

მხატვრულ–კულტურულ ტრადიციათა ტრანსფორმაციის ასპექტები
ქართულ ლითონმქანდაკელობაში (ახ.წ. I-III სს.)

მარიამ გაბაშვილი

*სადისერტაციო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ხელოვნების
ინტერდისციპლინური პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
ნინო ჭიჭინაძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2014

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის
დეკანს გიორგი გვალას
ამავე ფაკულტეტის დოქტორანტის
მარიამ გაბაშვილის

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

მარიამ გაბაშვილი

25.12.13

აბსტრაქტი

ნაშრომი მიზნად ისახავს ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების ლითონმქანდაკებლობის მხატვრული თავისებურებებისა და სტილური ტრანსფორმაციის მონოგრაფიულ შესწავლას საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მიხედვით. კვლევა ეყრდნობა ნაწარმოებთა დეტალურ აღწერას, მხატვრულ-სტილურ და იკონოგრაფიულ ანალიზს. კვლევის შედეგია ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციური სქემების კლასიფიკაცია, ლითონმქანდაკებლობის მხატვრული ტენდენციების ხელახლა გააზრება და მხატვრული სისტემების რეკონსტრუქცია.

ნაშრომი ეძღვნება დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, მთის რაჭაში, სოფელ ღების ტერიტორიაზე მდებარე ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლებზე და სოფელ კვაშხეთში მიკვლეული ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრულ-სტილურ განხილვას და იკონოგრაფიულ კლასიფიკაციას. ჭვირული ბალთების - კვადრატული ჩარჩოთი მოფარგლული, ზომიერებული რელიეფური კომპოზიციებით შემკული ნივთების - შესწავლა წარმოაჩენს საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილ წინარე პერიოდების მცირე ხელოვნების არტეფაქტებში ასახულ მხატვრულ ტრადიციათა კონცეპტუალურ მნიშვნელობას, მხატვრული მიეზების, განვითარებისა და სახეცვლილების საგულისხმო გზებს. არტეფაქტები და მხატვრული ტენდენციები გაშუქებულია კროსკულტურული მიდგომით, სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილში, რაც გულისხმობს მათ განხილვას როგორც ადგილობრივ, ისე საქართველოს ფარგლებს გარეთ შექმნილი მატერიალური კულტურის ძეგლების ფართო კონტექსტში, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კოლხური და ცენტრალურკავკასიური, ელინისტურ-კოლხური და ჩრდილოკავკასიური (ყობანისა და დიგორიის) მხატვრული ტრადიციების ფონზე; შედარებითი ანალიზით წარმოჩენილია სტილური პარალელები თუ განსხვავებები ამ კულტურებში შექმნილ არქეოლოგიურ ძეგლებთან. ასევე მოცემულია თანადროული იბერიული მხატვრული ნაწარმის შედარებითი დახასიათება.

საკვლევ პრობლემებს მნიშვნელოვანწილად შუქს ფენს ძვ. წ. პირველი ათასწლეულის დასავლეთ ირანის - ლურისტანისა და ჰასანლუს არქეოლოგიურ

კულტურებში შექმნილი ის არტეფაქტები, რომელთა მხატვრულ-სტილური კონცეფცია დიდ სიახლოვეს ავლენს ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით დათარიღებულ ჭვირულ ბალთებთან. ნაშრომში ასევე განხილულია ნომადური ხელოვნების, კერძოდ, სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ნაწარმოებები, რომლებიც მკაფიოდ განსხვავდება საქართველოს ტერიტორიაზე ჩასახული და განვითარებული ბრინჯაოს პლასტიკისაგან და მის ავტოხთონურ ხასიათს ადასტურებს.

ნაშრომში ასევე განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა იმ ბალთების მხატვრული წარმომავლობის საკითხებს, რომლებიც შექმნილია ჩრდილო კავკასიაში და მათი წარმომავლობა დღემდე უცნობი რჩებოდა. რაჭისა და ჩრდილო კავკასიის გეოგრაფიული სიახლოვისა და მხატვრული კავშირების ჭრილში მოცემულია კავკასიის მეტალურგიის მცირე ისტორიული ექსკურსი, რომელიც წარმოაჩენს დასავლეთ კავკასიის (კოლხეთის მთიანი ნაწილის) პრიორიტეტულ პოზიციას და ადგილობრივ ტრადიციათა მყარ საფუძვლებს.

ნაშრომის ერთი თავი სპეციალურად ეძღვნება სემანტიკას, რომელიც ფოკუსირებულია ბალთების კომპოზიციურ სქემებსა და მხატვრულ თავისებურებებზე - აქ ნათლადაა ასახული თუ რაოდენ ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან ფორმა და შინაარსი. შედეგად, ახსნილია ბალთების მხატვრული რეპერტუარის დამახასიათებელი თავისებურებანი.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: გვიანანტიკური, ჭვირული, ბალთა, კომპოზიციური სქემა, არტეფაქტი, ზოომორფული

Aspects of Transformation of Artistic-Cultural Traditions in the Metalworking of Georgia

(First-third centuries AD)

Abstract

The thesis aims at the monographic study of the artistic peculiarities and stylistic transformation of the metalwork from the first to the third century AD according to the bronze openwork buckles discovered in Georgia. The research method is based on the detailed description and stylistic and iconographic examination of the objects. The outcome of the investigation deals with the classification of the compositional schemes of the buckles, re-interpretation of artistic tendencies and reconstruction of artistic systems.

The thesis presents the openwork buckles unearthed in the Brill and Shosheti necropolises near village Ghebi in Racha, the highland of West Georgia. The exploration of the openwork buckles –square plaques with zoomorphic compositions arranged inside a frame – reveals the conceptual significance of the artistic traditions expressed in the minor artifacts of earlier periods discovered in Georgia, as well as the ways of artistic development and transformation. The artifacts and artistic tendencies are studied with the cross-cultural approach, along both the synchronic and diachronic dimensions, which implies the discussion of both local and foreign artifacts in a broader context, against the background of the artistic traditions of Late Bronze and Early Iron Age Colchis and the Central Caucasus, Hellenistic Colchis, and the North Caucasus (Koban and Digoria).

The Late Bronze and Early Iron Age artifacts created in the archaeological cultures of Luristan and Hasanlu in North-West Iran throw additional light upon the issues under discussion. The artistic concept of these artifacts shows close resemblance with that of the bronze buckles from Georgia. The thesis presents also the discussion of the artifacts of nomadic art and of the Scythian “animal style” in particular, which clearly differ from the bronze sculpture arisen and developed on the territory of Georgia thus confirming its autochthonic character.

The thesis particularly addresses the question of the artistic provenance of the buckles purchased in the North Caucasus from dealers that remained unclear until recent time. In the context of the close relations of highland Racha with the North Caucasus, an overview of

the metallurgical manufacturing of the Caucasus is done that reveals leading position and strong local traditions of the west Caucasus in general and of the mountainous region of Colchis in particular .

The semantic aspects are discussed in the special chapter of the thesis that focuses on the compositional schemes and artistic peculiarities of the buckles.

Key words: Late Antique, openwork, buckle, compositional scheme, artifact, zoomorphic

მადლობა

მსურს ჩემი მადლიერება გამოვხატო იმ ადამიანების მიმართ, რომელთა თანადგომით შესრულდა ეს ნაშრომი. მადლობა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტს, რომელმაც მომცა შესაძლებლობა ნაყოფიერად და გეგმაზომიერად შემესრულებინა სადისერტაციო ნაშრომი. უღრმესი მადლობა პროფესორ ნინო ჭიჭინაძეს ნაშრომის შესრულებისას გაწეული ხელმძღვანელობისათვის. დიდი მადლიერებით მინდა მოვიხსენიო ჩემი პედაგოგი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი კიტი მაჩაბელი, რომლის უშუალო ძალისხმევითა და მეცადინეობით გადავდგი რთული ნაბიჯები საქართველოს წინაქრისტიანული ხელოვნების კვლევის არცთუ იოლ გზაზე. ასევე, დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის თანამშრომლებს ჩემთვის მოცემული პროფესიული და კოლეგიალური რჩევებისა თუ კრიტიკული შენიშვნებისათვის.

განსაკუთრებული მადლობა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ს. ჯანაშიას სახ. მუზეუმს, არქეოლოგიური დეპარტამენტის თანამშრომლებს, მეტადრე კი ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს, არქეოლოგ ლეილა ფანცხავას - მუზეუმის ძირითადი და „მცირე ექსპედიციების“ №1 ფონდის მცველსა და ალ. ჯავახიშვილის კაბინეტის გამგეს - ფონდში არსებულ მასალაზე ხელმისაწვდომობისა და მასზე სრულყოფილი მუშაობის შესაძლებლობისათვის. მასვე ეკუთვნის უანგარო პატივი არქეოლოგიური მეცნიერების ურთულეს შრეებში ჩემი გათვითცნობიერებისა და მუდამ სწორი გეზის წარმართვისათვის.

მადლობას ვუხდის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის აკად. ო. ლორთქიფანიძის სახ. არქეოლოგიურ ცენტრს და ქალბატონ დარეჯან კაჭარავას მ. ლორთქიფანიძის კაბინეტში დაცულ სამეცნიერო ლიტერატურაზე მუშაობის ხელშეწყობისათვის.

მადლობა მინდა მოვახსენო ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის არქეოლოგიის მიმართულების დოქტორანტს ანა ჭეიშვილს მასალების მოწოდებისა და დახმარებისათვის.

ამასთანავე, დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო ჩემს მეგობრებს, ან უბრალოდ იმ ადამიანებს, რომელთა გულშემატკივრობით წარვსდექი თქვენს წინაშე.

აბრევიატურები

ენიმკის მოამბე – აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე.

მსკი – მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის

ომმ – ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

სემ – საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

სსმმ – აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე

АНА – Академия наук Абхазии

АН ГССР – ТИИ АН ГССР – Труды Института истории, археологии и этнографии им. акад. И. А. Джавахишвили АН ГССР. Тбилиси

ВГМГ – Вестник государственного музея Грузии

ВДИ – Вестник древней истории. Москва

ЗКВАМР – Записки Коллегии востоковедов при Академии Музея Российской Акад. наук. Ленинград

ИГАИМК – Известия Государственной Академии Истории Материальной культуры. Ленинград-Москва

ИКОМАО – Известия Кавказского отделения Московского археологического общества

ИРАИМК – Известия Российской академии истории Материальной культуры

ИЮОНИИ – Известия Юго-Осетинского Научно-Исследовательского Института

КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры

МАК – Материалы по археологии Кавказа

МИА – Материалы и исследования по археологии СССР. Ленинград-Москва

СА – Советская археология. Москва

СГЭ – Сообщения Государственного Эрмитажа

СМОМПК – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа

СОГАИМК – Сообщения Государственной Академии истории материальной культуры

JNES – Journal of Near Eastern Studies

ESA – Eurasia Septentrionalis Antiqua

WPZ – Wiener Prähistorische Zeitschrift

BMM – Bulletin of Metropolitan Museum

ს ა რ ჩ ე ვ ი

სარჩევი	IX
აბრევიატურები	VIII
ტაბულების ჩამონათვალი	XII
რუკების ჩამონათვალი	XVII
შესავალი.....	1

თავი I

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კვლევის ისტორიისათვის	10
1.1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების არქეოლოგიური შეფასებები	11
1.2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკა	19
1.3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული ანალიზი	28

თავი II

ლების და კვაშიეთის ბალთების კლასიფიკაცია მხატვრულ-სტილური და
იკონოგრაფიული თავისებურებების მიხედვით

2. 1 I იკონოგრაფიული ჯგუფი, I და II სტილური ქვეჯგუფი	45
2.2 II იკონოგრაფიული ჯგუფი, IV, V, VI, VII სტილური ქვეჯგუფები	68
2.3 III და IV იკონოგრაფიული ჯგუფი, VIII სტილური ქვეჯგუფი	82
2.4 უცნობი ჭვირული ბალთების წარმომავლობის განსაზღვრისათვის (I იკონოგრაფიული ჯგუფის III სტილური ქვეჯგუფი)	94

თავი III

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღებისათვის

3.1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღება ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის ფარგლებით	108
3.2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღება ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით	113

თავი IV

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკა და ატრიბუცია 124

თავი V

მხატვრულ-კულტურული ინტერაქცია: ევრაზიული მხატვრული ტრადიციის
ტრანსფორმირება და ჭვირული ბალთების სტილის ფორმირება

5.1 ვანის ჭვირული თავსამკაული და ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების

მხატვრული რემინისცენციები 140

5.2 ჭვირული ბალთების სტილური ტენდენციების მიმართებანი

დასავლეთ ირანის (ლურისტანი, ჰასანლუ) მხატვრულ ბრინჯაოსთან 144

5.3 სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილისა“ და ჭვირული ბალთების

მხატვრული ასპექტების ურთიერთმიმართება 161

თავი VI

ჩრდილოკავკასიური არტეფაქტები და კავკასიის მეტალურგია

6.1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთებისა და ჩრდილოკავკასიური

არტეფაქტების მხატვრულ-სტილური მიზანდასახულობა 180

6.2 ჩრდილო და დასავლეთ კავკასიის მელითონეობა 184

6.3 რაჭა-დიგორიის არტეფაქტების მხატვრულ-სტილური პარალელები 194

თავი VII

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების თემის - ზურგისკენ თავმოზრუნებულ

ცხოველთა იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისისათვის 202

თავი VIII

ბრინჯაოს ჭვირული ზალთების მხატვრული ტენდენციების

მიმართება თანადროულ ძეგლებთან	247
დასკვნა	258
ბიბლიოგრაფია	268

ტაბულების ჩამონათვალი

ტაბულა I: 1.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა. მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ნიუ-იორკი; 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა. გ. სამხარაძის კერძო კოლექცია; 3.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. ონჭევიდან (ონის მუნიციპალიტეტი). ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი - ომმ 3211; 4.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. ნაკიეთიდან (ონის მუნიციპალიტეტი). ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი - ომმ 6565(2); 5.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა. ბრიტანეთის მუზეუმი

ტაბულა II: 1-4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან - 1. სემ 5-993:603; 2. სემ 5-993; 3. სემ 5-993:456; 4. სემ 5-993:264

ტაბულა III: 1-ა - 2-ბ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან - 1ა - სემ 5-993:15; 2 ბ - სემ 5-993:16

ტაბულა IV: 1-4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან - 1.ინვენტარის ნომრის გარეშეა; 2. სემ 5-993:352; 3. ინვენტარის ნომრის გარეშეა; 4. ინვენტარის ნომრის გარეშეა

ტაბულა V: 1-2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები შოშეთის ნეკროპოლიდან - 1. სემ 14-998:29; 2. ინვენტარის ნომრის გარეშეა; 3-4. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები კვაშხიეთიდან - 3. ინვენტარის ნომრის გარეშეა; 4. სემ 14-998:20

ტაბულა VI: 1, 3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები შოშეთის ნეკროპოლიდან; 2, 4. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ჯიეთის სამაროვნიდან - 2. სემ 11-85-25; 4. სემ 11-85-10

ტაბულა VII: 1-2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები კვაშხიეთიდან; 3-4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ჯიეთის სამაროვნიდან - 4. სემ 11-85-88

ტაბულა VIII: 1.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა კიევის ისტორიული მუზეუმიდან (პ. უვაროვას მიხედვით); 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა შოშეთის ნეკროპოლიდან - სემ 14-998:1; 3. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა (პ. უვაროვას მიხედვით, წარმომავლობა უცნობია); 4-6. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან - 4.სემ 5-993:456; 5-6 ინვენტარის ნომრის გარეშეა

ტაბულა IX: 1-3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან

ტაბულა X: 1.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან; 2-3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები შოშეთის ნეკროპოლიდან

ტაბულა XI: 1-2 ბრინჯაოს ჭვირული ფირფიტები სამხრეთ ურალიდან (პერმის ფირფიტები); 3 - ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. ონჟევიდან - ომმ 3211; 4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან - სემ 5-993:352

ტაბულა XII: ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა შოშეთიდან; 2, 4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ჯიეთის სამაროვნიდან - 2.სემ 11-85-74; 3.ბრინჯაოს ჭვირული ფიგურულგამოსახულებიანი საკიდი იკოთიდან; 5.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა კვაშხიეთიდან

ტაბულა XIII: ბრინჯაოს ბალთა ცხენოსნის გამოსახულებით კლდეეთიდან. სემ 11-57:38

ტაბულა XIV: კოლხური გრავირებული ცულები. გრაფიკული ჩანახატები ლ. ფანცხავას მიხედვით

ტაბულა XV: 1.სპილენძის დიადემა ქვაცხელადას; 2.სპილენძის დიადემა გუდაბერტყადას. გრაფიკული ჩანახატები ი. ღამბაშიძის მიხედვით

ტაბულა XVI: 1, 4 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები შოშეთიდან; 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ბრილიდან

ტაბულა XVII: 1. ოქროს ჭვირული თავსამკაული ვანიდან - სემ 1-2005/1; 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ნაკიეთიდან - ომმ 6565(2); 3. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმიდან

ტაბულა XVIII: 1.ბრინჯაოს საყბეური. ლურისტანი; 2.ბრინჯაოს საყბეური პერსონიფიცირებული ცხოველის გამოსახულებით. ლურისტანი

ტაბულა XIX: 1-2 ცხენის ბრინჯაოს მოსართავები. ლურისტანი; 3-5 ბრინჯაოს რგოლები. ლურისტანი

ტაბულა XX: 1-4 ბრინჯაოს საკინძის თავები. ლურისტანი

ტაბულა XXI: 1-5 ბრინჯაოს „კერპები“. ლურისტანი

ტაბულა XXII: 1-4 ბრინჯაოს საკინძთა სწორკუთხა თავები. ლურისტანი

ტაბულა XXIII: 1-2 ბრინჯაოს საკინძთა სწორკუთხა თავები. ლურისტანი

ტაბულა XXIV: 1, 4. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან; 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან. ნიუ-იორკი; 3.

ბრინჯაოს საკინძის თავი ქაღალდთაების ჰერალდიკური კომპოზიციით.
ლურისტანი; 4. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა შოშეთის ნეკროპოლიდან

ტაბულა XXV: 1. ბრინჯაოს საკინძის თავი ქაღალდთაების ჰერალდიკური
კომპოზიციით. დეტალი. ლურისტანი; 2. ბრინჯაოს რგოლი. ლურისტანი; 3.
ბრინჯაოს ნალისებრი საკინძის თავი. ლურისტანი; 4-5 ბრინჯაოს ჭვირული
ბალთები შოშეთის ნეკროპოლიდან. ჩარჩოს არმიის დეტალები; 6. ბრინჯაოს
ჭვირული ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან. ჩარჩოს არმიის დეტალი

ტაბულა XXVI: 1-3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბრილის ნეკროპოლიდან; 4.
ბრინჯაოს საცხური. ლურისტანი; 5. ბრინჯაოს რგოლი. ლურისტანი; 6-7
ბრინჯაოს „კერპები“. ლურისტანი

ტაბულა XXVII: ბრინჯაოს საკიდი ლომის სკულპტურული გამოსახულებით.
ჰასანლუ. ჩრდილო-დასავლეთი ირანი

ტაბულა XXVIII: 1. ჭვირული ბალთა. ყაზახეთი (სკვითური „ცხოველსახოვანი
სტილი“); 2. ბრინჯაოს ჭვირული ფირფიტა. ყაზახეთი (სკვითური
„ცხოველსახოვანი სტილი“); 3. „შამანის“ დიადემა. ნაწილი I, ალმა-ათა (სკვითური
„ცხოველსახოვანი სტილი“); 4. „შამანის“ დიადემა. ნაწილი II, ალმა-ათა
(სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილი“)

ტაბულა XXIX: 1. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ცხოველთა ბრძოლის სცენით
(სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილი“). მინუსინის სტეპი. სამხრეთი ციმბირი;
2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ხარების წყვილადი გამოსახულებით (სკვითური
„ცხოველსახოვანი სტილი“). მინუსინის სტეპი. სამხრეთი ციმბირი; 3. ბრინჯაოს
ჭვირული ბალთა ცხოველთა ბრძოლის სცენით (სკვითური „ცხოველსახოვანი
სტილი“). ბაიკალისპირეთი. აღმოსავლეთი ციმბირი

ტაბულა XXX: 1-2 P-ური ოქროს ჭვირული ფირფიტები. ციმბირული კოლექცია; 3. P-
ური ბრინჯაოს ჭვირული ფირფიტები. ორდოსი. ჩრდილოეთი ჩინეთი

ტაბულა XXXI: 1-3 P-ური ბრინჯაოს ჭვირული ფირფიტები. ორდოსი. ჩრდილოეთი
ჩინეთი

ტაბულა XXXII: 1-2 B-ური წყვილადი ოქროს ჭვირული ბალთები ნადირობის
სცენით. ციმბირული კოლექცია

ტაბულა XXXIII: 1-3 ოქროს ჭვირული სწორკუთხა ბალთები. ციმბირული კოლექცია

ტაბულა XXXIV: 1-2 ოქროს სწორკუთხა ინკრუსტირებული ბალთები. ციმბირული კოლექცია; 3.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა გოლიათთა შერკინების სცენით. ორდოსი. ჩრდილოეთი ჩინეთი

ტაბულა XXXV: 1.ბრინჯაოს მოოქრული ჭვირული ბალთა ჩრდილო-აღმოსავლეთ ჩინეთიდან; 2.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ჩრდილო-დასავლეთ ჩინეთიდან; 3. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სამხრეთ ციმბირიდან; 4. ბრინჯაოს მოოქრული ჭვირული ბალთა სამხრეთ ციმბირიდან

ტაბულა XXXVI: 1.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ტეხილი ორნამენტით. ორდოსი. ჩრდილოეთი ჩინეთი; 2-3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ბადისებრი ორნამენტით. ჩრდილოეთი ჩინეთი; 4.ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ტალღოვანი ორნამენტით ივოლგინის ნაქალაქარიდან. სამხრეთი ციმბირი

ტაბულა XXXVII: 1. ბრინჯაოს საყბურთ. დეტალი. გალიათის სამაროვანი. ჩრდილო ოსეთი; 2.ბრინჯაოს ნივთი ხარისა და ვერძის სკულპტურული თავებით. კუმბულთას სამაროვანი. დიგორია. ჩრდილო კავკასია; 3.ბრინჯაოს სწორკუთხა ბალთა ხარის სკულპტურული თავით. ყობანი. ჩრდილო კავკასია; 4. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ჯიეთის სამაროვნიდან. ყვირილას ხეობა; 5. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან

ტაბულა XXXVIII: 1. ბრინჯაოს საკინძი ფრინველთა სკულპტურებით. ყობანი. ჩრდილო კავკასია; 2. ბრინჯაოს საკინძი ფრინველთა სკულპტურებით. დეტალი. ყობანი. ჩრდილო კავკასია; 3. ძაღლის ბრინჯაოს ქანდაკება. ყობანი. ჩრდილო კავკასია

ტაბულა XXXIX: 1. ფრინველისებრი ბრინჯაოს სტილიზებული „ბრილურ-დიგორიული“ ბალთა და ბუნიკი. ბრილი; 2. ბრინჯაოს სფერულთავიანი საკინძები. ბრილი; 3. ბრინჯაოს საკინძი ვერძის სტილიზებული თავით. ბრილი; 4. ბრინჯაოს „ბრილური“ ცულები. ბრილი (გრაფიკული ჩანახატები ლ. ფანცხავას მიხედვით)

ტაბულა XL: 1.ფრინველისებრი ბრინჯაოს სტილიზებული „ბრილურ-დიგორიული“ ბალთა და ბუნიკი. ბრილი; 2. ფრინველისებური ბრინჯაოს სტილიზებული „ბრილურ-დიგორიული“ ბალთები. დიგორია. ჩრდილო კავკასია; 3.ბრინჯაოს

ბუნიკები ფრინველის სტილიზებული გამოსახულებით. დიგორია. ჩრდილო კავკასია

ტაბულა XLI: 1.სტეატიტის ჭურჭლის რელიეფური კომპოზიცია. ტელ-აგრაბი. მესოპოტამია; 2. დანის სპილოსძვლის ტარი. ჯებელ-ელ-არაკი. ეგვიპტე

ტაბულა XLII: 1. ბრინჯაოს შტანდარტის თავი. ულის №2 ყორღანი. ყუბანისპირეთი; 2. ბრინჯაოს ბალთა ირმის ფიგურით. „შვიდი ძმის“ №2 ყორღანი. ყუბანისპირეთი; 3. ბრინჯაოს ბალთა ლოსის ფიგურით. ჟუროვკის I ყორღანი. შუადნეპრისპირეთი; 4. ოქროს ბალთა ირმის ფიგურით. „შვიდი ძმის“ № 2 ყორღანი. ყუბანისპირეთი

ტაბულა XLIII: 1. ვერცხლის მოოქრული სამკერდე ბალთა. „შვიდი ძმის“ №2 ყორღანი. ყუბანისპირეთი; 2.ვერცხლის საქამრე ბალთა. პაზირიკის №2 ყორღანი. ალთაი. ყაზახეთი; 3. შვლის ოქროს ქანდაკება. ციმბირული კოლექცია

ტაბულა XLIV: 1-2. ბრინჯაოს ბალთები ირმის სტილიზებული ფიგურით. „ჭისებრი“ სამარხი. ყოზანი. ჩრდილო ოსეთი; 3.ბრინჯაოს ბალთა ირმის სტილიზებული ფიგურით. ზემო რუთხა. დიგორია (ჩრდილო კავკასია); 4.ბრინჯაოს ფირფიტა ცხოველთა „უკანმოზრუნებული“ თავებით. „შვიდი ძმის“ № 3 ყორღანი. ყუბანისპირეთი

ტაბულა XLV: 1.ოქროს დამტამპული ფირფიტა ლომის გამოსახულებით. მაიკოპი. ჩრდილო კავკასია; 2.ოქროს ჭვირული თავსამკაული ვანიდან. სკულპტურული ჯგუფი. დეტალი

ტაბულა XLVI: 1. კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი № 374; 2-3. კოლხური გრავირებული ცულები თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №264; 4. კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №127; 5.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი № 362 (გრავიკული ჩანახატები ბ. ტეხოვის მიხედვით)

ტაბულა XLVII: 1.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი № 98; 2. 1.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №433; 3. 1. კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №69; 4. 1.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №425 (გრავიკული ჩანახატები ბ. ტეხოვის მიხედვით)

ტაბულა XLVIII: 1.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №432; 2.კოლხური გრავირებული ცული ცხინვალის განძიდან; 3.კოლხური გრავირებული ცული თლიის სამაროვნიდან. სამარხი №278; 4.კოლხური გრავირებული ცული წოისის განძიდან (შიდა ქართლი). (გრაფიკული ჩანახატები ბ. ტეხოვის მიხედვით)

ტაბულა XLIX: 1.ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი ჩაბარუხიდან (ფასანაური); 2. ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი თლიის სამაროვნიდან. სამარხი № 350 (ნაწილი I); 4. ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი თლიის სამაროვნიდან. სამარხი № 350 (ნაწილი II); 3.ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი ქედაბევიდან. დასავლეთი აზერბაიჯანი; 5.ირმის ფიგურა ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელიდან. მუსიერი. ჩრდილოეთი სომხეთი (გრაფიკული ჩანახატები ბ. ტეხოვისა და მ. ხიდაშელის მიხედვით)

ტაბულა L: 1. სარეცლის ფეხების ვერცხლის გარსაკრავები ბაგინეთიდან; 2. ვერცხლის ემბლემიანი ფიალა ზღუდერიდან; 3. ვერცხლის ემბლემიანი ფიალა ტიხე-ფორტუნას რელიეფით. არმაზისხევის ნეკროპოლი (სამარხი № 6)

ტაბულა LI: 1. ბერსუმა პიტიახშის სატევარი. არმაზისხევის ნეკროპოლი (სამარხი № 3); 2. ასპავრუკ პიტიახშის სატევრის ქარქაში. არმაზისხევის ნეკროპოლი (სამარხი №1); 3. ასპავრუკ პიტიახშის სარტყლის ოქროს მოთვალული ფირფიტა ალმანდინის ინტალიოთი. არმაზისხევის ნეკროპოლი (სამარხი №1); 4. სერაფიტას ოქროს მოთვალული ყელსამაბი მედალიონით. არმაზისხევის ნეკროპოლი (სამარხი №6); 5. ოქროს მოთვალული ბალთები კლდეეთიდან

ტაბულა LII: 1-2 ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები თლიიდან. ფრაგმენტები (გრაფიკული ჩანახატები მ. ხიდაშელის მიხედვით)

რუკების ჩამონათვალი

რუკა 1-2: რაჭისა და კავკასიონის რუკა

რუკა 3: ჩრდილო-დასავლეთი ირანი: ლურისტანი და ჰასანლუ; კავკასია

რუკა 4: მთის რაჭა - ლეზი; ჩრდილო კავკასია - დიგორია, ყოზანი

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა. ნაშრომში განხილულია სკულპტურული აზროვნების ფორმირების თავისებურებები უძველესი დროიდან ვიდრე ახალი წელთაღრიცხვის მეოთხე საუკუნემდე. საგანგებო ყურადღება ექცევა მონიშნულ ქრონოლოგიურ შუალედში ლითონმქანდაკელობის ქმნილებებში გამჟღავნებულ კულტურულ ინტერაქციასთან სინქრონულ და დიაქრონულ ასპექტებს.

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ცალკე მხატვრულ ჯგუფს ქმნის ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების იბერიის სამეფოს სახვით ხელოვნებაში. ისინი წინაქრისტიანული ხანის ლითონმქანდაკელობის დამასრულებელ, დასკვნით აკორდს წარმოადგენს და საგულისხმო მხატვრულ-სტილურ თუ სემანტიკურ შრეებს მოიცავს. მათში მხატვრული რემინისცენციებისა და ტრანსფორმაციის მნიშვნელოვანი და საგულისხმო ასპექტები იჩენს თავს.

წინაქრისტიანული ხანის ქართული მხატვრული ტრადიციის კვლევისათვის ბალთების სახელოვნებათმცოდნეო მიზნით შესწავლა არქეოლოგიური მასალის მიმოხილვას და მის კონტექსტში დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მნიშვნელოვანებას ითვალისწინებს, სადაც ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობათა (ტორევტიკა, გლიპტიკა, ოქრომჭედლობა) გვერდით ბრინჯაოს ლითონმქანდაკელობის გამორჩეული ნაწარმოებები საგულისხმო სახვით პლასტებს შეიცავს. ეს პლასტები იმ მნიშვნელოვანი მხატვრული იმპულსების მატარებელია, რამაც შემდგომში სახვითი ტრადიციების განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა, რამაც განაპირობა არქეოლოგიური არტეფაქტების - დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მიზანმიმართული სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა. ამ კვლევის შედეგების გათვალისწინებით კი ლითონმქანდაკელობის მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებების შესწავლა.

დისერტაციაში განხილულია არტეფაქტებში გამჟღავნებული კულტურული ტრადიციები და მხატვრული სისტემების ანალიზი, ასევე მოცემულია აღნიშნული არტეფაქტების „კულტურული რეკონსტრუქცია“.

აღნიშნული პრობლემების შესასწავლად გამოყენებულია დესკრიფციული, იკონოგრაფიული და სემანტიკური ანალიზის მეთოდები.

საქართველოს წინაქრისტიანული ხელოვნება ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე სხვადასხვა დარგს მოიცავს, რომელიც თავის წიაღში აყალიბებს და ავითარებს ლითონის მხატვრული დამუშავების ტრადიციებსაც. ის ქართული კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სფეროს წარმოადგენს და მრავალი საუკუნის მანძილზე დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ჯერ კიდევ მტკვარ-არაქსის კულტურის არსებობის ეპოქაში, ძვ.წ. III ათასწლეულის I ნახევრიდან, საქართველოს ტერიტორიაზე დასტურდება მეტალურგიის, როგორც დამოუკიდებელი დარგის გამოყოფა. მეტალურგიის განვითარების მაღალ დონეს მიუთითებს მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ლითონის ნაკეთობაც, რომელიც უმეტესწილად სპილენძის ან ბრინჯაოსგან მზადდებოდა. მათ შორის გამოირჩევა გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური კრიტერიუმებით შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, სამკაულები, საკულტო დანიშნულების ნივთები. ამ პერიოდში თვალსაჩინოდ იკვეთება მეტალურგთა ტექნიკური და ლითონის მხატვრული დამუშავების დიდი ცოდნა: ლითონის წრთობისა და ჩამოსხმის ტექნიკა, ცივი და ცხელი ჭედვა. საქართველოს წინაქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში ლითონის მხატვრული და ტექნიკური დამუშავების თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი პერიოდია გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანა, როდესაც საქართველოს ტერიტორიაზე თვითმყოფადი და მაღალი მხატვრული გემოვნებით შესრულებული ბრინჯაოს ნაწარმი იქმნება. ამ პერიოდში ბრინჯაოს მეტალურგიაში რთული პროცესები მიმდინარეობს, რომელიც მნიშვნელოვანწილად ჩამოსხმის ურთულეს ტექნიკაში ვლინდება. სწორედ ამ ხანაში ჩნდება პირველად ღიობებით გახსნილი, ფულუროსხეულიანი, ჭვირული ნაკეთობანი მცირე ზომის ფეხებიანი ქანდაკებების სახით. ამრიგად, მელითონეობას საქართველოში ღრმა და შორეული ფესვები აქვს, რომლებიც განსაკუთრებულ მხატვრულ ტრანსფორმაციას გვიანანტიკურ ხანაში განიცდის.

საქართველოს ტერიტორიაზე ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეები მრავალფეროვანი ისტორიული, სოციალური, რელიგიური და კულტურულ-პოლიტიკური მოვლენებითაა აღსავსე. როგორც საისტორიო წყაროებიდანაა ცნობილი, ამ პერიოდში უკვე ჩამოყალიბებულია ქართლის ანუ იბერიის სამეფო. მისი წარმოქმნა დღევანდელი შიდა ქართლის ტერიტორიაზე მცხოვრები აღმოსავლურქართული ეთნიკური გაერთიანებების პოლიტიკური კონსოლიდაციის პროცესის დასასრულის შედეგია [საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970: 436; Лордкипანიძე 1989: 309]. უნდა აღინიშნოს, რომ იბერიის მაშინდელი დედაქალაქი მცხეთა, სახელმწიფოს კულტურული ცხოვრების დომინანტი და მისი საზოგადო ცხოვრების ორიენტირია. მცხეთაში – იბერიის ერთიანი სამეფოს დედაქალაქის არსებობა ძვ.წ. IV-III სს. უკავშირდება. იბერიის უძველესი დედაქალაქის, არმაზციხის (დღევანდელი ბაგინეთი) უძველესი ფენაც სწორედ ამ დროისა ჩანს [აფაქიძე 1958: 94]. მცხეთის გადდედაქალაქებას გარკვეულად ხელი შეუწყო ხელსაყრელმა გეოგრაფიულმა მდებარეობამაც. საგულისხმო ცნობებს გვაწვდის სტრაბონიც აქ თავმოყრილი გზების შესახებ.¹ ამ სამაგისტრალო გზებით ხორციელდებოდა სავაჭრო ურთიერთობანი სომხეთთან, ალბანეთთან, კოლხეთთან და ჩრდილო კავკასიის მოსახლეობასთან [საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970: 452]. საისტორიო წყაროებიდან ჩანს, რომ აღმოსავლეთის ელინისტური ქალაქების მსგავსად, იბერიის ქალაქების ეთნიკური შემადგენლობაც ჭრელი იყო [საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970: 452].

ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში იბერიის სამეფო ერთგვარ კულტურულ ხიდს წარმოადგენდა მსოფლიოს აღმოსავლურ და დასავლურ სამყაროთა შორის. განსაკუთრებით გამოირჩევა სელევკიდურ ირანსა და რომის იმპერიასთან მჭიდრო პოლიტიკური თუ კულტურული ურთიერთობანი [Мацабели 1976: 9–23; მაჩაბელი 1983: 7–10]. ამ პერიოდში იბერია ამ ორი უძლიერესი სახელმწიფოს გვერდიგვერდ ინარჩუნებდა დამოუკიდებელი სამეფოს როლს, თუმცა,

¹ სტრაბონის მონაცემებით, მცხეთაზე გადიოდა საერთაშორისო მნიშვნელობის დიდი სავაჭრო გზა, რომელიც ინდოეთიდან შავიზღვისპირა ქალაქებისაკენ, კერძოდ, ფაზისისკენ მიემართებოდა [საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970: 451; ყაუხჩიშვილი 1957: 128–129]. სტრაბონის მიხედვით ქვეყანაში ოთხი შესასვლელი იყო: ერთი კოლხურ ციხე-სიმაგრე შორაპანზე და მასთან არსებულ ვიწროებზე, რომლებზეც მდ. ფაზისი მიმდინარეობდა, მეორე – ალბანეთიდან შემოსასვლელი, მესამე – არმენიიდან, დაბოლოს, ჩრდილოეთით მცხოვრები მომთაბარეებისგან (ჩრდილო კავკასიიდან) [ყაუხჩიშვილი 1957: 128–129].

ორივე მხრიდან ძლიერი იყო მისი დაქვემდებარებისა და მასზე ზეგავლენის მოხდენის სურვილი. ეს გარკვეულწილად ასეც მოხდა კულტურული თვალსაზრისით – ამის ერთ-ერთი შედეგია ის, რომ ამ ხანაში იბერიის სამეფოს კულტურული მემკვიდრეობა მრავალშრიანია და მულტიკულტურულობით ხასიათდება.²

ამ პერიოდის მსოფლიოს წამყვანი ხელოვნების დარგები იბერიის სამეფოშიც სრულფასოვნად არსებობს – ტორეტიკა, ოქრომჭედლობა, გლიპტიკა. ისინი ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციებისა და გარედან შემოსული (ირანის, რომისა და სკვითურ-სარმატული ხელოვნების) მხატვრული კულტურის ნაზავია. ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში ტორეტიკას – ვერცხლის მხატვრულ დამუშავებას – მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. იბერიის დიდებულთათვის მორთმეული ტორეტიკული ნაკეთობების გარკვეული ჯგუფი რომაულ ან სასანურ დიპლომატიურ ძღვენს წარმოადგენს, ნაწილი კი ადგილობრივად მზადდება იმდროინდელი ანტიკური და სინქრონული აღმოსავლური სამყაროსთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის მიხედვით [Machabeli 1970; Machabeli 1976]. ეს მხატვრული ნაწარმოებები აღმოჩენილია საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, მაგრამ ყველაზე მეტად შთამბეჭდავი არტეფაქტები წარმოდგება არმაზისხევისა და ბაგინეთის პიტიახშთა ნეკროპოლებიდან, მცხეთის, იბერიის უძველესი დედაქალაქის მახლობლად [აფაქიძე... 1955; ჩუბინაშვილი 2007]. ამ შესანიშნავი ნივთების გვერდით თანაარსებობს ბრინჯაოს პლასტიკის ისეთი ნაწარმოებები, როგორიც ჭკირული ბალთებია, რომელშიც შენარჩუნებულია მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ტრადიციების თვითმყოფადობა.

ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების აღმოჩენის ადგილები დადასტურებულია როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში. მათ შორის ისეთი რეგიონები როგორიცაა მთიანი რაჭა (მდ. რიონის ზემო წელი), იმერეთი (მდ. ყვირილას ზემო

² ერთი მხრივ, იბერია დაკავშირებული იყო რომის იმპერიასთან, მეორე მხრივ კი, პართიის და შემდგომ, სასანური ირანის ხელისუფალნი ცდილობდნენ მის მოქცევას თავიანთი გავლენის ქვეშ. ამ პერიოდში მოხდა საფუძვლიანი ცვლილებები იბერიის პოლიტიკურ სტატუსთან დაკავშირებით, როდესაც რომმა ის მის მოკავშირედ სცნო. მომდევნო ხანაში, იბერია მოექცა სასანური იმპერიის გავლენის ქვეშ (დაარსდა 224 წელს). ამ მიზეზით იბერია რომს გამოეყო. 241 წლიდან 272 წლამდე იბერია სასანური სამეფოს მოხარკე ქვეყანაა. ახ.წ. III საუკუნეში იბერიის მეფე ამაზასპ III მოხსენიებულია სასანური იმპერიის მაღალი რანგის პირებს შორის – ირანში, ნაქშ-ი-როსტამის ქაბა ზარდუშტის წარწერაში სასანური ირანის მეფე შაბურ I მის ვასალ მეფეთა შორის იხსენიებს იბერიის მეფე ამაზასპსაც [Sprengling 1953: 9, 12; Toumanoff 1969: 18-19].

წელი), შიდა ქართლი და თრიალეთი მთელი სამხრეთ კავკასიის მეტალურგიის განვითარების უძველეს და მძლავრ კერებს წარმოადგენენ, ამიტომაც მათი აღმოჩენა სწორედ ამ რეგიონებში შემთხვევითი არ არის (გამონაკლისს წარმოადგენს კახეთი, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონები, სადაც ჯერ-ჯერობით არც ერთი ნიმუში არ არის მიკვლეული). აღსანიშნავია, რომ ჭვირული ბალთების უმეტესობა დასავლეთ საქართველოს მაღალმთიანი რეგიონებიდან - რაჭიდან და ზემო იმერეთიდან წარმოდგება. ადრეულ ხანაში, ეს ორი რეგიონი კოლხეთის სამეფოს აღმოსავლეთ ნაწილს წარმოადგენდა, რომელიც იბერიის სამეფოს თანადროულად არსებობდა - ძვ.წ. III საუკუნეში, კოლხეთის აღმოსავლეთი და სამხრეთ-დასავლეთი რაიონები იბერიის შემადგენლობაში შევიდა [ლორთქიფანიძე 1989: 326]. რამდენადაც მაღალმთიანი რეგიონები ცენტრისგან მეტ-ნაკლებად იზოლირებულნი იყვნენ, როგორც ჩანს, ადგილობრივი არქაული კოლხური სახვითი ტრადიციები იმხანად გაბატონებული მხატვრული ტენდენციების გვერდის ავლით აისახა ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე.

ამრიგად, ბალთების არსებობის გეოგრაფიული არეალი შემოისაზღვრება როგორც მთიანი კოლხეთის, ასევე იბერიის სამეფო საზღვრებითაც. მეტიც, რადგან კოლხეთი ამ დროისათვის უკვე იბერიის სამეფოს შემადგენლობაში მოიაზრება, ბალთები „კოლხურ-იბერიულ“ ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ.³

რიგი ვარიაციების მიუხედავად, ბრინჯაოს ბალთები ერთ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ტიპს ქმნის (ტაბ. I). ისინი სწორკუთხა (კვადრატული) მოყვანილობისაა, გარშემო ორნამენტული სახეებით მორთული ჩარჩოს არშია შემოუყვება, რომლის ოთხივე კუთხეში სხვადასხვა სიმაღლის თითო კოპია მოთავსებული. ბალთებს ზურგის მხარეს მარყუჟი და კავი აქვთ მირჩილული. ჩარჩოს შიგნით წარმოქმნილ კვადრატულ კადრში ზოომორფული ფიგურებისგან შემდგარი კომპოზიციის მოცემული. კომპოზიციის მხატვრული და იდეური ღერძი ცენტრალური გამოსახულებაა, რომელიც უპირატესად სტილიზებული ირმის, ცხენის, ფანტასტიკური ცხოველის ან იშვიათად ხარის ფიგურითაა წარმოდგენილი. ცენტრალური ცხოველის ირგვლივ მასზე მცირე ზომის ზოომორფული ფიგურებია თავმოყრილი, რომელთა რაოდენობაც ერთიდან შვიდამდე მერყეობს. ისინი

³ ნაშრომის მსვლელობისას ტერმინ „კოლხურ-იბერიულის“ გარდა მოვიხმობ „ქართულსაც“, რომელსაც კავებში შემოგთავაზებთ, მ. გ.

ბჭიდროდ ებმიან ერთმანეთს (ბმა, დაკავშირება - ეს აუცილებელი პირობაა, რომელსაც ოსტატი არასოდეს არღვევს) და მათ შორის წარმოქმნილი თავისუფალი არეები ჭკირულ სივრცეებად იქცევა. ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთმანეთის მსგავსი კომპოზიციები მკვეთრად ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს, თუმცა მათ საერთო მხატვრულ-სტილური ნიშნები და შესრულების ერთიანი მანერა აქვთ: ცენტრალურ ცხოველთა სხეულები ჰორიზონტალურად გაშლილი S-ებრი სპირალის ფორმას იძენს. ისინი მუდამ პროფილში არიან გამოსახულნი და მიმართულნი კომპოზიციის მარჯვნივ. მათ ჩარჩოს შიგნით არსებული კადრის უმეტესი ნაწილი უკავიათ და სიგანით თითქმის მთლიანად ავსებენ არეს ჩარჩოს ერთი კიდიდან მეორემდე. ბალთებზე წარმოდგენილი ყველა ცხოველი რელიეფური სხეულის რბილი, დაუნაწევრებელი მოდელირებით ხასიათდება. გლუვ ზედაპირებზე ხშირ შემთხვევაში გრაფიკული აქცენტებია დატანილი კონცენტრული წრეების, თევზისფხური ორნამენტის ან იშვიათად, ერთმანეთის პარალელური ჭდეების სახით.

ცალკე არის აღსანიშნავი ჩარჩოს არშიის შემამკობელი ორნამენტული სახეები. ისინი ძირითადად სამი სახისაა: გრებილი, წნული, სპირალისებრი. გვხვდება ასევე დედალი დუგმისებრი ორნამენტებიც. მხატვრული თვალსაზრისით ამგვარად შემკული არშიები კომპოზიციის ხაზგასმული გრაფიკული დეკორია. ბალთების ფიგურები ლამაზი, დახვეწილი, ზოგან ჰიპერტროფირებული და იმგვარად სტილიზებულია, რომ მათი კონფიგურაცია ორნამენტად აღიქმება.

ბალთების რეპერტუარი მკაცრადაა რეგლამენტირებული - ოსტატები მხოლოდ ზოომორფულ გამოსახულებებსა და ორნამენტებს იყენებენ. ორნამენტული სახეებიც კანონიკურობით ხასიათდება. კომპოზიციებში არ არის გამოყენებული მცენარეული მოტივები. გამონაკლისია სამი ანთროპომორფულფიგურიანი ბალთა. რომელთაგან ერთ-ერთი წარმოდგება სოფ. ღებიდან (მთის რაჭა. დაცულია მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში), ორი კი შიდა ქართლიდან, ბაქართას (ურსძუარი) და სოხთას სამაროვნებიდან [ტეხოვი 2006: 495, 497, სურ. 10, ფიგ. 8; სურ. 12, ფიგ. 2].

ამ ნაწარმოებთა მხატვრული ენა მტკიცედ ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სისტემას ასახავს, სადაც პლასტიკური და ხაზობრივ-გრაფიკული ამოცანები სინკრეტულად ყალიბდება და ვითარდება იმგვარად, რომ ერთი დამოუკიდებელი მხატვრული სახე იქმნება.

საგულისხმოა ბალთების შესრულების ტექნოლოგიური მხარე, რომელიც მათი მხატვრული ინდივიდუალური თვისებების ნიშანდობლივი წინაპირობაა. ისინი ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით ე.წ. *Ciere perdue*, რომელიც ითვალისწინებს იმპროვიზირებას და ოსტატს ათავისუფლებს კომპოზიციითა და ფიგურათა შტამპური წესით გამოსახვისა და დამუშავებისგან. ამ ტექნიკის წყალობით ერთმანეთის მსგავსი ბალთებიც ინდივიდუალური და თავისუფალი მხატვრული ხასიათით გამოირჩევა.⁴ ამგვარად, ნათელი ხდება ბალთების მხატვრულ თავისებურებათა ის მხარე, რომელიც ფორმათა ზუსტ განმეორებას გამორიცხავს. ლითონის ჩამოსხმის ეს ურთულესი და ფაქიზი ტექნიკა საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანაში უკვე ინტენსიურად გამოიყენება. სახელდობრ, ამ ტექნიკითაა შესრულებული ე.წ. ლჭაშენ-წითელგორის კულტურის მცირე პლასტიკის ნიმუშები, სადაც მთავარი მხატვრული ნოვატორული მიდგომა ფულუროსხეულიან, დაჭვირულ ფიგურებში გამოიხატება [გომელაური 2005 a, b]. ამდენად, საქართველოს ტერიტორიაზე უკვე კარგად აპრობირებული ტექნოლოგიური მეთოდი ქრონოლოგიურად საკმაოდ შორეულ გვიანანტიკური ხანის არტეფაქტებზე კვლავ აგრძელებს ტრადიციულ არსებობას.

დღეისათვის ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების რამდენიმე ასეული ნიმუშია ცნობილი. უმრავლესი მათგანი არქეოლოგიური გათხრების შედეგადაა მიკვლეული, ნაწილი კი შემთხვევითი აღმოჩენების წყალობითაა მოპოვებული. ამ მხატვრული მოვლენით მრავალი მეცნიერი დაინტერესდა. უკვე XIX ს-ის 30-იან წლებში ვხვდებით მის შესახებ პირველ ინფორმაციას. ამ ხნის მანძილზე ყურადღება მის

⁴ მოდელის დაკარგვის ტექნიკით ლითონის ნივთების დამზადების დროს პირველად სილისა და ნაცრის ნარევისგან ამზადებენ ჩამოსასხმელად გათვალისწინებული ნივთის მოდელს, რომელსაც ზემოდან გადააკრავდნენ ადვილად მდნობ, ან ადვილად აალებადი ნივთიერების – უმთავრესად სანთლის თხელ ფენას და საჭიროების მიხედვით სათანადო იარაღით მასზე დაამჩნევდნენ იმ ორნამენტს, რომლითაც შემკული უნდა ყოფილიყო კონკრეტული ნივთი. სანთლის (ცვილის) ზემოთ ათავსებდნენ თიხის სქელ ფენას ისეთი სიფრთხილით, რომ ამ უკანასკნელს არ დაეზიანებინა ცვილზე ამოკვეთილი სახეები. ეს იყო ნივთის ჩამოსასხმელად გამზადებული ფორმა, რომელსაც ორ ნახვრეტს უტოვებდნენ. ამგვარად გამზადებულ ფორმას ჯერ გამოაშრობდნენ, ხოლო შემდეგ მაღალ ტემპერატურაზე ახურებდნენ, რის გამოც ცვილი დნებოდა და სათანადო ხვრელების მეშვეობით გარეთ გამოდიოდა, ან ნაცრის და სილისგან გაკეთებული მოდელი ისრუტავდა. ცვილის გადნობის შემდეგ თიხის ფენაზე რჩებოდა ცვილზე გამოყვანილი სახეების შებრუნებული ანაბეჭდი ანუ “ნეგატივი”. ამგვარად გამზადებულ ფორმაში ერთი ღიობიდან სითხედ ქცეულ ლითონს ასხამდნენ, რომელიც მეორე ღიობიდან დევნიდა ჰაერს და მის ადგილს იკავებდა. როდესაც ფორმა გამდნარი ლითონით გაივსებოდა მას აციებდნენ, შემდეგ თიხის ფენას ამტვრევდნენ და ჩამოსხმულ ნივთს იღებდნენ. დაბოლოს, უკვე ფორმირებულ ნივთს სათანადო იარაღით შესაბამისად ამუშავებდნენ [გობეჯიშვილი 1942: 234–235].

მიმართ არ შენელებულა. გამოქვეყნდა სპეციალური ნაშრომები თუ ცალკეული წერილები, რომლებიც ბალთების სხვადასხვა ასპექტში შესწავლის მცდელობას შეიცავდა. ხელოვნების ეს ნაწარმოები მხატვრული და სტილური მიმართულებით სპეციალური კვლევის საგნად არავის გაუხდია, თუმცა ამის მცდელობის რამდენიმე მაგალითი არსებობს. მათი შესწავლა სტილური თვალსაზრისით მრავალ ასპექტს გაგვიხსნის არა მხოლოდ მხატვრული ავტოქთონურობის თვალსაზრისით, არამედ, იმ მრავალსაუკუნოვანი კულტურული კავშირების გამოსავლენადაც, რომელიც ძველი აღმოსავლეთისა და ნომადური ხელოვნების წიაღშია დავანებული. ამ მხრივ, მეზობელი ჩრდილო კავკასიაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

ბრინჯაოს ჭკირულ ბალთებში შემუშავებული მხატვრული ნორმები, რომელიც ლითონის პლასტიკის ძალზე სპეციფიკურ, უნიკალურ მოვლენას ასახავს, პლასტიკური (სკულპტურული) და გრაფიკული ტენდენციების სინთეზური განვითარებითაა ფორმდქმნილი.⁵ ცხადია ყველა ნიმუშის აღწერა და ანალიზი შეუძლებელია. მიზნად დასახული საკვლევი ამოცანისთვის ზემო რაქაში, სოფ. ღებისა და კვაშხეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბალთებით შემოვიფარგლებით (რუკა 1), რომელნიც საშუალებას გვაძლევს გვიანანტიკური ხანის ლითონის პლასტიკის აქამდე უცნობი, განსხვავებული მხატვრული კრიტერიუმები და საუკუნეთა მანძილზე თავმოყრილი სახვითი ტენდენციების ტრანსფორმაცია სრულად გავაშუქოთ ადრეული პერიოდის თუ სინქრონული მასალის ფონზე, რომელიც მოიცავს როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული კულტურების, ისე ჩრდილო კავკასიის, ჩრდილო-დასავლეთ ირანის (ლურისტანი, ჰასანლუ) და სკვითური ხელოვნების საგულისხმო ძეგლებს.

დაბოლოს, გაკვრით მინდა შევებო ბალთების დღევანდელი დაცულობის საკითხს. მათგან უმეტესი საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმებსა თუ კერძო კოლექციებშია თავმოყრილი. ყველაზე მეტი ეგზემპლარი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდებში, კერძოდ, ს. ჯანაშიას სახ. მუზეუმსა და შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში. რაც შეეხება საქართველოს ფარგლებს გარეთ დაცულ ნიმუშებს ისინი შემდეგი მუზეუმებისა თუ კერძო კოლექციის

⁵ ამ ტენდენციებმა შუა საუკუნეების ლითონმქანდაკელობაშიც გარკვეული გარდასახვით განაგრძო არსებობა, რასაც ორი ძირითადი საწყისი – ხაზი და პლასტიკა უდევს საფუძვლად, თუმცა შემდგომში უკვე სრულიად სხვა ამოცანები განვითარდა შუასაუკუნეობრივი თემატიკის, მსოფლმხედველობის, მხატვრული გემოვნებისა და ესთეტიკის გათვალისწინებით.

ნაწილია: ა) სახელმწიფო ერმიტაჟი – 13 ბალთა – 1 ზემო რაჭიდან; 3 ჩრდილო კავკასიიდან; 1 ლეჩხუმის რაიონიდან; 1 სამეგრელოდან; 1 ცხინვალის რაიონიდან; 6 უცნობია; ბ) მოსკოვის ისტორიული მუზეუმი – 12 ბალთა – 2 ზემო რაჭიდან; 2 მდ. ყვირილას ხეობიდან; 8 უცნობია; გ) კიევის ისტორიული მუზეუმი – 1 ბალთა – წარმომავლობა უცნობია; დ) ბრიტანეთის მუზეუმი – 1 ბალთა – წარმომავლობა უცნობია; ე) ვენის ეთნოგრაფიული მუზეუმი – 1 ბალთა – წარმომავლობა უცნობია; ვ) ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმი – 4 ბალთა – წარმომავლობა უცნობია; ზ) კლოდ ანეს კოლექცია (პარიზი) – 7 ბალთა – წარმომავლობა უცნობია.⁶ ორი დაკარგული ბალთის ჩანახატი გამოქვეყნებულია ედ. აიხვალდის, დიუბუა დე მონპერესა და ბ. კუფტინის ნაშრომებში.

⁶ აღნიშნული ცნობები მომწოდა ა. ჭეიშვილმა, რისთვისაც მას გულითად მადლობას ვუხდით [ჭეიშვილი 2002: ტაბ. III].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კვლევის ისტორიისათვის

ქართული ლითონმქანდაკებლობის ნაწარმოებთა შორის გვიანანტიკურ ხანაში შექმნილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ორიგინალურ მხატვრულ ჯგუფს წარმოადგენს, რომელიც ლითონის მხატვრული დამუშავებისა და ტექნიკური ხერხების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს ინარჩუნებს. ამ მხატვრული მოვლენით მეცნიერთა დაინტერესება XIX ს-ის I ნახ-დან დაიწყო და დღემდე გრძელდება. მეცნიერთა ნაწილმა ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს სპეციალური გამოკვლევები უძღვნა, ნაწილი კი ამ თემის ირგვლივ ცალკეული წერილებით შემოიფარგლა. სამეცნიერო წყაროებში ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების შესახებ ერთ–ერთ პირველ ცნობას გერმანელი მეცნიერის ედუარდ აიხვალდის მიერ 1837 წ. გამოქვეყნებულ ნაშრომში ვხვდებით [Eichwald 1837: 216–218]. ე. აიხვალდს კავკასიაში მოგზაურობისას, ქუთაისში ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთა უნახავს. იგი მათ ძველი ეკლესიებიდან წამოღებულ კერპებად მიიჩნევდა [Eichwald 1837: 216]. ე. აიხვალდის მითითებულ ნაშრომში ამ ბალთების ჩანახატებია გამოქვეყნებული. ორიგინალების არარსებობის გამო მათ დღეისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება [Eichwald 1837: ტაბ. I, სურ. 1–2; Куфтин 1949 а: 82, სურ. 19a].⁷

ე. აიხვალდის შემდგომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების შესახებ დღემდე უამრავი ლიტერატურა დაგროვდა, რომელიც კვლევის შინაარსისა თუ თემატიკის მხრივ კონკრეტულ დარგობრივ სფეროებად შეიძლება დაჯგუფდეს. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა მივაპყროთ არქეოლოგიური ხასიათის ნაშრომებსა თუ ცალკეულ მოსაზრებებს, რადგან კონკრეტულ რეგიონში ან კულტურულ ფენაში აღმოჩენილი ნიმუშები ხელშესახებ და რეალურ ფაქტობრივ მასალას წარმოადგენს, რომელიც უფრო მკაფიოდ და ზუსტ კონტექსტში განიხილება დათარიღებისა თუ მხატვრულ-სტილური თავისებურებების მხრივ.

⁷ ბალთების შიდა კვადრატული არე ორი ურთიერთგადამკვეთი ბრტყელი „კადონით“ გაყოფილია ოთხ ტოლ ნაწილად. გადაკვეთის ადგილას მოთავსებულია ისეთივე კოპი, როგორიც ბალთის კუთხეებშია მოთავსებული. თითოეულ მცირე კვადრატულ კადრში ხარის თითო ფიგურაა ჩართული.

1.1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების არქეოლოგიური შეფასებები

1886წ. გამოქვეყნებულ ნაშრომში ფრანგი მეცნიერი ერნსტ შანტრი მიმოიხილავს რა ჩრდილო კავკასიის სამარხებიდან წარმომდგარ ყობანური ტიპის ბრინჯაოს ბალთებს და მათ კავკასიური წარმოშობის ნიმუშებად აღიარებს, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებსაც ეხება და მათ ჩრდილო ოსეთის სოფელ კამუნთის ნეკროპოლისთვის დამახასიათებელ ნივთებად მიიჩნევს, რადგან მათში მკვლევარი ძველი ყობანური სარტყლის ბალთებთან ერთგვარ კავშირს ხედავს. თუმცა, იგი აღნიშნავს ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების თავისებურებას და მკვეთრად ასხვავებს მათ ბევრად უფრო ადრინდელი ხანის ყობანური ტიპის ბალთებისგან. ავტორი ასევე დიგორიაში (ჩრდილოეთი კავკასია) მოპოვებულ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთას განიხილავს და მასაც ყობანის კულტურას აკუთვნებს [Chantre 1886: 53-54, ფიგ. 29].

კავკასიის სიძველეთა მკვლევრისა და არქეოლოგის გრაფინია პრასკოვია უვაროვას მიერ 1900 წ. გამოქვეყნებულ ფუნდამენტურ ნაშრომში „*Могильники Северного Кавказа*“, ჩრდილო კავკასიის სამარხებში აღმოჩენილ ნივთებთან ერთად შემთხვევით აღმოჩენილი და ასევე, მის მიერ შესყიდული რამდენიმე ბრინჯაოს ჭვირული ბალთაცაა განხილული [Уварова 1900: 306; 350-354]. ავტორმა მოკლედ აღწერა ისინი და სცადა მათი ლოკალიზაციისა და თარიღის გარკვევა. მისი ცნობით, ერთ-ერთი ბალთა ა. ბობრინსკის სოფელ კამუნთაში შეუძენია [Уварова 1900: 306; 350, სურ.276]. პ. უვაროვამ ჩრდილო კავკასიის ნეკროპოლებიდან ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წარმომავლობა კატეგორიულად უარყო, რადგან ისინი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად არ იყო აღმოჩენილი, არამედ, შემთხვევით შეძენილი, რის გამოც მათი სადაურობა გაურკვეველი რჩებოდა. პ. უვაროვამ ბალთების რამდენიმე ნიმუში პირადად შეიძინა. გადმოცემის თანახმად, ისინი ზემო რაჭის სოფელ ღებიდან უნდა ყოფილიყვნენ წარმომდგარნი. ამ მიზნით პ. უვაროვამ სოფელ ღებში იმოგზაურა, რათა ბალთების აღმოჩენის ფაქტი დაედასტურებინა, მაგრამ ვერც ბალთები აღმოაჩინა და ვერც ის სამარხები, საიდანაც ისინი უნდა წარმომდგარიყვნენ. აქედან გამომდინარე, პ. უვაროვამ ივარაუდა, რომ ისინი სოფელ ღებიდან ხუთი კილომეტრის მოშორებით მდებარე მთავარანგელოზ მიქაელის ეკლესიის საკურთხევლიდან იყო აღებული [Уварова 1900: 353]. მკვლევრის მოსაზრება იმით

იყო მოტივირებული, რომ აღნიშნულ ეკლესიაში მართლაც ინახებოდა უაღრესად არქაული სახისა და ხანის ნივთები [გობეჯიშვილი 1942: 10].

1902 წ. პ. უვაროვას მეორე ნაშრომი გამოქვეყნდა, რომელშიც მან სამი ბალთა აღწერა [Уварова 1902: 43; 98]. ამათგან ორი, ვინმე ალ. წულუკიძეს აღმოუჩენია რაჭაში სოფელ ახალსოფლის მახლობლად მდებარე ადგილ საელიოში, ღრუ ხეში(!). რაც შეეხება მესამე ბალთას, ავტორმა ის ლ. შულცის მიერ თრიალეთში წარმოებული გათხრებიდან წარმომდგარად მიიჩნია.⁸

1910წ. 9 ოქტომბერს, თბილისში, მოსკოვის საიმპერატორო საზოგადოების არქეოლოგიური განყოფილების ერთ-ერთ სხდომაზე ექვთიმე თაყაიშვილმა სხდომის წევრებს წარუდგინა ყვირილას ხეობაში მოგზაურობისას მოპოვებული ბრინჯაოს ორი მოზრდილი ჭვირული ბალთა, რომელიც თავად დავით ლეონიძეს საჩუქრის სახით გადაუცია საქართველოს ისტორიისა და ეთნოგრაფიის საზოგადოებისათვის. როგორც ექ. თაყაიშვილის მიერ გაირკვა, ერთ-ერთი ბალთა აღმოჩენილი იყო სოფელ კაცხში, ქვაყუთის ტიპის ერთ-ერთ სამარხში, მეორე კი, ამავე ტიპის სამარხში, თავად როსტომ წერეთლის ეზოში, საჩხერეში. ამ ბალთების საფუძველზე წარმოიშვა აზრი, რომ მანამდე მიკვლეული ბალთები, რომელთა წარმომავლობის საკითხიც ღიად რჩებოდა, ახლა შეიძლება სამარხეული ინვენტარის ნაწილად ყოფილიყო ჩათვლილი. ექ. თაყაიშვილისავე თქმით, მისთვის ცნობილი იყო ამდაგვარი ბალთების კიდევ სამი ნიმუში - ერთი ბალთა, რომელიც თავადმა ისიხ ნაკაშიძემ გადასცა მას ოთხი წლის წინ და რომელიც დავით ლეონიძესვე მიუცია თავადისთვის. ეს ბალთაც სოფელ კაცხში, ქვაყუთის ტიპის სამარხშია ნაპოვნი. მეორე ბალთა ეკუთვნის სომხურ ეთნოგრაფიულ საზოგადოებას და აღმოჩენილია ახალქალაქის მაზრაში, მესამე კი - მოპოვებულია სურამში ა.ნ. კაზანკოვის მიერ და გადაცემულია კავკასიის მუზეუმისთვის. ბალთების გარეგნული მსგავსება და ასევე ის, რომ უკვე არსებული თექვსმეტი ეგზემპლარიდან თორმეტი ქუთაისის გუბერნიაში იქნა აღმოჩენილი, ექ. თაყაიშვილს აფიქრებინებს, რომ მათი წარმოების კერა ქუთაისის გუბერნია, კერძოდ, ყვირილას ზემო წელი და ზემო რაჭა უნდა ყოფილიყო [Такайшвили...1913:47-48].

⁸ წალკაში, ხრამჭესთან ახლოს, დაბა თრიალეთთან (ყოფილი როზენბერგი) ლ. ი. შულცის მიერ XIX საუკუნის მიწურულში გათხრილია ქვაყუთი, რომელიც ელინისტური ხანითაა დათარიღებული [Б. А. Куфтин 1943: 256 26, სურ. 28]; ასევე, მანგლისში, ვეის ფონ ვეისენჰოფის მიერ არის აღმოჩენილი ერთი ჭვირული ბალთა. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გათხრები წარმოადგენს პირველ შემთხვევას, როდესაც ჭვირული ბალთები აღმოჩნდა კონკრეტულ სამარხში და არა შემთხვევით, როგორც ეს პ. უვაროვას დროს იყო ცნობილი (Sic!).

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 1926 წ. არქეოლოგ ე. პჩელინას მიერ შიდა ქართლში ჩატარებულ არქეოლოგიურ გათხრებს სოხთას სამაროვანზე (ჯავის მუნიციპალიტეტი), სადაც ორი ხელუხლებელი ორმოსამარხის საკმაოდ მდიდრულ ინვენტარში ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთაც აღმოჩნდა. ერთი წლის შემდგომ, 1927 წ. დიდი ლიახვის ზემო წელზე, სოფელ ურსძუართან (ისტ. ბაქართა - ჯავის მუნიციპალიტეტი) შემთხვევით მიკვლეულ სამარხში ბალთის კიდევ ერთი ნიმუში აღმოჩნდა. ამგვარად, ე. პჩელინას ხელთ აღმოჩნდა ბალთების შემცველი სამი სამარხი, რომელთა დათარიღებაც შესაძლებელი ხდებოდა სამარხეული ინვენტარის მიხედვით [Пчелина 1968: 144–146]. მ. ხიდაშელის ცნობით, ე. პჩელინას კვლევის შედეგები ხელნაწერის სახით 1926 წლიდან ცხინვალის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის არქივში ინახებოდა, ამიტომ ის დიდი ხნის განმავლობაში სპეციალისტებისა და ფართო საზოგადოებისთვის მიუწვდომელი იყო [ხიდაშელი 1972: 8]. ნაშრომი ძალზე მოგვიანებით, მხოლოდ 1968 წ. გამოქვეყნდა. ამრიგად, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების არსებობა სამარხეულ ინვენტარში ლ. შულცის გათხრებისა და ექ. თაყაიშვილის მიერ წარმოდგენილი კაცხის ქვაყუთის ტიპის სამარხებში აღმოჩენილი ბალთების შემდგომ, ე. პჩელინას მიერ წარმოებული ზემოაღნიშნული გათხრების შედეგადაც დადასტურდა, რაც მისი დათარიღების შესაძლებლობას იძლეოდა.

1938 წ. ოქტომბერში ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტმა (ენიმკი) ზემო რაჭაში, სოფელ ღების ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრები წამოიწყო არქეოლოგ გერმანე გობეჯიშვილის ხელმძღვანელობით. გათხრები ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების გამოვლენას ისახავდა მიზნად, რადგან ამ ტერიტორიაზე ბალთების არსებობის ფაქტი გაჩნდა, რაც დაადასტურა 1928 წ. ამ ადგილას ხვნის დროს გლეხების მიერ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთის შემთხვევით აღმოჩენამ [გობეჯიშვილი 1942: 345–346].⁹ ს. მაკალათია ამ ბალთას აქვეყნებს თავის ნაშრომში, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ 1928 წ. შოშეთში შემთხვევით აღმოჩენილი ბრინჯაოს ბალთა მიცვალებულის წელის არესთან იყო დაფიქსირებული. ბალთაზე ცენტრალური ცხოველი ცხენია, მის ზურგს ზემოთ ხარი, ხოლო ფეხებს შორის - ძაღლი [მაკალათია 1987: 14]. ბალთა

⁹ ბალთა იმავე წელს გადაეცა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმს. ის 1930 წ. ს. მაკალათიამ გამოაქვეყნა ნაშრომში “მთის რაჭა” [მაკალათია 1987: 13].

დაზიანებულია – მისი მარჯვენა მონაკვეთი მთლიანად დაკარგულია. როგორც ჩანს, ის ტიპური ოთხფიგურიანი ბალთის სახეობაა, სადაც ცენტრალური ფიგურის წინ გამოსახული ცხოველიც იქნებოდა წარმოდგენილი. ამგვარად, ეს ნიმუში მიეკუთვნება ბალთების იმ იკონოგრაფიულ ჯგუფს, სადაც ოთხფიგურიანი კომპოზიციებია გაერთიანებული ცხენის ცენტრალური ფიგურით. ს. მაკალათია აღნიშნავს, რომ ასეთივე ტიპის რამდენიმე ბალთა სოფელ ღებშია ნაპოვნი, რომელიც შეუძენია პ. უვაროვას [მაკალათია 1987: 14]. გ. გობეჯიშვილის მიერ სოფელ ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების საანგარიშო ნაშრომში დაწვრილებითაა აღწერილი და მოთხრობილი ღების მახლობლად მდებარე ადგილ შოშეთში აღმოჩენილი ოქროს, რკინისა თუ ბრინჯაოს ნივთები და ჩატარებული საველე მუშაობის დეტალები [გობეჯიშვილი 1939]. შოშეთის ნეკროპოლზე ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთაც აღმოჩნდა [გობეჯიშვილი 1939: 352–353; 359, სურ. 5, 6, 9]. ნაშრომში მოცემულია სამარხებში ბალთების მდებარეობა, ზომები და აღწერილობა. ავტორი არ იზიარებს პ. უვაროვას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომლის თანახმად, ბრინჯაოს ბალთების წარმოების გავრცელება რკინის ხმარებაში შემოსვლამდე იყო. მისი აზრით, ეს დებულება სიმართლეს მოკლებულია, რადგან შოშეთის არქეოლოგიური გათხრების დროს იქ, ბრინჯაოს ბალთებთან ერთად რკინის ნივთები (აბზინდები) და ნატეხებია აღმოჩენილი [გობეჯიშვილი 1939: 360].

არქეოლოგიური გათხრები სოფელ ღების ტერიტორიაზე მომდევნო წელს უფრო ფართოდ გაიშალა. 1939 წ. ადგილ შოშეთსა და ბრილში დიდი რაოდენობით სამარხები გაითხარა, რომელთა ინვენტარში ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები უხვად აღმოჩნდა.¹⁰ ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ასეთი დიდი რაოდენობით ერთდროულად ჩნდება სამარხეულ კომპლექსში, ერთ ლოკალურ პუნქტში. დიდი ლიახვის ზემო წელზე ჩატარებული ე. პჩელინასეული გათხრებისა და 1938 წ. შოშეთის დაზვერვითი ექსპედიციის შემდგომ, ეს უზარმაზარი ნაბიჯი იყო, როგორც ჭვირული ბალთების, ისე სხვადასხვა

¹⁰ შოშეთი მდებარეობს სოფ. ღებიდან 1,5–2 კმ მანძილზე ჩრდილო–აღმოსავლეთით და წარმოადგენს 25–30°-იან დაქანებულ ფერდობს. ბრილი შედის სოფ. ღების მოდამოებში და 7–8 კმ-ითაა სოფელს დაშორებული ჩრდილო–აღმოსავლეთის მიმართულებით. ის მდებარეობს მდ. რიონის ხეობაში, სულ ზევით, მდინარის მარცხენა ნაპირზე, იმ ადგილას, სადაც რიონს ერთვის მდ. ზოფხითურა. სახელწოდება „ბრილი“ ვრცელდება პატარა მონაკვეთზე (1– 1,5 კვმ), რომელიც მოთავსებულია დასახელებულ მდინარეებს შორის. ბრილში ოდესღაც ყოფილა მკვიდრი მოსახლეობა. აქ ახლა მუდმივად არავინ სახლობს [გობეჯიშვილი 1939: 347; გობეჯიშვილი 1942: 40–41].

დანიშნულების ბრინჯაოს ნივთების აღმოჩენისა, მეტად თავისებური და უნიკალური მატერიალური კულტურის ძეგლთა მოპოვების თვალსაზრისით.

ღების ტერიტორიაზე მიკვლეული მასალა ერთგვარი ბიძგი აღმოჩნდა არქეოლოგიისთვის, რათა გ. გობეჯიშვილს ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები სპეციალური კვლევის საგნად დაესახა. 1942 წ. ხელნაბეჭდის სახით ცნობილია მისივე საკანდიდატო დისერტაცია - “ბრინჯაოს ქართული უძველესი ბალთები”. ნაშრომი მრავალ საყურადღებო დებულებას შეიცავს [გობეჯიშვილი 1942]. მასში გადაჭრილია ბალთებთან დაკავშირებული სადაო საკითხები. ნაშრომში დაწვრილებითაა განხილული სამარხეულ კომპლექსში არსებული თითოეული ნივთი თუ ფრაგმენტი მდიდარი პარალელური მასალის მოხმობით. ავტორის მიერ მკაფიოდაა გამიჯნული უცხოეთიდან შემოტანილი და ადგილობრივად დამზადებული არტეფაქტები. გ. გობეჯიშვილი მიიჩნევს, რომ ცხოველი ინტერესი, რომელსაც არქეოლოგები იჩენენ ბალთების მიმართ, შემთხვევითი არ არის. მათ შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს კავკასიის არქეოლოგიისათვის. ავტორი კონკრეტულ საკითხებს სვამს ბალთების სადაურობის, დათარიღების, განვითარების გზისა თუ სიუჟეტურ-სემანტიკური მნიშვნელობის შესახებ. გ. გობეჯიშვილი პირველი მეცნიერია, რომელიც შოშეთისა და ბრილის ნეკროპოლებზე აღმოჩენილ ბალთებზე დაყრდნობით დაუპირისპირდა პ. უვაროვას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომლის თანახმად, ბალთების განმასხვავებელი ნიშანია ისიცაა, რომ არც ერთი მათგანი სამარხში არ იყო აღმოჩენილი [გობეჯიშვილი 1942: 50]. ავტორის აზრით, ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლების აღმოჩენები უაღრესად საყურადღებო მასალას გვაწვდის ბალთების სადაურობის დასადგენად. გ. გობეჯიშვილი პირველი მკვლევარია, რომელმაც გულმოდგინე კვლევის შედეგად განაცხადა, რომ „ბალთების სამშობლო საქართველოა და ამიერიდან მათ ბრინჯაოს ქართული ბალთები უნდა ეწოდოს“ [გობეჯიშვილი 1942: 52].

ნაშრომში დიდი ადგილი ეთმობა ბალთების კლასიფიკაციის საკითხს. მკვლევარი, ეყრდნობა რა, ტ. ივანოვსკაიას მიერ შემუშავებულ ძირითად სქემას, ასკვნის, რომ “სემანტიკური და სტილური განვითარების მიხედვით დღემდე ცნობილი ყველა ბალთა შეიძლება გავაერთიანოთ ოთხ ქრონოლოგიურ ჯგუფსა და რამდენიმე საფეხურში” [გობეჯიშვილი 1942: 237] (ტ. ივანოვსკაიას სქემას ქვემოთ განვიხილავთ).

მ. ხიდაშელის ცნობით, 1940 წ. არქეოლოგმა მ. ივაშჩენკომ ქუთაისის მუზეუმში დაცული ბალთების თვრამეტი ნიმუში აღწერა და გამოაქვეყნა [ხიდაშელი 1972: 12]. მ. ივაშჩენკო მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წარმოების ძირითად კერას ზემო რაჭა და მდ. ყვირილას ხეობა წარმოადგენდა. მისივე აზრით, ბალთები ძველი კოლხეთის ერთ-ერთი ეთნიკური ჯგუფის ნახელავად შეიძლება ჩავთვალოთ [ხიდაშელი 1972: 12].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს არქეოლოგი ბ. კუფტინიც შეეხო თავის სამ ფუნდამენტურ ნაშრომში [Куфтин 1941; Куфтин 1949 a; Куфтин 1949 b]. ავტორმა მანგლისისა და როზენბერგის (დღევ. დაბა თრიალეთი) ნეკროპოლებზე აღმოჩენილი არტეფაქტები ერთმანეთს შეადარა და კავკასიის სხვა ნეკროპოლებიდან წარმომდგარ გვიანელინისტური და რომაული ხანით დათარიღებულ სამკაულს დაუკავშირა. ბ. კუფტინის აზრით, თრიალეთის სამარხებში ბალთების აღმოჩენა მიუთითებს თრიალეთისა და კერძოდ, ძველი გოგარენის კოლხეთთან მჭიდრო კავშირზე იმ ეპოქაში, სანამ სამხრეთი კავკასია რომის მიერ ოკუპირებული იქნებოდა, ანუ მდ. რიონისა და მდ. ყვირილას ზემო წელთან მდებარე ტერიტორიასთან, სადაც ბალთები ყველაზე დიდი რაოდენობით იქნა აღმოჩენილი. მკვლევარი დასძენს, რომ „როგორც ჩანს, ბალთების ამ ტერიტორიიდან გადაადგილება სამხრეთისკენ, ბორჯომის ხეობის გავლით უნდა მომხდარიყო“ [Куфтин 1943: 26-29]. აქედან გამომდინარე, ბალთები სავარაუდოდ, პირველად რიონისა და ყვირილას ტერიტორიაზე ჩნდება (Sic!). ეს მიგნება ძალზე მნიშვნელოვანია მათი შექმნის პირველადი კერის შესწავლისათვის.

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მიმოხილვას სპეციალური თავი მიუძღვნა არქეოლოგმა დ. ქორიძემ 1961 წ. გამოქვეყნებულ ნაშრომში, რომელიც მდ. ყვირილას ზემო წელზე, კერძოდ საჩხერის რაიონის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ძეგლების შესწავლას ისახავდა მიზნად [ქორიძე 1961]. ნაშრომში ბრინჯაოს შვიდი ბალთაა განხილული. ყველა მათგანი შემთხვევითაა აღმოჩენილი [ქორიძე 1961: 93]. მკვლევარმა აღნიშნულ ბალთებში ოთხი განსხვავებული ტიპი გამოყო ცენტრალურ ცხოველთა სახეების ან მათი პოზების ცვალებადობის მიხედვით. დ. ქორიძე აღნიშნავს, რომ სოფელ ქორეთში აღმოჩენილი მცირე ზომის ბალთის რამდენიმე ანალოგიური ნიმუში საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულ არქეოლოგიურ მასალებს შორის გვხვდება [ქორიძე 1961: 95]. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ სოფელ ქორეთის ბალთის ახლო პარალელები მრავლადაა აღმოჩენილი რაჭაში

ბრილის სამაროვანზე გ. გობეჯიშვილის ხელმძღვანელობით წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების დროს [ქორიძე 1961: 96]. იგი ქორეთის ერთ-ერთი ბალთის ანალოგიად მანგლისში აღმოჩენილ ბალთასაც ასახელებს [ქორიძე 1961: 98].

საგულისხმოა საჩხერის რაიონშივე, სოფელ სპეთში აღმოჩენილი ბალთის ტიპი, სადაც ოთხად გაყოფილ ცენტრალურ არეში ხარის თითო ერთნაირი ფიგურაა მოთავსებული. ამ ტიპის ბალთის ზუსტი ანალოგიები ბ. კუფტინს გამოქვეყნებული აქვს ნაშრომში *“Материалы по археологии Колхиды”* [Куфтин 1949 а: 80–81, სურ. 19]. დ. ქორიძე საგულისხმო ინფორმაციას გვაწვდის იმის შესახებ, რომ ერთი ასეთი ბალთის სურათი ბ. კუფტინს ე. აიხვალდის სურათებიდან გადმოუღია, რომელიც ე. აიხვალდს როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქუთაისში ჩაუხატავს იმერეთ-სამეგრელოში მოგზაურობის დროს 1825-1826 წლებში, მეორე სურათი კი დღუბუა დე მონპერესგან, რომელიც დღუბუას მითითებით სოფელ მღვიმევში (მდ. ყვირილას ხეობა) ყოფილა აღმოჩენილი [ქორიძე 1961: 100; Montpéreux 1893].

ავტორი განხილული მასალის საფუძველზე ასკვნის, რომ აღნიშნული ბრინჯაოს ჭკირული ბალთები ჩვენი უძველესი წინაპრების - მეტალურგ-ხელოსნების მიერაა შექმნილი და მათი წარმოქმნა-ჩამოყალიბების არეალი საქართველოს ტერიტორიას არ სცილდება.

1969 წ. გამოქვეყნდა არქეოლოგ ბ. ტეხოვის წერილი, რომელშიც შიდა ქართლში (ავტორისეული განმარტებით - სამხრეთ ოსეთის ტერიტორია) აღმოჩენილი ბრინჯაოს თვრამეტი ჭკირული ბალთაა განხილული. ამ ნიმუშების მიხედვით ავტორი სამ ტიპს და რამდენიმე ქვეტიპს გამოყოფს. მისი აზრით, ბრინჯაოს ჭკირული ბალთები მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალური კავკასიის გვიანბრინჯაოს ხანის კულტურას და ყობანური და კოლხური კულტურის მდიდარ ტრადიციებს აგრძელებს [Техов 1969].

ბ. ტეხოვის ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ ნაშრომში – *„Археология южной части Осетии“* – განხილულია შიდა ქართლის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ოცდახუთი ბალთა [Техов 2006: 463].¹¹ ბ. ტეხოვი აღნიშნულ ბალთებს კომპოზიციური ტიპების

¹¹ ბ. ტეხოვის მიხედვით ბალთები შემდეგ სამაროვნებშია აღმოჩენილი: ფათქინეთის სამაროვანი – 3 ბალთა; სტირფაზის სამაროვანი – 2 ბალთა; მონასტრის სამაროვანი – 1 ბალთა; სოხთას სამაროვანი – 7 ბალთა; ურსძუარის (ბაქართა) სამაროვანი – 2 ბალთა; თითო ბალთაა ასევე აღმოჩენილი ისეთ პუნქტებში, როგორიცაა: ზღუბირი, ჩასავალი (მაუსის რაიონი); თიღვა, ოჟორა, წნელისი (ზნაურის მუნიციპალიტეტი); ჯრია, ორთეუ, ცხინვალი, ჩლიანა, ღრომი (ცხინვალის მუნიციპალიტეტი).

მიხედვით აჯგუფებს (სულ ორ ტიპს გამოყოფს ცენტრალური ცხოველის და მის ზურგზე მოთავსებული ფიგურის მონაცვლეობის მიხედვით. ბ. ტეხოვის მტკიცებით ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ზომით და სცენებში წარმოდგენილი გამოსახულებებით) [Техов 2006: 463]. მკვლევარი ამ ბალთების მოკლე აღწერილობით იფარგლება მარტოდენ და ამის საფუძველზე ასკვნის, რომ „ოსეთის სამხრეთ ნაწილის სამარხულ ძეგლებთან დაკავშირებული ეს ბალთები მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალური კავკასიის გვიანბრინჯაოს ხანის კულტურას. მათზე ჩვენ ვხედავთ ყობანურ–თლიის (кобано-тлийский) კულტურის მდიდრული გამოყენებითი ხელოვნების გაგრძელებას“ [Техов 2006: 466]. ბ. ტეხოვი არ აკონკრეტებს თუ რაში გამოიხატება ეს „გაგრძელება“ (კერძოდ, რომელი მხატვრული თუ კულტურული მოვლენის ან ტენდენციის გაგრძელებაა). სიახლეა ისიც, რომ იგი ყობანურ–თლიის კულტურას გამოყოფს, როგორც ცალკეულ განშტოებას. ავტორი ამავე ნაშრომში აკეთებს ისეთ სვლას, რომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს ჩრდილო კავკასიის კულტურას აკუთვნებს. ამ მტკიცების დასტურად მას მოჰყავს არქეოლოგ გ. ლომთათიძის მიერ გამოკვლეული, დასავლეთ საქართველოში (იმერეთი) მდებარე კლდეეთის სამაროვნის დაკრძალვის წესები და სამარხებში აღმოჩენილი ინვენტარი, რომელიც გ. ლომთათიძის მოსაზრებით, რიგ მნიშვნელოვან თანხვდომას ავლენს გვიანანტიკური ხანის ჩრდილო კავკასიურ, ყირიმის და სარმატულ სიძველეებთან. განსაკუთრებით ბევრი პარალელი კი ჩრდილოეთ ოსეთთან ვლინდება. სტირფაზის ნეკროპოლზე (შიდა ქართლი, ჯავის მუნიციპალიტეტი) აღმოჩენილი მასალებით კი ეს კავშირები მკაფიო ხდება და ისინი მოწმობენ ძველი ბერძენი გეოგრაფოსის სტრაბონის ცნობას იმის შესახებ, რომ აღნიშნულ ხანაში იბერიის მთიანი ზონა დასახლებული იყო მოსახლეობით, რომელიც სკვითებთან და სარმატებთან დაახლოებულნი იყვნენ და ისინი ბარში მცხოვრები იბერებისგან კულტურულ–ეთნიკური ნიშნით განსხვავდებოდნენ [Техов 2006: 463]. გარდა ამისა, იგი აღნიშნავს, რომ სტრაბონის ეპოქაში მართლაც, იბერიის მთიან ნაწილში მკვიდრობდნენ სხვა ენობრივი ჯგუფის მატარებელი ტომები, კერძოდ კი, ირანულენოვანი მოსახლეობა, რომელიც სტრაბონს შეეძლო განეხილა, როგორც ერთი პოლიტიკური გაერთიანების – იბერიის სამეფოს შემადგენლობაში შემავალი მოსახლეობა [Техов 2006: 463]. ამის

შემდგომ მკვლევარი გადადის ჭვირულ ბალთებზე და მსჯელობს, რომ *ოსეთის სამხრეთ ნაწილში* სარმატული ეპოქის¹² მასალებში ყურადღებას იპყრობს ბრინჯაოს კვადრატული ბალთები, რომლებიც ძვ.წ. III საუკუნიდან ახ.წ. II საუკუნემდე გავრცელდა ცენტრალური კავკასიის ტერიტორიაზე [Texov 2006: 463]. ბ. ტეხოვის ამგვარი „სვლა-მიმოხილვის“ შედეგად ისეთი სურათი იხატება, რომ თითქოსდა იბერიის მთიან რეგიონებში აღმოჩენილი ბალთები ირანულენოვანი მოსახლეობის შექმნილი და მათი კუთვნილი ნაწარმოებია. ამ დებულებით აშკარად ისახება მეცნიერის სუბიექტური პოზიცია და დამოკიდებულება არსებული არტეფაქტებისა და კულტურულ–ისტორიული მოვლენების ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით. ამავე პოზიციის გაგრძელებაა ისიც, რომ ავტორის მიერ განხილული ბალთები ყოფილა ადგილობრივი პროდუქცია, რომელიც დამზადებულია სკვითურ–სარმატული ხელოვნების ტრადიციების მიხედვით [Texov 2006: 468]. ამ დებულებას ავტორი ამყარებს ბ. კუფტინის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, რომელიც თავის მხრივ ა. ტალგრენის მტკიცებას ეფუძნება, თითქოსდა აღმოსავლურსკვითური და სარმატული წიაღის გავლით, ბალთები დაკავშირებულია ძვ.წ. III-II საუკუნეების სამხრეთ ურალისპირეთის ნაკეთობებთან (იმავე, პერმის ფიტფიტებთან - მ. გ.), რაც თავის მხრივ, ამ ბალთების ქრონოლოგიის ირიბი საყრდენი ყოფილა [Texov 2006: 468]. აქ აღარ შევუდგები მკვლევრის მიერ განმეორებული დებულების განხილვას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ა. ტალგრენის მიერ წამოჭრილი მოსაზრება მოკლებულია დამაჯერებლობას, რაზეც მსჯელობა ქვემოთ გვექნება (იხ. თავი III, 3.1).

1. 2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკა

ზემოაღნიშნულ მკვლევართაგან ზოგიერთი ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე გამოსახული ცხოველებითა და სიუჟეტებითაც დაინტერესდა და ამ გამოსახულებათა სემანტიკურ მნიშვნელობასაც შეეხო.

პ. უვაროვამ ზემომოხსენებულ ნაშრომში ბალთებზე გამოსახული ცხოველები სახეებად დაჰყო ისე, რომ მათში გამოჰყო ცენტრალური და დამატებითი ცხოველები.

¹² ამავე ნაშრომში ბ. ტეხოვი ახლებურ ქრონოლოგიასაც გვთავაზობს, რომლის მიხედვით ე.წ. სარმატული ეპოქა ორ ეტაპად იყოფა: ა) ადრესარმატული, რომელიც მოიცავს ძვ.წ. III-I სს. და ბ) გვიანსარმატული, რომელიც მოიცავს ახ.წ. I-III სს. [Texov 2006: 451].

ამ დაჯგუფების მიხედვით ირემი, ცხენი, ხარი, ფანტასტიკური ცხოველი ცხენის ტანითა და რქიანი თავით და ურჩხული ცენტრალურ ცხოველთა რიგში დგას, ხოლო კვიცი, ფრინველი, ციკანი ან ძაღლი, ხვილიკი ან გველი და ხარი კი ცენტრალურ ცხოველთა ირგვლივ თავმოყრილი დამატებითი ფიგურებია. მან ბალთებზე გამოსახული სცენების სემანტიკის შესახებ გამოთქვა მოსაზრება, რომლის თანახმად, ბალთებზე გამოსახულია არა უბრალოდ ცხოველები, არამედ რომელიმე მონღოლური, ქალდეველთა და ასევე დიურბიუტული ლეგენდის ან ხალხური თქმულების მხატვრული გადმოცემაც კი [Уварова 1900: 353–354]¹³. თუმცა, საკითხავია რატომ უკავშირებს უვაროვა კავკასიაში მოპოვებულ ნიმუშებზე გამოსახულ ცხოველებს ამ ხალხის თქმულებებს?!

ჭკირულ ბალთებზე გამოსახული ცხოველები ა. მილერმა 1922 წ. გამოქვეყნებულ გამოკვლევაში ნადირობის სცენებს დაუკავშირა [Миллер 1922]. აფხაზური, სვანური და მეგრული რწმენა-წარმოდგენები ნადირობის შესახებ და მათი მითოლოგიური ხასიათი ავტორს აფიქრებინებს, რომ ბალთებზე ნადირობასთან დაკავშირებული მითოლოგიური სიუჟეტები უნდა იყოს ასახული და შესაბამისად, ეს უნდა იყოს ამ ნივთებზე ასახული ფანტასტიკური გამოსახულებების მიზეზი [Миллер 1922: 295].

ი. მეშჩანინოვი ბრინჯაოს ჭკირული ბალთებისა და კოლხური ცულების დეკორის სემანტიკის განხილვისას მხატვრული დეკორის ანალიზს უხმობს [Мещанинов 1925]. ავტორი ერთ მთლიანობაში განიხილავს ორნამენტსა და ცხოველთა გამოსახულებებს, რომელიც გველი-ზიგზაგი-გველეშაპი-ურჩხული-

¹³ “Мы имеем дело не с простыми изображениями животных а скорей с художественным пересказом каких-либо легенд или народных преданий”. იგი სავარაუდოდ შემდეგ მოსაზრებას გვთავაზობს: “ხომ შეიძლება, რომ ორ ბალთაზე გამოსახული ცხენიდან დავინახოთ კვერცხის ნაჭუჭისმაგვარი თეთრი ცხენი, რომელიც მონღოლების თქმულების მიხედვით ჩამოდის ციდან ჩინგიზ-ყენისთვის, როგორც ონგონომი (ონგონომი ანუ „წმინდა“, ტამანის მითოლოგიაში, მონღოლ ხალხებთან გარდაცვლილი წინაპრები და მათი სულები არიან. თავდაპირველად, წინაპრებს ტოტემური წარმომავლობა აქვთ (მგელი, დათვი,...), შემდგომში კი – ანთროპომორფულნი ხდებიან), ან ეს არის ნივთი, რომელსაც მონღოლებისავე წარმოდგენით ბუნებაზე ზემოქმედების იდუმალი ძალა აქვს, როგორიცაა მაგ., წვიმის მოყვანა, ჭექა-ქუხილისა და სხვადასხვა უბედურებების თავიდან აცილება, საქონლის გამრავლება და სხვა. ასეთ ცხენებს (ცხენ-ონგონომებს) ფაფარზე და კუდზე ბაფთებს აბამენ, რაც თბილისის იმ ბალთაზე შეიმჩნევა რომელზეც ცხენია გამოსახული [Уварова 1900: სურ. 277]. ხარის გამოსახულებიანი ბალთა კი, რომლის ზურგს უკან მეორე ხარის თავია წარმოდგენილი, ერთი მხრივ, შესაძლოა ქალდეველთა ქალღვთაება იშთარის ხარია ან დიურბიუტულ ზღაპარს გვაგონებდეს მეფე ცაზე, რომელიც თეთრი ხარის სახით დაედევნება შავ მიწიერ ხარს. შესაძლოა იგი შულმუსების ხარის სახიან მეფესაც განასახიერებდეს [Уварова 1900: ტაბ. CXXXIV]. რაც შეეხება ბალთას, რომელზეც ცხოველის ორმაგპროტომიან ფიგურაზე ამხედრებული ადამიანია გამოსახული, ქალღვთაება იშთარის ქვესკნელში ჩასვლასა და იქიდან მის დაბრუნებას გვაგონებს” [Уварова 1900: 252–254].

ძალი გამოსახულებამდე დაჰყავს. ამ დაყოფიდან, გველი-ფრთოსანი ურჩხული-ფრინველი ერთი კატეგორიის არსებებს წარმოადგენენ, რომელთაც მტკიცედ უკავშირდება ირმისა და ძალის გამოსახულებანი. ეს ცხოველები თავის მხრივ კი ტოტემურ სამყაროს უკავშირდება.

ი. მეშჩანინოვმა გამოთქვა მოსაზრება იმის თაობაზეც, რომ კოლხური ცულებისა და ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დეკორში ასახული ძალი და მგელი იბერების ტოტემისა და ღვთაების გამოსახულებას უნდა წარმოგვიდგენდეს [ხიდაშელი 1972: 9].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკურ ანალიზს ი. მეშჩანინოვმა 1927 წ. სპეციალური გამოკვლევაც მიუძღვნა [Мещанинов 1927: 1–38]. მან ბალთებზე გამოსახულ ფიგურათა და კომპოზიციათა სემანტიკური მნიშვნელობის ახსნა ენის იაფეტური მოძღვრების მიღწევათა საფუძველზე სცადა. თავდაპირველად, ავტორი განიხილავს პირველყოფილი ადამიანის აზროვნებაში ცის დანაწევრების პროცესს და იმას, თუ როგორ იქმნებოდა ცალკეულ, დანაწევრებულ ცათა შესატყვისი ცხოველები. იგი ასკვნის, რომ ბალთებზე გამოსახული ცხოველები ქვედა ცის წარმომადგენლები არიან. ავტორი შემდეგ დებულებებს აყალიბებს: 1. ბალთების სიუჟეტი საკულტო ხასიათს ატარებს. მასში ვხედავთ ქვედა ცის უძველესი გაგების გამოხატულებას, რომელიც მოგვიანოდროინდელი აზროვნების შედეგად გარკვეულწილად შეცვლილია; 2. ბალთებზე გამოსახული ცხენები იონიის ცის წარმომადგენლები არიან. ფრინველები მესხთა ცის წარმომადგენლებად გვევლინებიან; 3. ხარი, ირემი, გველი და ძალი იბერიის ცას წარმოადგენენ; 4. ყველა ძირითადი ტოტემური ერთეულისთვის ოდესღაც არსებული ერთიანი ცა დანაწევრდა და “ეთნიკური ცები” წარმოიშვა; ბალთებზე მოცემული გამოსახულებანი ამ დანაწევრებული “ეთნიკური ცების” შეერთებას წარმოადგენს, რაც თავის მხრივ სხვადასხვა ტომის შეჯვარება-შეერთების პროცესს შეესატყვისება და ასახავს; 5. ბალთებზე ცხოველთა ბრძოლის სცენებია მოცემული, რომელიც შესაძლოა ცალკეულ ტომთა შეტაკებებს გადმოსცემდეს [Мещанинов 1927: 36–37].

გ. გობეჯიშვილი აღნიშნულ სადისერტაციო ნაშრომში ბალთების სემანტიკის ზოგიერთ ასპექტსაც შეეხო. ეყრდნობა რა ნ. მარის მიერ ენის იაფეტური მოძღვრების შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებს, იგი ასკვნის, რომ ირმის, როგორც სატრანსპორტო საშუალების გამოყენება არამცთუ დადასტურებული ფაქტია, არამედ ჩრდილოეთის

ხალხები დღესაც ტვირთისა და ადამიანთა გადასადგილებლად ირემს იყენებენ. მატერიალური კულტურის ნაშთების მიხედვით, გ. გობეჯიშვილს სკვითურ ყორღანებში აღმოჩენილი შემთხვევები აქვს მოხმობილი, როდესაც სამარხში ირმის ძვლები თითქმის არ გვხვდება, სამაგიეროდ, იქ ცხენები მრავლადაა წარმოდგენილი. ავტორი ამ ფაქტს იმით ხსნის, რომ სკვითური ეპოქა განვითარებული რკინის ხანას ეკუთვნის, როდესაც აღმოსავლეთ ევროპის ტრამალებში ირემმა დიდი ხნით ადრე დაკარგა სამეურნეო როლი და ის ახლად მოშინაურებულ ცხოველს – ცხენს გადასცა. გ. გობეჯიშვილს ამის დასტურად აღმოსავლეთ ალთაში მდებარე პაზირიკის ყორღანში აღმოჩენილი ცხენის ჩონჩხი მოჰყავს, რომელიც ირმის ოქროს ნიღბით იყო შემკული. გარდა ამისა, ავტორი იმოწმებს ისეთ შემთხვევებსაც, როდესაც დამარხულ ცხენებთან ერთად ირმის ოქროს ქანდაკებებიც აღმოჩნდა (მაშინ, როდესაც ირმის ერთი ძვალზე კი არ დაფიქსირებულა). ავტორის აზრით, ირმის ეს ქანდაკებები „ქართული“ ბალთების ზოგიერთ ეგზემპლართან სტილურად ახლოს დგას [გობეჯიშვილი 1942: 220–221]. გ. გობეჯიშვილი დასკვნის სახით დასძენს, რომ „ირმების გამოსახულებათა მრავალრიცხოვნება სკვითურ ხელოვნებაში უთუოდ იმ დიდ როლზე მიგვითითებს, რომელიც მრავალი საუკუნის წინ ირემს სკვითური ტომების მეურნეობაში ჰქონდა“ [გობეჯიშვილი 1942: 220]. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ კავკასიის მატერიალურმა კულტურამ სკვითურზე ადრინდელი ირმის გამოსახულებები დაგვიტოვა. ისინი დიდი რაოდენობითაა ცნობილი სამთავროს, ყაზბეგის, ყოზანისა და სხვა ნეკროპოლებიდან თუ განძებიდან. მას ირმის კულტთან დაკავშირებული ქართულ ეთნოგრაფიულ მასალებში დაცული უძველესი წეს-ჩვეულებები მოჰყავს და ქართული ხელოვნების ნიმუშებზე გამოსახულ ირმებს ნადირთ პატრონის, ნადირთ მფარველის გამოსახულებად მიიჩნევს [გობეჯიშვილი 1942: 225]. რაც შეეხება ცხენს, გ. გობეჯიშვილს მიაჩნია, რომ კავკასიის სინამდვილეში ირემმა თავის სამეურნეო ფუნქციები ალბათ ცხენს “დაუთმო” (კავები ავტორისაა). მისი ვარაუდით, ძვ.წ. III ათასწლეულში კავკასიაში ცხენი როგორც სატრანსპორტო საშუალება, კოლხურ-ყოზანური კულტურის უძველესი საფეხურიდანაა გამოყენებული. ავტორს ქართველი ტომების მეურნეობაში მეცხენეობის დიდი მნიშვნელობის შესახებ მითითებული აქვს ზემო რაჭაში დაცული ცხენის კულტთან დაკავშირებული რიტუალი [გობეჯიშვილი 1942: 228]. გ. გობეჯიშვილი ცხენის

როლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობის დასტურს ასევე ქართულ და კავკასიურ ზღაპრებში ხედავს.

მკვლევარი ნ. მარის აღნიშნული ნაშრომიდან მოსაზრებას იმოწმებს ირმის სახელწოდებიდან ცხენზე გადასვლის შესახებ [გობეჯიშვილი 1942: 231; Mapp 1934: 147]. გ. გობეჯიშვილის აზრით, ნ. მარის დებულება უაღრესად მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, რამდენადაც ბრინჯაოს ბალთებზე არსებული გამოსახულებანი ირმიდან ცხენზე გადასვლის სურათს გვიჩვენებს [გობეჯიშვილი 1942: 231].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფუნდამენტურ სემანტიკურ კვლევას შეეხო მ. ხიდაშელი ჭვირული ბალთების შესახებ გამოქვეყნებულ მონოგრაფიაში [ხიდაშელი 1972: 58–86]. მკვლევარი ნაშრომში ვრცლად ეხება ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკურ პრობლემებს და მას ცალკე თავის სახით წარმოგვიდგენს [ხიდაშელი 1972: 58–85]. იგი მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე, როგორც ქართულ მოვლენაზე საუბარი, მხოლოდ სტილური მონაცემების საფუძველზე შეუძლებელია და საკითხის მეორე, უმნიშვნელოვანესი მხარე გამოსახულებათა შინაარსი და მათი სიმბოლიკის ახსნაა. იგი არ თვლის საკმარისად იმ ავტორთა მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაშია შესული. მისი აზრით, მიუხედავად ბალთების მრავალფეროვნებისა, ისინი მაინც ერთი სიუჟეტის გამომხატველნი არიან [ხიდაშელი 1972: 58].

მ. ხიდაშელი აღნიშნავს, რომ როგორც ზოგადად კავკასიური, ისე კონკრეტულად ქართული კულტურისთვის დამახასიათებელ, საუკუნეებით დაცილებულ ძეგლებზე, ერთი და იმავე სიუჟეტის ან მთელი კომპლექსის განმეორებით გადმოცემას ვხვდებით, რაც მათ სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მეტყველებს [ხიდაშელი 1972: 60].

მკვლევრის ღრმა რწმენით, ბალთების სიმბოლიკის გასარკვევად გასაღებს ის ნიმუში იძლევა, რომელზეც ორთავიანი ცხოველი და მასზე ამხედრებული ანთროპომორფული ფიგურაა წარმოდგენილი. რადგან ავტორი ფიქრობს, რომ რელიგიური სიუჟეტი ამ ბალთაზე ყველაზე სრულყოფილადაა გადმოცემული, ამიტომ იგი მას დეტალურად განიხილავს. უმდიდრეს ქართულ ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით, ასევე, ლურისტანული, მცირე აზიური თუ სკვითური ხელოვნებიდან პარალელების მოხმობით, ავტორი ასკვნის, რომ

აღნიშნული ბრინჯაოს ბალთა შეიძლება იმ ძეგლთა რიცხვში შევიყვანოთ, რომლებიც ცხოველთა მფარველ ღვთაებას და მასთან დაკავშირებულ ცხოველებს ასახავენ.

მ. ხიდაშელი საკმარისად არ თვლის მხოლოდ ცენტრალური ცხოველის მნიშვნელობის გარკვევას და დამატებით ფიგურებსაც ეხება. შედეგად ასკვნის, რომ ეს ცხოველები ბუნების დიდი დედის სხვადასხვა ინკარნაციებს წარმოადგენენ, რომლებიც მოგვიანებით ამავე ღვთაების ატრიბუტებად და ემბლემებად გადაიქცნენ [ხიდაშელი 1972: 76–77].

მ. ხიდაშელი უარყოფს მოსაზრებას ირმის, ხარისა და ცხენის, როგორც გარკვეულ ღვთაებათა მონაცვლეობის შესახებ, რომელიც ადამიანის აზროვნებაში ანტიკურ ხანაზე ბევრად უფრო ადრე უნდა მომხდარიყო და თვლის, რომ ანტიკური ხანის ბრინჯაოს ბალთებზე გაცილებით უფრო ძველი, ბუნების დიდ დედასთან დაკავშირებული მითოლოგიური შეხედულებანია ასახული, რომლებიც ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველებს ერთმანეთთან აკავშირებს და ერთ რელიგიურ კომპლექსში აერთიანებს [ხიდაშელი 1972: 78–79].

მკვლევარი ქართულ “ბუნების დიდ დედასა” და მთელ სამყაროში გავრცელებულ ამ რიგის ღვთაებებს შორის (იშთარი, ასტარტე, კიბელე, არტემიდე-ჰეკატე, ლურისტანული ქალღვთაებანი) დიდ მსგავსებას ხედავს და ფიქრობს, რომ საფუძველში ყველა ესენი სინკრეტულ ღვთაებას – ბუნების დიდ დედას უკავშირდებიან [ხიდაშელი 1972: 85–86].

დასასრულ, ავტორი მიიჩნევს, რომ ბალთებზე ასახულ მითოლოგიურ კომპლექსში ცხოველთა მფარველი ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებული ცხოველები უკვე გვიანდელსა და ამდენად, ბევრად უფრო გართულებულ გააზრებაშია წარმოდგენილი, ხოლო თვით ქალღვთაების მითოლოგიური სახე ასტრალურ კულტებთან ჩანს დაკავშირებული. თუმცა, იგი ფიქრობს, რომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე აღნიშნულ სიუჟეტს თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და ის მხატვრული სტილიზაციის ელემენტად არის ქცეული [ხიდაშელი 1972: 86].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკის ახსნისას არქეოლოგი ი. კიკვიძე მათ საქართველოს ნივთიერი კულტურის მეტად თავისებურ ძეგლებად მიიჩნევს [კიკვიძე 1976]. ავტორის აზრით, ბალთები, როგორც აღმოჩენის ადგილით, ისე სემანტიკური ნიშნებით და მხატვრული სტილით, კოლხური ხელოვნების წრეს

განეკუთვნება [კიკვიძე 1976: 215]. ი. კიკვიძე აღნიშნულ ნაშრომში ჭკირულ ბალთებზე გამოსახულ ცხოველებს თუ ასტრალურ ნიშნებს კოლხური ცულების გამოსახულებათა სიმბოლიკას ადარებს და აღნიშნავს, რომ ისინი უფრო შერწყმული და კონცენტრირებული სახით თითქმის იმეორებენ მათ [კიკვიძე 1976: 215]. ბალთების სემანტიკური მნიშვნელობის ახსნისას, ი. კიკვიძე მ. ხიდაშელის დაკვირვებას ეყრდნობა, რომლის თანახმად, ცხოველთა მფარველი ღვთაება თავდაპირველად ზოომორფული არსებაა. განვითარების უფრო გვიანდელ საფეხურზე, როდესაც ის ადამიანის მსგავს არსებად იქცევა, ეს ზოომორფული ღვთაებები მისი აუცილებელი ატრიბუტები და ძირითადი არსის გამომხატველნი ხდებიან. სწორედ ამ მომენტთან უნდა იყოს დაკავშირებული სამი საწყისის გაერთიანება ბუნების “დიდი დედის” სახეში – წყლის ცხოველები გაერთიანდნენ, ამათგან ერთი რომელიმე (თევზი, ბაყაყი, გველი) “დიდი დედის” აუცილებელი ატრიბუტი გახდა და განასახიერებდა მის ბატონობას წყლის სამყაროზე. ფრინველი ავრცელებდა მის ბატონობას ზეცაზე, ხოლო ძაღლი, ირემი და სხვა ცხოველები მიწიერი სამყაროს ბატონად გვისახავდნენ მას. მაგრამ, როგორც ჩანს, ქალღვთაების ეს ყველა ატრიბუტი ოდესღაც დამოუკიდებელ როლს ასრულებდა, შემდეგ კი “დიდი დედის” ზოომორფული გამოხატულების ფუნქცია დაეკისრათ [კიკვიძე 1976: 216]. ეს ბოლო ფრაზა ავტორის მიერ ხაზგასმულია. იგი მიიჩნევს, რომ მართლაც, ნაყოფიერების სიმბოლიკის თავმოყრა სხვა არაფერს ნიშნავს, თუ არა ნაყოფიერების კულტის ყოვლისმომცველობას, რომ ნაყოფიერების ღვთაება ერთია და მას ემორჩილებიან ცაში – ფრინველნი, წყალში თევზნი, ხმელეთზე ცხოველნი. თვით ამ ღვთაების ფანტასტიკური არსებით გადმოცემა კი მის არაჩვეულებრივ ძალასა და ყოვლისშემძლეობას უსვამს ხაზს [კიკვიძე 1976: 216]. ავტორი სვამს კითხვას, თუ რომელია ეს ყოვლისმომცველი ღვთაება, ბალთებზე ხომ ის ხან ირემია, ხან ჯიხვი, ხან ცხენი ან ფანტასტიკური ცხენ-ირემი. ამ კითხვაზე პასუხს ისევ მ. ხიდაშელის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებაში პოულობს – ეს ყოვლისმომცველი ღვთაება, იშთარის ქართული ადექვატური ღვთაება “დიდი დედა ნანაა”, რომლის პარალელებიც წინა აზიურ და ეგეოსურ ღვთაებათა პანთეონში და “დიდი დედა ნანა”-სადმი მიძღვნილ ქართულ წარმართულ საგალობლებშია დაცული [კიკვიძე 1976: 216].

1988 წ. გამოქვეყნდა არქეოლოგ ლ. ფანცხავას ნაშრომი კოლხური კულტურის მხატვრული ძეგლების შესახებ, სადაც წამყვანი და მნიშვნელოვანი თემა კოლხური ცულებია [ფანცხავა 1988].

კოლხური ცულების სემანტიკის მიმოხილვისას, ლ. ფანცხავა მიიჩნევს, რომ ირმის, ხარის და ცხენის, როგორც გარკვეულ ღვთაებათა მონაცვლეობის ფაქტი, კარგად ჩანს ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ კომპოზიციებში, სადაც ცენტრალური ცხოველი ხან ირემია, ხან ცხენი და ხან ხარი. ავტორის აზრით, ბალთებზე ირემსა და ჯიხვთან ერთად გამოსახული ძაღლი, კვიცი, გველი, თევზი და ფრინველი იმის მანიშნებელია, რომ ისინი სიუჟეტურად “ბუნების დიდი დედის” კულტთან არიან დაკავშირებულნი [ფანცხავა 1988: 45–46].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკურ ანალიზს ვრცელი წერილი მიუძღვნა ზ. თორთლაძემ [თორთლაძე 2003: 46–68]. ავტორი ბალთებზე გამოსახულ ცენტრალურ თუ დამატებით ცხოველთა სიმბოლურ მნიშვნელობას დაწვრილებით მიმოიხილავს ძველი აღმოსავლეთის, შუამდინარული, ძველინდური, ანტიკური, სკანდინავიური თუ ქართული (ხაზგასმულად კოლხური) მითოლოგიების რთული და სიღრმისეული სემანტიკური შრეების გაშიფვრის თანადროულად და მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ერთი მხრივ, მასზე გამოსახული კომპოზიციებითა და, მეორე მხრივ, კომპოზიციის შემადგენელი ცალკეული ფიგურებით ძველი საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა მითოლოგიისა და, შესაბამისად, ცნობიერების რეკონსტრუქციის საშუალებას იძლევა [თორთლაძე 2003: 46]. ნაშრომის მიზანს არა მხოლოდ არქეოლოგიური, მატერიალური საგნების ფაქტობრივი კვლევა წარმოადგენს, არამედ, უფრო მეტად იმ ცნობიერებისა და, შესაბამისად, ინსტიტუტების შესწავლა, რომელიც ამ მატერიალური საგნების შემქმნელ ხალხს, საზოგადოებას ჰქონდა, ანუ, „ის სული, რაც ამ საზოგადოებას ამოძრავებდა“ [თორთლაძე 2003: 46].

ავტორის აზრით, უეჭველია, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული სტილი, მასზე გამოსახული იკონოგრაფიული ტიპები საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრები ხალხების ერთიანი ტრადიციიდან მომდინარეობს, რაც თავის მხრივ, გარკვეულწილად მითოსური აზროვნების ციკლოზობის პრინციპით იყო გამოწვეული და რაც, შესაბამისად, მოცემული კულტურის მატარებელი ხალხის ცნობიერებას განსაზღვრავს [თორთლაძე 2003: 47].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცენტრალურ თუ დამატებით ცხოველებს ზ. თორთლაძე ასტრალურ კულტს აკუთვნებს და მათ მზის ცხოველებად მიიჩნევს, რასაც მათ სხეულებზე დატანილი კონცენტრული წრეების არსებობაც ადასტურებს [თორთლაძე 2003: 58]. ავტორს ერთ-ერთ საგულისხმო ნიმუშად ბალთის ის ეგზემპლარი მოჰყავს, რომელზეც ირმის ფეხები ფარფლების მსგავსია, რაც წყლის ცხოველებისთვისაა დამახასიათებელი. მისი აზრით, უეჭველია ირმის კავშირი წყლის სტიქიასთან, მაგრამ ეს გაგებული უნდა იყოს არა როგორც მისი მიკუთვნება სამყაროს სამი ჰორიზონტის – სკნელის რომელიმე ცალკეული ნაწილისადმი, არამედ სამივესადმი. მეტიც, ის როგორც კოსმიური ღერძისა და შესაბამისად, კულტურის მცველი სიმბოლო, სამყაროს სამივე ჰორიზონტს და ვერტიკალს გამსჭვალავს და თავად არის ამ კულტურულ-შემოქმედებითი აქტის მონაწილე-სიმბოლო [თორთლაძე 2003: 58].

ავტორი ბალთის ფორმის შესახებაც საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს: “ბალთები უმეტესად კვადრატული ან თითქმის კვადრატულია. კვადრატი კი მითო-კულტურაში კარგად ცნობილი ფენომენია იმ თვალსაზრისით, რომ იგი კოსმიური ხის, ღერძის ექვივალენტსაც წარმოადგენს, ოღონდ მის ჰორიზონტალურ განფენილობაში, რაც ნიშნავს, რომ ის, მოხაზული, შემოსაზღვრული კულტურის მომცველია თავის თავში და ამდენად, წრის ექვივალენტიცაა. რამდენადაც ბალთას ზურგზე კავი და ყუნწი ჰქონდა, რომელიც ქამარზე უნდა დამაგრებულიყო, ინტერესს მოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნა, რომ მსოფლიო მითოლოგიებში ქამარი, მისი დაბოლოება და შემკვრელი ბალთა ისევ და ისევ კოსმიური ღერძის მატარებელი ძალებია. ქამარი ადამიანს ბოროტებისგან იცავს, ისევე როგორც ქალაქს გალავანი ან წრე – მტრისგან” [თორთლაძე 2003: 67–68].

დასასრულ, ავტორი ასკვნის, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, მათზე გამოსახული ცხოველთა ფიგურებით კულტურის, სამყაროული წესრიგის სიმბოლურ გამოსახულებებს წარმოადგენს და საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა მითოსური წარმოდგენების რეკონსტრუქციისთვის უხვ მასალას გვაძლევს [თორთლაძე 2003: 68].

1.3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული ანალიზი

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კვლევისას ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარეს მათი სტილური, კომპოზიციური თუ იკონოგრაფიულ-ტიპოლოგიური თავისებურებები წარმოადგენს. ამ მხრივაც საგულისხმო მასალა დაგროვდა ცალკეული მოსაზრებებისა თუ გამოკვლევების სახით.

1890 წელს ი. ტოლსტოიმ და ნ. კონდაკოვმა სახელმწიფო ერმიტაჟში დაცული ერთ-ერთი ბალთა გამოაქვეყნეს [Толстой...1890]. ავტორებმა ის დაუსაბუთებლად სოფელ კუმბულთის (ჩრდილოეთი ოსეთი) ნეკროპოლიდან წარმომდგარად მიიჩნიეს და გამოთქვეს მოსაზრება, რომლის თანახმად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს საფუძვლად ედო ჯერ კიდევ უცნობი, უცხოეთიდან (სავარაუდოდ, შუა აზიიდან) შემოტანილი ოქროს ბალთები, რომელთა მიმზადებლობასაც ბრინჯაოსგან დამზადებული ბალთები წარმოადგენს, როგორც საერთო “ნახატი”, ისე ფაქტურით [Толстой...1890: 120].

1922 წელს ავსტრიელმა მეცნიერმა ე. ფურმანმა კიოლნის მუზეუმში დაცული ბალთა გამოაქვეყნა, რომელიც ჩინური ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნია, მასზე გამოსახული სცენები კი ძველი ეგვიპტისა და ჩრდილოეთ ამერიკის ცხოველთა გამოსახულებებს შეადარა [Fuhrmann 1922: 75, სურ. 60].

ამავე წელსვე გამოქვეყნდა აკადემიკოს ა. მილერის გამოკვლევა: *“Изображение собаки в древностях Кавказа”*. ამ ნაშრომში ავტორი შეეხო ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ კომპოზიციებს და აღნიშნა, რომ ბალთების ცენტრალური არე უფრო ხშირად ირემს უკავია, იშვიათად ცხენს, ხოლო კიდევ უფრო იშვიათად – ხარს. დამატებითი ფიგურის სახით უმრავლეს შემთხვევაში ძაღლის გამოსახულება გვევლინება [Миллер 1922: 299-300].

1922 წელსვე რუსმა მეცნიერმა მ. როსტოვცევმა სპეციალური წერილი მიუძღვნა ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცულ ოთხ ბალთას. წერილი ბალთების ანალიზს ეძღვნება. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს მათი მხატვრული სტილის დახვეწილობას და ოსტატის მაღალ გემოვნებას. ბალთებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული მოტივებისა და მათი სტილური ანალიზის შედეგად, მ. როსტოვცევი ასკვნის, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები კავკასიაში ე.წ. სარმატულ-სკვითურ

ეტაპს ასახავს და გვიანელინისტურსა და ადრერომაულ ხანას (ძვ.წ. II-ახ.წ.III სს.) განეკუთვნება [Rostovzev 1922: 40].

1928 წ. გამოქვეყნდა ხელოვნებათმცოდნე ტ. ივანოვსკაიას ორი წერილი. ორივე მიზნად ისახავდა ბალთების მხატვრული სტილის შესწავლას და მათი სტილური განვითარების სურათის აღდგენას [Ивановская 1928a: 11-27; 1928 b].

ტ. ივანოვსკაია ჩამოთვლილ მკვლევართაგან პირველია, რომელმაც წმინდა სტილური და ფორმალური ანალიზის მეშვეობით განიხილა ბალთების თანდათანობითი განვითარების ეტაპები. მან ამ კუთხით ბალთების კლასიფიკაცია შეადგინა, რომელსაც შემდგომში არაერთი მკვლევარი დაეყრდნო (მათ შორის ფრ. ჰანჩარი, გ. გობეჯიშვილი, მ. ხიდაშელი). ტ. ივანოვსკაიამ წმინდა ტიპოლოგიური ნიშნების მიხედვით ბალთები ხუთ ჯგუფად დაჰყო, რომელიც ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არ ექვემდებარება. მის კლასიფიკაციაში ძირითადი ყურადღება ბალთებზე გამოსახული ცენტრალური ცხოველის პოზასა და ფიგურათა რაოდენობას დაეთმო. ტ. ივანოვსკაია პირველი მკვლევარია, ვინც გამოსახულ ცხოველთა აღნიშვნა შემოიღო შემდეგი ნიშნებით: A – ცენტრალური ცხოველი; B – მის ზურგს ზემოთ მოთავსებული დამატებითი ფიგურა; C – ცენტრალური ცხოველის წინ მოთავსებული ფიგურა; D – ცენტრალური ცხოველის ქვეშ მოთავსებული ფიგურა.

ფიგურათა ამგვარი ნიშნებით აღნიშვნამ, კლასიფიკაციის შედეგად მიღებული სურათის აღქმა გაამარტივა.

მოცემული ხუთი ჯგუფიდან ტ. ივანოვსკაიამ I ჯგუფში გააერთიანა ის ბალთები, რომელზეც ოთხფიგურიანი კომპოზიცია იყო წარმოდგენილი ანუ ABCD.

II ჯგუფში გაერთიანებულია ორფიგურიანი ბალთები – A – უკანთავმოებრუნებული ირემი და D.

III ჯგუფშიც ორფიგურიანი ბალთებია – A – ცხოველი სრბოლისას და B.

IV ჯგუფის ბალთებში სამფიგურიანი კომპოზიციებია წარმოდგენილი – A – ანფასში წარმოდგენილი ხარის ფიგურა (თავი აქვს ფრონტალურად), B და D.

V ჯგუფში შედის ბალთის ის ერთადერთი ეგზემპლარი, სადაც ორმაგპროტომიან ცხოველებზე ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული ფიგურაა გამოსახული.

ტ. ივანოვსკაიას აზრით, ეს ხუთი ჯგუფი ცალკეულ ქვესახეებად იყოფა. მან პირველი ტიპური ჯგუფი განიხილა, რომელშიც იკონოგრაფიის, სტილის, ზომისა და

ტექნიკის მიხედვით ექვსი განსხვავებული, მაგრამ ერთმანეთისგან გამომდინარე სახე დაინახა. თითოეულ სახეში მან კიდევ ქვესახეები გამოყო [Ивановская 1928a: 12-24].

მკვლევარი ბალთების ლოკალიზაციის საკითხსაც შეეხო და ისინი ცენტრალურ და ჩრდილო კავკასიის ძველ სამარხებს, უპირველეს ყოვლისა, ჩრდილო ოსეთის სამარხებს მიაკუთვნა, მიუხედავად იმისა, რომ თავადვე აღნიშნავს ბალთების არარსებობის ფაქტს სამარხულ ინვენტარში [Ивановская 1928a: 24-26]. უკანასკნელი სახის ბალთები (IV და V) მას ნებას აძლევს ფორმისმიერი და სტილური მსგავსება დაინახოს ზოგიერთი ნეკროპოლის სამარხულ ნივთებს შორის. იგი მიუთითებს კუმბულთისა და კამუნთის ნეკროპოლებს, ასევე სოფელ ქვემო რუთხადან (ჩრდ. ოსეთი, დიგორია) და იკოთიდან (შიდა ქართლი) წარმომდგარ ნივთებს [Ивановская 1928a: 27].

მეორე წერილში ტ. ივანოვსკაიამ მესამე ჯგუფის ბალთები განიხილა [Ивановская 1928b: 417-423, ტაბ. I-II]. ეს ჯგუფი მან ორ იკონოგრაფიულ ქვეჯგუფად დაჰყო. ასეთი დაყოფის საფუძვლად ავტორი ბალთებზე გამოსახული ცხოველების ცალკეული დეტალების ცვალებადობას, არშიის ორნამენტის მონაცვლეობას და სხვა ნიუანსებს ეყრდნობა. იგი ბალთების ცალკეული სახეების ევოლუციას მარტოოდენ წმინდა სტილური მონაცემების მიხედვით განიხილავს [Ивановская 1928b: 417, ტაბ. I₁, I₂, II_{1,2}], რასაც ი. მეშჩანინოვის კრიტიკული სახის რეცენზია მოჰყვა პასუხად.

1931 წ. ი. მეშჩანინოვმა ტ. ივანოვსკაიას გამოკვლევებზე გამოქვეყნებულ რეცენზიაში გააკრიტიკა მკვლევრის მიერ შემუშავებული მეთოდი. მისი ამგვარი დამოკიდებულება აღნიშნული გამოკვლევების მიმართ ძირითადად იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი მხოლოდ წმინდა სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით იყო გაშუქებული. ი. მეშჩანინოვი მიიჩნევს, რომ კვლევაში წარმოდგენილი ბალთები დაღესტნის აულ ყუბაჩის თანამედროვე ხელოსნების მიერ ნაყალბევ მიმზადებლობას წარმოადგენს [Мещанинов 1931].

1931 წ. ვენის უნივერსიტეტის პროფესორმა ფრ. ჰანჩარმა ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების შესახებ ორი გამოკვლევა გამოაქვეყნა [Hančar 1931a: 146-158; 1931b: 45-53]. იგი ტ. ივანოვსკაიას მიერ შემოთავაზებული კლასიფიკაციის სქემას იზიარებს. მის ნაშრომზე დაყრდნობით, ფრ. ჰანჩარი ბალთების ცნობილ ეგზემპლარებს ცენტრალური კავკასიიდან, თბილისისა და ქუთაისის ყოფილი გუბერნიებიდან (სამეგრელოსა და აფხაზეთის ჩათვლით), ასევე ჩრდილო ოსეთიდან წარმომდგარად

მიიჩნევს [Hančar 1931b: 51]. ავტორი სვამს კითხვას, თუ რა კავშირში იმყოფება ბალთები დასახელებული ადგილების მატერიალური კულტურის სხვა ძეგლებთან და არის თუ არა ბალთები კავკასიის კულტურის კუთვნილება. აღნიშნული საკითხის გადასაწყვეტად მკვლევარი განიხილავს ხალხარის ინკრუსტირებულ კერამიკას, კალაკენტსა და სხვა ადგილებში აღმოჩენილ ბრინჯაოს სარტყლებს, ყობანურ ნივთებზე გამოსახულ ჯიქისა და ძაღლის გამოსახულებათა დეტალებს, ყობანის ჭისებურ სამარხებში აღმოჩენილ ბრინჯაოს ბალთებს და ყაზბეგის ცნობილ საქამრე ბალთებს. იგი ვენის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცულ ჩრდილო კავკასიის არქეოლოგიური ნივთების ერთ ჯგუფში გაერთიანებული ნივთების სტილური ანალიზის შედეგად ასკვნის, რომ სამხრეთ და ჩრდილო კავკასიის მატერიალური კულტურის ძეგლები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იმყოფება, მაგრამ თითოეული მათგანი ლოკალურ კულტურას წარმოგვიდგენს. განხილულ ძეგლებში სკვითური ელემენტებიც ჩანს; ბალთების გენეზისი კავკასიის მატერიალური კულტურის ნაშთებში უნდა ვეძებოთ, დაბოლოს, ბალთებშიც აშკარად მოჩანს სკვითური ელემენტები [Hančar 1931a: 151-156]. ავტორის აზრით, ბრინჯაოს ბალთებში ძველი კავკასიური ხელოვნება უფრო ახალ, სკვითური ხელოვნების ნაკადთანაა გაერთიანებული [Hančar 1931a: 157].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს ფრ. ჰანჩარი ლურისტანული კულტურის ძეგლებსაც უკავშირებს და მათ შორის იდეოლოგიურ კავშირსა და სინქრონულობას ხედავს [Hančar 1934].

მკვლევარი ბალთების დათარიღებისას აღნიშნავს, რომ მათი ქრონოლოგიური დიაპაზონი სავარაუდოდ კავკასიაში სკვითების გამოჩენიდან ქრისტიანობის დასაწყისამდე შემოიფარგლება.

ფრ. ჰანჩარი ეხება ბალთების ატრიბუციის საკითხსაც. მისი აზრით, ისინი შესაძლოა წარჩინების ნიშნებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც თაობიდან თაობაზე მემკვიდრეობით გადადიოდა და სწორედ ამიტომაც, სამარხებში არ გვხვდებოდა [Hančar 1931b: 51].

1932 წ. გამოქვეყნდა ა. ტალგრენის ნაშრომი, სადაც ავტორი ურალის მატერიალური კულტურის ძეგლებისთვის დამახასიათებელ ცხოველურ სტილს შეეხო [Tallgren 1932: 7-31]. ავტორს მიაჩნია, რომ ძვ.წ. III-II საუკუნეებით დათარიღებული ურალის მატერიალური კულტურის ზოგიერთი ძეგლი ბრინჯაოს

ჭვირულ ბალთებს უკავშირდება. ეს მოსაზრება ურალის ძეგლებისა და ბალთების სტილურ-ორნამენტულ მსგავსებას ემყარება. მისი ვარაუდით, ჭვირული ბალთები შესაძლებელია, პერმის ფირფიტების მოდელებად კი იყო გამოყენებული. ა. ტალგრენი საყურადღებო მოსაზრებას გამოთქვამს, რომლის თანახმად, ურალის მატერიალურ კულტურაში აღნიშნული სტილი კავკასიიდან შევიდა [Tallgren 1932: 28-31].

1938 წელს ქვეყნდება ა. სალმონის წერილი, რომელშიც განხილულია სხვადასხვა მუზეუმში დაცული 5 ბალთა (2 ნიმუში ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტიდან; 1 ნიმუში თბილისის მუზეუმიდან; 1 ნიმუში ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან; 1 ნიმუშიც მოსკოვის ისტორიული მუზეუმიდან) [Salmony 1938: 32-34]. ა. სალმონი ამ ბალთებს განიხილავს მ. როსტოვცევის, ფ. ჰანჩარისა და ტ. ივანოვსკაიას მიერ წამოჭრილი დებულებების შუქზე. კერძოდ, იგი აღნიშნავს, რომ მ. როსტოვცევი ბალთების განხილვისას, მისი რუსი კოლეგების მსგავსად, დათარიღების პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა. როსტოვცევმა ეს ბრინჯაოს ფირფიტები მიიჩნია გვიანელინისტურ-სარმატულ პერიოდში შექმნილი ძვირფასი ლითონისგან შესრულებული ორიგინალების იმიტაციად, რაც გულისხმობს ახ.წ. II და III საუკუნეებს. ეს დათარიღება კრიტიკის გარეშე მიიღო და გაიმეორა ბევრმა მკვლევარმა, მათ შორის კლოდ ანემაც, რომელმაც ომამდე, მოგზაურობისას შეაგროვა ნივთები, მათ შორის ბალთებიც, და გადასცა ამერიკის ხელოვნების ბაზარს (American art market). დღეისათვის ამერიკული კოლექციების დიდი ნაწილი უკლებლივ კ. ანეს მიერ გადაცემული ნიმუშებისგან შედგება) [Salmony 1938: 32]. ფრ. ჰანჩარის კვლევასთან დაკავშირებით¹⁴ სალმონი აღნიშნავს, რომ მკვლევარი განაგრძობს კომპოზიციური ელემენტების აღწერას, რომელთაც მიიჩნევს ძველი კავკასიური და სკვითური ფორმების ნარევად. ა. სალმონის აზრით, აქ არ არის რაიმე დამამტკიცებელი საიმისოდ, რომ ამგვარ შერევას ოდესმე ჰქონია ადგილი. თუ ეს ასეა, მაშინ ერთადერთ თარიღად უნდა მივიჩნიოთ ძვ.წ. VII-VIII საუკუნეები [Salmony 1938: 32]. რაც შეეხება ტ. ივანოვსკაიას, ა. სალმონი, ახსენებს რა მის მიერ ბალთების დაწვრილებით მხატვრულ ანალიზს, მიიჩნევს, რომ მკვლევარი აგრძელებს ფრ. ჰანჩარის თანმიმდევრობას და ამით ართულებს აზრს. სირთულე კი

¹⁴ უთითებს ჰანჩარის შემდეგ ნაშრომს: Some Belt Hooks from the Caucasus, *Eurasia Septentrionalis Antiqua*, vol. 6, Helsingfors, 1931.

იმაში გამოიხატება, რომ ძალზე ბევრი ფირფიტა არსებობს ისეთი, რომელიც ამ თანმიმდევრობას სრულად არ ეთანხმება [Salmony 1938: 33]. ჰანჩარის დახასიათებით, ბალთების ქრონოლოგიის მოგვიანო საფეხურზე ხდება ბალთებზე ცარიელი „ნიადაგის“ შემცირება/დაპატარავება, რაც ჩიკაგოს ორ და ნიუ-იორკის ერთ ნიმუშზეა ილუსტრირებული - ამჯერად, ირმის ფეხები მოკლეა; მისი სხეულის ზოგიერთი ნაწილი, ძირითადად კი თეძოები ამოზურცულია. ისინი შუაში წერტილებით და კონცენტრული წრეებითაა შემკული, ზედა კონტური კი წნული ნახატით, რომელიც თითქმის მთელ კისერს ფარავს. ცხოველის ფორმები იმგვარად არის დარღვეული, რომ რთულდება მისი ამოცნობა [Salmony 1938: 33].

ა. სალმონი ასევე აღნიშნავს, რომ ბრინჯაოს კვადრატული ფირფიტების მიახლოებითი თარიღის მოძიებისას მავანი დაუყოვნებლივ ადრეულ კავკასიურ ხელოვნებას მიმართავს, რომელიც სკვითების მოსვლამდე არსებობდა. ამ ჯგუფის შესაბამისი სახელწოდება ჯერ კიდევ არ არსებობს. ზოგიერთი მკვლევარი მას აკავშირებს კიმერიელებთან. ჟ. დე მორგანი იყო პირველი, ვინც ეს ხელოვნება მიიჩნია, როგორც „ჰალშტატური სული კავკასიაში“ [Salmony 1938: 34].¹⁵ ა. სალმონი მიიჩნევს, რომ ა. ტალგრენი მისდევს მორგანის შეხედულებას თავის ნაშრომში *Caucasian Monuments*,¹⁶ რომლის თანახმად, ამ კავკასიურ ხელოვნებაში სპირალების სიჭარბეა¹⁷; ამ ხელოვნებისთვის ცნობილია სვასტიკა და კონცენტრული წრეები¹⁸ და ის მუდმივად იყენებს ქნარის ფორმის ხარის რქებს. ა. სალმონის გონებამახვილური დაკვირვებით, სამხრეთ კავკასიისა და ყოზანის რეგიონის ხელოვნება არსებითად ეფუძნება ცხოველის გეომეტრიულ ტრანსფორმაციას [Salmony 1938: 34]. მისივე მართებული შენიშვნით, ჰალშტატური წრის ნივთები, განსაკუთრებით კი სამხრეთ ევროპის პერიფერიებიდან მომდინარე, დე მორგანის დებულების საპირისპიროდ მეტყველებს [Salmony 1938: 34].

1958 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში ამერიკელი მკვლევარი დაგნი კარტერი საუბრობს რა ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცულ ბალთებზე, მათ მხატვრულ სტილს ევრაზიის მომთაბარე ტომებისთვის დამახასიათებელ ცხოველსახოვან სტილს უკავშირებს [Carter 1958: 113].

¹⁵ ავტორს მითითებული აქვს ჟ. დე მორგანის ნაშრომი - „Prehistoric Man“, New York 1925, გვ. 123.

¹⁶ იხ. A. Tallgren, *Caucasian Monuments, Eurasia Septentrionalis Antiqua*, vol. 5, Helsingfors, 1930, გვ. 177.

¹⁷ Tallgren, op. cit. fig. 25 b and 38.

¹⁸ Tallgren, loc. cit. fig. 61.

1944 წელს გამოქვეყნდა აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილის ფუნდამენტური ნაშრომი *“ქართული ხელოვნების ისტორია”*. იგივე ნაშრომი განახლებული რედაქციით რუსულ ენაზე დაიბეჭდა 1963 წელს. ნაშრომში ავტორმა ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს საგანგებო ყურადღება დაუთმო. იგი მიიჩნევს, რომ ბალთებზე კოლხური კულტურის განვითარების ძირითადი მომენტები კარგად შეინიშნება [Амиранашвили 1963: 58–62].

შ. ამირანაშვილი ბალთებს ხუთ ძირითად ჯგუფად ჰყოფს:

I ჯგუფში იმ ბალთებს აერთიანებს, სადაც ცენტრალურ ცხოველს უკანთავმოვრუნებული ირემი წარმოადგენს;

II ჯგუფში სრბოლის პოზაში გამოსახულ ირემებს აერთიანებს. ზოგჯერ ირემი მშვიდ პოზაშია წარმოდგენილი. ამავე ჯგუფში აერთიანებს ორთავიან ირემებს მათზე ამხედრებული ანთროპომორფული ფიგურით;

III ჯგუფში შეჰყავს ის ბალთები სადაც ფანტასტიკური ცხოველია გამოსახული, რომელიც ნახევარმთვარისებურქიან ცხენს ჰგავს. ამავე ჯგუფში შედის ბალთის ის ნიმუში, სადაც მხედარია გამოსახული;

IV ჯგუფში ხარისგამოსახულებიან ბალთებს აერთიანებს;

V ჯგუფში კი, ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ ორ ბალთას, რომელზეც სტილურად ერთმანეთთან ახლოს მდგომი ფანტასტიკური ცხოველები არიან წარმოდგენილნი. ერთ-ერთ მათგანს ფრინველის თავი აქვს. ცხოველთა ფეხებს დაკარგული აქვს რეალური ფორმა და ისინი ორნამენტულ სპირალს ქმნის [Амиранашвили 1963: 59–60].

მკვლევარი ამგვარი კლასიფიკაციის საფუძვლად ნაწილობრივ გ. გობეჯიშვილის სქემას იყენებს. შ. ამირანაშვილი ბალთის ჩარჩოებში მოთავსებულ კოპებს მხოლოდ დეკორატიულ დანიშნულებას ანიჭებს [Амиранашвили 1963: 60]. მისი აზრით, ყველა ბალთაზე კომპოზიციას დეკორატიული პრინციპი უდევს საფუძვლად და არა სინამდვილის რეალისტურად გადმოცემის მცდელობა. ავტორს ყველაზე ადრინდელად ის ბალთები მიაჩნია, რომელზეც ფანტასტიკური არსებაა გამოსახული. რაც შეეხება ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ ბალთას, იგი მასში ყოზანურ-კოლხური ხელოვნების ტრადიციების ასახვას ხედავს. მკვლევარი ყველაზე გვიანდელ საფეხურად ცხენის გამოსახულებიან ბალთებს მიიჩნევს [Амиранашвили 1963: 60–61].

შ. ამირანაშვილის აზრით, დასავლეთ საქართველოდან წარმომდგარი ბრინჯაოს ბალთები კოლხური კულტურის აყვავების ეპოქაში წარმოიქმნა. მათი მხატვრული ანალიზის შედეგად მკვლევარმა სტილური განვითარების სამი ეტაპი გამოჰყო, რომელთაგან პირველი ემთხვევა ბრინჯაოს კულტურის აყვავების პერიოდს, ბოლო კი ახ.წ. პირველ საუკუნეებშიც გადმოდის [Амиранашвили 1963: 61–62].

ფრ. ჰანჩარის ვარაუდს ძველი კოლხეთისა და სკვითური ხელოვნების ნათესაური კავშირების შესახებ შ. ამირანაშვილი ამაგრებს ორნამენტში ცხოველური სტილის სიჭარბით, ფიგურათა სტილიზაციის, მორბენალი ცხოველების მოძრაობის ხასიათისა და სხვა დეტალების მოხმობით. და რადგან კავკასიაში ეს სტილი სკვითების გამოჩენამდე გაცილებით ადრე, ანუ ბრინჯაოს ხანაში გვხვდება, მაშინ უფრო დამაჯერებელი ხდება ის, რომ სკვითებმა თავიანთი მხატვრული კულტურის ჩამოყალიბების პროცესში ბევრი რამ ისესხეს (აითვისეს) არქაული კოლხეთის მოსახლეობისაგან (Sic!) [Амиранашвили 1963: 62]. ავტორი ასკვნის, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების შესწავლა გვიჩვენებს კოლხური კულტურის ადგილობრივ ნიადაგზე წარმოქმნას, რომელიც ძველი ხელოვნების ტრადიციებს ავითარებდა ელინისტური გავლენების გვერდის ავლით [Амиранашвили 1963: 62].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს რიგ ნაშრომებში არქეოლოგი გ. ლომთათიძე გაკვრით შეეხო [ლომთათიძე 1955: 349–374; ლომთათიძე 1957; ლომთათიძე 1964]. მისი აზრით, ბალთები ანტიკური საქართველოს - ძირითადად, მთიანი კოლხეთის კუთვნილებად უნდა ჩაითვალოს [ლომთათიძე 1955:]. ავტორმა ყურადღება მიაქცია ურბნისში, ქვაცხელაში აღმოჩენილ გვიანანტიკური ხანის ანტეფიქსურ კრამიტს, სადაც ბალთების მსგავსი, თუმც, სხვა მანერით შესრულებული კომპოზიციისაა მოცემული – ირემი, რომლის ზურგსა და ფეხებთან თითო ნუკრია მოთავსებული. გ. ლომთათიძე მიიჩნევს, რომ აღნიშნული კომპოზიცია კიდევ ერთი დამადასტურებელი ფაქტია სიუჟეტის ლოკალურობისა, რომელიც ამ ეპოქაში (გვიანანტიკური ხანა) საქართველოს ტერიტორიაზე ფართოდ ვრცელდება [ლომთათიძე 1964: 107].¹⁹

1941 წ. გამოქვეყნებულ წერილში მ. მაქსიმოვამ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ლურჯი მინის ათწახნაგა საბეჭდავები შეადარა ბრინჯაოს ჭვირულ

¹⁹ აღნიშნული ანტეფიქსური კრამიტის ხარისხიანი ილუსტრაცია გამოქვეყნებულია გ. ჩუბინაშვილის ცენტრის უახლეს გამოცემაში, იხ. [თუმანიშვილი...2012: 198, სურ. 186].

ბალთებს და მათ შორის სიუჟეტური მსგავსება დაინახა [Максимова 1941]. ამასთან დაკავშირებით, მ. ლორთქიფანიძე გვამცნობს, რომ რქიანი ცხენი (ან ირემი) და მის ზურგზე შემომჯდარი ფრინველი გამოსახულია როგორც ჩანს, ერთი დედნიდან ჩამოსხმული ლურჯი მინის ორ მრავალწახნაგა საბეჭდავზე, რომელთაგან ერთი ლოჭინშია აღმოჩენილი 1933 წ., ხოლო მეორე ურბნისში 1961 წ. [ლორთქიფანიძე 1961: 41].

არქეოლოგი ი. გაგოშიძე ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს სიუჟეტურად ყანჩაეთში აღმოჩენილ ადრეანტიკური ხანის საბეჭდავებს უკავშირებს [გაგოშიძე 1964: 34–38]. იგი მიიჩნევს, რომ ყანჩაეთში აღმოჩენილი საბეჭდავები ადგილობრივი, ქართული ნაწარმია და წარჩინებულ პირთა საკუთრება უნდა ყოფილიყო, რომელთაც შესაძლოა სასულიერო უფლებაც ეპყრათ ხელთ [გაგოშიძე 1964: 34]. ყოველივე ამის გამო, ავტორი ვარაუდობს, რომ ამ საბეჭდავების გამოსახულებებშიც ადგილობრივი, ქართული რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები აისახებოდა. საბეჭდავებზე რომ სიმბოლური გამოსახულებებია წარმოდგენილი და არა საყოფაცხოვრებო ხასიათის სიუჟეტები, ავტორს აფიქრებინებს ანალოგიური გამოსახულებების (ფანტასტიკური ცხენი, ფრინველი და მხედარი ასტრალური ნიშნების თანხლებით) ხშირი განმეორება ისეთ მნიშვნელოვან არტეფაქტებზე, როგორიც ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლებია, ზემოხსენებული ლურჯი მინის ათწახნაგა საბეჭდავები და ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები [გაგოშიძე 1964: 34–35]. ამის დასტურად, ი. გაგოშიძე ბრინჯაოს ჭვირული ბალთის მხედრის გამოსახულებიან ნიმუშს უდარებს აღნიშნული საბეჭდავების სიუჟეტს და მათ შორის სიმბოლურ-სემანტიკურ პარალელებსაც ავლებს [გაგოშიძე 1964: 38–39]. ი. გაგოშიძე ყანჩაეთის სამარხს ძვ. წ. V ს-ის შუა ხანით ათარიღებს [გაგოშიძე 1964: 77].

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მ. ხიდაშელის მიერ 1972 წელს გამოქვეყნებული ზემოხსენებული ნაშრომი [ხიდაშელი 1972]. ნაშრომში მკვლევარს იმ დროისათვის არსებული თითქმის ყველა მასალა აქვს თავმოყრილი. ნაშრომს თან ახლავს კატალოგი, რომელშიც საქართველოსა და ყოფილი საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკების სხვადასხვა მუზეუმებსა, საცავებსა თუ კერძო კოლექციებში დაცული თითქმის ყველა ცნობილი ნიმუშია შესული. კატალოგში ასევე შეძლებისდაგვარად შეტანილია ცნობები იმ ბალთების შესახებაც, რომლებიც უცხოელ კოლექციონერებს სხვადასხვა დროს საქართველოდან გაუტანიათ და

რომლებსაც დღეისათვის საზღვარგარეთის მუზეუმებში აქვთ ადგილი დამკვიდრებული.

ნაშრომის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე არსებული მრავალრიცხოვანი მასალის სისტემატიზაცია და ახლებურად გაშუქება წარმოადგენს.

მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ერთ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ ტიპს ქმნის [ხიდაშელი 1972: 18]. მხატვრული კვლევის თვალსაზრისით, მ. ხიდაშელი ბალთების იკონოგრაფიული დაჯგუფებით შემოიფარგლება. იგი ბალთებში ხუთ იკონოგრაფიულ ჯგუფს და რამდენიმე ქვეჯგუფს გამოყოფს. მისთვის კომპოზიციის ცენტრალური გამოსახულება ამ კლასიფიკაციის განმსაზღვრელ პრინციპს წარმოადგენს. ქვეჯგუფებად დაყოფისას კი დამატებითი ცხოველებისა და ჩარჩოს ორნამენტის ცვალებადობას ეყრდნობა.

სარგებლობს რა ტ. ივანოვსკაიას მიერ შემოღებული ბალთების სქემატური აგებულების აღმნიშვნელი პირობითი ნიშნებით (ABCD), ავტორი შემუშავებულ კლასიფიკაციას შემდეგნაირად გადმოგვცემს:

I ჯგუფის ბალთებისთვის ორი საერთო ნიშანია დამახასიათებელი: 1. კომპოზიციის ცენტრალურ ელემენტს უკან თავმობრუნებული ფანტასტიკური ირმის გამოსახულება წარმოადგენს;

2. ამ ბალთებისთვის ორ ფიგურიანი კომპოზიციია დამახასიათებელი – AD.

ამ ჯგუფის I ქვეჯგუფში ჩარჩო შესრულებულია წნული ორნამენტით. კომპოზიციის D ელემენტი ჯიხვის თავის გამოსახულებაა.

II ქვეჯგუფში ჩარჩო კვლავ წნული ორნამენტითაა შესრულებული, ხოლო კომპოზიციის D ელემენტი ფრინველის ფიგურაა.

III ქვეჯგუფში იცვლება ჩარჩოს ორნამენტი – იგი სპირალურია. იცვლება აგრეთვე D ელემენტიც – იგი ძაღლის ფიგურას წარმოადგენს.

II ჯგუფში ბალთები კვლავ ორი ნიშნის მიხედვითაა გაერთიანებული: 1. კომპოზიციის ცენტრალურ ელემენტს ფანტასტიკური ირემი წარმოადგენს, რომელსაც თავი უკვე წინ აქვს მიმართული; 2. ჩარჩოში ოთხ ფიგურიანი კომპოზიციია მოცემული – ABCD. ამ ჯგუფში გამოყოფილია ექვსი ქვეჯგუფი, რომლებიც ერთმანეთისგან იკონოგრაფიული ნიშნებით განსხვავდებიან. ცვლილებებს მხოლოდ დამატებითი ცხოველები და ჩარჩო განიცდის:

I ქვეჯგუფში ჩარჩო წნული ორნამენტიტაა შემკული. A – ფანტასტიკური ირემია; B – ირმის თავი; D - ძაღლი; C - ფრინველი.

II ქვეჯგუფში ჩარჩო სპირალური ორნამენტიტაა შემკული. A – ირემი; B – ძაღლი; C – თევზი; D – ფრინველი.

III ქვეჯგუფში ჩარჩო კვლავ სპირალური ორნამენტიტაა შემკული. A – ირემი; B – ძაღლი; C – გველი; D – ძაღლი.

IV ქვეჯგუფში ჩარჩო შემკულია როგორც სპირალური, ისე წნული ორნამენტით. A – ირემი; B – ძაღლი; C და D – ფრინველი.

V ქვეჯგუფში შედის ბალთის ის ერთადერთი ეგზემპლარი, რომელზეც ირმის პროტომაზე ამხედრებული, ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული ფიგურაა გამოსახული.

VI ქვეჯგუფში ჩარჩო შესრულებულია წნული ორნამენტით. A – ირემი; B – ძაღლი; C – ძაღლი; D – ძაღლი.

III ჯგუფში გაერთიანებულია ბალთების დიდი ჯგუფი, რომლის კომპოზიციაც ოთხი ელემენტისგან – ABCD შედგება. ამ ჯგუფში კომპოზიციის ძირითად ელემენტს კვლავ ფანტასტიკური ირემი წარმოადგენს, მაგრამ II ჯგუფისგან განსხვავებით, III ჯგუფის ბალთებზე აშკარად შეინიშნება განვითარების გარკვეული ხაზი. ნათლად ჩანს, თუ როგორ იძენს ირემი თანდათან ცხენის ატრიბუტებს, სანამ საბოლოოდ ირმის ფიგურას ცხენი არ შეცვლის. ვინიდან ბალთების დეკორში ცხენი დამოუკიდებელ მხატვრულ სახეს კი არ წარმოადგენს, არამედ ირმის სახის გარდასახვის შედეგად არის მიღებული, მ. ხიდაშელმა მიზანშეწონილად ჩათვალა, რომ ცხენის გამოსახულებიანი ბალთებიც მესამე ჯგუფში მოეთავსებინა.

III ჯგუფში აგრეთვე კომპოზიციის დამატებითი ცხოველებიც იცვლება. აქ ძაღლის და ფრინველის გვერდით ახალი მხატვრული სახეები ჩნდება – კვიცი, ჯიხვის მთლიანი ფიგურა და სხვ.

ამ ჯგუფში სამი იკონოგრაფიული ქვეჯგუფია გამოყოფილი:

I ქვეჯგუფის ცენტრალური ცხოველი ფანტასტიკური ირემია, რომელსაც მარტივი სპირალურად დახვეული რქების ნაცვლად სამი, ორმხრივ სპირალურად დახვეული რქა ადგას. ამ ქვეჯგუფში ირმის ფიგურის გარდასახვის შედეგად მიღებულ ცხენის გამოსახულებასაც ხშირად ასეთივე რქა აქვს, რომელსაც

ცხენისთვის ერთი შეხედვით გაუგებარი მნიშვნელობა აქვს და ავტორის აზრით, ახსნას მხოლოდ სამრქიანი ირმის გამოსახულებაში ჰპოვებს.

II ქვეჯგუფში გაერთიანებული ცხოველი სხეულის ზოგადი მოხაზულობით უფრო და უფრო ცხენს ემსგავსება, მაგრამ I ქვეჯგუფის ცენტრალური ცხოველისგან განსხვავებით მას ნახევარმთვარისებრი რქები აქვს. რქის ეს ფორმა ცხენის გამოსახულებებზე იჩენს თავს, მაგრამ აქ იგი თავის მნიშვნელობას კარგავს და ცხენის ერთგვარი მოსართავის როლს ასრულებს.

III ქვეჯგუფს ერთადერთი ნიმუში ეკუთვნის, რომელზეც მხედარია წარმოდგენილი. ავტორის დაკვირვებით III ჯგუფის ბალთებზე აშკარად შეიმჩნევა აქ წარმოდგენილ კომპოზიციათა ცენტრალური ცხოველის – ფანტასტიკური ირმის ცხენის გამოსახულებით შეცვლის ორი „სახვითი“ ხაზი. პირველი ხაზი I ქვეჯგუფში გაერთიანებული ბალთების დეკორის ცვალებადობაში აისახება, მეორე კი – II ქვეჯგუფში გაერთიანებული ბალთების ორნამენტის დეკორში.

IV ჯგუფში მკვლევარი აერთიანებს ბალთების მეტად საინტერესო, მაგრამ მცირერიცხოვან ეგზემპლარებს. მათი საერთო ნიშანია კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურა, რომელიც ყველა ნიმუშზე ჯიხვია.

IV ჯგუფში იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით სამი ქვეჯგუფია გამოყოფილი:

I ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებს რამდენიმე საერთო ნიშანი ახასიათებს: 1. კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურაა ჯიხვი, მაგრამ იგი II და III ქვეჯგუფის ბალთებზე გამოსახული ჯიხვის ფიგურებისგან იკონოგრაფიულად და სტილურად განსხვავდება; 2. ამ ქვეჯგუფის კომპოზიცია ოთხი ელემენტისგან შედგება – ABCD; 3. ჩარჩო წნული ორნამენტიტაა შემკული.

II ქვეჯგუფში ცენტრალური ფიგურა კვლავ ჯიხვია, მაგრამ იგი უკვე ახალ იკონოგრაფიულ ნიშნებს იძენს. ფიგურები სხეულის ზოგადი მოხაზულობით I და II ჯგუფში წარმოდგენილი ირმებისას თითქმის იმეორებს. ჩარჩოს დეკორი როგორც წნული, ისე სპირალური ორნამენტიტაა შესრულებული. ჩარჩოს შიგნით სამი, ოთხი და ექვს ფიგურიანი კომპოზიციებია გაერთიანებული.

V ჯგუფში ბალთების ნაკლებად გავრცელებული ეგზემპლარები შედის. აქ გამოსახულია ე.წ. “სრბოლის პოზაში” წარმოდგენილი ფანტასტიკური ირემი.

ეს ჯგუფი სამ ქვეჯგუფადაა დაყოფილი:

I ქვეჯგუფში ჩარჩო სპირალური ორნამენტიტაა შემკული. კომპოზიციები ერთი, ორი ან სამი ელემენტისაგან შედგება.

ამ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებზე ირმის პოზაა მნიშვნელოვანი. ის ზევით აწეული ფეხით ეყრდნობა C ცხოველის თავს. მისი სპირალით დაბოლოებული კუდიც მაღლაა აზიდული და ჩარჩოს ზედა ხაზს ეხება.

II ქვეჯგუფისთვის განიერი, უხვი ორნამენტით შემკული ჩარჩოა დამახასიათებელი. იცვლება ცხოველის პოზაც. მისი ოთხივე ფეხი ტორსის ქვეშაა განლაგებული. ფეხები ბოლოში სპირალურად ეხვევა და ფარფლისებურ ფორმას იძენს.

III ქვეჯგუფში ჩარჩო წნული ორნამენტიტაა შემკული. კომპოზიციაში ერთი, ორი და სამელებმენტიანი ფიგურებია წარმოდგენილი. იცვლება ცენტრალური ცხოველის პოზა. მისი ოთხივე ფეხი ასევე ტორსის ქვეშაა მოთავსებული, რომელიც სპირალისებრი ფორმის ნაცვლად კუთხოვანი აბრისიტაა გადმოცემული. ირმის კუდი მისი ზურგის გასწვრივ მდებარეობს.

ამგვარი სახით წარმოგვიდგინა მკვლევარმა ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კლასიფიკაცია [ხიდაშელი 1972: 18–38]. მ. ხიდაშელის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ბალთების მრავალრიცხოვანი ნიმუშების დაჯგუფება იკონოგრაფიული ნიშნებით ხერხდება, სტილურად ისინი ერთიანნი არიან. უკლებლივ ყველა ბალთისთვის გამოსახულებათა ძლიერი სტილიზაცია ჩარჩოს შიგნით დატოვებული სივრცის ორნამენტული მოტივების საშუალებით ამოვსებას ექვემდებარება.

მკვლევარი თითოეული ჯგუფის სტილური ანალიზის შედეგად აცხადებს, რომ ისინი ერთმანეთისგან მხოლოდ იკონოგრაფიით განსხვავდებიან, ხოლო მათი სტილი სავსებით ერთგვაროვან ცვალებადობას განიცდის [ხიდაშელი 1972: 48]. მისი აზრით, “საფიქრებელია, რომ ბალთების მხატვრული სტილისთვის დამახასიათებელი ეს საერთო ნიშანი ყველა ჯგუფში საერთო ევოლუციური ხაზის არსებობას მოწმობს. ეს ევოლუცია კი მიემართება ფორმის ამორფული დამუშავებიდან, ერთგვარი ტლანქი “რეალიზმიდან” სრულ თავისუფლებამდე”. ზემოთქმული ავტორს უფლებას აძლევს ივარაუდოს, რომ ბალთების ყველა ჯგუფი ერთდროულად იწყებს არსებობას და ერთმანეთის პარალელურად, განვითარების საერთო ხაზს მიუყვება. მკვლევარი ბალთების განვითარების სამ საფეხურს გამოჰყოფს [ხიდაშელი 1972: 48–49], მაგრამ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ბალთების

გავრცელების ქრონოლოგიური მონაკვეთი იმდენად მცირეა, რომ ამ საფეხურებს შორის დიდი ასაკობრივი განსხვავების არსებობა ძნელი წარმოსადგენია. ამგვარად, საფიქრებელია, რომ ბალთებში საქმე უნდა გვქონდეს მხატვრული ძეგლის ერთი და იმავე ტიპის ვარიანტულ განსხვავებებთან. ეს ფაქტი კი, ავტორის აზრით, მოწმობს და ამავე დროს, ხსნის კიდევ ამ ძეგლების ფართო გავრცელებას და ადასტურებს მათ სახალხო ხასიათს [ხიდაშელი 1972: 49].

მ. ხიდაშელი ეთანხმება მეცნიერთა გარკვეული ნაწილის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები სემანტიკური და სტილური განვითარების ნიშნებით კოლხური ხელოვნების წრეს ეკუთვნის და რომ ბალთებზე წარმოდგენილ გამოსახულებათა საწყისები ადგილობრივ კავკასიურ გვიანბრინჯაოსა და ადრეული რკინის ხანის კულტურებში უნდა ვეძებოთ [ხიდაშელი 1972: 49]. იგი ბრინჯაოს ბალთებისა და ამიერკავკასიაში გავრცელებულ ადრეული ხანის ძეგლების მხატვრულ სტილს ადარებს ერთმანეთს და მათ შორის თემატურ და სტილურ კავშირს ხედავს. ავტორს ასევე შესაძარებლად მოჰყავს გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის გრავირებული სარტყლები და კოლხური ცულები, სადაც ცხოველთა ფიგურებს გამოსახვის ერთიანი მხატვრული პრინციპი უდევს საფუძვლად.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს „ქართული“ ჭვირული ბალთების სტილი ამიერკავკასიაში გავრცელებული მატერიალური კულტურის ადრეულ ძეგლებს მჭიდროდ უკავშირდება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ბალთების ადგილობრივი წარმოშობის ფაქტს. იგი აქვე შენიშვნის სახით გამოთქვამს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ზემოაღნიშნული ვითარება სრულიად ეწინააღმდეგება სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ მტკიცებას, რომ ჭვირული ბალთები ძველი კავკასიური და ახალი სკვითური ხელოვნების სინთეზს წარმოადგენს (ჰანჩარი), ან რომ ისინი თითქმის კავკასიაში ე.წ. სარმატულ-კავკასიურ ეტაპს ასახავენ (როსტოვეცი) [ხიდაშელი 1972: 51].

მ. ხიდაშელი ასკვნის, რომ ბრინჯაოს ქართული ბალთები დახვეწილი ფორმითა და შესრულების შესანიშნავი მანერით ძველი ქართული ხელოვნების განვითარების გზაზე, ახალი, აღმავალი საფეხურის გამომხატველია და რომ მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებები მათში შეუდარებლად სრული და დახვეწილია. ხოლო „სწრაფვა სრულყოფისაკენ, რაც ადრეულ ძეგლებშიც შეიმჩნევა, ანტიკურ

ხანაში ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებში პოულობს შესანიშნავ გადაჭრას” [ხიდაშელი 1972: 51].

ავტორი ხაზგასმით მართებულად აღნიშნავს, რომ ბრინჯაოს ბალთების მხატვრული სტილი საქართველოში ამ პერიოდში გავრცელებული ელინისტურ-რომაული კულტურის გავლენას არ განიცდის, არამედ, ადგილობრივი ტრადიციების თვითმყოფადი განვითარების საკუთარი გზით მიდის და ამდენად, შესაძლებელია მათზე საუბარი, როგორც ერთიან ქართული კულტურის ძეგლებზე, რომელშიც უფრო ადრინდელი დასავლური და აღმოსავლური ქართული კულტურებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ერთგვარ სინთეზს აღწევს [ხიდაშელი 1972: 52].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს გაკვრით შეეხო ოთ. ლორთქიფანიძე მონოგრაფიულ ნაშრომში “*Наследие Древней Грузии*”, სადაც ავტორმა ისინი ადგილობრივი იბერიული ხელოვნების ნიმუშებად მიიჩნია და იბერიული უწოდა [Лордкипанидзе 1989: 360].

ბალთების შესახებ ორიგინალურ შეხედულებებს გვიხიარებს გ. ყიფიანიც. ავტორის დაკვირვებით, ჭვირული ბალთების ჯგუფებად და ქვეჯგუფებად დაყოფის დროს გადამწყვეტი მნიშვნელობა კომპოზიციას ანუ სქემას ენიჭებოდა და ბალთების ზომა და მის ოთხსავე კუთხეში არსებული კოპები მხედველობაში არ მიიღებოდა. კოპების გამოზიდულობა ძირითადი სიბრტყიდან, მასიურობა და წამახულობა იმას მიაწინებდა, რომ ისინი უპირველესად ბალთის ფუნქციონალური დეტალებია და არა დეკორატიული ელემენტები. ავტორის აზრით, მათი ფორმა ხშირ შემთხვევაში უმბონების დამცრობილი მოდელებია. გ. ყიფიანის მიერ ბალთების ოცდაოთხი მოდელია გამოყოფილი. მკვლევარი მიუთითებს ბალთების ზომებს და აღნიშნავს, რომ 14-18 სმ-ის სიგრძის ბალთები სრულიად უვარგისია იმ მნიშვნელობისთვის რასაც საქამრე ბალთა ითვალისწინებს მათი სწორხაზოვნების გამო და რადგან ისინი 4-5 სმ-ის წვეტიანი უმბონებითაა აღჭურვილი, ეს მათ შეიარაღების ერთ-ერთი ელემენტის იერს ანიჭებს. ავტორის ღრმა რწმენით, ბალთების ადგილი მხოლოდ მკერდზე შეიძლება იყოს და არა წელზე, რაც ხელჩართული ბრძოლების დროს ნამდვილ იარაღად გამოდგება [ყიფიანი 1999: 14]. გ. ყიფიანი ამ აზრის გასამყარებლად აცხადებს, რომ ბალთების უმრავლესობა ძირითადად ხვნა-თესვის დროს შემთხვევითაა აღმოჩენილი, თითქმის იმავე სიხშირით, რა სიხშირითაც ხდება იარაღის ფრაგმენტების მიკვლევა მიწის სამუშაოებისას. და რადგან ყველა ჭვირული

ბალთა გამონაკლისის გარეშე ბრინჯაოსია და აქ სიუჟეტების არანაირი, თუნდაც მიახლოებითი ანასახიც კი არ გვხვდება ანალოგიური დანიშნულების მქონე სხვა მასალით შექმნილ ნიმუშებზე და სამკაულში, ეს მას აფიქრებინებს, რომ ბალთები ხალხის დიდი ჯგუფებისთვის შეკვეთით მზადდებოდა წინასწარ განსაზღვრული მასალითა და კომპოზიციური მოდელით [ყიფიანი 1999: 15; ყიფიანი 2000: 80-91].

ბალთების აღმოჩენათა პუნქტები ავტორს ავარაუდებინებს, რომ ისინი მიმოფანტულია საქართველოს ისტორიულ გზებსა და უღელტეხილებზე. მათი რაოდენობა განსაკუთრებით ბევრია კავკასიონის გადასასვლელთა მისადგომებზე [ყიფიანი 2000: 89; Kipiani 2006: 206]. როგორც გ. ყიფიანი აცხადებს, ეს, ძველი საქართველოს სამხედრო გზებია. ამასთანავე, დგინდება ზოგიერთი ჯგუფისთვის მკვეთრად შემოფარგლული არეალებიც. ავტორი მონაცემთა შეჯერების საფუძველზე ასკვნის, რომ ჭვირული ბალთების უმრავლესობა სამხედრო აღჭურვილობის ნაწილია და ყოველი კომპოზიციური მოდელი რომელიღაც ერთი “კოჰორტისთვის” არის განკუთვნილი [ყიფიანი 1999: 15; Kipiani 2006: 214].

ბალთებზე წარმოდგენილი გამოსახულებების შესახებ გ. ყიფიანი მიიჩნევს, რომ ისინი იმდენად სიმბოლური ხასიათის არ არის, რამდენადაც ემბლემური [ყიფიანი 1999: 15]. მას ამის დასტურად წინაქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებული სიმბოლო-ნიშნები მოჰყავს (ვარდული, მცენარეული ორნამენტი, ჰერალდიკური გამოსახულება, სიცოცხლის ხე და ა.შ.) და აცხადებს, რომ ამათგან ბალთებზე არც ერთი სახეობა არ არის პოპულარული [ყიფიანი 1999: 15].

აღმოჩენათა სტატისტიკის მიხედვით, ავტორი არ ეთანხმება მოსაზრებას ჭვირული ბალთების კოლხური წარმოშობის შესახებ და დასძენს, რომ “მგონი არც ფიგურათა სტილური მონაცემების მიხედვით”-ო [ყიფიანი 1999: 15]. იგი მიიჩნევს, რომ ჭვირული ბალთა ქართლში ჩამოყალიბდა როგორც ემბლემა “დაკვეთით” განსაკუთრებული მიზნით ძვ.წ. III ს-ის ბოლოსა და II ს-ის დასაწყისში. ასეთი დაკვეთა კი შეიძლებოდა მხოლოდ სამეფო კოჰორტებისთვის შესრულებულიყო [ყიფიანი 1999: 15].

გ. ყიფიანი მუზეუმებში მოხვედრილი ცალკეული ნიმუშების ურთიერთ-შედარების საფუძველზე ზოგიერთი ბალთის ორიგინალობასაც საეჭვოდ მიიჩნევს [ყიფიანი 1999: 16].

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს ხელოვნებათმცოდნე ნ. გომელაურიც გაკვრით ეხება საკანდიდატო ნაშრომში, რომელიც გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის, ჭვირული სკულპტურების გენეზისის, შესწავლისა და მისი ადგილის განსაზღვრის მცდელობაა ამიერკავკასიისა და ევრაზიის მასალებში [გომელაური 2005 a: 20–21].

მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ძვ.წ. I ათასწლეულის ნაკეთობები ჭვირულ სკულპტურათა განვითარების ფინალურ ფაზას წარმოადგენს. მათ შემდგომ საქართველოს ტერიტორიაზე ამ სახის ქანდაკებები აღარ შექმნილა, თუმცა დარჩა ჭვირულ ნივთთა დამზადების გამოცდილება, რომელმაც ახალი მხატვრული ფორმით, საუკუნეთა შემდგომ, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებში იჩინა თავი [გომელაური 2005a: 20]. ავტორი ეთანხმება ო. ლორთქიფანიძის მოსაზრებას, რომლის თანახმად, ბალთები ქართლის (იბერიის) სამეფოს ტერიტორიაზე იქმნება იმ საზოგადოების მიერ, რომელიც გვიანბრინჯაოს ხანის ლქაშენ-წითელგორის კულტურის ტრადიციათა მემკვიდრედ გვევლინება [გომელაური 2005a: 20]. მკვლევრის აზრით, ეს ბალთები სხვა არქეოლოგიურ კულტურათა მხატვრულ ელემენტებსაც ითავსებს და ჭვირულ ბალთებში ასახული სხვადასხვა ტრადიციები რეალურ ისტორიულ ვითარებას ასახავს, სხვადასხვა კულტურის მატარებელ ეთნოსთა ერთ პოლიტიკურ ორგანიზმად გაერთიანების პროცესს, რომელსაც ამ ნაკეთობათა შექმნის წინარე ხანებში ეყრება საფუძველი, ანუ ფარნავაზის მეფობის დროს. გაერთიანების პროცესი მტკიცდება ბალთების გაქრობის შემდგომ, ქრისტიანული რელიგიის მიღებითა და ერთიანი ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბებით [გომელაური 2005 a: 20–21].

თავი II

ღების და კვაშხიეთის ბალთების კლასიფიკაცია მხატვრულ-სტილური და იკონოგრაფიული თავისებურებების მიხედვით

2. 1 – I იკონოგრაფიული ჯგუფი, I და II სტილური ქვეჯგუფი

ამ თავში განიხილება ზემო რაქაში მოპოვებული ბალთები, რომელთა უმრავლესობა სოფელ ღების ტერიტორიაზე - ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლებზეა აღმოჩენილი. ცხრამეტი ბალთიდან თორმეტი – ბრილის ნეკროპოლიდან წარმოდგება, სამი შოშეთიდან, ორი ბალთა კი სოფელ კვაშხიეთიდან. ამ ბალთებს პ. უვაროვას ნაშრომში გამოქვეყნებულ ნიმუშებს ვუმატებთ, რომლებიც სავარაუდოდ ღების ტერიტორიიდან უნდა წარმოდგებოდეს [Уварова 1900: 251, 306, 350, სურ. 236, 237, 327].

აღნიშნული მასალის შეჯერების შედეგად, ბალთების რამდენიმე ტიპი გამოვყავით და იკონოგრაფიული, ტიპოლოგიური და მხატვრულ-სტილური თავისებურებების მიხედვით რამდენიმე ჯგუფად და ქვეჯგუფად დავყავით. საკვლევ მასალაში ორფიგურიანი და ოთხფიგურიანი ბალთებია შესული (მხოლოდ ერთი – უვაროვასთან გამოქვეყნებული ნიმუშია სამფიგურიანი). მ. ხიდაშელის მიერ შემუშავებული კლასიფიკაცია უფრო ნათლად წარმოაჩენს საერთო იკონოგრაფიულ და სტილურ პრინციპებს და ასევე იმ სხვაობებს, სქემიდან გადახრებს რომელიც წინა თავში აღნიშნულ ავტორებთან არ არის გათვალისწინებული (ტ. ივანოვსკაია, გ. გობეჯიშვილი, შ. ამირანაშვილი, მ. ხიდაშელი).

ტ. ივანოვსკაიას მიერ შემოთავაზებული სქემის მიხედვით, კომპოზიციაში შემავალი ფიგურები პირობითი ნიშნებითაა აღნიშნული, სადაც A – ცენტრალური ცხოველია, B – მის ზურგს ზემოთ მოთავსებული დამატებითი ფიგურა, C – ცენტრალური ცხოველის წინ მოთავსებული ფიგურა, D – ცენტრალური ცხოველის ფეხებთან მოთავსებული ფიგურა. აღნიშნული სქემით გ. გობეჯიშვილი და მ. ხიდაშელიც სარგებლობენ და რადგან ის კომპოზიციის აგებულებისა და ფიგურათა განლაგების იოლად აღქმისთვის ხელსაყრელია, საჭიროდ მივიჩნიე ნაშრომში მისი კვლავ გამოყენება.

ლიტერატურის მიმოხილვისას აღვნიშნეთ, რომ მ. ხიდაშელი იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით ბალთების ხუთ ჯგუფსა და რამდენიმე ქვეჯგუფს გამოყოფს. მისი კლასიფიკაციის I ჯგუფში ბალთების საკმაოდ დიდი რაოდენობაა გაერთიანებული. ამ ჯგუფში შემავალი კომპოზიციები ორფიგურიანია: AD და კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურა ზურგისკენ თავმობრუნებული ირემია; აღნიშნული ჯგუფი სამ ქვეჯგუფად იყოფა [იხ. თავი I; ხიდაშელი 1972: 21-24].

აღნიშნულ ქვეჯგუფებში ღების ორფიგურიანი ნიმუშები არ თავსდება.

ღების ტერიტორიაზე ყველაზე მეტი რაოდენობით ბალთების ის ტიპია აღმოჩენილი, სადაც ცენტრალურ ფიგურას ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმის გამოსახულება წარმოადგენს. მათგან შვიდი ბალთა ბრილის ნეკროპოლზე, ერთი კი შოშეთშია მოპოვებული. მათ კიდევ ერთი საერთო ნიმუში ემატება, რომელიც პ. უვაროვას ნაშრომშია გამოქვეყნებული და სავარაუდოდ ღებიდან წარმოდგება [Уварова 1900: 350, სურ 276; გაბაშვილი 2006: 27, სურ. 1].

ბალთების ის ტიპი, სადაც ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველებია გამოსახული, დამახასიათებელი კომპოზიციური სტრუქტურით გამოირჩევა. ცენტრალური ფიგურის მდებარეობა და მისი კონფიგურაცია კომპოზიციის თავისებურებას განსაზღვრავს. სტილიზებული ირმების მომრგვალებული ფორმის თემო და მკერდი ვიწრო და დახრილი წელით უკავშირდება ერთმანეთს, რომლის მეშვეობით ცხოველის სხეული ჰორიზონტალურად გაშლილი სპირალის ფორმას იძენს, ხოლო უკან, გავისკენ მიბრუნებული წაგრძელებული კისერი სპირალის კიდევ ერთ, დამატებით რკალს ქმნის. ცხოველის კისერზე, თავთან ფართოდ გაშლილი, დატოტვილი რქებია აღმართული. რქების ძირითადი სტრუქტურა ამ ტიპის ყველა ბალთაზე ანალოგიურია: რქის გამომხატველი ლილვები კომპოზიციის ორსავე მხარეს იტოტება. თითოეული ლილვი სამ-სამი ქიმით ბოლოვდება, რომელიც სამკაპისებურ ფორმას იძენს. ლილვებს ასევე კომპოზიციის სიღრმისკენ მიმართული თითო დამატებითი ტალღოვანი წანაზარდი აქვს. ცენტრალური ცხოველის რქებს ბალთის კომპოზიციის ზედა ნაწილი სრულად უჭირავს, რქის დამაბოლოვებელი ქიმები ხშირ შემთხვევაში, ჩარჩოს არშეიშის ზედაპირზეც გადმოდის. რქები ბალთის ზედა ჩარჩოსა და ირმის ფიგურას შორის არსებულ მთელ ჰორიზონტალურ არეს იკავებს და ყველაზე მეტ დაჭვირულ სივრცეს ქმნის. სტილიზებული ირმის ფიგურა ფაქობრივად მთლიანად ავსებს ჩარჩოში მოქცეულ სივრცეს. ცენტრალურ ცხოველთა

სხეული მუდამ პროფილშია გამოსახული, რქები კი ფრონტალურად, ნიშანდობლივია მათი ფეხების მდებარეობა და ის დამახასიათებელი თავისებურება, როდესაც წინა ფეხები შემობრუნებულია უკანა ფეხების თანმხვედრი მიმართულებით.

ღების ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბალთების ჩარჩო გარდა წნული და სპირალურისა, გრეხილი ორნამენტიც არის შემკული. ორნამენტები დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. ჩარჩოს ოთხსავე კუთხეში თითო გლუვი კონუსისებრი კოპია მოთავსებული. კოპებს ძირში ცალი გლუვი და ამობურცული ლილვი შემოუყვება, რაც ამ ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბალთების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია.

ზემოაღნიშნული კლასიფიკაციის მიხედვით I ჯგუფის I ქვეჯგუფში შემავალ ბალტებს ზუსტად ესადაგება 1940 წელს ბრილის ნეკროპოლზე, № 26 სამარხში აღმოჩენილი ბალთა (ტაბ. II,1)²⁰. ბალთა მომცრო ზომისაა (8,2X7,5 სმ) და კვადრატს უახლოვდება. ჩარჩოს არშია დაბალი რელიეფით შესრულებული წნული ორნამენტიცაა შემკული. ორფიგურიან კომპოზიციაში ცენტრალური ფიგურა ზურგისკენ თავმობრუნებული ირემია, დამატებითი D ფიგურა კი სავარაუდოდ ვერძის თავია.

ცენტრალური ფიგურა თითქმის მთლიანად ავსებს ჩარჩოს შიდა ჰორიზონტალურ არეს. იგი მცირე მანძილით სცილდება მარჯვენა კიდე. ცხოველის წვრილი და მკვეთრად დახრილი წელი დიაგონალურად მიემართება და ფონიდან ამოზიდულ მომრგვალებულ თეძოსა და მკერდს ერთმანეთთან აკავშირებს. ცხოველის სხეული პლასტიკურია და მაქსიმალურად დაგრეხილი, რაც მიღწეულია წელის დახრილი და მკერდისკენ ექსპრესიულად დენადი ფორმითა და მაღლა ახრილი და მკვეთრად მორკალული კისრის მეშვეობით. ყოველივე ძლიერი დაჭიმულობის განცდას ბადებს. წელისა და კისრის პარალელურ კონტურებს შორის წარმოქმნილი არაზუსტი ფორმის სივრცე სპირალის კონფიგურაციის უფრო მკაფიო გამოვლენის საშუალებას იძლევა, სადაც აშკარაა ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმებისთვის დამახასიათებელი ის კონტრამოდრობა, რომელიც ცხოველის სხეულისა

²⁰ სემ/ 5-993:603

და მისი მკვეთრად მოტრიალებული კისრის ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით იქმნება.

ირმის წინა ფეხი ვერტიკალურად დაყენებული და სტატიკურია, მომდევნო კი რკალურად მოხრილი, რომელიც მოკლე შვეულში გადადის. ცხოველის უკანა ორი ფეხი სახსარში მოხრილი და წინ გადმოდგმულია. ოთხივე ფეხზე სახსრის აღმნიშვნელი მახვილი წანაზარდებია გამოსახული. ცხოველის ფეხები ორ-ორი ვერტიკალური ღარით წარმოქმნილი “თათებით” ბოლოვდება. “თათები” ბოლოში გაფართოებული, ტრაპეციული ფორმისაა. ისინი ჩარჩოს შემომსაზღვრელი ლილვის მთელ სიგანეზეა გადმოსული. მათი გამყოფი ღარები ამ ლილვზეა ჩაკვეთილი. “თათების” მაღლა თითო ჰორიზონტალური ღარია, რისი მემვეობითაც ფეხის დამაბოლოვებელი ნაწილის დამოუკიდებელი ფორმა გამოიყოფა. ღარები მოუხეშავად და დაუდევრადაა ჩაკვეთილი, განსაკუთრებული სიხისტით წინა ფეხის დამუშავება გამოირჩევა და ფეხი ბოდისებურ ფორმას იძენს.

ცენტრალური ცხოველის ხახა ორი წაგრძელებული, გლუვი და ბოლოწამახვილებული მოცულობით არის შექმნილი. ცხოველს დაღებული ხახიდან ენა აქვს გამოყოფილი, მაგრამ ენა დაზიანებისა თუ სხვა მიზეზის გამო (მაგ., დაუდევარი შესრულების) არასრულყოფილად და უტირებულადაა წარმოდგენილი. ამ ტიპის გამოსახულებებისთვის როგორც წესი დაღებული ხახიდან გამომავალი ენაა დამახასიათებელი. ისინი ყოველთვის სპირალურად ბოლოვდება. ამ შემთხვევაში კი ენის ამსახველი ლილვი ირიბი მოძრაობით ჩარჩოს მარცხენა კიდემდეა დაგრძელებული. ლილვი უხეშადაა დამუშავებული, ალაგ-ალაგ შესქელებულია და ნაწიბურები აღენიშნება. ლილვი თითქოს მირჩილულია ხახის ამსახველ ქვედა მონაკვეთთან და უერთდება ცხოველის პატარა და მორკალულ კუდს ისე, რომ კუდი დამოუკიდებელ ფორმად აღარ აღიქმება და ის ცხოველის ენასთან ერთად იკითხება, როგორც ჩარჩოს კიდემდე დაგრძელებული ლილვი. საბოლოო ჯამში, უხეშად გამოხატული ფორმა იკვეთება, რომელიც ცხოველის გავას მჭიდროდ ეკვრის და ერთგვარ რელიეფურ “ბორდიურს” უქმნის მას.

გლუვი და რელიეფური დისკოს სახით გადმოცემული თვალი, ცენტრალური ფიგურების ერთ-ერთი აქცენტირებული და მნიშვნელოვანი დეტალია. ბალთის ცენტრალურ ცხოველთა ფიგურებზე ასეთი ტიპის თვალი იშვიათად გვხვდება. დისკო დიდია და თავთან პროპორციულად შეუსაბამო. მასზე თვალის კაკლის

აღმნიშვნელი შეუმჩნეველი, წერტილისებრი ღრმულია. ღრმული დისკოს შუაგულში არ არის მოქცეული. ის ოდნავ მაღლაა აღნიშნული. დისკო თემოსა და მკერდზე დატანებულ წრებთან ერთად „წარმოსახვითი სამკუთხედის“ წვერს ქმნის. ეს სამი წრიული მახვილი მთელი კომპოზიციის ცენტრალურ არეს იკავებს. იგი თავის მხრივ დამატებით კიდევ ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებული კოპებისგან წარმოქმნილ ასევე „წარმოსახვით სწორკუთხედშია“ მოქცეული და მისგან განსხვავებულ, გეომეტრიულ კონფიგურაციას ქმნის. ერთი შეხედვით, თითქოსდა კომპოზიციის საერთო პროპორციებიდან და მასშტაბიდან ამოვარდნილი თვალის დისკო მთელი კომპოზიციის მაორგანიზებელ ელემენტად გვევლინება.

ცენტრალური ცხოველის რქის აღმნიშვნელი ლილვი შუაში, განტოტების წერტილში ჩალუნულია და ერთმანეთთან ისე მჭიდროდ მიკრული, რომ დაუკვირვებელი თვალით მის ღერძადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. რქის ზედა ქიმების დაბოლოებები ჭვირულ სივრცეს სცილდება და ძლიერი მოძრაობით ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებულ კოპებზე გადმოდის.

აღსანიშნავია, რომ ჩარჩოსა და რქებს შორის მცირე მანძილია დარჩენილი. ამ მცირე არეში რქები თითქოს ჩაჭედილია და თავისუფლად ვერ იშლება.

ცხოველს ფოთლისებრი ფორმის პატარა ყური აქვს. ყური მის თავთან, რქის ქვემოთ წარმოქმნილ ჭვირულ სივრცეში მდებარეობს. იგი შუაში რბილად ჩაკვეთილი ღარიტაა მოდელირებული. ყურის წვერი რქის დამატებით ლილვს ეხება და ამ მონაკვეთში წარმოქმნილ სივრცეს კიდევ უფრო ანაწევრებს.

ცენტრალური ცხოველის ფეხებთან მოთავსებული D ფიგურა ვერძის თავია. ის დახრილად, მსუბუქი 3/4-ით არის წარმოდგენილი. ვერძის თავი ცენტრალური ცხოველის თავის შესაბამისად, კომპოზიციის მარცხნივაა მიმართული. თავი მაქსიმალურად განზოგადოებული ფორმებითა და მოდელირებით ხასიათდება. ფაქტობრივად, აქ ცხოველის თავის ზოგადი აბრისია მოცემული ნესტოების აღმნიშვნელი ღრმა ღრმულებით დაბოლოებული წაგრძელებული და ბოლოებგაფართოებული დრუნჩით. ფიგურაში ყველაზე მეტად დამახასიათებელია გლუვი ლილვებით წარმოქმნილი დაგრეხილი რქები. რქები ფონიდან ისეა ამოზიდული, რომ თავს მრგვალი ქანდაკების იერს ანიჭებს. გამოსახულება სრულიად გლუვი და დაუნაწევრებელია, მასზე თვალებიც კი არ არის მინიშნებული. დრუნჩისა და შუბლის აღმნიშვნელი მონაკვეთები ამოზნექილი და ოდნავ

შემაღლებულია. ასეთი განზოგადოებულობის მიუხედავად გამოსახულების იდენტიფიკაცია თავისუფლად ხერხდება.

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ცენტრალური ცხოველის თედოსა და მკერდზე აღნიშნულ კონცენტრულ წრეებსა და ფეხებთან მოცემულ გამყოფ ღარებს, ირმის ფიგურაც გლუვი, დაუნაწევრებელი და განზოგადოებულად მოდელირებულია. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ცხოველის თედოზე დისკოსებურ ლაქად გამოსახული წრიული ნაჭდევი. იგი თედოს მომრგვალებული ფორმის აქცენტირებას ახდენს და მოცულობას უსვამს ხაზს, რითაც მას მხატვრული და აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება.

ბალთა ოდნავ დეფორმირებულია. მარცხენა ჩარჩოს სიგრძე რამდენადმე დამოკლებული და დამრეცია. ამავე მონაკვეთში, ჩარჩოს არშიასთან შეკეთების კვალიც შეინიშნება. მიუხედავად დეტალების ერთგვარი დაუხვეწაობისა და გადაქექილობისა, ბალთის საერთო მაღალმხატვრული თვისება ფორმათა პროპორციების ჰარმონიულობაში მდგომარეობს. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ისიც არის, რომ კომპოზიცია, გარდა სიმეტრიის ღერძისა, დიაგონალურ ღერძზეც არის აგებული, რომელსაც ცენტრალური ცხოველის წელის დამრეცი მიმართულება ქმნის.

რიგით მეორე ბალთაც ბრილის ნეკროპოლზეა აღმოჩენილი 1952 წელს.²¹ ბალთა თითქმის კვადრატულია (7,8X7 სმ) (ტაბ. II, 2). ბალთის ჩარჩოს ვიწრო არშია (0,9 სმ) ცალი წვრილი ლილვით გაყოფილი ორმაგი გრეხილი ორნამენტიტაა შემკული. ორნამენტი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. ჩარჩოს ოთხსავე კუთხეში მოთავსებული კოპები ზემოგანხილული ნიმუშის ანალოგიურადაა დამუშავებული – დაბალი და გლუვი კონუსისებრი ბურცოები, რომელიც რბილი, არაწამახვილებული წვერით ბოლოვდება. კოპებს გარს შემოუყვება რელიეფურად ამოზნექილი ცალი გლუვი ლილვი. ამგვარად შეუმკობი და სადა იერის მქონე კოპები პლასტიკურობის კიდევ ერთი თვალსაჩინო დეტალს წარმოქმნის.

აღნიშნული ბალთა I ჯგუფის II ქვეჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ, რადგან ცენტრალური ცხოველი ზურგისკენ თავმობრუნებული ირემია, D ელემენტი კი ფრინველი. ამ ჯგუფისთვის დამახასიათებელი ნიშნებიდან მხოლოდ ჩარჩოს არშიის

²¹ სემ/ 5-993

ორნამენტული მოტივის სახე იცვლება. მ. ხიდაშელის მიერ წარმოდგენილ კლასიფიკაციაში ამ ქვეჯგუფში შემავალ ბალთებს წნული ორნამენტით შემკული ჩარჩოს არმია აქვს, ხოლო ჩვენს მიერ განსახილველ ნიმუშზე იგი ორმაგი გრეხილის სახითაა წარმოდგენილი.²²

ცენტრალური ცხოველის სპირალისებრი კონფიგურაციის სხეული მოგრძო და წვრილი წელის მეშვეობით საგრძნობლად გაწელილია. მისი ჰორიზონტალური განშლადობა უფრო მეტადაა აქცენტირებული. ცხოველის სხეული აბსოლუტურად გლუვია, თედო და მკერდი რბილადაა ამოზურცული ფონიდან. მათზე კონცენტრული წრეები არ აღინიშნება. წინა ორი ფეხი მსუბუქად გაზნექილი და სტატიკურია. უკანა ორიდან ერთ-ერთი წინ გადადგმულია. ოთხივე ფეხი ორ-ორი ჩაკვეთილი ღარის მეშვეობით წარმოქმნილი “თათით” ბოლოვდება. “თათებს” წინა ბალთის ანალოგიურად ბოლოში გაფართოებული, ტრაპეციული ფორმა აქვს. მათ ზემოთ ასევე თითო ჰორიზონტალური ღარი აღინიშნება. ოთხივე ფეხთან სახსრის აღმნიშვნელი მოგრძო და წამახვილებული წანაზარდია მოცემული.

ირმის უკან მოზრუნებული კისერი თითქმის მთელ სიგრძეზე პარალელურად გასდევს მის ზურგს. კისერი ხახადაღებული თავით ბოლოვდება. ხახა ამ შემთხვევაშიც ორი გლუვი და გრძელი ლილვითაა გადმოცემული, თუმცა ლილვების ფორმა ძლიერ უტრირებული და იმდენად გაზვიადებულია, რომ ცხადად ვლინდება დუალიზმის ელემენტები – გამოსახულების „თავი“ ფრინველის თავს ემსგავსება დაგრძელებული, წამახული ნისკარტისებრი წანაზარდით. ფაქტობრივად, თავი, როგორც დამოუკიდებელი ფორმა, არც არსებობს. იგი თვალის ზემოთ და ქვემოთ არსებული კონუსისებრი წანაზარდების მეშვეობით “იქმნება”. ამგვარი ფორმით გადმოცემული თავები ერთ-ერთი დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშანია ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე გამოსახული ცხოველებისთვის (როგორც ცენტრალურის, ისე დამატებითის). ცხოველის თვალი სქელი ლილვით გარშემოწერილი წრიული ღრმულითაა გადმოცემული.

კისრის დამაბოლოვებელ წერტილთან სქელი და ზევით გაფართოებული ღერძია საიდანაც რქების აღმნიშვნელი ლილვები იშლება კომპოზიციის ორსავე მხარეს. რქების დამატებითი ტალღოვანი შვერილები პლასტიკურად მოქნილი და

²² აქ უნდა აღინიშნოს ორნამენტის ნახატის თავისებურება – გრეხილებს შორის არსებული გლუვი ლილვის მეშვეობით ორნამენტი მთლიანობაში წნულის სახით აღიქმება.

წამახვილებული ბოლოებით ცხოველის დრუნჩის წვერს და “სამკაპის” ქვედა ქიმს ებჯინება. როგორც წესი, რქებს კომპოზიციის ზედა არე სრულად უკავია, სადაც ყველაზე მეტი ჭვირული სივრცე წარმოიქმნება. რქების აღმნიშვნელი ლილვები სქელი და მყარია. ჭვირული სივრცეების სიჭარბის მიუხედავად, კომპოზიციის ეს მონაკვეთი სიმსუბუქითა და დახვეწილობით არ გამოირჩევა.

რქის ღერძთან ფოთლისებრი ფორმის მოგრძო ყურია წარმოდგენილი. იგი შუაში ჩაღრმავებული ღარიტაა მოდელირებული. ყური რქის ქვედა დამატებით შტოს მჭიდროდ ეკვრის.

ცენტრალურ ცხოველს გავაზე პატარა, აპრეხილი და ბოლოში წაწვეტებული კუდი აქვს. იგი მარცხენა ჩარჩოს კიდესთან მდებარეობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბალთა დიდი ზომის არ არის, მასზე გამოსახული ცენტრალური ცხოველი „მონუმენტურ“ შთაბეჭდილებას ახდენს. მონუმენტურობის ამგვარი განცდა პირველ რიგში ფიგურათა მსხვილი და მკვრივი ფორმების მეშვეობითაა მიღწეული, რაც კიდევ უფრო გაძლიერებულია რქების სტრუქტურის ძლიერი და ენერგიული ხასიათით. წარმოდგენილი ფორმები მაქსიმალური სისადავით, გლუვი და ამოზურცული ზედაპირებით, განზოგადოებული მოდელირებით ხასიათდება. მოდელირების ასეთი მანერა ფიგურათა მოცულობას აბრისთან ერთად თანაბარ გამომსახველობას ანიჭებს. მყარი და მკვრივი ფორმების სიმძიმეს შედარებით თხელი და ვიწრო ჩარჩო ამსუბუქებს. იგი მთელ კომპოზიციას კიდევ ერთხელ აწონასწორებს და კუთხეებში მოთავსებული კოპებით, როგორც ერთგვარი პუნქტირებული რიტმული ცეზურებით ერთ მთლიანობაში აქცევს. კოპების ფორმა, სიმაღლე და დამუშავების ხასიათი, ძირში შემოვლებული გლუვი და რელიეფურად ამოზიდული ლილვებითურთ, ბალთის ფიგურების მხატვრულ თავისებურებებს სტილურად შეესაბამება.

ამ ნიმუშზე კომპოზიციის და ცენტრალური ფიგურის ჰორიზონტალური განშლისკენ სწრაფვა ხაზგასმულად იგრძნობა. ცენტრალური ცხოველის ამგვარად გაწელილი სხეულის დინება ანელებს ამ ტიპის ფიგურებისთვის დამახასიათებელ ექსპრესიასა და დაჭიმულობას. მოქნილი და პლასტიკური მოძრაობები უფრო ზომიერი და მშვიდი ხდება, თუმცა ის შინაგანი და ვიტალური ძალა, რითიც ბალთის ცენტრალური ცხოველებია დამუხტული, ძლიერი პლასტიკისა და ფორმათა დაბურცულობის გამო დაკარგული არ არის. ყოველივე ზემოთქმული ამ ბალთის

კომპოზიციისთვის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან და საგულისხმო დამახასიათებელ, ინდივიდუალურ მხატვრულ თავისებურებას წარმოადგენს.

მომდევნო ბალთაც, რომელიც 1940 წელს ბრილში, №1 სამარხშია აღმოჩენილი, I ჯგუფის II ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ (ტაბ. II, 3).²³ ამ შემთხვევაში ჩარჩოს ორნამენტულ მორთულობაშია ცვლილება. ბრილის ბალთაზე ჩარჩო S-ებრი სპირალური ორნამენტითაა შემკული. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მ. ხიდაშელის კლასიფიკაციის მიხედვით, ჩარჩოს არშიის შემკობა სპირალური ორნამენტით I ჯგუფის III ქვეჯგუფში გაერთიანებული ბალთებისთვისაა დამახასიათებელი, სადაც D ელემენტს ძალდი წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, ბრილში აღმოჩენილი ბალთა, სადაც D ელემენტი ფრინველის ფიგურითაა წარმოდგენილი, ამ ნაშრომში მოყვანილი კლასიფიკაციის I ჯგუფის II ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ, სადაც ჩარჩოს ორნამენტული მოტივი წნულის ნაცვლად სპირალისებრია.

ბალთა სიდიდით ოდნავ აღემატება წინ განხილულ ნიმუშებს. ის კვადრატს უახლოვდება (8,9 X 8,3/5 სმ). ჩარჩოს არშიაზე წარმოდგენილი სპირალების მწკრივი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. სპირალებს შესქელებული და ლამაზად მოქნილი ფორმა აქვს. ისინი ერთმანეთთან მიჯრით მიწყობილი თანმიმდევრობით მონაცვლეობენ და არშიის ზედაპირზე უწყვეტი სახის, თითქმის კალიგრაფიული სიზუსტით გამოყვანილ ნახატს ქმნიან. სპირალები ჩარჩოს არშიის სიგანეს სრულად ავსებს. ჩარჩოს ოთხსავე კუთხეში მოთავსებული კოპები ზემოთ განხილული ნიმუშების ანალოგიურია.

ცენტრალური ცხოველის თემო და მკერდი მომრგვალებულია. ისინი გადიდებული, მასიური და არაპროპორციულიც კია ბალთის საერთო კომპოზიციურ ნაწილთა (ელემენტთა) ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით. ფორმების ასეთი უტირება უფრო მეტადაა ხაზგასმული სრულიად გლუვი და ამოზიდული ზედაპირების წყალობით, რომელზეც კონცენტრული წრეები არ არის აღნიშნული და სრულიად დაუნაწევრებელი და განზოგადოებული სახითაა გადმოცემული. ისინი მკვრივი, შეკრული და მყარია. ფორმათა ამგვარ გააზრებას მაღალი და შესქელებული ფეხებიც განაპირობებს, რომელზეც ცხოველის ტორსი თითქოსდა დგას. ცხოველის წინაცა და უკანა ფეხების წყვილი მოხრილია – უბრალოდ, წინა ნაკლებად, უკანა კი

²³ სემ/ 5-993:456

მეტად, ამიტომ ისინი დგომას მიაწინებენ. მძლავრი და სტილიზებული თეძო და მკერდი დიაგონალურად მკვეთრად დახრილი წელის მეშვეობით უკავშირდება ერთმანეთს. წელის ასეთი მიმართულება ქმნის დიაგონალურ ღერძს, რომელზეც მთელი კომპოზიციაა აგებული. ღერძის ზედა და ქვედა კუთხეებიდან გრძელდება დიაგონალურად დახრილი წარმოსახვითი ხაზი, რომელიც ჩარჩოს ზედა მარცხენა კუთხიდან ქვედა მარჯვენა კუთხისაკენ მიედინება. შესაბამისად, ცენტრალური ცხოველის სპირალისებრი კონფიგურაციის სხეული ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა და კომპოზიციაში ამგვარად ლაგდება – წინა ნაწილი, მკერდი და კისერი კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში, უკანა ნაწილი – გავა და თეძო კი, კომპოზიციის მარცხენა მონაკვეთში. ცხოველის ფეხებს შორის მოქცეული ფრინველის დამატებითი ფიგურა კომპოზიციის ქვედა მარცხენა მონაკვეთში ხვდება. ირმის რქების დიდი ნაწილი დიაგონალური ღერძისგან ზედა მარჯვენა არეს იკავებს. რქების მხოლოდ მცირე ნაწილი (სამკაპისებრი მონაკვეთი) ხვდება კომპოზიციის მარცხენა არეში. ასევეა განლაგებული ფეხებიც – წინა პირველი ფეხის გარდა, სამი დანარჩენი მარცხენა არეშია მოქცეული. ამ ნიმუშზე დიაგონალურ ღერძზე აგებული კომპოზიციის მეორე შემთხვევაა წარმოდგენილი.

ცენტრალური ცხოველის წინა ორი ფეხი სახსარში მკვეთრად მოხრილია და კომპოზიციის მარცხნივ მიმართული. ფეხები იმგვარად არის დაყენებული, როდესაც ისინი უკანა ფეხების თანხვედნით მიმართულებით “უკუღმავ” შემოტრიალებული. უკანა ორიდან პირველი მარჯვნივ, წინ გადადგმულია. ფეხები სამ-სამი ჩაკვეთილი ღარით წარმოქმნილი “თათებით” ბოლოვდება. მათ ზემოთ თითო ჰორიზონტალური გრაფიკული ხაზია აღნიშნული. ფეხები სახსრის მიმანიშნებელი დაკუთხული და წამახვილებული წანაზარდებით არის დამუშავებული. ირმის მოკლე, მორკალული და აპრეხილი კუდი მარცხენა ჩარჩოს კიდესთან მდებარეობს. მისი დაღებული ხახა ორი წაგრძელებული, ბოლოწამახვილებული ლილვებითაა გადმოცემული. ქვედა ლილვის წვერი ცხოველის გავას ეხება. ხახიდან ტალღოვანი აბრისით გადმოცემული და ბოლოში სპირალურად დახვეული ცხოველის ენა გამოდის. ცხოველის თვალს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი მეთოდით – ზემოთ და ქვემოთ კონუსისებური წამახვილებული ფორმებით – თავია წარმოდგენილი.

ნიშანდობლივია ცხოველის რქების ტრადიციული ფორმის “ავტორისეული” ინტერპერეტაცია. რქები ცხოველს უშუალოდ თავზე არ ადგას. კისრის

დამაბოლოვებელ წერტილზე აღმართული მაღალი ღერძიდან ენერგიულად და ფართოდ გადასროლილი რკალისებრი ლილვები კომპოზიციის ორსავე მხარეს იშლება. ეს ორი ძლიერი რკალი სამკაპისებური ქიმებით ბოლოვდება. რკალების თითო დამატებითი შვერილი პლასტიკური ტალღოვანი მოძრაობით ცხოველის სხეულისკენ მიემართება. “სამკაპის” ზედა ქიმები ჩარჩოს არშიის მთელ სიგანეზე გადმოდის და ზედა კუთხეში მოთავსებულ კოპებს პარალელური მიმართულებით ქვეშ ევლებიან ლილვების ქვედა რკალის შესაბამისად. სამკაპის ასეთი მხატვრული ხერხით დაბოლოება პირველად აქ გვხვდება. ძალზე ხშირია იმგვარი შემთხვევები, როცა ჩარჩოს არშიაზე გადასულია რქის ქიმები, მაგრამ ისინი არანაირ მხატვრულ კანონზომიერებას არ ემორჩილება და არშიის ზედაპირზე დაუდევრად არიან მოთავსებულნი. როგორც ამ შემთხვევაში ჩანს, ოსტატი მარტივი, მაგრამ ორიგინალური ხერხით ამშვენებს და აწესრიგებს ქიმებისა და კოპების ნახატს. იგი ფორმას მთელი სისრულით გრძნობს და ამ პატარა დეტალსაც მხატვრულად აფორმებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ დამატებითი ტალღოვანი შვერილები რქის ქვედა ქიმების მოხაზულობას ზუსტად იმეორებს და მათ პარალელურ შტრიხად გასდევს. ეს მომენტი უფრო თვალსაჩინო კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთშია, რადგან მარცხნივ ეს ფრაგმენტი დაზიანებულია.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მხატვრულად გააზრებული მოვლენა, როდესაც რქების ძლიერი და ფართოდ გადაშლილი რკალები ირმის სპირალისებრი აბრისის მქონე სხეულის, კერძოდ, ძლიერად მორკალული თეძოსა და მკერდის უშუალო ფორმისმიერი განმეორებებია, რომელიც გარკვეული ინტერვალის გამოტოვებით ცხოველის ფიგურას მძლავრ მოჩარჩოებას უქმნის და მას თითქოსდა ერთგვარ წარმოსახვით გარსში ათავსებს.

ცხოველის რქები მძლავრი და მკვრივია. მასში ველური, ვიტალური ძალაა კონცენტრირებული. ის მთელი კომპოზიციური ნახატის დინამიკის განცდას ბადებს. ამ ბალთის შემქმნელი ოსტატი კარგად განვითარებული მხატვრული გემოვნებითა და ფორმათა მძაფრი შეგრძნებითაა გამსჭვალული.

რქებს ბალთის კომპოზიციის ზედა ნაწილი სრულად უკავია და რამდენადაც ისინი თავისუფლად თავსდება ჩარჩოსა და ცხოველის სხეულს შორის წარმოქმნილ მოზრდილ არეში, ჭვირული სივრცეებიც ყველაზე მეტი რაოდენობით ამ მონაკვეთშია თავმოყრილი. კომპოზიციაში განტვირთვის ერთგვარი განცდა იბადება

ქვემოთ მოცულობების, ზემოთ – „ხაზების“ და ჭვირული სივრცეების რაოდენობის ხარჯზე. ზედა არეზე მოცემული მეტი სიმსუბუქე ქვედა მონაკვეთში გამოსახულ მეტ პლასტიკურობასთან შეწონასწორებულია ცხოველის შედარებით წვრილი რქების დინამიკური ხასიათით. რკალისებრი აბრისების პარალელური რიტმული განმეორებებით კი, ფორმათა მყარი და მძლავრი სტრუქტურა იქმნება.

რაც შეეხება სხვა დანარჩენ დეტალებს, ისინი უკვე განხილულ ფორმათაგან მნიშვნელოვნად არ განსხვავდება.

მთლიანობაში, ცხოველის ფიგურა ძლიერი ფორმებით და ვიტალური ენერგიით დამუხტული, მაქსიმალურად დაჭიმული ზამბარისებრი პლასტიკით ხასიათდება, რომლის ღერძს ირიბად მიმართული, ძლიერი, ამოზურცული წელი და ცხოველის თითქოსდა უცხად დამუხრუჭებული მძლავრი დინამიკა ქმნის. დინამიკის ამგვარი ხასიათი ცხოველის უეცრად მიბრუნებული თავითაა ასახსნელი. მისი ფორმათქმნადობა დინამიკასა და ექსპრესიას „ჰორიზონტალურად“ გაშლის საშუალებას აღარ აძლევს, რადგან ვეღარ არღვევს სწორკუთხა კადრის ფარგლებს და ისინი კისრის რკალით „ვერტიკალურად“ მიედინება. ბალთა ფორმათა დამუშავების სისადავითა და შესრულების განზოგადოებული მანერით გამოირჩევა. როგორც ჩანს, ოსტატი არ ერიდება “უხეშ” ხელწერას, თავისუფლად ფლობს ფორმას და თამამად ასრულებს მხატვრულ ჩანაფიქრს. მას არ აინტერესებს ფორმათა დამუშავება დამატებითი დეტალებით. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი მხატვრულად გააზრებულ ნორმებს “არაპროფესიული” მიდგომით არღვევს. პირიქით, აქ წარმოჩენილი მხატვრული თავისებურებები მისთვის მკაფიოდ დამახასიათებელი ინდივიდუალური ხელწერაა, მისი მხატვრული სტილია. სწორედ ამგვარად გრძნობს და გადმოსცემს იგი სხეულის პლასტიკას, ფორმათა გამომსახველობის ისეთ შესაძლებლობებს, რასაც ფიგურათა ერთი ძლიერი ამოსუნთქვით შესრულებული ნახატიც გვაუწყებს.

კომპოზიციაში D ფიგურა მომცრო ზომის ფრინველია. ფრინველი ცხოველის მუცლის ქვეშ წარმოქმნილ რომბისებურ სივრცეში ორგანულადაა მოთავსებული. მისი სხეული აბსოლუტურად გლუვია. ფრინველის აწეული თავი დიდი წრიული თვალით ბოლოვდება. საგულისხმოა, რომ ოსტატი თვალის მეშვეობით თავს აბსტრაქტულ მოცულობას ამსგავსებს. თუმცა მისი მოხაზულობა, მოკაუჭებული ნისკარტი ერთობ მეტყველია. ტანი ჩამოგრძელებული კუდითურთ ფრინველის

ბუნებრივ ფორმასთანაა მიახლოებული. რადგან სხეული სრულიად გლუვია და განზოგადებულადაა დამუშავებული, ფრინველის იდენტიფიკაცია სხეულის ფორმით და სილუეტით ადვილად ხერხდება. მოკაუჭებული და ჩამოგრძელებული ლილვით ფრინველის ნისკარტია წარმოდგენილი. მისი აღქმა გულმოდგინე დაკვირვების გარეშე შეუძლებელია, რადგან ლილვი შეზრდილია ცენტრალური ცხოველის თეძოს შიდა რკალთან. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფრინველის თავი რომბისებური სივრცის ზედა კუთხეშია ჩაჭედილი. საერთო მხატვრული ხასიათითა და შესრულების მანერით ფრინველის ფიგურა ცხოველის ფიგურისგან არ განსხვავდება, მათი გლუვი და რბილი, უკიდურესად განზოგადოებული ზედაპირები ერთნაირი მანერითაა მოდელირებული. განსხვავება მასშტაბურ შეფარდებაში მდგომარეობს. ფრინველის ფიგურაში ირმისთვის დამახასიათებელი ვიტალური ძალა აღარ შეიგრძნობა.

აღწერის დასაწყისში ჩარჩოს არშიაზე გამოსახულ სპირალურ ორნამენტზე გავამახვილეთ ყურადღება. ოსტატი სპირალების შესრულების დროსაც მიმართავს მათი მხატვრული გაფორმების მეთოდს. სათითაოდ ლამაზად გადმოცემულ სპირალებზე, რომელსაც უდავოდ ესთეტიკურ დატვირთვასაც ანიჭებს, ცენტრალური ცხოველის სხეულის ფორმალურ და მხატვრულ-სტილურ ნიშნებს მრავალჯერ იმეორებს (S-ებრი აბრისი, ფორმათა მოქნილი და პლასტიკური დენადობა, რელიეფური ამოზურცულობა და სხვ.) .

1939 წ. ბრილის ნეკროპოლის, № 31ა სამარხში აღმოჩენილი ბალთაც I ჯგუფის II ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ (ტაბ. II, 4).²⁴ ბალთაზე ჩარჩოს არშია გლუვი ლილვით გაყოფილი გრეხილის ორი მწკრივით არის შემკული. ორნამენტი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. კოპოზიციის D ფიგურა კვლავ ფრინველია. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს ბალთის მინიატურული ზომა (7 X 6 სმ). ის თითქმის კვადრატულია.

ჩარჩოს ვიწრო არშია ბალთის საერთო პროპორციებს მასშტაბურად ეთანხმება. მის ოთხივე კუთხეში თითო დაბალი კოპია მოთავსებული. კოპები დაზიანებულია (გაცვეთილია), განსაკუთრებით კი ბალთის ქვედა კუთხეებში – ისინი რედუცირებული და მიჭყლეტილია. მათ ძირში გლუვი და სქელი ლილვის

²⁴ სემ/5-993:264

ფრაგმენტები მოჩანს, და აშკარაა, რომ კოპები ზემოთ განხილული სამი ნიმუშის ანალოგიურად იყო დამუშავებული. ბალთა ოდნავ დეფორმირებულია.

ბალთაზე წარმოდგენილი კომპოზიცია წინ განხილულთა იდენტურია, მაგრამ ფიგურათა შესრულების მანერა განსხვავებულია და მკაფიოდ გამოხატული თავისებურებებით ხასიათდება.

ცენტრალური ფიგურის სხეული სრულიად გლუვია. მისი მკერდი და თეძო ფონიდან ზომიერადაა ამოზიდული. გამოსახულება პროპორციულად გამართული ფიგურის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ირმის მაღალი ფეხებისა და სპირალურად გაშლილი ტანის ზომიერი ურთიერთშეფარდების მეშვეობით. სხეული არ „ამძიმებს“ ქვედა რეგისტრის დეტალებს და პირიქით, ფეხების სიგრძე, სიგანე, მათი მოხრილობა და შედეგად წარმოქმნილი ჭვირული სივრცეები ერთგვარად აბალანსებს გლუვი და ამოზიდული სხეულის მასასა და ფეხებს შორის შეფარდებას. ირმის ფიგურა თითქმის მთლიანად ავსებს ჩარჩოს შიგნით წარმოქმნილ სივრცეს, მხოლოდ კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში ფიგურასა და ჩარჩოს შორის მცირე თავისუფალი არეა დარჩენილი. საგულისხმოა ირმის სხეულის ცალკეული ნაწილების ურთიერთშეთანადება. მაგ., ირმის კისერი, რომელიც საკმაოდ მასიური და მომრგვალებული ფორმის მკერდიდან ამოიზრდება, მოულოდნელად ძლიერ ვიწროვდება. ასეთი უცაბედი გადასვლა მოცულობითი და ამოზიდული მკერდის ფორმიდან ცენტრალურ ფიგურას და ზოგადად კომპოზიციასაც მკვეთრად გამოხატულ, თავისებურ იერს ანიჭებს. ამით იგი სხვა დანარჩენთაგან გამოირჩევა. ცხოველის კისერი მოკლე და გლუვი, ერთმანეთისგან დაცილებული ბრტყელი წანაზარდებით ბოლოვდება, რომელიც ცხოველის დაღებულ ხახას წარმოადგენს. კისრისა და ხახის შემაერთებელ წერტილზე თვალის ამსახველი ბრტყელი და გლუვი დისკოა დასმული. დისკო იმდენად დიდია, რომ კიდეებს სცილდება და კომპოზიციაში ერთადერთ მკვეთრად ხაზგასმულ აქცენტს წარმოადგენს. დისკოს ზემოთ და ქვემოთ მცირე ზომის წანაზარდები აღინიშნება. ისინი სავარაუდოდ, ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილი მეთოდით თავის აღმნიშვნელი კონუსისებური ფორმების უხემ რემინისცენციას წარმოადგენს (შესაძლოა რაიმე ხარვეზია).

ცენტრალურ ცხოველს მაღალ ღერძზე აღმართული რქები ადგას. ღერძი კისრის შუა მონაკვეთიდანაა ამოზრდილი. რქის აღმნიშვნელი ლილვები დიაგონალურად მიემართება კომპოზიციის ორსავე მხარეს. ისინი გლუვი, წვრილი და

ზედაპირგაბრტყელებულია. რქები საკმაოდ გრძელია. იგი დიდი ზომის “სამკაპებით” ბოლოვდება და ცხოველის ფიგურასთან უჩვეულო შეფარდებით გამოირჩევა. როგორც ჩანს, აქ სხვაგვარი მიდგომა და პროპორციებია გათვალისწინებული. “სამკაპის” წვერები ახრილი და წამახვილებული ბოლოებითაა დასრულებული. საგულისხმოა ისიც, რომ “სამკაპის” ქიმები რქის მთავარ ლილვებთან მირჩილულია, რაც ზემოგანხილულ ბალტებთან არ შეგვხვედრია. “სამკაპები” არასწორი მოხაზულობისაა და ნახატის სიზუსტით და მოწესრიგებულობით არ გამოირჩევა (განსაკუთრებით კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მდებარე დეტალი). რქის ფუძესთან გრძელი და ბოლოში ოდნავ გაფართოებული ყური მდებარეობს. ყური სრულიად გლუვი და ბრტყელია. ფორმითა და დამუშავებით იგი ზემოგანხილული ნიმუშებისგან ძლიერ განსხვავდება.

ცხოველის მოკლე აპრეხილი კუდი მკაფიოდ არც იკითხება. იგი ბოლოწაკვეთილ, დაუმუშავებელ ლილვს მოგვაგონებს, რომელიც თითქოსდა დაუდევრად არის ცხოველის გავაზე დასმული. კუდი ჩარჩოს კიდისგან ჭვირული სივრცით არ გამოიყოფა. მისი დაბოლოვება რქის ქვედა ქიმს ებჯინება.

ცხოველის ოთხივე ფეხის სისქე არაერთგვაროვანია. წინა ორი სახსარში მოხრილი და უკანა ფეხების საპირისპიროდაა მიმართული. კომპოზიციის მარჯვნივ მდებარე განაპირა ფეხი ყველაზე წვრილია, მისი მომდევნო კი ყველაზე სქელი. ორივე ფეხი სხვადასხვა ფორმისაა. ცხოველის უკანა ფეხები მოხრილი და წინ გადმოდგმულია. ისინი ერთნაირი სისქისაა და უფრო მოხდენილი ფორმაც აქვთ. ოთხივე ფეხის „თათები“ უხეშად შესრულებული ღრმად ჩაკვეთილი ღარებითაა დამუშავებული. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ ფიგურაზე “თათებს” ზემოთ არსებული ჰორიზონტალური გრაფიკული ხაზები აღარ გვხვდება, რაც წინ განხილული ფიგურებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი შტრიხი იყო.

როგორც ვხედავთ, ცენტრალური ცხოველი მოდელირებისგან მაქსიმალურად თავისუფალია. ფიგურის დამუშავებაში ხასიათობრივი სხვაობაა – მისი შიდა დამუშავება არადიფერენცირებულია, მოხაზულობა კი პლასტიკური, ანუ ორმაგობა თვით ფორმაშია. ამ ფიგურისთვის განზოგადოებული ფორმებისკენ სწრაფვაა დამახასიათებელი. ასეთივე მანერითაა წარმოდგენილი მის ფეხებს შორის მოქცეული ფრინველის ფიგურაც, რომლის იდენტიფიკაცია კვლავ სილუეტით ხერხდება.

ფრინველი პროფილშია წარმოდგენილი, კისერადმართული, მორკალული და ძირს დაშვებული მოგრძო კუდით, ლამაზი და ნატიფად გამოყვანილი, წაწვეტებული ნისკარტით. მისი ფიგურა იმდენად გლუვია, რომ თვალის კი არ არის მასზე მინიშნებული.

ბალთის კომპოზიციაში კიდევ ერთი დეტალია ჩართული. ეს დეტალი სქელი და ბრტყელი ლილვით სპირალურად დახვეულ დისკოს წარმოადგენს. იგი ირმის მკერდსა და ჩარჩოს შორის არის მოთავსებული. ირმის რქის ქვედა ქიმის წვერი დისკოს ეხება. ამ დეტალის ფიგურატიული მნიშვნელობა გაურკვეველია. კომპოზიციის ამავე მონაკვეთში, დისკოს ქვედა ვერტიკალურ ღერძზე ირმის ფეხის სახსრის აღმნიშვნელი წანაზარდი გადმოდის და ჩარჩოს კიდეს ებჯინება. ამრიგად, ირმის ფიგურასა და ჩარჩოს კიდეს შორის წარმოქმნილი თავისუფალი არე ამ შვერილის მეშვეობით ორ ნაწილად იყოფა.

კომპოზიციაში სპირალური დისკო მეორე წრიული კომპონენტია თვალის ამსახველ დისკოსთან ერთად, მაგრამ ორივე მათგანის მდებარეობიდან გამომდინარე მათ შორის რაიმე სტრუქტურული ან მხატვრულ-კომპოზიციური ურთიერთკავშირის ან სხვა რაიმე პარალელის გავლება ვერ ხერხდება.

მთლიანობაში ბალთა მსუბუქი და დახვეწილი კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ცენტრალური ცხოველის ფიგურა მასიურობისკენ ისწრაფვის, ხოლო დეტალთა დამუშავებაში მოუხეშავი, ხისტი და გაუწაფავი ხელიც იგრძნობა (რქები, ფეხები). სიმსუბუქის შთაბეჭდილების შექმნას უპირველეს ყოვლისა ბალთის მინიატურულ ზომასთან ერთად, ჩარჩოს თხელი და ვიწრო არშია განაპირობებს, რომლის კიდეები ლილვებით აღარ არის შემოსაზღვრული. ჩარჩოს ზედაპირზე გამოსახული გრეხილი ორნამენტები და მათი გამყოფი გლუვი ლილვები რბილი და ამოხურცული ფორმების პლასტიკური გამომსახველობით აღარ ხასიათდება. რელიეფის დადაბლებისა და სიბრტყობრივად გადმოცემის ხარჯზე ისინი გრაფიკულ ხასიათს იძენს, სადაც ხაზის ზედა ნაწილი და ფეხების რიტმით შექმნილი ჭვირული სივრცეები კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთში სიმსუბუქის შთაბეჭდილების შექმნის კიდევ ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორია.

როგორც დავინახეთ, ამ ნიმუშზე მხატვრული ხერხების განსხვავებული და ინდივიდუალური მანერაა წარმოდგენილი. მასზე ფორმათა მეტი განზოგადოებისკენ სწრაფვა და გამოსახვის საშუალებების კიდევ მეტი თავშეკავებულობა, დეტალების

გაცხრილვა და მათგან გამოთავისუფლებაა თვალსაჩინო, რაც ფიგურებსაც და საერთოდ მთელ კომპოზიციას მხატვრულად გამორჩეულ სახეს ანიჭებს. ზემოთ განხილული ბალთებისგან განსხვავებით, აქ ფორმათა გადმოცემა და ხასიათი, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მიისწრაფის მეტი სიბრტყეობრიობის, გრაფიკულობისა და სიმსუბუქისკენ. ამ მიმართებით საგულისხმოა ცენტრალური ცხოველის თვალის აღმნიშვნელი დიდი და გლუვი დისკო, სადაც მთელ კომპოზიციაში სიბრტყეობრივობისკენ სწრაფვა ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება. ამგვარადვეა გადმოცემული ყური და ცხოველის რქები, ცალკე წარმოდგენილი ხვეული. ეს ყველაფერი მოცულობათა და ფორმათა გარკვეულ გრადაციას გულისხმობს, ვინაიდან მათი მოცულობითობა მცირდება და ნაკლებად შესამჩნევი ხდება. შედეგად, იცვლება მათი დამოკიდებულება ფონისა თუ ჭვირული სივრცეებისადმი. ამით, მხატვრული გამომსახველობის კიდევ ერთი შტრიხი ისახება, რომელიც ამ ნიმუშსაც ინდივიდუალურ სახეს ანიჭებს.

ბრილში აღმოჩენილი ბალთებიდან აქ განხილული ოთხი ნიმუში მხატვრულ-სტილური ნიშნებითა და შესრულების მანერით ერთ კატეგორიას ქმნის, ამიტომ მათ ერთ სტილურ ქვეჯგუფში ვაერთიანებთ. მიუხედავად დეტალებსა და ნიუანსებში არსებული ცვლილებებისა, ოთხივე ბალთა შესრულების თითქმის ერთნაირი მიდგომით ხასიათდება. მათში ცალკეულ ფორმათა გადმოცემის ისეთი ხერხები ჩნდება, სადაც სტილიზაციას პირობითობა ცვლის, რის შედეგად ფორმები უფრო გამარტივებული ხდება. მაგ., ცხოველის დრუნჩის გადმოცემისას, აქ გლუვი, სწორი და მოდელირებისგან თავისუფალი, სხვადასხვა სიგრძის წვერწამახული წანაზარდებია მოცემული, მაშინ როდესაც, სხვა შემთხვევაში მათ ნამგლისებური ფორმა აქვთ, რომელიც ხშირად შუაში ჩაკვეთილი ღარით ან გრეხილი ორნამენტითაა მოდელირებული. ოთხივე ბალთაზე ირემთა დრუნჩი ფრინველის ნისკარტისებრი წანაზარდია, რომელიც ამ ცხოველებს სინკრეტულობითა და „დუალიზმით“ გამოარჩევს; ასევე, ცხოველთა სხეული დაუნაწევრებელი, ზოგადი და ერთიანი მოცულობითი ფორმებითაა გადმოცემული. ერთი გამონაკლისის გარდა, მათზე კონცენტრული წრეები ან სხვა რაიმე გრაფიკული ორნამენტის კვალიც არ არსებობს. ფიგურათა გამარტივებული სახით გამოსახვისა და განზოგადოებისკენ სწრაფვის ტენდენციას ამ ხერხითაც მიმართავენ. თვით იმ გამონაკლის ნიმუშზეც, სადაც

წრების ღრმა ანაბეჭდია, ამ ტრადიციის რემინისცენციული ხასიათი შეიძლება ვივარაუდოთ თემოზე გამოსახული ცალი წრის სახით.

დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, რომ ამ ბალთებზე წარმოდგენილი ფიგურები სკულპტურული გავლენის ქვეშ ექცევა, სადაც გრაფიკული აქცენტები ძალიან მუხწადაა გამოყენებული და მინიმუმამდე დაყვანილი (თითქმის უგულვე-ბელყოფილია და მხოლოდ ფეხის არეშია აღნიშნული). აღსანიშნავია აგრეთვე სამ ბალთაზე ცენტრალურ ცხოველთა ტრაპეციულად გაშლილი ჩლიქისებური “თათები” და მათ ზემოთ არსებული თითო გრაფიკული ღარი – ეს დეტალებიც ამ ნიმუშების ერთ-ერთი დამახასიათებელი, გამაერთიანებელი ნიშანია.

აღნიშნულ ბალთებზე გამოსახული ცხოველები ერთგვარი მონუმენტურობით, ძლიერი და შეკრული ფორმებითაც გამოირჩევა. ეს ფიგურები პროპორციებით, პლასტიკით, სტილური რაგვარობით და მათში კონცენტრირებული ენერგეტიკული მუხტით ერთ მხატვრულ ჯგუფში ერთიანდება (I იკონოგრაფიული ჯგუფის I სტილური ქვეჯგუფი).

ბალთების მომდევნო, II სტილური ქვეჯგუფში შემავალი ბალთებიც 1939 წ. ბრილის ნეკროპოლიდან წარმოდგება. მასში ორი ბალთა შედის. ორივე № 8 სამარხშია აღმოჩენილი (ტაბ. III).²⁵ მ. ხიდაშელის კლასიფიკაციით ეს ბალთებიც I ჯგუფის II ქვეჯგუფში ერთიანდება. განსხვავება კვლავ ჩარჩოს არშიის ორნამენტში მდგომარეობს, სადაც წნულის ნაცვლად გლუვი ლილვით გაყოფილი გრეხილის ორი მწკრივია წარმოდგენილი.

ბალთების დეტალურ აღწერას ადარ შევუდგებით, მხოლოდ იმ განმასხვავებელ მხატვრულ-სტილურ ნიშნებს აღვნიშნავთ, რითიც ისინი დანარჩენებისგან გამოირჩევა.

ბალთები ერთი შეხედვით ძლიერ ჰგავს ერთმანეთს. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ფორმათა დამუშავებისა და მოდელირების საერთო ხასიათი. ისინი თითქმის ერთნაირი ზომისაა. იმისათვის, რომ განხილვისას ერთმანეთისგან გამოვარჩიოთ „ა“ და „ბ“ ნიშნებით აღვნიშნავ („ა“ – 8,4 X 8,4 სმ; „ბ“ – 8,7 X 8,4 სმ). ერთი ბალთა კვადრატულია, ხოლო მეორე კვადრატს მიახლოებული.

²⁵ „ა“ სემ/ 5-993:15; „ბ“ სემ/ 5-993:16.

ბალთებზე წარმოდგენილი ცენტრალური გამოსახულებები I სტილურ ქვეჯგუფში შემავალი ბალთებისგან განსხვავებით უფრო მსუბუქი და მოხდენილი ფორმებით ხასიათდება. მომრგვალებული ფორმის თეძო და მკერდი ერთმანეთს წაგრძელებული, დიაგონალურად დახრილი წელის მეშვეობით უკავშირდება. სიახლე თითქმის არაფერში მდგომარეობს, ასეთივე მანერით იყო წინ განხილულ ცხოველთა აღნაგობაც წარმოდგენილი, მაგრამ ამ ორ ელემენტს შორის (თეძო და მკერდი) თანაფარდობა იმითაა განსხვავებული წინა ქვეჯგუფის ფიგურებისგან, რომ წელის დიაგონალური დახრილობა არ არის მკვეთრი ან გაწელილი, ეს კი თეძოდან მკერდისკენ მდორე და რბილ გადასვლას განაპირობებს. განსხვავებულია ასევე მათი მასშტაბური შეფარდებაც. ისინი წინა ჯგუფში შემავალი ფორმების მასიურობით არ ხასიათდება, პირიქით, მათი შემცირებული ზომები გამოსახულებას მეტ სიმსუბუქესა და დახვეწილობას ანიჭებს. განსხვავება ცხოველთა ფეხების გადმოცემაშიც შეინიშნება. ისინი უფრო მაღალი და თხელია. წინა ქვეჯგუფის ცხოველთა ფეხებისგან განსხვავებით მათი აბრისი მეტი პლასტიკურობითა და მოქნილობით გამოირჩევა, რასაც რკალების მონახაზები კმნის. ეს ყველაზე მკაფიოდ „ა“ ბალთის ფიგურაზეა აღსანიშნავი. განსხვავებული მანერითაა დამუშავებული ფეხის დაბოლოებებიც – თითო ჩაჭრილი ღარის მეშვეობით ცხოველის ჩლიქის იმიტაცია იქმნება. ორივე ბალთაზე ფიგურათა უკანა ფეხის დაბოლოება დამუშავების გარეშეა დარჩენილი. ფეხებს ბოლოში გაფართოებული სილუეტი აქვს. აღინიშნება სახსრის აღმნიშვნელი ბოლოწამახული წანაზარდები. ისინი აქ მეტი ზომიერების გრძნობითაა გადმოცემული. მართალია, ფიგურათა წინა ფეხები კვლავ უკანას თანხედენილი მიმართულებითაა შეტრიალებული, მათი დახრილობის სიმკვეთრე შესუსტებულია იმგვარად, რომ ისინი ბოდისმაგვარ ფორმას უახლოვდება. ეს მომენტი უფრო მკაფიოდ ბ ბალთაზეა თვალსაჩინო, სადაც წინა ფეხები თითქმის ვერტიკალურად არის წარმოდგენილი.

ცენტრალური გამოსახულების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და სახასიათო ელემენტი მისი რქებია. ამ ბალთებზე რქების სტრუქტურა არ იცვლება, მაგრამ მათზე ზოგიერთი დეტალი განსხვავებულადაა გადმოცემული. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ცენტრალური ცხოველის ფიგურასა და ჩარჩოს ზედა ჰორიზონტალურ არშიას შორის წარმოქმნილი მანძილის ცვალებადობა, რომელიც ამ ორ ნიმუშზე საგრძნობლად გაზრდილია. ასეთი დაშორებით წარმოქმნილი ინტერვალი

ბუნებრივია, რომ მეტ თავისუფალ სივრცეს ქმნის, რომელშიც რქები უფრო თავისუფლად თავსდება. კომპოზიციის ორსავე მხარეს გაშლილი ლილვები უფრო მკვეთრად იხრება დიაგონალური მიმართულებით, ხოლო მათი დამაბოლოებელი მონაკვეთი “სამკაპისებურ” ფორმას სწორი, ვერტიკალური და კუთხოვანი კონტურებით ქმნის. ამრიგად, რქის ძირითადი სტრუქტურა ორსავე მხარეს დაბოლოებული “სამკაპისებრი” ფორმებით სივრცის დიდ ნაწილს იკავებს და კომპოზიციის ზედა მონაკვეთში თავისუფლად თავსდება. ისიც აღსანიშნავია, რომ ლილვები თითქმის თანაბარი ზომის მონაკვეთებისგან შედგება, რაც სივრცის თანაბრად განაწილების შესაძლებლობას იძლევა. ამრიგად, აქ წარმოქმნილი ჭკირული ბადეც თანაბარზომიერი და გაწონასწორებული ხდება. ყოველივე ზემოთქმული “ზ” ბალთისთვის უფრო მეტადაა დამახასიათებელი.

ორივე ნიმუშზე რქის ქიმები (კაპები) ისეთივე მხატვრული მეთოდით არის დამუშავებული, როგორც I სტილურ ქვეჯგუფში შემავალ ერთ-ერთ ბალთაზე, როცა ისინი ზედა კუთხეებში მოთავსებულ კოპის ლილვებს პლასტიკური მოძრაობით ქვეშ ევლებიან და მის ფორმას იმეორებენ.

ბალთებზე მეორე მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი მხატვრული ელემენტი ცენტრალური ცხოველის დრუნჩია. მის დამუშავებაში ოსტატის ინდივიდუალური მხატვრული მიდგომა და ხელწერა ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება. ეს დეტალი ორივე ნიმუშზე ერთნაირი მხატვრულ-სტილიზებული ფორმითაა მოცემული. როგორც უმრავლეს შემთხვევაში გვხვდება, ცხოველის ხახა აქაც დაღებულია. ის სქელი, გლუვი და რბილად დამუშავებული ლილვებით არის გადმოცემული. ლილვები ამოზურცული, ოვალური და “ბალიშისებურად” დასრულებული ფორმებით ბოლოვდება. ამგვარად გააზრებული მხატვრული ფორმის მეშვეობით გლუვი ლილვები რბილ, პლასტიკურ, მოქნილ და დრეკად თვისებას იძენს. სტილიზაციის ეს ხერხი „ა“ ბალთაზე უფრო მკაფიო და გამლიერებულია, სადაც დრუნჩის აღმნიშვნელი ლილვები შედარებით გრძელია, ხოლო მათი აბრისი დრეკადი, ტალღოვანი და პლასტიკური. ამგვარივე მანერითაა შესრულებული ცხოველის ენა, რომელიც დაღებული ხახიდან სქელი, მოგრძო და პლასტიკურად დენადი, ტალღოვანი ფორმით გამოდის. ის ბოლოში სპირალურად იხვევა. სპირალის წრიული ნაწილი კომპოზიციის მარცხენა მონაკვეთში რქის ქვედა ქიმს მჭიდროდ ებჯინება, დრუნჩის “ბალიშისებრი” დაბოლოება ცხოველის ზურგს, ზედა ნაწილი

კი, რქის დამატებით, ასევე ტალღოვან შვერილს. დრუნჩის და ენის ამგვარი მხატვრული დამუშავება მათ ესთეტიკურად განსხვავებულ იერს ანიჭებს და წინა ჯგუფში შემავალი ბალთების ცენტრალურ ფიგურათა სწორხაზოვანი და „ხისტად“ გადმოცემული ფორმებისგან მკაფიოდ განასხვავებს. ცხოველის დრუნჩი „ბ“ ბალთაზეც ასეთივე მანერითაა მოდელირებული, თუმცა „ა“ ბალთისგან ის ოდნავ განსხვავებულია. ამ ნიმუშზე იგი უფრო მოკლე და ნაკლებად პლასტიკურია. ის იმ სირბილესაა ოდნავ მოკლებული, რაც პირველ ნიმუშზე უფრო მკაფიოდ აღინიშნებოდა. ცხოველის ენაც სრულიად განსხვავებული მანერითაა გადმოცემული. „ა“ ბალთასთან შედარებით ის მოკლეა, ნაკლებ პლასტიკური და გადმოცემულია მოქნილი ლილვით. ლილვი ბოლოში წრიულად ისე იკვრება, რომ წრის შუაგულში ჭკირული არე ჩნდება. ენის აღმნიშვნელი ლილვი ხახის შიდა არეებს არ ეხება, ის სივრცეშია ჩაწერილი, მაშინ როდესაც „ა“ ბალთაზე ენა ხახის ბოლოებთან ერთ რკალს ქმნის. ორივე შემთხვევაში ენა გარეთაა გამოსული.

სტილიზაციის ამგვარი მანერით მოდელირებული დრუნჩის ფორმა მხოლოდ ამ ორი ბალთისთვისაა დამახასიათებელი, რაც მათ ინდივიდუალობას კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს.

ცენტრალურ ფიგურათა თავები ნაცნობი იკონოგრაფიული ხერხით, კონუსისებრი წანაზარდებითაა წარმოქნილი, რომელთა შუაგულში თვალია მოთავსებული. კონუსები არ არის წაგრძელებული და წვერწამახული ისე, როგორც I სტილურ ქვეჯგუფში შემავალ ერთ-ერთ ბალთაზე (ტაბ. II, 3). მეტიც, „ა“ ბალთის ფიგურაზე კონუსის ზედა ნაწილის დაბოლოვება რქის მაღალ ფუძესთანაა შერწყმული, ქვედასი კი მცირე მანძილით სცილდება საერთო აბრისს. ფიგურათა ორივე თვალი განსხვავებული მანერითაა გადმოცემული. „ა“ ნიმუშზე ის ლილვით გარშემორტყმული წრიული ღრმულითაა წარმოდგენილი, ხოლო „ბ“ ნიმუშზე დიდი და ამოზურცული, გლუვი დისკოს სახით. ბრილში აღმოჩენილ ბალთებს შორის თვალის ამგვარი ფორმით გადმოცემის მესამე შემთხვევა გვაქვს.

ბალთების ცენტრალურ ფიგურათა სხეულის დამუშავებაში ერთი მნიშვნელოვანი დეტალია აღსანიშნავი – „ა“ ფიგურის თეძოსა და მკერდზე კონცენტრული წრეებია ამოტვიფრული, ხოლო „ბ“ ფიგურაზე სხეული სრულიად გლუვია.

ცხოველთა ყურები ერთსა და იმავე ადგილას – რქის ფუძესთან მდებარეობს. მათ ერთნაირი, წაგრძელებული ფოთლის ფორმა აქვთ და ერთნაირად არის

დამუშავებული – შუაში, მთელ სიგრძეზე რბილად ჩაკვეთილი ღარით. ამ მხრივ ისინი I სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებული ბალთებისგან ფაქტობრივად არ განსხვავდებიან.

ორფიგურიან კომპოზიციაში D გამოსახულება ფრინველია. ფრინველთა ფიგურები საერთო აღნაგობითა და სილუეტით ერთმანეთის მსგავსია, თუმცა დაყენების მანერით და ზომით, ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდება. ორივე ფიგურა პროფილშია წარმოდგენილი და კომპოზიციის მარცხნივ მიმართული. „ა“ ბალთის ფრინველი უფრო მცირე ზომისაა. ის ჩართულია ცხოველის ფეხებს შორის და აქ წარმოქმნილი სივრცის შესაბამისად დაყენებულია დამრეცად. მისი კორპუსი ვერტიკალისკენ მსწრაფ დიაგონალურ ხაზზეა აგებული. მეორე ფრინველის ფიგურასთან შედარებით ის უფრო დახვეწილი და მოქნილი ფორმებით ხასიათდება – პლასტიკური და მდორე დინებით გამოხატული კისრის აბრისი, ზურგის მორკალული და ოვალური მოხაზულობა კუდის აღმნიშვნელი ჩამოგრძელებული და წამახვილებული ფორმით ბოლოვდება. ფრინველს მოგრძო, სამკუთხა ფორმის ნისკარტი აქვს, რომელიც დიდი ზომის თვალით პირდაპირ კისერს უკავშირდება. თვალი ცენტრალური ცხოველის ანალოგიურადაა გადმოცემული. ფრინველის ფეხი ხისტია – ის სქელ ლილვს წარმოადგენს, რომელიც ირმის ფეხთან ისეა მიკრული, თითქოს მასზეა მირჩილული. ფრინველის ფიგურა ირმის ფეხებს შორის წარმოქმნილ სივრცეში თავისუფლად თავსდება. რაც შეეხება მეორე ბალთის ფრინველს (D), ის უფრო დიდი ზომისაა და დაყენების მანერითაც განსხვავდება – ცხოველის ფეხებს შორის წარმოქმნილ სივრცეში უკვე არა დამრეცად, დიაგონალურ ხაზზე, არამედ, ჰორიზონტალურად განფენილ პოზიციაშია გამოსახული. აქ ორი ძირითადი რკალი – ტანისა და თავის შეერთებულია შვეული კისრით. ფრინველის ფიგურის ფორმა და დამუშავება თითქმის წინა ფიგურის იდენტურია, თუმცა განსხვავებები ნიუანსებში მაინც არსებობს – „ბ“ ბალთაზე ფრინველს კისერი უფრო გრძელი აქვს, რომელიც მდორე და პლასტიკური აბრისის ნაცვლად, უფრო ხისტადაა გადმოცემული. მისი ფეხის აღმნიშვნელი ლილვიც უფრო მოკლეა. საერთოდ, ყველა შემთხვევაში ფრინველთა ფიგურათა განთავსება და ზომა ცხოველთა ფეხებს შორის წარმოქმნილი სივრცითი ფორმით არის გამოწვეული. ეს სივრცეები არაერთგვაროვანია. პირველ ნიმუშზე მას არასწორი მოხაზულობის რომბისმაგვარი კონტური აქვს და ვერტიკალისკენ მსწრაფია, აგრეთვე შემცირებულია მანძილი ცენტრალური ფიგურის

ფეხებს შორის. მეორე შემთხვევაში კი უფრო ფართო და ხალვათი, ამორფული კონტურის მქონე სივრცე იქმნება. ფიგურათა განთავსება მოცემულ სივრცით არეებში მათ კონფიგურაციასა და ზომაზეა დამოკიდებული.

აღსანიშნავია რიტმული თავისებურებები, რომელსაც ბალთის კომპოზიციაში სახასიათო და მნიშვნელოვანი აქცენტები და ფორმისმიერად დასახული ელემენტები შემოაქვს. ცენტრალური ცხოველის თვალი და კონცენტრული წრეები კომპოზიციის ცენტრში „წარმოსახვით“ სამკუთხედს ქმნის, რომლის წვერს ცხოველის თვალი წარმოადგენს. ამ ბალთაზე I სტილურ ქვეჯგუფში წარმოდგენილი ერთ-ერთი ბალთის (იხ. ტაბ. II, 1) კომპოზიციური სქემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი მეორდება, როდესაც ამ “სამკუთხედში” მთელი კომპოზიციის ცენტრალური მონაკვეთი კონცენტრირდება. სამკუთხედი კომპოზიციის აგებულების ჩონჩხს ქმნის. ჩარჩოს ოთხივე კუთხეში დასმული კოპები ამ “სამკუთხედსა” და მთელ კომპოზიციას ერთ მთლიანობად კრავს და ცენტრალურ არეზე გამოსახული გეომეტრიული ფორმის კონცენტრირებას ახდენს. თვალის ანუ “სამკუთხედის” წვერის მიმართულებით კიდევ უფრო მეტად ესმევა ხაზი კომპოზიციის სიმეტრიულ აგებულებას, ღერძს და ცენტრს. წრიული ფორმების რიტმი ფრინველის თვალითა და ცენტრალური ცხოველის ენის დამაბოლოვებელი სპირალური ხვეულითაა გამდიდრებული.

რაც შეეხება „ბ“ ბალთას, აქ წრიული აქცენტები, როგორც კომპოზიციური სტრუქტურის მნიშვნელოვანი ელემენტების ფუნქცია, განსხვავებული კუთხითაა წარმოდგენილი (ტაბ. III, 2-ბ). ამ ფიგურაზე კონცენტრული წრეები არ არის გამოსახული, შესაბამისად ვერც „წარმოსახვითი სამკუთხედი“ იქმნება, სანაცვლოდ, ცხოველის თვალის აღმნიშვნელი დისკო იზიდავს მუხწად მოცემულ წრიულ ფორმებს, რომლებიც მასში, ამ ერთ წერტილში იყრის თავს. ბალთის კომპოზიციაში ისეთი სტრუქტურული ელემენტი ჩნდება, რომელიც თვალის ერთი შევლებით არც კი შეიმჩნევა – ფრინველის პატარა წრიული თვალი და ცენტრალური ცხოველის თვალის დისკო სიმეტრიის ერთ ღერძზეა აგებული, დისკოს მაღლა მოთავსებული რქის წვერწამახული ფუძე, თავისთავად კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძს აფიქსირებს, ამრიგად, კომპოზიციის ცენტრში მკვეთრად აქცენტირებული ვერტიკალური ღერძი იქმნება, რომელსაც ორსავე მხარეს შვეული მიმართულების გამომკვეთი და ხაზგამსმელი ჩარჩოს რეალური ვერტიკალური არშიები ემატება –

ისინი თავსა და ბოლოში ლილვებით შემოვლებული კოპებით ბოლოვდება და იკეტება. ამრიგად, ცენტრალური ცხოველის რქის ფუძე, თვალი, ფრინველის თვალი, კისერი და ფეხის სახსრის აღმნიშვნელი შვერილი მთელი კომპოზიციის ცენტრალურ, სიმეტრიის ღერძზეა განლაგებული, რომელიც კომპოზიციასაც და ცენტრალური ცხოველის სხეულსაც ორ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს.

ბალთებზე გამოსახული ცენტრალური ფიგურები ჩარჩოს ჰორიზონტალურ არეს ბოლომდე არ ავსებს. ორივე ნიმუშზე კომპოზიციის მარჯვენა ჩარჩოსა და ცხოველის ფიგურას შორის მცირე მანძილია დარჩენილი. ფიგურები ჩარჩოს კიდეებს მოკლე წანაზარდებით უკავშირდება. ამ მცირე ჭვირული ინტერვალებით ცხოველთა ფიგურები კიდევ უფრო მეტ სიმსუბუქეს იძენენ. ის ძლიერი ენერგეტიკული მუხტი კი, რომელიც I სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ფიგურებს ახასიათებთ აქ შენელებულია. ამასთან კი, მიუხედავად ფიგურათა მსუბუქი პროპორციებისა, მათი რქები კვლავ სქელი, ძლიერი და მყარი სტრუქტურისაა, რაც I სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებთან პირდაპირ პარალელებს პოულობს.

ამრიგად, აქ წარმოდგენილი ბალთები, ზემოაღნიშნული მხატვრული, სტილური და იკონოგრაფიული თავისებურებების მხრივ, II სტილურ ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ და აქვე დავუშვათ მათი ერთ სახელოსნოში, ერთი ოსტატის მიერ დამზადების ვარაუდი.

ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმების შემდეგი ჯგუფი, რომელშიც ბრილის, შოშეთის და პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებული ბალთები შედის, III სტილურ კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელსაც ამავე თავის მე-4 ქვეთავში (2. 4) განვიხილავთ.

2. 2 – II იკონოგრაფიული ჯგუფი, IV, V, VI, VII სტილური ქვეჯგუფები

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების II იკონოგრაფიულ ჯგუფში ოთხი ნიმუში უნდა გავართიანოთ (ტაბ. IV). ამ ბალთებზე ცენტრალური ცხოველები კვლავ სტილიზებული ირმის გამოსახულებებია, რომლებიც ამჯერად წინ, კომპოზიციის მარჯვნივ არიან მიმართულნი. I იკონოგრაფიული ჯგუფისგან განსხვავებით, აქ წარმოდგენილი კომპოზიციები მრავალფიგურია. მ. ხიდაშელის კლასიფიკაციის მიხედვით, ისინი II იკონოგრაფიულ ჯგუფში ერთიანდება, სადაც ირმებს თავი წინ

აქვთ მიმართული, მათი რქები ორად იყოფა და წრეებით ბოლოვდება. ავტორს, დამატებითი ცხოველების სახეცვლილების და ჩარჩოს ორნამენტული შემკულობის მიხედვით აღნიშნული ჯგუფი ექვს ქვეჯგუფად აქვს დაყოფილი [ხიდაშელი 1972: 24–28]. მ. ხიდაშელის მტკიცებით, ამ ჯგუფში გაერთიანებული ბალთების ჩარჩოში ყოველთვის ოთხფიგურიანი კომპოზიციას ჩასმული, თუმცა ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, ეს დებულება იცვლება – ფიგურათა რაოდენობა სამიდან ხუთამდე მერყეობს.

ბალთების ოთხივე ნიმუში ბრილის ნეკროპოლზეა აღმოჩენილი. ვიდრე თითოეული მათგანის განხილვას შევუდგებით, უნდა აღინიშნოს ის საერთო კომპოზიციური და სტრუქტურული ნიშან-თვისებები, რაც ამ ტიპის ბალთებისთვისაა დამახასიათებელი.

როგორც აღინიშნა, ცენტრალური ცხოველი კვლავ სტილიზებული ირემია. ის პროფილშია გამოსახული და კომპოზიციის მარჯვნივ მიმართული. დამახასიათებელია ცხოველის რქები, რომელიც სტრუქტურის ერთგვაროვნებით გამოირჩევა, თუმცა ის ყოველ ნიმუშზე საკუთარი, დამოუკიდებელი მხატვრული გადაწყვეტითაა გააზრებული. რქები კომპოზიციის ზედა მარჯვენა მონაკვეთშია მოთავსებული. ისინი ორად იტოტება. თითოეული ტოტი ვოლუტისებურად ჩახვეულ ორ-ორ წრეს ქმნის, რის შედეგად ოთხი წრიული დაჭვირული სეგმენტი წარმოიქმნება. სეგმენტები მოცემულ მონაკვეთში ერთმანეთის თანმიმდევრობით ერთ ჰორიზონტალურ სიგრძეზე თანაბრად ნაწილდება. კომპოზიციის ეს ნაწილი ყველაზე მეტი მაქმანისებურობით და შესაბამისად, ჭვირული სივრცეების ლამაზი და მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული ფორმებით გამოირჩევა. გარდა აღნიშნული წრეებისა, რქის სტრუქტურის მოხაზულობიდან გამომდინარე, საკუთრივ მის შიგნით, სხვადასხვა ფორმის და სიდიდის, კიდევ სამი დამატებითი ჭვირული სივრცე იქმნება. რქები ამ ტიპის ბალთებზეც მუდამ ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. სახასიათოა ასევე ცენტრალური ცხოველის კუდის ფორმა. იგი ერთი გლუვი ლილვის სახითაა გამოხატული, რომელიც ცენტრალური ცხოველის ზურგზე ისეა გადებული, რომ შებრ კონფიგურაციას იძენს. კუდი ბოლოში ან სპირალისებურად, ან წრიულად იხვევა. ცენტრალურ ცხოველთა ყური უმეტეს შემთხვევაში რქის ფუძესთან მდებარეობს (თითქოს რქის ფუძიდანაა ამოზიდული).

ყური წაგრძელებული ფოთლისებრი მოყვანილობისაა და შუაში რბილად ჩაკვეთილი ღარიტაა მოდელირებული.

ოთხივე ბალთისთვის დამახასიათებელია ჩარჩოს კუთხეებში ერთნაირი ფორმისა და სიმაღლის გლუვი კოპები. კოპებს ძირში ცალი გლუვი ლილვი შემოუყვება. ბალთებზე ჩარჩოს არშიები სხვადასხვა სახის ორნამენტული მოტივითაა შემკული. დამატებითი ფიგურები ცენტრალური ფიგურის ირგვლივ ზემოთ აღნიშნული სქემის მიხედვითაა განლაგებული: A – ცენტრალური ფიგურა; B – მის მაღლა, კომპოზიციის მარცხნივ მოთავსებული ფიგურა; C – ცენტრალური ცხოველის წინ, კომპოზიციის მარჯვნივ გამოსახული ფიგურა; D – ცენტრალური ცხოველის ქვემოთ ფეხებს შორის მოთავსებული ფიგურა. ოთხივე ბალთაზე დამატებითი ფიგურების სახეები იცვლება.

ცენტრალური ცხოველის სხეული კვლავ S-ებრი სპირალის კონფიგურაციას ქმნის, რომელიც თითოეულ ნიმუშზე სხვადასხვა ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი.

1939წ. ბრილის ნეკროპოლის №27 სამარხში აღმოჩენილი ბალთის ოთხფიგურიანი კომპოზიციაში A – ირემია; B – ფრინველი; C – გველი; D – ფრინველი (ტაბ. IV, 1). ბალთა კვადრატულია (8X8 სმ.). ზედა და ქვედა ჰორიზონტალური არეები გლუვი ლილვით გაყოფილი გრებილი ორნამენტის ორი მწკრივითაა შემკული, ხოლო ვერტიკალური არეები კი წნული ორნამენტით. ძალზე დამახასიათებელია ცენტრალური ცხოველის ტორსის მკაფიოდ გამოხატული S-ებრი ფორმის სხეული, შექმნილი ძლიერად მომრგვალებული, თითქმის წრიული ფორმის თემოსა და მკერდისგან, რომელიც წვრილი, ლილვისებური წელით ისე უკავშირდება ერთმანეთს, რომ დენადი და რბილი გადასვლები აღარ შეინიშნება. თემო და წელის დახრილობის მიმართულება მკაფიოდ მიუთითებს კომპოზიციის დიაგონალურ ღერძზე აგებას. I იკონოგრაფიულ ჯგუფში გაერთიანებული ფიგურებისგან განსხვავებით, ამ ბალთის ცენტრალური ცხოველი S-ებრი ფორმის მეტი მკაფიოობით გამოირჩევა. მისი სქემა თითქმის „სუფთა“ სახითაა წარმოდგენილი, ეს კი მიღწეულია ერთმანეთთან შედარებით დიდი მანძილით დაშორებული მრგვალი თემოსა და მკერდის, და მათი შემაერთებული ვიწრო და მოქნილი, დიაგონალურად დახრილი წელის ლილვით – ეს სამი ძირითადი კომპონენტი S-ის ფორმას ქმნის. ფიგურა წინა ჯგუფისაგან ასევე უკისრობითაც გამოირჩევა. ცხოველის მსუბუქ, S-ებრი სილუეტს

თითქოსდა ჩანაცვლებული აქვს მკერდის უკისროდ გადასვლა თავზე. მომრგვალებული მკერდის ზედა ნაწილი ვიწროვდება და კონუსისებრად ბოლოვდება, რის გამოც იგი ფოთლისებრ (წვეთისებრ) ფორმას იძენს. ამ დაბოლოებაზე მას ცხოველის მოკლე, თითქმის შეუმჩნეველი კისრის წანაზარდი ებმის.

ფიგურა დახვეწილ, ლამაზ რკალისებურად მოხრილ ფეხებზე დგას. წინა ორი ფეხი ტრადიციულად უკანა ფეხების შემხვედრი მიმართულებითაა შებრუნებული ისე, რომ უკან გადადგმული ნაბიჯის შთაბეჭდილებაც კი იქმნება. დაგრძელებული მესამე ფეხი პირიქით, წინ გადადგმულია და მოძრაობის აღქმას აძლიერებს. ამ ორმაგი ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით მოძრავი ნაბიჯებით ორივე ფეხი ერთმანეთს უახლოვდება და მათ შორის წარმოქმნილ ჭკირულ სივრცეს კეტავს. ფეხებს მოხრის ადგილას მკაფიო კუთხოვანება ახასიათებს, რაც სახსრის აღმნიშვნელი წამახვილებული წანაზარდებით არის ხაზგასმული. ამგვარი მკეთრი კუთხოვანება უმთავრესად ფეხების ძლიერი რკალურობით არის გამოწვეული – რკალის ზედა დაბოლოებებზე ბასრი წანაზარდები მთლიანობაში მკვეთრ კუთხოვანებას წარმოქმნის. ფეხის ჩლიქისებრი ბოლოები ჩარჩოს შიდა შემომფარგვლელ ლილვზეა გადმოსული და ორ-ორი ჩაკვეთილი ღარის მეშვეობით “თათების” ანალოგიას ქმნის. ღარები ყველაზე მკაფიოდ უკანა ფეხზე იკითხება. “თათებს” ზემოთ ერთმანეთის პარალელური ორი ჰორიზონტალური ღრმად ჩაკვეთილი ღარია (გრაფიკული ხაზი), ისინი ფეხის ქვედა დაბოლოებას მკაფიოდ ანაწევრებს.

ცენტრალური ცხოველის თეძოსა და მკერდზე ღრმა და ხაზგასმული ნაჭდევით დიდი ზომის კონცენტრული წრეებია აღბეჭდილი. განსაკუთრებით თვალშისაცემია მკერდზე გამოხატული წრე, რომელიც მკაფიო დისკოსებურ აქცენტს ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ მოცემული კონცენტრული წრეების და ბალთის კუთხეებში მოთავსებული კოპების დიამეტრი თითქმის ტოლია. წრეები კოპების ფორმისმიერ იმიტაციასაც ქმნის კომპოზიციის შიგნით (ფართო და უფრო დიდი დიამეტრის მქონე შიდა წრისა და მასზე გარედან თითქოს ლილვისებურად შემოვლებული წრის სახით).

ამრიგად, კომპოზიციაში ექვსი მკაფიო წრიული აქცენტის გარკვეული რიტმია მოცემული, რომელიც ზედა, ქვედა და შუა ჰორიზონტალურ რეგისტრებზე ნაწილდება.

ცენტრალური ცხოველის მკერდი ვერტიკალური მიმართულებით ვიწროვდება და თანდათან ლამაზად გადადის კისრის ოდნავ მოხრილ ფორმაზე. კისერზე, სავარაუდოდ კისრის ნაოჭების აღმნიშვნელი რამდენიმე (დაახლ. ოთხი) ჩაკვეთილი ღარია აღბეჭდილი. ისინი მარტივ ჰორიზონტალურ გრაფიკულ ხაზებს წარმოადგენს და ფეხებთან აღნიშნული პარალელური ღარების ანალოგიურია.

სახასიათოა ცენტრალური ცხოველის ლამაზად ბოლოებახრილი და ნამგლისებური ფორმის წაწვეტებული დრუნჩი. სიბრტყობრივი მანერით გადმოცემული მისი ზედაპირები მოკლე ნაჭდევი ხაზებითაა დამუშავებული. დრუნჩი ჩარჩოს კიდეს მჭიდროდ ებჯინება. მისი აქეთ-იქით გაშლილი, გახსნილი სეგმენტების მეშვეობით ჩარჩოსთან სამკუთხა ფორმის პატარა ჭვირული სივრცე წარმოიქმნება.

ცხოველის თავი ტრადიციული იკონოგრაფიული ხერხით – კონუსებს შორის მოთავსებული წრიული ლილვით შემოვლებული თვალითაა გადმოცემული.

როგორც აღინიშნა, კომპოზიციის B და D ელემენტები ფრინველის ფიგურებია. ისინი ერთნაირი სილუეტით ხასიათდება და მხოლოდ ზომით განსხვავდება. ფრინველებს გრძელი კისერი და ნამგლისებურად მოხრილი სხეული აქვთ, რომელიც წაწვეტებული კუდით ბოლოვდება. ფრინველთა იდენტიფიკაცია კვლავ მათი სილუეტით ხერხდება, რადგან მათზე მოდელირების თითქმის სრულებით კვალი არ არის. ფიგურები სრულიად გლუვია, მხოლოდ B ფიგურის ფეხია ჩაკვეთილი ღარებით დამუშავებული. ფიგურები სიმსუბუქით და დახვეწილობით გამოირჩევა და მოცემულ ჭვირულ არეებში თავისუფლად თავსდება. ორივე მათგანი ცენტრალური ცხოველის საპირისპირო მიმართულებით, კომპოზიციის მარცხნივაა მიმართული. B ფრინველი თითქოს ცხოველის კუდზეა შემოსკუპებული, D კი მის ფეხზე.

მეოთხე ელემენტი გველის ფიგურაა. იგი ცენტრალური ცხოველის წინ გლუვი და ტალღოვანი ლილვის სახით ვერტიკალურადაა აღმართული. აქ გველის დაკლავნილი სხეულია მოცემული. გველის რომბისებრი ფორმის თავი სიბრტყობრივია. მის ზედაპირზე ორი ურთიერთგადამკვეთი, ჯვარედინი ხაზია აღბეჭდილი (შესაძლოა რაიმე სიმბოლური ნიშანია). გველის კუდი ბოლოში წრიულად იხვევა და ცენტრალური ცხოველის ფეხს მჭიდროდ ეკვრის.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ცხოველის დიდი ზომის უტირებული რქები, რომლებიც კომპოზიციის ერთ-ერთი ყველაზე ლამაზი და მნიშვნელოვანი კომპონენტია. რქებზე მთელი კომპოზიციის სიმძიმის ცენტრი იყრის თავს. ის ძლიერი, მყარი და გლუვი ლილვებით არის შექმნილი, თუმცა ეს სიძლიერე ლამაზი ფორმებისა და მაქმანისებრი ჭვირული სივრცეების მეშვეობით ერთგვარად შემსუბუქებულია. რქები, როგორც წესი, კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთშია წარმოდგენილი და შესაბამისად, სიმძიმის ცენტრიც ამავე მონაკვეთში ინაცვლებს, თუმცა B ელემენტის მიმართულებისა და დახრილობის მეშვეობით გაწონასწორებულია ზედა ჰორიზონტალური მონაკვეთი.

ამრიგად, ბალთა სიმსუბუქით, დახვეწილობით, გრაციოზულობით ხასიათდება, მაგრამ მასში მაინც არ იკარგება ცენტრალური ცხოველისთვის დამახასიათებელი ენერგეტიკა და ძალა, რაც ლილვების სქელი და მყარი სტრუქტურით არის განპირობებული. მიუხედავად განზოგადოებისკენ სწრაფვისა, გრაფიკული ელემენტების სიჭარბე აქ უფრო მეტად აღინიშნება. ესაა მხატვრულად დამუშავების სურვილი, ძუნწი, სადა, მაგრამ განსხვავებული მანერით, რასაც სახასიათო შტრიხები შემოაქვს კომპოზიციაში. ოსტატი ძალიან მარტივად – და სუსტადაც ავლენს ბუნებრიობისკენ სწრაფვის ტენდენციას – იგი ცხოველის კისრის ნაოჭების ჩვენების მცდელობაშიღა გამოიხატება. ამ ბალთაზე მეტი თავისუფლება იგრძნობა ჭვირული სივრცეების მეტი რაოდენობისა და სიხალვათის გამოც. ეს ბალთა IV სტილურ ქვეჯგუფს ქმნის.

მომდევნო ბალთის კომპოზიცია ხუთფიგურიანია²⁶, სადაც A - ცენტრალური ცხოველი სტილიზებული ირემია, B – სავარაუდოდ ძაღლი, C და D – ერთნაირი ფორმის ფრინველებია, ამათ მეხუთე ფიგურაც ემატება – მცირე ზომის გველის გამოსახულება, რომელიც ძაღლის ფეხებსა და ცენტრალური ცხოველის კუდს შორისაა მოთავსებული. ბალთა V სტილურ ქვეჯგუფს მიეკუთვნება (ტაბ. IV 2).

ბალთა ჩვენამდე ოდნავ დაზიანებული სახითაა მოღწეული, მაგრამ მაინც ადვილად ხერხდება მისი სრული სურათის აღდგენა. უპირველეს ყოვლისა ჩარჩოს შემკულობის ხასიათი უნდა გამოიყოს. მისი არშია ცალი წვრილი და გლუვი

²⁶ სემ/ 5–993:352

ლილვით გაყოფილი წნული ორნამენტის ორი მწკრივითაა შემკული, რაც ერთობ იშვიათ შემთხვევას წარმოადგენს.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს კომპოზიციის მსუბუქი, დახვეწილი ხასიათი და შესრულების გამორჩეული მანერა, განსხვავებული ხელწერა, რომელიც აქამდე ჯერ არ შეგვხვედრია. ფიგურები, მართალია, კვლავ გლუვი და რბილი ზედაპირებით ხასიათდება, მაგრამ აქამდე ცნობილი ძლიერი და დამაბული მუხტი უკვე განელელებულია.

ცენტრალური ცხოველის ფიგურა სრულიად გლუვია. ფონიდან რბილად ამოზიდული და ლამაზი, ერთიანი პლასტიკური აბრისი ცხოველის დამახასიათებელ სპირალისებურ ფორმას ქმნის, რომელიც აქ უკვე ოდნავ განსხვავებული ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი – სახელდობრ, მკერდი და კისერი ერთიანი, დაუნაწევრებელი ფორმითაა გადმოცემული. ამ ფიგურაში უკვე შეინიშნება ფორმათა ის სახასიათო ცვალებადობა, როდესაც თეძოსა და მკერდის ჰიპერტროფირების ტენდენცია იჩენს თავს. კერძოდ, ამ შემთხვევაში, მათი ქვემოთ დაშვებისა და გაფართოების გზით. სხვა შემთხვევებში, ზემოგანხილულ ნიმუშებზე, ფიგურის ეს ორი ძირითადი კომპონენტი შეკრულ ფორმათა სიმრგვალით, ძლიერად მოქნილი რკალებით გამოირჩეოდა, რაც თავის მხრივ, ვიტალურ ექსპრესიას ბადებდა.

ცენტრალური ცხოველის მორთულობის ერთადერთი ელემენტი მის კისერზე და ზურგზე შემოვლებული გრეხილია. გრეხილი ნატიფად და დახვეწილადაა შესრულებული. ცხოველის კუდი სპირალურად დახვეული, დისკოსმაგვარი ფორმით ბოლოვდება. ცხოველის ფიგურაზე თავი და დრუნჩი რელიეფის თანდათანობითი გრადაციით უკვე სიბრტყობრივადაა წარმოდგენილი. დრუნჩი ამ ფიგურაზეც ორად გაშლილი, ნამგლისებური ფორმისაა, რომლის ბრტყელი ზედაპირები შუაში ჩაკვეთილი თითო ღართაა დამუშავებული. ღარები დრუნჩის რკალისებრ მოხაზულობას პარალელურად გასდევს. ისინი თითქოს თევზისფერი თუ თარაზული ჩანაკვეთებითაა დასერილი.²⁷ რკალები დახვეწილი, თხელი და ნატიფი ფორმისაა. ისინი ჩარჩოს კიდეს ებჯინება. დაზიანების მიუხედავად, მაინც

²⁷ ეს შესაძლოა ერთგვარი ილუზიაა, რადგან ფიგურის ეს მონაკვეთი დაზიანებულია – დრუნჩის ზედა რკალი გადატეხილია და მისი მხოლოდ ფრაგმენტია შემორჩენილი, ქვედა კი გაბზარული. გარდა ამისა, ზედაპირები ოდნავ გადაქექილია, რაც აღნიშნული ჩანაკვეთების მკაფიოდ წაკითხვის საშუალებას არ იძლევა. თუმცა, სავარაუდოდ, ის სწორედ ამგვარად უნდა ყოფილიყო დამუშავებული. რაც შეეხება შუაში გავლებულ ღარებს, ისინი ორივე მონაკვეთზე მკაფიოდ თვალსაჩინოა.

კარგად იკითხება ცხოველის თავის ფორმა და თვალი, რომელიც ზემოაღწერილი იკონოგრაფიული პრინციპითაა წარმოდგენილი. ნატიფი და თხელი ფორმებითაა წარმოდგენილი ასევე ცხოველის წაგრძელებული და წამახვილებული ყური, ფეხები და რქები.

კომპოზიციის B ელემენტი სავარაუდოდ ძაღლის ფიგურაა. ის ზედა მარცხენა მონაკვეთშია მოთავსებული. ცენტრალური ფიგურის მსგავსად ისიც მარჯვნივაა მიმართული და პროფილში გამოსახული. იგი კომპოზიციაში სიდიდით მეორე ფიგურაა. მისი კონფიგურაცია A ფიგურის მოხაზულობას იმეორებს, მაგრამ მცირე ზომისა და რიგი ნიშნების გამო შედარებით მსუბუქი, დინამიკური და ექსპრესიული ჩანს – ფიგურის სიმსუბუქე სხეულის ნაკლებდაბურცულობასა და S-ებრი ფორმის მეტ გათვალსაზიროებაში მდგომარეობს. მისი სხეულის ძირითადი კომპონენტები – თეძო, მკერდი და კისერი ამ ორნამენტის კონფიგურაციას ძლიერ უახლოვდება. ცენტრალური ფიგურისგან განსხვავებით თეძო და მკერდი არ ავლენს ქვემოთ დაშვებისა და ჰიპერტროფირებისკენ მიმართულ ტენდენციას. ისინი უფრო შეკრული ფორმისანი არიან. წინ გაწვდილი, დაგრძელებული და მოხრილი კისერი S-ის კიდევ ერთ დამატებით რკალს ქმნის. მის ბუნებრივ გაგარძელებას ცხოველის დრუნჩის ქვედა რკალისებრი ელემენტი წარმოადგენს და ამრიგად, საკმაოდ გრძელი, მოხრილი, პლასტიკური და მოქნილი ფორმა იზადება. ამგვარი ფორმა და მისი რკალურ-ტალღოვანი დინება გამოსახულებას დინამიკასა და ექსპრესიას ანიჭებს. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურა ტალღოვანი, S-ებრი ფორმებითა და ელემენტებითაა გაჯერებული და ამაზევა აგებული. ფართოდ დაღებული ხახა, რომელიც გადმოცემულია წვრილი და გლუვი, მსუბუქად შებრტყელებული ლილვებით, რკალისებრადაა მოხრილი ზედა და ქვედა მიმართულებით. ყოველივე ცხოველის წინსწრაფვას გამოხატავს და დინამიკასა და ექსპრესიას წარმოშობს. ცხოველის თავი, ყური, დრუნჩი და კუდი A ელემენტის ანალოგიური ფორმებითაა გადმოცემული. ძაღლი ორი ფეხით ცენტრალური ცხოველის კუდზე დგას – მკვეთრად მორკალული წინა თათით დისკოს მყარად ებჯინება. მის თათებსა და A ფიგურის კუდს შორის წარმოქმნილ ჭვირულ არეში ტალღოვანი კონტურის მქონე გველის ჰორიზონტალურად წარმოდგენილი მცირე ზომის სხეულია ჩართული. მისი მოხაზულობა ტალღოვანი კონფიგურაციების ერთ-ერთი მცირე ფორმის რეპლიკაა –

ცენტრალური ცხოველის სხეულის, კუდის, ძაღლის სხეულის და მისი კუდის შემდგომ.

A და B ცხოველების თათები ღარებითაა დამუშავებული, მათ ზემოთ თითო ჰორიზონტალური გრაფიკული ხაზია აღნიშნული.

C და D ელემენტები ფრინველის ფიგურებია. მათი სხეული სრულიად გლუვია, მხოლოდ მათი თვალებია მონიშნული ღრმა ღრმულით. ფრინველებს მორკალული და ჩამოგრძელებული კუდი აქვთ. ნისკარტიც სქელი, მორკალული ფორმისა აქვთ მოუხეშავად დამუშავებული. დაზიანების გამო დაკარგულია C ფრინველის ნისკარტის ფრაგმენტი და ორივე ელემენტის ფეხის ნაწილი.

ბალთაზე წარმოდგენილი კომპოზიცია აღნიშნული მხატვრული ხერხებით მსუბუქ და დახვეწილ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასში უკვე გამჭრალაა წინ განხილული ბალთებისთვის დამახასიათებელი ენერგეტიკა, წონადობა და პლასტიკის სიძლიერე. სტილიზებული ფორმების დახვეწილობა, მათი სიმსუბუქე თხელ და სიბრტყობრივად გამოსახვის მანერაში აისახება, თვალსაჩინოა და აშკარაა ფორმათა ლამაზად და ნატიფად გადმოცემის სურვილი, რაც კომპოზიციაში ესთეტიკურობის განცდას ბადებს.

1939 წ. ბრილში №25 სამარხში ერთი ბალთა აღმოჩნდა, რომელზეც ოთხფიგურიანი კომპოზიციაა წარმოდგენილი: A – სტილიზებული ირმის ფიგურა; B – ხარის თავი; C – გაურკვეველი ფიგურა, სავარაუდოდ ძაღლი ან კურდღელი; D – ფრინველი (ტაბ. IV, 3). ბალთა კვადრატს უახლოვდება (10,5 X 10 სმ). მისი ვიწრო ჩარჩოს არშია სქელი, მაგრამ სუფთა და ზუსტი ნახატით შესრულებული წნული ორნამენტის მოტივითაა შემკული. ორნამენტი მოცულობითი რელიეფური ნაძერწობით გამოირჩევა.

პროფილით გამოსახული ცენტრალური ფიგურა კომპოზიციის მარჯვნივაა მიმართული და მოძრაობაში წარმოდგენილი. ამ ბალთაზე იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ფიგურა ე.წ. სრბოლის პოზაშია წარმოდგენილი.

ბალთები, რომელზეც ცენტრალური ცხოველები სრბოლის პოზაში არიან გამოსახულნი, მ. ხიდაშელს V ჯგუფის III ქვეჯგუფში აქვს გაერთიანებული, სადაც კომპოზიციის ცენტრალური ელემენტი ფანტასტიკური ირემია, 1) “რომლის ფეხებიც დაკუთხულ ხაზებშია შესრულებული, ირმის კუდი განლაგებულია მისი ზურგის გასწვრივ და ბოლოვდება სპირალით; 2) ჩარჩო შესრულებულია წნული ორნამენტით;

3) III ქვეჯგუფში გაერთიანებულია ერთ, ორ და სამელებმენტიანი კომპოზიციები” [ხიდაშელი 1972: 36].

როგორც ბრილის მაგალითზე ჩანს, კომპოზიცია ოთხი ფიგურისგან შედგება. სრბოლის ანუ მოძრაობის შთაბეჭდილებას ცხოველის სახსარში მოხრილი და უკვე წინ მიმართული ფეხების დახრილობა ქმნის. ფეხები მოგრძოა, თითო სქელი ღარით ჩაკვეთილი და ჩლიქისებური ფორმით დაბოლოებული. ცხოველის ფიგურაში სუსტად, მაგრამ მაინც იგრძნობა სქემატურობისაკენ სწრაფვა – მისი სხეულის ძირითადი კომპონენტების – თეძოსა და მკერდის მოცულობები მაქსიმალურად შემცირებულია და მინიატურობისკენ მსწრაფი. ეს ორი ნაწილი საგრძნობად გრძელი, დახრილი წელით უკავშირდება ერთმანეთს. მათზე დიდი წრეების ანაბეჭდები ცუდად იკითხება. ზედა მიმართულებით თანდათანობით დავიწროებული ცხოველის მკერდი კისრის ფორმაში გადადის. კისერი ორი სქელი, მოკლე და უხეშად დამუშავებული ხახის აღმნიშვნელი ლილვებით ბოლოვდება. ცხოველის თვალი დიდი და ამოზურცული დისკოთია წარმოდგენილი, მასზე პატარა წრიული ღრმულია. ირემს კისერზე ფართოდ ტოტებგაშლილი რქები ადგას. რქები სქელი და გლუვი ლილვებითაა წარმოდგენილი. იმის გამო, რომ ზედა ჩარჩოსა და კისერს შორის შედარებით მცირე მანძილია, რქის მომრგვალებული, ვოლუტისებრი ხვეულები მკაფიო წრიულ ფორმებს ვეღარ წარმოქმნის, შესაბამისად, ჭვირული სივრცეები აქ ფაქტობრივად ისეთ გამართულ და სრულყოფილ ფორმებს ვეღარ ქმნის, როგორც სხვა დანარჩენ შემთხვევაში.

სახასიათოა ცხოველის ფოთლისებრი, დიდი ყური, რომელიც უადგილოდ არის დასმული ირმის კისერზე – თითქმის შუა მონაკვეთზე, მარცხნივ გადახრილი რქის ტოტის პარალელური მიმართულებით. ყური კუდის დისკოს ეხება, ხოლო რქის ტოტთან პატარა, დამატებითი შვერილითაა გადაბმული.

კომპოზიციის B ელემენტი ფრონტალურად წარმოდგენილი ხარის თავია, რომელიც საკმაოდ ხალვათ ჭვირულ სივრცეშია ჩაწერილი და განზოგადოებულადაა გადმოცემული. ფიგურის წაგრძელებული დრუნჩი ცენტრალური ცხოველის კუდზეა მიბჯენილი. თვალები ორ მრგვალ ბურცობს წარმოადგენს, რომელიც თავის მოყვანილობის საერთო კონტურიდან გამოდის. ორსავე მხარეს ფართოდ გადაშლილი სქელი და გლუვი ლილვები ხარის რქებს გამოხატავს. მათი დაბოლოება ჩარჩოს

კიდეს მჭიდროდ ებჯინება, რქებს ქვემოთ ასევე ჰორიზონტალურად შვერილი გლუვი და წვერწამახული ფორმის ყურებია გამოსახული.

კომპოზიციის C ელემენტი ვერტიკალურად წარმოდგენილი, უკანა ორ ფეხზე მდგომი ძაღლი ან კურდღელია. ამ ფიგურის იდენტიფიკაცია რთულდება ძლიერი განზოგადოებულობის გამო. ფიგურა ოდნავ ტალღოვანი აბრისის მქონე ერთი გლუვი და სქელი ლილვით არის წარმოდგენილი. ის ორი მოკლე ფეხით ებჯინება ცენტრალური ცხოველის მკერდს და წინა ფეხს, პირით კი მის ხახას, ყურით ჩარჩოს შიდა შემომსაზღვრელ ლილვს ეკვრის. ცხოველს A ფიგურის მსგავსი, ოდნავ უფრო მცირე ზომის გლუვი და ამოზრცული ფორმის თვალი აქვს.

ორმის ფეხებს შორის წარმოქმნილ ჭვირულ სივრცეში ყველა ნიშნით (საფიქრებელია) ფრინველის მცირე ზომის ფიგურაა მოთავსებული. ის გლუვი და უხეშად დამუშავებული ზედაპირითაა წარმოდგენილი. ფრინველის სხეული მსხვილი, მოკლე და ამორფულია. კაუჭივით მოხრილი თავი და კისერიც მსხვილი ლილვითაა წარმოდგენილი, ფეხის მაგივრობას სწორკუთხა მოკლე წანაზარდი ქმნის, მისი მეშვეობით ფრინველი ცენტრალური ცხოველის უკანა ფეხთანაა მიბჯენილი, ხოლო თავით მის მუცელთან. ფრინველის ფიგურა თითქმის აბსტრაგირებულია, თუმცა აბსტრაგირება ამ შემთხვევაში სტილიზაციისა და განზოგადოების შედეგად არ არის მიღებული, არამედ, ტლანქი, მოუქნელი და დაუდევრად შესრულებული პლასტიკით. ოსტატი ამ პატარა დამატებით ფიგურას რატომღაც ნაკლებად ამუშავებს და თითქმის ერთგვარ დაუდევრობასაც იჩენს მის მიმართ.

საერთო ჯამში, ბალთა ლამაზი, მსუბუქი და დახვეწილი კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც ჭვირული სივრცეების ხშირი და ხალვათი არეები და ცენტრალური ცხოველის შემსუბუქებული, ოდნავ გაწელილი სხეულის ფორმები განაპირობებს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი სიმსუბუქის მიუხედავად, ძირითადი ფორმები აშკარად შემსხვილებული, ზოგ შემთხვევაში ხისტი, მყარი და ძლიერი სტრუქტურით გამოირჩევა, რაც ძალიან დამახასიათებელი და მნიშვნელოვანი ელემენტია ღების ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბალთებისთვის. ამ თვალსაზრისით ეს ნიმუში სიახლოვეს I და განსაკუთრებით II სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებთან იჩენს, სადაც ხაზის პლასტიკური დინება და მყარი სტრუქტურულობა ერთმანეთთან შერწყმულია და თითქოს ერთი და იმავე ოსტატის

ხელწერაზე მიუთითებს (იხ. ტაბ. II-III). ბალთა VI სტილურ ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ.

ბალთის ბოლო ნიმუშიც, სადაც წინ მიმართული ირემია გამოსახული, ბრილის ნეკროპოლზეა აღმოჩენილი. ბალთა თავისი მხატვრული გადაწყვეტით სრულიად სცილდება აქამდე განხილულ კომპოზიციებს და თავისთავადი, ინდივიდუალური მხატვრული ენით გამოირჩევა (ტაბ. IV, 4). ის VII სტილურ ქვეჯგუფს ქმნის.

ამ ბალთაზე სამფიგურიანი კომპოზიციია წარმოდგენილი: A – სტილიზებული ირმის ფიგურაა, ხოლო B და D ფიგურების იდენტიფიკაცია ფორმათა მკვეთრი უტერიებისა და აბსტრაგირების გამო ძნელდება. შესაძლოა ისინი შვლის ან ნუკრის ფიგურები იყოს.

ცენტრალური ცხოველი ექსპრესიულ პოზაშია გამოხატული. შეიძლება ითქვას, რომ ისიც სრბოლის პროცესშია წარმოდგენილი, რასაც მისი გრძელი ფეხების მკვეთრად მოხრილი, ტეხილი და წინ გადადგმული მანერა გვაფიქრებინებს. ცხოველის სხეული საგრძნობლად გაწელილია. სხეული ტექტონიკურობას იძენს რადგან ისეა აგებული, რომ მკვეთრად ტეხილი, და ამასთან, დეფორმირებული ხდება – მაღლა აზიდული გავიდან დიაგონალურად მიმართული გრძელი ხაზი წელის ფორმაში გადაედინება. მისი დაბოლოებიდან ამოიზრდება ირიბად მიმართული გრძელი, უსწორმასწოროდ შემსხვილებული კისერი. ირმის მაღლა აწეული გავა და თეძო, მკვეთრად დახრილი გრძელი წელი, რომელიც მახვილი კუთხით კისრის ფორმაში გადადის, ექსპრესიულობის გამოვლენის ნათელი მაგალითიცაა. ფიგურა წინ ისე მიიწევს, რომ თითქოს ლამობს ჩარჩოს ფარგლების გარღვევას და კადრიდან გადმოსვლას. სახასიათოა დიფერენცირებას მოკლებული ირმის დრუნჩის ფორმა – მასში თითქოს ე.წ. “მყვირალა” ირმის პოზა ფიქსირდება. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ცხოველი თან მირბის, თან ყვირის. ამ შემთხვევაში მოქმედებათა თანხვედრაა მოცემული და ამგვარ პროცესში ფიგურა ძლიერ ექსპრესიულია. შესაძლოა ოსტატის სურვილიც სწორედ ის არის, რომ ცხოველის ბუნება, მისი ხასიათი გადმოსცეს, სხვა დანარჩენი კი მეორეხარისხოვანია მისთვის. დაუნაწევრებლად და გამოუწვლილავად, არადეტალიზებულად შესრულებული დეტალები, ფიგურათა მაქსიმალური სიგლუვე მისთვის შესაძლოა ერთგვარი მხატვრული ხერხიც იყოს გაველურებული, ექსტაზში მყოფი ცხოველის ბუნების გამოსახატავად. ეს ოსტატის ინდივიდუალური სტილი უნდა იყოს.

მეორე სახასიათო მხატვრული ელემენტი ცხოველის უზარმაზარი რქებია. რქები მასშტაბურად არ შეესაბამება არც სხეულს და არც კომპოზიციის საერთო აღნაგობას, თუმცა მისი უტრირებული ფორმით კვლავ ცენტრალური ფიგურის აქცენტირება და მისი მნიშვნელოვნების ხაზგასმა ხდება. ის ხასიათობრივადც ესადაგება როგორც ფიგურებს, ასევე კომპოზიციის მხატვრულ გააზრებას.

როგორც ჩანს, კომპოზიციაში ცალკეული ელემენტების გაზვიადება ავტორის ხელწერის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია. ასეთ ელემენტთა რიცხვს მიეკუთვნება ასევე ცხოველის კუდის დისკოსებურად დახვეული სპირალი, რომელიც რქების ფორმით წარმოქმნილ წრიულ სივრცეებთან ერთად ერთ-ერთი წრიული აქცენტია კომპოზიციაში. ის თავისი სიდიდით და ფორმით კომპოზიციის ფიგურებისთვის დამახასიათებელი ტეხილი, კუთხოვანი და ტექტონიკური ხასიათის საპირისპირო კონფიგურაციაა. კუდის დამაბოლოებელ დისკოს რქების წრიული ბოლოები და ირმის თვალის ფორმისმიერად ეპასუხება.

ცხოველის პროფილში წარმოდგენილ სხეულზე სუსტად, მაგრამ მაინც იგრძნობა სიღრმის ჩვენების ტენდენცია, რაც ყველაზე უკეთ მისი ფეხების განლაგებაში, მათი მოხრის კუთხეების გადმოცემაში ჩანს, განსაკუთრებით კი მკერდთან, როდესაც სიღრმისკენ მდებარე ფეხი უფრო შემადღებული რაკურსითაა ნაჩვენები და ისეა დაგრძელებული, რომ ჩარჩოს ქვედა კუთხეში თავსდება მისი “ჩლიქი”, მომდევნო ფეხი კი მოკლე და სიღრმისკენ ისეა მიხრილი, რომ კარგად გამოჩნდეს სივრცეში მის წინ მდებარე ფორმის კონფიგურაცია და მოძრაობა.

ფეხების დაბოლოება თითო ღრმა და სამკუთხა ფორმის ღარებითაა დამუშავებული, რაც უკვე ქვემოთ ტრაპეციულად გაშლილ ჩლიქისებურ ფორმას ქმნის. ცენტრალური ცხოველის თვალი წრიული გლუვი დისკოს სახითაა გადმოცემული. ის ოდნავ დაზიანებულია.

ცხოველის ფიგურასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი მცირე დეტალია აღსანიშნავი. სხვა დანარჩენი ნიშნულებისგან განსხვავებით, მისი გავა აღარ ებჯინება ჩარჩოს კიდეს, არამედ ფიგურის კონფიგურაციიდან გამომდინარე, საკმაო მანძილით სცილდება მას და ჭვირულ არესაც ქმნის.

რაც შეეხება დამატებით ცხოველებს, ისინი დამუშავებისა და ფორმათა გადმოცემის თვალსაზრისით კიდევ უფრო ნაკლებად ოსტატური შესრულებით გამოირჩევა. განსაკუთრებით კი D ელემენტი, რომელიც ირმის ფეხებს შორის

წარმოქმნილ ვრცელ ჭვირულ არეშია მოთავსებული, თავისი სილუეტით და ფორმადქმნადობით უხეშად და დაუდევრად შესრულებულ გააბსტრაგირებულ სეგმენტს წარმოადგენს.

როგორც ჩანს, კომპოზიციაში ჩარჩოს დამუშავებასაც მეორეხარისხოვანი ყურადღება ეთმობა. ჩარჩოს არშია თხელია და ვიწრო. მასზე წვრილი ლილვით გაყოფილი გრეხილი ორნამენტის ფრაგმენტები აღინიშნება. მისი ნახატი მწყობრი და მოწესრიგებულია. ხაზის ხასიათი სქემატური და არაპლასტიკურია, ზედაპირი ძლიერაა დაზიანებული. ჩარჩოს ოთხივე კუთხეში სუსტად გამოვლენილი გლუვი, დეფორმირებული კოპებია მოთავსებული.

ამრიგად, განხილული ოთხი ბალთიდან თითოეული ინდივიდუალური მხატვრული ხერხით და გააზრებით არის შესრულებული, თუმცა მათში ისეთი ნიუანსები ჩნდება, რაც მსგავსებას ავლენს როგორც მათ შორის, ისე I და II სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ნიმუშებთან. ამ თვალსაზრისით უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ძლიერი და მყარი სტრუქტურის ლილვები, რომლის მეშვეობითაც ფიგურათა მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი ფორმებია წარმოდგენილი, მაგ., რქები, ფეხები, კუდი, ხაზის ფორმა და მისი დამუშავების ხასიათი წინ მიმართული ირმების ტიპებში (იხ. ტაბ. IV); ტაბ. II, 2-4-ის ფრინველთა სილუეტები I და II სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებული ბალთების (ტაბ. III, IV.2) სილუეტების მსგავსია.

ყველაზე მეტად სტილის ერთიანობა ჩარჩოს დამუშავებაში აღინიშნება. ჩარჩოს არშიაზე წარმოდგენილი ორნამენტული მოტივები, მათი შესრულების მანერა მეტ-ნაკლები სიზუსტით იმეორებს ერთმანეთს, ხოლო ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებული კოპები, თავისი ფორმით, სიმაღლით, რელიეფურობითა და ფუძესთან გამოსახული შემომსაზღვრელი გლუვი ლილვით აქ წარმოდგენილი ყველა ბალთის გამაერთიანებელი ელემენტია.

აღნიშნულ იკონოგრაფიულ ჯგუფში გაერთიანებულ კომპოზიციებზე ფორმათა მეტი სიმსუბუქისა და დახვეწილობის ტენდენცია იჩენს თავს. I და II სტილურ ქვეჯგუფში შემაჯალი ცხოველებისთვის დამახასიათებელი ვიტალური ენერგია განმუხტულია, შესაბამისად, შეცვლილია მხატვრული მეტყველებაც, რომელიც უფრო შერბილებული გახდა.

2. 3 – III და IV იკონოგრაფიული ჯგუფი, VIII სტილური ქვეჯგუფი

III იკონოგრაფიულ ჯგუფშიც ოთხი ბალთაა გაერთიანებული. ისინი შოშეთის ნეკროპოლსა და სოფელ კვაშხეთშია აღმოჩენილი. შოშეთის ორ ბალთაზე ცენტრალურ ფიგურებს ფანტასტიკური ცხოველები წარმოადგენენ, კვაშხეთის ნიმუშებზე კი ცხენები (ტაბ. V).²⁸

ოთხივე ბალთის კომპოზიცია ოთხფიგურიანია. ისინი ABCD სქემის მიხედვითაა განლაგებული. ჩარჩოს არშიები გაფართოებულია. ისინი სამ მწკრივად განლაგებული სპირალების და წნული ორნამენტების მოტივითაა შემკული. კუთხეებში მოთავსებული მაღალი კოპები კონუსისებრი ფორმისაა და ზემოთ განხილული კოპებისგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება. იცვლება მათი ფუძის შემომსაზღვრელი ლილვების მხატვრული სახე. სამ ბალთაზე ისინი ორმაგი წვრილი ლილვების მეშვეობითაა გადმოცემული (ტაბ. V 1, 3, 4), ერთზე კი გრებილითა და ვიწრო ლილვით (ტაბ. V 2).

უმთავრესი, რაც ამ კომპოზიციების მხატვრულ და სტილურ თავისებურებას წარმოადგენს, ცენტრალურ ფიგურათა განსხვავებული მხატვრული გადმოცემაა. ისინი უტრირებულია ისე, რომ ფიგურათა ძირითადი სტრუქტურა – S-ური სპირალი – ჰიპერტროფული და ამორფული ხდება. ფიგურები ფონიდან ძლიერაა ამობერილი, და არ არის დიფერენცირებული. თეძოსა და მკერდის ამოზურცული ფორმები დამძიმებული და “დაშვებულია”, გლუვი და თითქმის დაუმუშავებელია. მათზე მხოლოდ კონცენტრული წრეების გრაფიკული ანაბეჭდებია, რომლებიც ჩანს, რომ რემინისცენციულ ხასიათს ატარებს, რადგან აღნიშნულ ფორმებს არც მასშტაბურად შეეფარდება და იგრძნობა სავალდებულო მიზნით მათი აღნიშვნა. ცენტრალური ცხოველები პროფილში არიან გამოსახულნი და კომპოზიციის მარჯვნივ მიმართულნი.

შოშეთში აღმოჩენილი ბალთები კომპოზიციური სქემის ერთგვაროვნებით გამოირჩევა, მაგრამ მათ შორის განსხვავებებიც აღინიშნება. ერთ-ერთ მათგანზე ფანტასტიკური ცხოველი რქებით არის გამოსახული (ტაბ. V, 1 - 12 X 10,5/7 სმ). რქები კომპოზიციის ზედა მარჯვენა მონაკვეთში მდებარეობს, ზუსტად იქ, სადაც წინ

²⁸ შოშეთის ბალთები 1938 წლის გათხრების შედეგადაა აღმოჩენილი.

მიმართული სტილიზებული ირმების ბალთებზე. ის ფრონტალურადაა წარმოდგენილი და მისი ფორმა აღნიშნული ტიპის ფიგურების სტრუქტურის უფრო გართულებულ ვარიანტს წარმოადგენს – მას კიდევ ერთი წყვილი ხვეული ემატება, რის შედეგად ექვსი თანაბარი წრიული ჰვირული არეების თანმიმდევრობა იქმნება. რქები დაბალია და ჰორიზონტალურად გაშლილი. მისი ლილვები თხელი და ზუსტი მოხაზულობისაა. აქ არაერთი ჩამონაკვეთული ელემენტია – წრეებად დახვეული მისი დაბოლოებები ფორმისა და ზომის თანაბარი სიზუსტით გამოირჩევა. რქა თავის შემადგენელი ელემენტებით ცალკე კომპოზიციადაც შეიძლება მოვიაზროთ – ცენტრში ვერტიკალურად აღმართული ფუძითა და ორი წრით ჩახვეული ბოლოებით. მის ორსავე მხარეს კი ცენტრისკენ მიმართული, ირიბად და თავისუფლად გადაშლილი გვერდითა ქიმები, რომლებიც ცენტრალური ღერძის მსგავსად ორ–ორი წრით ბოლოვდება. წრები ერთ სიმაღლეზეა განთავსებული. რქის ფორმა მხატვრულად ყველაზე დასრულებული ელემენტია მთელ კომპოზიციაში.

აღსანიშნავია, რომ ცენტრალური ცხოველის ხახა, ზურგი, კისერი და ყური გრებილი და წნული ორნამენტიტაა დამუშავებული. მისი დაწნული კუდი კისრისკენაა მიმართული და დიდი, სპირალისებრი დისკოთი ბოლოვდება. ცხოველის თავი ტრადიციული იკონოგრაფიული ხერხით – კონუსისებურ წანაზარდებს შორის მოთავსებული თვალიტაა გადმოცემული.

კომპოზიციაში B ფიგურას მარჯვნივ მიმართული ფრინველი წარმოადგენს. ფრინველის ტანი ჰორიზონტალურადაა წაგრძელებული და თევზისმაგვარი სილუეტი აქვს. ის ფონიდან რბილადაა ამოზიდული და სრულიად გლუვია. ფრინველის ფრთები განსხვავებული მანერითაა გადმოცემული. ისინი ორი ბრტყელი და ვიწრო ფირფიტისებრი ელემენტით არის წარმოდგენილი, რომლის ზედაპირიც გრებილი ორნამენტიტაა დამუშავებული, ასეთივე მხატვრული ხერხითაა წარმოდგენილი ფრინველის მაკრატელა კუდიც. ფრთებიც და კუდიც ტანთან შედარებით დაბალი რელიეფითაა მოცემული. ორივე ფორმის მკვეთრად ჩამოჭრილი დაბოლოება ჩარჩოს კიდეს მჭიდროდ ებჯინება. ფრინველის უცნაური ფორმის ნისკარტი ორი წვრილი და გრძელი ლილვით არის გადმოცემული. ლილვები ერთმანეთის პარალელურად ირკალება და ფრინველის სხეულისკენ მიემართება. მის პატარა მრგვალ თავზე წრიული ღრმულით თვალია აღნიშნული, თავიდან ფრთების მიმართულებით კიდევ ერთი წვრილი ლილვი მიემართება. ლილვი ბოლოში იხვევა.

ეს დეტალი ფრინველის სხეულის სახასიათო ნიშანია, რაც მის გამორჩეულობაზე უნდა მეტყველებდეს. აღსანიშნავია ფრინველის ფეხი. ის რკალისებრ პლასტიკურადაა მოხრილი და ცენტრალური ცხოველის კუდის დისკოზე აქვს მიბჯენილი, გაფართოებული და ღარებით დამუშავებული “თათით”.

კომპოზიციაში C და D ფიგურები სავარაუდოდ ძაღლებია. ჩ ფიგურა ვერტიკალურადაა დაყენებული ცალ ფეხზე და დაღებული ხახით ცენტრალური ცხოველის ხახას ეკვრის (თითქოს კბენს მას). ფიგურის მეორე ფეხი წაგრძელებულია და პლასტიკური მოძრაობით ცხოველის მკერდზეა მიბჯენილი. ამ ფიგურის თათების იმიტაცია ჩაკვეთილი ღარებით იქმნება. ძაღლის ხახა ორი გრძელი და ერთმანეთისგან დაცილებული ბრტყელი ძელადითაა გადმოცემული, თვალი წრიული ღრმულით, ხოლო, ფოთლისებრი გრძელი ყური ჩარჩოს ზედაპირზეა გადმოსული. ცხოველის ძირს დაშვებული კუდიც გლუვი და ლილვისებურია. ის ბოლოში სპირალურად იხვევა. ძაღლის სხეულიც გლუვი და რბილად ამოზურცულია.

D ფიგურა ყველაზე მცირე ზომისაა კომპოზიციაში. ის ცენტრალური ცხოველის მუცლის ქვეშ მდებარეობს და ძაღლა აწვდილი თავით თითქოს კბენს მას. ამ ფიგურის სხეული ფაქტობრივად C ფიგურის ანალოგიურია. მათ შორის ძირითადი განსხვავება ზომაში და დაყენების მანერაშია.

ბალთის ჩარჩო წნული ორნამენტის სამი რიგითაა შემკული. ისინი ერთმანეთისგან წვრილი ორმაგი ლილვებითაა გამოყოფილი. ორნამენტი წმინდად და საგულდაგულოდაა დამუშავებული, მასში იუველირული მიდგომა იგრძნობა. ის ჩარჩოს ზედაპირს ხალიჩისებურად ფარავს და გამოხერხებული ფორმებთან მიმართებაში მათი სიბრტყობრივი შემომსაზღვრელი არეების შთაბეჭდილებას ქმნის. მეორე მხრივ კი, ოპტიკური თვალსაზრისით, ცენტრალური და დამატებითი ფიგურების რელიეფურობას უფრო მეტად წარმოაჩენს.

კომპოზიციაში რელიეფების გრადაციაა: გლუვი, ამოზურცული და ბრტყელი ფორმები, გრაფიკული ნახატი – გრეხილი და წნული ორნამენტები – განსხვავებულ და ურთიერთშეპირისპირებულ მხატვრულ სახეებს ქმნის. ფორმათა უკიდურესად განზოგადებული მანერით დეკორატიულობისკენ მეტი სწრაფვაა გამოხატული.

შოშეთში აღმოჩენილ მეორე ბალთაზეც ანალოგიური კომპოზიციაა წარმოდგენილი, სადაც ცენტრალური ცხოველი კიდევ უფრო არადიფერენცირებული

და დამძიმებული ფორმებითაა გადმოცემული (ტაბ. V, 2 – 14/17,7 X 13,1/13,4 სმ). ფიგურის თემო და მკერდი იმდენად ჰიპერტროფირებულია, რომ სხეულის სპირალური კონფიგურაცია სრულიად დაკარგულია – შებრი სქემა გარკვეულ დეფორმაციას განიცდის. ფიგურაში დინამიკა, ხაზთა დინება, ფორმათა მოქნილობა სრულიად გამქრალია. ამ ნიმუშზე ოსტატის განსხვავებული მხატვრული აზროვნება ნათლად ჩნდება: სხეულის არადიფერენცირებული და ჰიპერტროფირებული მოცულობები კარგავენ წინ განხილული ნიმუშებისთვის დამახასიათებელ მოქნილობას, დინამიკასა და ექსპრესიას, ასევე S-ებრი მოხაზულობის ორნამენტულობას. მოცულობები პირველ პლანზე გადმოდის და თითქოსდა იკარგება კონტურთან მათი შენივთების სურვილი. კონტრასტულია აქ წარმოდგენილი მასიური მოცულობებისა და გრაფიკულად დამუშავებული მომცრო სიბრტყეების ურთიერთშეთანადებაც (კუდი, ზურგსა და კისერზე აყოლებული გრებილი, კონცენტრული წრეები, წანაზარდები ცხოველის თავზე), თუმცა ამგვარი მხატვრული გააზრება ვიზუალურ დისკომფორტს არ წარმოქმნის. ოსტატი ასეთ მიზანს ისახავდა და აღნიშნული ტენდენცია არა მხატვრული დონის, არამედ, მხატვრული მიდგომის მაჩვენებელია.

საგულისხმოა, რომ განზოგადოებულად შესრულების ტენდენცია ქრება და ფორმები მარტივადაა გადმოცემული – ისინი უბრალოდ ძლიერადაა ფონიდან ამობერილი და მასიურობის მიუხედავად იმ ძლიერ ენერგეტიკულ მუხტს, სიმყარეს კარგავს, რასაც სპირალის მოჭიმული სილუეტი ქმნიდა. ამას ისიც ემატება, რომ ცხოველი სქელ და დაბალ ფეხებზე დგას. ფეხები წინა ბალთის ანალოგიურად სამი ჩაკვეთილი ღარით ბოლოვდება.

ფიგურის კისერი, ზურგი, კუდი და ყური წინ განხილული ფიგურის ანალოგიურადაა გადმოცემული და დამუშავებული. სამაგიეროდ, ცხოველის თავია განსხვავებულად წარმოდგენილი, სახელდობრ, ოსტატის მიერ ცხოველის თავის ფრონტალური რაკურსით ჩვენების მცდელობა ჩანს, რაც ერთმანეთის პარალელურად ქვევით მიმართული ორი თვალის გადმოცემით და ხახის აღმნიშვნელი ბრტყელი, ხისტი ძელადებითაა გამოხატული.

ცხოველს რქები აღარ ადგას. მის ნაცვლად გაურკვეველი დანიშნულების ფოთლისმაგვარი ორი მორკალული წანაზარდია. ისინი ორსავე მხარეს ფრონტალურადაა გადაშლილი. მათი ბრტყელი ზედაპირები გრებილი

ორნამენტიტაა დამუშავებული, რომელიც ამჟამად ცუდად იკითხება, თუმცა მათი მკაფიო სიბრტყობრიობა მაინც იგრძნობა.

ცენტრალური ცხოველის მკერდსა და თეძოზე სამმაგი კონცენტრული წრეა აღბეჭდილი. კუდის დისკოსთან ერთად, წრეები სამკუთხედს ქმნის, რომლის წვერიც კვლავ დისკოს წარმოადგენს.

რაც შეეხება C და D ფიგურებს, ისინი შოშეთის ზემოგანხილულ ფიგურათა ანალოგიურია. მათში არსებული მცირე განსხვავებანი იმაში მდგომარეობს, რომ C ფიგურას ამ შემთხვევაში უფრო წვრილი და გაწელილი სხეული აქვს. ის ფაქტობრივად, ფორმამიუცემელი ამოზურცული ლილვითაა გადმოცემული. ფიგურას ყური არა აქვს. მისი კუდის სპირალური დაბოლოება ჩარჩოს არშიაზე ოდნავ გადადის. D ფიგურა ნაკლებად მასიურია და მეტი პლასტიკურობითა და ექსპრესიულობით გამოირჩევა.

B ფიგურა ბალთაზე შეცვლილია. ის ამჯერად ხარს წარმოადგენს. ხარის ტორსი პროფილშია გამოსახული, თავი კი ფრონტალურად. საგრძნობლად აქცენტირებულია ხარის წაგრძელებული და ჰორიზონტალურად გაჭიმული სხეული. ხარი ცენტრალური ცხოველის კუდზეა შემდგარი. მისი სხეული რბილად ამოზურცული და სრულიად გლუვია. ფეხების დამუშავებაში ნაცნობი ჩაკვეთილი ღარებია გამოყენებული. მისი წინა ფეხი იმგვარადვე პლასტიკურად არის მოხრილი და ცენტრალური ცხოველის კუდის დისკოზე მოთავსებული, როგორც ზემოაღნიშნული ფრინველის ფეხი. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ლილვის სისქეში მდგომარეობს.

ხარს პატარა, ზურგისკენ მიმართული და აპრეხილი კუდი აქვს. იგი მის სხეულს არ ეხება და ბოლოში სპირალურად იხვევა ისე, როგორც C და D ფიგურების კუდი. კუდის ამგვარი მანერით გამოსახვა IV სტილური ქვეჯგუფის ერთ-ერთი მკაფიოდ დამახასიათებელი მხატვრული ხერხია, რომელიც ამ ბალთებზე მსუბუქი სახეცვლილებით მეორდება როგორც ცენტრალურ, ისე დამატებით ფიგურებში. ცვლილება უმთავრესად გამოიხატება ცენტრალურ ცხოველთან კუდის დამუშავებაში (ის ხომ როგორც აღვნიშნეთ, წნული და ბრტყელი ვიწრო ფირფიტისებრია), მისი მოხრილობის ხასიათში – ცხოველის ზურგიდან მცირე ინტერვალით დაშორებული, მშვილდისებურად მოხრილია და მასზე გადებული. ხარის დამატებით ფიგურაში კი, კუდის S-ებრი ფორმა ჰორიზონტალურადაა

განთავსებული და მის სხეულს გარკვეული მანძილით შორდება. ამის გამო სხეულსა და კუდს შორის მცირე ჭვირული სივრცე წარმოიქმნება.

ხარის გამოსახულებაში ყველაზე საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ელემენტი მისი თავია. როგორც აღინიშნა, ის ფრონტალურადაა გადმოცემული და ფაქტობრივად მრგვალ ქანდაკებას წარმოადგენს: ხარის თავი ზურგის მხარეს მირჩილული მცირე წანაზარდის მეშვეობით ფონიდან გამოწეული და სივრცეში დამოუკიდებლად მოთავსებულია. ის იმდენად განზოგადოებულადაა გადმოცემული, რომ თვალებიც კი არ აქვს აღნიშნული. თავი ფაქტიურად ბრტყელ, ტრაპეციის ფორმის ლითონის ფირფიტას წარმოადგენს, რომელსაც ზემოთ, დავიწროვებულ კიდეებთან აბრისიდან გამოსული ორი პატარა მახვილი შვერილი აქვს. სილუეტითა და საკმაოდ მუწწი მხატვრული ხერხით ოსტატურად ვლინდება ცხოველისთვის მკაფიოდ დამახასიათებელი ვიზუალური შტრიხები, რასაც ხარის რქები აძლიერებს. რქები ერთი მთლიანი ლილვითაა წარმოდგენილი. ისინი ხარის “შუბლს” ჰორიზონტალურად გასდევს, ვერტიკალური მიმართულებით ირკალება და ჩარჩოს ზედაპირზე გადადის, სადაც უკვე ორი დამოუკიდებელი, ერთმანეთისგან დაცილებული, წვერწამახული ლილვის სახით წარმოგვიდგება.

საერთო ჯამში, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ წინ მიმართულ, დინამიკურ ფიგურას თავი მკვეთრად აქვს მაყურებლისკენ შემობრუნებული. თავისა და ტანის ასეთი ურთიერთსაპირისპირო მდგომარეობა ცხოველის დინამიკას ერთგვარად ამუხრუჭებს და ერთ წერტილში ახევეს მას.

კომპოზიციაში კიდევ ერთი პატარა დეკორატიული ელემენტია ჩართული სპირალური ორნამენტის სახით. სპირალი ხარის ფეხსა და ცენტრალური ცხოველის ყურს შორის არის მოთავსებული.

ჩარჩოს არშიის ზედაპირი ე.წ. „მორბენალი სპირალის“ სამი მწკრივითაა შემკული. მწკრივები ერთმანეთისგან თითო ლილვითაა გამიჯნული. სპირალები იმდენად მოწესრიგებულადაა განლაგებული, რომ მწკრივიდან მწკრივზე მათი სამი პარალელური გამოსახულება თითქმის ერთნაირი სიგრძითა და კონტურული ნახატივით არის გადმოცემული.

ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებულ მაღალ და წვერწამახულ კოპებს ძირში გრებილი, წვრილი და გლუვი ლილვი შემოუყვება.

აღსანიშნავია ასევე, კომპოზიციაში ჩართული ხუთი მცირე ზომის ბურთულა, რომელიც ისედაც ძუნწად წარმოქმნილ ვიწრო ჭვირულ სივრცეებს კიდევ უფრო ანაწევრებს. (ბურთულები მდებარეობს – ხარის ფიგურასა და ცენტრალური ცხოველის კუდს შორის, C ფიგურასთან ზურგსა და ჩარჩოს კიდეს შორის და მის ფეხსა და ცენტრალური ცხოველის მკერდს შორის, მეხუთე ბურთულა მოთავსებულია ცენტრალური ცხოველის უკანა ფეხის წამახვილებულ შვერილსა და ჩარჩოს ქვედა შემომფარგვლელ ლილვს შორის).

ამრიგად, შოშეთში აღმოჩენილი ბალთები კიდევ ერთ, განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ჯგუფსა და სტილურ ქვეჯგუფს ქმნის, რომელშიც ფორმათა მაქსიმალური განზოგადება, უტირება და საბოლოო ჯამში, გამარტივება ფიგურატიულ ელემენტებს პლასტიკურ გამომსახველობას აკარგვენ და დეფორმაციას ანიჭებს, რაც განსხვავებული, დამოუკიდებელი მხატვრული გააზრების შედეგია. ასეთი მიდგომა განსხვავებულ სტილს ბადებს და გამორჩეულ ფორმათქმნადობას ავლენს. ამ ჯგუფის ბალთების სწრაფვა დეკორატიულობისკენ გამოხატულია არა უკვე სტილიზაციაში, არამედ, ცალკეული ელემენტების ორნამენტული ფორმით გადმოცემის სურვილში, რაც ძირითადად, წნული, გრებილი და სპირალური ფორმებით მოდელირებაშია გამოხატული. ორნამენტულობისკენ სწრაფვა ჩარჩოს არშიის შემკულობაში კიდევ უფრო გაძლიერებულია, სადაც მისი გაფართოებული ზედაპირი წნული და სპირალური ორნამენტის გასამმაგებული ვარიანტითაა წარმოდგენილი, სადაც ორნამენტები საიუველირო სიზუსტით და გრაფიკული ხაზის პლასტიკური დენადობით არის გაჯერებული.

ორივე ბალთაზე კომპოზიციის ცენტრი კონცენტრული წრეებით და კუდის დისკოთი შექმნილი სამკუთხედითაა დაფიქსირებული.

კომპოზიციებში ჭვირული სივრცეების ისეთი სიხალვათე და თავისუფლება აღარ იგრძნობა, როგორც აქამდე წარმოდგენილ ნიმუშებთან. ეს ფაქტორი, უპირველეს ყოვლისა ცენტრალური გამოსახულების მასიური ფიგურით არის განპირობებული, რომელიც თითქმის მთლიანად ავსებს ჩარჩოს შიგნით არსებულ სწორკუთხა არეს, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართულებით. იგი კომპოზიციის დომინანტია. თუმცა, ამას გარდა, სხვა წვრილ-წვრილი დეტალებითაც ხდება დარჩენილი არეების ამოვსების სურვილი, რითიც კომპოზიცია კიდევ უფრო იტვირთვება.

ამ საერთო დამახასიათებელი ნიშნების გარდა, კომპოზიციებში ახალი მხატვრული ხერხები და ტენდენციები ჩნდება. კერძოდ, შოშეთის ერთ-ერთ ბალთაზე მკაფიოდ იგრძნობა ცენტრალური ცხოველის თავის რაკურსის შეცვლისა და მისი ფრონტალურად ჩვენების მცდელობა; ასევე ხარის თავის სკულპტურული სახით გამოსახვა (ტაბ. V, 2). მრგვალი ქანდაკების ელემენტი I სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანებულ ერთ-ერთ ბალთაზე შეგვხვდა ვერძის თავის მაგალითზე (ტაბ. II, 1), მაგრამ იქ, ფიგურა ჯერ კიდევ ფონთანაა დაკავშირებული და მის საზღვრებს მხოლოდ რქებით თუ სცილდება.

ამავე იკონოგრაფიულ ჯგუფსა და სტილურ ქვეჯგუფში უნდა გავაერთიანოთ სოფელ კვაშხეთში აღმოჩენილი ორი ბალთაც, სადაც ცენტრალურ ფიგურებს ცხენები წარმოადგენენ (ტაბ. V, 3-4).²⁹

ბალთები ერთმანეთის მსგავსია კომპოზიციური სქემის და მხატვრულ-სტილური გამომსახველობის მხრივ, ამიტომ, მათ ერთსა და იმავე მხატვრულ ფორმად მოვიაზრებ და მხოლოდ რამდენიმე უმნიშვნელო განსხვავებას აღვნიშნავ, მით უმეტეს, რომ ისინი დაზიანებულია, განსაკუთრებით კი „ბ“ ბალთა. დაზიანებულ ადგილებს ორივე ბალთაზე წარმოდგენილი ფრაგმენტები ავსებს.

ბალთებზე წარმოდგენილი კომპოზიციები ოთხფიგურიანია, სადაც A – ცენტრალური ცხოველი ცხენია; B – ხარი; C – სავარაუდოდ ძაღლი; D – ფრინველი.

ცხენები პროფილშია წარმოდგენილი, ისინი კომპოზიციის მარჯვნივაა მიმართული. ცხენის ტორსი ორი ძირითადი ნაწილით – თეძოთი და მკერდით წარმოგვიდგება, რომელსაც სქელი, მოხრილი კისერი და ჩამოგრძელებული თავი ემატება. გავა და მკერდი ერთმანეთისგან ჩაზნექილი, უნაგირისებრი წელით და მუცლით არის დიფერენცირებული. ცხენის სხეულზე S-ებრი სილუეტი გამჭრალია. ის მომრგვალებული და ფონიდან რბილად ამოზურცული ორი კომპონენტისაგან შედგება. მკერდიდან ფორმა მოხრილი კისრისკენ გადაედინება, სადაც რელიეფი ოდნავ დაბლდება. სქელი კისერი თეძოსა და მკერდთან ერთად ფიგურას მასიურობას ანიჭებს. ცხენს წვრილი გრებილი მოსართავი მხოლოდ კისერზე ჩამოუყვება. თეძოსა და მკერდზე თითო კონცენტრული წრეა გამოსახული.

²⁹ კვაშხეთის ბალთებიდან № 3 აღმოჩენილია 1962 წლის გათხრებით, № 4 კი 1953 წლის გათხრებით.

ცხენის დაცქვეტილი ყური ფოთლისებრი ფორმისაა და ამგვარადვეა მოდელირებული ფართო ჩაღრმავებით. ყური ცხოველის ბუნებრივ ფორმასთანაა მიახლოებული. ყური წინ ისეა წახრილი, რომ მცირე მანძილით ჩარჩოს ზედაპირზე გადადის. შესაძლოა ცხენის სილუეტის ზემოაღნიშნული შეცვლა ბუნებრიობასთან მეტად მიახლოების სურვილით იყოს ნაკარნახები.

ცხოველის თავი, მიუხედავად გამოსახვის განზოგადებული მანერისა, რეალურ გამოსახულებას ძალიან მიმსგავსებულია ცხენისთვის დამახასიათებელი ჩამოგრძელებული ფორმითა და დრუნჩით („ა“ ბალთაზე ეს ნაწილი დაზიანებულია, რომელსაც „ბ“ ნიმუშზე წარმოდგენილი ფორმით აღვადგენთ). ცხენს თავზე დიდი ზომის წრიული ფორმის თვალი აქვს. ის ღრუა და ზემოდან წვრილი ლილვით გარშემორტყმული.

ცხენები მოსართავებითაა წარმოდგენილი. მათ ლაგამი აქვთ ამოღებული, ყურზე ყულფივით ჩამოცმული ლილვი ერთმანეთთან არის გადაჯვარედინებული. ლაგამი ორმაგი წვრილი და ერთმანეთთან შეტყუპებული ლილვებითაა გამოსახული. მოსართავეები ცხენის კისერსაც ამკობს. ისინი ურთიერთპარალელურ რიგებად განლაგებული, ნატიფად დამუშავებული გრეხილების და გლუვი ბრტყელი სალტეების მონაცვლეობით არის გადმოცემული. მოსართავეები ფართოა და მჭიდროდ არის შემოსალტული ცხოველის კისერზე. ცხენის ეს აღკაზმულობა ამდიდრებს ცხოველის სახეს და ხაზს უსვამს მის ფუნქციონალურ მნიშვნელობას.

ცხენის უკანა ფეხები ვერტიკალურად, უძრავადაა დაყენებული და ამდენად, სტატიკურია. ფეხები შესქელებულია და ბოლოში ტრაპეციულად განივრდება ისე, რომ ჩლიქისებურ ფორმას იძენს. ცხოველის წინა ფეხები მსუბუქი დიაგონალური მოძრაობით წინ არის მიმართული და ქვემოთ “ჩლიქებით” ერთმანეთთან შეტყუპებული. ფეხებთან მოკლე და მახვილი წანაზარდები აღინიშნება.

გავასთან მორკალული ცენტრალური ცხოველის ძუა ვერტიკალურად ეშვება დაბლა. ის ჩარჩოს არშიის პირველ რეგისტრზე გადადის და მის ზედაპირს სრულად იკავებს. ძუა ორგვარი მხატვრული ხერხითაა მოდელირებული. ზედა ნაწილში ის დაწნულია და გადმოცემულია გრეხილი ორნამენტით და მისი ორ მხრივ შემომსაზღვრელი ვიწრო ლილვებითაა დამუშავებული, ხოლო მეორე, ქვედა ნაწილი, ერთმანეთის პარალელური, ოთხი ვერტიკალური ღარით არის წარმოდგენილი, რომელიც წვრილ ლილვებს წარმოქმნის. ძუა, მართალია, გრძელია, მაგრამ ჩარჩოს

ბოლომდე მაინც არ ჩამოდის. მუა „ბ“ ბალთაზე დაზიანებულია და კარგად არ იკითხება, თუმცა, შემორჩენილი ფრაგმენტის მეშვეობით ჩანს, რომ ის ოდნავ განსხვავებული მანერით – მხოლოდ ურთიერთპარალელური ღარებითა და ლილვებით არის მოდელირებული.

ცხენის ფიგურასთან კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალია აღსანიშნავი: „ა“ ნიმუშზე ცხენს კისერზე ორი ბრტყელი რკალია ყურს უკან წამოსული. მათი ზედაპირები ლილვებს შორის მოქცეული გრეხილებითაა დამუშავებული. იქმნება ტალღოვანი ფორმა, რომელიც ცხენის კისერსა და ჩარჩოს შორისაა ჩაწერილი და აქ წარმოქმნილ ჭვირულ სივრცეს კიდევ უფრო ანაწევრებს ნახევარწრიული სივრცული ფორმებით. შესაძლოა ის ცხოველის სტილიზებული ფაფრის გამომხატველი იყოს.

აღნიშნული დეტალი „ბ“ ბალთაზე განსხვავებული ფორმითაა წარმოდგენილი, სადაც რკალის ნაცვლად, ვერტიკალურად აღმართული სამი ბრტყელი ვიწრო, ფირფიტოვანი დეტალია, რომელიც ცხენის კისერს ჩარჩოსთან აკავშირებს. მათი ზედაპირებიც ანალოგიური მხატვრული ხერხითაა მოდელირებული. სავარაუდოდ, ეს მოტივიც ცხენის ფაფრის სტილიზებული გამოსახულება უნდა იყოს. ამრიგად, ორსავე ნიმუშზე ფაფრის აღმნიშვნელი ორნაირი, განსხვავებული ფორმაა მოცემული, რითაც ოსტატი გაურბის განმეორებას და მხატვრულ იმპროვიზირებას მიმართავს.

კომპოზიციებში B ფიგურა ხარია. ის სიდიდით მეორეა A ფიგურის შემდგომ. ხარის ტანი პროფილშია წარმოდგენილი, თავი კი ფრონტალურად (ხარის ფიგურა „ა“ ბალთაზე სრული ფორმითაა შემონახული, ხოლო „ბ“ ბალთაზე ძლიერაა დაზიანებული). ცხოველის ტორსი გლუვია და ფონიდან რბილად ამოზურცული. მასზე თეძოსა და მკერდის რბილი და დიფერენცირებული ფორმები წელისა და მუცლის შეზნექილი, ტალღოვანი აბრისით იკვეთება. ხარი სტილიზებული ლილვებით წარმოდგენილი ფეხებით ცხენის გავასა და კისერზე დგას. აღსანიშნავია მის ზურგზე ტალღოვანი მოძრაობით გადებული სპირალის კონტურის მქონე კუდი, რომელიც ბოლოში წრედ იკვრება და ამავე ფორმის ჭვირულ სივრცეს წარმოქმნის. ამ ფიგურაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ხარის სკულპტურული თავია, რომელიც ფაქტობრივად შოშეთის ბალთაზე წარმოდგენილ ხარის თავის ფორმას იმეორებს და მის იდენტურადაა დამუშავებული. თუმცა, რქების ფორმა სრულიად განსხვავებული ყაიდიტაა გადმოცემული: ისინი ხარის “შუბლიდან” ორმხრივი მიმართულებით ორად იტოტება და ტალღოვანი მოძრაობით, ძლიერი რკალისებური მოხრილობით

ვერტიკალურად მიემართება ზევით. რქები სტილიზებულია და ლამაზი, დახვეწილი ფორმებით გამოირჩევა ძლიერად წამახული ბოლოებით. რქების საერთო სურათი ტალღოვანი კონტურის მქონე დაგრეხილ ფორმას ქმნის. „ბ“ ბალთაზე რქები ჩარჩოს ზედაპირის მთელ სიმაღლეზე გადადის, ხოლო „ა“ ნიმუშზე მხოლოდ შუა მონაკვეთამდეა აღმართული. ამრიგად, B ფიგურა უკიდურესად განზოგადებული მხატვრული ენითაა გადმოცემული.

კომპოზიციაში D - ფრინველია. ის აქამდე უცნობი რაკურსით – ზედხედით არის გამოსახული და ვერტიკალურად დაყენებული. ფრინველის პატარა, მომრგვალებული და ფონიდან ამოზიდული თავი ცხენის მუცელთან წარმოქმნილ შედრმავებულ სივრცეშია მოქცეული და ნისკარტით ცხოველის მუცელს ეკვრის. მისი სხეული გლუვია და ფონიდან რბილად ამოზურცული, ელიფსის ფორმის, რომელიც ქვევით თანდათან ვიწროვდება და კუდის ფორმაში გადადის. ფრინველის ფრთები მორკალული და ქვემოთ ვერტიკალურად დაშვებული ვიწრო და ბრტყელი ფირფიტებითაა წარმოდგენილი. ფრთები ფრინველის სხეულს არ გასდევს და ამოზრდისთანავე სცილდება. მათ შორის ხალვათი სივრცითი არეებია წარმოქმნილი. ფირფიტის ზედაპირები ცხენის კუდის მსგავსად ორმაგი სახითაა მოდელირებული, ხოლო კუდი კი, მხოლოდ ღარებით. კუდი და ფრთები მკვეთრად წაკვეთილი დაბოლოებებით ჩარჩოს შიდა შემომფარგვლელ ლილვს ებჯინება.

C ფიგურა სავარაუდოდ ძალღია. ის პროფილშია წარმოდგენილი და ცხენის ფეხზე და მკერდზე “დგას”. ფიგურის დახრილი და ოდნავ შეზნექილი ტორსი გლუვი და ფონიდან რბილად ამოზურცულია. მისი თავი კონუსებს შორის მოთავსებული თვალთ არის წარმოდგენილი, დაღებული ხახა კი გლუვი და წვრილი ლილვებით. ძალღის კუდი ქვემოთ დაშვებული და წრიულად შეკრულია.

რაც შეეხება ჩარჩოთა ორნამენტულ შემკულობას, ისინი შოშეთის ბალთების ანალოგიურად არის დამუშავებული. „ა“ ბალთაზე სპირალური ორნამენტის სამი მწკრივია, ხოლო „ბ“-ზე თითო წვრილი ლილვით გამიჯნული წნული ორნამენტის სამი რიგი.

ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებულ მაღალ და წვერწამახვილებულ კონუსისებურ კოპებს ძირში ორი წვრილი ლილვი შემოუყვება. ბალთებზე ფიგურათა ბმა ვიწრო და ბრტყელი ფირფიტების მეშვეობით ხდება. ფირფიტის ზედაპირები გრეხილით და ღარებითაა დამუშავებული.

როგორც დავინახეთ, აქ წარმოდგენილი ოთხივე ბალთა ერთგვარი მხატვრული ერთ გამოირჩევა. მათზე გამოსახული ცენტრალური ფიგურები მასიური და მონოლითური ფორმებით ხასიათდება, თუმცა, მათ შორისაც გარკვეული სხვაობა აღინიშნება – შოშეთის ბალთებისგან განსხვავებით, კვაშხიეთის მონოლითური ცხენების სხეულები შეკრული და მყარია. ცენტრალური ფიგურები მთელი კომპოზიციის დომინანტი და “სკულპტურული” აქცენტი. განზოგადოება, გაპირობითება, რომელიც არა მარტო ცენტრალური ცხოველების, არამედ, მის ირგვლივ თავმოყრილი ფიგურების ძლიერად ხაზგასმული დამახასიათებელი მხატვრული და სტილური ნიშანია, რომელიც ორი გეზით მიდის – ერთდროულად ამოზურცვისა და გათხელების. აქ არის სქემატურობამდე დასული, თხელი, ფირფიტოვანი ფაქტურის მქონე დეტალები, რომლებიც გრაფიკული ხასიათის მხატვრული მოტივებითაა (გრეხილი, წნული, ღარები) დამუშავებული ან სრულიად გლუვია და ფორმათა იდენტიფიკაცია სილუეტის მეშვეობით ადვილად ხერხდება.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ჩარჩოთა გაფორმება ერთი და იმავე ტიპის, ორი სახეობის გრაფიკულ-გეომეტრიული სახის მქონე ორნამენტული მოტივით. ჩარჩოთა დამუშავების ხასიათიც და შესრულების მანერაც ერთმანეთის მსგავსია, რაც ამ ბალთებს კიდევ ერთხელ ერთ საერთო მხატვრულ-სტილურ ქვეჯგუფში აერთიანებს.

ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებული კოპებიც ერთგვაროვნებით ხასიათდება და წინა ჯგუფებში გაერთიანებული ბალთებისგან მკაფიოდ განსხვავდება.

აქვე უნდა აღინიშნოს ამ ბალთების ძლიერი მსგავსება მდ. ყვირილას ზემო წელზე აღმოჩენილ ნიმუშებთან, როგორც საერთო კომპოზიციით, ისე მხატვრული და სტილური ნიშნებით. შესადარებლად მოვიყვან შოშეთში აღმოჩენილ ბალთას, რომელზეც ფანტასტიკური ცხოველია წარმოდგენილი და ჭიათურის მახლობლად, ჯიეთის სამაროვანზე აღმოჩენილ ბალთას (ტაბ. VI, 1-2.). მათ შორის მსგავსება ერთი თვალის შევლებითაც ცხადია. მცირედი განსხვავება რამდენიმე უმნიშვნელო ნიუანსში შეიძლება აღინიშნოს. შემდეგი პარალელი შეიძლება გაივლოს შოშეთში აღმოჩენილ მეორე ბალთასა და ასევე ჯიეთიდან წარმოდგარ ბალთას შორის, სადაც ცენტრალური ფიგურები სხეულთა დამუშავების იდენტური მანერით ხასიათდება (ტაბ. VI, 3-4.). საერთოა მათი თავისა და ხახის ფორმა და გადმოცემის ხერხი და ის ნოვატორული მცდელობა, როდესაც სახის ფრონტალურად ჩვენების სურვილია

გამოხატული. საგულისხმოა აგრეთვე, ცხოველთა თავზე აღმართული რკალისებრი წანაზარდებიც, რომელთა ზედაპირები ერთნაირი ტიპის მოდელირებით გამოირჩევა, თუმცა, მათი ფორმა ოდნავ განსხვავებული კონფიგურაციისაა.

ასევე ნიშანდობლივია ჯიეთის ამავე ბალთაზე გამოსახული ხარის თავის უშუალო მსგავსება შოშეთისა და კვაშხიეთის ხარის თავებთან, სადაც ამ უკანასკნელთ (კვაშხიეთისას) რქები განსხვავებულად აქვთ წარმოდგენილი (ტაბ. V, 3-4, VI, 4). ჩარჩოს ზედაპირების დამუშავებაშიც შოშეთისა და კვაშხიეთის ბალთების ანალოგიური სურათია მოცემული (ტაბ. V, 2, 3, VI, 4).

კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალი უნდა აღინიშნოს ამ ჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებთან დაკავშირებით: არაერთხელ აღინიშნა ფიგურათა და დეტალების რაკურსების შესახებ, სადაც ხედვის ორი წერტილია დაფიქსირებული – პროფილი და ფრონტალური ჩვენება, ამას ხედვის მესამე წერტილიც ემატება – ზედხედი, კვაშხიეთის ბალთებზე წარმოდგენილი D ფიგურებით – ფრინველებით, რომელსაც პარალელი კვლავ ჯიეთში აღმოჩენილ ბალთებთან ეძებნება (ტაბ. VII).

ჯიეთის ბალთებთან ამგვარი მსგავსებანი სავარაუდოდ მდ. ყვირილას ზემო წელზე ლითონის მხატვრული დამუშავების სახელოსნოს არსებობის ფაქტს უნდა გულისხმობდეს, რომელსაც მჭიდრო “შემოქმედებითი” ურთიერთობა ჰქონდა ღების ტერიტორიაზე არსებულ სამხატვრო კერასთან.

2. 4– უცნობი ჭვირული ბალთების წარმომავლობის განსაზღვრისათვის

(I იკონოგრაფიული ჯგუფის III სტილური ქვეჯგუფი)

ამ ქვეთავში განხილულია ბალთები, რომლებიც საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ სხვადასხვა მუზეუმსა და კერძო კოლექციებშია დაცული და რომელთა წარმომავლობა აქამდე განსაზღვრული არ ყოფილა. ცნობილია, რომ გრაფინია პ. უვაროვამ შეიძინა ბალთების გარკვეული რაოდენობა და ისინი თავის ნაშრომში “*Могильники Северного Кавказа*”-ს შეტანილ სხვა მასალებთან ერთად გამოაქვეყნა [Уварова 1900: 306, სურ. 237; 350, სურ. 236; 251, სურ. 277; ტაბ. XCVI, CXXXIV]. ამათგან განსაკუთრებით საყურადღებო ჩანს ორი ბალთა, რომელთა აღმოჩენის ადგილი უცნობი იყო. ისინი პ. უვაროვას გადამყიდველებისგან შეუძენია.

გადმოცემით, ერთ-ერთი მათგანი ზემო რაჭის სოფელ ღებიდან უნდა ყოფილიყო [Уварова 1900: 349-355]. ეს ორი ნიმუში საგულისხმო მხატვრულ-სტილური ნიშნებითა და შესრულებით ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლებში აღმოჩენილ ჭვირულ ბალთებთან იჩენს მსგავსებას, რაც მყარ საფუძველს გვაძლევს საიმისოდ, რომ მათი შესრულების ადგილი სწორედ აქ ვიგულისხმოთ (ტაბ. VIII, 1, 3).

ამ ვარაუდის დასაბუთებისთვის, უპირველესად, შოშეთსა და ბრილში მიკვლეული ორი ბალთა უნდა მოვიშველიოთ. შოშეთში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა დიდ მსგავსებას ავლენს პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებულ ნიმუშთან (ტაბ. VIII 1-2). ის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების იმ გავრცელებულ ტიპს მიეკუთვნება, სადაც ცენტრალური ფიგურა ზურგისკენ თავმობრუნებული ირემია. I ქვეთავში განხილულ ამ ტიპის ბალთებს იმასდა დავუმატებ, რომ აქ შემუშავებული ორფიგურიანი სქემა, შოშეთის ნიმუშზე სახეცვლილია და ორის ნაცვლად ოთხფიგურიანი კომპოზიციაა მოცემული, თან სამივე დამატებითი ელემენტი ერთმანეთის მსგავსი ფრინველია.

ჩარჩო ლილვით გაყოფილი და მოფარგლული გრებილი ორნამენტის ორი არშიითაა შემკული. ბალთის ოთხსავე კუთხეში თითო კოპია, რომელთა ფუძეზე ცალი გლუვი ლილვია შემოვლებული – ტიპური, დამახასიათებელი ნიშანი ღებში აღმოჩენილი ბალთებისთვის. ბალთა კვადრატს უახლოვდება (10 X 9,1 სმ). ჩარჩოს შიგნით არსებული თავისუფალი არე ირმის უკანთავმობრუნებულ ფიგურას თითქმის მთლიანად უკავია. ამ ტიპის ბალთებისთვის დამახასიათებელ ცენტრალურ ცხოველთა გამოსახულებების მსგავსად, მომრგვალებული ფორმის თეძოსა და მკერდს ერთმანეთთან ვიწრო და დიაგონალურად დახრილი წელი აკავშირებს. უკან, ზურგისკენ მიბრუნებული წაგრძელებული კისერი ცხოველის S-ებრ სხეულზე სპირალის კიდევ ერთ, დამატებით რკალს ქმნის. ცხოველის თავთან ორმხრივ ფართოდ გაშლილი და სამკაპისებური დაბოლოებით დატოტვილი რქებია აღმართული. მათ კომპოზიციის ზედა ჰორიზონტალური არე სრულად უკავია. ცენტრალური ცხოველის სხეული პროფილშია გამოსახული, რქები – ფრონტალურად, რითიც ხედვის ორი წერტილია აღნიშნული. პირველ რიგში ამ ცხოველის სხეულის მსუბუქი და გრაციოზული აღნაგობა უნდა აღინიშნოს. ირემი დახვეწილი ფორმის მაღალ ფეხებზე დგას. მარცხნიდან მეორე ხაზგასმულად წაგრძელებული და სახსარში მკვეთრად მოხრილი, ლამაზად მორკალულ ფორმას

ქმნის. პლასტიკური მანერით წინ გადადგმული ნაბიჯი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. წინა ორი ფეხის დაყენებაში ოსტატი არც აქ ღალატობს იმ შემუშავებულ იკონოგრაფიულ ნიშანს, როდესაც ისინი უკანა ფეხების შემხვედრი მიმართულებით არის შემობრუნებული. ამათგან კიდურა წაგრძელებული და მახვილი კუთხით სახსარში მოხრილია, ცხოველის მკერდთან არაბუნებრივად მიდგმულიც. მისი დამაბოლოვებელი ჩლიქისებრი ნაწილი ჩარჩოს ქვედა კუთხეშია მოთავსებული. ამგვარივეა მეორე ფეხიც. სახსრის აღმნიშვნელი კუთხეები ოთხივეზე არ არის ისე მკვეთრად შვერილი და დიფერენცირებული ფეხის საერთო ფორმიდან, როგორც ეს სხვა ნიმუშებზე აღინიშნება. ფეხები სუსტი ღარებითაა დაყოფილი და ჩლიქისებრი ფორმის “თათებით” დაბოლოებული.

ირმის თავი წაგრძელებული და სწორკუთხედს მიახლოებულია. მისი ქვედა ნაწილი მთელი სიგრძით ებჯინება გავას. ცხოველის დაღებული ხახის მოკლე და სქელი წანაზარდები თითქოს ბოლოებწაკვეთილია. როგორც ჩანს, ცხოველს ხახიდან ბოლოში წრიულად დახვეული მოგრძო ენა ჰქონია გამოყოფილი, მაგრამ დაზიანების შედეგად მისი ლილვისებური ფრაგმენტი დაკარგულია. თვალი სქელი ლილვით მოჩარჩოებული წრიული ჩაღრმავებითაა გადმოცემული. მის ზევით და ქვევით არსებული მცირე კონუსისებური შვერილები არ გამოეყოფა თავის საერთო აბრისს და მასთან ერთად ერთ მთლიან ფორმად იკითხება. ცხოველის წაგრძელებული ფოთლისებური ყური რქის ფუძიდანაა ამოზიდული და მის ქვედა დამატებით ტოტს კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში ირიბი მოძრაობით უერთდება. იგი შუაში ჩაკვეთილი ღარითაა მოდელირებული.

ირემს პატარა კუდი აქვს. ბრილში აღმოჩენილი ანალოგიური ნიმუშების საპირისპიროდ, ის ქვედა მხარეს ირკალება და წამახვილებული დაბოლოებით ჩარჩოს კიდეს ებჯინება. ცხოველის სტილიზებული ფიგურის განზოგადოებულად გადმოცემასა და მოდელირებასთან ერთად მისი გრაფიკული ნახატი დამუშავებისა და შემკობის სურვილიც შეინიშნება. ორთავ მიდრეკილება გამოხატულია თეძოსა და მკერდზე სამმაგი კონცენტრული წრეებით, კისერზე აღბეჭდილი სამი პარალელური ღარისა და “თევზისფხური” ორნამენტის ჭდეებით. ისინი ცხოველის კისრის ნაოჭებისა და სხეულის საფარის მარტივი იმიტაცია უნდა იყოს. მოდელირების ამგვარი ხერხი ბრილში აღმოჩენილ ბალთებს შორის მხოლოდ ერთ-ერთ ნიმუშზე შეინიშნება, სადაც გრაფიკული ხაზებით შესრულებული პარალელური ჭდეები

კისერთან ერთად ცხოველის ხახაც არის დამუშავებული (ტაბ. VIII 5). თუმცა შოშეთისა და ბრილის ბალთებს შორის მთავარი განსხვავება შესრულების ხარისხშია და არა სტილურ სხვადასხვაობაში, ეს კი მათ უფრო აახლოებს და შეიძლება საფუძვლიანად ისიც კი ვივარაუდოთ, რომ ისინი ერთ სახელოსნოშია შექმნილი.

ამავე სახელსნოში უნდა იყოს დამზადებული პ. უვაროვას ნაშრომში გამოქვეყნებული ჩვენთვის საინტერესო ბრინჯაოს ჭვირული ბალთაც, რომელიც შოშეთში აღმოჩენილ ბალთასთან დიდ მსგავსებას იჩენს არა მხოლოდ ინდივიდუალური, დამახასიათებელი სტილური ნიშნებითა და შესრულების მხატვრული დონით, არამედ, ხელწერითაც [Уварова 1900: 350]³⁰ (ტაბ. VIII 1). ჭვირული ბალთის ეს ნიმუში იმავე იკონოგრაფიულ ჯგუფს ეკუთვნის. შოშეთის ნიმუშისგან განსხვავებით აქ ამ ჯგუფისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციური სქემა დაცულია, სახელდობრ, დამატებით D ფიგურას ექსპრესიულ პოზაში გამოსახული ძალდი წარმოადგენს. ამავე დროს, იდენტურია ირმის სხეულის მსუბუქი და გრაციოზული აღნაგობა, რომელიც თითქმის ზუსტად იმეორებს შოშეთის ცენტრალური ფიგურის კონფიგურაციასა და პლასტიკას. სხეულის ნაწილებს შორის მასშტაბური შეფარდება თვალის ერთი მოვლებითაც კი ძლიერ მსგავსია და კვადრატულ კადრში თითქმის ერთნაირადაა განაწილებული. ნიშანდობლივია ირმის სხეულის ნაწილების – ფეხების, თავის, ყურისა და კუდის დამუშავების და გადმოცემის ხერხები. მცირეოდენი განსხვავებული ნიუანსების მიუხედავად, ისინი შოშეთის ბალთის ცენტრალური ფიგურის ანალოგიურ სახეს ქმნის. აღსანიშნავია წინა ორი ფეხის დამუშავების და დაყენების ხერხი, მათი მოთავსება ჩარჩოს ქვედა კუთხეში, აგრეთვე ცხოველის თავისა და ხახის იდენტური სილუეტი და გავაზე მისი მოთავსების მანერა, რაც სხვა ბალთების ცენტრალურ ფიგურებზე ამგვარი სახით არსად გვხვდება. საგულისხმოა ასევე კუდის ფორმა და მისი რკალის მოხაზულობა. ეს მცირე, მაგრამ ნიშანდობლივი დეტალია, რადგან ამ ორი ნიმუშის გარდა მას ანალოგი თითქმის არ ეძებნება. ყურის ფორმა, მისი დამუშავება და დაკავშირება რქის დამატებით ტოტთან, ზუსტად იმეორებს შოშეთის ნიმუშზე გადმოცემულს, რისი მეშვეობითაც, ორივე ეგზეპლარზე ერთი და იმავე ფორმის ჭვირული სივრცე წარმოიქმნება. რაც შეეხება რქებს, ისინი ზემოგანხილული

³⁰ ბალთა დაცულია კიევის ისტორიულ მუზეუმში

ბალთებისგან არც ფორმით და არც სტრუქტურით გამოირჩევა. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ შოშეთისა და პ. უვაროვას ნიმუშებზე, თავთან ამოზიდული რქის მაღალი ფუძე ერთიან ღერძს კი არ წარმოადგენს, არამედ, ერთმანეთთან მჭიდროდ მიბჯენილი ლილვების მეშვეობით იკვრება, რომელთა შორის ვიწრო ღარი წარმოიქმნება. აღნიშნული მსგავსებანი ამ ბალთების შემსრულებლის ხელწერის ისეთი მახასიათებლებია, რომლებიც საფუძვლიანად გვაგვარაუდებინებს, რომ ორივე ნიმუში შესაძლოა არამცთუ ერთ სახელოსნოში, არამედ, ერთი ოსტატის მიერაც იყოს დამზადებული. მათი ცენტრალური ფიგურები, ანალოგიური ნიმუშებისგან განსხვავებით, არ არის განსხვავებულად ინტერპრეტირებული თუ იმპროვიზაციულად გარდაქმნილი, მიუხედავად იმისა, რომ ბალთების დამზადების ტექნოლოგიური მხარე ოსტატს ამის საშუალებას აძლევს. მხედველობაში გვაქვს მათი დამზადება ცვილის მოდელის დაკარვის წესით, რომელიც იმპროვიზირებას ითვალისწინებს. ამ ტექნიკის წყალობით, ერთმანეთის მსგავსი ბალთებიც, ჩვეულებრივ, ინდივიდუალური მხატვრული ხასიათით გამოირჩევა. აქედან გამომდინარე, შოშეთში აღმოჩენილი და კიევის ისტორიულ მუზეუმში დაცული ბალთები კიდევ უფრო უახლოვდება ერთმანეთს და ის მცირეოდენი განსხვავებანი, რაც აუცილებლად იჩენს მათ შორის თავს, შესაძლოა სათვალავში არც მივიღოთ.

ახლა კვლავ ბრილში აღმოჩენილი ზემოაღნიშნული ბალთა გავიხსენოთ, რომელზეც ცენტრალური ცხოველის კისერი და ხახის აღმნიშვნელი წანაზარდები “თევზისფხური” და ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული ჭდეების გრაფიკული ნახატითაა დამუშავებული (ტაბ. VIII 5), რაც ძალზე ნიშანდობლივია, რადგან ამ სამი ბალთის გარდა ძალზე იშვიათად გვხვდება. საგულისხმოა ასევე სამივე ბალთაზე ჩარჩოს არშეჩვენების სახეებიც – სამივეგან მოცემულია თითო ლილვით გამოყოფილი გრებილი ორნამენტები და ცალი გლუვი ლილვით შემოსაზღვრული კოპები. თუმცა, როგორც ვიცით, ამგვარი მოტივებით ჩარჩოს არშეჩვენება ბრილში აღმოჩენილ ბალთებზე ყველაზე ხშირად (თითქმის ყველა ნიმუშზე) გვხვდება და ბალთების ჩარჩოს შემკულობის პოპულარულ დეკორატიულ მოტივად გვევლინება, განსაკუთრებით ხშირად კი ზურგისკენ თავმოზრუნებული ირმის თანხლებად.

ამგვარად, პ. უვაროვას ნაშრომში გამოქვეყნებული ბალთა, რომელიც კიევის ისტორიულ მუზეუმშია დაცული, ღების ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ზურგისკენ

თავმობრუნებული ირმების ტიპს უნდა დავუმატოთ, რის შედეგადაც ჩვენს ხელთ ამ ტიპის კიდევ ერთი სტილური ქვეჯგუფი შეიქმნება, რომელშიც აღნიშნული სამი ბალთა ერთიანდება. ის ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმების I იკონოგრაფიული ჯგუფის III სტილურ ქვეჯგუფში გაერთიანდება.

პ. უვაროვას დასახელებულ ნაშრომში გამოქვეყნებული ბრინჯაოს მეორე ბალთის სადაურობაც სოფელ ღების ტერიტორიაზე უნდა იყოს საძიებელი [Уварова 1900: ტაბ. CXXXIV,1] (ტაბ. VIII 3). ის იმავე სახელოსნოს ნაწარმად უნდა მივიჩნიოთ, საიდანაც ზემოხსენებული ბალთები წარმოდგებიან, მითუმეტეს, რომ გადმოცემითაც სოფელ ღებიდან უნდა ყოფილიყო. ამის დასტურად, ისევ ბრილში აღმოჩენილი ბალთის ორი ნიმუში მიგვაჩნია. ორივე მათგანი ჩვენ წინა ქვეთავში უკვე განვიხილეთ. ერთ-ერთი უკანთავმობრუნებული ირმის ტიპია (ტაბ. VIII 4), მეორე კი წინ მიმართული ირმის იკონოგრაფიული ტიპი (ტაბ. VIII 6). როგორც ვიცით, ამ ორ ეგზემპლარს შორის ძირითადი სხვაობა იკონოგრაფიულ-ტიპოლოგიურ ასპექტში მდგომარეობს და შესაბამისად, კომპოზიციის სქემაც შეცვლილი სახითაა წარმოდგენილი (ტაბ. VIII 3-4). თუ ბრილის ნიმუშზე ჩვენთვის უკვე ნაცნობი, უკანთავმობრუნებული სტილიზებული ირემია გამოსახული და კომპოზიცია ორფიგურიანია, პ. უვაროვას ბალთაზე კომპოზიცია სამი ფიგურისგან შედგება (მხედველობაში არ ვიღებ დიდი ზომის S-ებრ სპირალს, რომელიც მარჯვენა ჩარჩოს კიდესა და ცხოველის მკერდს შორის წარმოქმნილ თავისუფალ არეშია მოთავსებული). ბალთაზე ცენტრალური ცხოველი ყველა ნიშნის მიხედვით, ხარია. მისი თავი მრგვალადაა გამოქანდაკებული. ხარის თავი სხეულის საპირისპიროდ, ფრონტალურადაა ნაჩვენები. თავის ფრონტალურობა ხაზგასმული, უზარმაზარი U-ს ფორმის რქებითაა აქცენტირებული, რომელიც კადრიდან გამოდის, გადადის ჩარჩოს არშიის ზედაპირზე, მის საზღვრებს არღვევს და სცილდება კიდევ. ხარის ფეხებს შორის ფრინველია მოთავსებული. კომპოზიციის ზედა მარჯვენა მონაკვეთში მეორე ხარის თავია გამოსახული. ის ცენტრალური ცხოველისგან ტიპობრივად განსხვავდება. მისი დრუნჩი ცენტრალური ფიგურის კუდის დახვეულ ბოლოზეა მიბჯენილი. მთავარი მსგავსება ბრილის ბალთასა და ამ ნიმუშს შორის ფიგურატიულ პლასტიკასა და ფორმათა მოდელირებაში, გადმოცემაში, ხელწერის ხასიათშია (ორივე სხეული სრულიად გლუვია). ერთი შეხედვით ეს ფიგურები იქნებ სულ სხვადასხვაგვარად მოგვეჩვენოს, მათ შორის კავშირი ვერც კი შევნიშნოთ,

მაგრამ მათი მონუმენტურობისკენ ხაზგასმულად მსწრაფი ხასიათი, ძლიერი, ვიტალური ენერგიით დამუხტული ფორმები და პლასტიკა, რაც ორივე შემთხვევაში ყველაზე მკაფიოდ უტრირებული რქების მყარ მოხაზულობაში მჟღავნდება, ერთიანდება მასიური, სიმყარითა და სიძლიერით განმსჭვალული ცხოველის ფიგურაში. აქ გადმოცემული შესრულების ხერხები და სტილი ერთი და იმავე ოსტატის ინდივიდუალური მხატვრული გააზრების ნაყოფი უნდა იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ უვაროვასეულ ნიმუშზე უკანთავმოვრუნებული ცხოველი არ არის წარმოდგენილი, მაინც იგრძნობა ცხოველის სხეულის პლასტიკის ის ზამბარისებური დაჭიმულობა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია აღნიშნული ტიპის სპირალისებრი სხეულების კონფიგურაციისთვის, რომელიც ამ შემთხვევაში მიღებულია 3/4-ით შემოვრუნებული მკერდის ფორმით და კისრის უკან, სავსებით აშკარა გადახრით, რომელიც ცხოველის ფრონტალური თავით უცებ არის შეჩერებული. ამგვარად, ორივე ბალთაზე, ცენტრალურ ფიგურათა დინამიკაც საერთო პრინციპს ემორჩილება. ყოველივე ზემოთქმულს ემატება ორივე ბალთის ჩარჩოს არშიის გაფორმება იდენტური დეკორატიული მოტივით და შესრულების ერთიანი მანერით. მათზე დაბალი რელიეფით გამოსახული დიდი ზომის სპირალური ორნამენტის თითო მწკრივია. სპირალებს ოდნავ შესქელებული და ლამაზად ჩახვეული ფორმა აქვს. ისინი ერთმანეთს მიჯრით მიწყობილნი მისდევენ და ჩარჩოს ზედაპირზე უწყვეტი სახის, კალიგრაფიული სიზუსტით საგულადაგულოდ გამოყვანილ ნახატს ქმნიან. მხატვარი არც აქ ლალატობს მისთვის სასურველ, მონუმენტური მუხტით გამსჭვალულ ფორმებს და სათითაოდ ლამაზად შესრულებულ სპირალებზე, რომელთაც უდავოდ მხატვრულ-ესთეტიკურ დატვირთვასაც ანიჭებს, ცენტრალურ ცხოველთა სხეულების სპირალისებრი აღნაგობის პლასტიკას მრავალჯერ იმეორებს.

საგულისხმოა, რომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე ჩარჩოს არშიათა გაფორმების მხატვრულ რეპერტუარში, რომელიც ძირითადად წნული, გრეხილი და S-ებრი ორნამენტებისგან შედგება, ამგვარ ნიმუშს ძალზე იშვიათად ვხვდებით, ისიც განსხვავებული ხელწერით შესრულებულს. ღებში აღმოჩენილ ბალთებს შორის მხოლოდ ორი ნიმუშია ასეთი ორნამენტით შემკული და ბრილის ბალთა ერთადერთია, რომელზეც სპირალი ამგვარი მხატვრული მანერითაა გადმოცემული, რაც კიდევ ერთი დასტურია ბრილისა და უვაროვასეული ნიმუშების

გამორჩეულობისა. ამრიგად, ჩვენთვის საინტერესო ნიმუშის სადაურობის საკითხი ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს, რასაც დამატებით კვლავ ბრილში აღმოჩენილი კიდევ ერთი ბალთა ადასტურებს (ტაბ. VIII 6). ჩვენ ეს ბალთა უკვე განვიხილეთ წინა ქვეთავში, იმასღა აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეში აქაც ხარის იმდაგვარი თავია გამოსახული, რომელიც უვაროვასეულ ბალთაზე ამავე მონაკვეთშია წარმოდგენილი. ერთმანეთთან მსგავსებას ავლენს ასევე ცენტრალური ცხოველის ფეხებთან გამოსახული ფრინველთა სილუეტები.

ამდენად, ბალთების მხატვრულ-სტილური და შედარებითი ანალიზი გვაძლევს მყარ საფუძველს საიმისოდ, რომ გამოვთქვათ მოსაზრება პ. უვაროვას მიერ შეძენილი ორი ნიმუშის დამზადების თაობაზე სოფელ ღების სიახლოვეს არსებულ ლითონის მხატვრული დამუშავების სახელოსნოში. მეტიც, ეს ნიმუშები გვაძლევს იმის აღნიშვნის საშუალებას, რომ გამოვეყოთ ოსტატის ინდივიდუალური მხატვრული მანერა.

აღნიშნული ბალთა, რომელზეც ცენტრალური ცხოველი ხარია, სრულიად ახალ, ღების ნიმუშებს შორის განსხვავებულ ტიპოლოგიურ კატეგორიას ქმნის, რომელშიც ჯერ-ჯერობით მხოლოდ ეს ერთი ბალთა შედის.³¹

სტილური ანალიზის საფუძველზე ამ ბალთების წარმომავლობა სოფელ ღების ტერიტორიიდან ეჭვქვეშ აღარ დგება.

ამგვარად, ამ თავში ვრცლად განხილულია ზემო რაჭაში, სოფელ ღების მახლობლად აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, რომელიც ხუთ იკონოგრაფიულ ჯგუფად დავყავით. თითოეულ მათგანში რამდენიმე სტილური ქვეჯგუფი გამოიყო:

I იკონოგრაფიულ ჯგუფში ის ბალთები გაერთიანდა, სადაც ცენტრალური ცხოველები უკანთავმოზრუნებულ ირმებს წარმოადგენენ. მათგან სამი სტილური

³¹ ნაშრომი უკვე დასრულებული იყო, როდესაც ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის თანამშრომელმა ბატონმა გია ბერიშვილმა მომაწოდა სოფ. ლაგვანთაში (ონის მუნიციპალიტეტი) ოჯახში დაცული ბალთის ფოტო, სადაც ცენტრალური ცხოველი ხარია, ჩარჩოს არშია კი ბრილისა და პ. უვაროვასეული ბალთების არშიის ანალოგიურადაა შემკული. ხარის ფიგურაც პ. უვაროვასეული ბალთის დარი მხატვრულ-სტილური პრინციპითაა მოდელირებული, მეტიც, ერთი შეხედვითაც ცხადდება ხელწერის მსგავსება. სოფ. ლაგვანთაში დაცული ბალთაც პ. უვაროვას ნაშრომში წარმოდგენილი ბალთის ღების სახელოსნოდან წარმომავლობის სასარგებლოდ უნდა მეტყველებდეს. აღნიშნული ფოტოსა და ინფორმაციის მოწოდებისთვის ბატონ გია ბერიშვილს უღრმეს მადლობას მოვახსენებ!

ქვეჯგუფი გამოიკვეთა (სულ ცხრა ბალთაა, ამათგან I სტილურ ქვეჯგუფში – 4; II – 2; III – 3);

II იკონოგრაფიულ ჯგუფში ბალთების ის ნიმუშებია გაერთიანებული, სადაც ცენტრალური ცხოველები წინ მიმართული ირმების სახითაა წარმოდგენილი, ამათგან ოთხი სტილური ქვეჯგუფი გამოიკვეთა (სულ ოთხი ბალთაა, თითო ჯგუფში თითო ბალთა);

III იკონოგრაფიულ ჯგუფში გაერთიანებულ ბალთებზე "ვანტასტიკური" არსებებია წარმოდგენილი (სულ ორი ბალთაა; შესაძლოა ეს ცხოველები ირმის გარდანასახი იყოს);

IV იკონოგრაფიული ჯგუფის ბალთებზე ცენტრალური ფიგურები ცხენებია; III და IV ჯგუფში შემავალი ბალთები ერთ სტილურ ქვეჯგუფში ერთიანდება; ბოლო, V იკონოგრაფიულ ჯგუფში მხოლოდ ერთი ბალთა შედის, სადაც ცენტრალურ ფიგურას ხარი წარმოადგენს. როგორც სტილურმა ანალიზმა გვიჩვენა, ის I იკონოგრაფიული ჯგუფის I სტილურ ქვეჯგუფთან დიდ მსგავსებას ავლენს. ამრიგად, აღნიშნული კლასიფიკაციიდან ხუთი იკონოგრაფიული ჯგუფი და რვა სტილური ქვეჯგუფი გამოიყო.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენილი ბალთებიდან ყველაზე მეტი რაოდენობით ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმის ტიპებია. ამ ნიმუშების სამივე სტილური ქვეჯგუფი ძირითადად ერთიან მხატვრულ და კომპოზიციურ პრინციპებს ემორჩილება. ბალთებიდან ზოგი კვადრატულია, ნაწილი კი კვადრატს მიახლოებული. საინტერესო და ნიშანდობლივია აქ წარმოდგენილ ცენტრალურ ცხოველთა პოზა და კონფიგურაცია, რაც ფაქტობრივად, კომპოზიციის სტრუქტურასა და თავისებურებებს განსაზღვრავს. ცხოველის უკან მობრუნებული კისერი დაღებული ხახითა და რელიეფური თვალით დაბოლოებული თავით, ფიგურის ექსპრესიულობის ფორმისმიერი გამოვლინებაა, რომელიც განზოგადოებულ-სტილიზებული ხერხებით შექმნილი მოცულობითი ფორმების და ხაზგასმულად პლასტიკური აბრისის ურთიერთმიმართების ასპექტშია გააზრებული. საგულისხმო და ნიშანდობლივია ისიც, რომ უკან, ზურგისკენ მობრუნებული კისრის ფორმა, რომელიც თითქმის მთელ სიგრძეზე პარალელურად მისდევს ცხოველის ზურგსა და გავას, ცხოველის საპირისპირო მოძრაობით მიემართება, რაც ერთი მხრივ ფიგურის წინსწრაფვას ამუხრუჭებს, მეორე მხრივ კი, მძლავრი დინამიკით

გამსჭვალული, დაუსრულებელი სპირალისებრი მოძრაობის განცდას ბადებს. ამას გარდა, ჩარჩოს შიგნით არსებული სივრცეა გასათვალისწინებელი – იგი მოიაზრება, როგორც ერთი მცირე კადრი, კვადრატული უჯრედი, რომელიც მოძრაობისა და დინამიკის თავისუფლებას ზღუდავს და სანაცვლოდ, ფიგურის ისეთი ორიგინალური გადაწყვეტის საშუალებას იძლევა, როგორც უკანთავმოზრუნებული ირმის პოზაა. ფიგურის დაყენების ამგვარი მანერა კვადრატულ კადრში სხეულის კომპონენტებს იმგვარად ანაწილებს, რომ ტანი და ფეხები პროფილში, ხოლო რქები ფრონტალურად იქნეს წარმოდგენილი. ზომორფულ გამოსახულებათა აღნიშნული იკონოგრაფიული ტიპის ვრცელ მომიხილვას ცალკე თავი ეთმობა, სადაც გამოვლენილი იქნება ამ მხატვრული მოტივის ადგილობრივ ნიადაგზე წარმომავლობის საგულისხმო ასპექტები (იხ. თავი VII).

აღსანიშნავია, რომ ყველა იკონოგრაფიული ჯგუფის ბალთაზე კომპოზიციები სამ ძირითად, პარალელურ ჰორიზონტალურ “ფრიზად” ნაწილდება, თუმცა, ასეთი დაყოფა პირობითია. ზედა ჰორიზონტალურ “ფრიზს” ზურგისკენ თავმოზრუნებულ ტიპებში ირმის რქები ქმნის, ხოლო სხვა დანარჩენ იკონოგრაფიულ ტიპებთან ცენტრალური ცხოველის თავი და B ფიგურა, შუა ჰორიზონტალური “ფრიზი” ცენტრალური ცხოველის სპირალისებრი სხეულია, ქვედა კი მისი ფეხები და D ფიგურა. ეს პირობითი “ფრიზები” ჩარჩოს ზედა და ქვედა ჰორიზონტალური არშეივითაა შემოკავებული.

საგულისხმოა კომპოზიციათა აგების ხერხების სხვა თავისებურებანიც. უკანთავმოზრუნებული ტიპის ბალთებში კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძი ყოველთვის რქის ფუძეა, ამიტომაცაა, რომ ის ცხოველის კისერზე ან თავზე სხვადასხვა მონაკვეთზეა აღმართული (მაგ., ტაბ. II). სიმეტრიის ღერძი ცენტრალური ცხოველის ფეხებს შორის არსებულ მონაკვეთზე გადის. ღერძის დაფიქსირებას ცხოველის წინა ფეხების მიმართულებაც უსვამს ხაზს, როდესაც ისინი უკანა ფეხების თანმხვედრი მიმართულებითაა შემოტრიალებული. ზოგიერთ შემთხვევაში, სიმეტრიის ღერძის გარდა, ბალთებზე დიაგონალურ ღერძზე აგებული კომპოზიციებიც გვხვდება, რომელსაც ცენტრალური ცხოველის მკვეთრად დახრილი წელის ფორმა ქმნის (ტაბ. IX).

რაც შეეხება ბალთების იმ ტიპს, სადაც წინ მიმართული ირმებია წარმოდგენილი, აქ სიმეტრიის ღერძი და კომპოზიციის ცენტრი ასე ხაზგასმულად არ

ფიქსირდება, სანაცვლოდ, ცენტრალური ცხოველის წელისა და კისრის შეერთების წერტილში წარმოქმნილი მახვილი კუთხე, რომელიც მის ზემოთ წარმოქმნილი ჭვირული მონაკვეთის მეშვეობით ხაზგასმულად გამოკვეთილია, კომპოზიციაში ერთგვარ კონცენტრირებულ სეგმენტად გვევლინება. ამ ტიპის ბალთებზე კომპოზიციები ცხოველის თავზე აღმართული რქებით არის გაწონასწორებული და გამყარებული (ტაბ. IV).

ის კომპოზიციები კი, სადაც ცენტრალური ცხოველები „ფანტასტიკური“ არსებები არიან, ორიგინალური მხატვრული გააზრებით არის აგებული – ცენტრალურ ცხოველთა მკერდსა და გავაზე გამოსახული კონცენტრული წრეები და კუდის დამაბოლოებელი სპირალური დისკო, რომელიც სამკუთხედს ქმნის, კომპოზიციის ცენტრია, რომელშიც ბალთის ოთხივე კუთხეში განლაგებული წრიულფუძიანი კოპებია მოთავსებული (ტაბ. X).

საგულისხმოა ბალთებზე სხვადასხვა რაკურსების გამოყენებაც – ძირითადად ხედვის ორი წერტილია დაფიქსირებული. ყველა ტიპის ბალთაზე ცენტრალური ცხოველის ტანი პროფილშია წარმოდგენილი, რქები კი ფრონტალურად. ამას ემატება დამატებითი ცხოველების პროფილში გამოსახული სხეული, რომელთა თავები ზოგ შემთხვევაში ფრონტალურადაა ნაჩვენები. ბალთებზე, სადაც ცენტრალურ ფიგურებს ცხენები წარმოადგენს, მესამე ხედვის წერტილი – ზედხედი ჩნდება მხოლოდ D ფიგურებთან - ფრინველებთან (ტაბ. VII 1, 2).

ცენტრალური ფიგურის გამოსახულებაში საგულისხმოა ერთგვარი დუალიზმი. მიუხედავად ფიგურათა ხაზგასმული სტილიზაციისა და განზოგადოებული ხერხით მათი გადმოცემისა, აშკარაა ამ ცხოველების დამახასიათებელი თვისებების წინა პლანზე წამოწევა, რაც გარკვეული მხატვრული მიდგომითაა გადმოცემული. ბალთებზე აღნიშნული დუალიზმის პრინციპი ყველაზე მკაფიოდ უკანთავმობრუნებული ირმის ტიპის ბალთებზეა გამომჟღავნებული (ტაბ. II). აღნიშნული ბალთები ერთ ჯგუფში ერთიანდება და, როგორც ჩანს, არა მხოლოდ სტილური თვალსაზრისით. მათში ცენტრალური ცხოველების თავი, დრუნჩი სრულიად არ შეესაბამება არამცთუ ირმის, არამედ, რომელიმე ცხოველის გამოსახულებას. აქ უფრო ფრინველისთვის ან რომელიმე რეპტილიისთვის დამახასიათებელი შტრიხებია გადმოცემული, თუმცა, მათი ძლიერ განზოგადებული ხასიათის გამო ვერ ხერხდება დაკონკრეტებით იმის თქმა, თუ რომლის. ყველა

შემთხვევაში, ამ ხერხითაც ხაზგასმულია აქ წარმოდგენილი ფიგურის „ფანტასტიკურობა“, რომ ის ჩვეულებრივი ცხოველი არ არის და გამორჩეულია დანარჩენთაგან.

არაერთხელ აღინიშნა ფიგურათა მხატვრული სახეებისა თუ სტილური ხერხების თავისებურებანი, მაგრამ აქ განხილული ბალთების ძირითადი მხატვრული კონცეფცია მაინც საერთო პრინციპს ემორჩილება. ამ მხრივ თავდაპირველად ის უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებათა და ორნამენტთა მხატვრული რეპერტუარი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ამჯერად, აღარ შევჩერდები მხატვრული სახეების დაკონკრეტებაზე. ორნამენტთან დაკავშირებით კი აღვნიშნავ იმას, რომ როგორც ჩარჩოს შემკულობაში, ისე თვით კომპოზიციაში გვხვდება მხოლოდ სპირალი, გრეხილი და წნული.³²

გამოსახულებათა მხატვრული თავისებურება ზოომორფულ სახეთა სტილიზებულ გადმოცემაში მდგომარეობს. ფორმათა სტილიზაცია და განზოგადება ამ ფიგურათა დამახასიათებელი თვისებებია. ფორმები სადა და გლუვ მოცულობამდია დაყვანილი და გარკვეულწილად აბსტრაგირებულიც. წარმმართველი ფორმის მოცულობა და სილუეტია. ფიგურებში მოცულობის საშუალებით სილუეტით გამოკვეთილი ფორმათა დაზუსტებაა გადმოცემული. მოცულობითი ფორმები ფონთან, ანუ წარმოსახვით სიბრტყესთანაა დაკავშირებული. სხეულთა ერთიანი განზოგადებული ნაწილები იმაზე მიუთითებს, რომ გამოსახულებები პლასტიკურ-მოცულობითია, თანაც განსაკუთრებულ მხატვრულ დატვირთვას სილუეტი იძენს. სილუეტი გვევლინება კომპოზიციათა მაორგანიზებელ ელემენტად და ფორმის ხასიათის განმსაზღვრელად. სილუეტი ფიგურათა იდენტიფიკაციის საშუალებას იძლევა. ფიგურათა სილუეტურობა, მათი გლუვი ზედაპირები ანიჭებს მათ განზოგადოებულ, პირობით ხასიათს, რაც გამოსახულებებს დაუნაწევრებელ, ერთ მთლიანობად აყალიბებს და ცალკეულ იკონოგრაფიულ–ტიპოლოგიურ ჯგუფში შემავალ ფიგურებს ინდივიდუალური მხატვრული სახით გამოარჩევს. სილუეტში განსაკუთრებით S-ებრი სპირალური კონფიგურაცია დომინირებს. სილუეტი და მოცულობები ფიგურათა პლასტიკური

³² ორნამენტთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ მ. ხიდაშელის ნაშრომში მოტანილ ნიმუშთაგან განსხვავებით, აქ ორნამენტული შემკულობა ხშირად არ ემთხვევა მის მიერ შემოთავაზებულ კლასიფიკაციას იხ. [ხიდაშელი 1972].

მეტყველების მხატვრული საშუალებაა. კომპოზიციები ტალღოვანი, სპირალური რიტმითაა გაერთიანებული, სადაც დენად, შებერილ, რბილად მოდელირებულ ფორმებთან ერთად, გრაფიკული აქცენტები ცოცხალი და დეკორატიულად მეტყველი მხატვრული საშუალებებია.

ფიგურებში სწორედ მოცულობებით და სილუეტის პლასტიკით სკულპტურული მიდგომა იგრძნობა, თუმცა რეალური სკულპტურა მხოლოდ ცალკეულ ელემენტებშია გამოვლენილი მრგვალი ქანდაკების სახით (ხარის, ვერძის თავები). ფიგურათა დანარჩენი ნაწილი ვერ გამოდის ფონის საზღვრებიდან, ვერ არღვევს ბოლომდე მას, მიუხედავად ზოგიერთ ბალთაზე ძლიერად ამობერილი, მონოლითური ფორმებისა. აქ ფაქტობრივად, რელიეფია მოცემული, რომლის სკულპტურული ფორმები აწ არარსებული სიბრტყისადმია დამორჩილებული. სიბრტყე, ანუ იგივე ფონი, ის ქსოვილი ან ტყავის მასალა იქნებოდა, რაზეც ბალთა იყო დამაგრებული. ამასთან დაკავშირებით, ბალთების მხატვრულ კონცეფციაში ახალი მიდგომა ჩნდება, სადაც ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი ლითონის პოლიქრომიულ ეფექტს ეთმობა. არქეოლოგიური მონაცემებით მყარდება მოსაზრება, რომ ბალთას სარჩულად ქსოვილი და ტყავი ედო [გობეჯიშვილი 1942: 76; ნემსაძე 1976: 29], თუმცა შეუძლებელია იმის წარმოდგენა თუ რა ფერის უნდა ყოფილიყო იგი. ერთი რამ კი უდაოა - როდესაც საუბარია გამოსახულებათა სილუეტზე, მოცულობაზე, პლასტიკაზე, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ის პოლიქრომიული ეფექტი, რომელიც ბრინჯაოს მიმქრალი ოქროსფერი ბზინვარების ფონთან ურთიერთმიმართებაში წარმოიქმნებოდა. შესაბამისად, ბალთებზე არსებული ჭვირული არეები უკვე ჰაეროვან, ცარიელ სეგმენტებად კი აღარ მოიაზრება, არამედ, ფონის შეფერილობით ამოივსება და ამის შედეგად წარმოქმნილი შუქ-ჩრდილის ცხოველხატული თამაში, ამოზურცული ზედაპირების ოქროსფერი ბზინვარება და ლიცლიცი სხვაგვარ მხატვრულ სახეს შეიძენს.

ამავე მიმართებით, საგულისხმო დატვირთვას იძენს ჭვირული არეების სხვადასხვა სახის ფორმების წარმოქმნა, რომელიც ფონის მეშვეობით უკეთ იკითხება. ისინი ხან სხვადასხვა გეომეტრიულ მოხაზულობას იძენს და ამ მხრივ, ბალთებზე მოცემულ პლასტიკურ თუ ორნამენტულ სახეებს ფორმისმიერად ეპასუხებიან, ხან კი სრულიად ამორფულნი არიან. ორივე შემთხვევაში მათ დეკორატიული დატვირთვა ენიჭება და ბალთების უკიდურესად დეკორატიულ-სტილიზებულად გადაწყვეტილ

კომპოზიციებს კიდევ ერთხელ, დამატებით აფორმებენ მხატვრულად. აქ ერთგვარი ორსახოვანი მხატვრული ენა ჩნდება. თითქოსდა ერთი შეხედვით ქაოტურად გაბნეული ჭკირული არეების ფონზე მოწესრიგებული, კარგად გააზრებული კომპოზიციური სქემა იგება, რომელიც აღნიშნული მხატვრული ეფექტებით მეტყველებს.

ბალთების კომპოზიციებში შემუშავებული მხატვრული ნორმები გვაფიქრებინებს სოფელ ღების მახლობლად ლითონის მხატვრული დამუშავების სახელოსნოს არსებობას, სადაც რამდენიმე ოსტატის მიერ შექმნილი ნამუშევრები გამოირჩევა.

თავი III – ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღებისათვის

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღების საკითხი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში გადაუჭრელი რჩებოდა, რადგან გაურკვეველი იყო ამ ნივთების გენეზისი და არ არსებობდა მათი წინამორბედი ნაწარმოებები, რაც ამ მხატვრული ფენომენის თარიღის გარკვევას უშლიდა ხელს. თუმცა, მეცნიერთა გარკვეული ჯგუფი შეეცადა მათი ხნოვანების გამოვლენას სხვადასხვა მიდგომით – ერთნი ცდილობდნენ მათ დათარიღებას სამარხეული კომპლექსებიდან გამომდინარე, მეორენი მათზე ასახული სიუჟეტური სცენების განმარტების საფუძველზე, სხვანი კი მხატვრული ანალიზით. თავდაპირველად, მათი ასაკი ძალზე შორეული წარსულით, ძვ.წ. პირველი ათასწლეულის პირველი საუკუნეებით იფარგლებოდა, შემდგომ, ისინი მოგვიანო პერიოდით – ელინისტურ–რომაული ხანით დათარიღდა, რაც დროის ფართო დიაპაზონს მოიცავს. საბოლოოდ კი დადგინდა, რომ ისინი ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების მონაპოვარია და გვიანანტიკური ხანით თარიღდება. უფრო მკაფიო სურათის აღსადგენად მივყვეთ საკითხის გარშემო არსებული მტკიცებულებების თანმიმდევრობას.

3.1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღება ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის ფარგლებით

I თავში ჩვენ შევხებით იმ მკვლევართა მოსაზრებებს ბრინჯაოს ბალთების სხვადასხვა ასპექტების შესახებ, რომელთა გარკვეული ნაწილი ათარიღებს კიდევ მათ. ამათგან ერთ–ერთი პირველი პ. უვაროვა, ბალთებს ძველი ყოზანის პერიოდს აკუთვნებს თუმცა ამის დასტურად არანაირ მტკიცებულებას არ გვთავაზობს [Уварова 1900: 367].³³

³³ ძველი ყოზანის პერიოდისთვის სხვადასხვა თარიღია მიღებული – ი. დომანსკის მიხედვით ის ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულში ჩნდება და სრულდება ძვ.წ. VII ს–ში [Доманский 1984: 47]; პ. უვაროვას შემოთავაზებულ ქრონოლოგიას ემხრობა ე. ალექსეევაც [Алексеева 1949: 192]; ე. კრუპნოვი მას ათარიღებს ძვ.წ. IX–VIII საუკუნეებით [Крупнов 1960: 236–240]. როგორც ვხედავთ, ყველა შემოთავაზებული ვერსიით ძველი ყოზანის ქრონოლოგიური ეტაპი ძვ.წ. VII ს–ზე გვიანდელი არ არის.

ე. პჩელინას მიხედვით, შიდა ქართლში, სოხთასა და ურსძუარში (ზაქართა) აღმოჩენილი სამარხები გვიანელინისტური-ადრერომაული ხანით თარიღდება [Пчелина 1968: 144–146].

გ. გობეჯიშვილი თავდაპირველად შოშეთის ნეკროპოლის ნივთებს და თვით ნეკროპოლსაც ათარიღებს ძვ.წ. III-I საუკუნეებით, შოშეთის №7 სამარხში აღმოჩენილი ალექსანდრე მაკედონელის ფულის მიმზადებლობით მოჭრილ მონეტაზე დაყრდნობით [გობეჯიშვილი 1942: 360]. მკვლევარი ბრილის ნეკროპოლზე ჩატარებული სამარხეული კომპლექსების დაწვრილებითი ანალიზის შედეგად, იქ აღმოჩენილ ბალთებს უკვე დროის საკმაოდ ხანგრძლივი ინტერვალით – ადრესკვითურიდან რომაულ ეპოქამდე ათარიღებს (ადრესკვითური – ძვ.წ. VII ს – Sic!) [გობეჯიშვილი 1942: 198-200].³⁴ ამგვარი ხანგრძლივი ქრონოლოგიური დიაპაზონი დათარიღების საკითხს თავისთავად კვლავ ღიად ტოვებს.

ჭვირული ბალთების დათარიღებას ბ. კუფტინიც შეეხო სამ მონოგრაფიულ ნაშრომში. ბ. კუფტინის მოსაზრებით ბალთების თარიღის გადაწევა ძველი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების იქით ძნელია [Куфтин 1943: 26–29] იგი ე. პჩელინას მიერ აღმოჩენილ ბალთებსაც ამავე პერიოდით ათარიღებს [Куфтин 1949a: 79-80; 1949b: 21-22].

დ. ქორიძე ბალთების არსებობის ხანად ძვ.წ. უკანასკნელ მეოთხედს და ახ.წ. დასაწყის საუკუნეებს მიიჩნევს [ქორიძე 1961: 107].

მ. როსტოვეცის წერილში, რომელიც მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცულ ბალთებს ეხება, ბალთების თარიღი გვიანელინისტურსა (ძვ.წ. II-I სს.) და ადრერომაულ ხანას განეკუთვნება (ძვ.წ. II - ახ.წ. I სს.) [Rostovzev 1922: 40].

ბ. ტეხოვის აზრით, ვინაიდან „სამხრეთ ოსეთის“³⁵ ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჭვირული ბალთები მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალური ამიერკავკასიის გვიანბრინჯაოს ხანის კულტურას და ყოზანური და კოლხური კულტურის

³⁴ გ. გობეჯიშვილი მოგვიანოდ გამოცემულ ერთ-ერთ ნაშრომში კვლავ ეხება ბალთების თარიღს და ამჯერად, მას ძვ.წ. III ს-ის დამდეგიდან ახ. წ. III ს-ის მიწურულამდე საზღვრავს [გობეჯიშვილი 1952: 106]. აქ მოცემული ქრონოლოგიური ჩარჩოებიც არსებითად კვლავ ფართო რჩება.

³⁵ ბ. ტეხოვი შიდა ქართლის მთიანი ნაწილის კულტურულ ფენებში აღმოჩენილი არტეფაქტების განხილვისას ამ ტერიტორიული ერთეულის აღმნიშვნელ ტერმინად იყენებს „სამხრეთ ოსეთს“. იხ. [ტეხოვი 1969; ტეხოვი 2006]. ნაშრომში განგებ არ ვცვლი ავტორისეულ აღნიშვნას და მას კავებში ვათავსებ.

ტრადიციებს აგრძელებს, ისინი ქრონოლოგიურად უნდა დათარიღდნენ ძვ.წ. II - ახ.წ. I-II საუკუნეთა ფარგლებით [Техов 1969: 59].

მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ოსეთის სამხრეთ ნაწილში“ აღმოჩენილი ბალთები არის ადგილობრივი პროდუქცია, რომელიც დამზადებულია სკვითურ-სარმატული ხელოვნების ტრადიციებით [Техов 2006: 468]. აქვე გავიმეორებ ტეხოვის მტკიცებას, რომელიც ავტორმა ა. ტალგრენისა და შემდგომ ბ. კუფტინის დებულებებზე დაყრდნობით გაიმეორა, რომ „სკვითურ-სარმატული წიაღის გავლით, ჩვენთვის საინტერესო ბალთებს უკავშირდება ძვ.წ. III-II სს-ებით დათარიღებული სამხრეთ ურალისპირეთის ნაკეთობები, რაც თავის მხრივ წარმოადგენს ამ ბალთების ქრონოლოგიის ირიბ საყრდენს. ადრეული ეგზემპლარები, როგორც ჩანს, დაახლოებით ძვ.წ. III ს-დან ჩნდება, მათი ძირითადი ნაწილი კი მიეკუთვნება ძვ.წ. II ს-დან I-II სს-მდე პერიოდს. მათ პროტოტიპებად შეიძლება მივიჩნიოთ თლიის 245-ე და 354-ე სამარხებიდან წარმომდგარი ქამრის ბალთები, რომელიც ქრონოლოგიურად ყველაზე გვიანდელი ბალთებია თლიის ძვ.წ. I ათასწლეულის შუა ხანების კომპლექსიდან“ [Техов 2006: 468].

ა. ტალგრენის მოსაზრებასთან დაკავშირებით მსურს გავაკეთო შემდეგი შენიშვნა – ავტორთან მოხსენებული სამხრეთ ურალისპირეთის ნივთები (ანუ იგივე პერმის ფირფიტები) სრულიად განსხვავებული მხატვრული კრიტერიუმებითაა შექმნილი და მათ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებთან არანაირი საერთო არ გააჩნიათ (ტაბ. XI). პირველ რიგში, ისინი სხვადასხვაგვარი ფორმისაა, მსგავსად სკვითური ნიმუშებისა, და ბალთებისგან განსხვავებით მკაცრად ჩამოყალიბებულ ფორმალურ თუ კომპოზიციურ პრინციპს არ ემორჩილება. მათი შესრულება რადიკალურად განსხვავდება ბალთების მხატვრული სტილისგან შემდეგი კრიტერიუმებით: ა) გამოსახულებები ბრტყელია (სიბრტყობრივ პრინციპზეა აგებული) და არ გამოდიან ფონის ფარგლებიდან, ამდენად, გამორიცხულია რაიმე პლასტიკურ ამოცანებზე საუბარი; ბ) მოდელირება სრულიად განსხვავებული სახისაა: სიბრტყობრივად წარმოდგენილი გამოსახულებები დამუშავებულია ღრმად ჩაკვეთილი სქელი ღარებით, რაც გამოსახულებებს გრაფიკულ სიხისტეს ანიჭებს; გ) ფორმები სტილიზებულია ისე, რომ არ იკარგება ფიგურათა იდენტიფიკაცია, თუმცა ბალთებისგან განსხვავებით, ისინი ნაკლებ დეკორატიულია; დ) ფორმა და დამუშავება ხაზგასმულად სიბრტყობრივი და გრაფიკულია. ამ ფირფიტებს

შესრულების ერთიანი სტილი აქვს. ყოველივე ზემოთქმულიდან, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ვერაფრით ვერ მოირგებს პერმული ფირფიტების პროტოტიპის როლს. მართალია, ორივე არტეფაქტს ერთი მხატვრული ელემენტი – ჭვირულობა – აერთიანებს, მაგრამ მათ შორის მხატვრული სტილი კატეგორიულად განსხვავებულია. ამდენად, პერმის ფირფიტებზე დაყრდნობით, მცდარია ბალთების თარიღის გადატანა ასეთ ადრეულ ხანაში.

ბ. ტეხოვის მოსაზრებას, რომ ბალთები ადგილობრივად დამზადებული ნაკეთობებია, გარკვეულწილად შიდა ქართლის ბალთების თანმხლებ სამაროვნებში აღმოჩენილი რამდენიმე არტეფაქტის მხატვრული სტილიც ამაგრებს. მაგ., სოფ. იკოთში (ახალგორის მუნიციპალიტეტი), სოფ. არჯინარაგში და სოფ. სტირფაზში (ჯავის მუნიციპალიტეტი) აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული წრიული საკიდები ამის ერთ-ერთი მკაფიო დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ (ტაბ. XII).³⁶ მათზე ასახული მხატვრული ტენდენციები და შესრულების ხასიათი ბრინჯაოს ბალთებზე წარმოდგენილი სახეებისა და დამუშავების ანალოგიურია. არჯინარაგის და სტირფაზის საკიდებზე წრიული შიდა სივრცე აქ ჩაწერილი ჯვრული მკლავებით ოთხ თანაბარ ნაწილადაა დაყოფილი. ჯვრის მკლავების გადაკვეთის წერტილში, წრის ცენტრში და მკლავების ბოლოებში, ხარის სკულპტურული თავებია. ისინი საკიდების ბრტყელ არშიებზეა მირჩილული. ხარის თავებზე გრეხილით შესრულებული რქებია დასმული. ხარის თავი ძალზე ლაკონიურად არის გამოსახული – წინ წამოყვანილი ტრაპეციის ფორმის გაბრტყელებული „დრუნჩით“ და გრეხილი რქებით. ანალოგიური თავებია წარმოდგენილი იკოთის საკიდზე, თუმცა ნივთის ქვედა მონაკვეთის დაზიანების გამო დაკარგულია ხარის ერთი თავის გამოსახულება. ეს საკიდი დანარჩენთაგან იმითაც სხვაობს, რომ აქ, წრიულ ღიობში ჯვრის ნაცვლად სახედრის ფიგურაა ჩართული. სამივე ნივთზე მირჩილული ხარის თავები ანალოგიურია ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე გამოსახული დამატებითი ხარის თავის ზოგიერთ გამოსახულებასთან (ტაბ. XII). ამას გარდა, სამივე საკიდის არშია მორთულია ბალთების არშიების მსგავსად – ლილვებით გამოყოფილი გრეხილებით. მათი შესრულების ხასიათიც ბალთების არშიათა დამუშავების მსგავსია.

³⁶ ამ საკიდთა გრაფიკული ჩანახატები იხ. [Техов 2006: 512, სურ. 27; 520, სურ. 36].

შიდა ქართლის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ბალთებს ეხება ა. სლანოვიც, რომელიც მათ ძვ.წ. I ათასწლეულის I საუკუნეებს აკუთვნებს [Сланов 1980a; 1980b: 220].

საფრანგეთში, ჩერნუსკის მუზეუმში დაცულია ერთი ბალთა. ის კატალოგში შესულია, როგორც ძვ.წ. VIII-III საუკუნეებით დათარიღებული ნიმუში [Ville de Paris 1954: 60]. ამგვარი ქრონოლოგიაც დროის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს. თუ რის საფუძველზეა ასეთი ქრონოლოგია მოცემული, დასაბუთებული არ არის. ამ კატალოგში გამოქვეყნებული ნიმუში იმ მცირერიცხოვანი ბალთების რიცხვში შედის, სადაც უკანთავმოზრუნებული ირმების ხაზგასმულად დეკორატიული სახეა მოცემული – ირმების კისერი დაფარულია რამდენიმე მწრივად განლაგებული, ოვალური ფორმის ფრინველის მამკობი ბუმბულების იმიტაციით, თავი კი აშკარად ფრინველისა აქვს, წაგრძელებული დაღებული ნისკარტით. ფიგურის ფეხები ძლიერ მორკალული ფორმით ბოლოვდება, რაც გარდა სემანტიკური მნიშვნელობისა, დეკორატიულობის ხაზგასმული ელემენტია. აღსანიშნავია, რომ ზუსტად ამგვარი ბალთა დაცულია ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. მისი აღმოჩენის ადგილი უცნობია [ხიდაშელი 1972: ტაბ. XVII, № 168].

ფრ. ჰანჩარი ბალთების დათარიღებისას აღნიშნავს, რომ მათი გავრცელების ქრონოლოგიური დიაპაზონი სავარაუდოდ კავკასიაში სკვითების გამოჩენიდან ქრისტიანობის დასაწყისამდე შემოიფარგლება [Hančar 1931b: 51]. თუ კავკასიაში სკვითების გამოჩენის ხანად მივიჩნევთ ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებს, ხოლო ქრისტიანობის დასაწყისს დაუუკავშირებთ ახ.წ. I საუკუნეს, მაშინ, ფრ. ჰანჩარის აღნიშნული მოსაზრების თანახმად, ბრინჯაოს ბალთების დათარიღება საკმაოდ ფართო ქრონოლოგიური ჩარჩოთი იფარგლება. დათარიღების ასეთი ინტერვალები არ მიმაჩნია სარწმუნო და მყარ ქრონოლოგიურ პოსტულატად.

განიხილავს რა ბალთების დათარიღების შესახებ ზემოჩამოთვლილ ავტორთა უმეტესი ნაწილის მოსაზრებებს, მ. ხიდაშელი დასკვნის სახით აყალიბებს მათ ქრონოლოგიას და მიიჩნევს, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების არსებობის ხანად მიჩნეული უნდა იყოს გვიანელინისტური-გვიანრომაული ხანა: ძვ.წ. II – ახ.წ. II-III საუკუნეები [ხიდაშელი 1972: 17]. თუმცა, ეს დათარიღებაც ემხრობა იმ ფართო ქრონოლოგიურ ჩარჩოთა რიგს, სადაც დროის ხანგრძლივი მონაკვეთია მოცემული.

გ. ყიფიანი მიიჩნევს, რომ ბალთები ჩამოყალიბდა ძვ.წ. III საუკუნის ბოლოსა და ახ.წ. II-ის დასაწყისში [ყიფიანი 1999: 16; ყიფიანი 2000: 89].

3.2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღება ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით

წინარე ქვეთავში მოხმობილ სამეცნიერო ნაშრომებში მოყვანილი თარიღები ძველი წელთაღრიცხვის სხვადასხვა საუკუნეს მოიცავს. როგორც დავინახეთ, ხშირ შემთხვევაში ქრონოლოგიური ინტერვალები საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდს შეადგენს, რაც დათარიღების საკითხს არსებითად ღიად ტოვებს. გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების თარიღი ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებშიც გადადის. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მოცემული დათარიღებანი არ არის საკმაოდ დამაჯერებელი. ცალკე ჯგუფად უნდა გამოვყოთ ის ნაშრომები, სადაც ბალთების გავრცელების თარიღი ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით ანუ გვიანანტიკური ხანით შემოიფარგლება. ნაშრომები ძირითადად არქეოლოგიური ხასიათისაა და ეყრდნობა იმ კონკრეტული სამარხეული კომპლექსის შემცველ მასალას, სადაც ბალთებია აღმოჩენილი.

გვიანანტიკური ხანის საყოველთაოდ ცნობილ არტეფაქტებთან ერთად კლდეეთის სამაროვნიდან, ბრინჯაოს ერთი ჭვირული ბალთაც არის აღმოჩენილი [ლომთათიძე 1957: ტაბ. XIV, 2].³⁷ როგორც ნაშრომის ავტორი, გ. ლომთათიძე აღნიშნავს, ბალთა „ღებური“ ტიპისაა. ის წარმოადგენს ოთხფიგურიანი ბალთების ტიპს, სადაც ცენტრალური ცხოველი წინ მიმართული სტილიზებული ირემია, ექვსი წრიული ფორმით ჩახვეული რქით. მის ირგვლივ თავმოყრილი სამი მცირე გამოსახულება ძაღლების დამატებით ფიგურებს წარმოადგენს. ჩარჩოს ფართო არშია შემკულია ორი წვრილი ლილვით გაყოფილი წნული ორნამენტის ორი მწკრივით.

³⁷ კლდეეთი მდებარეობს ზესტაფონის რაიონში, მის სამხრეთით 7 კმ-ზე. აღსანიშნავია, რომ ექსპედიციამდე კლდეეთელებს ეს ბალთა მიწის დამუშავების დროს აღმოუჩენიათ. თუმცა ეს ხელს არ უშლის მის დათარიღებას, რადგან ექსპედიციის მიერ გათხრილი სამარხებიც და მათში შემავალი ნივთებიც განსახილველია, როგორც პრაქტიკულად თანადროული (ავტორის ხაზგასმით) და მათი ხნოვანება ერთი, სახელდობრ, ახ.წ. II საუკუნის ფარგლებში ექცევა. იხ. [ლომთათიძე 1957: 12].

ჩარჩოს კუთხეებს ტრადიციულად წვერწამახული კოპები ამშვენებს, რომელთაც ძირში, ღების ბალთებისთვის დამახასიათებელი გლუვი ლილვი შემოუყვება. ირმის თემო და მკერდი კონცენტრული წრეების მკაფიო ღარებითაა აღნიშნული. ამ ტიპის ბალთები ნაშრომში გამოყოფილი კლასიფიკაციის მიხედვით მიეკუთვნება III იკონოგრაფიული ჯგუფის I სტილურ ქვეჯგუფს (შესადარებლად იხ. შოშეთის ბალთა, ტაბ. V, 1).

კლდეებში ჭვირული ბალთის გარდა ერთი ფრიად საგულისხმო ნივთიც აღმოჩნდა, რომელიც მხატვრულ-სტილური ნიშნებით ძლიერ მსგავსებას ავლენს ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების პლასტიკურ ტენდენციებთან. ესაა ბრინჯაოს ბალთა ცხენოსნის გამოსახულებით (ტაბ. XIII).³⁸ ამ ბალთაზე უპირველესად ყურადღებას იპყრობს ცხენის ფიგურის მხატვრული დამუშავების ის ასპექტები, რომლებიც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფიგურათა მოდელირების ძირითადი სტილური კატეგორიებია – S-ებრ ფორმას მიახლოებული ცხენის ტორსი ბალთების ცენტრალურ ფიგურათა მსგავსად, პროფილში წარმოდგენილი და მარჯვნივ მიმართულია. სხეულის ორი ძირითადი ნაწილის – მკერდისა და თემოს დიფერენცირებული ნაწილები გლუვი და ამოზურცულია, ზუსტად ისე, როგორც ბალთის ცენტრალური ცხოველებისა. ეს ორი კომპონენტი რბილ და მდორე ზედაპირებს ქმნის. დამახასიათებლად ერთიანია მათი ფორმებიც – მომრგვალებული თემო და თანდათან დავიწროებულ, ბოლოში მსუბუქად მორკალულ კისრის ფორმაში გადასული მკერდი. ნიშანდობლივია ცხენის კუდიც – ის S-ებრი ფორმის, დაბლა დაშვებული სქელი ლილვია. ის ბოლოში სპირალურად იხვევა. მართალია ბალთებზე ამგვარი კუდი ხშირად ცხოველის ზურგზეა გადებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში, მის მდებარეობას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს – მთავარი მისი სპეციფიკური ფორმა და მოდელირებაა. აქ იმ „ლილვისებრ პლასტიკასთან“ გვაქვს საქმე, რომელიც არაერთხელ იქნება მომდევნო თავებში აღნიშნული, როგორც ლურისტანული და გვიანანტიკური „ქართული“ ლითონმქანდაკელობის ხაზგასმული იკონოგრაფიული ნიშანი.

ჭვირული ბალთების ფიგურათა მსგავსია ცხენის ფეხების აგებულება და დაყენების მანერა – სახსრებში მკვეთრად მოხრილი, ზედა წამახული ბოლოებით.

³⁸ იხ. გ. ლომთათიძის ნაშრომში [ლომთათიძე 1957: 74, სურ 12, ტაბ. VIII1].

განსხვავება მხოლოდ ჩლიქების ფორმაში მდგომარეობს – ბალთებზე ის ბრტყელი და არადიფერენცირებულია, ამ ფიგურაზე კი რელიეფური – ოდნავ ამობურცული ზედაპირების რბილი გრადაციებით.

ბალთებისგან განსხვავებით სრულიად სხვაგვარადაა მოცემული ცხენის თავი. – ცხენის აღკაზმულობას მხოლოდ აღვირი და მკერდზე შემოვლებული დეტალი, სავარაუდოდ, სადავე წარმოადგენს. ორივე არასწორი მოყვანილობის, რელიეფურად ამობურცული ლილვია.

განზრახ არ შევჩერდები მხედრის ფიგურაზე, რადგან კვლევის ამ კატეგორიისათვის არ არის საინტერესო, თუმცა აღვნიშნავ, რომ ცხენის მსგავსად ისიც აბსოლუტურად გლუვია.

ცხენის ფიგურას სხვა რაიმე მამკობი ნიშანი არ გააჩნია. ის გლუვია და მისი არსებითი მხატვრული მიდგომა სილუეტისა და რელიეფის რბილი გრადაციების შერწყმითაა გამოვლენილი, ზუსტად ისევე, როგორც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფიგურატიულ პლასტიკაში.

ცხენის ტორსი რევერსიდან ღრუა. მასზე ორი მარყუჟია მირჩილული, რომელშიც სარტყელი გადიოდა.

არსებითია ის, რომ კლდეეთის ცხენი ამ მხატვრულ–სტილური მონაცემებით ბრინჯაოს ჭვირული ბალთებზე გადმოცემული ცხენების მსგავსი კი არ არის, არამედ, ირმის ფიგურებისა.

ფიგურა ჩარჩოში არ არის მოთავსებული. ის ინდივიდუალური რელიეფური არტეფაქტია, რომლის ფონსაც სარტყელი და ადამიანის სხეულის ის ნაწილი წარმოადგენდა, სადაც ის მაგრდებოდა.

კლდეეთში აღმოჩენილი ნივთები საკმაოდ უხვია. ისინი დაჯგუფებულია ტიპოლოგიის მიხედვით და შესაბამისად, თანმხლები ინვენტარის მიხედვითაა დათარიღებული. ამ ქვეთავში მხოლოდ იმ ნივთებს გამოვყოფთ, რომელიც დათარიღებისა თუ მხატვრული თავისებურებების მხრივ საერთო იქნება, როგორც ბალთებთან, ისე ეპოქის იმ საერთო მხატვრულ ტრადიციებთან, რომელიც გვიანანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე იყო დამკვიდრებული. მოხმობილი იქნება ასევე სხვა ტიპის პარალელური მასალაც. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ბრინჯაოს ლახტისთავი [ლომთათიძე 1957: ტაბ. VII], ავტორის ცნობით, ეს ლახტისთავი ქუთაისის ისტორიულ–ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული

ლახტისთავის მსგავსია, რომელიც რაჭის სოფელ ღებში უპოვიათ. ამ ნივთთან დაკავშირებით საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ჩრდილოეთ ოსეთის ტერიტორიაზე, სოფელ კამუნთაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ლახტისთავი ტიპოლოგიურად ამ ორს უახლოვდება [Уварова 1900: ტაბ. XCVII,3; ლომთათიძე 1957: 14], ბორში აღმოჩენილი ლახტისთავი კი ტიპოლოგიურად განსხვავდება კლდეეთურისგან, თუმცა ისიც მათსავით ახ.წ. პირველ საუკუნეებს მიეკუთვნება [ლომთათიძე 1957: 14].

მინის სასმისის ნატეხი³⁹ – ესაა მოხდენილი ჭურჭლის ნატეხი, რომელიც კლდეეთის გარდა, საქართველოს ტერიტორიაზე ამავე პერიოდის სხვა სამარხეულ კომპლექსებშიც გვხვდება, მაგ., მცხეთის სადგურის აკლდამაში, ზაჰესთან, რამდენიმე მსგავსი ნატეხი ცნობილია რუსთავიდან, თუმცა უფრო გვიანდელი ფენებიდან. ამგვარი ჭურჭლის ნატეხები თავს იჩენს ურბნისშიც, გვიანანტიკურსა და ადრეულ შუა საუკუნეთა ფენებში [ლომთათიძე 1957: 23].

მინის ფლაკონი – მიეკუთვნება იმ ტიპს, რომელიც საკმაოდ გავრცელებულია ახ.წ. I-III საუკუნეებით დათარიღებულ სამარხებში [ლომთათიძე 1957: 23, სურ. 5, 1; ტაბ. IX, 19].

აღსანიშნავია ირმის ბრინჯაოს ქანდაკება და ერთმანეთზე შედუღებული ოთხი ზარაკი (აქტის № 22-ბ) [ლომთათიძე 1957: ტაბ. IX, 1, 4]. ირმის ამგვარი ქანდაკებანი ცნობილია ღების სამარხეული ინვენტარიდანაც, რომელიც ძველი წელთაღრიცხვის ბოლო საუკუნეებითა და ახალი წელთაღრიცხვის პირველ სამ საუკუნეს მიეკუთვნება [ლომთათიძე 1957: 80]. ერთმანეთზე შედუღებული კონუსისებრი ფორმის დაფანჯრული ზარაკები ტოლფერდა სამკუთხედის ფორმის ღიობებით მრავლადაა აღმოჩენილი ახალი წელთაღრიცხვის პირველი სამი საუკუნეებით დათარიღებულ სამარხებში. აღსანიშნავია, რომ შიდა ქართლში, სოფელ ჯრიაში (ჯავის მუნიც.) აღმოჩენილ საკიდზე ირმის ფიგურები და ოთხი კონუსური, დაფანჯრული ზარაკებია ჩამოკიდებული. ეს ნივთი ძლიერ მსგავსებას ავლენს კლდეეთში აღმოჩენილ არტეფაქტებთან, ხოლო სამსხივიანი სამკუთხა ფორმის ჭვირული ფირფიტა, რაზეც ზარაკებია ჩამოკიდებული – მცხეთის სადგურთან 1943 წ. შემთხვევით აღმოჩენილ კრამიტსამარხში მიკვლეულ საკიდთან იჩენს მსგავსებას.

³⁹ საველე წიგნში გატარებულია, როგორც „0 სამარხი“, № 7.

კრამიტსამარხი ახ.წ. I – III საუკუნეებით თარიღდება [ლომთათიძე 1957: 80; Куфтин 1949 b: 25, ტაბ. VI, 3].

სამარხეული კომპლექსების დათარიღების ერთ-ერთ ყველაზე სარწმუნო წყაროს ნუმიზმატიკური მასალა წარმოადგენს. კლდეეთის სამაროვანზე სხვადასხვა ტიპის მონეტებია აღმოჩენილი, რომელთა უმრავლესობა ახ.წ. I-II საუკუნეებშია მოჭრილი. ამათგან გამოიყოფა ოქროს “კოლხური სტატერების” ჯგუფი (13 მონეტა), რომელიც სარწმუნოდ თარიღდება ახ.წ. II საუკუნით [ლომთათიძე 1957: 93; Капанაძე 1949].

ვერცხლის მონეტებიდან გამოირჩევა ათი რომაული დინარი, ავგუსტესი (ძვ.წ. 27–ახ.წ. 14 წწ.); ექვსი პართული დრაქმა, გოტარზისა (ახ.წ. 40–51 წწ.); კესარიული დიდრაქმა, ნერვასი (ახ.წ. 96–98 წწ.); კესარიული დიდრაქმა, ანტონინე პიუსისა (ახ.წ. 138–161 წწ.); კესარიული დიდრაქმა, მარკუს აურელიუსისა (ახ.წ. 161–180 წწ.).

კლდეეთის სამაროვანი რომ ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით დათარიღებული ძეგლია, გარდა ზემოჩამოთვლილისა, მოწმობს ის მდიდარი მხატვრული მასალაც, რომელიც ამ სამაროვნის გამორჩეულ ჯგუფს წარმოადგენს. მასში შედის ის ნივთები, რომელიც გვიანანტიკური ხანის იბერიაში ე.წ. „არისტოკრატიული ფენის“ მხატვრულ – კულტურულ ფენომენს წარმოადგენს. ესენი ძირითადად ნახევრად ძვირფასი ქვებით ინკრუსტირებული ოქრომჭედლობის ნიმუშებია, რომელიც ამ პერიოდის არმაზისხეცსა და ბაგინეთში პიტიახშთა ნეკროპოლებზეა აღმოჩენილი. კლდეეთი ამ რიგის ძეგლთა ერთ-ერთი ნიშანდობლივი კერაა [ლომთათიძე 1957: 93].⁴⁰

ამრიგად, კლდეეთის სამაროვანზე მიკვლეული მასალა სანდო წყაროა საიმისოდ, რომ სამაროვანი და, შესაბამისად, მასში აღმოჩენილი ნივთებიც ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეებით, კერძოდ კი II საუკუნით დათარიღდეს.

მომდევნო კომპლექსი რომელშიც ბრინჯაოს ბალთაა გამოვლენილი შიდა ქართლში, სოფელ ზახორშია (ახალგორის მუნიციპალიტეტი). აქაც ბრინჯაოს ერთი ჭვირული ბალთა აღმოჩნდა (152 X 150 მმ) [ჯავახიშვილი 1987: ტაბ. X, 1]. ბალთის კომპოზიცია მრავალფეგურიანი და რთულია – A – ირემი; B – ორმაგი პროტომიანი ცხოველი (სავარაუდოდ ირემი); B 1 – პროტომის თავზე ხარის სკულპტურული თავი; C – ერთმანეთის თანმიმდევრობით გამოსახული ორი ძაღლი; D – კვიცი. ბალთა

⁴⁰ამ რიგის არტეფაქტები დაწვრილებით იხ. [მცხეთა I 1955; ჩუბინაშვილი 2007].

დაზიანებულია – ირმის სხეული რამდენიმე ადგილას ამოტეხილია, ჩარჩო ერთ ადგილას გადატეხილი.

ამ კომპლექსში შემავალი ნივთები სარწმუნოდ თარიღდება ახ.წ. I-III საუკუნეებით. ამათგან გამორჩეულია მშვილდსაკინძები, დაფანჯრული ზარაკები, ვერცხლის ბეჭედი [ჯავახიშვილი 1987: ტაბ. XI, 2]. ამ ტიპის ბეჭდები საყოველთაოდ გავრცელებულია როგორც მთელ რომაულ სამყაროში, ისე მისი გავლენის სფეროში მყოფ ქვეყნებში. ეს ბეჭდები კარგად თარიღდება ახ.წ. III საუკუნით [ჯავახიშვილი 1987: 78]. კოლექციაში ასევე გვიანანტიკური ხანით დათარიღებული მძივებიცაა [ჯავახიშვილი 1987: ტაბ. XII, 1]. დაბოლოს, აქ მოიპოვება ვერცხლის პართული დრაქმა გოტარზესი (ახ.წ. 41–51 წწ.). გოტარზეს მონეტები ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე მრავლად იყო მიმოქცევაში ახ.წ. I-III საუკუნეებში [ჯავახიშვილი 1987: 79, ტაბ. XI, 5]. ამრიგად, ზახორის კომპლექსში გამოვლენილი ნივთები უკლებლივ თარიღდება ახ.წ. I-III საუკუნეებით. შესაბამისად, აქ აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთაც ამავე ხანასაა მიკუთვნებული.

ამავე კონტექსტში განიხილება იმერეთში, ჩხარის რაიონში, ოქონის გორის სამაროვანზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს ერთი ბალთაც (14,5 X 13, 5 სმ; ჩარჩოს სიგანე – 2, 5 სმ) [ბრაგვაძე 1997: ტაბ. IX, 3]. ბალთაზე კვლავ ოთხფიგურიანი კომპოზიციაა მოცემული – A – ცხენი; B – ხარი; C – ძაღლი; D – ფრინველი (ზედხედით). როგორც ცნობილია ჩხარის ბალთის ანალოგიური ქვემო გოსტიბეს (შიდა ქართლი) სამაროვნის №7 სამარხშია აღმოჩენილი [ბრაგვაძე 1997: 25]. აქ ბალთასთან ერთად ორი მონეტაც იყო მიკვლეული – ავგუსტუს I-ის და არტაჰან II-ის, რაც გარკვეულწილად აადვილებს კომპლექსის და მასთან ერთად ბალთის დათარიღებას. ავგუსტუს I-ის და სეპტიმიუს სევერუსის მონეტები აღმოჩნდა ჩხარის № 9 სამარხშიც, ამიტომ ამ ორი ბალთის (ჩხარისა და გოსტიბესი) დათარიღება ახალი წელთაღრიცხვით აღარ უნდა იწვევდეს ეჭვს, კერძოდ, ისინი ახ.წ. II საუკუნის მიწურულითა და III საუკუნით თარიღდება [ბრაგვაძე 1997: 26; 28].

ჭიათურის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მდინარე ყვირილას მარცხენა ნაპირზე ნაქალაქარი ჯიეთი მდებარეობს, სადაც გამოყოფილია ოცდაცხრა სამარხი. აქ არსებულ სამარხებში ბრინჯაოს ჭვირული ბალთებიც მოიპოვება. ისინი აღმოჩენილია №№ 7, 11, 20, 21, 25 სამარხებში და ძირითადად II-III საუკუნეებით თარიღდება სამარხეულ კომპლექსში შემავალი ნივთების ანალიზის საფუძველზე

[სონდულაშვილი 2006: 74–84; ტაბ. XXVIII, 7; XXIX, 12; XXXI, 22; XXXII, 26; XXXIII, 27; XXXV, 34].

შიდა ქართლში, ე.წ. მონასტრის სამაროვანზე აღმოჩენილი ჭვირული ბალთებიც ახ.წ. I-II საუკუნეებით თარიღდება [Гаглоев 1980: 31; Гаглоев 1986: 238]. სამაროვნის №6 სამარხში ერთი ჭვირული ბალთა აღმოჩნდა [Гаглоев 1980: ტაბ. II, 2]. ბალთაზე ოთხფიგურიანი კომპოზიციის მოცემული – A – წინ მიმართული ირემი, ორად გატოტვილი და ვოლუტისებრად ჩახვეული რქებით; B – სავარაუდოდ ძაღლი; C – ძაღლი; D – ფრინველი (ამორფული სხეულით). როგორც ვხედავთ ამ ბალთაზე ოთხფიგურიანი სტანდარტული კომპოზიციური სქემაა მოცემული. აქვეა აღმოჩენილი გემიანი ოთხი ბეჭედი, რომელიც გვიანანტიკური ხანით თარიღდება [Гаглоев 1980: 24–25]. ასევე ბრინჯაოს ფიბულა – ის მიეკუთვნება ფიბულათა იმ ტიპს, რომელიც რომის პროვინციებიდან წარმოდგება სახსრიანი, რკალისებრი ტიპის ფირფიტოვანი კორპუსით. ფიბულას თან ახლავს წარწერა – AVCISSA [Гаглоев 1980: ტაბ. 2, 11]. ავტორის თანახმად, ამ ტიპის ფიბულები ყველაზე დიდი რაოდენობით ევროპაში მოიპოვება და თარიღდება ახ.წ. I საუკუნის I ნახევრით. მათ ახ.წ. III საუკუნესაც მიაკუთვნებენ [Гаглоев 1980: 25–26].

ამავე სამარხშია აღმოჩენილი თვლოვანი მძივები – მუქი მწვანე მინისა, რომელიც დამახასიათებელია ჩრდილო შავიზღვისპირეთისათვის და თარიღდება ახ.წ. I-II საუკუნეებით [Гаглоев 1980: 27; ტაბ. 2, 18]. აღვირები საყბურებითურთ თარიღდება ახ.წ. I-II საუკუნეებით [Гаглоев 1980: 31].

დაბოლოს, მონეტები – ალექსანდრე მაკედონელის მიმზამველობით მოჭრილი სტატერები, რომელიც საქართველოს ტერიტორიაზე მიმოქცევაში იყო ძვ.წ. I საუკუნიდან ახ.წ. II საუკუნის ბოლომდე [Гаглоев 1980: 31].

მონასტრის სამაროვნის № 6 სამარხს ინვენტარის მიმოხილვის საფუძველზე, რ. გაგლოევი ახ.წ. I საუკუნის მიწურულითა და II საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს [Гаглоев 1980: 31].

ამავე სამაროვნის № 12 სამარხშიც აღმოჩნდა ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთა. მათგან ერთი ორფიგურიანი ბალთების რიგს მიეკუთვნება, სადაც A – უკანთავმოზრუნებული ირემია; D – ფრინველი. მეორე ბალთა კი ტიპოლოგიურად განსხვავდება ფიგურულგამოსახულებიანი ბალთებისგან. ჩარჩოს შიგნით რადიალურად განლაგებული რვასხივიანი გამოსახულებაა. ჩარჩოს კუთხეებშიც და

სხივების დაბოლოებებზეც კოპებია, სხივები კი ორნამენტირებულია წნული მოტივით [Гаглоев 1986: ტაბ. XCIX, 2]. სამარხების დამატარილებელ მასალას წარმოადგენს ფიბულები [Гаглоев 1986: ტაბ. XCIX, 5], რომელთა ანალოგიები ცნობილია პანტიკაპეიდან (ჩრდ. შავიზღვისპირეთი) და სოფ. კამუნთიდან (ჩრდილო ოსეთი). ისინი დათარიღებულია ახ.წ. II საუკუნით. მონასტრის ფიბულას რ. გაგლოევი უფრო ადრეულად მიიჩნევს, მით უმეტესად, რომ მასთან ერთად აღმოჩნდა ოქტავიანუს ავგუსტუსის ვერცხლის მონეტა (ძვ.წ. 27–ახ.წ. 14 წწ.) [Гаглоев 1986: 234]. ამ მონეტის გარდა, აღმოჩენილია ოქტავიანუს ავგუსტუსის ორი დინარი, ძლიერ ეროზირებული სპილენძის მონეტა და იმპერატორ ტიბერიუსის ვერცხლის რომაული მონეტა [Гаглоев 1986: ტაბ. XCIX,8; XCIX, 9; XCIX, 10]. რ. გაგლოევი თვლის, რომ მონასტრის სამაროვნის ინვენტარი იმის საშუალებას იძლევა, რომ სამარხები დათარიღდეს ახ.წ. I–III საუკუნეებით. აქედან, №№ 12, 13, 15, 17, 19, 20 მიეკუთვნება ახ.წ. I–II საუკუნეებს, ხოლო №№ 11, 14, 16, 18 – ახ.წ. II–III საუკუნეებს [Гаглоев 1986: 238]. რადგან ჩვენთვის საინტერესო ნივთი – ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა აღმოჩნდა № 12 სამარხში, შესაბამისად, ისიც ახ.წ. I–II საუკუნეებით შეიძლება რომ დავათარიღოთ.

რ. გაგლოევის ნაშრომში აღნიშნულმა ბრინჯაოს მომინანქრებულმა ფიბულებმა არქეოლოგ ლ. ფანცხავას ყურადღებაც მიიპყრო იმით, რომ ჭვირული ბალთების თანმხლებ ინვენტარში ისინი ხშირად ჩნდებოდნენ. რაჭაში, შოშეთის ნეკროპოლზე № 1 ქვაყუთის სამარხში, 1936 წლის გათხრების დროს სხვა სამარხეულ ინვენტართან ერთად, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა და ბრინჯაოს მომინანქრებული ფიბულაც აღმოჩნდა. მკვლევარმა მიზნად დაისახა რა, დაედგინა სამარხის თარიღი, სწორედ ფიბულის თარიღის დადგენას შეუდგა, რის შედეგად ახ.წ. II–III საუკუნეები გამოიკვეთა.⁴¹ ამრიგად, ამ ერთი ნივთის თარიღის კვლევიტაც, რომელიც ბრინჯაოს

⁴¹ სამწუხაროდ, ლ. ფანცხავას მიერ ჩატარებული კვლევა გამოქვეყნებული არ არის და ინფორმაცია მოპოვებულია მისი ხელნაწერის მეშვეობით, რისთვისაც ავტორს უღრმეს მადლობას მოვახსენებ. მკვლევარს ჩამოთვლილი აქვს ის სამაროვნები და სამარხები სადაც ბრინჯაოს მომინანქრებული ფიბულა–ბროშებია აღმოჩენილი, ესენია: ბორი (3 ცალი), ფიბულები დათარიღებულია II ან III საუკუნის დასაწყისით. როხთას №1 სამარხი, ფიბულა დათარიღებულია გვიანელინისტური და პართული ხანით; სტირფაზის სამაროვნის №19 სამარხი (1964 წლის გათხრები), ფიბულა დათარიღებულია II საუკუნით; მონასტრის სამაროვნის №14 სამარხისეული პანტერის ფორმის ფიბულა–ბროშიც დათარიღებულია II საუკუნით; ამავე სამაროვნის №16 სამარხის ფიბულა–ბროშიც როგორც ჩანს, II საუკუნით უნდა თარიღდებოდეს; მცხეთის სამაროვნის №1 კრამიტყუთის ფიბულა–ბროში დათარიღებულია I–III და II–III საუკუნეებით; კიკეთში, შემთხვევით აღმოჩენილი სამარხეული ინვენტარისეული ფიბულა–ბროში დათარიღებულია II–III საუკუნეებით [ფანცხავა 2002].

ჭვირული ბალთების შემცველ სამარხეულ ინვენტართა თითქმის უცვლელი თანმხლები არტეფაქტია, ვფიქრობ, კიდევ უფრო გამყარდა ბალთების სავარაუდო თარიღი – ახ.წ. პირველი საუკუნეები (I-III საუკუნეები).

1972 წ. გამოქვეყნდა არქეოლოგ გ. ნემსაძის წერილი “*ბრინჯაოს ნივთებიანი სამარხი ძამას ხეობიდან*”. წერილის მიზანი იყო მდ. ძამას ხეობაში, სოფელ სუქანაანთ-უბანში აღმოჩენილი ნივთების ერთი სამარხეული კომპლექსისთვის მიკვთვნება და მათი თარიღის დადგენა [ნემსაძე 1972: 23–31, ტაბ. I, 12]. ბრინჯაოს სხვა ნივთებთან ერთად იქ ერთი ჭვირული ბალთაც აღმოჩნდა. ავტორის ცნობით, ბალთა მიცვალებულის წელის არეში მდებარეობდა ტყავის ქამრის ნაშთთან ერთად, რასაც ბალთაზე არსებული სარტყლისთვის განკუთვნილი ორი კაუჭიც უნდა მიუთითებდეს [ნემსაძე 1972: 29]. გ. ნემსაძე სამარხში აღმოჩენილი თანმხლები ინვენტარის და მოხმობილი ბიბლიოგრაფიული მასალის განხილვის საფუძველზე ასკვნის, რომ სუქანაანთ-უბნის სამარხეული ნივთების თარიღი, ძირითადად ახ.წ. II ს. ემთხვევა, ხოლო იქ აღმოჩენილი მძივებიანი საყურეების მეშვეობით კი ახ.წ. III საუკუნესთანაც ამყარებს კონტაქტს. ამიტომ, იგი სუქანაანთ-უბნის ნივთებს და მათ შორის ჭვირულ ბალთასაც ახ.წ. II-III სს-ით ათარიღებს [ნემსაძე 1972: 29–30].

ბალთებთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს ჯ. კერტისი. ეყრდნობა რა კლდეეთის სამაროვნის მასალას, ბალთებს ისიც ახ.წ. I-II საუკუნეებს აკუთვნებს. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ კლდეეთში მიკვლეული მასალა ამყარებს ამ დათარიღებას. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ჩვენს მიერ ზემოთ ნახსენებ მინის ფლაკონზე, ფიბულასა და სამკაულზე, რომლებიც ამ საუკუნეებით იფარგლებიან [Curtis 1978: 92]. ჯ. კერტისი თვლის, რომ დათარიღებისთვის ყველაზე სარწმუნო ნუმიზმატიკური მასალაა [Curtis 1978: 92]. აქ აღარ შევუდგები მის მიერ მონეტების ჩამონათვალის დასახელებას, რადგან ისინი უკვე ნახსენები გვაქვს კლდეეთის სამაროვნის განხილვისას. საგულისხმოა, რომ ჯ. კერტისს კლდეეთის ინვენტარის მიხედვით, ე. პჩელინას მიერ გათხრილი სოხთას ბალთების დათარიღებაც გადააქვს ამავე საუკუნეებში [Curtis 1978: 92]. ამ საუკუნეებით დათარიღების გასამყარებლად მოჰყავს ბრიტანეთის მუზეუმში დაცული ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, რომელსაც დოქტორმა პოლ კრედოკმა რენტგენული გამოკვლევა ჩაუტარა. ერთ-ერთი ბალთის მეტალურგიული შემადგენლობა შეიცავდა კალიან ბრინჯაოში ნარევ ტყვიას. დანარჩენი ორი ბალთა კი თითბერისა აღმოჩნდა. პ.

კრედოკის კვლევამ დაგვანახა ის, რომ თუმცა თითბერი ძვ.წ. I საუკუნემდე იყო ცნობილი, მაინც ძალზე იშვიათად გამოიყენებოდა. ტექნოლოგიურმა ინოვაციამ თითბრის პროდუქცია მისაღები გახადა და უკვე ახ.წ. I საუკუნისთვის თითბერი ფართოდ გამოიყენებოდა დეკორატიულ ლითონმქანდაკებლობაში. ორი თითბრიანი მინარევის ფორმამ ტყვიისა და კალის უმნიშვნელო რაოდენობით, პ. კრედოკი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ბალთები ახ.წ. I-II საუკუნეებით თარიღდება – ხანა, როდესაც ამგვარი ტიპის მინარევები (შენადნობები) ძალზე გავრცელებული იყო [Curtis 1978: 92].

უნდა აღინიშნოს ასევე ჯ. კერტისის მიერ მოყვანილი ციტატა აკად. ო. ლორთქიფანიძის მიერ პროფ. პეინტერთან მიწერილი პირადი წერილიდან. მასში ვკითხულობთ: „ამგვარი ბრინჯაოს ბალთები რამდენადაც ვიცი ჯერ არ აღმოჩენილა სარწმუნოდ დათარიღებულ კონტექსტში, რომელიც ახ.წ. I საუკუნეზე ადრეულია. ისინი, როგორც წესი ჩნდებიან ისეთ კონტექსტში, რომელიც ახ.წ. I-III საუკუნეებით არის დათარიღებული“ [Curtis 1978: 92].

ჯ. კერტისი გაკვრით ეხება დ. კარტერის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომელიც ბალთებს ქრისტიანობის დასაწყის საუკუნეებს აკუთვნებს [Curtis 1978: 92; Carter 1957: 125].

ბალთების დათარიღებისას არქეოლოგი ა. ჭეიშვილიც იყენებს მათი დამზადების ტექნოლოგიურ სქემას. ეყრდნობა რა ხუთი ბალთის („აზინდის“, როგორც ავტორი მათ უწოდებს) ქიმიურ-ტექნოლოგიური გამოკვლევების შედეგებს, ა. ჭეიშვილი ასკვნის: „როგორც მოსალოდნელი იყო ბალთებში დაცულია ძველი და ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნის პერიოდისათვის დამახასიათებელი ბრინჯაოს დამუშავების პროცესი. ჩვენს მიერ შესწავლილი ჭვირული აზინდების ქიმიურ-ტექნოლოგიური მონაცემები კარგად შეესაბამება გვიანანტიკური ხანის ფერადლითონდამუშავების საერთო სურათს“ [ჭეიშვილი 2002: 97-98].

დენვერის ხელოვნების მუზეუმის, აზიური ხელოვნების დეპარტამენტის სამეცნიერო კონსულტანტი, პროფესორი ემა ბანკერი მეტროპოლიტენ მუზეუმის ერთ-ერთ კატალოგში გამოქვეყნებულ ერთ ჭვირულ ბალტას განიხილავს, რომელიც ორფიგურიანი კომპოზიციისგან შედგება – A - უკანთავმოზრუნებული ირემი; D – ფრინველი. ბალთის ჩარჩო შემკულია გლუვი ლილვით გაყოფილი გრეხილით. ე. ბანკერი მიიჩნევს, რომ ფიგურის მოდელირება მომდინარეობს ჩრდილო კავკასიის,

კერძოდ, ყობანის კულტურიდან, რომელიც თარიღდება ძვ.წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევრით [Bunker 2006: 117, ტაბ. 87]. თუმცა ამ კონკრეტული ბალთის მიხედვით აღნიშნავს, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე და კავკასიაში აღმოჩენილი ბალთები თარიღდება ახ.წ. I-II საუკუნეებით [Bunker 2006: 117]. ე. ბანკერის ამგვარი დამოკიდებულება ორაზროვანია – იგი აღარ ავრცობს თუ რა ასპექტში გამოიხატება ყობანური სტილით მოდელირება ჭვირული ბალთის ფიგურებზე და არც იმას აღნიშნავს, ასეთ ფართო ქრონოლოგიურ დიაპაზონში რა სახის ცვლილებანი განიცადა ფიგურათა მხატვრულმა სტილმა. ბალთის დათარიღებისას იგი ძირითადად ჯ. კერტისს ეყრდნობა და ავტომატურად გადმოაქვს მისი აზრი, რადგან არ მიმოიხილავს, თუ რის საფუძველზე შეიძლება დათარიღდეს ძვ.წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევრის ყობანის ფიგურატიული სტილი, რომელიც თუნდაც ტრანსფორმირებული სახით ჩნდება უკვე ახ.წ. I-II საუკუნეებში [Curtis 1978: 88-114; Bunker...1972: 47].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების დათარიღებას ამერიკელი მეცნიერი, არქეოლოგი ოსკარ მუსკარელაც ეხება. იგი მოკლედ განიხილავს მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცულ ბრინჯაოს ოთხ ჭვირულ ბალთას და დასძენს, რომ ბალთების დიდი ნაწილი საქართველოშია აღმოჩენილი, რაც არანაირ ეჭვს არ ბადებს მისი წარმომავლობის შესახებ [Muscarella 1988: 440]. მისი მტკიცებით, ბალთებზე გამოსახულებათა ძლიერ სტილიზაციას მივყავართ ზუსტი ქრონოლოგიისკენ, რომელიც მანამდე არსებულ კვლევებში არც ისე წარმატებით არის გადაჭრილი. ო. მუსკარელა მოუხმობს რა ა. სალმონის, ფ. ჰანჩარის, ვ. შპეიზერისა და მ. როსტოვცევის მიერ შემოთავაზებულ თარიღებს, არადამაჯერებლად მიიჩნევს მათ [Muscarella 1988: 440]. სანაცვლოდ, იზიარებს ა. ფარკაშისა და ე. ბანკერის პოზიციას ბალთების გვიანდელი ხანით (გვიანანტიკურით) დათარიღებისა და დასძენს, რომ ეს თარიღები უფრო ახლოს დგას რეალობასთან, რადგან ისინი ბოლოდროინდელი კვლევებით დოკუმენტურად არის მოცემული და ყველაზე აქტუალური ახ.წ. I და II საუკუნეები უნდა იყოს [Muscarella 1988: 440].

ამრიგად, აქ მოხმობილი არქეოლოგიური თუ სხვა სახის მასალის შეჯერების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ბალთების არსებობა ახ.წ. I-III საუკუნეებით შემოიფარგლება.

თავი IV

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკა და ატრიბუცია

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებში პლასტიკური ხელოვნების სახვითი ენა, მითოლოგიური მსოფლმხედველობისა და სემანტიკის მრავალსაუკუნოვანი კონცეფცია ერთმანეთთან ლაკონიურადაა შენივთებული. ამგვარი სინთეზი საგულისხმოა არა მხოლოდ ამ ნივთებზე წარმოდგენილ გამოსახულებათა სემანტიკის ცალსახად გასაშუქებლად, არამედ, იმ კომპლექსური მხატვრული აზროვნების დასადასტურებლად, რომელშიც მითოლოგემა და სემანტიკურ-მენტალური პოსტულატები მხატვრული ენით - პლასტიკით ერთი მტკიცედ ჩამოყალიბებული მიკრო-სამყაროს სახითაა გადმოცემული.

აქედან გამომდინარე, ჭვირული ბალთების სემანტიკის გამორკვევა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის გასაღრმავებლად და იმ თავისებურებათა ასახსნელად, რომელსაც ბალთების კომპოზიციებში აქვს ადგილი.

როგორც I თავში იყო აღნიშნული, სამეცნიერო ლიტერატურაში ბალთების პირველი მონოგრაფიული კვლევა არქეოლოგ გერმანე გობეჯიშვილს ეკუთვნის, რომელიც სემანტიკურ ასპექტში იზიარებს ნ. მარის შეხედულებას ირმისა და ცხენის ტოტემური და სამეურნეო მნიშვნელობის შენაცვლების შესახებ [გობეჯიშვილი 1942: 220–221].

მომდევნო საფუძვლიანი კვლევის ავტორი, მ. ხიდაშელი ბალთებს სემანტიკური და სტილური ნიშნების მიხედვით კოლხური კულტურის წრეს აკუთვნებს და მათზე წარმოდგენილ გამოსახულებათა საწყისები ადგილობრივ, კავკასიურ გვიანბრინჯაოს და ადრეული რკინის ხანის კულტურებში მიაჩნია საძიებლად [ხიდაშელი 1972: 49]. მკვლევრის მოსაზრებით ბალთების ზოომორფული გამოსახულებები ბუნების “დიდი დედის” კულტთან დაკავშირებული სიმბოლოებია [ხიდაშელი 1972: 79]. იგი აღნიშნავს, რომ ირმებს მკერდსა და გავაზე გამოსახულ კონცენტრულ წრეებს წმინდა დეკორატიული დანიშნულების გარდა, უთუოდ მაგიური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. მატერიალური კულტურის ძეგლებზე გამოსახული კონცენტრული წრეები ასტრალურ კულტებს უკავშირდება და მზისა და მთვარის სიმბოლურ ნიშნებად არის აღიარებული. ქართული წარმართული რელიგიის ისტორიიდან მოხმობილი ცნობების საფუძველზე მ. ხიდაშელი ასკვნის, რომ ცხოველთა მფარველი ღვთაება

საკმაოდ ადრე იძენს ასტრალურ ნიშნებს და ამის შედეგად მთვარეს უკავშირდება. ამიტომ ბრინჯაოს ბალთებზე წარმოდგენილ ფანტასტიკურ ირმებზე გამოსახული კონცენტრული წრეები, შესაძლებელია, გამოხატავდეს ამ ცხოველთა კავშირს მთვარის კულტთან და, ამდენად, ცხოველთა მფარველი ღვთაება ასტრალურ კულტსაც უკავშირდება. მ. ხიდაშელი ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად ეყრდნობა ბალთებს იმ ჯგუფს, სადაც ირმის ფიგურებს რქების ნაცვლად ნახევარმთვარისებრი წანაზარდები აქვს [ხიდაშელი 1972: 79–80]. ამრიგად, ბრინჯაოს ბალთებზე ასახულ მითოლოგიურ კომპლექსში ცხოველთა მფარველ ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებული ცხოველები, უკვე გვიანდელი და, ამდენად, ბევრად უფრო გართულებული გააზრებითაა წარმოდგენილი, ხოლო თვით ქალღვთაების მითოლოგიური სახე ასტრალურ კულტებთან ჩანს დაკავშირებული [ხიდაშელი 1972: 86].

თუ მატერიალური კულტურის ადრეულ ძეგლებს გადავხედავთ, ბალთებზე წარმოდგენილ სიუჟეტურ გამოსახულებებს ბევრ ნიმუშზე შევხვდებით. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია ადრერკინის ხანის კოლხური და ცენტრალური ამიერკავკასიის კულტურებისთვის დამახასიათებელი ისეთი არტეფაქტები, როგორიცაა კოლხური ცულები, ბრინჯაოს სატევრები, შუბისპირები, კვერთხისთავეები, ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები, აზზინდები და მშვილდსაკინძები მათზე წარმოდგენილი გრავირებული გამოსახულებებით. მათთვის დამახასიათებელია მხატვრული სტილისა და დეკორის ერთიანი მანერა და სიმბოლური ქვეტექსტის მსგავსება. გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ზემომოყვანილ ნიმუშებზე გრავირებით შესრულებულ ცხოველთა გრაფიკულ გამოსახულებებში შესაძლებელია ამოვიცნოთ მათზე წარმოდგენილ ზოომორფულ სახეთა არსი. ამ მხრივ, საგულისხმოა კოლხური ცულები, ვინაიდან ისინი გამოირჩევა როგორც გრავირებული გამოსახულებების რაოდენობით, ისე მათზე დატანილი კომპოზიციების მრავალფეროვნებით. ცულებზე გამოსახულ კომპოზიციებზე სრულადაა გადმოცემული ამ პერიოდის მითოლოგიური წარმოდგენების მთელი კომპლექსი. კოლხურ ცულებზე ბრინჯაოს ბალთების ანალოგიური ცხოველებია გამოსახული. ესენია: ირემი, ცხენი, ხარი, ძაღლი, გველი, თევზი, იშვიათად ფრინველი; გეომეტრიული სახეებიდან მათზე გვხვდება წრე, სხივიანი წრე, სამკუთხედი, სპირალი და სხვ.

ცულზე მოთავსებული დეკორი კომპოზიციურად ერთი მთლიანი გამოსახულებაა. სტილის სემანტიკისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ცხოველის ტანის შემკულობას და მასთან ერთად გამოსახულ გეომეტრიულ მოტივებს აქვს, რომლებიც ამ ცხოველებს სიმბოლურ ხასიათს ანიჭებს [ფანცხავა 1988: 38].

ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული და მითოლოგიური მასალიდან ჩანს, რომ აქ დასახელებულ ცხოველთა კულტი ცხოველთა მფარველ ნაყოფიერების ღვთაებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. კავკასიაში, კერძოდ საქართველოში დაცული მრავალი თქმულების მიხედვით, ყოველ ნადირს ანთროპომორფული ან ზოომორფული სახის ღვთაება ჰყავდა. იგი ხშირად ირმის სახით ევლინებოდა მონადირეებს. ესენი ე.წ. “წილიანი” ანუ ღვთის წილი ცხოველები იყვნენ, რომლებიც რაიმე განსაკუთრებული ნიშნით გამოირჩეოდნენ დანარჩენი ცხოველებისგან (მაგ., ოქროს რქებით, თეთრი ფერით, თეთრი ლაქით) [რობაქიძე 1941: 194]. ამ ღვთაების ანთროპომორფულ სახედ მიჩნეულია სვანური დალი, რომლის კულტიც დაახლოებული ჩანს ღვთაება ჯგრაგთან. ისინი თავდაპირველად ტყის არსებანი უნდა ყოფილიყვნენ – დალი ცხოველებისა და ფრინველების, ხოლო ჯგრაგი მცენარეების სულთა განსახიერებანი. ალბათ, მას შემდგომ, რაც ამ არსებებმა ანთროპომორფული სახე შეიძინეს, ისინი მამრობითი (ჯგრაგი) და მდედრობითი (დალი) სქესის ნადირთ პატრონებად წარმოისახებოდნენ, ხოლო როდესაც ასტრალური რელიგია განვითარდა, ისინი ცაზე აუყვანიათ და ღამის დიდ მნათობსა და მთიებს დაუკავშირდნენ [ბარდაველიძე 1953: 88].

ასსამოცდაათი გრავირებული კოლხური ცულიდან ირემი ათზე გვხვდება. ისინი სხვადასხვა ტიპის ცულებზეა წარმოდგენილი და მათი აღმოჩენის ადგილებიც სხვადასხვაა (ქუთაისი, ქვიშარი, წოისი, თლია, ჩაბარუხი, ყოზანი) [ფანცხავა 1972: 55]. მიუხედავად ამისა, ყველა მათგანის დეკორი ერთი პრინციპითაა შესრულებული: ცხოველთა გამოსახულება ცულის პირზე მუდამ პროფილში და მოძრაობაშია წარმოდგენილი, მისი სხეული ყოველთვის გეომეტრიული ორნამენტებითაა შევსებული [ფანცხავა 1972: 55–56] (ტაბ. XIV 2, 3).

ქართულ წარმართულ პანთეონში ირმის კულტს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მას არსებობისა და განვითარების ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს. ირმის უძველესი გამოსახულებები ძვ.წ. III ათასწლეულში ქვაცხელას ნამოსახლარზე დადასტურებულ რიტუალში გვხვდება [ჯავახიშვილი...1964: 52]. ირმებია

გამოსახული შუა ბრინჯაოს ხანის თრიალეთის ვერცხლის თასსა და სარწყულზე [Куфтин 1943: ტაბ. XCI, XXXVIII]. საინტერესოა უფლისციხესთან ყათნალისხევის გორას ერთ-ერთი ნაგებობის თიხის იატაკზე საკურთხეველის გარშემო ამოკვეთილი და თეთრი მასით შევსებული ირმის სილუეტები [ხახუტაიშვილი 1964: 32–33]. ასევე მელანაანთ “მელიდელე I”-ის სამლოცველოში მიწაზე ამოკვეთილი ირმის სტილიზებული გამოსახულება. აქვე ნაპოვნია ირმის გამოსახულებიანი თიხის ჭურჭლები [ფიცხელაური 1967: 45–47]. უდაოა ამ გამოსახულებათა საკულტო დანიშნულება და ისიც, რომ ირმის კულტი ნადირთ ღვთაების სახელთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული.

ერთ–ერთ ცულზე ქუთაისიდან, გამოსახული ირემიც სავარაუდოდ, ნადირთ პატრონის (ღვთაების) ზოომორფული სახეა, რომელსაც ასტრალური ნიშანი – სპირალები აქვს. იგი, თავის მხრივ, მთვარეს უნდა უკავშირდებოდეს, რადგან მზესაც და მთვარესაც ხან სხივოსანი წრეხაზით, ხან კი წრეხაზით აღნიშნავდნენ. სპირალით კი მხოლოდ მთვარე გამოიხატებოდა და არასოდეს მზე. მთვარე სპირალითაა ხოლმე გამოსახული დედაბოდის ორნამენტშიც. აღსანიშნავია, რომ სპირალს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მთვარეს უწოდებენ [ფანცხავა 1972: 58].

ქუთაისის ცულზე ირმის გარდა ძაღლებიცაა. კოლხური ცულების გრაფიკულ დეკორში ძაღლს მთავარი ადგილი უჭირავს, თუმცა იგი ხან მისი ძირითადი კომპონენტია, ხან დამატებითი.

ძაღლი მრავალ ქვეყანაში ღვთაებად იყო წარმოდგენილი. კავკასიური, კერძოდ კი, ქართული ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული და ლინგვისტური მასალა მრავალ საინტერესო ცნობას გვაწვდის ძაღლის კულტის შესახებ. ცნობილია, რომ მგელს (ძაღლს) კოლხების ეთნიკურ ტოტემად მიიჩნევდნენ. სამეგრელოში გავრცელებული წარმოდგენებით, ნადირთ ღვთაება “მესეფი” ღვთაებრივი ძაღლის თანხლებით დადის [Кобалия: 1903: 109–110]. ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით ყოველ ასტრალურ ღვთაებას თავისი ქვეშევრდომი ჰყავდა მგლის, ძაღლის ან გველის სახით, რომლებიც ღვთაებრივ ცხოველებად ითვლებოდნენ. ასეთ ღვთაებრივ ძაღლებს “მწევარნი” ეწოდებოდათ. კოლხურ ცულებზე გამოსახულ ძაღლებში ვ. ბარდაველიძე “მწევრებს” ხედავს [Бардавелидзе 1957: 53–54]. ამრიგად, ქუთაისის ცულზე ირმის სახით ნადირთ ღვთაების ზოომორფული სახე უნდა იყოს გადმოცემული; ასტრალური ნიშანი – სპირალი, მის მთვარესთან კავშირზე უნდა მიგვითითებდეს.

ღვთაებას თან ახლავს ღვთაებრივი ძალები – “მწევარნი”, რომლებიც ნადირთ ღვთაების ატრიბუტებად არიან მიჩნეულნი.

კოლხურ ცულებზე გამოსახული ირმები ნაყოფიერების ღვთაებასთანაც ჩანს დაკავშირებული. ამ ფიგურებზე ხაზგასმულადაა გადმოცემული მათი ფრონტალურად წარმოდგენილი რქები. ისინი არაპროპორციულად დიდია ცხოველის ტანთან შედარებით (ტაბ. XIV 2). საინტერესოა ი. სურგულაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კოლხურ ცულებზე წარმოდგენილი ირმები, რომელთა ტანი დაფარულია ბადისებრი სახით, აღორძინებული ბუნების სიმბოლო უნდა იყოს [სურგულაძე 1986: 92]. კოლხურ ცულებზე მოგვეპოვება ირმები, რომელთა ტანი ბადისებრი სახითაა დაფარული, კუდი თავთავისებურია, უტრირებული რქები კი “სიცოცხლის ხეს” მოგვაგონებს – ეს ყოველივე ნაყოფიერების ღვთაებასთან ჩანს დაკავშირებული (ტაბ. XIV 2, 3).

ქართული ეთნოგრაფიული მასალით დამოწმებულია, რომ წმინდა ხეებთან გამართულ წარმართულ დღესასწაულზეც ირემს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს [ლომია 1930: 168–175].

ძველბაბილონური ღვთაება ინანა-იშთარი დაკავშირებულია ქართულ ნადირთღვთაება დალთან. ინანა-იშთარის სახეში სხვადასხვა ღვთაების ფუნქციაა შერწყმული. ის უპირველეს ყოვლისა ნაყოფიერების ქალღვთაებაა და ღვთაებათა, ადამიანთა და ცხოველთა “დიდ დედად” გვევლინება [Хмелевский 1963]. იშთარი, ამავე დროს მონადირეობის მფარველი ღვთაებაცაა. როგორც ახალბაბილონური წარწერებიდან ირკვევა, იშთარის “წილი” ცხოველებიდან ყველაზე ხშირად ირემი გამოისახებოდა ვარსკვლავთან ერთად [Contenau 1948:65]. დალიც ნადირთ პატრონია, ცხოველთა მფარველი ღვთაება და მისი წილი ცხოველები უმთავრესად ირმები არიან. იშთარისა და დალის ასტრალური სახე ცისკრის ვარსკვლავს უკავშირდება. ქართული დედაბოძის დეკორში დალის ასტრალურ სიმბოლოდ ვარდული არის მიჩნეული, თუმცა კოლხური ცულების დეკორში ამ ღვთაების ასტრალური სახე არ ჩანს [ფანცხავა 1988: 43]. როგორც ცნობილია, იშთარის ერთ-ერთი ატრიბუტი ისარია. ნ. მარის მოსაზრებით, ქართული ი-სარ-ი იმავე იშთარ-ვარსკვლავის სახელს ატარებს, მისი სხივია [Mapp 1927: 131]. საყურადღებოა, რომ ყობანში აღმოჩენილ კოლხურ ცულზე ირმის ზურგს უკან დასმულია ისრის წვერი, მის წინ კი ძაღლია წარმოდგენილი. ისარი, ამავე დროს “სიცოცხლის ხესთანაც” უნდა

იყოს დაკავშირებული. ქართული ეთნოგრაფიული მასალით დამოწმებულია, რომ წმინდა ტყეში წმინდა ხეები ისრებით ყოფილა დახუნძლული [ლომია 1930: 176].

ცულზე გამოსახული ირმითა და ისრით ერთი და იმავე ღვთაების – “ბუნების დიდი დედის” სხვადასხვა ფუნქციაა გააზრებული და ცულებზე წარმოდგენილ გამოსახულებებში “დიდი დედის” სინკრეტული სახე შეიძლება დავინახოთ [ფანცხავა 1988: 43–44].

მართებულად მიგვაჩნია მ. ხიდაშელის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ღვთაებათა მონაცვლეობა ადამიანის აზროვნებაში ანტიკურ ხანაზე ადრე უნდა მომხდარიყო [ხიდაშელი 1972: 78]. ეს კოლხური ცულების გრაფიკული დეკორის სიმბოლიკაში უკვე დადასტურებული ჩანს, მოგვიანებით კი, იგივე მოვლენა გვიანანტიკურ ხანაში ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ზოომორფულ სახეებში იჩენს თავს, თუმცა სულ სხვაგვარი ინტერპრეტაციით.

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი ირმების ხაზგასმულად უტრირებული და სტილიზებული რქები კოლხურ ცულებზე გამოსახული ირმების ანალოგიურ იდეას უნდა ატარებდეს. ორივეგან ცხოველთა რქები ფრონტალურადაა გამოსახული, სხეული – პროფილში. კოლხურ ცულებზე რქების სტრუქტურა ვერტიკალურად არის განვითარებული, ჭვირულ ბალთებზე კი ჰორიზონტალურად. რქების განლაგების ასეთ სხვადასხვაგვარობას ნივთების ფორმა განაპირობებს. აქედან გამომდინარე, მოცემულ სიბრტყეზე ან სივრცობრივ არეში გამოსახულების კომპოზიციური მდებარეობა და მისი ნაწილების განვითარება ფონს ექვემდებარება. რქების სახვის იდეური ფუნქციის გამოვლენა კი ორივე შემთხვევაში ერთი პრინციპით – მათი ხაზგასმულად აქცენტირებით ხდება. კოლხური ცულებისა და ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციებს ერთმანეთთან ისიც აახლოებს, რომ ორივეგან მცენარეული მოტივი საერთოდ არ არსებობს და იგი, როგორც აღვნიშნეთ, ცულებში რქის, კუდის და ა.შ. მეშვეობით წარმოიდგინება.

ზევითაც ითქვა, რომ ქართული ეთნოგრაფიული მონაცემებით ირემი ხშირად ღვთაებათა სამყაროსთან დაკავშირებული არსებაა, რომლის განსაკუთრებულ, ზებუნებრივ თვისებებზე მისი ოქროს რქები მიგვითითებს. ზოგიერთ თქმულებაში, ეს ცხოველი სიმდიდრისა და სიუხვის მომნიჭებელად გვევლინება. საგულისხმოა გადმოცემა, რომლის თანახმად, განძი მეფე ფარნაოზს მისმა მფარველმა ღვთაებამ მზემ აპოვინა [სურგულაძე 1986: 84; ქართლის ცხოვრება 1955: 21–22].

ქართული ფოლკლორული მასალით რქა კოსმიურ ღერძს, სიცოცხლის ხეს ენაცვლება, მისი საშუალებით ცაზე ასვლაა შესაძლებელი [სურგულაძე 1986: 107]. მითოსურ ხესთან რქისა და შესაბამისად, ჩლიქოსანთა სემანტიკური კავშირი ენობრივი მასალითაც დასტურდება. სიტყვა “რქა” ქართულ ენაში მხოლოდ ცხოველისთვის არ არის დამახასიათებელი. იგი ძველად ვაზსაც აღნიშნავდა და მცენარეს, საერთოდ, მცენარეულ წანაზარდს საზოგადოდაც და ქართული ფოლკლორული მასალითაც. რქასა და მცენარეს შორის ნათესაობა ცხადად ვლინდება ლეგენდაში ცასშეწვდენილი ხის ირმის რქით ჩანაცვლებით, რომელზეც ღვთაებები ციდან ჩამოდიან ხოლმე [სურგულაძე 1986: 86]. თვით ვაზი კი ქართულ რწმენა-წარმოდგენებში სიცოცხლის ხედ გაიაზრება [Бардавелиძე 1957: 56–58]. რქისა და სიცოცხლის ხის შინაარსობრივი იგივეობა ჩანს ქართულ ყოფაში დამკვიდრებულ ჩვეულებებშიც – სიცოცხლის ხიდან, ვაზიდან დაწურული სასმელი დღესაც რქიდან ისმევა, რასაც ღვთაებასთან ზიარების სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. რქასა და ხეს შორის სემანტიკური მიმართებების არსებობას მოწმობს ასევე ირმის რქის დასახასიათებლად ქართულ ენაში გამოყენებული განსაზღვრება “გატოტვილი” [გომელაური 2005 a: 23]. შუამდინარულ მითოლოგიაში რქა, ღვთიური ნათების, ღვთაებრივი ძალის განსახიერებაა, ის სხივის მნიშვნელობასაც შეიცავს და ამდენად, ცისა და მიწის მაკავშირებლად გაიაზრება [კიკნაძე 1976: 89; ბერიაშვილი 1988: 76; გომელაური 2005 c: 23;].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების იმ გავრცელებულ ტიპზე, სადაც უკანთავმობრუნებული ირმებია წარმოდგენილი, რქა აქცენტირებულია, როგორც კომპოზიციის ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი და ნიშანდობლივია, რომ მისი ფუძე, კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძია. კომპოზიური განლაგების ამგვარ სქემას თუ ამ სემანტიკურ ასპექტს მივუსადაგებთ, მაშინ რქა და მისი ფუძე ზემოაღნიშნულ სიმბოლურ გააზრებას სახვითი მეტყველებით პირდაპირ ასახავს და მისი სიმბოლური ხატება ხდება.

ირმის რქებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საწესო რიტუალში. ანტილოპასნაირთა რქები, საერთოდ სიუხვის სიმბოლოა ძველ რელიგიებში. სავარაუდოა, რომ ირმის რქას მაგიური ძალა მიწის დამუშავების პროცესში მიეწერა. უძველესი პრიმიტიული სახვნელები სწორედ ირმის და ირმისნაირი ცხოველების რქისგან კეთდებოდა. ცნობილია ისიც, რომ მიწის მოხვნა განაყოფიერების აქტად იყო

წარმოდგენილი. დამუშავებულ მონაკვეთზე მოსავლის სიუხვე, როგორც ჩანს, სახვნელის – ირმის რქის მაგიურ ძალაზე იყო დამოკიდებული და, ამგვარად, ირემი – ადრე ტყის მეუფე და სული – აგრარულ ღვთაებას დაუკავშირდა [კიკვიძე 1976: 191].

ძველი აღმოსავლეთის ადრესამიწათმოქმედო კულტურების კერამიკაზე გამოსახულ ცხოველთაგან არცთუ მდიდარ ფაუნას ქმნიან ირმებიც. თიხის ჭურჭლებზე წარმოდგენილი ცხოველები ხშირად ასტრალურ ნიშნებთან ერთადაა გამოსახული ან ჭურჭელზე მათი განლაგება ქმნის ამ ნიშანს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ცხოველები უკვე ასტრალურ რწმენათა წრეშია მოქცეული [კიკვიძე 1976: 187].

ქართული ფოლკლორული თუ ეთნოგრაფიული კვლევების მიხედვით, უძველესი წარმოდგენით ღმერთი არის ერთსა და იმავე დროს, თავისი წილებით უამრავი. ღვთაების “ნაწილი” უმთავრესად ასტრალური ნიშნებით გამოისახებოდა. ამიტომაცაა, რომ ზოომორფული გამოსახულებანი თუ ნივთები ხშირად ასტრალური ნიშნებით (ჯვარი, სვასტიკა, სპირალი, და სხვ.) არის შემკული. ასეთი გამოსახულებანი, როგორც წესი, რომელიმე ასტრალურ ღვთაებას განასახიერებს და ასტრალურ რწმენათა მაჩვენებელია. უკვე მიწათმოქმედების ჩასახვისა და სოლარულ რწმენათა განვითარების მომენტიდან ცხოველთა გამოსახულებანი ტოტემიზმის იდეას აღარ ატარებენ, არამედ, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ღვთაებისას [კიკვიძე 1976: 190]. ასტრალურ ღვთაებას აქვს როგორც საერთო სიმბოლო, ასევე საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშანი. როდესაც ცხოველს არ გააჩნია ამა თუ იმ მნათობის დამახასიათებელი თვისება (მაგ., ხარი, რომლის რქებიც მთვარესთან ასოცირდება), მას უკეთდება ასტრალური ნიშანი “ნაწილი”. ასეთ ნაწილიან ცხოველებს განეკუთვნება ირემიც [კიკვიძე 1976: 190].

ქართული ეთნოგრაფიული თუ არქეოლოგიური მასალების შეჯერება ძველი აღმოსავლეთის ანალოგიურ მასალასთან ადასტურებს, რომ ირემი და მისნაირი ანტილოპის ჯგუფის ცხოველები დაკავშირებულნი არიან ასტრალურ რწმენებთან და განასახიერებენ ჯერ ნადირობის ქალღმერთ დალის – ცისკრის ვარსკვლავს, ხოლო შემდეგ, ნაყოფიერების ღვთაებას [ჩიტაია 1941: 303–322].

ჭკირული ბალთების კომპოზიციათა ფიგურული გამოსახულებების სემანტიკური კოდის ყველაზე არქაული სახვითი ვარიანტი საქართველოს ტერიტორიაზე მტკვარ–არაქსის კულტურაში გვხვდება – ქვაცხელასა და გუდაბერტყაში (გორის მუნიციპალიტეტი) აღმოჩენილ, ძვ.წ. III ათასწლეულით

დათარიღებული დიადემაზის გრაფიკულ შემკულობაში [ჯავახიშვილი... 1962: 42; 47; ღამბაშიძე... 2010: 303–304, ტაბ. 031, 153]. მათზე ასახული კომპოზიციები ერთმანეთის ანალოგიურ გამოსახულებათა სქემას წარმოგვიდგენს (ტაბ. XV 1, 2):

ქვაცხელა/გუდაბერტყა – ირმები, ფრინველები, წრეები (მზის სიმბოლოები);

ბრინჯაოს ბალთები – ირმები, ფრინველები, წრეები, კონცენტრული წრეები (მზის სიმბოლოები).

ამ არტეფაქტებზე ცხოველები და ასტრალური ნიშნები გამარტივებული სქემითაა მოცემული. ისინი გადმოცემულია ძუნწი, ლაკონური, მაგრამ იოლად საცნობი მხატვრული საშუალებით.

ირემი როგორც გამანაყოფიერებელი და მზის კულტთან დაკავშირებული ცხოველი ყველაზე უკეთ ქვაცხელების სამაროვნის № 2 სამარხში აღმოჩენილ სპილენძის დიადემაზის კომპოზიციაზე ჩანს [ჯავახიშვილი... 1962: ტაბ. XXXVI]. დიადემაზე გამოსახული დისკოები ზოგიერთი მკვლევრის აზრით “მზეებად” არის მიჩნეული [კლდიაშვილი 2005: 16], მათი პოზიცია სხვადასხვა მონაკვეთში მნათობის – მზის – სამ მდგომარეობას – ამოსვლას, ზენიტსა და ჩასვლას აღნიშნავს. ამგვარად, ერთი და იმავე ფორმის – წრის – სამგზის გამეორებით, ხაზგასმულია მზის ციკლურობის, უფრო კი ასტრალური სამყაროს ციკლურობის განცდა [კლდიაშვილი 2005: 16–17].

ამგვარად, ქვაცხელებისა და გუდაბერტყას დიადემაზე ირმებისა და მზის დისკოების გამოსახულებებით სოლარულ კულტთან დაკავშირებული ნაყოფიერების ღვთაებაა მოცემული ასტრალური სამყაროს ყოველწლიური ციკლითურთ.

ირმის, როგორც სოლარული კულტის შესახებ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ირემი მზის ცხოველია და შესაბამისად, მითო-კულტურის ერთ-ერთი რეპრეზენტატორი. ის მზის სიმბოლოს განასახიერებს, მზისას, რომელიც “თავისი გზით ოკეანის წიაღიდან გამობრწყინებით ზეცამდე ყოველდღე იმეორებს ქაოსიდან სამყაროს შექმნის აქტს” [თორთლაძე 2003: 55]. ეს მოსაზრება დასაბუთებულია ხეთურ მითოლოგიაში გავრცელებული წარმოდგენების, ლურსმნული დამწერლობის ტექსტების და რიტუალების მიხედვით, სადაც ირმის მონაწილეობა რიტუალურ პროცესში განახლებული სიცოცხლის, გაზაფხულის რიტუალის მანიშნებელია. ის მზის ღვთაებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი სიკვდილ-სიცოცხლის ციკლის მონაწილედ გვევლინება [თორთლაძე 2003: 56]. თუმცა თუ ამ

მოსაზრებას დავაზუსტებთ, ირემი სიმბოლოს კი არ განასახიერებს, არამედ, მისი სახით მზის სიმბოლური გამოსახულება გვაქვს.

ბალთებზე გამოსახული ხარიც და ცხენიც მზის ღვთაების ატრიბუტებად და მის სიმბოლურ სახედ არის გააზრებული [თორთლაძე 2003: 60].

ხარი, როგორც ერთ-ერთი უძველესი და უნივერსალური სიმბოლო, არქეოლოგიური მონაცემებით, საქართველოში გვიან ბრინჯაოსა და ადრერკინის ხანაში ჩნდება. მასთან დაკავშირებულია არქაული რიტუალებისა და მითოლოგიური მოტივების კომპლექსი. ამ მხრივ, საინტერესოა სამეგრელოში დამოწმებული წმინდა ხარების არსებობა, რომლებიც ფიგურირებენ ქრისტიანულ წმინდანთან – წმ. გიორგისთან მიმართებით. გადმოცემის მიხედვით, ძვ. სტილით 10 ნოემბერს წმ. გიორგი იპარავდა ხარს და ჩუმად მიჰყავდა ღამით ილორის ეკლესიის გალავანში. ამ ხარზე შემდეგ მკითხაობდნენ, ხოლო ხორცი, რომელიც წვრილად იჭრებოდა და რიგდებოდა ხალხში, ყველაზე ეფექტურ საშუალებად ითვლებოდა ნებისმიერი ავადმყოფობის დასაძლევად. ლეგენდაში არსებული ხარის მოპარვის მოტივი უკავშირდება სოლარული გმირის ღვთაებრივი ქურდობის მოტივს [აბაკელია 1997: 19]. როგორც ნ. აბაკელია აღნიშნავს, სიმბოლოთა გაშიფვრისას (რომლებიც როგორც ცნობილია, სამ დონეზე მოქმედებენ: ფსიქიკაში, საზოგადოებასა და ბუნებაში), სპეციალისტები საქონელს (ამ შემთხვევაში ხარს) აკუთვნებენ სინათლეს, მზის ღვთაებას ან მზის მამას (ჰიპერიონს) [აბაკელია 1997: 19]. მკვლევარი ალბათ, სიმბოლოთა მოქმედებას ბუნებაში, ბუნების მოვლენების სიმბოლოდ მოაზრებას გულისხმობს.

კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზე გამოხატულ ცხოველებთან ერთად, ცხენსაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. თარსაყვაში აღმოჩენილ ცულზე ცხენი სხივებიან წრეებთან – “მზეებთან” ერთად არის გამოსახული, რაც მის მზის კულტთან კავშირზე უნდა მიუთითებდეს [ფანცხავა 1988: 61].

საგულისხმოა, რომ ადრეანტიკური ხანის ყანჩაეთის №7 საბეჭდავის ფარაკზე გამოსახულ კომპოზიციაში ფრინველი, ფანტასტიკური რქიანი ცხენი და მის ფეხებს შორის წარმოდგენილი ვარსკვლავი მზის კულტთან, როგორც სიცოცხლისა და ნაყოფიერების მომცემ ღვთაებასთან არის დაკავშირებული [გაგოშიძე 1964: 37, ტაბ. I, II]. თავის მხრივ, ფარაკზე აღბეჭდილი კომპოზიცია ცხოველთა ფიგურების

განლაგების მიხედვით, ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლებისა და ჭვირული ბალთების კომპოზიციებს უახლოვდება. აქედან გამომდინარე, კიდევ ერთი პარალელის გავლება და ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი ფიგურების სოლარულ ღვთაება მზესთან დაკავშირება შეგვიძლია.

თუ ზემოთ ჩამოთვლილ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ და ირემს, ხარს, ცხენს და ძაღლს მზის სიმბოლურ ხატებად მივიჩნევთ, მაშინ, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი ზოომორფული გამოსახულებებიც ამავე ღვთაების სემანტიკურ ასპექტში უნდა მოვიაზროთ, მათ მკერდსა და თეძოზე აღნიშნული კოცენტრული წრეები კი მზის სიმბოლურ გრაფიკულ ნიშნად უნდა მივიჩნიოთ.

ამრიგად, ბალთებზე წარმოდგენილ კომპოზიციებში სიმბოლოს უდიდესი დატვირთვა ენიჭება. მეტიც, თვითონ ბალთა და უპირველეს ყოვლისა, ცენტრალური გამოსახულებისა და დამატებითი ცხოველების ფორმა – S-ებრი სპირალი და ერთი შეხედვით უცნაური სიუჟეტური გამოსახულებანი სიმბოლოს წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, არქაულ კულტურაში სიმბოლო უნივერსალური კატეგორია იყო, რომელიც ადამიანის მიერ სამყაროს თავისებური გააზრების სპეციფიკას გადმოგვცემდა და ამასთანავე, მხატვრულობის ელემენტებსაც შეიცავდა [ხიდაშელი 2005: 126; Элиаде 2002: 200]. სიმბოლოთა საშუალებით ადამიანის მსოფლგანცდა, ქვეყნიერებისადმი მისი დამოკიდებულება, გარესამყაროზე მისი შეხედულებები, სამყაროში მიმდინარე პროცესებს უკავშირდებოდა და რეალურ ხელშესახებ სახეს იძენდა. იგი ადამიანის მიერ შექმნილ ერთადერთ და უნივერსალურ ენას წარმოადგენდა, რომელიც ყველა ადრეული კულტურისთვის ერთიანი იყო [ხიდაშელი 2005: 126; Фромм 1998: 367-368]. და რადგან საკრალურთან შეხების ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებას რიტუალი წარმოადგენდა, ხოლო რიტუალის შესრულების დროს ადამიანის მოქმედება სიმბოლურ დატვირთვას იძენდა, მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ასახული სიმბოლური გამოსახულებანი ამავე საკრალური იდეის რეალურად არსებულ ვიზუალურ გამოხატულებად (ხატად) იქცეოდა. ჭვირული ბალთების შემთხვევაში საკრალურ, სიმბოლურ გამოსახულებათა სახვითი ენა ფიგურატიული პლასტიკისა და გრაფიკული (კონცენტრული წრეები) ელემენტებით მეტყველებს. თუ ამას დავუმატებთ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სიმბოლო არა მხოლოდ კომუნიკაციის კოდიფიცირებული ფორმა იყო, არამედ იგი ადამიანში თანამონაწილეობის,

თანაზიარების განცდის გამომწვევ უძლიერეს აფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა [ხიდაშელი 2005: 139–140; Барт 1989: 248], მაშინ უფრო გასაგები გახდება ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე გადმოცემული მხატვრული ფორმების ის დამახასიათებელი თავისებურებები, რაც ამ არტეფაქტების უნიკალურ, ინოვაციურ მხატვრულ-ფორმალურ ნიშან-თვისებად მიიჩნევა. ამ მიმართებით, უპირველეს ყოვლისა, ნიშანდობლივია ბალთის ფორმა – კვადრატი და მის ოთხსავე კუთხეში მოთავსებული სხვადასხვა სიმაღლის კოპები. ე. კასირერის აზრით, ”არ არსებობს კოსმოგონია, რომელშიც სამყაროს ოთხი ძირითადი მიმართულების წარმოჩენა არ წარმოადგენდეს იმ უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, რომელიც სამყაროს გააზრებისთვის იყო გამოყენებული” [ხიდაშელი 2005: 144; Кассирер 1998: 98]. ოთხკუთხედი, რომელზეც სწორედ ეს ოთხი მთავარი წერტილი იყო დაფიქსირებული, მთლიანი სამყაროს აღმნიშვნელი ზოგადი და უაღრესად გავრცელებული სახე იყო. ის ქმნიდა ჰორიზონტალურად განფენილი სამყაროს სტატიკურ მოდელს, როგორც მოწესრიგებული, იდეალური სტრუქტურის მქონე განუყოფელი მთლიანობა [ხიდაშელი 2005: 144; Топоров 1972: 94–95]. თუ აღნიშნულ დებულებებს ჭვირულ ბალთებს მივუსადაგებთ, მაშინ კვადრატი, ანუ სწორკუთხედი, რომლის ოთხსავე კუთხეში მკაფიოდ დაფიქსირებული თითო წერტილია, სამყაროს ოთხი კუთხის განმსაზღვრელი უნდა იყოს, რომელიც იკავებს, კონცენტრაციას უკეთებს მის კადრში მოქცეულ კომპოზიციებს, სადაც ასევე რიგ შემთხვევებში ნიშანდობლივი წარმოსახვითი გეომეტრიული ფიგურა – სამკუთხედიც ისახება (ტაბ. XVI). ის ბალთის კომპოზიციებში მკაფიოდ აფიქსირებს ცენტრს. კვადრატი, თავის მხრივ, მოწესრიგებულობასა და თანაფარდობას გულისხმობს (მისი ყველა გვერდი ტოლია), ამიტომაც ბალთებში ცდილობენ, რომ კვადრატული ფორმა შეინარჩუნონ და არა სწორკუთხედის. სამკუთხედი, სამყაროს ვერტიკალური აგებულების სქემას განასახიერებდა, სადაც მთავარი იერარქიული საფეხურების – ზესკნელის, შუასკნელისა და ქვესკნელის არსებობა იყო დაფიქსირებული [Топоров 1972: 75]. გარდა ამისა, სამკუთხედი მთის, როგორც საკრალური ადგილის ექვივალენტს წარმოადგენდა, რომლის მწვერვალი – საკრალურთან ერთად, კოსმიური წესრიგის მაუწყებელიც იყო.

თუ ჭვირულ ბალთებს ციფრულ კომბინაციებთან მიმართებით განვიხილავთ, მაშინ ასეთი სურათი შეიძლება მივიღოთ: რიცხვი – ოთხი - მთლიანობის სიმბოლოდ

არის მიჩნეული, ხოლო სამი, ყოველთვის პოლარობას გამოხატავდა, რადგან ერთი ტრიადა აუცილებლად მეორის არსებობას გულისხმობდა: მაღალი – დაბალს, ნათელი – ბნელს, სიკეთე – ბოროტებას და ა. შ. ეს პოლარობა პოტენციალს აღნიშნავდა და სხვადასხვა შესაძლებლობას წარმოაჩენდა, ვინაიდან დაპირისპირებულნი ყოველთვის გარკვეული ბალანსისკენ მიისწრაფოდნენ [Юнг 1986: 213]. სამისა და ოთხის შეერთება ახალ საკრალურ სიდიდეს – შვიდს – ქმნის. შვიდი გამოხატავდა ერთიანი სამყაროს იდეას და სამყაროული ხის მუდმივსა და უცვლელ სახეს წარმოადგენდა [Миллер 1964: 87].

თუ გავითვალისწინებთ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე უძველესი ტრადიციები სრულად და შემაჯამებელი სახით არის გამოვლენილი და მათზე წარმოდგენილი ცხოველები – ირემი, ცხენი, ხარი, ფრინველი, გველი ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყლებზე წარმოდგენილი კომპოზიციების დარად, კონცეპტუალურ სიმბოლოებს წარმოადგენს, რომელთა მეშვეობით საკრალური სამყაროს მთლიანი მოდელირება ხდებოდა, მაშინ უფრო ნათელი და გასაგები გახდება ჭვირული ბალთების კომპოზიციური სქემა, რომელშიც ფორმათა განზოგადებული, ზოგჯერ უტრირებული ხასიათი გარკვეულ კონტექსტში გადმოგვცემს მოწესრიგებულ კოსმოგონიურ მოდელს, რომელიც მ. ხიდაშელის მართებული აღნიშვნით, ზოომორფული სახეებით შედგენილი სემანტიკური მწკრივი – ირემი, ფრინველი, გველი, თევზი – ჯერ კიდევ მტკვარ-არაქსის კულტურის საზოგადოებაში ჩამოყალიბდა, სადაც ადამიანმა ზესკნელში ფრინველი მოათავსა, ქვესკნელში თევზები და გველი, ხოლო შუასკნელში ადამიანი და რქოსანი ცხოველები [ხიდაშელი 2005: 153–154].

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ მითოკულტურაში „ღვთაებათა ნაწილი“ უმთავრესად ასტრალური ნიშნებით გამოისახება. „ნაწილიანობა“ ღვთაებასთან ზიარებაა, მისი ბუნების შეთვისებაა. ამიტომაც, რომ ზოომორფული გამოსახულებანი თუ ნივთები ხშირად ასტრალური ნიშნებითაა შემკული – **ან მათი კონფიგურაცია ქმნის ამ ნიშანს**. ასეთი გამოსახულებანი როგორც წესი, რომელიმე ასტრალურ ღვთაებას განასახიერებს [კიკვიძე 1976: 189]. ამ მოსაზრების თანახმად, გამომდინარეობს, რომ ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი ცხოველები, განსაკუთრებით ცენტრალური ფიგურები, რომელთა სხეული არა მხოლოდ S-ებრი სპირალის თვალსაჩინო კონფიგურაციას ქმნის, არამედ, თვით ამ კონკრეტული

ფორმის სქემაზეა აგებული ფიგურათა ძირითადი სტრუქტურაც, და მათი ინკარნაციები დამატებითი ცხოველების სახით, თავადვე წარმოადგენს ასტრალურ სხეულს, რომელიც სახვითად ორნამენტის – S-ებრი სპირალის სახითაა გადმოცემული და ამით პირდაპირაა მინიშნებული გამოსახულებათა სიმბოლური მნიშვნელობა.

უნდა აღინიშნოს ლითონთან დაკავშირებული ერთი საგულისხმო დეტალი: როგორც ცნობილია, ოქრო მითოკულტურაში მზის ლითონია, რომელიც თავისი ბზინვარებით მზის პოლიქრომიულ ეფექტს ქმნის. ბრინჯაოც, რომლისგანაც შესრულებულია ჭვირული ბალთები, ასევე ოქროსთან მიახლოებულ ბზინვარებას გადმოსცემს. თუ ჩვენ ერთი წუთით მაინც წარმოვიდგენთ ჭვირულ ბალთას, რომლის ფონსაც უთუოდ რაიმე ქსოვილი ან ტყავის მასალა წარმოადგენდა, მაშინ ცხადი გახდება მისი ბზინვარების ეფექტურობა, სადაც ფიგურათა პლასტიკური ფორმები და კონტურები, რელიეფური, მოცულობითი გრადაციები აწ უკვე მუქ ფონად ქცეულ ჭვირულ სივრცეებთან შეპირისპირებისას შუქ-ჩრდილისა და ლითონის ბზინვარების ცხოველხატულ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მნახველზე. ამ პოლიქრომიულ ეფექტებზე გათვლილი მაღალმხატვრული ქმნილება კულტის საგანი შეიძლება იყოს, რომელშიც მზის ელვარების იმიტაცია კონცენტრულ წრეებთან ერთად ციური სხეულის სოლარული ბუნების გამოვლინების ერთ-ერთი მხატვრულ-ვიზუალური ხერხია. ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოა გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ე.წ. “ლჭაშენ-წითელგორის” კულტურულ ფენაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის ნიმუშები, რომელიც ზოომორფული ქანდაკებებით, მათ შორის ირმებითაცაა წარმოდგენილი. მათზე აღბეჭდილია სოლარული ნიშნები. ყველა მათგანი ჭვირული ბალთების მსგავსად მიცვალებულებს სამარხში ჰქონდათ ჩატანებული. როგორც ხელოვნებათმცოდნე ნ. გომელაური აღნიშნავს, ამ ნივთებზე არსებული ჭვირული ორნამენტიც ნათებისა და სხივოსნობის ეფექტს ქმნის და, ამდენად, სიცოცხლის მომნიჭებელი მნათობის ბუნებას გადმოსცემს. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ძველი სამყაროს მითებში დამოწმებული წარმოდგენები, რომლის მიხედვით მზე სკნელთა შორის მაკავშირებლის იდეასაც ატარებს [გომელაური 2005 ა: 63]. აქედან გამომდინარე, “ლჭაშენ-წითელგორის” კულტურის საზოგადოება მიცვალებულებს მანათობელი ციური სხეულის ზიარი თვისების მატარებელი ნივთებით აცილებდა და სკნელთა შორის კავშირის

დამამყარებელი ზოომორფული სკულპტურებითა და ზარაკებით დაკრძალულ პირთ გზას მარადიულობისკენ უხსნიდა [გომელაური 2005a: 63].

ანალოგიურ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკური და ფუნქციონალური არსი. ბალთების უმრავლესობა სწორედ სამარხულ კომპლექსებშია აღმოჩენილი. “ლჭამენ-წითელგორის” კულტურის ნივთებისგან განსხვავებით ისინი სხეულზე ეკეთათ მიცვალებულებს და მათთან უშუალო შეხებით იყვნენ დაკავშირებულნი. სავარაუდოდ, მათ ატარებდნენ რაღაც ნიშნით გამორჩეული ადამიანები, ალბათ კულტის მსახურები, რომლებსაც გარდაცვალების შემდეგ თან ატანდნენ, როგორც საკრალურ, სკნელთა შორის მაკავშირებელ ნივთს, რომელზეც ძალზე ლაკონიურადაა კონცენტრირებული და დაშრეკებული ადამიანისა და გარესამყაროს ურთიერთმიმართების გაღვთაებრივებული რელიგიურ-მითოლოგიური კონცეფცია – მარტივი, თუმც მაღალმხატვრული სახვითი ენით გადმოცემული. ბალთები, სავარაუდოდ, ქალთა კუთვნილი ნივთები უნდა იყოს. ამ მოსაზრებას ამაგრებს ის გარემოება, რომ ბალთების შემცველი სამარხთა ინვენტარი კერამიკისა და სამკაულის სიუხვით გამოირჩევა. მათ შორისაა სხვადასხვა მასალისგან დამზადებული მძივები, ბრინჯაოს სამაჯურები, ფიბულები, ბრინჯაოსა და ელექტრონის საყურეები, ბეჭდები, საკიდები, ინტალიოები, ბრინჯაოს მინიატურული ზოომორფული ფიგურები, ასევე, ახ.წ. პირველი საუკუნეებით დათარიღებული ვერცხლის მონეტები. რაც მთავარია აქ, ორიოდე გამონაკლისის გარდა, ვერსად შეხვდებით საბრძოლო ან შრომის იარაღს (ისრის პირები და ერთი მცირე ზომის დანა) [გობეჯიშვილი 1942: 71-74; 79; 83-85; 90-91; 101-102; ქორიძე 1961: 96-97; 99; Пчелина 1968: 132-135; 137-141, ტაბ. I, III, IV; ნემსაძე 1972: 23-30; Сланов 1980: 215-221, ტაბ. XCVI; Гаглоев 1981: 228-238, ტაბ. XCIX, C; ჯავახიშვილი 1987: 76-79, ტაბ. X, XI, XII; ბრაგვაძე, 1997: 6-7, ტაბ. IX; სონდულაშვილი 2006: 76-77; 79-82]. მეტიც, შიდა ქართლში, ე.წ. მონასტრის სამაროვანზე აღმოჩენილია ქალის სამარხი, სადაც ინვენტარის ერთ-ერთი მთავარი შემადგენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთაც იყო. ის ქალის ჩონჩხის წელის არეში მდებარეობდა [Гаглоев 1980: 22-31, ტაბ. I, II]. ბალთაზე ცენტრალური ცხოველი ირემია. ქალის სხეულის გვერდით დაკრძალული იყო ცხენი და ძაღლი. ამ ფაქტს ის მნიშვნელობა ენიჭება, რომ მკვლევართა აღიარებით სამივე ცხოველი - ირემი, ცხენი და ძაღლი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მზის კულტთან არის დაკავშირებული [ხიდაშელი 1972: 58-86; ფანცხავა

1988: 47; გაგოშიძე 1964: 37; თორთლაძე 2003: 60].⁴² გარდა ამისა, სოხთასა და ბაქართას (ურსძუარი) სამარხებიდან წარმომდგარი ბეჭდებისა და სამაჯურების ზომა შეესაბამება მცირე დიამეტრის მქონე პირთა თითებსა და მაჯებს, რაც ამყარებს იმ ვარაუდს, რომ ისინი ქალთა კუთვნილი სამკაულებია.⁴³ აღნიშნული ვარაუდი წინასწარულია და შემდგომ კვლევას საჭიროებს.

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკური ასპექტების მიმოხილვა გვამღევს იმ ვარაუდის დაშვების საფუძველს, რომ ეს არტეფაქტები ჩავთვალოთ ერთგვარ მატრიცად, რომელშიც ვიზუალურად გამოხატული მხატვრულ-პლასტიკური ფორმები და ხერხები, მკაცრად ჩამოყალიბებული სქემების მიხედვითაა განლაგებული და მოწესრიგებული. ჩარჩოთი შემოკავებული სქემა, ზოომორფული გამოსახულებებით შედგენილი კომპოზიციური სტრუქტურა თავის თავში ატარებს საკრალურ მნიშვნელობას, შინაარსს. ეს სტრუქტურა/სქემა იმიტომაცაა ასე მკაცრად განსაზღვრული, და მკაფიოდ განსხვავებული სხვადასხვა საზოგადოებათა ამგვარი ტიპის ნიმუშებისგან, რომ აქ მხატვრულ-კულტურული ტრადიციების ერთგვარი დაშრევება და კონცენტრაცია მოხდა, რომელმაც საბოლოოდ ბალთებზე გადმოცემული მხატვრული ხატი შექმნა. ბალთები შეიძლება მივიჩნიოთ გეშტალტური ხასიათის არტეფაქტებადაც იმ თვალსაზრისით, რომ ისინი, როგორც ერთი მთლიანი მხატვრული კონფიგურაცია ფორმისმიერად ღრმა, მრავლისდამტევი და ამავდროულად, გამთლიანებული შინაარსის მატარებელია. იქნება ეს საკულტო დანიშნულების ნივთი თუ სამხედრო კოჰორტებისთვის განკუთვნილი ემბლემები (გ. ყიფიანი), ბალთები ხალხთა რაღაც დიდი ჯგუფისთვის დამზადებული ნივთებია, რითაც შესაძლოა აიხნას კიდევაც მათი ასეთი უეცარი და მრვალრიცხოვანი გამოჩენა ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების დასაწყისში, მათი თითქმის სამსაუკუნოვანი არსებობა და ასევე უეცარი გაქრობა.

⁴² გარდა ზემოჩამოთვლილისა, კონცენტრული წრეები ცენტრალური ცხოველის მკერდსა და თეძოზე მეცნიერთა მიერ ასტრალურ სიმბოლოებად არის მიჩნეული [ბარდაველიძე 1953: 54-94; ხიდაშელი 1972: 79; სურგულაძე 1986: 20].

⁴³ სოხთას სამარხში აღმოჩენილი ბეჭდების დიამეტრი მერყეობს 1,5-დან 2 სმ-მდე, ხოლო ბაქართას (ურსძუარის) სამარხიდან წარმომდგარი სამაჯურის დიამეტრია 8,6 სმ. იხ. [ჰელინა 1968: 132; 137]; ბალთების ატრიბუციასთან დაკავშირებით სრულიად განსხვავებული მოსაზრება აქვს პროფ. გ. ყიფიანს, რომელსაც მიაჩნია, რომ ბალთები წარმოადგენდა მეომართა ემბლემებს და დამზადებული იყო კონკრეტული სამხედრო კოჰორტისათვის შესაბამისი იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემის მიხედვით. იხ. [ყიფიანი 2006: 199-214].

თავი V

მხატვრულ-კულტურული ინტერაქცია:

ევრაზიული მხატვრული ტრადიციის ტრანსფორმირება და ჭვირული ბალთების სტილის ფორმირება

5.1 – მხატვრული რემინისცენციები ბრინჯაოს ბალთებში - ვანის ჭვირული თავსამკაული

სხვადასხვა საზოგადოების მხატვრულ კულტურაში მრავლად გვხვდება განსხვავებული მასალისგან დამზადებული ჭვირული ნივთები, მაგრამ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს მათთან უშუალო, პირდაპირი პარალელები არ ეძებნება, რითაც ამ არტეფაქტების ინდივიდუალური მხატვრული სახე კიდევ ერთხელ დასტურდება. ჭვირული ნივთების დამზადების ტრადიცია როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ე.წ. “ლჭაშენ-წითელგორის” კულტურის საზოგადოებაში ჩნდება. იგი განსაკუთრებულ წარმატებებს სწორედ ბრინჯაოს ჩამოსხმის ტექნიკაში აღწევს. აღნიშნული ტექნიკის მეშვეობით მზადდება რთული სხმულები, კერძოდ, ფულუროსხეულიანი ნაკეთობები, მათ ზედაპირზე დატოვებული ღიობებით, როგორიცაა სატევარ-მახვილთა ტარები, ბრინჯაოს ჭვირული ქარქაშები, მცირე ზომის ზოომორფული ქანდაკებები. ეს მნიშვნელოვანი ტექნიკური სიახლე მეტალურგიის ისტორიაში “ლჭაშენ-წითელგორის” კულტურის საზოგადოებას უკავშირდება და ამ ნივთებს დამზადების სირთულით ანალოგები არ გააჩნია მათ სინქრონულ ევრაზიის მასალებში [გომელაური 2005 b: 3].

ძვ.წ. I ათასწლეული დაჭვირულ სკულპტურათა განვითარების დამასრულებელ ეტაპს წარმოადგენს. მას შემდგომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღარ შექმნილა ამ სახის ქანდაკებები, თუმცა დარჩა ჭვირულ ნივთთა დამზადების გამოცდილება, რომელიც როგორც აქამდე მიჩნეული იყო ახალი მხატვრული ფორმით, საუკუნეთა შემდგომ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთების სახით მოგვევლინა [გომელაური 2005 b: 20].

2004 წლის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, ვანში მაღალმხატვრული, ოქროს ჭვირული თავსამკაული აღმოჩნდა რომელმაც ეს მოსაზრება შეცვალა –

უპირველეს ყოვლისა, შემცირდა ქრონოლოგიური შუალედი „ლჭაშენ წითელგორისა“ და გვიანანტიკური ხანის არტეფაქტებს შორის, ასევე, გაჩნდა სრულიად სხვა ტიპის ჭვირული ნიმუში, რომელსაც საქართველოს ტერიტორიაზე მანამდე არსებული მხატვრული კულტურები არ იცნობდა. აქვე დავსძენ, რომ ვანის თავსამკაული უშუალოდ არ იზიარებს აღმოსავლურქართული ჭვირული სკულპტურების მხატვრულ ტრადიციას, ვინაიდან ორივე მათგანი განსახვავდება როგორც კონცეფციითა და შესრულების ხერხებით, ისე ჭვირული ნივთის დამზადების ტექნიკითაც – აღმოსავლურქართული არტეფაქტები სკულპტურულ ნაწარმოებს წარმოადგენს და ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით (ისევე როგორც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები), ხოლო ვანის თავსამკაულის ჭვირული კომპოზიცია შექმნილია ლითონის თხელი ფურცლის აპლიკაციური დამუშავებით (ამოჭრილია). ამგვარად, რჩება მხოლოდ ერთადერთი რამ, რაც ნაწარმოებთა ორივე ტიპს აერთიანებს – ჭვირულობა. ეს უნიკალური ნივთი გვევლინება ჯერ-ჯერობით იმ უშუალო კონკრეტულ ნიმუშად, რომელიც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წინამორბედად შეიძლება ჩავთვალოთ, როგორც კომპოზიციური აგებულების მსგავსებით, ასევე ზოგიერთი მხატვრული ტენდენციითაც (ტაბ. XVII 1).

სამარხი, რომელშიც ვანის თავსამკაული აღმოაჩინეს, ძვ. წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებითაა დათარიღებული [Диалект D’эпистироAncიენე 2005: 293, ფიგ. 2; ოქრომრავალი კოლხეთი 2005: 32].⁴⁴

თავსამკაული ორმაგკედლიანი, ტრაპეციული ფორმის ნივთია, რომელიც ოქროს მთლიანი ფირფიტის გადაღუნვის შედეგად არის შექმნილი (6,6X6,5 სმ). ნივთის ორსავე მხარეს („კედელზე“) სარკისებრი პრინციპით აგებული ზომორფული სახეებისგან შემდგარი ოთხფიგურიანი ჭვირული კომპოზიციებია გამოსახული. ცენტრში პროფილში გამოსახული და მარცხნივ მიმართული დატოტვილრქიანი ირემია. მის გარშემო წარმოქმნილ ხალვათ სივრცეში შვლების უკანთავმოზრუნებული ფიგურებია ჩართული (ერთი – ირმის ფეხებს შორის,

⁴⁴ სამარხში აღმოჩენილი ნივთებიდან უადრესია ასურულ-ნეობაბილონური ქალცედონის საბეჭდავი, ხოლო ყველაზე გვიანდელი ძვ.წ. 330-იანი წლების პანტიკაპეური ვერცხლის მონეტა [ოქრომრავალი კოლხეთი 2005: 32]. როგორც ჩანს, ამ მონეტის მიხედვით არის ეს ნივთი დათარიღებული პირობითად, რადგან მონეტის თარიღი განიხილება, როგორც ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი ამ სამარხში აღმოჩენილი ნივთებისა. თუმცა, აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გარკვეული აზრით, მონეტა ქვედა ზღვარიცაა და სამარხი, ბუნებრივია მისი მერმინდელია. სემ: 1 – 2005/1.

მწოლიარე პოზაში, მეორე ირმის წინ, ჩარჩოსა და ცენტრალურ ფიგურას შორის, მესამე – ირმის ზურგს ზემოთ არსებულ ვრცელ მონაკვეთში). ფიგურები თავისუფლად ავსებენ მოცემულ არეს და მათ შორის ამორფულ სივრცეებს წარმოქმნიან. ფიგურათა ხაზგასმული სიბრტყობრივი ხასიათი იმით არის განპირობებული, რომ ისინი ლითონის თხელი ფირფიტებისგან არის გამოჭრილი და არ გამოდიან ფონის ფარგლებიდან. ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების მსგავსად, ისინიც ერთმანეთს მცირე შვერილების ან სხეულის რომელიმე დეტალებით ებმიან. (ამ შემთხვევაშიც ბმის, დაკავშირების პრინციპია გამოყენებული). ფიგურათა დახვეწილი, მსუბუქი აღნაგობა წინა პლანზეა წამოწეული, რაც თხელი, ფირფიტოვანი ზედაპირების ხალვათ, ჰაეროვან სივრცესთან პროპორციული მიმართებით, მსუბუქი და ნატიფი კონფიგურაციების, გრძელი, თხელი, სახსარში მსუბუქად მოხრილი ფეხების და ორად გატოტვილი რქების ხაზოვან რიტმში მჟღავნდება. ოთხივე ცხოველის სხეულის კონტური ცვარას მწკრივებითაა მოფარგლული, ხოლო ფირფიტოვანი ზედაპირები გავარსით შექმნილი მარტივი გეომეტრიული სახეებით ზომიერად, ლაკონიურად არის მხატვრულად გაფორმებული.

თავსამკაულის ოქროსვე თხელი და ფართო ზედაპირების სამივე კიდეში (მარჯვნივ, მარცხნივ და ქვედა ჰორიზონტალურ არეზე) თორმეტ-თორმეტი კონუსისებრი კოპია მოთავსებული. კოპები ბურთულისმაგვარი დაბოლოებითაა დასრულებული, რომელსაც ძირში გავარსის თითო მწკრივით წარმოქმნილი რკალი შემოუყვება.

თავსამკაულის მხატვრულ კულმინაციას მის ზედა ჰორიზონტალურ მონაკვეთზე გამოსახული სკულპტურული ჯგუფი წარმოადგენს. ეს ჯგუფი თავის მხრივ, აგებულია სიმეტრიული ჰერალდიკური კომპოზიციის მსგავსად, სადაც ფრინველთა (თითო მწკრივზე რვა ფიგურა) და ლომების გამოსახულებებია წარმოდგენილი (ლომებს ენა აქვთ გამოყოფილი).

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, ნივთის უმთავრესი მხატვრული ხერხი – ჭკირულობა, მასზე გამოსახული ზოომორფული სახეებისგან შემდგარი სქემა - ცენტრალური ფიგურის ირგვლივ თავმოყრილი დამატებითი ფიგურები. მისი შინაარსობრივი და იკონოგრაფიულ-ტიპოლოგიური ასპექტების შორეულ პარალელს ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების კომპოზიციები წარმოადგენს (ტაბ. XVII 2,

3). თუმცა, ბალთებისგან განსხვავებით, თავსამკაულის ფიგურათა მხატვრულ გადაწყვეტაში სკულპტურობას ხაზგასმული სიბრტყობრიობა ცვლის, რაც ნივთის მასალითაც არის განპირობებული. ეს “დანაკლისი” თავსამკაულის მინიატურული ქანდაკებების ჯგუფითაა შევსებული.

მეორე მნიშვნელოვანი მხატვრული ასპექტი ლომების სკულპტურულ ფიგურებშია გამოვლენილი. უპირველეს ყოვლისა მათი კუდის ფორმა და ზურგზე გადადების მანერაა აღსანიშნავი, ვინაიდან ის ღების ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების IV სტილური ქვეჯგუფის ცენტრალური ცხოველებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხია. ვანის ნიმუშზე კუდები დაღარულია ერთმანეთის პარალელური, თანაბარზომიერი ინტერვალებით დაცილებული გრაფიკული შტრიხებით. ფორმის ამგვარი მოდელირება ძველადმოსავლური, უმეტესწილად აქემენიდური ირანის მხატვრული სახეებისთვისაა დამახასიათებელი და ამ თვალსაზრისით ის ამ პერიოდის ხელოვნებასთან გენეტიკურ კავშირს ავლენს [Лордкипანიძე 1989: 252; ლორთქიფანიძე 1972: 12-14; შეპტMiguelAns დ'Arტსენ Iრნ 1961: ტაბ. XXIX]. ძველი აღმოსავლური ხელოვნების გავლენა ასევე კარგად ჩანს ამავე ფიგურებზე გამოსახული დაცქვეტილი ფოთლისებრი ყურების და ამოზურცული, გავარსის მწკრივით გარშემოვლებული თვალების ფორმაში [ლორთქიფანიძე 1972: 14; Amandry 1965: სურ. 1B]. აღსანიშნავია, რომ ვანშივე აღმოჩენილი ოქროს დიადემის რომბულ ფირფიტებზე წარმოდგენილი ლომების რელიეფური გამოსახულებები, რომლებსაც ყურის ანალოგიური ფორმა აქვს, მარლიკის ოქროს თასის ერთ-ერთი ცხოველის რელიეფურ გამოსახულებასთანაა შედარებული [ლორთქიფანიძე 1972: 14; Amandry 1965: სურ. 1B]. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ეს შედარება ზოგადია და არ ითვალისწინებს დეტალურ ანალიზსა და მსგავსებას. ვანის ფიგურები მხატვრული ფორმის, მოდელირებისა და შესრულების თავისებური მანერით გამოირჩევა და ამდენად, მიუხედავად ახლოაღმოსავლურ არტეფაქტებთან მსგავსებისა, მას მკაფიოდ ინდივიდუალური სახე აქვს.⁴⁵

ლომის ფიგურის ზემოაღნიშნულ დეტალებში ასახული ძველადმოსავლური მხატვრული ტრადიციები ადგილობრივი, წმინდა კოლხური ოქრომჭედლობისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ თუ ტექნიკურ თავისებურებებთანაა შერწყმული.

⁴⁵ იხ. ილუსტრაცია XI [Лордкипანიძე 1989]

ვანის ჭვირულ თავსამკაულთან დაკავშირებით ერთი საგულისხმო მოსაზრება საშუალებას გვაძლევს შემდეგნაირი ინტერპრეტაცია შემოგთავაზოთ: ნ. კონდაკოვსა და ი. ტოლსტოის 1890 წ. გამოქვეყნებულ წერილში a priori გამოთქმული აქვთ აზრი, რომლის თანახმად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს საფუძვლად ედო ჯერ კიდევ უცნობი (ხაზგასმა ჩემია - მ. გ.), უცხოეთიდან შემოტანილი ოქროს ბალთები, რომელთა მიმზადებლობასაც ისინი წარმოადგენდნენ, როგორც საერთო “ნახატი”, ისე ფაქტურით [Толстой...1890: 120].

ავტორებს მათ მიერ გამოთქმული მოსაზრების დასტურად არავითარი მაგალითი ან მტკიცებულება არ მოჰყავთ. მეტიც, აღნიშნავენ, რომ ოქროსგან შესრულებული ორიგინალები უცნობია. მათი აზრის დამადასტურებელ ნივთად შეიძლება ვანში აღმოჩენილი ოქროს თავსამკაული მივიჩნიოთ. ის არამცთუ უცხოეთიდან არის შემოტანილი, არამედ ყველა მხატვრული და ტექნიკური თავისებურებების მიხედვით ადგილობრივი ნახელავია. ამ ნივთის მაღალმხატვრული ღირებულება კი იმას გვაგარაუდებინებს, რომ მის გარდა, ამ ტიპის ნიმუშები სხვაც იქნებოდა შექმნილი, თუმცა, დღეისათვის ის ერთადერთია და შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს საიმისოდ, რომ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ადგილობრივ მხატვრულ და კომპოზიციურ წინამორბედად მივიჩნიოთ. ბალთები შესაძლოა ვანის ნიმუშის, ან მისი მსგავსი სხვა ნივთების ერთგვარი ტრანსფორმირებული, რემინისცენციული ნაკეთობებია, რომლებშიც მტკიცედ ჩამოყალიბებული მხატვრული ნორმებია კოდირებული.

5.2 – ჭვირული ბალთების სტილური ტენდენციების მიმართებანი დასავლეთ ირანის (ლურისტანი, ჰასანლუ) მხატვრულ ბრინჯაოსთან

გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე შემუშავებული ლითონის პლასტიკის აქამდე უცნობი, განსხვავებული მხატვრული თავისებურებები მთელი სისრულით გამოვლინდება, თუ მივმართავთ იმ საზოგადოებათა კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელნიც ჭვირული ნივთების დამზადების ტრადიციით გამოირჩევა. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია ლურისტანის არქეოლოგიურ კულტურაში დაცული არტეფაქტები და სკვითურ „ცხოველსახოვანი სტილის“ ნიმუშებს შორის

არსებული ჭკირული ნივთების მრავალფეროვანი სპექტრი. ამ მხატვრული ფენომენის ვრცელ გაღერებას ჰასანლუს არქეოლოგიური კულტურის კუთვნილი რამდენიმე ნიმუში შეემატება ორნამენტული სახეებისა და მოდელირების ასპექტების გათვალისწინებით.

აღნიშნული კვლევისთვის საგულისხმო არტეფაქტებს ძველი აღმოსავლეთის ერთ-ერთი გამორჩეული კულტურული ფენომენი ე.წ. “ლურისტანული ბრინჯაო” წარმოადგენს. სამეცნიერო სივრცეში ამ სახელწოდებით ცნობილია ჩრდილო-დასავლეთ ირანში, ზაგროსის მთიანეთში, დღევანდელი ლურისტანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ლითონის ნაკეთობათა დიდი ჯგუფი. ნივთები მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია: იარაღი, სამკაული, საკულტო დანიშნულების საგნები თუ ცხენის აღკაზმულობის ნაწილები (რუკა 3).

თავშივე უნდა აღინიშნოს, რომ ლურისტანული ბრინჯაოს ნივთების დათარიღება ყოველთვის წარმოადგენდა გადაუჭრელ საკითხს, ვინაიდან სამარხების დიდი ნაწილი გაძარცვული იყო. შესაბამისად, იქ აღმოჩენილი ნივთები სხვადასხვა კერძო კოლექციებსა თუ შავ ბაზარზე აღმოჩნდა გაფანტული. მათი დიდი ნაწილი სწორედ შავ ბაზარზეა შემენილი, რომელიც შემდგომ მუზეუმების კოლექციის ნაწილი გახდა. სხვადასხვა მეცნიერი ამ არაჩვეულებრივ და უმდიდრეს კოლექციას სხვადასხვა ხანით ათარიღებდა [Muscarella 1988: 118-119].⁴⁶ ამერიკელი არქეოლოგი, პროფესორი ო. მუსკარელა მიმოიხილავს რა ლურისტანული არტეფაქტების დათარიღების საკითხებს, სავარაუდოდ ეთანხმება ბელგიელი პროფესორის ვანდენ ბერგის მტკიცებას, რომ ლურისტანული ბრინჯაოს ინდუსტრია რკინის ხანის პირველ ეტაპზე ჩნდება და ნივთები ძირითადად მიეკუთვნება რკინის ხანის II და III პერიოდებს, ანუ ძვ.წ. IX-VII საუკუნეებით იფარგლება, თუმცა ზოგიერთი ნივთის თარიღი ცოტა ადრე, ძვ.წ. X საუკუნეში გადააქვს [Muscarella 1988: 118]. იგი აღნიშნავს, რომ მანუფაქტურის წარმოება სავარაუდოდ, ძვ.წ. VII საუკუნეშიც გადავიდა, მაგრამ

⁴⁶ ლურისტანული კულტურის დათარიღებისას მეცნიერები სხვადასხვა ვარაუდებს გვთავაზობდნენ. დღეისათვის, ლურისტანული ბრინჯაოს ოქროს ხანად ძვ.წ. X-VII საუკუნეებია მიჩნეული (რკინის ხანა). ამ კულტურის ცნობილი დასავლელი მკვლევრები მას სხვადასხვა ხანით ათარიღებენ: ა. გოდარს მიაჩნია, რომ მისი განვითარების უმაღლესი საფეხური ძვ.წ. XI-VI საუკუნეებს ეკუთვნის [Godard 1931: 100-101]; ე. ჰერცფელდი ამ კულტურას ძვ.წ. 1400-1100 წლებს მიაკუთვნებს [Herzfeld 1941: 167]; ს. შეფერი ლურისტანულ ნივთებს სამ ჯგუფად ჰყოფს და მათ ამის მიხედვით ათარიღებს: I - ძვ.წ. III ათასწლეულის II ნახევარი; II - ძვ.წ. 2100-1700 წწ.; III - ძვ.წ. 1500-1200 წწ. ანუ გვიანბრინჯაოს ხანა [Schaffer 1948: 490].

ცნობილი არ არის თუ რამდენ ხანს გრძელდებოდა იგი ამავე საუკუნეში [Muscarella 1988: 119]. ასეა თუ ისე, თითქმის ყველა მეცნიერი ამ კულტურულ ფენომენს ძვ.წ. I ათასწლეულის პირველი ნახევრით ფარგლავს. ეს ხანა ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაცილებულია ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების არსებობის თარიღს და თითქოსდა ამ ეპოქის კუთვნილი არტეფაქტები ჭვირული ბალთების სარწმუნო პარალელებს არ უნდა წარმოადგენდეს. თუმცა, ლურისტანულ ლითონმქანდაკებლობაში გამოვლენილმა მხატვრულმა ტენდენციებმა სრულიად სხვა სურათი გადაგვიშალა. ვრცელი ქრონოლოგიური ინტერვალის საკითხი ერთგვარ თავსატეხად გადაიქცა და დღეისათვის მას კითხვის სახით ღიად ვტოვებ.

ზოომორფული სახეებით ძალზე მდიდარი “ლურისტანული ბრინჯაოს” ნივთები ჭვირული კომპოზიციებისადმი დიდ სიყვარულსა და ინტერესს ავლენს. მასში შემავალი ჭვირული ნივთები სხვადასხვა ფორმისაა: სწორკუთხა, კვადრატული, წრიული, ნალისებრი. ისინი ხშირ შემთხვევაში ჩარჩოთი არ არის მოფარგლული, არამედ, უმეტესად, ჰერალდიკურად განლაგებული კიდურა ფიგურები ქმნიან საგნის ნალისებრ მოჩარჩოებას. ხშირია ისეთი ნივთები, სადაც თავად ფიგურა ან ფიგურათა ჯგუფი ქმნის მკაფიოდ გამოხატულ ჭვირულ კომპოზიციას, რომელიც მიღწეულია ფიგურათა ცალკეული დეტალების ბმით. ამ ხერხით, გარდა ჭვირულობისა, კომპოზიციათა ან ცალკეულ ფიგურათა უწყვეტობის, ფორმათა ერთმანეთში გადადინების სპეციფიკური მხატვრული სახე იქმნება. ასეთია, მაგ., რკინის ხანით დათარიღებული ორფიგურიანი წყვილადი საყბური (13, 7 X 13, 5 სმ; 13,3 X 13,1 სმ), სადაც გარეული თხის ზურგზე მთელი სიმაღლით აღმართული ანთროპომორფული ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული [Bronze du Luristan 2008: 110, ტაბ. 70]⁴⁷ (ტაბ. XVIII 1). ფიგურის აგების ძველადმოსავლური ტრადიცია მკაფიოდ ვლინდება ცხოველის სხეულის ორი რაკურსით წარმოდგენაში: ტანი პროფილში, კისერი და თავი კი ფრონტალურად. ფიგურა მოძრაობაშია და შესაბამისად, ფეხების განლაგება - მათი დაშორიშორებაც თავისუფალ, ხალვით სამკუთხა არეებს წარმოქმნის, მათი გეომეტრიული ფორმები კი ოპტიკური თვალსაზრისით სივრცულ რიტმულ განმეორებებს. ეს მით უფრო ხაზგასმულია, რამდენადაც ცხოველი ვიწრო ჰორიზონტალურ სადგარზე მყარად დგას. სადგარი ამ

⁴⁷ ნივთი დათარიღებულია რკინის ხანით II, ძვ.წ. 1000–800/750 წწ. დაცულია ბრიუსელში, Musée royaux d'Art et d'Histoire. Inv. IR. 779 [Bronze du Luristan 2008: 111].

შემთხვევაში ჩარჩოს ფუნქციას ასრულებს ქვედა მონაკვეთზე. ამგვარი ხერხით კიდევ უფრო მეტად ესმევა ხაზი კომპოზიციაში ჭკირულობის მხატვრულ დატვირთვის. ცხოველის ტანზე საგულისხმოა საკმაოდ ფართო წრიული ღიობი. იგი “ლურისტანული ბრინჯაოს” წყვილადი ნივთების ერთ-ერთი დამახასიათებელი უტილიტარული დეტალია, რისი მეშვეობითაც ორი ფიგურა ამ წრიულ ღიობებში შეყრილი ჰორიზონტალური უდლით უკავშირდება ერთმანეთს. ღიობი ფიგურათა ცენტრალურ არეზეა დატანილი და, ამდენად, ჭკირული კომპოზიციის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტად მოიაზრება. ამგვარი ტიპის გამოსახულებები ლურისტანულ მხატვრულ ბრინჯაოში საკმაოდ ხშირად გვხვდება და მისი არსებითი სახვითი ელემენტია. ცხოველის ზურგზე აღმართული ანთროპომორფული ფიგურაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კომპოზიციაში ჭკირული სივრცის წარმოქმნაში: ფიგურის მაღლა აღმართული და განზე გაწეული ხელებით კომპოზიციის ზედა მონაკვეთში ხალვათი ჭკირული არეები იქმნება. რამდენადაც ერთი ხელის ბოლოთი ის ერწყმის თხის მორკალულ რქის წვერს, მეორეთი კი დაბლა დაშვებული მათრახის ბოლოთი უკავშირდება ცხოველის ფიგურას. ამგვარად, ამ პატარა ანთროპომორფული ფიგურითა და ძალზე მარტივი ხერხით მთელი კომპოზიცია შეკრული და გაერთიანებულია. ზედა მონაკვეთში ორი დიდი ხალვათი ჭკირული სეგმენტიდან ერთი, გეომეტრიული ფორმით რიტმულად უკავშირდება ქვემოთ მოცემულ სამკუთხა არეებს. ორი მცირე ჭკირული არე წარმოქმნილია ასევე ცხოველის კისერთან და გავასთან შერწყმული ნახევარწრიული ლილვებით. ისინი წრიული ღიობის ზემოთ, მის ორსავე მხარეს არის განლაგებული, და შესაბამისად, იქმნება დაჭკირულ არეთა სიმეტრიული წყობა, რაც მთლიან კომპოზიციას მოწესრიგებულ იერს ანიჭებს.

ამავე მხატვრულ და სქემატურ წყობას ექვემდებარება თითოფიგურიანი კომპოზიციებიც. მაგ., ძვ.წ. 1000-700 წლებით დათარიღებულ ფირფიტაზე პერსონიფიცირებული კომბინირებული ცხოველის (სავარაუდოდ, ლომვეშაპის) სტილიზებული გამოსახულებაა მოცემული (13, 2 X 13, 5 სმ) [Bronze du Luristan 2008: ტაბ. 82]⁴⁸ (ტაბ. XVIII 2). გლუვად დამუშავებულ სხეულის ზედაპირზე ერთმანეთს ერწყმის რბილად ამოზურცული ფორმები და სიბრტყობრივად გადაწყვეტილი

⁴⁸ დაცულია ლუვრში, პარიზი, AO 20528, [Bronze du Luristan 2008:118–119].

დეტალები, რაც გამოხატულებას ჰპოვებს წელისა და აპრეხილი, ნახევარმთვარისებრი ფორმის გამოსახულებაში. ფიგურა ზოომორფული სახეებისგან შემდგარ სადგარზე – ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებით გაწოლილ კურდღლებზე დგას. ფიგურატიული სადგარი და ცხოველის გამოსახულება ერთი მთლიანობაა. შესაბამისად, სადგარი ფეხებსა და ქვემოთ დაშვებულ კუდს შორის წარმოქმნილ დაჭვირულ არეებს მყარ მოჩარჩოებას უქმნის. გამოსახულების ცენტრალურ ნაწილში, ბრტყელზედაპირიან წელზე ფართო წრიული ღიობია, რომელიც გარშემორტყმულია სქელი გლუვი ლილვით. ამგვარი ხერხი თავისუფალი სივრცის განცდას უფრო მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს. გარდა წმინდა გამოყენებითი მნიშვნელობისა, რომელიც უღლის დასამაგრებლად არის გამიზნული, არსებული ღიობი მძლავრ, გლუვ მასებად გადაწყვეტილ ფიგურას საკმაოდ ამსუბუქებს. დეტალთა ერთმანეთზე ბმის ხელოვნება ამ ფიგურის ზედა მონაკვეთში გამოვლენილია შემდეგ დეტალებში: ნახევარმთვარისებრი ფორმის წამახვილებული დაბოლოება მირჩილულია სხეულის ზურგზე შვერილად ამომავალ თევზის კუდისებრი გამოსახულების კონტურთან. ამ უკანასკნელს კი მყარად ებჯინება ცხოველის ანთროპომორფულ თავზე ძლიერი გლუვი ლილვით გამოსახული წრიული ხვეული. ფიგურას სამი კუდი აქვს: ერთი როგორც უკვე ვახსენეთ სადგარისკენ ეშვება და წრიულად ბოლოვდება, მეორე ასევე თევზის კუდის ფორმის დადარული შვერილი ნაწილია, ხოლო მესამე აპრეხილი, ტალღოვანი გლუვი ლილვია, რომელიც ასევე წრით არის დაბოლოებული. ეს წრე რკალით მყარად ებჯინება ნახევარმთვარისებრ ფორმას. ამ დეტალებს ემატება ანთროპომორფულ თავზე, ბოლოში წრიულად დახვეული თმის გამომხატველი ლილვები. ამრიგად, ერთ ფიგურაში იქმნება საკმაოდ უხვი, ხალვათი და გააზრებულად წარმოქმნილი ჭვირული არეები, გამოსახულების მძლავრ სხეულს სიმსუბუქეს რომ ანიჭებს.

ცალკე ჯგუფს წარმოადგენს ის კომპოზიციები, სადაც ფიგურები ლილვისებრი წრის ირგვლივაა თავმოყრილი. ამგვარად გადაწყვეტილი კომპოზიციები მხატვრული თვალსაზრისით ორიგინალურია და განსაკუთრებულ სახვითობას სწორედ ჭვირულობით იძენს [Bronze du Luristan 2008: 124, ფიგ. 89/90]. ამ კომპოზიციების ძირითადი სქემა ჰერალდიკურია. ის შედგება ერთი დიდი წრისგან, რომლის ორსავე მხარეს თითო ზოომორფული გამოსახულებაა ბოლოში წრიულად დახვეული, ლილვისებრი კუდით. ცხოველები სქლად დადარული თათებით ლილვს

მთელ სიგანეზე მჭიდროდ ებჯინებიან (ტაბ. XIX 1). კომპოზიციის ცენტრალურ გამოსახულებას ანტილოპასნაირი ცხოველის ფრონტალური თავი წარმოადგენს, რომლისკენაც მიმართულნი არიან პროფილში წარმოდგენილი ზოომორფული ფიგურები. ცენტრალური ცხოველის თავი უპირველეს ყოვლისა იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ მისი უტრირებული რქები კომპოზიციაში ერთგვარ ზედა “იარუსს” ქმნის. თითქმის წრიულად მორკალული ძლიერი რქებით იქმნება ორმაგი, ვრცელი სივრცული არეები. რქების დაბოლოებებს ჰერალდიკურ ცხოველთა დრუნჩი ებჯინება, იჭრება ამ არეების სივრცეში და ჭვირულ ფორმებთან ერთიანდება. რქები მთავარ წრეს რიტმულად ეპასუხება. ფიგურათა პლასტიკურობის და ზედაპირების თუმც ძუნწად, მაგრამ მხატვრულად გააზრებული დამუშავების მიუხედავად, კომპოზიციაში მთელი მხატვრული დატვირთვა ჭვირულობას ენიჭება. ძუნწად დამუშავებული პლასტიკური ფორმებით შემდგარ კომპოზიციას ის ძლიერ სიმსუბუქეს ანიჭებს. აქ მთავარი ხდება ფორმათა ორმაგი ოპტიკური აღქმა, რომელიც ჩნდება საკუთრივ გამოსახულებათა აბრისისა და მის შიგნით წარმოქმნილი ჭვირული არეების ფორმათა ურთიერთმიმართებით. ამგვარი ფორმალური სინკრეტიზმი ორიგინალური მხატვრული ნიუანსია, რომელიც ამ ტიპის კომპოზიციებს გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს, როგორც საკუთრივ ლურისტანულ ხელოვნებაში, ისე ზოგადად, ლითონმქანდაკელობის მხატვრულ რეპერტუარში.

ამ კომპოზიციური სქემის უფრო გართულებულ, ვარიაციულ სახეებსაც ვხვდებით: ცენტრალური გამოსახულების ორსავე მხარეს, გადარკალული რქებით წარმოქმნილ სივრცეებში თითო ანთროპომორფული თავია ჩართული [Bronze du Luristan 2008: 125, ფიგ. 92, 93].

ვარიაციის ერთ-ერთ სახეობას ის ნიმუშები წარმოადგენს, სადაც ერთის ნაცვლად ორმაგი წრეა, რომელსაც ცენტრალური გამოსახულების რქის რკალები ფარგლავს ზემოდან. წრეები ორ ნაწილადაა გაყოფილი თითო ბრტყელი ჰორიზონტალური “ლილვით”. რქის რკალებს შორის წარმოქმნილ საკმაოდ ხალვან სივრცეში კი ზოომორფულ გამოსახულებათა ირიბად შეჭრილი ფიგურებია. ისინი წინ გაშვებული თათებით ებჯინებიან ცენტრალური გამოსახულების ყურებს და შესაბამისად, წრეებსა და რქებს შორის არსებულ ვრცელ არეებს ჰორიზონტალურად ანაწევრებენ [Bronze du Luristan 2008: 125, ფიგ. 91]. რკალებისა და ჰორიზონტალური

ელემენტების რიტმული გადათამაშებით კომპოზიცია მაქმანისებურ ჭვირულობას იძენს (ტაბ. XIX 2).

ვარიაციათა სპექტრში ის ნიმუშებიც შედის, სადაც წრე დანაწევრებულია მასში ჩაწერილი უფრო მომცრო ზომის წრითა და მათი შემაერთებელი სხივისებრი სეგმენტებით (9,3 X 1 X 6,9 სმ) [Bronze du Luristan 2008: 127, ფიგ. 95]⁴⁹ (ტაბ. XIX 3). ცენტრალური გამოსახულება ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული თავია. მისკენ მიმართული ხახადაღებული ცხოველები ზედა დრუნჩით მჭიდროდ ებჯინებიან თავს ორსავე მხარეს. მათი გრძელი და მსუბუქად მორკალული კისრები ერთგვარად ფარგლავს ცენტრალურ ფიგურას და ქმნის ორმაგ ვრცელ თავისუფალ არეს. ჭვირულობის წარმოქმნის ხერხი აქაც იგივეა, ამას ემატება წრეთა შემაერთებელი სხივისებრი სეგმენტები, რომლის მეშვეობითაც გამოსახულება ბორბლისებრ სტრუქტურას იძენს.

ბორბლისებრი სტრუქტურის მქონე ნივთების შედარებით გამარტივებულ ვარიანტში თითო ზოომორფული გამოსახულებაა მოცემული წრის ორსავე მხარეს [Waele 1982: 70, ფიგ. 53] (ტაბ. XIX 4). ისინი მთელი ტანით პროფილშია გამოსახული და მჭიდროდ შემოჭდობილი, თითქმის შერწყმულია “ბორბლის” სქელ ლილვთან. ზოომორფულ ფიგურების სხეული სრულიად გლუვია, რბილად მოდელირებული, კუდები წესისამებრ ბოლოში წრედ დახვეული. მხოლოდ თათები და თავებია ღარებით დამუშავებული. თავები რეალურად არცაა მოცემული – თითო ღრმად ჩაკვეთილი ღარით სქელი და რელიეფური ლილვების რკალია წარმოქმნილი. ისინი “ბორბლის” ზედა მარყუჟს ერწყმის. თვალის გადმოსაცემდაც ამგვარი ხერხია გამოყენებული. “სხივისებრი” ჭვირულობის გარდა, დამატებითი ჭვირული სივრცეები იქმნება ნივთის ქვედა და ზედა მონაკვეთში მარყუჟების სახით.

ამავე კომპოზიციური სქემის გართულებული ვარიანტი შეიძლება ვიხილოთ ისეთ გამოსახულებებზე, სადაც წრეში და რქის რკალებში ჩაწერილია თითო ანთროპომორფული იდენტური თავი მაღალ ვერტიკალურ ღერძზე (9,8 X 8,8 სმ) [Bronzes du Luristan 2008: 126, ფიგ. 94]⁵⁰ (ტაბ. XIX 5). წრეში ჩართული გამოსახულება იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ იგი თავით წრის ზედა რკალს ებჯინება, მის ორსავე

⁴⁹ დათარიღებულია ძვ.წ. 1000-800/750 წწ. დაცულია ჩერნუსკის მუზეუმში, პარიზი, M.C. 1958 [Bronze du Luristan 2008: 127].

⁵⁰ თარიღდება ძვ.წ. 1000-700 წწ. დაცულია ჩერნუსკის მუზეუმში, პარიზი, M.C. 8871 [Bronze du Luristan 2008: 125].

მხარეს გამოსახული თითო სპირალი კი გვერდით არეებს ავსებს. ამის შედეგად სურათი ისე იხატება, რომ წრის ზედა არე სრულადაა შევსებული, ქვედა კი ღერძით გაყოფილია ორ თავისუფალ სივრცულ სეგმენტად. წრეზე “შემომჯდარი” ჰერალდიკური ფიგურებიც ზურგზე გამოსახული თითო ჩახვეული სპირალითაა გართულებული და შემკული. სპირალებს კიდევ დამატებითი ფორმალური რიტმი შემოაქვს კომპოზიციაში ცხოველთა წრიულად დაბოლოებულ კუდებთან ერთად. დაჭვირული არეები, წრიული და სპირალური ფორმები ორნამენტულ ხაზს ავითარებს და კომპოზიციას ძლიერ დეკორატიულობას სძენს.

ლურისტანული ჭვირული ნივთების საგულისხმო ჯგუფს ისეთი კომპოზიციებიც წარმოადგენს, რომელიც ჩაწერილია ნალისებრ ან შეუკრავი წრის ფორმის საკინძის თავებში. კომპოზიციები ჰერალდიკურია – ცენტრში მთელი სიმაღლით ფრონტალურად გამოსახული ანთროპომორფული ფიგურის ორსავე მხარეს პროფილით წარმოდგენილი თითო ცხოველია, რომლებიც ფიგურის სხეულზე თათებით შემოჭდობილია. ეს ფიგურები ცენტრალური გამოსახულების სიმაღლეზე ოდნავ დაბალია. გამოსახულებათა სხეულის ზედაპირები გლუვი მოდელირებით გამოირჩევა, თუმცა აქ დამახასიათებელია სხეულთა ნაწილების ფართო და რბილად ამოზურცული ზედაპირების დამუშავება. ყველაზე მეტად ცენტრალური ფიგურებია დეკორატიულად გადაწყვეტილი, რომელიც ზოგ შემთხვევაში გარკვეული ნაწილის დეკორატიულ აქცენტირებას გულისხმობს, ზოგან კი იმგვარად ორნამენტულია, რომ ფიგურის სტილიზაცია ძლიერ მძაფრდება [Bronzes du Luristan 2008: 142, 143, ფიგ. 135, 136] (ტაბ. XX). ჩარჩო ზოგან გლუვია, ზოგან, კიდევზე მხოლოდ გრებილი ორნამენტია შემოყოლებული, ზოგან კი ცენტრალური და კიდურა ფიგურების დამუშავების მსგავსი ორნამენტული სახეებითაა შემკული, რაც ერთ მთლიანობაში კრავს კომპოზიციის მთავარ მხატვრულ სახეებს. ჩარჩო შეუკრავია. იგი ორთავე მხარეს ბოლოვდება პროფილში გამოსახული ფანტასტიკური ცხოველის თავებით. შეუკვრელობის მიუხედავად, არ არის დარჩენილი ცარიელი სივრცე, რადგან თავებს შორის არსებულ ინტერვალს ცენტრალური ფიგურის თავი და მისი შემამკობელი ატრიბუტები (რქისებრი შვერილები, თავსაბურავი) ავსებს. მეტიც, კომპოზიციის ეს ნაწილი ყველაზე მეტად არის დატვირთული. ამგვარად დამუშავებული, სტილიზებული ფიგურები ჭვირულ

არეებთან ერთად მთელ გამოსახულებას დეკორატიულ იერს ანიჭებს. ნივთები დათარიღებულია ძვ.წ. 900-800/750 წლებით [Bronzes du Luristan 2008: 142, 143].

ამავე წლებით თარიღდება ჭვირული ნივთების, ე.წ. „კერპების“, კიდევ ერთი თავისებური ჯგუფი, სადაც ძირითადი კომპოზიციური სქემა ორი, ერთმანეთის პირისპირ მდგომი, პროფილში გამოსახული სტილიზებული ცხოველებისგან შედგება [Bronzes du Luristan 2008; Waele 1982].⁵¹ ზოგან მათ შორის თითო ვერტიკალური ღერძი ან თითო ანთროპომორფული ფრონტალური ფიგურაა. ისინი ჰერალდიკური კომპოზიციის იდეური და სიმეტრიის ღერძია. ვერტიკალურად განვითარებულ კომპოზიციებში ამ ძირითადი სქემის ვარირება ხდება მხატვრულ ფორმათა სხვადასხვა ინტერპრეტაციის ხარჯზე, რაც გამოიხატება გამოსახულების ფორმათა სტილიზაციაში, სხეულის სხვადასხვა კომპონენტის ისეთ შეერთებასა ან განლაგებაში, რომ კომპოზიციის შიგნით გააზრებულად დაგეგმარებული ჭვირული არეები იქმნება (მაგ., ცენტრალური ქალღვთაების განზე გაშლილი ხელები, რომელიც ნალისებრი მოხაზულობის ჩარჩოს შიგნით მოცემულ არეს ორ ჰორიზონტალურ ჭვირულ „ფრიზად“ ჰყოფს) [Bronzes du Luristan 2008: 195, ფიგ. 197–198]. ზოგიერთი კომპოზიცია გამდიდრებულია დამატებითი, მცირე ზომის ზომომორფული ფიგურებით. ისინი შერწყმულია ძირითადი სტრუქტურის (აბრისის) არეებზე და მთლიან კომპოზიციას ორნამენტულობას სძენს (ტაბ. XXI).

ლურისტანული ბრინჯაოს მხატვრულ რეპერტუარში ჭვირული კომპოზიციების კიდევ ერთი საგულისხმო სახეობა არსებობს. ნივთები ძირითადად საკინძის თავებია. ისინი სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებული გამოსახულებებისგან შედგება. კომპოზიციები, დანარჩენების მსგავსად – ჰერალდიკურია. ცენტრში მთელი სიმაღლით, ფრონტალურად წარმოდგენილია ცხოველსახოვანი ქალღვთაების ფიგურა, მის ორსავე მხარეს კი თითო ცხოველი. ზოგან კომპოზიციები გამდიდრებულია დამატებითი ცხოველებით, რომლებიც ცენტრალური გამოსახულების ფეხებთან, მის აქეთ-იქით ზურგშექცევით არიან წარმოდგენილნი [Waele 1982: 146, ფიგ. 121, 125]

⁵¹ Bronze du Luristan, Énigmes de L'Iran Ancien – IIIe – Ier Millénaire av. I. – C., Musée Cernuschi, Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, 2008, ფიგ. 165, გვ. 175; ფიგ. 166–167, გვ. 176; ფიგ. 168–169, გვ. 177; ფიგ. 170, გვ. 178; ფიგ. 171–172, გვ. 179; ფიგ. 175–176, გვ. 181; ფიგ. 180–181, გვ. 183, გვ. 185; ფიგ. 187–188–189, გვ. 188–189; ფიგ. 191, გვ. 191; ფიგ. 195–196, გვ. 193; ფიგ. 196–197–198, გვ. 194–195; ასევე, Éric De Waele, Bronzes Du Luristan Et D'Amlash (Ancienne Collection Godard), Institut Supérieur D'Archéologie et D'Histoire de L'Art, Collège Érasme, Louvain-La-Neuve, 1982, ფიგ. 74, გვ. 92; ფიგ. 77, № 108, 109, 110, გვ. 96; ფიგ. 78, № 111, 112, 113, გვ. 97; ფიგ. 80, № 115, 119, 120, გვ. 99; ფიგ. 81, № 116, 117, გვ. 101.

(ტაბ. XXII 1). ისინი კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთში წარმოქმნილ თავისუფალ არეებს ავსებენ, თუმცა ამით ჭვირულობას არაფერი აკლდება, პირიქით, მათ თანაბარზომიერების შეგრძნება შემოაქვთ კომპოზიციაში. ამგვარად გამოსახული ცხოველები, ცენტრალური ფიგურისადმი მიმართულ გამოსახულებებთან ერთგვარ მხატვრულ კონტრასტს ქმნის იმით, რომ მათ ვერტიკალურ განლაგებას ხაზგასმული ჰორიზონტალურობით აწონასწორებენ. ფიგურათა ზედაპირების დამუშავება იმ ძირითად პრინციპს აგრძელებს, რითაც საერთოდ ლურისტანული მხატვრული ბრინჯაოს ნივთებია წარმოდგენილი: გლუვი ზედაპირები, დეტალთა ლილვისებრი ფორმები და ღრმა ღარები. ეს სამი კომპონენტი დამუშავების ძირითადი ხერხია. ამას ემატება მოდელირების რბილი ხასიათი. მხატვრული ხერხების სიმუნწისა და ხშირ შემთხვევაში ფორმათა სიუხეშის მიუხედავად, კომპოზიციები ორნამენტულობითა და ხაზგასმული დეკორატიულობით გამოირჩევა. ჭვირულობის როლიც ხომ ამ შემთხვევაში ითავსებს ხისტი, გადატვირთული და მოცულობით-“წონადი” ფორმების განტვირთვის ფუნქციას. ნივთის ჩარჩო ზოგ შემთხვევაში გლუვია, ზოგან კი დამუშავებულია წნული ორნამენტით. ამგვარად შემკული სწორკუთხოვანი ჭვირული ნივთები ლურისტანულ ლითონმქანდაკელობაში საგულისხმო ტიპოლოგიურ ქვეჯგუფს ქმნის. ისინი ამ მხატვრული ტრადიციებით უახლოვდება საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გვიანანტიკური ხანის ჭვირულ ბალთებს. ბალთების ერთ-ერთი სტილური ქვეჯგუფის ნიმუშებზე ჩარჩო წნული ორნამენტით არის შემკული. ამას ემატება კუთხეში დასმული თითო დაბალი კოპი, რაც ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ბალთების მკაცრად ჩამოყალიბებული სქემის ერთ-ერთი აუცილებელი ატრიბუტია. ერთ-ერთი ასეთი ნივთი ძვ.წ. VIII-VII საუკუნეებით დათარიღებული კვადრატული საკინძის თავია (6 სმ)⁵² (ტაბ. XXII 2-4). ნივთი ორმაგი ჩარჩოთია მოფარგლული: გარე გლუვი და შიდა წნული ორნამენტით შემკული. მის კუთხეებში თითო დიდი და ბრტყელი, დადარული კოპია. კომპოზიცია ერთადერთი ფიგურისგან – ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული თავისგან შედგება. მის თავზე რქისმაგვარი დადარული სქელი ლილვები ორსავე მხარეს რკალისებურად იშლება და ჩარჩოს კიდეს მჭიდროდ ებჯინება. ასეთივე სახითაა გამოსახულების ქვედა ნაწილი შემკული. ოთხივე რკალი კი ანთროპომორფულ თავს

⁵²ჯულიუს კარლბახის (Julius Carlebach) კოლექცია (1909–1964), ნიუ-იორკი, <http://www.royalathena.com/PAGES/Under2500/NearEastern2500.html>

ერთგვარ მოჩარჩოებას უქმნის. ამ რკალებს ფორმალურად და რიტმულად ეპასუხება გამოსახულების თავიდან S-ურად გამომავალი გლუვი და სქელი ლილვი. ის დაბოლოვებულია კუთხეებში მოთავსებული კოპების თითო ანალოგიური წრით, რომელიც ვერტიკალური ღარებითაა სქლად დაღარული. ფიგურის სახე გამორჩეულია წმინდა “ლურისტანული” მოდელირებით – სქელი, მოუხეშო და მოცულობითი ფორმებით. წესისამებრ ის გლუვია.

მეორე ამგვარი ნიმუშიც საკინძის თავია (12,1 X 10,3 სმ). მისი ჩარჩოც გლუვი და წნულით შემკული ორნამენტიტაა მოფარგლული [Bronzes du Luristan 2008: 145, ფიგ. 138] (ტაბ. XXIII 1, 2). კუთხეებში აქ უფრო მკაფიოდ ვლინდება წრიული, გლუვი კოპები, როგორც კომპოზიციის შემკვრელი აქცენტები. ეს ბრინჯაოს ბალთების ერთ-ერთი დამახასიათებელი კომპოზიციური ხერხი და მისი ძირითადი სტილური ნიშანია. ჩარჩოს შიგნით მოცემული კომპოზიცია წინა ნიმუშთან შედარებით გართულებულია. აქ მოცემულია ორმაგ, ზედა და ქვედა რკალებში ჩართული სარკისებრი ჰერალდიკური კომპოზიცია. რკალები დაღარულია იმგვარად, რომ რელიეფური გრეხილის სახეს იძენს. ისინი ზემოდან მოფარგლულია სქელი გლუვი ლილვებით. აქ ჰერალდიკური კომპოზიციის საინტერესო ინტერპრეტაციაა მოცემული: ფიგურები ვერტიკალურადაა განლაგებული. ერთნაირ ფიგურათა სხეულის წინა ნაწილები გადაბმულია და შესაბამისად ზევით და ქვევით მიმართული. ჰერალდიკური ცხოველები ცენტრალური გამოსახულების მიმართ ზურგმუქევით დგანან. ცენტრალური ფიგურაც ამავე პრინციპითაა გამოსახული. ის ცხოველისყურებიან ანთროპომორფულ თავს წარმოადგენს და სარკისებრი კომპოზიციის თანახმად, გაორმაგებული და თითქოსდა “ამოყირავებულია”. მისი ოთხი ხელი (ქვედა ერთი დაკარგულია) გლუვი და ხისტად დამუშავებული ლილვია. ამ არსებას ხელები გაჭიმული აქვს რკალების მიმართულებით და დაღარული თათებით ერწყმის მათ.⁵³

ამ ორ ნიმუშზე სამი რამ იპყრობს ყურადღებას: ჰვირულობა, ჩარჩოს წნული ორნამენტი და კუთხეებში დასმული კოპები. ორივე არტეფაქტზე ჩარჩოს შიგნით მოცემული ცარიელი არე მაქსიმალურად არის შევსებული. ამ გარემოებას ხელს უწყობს ლითონის სქელი და მოცულობითი სტრუქტურა, რითაც გამოსახულებებია

⁵³ ანალოგიური ნივთები წარმოდგენილია ა. პოპის ნაშრომში, იხ. [Pope 1938: 40, ფიგ. D], იხ. ტაბ. XXVI 2-4.

შექმნილი. მხატვრული თვალსაზრისით ჭკირულობას აქ მარტოდენ ფონის შემამსუბუქებლის დატვირთვა ენიჭება. მასში არ არის გამოვლენილი ის ფორმისმიერი და რიტმული რეპლიკები რაც ადრე განხილულ ნიმუშებზე თუ ბრინჯაოს ბალთებზე გვაქვს.

მეორე საგულისხმო მხატვრული მოტივი - წნული ორნამენტი - ბრინჯაოს ბალთების დარად ამ ნივთებზეც ცალ რიგადაა მოცემული (ორივეგან წნული ორნამენტი შედგება წყვილი გრეხილისგან). მაგრამ ისინი აქ ბალთების ნიმუშებისგან შესრულების მანერით გამოირჩევა, რადგან ისინი სრულიად სხვაგვარი ინტერპრეტაციით არიან წარმოდგენილნი. ბალთებზე და ლურისტანულ საკინძის თავებზე მოცემული წნული ორნამენტი ორგანვე რელიეფურია, მაგრამ ლურისტანულ ნიმუშებზე ისინი სქელი და ერთმანეთთან ძალზე მჭიდროდ მიწყობილი ღარებისა და ლილვებისგან შედგება. ბრინჯაოს ჭკირულ ბალთებზე კი ისინი მეტი სიმსუბუქით, რბილი, ზომიერი მოდელირებით და ლილვებს შორის გარკვეული ინტერვალების დაცვით გამოირჩევა. ამ პრინციპის მიხედვით, ღარებიც უფრო მსუბუქი და რბილია, რაც ერთობლიობაში ორნამენტს უკვე მისთვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშანს სძენს.

ამრიგად, ლურისტანულ ბრინჯაოს საკინძს ჩვენი ბალთების მხატვრულ სახესთან სამი ძირითადი რამ აკავშირებს: ჭკირულობა, კუთხეებში დასმული გლუვი კოპები, რომელიც კომპოზიციის შემკვრელი და მაორგანიზებელი ელემენტია და წნული ორნამენტი, რომლის განსხვავებული მხატვრული ინტერპრეტაციაც უკვე განვიხილეთ. საკინძი ძვ.წ. 1000- 700 წლებით თარიღდება [Bronzes du Luristan 2008: 145].

ლურისტანული ბრინჯაოს ჭკირული ნივთების მხატვრული ტენდენციების კვლევისას კიდევ ერთი საგულისხმო ნიმუში აღმოჩნდა, რომელსაც ქართულ ბალთებთან, გარდა ჭკირულობისა და დეტალთა მხატვრული დამუშავების საერთო ხერხებისა, ისეთი სახვითი ანალოგი აერთიანებს, როგორიც ჩარჩოს მხატვრული სახე და მისი დამუშავების ხასიათია. ნივთი ასევე საკინძის თავია. იგი სავარაუდოდ ძვ.წ. IX საუკუნით თარიღდება [Афанасьева...1976: 163; Государственный Эрмитаж 1953: ტაბ. 19]. სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებულია ჰერალდიკური ჭკირული კომპოზიცია – ცენტრში მთელი სიმაღლით ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული ფიგურა (ქალღვთაება), რომლის ორსავე მხარეს, პროფილში, ვერტიკალურად

აღმართული ცხოველებია გამოსახული (ტაბ. XIV 3). ნივთის ფორმისა და კომპოზიციის ჭკირულობის გარდა, კომპოზიციის შემომფარგვლელი ჩარჩოს არშია იპყრობს ყურადღებას, როგორც ორნამენტული მოტივის, ასევე შესრულების მხრივ. აქ მოცემულია გლუვი ლილვით გაყოფილი ორი გრებილი, რომელიც წნული ორნამენტის სახეს ქმნის. ასეთივე ლილვებითაა მოფარგვლელი ჩარჩოს შიდა და გარე კიდეები – ეს კი ზუსტი ანალოგიაა ბრინჯაოს ქართულ ჭკირულ ბალთებზე წარმოდგენილი, მკაცრად დადგენილი ჩარჩოს არშიის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სახეობისა (ტაბ. XXIV 1, 2, 4, 5). საერთო ნახატის ზუსტი მსგავსების გარდა, არშიაზე მოცემული ორნამენტის დამუშავება და მხატვრული სახეც ბალთების ანალოგიურია. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ლურისტანულ ნიმუშზე ჩარჩოს კუთხეებზე კოპები არ არის მოთავსებული. კუთხეები დაუდევრადაა ერთმანეთთან გადამხული და ოდნავ არასწორი მოხაზულობისაა. აღნიშნული ორნამენტული მოტივითა და შესრულების თითქმის იუველირული მიდგომით გადმოცემული არშია არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. ძლიერი მსგავსება ერთი შეხედვითაც ნათელია. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორ მხატვრულ სახე შორის საკმაოდ დიდი ქრონოლოგიური პაუზაა, ეს მაინც ბადებს გვიანანტიკურ ხანაში დასავლურიანული მხატვრული ტენდენციების აშკარა სიახლოვისა და რემინისცენციების ვარაუდის საფუძველს, რაც ამ ორი კულტურის ახლო ურთიერთკავშირზე უნდა მიუთითებდეს, ასევე იმაზედაც, რომ კოლხეთი და იბერია აქტიურადაა ჩართული და ინტეგრირებული იმდროინდელ საზოგადოებათა ცხოვრებაში. არც ისაა დამაბრკოლებელი ფაქტორი, რომ ჯერ-ჯერობით ასეთი მხატვრული ბუნების რამდენიმე ნიმუშია მიკვლეული, რადგან საყოველთაოდაა ცნობილი “ლურისტანული ბრინჯაოს” ნივთების ბედი, რომელიც ე.წ. “შავი არქეოლოგიის” მიერ მძარცველურადაა მოპოვებული, დაფანტული და შემდეგ შავ ბაზარზე სათითაოდ თავმოყრილი.⁵⁴ ლურისტანულ საკინძზე ფიგურები განზოგადებულად და ძუნწადაა მოდელირებული, ხასიათდება ხისტი დამუშავებით და არაპროპორციული აღნაგობით, განსაკუთრებით კი ანთროპომორფული ფიგურა. თუმცაღა აქაც, სუსტად, მაგრამ მაინც შეინიშნება გარკვეული სტილური მსგავსება,

⁵⁴ ამგვარივე ჩარჩოს არშით შემკულია ნიუ-იორკში, მეტროპოლიტენ მუზეუმში საექსპოზიციოდ გამოფენილი ლურისტანული ბრინჯაოს კიდეც ერთი ჭკირული ნიმუში. სამწუხაროდ, ხელთ არ გვაქვს მისი დამადასტურებელი საილუსტრაციო მასალა.

რაც ქალღვთაებისა და ცხოველთა კიდურების დაბოლოებაშია გამოხატული – კერძოდ, ხელის მტევნები, ფეხები და თათები მოდელირებულია „ქართული“ ბრინჯაოს ბალთის ცხოველთათვის დამახასიათებელი დადარული ფორმებით; ანალოგიურია აგერთვე, ცხოველთა ლილვისებრი კუდების პლასტიკურად, S-ებრ ჩახვევა. ქალღვთაების სამოსისა და “თმის” დამუშავებას ე.წ. “ლილვისებრი” პლასტიკა ახასიათებს. რაც შეეხება მათ სახეებს, ისინი წმინდა “ლურისტანულია” და მათ საერთო არაფერი აქვს ჩვენს ნიმუშებთან.

განხილული ნივთი ცხადჰყოფს ამ ორ, ერთმანეთთან ქრონოლოგიურად დაშორებული კულტურის ხელოვნებაში არსებულ საგულისხმო მხატვრულ ტენდენციათა გარკვეულ ერთიანობას. მატერიალური კულტურის ძეგლებზე დაყრდნობით იკვეთება კავშირები გარე სამყაროსთან, რომელნიც მოგვიანებით, ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, კვლავ უკვე გადამუშავებული და ტრანსფორმირებული სახით იჩენენ თავს, სადაც წინა პლანზე პლასტიკური მეტყველების საგანგებოდ შემუშავებული ნორმაა წამოწეული.

საგულისხმო და გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ლურისტანელი ოსტატები, რომელთაც ბრინჯაოს მეტალურგიაში ხანგრძლივი ტრადიციები და უნარ-ჩვევები ჰქონდათ გამომუშავებული, ამზადებდნენ ნივთებს უამრავი დამკვეთისთვის, რომელთა შორის იყვნენ სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფისა თუ ტომის მმართველები [Афанасьева...1976: 163]. აქედან გამომდინარე, ლურისტანული ბრინჯაოს ნაწარმი ფართოდ იყო ექსპორტირებული მაშინდელი მსოფლიო ცივილიზაციის სავაჭრო თუ კულტურულ ქსელში, რომელშიც, ბუნებრივია, კავკასია და, კერძოდ, დასავლეთი კავკასია (კოლხეთი) აქტიურად იქნებოდა ჩართული.⁵⁵

კავკასიასა და ლურისტანს შორის კულტურული ურთიერთობების შესახებ მოსაზრებებს გასული საუკუნის ცნობილი მკვლევრები გამოთქვამდნენ და ვარაუდობდნენ სავაჭრო, სახმელეთო თუ საზღვაო გზების არსებობას, რომელნიც ლურისტანს კავკასიასთან აკავშირებდნენ [Schaffer 1948: 471]. ისეთი მკვლევარი, როგორიც ა. გოდარია, ლურისტანული კულტურის წარმოშობის საკითხს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს და სავსებით დამაჯერებლად მიიჩნევს სტრაბონის ცნობას ზაგროსის უძველესი მოსახლეობის კავკასიიდან გადმოსახლების

⁵⁵ ეს ხომ ის პერიოდია, როდესაც კოლხური კულტურა თავის ჩამოყალიბებისა და განვითარების გზას ადგას.

შესახებ. იგი ასევე იზიარებს შეხედულებას კასიტური და კავკასიური ენების ნათესაობის თაობაზე და მიიჩნევს, რომ კასიტი ტომები თავდაპირველად კავკასიაში სახლობდნენ [Godard 1931: 100]. ერთხმადაა აღიარებული, რომ ლურისტანში აღმოჩენილი ბრინჯაოს კულტურის ძეგლები ერთ გარკვეულ ეთნიკურ საზოგადოებას ეკუთვნის და ამ კულტურის მატარებელი ხალხი კასიტები უნდა ყოფილიყვნენ [ხიდაშელი 1970: 90].⁵⁶ მართლაც, მხატვრული მსგავსებანი, რომელნიც კონკრეტულ ნივთებზე თვალსაჩინოა, შემთხვევითი არ უნდა იყოს. თუმცა, ეს საკითხები ინტერდისციპლინარულია და კვლევას ამ მიმართულებით მოითხოვს.

ლურისტანული ბრინჯაოს ჭვირული ნივთების მხატვრულ-სტილური ანალიზიდან კი შემდეგი სურათი იხატება:

ა) ჭვირული ნივთები სხვადასხვა ფორმისაა: სწორკუთხა, კვადრატული, წრიული, შეუკრავი წრის, ნალისებრი, ბოლო ორ შემთხვევაში ხშირად იგი სპეციალური ჩარჩოთი არ არის მოფარგული. არცთუ იშვიათად, ჰერალდიკურად განლაგებული კიდურა ფიგურები საგნის ნალისებრ ან წრიულ მოჩარჩოებას ქმნის. დამახასიათებელია ისეთი ნივთებიც, სადაც თავად ფიგურა ან ფიგურათა ჯგუფი შეადგენს მკაფიოდ გამოხატულ ჭვირულ კომპოზიციას ფიგურათა ცალკეული დეტალების ბმით;

ბ) კომპოზიციები უმთავრესად ჰერალდიკურია - კომპოზიციები ერთი სქემის მიხედვითაა აგებული. მოცემულია ამ სქემის როგორც მარტივი, ისე გართულებული სახის ინტერპრეტაციები;

გ) გვხვდება ერთ ან ორფიგურიანი კომპოზიციებიც;

დ) ჭვირულობა თითქმის ყველა ტიპის კომპოზიციაში ორმაგ დატვირთვას იძენს იმისდა მიხედვით, თუ წინა პლანზე რომელი მხატვრული ნიუანსია წამოწეული: ზოგან ის მთელი კომპოზიციის ფორმისმიერი და რიტმული ელემენტია და ამ შემთხვევაში, ფიგურულ გამოსახულებებთან თანაბარ მდგომარეობაშია. ამავდროულად, ის ნივთის ფონს წარმოადგენს და მასში სიმსუბუქე შემოაქვს; რიგ ნიმუშებზე ის მხოლოდ ფონისა და კომპოზიციის შემამსუბუქებელი ელემენტის როლს ასრულებს. ასეთი ტიპის კომპოზიციებში მას მეორადი მხატვრული

⁵⁶კასიტი ტომების ენის კავკასიურ ენებთან სიახლოვის შესახებ მოსაზრებებს გამოთქვამდნენ დ. კამერონი, გ. მელიქიშვილი, ბ. კუფტინი [Cameron 1936: 35; Меликишвили 1954: 76–77; Куфтин 1943: 125].

დატვირთვა ენიჭება, სადაც წინა პლანზე ფიგურათა ან მამკობი ორნამენტის მხატვრული სახეა წამოწეული;

ე) ლურისტანული გამოსახულებებისთვის დამახასიათებელია მაქსიმალურად ძუნწი დამუშავება. უპირატესობა ენიჭება სისადავეს და გლუვი ზედაპირების გადმოცემას. თუმცა ამის მიუხედავად, როგორც დავინახეთ, კომპოზიციები მოკლებული არ არის ორნამენტულობას, რაშიც ჭკირულ სივრცეებსაც დიდი როლი მიუძღვით.

ლურისტანული მხატვრული ბრინჯაოსა და გვიანტიკური ხანის „კოლხური-იბერიული“ ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების მხატვრული შედარებისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს შემდეგი:

ა) დიდ მხატვრულ მსგავსებას ავლენს ფიგურათა სხეულების ზედაპირების დამუშავება, რომელიც გლუვი, რბილი და მოცულობითი მოდელირებით ხასიათდება, თუმცა განსხვავებული ნიუანსებიც იჩენს თავს, რაც ბალთების შემთხვევაში გამოხატულია ლითონის შედარებით უფრო რბილი და ზომიერი მოდელირებისას - თვით ყველაზე მოცულობით ფორმაშიც კი სიხისტე არ გამოდის წინა პლანზე. ლურისტანულ ნივთებზე კი, პირიქით, მოცულობითობაა ხაზგასმული. ხშირად მოუხეშო, ძლიერი და სქელი ფორმებია დამახასიათებელი როგორც სხეულის სხვადასხვა ნაწილის გადმოსაცემად, ისე ზოომორფულ თუ განსაკუთრებით ანთროპომორფულ სახეთა ნაკვთების სახვისას. ეს კი ნივთს ძალზე დამახასიათებელ სტილურ ნიშანს სძენს. ამიტომაც აღვნიშნავთ, რომ “სახეები წმინდა ლურისტანულია”;

ბ) სხეულის ზედაპირების მოდელირებისას ხაზგასმულად ნიშანდობლივია ე.წ. “ლილვისებრი პლასტიკა”.⁵⁷ მოდელირების ამგვარი მხატვრული ხერხი ბრინჯაოს ბალთებზე არცთუ იშვიათად გვხვდება. ამ სახის განსაკუთრებულ ვარიანტს წარმოადგენს ცენტრალური და დამატებითი ცხოველების კუდი, ნისკარტი, კიდურები თუ სხვა დეტალები.

გ) ორივე შემთხვევაში ნიშანდობლივია თათების, ხელის მტევნების დაბოლოებისას ერთი და იმავე მხატვრული ხერხის გამოყენება: ტრაპეციული ფორმა დაღარულია სამი ან ოთხი ღარით, ლურისტანულ ვარიანტებში უფრო მოუხეშავად, „ქართულ“ ბალთებზე შედარებით მსუბუქად/რბილად (ტაბ. XXV).

⁵⁷ ტერმინი ჩემს მიერ არის შემოღებული და არ გვხვდება სპეციალურ ლიტერატურაში, მ.გ.

დ) საგულისხმო და დამაფიქრებელია ბალთებზე მოცემული IV სტილური ქვეჯგუფის ცენტრალური და ასევე დამატებითი ცხოველებისთვის (ძაღვი, ხარი) დამახასიათებელი სტილური ნიშანი – ზურგზე გადადებული S-ებრი ფორმის კუდი, რომელიც წრით ან წრიულად ჩახვეული სპირალით ბოლოვდება. კუდი გლუვი ლილვითაა წარმოდგენილი. ეს მხატვრული ფორმა ვანის თავსამკაულზე შეგვხვდა (თუმცა ამ შემთხვევაში დაღარული სახით). ნიშანდობლივია, რომ კუდის ამგვარად გადმოცემა ძალზე ნიშნეული მხატვრული ელემენტია ლურისტანული ზოომორფული ფიგურებისათვის. ის ლურისტანული ბრინჯაოს მხატვრული გამოსახულებების ერთ-ერთი გამორჩეული იკონოგრაფიული ნიშანია (ტაბ. XXVI).

დასავლეთ ირანის არქეოლოგიური კულტურებიდან გამოვარჩევდით ასევე ლომის მინიატურულ ბრინჯაოს ქანდაკებებს ჰასანლუდან (ჩრდილო-დასავლეთი ირანი; სულ ასეთი ტიპის ორმოცდათვრამეტი ქანდაკებაა აღმოჩენილი, ისინი ჯაჭვებზე იყო ჩამოკიდებული და საკინძის ნაწილებს წარმოადგენდა), რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ფაფრის აღმნიშვნელი გრეხილი ორნამენტით. (ტაბ. XXVII). ის ფორმითაც და დამუშავებითაც „ქართული“ ბალთებისა და ზემოთ განხილული ლურისტანული საკინძის თავის ჩარჩოს არშის ანალოგიურია. ერთი ვერსიის თანახმად, ჰასანლუს ნივთი რკინის ხანის II პერიოდით, ანუ ძვ.წ. XII-XI სს. თარიღდება [The Metropolitan Museum of Art 1984: 39; სურ. 50: 38]. განსხვავებულ ქრონოლოგიას გვთავაზობს ვ. კროუფორდი, რომელიც ამ ნივთების თარიღად ძვ.წ. IX ს.-ს მიიჩნევს [Crawford 1961: 94]. ჰასანლუს ლომების ფიგურების მხატვრულ კავშირებს ლურისტანის ბრინჯაოსთან რ. დაისონიც ხედავს და მათ თარიღადაც ის ძვ.წ. X-IX სს.-ებს მიიჩნევს [Dyson 1965: 200]. ამ საუკუნეებით დათარიღება ნიშანდობლივია იმ მხრივ, რომ საერთო მხატვრული ტენდენციები, რომელიც ამავე პერიოდის ლურისტანის საკინძის თავისა და ჰასანლუს ლომის ქანდაკებებს საერთო აქვთ, ჩრდილო-დასავლეთ ირანის ლითონმქანდაკებლობაში ეპოქის მხატვრული სტილის ერთ-ერთი ნიშანი იყოს. ეპოქის სტილი კი უკვე ნიშნავს გარკვეული მხატვრული სისტემის არსებობას. აქ კი უკვე გარდა ქრონოლოგიისა, დგება მნიშვნელოვანი საკითხი ამ მხატვრული სტილის ან მხატვრული სისტემის „კოლხურ-იბერიულ“ არტეფაქტებზე უეცრად გაჩენისა. თუ რა გზებით, რა საშუალებით შეიძლება მომხდარიყო სრულიად განსხვავებულ გარემოში და

კულტურულ სივრცეში ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაცილებული, ჩრდილო-დასავლეთ ირანის განსხვავებული კულტურების მკაფიო მხატვრული რემინისცენციები.

ყოველივე ზემოგანხილულიდან გამომდინარე საინტერესო მხატვრულ-სტილური ბმული შეიძლება მივიღოთ: ჩრდილო-დასავლეთი ირანი – ლურისტანი, ჰასანლუ, რკინის ხანა → დასავლეთი საქართველო ელინისტური კოლხეთი, ვანი, IV საუკუნის 30-იანი წლები → დასავლეთი და აღმოსავლეთი საქართველო – ჭვირული ბალთები, გვიანანტიკური ხანა. სავარაუდებელია, რომ აღნიშნული სტილური ნიშნები სწორედ ამ კულტურიდან იღებს სათავეს და შემდგომ ვრცელდება გვიანანტიკური ხანის ბალთებზე. საკმაოდ ხანგრძლივი ქრონოლოგიის საკითხი, რომელიც თითქმის რვა საუკუნეს მოიცავს - ძვ.წ. VII საუკუნიდან (ლურისტანული კულტურის ზედა ზღვარი) – ახ. წ. II-III საუკუნეებამდე ჯერ-ჯერობით გადაუჭრელი დარჩება, ვინაიდან, მხოლოდ მხატვრული კავშირების დადგენა ვერ დაგვეხმარება კულტურული ურთიერთობების სურათის აღსადგენად.

5.3 – სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ და ჭვირული ბალთების მხატვრული ასპექტების ურთიერთმიმართება

ლურისტანულის გარდა, სკვითური გამოყენებითი ხელოვნებაც ჭვირული არტეფაქტების სიუხვით გამოირჩევა. ისინი უმთავრესად ცხენის აღკაზმულობისა და სამოსის დეტალებს, სამკაულებს, ბალთებსა და საკინძებს, კვერთხის ან შტანდარტის თავებს წარმოადგენენ. სკვითური გამოყენებითი ხელოვნება ზოომორფული სახეებით მდიდარი და მრავალფეროვანია. ამას მოწმობს ცხოველთა სახეებით შექმნილი უამრავი ნიმუში, რომელსაც რიტუალურ-სიმბოლურთან ერთად, გარკვეულწილად ესთეტიკური დანიშნულებაც აქვს. ეს სკვითურ ხელოვნებას გამორჩეულობის ნიშანს სძენს, რომელიც მიუხედავად ე.წ. “ბარბაროსული” კულტურისა, ნატიფი, დახვეწილი და ძალზე თავისებური, ინდივიდუალური მხატვრული ტენდენციებითაა გამორჩეული.

მეცნიერები სკვითურ ხელოვნებაში ერთხმად გამოყოფენ სკვითურ „ცხოველსახოვანი სტილს“, რომლის ჩამოყალიბების ხანად მიჩნეულია ძვ.წ. VII ს-ის დასასრული.

სკვითური კულტურის გავრცელების გეოგრაფიული არეალი ევრაზიის საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზეა გადაჭიმული და მოიცავს ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთს, დონის, ვოლგისა და ურალის დაბლობებს, შუა აზიას, სამხრეთ, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ციმბირს, ალტაისპირეთს და ნაწილობრივ ჩრდილოეთ ჩინეთის ტერიტორიასაც. აღნიშნულ არეალს ზოგადად „ევრაზიის სტეპურ სარტყელსაც“ უწოდებენ [Раевский 2006: 17].

სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ხელოვნებაში ჭვირული ნივთები სხვადასხვა ფორმისა და ზომისაა. განვიხილოთ სხვადასხვა ვარიაციებით შექმნილი ჭვირული არტეფაქტები, რომლებიც მნიშვნელოვნად მკაფიოდ წარმოაჩენს „ქართული“ ჭვირული ბალთების ინდივიდუალურ მხატვრულ აზროვნებას.

ყაზახეთში, კარამურუნ II-ის სამაროვნის №1 ყორღანში მიცვალებულის მენჯის არესთან ბრინჯაოს ჩამოსხმული სწორკუთხა ბალთა აღმოჩნდა, რომელიც გლუვი ჩარჩოთია მოფარგლული. ბალთა მარცხენა მხარეს დაზიანებულია, რის შედეგად დაკარგულია ვერტიკალური კიდე, თუმცა კომპოზიციის ძირითადი ნაწილი შენარჩუნებულია და ის დაბრკოლების გარეშე იკითხება. წაგრძელებულ სწორკუთხედში ორფიგურიანი კომპოზიციის მოცემული, სადაც წინა ფეხებზე წაჩოქილი აქლემია პროფილში წარმოდგენილი. მას მტაცებელი ნადირი ესხმის თავს [Артамонов 1973: 33, ილ. 34] (ტაბ. XXVIII 1). მარტივი ორფიგურიან კომპოზიციაში ჩანს, რომ ოსტატს კარგად გააზრებული აქვს კომპოზიციური სქემა – აგების ხერხი, ფიგურათა სიბრტყეზე განაწილებაც და კადრში განთავსებაც. ფიგურები უკიდურესად განზოგადოებულადაა წარმოდგენილი, თუმცა მათი იდენტიფიკაცია (ამ შემთხვევაში აქლემის) სილუეტისა და ფორმის საშუალებით ადვილდება. გლუვი და ძუნწი მოდელირება – ძირითადად რბილი, ოდნავ ამოზურცული ფორმები – ამ გამოსახულებათა მთავარი მხატვრული ენაა, მაგრამ ამის მიუხედავად, აღნიშნულ სცენაში კარგად იგრძნობა ის ექსპრესია და დინამიკა, მოძრაობათა „ცხოველხატულობა“, რაც მთლიანობაში კომპოზიციას დასრულებულ სახეს ანიჭებს. ამ კომპოზიციაში უფრო მეტად საგრძნობია ფორმათა გამარტივებისა და დეფორმაციისკენ სწრაფვა. ფიგურათა ფორმები და ექსპრესიული მოძრაობები,

ერთმანეთთან კავშირი, სწორკუთხა ჩარჩოში საკმაოდ მოზრდილ ჭვირულ არეებს წარმოქმნის და ცხოველთა ცალკეულ რელიეფურ კონფიგურაციებს მეტ თვალსაჩინოებას სძენს. ამრიგად, რიგი მცირედი საერთო ნიშნებისა, ამ ბალთაზე წარმოდგენილი სცენა „ქართული“ ჭვირული ბალთებისგან განსხვავდება ცხოველთა სახეებით, შინაარსით, კომპოზიციური აგებისა და ფიგურათა კადრში განაწილების პრინციპით. მხატვრული ენის – გლუვი, სადა, რელიეფური და რბილი ფორმების – მიუხედავად, აქ სრულიად განსხვავებული მიდგომაა, რაც მას ერთიანობაში მოუხეშო, ხისტი ფიგურებისგან შემდგარ კომპოზიციად ახასიათებს.

ყაზახეთშივე, ნურმანბეტ I-ის სამაროვნის №2 ყორღანში აღმოჩნდა მეტად საყურადღებო ბრინჯაოს ჭვირული წაგრძელებული ფირფიტა, რომელიც კიდეებში გულის ფორმის ჭვირული ორნამენტით ბოლოვდება. ნივთის ცენტრში ზურგისკენ თავმობრუნებული გრძელკისერა ფრინველის რელიეფური გამოსახულებაა მუცელთან მოკეცილი ფეხებით. ამ ნიმუშზე ჭვირული ორნამენტაცია ისე არ იპყრობს ყურადღებას, როგორც ფრინველის გამოსახულება. საერთო აღნაგობითა და სილუეტით, ასევე გლუვი და რბილად ამოზურცული სხეულის პლასტიკით ის დიდ მსგავსებას ავლენს ბრინჯაოს „ქართულ“ ჭვირულ ბალთებზე გამოსახულ ფრინველებთან. მსგავსება ძირითადად ვლინდება კუდის ფორმასა თუ თავის გადმოცემაში, კისრის მოხრილობაში ანუ როგორც საერთო იერში, ისე ცალკეული დეტალების დამუშავებაში (ტაბ. XXVIII 2). სკვითური კულტურის მკვლევარი მ. არტამონოვი აღნიშნავს: „თავის სქემატიზმით ეს ბალთები მოგვაგონებს ბრინჯაოს ფირფიტებს ჭვირული ორნამენტული გამოსახულებებით ჩრდილო კავკასიიდან“. [Артамонов 1973: 31]. ამ ფრაზიდან ნათლად ჩანს აქ დანახული მსგავსება, სადაც ბრინჯაოს „კოლხურ-იბერიული“ ჭვირული ბალთები უნდა იყოს ნაგულისხმევი. მ. არტამონოვი არ აკონკრეტებს თუ რომელ ბალთებს გულისხმობს. ჩრდილო კავკასიის მხატვრული ბრინჯაოს კვლევისას ჭვირული არტეფაქტები არცთუ დიდი სიმრავლით გამოირჩევა და რაც არსებობს, ისიც განსხვავებული მხატვრული თვისებებისაა. ამდენად, ის, რომ „ბრინჯაოს ფირფიტები ჭვირული ორნამენტული გამოსახულებებით“ ჩრდილო კავკასიის კუთვნილი ნიმუშებია, არ უნდა შეესაბამებოდეს სინამდვილეს. ერთი რამ უდაოა - ძვ.წ. I ათასწლეულის ბოლო პერიოდით დათარიღებულ ბრინჯაოს ფირფიტაზე წარმოდგენილი ფრინველის

გამოსახულება საერთო იერითა და მხატვრული ნორმებით ბრინჯაოს ბალთების დამატებით ფრინველთა გამოსახულებებთან მართლაც დიდ მსგავსებას ავლენს.

მომდევნო ნივთიც შუა აზიაში აღმოჩენილი საიუველირო ხელოვნების ნიმუშია. იგი წარმოდგება ალმა-ათიდან, კარგალის ხეობაში არსებულ კლდის ნაპრაღში არსებული სამარხეული ინვენტარიდან. სამარხი, რომელშიც აღნიშნული ნივთია მიკვლეული შამანის სამარხადაა მიჩნეული [Бернштам 1940: 28–29]. მრავალრიცხოვან ოქროს ნივთთან ერთად აქ აღმოჩნდა ორად გატეხილი ოქროს გრძელი ფირფიტა, რომელზეც სხვადასხვა ცხოველთა, ფანტასტიკურ არსებათა და მცენარეულ მოტივთაგან შემდგარი ჭვირული კომპოზიციის წარმოდგენილი. როგორც ჩანს, ეს ნივთი დიადემა იყო [Артамонов 1973: 47, ილ. 58] (ტაბ. XXVIII 3, 4).

შამანის დიადემის ფრაგმენტზე წარმოდგენილია ცხოველთა ფრიზი: კომპოზიციის მარცხნიდან მარჯვნივ მიმავალი რქოსანი ირმები, ჩლიქოსანი ურქო ცხოველები, სადგარზე შემდგარი ფრთოსანი ცხენი, დრაკონზე ამხედრებული ნახევრად კაცი-ნახევრად ფრინველი, დათვი, გარეული თხა, ცხვარი და მოფარფატე ფრინველები. ცხოველთა უმეტესობა მხედრებითურთ ფრთოსანია. ყველა მათგანი ფერადი ქვეებითაა ინკრუსტირებული. ინკრუსტაციით ძირითადად შემკულია ცხოველთა თვალები, მხარი და თეძო, ასევე სხვა დანარჩენ გამოსახულებათა დეტალები. ყველა მათგანის სხეული მოდელირებულია რიგებად განლაგებული მოკლე ჭდეებით, რითიც სხეულის საფარია გადმოცემული. კომპოზიციაში დაცულია ფიგურათა შორის მასშტაბური შეფარდება. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით კომპოზიცია ქაოსურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მასში ფიგურათა განლაგება მკაცრად შერჩეულ კანონს ემორჩილება. ფიგურები ლამაზი და დახვეწილია. კომპოზიციაში დეკორატიულობისკენ სწრაფვა გამოხატულია მათ უკიდურესად დანაწევრებით და მათ შორის წარმოქმნილი უამრავი პატარა და სხვადასხვა ფორმის ჭვირული არეებით, რაც საერთო ჯამში დიადემის კომპოზიციას მაქნამისებურ სიბრტყედ აქცევს. ყოველივეს დიადემის მასალაც განაპირობებს – ოქროს რბილი ფაქტურა და ფერადოვნება, რომელიც პოლიქრომიულად ინკრუსტაციითაა გამდიდრებული, კიდევ მეტად აძლიერებს დიადემის დეკორატიულ მხარეს, რაც „ქართული“ ჭვირული ბალთების დეკორატიულ ელემენტებთან და სტილიზაციასთან მიმართებით სრულიად საპირისპირო მხატვრულ პრინციპზეა აგებული და

განსხვავებული ესთეტიკით გადაწყვეტილი. დიადემა ახ. წ. I-II სს-ებით თარიღდება [Артамонов 1973: 48].⁵⁸

სამხრეთ ციმბირში მდებარე მინუსინის სტეპი იმთავითვე ყურადღებას იპყრობდა ბრინჯაოს მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ნივთებით. აქ გამოვლენილია ორი ერთმანეთის მიმდევრობით წარმოქმნილი კულტურა: კარასუკისა და მინუსინის ყორღანული კულტურა, რომელსაც მოგვიანებით ტაგარის კულტურა ეწოდა. კარასუკის კულტურა ბრინჯაოს ხანის დასასრულს მიეკუთვნება. მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოები ძვ.წ. XIII-VIII სს-ით იფარგლება. მინუსინის დაბლობზე კი სკვითურ-ციმბირული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მოტივები მნიშვნელოვანი დაგვიანებით ჩნდება. ამ კულტურაში გვხვდება ბალთები ისეთი ცხოველების რელიეფური გამოსახულებით, როგორიცაა თხა, ცხენი, ვეფხვი, ცხვარი, მგელი. რაც შეეხება ირემს, ის საერთოდ არაა ცნობილი არც კარასუკის და არც ტაგარის კულტურის ადრეულ ეტაპზე. ირმის გამოსახულება მინუსინის დაბლობზე მხოლოდ ძვ. წ. V ს-ში ჩნდება და უცბადვე ორი ვარიანტით – ა. მწოლიარე, მოხრილი ფეხებით და ბ. მდგომარე. არსებობს ასევე მხოლოდ ირმის თავები მაღლა აღმართული რქებით [Артамонов 1973: 110]. თუმცა ჭვირულ კომპოზიციებში ირმის გამოსახულებები არ გვხვდება.

მომდევნო ნიმუშები სწორედ მინუსინის დაბლობიდან წარმოდგება [Артамонов 1973: 111, ილ. 152–153]. ერთ მათგანზე ცხოველთა ბრძოლის სცენაა წარმოდგენილი, მეორეზე კი მშვიდად მდგარი ხარების გამოსახულებაა (ტაბ. XXIX 1,2). კომპოზიციები ორფიგურიანია და სწორკუთხა ჩარჩოშია მოთავსებული. პირველ მათგანზე ტახი და რომელიღაც ჩლიქოსანი ცხოველია პროფილით გამოსახული. მხატვრულად ისინი იმით არის საყურადღებო, რომ მათში ფორმათა მოდელირების ისეთი ხერხების გამოყენება იგრძნობა, რომელიც ფიგურის ნატურალისტურად აღქმას გვიმძაფრებს. მიუხედავად იმისა, რომ სხეულები გლუვია, იგრძნობა ცალკეული ნაწილების დანარჩენთაგან მკვეთრი დიფერენცირება. ასე მაგ., თეძოს,

⁵⁸ ნივთის დათარიღებისთვის ე.წ. ხანის ეპოქის ჩინურ ნივთებთან სიუჟეტებისა და მოტივების მსგავსების გარდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ინკრუსტაციას, რომელიც ე.წ. ამუ-დარიის საგანძურში აღმოჩენილ საიუველირო ნივთებში გვხვდება. ეს ის ხანაა, ვიდრე ის ფართოდ გავრცელდებოდა ირანთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ევრაზიულ სტეპებში – სკვითურ-ციმბირული ხელოვნების წარმოშობის კერაში [Артамонов 1973: 48].

წელისა და მკერდის. ცხოველთა ანატომიური დეტალების ამგვარი გადმოცემა პლასტიკის განვითარების ერთ-ერთი დამახასიათებელი შტრიხია.

მეორე ნიმუშზე გადმოცემული კომპოზიცია მშვიდი და გაწონასწორებულია. ხარების სტატიკური ფიგურები რთულ რაკურსშია წარმოდგენილი – ტანი პროფილით, თავები კი ფრონტალურად. ამ კუთხით საინტერესოა პლასტიკის თითქოსდა მარტივად გადაწყვეტილი ხერხი – პროფილში გამოსახული ფიგურების თანდათანობით მომართვა მაყურებლისკენ რბილი, მდორე გადასვლებით – ცხოველთა კისრიდან ქედისკენ. ამგვარ გადასვლაში ცხოველთა დგომისა და თავის დაჭერის მანერის ხასიათიც კარგადაა შერწყმული, რაც ერთობლიობაში მშვიდი და ძლიერი ცხოველების სახეს სრულჰყოფს. ზემოჩამოთვლილი მხატვრული ხერხების გარდა, საგულისხმოა ხარის თავებში გამოვლენილი სკულპტურული მიდგომა – ისინი ჭვირული ფირფიტის სიბრტყობრივი ფონიდან გამოსულია და მრგვალი ქანდაკების სახითაა წარმოდგენილი. ჩარჩოს ვიწრო არშია შემკულია მარტივი სახის ორნამენტით – მცირე ინტერვალებით დაშორებული ღრმად ჩაკვეთილ სიბრტყეებში მოცემული ვიწრო ჰორიზონტალური ლილვებით. რაც შეეხება ჭვირულობას, ხარებისგამოსახულებიან ნიმუშზე ჭვირული არეები ერთგვარ ფორმალურ რიტმსაც ქმნის კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთში ცხოველთა ფეხებს შორის, რაც განპირობებულია სტატიკური პოზებითა და ფიგურათა მშვიდად დგომით. ამ მხრივ ჭვირული არეები კომპოზიციაში ერთმანეთის თანმიმდევრულ, თანაბარ დეკორატიულ „ლაქებად“ არიან ჩართულნი და სტილიზებულ რქებთან და ხარის ფიგურებთან შერწყმულ ფოთლებთან ერთად ორნამენტის დატვირთვასაც იძენენ.

ორივე ბალთაზე გადმოცემული კომპოზიციები ერთმანეთისგან განსხვავებული ხასიათისა და შინაარსისაა, თუმცა პლასტიკური მიდგომა, ფიგურათა დამუშავება განვითარების ეტაპის მაჩვენებელი უნდა იყოს. ამ არტეფაქტების მხატვრული ენა და ფორმადქმნადობა სრულიად განსხვავდება „კოლხურ-იბერიული“ ბრინჯაოს ბალთების მხატვრული ენისგან.

აღნიშნული ბალთების ზუსტი დათარიღება სადაო საკითხად რჩება, ისინი სავარაუდოდ მიეკუთვნება ძვ.წ. III-I სს. [Киселев 1951: 270–273]. სხვა ვარაუდის თანახმად, როგორც ცნობილია, ამგვარი ტიპის ბრინჯაოს სწორკუთხა ჩარჩოთი მოფარგლული ფირფიტები მინუსინის დაბლობში ჩნდება ძვ. წ. III საუკუნეში და ძველი წელთაღრიცხვის ბოლომდე განაგრძობს არსებობას [Артамонов 1973: 116].

ცხადი ხდება, რომ ორსავე ვარაუდის შემთხვევაში ისინი ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნას უახლოვდება.⁵⁹

ბაიკალისპირეთში (აღმ. ციმბირი) ძველი ხუნური ეპოქის დასახლებები და სამაროვნებია აღსანიშნავი, რომელთა შორის დიდი მნიშვნელობა აქვს ე.წ. ივოლგინის ნაქალაქარს, სადაც უამრავ ნივთთან ერთად აღმოჩენილია სწორკუთხა ჭკირული ბალთებიც. ერთ-ერთ სამაროვანში აღმოჩენილი ბალთების წყვილი მიცვალებულის მუცლის არეში მდებარეობდა, რაც იმას მიუთითებს, რომ ის საქამრე ბალთაა [Артамонов 1973: 161, ილ. 213] (ტაბ. XXIX 3). ბალთის კომპოზიციაში პლასტიკისადმი დამოკიდებულება კიდევ უფრო განსხვავდება აქამდე განხილული ნიმუშებისგან და ლითონის მხატვრული დამუშავების განსხვავებულ მიმართულებას გვიჩვენებს - კომპოზიცია სტილიზებული ფიგურებისგან შედგება, აქ ხვლიკისებრი დრაკონისა და ორი ვეფხვის ბრძოლის სცენაა გადმოცემული. ფიგურები იმდენადაა სტილიზებული და ერთმანეთში გადახლართული, რომ ძნელდება მათი აღქმა. ამ ბალთაზე საგულისხმოა პლასტიკური გადმოცემისა და მოდელირების ხერხები: რელიეფი თითქმის არ ამოდის ფირფიტის ბრტყელი ფონიდან. მათი გლუვი სხეულები ჩადრმავებული ღარებითა და ღრმულებითაა დამუშავებული. უკიდურესი სტილიზაცია ფიგურათა დეფორმაციას იწვევს. ერთმანეთში ჩახლართული ფორმები ძლიერი დინამიკის, ექსპრესიის და ქაოტურობის განცდას ქმნის. ჩარჩოს არშეიშვით შემამკობელი მარტივი ორნამენტიც ფიგურათა ზემოაღნიშნულ მოდელირების ხერხს ეპასუხება. შედეგად იქმნება ამორფული და წვრილად დანაწევრებული ჭკირული არეები.⁶⁰

⁵⁹ აქვე დავძენ, რომ მინუსინ-ტაგარის კულტურამ ძვ. წ. I ათასწლეულის ბოლომდე იარსება და თანდათანობით გარდაიქმნა ე.წ. ტაშტიკის კულტურად (таштыкская), რომელშიც მნიშვნელოვან როლს ხუნურ-ჩინური ელემენტები ასრულებს. ისიც ცნობილია, რომ მოსახლეობის ფიზიკურ ტიპში, ანთროპოლოგიურად უკვე აშკარად მონღოლოიდური ნიშნები ჩნდება. მინუსინის დაბლობი იყო სკვითურ-ციმბირული კულტურის შორეული პროვინცია და თუმცა ამ კულტურის ელემენტების გავრცელება აღმოსავლეთით ამით არ დასრულებულა, არამედ ჩრდილოეთ ჩინეთამდისაც მიაღწია (ორდოსი). ის ამ მხრივ მაინც წარმოადგენდა ევრაზიის უძველესი მოსახლეობის ინდოევროპული ჯგუფის მასივს [Артамонов 1973: 118].

⁶⁰ უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთ ციმბირიდან ჩვენამდე მოღწეული მხატვრული ლითონის ნაწარმოებები თითქმის სულ ოქროსია, მაშინ როდესაც სკვითურ-ციმბირული სამყაროს აღმოსავლეთ რეგიონის ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ბრინჯაოსგანაა შესრულებული. ამას, სავარაუდოდ ამგვარი ახსნა ეძებნება: უპირველეს ყოვლისა დასავლეთ ციმბირის ოქროს ნივთები განძის მამდიებელთა მიერ მოპოვებულ ექსპონატებს წარმოადგენს, რომელთაც მატერიალური ნიშნის მიხედვით საგანგებოდ შერჩეული ნივთები აინტერესებდათ (ოქრო), მეორე მხრივ, ამ რეგიონში ბრინჯაო ადრე შეცვალა რკინამ, რის გამოც ის იშვიათად გვხვდება. აღმოსავლეთ ციმბირში, უფრო კონკრეტულად კი მინუსინის მხარეში რკინა, პირიქით, გაცილებით გვიან გავრცელდა ვიდრე

აქამდე განხილულ ნიმუშთაგან ჭვირული ნივთების გამორჩეულ ჯგუფს ქმნის ე.წ. P-ური კონფიგურაციის ნივთები, რომელიც ერთ-ერთი ადრეული და დამახასიათებელი არტეფაქტებია ციმბირული კოლექციის შემადგენლობაში. ამის თვალსაჩინო მაგალითია P-ს ფორმის ოქროს ჭვირული საკინძი მასზე გამოსახული ორფიგურიანი კომპოზიციით ცხოველთა ბრძოლის სცენით – წაჩოქილ ცხენს თავს ესხმის ვეფხვი [Артамонов 1973: 135, ილ. 182] (ტაბ. XXX 1). ამ ნიმუშზე საინტერესოა ფიგურათა განთავსება არაორდინარული ფორმის სიბრტყეზე. ცხენის კისერზე შემხტარი ვეფხვის სქემატური, წაგრძელებული და დისპროპორციული სხეულია – არაბუნებრივად განლაგებული გრძელი თათებითა და დაუდევრად დამუშავებული უკანა ფეხებითურთ. ცხოველის იდენტურობის ხაზგასასმელად ოსტატს ზოლიანი საფარი გულმოდგინედ გადმოუცია თითქმის მთელ სხეულზე ერთმანეთის თანმიმდევრობით მონაცვლე ღრმად ჩაკვეთილი ღარებით და მათ შორის წარმოქმნილი რბილი ბურცოვებით. ამასთან, ფიგურათა მასშტაბური შეფარდებაც დარღვეულია, თუმცა ნივთის ფორმიდან გამომდინარე ეს ნაკლი ნაკლებად შესამჩნევია. ცხენის სხეული ბრტყელი და რბილად ამოზურცული დიდი სიბრტყეების მონაცვლეობით არის მოდელირებული. ამგვარი დამუშავების მეშვეობით სხეულის ნაწილების დიფერენცირება და მათი აქცენტირება ხდება. ორი გეომეტრიული ნიშნის არსებობა ცხენის სხეულზე მით უფრო საყურადღებოა, რომ ბრინჯაოს „ქართული“ ჭვირული ბალთების ცენტრალურ ცხოველთა გამოსახულებებზე ისინი სწორედ სხეულის ამ მონაკვეთებზეა აღბეჭდილი და ამ ნიმუშისგან განსხვავებით, ისინი როგორც ვიციტ, კონცენტრული წრის სახითაა მოცემული. თუმცა ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივე იკონოგრაფიული ნიშანია გამოხატული. როგორც ცნობილია, ცხოველთა თეძოსა და მხარზე აღბეჭდილი გეომეტრიული ფიგურები ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანთაგანია ადრეული პერიოდის ციმბირული ოქროს ნივთებისა და მათ შორის ჭვირული ბალთებისაც [Руденко 1962: 32–33]. მაშასადამე, ჭვირულ ნივთებზე გამოსახულ ცხოველთა თეძოსა და მხარზე აღბეჭდილი სხვადასხვა სახის გეომეტრიული ნიშნები სკვითური

დასავლეთით და აქ ბრინჯაო უფრო დიდხანს არსებობდა, როგორც იარაღისა და სამკაულის დასამზადებელი ძირითადი მასალა. აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აქ დიდი ხნის მანძილზე არსებობდა პრიმიტიული თემური წყობილება და ქონებრივი დიფერენციაცია ჯერ არ მოითხოვდა ოქროს, როგორც სოციალური უპირატესობის გამომხატველ ატრიბუტს [Артамонов 1973: 124–125].

მხატვრული ლითონის ნიმუშებისთვის ერთ-ერთი სახასიათო ნიშანია, რომელიც ადრეული პერიოდიდან ჩნდება. როგორც ცნობილია, ეს ძველადმოსავლური ტრადიციაა, რომელიც ძველი ასურულ–ბაბილონური ხელოვნებიდან იღებს სათავეს [Артамонов 1973: 233]. საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზე ეს ტრადიცია პირველად გვიანბრინჯაო–ადრერკინის ხანის გრავირებულ სარტყლებზე ჩნდება წრეების ან გასხვივოსნებული მზის დისკოების სახით და ასევე რკინის ხანისავე ზოგიერთ აღმოსავლურქართულ ბრინჯაოს სკულპტურაზეც (მაგ., ირმის ბრინჯაოს ქანდაკება ლაგოდეხიდან, სადაც ირმის თეძოზე სვასტიკებია აღბეჭდილი და სხვ.).

P-ებური ჭვირული ბალთები ცხოველთა სხვადასხვა სცენებით გვხვდება ასევე ბაიკალისპირეთიდან, ორდოსიდან (ტაბ. XXX 2, 3).

P-ს ტიპის საკინძთა რიცხვს მიეკუთვნება ციმბირულ კოლექციაში დაცული კიდევ ორი ნივთი [Артамонов 1973: 147, ილ. 193-194] (ტაბ. XXXI 1). აქედან ერთ-ერთი ბაიკალისპირეთიდან ე.წ. ვერხნეუდინსკიდან წარმოდგება. ნივთზე ფანტასტიკური ცხოველია გამოსახული მაროსავით გაშლილი ხის ტოტებისმაგვარი რქებით, რომლებიც ფრინველის თავებითაა დაბოლოებული. დრუნჩის ნაცვლად ცხოველს ნისკარტი აქვს, აპრეხილი გრძელი კუდიც ფრინველისთავიანი ნისკარტით ბოლოვდება, ასევე მთელ ტანზე კუდისკენ მიმართული სქელი და მოკაუჭებულნისკარტიანი გრიფონის თავი აქვს გამოსახული. ამ ფანტასტიკურ არსებას წინიდან ვეფხვის მსგავსი პატარა ცხოველი ესხმის თავს.

P-ს ტიპის ნიმუშებს თვალი ედევნება ასევე სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ გავრცელების შორეულ პროვინცია - ორდოსში, ჩრდილოეთ ჩინეთში. როგორც ცნობილია სკვითურ-ციმბირული კულტურის შორეული პროვინციის მინუსინის დაბლობის კულტურის ელემენტების გავრცელებამ აღმოსავლეთით ჩრდილოეთ ჩინეთამდის, ორდოსშიც მიაღწია [Артамонов 1973: 118].

ამგვარი ტიპის ორდოსული ბალთები ძირითადად ორ ან სამფიგურიაანია და ცხოველთა ბრძოლის სცენებს ასახავს [Артамонов 1973: 150-151, ილ. 197-201]. ამ ნიმუშებზე განსაკუთრებით გამოირჩევა ფიგურათა მხატვრული გადმოცემის სინთეზური ხასიათი – ერთმანეთთან შერწყმული დეკორატიულ-ნატურალისტური მიდგომა. ფორმების ნატურალისტური აღქმა ცხოველთა სხეულების სილუეტებსა და მათთვის დამახასიათებელი შტრიხების გადმოცემით გამოიხატება.

დეკორატიულობა კი სხეულების დამუშავებაში ჩანს, რომელიც ორნამენტულ სახეებს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე რეალობასთან მიახლოებულ სხეულის საფარს, კუნთებს თუ სხვა ნაწილებს, მაგ., ყურს, კუდს, თათებს, მცენარეულ მოტივს. მთლიანობაში კომპოზიციები დეკორატიულ-ორნამენტული ნიშნით ხასიათდება, სადაც ფიგურათა სტილიზაცია იმგვარის, რომ ისინი საცნობი ხდება. ამ თვალსაზრისით ეს ჭვირული ნიმუშები არსებითად განსხვავდება „კოლხურ-იბერიულ“ ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილი ფიგურებისგან, სადაც ორნამენტულ-დეკორატიულ სახეებთან ერთად ფიგურათა სტილიზაცია და მათი პლასტიკის სრულიად განსხვავებული ხასიათი მეტყველებს. თუმცა, ორდოსულ ნიმუშებზე შეიძლება ისეთი ნიუანსებიც აღმოვაჩინოთ, რომელიც არა მხოლოდ „კოლხურ-იბერიული“ ბალთების ცხოველთა დამახასიათებელი იკონოგრაფიული შტრიხია, არამედ ისინი აღმოსავლური (ირანი, ლურისტანი) ზოომორფული სახეების გადმოცემისას ხშირად გვხვდება – S-ებრი ფორმის კუდის გადახრა ცხოველის ზურგისკენ [Артамонов 1973: 150, ილ. 197] (ტაბ. XXXI 3). როგორც არაერთგზის აღინიშნა, ამგვარი ყაიდით წარმოდგენილი კუდის ფორმა ის მნიშვნელოვანი მხატვრული ელემენტია, რომელიც გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ბალთების ცხოველების ერთ კონკრეტულ იკონოგრაფიულ ჯგუფთან გვხვდება.

სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ჭვირული ნივთების მრავალფეროვან სპექტრში ერთ-ერთ ორიგინალურ ვარიაციას უჩარჩოვ, ე.წ. B-ური ჭვირული კომპოზიციები წარმოადგენს – ძირითადად ნადირობის ან ცხოველთა ბრძოლის ამსახველი სცენებით. ყველა მათგანი ოქროსია.

B-ური ნივთების ფორმა დიდი და მომცრო ნახევარწრეებითაა წარმოდგენილი. მისი ქვედა ჰორიზონტალური ნაწილი კი სწორხაზოვანია. ამ ტიპის ნიმუშებს შორის საინტერესოა წყვილადი ფირფიტები, სადაც ტყეში ნადირობის სცენაა წარმოდგენილი [Артамонов 1973: 136, 137 ილ.184-185] (ტაბ. XXXII). კომპოზიციაში ყველა პერსონაჟი მოძრაობაშია. კომპოზიცია დინამიკური და ექსპრესიულია, დაძაბულობას ცხოველთა რთული რაკურსები და სხვადასხვა მოძრაობაში დაფიქსირებული პოზები ამძაფრებს. თუმცა ლითონის რბილი და ბზინვარე ფაქტურა, რომელიც კომპოზიციის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილ ცხოველებთანაა ყველაზე მეტი სავსე ფორმებით გადმოცემული, ერთგვარ სიმყარეს ანიჭებს კომპოზიციას. ფირუზისა და შავი მინის უხვი ინკრუსტაცია კომპოზიციის

დეკორატიულ ხასიათს აძლიერებს და საბოლოოდ ამ საკინძს ჭვირულ ღიობებთან ერთად ლამაზი სამკაულის ესთეტიკურ სახეს ქმნის.

ფიგურებში წარმოდგენილი მხატვრული ხერხები – სხეულთა დამუშავება, მათი პლასტიკა, პოლიქრომიული ეფექტების გაძლიერება, ფერთა – ფირუზისა და ბაცი ოქროსფერის – საუცხოო შეხამება ამ ნივთს მაღალმხატვრულ ღირებულებას ანიჭებს.⁶¹

ბ-ური ჭვირული ფირფიტები ორდოსიდანაც არის ცნობილი [იხ. Артамонов 1973: 151, ილ. 201]. ეს ფირფიტები სიმსუბუქით გამოირჩევა, ვინაიდან მათზე წარმოდგენილი ზოომორფული ფიგურები დახვეწილი და სწორი აგებულებისაა. ჭვირული არეები კი ფიგურათა შესაბამის თანწყობაშია და მეტ ხალვათ სივრცეებს ქმნის.

პეტრე I-ის ციმბირულ კოლექციაში შემავალი სწორკუთხა ჩარჩოთი მოფარგლული ჭვირული ბალთები და საკინძებიც გარკვეულ სტილურ ჯგუფებს ქმნის და ერთმანეთისგან იკონოგრაფიული და მხატვრული დამუშავებით გამოირჩევა.

ამ მხრივ შეიძლება გამოვყოთ ციმბირულ კოლექციაში შემავალი ოქროს სამი ბალთა, რომელიც ერთ სტილურ ჯგუფში ერთიანდება [Артамонов 1973: 138-139, ილ. 186-188] (ტაბ. XXXIII). ორ მათგანზე ერთი და იმავე შინაარსის – მგლისა და გველის ორთაბრძოლის სცენებია ასახული და შესაბამისად, ზოომორფული სახეებიც იდენტურია. ბალთებზე წარმოდგენილი ცხოველთა პლასტიკა გადმოცემულია სხეულის გლუვი და ერთიანი, დიდ სიბრტყეებად მოდელირებით. ფიგურები არცთუ ჰარმონიული მხატვრული ელემენტებით გამოირჩევა. ზოგიერთ ნაწილში, მაგ., გველის ქერცლის სახვისას ვერ მიიღწევა ის ესთეტიკური სილამაზის განცდა, რაც გრაფიკული ნახატის დეკორატიული სახვით უნდა გამოიხატებოდეს. სიუჟეტის

⁶¹ გარდა მხატვრული ღირსებებისა, ამ ნივთზე საგულისხმოა პერსონაჟთა გარეგნობისა და მათი აღჭურვილობის თავისებურებათა აღნიშვნაც. მონადირეები თავსაბურავის გარეშე არიან უკან გადავარცხნილი მოკლე თმითა და გრძელი ულვაშებით, წვერის გარეშე. როგორც ცნობილია, შავიზღვისპირეთის მკვიდრი სკვითები ბერძნულ გამოსახულებებში ან წვეროსნები არიან, ან საერთოდ უწვერ-ულვაშონი, მაგრამ ადგილობრივ ქანდაკებებში (მაგ., “в Каменных бабах”) ისინი როგორც წესი, უწვეროები და გრძელულვაშიანნი არიან. დამახასიათებელია ასევე მათი ჩაცმულობის სტილი და აღჭურვილობა – ქამარზე ჩამოკიდებული კოლოფის ფორმის გრძელი კაპარჭი, რომელიც თავისი აგებულებით განსხვავდება სკვითურისგან და უახლოვდება სარმატულს [Артамонов 1973: 146; Ginters 1928: 81]. მახვილის ფორმაც სარმატული ჯგუფის მახვილებთან ერთიანდება და ძვ.წ. IV-III სს - ით თარიღდება [Артамонов 1973: 146].

ექსპრესიულობის მიუხედავად, ამ კომპოზიციაში დამაბულობის მუხტი განელელებულია. კომპოზიციის საერთო პლასტიკურ „გამოუნაკვთაობას“ ოდნავ დეფორმირებული ჩარჩოს გლუვი და ბრტყელი არშიაც ემატება.

მესამე ნიმუში განხილული ბალთებისგან ზოომორფულ სახეთა მეტი სიუხვითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა (ტაბ. XXXIII 3). დინამიკა და ექსპრესია, რითიც გაჯერებულია კომპოზიცია, რთული რაკურსებისა და პოზების, წაგრძელებული სხეულების ხარჯზეა მიღწეული. აქაც ბრძოლის სცენაა წარმოდგენილი: გრიფონის, სავარაუდოდ ლომისა და ვეფხვის სახით. სხეულთა მოდელირება ოსტატურად არის შესრულებული. გლუვ და დაჭიმულკუნთიან სხეულებს უპირისპირდება დეკორატიულად დამუშავებული სხეულის საფარის ლამაზი ნახატი – გრიფონის ფრთა და ლომის ფაფარი. დეკორატიულ მიდგომას ამდიდრებს ფერადი ქვების ინკრუსტაცია. ეს რთული და დინამიკური სცენა გლუვი, პროფილირებული ჩარჩოთია შემოფარგლული.

ამრიგად, სამივე ნიმუშზე წარმოდგენილი კომპოზიციები სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ჭვირული ნივთების კიდევ ერთ, განსხვავებულ, ინტერპრეტირებულ ვარიანტს ქმნის.

სრულიად განსხვავებული მხატვრული კონცეფციით არის წარმოდგენილი ამავე კოლექციაში დაცული უხვად ინკრუსტირებული კიდევ ორი ოქროს ბალთა [Артамонов 1973: 155, 157, ილ. 206] (ტაბ. XXXIV 1, 2). ბალთებზე დეკორატიული ნიშნით გამორჩეული ჰერალდიკური კომპოზიციებია წარმოდგენილი S-ებრი აბრისის მქონე ორ-ორი ფანტასტიკური ცხოველით.

ამ კომპოზიციებში ერთადერთი ძირითადი მახასიათებელია უაღრესად სტილიზებული ფორმები და დეკორატიულობა. დეკორატიულობას ფერადი ქვებით ინკრუსტირებაც აძლიერებს, განსაკუთრებით კი ჩარჩოთა შემკულობა ფოთლისმაგვარი ინკრუსტირებული ორნამენტით. ასეთი უხვი პოლიქრომიულობა ოქროს ბზინვარების ფონზე ფიგურებს კიდევ მეტად ფანტავს დეკორატიულობის ქარგაში და მათი პლასტიკურობის განცდას ანელებს, ფიგურები და მცენარეული მოტივები კი ორნამენტის სახეს იძენს.

სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებული ჭვირული კომპოზიციები ცნობილია ასევე ზემოაღნიშნული ორდოსის კულტურაშიც. ციმბირულ კოლექციაში დაცულ ნიმუშებთან შედარებისას მათ შორის კომპოზიციურ ანალოგიებსაც ვადგენთ და

განსხვავებებსაც. ორდოსიდან ცნობილია ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა გოლიათთა შერკინების სცენით [Артамонов 1973: 142, ილ. 191] (ტაბ. XXXIV, 3). ჟანრული სცენა ორდოსულ ნიმუშზე ხეებისა და ჰერალდიკურად განლაგებული შეკაზმული ცხენების ფონზე, მართლაც ნათელი ილუსტრაციაა იმ თემატური რკალისა, რაც აქამდე განხილულ ნიმუშებზე არ შეგვხვედრია. ორდოსული ნიმუში ძვ. წ. III ს-ით თარიღდება [Артамонов 1973: 152].

ოქროს ბალთებზე სკვითების ორთაბრძოლის ამსახველი სცენები ცნობილია ასევე ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთიდანაც. თუმცა ისინი ცხენების და მცენარეული მოტივების გარეშეა წარმოდგენილი. ეს ნიმუშები ორდოსულზე ადრინდელი ხანით – ძვ. წ. IVს-ით თარიღდება და ნათლად მიუთითებს ციმბირში ამგვარივე კომპოზიციის არსებობასა და მასთან ჩრდილოეთ ჩინეთის კულტურულ კავშირებზე.

სწორკუთხაჩარჩოიანი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ასევე წარმოდგება ჩრდილოაღმოსავლეთ და ჩრდილოდასავლეთ ჩინეთიდანაც, და სამხრეთ ციმბირიდან, რომელნიც კომპოზიციური წყობის მიხედვით ზემოგანხილულ კოლექციაში შემავალი ჰერალდიკური ნიმუშების მსგავსია [Артамонов 1973: 156, ილ. 207; 158, ილ. 209-210; 159, ილ. 211]⁶² (ტაბ. XXXV). აქედან ჩრდილოდასავლეთ ჩინეთისა და სამხრეთ ციმბირის ბალთები თარიღდება ძვ.წ. II-I საუკუნეებით, ხოლო ჩრდილოაღმოსავლეთ ჩინეთიდან წარმომდგარი ნიმუში კი ახალი წელთაღრიცხვის I საუკუნითაა დათარიღებული [Treasures of Eurasian Steppes 1998: 84, 89, 126, 129].

სავარაუდოა, რომ ბრინჯაოს ინკრუსტირებული ეს ბალთები ოქროს პროტოორიგინალების ასლს წარმოადგენს და თავისი ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათით, ხაზგასმული სიმეტრიული კომპოზიციით, ციმბირულ ბრინჯაოს ფირფიტებს და ოქროს ბალთებს უახლოვდება.

ცალკე უნდა გამოვყოთ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ის ჯგუფი, სადაც სწორკუთხა ჩარჩოში არაფიგურატიული გამოსახულებები - ორნამენტებია მოთავსებული [Артамонов 1973: 113, ილ. 157; 162, ილ. 214-215] (ტაბ. XXXVI). ბალთები მინუსინიდან, ივოლგინიდან და ჩრდილოეთ ჩინეთიდან წარმოდგება. ბალთებზე გამოსახული ორნამენტები მხატვრულად გააზრებულ, მწყობრ და ლამაზ სურათს ქმნის გეომეტრიული სიზუსტით დაცული ფორმებითა და ინტერვალებით,

⁶² ილუსტრაცია 209–210 დაცულია ვაშინგტონში ვ. მ. მეიერის კოლექციაში; ილუსტრაცია 211 დაცულია ვენის მუზეუმში [Артамонов 1973: 158–159].

რომელთა შორის ჭვირულ სივრცეებში კიდევ დამატებითი ფორმები იქმნება – ზოგან ტეხილი, ბადისებრი, ზოგან კი რბილი ტალღოვანი ხაზების მეშვეობით. სამხრეთ ციმბირის (ივოლგინის) და ჩრდილოეთ ჩინეთის ტეხილორნამენტის ბალთა ძვ.წ. III-II საუკუნეებით თარიღდება, ჩრდილოეთ ჩინეთის ბადისებრი ორნამენტით შემკული ბალთები კი ძვ.წ. I და ახ.წ. I საუკუნეებითაა დათარიღებული [Артамонов 1973: 166; Мошкова 1960: ნახ. 1, 2; Treasures of Eurasian Steppes 1998: 140].

როგორც ზემომოყვანილი ნიმუშები ცხადყოფს, ციმბირულ კოლექციაში ბალთების ძირითადად ორი მკაცრად განსაზღვრული ტიპოლოგიური ჯგუფია: I – ფორმით ნახევარწრიული შვერილით ანუ P-ებრი და II – სწორკუთხაჩარჩოიანი. პირველი ჯერ კიდევ ძვ.წ. IV ს-ში ჩნდება და ყველაზე მეტი რაოდენობით ალტაის ყორღანებშია აღმოჩენილი [Артамонов 1973: 167]. როგორც P-ური, ისე სწორკუთხაჩარჩოიანი ბალთები მიეკუთვნება ელინისტურ ხანას – ძვ.წ. III-I საუკუნეებს, თუმცა მათი დალაგება ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ძნელდება იმის გამო, რომ ერთი და იგივე კომპოზიცია მრავალჯერ მეორდება ოქროსგან შესრულებულ არტეფაქტებზეც და განსაკუთრებით ბრინჯაოში [Артамонов 1973: 167]. ერთი რამ კი უდაოა – ის ნიმუშები სადაც კომპოზიციები უკვე ხაზგასმულად წმინდა ორნამენტულ-დეკორატიული პრინციპითაა აგებული, ყველაზე გვიანდელია. მასალათა შეჯერების საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ ჭვირული ნივთების არსებობა ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნაზე წყდება და მის აქეთ აღარ გადმოდის (თუ არ ჩავთვლით შამანის დიადემას) [Артамонов 1973: 167].

სკვითურ-ციმბირული ხელოვნებისა და კულტურის გავრცელების სამი რეგიონიდან: I – ჩრდილომავიზღვისპირეთი; II – შუა აზია და მის დასავლეთით მოსაზღვრე სამხრეთი ციმბირი; III – სკვითური სამყაროს ყველაზე განაპირა აღმოსავლეთი – მინუსინის დაბლობი, ბაიკალისპირეთი, მონღოლეთი და ჩრდილოეთი ჩინეთი, სკვითურ-ციმბირული მხატვრული სტილის უძველესი ნიმუშები რომელიმეში კი არ ჩნდება, არამედ ჩრდილო-დასავლეთ ირანში, ირანის ქურთისტანში, ზივიეს მახლობლად, ქალაქ საკიზში მდებარე უმდიდრეს სამეფო სამარხში ე.წ. საკიზის საგანძურში. სამარხი ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებითაა დათარიღებული, ანუ იმ პერიოდით, როცა მიდიელებმა ძვ.წ. VII ს-ის 70-იან წლებში წინააზიაში შემოჭრილი და მდ. არაქსისა და ურმიის ტბის ჩრდილოეთით დაფუძნებული სკვითური ტომები დაარბიეს და ისინი ჩრდილოეთ

შავიზღვისპირეთში გააბრუნეს [Barnett 1956]. ძვ.წ. VII ს-ის დასასრულისთვის ზივიეს საგანძურში არსებული ხელოვნების ნიმუშები უკვე სპეციფიკური სკვითური სტილით გამოირჩევა, რომელიც შემდგომში ვრცელდება მონათესავე ირანულ ტომებში ჩრდილო შავიზღვისპირეთში, შუა აზიასა და ციმბირში [Артамонов 1973: 219; Amandry 1965: 149-160].

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული მოსაზრების თანახმად, წინა აზიის ამ ხელოვნებას სკვითურ-მიდიური ეწოდება, რადგან ეთნიკური ნათესაობა, კულტურული მსგავსება და კონტაქტები მიდიელებსა და სკვითებს შორის მნიშვნელოვანი პირობა იყო არა მხოლოდ მისი წარმოშობისათვის, ერთი მხრივ, ჩრდილო შავიზღვისპირეთში სკვითებთან, მეორე მხრივ – შუა აზიაში და სამხრეთ ციმბირში საკებთან, რომელთანაც მიდიელებს მჭიდრო კონტაქტები ჰქონდათ [Артамонов 1973: 219].

ჩრდილო შავიზღვისპირეთისა და ციმბირული ხელოვნებაც ირანული ტომების ხელოვნებიდან გამომდინარეობს, რომელიც წინა აზიაში ძველადმოსავლური მემკვიდრეობის ნიადაგზე აღმოცენდა. საკუთრივ სკვითური ხელოვნების თავისებურებები კი წინა აზიაში განისაზღვრა. მიდიელები ამ მხრივ კი სრულიად სხვა მდგომარეობაში იყვნენ და თავიანთი ხელოვნება „გადასცეს“ შუა აზიასა და ციმბირს სკვითური სპეციფიკური ნიშნების გარეშე [Артамонов 1973: 221].⁶³

სკვითურ-ციმბირულ ხელოვნებაში შემდგომი პერიოდი წარმოდგენილია ალტაის ქვის ყორღანების სამაროვნებით. ამ პერიოდის ნაწარმოებები სახეთა დინამიზმითა და ექსპრესიულობით ხასიათდება. კომპოზიციაში ვრცელდება ცხოველთა ბრძოლის სცენები და, ამასთანავე, ძლიერდება ორნამენტულობა, მასთან შესაბამისად კი რეალური ფორმების სქემატიზაცია. ჩნდება შუა აზიის ფაუნისთვის

⁶³ ადრეული პერიოდის სკვითურ-ციმბირული ხელოვნების რეპერტუარი დიდი არ არის. ცხოველებიდან ყველაზე ხშირად გამოისახებოდა თხა და ირემი, იშვიათად ლოსი. ისინი მდგომარე პოზაში ან მოძრაობაშია მათთვის დამახასიათებელი წაგრძელებული, თითქოსდა ჰაერში ჩამოკიდებული ჩლიქებით (“ცერებივით”). ცხენის მხოლოდ თავი გამოისახებოდა, ხარი კი ძალზე იშვიათად. ყველაზე ხშირად გვხვდება ცხვრის თავი და მდგომარე ან მორბენალი ტახი. მტაცებელთაგან – მწოლიარე ან სიარულის პოზაში გამოსახული პანტერა, რომლისთვისაც ძალზე დამახასიათებელია რგოლად დახვეული პოზა. ფრინველები ძირითადად სქემატური თავებითაა წარმოდგენილი, რომელიც მრგვალი თვალისა და მოკაუჭებული ნისკარტისგან შედგება. ისინი გამოისახებოდნენ სრული ტანით ფასში მოზრუნებული და გაშლილი ფრთებით. ფანტასტიკური სახეებიდან ფართოდ არის გავრცელებული გრიფონი, ხოლო ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში მის საფუძველზე ახალი, ცხვარ-ფრინველის სახე შეიქმნა [Артамонов 1973: 221].

დამახასიათებელი ახალი სახეები – ლომი და პანტერა იცვლება ვეფხვითა და მგლით. ადგილი აქვს ფანტასტიკურ ცხოველთა ადგილობრივ ვარიაციებს [Артамонов 1973: 222]. ამ ცხოველებისთვის დამახასიათებელი დამატებითი ფიგურების შერწყმა ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთის სკვითური ხელოვნების დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშანია რომელიც ციმბირში არ განვითარდა. ის არც ირანულ ხელოვნებას ახასიათებს და სპეციფიკურ სკვითურ ელემენტად უნდა ჩაითვალოს [Артамонов 1973: 226].

ციმბირულ ხელოვნებაში უფრო მეტად ფიგურათა სიმეტრიულ ღერძზე განლაგებაა გავრცელებული. ისინი ხშირ შემთხვევაში ორნამენტული გააზრებითაა წარმოდგენილი, რის გამოც მათში რეალური სახის მოძებნა რთულდება. ასეთი ტიპის კომპოზიციები განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ალთაის ყორღანებშია აღმოჩენილი, ცხენის მოსართავეების დეტალებზე [Артамонов 1973: 226]. ციმბირულ ხელოვნებაში ასევე ცხოველთა ბრძოლის სცენები იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს – შავიზღვისპირეთის ხელოვნებისგან განსხვავებით – და ისინი რთული აგებულებითა და რაკურსებით გამოირჩევა. ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთის ხელოვნებაში ამგვარი კომპოზიციები ბერძნული ან ბერძნულ-ირანული მხატვრული სტილის ნიშნებს ატარებს და ფართოდ ვრცელდება არა უადრეს ძვ.წ. V ს-ისა და IV ს-ის დასაწყისში [Артамонов 1973: 228].

ძვ.წ. V ს-ისა და მისი შემდგომი პერიოდის ციმბირული ხელოვნების დინამიკური ხასიათი არა მხოლოდ ცხოველთა ბრძოლის სცენების ამსახველ კომპოზიციებში ან ცალკეულ ცხოველთა მძაფრ მოძრაობებში ვლინდება, არამედ, გამოსახულებათა მოხრილ ფორმებსა და გრეხილ ხაზებში. გამალებული მოძრაობის შთაბეჭდილება ფიგურათა მკვეთრ გადახრებსა და ცხოველთა და ორნამენტთა S-ებრი და ვოლუტისებური კონფიგურაციებით ისახება. ამ ხელოვნებაში უპირატესობა ენიჭება არა მრგვალ ქანდაკებას, არამედ რელიეფს და გამოსახულების სიბრტყობრივ და გრაფიკულ გადაწყვეტას. ამის გამო დეტალები პირობით ორნამენტულობას იძენს გრეხილი ხაზების და კონტრასტული ფერადოვანი ლაქების ერთობლიობით.

რაც შეეხება დეკორატიულ-ორნამენტულ კომპოზიციებს, მათში სახვითი ელემენტები ხშირად ორნამენტალიზებული ფორმებითაა შთანთქმული. აქ მოხმობილ სკვითურ ნიმუშებზე თვალსაჩინოა, თუ როგორ დაიყვანება ცხოველთა გამოსახულებები ან მისი ნაწილები სქემატიზაციამდე და გარდაიქმნება

ორნამენტულ მოტივად. ორნამენტალიზაცია ძირითადად მკაცრად სიმეტრიულ კომპოზიციებში ჩნდება, შემდეგ კი ციმბირული კოლექციის გვიანდელ ნიმუშებზე და ბაიკალისპირეთისა და ორდოსის ბრინჯაოში სქემატიზაცია საერთოდ ნთქავს რეალისტურ და სახვით ელემენტებს. ცხოველთა მრავალჯერადად განმეორებაში მათი გამოსახულებები უხეშდება და თანდათან გეომეტრიული ხდება (თუმცა გეომეტრიზება არ გულისხმობს გაუხეშებას, არამედ, ეს პროცესი ერთდროულად ვითარდება). უპირატესობა ენიჭება ორნამენტულად გააზრებულ ფანტასტიკურ სახეებს. ამას ემატება ფერადი ინკრუსტაცია, რომელიც დამხმარედან თანდათან დამოუკიდებელ დეკორატიულ ელემენტად იქცევა და სახვითი მოტივები აბსტრაგირებაში გადაჰყავს. საბოლოოდ კი სკვითურ-ციმბირული “ცხოველსახოვანი სტილის” ხელოვნება ადგილს უთმობს ახალ, გეომეტრიულ პოლიქრომიულ სტილს, რომელიც ახ. წ. პირველ საუკუნეებს მიეკუთვნება [Артамонов 1973: 235].

სკვითური კულტურის ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე, ვრცელ გეოგრაფიულ არეალში მისი ლოკალური თავისებურებების გათვალისწინებით, წარმოვადგინეთ ჭვირული ნივთების მრავალფეროვანი სპექტრი, რომელშიც ნათლად გამოვლინდა მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილი და პლასტიკის თავისებურებანი. მხატვრულ-ისტორიული კვლევის შედეგად თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა გვიანანტიკური ხანის „ქართულ“ ლითონის პლასტიკაში წარმოდგენილი ორიგინალური და ინდივიდუალური ნიშნები, რაც არსებითად განასხვავებს მას სკვითურისაგან, თუმცა, არ შეიძლება ისინი ერთმანეთს მოვწყვიტოთ. სკვითური მხატვრული ჭვირული ნივთებისა და „ქართული“ ბალთების შედარებისას უკვე იკვეთება შემდეგი:

ა) „ქართული“ ბალთებისთვის შერჩეულია მხოლოდ ერთი ფორმა – სწორკუთხა (კვადრატული). სკვითურში ამავე ფუნქციის სხვადასხვა დანიშნულების ჭვირული ნივთები განსხვავებული ფორმითაც გვხვდება – წრიული, ოვალური, P-ებრი, B-ებრი, უჩარჩო;

ბ) ბალთების ჩარჩოები მკაცრად განსაზღვრული სამი ტიპის ორნამენტიტაა შემკული წნული, გრეხილი და S-ური სპირალის. იშვიათად, მაგრამ გვხვდება ასევე დედალი დუგმისებრი ორნამენტიც. ბალთის ოთხსავე კუთხეში კი უგამონაკლისოდ რელიეფური კოპებია მოთავსებული. სკვითურ ნივთებზე ჩარჩო ან გლუვია, ან

იმგვარად შერჩეული ორნამენტით მორთული, რომლებიც მკაცრად განსაზღვრულ მხატვრულ სისტემას არ ემორჩილება;

გ) ბრინჯაოს ბალთების თავისუფალ, სწორკუთხა “სივრცეში” ფიგურები მკაცრად დადგენილი კომპოზიციური სქემის მიხედვითაა განაწილებული – ზომით ყველაზე დიდი ცენტრალური ფიგურის გარშემო დანარჩენი ფიგურები შემდეგნაირადაა თავმოყრილი: ცხოველის წინ, მის ფეხებს შორის და ზურგს ზემოთ, რაც გამორიცხავს ახლოადმოსავლურსა და სკვითურ ხელოვნებაში ფესვგამდგარ “ჰერალდიკური” კომპოზიციის ტრადიციულ სქემასაც და ფიგურათა გაბნეულ გამოსახვასაც (სკვითური);

დ) განსხვავებულია გამოსახულებათა დამუშავების ხასიათი: „ქართულ“ ბალთებში სილუეტის მოქნილი ხაზისა და რბილად ამოზურცული ზედაპირების თანაარსებობაა წამყვანი. სირბილე და რელიეფური ფორმებისაკენ სწრაფვა იმდენად ნიშანდობლივია, რომ თვით გრაფიკული ხასიათის დეკორიც კი – ჩარჩოს ორნამენტები – რბილად ნაძერწი “ბარელიეფურობით” გამოირჩევა. სივრცობრივი მომენტის წამყვან მნიშვნელობაზე ჩარჩოს კუთხეებში მოთავსებული მასიური კოპები მეტყველებს, რომლებიც მთელი კომპოზიციის, როგორც ერთგვარი “მიკროკოსმოსის” შემკვრელი აქცენტებია. ბალთების ამ დეტალებს მხატვრულის გარდა, აზრობრივი დატვირთვაც ენიჭება. ამგვარი მხატვრული კონცეფცია აქამდე ცნობილი ჭკირული (და არა მარტო ჭკირული) ნივთების არც ერთი ჯგუფისთვის არ არის დამახასიათებელი, „ქართულ“ ბალთებზე კი მკაფიოდ გამოხატულ ახალ იკონოგრაფიულ სქემას ქმნის.

„ქართულ“ ნიმუშებზე ზოგიერთი ზოომორფული სახის “ფანტასტიკურობა” ბუნებაში არსებული კონკრეტული ცხოველის სტილიზაციით ან აბსტრაგირებით გამოიხატება. ახლოადმოსავლური თუ სკვითური ნიმუშებისაგან განსხვავებით, აქ არასოდეს შევხვდებით ფანტასტიკური სახეების ისეთ კლასიკურ ვარიანტებს, როგორიცაა “გრიფონი”, ფრთოსანი ცხოველები და ა.შ.

ე) გამოსახულებათა სტილიზაცია ლურისტანულ, სკვითურ და „ქართულ“ ბალთებს აერთიანებს, მაგრამ სამივეგან სხვადასხვაგვარადაა გამოვლენილი: ქართულ ბალთებში სტილიზაციისთვის ერთი კონკრეტული ფორმაა მონახული S-ებრი სპირალის სახით, რომლის მუდმივი ვარირება ხდება. ბრინჯაოს ბალთების ფიგურათა დინამიკასა თუ ექსპრესიულობაში, ასევე კომპოზიციათა საერთო

დეკორატიულ გადაწყვეტაში ზომიერების გრძნობა, თავშეკავებულობა, მხატვრული ფორმის ესთეტიკურობის განცდაა ხაზგასმული. ეს თავისებურება ყველაზე მეტად სკვითურ ნიმუშებთან შედარებისას ვლინდება, სადაც დინამიკის და ექსპრესიის სიმძაფრე (გარდა ორდოსული ნიმუშებისა), ხოლო ბოლო ეტაპზე ორნამენტის სიუხვე ისეთ პიკს აღწევს, რომ ფიგურათა იდენტიფიკაცია რთულდება;

ვ) ბრინჯაოს „ქართული“ ჭვირული ბალთების იკონოგრაფიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია კონცენტრული წრეები ცენტრალური ცხოველების გავასა და მკერდზე. ძველადმოსავლური ხელოვნებიდან მომდინარე ცხოველთა სხეულების ცალკეული ნაწილების აქცენტირების ეს სპეციფიკური გრაფიკული ნიშნები სკვითურ ხელოვნებაშიც იყო გავრცელებული, უფრო ხშირად ინკრუსტირებული სახით. ეს ტრადიცია უძველესი ასურულ-ბაბილონური ხელოვნებიდან მომდინარეობს. ეს კი ამ კულტურათა ურთიერთობის დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ.

მხატვრულ-სტილური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა ქართული ბალთების მხატვრული სტილისა და კომპოზიციური სტრუქტურის ინდივიდუალური სახე. ამ მხრივ, პირველ რიგში, საგულისხმოა ბალთების მთავარი სქემა – ჭვირული კომპოზიცია, რომელიც კოლხურ-იბერიულ კულტურულ სივრცეში, თუმცა მოგვიანებით, გარკვეული ქრონოლოგიური ინტერვალით იჩენს თავს, ერთი მხრივ, როგორც შორეული რემინისცენცია ამავე ლოკალურ ნიადაგზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოში (დაჭვირულ ბრინჯაოს სკულპტურათა ერთ-ერთ ძლიერ კერაში) და ელინისტური ხანის კოლხურ საოქრომჭედლო ხელოვნებაში აღმოცენებული კულტურული მიმდინარეობისა. ამავე დროს, როგორც სტილურმა კვლევამ გვიჩვენა, ჭვირულ ბალთებში ჩანს სხვადასხვა კულტურის მატარებელი საზოგადოებების მხატვრული სახეების შეთავსება, რაც ასევე გარკვეულ კულტურულ კავშირებზე მიუთითებს.

თავი VI

ჩრდილოკავკასიური არტეფაქტები და კავკასიის მეტალურგია

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფიგურულ გამოსახულებებთან სიუჟეტური მოტივების, მხატვრული სტილის, პლასტიკური გადაწყვეტისა და ფორმათა მოდელირების მსგავსებას თვალი გაედევნება ჩრდილო კავკასიაში აღმოჩენილი არტეფაქტების ერთ ჯგუფში – ყობანის, სანიბას (ჩრდ. ოსეთი, ყობანი), ზემო რუთხასა და გალიათის სამაროვნებიდან (ჩრდ. ოსეთი, დიგორია). ისინი ძირითადად გაერთიანებულია, როგორც ყობანისა და ე.წ. „რაჭა–დიგორიის“ კულტურაში შემავალი ნივთები. აღნიშნული ნიმუშები ბრინჯაოსგანაა დამზადებული. მათი მხატვრული განხილვა ბრინჯაოს ბალთების მხატვრულ–სტილური კრიტერიუმების თავისებურებებსა და ინდივიდუალურ ნიშნებს უკეთ გამოავლენს. ამასთანვე, თვალსაჩინო ხდება იმ ერთიანი მხატვრული აზროვნების ძირითადი კონცეპტი, რომელიც გეოგრაფიულად ახლოს მდებარე ამ ორი სხვადასხვა კულტურის გამაერთიანებელ კომპონენტს წარმოადგენს (რუკა 4).

განსახილველი ბრინჯაოს ნივთების ჯგუფი სხვადასხვა დანიშნულების საგნებია: საკინძები, ბალთები, ცხენის ადკაზმულობის ნაწილები, საკიდები თუ ცალკეული ნივთის დეტალები. ყველა ისინი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებია და ამდენად, ფუნქციონალური და ტიპოლოგიური თვალსაზრისითაც ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებთან საერთოს ჰპოვებს.

6.1 - ბრინჯაოს ჭვირული ბალთებისა და ჩრდილოკავკასიური არტეფაქტების მხატვრულ-სტილური მიზანდასახულობა

ჩრდილო კავკასიაში, დიგორიის ხეობაში მდებარე გალიათის სამაროვანზე აღმოჩენილია ცხენის ბრინჯაოს საყბური (ტაბ. XXXVII, 1). ის შედგება გლუვი, მოკლე და ჰორიზონტალური ლილვისგან, რომელიც ორსავე კიდეში დაბოლოვებულია პროფილში წარმოდგენილი ცხოველის თითო სკულპტურული ფიგურით. ცხოველთა იდენტიფიკაცია რთულია მათი სტილიზაციის გამო. ისინი სავარაუდოდ შვლის ან ძაღლის გამოსახულებები უნდა იყოს. უპირველეს ყოვლისა,

ყურადღებას იქცევს მათი საერთო გარეგნული ფორმა – ჭვირული ბალთების ზომომორფულ ფიგურათა მსგავსად, მათი სხეული განზოგადებულადაა დამუშავებული. ბალთებთან მათ ასევე სამი მნიშვნელოვანი მხატვრული კომპონენტი აქვთ საერთო: კუდის S-ებრი ფორმა სპირალურად ჩახვეული ბოლოთი, ზურგზე მისი გადადების ყაიდა, ფიგურის ფეხი, მისი მოხრის კუთხე და ლილვის პლასტიკა, რომელიც ღარებით წარმოქმნილი, ოდნავ გაფართოებული „თათით“ ბოლოვდება. ეს მხატვრული ნიუანსები ბალთების ფიგურებთან ხშირად გვხვდება. ისინი მათი ერთ–ერთი დამახასიათებელი მხატვრულ–სტილური დეტალია, განსაკუთრებით ცენტრალურ ცხოველებთან, დამატებით ფიგურებში კი ფრინველთა და ზოგჯერ ხარის ფიგურასთან. ბოლო, მესამე კომპონენტია ყური, რომელიც ფორმითა და დამუშავებით – რბილად ჩაკვეთილი ღრმა ღარით – იმეორებს ჭვირული ბალთების ფიგურული პლასტიკის მხატვრულ ხერხებს.

ყველა ჩამოთვლილი კომპონენტი ჭვირული ბალთების მხატვრულ–პლასტიკურ სახვით ხერხებთან დიდ სიახლოვეს ავლენს. საყბურე დათარიღებულია ძვ.წ. I და ახ.წ. I საუკუნეებით [Мошинский 2010: 180].⁶⁴

მომდევნო ნიმუშიც დიგორიიდან, კუმბულთიდან წარმოდგება. მისი დანიშნულება უცნობია. ნივთი ნახევარმთვარისებრი ფორმისაა. მისი კიდურა ნაწილები ხარის სკულპტურული თავებითაა დაბოლოებული, ხოლო ქვედა კიდის შუა მონაკვეთზე, უსწორმასწოროდ დაგრეხილი, ლილვისებრქიანი ვერძის სტილიზებულ–აბსტრაგირებული თავია მირჩილული (ტაბ. XXXVII 2). ხარისა და ვერძის თავები უკიდურესად განზოგადებული მანერითაა გადმოცემული. მათი იდენტიფიკაცია საერთო ფორმითა და აბრისით ხერხდება. დრუნჩისა და თვალების გამომხატველი ამოზურცული ნაწილები მკაფიოდ არ არის დანაწევრებული. აღსანიშნავია ხარის რქები – იგი ფორმისმიერი თვალსაზრისითაც ემსგავსება ჭვირული ბალთების ამავე ტიპის ცხოველების რქებს. საერთო იერითა და მოდელირებით ეს გამოსახულებები დიდ მსგავსებას ავლენს კვაშხიეთში, შოშეთსა და ჯიეთში (მდ. ყვირილას ზედა წელი) აღმოჩენილ ხარის დამატებით ფიგურასთან (ჯიეთის ერთ–ერთ ბალთაზე ის ცენტრალური გამოსახულებაა) (ტაბ. XXXVII 4).

⁶⁴ ა. მოშინსკის კატალოგში იხ. № 241 [Мошинский 2010: 180].

ვერძის სკულპტურული თავი კი ბრილის ერთ-ერთი ბალთის D ფიგურის ანალოგიურია (ტაბ. XXXVII 5).

ამრიგად, კუმბულთაში აღმოჩენილ ნივთზე მხატვრულ-სტილური თვალსაზრისით თვალსაჩინო მსგავსება ცხადდება რიონისა და ყვირილას ზემო წელზე აღმოჩენილი ბალთების ფიგურათა პლასტიკასთან.

ამავე ასპექტში უნდა განვიხილოთ ყობანში აღმოჩენილი ბრინჯაოს სწორკუთხა ბალთა, რომელზეც სავარაუდოდ ხარის (ან ჯიხვის) სკულპტურული თავია წარმოდგენილი (ტაბ. XXXVII 3). გამოსახულების განზოგადებული მანერით გადმოცემა, სქელი ლილვების რბილი და გლუვი მოდელირება, ზომომორფული სახის სტილიზებულ-აბსტრაგირებული ხასიათი, ძუნწად, მაგრამ ზუსტად მინიშნებული ამ ცხოველისთვის დამახასიათებელი ნაკვთები, სკულპტურულ ფიგურას აღნიშნულ მხატვრულ-სტილურ წრეში ათავსებს.

ფრინველთა სკულპტურული ჯგუფი ყობანიდან საკინძის თავს აგვირგვინებს (ტაბ. XXXVIII 1, 2). ტალღისებურად ორად გატოტვილ გლუვ ლილვებზე ფრინველთა ოთხ-ოთხი ფიგურაა განთავსებული. ფიგურები სრულიად გლუვია. მათი სხეული დამუშავებულია განზოგადებულად, მინიმუმამდეა დაყვანილი სახვითი საშუალებები: მათზე მხოლოდ ზოგადი ფორმებია მინიშნებული. ფიგურებზე სილუეტისა და მოცულობის სინთეზითა და საერთო აბრისით ხერხდება მათი იდენტიფიკაცია. ამგვარი მხატვრული ხერხებით ეს ჯგუფი ძალზე უახლოვდება ჭვირული ბალთების ცენტრალურ და დამატებით ფიგურებს, განსაკუთრებით კი ფრინველებს, სადაც სილუეტურობა განსაზღვრავს ფიგურის ძირითად მხატვრულ სახეს (იხ. ტაბ. II 4; IV 3; VIII 3). ეს მხატვრული კონცეფცია საფუძლად უდევს ბალთების ფიგურათა პლასტიკას. ამ მხრივ ეს საკინძი საგულისხმო და გასათვალისწინებელია, როგორც ერთგვაროვანი მხატვრული აზროვნების თვალსაჩინო ნიმუში.

ყობანში აღმოჩენილ არტეფაქტებს შორის მოიპოვება ასევე ერთი მცირე ზომის ბრინჯაოს ფიგურა – ხახადაღებული ძაღლის ქანდაკება (ტაბ. XXXVIII 3). ამ ფიგურაში საინტერესოა ფეხების ფორმა და პლასტიკა – იგი სახსარში რბილად მოხრილი და სტილიზებულია იმგვარად, რომ ტალღისებურ კონტურს იძენს, შესაბამისად, მისი ფორმა უახლოვდება S-ებრ მოხაზულობას. ამავე მხატვრული მიდგომითაა გადმოცემული ზემო რუთხის სამაროვანში მიკვლეული

უკანთავმობრუნებული ირმის ფეხებიც (იხ. ტაბ. XLIV 3). ეს მნიშვნელოვანი დეტალია, რადგან ჭვირული ბალთების ერთი განსაკუთრებული სტილური ქვეჯგუფის (V ჯგუფის I, II, III ქვეჯგუფები მ. ხიდაშელის მიხედვით [ხიდაშელი 1972: 35–36]) ცენტრალური და დამატებითი ცხოველებისთვისაა დამახასიათებელი. ამგვარი მანერით გამოსახული ბალთის ცხოველები სემანტიკურადაც ერთ მწკრივში ერთიანდება და მათ გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება [იხ. ხიდაშელი 1972: 35–36, ტაბ. XIII, №№ 158, 159, ტაბ. XIV, № 160, ტაბ. XV, №№ 162, 163, ტაბ. XVI, № 164, ტაბ. XVIII, №№ 165, 166].

მიმოხილული მასალიდან ცხადი ხდება, რომ ჩრდილო კავკასიაში მოიპოვება მხატვრული ბრინჯაოს იმგვარი ნიმუშები, რომელიც მხატვრული კონცეფციის მხრივ მსგავსებას ავლენს მის დასავლეთით (კოლხეთი) აღმოჩენილ არტეფაქტებთან. ამ ერთიანი კონცეფციისთვის დამახასიათებელი კომპონენტებია: ა) გამოსახულებათა სტილიზაცია, რომელიც აბსტრაგირებაში გადადის; ბ) ფიგურათა იმგვარი მოდელირება, რომ სხეული მაქსიმალურად ძუნწად, განზოგადოებულადაა დამუშავებული, რის გამოც ის სიგლუვესა და სირბილეს იძენს. ფორმები ლაკონურადაა გადმოცემული. ე.წ. „ლილვისებური პლასტიკა“ სწორედ ამგვარი დამუშავების წყალობითაა მიღწეული; გ) ფორმათა ძლიერი მსგავსება, რაც გამოხატულია სხეულის ისეთ ნაწილებთან, როგორიცაა ფეხი, მისი სახსარში მოხრის მანერა; თათები, მათი იდენტური დამუშავება ჩაკვეთილი ღარებით; ფოთლისებრი წაგრძელებული ყური, რბილად ჩაკვეთილი, ღრმა ღარით, სადაც მუქი ჩრდილია დავანებული; დაბოლოს, სპირალურად დახვეული ლილვისებრი კუდი და ზურგზე მისი გადადების ყაიდა, რაც თავის მხრივ, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, ლურისტანული ლითონმქანდაკელობის მკაფიოდ გამოხატული მხატვრული ხერხია, რომელიც ამ ხელოვნებაში განსაკუთრებულ სტილურ ჯგუფს ქმნის; დ) უმთავრესი მხატვრული ტენდენცია კი სილუეტის, მოცულობის და ხაზის სინთეზია – გამოსახულებათა იდენტიფიკაცია, პირველ რიგში, სილუეტის მეშვეობით ხერხდება, რომელიც ცხოველის ძირითად, მისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელ ფორმებსა თუ სხვა ნიუანსებს გადმოსცემს. ხაზი, რომელიც აქ აბრისით არის გამოხატული, სილუეტთან ერთად ფიგურათა ფორმათქმნადობის გამომხატველია. ის ამასთანავე, მდორე და მსუბუქად ტალღისებურ, რბილ სხეულს, მეტ სიმყარეს სძენს.

ჩრდილოკავკასიურ არტეფაქტებს შორის ისეთი ნიმუშებიც მოიპოვება, რომელიც ჭვირულ ბალთებთან არა მხოლოდ მხატვრული დამუშავებისა და სტილური ფაქტორების მხრივ არის ერთიანი, არამედ მოტივებითაც. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებანი, რომელსაც მომდევნო თავში ვრცლად მიმოვიხილავთ.

6.2 - ჩრდილო და დასავლეთ კავკასიის მელითონეობა

ჩრდილო კავკასიის მასალის გარკვეული მხატვრული ერთიანობა დასავლეთ კავკასიასთან (დღევანდელი რაჭა) მჭიდრო კულტურული კავშირებით უნდა აიხსნას. პირველ რიგში უნდა გავითვალისწინოთ ამ ორ რეგიონს შორის მიმდინარე ლითონის დამუშავების ტექნიკური თუ მხატვრული პროცესები. ამას კი, თავის მხრივ, კავკასიის მელითონეობის საკითხებთან მივყავართ. კავკასიის მეტალურგიის განხილვისას, სამეცნიერო ლიტერატურაში ყურადღება ჩრდილოკავკასიური, ე.წ. „ყობანური ბრინჯაოს“ კულტურის გენეზისსა და მის შემდგომ განვითარებაზეა მეტწილად გამახვილებული. ყობანური ბრინჯაო იქცა ამოსავალ საყრდენ წერტილად კავკასიური ლითონის ინდუსტრიის შესწავლისათვის. დასავლეთ კავკასიის მეტალურგიული კერებისა და ლითონდამუშავების ცენტრების მიმოხილვა ყოველთვის „მეორად“ ფაქტორად რჩებოდა, რაც მუდამ აფერხებდა ჩრდილო და დასავლეთ კავკასიის კულტურული ურთიერთობების მკაფიო სურათის გამოვლენას. ბრილის სამაროვანზე აღმოჩენილი მხატვრული ბრინჯაო გვამღებს საშუალებას მასზე დაყრდნობით გამოვავლინოთ, თუ რომელი კულტურული წრე იყო მეტნაკლებად მხატვრული გავლენების ფაქტორი. თავდაპირველად ადგილი დავუთმობთ ყობანური ბრინჯაოს მიმოხილვას.

„ყობანური ბრინჯაო“ XIX საუკუნის მიწურულს გახდა ცნობილი რუსეთისა და ევროპის სამეცნიერო წრეებისთვის. კავკასიის სიძველეთა ცნობილმა მკვლევარმა გრაფინია პრასკოვია უვაროვამ შეიძინა ყობანური ბრინჯაოს ნიმუშები მოყვარული არქეოლოგის კ. ი. ოლშევსკის კოლექციიდან.⁶⁵ ყობანის სამაროვანზე ჩნდებოდა

⁶⁵ კ. ი. ოლშევსკი მსახურობდა ვლადიკავკაზში XIX საუკუნის მიწურულს. იგი გახლდათ მოყვარული არქეოლოგი და მხარეთმცოდნე. ოლშევსკი ხშირად ჩადიოდა სოფელ ყობანში და მონაწილეობას

მანამდე სრულიად უცნობი ბრინჯაოს ნივთები – ცულები, სატევრები, აზინდები, საკინძები, სამაჯურები და სხვ., რომლებმაც „ყობანურის“ სახელწოდება შეიძინა. თუმცა, დროთა განმავლობაში დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, შემდგომ კი აღმოსავლეთ საქართველოშიც, აღმოჩნდა ისეთი ნივთები, რომელნიც დამახასიათებელი იყო ყობანის სამაროვნისთვის და ამიტომ მათაც ყობანურად მიიჩნევდნენ [ფანცხავა 1988: 6]. არქეოლოგ ბ. კუფტინის მოსაზრებითაც დასავლეთ საქართველოსა და ყობანში ერთგვაროვანი კულტურა არსებობდა [Куфтин 1944: 398–399].

საგულისხმოა მ. ივაშჩენკოს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ აფხაზეთსა და სვანეთში მოპოვებული ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი ნივთები რაოდენობრივად ბევრად აღემატებოდა თვით ყობანში აღმოჩენილ ნივთებს და ამ კულტურის ცენტრად კოლხეთია მიჩნეული [Иващенко 1932: 11]. ამ მიმართებით აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ საქართველოს გვიანბრინჯაოს ხანის კულტურას „კოლხური კულტურა“ პირველად მეშჩანინოვმა უწოდა. ეშერაში გათხრილი ნივთებისა და ამიერკავკასიის სხვადასხვა ადგილას მიკვლეული მასალის შესწავლის საფუძველზე მან 1934 წელს წამოჭრა საკითხი იმის შესახებ, რომ ყობანის კულტურა მხოლოდ კავკასიის საზღვრებში კი არ იყო ფართოდ გავრცელებული, არამედ, თვით ამ კულტურის შემქმნელებად კოლხები უნდა მივიჩნიოთ და მას „ყობანურის“ ნაცვლად „კოლხური“ ვუწოდოთ [ფანცხავა 1988: 6].

დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს დიდ მსგავსებას ყობანურ ბრინჯაოსთან ე. კრუპნოვიც აღიარებდა და აღნიშნავდა, რომ ის ყობანური ბრინჯაო არ იყო [Крупнов 1957: 125]. მასვე აქვს აღნიშნული ყობანური კულტურის ცალკეული კატეგორიის ნივთების დიდი მსგავსება შიდა ქართლის (ე. კრუპნოვი მას ნაშრომში სამხრეთ ოსეთად მოიხსენიებს), იმერეთის, აფხაზეთის, გურიის, აჭარისა და ასევე შავი ზღვის სამხრეთი, თურქული სანაპიროს (ორდუ) რაიონებიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს უხვ მასალასთან [Крупнов 1960: 79]. თუმცა, მკვლევარი, პირველ რიგში, მსგავსებას იარაღში ხედავს (ცულები, სატევრები) და არ აკონკრეტებს სხვა მასალას, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მასში ჩვენს მიერ განხილული

იღებდა ნეკროპოლზე წარმოებულ გათხრებში. მან შეაგროვა ყობანური მასალისა და ჩრდილო კავკასიის სხვადასხვა არქეოლოგიური ძეგლების შესანიშნავი კოლექცია, რომელიც ფაქტობრივად, კავკასიის სიძველეთა პირველი დიდი კოლექცია გახდა და 1899 წ. ერმიტაჟში დაიდო ბინა. იხ. [Доманский 1984: 10–16].

არტეფაქტები ან მათი მსგავსი ნივთებიც შედის. ეს მსგავსებანი მკვლევართათვის იმის მიზეზი გახდა, რომ მათ ელიარებიანთ დასავლეთ საქართველოს კულტურული ერთიანობა ყობანურ კულტურასთან, ასევე სამხრეთითა და დასავლეთით გავრცელების საზღვრების დასადგენად, კოლხურ–ყობანური თუ მხოლოდ კოლხური კულტურის ერთიანობა ჩრდილო კავკასიაში, შავი ზღვის სანაპიროსა და კოლხეთში [Крупнов 1960: 80]. საქართველოსა და ჩრდილო ოსეთის ტერიტორიიდან წარმომდგარი არქეოლოგიური წყაროების შესწავლა მკვლევრებს იმის დასკვნის საფუძველს აძლევს, რომ გარდა ჩრდილო კავკასიის მთიანი ნაწილის მასალის მნიშვნელოვანი მსგავსებისა დასავლეთ საქართველოს მასალასთან, მათ შორის ასევე განსხვავებანიც არსებობს. ეს განსხვავებანი, პირველ რიგში, გამოვლენილია დაკრძალვის წესების, კერამიკის, ცულის ტიპების, ქამრის ბალთებისა და სხვა ტიპის სამკაულების ანალიზისას. ამ შემთხვევაში ამ ორი კულტურის განმასხვავებელი ნიშნები უფრო საგულისხმოა, ვიდრე საერთო. ასე მაგალითად, დასავლეთ საქართველოში უფრო მეტად ჭარბობს გრუნტისა და ქვევრსამარხები, ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი ქვასამარხები მოხრილ მდგომარეობაში ჩასვენებული ჩონჩხით იქ იშვიათად გვხვდება; კერამიკა განსხვავებული ფორმისა და ორნამენტაციისაა; დაბოლოს, განსხვავება მდგომარეობს ასევე იმაშიც, რომ ჩრდილო კავკასიაში საერთოდ არ არსებობს, ცულის ისეთი ტიპი, როგორიცაა – წალდი. სანაცვლოდ, ის ძალზე დამახასიათებელი იარაღია კოლხური კულტურისათვის. ასევე ბრინჯაოს თოხები, ტყავის საჭრელი დანები. ეს ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ ორივე კულტურა – ყობანური და კოლხური – ერთმანეთთან ახლოს მდგომი და სინქრონულია – ყობანური ჩრდილო კავკასიაში, კოლხური – დასავლეთ კავკასიაში (დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე) [Крупнов 1960: 80]. როგორც ცნობილია, დასავლეთ კავკასიისა და ცენტრალური წინარეკავკასიის ტომებს შორის ურთიერთობას ადასტურებს ე.წ. კოლხური ცულის მეოთხე ტიპი [Куфтин 1949 а: 230–233, სურ. 49]. ამ ტიპის ცულები დამახასიათებელია აღნიშნული კულტურების გავრცელების თითქმის ყველა რაიონში (განსაკუთრებით სასაზღვრო რაიონებში, მაგ., ყაზარდო–პიატიგორსკში ან ლეჩხუმში). ეს ფაქტი კი ადასტურებს სხვადასხვა საზოგადოებათა სოციალურ–კულტურულ ერთიანობასა და კავშირებს [Крупнов

1960: 84].⁶⁶ მიუხედავად კრუპნოვის მტკიცებისა იმის თაობაზე, რომ ჩრდილო კავკასიის ცენტრალური ნაწილი ძვ.წ. I ათასწლეულში წარმოადგენდა ლითონის წარმოების ერთ-ერთ მსხვილ კერას ევროპაში, იგი მაინც აღნიშნავს, რომ ამ პერიოდის სამარხებში სხვაგან არსად მოიპოვება ლითონის ნაკეთობები ისეთი სიუხვით, როგორც „ამიერკავკასიაში“, და რომ ლითონის შრომის იარაღების განსაკუთრებული სიმრავლე და ფართო ასორტიმენტი, ადგილობრივ წარმოებაზეა დაფუძნებული [Крупнов 1960: 136]. ეს დებულება წინააღმდეგობაში მოდის მკვლევრის დასკვნასთან და გარკვეულწილად აბათილებს მას. იგი საქართველოს ტერიტორიაზე, კოლხეთში მეტალურგიული ინდუსტრიის მაღალგანვითარებაზე მეტყველებს და, შესაბამისად, ლითონის წარმოების მსხვილი კერის არსებობაც აქვე უნდა მოვიაზროთ.⁶⁷

კავკასიის მეტალურგიის ლოკალურობა თავდაპირველად ა. იესენმა აღნიშნა [Иесен 1935]. განიხილავს რა წერილობით წყაროებს, გეოლოგიურ, ქიმიურ და განსაკუთრებით არქეოლოგიურ მასალას, როგორც „იმერ“ ისე „ამიერკავკასიიდან“, იგი სპილენძ-ბრინჯაოს მეტალურგიის განვითარების სამ ეტაპს გამოჰყოფს. მისი მოსაზრებით, ყობანური კომპლექსის ლითონის ნაკეთობათა თავდაპირველი ბაზა დასავლეთი საქართველოა [Иесен 1939: 96; 119]. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ ლითონის ნაკეთობათა გაცილებით უხვი და საგულისხმო მასალა მიეკუთვნება მის მიერ შემუშავებული სქემის III სტადიას ანუ ძვ.წ. II ათასწლეულის დასასრულსა და I ათასწლეულის პირველ საუკუნეებს. აქ აღინიშნება მთელი რიგი რაიონებისა, რომლებიც სრულიად გამორჩეული ნაწარმის კომპლექსებით ხასიათდება. ამ რაიონებიდან პირველი მოიცავს დასავლეთ ამიერკავკასიას, რომელსაც ემიჯნება აღმოსავლეთ საქართველოს ნაწილი და მთავარი ქედის ჩრდილოეთი კალთები. ამ რაიონისთვის დამახასიათებელია ბრინჯაოს ნაკეთობანი ყობანის სამაროვნის უძველესი სამარხებიდან. რაიონის საზღვრებში გამორჩეულია ორი განსხვავებული კომპლექსი. პირველი მათგანი მხოლოდ საქართველოში და აფხაზეთშია გავრცელებული, იგი შედის თურქეთის საზღვრების სამხრეთ ნაწილშიც, ხოლო

⁶⁶ ყობანის კულტურასთან დაკავშირებით ე. კრუპნოვი მიიჩნევს, რომ მან განვითარების საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდი განვლო და მეორე ეტაპზე განვითარდა სკვითურ-სარმატულ კულტურასთან კონტაქტში, რომელიც სამხრეთ რუსეთიდან მომდინარეობდა [Крупнов 1960: 214].

⁶⁷ ამ მოსაზრებას მხარს უნდა უმაგრებდეს 1911 წ. ვ. ბ. გოროდცოვის მიერ წალკერის სახელოსნოში აღმოჩენილი და გამოკვლეული ინსტრუმენტების მრავალფეროვანი შემადგენლობა სპილენძისა და პოლიმეტალურგიული მადაროსათვის. იხ. [Крупнов 1960: 319].

მეორე – მთავარი ქედის მიდამოებში. ეს უკანასკნელი კი საკუთრივ ყოზანია. მასში წარმოდგენილი ბრინჯაოს ნაწარმი თითქმის უგამონაკლისოდ შეიცავს კალას (საშუალოდ დაახლოებით 10 %). დასავლეთი ამიერკავკასიის კომპლექსი უმთავრესად ცნობილია შემთხვევითი აღმოჩენებით. ის, გარდა ყოზანურის მსგავსი ტიპებისა (ცულები, სატევრები, ფიბულები და სხვ.), ისეთი ტიპებითაც ხასიათდება, რომელიც ყოზანში არ არის ცნობილი (ბრტყელი თოხები, მომრგვალებული სეგმენტები, შუბის პირები და ა.შ.) [Иессен: 96; Иессен 1939: 95]. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამ ჯგუფის საზღვრებში გავრცელებული ბრინჯაოს განძების არსებობა. ამ განძების გეოგრაფიული დაჯგუფება მიუთითებს ადგილობრივი ლითონდამუშავების უაღრესად დიდ მნიშვნელობაზე ჭოროხისპირა რაიონში, როგორც ძირითადი მეტალურგიული ბაზისა [Иессен: 96; Иессен 1939: 95-96]. მთელი სურათი იმას ადასტურებს, რომ ცალკეული ყოზანური ჯგუფები მეორადი რიგის მოვლენა იყო (Sic!) და რომ ყოზანური კომპლექსის ლითონის ნაწარმის პირველადი ბაზა დასავლეთი კავკასიაა. თუმცა, ამით არ გამოირიცხება კავკასიის ჩრდილოეთ კალთებზე და აღმოსავლეთ საქართველოში ადგილობრივი ცენტრების არსებობა, როგორც მაგალითად, დიგორიაში, რომელიც აგრძელებს ძველ ლოკალურ ტრადიციას [Иессен: 96; Иессен 1939: 96].

არსებითია ისიც, რომ სირიაში, ბიბლოსში აღმოჩენილი არტეფაქტები ყოზანური ჯგუფის ნაწარმთა მსგავს ფორმებს შეიცავს [Hubert 1925: 16-29; Montet 1928: 112]. ა. იესენისავე მოსაზრებით, მართებული იქნება, რომ ეს აღმოჩენა მივაკუთვნოთ უფრო ადრეულ, ჩვენთვის ჯერ კიდევ ადგილზე უცნობ პროდუქციას ტრაპეზუნდის ან ჭოროხის რაიონებიდან, ასურელი და ბერძენი ავტორების ცნობებში დასახელებული თაბალისა და მუშქის, ტიბარენებისა და მოსხების სამკვიდრებლიდან, რომელიც, როგორც ჩანს, კავკასიასთან ახლომდებარე ერთადერთი რეგიონი იყო, რომელმაც ლითონის პროდუქცია სამხრეთით გაავრცელა [Иессен: 96; Иессен 1939: 100].

დასკვნის სახით მკვლევარი ასეთ დებულებას აყალიბებს: ამიერკავკასიის, როგორც მადნეული რაიონის როლი ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებისთვის ლითონის მიმწოდებლისა, სრულიად არაარსებითია. ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ტრაპეზუნდ-ჭოროხის რაიონიდან გადიოდა პროდუქცია სამხრეთისკენ, უფრო საფუძვლიანია [Иессен: 96; Иессен 1939: 101].

საგულისხმოა ისიც, რომ კავკასიის სპილენძის ძველი მეტალურგიის კვლევის სფეროში გამოიყო ყუბანისპირეთის განსაკუთრებული კულტურული კერა, სადაც გადამუშავდებოდა ფერადი ლითონები. ისინი ერთდროულად მსგავსებას იჩენდა ყოზანის მწარმოებელ რაიონებთან [Иессен 1947: 18-22]. ეს კერა აღმოჩნდა ყუბანის აუზის ზემო წელზე და მთელი ყუბანის განსაკუთრებული კულტურის განვითარების ბაზა ბრინჯაოს ხანის დასასრულსა და რკინის ხანის დასაწყისს მიეკუთვნება, რომელიც გენეტიკურად დაკავშირებულია წინარე ეპოქების კულტურასთან, აფხაზეთის უძველეს კულტურასთან და სამხრეთ კავკასიის ცენტრალურ რაიონებთან [Крупнов 1960: 79].

ჯერ კიდევ ადრებრინჯაოს ხანაში, სამხრეთ კავკასიისა და წინა აზიის მეტალურგიული ცენტრების გავლენა შესამჩნევია ჩრდილო კავკასიის ფერად ლითონთა დამუშავების საწარმოო შედეგებზე [ინანიშვილი... 2010: 117].

სავარაუდოა, რომ კოლხეთის ბრინჯაოს წარმოების ცალკეული მეტალურგიული კერებიდან ჩრდილო კავკასიაში იმპორტის სახით შედიოდა კალა, ბრინჯაოს ზოდები, მზა პროდუქცია [ინანიშვილი... 2010: 119].

აქ მიკვლეული საბაზისო მოსაზრებების თანახმად, ერთმნიშვნელოვნად დასტურდება, რომ ე.წ. დასავლეთი კავკასია იყო ლითონის მოპოვებისა და მიწოდების თავდაპირველი კერა, და რომ ყოზანური ბრინჯაოს ძირითადი მასა დამზადებული უნდა იყოს მთიანი კოლხეთიდან გატანილი მადნეული პროდუქციით, რაც თავის მხრივ, ამ შესანიშნავი კულტურის შექმნის გარკვეულ წვლილზე მიუთითებს.

ჩვენი კვლევისთვის რიონის ზემო წელზე, ზემო რაჭაში მიკვლეული სამთამადნო წარმოების ნაშთებიცაა მნიშვნელოვანი. მკვლევართა მოსაზრებით, რიონის ზემო წელზე ბრინჯაოს ხანაში უნდა ყოფილიყო ანთიმონის წარმოების ერთ-ერთი უძლიერესი კერა [გობეჯიშვილი 1952 b: 185]. უნდა აღინიშნოს, რომ შუა ბრინჯაოს ხანიდან მოკიდებული, საქართველოს ტერიტორიაზე ანთიმონის ნაწარმი ფართოდ გამოიყენება [აბესაძე... 1958: 31-32]. საქართველოს ტერიტორიაზე ანთიმონის საბადოებს ვხვდებით კავკასიის მთავარი ქედის მეტალოგენურ ზონაში, რომელიც ყაზბეგის რაიონიდან დაწყებული ზემო სვანეთამდე აღწევს [Чичинадзе 1945: 56]. შუა ბრინჯაოს ხანის „რაჭულ“ ნივთებში შეიმჩნევა ანთიმონისა და კალის გამოყენება [გობეჯიშვილი 1952 a: 54; აბესაძე... 1958: 36]. საგულისხმოა, რომ უკვე შუა

ბრინჯაოს ხანაში როგორც რაჭაში, ასევე აფხაზეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არტეფაქტები ადასტურებს, რომ ანთიმონს ძირითადად სამკაულის დასამზადებლად იყენებდნენ [აბესაძე...1958: 41].

გვიანბრინჯაოს ხანაში, მეტალურგიის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე, საქართველოს ტერიტორიაზე ფართოდ გამოიყენება კალიანი ბრინჯაო. ამ პერიოდში არსებული საკმაოდ მძლავრი მეტალურგიული კერებიდან (ჭოროხის აუზი, აფხაზეთი, კახეთი, შიდა და ქვემო ქართლი) რაჭა-ლეჩხუმის კერაც ერთ-ერთი უმძლავრესია [აბესაძე... 1958: 46].

რაჭის გვიანბრინჯაოს ხანის მასალა მხოლოდ ბრილის სამაროვნის ზოგიერთი ნივთის ქიმიური ანალიზის მიხედვითაა შესწავლილი. როგორც ირკვევა, ამ ხანაში, რიონის ზემო წელზე ლითონის ნივთების დასამზადებლად უკვე ფართოდაა გამოყენებული კალიანი ბრინჯაო, თუმცა რიგ შემთხვევებში მაინც გამოიყენებოდა დარიშხნიანი სპილენძი და დარიშხან-ანთიმონიანი ბრინჯაოც [აბესაძე...1958: 50].

ჩვენი კვლევისთვის საგულისხმოა კოლხური და ყოზანური კულტურის მასალათა შედარება მეტალურგიული ასპექტით. ჩვენს ხელთ არსებული გვიანი ბრინჯაოს ხანის ჩრდილოკავკასიური ნივთების ქიმიური ანალიზის შედეგად ცნობილი ხდება, რომ ყოზანის სამაროვნიდან მოპოვებული ბრინჯაოს ნივთები უპირატესად კალით უხვი ბრინჯაოსგანაა დამზადებული. ამრიგად, როგორც ჩანს, გვიანბრინჯაოს ხანის ყოზანურ კულტურაში ძირითადად კალიანი ბრინჯაო ყოფილა გავრცელებული. ამ მხრივ რაჭისა და ყოზანის მასალა ერთგვაროვანი გამოდის. გ. გობეჯიშვილის მიერ მიკვლეულია მთიანი რაჭის რეგიონში, სოფ. ღებიდან 10–15 კმ დაშორებით მდებარე უძველესი სპილენძ-ბრინჯაოს წარმოების ძეგლები. ამათგან გამოირჩევა სამთამაღნო დამუშავების ობიექტები, რომლებიც ძირითადად განეკუთვნება გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანას. მკვლევრის აზრით, ადგილობრივი სამთო-მეტალურგიული წარმოების მიერ შექმნილი პროდუქცია, ზოდებისა და ნახევარფაბრიკატების სახით, კოლხეთში არსებული მეორადი მეტალურგიული ცენტრების ძირითადი მომარაგების წყარო უნდა ყოფილიყო [გობეჯიშვილი 1960: 21]. რაც შეეხება მთიანი რაჭის სპილენძის გამადნებათა სისტემას, ის ვრცელდება ალპურ ზონაში, მდ. რიონის სათავეებთან: მამისონის გადასასვლელთან, ადგილ დიდველში და კოდნარულაში, რიონის შენაკადების ჩვეშურის, ზოფხითურას და ხვრელიეთის ხეობებში და ა.შ. [ინანიშვილი...2010: 32]. მთიანი რაჭა მდიდარია დარიშხნის

მადანგამოსავლებითაც (რეალგარი, აურიპიგმენტი) [ინანიშვილი...2010: 36-37]. ვინაიდან მთიან რაჭაში უხვად მოიპოვებოდა ანთიმონი, ის წარმატებით გამოიყენებოდა ბრინჯაოს წარმოებაში. მისი მეშვეობით მიიღებოდა მაღალი ხარისხის სხვადასხვა ფერის სხმულები. მთიანი რაჭის ანთიმონის მადნეული ბაზა განლაგებულია მდ. რიონის ზედა წელზე და სათავის ტერიტორიაზე. ის იყოფა ზოფხითოს და ჩვეშურის ჯგუფებად [Чичинадзе 1945: 56].⁶⁸ სამთამადნო წარმოების ძეგლები განლაგებულია მდ. რიონის და მისი შენაკადების – ჩვეშოს და ზოფხითურის ზემო წელზე, ხეობათა მაღალმთიან ზოლში. (ზღვის დონიდან 1800–2500 მ.). მთიანი რაჭის რეგიონში შესწავლილი 20 ობიექტიდან ერთ–ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ზოფხითოს საბადოა.⁶⁹ რაჭის სამთო–მეტალურგიული წარმოება უშუალოდ უკავშირდება ამავე რეგიონში აღმოჩენილ არქეოლოგიურ მასალას.

ნიშანდობლივია, რომ მთიანი რაჭის სპილენძის წარმოების მეტალურგიულმა კერამ განვითარების უმაღლეს საფეხურს ძვ.წ. XIII-XI სს.მიადწია. აღნიშნული პერიოდი მნიშვნელოვანი ტექნოლოგიურ–ეკონომიკური მონაცემებით ხასიათდება [ინანიშვილი...2010: 108; Муджири 2008: 73].⁷⁰

მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ კოლხეთის ტერიტორიაზე კალის იმპორტი აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიის გავლით ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრიდან შეინიშნება. დასავლეთ კავკასიის კოლხეთის მეტალურგიული ცენტრი წარმოადგენს დამაკავშირებელ რგოლს წინა აზია–მცირე აზია,

⁶⁸ანთიმონის საბადოები ცნობილია ასევე ედენას, ხვარძახეთის, სანარცხიას, დომბურულას მიდამოებში; რაჭის ანთიმონის საბადოებზე დაწვრ. იხ. [ინანიშვილი...2010: 37-39].

⁶⁹ ზოფხითოს საბადო მდებარეობს ზღვის დონიდან 2300–2800 მ–ზე, მდ. ზოფხითურას ზემო წელზე (მდ. რიონის შესართავი) [ინანიშვილი...2010: 73].

⁷⁰ როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ „ირანის პლატოს სპილენძის მადანი და მთლიანად დასავლეთი ირანის მეტალოგენური რეგიონი, სავარაუდოდ, ძირითადი სამთო–მეტალურგიული ცენტრი უნდა ყოფილიყო, რომელიც ძვ.წ. III ათასწლეულში ნიკელიანი ბრინჯაოს მასალით ამარაგებდა წინა აზიის კულტურულ სამყაროს. შესაბამისად, ნიკელიანი ბრინჯაოს არტეფაქტების გავრცელების რეგიონები (ირანის პლატო, მესოპოტამია, ახლო აღმოსავლეთი, ანატოლია, კავკასია) მიუთითებენ ამ მეტალურგიული ინოვაციური ნაწარმის გავრცელების გზას, სამხრეთული ცივილიზაციიდან ჩრდილო კავკასიის ჩათვლით. სამხრეთი კავკასია თავისი გეოგრაფიული მდებარეობით და კულტურულ–სტრატეგიული ფუნქციით, შეიძლება ჩაითვალოს აღნიშნული კულტურული იმპულსების ამთვისებელ და გამტარებელ რეგიონად, რომელიც თავისი ისტორიული დანიშნულებით ავსებდა ცნობილი „ურუკის ექსპანსიის“ უკიდურეს ჩრილოეთ ნაწილს, დამაკავშირებელ გზას ქმნიდა ორმდინარეთის – ახლო აღმოსავლეთის – ანატოლიის – ჩრდილო კავკასიის კულტურულ ურთიერთობათა სამყაროსთვის“ [ინანიშვილი...2010: 119].

ხმელთაშუაზღვისპირეთსა და ჩრდილოეთ კავკასიის რეგიონებს შორის [ინანიშვილი...2010: 122; Черных 1978: 19-23].

ძვ.წ. II ათასწლეულის ევრაზიის კულტურათა შორის, კალა-ანთიმონიანი ბრინჯაოს ინვენტარის ფართო გავრცელების არეალი, კონტინენტზე კალის და ანთიმონის საბადოთა გეოგრაფიული განლაგება და აქ აღმოჩენილი სამთო-მეტალურგიული წარმოების ძეგლების ფუნქციონირების ფაქტობრივი მონაცემები ნათელს ჰფენს იმას, რომ კალა ამიერკავკასიის სპილენძ-ბრინჯაოს წარმოებისთვის იმპორტის საგანს წარმოადგენდეს (ანატოლია, ჩრდილოეთი ირანი, შუა აზია), ადგილობრივი ანთიმონი კი, ევრაზიის ბრინჯაოს წარმოების ცენტრებში ამიერკავკასიური ექსპორტის მეშვეობით უნდა იყოს მოხვედრილი, ლითონური ანთიმონის, ანთიმონიანი ბრინჯაოს სხმულების, ან მზა პროდუქციის სახით (მთიანი რაჭის მეტალურგიული კერის პროდუქცია). ძვ.წ. II ათასწლეულში, ევრაზია-კავკასიის ბრინჯაოს მეტალურგიის ცენტრები, კალა-ანთიმონიანი შენადნობის გავრცელებით მნიშვნელოვან პირობას ქმნიან გეოგრაფიულად ახლო და შორეული ეთნოკულტურულ გაერთიანებათა კავშირებისა და მათი კულტურული ინტეგრაციისათვის [ინანიშვილი... 2010: 122].

როგორც ცნობილია ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე და I ათასწლეულის დასაწყისში, გვიანბრინჯაოს ხანის ფერადი ლითონის წარმოება განვითარების უმაღლეს საფეხურს აღწევს. ამ პერიოდში ცნობილი ბრინჯაოს მეტალურგიის რამდენიმე მძლავრი კერა ფუნქციონირებს როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, სადაც ყალიბდება ორი კულტურული გაერთიანება – კოლხური და ცენტრალურ ამიერკავკასიური. კოლხური კულტურის არეალში დაწინაურებულია აჭარა-გურიის, რაჭა-ლეჩხუმის და აფხაზეთის მეტალურგიული კერები. ცენტრალურ ამიერკავკასიური კულტურის სივრცეში ცნობილია შიდა ქართლის, ქვემო ქართლის და კახეთის ბრინჯაოს მეტალურგიის კერები [ინანიშვილი...2010: 126]. არქეოლოგიური მონაცემებით ამავე პერიოდში – ძვ.წ. II და I ათასწლეულების მიჯნაზე ღებისა და ურავის მიდამოებში დამოწმებულია ძველ საბადოთა მრავალრიცხოვანი ნაშთები, მაღაროები, საიდანაც სხვადასხვა მადნეული გამოჰქონდათ. აქ მადნის მოპოვებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა იარაღი, ღუმელის ნაშთები, ჩამოსახმელი ყალიბების ნატეხები და სხვ. არის აღმოჩენილი [ჯაფარიძე 1991: 212].

მკ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის – I ათასწლეულის პირველი ნახევრის ბრინჯაოს წარმოების ტიპური ნიმუშებია კოლხური და ცენტრალურ ამიერკავკასიური ცული. რთული კონფიგურაციის მხატვრული სხმულები მიღებულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით. ჩამოსხმით მზადდება მხატვრული პლასტიკის ნიმუშები, სამკაულები, გულსაკიდები, აბზინდები, ბალთები, სამაჯურები, მასიური რგოლები [ინანიშვილი...2010: 129]. ისინი მაღალმხატვრული ოსტატობითაა შესრულებული.

ა. იესენის მტკიცებით, მკ.წ. VII-VI საუკუნეებიდან კავკასია ჩართული უნდა ყოფილიყო ძველი სამყაროს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ურთიერთობებში, როდესაც იზრდება პროდუქციის გაცვლისა და ვაჭრობის როლი. ამ პერიოდში კავკასიას, რომელიც უკვე მეტალურგიის დიდი ტრადიციებისა და მიღწევების მქონე რეგიონი იყო, აქტიური წვლილი უნდა შეეტანა მახლობელ აღმოსავლეთსა და ბერძნულ სამყაროში [Иесен 1935: 203].⁷¹

ყოველივე ზემოთქმული ცალსახად მიუთითებს რიონის ზემო წელზე, კერძოდ, მთის რაჭაში, ღების ტერიტორიაზე სამთო მეტალურგიის ხანგრძლივ და მტკიცე ტრადიციების არსებობას. აქ მოხმობილი ემპირიულად დამოწმებული ფაქტები მყარ საფუძველს ქმნის იმისათვის, რომ ღების ტერიტორიაზე ვიგულისხმოთ ლითონის დამუშავების ძლიერი ცენტრის არსებობა, მასში გაერთიანებულ სახელოსნოთა იმგვარი ქსელით, სადაც ლითონზე მუშაობა დარგობრივად იქნებოდა დანაწილებული. აღნიშნული მადნეული ბაზიდან ცენტრი მომარაგდებოდა ადგილობრივი ნედლეულით. ბრილის ნეკროპოლზე აღმოჩენილი ბალთებისა თუ სხვა არტეფაქტების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვრული ლითონის დამუშავებას აღნიშნულ ცენტრში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ყოველივე კი მოწმობს, ღების ტერიტორიაზე, ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლებზე, ასევე რაჭაში სხვადასხვა ადგილას მოპოვებული ბალთების ადგილობრივად დამზადების ფაქტს. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის გ. გობეჯიშვილი,

⁷¹ წინა აზია-კავკასიის უძველესი ლითონის ინდუსტრიისა და წარმოების ცენტრებთან დაკავშირებული მეტალურგიის ისტორიის კონკრეტული ხანა იმ საკითხებს მოიცავს, სადაც სინქრონულადაა განხილული სპილენძისა და რკინის კულტურის ათვისება-განვითარების საფეხურები. საყოველთაო სამეცნიერო აზრის თანახმად, საქართველო-კავკასია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რეგიონია ევრაზიის უძველესი ლითონდამუშავების სისტემაში. ამ მოსაზრებას მეტ სიმყარეს ანიჭებს ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სამთო-მეტალურგიული წარმოების ისეთი ძეგლები, როგორიცაა მაღარო-გამონამუშევრები, ქურა-სახელოსნოები, რომლებიც მნიშვნელოვან ისტორიულ ინფორმაციას შეიცავენ. იხ. [ინანიშვილი...2010: 25].

რომელიც ბრილში აღმოჩენილი ზოგიერთი ბრინჯაოს ნივთის ქიმიურ შემადგენლობას ეხება [გობეჯიშვილი 1942: 113]. აქ აღმოჩენილი სამარხეული ინვენტარის ქიმიური ანალიზის შედეგად ირკვევა, რომ ბრინჯაოს ნივთები ან ძალიან მცირე რაოდენობით ან სულ არ შეიცავს კალას (0,5–4%). სამაგიეროდ, დიდი პროცენტული მაჩვენებლით გამოირჩევა ანთიმონი. ბრილის 32-ე სამარხში აღმოჩენილი ზოგიერთი სამკაული თითქმის წმინდა ანთიმონისგანაა დამზადებული [გობეჯიშვილი 1942: 113]. ანთიმონის ასეთი დიდი რაოდენობით აღმოჩენა აღნიშნულ ინვენტარში შემთხვევითი არ უნდა იყოს. როგორც ზემოთ მოყვანილი კვლევიდან დავინახეთ, ანთიმონის საბადოები ზემო რაჭის ტერიტორიაზე უხვადაა, მას ადგილობრივი მოსახლეობა კარგად იცნობდა და მის დამუშავებასაც მისდევდა. კავკასიის ბრინჯაოს შემადგენლობაში ანთიმონი უცხო არ არის, მაგრამ ისეთი დიდი პროცენტული მაჩვენებელი, როგორიც ბრილის ნივთებშია, იშვიათია. არქეოლოგიური მასალითაც დასტურდება, რომ ბრილის ლითონზე მომუშავეები ძველთაგანვე ადგილობრივ რესურსებს იყენებდნენ. ბრინჯაოს შენადნობებში კალის შეცვლა ანთიმონით განპირობებული უნდა ყოფილიყო სწორედ სათანადო საბადოების არსებობით და მადნის დამუშავების ტექნიკის ცოდნით.⁷²

6.3 - რაჭა-დიგორიის არტეფაქტების მხატვრულ-სტილური პარალელები

სპილენძისა და ანთიმონის უხვი საბადოების არსებობა მთიანი რაჭის რეგიონში სავსებით საკმარისია აქ ძლიერი და მდიდარი კულტურული კერის შესაქმნელად. ეს კი ამ რეგიონის კულტურის ინდივიდუალურ ხასიათს უნდა უსვამდეს ხაზს და ვინაიდან მეტალურგიის პირველად ბაზად აღიარებულია დასავლეთ კავკასიის რეგიონი, რომელშიც სწორედ მთის რაჭას უკავია წამყვანი ადგილი, უცხო აღარ უნდა იყოს აქ დამზადებული მხატვრული ნაკეთობების საექსპორტო ან გაცვლითი ხასიათი გეოგრაფიულად ძალზე ახლო მდებარე ცენტრალური კავკასიონის, კერძოდ, ჩრდილო კავკასიის კულტურულ სივრცეში – ყოზანისა და დიგორიის

⁷² ცნობილია, რომ კალა უფრო ადვილი დასამუშავებელია, ვიდრე ანთიმონი. კალის გადასადნობად საკმარისია 228–232 C °, ხოლო ანთიმონი საჭიროებს 629,5 C °-ს. იხ. [გობეჯიშვილი 1942: 113].

საზოგადოებასთან. ამ მხრივ, ძალზე სპეციფიკურია დიგორიის ხეობაში არსებულ სამაროვნებზე მოპოვებული არტეფაქტები, რომელიც ბრილის არქეოლოგიურ მასალასთან დიდ მსგავსებას იჩენს. როგორც ჩანს, და ბუნებრივიცაა, რიონის ზემო წელზე მცხოვრებ საზოგადოებას ახლო კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა კავკასიონის ქედის გადაღმა არსებულ დიგორიის ხეობის მოსახლეობასთან. აქ მოპოვებული არტეფაქტები ამ ორი კულტურული წრის მჭიდრო ნათესაობას მოწმობს. ფაქტობრივი მასალის მიმოხილვა და ანალიზი მოგვცემს საშუალებას, რომ უფრო გამოვკვეთოთ იმ მხატვრული ტენდენციების სიახლოვე, რომელიც ამ ორ რეგიონს ერთმანეთთან აკავშირებს.

დიგორიის კულტურის გავრცელების არეალი დიდი არ არის (რუკა 4). აღსანიშნავია, რომ ამ კულტურისათვის დამახასიათებელი ძეგლები ჩრდილო კავკასიის სხვა რეგიონებში არ ვრცელდება და იგი სამხრეთით, მხოლოდ ზემო რაჭასა და სვანეთამდე აღწევს. რაჭასა და სვანეთში აღმოჩენილმა ძეგლებმა განაპირობეს ამ კულტურის სახელის დაზუსტება. აღმოჩენილმა არტეფაქტებმა საშუალება მისცა ი. მოცენბეკერს, რომ ამ კულტურისათვის ეწოდებინა „რაჭა–დიგორიის“ კულტურა [Motzenbäcker 1996: 17]. „რაჭა–დიგორიის“ კულტურა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ყოზანის კულტურას და არ ჩანს აღმოცენებული წინამორბედი კულტურის ტრადიციებზე [ფანცხავა... 2001: 44]. დიგორიის ხეობის მასალათა საფუძველზე (ზემო რუთხა, ფასკაუ, დოგუი ხუნტა) ე. კრუპნოვმაც ცალკე გამოყო დიგორიის გამორჩეული კულტურა [Крупнов 1951: 71].⁷³ დიდი მნიშვნელობა აქვს ასევე დიგორიის გეოგრაფიულ მდებარეობას და აქედან გამომდინარე, ზემო რაჭის რეგიონთან ტერიტორიულ სიახლოვეს. კავკასიონის ქედზე არსებულ გასასვლელებს ხელი უნდა შეეწყოს ცოცხალი ურთიერთობების გაღრმავებისა და ქედის ორსავე მხარეს ერთგვაროვანი კულტურული ფენომენის ჩამოყალიბებისთვის.⁷⁴ (რუკა 1,2,4). უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს

⁷³ უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი „დიგორიული“ პირობითია, ისევე როგორც სხვა კულტურათა სახელწოდებები და არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ამ კულტურის გავრცელებას მხოლოდ დიგორიაში. იხ. [Мошинский: 261] А. П. Мошинский, Протокобанская эпоха на Северном Кавказе и археологические культуры, Москва, г. 261.

⁷⁴ დიგორიის ხეობა მიემართება ჩრდილოეთიდან სამხრეთისკენ კავკასიონის მთავარ, კლდოვან ქედებს შორის. სამხრეთ ნაწილში ის ორად იტოტება. მათ შორის ორი მდინარე მოედინება – ურუხი და აიგამუგიდონი, შენაკადებით. ჩრდილოეთით მდებარეობს ზადალესკაიასის ტაფობი, რომელიც ვიწრობს კლდოვან ქედზე ემიჯნება. ამ ვიწრობაზე სადღესოდ გზა გადის. ეს გზა ადრე არ არსებობდა და გასასვლელი ციცაბო კლდეებს შორის ბობოქარი მდინარე ურუხის თავზე შეუძლებელი იყო. ამავ

მეტალურგიასთან დაკავშირებული მოსაზრება რაჭისა და დიგორიის ლითონის ნაკეთობებიდან გამომდინარე. ა. იესენის მტკიცებით, ცენტრალური კავკასიონის რაიონებში ზოგიერთ შემთხვევაში წინამორბედ ნაკეთობათა ფორმებს უეჭველი კავშირები უნდა ჰქონოდა ადრე ათვისებულ ტექნიკასთან. მეტალურგიულ ნაკეთობებში ადგილი აქვს მემკვიდრეობითობის გაწყვეტას და გარედან ახალი, ძირითადად, ამიერკავკასიიდან შემოტანილი ფორმებისა და ტექნიკური ხერხების დაშრევენას, რომელიც წინა ხანებში ცნობილი არ იყო. ა. იესენმა, აღნიშნა რა რაჭასა და დიგორიაში ადგილობრივი წარმოების კერის არსებობა ჯერ კიდევ ძვ.წ. II ათასწლეულის II ნახევარში, ჩათვალა, რომ ეს კერა აბსოლუტურად უცხო იყო ყობანური კულტურისთვის და მან წარმატებულად შეავიწროვა მისი პროდუქცია ყობანური ბრინჯაოს იმ ფორმებით, რომელიც ნასესხებია დასავლეთ საქართველოდან [Иесен 1935: 156; Иесен 1951: 80].

დიგორია–რაჭის მეტალურგიული კერის გენეზისს, განვითარებასა და მის კულტურულ განკერძოებულობას ძვ.წ. II ათასწლეულის II ნახევარში ეთანხმება ე. კრუპნოვიც, რომელიც მიიჩნევს, რომ დიგორია–რაჭის მეტალურგიული კერის უფრო ადრეული კულტურის შემდგომი ლოკალური განვითარება ხდებოდა ყობანური

დროს არსებობდა შემოვლითი ბილიკები კლდეებში დაფარულ გასასვლელებში. ეს ბილიკები მხოლოდ ადგილობრივი მაცხოვრებლებისათვის იყო ცნობილი. ხეობის სამხრეთ–აღმოსავლეთ ნაწილი ე.წ. ულაგკომი დღეისათვის ჩიხს წარმოადგენს. ის ალაგორის ხეობას ძგიდის უღელტეხილით უერთდება, სადაც ახლაც გადის სასაპალნე ბილიკი. ალაგორის ხეობა კი თავის მხრივ ჩრდილოეთით გახსნილია მთისწინისაკენ. ულაგის გავლით არსებული გზა ძირითადი გასასვლელი იყო ყოველ დროში, რომელიც გადიოდა მთისწინისაკენ და სტეპებისაკენ. ხეობის სამხრეთ–დასავლეთ ნაწილიდან კავკასიის მთავარი ქედის გავლით არსებობს სამხრეთ კავკასიაში გასასვლელი ღებო–ვევგის უღელტეხილით. ხეობის სამხრეთ–დასავლეთი და სამხრეთ–აღმოსავლეთი ნაწილები ერთმანეთს ბილიკებით უკავშირდება, რომელიც ხეობის ცენტრს განზე ტოვებს (მდინარეების ურუხისა და აიგამუგიდონის შეერთების წერტილი). იხ. [Мошинский...2004: 15-16]; საინტერესოა ასევე, ჩრდილო კავკასიის არქეოლოგიური ძეგლების მდებარეობა, რომელიც გამორიცხავს რაიმე შემთხვევითობას, ვინაიდან უძველესი დასახლებებისა და სამაროვნების ადგილმდებარეობა კონცენტრირებულია ჯგუფების სახით ჩრდილოეთ ოსეთის უმნიშვნელოვანეს სამდინარო მაგისტრალზე (მდ. ტერეკისა და ურუხის) ან მათ სიახლოვეს. ეს მაგისტრალები წარმოადგენდა ასევე ერთ–ერთ უძველეს სამდინარო გზას, რომელიც აკავშირებდა ჩრდილოეთ კავკასიას სამხრეთ კავკასიასთან. იხ. [Крупнов 1951: 72]. საკითხთან დაკავშირებით საგულისხმოა ისიც, რომ დიგორიული ჯგუფის ყველაზე მრავალრიცხოვანი პუნქტი აღმოჩენილია მდ. ურუხის ზემო წელზე. ის ისეთ რაიონებშია განლაგებული, რომელიც ყველაზე მოსახერხებელი წერტილიდან – კიონხოხის უღელტეხილიდან ადვილად უკავშირდება სამხედრო–ოსურ გზას, რომელიც კავკასიაში ძველთაგანვე იყო ცნობილი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, კერძოდ, ზემო იმერეთში, საჩხერესა და სხვა პუნქტებში, საითაც მიემართება აღნიშნული გზა, გვხვდება ისეთი ნივთები, რომლებიც სტილური ნიშნებით ძალზე უახლოვდებიან დიგორიიდან და ყაზარდოდან მომდინარე ნივთებს: დიდი „ჩაქურჩისებრი“ საკინძები, ყუადაშვებული ცულები და მათი მსგავსი ამულეტები, რქოსანი ფრინველისებრი საკიდები და ბრუნნახევრიანი სასაფეთქლები, რომელიც აღმოჩენილია საჩხერის რაიონში. იხ. [Крупнов 1951: 72].

კულტურისთვის დამახასიათებელი იმ ახალი ფორმების გარემოცვაში, რომელიც გენეტიკურად ამ კერასთან იყო დაკავშირებული [Крупнов 1960: 89]. ეს ძალზე საგულისხმო და მნიშვნელოვანი განაცხადია, რადგან ამით პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ ყოვანური კულტურის გენეზისის საფუძვლები ამ კერასთან არის დაკავშირებული და ფაქტობრივად აქედან მომდინარეობს. ამავე მკვლევრის მიხედვით, შემთხვევითი არ არის, რომ დიგორიის ჯგუფი რიგი ნიშნებით უახლოვდება შიდა ქართლის (მკვლევარი ნაშრომში მოიხსენიებს, როგორც სამხრეთ ოსეთს) და დასავლეთ საქართველოს (რაჭა) სინქრონულ ძეგლებს. ეს მსგავსებანი არა მხოლოდ ამ ორი რეგიონის მჭიდრო გეოგრაფიული კავშირებით აიხსნება (მამისონის უღელტეხილი), არამედ, უფრო ადრეული ძეგლების განვითარების მემკვიდრეობითობით, რომელიც ასევე დიგორიასა და საქართველოს შორის არსებობდა [Крупнов 1960: 235].

ბრილის სამაროვნის ლითონი მჭიდროდ არის დაკავშირებული დიგორიასთან და აქედან გამომდინარე, ეჭვგარეშე შეიძლება საუბარი რაჭულ–დიგორიულ მეტალურგიულ კომპლექსზე, რომელიც ჯერ კიდევ ა. იესენმა გამოყო [Мошинский 2002: 95].⁷⁵

მატერიალური კულტურის ძეგლების ერთიანობისა და მხატვრულ–სტილური მსგავსების თვალსაზრისით გამოირჩევა ბრილისა და დიგორიის სამაროვნებზე მოპოვებული მხატვრული ლითონის ნაკეთობები (ბრილის №12 სამარხი; დიგორიაში: ფასკაუ - 9 ერთეული, ზემო რუთხა - 2 ერთეული) [Козенкова...1995: 50, სურ. 2, 6-7; Мошинский 1988: 36, სურ. 1; Moshinsky 2001: 75, 76, ტაბ. 1,2].⁷⁶ ეს ნივთებია ძირითადად ცულების განსხვავებული ე.წ. „ბრილური“ ტიპი, საკინძები და ფრინველისმაგვარი ბალთები (ტაბ. XXXIX). ამ ნივთთაგან მხატვრული თვალსაზრისით ბალთები გამოირჩევა (ტაბ. XL 1, 2). ბალთებს ორმაგი ცულის ფორმა აქვს და მხატვრულად ინტერპრეტირებულია, როგორც ფრინველის ტანი და ცხვრის თავი.⁷⁷ ბალთები საერთო ფორმით მართლაც სტილიზებულ ფრინველებს

⁷⁵ აქ აღსანიშნავია ბრინჯაოს მსხვილი ფორმის ნაკეთობანი, რომელშიც მკაფიოდ იჩინა თავი მაღალმთიან რაჭასთან ურთიერთკავშირებმა. აქ გავრცელებულია ასევე ერთი და იმავე ტიპის საბრძოლო ცულები. იხ. [Иессен 1952: 15; Козенкова... 1995: 51].

⁷⁶ ბრილის სამაროვანზე აღმოჩენილი არტეფაქტები იხ. [ფანცხავა...2001, ტაბ. III, 37-38].

⁷⁷ ბალთები შეძენილია ა. ს. უვაროვისა და ვ. ი. დოლბეჟევის მიერ. „ცხვრისთავიანი ქიშკრა“ – ასე უწოდებდა მათ პ. ს. უვაროვა, რომელმაც პირველმა გამოაქვეყნა ისინი თავის ნაშრომში, იხ. [Уварова 1900: 220]. ბალთები დაცულია ეროვნული მუზეუმის ფონდებში.

მოგვაგონებს. ისინი ბრტყელია. ორსავე მხარეს ჰორიზონტალურად ფართოდ გაშლილი ტალღისებური ფრთები კიდეებში მომრგვალებული აქვს. ზოგ ნიმუშზე აღნიშნული კიდეები მკვეთრადაა დაბლა დაშვებული, ზოგან კი ნაკლებად. ძირითადი სქემის ვერტიკალურ ნაწილს „ფრინველის“ ტანი და თავი წარმოადგენს – ბალთის ზედა ნაწილში ცენტრიდან მოკლე ვერტიკალური შვერილია, რომელზეც ვერძის სტილიზებული სკულპტურული თავია დასმული. გამოსახულების ეს ნაწილი მდორედ ებმის ფრთებს და ვიწრო შეზნექილი „მუცლით“ გადადის კუდის ტრაპეციულ სეგმენტში. აღნიშნული ვერტიკალური ნაწილი მთელი გამოსახულების სიმეტრიის ღერძია, რომლის ორსავე მხარეს იშლება ფრინველის ფრთები. ბალთების საფასადო ზედაპირი გრაფიკულად დამუშავებულია რამდენიმე სახის ორნამენტით – ჩაკვეთილი სამკუთხედების ორი მწკრივით, ვერტიკალური ჭდეებით – ძირითადად კუდის დამუშავებისას, თევზისფხური ორნამენტის სრულად ან ზოგან თითო ზოლით გამოყოფილი რიგით. ვხვდებით ასევე ტალღოვან ორ პარალელურ ხაზს შორის მოქცეულ მოკლე და ირიბ შტრიხებსაც. ზოგიერთ ნიმუშზე გამოყენებულია კონცენტრული ან შეუკრავი წრეები. ნივთის მთავარი აქცენტი კი ვერძის სკულპტურული თავია. იგი ერთი სქემის მცირე იმპროვიზაციით არის გადმოცემული – სქელი ლილვით შექმნილია სამკუთხა ფორმის ჩამოგრძელებული „სახე“, რომელიც ჩაგრებილ რქებში სპირალურად გადაედინება. არსებითი განსხვავება სპირალების რაოდენობაშია. ბალთები მართლაც ორიგინალური მხატვრული ხედვითაა გადაწყვეტილი. ისინი ესთეტიკურადაც გამართლებულ სამშვენიესებს წარმოადგენს.

ამ ბალთების მსგავსი ფორმის ბუნიკები აღმოჩენილია ფასკაუში და ზომით ისინი ბალთებზე გაცილებით მცირეა (ბალთების ზომა მერყეობს 6,5 სმ–დან 14 სმ–მდე, ხოლო ბუნიკებისა 3,1X6,8 სმ–დან 4,2 X 8,1 სმ–მდე) [Мошинский 1988: 35]. ამგვარი ბუნიკები ბრილშიც არის აღმოჩენილი [გობეჯიშვილი 1942; ფანცხავა...2001: ტაბ. III 39–44] (ტაბ. XL 1, 3).

ამ ფრინველთა ფრთების ფორმა იდენტურია ე. წ. ფასკაუ 7–ის ცულების ტიპისა, რითაც ისინი ორმაგი ცულის გამოსახულებად ითვლება. ამავე სამაროვნებში აღმოჩენილია საკიდები [Козенкова... 1995: 51; Мошинский 1988: 34–42; Мошинский 2010: 14]. საგულისხმოა, რომ ბალთებზე ცხვრის თავები შესრულებულია ერთი მხრივ ფასკაუ 7–ის ტიპის მსგავსი მანერით, ხოლო მეორე მხრივ, მომდევნო ეტაპის

პროტოკოლანური სტადიის საკინძების (ვოლუტისებური და ე.წ. „ფარშევანგის ფრთისებრი“) და ადრეოკოლანური საკიდების მხატვრული სტილით [Козенкова...1995: 51].

ეს ნივთები ა. მოშინსკის მიერ დათარიღებულია პროტოკოლანური ეპოქით – ძვ.წ. XIII ს–ის II ნახევრით და XII ს–ის I ნახევრით [Мошинский 1988: 38]. ამავე დათარიღებას ემხრობა ვ. კოზენკოვაც [Козенкова 1996, ნახ. 43].⁷⁸

ბრილის სამაროვანზე აღმოჩენილ არტეფაქტებთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ფასკაუს, დიგორიის და კუმბულთას სამაროვნებიდან წარმომდგარი ამავე ტიპის ნივთებს პ. უვაროვა ათარიღებს რკინის გამოჩენის ხანით [Уварова 1900: 33; 279, ტაბ. 13, 2–4; 43, 5]. აღსანიშნავია ასევე ბრილის სამაროვნიდან წარმომდგარი ცენტრალურ–ამიერკავკასიური ცულის ფორმის მსგავსი ბრინჯაოს საკიდი. იგი შემკულია ცხვრის თავის სკულპტურული გამოსახულებით. მისი ზედაპირი სამკუთხა ნაჭდევებისა და ზოლების რიგითაა შემკული [ფანცხავა...2001: ტაბ. III 38] (ტაბ. XL 1). ამ ნივთის ზუსტი ანალოგია ცნობილია ფასკაუდან [Motzenbäcker 1996: ტაბ. 13 1].

ბრილის მე–12 სამარხიდან ასევე ცნობილია საკიდების კიდევ ერთი ჯგუფი, რომელიც წარმოადგენს ვერძის თავის ძლიერ სტილიზებულ გამოსახულებას ჰორიზონტალურად გაშლილი და სპირალურად ჩახვეული რქებით [ფანცხავა...2001: ტაბ. III 39–42] (ტაბ. XL 4). განსხვავება მხოლოდ ხვეულების რაოდენობაშია. მსგავსი ნივთები გვხვდება ბრილის სამაროვნის № 31ა სამარხში, ფასკაუსა და ზემო რუთხის სამაროვნებში [Motzenbäcker 1996: ტაბ. 43 11–25; 44 1–4; 64 16–23; 65 1–4, 9, 11]. ბრილის საკიდები დათარიღებულია ძვ.წ. XVIII–XVI საუკუნეებით [Gagoschidze 1995: 243; Koridze 1999: 152]. საკიდი ვერძის თავის სკულპტურული გამოსახულებით ცნობილია ზემო რუთხის ძვ.წ. IX–VII სს. დათარიღებული №№ 1, 5, 18 კომპლექსებიდან [Крупнов 1960: 236].

⁷⁸ აქვე დავსძენ, რომ ა. მოშინსკი ვერძისთავიან ფრინველისებრ ბალთებს მიიჩნევს ძალაუფლების სიმბოლოდ და მასთან დაკავშირებით იგონებს მითს კოლხეთში არგონავტების ლაშქრობის შესახებ ოქროს საწმისის ხელში ჩასაგდებად. იგი ამ ნივთების მხატვრულ სახეს მითის სემანტიკურ ასპექტს უკავშირებს [Мошинский 2010: 14]. თუ მოშინსკის მოსაზრებას მხედველობაში მივიღებთ, ვერძისთავიანი ფრთოსანი ფიგურების შექმნის აკვანი კოლხეთში უფროა სავარაუდო, ვიდრე ჩრდილო კავკასიაში. ამიტომ, ბრილის სამარხებში აღმოჩენილი ეს არტეფაქტები ადგილობრივ ნიმუშებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. შესაბამისად, დიგორიაში მიკვლეული ამ რიგის არტეფაქტები ბრილური ნივთების მიხედვით შექმნილად შეიძლება ჩავთვალოთ.

აღსანიშნავია, რომ ვერძისთავიანი საკიდები აღმოჩენილია ზემო ყოზანის №№ 9, 12 და 15 სამარხებში (ე. შანტრის გათხრები) [ფანცხავა...2001: 43]. აქედან №12 სამარხი თარიღდება ძვ.წ. VIII საუკუნით [Иессен 1941: 146]. ხოლო №№9 და 15 სამარხები კი დათარიღებულია ძვ.წ. XI-IX საუკუნეებით [Козенкова 1996: 85]. ბრილის საკიდები სტილური ნიშნებით განსხვავდება ზემო რუთხის, თლიასა და ყოზანის საკიდებისგან, რაც მათი ქრონოლოგიური სხვაობით უნდა აიხსნას. მკვლევართა მოსაზრებით, ბრილის საკიდები უფრო ადრეულია და მათი თარიღი ძვ.წ. XII საუკუნეზე ადრე არ უნდა განისაზღვროს [ფანცხავა...2001: 43]. ბრილის მე-12 სამარხი მასში შემავალი ინვენტარის მიმოხილვის შედეგად თარიღდება XIV საუკუნის დასასრულითა და XII საუკუნით [ფანცხავა...2001: 43]. როგორც აღინიშნა ეს სამარხი დიდ მსგავსებას იჩენს ჩრდილო კავკასიის შემდეგ ძეგლებთან: კუმბულთაში – ზემო რუთხის სამაროვანი, გალიათში – ფასკაუს სამაროვანი; ეს ძეგლები გვიანბრინჯაოს ხანის დასაწყისისთვის გაერთიანებულნი არიან ერთ კულტურულ წრეში, რომელიც კავკასიის სხვა სინქრონული კულტურებისგან განსხვავებულია და მას „დიგორიის“ კულტურად გამოყოფენ [Крупнов 1951: 17].

აქ განხილულია მხოლოდ მხატვრული თვალსაზრისით გამორჩეული ნივთები, თუმცა ბრილისა და დიგორიის სამაროვნებში უხვად მოიპოვება ისეთი ტიპის არტეფაქტები, რომლებიც უფრო მეტად ადასტურებს ამ ორი კულტურის სიახლოვეს.

ამ კულტურათა ერთგვაროვნება მხოლოდ მატერიალური ძეგლების სიუხვესა და მსგავსებაში არ გამოიხატება. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ კულტურის განმსაზღვრელ ისეთ მნიშვნელოვან ფაქტორს, როგორიცაა დაკრძალვის წესები. რაჭასა და დიგორიაში სინქრონულად ჩნდება კრემაციულად დაკრძალვის წესი, რაც ასევე უნდა მიუთითებდეს ამ ორი რეგიონის მჭიდრო ურთიერთკავშირზე შუა და გვიანბრინჯაოს ხანის მიჯნაზე [საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1957: 268–272; გობეჯიშვილი 1952 a: 57; საქართველოს არქეოლოგია 1959: 191; Козенкова...1995: 49].⁷⁹ დაკრძალვის წესების პარალელებიც ამ რეგიონის – დიგორიის ცალკე გამოყოფის სასარგებლოდ კიდევ ერთხელ მეტყველებს.

⁷⁹ სამარხები წარმოადგენს მომცრო ზომის ნაგებობებს ხის იატაკითა და გადახურვით, რომელთა კედლებიც ამოყვანილია ქვით. მათში მიცვალებული მოთავსებულია გვერდულად. იხ. [Мошинский: 262] А.П. Мошинский, Протокобанская эпоха на Северном Кавказе и археологические культуры, Москва, გვ. 262.

კერამიკა, რომელიც კულტურის ერთ-ერთ უპირველეს ორიენტირად გვევლინება, დიგორიაში განსხვავებული ტიპისაა და სრულიად განკერძოებულად არსებობს [Мошинский 2004: 132]. კერამიკული კომპლექსებით ის პრაქტიკულად მსგავსია მთისწინა ბალყარეთისა და ყაზარდოს დასავლეთი რაიონების მასალებისა და უფრო დასავლეთით, ზემო ყუბანისპირეთისა [Мошинский: 261-262; Крупнов 1960: 89]. რაჭისა და დიგორიის ერთგვაროვან კულტურაში კერამიკის განსხვავებული ხასიათი, დიგორიის სხვა კულტურებთან მჭიდრო ურთიერთობითაც უნდა აიხსნას.

თავი VII - ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების თემის - ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველთა იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისისათვის

როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ჭვირული ბალთების რელიეფური კომპოზიციის ერთ-ერთი ძირითადი თემა ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის გამოსახულებაა. ვინაიდან მას არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ, ღრმა იდეურ-სიმბოლური დატვირთვაც აქვს, ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალეთ მიგვეკვლია იმ ძირებისათვის საიდანაც ის მომდინარეობს და გაგვერკვია ამ მხატვრულ-სიმბოლური თემის სათავეები. ეს საშუალებას მოგვცემს კიდევ ერთხელ უფრო მკაფიოდ წარმოვაჩინოთ ბალთების ორიგინალობა.

ბალთების ზემომოყვანილი კლასიფიკაციის თანახმად, ის ნიმუშები, რომლებზეც ცენტრალურ ცხოველს ზურგისკენ თავმობრუნებული ირმის ფიგურა წარმოადგენს, I იკონოგრაფიული ჯგუფის I, II, და III სტილურ ქვეჯგუფშია გაერთიანებული. ბალთების მხატვრულ გადაწყვეტაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და საგულისხმო ფაქტორია ზოომორფულ გამოსახულებათა აღნიშნული ტიპი - უკანთავმობრუნებული ცხოველის კონფიგურაციით, რაც ერთდროულად საყურადღებოა განსხვავებულ ქრონოლოგიურ საფეხურზე მდგომი სხვადასხვა კულტურულ საზოგადოებათა არტეფაქტებთან პარალელების ძიებითაც და ადგილობრივ მოტივებზე დაფუძნებული ტრადიციების მხრივაც.

საქართველოს წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნების მრავალფეროვან მხატვრულ მოტივთაგან ერთ-ერთი ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის გამოსახულებაა. ხსენებული იკონოგრაფიული ტიპი ის საგულისხმო მხატვრული მოტივია, რომელიც მრავალფეროვანი ვარიაციით უმეტესად გრაფიკულ ხელოვნებაში გვხვდება. კერძოდ, რკინის ხანის კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზეცა და აღმოსავლეთ საქართველოში აღმოჩენილ ამავე პერიოდის ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელთა მხატვრულ რეპერტუარშიც. ჩვენი ყურადღება აღნიშნული იკონოგრაფიული ტიპისადმი იმ გარემოებამ გაამახვილა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, ის მხოლოდ სკვითური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი ან გარედან მიღებული გავლენების შედეგია [Виноградов 1972: 169-180; Вольная 2003: 228-239]. კვლევისას

სხვა სურათი წარმოგვიდგა და საჭირო გახდა ამ იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისის ასპექტების შესწავლა.

აღნიშნული მოტივი ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ თვალსაჩინო ადგილს იმკვიდრებს ძვ.წ. IX-VIII საუკუნეებიდან ადრეულ შუასაუკუნეებამდე. მისი უძველესი ძირებიდან წარმომავლობა და ადგილობრივი მხატვრული ინტერპრეტაციები თვალსაჩინო გახდება, თუ განსახილველად მოვიყვანთ იმ საზოგადოებათა კუთვნილ ნიმუშებს, სადაც ეს მოტივი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით გვხვდება სხვადასხვა დანიშნულების ნივთებსა თუ მასალაზე. ამ მხრივ ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეულ საფეხურს ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება წარმოადგენს, სადაც აღნიშნული მოტივი თუმცა კი სპორადულად, მაგრამ მაინც გვხვდება.⁸⁰

ძვ.წ. V-IV ათასწლეულების მიჯნით დათარიღებულ სტეატიტის ჭურჭლის რელიეფზე ტელ-აგრაბიდან (მესოპოტამია) მრავალფიგურიანი კომპოზიციასაა გადმოცემული, სადაც სხვადასხვა პოზაში მდგომ ზოომორფულ ფიგურებთან ერთად ქალღვთაებათა ანთროპომორფული ფიგურებია გამოსახული [Флитнер 1958: 75] (ტაბ. XLI 1). ჰორიზონტალურად გაშლილ ფრიზულ კომპოზიციაში მცენარეული მოტივებიცაა ჩართული. ფრიზი ორ რეგისტრადაა წარმოდგენილი რეგისტრის გამყოფი ხაზის ან რაიმე მინიშნების გარეშე, რაც ოპტიკური თვალსაზრისით სიღრმისა და მეორე პლანის ასოციაციას ქმნის. ამ ნაწილში გამოსახული ორი ქალღვთაების ფიგურადან ერთი დაჩოქილი, მეორე ფეხზე მდგომია. ისინი ძველადმოსავლური ტრადიციის თანახმად, თავებითა და ფეხებით პროფილში, ტანით კი ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი. იდაყვში მკვეთრად მოხრილ განზე გაწეულ ხელებში ორთავეს გველები უპყრიათ. ვერტიკალურად გადმოცემული, შედარებით მცირე ზომის მცენარეთა და ცხოველთა რიტმული ჩანართები კომპოზიციას ერთგვარ კადრებად ანაწევრებს და სცენებს აკონკრეტებს. ეს ხერხი კომპოზიციას დასრულებულ სახეს ანიჭებს. ჩვენი კვლევის საკითხისთვის ერთ-ერთი ასეთი “კადრია” საყურადღებო, სადაც ერთმანეთის ზურგშექცევით

⁸⁰ განგებ არ ვეხები ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში ძვალზე გრავირებულ კომპოზიციას, სადაც ირმების მდინარეში გადასვლის სცენაში ერთ-ერთი მათგანი უკანთავმოზრუნებულია გამოსახული [Дмитриева 1968: 15; Мириманов 1973: 125]; ნივთი აღმოჩენილია საფრანგეთის ტერიტორიაზე, ლორტეში, ზემო პირენეის დეპარტამენტში და მიეკუთვნება ზედა პალეოლითის მადლენის ხანას. დაცულია საფრანგეთში, სენ-ჟერმენის მუზეუმში, [Мириманов 1973: 125].

მჯდომარე ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველები, სავარაუდოდ, ძუ ლომებია გამოსახული, მათ შორის კი სიღრმეში ზემოაღნიშნული ფეხზე მდგომი ქალღვთაების გველებიანი ფიგურაა. მთლიანობაში იქმნება ორმაგი, ორპლანიანი ჰერალდიკური კომპოზიცია. პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა პლასტიკური მეტყველების ენა – ხაზით შექმნილი აბრისის დინამიკა, ცალკეული ფიგურის მასასთან შერწყმული. ამგვარი რაკურსი ექსპრესიულობისა და დინამიკის უკეთ გადმოსაცემად უთუოდ შერჩეული. ისინი მით უფრო ერთ ადგილას გაყინული აპლიკაციური ნახატის შთაბეჭდილებას გვიქმნის, რომ მაღლა ახრილი და თავებთან მიბჯენილი გრძელი სწორხაზოვანი კუდები თითოეულ ფიგურას თავის თავში კეტავს. ფიგურათა გადმოცემისას უპირატესად მეტყველი სილუეტი და კონტური ცხოველთა სხეულის დამახასიათებელ ძირითად ნაწილებს აღნიშნავს და ამით მათ იდენტიფიკაციას ათვალსაჩინოებს. ამრიგად, ტელ-აგრაბის სტეატიტის ჭურჭელზე გამოსახული ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველები მარტივი სილუეტებითა და კონტურებით გადმოგვცემს უკან მიბრუნებული თავების სქემას, სადაც მიწაზე განთხზმული ცხოველების ოდნავ წაგრძელებულ ჰორიზონტალურ ტორსს მაღლა აღმართული შემოტრიალებული კისრის მარტივი რკალი აგრძელებს და მშვიდ ხასიათს ანიჭებს. ჯემდეტ-ნასრის ეპოქით თარიღდება⁸¹ ეგვიპტიდან, ჯებელ-ელ-არაკიდან წარმომდგარი ნიმუში – კაჟის დანის სპილოს ძვლის ტარი მხატვრულად გაფორმებულია რელიეფური სცენებით [Флитнер 1958: 92] (ტაბ. XLI 2). აქ გადმოცემულ ზოომორფულ გამოსახულებათა ჯგუფში ჩვენთვის საინტერესოა უკანთავმობრუნებული ჯიხვისებური ცხოველი, რომელსაც გრძელი და მსხვილი, მორკალული რქები ადგას თავზე. ცხოველი მოძრაობაშია გადმოცემული და უკან მიბრუნებული თავის რაკურსი მისი მოძრაობის საპირისპირო დინამიკას ქმნის. თუმცა, პლასტიკური თვალსაზრისით, აქ იმგვარი საგულისხმო ნიშანი ან დეტალი არ არსებობს, რომელიც კისრის მოხრილობას, რკალს ან სხვა ამდაგვარ დამახასიათებელ ნიუანსს მიაჩნებდეს. მხატვრის ოსტატობას უნდა მივაწეროთ თითქმის უკისრო თავის მიბრუნების ბუნებრივი მანერა (რაც, შესაძლოა,

⁸¹ ჯემდეტ-ნასრის ეპოქა – ურუქის გვიანდელი ხანაა – ძვ.წ. IV ათასწლეულის ბოლო და III ათასწლეულის დასაწყისი, უფრო კონკრეტულად – ძვ.წ. 3000 – 2850 წწ. [Афанасьева... 1976: 354; Флитнер 1958: 63].

ჩანაცვლებულია უტრირებული სქელი მორკალული რქით), რომელიც წინ განხილულ ცხოველთაგან შედარებით მეტადაა გამსჭვალული სიცოცხლითა და მშვიდად დენადი ხაზის დინამიკით.

ამ ორი ნიმუშის მაგალითზე უკვე ჩანს, თუ რაოდენ განსხვავებული მხატვრული ხერხებითა და ესთეტიკით არის გადმოცემული ერთი და იმავე მოტივის – ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა პლასტიკური სახეები.

ძველადმოსავლური კულტურების შემდგომი საფეხურების მხატვრულ რეპერტუარში ეს მოტივი სპორადულად თუ შეიძლება შეგვხვდეს.⁸² ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ ეს კულტურები ზოომორფული სახეებითა და სიუჟეტებით მდიდარი და მრავალფეროვანია, იქნება ეს არქიტექტურული დეკორი, კედლის მოხატულობა, რელიეფი თუ მცირე ხელოვნების ნიმუშები. როგორც ჩანს, ამ მოტივმა თავი ვერც ისეთი მასშტაბის ხელოვნებაში დაიმკვიდრა, როგორიცაა ასურული თუ აქემენიდური ირანის ხელოვნება – რელიეფი თუ მონუმენტური ქანდაკება. იგივე უნდა ითქვას ეგეოსური სამყაროს შესახებაც, სადაც მრავალფეროვან მცენარეულ და ანთროპომორფულ გამოსახულებებთან ერთად დიდი ხვედრითი წილი ზოომორფულ გამოსახულებებზეც მოდის⁸³. ეს მით უფრო ყურადსაღებია, რომ ეგეოსურ კულტურაში ხარის კულტს უზარმაზარი როლი ჰქონდა.

* * *

თუ ძველი ახლო აღმოსავლეთისა და ეგეოსურ სამყაროში ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა იკონოგრაფიული სახე ვერ განვითარდა, ის სკვითური ხელოვნების “ცხოველსახოვანი სტილის” ერთ-ერთი წამყვანი მოტივი გახდა.

სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ზოომორფულ სახეთა რეპერტუარში ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველები მრავალფეროვანი ვარიაციებით არის წარმოდგენილი, როგორც განსხვავებული მასალისა და ნივთის დანიშნულების, ისე

⁸²ერთ-ერთი ძველი ხურიტული საბეჭდავის ანაბეჭდზე ქალღვთაება შავუშკია გამოსახული. სამ რეგისტრად დაყოფილი კომპოზიციის პირველ რეგისტრზე გარეული თხის უკანთავმობრუნებული ორი ფიგურაა სარკისებრი პრინციპით გამოსახული კომპოზიციის ორსავე მხარეს. საბეჭდავი ძვ.წ. II ათასწლეულის დასაწყისით თარიღდება. დაცულია ნიუ-იორკის პირპონტ მორგანის ბიბლიოთეკაში [B. Афанасьева... 1976: 102–103].

⁸³ძროხა ხბოსთან ერთად, კნოსოსის სასახლის სამლოცველოს რელიეფი, ძვ.წ. XVI ს–ის დასაწყისი [Сидорова 1972: 129, სურ. 129]; ოქროს ფარაკიანი ბეჭედი ირმებზე ნადირობის სცენით, ძვ.წ. XVI ს. [Сидорова 1972: 155, სურ. 161].

მხატვრული სფეროების (დარგების) მხრივ – რელიეფი, მრგვალი ქანდაკება, ლითონმქანდაკებლობა, ჭვირული გამოსახულებანი, აპლიკაცია ქსოვილებზე და ა.შ.

როგორც უკვე ვიცით, სკვითურ „ცხოველსახოვანი სტილის“ ხელოვნებაში მთელი ექვსი საუკუნის განმავლობაში ვითარდებოდა ზოომორფულ გამოსახულებათა მხატვრული სახეები და შედეგად საკმაოდ მდიდარი, მრავალფეროვანი ვარიაციები და ინტერპრეტაციები წარმოიქმნა, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა საკუთრივ სკვითური ხელოვნების მხატვრული სახე. უთვალავ მოტივთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და მრავალრიცხოვანი ნიმუშებით წარმოდგენილი ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა იკონოგრაფიაა, რომელშიც მხატვრულ-სტილური ვარიაციებისა და პლასტიკური სახვითი ხერხების საგულისხმო სპექტრია წარმოდგენილი.

ამ მიმართებით საგულისხმო ნიმუშია ყუბანისპირეთში, ულის №2 ყორღანიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს კვერთხისა თუ შტანდარტის თავი⁸⁴ (ტაბ. XLII 1). ბრინჯაოს სქელი ფირფიტისგან შესრულებულია ფრინველის თავის სქემატური გამოსახულება. ფირფიტის ქვედა გლუვ მონაკვეთზე უკანთავმობრუნებული მწოლიარე გარეული თხის რელიეფური ფიგურაა მოცემული. სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ერთ-ერთი დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნის თანახმად, ცხოველი ფეხებმოკეცილია. რელიეფი ფონიდან საკმაოდ ამოზიდულია, ამდენად, ფიგურის პლასტიკა მაქსიმალურადაა გამოვლენილი ფონით და შუქ-ჩრდილით. გამოსახულების S-ებრი ხვეული და უკან გადახრილი წაგრძელებული კისერი შეუკრავ წრეს ქმნის. დინამიკური მოძრაობით, დაუძაბავი ზამზარისებრი მოქნილობით ის თითქოსდა უახლოვდება ჭვირული ბალთების ცენტრალურ გამოსახულებებს და მათთან საერთო მხატვრული შტრიხებიც აქვს, მაგრამ სკულპტურული გადაწყვეტით სცილდება მათ და სრულიად სხვაგვარ გააზრებას იძენს – გამოსახულებაში ფიგურის იმგვარი დანაწევრება, როგორიც ჭვირულ ბალთებშია – თეძო-მკერდი-წელი-კისრის რკალი, S-ებრი აბრისის განსახვავებული სქემითაა აგებული – ამ ნიმუშზე S-ებრი მონახაზი არ არის ამგვარ კომპონენტებად დაყოფილი, იგი ერთიანი, დაუნაწევრებელი დენადი ხაზით იქმნება, თუმცა თეძოს ფორმა მსუბუქად მაინც არის გამოყვანილი. ორივე შემთხვევაში სპირალურად

⁸⁴ 26X18 სმ. აღმოჩენილია ყუბანისპირეთში (კრასნოდარის მხარე, ყუბანის ოლქი) მდებარე ე.წ. „ულის ყორღანის“ № 2 ყორღანში [Артамонов 1966: 104, ტაბ. 58].

დახვევის ტენდენცია არსებობს. მასზე არ არის მოცემული რელიეფის იმგვარი გრადაციები, რომელიც სხეულის ნაწილებს მკვეთრად გამოყოფდა ერთმანეთისგან – დააკონკრეტებდა, როგორც ეს ჭვირულ ბალთებზეა. ბალთების ფიგურებისგან განსხვავებით, აქ მარტივი და დაუნაწევრებელი მოქნილი სილუეტია, რასაც ცხოველის გრძელი და დაგრეხილი რქის რკალიც უსვამს ხაზს, რომელიც მის კისერსა და მკერდის ნაწილს პარალელურად მოუყვება და გარკვეულწილად აჩარჩოებს მას. ძალზე ძუნწი, მაგრამ რბილი მოდელირებით, მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით, გლუვი და დაუნაწევრებელი ზედაპირებით იქმნება ცხოველის სხეულის სადა, მაგრამ მომხიბვლელი დინამიკითა და უშუალო ექსპრესიით სავსე იერი. ეს ყველაფერი კი სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკას ანიჭებს ფიგურასაც და ზოგადად ამ ტიპის ნამუშევარსაც.

ულის ყორღანების უმეტესობა ძვ.წ. VI ს-ის მეორე ნახევრითა და V ს-ის პირველი ხანებითაა დათარიღებული. მათგან მხოლოდ ერთი – ყორღანი №1 შეიძლება დათარიღდეს VI ს-ის პირველი ნახევრით [Артамонов 1966: 58]. ამგვარად, აღნიშნული შტანდარტის თავი, რომელიც ულის №2 ყორღანშია აღმოჩენილი, შეიძლება ძვ.წ. VI ს-ის მეორე და V ს-ის პირველ ნახევარს მივაკუთვნოთ. ამ ნივთის ზუსტი ანალოგია აღმოჩენილია ადიღეაში, აულ ულიაპში, რომელიც ამავე საუკუნეებით თარიღდება [Erlich 2007–2008: 205].

სრულიად განსხვავებული მხატვრული მიდგომით და გააზრებითაა შესრულებული ბრინჯაოს ლაგმის ბალთა, რომელიც იმავე ყუბანისპირეთის ე.წ. “შვიდი ძმის” ყორღანიდან წარმოდგება⁸⁵ (ტაბ. XLII 2). ნივთი ადრესკვითური ხანით თარიღდება (ძვ.წ. VI-V სს.). ბალთაზე წარმოდგენილი ცხოველი მწოლიარე ირემია ზურგისკენ თავმობრუნებული და ფეხებშეკეცილი. თვალშისაცემია მისი ორად გაყოფილი, სქელი და სტილიზებული დატოტვილი რქები 4-4 სქელი მორკალული წაგრძელებული ლილვით. რქები ფრონტალურად, ირმის სხეული და თავი კი პროფილშია გამოსახული. რქები უტრირებულია, გლუვია და ძუნწად

⁸⁵ ყორღანები მდებარეობს კრასნოდარის მხარეში, ყუბანის ოლქში, სტანცა ვარენიკოვოს მახლობლად. „შვიდი ძმის“ ყორღანი მრავალი ასპექტით უახლოვდება და ემსგავსება ქერჩის ნახევარკუნძულზე მდებარე ელინიზირებულ ნიმფის ყორღანებს (ძვ.წ. V ს.), თუმცა ისინი ადგილმდებარეობით არ უკავშირდება ბერძნულ ქალაქს. ამ ყორღანებში, როგორც ჩანს, ადგილობრივ ტომის ბელადთა დინასტიის სამარხებია, რომლებიც ძლიერ იყვნენ ელინიზებული, მაგრამ შენარჩუნებული ჰქონდათ მჭიდრო ურთიერთობები თავიანთ ეთნიკურ გარემოსთან [Артамонов 1966: 36, 37].

მოდელირებული. სხეული, სქელი კისერი და გამოსახულების ზედა ნაწილი – თავი და რქები თითქოსდა ურთიერთს აწონასწორებს და დასრულებულ მხატვრულ სახეს ქმნის. თუმცა ჩვენთვის საგულისხმო დეტალი – უკანთავმოზრუნებული ცხოველის პლასტიკა და მისი მხატვრულად გადმოცემის ხერხების თავისებურებებია. ცხოველის სქელი კისერი გადახრილია ზურგისკენ ისე, რომ წაგრძელებული დრუნჩისა და სქელი ენის მეშვეობით ბოლომდე წვდება გავას. ამ ხერხით, თუ არ ჩავთვლით გაშლილ რქებს, ფიგურა თავად ხდება დასრულებული, ჩაკეტილი კომპოზიცია. მოკლე, მაგრამ ჰორიზონტალურად გაწოლილი სხეული როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გლუვი და თითქმის დაუნაწევრებელი არის, მაგრამ სილუეტისა და რბილი მოდელირების მეშვეობით მიახლოებულია ბუნებრივ ფორმას. ცხოველის მკერდზე სქელი რელიეფური ლილვით გამოსახული წრე ფიგურის კომპოზიციაში ერთგვარ დამანაწევრებელ მკაფიო აქცენტს სვამს. მიუხედავად იმისა, რომ ცხოველის კისერი ლამაზად მორკალული მკერდიდან არის ამოზრდილი, თავისი სისქის გამო მოკლებულია პლასტიკურობას და დენადობას. ცხოველის “უკანთავმოზრუნებული პლასტიკა” თითქმის მთლიანად წაგრძელებული დრუნჩისა და ენის ხარჯზეა მოცემული. ამგვარად, ირმის ქანდაკება შეკრულია, რაც მის საერთო იერს სიმძლიერესა და სიმყარეს ანიჭებს. ამ მხატვრული ფორმების შესაბამისად, ფიგურაც მშვიდია და ექსპრესიულობას მოკლებული.

ჟუროვკის I ყორღანიდან წარმოდგარ ბრინჯაოს ბალთაზე (სიმაღლე - 10,1 სმ, სიგრძე – 4,4 სმ) წარმოდგენილია უკანთავმოზრუნებული და ფეხებმოკეცილი მწოლიარე ლოსის მცირე ზომის ფიგურა⁸⁶ (ტაბ. XLII 3). ცხოველის კომპაქტური, თითქოსდა შეკუმშულად გადმოცემული სხეული ფართო, გლუვი და წინა მხარეს რბილი და რელიეფური აქცენტებით არის გადმოცემული. მოკლედ მორკალული მკერდის აბრისზე თითქმის კისრის გარეშე დასმულია პროფილში გამოსახული თავი, დიდი მრგვალი მოჩარჩოებული თვალითა და განზე გაშვერილი რამდენიმე ღარით რბილად და სქლად მოდელირებული ყურით. ლოსს თვალს ზემოთ ოთხად გატოტვილი მოკლე, ფართო და მორკალული რქები ადგას. ლოსის იდენტიფიკაცია ძირითადად მისი თავის მოყვანილობით ხდება შესაძლებელი. რეალური ნივთიერი

⁸⁶ ჟუროვკის ყორღანები მდებარეობს შუადნეპრისპირეთის მარჯვენა სანაპიროზე, ჩირიგინსკის რაიონში, სოფ. ჟუროვკის მიდამოებში. ყორღანები მათში აღმოჩენილი იმპორტული ბერძნული ნივთების მიხედვით ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით თარიღდება [Артамонов 1966: 31–33].

ფონის უქონლობის მიუხედავად, ნივთი მოიაზრება როგორც რელიეფი და არა როგორც მრგვალი ქანდაკება, რადგან ის მხოლოდ ფრონტალურად აღქმისთვისაა გამიზნული. რაც შეეხება ცხოველის უკან მიბრუნებული თავის პლასტიკურ გადაწყვეტას, აქაც მხატვრული ვარიაციის ერთ-ერთ ფორმასთან გვაქვს საქმე – სრულიად იგნორირებულია რაიმე სახის სპირალური ან ზამბარისებური ფორმა, სხეულის ერთი ნაწილიდან მეორეზე შემაკავშირებელი ელემენტები. ცხოველის თავი დრუნჩის მეშვეობით სხეულის ნახევრამდეა მიყვანილი. კისერი არ არის დიფერენცირებული, ის მკერდიდან პირდაპირ თავის ფორმაში გადადის. მიუხედავად ფიგურის მცირე ზომისა, მისი დამახასიათებელი მხატვრული ენა ფართო, გლუვი, რელიეფურად ამოზიდული და რბილად მოდელირებული სხეულის ნაწილების გადმოცემაშია გამოვლენილი. ამგვარი მხატვრული სტილით შესრულებული ეს სეგმენტები ერთი კომპაქტური, შეკუმშული სხეულის სახითაა შეკრული, რაც ფიგურას „მონუმენტურ“ იერს ანიჭებს. ასეთი ხერხებით მოდელირებული ფიგურა დამაბულობისა და ექსპრესიის ნიშნებსაც შეიცავს, თუმცა კი ის თავისი ხასიათით მკვეთრად განსხვავდება როგორც ბრინჯაოს „ქართული“ ბალთების ცხოველების, ისე ზემოთ განხილული ფიგურებისგან. თუკი მაგ., კვერთხის თავზე გამოსახული მწოლიარე თხის ერთი ამოსუნთქვითა და ერთი მოქნევით შესრულებული ზამბარისებრი პლასტიკა და მისი თანმხლები დინამიკაა მოცემული, აქ პირიქით, შეკუმშული ფართო ზედაპირების „პულსაცია“ პირველ ადგილზე გადმოტანილი.

ზემოაღნიშნული “შვიდი ძმის” №2 ყორღანიდან მომდინარეობს ოქროს პატარა ბალთაც (სიგრძე – 3,5 სმ), რომელზეც მშვიდ პოზაში უკანთავმობრუნებული და ფეხებმოკეცილი ირემია წარმოდგენილი [Артамонов 1966: ტაბ. 107] (ტაბ. XLII 4). ცხოველის ფიგურა პროფილში, სიმეტრიულად გაშლილი რქები კი ფრონტალურად არის გამოსახული. ნივთის ფუნქციიდან გამომდინარე, ისიც რელიეფად მოიაზრება, რომლის ფონსაც ლაგმის დეტალი, ქსოვილი ან რაიმე სხვა მასალა უნდა შეადგენდეს. მასალის ფაქტურიდან გამომდინარე ფიგურა გრაფიკულობის ნიშნებს უფრო იძენს, ვიდრე რელიეფისთვის დამახასიათებელ პლასტიკურობას – რბილი და გლუვი ზედაპირის, სილუეტისა და აბრისის მდორე და მშვიდი რკალური ფორმის მიუხედავად, სიბრტყობრიობისკენ მეტადაა მიმართული, რასაც მისი თვალების და მკერდის კიდურა ნაწილის გრაფიკული დამუშავებაც უსვამს ხაზს.

სიბრტყობრიობისკენ მიმართული ტენდენცია ვლინდება ასევე სქელ ღარებად დამუშავებულ რქებში, სადაც შუქ-ჩრდილის მკვეთრი თამაშიც არის, თუმცა მიუხედავად ამისა, ის ვერ ძლევს მასალის ფაქტურის თვისებას, რასაც უდაოდ ოსტატის მხატვრული მიდგომაც უნდა განაპირობებდეს. ცხოველის მშვიდად მობრუნებული კისრის რკალი მკერდის მორკალული კონტურის გაგრძელებაა და არ არის დიფერენცირებული სხეულის დანარჩენი ნაწილებისგან. ფაქტობრივად, ზურგს უკან არა კისერი, არამედ მისი თავია მიბრუნებული, რომელიც ზურგზე მშვიდად უდევს და რაც მთავარია, მისგან განსხვავებული სიმაღლით ბევრად არ არის გამოყოფილი. ირმის თავის ამგვარი მანერით გადმოცემა და მისი ღრმად შეკეცილი ფეხები, რომელიც არ გამოდის ფიგურის საერთო აბრისიდან ქვედა ნაწილში, კეტავს ფიგურას, აქედან გამომდინარე მთლიანად კომპოზიციასაც (თუ არ ჩავთვლით ორად გატოტვილ მაღლა აღმართულ რქებს).

ამრიგად, ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის კიდევ ერთი მხატვრული ვარიაცია გამოვლინდა განსხვავებული სტილური ნიშნებით.

მხატვრული ინტერპრეტაციის სიახლით გამოირჩევა აღნიშნულ „შვიდი ძმის“ №2 ყორღანიდან წარმომდგარი ვერცხლის მოოქრული სამკერდე ბალთა, რომელზეც პროფილში გამოსახული უკანთავმობრუნებული ირემია ნუკრთან ერთად გამოსახული (სიმაღლე 34, 3 სმ) [Артамонов 1966: 107–108, ტაბ. 113] (ტაბ. XLIII 1). ირემი ფეხზე მდგომარეა წარმოდგენილი. ამ რელიეფზე თითქმის უგულვებელყოფილია სტილიზაციის ელემენტები და ირმის ფიგურაც შეიძლება ითქვას, განზოგადოებულია. ფიგურა მშვიდი, გაწონასწორებული და პროპორციული სიმწყობრით გამოირჩევა რადგან გამქრალია კისრის რკალის პლასტიკისთვის დამახასიათებელი დამაბულობა. რელიეფზე ნიშანდობლივია ცხოველის სიმეტრიული, ჰორიზონტალურად გაშლილი მოოქრული რქები – კომპოზიციური წყობით, სტრუქტურითა და დამუშავების ხასიათით ის სტილიზებულია. ამ თვისებებით ირემი ბრილისა და შოშეთის ნიმუშებისგან არსებითად განსხვავდება. გრაციოზული მანერით მოხრილი კისრის რკალი დაბოლოვებულია წაგრძელებული დრუნჩიანი თავით. დრუნჩით ირემი ჰორიზონტალურად გაშლილ ზურგს თითქმის შუა მონაკვეთში ეხება, რითაც ფიგურა იკეტება და შესაბამისად, კომპოზიციაც ჩაკეტილი ხდება. ირმის კისერი სხეულის დანარჩენი ნაწილებისგან თვალსაჩინოდ დიფერენცირებულია და მისი მკაფიო მოხრილობის მიუხედავად, თითქმის

გამქრალია დინამიკა და ექსპრესიულობა ვინაიდან ხაზის ხასიათი, მისი დინება არის რბილი და უკიდურესად მშვიდი. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებაში მხატვრული ტენდენციების, მხატვრული სტილის განსხვავებულობა პირველ რიგში ფიგურის ნატურალისტურად გადმოცემისა და ფორმათა სინატიფეში მდგომარეობს. ირმის ფიგურის ზედაპირის მთელი სისადავე (ოდნავი მინიშნებით რბილი, სადა და ნატიფი მოდელირება) ფორმათა სწორედ ამგვარი მხატვრული მიდგომითაა გაჯერებული. ამავე მხატვრულ-ესთეტიკური განცდითაა შესრულებული ირმის ფეხებს შორის მოქცეული ნუკრი. მხედველობის მიღმა არ რჩება ამ ორი ცხოველის დახრილი და ახრილი თავებისა და კისრის რკალების მანერული, გრაციოზული, ფორმისმიერი „გადამახილები“. ვერცხლის სამკერდე ბალთის თარიღად მიჩნეულია ძვ.წ. V ს-ის მეორე მეოთხედი [Артамонов 1966: 107, ტაბ. 113].

მშვიდი და გაწონასწორებული ფიგურების გვერდით გვხვდება დინამიკური, ექსპრესიული გამოსახულებებიც, რომლებიც ცალკეული ფიგურების სახით კი არ გვევლინებიან, არამედ, ნაწილია რელიეფური კომპოზიციისა და შესაბამისად, კონკრეტული თხრობითი კონტექსტის შემცველიც. ისინი ძირითადად ცხოველთა ორთაბრძოლის სცენებითაა წარმოდგენილი. ამ ყაიდის ფიგურები გვხვდება ალთაში, პაზირიკის ყორღანებში აღმოჩენილ ნივთებზე. პაზირიკის №2 ყორღანიდან წარმომდგარ ვერცხლის საქამრე სწორკუთხა ბალთაზე ცხოველთა დინამიკური ბრძოლის ორფიგურიანი რელიეფური კომპოზიციისაა წარმოდგენილი – ექსპრესიული პოზებით გადმოცემული ავაზისა და გარეული თხის ორთაბრძოლის სცენა [Артамонов 1973: 57, № 71] (ტაბ. XLIII 2). ფორმითა და ზოგადი სტრუქტურით ეს ნივთი ბრინჯაოს ბალთებს ეხმიანება, თუმცა აქ წარმოდგენილი რელიეფური გამოსახულების ფონი არა წარმოსახვითი ან ჭვირულია, არამედ, ლითონის მყარი ფირფიტაა. დინამიკურ მოძრაობაში გამოხატული ცხოველებიდან ერთი ძლიერი მოქნევით შესრულებული თხის ფიგურა სილუეტითა და პლასტიკური დამუშავებით სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს იძენს. ნატურალისტურ ფორმასთან მიახლოებული სხეული, რომელზეც კუნთების გადმოცემის წარმატებული მცდელობაც კი შეინიშნება, მიუხედავად მკვეთრი, დაჭიმული, მძაფრი დინამიკისა და გამოსახულებისადმი სკულპტურული მიდგომისა, განსხვავებული სტილური მანერითაა შესრულებული. იგი მხოლოდ მოტივით ეხმიანება ჭვირული ბალთების აღნიშნულ ტიპს. რელიეფი საკმაოდ ამოზიდულია ფონიდან. ოსტატი სიღრმის

შთაბეჭდილებას ორიგინალური ხერხით ქმნის – ის ორ ფიგურას გლუვ ფონზე სივრცეში გადმოსცემს, სიღრმიდან გამოდიან თხისა და ავაზის ფიგურები – ექსპრესიულ მოძრაობაში და რთული რაკურსით გადმოცემულ ავაზისა და მის მოპირდაპირედ ზურგშექცეული უკანთავმობრუნებული თხის ფიგურით იქმნება სიღრმე და მოცულობა. ეს ურთიერთზურგშექცეული ცხოველები ერთმანეთს უკან მობრუნებული თავებით ეხებიან. დიაგონალურად აღმართული ავაზის ძლიერ და დაჭიმულ ფიგურას თხის ჰორიზონტალურად გაჭიმული სხეული აწონასწორებს. ცხოველი სრბოლის, თითქმის ნავარდის პოზაშია გადმოცემული. ფიგურათა რთული რაკურსებით, მკვეთრი მოძრაობებითა და პოზებით, ასევე თხის უტრირებული რქების ძლიერი რკალებით, თითქოს სპირალური მოძრაობის განცდა ჩნდება. ორივე ცხოველის უკან მობრუნებული თავების პლასტიკა იმ დინამიზმითა და ექსპრესიითაა გაჯერებული, როგორც მათი სხეულები და მთლიანად კომპოზიცია. სხეულთა მკაფიო დიფერენციაცია არც აქ არის გამოხატული. საერთო ჯამში მხატვრული სტილი და პლასტიკური ენა დამორჩილებულია დინამიკასა და ექსპრესიას. ფორმები არც თუ ისე რბილი, მოქნილი და დენადია. პაზირიკის №2 ყორღანი, სადაც აღნიშნული ნივთი აღმოჩნდა, ძვ.წ. V ს-ის II ნახ-ითაა დათარიღებული [Артамонов 1973: 79].⁸⁷ როგორც ცნობილია, მხატვრული ფორმების ხასიათით პაზირიკის ყორღანები უახლოვდება ქვემო ყუბანის “შვიდი ძმის” ყორღანებს, რომელიც ძვ.წ. V-IV სს-ით თარიღდება. ორივეში ერთნაირად ვლინდება სკვითურ-ციმბირული „ცხოველსახოვანი სტილის“ განვითარების კანონზომიერება, რომელიც მოცულობითი რეალისტური ფორმებიდან თანდათანობით სქემატიზებულ ორნამენტულ ფორმებამდე გადასვლაში მდგომარეობს. თუმცა კი, ზუსტი მსგავსება ალტაისა და შავიზღვისპირეთის ხელოვნებას მაინც არ ეთქმის, განვითარების ერთნაირობა ციმბირისკენ იხრება, სადაც შავიზღვისპირეთთან შედარებით საკმაოდ მსგავსი გამოხატულებაა, თუმცა ერთგვარი დაგვიანებით. თუკი ამ მნიშვნელოვან მომენტს მივიღებთ მხედველობაში, პაზირიკის ტიპის ალტაის გვიანი ყორღანები შესაძლოა ძვ.წ. III საუკუნესაც მივაკუთვნოთ [Артамонов 1973: 79].

ციმბირულ კოლექციაში შემავალი ზურგისკენ თავმობრუნებული შვლის ოქროს ქანდაკებაც თვითმყოფადი მხატვრული კრიტერიუმებით არის შექმნილი [Артамонов

⁸⁷ დათარიღება მოცემულია ს. ი. რუდენკოს მიხედვით [Руденко 1960: 335–336].

1973: 200, № 261] (ტაბ. XLIII 3). ამ ფიგურაში არა მხოლოდ “უკანთავმობრუნებული” ცხოველის მოტივია რადიკალურად განსხვავებული პლასტიკური ხერხებით შექმნილი, არამედ, მთლიანად გამოსახულების არსი, მისი მხატვრული ფორმაა აქამდე განხილული არტეფაქტებისგან მკვეთრად გამორჩეული. პირველ რიგში ის მრგვალი ქანდაკებაა და არა რელიეფი. მისთვის უჩვეულოა სკვითური „ცხოველსხოვანი სტილისთვის“ დამახასიათებელი ფორმათა დინამიზმი, უტრირება, დვლარჭნილობა და ექსპრესიული სიმძაფრე, რომლის იმპულსებიც მეტ-ნაკლებად მაინც იგრძნობოდა აქამდე განხილულ ყველაზე მეტი სიმშვიდით გამორჩეულ ნიმუშებზეც კი. ქანდაკებაში ნატურალიზმისკენ დიდი სწრაფვა არა მხოლოდ ფორმათა მიმსგავსებაში გამოიხატება, არამედ ცხოველის ხასიათის, მისი ბუნებისთვის დამახასიათებელ ისეთ ნიუანსებში, როგორიცაა დამფრთხალი სუსტი ცხოველის გამომხატველი უკანა ფეხების დგომა, თემოს ფორმა. მისი არცთუ პლასტიკურად მეტყველი, ოდნავ ხისტი და მოქნილობას მოკლებული გრძელი კისერი მოტრიალებული თავით, დაცქეტილი პატარა ყურებით, ასევე შვლისთვის დამახასიათებელ სიფრთხილეს გამოხატავს. ციმბირულ კოლექციაში შემავალი ამ ტიპის მცირე ზომის ქანდაკებები სტილური ნიშნებით ირანის ხელოვნებას უახლოვდება და მიჩნეულია, რომ მათი შესრულების თარიღი ძვ.წ. IV საუკუნეზე ადრეული არ უნდა იყოს. ეს ის პერიოდია, როდესაც ირანელი ოსტატების შემოქმედებაზე ბერძნულ-იონიური ხელოვნების გავლენა შეინიშნება [Артамонов 1973: 216].

* * *

ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა ერთი მცირე ჯგუფი შეიძლება გამოვყოთ ჩრდილო კავკასიის სამაროვნებში მიკვლეულ მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე. ამ მოტივით გაფორმებული ფიგურები ჩრდილო კავკასიის ზოომორფული სახეების უხვ და მრავალფეროვან სპექტრში, თუმც მცირერიცხოვან, მაგრამ მკაფიოდ გამორჩეულ მხატვრულ ბირთვს ქმნის:

ჩრდილო ოსეთის საყოველთაოდ ცნობილ ყოზანურ კულტურას მიეკუთვნება ყოზანშივე, ე.წ. “ჭისებრ” სამარხში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ორი ბალთა, რომელზეც უკანთავმობრუნებულ ირემთა სტილიზებული ფიგურებია გამოსახული. “ჭისებრი” სამარხის ბალთები ჩამოსხმულია ბრინჯაოს თხელი ფირფიტისგან. მათი ზედაპირი

ბრტყელი და გლუვია. ერთ-ერთ მათგანზე ცხოველის პლასტიკა კონტურისა და სიბრტყის ურთიერთმიმართებით არის მიღწეული ისე, რომ სკულპტურული ფორმები რეალურად არც კი არსებობს (ტაბ. XLIV 1). შესაბამისად, ცხოველის უკან მიბრუნებული კისრის პლასტიკაც ფონის პარალელურად ერთ სიბრტყეზეა განთავსებული. ნივთის ზედაპირიც ძუნწადაა დამუშავებული. ცხოველის უკანთავმობრუნებული კისრის პლასტიკა ჭვირული ბალთების ცენტრალურ ცხოველთა მსგავსი სტრუქტურის არ არის, რადგან მისი სიბრტყობრივი გადაწყვეტა სხეულის ნაწილთა დიფერენცირების და მოდელირების საშუალებას ნაკლებად იძლევა, რის შედეგად ისინი ერთ ჰორიზონტალურ სიბრტყეზეა განლაგებული. თუ ამ ფიგურაში მეტი სიმშვიდე და წონასწორობა სუფევს, მეორეგან იმდენად სტილიზებულია ფიგურა, რომ იგი ორნამენტად უფრო აღიქმება ვიდრე ცხოველად (ტაბ. XLIV 2). მისი სხეულის S-ებრი კონფიგურაცია უახლოვდება ჭვირული ბალთების ცხოველთა ზამბარისებურ მოქნილობას. ამ ორ ფიგურაზე ნიშანდობლივია სტილიზაცია და უტრირებული რქების მხატვრული გადაწყვეტა, ასევე თავის დამუშავებისას წარმოქმნილი კონუსისებრი წანაზარდები, რომელიც აშკარა და მკაფიო დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშანია ბალთების ცენტრალურ ცხოველთა (ირმებისა და ფანტასტიკურ სახეთა) და ძაღლების სახვისას. ბალთების ფიგურებთან შედარებით, ეს დეტალი ამ ნიმუშებზე სუსტადაა გამოვლენილი. ორივე ნიმუშზე სკვითური გავლენა შეინიშნება, რაზეც უფრო დაწვრილებით ქვევით შევჩერდები.

3. უვაროვა ამ ორი ნიმუშის აღწერისას დასძენს, რომ “Пряжки эти довольно редки, и кроме моих трех экземпляров, знаю только один экземпляр, подобный приведенному фиг. 5 в Эрмитаже, но с пометкой, что происходит из Лизгора, с чем вряд ли можно соглашаться” [Уварова 1900: 89]. მართლაც, ლიზგორში (ჩრდ. ოსეთი, დიგორია) აღმოჩენილია ანალოგიური ბალთა, რომელიც ყოზანის “ჭისებრი” სამარხის ბალთების მიხედვით ძვ.წ. VI-IV საუკუნეთა ფარგლებით თარიღდება [Мошинский... 2004: სურ. 5].⁸⁸

მომდევნო ნიმუში დიგორიის რეგიონიდან, ზემო რუთხადან მომდინარეობს (ტაბ. XLIV 3). მასზეც უკანთავმობრუნებული ცხოველი ირემი უნდა იყოს.

⁸⁸ ავტორები აქვე მიუთითებენ, რომ ლიზგორისა და მისივე მსგავსი ნივთი ხორ-გონიდან (დიგორია) შესრულებულია „სკვითურ-ყოზანური“ შერეული სტილით [Мошинский... 2004: 13].

სკულპტურული გადაწყვეტისა და პლასტიკური გამომსახველობის მხრივ ის უფრო უახლოვდება ღების ბალთებს. რუთხას ფიგურაში ცხოველის სხეულის ნაწილები უფრო მეტადაა დიფერენცირებული, ხოლო სკულპტურული ფორმები კი თვალსაჩინოა გავისა და მკერდის დამუშავებისას, რომელთაც წვრილი და დახრილი წელი აკავშირებთ ერთმანეთთან. ცხოველის ფეხები მეტ მოძრაობასა და დინამიკას გამოხატავს. ირემი წაგრძელებული დრუნჩით ეხება გავას, მაგრამ ბალთებისგან განსხვავებით, კისრის სიგრძე მის ზურგს პარალელურად არ გასდევს. ამ ფიგურაში არ არის გამოვლენილი და განვითარებული სპირალისებური კონფიგურაციის მესამე, დამატებითი რკალი, რომელსაც ბალთებთან კისრის უკან მიბრუნებული ფორმა ქმნის. თუმცა, პოზით, შესრულების მხატვრული და სტილური ხერხებით, ეს ნიმუში ბრილის და შოშეთის ცენტრალურ, ზურგისკენ თავმოზრუნებულ ფიგურებს მეტად უახლოვდება.

ყობანის “ჭისებრ” სამარხში აღმოჩენილ ორ ფირფიტასთან მსგავსებას ავლენს ზემოაღნიშნული “შვიდი ძმის” №3 ყორღანიდან წარმომდგარი ნიმუში, სადაც S-ებრი კონფიგურაციით შექმნილი, ერთმანეთის მსგავსი, ურთიერთსაპირისპიროდ მიმართული ცხოველის უკან მოზრუნებული გადაბმული თავებია მოცემული (სიგრძე 10,4 სმ) (ტაბ. XLIV 4). ბრინჯაოს ფირფიტის საერთო მხატვრული სახე და დამუშავების დეტალები ანალოგიურია ყობანის “ჭისებრი” სამარხის ორი ფირფიტისა. აქვე აღსანიშნავია სამივე ფირფიტის კიდეებზე მოცემული მარტივი ორნამენტის ერთნაირი სახე და დამუშავების მსგავსი ხასიათი – მიჯრით მიწყობილი ჩაკვეთილი ხაზები, რომლებიც მცირე სწორკუთხა არეებს ქმნის. ამგვარი მსგავსება გასაკვირი არ არის – ხომ ცნობილია ჩრდილო კავკასიაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს პლასტიკის ერთი განსხვავებული მხატვრული ჯგუფის არსებობა, სადაც ადგილობრივ მხატვრულ ტენდენციებს ძლიერ გამოხატული სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილისთვის” დამახასიათებელი ელემენტები ერწყმის. ისინი ძირითადად გამოჩვენებულია ცხოველის მოხრილი ფეხებით, უკან მოზრუნებული თავითა თუ სხვა ნიშნებით. როგორც საყოველთაოდაა აღიარებული სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ცნობილი ტრიადა – მოხრილი ფეხებით გამოსახული ირემი, ნახტომის პოზაში წარმოდგენილი ავაზა და გრიფონის თავი – პირველად ირანში ჩნდება. ეს მოტივები ლურისტანიდან დღევანდელი სამხრეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე (თალიში) გადადის, შემდგომ ვრცელდება კავკასიაში, დაბოლოს,

ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში. თუმცა ლურისტანის ბრინჯაოს კულტურის აღზევების ეპოქაში სამხრეთ კავკასიაში ეს მოტივები წამყვანი არ არის, სამაგიეროდ, სკვითურ ხელოვნებაში მათ იმდენად დაიმკვიდრეს ადგილი, რომ მის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად გადაიქცნენ და მხატვრული სტილიც კი შექმნეს. თუ ზემომოყვანილ დებულებას დავეყრდნობით, შეიძლება დავუშვათ, რომ სამხრეთი კავკასია ამ მოტივების გამტარია მას გეოგრაფიული მედიატორის ფუნქცია აკისრია, რაც უცილობლივ თავის კვალს დატოვებდა. შესაძლოა ამის შედეგადაა გამართლებული ჩრდილო ოსეთის სამაროვნებში აღმოჩენილი ბრინჯაოს პლასტიკის იმ ნიმუშების არსებობა, სადაც აღნიშნული მოტივებით გაფორმებული ნივთები როგორც უკვე აღინიშნა, სრულიად გამორჩეულ მხატვრულ ჯგუფს ქმნის, რომელთა შემადგენლობაში ზემოთ განხილული ნიმუშები წამყვან ადგილს იკავებს. თუმცა კი იმასაც უნდა გავუსვათ ხაზი, რომ რაოდენობრივად ისინი არცთუ მრავალრიცხოვანია.⁸⁹

“ჭისებრი” სამარხებისა და რუთხას უკანთავმიბრუნებულ ფიგურებთან დაკავშირებით ვ. ვინოგრადოვი მათი ორიგინალური მოდელირების ერთადერთ მიზეზად იმას ასახელებს, რომ გამოსახულებათა სქემა შესრულებული უნდა იყოს ადგილობრივი მთიელი ოსტატების მიერ. მათი დამზადების თარიღად კი ძვ.წ. V საუკუნეს მიიჩნევს [Виноградов 1972: 175]. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ დათარიღების საფუძვლად ავტორი ყუბანისპირეთში აღმოჩენილ იმ ანალოგიურ ნიმუშებს ასახელებს, რომელიც ყოზანურის გავლენით შექმნილად მიაჩნია [Виноградов 1972: 175]. საკითხის კვლევისათვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ისიც, რომ მკვლევარი ყოზანურ სიძველეებთან დაკავშირებით აღნიშნავს უკანთავმობრუნებული ცხოველების გამოსახულებათა სიხშირეს, რაც სინამდვილეს არ შეესაბამება.⁹⁰ თუმცა იგი გვერდს ვერ უვლის იმ გარემოებას, რომ სინქრონული კოლხური კულტურისთვის ეს მოტივი ძალზე დამახასიათებელია და უფრო ხშირად

⁸⁹ ყურადსადებია ისიც, რომ S-ის ფორმის ორთავიანი გამოსახულებები კოლხური ბრინჯაოს გრაფიკულ ხელოვნებაში არცთუ იშვიათად გვხვდება - აქ ხშირია ცხოველთა არა მთლიანი ფიგურის, არამედ მათი რომელიმე ნაწილის გამოსახულება, მაგ., ერთმანეთზე გადაბმული ორი ჩლიქის ან რაიმე დამახასიათებელი დეტალისა, რომელიც ფიგურის სრული სახით წარმოდგენას გვიქმნის. ამგვარი “ლაკონიური” გამოსახულებები ერთგვარი კონცეპტუალური კონტექსტის შემცველია, მხატვრულად კი აბსტრაგირებულია, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისთვის ის სახასიათო ელემენტია, სადაც მხატვრულ მიებათა განვლილი საფეხურები უკან ჩამოტოვებულია. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ელემენტი წმინდა კოლხურ მოტივად შეიძლება მივიჩნიოთ.

⁹⁰ საკითხთან დაკავშირებით იხ. [Уварова 1900].

გვხვდება: „...ყობანურ სიძველეებში წინასკვიტურ ეპოქაში იშვიათობას არ წარმოადგენს უკანთავმოზრუნებული ცხოველების (მდგომარე ანდა სრბოლის დროს) გამოსახულებები. სინქრონულ კოლხურ სიძველეებში ბრინჯაოს ხანის დასასრულს ეს პოზა ფიქსირდება კიდევ უფრო ხშირად და მეტად დამახასიათებელი ხდება. იგივე კომპოზიციური სქემა ცნობილია ასევე ელინისტური ხანის ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების ირმებისთვის. ამრიგად, ჩრდილო ოსეთიდან წარმომდგარი მწოლიარე ირმების (შესაძლოა სრბოლის პროცესში მყოფისაც) თავების განლაგებისთვის, როგორც ჩანს, შორეული ტერიტორიული და ქრონოლოგიური პროტოტიპების ძებნა საჭირო არ არის: ის შესაძლოა ჩამოყალიბდა ადგილობრივი სახვითი ტრადიციების ბაზაზე, რომელიც არ ეწინააღმდეგება ამ შემთხვევაში მომთაბარეთა მოდას, რომელიც თავის მხრივ ძველადმოსავლური სახეებიდან არის ამომავალი. შესაძლოა სწორედ ამაში მდგომარეობს ამ მოტივის პოპულარობა როგორც წინარეკავკასიაში, ასევე მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ყუბანისპირეთთან..., ასევე ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთთან და კასპიისპირეთთან, სადაც ეპიზოდურად გვხვდება მდგომარე ან მუხლჩახრილი ირმების ფიგურები უკან მიზრუნებული თავებით“ [Виноградов 1972: 175–176]. როგორც ჩანს, ავტორი ამ მოტივის ადგილობრივ წარმომავლობას ვარაუდობს, თუმცა ყობანურ კულტურაში მისი თვალშისაცემი სპორადულობა არ იძლევა ამ დასკვნის მყარ საფუძველს. თანადროულ კოლხურ კულტურაში ამ მოტივის სიხშირე და მხატვრული მრავალფეროვნება გვაძლევს იმ ვარაუდის დაშვების უფლებას, რომ ის ყობანურ კულტურულ სივრცეში სწორედ კოლხური კულტურის წრიდანაა შესული. რადგან ვ. ვინოგრადოვი მიიჩნევს, რომ ყუბანისპირეთში ანალოგიური ფიგურები ყობანურის გავლენით არის შექმნილი, მაშინ შესაძლოა შეიქმნას ერთგვარი კროსკულტურული ჯაჭვი: კოლხეთი – ყობანი – ყუბანისპირეთი. ყუბანისპირეთი კი თავისთავად შეიძლება მოგვევლინოს იმ მნიშვნელოვან რგოლად, რომლის მეშვეობითაც სკვითურ “ცხოველსახოვან სტილში” სავარაუდოდ შეაღწია უკანთავმოზრუნებული ცხოველის იკონგრაფიულმა სახემ. თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ ძველადმოსავლური ხელოვნებიდანაც იყოს ნასესხები, როგორც სხვა დანარჩენი მოტივები.

ჩრდილო კავკასიური ნიმუშების განხილვისას ყურადსაღებია მაიკოპში (ადილეა) აღმოჩენილი ნივთების ის მცირე ჯგუფი, სადაც ზურგისკენ თავმოზრუნებული ცხოველები იყრიან თავს. ერთ-ერთი ასეთი ნიმუშია ოქროს

დამტკიცებული ფირფიტა ფრთოსანი ღომის გამოსახულებით (სიმაღლე 3 სმ.) [Leskov 2008: 224] (ტაბ. XLV 1). ზემოგანხილული სკვითური ფირფიტების მსგავსად, ეს ნიმუშიც ფრონტალური აღქმისთვის არის გათვალისწინებული, სადაც ფიგურა პროფილშია გამოსახული უკან მობრუნებული თავით. ამგვარი ტიპის სკვითური ნიმუშების დარად, სხეული ფართო, გლუვი, დანაწევრებული და ამობერილი ფორმებითაა მოდელირებული. ფიგურის ამგვარი დამუშავება სკვითურსა და მაიკოპურ ნიმუშს ერთ საერთო სტილურ მწკრივში აყენებს, თუმცა მაიკოპის ნიმუშზე დამუშავებისა და ფორმათა სახვითობის ზოგიერთი ნიუანსის გათვალისწინებით, მასზე განსხვავებული მხატვრული ხერხიცაა გამოყენებული. კერძოდ, ფრთის ფორმა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ძველ აღმოსავლურ, უმეტესად აქემენიდური ირანის ხელოვნებაში წარმოდგენილ ფრთოსან ცხოველებს ახასიათებს: ერთმანეთის პარალელურად დალაგებული, რბილი ღარებით გამოყოფილი, მაღლა ახრილი მსუბუქი რკალები და უმთავრესი დეტალი, რომელიც მთელ ამ ფიგურაში დეკორატიულობის უმნიშვნელოვანესი დომინანტია – დაკეჭნილი მავთულით მოდელირებული, ზურგზე გადებული და წრით დაბოლოებული ახრილი წვრილი კუდი. კუდის ამგვარი ფორმა ლურისტანული ლითონმქანდაკელობის დამახასიათებელი მხატვრული ელემენტია. ასეთივე მანერითაა გამოსახული ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა ჩვენთვის უკვე ცნობილი სტილური ქვეჯგუფი (IV ქვეჯგუფი). მეტიც, ვანში, ზემოგანხილულ ძვ.წ. IV საუკუნის 30–იანი წლებით დათარიღებულ სამარხში აღმოჩენილ ოქროს ჭვირულ თავსამკაულზე, უკანთავმობრუნებული ნუკრის ფირფიტოვან გამოსახულებებთან ერთად ზომორფული ფიგურების სკულპტურული ჯგუფია წარმოდგენილი. ისინი თავსამკაულის ზედა ჰორიზონტალურ მონაკვეთზეა მოთავსებული და მის მხატვრულ კულმინაციას წარმოადგენს. მწოლიარე ღომების სხეულის ის მონაკვეთი, რომელიც ფაფრით არის დაფარული დეკორატიულად დამუშავებულია ცვარათი შექმნილი სამკუთხედების სამი მწკრივითა და ცვარას ოთხ-ოთხი ბურთულით შექმნილი პატარა რომბებით. გავარსის თითო ნახევარწრიული მწკრივი შემოუყვება ასევე ღომების მოკლე, დაცქვეტილ ყურებსა და დრუნჩის კიდეებს. ღომების სხეულის დანარჩენი ნაწილი თითქმის გლუვია (ცვარას ბურთულები აქა–იქ მიმოზნეულია ცხოველის ზურგის ბოლო მონაკვეთში). გავარსის ტექნიკით შესრულებული დეკორატიული შემკულობა ძირითადად ფიგურათა თავისა და

კისრის არეშია თავმოყრილი. სხეულის ანალოგიური მხატვრული ხერხით დამუშავების მაგალითი თრიალეთში, ბედენის პერიოდის კულტურაში მოგვეპოვება, კერძოდ, წნორის ყორღანში აღმოჩენილ, ძვ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებულ ლომის ოქროს მინიატურულ ქანდაკებაზე (2,5 X 5,2 სმ). მხატვრული თვალსაზრისით ქანდაკება შეიძლება ითქვას სრულყოფილია; ვანის ლომების მსგავსად, თვალშისაცემია სხეულის ორი ნახევრის მხატვრულად კონტრასტული გადაწყვეტა. ვანის ლომებისგან განსხვავებით, წნორის ფიგურაში სხეულის წინა ნაწილი – თავი, ფაფარი, მკერდი და წინა ფეხები დაფარულია პუნსონირებული ორნამენტით, რომელიც გრანულაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ვანის თავსამკაულზე წარმოდგენილი ლომის სკულპტურული ფიგურები შორეულ წარსულში დამკვიდრებული, მხატვრულად დახვეწილი და ჩამოყალიბებული სტილის გამოძახილია, თუმცა მათ შორის არსებული ქრონოლოგიური დიაპაზონი – საკმაოდ ხანგრძლივი – თითქმის ორი ათასწლეულია. ასევე აღსანიშნავია ისიც, რომ ისინი საქართველოს ტერიტორიაზე განსხვავებულ რეგიონებშია შესრულებული (აღმოსავლეთი საქართველო – ქვემო ქართლი, დასავლეთი საქართველო – იმერეთი). ფიგურათა სხეულის ამგვარი ხერხით დამუშავება ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუმცა, ჩვენი კვლევისთვის საგულისხმო დეტალს ვანის ლომების კუდის ფორმა წარმოადგენს, რომელიც მაიკოპის ნიმუშის ანალოგიურია (ტაბ. XLV 2). ორივე შემთხვევაში კუდი ერთნაირი ფორმისაა და ერთნაირი ხერხით - დაკეჭნილი მავთულითაა მოდელირებული. მათ შორის ოდნავი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ მაიკოპის ნიმუშზე ღარებს შორის მანძილი შედარებით ფართოა, რის გამოც წარმოქმნილი ბურცოები უფრო რელიეფურია, ვიდრე ვანის თავსამკაულზე, სადაც ღარები და ბურცოები თითქმის ერთნაირი სისქისაა და, ამგვარად, კუდი გრაფიკულ ხასიათს იძენს. მაიკოპის ნიმუში ძვ.წ. V საუკუნით არის დათარიღებული [Leskov 2008: 224].

რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო მოტივს – ცხოველის უკან მოზრუნებული თავის პლასტიკას, უნდა აღინიშნოს, რომ მაიკოპის ნიმუშზე ცხოველის კისერი მოდელირების იმ პლასტიკურ ხერხს ექვემდებარება, რომელსაც მთელი სხეული – ფართო, გლუვი და ამოზრცული მასა, რომელიც მკერდისაგან გამოყოფილია ჩაღრმავებით წარმოქმნილი ღრმა და ფართო ჩრდილით. ასევე მთელი სხეულის

მხატვრული აღქმა, შუქ-ჩრდილის თამაშზეა დიდწილად აგებული. უკან მობრუნებული მოკლე კისერი არ გამოირჩევა მოქნილი სილუეტით და, ამდენად, არაპლასტიკურია. შესაძლოა ამის მიზეზი არის ის, რომ ფიგურა დაშტამპულია.

ზემოთქმული ასეთ სურათს გვიხატავს – მაიკოპის ძვ.წ. V საუკუნეებით დათარიღებული ოქროს ფირფიტა უკანთავმობრუნებული ლომის გამოსახულებით სხეულის ზოგადი პლასტიკური დამუშავებით სკვითური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის მწკრივში შედის, ხოლო კუდის ფორმითა და მოდელირებით ძლიერ მსგავსებას ავლენს ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ, ვანის სამარხში აღმოჩენილ ოქროს თავსამკაულის ლომის ფიგურებთან. ვანის ფიგურები მხატვრული გადაწყვეტით შეიძლება ჩაითვალოს ძვ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებული ბედენური კულტურის მხატვრული ლითონის გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელად. ორივე ნიმუშზე წარმოდგენილი კუდის ფორმა და ზურგზე გადადების მანერა კი ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი მხატვრული ნიუანსია, როგორც გვიანანტიკური ხანის „ქართული“ ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების ფიგურათა ერთი ჯგუფისათვის, ასევე უფრო ადრეული ლურისტანული ლითონმქანდაკელობისთვის, სადაც ის ერთ-ერთი აქტუალური მხატვრული მოტივია. ამ მოტივით გაფორმებული ლურისტანული ნიმუშები კი, როგორც ცნობილია, ძვ.წ. I ათასწლეულის შუა ხანებით თარიღდება [Bronzes du Luristan 2008: 122-127; 176-177; 181-191]. ნიშანდობლივია, რომ სამივე ნიმუშზე გამოსახული ცხოველი ლომია (მაიკოპი, ვანი, წნორი).

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა მაიკოპურ ჯგუფში ასევე ძვ.წ. V ს-ით დათარიღებული ოქროს პატარა დაშტამპული ფირფიტა შედის გრიფონისთავიანი ლომის გამოსახულებით (სიმაღლე – 3 სმ) [Leskov 2008: 225]. ეს მინიატურული ფიგურა, მაიკოპის ლომის მსგავსად, პროფილითაა წარმოდგენილი. ლომის ფიგურისგან განსხვავებით, ფიგურა რელიეფური, რბილი, მორკალული გამარტივებული ფორმების რიტმითაა გაჯერებული. კისრის უკან გადმოხრილ მსუბუქ რკალს სხეულის მშვიდ, დაუძაბავ სტატიკურ პოზაში დინამიკის იმპულსები შემოაქვს.

როგორც ჩანს, ფირფიტა სამოსზე დასამაგრებელი სამკაულია. მაიკოპის რეგიონში ექვსი იდენტური ფირფიტაა აღმოჩენილი,⁹¹ რის გამოც მიჩნეულია მათი ადგილობრივი წარმომავლობა. ფირფიტა სავარაუდოდ ძვ.წ. V ს-ის შუა ხანებით თარიღდება [Leskov 2008: 225].

მაიკოპურ ჯგუფში კიდევ ორი ფირფიტა შედის ხახადაღებული მგელ-ძაღლების გამოსახულებებით [Leskov 2008: 210, კატ. №№287, 288]. ფიგურებში სკვითური ელემენტების ძლიერი გავლენა შეიმჩნევა მათ ფეხებშეკეცილ პოზებში. ორივე ფიგურა ერთმანეთის მსგავსია, მაგრამ მათ შორის პლასტიკური განსხვავებანიც შესამჩნევია. ორივე მარცხნივ მიმართულ მწოლიარე მგელ-ძაღლებს წარმოგვიდგენს. ცხოველებს უკან მიბრუნებული თავები მსუბუქად ამოზურცულ წინა მხარზე აქვთ ჩამოყრდნობილი. პლასტიკის თვალსაზრისით ის ნიმუშია საგულისხმო, რომელსაც S-ებრი კონფიგურაცია აქვს მაღლა აზიდული გავისა და მოქნილი კისრის რკალის მეშვეობით. შედეგად, მთელი სხეული მოღუნულია, აქვს უფრო მოკლე კუდი (შესაძლოა ის ჩამოტეხილიც იყოს). მკერდთან ორივეს S-ებრი ორნამენტი აქვს გამოსახული. სხეულის დანარჩენი ნაწილი გლუვია. ორივე ფირფიტა ძვ.წ. V საუკუნით თარიღდება [Leskov 2008: 210].⁹²

მაიკოპური ნიმუშების ის მცირე ჯგუფი, რომელშიც უკანთავმოზრუნებული ცხოველების სხვადასხვა მხატვრული ტიპები შედის, ძვ.წ. V საუკუნით თარიღდება. როგორც ვხედავთ, ამ ტიპის ზოომორფულ გამოსახულებებში ძირითადად სხვადასხვა კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ელემენტებია შერწყმული, რაც თავად უკანთავმოზრუნებული გამოსახულების იკონოგრაფიული

⁹¹ ეს ფირფიტები 1908 წ. შეისყიდა საიმპერატორო არქეოლოგიურმა კომისიამ [Leskov 2008: 225].

⁹² ამ არტეფაქტებთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ მგელ-ძაღლების გამოსახულებები ჩვეული მოვლენაა ძვ.წ. V საუკუნეში მდინარე დონის ტყე-სტეპური რეგიონისთვის [Шкурко 2000: 304, ტაბ. I], განსაკუთრებით კი მდინარე ვოლგის არეალში (ეს არის სავრომატების, მოგვიანებით კი სარმატების საცხოვრებელი ზონა); მგელ-ძაღლები ჩრდილოეთ შავი ზღვის რეგიონის სტეპებში მხოლოდ ძვ.წ. V-IV საუკუნეთა მიჯნაზე ჩნდება და მაშინაც მხოლოდ სპორადულად [Лесков 1972: 57–58; ტაბ. 35, 38]. ეს სახე ძლიერ განსხვავებულია ყუბანის სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ვარიანტისგან, თუმცა, რამდენიმე ნიმუში, რომელიც აღმოჩენილია ჩრდილო კავკასიაში ტიპურია სავრომატული ხელოვნებისთვის [Смирнов 1964: ფიგ. 81]. აღნიშნული გამოსახულებები გამორჩეულია რელიეფური ხაზებით, რომელიც ჩნდება კისრის ორ პლანად დიფერენცირებისას. ეს ნიშანი დამახასიათებელია არქაული სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ კლასიკური ნიმუშებისათვის. (მაგ., კელერმესის ავაზა, კოსტრომსკოეს ირემი) [Leskov 2008: 210]. კვეთით შესრულებული დანარჩენი ორნამენტული დეტალები კი მოგვიანო პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი. სავრომატული სიძველენი ძირითადად ძვ.წ. VI და V საუკუნეთა შორის ხანით თარიღდება და ამ ფირფიტებსაც ძვ.წ. V საუკუნეს აკუთვნებენ [Leskov 2008: 210].

მოტივის ნასესხობის ვარაუდსაც გულისხმობს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ვანის თავსამკაული, რომელიც ძვ.წ. IV ს-ის 30-იანი წლებით დათარიღებულ სამარხშია აღმოჩენილი, მაიკოპის ლომისგამოსახულებიან ნიმუშთან შეჯერებით და ზემოგანხილული მხატვრული ანალიზის საფუძველზე შესაძლოა ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღდეს. ვინაიდან ვანის თავსამკაულზე მაიკოპისგან განსხვავებით ცხოველის კუდი უფრო დახვეწილი ოსტატობითაა გადმოცემული, მისი შესრულების თარიღი ოდნავ უფრო ადრე – V საუკუნის მიწურულით შემოიფარგლოს, თუმცა ნივთის მეტი დახვეწილობა შესაძლოა მხოლოდ მხატვრული ოსტატობიდან გამომდინარეობდეს და არა ქრონოლოგიური საფეხურებრივი განვითარებიდან. ბუნებრივია, მარტოოდენ კუდის მხატვრული ანალიზი ვერ მოგვცემს იმის თქმის უფლებას, რომ ვანის თავსამკაული დაზუსტებით დავათარიღოთ, თუმცაღა აშკარაა, რომ კუდის სახასიათო მხატვრული ელემენტი გარკვეულ გასაღებს გვაძლევს საამისოდ, რაც ამ არტეფაქტის კვლევის შემდგომი ეტაპისთვის მნიშვნელოვანი და გასათვალისწინებელი იქნება.

ვანის თავსამკაული მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მის კომპოზიციაშიც ზურგისკენ თავმოზრუნებული ფიგურებია გამოსახული (ტაბ. XVII 1). წინამდებარე კვლევისთვის საგულისხმო მოტივი – ცხოველთა ზურგისკენ მოზრუნებული თავები აქამდე განხილულ ნიმუშებთან შედარებით აქ ყველაზე ბევრჯერ – ექვსჯერ მეორდება, სამ-სამი ფიგურა თითო არეზე. როგორც აღინიშნა, ფიგურები ოქროს თხელი ფირფიტისგანაა გამოჭრილი და, შესაბამისად, მასალის ფაქტურა გარკვეულ როლს თამაშობს გამოსახულებათა მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში. აქედან გამომდინარე, თავსამკაულის ფიგურებში ძირითადი მხატვრული გადაწყვეტა – სიბრტყისა და სილუეტის თანაარსებობაში მდგომარეობს. მეტყველია სილუეტის გარშემომწერი კონტური, გამოსახულების აბრისი. მარტივად შემოხაზული სხეულების იდენტიფიკაცია ძალზე ძუნწი და ლაკონური, ამ ცხოველებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით ხდება. შვლების სხეულის ძირითადი სქემა ჰორიზონტალურად გაშლილია. სახსარში მოხრილი უკანა და წინა გაწვდილი ფეხებით ხდება იმის მინიშნება, რომ ცხოველები მოძრაობაშია, თუმცა ცენტრალური ფიგურის ქვეშ მოთავსებული შველი მწოლიარე პოზაშია გამოსახული. გრაციოზული მოძრაობებით შექმნილი ფიგურათა პოზები ძირითადად ზურგისკენ მიზრუნებული კისრის მოქნილი და დენადი, მშვიდი, ძლიერი, ლამაზი რკალებით არის

გამოხატული. რკალური კონტურები, რომელნიც ცხოველთა სილუეტის ძირითად ფორმებს ქმნის, ამ ფიგურათა პლასტიკურ გადაწყვეტაში მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია. უკან მაქსიმალურად გადაწვდენილი თავები ცხოველთა ზურგს შუა ნაწილამდე ებჯინება და კეტავს მათ სხეულს. მიუხედავად რკალის ძლიერი მოქნილობისა, მასში არ იგრძნობა რაიმე დამაბულობა ან შინაგანი ექსპრესია. ხაზი მოქნილი, მშვიდი და გრაციოზულია. სწორედ ხაზის ამგვარი ბუნება ანიჭებს ცხოველთა ფირფიტოვან გამოსახულებებს სიცოცხლესა და მშვიდ, გრაციოზულ ხასიათს.

როგორც აღინიშნა, ჩრდილოკავკასიური (ყობანი, დიგორია) ნიმუშები ზურგისკენ თავმობრუნებული ზოომორფული გამოსახულებებით ძალზე მცირერიცხოვანია და შეიძლება ითქვას, რომ ეს მოტივი სკვითური და კოლხური ხელოვნების გავლენითაა შექმნილი, რომელიც შემდგომ ამ რეგიონში, ყობანური კულტურის არეალში ვერ განვითარდა.

ამგვარად, სხვადასხვა ქრონოლოგიურ საფეხურსა და განსხვავებულ კულტურულ და გეოგრაფიულ არეალში გამოვლინდა შემდეგი მხატვრული კავშირები – ლურისტანი – ძვ.წ. IX-VII სს. → ჩრდილო კავკასია (ყობანი, დიგორია, მაიკოპი) – ძვ.წ. VI-IV სს. → ანტიკური კოლხეთი, ვანი - ძვ.წ. IV ს.-ის 30-იანი წლები → ბრინჯაოს „ქართული“ ჭვირული ბალთები – ახ.წ. I-III სს. - როგორც ნასესხები, ისე ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული მოტივები იმდროინდელ ცივილიზებულ სამყაროში ძველი ქართული კულტურის, ხელოვნების ინტეგრაციის ნათელ სურათს გვაძლევს.

კვლევიდან ირკვევა, რომ ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის ზოომორფული მოტივით გაფორმებული სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ნიმუშები ძირითადად ძვ.წ. VI ს.-ის II ნახევარსა და IV სს.-ებს მოიცავს. ჩრდილოკავკასიური არტეფაქტებიც ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.

ამრიგად, იკვეთება, რომ სკვითური და ჩრდილოკავკასიური ნაწარმოებები ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. მათი შესრულების დრო ერთსა და იმავე პერიოდს მოიცავს. შესაბამისად, სკვითური და ჩრდილოკავკასიური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაჩინო გავლენას ჩრდილო კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მოტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში

ადგილობრივი, საკუთრივ ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყობანის, დიგორისა და ლიზგორის ნივთებზე მოტივები სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების (მოდელირების) ხასიათი კი “ყობანური”.

* * *

ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული მოტივის ავტოქტონურობა უფრო ნათელი გახდება, თუ კოლხური კულტურის ძეგლების – კოლხური გრავირებული ცულებისა და სხვა დანიშნულების ნივთების დეკორს მიმოვიხილავთ, სადაც ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველების მხატვრული სახე სიმრავლით, ვარიაციათა სიუხვით და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

როგორც ცნობილია, გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულები ძვ.წ. VIII ს–ში ჩნდება და ძვ. წ. VI ს-ის დასაწყისამდე არსებობს, ანუ იმ პერიოდამდე, ვიდრე ადრერკინის ხანის კოლხური კულტურა დაასრულებს არსებობას [ფანცხავა 1988: 54–82]. მათზე ასახული გრაფიკული დეკორი ორი სახისაა: გეომეტრიული და ზოომორფული. ბრინჯაოს ჭკირული ბალთების მსგავსად, გამოსახულ ცხოველთა სახეობანი არცთუ ისე მრავალფეროვანია. ყველაზე ხშირად გვხვდება გველი და ძაღლი, შემდეგ ირემი, ცხენი და თევზი, იშვიათია ფრინველის (სამ ნიმუშზე მხოლოდ) და ანთროპომორფული გამოსახულებანი (მხოლოდ ორ ნიმუშზე). უფრო მრავალფეროვანია გეომეტრიული სახეები. ზოომორფული ფიგურები ცულებზე ყოველთვის გეომეტრიულ ორნამენტებთან ერთად არის გამოსახული, რამდენიმე შემთხვევის გარდა. იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ქანდაკებებით შემკული ცულებიც (11 ნიმუში). ჩვეულებრივ, ცულის პირზე ორივე მხრიდან ყოველთვის ერთი და იგივე ცხოველია გამოსახული პროფილში. აღსანიშნავია, რომ ირმის გამოსახვის შემთხვევაში ცხოველის სხეული პროფილშია წარმოდგენილი, რქები კი ფრონტალურად, რითაც ბალთების მსგავსად, ხედვის ორი წერტილია დაფიქსირებული. როგორც ვიცით ბალთებზე რქების სტრუქტურა ჰორიზონტალურადაა განვითარებული, ცულებზე კი ვერტიკალურად, რაც, როგორც ზემოთაც აღინიშნა ნივთების ფორმითაა განპირობებული. ორივე შემთხვევაში რქები ხაზგასმულად უტრირებულია.

ცულებზე წარმოდგენილ ცხოველებში უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას ის სახეები იპყრობს, რომლებიც ზურგისკენ მობრუნებული თავებით არის გამოსახულნი.

რაოდენობისა და მხატვრული ინტერპრეტაციების სიუხვის თვალსაზრისით კოლხურ ცულებზე უკანთავმობრუნებული ცხოველების გამოსახულებებით თლიის სამაროვანი (შიდა ქართლი) გამოირჩევა. მათი მხატვრული სტილის მთავარი განმსაზღვრელი ხაზის მაქსიმალური დინამიკა და გამოსახულების სხვადასხვაგვარი სტილიზაციაა, რომლის დროსაც ყოველთვის ცნობადია ესა თუ ის ცხოველი და არასოდეს იკარგება მათი „სახე“. შესრულების ძირითადი ხერხიდან – გრავირებიდან – გამომდინარე, ცხოველთა ფიგურების მონახაზები, რიგ შემთხვევაში მათი ცალკეული დეტალები, ზოგჯერ სქემატურობასაც იძენს, რასაც ჩვენ კონკრეტული ნიმუშების განხილვისას შევხებით. თითქოსდა ამ ერთგვაროვანი მასალის მოხილვისას შესაძლებელი ხდება მათში გარკვეული ნიუანსისმიერი სტილური თავისებურებების გამოყოფა. ფიგურათა პლასტიკურ-ხაზოვანი ხასიათი, შესრულების მანერა და დამუშავება გარკვეული სტილური ხერხებითაა გადმოცემული (თითოეული განხილული იქნება კონკრეტულად) და შესაბამისად, სათანადო კლასიფიკაციის საფეხურებს ექვემდებარება.

კლასიფიკაციის სავარაუდო სქემაში აღნიშნულ ცულებზე გამოსახული ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველები მხატვრულ-პლასტიკური სტილის მხრივ შემდეგნაირად შეიძლება დანაწილდეს:

I საფეხური – ცულის პირზე გამოსახული ცხოველები სრბოლის პროცესში გადმოცემული უკანთავმობრუნებული ძაღლებია (ტაბ. XLVI). აქ ჩვენ თლიის სამაროვნიდან მომდინარე ამ ტიპის ხუთი ნიმუში გვაქვს წარმოდგენილი: სამარხი სამარხი №127 [Texov 1988: 45; სურ. 61]; სამარხი №264 (ორი ცული) [Texov 1988, სურ.46]; სამარხი №362 [Texov 1988: 134; სურ. 61] და ბოლო ფიგურა მომდინარეობს სამარხი №374–დან [Texov 2002:331]. ფიგურებში სხეულის ნაწილთა სქემატურად გადმოცემა და ხაზის მაქსიმალური დინამიკა მათი მხატვრული სტილის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია. ამ ფიგურებს შემდეგი ძირითადი ელემენტები აერთიანებს: სხეულის ერთგვაროვანი ნახაზი – ვიწრო და წაგრძელებული, ჩაზნექილი ტანის კონტური, რომელიც უეცარი, ძლიერი რკალით გადადის კისრის ფორმაში, ოდნავ აზნექილი გავა; ცხოველთა სხვადასხვა სიდიდის თავებიც ერთი

მთავარი სქემის მიხედვითაა შექმნილი – წაგრძელებული დრუნჩი, რომელიც ზოგ შემთხვევაში წაწვეტებული და ახრილი დაბოლოებით სრულდება, ზოგან კი ტრაპეციულად გაშლილი ფორმით. ცხოველებს ყოველთვის ექსპრესიულად გადმოცემული დაღებული ხახა აქვთ. ხახის ქვედა ნაწილიც შესაბამისად ერთგვაროვანი ფორმისაა – ტრაპეციულად გაშლილი ან ქვემოთ მიმართული წაწვეტებული დაბოლოებით დასრულებული. სრბოლის პროცესში წარმოდგენილი ოთხი ფეხი მორკალულია და ჩლიქისებრი ფორმით დასრულებული. „ჩლიქები“ ხან მახვილი წაწვეტებული დაბოლოებით სრულდება ხან კი ფოთლისებრი ფორმას იძენს. ერთ შემთხვევაში ცხოველს მხოლოდ ორი ფეხი აქვს, რომელიც ძალზე სქემატურად, მხოლოდ მორკალული წვრილი ხაზებითაა გამოხატული (ტაბ. XLVI 2, 3). ძაღლებს თავზე აცქვეტილი ყურები აქვთ – წაწვეტებული რომბისებრი ან მორკალული. ისინი სხვადასხვა ნიმუშზე სხვადასხვა მანძილითაა ერთმანეთისგან დაცილებული. ზოგან შეტყუპებულია. ყურებიც სქემატურადაა გადმოცემული. სქემატურია ასევე ზოგიერთი ცხოველის ცალი წვრილი ხაზით გადმოცემული ფეხებიც. ზოგ შემთხვევაში უგულვებელყოფილია სხეულის ისეთი მნიშვნელოვანი დეტალი როგორიცაა თვალი. ამგვარად ფიგურები სტილიზებული ხდება – მოწყვეტილნი რეალურ გარეგნობას, მაინც არ კარგავენ მათთვის დამახასიათებელ მთავარ ნიშნებს, რითიც მათი იდენტიფიკაცია სრულიადაც არ არის გართულებული. ერთი შეხედვითაც კი საცნობია, რომ ისინი ძაღლებს წარმოადგენენ. ამგვარ სტილიზაციას ფიგურები აბსტრაგირებაშიც გადაყავს სხეულის ზოგადი ფორმის მაქსიმალური გამარტივებითაც და ზოგიერთი დეტალის მაგ., როგორიცაა ჩლიქები, თავი, ხახა – უტრირებით და მათთვის შეუსაბამო ფორმადქმნადობით. ამ საფეხურში გაერთიანებული ფიგურები შიდა დამუშავების ვარირებას განიცდის, რის გამოც ისინი ერთმანეთს ფოტოგრაფიული სიზუსტით არ იმეორებს – ზოგიერთი ფიგურა დაშტრიხულია მოკლე და ხშირი შტრიხებით, ზოგიც პუნსონირებულია, ზოგიერთ შემთხვევაში (მაგ., სამარხი №374) [Texov 1988: სურ. 26] ცხოველის თავი და კისერი მოკლე შტრიხითაა დამუშავებული, სხეული კი სადაა ან მის შუა მონაკვეთს, მთელ ჰორიზონტალურ სიგრძეზე გასდევს პუნსონის ერთი მწკრივი. დინამიზმი და ექსპრესია ძირითადად მობრუნებული კისრის ხაზის ხასიათში ვლინდება – დრეკადი, მკვეთრი, უეცარი, მაქსიმალურად დაჭიმული. ამას ემატება ასევე სქემატურად გადმოცემული ოთხ-ოთხი სტილიზებული, სრბოლის პოზაში

გამოსახული ფეხი, რომელთა ძირითადი სქემაა არაპროპორციული სიდიდით შეხამებული წაწვეტებული „ჩლიქით“ დაბოლოებული თითო წვრილი ხაზია. „ჩლიქები“ ზოგან დაშტრიხულია, ზოგან პუნსონირებული, ზოგან კი სადა. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ფეხების და „ჩლიქების“ აღმნიშვნელი რკალისებრი ხაზის პლასტიკა, რომელიც გაჯერებულია თავისუფლად, ერთი ამოსუნთქვით მოქნეული ექსპრესიით. ამ ჯგუფში შემავალი ძაღლები ხშირ შემთხვევაში დრუნჩით ეხებიან ზურგს სხვადასხვა მონაკვეთში, უმეტესად კი გავისკენ რითიც იკვრება კიდეც ფიგურა. რამდენიმე ეგზემპლარზე კი თავი მხოლოდ მიახლოებულია სხეულთან და ამდენად, ფიგურა შეუკრავია. ფიგურებს განსხვავებული მანერითა და ფორმით აქვთ კუდები გადმოცემული – მარტივი მოკლე მორკალული შტრიხებით, ორმაგი შტრიხით შექმნილი მოკლე ჩლიქისებრი და წვერით დაბლა მიმართული, ორმაგშტრიხიანი U-ბრი. აგრეთვე გვხვდება უკუდო ძაღლებიც. მათი ფეხები მკვეთრად გამოხატულ რიტმს ქმნიან კომპოზიციაში.

როგორც დავინახეთ, ოსტატი, რომელიც ერთ საერთო, პირობით სქემას იღებს, შემოქმედებით თავისუფლებას ავლენს როგორც ფორმის, ისე ზედაპირის მხატვრულ დამუშავებაში და ქმნის გამორჩეულ, სტილიზებულ-აბსტრაგირებულ ფიგურებს, რომელიც აქამდე განხილულ ჯერ არც ერთ ნიმუშზე არ შეგვხვედრია. იგი შემოქმედებით გაქანებასა და ფანტაზიას ავლენს თითოეული ფიგურის გადმოცემისას, სადაც ხაზი, სილუეტი, ხაზში დავანებული პლასტიკა გადმოდის პირველ პლანზე. ეს კი აღნიშნულ მოტივს – უკანთავმოზრუნებული ცხოველების მხატვრულ სახეს სრულიად დამოუკიდებელს, ყველასგან გამორჩეულს ხდის. ფიგურებში შეიგრძნობა უკვე განვლილი, ტრადიციული მხატვრული ტენდენციის უკან ჩამოტოვება და სიახლე, რაც ამ მოტივის ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენების, განვითარებისა და შემდგომ უკვე ჭვირულ ბალთებში ტრანსფორმაციის ვარაუდის შესაძლებლობას ბადებს – ისინი თავისუფალია სხვადასხვა კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენისგან – ამ მოტივის ვარიაციათა და ინტერპრეტაციათა შემოქმედებითი თავისუფლება გვაძლევს ამ ვარაუდის დაშვების უფლებას. ეს მით უფრო თვალსაჩინო გახდება თუ მას შევადარებთ აღმოსავლეთ საქართველოს

ტერიტორიაზე აღმოჩენილ, ამავე პერიოდის გრავირებულ სარტყელთა გრაფიკულ დეკორს, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ.⁹³

II საფეხურში შეიძლება გავაერთიანოთ ის ცულები, სადაც უკანთავმოზუნებული ცხოველები სავარაუდოდ შვლის და კვიცის ფიგურები უნდა იყოს: თლიის სამაროვნის №98-ის სამარხის ცულის პირზე კვიცის ფიგურა უნდა იყოს გამოსახული [Texov 1988, სურ. 21] (ტაბ. XLVII 1), ხოლო №433 სამარხში მიკვლეულ ცულის პირზე გამოსახული ცხოველი შველი უნდა იყოს [Texov 1988, სურ. 53] (ტაბ. XLVII 2). მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურათა აღნაგობაში ზუსტი განმეორებები არ არის, მაგ., ფეხების დგომაში, კუდის ფორმასა და მდებარეობაში, კისრის მოხრილობაში. ძირითადი მხატვრული სქემის მიხედვით ისინი ერთ ტიპოლოგიურ ჯგუფს მიეკუთვნება. ცხოველთა ზურგისკენ მოზრუნებული თავები ჰორიზონტალურად გაშლილ სხეულთან მიმართებით სრულიად არ ქმნის შეკრული ან შეუკრავი წრის, ან S-ებრი აბრისის კონფიგურაციას, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ცხოველთა პლასტიკისთვის.

III საფეხურში ის ფიგურები უნდა გავაერთიანოთ რომელთა სხეულები უკიდურესად გამარტივებული და სქემატიზირებულია – რკალით შექმნილი შეუკრავი წრე. ამ საფეხურში განსახილველად მხოლოდ ორი ნიმუშია წარმოდგენილი. ერთი მათგანი აღმოჩენილია თლიის სამაროვნის № 69 სამარხში, ხოლო მეორე კი ამავე სამაროვნის №425 სამარხში [Texov 1988: 60, 61; სურ. 130, 133] (ტაბ. XLVII 3–4). ორივეზე ძაღლებია გადმოცემული. ცხოველთა თავების ფორმა მიღებულია შემდეგნაირად: რკალი ბოლოვდება ტრაპეციისმაგვარი ან ერთ შემთხვევაში (ტაბ. XLVII 4), ჩატეხილი და შემდეგ ახრილი დაბოლოებით. №69 სამარხის ცულის პირზე დრუნჩის ზედა ნაწილისგან დიდი ინტერვალით დაშორებული ქვედა ტრაპეციული მონაკვეთი თითქოსდა ცხოველის კისერზეა უადგილოდ გამობმული ისე, რომ ერთი შეხედვით ვერც კი დააკავშირებ თავთან და დრუნჩთან (ტაბ. XLVII 3). მხოლოდ მეორე ცულზეა ის ორგანულად გადაბმული მის ზემოთა სეგმენტთან (ტაბ. XLVII 4). ცხოველის ოთხი ფეხი №69 სამარხის ორივე ფიგურაზე სრბოლის პროცესს გამოსახავს და ამგვარად, ისინი რკალად მოხრილი და

⁹³ ამ საფეხურში გაერთიანებული სხვა ნიმუშები შემდეგ სამარხებშია აღმოჩენილი: № 49, სურ. 59; №121, სურ.60; №127. სურ.61; №62, სურ. 62; №130, სურ. 63; №316, სურ. 64; იხ. [Texov 1988]. ამათ ემატება კიდევ ერთი ნიმუში, რომელიც თლიაში სამაროვნის გარეთაა მოპოვებული იხ. [Texov 1988, სურ. 131].

წაწვეტილებული დაბოლოებით არიან დასრულებულნი. ცულის ერთ–ერთ პირზე ფეხის დამაბოლოებელი მონაკვეთები ცულის პირის ქვედა კონტურითაა მოჭრილი. ძალზე ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი თლიის სამაროვნის №425 სამარხში აღმოჩენილ ცულზე გამოსახული ძაღლის ფეხები – წვერით ქვემოთ დაშვებული სამკუთხედები ცრემლის წვეთისებრი ფორმის დაბოლოებებით სრულდება. მიუხედავად ფორმათა – თავის, დრუნჩის, ფეხების – უკიდურესი სტილიზაციისა და მაქსიმალურად სქემატურად გადმოცემული ნაწილებისა – ტანი, ყურები, კუდი – ორივე ცულის ფიგურებზე ამოიკნობა ძაღლები. ზემოაღნიშნული სქემატური ნაწილები შემდეგნაირადაა გადმოცემული: №425 სამარხში აღმოჩენილ ცულზე ცხოველის ახრილი კუდი მხოლოდ ერთი მოკლე და წვრილი შტრიხითაა მოცემული, ყურები კი იმგვარადაა სქემატიზირებული, რომ რქებს უფრო მოგვაგონებს. ასეთივე, ოღონდ ცოტა უფრო მოკლე ყურები აქვთ №69 სამარხის ცულზე გამოსახულ ძაღლებს, ხოლო მათი მსუბუქად ახრილი კუდები კი ორმაგი კონტურითაა წარმოდგენილი, რომელთა შორის არე პუნსონითაა დაფარული. ამგვარი სქემატიზაციისა და სტილიზაციის შერწყმით მიღებული ფორმები აბსტრაგირებულ სახეს იძენს. ამ ჯგუფშიც შიდა დამუშავების ვარიაციებს აქვს ადგილი, რაც ძირითადად ცხოველთა სხეულის მოდელირებისას და ფეხის ფორმათა გადმოცემისას ვლინდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სამივე ფიგურა პუნსონით მთლიანადაა დაფარული, თუმცა, პუნსონირება სამივეზე სხვადასხვა სიხშირითაა გამოყენებული, რაც მათ შორის განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ძალა აცქვეტილი ყურები იმდენად სქემატიზირებულია, რომ ანტილოპას ჯგუფის ცხოველთა რქებს ემსგავსება, განსაკუთრებით კი №133 ფიგურაზე.⁹⁴

IV საფეხურში უნდა გავაერთიანოთ ერთი ცულის ორსავე პირზე გამოსახული თითო ცხოველის გამოსახულება თლიის სამაროვნიდან: სამარხი №432 [Texov 1988: სურ. 52; Texov 2002: 395] (ტაბ. XLVIII 1) და ცხინვალის განძში აღმოჩენილი ცულის პირზე გამოსახული ერთი ცხოველი [ფანცხავა 1988: ტაბ. XIX, 4; Texov 2006: 258, სურ. 2,2] (ტაბ. XLVIII 2). სულ სამი ცხოველის ფიგურაა მოცემული, მაგრამ ვინაიდან თლიის ცულის ორსავე პირზე ერთმანეთის მსგავსი ცხოველებია, ამიტომ მხოლოდ ერთ მათგანს განვიხილავთ. ორივე ნივთზე გამოსახული ცხოველი კვიცისა/ირმის და

⁹⁴ ამ ტიპის ფიგურები იხ. [Texov 1988: სამარხი № 69, სურ. 130; სამარხი № 425, სურ. 133].

მაღლის სინთეზი უნდა იყოს. ამას მაფიქრებინებს ცხოველთა ხახადაღებული თავების კონფიგურაცია, რომელშიც სტილიზაციის მიუხედავად, ძაღლებისთვის დამახასიათებელი იერი ადვილად საცნობია. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ცხოველთა თავები ძლიერ მსგავსებას ავლენს I საფეხურში გაერთიანებულ ფიგურებთან და ამიტომ მათ აღწერას და ანალიზს აქ აღარ შევუდგები. ფიგურათა ტანი კისრით და ფეხებითურთ კი კვიცის (ირმის) სილუეტს უახლოვდება. ფიგურათა პლასტიკაში უკვე თვალსაჩინოდ იხატება S-ებრი კონფიგურაცია, ხაზის რბილი და მოქნილი დინება. პლასტიკური გამომსახველობის მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა ცხინვალის ცულზე გამოსახული ფიგურა. ცხოველის ცალკეული უტრირებული ნაწილები, როგორიცაა კისერი, წელი და დრუნჩი, ასევე მაღლა, ხაზგასმულად აზიდული გავა და მკვეთრად ჩაზნექილი წელი, ფიგურის S-ებრ აბრისს ქმნის და მეტ სიმტკიცეს იძენს სქლად და ენერგიულად შემოხაზული კონტურის მეშვეობით. ამ ფიგურაში ნათლად იგრძნობა ცხოველის ექსპრესიული და მანერული ხასიათი, რაც მას ინდივიდუალურ მხატვრულ სახეს ანიჭებს. ჭვირული ბალთების უკანთავმობრუნებული ცხოველებისთვის დამახასიათებელი ზამბარისებური მოქნილობა აქ სრულიად სხვა ასპექტშია წარმოდგენილი – ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ცხოველმა ეს-ესაა ზურგისკენ შემოაბრუნა თავი ექსპრესიით სავსე დინამიკით.

V საფეხურში ირმის გამოსახულებიანი ორ ცულზე წარმოდგენილი გამოსახულებები ერთიანდება. ერთი მათგანი იმავე თლიის სამაროვნის №278 სამარხიდან წარმოდგება [Техов 1988, სურ. 55], სადაც ერთი ცულის ორივე ლოყაზე გამოსახული თითო ცხოველია (ტაბ. XLVIII 3), მეორე კი წოისის განძიდან (შიდა ქართლი) [ფანცხავა 1988: ტაბ. XIX, 3; Техов 2006: 258, სურ. 3]⁹⁵ (ტაბ. XLVIII 4). წოისის ცულზეც ორი ცხოველია, თუმცა მათ შორის ანალოგიური მსგავსების გამო მხოლოდ ერთს განვიხილვათ. ამრიგად ჩვენს ხელთ სამი ფიგურაა. ორივე ცულზე ცხოველები ერთნაირი მხატვრულ-სტილური ხერხებით არის გამოსახული – ჩაზნექილი ზურგის, მაღლა აზიდული გავის და მორკალული კისრის მეშვეობით ისინი ნალისებურ ფორმას ქმნის. აღსანიშნავია მათი რქების ერთნაირი ფორმაც, ისინი ვერტიკალურად აღმართულია, შეწყვილებული და მაღლა ახრილი

⁹⁵ ლ. ფანცხავა წოისის განძს ძვ.წ. VIII-VII სს.-ით ათარიღებს [ფანცხავა 1988: 71].

წაწვეტებული რკალებით გატოტვილი. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ წოისის ცხოველის რქები მხატვრულად გართულებულია იმგვარად, რომ ლამისაა ფოთლად იქცეს. ის მხატვრულად მცენარეული ორნამენტის სახით ტრანსფორმირდება. თლიას ორ ფიგურაზეც ოდნავი განმასხვავებელი ნიუანსებია. ირმის ტანი, რომელსაც სხეული პუნსონითა და შვიდი მოზრდილი წრით აქვს მოდელირებული, უფრო თხელი და მოგრძოა, მისი კონტურის პლასტიკაც ასევე მეტი მოქნილობით გამორჩევა. ცულის მეორე ლოყაზე გამოსახული ირმისგან განსხვავებით, რომელსაც მთელი სხეული სახის, რქებისა და ფეხების გარდა დახრილი შტრიხებით წარმოქმნილი ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად მონაცვლე თევზისფხური ორნამენტით აქვს დაფარული, აქ წარმოდგენილ ცხოველს ვერტიკალურად აზიდული რქები შეტყუპებული არა აქვს ერთმანეთთან. ორივე ირემს სახის ერთნაირი ფორმა აქვს: დინგისებურად დაბოლოებული ვიწრო წაგრძელებული კისერი. ერთსაც და მეორესაც პატარა წრიული თვალი და სქემატურად გადმოცემული წვრილი, აპრეზილი კუდი აქვს. რაც შეეხება წოისის ცულზე გამოსახულ ირემს, მისი სხეული უკანშებრუნებულ თავთან ერთად ნალისებური ფორმისაა, ხახა დაღებული აქვს, თვალი არა აქვს, ყურები ერთმანეთისგან დაშორებით არის დასმული. სქემატურად გადმოცემული რქები ფრონტალურადაა გამოსახული. ის უფრო მეტად აბსრაგირებულია, რაც გამოიხატება მისი თავის ფორმაში, რომელიც მასზე წამოსკუპებული პატარა ფოთლისებური დაცქვეტილი ყურებით და დაღებული ხახით, ძალს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ირემს. როგორც ვხედავთ, ამ ფიგურაში ორი სხვადასხვა ცხოველის სინკრეტულ სახეთან გვაქვს საქმე, რაც პირველ რიგში სემანტიკურ ახსნას ითხოვს, მეორე მხრივ კი მხატვრის მიერ ფორმის თავისუფლად ფლობის უნარზე მიუთითებს. მხატვრის აბსტრაგირებული აზროვნება ვლინდება თუნდაც იმაში, რომ მაშინ როდესაც იგი საოცარი ოსტატობით ქმნის სტილიზებულ მსხვილ რქებს, რომელიც კომპოზიციის მხატვრული დომინანტია, იგი წოისის ფიგურაზე თვალის არსებობას სრულიად უგულვებელყოფს. ცხოველის გრძელი, სქემატურად გადმოცემული მორკალული კუდი, დახრილია ქვემოთ და მის ფეხებს წაწვეტებული წვერით უახლოვდება. თლიას ერთ-ერთი ფიგურის მსგავსად, მისი სხეული მოდელირებულია პუნსონითა და შტრიხებით წარმოქმნილი ჰორიზონტალურ-ვერტიკალურად განლაგებული თევზისფხური ორნამენტების მონაცვლეობით. სამივე ფიგურა ფეხის “ცერებზე”

დგას, რაც კიდევ ერთი სახასიათო მხატვრულ-სტილური დეტალია, რომელიც სამივე მათგანს ერთ ჯგუფში აერთიანებს.

როგორც დავინახეთ, IV და V ჯგუფში გაერთიანებული ცხოველები სინკრეტულობით ხასიათდება, ვინაიდან მათში ორი ცხოველის სახეა გაერთიანებული – კვიცისა და ძაღლის; ირმისა და ძაღლის. ეს მათ მხატვრულ-სტილური ინდივიდუალობით გამოარჩევს.

ზემოჩამოთვლილი ნიმუშების გარდა არსებობს ასევე ცულების სხვა ეგზემპლარებიც, სადაც უკანთავმოვრუნებული ცხოველებია გამოსახული, თუმცა მათზე წარმოდგენილი ფიგურები ცალკეული ინდივიდუალური ნიშნებით ხასიათდება და მათი გაერთიანება რომელიმე საფეხურში გამწვანდება. მათი მხატვრული დახასიათებისათვის უნდა აღვნიშნოთ, რომ აქაც ერთი და იმავე მოტივის პლასტიკური ვარიაციებია, სადაც მეტად თვალსაჩინო ხდება S-ებრი აბრისის წინა პლანზე წამოწევა. შთამბეჭდავია ასევე სხეულთა დამუშავება სხვადასხვა სიხშირის პუნსონითა და მოკლე შტრიხებით ისე, რომ ნაირგვარი ორნამენტული სახეები იქმნება.

კოლხური ცულების გარდა, ზურგისკენ თავმოვრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები სხვადასხვა დანიშნულების ბრინჯაოს ნივთებზეცაა – სატევრის ტარებზე, მაგ., ცხენის გამოსახულება ნიგოზეთიდან, რომელიც დათარიღებულია ძვ.წ. VIII-VII საუკუნეებით [ფანცხავა 1988: 77, ტაბ. XXI, 2], შუბისპირებზე (ცხოველები როგორც წესი გამოსახულია შუბისპირის მასრაზე) მაგ., ცაგერას შუბისპირი, რომელიც დათარიღებულია ძვ.წ. VIII საუკუნის დასაწყისით,⁹⁶ აბზინდებზე,⁹⁷ მშვილდსაკინძებზე [ფანცხავა 1988: 35, ტაბ. XXIII, 4 (6)]. ამ ნივთებზე გამოსახული ზოომორფული ფიგურები კოლხური ცულების გრაფიკული დეკორის მხატვრული სტილითაა შესრულებული და ერთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში თავსდება.

ზემომოყვანილი კლასიფიკაცია შემდეგი დასკვნების საფუძველს იძლევა: ერთი და იმავე იკონოგრაფიული ტიპის – ზურგისკენ თავმოვრუნებულ ცხოველთა მოტივი აქტუალურია კოლხური ხელოსნობის მხატვრულ რეპერტუარში. ოსტატები ერთი სქემის სრულიად სხვადასხვაგვარ ვარიაციასა და ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ,

⁹⁶ დაცულია ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, კოლექციის № 1-19, ობ. [ფანცხავა 1988: 31, 73].

⁹⁷ Техов 2002: ტაბ. 30, სამარხი № 360, გვ. 309; ტაბ. 149, № 2, სამარხი № 360, გვ. 440; ტაბ. 158, № 6, სამარხი № 401, გვ. 449.

რომელიც მდიდარია მრავალფეროვანი მხატვრული ნიუანსებით. შემოქმედებითი თავისუფლება, ფორმისა და პლასტიკის შესანიშნავი გრძნობა, მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით მიღწეული გამომსახველობა, ხაზის სხვადასხვა ხასიათი - დინამიკა, ექსპრესია და მდორე დენადობა, ფორმათა სქემატიზაცია და შედეგად მიღებული აბსტრაგირებული ფორმების სინთეზი ქმნის სრულიად ინდივიდუალურ, დასრულებულ მხატვრულ სახეებს, სადაც არც ერთი კულტურის (ხელოვნების) გავლენა არ იგრძნობა. ყოველივე ზემოთქმული იმ ვარაუდის საფუძველს ბადებს, რომ აღნიშნული მოტივი, როგორც ერთი მხატვრული ნაკადი ხომ არ გაედინება კოლხური კულტურიდან ისეთ მძლავრ და მრავლისმომცველ ხელოვნებაში, როგორიც სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილია”, რომელიც შემდგომ უკვე საკუთარი მხატვრული ტრადიციების ნიადაგზე ავითარებს მას. აღნიშნულ ვარაუდს უფრო მეტ სიმყარეს სძენს ის გარემოებაც, რომ კოლხური დეკორის ქრონოლოგია წინ უსწრებს სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხანას.

ამ მხრივ საგულისხმოა ისიც, რომ ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, კოლხური ცულების ყუისთავზე წარმოდგენილი ცხოველთა სკულპტურული გამოსახულებები, სტილურად ემსგავსება ძვ.წ. VI-V საუკუნეების ე.წ. სკვითური სარკეების სკულპტურულ შემკულობას, განსაკუთრებით კი, მინუსინის დაბლობის ე.წ. ტაგარის კულტურისთვის დამახასიათებელი ნივთების – რკინის მოხრილი დანების სახელურებისას [ფანცხავა 1988: 65].

სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული კოლხური ცულებიდან ერთი ცნობილია პერევის განძიდან, ოთხი კი სამარხებიდან: თლია (სამარხები №№ 41, 51), ყულანურხვა (აფხაზეთი, სამარხი №1) და ოჟორა (შიდა ქართლი, სამარხი №5). ეს ძეგლები ძვ.წ. VII საუკუნეზე ადრეული ხანით არ თარიღდება [ფანცხავა 1988: 65]. ამ ძეგლებთან დიდ მსგავსებას ავლენს სკვითური სარკეების სახელურებზე მოთავსებული სკულპტურული გამოსახულებები, რომლებიც უფრო მოგვიანო ხანით, ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით არის დათარიღებული [Древнее искусство 1974: 185]. ქანდაკებებზე კოლხური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის გავლენა იგრძნობა. ეს ფაქტი სკვითურ ხელოვნებაზე კოლხურის გავლენის კიდევ ერთი მტკიცებულება შეიძლება იყოს. მკვლევართა მიერ მიჩნეულია, რომ ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებით დათარიღებულ თლიის №41 სამარხში აღმოჩენილი სკულ-

პტურულგამოსახულებიანი ცული მსგავსებას ავლენს ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღებულ ჟუროვკის №400, 401 და ნიმფის №32 ყორდანების ბრინჯაოს ლომის თავებთან (თუმცა ისინი შესრულებულია უკვე სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილით”) [Артамонов 1966: 32–34]; ულის №1 ყორდანის ოქროს ბალთა, დორტობის №2 ყორდანის ოქროს ფირფიტა ცხოველის გამოსახულებებით და ტაგარის კულტურის სატევრები და დანები, რომელთა თავები ცულების მსგავსად, სკულპტურული გამოსახულებებით ბოლოვდება, დათარიღებულია ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით [Членова 1962]. თლიის სამაროვნის №51 სამარხში აღმოჩენილ ერთ-ერთ ცულზე, რომელიც ქანდაკებითაა შემკული, ძაღლის ზურგისკენ თავმობრუნებული გრაფიკული გამოსახულებაცაა [ფანცხავა 1988: ტაბ. XII,1]. ეს ნივთი უკვე გვაძლევს თამამი დასკვნის უფლებას, რომ ქანდაკებებით შემკობის კოლხური ტრადიციაც წინ უსწრებს სკვითურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ მხატვრულ მოვლენას. ამავდროულად, ლოგიკურად გამოდის, რომ მასზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველის მოტივიც სკვითურზე უფრო ადრეული ხანისაა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ერთ-ერთი დამახასიათებელი და ძირითადი ნიშანია ცხოველთა იმგვარი სტილიზაცია, რომელიც უმთავრესად ფიგურების რკალისებურ, წრიულ ან S-ებრ ჩახვევაში გამოიხატება. ამგვარი მანერით ცხოველთა ფიგურების გადმოცემა, როგორც დავინახეთ კოლხური ცულების იმ დეკორშია მკაფიოდ გამოვლენილი, რომელიც სკვითურ ნიმუშებთან შედარებით უფრო ადრეული ხანისაა (მაგ., ცხეთაში, ოჯოლასა და ყობანში აღმოჩენილ ცულებზე ცხოველებს S-ებრი ფორმა აქვთ; ფსირცხაში, ხევში, ცხინვალში, წოისსა და თლიაში კი შეუკვრელი წრის) [ფანცხავა 1988: 19].

რაც შეეხება სკვითური ხელოვნების სტილურ პრინციპებს ზოგადად, როგორც ცნობილია, ის ორგანულადაა დაკავშირებული პრაქტიკული დანიშნულების ნივთებთან: იარაღთან, ცხენის აღკაზმულობასთან, სამოსთან, და ამ მიმართებით გამოყენებითი და დეკორატიულია, გამოირჩევა თავისებური რეალიზმით და ამასთან ერთად, ამ ნივთების შეზღუდულ, წინასწარ მოცემულ ფორმებთან საოცარი თანწყობით. სივრცის შექმნის განსაკუთრებული უნარი, კომპაქტური კონტურების მკაფიოობა, ცხოველთა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნების გადმოცემის

ხერხების ფლობა, რომელიც საბოლოოდ პირობით ფორმებამდე დადის, ასევე ამ ხელოვნების მხატვრული სტილის მახასიათებელია. ცხოველმყოფელი ფიგურები თავის თავშია ჩაკეტილი, რაც ნივთის დეკორატიული დანიშნულების შესაბამისად იწვევს მათ გამარტივებასა და დეფორმაციას. სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ დამახასიათებელი ნიშანია ასევე გამოსახულების დანაწევრება დიდ და მკვეთრად შემოხაზულ ზედაპირებად ან წახნაგებად. ყველა გამოსახულება იგება რამდენიმე გლუვი, მაგრამ ერთმანეთისგან მკვეთრად გამოყოფილი ზედაპირებისგან. ეს ამ სტილის არსებითი ნიშანია, რომელიც ცილინდრული ან გამოზურცული ზედაპირების დამრეც სიბრტყეებად გადაქცევის ჩვეულებაში მდგომარეობს, რომელიც კუთხეში წიბოს სახით იკვეთება. სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ეს ხერხი სრულიად სამართლიანად მიეწერება ხეზე კვეთის ტექნიკას [იხ. Артамонов 1971: 24]. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ არის აღნიშნული, რომ სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ განსაკუთრებული სახის შექმნა განპირობებულია იმ მასალით, რომელშიც თავდაპირველად ჩამოყალიბდა ეს ხელოვნება, კერძოდ კი ხითა და ძვლით. ძვლის გამოყენებამ გამოსახულებათა შეზღუდულ სიბრტყეზე განლაგების უნარ-ჩვევა ჩამოაყალიბა და გამოსახულება სივრცეს შეუსაბამა დეკორირებული საგნის მოცემული ფორმით. ხესა და ძვალზე კვეთის ტექნიკაში დაიბადა ფორმათა იმგვარი მოდელირება, რომელიც იმდენად ჩვეული გახდა, რომ ის ლითონის ნაკეთობებშიც გადავიდა, როგორც სტილის დამახასიათებელი ნიშანი [Артамонов 1971: 24].

ცნობილია, რომ სიუჟეტებისა და მოტივების უმრავლესობა არ არის ადგილობრივი წარმოშობის. ისინი, როგორც ჩანს, ნასესხებია ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან, მაგრამ სკვითურ წიაღში მათ შეიძინეს ახალი, სფეციფიკური ნიშნები. მაგ., სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ნიშნების გამოჩენის ერთ-ერთ ადრეულ კერაში (ზივიეს განძში შემავალ არტეფაქტებთან ერთად) - კელერმესისა და მელგუნოვის კომპლექსებში (ყუბანისპირეთსა და დნეპრისპირეთში) - შემავალი ყველაზე გავრცელებული სიუჟეტები იმდენად ძლიერადაა გადამუშავებული სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ მიხედვით, რომ მათი აღმოსავლური წარმოშობა დიდი ძალისხმევის შედეგად დგინდება და ისიც იმის წყალობით, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში სკვითური სტილის ნიშნებთან ერთად შემორჩენილია ასურულ-ბაბილონური ან ურარტული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები

[Артамонов 1971: 25]. ამ დებულების თანახმად, მიჩნეულია, რომ სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილისთვის“ დამახასიათებელი მრავალი მოტივი ნასესხებია. ჩვენთვის საგულისხმო ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა იკონოგრაფიული მოტივიც ამავე დებულების თანახმად ნასესხები უნდა იყოს. ვინაიდან, ზემომოყვანილი კვლევის შედეგად დავინახეთ, რომ ის ძველადმოსავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მოტივი სრულიადაც არ არის და მეტიც, ძველი აღმოსავლეთის ზოომორფული სახეებით მდიდარ ხელოვნებაში თუმცა სპორადულად არსებობს, მაგრამ არ განვითარდა, საფიქრებელია, რომ ის სკვითურ ხელოვნებაში კოლხური ხელოვნების წრიდან არის შესული. მითუმეტეს, რომ შუასაუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეს მოტივი კვლავ აგრძელებს არსებობას, სრულიად განსხვავებული სიუჟეტური ტრანსკრიფციითა და ესთეტიკური კონცეფციით. თუმცა, არც ისაა გამორიცხული, რომ აღმოსავლეთიდან ნასესხები მოტივებიც გვერდით ცხოველთა ზურგისკენ მიბრუნებული იკონოგრაფიული თემაც გაჩნდა, რომელიც სკვითურმა ხელოვნებამ განავრცო და მისი მრავალგვარი ინტერპრეტაცია შექმნა. დაბეჯითებით რაიმეს მტკიცება ჯერ კიდევ ძნელია. რაც შეეხება სკვითურ ხელოვნებაში ამ მოტივის არსებობის ხანგრძლივობას, ის ჩნდება ძვ.წ. VI ს-ის II ნახევარში და ქრება ძვ.წ. IV საუკუნეში, როდესაც სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ხელოვნება თანდათან პირობითი და სქემატური ხდება და უკვე ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში ადგილს უთმობს ახალ, გეომეტრიულ პოლიქრომიულ სტილს [Артамонов 1973: 235].

* * *

ზურგისკენ თავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები გრაფიკული ხელოვნების ისეთ გამორჩეულ მხატვრულ ნაწარმოებებზეც ჩნდება, როგორიც ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლებია. მათ მრავალფიგურიან სიუჟეტურ კომპოზიციებში ჩართული უკანთავმობრუნებული ცხოველები მცირერიცხოვანია, და ისინი როგორც ამ ნივთებზე ასახული დანარჩენი სახეები, შესრულების მაღალმხატვრული ოსტატობით გამოირჩევა.

ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები აღმოჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს, ჩრდილოეთ სომხეთის და დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე. სარტყლები სამი ძირითადი ტიპისაა: სადა, გეომეტრიული სახეებით შემკული და

რთულ სიუჟეტური კომპოზიციებით დაფარული. მათი შესრულების ტექნიკა ძირითადად გრავირებით, პუნსონითა და შტრიხებით შემოიფარგლება, ისე, როგორც კოლხური კულტურის ზემოთ განხილულ ნივთებზე. აღნიშნული სამი რეგიონიდან სიუჟეტური კომპოზიციებით შემკული სარტყლები თითქმის ერთნაირი რაოდენობისაა.⁹⁸ ერთგვაროვანი სურათი იხატება მხატვრული ტენდენციების მხრივაც. სამივე რეგიონში გავრცელებულ სარტყელთა დიდ სიახლოვეს არა ერთი მკვლევარი აღნიშნავს. ისინი ერთი მხატვრული ფენომენია და შედარებით მოკლე პერიოდშია გავრცელებული. მათი შესრულების ქრონოლოგიური ზღვარი ძვ.წ. IX – VII საუკუნეებით არის შემოფარგლული [ხიდაშელი 1982: 25]. ეს სწორედ ის ხანაა, როდესაც დასავლეთ საქართველოში გრაფიკული დეკორით შემკული გრავირებული კოლხური ცულები და ბრინჯაოს სხვადასხვა ნივთები გრავირებულ სარტყლებთან სინქრონულად თანაარსებობს.

ზურგისკენ თავმოზრუნებული ცხოველები საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ იმ სარტყლებზეა გამოსახული, რომლებიც მომდინარეობს თლიის სამაროვნიდან (შიდა ქართლი, სამარხი № 350, ბ. ტეხოვის მიხედვით), ჩაბარუხის განძიდან (ფასანაურის მახლობლად), ერთი ნიმუში დასავლეთ აზერბაიჯანიდან – ქედაბეკიდან მომდინარეობს და ერთიც მუსიერიდან (ჩრდილოეთი სომხეთი). სულ ოთხი სარტყელია ამგვარად შემკული.

ჩაბარუხში აღმოჩენილი სარტყელი დაზიანებულია (ტაბ. XLIX 1). შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ნათლად იკითხება ზოომორფული და ანთროპომორფული გამოსახულებებისაგან შემდგარი რთულსიუჟეტური კომპოზიცია, სადაც უკანთავმოზრუნებული ცხოველების ორი ფიგურაა ჩართული. ორივე ნაწილობრივ დაზიანებულია. ფიგურები სავარაუდოდ, ცხენებს უნდა გამოსახავდეს. ცხოველის იდენტიფიკაცია მისთვის დამახასიათებელი სხეულისა და თავის მოყვანილობის ზოგადი შტრიხებით ხერხდება, რომელიც კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში ზედა ფრიზულ მონაკვეთზე გამოსახულ ფიგურაზეა მოცემული. სრბოლისას

⁹⁸ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილია 19 სარტყელი – 8 ერთეული სამთავროს სამაროვანზე, 3 თლიას სამაროვანზე, 1 თრიალეთში (მარალინ–დერესი, დღევანდელი სოფ. სანთა), 2 ფასანაურთან, რომელთაგან ერთი აღმოჩნდა ე.წ. „ჩაბარუხის განძში“, 2 თრელიდან, თბილისის მახლობლად, 2 კახეთიდან – ხირსას სამაროვანი და საგარეჯოს „საავადმყოფოს ეზოს“ სამაროვანი და ერთიც მცხეთის მახლობლად ნაბადრების სამაროვნიდან. სომხეთში 17 სარტყელია მოპოვებული, აზერბაიჯანში – 15. არის კიდევ ერთი სარტყელი, რომელიც შემთხვევით აღმოჩნდა უკრაინაში, სოფ. პოდგორცაში, რომელსაც კავკასიიდან იმპორტირებულად მიიჩნევენ [ხიდაშელი 1982: 46].

წარმოდგენილ ცხოველს წინა ორი ფეხიც შესაბამისი მოძრაობით აქვს მიმართული. ჰორიზონტალურად გაჭიმული ტანი ნაკლებად დიფერენცირებულია, მისი სილუეტი ძალზე პირობითი და განზოგადებულია. უწყვეტი და ერთიანი სქელი კონტურით შემოსაზღვრულია ტანი და მაღალი კისერი, რომლის დამაბოლოვებელი მსუბუქი რკალების მეშვეობით ცხოველის მხოლოდ თავია მკვეთრად შემოზღუდებული. ამ გამოსახულებაში, ისევე როგორც საერთოდ სარტყელთა ფიგურების სახვისას, ძირითადი მხატვრული ხერხი სილუეტი და სხეულის შემომსაზღვრელი კონტურია. ორივე კომპონენტი მოკლებულია მოქნილობას და პლასტიკურობას, სქელი კონტურის მეშვეობით ვიტალური ენერგიის კონცენტრაცია ხდება, რასაც ემატება ფეხების მოძრაობით და ზურგისკენ მოზრუნებული თავით წარმოქმნილი ექსპრესია და დინამიზმი. ამის მეშვეობით, ცხოველის მარტივი, ერთი შეხედვით სტატიკურად გამოსახული ჰორიზონტალური სხეული სიცხოველეს იძენს.

განსხვავებული სურათი გვხვდება კომპოზიციის იმავე მონაკვეთზე გამოსახული ცხოველის ფიგურაზე. ფიგურა დაზიანებულია თავის წინა ნაწილსა და გავის არეში. დაზიანებული ნაწილები დამაჯერებლადაა აღდგენილი რესტავრატორთა მიერ, ასე რომ, მისი აღქმა სრულად ხერხდება. გამოსახულება იმდენად სტილიზებულია, რომ მისი იდენტიფიკაცია ძნელად დგინდება. ის სავარაუდოდ ცხენი ან შველი უნდა იყოს, რასაც მის ფეხებს შორის მოქცეული ძუძუსმწოვარი კვიცი ან ნუკრი მიგვითითებს. ფიგურა სტატიკურია. ჰორიზონტალურად გაშლილი სხეული არც აქ არის დიფერენცირებული, თუმცა ლამაზი სილუეტი აქვს – სქელი კონტურით შემოსაზღვრული ვიწრო, გავისკენ ოდნავ ამალღებული და ლამაზად მორკალული ტანი. სტატიკურ პოზაში გამოსახული ოთხივე ფეხი რკალისებურად ბოლოვდება. დაბლა დაშვებული კუდი კი ისრის ფორმითაა დასრულებული. ცხოველს მაღალი, ვერტიკალური კისერი უკან ზურგისკენ აქვს გადახრილი ძლიერად გაზნეპილი ლამაზი რკალებით. რკალების მოხრილობა თითქმის უტოლდება სფეროს ნახევარს. ცხოველის ხახადაღებული თავი ზურგის შუა მონაკვეთამდე აღწევს, თუმცა მას არ ეხება. ფიგურა განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩევა. ეს განპირობებულია სწორი პროპორციების, გამართული აღნაგობის, მორკალული ფორმებისა და რაღა თქმა უნდა, ნახატის ნატიფი შესრულებითაც. გრავიორი დახვეწილი ოსტატია, რომელიც ფლობს ფორმას და მოქნილი სილუეტური ხაზით იმგვარად მეტყველებს, რომ

გრაფიკულ ნახატს პლასტიკურ გამომსახველობას ანიჭებს. მოქნილი და დენადი კონტურით გამოხატული გადახრილი კისერი ცხოველს გრაციოზულობას და მშვიდ ხასიათს სძენს.

ამრიგად, ერთსა და იმავე სარტყელზე ზურგისკენ თავმობრუნებული ორი ცხოველის სხვადასხვა მხატვრული ვარიაციაა მოცემული. ორივე ფიგურაზე სილუეტი და კონტური სხვადასხვა ხასიათისაა.

მომდევნო სარტყელი, რომელზეც ასევე ორი უკანთავმობრუნებული ცხოველია გამოსახული, თლიის სამაროვნიდან მომდინარეობს (სამარხი №350) [Техов 2002: 295] (ტაბ. XLIX 2). კომპოზიციის პირველ ნახევარში გამოსახული რიგით პირველი ფიგურა სტილიზებული შველი უნდა იყოს. ფიგურა მოძრაობაშია გადმოცემული. განსაკუთრებით დინამიკურია წინა ორი გადადგმული ფეხი. ცხოველი კომპოზიციის ზედა რეგისტრშია წარმოდგენილი. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა სინქრონულად გარბის და თავსაც აბრუნებს უკან. საერთო სტილური ნიშნებით ფიგურის პლასტიკაში ორგვარი ხასიათის - სწორხაზოვანი და ტალღოვანი კონტურია მთავარი მხატვრული ელემენტი. რკალები მხოლოდ იმ ადგილებში გვხვდება, სადაც ფიგურის სხეულის დამახასიათებელი ნაწილებია მოცემული – მაღლა აზიდული გავა, უკანა ფეხების ზედა მონაკვეთები და წელის ელასტიკურად ჩაზნექილი მონაკვეთი. უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ ამ სარტყელზე გამოსახული ცხოველებისთვის დამახასიათებელი საერთო სტილური ნიშანია ფიგურათა დამოკლებული, თითქოსდა შებოჭილი კიდურების გადმოცემა და სხეულთა ოდნავ კომპაქტური, შეკუმშული ხასიათი. შვლის სხეულის პლასტიკაც ამ სტილური ნიშნით გამოირჩევა. რაც შეეხება მის უკან მობრუნებულ კისერს, ის სწორხაზოვანი კონტურის სეგმენტითაა მოცემული და აქედან გამომდინარე, მოუქნელია. კისრის კონტური უკან ოდნავ არის გადახრილი და ცხოველის უკანთავმობრუნებულ მოტივს ქმნის ზურგისკენ მიმართული, პროფილში გამოსახული თავი. მოკლე, შეკუმშული წელის გამო ცხოველის დრუნჩი თითქოსდა უახლოვდება მაღლა აზიდულ გავას და იქმნება ისეთი ოპტიკური შთაბეჭდილება, რომ შველს ძლიერად აქვს კისერი უკან გადახრილი. ძირითადი მხატვრული ენა კვლავაც სილუეტი და ხაზია. მინიმუმამდე დაყვანილი კონტურული ნახატი ძალზე ზოგადად გადმოგვცემს ცხოველის სხეულის ძირითად, მისთვის დამახასიათებელ ნაწილებს.

სარტყლის ცენტრალურ ნაწილში კიდევ ერთი ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველია გამოსახული, დადებული ხახით და პატარა ოვალური ფოთლისმაგვარი ყურებით. დაგრძელებული, S-ის ფორმის კუდის წვერი კავისებურადაა ახრილი (ტაბ. XLIX 4). ცხოველის მომრგვალებულ თავზე წრიული თვალია მონიშნული. კისერი ორი ურთიერთპარალელური, დიდი და მცირე რკალებითაა წარმოქმნილი და ვიწრო სარტყლებით მოფარგლული. ამავე სარტყელზე გამოსახული შვლის ფიგურისგან განსხვავებით, ამ ცხოველის ზურგისკენ მიბრუნებული კისერი მეტი მოქნილობითა და ხაზის დენადი ხასიათით გამოირჩევა. ცხოველის ფიგურა თითქოსდა კომპოზიციის ამ ფართო ცენტრალურ მონაკვეთზე მოთავსებული გამოსახულებებისგან განცალკევებულია. ფიგურა თითქმის მთლიანად ავსებს ვერტიკალურ არეს: როგორც ჩანს, ეს ცხოველი მნიშვნელოვანი ფიგურაა შინაარსობრივადაც, რადგან კომპოზიცია იმგვარად ვითარდება, რომ სარტყლის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი გამოსახულებები მიმართულია ამ ცხოველისგან მარცხნივ, ხოლო მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი გამოსახულებები – მარჯვნივ. ის ერთგვარი მაორიენტირებელი, მაორგანიზებელი გამოსახულებაა, რომელიც სარტყლის თითქოსდა ერთი შეხედვით ქაოსურ კომპოზიციას ჰორიზონალურად განვითარებულ სიბრტყეზე ორგანიზებულად ანაწილებს.

ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის შესანიშნავი პლასტიკაა გადმოცემული დასავლეთ აზერბაიჯანში, ქედაბეკში აღმოჩენილი სარტყლის ფრაგმენტზე, სადაც სრბოლის მომენტში წარმოდგენილი ჯიხვის ფიგურაა გამოსახული (ტაბ. XLIX 3). თლიის №350 სამარხში აღმოჩენილ სარტყელზე გამოსახული შვლის მსგავსად, ამ ფიგურაშიც სინქრონული მოძრაობაა – უკან ძლიერად მიტრიალებული კისრისა და წინ გატყორცნილი ფეხის ურთიერთსაპირისპიროდ თანხვედრა, რომელიც სპირალურ მოძრაობას წარმოქმნის. სიბრტყეზე სხეულის ნატურალისტური ფორმების ასახვა კვლავ სილუეტის ოსტატური მონახაზითა და სხეულის ძირითადი ნაკვეთების ბუნებრივი გადმოცემითაა გამოვლენილი. მკერდის, რქისა და უკან გადახრილი კისრის რკალური ფორმებით შემქნილი რიტმი ის მხატვრული ელემენტია, რომელიც ადრესკვიტური ხანის ხელოვნების ნიმუშებზე გვხვდება და „ზივიეს განძში“ შემავალი ნივთების ერთი კონკრეტული ჯგუფის მსგავსი სტილით ხასიათდება. ცხოველი გრაციოზული და პროპორციული ფორმებით ემსგავსება გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ ხასიათს. ფიგურის

თავისებურება მაღალ ფეხებსა და ჩლიქის წვერებზე დგომითაც გამოიხატება – მისი ამგვარი მანერით გადმოცემა თავისებური მხატვრული ხერხია ამავე პერიოდის კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისათვის. ასევეა გამოსახული იმავე სარტყელზე წარმოდგენილი სხვა ჩლიქოსანი ცხოველებიც, რაც იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ ეს ოსტატის ინდივიდუალური სახვის მანერაცაა და ეპოქის სტილის მახასიათებელიც. გრაფიკულობის მიუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ხერხების მეშვეობით, გამოსახულება ერთგვარ „სკულპტურულობასაც“ იძენს, რაც პლასტიკურად განვითარებული სილუეტით მიიღწევა. აქამდე განხილულ ნიმუშებზე, მით უმეტეს სარტყელთა დეკორში, ეს მხატვრული ხერხი მეტ-ნაკლებად, ან სულ არ გვხვდება.

ძლიერი ენერგიით დამუხტული ჯიხვის ეს ფიგურა პლასტიკური გადაწყვეტით, ხაზის ხასიათით და ფორმათა ფლობის ოსტატობით, ახლოს დგას ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ კონცეფციასთან. ამრიგად, ქედაბეკის სარტყლის ფრაგმენტზე გამოსახული უკანთავმოზრუნებული ცხოველი მისგან ქრონოლოგიურად დამორებულ, შემდგომდროინდელ მხატვრულ ნაწარმოებთა ჯგუფთან – გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს „ქართული“ ბალთების უკანთავმოზრუნებულ ცხოველებთან გენეტიკურ იმპულსებს ავლენს.

ბოლო გამოსახულება ჩრდილოეთ სომხეთში, კერძოდ, მუსიერში აღმოჩენილ სარტყელზეა წარმოდგენილი⁹⁹ (ტაბ. XLIX 5). ეს სტილიზებული ფიგურაც სავარაუდოდ ჯიხვი უნდა იყოს. ქედაბეკის იმავე სახეობის ცხოველთან შედარებით ის სხვაგვარად გამოიყურება რადგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული პრინციპებით არის აგებული – გამარტივებული სილუეტის ფორმა ხაზგასმული სქემატურობისკენ იხრება. ერთი უწყვეტი წვრილი ხაზითაა გადმოცემული ფიგურის ოდნავ დიაგონალურად გადმოცემული სხეული, სადაც მაღლა აზიდული მომრგვალებული გავა და ასევე გრძელი რკალით გადმოცემული ახრილი კუდი ქმნის ერთგვარ ტალღოვან რიტმს, რასაც ჯიხვის რქის რკალებიც ეპასუხება. ცხოველის თავი ფაქტიურად კისრის გარეშე იხრება ზურგისკენ და არაპროპორციულად წაგრძელებული ვიწრო დრუნჩით თითქმის ეხება ახრილი კუდის წვერს. ფაქტობრივად, სხეულის სილუეტი იკვრება. სქემატურობა ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოვლენილია იმ სეგმენტში, რომელიც ცხოველის თავს წარმოადგენს.

⁹⁹ მუსიერი ჩრდილოეთ სომხეთში, ალავერდის რაიონიდან 3 კმ-ში მდებარეობს.

ამრიგად, მუსიერის სარტყელზე გამოსახული უკანთავმოზრუნებული ცხოველის მხატვრული ვარიაციაც გამორჩეულ მხატვრული სტილის ნიშნებს შეიცავს.

სარტყლებზე გამოსახული უკანთავმოზრუნებული ცხოველები ერთმანეთთან მხატვრულ მსგავსებასაც ავლენს და მათ შორის სხვაობაც მკაფიოა. მთავარი კომპონენტი – ზურგისკენ მოზრუნებული კისრის პლასტიკური ხერხები ვარიაციულობით გამოირჩევა – ზოგან ისინი მოცემულია ძლიერი რკალებისა და მოქნილი ხაზის მეშვეობით, ზოგ შემთხვევაში კონტურის ოდნავ ხისტი, მყარი, სწორახაზოვანი, კუთხოვანი ან მსუბუქად ტალღოვანი ნახატი, ზოგან კი მაქსიმალური სქემატურობით (მუსიერი). ხაზის სხვადასხვაგვარობა ცხოველებს ნაირგვარ ხასიათს ანიჭებს: ხან გრაციოზულს, ხან მშვიდსა და ხანაც ექსპრესიულს. თუმცა ყველა შემთხვევაში, ისე როგორც კოლხური გრაფიკული დეკორის მხატვრულ გადაწყვეტაში, გრავირებულ სარტყლებზე მთავარ მხატვრულ ტენდენციად სილუეტისა და ხაზის სინთეზი რჩება. მათი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით განსხვავებული პლასტიკა იზადება. ამგვარი მხატვრული ხედვით ორიგინალური ტრანსფორმაცია იქმნება – ის რაც ცულებისა და სარტყლების დეკორში მიღწეულია ხაზის პლასტიკითა და დინამიკით, ჭკირულ ბალთებში მოდელირდება მოცულობით, ბარელიეფურობით. პლასტიკური აზროვნება პირველ შემთხვევაში ხაზით, მეორეში – მოცულობითი ფორმით გადმოიცემა.

როგორც ჩანს, ადრერკინის ხანის კოლხეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილი მხატვრული ძეგლების რეპერტუარში ზურგისკენ თავმოზრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიულ ტიპს დიდი ადგილი უკავია, არა მხოლოდ რაოდენობრივი თვალსაზრისით, არამედ, მხატვრული მნიშვნელობითაც. ეს ნაწარმოებები – კოლხური გრავირებული არტეფაქტები და ცენტრალურკავკასიური სარტყლები – იმდროინდელი გრაფიკული ხელოვნების ავანგარდული ნიმუშებია, სადაც სრულად არის გამოვლენილი მაშინდელი საზოგადოების მხატვრული აზროვნების ძირითადი პრინციპები და ესთეტიკა, რთული ღრმა სემანტიკური შრეები, რომელთა შინაარსი მხატვრული ფორმის ერთ–ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი უნდა იყოს.

ადრერკინის ხანის შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში, საქართველოს ტერიტორიაზე ზურგისკენ თავმოზრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიით წარმოდგენილი ზოომორფული გამოსახულებები დიდი ხნის განმავლობაში აღარ გვხვდება. მათი

კვლავ გამოჩენა გვიანანტიკურ ხანას – ახ.წ. I-III საუკუნეებს უკავშირდება, როდესაც ისინი უეცრად ჩნდება მხატვრული ლითონის ნაწარმოებზე – ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე. ამ ნაკეთობებზე ეს მოტივი სრულიად ახლებური ინტერპრეტაციით გვევლინება. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები გვიანანტიკური ხანის კოლხური-იბერიულ ხელოვნებაში ამ თვალსაზრისითაც მხატვრული ტრანსფორმაციის შემცველი არტეფაქტებია.

დასაწყისშივე აღინიშნა, რომ ბალთების იკონოგრაფიული ჯგუფებიდან ყველაზე მრავალრიცხოვანი და მხატვრულად გამორჩეული სწორედ ისაა, რომელშიც ზურგისკენ თავმოზრუნებული ირემი შედის. ცენტრალური ფიგურის მდებარეობა და მისი კონფიგურაცია კომპოზიციის თავისებურებას განსაზღვრავს. აქამდე განხილული ფიგურებისგან განსხვავებით, სადაც გრაფიკული და პლასტიკური ნიმუშები შედიოდა, ბალთების ზოომორფული სახეები იმ მკაცრად ჩამოყალიბებული წესის თანახმადაა შექმნილი, რომელიც უაღრეს ლაკონიზმს, კომპაქტურობას, სხეულთა დამუშავების მაქსიმალურ სისადავესა და აქედან გამომდინარე, გლუვზედაპირიანი რელიეფური გამოსახულებების სახვას ითვალისწინებს. ზურგისკენ თავმოზრუნებული ფიგურის სპირალური პლასტიკა ყველაზე მეტად ამ ნაწარმოებებზეა მაქსიმალურად გამოხატული. გამოსახულებებზე მთავარი აქცენტიც ხომ პლასტიკის წინა პლანზე წამოწევაა, სადაც ფიგურათა სილუეტიც და რბილად ამოზრცული, თითქმის ერთი სიმაღლის, დაუნაწევრებელი რელიეფიც ერთგვარად გამომსახველია. ამ მხატვრულ ხერხებს უკვე შევხვდით ადრერკინის ხანის გრაფიკულ ნიმუშებზე. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ბრინჯაოს ბალთებზე არა მხოლოდ მოტივის – უკანთავმოზრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული რემინისცენციაა მოცემული, არამედ, სახვითი ტენდენციების მემკვიდრეობითობაა გაგრძელებული ახლებური, ინოვაციური შემოქმედებითი მსოფლმხედველობით. ეს ჭვირული ბალთების ავტოქთონურობას ამ გზითაც ადასტურებს.

ზემოთქმულის შეჯერება შემდეგი დასკვნების საფუძველს იძლევა:

ზურგისკენ თავმოზრუნებულ ცხოველთა ზოომორფული მოტივით გაფორმებული სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ნიმუშები ძირითადად ძვ.წ. VI ს.–ის მეორე ნახევარსა და IV საუკუნეების ფარგლებში თავსდება. ჩრდილო კავკასიური არტეფაქტებიც ამავე პერიოდს მიეკუთვნება (ძვ.წ. VI-IV სს.)

[Мошинский... 2004: 14]. შესაბამისად, ჩრდილოკავკასიური და სკვითური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება და ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაჩინო გავლენას ჩრდილო კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მოტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში ადგილობრივი, საკუთრივ ყოზანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყოზანისა და ლიზგორის (დიგორია) ნივთებზე მოტივები კოლხურ-სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების ხასიათი – „ყოზანური“. ჩრდილოკავკასიური ნიმუშები ძალზე მცირერიცხოვანია და ეს, სკვითური და კოლხური ხელოვნების გავლენით შექმნილი იკონოგრაფიული მოტივი, შემდგომ ამ რეგიონში, ყოზანური კულტურის არეალში ვერ განვითარდა.

ცნობილია, რომ სკვითურ „ცხოველსახოვან სტილში“ სიუჟეტებისა და მოტივების უმრავლესობა არ არის ადგილობრივი წარმოშობის. ისინი უმთავრესად ნასესხებია ძველადმოსავლური კულტურებიდან, თუმც სკვითურ წიაღში მათ ახალი, სპეციფიკური ნიშნები შეიძინეს [Артамонов 1966: 25]. ამ დებულების თანახმად, ჩვენთვის საგულისხმო უკანთავმოვრუნებულ ცხოველთა იკონოგრაფიული ტიპი ნასესხები უნდა იყოს. ზემომოყვანილი კვლევის შედეგად დავინახეთ, რომ ის ძველადმოსავლური ხელოვნების დამახასიათებელი მოტივი სრულიადაც არ არის – მეტიც, ის არ განვითარდა ძველი აღმოსავლეთის ზოომორფული სახეებით მდიდარ კულტურებში. საფიქრებელია, რომ ეს მოტივი სკვითურ „ცხოველსახოვანი სტილის“ ხელოვნებაშიც და სავარაუდოდ ჩრდილო კავკასიაშიც ძველი კოლხური გრაფიკული ხელოვნებიდან უნდა იყოს შესული. მკვლევართა მოსაზრებით, სკვითური ხელოვნების ადრეული ძეგლები წინააზიური ტრადიციების მატარებელია და ამდენად, გასაგებია – ცენტრალური კავკასიონის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდობების ტომთა ძვ.წ. VIII საუკუნის დასასრულისა და VII საუკუნის ხელოვნება რომ სკვითურის გავლენას განიცდიდა, მოკლებულია დამაჯერებლობას.

თუ საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილი ნივთები ერთი ძირითადი მხატვრული პრინციპებით არის გადაწყვეტილი, ჩრდილოკავკასიურ და სკვითურ ნიმუშებზე სრულიად სხვა მხატვრული ტენდენციებია განვითარებული: ცხოველის სხეულის დიდ სიბრტყეებად დაყოფა, მოცულობითობა და მინიმალური, რბილი მოდელირება. სკვითური და ჩრდილოკავკასიური არტეფაქტებისთვის დამახა-

სიათებელია სხვადასხვა ხელოვნების გავლენა და სინთეზი, რაც არც არის გასაკვირი იმდროინდელ კულტურულ სამყაროსთან მათი ფართო ურთიერთკავშირების გამო. გავლენები და კულტურული კავშირები არც „ქართული“ არტეფაქტებისთვისაა უცხო, თუმცა განხილული მასალის დაწვრილებითმა მხატვრულ-სტილურმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ ისინი გენეტიკურად ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული, ტრანსფორმირებული მხატვრული ტენდენციების მატარებლებია.

საგულისხმოა ქრონოლოგია, რომელიც მნიშვნელოვანი ფაქტორია იმის სავარაუდოდ, რომ ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველების იკონოგრაფიული ტიპი, როგორც ერთი მცირე მხატვრული მოტივი შესულია ისეთ ვრცელ და მრავალშრიან კულტურულ სივრცეში სადაც სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილი“ და მთიან კოლხეთთან მოსაზღვრე ჩრდილო კავკასიის მკვიდრი საზოგადოებების ხელოვნებაა ჩამოყალიბებული. დეტალურმა მხატვრულმა ანალიზმა გააბათილა ის დამკვიდრებული მოსაზრება რომ მხოლოდ სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილია“ სხვა დანარჩენ კულტურებში არსებულ ზოომორფულ გამოსახულებათა სტილსა თუ იკონოგრაფიულ ტიპებზე ზეგავლენის ფაქტორი. კვლევიდან წარმოჩნდა, რომ კოლხური და აღმოსავლურქართული მხატვრული ბრინჯაოს ნივთები უფრო ადრეული ხანისაა და შესაბამისად, წინ უსწრებს სკვითურსა და ჩრდილოკავკასიურ ნიმუშებს: აღმოსავლურქართული – ძვ.წ. IX-VII სს.; კოლხური – ძვ.წ. VIII-VI სს.; სკვითური – ძვ.წ. VI ს.-ის ბოლო IV ს.; ჩრდილოკავკასიური – ძვ.წ. VI-IV სს.

სხვადასხვა ქრონოლოგიურ საფეხურსა და განსხვავებულ კულტურულ და გეოგრაფიულ არეალში ასევე საგულისხმო მხატვრული კავშირები გამოვლინდა: ლურისტანი – ძვ.წ. IX-VII სს. → კოლხეთი – ძვ.წ. VIII – VI სს. → ჩრდილო კავკასია (ყობანი, დიგორია, მაიკოპი) – ძვ.წ. VI-IV სს. → ელინისტური კოლხეთი, ვანი – ძვ.წ. IV ს.-ის 30-იანი წლები (ძვ.წ. V ს.-ის მიწურული) → ბრინჯაოს ჭკირული ბალთები – გვიანანტიკური ხანა – ახ.წ. I-III სს. – როგორც ნასესხები, ისე ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული მოტივები, რაც მაშინდელ ცივილიზებულ სამყაროში ძველი „ქართული“ მხატვრულ-კულტურული ასპექტების ინტეგრაციისა და მისი წვლილის ნათელ სურათს გვიხატავს.

კოლხეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გრაფიკულ ნაწარმოებებზე, ძველადმოსავლურ და სკვითურ მხატვრულ ტრადიციებთან შედარებით, ფორმათა მოდელირება სრულიად განსხვავებული მხატვრული

ხერხებითაა გადმოცემული. ეს კი საქართველოდან წარმომდგარ ნიმუშებს ნაწარმოებთა დარგობრივი სხვაობის მიუხედავად (გრაფიკა, პლასტიკა), ინდივიდუალურ მხატვრულ სისტემაში ათავსებს. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მხატვრული არტეფაქტები ადგილობრივ ნიადაგზე და ტრადიციებზეა აღმოცენებული. თუმცა, ამასთან, ზოგადად ამ მოტივის საყოველთაოობის საკითხიც ნათელია – მკაფიოდ ისახება უკვე წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნებაში ქართული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ფორმადქმნადობა. ამ ერთი იკონოგრაფიული ტიპითაც დასტურდება საქართველოს ტერიტორიაზე ჩამოყალიბებული და განვითარებული, წამყვანი მხატვრულ-კულტურული ტრადიციების მნიშვნელოვანი როლი იმდროინდელი ცივილიზებული სამყაროს კულტურულ ცხოვრებაში. ქართულ ხელოვნებაში ოდითგან დავანებული, მისთვის მკაფიოდ დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები და იკონოგრაფიული ტიპები მსოფლიო კულტურის უმთავრეს ხაზშია ჩართული სადაც საკუთარი მხატვრული ხედვაც მკაფიოდ არის გამოვლენილი.

თავი VIII

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული ტენდენციების მიმართება თანადროულ ძეგლებთან

ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების იბერიის კულტურა და ხელოვნება განსაკუთრებული მრავალფეროვნებითა და დინამიზმით გამოირჩევა. გაცხოველებული პოლიტიკური, სავაჭრო, რელიგიური თუ კულტურული კავშირები ერთგვარ სიჭრელეს ქმნის, რაც თავისთავად გადამუშავებულია ერთი მხრივ აღმოსავლეთის - ჯერ პართული, შემდგომ კი სელევკიდური ირანისა და მეორე მხრივ, რომიდან მომდინარე დასავლური კულტურის პრიზმაში. ამას ემატება ნომადური - სკვითურ-სარმატული დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნებიდან მომდინარე მხატვრული ნაკადებიც, რაშიც მკაფიო მულტიკულტურული ხასიათი ვლინდება. ამ პერიოდის სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში კულტურათა სინთეზი და სახვითი სისტემების სხვადასხვა სახის ტრანსფორმაცია ყველაზე თვალსაჩინოდ არის გამოვლენილი. საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანანტიკურ ხანაში სახვითი ხელოვნების დარგებს შორის წამყვანი ადგილი უკავია ოქრომჭედლობას, ტორევიკასა და ლითონმქანდაკელობას [Мачабели 1976: 5–23; მაჩაბელი 1983:5–15] (ტაბ. L; LI). ფართოდ ვრცელდება და დიდ ადგილს იმკვიდრებს გლიპტიკაც, რომელიც ძირითადად ჭრილა ქვების – პორტრეტული გემებისა თუ სხვადასხვა სახის ინტალიოებითაა წარმოდგენილი. ამ პერიოდში აღმოჩენილი ხელოვნების ნაწარმოებები მკაფიოდაა დიფერენცირებული კლასობრივი ნიშნით: მცხეთის მიდამოებში გახსნილ პიტიახშთა ნეკროპოლსა თუ ბაგინეთში აღმოჩენილი არტეფაქტები, ასევე საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მიკვლეული დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული მხატვრული ძეგლები მაღალმხატვრული კრიტერიუმებით გამოირჩევა. სწორედ ამ კომპლექსებში მოპოვებული არტეფაქტები ითვლება ამ პერიოდის სახვითი ხელოვნებისა და ზოგადად კულტურული ცხოვრების მთავარ ორიენტირად. ის სახელდება, როგორც მაღალი ფენის კუთვნილი „არისტოკრატიული“ ხელოვნება და წარმოდგენას გვიქმნის ამ ხანის იბერიის არა მხოლოდ კულტურულ, არამედ, პოლიტიკურ და სოციალურ ცხოვრებაზეც. ოქრომჭედლობის ნიმუშთაგან მრავალი მომდინარეობს არმაზისხევის

პიტიახშების სამარხებიდან. ისინი ძირითადად სამკაულებია, რომლებშიც მთავარი მხატვრული პრინციპი ძვირფასი ლითონის – ოქროსა და ფერადი ქვების პოლიქრომიულ ჰარმონიაში მდგომარეობს. ამ ნაკეთობებში თვალსაჩინოა რომაული და სკვითურ-სარმატული დეკორატიული ხელოვნების გავლენები, თუმცა მათი ორიგინალობა ეჭვს არ იწვევს. სამარხები ზუსტადაა დათარიღებული ახ.წ. II და III საუკუნეებით. შესაბამისად, ამავე ხანით თარიღდება ის მხატვრული მასალა, რომელიც აქ არის აღმოჩენილი. მრავალფეროვნების მიუხედავად, ამ ნივთებში შესრულების მხატვრული ხასიათისა და ტენდენციის ერთიანობა ვლინდება. თუმცა აღსანიშნავია, რომ მხატვრული წრე, რომელსაც ეს ნივთები მიეკუთვნება მარტოოდენ ამ სამარხებით არ შემოიფარგლება, არამედ, ისინი საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე ფართოდ ვრცელდება.¹⁰⁰ ძირითადი მხატვრული ტენდენცია, რომელიც ოქრომჭედლობის ამ ნივთებზეა გამოვლენილი, გარდა ზემოჩამოთვლილისა, ორნამენტისა და ფერადოვანი ინკრუსტაციის შეხამებაზეა აგებული. მხატვრული ანალიზისთვის ამოსავალი არმაზისხევის ნეკროპოლზე აღმოჩენილი ნაკეთობებია: ასპავრუკ პიტიახშის სატევრის ქარქაში (I სამარხი), ბერსუმა პიტიახშის სატევრის ინკრუსტირებული ტარი (III სამარხი), სერაფიტას ოქროს ინკრუსტირებული ყელსაბამი (VI სამარხი) და ასევე ამეთვისტოს ვერძისთავიანი ოქროს ყელსაბამი (VII სამარხი). ასპავრუკ პიტიახშის სამარხი, აქ მიკვლეული რომაული აურეუსების მიხედვით ახ.წ. II ს–ის II ათწლეულით თარიღდება [მცხეთა I 1955: 24 ; ჩუბინაშვილი 2007: 14–15]. ბერსუმა პიტიახშის სამარხიც აქ აღმოჩენილი აურეუსების მიხედვით ახ.წ. III ს–ის I ნახევრით არის დათარიღებული [მცხეთა I 1955: 31 ; ჩუბინაშვილი 2007: 15]. ზევახ პიტიახშის ქალიშვილისა და ეპიტროპ იოდმანგანის მეუღლის – სერაფიტას სამარხიც ახ.წ. II ს–ის დასასრულს მიეკუთვნება [მცხეთა I...1955:].¹⁰¹

ამ ნივთების მხატვრული სახე და მათზე წარმოდგენილი სტილური ტენდენციები საგულისხმოა იმდენად, რამდენადაც ისინი ეპოქის მთავარ მხატვრულ მიმდინარეობად გვესახება და, შესაბამისად, მათ ამავე ეპოქაში დამზადებულ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებთან საერთო და განმასხვავებელი მხატვრული

¹⁰⁰ საკითხთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. [მცხეთა I 1955; ლომთათიძე 1957; ჩუბინაშვილი 2007].

¹⁰¹ საილუსტრაციო მასალა იხ. [მცხეთა I 1955:; ტაბ. I, I bis, XXXV და XLV; ტაბ. III და LI-LVIII; ტაბ. IV, LXVI; ტაბ. IX].

კრიტერიუმები უნდა ჰქონდეთ. თუმცა, მათი კვლევისას აღმოჩნდა, რომ განმასხვავებელი ნიშნები უფრო მეტია, ვიდრე საერთო. ამგვარი ვითარება ცოტა უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, მითუფრო, რომ ბალთები იმ ტიპის ნიმუშებს არ განეკუთვნება, რომელიც ცალკეულ ლოკალურ პუნქტებშია სპორადულად მიმოხეული. პირიქით, ისინი ამ ეპოქის – გვიანანტიკური ხანის ინოვაციური მხატვრული მოვლენაა, რომელიც გარკვეული მხატვრული ტრანსფორმაციით (ძველი ნიმუშების მხატვრულ-სტილური გარდასახვით, შიდა ვარიაციით) შეიქმნა ისეთი ნაწარმოებების გვერდით, როგორიც ზემოაღნიშნული ძეგლებია. გარდა ამისა, ბალთები სერიულად იწარმოებოდა და ვრცელდებოდა საქართველოს თითქმის მთელ ტერიტორიაზე მეტ-ნაკლები სიხშირით. მაშ რა უნდა ყოფილიყო იმის მიზეზი, რომ ისინი გვიანანტიკური ხანის მთავარი მხატვრული მიმდინარეობისგან განცალკევებით არსებობს? ყოველივე თვალსაჩინო გახდება, როცა მიმოვიხილავთ იბერიულ „მცირე ხელოვნების“ იმდროინდელ კლასიკურ ნიმუშებს. ჩვენთვის დასაყრდენი კვლავ არმაზისხევის პიატიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი არტეფაქტები იქნება, რადგან, უკვე აღვნიშნეთ, რომ ისინი გვევლინება ამ მხატვრული მიმდინარეობის ამოსავალ წერტილად.

პიატიახშთა საგვარეულოს წევრთა კუთვნილი ნივთები შესრულებითა და მხატვრული ტენდენციების ერთიანობით გამოირჩევა. ბერსუმა პიატიახშის სატევრის ინკრუსტირებული ტარი მკაფიოდ ავლენს ეპოქის მხატვრულ მიდგომას, რომელიც ოქროს ბზინვარებასთან ფერადოვნების დამოკიდებულებით და ორნამენტთა გეომეტრიული სიმწყობრით გადმოცემაში მდგომარეობს (ტაბ. LI 1). როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, აქ თვალნათლივაა გამოხატული ინტერესი სახისადმი, რომელიც რაიმე საგნობრივი შთაბეჭდილების შექმნისკენ კი არ მიისწრაფვის, არამედ მოქმედებს მაყურებელზე მხოლოდ წყობის თანაბარზომიერებით და ერთიან მოელვარე ზედაპირზე ოქროსა და მუქი წითელი ქვების ინტენსიური ტონების მონაცვლეობით [ჩუბინაშვილი 2007: 20]. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული კონცეფციისგან განსხვავებით, სადაც მხოლოდ ლითონის ბზინვარებისა და ფონის – სამოსის ან ბალთის რაიმე სარჩულის – პოლიქრომიული ეფექტი მინიმალურად, ორფერადოვნებითაა გამოხატული, სატევრის ტარის პოლიქრომიულობა გამდიდრებულია ქვის ერთი ტონის სხვადასხვა გრადაციითა და ლითონის ელვარებით. მაგრამ აქაც შეიძლება მივიძიოთ რაღაც საერთოც – ეს ხომ

ერთი და იმავე მხატვრული პრინციპის სხვადასხვა სახის ვარიაციაა. ის, რომ საგნობრივი შთაბეჭდილების შექმნა იგნორირებულია ბერსუმას კუთვნილ ნივთზე, ბალთების შემთხვევაში, სრულიად საპირისპიროდ აისახება – აქ სწორედ საგანი, რელიეფური პლასტიკაა მთავარი, სადაც მხატვრული სახეები ერთი მკაცრად ჩამოყალიბებული მხატვრული კონცეფციის მიხედვით ვითარდება. არმაზისხევის ნიმუშზე ძირითადი გეზი ფერადოვნებისკენაა აღებული.

ასპავრუკ პიტიახშის სატევრის ოქროს ინკრუსტირებული ქარქაშიც ასევე ავლენს ეპოქის გამმაფრებულ ინტერესს ლითონის თბილი ელვარებისა და ფერადოვანი ლაქების თანაარსებობისადმი (ტაბ. LI 2). ამ ნიმუშზე უმარტივესი გეომეტრიული ფორმების (კვადრატი, სწორკუთხედი, ოვალი, წრე) განლაგებით იქმნება მარტივი რიტმი, სადაც ფიგურატიული სახეები არ არსებობს. სატევრის მთელი მამკობი სისტემა წარმოადგენს ნივთის მხატვრული გაფორმების წმინდა კოლორისტული, ორნამენტული გადაწყვეტის მკაფიო ნიმუშს. ასპავრუკის სატევრის ქარქაშზე ნათლად ვლინდება არმაზის ნივთებში მწვანე და ლურჯი ფერების დამოუკიდებელი, მუქი წითელი აღმანდინის თანასწორი ფერადოვანი ღირებულება. საგულისხმოა, რომ ლ. მაცულევიჩის თანახმად, სამხრეთ რუსეთისა და ბოსფორის ამ სტილის სიძველეებში ცალკეული ამოზურცული ქვებით შედგენილი ორნამენტის ადრეული სისტემა ძვ.წ. IV ს.–ის I ნახ.–ში გვხვდება [Мацулевич 1926: 38; ჩუბინაშვილი 2007: 25]. არმაზში ის ახ.წ. II ს.–ში დასტურდება.

ახ.წ. II ს.–ის დასასრულის სერაფიტას სამარხიდან წარმომდგარი ყელსაბამიც სრულად შეესაბამება ეპოქის აღნიშნულ მთავარ მხატვრულ მიდგომას (ტაბ. LI 4). ამ ყელსაბამის ძირითადი აგებულება მიუყვება ბერსუმას და ასპავრუკის ნივთებზე გამოვლენილ მხატვრულ ამოცანას, რომელიც პოლიქრომიასა და წმინდა გეომეტრიულ ორნამენტაციაზეა გათვლილი. მასშიც იგნორირებულია რაიმე კონკრეტული საგნის, ფიგურატიული გამოსახულებისადმი დაინტერესება.

განხილულ სამ ნივთზე უპირატესი მხატვრული ნიშანია ნახევრადძვირფასი ქვებისა და ოქროს ელვარების ჟღერადობაზე დაფუძნებული ფერადოვნება, ნახატები კი წმინდა ორნამენტული, გეომეტრიულია. აქ გამოყენებული ტექნიკური ხერხები მრავალფეროვანია: ფილიგრანი, ინკრუსტაცია, გავარსი, რჩილვა, ტიხრული მინანქარი (ასპავრუკის სატევრის ქარქაშზე) და ა.შ. როგორც გ. ჩუბინაშვილი ასკვნის, „ჩვენს წინაშეა დიდი ორნამენტული მხატვრული კულტურა – აი, არმაზის ნივთების

არსი, როგორადაც ის გვევლინება განხილულ ნივთებში და როგორც უნდა განვსაზღვროთ იგი მთელი მათი შემადგენლობის მაგალითზე“ [ჩუბინაშვილი 2007: 41].

ამავე წრის ნივთები გვიჩვენებს, რომ ეს მხატვრული მიმდინარეობა გავრცელებული იყო საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, როგორც დასავლეთით (კოლხეთში), ისე აღმოსავლეთით (იბერიაში). ამიტომაცაა, რომ ო. ლორთქიფანიძე ამ ეპოქის ძეგლებს – ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებს მიიჩნევს იბერიულ ნაკეთობებად, ვინაიდან იმხანად, დასავლეთიც იბერიის სამეფოს შემადგენლობაში შედიოდა [Лордкипანიძე 1989: 360]. თუმცა ამ საკითხს – თუ რამდენად არის ის კულტურული თვალსაზრისით „იბერიული“ წარმოშობის მხატვრული მოვლენა – მოგვიანებით შევხებით. ვინაიდან არმაზისხევის ტიპის ნივთები მოპოვებულია გურიაში (ურეკი), შავიზღვისპირეთში, იმერეთში შორაპნის მიდამოებში, ლეჩხუმში, ქართლში, კახეთში და ჰერეთში, გ. ჩუბინაშვილი მიიჩნევს, რომ „ეს არაა სათბურში გამოყვანილი ქვეყნის ზედაფენის კულტურა, არამედ, მთელი ხალხის მხატვრული კულტურა, არეკლილი და ძვირფას მასალებთან მისადაგებული მმართველი ზედაფენის შეკვეთით“ [ჩუბინაშვილი 2007: 44]. მეტიც, ოქროს ნივთებიც და ვერცხლის ნაკეთობებიც, ბუნებრივად ერთვება და უკვე იყო ჩართული – მაშინ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით – ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების ევროპული კულტურის მოვლენათა ფართო გარემოცვაში [ჩუბინაშვილი 2007: 44].

გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებისავე თანახმად, არმაზში პიტიახშთა სამარხების მდიდრული ინვენტარი არ წარმოადგენს რაიმე განკერძოებულ, შემთხვევით მოვლენას საქართველოს ისტორიაში, არამედ, პირიქით, ის მჭიდროდაა დაკავშირებული ისტორიის მთელ წინარე მსვლელობასთან და წარმოადგენს თავისი ისტორიით მდიდარ საქართველოს მხატვრული, საიუველირო, საოქრომჭედლო ოსტატობის სრულიად კანონზომიერ განვითარებას. [ჩუბინაშვილი 2007: 82]. თუ მასალას ამ კუთხით განვიხილავთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ უფრო ადრეული ეპოქებიდან მომდინარე ტექნიკური ხერხები და თავისებურებები განაგრძობს არსებობას და ამით ხაზი ესმევა ტრადიციებისა და მხატვრული განვითარების უწყვეტობას.

არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩნდა აღნიშნული მხატვრული ასპექტებით შესრულებული ნივთი, რომელშიც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციური სტრუქტურის მსგავსი ნიშნები შეიძლება ამოვიცნოთ. მსგავსება

ვლინდება ჩარჩოს შემკულობაშიც. აღნიშნული ნივთი ასპავრუკ პიტიახშისავე სამარხიდან წარმოდგება. ის ოქროს სარტყლის სამკაულია – მდიდრული საერისთავო სარტყელი ოქროს ცხრა მოთვალული ბალთითა და ერთი აბზინდით იყო დამშვენებული. ბალთებიდან შვიდი წრიულია, ორი კი სწორკუთხა [მცხეთა I 1955: 24, ტაბ. I bis, XXXVII, 3; XXXVIII, 4; ჩუბინაშვილი 2007: ტაბ. 4]. სწორედ ეს სწორკუთხა ბალთები აღმოჩნდა ის საგულისხმო არტეფაქტები, რომელშიც გამოვლინდა ბრინჯაოს ჭკირული ბალთებისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციური სტრუქტურის ელემენტები (4,1X3,5სმ). ოქროს ბრტყელი ფირფიტის შუაგულში ჩასმულია ალმანდინისთვლიანი გემა, რომელზეც ამოკვეთილია ერთმანეთის პირისპირ დაყენებული ქალისა და მამაკაცის პროფილით წარმოდგენილი ბიუსტები (ტაბ. LI 3). გამოსახულებებს ირგვლივ წარწერა შემოუყვება – „ზევახი – სიცოცხლე ჩემი – კარპაკი“.¹⁰² თვალბუდეს ირგვლივ გავარსის უწყვეტი მწკრივი ფარგლავს. ბალთის კუთხეებში ნუშისებრი მოყვანილობის თითო მოზრდილი ფორმის თვალბუდეა მუქი წითელი ალმანდინის ამოზურცული თვალით. ისინი წამახვილებული წვერით ბალთის კუთხეებისკენაა მიმართული. ეს თვალბუდეებიც გავარსის თითო მჭიდრო მწკრივითაა მოფარგლული. ბალთის ოთხსავე მხარეს, ნუშისებრ თვალბუდეებს შორის მირჩილვით ჩართულია თითო დიდი S-ებრი ხვია – სპირალი. ისინი, თვალბუდეების მოჩარჩოების მსგავსად, გავარსის მჭიდრო მწკრივითაა შექმნილი. ხვიათა თავები ოქროს პატარა სამ–სამი მირჩილული ბურთულით ბოლოვდება. ხვиеბი ბალთის ზედაპირზე მისი განფენილობის შესაბამისად, ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად მდებარეობს. ბალთის ჩარჩო ოქროს მსხვილი და რბილად მოდელირებული წნული ორნამენტიტაა შემოფარგლული. ის ფირფიტის ზედაპირზეა დარჩილული.

მეორე სწორკუთხა ბალთა ოქროს თხელი ფირფიტისგან შეკრული, ბრტყელი, ცალთავგახსნილი კოლოფია, რომლის ზედაპირი გავარსის S-ებრი ხვиеბით არის შემკული და წითელი თვლებით მოოჭვილი (4,1 X 3,7 სმ) [მცხეთა I 1955: ტაბ. XXXVII, 11; XXXVIII, 12]. კოლოფს კიდეებზე უწყვეტი წნული არშია გასდევს. ზევახისა და კარპაკის გემიანი ბალთის მსგავსად, კუთხეებში ნუშისმაგვარი თითო თვალბუდეა

¹⁰² ს. ყაუხჩიშვილის მოსაზრების თანახმად, აღნიშნული წარწერა რამდენიმე მორფოლოგიური ნიშნით ახ.წ. II-III საუკუნეთა დამახასიათებელი ჩანს და იმდროინდელ ეპიგრაფიკულ ძეგლებს უახლოვდება. იხ. [ყაუხჩიშვილი 1941].

დარჩილული. მათი წვერები ასევე ბალთის კუთხეებისკენაა მიმართული. ბუდეთა შორის იმგვარივე S-ებრი ხვები ჩართული. ბალთის ცენტრში ოვალური თვალბუდეა, რომელსაც ირგლივ გავარსის უწყვეტი წრე შემოუყვება. ბუდეში ოდნავ ამოზურცული სარდიონის გემა ჩასმული. მასზე გამოსახულია ფრონტალურად წარმოდგენილი მდგომარე ქალის ფიგურა ხელში ყაყაჩოებით [მცხეთა I 1955: 27, სურ. 7]. ქვა დაზიანებულია.

როგორც ვხედავთ, ორთავე სწორკუთხა ბალთაზე ჭვირული ბალთების მსგავსი კომპოზიციური სქემის ძირითადი ელემენტები აქაც დაცულია – სწორკუთხა ზედაპირის ცენტრში მოთავსებულია ცენტრალური გამოსახულება, რომელიც აქ წარმოდგენილია ინტალიოების სახით; ოთხსავე კუთხეში დაფიქსირებულია თითო ამოზურცული „კოპი“; ერთ-ერთი მთავარი ორნამენტული მოტივი S-ებრი კონფიგურაციის ხვიაა, რომელიც ჭვირული ბალთების ფიგურატიული გამოსახულებების ძირითად მხატვრულ ფორმას წარმოადგენს, რომლის ვარირებაც ხდება. ის ასევე ცალკეული დიდი თუ მცირე ორნამენტის სახით ჩართული ხშირად გვხვდება ბალთების ჭვირულ სივრცეებში. ჩარჩოს შემკულობაც ჭვირული ბალთების ერთ-ერთი სახეობის იდენტურია – რბილად მოდელირებული წნული ორნამენტი. როგორც ჩანს, ამ ნივთებზე აღბეჭდილია ლითონმქანდაკელობის თანადროული ძეგლების მხატვრული კონცეფცია და ეს გასაკვირი არც უნდა იყოს. სუსტად, მაგრამ მაინც გაიელვა სინქრონულ მხატვრულ ბრინჯაოში ჩამოყალიბებული მხატვრული ტენდენციების ძირითადმა ასპექტებმა. ამ ნიმუშებს კიდევ ემატება, ახ.წ. II ს-ით დათარიღებული ამავე ტიპის კლდეეთური ოქროს მოთვალული ბალთებიც [ლომთათიძე 1957: ტაბ. I, 2; XIV, 1; XV, 2; XIX 1] (ტაბ. LI 5). კლდეეთური ნიმუშები ამ კომპოზიციური სქემის ერთგვარი გამარტივებული ვარიაციული სახეობაა. მათზე სწორკუთხა ფირფიტის ცენტრში წრიული ფორმის დიდი თვალია ჩასმული დაკბილულ ან გავარსით მოფარგლულ თვალბუდეში. მის ოთხსავე კუთხეში კი ასევე ამოზურცული თვლებით შემკული თითო წრიული თვალბუდეა. ბალთებს ზემოთ დამატებული აქვს ორი პირამიდისებრი ფირფიტა, რომელთა ზედაპირები ცვარას ბურთულებითაა შემკული. ფირფიტებზე ასევე თითო წრიული თვალბუდეებია შიგ ჩასმული ამოზურცული თვლებით. პირამიდის კენწეროზე ერთმანეთისკენ პირისპირ მიმართული და ნისკარტით შეერთებული ფრინველთა მცირე ზომის თითო ფიგურაა მირჩილული. მათი წრიული თვალისა და ოვალური ფრთის აღმნიშვნელი

დრმულებიც ინკრუსტაციისთვისაა გამიზნული. ბალთებზე გამოყენებულია ცვარას ბურთულები. როგორც ჩანს, კლდეთური ნაწარმიც არმაზისხევის ნივთების მხატვრული სტილის ანალოგიურადაა შექმნილი. მათში ასევე ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების კომპოზიციური სქემის სუსტი გამოძახილია, რაც ამ ორი განსხვავებული მხატვრული მოვლენის ურთიერთკავშირზე მიუთითებს. შემთხვევითი არაა, რომ ბალთებში ჩამოყალიბებული ინოვაციური სქემა გადატანილ და შესაბამისად, გადამუშავებულ იქნა ოქრომჭედლობის წამყვან ნიმუშებზე იმდროინდელი მხატვრული სისტემის მიხედვით.

უნებურად იბადება კითხვა – ხომ არ ხდება პირიქით, რომ ეს ეპოქისმიერი ნიმუშებია სწორედ გავლენის ფაქტორი ბალთების კომპოზიციური სქემის შედგენისას? ამ კითხვაზე პასუხს ცალსახად თვით ამ ეპოქის ოქრომჭედლობის ნაწარმოებთა ხასიათი გვაძლევს, რომელიც ზემოთ უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ – ამ ნიმუშებზე ძირითადი მხატვრული ტენდენცია კოლორისტული კონტრასტების, პოლიქრომიის ეფექტის დომინირებასა და ასევე ორნამენტისა და გეომეტრიული ფორმების დეკორატიულ სისტემაში ვითარდება. აქ უგულვებელყოფილია სხეულებრივი პლასტიკის გადმოცემის სურვილი. ეს კი სრულიად განსხვავებულ სახვით მიმდინარეობას ქმნის. გარდა ამისა, ჭვირულ ბალთებზე ჩამოყალიბებული მხატვრული ტენდეციები აქ მხოლოდ სუსტი რეპლიკებითაა აღნიშნული. ცხადი ხდება, რომ ბალთების მხატვრული ხაზია გავლენის ფაქტორი იბერიის ერთ–ერთ მთავარ მხატვრულ მიმდინარეობაზე.

და მაინც, რატომ ჩნდება ასე სუსტად ორივე მხატვრულ ნაკადში მხატვრული ასპექტების ერთიანობა და რატომ არის უფრო მეტი განსხვავებანი მათ შორის? რატომ ვითარდება ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრული კონცეფცია ეპოქის დამახასიათებელი მხატვრული ტენდენციებისგან განსხვავებულად? არსებობს თუ არა ამ არტეფაქტებში ისეთი ნიშანი, რომელიც მას დააკავშირებდა ეპოქის წამყვან მხატვრულ მიმდინარეობასთან, თუ ეს სრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენია? ვგონებ, ბოლო შეკითხვას ცალსახად უკვე გაეცა პასუხი. რაც შეეხება საკუთრივ ჭვირული ბალთების ინდივიდუალურ სახეს, როგორც ვრცელი კვლევიდან დავინახეთ, ის წინარე ეპოქების ადგილობრივ ტრადიციებთან შერწყმული უძველეს საზოგადოებათა მხატვრულ–კულტურული ასპექტებითაა ნასაზრდოები და ამის ნიადაგზე განიცდის ტრანსფორმაციას, რის შედეგად

დამოუკიდებელი, მხატვრულ–იკონოგრაფიული ჯგუფი იქმნება. მაშინ როდესაც თანადროული იბერიული, ე.წ. „არისტოკრატიული“ ნაწარმი სრულიად განსხვავებული მხატვრული ტენდენციების მატარებელია. არსებითი გამოჯვანაც აქ უნდა მოხდეს: ამავე პერიოდში შექმნილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები აღმოჩენისა და გავრცელების მიხედვით იმდროინდელი იბერიის სამეფოს ისეთ რეგიონებში გვხვდება, როგორიცაა დასავლეთ საქართველოს მთიანი კუთხეები: მთის რაჭა (მდ. რიონის ზემო წელი), ლეჩხუმი, ზემო იმერეთი (მდ. ყვირილას ზემო წელი) და შიდა ქართლის მთიანი ნაწილი (ზნაური, ჯავა, ცხინვალი, გორი). თრიალეთსა და სამთავროს სამაროვანზე ჭვირული ბალთები შედარებით სპორადულად ჩნდება და საფიქრებელია, რომ ისინი დასავლეთ საქართველოსა და შიდა ქართლის მთიან რეგიონებში არსებული მხატვრული ლითონის დამუშავების ცენტრებიდან მარაგდებოდა (შესაძლოა სავაჭრო ურთიერთობის გზითაც ხვდებოდა იქ). როგორც ბ. კუფტინმა აღნიშნა, ეს ნივთები ბორჯომის ხეობის გავლით ხვდებოდა ლიხს იქითა მხარეს [Куфтин 1943: 30]. მართალია, ო. ლორთქიფანიძე ამ ნივთებს იბერიულად მიიჩნევს, მაგრამ ისინი კულტურული თვალსაზრისით ძველი კოლხური კულტურისა და ხელოვნების გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელია და ცალკე, დამოუკიდებლად განვითარებულ მხატვრულ ნაკადად ყალიბდება. ამ ნივთებზე სახვითი და კულტურული ტრანსფორმაციაც სწორედ წინარე კულტურათა მხატვრული მემკვიდრეობიდან გადმოცემული ტენდენციებიდან მომდინარეობს (კოლხური, ცენტრალურკავკასიური, ძველადმოსავლური, სკვითური და ა.შ.) – მათში შერწყმულია და სრულიად ახლებურადაა გააზრებული ათასწლეულთა მანძილზე წარმოქმნილი და გადამუშავებული მხატვრული სახეები და ისეთი ნიუანსები, რომელთა ამოცნობა განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს, თუმცა შესაძლებელია. თითქოსდა პარადოქსია, მაგრამ ჭვირული ბალთების ამგვარი ნივთების შემცველ კულტურებში (ლურისტანული, სკვითური) კომპარატიული მეთოდით გამოვლენილმა განსხვავებებმა უფრო ხელსაყრელი გასაღები მოგვცა ბალთებზე ასახული უკვე გარდასახული მხატვრული ასპექტების ამოსახსნელად და დასადგენად, გაგვიხსნა ბალთებზე გადმოცემული მხატვრულ ტრანსფორმაციათა ფართო სპექტრი, რომელიც მკაცრი იკონოგრაფიული სქემის ფარგლებშია მოქცეული, როგორც დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი სახის მქონე მხატვრული მოვლენა. მნიშვნელოვანია სემანტიკური მხარე – გამოსახულებათა შინაარსობრივი ნაწილი,

როგორც ფორმის განმსაზღვრელი არსებითი ფაქტორი. კვლევას ამ მხრივაც კულტურულ ტრანსფორმაციასთან მივყავართ, სადაც სიმბოლური ნიშნებისა და კომპოზიციათა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა ერთობლიობა ურთიერთგანპირობებული და განუყოფელი ხდება. მაგ., გამოსახულებათა ძირითადი სქემა – S-ებრი სპირალი – რომლითაც ცენტრალური და დამატებითი ცხოველების ფიგურებია აგებული, თითქმის ყველა ნიუანსში ჩნდება და „ჟღერს“ როგორც წამყვანი ორნამენტული ფორმა. ის თავისი თავის რეპრეზენტატორია პირველ რიგში სემანტიკური გაგებით, როგორც ასტრალური (სოლარული) სიმბოლო. ამით პირდაპირი მინიშნება ხდება იმაზე, რომ ამ სქემით აგებული ფიგურა ასტრალურია – სოლარულია! ნივთიც – ბალთა, კულტმსახურებისთვისაა განკუთვნილი. ცხოველთა თეძოსა და მკერდზე გამოსახული კონცენტრული წრეებიც ხომ სემანტიკური ასპექტის მატარებელია. წრე და კონცენტრული წრე, როგორც სოლარული ნიშანი, ცენტრალური ცხოველის თეძოსა და მკერდს ბეჭედივით აზის. სხეულის ცალკეული ნაწილების ამგვარი ნიშნებით აღბეჭდვა კვლავ შორეულ წარსულში გვაბრუნებს. საკმარისია გავიხსენოთ აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი, ე.წ. გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის ცენტრალურკავკასიური კულტურის ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელთა დეკორი, სადაც გარდა იმისა, რომ სასურათე სიბრტყე სავსეა მრავალფეროვანი სოლარული და ასტრალური ნიშნებით, მათ შორის მზის „ნატურალისტური“ გამოსახულებებითაც, ცხოველთა თეძო და მკერდი აქაც შემკულია დიდი სხივანა მზეებით (ტაბ. LII). არის თუ არა ეს მხატვრულ-კულტურული ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი ასპექტის გამოვლინება ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე? საფიქრებელია, რომ არის – სოლარული ნიშანი – სხივანა მზე, ბალთებზე ფორმისმიერადაა შეცვლილი კონცენტრული წრით (იშვიათად წრით). როგორც ვხედავთ მზის ფორმა მხატვრულად გამარტივდა და ის სემანტიკური მინიშნების დონეზე – მხოლოდ წრემდე, კონცენტრულ წრემდე დავიდა. სანაცვლოდ, საუკუნეთა მანძილზე, საზოგადოების მენტალურ ველში გენეტიკურად შემორჩა, როგორც სოლარული ნიშანი. წრე აქ მოცემული ცხოველების აუცილებელი ატრიბუტია. შინაარსისა და ფორმის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით ბრინჯაოს ბალთებზე ამ მხრივ საგულისხმო მომენტია გასათვალისწინებელი – ხშირია ისეთი ცენტრალური ცხოველები, სადაც თეძოსა და მკერდზე კონცენტრული წრეები უკვე გამოსახულების ფორმასთან არაპროპორციული შეფარდებითაა

აღბეჭდილი. ისინი გაცილებით პატარაა და შეუსაბამოდ გამოიყურებიან (იხ. ტაბ. V 2–3). ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ოსტატმა მექანიკურად აღბეჭდა წრეები ცხოველთა სხეულზე. როგორც წესი, ამგვარად გამოსახული კონცენტრული წრეები ცხოველთა ისეთ ფიგურებზე გვხვდება, რომელიც ჰიპერტროფირებული ფორმებით გამოირჩევიან. ამ შემთხვევაში ფორმას უფრო პრივილეგირებული მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე შინაარსობრივ მხარეს. თითქოსდა თანდათან იკარგება სიმბოლური ნიშნის არსი და ის მხოლოდ დეკორატიულ დანიშნულებას იძენს, შემდგომში კი საერთოდ ქრება. ამის დასტურად ის ბალთები მეტყველებს, სადაც საერთოდ აღარ გვხვდება არანაირი ნიშანი ფიგურათა ზედაპირებზე (იხ. ტაბ. II. 2, 3, 4). ამ შემთხვევაში უკვე თავად ფიგურის ფორმა მეტყველებს სიმბოლურადაც – პლასტიკა პირველ ადგილას ინაცვლებს. ის სდევნის ამ მცირე დეკორატიულ ელემენტსაც და წამყვან პოზიციას იკავებს, როგორც ფორმათქმნადობის, ისე სემანტიკური თვალსაზრისით – გამოსახულების ძირითადი სქემა – S-ებრი სპირალი – მზის ნიშანი. ამგვარი გამოსახულებები, როგორც წესი პლასტიკურად ძალზე მოქნილი, მძლავრი, შეკრული და პროპორციულია. მხატვრულად ისინი გამართული, დახვეწილი ფორმებით გამოირჩევა.

კომპოზიციური სტრუქტურის თვალსაზრისით, ბალთების ის ნიმუშები გამოირჩევა, სადაც ოთხი კოპით შემოკავებულ სწორკუთხა (კვადრატულ) არეში მოქცეული წრიული დეტალები განლაგებით ტოლფერდა სამკუთხედს ქმნის (წვერი და ქვედა კუთხეები). როგორც სემანტიკურ ნაწილში გვქონდა აღნიშნული – რიცხვითი მნიშვნელობით ოთხში სამია ჩართული, რაც ჯამში შვიდს გვაძლევს. ის სემანტიკურად ასევე ბინარული ოპოზიციის პირდაპირი ასახვაა. შინაარსი სამყაროული, კოსმიური ასახულია, უფრო დაშიფრულია ამ ორიგინალური ხერხით გადმოცემული ფორმისმიერი ელემენტებით.

დასკვნა

ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ხელოვნების ინოვაციური მხატვრული მოვლენა - ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, ქართული ლითონმქანდაკელობის მნიშვნელოვანი ქმილებებია რომლებიც გვიანანტიკურ ხანაში ინდივიდუალურ მხატვრულ ჯგუფს ქმნის და ამ ეპოქის მხატვრული ძეგლებისგან არსებითად განსხვავდება. ისინი ჩნდებიან და არსებობენ მხოლოდ სამი საუკუნის განმავლობაში (ახ.წ. I-III სს), აყალიბებენ მკაფიოდ გამოკვეთილ მხატვრულ სტილსა და ნაკადს. მათი არსებობა დასრულდა ახალი წელთაღრიცხვის IV საუკუნის დასაწყისისთვის. ბალთების რაოდენობა რამდენიმე ასეულს ითვლის. ისინი საქართველოს ტერიტორიაზე თითქმის ყველგანაა აღმოჩენილი კახეთისა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის გარდა, ძირითადად კი ისეთ კუთხეებში, სადაც ოდითგანვე ლითონის დამუშავების მძლავრი ცენტრები იყო - რიონის ზემო წელი (რაჭა, ლეჩხუმი), ყვირილას ზემო წელი (საჩხერე, ჭიათურა), შიდა ქართლის მთიანი ნაწილი (თლია, ცხინვალი და ა.შ.) და თრიალეთი. ბალთები სპორადულად გვხვდება მცხეთის მიდამოებში - სამთავროს ველზე, თბილისის მახლობლად - თრელიგორებზე, წყნეთის მიდამოებში და ა.შ. ისინი მოპოვებულია, როგორც სამარხული ინვენტარიდან, ისე შემთხვევითი აღმოჩენების წყალობით (მაგ., ხვნის დროს). ბალთები ყველაზე უხვი რაოდენობით რაჭაშია აღმოჩენილი რაც იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ ამ ნივთების წარმოების ძირითად კერად მთიანი კოლხეთი, კერძოდ, რაჭისა და ყვირილას ზემო წელის არეალი ვიგულისხმობთ. სწორედ ამიტომაც ნაშრომში დასახული ამოცანისთვის შერჩეულ იქნა ერთ ლოკალურ პუნქტში მოპოვებული ერთეულები - რაჭაში, სოფ. ღების მიდამოებში - ბრილისა და შოშეთის ნეკროპოლებსა და ასევე სოფ. კვაშხეთში აღმოჩენილი ბალთები. ეს შემადგენლობა იმაზე მიუთითებს, რომ აქ ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, თითქმის ყველა იკონოგრაფიული ტიპის ნიმუშია თავმოყრილი. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით, ბალთებზე გამოიყო იკონოგრაფიული და სტილური კატეგორიები, რომლებიც ხუთ იკონოგრაფიულ ჯგუფსა და რვა სტილურ ქვეჯგუფს მოიცავს (იხ. გვ. 112). მათზე ასახული მხატვრულ კრიტერიუმთა ტრანსფორმაციის ასპექტები მხატვრულ-სტილური ანალიზის შედეგად გამოვლინდა:

ყველა იკონოგრაფიული და სტილური ჯგუფის ბალთებისთვის ნიშანდობლივია კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურათა მკაფიოდ გამოხატული პოზა და კონფიგურაცია, რომელიც კომპოზიციის სტრუქტურასა და თავისებურებებს განსაზღვრავს. ფიგურებისთვის საგანგებოდ შერჩეულია ერთი მთავარი სქემა - S-ებრი სპირალი, რომლის მხატვრული ვარირებაც ხდება სხვადასხვა იკონოგრაფიული ტიპის ნიმუშებზე.

ბალთების ძირითადი მხატვრული კონცეფცია ერთიანია. გამოსახულებათა და ორნამენტთა რეპერტუარი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. მხატვრული ინტერესი ზოომორფულ სახეთა სტილიზებული გადმოცემაში მდგომარეობს. ფორმათა სტილიზაცია და განზოგადება ფიგურათა ძირითადი დამახასიათებელი თვისებებია. ფორმები სადა და გლუვ მოცულობამდეა დაყვანილი და ზოგჯერ აბსტრაგირებულიცაა. წარმმართველი ფორმის მოცულობა და სილუეტია. მოცულობითი ფორმები სიბრტყესთან, ანუ ფონთანაა დაკავშირებული. სხეულთა ერთიანი განზოგადებული ნაწილები იმაზე მიუთითებს, რომ პლასტიკურ-მოცულობით ფიგურებში განსაკუთრებულ მხატვრულ დატვირთვას სილუეტი იძენს. სილუეტი გვევლინება კომპოზიციათა მაორგანიზებელ ელემენტად და ფორმის ხასიათის განმსაზღვრელად. მასშივე მჟღავნდება ფიგურათა იდენტიფიკაცია, განსაკუთრებით, კი დამატებით ელემენტებთან. პლასტიკურ გამოსახულებათა წარმმართველი მხატვრული თავისებურება ორი ძირითადი საწყისის - მოცულობისა და სილუეტის სინთეზში მჟღავნდება. კომპოზიციები სპირალური ფორმებით შექმნილი ტალღოვანი რიტმითაა გაჯერებული, სადაც დენად, შებერილ, რბილად მოდელირებულ ფორმებს გრაფიკული აქცენტებიც ამდიდრებს დეკორატიულად. ფიგურათა სკულპტურულობა სწორედ ამგვარი მოცულობითი და სილუეტური პლასტიკით მიიღწევა. ეს ფაქტობრივად, რელიეფია, რომლის სკულპტურული ფორმები „წარმოსახვითი“ სიბრტყისადმია დამორჩილებული. რელიეფი აქცენტირებულია აქა-იქ ჩართული, საერთო „ფონიდან“ გამოსული მრგვალი ქანდაკების ფრაგმენტებით. მაგ., დამატებით ცხოველებში ხარის თავებით, რქებით და ა.შ. ფიგურათა დანარჩენი ნაწილი არ არღვევს ფონის საზღვრებს. სიბრტყედ კი, ანუ ფონად, უდაოდ ის ქსოვილი ან ტყავის ფაქტურა მოიაზრება, რომელზეც ბალთა იყო დამაგრებული.

ბალთების მხატვრულ სახეს მნიშვნელოვანწილად ლითონის პოლიქრომიული ეფექტის გამოყენებაც განსაზღვრავს, რაც ფონისა და ბრინჯაოს ოქროსფერი ბზინვარების სინთეზით იქმნება: ბრინჯაოს მიმქრალ ოქროსფერ ბზინვარებასთან მიმართებაში წარმოქმნილი ფერადოვანი ფონი დაჭვირულ არეებს სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ანიჭებს – ფონის შეფერილობით ამოვსებულნი, ისინი უკვე ჰაეროვან, ცარიელ სეგმენტებად აღარ მოიაზრება, არამედ, აქ წარმოქმნილი შუქ-ჩრდილის ცხოველხატული თამაში, რელიეფური ოქროსფერი ზედაპირების ბზინვარება და ლიცლიცი სრულიად სხვაგვარ მხატვრულ ეფექტსა და გააზრებას იძენს. შედეგად, ჭვირული არეები რელიეფურ კომპოზიციებში ორგანულად აღმოჩნდება ჩართული და რელიეფურ გამოსახულებებთან ერთად, უკეთ იკითხება. ისინი ხან სხვადასხვა გეომეტრიულ მოხაზულობას იძენს და ამ მხრივ ბალთებზე მოცემულ პლასტიკურ თუ ორნამენტულ სახეებს ფორმალურად ეპასუხება, ხანაც სრულიად ამორფულია. ორივე შემთხვევაში მათ დეკორატიული დატვირთვა აქვს. თითქოსდა ქაოტურად გაბნეული ჭვირული არეების ფონზე მოწესრიგებული, კარგად გააზრებული კომპოზიციური სტრუქტურა ჩნდება. ჭვირულ არეებს, გარდა საკუთრივ ფორმალური დატვირთვისა, ის მხატვრული პრინციპიც უდევს საფუძვლად, რომ მთლიანად კომპოზიციაში მათ რიტმული პაუზები, ფორმათა გარღვევები შემოაქვს და ამით გარკვეულ ოპტიკურ ზემოქმედებას ახდენს მნახველზე. ეს ხერხი „ტაქტილურიდან“ „ოპტიკურ“ აღქმაზე გადასვლას მოასწავებს.

ბალთებზე გამოსახულ ზოომორფულ სახეთა რეპერტუარში პლასტიკის თვალსაზრისით ყველაზე საგულისხმო ზურგისკენ თავმობრუნებული ირემია. მისი ამგვარი აღნაგობა ექსპრესიულობის ფორმალური გამოვლინებაა, რომელიც გან-ზოგადებულ-სტილიზებული ხერხებით შექმნილი მოცულობითი ფორმებისა და ხაზგასმულად პლასტიკური აბრისის ურთიერთმიმართების ასპექტითაა გააზ-რებული.

ზოომორფული გამოსახულების ამ იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისი ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაშია სამიებული (მესოპოტამია, ირანი), თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, ის ამ კულტურათა წიაღში ვერ განვითარდა და შედეგად, სპორადული ხასიათი შეიძინა. როგორც კვლევამ წარმოაჩინა, ზურგისკენ თავმობრუნებული ცხოველის მოტივი, აღმოსავლეთიდან მთიანი კოლხეთის არეალში შემოდის, რაც

ცხადდება გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კოლხური მხატვრული ხელოსნობის ნაწარმოებებზე - გრავირებულ ცულებსა და სხვა დანიშნულების ნივთებზე და სინქრონულ ცენტრალურკავკასიურ გრავირებულ სარტყელთა რეპერტუარში, რომელიც დასავლეთ აზერბაიჯანთან და ჩდილოეთ სომხეთთან ერთად, აღმოსავლეთ საქართველოს არეალს მოიცავს. ცოტა მოგვიანებით ეს იკონოგრაფიული მოტივი სკვითური ხელოვნების „ცხოველსახოვანი სტილის“ სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებზეც ჩნდება მრავალფეროვანი ვარიაციით, თუმცა ისინი სრულიად განსხვავდება კოლხური და ცენტრალურკავკასიურ ნიმუშთა მხატვრული კონცეფციისგან. მათში სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ დამახასიათებელი ნიშნებია წამყვანი, რაც გამოხატულია ზედაპირების დიდ სიბრტყეებად დაყოფით და დაწახნაგებით, სხვადასხვა პლანების მონაცვლეობით, ჩაკეტილი ფიგურებით (უკანმოზრუნებული თავი და ფეხებშეკეცილი პოზა), ზოგიერთ შემთხვევაში უკიდურესი ექსპრესიით, რაც ფიგურების დეფორმაციას იწვევს და მათ საცნაურობას ართულებს. ამგვარი სტილური გააზრება განპირობებულია ხეზე და ძვალზე კვეთის ტექნიკით, რომელიც შემდგომ ლითონის ნივთებზეც გადავიდა. აღსანიშნავია, რომ სკვითურ „ცხოველსახოვან სტილში“ ამ მოტივით შესრულებული არტეფაქტები ძვ.წ. VI ს-ის მეორე ნახევარში ჩნდება და IV საუკუნემდე არსებობს [გაბაშვილი 2010: 37–43].

უკანთავმოზრუნებულ ცხოველთა ერთი მცირე ჯგუფი ჩნდება ჩრდილო კავკასიის სამაროვნებზე მიკვლეულ მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე. ისინი სულ რამდენიმე ეგზემპლარია. ყობანის, ლიზგორისა და ხორ-გონის ნიმუშები (ჩრდ. ოსეთი) ტიპოლოგიურად ერთგვაროვანია და ხასიათდება სიბრტყობრივი ზედაპირისა და აბრისის სინთეზური გააზრებით, ცხოველთა სტილიზაციითა და დეტალების უტრირებით. ისინი სკვითურ-ყობანური შერეული სტილითაა შესრულებული. ეს ნიმუშები ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება და სკვითურის სინქრონულია. როგორც ჩანს, ეს მოტივი არც ჩრდილოკავკასიურ კულტურათა ხელოვნებაში განვითარდა, მიუხედავად იმისა, რომ კოლხურ და სკვითურ კულტურათა სიახლოვე მათთან არსებით როლს თამაშობდა.

ამ იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ გარკვეული მოსაზრებები გამოიკვეთა: ზურგისკენ თავმოზრუნებული ტიპი ძველი აღმოსავლეთიდან შემოდის მთიანი კოლხეთის არეალში, საიდანაც ვრცელდება სინქრონულ ცენტრალურკავკასიურ

გრავირებულ სარტყელთა რეპერტუარში (აქ ისინი ძალზე ცოტა რაოდენობით ფიქსირდება); კოლხური გრავირებული ძეგლების მაღალმხატვრული ღირებულება, ჩამოყალიბებული კონცეფცია და ასევე, ქრონოლოგია მაფიქრებინებს, რომ ზურგისკენ თავმიბრუნებული ცხოველის მოტივს სწორედ მთიანი კოლხეთის მხატვრული რეპერტუარიდან სესხულობენ სკვითები და შემდეგ მას ავითარებენ საკუთარი „ცხოველსახოვანი სტილის“ ფარგლებში; შესაძლებელია დავუშვათ მეორე მოსაზრებაც: აღნიშნული იკონოგრაფიული მოტივი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვრცელდება მთიანი კოლხეთისა და სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ხელოვნებაში ძველი აღმოსავლეთიდან. ამას ის გარემოებაც უნდა ამაგრებდეს, რომ სკვითური ხელოვნება, რომელიც ირანულენოვანი ტომების მიერაა შექმნილი, თავდაპირველად სწორედ დასავლეთ ირანის ე.წ. ზივიეს განძის არტეფაქტებიდან იღებს დასაბამს და შესაბამისად, მისი გენეზისი ირანული მხატვრული კულტურის წრეში მოიაზრება, ამიტომაცაა, რომ სკვითოლოგები და ძველი აღმოსავლეთის მკვლევრები ამ ხელოვნების საწყის ფაზას (ძვ.წ. VII ს.-ის მეორე ნახ.) სკვითურ-მიდიურს უწოდებენ. თუმცა, ზივიეს განძის სინქრონულად სკვითური ხელოვნების საწყისი ფორმები ზივიესგან გეოგრაფიულად საკმაოდ დამორეზულ პუნქტებშიც ვლინდება: კელერმესისა (ადილეა) და მელგუნოვის (უკრაინა) ყორღანებში [Barnett 1956: 114; Amandry 1965: 149-151; Piotrovsky 1973-1974: 17]. ამრიგად, ქრონოლოგია, რომელიც უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, შესაძლოა მთიანი კოლხეთის სასარგებლოდ მეტყველებდეს. გარდა ამისა, ამ იკონოგრაფიულ ტიპთან მიმართებაში ერთმნიშვნელოვნად აღიარებული იყო, რომ ეს მოტივი მხოლოდ სკვითური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი ან, შედეგია გარედან მიღებული გავლენებისა [Виноградов 1972: 169-180; Вольная 2003: 228-239]. ჩატარებულმა კვლევამ გააბათილა ეს მოსაზრება. გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კოლხური გრაფიკული ხელოვნება გვაძლევს სათანადო გასაღებს, არა მხოლოდ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ, მისი ყველასგან განსხვავებული, მაღალმხატვრული შემოქმედებითა და ინდივიდუალური მხატვრული გააზრებით, რაც გულისხმობს განვითარების გარკვეული საფეხურების უკან ჩამოტოვების ტენდენციასაც.

ადრერკინის ხანის შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში საქართველოს ტერიტორიაზე გამოსახულებების ეს ტიპი დიდი ხნის განმავლობაში აღარ გვხვდება.

ამის შემდგომ მას ელინისტური კოლხეთის საოქრომჭედლო ხელოვნებაში - ვანის ოქროს ჭვირულ თავსამკაულზე ვხედავთ. ლითონმქადაკებლობის ჭვირული ნაწარმოებების კვლავ გამოჩენა უკავშირდება გვიანანტიკურ ხანას – ახ.წ. I-III საუკუნეებს, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთების გავრცელების ეპოქას. ბალთებზე სრულიად ახლებურად არის გააზრებული ზოომორფული კომპოზიციის სტრუქტურა. ზურგისკენ თავმოზრუნებული ცხოველის ფიგურა ახალი ინტერპრეტაციით ჩნდება. ამ მხრივ, საქმე გვაქვს ტრადიციული მხატვრული მოტივის ტრანსფორმაციასთან, ვინაიდან ბალთებზე ეს იკონოგრაფიული სახე, როგორც სხვა დანარჩენი მხატვრული ტენდენციები, უკვე გარკვეულ მხატვრულ სისტემაშია მოქცეული და ისეა „გადათამაშებული“, ვარირებული. განსხვავებით კოლხური და ცენტრალურკავკასიური არტეფაქტებისგან, ბალთებზე უკანთავმოზრუნებული ცხოველები ყოველთვის ირმები არიან და ისინი უკვე მკაცრად ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სქემით წარმოდგენილნი გვხვდებიან. ეს მხატვრული მოტივი იმდენად ახლობელი აღმოჩნდა კოლხურ-იბერიული კულტურისათვის, რომ გვიანბრინჯაოსა და ელინისტური ხანიდან საკმაოდ ხანგრძლივი ქრონოლოგიური პაუზის შემდგომ კვლავ ამოტივტივდება. იქმენა ძველ ტრადიციაზე დაყრდნობილი ინოვაციური იკონოგრაფიული თემა, რომელიც შემდგომშიც, ადრეული შუასაუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში განაგრძობს არსებობას. იგი გვხვდება ეკლესიათა სვეტების კაპიტელებზე და ისეთ საკულტო ძეგლებზე, როგორიც არის ცის ქვეშ აღმართული ქვაჯვარები (მაგ., თეთრიწყაროს ეკლესიის კაპიტელი, ნაღვარევის ქვაჯვარას სვეტი, წებელდის კანკელი).

რაც შეეხება დანარჩენ ფიგურათა მხატვრულ თავისებურებებს, ცენტრალურ ცხოველთა ფიგურებში დუალიზმის ნათლად გამოხატული ნიშნები ჩნდება – მკაფიოდ იდენტიფიცირებული ცხოველი მისი ბუნებისთვის უჩვეულო სახეს იძენს, რაც არც სტილიზაციას და არც დეკორატიულ-ორნამენტული ტენდენციისკენ მისწრაფებას არ უნდა გამოხატავდეს. ამ მოვლენას სრულიად სხვა მხატვრული დატვირთვა ენიჭება – ის კონკრეტული ზოომორფული სახის გამორჩეულობის, განსაკუთრებულობის აღმნიშვნელი უნდა იყოს. დუალიზმის ამგვარი გამოხატულება I იკონოგრაფიული ჯგუფის I სტილური ქვეჯგუფის უკან-თავმოზრუნებულ ცხოველებთან არის განსაკუთრებით თვალშისაცემი.

ბალთების მხატვრული ინდივიდუალური თვისებების ნიშანდობლივი წინაპირობად მათი შესრულების ტექნოლოგიური მხარე გვევლინება - ისინი ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით ე.წ. *cire perdue*, რომელიც იძლევა იმპროვიზაციის საშუალებას. ამგვარად, ნათელი ხდება ბალთების მხატვრულ თავისებურებათა ის მხარე, რომელიც ფორმათა ზუსტ განმეორებას გამოირიცხავს. ამ არტეფაქტებზე ტექნოლოგიური თვალსაზრისითაც ჩნდება გარკვეული ტრადიციის გაგრძელება - ლითონის ჩამოსხმის ეს ურთულესი ტექნიკა საქართველოს ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანაში უკვე ინტენსიურად გამოიყენება. სახელდობრ, ამ ტექნიკითაა შესრულებული ე.წ. ლჭაშენ-წითელგორის კულტურული ფენის მცირე პლასტიკის ნიმუშები, რომელშიც წამყვანი მხატვრული ნოვატორული მიდგომა ფულუროსხეულიანი, დაჭვირულ ფიგურების შექმნაში მდგომარეობს. ამდენად, საქართველოს ტერიტორიაზე უკვე აპრობირებული ტექნოლოგიური მხარე ქრონოლოგიურად საკმაოდ დაშორებულ გვიანანტიკური ხანის ნიმუშებზე კვლავ აქტიურად იჩენს თავს. ამგვარად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე შემუშავებულ მხატვრულ ნორმებში, ლითონის პლასტიკის ძალზე სპეციფიკურ, უნიკალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რომელიც არც ერთი ეპოქის ხელოვნებაში ასეთი თავისთავადი, თვითმყოფადი მხატვრული სახით არ გამოვლენილა, სადაც პლასტიკური და გრაფიკული ამოცანები ერთდორულად ყალიბდება და ვითარდება ისე, რომ ერთი მტკიცედ ჩამოყალიბებული დამოუკიდებელი მხატვრული სახე იქმნება. სწორედ ამგვარმა „უცნაურმა“ თავისებურებამ დააგროვა მრავალი შეკითხვა, რომელთაგან უმთავრესი ამ არტეფაქტების გენეზისია და რომელიც კვლავ გადაუჭრელი რჩებოდა. ნაშრომში შესრულებული მხატვრული კვლევით ამ მხრივაც გამოიკვეთა საგულისხმო ასპექტები, სწორედ ის, თუ რისი მხატვრული ტრანსფორმაციაც მოხდა ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მხატვრულ გადაწყვეტაში. ამ მიზნით განხილულ იქნა სამი კულტურული წრის - ჩრდილო-დასავლეთ ირანის (ლურისტანი, ჰასანლუ), სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილისა“ და „კოლხურ-იბერიული“ მხატვრული ტრადიციები. „კოლხურ-იბერიული“ ბალთების „კანონიზირებული“ კომპოზიციები ახალ, გამორჩეულ იკონოგრაფიულ სქემას ქმნის, რომელიც ნივთების ინდივიდუალურ ხასიათს განსაზღვრავს. სტილიზაცია, რომელიც სამივე კულტურული წრისთვისაა დამახასიათებელი, სამივეგან განსხვავებული ხერხითაა

მიღწეული: „ქართულ“ ბალთებზე სტილიზაციისთვის მთავარი ელემენტი - S-ებრი ფორმაა არჩეული, რომლის სხვადასხვაგვარი ვარირება ხდება ისე, რომ აბრისის ფორმისმიერი განცდა არასოდეს იკარგება ცხოველთა სხეულებსა თუ ორნამენტებზე. ადრეულ კოლხურ და ახალი ხანის იბერიულ ლითონმქანდაკებლობაზე თავშეკავებული დინამიზმი და ექსპრესია გამოდის წინ. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება სკვითურ არტეფაქტებთან შედარებისას, სადაც ექსპრესია და დინამიზმი ხშირად სტილიზაციას იმგვარად ეთანადება, რომ ფიგურები სცილდება რეალობის საზღვრებს და მათი იდენტიფიკაცია არსებითად რთული ხდება (ზოგჯერ შეუძლებელიც). ბალთებზე პირიქით, სტილიზაცია არასოდეს არღვევს ნატურალური ფორმების აღქმას. ასევე აღსანიშნავია, ცხოველთა მკერდსა და თეძოზე დატანილი კონცენტრული წრეები, რადგან ისინი, როგორც ხაზოვანი ელემენტები (სკვითურში ხშირად სხეულის ეს ნაწილები ინკრუსტაციით არის მონიშნული) ცხოველის სხეულის ამა თუ იმ ნაწილს უსვამს ხაზს. ცხოველის სხეულის ამგვარი აღნიშვნა ახლოაღმოსავლური - ასურულ-ბაბილონური - ხელოვნებიდან მომდინარეობს [Артамонов 1973: 233]. ეს დეტალიც ერთ დამადასტურებელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ ამ კულტურულ წრესთან ახლო კონტაქტისა, საიდანაც სხეულის ფორმების ამგვარი აღნიშვნა იღებს სათავეს. გარდა ამისა, ნივთების მოჩარჩოება განსაზღვრავს მათ თავისებურებას.

გარდა ამისა, მხატვრული ანალიზის შედეგად ასეთი სურათი იხატება - ახ.წ. პირველი საუკუნეების „კოლხურ-იბერიული“ ჭვირული ბალთები შეიცავს ადრეულ, გვიანბრინჯაო-ადრერკინისა და ელინისტური ხანის ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს (გრავირებული არტეფაქტები კოლხური კულტურიდან, ელინისტური კოლხეთის ოქრომჭედლობის ნიმუში) და ასევე რკინის ხანის ახლოაღმოსავლური ხელოვნების, კერძოდ, ლურისტანისა და ჰასანლუს (ჩრდილო-დასავლეთ ირანი) არტეფაქტებისთვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებს. ამ კულტურაში ჩვენთვის საგულისხმო არეტაფქტების მხატვრული სტილის ანალიზმა გვიჩვენა უფრო მეტი სიახლოვე „ქართული“ ბალთების მხატვრულ ტენდენციებთან, რამაც სარწმუნო გახადა ამ კულტურულ სივრცესთან კოლხეთის მჭიდრო კულტურული კავშირების რეალური შესაძებლობა, რაც ინტერდისციპლინურ კვლევას მოითხოვს. საყოველთაოდ ცნობილ „ლურისტანის ბრინჯაოში“ შემუშავებული მხატვრული სტილის ნიშნები, ორნამენტული მოტივების სიახლოვე (ზოგ შემთხვევაში ზუსტი

მსგავსებაც), ნივთების დამზადების ტექნოლოგიური მხარე, ასევე, თითქმის ერთიანი მიდგომით შესრულებული ფორმათა მოდელირება, რაც უმნიშველოვანესი ფაქტორია მხატვრული არტეფაქტების კვლევისას. ამ მხრივ, ლურისტანულ მხატვრულ არტეფაქტებთან დაკავშირებით საგულისხმო მოსაზრებები და შეკითხვები გამოიკვეთა: რატომ ჩნდება ქრონოლოგიურად ასე ხანგრძლივი დაშორების შემდეგ, ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების „კოლხური-იბერიული“ კულტურის სივრცეში ჩრდილო-დასავლეთი ირანის - ლურისტანისა და ჰასანლუს არტეფაქტებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ტენდენციები და ზუსტი მსგავსებანიც კი ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე, რა არის მიზეზი იმისა, რომ გვიანანტიკური ხანის წარმართველი მხატვრული ნაკადი, რომელიც მთელ მაშინდელ იბერიის სამეფოს მოიცავს, ვერ ხდება გავლენის ფაქტორი ბრინჯაოს არტეფაქტებზე, არამედ, რიგ შემთხვევებში, მართალია სუსტი რეპლიკებით, მაგრამ ხდება პირიქით. ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში საქართველოს ტერიტორიაზე, იბერიის სამეფოს კულტურულ ცხოვრებაში, არაერთგვაროვანი სურათი იხატება. ამ დროს, ახ.წ. I-III საუკუნეებში, როდესაც იბერიის ძლიერება პიკს აღწევს და კულტურაში უხვად იჭრება ბერძნულ-რომაული და სასანური გავლენები, როგორ „ახერხებს“ ბალთები ადგილობრივ ტრადიციების გაგრძელებას? იქნებ იმიტომ, რომ მათი დამზადების ძირითადი ცენტრი არის მთის რაჭა – იბერიის სამეფოს შორეული პროვინცია – მთა! მთაში ყოველთვის უკეთ და ცოცხლად არის შემონახული ტრადიციები. ეს ის გარემოა, სადაც ნოყიერი ნიადაგია შექმნილი არქაული ფორმების შესანარჩუნებლად. ხომ არ არის შესაძლებელი, რომ საქმე გარკვეულ მიგრაციულ დინებებთან გვქონდეს, რომელიც კოლხეთის მთიანეთში ოდითგან, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანიდან იწყებს მოძრაობას (შესაძლოა პირიქითაც, კოლხეთიდან ჩრდილო-დასავლეთ ირანისკენ), რამაც ღრმა კვალი დატოვა ამ რეგიონის მხატვრულ კულტურაზე. ეს სავარაუდო მოსაზრება გარკვეულ გასაღებს უნდა გვაძლევდეს საკმაოდ რთული და ბუნდოვანი სურათის გასარკვევად.

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სახელოვნებათმცოდნეო კვლევამ ცხადყო, რომ ლითონმქანდაკებლობის ქმნილებათა ეს ჯგუფი არ წარმოადგენს ტრადიციულ „არქაულ“ ფორმას, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, არამედ, ამ ნაწარმოებებზე მოხდა არქაულ ფორმათა და მხატვრულ ტრადიციათა კომპლექსური ტრანსფორმაცია.

მხატვრულ-სტილური შედარებითი ანალიზი ჰასანლუ/ლურისტანისა და სკვითური ხელოვნების ნაწარმოებებთან ცხადყოფს ბალთების ინდივიდუალურ ხასიათს, რომლის ძირებიც შესაძლოა ელინისტური კოლხეთის მხატვრული მელითონეობის წიაღშიც ვეძიოთ. ბრინჯაოს ბალთების კომპოზიციებში ადრეული ხანის ლითონმქანდაკელობაში გავრცელებული ზოომორფული ფორმების ტრანსფორმაცია და მხატვრული ფორმების ავტოქთონურობა ვლინდება. ბალთებზე წარმოდგენილი კომპოზიციები და გამოსახულებები მკაფიო იკონოგრაფიულ სისტემას ქმნის, რომელიც თავის მხრივ, გამორჩეულ, დამახასიათებელ მხატვრულ სტილს აყალიბებს. ამრიგად, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების კოლხურ-იბერიულ კულტურულ ცხოვრებაში ორიგინალურ მხატვრულ ინოვაციად გვევლინება. ამავე დროს, ჭვირულ ბალთებში გამოვლენილი ახლოაღმოსავლური მოტივებისა და დეტალების ნაირგვარობა, მათ კულტურულ კავშირებზე უნდა მიუთითებდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ჰასანლუ/ლურისტანული და კოლხურ-იბერიული არტეფაქტები დროის სხვადასხვა მონაკვეთშია შექმნილი, თვალსაჩინო ხდება მათი ერთიან მხატვრულ ნაკადში ჩართულობა. კოლხეთი და იბერია, როგორც აღმოსავლური სამყაროს განუყოფელი ნაწილი, ინტეგრირებულია იმდროინდელი მსოფლიოს წამყვან ხელოვნების ცენტრებთან, რამაც გარკვეული კვალი დატოვა ქვეყნის მატერიალური კულტურის ცხოვრებაზე.

ბიბლიოგრაფია

- აბაკელია 1997:** ნ. აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბილისი, 1997.
- აბესაძე... 1958:** ც. აბესაძე, რ. ბახტაძე, თ. დვალი, ო. ჯაფარიძე, სპილენძ-ბრინჯაოს მეტალურგიის ისტორიისათვის საქართველოში, „ცოდნა“, თბილისი, 1958.
- აფაქიძე 1958:** ა. აფაქიძე, არმაზციხის ლოკალიზაციის საკითხისათვის, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, ტ. IV, ნაკვ. 1, 1958.
- ბარდაველიძე 1953:** ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953.
- ბერიაშვილი 1988:** მ. ბერიაშვილი, მთა, როგორც მითოსური წესრიგის დამყარების ფენომენი და აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ხანის გორის ტიპის შესაბამისი ძეგლები. გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბილისი, 1988.
- ბრაგვაძე 1997:** ზ. ბრაგვაძე, ჩხარის სამაროვანი, თბილისი, საქ. სახ. ხელოვნების მუზეუმი, „ტრიადა“, 1997.
- გაბაშვილი 2006:** მ. გაბაშვილი, ბრინჯაოს ორი ბალთის წარმომავლობის განსაზღვრისათვის, საქართველოს სიძველენი, № 9, გ. *ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი*, თბილისი, 2006, გვ. 20-29.
- გაბაშვილი 2010:** მ. გაბაშვილი, ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №14, გ. *ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი*, თბილისი, 2010, გვ. 35-53.
- გაგოშიძე 1964:** ი. გაგოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბილისი, „მეცნიერება“, 1964.
- გობეჯიშვილი 1939:** გ. გობეჯიშვილი, ანგარიში სოფ. ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისა, ენიშკის მოამბე, IV3, თბილისი, 1939, გვ. 345-361.
- გობეჯიშვილი 1942:** გ. გობეჯიშვილი, ბრინჯაოს ქართული ჭვირული უძველესი ბალთები (საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაბეჭდი), ნაწილი I, თბილისი, 1942.
- გობეჯიშვილი 1952 a:** გ. გობეჯიშვილი, არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბილისი, 1952.

გობეჯიშვილი 1952 ბ: გ. გობეჯიშვილი, ძველი ქართული სამთამადნო და მეტალურგიული წარმოების ნაშთები სოფ. ღებთან, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. XIII, №3, თბილისი, 1952, გვ. 183-190.

გობეჯიშვილი 1960: გ. გობეჯიშვილი, სპილენძის მადნის მოპოვება-დამუშავების ძველი ნაშთები ს.ღებთან. ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესიის მასალები. თბილისი, 1960.

გომელაური 2005 ა: ნ. გომელაური, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს მცირე პლასტიკა (საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაბეჭდი), თბილისი, 2005.

გომელაური ბ. 2005: გომელაური, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს მცირე პლასტიკა, ავტორეფერატი, თბილისი, 2005.

გომელაური 2005 ც: ნ. გომელაური, ლჭაშენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის სემანტიკის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №7-8, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 2005, გვ. 21-30.

თორთლაძე 2003: ზ. თორთლაძე, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკური ანალიზისათვის, ენა და კულტურა, №4, პროგრამა „ლოგოსი“, თბილისი, 2003, გვ. 46-68.

თუმანიშვილი...2012: დ. თუმანიშვილი, დ. ხოშტარია, ნ. ნაცვლიშვილი, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, გ. *ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი*, თბილისი, 2012.

ინანიშვილი...2010: გ. ინანიშვილი, ბ. მაისურაძე, გ. გობეჯიშვილი, საქართველოს უძველესი სამთამადნო და მეტალურგიული წარმოება (ძვ.წ. III-I ათასწლეულები), თბილისი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, 2010.

კიკვიძე 1976: მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, „მეცნიერება“, თბილისი, 1976.

კიკნაძე 1976: ზ. კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბილისი, „მეცნიერება“, 1976.

კლდიაშვილი 2005: ა. კლდიაშვილი, წეროს გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ მტკვარ-არაქსის კულტურაში (ქვაცხელების დიადემის მაგალითზე), საქართველოს სიძველენი, №7-8, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 2005, გვ. 11-20.

ლომთათიძე 1955: გ. ლომთათიძე, საქართველოს მოსახლეობის სოციალური და კულტურული დახასიათებისათვის ახალი წელთაღრიცხვის I-III საუკუნეებში, ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, 1, თბილისი, 1955, გვ. 349-374.

ლომთათიძე 1957: გ. ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი (ახალი წელთაღრიცხვის II საუკუნისა), საქართველოს მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1957.

ლომთათიძე 1964: გ. ლომთათიძე, „ურბნისის ნაქალაქარის არქეოლოგიური კვლევის დასაწყისი (ექსპედიციის ნამუშევარი 1953-1956 წლებში)“, მაცნე, № 2, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი, 1964, გვ. 87-109.

ლომია 1930: გ. ლომია, ხის კულტისათვის საქართველოში, სსმმ, 111, 1930.

ლორთქიფანიძე 1961: მ. ლორთქიფანიძე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები, III, №8, თბილისი, 1961.

ლორთქიფანიძე 1972: ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი (გათხრები, ისტორია, პრობლემები), სერიიდან: ვანი I, არქეოლოგიური გათხრები 1947-1969, „მეცნიერება“, თბილისი, 1972, გვ. 7-42.

მაკალათია 1987: ს. მაკალათია, მთის რაჭა, „ნაკადული“, თბილისი, 1987.

მაჩაბელი 1983: კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, „ხელოვნება“, თბილისი, 1983.

მცხეთა I, 1955: ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, მცხეთა I, არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები (არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937-1946 წწ. განათხარის მიხედვით), თბილისი, 1955.

ნემსაძე 1972: გ. ნემსაძე, ბრინჯაოსნივთებიანი სამარხი ძამას ხეობიდან, სსმმ, XXIX-B, თბილისი, 1972, გვ. 23-33.

კაჭარავა.... ოქრომრავალი კოლხეთი 2005: საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, კატალოგი, თბილისი, 2005.

რობაქიძე 1941: ა. რობაქიძე, კოლექტიური ნადირობის გადმონაშთები რაჭაში, თბილისი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ისტორიის ინსტიტუტი, 1941.

საქართველოს არქეოლოგია 1959: საქართველოს არქეოლოგია, თბილისი, 1959.

საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970: (საქართველო უძველესი დროიდან ახალი წელთაღრიცხვის IV საუკუნემდე), ტ. I, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970.

სონდულაშვილი 2006: ხ. სონდულაშვილი, ჯიეთის სამაროვანი, არქეოლოგიური ჟურნალი, IV, შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, თბილისი, 2006, გვ. 74-84.

სურგულაძე 1986: ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, „მეცნიერება“, თბილისი, 1986.

ფანცხავა 1972: ლ. ფანცხავა, კოლხური ცული ირმის გამოსახულებით. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XXIX-B, თბილისი, 1972, გვ. 51-61.

ფანცხავა 1988: ლ. ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბილისი, „მეცნიერება“, 1988.

ფანცხავა 2002: ლ. ფანცხავა, არქეოლოგიური გათხრები სოფელ ღებთან (1936 წელს „შოშეთის“ სამაროვანზე გათხრილი სამი სამარხი), ხელნაწერი, 2002.

ფანცხავა... 2010: ლ. ფანცხავა, ბ. მაისურაძე, გ. გობეჯიშვილი, ბრილის სამაროვანზე 1939 წელს გათხრილი № 12 სამარხის დათარიღებისათვის, მიებანი, № 8, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, თბილისი, 2001, გვ. 39-48.

ფიცხელაური 1967: კ. ფიცხელაური, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ 1966 წ. ჩატარებული საველე მუშაობის შედეგები. XVI სამეცნიერო სესია მიძღვნილი 1966 წლის საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგებისადმი, მოკლე ანგარიშები, თბილისი, 1967.

ქართლის ცხოვრება 1955: ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1955.

ქორიძე 1961: დ. ქორიძე, მატერიალური კულტურის უძველესი ძეგლები (საჩხერის რაიონი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1961.

ღამბაშიძე... 2010: ირ. ღამბაშიძე, გ. მინდიაშვილი, გ. გოგოჭური, კ. კახიანი, ი. ჯაფარიძე, უძველესი მეტალურგია და სამთო საქმე საქართველოში, ძვ.წ. VI-III ათასწლეულები, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, გამომცემლობა „მწიგნობარი“, თბილისი, 2010.

ყაუხჩიშვილი 1941: ს. ყაუხჩიშვილი, არმაზში აღმოჩენილი ბერძნული წარწერები, სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, № 1-2, 1941, გვ. 169-176.

ყაუხჩიშვილი 1957: თ. ყაუხჩიშვილი, სტრაბონის გეოგრაფია (ცნობები საქართველოს შესახებ), საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი, 1957.

ყიფიანი 1999: გ. ყიფიანი, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, წინაქრისტიანული ხანის ქართული ხელოვნება, I სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა შინაარსები, თბილისი, 1999, გვ. 13-16.

ყიფიანი 2000: გ. ყიფიანი, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთათა ატრიბუციის საკითხები, კავკასიის მაცნე, № 1, 2000, გვ. 80-91.

ჩიტაია 1941: გ. ჩიტაია, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში, ენიშის მოამბე, X, 1941, გვ. 303-322.

ჩუბინაშვილი 2007: გ. ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური – არმაზის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი ნივთების მხატვრული დახასიათების ცდა, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 2007.

ჭეიშვილი 2002: ა. ჭეიშვილი, პლასტიკური აზროვნების საკითხისათვის გვიანანტიკურ ხანაში (ბრინჯაოს ჭვირული აბზინდები), ნაშრომი მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 2002.

ხახუტაიშვილი 1964: დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე I (1957-1963 წწ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები), თბილისი, „მეცნიერება“, 1964.

ხიდაშელი 1970: მ. ხიდაშელი, ზოგიერთი საკულტო-რელიგიური პარალელი კავკასიასა და ლურისტანს შორის, ძველი ისტორიის საკითხები, კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული, III, თბილისი, „მეცნიერება“, 1970, გვ. 85-113.

ხიდაშელი 1972: მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, „მეცნიერება“, 1972.

ხიდაშელი 1982: მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრე რკინის ხანაში (IX-VII სს), ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები, თბილისი, „მეცნიერება“, 1982.

ხიდაშელი 2005: მ. ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, საქ. მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბილისი, 2005.

ჯავახიშვილი...1962: ალ. ჯავახიშვილი, ლ. ღლონტი, ქვაცხელების (ტვლეპია ქოხის) ნამოსახლარზე 1954-1961 წწ. ჩატარებული გათხრები, ურბნისი I, ნაკვეთი პირველი, თბილისი, 1962.

ჯავახიშვილი 1987: ქ. ჯავახიშვილი, გვიანანტიკური ხანის სამარხი ს. ზახორიდან, სსმმ, XXIX-B, თბილისი, 1987, გვ. 73-79.

ჯაფარიძე 1991: ო. ჯაფარიძე, საქართველოს არქეოლოგია (ქვისა და ბრინჯაოს ხანა), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1991.

Алексеева 1949: Е. П. Алексеева, „Поздне-Кобанская культура Центрального Кавказа“, Ученые записки, Серия исторических наук, выпуск 13, № 85, Археология,

Издательство Ленинградского Государственного Университета им. А. А. Жданова, Ленинград, 1949, 83. 191-243.

Амиранашвили 1963: Ш. Амиранашвили, История Грузинского Искусства, „Издательство Искусство“, Москва, 1963.

Артамонов 1961: М. И. Артамонов, К вопросу о происхождении скифского искусства, В сб., „Omaqin Lui George Orescu“, Bucuresti, 1961.

Артамонов 1965: М. И. Артамонов, Сокровища скифских курганов, Прага, 1965.

Артамонов 1966: М. И. Артамонов, Сокровища скифских курганов, Л., 1966.

Артамонов 1968: М. И. Артамонов, Происхождение скифского искусства, СА, #4, „Наука“, 1968, 83. 27-45.

Артамонов 1971: М. И. Артамонов, Скифо-Сибирское искусство зверинного стиля (Основные этапы и направления). Проблемы скифской археологии, МИА, № 177, 83. 24-35.

Артамонов 1973: М. И. Артамонов, Сокровища саков, Москва, „Искусство“, 1973.

Афанасьева ... 1976: В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померанцева, Искусство древнего Востока, 1976: Малая История Искусств, Москва, «Искусство», 1976.

Бардавелидзе 1957: В. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, АН ГССР, Тбилиси, 1957.

Барт 1989: Р. Барт, Воображение знака. Избранные работы, Семиотика, Поэтика, „Прогресс“, Москва, 1989.

Бернштам 1940: Золотая диадема из шаманского погребения на р. Каргалинке, КСИИМК, вып. 5, 1940, 83. 23-31.

Бернштам 1956: А. Н. Бернштам, Саки Памира, ВДИ, № 1, 1956, 83. 121-133.

Виноградов 1972: В. Б. Виноградов, Центральный и Северо-Восточный Кавказ в скифское время (VII-IV века до н. э.), Чечено-Ингушское книжное издательство, Грозный, 1972.

Вольная 2003: Г. Н. Вольная, К вопросу о типологии бронзовых ажурных прямоугольных пряжек, Кавказ: история, культура, традиции, языки. По материалам Международной научной конференции, посвященной 75-летию Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. И. Гулия, АНА 28-31 Мая, Сухум, 2003, 83. 228-239.

- Гаглов** 1980: Р. Х. Гаглов, Об одном женском погребальном комплексе из монастырского могильника, Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института АН ГССР, выпуск XXV, 1980, № 22-31.
- Гаглов** 1981: Р. Гаглов, Археологические изыскания на монастырском могильнике, Новые Археологические Исследования в 1977 году, Тбилиси, «Мецниереба», 1981, № 26, № 226-238.
- Гос. Эрмитаж** 1953: Путеводитель по выставке – Культура и искусство Вавилонии, Ассирии и Соседних стран, 1953.
- Дмитриева** 1968: Н. А. Дмитриева, Краткая история искусств, очерки выпуск I, от древнейших времен по XVI в., «Искусство», Москва, 1968.
- Доманский** 1984: Я. В. Доманский, Древняя художественная бронза Кавказа (в собрании Государственного Эрмитажа), «Искусство», Москва, 1984.
- Древнее искусство** 1974: Древнее искусство, СГЭ, Ленинград, 1974.
- Ивановская** 1928 а: Т. Ивановская, Кавказские бронзовые «поясные» пряжки. Мистецтвознаство, Харьков, 1928, № 11-27.
- Ивановская** 1928 б: Т. Ивановская, Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя, Сборник в честь В. П. Бузескула, Харьков, 1928, № 417-423.
- Иващенко** 1941: М. И. Иващенко, Материалы к изучению культуры колхов, № 30 (Материалы по истории Грузии и Кавказа), вып. II, 1941, № 1-66.
- Иессен** 1935: А. А. Иессен, К вопросу о древнейшей металлургии меди на кавказе, ИГАИМК, вып. 120, Москва-Ленинград, 1935, № 7-237.
- Иессен** 1939: А. А. Иессен, Древнейшая металлургия Кавказа и ее роль в Передней Азии. Доклады III международного конгресса по иранскому искусству и археологии, Москва-Ленинград, № 96; МИА, 23, 1939, № 91-102.
- Иессен** 1941: А. А. Иессен, Археологические памятники Кабардино-Балкарии, МИА, 3, 1941, № 7-50.
- Иессен** 1947: А. А. Иессен, Прикубанский очаг металлообработки во второй половине II и начале I тысячелетие до н.э., КСИИМК, вып. XVIII, 1947, № 18-21.
- Иессен** 1951: Прикубанский очаг, МИА, 23, 1951, № 75-124.
- Иессен** 1952: А. А. Иессен, Итоги и перспективы археологического изучения Северного Кавказа. Тезисы докладов на пленарных заседаниях конференции по археологии Кавказа, Москва, 1952.

- Ильинская 1965:** В. А. Ильинская, Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля, СА, #1, 1965, 83. 86-107.
- Капанадзе 1949:** Д. Капанадзе, О Древнейших золотых монетах Грузии, ВДИ, 1949, № 3. 83. 156-169.
- Кассирер 1998:** Э. Кассирер, Избранное, Опыт о человеке, "Гардарика", Москва, 1998.
- Киселев 1951:** С. В. Киселев, Древняя история Южной Сибири, АН СССР, Москва, 1951.
- Кобаля 1903:** И. Кобаля, Из мифической Колхиды, СМОМПК, XXXII, III отд., 1903, 83. 89-124.
- Козенкова... 1995:** В. И. Козенкова, А.П. Мошинский, Кобанская культура Кавказа; Генетические корни и условия формирования (третья четверть II тыс. до н.э.), Историко-археологический альманах, 1, Армавир-Москва (Армавирский краеведческий музей), 1995, 83. 48-52.
- Козенкова 1996:** В. И. Козенкова, Культурно-исторические процессы на Северном Кавказе эпоху поздней бронзы и в раннем железном веке, Российская академия наук, Институт Археологии, Москва, 1996.
- Крупнов 1951:** Е. И. Крупнов, Материалы по археологии Северной Осетии докобанского периода (Опыт периодизации памятников эпохи энеолита и бронзы), МИА, 23, М-Л, 1951, 83. 17-74.
- Крупнов 1957:** Е. И. Крупнов, Древняя история и культура Кабарды, Издательство академии наук СССР (Институт истории материальной культуры и Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт при совете министров Кабардино-Балкарской АССР), Москва, 1957.
- Крупнов 1960:** Е. И. Крупнов, Древняя История Северного Кавказа, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1960.
- Куфтин 1941:** Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, «Мецниереба», 1941.
- Куфтин 1944:** Б. А. Куфтин, К вопросу о древнейших корнях грузинской культуры на Кавказе по данным археологии, ВГМГ, XII-В, Тбилиси, 1944.
- Куфтин 1949 а:** Б. А. Куфтин, Материалы к археологии Колхиды, I, „Техника да шрома“, Тбилиси, 1949.
- Куфтин 1949 б:** Б. А. Куфтин, Археологическая маршрутная экспедиция 1945 года в Юго-Осетию и Имеретию, Издательство академии наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1949.

- Лесков 1972:** А. М. Лесков, Новые сокровища курганов Украины, Ленинград, «Аврора», 1972.
- Лордкипанидзе 1989:** О. Лордкипанидзе, Наследие Древней Грузии, Тбилиси, «Мецниереба», 1989.
- Максимова 1941:** М. И. Максимова, „Стеклянные многогранные печати найденные на территории Грузии“, *ქობის მუზეუმი* (Известия Института языка, истории и материальной культуры), X, *თბილისი*, 1941, გვ. 76-91.
- Март 1927:** Н. Я. Март, Иштарь. Яфетический сборник, V, АН СССР, Ленинград, 1927, გვ. 109-179.
- Март 1934:** Н. Я. Март, Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории. Избранные работы, III, Язык и общество, Л., 1934.
- Мацулевич 1926:** Л. А. Мацулевич, Серебряная чаша из Керчи, Памятники Гос. Эрмитажа, 2, Издание Гос. Эрмитажа, Ленинград, 1926.
- Мачабели 1970:** К. Мачабели, Серебряные фиалы из Армазисхеви (из истории античной торевтики Грузии), „Мецниереба“, Тбилиси, 1970.
- Мачабели 1976:** К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии (По материалам торевтики первых веков нашей эры), „Мецниереба“, Тбилиси, 1976.
- Меликишвили 1954:** Г. Меликишвили, Наири-Урарту, Тбилиси, «Мецниереба», 1954.
- Мещанинов 1925:** И. И. Мещанинов, Змея и собака на вещевых памятниках архаического Кавказа, ЗКВАМР, I, Л., 1925.
- Мещанинов 1927:** И. И. Мещанинов, Закавказские поясные бляхи, опыт яфетидологического анализа памятников материальной культуры, Махач-Кала, 1927, გვ. 11-20.
- Мещанинов 1931:** И. И. Мещанинов, Рецензия на работу Т. Ивановской о пряжках, СОГАИМК, № 1, 1931.
- Миллер 1876:** В. Миллер, Значение собаки в мифологических верованиях, Труды Московского археологического общества, т. 6, вып. 3, „Древности“, Москва, 1876.
- Миллер 1922:** А. А. Миллер, Изображение собаки в древностях Кавказа, ИРАИМК, II, 1922, გვ. 287-324.
- Миллер 1964:** Дж. Миллер, Магическое число семь, плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию. Сб. интерпретная психология, Москва, 1964, გვ. 564-581.

- Мириманов 1973:** В. Б. Мириманов, Первобытное и традиционное искусство, ლეონიძის: Малая история искусств, „Искусство“ Москва, 1973.
- Мошинский 1988:** А. Мошинский, „Новая интерпретация Кобанских птицевидных блях“, Методика исследования и интерпретация археологических материалов Северного Кавказа, *Северо-Осетинский научно-исследовательский институт истории филологии и экономики при совете министров СОАССР*, Орджоникидзе, 1988, გვ. 34-41.
- Мошинский 2002:** А. Мошинский, „Протокобанская эпоха на Северном Кавказе“, XXII «Крупновские Чтения» по археологии северного кавказа, მოხსენებათა თეზისები, Ессентуки-Кисловодск, 2002, გვ. 94-95.
- Мошинский 2004:** А. Мошинский, Кобанская культурно-историческая область и горная Дигория, Древний Кавказ: Ретроспекция культур, Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Е. И. Крупнова (XXIV Крупновские чтения по археологии Северного Кавказа), მოხსენებათა თეზისები, Москва, 2004, გვ. 130-131.
- Мошинский... 2004:** Александр Мошинский, Е. В. Переводчикова, Скифский зверинный стиль в Кобанских могильниках Дигории, Боспорские исследования, вып. VII, Симферополь-Керчь, 2004, გვ. 5-26.
- Мошинский 2010:** А. Мошинский, Древние Бронзы Кавказа, Государственный Исторический Музей, Москва, 2010, კატალოგი.
- Мошкова 1960:** М. Г. Мошкова, Раннесарматские бронзовые пряжки, МИА, 78, Москва, 1960, გვ. 293-307.
- Муджири 2008:** Т. П. Муджири, Горнорудное производство древней Грузии, ArtLine Ltd, Тбилиси, 2008.
- Пчелина 1968:** Е. Г. Пчелина, Погребальные комплексы из Сохта, Урсдзуар и Рук в Юго-Осетии, ИЮОНИИ, Выпуск XV, Цхинвали, „Мецниереба,, 1968, გვ. 131-154.
- Раевский 2006:** Д. С. Раевский, Мир скифской культуры, Издательство языкаи словьянских культур, Москва, 2006.
- Руденко 1960:** С. И. Руденко, Культура населения Центрального Алтая в скифское время, АН СССР, М-Л., 1960.
- Руденко 1962:** Сибирская коллекция Петра I, САИ, вып. ДЗ-9, Москва-Ленинград, 1962.
- Сидорова 1972:** Н. А. Сидорова, Искусство Эгейского мира, «Искусство», Москва, 1972.

- Сланов 1980 а:** А. Х. Сланов, Бронзовые поясные пряжки I тысячелетия до н.э. из Южной Осетии, Известия юго-осетинского научно-исследовательского института АН ГССР, вып. XXV, Тбилиси, 1980, 83. 14-21.
- Сланов 1980 б:** А. Х. Сланов, Итоги Археологического тсследования Сохтинского и Кливанского могильников, Полевые Археологические Исследования в 1977 году, Тбилиси, «Мецниереба», 1980, № 25, 83. 215-227.
- Смирнов 1964:** К. Ф. Смирнов, Савроматы, Москва, «Наука», 1964.
- Такайшвили 1913:** Э. Такайшвили, Протоколы заседаний Кавказского отделения Императорского Московского Общесва за 1905-1913 годы, “Протокол 53”, *Известия ИКОМАО*, вып. III, 1913, 83. 47-49.
- Техов 1969:** Б. В. Техов, Об ажурных поясных пряжек из Юго-Осетии, СА, №4, 1969, 83. 49-61.
- Техов 1988:** Б. В. Техов, Бронзовые топоры Тлийского могильника, «Мецниереба», Тбилиси, 1988.
- Техов 2002:** Б. В. Техов, Тайны древних погребений, Археология, история, этнография, „Проект-Пресс», Владикавказ, 2002.
- Техов 2006:** Б. В. Техов, Археология южной части Осетии, Издательство «Ир», Владикавказ, 2006.
- Толстой... 1890:** И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. III, СПб, Типография Министерство путей сообщения, 1890.
- Топоров 1972:** В. Н. Топоров, К происхождению некоторых поэтических символов, Ранние формы искусства, I, “Искусство”, Москва, 1972, 83. 77-104.
- Уварова 1900:** П. Уварова, Могильники Северного Кавказа, МАК, VIII, Москва, 1900.
- Уварова 1902:** П. Уварова, *Museum Caucasicum*, V Археология, Тифлис, 1902.
- Флитнер 1958:** Н. Д. Флитнер, Культура и искусство Двуречья и соседних стран, «Искусство», Ленинград-Москва, 1958.
- Фромм 1998:** Э. Фромм, Забытый язык, смысл снов, сказок и мифов. Тайны сознания и бессознательного, Хрестоматия, Минск, 1998.
- Хмелевский 1968:** Г. Хмелевский, Христианство и религия мира, “Политиздат”, Москва, 1968.

- Черных 1978:** Е. Н. Черных, Горное дело и металлургия в древнейшей Болгарии, Болгарская академия наук, София, 1978.
- Чичинадзе 1945:** К. И. Чичинадзе, Металлогетия горной Рачи И Сванетии, Изд. АН СССР, Москва-Ленинград, 1945.
- Членова 1962:** Н. Л. Членова, Скифский олень, МИА, 1156, 1962, 83. 167-203.
- Шкурко 2000:** А. И. Шкурко, Скифское искусство зверинного стиля (по материалам лесостепной Скифии, Скифы и Сарматы в VII-III вв. до н. э., сборник статей (институт археологии), Москва, 2000.
- Элиаде 2002:** М. Элиаде, Миф о вечном возвращении, История философии: Энциклопедия – Мн: Интерпрессервис, книжный дом, Москва, 2002.
- Юнг 1996:** К. Г. Юнг, Душа и миф. Шесть Архетипов, Государственная библиотека Украины для юношества, Москва, 1996.
- Amandry 1965:** P. Amandry, Un Motif „Scythe” en Iran et en Grèce”, Journal of Near Eastern Studies, Vol. 24, No. 3, Erich F. Schmidt Memorial Issue, part one. *The University of Chicago Press*, 1965, 83. 149-160.
- Barnett 1956:** R. D. Barnett, The Treasure of Ziwiye, Iraq, Vol. 18, No. 2, *British Institute for the Study of Iraq*, 1956, 83. 111-116.
- Bronze du Luristan 2008:** Énigmes de L'Iran Ancien – IIIe – Ier Millénaire av. I. – C., Musée Cernuschi, Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, 2008.
- Bunker ...1972:** Emma C. Bunker, C. Bruce Chatwin, Ann R. Farkas, “Animal Style”. Art from East to West, *Artibus Asiae*, Vol. 34, No. 2/3, New York, 1972, 83. 256-258.
- Bunker 2006:** Emma C. Bunker, Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes. The Eugene V. Thaw and the Other New York Collection. The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Heaven and London, 2006.
- Cameron 1936:** D. Cameron, History of Early Iran, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1936.
- Carter 1958:** D. Carter, The Symbol of the Beast: The Animal Style Art in Eurasia, The Journal of Asian Studies, vol. 17, № 2, New York, 1958, 83. 232-239.
- Chantre 1886:** E. Chantre, “Objects de Toilette et de Parure, Nécropole de Koban”, Période Protoestorique, Recherches Anthropologiques dans le Caucase, vol. II, Paris, Lion, 1886, 83. 49-56.

- Contenau 1948:** G. Contenau, La Civilisation de Hitite et des Huritites de Mitani, *Payot*, Paris, 1948.
- Crawford 1961:** Vaughn E. Crawford, Hasanlu 1960, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 20, No. 3, 1961, 83. 85-94.
- Curtis 1978:** J. E. Curtis, Some Georgian Belt-Clasps, in Denwood, P. (ed.), Arts of the Eurasian Steppelands, Percival David Foundation Colloquium on Art and Archaeology in Asia, No, 7, University of London, 1978, 83. 88-114.
- Dialogues D'histoire Ancienne 2005:** Supplément 1, Presses Universitaires de Franche-Comté. Publie avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, 2005.
- Dyson 1965:** Robert H. Dyson, Problems of Protohistoric Iran as Seen from Hasanlu, Journal of Near Eastern Studies, VOL. 24, No. 3, Erich F. Schmidt Memorial Issue. Part one, 1965, 83. 193-217.
- Eichwald 1837:** E. D. Eichwald, Reise auf dem Kaspischen Meere und in dem Kaukasus unternommen in den Jahren 1825-26, Bd. I, Stuttgart, 1837.
- Erlich 2007–2008:** V. R. Erlich, Die Fürstengräben und Heiligtümer von Uljap, Im Zeichen Des Goldenen Griefen, Königsgräber Der Skythen, Prestel, München, Berlin, London, New York, 2007-2008.
- Fuhrmann 1922:** E. Fuhrmann, Das Tier in der Religion, *Müller*, München, 1922.
- Gagoschidze 1995:** I. Gagoschidze, Unterwegs zum Goldenen Vlies, Archäologische funde aus Georgien, Saarbrücken, 1995.
- Ginters 1928:** W. Ginters, Das Schwert der Skythen und Sarmaten in Südrussland, Berlin, 1928.
- Godard 1931:** A. Godard, Les bronzes du Luristan, *Ars Asiatica*, XVII, 1931, Paris, G. Van Oest, 1931.
- Hançar 1931 a:** F. Hançar, Einige Gürtelschliessen aus dem Kaukasus. Untersuchung über ihre Stellung innerhalb der Kaukasischen Tierdarstellungen, *ESA*, VI, Helsinki, 1931, 83. 146-158.
- Hançar 1931 b:** F. Hançar, Eine Kaukasische Gürtelschnalle aus Bronze im Wiener Völkerkundemuseum, *WPZ*, XVIII, 1931, 83. 45-53.
- Hançar 1934:** F. Hançar, Kaukasus und Luristan, *ESA*, IX, 1934, 83. 47-112.
- Hançar 1935:** F. Hançar, Problem des Kaukasischen Tierts, Wien, 1935, 83. 276-294.

- Heikel 1894:** A. Heikel, *Antiquities de la Sibérie Occidentale*, Impr. de la Société de littérature finnoise, Helsingfors, 1894.
- Herzfeld 1941:** E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, Oxford University Press, London, New-York, 1941.
- Hubert 1925:** H. Hubert, “De quelques objets de bronze trouvés á Byblos”, *Syria*, VI, *Institut Francais du Proche-Orient*, Paris, 1925, 83. 16-29.
- Ivascenko 1932:** M. M. Ivascenko, *Beiträge zur Vorgeschichte Abchasiens*, ESA, VII, Helsinki, 1932, 83. 98-112.
- Kipiani 2006:** G. Kipiani, “Openwork Bronze Buckles from the Caucasus: Problems of Attribution”, *Ancient West and East*, volume 5, nos.1-2, 2006, 83. 199-214.
- Koridze 1999:** I. Koridze, *National Treasures of Georgia*, Catalog, Philip Wilson Publisheres, London, 1999.
- Leskov 2008:** M. A. Leskov, *The Maikop Treasure*, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, First Edition, 2008.
- Montpereux de 1893:** Dubois de Montpereux, *Voyage autor du Caucase ches Les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgiê, en Armenie et en Crimé*, IV, Paris, 1893.
- Montet 1928:** P. Montet, *Byblos et l’Égypte, Quatre Campagnes de Fouilles A Gebeil – 1921-1922-1923-1924*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928.
- Moshinsky 2001:** A. Moshinsky, “The Cult of the Double-Edge Axe in the Northern Caucasus”, *Anciaent Civilizations from Scythia to Siberia, An International Journal of Comparative Studies in History and Archaeology*, vol. 7, No. 1-2, *Brill*, Leiden, Boston, Koln, 2001, 83. 71-83.
- Motzenbäcker 1996:** I. Motzenbäcker, *Sammlung Kossnierska: der digorische Formenkreis der Kaukasischen Bronzezeit*, Museum für vor-und Frühgeschichte, SPMK, B. 3, Berlin, 1996.
- Muscarella 1988:** O. W. Muscarella, *Bronze and Iron, Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1988.
- Piotrovsky 1973-1974:** B. Piotrovsky, *Early Cultures of the Land of the Scythians*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 32, № 5, From the Lands of the Scythians: Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R. 3000 B.C. – 100 B.C., 83. 12-25.

Pope 1938: A. U. Pope, A Survey of Persian Art, Vol. IV, Published under the Auspices of the American Institute for Iranian Art and Archaeology, Oxford University Press, London and New York, 1938.

Rostovzev 1922: M. Rostovzev, "Bronze Belt-Clasps and Pendants from the Northern Caucasus", The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 17, No. 2, *The Metropolitan Museum of Art*, 1922, გვ. 36-40.

Salmony 1938: A. Salmony, Bronze Plaques from the Caucasus, *Parnassus*, Vol. 10, No. 1, College Art Association, 1938, გვ. 32-34.

Schaeffer 1948: C. Schaeffer, Stratigraphie comparée et chronologique de l'Asie Occidentale, London, 1948.

Sept Mille Ans d'Arts en Iran 1961: Exposition, Paris, #501, 1961.

Sprengling 1953: M. Sprengling, Third Century Iran, Sapor and Kartir, Oriental Institute, University of Chicago, 1953.

Tallgren 1932: A. M. Tallgren, Etudes archéologiques sur la Russie orientale durant l'ancien âge du fer, ESA, VII, Helsinki, 1932, გვ. 7-30.

The Metropolitan Museum of Art 1984: The Metropolitan Museum of Art, Bulletin, Spring 1984.

Toumanoff 1969: C. Toumanoff, "Chronology of the Early Kings of Iberia", *Traditio*, Vol. 25, Fordham University, 1969, გვ. 1-33.

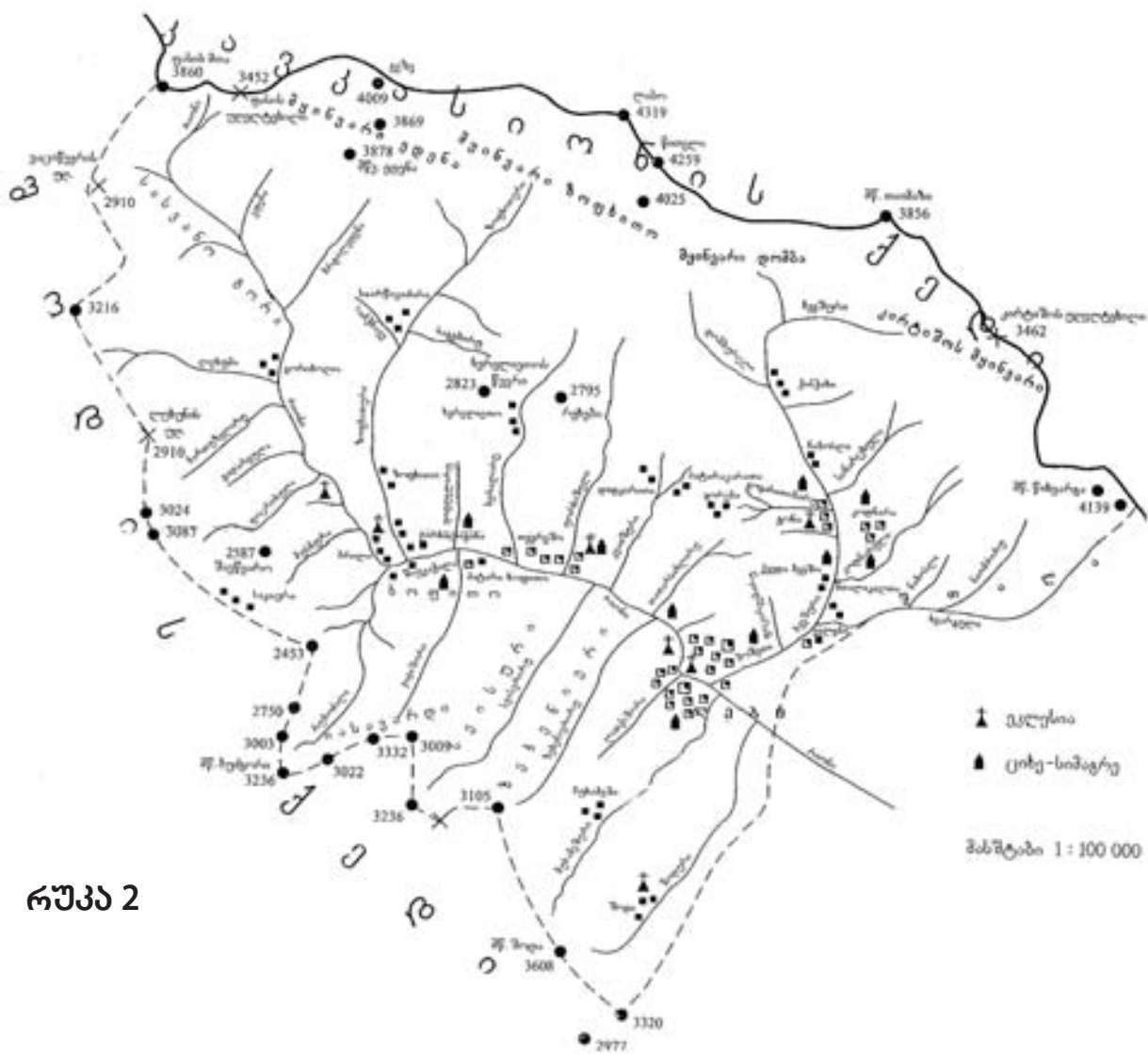
Ville de Paris 1954: Ville de Paris, Musée Cernuschi, La Découverte de L'Asie, Hommage a Rene Grousset, 1954.

Waele 1982: É. De Waele, Bronzes Du Luristan Et D'Amlash (Ancienne Collection Godard), Institut Supérieur D'Archéologie et D'Histoire de L'Art, Collège Érasme, Louvain-La-Neuve, 1982.

ინტერნეტ რესურსი:

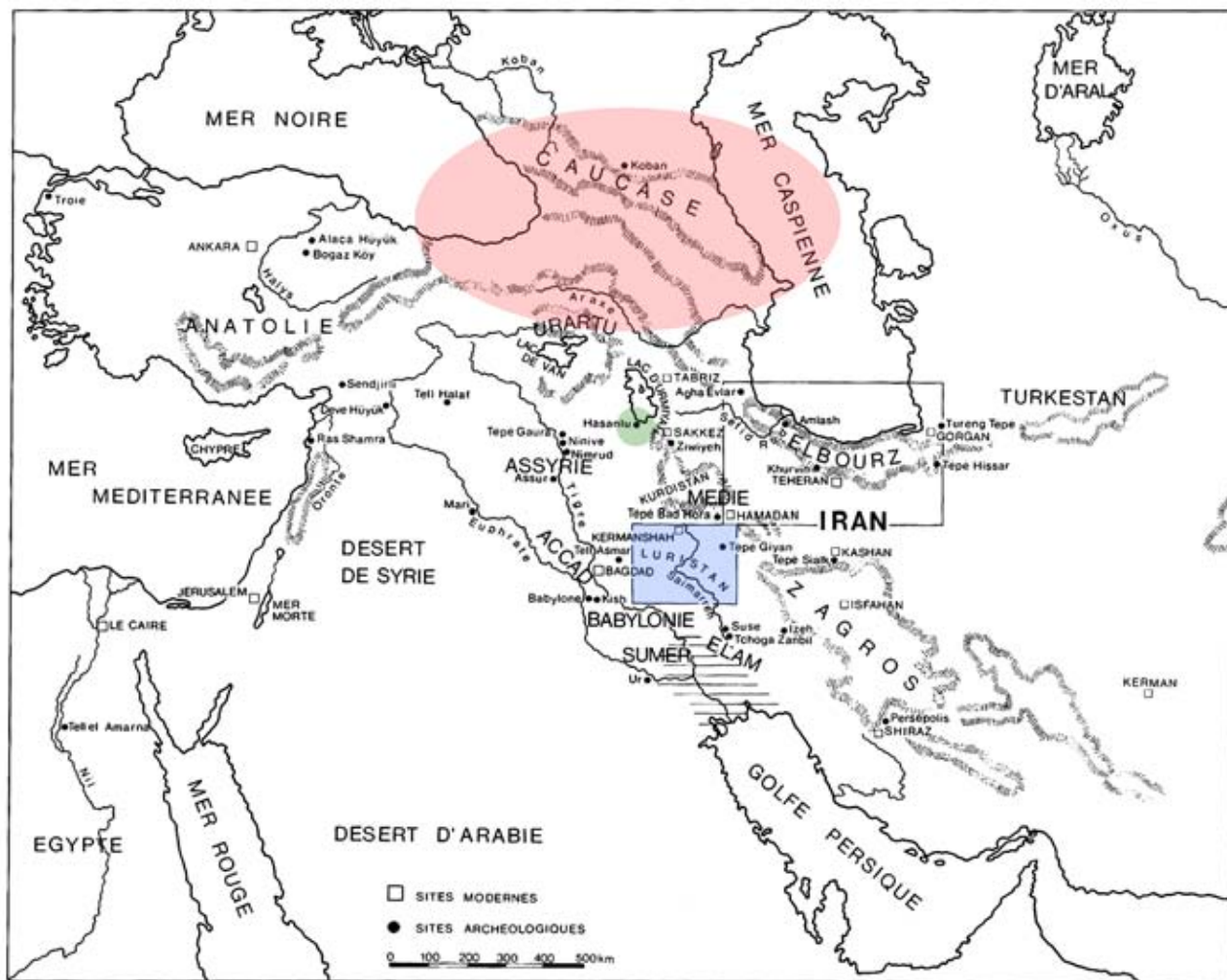
ჯულიუს კარლბახის (Julius Carlebach) კოლექცია (1909–1964), ნიუ-იორკი, <http://www.royalathena.com/PAGES/Under2500/NearEastern2500.html>

რუკა 1

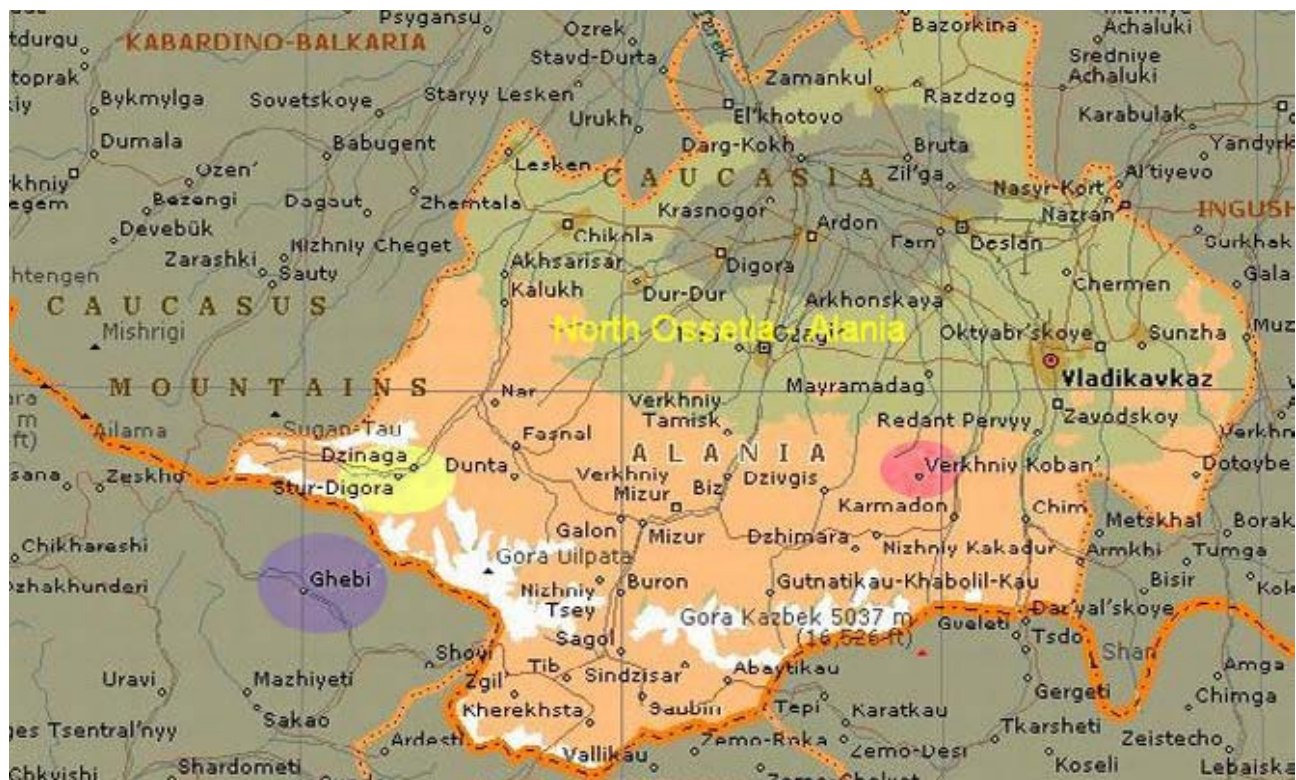


რუკა 2

სურათი 3



სურათი 4



ტაბ. I



1.



2.



3.



4.



5.

ტაბ. II



1.



2.



3.



4.

ტიპ. III



1-ა.



2-ბ.

ფიგ. IV



1.



2.



3.



4.

ფიგ. V



1.



2.



3.



4.

ტაბ. VI



1.



2.



3.



4.

ფიგ. VII



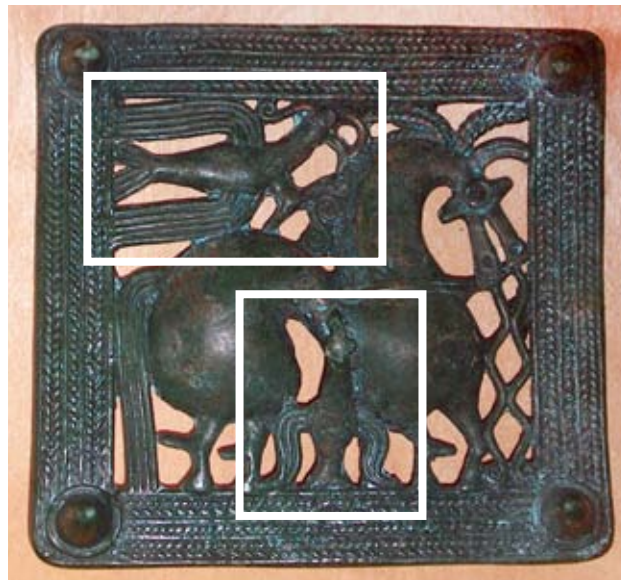
1.



2.

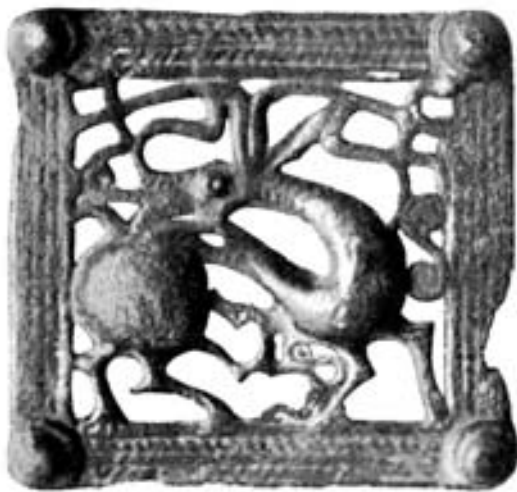


3.



4.

ԹՆՑ. VIII



1.



2.



3.



4.



5.



6.

ტაბ. IX



1.



2.



3.

ფიგ. X



1.



2.



3.

ფიგ. XI



1.



2.



3.



4.

ფიგ. XII



1.



2.



3.



4.



5.



ფიგ. XIV



1.



2.



3.



ქვაცხელა



1.

გულაბერე



2.

ფიგ. XVI



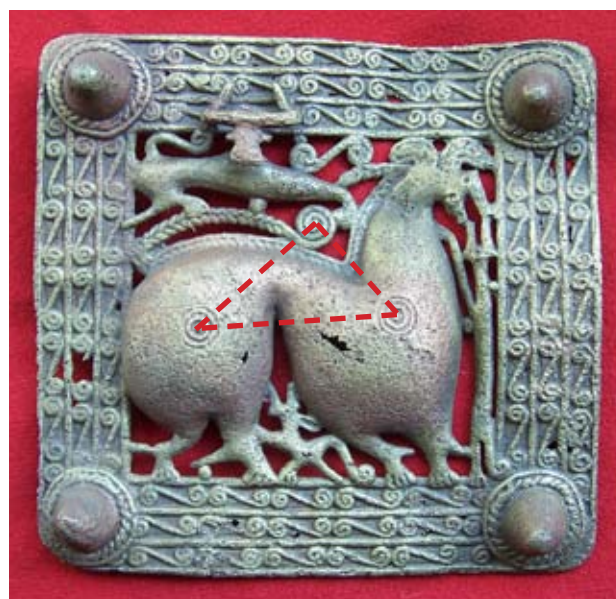
1.



2.



3.



4.

ფიგ. XVII



1.



2.



3.

తీప. XVIII



1.



2.

ფიგ. XIX



1.



2.



3.



4.



5.



1.



2.



3.



4.



1.



2.



3.



4.



5.





1.



2.



3.



4.



1.



2.

ფიგ. XXIV



1.



2.



3.



4.



5.

ᐅᓂᓂ. XXV



1.



2.



3.



4.



5.



6.

ფიგ. XXVI



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



ტაბ. XXVIII



1.



2.



3.



4.

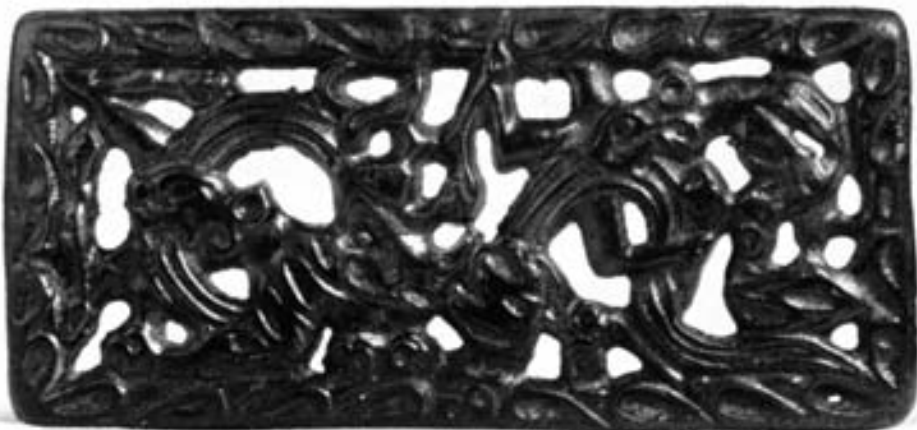
ფიგ. XXIX



1.



2.



3.

ფიგ. XXX



1.



2.



3.

ფიგ. XXXI



1.



2.



3.



1.



2.



1.



2.



3.



1.



2.



3.



1.



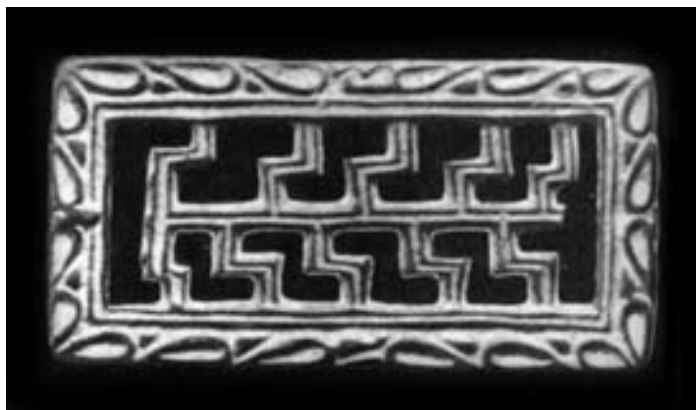
2.



3.



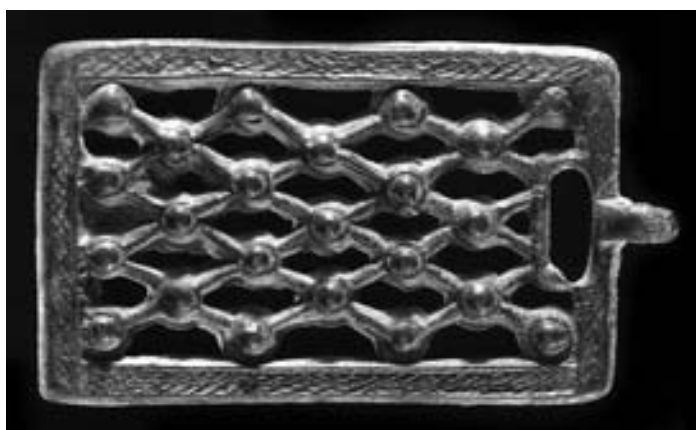
4.



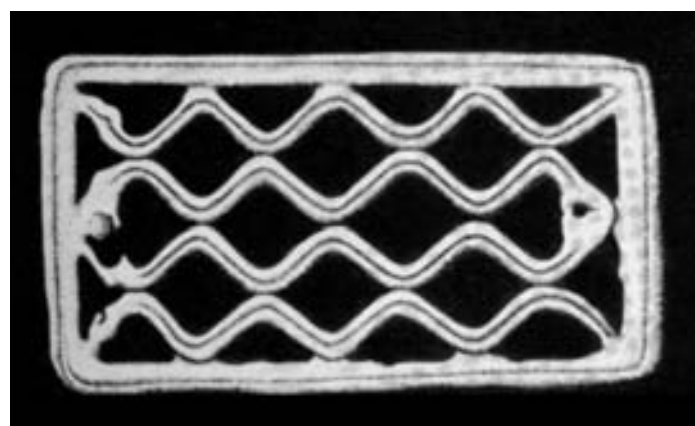
1.



2.



3.



4.

ტაბ. XXXVII



1.



2.



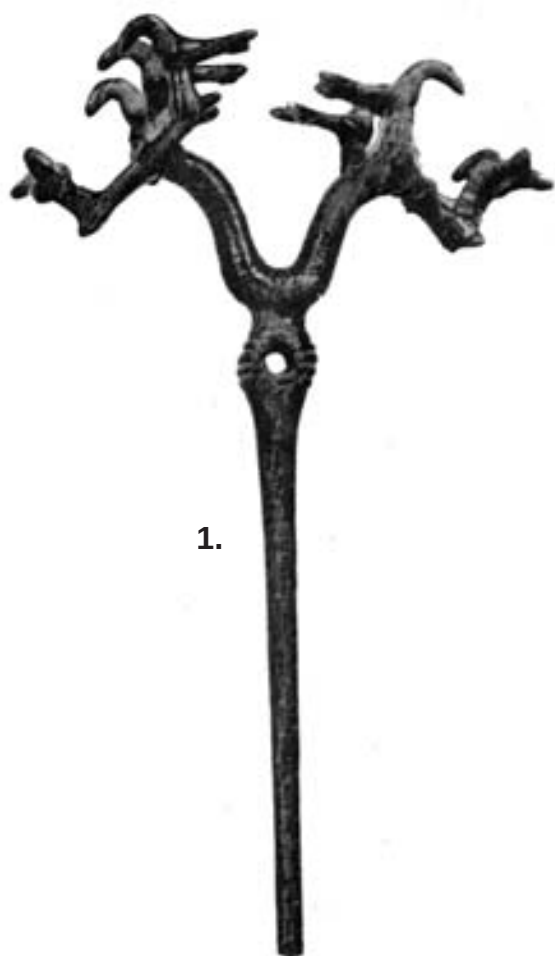
3.



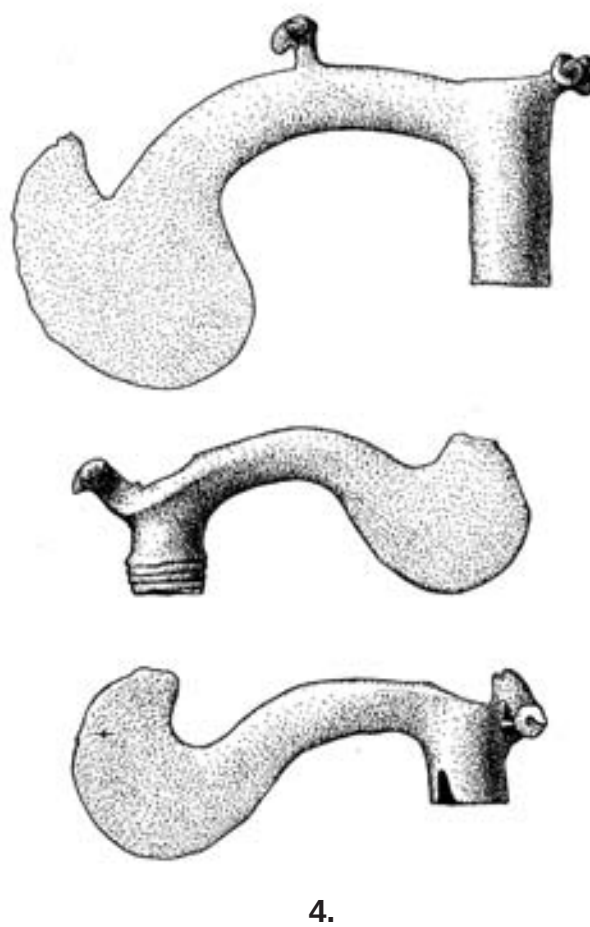
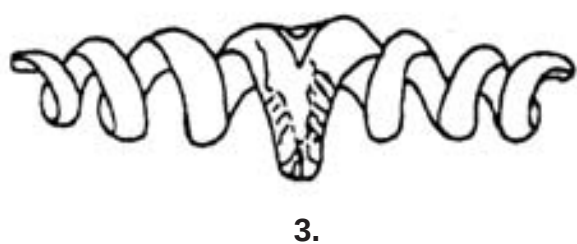
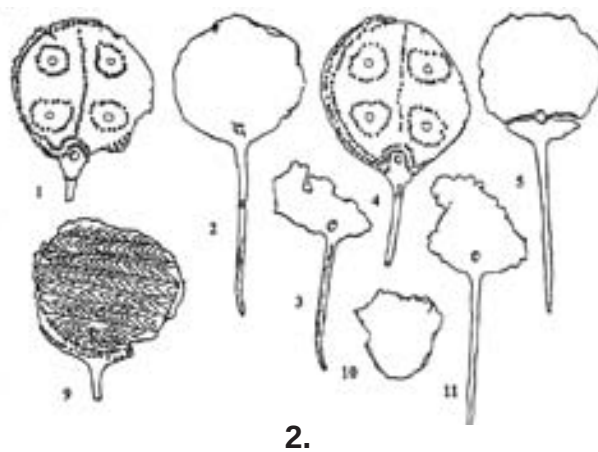
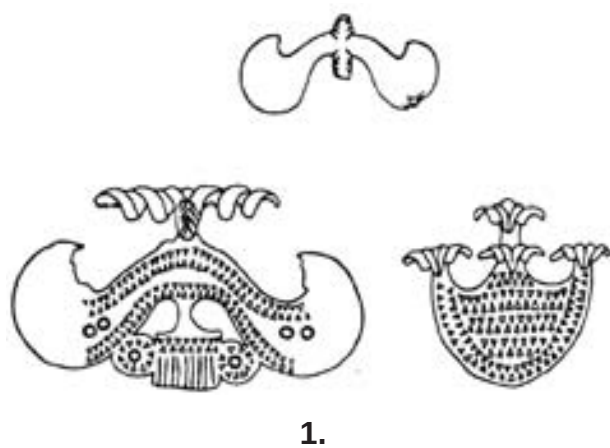
4.

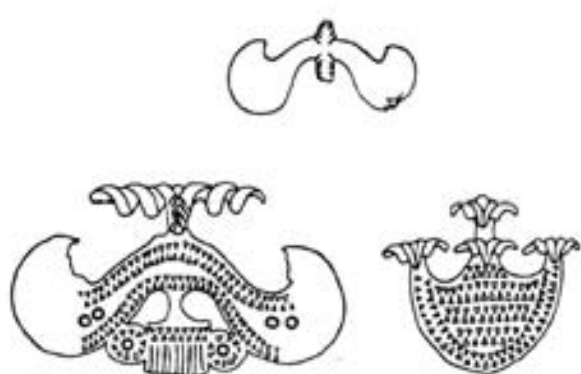


5.



ტაბ. XXXIX





1.



2.



3.



4.

తీసుకో. XLI



1.



2.



1.



2.



3.



4.

ტაბ. XLIII



1.



2.



3.

ფიგ. XLIV



1.



2.



3.



4.

ᑕᑭᑦ. XLV



1.



2.

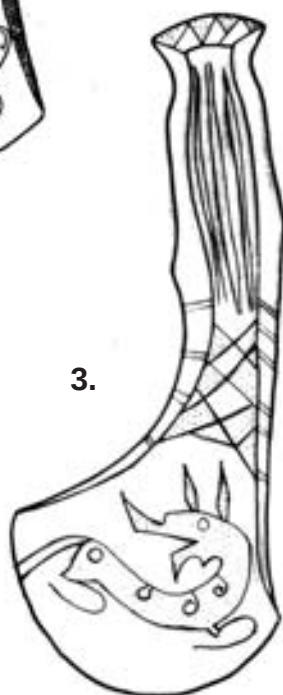
353. XLVI



1.



2.



3.



4.



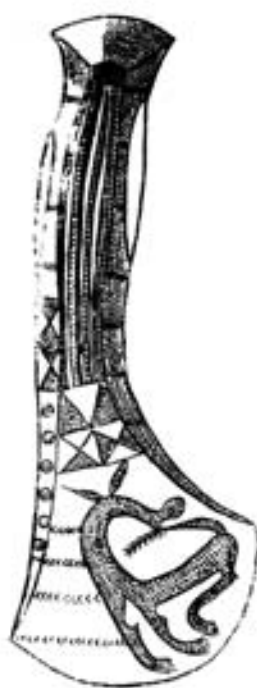
5.



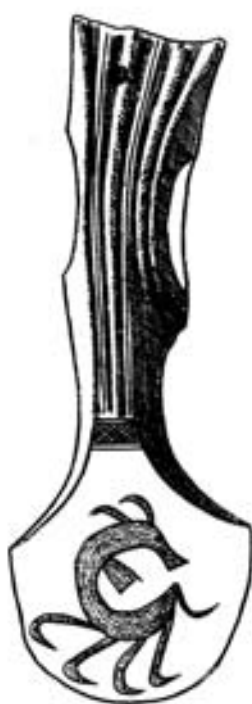
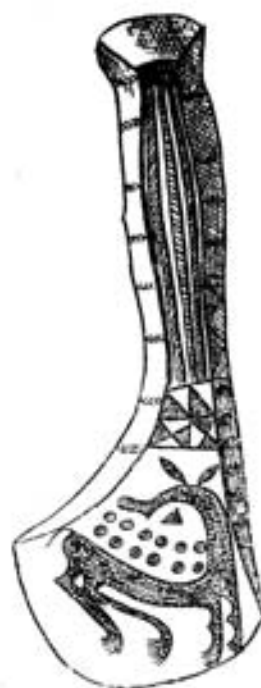
ფიგ. XLVII



1.



2.



3.



4.



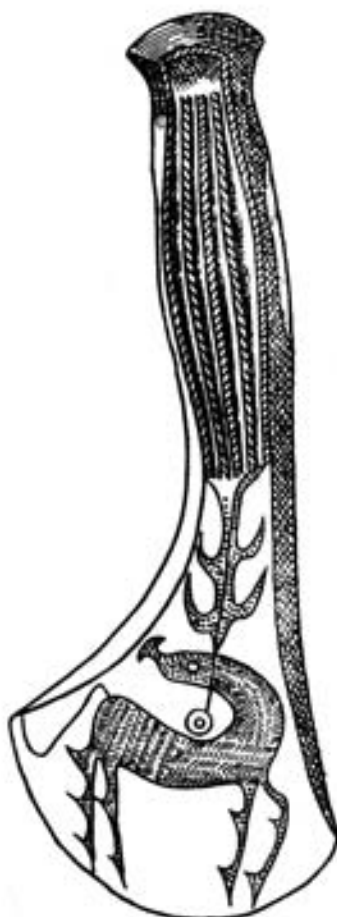
1.



2.

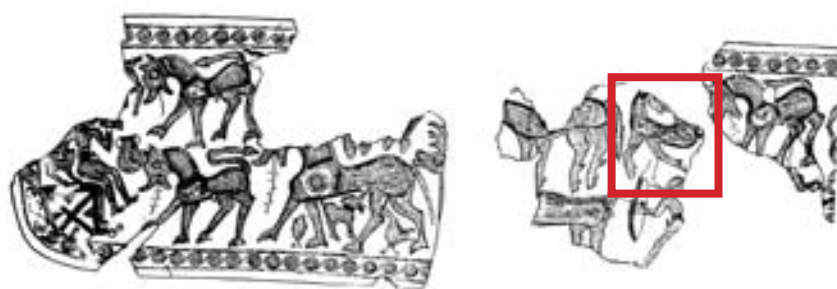


3.



4.

ტაბ. XLIX



1.

2.



3.



4.



5.





1.



2.



3.

ფიგ. LI



1.



2.



3.



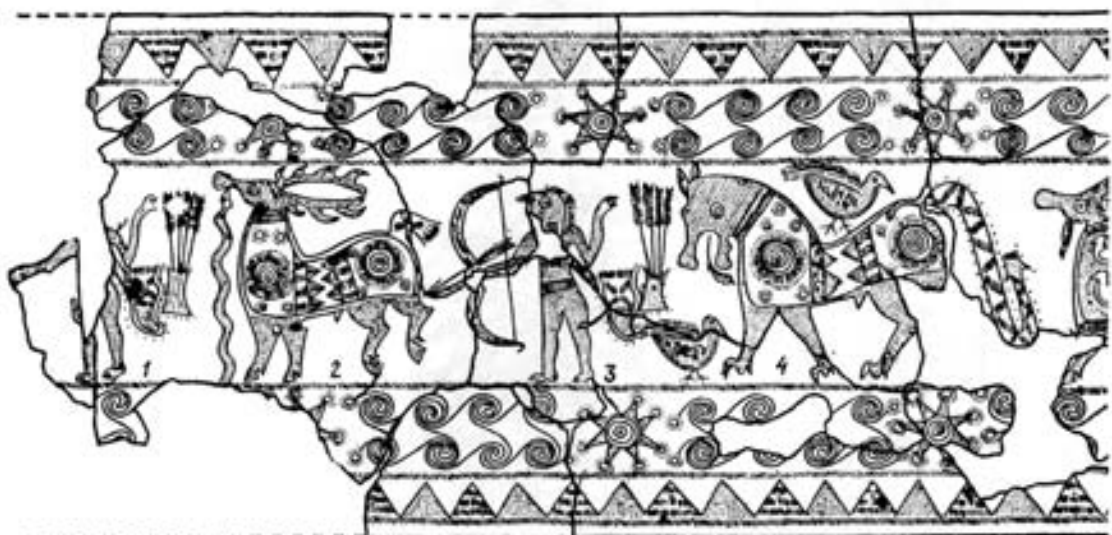
4.



5.



1.



2.