცეკვა სრულდებოდა (გარდა საქმისაისა) ზემოთ ხსენებულ წარმართულ დღესასწაულებში. საფიქრებელია რომ ამ დღესასწაულებში შესრულებული ცეკვები ყოველთვის იმპროვიზირებული იყო და ყურადღება ძირითადად ეროტიულ და საარშიყო სცენებს ექცეოდა. ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების საცეკვაო მდგომარეობებიც იმაზე მეტყველებენ, რომ ისინი ერთ რომელიმე კონკრეტულ ცეკვას არ ასრულებენ, არამედ განსხვავებულ სახეებს ქმნიან, თუმცა თუნდაც თავიანთი ითიფალობით ერთი საწესო ქმედების პერსონაჟებს განასახიერებენ.

¹ ს. მაკალათია, „ფალოსის კულტი საქართველოში“, ჟურნალი „მომხილველი“, 1926წ. გვ. 132-133

² გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 59

ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებებიდან ზოგ ფიგურას ხელში რაღაც იარაღის დაშნა უჭირავს, ზოგს – ყანწი, ზოგ შემთხვევაში კი ეს გაურკვეველი რჩება. იმ გარემოებით, რომ ზოგ ფიგურას რქები აქვს, ზოგს მაღალი სწორი ან ბოლოში ოდნავ მოხრილი წვეტიანი თავსაბურავი, რომელიც უფრო რქას ჰგავს, ვიდრე თავსაბურავს, განსაკუთრებით კი ის, რომ ზოგიერთების პირისახე წარმოადგენს ან რომელიმე ცხოველის ან ადამიანის მეტად ლუსტრირებულ მოყვანილობას, შ. ამირანაშვილს იმას აფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ქანდაკებების სახით გამოსახული უნდა იყოს „საქმისადს რიტუალში მონაწილე პირები“¹.

„საქმისად“, „ბერიკაობა“, „ყენობა“ „ფადიკო“, „დათვობია“ და „ფოთლით ცეკვა“ თავისი შესრულების ტრადიციებით ერთმანეთთან ახლოს დგანან:

- გაზაფხულის დამდეგს სრულდებოდა (უმეტესად ყველიერის კვირაში) საქმისად, ბერიკაობა, ყენობა, ფადიკო, დათვობია;
- სატრფიალო სცენის წარმოდგენა ხდება (საქმობა) საქმისადში, ბერიკაობაში, ყენობაში, ფადიკოში, დათვობიაში, ფოთლით ცეკვაში;
- ქალის დაუფლებისათვის ბრძოლას გადმოგვცემს საქმისად, ყენობა, ფადიკო და დათვობია. თუმცა ამგვარი სცენის მიახლოებულ ვარიანტად შეიძლება მივიჩნიოთ: 1) „ბერიკაობაში“ სცენა, როდესაც თხის ნიღბიანი ბერია მეფე დედოფლის საცეკვაო დუეტში ერთგება და თითქოს „შეცდენის“ მიზნით ხან ვაჟს, ხან ქალს რაღაცას ჩასჩურჩულებს და 2) „ფოთლით ცეკვაში“ სცენა, როდესაც ქალ-ვაჟი თავდავიწყებით უვლიან, „ფოთლის“ ვაჟს კი შემოატარებდნენ საცეკვაო წრეს, გაარღვევდნენ წრეს და შიგნით შეაგდებდნენ, რის შემდეგაც იგი იწყებდა ცეკვას და ვაჟს ქალს წაართმევდა...”

და თუ მათ შორის რაიმე განსხვავება შეინიშნება, ჩვენი აზრით, ეს გამოწვეულია იქიდან, რომ ეს სანახაობები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სრულდებოდა და დროთა განმავლობაში მათ განსხვავებული სახეები და სახელწოდებები მიიღეს. თავიდან კი მათ ერთი საფუძველი გააჩნდათ, რომელიც დაკავშირებული იყო გაზაფხულის დღესასწაულთან, აღორძინების, განახლებისა და განაყოფიერების დვთაების კულტთან. აქედან გამომდინარე, თუ შ. ამირანაშვილი თვლის, რომ ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები „საქმისადს“

¹ შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბ. 1941 წ. გვ. 72-73.

რიტუალში მონაწილე პირები არიან. არც ის არის გამორიცხული, რომ ისინი „ბერიკაობის“, „ყვენობის“, „ფადიკოს“, „დათვობიას“ „ფოთლით ცეკვის“ სანახაობის პერსონაჟებს ეხმიანებიან გარდა ამისა უშუალო კავშირს ამუღავნებენ ითიფალობა დამახასიათებელ „ფოთლით ცეკვასთან“ და „პარიკელას“ წესთან.

თავი VI

სამადლოს ძველის მონათულობა და მოცეკვავითა ბამოსახულებები რიტუალური ატრიბუტიკის ბარემში

მცხეთიდან დასავლეთით 15 კილომეტრში, მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, ქსნის რკინიგზის სადგურის საპირისპიროდ ორ დიდ ბორცვზე მდებარეობს სამადლოს ნაქალაქარი¹.

აქ წარმოებული არქეოლოგიური ექსპედიცია, რომელიც 1966 წელს დაიწყო და რვა სეზონი იმუშავა, როგორც ექსპედიციის ხელმძღვანელი, არქეოლოგი ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, მთელი თავისი მრავალმხრივობით წარმოგვიდგენს ელინისტური ხანის ქართლის ცხოვრებას².

სამადლოზე აღმოჩენილი სამარხეული ძეგლები – აკლდამა და ქალის მდიდრული სამარხის ინვენტარი, იმაზე მიუთითებს, რომ ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. სამადლოს გორაზე რაღაც მნიშვნელოვანი ნამოსახლარი უნდა არსებულებოდა. ამაზევე მეტყველებს კრამიტების არსებობის ფაქტიც ასეთ ადრეულ ხანაში (სამადლოს კრამიტები ჯერ-ჯერობით ხიზანაანთ გორის კრამიტებთან ერთად უძველესი ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე), რაც სამადლოზე კაპიტალური ნაგებობების არსებობის მანიშნებელია³.

ირკვევა, რომ ნაგებობები განლაგებული იყო საფეხურებად წინასწარ მომზადებულ ტერასებზე. ნაგებობებს ხის გადახურვა ჰქონიათ, სახურავი კრამიტით ყოფილა დაფარული და უთუოდ ორფერდა იყო, რადგანაც აქვე აღმოჩენილია კეხის კრამიტიც – დიდი დიამეტრის მქონე დარისებრი კრამიტი, სიგანით 0,6 მ. და სიგრძით 1 მეტრამდე⁴.

კრამიტებისა და ალიზის კედლების ნანგრევების ქვეშ აღმოჩნდა არქეოლოგიური მასალა უპირატესად კერამიკა, როგორც სამზარეულო, ასევე სუფრის. სამზარეულო კერამიკა შედარებით უხეშად ნაძერწია და რუხი ფერისაა. ჭარბობს ცალყურა ქოთნები. სუფრის კერამიკა წარმოდგენილია როგორც შავპრიალა, ისე წითლად გამომწვარი სახით. დიდი რაოდენობითაა

¹ Ю. М. Гагошидзе, «Самадло», Тб., 1981г. ст.7

² ი. გაგოშიძე, „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, აღმანახი 7, თბ., 1975 წ. გვ. 34

³ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, თბ., 1967 წ. გვ. 81

⁴ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, III თბილისი, 1974 წ. გვ. 81

პირმოყრილი ჯამები, ფიალები, ხელადები, რიტონები და სხვა. წითლად გამომწვარი ჭურჭლის ნაწილი წითელი ანგობითაა დაფარული ან მოხატულია გეომეტრიული სახეებით¹.

სწორედ მოხატული კერამიკა წარმოადგენს უმთავრეს არქეოლოგიურ მასალას, რასაც სამადლოს გათხრები იძლევა. ირკვევა, რომ ანტიკური ხანის საქართველოში, კიდევ მეტი, ამ ხანის ერთ-ერთ მონაკვეთში, კერძოდ, ჩვ. წ. აღმდე IV-I საუკუნეებში, ე.წ. ელინისტურ ხანაში, თიხის მხატვრული ჭურჭლის წარმოება ისეთ მაღალ დონეს აღწევს, რომ ამ პერიოდს ჭეშმარიტად შეიძლება ეწოდოს, როგორც ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, „მოხატული კერამიკის ხანა“².

ანტიკური ხანის ქართული მხატვრული კერამიკის უმთავრესი თავისებურება, რაც ნათლად ჩანს სამადლოს მასალებში, მისი მონოქრომულობაა – მოხატულობა, როგორც წესი, შესრულებულია ღია ფერის მოყვითალო ან მოწითალო ფონზე, უმეტესად წითელი ან მოყავისფრო საღებავით. მოხატულობა განლაგებულია ფრიზეზად და მეტწილად ამკობს ჭურჭლის ზედა ნაწილს. აშკარად ჭარბობს გეომეტრიული მოტივები – წერტილები, ზოლები, ზიგზაგები, შევრონები, შევსებული სამკუთხედების სისტემები, რომები და ე.წ. თევზისფხური სახეები. მოხატულობით ამკობდნენ მრავალგვარ ჭურჭელს – ჯამებს, ხელადებს, დოქებს, დერგებს, ქვევრებს და ა.შ. თითოეული სახის ჭურჭლის მოხატულობა თავისებურ ხასიათს ატარებს³.

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს მოხატული ჭურჭლის ერთი ჯგუფი, რომელზეც გეომეტრიული სახეების გვერდით სიუჟეტური მხატვრობაც გვხვდება. ეს უმეტესად დიდი ზომის, პირგაშლილი, ძირბრტყელი, ორყურა ჭურჭელია, რომელთა სიმაღლე 0,80 მ, ხოლო პირის დიამეტრი 1,5 მეტრს აღწევს. ფორმით ისინი მოგვაგონებენ ძველბერძნულ ე.წ. ზარისებურ კრატერებს და უფრო კი ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებულ „ისარნას“, რომელშიც საწნახელიდან გამომდინარე ტკბილს აგროვებენ ხოლმე. სამადლოზე აღმოჩენილი ისარნისებური ჭურჭელიც აშკარად დვინოსთან არის დაკავშირებული. სამადლოზე ათამდე ამგვარი ჭურჭლის ფრაგმენტები აღმოჩნდა⁴.

¹ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, III თბილისი, 1974 წ. გვ. 81

² ი. გაგოშიძე, „სამადლოში მოპოვებული მოხატული ჭურჭელი“, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული 23, თბილისი, 1970 წ. გვ. 42

³ იქვე, გვ. 45

⁴ იქვე, გვ. 45

ერთ-ერთ სამადლოურ „ისარნაზე“, (სურ. 94) რომლის ნახევარზე მეტის აღდგენა მოხერხდა, გამოსატულია ფერხულში ჩაბმული მოცეკვავე მამაკაცების ფიგურები. მათი სიმაღლე 0,25 მეტრია. ნახატში გაწაფული ოსტატის ხელი იგრძნობა. მას გაბედული შტრიხებით, ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე, განზოგადებული, მაგრამ სიცოცხლითა და მოძრაობით სავსე სილუეტები გამოუსახავს¹.

სამადლოზე საღვინე ჭურჭლის სიუხვეს და განსაკუთრებით კი ომფალოსიანი ფიალების აღმოჩენას, რომლებიც ანტიკურ სამყაროში სწორედ ღვინის საწესო სმის დროს გამოიყენებოდა, ი. გაგოშიძე მიჰყავს იმ დასკვნამდე, რომ „სამადლოური ისარნაც“ ფერხულის გამოსახულებით დაკავშირებულია ვაზთან, ყურძენთან, ღვინოსთან, რომლებიც იმ დროს ნაყოფიერების დეთაების ატრიბუტები იყვნენ².

სამადლოზე ყველაზე ეგექტური აღმოჩენა, როგორც ამას ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, არის 1970 წელს შეიდტერასიანი ნაგებობების ზევიდან პირველი ტერასის სათავსოში in situ მდგარი მოხატული „ქვევრის“ აღმოჩენა. (სურ. 14) ტერმინ „ქვევრს“ ი. გაგოშიძე პირობითად ხმარობს ამ ტიპის ჭურჭლის აღსანიშნავად, რადგან ისინი ნამდვილი ქვევრებით არც მიწაში ყოფილა ჩაფლული, არც მარცვლეულის ან რაიმე სითხის შესანახად შეიძლებოდა ყოფილიყო განკუთვნილი³.

თუ გავითვალისწინებთ ქვევრის ზომებს (სადაც მისი სიმაღლე 1,8 მ., მუცლის დიამეტრიც – 1,6 მ., პირის დიამეტრი, 0,7 მ) და იმ ფაქტს, რომ მას სამეურნეო დანიშნულება არ უნდა ჰქონოდა, მაშინ, ჩვენი აზრით, იგი რიტუალურ ჭურჭელს უნდა წარმოადგენდეს, რასაც ამტკიცებს მისი მოხატულობა.

მოხატულია ქვევრის მთელი ზედაპირი, გაშლილი პირის ბაკოდან ძირამდე, ყელის გარშემო, მხრებზე და მუცელზე შემოსდევს ორმაგი (ყელზე სამმაგი) გრძელი რელიეფური ზოლების ოთხი სარტყელი. სარტყელებს შორის მოქცეულია მოხატულობის სამი ფრიზი. ზედა ფრიზზე წარმოდგენილია ნადირობისა და ბრძოლის სცენები. დატოტვილრქებიან ირემს ორი მხრიდან

¹ ი. გაგოშიძე, „სამადლოში მოპოვებული მოხატული ჭურჭელი“, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული 23, თბილისი, 1970 წ. გვ.46

² იქვე, გვ. 46

³ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, III თბილისი, 1974 წ. გვ. 81

თავს ესხმის ორი ძაღლი და ორი შუბშემართული მხედარი. ერთი შუბი ირემს ზურგში ჩარჭობია. ამავე ფრიზის მეორე მხარეს ბრძოლის სცენაა. ბრძოლაში მონაწილეობს ოთხი მხედარი და სამი ქვეითი. მხედრები შეიარაღებულნი არიან სატყორცნი შუბებით. ქვეითნი კი – ფარებითა და მოკლე მახვილებით. მებრძოლებს კონუსური მუზარადები ახურავთ¹. (სურ. 95)

მეორე ფრიზზე აგრეთვე ორი სცენაა, რომლებიც ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ჯვარედინა დიაგონალებიანი ოთხკუთხა ფიგურებით. ცალ მხარეს დახატულია ხუთი გედისებური ფრინველის მსვლელობა. მეორე მხარეს კი – ფერხული, რომელშიც 10 მამაკაცია ჩაბმული². (სურ. 96)

მესამე ფრიზი შევრონებითაა შევსებული. მის ქვემოთ კი ქვევრის ქვედა ნაწილზე დატანილია ანგობის თითო ფართო და ორ-ორი წვრილი ზოლით შედგენილი შვიდი სარტყელი³.

როგორც ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, უშუალო ანალოგიები სამადლოს ამ ჭურჭელს საქართველოს ფარგლებს გარეთ არ მოეპოვება⁴.

როგორც „ისარნის“ ფერხულს, ი. გაგოშიძე ქვევრის ფერხულსაც ვაზთან, ღვინოსთან და ნაყოფიერების კულტთან აკავშირებს. აქვე მოჰყავს ე. თაყაიშვილის ცნობაც, რომლის მიხედვითაც ტაო-კლარჯეთში, პარხალს ქვემოთ ქართულ სოფლებში რთველის დღესასწაულზე ტანგახდილი ჭაბუკები ფერხულს ცეკვავენ და ყურძნის მტევნებს იკიდებენ ტანზე⁵. ამით თითქოს იმის ხაზგასმა სურს, რომ ისარნასა და ქვევრზე გამოსახულ ფერხულებს შესაძლოა რაღაც კავშირი ჰქონდეს ტანგახდილი ჭაბუკების ამ ფერხულთან.

ვერ ვიტყვით, რომ ეს მოსაზრება ახლოს არ არის სინამდვილესთან, რადგან ისარნა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უშუალოდ წარმოადგენს ჭურჭელს, რომელშიც საწნახელიდან გამოსული ტკბილი ინახება და აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია რთველთან. ხოლო რაც შეეხება ქვევრს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჭურჭელი უშუალო სამეურნეო ხასიათს არ ატარებს, სიმბოლურად არის დაკავშირებული ნაყოფიერების კულტთან. მას რიტუალური ფუნქცია აკისრია – წარმართული პერიოდის ადამიანი ამგვარ ჭურჭელს უმზადებს ნაყოფიერების

¹ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, III თბილისი, 1974 წ. გვ. 81

² იქვე, გვ. 81

³ იქვე, გვ. 81

⁴ იქვე, გვ. 82

⁵ ი. გაგოშიძე, „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, აღმანახი 7, თბილისი, 1975 წ. გვ.35.

ღვთაებას და ამით შესთხოვს მას უხვ მოსავალს, მოსავლის სიუხვეში კი, რა თქმა უნდა, განისაზღვრება ყურძნის მოსავალიც. გარდა ამისა, ისარნასა და ქვევრზე გამოხატული ფერხულები ერთმანეთს ჰგავს. (სურ. 97)

- მეფერხულები მოძრაობენ ზურგით ცენტრისკენ.
- როგორც ისარნის, ასევე ქვევრის ფერხულის შესრულებისას ხელები „ხელიხელჩაკიდებულ“ მდგომარეობაშია. ამ ფერხულების მოძრაობებს უნდა ახასიათებდეს შეხტომები, რაც უფრო მეტად შეიმჩნევა ისარნის მეფერხულეთა ცეკვაში.
- ერთნაირი უნდა იყოს მეფერხულეთა სამოსიც, სამკუთხედად ამოჭრილი გულის პირით.
- ფერხულების შესრულების მანერაც ერთნაირია და ერთნაირი მხატვრულ-სადღესასწაულო განწყობას ქმნის. როგორც აღინიშნა, შესაძლებელია ეს დღესასწაულიც რთველთან იყოს დაკავშირებული.

ისარნისა და ქვევრის ფერხულებს შორის მსგავსებასთან ერთად განსხვავებაც შეინიშნება, რაც გამოიხატება:

- ❖ მეფერხულეთა მოძრაობის მიმართულებაში (თუ ისარნის მეფერხულები საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით მოძრაობენ, ქვევრის მეფერხულები პირიქით საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობენ);
- ❖ შემსრულებელთა რაოდენობაში (თუ ისარნის ფერხულს ოთხი მოცეკვავე ასრულებს, ქვევრის ფერხულში ათი მოცეკვავეა ჩაბმული);
- ❖ ამასთანავე ისარნის ფერხული არ არის მოცემული რაიმე სხვა კომპოზიციასთან ერთად, ქვევრის ფერხული კი აშკარად მითოლოგიური კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენს, რადგან იმ ფრიზზე, რომელზეც ეს ფერხულია გამოხატული, მოცემულია ხუთი გედისმაგვარი ფრინველის პროცესიაც, რომელიც ამ ფერხულის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს. ფერხულისა და ფრინველების პროცესია, ერთმანეთისგან გამოყოფილია ორი ერთმანეთთან ცხვირით დაკავშირებული სამკუთხედის ნიშნებით, რაც ზემოთ მთავრის ღვთაების კულტთან დაკავშირებულ სიმბოლოდ მივიჩნით. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს ნიშანი

ამობრუნებულია და შესაბამისად მას სხვა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. შესაძლებელია მათ მხოლოდ და მხოლოდ ფერხულისა და ფრინველების პროცესის ერთმანეთისგან გამომყოფი დანიშნულება აქვთ. რაც შეეხება ფრინველებს, ვფიქრობთ, ისინი შესაწირს წარმოადგენენ ნაყოფიერების ღვთაების მიმართ, რასაც მამრობითი სახე უნდა გააჩნდეს. ამას მოწმობს ზედა ფრიზის მოხატულობა ბრძოლისა და ირემზე ნადირობის სცენებით, რომელშიც შეიარაღებული მამაკაცი, მხედრები და ქვეითები მონაწილეობენ.

როგორც ბრინჯაოს სარტყელების განხილვისას აღინიშნა, ბრძოლისა და ნადირობის სცენები კოსმოგონიის აქტის ჩვენებად უნდა გავიაზროთ, რაშიც მთავარი როლი (რაც ბრძოლისა და ნადირობის სცენებიდან ჩანს) იმ პერიოდისთვის ეკისრება მამრობით ძალას. მას შესთხოვენ ნაყოფიერებას, მოსავლის სიუხვეს, ამავედროულად მადლობასაც შესწირავენ. ამ მოქმედებაში, როგორც ჩანს, მამაკაცის ადგილია მნიშვნელოვანი. ამ ძალის პატივსაცემად აღვლენილ რიტუალში ჭარბობს ფერხულები მამაკაცების შესრულებით. აქედან გამომდინარე, არქეოლოგიური ძეგლების ავტორთა ყურადღების ცენტრში სწორედ ასეთი ფერხულები ექცევა, რის დადასტურებასაც ვხვდებით არა მარტო ისარნისა და ქვეერის, არამედ ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული არქეოლოგიური ნიმუშების იკონოგრაფიულ სისტემაში.

თუმცა, ისარნისა და ქვეერის ფერხულების შედარებითი ანალიზის დროს ერთ დეტალზე მაინც განსაკუთრებული ყურადღების მიპყრობაა საჭირო. ეს არის ორივე ძეგლის საცეკვაო ნიმუშთა გადმოცემის იკონოგრაფიული განსხვავებულობა – ქვეერის ფერხულის აშკარად რიტუალურ სიუჟეტთან ერთად გამოსახვა და ისარნის ფერხულის გადმოცემა რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე.

ჩვენი აზრით, საცეკვაო იკონოგრაფიაში ამგვარი გარდატეხა პირდაპირ უნდა მიუთითებდეს იმ მომენტზე, როდესაც ცეკვა რიტუალურ დანიშნულების გარდა, კიდევ ერთ - ესთეტიკურ ფუნქციას იძენს, რომ უკვე ამ დროისთვის, ე. ი. ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. ცეკვა რიტუალის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის შეიძლება წარმოგვიდგეს დამოუკიდებელი სახითაც და მისი დანიშნულება არა რელიგიურ ექსტაზამდე მისვლა, არამედ მაყურებლის და თვითონ ცეკვის შემსრულებელთა გართობაც – ესთეტიკური სიამოვნების მიღებაც იყოს.

ცეკვის ამგვარ დანიშნულებაზე კიდევ უფრო ნათლად მეტყველებს ზუსტად ძვ. წ. აღ-ის II ს. დათარიღებული ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით, თუმცა ჩვენი აზრით, მანამდე აუცილებელია იმის დადგენა, არსებობს თუ არა რაიმე კავშირი ამ ძეგლსა და ქართულ არქაულ საცეკვაო ხელოვნებას შორის.

მოცეკვავე ქალი ბაგინეთიდან

სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით აღმოჩნდა არქეოლოგიურ ძეგლ ბაგინეთის (არმაზციხე) ¹ „სვეტებიან დარბაზში“, მცხეთის 1943-1948წ.წ. არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ა. აფაქიძე ხელმძღვანელობდა ². (სურ. 16)

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მკვლევართაგან პირველი ვინც ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტის ქალის რელიეფურ გამოსახულებაზე თავისი შეხედულებები გამოთქვა ლილი გვარამაძე გახლდათ. მასვე მოყავს ა. აფაქიძის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც: „სვეტებიანი დარბაზი“ მიახლოებით ძვ. წ. აღ. IV–III ს.ს. დათარიღდა, ხოლო სპილოს ძვლის ფირფიტა იქ ძვ. წ. აღ. II ს. მოხვდა ³.

ლ. გვარამაძემ ჯერ კიდევ 1964 წელს „საბჭოთა ხელოვნების“ №2 გამოცემაში დაბეჭდა სტატია სახელწოდებით „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“. სპილოს ძვლის ფირფიტზე გამოსახული ქალის რელიეფური გამოსახულება მას იმის თქმის საშუალებას აძლევს, რომ მცხეთაში ოდესღაც გარკვეული რიტუალი ტარდებოდა, რომელშიც ქალები სპეციალური თავსაბურავებით ცეკვავენ. მისი თქმით: „წარმართულ საქართველოში არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაების კულტი, რომელიც სხვადასხვა სახელით

¹ <http://dzeglebi.ge/dzeglebi/a/armazi-bagineti.html>

² „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, ტ. 5, თბილისი 1990წ. გვ. 239-241

³ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964წ. გვ. 50

იყო ცნობილი – აფროდიტე, ანინა, ლამარია (ნადირობის ქალღმერთი დალი სვანებთან) და ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის დამამკვიდრებელი იყვნენ მოცეკვავე ქალები”¹. ამ მოსაზრების გასამყარებლად მას ასევე მოყავს ეთნოგრაფიულ წყაროებში დადასტურებული „თეთრი გიორგის მონა ქალების” ცეკვა.

ერთი შეხედვითაც კი ნათელია რომ ბაგინეთში აღმოჩენილი ქალის რელიეფური გამოსახულება მართლაც საცეკვაო პოზაშია მოცემული, მაგრამ ამ პოზის სიახლოვე „თეთრი გიორგის მონა ქალების” ცეკვასთან გარკვეული ეჭვის საფუძველს იძლევა, რის დადასტურებასაც ბაგინეთის მოცეკვავე ქალის პოზისა და „თეთრი გიორგის მონა ქალების” ცეკვის შედარებით ანალიზში ჩანს.

ივ. ჯავახიშვილი წერს: „სოფელ აწყურში (კახეთი, ახმეტის მუნიციპალიტეტი) 14 აგვისტოს „თეთრ-გიორგობას” საღამოთი ქართლიდან, კახეთიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან დიდძალი მლოცავი მოიყრის ხოლმე თავს. მოსული ხალხი ჯერ ეკლესიის გალავანს გარს შემოუვლის სამგზის ან არა და შეიდგზის. მარჯვნივ დასავლეთის კარებიდან იწყებენ სიარულს, მარცხნივ მიდიან სანამ ისევ იმ კარებს არ მიაღებებინ. წინ მუდამ დედაკაცები მიუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს. ორივე გუნდი დიდებას გალობს ხოლმე რიგ-რიგობით. „დიდება და ღმერთსა დიდება... წმინდა გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოველო...” საღამოს ზარს დაარისხებენ თუ არა, ხალხი ეკლესიისკენ გაეშურება. ამ დროს ერთი თეთრი გიორგის მონათაგანი დაეცემა ეკლესიის დასავლეთის კარიბჭესთან, თავით ჩრდილოეთისკენ ისე, რომ საყდარში შესვლა არ შეიძლებოდეს თუ რომ კაცი ან ზედ არ გადააბოტებს ან ზედ არ შედგება. მღვდელმა და ხალხმა მონაზე უნდა გაიაროს. რაც უნდა ძალიან დაადგან ფეხი იგი მაინც ცდილობს კრინტი არ დაძრას. ეკლესიას რომ შემოუვლიან გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდმოსხრილი ირგვლივ დგას და მოწიწებით ერთ-ერთს თეთრებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცქერის. მოცეკვე შეუწყვეტლივ გატაცებით უვლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გულიდან გმინვა ამოუვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება”².

¹ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები”, „საბჭოთა ხელოვნება” №2, 1964წ. გვ. 50

² ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია”, წ. I, თბ. 1928წ. გვ. 90-93

ზოგი ქალი ნებაყოფლობით ემონება თეთრ გიორგის და სანამ ისინი თეთრი გიორგის მონა ქალები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ეკლესიაში და ასრულებდნენ წმინდა გიორგისა და მორწმუნეთა შორის შუამავლის როლს¹. გაზეთი „კავკაზი“ მონა ქალის ცეკვას ასე აღწერს: „თეთრებში გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალიშვილი „ლეკურს“ ცეკვავს, ხშირად წყვეტს ცეკვას კრუნჩხვით, მერე ისევ გაუთავებლად ცეკვავს... ყველა გაოცებულია; ბევრი მათგანი უყურებს დაუსრულებელ ცეკვას და ლოცავს თეთრ გიორგის. ქალიშვილი თეთრი გიორგის რჩეულია, რომელიც აიძულებს მას იცეკვოს საქორილო ცეკვა“².

თეთრებში შემოსილი ქალის ცეკვას აღწერს ვ. ბარდაველიძეც: „თეთრი გიორგის მონა ქალები – ხატის დაჭერილები, სანახევროდ თეთრებში არიან ჩაცმულნი. მათ შორის გამოიყოფა ქალიშვილი და 16-17 წლის ჭაბუკი (თეთრებში ჩაცმული). ამ თეთრ ტანსაცმელს მლოცველები იხდიდნენ დღესასწაულის შემდეგ და ჰკიდებდნენ ხის ტოტებზე. ისინი იკრიბებიან ეკლესიის გალავნის მახლობლად. ჭაბუკი გარმონს უკრავს, რიგრიგობით ცეკვავენ ლეკურს. სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი და მისი პარტნიორი. უცბად ქალიშვილმა უკან დაიხია, გაარღვია წრე და პირქვე დაემხო. რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ქადაგებას იწყებს. მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა, შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვამ. იგი დიდხანს ცეკვადა“³.

ივ. ჯავახიშვილი კახეთის „თეთრი გიორგის“ დღესასწაულის რიტუალს სტრაბონის მიერ აღწერილ მთვარის სადიდებელი ტაძრის რიტუალს ამსგავსებს („რომლის დროსაც ქურუმები ერთ-ერთ ქადაგად დაცემულ წინასწარმეტყველს დაიჭერენ, ერთი წლის განმავლობაში ზვარაკად კარგად ასუქებენ ხოლმე, მერე მას მირონცხებულს, სხვა საღმრთოებთან ერთად მსხვერპლად შესწირავენ ხოლმე. ერთი კაცი რომელსაც ლახვარი აბარია, ხალხიდან გამოვა და ზვარაკს ხერხიანად ლახვარს გვერდით შიგ გულში ჰკრავს ხოლმე. როცა ლახვარნაკრავი მსხვერპლი მიწაზე დაეცემა ქურუმები სხვადასხვა ნიშნების მიხედვით მკითხაობენ და საჯაროდ ხმამაღლა აცხადებენ ხოლმე. როცა გვამს

¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი 1997წ. გვ. 112

² «Грузинские народные праздники», газ. «Кавказ» 1878г. №230

³ ვ. ბარდაველიძე, „ივრის ფშავლებს შორის“ (დღიური) „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია“, თბილისი, 1941წ.

ერთ დანიშნულ ადგილას მიიტანდნენ ყველანი თავიანთი თავის განსაწმენდად ფეხს დაადგამენ ხოლმე”¹.) და ასკვნის რომ „თეთრი გიორგის ხატობის ჩვეულება მთვარის ძველი დღესასწაულის ნაშთია...”²

როგორც ვნახეთ, თეთრი გიორგის მონა ქალის ყველა ზემოთ მოყვანილი ცეკვის შემთხვევაში ადგილი აქვს შემსრულებლის ექსტაზამდე მისვლას, კრუნჩხვებში ჩავარდნას, რის შემდეგაც იგი ძირს ეცემა და ქადაგებას (წინასწარმეტყველებას) იწყებს. ეს ცეკვა აშკრად რიტუალურ დატვირთვას იძენს და ამ ცეკვის შესრულების დროს შემსრულებლის მიერ გამოყენებული სხეულის პოზა-მდგომარეობები ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ეხმიანებოდეს მოცეკვავე ქალის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე ფიქსირებულ მდგომარეობას ბაგინეთიდან.

ლ. გვარამაძის თქმითვე, „ბაგინეთში ნაპოვნ ქალის გამოსახულებას ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა არ აქვს ჩვეულებრივი: „მარჯვენა ფეხი გადაჯვარედინებული აქვს და ერგცერებზე დგას. მარჯვენა ხელის მტევანი მარჯვენა მხარზე უდევს, ხოლო მარცხენა ხელი თავისუფლად აქვს ჩაშვებული თედოს გასწვრივ”³. ფიგურის ამგვარი აღწერილობა მართლაც იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ იგი მოცეკვავედ იქნას აღქმული, მაგრამ გაუგებარია ის თუ რა და როგორი ხასიათის ცეკვას ასრულებს მოცეკვავე? ამ კითხვაზე, ჩვენი აზრით, პასუხს იძლევა მოცეკვავის მარცხენა ფეხი, რომელზეც სხეულის სიმძიმის ცენტრი მდებარეობს და მარცხენა ფეხზე გადაჯვარედინებულ, მუხლში მოხრილ და მარცხენა ფეხის მარცხნივ, ფეხის თითებზე, თავისუფალ მდგომარეობაში მყოფი მარჯვენა ფეხი. ფეხების ამგვარი მდგომარეობა მიღწეულია მარცხენა ფეხის თედოს შესამჩნევად მარცხნივ გამოწვევით, რაც ამ ფიგურის გამომქანდაკებელს შესანიშნავად გამოუკვეთია კიდეც. ამავედროულად, მოცეკვავის მარცხენა ფეხის თედოს უფრო ძლიერ გამოკვეთავს, არა ამ „თედოს გასწვრივ თავისუფლად ჩამოშვებული ფიგურის მარცხენა ხელი”, როგორც ამას ლ. გვარამაძე აღწერს, არამედ მიზან-მიმართულად თედოს გასწვრივ ჩამოშვებული და მტევანით თედოზევე მოთავსებული მარცხენა ხელი. მარცხენა ხელი რომ თედოს გასწვრივ მიზან-მიმართულად და არა თავისუფლად არის დაშვებული ამას მოწმობს ამ ხელის იდაყვში შესამჩნევად მოხრილი მდგომარეობაც.

¹ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია”, წ. I, თბ. 1928წ. გვ. 90-93

² იქვე, გვ. 93

³ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები”, „საბჭოთა ხელოვნება” №2, 1964წ. გვ. 49

ზოგადად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მოცეკვავის სხეულის ამგვარი პოზა-მდგომარეობით გადმოიცემა მისი სილამაზე, მიმზიდველობა და სექსუალურობა. ეს მახასიათებლები კი პირდაპირ მიგვინიშნებს იმისკენ რომ, ფიგურის სახით წარმოდგენილია სხვადასხვა სახელებით ცნობილი ცეკვების – „აღმოსავლური ცეკვა“, „მუცლის ცეკვა“, „ბელიდანსი“ შემსრულებელი ქალი. მოცეკვავე ქალის ფიგურა რომ თავის სექსუალურობას და მიმზიდველობას გამოხატავს ამას უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს ფიგურის იდაყვში მოხრილი და მარჯვენა მხარზე ხელის მტევანით მოთავსებული მარჯვენა ხელი, რაც გარკვეული უესტიც არის ამ ქალის „მეს“ – უფრო გარეგნული მხარის გამოსაკვეთად. ამ მხრივ საყურადღებოა ასევე, ფიგურის ყელსაბამიც და თუნდაც თმის ვარცხნილობაც.

ბაგინეთის მოცეკვავე ქალის გამოსახულების პოზა-მდგომარეობა, რომ ჩვენში „აღმოსავლური ცეკვის“ ინტერპრეტაციას იწვევს შემთხვევითი არ არის და ამაზე მისი მსგავსი სხვა არქეოლოგიური ძეგლებიც მეტყველებენ.

აღსანიშნავია, რომ ლ. გვარამაძე როდესაც საუბრობს „თეთრი გიორგის მონა ქალების ცეკვისა“ და ბაგინეთში აღმოჩენილ მოცეკვავე ქალის ფიგურის კავშირზე, იქვე თვითონვე მიუთითებებს ბაგინეთის ამ არქეოლოგიური ძეგლის პარალელებზე, რითაც ჩვენი აზრით მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას უქმნის მის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს ამ ძეგლისა და ქართულ ეთნოგრაფიულ მასალებთან კავშირის შესახებ.

ავტორის თქმით: „მოცეკვავე ქალის ფიგურების მსგავს გამოსახულებებს ვხვდებით ვერცხლის ჭურჭელზე, (სურ. 98) რომელიც აღწერილი აქვს ინგლისელ ხელოვნებათმცოდნეს ა. პოპს (არტურ პოპი). პოპის აზრით ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა, რომელიც ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ ფუნქციას ასრულებს. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ზემოთა ფიგურა (მარჯვნივ), იგი თავდაყირა დგას. ასეთი აკრობატული ხერხები ნაყოფიერების ღმერთისადმი მიძღვნილი რიტუალის განუყოფელ ატრიბუტს შეადგენენ. დანარჩენი სამი ფიგურის (ლ. გვარამაძეს სტატიაში მოცემული აქვს სურათი სადაც ადამიანის ფიგურის ოთხ გამოსახულებას ვხედავთ) დაკვირვებული განხილვისას შესაძლოა მოინახოს საერთო ნიშნები ბაგინეთში ნაპოვნი ძეგლის ფირფიტის მოცეკვავე ქალის

გამოსახულებასთან”¹. „შესადარებელი ფიგურების ხელებისა და ფეხების განლაგება მიგვიჩვენებს მათ საცეკვაო მდგომარეობაზე. ორივე შემთხვევაში მარჯვენა ხელი მოხრილია ნიდაყვში, მარცხენა კი ჩაშვებულია თეძოს გასწვრივ. ძვლის ფირფიტის მსგავსად, აქაც, მოცეკვავე ფიგურას ერთი ფეხი ოდნავ მოხრილ მდგომარეობაში აქვს” – აგრძელებს იქვე მკვლევარი².

სამწუხაროდ ლ. გვარამაძის აღნიშნულ სტატიაში მოყვანილი ილუსტრაციის სხვა მსგავს ვარიანტებს ვერ მივაკვლიეთ თუმცა ამ ილუსტრაციაზე მოცემული ოთხი ფიგურის ანალოგიებს შევხვდით ვ. ლუკონინის ნაშრომში „ძველი ირანის ხელოვნება”, რამაც კიდევ უფრო გაამყარა ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე რელიეფურად გამოსახული მოცეკვავე ქალის ფიგურის შესახებ ჩვენი მოსაზრება, როდესაც იგი „აღმოსავლური ცეკვის” შემსრულებლად მივიჩნით.

როგორც ლუკონინი გვამცნობს, მის წიგნში მოყვანილი ილუსტრაციები წარმოადგენენ ძვლის რიტონის (ყანწის მაგვარი სასმისი) დეტალებს, რომლებიც აღმოჩენილია ირანის ტერიტორიაზე („ალვიაში”), თარიღდებიან ძვ. წ. აღ. II ს. და ყველა მათგანი ინახება ერმიტაჟში³.

ძველი ირანიდან მომდინარე ძვლის რიტონის ხსენებულ დეტალებზე მოცემულ ადამიანთა გამოსახულებებს ლუკონინი შემდეგი სახელწოდებებით ასათაურებს: „პართიის მეფეთმეფე”, (სურ. 99) „უფლისწული”, (სურ. 100) „ფლეიტისტი” (სურ. 101) „მოცეკვავე ქალი” (სურ. 102) და „აკრობატი” (სურ. 103). ყველა მათგანი, მსგავსად ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის ფიგურისა, რელიეფურად არის გამოსახული, და იქმნება შთაბეჭდილება რომ, როგორც ბაგინეთის ფიგურა, ისე ირანული ფიგურები ერთ მხატვრულ სტილს განეკუთვნებიან. ამის თქმის საშუალებას შემდეგი გარემოებები გვაძლევს:

1. ბაგინეთის მოცეკვავე ფიგურისა და „პართიის მეფეთმეფედ” წოდებული ფიგურის ვარცხნილობისა თუ თავსაბურავის სამნაწილოვანება (მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ყურებთან მოცემული ორი დეტალისა და უშუალოდ თავზე მოცემული ერთი დეტალის სახით); (სურ. 104)

¹ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები”, „საბჭოთა ხელოვნება” №2, 1964წ. გვ. 50

² იქვე, გვ. 50

³ В. Г. Луконин, «Искусство древнего Ирана», Москва, «Искусство» 1977г.

2. პირისახის ნაკეთების განსაკუთრებით თვალების გამოსახვის მანერის მსგავსება, რაც როგორც ბაგინეთში აღმოჩენილ ისე თითქმის ყველა ირანულ ხსენებულ ძეგლს ერთნაირად ახასიათებს;
3. სხეულის ნაწილების განსაკუთრებით კიდურების მოყვანილობის თითქმის იდენტურობა, რაც ყველაზე ცხადად ვლინდება ბაგინეთის ფიგურისა და ირანული წარმომავლობის მოცეკვავე ქალის ფიგურის შედარებისას. აღნიშნულ ფიგურებს ერთნაირი ყელსაბამები მოუჩანთ და მნიშვნელოვანია, ისიც რომ ორივე ფიგურა ხასიათდება ხელების ერთნაირი მდგომარეობებით (ორივე ფიგურის მარჯვენა ხელი იდაყვშია მოხრილი და ხელის მტევნი მარჯვენა მხარზე უდევთ, ხოლო მარცხენა ხელი თეძოსკენ არის დაშვებული, იდაყვში ოდნავ მოხრილია და ხელის მტევანი მარცხენა თეძოზეა მოთავსებული). (სურ. 105)
4. როგორც ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის რელიეფური გამოსახულება ასევე ირანული წარმომავლობის ფიგურათა გამოსახულებები ერთი და იგივე ისტორიული პერიოდით – ძვ. წ. აღ. II ს-ით თარიღდება;
5. ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტა ფორმით მსგავსებას ამჟღავნებს ლუკონინის მიერ ილუსტრირებულ ძვლის რიტონის დეტალებთან;

აღნიშნული გარემოებებიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ბაგინეთში აღმოჩენილი სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით ქართული წარმომავლობის არ არის, რომ იგი ძველი ირანული – პართიული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, ხოლო მისი აღმოჩენა ბაგინეთში იმდროინდელ ქართლის სამეფოსა და პართიული სამყაროს მჭიდრო კავშირებზე მიუთითებს, რაზეც წერილობითი წყაროებიც მეტყველებენ (ლეონტი მროველის მიხედვით ქართლის პირველი მეფის ფარნავაზის დედა სპარსი იყო – „ესე ფარნავაზ იყო მამულად ქართლელი, ნათესავი უფლოსი, მცხეთოსის ძისა, და დედულად სპარსი ასპანელი“¹ ... „და ამანვე ფარნავაზ შექმნა კერპ დიდი სახელსა ზედა თვისსა: ესე არს არმაზი, რამეთუ ფარნავაზს სპარსულად არმაზ ერქუა, ამართა კერპი იგი არმაზი თავსა ზედა ქართლისსა, და მიერთვან ეწოდა არმაზი კერპისა მისთვის“²). (ნიშანდობლივია ასევე ბაგინეთის მეორე

¹ ლეონტი მროველი, „ცხოვრება ფარნავაზისი“, „ქართლის ცხოვრება“ ტ. I, თბილისი 1955წ. გვ. 20

² იქვე, გვ. 25

სახელწოდება არმაზციხე¹). ამის შესაბამისად გაუგებარია ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის გამოსახულების დაკავშირება „თეთრი გიორგის მონა ქალების ცეკვასთან“, რომლის შესრულებისას მოცეკვავე ქალის კრუნხვებში ჩავარდნა და შემდეგ ქადაგებაც სრულ წინააღმდეგობაში მოდის „პართიელი ქალის“ მშვიდ გამოსახულებასთან.

აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ლ. გვარამაძის სტატიაში ილუსტრირებულ ჭურჭელზე მოცემული აკრობატისა და მის ქვემოთ გამოსახულ მოცეკვავე ქალის ფიგურების ანალოგიებს წარმოადგენენ ლუკონინის ნაშრომში ილუსტრირებული აკრობატი და მოცეკვავე ქალი. (სურ. 106, 107) თუ გავითვალისწინებთ იმას რომ არტურ პოპიც ძველ ირანულ ხელოვნებას იკვლევდა, მაშინ სავარაუდოდ ერთი და იგივე ნივთის დეტალებთან უნდა გვქონდეს საქმე. თუმცა გასარკვევია ისიც თუ რამდენად შეესაბამება სიმართლეს გვარამაძის სტატიაში მოყვანილი პოპის აზრი, რომლის მიხედვითაც „ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა“, ² რადგანაც ვ. ლუკონინს ნაშრომში ილუსტრირებული აკრობატი მამაკაცის ფიგურას წარმოადგენს შიშველ მდგომარეობაში, ასევე შიშველ მდგომარეობაშია გამოსახული მამაკაცი ფლეიტით ხელში.

თუ გავითვალისწინებთ იმასაც რომ ლუკონინი „აკრობატის“, „მოცეკვავე ქალის“ „ფლეიტისტის“ „პართიის მეფეთმეფის“ და „უფლისწულის“ გამოსახულებებს ძვლის რიტონის დეტალებად მიიჩნევს, ხოლო ყველა დეტალის აღმოჩენის ადგილი „აღვიაა“, მაშინ სავარაუდოა რომ აქ ერთი ნივთის დეტალებთან გვაქვს საქმე. თუმცა ეს ასეც რომ არ იყოს, ამით ხელი მაინც არ ეშლება იმის ვარაუდს, რომ იმდროინდელი პართიის მეფეების და უფლისწულების გასართობს სპეციალურად მოწვეული აკრობატები, ფლეიტის დამკვრელები და აღმოსავლური ცეკვის შემსრულებელი მოცეკვავე ქალები წარმოადგენდნენ.

ხოლო ამგვარივე მოცეკვავე ქალის ფიგურის აღმოჩენა ბაგინეთში, სავარაუდოდ იმაზე მეტყველებს, რომ იმ დროისთვის (ძვ. წ. აღ. II ს-ში) არც ქართლის სამეფოს დიდებულები იყვნენ მოკლებულნი ამგვარ გასართობ სანახაობას. ეს კი ერთის მხრივ, საცეკვაო ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ასვლის მოწმობაა, როდესაც უკვე არსებობს საცეკვაო-

¹ <http://dzeglebi.ge/dzeglebi/a/armazi-bagineti.html>

² ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964წ. გვ. 50

გასართობი სახილველის წარმომდგენთა სპეციალური ჯგუფები, რომლებიც რასაკვირველია, თავიანთ საქმეში დაოსტატებას სპეციალური წვრთნის მეშვეობით აღწევდნენ, რაც თავის თავად, მწვრთნელის (ცეკვის მასწავლებლის) ინსტიტუტის არსებობასაც გულისხმობს.

ბნელია იმის თქმა თუ რა სახელწოდებით იყვნენ ადამიანები, რომლებიც მოცეკვავეების დაოსტატებაში ღებულობდნენ მონაწილეობას. თუმცა, ძვ. წ. აღ. III-ში და უფრო ადრეც საცეკვაო ხელოვნების გარკვეულ კანონიზირებულ ჩარჩოებში არსებობაზე კიდევ ერთი, მეტად საინტერესო არქეოლოგიური ძეგლი – ბრინჯაოს საბეჭდავი (ბეჭედი) მიგვანიშნებს.

ბრინჯაოს საბეჭდავი (ბეჭედი) მოცეკვავის გამოსახულებით

ბრინჯაოს საბეჭდავი ოთკუთხა ფორმის არის და ზურგზე ყურიანი საკიდი აქვს. მის ზედაპირზე არათანაბარი კვეთით კიდურებგაშლილი ადამიანის სქემატური გამოსახულებაა მოცემული. (სურ. 107)

საბეჭდავი თარიღდება ძვ. წ. IV-III სს. იგი აღმოჩენილია 1975-76 წწ. კავთისხევის არქეოლოგიური გათხრებისას კავთისხევის „დაჭრილების“ სამაროვნის №25 ქვევრსამარხში, არქეოლოგ ნოდარ ნაკაიძის მიერ¹.

ბეჭედზე გამოსახულ ადამიანს არ აქვს სახის ნაკვეთები, თუმცა შესამჩნევად არის ამოკვეთილი თავი და ყელი. შთამბეჭდავია მისი ხელების მდგომარეობა – ორივე ხელი არხისებური ხაზებით არის ამოკვეთილი და იდაყვებამდე მხრების სიმაღლეზეა გაშლილი. მარცხენა ხელი მართი კუთხით იდაყვშია მოხრილი და მაღლა არის აღმართული, ხოლო ასევე მართი კუთხით იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი დაბლაა დაშვებული. მსხვილი წერტილებით არის ამოკვეთილი ხელის თითები. ფიგურის ტანი ტრაპეციის ფორმისაა, ხოლო ქვედა კიდურები, ხელების მსგავსად არხისებური ხაზებით არის ამოკვეთილი.

შეკარაა, რომ კავთისხევის საბეჭდავზე მოცემულ ადამიანის გამოსახულებას დინამიურობა ახასიათებს. ამას მოწმობს გამოსახულების წინ გადადგმული მარჯვენა ფეხი, რომელიც ოდნავ არის მოხრილი მუხლის

¹ „კავთისხევის არქეოლოგიური ძეგლები“, „მეცნიერება“, თბილისი 1980წ. გვ. 39 ტაბ. XXXIX

სახსარში და მის უკან მდებარე მარცხენა ფეხი, რომლის ტერფი მარჯვენა ფეხის ტერფზე შესამჩნევად მაღლაა ამოკვეთილი.

ჩვენი აზრით, ფიგურა საცეკვაო მოძრაობის შესრულებისას გარდამავალ პოზიციაშია დაფიქსირებული, როდესაც სხეულის სიმძიმე მთლიანად მარჯვენა ფეხზე უნდა გადავიდეს, თუმცა, სხეულის წონასწორობის შესანარჩუნებლად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს უკან დარჩენილი მარცხენა ფეხიც.

ბეჭედზე გამოსახული ადამიანი რომ ცეკვავს, ამასვე ამტკიცებს მისი ხელების უჩვეულო მდგომარეობაც, რომელიც დღევანდელ ქართულ საცეკვაო მოძრაობების ელემენტთან მიმართებაში გარკვეულ ასოციაციებსაც იწვევს. მაგალითად იგი ძალიან ემსგავსება ცეკვა ქართულის შესრულებისას ვაჟის „ხელცვლას“ და ასევე „მოხვეური“ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელის მდგომარეობებს.

ამ ყველაფრის შესაბამისად იბადება კითხვა თუ რა გახდა იმის მიზეზი, რომ მოცეკვავის გამოსახულება მაინცდამაინც საბეჭდავზე (ბეჭედზე) არის ამოკვეთილი? ამ კითხვას ჩვენი აზრით, შემდეგი ახსნა მოეძებნება, რაც ბეჭედის, როგორც ნივთის დანიშნულებაში მდგომარეობს. როგორც ცნობილია, ბეჭედი¹ გარდა სამკაულისა რაღაცის დამოწმების, დადასტურების ნიშანიც არის. აქედან გამომდინარე თუ ბეჭედზე გამოსახულია მოცეკვავე, მაშინ სავარაუდოდ, ეს ბეჭედი არის ნიშანი და დადასტურება იმისა, რომ ჯერ კიდევ ძვ. წ. აღ –ის IV-III საუკუნეებში საქართველოში არსებობდნენ საცეკვაო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ადამიანები (მოცეკვავე იქნებოდა ეს თუ ცეკვის მასწავლებელი), რომლებსაც თავიანთი საქმიანობის კანონიერი უფლება გააჩნდათ, ამის დასამოწმებლად კი იყენებდნენ სპეციალურ ნიშნებს, რომლის მაგალითსაც კავთისხევის საბეჭდავი წარმოადგენს.

¹ „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, თბილისი 1986წ. გვ. 60

დასკვნა

როგორც ვნახეთ ნაშრომში წარმოდგენილი თითოეული არქეოლოგიური ძეგლი უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს ქართული საცეკვაო ხელოვნების ისტორიული წარსულის შესწავლისათვის.

განხილული არქეოლოგიური ძეგლებიდან იმირისა და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი“, ანტროპომორფული ფიგურები უძველესია, ისინი ნეოლით – ენოლითის ხანით (ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით) თარიღდებიან და შესაბამისად ქართული საცეკვაო ხელოვნების პრეისტორიის, უძველეს ფაქტსაც წარმოადგენენ. როგორც ეს ნაშრომის II თავში აღინიშნა, იმირ-არუხლოს გორის ადამიანის გამოსახულების მსგავსი მაგალითები მსოფლიოს მრავალ კუთხეში მოიპოვება, თუმცა განსაკუთრებული სიცხადით ქართული ანტროპომორფული ფიგურები იკონოგრაფიულ მსგავსებას „ვალკამონიკას“ კლდის რელიეფზე მოცემულ ფიგურებთან ამჟღავნებენ, რაც თავისთავად ამ ფიგურების გამომდერწველთა თუ ამომკვეთელთა შემოქმედებითი (და არა მარტო შემოქმედებითი) განვითარების ერთნაირ დონეზე მიუთითებს, რომ ერთმანეთისგან შორს მყოფი, იმდროინდელი ავტორებისთვის ადამიანის სხეულის ნაწილების წარმოსახვა არაცნობიერ ნიადაგზე ერთნაირად ხორციელდებოდა.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იმირის და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“ იკონოგრაფიულად ემსგავება და ენათესავება ენოლით – ადრე ბრინჯაოს ხანით (ძვ. წ. აღ-ის IV-III ათასწლეულებით) დათარიღებულ, ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანს - ყუნცულას გამოსახულებას და ნ. ვაჩიეშვილის მიერ ძვ. წ. აღ. IX-VII ს.ს. დათარიღებულ რეხის „მროკავ ურჩხულს“.

გარდა ყუნცულას გამოსახულებისა ოზნის თიხის ფიალის წრიულად განლაგებული ხუთი ნიშნიდან საცეკვაო ქმედებაზე მიუთითებს II და V ნიშნებიც. I ნიშანი – ყუნცულა გამოსახულია II და V ნიშნებს შორის, რაც ჩვენი აზრით საცეკვაო ქმედების სამნაწილად, სამთაგანად განლაგებაზე (ცეკვის ნახაზზე) მიმანიშნებელი ფაქტია. როგორც უკვე აღინიშნა სამთაგანად აგებულ ცეკვის ფაქტს ვხვდებით თეიმურაზ II-ის მიერ აღწერილ ძეობის რიტუალში, რომლის დროსაც სრულდებოდა ცეკვა სამაია ერთ მხარეს კაცების, ხოლო მეორე მხარეს ქალების ჯგუფისა და მათ შუაში მენესტვის ცეკვით. სამთაგანად სრულდება ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ფშაური სამაიაც, სადაც ფრენას

მიმსგავსებული საცეკვაო მოძრაობა საყურადსაღებოდ ეხმიანება, დ. ჯანელიძის მიერ ფრინველსახოვან ღვთაებად ნავარაუდევ „სამაიას“.

სამაიას ორგანოდ შესრულებული ვარიანტიც არსებობდა, რაზეც აღ. ჯამბაკურ-ორბელიანი მიგვითითებს, მაგრამ ცეკვა სამაიას ფორმა რომ მკაცრად სამნაწილოვანი უნდა იყოს ამასვე მეტყველებს ფშაური სამაიას ტექსტი „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“, ამის დადასტურებაა თვითონ ტერმინ სამაიას ქართული ვარიანტები „ცალყუა“ და „ყუნცული“ (ყუნცული თავისი მნიშვნელობით ცეკვასთან კავშირში მყოფი ტერმინი) და რა თქმა უნდა, ამასვე მოწმობს ოზნის თიხის ფიალის II, I და V ნიშნებიც.

საცეკვაო ქმედების განლაგების უმნიშვნელოვანესი ფაქტია წარმოდგენილი თრიალეთის ვერცხლის თასზეც. თასის ფორმიდან გამომდინარე მკვლევარები ფიგურათა მსგელობას „ფერხულად“ მიიჩნევენ, რაც ჩვენი დაკვირვებით არ არის მართებული, თუნდაც იმიტომ რომ ფერხულის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა – „მრგვალი წყობა“ და ამ მნიშვნელობაში არსებული საცეკვაო ქმედების მრგვალი – წრიული აგებულება ირღვევა თასზე მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახვით. აშკარაა, რომ ერთმანეთის ზურგსუკან განლაგებული ფიგურები არა წრიულად, არამედ ერთ ხაზში „მწყობრის“ სახით მიემართებიან მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახულებისკენ.

ცეკვის ეს ფორმა 150-ე ფსალმუნში ნახსენები საცეკვაო ტერმინის „მწყობრის“ გამოსმაურებაცაა. როგორც მკვლევარები ვარაუდობენ „ძველი აღთქმის წიგნებიდან უპირველესად ფსალმუნი უნდა ეთარგმნათ, ვინაიდან ძველი აღთქმის სწორედ ეს წიგნი ასრულებდა საღვთისმსახურო მნიშვნელობის ძეგლის ფუნქციას. ფსალმუნის უძველესი თარგმანის არსებობას ადასტურებს V–VIII საუკუნეების არაერთი ორიგინალური აგიოგრაფიული ძეგლი. „შუშანიკის წამების“ მიხედვით სავსებით თამამად შეიძლება აღინიშნოს, რომ უკვე 476-482 წლებში ძველი აღთქმის ეს წიგნი ხელთ უპყრიათ, როგორც სასულიერო ასევე საერო წრის წარმომადგენლებს“¹. ეს გარემოება კი იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ იმდროინდელ ქართულ რეალობაში, ე.ი. V საუკუნისთვის „მწყობრი“ უკვე არსებული საცეკვაო ტერმინია, ხოლო თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული ფიგურების მსგელობა იმის დადასტურებაა, რომ „მწყობრის“ ტიპის საცეკვაო სახილველს მინიმუმ 4000 წლის ისტორია აქვს.

¹ <http://geomanuscript.ge/?page=bibliuri-xelnawerebi>

თრიალეთის ვერცხლის თასის ფრიზული კომპოზიციის უახლოეს პარალელურად ურუქის ალებასტრის ჭურჭლისა და ყარათეპეს ციხის კედლის რელიეფური კომპოზიციები გვევლინებიან. თუმცა, შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ შუმერული და ხეთური ძეგლებიდან ქართულ ძეგლზე მოცემული ინფორმაცია იკონოგრაფიულადაც და კომპოზიციურადაც მჭიდრო კავშირს უფრო ხეთურ სამყაროსთან ავლენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მკვლევართა გარკვეული ჯგუფი თრიალეთის თასზე გამოსახულ კომპოზიციას ხეთური ნაყოფიერების ღვთაების „ტელეფინუსის“ თაყვანისცემის სცენად მიიჩნევდა, თუმცა, მათ მოსაზრებებში ნაკლებად გვხვდება ცნობები იმის შესახებ თუ რა ფორმით სცემდნენ თაყვანს ხეთები „ტელეფინუსს“. ე. გიორგაძის ნაშრომზე „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“ დაყრდნობით, სადაც ის ეხება ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუსის დღესასწაულსაც, ჩვენ მნიშვნელოვანი პარალელები დავინახეთ ამ დღესასწაულის აღნიშვნის წესსა და თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ სიუჟეტს შორის და გადაჭრით აღვნიშნეთ, რომ თრიალეთის ვერცხლის თასზე მჯდომარე ფიგურის სახით მოცემულია ტელეფინუსის გამოსახულება, მთლიანი სიუჟეტი კი მის მიმართ აღვლენილ რიტუალურ ქმედებას გადმოსცემს. უნდა ითქვას ისიც, რომ აღნიშნული მოსაზრება სულაც არ გულისხმობს თრიალეთის ვერცხლის თასის ხეთური კულტურის ძეგლად მიჩნევას, თუმცა, ხეთური კულტურის გავლენა იმდროინდელ ქართულ კულტურაზე აშკარაა, რაც თრიალეთის ვერცხლის თასის მაგალითზე ქართველი ტომების მიერ ხეთური ღვთაების თაყვანისცემის სახით არის მოცემული.

ის რომ თასი ქართული წარმოავლობისაა, ამის არა მხოლოდ არქეოლოგიური დადასტურებები არსებობს: თრიალეთის ვერცხლის სარწყულის, ბეშთაშენის თიხის სასმისებისა თუ სათოვლე ნაბადრების სარტყელის და სხვათა სახით, არამედ ამასვე ცხადყოფენ ეთნოგრაფიული წყაროებიც.

როგორც უკვე აღვნიშნა, ქართული ეთნოგრაფიული სივრცისთვის ხეთური ღვთაება ტელეფინუსი კარგად არის ნაცნობი, რაც გამოვლენილია ხეთური ტელეფინუსის დღესასწაულისა და სვანური რიტუალების „მურყამობისა“ და „საქმისაის“ აღნიშვნის წესების მსგავსებებში. ამის საილუსტრაციოდ გამოვღებთ სვანური „მელია ტელეფიას“ – იგივე „ტელეფუნიშ“ ან „ტელეფიშის“ სახელწოდებების თანხვედრა ღვთაება ტელეფინუსთან და ამის მაგალითია

სვანური ადრეკილას, როგორც ღვთაების ტიპის ასევე სახილველის კუთხით მსგავსება ხეთურ ტელეფინუსთან და მასადმი ადვლენილი დღესასწაულის გარკვეულ დეტალებთან.

თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული იკონოგრაფიული „მწყობრისა“ და ფოლკლორული „მელია ტელეფიას“ ქორეოგრაფიული სურათის ერთმანეთთან კავშირიც, რაც იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ „მელია ტელეფია“ და სხვა მისი მსგავსი ცეკვები „მწყობრის“ ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ.

თრიალეთის ვერცხლის თასის მწყობრისა და „მელია ტელეფიას“ მაკავშირებელ რგოლად წარმოგვიჩნდება, სათოვლე ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელის ოთხი ნიღბოსნის მწყობრი. ამ სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა კი „მურყვამობაში“ „კეისარად“ წოდებული თითო მეთაურის „ჭიდაობისა“ და „საქმისაიში“ – საქმისაისა და ყაენის „შებრძოლების“ სცენების ერთგვარ გამომხაურებას წარმოადგენს და შესაბამისად სათოვლე ნაბადრებისეული მწყობრის თრიალეთურ მწყობრსა და მელია-ტელეფიასთან შეხმიანების ფაქტსაც ამყარებს. უნდა ითქვას ისიც, რომ სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა ძვ. წ. აღ-ის IX-VII ს.ს. წყვილური ცეკვის არსებობის უნიკალურ მაგალითსაც წარმოადგენს.

ძვ. წ. აღ – ის IX-VII ს.ს. თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქნდაკებების სახით გამოვლინდება საცეკვაო მოძრაობების მრავალფეროვნებაც, რომელთა სემენტიკა წარმართული დღესასწაულების: საქმისაის, ბერიკაობის, ყვენობის, ფოთლით ცეკვის, ფადიკოს, დათვობიას და ჰარიკელას შესრულების წესების შესწავლით ირკვევა. ყველა ფიგურის, განსაკუთრებით ფეხებისა და ხელების მდგომარეობები, სავსებით ნათელს ხდის იმას, რომ ისინი რომელიღაც საწესო მოქმედების დროს გარკვეულ პოზაში დამდგარ ადამიანებს გამოხატავენ. თუმცა, არ არსებობს ცნობა იმის შესახებ, რომ რაიმე კონკრეტული სახელწოდების ცეკვა სრულდებოდა (გარდა საქმისაისა) აღნიშნულ წარმართულ დღესასწაულებში. საფიქრებელია, რომ აქ შესრულებული ცეკვები ყოველთვის იმპროვიზირებული იყო და ყურადღება ძირითადად ეროტიულ და საარშიყო სცენებს ექცეოდა. ბრინჯაოს ითიფალური ქნდაკებების საცეკვაო მდგომარეობებიც იმაზე მეტყველებენ, რომ ისინი ერთ რომელიმე კონკრეტულ ცეკვას კი არ ასრულებენ, არამედ განსხვავებულ სახეებს ქმნიან, თუმცა

თუნდაც თავიანთი ითიფალობით ერთი საწესო ქმედების პერსონაჟებს განასახიერებენ.

საფერხულო ცეკვების იკონოგრაფიულად თითქმის ერთმანეთის მსგავსი მაგალითებია მოცემული ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. სამადლოს ისარნასა და ქვევრზე. ორივე ძეგლზე მოცეკვავე ფიგურები სხეულის ნაწილებისა და სამოსის გამოსახვით იმდენად ახლოს დგას ერთმანეთთან, რომ შეიძლება ითქვას ფერხულის ორივე ნიმუშს ერთი ავტორი ჰყავს. თუმცა მათ შორის განსხვავებებიც არსებობს, რომელთაგან ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ქვევრის ფერხულისგან განსხვავებით, ისარნის ფერხულის რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე გამოსახვაა, რაც ჩვენი აზრით იმაზე მეტყველებს, რომ ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. ცეკვა რიტუალის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის შეიძლება წარმოგვიდგეს დამოუკიდებელი სახითაც და მისი დანიშნულება ესთეტიკური სიამოვნების მიღებაც შეიძლება იყოს.

ცეკვის დამოუკიდებელი სახით განვითარებაზე აშკარად მეტყველებს კიდევ ერთი არქეოლოგიური ძეგლი ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. დათარიღებული კავთისხევის ბრინჯაოს საბეჭდავი, რომელზე გამოსახული მოცეკვავის ხელის მდგომარეობა ძალიან ემსგავსება ცეკვა ქართულის შესრულებისას ვაჟის „ხელცვლას“ და ასევე „მოხევეური“ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელის მდგომარეობებს.

ამგვარად, განხილული არქეოლოგიური ძეგლები მრავალფეროვანია არა მხოლოდ როგორც ნივთები, რომელთა შორის ვხვდებით თასს, სარტყელს, ქვევრს, ისარნას, საბეჭდავს, რელიეფურ და გამოძერწილ თიხისა და ბრინჯაოს ქანდაკებებს, არამედ საცეკვაო იკონოგრაფიითაც: აქ მოცემულია ცალკეული საცეკვაო პოზა მდგომარეობები, ყურადღება გამახვილებულია ცეკვის ნახაზზე და არის წყვილში შესრულებული ცეკვაც.

საცეკვაო ინფორმაციის მქონე არქეოლოგიური ძეგლების გენეზისი იწყება ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან და მივდივართ ძვ. წ. აღ-ის I საუკუნემდე. ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. კი კავთისხევის ფიგურა თითქოს რაღაც ჩარჩოებში აქცევს ქარულ ცეკვის განვითარების გზას როდესაც შეიძლება იმის ვარაუდი, რომ უკვე ამ საქმით დაკავებული ადამიანები ერთგვარ პროფესიულ ხასიათს ატარებენ და იმდროინდელი ქართველი ტომებისთვის ცეკვა ყოველდღიური ცხორების მნიშვნელოვანი ნაწილია. ეს რომ ასეა, ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ქსენოფონტეს ცნობაც, რომლის მიხედვითაც: „მოსინიკები

(უბედესი ქართველი ტომი) ცეკვის უნარს ზენაარს მიაწერდნენ, ამიტომ არცერთ შემთხვევას არ უშვებდნენ ხელიდან, რომ თავიანთი საცეკვაო ხელოვნება არ ეჩვენებინათ. ისინი თურმე ბრძოლის დაწყების წინაც ცეკვავდნენ, ხოლო მტრის დამარცხებისა და გაქცევის შემდეგ, მოკლულებს თავებს აჭრიდნენ, ფეხებით ათამაშებდნენ და მათ სიმღერას ცეკვასა და მხიარულებას საზღვარი არ ჰქონდა”.¹

¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი 1997წ. გვ. 77

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირანაშვილი შ. „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“, გაზ. კომუნისტი, 1961 წ. 2.XII, №273
2. ამირანაშვილი შ. „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი 1941 წ.
3. ამირანაშვილი შ. „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1971 წ.
4. არჩილი, „საქართველოს ზნეობანი“, „ჩვენი საუნჯე“ ტ. VI, თბ. 1960წ.
5. ასლანიშვილი შ.ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II თბ. 1956წ.
6. ბარდაველიძე ვ. „იერის ფშავლებს შორის“ (დღიური) „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია“, თბილისი, 1941წ.
7. ბარდაველიძე ვ. „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება-ბარბარ-ბაბარ)“, თბილისი 1941წ.
8. ბარდაველიძე ვ. „ქართული სვანური საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, თბ. 1953 წ.
9. ბაღაშვილი გ. „ქართული მუსკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან“, თბილისი 2005წ. (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია)
10. ბერაძე პ. „ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბ. 1969წ.
11. გაბლიანი ე. „ძველი და ახალი სვანეთი“, თბილისი 1952 წ.
12. გაგოშიძე ი. „სამადლოში მოპოვებული მოხატული ჭურჭელი“, „ძველის მეგობარი“, კრებული 23, თბილისი, 1970 წ.
13. გაგოშიძე ი. „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, აღმანახი 7, თბ., 1975 წ
14. გვარამაძე ლ. „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964წ.
15. გვარამაძე ლ. „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997წ.
16. გვარამაძე ლ. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, თბ. 1957წ.
17. გეგელაშვილი თ. კვიციანი ტ. „თეორიული მექანიკა“, თბილისი 2005 წ.
18. გელაშვილი ა. „პარიზის ცეკვის სამეფო აკადემია, მისი წარმატებული და წარუმატებელი მხარეები“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (36), 2008წ.
19. გელაშვილი ა. „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელოვნებადმცოდნეობის

მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი სამაგისტრო ნაშრომი, ხელ: ა. სამსონაძე თბილისი 2009წ.

20. გელოვანი ა. „მითოლოგიური ლექსიკონი“, თბილისი, 1983წ.
21. გიორგაძე გ. „ათასი ღვთაების ქვეყანა“, თბილისი 1988წ.
22. გიორგაძე ე. „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ.
23. გობეჯიშვილი გ. „არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში“, თბილისი 1951 წ.
24. გობეჯიშვილი გ. „არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში“, თბილისი, 1941წ.
25. გურამიშვილი დ. „დავითიანი“ თბ. 1931წ.
26. ესქილე, ტრაგედიები, თარგ. გ. სარიშვილის. თბ. 1978წ.
27. ვაჩეიშვილი ნ. „ურჩხული სოფელ რეხადან“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4
28. ვირსალაძე ე. „ქართული სამონადირეო ეპოსი“, თბ. 1964 წ.
29. თავაძე ფ. მესხია შ. ბარქაია ვ. „ფურცლოვანი ლითონების ჩარხზე დამუშავება ძველ საქართველოში, თბილისი, 1954 წ.
30. თათარაძე ა. „ქართულ ცეკათა განმარტებანი“, თბილისი 1986წ.
31. თათარაძე ა. „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ თბ. 1999წ.
32. თოფჩიშვილი რ. „ზეპირი საისტორიო წყაროები“ http://www.dzglebi.ge/statiebi/sxva/zepiri_saistorio_cyaroebi.html
33. იაშვილი მ. „ფერხულის არქაული სახე „მწეობრი“ და მისი შესატყვისი ბგერითი კონსტრუქციები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1971წ.
34. ირემაშვილი შ. „ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელი“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე“, თბილისი 1981წ. ტ. 102, №1
35. ისტორიული აღწერა, თხზული საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ვახტანგის მიერ. თბილისი, 1944წ.
36. „კავთისხევის არქეოლოგიური ძეგლები“, „მეცნიერება“, თბილისი 1980წ.
37. კიკვიძე ი. „მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი. საქართველოში“, თბ. 1976 წ.
38. კუფტინი ბ. „ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში“. თბ. 1949 წ.
39. ლეონტი მროველი, „ცხოვრება ფარნავაზისი“, „ქართლის ცხოვრება“ ტ. I, თბილისი 1955წ.
40. ლორთქიფანიძე მ. „სოფელ დაფნარში (სამტრედიის რაიონი) აღმოჩენილ ჭურჭელზე გამოხატული არწივკაცი იშვიათი მონაპოვარია“, გაზ. „კომუნისტი“ 1966წ. №17

41. მაკალათია ს. „ფალოსის კულტი საქართველოში“ ჟურნალი „მომომხილველი“, 1926 წ.
42. მაქაცარია ი. „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ.
43. მაქაცარია ი. „უბეღესი ქართული ქორეოგრაფიული ნიმუშები (არქეოლოგიური მასალის მიხედვით)“, კულტურის ისტორიის საკითხები, №5, 1998წ.
44. მირცხულავა რ. „ხელოვნების ფსიქოლოგია“ თბილისი, 2007წ.
45. ორბელიანი ალ. ჯამბაკურ „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი“, ჟურნალი „ცისკარი 1961, №1
46. ორბელიანი, ს.ს. თხზულებები, ტ. IV, თბ. 1966
47. ორბელიანი ს.ს. ლექსიკონი ქართული, ტ. II. თბილისი „მერანი“, 1993წ.
48. ორბელიანი ს.ს. „სიტყვის კონა“, 1949წ.
49. სამსონაძე ა. „ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები“, თბილისი 2006 წ. (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია)
50. „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწვეილობა“, ტ. V თბილისი 1990წ.
51. „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური გამოფენა“, თბილისი „მეცნიერება“, 1960წ.
52. „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები“, III თბილისი, 1974 წ.
53. „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე“, თბ., 1967 წ.
54. სიხარულიძე ქ. „ქართული ხალხური საწესჩვეულებო პოეზია“, ტ. I, თბ. 1960წ.
55. სურგულაძე ი. „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“, თბილისი, 1986წ.
56. ფეშანგი „შაჰნავაზი“, გ. ლეონიძისა და ს. იორდაშვილის რედაქციით
57. ფხაკაძე გ. „ქემო ქართლის ენეოლითი“, თბილისი, 1963 წ.
58. „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, თბილისი, 1962წ.
59. „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, თბილისი 1986წ.
60. „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, ტ. V
61. ქართული პოეზია, ტომი V თბ. 1987წ.
62. „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“, ტ. 4, თბილისი 1979წ.
63. „ქემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები“, (1965-1971წწ), „მეცნიერება“, 1975წ.

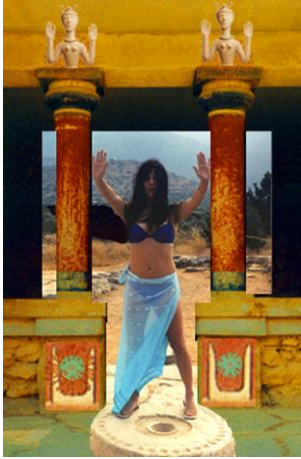
64. ღლონტი, ლ. ჯავახიშვილი, ა. კილურაძე, თ. „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“ „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი 1973წ.
65. ყაზბეგი ა. რჩეული, „ჩენი საუნჯე“ ტ. II, გამომც. „ნაკადული“
66. ჩიქოვანი მ. „მიჯაჭვეული ამირანი“, თბ. 1961 წ.
67. ჩუბინაშვილი ტ. „ამირანის გორა“, თბილისი, 1963წ.
68. ცხადაძე ბ. „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004წ.
69. წერეთელი გ. „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №5
70. წერეთელი გ. „ყვენობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №6
71. წულაძე ა. ეთნოგრაფიული გურია“, თბილისი 1971წ.
72. ჭანიშვილი რ. „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ.
73. ჭელიძე გ. „ქართული ფოლკლორის საძირეები 4000 წლის წინ“, ჟურნალი, „ხელხვავი“, თბ. 2000 წ.
74. „ხალხური პოეზია“, ქუთაისი 1934 წ.
75. ხახუტაშვილი დ. „ქობულეთის ქვეყანა“, ბათუმი „ჭარა“ 1995წ.
76. ხიდაშელი მ. „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4
77. ხიდაშელი მ. „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფირებული სარტყელები)“, თბილისი 1982წ.
78. ჯავახიშვილი ა. „მხატვრული ხელოსნობა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, თბ. 1955 წ.
79. ჯავახიშვილი გ. „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბილისი 1984წ.
80. ჯავახიშვილი ივ. „ქართველი ერის ისტორია“, წ. I თბილისი, 1951 წ.
81. ჯავახიშვილი ივ. „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბ. 1990წ.
82. ჯანელიძე დ. „პირარწივისახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №9, თბ. 1987 წ. №9
83. ჯანელიძე დ. „სამაია“, „ლიტერატურული საქართველო“, 17 ივლისი 1981წ. №29
84. ჯანელიძე დ. „სამაია“, წერილი II, „ლიტერატურული საქართველო“, 16 ივლისი, 1982წ. №29
85. ჯანელიძე დ. სამაია წერილი III, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

86. ჯანელიძე დ. „ქართული თეატრი“, თბილისი 1959 წ.
87. ჯანელიძე დ. „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ. 1948წ.
88. ჯაფარიძე ნ. ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თრიალეთის კულტურა, თბილისი 1981წ.
89. ჯაფარიძე ო. „არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში“, თბილისი, 1969 წ.
90. ჯაფარიძე ო. „საქართველოს არქეოლოგია“. თბილისი, 1991 წ.
91. ჯაფარიძე ო. „ძველი მხატვრული ხელოსნობის სათავეებთან“, საბჭოთა ხელოვნება, თბ. 1976 წ. №7
92. Балет энциклопедия, Москва, 1987 г
93. Бардавелидзе В.В. «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», Тб. 1957г.
94. Вайнштейн С.И. «История народного искусства Тувы» 1974г.
95. Гагошидзе Ю. М. «Самадло», Тბ., 1981г.
96. «Грузинские народные праздники», газ. «Кавказ» 1878г. №230
97. Жиленко М. Н. «танец как протокоммуникация», <http://studyspace.ru>
98. Королева Е.А. «Ранние формы танца» кишинев, 1977г.
99. Куфтин Б. «Археологическое раскопки в триалети», 1941 г.
100. Куфтин Б. «Археологические раскопки в Триалети», 1943г.
101. Куфтин Б. Археологические раскопки, 1947 года в Цалкинском районе
102. В. Г. Луконии, «Искусство древнего Ирана», Москва, «Искусство» 1977г.
103. Массон В. М. «Средняя Азия и Древний восток» 1964г.
104. Марр, Н. Я. Георги Мерчул, Житие св. Григория Хандзтийского, ТР, т. VII, С-Пб. 1909г.
105. Мегрелидзе И. В. «Археологические находки в Дидо», Советская археология, XV, 1951, Москва
106. Ромм В. «Женская пляска праславян - прародительница беллиданса», www.slavzso.narod.ru
107. Ромм В. «Новый взгляд на механизма шаманского воздействия», slavzso.narod.ru
108. Ромм В. «Основные балетные па были известны ещё в каменном веке», www.mywebs.su
109. Ромм В. «палеохореографический анализ скульптуры бизоно-орла из малой сыйи», www.sati.archaeology.nsc.ru
110. Ромм В. «Палеохореография и фантастические гипотезы», slavzso.narod.ru
111. Ромм В. «Семантика древних изображений человека: хореографический аспект», В. Ромм, dissser.h10.ru
112. Ромм В. «Танец как фактор эволюции человеческой культуры», www.dessercat.com
113. Ромм В. «У нас не осталось тысячелетий», slavzo.narod.ru

114. Ромм В. «человекознание: история, теория, метод. Палеохореография», dlib.eastview.com
115. Ушаков П. «Хетская проблема» თბილისის უნივერსიტეტის შრომები XVIII, თბ. 1941 წ.
116. Худёков С. «История танцев», С. Петербург, 1914, част II
117. Alessandra Iayer, „visual sources for dance“ <http://humanitieslab.stanford.edu/50/55>
118. Arca Andrea „Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>
119. Gelashvili A. „The historical roots of the dance „samaia” on the archeological monuments of the eneolithic age”, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Stichting Caucasus Foundation, scientific conference works I, Tbilisi 2010
120. <http://dzeglebi.ge/dzeglebi/a/armazi-bagineti.html>
121. <http://geomanuscript.ge/?page=bibliuri-xelnawerebi>
122. <http://en.wikipedia.org/wiki/Karatepe>
123. <http://ka.wikipedia.org/wiki/არუხლოს-გორა>
124. <http://ka.wikipedia.org/wiki/იმირის-გორა>
125. <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>
126. <http://karavanmusic.ru/?p=43><http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>
127. <http://saunje.ge/index.php?id=551&lang=ka>
128. <http://www.bibleplaces.com/karatepe.htm>
129. <http://www.britannica.com/EBchecked/media/189/Rock-painting-of-a-dance-performance-Tassili-n-Ajjer-Algeria>
130. <http://www.economist.com/node/11294462>
131. <http://www.historyofinformation.com/index.php?id=2617>
132. <http://www.hittitemonuments.com/karatepe/>
133. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=20067>
134. <http://www.sacred-destinations.com/peru/nazca-lines>
135. <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>
136. „ka.wikipedia.org”/wiki/arqeologia
137. Jane Biers, „Small bronze figures of dance-loving pan”, University of Missouri-Columbia, 2001<http://www.stoa.org/hopper/text.jsp?doc=stoa:text:2001.01.0018:section=1>
138. „the oldest lunar calendar on earth”, www.environmentalgraffiti.com
139. www.albion.edu; Minoan preistessbellydance, www.youtube
140. www.bellydancemerseyside.co.uk

ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი

სურ. 1 აღმოსავლური ცეკვების შემსრულებელი იშთარი



სურ. 2 მინოსურ ბეჭედზე გამოსახული ქალთა ცეკვა და მისი რეკონსტრუქცია



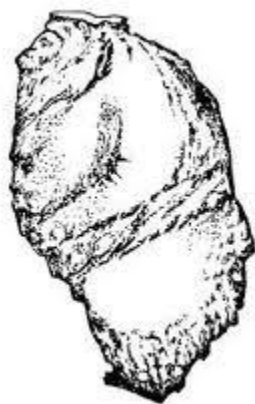
სურ. 3 სარა ვენნერი



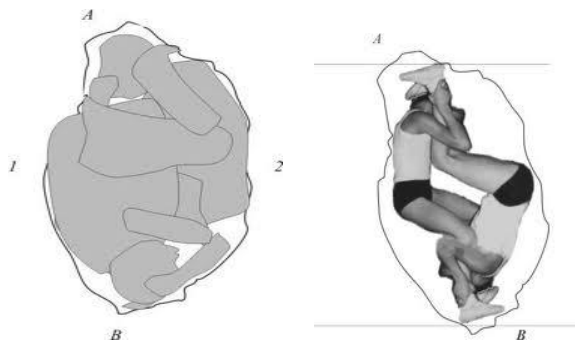
სურ. 4 ქვის ხანის კლდის მხატვრობა (მიახლოებითი ასაკი - 18 000 წელი) (ვ. რომმის სტატიიდან «Основные балетные па были известны ещё в каменном веке»)



სურ. 5 ბიზონ – არწივის სკულპტურა (მიახლოებითი ასაკი – 34 500 წელი)



სურ. 6 ბიზონ – არწივის სკულპტურის პალეოქორეოგრაფიული რეკონსტრუქცია



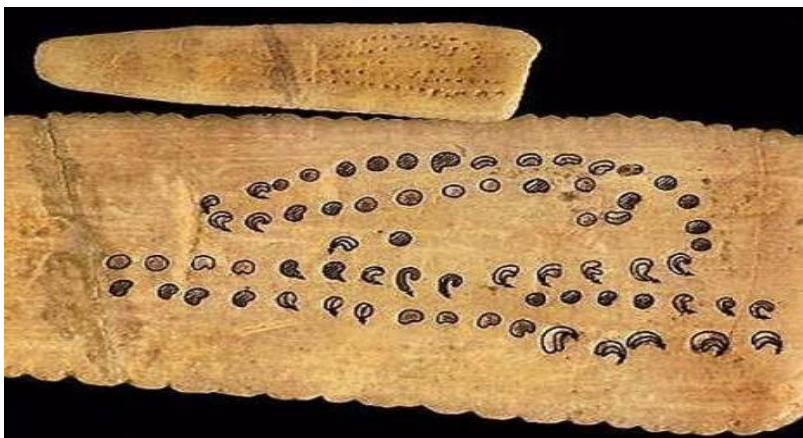
სურ. 7 იუპიტერის ქანდაკება
(მიახლოებითი ასაკი - 24 000 წელი)



სურ. 8 ვენერას ქანდაკება



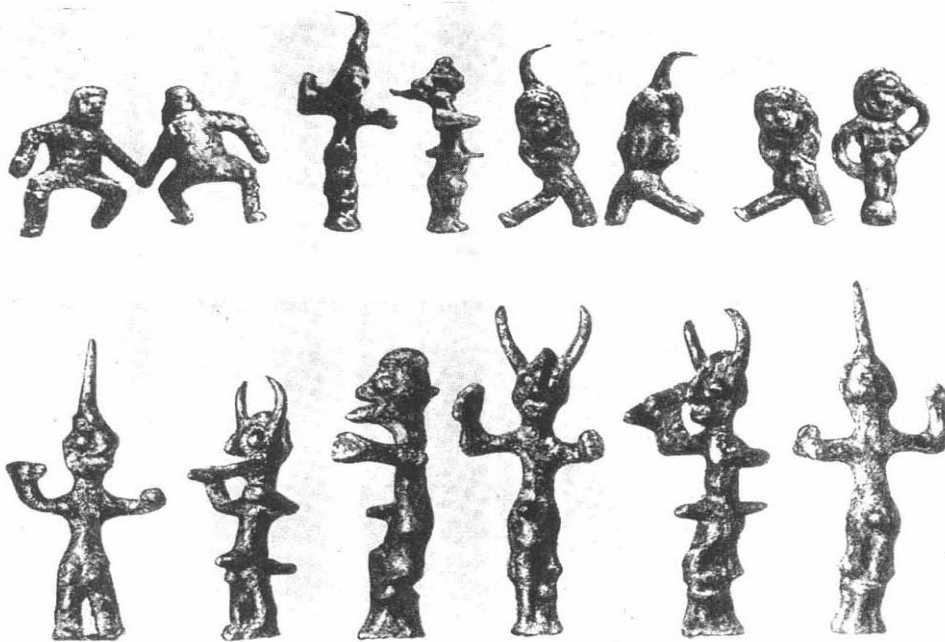
სურ. 9 32 000 წლით დათარიღებული მთვარის კალენდარი (ბონი, გერმანია)



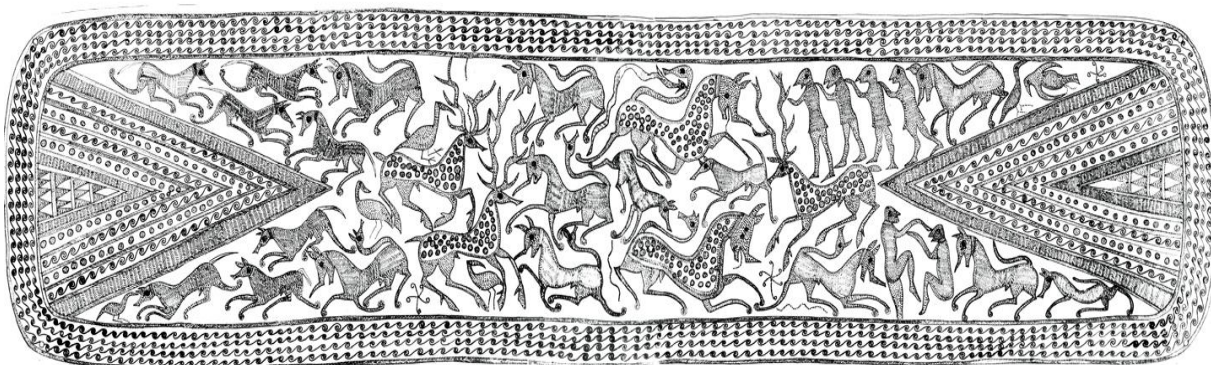
სურ. 10 თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. აღ. II ათასწლეულის I ნახევარი)



სურ. 11 ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები (ძვ. წ. აღ. IX – VIII ს.ს.)



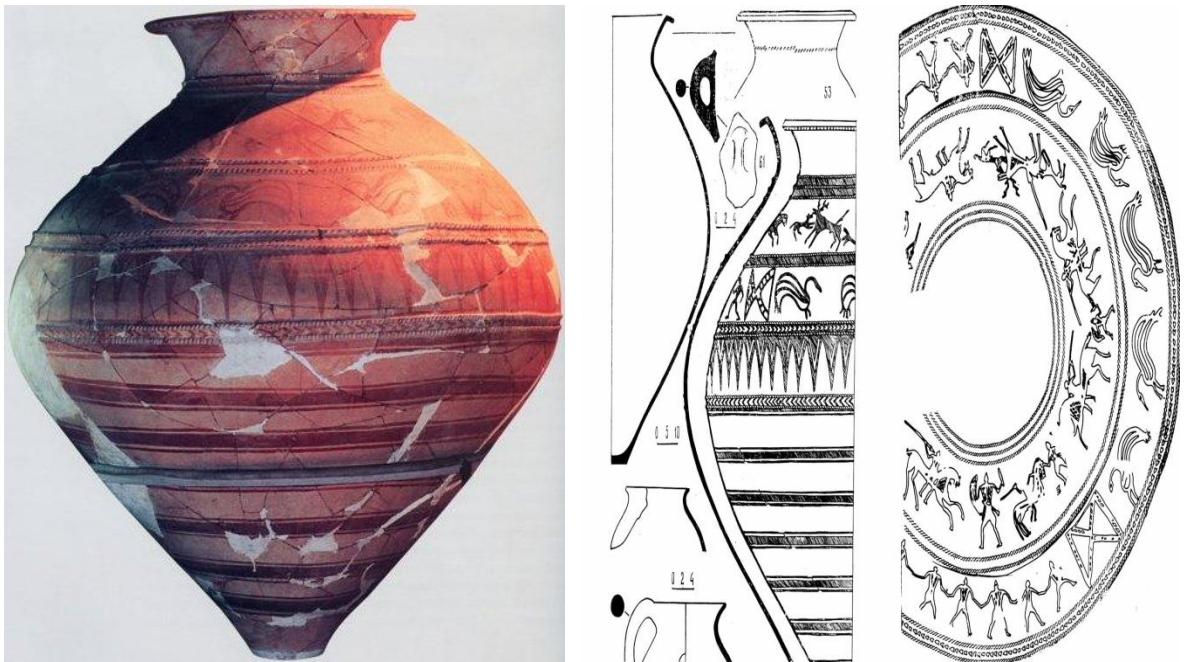
სურ. 12 სათოვლე ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. აღ. IX – VII ს.ს.)



სურ. 13 თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. აღ. IX – VII ს.ს.)



სურ. 14 სამადლოს ქვეერი (ძვ. წ. აღ. IV – I ს.ს)



სურ. 15 „საფერხულოს“ სანოტო მასალა (ია მაქაცარიას სტატიიდან „უძველესი ქართული ქორეოგრაფიული ნიმუშები არქეოლოგიური მასალის მიხედვით“)

საფერხულო

ჩაწერილი ვა. ჩხეიძის მიერ

Moderato
მძვინვარეობა

წუ - ლი - სი - ლის სტუ - შრე - ბი ვართ ჩვენ წა - ვალთ და სხვა დარჩება;
 აუ - ტი - ნის არ ვა - ნა - რებო - შის ში -

სხვა დარ - ჩი - ბა ვა - რი ვა - რი და ვა - რა - ლო.

შე - ი და ვარ - ლი ჩა - ვა - ბათ ბი - ვი.

შენ კი ვა - ნა - ცვა - ლე შე - ი და

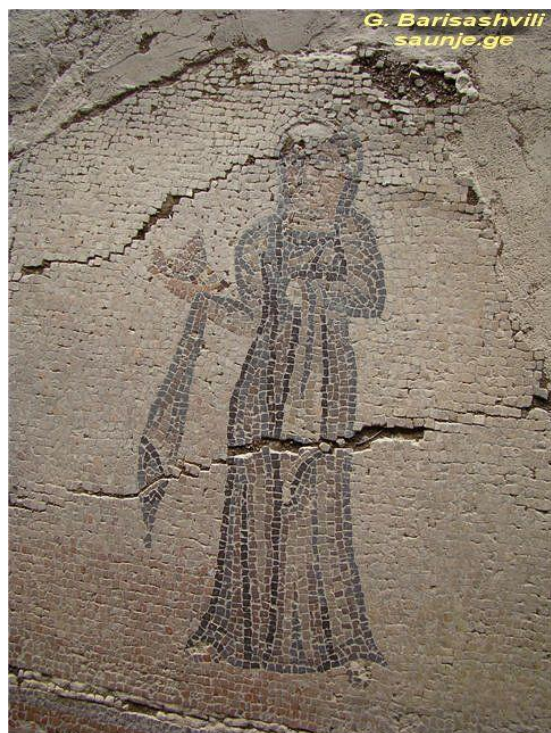
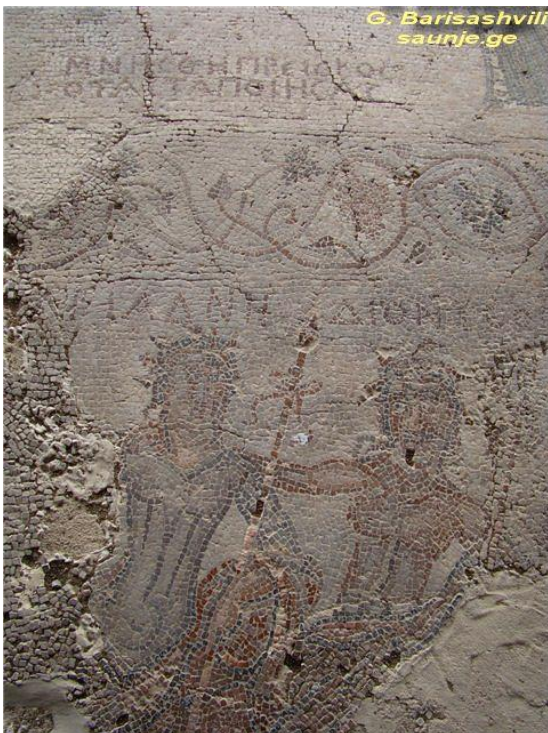
Allegro

წუთისოდის სტუმრები ვართ, ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება;
 თუ ერთმანეთს არ ვახარებთ, ამის შეტი რა შეგვარჩება?
 ფერხული ჩავაბაო, ბიჭებო, შენ კი გენაცვალე!
 დავაგუგუნოთ ლხინია შენ კი გენაცვალე!

სურ. 16 პართიელი მოცეკვავე ქალის რელიეფური გამოსახულება ბაგინეთიდან (ძვ. წ. აღ. II – I ს.ს.)



სურ. 17 ძალისის დიონისეს ტაძრის მოზაიკური მოხატულობა (ახ. წ. აღ. II ს.)



სურ. 18 იმირის გორის მროკავ - მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 19 არუხლოს გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 20 იმირის გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



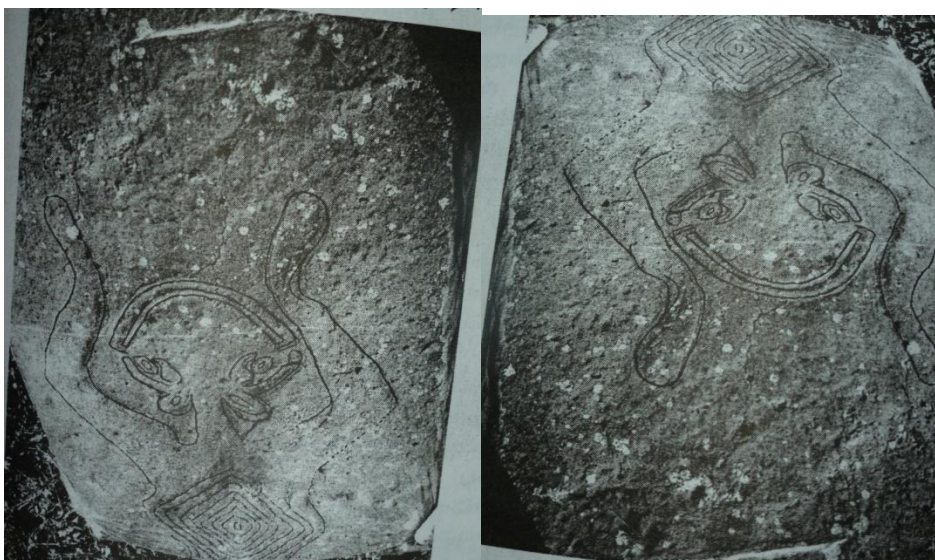
სურ. 21 იმირის გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



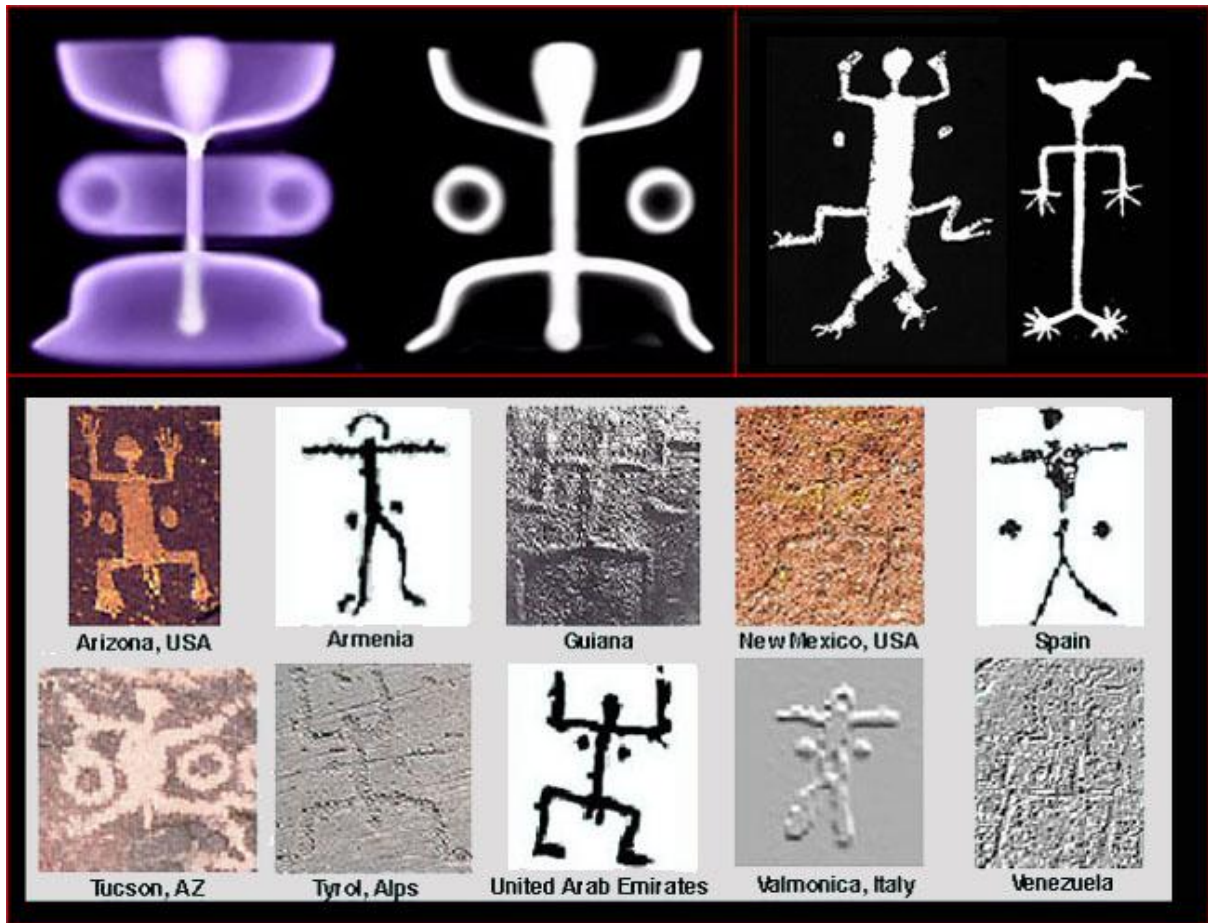
სურ. 22 „ქუნცულა“ - ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანი (ძვ. წ. აღ. IV – III ათასწლეულები)



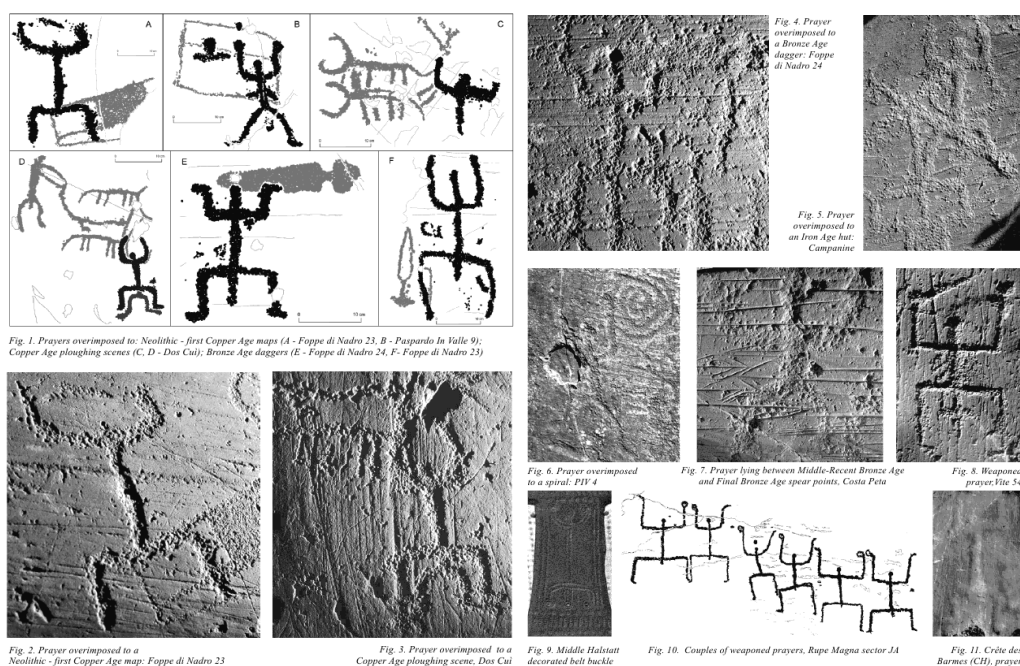
სურ. 23 „მროკავი ურჩხული“ – რეხის ქვის გამოსახულება (ძვ. წ. აღ. IV – III ს.ს.)



სურ. 24 „ჩაცუცქული კაცები“, როგორც ცის პლაზმის ფორმაციები (ანტონ პერატის მიხედვით)



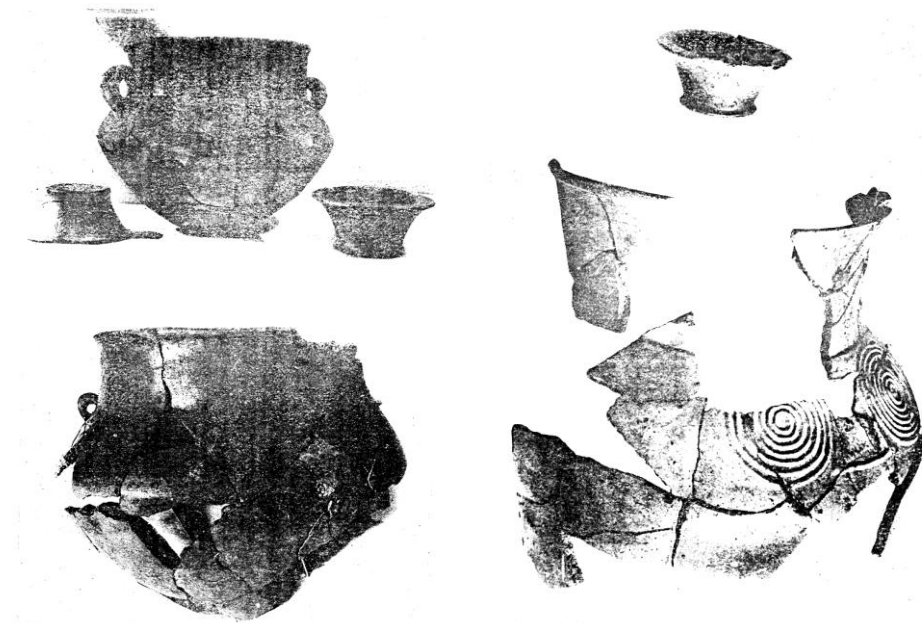
სურ. 25 - 26 ვალკამონიკას კლდის ფიგურები



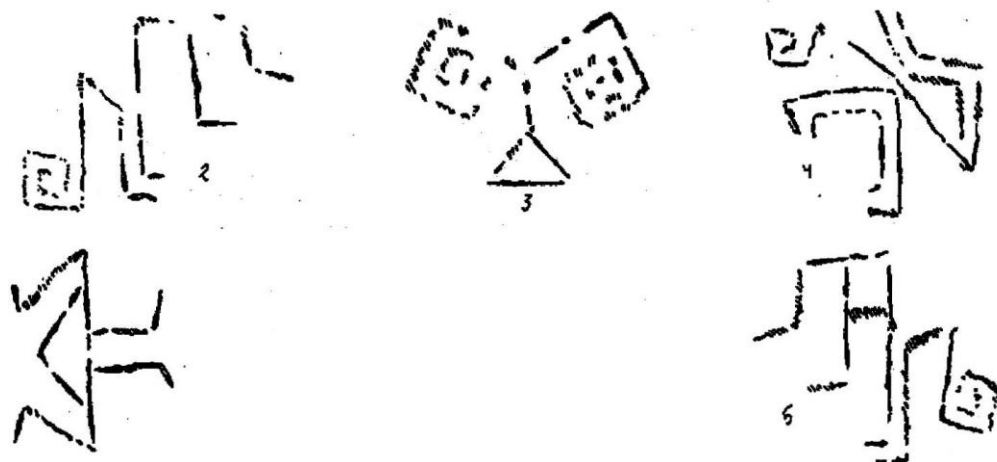
სურ. 27 ოზნის თიხის ფიალა (ძვ. წ. აღ. IV – III ათასწლეულები)



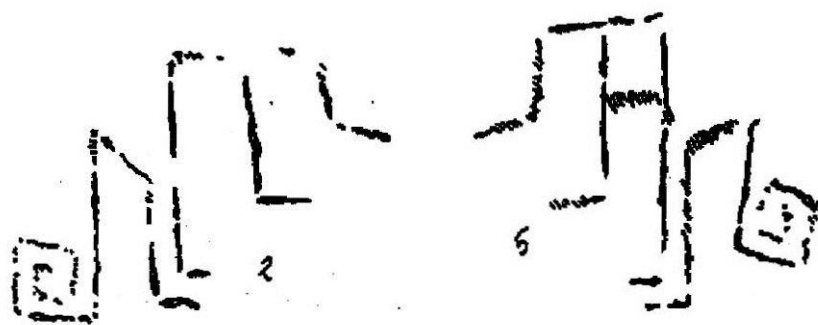
სურ. 28 ოზნის №1 სამარხში აღმოჩენილი ჭურჭელი



სურ. 29 ოზნის თიხის ფიალის ნიშნები (ბ. კუფტინის მიხედვით)



სურ. 30 ოზნის ფიალის სარკისებური მე-2-ე და მე-5-ე ნიშნები



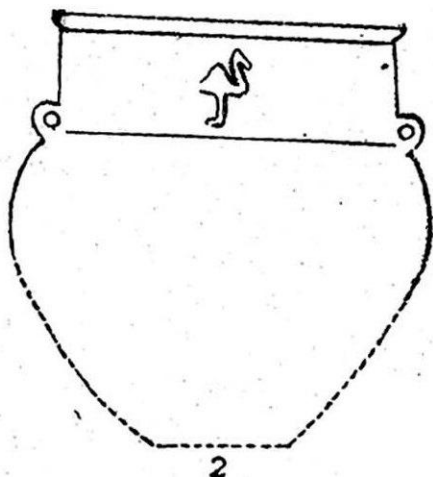
სურ. 31 ოზნის ფიალის ხის გამოსახულება



სურ. 32 „ყუნცულა“ ხელებაპურობილი მროკავი



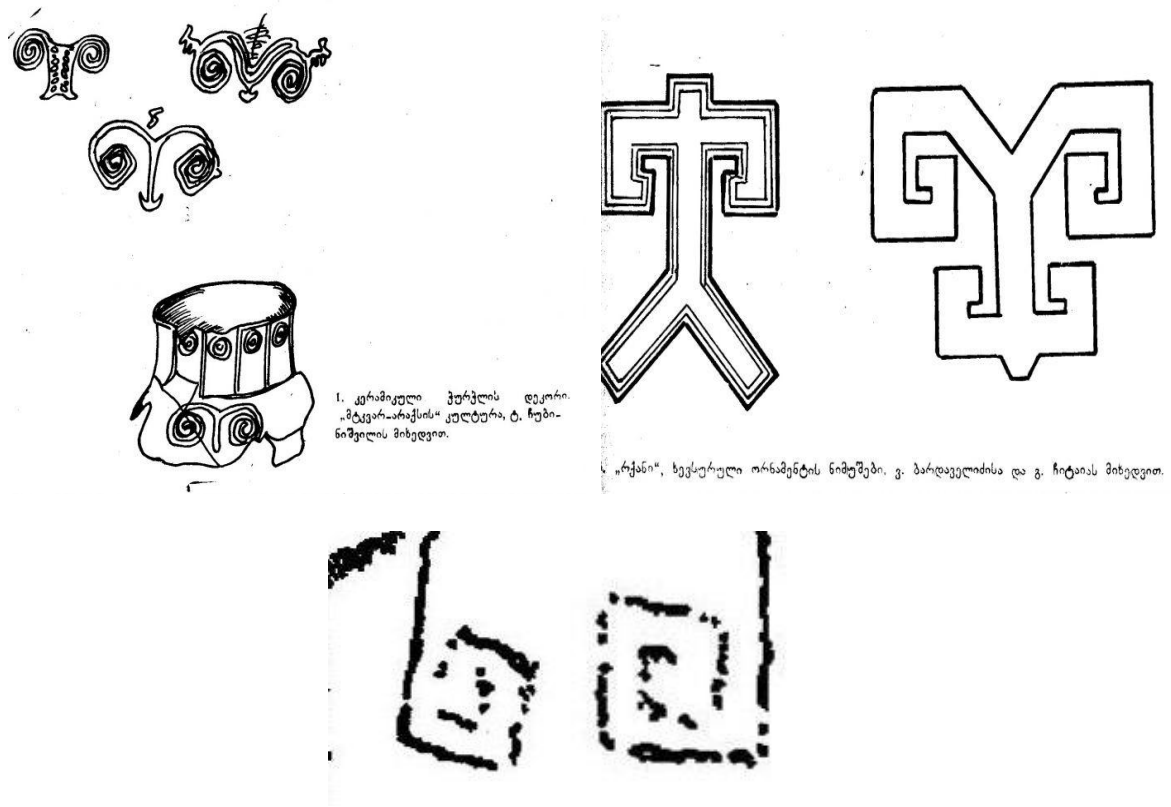
სურ. 33 კიკეთის ჭურჭელზე გამოსახული სირაქლემის მაგვარი ფიგურა



სურ. 34 ოზნის ფიალის ნიშანი (ბ. კუფტინის და დ. ჯანელიძის მიხედვით მე-4-ე ნიშანი)



სურ. 35 მტკვარ-არაქსის კულტურის კერამიკის ხატოვანი ნიშნები, ხევისურულ ორნამენტში დამოწმებული „რქანი“



სურ. 36 შუა აზიისა და სკვითური რქის გამოსახულებების შედარება ოზნის ფიალის რქის გამოსახულებასთან



სურ. 37 ოზნის ფიალის ნიშანთა რიგითობა ჩვენეული ინტერპრეტაციით
I ნიშანი



II ნიშანი



III ნომერი



IV ნომერი



V ნიშანი



სურ. 38 სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ფრესკის დეტაილ



სურ. 39 სვეტიცხოვლის სამხრეთის კედლის ფრესკის დეტალები

I.



II.



სურ. 40 სუხიშვილების ქართული ნაციონალური ბალეტი ცეკვა „სამაია“



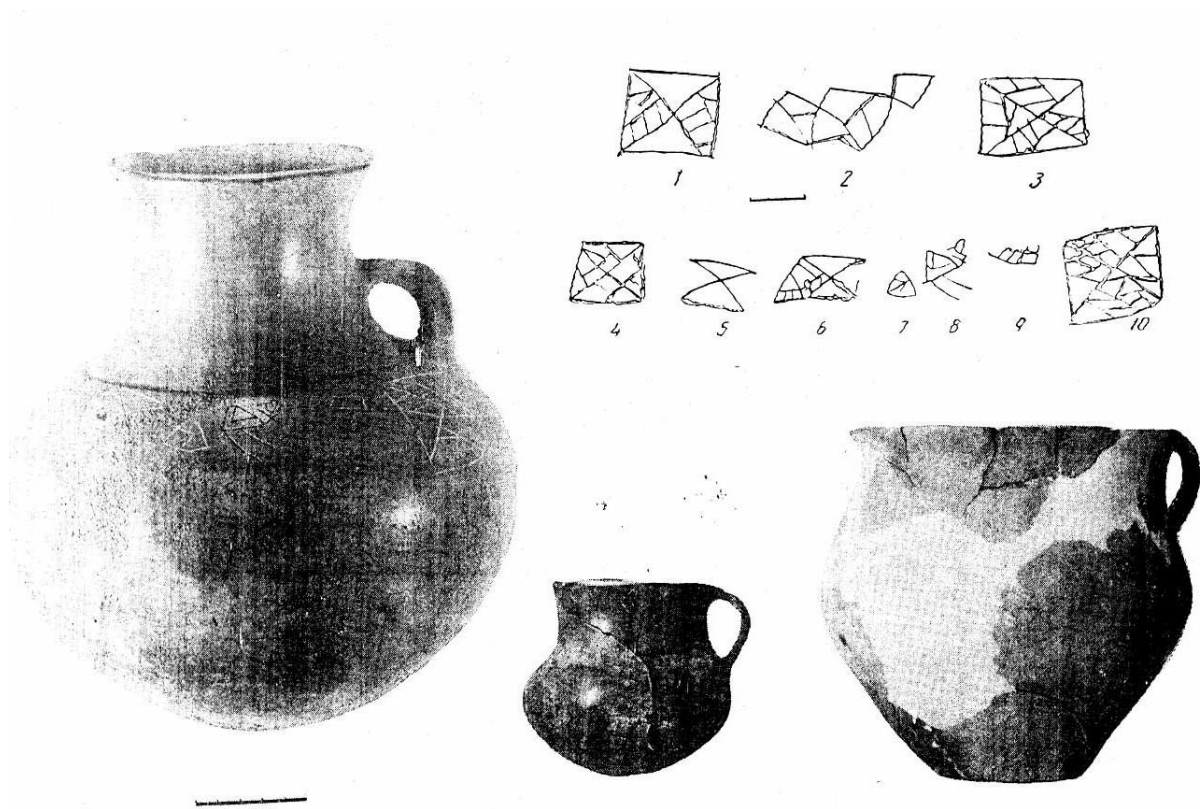
სურ. 41 სოფელ დაფნარში (სამტრედია) აღმოჩენილ ღარნაკზე გამოსახული არწივკაცი (ძვ. წ. აღ. V – III ს.ს.)



სურ. 42 აშუგნაზარაღ II სასახლის კედლის რელიეფი (ძვ. წ. აღ. 884-859წ.წ.)



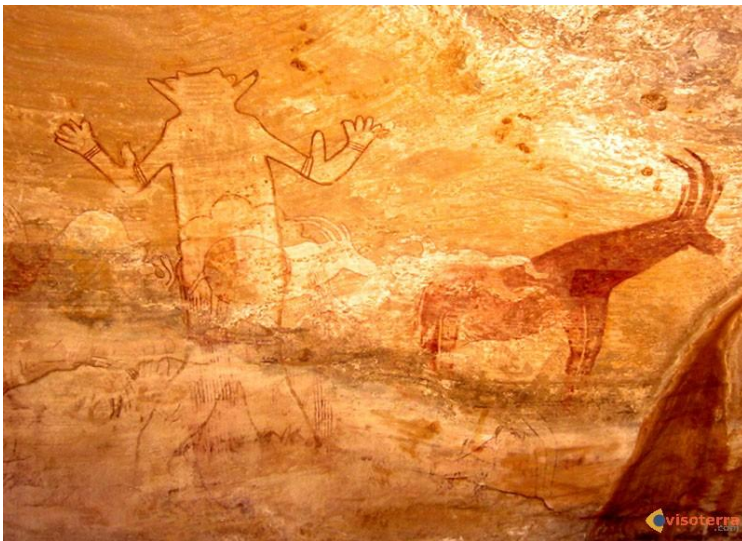
სურ. 43 ამირანის გორის თიხის ჭურჭელის ხატოვანი ნიშნები (ძვ. წ. აღ. III ათასწლეულის დასაწყისი)



სურ. 44 აქადური ბეჭედის დეტალი (შ. ამირანაშვილის სტატიიდან „საქართველოში ნაპოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები“)



სურ. 45 ტასილი ადჯერის კლდის მხატვრობა (აფრიკა)



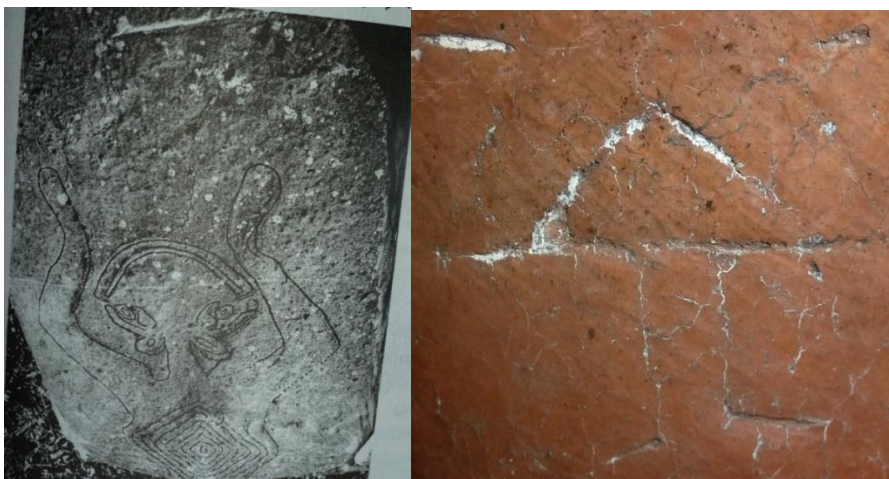
სურ. 46 ნასკას ობობას გამოსახულება (სამხრეთ ამერიკა)



სურ. 47 რეხის ქვის, ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს გორის გამოსახულებები



სურ. 48 რეხის ქვის და ოზნის თიხის ფიალის გამოსახულებები



სურ. 49 თრიალეთის ვერცხლის თასისა და შუმერულ მჯდომარე ფიგურათა გამოსახულებები



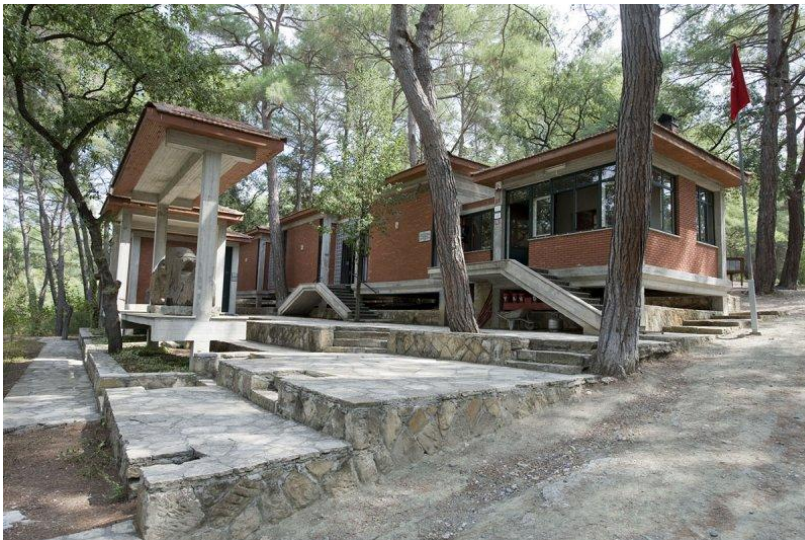
სურ. 50 ხეთურ რელიეფებზე და თრიალეთის თასზე გამოსახულ ფიგურათა სამოსი



სურ. 51 ურუქის ალუბასტრის ჭურჭელი (ძვ. წ. აღ. 3200 – 3000წ.წ.)



სურ. 52 ყარათეპეს მუზეუმი (თურქეთი, ნეოლითური კულტურის ძეგლი ძვ. წ. აღ. VIII ს.)



სურ. 53 ყარათეპეს სამხრეთ კედლის რელიეფური კომპოზიცია



სურ. 54 მაიმუნის რელიეფური გამოსახულება



სურ. 55 ოთხი მუსიკოსის მწეობრი



სურ. 56 ყარათუპეს სამხრეთ კედლის მეორე ბლოკის ქვედა რეგისტრის სცენა



სურ. 57. იაზილიქიას კედლის რელიეფი (ძვ. წ. აღ. II ათასწლეული)



სურ. 58 თრიალეთის ვერცხლის სარწყული (ძვ. წ. აღ. II ათასწლეული)



სურ. 59 თრიალეთის თასისა და თრიალეთის სარწეულის ირმის გამოსახულებები



სურ. 60 თრიალეთის თასისა და თრიალეთის სარწეულის ხის გამოსახულებები



სურ. 61 ბეშთაშენის ჭურჭელი



სურ. 62. თრიალეთის თასზე და სამთავროს, თლის, ჩაბარუხის ხევის სარტყელებზე რიტუალური პურობის სცენებში გამოსახული სასმისები



სურ. 63 თრიალეთის თასის ტახტსაყდრისა და ჩაბარუხის ხევის სარტყელის ტახტსაყდრის ნიშნები



სურ. 64 რქაზე მდგარი ფალიური ფიგურა (ყაზბეგის განძი ძვ. წ. აღ. IX – VII ს.ს.)



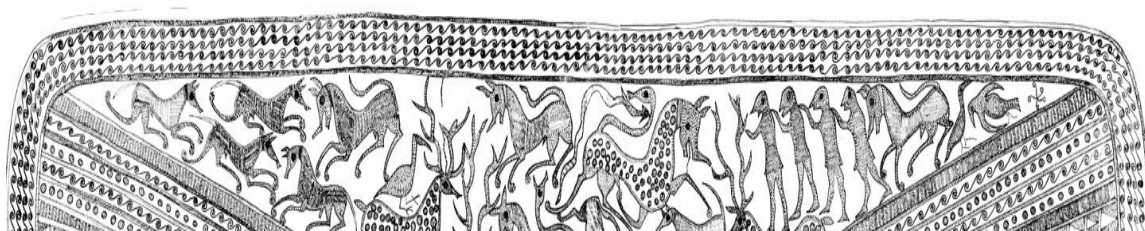
სურ. 65 თრიალეთის თასზე გამოსახული „დაფდაფი“



სურ. 66 სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე მოცემული ადამიანთა გამოსახულებები (ძვ. წ. აღ. IX – VII ს.ს.)



სურ. 67 სათოვლე ნაბაღრების სარტყელის კომპოზიციის ზედა სცენა



სურ. 68 თრიალეთის თასსა და სათოვლე ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული მწყობრი



სურ. 69 სათოვლე ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა



სურ. 70 საგარეჯოს ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. აღ. IX-VIII ს.ს.)



სურ. 71 სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. აღ. IX-VIII ს.ს.)



სურ. 72 მელაანში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭელზე გამოსახული შიშველი ქალის ფიგურა I (ძვ. წ. აღ. IX-VIII ს.ს.)



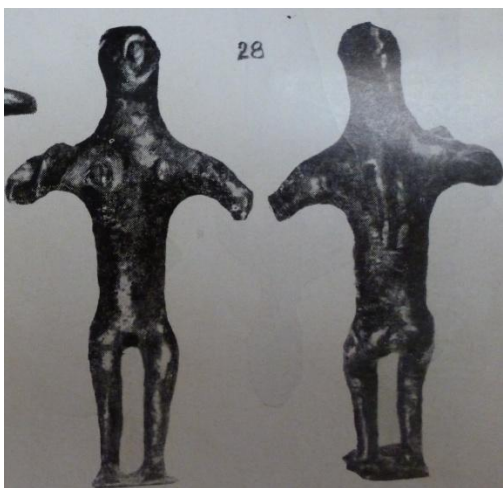
სურ. 73 მელაანის შიშველი ქალის ფიგურა II



სურ. 74 გორის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება



სურ. 75 საირმის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება



სურ. 76 ბორჯომის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება



სურ. 77 კაჭრეთის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება



სურ. 78 მელაანის ფარიანი ფიგურა



სურ. 79 შორაპნის ითიფალური ქანდაკება



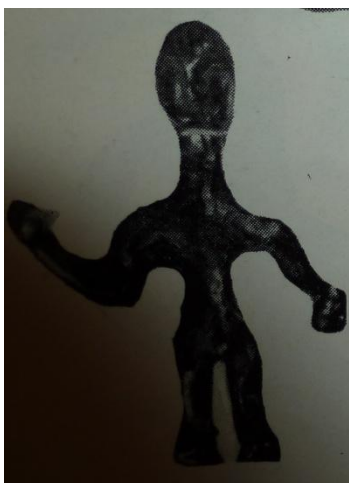
სურ. 80 არღუნის ხეობის ფიგურა



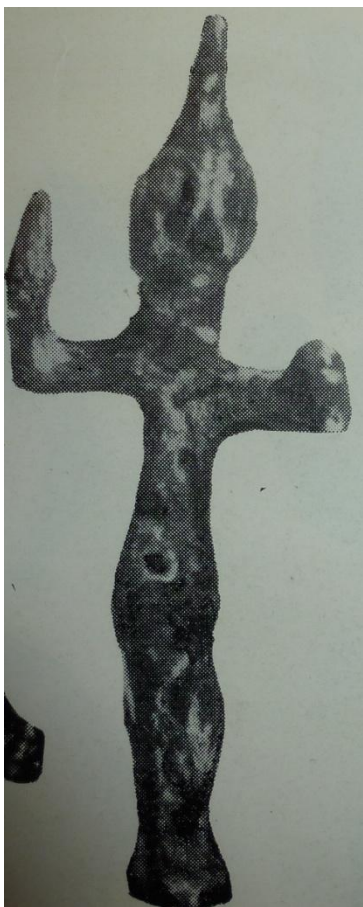
სურ. 81 არღუნის ხეობის ფიგურა



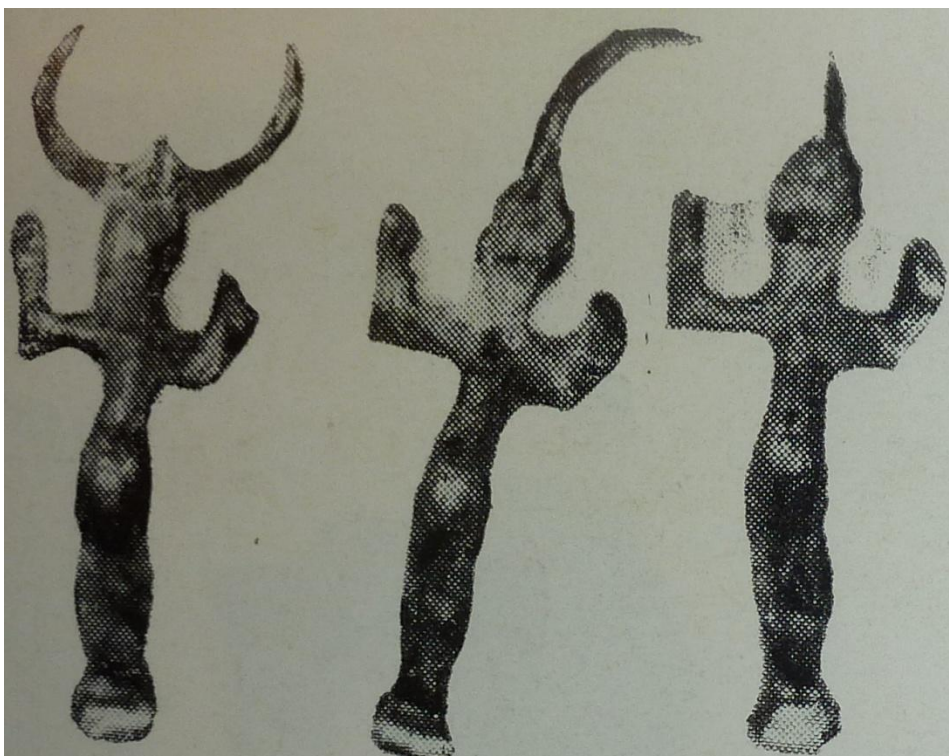
სურ. 82 არღუნის ხეობის ფიგურა



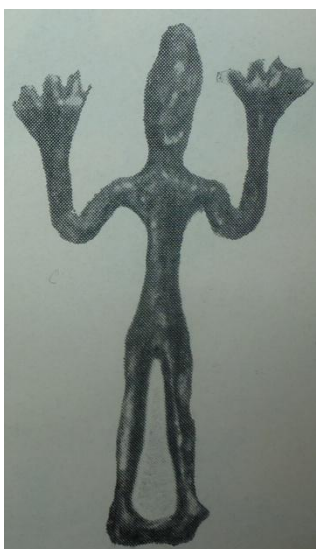
სურ. 83 არღუნის ხეობის ფიგურა



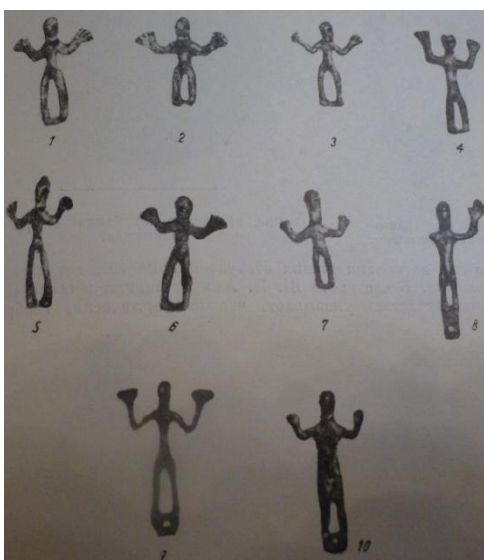
სურ. 84 დაღესტნის ფიგურები



სურ. 85 ყადორის ფიგურა ორანტის პოზით



სურ. 86 დადესტნის ფიგურები ორანტის პოზით



სურ. 87 დადესტნის ფიგურა



სურ. 88 დადესტნის ფიგურა



სურ. 89 ანთროპომორფული ქანდაკება ნილგირიიდან (ინდოეთი)



სურ. 90 დადესტნის ფიგურა



სურ. 91 ბერიკაობა



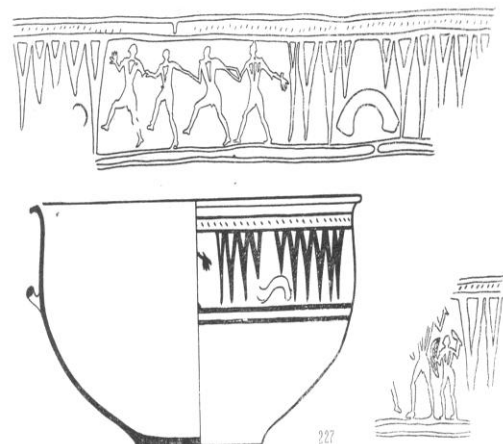
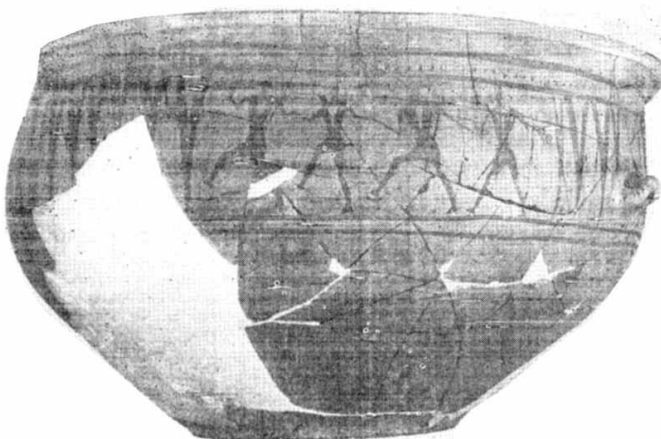
სურ. 92 პანის გამოსახულებები



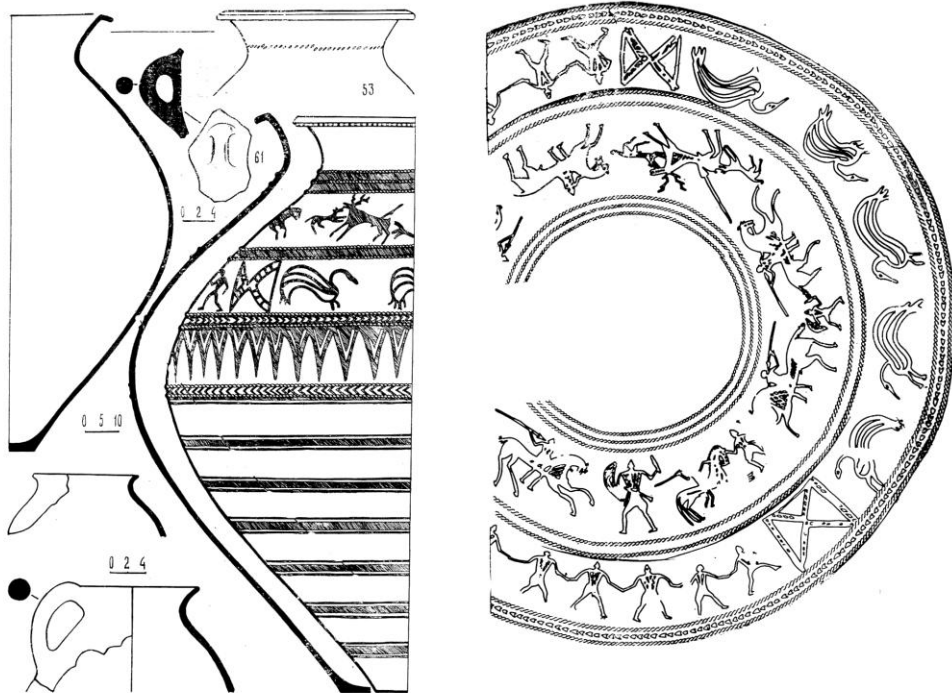
სურ. 93 ყეენობა



სურ. 94 სამადლოს ისარნა (ძვ. წ. აღ. IV – I ს.ს.)



სურ. 95 სამადლოს ქვევრის მოხატულობა



სურ. 96 სამადლოს ქვევრის მოხატულობა



სურ. 97 სამადლოს ქვევრისა და ისარნის ფერხულები



სურ. 98 ძველი ირანული სასმისის დეტალი (დ. გვარამაძის სტატიიდან „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“)



სურ. 99 ძვლის რიტონის დეტალი „პართიის მეფეთ-მეფე“ (აღვია, ირანი)



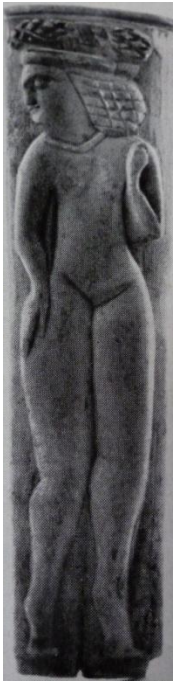
სურ. 100 ძვლის რიტონის დეტალი „უფლისწული“ (აღვია, ირანი)



სურ. 101 ძვლის რიტონის დეტალი „ფლეიტისტი“ (აღვია, ირანი)



სურ. 102 ძეგლის რიტონის დეტალი „მოცეკვავე ქალი“ (აღვია, ირანი)



სურ. 103 ძეგლის რიტონის დეტალი „აკრობატი“ (აღვია, ირანი)



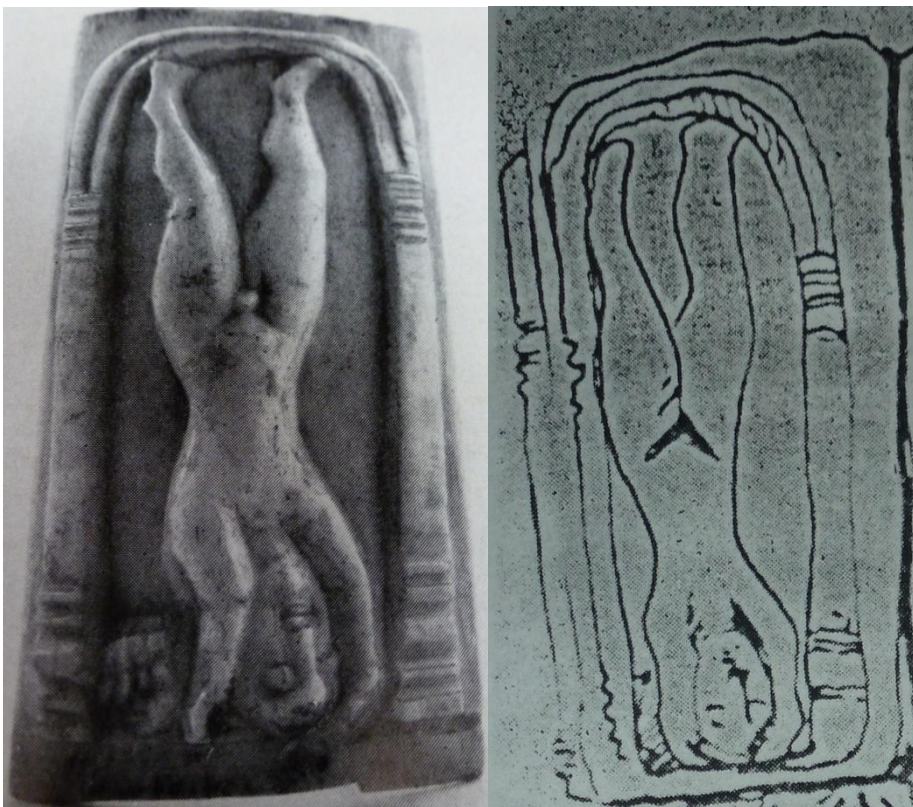
სურ. 104 ბაგინეთის მოცეკვავე ქალი და პართიის მეფეთ-მეფე



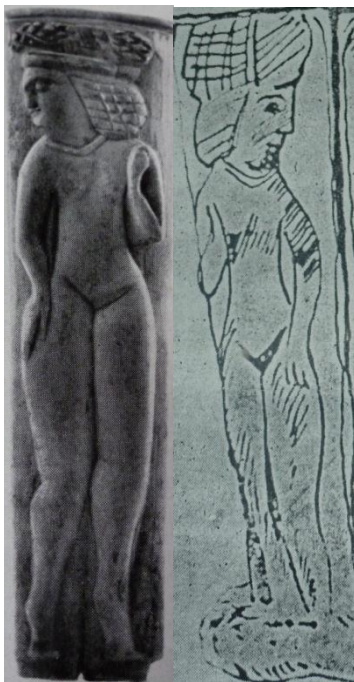
სურ. 105 ბაგინეთის მოცეკვავე ქალი და ალვიელი მოცეკვავე ქალი



სურ. 106 აკრობატის გამოსახულება ალვიიდან და ჯ. გვარამაძის სტატიიდან



სურ. 107 მოცეკვავე ქალის გამოსახულება ალვიიდან და ლ. გვარამაძის სტატიიდან



სურ. 108 კავთისხევში აღმოჩენილ ბეჭედზე გამოსახული მოცეკვავე (ძვ. წ. აღ. IV-III)

