

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

ალეკო გელაშვილი

ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ კვლელა იკონოგრაფიულ სისტემაში

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური
ხარისხის მოსაკრებლად წარდგენილი
სადოქტორო ნაშრომის

ა ვ თ რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ანა სამსონაძე

თბილისი
2013 წელი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

კვლევის საგანი

ჩვენამდე მოღწეული ქართული 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 ასრულებენ მატერიალური კულტურის ის ძეგლები, რომლებიც დროთა განმავლობაში მიწის ქვეშ მოექცა და რომლებსაც შეისწავლის ისტორიული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგი – არქეოლოგია. აქვე, უნდა ითქვას ისიც, რომ არქეოლოგიურ ძეგლებს, მათზე გამოსახული საცეკვაო ქმედებებით, „ცეკვის ვიზუალურ წყაროებადაც“ მოიხსენიებენ¹.

აქედან გამომდინარე, ნაშრომის კვლევის საგანს წარმოადგენს არქეოლოგების 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 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.

კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველი და თეორიული წყაროები

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. აქ ჩამოთვლილ მკვლევართა ნაწილი აღნიშნული არქეოლოგიური ძეგლების შესახებ ვარაუდის

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

დონეზე აფიქსირებს თავის მოსაზრებას, ნაწილი კი, მყარი მეცნიერული არგუმენტაციისა და ანალიზის საფუძველზე. თითოეული მოსაზრება, ფართოდ არის გაშუქებული და გაანალიზებული წინამდებარე ნაშრომის ცალკეულ თავში და ამ მოსაზრებების ურთიერთშეჯერების საფუძველი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია ჩვენ მიერ წარმოებულ კვლევაში.

საკვლევი ობიექტებიდან ზოგიერთი მათგანის შესახებ გარკვეული სახის მოსაზრებები, როგორც ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ პირველ მკვლევრებს, დაფიქსირებული აქვთ ლილი გვარამაძეს და ავთანდილ თათარაძეს. მათ გარდა, საკვლევ ობიექტთა უმრავლესობას ვხვდებით, ია მაქაცარიას დისერტაციაში „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ-ისტორიულ კონტექსტში“. აღნიშნული ავტორები ძირითადად განიხილავენ იმ არქეოლოგიურ ნიმუშებს, რომლებიც საქართველოს ტერიტორიაზეა აღმოჩენილი. ისინი ძალიან იშვიათად ან საერთოდ არ ეხებიან და არ ავლენენ პარალელებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში 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, ჩვენ 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 ზემოთ დასახელებულ მეცნიერთა კვლევებს, რომელთა შორის გამოვეყოფდით შ. ამირანაშვილის „ქართული ხელოვნების ისტორიას“, გ. ჯავახიშვილის „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული პერიოდის საქართველოში“, მ. ხიდაშელის „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, ამავედროულად, დ. ჯანელიძის, ლ. გვარამაძის, ი. სურგულაძის, მ. იაშვილის და სხვათა ნაშრომებსა თუ სტატიებში ფიქსირებულ შეხედულებებს.

თემის აქტუალობა

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 ავლენ საქართველოს ფარგლებს გარეთ აღმოჩენილ სხვადასხვა არქეოლოგიურ ნიმუშებთან, რითაც ისინი ქართული და უცხოური კულტურების ურთიერთკავშირის მაგალითების სახითაც გვევლინება.

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 მიზანი და ამოცანები

სადოქტორო ნაშრომის ძირითად მიზანს წარმოადგენს არქეოლოგიური კვლევის გზით გამოვლენილი და ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ძეგლების მონოგრაფიული შესწავლა, შემდეგ კი მათი 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.

გამოკვლევის მეცნიერული სიახლე

ნაშრომში პირველად მოხდა იმირისა და არუხლოს გორის ანთროპომორფული ფიგურების განხილვა საცეკვაო ხელოვნებასთან მიმართებაში და აღნიშნული ძეგლები, უცხოურ არქეოლოგიურ ძეგლებთან შედარების საფუძველზე, სახელწოდებულ იქნა „მროკავ-მლოცველ“ ფიგურებად. ასევე პირველად წარმოებს მსჯელობა „კავთისხევის ბეჭედზე (საბეჭდავზე) გამოსახულ მოცეკვავის ფიგურაზე“. პირველად მოხდა „მელია-ტელეფიას“, „ოჰოი ნანოს“, „იალის თამაშის“, „ბარის“, „წინამძღოლას“, „იავ ქალთის“ ურთიერთშედარებითი ანალიზი, რის საფუძველზეც ისინი „მწყობრის“ ტიპის ცეკვებად იქნა მიჩნეული.

ქართული საცეკვაო ხელოვნების ისტორიის სათავედ აქამდე ძვ. წ. აღ-ის II ათასწლეულით დათარიღებული „თრიალეთის ვერცხლის თასი“ მიიჩნეოდა, აღნიშნული თარიღი ჩვენ 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.

ქორეოლოგიის თვალსაზრისით, შედარებით ღრმა განხილვა უკეთდება ოზნის თიხის ფიალის ხატოვან ნიშნებს, თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფურ კომპოზიციას, რეხის მეგალითის გამოსახულებას, სათოვლენაბადრების ბრინჯაოს სარტყელის კომპოზიციას, ანტროპომორფულ ქანდაკებათა მნიშვნელოვან ნაწილს და სამადლოს თიხის ჭურჭლის მოხატულობას.

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

სადოქტორო ნაშრომის სტრუქტურა

სადოქტორო ნაშრომი 229 გვერდს მოიცავს. იგი წარმოდგენილია შესავლის, 6 თავისა და დასკვნის სახით, რომელსაც თან ერთვის სარჩევი, გამოყენებული ლიტერატურა და ილუსტრაციები.

ნაშრომის მოკლე შინაარსი

შესავალი

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.

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

გარკვეულ მოცეკვავეთა თუ ქორეოგრაფთა შემოქმედებით პრაქტიკაში მნიშვნელოვანწილად მიღებულია არქეოლოგიური ძეგლების მიხედვით

ქორეოგრაფიული ნიმუშის აღდგენა–შექმნა¹, რაც 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, თუ როგორ განიხილება მონოგრაფიულ ნაშრომებში ესა თუ ის არქეოლოგიური ძეგლი, როგორ რეპრეზენტაციას აძლევენ მკვლევარები ამ ძეგლებს, კვლევის რა მეთოდებს იყენებენ და რა შედეგებს აღწევენ.

როგორც ვ. რომმი, ისე ია მაქაცარია კვლევაში წარმოადგენენ არქაული ცეკვის გაცოცხლების ორ განსხვავებულ მეთოდს. ვ. რომმი უშუალოდ მოცეკვავეების საშუალებით ცდილობს გააცოცხლოს ძველი ცეკვა. (სურ. 1-2) მას შესაძლებლად მიაჩნია ერთი საცეკვაო პოზიდანაც კი აღადგინოს მთლიანი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია. ამ მეთოდიდან გამომდინარე, იგი არქეოლოგიური ძეგლების (ძირითადად პალეოლითის ხანის) კვლევის ახალ მიმართულებას – „პალეოქორეოგრაფიას“² აყალიბებს. „პალეოქორეოგრაფია“ სწორედ ის მიმართულებაა მეცნიერებისა, რომელიც მოიცავს პლასტიკის, რიტუალების და წეს-ჩვეულებების ფიქსაციას პალეოლითის ხანის ობიექტებზე. არქეოლოგიური ძეგლების პალეოქორეოგრაფიული კვლევა, ქორეოგრაფ-პრაქტიკოსებისთვის შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან ნაწილად წარმოგვიდგება.

რაც შეეხება ია მაქაცარიას მიერ კომპიუტერული ანიმაციის გზით გაცოცხლებულ სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ფიგურების ცეკვის ფრაგმენტს³, ამ მეთოდთან დაკავშირებით საწინააღმდეგო არაფერი გაგვაჩნია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, სრულიად ზედმეტია ამ გაცოცხლებულ ცეკვას

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

² В. Ромм, «человекознание: история, теория, метод. Палеохореография», dlib.eastview.com

³ ი. მაქაცარია „ქართული ქორეოგრაფიის ტრანსფორმაციის პრობლემები კულტურულ – ისტორიულ კონტექსტში“ ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. თბ. 2003წ გვ. 35-36

შეგუსაბამოთ მუსიკალური მასალა, მით უმეტეს, სიმღერა და შემდეგ გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ამ სიმღერის რომელიმე ნაწილს ასრულებენ წარმოდგენილ არქეოლოგიურ ძეგლზე გამოსახული ფიგურები.

ია მაქაცარიას ნაშრომში წარმოდგენილი არქეოლოგიური ძეგლები ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის კვლევის ობიექტებსაც წარმოადგენენ და, შესაბამისად, სადოქტორო თემის მომდევნო თავებში ამ ძეგლებზე ვრცლად ვსაუბრობთ. 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 ნაკლებად მოჰყავს მტკიცებულებები ამ სემანტიკისა და ქართული ცეკვის კავშირების შესახებ. ამავე დროს, ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია არა რომელიმე კონკრეტულ ცეკვაზე, არამედ ქართული ცეკვის ზოგად ცნებებზე.

თავი II „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“

ქვემო ქართლის (1965-1971 წ.წ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს, (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ. ჯავახიშვილი და ო. ჯაფარიძე) იმირის გორასა და არუხლოს გორაზე გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები ანთროპომორფული ფიგურების რელიეფური გამოსახულებებით¹, რომლებიც ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით, ნეოლით-ენეოლითის ხანით თარიღდება.

ფიგურების ძირითად დამახასიათებელ ნიშანთაგან გამოიკვეთება მამაკაცური გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო (ფალოსი) და ხელების უჩვეულოდ მაღლა აპერობილი მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მლოცველი ადამიანის უესტი და, ამავდროულად, როგორც მროკავი ადამიანის საცეკვაო პოზა (სურ. 3, 4, 5, 6). ამ ფიგურათაგან ყველაზე მეტად დინამიკა შეინიშნება არუხლოზე აღმოჩენილ ჭურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახულ ფიგურისა² (სურ. 4) და იმირის გორაზე აღმოჩენილ შავზედაპირიანი ჭურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახული ფიგურის (სურ. 5) შემთხვევაში.

არუხლოს გორის ფიგურის ხელები თავისგან მოშორებით, განზე სრულიად გაშლილ და ერთობ დაძაბულ მდგომარეობაშია მოცემული. იგივე შეიძლება

¹ „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები“, (1965-1971წწ), „მეცნიერება“, 1975წ. გვ. 85 სურ. 51:5

² გ. ჯავახიშვილი „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბილისი 1984წ. გვ. 24 ტაბ. IV სურ. II

ითქვას ფეხებზეც და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა თითქოს ნახტომის მდგომარეობაშია გამოსახული.

იმირის გორის ფიგურას ხელები მაღლა აქვს აღმართული. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები ამ ფიგურაზე არ აღინიშნება. მას ახასიათებს მრგვალი, პატარა თავი ვიწრო კისრით, წვრილი და გრძელი ტანი და ასევე წვრილი, ჯოხებივით ფეხები. ფეხები 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 იმირის გორის 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 ტურტლის ფრაგმენტის ფიგურისთვის ფეხების მდგომარეობების შეცვლა, ანუ სხეულის სიმძიმის გადატანა ფიგურის მარცხენა ფეხიდან მარჯვენა ფეხზე და თუ ამგვარი მოქმედება რამდენჯერმე განმეორდებოდა, აშკარად მივიღებდით ხელებაპერობილი ფიგურის „ორნაბიჯიან“, „ყუნცულის“ მსგავს მარტივ საცეკვაო მოძრაობას.

იმირ-არუხლოს გორის ადამიანის გამოსახულების მსგავსი მაგალითები მსოფლიოს მრავალ კუთხეში მოიპოვება, თუმცა განსაკუთრებული სიციხადით ქართული ანტროპომორფული ფიგურები იკონოგრაფიულ მსგავსებას „ვალკამონიკას“ კლდის რელიეფზე მოცემულ ფიგურებთან (სურ. 7) ამჟღავნებენ, რომელთაგან ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ოთხი სტილი გამოიყოფა. 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“ მინეულ იქნა I და II სტილად. I სტილი თარიღდება V ათასწლეულიდან ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულის დასაწყისამდე (5000 – 3800 ძვ. წ. აღ.) და II სტილი ძვ. წ.

ად. IV ათასწლეულით (3800 – 3000 ძვ. წ. ად.¹). ეს მსგავსება თავისთავად ამ ფიგურების გამომძიერწველთა 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 ემსგავსება და ენათესავება ენეოლით-ადრე ბრინჯაოს ხანით (ძვ. წ. ად-ის IV-III ათასწლეულებით) დათარიღებულ ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანს – ყუნცულას გამოსახულებას (სურ. 8) და ნ. ვაჩიშვილის მიერ ძვ. წ. ად. IX-VII ს.ს. დათარიღებულ რეხის „მროკავ ურჩხულს“. (სურ. 9)

თავი III ცეკვა „სამაიას“ ისტორიული ძირები ენეოლითის ხანის არქეოლოგიური ძეგლების ფონზე

ენეოლითის ხანის დასასრულით, IV-III ათასწლეულების მიჯნით დათარიღებული ოზნის თიხის ფიალა (სურ. 10) 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 ფორმით. (სურ. 11) ამ ნიშნების შესახებ თავის დროზე მნიშვნელოვანი შეხედულებები გამოთქმეს ბ. კუფტინმა და დ. ჯანელიძემ. ორივე მკვლევარი ზოგ შემთხვევაში ერთმანეთისგან განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქვამს, ზოგ შემთხვევაში კი მათი შეხედულებები თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად, ამ ნიშნებში ორივე კარგად არჩევს ხის (სურ. 12) და ადამიანის (სურ. 13) გამოსახულებას. ხის გამოსახულებას ორივესთვის რიტუალური დანიშნულება აქვს, მხოლოდ განსხვავებული ტერმინებით მოიხსენიებენ მას: „წმინდა ხედ“ და „სიცოცხლის ხედ“; ადამიანის გამოსახულება ორივესთვის რიტუალის, „ლოცვის“ შემსრულებელს

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

წარმოადგენს, იმ მცირედი დამატებით რომ დ. ჯანელიძისთვის ეს რიტუალი „ყუნცულა“ ცეკვით სრულდება.

განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ ავტორებს სარკისებურ ორ ნიშანთან (სურ. 14) და კუფტინის მიერ მიხნეულ მე-5, ხოლო ჯანელიძის მიერ მე-4 ნიშანთან (სურ. 15) 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 ხევესურულ ორნამენტში ცნობილი „რქანის“² (სურ. 16) შედარებითი ანალიზით ოზნის ფიალის ცხოველების რქებთან.

უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოებაც: ის რაც ოზნის თიხის ფიალაზე სარკისებურ ნიშნებში ცხოველების ფეხებად, ტანად, კუდად ან რქებად აღიქმება ხელოვნებათმცოდნეების მიერ სხვაგვარად განისაზღვრება. ე. კარალიოვა წიგნში „ცეკვის უძველესი ფორმები“ წერს: „აბსტრაქტული აზროვნების განვითარებასთან ერთად პირდაპირი და ტეხილი ხაზების რთული კონფიგურაციები მიიხნევა გეომეტრიულ ფიგურებად და განიხილება როგორც ცეკვის ნახაზი“³. ოზნის თიხის ფიალის სარკისებური გამოსახულებებიც ტეხილი და დახლართული ხაზებით გადმოიცემა და ბოლოს ხეველი, სპირალური მონაკვეთით ბოლოვდება, ასე რომ როდესაც დ. ჯანელიძე სარკისებურ გამოსახულებებს „ფერხისების“ მწყობრად მიიხნევს, 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 მიხნეულ მე-4 ნიშანს, ჩვენ ამ შემთხვევაში დ. ჯანელიძის მოსაზრებასთან მიახლოებული შეხედულება გაგვაჩნია. ამ ნიშანზე აშკარად შეინიშნება ფეხების და მკლავების

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

გამოსახულება, ჩვენ იგი ანთროპომორფული ღვთაების პიქტოგრამად წარმოვიდგება, ხოლო ის რაც დ. ჯანელიძემ კვერთხად მიიჩნია, ძალიან ჰგავს 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.

აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ამ ნიშნების მდებარეობა ფიალაზე: ისინი განლაგებული არიან წრიულად, ერთმანეთის თანმიმდევრობით და თანაბარი დაშორებებით ავსებენ ფიალის გარე ზედაპირს. პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშანი, ჩვენი აზრით, არის ხელებაპყრობილი (შეიძლება ფრინველსახოვანიც) მოცეკვავის - „ყუნცულას“ გამოსახულება. ამის შემდეგ დათვალიერება უნდა გავაგრძელოთ საათის ისრის მიმართულებით და შესაბამისად, მეორე ნიშანი არის შესაწირი რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და ამავდროულად ცეკვის ნახაზი. მესამე ნიშანი არის ღვთაების გამოსახულება რომელსაც შეეწირა ეს ცხოველი. მეოთხე ნიშანი არის „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულება, რომლის ტოტებიც ისევე სპირალურად არის დახვეული როგორც ჩვენ მიერ რქად მიჩნეული მონაკვეთი და მეხუთე ნიშანი არის უკვე აღდგენილი რქოსანი ცხოველის, როგორც ადამიანის მიერ ღვთაებისგან გამოთხოვილი ნაყოფიერების სიმბოლო, ამავდროულად ცეკვის ნახაზი. (სურ. 17)

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 ეხმიანება დ. ჯანელიძის მიერ ფრინველსახოვან ღვთაებად ნავარაუდევ „სამაიას“.

სამაიას ორგანოდ შესრულებული ვარიანტიც არსებობდა, რაზეც ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი მიგვითითებს¹, მაგრამ ცეკვა სამაიას სტრუქტურული ნახაზი რომ მკაცრად სამნაწილოვანი უნდა იყოს ამასვე მეტყველებს ფშაური სამაიას ტექსტი „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“, ამის დადასტურებაა თავად ტერმინ „სამაიას“ ქართული ვარიანტები – „ცალყუა“ და „ყუნცული“ („ცალყუა“ – შემდგენაირად განიმარტება: „მობმული სამა (სამაია)“²; „ყუნცული“ – სამ-ურმეული ძნა“³; ივ. ჯავახიშვილის ეტიმოლოგიით „ყუნცული“ - „ყუნ“ – ორი, „ცული“ (ცალი) – ერთი, მთელი სიტყვა „ყუნცული“ კი სამის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო” („ცალყუაში“ კი ნაწილაკები გადაადგილებულია ცალ – ერთისა და „ყუა“ – ორის სახით)⁴; „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში“ დაფიქსირებული განსაზღვრებით „ყუნცული შემორჩენილია ქართლურ, იმერულ და გურულ კილოებშიც „სკუპ-სკუპის“ (ჩაჯდომით გადახტომის), „ცუნცულის“ (მოკლე ნაბიჯებით, მსუბუქად, სწრაფად მოძრაობის) მნიშვნელობით⁵ და, რა თქმა უნდა, ამასვე მოწმობს ოზნის თიხის ფიალის I, II და V ნიშნებიც.

დ. ჯანელიძის თქმით, „სამაია“ სრულდება „სამირგვალადი ფერხულითაც და სამთაგანა ფერხისითაც“, რის საფუძვლადაც ლექსნამსხვრევეებს იყენებს („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: „ორ ქალად შორის ჯდომას და შემდეგ გადმოფრენას, ასევე „ცალგნით კაცის ხმანის, ცალგნით ქალის ხმანის და შუაში მენესტვის ყოფას“. ამავედროულად, ჩვენი აზრით, „ყუნცულა“ და „ცალყუა“ უფრო მართებულად

¹ ალ. ჯამბაკურ ორბელიანი „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“, ჟურნალი „ცისკარი 1961, №1, გვ. 147

² სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“, თბილისი, 1949წ. გვ. 429

³ იქვე, გვ. 404

⁴ დ. ჯანელიძე სამაია წერილი II, გაზეთი „ლიტ. საქართველო“, 1982, №29

⁵ „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, თბილისი, 1962წ. გვ. 587

გამოსატავს ამ სანახაობის სტრუქტურის არსებას: ერთისა და ორის ან ორისა და ერთი განის შერწყმით, ვიდრე დაუნაწევრებული და მთლიანი სიტყვა „სამაია“. 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.

აქვე უნდა შევხერდეთ კიდევ ერთ გარემოებაზე: როგორც ხელოვნებათმცოდნე ე. კარალიოვა აღნიშნავს: „არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემულ გეომეტრიულ ფიგურებში ცეკვის ნახაზის აღქმა უძველესი ცეკვის მსოფლიო ერთ მხარეს შეადგენს“¹. მისი თქმით, „დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე კინეტიკურ ტექსტს – საცეკვაო პოზებს და მდგომარეობებს“. პირველ რიგში ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ამ პოზებში გამოკვეთილ სამკუთხედის ფიგურაზე, რომელიც ავტორის აზრით, დამახასიათებელი იყო ქალის გამოსახულებებისთვის². კარალიოვას მაგალითებად მოჰყავს მოლდავეთის, საბერძნეთის და ინდოეთის ტერიტორიებზე აღმოჩენილი ქალის გამოსახულებები.

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 შემადგენელი ნიდაგი – მიწა, რაც 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 გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო – ფალოსი. ვერც იმას ვიტყვით, 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

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

² იქვე, გვ. 143

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, პირიქით, იგი ესმინება 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.

ლ. გვარამაძე გადმოგვცემს იმ მოვლენას, თუ როგორ მოხვდა ცეკვა „სამაია“ ქართულ ბალეტში „მზეჭაბუკი“. ა. ბალანჩივაძეს ეს ცეკვა ლიბრეტოს ავტორის, გ. ლეონიძის რეკომენდაციით ჩაურთავს ბალეტის პარტიტურაში. გ. ლეონიძის აზრით, სვეტიცხოვლის ფრესკა (სურ. 18) პლასტიკურად უნდა გაცოცხლებულიყო, რაც შემდგომში კიდევ განახორციელა ვ. ჭაბუკიანი. ამ ცეკვამ სცენური განსახიერება, პირველად ჰპოვა 1938 წელს ლენინგრადში ს. მ. კიროვის ოპერისა და ბალეტის თეატრში¹. „ეს არის ქალთა ცეკვა სამ-სამნი, 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“² – აღნიშნავს 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“³ (სურ. 19) 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“.

¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, თბილისი 1957წ. გვ. 48

² იქვე, გვ. 48-49

³ იქვე, გვ. 49

რაც შეეხება ნიკოლოზ ვაჩიშვილის მიერ 1991 წელს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო ექსპედიციის მსვლელობისას თრიალეთში, სოფელ რეხის შემოგარენში მიკვლეულ, ძვ. წ. აღ-ის IX-VII ს.ს. დათარიღებულ ქვის მეგალითს, რომლის ზომებია 320×155 სმ, სისქე 42 სმ¹. (სურ. 9), მის 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. 20). გარდა ამისა, რეხის ქვის გამოსახულების აღქმა შემობრუნებული მხრიდანაც შეიძლება, რა შემთხვევაშიც იგი ხელებაპყრობილი ფიგურის მონაცემებს იძენს და ამგვარადაც შემობრუნებული მხრიდან ახლოს დგას ჩვენ მიერ აღწერილ ოზნის თიხის ფიალაზე მოცემულ მეხუთე ნიშანთან – ხელებაპყრობილი მროკავი ქალის – „ყუნცულას“ გამოსახულებასთან (სურ. 21), რაც გვაფიქრებინებს იმას, რომ რეხის ქვის მეგალითი წარმოადგენს ნიშს იმ ადგილისა, სადაც ტარდებოდა რიტუალი მითიური გმირის „სამაიას“ პატივსაცემად. ამ რიტუალში კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სამთაგანად და სამირგვალად შესრულებულ „სამაიას“.

თავი IV თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისით

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. თასის სიმაღლე 108 მმ-ია, უდიდესი დიამეტრი – 99 მმ, წონა – 250 გრ. თასი წარმოადგენს ორკედლიან ჭურჭელს, ვერცხლის ერთი ფირფიტისაგან არის დამზადებული, ქვემოთ დავიწროებული ცილინდირს ფორმისაა და დაბალყელიანი ფეხით ბოლოვდება. (სურ. 22)

ამ ძეგლის ღრმა მხატვრულ-სტილურ ანალიზს გვაწვდის ნანა ჯაფარიძე წიგნში ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: თრიალეთის კულტურა”, სადაც თასი შემდგენარიად არის აღწერილი: „თასი შედგება ზედა და ქვედა რეგისტრისაგან. ზედა რეგისტრზე გამოსახულია 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ

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

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 მოთავსებული¹. თუმცა, ის, რაც ნ. ჯაფარიძეს მაღალყელიან ჭურჭლად მიაჩნია, მისი გამოსახვის ადგილიდან (სივრცეშია გამოსახული პირველი ფიგურის წინ) გამომდინარე, ჩვენ დასარტყამ ინსტრუმენტს უფრო მოგვაგონებს.

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 – ფურ-ირემი.

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 – „მრგვალო 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 გამოსახულებსკენ.

ცეკვის ეს ფორმა 150-ე ფსალმუნში ნახსენები საცეკვაო ტერმინის „მწყობრის“ გამოხმაურებაცაა. 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

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

² იქვე, გვ. 11-13.

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 წარმომადგენლებს¹. 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 ალებასტრის ჭურჭლისა (სურ. 23) და კარატეპეს ციხის კედლის რელიეფური კომპოზიციები (სურ. 24) 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.

¹ <http://geomanuscript.ge/?page=bibliuri-xelnawerebi>

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.

ქართული ეთნოგრაფიული სივრცისთვის ხეთური ღვთაება ტელეფინუსი კარგად არის ნაცნობი, რაც გამოვლენილია ხეთური ტელეფინუსის დღესასწაულისა და სვანური რიტუალების „მურყვამობისა“ და „საქმისაის“ აღნიშვნის წესების მსგავსებებში. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება სვანური „მელია ტელეფიას“ – იგივე „ტელეფუნიშ“ ან „ტელფიშის“ სახელწოდებების თანხვედრა ღვთაება ტელეფინუსთან და ამის მაგალითია სვანური „ადრეკილას“, როგორც ღვთაების ტიპის ასევე სახილველის კუთხით მსგავსება ხეთურ ტელეფინუსთან და მასადმი აღვლენილი 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: „იალის თამაში“ „წინამძღოლა“, „ოპოი ნანო“, „ბარი“, „ლალონი“ და „იავ ქალთი“ „მწყობრის“ ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ. „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;
- „ოჰოი ნანოსთვის“ დამახასიათებელი ერთ-ერთ საცეკვაო მოძრაობა, რომლის შესრულების დროსაც, მონაწილეები ერთ მწკრივში, ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან მუხლებმოხრილ მდგომარეობაში, („პლიეში“) რომლის დროსაც მუხლები ერთმანეთს ეხება წინ მიდიან და მუხლებს აქეთ-იქით აქანავენ. სავარაუდოა რომ ეს მოძრაობა „მელია-ტელეფიას“ აღწერილობაში მოცემული შემდეგი დეტალის გამოხმაურებაა: „შიშველა კაცს თავისი სარცხვინელი ხელში უკავია, უკანანი კი მას უკნიდან უქაქუნებენ და თან გაიძახიან: „მელია-ტელეფია, ეოჰ, ეოჰ!“ აჭარულ ცეკვაში კი ამ შეძახილს წარმოადგენს, „ოჰოი, ნანოი“. საგულისხმოა ორივე ცეკვის შეძახილში „ეოჰ“ 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 შეძახილებზე „მიხვეული“, „მოხვეული“ შემსრულებლები ლაბირინთის მაგვარ ნახაზს გამოსახავენ, მაშინ შეძახილზე „მელის კუდი“, შემსრულებლების სწორხაზოვანი გადაადგილება უნდა მოხდეს. ან შესაძლოა, წინამძღოლის შეძახილი – „მელის კუდი“ სრულიად არ არის კავშირში ცეკვის ნახაზის შეცვლასთან და აჭარულ საცეკვაო სახილველში სვანური მელია-ტელეფიას სახელწოდების გამოხმაურების ნაშთს წარმოადგენს.

თავი V „გვიან ბრინჯაო – ადრე რკინის ხანის არქეოლოგიურ ძეგლებზე ფიქსირებული საცეკვაო ქმედებები“

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 სათავესთან¹, ადგილ ნაბაღრების ძვ. წ. აღ-ის IX-VII ს.ს. სამაროვნის №5 სამარხში². (სურ. 25)

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე ადამიანთა ფიგურების გამოსახვის მანერა, თითოეულ მათგანში ფიქსირებული ხელების, ფეხების, კორპუსის მდგომარეობები, დინამიურ ხასიათს ავლენენ, გარკვეულ რიტმს ემორჩილებიან და ჩვეულებრივი ყოფითი მოძრაობებისგან განსხვავებულ, უჩვეულო სანახაობის შთაბეჭდილებას ქმნიან. 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.

სარტყელზე წარმოდგენილია ნიღბოსან ადამიანთა ცეკვის ორი სცენა. მათგან პირველი მოცემულია მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ სამკუთხედის წვეროსთან, ზედა სივრცეში. (სურ. 26) 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 ადასტურებენ³. 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

¹ „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწეილობა“, 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 ი. სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბ. 1986წ. გვ. 107 - 109

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 მეღია-ტელეფიაში მოცეკვევებს ხელი ერთმანეთის თეძოზე უდევთ. (სურ. 27) ჩვენი აზრით მწყობრის დროს ხელის მდებარეობის აღმნიშვნელი 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 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.

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 უაღრესად 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.”¹

¹ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)”, თბილისი 1982წ. გვ. 46

ნაბადრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული საცეკვო ქმედების მეორე სცენა მოჭედულობის მარჯვენა მხარეს მოცემულ სამკუთხედთან, ქვედა სივრცეშია წარმოდგენილი. ცეკვას ასრულებს ორი ნიღბოსანი ადამიანი, (სურ. 28) რომელთაგან მარცხენა - წელში გამართულია, მარცხენა ფეხზე დგას, (მარცხენა 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, სავარაუდოდ, სხეულის გასწვრივ მდებარეობს ისე, რომ არ ჩანს) მეორე ფიგურისკენეა 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 ჰყავს. ამგვარად, მარცხენა და მარჯვენა ფიგურებს შორის, ხელებისა და თავების მეშვეობით, გარკვეული კავშირია დამყარებული და, შესაბამისად, საინტერესო წყვილური ცეკვის სცენას გამოსახავენ. შესაძლებელია, მათი მეშვეობით ფიქსირებული საცეკვო 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 მცეკვავეზე 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 კიდეც მას, ხოლო მარჯვენა ფიგურის ხელი მარცხენა ფიგურის მოიერიშე ხელის იდაყვისკენ არის მიმართული (აქაც ხდება შეხება) ამ იერიშის აღსაკვეთად. ამგვარი ცეკვა „მურყვამობაში“ „კეისარად“ წოდებული თითო მეთაურის „ჭიდაობისა“ და „საქმისაიში“ – საქმისაისა და ყაენის „შებრძოლების“ სცენების ერთგვარ გამოსხაურებას წარმოადგენს და, შესაბამისად, მის ზემოთ გამოსახული ოთხი ფიგურის მწყობრის თრიალეთურ მწყობრსა და მელიატელეფიასთან შეხმიანების ფაქტსაც ამყარებს.

ნაბადრების 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.

საცეკვაო მოძრაობების მრავალფეროვნება გამოვლინდება ძვ. წ. აღ-ის IX-VII ს.ს. თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების სახით. პირველ რიგში გვინდა შევეხოთ გურჯაანის რაიონში, სოფელ მელაანის მახლობლად, ადგილ მელიდელეზე მდებარე სამლოცველოში აღმოჩენილ თიხის ორი ჭურჭლის ფრაგმენტს, რომლებიც წარმოადგენენ ამ ჭურჭლის სახელურებს, მათზე დაძერწილი ანთროპომორფული რელიეფური ფიგურებით. ორივე ჭურჭლის ფიგურა შიშველი ქალისაა (სურ. 29-30) (ორ-ორი ბურცობით აღნიშნულია გულ-მკერდი) და მთელი ტანით, პირდაპირ არის წარმოდგენილი. ფიგურებს წელზე შემორტყმული აქვს ფართო, ორნამეტირებული სარტყელი, თავზე ან, უკეთ სახეზე აფარებული უნდა ჰქონდეთ გაურკვეველი ცხოველის ნიღაბი წინ წამოწეული ნისკარტისებური ცხვირით¹. ორივე ფიგურას თითქმის ერთნაირი იერი აქვს და მხოლოდ დეტალებით განსხვავდება. 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

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ., 1984 წ., გვ. 47

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 მედიდელეს მეორე ფიგურაც, რომელსაც აღმართული აქვს მხოლოდ მარჯვენა ხელი, მარცხენა ხელი კი დაბლა, თეძოსა და მუცელზე უდევს, თითქოს დონჯე შემოყრილია.

ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული გურჯაანის რაიონში, კაჭრეთთან ახლოს აღმოჩენილი ანთროპომორფული ფიგურა მსხვილი სარტყელით, საკისრე რკალით, მუზარადით, საჭურველით (აღბათ შურდული) და სარტყელზე ნანადირევით. (სურ. 31) კაჭრეთის ეს ფიგურა თავისი გროტესკულობით (თოჯინას მოგვაგონებს), ზოგადი აღჭურვილობით, რელიეფურად გამოხატული ფალოსით და სხეულის პროპორციებით ახლოს დგას მელაანის ფარიან ფიგურასთან¹. (სურ. 32)

კაჭრეთის და მელაანის ფიგურებს შორის მსგავსებასთან ერთად განმასხვავებელი ნიშნებიც არსებობს. ამ ნიშნებიდან გ. ჯავახიშვილი გამოყოფს: 1) საჭურველს, კერძოდ, ერთს ფარი აქვს, მეორეს – შურდული; 2) 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; 3) 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 ერთი და იგივე 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,

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ., 1984 წ. გვ. 52-55

² იქვე, გვ. 52-56

აუცილებელია ასევე ამ მოძრაობის ხასიათის გამოკვეთაც. მაგალითად, კაჭრეთის ფიგურის მარცხენა ფეხი მარჯვენაზე ოდნავ წინ მდებარეობს, აშკარაა რომ ფიგურა ფეხის თითებიდან იწყებს ნაბიჯის გადადგმას, ფეხის თითებზევე რჩება მარჯვენა ფეხი და მოძრაობის ისეთი ხასიათი იქმნება თითქოს ფიგურა რაღაცას ან ვიღაცას უნდა მიეპაროს. მოძრაობის მიპარვით ხასიათს 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. 33). 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

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 56

² იქვე, გვ. 56

³ იქვე, გვ. 56

მუხლებში გამართულ ფეხებზე დგას და ემზადება მოძრაობის პირველი ნაწილის შესასრულებლად, ოღონდ ფეხების მოძრაობის შეცვლით. ე. ი. მოცეკვავე ხან მარჯვენა ფეხიდან 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.

საინტერესოა არღუნის ხეობის ფიგურა, რომელიც წარმოადგენს დაბალ, უწესო ფორმის კვარცხლბეკზე შეყენებულ მამაკაცს ძლიერ მოძრაობაში¹. (სურ. 34) ფიგურა თითქოს „დამანჭულ-დაგრეხილია“, სხეულის ამგვარი მდგომარეობით თავისებურ საცეკვაო მდგომარეობას გადმოგვცემს და ჩვენი აზრით, „ბერიკაობაში“ თხის როლის შემსრულებლის ცეკვა თამაშს ეხმიანება, რაც მაყურებლებს სიცილს გვრის². 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 ზეადმართული და განზე გაწეულია, მარჯვენა ხელში თითქოს ხელშუბი უჭირავს, მარცხენაში – გაურკვეველი საგანი. არღუნის ხეობის მეოთხე ფიგურასთან მსგავსებას ამჟღავნებს დაღესტანში ნაპოვნი ფიგურებიც. (სურ. 35)

აშკარა საცეკვაო ქმედებებზე მიუთითებენ დაღესტანშივე აღმოჩენილი ორი ფიგურა: ერთის ტორსი და მკლავები ერთმანეთისაგან დიფერენცირებული არ არის. ფიგურა უფორმო, გამართულ მდგომარეობაში მოცემულ მარცხენა ფეხზე დგას, მარჯვენა კი არაბუნებრივად არის ასროლილი მარჯვნივ (სურ. 36) და მთლიანობაში კიდურები ერთობ სახასიათო საცეკვაო მოძრაობას აფიქსირებენ, ისე, რომ შესაძლებელია ფიქსირებული მოძრაობის სავარაუდო გაგრძელების დანახვაც, როდესაც მოცეკვავე, ისევ მუცელზე ხელებდაწყობილი მდგომარეობით, ასროლილი მარჯვენა ფეხის დადგმისთანავე მარცხენა ფეხს აისვრის მარცხნივ.

დაღესტნის მეორე ფიგურას ფეხები შეერთებული აქვს, რკალისებური მკლავებიდან მარჯვენა მხრიდან თეძომდე დაბლაა დაშვებული, მარცხენა კი

¹ გ. ჯავახიშვილი, „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბ. 1984 წ. გვ. 57

² გ. წერეთელი, „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, 1893წ. №5, გვ. 8

ზეაღმართულია და უერთდება თავს (სურ. 37). მკლავების ამგვარი მდგომარეობით ეს ფიგურა ერთის მხრივ, ზუსტ მსგავსებას ამჟღავნებს ინდოეთში, ნილგირიის ძველ დასახლებაში აღმოჩენილ ქანდაკებასთან¹ (სურ. 38) და მეორეს მხრივ, ეხმიანება ქართულ ცეკვებში გამოყენებულ ხელის მდგომარეობებს. მაგალითად მოძრაობა „ჩაკვრის“ შესრულებისას ქალის ხელების პოზიციას.

საკმაოდ დინამიკური გამომსახველობა აქვს დაღესტნიდან მომდინარე კიდევ ერთ ფიგურას (სურ. 39), რომელიც ფართოდ გაშლილ და მუხლებში მოხრილ ფეხებზე, ჩამჯდარ მდგომარეობაშია მოცემული. თუმცა, ჩამჯდარი მდგომარეობის მიხედვით არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ფიგურა ზის და არ მოძრაობს. ამგვარ აზრს ეწინააღმდეგება არა მარტო ის, რომ ფეხების დაბოლოებები ერთ ხაზზე არ არის მოცემული და მარჯვენა მარცხენაზე შედარებით წინ დგას, არამედ ზედა ტანის ოდნავ გადახრილობა მარცხნივ, ასევე მარცხნივ 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, ეხმიანება „ფარულას“ სახელწოდებით ცნობილ, ცეკვა „ხორუმისათვის“ დამახასიათებელ მოძრაობას.

ყველა ფიგურის (მათი აღმოჩენის ადგილების მიუხედავად), განსაკუთრებით ფეხებისა და ხელების მდგომარეობები, სავსებით 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,

¹ Э. А. Королева, «Ранние формы танса», Кишинев, 1977г. Стр. 142, рис. 59

თუნდაც თავიანთი ითიფალობით, ერთი საწესო ქმედების პერსონაჟებს განასახიერებენ.

„საქმისად“, „ბერიკაობა“, „ყვენობა“ „ფადიკო“, „დათვობია“ და „ფოთლით ცეკვა“ თავისი შესრულების ტრადიციებით ერთმანეთთან ახლოს დგანან:

- გაზაფხულის დამდეგს სრულდებოდა (უმეტესად ყველიერის კვირაში) საქმისაი, ბერიკაობა, ყვენობა, ფადიკო, დათვობია;
- სატრფიალო სცენის წარმოდგენა ხდება (საქმობა) საქმისაიში, ბერიკაობაში, ყვენობაში, ფადიკოში, დათვობიაში, ფოთლით ცეკვაში;
- ქალის დაუფლებისათვის ბრძოლას გადმოგვცემს საქმისაი, ყვენობა, ფადიკო და დათვობია. თუმცა ამგვარი სცენის მიახლოებულ ვარიანტად შეიძლება მივიჩნიოთ: 1) „ბერიკაობაში“ სცენა, როდესაც თხის ნიღბიანი ბერია მეფე დედოფლის საცეკვაო დუეტში ერთვება 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 რამე განსხვავება შეინიშნება, ჩვენი აზრით, ეს გამოწვეულია იქიდან, რომ აღნიშნული 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 ღვთაების კულტთან. აქედან გამომდინარე, თუ შ. ამირანაშვილი თვლის, რომ ბრინჯაოს ითიფილური ქანდაკებები „საქმისადს“ რიტუალში მონაწილე პირები არიან. არც ის არის გამორიცხული, რომ ისინი „ბერიკაობის“, „ყვენობის“, „ფადიკოს“, „დათვობიას“ „ფოთლით ცეკვის“ სანახაობის პერსონაჟებს ეხმიანებიან გარდა ამისა უშუალო კავშირს ამუღვენებენ ითიფალობა დამახასიათებელ „ფოთლით ცეკვასთან“ და „პარიკელას“ წესთან.

თავი VI სამადლოს ქვევრის მოხატულობა და მოცეკვავეთა გამოსახულებები რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე

საფერხულო ცეკვების იკონოგრაფიულად თითქმის ერთმანეთის მსგავსი მაგალითებია მოცემული ძვ. წ. აღ-ის IV-I ს.ს. სამადლოს ისარნასა (სურ. 40) და ქვევრზე. (სურ. 41, 42, 43)

ი. გაგოშიძე „ისარნის“ და ქვევრის ფერხულს 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 ტანზე¹. 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 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 ღვთაებას და ამით შესთხოვს მას უხვ მოსავალს, მოსავლის სიუხვეში კი, რა თქმა უნდა, განისაზღვრება ყურძნის მოსავალიც. გარდა ამისა, ისარნასა და ქვევრზე გამოსახული ფერხულები ერთმანეთს ჰგავს: (სურ. 44)

- მეფერხულები მოძრაობენ ზურგით ცენტრისკენ.
- როგორც ისარნის, ასევე ქვევრის ფერხულის შესრულებისას ხელები „ხელისეღნაკიდებულ“ 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,

¹ ი. გაგოშიძე, „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, აღმანახი 7, თბილისი, 1975 წ. გვ.35.

შესაძლებელია, ეს დღესასწაულიც როველთან 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 გამოსატული, 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 პროცესიის 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.

ამ 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 (სურ. 45). იგი აღმოჩენილია 1975-76 წწ. კავთისხევის არქეოლოგიური გათხრებისას კავთისხევის „დაჭრილების“ სამაროვნის №25 ქვევრსამარხში, არქეოლოგ ნოდარ ნაკაიძის მიერ¹.

ბეჭედზე გამოსახულ ადამიანს არ აქვს სახის ნაკეთები, 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.

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 ელემენტბთან მიმართებაში გარკვეულ ასოციაციებსაც იწვევს. მაგალითად, იგი ძალიან ემსგავსება ცეკვა ქართულის შესრულებისას ვაჟის „ხელცვლას“ და ასევე „მოხევური“ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელის მდგომარეობებს.

¹ „კავთისხევის არქეოლოგიური ძეგლები“, „მეცნიერება“, თბილისი 1980წ. გვ. 39 ტაბ. XXXIX

დასკვნა

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 მივიღვართ ძვ. წ. აღ-ის I საუკუნემდე. ძვ. წ. აღ-ის IV-III ს.ს. კი კავთისხევის ფიგურა, 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. ეს რომ ასეა, ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ქსენოფონტეს ცნობაც, რომლის მიხედვითაც: „მოსიკეები (უძველესი 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

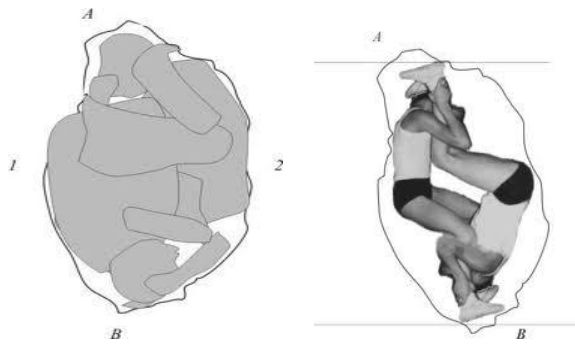
¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი 1997წ. გვ. 77

ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი

სურ. 1 ბიზონ – არწივის სკულპტურა (მიახლოებითი ასაკი – 34 500 წელი)



სურ. 2 ბიზონ – არწივის სკულპტურის პალეოქორეოგრაფიული რეკონსტრუქცია



სურ. 3 იმირის გორის მროკავ - მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 4 არუსლოს გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. ად. VI – IV ათასწლეულები)



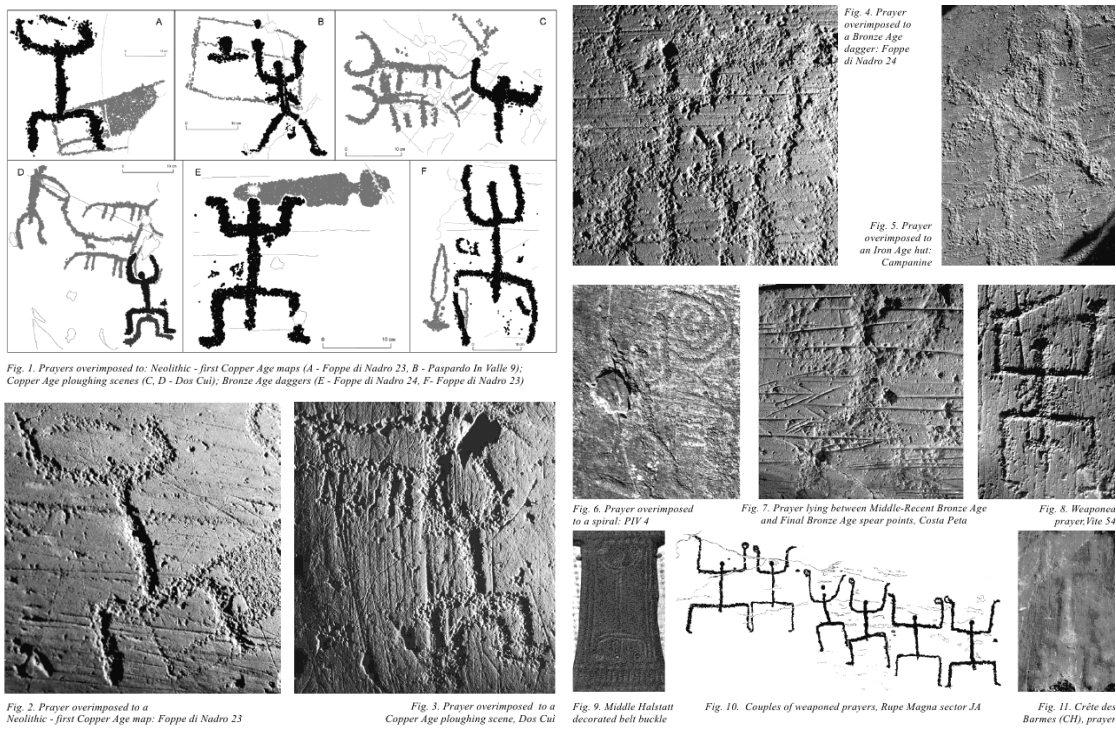
სურ. 5 იმირის გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. ად. VI – IV ათასწლეულები)



სურ. 6 იმირის გორის მროკავ – მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)



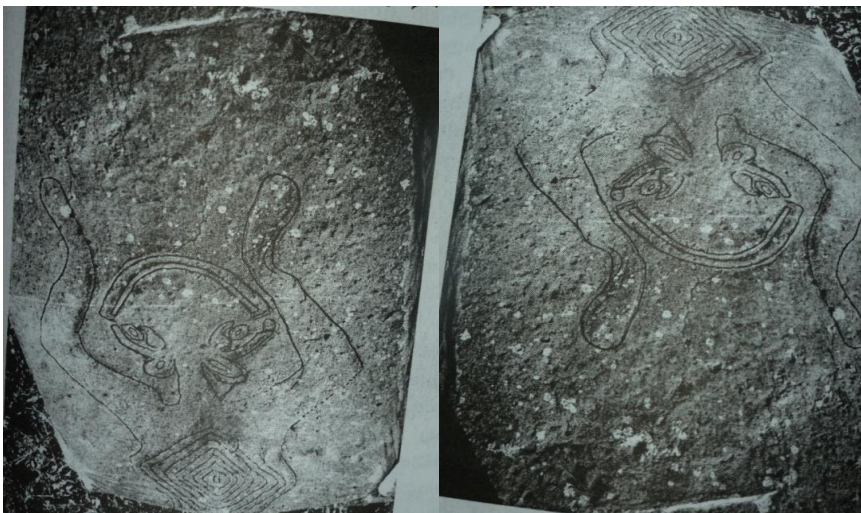
სურ. 7 ვალკამონიკას კლდის ფიგურები



სურ. 8 „ქუნცულა“ - ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანი (ძვ. წ. აღ. IV – III ათასწლეულები)



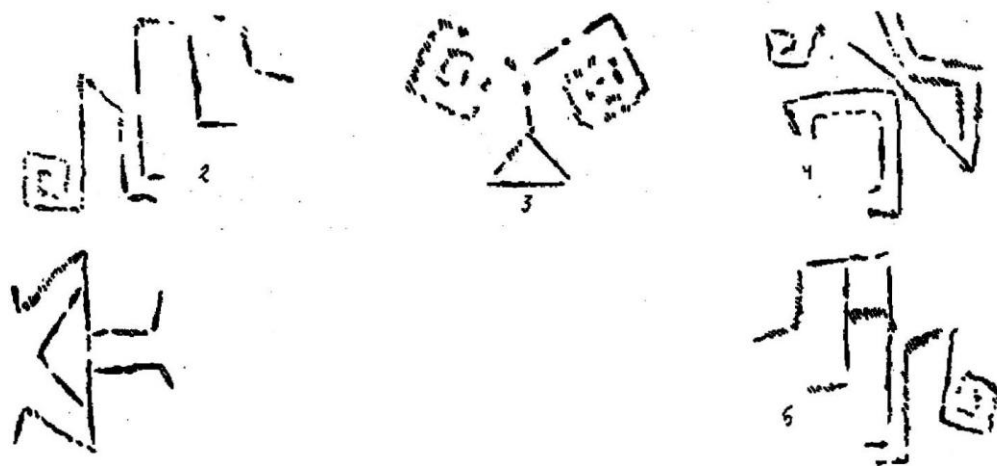
სურ. 9 „მროკავი ურჩხული“ – რეხის ქვის გამოსახულება (ძვ. წ. აღ. IV – III ს.ს.)



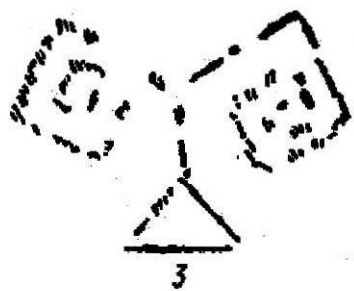
სურ. 10 ოზნის თიხის ფიალა (ძვ. წ. აღ. IV – III ათასწლეულები)



სურ. 11 ოზნის თიხის ფიალის ნიშნები (ბ. კუფტინის მიხედვით)



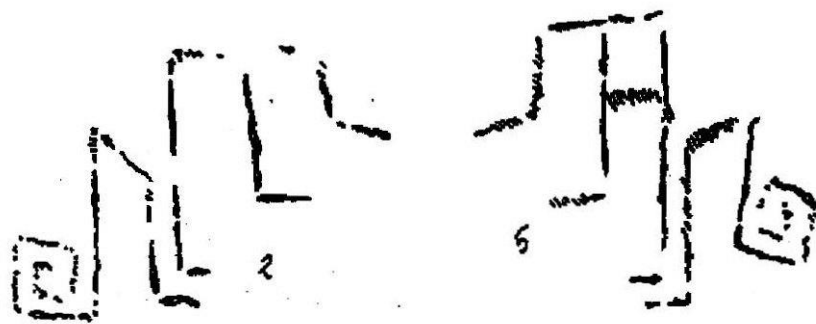
სურ. 12 ოზნის ფიალის ხის გამოსახულება



სურ. 13 „ყუნცულა“ ხელებაპრობილი მროკავი



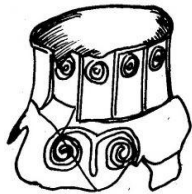
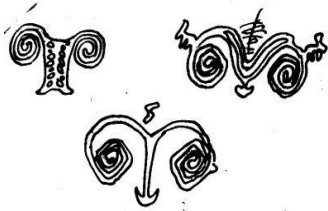
სურ. 14 ოზნის ფიალის სარკისებური მე-2-ე და მე-5-ე ნიშნები



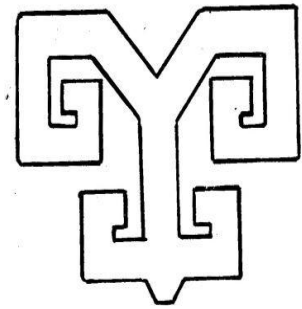
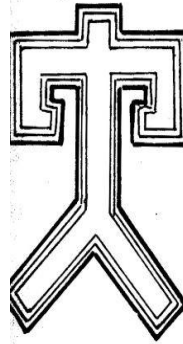
სურ. 15 ოზნის ფიალის ნიშანი (ბ. კუფტინის და დ. ჯანელიძის მიხედვით მე-4-ე ნიშანი)



სურ. 16 მტკვარ-არაქსის კულტურის კერამიკის ხატოვანი ნიშნები, ხევისურულ ორნამენტში დამოწმებული „რქანი“ და ოზნის ფიალის II და V ნიშანთა დეტალები



1. კერამიკული კუბუკის დეკორი „მტკვარ-არაქსის“ კულტურა, ტ. ჩუბი-ნიშვილის მიხედვით.



„რქანი“, ხევისურული ორნამენტის ნიმუშები. ე. ბარდაველიძისა და გ. ჩიტაიას მიხედვით.



სურ. 17 ოზნის ფიალის ნიშანთა რიგითობა ჩვენეული ინტერპრეტაციით
I ნიშანი



II ნიშანი



III ნომერი



IV ნომერი



V ნიშანი



სურ. 18 სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე გამოსახული ფრესკის დეტალი



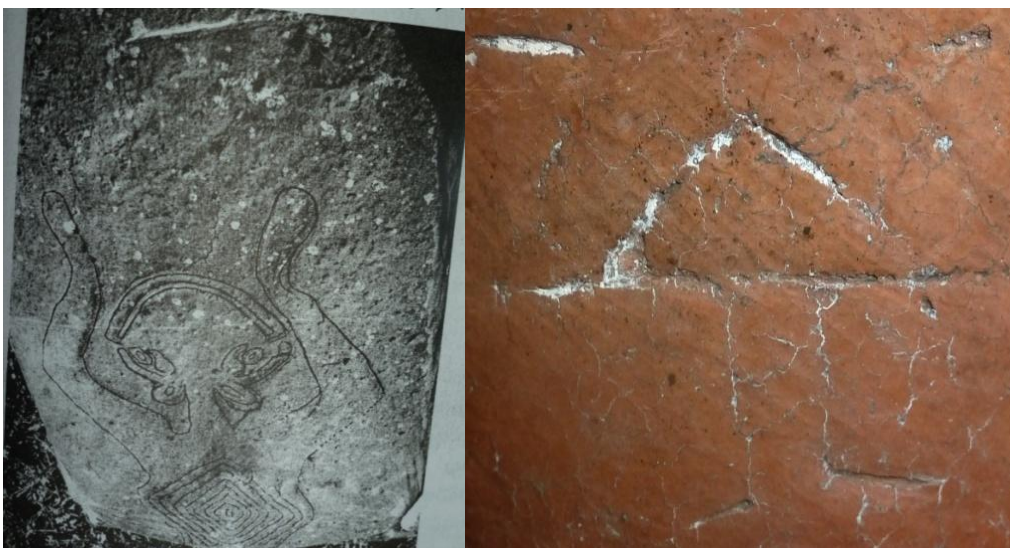
სურ. 19 სუხიშვილების ქართული ნაციონალური ბალეტი ცეკვა „სამაია“



სურ. 20 რეხის ქვის, ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს გორის გამოსახულებები



სურ. 21 რეხის ქვის და ოზნის თიხის ფიალის გამოსახულებები



სურ. 22 თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. აღ. II ათასწლეულის I ნახევარი)



სურ. 23 ურუქის ალგბასტრის ჭურჭელი (ძვ. წ. აღ. 3200 – 3000წ.წ.)



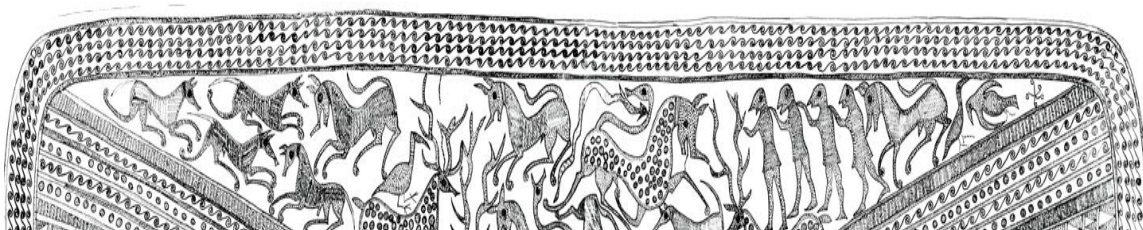
სურ. 24 კარატეპეს სამხრეთ კედლის რელიეფური კომპოზიცია



სურ. 25 სათოვლე ნაბაღების ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. ად. IX – VII ს.ს.)



სურ. 26 სათოვლე ნაბაღების სარტყელის კომპოზიციის ზედა სცენა



სურ. 27 თრიალეთის თასსა და სათოვლე ნაბაღების სარტყელზე გამოსახული მწყობრი



სურ. 28 სათოვლე ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა



სურ. 29 მეღაანში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭელზე გამოსახული შიშველი ქალის ფიგურა I (ძვ. წ. აღ. IX-VIII ს.ს.)



სურ. 30 მეღაანის შიშველი ქალის ფიგურა II



სურ. 31 კაჭრეთის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება



სურ. 32 მელაანის ფარიანი ფიგურა



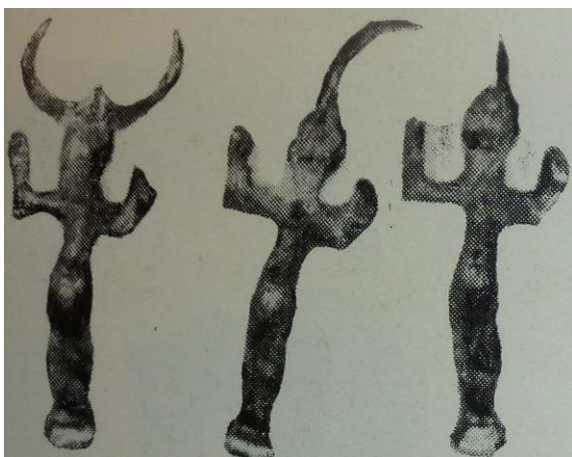
სურ. 33 შორაპნის ითიფალური ქანდაკება



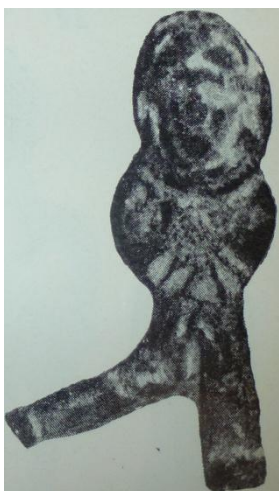
სურ. 34 არღუნის ხეობის ფიგურა



სურ. 35 დაღესტნის ფიგურები



სურ. 36 დაღესტნის ფიგურა



სურ. 37 დაღესტნის ფიგურა



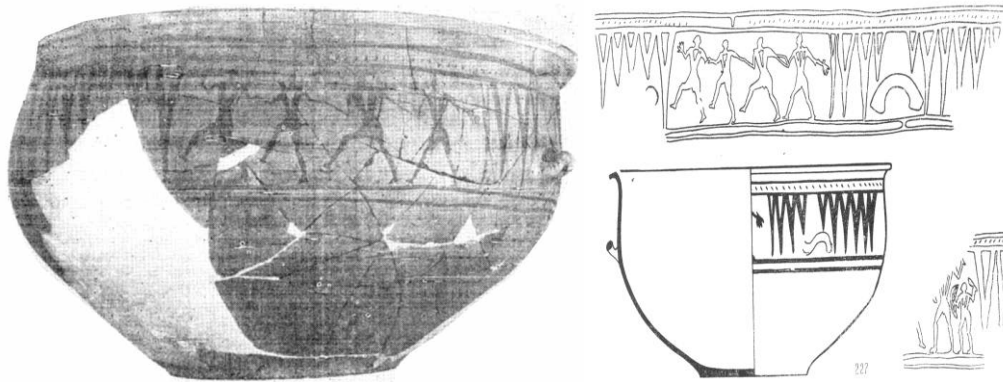
სურ. 38 ანთროპომორფული ქანდაკება ნიღგირიიდან (ინდოეთი)



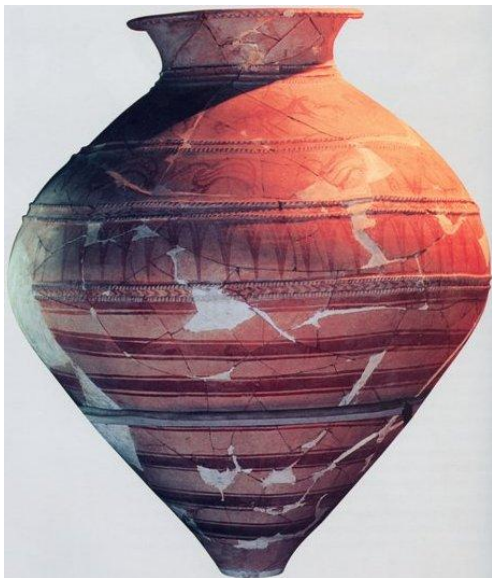
სურ. 39 დაღესტნის ფიგურა



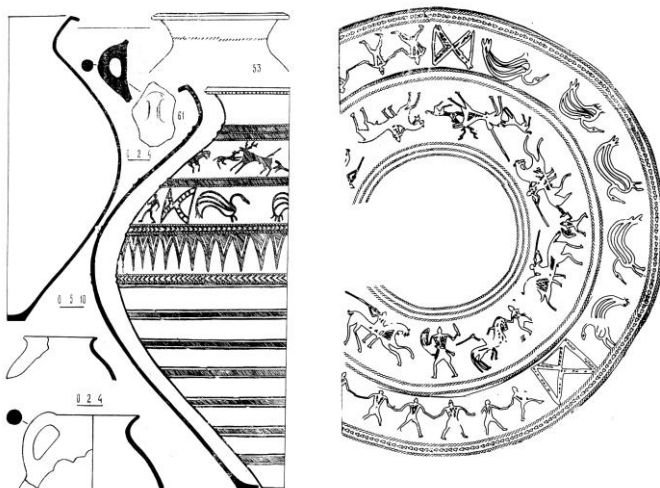
სურ. 40 სამადლოს ისარნა (ძვ. წ. აღ. IV – I ს.ს.)



სურ. 41 სამადლოს ქვეერი (ძვ. წ. აღ. IV – I ს.ს.)



სურ. 42 სამადლოს ქვეერის მოხატულობა



სურ. 43 სამადლოს ქვევრის მოხატულობა



სურ. 44 სამადლოს ქვევრისა და ისარნის ფერხულები



სურ. 45 კავთისხევში აღმოჩენილ ბეჭედზე გამოსახული მოცეკვავე (ძვ. წ. აღ. IV-III)

