

ალეკო გელაშვილი

სეკვის
უძველესი
ვიზუალური
წყაროები

(საქართველოს
არქეო-ქორეოგრაფია)



ALEKO GELASHVILI

**THE OLDEST
VISUAL
SOURCES OF
DANCE**

(Archaeo-Choreography
of Georgia)

თბილისი 2019 TBILISI



GIORGI MTATSMINDELI HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTE OF ECCLESIASTICAL CHANT

წიგნი ეძვნება ჩემი პირველი მასწავლებლის – ნანული კუსიანის ხსოვნას

წიგნი განხილულია საქართველოს ვრცელი პერიოდის – ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულებიდან დაწყებული, ახ. წ. II საუკუნით დამთავრებული – არქეოლოგიური მასალა. ნაშრომში ეტაპობრივად წარმოდგენილია არტეფაქტებზე მოცემული გამოსახულებები, რომლებიც, სხვა მნიშვნელობასთან ერთად, ქორეოგრაფიული ინფორმაციის შემცველია: აქ მოცემულია ცალკეული საცეკვაო პოზა-მდგომარეობები, ყურადღება გამახვილებულია კოლექტიურად შესრულებული ცეკვის სამწყობრო განლაგებაზე, არის ნყვილში შესრულებული ცეკვა...

წიგნი განკუთვნილია ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიის შემსწავლელთათვის, მოცეკვავეების, ქორეოგრაფებისა და ქორეოლოგების, ხელოვნებათმცოდნეებისა და ფოლკლორისტების, ქორეოგრაფიული ხელოვნებით დაინტერესებულ და შემოქმედებითი საქმიანობით დაკავებულ პირთათვის.

წიგნი მომზადდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ბაზაზე, ალექო გელაშვილის სადისერტაციო ნაშრომის – „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“ – მიხედვით.

რედაქტორი – ანა სამსონაძე
რეცენზენტები – უჩა დვალისვილი, ნატო გენგიური
კორექტორი – მანანა სანადირაძე
ინგლისურად თარგმნა – ლია ოთინაშვილი
თარგმანის რედაქტირება და კორექტირება – მარინა კავანოვა
დიზაინი, დაკაბადონება – სანდრო ჩხაიძე
ფოტოგრაფი – გიორგი მექვაბიშვილი
პროექტის კოორდინატორი – ნინო რაზმაძე

წიგნი გამოიცემა საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს და საქველმოქმედო ფონდ „ქართული გალობის“ ფინანსური მხარდაჭერით.

THE BOOK IS DEDICATED TO THE MEMORY OF MY FIRST TEACHER – NANULI KUSIANI

There is discussed an extensive period of Georgian archaeological material in this book – Starting from the 6th – 4th millennia B.C., Ending to the 2nd century A.D. The work gradually presents images of artefacts, Which, among other meanings, contain choreographic information: Here is given some dance postures and positions, The focus is on the collective layout of dance performance, There is a couple dancing...

The book is designated for the students of Georgian choreography history, For dancers, choreographers and choreologists, art critics and folklorists, For persons interested in choreographic art and engaged in creative activities.

The book was prepared on the scientific basis of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, According to Aleko Gelashvili's doctoral thesis "Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments".

Editor – Ana Samsonadze
Reviewers – Ucha Dvalishvili, Nato Gengiuri
proofreading – Manana Sanadiradze
Translation – Lia Otinashvili
Editing and proofreading of translation – Marina Kaganova
Designing and typesetting – Sandro Chkhaidze
Photographer – Giorgi Mekvabishvili
Project Coordinator – Nino Razmadze

The book is published with the financial support of the Ministry of Education, Science, Culture and Sport of Georgia and the Georgian Chanting Foundation.

სარჩევი

წინასიტყვაობა

იმირისა და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“

ოზნის თიხის ფილა ხატოვანი ნიშნებით

თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიცია

გრაპირებული ცეკვები სათოვლენაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე

ითიფალური ქანდაკებები

სამადლოს ჟურჟულა მოხატული ფერხულები

ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის რელიეფური ქანდაკება

კავთისხევის საბაჟდავი

ქალისის მოზაიკური მხატვრობა

ბოლოსიტყვაობა

CONTENTS

4 FOREWORD

7 “MROKAV-MLOTSVELI” (DANCER-WORSHIPER) FIGURES OF IMIRI HILL AND ARUKHLO HILL

18 OZNI CLAY BOWL WITH PICTURESQUE SIGNS

33 TRIALETI SILVER BOWL RELIEF COMPOSITION

65 ENGRAVED DANCES ON THE “SATOVLE-NABAGHREBI BRONZE BELT”

72 ITHYPHALIC SCULPTURES

88 “PERKHULI” (FOLK ROUND DANCE) PICTURED ON THE SAMADLO DISH

95 DANCER WOMAN RELIEF MONUMENT FOUND IN BAGINETI

105 THE KAVTISKHEVI BRONZE STAMP

108 DZALISI MOSAIC PAINTING

117 AFTERWORD



წინასიტყვაობა

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება, როგორც კულტურული სფეროს ყველა განშტოება, საისტორიო ფაქტებისა და წყაროების საშუალებით შეისწავლება. ესენია: ისტორიულ თუ სალიტერატურო მწერლობაში დაცული ორიგინალური მასალები, მკვლევართა მიერ ფიქსირებული და თავმოყრილი პოეზიის ნიმუშები, ზღაპრები, თქმულებები, სიმღერები, უშუალოდ ცეკვები, სანახაობითი წარმოდგენები... მაგრამ ჩვენი ქვეყნის და არა მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის, ზოგადად, ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების და მასთან დაკავშირებული ადრეული ფორმების შესასწავლად განსაკუთრებული როლი დროთა განმავლობაში მიწის ქვეშ მოქცეულ მატერიალური კულტურის იმ ძეგლებს ენიჭება, რომლებიც ისტორიული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგის – არქეოლოგიის საკვლევი ობიექტებია. აქ, ძირითადად, საუბარი ეხება არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემულ ადამიანის უძველეს გამოსახულებებს, რომელთა პოზა, მდგომარეობა და გამოსახვის მანერა შეიძლება ცეკვის ფიქსაციად აღვიქვათ.

მატერიალური კულტურის თითოეული ამგვარი ნიმუშის საშუალებით ადამიანი მოგვითხრობს რა თავის სულიერ სამყაროზე, ფიზიკურ პარამეტრებზე, პლასტიკასა და სხვა თავისებურებებზე, საინტერესო ინფორმაციას გვაძლევს იმის შესახებ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ცეკვას მათ ყოფაში, სადაც ცეკვა, ერთი მხრივ, ადამიანთა შორის კომუნიკაციის ერთ-ერთ უძველეს საშუალებად წარმოგვიდგება და, მეორე მხრივ, ის ამა თუ იმ ღვთაებისადმი ადვლენილი რიტუალის შემადგენელი ნაწილია (თუმცა, ამგვარი ცეკვაც ღვთაებასთან მიმართებაში ერთგვარ კომუნიკაციად შეიძლება ჩაითვალოს).

ცეკვა, როგორც ისტორიული, სოციალური და, ამასთანავე, ესთეტიკური მოვლენა შესწავლის პროცესში განსხვავებული კუთხით მიდგომას საჭიროებს, რაც მისი შემსწავლელი მეცნიერების – „ქორეოლოგიის“ პრეროგატივაა. აღნიშნული მოცემულობა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია უძველესი საცეკვაო გამოსახულებების კვლევის დროსაც.

არქეოლოგიურ ძეგლებზე გამოსახული ცეკვის სემანტიკა შეიძლება ეთნოგრაფიული და წერილობითი წყაროებით გამოვლინდეს, თუმცა ეთნოგრაფიული მონაცემებით უძველესი ცეკვის შინაარსის გამოკვეთა არც ისე ადვილია. აღნიშნული საკითხისადმი თანამედროვე მიდგომაც არსებობს, რაც ანიმაციას, კომპიუტერულ გრაფიკას და უშუალოდ ქორეოგრაფიულ ადდგენით სამუშაოებს ეფუძნება

FOREWORD

Georgian choreographic art, like all other branches of the cultural sphere, is studied through historical facts and sources, such as original materials, protected in historical or literary writings; samples of poetry, preserved and collected by researchers; tales, legends, songs, and of course dances and theatre performances themselves... However, in our country, as well as in many others, the study of folk choreographic art and other ancient art forms connected to it, due to the important role of cultural monuments, falls primarily within purview of Archaeological sciences. Here we speak about the ancient images of man depicted on the archaeological monuments, whose pose, position and manner can be perceived as a dance fixation.

Through samples of material culture humans tell us about their spiritual world, physical attributes, and other peculiarities. It also shows the important place that dance occupied in their life. On one hand, it is presented as one of the ancient forms of human's communication and on the other side it is the part of the ritual towards the deity (although this kind of dance can be considered as a communication with the deity).

The study of dance as a historical, social, and aesthetic event warrants a different approach, which is the prerogative of "Choreology". This is also important for the research of ancient images of dance.

და არქეოლოგიურ ძეგლებზე ფიქსირებულ ცეკვას რეპრეზენტირებული სახით წარმოგვიდგენს. უძველესი ცეკვის რეპრეზენტაციის კუთხით წარმოჩინება ერთ-ერთი ამოცანაა ისეთი ახალი სამეცნიერო ფორმაციებისა, როგორც არის: „პალეოქორეოგრაფია“, რომელიც მოიცავს პლასტიკის, რიტუალების და წესჩვეულებების ფიქსაციას პალეოლითის ხანის ობიექტებზე ან „არქეო-ქორეოლოგიისა“ – კვლევის ველი ქორეოლოგიაში, რომელიც ფოკუსირდება დაკარგული ცეკვების „ადდგენა-გამოკეთებაზე“.

უნდა ითქვას ისიც, რომ არქეოლოგიური ძეგლები, მათზე გამოსახული საცეკვაო ქმედებებით, „ცეკვის ვიზუალურ წყაროებადაც“ მოიხსენიება. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილია არქეოლოგების მიერ საქართველოში მოპოვებული, ერთიანი მონოთეისტური რელიგიის წარმოშობამდე შექმნილი ხელოვნების ის უძველესი ნიმუშები, რომელთა იკონოგრაფიული სისტემა, გარკვეული თვალსაზრისით, შესაძლებელია საცეკვაო ფოლკლორის საძირებთან მიმართებაში განვიხილოთ.

ამ ნიმუშებს მიეკუთვნება: იმირის გორის და არუხლოს გორის ანთროპომორფული ფიგურები, ოზნის თიხის ფილა ხატოვანი ნიშნებით, თრიალეთის ვერცხლის თასი რელიეფური კომპოზიციით, სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის გრავირება, თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები, რეხის ქვა – მასზე გამოსახული მროკავი

The dance semantic pictured on the archaeological monuments may be revealed through ethnographic and written sources. It is, however, quite difficult to present ancient dance content through ethnographic data. There is also the modern approach which is based on animation, computer graphics, and direct choreographic representation of the works and the dances fixed on the archaeological monuments. To bring to life ancient dance via the representative form is one of the main tasks of the new disciplines: "Paleo-choreography", which includes the fixation of plastics, rituals and traditional customs on objects from the Paleolithic age, and "Archeo-Choreology" – a research subfield of Choreology, which is focuses on restoring the lost dances.

We must say that archaeological monuments, that depict the act of dance, can be categorized as "visual sources for dance". Hereby the following work presents ancient artifacts found in Georgia by Archaeologists, which date back to the time before the prevalence of unified monotheistic religions, thus allowing their iconographic system to be researched in terms of dance folklore.

These samples include: the anthropomorphic figures of the Imiri and Arukhlo hills; the Ozni Clay Bowl with figurative symbols; the Trialeti Silver Bowl with a relief composition; the engraving on the Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt; Clay and Bronze Ithyphallic Sculptures; the Rekhi Stone depicting a dancing monster; the



ურჩხულით, დაფნარის ლარნაკი – ფრინველსახოვანი ფიგურით, სამადლოს ქვევრის მოხატულობა, სამადლოს ისარნის მოხატულობა, ძალისის დიონისეს ტაძრის მოზაიკა, ბაგინეთში აღმოჩენილ სპილოს ძვლის ფირფიტაზე გამოსახული ქალის რელიეფური ქანდაკება, კავთისხევის საბეჭდავი – მოცეკვავის გამოსახულებით.

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

განსახილველი მასალა მნიშვნელოვან წარმოდგენას იძლევა ცეკვის ცალკეული ფორმებისა და ძირების გენეზისზე, ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან მოყოლებული – ელინისტურ ხანამდე. თითოეულ არქეოლოგიურ ძეგლზე წარმოებული მსჯელობა გვაძლევს იმის თემის საშუალებას, რომ ჯერ კიდევ 6000 წლის წინანდელ და უფრო ადრინდელი დროიდან მოყოლებულ კულტმსახურებაში საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხს ერთგვარად განვითარებული სანახაობითი წარმოდგენების კულტურა ჰქონდა, რომელშიც ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი ცეკვას ეკავა.

Dapnari Vase with a bird-faced figure; paintings on the Samadlo Pitcher and the Samadlo Isarna; the Dzalisi Dionise Hall Mosaic; the Bagineti Ivory Plate” with a relief sculpture of a woman; and the Kavtiskhevi Stamp with a dancer pictured on it.

The abovementioned samples not only stand out due to their variety and high level of skill, but they are also artifacts connected with cult-worship. It should be said, that the positions of men’s hands and legs are quite similar to those in today’s Georgian dance movements. This allows the research material to be assessed in terms of art history and Choreo-folklore. Besides, these artifacts share some similarities with different archaeological samples found outside Georgia, thus also serving as examples of the relationship between locative and foreign cultures.

The following material provides important information about each form of dance and its genesis, from the Neolithic and Eneolithic ages to the Hellenistic age. Discussion of each archaeological monument allows us to say that as far back as 6000 years ago, people who lived in Georgia had a well-developed culture of theatre performance in Cult-worship, in which dance played one of the main roles.

იმირისა და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“

ქვემო ქართლის (1965 – 1971 წწ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ. ჯავახიშვილი და ო. ჯაფარიძე), იმირის გორასა და არუხლოს გორაზე გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები¹ ანთროპომორფულ ფიგურათა რელიეფური გამოსახულებებით, რომლებიც ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულებით, ნეოლით-ენეოლითის ხანით თარიღდება.

ფიგურების ძირითად დამახასიათებელ ნიშანთაგან გამოიკვეთება მამაკაცური გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო (ფალოსი) და ხელების უჩვეულოდ მაღლა აპყრობილი მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება აღვიქვათ მლოცველი ადამიანის უესტად და ამავდროულად – მროკავი ადამიანის საცეკვაო პოზად² (სურ. 1, 7, 8, 9). ამ ფაქტმა ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღებაც მიიქცია, რაც განაპირობა შემდეგმა გარემოებებმა: „2009 წელს ჩვენ მიერ წარდგენილ სამაგისტრო ნაშრომში – „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, როდესაც განვიხილავდით ოზნის თიხის ფიალაზე გამოსახულ ხატოვან ნიშნებს, მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ამ ნიშანთაგან პირველი „ხელებაპყრობილ“ – „ყუნცულა-ცალყუა-სამაიას“ მოცეკვავის პიქტოგრამას წარმოადგენდა³ (სურ. 13). მოხდა ასევე, ყუნცულას გამოსახულების შედარებითი ანალიზი „რეხის ქვის გამოსახულებასთან“ (სურ. 18), რომელიც მისი აღმოჩენის, წ. ვაჩეიშვილის თქმით, ორგვარად შეიძლება აღგვექვა: როგორც „მროკავი ურჩხული“, ფეხებს შორის ჩამოკიდებული „ჯინჯილებით“, რომელსაც თავი არ აქვს და ამობრუნებული ფორმით, როგორც „ხელებაპყრობილი“⁴ ფიგურა. ჩვენი აზრით, რეხის ქვის გამოსახულება თავისი ორგვარი ბუნებით არა მარტო პარალელებს ავლებს ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტების გამოსახულებებთან, არამედ მათი

“MROKAV-MLOTSVELI” (DANCER-WORSHIPER) FIGURES OF IMIRI HILL AND ARUKHLO HILL

During the archaeological excavations in Kvemo Kartli that took place in 1965 – 1971, (lead by Al. Javakhishvili and O. Japaridze), on Imiri and Arukhlo Hills, fragments of clay dishes with embossed depictions of anthropomorphic figures, were discovered.¹ They were dated to the 6th – 4th millennia B.C. (Neolith-Eneolithic age).

The main characteristics of these figures are the symbol of phallus and the unusual, raised position of the arms, which can be perceived as a gesture of prayer, and at the same time, a dancing pose² (pic. 1, 7, 8, 9). We paid special attention to this fact, because of the following circumstances³: In 2009 we presented a master’s thesis – “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, in which we discussed the pictorial (figurative) symbols on the “Ozni Clay Bowl”, and, came to the conclusion that the first symbol – “Khelebapkrobil” (the man with his arms raised) was the pictogram of the dance “Kuntsula-Tsalkua-Samaia” (the name of dance)³ (pic. 13). There was also the “Kuntsula” figure’s comparative analysis with the “Rekhi Stone Image” (pic. 18). As N. Vacheishvili says, it can be perceived either as “mrokavi urchxuli” (Dancing Monster) with metal jingles between the legs, which has no head and is facing down, and as a figure is in up-raised position.⁴ We think that the “Rekhi Stone Image” with its dual nature not only parallels the “Ozni Clay Bowl” and the “Imir-Arukhlo clay dish” fragments, but also has an important role in revealing their semantics. This is expressed through these figures’ connection with the fertility cult and their perception as “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures.

¹ „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები“, (1965 – 1971წწ), თბილისი, 1975 წ. გვ. 85, სურ. 51:5 “The Results of Archaeological Excavations in Kvemo Kartli”, Tbilisi, 1975, p. 85, pic. 51:5

² ა. გელაშვილი, „მროკავ-მლოცველი ფიგურები“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (55), 2013 წ. გვ. 93 A. Gelashvili, “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures, “Art Science Researches”, N2 (55), 2013, p. 93

³ ა. გელაშვილი „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისი, 2009 წ. გვ. 22 – 24 A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archeological Monuments”, master thesis, presented to obtain the scientific degree of master in humanitarian science, Tbilisi 2009, p. 22 – 24

⁴ ნ. ვაჩეიშვილი, „ურჩხული სოფელ რეხადან“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 90 N. Vacheishvili, “The Monster From Village Rekhi”, Journal “Georgian Antiquities”, 2003, N4, p. 90

სემანტიკის გამოვლენაში მნიშვნელოვან როლსაც თამაშობს, რაც გამოიხატება ამ გამოსახულებათა ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებასა და მათ, როგორც „მროკველ-მლოცველ“ ფიგურებად, აღქმაში.

იმირის გორის IV სამშენებლო ჰორიზონტში აღმოჩენილ თიხის ქურჭლის ფრაგმენტებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ერთი მოწითალო თიხის ქურჭლის პირის ფრაგმენტი, რომელზეც რელიეფურად გამოსახულია ანთროპომორფული ფიგურა. იგი წარმოადგენს სქემატურად შესრულებულ ხელებაპყრობილ მამაკაცს⁵ (სურ. 1). ფიგურას ახასიათებს „ცულისებური“ თავი და პირისახე. ფიგურის ხელები იდაყვშია მოხრილი, მართ კუთხეს ქმნის და თავის გასწვრივ, მაღლა არის აღმართული. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არ არის გამოკვეთილი. ფიგურას წელზე შემოკრული აქვს სარტყელი. რაც შეეხება ფიგურის სხეულის დანარჩენ ნაწილს, ჩვენ მიერ 2013 წელს წარდგენილ სადისერტაციო ნაშრომში „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, შემდეგნაირად აღვწერთ: „წელს ქვემოთ ფიგურას დაახლოებით 45-გრადუსიანი კუთხით გამოშავალი ორი ფეხის ნაწილი და ფეხებს შორის მამაკაცური გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო ფალოსი შეიმჩნევა. სამწუხაროდ ქურჭელი ისეა გატეხილი, რომ ადამიანის გამოსახულებას მხოლოდ ამ სახით წარმოგვიდგენს“.⁶ თუმცა დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ქურჭლის ფრაგმენტზე არა მხოლოდ სხეულის ზედა ნაწილი, ფეხების ფრაგმენტი და ფალოსია გამოსახული, არამედ აქ სრულად წარმოდგენილია გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომარე – ე.წ. „ლოტოსის“ პოზაში რელიეფურად მიძერწილი ანთროპომორფული ფიგურა. ის, რაც ჩვენ ფალოსად მიგვაჩნდა, სწორედ ერთმანეთზე გადაჯვარედინებული ფეხებია. ფიგურის მუხლში მოხრილი, მარჯვენა ფეხი სრულად არის გამოსახული, რაც შეეხება მარცხენა ფეხს, მას მხოლოდ მუხლის ნაწილი აქვს მოტეხილი, დანარჩენი ნაწილი: ბარძაყი და წვივი ნათლად გამოიკვეთება.

The most important among the clay dish fragments, which were found in the fourth construction horizon of the “Imiri Hill”, is one reddish clay dish fragment with an anthropomorphic figure on it. It is a schematically depicted figure of a man in with his hands raised up⁵ (pic. 1). The figure has an ax-shaped head and face, the arms are bent at the elbows, creating a right angle, and are raised up alongside the head. The wrist, hands and fingers are not clear. The figure has a belt around the waist. As for the other part of the figure’s body, we described it in our dissertation “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments” (2013) in the following way: “Under the waist the figure has two legs, which create a 45° angle, and between the legs the symbol of the phallus. Unfortunately the dish is broken and shows the figure only in this way”.⁶ But other observation showed that there are not only the upper part of the body, part of the legs and the phallic symbol but there is a full anthropomorphic figure, which is sitting cross-legged in “Lotus” pose. And what we think is the symbol of the phallus, is in fact crossed legs. The right leg is fully pictured, but the left has been broken at the knee, and the thigh and shin are clearly visible.

The above-mentioned circumstances make the reddish anthropomorphic the “Imiri Hill” figure most important. First of all, it is the oldest archaeological sample in the world (6th – 4th millennia B.C.), which has a human figure in “Lotus pose”. The oldest evidence of the human image with this data is the clay ring⁷ from the 3rd millennium B.C., which was found in the Indi Valley on the territory of Mohenjo-daro (pic. 2). Except for India, figures sitting cross-legged are found in different places around the world, for example: in Mexico, Olmeki Civilization Stone Sculpture⁸ (1200 – 400 years B.C.) have been found in Veracruz and Tabasco states (pic. 3). In Denmark, near Gundestrup – a Silver pot with a Celtic Cult Cernunnos⁹ (pic. 4), and a classical Veracruz culture “Remojadas Style” Ceramic Sculpture¹⁰ (pic. 5) in Mexico, among others.

აღნიშნული გარემოება იმირის გორის მოწითალო ფერის ანთროპომორფულ ფიგურას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. პირველ რიგში, იგი მსოფლიოში ყველაზე უძველეს (ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულები) არქეოლოგიურ ნიმუშს წარმოადგენს, რომელზეც კი ადამიანის ფიგურა „ლოტოსის პოზაშია“ გამოსახული. აქამდე, ამ მონაცემების მქონე ადამიანის გამოსახულების უძველეს მტკიცებულებას წარმოადგენდა ინდის ხეობაში მოჰენჯო-დაროს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ძვ. წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებული თიხის ბეჭედი⁷ (სურ. 2), გარდა

ინდოეთისა, გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომი ფიგურები მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილებშია აღმოჩენილი, მაგალითად: მექსიკაში, ვერაკრუზისა და ტაბასკოს შტატებში გამოვლენილი, ძვ. წ. 1200 – 400 წწ. დათარიღებული ოლმეკის ცივილიზაციის ქვის ქანდაკება⁸ (სურ. 3), დანიაში, გუნდესტრუპის მახლობლად აღმოჩენილ ძვ. წ. 100წ. დათარიღებულ ვერცხლის ქვაბზე გამოსახული კელტების ღვთაება კერნუნოსი⁹ (სურ. 4), მექსიკაში, კლასიკური ვერაკრუზის კულტურის ახ. წ. 300 – 600 წწ. დათარიღებული „რემოჯადას“ სტილის კერამიკის ქანდაკება¹⁰ (სურ. 5) და სხვა.



სურ. 1. იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულები) ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში
Pic. 1. Imiri Hill “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figure (6th – 4th millennia B.C.)
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

„ლოტოსის პოზაში“ მოცემულ გამოსახულებებთან მიმართებაში ორი მიდგომა არსებობს: „ერთ შემთხვევაში გადაჯვარედინებულ ფეხებზე ჯდომა იოგასთან არის დაკავშირებული და გადმოსცემს მედიტაციურ მდგომარეობას, და, მეორე მხრივ, „ლოტოსის პოზა“ გადაჯვარედინებული ფეხებით „სამეფო ხელისუფლების ნიშნის გამოხატულებაა: „სამეფო ღვთაებები ან ქალღმერთები, მათი „მღვდელმსახურები“ და „მეფეები“ ტახტზე, რომელიც შემადგენელ ადგილას იყო, ამ პოზაში ისხდნენ. თვით „ტერმინი „ლოტოსის პოზა“ ან „პოზიციატ“ (პადმასანა) კი თავად პოზიდან

There are two approaches to the figures in “Lotus” pose: in one case, sitting cross-legged is connected to Yoga and shows the meditative condition, and in the other, the “Lotus pose” with crossed legs is an expression of royal authority: “The royal deities or goddesses, their priests and kings were sitting in the same pose on the thrones which were on the high place”. The terms “Lotus Pose” or “Position” (padmāsana) don’t come from the word “Pose”, which isn’t absolutely like to Lotus flower, but they come either from the “throne” or from the sitting place (āsana), which is the Lotus¹¹ (padma). Both approaches have a

⁵ ლ. ლლონტი, ა. ჯავახიშვილი, თ. კილურაძე, „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“, „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი, 1973 წ. გვ.5
L. Ghloni, A. Javakhishvili, T. Kighuradze, “Anthropomorphic Sculptures of Khrami Big Hill”, “Statue Friend”, N 33, Tbilisi 1973, p.5
⁶ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 50
A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 50
⁷ The Indus-Sarasvati Civilization, <http://veda.wikidot.com/indus-sarasvati-civilization>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
The Indus-Sarasvati Civilization, <http://veda.wikidot.com/indus-sarasvati-civilization>, last checked – 14.07.2018
⁸ Olmec Yogis with Hindu Beliefs: Did They Migrate from Ancient China? <https://grahamhancock.com/dmisrab10/>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
Olmec Yogis with Hindu Beliefs: Did They Migrate from Ancient China? <https://grahamhancock.com/dmisrab10/>, last checked – 14.07.2018
⁹ Cernunnos – Wild God of the Forest, <https://www.thoughtco.com/cernunnos-wild-god-of-the-forest-2561959>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
Cernunnos – Wild God of the Forest, <https://www.thoughtco.com/cernunnos-wild-god-of-the-forest-2561959>, last checked – 14.07.2018
¹⁰ Remojadas, <https://en.wikipedia.org/wiki/Remojadas> უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
Remojadas, <https://en.wikipedia.org/wiki/Remojadas>, last checked – 14.07.2018

არ მომდინარეობს, რომელიც საერთოდ არ მოგვაცნობს ლოტოსის ყვავილს, არამედ ტახტიდან ან დასაჯდომი ადგილიდან (მსანა), რომელიც ლოტოსს (პადმა) წარმოადგენს¹¹. ორივე მიდგომას აქვს არსებობის უფლება და ჩვენი აზრით, ისინი ერთიმეორეს არ გამორიცხავენ, თუმცა საკითხი უფრო მეტ დაკვირვებას მოითხოვს და შემდგომი კვლევის საგანია.

გარდა იმირის გორის მონითალო ქურჭლის ფრაგმენტზე რელიეფურად გამოსახული ფიგურისა, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ არქეოლოგიურ ძეგლებზე, გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომი ადამიანის გამოსახულების სხვა მაგალითი არ გვხვდება, შესაბამისად, ქართულ რეალობაში იკონოგრაფიული კუთხით, იმირის გორის ანთროპომორფული ფიგურა უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს. ამასთან, მსოფლიოში აღმოჩენილ სხვა ნიმუშებისგან (თუ არ ჩავთვლით შუა საუკუნეების ბრინჯაოს ისლამური დირჰამების¹² და მონეტების¹³ გამოსახულებებს) (სურ. 6) მას გამოარჩევს თითქოს სპეციალურად წაგრძელებული ხელების (ე. წ. ორანტის პოზაში) მალა აპყრობილი მდგომარეობა. ამდენად, როგორც არქეოლოგიური, ასევე იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ეს ძეგლი უმნიშვნელოვანესი არტეფაქტია.

right to exist, and they do not rule each other out. But the issue demands more observation and is material for further research.

Except for the reddish anthropomorphic Imiri Hill figure, there are no archaeological monuments found in Georgia which have a figure sitting on the cross-legged. So we have no other examples of this fact, and the Imiri Hill anthropomorphic figure is a unique sample in Georgian iconographic reality. It is also different from other samples found around the world because of the especially elongated arms in a raised position (If we do not consider the medieval images of Islamic bronze dirham¹² and coins¹³) (pic. 6). So this monument is the most important artifact from either an archaeological or iconographic point of view.



სურ. 2. მოჰენჯო-დაროს თიხის ბეჭედი (ძვ. წ. III ათასწლეულის მინურული)
 ფოტოს წყარო:
<http://veda.wikidot.com/indus-sarasvati-civilization>
Pic. 2. Mohenjo-daro clay ring (3rd millennium B.C.)
 The source of a photo:
<http://veda.wikidot.com/indus-sarasvati-civilization>



სურ. 3. ოლმეკის ქვის ქანდაკება (ძვ. წ. 1200 – 400 წ. წ.)
 ფოტოს წყარო:
<https://grahamhancock.com/dmisrab10/>
Pic. 3. Olmeca Civilization Stone Sculpture (1200 – 400 years B.C.)
 The source of a photo:
<https://grahamhancock.com/dmisrab10/>



სურ. 4. კერნუნოსის გამოსახულება (ძვ. წ. 100 წ.)
 ფოტოს წყარო:
<https://www.thoughtco.com/cernunnos-wild-god-of-the-forest-2561959>
Pic. 4. Cernunnos Image (100 year B.C.)
 The source of a photo:
<https://www.thoughtco.com/cernunnos-wild-god-of-the-forest-2561959>



სურ. 5. ტომის ახალგაზრდა წინამძღოლი, რემოჯადას სტილი (ახ. წ. 300 – 600 წ. წ.)
 ფოტოს წყარო:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Remojadas>
Pic. 5. The younger leader of the tribe, Remojada style (300 – 600 years A.D.)
 The source of a photo:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Remojadas>

¹¹ ლოტოსის პოზის საკითხი (Sinister Yogis – დევიდ გორდონ უაითი), თარგმანი – გიორგი ბერძენიშვილი, <http://yoga.ge/?show=yogajournal&Jid=1995>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
 For the Lotus Pose” (Sinister Yogis – David Gordon Wait), Translation – Giorgi Berdzenishvili, <http://yoga.ge/?show=yogajournal&Jid=1995>, last checked – 14.07.2018
¹² http://www.museumsinrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?ItemId=ICMS_EIM_K47249, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
http://www.museumsinrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?ItemId=ICMS_EIM_K47249, last checked – 14.07.2018
¹³ https://www.123rf.com/photo_71769101_pile-of-ancient-islamic-bronze-coins-close-up-shot-selective-focus.html, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
https://www.123rf.com/photo_71769101_pile-of-ancient-islamic-bronze-coins-close-up-shot-selective-focus.html, last checked – 14.07.2018



სურ. 6. ბრინჯაოს ისლამური მონეტები, შუა საუკუნეები (1000 – 1300 წწ.)

ფოტოს წყარო:

http://www.museumsinisrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?ItemId=ICMS_EIM_K47249

https://www.123rf.com/photo_71769101_pile-of-ancient-islamic-bronze-coins-close-up-shot-selective-focus.html

Pic. 6. Medieval bronze Islamic coins (1000 – 1300 years A.D.)

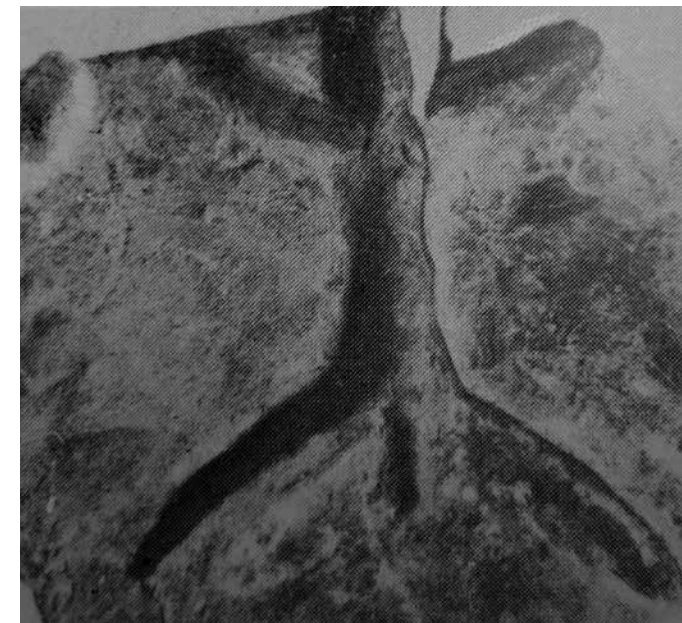
The source of a photo:

http://www.museumsinisrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?ItemId=ICMS_EIM_K47249

https://www.123rf.com/photo_71769101_pile-of-ancient-islamic-bronze-coins-close-up-shot-selective-focus.html

იმირის გორის ანალოგიურ გამოსახულებიანი ქურჭლის ფრაგმენტი, როგორც გ. ჯავახიშვილი¹⁴ გვამცნობს, აღმოჩენილია არუხლოზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში მსგავსება მხოლოდ ფიგურის სხეულის ნაწილების ტექნიკურ გამოსახვაში (შესრულებაში) მდგომარეობს. არუხლოს გორის ფიგურის ხელებზეც კი ვერ ვიტყვით, რომ ისინი იდაყვებშია მოხრილი, პირიქით, ისინი თავისგან მოშორებით, განზე სრულიად გაშლილ და ერთობ დაძაბულ მდგომარეობაშია მოცემული. იგივე შეიძლება ითქვას ფეხებზეც და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა ნახტომშია გამოსახული (სურ. 7).

As G. Javakhishvili informs, a dish fragment with the same image as the “Imiri Hill” figure was also found on Arkhulo Hill.¹⁴ But at this time the similarity is only in technical picturing of the figure’s body parts. We can’t say that the Arkhulo Hill figure’s hands are bent at the elbows, and, they are far from the head, fully opened and in very tense condition. We can say the same about the legs, and these factors create the impression that the figure is in a mid-jump position (pic. 7).



სურ. 7. არუხლოს გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულები);

ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. IV, სურ. 11

Pic. 7. Arkhulo Hill dancer-prayer figure (6th – 4th millennia B.C.)

The source of a photo: Javakhishvili, 1984, Table IV, Pic.11

იმირის გორის წითელი ქურჭლის ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს პარალელი მოეპოვება აქვე აღმოჩენილ შავზედაპირიანი ქურჭლის ფრაგმენტზე გამოსახულ ფიგურასთან, იგი სრული სახით არის მიძღვნილი ფრაგმენტის ზედაპირზე (სურ. 8). ამ ფიგურასაც ზუსტად ისევე აქვს აღმართული ხელები მაღლა, როგორც წითელი ქურჭლის ფიგურას. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არც ამ ფიგურაზე აღინიშნება. მას ახასიათებს მრგვალი პატარა თავი ვიწრო კისრით, წვრილი, გრძელი ტანი და ასევე წვრილი ჯოხებივით ფეხები. ფეხები, როგორც წითელი ფიგურის შემთხვევაში იყო, დაახლოებით, 45-გრადუსიანი კუთხით გამოდის კორპუსიდან და მუხლის სახსარში ისეა მოხრილი, რომ თითქოს ფიგურა ჩამჯდარია, თუმცა, ისიც არ არის გამორიცხული, რომ მის გამომსახველს მუხლის სახსრის ჩვენებაც სურდა და მან ეს სურვილი მხოლოდ ამ გზით

განახორციელა. ფეხები ბოლოვდება ტერფებით, ფეხებს შორის, თითქმის მუხლებამდე, ფიგურას ჩამოშვებული აქვს ფალოსი.

ფიგურა მოძრავ მდგომარეობაშია გამოსახული. აშკარაა, რომ სხეულის სიმძიმე არათანაბრად არის განაწილებული ორივე ფეხზე, კორპუსი უფრო მეტად გადახრილია მარცხნივ, შესაბამისად, სხეულის სიმძიმე გადატანილია ფიგურის მარცხენა ფეხზე, მარჯვენა ფეხი კი შეიძლება ჰაერშიც იყოს, ამგვარი გადახრიდან გამომდინარე. თუ შესაძლებელი იქნებოდა იმირის შავზედაპირიანი ქურჭლის ფრაგმენტის ფიგურისთვის ფეხების მდგომარეობების შეცვლა, ანუ სხეულის სიმძიმის გადატანა ფიგურის მარცხენა ფეხიდან მარჯვენა ფეხზე და თუ ამგვარი მოქმედება რამდენჯერმე განმეორდებოდა, აშკარად მივიღებდით ხელებაპყრობილი ფიგურის „ორნაბიჯიან“, „ყუნცულის“¹⁵ მსგავს მარტივ საცეკვაო მოძრაობას.

The red anthropomorphic Imiri Hill dish sample has a parallel to the figure on the black-surfaced dish fragment, which was found in the same place. It is completely pictured on the surface of dish fragment (Pic. 8). Its arms are also raised up. The wrist, hand clusters, and fingers are not clear. The figure has a small round head with a thin neck, a long, thin body, and thin stick-like legs. The legs, as in red figure’s case, come out of the body at a 45 degree angle. They are bent in the knees as if the figure is sitting. It is possible that the author wanted to show the knees this way. The legs end with the feet and between the legs, all the way down to the knees, the figure has the symbol of the phallus.

The figure is pictured in a moving position. The weight of the body is unevenly distributed between both legs. The body is bent on the left side so the body weight falls on the figure’s left leg, and the right leg may be up in the air. If it were possible to change the figure’s legs positions so as to shift the body weight onto the right leg, and this action were repeated several times, we would have a simple dance movement like a two-step “Kuntsuli”.¹⁵

¹⁴ გ. ჯავახიშვილი „ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1984 წ. გვ. 24 ტაბ. IV სურ. 11

G. Javakhishvili, “The Anthropomorphic Plastics in Pagan Times Georgia”, Tbilisi 1984, p. 24, Table IV, Pic.11

¹⁵ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 51

A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 51



სურ. 8. იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულები)
 ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში
 Pic. 8. Imiri Hill dancer-prayer figure (6th – 4th millennia B.C.)
 The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

ზემოთ მოყვანილი სამი ფიგურისგან განსხვავებულ ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშს წარმოადგენს იმირის გორაზე აღმოჩენილი, ასევე შავზედაპირიანი ქურჭლის ფრაგმენტზე რელიეფურად გამოსახული ფიგურა (სურ. 9). ქურჭლის შემორჩენილმა ფრაგმენტმა შემოინახა მხოლოდ: ფიგურის უტერფო ფეხები, ზედა ორი ნიმუშის მსგავსად, ფეხებს შორის ჩამოშვებული ფალოსით, მარჯვენა ხელი და მარცხენა ხელის საწყისი ნაწილი იდაყვამდე. ფიგურის მარჯვენა ხელი ქვევით არის დახრილი და ზედა კორპუსისგან მოშორებულია, დაახლოებით, 45-გრადუსიანი კუთხით. ასეთივე მდგომარეობა უნდა ჰქონოდა მარცხენა ხელსაც. ფიგურას არ ახასიათებს მუხლებში ჩამჯდარი მდგომარეობა და მუხლის გადმოცემას ფიგურის ავტორი მუხლის ადგილას საძერწი თიხის უფრო მეტი ამობურცვით ახერხებს.

One more the black-surfaced dish fragment figure from Imiri Hill is different anthropomorphic plastics samples from the three abovementioned figures (Pic. 9). The dish fragment shows only the figure's legs without the feet, and with the symbol of phallus between them, the right arm, and the left arm's beginning part up to the elbow. The figure's right arm is bent down, and far from the body at a 45 degree angle. The left arm must have been in the same position. The figure is not seated, and the author tries to designate the knee with more swelling of the clay.

იმირის და არხლოს გორის ანთროპომორფულ ფიგურებს პარალელები თითქმის მთელ მსოფლიოში მოეძებნება (ავსტრალია, ესპანეთი, იტალია, აზერბაიჯანი, სომხეთი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო და სხვა) და შესაბამისად, ამ ფიგურების შესახებ სხვადასხვა შეხედულება არსებობს. მაგალითად, ამერიკელი მკვლევარი ანტონი პერატი მათ „ჩაცუცქულ კაცებად“ მოიხსენიებს და მიიჩნევს, რომ ისინი უძველესი ცის პლაზმის ფორმაციებს წარმოადგენენ¹⁶ (სურ. 10). იგი იძლევა ილუსტრირებას იმისა, თუ როგორი ფორმებით გამოხატავდნენ პლაზმას სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას. ერთი მხრივ, ანტონი პერატის შეხედულებას ვერ უარვყოფთ, მაგრამ აქვე დასაკონკრეტებელია, პლაზმის რა ტიპზეა საუბარი. როგორც ცნობილია, აირების მსგავსად, პლაზმას¹⁷ არ აქვს განსაზღვრული ფორმა ან მოცულობა, გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც ის რაიმე ქურჭელში ან კონტეინერშია მოთავსებული. თუ ანტონი პერატს მხედველობაში აქვს ბუნებაში არსებული პლაზმის ტიპური მაგალითები: ალი, ელვა, ვარსკვლავები და მზე, რომელთა დანახვა ძველი დროის ადამიანს შეუიარაღებელი თვალით შეეძლო, მაშინ მისი მოსაზრება ჩვენთვისაც მისაღებია, რადგან უძველეს ადამიანს, მაგალითად, შეეძლო ელვის გარკვეული ფორმა ადამიანის ფორმისთვის მიემსგავსებინა და შემდეგ ის გამოესახა კლდეზე, ქვაზე ან თიხის ქურჭელზე. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი მაინც მიგვაჩნია, რომ ე. წ. „ჩაცუცქული კაცების“ ფორმაში ადამიანური საწყისი უფრო მეტია, ვიდრე პლაზმური. გარდა ამისა, ქართული „მროკველ-მლოცველი“ ფიგურების მაგალითები არ შეიცავენ ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებს (მაგალითად ორ წერტილს), რომლებიც ანტონი პერატის მიერ ილუსტრირებულ ფიგურებს ორივე მხარეს, ფეხებსა და ხელებს შორის აღენიშნება. ამავე დროს, დაახლოებით იმავე ფიგურებზე (საუბარია ვალკამონიკას და ტიროლის ალპების კლდეებზე გამოსახულ ფიგურებზე) სხვაგვარი და სინამდვილესთან უფრო ახლოს მდგომი მოსაზრებებიც არსებობს.

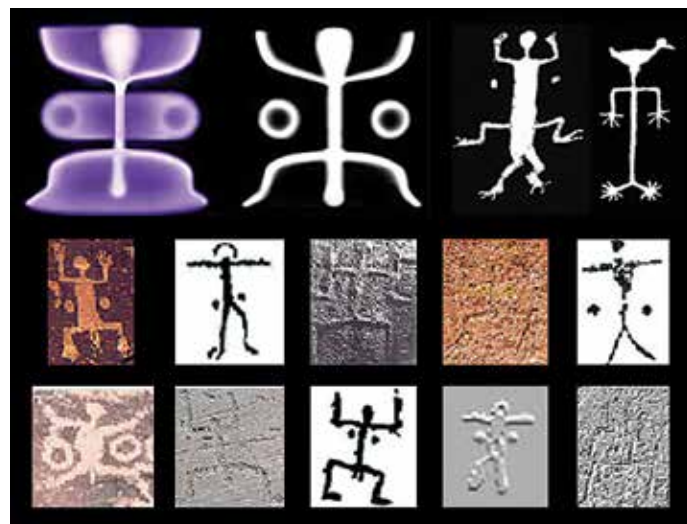
¹⁶ Anthony Peratt, „Plasma Formations in the Ancient Sky“, <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2017 last checked – 14.07.2017
¹⁷ <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018 <http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა>, last checked – 14.07.2018



სურ. 9. იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულები)
 ფოტოს წყარო: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ №2 (55), 2013 წ. გვ. 100
 Pic. 9. Imiri Hill dancer-prayer figure (6th – 4th millennia B.C.)
 The source of a photo: A. Gelashvili, „Art Science Researches“, N2 (55), 2013, p. 93

The Imiri Hill and Arkhulo Hill anthropomorphic figures have parallels around the world, for example, in Australia, Spain, Italy, Azerbaijan, Armenia, United Arab Emirates, etc. So there are different points of view about these figures. American researcher Anthony Peratt calls them “squatter men” and thinks that they are reproductions of plasma phenomena in space¹⁶ (Pic. 10). He gives an illustration what kind of forms is pictured plasma in different place and time.

On one hand, we can't deny Anthony Peratt's point of view, but it must be specified what type of plasma is implied. Similarly to gases, plasma has neither shape nor volume, except when it is in a dish or container.¹⁷ if Anthony Peratt means typical examples of plasma existing in nature, like the flame of a fire, lightning, stars, and the Sun, which ancient people could see with a naked eye, so his approach is acceptable for us, because ancient man could liken the shape of lightning to the human shape and picture it either on a wall, on a rock, or on a clay dish. But even at this time, we think that in the so-called “squatter men”, the human home is more than plasma. Besides, Georgian dancer-prayer figures don't have any characteristic signs (for example two dots) which the figures described by Anthony Peratt have on both sides and between the arms and legs. At the same time, there are other opinions about the figures pictured on the rocks of Val Camonica and Tyrolian Alps, which are closer to reality.



სურ. 10. „ჩაცვქული კაცები“, როგორც ცის პლაზმის ფორმაციები (ანტონ პერატის მიხედვით); ფოტოს წყარო: <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>

Pic. 10. “Squatter men” (Reproductions of plasma phenomena in space – by Anthony Peratt) The source of a photo: <http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm>

მაგალითად, იტალიაში „ვალკამონიკას“ ფიგურების შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა ანდრეა არკა გამოკვლევებში: „ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების „მლოცავი ფიგურების“ ქრონოლოგია და ინტერპრეტაცია“. იტალიაში ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ფიგურები, მაღლა აწეული ხელებით, „მლოცავ ფიგურებად“ ან „მლოცველებად“ იწოდებიან.

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ლოცვის აქტი ამ ფიგურებისთვის ყველაზე მეტად გავრცელებული ინტერპრეტაციაა, ეს სრულებით არ გამოირიცხავს ფიგურების მდგომარეობებში გარკვეული ტიპის ცეკვის ამოკითხვასაც¹⁸ (სურ. 11, 12) – აღნიშნავს ანდრეა არკა და ამავდროულად გამოყოფს „მლოცველი“ ფიგურების რამდენიმე ტიპს:

1. „მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მოღუნული, „U“-ს ფორმის ხელებითა და ფეხებით;
2. მლოცველი ფიგურები სიმეტრიულად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული (მაღლა და დაბლა) მართკუთხა „L“-ის ფორმის ხელებითა და ფეხებით;

3. მლოცველი ფიგურები სამკუთხა ფორმის ფეხებით;
 4. შერეული სახის ფიგურები.¹⁹
- ანდრეა არკას²⁰ თქმით, შეიძლება განისაზღვროს ფიგურების სხვა კატეგორიებიც, რომლებიც იძლევიან:
- „სასქესო რეპრეზენტაციას. შესაძლებელია ვიპოვოთ მამრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია ჯიხის სახით), მდედრი ფიგურა (სქესი წარმოდგენილია წერტილით ან ზოგ შემთხვევაში ორი სხვადასხვა წერტილით ბიუსტთანახლოს, მკერდისადგილების მისათითებლად) და უსქესო ფიგურები;
 - ხელებისა და ფეხების პოზიციების არსებობას ან არარსებობას;
 - სხვა მარტივ ფიგურებთან დამოკიდებულებას;
 - შეიარაღებულ ხასიათს“.

For example, in Italy, Andrea Arca provides some very interesting information about “Val Camonica” figures in his research work “Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Val Camonica rock-art”: “In Italy Val Camonica rock figures with their arms raised are called “prayer figures” or “prayers”. Although this is the most widespread interpretation, it doesn’t deny the possibility of reading any type of dance in the conditions of these figures”¹⁸ (Pic. 11, 12).

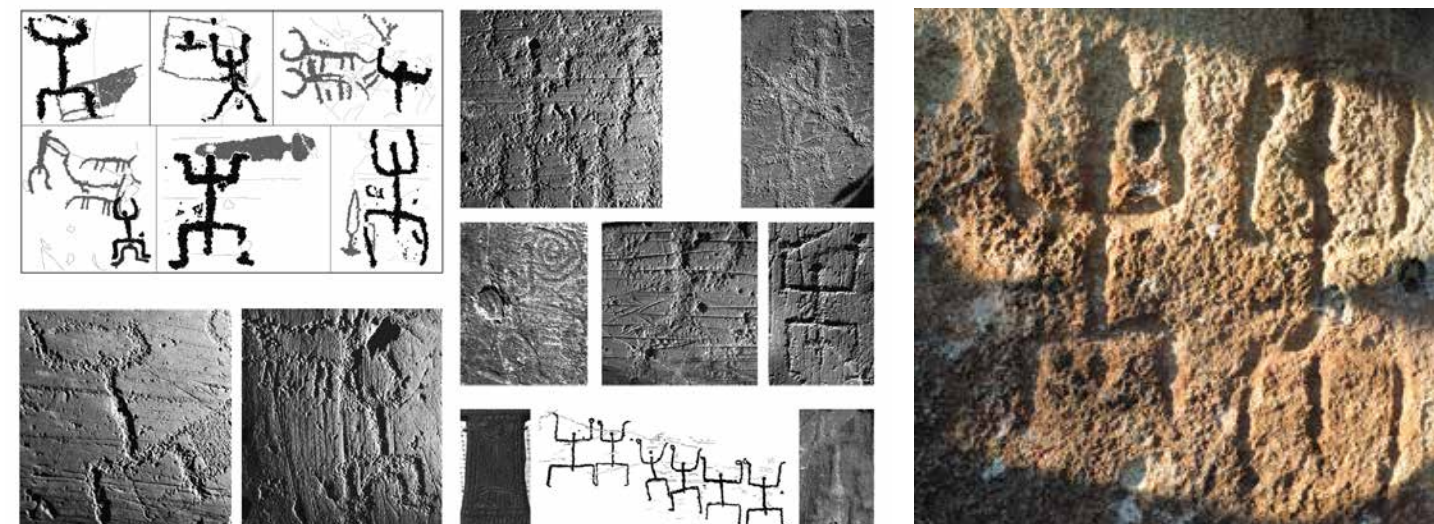
Andrea Arca provides the following types of prayer figures:

1. The prayer figures Symmetrically unevenly directed up and down with bent arms and legs in a “U” shape;
2. The prayer figures Symmetrically unevenly directed up and down, with arms and legs creating a right angle “L” shape;
3. The prayer figures, in which the position of the legs creates a triangle;
4. Mixed type figures.¹⁹

Andrea Arca says that there may also be other types of figures which include:

- Genital representation – we can find the male figure (the sex is shown by the stick), the female figure (the sex is shown by a dot, and two different dots near the torso, or to show the breast), and asexual figures;
- Existing or non existing positions of the arms and legs positions;
- Relationship with other simple figures;
- Equipped mood.²⁰

¹⁸ Andrea Arca, “Chronology and interpretation of the „Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
¹⁹ Andrea Arca, “Chronology and interpretation of the “Praying figures” in Valcamonica rock-art”, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>, last checked – 14.07.2018
²⁰ იქვე, The same web page
²¹ იქვე, The same web page



სურ. 11, 12. ვალკამონიკას კლდის ფიგურები ფოტოს წყარო: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

Pic. 11, 12. Val Camonica rock figures The source of a photo: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123>

ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ქრონოლოგიის ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა, როგორც ანდრეა არკა მიგვითხრობს, შემოთავაზებული აქვს ე. ანატის ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში, სადაც ქრონოლოგიურად ოთხი სტილი გამოიკვეთა. ამათგან I და II სტილი დათარიღდა ნეოლითური ხანით, III სტილი – ენეოლითისა და ბრინჯაოს ხანით, IV სტილი – ბრინჯაოს ხანის დასასრულიდან რკინის ხანის დასასრულამდე. ე. ანატიმ „მლოცველები“ მიიჩნია I და II სტილად. I სტილი თარიღდება ძვ. წ. V ათასწლეულიდან – ძვ. წ. IV ათასწლეულის დასაწყისამდე (5000 – 3800 ძვ. წ.) და II სტილი თარიღდება ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულით (3800 – 3000 ძვ. წ.²¹).

ზემოთ წარმოდგენილი ქართული ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშებიც, იმირისა და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურების სახით, არქეოლოგებმა²² ძვ. წ. აღ. VI – IV ათასწლეულების ფარგლებს მიაკუთვნეს. ისინი ნეოლით-ენეოლითური კულტურის ნაწარმს წარმოადგენენ და, შესაბამისად, როგორც უძველესი საცეკვაო ინფორმაციის მქონე ნიმუშები, ისე გვევლინებიან. როგორც აღინიშნა, იმირის და არუხლოს გორის ფიგურები პარალელებს ავლენენ ოზნის თიხის ფიალის ხატოვან ნიშნებთან, ოზნის თიხის ფიალა კი ენეოლით-ადრებრინჯაოს ხანით თარიღდება და მომდევნო თავში სწორედ მას განვიხილავთ.

²¹ იქვე, The same web page
²² „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები“, (1965 – 1971წწ.), „მეცნიერება“, თბილისი, 1975 წ. გვ. 85, სურ. 51:5
 “The results of kvemo Kartli archaeological expedition” (1965 – 1971), “Mecniereba”, Tbilisi 1975, p. 85. pic.51:5

Andrea Arca says that the most important research work connected with the Val Camonica Rock art was conducted by E. Anati in 1960, and chronologically showed four styles. I and II styles are dated back to the Eneolithic Age, III style – to the Eneolithic and Bronze Ages, IV style – from the end of the Bronze age to the end of the Iron age.

E. Anati thinks that the prayer figures are in the I and II style. I style dates back from the 5th millennium B.C. to the beginning of the 4th millennium B.C. (5000 – 3800 years B.C.) and II style is dated to the 4th millennium B.C. (3800 – 3000 years B.C.²¹).

The archaeologists dated the abovementioned the “Imiri Hill” and “Arkhulo Hill” prayer-dancer figures to the period between the 6th and the 4th millennia B.C.²²

They represent Neolithic and Eneolithic culture and can be considered as samples of information on ancient dancing. As mentioned above, the Imiri Hill and Arkhulo Hill figures have parallels to the Ozni Clay Bowl picturesque signs. As for the Ozni Clay Bowl, it is dated back to the Eneolithic-Bronze age, which will be discussed in the following chapter.

ოზნის თიხის ფიალა ხატოვანი ნიშნებით

ენეოლითის ხანის დასასრულით, IV-III ათასწლეულების მიჯნით დათარიღებული ოზნის თიხის ფიალა (სურ. 13) აღმოჩნდა 1947 წლის წალკის რაიონის სოფელ ოზნის №1 სამარხში, არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ბ. კუფტინი ხელმძღვანელობდა. იგი შემკულია სიმბოლური ხასიათის ნიშნებით და სქელკედლიან, გამომწვარ, გაპრიალებულ და მუქნითელზედაპირიან ქურქელს წარმოადგენს.



სურ. 13. ოზნის თიხის ფიალა (ძვ. წ. IV-III ათასწლეულები)
ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 13. Ozni Clay Bowl (4th-3rd millennia B.C.)
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia



ოზნის თიხის ფიალის ნიშნები (ბ. კუფტინის მიხედვით)
Ozni Clay Bowl signs (by B. Kuptin)

ოზნის თიხის ფიალის გარე კედელზე, ირგვლივ, გამოსახულია ნოტიო თიხით ერთმანეთის მიყოლებით გაპრიალებული ხუთი მსხვილი განცალკევებული ნიშანი თავისებური ფორმით. ამ ნიშნების შესახებ თავის დროზე მნიშვნელოვანი შეხედულებები გამოთქვეს ბ. კუფტინმა²³ და დ. ჯანელიძემ.²⁴ ორივე მკვლევარი ზოგ ნიშანთან მიმართებაში ერთმანეთისგან განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქვამს, რიგ შემთხვევებში კი მათი შეხედულებები თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა.

OZNI CLAY BOWL WITH PICTURESQUE SIGNS

The “Ozni Clay Bowl” (Pic. 13) dated to the 4th-3rd millennia of the Eneolithic age was found in 1947 in the Ozni village in the Tsalka district in grave N1, during an archaeological excavation under the leadership of B. Kuptin. It is a thick, fired, polished, dish with a symbols depicted on a dark red surface.

There are five large separated clay symbols with their characteristic shapes pictured on the outer wall of the “Ozni Clay Bowl”. At the time, the researchers – B. Kuptin²³ and D. Janelidze²⁴ had very important opinions about these signs. Sometimes the two researchers had different opinions about some of the symbols, but sometimes their opinions were similar.



ხის გამოსახულება
Tree image



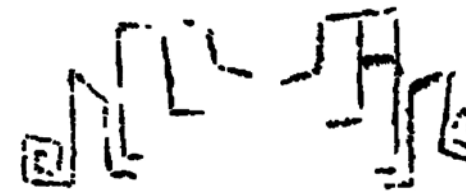
ადამიანის გამოსახულება
Bowl man image

ამ ნიშნებში ორივე კარგად არჩევს ხის და ადამიანის გამოსახულებას. ხის გამოსახულებას ორივესთვის რიტუალური დანიშნულება აქვს, მხოლოდ განსხვავებული ტერმინებით მოიხსენიებენ მას: „წმინდა ხედ“ და „სიცოცხლის ხედ“; ადამიანის გამოსახულება ორივესთვის რიტუალის, „ლოცვის“ შემსრულებელს წარმოადგენს. დ. ჯანელიძისთვის ეს რიტუალი „ყუნცულა“ ცეკვით სრულდება.

Both authors see the images of a tree and a man among these symbols. Both of them think that the tree has a Ritual meaning, and use different terms to name it, such as “Saint Tree” and “Tree of Life”. As for the man, both of them think that he is praying and this is a ritual. But D. Janelidze also thinks that this ritual is performed through the “kuntsula” dance.

განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ ავტორებს სარკისებურ ორ ნიშანთან და მე-4 ნიშანთან მიმართებაში. ჩვენ ვერ უარყოფთ ბ. კუფტინის მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით, რომ სარკისებური ნიშნები ცხოველების გამოსახულებებია, თუმცა იმის აღქმა, რაც ბ. კუფტინს კუდად მიაჩნია, ერთი შეხედვითაც კი, გამოსახულების თავად უფრო შეიძლება, ვიდრე კუდად. კუდას ამ გამოსახულების მეორე დაბოლოება უნდა წარმოადგენდეს და უფრო მეტიც, სავარაუდოა, რომ სპირალურად დახვეული მონაკვეთი „რქების“²⁵ გამოსახულებაა.

B. Kuptin and D. Janelidze had different opinions about two mirror symbols and the 4th symbol. We can't deny B. Kuptin's opinion that the mirror signs are animal images. But what B. Kuptin thinks is a tail, is noticeable after just one view, is in fact the head of the figure. We think that the tail is the second end of this image. It is also our opinion the spirals in one part of the image must represent horns.²⁵



სარკისებური მე-2 და მე-5 ნიშნები
2nd and 5th mirror signs



(ბ. კუფტინის და დ. ჯანელიძის მიხედვით), მე-4 ნიშანი
4th sign according to B. Kuptin and D. Janelidze

უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოებაც: ის, რაც ოზნის თიხის ფიალაზე სარკისებურ ნიშნებში ცხოველების ფეხებად, ტანად, კუდად ან რქებად აღიქმება, ხელოვნებათმცოდნეებმა სხვაგვარად განსაზღვრეს. ე. კარალიოვა წიგნში „ცეკვის უძველესი ფორმები“²⁶ წერს: „აბსტრაქტული აზროვნების განვითარებასთან ერთად პირდაპირი და ტუხილი ხაზების რთული კონფიგურაციები მიიჩნევა გეომეტრიულ ფიგურებად და განიხილება როგორც ცეკვის ნახაზი“. ოზნის

It should be said that the mirror symbols on the Ozni Clay Bowl, which are perceived as animals' feet, body, tail or horns, are differently defined by art critics. E. Karaliova in the book The “Oldest Forms of Dance” writes: “With the development of abstract thinking the difficult configurations of straight and dotted lines are considered as geometrical figures and are discussed as drawings of dance”.²⁶ The mirror images of the “Ozni Clay Bowl” are characterized by dotted and tangled lines, and end with

²³ Б. Куптин, „Археологические раскопки, 1947 года в Цалкинском районе“, Издательство академий наук грузинской ССР, Тбилиси, 1948 г. стр. 32

²⁴ დ. ჯანელიძე, „პირარწივსახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №9, თბილისი, 1987 წ. გვ. 116

D. Janelidze, “Pirartsivsakhe Samaia”, (the man with the face of eagle), “Sabchota Khelovneba” N9, Tbilisi 1987, p. 116

²⁵ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 59

A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 59

²⁶ E. A. Королева, „Ранние формы танца“, Изд-во „Штиинца“, Кишинев, 1977 г. Стр. 124

თიხის ფიალის სარკისებური გამოსახულებებიც ტეხილი და დახლართული ხაზებით გადმოიციემა და ბოლოს ხვეული სპირალური მონაკვეთით ბოლოვდება, ასე რომ, როდესაც დ. ჯანელიძე სარკისებურ გამოსახულებებს „ფერხისების“²⁷ მწყობრად მიიჩნევს, რეალობისგან შორს ნამდვილად არ არის. ამრიგად, სარკისებური გამოსახულებები ორი მნიშვნელობით უნდა აღვიქვათ: როგორც რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და როგორც ცეკვის ნახაზი.

რაც შეეხება ბ. კუფტინის მიერ მიჩნეულ მე-4 ნიშანს, მასზე აშკარად შეინიშნება ფეხების და მკლავების გამოსახულება, იგი ანთროპომორფული ღვთაების პიქტოგრამად წარმოგვიდგება, ხოლო ის, რაც დ. ჯანელიძემ კვერთხად მიიჩნია, ძალიან ჰგავს და, შეიძლება ითქვას, ისეთივე სპირალურად არის დახვეული, როგორც სარკისებური ნიშნების რქებად მიჩნეული ნაწილი. საფიქრებელია, რომ ამით ნიშნების გამომსახველს სურს მსხვერპლშენიერვის²⁸ სცენის გადმოცემა.

უნდა გავითვალისწინოთ ნიშნების რიგითობა ფიალაზე: ისინი განლაგებულნი არიან წრიულად, ერთმანეთის თანმიმდევრობით და თანაბარი დაშორებებით ავსებენ ფიალის გარე ზედაპირს. **პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშანი**, ხელეაპყრობილი (შეიძლება ფრინველსახოვანიც) მოცეკვავის – „ყუნცულას“ გამოსახულებაა. ამის შემდეგ დათვალაიერება უნდა გავაგრძელოთ საათის ისრის მიმართულებით და, შესაბამისად, **მეორე ნიშანი** არის შესაწირი რქოსანი ცხოველის გამოსახულება და ამავდროულად – „ცეკვის ნახაზი“. **მესამე ნიშანი** არის ღვთაების გამოსახულება, რომელსაც შეეწირა ეს ცხოველი. **მეოთხე ნიშანი** არის „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულება, რომლის ტოტებიც ისევე სპირალურად არის დახვეული, როგორც რქად მიჩნეული მონაკვეთები, და **მეხუთე ნიშანი** არის უკვე აღდგენილი რქოსანი ცხოველი, როგორც ადამიანის მიერ ღვთაებისგან გამოთხოვილი ნაყოფიერების სიმბოლო, ამავდროულად „ცეკვის ნახაზი“.

the spiral segment, so when D. Janelidze thinks that the mirror images are the rows of “Perkhisa”,²⁷ is not far from reality. So the mirror images must be perceived from two angels: as images of horned animals and as a depiction of dance.

As for the 4th symbol as interpreted by B. Kuptin, there really are images of legs and arms. It is the pictogram of an anthropomorphic deity, but the thing that D. Janelidze thinks is a rod, is also spiral-shaped symbol similar to the mirror images’ horns. So we can think that the author wanted to show a scene of sacrifice.²⁸

We must also take into consideration the sequence of the symbols on the bowl. They are positioned circularly, following each other in a sequence at equidistant intervals throughout the outer surface of the bowl. **The first and the most important symbol** is the image of the dancer with raised arms, an image of “Kuntsula” – maybe with a bird face. After that we must continue examining the bowl in a clockwise direction, and accordingly, **the second symbol** is the image of the sacrificial horned animal which at same time, is also a drawing of dance. **The third symbol** is the image of a deity to which the animal was sacrificed. **The fourth** symbol is the image of “the tree of life”, with spiraling branches, which resemble the line segments considered as horns; and **the fifth symbol** is an ordinary horned animal, which is the symbol of fertility which is what is asked from the deity by the man, and is at the same time a depiction of dance.

ოზნის ფიალის ნიშანთა რიგითობა THE SEQUENCE OF OZNI CLAY BOWL



როგორც აღინიშნა, გარდა ყუნცულას გამოსახულებისა, ოზნის თიხის ფიალის წრიულად განლაგებული ხუთი ნიშნიდან საცეკვაო ქმედებაზე მიუთითებს II და V ნიშნებიც. I ნიშანი – ყუნცულა გამოსახულია II და V ნიშნებს შორის, რაც საცეკვაო ქმედების სამნაწილად, სამთაგანად განლაგებაზე მიმანიშნებელი ფაქტია. სამთაგანად აგებულ ცეკვის ფაქტს ვხვდებით თეიმურაზ II-ის მიერ აღწერილ ძეობის²⁹ რიტუალში, რომლის დროსაც სრულდებოდა ცეკვა სამაია, ერთ მხარეს კაცების, ხოლო მეორე მხარეს ქალების ჯგუფისა და მათ შუაში მენესტვის ცეკვით. სამთაგანად სრულდება ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ფშაური „სამაიაც“,³⁰ სადაც ფრენას მიმსგავსებული საცეკვაო მოძრაობა ეხმიანება დ. ჯანელიძის მიერ ფრინველსახოვან ღვთაებად ნაგარაუდევ „სამაიას“.³¹

ცეკვაში ფრინველის მოტივის ასახვასთან დაკავშირებით აუცილებლად ყურადსაღებია ლ. გვარამაძის მოსაზრებაც, როდესაც იგი „გოგმანზე“ საუბრობს: „ს. ს. ორბელიანის განმარტებით „გოგმანი“³² „სანდომი ჩქარი როკვაა“. „გოგმანი“ ფრინველთა მიწაზე მოძრაობის გამომხატველია, იგი მსუბუქი, გრაციოზული ხტომებით სრულდება“ – აღნიშნავს ავტორი და იქვე აგრძელებს, რომ „ეტყობა, ძველად ქალთა ცეკვაში ფრინველთა გოგმანის მსგავსი მსუბუქი ხტომები გამოიყენებოდა“.³³ გვარამაძის აზრით, „სამაიას“

As noted above, in addition to the image of Kuntsula, from the circularly positioned five symbols of the Ozni Clay Bowl, the second and fifth symbols also reference the action of dancing. The first image of “Kuntsula” is located between the second and the fifth symbols, which breaks the dancing action sequence down into three parts. This type of dance we meet in the ritual of “Dzeoba” (Son’s birth)²⁹ described by Teimuraz the II, During which the dance samaia was performed by men on one side and a group of women on the other side and a “piper” dancing in the middle of them. “Pshavian” samaia³⁰ described by A. Tataradze, has also the dancing action sequence down into three parts, during which the “Samaia” dance was performed, wherein the dance move that resembles flying is connected to the bird-faced deity, “Samaia”³¹ (by D Janelidze).

When there is a bird motive in the dance, L. Gvaramadze’s opinion about “gogmani” (type of dance) is very important: “As S.S. Orbelliani explains, “gogmani” is a fast dance”.³² “Gogmani” is birds moving on the ground, which ends with the gracious jump”, – says the author, and at the same time adds that, “In ancient times in women’s dance a simple jump like “gogmani” was used.³³ L. Gvaramadze thinks that “hawk’s wings opening” in song “Samaia” implies the “groom” and she explains that birds epithets in wedding poetry such as “pigeon” and “pheasant” were the synonyms for the

²⁷ დ. ჯანელიძე, „პირარწივსახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1987 წ. გვ. 112 D. Janelidze, Pirartsivsakhe Samaia”, “Sabchota Khelovneba” N9, Tbilisi 1987, p. 112

²⁸ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 60 A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 60

²⁹ ქართული პოეზია, ტომი V, თბილისი, 1987 წ. გვ. 578 – 580 Georgian Poetry, Part V, Tbilisi 1987, p. 578 – 780

³⁰ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი, 1999 წ. გვ. 217 A. Tataradze, “Georgian Folk Choreography History Issues”, Tbilisi 1999, p.217

³¹ დ. ჯანელიძე, „პირარწივსახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1987 წ.გვ. 116 D. Janelidze “Pirartsivsakhe Samaia”, “Sabchota Khelovneba”, N9, 1987, p. 116

³² ს.-ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949 წ. გვ. 76 S.S. Orbelliani, “Georgian words’ collection which is the dictionary”, Tbilisi 1949, p. 76

³³ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 127 L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisi 1997, p. 127

სიმღერაში „შევარდნის ფრთის გაშლა“ სასიძოს გულის-ხმობს, რასაც ამონმებს საქორწილო პოეზიაში ფრინველთა ეპითეტების არსებობით – „მტრედი ან ხოხობი პატარძლის სინონიმი იყო, ხოლო შევარდენი ან სხვა ფრინველები – სასიძოს განასახიერებდნენ“.³⁴ ამ ფაქტით ლ. გვარამაძე „სამაიას“ საქორწილო რიტუალის³⁵ ნაწილადაც (ძეობასთან ერთად) მიიჩნევს, რომლის საცეკვაო ლექსიკაში შედიოდა როგორც ქალის „გოგმანი“, ასევე შევარდნის მსგავსად კაცის მიერ „ხელეების გაშლა“.

„სამაიას“ ორგანად შესრულებული ვარიანტიც არსებობდა, რაზეც ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი მიგვითითებს³⁶, მაგრამ ცეკვა „სამაიას“ სტრუქტურული ნახაზი რომ მკაცრად სამნაწილოვანი უნდა იყოს, ამას მეტყველებს ფშაური „სამაიას“ ტექსტი – „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთა-განა“, ამის დადასტურებათ თავად ტერმინ „სამაიას“ ქართული ვარიანტები – „ცალყუა“ და „ყუნცული“ („ცალყუა“ – შემდეგნაირად განიმარტება: „მობმული სამა (სამაია)“;³⁷ „ყუნცული“ – სამ-ურმეული ძნა“;³⁸ „ყუნცული“ შემორჩენილია ქართლურ, იმერულ და გურულ კილოებშიც „სკუპ-სკუპის“ (ჩაჯდომით გადახტომის), „ცუნცულის“ (მოკლე ნაბიჯებით, მსუბუქად, სწრაფად მოძრაობის) მნიშვნელობით³⁹) და, რა თქმა უნდა, ამასვე მოწმობს ოზნის თიხის ფიალის I, II და V ნიშნებიც. ამ მხრივ საყურადღებოა სამაიას ლექსნამსხვრევების მოხმობაც – „ორ ქალთა შორის ჯდომა და შემდეგ გადმოფრენა“:

„წამოე სალაშაროდა,
ორ ქალთა შორის ვიჯოდი,
საცა ფანდური აჩქამდის,
უნინ მე გადმოვფრინოდი“.⁴⁰

აქვე უნდა ითქვას, რომ „ყუნცულა“ და „ცალყუა“ უფრო მართებულად გამოხატავს ამ სანახაობის სტრუქტურის არსებას: ერთისა და ორის ან ორისა და ერთი განის შერწყმით, ვიდრე დაუნაწევრებული და მთლიანი სიტყვა

bride, and “hawk” was the groom.³⁴ Thus, L. Gvaramadze thinks that “Samaia” is a part of a wedding ritual,³⁵ the dancing vocabulary of which included the woman’s “gogmani” and the man’s “hands opening” like the wings of a hawk.

Al. Jambakur-Orbeliani says³⁶ that there was also a two-part variant of the “Samaia” dance, but the structural drawing of this dance must be three-part, as the text of “Pshavian Samaia” demonstrates: “Samaia samtagana, ar ikneba ortagana” [Samaia is a three-part dance and will never be two-part]. This also confirms the Georgian variants of the term “Samaia”, such as “Tsalkua” and “Kuntsuli”. (“Tsalkua” – tied samaia³⁷; “Kuntsuli” – three oxen-cart sheaf³⁸). “Kuntsuli” in Kartlian, Imeretian and Gurian dialects still has the meaning of “jumping” and “trotting” (walking quickly with short steps³⁹). And of course this echoes the first, second and the fifth symbols of the “Ozni Clay Bowl”. We must also pay attention to “Samaia” poetry – “Sitting between two women and after that flying”.⁴⁰

We can also say that “Tsalkua” and “kuntsula” show this performance structure more correctly through the merging of one and two, or two and one, than the whole word “Samaia”. S.S. Orbeliani explains that “sama” is a “dance-shushpari”,⁴¹ and there are two directions of its development: one is connected with the Circle of pagan mysteries,⁴² and the other includes the dance itself.⁴³



„სამაია“. „სამას“ სულხან-საბა ასე განმარტავს – „როკვა-შუშპარი“,⁴¹ რაშიც მისი განვითარების ორი მიმართულება იკითხება: ერთი მხრივ იგი მიეკუთვნება წარმართულ მისტერიათა წრეს, ხოლო მეორე მხრივ, იგი შედის კრებითად დასახელებულ როკვანში⁴² – „რაოდენთა იქმენ მგოსნები“.⁴³

ტერმინ „სამაიას“ წარმომავლობასა და მისი დამკვიდრების პერიოდის შესახებ საინტერესო მოსაზრებებს გადმოგვცემს ენათმეცნიერი ბ. ცხადაძე. მისი თქმით: „ძველი ქართული ენის ლექსიკონებისათვის სამა/სამაია უცნობი სიტყვაა. იგი არც მეგრულ და სვანურ ლექსიკონებშია დამონმებული, რაც იმის დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა, რომ საქართველოში ტერმინ სამა/სამაიას არსებობა სრულიად ახალი მოვლენაა“.⁴⁴ „არაბულში „სამა“ ლექსემა ერთდროულად აღნიშნავს როგორც სიმღერას, ისევე ცეკვას, ასევე სიმღერას და ცეკვას ცალ-ცალკე“.იგი აგრეთვე ითვალისწინებს შ. ასლანიშვილის კვლევას „სამაიას“ შესახებ⁴⁵, ნიკო მარის მიერ ტაო-კლარჯეთში მოგზაურობისას, იმერხველთა ქორწილის აღწერას (სადაც ყურადღებას ამახვილებს იმერხველის სიტყვებზე – „ვინცა რომ ძველია, იტყვიან „იფერხეთო“, „ისამეთ“-ოის თქმა არი“), ვ. აბაევის „სამაიას“ ეტიმოლოგიის შესახებ კვლევას⁴⁶ და ბოლოს დაასკვნის, რომ „სამაიასთვის“ როგორც მუსიკალური, ისე სიტყვიერი ტექსტი ლინგვისტურად და მისი შინაარსი, ასევე საკუთრივ ცეკვის ფორმა ქართველურია, თუმცა სამა ლექსემა წარმოშობით არაბული სიტყვაა. „სამაია“ „სამასთან“ შედარებით ფორმობრივად გვიანდელი წარმონაქმნია. ჩანს, სამაიაში – ია ბოლოსართია – ია გართობათამაშის აღმნიშვნელი ტერმინების ანალოგიით უნდა იყოს გაჩენილი“. ავტორის თქმით, „ამ სიტყვის შემოსვლა და დამკვიდრება ქართულ ენაში საქართველოში არაბების ბატონობის ხანას უკავშირდება“. „სწორედ ამიტომ არ გვხვდება სამა ძველ ქართულ მწერლობაში (V – X სს.-ის), ამ დროს სხვა ტერმინი უნდა არსებულებოდა ამავე ცეკვის აღსანიშნავად. ისე როგორც „ამირანის“ თქმულების პერსონაჟები – „ბადრი“, „უშუპი“ არაბული (გაარაბებული) სიტყვებია წარმოშობით, თუმცა სიუჟეტი ძველისძველი და საკუთრივ ქართველურია, ასევე ცეკვა სამა/სამაიაც ძველთაძველი ქართული ცეკვაა, ოღონდ სახელ და სახეცვლილი. ამირანის მითის მსგავსად ეს ტრანსფორმაცია⁴⁷ კი საერო მწერლობაში მე-11 – 15ს.ს. ანუ შუასაუკუნეებშია საგულვებელი“ – აღნიშნავს იგი.

აქვე, უნდა შევჩერდეთ კიდევ ერთ გარემოებაზე: როგორც ხელოვნებათმცოდნე ე. კარალიოვა აღნიშნავს: „არქეოლოგიურ ძეგლებზე მოცემულ გეომეტრიულ ფიგურებში ცეკვის ნახაზის აღქმა უძველესი ცეკვის მხოლოდ ერთ მხარეს შეადგენს“.⁴⁸ მისი თქმით, „დიდი მნიშვნელობა

B. Tskhadadze gives an interesting opinion about the term “Samaia” and its origin. He says that: “Sama/Samaia” is an unknown word for old Georgian dictionaries. It is also absent from the Megrelian and Svan dictionaries, so the term “Sama/Samaia” is a newer creation”.⁴⁴ “In Arabic “Sama” means dance-sing together, but also separately, to sing and dance”. He also uses Sh. Aslanishvili research about “Samaia”,⁴⁵ Niko Marr’s description of an Imerkhevia wedding he saw during his travels in Tao-Klarjeti. He pays attention to the words, which the Imerkhevia man speaks: “Who is the old man says “iperkhe” (dance) or “isame” (dance)”, V. Abaevi,⁴⁶ in his research about the etymology of “Samaia” concludes that for the dance “Samaia” music, text, and the form of the dance is Kartvelian, but as for the “sama”, it is Arabic word. “Sama” is older than “Samaia”, and one of the meanings of “ia” suffixes is a fun-game. According to the author, these words existing in Georgian vocabulary are connected with the time of Arab domination. At this time (5th-11th centuries) “Sama” isn’t in the old Georgian writing. There were other words, which referenced the dance. For example, in the old legend of “Amirani”, the men’s names, Badri and Usup, are Arabic names, but the theme of the legend is very old and Georgian. The same happens with the dance “Samaia” – the dance itself is very old and Georgian, but the name has changed. This transformation may have taken place in the Secular Literature of the 11th-15th centuries – in short, in the middle ages.⁴⁷

We should also pay attention to another circumstance here: the art critic E. Karaliova says that: “To see the dance drawing among the geometrical figures pictured on the archaeological monuments is only one side of the ancient dances.⁴⁸ She thinks

^[1] დ. ჯანელიძე, „სამაია“, „ლიტერატურული საქართველო“, №29, 17 ივლისი 1981 წ. გვ. 10

^[2] D. Janelidze, “Samaia”, “Literaturuli saqarTvelo”, 17. 07. 1981, N29, p.10

^[3] ს.-ს. ორბელიანი, თხზულებები, ტომი IV, თბილისი, 1966 წ. გვ. 13

^[4] S.S. Orbeliani, “Compozitions”, Volume IV, Tbilisi 1966, p. 13

^[5] ბ. ცხადაძე, „სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 187

^[6] B. Tskhadadze, “Ekvtime Takaisvili Culture and Art State University”, Scientific Works Collection, part II, Tbilisi 2004, p. 187

^[7] შ. ასლანიშვილი, „წარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, II, თბილისი, 1956 წ. გვ. 140

^[8] Sh. Aslanishvili, “Researchings about Georgian Folk Songs”, Part II, Tbilisi 1956, p. 140

^[9] ბ. ცხადაძე, დასახ. ნაშრომი. გვ. 193

^[10] B. Tskhadadze, The same work, p. 193

^[11] იქვე გვ. 193

^[12] The same work, p. 193

^[13] E.A. Кополева, დასახელებული ნაშრომი, Стр. 141

^[14] E.A. Кополева, The same work, Стр. 141

ჰქონდა აგრეთვე კინეტიკურ ტექსტს⁴⁹ – საცეკვაო პოზებს და მდგომარეობებს“. პირველ რიგში ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ამ პოზებში გამოკვეთილ სამკუთხედის ფიგურაზე, რომელიც, ავტორის აზრით, დამახასიათებელი იყო ქალის გამოსახულებებისთვის.

მახვილკუთხოვანი და სამკუთხედი ფორმებით ხასიათდება ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნებიც: მროკავ-მლოცველი ფიგურის ხელების ზეანვეით, იდაყვის სახსარში მოხრილი მდგომარეობა და ღვთაებად მიჩნეული ფიგურის ხელებისა და ფეხების მახვილკუთხოვანი მდგომარეობები, ასევე უშუალოდ სრული სამკუთხედის გადმოცემა. სამკუთხედის ფორმით არის გამოსახული მროკავ-მლოცველი ფიგურის თავი და ხის გამოსახულების საყრდენი – „გორაკად“ მიჩნეული ანუ შემალღებელი ნიადაგი – მიწა, რაც სიმბოლურად ნაყოფიერების კულტის ქალურ საწყისთან მიდის და, აქედან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ ოზნის ფიალის I ნიშნით ქალია გამოსახული. ამ აზრს ამყარებს ისიც, რომ გამოსახულებაზე არ იკვეთება მამაკაცური გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო – ფალოსი, როგორც ეს მროკავ-მლოცველი ფიგურების შემთხვევაში გამოისახება. აქედან გამომდინარე, თუ ოზნის თიხის ფიალის შემქმნელს მამაკაცის გამოსახვა მოუნდებოდა, ამას აუცილებლად გააკეთებდა, მაგრამ მას იდეაში ქალის გამოსახულება ჰქონდა და გამოსახა კიდევ I ნიშნით.

I ნიშანი რომ ქალის გამოსახულებაა, ამას ადასტურებს მისი ფრინველსახოვან ფიგურად აღქმაც. მკვლევრები ამ ფიგურის ხელებს ადარებენ და მსგავსებას ხედავენ ენეოლითის ხანის ჭურჭელზევე სქემატურად გამოსახულ ფრინველის თავებთან⁵⁰ და თუ ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ, მაშინ გამოდის, რომ ფიგურას ხელებზე წამოცმული უნდა ჰქონდეს ფრინველის თავები, რაც ფიგურის შენიღბვაზე მიუთითებს. სამაიაში კი, როგორც ლექსნამსხვრევები და საცეკვაო სახილველები მიგვანიშნებენ, მხოლოდ ქალები ინიღბებიან („ბებრებ იყო ტყავიანი“⁵¹ და გურული ძეგლის შესახებ ლ. გვარამაძისეული ცნობა⁵²). „სამაიაზე“ საუბრისას დ. ჯანელიძეს მოყავს არქეოლოგიური მასალა ფრთებგაშლილი არნივკაცის გამოსახულებით⁵³ (თითქოს ამით მიგვანიშნებს „სამაიას“ ფრინველსახოვან

that kinetic texts, dance poses and conditions are very important”. She suggests that the triangluar figures must be women’s images.⁴⁹

The Ozni Clay bowl’s pictorial symbols are characterized by the triangle shapes: “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures with the arms raised, and bent at the elbow, as well as the angular positioning of the deities’ legs. “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figure’s head is depicted in the shape of a triangle, and the pillar with the image of a tree, considered as the higher ground (little hill), is a symbol of female fertility cult, which is why we think that the first symbol on the “Ozni Clay Bowl” is a woman. The fact that the figure does not have the symbol of the phallus affirms the abovementioned opinion, as is the case of the “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures. So if the author had wanted to draw a man he would have certainly included it. He had a woman’s image in mind and made it clear with the first symbol.

The first symbol is an image of a woman, which is also confirmed through its interpretation as a “Prinvelsakhovani” (Bird-faced) figure. Researchers compare the hands of this figure to the birds’ heads,⁵⁰ which are schematically pictured on the dishes from the Eneolithic Age. If we take these circumstances into consideration, we can infer that the figure must have birds’ heads on its hands, thus pointing to the figure being masked. As poetries and as dance performances show, in the “Samaia” dance only women are always wearing masks (“Bebreb ikvnen tkaviani”⁵¹ The Old People were wearing animal skins. L. Gvaramadze in Gurian Dzeoba⁵² (son’s birth) gives us an example of this too).

While talking about the “Samaia”, D. Janelidze notes the archaeological materials regarding the “Artsivkatsi” (Eagle man)⁵³

⁴⁹ E.A. Королева, დასახელებული ნაშრომი, Стр. 143
E.A. Королева, The same work, Стр. 143
⁵⁰ გ. ფხაკაძე, „ქვემო ქართლის ენეოლითი“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი, 1963 წ. ტაბ. II
G. Pkhakadze, “Eneolith of Kvemo Kartli”, Tbilisi, 1963, Table II
⁵¹ დ. ჯანელიძე, „სამაია“, წერილი მეორე, „ლიტერატურული საქართველო“, №29, 16 ივლისი, 1982 წ. გვ. 12
D. Janelidze, “Samaia”, Letter II, “Literaturuli saqartvelo”, 16. 07. 1982, N29, p.12
⁵² ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 119
L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisi 1997, p. 119
⁵³ დ. ჯანელიძე, „პირარნივსახე სამაია“, „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1987 წ. გვ. 111
D. Janelidze, “Pirartsivsakhe Samaia”, “Sabchota Khelovneba” N9, Tbilisi, 1987 year. p. 111

მითურ გმირად, ღვთაებად აღქმის ერთ-ერთ მონუმობაზე). იგი სამტრედიის რაიონის სოფ. დაფნარის II სამაროვანში აღმოჩენილ, ძვ. წ. V – III სს. დათარიღებულ ლარნაკზეა გამოსახული⁵⁴ (სურ. 14).

მ. ლორთქიფანიძის თქმით, „თითქმის ასეთივე არნივისთავიანი კაცები ცნობილია ასირიულ რელიგიაში. მათი რელიეფები აღმოჩენილია აშუპნაზარაალ II (ძვ. წ. 884 – 859 წწ.) სასახლის კედლებზე“⁵⁵ (სურ. 15). „როგორც ჩანს, აქ ისინი წარმოადგენენ ნაყოფიერების ღმერთის მსახურებს, რომლის სიმბოლოდ მოცემულია სიცოცხლის ხე“. იგი გამორიცხავს დაფნარის არნივკაცის, ასირიული არნივკაცების მსგავსად, სხვა ღვთაების მსახურად გააზრებას, რადგან დაფნარის არნივკაცს ფალიურობა ახასიათებს, რაც, მისი თქმით, იმის მონუმობაა, რომ „მას გამნაყოფიერებელი ძალა თავად აქვს და როგორც ჩანს, კოლხური პანთეონის მთავარ ღვთაებას წარმოადგენს“.⁵⁶



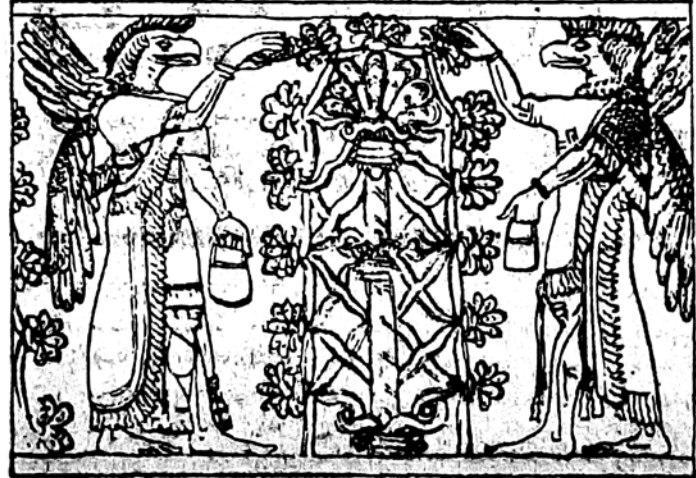
სურ. 14. სოფელ დაფნარში (სამტრედია) აღმოჩენილ ლარნაკზე გამოსახული არნივკაცი (ძვ. წ. V – III სს.)
ფოტოს წყარო: „საბჭოთა ხელოვნება“ №9, 1987 წ. გვ. 111; „კომუნისტი“ №17, 1966 წ. გვ. 4

Pic. 14. “Artsivkatsi” (Eagle man) image dated by 5th – 3rd centuries B.C., which was found in Samtredia district, village Dapnari
The source of a photo: “Sabchota Khelovneba”, N9, 1987, p. 116

⁵⁴ მ. ლორთქიფანიძე, „სოფელ დაფნარში (სამტრედიის რაიონი) აღმოჩენილ ჭურჭელზე გამოსახული არნივკაცი იშვიათი მონაპოვარია“, გაზ. „კომუნისტი“, №17, 1966 წ. გვ. 4
M. Lortkipanidze, “Eagle man Found In Village Dapnari is a Rare Achievement”, Newspaper “Komunisti”, N17,1966, p.4
⁵⁵ იქვე, გვ. 4
The same work. p. 4
⁵⁶ იქვე, გვ. 4
The same work. p. 4

image with open wings depicted on a vase dated to the 5th-3rd centuries B.C. which was found in the Dapnari village of the Samtredia district⁵⁴ (Pic. 14).

M. Lortkipanidze says that the men with the eagle’s head are known in Assyrian religion. Their images are found on the walls of the palace of Ashupnazaraal the II⁵⁵ (884 – 859 years B.C.) (Pic. 15). Here they must be the followers of the Fertility Cult, the symbol of which is the Tree of Life. M. Lortkipanidze denies their similarity to Dapnari “Artsivkatsi” (Eagle man) image, because “Artsivkatsi” (Eagle man) has the symbol of the phallus which confirms, that he himself has the power of fertilization and it is the main deity in the Kolkhian pantheon.⁵⁶



სურ. 15. აშუპნაზარაალ II სასახლის კედლის რელიეფი (ძვ. წ. აღ. 884 – 859 წწ.)
ფოტოს წყარო: „კომუნისტი“ №17, 1966 წ. გვ. 4; იბ: <http://www.esoteric.ge/forum/index.php?showtopic=1988&st=40>

Pic. 15. The wall relief of the palace of Ashupnazaraal the II (884 – 859 years B.C.)
The source of a photo: “Komunisti”, N17,1966, p.4; <http://www.esoteric.ge/forum/index.php?showtopic=1988&st=40>

დ. ჯანელიძე რატომღაც დაფნარის არწივკაცის გამოსახულებას არ ადარებს ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანს. ჩვენი აზრით, იგი თავისი ფალსურობით და გამოსახვის მანერით, ერთი მხრივ, ემსგავსება განხილულ მროკავ-მლოცველ ფიგურებს და ისეთივე ყუნცულა, დინამიკურ მდგომარეობაშია გამოსახული როგორც ოზნის ფიალის მროკავ-მლოცველი ფიგურა, მეორე მხრივ კი, ეხმიანება სამაიას შესრულების ძალიან მნიშვნელოვან ფაქტს – ტყავნიღბოსნობას.

დაფნარის არწივკაცის შედარებამ ოზნის თიხის ფიალის ასევე ფრინველსახოვან, მროკავ მლოცველ ფიგურასთან შესაძლოა დაბადოს კითხვა ოზნის ფიალის I ნიშნის ქალის გამოსახულებად მიჩნევასთან დაკავშირებით, მაგრამ ყურადღებიდან არ უნდა გამოგვრჩეს სამაიასთვის დამახასიათებელი შენიღბულობა, სადაც, ჩვენი აზრით, ქალებს შეეძლოთ შენიღბულიყვენ არა მარტო ფრინველის ნიღბით, არამედ მამაკაცის პერსონაჟის აღსაქმელად ფალოსითაც. ამგვარი შენიღბვა ახასიათებს „ბერიკაობასაც“, სადაც მამრობით და მდედრობით სქესსაც მამაკაცები განასახიერებენ. აქედან გამომდინარე, ვერ უარვყოფთ დ. ჯანელიძის აზრს, რომ დაფნარის ქურჭლის გამოსახულება არწივკაცად წარმოდგენილ კაცღვთაება სამაიაზე მიგვანიშნებს (შესაძლებელია იმის ვარაუდიც, რომ სწორედ ქალები იყვნენ ამ ღვთაების მსახურები), მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ სამაიას სამთავანად და სამირგვალად შესრულებულ ცეკვებს ასრულებდნენ მარტო ქალებიც, მით უმეტეს შენიღბვით და ოზნის თიხის ფიალაზე ხატოვანი ნიშნებით სწორედ ქალების მიერ მობმული სამა/სამაია ანუ იგივე ცალყუა-ყუნცულია მოცემული.

ამჟამად ჩვენში გავრცელებული ცეკვა „სამაია“, ძირითადად, შექმნილია მცხეთის სვეტიცხოვლის სამხრეთ მკლავის სამხრეთ კედელზე არსებული ფრესკიდან⁵⁷ (სურ. 16).

ამ ცეკვისთვის სცენური სახის მიცემის ინტერესი ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ჩნდება, როდესაც ქართულ ქორეოგრაფიულ სამყაროში მოღვაწეობს ალექსანდრე სონლულაშვილი (ფსევდონიმი ალექსიძე) (1874 – 1934წწ.). მისი ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ „1900 წელს იგი თავისი მოსწავლეებით გაემგზავრა ექსკურსიაზე მცხეთაში სვეტიცხოვლის ტაძარში და იქაურმა მღვდელმსახურმა მიუთითა „სამაიას“ ფრესკაზე⁵⁸...“ „ალექსიძე ძალზე დააინტერესა ამ ცეკვის მუსიკალურმა შინაარსმა, რის გამოც შეუდგა მისი მელოდიის ძიებას... ძნელია გარკვევა, დაეხმარა თუ

D. Janelidze Doesn't compare the Dapnari "Artsivkatsi" (Eagle man) image to the first symbol of the "Ozni Clay Bowl". We think that this symbol with the phallus and the style of depiction is similar, on one hand to the "Mrokav-mlotsveli" (dancer-prayer) figures, since it is in the same dynamic condition as the "Ozni Clay Bowl" "Mrokav-mlotsveli" (dancer-prayer) figure, and on the other hand, to the most important moment of performing the dance "Samaia" – "Tkavnighbosnoba" (dancers in animal skins and masks).

The Dapnari "Artsivkatsi" (Eagle man) image with the "Ozni Clay Bowl" "Mrokav-mlotsveli" (dancer-prayer) figure may cause the doubt that the first symbol on the "Ozni Clay Bowl" is a woman, but we mustn't forget that while dancing the "Samaia", women could not only wear bird masks, but also the phallic symbol to pretend as if they are men. This kind of masking was characteristic for "Berikaoba" (improvised mask folk theatre), where both male and female roles were played by men. So we can't deny D. Janelidze's opinion that the "Dapnari dish" image may refer to the male deity "Samaia", depicted as "Artsivkatsi" (Eagle man). We can also think that women were the servants of this deity. But it must also be said that the three-part "Samaia" was performed only by women in masks. As for the "Ozni Clay Bowl", the pictorial symbols depict "Tsalkua-kuntsula" "Samaia" performed by women. Nowadays, the "Samaia" dance is basically reconstructed from a fresco, which is on the south wall of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta⁵⁷ (Pic. 16).



⁵⁷ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი, 1999 წ. გვ. 219
A. Tataradze, "Georgian Folk Choreography History Issues", Tbilisi 1999, p.219

არა მას „სამაიას“ მელოდია, ეპოვნა ამ ცეკვის ხასიათი, ნახაზი და ილეთები“,⁵⁹ მაგრამ, როგორც ჩანს, სვეტიცხოვლის ზემოაღნიშნული ფრესკისადმი ყურადღება არ შენელებულა და 1938 წელს ლენინგრადში ს. მ. კიროვის ოპერისა და ბალეტის თეატრში „სამაია“ თავის სცენურ განხორციელებას პოვებს ქართულ ბალეტში „მთების გული“⁶⁰ („მზეჭაბუკი“).

„ა. ბალანჩივაძეს, ეს ცეკვა ლიბრეტოს ავტორის, გ. ლეონიძის რეკომენდაციით ჩაურთავს ბალეტის პარტიტურაში. გ. ლეონიძის აზრით, სვეტიცხოვლის ფრესკა პლასტიკურად უნდა გაცოცხლებულიყო, რაც შემდგომში კიდევ განახორციელა ვ. ჭაბუკიანმა“. ⁶¹ შინაარსით დრამატული ცეკვა „სამაია“ გამოყენებული იყო სცენაში, სადაც ასახულია „მანიჟეს“ მშობლებთან განშორებით გამოწვეული სასონარკვეთილება.

„ეს არის ქალთა ცეკვა სამ-სამნი, სამ მწკრივად აგებული პრინციპით. შუა ცეკვაში შეყვანილია სოლისტი დაირით. ცეკვა სრულდება ფეხის თითებზე ბაღდადით ხელში“. ხელების ძირითადი მდგომარეობა ისეთივეა, როგორც ზემოხსენებულ ფრესკაზე (მხედველობაში აქვს სვეტიცხოვლის ფრესკა), ფეხის ძირითადი მოძრაობაა „დავლა“⁶² – აღნიშნავს ლ. გვარამაძე და იქვე გვაძლევს მეტად მნიშვნელოვან ცნობას, რომლის მიხედვითაც „სამაიას, როგორც ქალთა ცეკვის გადმოცემის ეს პრინციპი – ჯგუფები სამ-სამი ქალით, საფუძვლად უდევს მის შესრულებას როგორც საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, ისე მხატვრული თვითმოქმედების მრავალ ქორეოგრაფიულ ანსამბლში“.⁶³

აღნიშნული ფაქტით დგინდება, რომ დღეს ქორეოგრაფიულ ანსამბლებში შესრულებული ცეკვა „სამაიას“ საფუძველი არა ისტორიული, ეთნოგრაფიული ან წერილობითი მასალაა ამ ცეკვის შესახებ, არამედ ვ. ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ფანტაზიით გაცოცხლებული სვეტიცხოვლის ფრესკა (უფრო სწორად, ფრესკის მხოლოდ ერთი დეტალი) და შემდეგ ამ ცეკვაზე დარქმეული საფუძველს მოკლებული სახელი „სამაია“.

⁵⁸ ლ. გვარამაძე, „მთანინდელი მოცეკვავე“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962 წ. გვ. 42
L. Gvaramadze, "Mtatsmndian Dancer", 1962, p.42

⁵⁹ იქვე, გვ. 43
The same work, p. 43

⁶⁰ ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1957 წ. გვ. 48
L. Gvaramadze, "Georgian Folk Choreography", Tbilisi, 1957, p.48

⁶¹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 123-124
L. Gvaramadze, "Georgian Dance Folklore", Tbilisi 1997, p.123-124

⁶² იქვე, გვ. 48-49
The same work, p.48-49

⁶³ ლ. გვარამაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1957 წ. გვ. 49
L. Gvaramadze, "Georgian Folk Choreography", Tbilisi 1957, p.49

The idea to give this dance a stage presence appeared in the beginning of 20th century, when Aleksandre Songhulashvili was active in the Georgian choreographic world (Pseudonym – Aleksidze, 1874 – 1934 years). He tells the story that in 1900 he went to the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta with his students. One of the local priests showed them the fresco of "Samaia".⁵⁸ Aleksidze was very interested in this dance, and decided to find its melody. It is very difficult to say if the "Samaia" melody helped him find the character of this dance, drawing, and movements⁵⁹, but in 1938 "Samaia" was performed in a Georgian ballet "Mtebis Guli" (Mountains' Heart) in Leningrad in the S. M. Kirovi Opera and Ballet Theatre.⁶⁰ A. Balanchivadze, on recommendation of G. Leonidze, inserted this dance into the musical score of his ballet. He thought that the Svetitskhoveli Cathedral fresco must be brought to life through plasticity, which was done by V. Chabukiani.⁶¹ The dramatic dance was used in a scene that focuses on Manije's despair about being without parents.

This is a women's dance constructed according to the principle of three columns. Halfway through the dance, the soloist comes out with a tambourine in hand. The dance is performed on tiptoes with a "Baghdadi" (The silk rectangular headgear) in their hands. The position of the hands is the same as on the Svetitskhoveli Cathedral fresco. The main movement of the legs is the "davla"⁶² (a style of Georgian folk dance), – Says L. Gvaramadze, adding that the performance of the "Samaia" dance with groups of three women is the basis of its performance by the Georgian State Ensemble, as well as other, more choreographically-inclined ensembles.⁶³

საცეკვაო ლექსიკაში შედის: „ნაზურა სვლა“, „ქუსლცერ მოქნევით გვერდზე სვლა“, „ფეხმოქნევით ბრუნი“, „მკლავების მდგომარეობათა ცვლა III პოზიციაში“, „მკლავების ზეირიბი მდგომარეობა“, „მკლავების ირმულა მდგომარეობაში მოყვანა ხელსართავებით და სხვა“.⁶⁴

ასე რომ ამჟამინდელ „სამაიას“ 80 წლის ისტორია აქვს და, შესაბამისად, ქართულ ცეკვებს შორის თავის მტკიცე ადგილს ინარჩუნებს. თუმცა ამ ცეკვისთვის ასეთი სახელის დარქმევა ჩვენთვის მაინც ხელოვნური და უსაფუძვლოა, ამის დადასტურებაა დ. ჯანელიძის მოსაზრებაც ფრესკის შესახებ. იგი ფიქრობს, რომ ფრესკაზე გამოსახული არა „სამაია“, არამედ „ძნობით ქება“ უფლისა 22 ქალის შესრულებით, რიგთაშორის სოლისტებით და მუსიკოსების ორმწკრივად განლაგებით⁶⁵ (სურ. 17).

ცხადია, აღნიშნულ მოტივს მკვლევარი 150-ე ფსალმუნიდან ასახელებს – „აქებდით უფალსა ძნობითა და ორღანოითა“⁶⁶ რაც, ჩვენი აზრით, სწორი მოსაზრებაა, ვინაიდან ფსალმუნის თემაზე ფრესკის მხოლოდ ეს ფრაგმენტი არ მიუთითებს. ფრესკის იმ ფრაგმენტზე, სადაც მაცხოვარია გამოსახული, შიდა წრეზე ბერძნული წარწერაა, რომელიც ქართულად შემდეგნაირად იკითხება: „აქებდით უფალსა ცათაგან, აქებდით მას მაღალთა შინა. აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი, აქებდით მას ყოველნი ანგელოზნი მისნი, აქებდით მას მზე და მთოვარი, აქებდით მას ყოველნი ვარსკვლავნი“. „აღნიშნული ტექსტი წმინდა წერილიდან არის აღებული და იგი 148-ე ფსალმუნის 1 – 3 მუხლებს წარმოადგენს“.⁶⁷

So the basis of the “Samaia” dance, which is now performed in choreographic ensembles, is not historical, ethnographic, or writing materials about dance history, but a wall fragment of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta, brought to life by V. Chabukiani and later named “Samaia”. The dance vocabulary consists of: the “Nazura Svla” (a gentle move), the “Kusltser moknevit gverdze svla” (a move involving a flicking of the heel and the big toe), “Pekhmoknevit bruni” (a turn involving a flicking motion of the leg), hands positioned in the III position, hands raised up, hands in the “irmula” (deer) position with the “khelsartavi” (hand decorations), and other.⁶⁴

So the present-day “Samaia” has an 80 year-old history and has its place among Georgian dances. But we think that its name is very artificial. This is confirmed by D. Janelidze’s opinion, that it is not the “Samaia” dance depicted on the fresco in the Mtskheta Svetitskhoveli Cathedral, but rather, it is the “Dznobit uplis keba” (Praising of God), which is performed by 22 women with soloists and musicians⁶⁵ (Pic. 17).

We think, that this opinion is correct, because the author confirms it with the 150th psalm: “praise him with strings and pipe!”⁶⁶ This is not only a fragment of the fresco indicates Psalm topic. In the fresco fragment, where the Savior depicted, there is a Greek inscription on the inner circle, which reads in Georgian: “Praise the LORD from the heavens; Praise Him in the heights! Praise Him, all His angels; Praise Him, all His hosts! Praise Him, sun and moon; Praise Him, all you stars of light!” “The text is taken from Scripture an it represents verses 1 – 3 of Psalm 148.”⁶⁷



სურ. 16. სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედლის ფრესკა დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მიერ

Pic. 16. The detail of the fresco on the wall of Mtskheta Svetitskhoveli Cathedral
The fresco is preserved by National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia



სურ. 17. სვეტიცხოვლის სამხრეთის კედლის ფრესკის დეტალები

Pic. 17. The details of the fresco on the wall of Mtskheta Svetitskhoveli Cathedral



⁶⁴ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა“, თბილისი, 1974 წ. გვ. 48
A. Tataradze, “Georgian Folk Dances Short Discription”, Tbilisi 1974, p.48

⁶⁵ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 120
L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisi, 1997, p. 120

⁶⁶ „ფსალმუნნი წინასწარმეტყველისა და მეფისა დავითისი“, თბილისი, 2005 წ. გვ. 234
“Psalms of King David the prophet”, Tbilisi, 2005, p. 234

⁶⁷ მღვდელი ბიძინა გუნია, „სვეტიცხოვლის ფრესკის ფრაგმენტი ზოდიაქოს რკალი“ http://www.orthodoxy.ge/skhva/zodiako/zodiakos_rkali.htm, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 14.07.2018
Priest Bidzina Gunia, “Fragment of Svetitskhoveli Fresco Zodiacal Arc” http://www.orthodoxy.ge/skhva/zodiako/zodiakos_rkali.htm, Last checked – 14.07.2018

ზემოთ განხილულ ოზნის თიხის ფიალის ხატოვანი ნიშნების, მროკავ მლოცველი ფიგურების და დაფნარის არნიკაცის გამოსახულების პარალელად მოვიყვანო კიდევ ერთ არქეოლოგიურ ძეგლს, რომლის ადგილსამყოფელი და დანიშნულება ზოგადად წარმართული რიტუალის ჩატარების ადგილზე მიუთითებს. (როგორც უკვე აღინიშნა, გორაკზე მდგარი სიცოცხლის ხის, ქურუმის, შესაწირი ცხოველების, საცეკვაო პროცესიის და მოცეკვავე ყუნცულას პიქტოგრამული გამოსახულებებით, ოზნის თიხის ფიალაც ამკარად რიტუალური ქმედების ხატოვანი ნიშნებით გამოცემის მაგალითს წარმოადგენს). ეს არის ნიკოლოზ ვაჩეიშვილის მიერ 1991 წლის ნოემბერში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო ექსპედიციის⁶⁸ მსვლელობისას თრიალეთში სოფელ რეხის შემოგარენში მიკვლეული, ძვ. წ. IX – VII სს. დათარიღებული ქვის მეგალითი, რომლის ზომებია 320x155 სმ, სისქე 42 სმ.

მასზე, როგორც ნ. ვაჩეიშვილი აღნიშნავს, „მოცეკვავე თუ ხელებაპყრობილი ურჩხულისებრი“ ფიგურის გრაფიკული გამოსახულებაა მოცემული (სურ. 18).

Alongside the pictorial symbols on the “Ozni Clay Bowl”, the “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures, and the Dapnari “Artsivkatsi” (Eagle man) image, we can name one more archaeological monument, the location and designation of which points to a place of pagan ritual – the Stone Megalith⁶⁸ (320x155x42), discovered by Nikoloz Vacheishvili in November, 1991 in the Village of Rekhi during a scientific expedition of the Georgian Art History Institute. The stone is dated to the 9th – 7th Centuries B.C. (As we have already said, the “Ozni Clay Bowl” with the “Tree of life” on the hill, priest, sacrifice animal and dancer “Kuntsula’s” pictogram images are all examples of pagan actions, depicted through pictorial symbols).

According to N. Vacheishvili, there is a graphic image of a figure on the “Rekhi Stone”, which resembles a monster with in an arms raised position (pic. 18).

გაურკვეველი ფონიდან ამობურცვით მიღებული საზებით შექმნილია გამოსახულების ორიენტაცია – დანჯენილი ქვის ერთი მხრიდან შეხედვისას ფიგურა წელზემოთ მოცემული ხელებაპყრობილი ნიღბიანი „ურჩხულია“, საპირისპირო მხრიდან აღქმისას კი მუცლიან-ფეხებიანი (ჩლიქებიანი) „მონსტრი“, ფეხებს შორის ჩამოშვებული ფანტასტიკურ-სიმბოლური „ჯინჯილებით“⁶⁹ – ამბობს ნ. ვაჩეიშვილი.

მან ივარაუდა, რომ გამოსახულება ქვის ზედა კიდეზე იყო მოცემული და ასევე გამოვიდა. მისი თქმით, „რადგან გამოსახულების საპირისპირო მხარეს ქვა სოლისებრი და უფორმოა, ეს ნაშვერი 40 სმ-ს აღწევს და ცხადია, რომ იგი მიწაში ჩასაჯენად გათლილი კიდეა, „სოლი“. გამოსახულების მხარეს რომლებით შედგენილი მუცლის თავზე, ქვას ნაშვერი აქვს, ერთგვარი გვირგვინი. ამგვარად ცხადი ხდება ქვის მეგალითის თავდაპირველი მდგომარეობაც. იგი ვერტიკალურად იყო აღმართული ზედა მხარეს გამოსახულებით.“⁷⁰ ამ მონაცემებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს ქვა, სავარაუდოდ, ნიშნ წარმოადგენდა, მითუმეტეს, თუ ვაჩეიშვილის თქმით – „რეხის სიახლოვეს არსებული ეს მინდორი, სადაც ქვა აღუმართავთ, წარმართობისდროინდელი წმინდა ადგილი იყო, შუა საუკუნეებში ეკლესიის აგებით აღნიშნული“.⁷¹

ავტორის აზრით, „რეხის მეგალითზე“⁷² მოცემული გამოსახულებით საქმე გვაქვს წინაქრისტიანულ წარმოდგენებთან, შესაძლოა, ეს არის ტოტემი – ფანტასტიკური ცხოველი ჩლიქებით, უჩვეულო ზღაპრული კუდით, ანდა კერპი, ღვთაებრივი მროკავი ადამიანის ფიგურა, შემკული მუცლითა და ფეხებს შორის ჩამოშვებული, ნაყოფიერების სიმბოლურ-საკრალური გამოსახულებით.

რეხის ქვის გამოსახულებაში მართლაც შეინიშნება ცეკვის ელემენტები, იგი ისეთივე ყუნცულა მდგომარეობაშია გამოსახული, როგორც ოზნის თიხის ფიალის I ნიშანი⁷³ და აგრეთვე იმირის გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურა (სურ. 19). გარდა ამისა, როგორც ითქვა, რეხის ქვის გამოსახულების აღქმა შემობრუნებული მხრიდანაც შეიძლება, რა შემთხვევაშიც იგი ხელებაპყრობილი ფიგურის მონაცემებს იძენს და ამგვარადაც ახლოს დგას ხსენებულ არქეოლოგიურ ძეგლებთან (სურ. 20).

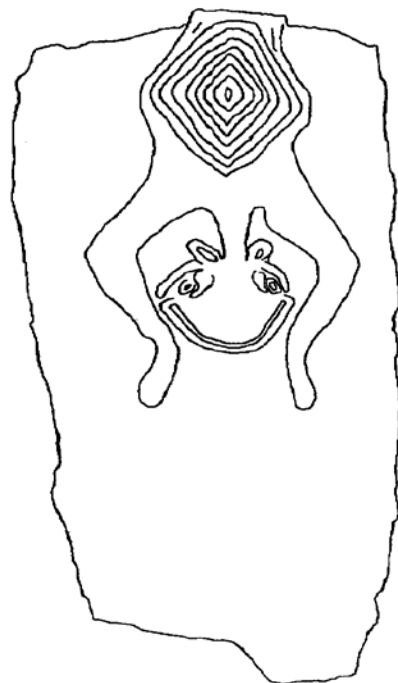
The researcher says that the lines make the orientation of the image – if we look at the stone from one side, the figure is a masked with arms raised up, monster, but on the other side, it is a monster with a stomach and legs with the symbolic jingles between them.⁶⁹

The author thinks that the image is on the top side of the stone, because the other side is like a wedge and has no form. It is 40 cm. length and carved to be put on the ground. On the side of the image, above the stomach created by the rhombus, the stone has a crown. So it was raised vertically with the image on the top side.⁷⁰ All this data creates the impression that the stone was an alcove, more so, given that Vacheishvili says that the field near Rekhi had been a sacred place since the pagan times, and that in the Middle Ages, there was also a church.⁷¹

The author says that with the “Rekhi Megalith”, we are dealing with early Christian ideas. There is a Totem – a fantastic animal with hooves, unusual fabulous tail or the Idol – a human figure of a divine dancer with a stomach and the phallic symbol between the legs.⁷²

In the “Rekhi Stone” image, there are also dance elements. It is as in “Kuntsula” position similarly to the first symbol on the “Ozni Clay Bowl” and the “Imiri Hill Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figure⁷³ (pic. 19). Besides, as we have already said the “Rekhi Stone” image can be perceived also from the reverse side and in this case it acquires the characteristics of the figure with raised arms, similar to the abovementioned archaeological monuments (pic. 20).

⁶⁹ იქვე, გვ. 90
The same work, p. 90
⁷⁰ იქვე, გვ. 90
The same work, p. 90
⁷¹ იქვე, გვ. 90
The same work, p. 90
⁷² იქვე, გვ. 91
The same work, p. 91
⁷³ Aleko Gelashvili, „The historical roots of the dance „Samaia” on the archeological monuments of the eneolithic age”, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Stichting Caucasus Foundation (NL), scientific conference works, MA and Ph.D students first international research conference Art Science, Practice, Management, Tbilisi, 2010, p. 252



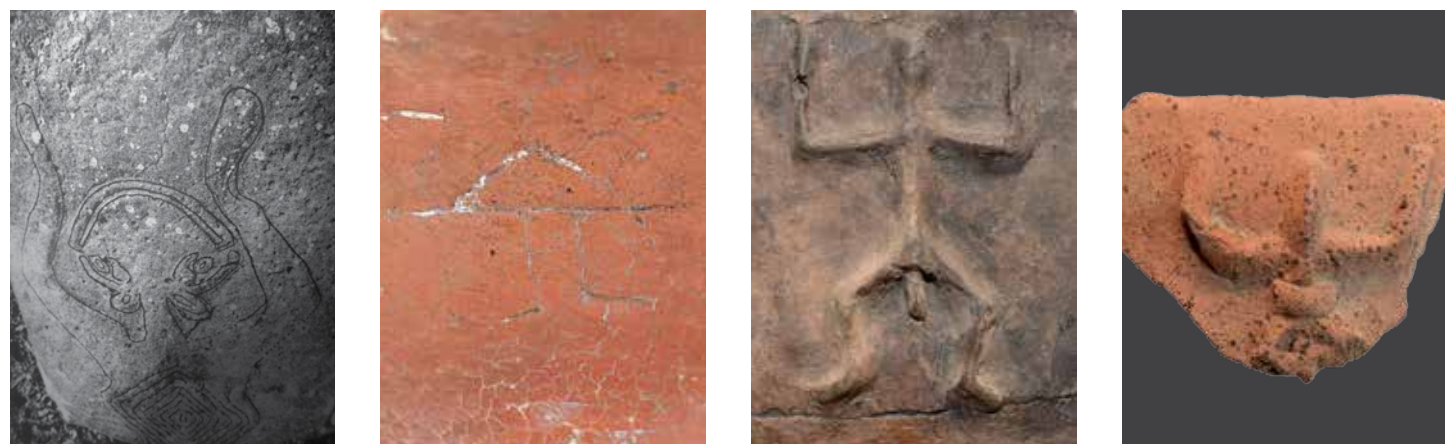
სურ. 18. რეხის ქვის გამოსახულება (ძვ. წ. IX – VII სს.)
ფოტოს წყარო: „საქართველოს სიძველენი“ №4, 2003 წ.

Pic. 18. “Rekhi Stone” image (9th – 7th Centuries B.C.)
The source of a photo: “Georgian Antiquities”, 2003, N4, p. 90

⁶⁸ ნ. ვაჩეიშვილი, „ურჩხული სოფელ რეხიდან“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 90
N. Vacheishvili, “The Monster From Village Rekhi”, Journal “Georgian Antiquities”, 2003, N4, p. 90



სურ. 19. რეხის ქვის, დაფნარის ლარნაკის, ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს გორის გამოსახულებები
 Pic. 19. Rekhi Stone, "Dapnari Vase, Ozni Clay Bowl and Imir-Arukhllo Hill images



სურ. 20. რეხის ქვის, ოზნის თიხის ფიალის და იმირ-არუხლოს გორის გამოსახულებები
 Pic. 20. Rekhi Stone, Ozni Clay Bowl and Imir-Arukhllo Hill images

„ოზნის თიხის ფიალის“ ხატოვან დამწერლობაში, ჩვენი აზრით, ავტორის მიერ მთავარი ყურადღება გამახვილებულია წარმართულ ადგილზე შესაწირვებით, სავედრებლად მისული ხალხის რიტუალურ ქმედებაზე და ნაკლებად არის ქურუმების როლი გამოკვეთილი ამ მოვლენასთან მიმართებაში.

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

We think that in the pictorial writing on the "Ozni Clay bowl" the author pays attention to the pagan place of sacrifice and the ritual action of the worshippers, while the priest, has a lesser role in these events.

The next archaeological sample with its iconographic system tells us exactly about the priests' ritual actions.

თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიცია

1937 წ. თრიალეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ბ. კუპტინის ხელმძღვანელობით) წალკის რაიონში, ყორღან კურუხტაშში, მიაკვლია ვერცხლის თასს (სურ. 21), რომელიც მეცნიერთა, მათ შორის, ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მკვლევართა ყურადღების ცენტრში მოექცა. თასის სიმაღლე 108 მმ-ია, უდიდესი დიამეტრი – 99 მმ, წონა – 250 გრ. თასი წარმოადგენს ორკედლიან ჭურჭელს, ვერცხლის ერთი ფირფიტისაგან არის დამზადებული, ქვემოთ დავიწროებული ცილინდრის ფორმისაა და დაბალყელიანი ფეხით ბოლოვდება.

TRIALETI SILVER BOWL RELIEF COMPOSITION

In 1937, a silver bowl (Pic. 21), which attracted the attention of scholars, especially those in choreographic folklore criticism, was discovered in a grave (burial ground) "Kurukgtashi" during an archaeological expedition in Trialeti (Leader – B. Kup-tin) in the Tsalka district. The height of the bowl is 108 mm, with a maximum diameter of 99 mm, and weight of 250 grams. It is a two-walled dish, made with one silver plate. The bowl has the form of a cylinder, which narrows towards the end. The bowl has a low base.



სურ. 21. თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. II ათასწლეულის I ნახევარი) ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 21. Trialeti Silver Bowl, (1st part of 2nd millennium B.C.) The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

ამ ძეგლის ღრმა მხატვრულ-სტილურ ანალიზს გვანჯდის ნანა ჯაფარიძე წიგნში „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: თრიალეთის კულტურა“, სადაც თასი შემდეგნაირად არის აღწერილი: „თასი შედგება ზედა და ქვედა რეგისტრისაგან. ზედა რეგისტრზე გამოსახულია 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება. მთელი რეგისტრის სიმაღლეზე ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ მოცემულია ხის სტილიზებული გამოსახულება, ხოლო მარცხნივ – დიდი ზომის მაღალფეხიანი ქურჭელი (სამსხვერპლო), რომლის ორივე მხარეს გამოსახულია ორი დანოლილი ცხოველის ფიგურა. მაღალფეხიანი ქურჭლის მარცხნივ კიდევ ერთი შედარებით მცირე ზომის მაღალყელიანი ქურჭელია მოთავსებული“.⁷⁴ თუმცა, ის, რაც ნ. ჯაფარიძეს მაღალყელიან ქურჭლად მიაჩნია, მისი გამოსახვის ადგილიდან (თავისუფალ არეშია გამოსახული პირველი ფიგურის წინ) გამომდინარე, ჩვენ დასარტყამ ინსტრუმენტს უფრო მოგვაგონებს.

განსხვავებული სურათია მეორე რეგისტრზე, რომელიც ორი რელიეფური მსხვილი ზოლითაა შემოსაზღვრული. ამ რეგისტრზე გამოსახული ირმების პროცესია პირველი რეგისტრის ფიგურათა სანინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს⁷⁵ (მარჯვნიდან მარცხნივ). ირმების მოძრაობის საკმაოდ ძლიერ ეფექტს ხელს უწყობს თავდახრილი, რქადატოტვილი ხარირმებისა და თავანული ფურირმების ჰორიზონტალურად განლაგებული სხეულების ტალღისებური მონაცვლეობა. სულ 9 ირემია გამოსახული, აქედან 5 ხარირემია და 4 – ფურირემი.

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

Nana Japaridze, in her book “Bronze Age Goldsmith Work in Georgia: Trialeti Culture”, gives us a deep art analysis of this monument, wherein the bowl is described as follows: “The bowl consists an upper and a lower tier. On the upper tier a 22-figure procession is depicted, coming towards the figure sitting on a sofa. Lengthwise, on the right side of the central figure, there is a stylized wooden image, and on the left side – a platter with a long base “Samskhverplo” (sacrificial platter). On both sides of the „samskhverplo” there are images of two animals laying down. On the left side of the platter with a long base, there is smaller tall vessel.⁷⁴ Though, what N. Japaridze perceives as a tall vessel, we, according to its place of depiction, think is a drum (It is in the empty area in front of the first figure).

There is a different picture on the lower tier, which is rounded out by two large relief lines. The deer procession pictured on this tier moves in the opposite direction of the procession depicted on the upper tier (from right to left). The wave alternation⁷⁵ of the moving deer produces the strongest effect, with the five bucks with their antlers down, and the four does with their antlers up.

The most important fact is the dance action on the bowl. Based on the shape of the bowl, the researchers think that the movement of the figures represents “Perkhuli”. But we do not think this is correct, because the etymology of “Perkhuli” is “mrgvalt tskoba” (circular layout) and the circular structure of the dance action is negated by the picture of the sitting figure and the tree of life. It’s obvious that the figures are moving towards the sitting figure and the tree of life, in one row (“Mtskobri”), and not in a circular formation.

This form of dance is mentioned in the 150th psalm under the term “Mtskobri”. These circumstances lead us to say that up until the 5th century, “Mtskobri” was the existing dance term. As for the figures’ movement on the “Trialeti Silver Bowl”, this style of dance performance has a history of more than 4000 years.

It is also noteworthy that in the 150th psalm, the term “Mtskobri” is connected with the term “Bobghni”. S.S. Orbeliani explains that “Bobghni” is the same as “Dapi” and “Dapdapi” – musical

ცეკვის ეს ფორმა 150-ე ფსალმუნში ნახსენები საცეკვაო ტერმინის – „მწყობრის“ გამოხმაურებაცაა. ეს გარემოება კი, იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ სულ ცოტა V საუკუნისთვის, „მწყობრი“ უკვე არსებული საცეკვაო ტერმინია, ხოლო თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული ფიგურების მსვლელობა იმის დადასტურებაა, რომ „მწყობრის“ ტიპის საცეკვაო სახილველს მინიმუმ 4000 წლის ისტორია აქვს.

საგულისხმოა 150-ე ფსალმუნში „მწყობრის“ შეკავშირება ტერმინ „ბობღნი“-თასთან. სულხან-საბას განმარტებით: „ბობღნი (150. 4 ფსალ.) ესე არს დაფა და დაფდაფი, ტყავისაგან შემზადებული საკრავი“,⁷⁶ ხოლო „დაფი“ საბასვე განმარტებით – „ესე არს გრკალი („გრკალი – მობოლკვილი ხე და რქა“⁷⁷). ცალთა მხარეთა ეტრათი აკრავს საცემლად მროკავთათვის, რომელსა სპარსნი დაირას უწოდებენ, ხოლო დაფდაფსა ორსავე მხარეს ეტრათი აქუს რომელსა „დაულს“ უწოდენ“.⁷⁸ აქედან გამომდინარე, უნდა ითქვას, რომ მწყობრი არა მარტო სიმღერის თანხლებით შეიძლება შესრულდეს, არამედ საკრავის, კერძოდ დასარტყამი ინსტრუმენტის: ბობღნის, დაფის, დაფდაფის თანხლებით. ამ მოსაზრებას აბსოლუტურ სიცხადეს სძენს თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ ფიგურათა მწყობრის წინ თავისუფალ არეში გამოსახული ნივთი (სურ. 22).

instruments made from the leather⁷⁶. “Dapi”⁷⁷ has a tambourine on one saide, and “Dapdapi” on both⁷⁸. So we can say that “Mtskobri” can be performed accompanied not only by song, but also musical instruments, such as “Bobghni”, “Dapi”, and “Dapdapi”. This opinion makes it clear what is pictured on the “Trialeti Silver Bowl” in the otherwise empty area in front of the figures’ “Mtskobri” (Pic. 22).



სურ. 22. თრიალეთის თასზე გამოსახული „დაფდაფი“
Pic. 22. “Dapdapi” pictured on “Trialeti Silver Bowl”

⁷⁴ ნ. ჯაფარიძე, „ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თრიალეთის კულტურა“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1981 წ. გვ. 11 – 13
Nana Japaridze, “Bronze Age Goldsmith Work in Georgia – Trialeti Culture”, Tbilisi, 1981, p. 11 – 13

⁷⁵ იქვე, გვ. 11 – 13
The same work, p. 11 – 13

⁷⁶ ს.-ს. ორბელიანი, „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“, საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1949 წ. გვ. 51
S.S. Orbeliani, “Georgian words’ collection which is the dictionary”, Tbilisi 1949, p. 51

⁷⁷ იქვე, გვ. 78
The same work, p. 78

⁷⁸ იქვე, გვ. 93
The same work, p. 93

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

თასზე გამოსახული ფიგურები, მშვიდ, სარიტუალო მსვლელობას ქმნიან. ეს მსვლელობა წარმოდგენილია:

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

ამ მახასიათებლებით თრიალეთური ფიგურების მწყობრი საცეკვაო სახილველს უკავშირდება. თვითონ სიტყვა „მწყობრიც“ ხომ თავის თავში ცეკვას გულისხმობს (მწყობრი – ფერხულის ადრინდელი ქართული ტერმინი, უფრო სწორად, ფერხისაში მწკრივებად განლაგებული მოცეკვავეთა ჯგუფების სახელწოდება⁷⁹), მითუმეტეს, თუ მოვიშველიებთ ცეკვის ერთ-ერთ უბრალო განმარტებას, საიდანაც ვგებულობთ, რომ ცეკვაში ადამიანთა ცხოვრება, მათი შრომა და აზროვნება, განწყობილება, გრძნობა და განცდა თავის, ზეტანისა და კიდურების მოძრაობებით გამოისახება და აქედან გამომდინარე, ცეკვა არის რიტმულ მოძრაობათა კომპლექსი, რომლის საშუალებითაც ადამიანი გადმოსცემს თავის შინაგან განცდებს, გრძნობებს⁸⁰ და თუ დავაკვირდებით თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურების

This is the tall round-shaped object, which is wider towards the bottom. It has a wide head and thin, parallel, rounded lines at the top and bottom, which give the impression of ornaments. The object is different from the bowls, which the “Mtskobri” figures have in their hands. Besides the rounded line on top, with a circular surface above it and four even arcs under, which come out from the line horizontally, remind us of the drum (musical instrument). It should be mentioned that the master depicts the instrument in the empty area in front of the “Mtskobri” leader. This symbolically underlines the fact that the “Mtskobri” is danced according to the music of this instrument.

The figures pictured on the bowl are performing a calm, ritual procession:

- In a consistent tempo-rhythmic step;
- With the, head, body and upper-limb in the same, fixed positions;
- Wearing the same clothes;
- With the same masks and attributes (bowls);

This data regarding the Trealeti figures’ “Mtskobri” is connected to dance performance. The word “Mtskobri” itself implies dance, it is the name of the dancers in “Perkhisa”⁷⁹ (Old Georgian folk dance). If we consider it a simple definition of the dance, that a person’s life, work, thinking, mood, and feeling are shown through the movement of their head, body and limbs, then the dance is a complex of rhythmic movement with which people show their inner mood.⁸⁰ And if we look at the procession of the figures on the “Trialeti Silver Bowl”, wherein their movement is in one rhythm, one tempo, with the same body positioning, a ritual mood, and ending with the same masks and bowls, the abovementioned opinion is clearly correct.

Some scholars think that the composition pictured on the “Trialeti Silver Bowl” is the worship scene of a Hittite fertility deity – “Telephinus”, though we have little information about how the Hittite people worshiped this deity .

In his work, About One Cult Object In Asia Minor During the Time of the Hittites, E. Giorgadze describes the holiday dedicated to the fertility deity – “Telephinus”, and important parallels can be drawn

სამწყობრო მსვლელობას, სადაც მოძრაობა ერთ რიტმში, ერთ ტემპში, სხეულის ნაწილების ერთნაირი მდგომარეობებით და სარიტუალო განწყობის მიზნით, ერთნაირი სამოსით, ნიღბებითა და სასმისებით სრულდება, მაშინ აღნიშნულ მოსაზრებას ხელი ალბათ აღარაფერმა უნდა შეუშალოს.

მკვლევართა გარკვეული ჯგუფი თრიალეთის თასზე გამოსახულ კომპოზიციას ხეთური ნაყოფიერების ღვთაება „ტელეფინუსის“ თაყვანისცემის სცენად მიიჩნევდა, თუმცა, მათ მოსაზრებებში ნაკლებად გვხვდება ცნობები იმის შესახებ, თუ რა ფორმით სცემდნენ თაყვანს ხეთები „ტელეფინუს“.

ე. გიორგაძის ნაშრომზე – „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“ – დაყრდნობით, სადაც ის ეხება ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუსის დღესასწაულსაც, მნიშვნელოვანი პარალელების გავლება შეიძლება ამ დღესასწაულის აღნიშვნის წესსა და თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ სიუჟეტს შორის⁸¹. თვითონ სიუჟეტიც, ჩვენი აზრით, გადმოგვცემს ნაყოფიერების ღვთაებისადმი აღვლენილ ქურუმების რიტუალურ ქმედებას „რიტმული სვლით“ – ცეკვით. იგი ხეთების მიერ ნაყოფიერების ღვთაება „ტელეფინუსისადმი“ თაყვანისცემის ადგილობრივ ვარიანტად მიგვაჩნია, რაც მეტყველებს ამ ადგილზე დასახლებული ტომების მჭიდრო კავშირებზე ხეთებსა და მცირე აზიის ხალხებთან. უნდა ითქვას ისიც, რომ აღნიშნული მოსაზრება სულაც არ გულისხმობს თრიალეთის ვერცხლის თასის ხეთური კულტურის ძეგლად მიჩნევას (ის, რომ თასი ადგილობრივი წარმომავლობისაა, ამის არა მხოლოდ არქეოლოგიური დადასტურებები არსებობს⁸²: თრიალეთის ვერცხლის სარწყულის, ბეშთაშენის თიხის სასმისებისა თუ სათოვლე ნაბაღრების სარტყელის და სხვათა სახით, არამედ ამასვე ცხადყოფენ ეთნოგრაფიული წყაროებიც). თუმცა, ხეთური კულტურის გავლენა იმდროინდელ თრიალეთურ კულტურაზე აშკარაა. ამის დასამონწმებლად მოგვყავს ქვის საკულტო სტელის სიმბოლური მნიშვნელობა ხეთებისდროინდელ კულტმსახურებაში.

ქვის საკულტო სტელა ცნობილია ე.წ. „ხუვასი – ქვის“ (ხეთურად ჰუნასი – შუმერულად ზიკინ) სახელწოდებით. ამგვარ სტელებთან ტარდებოდა გარკვეული სახის რელი-

between the rules of celebrating this holiday, and the composition pictured on “Trialeti Silver Bowl”.⁸¹

We think that the theme itself shows the priests’ (religious person of the pagan religious cults) ritual action for the fertility deity, which is performed through rhythmic movement – dance. We also think that it is the local variant of Hittite worship of the fertility deity “Telephinus”, which speaks about the close relationship among the local tribes and the Hittites and the Asia Minor Hittites. It should be said that the abovementioned opinion doesn’t mean that the “Trialeti Silver Bowl” is an artifact of Hittite culture. The conclusion that the bowl is of local origins is reached not only because of the archaeological confirmations⁸² like the “Trialeti Silver Waterpot”, “Beshtasheni Clay Bowls”, “Satovle-Nabaghrebi Belt” and others, but also through ethnographic sources. Still, Hittite cultural influence on the Trialeti culture is



⁷⁹ ა. თათარაძე, „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, თბილისი, 1986 წ. გვ 26 A. Tataradze, “Georgian Dances’ Definitions”, Tbilisi, 1986, p. 26

⁸⁰ იქვე, გვ. 48
The same work, p. 48

⁸¹ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 112 – 127 A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”; dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi, 2013, p. 112 – 127

⁸² იქვე, გვ. 105 – 108
The same work, p. 105 – 108

გიური მსახურება ღვთაებისადმი. იგი წარმოადგენდა ვერტიკალურად მდგარ ქვას, ზოგჯერ მასზე ამოჭრიდნენ წარწერას ან ამა თუ იმ ღვთაების გამოსახულებას⁸³ (ამდაგვარ სტელას უნდა წარმოადგენდეს ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული „რეხის ქვის მეგალითიც“ – ა. გ.).

„ხუვასი“ – სტელა იდგმებოდა აუცილებლად ტაძრის გარეთ, ამა თუ იმ დასახლების ტერიტორიაზე, ღია ცის ქვეშ სპეციალურად შერჩეულ ადგილას (პატარა ტყესთან, წყაროსთან, მთაზე და ა.შ.). ზოგჯერ მის წინ რგავდნენ „ეია“⁸⁴ – ხეს. ხეთურ ტექსტებში შემორჩენილია მითითება, რომლის თანახმად ძველი „ეია“ – ხის ნაცვლად ახალს რგავდნენ. ტაძრიდან სტელა არ უნდა ყოფილიყო ძალზე დაშორებული.

„ხუვასი“⁸⁵ – სტელას ათავსებდნენ რომელიმე წმინდა ადგილას, სადაც მოჰქონდათ ტაძრიდან გამოტანილი ამა თუ იმ ღვთაების გამოსახულება სხვადასხვა რელიგიური ცერემონიალის ჩასატარებლად. ჩანს, ამ დროს სტელა განიხილებოდა როგორც სიმბოლო ღვთაების სახლისა, ე. ი. ტაძრისა.

სადღესასწაულო ცერემონიალის დაწყებისთანავე ტაძრის მსახურნი ღვთაების გამოსახულებას (ქანდაკებას) გარეთ გამოიტანდნენ და მთელი პროცესია მიემართებოდა იმ ადგილისაკენ, სადაც „ხუვასი“⁸⁶ – სტელა იდგა. ჩვენი აზრით, ამ პროცესიის ანალოგიურ ერთ-ერთ ფაქტს უნდა წარმოადგენდეს თრიალეთის ვერცხლის თასის ზედა რეგისტრის იკონოგრაფიული სისტემაც – მჯდომარე ფიგურის ანუ ქანდაკებისა და მისკენ რიტმული ნაბიჯებით მიმავალი 22 ფიგურის ანუ ქურუმების სახით. ამ აზრს ამყარებს თრიალეთის ვერცხლის თასზე, ღვთაების ქანდაკების გვერდით გამოსახული სიცოცხლის ხე, რომელიც, როგორც ეს ზემოთ აღინიშნა, ხეთური სტელის წინ დარგული „ეია“ – ხის გამოხმაურებაა.

სტელასთან იმართებოდა სხვადასხვა სახის რიტუალი, რასაც თან სდევდა სიმღერა და ცეკვა. ზოგჯერ რიტუალში შედიოდა ბრძოლის იმიტირებული ცერემონიალი, როდესაც ახალგაზრდები ორ ნაწილად იყოფოდნენ. ერთს ერქვა „ხათის კაცები“, ხოლო მეორე ნაწილს – „მასას კაცები“ (მასა

obvious. To confirm this, we look at the symbolic meaning of the stone cult stele in the time of Hittite cult worship.

The stone cult stele is known as “Khuvasi” (“Huvasi” in Hittite). In front of these kinds of steles, religious worship of the deity was performed. It was a vertically positioned stone sometimes with the image of the Deity on it⁸³. The “Rekhi Stone Megalith” must be the same type of stele.

The stele “Khuvasi” definitely stood outside of the temple, but not far from it, in the open air, in a specially chosen area – near a small forest or spring, on top of a mountain and so on. Sometimes a tree – “Eia” was planted in front of the stele. In Hittite texts, there are notes according to which a new tree was planted instead of an old one.⁸⁴

The “Khuvasi” stone cult stele was placed in one of the holy places, where the image of the deity was brought for different ritual ceremonies. At this time, the stele was considered a symbol of the deity’s home – the temple.⁸⁵

In the beginning of the ceremony, the deity was taken out of the temple, and the procession would go towards the place, where the “Khuvasi” stone cult stele stood.⁸⁶ We think that this procession was the same as the one on the “Trialeti Silver Bowl” iconographic system – like the sitting figure and 22 priests going towards it in rhythmic steps. This opinion is confirmed by the “Tree of Life” pictured next to the deity on the “Trialeti Silver Bowl”. And it must be the image of the “Eia Tree” planted in front of the Hittite stone cult stele.

The ritual near the stele took place with song and dance. Sometimes, it would imitate the ritual of a fight. The young people were divided into two parts: one part was named “Khati Men”, the other – “Masa Men” (after Masa in South Anatolia). They were fighting each other. “Khati Men” were holding copper “Gurzi” (war weapon) and “Masa Men” – canes. The “Khati Men” won the

მდებარეობდა სამხრეთ ანატოლიაში, ისინი ერთმანეთს „ებრძოდნენ“: „ხათის კაცებს“ ხელში სპილენძის გურზი (საომარი იარაღი) ეკავათ, „მასას კაცებს“ კი – ლერწმის). „შებრძოლების“ შემდეგ იმარჯვებდნენ „ხათის კაცნი“. მათ მიჰყავდათ „ტყვეებიც“, რომლებსაც ღვთაებებს „სწირავდნენ“⁸⁷ (საინტერესოა ამ ფაქტების შედარება იაზილიქაიას კლდის ბარელიეფის შეიარაღებულ ფიგურებთან და ქარაშამბას ვერცხლის თასის II და III ფრიზების სცენებთან. მიგვაჩნია, რომ ხეთური დღესასწაულისათვის დამახასიათებელი ბრძოლის ჩვეულებები თითქმის მთელი სისრულით პოვებენ ასახვას, დასახელებული არქეოლოგიური ძეგლების რელიეფურ კომპოზიციებზე (სურ. 26, 27).

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

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

სადღესასწაულო რიტუალს, როგორც წესი, ესწრებოდნენ მეფე და დედოფალი. ერთ-ერთი ამ რიტუალის მიხედვით მეფე (ზოგჯერ დედოფალთან ერთად) ეტლით მიჰყავდათ სტელასთან, მეფე ჩამოდიოდა ეტლიდან და ლოცვას იწყებდა სტელის წინ, შედიოდა კარავში და ხელს იბანდა. გამოდიოდა რა იქიდან, „ხუვასი“ – სტელის წინ ღვინოს სწირავდა, (გავიხსენოთ თრიალეთის ვერცხლის თასზე სამსხვერპლო ჭურჭელი და თასები, რომლებიც შენიღბულ ფიგურებს უჭირავთ ხელში ანუ სასმელის შეწირვის სცენა), რის შემდეგაც მიემართებოდა „ზედა სტელისაკენ“, სადაც მეფე „სქელ პურს“⁸⁸ ამტვრევდა და სწირავდა. ახლა მეფე გაემართებოდა სხვა სტელისაკენ და იქაც იმასვე აკეთებდა. „თითოეულ ღვთაებას (ყოველ შემთხვევაში – მთავარ ღვთაებებს მაინც) თავისი „ხუვასი“ – სტელა უნდა ჰქონოდა.

fight. They also took slaves to be sacrificed to the deity.⁸⁷ It is very interesting to compare these artifacts to the armed figures on the “Iazilikiaia Rock”, and the 2nd and 3rd scenes on the “Karashamba Silver Bowl”. We think that the Hittite fight habits are fully shown in the relief compositions of these archaeological monuments (Pic. 26, 27).

We encounter the same fight scenes in Georgian folk sources, like the Svan rituals “Murkvamoba” and “Sakmisai”, which are held in early spring and are performed with a “Perkhuli” “Melia-Telephia”, which is a response of the fertility deity – “Telephinus”. Let’s return again to the Hittite holiday. After ending the holiday the deity is came back to the cathedral.

The king and the queen would attend the holiday ritual. According to one of the rituals, the king was brought to the stele in a carriage (sometimes together with the queen). The king would then come down from the carriage and begin praying in front of the stele, and then come inside a tent and wash his hands. When he came out, he would pour out the sacrificial wine in front of the “Khuvasi” Stone cult stele (Let’s remember the sacrifice vessel and bowls on the “Trialeti Silver Bowl”, which the masked figures have in their hands in the drink sacrifice scene). After that, he would go towards the “Upper Stele”, where he would break thick bread as an offering. Then he would go to another stele and do the same.⁸⁸



⁸³ ე. გიორგაძე, „ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ. ხეთების დროინდელ მცირე აზიაში“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 1 E. Giorgadze, “About One Cult Object In Asia Minor In The Time of Hittite People”, Tbilisi 1990, p.

⁸⁴ იქვე, გვ. 1 The same work, p. 1

⁸⁵ იქვე, გვ. 2 The same work, p. 2

⁸⁶ იქვე, გვ. 3 The same work, p. 3

⁸⁷ იქვე, გვ. 3 The same work, p. 3

⁸⁸ იქვე, გვ. 3 The same work, p. 3

ხეთურ ტექსტებში შემონახული ცნობების მიხედვით, ასეთი სტელები გააჩნდათ ღვთაება თელეფინუსს, ღვთაება სულინქათეს, ტაროსის ღვთაებას, მფარველ ღვთაებას, მზის ქალღვთაებას, ღვთაება მეცულს, ცალკეულ ღვთაებებს“.⁸⁹

როგორც არაერთი ხეთური ტექსტის მონაცემებით ირკვევა, „ხუვასი – სტელა იდგა წმინდა ადგილას (ამას ისიც ადასტურებს, რომ მასთან დარგული იყო „ეია“ – ხე), სადაც, უპირველეს ყოვლისა, იკვლებოდა ღვთაებებისადმი შეწირული მსხვილფეხა თუ წვრილფეხა საქონელი“.⁹⁰ ჩვენი აზრით, ასეთი შესაწირავის სახით უნდა იყოს გამოსახული თრიალეთის თასის ქვედა რეგისტრზე მოცემული ირმების გადაადგილება.

როგორც ე. გიორგაძე აღნიშნავს, ქვისამ საკულტო ობიექტის ძირითადი დანიშნულება იყო სწორედ ის, რომ მასთან იკვლებოდა შესაწირავი, რითაც იგი განსხვავდებოდა ტაძრისაგან, სადაც სტელა არ იდგა. არც მის შიგნით, არც მის ეზოში. ამ დროს „ხუვასი“⁹¹ – სტელა განასახიერებდა თვით ღვთაებას.

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

„შემდეგ კლავენ 12 ცხვარს, რომლებიც ხანხანადან მორეკეს ღვთაებათა „ხუვასი“ – სტელებთან: ცხვარი მოჰყავთ „ხუვასი“ – სტელასთან მთაზე და კლავენ მას. ერთ ცხვარს კლავენ ღვთაება თელეფინუსის „ხუვასი“ – სტელასთან. ერთ ცხვარს ტაროსის ღვთაების „ხუვასი“ – სტელის წინ კლავენ. ერთ ცხვარს კლავენ მფარველი ღვთაების „ხუვასი“ – სტელასთან... ქურუმნი სხდებიან საჭმელად და სასმელად“.⁹²

გარდა თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიციისა, ხეთური რიტუალების გარკვეულ მომენტებს მნიშვნელოვანი პარალელები მოეძებნება, როგორც ითქვა, ქარ-

Each of the deities must have its own stele, especially the main deities. According to the Hittite texts, the following deities had such steles: “Telephinus”, “Sulinkate”, “Tarosi”, “Patron Deity”, “Sun woman deity”, “Metsuli”, and so on.⁸⁹

As we have mentioned above, the “Khuvasi” Stone Cult Stele was erected in a holy place, which is confirmed by the “Eia Tree” planted near it. At this place, either cattle or small sacrificial animals were slaughtered.⁹⁰ We think that the same kind of sacrifice must be pictured on the inferior tier of the “Trialeti Silver Bowl”.

As E. Giorgade says, the stone stele functioned as a place where the sacrificial animals were slaughtered. This made it different from the temple, where there were no stone steles. At the same time, the “Khuvasi” stone cult stele was also the deity itself.⁹¹

E. Giorgadze provides an excerpt from a text, in which the ritual holiday of the “Telephine deity” in the towns of Khankhana and Kaskha, in front of the “Khuvasi” stone cult stele, is described: “After that 12 sheep are brought to the “Khuvasi” stone cult stele, from Khankhana, and they are slaughtered. One sheep is slaughtered in front of the “Telephinusi “Khuvasi” stele, another – in front of “Tarosi deity” “Khuvasi” stele, the third one in front of “Tarosi deity” “Khuvasi” stele and the fourth – in front of “Patron deity” “Khuvasi” stele. As for the priests, they sit for eating and drinking”.⁹²

In addition to the “Trialeti Silver Bowl” relief composition, Hittite rituals have other very important parallels in Georgian ethnographic space. The rules surrounding the holiday of the “Telephinus” deity, are similar to the Svan rituals “Murkvamoba” and “Sakmisa”. This can be confirmed by the similarities between the Hittite “Telephinus” and Svan “Melia-Telephia” and “Telephinush” – “Telphishi” names. Also the example of this is Svan deity “Adrekila”, which is similar to Hittite “Telephinus in terms of the ritual performance and fest-day details.⁹³

The abovementioned relationship was so close that Georgian tribes worshiped a Hittite deity, with a dedicated name holiday

თულ ეთნოგრაფიულ სივრცეში, სადაც ხეთური ღვთაება ტელეფინუსი კარგად არის ნაცნობი, რაც გამოვლენილია – ხეთური ტელეფინუსის დღესასწაულისა და სვანური რიტუალების – „მურყვამობისა“ და „საქმისაის“ აღნიშვნის წესების მსგავსებებში. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება სვანური „მელია ტელეფიას“ – იგივე „ტელეფუნიშ“ ან „ტელფიშის“ სახელწოდებების თანხვედრა ღვთაება ტელეფინუსთან და ამის მაგალითია სვანური „ადრეკილას“, როგორც ღვთაების ტიპის, ასევე სახილველის კუთხით მსგავსება ხეთურ ტელეფინუსთან⁹³ და მისადმი აღვლენილი დღესასწაულის გარკვეულ დეტალებთან. ამ ფაქტიდან გამომდინარე, ეს კავშირი იმდენად მჭიდრო ყოფილა, რომ ქართველ ტომებს სათაყვანო ობიექტად ხეთური ღვთაება გაუხდიათ და როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამ ღვთაებას თავისივე სახელწოდების დღესასწაულს და ფერხულს უძღვნიდნენ, რის მაგალითს ვხედავთ ასევე, დაახლოებით, 4000 წლით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის თასზეც, რომლის 22 ქურუმის წყობა-მსვლელობა, თავის მხრივ, პარალელებს პოულობს სვანურ „მელია-ტელეფიას“ ქორეოგრაფიულ პლასტებთანაც. ამგვარად, გარკვეული სამკუთხედი იკვრება ხეთურ ღვთაება ტელეფინუსს, თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიულ სისტემასა და სვანურ მელია-ტელეფიას შორის.

თრიალეთის ვერცხლის თასზე რომ ნაყოფიერების ღვთაების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალია მოცემული, ამას, ნ. ჯაფარიძის თქმით, მოწმობს ის ფაქტიც, რომ „მეორე რეგისტრზე უშუალოდ ხის ქვეშ ორი თავდახრილი ხარირემია მოთავსებული. კომპოზიციის ამგვარი გადანწყვეტით ოსტატი მეტ თავისუფალ არეს უქმნის და ხელს უწყობს პირველ რეგისტრზე გამოსახული „სიცოცხლის ხის“ საერთო ფონზე მკაფიო გამოკვეთას. ამგვარად ხის გამოსახულება ერთგვარად ხაზს უსვამს კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურას და თავის მხრივ თვითონაცაა აქცენტირებული მეორე რეგისტრზე გამოსახული თავდახრილი ხარირემების რქებს შორის დარჩენილი სივრცის მეშვეობით. ამის გამო იქმნება ერთგვარი შთაბეჭდილება, რომ „სიცოცხლის ხე“ ის მაკავშირებელი რგოლია, რომლითაც ერთიანდება ორივე რეგისტრი ერთი საერთო პროცესიის სახით“.⁹⁴

and “Perkhuli”. The example of this is on the “Trialeti Silver Bowl”, where the procession of 22 priests parallels the choreographic layers of the Svan “Melia-Telephia”. So we have a triangle between the Hittite cult of “Telephinus”, the iconographic system of the “Trialeti Silver Bowl”, and the Svan “Melia-Telephia”.

N. Japaridze says that a ritual dedicated to the fertility cult is depicted on the “Trialeti Silver Bowl”, and she supports this claim with the following observation: On the lower tier, under the tree, there are two deer with their horns down. With this composition the master makes more space for the “Tree of Life” pictured on the upper tier. And picturing the tree like this underlines the central figure of the composition. All these factors support the opinion that the “Tree of Life” is the connecting ring, which unites both tiers with one procession.⁹⁴



⁸⁹ ე. გიორგაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3
E. Giorgadze, The same work, p. 3

⁹⁰ იქვე, გვ. 4
The same work, p. 4

⁹¹ იქვე, გვ. 4
The same work, p. 4

⁹² იქვე, გვ. 5
The same work, p. 5

⁸⁹ იქვე, გვ. 4
The same work, p. 4

⁹⁰ იქვე, გვ. 4
The same work, p. 4

⁹¹ იქვე, გვ. 4
The same work, p. 4

⁹² იქვე, გვ. 5
The same work, p. 5

⁹³ Н. А. Бендукидзе, “Хетский миф о Телепину и его сванские параллели”, Вопросы древней истории, Кавказско-ближневосточный сборник, Тбилиси, 1973, стр. 97 – 100

⁹⁴ ნ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 15
Nana Japaridze, The same work, p. 15

ბ. კუფტინს⁹⁵ მიაჩნია, რომ თასზე გამოსახული ხე მცენარეული ნაყოფიერების სიმბოლოს წარმოადგენს, მაგრამ, მისი აზრით, მცენარეული კულტი აქ გარდაქმნილია და ძველი დედა ღვთაება ნაყოფიერებისა, როგორც ხეთურ ძეგლებს სჩვევია, მამა ღვთაებითაა შეცვლილი. მთელი ეს სცენა წარმოადგენს ნაყოფიერების მაგიური ზრდის ერთ-ერთი რიტუალის გამოსახულებას, რომელშიც ჯერ კიდევ ცოცხლობს ძველი მონადირეული კულტის რაღაც ნაწილი. ამას, მისივე თქმით, განსაკუთრებით მოწმობს ირემთა გამოსახულება სასმისის ქვედა რეგისტრზე.

იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ ტარდებოდა სვანური მელია-ტელეფია, პირველ რიგში განვიხილავთ რეზო ქანიშვილის სტატიას – „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი“, რომელიც გამოქვეყნდა 2004 წელს თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამეცნიერო შრომების II კრებულში. ანზორ ჩანქსელიანის მოგონებით: „ტელეფიაი-მელიაი დღესასწაულს ამ სახელით იცნობენ ჩოლურში, ლაშხეთში კი მას მურყვამობა ჰქვია (ლაშხეთი და ჩოლური ტერიტორიულად ლენტეხის რაიონს ეკუთვნის), ზემო სვანეთის ბალსზემო მხარეში ტელეფიაი-მელიაი, ბალსქვემოთ ტელეფუნიშ, ან ტელფიშ, ჩვენთან ლენტეხში ტელფიშ-ლითოდრი, მოგვიანებით ტელეფიშ ჩამოშორდა და დარჩა ლითოდრი“.⁹⁶ ანზორ ჩანქსელიანი იხსენებს ტელეფიაი-მელიაის – ლითოდრის დღესასწაულს. აი როგორი იყო ის:

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

B. Kuptin thinks that the tree pictured on the “Trialeti Silver Bowl” may be an Herbal Fertility Symbol, but in his opinion the Herbal Cult is changed here and the old Mother Fertility Deity is replaced by a Father Deity. The whole scene is an expression of the fertility ritual of magic growth, wherein parts of the old Hunting Cult are still alive. This is especially supported by the deer images on the lower tier of the bowl.⁹⁵

To illustrate how the Svan “Melia-Telephia” was held, at first we must discuss R. Chanishvili’s article: “Anzor Chankseliani’s Memoir “Telephiai-Meliai”, which was published in 2004 by the scholarly works collection of the Tbilisi Ekvtime Takaishvili University of Art and Culture. According to A. Chankseliani, the “Telephiai-Meliai” holiday is known in Choluri and Lashkhetai as “Murkvamoba” (Choluri and Lashkhetai are both in the Lentekhi district), in the Balszemo side of upper Svaneti – as “Telephiai-Meliai”, in Balksvemo – as “Telephinush” – “Telphish”, and in Lentekhi – as “Telphish-Litodri”, though in the more recent years “Telphish” was removed from the title, leaving only “Litodri”.⁹⁶ Anzor Chankseliani remembers the “Telephiai-Meliai” – “Litodri” holiday:

“My father and my uncle killed nine wolves. They brought them to our house skinned and the hides filled with hay. Then, they slaughtered the sheep, invited the neighbors and had a party. During the party they remembered that in three days it was time for the “Telephiai-Meliai” holiday, and decided to celebrate it according to the old traditions. They started to remember the details. They were asking our uncle, who was more than 100 years old, about this holiday. He was talking about how they used to celebrate this holiday in his youth. He was smiling and telling the children that at the “Telephiai-Meliai” holiday, a fox hide was necessary and not a wolf one, but if there was no fox hide they took a wolf hide and changed the text of the song – instead of

ტყავი იყო საჭირო და არა მგლისა, თუმცა, როცა მელა არ ქონდათ მაშინ მგლის ტყავითაც იოლად გადიოდნენ, მხოლოდ სიმღერის ტექსტი იცვლებოდა: „აშანგელო მელას“ ნაცვლად „აშანგელო მგელოს“ ამბობდნენ, სხვა კი ჩვეულებრივად წარიმართებოდა, ასე რომ, საბოლოოდ შეთანხმდნენ ჩაეტარებინათ დღესასწაული მგლის ტყავით“;⁹⁷ „დიდი მარხვის კვირაძალზე, დაახლოებით თებერვლის შუა რიცხვებში (დამოკიდებულია მთვარის მიმოქცევაზე) მთელი კვირა სადღესასწაულო დღეებია, კარგი ორშაბათი – მთვარის დღე, კარგი სამშაბათი – ვენერას – რიჰოს, რიჰაშის დღე, კარგი ოთხშაბათი – დედამიწის დღე, დიდი ხუთშაბათი – მარსის დღე, კარგი პარასკევი, ალბათ მერკურის დღე, შაბათი – ტელეფიაი-მელიაის – ლითოდრი – ყველა ცოცხალი არსების მფარველის „ტელეფინუშის“ საღვთო დღესასწაული, და, რა თქმა უნდა, კვირა – მზის დღე“.⁹⁸

როგორც ანზორ ჩანქსელიანი იხსენებს, „ტელეფინუშ-ლითოდრის დილას დიასახლისი აცხობს ყველა შინაური ცხოველისა და ფრინველის ანალოგს ხორბლის ფქვილის ცომისგან, წყვილწყვილად, დედალსა და მამალს (გავიხსენოთ თრიალეთის ვერცხლის თასის მეორე რეგისტრზე გამოსახული ხარირმებისა და ფურირმების პროცესია) ხარებს და კამეჩებს, დაუღლებულს, ცხენს – უნაგირიანს, ერთ დიდ ტაბლას ლობითი, ნიგვზიანს, იმ დღეს ხორცის ქამა არ შეიძლება, კარგია მხოლოდ მოხარშული მარცვლეული; – შინ პირველად შემოსულმა, მარცვალი უნდა მოაბნოს ზღურბლთან და თქვას: ერთი ათასად, – ერთი ათასად, – მოფხე, – მჭეხი“.⁹⁹

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

“Ashangelo Fox” they said “Ashangelo Wolf”. At last they agreed to celebrate the holiday with the wolf hide.⁹⁷ It was as follows: “Before lent, in the middle of February all the week are holidays: Good Monday – Moon Day, Good Tuesday – Venus (Riho – Rihashi) Day, Good Wednesday – Earth Day, Great Thursday – Mars Day, Good Friday – Mercury Day, Saturday – “Telephiai-Meliai” – “Litodri” – “Telephinush” – holiday of the Patron of all living creatures, and of course Sunday – Sun Day”.⁹⁸

As Anzor Chankseliani remembers, for the “Telephinush – Litodri” holiday, in the morning the housewife bakes all the domestic animals and bird shapes, bucks and does and horses with saddles using wheat flour dough, one big pot of “lobio” (beans) and pastries with walnuts. It is not allowed to eat meat on this day. When somebody enters the home, the family must scatter grain and say: “One change in thousand, one change in thousand – “Mopekhe – Mchekhi” (tracker – first visitor of the family at New Year)”.⁹⁹

After that they put everything on a big tray and begin to walk around the animals’ sheds and pray for their breeding and fertility. They have eggs in their hands and put them on animals’ backs and say: “So get fat”. After this ritual they go to the orchards, stop at all trees and say the prayer: “Be so natural, have much fruit, let “Telephia” get rid of vermin for you”. The housewife takes foam



⁹⁵ კუფტინი, „ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში“, თბილისი, 1949 წ. გვ. 30-31
B. Kuffin, “The ancient hearth and home of Georgian culture in Trialeti”, Tbilisi 1949, p. 30-31

⁹⁶ რ. ქანიშვილი, „ანზორ ჩანქსელიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაი-მელიაი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004 წ. გვ. 226

R. Chanishvili, “Anzor Chankseliani Memoir “Telephiai-Meliai”, Tbilisi Ekvtime Takaishvili Culture and Art State University, Scientific works collection II, 2004, p. 226

⁹⁷ იქვე, გვ. 226
The same work, p. 226

⁹⁸ იქვე, გვ. 226
The same work, p. 226

⁹⁹ იქვე, გვ. 226-227
The same work, p. 226-227

ნედლებს, ტელეფია და მელია, მავნებელს მოგაშორებენ, დაუდგებათ თვალია“.¹⁰⁰

ლოცვის დამთავრების შემდეგ მივლენ ერთ-ერთ შერჩეულ ხესთან და მის ქვეშ შექამენ ტაბლასა და ცხოველ-ფრინველებს¹⁰¹ (გავიხსენოთ, ტელეფინუსის დღესასწაულის ხეთური ვარიანტის დროს ქურუმნი სხდებიან საქმელად და სასმელად).

ეს ლოცვები ანზორ ჩანქსელიანის მოგონებით „დაახლოებით 9-10 საათისთვის მთავრდება. ამის შემდგომ თავს იყრიან ტელეფია-მელიას ორგანიზატორები იმ ოჯახში, სადაც მელიის ან მგლის ტყავი ინახება, ჩამოაცვამენ ტყავს ჯოხზე და ალამივით აღმართავენ, იწყებენ ოჯახებში ჩამოვლას ლოცვა-სიმღერით. იმ მიზნით, რომ შეაგროვონ სურსათ-სანოვაგე, დალოცავენ ოჯახს, რათა აშორდეს ყოველგვარი ზარალი და მიიღოს უხვი მოსავალი, ყოველი სახლის ჭიშკარს სიმღერით მიადგებიან, მასპინძელი გამოეგებებათ, ფართედ გაუღებს ჭიშკარს, მიიპატიუებს, მართმევს სასმელს და ხილეულობას, მლოცავები მღერაინ და უვლიან ფერხულს ჯოხზე აცმული ტყავით, უმეტესად თვითონაც ნიღბებში არიან, ნიღბებად გამოყენებულია მტაცებელი ცხოველებისა და შინაური ცხოველების ფიტულები, ნიშნად იმისა, რომ ამ ლოცვის შემდეგ „თხა და მგელი ერთად ძოვდეს“.¹⁰² „ტელეფია-მელიაში“ მონაწილეთა ამგვარი შენიღბულობა პარალელს ავლენს თრიალეთის ვერცხლის თასის შენიღბულ ფიგურებთან. მითუმეტეს რომ თრიალეთურ ფიგურებს, როგორც ამას ბ. კუფტინი გადაჭრით მიიჩნევს, სამოსის ქვეშ მგლის კუდები მოუჩანთ.

სიმღერის შინაარსი ასეთია: „მელია როგორც მავნებელი, ჯოხზეა ჩამოცმული, მოსალოდნელი ზარალი თავიდანაა აცილებული, ამ სახლის პატრონს ეცოცხლოს ამ ტყავის ბენვის სიმრავლე წელი, და დავლოცავთ თუ რამეს გაიმეტებს ჩვენთვის; ამ დროს ოჯახის დიასახლისს გამოაქვს სანოვაგე: კვერცი, ხილ-ლობიოიანი ტაბლები, სასმელი და სხვა, გარდა ხორცისა, – მომღერლებ მროკავები აგრძელებენ სიმღერა – როკვას: „უხვად გქონდეთ ტყის ნაყოფი (იგულისხმება კენკრა და ნანადირევი) და არ ევნოს მღრღნელებს შინაური ცხოველებისა და ბალ-ბოსტნებისათვის, ამის გარანტად

formed during the boiling of wheat, and says the prayer: "Telephia and Melia" will keep you natural, and get rid of vermin for you".¹⁰⁰ After they finish praying, they come to one of the trees and begin to eat what they have on the tray¹⁰¹. Here we are reminded of the Hittite variant of the "Telephinusi" holiday, when the priests sit down to eat and drink.

These prayers end at about 9 or 10 o'clock. After that, the organizers of the "Telephiai-Meliai" gather in the house where the skin of the fox or wolf is kept. They put the skin on a stick and raise it like a flag. After that, people begin to walk in family groups, praying and singing and praying for them not to have any losses and to have a rich harvest for the next year. When they come to the gate with singing the host opens it widely, invites them home and offers fruit and drink. Those praying sing and dance the "Perkhuli" with the skin on the stick. Mostly they are in masks, which are made by from wild or domestic stuffed animals¹⁰².

This kind of dress of the "Telephiai-Meliai" participants parallels the masked figures on the "Trialeti Silver Bowl". Moreover, B. Kuptin thinks that the "Trialeti Silver Bowl" figures have wolves' tails under their clothes.

The content of the song is the following: "The fox is a very harmful animal for the village and it is on a stick, to ward off enemies. Let the owner of this house live more than the fur on this hide. We will bless you if you give us anything. At this time the housewife brings



¹⁰⁰ რ. ჭანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 227
R. Chanishvili, The same work, p. 227

¹⁰¹ იქვე, გვ. 227
The same work, p. 227

¹⁰² იქვე, გვ. 227
The same work, p. 227

ჰპირდებიან ნაყოფიერების დამცველის ტელეფიას თანადგომას“.¹⁰³ ქართულად ეს ლექსი ასე ჟღერს:

„აშანგელო მელია,
მელა სოფლის მტერია,
ეს მდიდარი ოჯახი
ჩვენი მასპინძელია.
გვასვით ღვინო შავი
და არაყი ძველი,
აი მელის ტყავი
მოგაშორეთ მტერი,
ქათამი და კვერცი
ნულარა გპურთ ჩვენთვის
შეგწვევთ ნაცვლად
ტელეფია ღმერთი.
ღმერთო, ამათ ბელელ-მარანს
მიეც ხვავი, ბარაქა
ტელეფია-მელიაი
ჩავკიტკბილე ყელიაი“.¹⁰⁴

ამ სიმღერის ტექსტიდან ირკვევა „ტელეფია-მელიას“ დღესასწაულის სახელწოდების მნიშვნელობა. ცხადია, რომ მელია უარყოფით პერსონაჟადაა გამოყვანილი, რომელიც ხალხის საზრდოს განადგურებით ემუქრება, ხოლო ტელეფია ამ მელიისგან მოსალოდნელი ზარალის თავიდან აცილების საშუალებას და ამავდროულად ნაყოფიერების გარანტს წარმოადგენს და, აქედან გამომდინარე, მის პატივსაცემად აღავლენდნენ „ტელეფია-მელიას“ წესს.

სოფელში ჩამოსვლის შემდეგ, ანზორ ჩანქსელიანის მოგონების მიხედვით, „სურსათ სანოვაგეს ერთ ოჯახში ტოვებენ მოსამზადებლად და თვითონ „შეესვიან“ მეორე სოფელს. მეორე სოფლის მცხოვრებნი ან გამოეგებებიან „ბრძოლის ველზე“ ან მედგრად დახვდებიან თავის სოფლის მისადგომებთან. იწყება ქალიშვილების „გატაცება“, საბრძოლო იარაღი თოვლის გუნდაა, გატაცება სახუმაროა, რომელიც ზოგჯერ სერიოზულად მთავრდება, ზოგიერთი ქალიშვილი შეიძლება ტყვედ ჩავარდეს (გავიხსენოთ ტელეფინუსისადმი აღვლენილი ხეთური დღესასწაულის დროს ხათის კაცებისა და მასას კაცების შებრძოლება, რომელიც სვანური ტელეფია-მელიას მსგავსად ტყვეების წაყვანით და მათი შე-

¹⁰³ იქვე, გვ. 227
The same work, p. 227

¹⁰⁴ იქვე, გვ. 227
The same work, p. 228

eggs, fruit, "Lobio" (beans), drinks and so on – everything except meat.¹⁰³ The singer-dancers continue dancing and singing: "Let the forest be full of fruitful (strawberry, raspberry and etc.). Let the vermin not harm your domestic animals and gardens. At last they promise that "Telephia" will always help them".¹⁰⁴

The text of the song provides the definition for the holiday's name. It is clear, that the fox is a negative character, which threatens people's property, and "Telephia" tries to protect people from the losses. So people worship it and celebrate the holiday "Telephiai-Meliai". After coming back to their village, they leave the food they have received, and go to another village. The residents of that village meet them. After that the "kidnapping" of the girls begins. Snowballs are the weapons. Of course, the kidnapping is mostly a joke. But sometimes, it may be serious. Let's remember the Hittite "Telephinus" holiday, with the fight of the "Khati Men" and the "Masa Men", which ended with the taking and sacrificing of a slave, like the "Telephiai-Meliai". When the people are tired of



წირვით სრულდება). ამ „ბრძოლით“ დაღლილები მზა სუფრებს მიუსხდებიან, ტყვეებსა და გატაცებულებს მშვიდობიანად უბრუნებენ ერთმანეთს. აღსანიშნავია, რომ ამ დღეს საწყენი არ არის ვაჟისაგან ქალიშვილის უადგილო ადგილებზე ხელმოკიდება, კოცნაც კი, ყველაფერზე მხოლოდ სიცილია, არც ერთხელ ჩხუბი ამ დღეს არ ხდება“.¹⁰⁵

„წლის ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი რიტუალის ბოლოს ჩაიბმება ფერხული¹⁰⁶ ქალ-ვაჟთა მორიგეობით, ფერხული მოძრაობს წრიულად და დიაგონალურად. ფერხულის ქართული ტექსტი ასეთია:

ბევრი თხა და ბევრი ძროხა,
კაცი მწყემსი ჯოგის,
ბევრი ხარი, ბევრი ცხენი,
კაცი ცხენზე მჯდომი,
ბევრი ყანა და სათიბი,
მთიბავი და მხენელი,
უხვად ჭვავი, უხვად ქერი,
თავთავების მფშვნელი,
ლოცვა მირონცხებული და
დამლოცავი კაცი.
ტელფა ღმერთო, დიდება შენ,
შეინჩრე ვაცი“.¹⁰⁷

ასე მთავრდება, როგორც ანზორ ჩანქსელიანი აღნიშნავს, ტელეფიაი-მელიაის – განახლების, სიყვარულის, ყვავილობის, ბუნიობის დღესასწაული. ავტორის ამ მონათხრობში, როგორც დავინახეთ, აღწერილია ტელეფიაი-მელიაის, იგივე ტელეფუნიშ-ლითოდრის როგორც დღესასწაულის ერთი ტრადიცია. საინტერესოა ასევე ამავე სახელწოდებით ცნობილი, უშუალოდ საცეკვაო სახილველის არსებობის ფაქტიც, რომელიც „მელია-ტელეფიას“ ფერხულად მოიხსენიება.

როგორ ტარდებოდა „მელია-ტელეფიას“ „ფერხული“?

არსენ ონიანის აღწერით, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილი გვაცნობს ნაშრომში „ქართველი ერის ისტორია“, „ყველიერის შემდგომ, მეორე დღეს, ლაშხელებმა დიდი დღესასწაული იციან, რომელსაც სვანურად „ლიმურყვამალ“, მურყვამობა, ე. ი. კოშკობა ეწოდება. ამ დღეს მთელი ხევი ჟაჰანდარში, მოედანზე იკრიბება, ლაშხელი ხომ იშვიათად თუ დააკლდება. სოფ. მაულდში ზემოლაშხელები საყვირს უკრავენ, თოვლის დიდ „მურყვამს“, ანუ კოშკს აკეთებენ (თოვლის კოშკს აგებენ ასევე სვანურ დღესასწაულში „მეისარბი მიშლადეღ“¹⁰⁸) და იქ დროშას არჭობენ. ამის შემდეგ ჭიდაობაც იწყება მოპირდაპირე (ე. ი. ზემო და ქვემო ლაშხელთა) მხარეთა შორის, რომელთაც „კეისარ“-ად წოდებული თითო მეთაური ჰყავთ. საითაც კეისარი წაიქცევა დამარცხების

fighting, they sit at the tables and give the slaves back. We must say that on this day, girls don’t get angry at boys, even if they kiss them. People don’t quarrel, on this day they only laugh.¹⁰⁵

At the end of the ritual, people begin the “Perkhuli”. Girls and boys stand, alternating, side by side and they move diagonally and circularly.¹⁰⁶

According to Anzor Chankselian, this is the end of the “Telephiai-Meliai” holiday. In his narrative, he provides a description of the “Telephiai-Meliai” – “Telephinush-Litodri” holiday and its tradition.¹⁰⁷

It is very interesting that there was also dance performance with the same name like “Melia-Telephia” “Perkhuli”.

How was “Melia-Telephia” “Perkhuli” performed?
Iv. Javakhishvili in his work “The History of the Georgian Nation” writes about Arsen Oniani, who says: “After “Kvelieri” (week before Lent) Lashkhian people know a great holiday, which is called “Limurkvamal” – “Murkvamoba” (tower holiday) in Svan. On this day all Lashkhians gather in Zhapandari khevi. In the Mauldi vilage they make a snow tower (they make a snow tower also in Svanetian great holidey “Meisarbi Mishladegh”¹⁰⁸) and raise a flag on it. After that begins wrestling between upper and lower Lashkhians. Each of them has one leader called “Caesar”. Where the Caesar falls down, people will hit the tower on the same

დროს, იქით იმ თოვლის კოშკსაც გადააქცევენ და ამისდა მიხედვით მომავალი მოსავლის ვითარებასაც არკვევენ ხოლმე. აქაც ხეთური და ლენტეხური რიტუალის მსგავსად, როგორც ვხედავთ, ორ მხარეს შორის შებრძოლების ტრადიცია არის გამოკვეთილი. „მურყვამობის“ დროს რვა სხვადასხვა ჩვეულება იციან, რომელთაგან პირველი არის „ადრეკილაღ“, მეორე – „მელია-ტულეფა“, მესამე „კვირიას“ საგალობელი, მეოთხე – ფერხული (ჭიშხაშ). დანარჩენი ოთხი მხოლოდ სხვადასხვა სიმღერაა, რომელთა შინაარსი, „დროთა განმავლობაში ისე უნდა იყოს შეცვლილი, რომ ზემოთ ხსენებულ დღესასწაულთან ეხლანდელ ლექსებს საერთო აღარაფერი აქვთ“.¹⁰⁹

სვანი ხალხის წარმოდგენაში „ადრეკილა“¹¹⁰ არის ის ღვთაება, რომელიც ხეთური „ტელეფინუსის“ მსგავსად, მოსვლითა და წასვლით განაგებდა ბუნების გამოცოცხლებას და სიკვდილს. აგრეთვე ადამიანებს შორის განაყოფიერებასა და უნაყოფობას.

„ადრეკილას“ შესრულებისას, ქვემო სვანეთში, ადგილი ჰქონია მამაკაცთა ორი ჯგუფის ურთიერთდაპირისპირებას, სადაც ერთი რვაკაციანი ჯგუფი სიმღერას სვანური ტექსტით მღერის, ხოლო მეორე მოპირდაპირე რვაკაციანი ჯგუფი იმავეს ქართული ტექსტით იმეორებს, რომელიც ასე გამოიყურება:

„ადრეკილა წავიდა და მოვიდა
თავებს ქვემოთ კისრები
კისრებს ქვემოთ მხრები
მხრებს ქვემოთ გვერდები
გვერდებს ქვემოთ თეძოები...“¹¹¹

შემდეგ კი ტექსტი თანდათანობით უნმანური ხდება. „ადრეკილაში“ ქართულ-სვანური შაირების შენაცვლება სერგი მაკალათიას¹¹² აფიქრებინებს იმას, რომ ქართველ ტომებს წარმართობის ამ საფეხურზე სარწმუნოებრივი ერთიანობა ჰქონდათ.

ამას მოსდევდა „მელია-ტულეფმას“ ფერხული. „მელია-ტულეფმას“ ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში ვაჟები ერთ მწკრივად ასრულებდნენ: „კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და ხელი მეზობლის თეძოზე უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს, თან უფრო და უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს. უცბად წინა მოცეკვავე გაიხდის ტანსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯოხს იქნევს... გაიძახიან: „მელია-ტულეფმა, ფოჰ, ფოჰ!“ უდიდესი დაძაბულობის მომენტში ცეკვის ყველა მონაწილე და მაყურებელი მუხლებზე ეცემიან პირით აღმოსავლეთისკენ და მღერიან ჰიმნს ნაყოფიერების ღვთაება კვირიასადმი“.¹¹³

side. And according to this they define the situation for the future harvest”. Like the Hittite and Lentekhi holidays, here, there is also a tradition of fighting between two sides. During “Murkvamoba” there are eight different habits:

- “Adrekilai”
- “Telephiai-Meliai”
- “Kviria” Chant
- “Perkhuli”
- Other four are the different songs, but their texts have changed so much, that nowadays variants no longer have connections to these holidays.¹⁰⁹

As Svan people think, “Adrekila” is the deity, which like the Hittite “Telephinus” manages the life or death of nature, as well as fertility among people.¹¹⁰

During “Adrekila” in lower Svaneti people are divided into two groups, with eight men in each, and one group sings the song with Svan text and another one with the Georgian text.¹¹¹

Regarding the presence of the Georgian and Svan texts, S. Makalatia thinks that this is because at the time of paganism Georgian tribes had religious unity.¹¹²

This is followed by “Melia-Telephia” “Perkhuli”. “The boys stand in one row with the hands on each other’s hips. They walk rhythmically and gradually speeding up their steps. Suddenly the fist man takes off his clothes and continues walking, others sing: “Melia-Telephia” ioh, ioh!”. After that all of them stand on their knees and begin the hymn of the “Kviria” fertility cult”.¹¹³

^[109] ი. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია“, წ. I თბილისი, 1951 წ. გვ. 64 I. Javakhishvili, “Georgian Nation History”, I, Tbilisi, 1951, p. 64

^[110] ა. თათარაძე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი 1999 წ. გვ. 61

^[111] იქვე. გვ. 61 A. Tataradze, “Georgian Folk Choreography History Issues”, Tbilisi 1999, p. 61 The same work, p. 61

^[112] ს. მაკალათია, „ფალოსის კულტი საქართველოში“, ჟურნალი „მიმომხილველი“, 1926 წ. გვ. 135 S. Makalatia, “Palosi Cult in Georgia”, Journal “Mimomkhilveli”, 1962, p. 135

^[113] ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 20 L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisi 1997, p. 20

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

კვირა დილით ეს ყველანი „საქმისაჲს“ სახლში იყრიან თავს და იქიდან ყველა ოჯახს ჩამოუვლიან კარდაკარ და ვისაც სურს, თავი დაალოცვინოს, მოსულებს არყით უმასპინძლდე-ბიან და საჩუქრად არყის ხისაგან გაკეთებულ ცოცხს აძლევენ. შემდეგ ერთ-ერთ ოჯახში შედიან, იქ საქმისაჲს გლახის ძონძებს აცმევენ, პირისახეს ნახშირით უმურავენ, თავზე თხის ტყავის გუდას აფარებენ, ზურგზე ძველ საგნებს აჰკიდებენ... იმგვარადვე, როგორც „საქმისაჲს“ რთავენ, „ყაინის“ მორთვასაც შეუდგებიან. „ყაინს“ ხელში უჭირავს ხის „დამწარი“, მის მოახლეებს კი – მუხის შუბები. „ყაინს“ ციხის მახლობლად ქეჩას დაუგებენ, რომელზედაც ის თავისი „დედოფლებითურთ“ წამოწვება, მათ ვითომდა ეარშიყება და ეკურკურება. ამ დროს „საქმისაჲს“ დიდ ხაჭაპურს და ყველს მიაართმევენ. ამასობაში ციხის ძირას მყოფ „ყაინს“ ვითომ დაეძინება. “საქმისაჲ მას მიეპარება და დედოფლებს მოსტაცებს. „ყაინს“ რომ გამოელვძიება და თავის დედოფლებს ვეღარ ნახავს, ეჭვს „საქმისაჲზე“ მიიტანს, მას ეკვთება და შეებრძოლება. ჭიდაობის და-მთავრებისა და მაშასადამე ერთ-ერთის გამარჯვების შემ-დგომ იმართება ცეკვა და ფერხული სიმღერით. მზის ჩა-სვლისას თოვლის კოშკს ანგრევენ და ხეზე წამოცმულ საგნებს იტაცებენ. საითკენაც კოშკის დანგრევის დროს ხე გადაიხრება, იმ მიმართულებით მდებარე სოფლისათვის კარგი მოსავალია მოსალოდნელი“.¹¹⁴

ლილი გვარამაძე აღნიშნავს, რომ „საქმისაჲს“ დღესასწაულ-ში კოშკის დანგრევა ზამთრის აღსასრულს მოასწავებს, მის ნაცვლად მაცოცხლებელი ძალით გაზაფხული მოდიოდა, ხოლო „საქმისაჲსა“¹¹⁵ და ყაენის ორთაბრძოლაში გამარჯვე-ბულს გამანაყოფიერებელ ძალას მიაწერდნენ.

The Lower Svanetian holidays “Adrekila” and “Melia-Telephia” are known in upper Svaneti as “Sakmisai”. On the Thursday of “Kvelieri” (week before Lent), in the Zhabeshi village a “Murkvami” (tower) is made, with a tall tree in the middle of it. At the top of this tree, they put an old basket, two swords and also hang the a phallus made of wood. People choose two leaders. One of them is “Khan” and another – “Sakmisai”. “Khan” is with two queens, who are men dressed in women’s clothes and “Sakmisai” is with six women, who are called “Moakhari” (servant).

On Sunday morning all the people gather in “Sakmisai’s” house and began to walk from door to door. If anybody wants them to say the prayer, he must give them vodka and a broom made from a birch tree. After that, they come in to one family and began to dress the “Sakmisai”. They put him in tatters, put soot on his face, a goat skin bag on his head, hang old things from his back and a wooden phallus – on his belt. The “Khan” is dressed the same way, and has a “Dashnari” (sword) in his hand, while his servants have spears.

After that, “Khan” and his queen lay on the carpet in front of the tower. “Sakmisai” is given a big “Kachapuri” and cheese. At this time, “Khan” is sleeping. “Sakmisai” comes to him and takes the queen. When “Khan” awakes, he guesses that this was the doing of “Sakmisai” and goes to fight him. After the wrestling, they start to dance, and perform the “Perkhuli” with song. When the sun goes down, they destroy the tower and take the things that were on the tree. After destroying the snow tower, on which side will the tree will be , that village will have good harvest for next year¹¹⁴.

L. Gvaramadze says that in the “Sakmisai” holiday, destroying the tower means the end of the winter, and that the summer is coming instead. And in the fight between the “Khan” and “Sakmisai”, the winner would have the force of fertility¹¹⁵.

ზემო სვანეთში შემორჩენილი „საქმისაჲს“ აღწერიდან გა-მომდინარე, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ რიტუალში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თოვლის კოშკში ჩატანებულ ხეს, რადგან სწორედ თოვლის კოშკის დანგრე-ვის დროს გადახრილი ხის მიმართულება განსაზღვრავს ამ მიმართულებით მდებარე სოფლის კარგ მოსავლიანობას, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ ხეს ზემო სვანეთში მია-წერდნენ გამანაყოფიერებელ ძალას.

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

როგორც ამ რიტუალებში, ასევე თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ რიტუალშიც ხეს განსაკუთრებული და-ტვირთვა ეძლევა. ხე თავისი ფოთოლცვენითა და აყვავებით პირდაპირ კავშირშია ბუნების კვდომასა და ხელახალ აღორძინებასთან. აქედან გამომდინარე, ხე ყოველთვის მთავარი ატრიბუტი იყო ნაყოფიერების ღვთაებისადმი აღ-ვლენილ რიტუალში.

როგორც დავინახეთ, სვანური რიტუალი „მურყვამობა“ – (ანზორ ჩანქსელიანის მონათხრობს თუ დავეყრდნობით, იგივე ტელეფუნიშ-ლითოდრი, ან იგივე ტულეფიაჲ-მელიაჲ) აშკარად დაკავშირებულია ნაყოფიერების ღვთაების კულტ-თან. მას შემონახული აქვს ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი ფერხულები „ადრეკილა“ და „მელია-ტელეფია“. ამ ფერხუ-ლების აღწერიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი სემანტიკით (ნაყოფიერების ღვთაებისადმი თა-ყვანისცემა) და დანიშნულებით (გამოთხოვონ ღვთაებას ნაყოფიერება), როგორც ამას გ. ჭელიძე¹¹⁶ აღნიშნავს, ახ-ლოს დგანან თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული ფიგურების პროცესიასთან.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ სემანტიკა და დანიშნულე-ბა შედარებით მეორეხარისხოვანი მაკავშირებელი რგოლია თრიალეთის არქეოლოგიურ და სვანურ, როგორც რიტუა-ლურ, ასევე საცეკვაო სახილველებს შორის, ვიდრე ამ სახი-ლველების სახელწოდებებია. არქეოლოგიური მასალის შე-დარებით ანალიზსა და წერილობით წყაროებზე დაყრდ-

After the description of the “Sakmisai” holiday, we can say that the most important thing in this ritual is the tree in the snow tower, because it is exactly its direction that defines the village’s good harvest. And this tree has the fertility force in upper Svaneti.

As for the lower Svanetian “Murkvamoba” holiday, we think that the flag in the snow tower must be a later ritual, and at early time there would have also been a tree, and it would define the situation of the harvest, and not the winning of either “Kaeni” or “Sakmisai”.

As in these rituals so in the “Trialeti Silver Bowl” ritual, the tree has an important meaning. The tree with its loosing of the leaves or flourishing is connected to death and revival of the nature. So the tree was always the main figure in these rituals.

As we saw, the Svan ritual of “Murkvamoba” is connected to the cult of the fertility Deity. It refers to the “Perkhuli”, “Adrekila”, and “Melia-Telephia” as worship of the deity. And all these examples closely resemble the procession of the “Trialeti Silver Bowl” figures¹¹⁶.

According to archaeological materials, analyses, and written sources, the Georgian variant of worshiping of the Hittite deity “Telephinus” is depicted on the “Trialeti Silver Bowl”, and the name and the worship practices of this deity is connected with the “Telephiai-Melia” holiday and the “Melia-Telephia” dance.

We think that when we speak about the meaning, semantics, and names of “Melia-Telephia” and the “Trialeti Silver Bowl” figures, we must pay attention to the main ring of their connection – the form of these two dance performances.

As we understand, “Melia-Telephia” is performed by men standing one after another in one row. The “Trialeti Silver Bowl” figures are in the same position. Despite the round shape of the bowl, we can’t say that the figures are moving circularly. It is clear that the sitting figures and the tree are the target points for each of the moving figures, and once they are reached, the movement must stop and change its direction. So we could never assume that the figures make a circle. With the sitting figures and the tree, the master separates the first and the 22nd figures, and the other figures create a unity. So the first figure is the leader of the other 21 figures.

^[1] ე. გაბლიანი, „ძველი და ახალი სვანეთი“, თბილისი, 1952 წ. გვ. 126-127 E. Gabliani, “Old and New Svaneti”, Tbilisi 1952, p. 126-127

^[2] ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოკლორი“, თბილისი, 1997 წ. გვ. 21-22 L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisi 1997, p. 21-22

^[3] გ. ჭელიძე, „ქართული ფოლკლორის საძირეები 4000 წლის წინ“, ჟურნალი „ხელხვაკი“, თბილისი, 2000 წ. გვ. 5 G. Chelidze “Georgian Folklore Roots 4000 years ago”, Journal “Khelkhavi”, Tbilisi 2000, p. 5

ნობით დადგინდა, რომ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულია ხეთური ღვთაება „ტელეფინუსის“ თაყვანისცემის ადგილობრივი ვარიანტი. ხოლო ამ ღვთაების სახელწოდებას და მის თაყვანისცემას უკავშირდება (როგორც ზემოთ ვნახეთ, მსგავსებები შეინიშნება ტელეფინუსის თაყვანისცემის ხეთურ და სვანურ რიტუალებს შორის) დღესასწაული: „ტელეფია-მელია“ (ჩოლური), „ტელეფია-მელია“ (სვანეთის ბალსზემო მხარე), „ტელეფინიშ“ ან „ტელფიშ“ (ბალსქვემოთ), „ტელფიშ-ლითოდრი“ (ლენტეხი) და უშუალოდ ცეკვა „მელია-ტელეფია“.

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

მელია-ტელეფიას, როგორც აღწერილობიდან ვგებულობთ, ერთ მწკრივში, ერთმანეთის ზურგს უკან, მდგარი მამაკაცები ასრულებენ რიტმული ბიძგებით და წინ სვლით. ცეკვაში გამოკვეთილია ასევე წინამძღოლი და რაც ყველაზე საინტერესოა, ცეკვის დროს არ იკვრება წრე. ანალოგიურად, ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან თასის ფიგურებიც და მიუხედავად თასის მრგვალი ფორმისა, ვერ ვიტყვით, რომ აქ ფიგურები წრეს კრავენ ან წრიულად მოძრაობენ. აშკარაა, რომ თითოეული მოძრავი ფიგურისთვის მჯდომარე ფიგურა და ხე წარმოადგენენ სამიზნე წერტილებს, სადაც უნდა დასრულდეს მათი ამგვარი მოძრაობა და მან უნდა შეიცვალოს მიმართულება, შესაბამისად, ყოველგვარ წრის შეკვრაზე ზედმეტია საუბარი. მჯდომარე ფიგურისა და ხის გამოსახულებებით ოსტატი არა თუ კრავს, არამედ განაცალკევებს პირველ და ოცდამეორე ფიგურებს, ანუ მჯდომარე ფიგურა და ხე კი არ ქმნის პირველ და ოცდამეორე ფიგურებს შორის ერთიანობას, არამედ – მეორე, მესამე, მეოთხე და ა.შ. ოცდამეერთემდე ფიგურები. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ თასის ფიგურებიც, მელია-ტელეფიას აღწერილი ვარიანტის მსგავსად, ერთ მწკრივში გადაადგილდებიან წრის შეუკვრელად და პირველი ფიგურა, თუნდაც თავისი პირველობიდან გამომდინარე, წინამძღოლია დანარჩენი 21 ფიგურისთვის.

ამგვარად, თრიალეთის ვერცხლის თასისა და მელია-ტელეფიას სახით საქმე გვაქვს სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის მქონე სანახაობასთან. მუსიკისმცოდნე მზია იაშვილის¹¹⁷ გამოკვლევით, ამგვარი სანახაობა ფერხულის

Thus, according to “Melia-Telephia” and the “Trialeti Silver Bowl” figures, we are dealing with a choreographic performance. Musicologist Mzia Iashvili says that this kind of performance is an archaic variant of “Perkhuli”. She thinks that the circular “Perkhuli” is a highly developed form of this dance.¹¹⁷ Mzia Iashvili thinks that the “Trialeti Silver Bowl” figures’ image is an example of rhythmic



¹¹⁷ მ. იაშვილი, „ფერხულის არქაული სახე „მწყობრი“ და მისი შესატყვისი ბგერითი კონსტრუქციები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1971 წ. გვ. 67 M. Iashvili, “Perkhuli Archaic Face “Mtskobri” and Its Sound Constructions”, “Sabchota Khelovneba”, N2, 1971, p. 67

არქაულ სახეს წარმოადგენს (წრიული ფორმის ფერხული კი ფერხულის მაღალგანვითარებულ სახედ მიაჩნია) და ხმათა „შეყოვლების“ წესის (მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის) საფერხულო ქმედების წიაღში ჩასახვის ფაქტზე მიუთითებს, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ქორეოგრაფიულ ტიპთა ცვლაზე იყო დამოკიდებული ხმათა „აკორდულ ვერტიკალში“ შეყოვლების კანონზომიერების მიგნება, ვინაიდან ამ უკანასკნელის ინტუიტურ გაღვიძებას ჯერ კიდევ „მოქმედების სულისკვეთებით გამსჭვალული „რიტმული სვლის“ პირობებში აქვს ადგილი“.¹¹⁸ სწორედ „რიტმული სვლის“ მაგალითია თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურათა გამოსახულება, და ამგვარი სვლის შედარებით განვითარებული სახე – „მელია-ტელეფიაში“ მოცეკვავეთა წინ სვლა და ამ სვლის დრამატურული განვითარებები: რიტმულად ერთმანეთზე ბიძგება, თანდათანობით ნაბიჯის აჩქარება და ა. შ.

თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული იკონოგრაფიული „მწყობრისა“ და ფოლკლორული „მელია-ტელეფიას“ ქორეოგრაფიული სურათის ერთმანეთთან კავშირიც, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ „მელია-ტელეფია“ და სხვა მისი მსგავსი ცეკვები: „იალის თამაში“, „წინამძღოლა“, „ოჰოი ნანო“, „ბარი“, „ლალოინი“ და „იავ ქალთი“ „მწყობრის“ ტიპის ცეკვებს მივაკუთვნოთ. „იალის თამაშის“, „ოჰოი ნანოს, „ბარის“, „ლალოინის“, „იავ ქალთის“ აღწერილობიდან აშკარა ხდება, რომ ამგვარი სახის ცეკვებს ერთი საფუძველი გააჩნდათ, რაც გამოიკვეთება მათ შორის არსებული შემდეგი საერთო მახასიათებლებით:

- 1) ყველა მათგანი ერთ მწკრივად, მწყობრის სახით, ძირითადად, წრის შეუკვრელად სრულდება;
- 2) ყველა მათგანში გამოკვეთილია მწყობრის წინამძღოლი;
- 3) ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტია ჯოხი, რომელიც მწყობრის წინამძღოლს ხელში უჭირავს;
- 4) ყველა მათგანში მწყობრის მონაწილეები ემორჩილებიან წინამძღოლს და მხოლოდ მისი მითითების შემდეგ ცვლიან მწყობრის მიმართულებას, საცეკვაო მოძრაობას თუ სხვა ქმედებებს;
- 5) ყველა მათგანში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ („წინამძღოლაში ქალების მონაწილეობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ამ ცეკვას ძველი დანიშნულება (რაც, ჩვენი აზრით, კავშირშია ნაყოფიერების კულტთან)

¹¹⁸ იქვე, გვ. 67 The same work, p. 67

movement, and the movement of the “Melia-Telephia” dancers is a more developed version of it.¹¹⁸

The visual choreographic connection between the iconographical “Mtskobri” (dance in one row) on the “Trialeti Silver Bowl” and the folk “Melia-Telephia” is very important and makes us think that “Melia-Telephia” and dances in the same style, such as: “Ialis Tamashi”, “Tsinamdzghola”, “Ohoi Nano”, “Bari”, “Laloini”, and “Iav Kalti”, are dances of the “Mtskobri” (dance in one row) type. From the description of “Ialis Tamashi”, “Ohoi Nano”, “Bari”, “Laloini”, and “Iav Kalti”, it is clear that these kinds of dances have one base, which is visible in their common characteristics such as:

1. All of them are performed in one row like a “Mtskobri”, without making the circle;
2. All of them have a leader of “Mtskobri”;
3. All of them have characteristic attributes, such as the stick, which the leader of the “Mtskobri” holds in his hand;
4. In all of them, the “Mtskobri” participants follow the leader, and change the direction of “Mtskobri”, dance moves, or other actions at his command;
5. Only men take part in all of these, which shows their connection to the fertility cult. This is connected to the women’s participation in “Tsinamdzghola” and means that the dance has lost its old purpose of connection with the fertility cult and is remembered only as a fun game. This opinion is confirmed with many details, some of which are:

- The participants are naked in “Ialis Tamashi” as they are in “Melia – Telephia”.
- The second part of the text is “Iav Kalti”, crude like “Adrekila”.
- The “Bari” performing tradition during weddings.
- “Ohoi Nano” – a typical dance move, during which the participants are in one row behind each other with their knees bent. The participants go forward and move their knees. It has been suggested that this movement is similar to the detail given in “Melia-Telephia”: The boys stand in one row... They walk rithmically and gradually speading up their steps and they sing: Melia-Telephia ioh, ioh!. In the “Acharuli” Dance this exclamation is “Ohoi Nanoi”. We think that in both dances the exclamations “Ioh” and “Ohoi” must be the same. Besides, in the text of “Ohoi Nano” the leader uses the term “Melis Kudi” (fox tail), which follows the changing of dance movement by

დაუკარგავს და მხოლოდ გართობა-თამაშის სახით შემორჩენილა), რაც ამ ცეკვების ნაყოფიერების კულტთან კავშირზე მიუთითებს. ამ მოსაზრების ჭეშმარიტებას ამყარებს ზოგ მათგანში არსებული, პირდაპირ მიმანიშნებელი დეტალები:

- მონაწილეთა გაშიშვლება „იალის თამაშში“ „მელია-ტელეფიასავით“;
 - „იავ ქალთის“ მეორე ნახევარში ტექსტის უნმანურობა „ადრეკილასავით“;
 - „ბარის“ შესრულების ტრადიცია ქორწილში;
 - „ოჰოი ნანოსთვის“ დამახასიათებელი ერთ-ერთი საცეკვაო მოძრაობა, რომლის შესრულების დროსაც, მონაწილეები ერთ მწკრივში, ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან მუხლებმოხრილ მდგომარეობაში, რომლის დროსაც მუხლები ერთმანეთს ეხება, წინ მიდიან და მუხლებს აქეთ-იქით აქანავებენ. სავარაუდოა, რომ ეს მოძრაობა „მელია-ტელეფიას“ აღწერილობაში მოცემული შემდეგი დეტალის გამომხატვრებაა: „კაცები ერთმანეთის უკან დგანან... ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს... თან უფრო და უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს და გაიძახიან: მელია-ტელეფია იოჰ, იოჰ!“, აჭარულ ცეკვაში კი ამ შეძახილს წარმოადგენს, „ოჰოი, ნანოი“.
- საგულისხმოა ორივე ცეკვის შეძახილში „ოჰ“ და „ოჰოი“-ს მსგავსებაც, გარდა ამისა, „ოჰოი ნანოს“ ტექსტობრივ მასალაში, წინამძღოლის მიერ ფრაზის – „მელის კუდი“ გამოყენებაც, რასაც, წესით, უნდა მოსდევდეს ცეკვის ნახაზის შეცვლა შემსრულებელთა მიერ. როგორც ცნობილია, მელას კუდი სწორი აქვს და თუ შეძახილებზე „მიხვეული“, „მოხვეული“ შემსრულებლები ლაბირინთის მაგვარ ნახაზს გამოსახავენ, მაშინ შეძახილზე „მელის კუდი“, შემსრულებლების სწორხაზოვანი გადაადგილება უნდა მოხდეს. ან შესაძლოა, წინამძღოლის შეძახილი – „მელის კუდი“ სრულიად არ არის კავშირში ცეკვის ნახაზის შეცვლასთან და აჭარულ საცეკვაო სახილველში სვანური „მელია-ტელეფიას“ სახელწოდების გამომხატვრების ნაშთს წარმოადგენს.

თრიალეთის ვერცხლის თასის ფრიზული კომპოზიციის უახლოეს პარალელურად ურუქის ალბასტრის ჭურჭლისა და ყარათეპეს ციხის კედლის რელიეფური კომპოზიციები გვევლინებიან. თუმცა, როგორც მხატვრულ-სტილური, ასევე კომპოზიციური თვალსაზრისით, განსაკუთრებული სი-ცხადით იგი ახლოს დგას ქარაშამბის ვერცხლის თასთან.

the participants. As it is known that a fox tail is straight and if on the exclamation “Mikhveuli – Mokhveuli” (round and round) the participants perform the dance like a labyrinth, on the exclamation “Melis Kudi”, the participants move in one row. But maybe the leader’s exclamation – “Melis Kudi” isn’t connected even in changing the shape of the dance, and it just the Svan term “Melia-Telephia” that remains in the Acharian dance performance.

The composition of the “Trialeti Silver Bowl” has close parallels with the “Uruki Alabaster Dish” and the “Karatepe Castle Wall” relief composition, but as a stylistic composition it is also close to the “Karashambi Silver Bowl”.

The “Uruki Alabaster Dish” – Vase (Pic. 23) is a four-tier relief composition which dates back to 3200 – 3000 B.C.¹¹⁹ It was found in South Iraq in the ruins of the oldest town of Uruk in the Temple Complex of the Shumerian Goddess Inanna. “Uruki Alabaster Dish” was found during an archaeological expedition, conducted in 1933-1934 by German Assyriologists.¹²⁰ Its height is 106 cm., and the diameter at the widest point is 36 cm.

The vase has four tiers: on the lower tier the plants common to the Tigris and Euphrates delta cane and grain cultures are pictured. Above the plants, an animal procession is pictured, where bulls and sheep with their heads in profile are moving counter-clockwise. The procession continues on the third tier, where are nude men are pictured. They have bowls and containers with the elements of the sacrificial offering, such as grain and fruit, in their hands. The procession of nude men moves in the opposite direction of the animal procession. The fourth – upper tier shows the whole scene, where the procession of nude figures ends near the temple. There Mesopotamian Goddess “Innana” – later “Ishtar” is also pictured in the Acadian Pantheon, behind which are two “Bokhcha” (Altar dish). The nude figures sacrifice fruit and grain to it. On the upper tier there is a figure in ceremonial clothing, who may be the leader. Near the procession there is a priest. The procession is coming from behind his back.¹²¹

¹¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 05.08.2019 https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase, Last checked – 05.08.2019
¹²⁰ One of the Earliest Surviving Works of Narrative Relief Sculpture, Looted in the Iraq War <http://www.historyofinformation.com/index.php?id=2617>, Last checked – 15.07.2018
¹²¹ იქვე The same web page

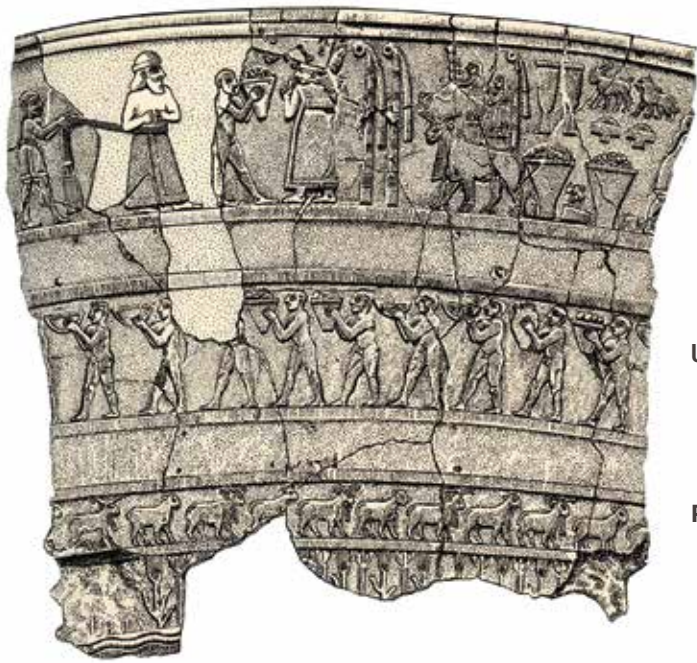
ურუქის ალბასტრის ჭურჭელი¹¹⁹ (ვაზა) (სურ. 23) ოთხრეგისტრიანი რელიეფური კომპოზიციით ძვ. წ. 3200 – 3000 წწ. თარიღდება. ეს ნივთი აღმოჩენილ იქნა სამხრეთ ურუქის¹²⁰ ტერიტორიაზე, უძველეს ქალაქ ურუქის ნანგრევებში, შემერულ ქალღვთაება ინანას სატაძრო კომპლექსში, 1933-1934 წწ. არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ახორციელებდნენ გერმანელი ასირიოლოგები. მისი სიმაღლე 106 სმ-ია, ხოლო უდიდესი დიამეტრი – 36 სმ.

ვაზას აქვს ოთხი რეგისტრი: ძირის რეგისტრზე გამოსახულია ტიგროსისა და ევფრატის დელტის მცენარეები – ლერწამისა და მარცვლეული კულტურების სახით; მცენარეული რეგისტრის მაღლა ცხოველების პროცესიაა მოცემული, სადაც ხარები და ცხვრები პროფილში გამოსახული თავებით მოძრაობენ საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგ მიმართულებით; პროცესია გრძელდება მესამე რეგისტრზეც, სადაც წარმოდგენილი არიან შიშველი მამაკაცები თასებით და ქილებით ხელში, რომლებშიც სამსხვერპლო ელემენტები, ხილი და მარცვლეულია მოთავსებული. შიშველი მამაკაცების პროცესია ცხოველების პროცესის საწინააღმდეგ მიმართულებით მოძრაობს. მეოთხე, წვერის რეგისტრი მთლიანი სცენით არის წარმოდგენილი, სადაც შიშველი ფიგურების პროცესია მთავრდება ტაძართან ახლოს. აქვე გამოსახულია მესოპოტამიური ქალღვთაება ინანა, მოგვიანებით აქადურ პანთეონში ცნობილი იშთარი, რომლის უკან დგას ლერწმის ორი ბოხჩა (სამსხვერპლო). შიშველი ფიგურა მას მიაერთმევს ხილსა და მარცვლეულს ძღვენის სახით. ზედა რეგისტრზე ასევე მოცემულია ფიგურა საცერემონიო ტანსაცმელში, რომელიც, შესაძლოა, არის ტომის ბელადი. აქვე პროცესიის შორიახლოს დგას ქურუმი, რომელსაც პროცესია უახლოვდება უკანა მხრიდან.¹²¹

სურ. 23. ურუქის ალბასტრის ჭურჭელი (ძვ. წ. 3200 – 3000 წწ.)
 ფოტოს წყარო: https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase

Pic. 23. Uruki Alabaster Dish (3200 – 3000 years B.C.)
 The source of a photo: https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase





სურ. 23. ურუქის ალუბასტრის ქურჭელი (ძვ. წ. 3200 – 3000 წწ.)
ფოტოს წყარო: https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase

Pic. 23. Uruki Alabaster Dish (3200 – 3000 years B.C.)
The source of a photo: https://en.wikipedia.org/wiki/Warka_Vase

თუ დავაკვირდებით ურუქის ვაზასა და თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიულ სისტემათა აღწერილობას, აშკარად დავინახავთ მათ შორის თემატურ და კომპოზიციურ მსგავსებას:

1. ორივე ქურჭელზე სიუჟეტის რეგისტრული თხრობაა მოცემული (თუმცა განსხვავებულია რეგისტრების რაოდენობა);
2. ორივე ქურჭელზე ცხოველებისა და ადამიანთა ფიგურების პროცესიების ურთიერთ სანინალმდეგო მოძრაობებს ვხვდებით;
3. ორივე ქურჭელზე¹²² გადმოცემულია რიტუალური ქმედება, რომლის დროსაც შესანიშნავს, ძღვენს მიართმევენ ღვთაებას. რიტუალური დატვირთვის მიმანიშნებელია აგრეთვე ორივე ნივთის ზედა რეგისტრზე გამოსახული სამსხვერპლო ქურჭელიც.

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

1. ურუქის ვაზის გამოსახულებანი სტილისტურად მკვეთრად განსხვავდება თრიალეთის თასის გამოსახულებებისგან. ურუქის ქურჭელზე გამოსახული ადამიანის ფიგურები, მათი პოზა და გამოსახვის მანერა, თრიალეთის თასთან შედარებით, რეალისტურია;

If we consider the “Uruki Alabaster Dish” and the iconographic system of the “Trialeti Silver Bowl”, we will see the similarities in thematic and composition between them:

1. There is a theme of tiered storytelling on both of the dishes, but there are differences between the tier quantities;
2. We meet the opposite movements of animals and human figures’ processions on both dishes;
3. On both dishes, a ritual was depicted: the action, during which the goddess is being given the sacrifice. It is also ritual load, that at the upper tier of the dish there are two altar dish.¹²²

But we must say that this similarity is of a rather general kind, because there are important differences between the “Uruki Alabaster Dish” and the “Trialeti Silver Bowl”:

1. The images on the “Uruki Alabaster Dish” are stylistically different from those on the “Trialeti Silver Bowl”. The human figures, as well as their poses and manners are more realistic on the “Uruki Alabaster Dish” than on the “Trialeti Silver Bowl”;
2. On the lower tier of the “Trialeti Silver Bowl” a deer procession is depicted, whereas on the “Uruki Alabaster Dish” it is a procession of sheep and bulls;
3. The animal procession on the “Trialeti Silver Bowl” moves clockwise, unlike the “Uruki Alabaster Dish” animal procession;

¹²² ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 99-100
A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 99-100

2. თრიალეთის თასის ქვედა რეგისტრზე გამოსახული ირმების პროცესია და არა ცხვრების და ხარების, როგორც ეს ურუქის ქურჭელზე ფიქსირდება;
3. თრიალეთის თასის ცხოველთა პროცესია საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით მიემართება, განსხვავებით ურუქის ვაზის ცხოველთა პროცესიის მიმართულებისგან;
4. თრიალეთის თასის ზედა რეგისტრზე გამოსახული ფიგურები ტანსაცმლით და ნიღბებით არიან წარმოდგენილი, ხოლო ურუქის ფიგურები – შიშველნი;
5. ურუქის ვაზაზე ცენტრალურ სცენაში, გარდა ღვთაებისა და მასთან მიახლოვებულ ადამიანთა პროცესიისა, გამოკვეთილია კიდევ ორი პერსონაჟი – ბელადისა და ქურუმის სახით, ხოლო თრიალეთის თასზე ცენტრალურ სცენაში წარმოდგენილია ღვთაება, და მისკენ მოძრავი, შენიღბული ქურუმების პროცესია;
6. განსხვავებულია, მცენარეთა მოტივის არსი ქართულ და მესოპოტამიურ არქეოლოგიურ ნიმუშებზე: ურუქის ვაზაზე მცენარეების – ლერწმისა და მარცვლეულის გამოსახვა იმაზე მეტყველებს, რომ მათი ნაყოფიერება დამოკიდებულია ზედა რეგისტრზე გამოსახულ ქალღვთაებაზე, ხოლო რაც შეეხება თრიალეთის თასზე გამოსახულ ხეს, აქ მას აშკარად თავად აქვს საკულტო დანიშნულება, ის თვითონ წარმოადგენს ნაყოფიერების სიმბოლოს და თასზე ის წარმოდგენილია როგორც სათაყვანებელი ობიექტი;
7. განსხვავებულია ასევე, შესაწირი – თუ ურუქის ალუბასტრის ვაზაზე მოძრავ ფიგურებს თასებით და ქილებით მარცვლეული და ხილი მიაქვთ, თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოძრავ ფიგურების შესაწირს აშკარად გარკვეული სასმელი (შესაძლოა ლუდი) უნდა წარმოადგენდეს.

ასე რომ, მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა, ურუქის და თრიალეთის ქურჭელთა იკონოგრაფიის განსხვავებულობაზე¹²³ ბევრი რამ მეტყვევებს, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ ისინი სხვადასხვა, განსხვავებული კულტურების ძეგლებად უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ, ამავდროულად არ უნდა გამოვრიცხოთ ამ კულტურათა შორის კავშირებიც.

როგორც ურუქის ალუბასტრის ვაზის, ასევე თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა მნიშვნელოვან პარალელს ავლებს ძვ. წ. VIII ს. დათარიღებულ ნეოხეტური კულტურის ნიმუშთან. ამ შემთხვევაში საუბარი ეხება „ყარათეპე“ კედლის რელიეფს (სურ. 24, 25).

¹²³ იქვე, გვ. 100
The same work, p. 100

4. The figures pictured on the upper tier of the “Trialeti Silver Bowl” are dressed and they have masks, while the figures on the “Uruki Alabaster Dish” are nude;
5. In addition to the goddess and the human procession, the central scene of the “Uruki Alabaster Dish” also depicts the Leader and the Priest, whereas on the “Trialeti Silver Bowl” there is only the deity and the priests’ procession coming towards him.
6. There are the differences between Georgian and Mesopotamian plant motive structures: the plant images on the “Uruki Alabaster Dish” show that fruitful harvest is dependent on the goddess pictured on the upper tier, and as for the tree pictured on the “Trialeti Silver Bowl” it itself has a cult purpose, it is the symbol of fertility and is pictured as an object of worship.
7. There are differences also among the tributes: on the “Uruki Alabaster Dish” the moving figures are carrying fruit and grain in bowls and canisters, and as for the “Trialeti Silver Bowl”, the tribute appears to be some kind of drink, maybe beer.

So there are both many similarities and many differences between the two artifacts, which makes us say that they are the monuments of different culture, but at the same time we must not exclude connections among these cultures.¹²³

Both cultural monuments have parallels to the Neo-Hittite artifact, the “Karatepe Castle Wall” relief (Pic. 24, 25), which is dated to the 8th century B.C.



ყარათეპე, ამჟამად (თურქული სიტყვაა და ნიშნავს „შავ ბორცვს“, ხეთურად–azatiwataia)¹²⁴ სამხრეთ თურქეთის ტერიტორიაზე, კადირილის ოლქის ცენტრიდან 23 კილომეტრში მდებარე ღია მუზეუმი. ხოლო ძველად, ხეთების იმპერიის ჩამოქცევის შემდეგ (ძვ. წ. XII ს.)¹²⁵ ეს ადგილი წარმოადგენდა ციხესიმაგრეს (სილისია), რომელიც აღმოსავლეთ ანატოლიიდან ჩრდილოეთ სირიის ვაკეზე გასასვლელს აკონტროლებდა. საინიციატივო არქეოლოგიური გათხრები ამ ტერიტორიაზე 1940-იან წლებში აწარმოეს პროფ. ჰელმუთ ბოსერტმა და პროფ. ბაჰადირ ალკიმმა და შემდეგ არქეოლოგიური სამუშაოები¹²⁶ გააგრძელა დოქტორმა ჰალეტ ქემბელმა. ციხესიმაგრე მოიცავს მრავალკუთხა კედელს თავდაცვისათვის, ორი – თ ფორმის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კარიბჭის კომპლექსს. ორივე კომპლექსი წარმოდგენილია კოშკებით, ბაზალტის ლომისა და სფინქსების სკულპტურებით, კარიბჭის პალატებით და კორიდორებით. კარიბჭის¹²⁷ პალატებს ქმნის ბაზალტის ბლოკები რელიეფური სცენებით და ბილინგვური, ფინიკიური და ლუვიური წარწერებით. წარწერებიდან გაირკვა, რომ ციხესიმაგრე დააარსა მეფე აზათივადამ¹²⁸ ძვ.წ. VIII საუკუნეში. ყარათეპეს, როგორც ჩანს, დიდხანს არ უარსებია (როგორც ციხესიმაგრეს)¹²⁹ და იგი ძვ. წ. 720 – 680 წწ. გადაუნვათ ასურელებს.

“Karatepe” is a Turkish word, which means “Black Hill” (“azatiwataia” in Hittite). It is now in the Open Air Museum¹²⁴ in Southern Turkey, about 23 km from the district center of Kadiri. But in ancient times, after the collapse of the Hittite Empire in the 12th century B.C. this place was Castle Cilicia, which controlled the passage from eastern Anatolia to the north Syrian plain¹²⁵. In 1940 archaeological excavations were conducted by Professor Helmuth Theodor Bossert and Professor Bahadır Alkım. Later archaeological excavations were continued by Doctor Halet Çambel¹²⁶.

The Castle consists of a polygon-shaped wall for defense, and a “T”-shaped North and South gate complexes. Both complexes have towers with Basalt sculptures of Lions and Sphinxes, as well as Gate Palaces and Great Halls. The gate palaces are constructed from basalt blocks, with the relief scenes and bilingual Phoenician and Luwian inscriptions¹²⁷. These inscriptions show that the Castle was founded by King Azatiwadda in 8th century B.C.¹²⁸ The Karatepe Castle didn't exist for a long time, having been taken over by the Assyrians in 720 – 680 years B.C.¹²⁹



სურ. 24, 25. „ყარათეპეს“ სამხრეთ კედლის რელიეფური კომპოზიცია (ძვ. წ. VIII ს.)

ფოტოს წყარო: <http://www.hittitemonuments.com/karatepe>

Pic. 24, 25. “Karatepe” Castle Wall relief composition (8th Century B.C.)

The source of a photo: <http://www.hittitemonuments.com/karatepe>

¹²⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Karatepe>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018
<http://en.wikipedia.org/wiki/Karatepe>, Last checked – 15.07.2018

¹²⁵ იქვე, The same web page

¹²⁶ <http://www.hittitemonuments.com/karatepe/>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018
<http://www.hittitemonuments.com/karatepe/>, Last checked – 15.07.2018

¹²⁷ <http://www.bibleplaces.com/karatepe.htm>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018
<http://www.bibleplaces.com/karatepe.htm>, Last checked – 15.07.2018

¹²⁸ <http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018
<http://romeartlover.tripod.com/Turmag07.html>, Last checked – 15.07.2018

¹²⁹ იქვე, The same web page

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

ზედა რეგისტრის სცენას „მეფის წვეულებად, ლხინად“¹³⁰ მიიჩნევენ. ყარათეპეს ამ რელიეფური კომპოზიციის ლხინად, გართობად და დღესასწაულად აღქმას აძლიერებს საძღვნო ჭურჭლის მაგიდის ქვეშ მჯდომარე მაიმუნის გამოსახულება. ასევე ქვედა რეგისტრზე მოცემული ოთხი მუსიკოსის მწყობრი, რომელთაგან ორი არფისმაგვარ საკრავზე უკრავს, ერთი – დაირის მაგვარ საკრავზე და ერთიც – ჩასაბერ საკრავზე. აღსანიშნავია აგრეთვე მეორე ბლოკის ქვედა რეგისტრზე გამოსახული ხუთი ადამიანის ფიგურისგან შემდგარი პროცესია. მათგან ორს შესაწირად გამზადებული ხარი მიყავს, ერთს ხელბაპყრობილი, მხიარული ჟესტით ჭურჭელი (სასმელი) მიაქვს, ერთს კისერზე თიკანი ან შველი ჰყავს გადაკიდებული, ხოლო ერთი ფიგურა, როგორც ჩანს, მათი წინამძღოლია. შესაძლოა, იგი არის დიდებული, ხოლო დანარჩენი ოთხი, შესაწირებით, მისი მსახურები არიან.

აღწერილ ქართულ, მესოპოტამიურ და ხეთური ძეგლების იკონოგრაფიულ სისტემებს შორის გარკვეული პარალელების¹³¹ გავლენა შეიძლება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც,

We must pay special attention to the South gate relief scenes of the “Karatepe Castle”, especially the scenes on the first two blocks of the South. The relief composition is on two tiers. There is a human procession on the upper tier, which is moving towards a human figure sitting on a throne with the sacrificial offering in their hands. The sitting figure can't be a deity, because it is in a moving condition. His right arm is raised up towards the sacrifice dish, which is on the table. He touches it with his fingers. He has a round object in his left hand. It may be some kind of fruit. The sitting figure is surrounded by servants on both sides. They are waving branches over their lord. There is also a smaller human figure holding a jar in his hand. He is moving in a direction opposite to the procession, which is moving towards the sitting figure. Maybe he has already worshipped the lord, and is coming back.

The scene on the upper tier is known as the King's Party¹³⁰ (“Lkhini” – feast; having a good time). One of the indications that the “Karatepe Castle” relief composition is the King Party is the monkey, which is sitting under the table with the sacrifice vessel. Another indication is the Mtskobri” of the four musicians, two of whom are playing a harp-like instrument, one – a kind of tambourine, and the fourth one – a wind instrument. We should also mention the procession of five human figures pictured on the lower tier of the block. Two of them are taking the bulls to sacrifice, one of them has the vessel in his hands, which are raised up, another one has either a goat or a roe deer on his neck and one figure as it is seen, is their leader. Maybe he is the lord and the other four figures are his servants.

We can find parallels among the Georgian, Mesopotamian and Hittite monuments¹³¹ described above, but it should also be



¹³⁰ იქვე, The same web page

¹³¹ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 102
A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 102

რომ ყარათეპეს კედლის რელიეფი სტილისტური და კომპოზიციური თვალსაზრისით უფრო ახლოს თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფთან დგას, რაც შემდეგი გარემოებებით¹³² არის განპირობებული:

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

აქვე, ყურადღებიდან არ უნდა გამოგვრჩეს განმასხვავებელი ნიშნები, რაც ამ ორი ძეგლის იკონოგრაფიულ სისტემებს შორის შეიმჩევა:

1. თრიალეთის ვერცხლის თასის ცენტრალური ფიგურა უზურგო ტახტზე ზის, ყარათეპეს კედლის ცენტრალური ფიგურა კი – ზურგიან ტახტზე;
2. თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოძრავ ფიგურებს მხოლოდ თასები უკავიათ ხელში, ყარათეპეს მოძრავ ფიგურებს კი – თასები, დოქები, ლარნაკზე მოთავსებული ცხოველი, ხილი და სხვა ძღვენი;
3. ყარათეპეს ფიგურებისგან განსხვავებით, თრიალეთურ ფიგურები შენიღბულები არიან;
4. ყველაზე მნიშვნელოვანი შესაწირი ან ძღვენი თრიალეთის ვერცხლის თასზე ირმების სახით დამოუკიდებლად მოძრაობენ, ყარათეპეს რელიეფზე კი ამ ძღვენს წარმოადგენს არა ირემი, არამედ ხარი და ცხვარი. ამავე დროს, ეს ძღვენი, რიგ შემთხვევაში, საბმელით მიყავთ ადამიანებს, რიგ შემთხვევაში – კისერზე მოკიდებული;
5. ყარათეპეს რელიეფი – მუსიკოსების მსვლელობით, მაიმუნის გამოსახულებით, ორი მოსამსახურის რტოებით ხელში გამოსახვით, რომლებიც ჰაერს უნიავებენ მჯდომარე ფიგურას, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ამკარად მეტყველებს იმაზე, რომ აქ გართობა-ღიხინის სურათია მოცემული. რასაც ვერ ვიტყვით თრიალეთის ვერცხლის თასის სიუჟეტზე. (მაიმუნის¹³³ მსგავსად, თრიალეთის ვერცხლის თასზეც გამოსახულია ორი ცხოველი (შესაძლებელია ძაღლებიც), მაგრამ მათ იმდენად უმოძრაოდგომარეობა ახასიათებთ, რომ, ჩვენი აზრით, ისინიც, ღვთაების მსგავსად, ასევე ქანდაკებებს უნდა წარმოადგენდნენ).

mentioned that the “Karatepe Castle Wall” relief stylistically and compositionally is close to the “Trialeti Silver Bowl” relief, due to the following conditions:

- Two-tier narrative;
- Central figure in a sitting position;
- Clothing;
- The style in which the moving figures’ bodies are depicted (shoulders turned ¾ and the right arm bent in the elbow);
- The bowl-like shapes of the tribute and sacrifice vessels.¹³²

We must also speak about the differences between the “Trialeti Silver Bowl” and the “Karatepe Castle Wall” monuments’ iconographical systems:

1. The central figure on the “Trialeti Silver Bowl” is sitting on a throne, which has no back, while the central figure of the “Karatepe Castle Wall” is sitting on throne, which has a back;
2. The moving figures on the “Trialeti Silver Bowl” only have bowls in their hands while the “Karatepe Castle Wall” figures have bowls, jars, animals, fruit on a tray, and other tributes.
3. The figures on the “Trialeti Silver Bowl” are wearing masks;
4. The most important sacrificial animals on the “Trialeti Silver Bowl” are deer, and they move independently, while the sacrificial animals on the “Karatepe Castle Wall”, are either bulls or sheep, and they are lead either by neck or by rope;
5. There are musicians, a monkey, and two servants with bunches in their hands on the “Karatepe Castle Wall”, which indicates that it is a depiction of a party (“Lkhini” – feast; having a good time). We can’t say the same about the “Trialeti Silver Bowl”. There are two dogs instead of the monkey, but they are completely static and may be sculptures, like the deity.¹³³

The analysis of the differences and similarities lead us to conclude that Georgian and Hittite monuments are from different ethnic cultures, but as they also have common and very distinct similarities, it speaks about the close relationship of these people.

Trialetian and Hittite monuments have closer parallels with one of the artifacts of the Hittite culture – the “Iazilikaia Rock

მსგავსებებისა და განსხვავებების ანალიზი საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ქართული და ხეთური ძეგლები ეთნიკურად სხვადასხვა კულტურულ მონაპოვარს მიეკუთვნებიან, მაგრამ რადგან მათ შორის ზოგადი და ამავედროულად სიზუსტემდე მისული მსგავსებები არსებობს, ეს გარემოება ამ ორი ძეგლის შემქმნელი ხალხების ძალიან მჭიდრო ურთიერთობაზეც ლაპარაკობს.

თრიალეთურ-ხეთური ძეგლების პარალელების უფრო მეტ სიღრმეზე მეტყველებს ხეთური კულტურის კიდევ ერთი ნიმუში – კერძოდ, თურქეთის ტერიტორიაზე, ანატოლიაში, სოფელ ბოლაზქოის ახლოს მდებარე იაზილიქაიას კლდეში ნაკვეთი ბარელიეფი¹³⁴ (სურ. 26), რომელსაც, თრიალეთის ვერცხლის თასის მსგავსად, ძვ. წ. II ათასწლეულით¹³⁵ ათარილებენ. ბარელიეფზე მოცემულია 12 ადამიანის პროცესია, რომლებსაც მეზრძოლ (ქვესკნელის) ღვთაებებად მიიჩნევენ.

იაზილიქაიას კლდის ფიგურები ისეთივე, ერთმანეთის ზურგს უკან განლაგებული მოძრავი მდგომარეობით ანუ მწყობრული პრინციპით არიან გამოსახულნი, როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურები.

Relief”,¹³⁴ which depicts a procession of 12 men, dated to the 2nd millennium B.C.¹³⁵, and which is located in Turkey, Anatolia, in the village Boghazkoi (Pic. 26).

¹³⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1%C4%B1kaya>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 05.01.2019 <https://en.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1%C4%B1kaya>, Last checked – 05.01.2019

¹³⁵ გ. გიორგაძე, „ათასი ღვთაების ქვეყანა“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1988 წ. გვ. 29
G. Giorgadze, “The country of a thousand deities”, Tbilisi 1988, p. 29



სურ. 26. იაზილიქაიას კლდის რელიეფი (ძვ. წ. II ათასწლეული)
ფოტოს წყარო: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1%C4%B1kaya>

Pic. 26. “Iazilikaia Rock Relief”, 2nd millennium B.C.
The source of a photo: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1%C4%B1kayae>

¹³² ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 102

A . Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 102

¹³³ იქვე, გვ. 102, The same work, p. 102-103

იაზილიქაიას ფიგურები, თრიალეთურისგან განსხვავებით, მეტი ექსპრესიულობით, დაძაბულობით და დინამიკით ხასიათდებიან. დაძაბულობას ამძაფრებს მათ მარცხენა ხელში მოთავსებული მომრგვალებულპირიანი დაშნა და მარჯვენა ხელში – მცირე ზომის ფარი. აშკარაა, რომ ისინი მეტროდოლ ხასიათს ავლენენ და ამას ხელებისა და ფეხების ერთიანი მოძრაობა-მდგომარეობით, ერთნაირი სამოსითა თუ იარაღით გადმოცემენ და შესაბამისად, სავსებით შესაძლებელია, რომ იაზილიქაიას კლდის ბარელიეფით საქმე გვაქვს საბრძოლო-საცეკვაო სახილველთან.

ბრძოლის სცენების ფრიზული კომპოზიციებია გამოსახული ქარაშამბის ვერცხლის თასზე¹³⁶ (სურ. 27), როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფორმით, მხატვრულ-სტილური თუ კომპოზიციური კუთხით, თრიალეთის ვერცხლის თასთან ყველაზე ახლოს სწორედ ეს არქეოლოგიური ძეგლი დგას.

ქარაშამბი¹³⁷ ერთ-ერთი უდიდესი სამაროვანია ამიერკავკასიაში. სახელწოდებით იგი ერევნიდან ჩრდილოეთით (კოტაიქის პროვინციაში), 30 კილომეტრით მთიან პლატოზე მდებარე სოფელთან არის დაკავშირებული.

სამაროვნის შესწავლა 1966 წელს დაიწყო, ხოლო 1987 წელს ერევნის ისტორიის მუზეუმის და არქეოლოგიის ინსტიტუტის სპეციალისტების შემადგენლობამ მნიშვნელოვანი აღმოჩენა განახორციელა, შუა ბრინჯაოს ხანის ქარაშამბის ყორღანის¹³⁸ სახით.

კრემაციის ნარჩენებში აღმოჩნდა ძვლები, შეწირული ცხოველები, იარაღი, სამკაულები და მასთან ერთად ძვირფასი ლითონის მაღალმხატვრული ნაკეთობები. ყორღანის კონკრეტული თავისებურებებით – დამარხვის წესებით და ინვენტარით მკვლევრებმა აღნიშნული ძეგლი თრიალეთ-კიროვაკანულ¹³⁹ წრეს დაუკავშირეს. ამ ყორღანშივე აღმოჩნდა თხელი ვერცხლის ფურცლისგან დამზადებული თასი – სიმაღლე – 13 სმ, წონა – 219 გრ. იგი 6 ფრიზად არის დაყოფილი რელიეფური კომპოზიციის სხვადასხვა სცენით, სადაც მოცემულია 25 ადამიანის, 36 ცხოველის და 60 სხვადასხვა საგნის გამოსახულება. „ქარაშამბის

The “Iazilikaiia Rock Relief” figures are pictured in a “Mtskobri” formation, one after another, like the “Trialeti Silver Bowl” figures. They are more expressive, tense, and dynamic. This is the result of the rounded “Dashnas” (swords) and small shields in their hands. It is clear that they are warriors and that their identical positions, clothes, and weapons confirm that the “Iazilikaiia Rock Relief” shows a battle-dance performance.

There are also battle scenes pictured on the “Karashambi Silver Bowl”¹³⁶ (Pic. 27). This archaeological monument is the closest to the “Trialeti Silver Bowl” in its shape, artistic style, and composition.

Karashambi is one of the oldest graves in Transcaucasia and its name is connected to the village situated North of Yerevan in the province of Kotaiki.¹³⁷

Research of this grave began in 1966, and in 1987 the specialists of the Yerevan History Museum and Archaeological Institute found the Middle Bronze Age Karashambi Grave. Among the cremated remains, bones, sacrificed animals, weapons, jewelry, and decorative objects made of precious metals were discovered there.¹³⁸

According to the specific peculiarities of the grave – funeral rules and inventory, the researchers connected this monument to the Trialeti-Kirovakan circle.¹³⁹ A bowl made of thin sheets of

თასის ახლო ანალოგიას წარმოადგენს ვერცხლის თასი კურუხტაშის ყორღანიდან – აღნიშნავს ვ. ოგანესიანი ნაშრომში „ვერცხლის თასი ქარაშამბიდან“ და იქვე დაასკვნის, „რომ ორივე ეჭვგარეშე ეკუთვნის ერთ მხატვრულ სტილს“.¹⁴⁰ ვ. ოგანესიანის თქმითვე, „უფრო ახლოს არის ასევე შუა ბრინჯაოს ხანის თრიალეთის XVII ყორღანში აღმოჩენილი ოქროს თასი და ქარაშამბის ოქროს თასი – იმავე ყორღანიდან, სადაც ვერცხლის თასი აღმოჩინეს“. გარდა ამისა, ქარაშამბის ვერცხლის თასზე ლომების პროფილური გამოსახულებები მნიშვნელოვან სტილურ ერთობას ავლენს ძვ. წ. III ათასწლეულის ბოლო წლებით დათარიღებულ წნორის №2 ყორღანიდან¹⁴¹ მომდინარე ლომის ოქროს ქანდაკებასთან.

silver (height – 13 cm., weight – 219 gr.) was also found there. The relief composition scenes divide it into into six. There are 25 men, 36 animals, and 60 different objects depicted on it. Scholar V. Oganessian thinks that the “Karashambi Silver Bowl” is a close analogue of the “Kurukhtashi Silver Bowl”, and that both of them have the same artistic style.¹⁴⁰ A golden bowl was also found in the same grave of “Karashambi”, and we also have a Middle Bronze Age golden bowl from the 17th grave in Trialeti. V. Oganessian says that the “Karashabi Golden Bowl” and the “Trialeti Golden Bowl” are very close to each other, and that the lion images on the “Karashambi Silver bowl”, have an important style unity with the Golden Lion Statue, dated to the 3rd millennium B.C., found in Tsnori grave N2.¹⁴¹



სურ. 27. ქარაშამბის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი მეოთხედი) ფოტოს წყარო: <https://armenpress.am/rus/news/917092/krasnorechiviye-svideteli-istorii-sorokovekoviyy-kubok-karashamba.html>

Pic. 27. Karashambi Silver Bowl (The first quarter of 2nd millennium B.C.) The source of a photo: <https://armenpress.am/rus/news/917092/krasnorechiviye-svideteli-istorii-sorokovekoviyy-kubok-karashamba.html>

¹³⁶ Красноречивые свидетели истории: сороколетней кувбок Карашамба <https://armenpress.am/rus/news/917092/krasnorechiviye-svideteli-istorii-sorokovekoviyy-kubok-karashamba.html>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 05.01.2019 Last checked – 05.01.2019

¹³⁷ Выставка Армения. Легенда Бытия или Серебряный Кубок из Карашамба <http://vladimirar.livejournal.com/76298.html>, უკანასკნელადიქნაგადამოწმებულია – 15.07.2018 Last checked – 15.07.2018

¹³⁸ „ქარაშამბის ვერცხლის თასი“, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018 “Karashambi Silver Bowl”, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html Last checked – 15.07.2018

¹³⁹ В. Э. Оганесян, „Серебряный кубок из карашамба“, <http://docplayer.ru/45499051-Serebryanyy-kubok-iz-karashamba-v-e-oganesyan.html> უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018 Last checked – 15.07.2018

¹⁴⁰ იქვე, The same web page

¹⁴¹ იქვე, The same web page

თასის ზედა, პირველი ფრიზის მთავარი სცენა ტახზე ნადირობაა. მარჯვენა ფეხზე ჩამუხლული მონადირე მშვილდს ჭიმავს, ტახს უკვე მოხვედრილი აქვს ერთი ისარი. დაჭრილ ტახს წინა მხრიდან ლომი გლიჯავს, უკან კი ამ ბრძოლაში ჩართულია ლეოპარდი (ჯიქი). ნადირობის ადგილისკენ მარჯვნიდან მარცხნივ მიემართებიან ლომები და ლეოპარდები რიგრიგობით. მონადირის უკან გამო-სახულია ძაღლი ყელსაბამით. „აქ საკუთრივ უნდა გავი-ხსენოთ თრიალეთის ვერცხლის თასის სეფე ცხოველები, რომლებიც ცენტრალური ფიგურის ფეხით გამოუსა-ხავთ“.¹⁴²

მეორე ფრიზის სცენები დაყოფილია სამ მრავალფიგურიან კომპოზიციად: „ბრძოლის“, „დამარცხებული მხარის ტყვედ აყვანის“ და „მსხვერპლშენიშვის“ გამოსახულებებად. ბრძოლის სცენაში ერთ მხარეს (მარცხნივ) შუბოსნები, ხოლო მეორე მხარეს (მარჯვნივ) სატევრიანთა ქვეითი მეომრები არიან წარმოდგენილნი, განსხვავებულია მათი ფარებიც.

შემდეგი სცენა ეძღვნება გამარჯვებულ შუბოსანთა მსვლე-ლობას, რომლებსაც წინ მოჰყავთ განიარაღებული ტყვე.

მსხვერპლშენიშვის სცენის მთავარი მოქმედი პირი ტახტ-ზე მჯდომი მეფე ან ღვთაებაა. „მას სპეციფიკური გრძელ-მკლავიანი ორნამენტირებული კოფტა ჰმოსავს და ტახტ-ზეა დაბრძანებული“. მის წინ ჩლიქებიანი მაგიდაა, რა-საც ასევე აქვს ანალოგი თრიალეთის ვერცხლის თასის გაფორმებაზეც¹⁴³ (თუმცა, ამ შემთხვევაში მსგავსება ფე-ხებს უფრო შეეხება, რადგან თრიალეთის ვერცხლის თასზე აშკარად „სამსხვერპლო სასმელისთვის“ განკუთვ-ნილი ჭურჭელია გამოსახული). მაგიდაზე თევზი და თასი დევს. აქვე ჩანან მსახურები ან სულაც ქურუმები იდენ-ტური სასმისებით, გვერდით ძაღლიცაა. მსახურთ და აქ გამოსახული ფიგურების უმრავლესობას მოკლე „ქულა-ჯები“ მოსავთ. ჩაცმულობის დეტალია, ასევე, ვიწრო შარვალი და სარტყელი. ფეხზე ე. წ. ჭვინტიანი ფეხსაც-მელი¹⁴⁴ აცვიათ, რაც მთლიან აღკაზმულობას თრიალეთის ვერცხლის თასთან აკავშირებს. ფრიზის გაგრძელებაზე გამოყვანილია სხვა მაგიდაც, რომელსაც ასევე ჩლიქისებრი ფეხები აქვს, ზედ სასმისები აწყვია და აქვე უნდა იყოს მგლის კუდი, რომელიც გადმოკიდებული ჩანს (შეადარეთ

The main scene on the upper frieze of the “Karashambi Silver Bowl” is a hunt. The hunter is lunging with his right knee forward and is lifting his bow. One arrow has already reached the boar. The lion is eating the wounded boar from the front, and a leopard is attacking from the back. Lions and leopards are taking turns approaching the hunting place. There is also a dog depicted behind the hunter. Here we are reminded of the animals on the “Trialeti Silver Bowls”, which were pictured at the feet of the central figure.¹⁴²

The scenes of the second frieze are divided into three com-positions: “Battle”, “Capturing of the Losing side”, and “Sa- crifice”. In the battle scene, on the right side, there are infantry warriors with “Satevari” (sword) in their hands, and on the left side, there are spearmen. Their figures are different from each other.

The next scene is the procession of the winning spearmen, who are taking slaves.

The main person in the sacrifice scene is either a King sitting on a throne or a deity. He is wearing special clothes with ornaments. A table with hooves on the bottom of the legs and a bowl with fish on it is also pictured. It is similar to the “Trialeti Silver Bowl” decoration.¹⁴³ But it should be mentioned, that the similarity is only in the legs because on the “Trialeti Silver Bowl” a vessel for the libation offering is pictured. There are servants or maybe priests with the same dish and a dog next to them. The servants and most of the depicted figures are wearing “Kulaja” (man’s fur-trimmed coat), narrow trousers, and belts. They have shoes with curled-up toes. All these are connected to the “Trialeti Silver Bowl”.¹⁴⁴ There is also another table with hooves on the bottom of its legs. There are drink vessels on the table and near them, a wolf’s tail is hanging. That reminds us of the “Trialeti Silver Bowl” masked participants’ tails.

თრიალეთის თასზე პროცესიის ნიღბოსან მონაწილეთა კუდებს). ამ ფრიზზევეა გამოსახული ქურუმები ჭურჭლით და სამსხვერპლოებით, მათ სამსხვერპლოსთან ირემი მიჰყავთ. ირმის მუცლის ქვეშ ნახევარმთვარის გამოსა- ხულება¹⁴⁵ ცხოველის სამსხვერპლო დანიშნულებაზე მიუ- თითებს. ფრიზზე დატანილია მსახურთა თუ ხელმწიფის ქვეშევრდომთა სხვა სახეები, აგრეთვე მუსიკოსები – აქე- დან ერთი ტახტზე ზის და ლირაზე უკრავს, ხოლო ორი – რქის მაგვარ ჩასაბერ საკრავზე. მუსიკოსები გამოსახულია ტახტზე მჯდომი ფიგურის ზურგს უკან, რომელსაც ფიალის მაგვარი სასმისი უჭირავს ხელში და სვამს. ეს სცენა ყარათეპეს კედლის რელიეფის ლხინის კომპოზიციას ეხმაურება და მთლიანობაში აშკარად ნადიმს ჰგავს რი- ტუალური ელემენტებით.

მესამე ფრიზზე მთავარი მოქმედი სახეა ტახტზე მჯდომი ფიგურა („მეფე“) ცულით ხელში. თავთან მზის დისკოს გამოსახულება მისი ღვთაებრივი წარმომავლობის სიმბო- ლოა. მის წინ დევს საბრძოლო ნადავლი და გამოსახულია მტრების მოჭრილი თავები. მარცხნივ დამარცხებული „მე- ფის“ განიარაღების სცენაა, ის ცალ მუხლზეა დამხობილი, იქვე მოჩანს ხელიდან გავარდნილი ფარი. მარჯვნივ მეორე თავდახრილი „მეფე“ საბოლოო დარტყმას იღებს. შემდეგ გამოსახულია თავმოკვეთილი მტრები, რომლებიც საიქიო ცხოვრებისკენ მიემართებიან.

მსვლელობას ამთავრებს მითოლოგიური ლომარწივის – „ან- ზუდის“, „ანზუს“ – „იმდუგრუდის“ ალეგორიული გამოსახუ- ლება. ეს ფანტასტიკური ცხოველი შუმერულ-აქადურ მი- თოლოგიაში დაკავშირებული იყო ომსა და მიღმიურ სამ- ყაროსთან. „ის თითქოს მიჯნავს სამზეოს და საიქიოს, სიკეთესაც განასახიერებს და ბოროტებასაც, ერთგვარი შუამავალია ღმერთებს და ადამიანებს შორის, შეუძლია ცეცხლის და წყლის გადმონთხევა, მას ხშირად ღვთაებრივ საქმეებსაც ავალეებენ, მათ შორის ადამიანების დასჯას და თასზე შესაძლებელია ამ კონტექსტით არის დატანილი, თუმცა გამოთქმული შეხედულებით ანზუდი აქ ცოცხლებს და მოკვდინებულთ მიჯნავს სიმბოლურად“.¹⁴⁶

მესამე ფრიზის შემდეგ სცენას¹⁴⁷ წარმოადგენს ლომი, რომელიც თხას ებრძვის, რაც გამარჯვებული მხარის (შუბო- სნების) ძლევა მოსილების სიმბოლური გამოხატულებაა.

The same frieze shows priests with the vessel and the sacrificial offerings in their hands. They are taking a deer to be sacrificed. Under the deer’s stomach, there are half-moon images, to indicate that the animal is for sacrificing.¹⁴⁵ There are also other servants and musicians. One of them is sitting on a throne and playing the Lira and two others – on wind musical instruments, like horns. The musicians are pictured behind the figure sitting on the throne, who has the bowl in his hand and is drinking. This scene is similar to the “Karatepe Castle Wall” relief “Lkhini” composition. Generally it is a feast with ritual elements.

On the third frieze, the main actor is the figure sitting on the throne – the king with an axe in his hands. The image of the sun above his head is the symbol of his divine origin. In front of him there is booty and the severed heads of the enemy. On the left, there is a scene of disarming the defeated king, his knee bent, his dropped shield beside him. On the right side, there is another king bowing his head . There are also beheaded enemies, who are going to heaven.

The procession ends with the image of the mythological lion-eagle “Anzud” – “Anzus” – “Imdugrud”. This fantastic animal was connected with war and the nether world in Sumerian-Akkadian mythology. It is an intermediary between gods and people, it is neither kind nor evil, can breathe either fire or water, sometimes it does divine deeds, such as punishing people. Because of these things it is on the bowl, but symbolically Anzud separates the living and the dead¹⁴⁶.

The next scene of the third frieze is a lion fighting a goat. This is the symbol of the power of the winning side.¹⁴⁷

On the fourth frieze, there is a row of lions and leopards one after another.

The fifth frieze is decorative.

The sixth frieze is on the leg of the bowl. This is one big lion and a lion couple and leopards going towards it.

There is one opinion regarding the battle scenes of “Karashambi Silver Bowl”, that maybe it reveals the conflicts between one

¹⁴² „ქარაშამბის ვერცხლის თასი“, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html უკანსკნელად იქნა გადამოწმებული – 15.07.2018 “Karashambi Silver Bowl”, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html, Last checked – 15.07.2018

¹⁴³ იქვე, The same web page

¹⁴⁴ იქვე, The same web page

¹⁴⁵ Выставка Армения. Легенда Бытия или Серебряный Кубок из Карашамба <http://vladimirar.livejournal.com/76298.html>, Last checked – 15.07.2018

¹⁴⁶ „ქარაშამბის ვერცხლის თასი“, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html, უკანსკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018 “Karashambi Silver Bowl”, http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post_16.html, Last checked – 15.07.2018

¹⁴⁷ Выставка Армения. Легенда Бытия или Серебряный Кубок из Карашамба <http://vladimirar.livejournal.com/76298.html>, უკანსკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018, Last checked – 15.07.2018

მეოთხე ფრიზზე გამოსახულია ერთმანეთის უკან მიმავალი ლომებისა და ლეოპარდების რიგი.

მეხუთე ფრიზი დეკორატიულია.

მექვევსე ფრიზი მოცემულია თასის ფეხზე და ზედ გამოსახულია ერთი ლომი და მისკენ მიმავალი წყვილი ლომებისა და ლეოპარდების რიგი.

თასზე გამოსახული ბრძოლის სცენების შესახებ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ იგი მითოლოგიზებულია: „ის შეიძლება ერთი სახელმწიფო სისტემის ან პარატომობრივი გაერთიანების შიგნით მომხდარი კონფლიქტის გამოვლინება იყოს, რომელმაც მითოლოგიური საბურველი შეიძინა და სწორედ ამის შემდეგ დაიტანეს ქარაშამბის ვერცხლის თასზე, როგორც ეპოქალური მნიშვნელობის მოვლენა“.¹⁴⁸ როგორც ზემოთ ითქვა, ბრძოლის ეს სცენები მნიშვნელოვან გამომხაურებას პოვებს „ხუვასი – სტელის“ წინ „ხათის კაცების“ და „მასას კაცების“ ბრძოლის იმიტაციასთან, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში დამარცხებულ ტყვეებს მსხვერპლად სწირავენ, ორივე შემთხვევაში განსხვავებულია მხარეთა საბრძოლო იარაღებიც. აღნიშნულიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ სავსებით ლოგიკური იყო თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიციის განხილვა „ხუვასი – სტელასთან“ მიმართებაში, მაშინ როცა ორივე ვერცხლის თასი – თრიალეთურიც და ქარაშამბულიც ერთ მხატვრულ სტილს, ერთ კულტურულ მონაპოვარს – თრიალეთ-კიროვაკანულ წრეს უკავშირდება.

64

ზემოთ განხილულ უცხოურ ძეგლებთან ერთად, თრიალეთის ვერცხლის თასს პარალელი მოეპოვება ქართულ არქეოლოგიურ ძეგლებშიც, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი¹⁴⁹ და უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი ძეგლის შედარებითი არქეოლოგიური ანალიზი მათ ადგილობრივ წარმომავლობაზე მეტყველებს.

government system or tribal union, which has a mythological foundation, and was pictured on the “Karashambi Silver Bowl” as an epochal event.¹⁴⁸

As mentioned above, these battle scenes have parallels to the battle between the “Khati men” and the “Massa men” depicted on the “Khuvasi Stone” cult stele. It is very important that in both scenes, the defeated slaves are sacrificed, but there are differences between their weapons. Therefore, it seems logical to discuss the “Trialeti Silver Bowl” and the “Khuvasi stone cult stele”, since the “Trialeti” and “Karashambi” Silver Bowls have the same style and culture – the Trialeti-Kirovakan circle.

The “Trialeti Silver Bowl” also has parallels with foreign monuments as well as Georgian archaeological monuments, the most important being the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt”¹⁴⁹. Archaeological analysis of the two monuments speak about their local origin.

გრაჰირებული ცეკვები სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე

სდამიანის საკრალური სამყაროს¹⁵⁰ მთელი სისრულით გადმოცემას ვხვდებით ბრინჯაოს გრაჰირებულ სარტყელებზე, ისინი ვრცლად გამოიკვლია მ. ხიდაშელმა. ამიერკავკასიაში გავრცელებული სარტყელების შეჯერებისა და დასავლეთ ამიერკავკასიაში გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულების გავრცელების ქრონოლოგიური ზღვარის საფუძველზე, ეს სარტყელები ძვ. წ. IX – VII სს.-ით თარიღდება.

სარტყელთა დეკორში მთავარ აზრობრივ დატვირთვას ზომორფული სახეები იძენენ, მაგრამ, ამასთანავე, მოქმედებას იწყებს მარტივი სიუჟეტიც. აქ წარმოდგენილია ანთროპომორფულ არსებათა რიტუალური ნადირობის, პურობის, მსვლელობის და ცეკვის¹⁵¹ ამსახველი სცენები.

რაც შეეხება „სათოვლე-ნაბაღრების“ ბრინჯაოს სარტყელს, იგი აღმოაჩინა მცხეთის 1977 – 1981 წწ. არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ხელმძღვ. ა. აფაქიძე), მცხეთასთან ახლოს, „ძეგვის“ სოფსაბჭოში შემავალ არქეოლოგიურ ძეგლ სათოვლეში, მდ. ხეკორძულას მარჯვენა შენაკადის, ე. წ. ზარიძეების – წყლის სათავესთან¹⁵², ადგილ ნაბაღრების ძვ. წ. IX – VII სს. სამაროვნის №5 სამარხში¹⁵³ (სურ. 28).



სურ. 28. სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. IX – VII სს.)

ექსპონატი დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული სააგენტოს მიერ, დიდი მცხეთის სახელმწიფო არქეოლოგიურ მუზეუმ-ნაკრძალში

Pic. 28. Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt (9th – 7th centuries B.C.)

The exhibit is preserved by National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia, (Great Mtskheta Archaeology State Museum-Reserve)

¹⁵⁰ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაჰირებული სარტყელები)“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1982 წ. გვ. 25

M. Khidasheli, “Central Transcaucasus Graphic Art In Early Iron Age – Bronze Engraved Belts”, Tbilisi 1982, p. 25

¹⁵¹ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13

M. Khidasheli, “Deer in Georgia Culture”, Journal “Georgian”, Tbilisi 1982, p. 25

¹⁵² „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, ტომი V, თბილისი, 1990 წ. გვ. 306-307

“Georgian History and Culture Monuments Description”, Book 5, Tbilisi 1990, p. 306-307

¹⁵³ შ. ირემაშვილი, „ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე“, ტ. 102, №1, თბილისი, 1981 წ. გვ. 213

Sh. Iremashvili, “Nabaghrebi Bronze Belt”, Georgian Science Academy “Moambe”, Tbilisi 1981, Book 102, N1, P. 213

65



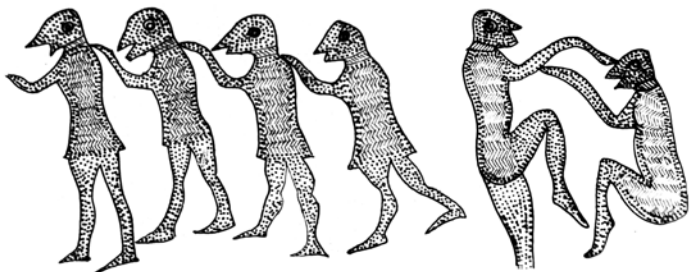
სარტყელის სიგრძე 98 სმ-ია, სიგანე – 22,5 სმ.¹⁵⁴ მისი ზედაპირი მთლიანად დაფარულია ნიღბოსან ადამიანთა ფიგურების, ფანტასტიკური ცხოველების, ქვეწარმავლებისა და ფრინველების უაღრესად პლასტიკურად და დინამიკურად შესრულებული გამოსახულებებით. კომპოზიციაში გამოიყოფა: წერტილოვანი ორნამენტით გაფორმებული ტანით – 3 რქამაღალი (რქები სიცოცხლის ხის გამოსახულებასაც ემსგავსება) ირმის, იმავე ორნამენტით გაფორმებული ტანით, ორთავიანი, ცხვირწაგრძელებული, ენაგადმოგდებული – 2 ფანტასტიკური ცხოველის, ცხვირწაგრძელებული და ორთავიანი – 4 ფანტასტიკური ცხოველის, ცხვირწაგრძელებული ერთნაირი ფორმის (გველისებური) კუდებით – 4 ფანტასტიკური ცხოველის, 7 ძაღლის მაგვარი და 1 ცხენის მაგვარი ცხოველის (ზემოთ აღნიშნული ყველა გამოსახულება ფალოსის ნიშნით ხასიათდება), ფალოსის ნიშნის გარეშე – 2 ცხოველის, 1 გველის, 5 ფრინველის, 2 ხუთქიმიანი და 1 ექვსქიმიანი ვარსკვლავის (ან ბორჯღალი) გამოსახულებები, აგრეთვე ნიღბოსან ადამიანთა ფიგურების საცეკვაო¹⁵⁵ ქმედებები.

სარტყელთა დეკორში ცხოველთა მრავალფეროვნება, მ. ხიდაშელის თქმით, იმის მაჩვენებელია, რომ იმდროინდელი ადამიანის აზროვნებაში გარკვეულად არის ჩამოყალიბებული რწმენა სამი სამყაროს არსებობის შესახებ, რომელთაც ქმნის ციური სამყარო – ზესკნელი, მიწიერი სამყარო – შუასკნელი და ქვესკნელი. სამყაროს აღქმის ამგვარი მოდელი, მისი აზრით, ეხმიანება ნაყოფიერების

The length of the belt is 98 cm. and the width – 22.5 cm. Its surface is covered with dynamic images of masked male figures, fantastic animals, reptiles, and birds.¹⁵⁴

Among these figures some have dotted ornaments on their bodies. They are: three deer with tall antlers, two fantastic animals with two heads, long noses and tongues, four fantastic animals with two heads and long noses, four fantastic animals with two heads and snake tails, seven animals similar to dogs, and one horse-like animal. All of these figures have phalluses.

There are also figures, which have do not display phalluses. They are the images of two animals, one snake, five birds, two pentagrams, one six-point star, and the dance of masked men¹⁵⁵.



სურ. 29. სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე მოცემული ადამიანთა გამოსახულებები

Pic. 29. The human images on Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt

¹⁵⁴ შ. ირემაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 213 Sh. Iremashvili, The same work, p. 213

¹⁵⁵ ა. გელაშვილი, „საცეკვაო ქმედებები სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (69), 2016 წ. გვ. 81-82 A. Gelashvili “Dancing Actions on Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt”, “Art Science Researches”, N4 (69), 2016, p. 81-82

ქალღვთაების – „დიდი დედა“¹⁵⁶ კულტს, რომლის იკონოგრაფია, ჯერ კიდევ ენეოლითის ხანაში ქალის მცირე ზომის ქანდაკებებით არის წარმოდგენილი. იგი ფიქრობს, რომ „ბუნების დიდი დედა“ თავდაპირველად ზომორფული არსება იყო და განვითარების უფრო გვიან საფეხურზე გადაიქცა ის ადამიანის მსგავსად. ეს ზომორფული არსებანი ამ ღვთაებას მტკიცედ დაუკავშირდნენ, მის აუცილებელ ატრიბუტად¹⁵⁷ გადაიქცნენ და მისი ძირითადი არსის გამომხატველნი გახდნენ.

გარდა ცხოველთა გამოსახულებებისა, ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე ყურადღება უნდა გამახვილდეს ადამიანთა ფიგურებზე. მათი გამოსახვის მანერა, თითოეულ მათგანში ფიქსირებული ხელების, ფეხების, ტანის მდგომარეობები, დინამიკურ ხასიათს ავლენენ, გარკვეულ რიტმს ემორჩილებიან და ჩვეულებრივი ყოფითი მოძრაობებისგან განსხვავებულ, უჩვეულო სანახაობის შთაბეჭდილებას ქმნიან (სურ. 29). ამის შესაბამისად ჩნდება მოსაზრება, რომ ისინი საცეკვაო ქმედების მონაწილენი არიან. უნდა ითქვას ისიც, რომ ნაბაღრების სარტყელი ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელთაგან ის ერთადერთი ნიმუშია, რომელიც გარკვეულ საცეკვაო ინფორმაციას იძლევა.

სარტყელზე წარმოდგენილია ნიღბოსან ადამიანთა ცეკვის ორი სცენა. მათგან პირველი მოცემულია მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ სამკუთხედის წვეროსთან, ზედა სივრცეში (სურ. 30). აქ, ერთმანეთის ზურგსკან მდგარი ოთხი ნიღბიანი ადამიანი, რომლებსაც მარჯვენა ფეხი აქვთ გადადგმული, მარცხენა ხელი ერთმანეთის მხრებზე უდევთ, მწყობრის ტიპის ცეკვას ქმნიან. მათი მწყობრის გეზი მათ ქვეშ გამოსახული ირმის (მცენარის (ხის) ფორმის) არაპროპორციულად დიდი ზომის რქებისკენ არის მიმართული. ირმის რქა¹⁵⁸ რომ ხშირად ენაცვლება სიცოცხლის ხეს, ამას ფოლკლორული და მატერიალური მასალებიც ადასტურებენ. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ნიღბოსან ფიგურათა ეს მწყობრი სიცოცხლის ხისკენ მიემართება და ამის შესაბამისად, მისი თაყვანისცემის მნიშვნელობის მატარებელია.

M. Khidasheli thinks that the variety of animals in the belt decor shows that people in that time thought about the existence of three worlds: heavenly world, earthly world, and the underworld. The author thinks that this kind of perceive is connected with the cult of the goddess “Didi Deda” (big mother), the iconography of which, even in the Eneolithic Age, included small sculptures of women¹⁵⁶. M. Khidasheli thinks that at first “Didi Deda” was a zoomorphic creature and at the latest stage of its development became human-like. The zoomorphic creatures are very closely connected to this goddess. They are its necessary attributes and show its main significance¹⁵⁷.

In addition to the animals images on the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” we must pay attention to the human figures. The manner in which they are depicted – the positions of their arms, legs, and bodies reveal their dynamic character and dependence on rhythm. Ordinary movements make for an unusual performance (Pic. 29). So we are of the opinion that they are participating in a dance sequence. It should be also mentioned that the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” is the only one engraved belt, which tells something about dance...

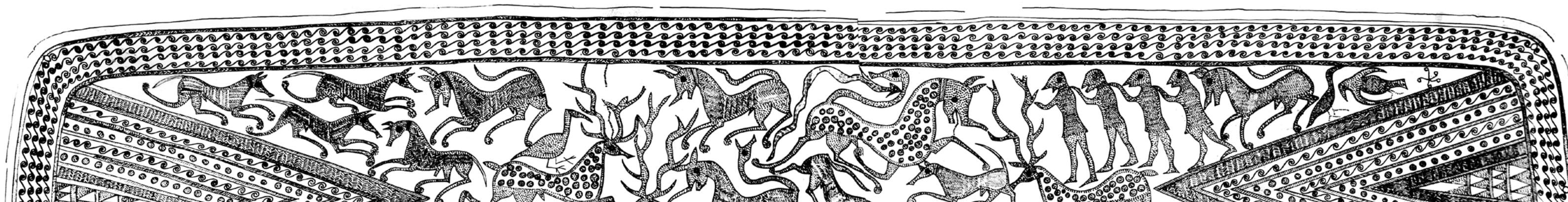
There are two scenes of men dancing on the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt”. The first of them is pictured in the upper part of the triangle tip on the right side of the engraving (pic. 30). There are four masked men standing behind one another. Their left legs are in a forward-step position, and their right hands are on each other’s shoulders. They are participating in the dance of a “Mtskobri” type. Their “Mtskobri” is moving towards the disproportionately long antlers (like a plant or a tree) of a deer, which is pictured under them. Very often the deer antlers are interchangeable with the tree of life, which is confirmed by folk materials¹⁵⁸. So we can say that the row of these masked figures moving towards the tree of life is a sign of worshipping.

¹⁵⁶ ლ. ლლონტი, აღ. ჯავახიშვილი, თ. კილურაძე, „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“, „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი, 1973 წ. გვ. 5 – 16 L. Ghlonti, Al. Javakhishvili, T. Kighuradze, “Khrami Big Hill Anthropomorphic monuments”, “Monument Friend”, N33, Tbilisi 1973, p. 5 – 16

¹⁵⁷ შ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1982 წ. გვ. 138

M. Khidasheli, “Central Transcaucasia Graphic Art In Early Iron Age – Bronze Engraved Belts”, Tbilisi 1982, p. 138

¹⁵⁸ ი. სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1986 წ. გვ. 107 – 109 I. Surguladze, “Georgian Folk Ornaments Symbolic”, Tbilisi 1986, p. 107 – 109



სურ. 30. სათოვლე-ნაბაღრების სარტყელის კომპოზიციის ზედა სცენა

Pic. 30. The upper scene of Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt composition

ცეკვის შესრულების ამგვარი ფორმა, დამახასიათებელია განხილული თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებისთვის და ეთნოგრაფიულ წყაროებში დადასტურებული „მელია-ტელეფიას“ და მისი მსგავსი ცეკვებისთვის. საინტერესოა ნაბაღრების ოთხი ფიგურის მწყობრსა და ორ – თრიალეთურ და სვანურ მწყობრს შორის განმასხვავებელი დეტალის დაფიქსირებაც, რაც მწყობრთა ხელების მდებარეობაში მდგომარეობს. თუ ნაბაღრებისეული მწყობრის ფიგურებს მარცხენა ხელი ერთმანეთის მარჯვენა მხარზე უდევთ, თრიალეთური მწყობრის ფიგურებს მარჯვენა ხელში უჭირავთ თასები, ხოლო „მელია-ტელეფიაში“ მოცეკვავეებს ხელი ერთმანეთის თეძოზე უდევთ (სურ. 31). ჩვენი აზრით, მწყობრის დროს ხელის მდებარეობის აღნიშნული ფაქტები მისი შესრულების წესის გარდამავალ ეტაპებზე მიუთითებენ, ხოლო რაც შეეხება მათ მთლიან ფორმას, აშკარაა, რომ მას ერთი საერთო საფუძველი გააჩნდა, ერთმანეთის ზურგსკან, მწყობრში მდგარი მოცეკვავეების მიერ შესრულებული „რიტმული სვლის“ სახით, რომლის უძველეს დადასტურებას თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიცია წარმოადგენს. ნაბაღრებისეული მწყობრი კი თრიალეთურ მწყობრსა და სვანურ „მელია-ტელეფიას“ შორის არსებულ ქრონოლოგიური ჯაჭვის დამაკავშირებელ რგოლად მიგვაჩნია. ამ მოსაზრების გასამყარებლად შეიძლება ითქვას ისიც, რომ ნაბაღრების სარტყელზე მოცემულ, ამ ცეკვის შემსრულებელთა ფიგურებს ისეთივე უსარტყელო და მოკლე სამოსი აცვიათ, როგორც თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ ფიგურებს.

მნიშვნელოვანია აღნიშნოს ისიც, რომ ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელის გენეტიკურ წინაპრად თრიალეთის ვერცხლის თასს მკვლევრები სწორედ მასზე მოცემული ოთხი ნიღბოსნის მწყობრიდან გამომდინარე მიიჩნევენ, თორემ

So this type of dance performance is similar to the figures on the abovementioned “Trialeti silver bowl” and the “Melia-Telephia” with a similar dance confirmed by ethnographic sources. It is very interesting to note the differences in the details of the “Mtskobri” of the four figures on the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” and the Trialetian and Svan “Mtskobri”, which are in their hands’ positions: while the left hands of the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” figures are on each other’s shoulders, the “Mtskobri” figures of the “Trialeti silver bowl” have bowls in their right hands. As for the “Melia-Telephia” dancers, their hands are on each other’s hips (pic. 31).

We think that the hands’ positions during the “Mtskobri” show the transitional periods of the dance performance rules. As for the whole form of the dance, it is clear that there was a common base – the rhythmic movement performed by dancers standing one after another in a row, which is confirmed by the relief composition on the “Trialeti Silver Bowl”. Thus, the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” is a connecting link between the “Mtskobri” pictured on the “Trialeti Silver Bowl” and the Svan “Melia-Telephia”.



სურ. 31. თრიალეთის თასსა და სათოვლე ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული მწყობრი

Pic. 31. Mtskobri pictured on Trialeti Silver Bowl and Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt

მხატვრული სტილის თვალსაზრისით მისგან განსხვავებულ ნიმუშად თვლიან.

შ. ირემაშვილი აღნიშნავს, რომ „ეს ფრაგმენტი (საუბარია ოთხი ფიგურის გამოსახულებაზე) კარგად ეხმიანება თრიალეთის ვერცხლის თასის ფრიზულ რელიეფს. ჩნდება საფუძველი ვიფიქროთ, რომ მათ აერთიანებთ გამძლე სიუჟეტი ნაყოფიერების ღვთაების დიდებისა და ხოტბისა, რომელსაც ადრე ეძღვნებოდა საზეიმო მსვლელობა თასებით ხელში, შემდეგ კი სანესო ფერხული, რაც შუა ბრინჯაოსა და რკინის ფართო ათვისების ხანებში მცხოვრებთა რწმენა-წარმოდგენების სიახლოვესა და შესაძლოა ნათესაურ კავშირზეც კი მეტყველებს“.¹⁵⁹

To confirm this opinion we should also mention that the figures which perform the dance on both the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” and the “Trialeti Silver Bowl” wear short clothes with no belts.

Sh. Iremashvili says that this fragment – the image of four figures – is connected to the “Trialeti Silver Bowl” frieze relief. It makes us think that they are united by the theme of worship of the Fertility Deity. At an early time, the deity was celebrated through the festive movement with the bowls in hand, which speaks about the beliefs and relations of the people of the Bronze and Iron the Age.¹⁵⁹

¹⁵⁹ შ. ირემაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 214-215
Sh. Iremashvili, The same work, P. 214-215

მ. ხიდაშელის თქმით, „სარტყელებს მოეპოვებათ ერთგვა-რი წინამორბედი თრიალეთის თასის სახით. №18 სარტყელზე (ნაბაღრების სარტყელზე) გადმოცემული სიცოცხლის ხისკენ მიმავალი პროცესია გარკვეულ მსგავსებას იჩენს თრიალეთის თასის დეკორთან, მაგრამ ეს ძეგლები მხატვრულად უაღრესად განსხვავებულია“.¹⁶⁰

ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული საცეკვაო ქმედების მეორე სცენა მოჭედილობის მარჯვენა მხარეს მოცემულ სამკუთხედთან, ქვედა სივრცეშია წარმოდგენილი. ცეკვას ასრულებს ორი ნიღბოსანი ადამიანი (სურ. 32), რომელთაგან მარცხენა – წელში გამართულია, მარცხენა ფეხზე დგას (მარცხნა ფეხი მხოლოდ მუხლამდეა გამოსახული), მარჯვენა ფეხი მენჯ-ბარძაყის სახსარში აქვს მოხრილი ისე, რომ მუცელსა და მუხლს შორის მახვილი კუთხე იქმნება, ხოლო მუხლიდან კოჭამდე ხაზი სხეულის პარალელურ ხაზს წარმოადგენს, მარჯვენა ხელი მეორე ფიგურის თავისკენ არის მიმართული (მარცხენა ხელი, სავარაუდოა, სხეულის გასწვრივ მდებარეობს ისე, რომ არ ჩანს), მეორე ფიგურისკენვეა მისი თავიც დახრილი და, შესაბამისად, ხედვის არეში მას მარჯვენა ფიგურა ჰყავს. რაც შეეხება მეორე ფიგურას, ისიც წელში გამართულია, მუხლსა და მუცელს შორის აქაც მახვილი კუთხე იქმნება და მუხლიდან კოჭამდე ხაზი აქაც სხეულის პარალელურ ხაზს წარმოადგენს. თუმცა მარცხენა ფიგურისგან განსხვავებით, იგი ბუქნისმაგვარ მდგომარეობაშია გამოსახული ისე, რომ სხეულის სიმძიმე ფეხის თითებზეა გადატანილი. ფიგურას მოუჩანს მხოლოდ მარცხენა ფეხი, მაგრამ სავარაუდოა, რომ მარჯვენა ფეხი მის პარალელურ ხაზებს ქმნის და, შესაბამისად, იგი არ ჩანს. ფიგურის მარცხენა ხელი პირველი ფიგურის იდაყვისკენ არის მიმართული (მარჯვენა ხელი, სავარაუდოდ, სხეულის გასწვრივ მდებარეობს და არ ჩანს), თავი ოდნავ მაღლა აქვს აწეული და მასაც მხედველობის არეში მის წინ გამოსახული მდგომარე ფიგურა ჰყავს. ამგვარად, მარცხენა და მარჯვენა ფიგურებს შორის ხელებისა და თავების მეშვეო-

M. Khidasheli says that the belts have their predecessors, like the “Trialeti Silver Bowl”. The procession on the “Satovle-Nabaghrebi Silver Belt” N18, towards the tree of life, is similar to the “Trialeti Silver Bowl” decor, but both of these monuments are different artistically.¹⁶⁰

The second scene of the dance sequence is pictured on the “Satovle-Nabaghrebi Silver Belt” in the lower part of the right triangle of the engraving. The dance is performed by two masked men (pic. 32). The left one is standing straight on his left leg (this leg is pictured only up to the knee), and the right leg is bent at the hip, so that there is an angle between the stomach and the knee, and the line from the knee to the ankle is parallel to the body. The head and right arm are directed to the second figure’s head, so he is looking at the second figure. We think that the left hand is along the body and we can’t see it. The second figure is in the same position, he is also is standing straight, there is an angle between the stomach and the knee, and the line from the knee to the ankle is also parallel to the body. Though he is squatting and the body weight is on the tiptoes. The figure shows only the left leg, and we think that the right leg is parallel to it, so it isn’t seen. The left arm is extended towards the first figure’s elbow. The right arm is along the body and isn’t seen. The head is raised up and looking at the first figure.

So there is some connection between the right and the left figures made by their heads and arms. They perform an interesting scene of a dance duet. According to this scene, we can find a simple extension of their dance movement, which will change their positions. This move may be called “scale”. So when the left dancer is standing, the right dancer is squatting and vice-versa, when the right dancer is standing the left dancer is squatting.

ბით გარკვეული კავშირია დამყარებული და, შესაბამისად, საინტერესო წყვილური ცეკვის სცენას გამოსახავენ. შესაძლებელია მათი მეშვეობით ფიქსირებული საცეკვაო მოძრაობის ყველაზე მარტივი გაგრძელებაც მოინახოს, რაც მათი მდგომარეობების მხოლოდ და მხოლოდ შენაცვლებით მოხდება და პირობითად ამ მოძრაობას შეიძლება „სასწორიც“ კი ვუწოდოთ ანუ – როდესაც მარცხენა მოცეკვავე ფეხზე დგას, მარჯვენა ჩამჯდარია (ბუქნს ასრულებს) და პირიქით, როდესაც მარჯვენა მოცეკვავე დგას ფეხზე, მარცხენაა ჩამჯდარი (ბუქნს ასრულებს).

რაც შეეხება ამ მოძრაობის (სასწორის) შინაარსს, იგი აშკარად ერთი მოცეკვავიდან მეორე მოცეკვავეზე უპირატესობათა გარდამავალ მონაცვლეობას გვაჩვენებს და სავარაუდოა, რომ სარტყელის მოჭედილობის ეს ორი ფიგურა ცეკვით შებრძოლების წესს გადმოგვცემს. ამ ვარაუდის გასამყარებლად არა მარტო ფიგურების არათანაბარი მდგომარეობები გამოდგება, არამედ მათი ხელების მიმართულებებიც – როგორც ეს სარტყელზე კარგად ჩანს, მარცხენა ფიგურას მარჯვენა ფიგურის თავისკენ აქვს ხელი მიმართული და ეხება კიდევ მას, ხოლო მარჯვენა ფიგურის ხელი მარცხენა ფიგურის მოიერიშე ხელის იდაყვისკენ არის მიმართული (აქაც ხდება შეხება) ამ იერიშის აღსაკვეთად. ამგვარი ცეკვა „მურყვამობაში“ „კეისარად“ წოდებული თითო მეთაურის „ჭიდაობისა“ და „საქმისაში“ – საქმისაისა და ყაენის „შებრძოლების“ სცენების ერთგვარ გამოხმაურებას წარმოადგენს და შესაბამისად მის ზემოთ გამოსახული ოთხი ფიგურის მწყობრის თრიალეთურ მწყობრსა და „მელია-ტელეფისთან“¹⁶¹ შეხმიანების ფაქტსაც ამყარებს.

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

As for the theme of this scene, it is one dancer dominating the other, and we think that these two figures show the rules of a dance fight. This is confirmed not only in the uneven conditions of the two figures, but also the directions of their arms. As we can very well see on the belt, the left figure’s hand is towards the right one and he even touches to his head. And the left figure’s hand is towards another figure’s elbow (here is also touch), he tries to defend himself and stop the attack. This kind of dance is similar to the wrestling of the leaders called Caesar during “Murkvamoba” and the struggle scenes of the “Khan” and the “Sakmisai” in “Sakmisai”. They also have parallels with the Trialetian “Mtskobri” and “Melia-Telephia”.¹⁶¹

The scene of the pair’s dance found on the “Satovle-Nabaghrebi Silver Belt” isn’t fixed in any archaeological monument found in Georgia and is a unique example of a dance duet in iconography.



სურ. 32. სათოვლე ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა

Pic. 32. Two masked men dance pictured on Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt

¹⁶⁰ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფირებული სარტყელები)“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1982 წ. გვ. 46
M. Khidasheli, “Central Transcaucasia Graphic Art In Early Iron Age – Bronze Engraved Belts”, Tbilisi 1982, p. 46

¹⁶¹ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 142 – 146
A. Gelashvili, “Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments”, dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 142 – 146

ითიფალური ქანდაკებები

საცეკვაო მოძრაობების მრავალფეროვნება გამოვლინდება ძვ. წ. IX – VII სს. თიხისა და ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების სახით.

პირველ რიგში, გვინდა შევეხოთ გურჯაანის რაიონში, სოფელ მელაანის მახლობლად, ადგილ მელი-ღელეზე მდებარე სამლოცველოში – მელი-ღელე I-ში (აქ 1964 – 1967 წწ. არქეოლოგიურ სამუშაოებს აწარმოებდა ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია¹⁶²) აღმოჩენილ თიხის ორი ქურჭლის ფრაგმენტს, მათზე მიძერწილი ანთროპომორფული რელიეფური ფიგურებით. ორივე ქურჭლის ფიგურა შიშველი ქალისაა (ორ-ორი ბურცობით აღნიშნულია გულ-მკერდი) და მთელი ტანით, პირდაპირ არის წარმოდგენილი. ფიგურებს წელზე შემორტყმული აქვს ფართო, ორნამენტირებული სარტყელი, თავზე ან, უფრო სწორად, სახეზე აფარებული უნდა ჰქონდეთ გაურკვეველი ცხოველის ნიღაბი წინ წამოწეული ნისკარტისებური¹⁶³ ცხვირით. ორივე ფიგურას თითქმის ერთნაირი იერი აქვს და მხოლოდ დეტალებით განსხვავდება. სწორედ ეს დეტალებია ის, რაც ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს.

72

წინასწარი, ზოგადი დაკვირვების შედეგად კ. ფიცხელაურმა 1973 წელს გამოქვეყნებულ მისსავე ნაშრომში გამოთქვა მოსაზრება, რომ „მელი-ღელეს I სამლოცველოზე საწესოს-სარიტუალო წეს-ჩვეულებების დროს სრულდებოდა ჯგუფური ცეკვები ნიღბებით“, ამის თქმის საშუალებას მას აძლევდა „ცეკვის პოზაში გამოსახული ნიღბიანი შიშველი ქალის თიხის ორი ქანდაკება და ნიღბიანი შიშველი ქალის ბრინჯაოს ქანდაკება“. ბოლოს კი აღნიშნავდა, რომ „საკითხის დასაკონკრეტებლად საჭირო იქნებოდა სპეციალური ღრმა შესწავლა“.¹⁶⁴

ერთ ამ ფიგურათაგანს (სურ. 33) ორივე ხელი ზეაპყრობილი აქვს ე. წ. ორანტის პოზაში და მოგვაგონებს იმირისა და არუხლოს გორის ანთროპომორფული ფიგურებისა და ასევე ოზნის თიხის ფიალაზე მოცეკვავის გამოსახულების ხელის მდგომარეობებს. როგორც უკვე ითქვა, ხელების ამგვარ მდგომარეობას შემდეგი ახსნა აქვს: ერთი, რომ მისი

ITHYPHALLIC SCULPTURES

The diversity of dance movement is revealed on the Clay and Bronze Ithyphallic Sculptures in 9th – 7th centuries B.C.

At first, we want to speak about the fragments of two pieces of crockery (clay dishes) with anthropomorphic relief figures, found in the Gurjaani district, in the Chapel situated on the Meli-Ghele – “Meli-Ghele I”. The archaeological excavations were conducted near the village Melaani in 1964 – 1967 by the Kakheti Archaeological Expedition¹⁶² of the Iv. Javakhishvili Institute of History, Archaeology, and Ethnography.

Both figures are nude women with two bulges, which designate the breasts. The figures show the entire body and are front-facing. The figures have wide, ornamented belts around their waists. On their heads, or more accurately, on their faces, both have masks of unknown animals with beak-shaped (hooked) noses.¹⁶³ Both of them have the same look, and they are different with some details, which require our attention.

The scientist K. Pitskhelauri, in his work published in 1973, said: “Group dances in masks were performed during the performance of the traditional ritual customs in the Meli-Ghele I Chapel”. Two sculptures of masked nude women, in clay and bronze, in dance poses led him to say this. He also noted that it was necessary to research this issue in more depth in order to gain more specific knowledge.¹⁶⁴

საშუალებით ფიქსირებულია ლოცვის აქტი და მეორე ის, რომ იგი საცეკვაო პოზის მანიშნებელია (ხელების ამგვარ მდგომარეობას დღესაც ვხვდებით ქართული ხალხური ცეკვების მოძრაობებში).



სურ. 33. მელაანში (მელი-ღელე) აღმოჩენილ თიხის ქურჭელზე გამოსახული ქალის I ფიგურა (ძვ. წ. IX – VIII სს.)
ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. VIII, სურ. 22; ფიცხელაური, 1973 წ. ტაბ. XLIV, სურ. 3

Pic. 33. Masked bare woman figure pictured on the crockery found in Melaani (9th – 7th centuries B.C.)
The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table VIII, Pic. 22

ამკარა საცეკვაო პოზას გვაჩვენებს მელი-ღელეს მეორე ფიგურაც (სურ. 34), რომელსაც აღმართული აქვს მხოლოდ მარჯვენა ხელი, მარცხენა ხელი კი დაბლა, თეძოსა და მუცელზე უდევს, თითქოს დოინჯემოყრილია.

მელი-ღელეს ორივე ფიგურა რომ გარკვეულ საცეკვაო ქმედებას ასახავს, ამას ამ ფიგურების გ. ჯავახიშვილისეული მხატვრულ-სტილური ანალიზიც გვეუბნება. ავტორის თქმით, „თუმცა ფიგურების სხეულის პროპორციები დარღვეულია – თავი ტანთან შედარებით დიდია და წელზე ზედმეტად დაგრძელებული, მკლავები არათანაბარი სიგრძისაა და

Both arms of one of these figures (Pic. 33) are in raised position, called the “Orans” pose (a posture or bodily attitude of prayer, usually standing, with the arms outstretched sideways). It is similar to the anthropomorphic figures from the Imiri and Arkhulo Hills, as well as the position of the dancer’s arms pictured on the “Ozni Clay Bowl”. As we have already noted, this position of the arms has the following explanation: at first, it fixes the act of prayer, and on the other side, it shows a dancing pose (These kinds of arm movements we have nowadays in Georgian folk dance).



სურ. 34. მელი-ღელეს II ფიგურა ექსპონატი დაცულია სიღნაღის მუზეუმში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი)

Pic. 34. Masked bare woman figure pictured on the crockery found in Melaani (9th – 7th centuries B.C.)
The exhibit is preserved in the Sighnaghi Museum (National Museum of Georgia)

The obvious dancing pose shows the second figure of “Meli-Ghele” (Pic. 34), with its right arm raised and the left hand on the thigh and stomach, as if she were standing with her arms akimbo.

Both “Meli-Ghele” figures show a dance sequence, which is confirmed by G. Javakhishvili with his analysis of the artistic style of the figures. The author says: “Besides the figures’ body proportions are wrong – the head is bigger than the body, their waists are too long, the arms are not the same length, they have a special look, and it is very human. We can say that this is a human with traditional customary attributes – a wide belt, a mask, and

73

¹⁶² კ. ფიცხელაური, „აღმოსავლეთ საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები (ძვ.წ. XV – VIII სს.)“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1973 წ. გვ. 112-113
K. pitskhelauri, “The Main Historical Problems of Eastern Georgian Tribes (15th – 7th centuries B.C.)”, Tbilisi, 1973, p. 112-113

¹⁶³ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47
G. Javakhishvili, The same work, Tbilisi 1984, p. 47

¹⁶⁴ კ. ფიცხელაური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 115-116
K. pitskhelauri, The same work, p. 115-116

სხვა, – ფიგურებს მაინც თავისებური გამომეტყველება აქვთ; ეს გამომეტყველება ადამიანურია: შეიძლება ითქვას, რომ აქ წარმოდგენილია ადამიანი სანესო ატრიბუტებით – ფართო სარტყელით, ნიღბით და რაღაც თავსაბურავით“.¹⁶⁵ აქედან გამომდინარე, იგი მართებულად მიიჩნევა შ. ამირანაშვილის აზრს, რომელიც თვლის, რომ „ძლიერ მოძრაობაში გადმოცემული ბრინჯაოს ანთროპომორფული ფიგურების ერთი ნაწილი გამოხატავს ბერიკებს, სანესო ცეკვის დროს“¹⁶⁶ – ე. ი. რეალურ ადამიანებს ღვთაებრივი ატრიბუტებით,¹⁶⁷ რაც გ. ჯავახიშვილს ადამიანის გამოსახულების მიმართ ახლებური მიდგომის ფაქტად მიაჩნია. მისი თქმით, „თუ ნეოლით-ადრებრინჯაოს პერიოდში, ანთროპომორფული გამოსახულებები ყოველთვის პირობითია, იმდენად, რამდენადაც მათი გამკეთებლებისთვის ანთროპომორფული ღვთაების გადმოსაცემად საკმარისია გეომეტრიზირებული მოყვანილობის უკიდურებო, მაგრამ ბიუსტიანი და თავიანი ფიგურა: ეს არის ღვთაებრივი ძალის სიმბოლო ადამიანის ატრიბუტებით. აქ სანიანადმდეგო ვითარებაა – გამოხატულია ადამიანი ღვთაების ატრიბუტებით. განსხვავება რადიკალური და უმნიშვნელოვანესია არა მარტო აზრით და იდეის განვითარების თვალსაზრისით, არამედ, მხატვრული გამომეტყველებითი ფორმის განვითარებისა და ახლებურად ჩამოყალიბების თვალსაზრისითაც“.¹⁶⁸

74

მელი-ღელეს ქალის აღნიშნულ ფიგურებთან ერთგვარად დაახლოებულ ჯგუფად მიაჩნია გ. ჯავახიშვილს¹⁶⁹ ბრინჯაოს სამი ანთროპომორფული ქანდაკება: პირველი მათგანი წარმოსდგება გორის რაიონიდან (სურ. 35), მეორე ლეჩხუმში – საირმეშია აღმორჩენილი (სურ. 36), ხოლო მესამე ბორჯომის რაიონის სოფელ ბალანთიდან მომდინარეობს (სურ. 37). სამივე ფიგურა სხვადასხვა მდგომარეობით ხასიათდება. გორის ფიგურას მარცხენა ხელი, მელი-ღელეს მეორე ფიგურის მსგავსად დოინჯის მდგომარეობაში აქვს, ხოლო მარცხენა ხელი იდაყვშია მოხრილი და წინ არის მიმართული. მუშტში ვერტიკალური ნახვრეტია, რომელსაც რიტუალური შტანდარტის დასამაგრებლად მიიჩნევენ. ფიგურის თავი მცირედ გადახრილია მარჯვნივ და ასევე მცირედ აწეულია ზემოთ, მზერა წინ და ზემოთ აქვს მიმართული. იგი ხასიათდება საკმაოდ დიდი ზომის ყურებით.

¹⁶⁵ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 48
G. Javakhishvili, The same work, p. 48

¹⁶⁶ შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1941 წ. გვ. 72-73
S. Amiranashvili, “Georgian Art History”, Tbilisi 1941, p. 72-73

¹⁶⁷ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 48
G. Javakhishvili, The same work, p. 48

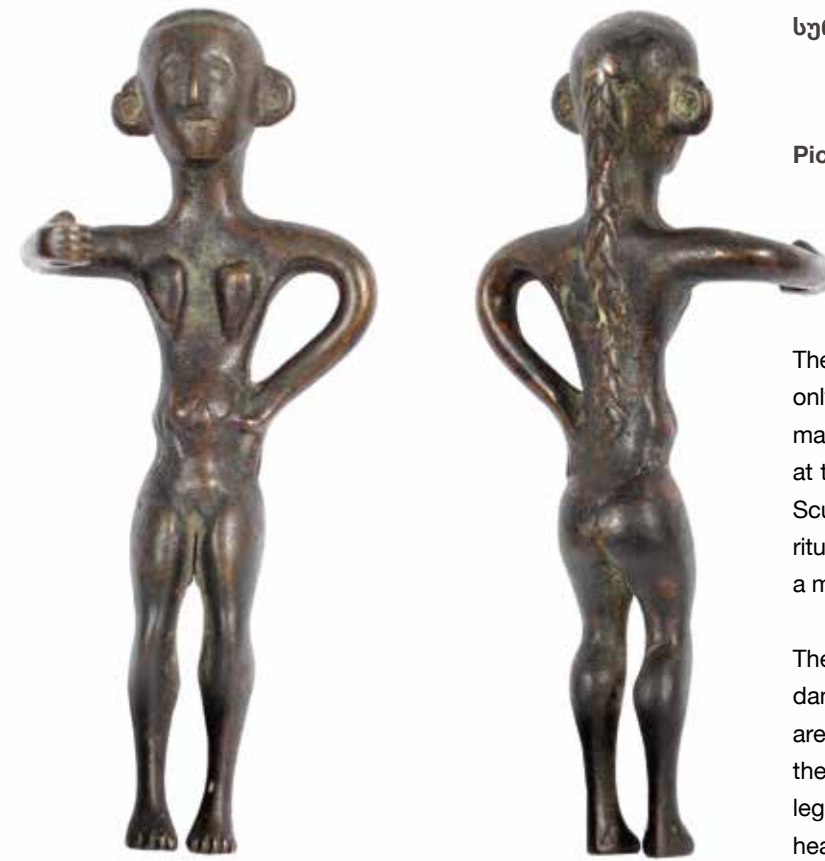
¹⁶⁸ იქვე, გვ. 48-49
The same work. p. 48-49

¹⁶⁹ იქვე, გვ. 53-54
The same work. p. 53-54

headgear”.¹⁶⁵ At the same time he thinks that Sh. Amiranashvili’s opinion is right: “The bronze moving anthropomorphic figures one part are “Berikebi” (carnival mummers dressed as wild animals) performing traditional dances”¹⁶⁶ – So humans dressed up as deities.¹⁶⁷ G. Javakhishvili thinks that if in Neolithic Bronze Age the anthropomorphic figures are always relative, they have the head and the shape of man, which is the symbol of the deity with the attributes of man, but there is the other fact – the man with the attributes of deity. The difference is radical and very important in terms of development of the idea.¹⁶⁸

G. Javakhishvili thinks that the “Meli-Ghele” female figures are similar to the three anthropomorphic bronze sculptures.¹⁶⁹ One of them is from the Gori district (Pic. 35), the second one was found in Lechkhumi – Sairme (Pic. 36), and the third one – in the Balanta village of the Borjomi District (pic. 37). All of them are characterized by different positions.

The Gori Bronze Ithyphallic Sculpture is with left arm akimbo and the right one is bent at the elbow and directed ahead. There is a vertical hole on the fist for the ritual pennon. The head of the figure turned to the right side and raised a little. The figure looks directly ahead and up and has very big ears.



სურ. 35. გორის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 35. Gori Bronze Ithyphallic Sculpture The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

The left arm of the Sairme Bronze Ithyphallic Sculpture is pictured only up to the elbow, so it is difficult to establish its position, maybe it is pointing to the downward. As for the right arm, it is bent at the elbow and pointing ahead, like the Gori Bronze Ithyphallic Sculpture. The fingers are clenched, and there is a hole for the ritual pennon. The figure is pictured mid-leap. We think that it has a mask on his head and looks towards the right hand.

The Borjomi Bronze Ithyphallic Sculpture is characterized by its dancing position. Both arms are open (second position). They are also bent at the elbows, with the wrists pointing ahead and the fingers clenched. The knees of the figure are bent. The right leg is making a step. The body is shifted a bit to the right. The head is also turned a little to the left. So the figure is also a little turned to the left.

75

საირმის ფიგურას მარცხენა ხელის მხოლოდ იდაყვამდე ნაწილი აქვს შენარჩუნებული, ამიტომ ძნელია ამ ხელის სრული მდგომარეობის დადგენა, თუ მხარი დაბლაა მიმართული, რაც შეეხება მარჯვენა ხელს, ის გორის ფიგურის მსგავსად აქვს მოხრილი, იდაყვში და წინ არის მიმართული, მტევანი ზემოთ აქვს მოხრილი, თითები მომუჭულია, მუშტში ამ შემთხვევაშიც რიტუალური შტანდარტის დასამაგრებელი დახრილკუთხოვანი ნახვრეტი შეინიშნება. ფიგურა ჩამკდარ მდგომარეობაშია გამოსახული. თავზე, სავარაუდოდ, ნიღაბი აქვს, მზერა მარჯვენა ხელის გასწვრივ გვერდზე აქვს მიმართული.

საცეკვაო მდგომარეობებით ხასიათდება ბორჯომის (სოფელი ბალანთა) ფიგურა. მისი ორივე ხელი განმკლავშია, იდაყვებში ოდნავ მოხრილია, მტევნები წინ არის მიმართული, სავარაუდოდ, თითები აქაც მომუჭულია. ფიგურის მუხლები მოხრილია, მარჯვენა ფეხით ნაბიჯია გადადგმული წინ, ტანი მცირედ არის გადახრილი მარჯვნივ და ასევე მცირედ შებრუნებულია მარცხნივ, თავიც, შესაბამისად, მარცხნივაა შებრუნებული.



სურ. 36. საირმის (ლეჩხუმი) ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. სურ. 28

Pic. 36. Sairme (Lechkhumi) Bronze Ithyphallic Sculpture The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Pic. 28

საცეკვაო მდგომარეობებით ხასიათდება ბორჯომის (სოფელი ბალანთა) ფიგურა. მისი ორივე ხელი განმკლავშია, იდაყვებში ოდნავ მოხრილია, მტევნები წინ არის მიმართული, სავარაუდოდ, თითები აქაც მომუჭულია. ფიგურის მუხლები მოხრილია, მარჯვენა ფეხით ნაბიჯია გადადგმული წინ, ტანი მცირედ არის გადახრილი მარჯვნივ და ასევე მცირედ შებრუნებულია მარცხნივ, თავიც, შესაბამისად, მარცხნივაა შებრუნებული.

ზემოთ განხილულ ქანდაკებათა ჯგუფს მკვლევრები საქართველოში „ღმერთების დიდი დედას“ კულტის გავრცელების მაგალითებად მიიჩნევენ. ამ მხრივ საინტერესოა ქუთაისის მუზეუმის ექსპოზიციაში წარმოდგენილი ქალის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებაც. იგი 1982 წელს მიკვლევულ იქნა წყალტუბოს რაიონის სოფელ გეგუთში¹⁷⁰ (სურ. 38). ამ ქანდაკების მხატვრულ-სტილისტურ აღწერას ვხვდებით დ. ბერძენიშვილის სტატიაში: „ქანდაკების სიმაღლე 11, 5 სმ-ია. მსუბუქად გამოყვანილ წელზე შეიმჩნევა ოდნავ ამობურცული წიპი და მკერდი; ყელმოდერებული თავი კოხტად ადგას ტორსს; სახე კარგად არის მოდელირებული. მიუხედავად იმისა, რომ თვალები ოდნავ შეიმჩნევა, ძალიან ნაზადაა გამოსახული და მზერა უსასრულობისკენაა მიმართული; აქვს სწორი ცხვირი, პატარა პირი და მრგვალი ყურები, სახის ნაკვთები დახვეწილადაა გადმოცემული. ახურავს თავსაბური და უკანა მხარეს თმა კეფასთან აქვს შეკრული“.¹⁷¹

დ. ბერძენიშვილივე ამახვილებს ყურადღებას ამ ქანდაკებისთვის დამახასიათებელ და ჩვენთვის მეტად საყურადღებო დეტალებზე, რომელთა მიხედვითაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქანდაკება საცეკვაო მდგომარეობაშია გამოსახული: „ბიუსტის ნაწილთა მონაცვლეობა ქმნის რიტმს, რომელიც გაძლიერებულია გაშლილი მარჯვენა ხელის მოქმედებით (ხელის მტევნები ჩამოტეხილია), ასეთი მდგომარეობა დიდი ემოციური ძალით გამოირჩევა და შინაგანი დინამიკის შთაბეჭდილების გამომსახველია. პროპორციულობა და ფორმის პლასტიკურობის გარკვეული კომპაქტურობა დაცულია სხეულის ზედა და ქვედა ნაწილებს შორის. საჯდომი, ფეხი, ოდნავ მოხრილი მუხლი ფიგურის საერთო ანსამბლში არიან ჩამჯდარი და ურთიერთშეხამებულია. ერთადერთი, რაც სხეულის პროპორციულობას არღვევს, მარჯვენა ფეხის საკმაოდ დიდი ტერფია (მარცხენა ფეხის ტერფი მოტეხილია). სხეულის ფორმები თავისუფლად არის გაშლილი სივრცეში, ფიგურას

¹⁷⁰ დ. ბერძენიშვილი, „სამი ანთროპომორფული ქანდაკება ქუთაისის მუზეუმიდან“, ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის შრომები, ტომიV, ქუთაისი, 1985 წ. გვ. 67
D. Berdzenishvili, "Three Anthropomorphic Sculptures From Kutaisi Museum", Kutaisi Historical Museum Issues, Book 5, Kutaisi 1985, p. 67

¹⁷¹ იქვე, გვ. 67
The same work. p. 67



სურ. 37. ბორჯომის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი 1984 წ. სურ. 29, ექსპონატი დაცულია სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმში; (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი)28

Pic. 37. Borjomi Bronze Ithyphallic Sculpture
The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Pic. 29; The exhibit is preserved in the Samtskhe-Javakheti Museum; (National Museum of Georgia)

Scholars think that the group of the abovementioned Ithyphallic Sculptures is an example of the spreading of the “Didi Deda” (Big Mother) cult. In this case, the Female Ithyphallic Sculpture exhibited at the Kutaisi Museum is very interesting. It was found in the Geguti village of the Tskaltubo district,¹⁷⁰ (Pic. 38). D. Berdzenishvili’s article provides a description of the artistic style of the sculpture: “The length of the sculpture is 11,5 cm. It has a navel, breasts, and a head with a craned neck and clearly visible face. The eyes aren’t clear but the gaze is towards the infinity. It has a straight nose, a small mouth and round ears. The sculpture is wearing headgear, and the hair is tied in the back of the head” .¹⁷¹

D. Berdzenishvili pays attention to a very important (for us) detail of the sculpture. He also thinks that the figure is in a dancing position: “The movement of the body parts indicates the rhythm, which is strengthened by the positioning of the right arm (the wrists are broken). This kind of action is distinguished with its

ახასიათებს ფორმათა სიმრგვალე, გამოირჩევა დიდი ემოციური ძალით, დახვეწილობით და მაღალი პლასტიკური ღირსებით“.¹⁷²

გეგუთის ქალის ფიგურას დ. ბერძენიშვილი სტილისტურად ზემოთ მოყვანილ გორის ანთროპომორფულ ქანდაკებასთან აკავშირებს და გვიანბრინჯაოს და ადრეული რკინის ხანის უკანასკნელ ეტაპს მიაკუთვნებს, მისი თქმით – „იგი დამზადებული უნდა იყოს ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში“.¹⁷³

ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული გურჯაანის რაიონში კაჭრეთთან ახლოს აღმოჩენილი ანთროპომორფული ფიგურა – მსხვილი სარტყელით, საკისრე რკალით, მუზარადით, საჭურველით (ალბათ შურდული) და სარტყელზე ნანადირევით (სურ. 39). კაჭრეთის ეს ფიგურა თავისი გროტესკულობით (თოჯინას მოგვაგონებს), ზოგადი აღჭურვილობით, რელიეფურად გამოხატული ფალოსით და სხეულის პროპორციებით ახლოს დგას მელაანის ფარიან ფიგურასთან¹⁷⁴ (სურ. 40). ხოლო, მათ შორის განმასხვავებელი ნიშნებიდან გ. ჯავახიშვილი გამოყოფს:

- საჭურველს – კერძოდ, ერთს ფარი აქვს, მეორეს – ალბათ შურდული;
- ფორმის მოდელირებას – კაჭრეთის ფიგურა ზოგადად არის მოდელირებული პირისახის ნაკვთები, ხელები თითქმის სრულიად არ არის დამუშავებული, ხოლო მელაანის ფიგურაზე, თვალები, ცხვირი, პირი, თითები საკმაოდ კარგად ჩანს;
- სხეულის მოძრაობის¹⁷⁵ ხარისხს: თუ მელაანის ფიგურა ფეხზე მყარად მდგარია გამოსახული, კაჭრეთის ფიგურა უფრო მოძრავი, დინამიკური და ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული.



სურ. 38. სოფელ გეგუთის ბრინჯაოს ქანდაკება ექსპონატი დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში

Pic. 38. Village Geguti Bronze Ithyphallic Sculpture
The exhibit is preserved in the Kutaisi State Historical Museum

emotional power and shows an inner dynamic. Proportionality and plasticity of the shape is visible in the upper and lower parts of the body. The bottom, leg, and a slightly bent knee are all in alignment. One thing that breaks the body’s proportionality is the rather big right foot (the foot of the left leg is broken). The shapes the body makes are freely open. The figure can be characterized by the quantity of shapes, great emotional power, and high degree of plasticity”.¹⁷²

D. Berdzenishvili connects the Geguti Women Sculpture with the Gori Bronze Ithyphallic Sculpture and thinks that they belong to the Late Bronze and the Early Iron Ages. They must have been made in the 7th-6th centuries B.C.¹⁷³

The anthropomorphic figure, found near Kachreti, in the Gurjaani district is in hard movement. It has a wide belt, a neck arc, a sling, armament, and treasure on his belt (pic. 39). The Kachreti anthropomorphic figure is grotesque like a doll. It is close to the figure with a shield found in Melaani with its common armament, body¹⁷⁴ (pic. 40). Apart from the similarities, there are also many differences between the Melaani and Kachreti figures:

- The armament – One of them has a shield in his hand and another one – slingshot.
- The shape modeling – the Kachreti figure has face features, and the arms aren’t completely treated, while in the Melaani figure, the eyes, nose, mouth and fingers are quite well defined.
- The degree of body movement – While the Melaani figure is pictured standing firmly on his feet, the Kachreti figure looks like it is moving, and is in a dynamic position¹⁷⁵.

¹⁷² იქვე, გვ. 67
The same work. p. 67

¹⁷³ იქვე, გვ. 67
The same work. p. 67

¹⁷⁴ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52 – 55
G. Javakhishvili, The same work, p. 52 – 55

¹⁷⁵ იქვე, გვ. 52 – 56
The same work p. 52 – 56

სწორედ მესამე განმასხვავებელი ნიშანია ჩვენთვის იმის მაგალითი, თუ როგორ დგინდება ზოგადად მსგავსი ორი ადამიანის (შესაძლებელია ერთი და იმავე პერსონაჟის) გამოსახულებიდან, რომელი ცეკვავს და რომელი უბრალოდ სტატიკურ მდგომარეობაშია მოცემული. ანუ ადამიანის გამოსახულების მოძრაობის ხარისხი (რამდენად მოძრავია თუ არა) გამოავლენს მასში ცეკვის კვალს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მოძრაობის ხარისხის დადგენა არასაკმარისი ნიშანია იმისთვის, რომ ადამიანის გამოსახულება მოცეკვავედ მივიჩნიოთ, აუცილებელია ასევე ამ მოძრაობის ხასიათის გამოკვეთაც. მაგალითად, კაჭრეთის ფიგურის მარცხენა ფეხი მარჯვენაზე ოდნავ წინ მდებარეობს, აშკარაა, რომ ფიგურა ფეხის თითებიდან იწყებს ნაბიჯის გადადგმას, ფეხის თითებზევე რჩება მარჯვენა ფეხი და მოძრაობის ისეთი ხასიათი იქმნება, თითქოს ფიგურა რაღაცას ან ვიღაცას უნდა მიეპაროს. მოძრაობის მიპარვით ხასიათს მეტ დამაჯერებლობას უქმნის მეტისმეტად ფრთხილი, იდაყვებში მაქსიმალურად მოხრილი ხელები და მაჯებში მოხრილი დაბლა მიმართული ხელის მტევნები. ხელების ამ უჩვეულოდ მოხრილი მდგომარეობით შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფიგურა რომელიღაც ცხოველს ბაძავს. ასე რომ კაჭრეთის ფიგურას საკმარისი მახასიათებლები აქვს იმისთვის, რომ იგი მოცეკვავის გამოსახულებად მივიჩნიოთ. ამ მოსაზრების საფუძველი, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, გ. ჯავახიშვილის მელაანისა და კაჭრეთის ფიგურების შედარებითი ანალიზიდან გამომდინარეობს, სადაც კაჭრეთის ფიგურა ძლიერ მოძრაობაში გადმოცემული ანთროპომორფული ფიგურების რიგს მიეკუთვნება. ამასთან, მკვლევრები¹⁷⁶ ამ ფიგურებს (შ. ამირანაშვილი, დ. ჯანელიძე) ბერიკებად თუ მოცეკვავებად მიიჩნევენ.

ძლიერ მოძრაობაშია წარმოდგენილი შორაპანში აღმოჩენილი მამაკაცის ითიფალური ფიგურა (სურ. 41). ფიგურის მარცხენა ხელის მუშტში და მარცხენა ფეხის მუხლში ვერტიკალური ნახვრეტია, რაც, გ. ჯავახიშვილის¹⁷⁷ ვარაუდით, რიტუალური შტანდარტის ბოლოზე წამოსაცმელია. გ. ჯავახიშვილივე იძლევა ფიგურის მოძრაობის ახსნას: „მარჯვენა ფეხი მუხლში ოდნავ აქვს მოხრილი, ხოლო მარცხენას თითქოს წინ დგამს – ძლიერ აქვს მოხრილი და წინ განუღლი. ორივე მკლავი აწეულია მხრების სიმაღლეზე და წინ აქვს განვდილი“.¹⁷⁸ კიდურების ამგვარი მდგომარეობე-

The third point is the main example for us of how to distinguish which is dancing and which is static between two similar human images. Thus, the degree of movement of the human image shows the roots of dance in it. But we think that establishing this isn't enough for a human image to be considered that of a dancer. It is also important to know the style of movement. For example, the Kachreti figure's left leg is a little front of the right one. It is clear that the figure begins his step on the tip toes, the right leg is on tiptoes, and the figure looks as if he is trying to sneak past something or somebody. The arms also have a very interesting position: they are maximally bent at the elbows and wrists, and are pointing down. This unusual condition of the hands suggests that the figure is imitating some animal. So the Kachteri figure has enough signs to be considered an image of a dancer. The base of this opinion is in comparing the analyses of the Melaani and Kachreti figures by G. Javakhishvili, wherein the Kachreti figure belongs together with the anthropomorphic figures in rigid movement. The researchers Sh. Amiranashvili and D. Janelidze consider them to be “Berikebi” (carnival mummery dressed as wild animal).¹⁷⁶

The ithyphallic figure of a man found in Shorapani is also in rigid movement¹⁷⁷ (pic. 41). It has large vertical holes on the fist of left hand and on the knee of the right leg. G. Javakhishvili thinks that it must be for the ritual pennon.¹⁷⁸ This kind of positioning of the arms is fixed in the first part of the dance movement. The figure's right and left legs are bent at the knee with the left leg raised up. During this time the hands are raised up to the shoulders. As for the second part of the movement, we think that when the dancer is standing straight, with fists down along the body, it is a position of preparation for the beginning of the first movement, but only in terms of changing the positioning of the legs. So the dancer begins the movement either with his right leg or the left one. This kind of movement resembles an attack, and makes us say that the Shorapani figure performs an example of a battle dance.



სურ. 39. კაჭრეთის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 39. Kachreti Bronze Ithyphallic Sculpture
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

ბით, სავარაუდოდ, ფიქსირებულია საცეკვაო მოძრაობის პირველი ნაწილი, ანუ ფიგურა ერთდროულად, მცირე ბუქნს აკეთებს მარჯვენა ფეხზე, მარცხენა ფეხს ხრის მუხლის სახსარში და მუხლით მაღლა აისვრის. ფეხების ამ მოძრაობის თანადროულად ხდება დამუშტული ხელების წინ და მაღლა მხრების სიმაღლეზე ასროლაც. რაც შეეხება მოძრაობის მეორე ნაწილს, სავარაუდოდ, იგი მოსამზადებელი მდგომარეობაა, როდესაც მოცეკვავე წელში გამართული, სხეულის გასწვრივ ჩამოშვებული, დამუშ-



სურ. 40. მელაანის ფარიანი ფიგურა ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 40. Melaani Figure with shield
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

An interesting group of Bronze Ithyphallic Figures is the group of four Arghuni Vally figures.¹⁷⁹ One of them has his hands down on his hip. It is similar to the one exhibited at the Kutaisi Museum, and it is possible that we speak about one and the same figure, because the only thing that is different between them is the horn-like object on the head of the figure in the Kutaisi Museum exhibit (Pic. 42). The second figure's hands are crossed in front of the chest that shows its elusive mood. It also has a disproportionately big head and a strict look. The position of its legs is also: feet

¹⁷⁹ The same work, p. 57

¹⁷⁶ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 56
G. Javakhishvili, The same work, p. 56

¹⁷⁷ იქვე, გვ. 56
The same work, p. 56

¹⁷⁸ იქვე, გვ. 56
The same work, p. 56

ტული ხელებით მუხლებში გამართულ ფეხებზე დგას და ემზადება მოძრაობის პირველი ნაწილის შესასრულებლად, ოღონდ ფეხების მოძრაობის შეცვლით. ე. ი. მოცეკვავე ხან მარჯვენა ფეხიდან ასრულებს მოძრაობის პირველ ნაწილს, ხან მარცხენა ფეხიდან. ამგვარი მოძრაობა შემტევ ხასიათს ავლენს, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ შორაპნის ფიგურა საბრძოლო ცეკვის შემსრულებლად მიიჩნეოდეს.

ბრინჯაოს ანთროპომორფული ფიგურების საინტერესო ჯგუფს წარმოადგენს არღუნის ხეობის¹⁷⁹ ოთხი ფიგურა. ერთს ხელები დაშვებული აქვს და თეძოებზე უდევს. იგი ძალიან ჰგავს ქუთაისის მუზეუმში დაცულ ექსპონატს და სავსებით შესაძლოა ერთსა და იმავე ფიგურაზე გვაქვს საუბარი, რადგან მათ შორის განმასხვავებელი დეტალი მხოლოდ ქუთაისის მუზეუმის ექსპონატის თავზე ნაწვეტებული, რქის მსგავსი მონაკვეთია (სურ. 42). მეორე ფიგურას ხელები მკერდის წინ გადაჯვარედინებულ მდგომარეობაში აქვს და გარკვეულად „მიუკარებელის“, „ჩაკეტილის“ ხასიათს ავლენს. ფიგურის ამ შესტს ხაზს უსვამს არაპროპორციულად დიდი თავი და სახის მკაცრი გამომეტყველება. სახასიათოა, ასევე, მისი ფეხების მდგომარეობაც: ერთმანეთს დაშორებული ტერფებით, მოხრილი და ერთმანეთისკენ მიმართული მუხლებით (სურ. 43). მესამე ფიგურა გამოირჩევა განზე გადგმული ფეხებით, დიდი თავითა და გრძელი მკლავებით – აღმართულ და განზე განულ მარჯვენა ხელში უჭირავს ხელშუბის მსგავსი საგანი, მარცხენა ხელიც განზეა განული, დაშვებულია თეძოს დონეზე და გაურკვეველია, რა უჭირავს ამ ხელით (სურ. 44), ხოლო მეოთხე ფიგურა სამივესგან განსხვავებულია და წარმოადგენს დაბალ უნესო ფორმის კვარცხლბეკზე შეყენებულ მამაკაცს¹⁸⁰ ძლიერ მოძრაობაში. ესეც, პირველი ფიგურის მსგავსად, ძალიან ჰგავს ქუთაისის მუზეუმის ექსპონატს და ამ შემთხვევაშიც შეიძლება ერთსა და იმავე ფიგურაზე ვსაუბრობთ, რადგან გ. ჯავახიშვილის მიერ ილუსტრირებულ ფიგურას ქუთაისის მუზეუმის ექსპონატისგან განასხვავებს მხოლოდ წაწვეტებული, რქის მსგავსი მონაკვეთი თავზე და მარჯვენა ხელში ხელშუბის მსგავსი ნივთი (სურ. 45). ფიგურა თითქოს „დამანჭულ-დაგრეხილია“, სხეულის ამგვარი მდგომარეობით თავისებურ საცეკვაო ქმედებას გადმოგვცემს და ჩვენი აზრით, „ბერიკაობაში“¹⁸¹

apart, knees bent and pointing towards each other (Pic. 43). The third figure is distinguished by its open legs, big head, and long hands. There is an object resembling a spear in its raised and open right hand. The left hand is also open and holding an unidentified object (Pic. 44). The fourth figure is different from the other three. This is a short man standing on an unshaped pedestal, which is in rigid moving position.¹⁸⁰ This figure, like the first one, is similar to the one presented at the Kutaisi Museum exhibit, and it is possible that we are speaking about the same figure once again. This time again the difference is only the detail on the head and the spear in the left hand (Pic. 45). The figure is strained, and this type of body condition indicates a dance action, which we think is similar to the movements of the participant of “Berikaoba” that plays the role of the goat and makes fun of people.¹⁸¹ The reason we think that the fourth Arghuni figure is in a dynamic position are the legs, which are close together, and turned left from the hip down to the feet, and the upper body from the head down to the stomach, which is turned to the right and bent a little to the left.

The fourth Arghuni valley figure shows similarities to the figures found in Dagestan (Pic. 46). They are also crudely sculptured nude men standing on a pedestal. Their legs are close together, and the arms are raised. After comparing these figures, G. Javakhishvili said that the main differences lies in the inferior sculpting technique and and in different shapes of the same details. He thinks that the details on the heads are different because of the metals, which remained in the hollows of the mold.¹⁸²

These figures make the impression as if they were hastily made, especially the body parts, such as the phallus, hands, head, and face, which are delineated by protrusions on the surface and look like ugly masks. The figures’ movement is unnatural and crude. All this makes the author say that they were common objects.¹⁸³

The main examples of the common objects are the figures found in Kadori Castle and Dagestan. It should be said that the Dagestan Bronze Figures were found at the top of a mountain near the village Kimetli. The local people call these figures “Kidilashan”, which mean “the owner of the dolls”.¹⁸⁴

¹⁷⁹ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57

¹⁸⁰ იქვე, გვ. 57
G. Javakhishvili, The same work, p. 57

¹⁸¹ გ. წერეთელი, „ბერიკაობა“, ჟურნალი „კვალი“, №5, 1893 წ. გვ. 8
G. Tsereteli, “Berikaoba”, Journal “Kvali”, N5, 1893, p. 8

¹⁸² G. Javakhishvili, The same work, p. 57

¹⁸³ The same work, p. 58

¹⁸⁴ И. В. Мегрелидзе, “Археологические находки в Дидо”, “Советская археология”, XV, Москва 1951, стр. 281 – 291



სურ. 41. შორაპნის ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 41. Shorapani Bronze Ithyphallic Sculpture The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia



სურ. 42. არღუნის ხეობის ფიგურა ექსპონატი დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში

Pic. 42. Arghuni Vally Figure Th exhibit is preserved in the Kutaisi State Historical Museum



სურ. 43. არღუნის ხეობის ფიგურა ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. XII, სურ. 33

Pic. 43. Arghuni Vally Figure The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table XII, Pic. 33



სურ. 44. არღუნის ხეობის ფიგურა ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. XIII, სურ. 34

Pic. 44. Arghuni Vally Figure The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table XIII, Pic. 34

თხის როლის შემსრულებლის ცეკვა-თამაშს ეხმიანება, რაც მაყურებელს სიცილს გვრის. არღუნის ხეობის მეოთხე ფიგურის დინამიკური მდგომარეობის „მანჭვა-გრეხად“ აღქმას ხელს უწყობს შეტყუებული ფეხები, რომლებიც ტერფებიდან მუცლამდე მარცხნივ არის შებრუნებული და ზედა ტანი, რომელიც მუცლიდან, თავის ჩათვლით, ქვედა ტანის საპირისპიროდ მარჯვნივ არის შებრუნებული და ოდნავ მარცხნივ არის გადახრილი. ამ მოძრაობის კარგად წარმოსაჩენად ფიგურის ხელები ზეაღმართული და განზე განულია, მარჯვენა ხელში თითქოს ხელშუბი უჭირავს, მარცხენაში – გაურკვეველი საგანი.

არღუნის ხეობის მეოთხე ფიგურასთან მსგავსებას ამ-ჟღავნებს დაღესტანში ნაპოვნი ფიგურები (სურ. 46). ისინიც მეტად ტლანქად გამოძერწილ შიშველ მამაკაცს წარმოადგენენ, კოჭისებურ კვარცხლბეკზე დგანან, ფეხები მათაც შეტყუებული აქვთ და მკლავებიც მაღლა ამართული. ამ ფიგურების ურთიერთმედარების საფუძველზე გ. ჯავახიშვილი¹⁸² დაადგინა, რომ მათ შორის სხვაობა გამოწვეულია, ერთი მხრივ, ჩამოსხმის დაბალი ტექნიკური დონით, მეორე მხრივ კი, ერთი და იმავე დეტალის განსხვავებული გაფორმებით. იგი ფიქრობს, რომ ფიგურების თავების სხვადასხვანაირი წანაზარდები მიღებულია ყალიბების სასხმელ ხვრელებში ჩარჩენილი ლითონის წანაზარდებისათვის სხვადასხვანაირი მოყვანილობის მიცემით.

აღნიშნული ფიგურები სახელდახლოდ გაკეთებულის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ეს ითქმის განსაკუთრებით დეტალებზე, კერძოდ, სხეულის ნაწილებზე – ფალოსზე, კიდურებზე, განსაკუთრებით კი – თავსა და პირისახეზე, რომლებიც მოცულობითად არის შესრულებული, ე. ი. მოდელირებულია ამობურცული ზედაპირებით და მეტყველ, მახინჯ ნიღბებს ჰგვანან. ფიგურების მოძრაობაც არაბუნებრივი და მოუხერხებელია. ყოველივე ეს, ავტორის¹⁸³ თქმით, მათ უშუალოდ გამოყენებით დანიშნულებაზე მიუთითებს, რომ ისინი ფართო მოხმარების ნაწარმს წარმოადგენენ.

ფართო მოხმარების ნაწარმის ძირითად ტიპზე წარმოდგენას იძლევა ყადორის ციხიდან და დაღესტნიდან მომდინარე ფიგურებიც. უნდა აღინიშნოს, რომ დაღესტანში ბრინჯაოს ფიგურები ნაპოვნია სოფელ „ქიმეტლთან ახ-

¹⁸² გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57
 G. Javakhishvili, The same work, p. 57
¹⁸³ იქვე, გვ. 58
 The same work, p. 58

We pay special attention to the Kadori Castle Figure, which is in the “Orans” pose (a posture or bodily attitude of prayer, usually standing, with the arms outstretched sideways). It had very long and thin proportions, like a silhouette (pic. 47).

The same figures have been found in Dagestan (Didoeti). Most of their arms are in raised (Pic. 48). They are bent at the elbows and with hands either on the temples or wide open,¹⁸⁵ which looks like praying. G. Javakhishvili thinks that the especially big wrists were made in order to enhance the expression and indicate the gesture of imploring.¹⁸⁶ These characteristics place the Kadori and Kidilashani figures in the category of the “Mrokav-mlotsveli” (dancer-prayer) figures.

G. Javakhishvili thinks that more two figures, which are also found in Dagestan, like the abovementioned figures, are examples of the same form. They are entirely the same, with the exception of the heads, which differ in sculpturing quality.¹⁸⁷



სურ. 45. არღუნის ხეობის ფიგურა
 ექსპონატი დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში

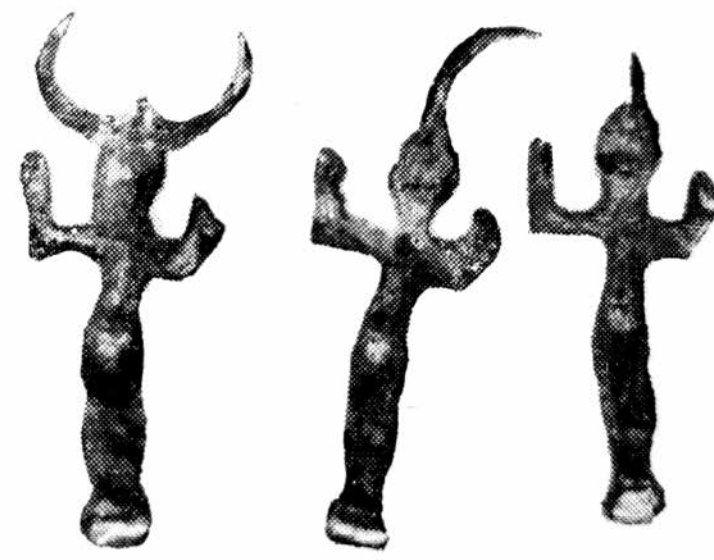
Pic. 45. Arghuni Vally Figure
 The exhibit is preserved in the Kutaisi State Historical Museum

¹⁸⁵ The same work, p. 281 – 291
¹⁸⁶ G. Javakhishvili, The same work, p. 62
¹⁸⁷ The same work, p. 60-61

ლოს მდებარე მთის წვერზე, რომელსაც ადგილობრივი მცხოვრებლები „კიდილაშანს“ უწოდებენ, რაც „თოჯინების“, „დედოფლების“ მქონებლებს ნიშნავს.¹⁸⁴

ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ყადორის ციხის ფიგურა ორანტის პოზით (სურ. 47). იგი საგრძნობლად დანვრილებული, დაგრძელებული პროპორციებისაა და სილუეტით იკითხება.

ამგვარი ფიგურები მომდინარეობს დაღესტნიდანაც (დიდოეთი), რომელთა უმრავლესობას მკლავები მაღლა აქვს აღმართული (სურ. 48). იდაყვებში მოხრილი ხელები ან საფეთქლებთანაა მიდებული ან განზეა გაშლილი¹⁸⁵ და ლოცვის შთაბეჭდილებას ქმნიან. განსაკუთრებით გადიდებული ხელის ნებიც, როგორც გ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, ცხადია, ექსპრესიულობის გასაძლიერებლად არის გაკეთებული და ვედრების¹⁸⁶ გამომხატველ შესტზე მიგვანიშნებს. ამ შესტით კი ყადორის ფიგურა კიდილაშანის ფიგურებთან

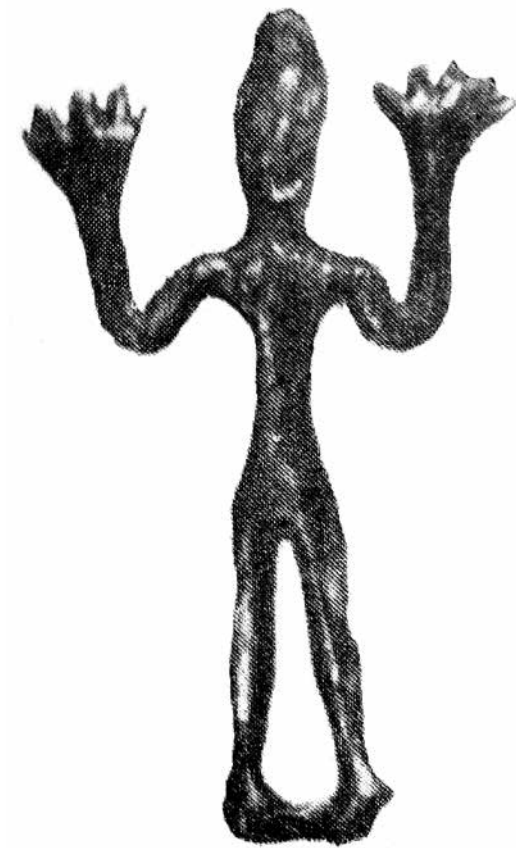


სურ. 46. დაღესტნის ფიგურები
 ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. XIV, სურ. 39

Pic. 46. Dagestan Figures
 The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table XIV, Pic.39

¹⁸⁴ И. В. Мегрелидзе, “Археологические находки в Дидо”, “Советская археология”, XV, Москва 1951, стр. 281 – 291
¹⁸⁵ იქვე, გვ. 281 – 291
¹⁸⁶ გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62

But our special attention is paid to these figures because of the positions of their arms. They demonstrate obvious dancing actions. One figure’s arms and body aren’t separated from each other, as if the hands are put on the stomach (Pic. 49). The figures in one group found in Kidilashan (Pic. 50) show the same position of the arms. The figure is straight, standing on a shapeless left leg, with the right one unnaturally up in the air. On the whole, the limbs make very characteristic dance movements, wherein it is possible to see the approximate extensions of the fixed movements, when the dancer with the hands on the stomach, puts his right



სურ. 47. ყადორის ფიგურა ორანტის პოზით
 ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. XIII, სურ. 37, „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

Pic. 47. Kadori Castle Figure in “Orans” pose
 The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table XIII, Pic.37; „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

ერთად უერთდება უკვე წარმოდგენილ მროკველ-მლოცვე-ლი ფიგურების ნიმუშთა რიგს.

ზემოთ დასახელებული დადესტნის ფიგურების მსგავსად, განსხვავებული ფიგურების მისაღებად ერთი და იმავე ყალიბის გამოყენების მაგალითად მიაჩნია გ. ჯავახიშვილს¹⁸⁷ დადესტანშივე აღმოჩენილი ორი ფიგურა, სავსებით ერთნაირი, მხოლოდ ჩამოსხმის ხარისხით განსხვავებული თავებით.თუმცა, ეს ფიგურები ჩვენს ყურადღებას სხვა მხრივ იქცევენ, კერძოდ, მათი კიდურების მდგომარეობები აშკარა საცეკვაო ქმედებებზე მიუთითებენ: ერთის ტორსი და მკლავები ერთმანეთისაგან დიფერენცირებული არ არის. ხელეები თითქოს მუცელზე აქვს დაწყობილი (სურ. 49) (ხელეების ამგვარი მდგომარეობით გამოირჩევა კიდილაშანიდან მომდინარე ფიგურების ერთი ჯგუფიც (სურ. 50)).

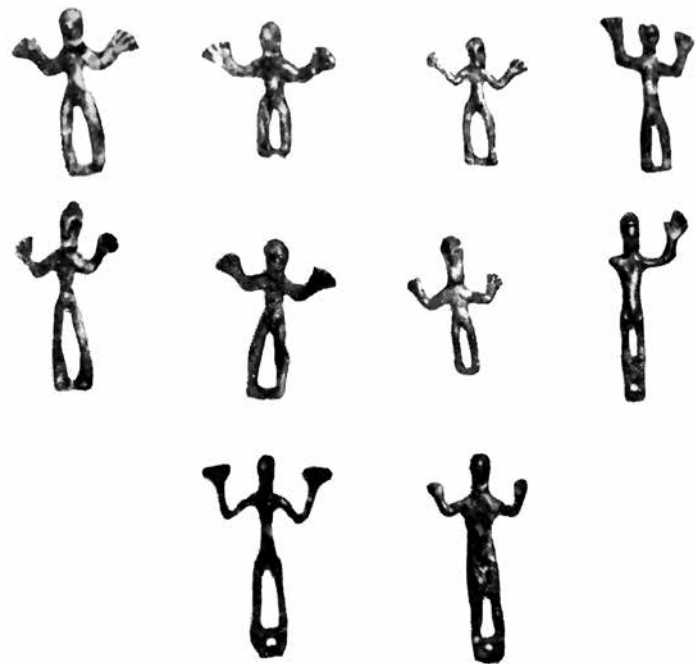
ფიგურა უფორმო, გამართულ მდგომარეობაში მოცემულ მარცხენა ფეხზე დგას, მარჯვენა კი არაბუნებრივად არის ასროლილი მარჯვნივ და მთლიანობაში კიდურები ერთობ სახასიათო საცეკვაო მოძრაობას აფიქსირებენ, ისე, რომ შესაძლებელია ფიქსირებული მოძრაობის სავარაუდო გარდქელების დანახვაც, როდესაც მოცეკვავე, ისევე მუცელზე ხელეებდაწყობილი მდგომარეობით, ასროლილ მარჯვენა ფეხის დადგმისთანავე მარცხენა ფეხს აისვრის მარცხნივ. ამ ფიგურისთვისაც დამახასიათებელია რქის მსგავსი ნიღაბი (გოგრის სამშობლო რომ ამერიკა არ იყოს, ვიფიქრებდით, ეს არის გოგრის ნიღაბი, თავისებური ყუნწით).

დადესტნის მეორე ფიგურას ფეხები შეერთებული აქვს, რკალისებური მკლავებიდან, მარჯვენა მხრიდან თეძომდე დაბლაა დაშვებული, მარცხენა კი ზეაღმართულია და უერთდება თავს (სურ. 51). მკლავების ამგვარი მდგომარეობით ეს ფიგურა, ერთი მხრივ, ზუსტ მსგავსებას ამჟღავნებს ინდოეთში, ნილგირიის ძველ დასახლებაში აღმოჩენილ ქანდაკებასთან¹⁸⁸ (სურ. 52) და მეორე მხრივ, ეხმიანება ქართულ ცეკვებში – როგორც ვაჟის, ასევე ქალის მოძრაობებში გამოყენებულ ხელის მდგომარეობებს.

საკმაოდ დინამიკური გამომსახველობა აქვს დადესტნიდან მომდინარე კიდევ ერთ ფიგურას (სურ. 53), რომელიც ფართოდ გაშლილ და მუხლებში მოხრილ ფეხებზე, ჩამჯდარ მდგომარეობაშია მოცემული. თუმცა, ჩამჯდარი მდგომარეობის მიხედვით არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ფიგურა ზის და არ მოძრაობს. ამგვარ აზრს ეწინააღმდეგება არა მარტო ის, რომ ფეხების დაბოლოებები ერთ ხაზზე

leg and raises the left one. This figure has a mask like a horn. If the pumpkin's native land hadn't been America, we would have thought that this is a mask of a pumpkin with a special stem.

The legs of the second Dagestan figure are close together. The right one of the bow-shaped arms is down to the hip, and the left one is raised and joins the head (pic. 51). With that position of the arms, this figure is similar on one hand, a statue found in India,¹⁸⁸ in the old settlement of Nilgiria (pic.52), and at the other hand – to either men's or women's arm movements in Georgian dances.



სურ. 48. დადესტნის ფიგურები ორანტის პოზით ფოტოს წყარო: „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

Pic. 48. Dagestan Figures in “Orans” pose The source of a photo: „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

There is also one more figure, found in Dagestan (Pic. 53), which has quite a dynamic appearance. It is in squatting position with legs wide open and knees bent. The squatting position does not mean that the figure is sitting and isn't moving. This opinion is confirmed not only because the feet aren't in one line, but also because of the fact that the upper body and the head are bent a little to the left, and the arms are down and separate from the body. The figure's right arm is bent at the elbow, what makes the

¹⁸⁸ Э. А. Королева, დასახ. ნაშრომი, Стр. 142, рис. 59
Э. А. Королева, The same work, Стр. 142, рис. 59



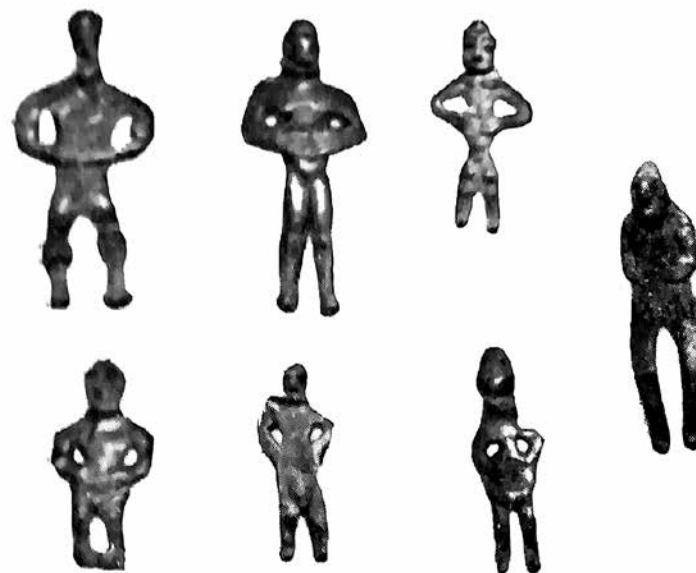
სურ. 49. დადესტნის I ფიგურა ექსპონატი დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში

Pic. 49. Dagestan I Figure The exhibit is preserved in the Kutaisi State Historical Museum

არ არის მოცემული – მარჯვენა მარცხენაზე შედარებით წინ დგას, არამედ ზედა ტანის ოდნავ გადახრილობა მარცხნივ, ასევე მარცხნივ გადახრილი თავი და ტანზე დაშორებული და დაბლა დაშვებული ხელეები. ფიგურას იდაყვიში მოხრილი მარჯვენა ხელი აქვს, რაც კიდევ უფრო მეტ დინამიკას აძლევს სხეულს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი მუხლებში ჩამჯდარი მოძრაობს და ამგვარად ეხმიანება „ფარულას“ სახელწოდებით ცნობილ, ცეკვა „ხო-რუმისათვის“ დამახასიათებელ მოძრაობას.

ყველა აღნიშნული ფიგურის (მათი აღმოჩენის ადგილების მიუხედავად), განსაკუთრებით ფეხებისა და ხელეების მდგომარეობები, სავსებით ნათელს ხდის იმას, რომ ისინი რომელიღაც საწესო მოქმედების დროს გარკვეულ პოზაში დამდგარ ადამიანებს გამოხატავენ. ფიგურების დინამიკური პოზების სემანტიკა წარმართული დღესასწაულების: „საქმისაჲს“, „ბერიკაობის“, „ყეენობის“, „ფოთლით ცეკვის“, „ფადიკოს“, „დათვობიას“ და „ჰარიკელას“ შესრულების წესების შესწავლით¹⁸⁹ ირკვევა. თუმცა, არ არსე-

¹⁸⁹ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, წიგნი I, თბილისი, 1928 წ. გვ. 108
Iv. Javakhishvili, “Georgian Nation History”, Book 1, Tbilisi 1928, p. 108



სურ. 50. მუცელზე ხელეებდაწყობილი ფიგურები კიდილაშანიდან ფოტოს წყარო: „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

Pic. 50. Kidilashani Figures with the hands on the stomach The source of a photo: „Советская археология“ XV, 1951 г. стр. 281 – 291

body more dynamic. There is an opinion that the figure is moving in a squatting position, which is similar to the movement of the dance “Khorumi” (the war dance), named as “Pharula”.

All the abovementioned figures, despite having been found in different places and according to the positions of their arms and legs make it clear that they are men standing in some sort of a cult action pose. The semantics of the figures' dynamic poses are known through the study of the rules of the pagan holidays,¹⁸⁹ such as: “Sakmisai”, “Berikaoba”, “Keenoba”, “Dance with the Leaf”, “Phadiko”, “Datvobia” and “Harikela”, but there are no mentions of concrete dances, except in “Sakmisai”, being performed during these pagan holiday. It is supposed that the dances performed here were always improvised, and the all the attention was paid to the erotic and flirtacious scenes. So are the Bronze Ithyphallic Monuments. They don't perform any specific

ბობს ცნობა იმის შესახებ, რომ რაიმე კონკრეტული სახელ-წოდების ცეკვა სრულდებოდა (გარდა საქმისაისა) აღნიშნულ წარმართულ დღესასწაულებში. საფიქრებელია, რომ აქ შესრულებული ცეკვები ყოველთვის იმპროვიზებული იყო და ყურადღება, ძირითადად, ეროტიკულ და საარშიყო სცენებს ექცეოდა. ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებების საცეკვაო მდგომარეობებიც¹⁹⁰ იმაზე მეტყველებენ, რომ ისინი ერთ რომელიმე კონკრეტულ ცეკვას კი არ ასრულებენ, არამედ განსხვავებულ სახეებს ქმნიან, თუმცა, თუნდაც თავიანთი ითიფალობით, ერთი სანესო ქმედების პერსონაჟებს განასახიერებენ.

„საქმისაჲ“, „ბერიკაობა“, ¹⁹¹ „ყეენობა“ „ფადიკო“, „დათვობია“ და „ფოთლით ცეკვა“ თავისი შესრულების ტრადიციებით ერთმანეთთან ახლოს დგანან:

- გაზაფხულის დამდეგს სრულდებოდა (უმეტესად ყველიერის კვირაში) საქმისაჲ, ბერიკაობა, ყეენობა,¹⁹² ფადიკო, დათვობია;
- სატრფიალო სცენის წარმოდგენა ხდება (საქმობა) საქმისაიში, ბერიკაობაში, ყეენობაში,¹⁹³ ფადიკოში,¹⁹⁴ დათვობიაში, ფოთლით ცეკვაში;
- ქალის დაუფლებისათვის ბრძოლას გადმოგვცემს საქმისაჲ, ყეენობა, ფადიკო და დათვობია.¹⁹⁵ თუმცა ამგვარი სცენის მიახლოებულ ვარიანტად შეიძლება მივიჩნიოთ: 1) „ბერიკაობაში“ სცენა, როდესაც თხის ნიღბიანი ბერიკა მეფე დედოფლის საცეკვაო დუეტში ერთვება და თითქოს „შეცდენის“ მიზნით ხან ვაჟს, ხან ქალს რაღაცას ჩასჩურჩულებს¹⁹⁶ და 2) „ფოთლით ცეკვაში“¹⁹⁷ სცენა, როდესაც ქალ-ვაჟი თავდავიწყებით უვლიან, „ფოთლის“ ვაჟს კი შემოატარებდნენ საცეკვაო წრეს, გაარღვევდნენ მას და შიგნით შეაგდებდნენ, რის შემდეგაც იგი იწყებდა ცეკვას და ვაჟს ქალს წაართმევდა...

და თუ მათ შორის რამე განსხვავება შეინიშნება, ეს გამოწვეულია იმით, რომ აღნიშნული სანახაობები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სრულდებოდა და დროთა განმავლობაში მათ განსხვავებული სახეები და სახელწოდებ-

¹⁹⁰ ა. გელაშვილი, „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013 წ. გვ. 161 – 172
¹⁹¹ A. Gelashvili, "Georgian Dance in Iconographic System of Archaeological Monuments", dissertation presented to obtain the scientific degree of doctor in Art Sciences, Tbilisi 2013, p. 161 – 172
¹⁹² გ. წერეთელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8
 G. Tsereteli, The same work, p. 8
¹⁹³ ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 130
 S. Makalatia, The same work, p. 130
¹⁹⁴ ა. თათარაძე, „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“, თბილისი, 1990 წ. გვ. 235-236
 A. Tataradze, "Georgian Folk Choreography History Issues", Tbilisi 1999, p. 235-236

dance, but make different faces and perform the roles of the cult characters.¹⁹⁰

The abovementioned pagan holidays: “Sakmisai”, “Berikaoba”,¹⁹¹ “Keenoba”, “Dance with The Leaf”, “Phadiko”, “Datvobia” are very close to each other in terms of their traditions:

- “Sakmisai”, “Berikaoba”, “Keenoba”,¹⁹² “Phadiko” and “Datvobia” were performed in the Spring, mostly in “Kvelieri” (week before Lent);
- The flirt scene was performed in “Sakmisai”, “Berikaoba”, “Keenoba”,¹⁹³ “Phadiko”,¹⁹⁴ “Datvobia” and “Dance with The Leaf”;
- The battle for the woman was performed in “Sakmisia”, “Keenoba” “Phadiko” and “Datvobia”. But we can also say that a close variant of this scene are – 1. The scene from “Berikaoba” when the “Berika” with the goat mask joins in the king and queen’s duet dance and whispers¹⁹⁶ something in the ear either to queen or the man. 2. The scene in “Dance With The Leaf”,¹⁹⁷ when a woman and a man were dancing in the circle, and the “leaf” man was dancing around the circle. Then he would open the circle, come in, and continued dancing there. After that, he would take the woman.

But some differences between them are caused by the fact that all these performances happen in different regions of Georgia, and overtime, they got different names. At first they had the same base and were connected with the summer holiday and revive and renewal and the fertility cult deity. So, Sh. Amiranashvili thinks that the Bronze Ithyphallic Monuments are the people who take part in the “Sakmisai” ritual.¹⁹⁸ Besides, they may be the similar to “Berikaoba”, “Keenoba”, “Phadiko”, “Datvobia” and “Dance With the Leaf” performance characters and have a direct connection with the rules of “Dance With the Leaf” and “Harikela”.¹⁹⁹

¹⁹⁴ დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბილისი, 1948წ. გვ. 109-110
 D. Janelidze, "Georgian Theatre Folk Beginnings", Tbilisi 1984, p. 109-110
¹⁹⁵ იქვე, გვ. 99 – 104
 The same work, p. 99 – 104
¹⁹⁶ დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრი“, თბილისი, 1959 წ. გვ. 70
 D. Janelidze, "Georgian Theatre", Tbilisi, 1959, p. 70
¹⁹⁷ ა. ნულაძე, „ეთნოგრაფიული გურია“, თბილისი, 1971 წ. გვ. 98
 A. Tsughadze, "Ethnographic Guria", Tbilisi 1971, p. 98
¹⁹⁸ შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72-73
 Sh. Amiranashvili, The same work, p.72-73
¹⁹⁹ ს. მაკალათია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132-133
 S. Makalatia, The same work, p. 132-133



სურ. 51. დაღესტნის II ფიგურა
 ექსპონატი დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში

Pic. 51. Dagestan II Figure
 The exhibit is preserved in the Kutaisi State Historical Museum



სურ. 52. ანთროპომორფული ქანდაკება ნილგირიიდან (ინდოეთი)
 ფოტოს წყარო: Королева, 1977 г. Стр. 142, рис. 59

Pic. 52. Anthropomorphic Sculpture from Nilgiria (India)
 The source of a photo: Королева, 1977 г. Стр. 142, рис. 59

ბები მიიღეს. თავიდან კი მათ ერთი საფუძველი გააჩნდათ, რომელიც დაკავშირებული იყო გაზაფხულის დღესასწაულთან, აღორძინების, განახლებისა და განაყოფიერების ღვთაების კულტთან. აქედან გამომდინარე, თუ შ. ამირანაშვილი თვლის, რომ ბრინჯაოს ითიფილური ქანდაკებები „საქმისაჲს“ რიტუალში მონაწილე პირები არიან,¹⁹⁸ არც ის არის გამორიცხული, რომ ისინი „ბერიკაობის“, „ყეენობის“, „ფადიკოს“, „დათვობიას“ „ფოთლით ცეკვის“ სანახაობის პერსონაჟებს ეხმიანებიან და გარდა ამისა, უშუალო კავშირს ამჟღავნებენ ითიფალობა დამახასიათებელ „ფოთლით ცეკვასთან“ და „ჰარიკელას“¹⁹⁹ წესთან.



სურ. 53. დაღესტნის ფიგურა
 ფოტოს წყარო: ჯავახიშვილი, 1984 წ. ტაბ. XIV, სურ. 42

Pic. 53. Dagestan Figure
 The source of a photo: G. Javakhishvili, 1984, Table XIV, Pic. 42

სამადლოს ჭურჭელზე მოხატული ფერხულიები

მცხეთიდან დასავლეთით 15 კილომეტრში, მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, ქსნის რკინიგზის სადგურის საპირისპიროდ ორ დიდ ბორცვზე მდებარეობს სამადლოს²⁰⁰ ნაქალაქარი.

აქ წარმოებული არქეოლოგიური ექსპედიცია, რომელიც 1966 წელს დაიწყო და რვა სეზონი იმუშავა, როგორც ექსპედიციის ხელმძღვანელი, არქეოლოგი ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, მთელი თავისი მრავალმხრივობით წარმოგვიდგენს ელინისტური²⁰¹ ხანის ქართლის ცხოვრებას.

სამადლოზე აღმოჩენილი სამარხეული ძეგლები – აკლდამა და ქალის მდიდრული სამარხის ინვენტარი, იმაზე მიუთითებს, რომ ძვ. წ. IV-III სს. სამადლოს გორაზე რაღაც მნიშვნელოვანი ნამოსახლარი უნდა არსებულებოდა. ამბავზე მეტყველებს კრამიტების არსებობის ფაქტიც ასეთ ადრეულ ხანაში²⁰² (სამადლოს კრამიტები ჯერჯერობით ხიზანანთ გორის კრამიტებთან ერთად უძველესი ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე), რაც სამადლოზე კაპიტალური ნაგებობების არსებობის მანიშნებელია.

მოხატული კერამიკა წარმოადგენს უმთავრეს არქეოლოგიურ მასალას, რასაც სამადლოს გათხრები იძლევა. ირკვევა, რომ ანტიკური ხანის საქართველოში, კიდევ მეტი, ამ ხანის ერთ-ერთ მონაკვეთში, კერძოდ, ძვ. წ. IV – I საუკუნეებში, ე.წ. ელინისტურ ხანაში, თიხის მხატვრული ჭურჭლის წარმოება ისეთ მაღალ დონეს აღწევს, რომ ამ პერიოდს ქუშმარტად შეიძლება ეწოდოს, როგორც ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, „მოხატული კერამიკის ხანა“.²⁰³

ანტიკური ხანის ქართული მხატვრული კერამიკის უმთავრესი თავისებურება, რაც ნათლად ჩანს სამადლოს მასალებში, მისი მონოქრომულობაა – მოხატულობა, როგორც წესი, შესრულებულია ღია ფერის მოყვითალო ან მოწითა-

“PERKHULI” (FOLK ROUND DANCE) PICTURED ON THE SAMADLO DISH

The former city site Samadlo is situated on two big hills, in 15 from Mtskheta, on the right bank of the Mtkvari River, across from the Ksani railway station.²⁰⁰ In 1966 there was an archaeological expedition, lead by I. Gagoshidze, who continued working there for 8 seasons. The leader noted that this place, with its versatility, shows the life of a Kartli town in the Hellenistic Age.²⁰¹

The grave monuments – the inventories of the crypt and the rich woman’s grave found on the site of the Samadlo old city show that in 4th-3rd centuries B.C. there must have been an important former city site on the Samadlo Hill. This is indicated by the existence of tiles at such an early time. Samadlo Hill Tiles and the Khizanaant Hill tiles are the oldest from this time, and this shows that principal buildings were located on the Samadlo Hill.²⁰²

The decorated ceramics is the main archaeological material, which was found during the Samadlo Hill excavations. It turns out that in the Geometric and Classical-period Georgia, more precisely, in 4th–1st centuries B.C. the manufacturing of decorated clay pottery was on such a high level, that I. Gagoshidze says that this period can be called the “Decorated Ceramic Age”.²⁰³

The main peculiarity of Georgian decorated Ceramics of this period is monochromatic (only one color is used in its decor, or one color in different tones). The decorations, as a rule are made on light yellow or reddish background, mostly with red or brown paint. The decorations are situated like friezes, on the upper part of the vessel. The pottery – bowls, jars, jugs, pitchers and so on, is decorated with geometric motives like dots, lines, zigzags, triangle systems, rhombi, fish-bone faces.²⁰⁴

We must especially separate one group of decorated pottery, which displays thematic paintings. These are mostly vessels with a flared mouth, flat bottom, and two handles. Their height is 0.80 cm. and the diameter – 1.5 meters. The shape of this dish is like an old Greek Crater or Georgian “Isarna” (The dish that

ლო ფონზე, უმეტესად წითელი ან მოყავისფრო საღებავით. მოხატულობა განლაგებულია ფრიზებად და მეტწილად ამკობს ჭურჭლის ზედა ნაწილს. აშკარად ჭარბობს გეომეტრიული მოტივები – წერტილები, ზოლები, ზიგზაგები, შვერონები, შვესებული სამკუთხედების სისტემები, რომბები და ე.წ. თევზისფერი სახეები. მოხატულობით ამკობდნენ მრავალგვარ ჭურჭელს – ჯამებს, ხელადებს, დოქებს, დერგებს, ქვევრებს და ა.შ. თითოეული სახის ჭურჭლის მოხატულობა თავისებურ ხასიათს²⁰⁴ ატარებს.

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს მოხატული ჭურჭლის ერთი ჯგუფი, რომელზეც გეომეტრიული სახეების გვერდით სიუჟეტური მხატვრობაც გვხვდება. ეს უმეტესად დიდი ზომის, პირგაშლილი, ძირბრტყელი, ორყურა ჭურჭელია, რომელთა სიმაღლე 0,80 მ, ხოლო პირის დიამეტრი 1,5 მეტრს აღწევს. ფორმით ისინი მოგვაგონებენ ძველბერძნულ ე.წ. ზარისებურ კრატერებს და უფრო კი ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებულ „ისარნას“, რომელშიც სანწახელიდან გამომდინარე ტკბილს აგროვებენ ხოლმე. სამადლოზე აღმოჩენილი ისარნისებური ჭურჭელიც აშკარად ღვინოსთან არის დაკავშირებული. სამადლოზე ათამდე²⁰⁵ ამგვარი ჭურჭლის ფრაგმენტები აღმოჩნდა.

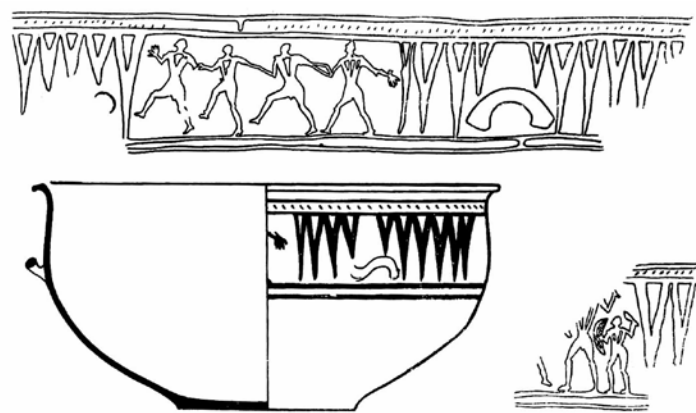
ერთ-ერთ სამადლოურ „ისარნაზე“ (სურ. 54), რომლის ნახევარზე მეტის აღდგენა მოხერხდა, გამოხატულია ფერხულში ჩაბმული მოცეკვავე მამაკაცთა ფიგურები. მათი სიმაღლე 0,25 მეტრია. ნახატში განაფული ოსტატის ხელი იგრძნობა. მას გაბედული შტრიხებით, ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე, განზოგადებული, მაგრამ სიცოცხლითა და მოძრაობით სავსე სილუეტები²⁰⁶ გამოუსახავს.

სამადლოზე საღვინე ჭურჭლის სიუხვეს და განსაკუთრებით კი ომფალოსიანი ფიალების აღმოჩენას, რომლებიც ანტიკურ სამყაროში სწორედ ღვინის სანესო სმის დროს გამოიყენებოდა, ი. გაგოშიძე მიჰყავს იმ დასკვნამდე, რომ “სამადლოური ისარნაც“ ფერხულის გამოსახულებით დაკავშირებულია ვაზთან, ყურძენთან, ღვინოსთან, რომლებიც იმ დროს ნაყოფიერების ღვთაების ატრიბუტები²⁰⁷ იყვნენ.

სამადლოზე ყველაზე ეფექტური აღმოჩენა, როგორც ამას ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, არის 1970 წელს შვიდტერასიანი ნაგებობების ზევიდან პირველი ტერასის სათავსოში ინ

is used to collect the wine as it comes out of the “Satsnakheli” (winepress)). It is clear that the dish found on the Samadlo Hill is connected to wine. More than a thousand fragments of similar dishes have been found there.²⁰⁵

The décor on one of the “Isarna”, found on the Samadlo Hill (Pic. 54) depicts men’s figures, dancing the “Perkhuli”. Their height is 0.25 meter. The master has made the silhouettes full of life and movement.²⁰⁶



სურ. 54. სამადლოს ისარნა (ძვ. წ. IV – I სს.)
ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 54. Samadlo Hill “Isarna” (4th – 1st centuries B.C.)
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

²⁰⁰ Ю. М. Гагошидзе, „Самадло“, Тбилиси, 1981 г. стр. 7
²⁰¹ ი. გაგოშიძე, „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, ალმანახი 7, თბილისი, 1975 წ. გვ. 34
 I. Gagoshidze “Samadlo former city site”, “Preska”, Almanakhi 7, Tbilisi 1975, p. 34
²⁰² საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, თბილისი, 1967 წ. გვ. 81
 Georgian State Museum “Moambe”, Tbilisi, 1967, p. 81
²⁰³ ი. გაგოშიძე, „სამადლოში მოპოვებული მოხატული ჭურჭელი“, „ძველის მეგობარი“, კრებული 23, თბილისი, 1970 წ. გვ. 42
 I. Gagoshidze, “The Painted Dish Found in Samadlo”, “The Monument’s Friend”, Book 23, Tbilisi, 1970, p.45

²⁰⁴ The same work, p. 45

²⁰⁴ იქვე, გვ. 45
²⁰⁵ იქვე, გვ. 45
 The same work, p.45
²⁰⁶ იქვე, გვ. 46
 The same work, p.46
²⁰⁷ იქვე, გვ. 47

სიტუ მდგარი მოხატული „ქვევრის“ აღმოჩენა (სურ. 55). ტერმინ „ქვევრს“ ი. გაგოშიძე²⁰⁸ პირობითად ხმარობს ამ ტიპის ჭურჭლის აღსანიშნავად, რადგან ისინი ნამდვილი ქვევრებივით არც მინაში ყოფილა ჩაფლული, არც მარცვლეულის ან რაიმე სითხის შესანახად შეიძლებოდა ყოფილიყო განკუთვნილი.

თუ გავითვალისწინებთ ქვევრის ზომებს (სადაც მისი სიმაღლე 1,8 მ., მუცლის დიამეტრიც – 1,6 მ., პირის დიამეტრი, 0,7 მ) და იმ ფაქტს, რომ მას სამეურნეო დანიშნულება არ უნდა ჰქონოდა, მაშინ, ჩვენი აზრით, იგი რიტუალურ ჭურჭელს უნდა წარმოადგენდეს, რასაც ამტკიცებს მისი მოხატულობა.

მოხატულია ქვევრის მთელი ზედაპირი, გაშლილი პირის ბაკოდან ძირამდე, ყელის გარშემო, მხრებსა და მუცელზე შემოსდევს ორმაგი (ყელზე სამმაგი) გრძელი რელიეფური ზოლების ოთხი სარტყელი. სარტყელებს შორის მოქცეულია მოხატულობის სამი ფრიზი. ზედა ფრიზზე წარმოდგენილია ნადირობისა და ბრძოლის სცენები. დატოტვილრქებიან ირემს ორი მხრიდან თავს ესხმის ორი ძაღლი და ორი შუბშემართული მხედარი. ერთი შუბი ირემს ზურგში ჩარჭობია. ამავე ფრიზის მეორე მხარეს ბრძოლის სცენაა. ბრძოლაში მონაწილეობს ოთხი მხედარი და სამი ქვეითი. მხედრები შეიარაღებულნი არიან სატყორცნი შუბებით. ქვეითნი კი – ფარებითა და მოკლე მახვილებით. მებრძოლებს კონუსური მუზარადები ახურავთ²⁰⁹ (სურ. 56).



As many wine vessels, and especially bowls, which were used during in the wine-drinking tradition, were found on the Samadlo Hill, I. Gagoshidze comes to the conclusion that the “Samadlo Hill Isarna” is also connected to the vine, grape, wine, all of which were attributes of the fertility deity cult.²⁰⁷

I. Gagoshidze says that the best finding on the Samadlo Hill is the Painted (decorated) Pitcher (Pic. 55), which was found in 1970 on the first story (terrace) of Seven-storied (seven-terraced) building. The term “Pitcher” I. Gagoshidze uses conventionally, because the dish was neither in the ground as a real pitcher, nor used for grain or any fluid.²⁰⁸

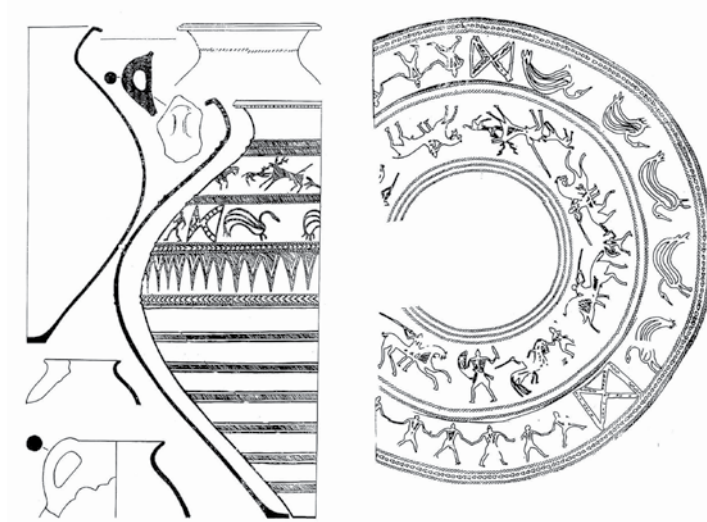
If we consider the Pitcher’s size (Height – 1.8 m., middle diameter – 1.6 m. and top diameter – 0.7 m) and the fact that it wasn’t used for agricultural purposes, then we think that it must be a ritual vessel, which is confirmed by its decoration. The decoration is made on the full surface of the pitcher – from the flared mouth to the bottom, around the upper side. There are long double relief lines, which form four belts. Between the belts there are three friezes of decoration. There are hunting and battle scenes on the upper frieze. Two dogs and two riders with spears are attacking a deer with tall antlers from two sides. One spear is in the deer’s back. On another side of this frieze there is a battle scene. Four riders and three infantrymen are taking part in the battle. The riders have spears, and the infantrymen have shields and short swords. The fighters are wearing cone-shaped helmets²⁰⁹ (Pic. 56).

სურ. 55. სამადლოს ქვევრი (ძვ. წ. IV – I სს.)
ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 55. Samadlo Hill Pitcher (4th – 1st centuries B.C.)
The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

²⁰⁷ I. Gagoshidze, “The Painted Dish Found in Samadlo”, “The Monument’s Friend”, Book 23, Tbilisi, 1970, p.46
²⁰⁸ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, ტომი III, თბილისი, 1974 წ. გვ. 81
Georgian State University Archaeological Expeditions, Book III, Tbilisi 1974, p. 81
²⁰⁹ იქვე, გვ. 81, The same work, p. 81

მეორე ფრიზზე აგრეთვე ორი სცენაა, რომლებიც ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ჯვარედინა დიაგონალებიანი ოთხკუთხა ფიგურებით. ცალ მხარეს დახატულია ხუთი გედიხებური ფრინველის მსვლელობა. მეორე მხარეს კი – ფერხული, რომელშიც 10 მამაკაცია ჩაბმული²¹⁰ (სურ. 57).



სურ. 56. სამადლოს ქვევრის ზედა პირველი ფრიზი
ფოტოს წყარო: „ძეგლის მეგობარი“, კრებული 23, 1970 წ. გვ.46; საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, ტომი III, 1974 წ. გვ. 81

Pic. 56. Samadlo Hill Pitcher I Frieze
The source of a photo: “The Monument’s Friend”, Book 23, Tbilisi, 1970, p.45; Georgian State University Archaeological Expeditions, Book III, Tbilisi 1974, p. 81

მესამე ფრიზი²¹¹ შვერონებითაა შევსებული. მის ქვემოთ კი ქვევრის ქვედა ნაწილზე დატანილია ანგობის თითო ფართო და ორ-ორი წვრილი ზოლით შედგენილი შვიდი სარტყელი. როგორც ი. გაგოშიძე²¹² აღნიშნავს, უშუალო ანალოგიები სამადლოს ამ ჭურჭელს საქართველოს ფარგლებს გარეთ არ მოეპოვება. როგორც „ისარნის“ ფერხულს, ი. გაგოშიძე ქვევრის ფერხულსაც ვაზთან, ღვინოსთან და ნაყოფიერების კულტთან აკავშირებს. აქვე მოჰყავს ე. თაყაიშვილის ცნობაც, რომლის მიხედვითაც ტაო-კლარჯეთში, პარხალს ქვემოთ ქართულ სოფლებში რთველის დღესასწაულზე ტანგახდილი ჭაბუკები ფერხულს ცეკვავენ²¹³ და ყურძნის მტევნებს იკიდებენ ტანზე. ამით

²¹⁰ იქვე, გვ. 81, The same work, p. 81
²¹¹ იქვე, გვ. 81, The same work, p. 81
²¹² იქვე, გვ. 82, The same work, p. 82
²¹³ ი. გაგოშიძე, „სამადლოს ნაქალაქარზე“, „ფრესკა“, აღმანახი 7, თბილისი, 1975 წ. გვ. 35
I. Gagoshidze “Samadlo former city site”, “Preska”, Almanakhi 7, Tbilisi 1975, p. 35

There are also two scenes on the second frieze, which are separated from each other with cross-diagonal rectangular figures. On one side a procession of five swan-like birds is depicted, and on the other side – ten men, who are dancing the “Perkhuli”²¹⁰ (Pic. 57).



სურ. 57. სამადლოს ქვევრის მეორე ფრიზის ფერხული
Pic. 57. Samadlo Hill Pitcher II Frieze Perkhuli

The third frieze is full of braids. On the lower part of the pitcher are the seven belts, which consist of one wide and two thin lines.²¹¹ I. Gagoshidze says that this dish has no the direct equivalents outside of Georgia.²¹² I. Gagoshidze thinks that the “Perkhuli” pitcher is also connected with the vine, grape, wine, and the fertility deity cult. And at the same time, he notes E. Takaishvili’s information about ancient holidays in Georgian villages under Parkhali, In Tao-Klarjeti, when naked boys dance the “perkhuli” and hang grapes on their bodies.²¹³ With that he wants to underline that the “Perkhuli” pictured on “Isarna” and Pitcher may have some connection with the naked boys’ “Perkhuli”.



სურ. 58. სამადლოს ქვევრისა და ისარნის ფერხულები

Pic. 58. Samadlo Pitcher and Isarna Perkhuli

თითქოს იმის ხაზგასმა სურს, რომ ისარნასა და ქვევრზე გამოსახულ ფერხულებს შესაძლოა რაღაც კავშირი ჰქონდეს ტანგახდილი ქაბუკების ამ ფერხულთან.

ვერ ვიტყვით, რომ ეს მოსაზრება ახლოს არ არის სინამდვილესთან, რადგან ისარნა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უშუალოდ წარმოადგენს ჭურჭელს, რომელშიც სანახელიდან გამოსული ტკბილი ინახება და აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია რთველთან. ხოლო რაც შეეხება ქვევრს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჭურჭელი უშუალო სამეურნეო ხასიათს არ ატარებს, სიმბოლურად არის დაკავშირებული ნაყოფიერების კულტთან. მას რიტუალური ფუნქცია აკისრია – წარმართული პერიოდის ადამიანი ამგვარ ჭურჭელს უმზადებს ნაყოფიერების ღვთაებას და ამით შესთხოვს მას უხვ მოსავალს, მოსავლის სიუხვეში კი, რა თქმა უნდა, განისაზღვრება ყურძნის მოსავალიც. გარდა ამისა, ისარნასა და ქვევრზე გამოსახული ფერხულები ერთმანეთს ჰკავს (სურ. 58).

- მეფერხულები მოძრაობენ ზურგით ცენტრისკენ.
- როგორც ისარნის, ასევე ქვევრის ფერხულის შესრულებისას ხელები ჩაკიდებულია. ამ ფერხულების მოძრაობებს უნდა ახასიათებდეს შეხტომები, რაც უფრო მეტად შეიმჩნევა ისარნის მეფერხულეთა ცეკვაში.
- ერთნაირი უნდა იყოს მეფერხულეთა სამოსიც, სამკუთხედად ამოჭრილი გულისპირით.
- ფერხულების შესრულების მანერაც ერთნაირია და ერთნაირ მხატვრულ-სადღესასწაულო განწყობას ქმნის. როგორც აღინიშნა, შესაძლებელია ეს დღესასწაულიც რთველთან იყოს დაკავშირებული.

ისარნისა და ქვევრის ფერხულებს შორის მსგავსებასთან ერთად განსხვავებაც შეინიშნება, რაც გამოიხატება:

We can't say that this opinion isn't close to reality, because "Isarna" has a direct connection with antiquity, because it is the dish where wine is kept, and the Pitcher is symbolically connected to the fertility cult. It has a ritual function – the pagan age human prepares this kind of dish for the fertility deity, and asks for a rich harvest. Here it can also mean a rich harvest of grapes. So the "Isarna" and the "Perkhuli" pitcher are similar (Pic. 58).

- The "Perkhuli" dancers are moving with their backs to the center;
- While performing the "Isarna" and Pitcher "Perkhuli", the dancers are holding each other's hands. The movements of these dances are characterized with jumps, especially in the "Isarna" "Perkhuli";
- The clothes of the dancers are similar, with rectangular cut fronts;
- The manners of the dance performance are similar and have the same celebratory mood. As we have already mentioned, this holiday may be connected with the vintage.

There are also some differences between the "Isarna" and the Pitcher "Perkhuli":

- The direction of the "Perkhuli" dancers' movement – While the "Isarna" dancers are moving clockwise, the Pitcher dancers are moving to the opposite direction;
- The number of Performers – The "Isarna" "Perkhuli" is performed by four men, and there are ten dancers in the Pitcher "Perkhuli";
- "Isarna" "Perkhuli" isn't pictured with other compositions, but Pitcher "Perkhuli" is obviously a part of a mythological composition, because on the frieze where it is pictured, there is also a procession of five swans, which moves in the opposite direction of this "Perkhuli". The processions

- მეფერხულეთა მოძრაობის მიმართულებაში (თუ ისარნის მეფერხულები საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით მოძრაობენ, ქვევრის მეფერხულები პირიქით, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობენ);
- შემსრულებელთა რაოდენობაში (თუ ისარნის ფერხულს ოთხი მოცეკვავე ასრულებს, ქვევრის ფერხულში ათი მოცეკვავეა ჩაბმული);
- ამასთანავე, ისარნის ფერხული არ არის მოცემული რაიმე სხვა კომპოზიციასთან ერთად, ქვევრის ფერხული კი აშკარად მითოლოგიური კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენს, რადგან იმ ფრიზზე, რომელზეც ეს ფერხულია გამოსახული, მოცემულია ხუთი გედისმაგვარი ფრინველის პროცესიაც, რომელიც ამ ფერხულის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს. ფერხულისა და ფრინველების პროცესია ერთმანეთისგან გამოყოფილია ორი ერთმანეთთან ცხვირით დაკავშირებული სამკუთხედის ნიშნით, რაც, ჩვენი აზრით, ტახტ-საყდრის ნიშანს უნდა წარმოადგენდეს (სურ. 59). თუმცა შესაძლებელია მათ მხოლოდ და მხოლოდ ფერხულისა და ფრინველების პროცესიის ერთმანეთისგან გამოყოფი დაწინაურება აქვთ. რაც შეეხება ფრინველებს, ვფიქრობთ, ისინი შესაძლოა წარმოადგენენ (თრიალეთის ვერცხლის თასის ირმების მსგავსად) ნაყოფიერების ღვთაების მიმართ, რასაც მამრობითი სახე უნდა გააჩნდეს. ამას მონიშნავს ზედა ფრიზის მოხატულობა ბრძოლისა და ირემზე ნადირობის სცენებით, რომელშიც შეიარაღებული მამაკაცი, მხედრები და ქვეითები მონაწილეობენ.

ბრინჯაოს სარტყელების განხილვისას, ბრძოლისა და ნადირობის სცენებს მ. ხიდაშელი კოსმოგონიის²¹⁴ აქტის ჩვენებად მოიხაზრებს, რაშიც მთავარი როლი (რაც ბრძოლისა და ნადირობის სცენებიდან ჩანს) იმ პერიოდისთვის ეკისრება მამრობითი ძალას. მას შესთხოვენ ნაყოფიერებას, მოსავლის სიუხვეს, ამავედროულად მადლობასაც შესწირავენ. ამ მოქმედებაში, როგორც ჩანს, მამაკაცის ადგილია მნიშვნელოვანი. ამ ძალის პატივსაცემად აღვლენილ რიტუალში ჭარბობს ფერხულები მამაკაცთა შესრულებით. აქედან გამომდინარე, არქეოლოგიური ძეგლების ავტორთა ყურადღების ცენტრში სწორედ ასეთი ფერხულები ექცევა, რის დადასტურებასაც ვხვდებით არა მარტო ისარნისა და ქვევრის, არამედ ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული არქეოლოგიური ნიმუშების იკონოგრაფიულ სისტემაში.

²¹⁴ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13
M. Khidasheli, "Deer in Georgia Culture", Journal "Georgian", Tbilisi 1982, p. 12-13

of swans and "Perkhuli" are separated from each other with two connected triangle signs, which may be the sign of the throne (Pic. 59). But it may only have the purpose of separating the procession of birds and the "Perkhuli". As for the swans, we think they may be the sacrifice birds for the fertility deity, which must be male (like the "Trialeti Silver Bowl" deer). This is confirmed by the decoration of the upper frieze with the hunting and battle scenes, in which four riders and three infantrymen take part.



სურ. 59. სამადლოს ქვევრის ფრინველების პროცესია და ფერხული

Pic. 59. Samadlo Pitcher procession birds and Perkhuli

While discussing the Bronze Belts, M. Khidasheli suggests that hunting and battle scenes are part of the act of cosmogony,²¹⁴ in which male power plays the main role. It is asked for fertility, rich harvest, and at the same time thanked for everything. The man has the main role in this act, and there were more "Perkhuli"

თუმცა, ისარნისა და ქვევრის ფერხულების შედარებითი ანალიზის დროს ერთ დეტალზე მაინც განსაკუთრებული ყურადღების მიპყრობაა საჭირო. ეს არის ორივე ძეგლის საცეკვაო ნიმუშთა გადმოცემის იკონოგრაფიული განსხვავებულობა – ქვევრის ფერხულის ამკარად რიტუალურ სიუჟეტთან ერთად გამოსახვა და ისარნის ფერხულის გადმოცემა რიტუალური ატრიბუტიკის გარეშე.

ჩვენი აზრით, საცეკვაო იკონოგრაფიაში ამგვარი გარდატეხა პირდაპირ უნდა მიუთითებდეს იმ მომენტზე, როდესაც ცეკვა, რიტუალური დანიშნულების გარდა, კიდევ ერთ – ესთეტიკურ ფუნქციას იძენს, რომ უკვე ამ დროისთვის, ე. ი. ძვ. წ. IV – I სს. ცეკვა რიტუალის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის შეიძლება წარმოგვიდგეს დამოუკიდებელი სახითაც და მისი დანიშნულება არა რელიგიურ ექსტაზამდე მისვლა, არამედ მაცურებლის და თვითონ ცეკვის შემსრულებელთა გართობაც – ესთეტიკური სიამოვნების მიღებაც იყოს.

ცეკვის ამგვარ დანიშნულებაზე კიდევ უფრო ნათლად მეტყველებს ახ. წ. II ს. დათარიღებული ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით, თუმცა, ჩვენი აზრით, მანამდე აუცილებელია იმის დადგენა, არსებობს თუ არა რაიმე კავშირი ამ ძეგლსა და ქართულ არქაულ საცეკვაო ხელოვნებას შორის.

performed by men in these rituals of respect of the power. So the archaeologists pay attention to this kind of “Perkhuli”, which is not only depicted on the “Isarna” and pitchers, but also in the iconographic system of all the archaeological artifacts we have discussed.

But while discussing the “Isarna” and the Pitcher “Perkhuli” we must pay attention to the differences between the iconography of the dancing samples on both monuments, as the Pitcher “Perkhuli” has a ritual theme, and the “Isarna” “Perkhuli” is without any ritual attributes.

We think it notes that besides the ritual purpose, the dance has an aesthetic function. Thus while, between the 4th-1st centuries B.C., dance was an inseparable part of ritual, it was also possible for it to exist as an independent activity, not with a ritual purpose, but also to entertain spectators.

An ivory plate found in Bagineta, dated to the 2nd century A.D. shows a relief image of a woman. But at first we must establish if there is any connection between this monument and Georgian archaic dance art.

ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის რელიეფური ქანდაკება

სრქეოლოგიურ ძეგლ ბაგინეთის (არმაზციხე)²¹⁵ „სვეტებიან დარბაზში“, მცხეთის 1943 – 1948 წწ. არქეოლოგიური გათხრების დროს, რომელსაც ა. აფაქიძე ხელმძღვანელობდა, აღმოჩნდა სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით²¹⁶ (სურ. 60). ქართული საცეკვაო ფოლკლორის მკვლევართაგან პირველი, ვინც მის შესახებ თავისი შეხედულებები გამოთქვა, ლილი გვარამაძე გახლდათ.

ლ. გვარამაძემ ჯერ კიდევ 1964 წლის „საბჭოთა ხელოვნების“ №2 გამოცემაში დაბეჭდა სტატია, სახელწოდებით: „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“. სპილოს ძვლის ფირფიტაზე გამოსახული ქალის რელიეფური ფიგურა მას იმის თქმის საშუალებას აძლევდა, რომ მცხეთაში ოდესღაც გარკვეული რიტუალი ტარდებოდა, რომელშიც ქალები სპეციალური თავსაბურავებით ცეკვავდნენ. მისი თქმით: „წარმართულ საქართველოში არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაების კულტი, რომელიც სხვადასხვა სახელით იყო ცნობილი – აფროდიტე, ანინა, ლამარია (ნადირობის ქალღმერთი დალი სვანებთან) და ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის დამამკვიდრებლები იყვნენ მოცეკვავე ქალები“.²¹⁷ ამ მოსაზრების გასამყარებლად მას ასევე მოყავს ეთნოგრაფიულ წყაროებში დადასტურებული „ეთერი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვა.

ერთი შეხედვითაც კი ნათელია, რომ ბაგინეთში აღმოჩენილი ქალის რელიეფური გამოსახულება საცეკვაო პოზაშია მოცემული, მაგრამ ამ პოზის სიახლოვე „ეთერი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვასთან გარკვეული ეჭვის საფუძველს იძლევა, რაც ბაგინეთის მოცეკვავე ქალის სხეულის ნაწილების მდგომარეობასა და „ეთერი გიორგის მონა ქალების“ ცეკვის შედარებითი ანალიზის მეშვეობით დასტურდება.

DANCER WOMAN RELIEF MONUMENT FOUND IN BAGINETI

An Ivory plate with a relief image of a woman was found in the Bagineta (Armaztsikhe)²¹⁵ Column Hall in Mtskheta, during archaeological excavations in 1943 – 1948 years, lead by A. Apakidze²¹⁶ (Pic. 60). The first among Georgian researchers to express her opinion about this plate was Lili Gvaramadze.



სურ. 60. მოცეკვავე ქალი ბაგინეთიდან (ახ. წ. II-III სს.), (ასლი)
ექსპონატი დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული სააგენტოს მიერ, დიდი მცხეთის სახელმწიფო არქეოლოგიურ მუზეუმ-ნაკრძალში

Pic. 60. Dancer woman in “Bagineta Column Hall” (2nd-3rd centuries A.D.) (copy)
The exhibit is preserved by National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia (Great Mtskheta Archaeology State Museum-Reserve)

²¹⁵ <http://dzelebi.ge/dzelebi/a/armazi-bagineti.html>, უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018

<http://dzelebi.ge/dzelebi/a/armazi-bagineti.html>, Last checked – 15.07.2018

²¹⁶ საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტომი 5, თბილისი, 1990 წ. გვ. 239 – 241

“Georgian History and Cultural Monuments Description”, Book 5, Tbilisi 1990, p. 239-241

²¹⁷ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964 წ. გვ. 50

ივ. ჯავახიშვილი წერს: „სოფელ აწყურში (კახეთი, ახმეტის მუნიციპალიტეტი) 14 აგვისტოს „თეთრ-გიორგობას“ საღამოთი ქართლიდან, კახეთიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან დიდძალი მლოცავი მოიყრის ხოლმე თავს. მოსული ხალხი ჯერ ეკლესიის გალავანს გარს შემოუვლის სამგზის ან არა და შვიდგზის. მარჯვნივ დასავლეთის კარებიდან იწყებენ სიარულს, მარცხნივ მიდიან, სანამ ისევ იმ კარებს არ მიადგებიან. წინ მუდამ დედაკაცები მიუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს. ორივე გუნდი დიდებას გალობს ხოლმე რიგ-რიგობით. „დიდება და ღმერთსა დიდება... წმინდა გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოველო...“ საღამოს ზარს დაარისხებენ თუ არა, ხალხი ეკლესიისკენ გაეშურება. ამ დროს ერთი თეთრი გიორგის მონათავანი დაეცემა ეკლესიის დასავლეთის კარიბჭესთან, თავით ჩრდილოეთისკენ ისე, რომ საყდარში შესვლა არ შეიძლებოდა თუ რომ კაცი ან ზედ არ გადააბოტებს ან ზედ არ შედგება. მღვდელმა და ხალხმა მონაზე უნდა გაიაროს. რაც უნდა ძალიან დაადგან ფეხი, იგი მაინც ცდილობს კრინტი არ დაძრას. ეკლესიას რომ შემოუვლიან გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდმოხრილი ირგვლივ დგას და მოწინებით ერთ-ერთს თეთრებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცქერის. მოცეკვვე შეუწყვეტლივ გატაცებით უვლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გულიდან გმინვა ამოუვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება“.²¹⁸

96

ზოგი ქალი ნებაყოფლობით ემონება თეთრ გიორგის და სანამ ისინი თეთრი გიორგის მონა ქალები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ეკლესიაში და ასრულებდნენ წმინდა გიორგისა და მორწმუნეთა შორის შუამავლის²¹⁹ როლს. გაზეთი „კავკაზი“ მონა ქალის ცეკვას ასე აღწერს: „თეთრებში გამონყობილი ახალგაზრდა ქალიშვილი „ლეკურს“ ცეკვავს, ხშირად წყვეტს ცეკვას კრუნჩხვით, მერე ისევ გაუთავებლად ცეკვავს... ყველა გაოცებულია; ბევრი მათგანი უყურებს დაუსრულებელ ცეკვას და ლოცავს თეთრ გიორგის. ქალიშვილი თეთრი გიორგის რჩეულია, რომელიც აიძულებს მას იცეკვოს საქონრილო ცეკვა“.²²⁰

თეთრებში შემოსილი ქალის ცეკვას აღწერს ვ. ბარდაველიძე: „თეთრი გიორგის მონა ქალები – ხატის დაჭერილები, სანახევროდ თეთრებში არიან ჩაცმულნი. მათ შორის გამოიყოფა ქალიშვილი და 17-18 წლის ჭაბუკი (თეთრებში

In 1964 in the Journal “Sabchota Sakartvelo” N2, Lili Gvaramadze published the article: “The Ancient Ritual Women’s Dances”. The woman’s image pictured on the Ivory Plate made her say that at one point a ritual was held in Mtskheta during which women danced in special headgear. She says: “In Pagan Age Georgia there was a cult of a Fertility Deity, which was known under different names like Aphrodite, Anina, Lamaria, Dali (Hunting Goddess in Svaneti), and the founders of the rituals to worship these deities were women dancers”.²¹⁷ Lili Gvaramadze confirms this opinion with “White George’s Slave Women” dance, which was mentioned in Ethnographic sources.

It is clear that the “Bagineti Column Hall” relief image depicts a woman in a dancing pose. But there is doubt that this pose is close to the dancing poses of the “White George’s Slave Women”. The comparative analysis of the dancer women’s positions shows this.

Iv. Javakhishvili writes: “In the Atskuri (Kakheti, Akhmeta Municipality) village on 14 August, during the “White George” holiday, people from Kartli, Kakheti, Tush-Pshav-Khevsureti, and many other places gather to pray. The gathered people go around the church three or seven times. They start the procession from the Western gate and go until they come again to the same gate. The women are in front and the men follow them. Both groups sing the chant “Dideba”. As soon as the church bell rings, all the people go towards the church. Suddenly one of them falls in front of church’s gate, so that no one can enter if they don’t cross or get on him. The priest and the people have to get on the man. However painful it was, the slave mustn’t say a word. Then all the people stop and bow to the woman, who is wearing a white dress. The woman is dancing. She is the slave of White George, and the icon makes her dance. Time after time she groans and bends”.²¹⁸

Some women volunteered to become White George’s slaves. So until they became slaves, they lived in church and were intermediaries between Saint George and the people.²¹⁹

The Newspaper “Kavkaz” describes the slave woman’s dance: “The young girl in a white dress dances the “Lekuri” (a folk dance originating among the Lezgin people. It is a male or female

ჩაცმული). ამ თეთრ ტანსაცმელს მლოცველები იხდიდნენ დღესასწაულის შემდეგ და ჰკიდებდნენ ხის ტოტებზე. ისინი იკრიბებიან ეკლესიის გალავნის მახლობლად. ჭაბუკი გარმონს უკრავს, რიგრიგობით ცეკვავენ ლეკურს. სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი და მისი პარტნიორი. უცბად ქალიშვილმა უკან დაიხია, გაარღვია წრე და პირქვე დაემხო. რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ქადაგებას იწყებს. მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა, შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვამ. იგი დიდხანს ცეკვავდა“.²²¹

ივ. ჯავახიშვილი კახეთის „თეთრი გიორგის“ დღესასწაულის რიტუალს სტრაბონის მიერ აღწერილ მთვარის სადიდებელი ტაძრის რიტუალს ამსგავსებს („რომლის დროსაც ქურუმები ერთ-ერთ ქადაგად დაცემულ წინასწარმეტყველს დაიჭერენ, ერთი წლის განმავლობაში ზვარაკად კარგად ასუქებენ ხოლმე, მერე მას მირონცხებულს, სხვა საღმრთოებთან ერთად მსხვერპლად შესწირავენ ხოლმე. ერთი კაცი, რომელსაც ლახვარი აბარია, ხალხიდან გამოვა და ზვარაკს ხერხიანად ლახვარს გვერდით შიგ გულში ჰკრავს ხოლმე. როცა ლახვარნაკრავი მსხვერპლი მიწაზე დაეცემა, ქურუმები სხვადასხვა ნიშნების მიხედვით მკითხაობენ და საჭაროდ ხმამაღლა აცხადებენ ხოლმე. როცა გვამს ერთ დანიშნულ ადგილას მიიტანდნენ, ყველანი თავიანთი თავის განსაწმენდად ფეხს დაადგამენ ხოლმე“) ²²² და ასკვნის, რომ „თეთრი გიორგის ხატობის ჩვეულება მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი ძველი დღესასწაულის ნაშთია“.²²³

როგორც ვნახეთ, თეთრი გიორგის მონა ქალის ყველა ზემოთ მოყვანილი ცეკვის შემთხვევაში შემსრულებელი ტრანსამდე მიდის, კრუნჩხვებში ვარდება, რის შემდეგაც იგი ძირს ეცემა და ქადაგებას (წინასწარმეტყველებას) იწყებს. ეს ცეკვა აშკარად რიტუალურ დატვირთვას იძენს და ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ამ ცეკვის შესრულების დროს შემსრულებლის მიერ გამოყენებული სხეულის პოზა–მდგომარეობები ეხმიანებოდას მოცეკვავე ქალის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე ფიქსირებულ მდგომარეობას ბაგინეთიდან.

²²⁰ "Грузинские народные праздники", Газ. "Кавказ", №230, 1878 г. Стр. 1-2

²²¹ ვ. ბარდაველიძე, „ივრის ფშავლებში“ (დღიური), „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია“, ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის „შოამბე“ № 11, თბილისი, 1941 წ. გვ. 109 – 114

V. Bardavelidze, “Among Iveria Pshavians”, “Georgian Scientific Academy”, Tbilisi 1941, p. 109 – 114

²²² ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, წიგნი I, თბილისი, 1928 წ. გვ. 90 – 93

Iv. Javakhishvili, “Georgian Nation History”, Book I, Tbilisi 1928, p. 90 – 93

²²³ იქვე, გვ. 93
The same work. p. 93

solo dance, sometimes with a sword). Sometimes she stops dancing and bends and then continues again. All the people are surprised. Most of them watch the endless dance and bless White George. The young girl is the favorite of White George, who makes her to dance the wedding dance”.²²⁰

V. Bardavelidze describes the dance of the woman in a white dress: “White George’s slave women are partly dressed in white. Among them are young girls and 17-18 year-old boys, also in white. After the holiday, the worshipers take off their clothes and hang them on the trees. Then they gather near the church gate. The boy plays the accordion and the people take turns dancing the “Lekuri”. The young girl and boy dance best of all. Suddenly the girl goes back, opens the circle and falls down. Sometimes she begins preaching. Her mother takes the “Panduri” (traditional Georgian three-string strummed instrument) and begins to play dance music. At first the girl doesn’t move, then she gets up, opens her hands and begins dancing with slow steps. She begins preaching again and doesn’t stop dancing”.²²¹

Iv. Javakhishvili thinks that the “White George” holiday in Kakheti is similar to the Moon worship church ritual described by Strabo. The priests would catch one fortuneteller-preacher and begin to fatten him for a year. After that he was ready for sacrificing along with other sacrifices. One of the men who had the “Lakhvari” (like a spear) comes out of the crowd of people and hits him in the heart. Then the priests begin fortunetelling with different signs and the results say loudly. After that they take the corpse to a special place and all of them put their feet on it to clean themselves”.²²² At last, he concludes that “White George” Holiday is what remains of the old holiday for worshiping the Moon Cult.²²³

As we can see, during the dance, all of the White George’s slave women go into a trance, fall, bend, and after she falls down, she begins preaching. This dance is a ritual, and we can’t say that the poses and body conditions are close to the image of the dancing woman on the “Bagineti Column Hall” Ivory Plate.

97

²¹⁷ L. Gvaramadze, “The Ancient Georgian Ritual Women Dances”, “Sabchota Khelovneba”, N2, 1964, p. 50

²¹⁸ ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, წიგნი I, თბილისი, 1928 წ. გვ. 90 – 93
Iv. Javakhishvili, “Georgian Nation History”, Book I, Tbilisi 1928, p. 90 – 93

²¹⁹ ლ. გვარამაძე, „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, თბილისი 1997 წ. გვ. 112
L. Gvaramadze, “Georgian Dance Folklore”, Tbilisis, 1997, p. 112

²²⁰ "Грузинские народные праздники", Газ. "Кавказ", №230, 1878 г. Стр. 1-2

ლ. გვარამაძის თქმითვე, „ბაგინეთში ნაპოვნ ქალის გამო-სახულებას ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა არ აქვს ჩვეულებრივი: მარჯვენა ფეხი გადაჯვარედინებული აქვს და ერგცერებზე დგას. მარჯვენა ხელის მტევანი მარჯვენა მხარზე უდევს, ხოლო მარცხენა ხელი თავისუფლად აქვს ჩაშვებული თედოს გასწვრივ“.²²⁴ ფიგურის ამგვარი აღწერილობა მართლაც იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ იგი მოცეკვავედ აღიქმება, მაგრამ გაუგებარია ის, თუ რა და როგორი ხასიათის ცეკვას ასრულებს მოცეკვავე? ამ კითხვაზე, ჩვენი აზრით, პასუხს იძლევა მოცეკვავის მარცხენა ფეხი, რომელზეც სხეულის სიმძიმის ცენტრი მდებარეობს, და მარცხენა ფეხზე გადაჯვარედინებულ, მუხლოში მოხრილ და მარცხენა ფეხის მარცხნივ, ფეხის თითებზე, თავისუფალ მდგომარეობაში მყოფი მარჯვენა ფეხი. ფეხების ამგვარი მდგომარეობა მიღწეულია მარცხენა ფეხის თედოს შესამჩნევად მარცხნივ გამოწვევით, რაც ამ ფიგურის გამომქანდაკებელს შესანიშნავად გამოუკვეთია კიდევ. ამავდროულად, მოცეკვავის მარცხენა ფეხის თედოს უფრო ძლიერ გამოკვეთავს, არა ამ „თედოს გასწვრივ თავისუფლად ჩამოშვებული ფიგურის მარცხენა ხელი“, როგორც ამას ლ. გვარამაძე აღწერს, არამედ მიზან-მიმართულად თედოს გასწვრივ ჩამოშვებული და მტევანით თედოზევე მოთავსებული მარცხენა ხელი. მარცხენა ხელი რომ თედოს გასწვრივ მიზანმიმართულად და არა თავისუფლად არის დაშვებული, ამას მონიშნავს ამ ხელის იდაყვიში შესამჩნევად მოხრილი მდგომარეობაც.

ზოგადად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მოცეკვავის სხეულის ამგვარი პოზა-მდგომარეობით გადმოიცემა მისი სილამაზე, მიმზიდველობა. ეს მახასიათებლები კი პირდაპირ მიგვინიშნებს იმისკენ, რომ ფიგურის სახით წარმოდგენილია სხვადასხვა სახელით ცნობილი ცეკვების – „აღმოსავლური ცეკვა“, „მუცლის ცეკვა“, „ბელიდანსი“ – შემსრულებელი ქალი. მოცეკვავე ქალის ფიგურა რომ მიმზიდველობას გამოხატავს, ამას უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს ფიგურის იდაყვიში მოხრილი და მარჯვენა მხარზე ხელის მტევანით მოთავსებული მარჯვენა ხელი, რაც გარკვეული უესტიც არის ამ ქალის „მეს“ – უფრო გარეგნული მხარის გამოსაკვეთად. ამ მხრივ საყურადღებოა ფიგურის ყელსაბამიც და თმის ვარცხნილობაც.

ბაგინეთის მოცეკვავე ქალის გამოსახულების პოზა-მდგომარეობა რომ ჩვენში „აღმოსავლური ცეკვის“ ინტერპრე-

L. Gvaramadze says that there are similarities to the position of arms and legs of the “Bagineti Column Hall” dancing woman. The right leg is crossed and is on tip-toe. The right hand is on the right shoulder, and the left one is down, along the hip.²²⁴ This position of the body makes us think that the woman is a dancer, but we don’t know what kind of dance she is performing. At this time we must look at the dancer’s left leg, which carries the body weight, and the right leg, which is crossed, bent at the knee and positioned next to the left leg with the toes in a free position. So the left hip is pulled out to the left side, and this is evident not only because of the left hand, which is on its hip, but also because of the position of the arm, bent at the elbow.

This kind of dancer’s pose makes the impression of showing the beauty of the dancer. So we think that this figure shows a dancer, performing different dances, such as: the “Eastern dance”, the “Stomach dance”, the “Belly dance”. The right arm, which is bent at the elbow with the hand on the right shoulder, makes the figure more convincing. We can say the same about the necklace and the hairstyle.

It should be said that when L. Gvaramadze speaks about the connection between the White George’s dancer women and the “Bagineti Column Hall” dancing woman, she also notes the parallels between them. But by doing so, she contradicts her opinion that this monument is connected to Georgian Ethnographic issues.

The author says that we have already encountered similar figures, like the female dancer on the Silver Dish (Pic. 61), which was described by the English art critic Arthur Pope. He thinks that there are seven female figures pictured on the dish, which fulfills a function in the Fertility Cult. The upper figure, which is upside down, warrants special attention. These kinds of acrobatic tricks were part of the ritual of the Fertility Goddess. As for the other three figures, they may have parallels to the “Bagineti Column Hall” dancing woman.²²⁵

“The positions of the arms and legs of the comparable figures say something about their dance movements. In both cases, the right arms are bent at the elbows, and the left are down, with hands along the hips. One leg is bent, like the Ivory Plate figure’s,”²²⁶ says L. Gvaramadze.

ტაციას იწვევს, შემთხვევითი არ არის და ამაზე მისი მსგავსი სხვა არქეოლოგიური ძეგლებიც მეტყველებენ.

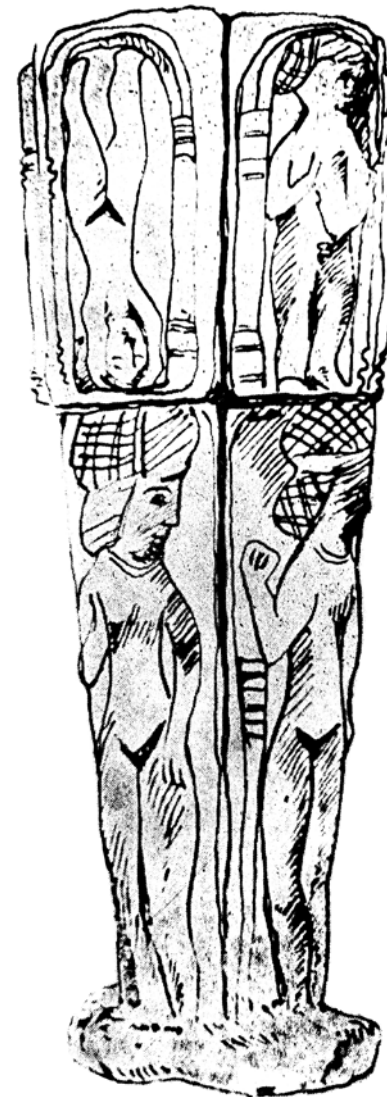
აღსანიშნავია, რომ ლ. გვარამაძე როდესაც საუბრობს „თეთრი გიორგის მონა ქალების ცეკვისა“ და ბაგინეთში აღმოჩენილ მოცეკვავე ქალის ფიგურის კავშირზე, იქვე თვითონვე მიუთითებს ბაგინეთის ამ არქეოლოგიური ძეგლის პარალელებზე, რითაც, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას უქმნის მის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს ამ ძეგლის ქართულ ეთნოგრაფიულ მასალებთან კავშირის შესახებ.

ავტორის თქმით: „მოცეკვავე ქალის ფიგურების მსგავს გამოსახულებებს ვხვდებით ვერცხლის ჭურჭელზე (სურ. 61), რომელიც აღწერილი აქვს ინგლისელ ხელოვნებათმცოდნე ა. პოპს (არტურ პოპი). პოპის აზრით, ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა, რომელიც ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ ფუნქციას ასრულებს. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ზემოთა ფიგურა (მარჯვნივ), იგი თავდაყირა დგას. ასეთი აკრობატული ხერხები ნაყოფიერების ღმერთისადმი მიძღვნილი რიტუალის განუყოფელ ატრიბუტს შეადგენდა. დანარჩენი სამი ფიგურის (ლ. გვარამაძეს სტატიაში მოცემული აქვს სურათი, სადაც ადამიანის ფიგურის ოთხ გამოსახულებას ვხედავთ) დაკვირვებული განხილვისას შესაძლოა მოინახოს საერთო ნიშნები ბაგინეთში ნაპოვნი ძვლის ფირფიტის მოცეკვვე ქალის გამოსახულებასთან“.²²⁵ „შესაძარბელი ფიგურების ხელებისა და ფეხების განლაგება მიგვითითებს მათ საცეკვაო მდგომარეობაზე. ორივე შემთხვევაში მარჯვენა ხელი მოხრილია იდაყვიში, მარცხენა კი ჩაშვებულია თედოს გასწვრივ. ძვლის ფირფიტის მსგავსად, აქაც, მოცეკვავე ფიგურას²²⁶ ერთი ფეხი ოდნავ მოხრილ მდგომარეობაში აქვს“, – აგრძელებს იქვე მკვლევარი.

სამწუხაროდ, ლ. გვარამაძის აღნიშნულ სტატიაში მოყვანილი ილუსტრაციის სხვა მსგავს ვარიანტებს ვერ მივაკვლიეთ. თუმცა, ამ ილუსტრაციაზე მოცემული ოთხი ფიგურის ანალოგიებს შევხვდით ვ. ლუკონინის ნაშრომში „ძველი ირანის ხელოვნება“, რამაც კიდევ უფრო გაამყარა ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე რელიეფურად გამოსახული მოცეკვავე ქალის ფიგურის შესახებ ჩვენი მოსაზრება, როდესაც იგი „აღმოსავლური ცეკვის“ შემსრულებლად მივიჩინეთ.

²²⁵ იქვე, გვ. 50

²²⁶ იქვე, გვ. 50



სურ. 61. პოპის მიერ აღწერილი ვერცხლის ჭურჭელი; ლ. გვარამაძის სტატიიდან

Pic. 61. Silver Dish described by Arthur Pope (From the article by L. Gvaramadze)

Unfortunately, we couldn’t find similar variants of the illustration noted in Lili Gvaramade’s article. But we found analogies to the four figures pictured on this illustration in V. Lukonin’s work. Art of Ancient Iran, which confirmed our opinion about the “Bagineti Column Hall” Ivory Plate dancing woman relief, which is that she is an Eastern Dance performer.

²²⁴ ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964 წ. გვ. 49
L. Gvaramadze, “The Ancient Georgian Ritual Women Dances”, “Sabchota Khelovneba”, N2, 1964, p. 49

²²⁵ The same work. p. 50

²²⁶ The same work. p. 50

როგორც ლუკონინი²²⁷ გვამცნობს, მის წიგნში მოყვანილი ილუსტრაციები წარმოადგენს ძვლის რიტონის (ყანწის მაგვარი სასმისი) დეტალებს, რომლებიც აღმოჩენილია ირანის ტერიტორიაზე („ალვიაში“), თარიღდება ახ. წ. II ს. და ყველა მათგანი ინახება ერმიტაჟში.

ძველი ირანიდან მომდინარე ძვლის რიტონის ხსენებულ დეტალებზე მოცემულ ადამიანთა გამოსახულებებს ლუკონინი შემდეგი სახელწოდებებით ასათურებს: „პართიის მეფეთმეფე“ (სურ. 62), „უფლისწული“ (სურ. 63), „ფლეიტისტი“ (სურ. 64), „მოცეკვავე ქალი“ (სურ. 65) და „აკრობატი“ (სურ. 66).

As V. Lukonin says, the illustrations in his book are details of an old Ivory Rhyton (a roughly conical container, from which fluids were intended to be drunk), which was found on the territory of Iran, in Alvia, and dates back to the 2nd century A.D. All of the fragments are kept in the Hermitage in St. Petersburg.²²⁷

V. Lukonin gives the following names to the human images on the Ivory Rhyton: “Parthia King” (Pic. 62), “Prince” (Pic. 63), “Flautist” (Pic. 64), “Dancer Woman” (Pic. 65), and “Acrobat” (Pic. 66).

ისინი, მსგავსად ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის ფიგურისა, რელიეფურად არიან გამოსახულნი, და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ, როგორც ბაგინეთის ფიგურა, ისე ირანული ფიგურები ერთ მხატვრულ სტილს განეკუთვნებიან. ამის თქმის საშუალებას შემდეგი გარემოებები გვაძლევს:

1. ბაგინეთის მოცეკვავე ფიგურისა და „პართიის მეფეთმეფედ“ წოდებული ფიგურის ვარცხნილობისა თუ თავსაბურავის სამნაწილოვანება (მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ყურებთან მოცემული ორი დეტალისა და უშუალოდ თავზე მოცემული ერთი დეტალის სახით) (სურ. 67);

Iranian Ivory Rhyton figures, similarly to the “Bagineti Column Hall” Ivory Plate dancing woman, are depicted in relief, and we think that all of the figures belong to the same artistic style. This opinion is confirmed by the following circumstances:

1. Both the Bagineti Dancer Figure and the “Parthia King” figure have tri-partite hairstyles or headgear – two details on the right and left side of the ears and one detail – directly on the head. (Pic. 67);
2. The similarity of features, especially the manner of depicting the eyes on both the Bagineti and the Iran figures;



სურ. 62. ძვლის რიტონის დეტალი „პართიის მეფეთმეფე“ (ალვია, ირანი)
ფოტოს წყარო: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

სურ. 63. ძვლის რიტონის დეტალი „უფლისწული“ (ალვია, ირანი)
ფოტოს წყარო: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

სურ. 64. ძვლის რიტონის დეტალი „ფლეიტისტი“ (ალვია, ირანი)
ფოტოს წყარო: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

სურ. 65. ძვლის რიტონის დეტალი „მოცეკვავე ქალი“ (ალვია, ირანი)
ფოტოს წყარო: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

სურ. 66. ძვლის რიტონის დეტალი „აკრობატი“ (ალვია, ირანი)
ფოტოს წყარო: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

Pic. 62. “Parthia King” Ivory Rhyton details found in old Iran, Alvia
The source of a photo: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

Pic. 63. “Prince” Ivory Rhyton details found in old Iran, Alvia
The source of a photo: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

Pic. 64. “Flautist” Ivory Rhyton details found in old Iran, Alvia
The source of a photo: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

Pic. 65. “Dancer Woman” Ivory Rhyton details found in old Iran, Alvia
The source of a photo: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

Pic. 66. “Acrobat” Ivory Rhyton details found in old Iran, Alvia
The source of a photo: Луконин, 1977 г. Стр. 128 – 132

²²⁷ В. Г. Луконин, “Искусство древнего Ирана”, “Искусство”, Москва, 1977 г. Стр. 128 – 132



სურ. 67. ბაგინეთის მოცეკვავე ქალი და პართიის მეფეთმეფე

Pic. 67. Bagineta Dancer Figure and "Parthia King" Figure

2. პირისახის ნაკვეთების განსაკუთრებით თვალების გამოსახვის მანერის მსგავსება, რაც, როგორც ბაგინეთში აღმოჩენილ, ისე თითქმის ყველა ირანულ ხსენებულ ძეგლს ერთნაირად ახასიათებს;

3. სხეულის ნაწილების, განსაკუთრებით კიდურების მოყვანილობის თითქმის იდენტურობა, რაც ყველაზე ცხადად ვლინდება ბაგინეთის ფიგურისა და ირანული წარმომავლობის მოცეკვავე ქალის ფიგურის შედარებისას (სურ. 68). აღნიშნულ ფიგურებს ერთნაირი ყელსაბამები მოუჩანთ და მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორივე ფიგურა ხასიათდება ხელების ერთნაირი მდგომარეობებით (ორივე ფიგურის მარჯვენა ხელი იდაყვშია მოხრილი და ხელის მტევანი მარჯვენა მხარზე უდევთ, ხოლო მარცხენა ხელი თეძოსკენ არის დაშვებული, იდაყვში ოდნავ მოხრილია და ხელის მტევანი მარცხენა თეძოზეა მოთავსებული).

4. როგორც ბაგინეთიდან მომდინარე მოცეკვავე ქალის რელიეფური გამოსახულება, ასევე ირანული წარმომავლობის ფიგურათა გამოსახულებები ერთი და იმავე ისტორიული პერიოდით – ახ. წ. II ს-ით თარიღდება;

5. ბაგინეთის სპილოს ძვლის ფირფიტა ფორმით მსგავსებას ამჟღავნებს ლუკონინის მიერ ილუსტრირებულ ძვლის რიტონის დეტალებთან.

აღნიშნული გარემოებებიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ბაგინეთში აღმოჩენილი სპილოს ძვლის ფირფიტა ქალის რელიეფური გამოსახულებით ქართული წარმო-

3. The similarity of body parts especially shapes of the limbs, which can be seen more clearly through a comparison of the Bagineta and the Iran woman figures (Pic. 68). Both of them have the same necklaces, and the right arms in both cases are bent at the elbows, with hands on the right shoulders. As for the left arms, they are down, with hands along the hips.

4. Both relief images are dated by to the same historical period – 2nd century A.D.

5. The shape of the Bagineta Ivory Plate is similar to the Ivory Rhyton details illustrated by V. Lukonin.

According to the abovementioned circumstances, we can say that the "Bagineta Column Hall" Ivory Plate dancing woman relief is not of Georgian origins.²²⁸ It is an artifact of Iranian-Parthian Art. Its existence in Bagineta speaks about the close relations of the Kartli and Parthian world. All this is confirmed by Georgian sources²²⁹: Leonti Mroveli says that the first king Parnavaz's mother was Persian.²³⁰ After that, it is unclear why the Bagineta dancer woman might be connected to the White George's slave women, when their bending and preaching contradicts the calm image of the Parthian woman. (It is also noteworthy that the second name of Bagineta is Armaztsikhe²³¹).

As was already mentioned, the acrobat and the dancer woman pictured on the dish illustrated in Lili Gvaramadze's Article have analogies, and they are the acrobat and the dancer woman illustrated in V. Lukonin's work. If we take into consideration that Arthur Pope was researching ancient Iranian Art, we think that they are the details of the same thing. But we wonder whether Arthur Pope's opinion in Lili Gvaramadze's article is correct: "There are seven female figures on the dish".²³² The acrobat figure in V. Lukonin's work is nude, so it is the bare the man with the flute in his hand.

²²⁸ A. Gelashvili, "Dancing Woman Relief Monument Found in Bagineta and Its New Archeo-Choreological Analyze", "Sakhelovnebo metsnierebata dziebani", N1(74), 2018, p. 98-99

²²⁹ Leonti Mroveli, "King Parnavaz Chronics", "Georgian Chronics", Book I, Tbilisi 1955, p. 20

²³⁰ The same work, p. 25

²³¹ <http://dzegebi.ge/dzegebi/a/armazi-bagineta.htm>
Last checked – 15.07.20185

²³² L. Gvaramadze, "The Ancient Georgian Ritual Women Dances", "Sabchota Khelovneba", N2, 1964, p. 50

მავლობის არ არის, რომ იგი ძველი ირანულ-პართიული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, ხოლო მისი აღმოჩენა ბაგინეთში იმდროინდელ ქართლის სამეფოსა და პართიული სამყაროს მჭიდრო კავშირებზე მიუთითებს, რაზეც წერილობითი წყაროებიც მეტყველებენ²²⁸ (ლეონტი მროველის მიხედვით ქართლის პირველი მეფის ფარნავაზის დედა სპარსი იყო – „ესე ფარნავაზ იყო მამულად ქართლელი, ნათესავი უფლოსი, მცხეთოსის ძისა, და დედულად სპარსი ასპანელი“²²⁹... „და ამანვე ფარნავაზ შექმნა კერპ დიდი სახელსა ზედა თვისსა: ესე არს არმაზი, რამეთუ ფარნავაზს სპარსულად არმაზ ერქუა, ამართა კერპი იგი არმაზი თავსა ზედა ქართლისსა, და მიერიტგან ეწოდა არმაზი კერპისა მისთვის“²³⁰). (ნიშანდობლივია ასევე ბაგინეთის მეორე სახელწოდება არმაზციხე²³¹). ამის შესაბამისად გაუგებარია ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის გამოსახულების დაკავშირება „თეთრი გიორგის მონა ქალების ცეკვასთან“, რომლის შესრულებისას მოცეკვავე ქალის კრუნჩხვებში ჩავარდნა და შემდეგ ქადაგებაც სრულ წინააღმდეგობაში მოდის „პართიელი ქალის“ მშვიდ გამოსახულებასთან.

როგორც ითქვა, ლ. გვარამაძის სტატიაში ილუსტრირებულ ჭურჭელზე მოცემული აკრობატისა და მის ქვემოთ გამოსახულ მოცეკვავე ქალის ფიგურების ანალოგიებს წარმოადგენენ ლუკონინის ნაშრომში ილუსტრირებული აკრობატი და მოცეკვავე ქალი. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ არტურ პოპიც ძველ ირანულ ხელოვნებას იკვლევდა, მაშინ, სავარაუდოდ, ერთი და იმავე ნივთის დეტალებთან უნდა გვქონდეს საქმე. თუმცა, გასარკვევია ისიც, თუ რამდენად შეესაბამება სიმართლეს გვარამაძის სტატიაში მოყვანილი პოპის აზრი, რომლის მიხედვითაც „ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა“, რადგანაც²³² ვ. ლუკონინს ნაშრომში ილუსტრირებული აკრობატი მამაკაცის ფიგურას წარმოადგენს შიშველ მდგომარეობაში, ასევე შიშველ მდგომარეობაშია გამოსახული მამაკაცი ფლეიტით ხელში.



სურ. 68. ბაგინეთის მოცეკვავე ქალი და ალვიელი მოცეკვავე ქალი

Pic. 68. Bagineta Dancer Woman and Alvia Dancer Woman

²²⁸ ა. გელაშვილი, „ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის რელიეფური ქანდაკება და მისი ახალი არქეო-ქორეოლოგიური ანალიზი“, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ №1 (74), 2018 წ. გვ. 98-99

²²⁹ ლეონტი მროველი, „ცხოვრება ფარნავაზისი“, „ქართლის ცხოვრება“, ტომი I, თბილისი, 1955 წ. გვ. 20

²³⁰ იქვე, გვ. 25

²³¹ <http://dzegebi.ge/dzegebi/a/armazi-bagineta.html>
უკანასკნელად გადამოწმებულია – 15.07.2018

²³² ლ. გვარამაძე, „უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები“, „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1964 წ. გვ. 50

ლუკონინი „აკრობატის“, „მოცეკვავე ქალის“ „ფლეიტის-ტის“ „პართიის მეფეთმეფის“ და „უფლისწულის“ გამოსახულებებს ძვლის რიტონის დეტალებად მიიჩნევს, ხოლო ყველა დეტალის აღმოჩენის ადგილი „ალვიაა“. ამდენად, სავარაუდოა, რომ აქ ერთი ნივთის დეტალებთან გვაქვს საქმე. თუმცა ეს ასეც რომ არ იყოს, ამით ხელი მაინც არ ეშლება იმის ვარაუდს, რომ იმდროინდელი პართიის მეფეების და უფლისწულების გასართობს სპეციალურად მონჭეული აკრობატები, ფლეიტის დამკვრელები და აღმოსავლური ცეკვის შემსრულებელი მოცეკვავე ქალები²³³ წარმოადგენდნენ.

ხოლო ამგვარივე მოცეკვავე ქალის ფიგურის აღმოჩენა ბაგინეთში, სავარაუდოდ, იმაზე მეტყველებს, რომ იმ დროისთვის (ახ. წ. II ს.-ში) არც ქართლის სამეფოს დიდებულები იყვნენ მოკლებულნი ამგვარ გასართობ სანახაობას. ეს კი, ერთი მხრივ, საცეკვაო ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ასვლის მონიშნავს, როდესაც უკვე არსებობს საცეკვაო-გასართობი სახილველის წარმომდგენთა სპეციალური ჯგუფები, რომლებიც რასაკვირველია, თავიანთ საქმეში დაოსტატებას სპეციალური წვრთნის მეშვეობით აღწევდნენ, რაც თავისთავად, მწვრთნელის (ცეკვის მასწავლებლის) ინსტიტუტის არსებობასაც გულისხმობს. ამ მხრივ საინტერესოა კიდევ ერთი არქეოლოგიური ძეგლი კავთისხევის საბეჭდავის სახით.

V. Lukonin thinks that the “Parthia King”, “Prince”, “Flautist”, “Dancer Woman”, and “Acrobat” images are details of an old Rhyton, and that all of them have been found in Alvia, so we are dealing with the details of one and the same thing. But even if it weren’t so we can say that at this time, flautists, female²³³ Eastern dance performers, and acrobats, were invited to entertain Parthian Kings and Princes.

Because a dancer woman figure was also found in Bagineti, we can think that at the same time, (2nd century A.D.) the Lords of the Kartli Kingdom entertained themselves with the same kinds of performances. This also speaks about the development of the Art of Dance, as it shows that groups of performers, who could perform the dance entertainment performances, already existed at that time. Of course they were successful in their work after special exercises, which in itself implies the existence of dance teachers. There is also another interesting historical monument – the Kavtiskhevi Bronze Stamp.

კავთისხევის საბეჭდავი

ძვ. წ. IV-III სს. დათარიღებული კავთისხევის ბრინჯაოს საბეჭდავი (სურ. 69) აღმოაჩინა არქეოლოგმა ნოდარ ნაკაიძემ 1975-76 წწ. კავთისხევის არქეოლოგიური გათხრებისას „დაჭრილების“²³⁴ სამაროვნის №25 ქვევრსამარხში.

THE KAVTISKHEVI BRONZE STAMP

In 1975-76, during archaeological excavations of the grave “Dachrilebi” (wounded), in Pitcher-Grave N25, archaeologist Nodar Nakaidze found a Bronze Stamp²³⁴ (Pic. 69), which was dated to the 4th-3rd centuries B.C.



სურ. 69. კავთისხევიში აღმოჩენილ საბეჭდავზე გამოსახული მოცეკვავე (ძვ. წ. IV-III სს.)

ექსპონატი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

Pic. 69. The dancer pictured on Kavtiskhevi Bronze Stamp (4th-3rd centuries B.C.)

The exhibit is preserved in the National Museum of Georgia

საბეჭდავზე გამოსახულ ადამიანს არ აქვს სახის ნაკვთები, თუმცა შესამჩნევად არის ამოკვეთილი თავი და ყელი. შთამბეჭდავია მისი ხელების მდგომარეობა: ორივე ხელი არხისებური ხაზებით არის ამოკვეთილი და იდაყვებამდე მხრების სიმაღლეზეა გაშლილი. მარცხენა ხელი მართი

The man pictured on the “Kavtiskhevi Bronze Stamp” has no features, but his head and throat are well depicted. Both of his arms are pictured as lines. They are opened from the elbows along the shoulders. The left arm is raised, bent at the elbow, and creates a right angle. The right arm is in the same position,

²³³ ა. გელაშვილი, „ბაგინეთში აღმოჩენილი მოცეკვავე ქალის რელიეფური ქანდაკება და მისი ახალი არქეო-ქორეოლოგიური ანალიზი“, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ №1 (74), 2018 წ. გვ. 99
A. Gelashvili, “Dancing Woman Relief Monument Found In Bagineti and Its New Archo-Choreological Analyze”, “Sakhelovnebo metsnierebata dziebani”, N1(74), 2018, p. 99

²³⁴ „კავთისხევის არქეოლოგიური ძეგლები“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1980 წ. გვ. 39, ტაბ. XXIX
“Archaeological Monuments of Kavtiskhevi”, “Metsniereba”, Tbilisi 1980, p. 39

კუთხით იდაყვშია მოხრილი და მაღლა არის აღმართული, ხოლო ასევე მართი კუთხით იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი დაბლაა დაშვებული. მსხვილი წერტილებით არის ამოკვეთილი ხელის თითები. ფიგურის ტანი ტრაპეციის ფორმისაა, ხოლო ქვედა კიდურები, ხელების მსგავსად, არხისებური ხაზებით არის ამოკვეთილი.

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

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

საბეჭდავზე გამოსახული ადამიანი რომ ცეკვავს, ამასვე ამტკიცებს მისი ხელების უჩვეულო მდგომარეობაც, რომელიც დღევანდელ ქართულ საცეკვაო მოძრაობებთან მიმართებაში გარკვეულ ასოციაციებსაც იწვევს. მაგალითად, იგი ძალიან ემსგავსება ცეკვა ქართულის შესრულებისას ვაჟის „ხელცვლას“ და ასევე „მოხეური“ საცეკვაო მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ ხელის მდგომარეობებს. გარდა ამისა, საინტერესოა კავთისხევის საბეჭდავზე გამოსახული მოცეკვავის იკონოგრაფიული მსგავსება სვანეთის ეთნოგრაფიულ სივრცეში ცნობილი ავეჯის სახეობის – ე. წ. ლ'რგიმის (სკამის) მოცეკვავე კაცისა და მოცეკვავე ქალის გამოსახულებებთანაც (სურ. 70).

კავთისხევის საბეჭდავის მოცეკვავის გამოსახულება, სამადლოს ისარნაზე მოცემულ ფერხულსა და ბაგინეთში აღმოჩენილ მოცეკვავე ქალის რელიეფურ ქანდაკებასთან ერთად, ცეკვის დამოუკიდებელი სახით განვითარებაზე მეტყველებს. თუმცა, როგორც ჩანს, ამ და მომდევნო მრავალი საუკუნის განმავლობაში ცეკვა საკულტო-რიტუალური დანიშნულებისგან მთლიანად მაინც არ იქნა დიფერენცირებული. ამის მაგალითია კიდევ ერთი არქეოლოგიური ძეგლი – ძალისის ნაქალაქარი. აქ გამოვლენილი მოზაიკური მხატვრობის ნიმუში – აბანოს კომპლექსში შემავალი „დიონისეს დარბაზის“ (სურ. 71) სახით, საქართველოში მევენახეობა-მეღვინეობის მფარველი

but it is down. The fingers of the hand are pictured as wide dots. The body has the shape of a trapeze. As for the lower limbs, they are pictured as lines like the arms.

It is clear that the “Kavtiskhevi Bronze Stamp” is characterized with dynamism. This is confirmed by the position of the right leg, which has stepped out in front and is bent a little at the knee, and the left leg, which is behind the right one, with its foot is close to the right one.

We think that the figure is fixed during a dance movement in a transitive position, when the body weight must be on the right leg, but the left foot also retains the balance of the body.

The unusual position of the “Kavtiskhevi Bronze Stamp” figure’s arms confirms that the man is dancing. These positions have special parallels to the contemporary Georgian dance movements. For example they are similar to the men’s alternating hand movements in the dance “Kartuli” and “Mokheuri”.

Besides, it is very interesting that the “Kavtiskhevi Bronze Stamp” dancer is ichnographically similar to the images of the dancer man and woman on the “L’rgimi” (chair) in Svaneti (Pic. 70).

The image of the “Kavtiskhevi Bronze Stamp” dancer speaks about the independent development of dance, similarly to the “Perkhuli” of Samadlo Hill “Isarna” and the Bagineti dancer woman relief monument. But as we have seen, at this time and during several other centuries, dance was not separated from its ritual-cult purpose. Another archaeological monument serves as an example of this – the sample of the mosaic painting in the bathhouse complex – “Dionysus Hall”, found in the former city site of Dzalisi (Pic. 71). This shows that the Wine Deity Dionysus was widely spread in Georgia.

We must say that at this time we don’t see human images in the dance positions, which are pictured on the monument, but according to the theme of the mosaic, there must have been dance scenes in the damaged areas, because dancing processions were an important attribute of the ritual of Dionysus.

Here we must pay attention to two women in long clothes. One of them is playing the harp, and another the flute. Both of them are pictured in motion towards the central figures of the mosaic – Dionysus and Ariadne.



სურ. 70. ლ'რგირი (სვანეთის მუზეუმი)
ექსპონატი დაცულია სვანეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი)

Pic. 70. “L’rgimi” (chair) in Svaneti Museum
The exhibit is preserved in the Museum of History and Ethnography of Svaneti (National Museum of Georgia)

ღვთაება „დიონისეს“ კულტის გავრცელების ერთ-ერთი არქეოლოგიური დადასტურებაა. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ ძეგლზე გამოკვეთილად საცეკვაო მდგომარეობაში ფიქსირებულ ადამიანის გამოსახულებებს ვერ ვხვდებით (თუმცა, მოზაიკური მხატვრობის სიუჟეტიდან გამომდინარე, არ არის გამორიცხული, რომ დაზიანებულ ადგილებში ცეკვის სცენებიც ყოფილიყო, რადგან დიონისესადმი მიძღვნილი ე. წ. „დიონისიების“ ერთ-ერთი აუცი-

ლებელი კომპონენტი სწორედ ცეკვით მსვლელობა იყო), ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას მაინც იპყრობს ორი გრძელსამოსიანი ქალის გამოსახულება, რომელთაგან ერთი ქნარზე უკრავს, მეორე კი – ორ ფლეიტაზე. ორივე მოძრავ მდგომარეობაში არიან მოცემული და მათი ქმედება მიმართულია მოზაიკის ცენტრალური გამოსახულების – დიონისესა და არიადნეს ფიგურებისკენ.

ქალისის მოზაიკური მხატვრობა

ქალისის მოზაიკის იატაკიანი აბანოს კომპლექსში შემავალი დიონისეს დარბაზი გათხარა 1975 წელს²³⁵ ნასტაკისის, მცხეთის რაიონის არქეოლოგიურმა ესპედიციამ, ალექსი ბოხოჩაძის ხელმძღვანელობით.

პარალელურ მასალასთან შეჯერების საფუძველზე გამოიკვეთა ქალისის მოზაიკის შექმნის სავარაუდო თარიღი – ახ. წ. II ს.-ის მიწურული – III ს.-ის პირველი ნახევარი და მისი კავშირი ანტიოქიის წრის²³⁶ მოზაიკურ მხატვრობასთან.

თუმცა, შემდეგი გარემოებები: 1) ზოგიერთი ორნამენტული სახის და ფიგურული გამოსახულების ანალოგიის მოძებნა ვერ მოხერხდა, 2) ქალისის სამივე დარბაზის მოზაიკის სტილური ერთიანობა და 3) დასრულებული და ორგანიზებული კომპოზიციები, მხატვრობის ამ ნიმუშის ხელოვნებათმცოდნეობითი კუთხით ერთ-ერთ პირველ მკვლევარს, მარინე მიზანდარს, იმის თქმის საშუალებას აძლევს, რომ „ქალისის ოსტატი კარგად იცნობდა რომაულ და კერძოდ ანტიოქიის წრის მოზაიკაში გავრცელებულ ორნამენტებს და იყენებდა მათ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, აღნიშნული ძეგლი ქალისის მხატვრის შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს და არა მექანიკურ გადმოღებას“.²³⁷

მოზაიკის იატაკი²³⁸ თორმეტი ფერის ქვის კენჭებით, გეომეტრიული და მცენარეული სტილის ორნამენტებითა და გამოსახულებებით არის გაკეთებული. დარბაზი გეგმაში სწორკუთხედს წარმოადგენს, მისი სიგრძე – 8,1მ, სიგანე – 6მ (ფართობი – 48,6მ²).

მოზაიკა²³⁹ ეთმობა დიონისესა და მისი წრის ღვთაებათა გამოსახულებებს. გარდა ამისა, კომპოზიცია აერთიანებს სხვადასხვა სახის მცენარეულსა და გეომეტრიულ ორნამენტს, ნატურმორტს და ბერძნულ წარწერებს.

²³⁵ ა. ბოხოჩაძე, „არქეოლოგიური გათხრები ალაიანსა და ქალისში“, „მეცნიერება“, თბილისი, 1981 წ. გვ. 56
A. Bokhochadze, "Archaeological Excavations in Aghaiani and Dzalisi", Tbilisi 1981, p. 56

²³⁶ მ. მიზანდარი, „ქალისის მოზაიკური მხატვრობა“, ქართული სახვითი და დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნება, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 1986 წ. გვ. 87
M. Mizandari, "Dzalisi Mosaic Painting", Georgian Painting and Decorative Art, Scientific works, Tbilisi 1986, p. 87

²³⁷ იქვე, გვ. 87
The same work, p. 87

²³⁸ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 64 – 67
A. Bokhochadze, The same work, p. 64 – 67

²³⁹ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 78
M. Mizandari, The same work, p. 78

DZALISI MOSAIC PAINTING

In 1975 the Nastakisi Archaeological Expedition (Mtskheta district), lead by Aleksii Bokhochadze, excavated the Dzalisi Bathhouse Complex Mosaic floor in the Dionysus Hall.²³⁵ It is dated to the end of the 2nd century A.D. and first part of the 3rd century B.C., and is closely connected to the Antioch mosaic painting.²³⁶

There are the some circumstances, which make the researcher Marine Mizandari say that the master knew Roman, especially Antioch mosaic ornaments well, and used them, though the Dzalisi monument is the result of the artist's creativity and not a mechanic replica.²³⁷

They are the following:

1. It wasn't able to find the equivalents of some ornamental figurative images;
2. The unity of Dzalisi's three Halls;
3. Completed and organized compositions;

The mosaic floor is made using pebbles of twelve colors and geometrical and vegetative ornaments. According to the plan, the hall has a rectangular shape. Its length is 8.1 m. and the width is 6 m., so the hall is 48.6 m. sq.²³⁸

The mosaic composition consists of Dionysus and his circle of Deities, geometrical and vegetative ornaments, still lives, and Greek writings.²³⁹

In the center of the floor, in the cross-shaped area, there are three lines of the main images and writings. The first one is on the upper side, the second – on the horizontal part and in the center, and the third one is situated on the lower side of the vertical part. The remaining rectangular areas between the sides of the cross are filled by different images.²⁴⁰

On the vertical sides of the cross, two vines are pictured. Their 0.8 m. canes are intertwined and create the pergola. The vine canes are covered with leaves and a lot of grapes. Under the pergola sits the Wine and viticulture Deity Dionysus and his wife Ariadne (pic. 72).²⁴¹ Dionysus and his wife Ariadne have a traditional scepter with a ribbon in their hands. There is a crater under them, which is one more attribute of Dionysus. Near

²⁴⁰ A. Bokhochadze, The same work, p. 70

²⁴¹ The same work, p. 70



სურ. 71. ქალისის დიონისეს დარბაზი (ახ. წ. II ს.)

ექსპონატი დაცულია ქალისის მუზეუმ-ნაკრძალში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი)

Pic. 71. Dzalisi Dionysus Hall (2nd century A.D.)

The exhibit is preserved in the Dzalisi Museum-Reserve (National Museum of Georgia)

დარბაზის²⁴⁰ იატაკის ცენტრში ჯვრის გამოსახულების მაგვარ ფართობზე თავმოყრილია ცენტრალური, უმთავრესი გამოსახულებებისა და წარწერების სამი ზოლი, პირველი მოთავსებულია მაღალ მკლავში, მეორე უმთავრეს გამოსახულებებს შეიცავს და მოთავსებულია ჰორიზონტალურ მკლავებსა და ცენტრში, მესამე ზოლი გამოსახულებებისა განლაგებულია ვერტიკალურ მკლავის ძირა ნაწილში. ჯვრის მკლავებს შორის წარმოქმნილი ოთხკუთხედეები შესაბამისად სხვადასხვა გამოსახულებით არის შევსებული.

ჯვრის ვერტიკალური მკლავების სისწორეზე გამოსახულია ვაზის ორი ძირი საყრდენებით, რომლის რქები 0,8მ სიმაღლეზე გადაყვანილია, გადახვეულია ერთმანეთში და

²⁴⁰ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70

Dionysus's leg there is an animal's paw and chest. M. Mizandari says that it must be Dionysus's cult animal, leopard.²⁴²

Both Dionysus and his wife Ariadne are bent to the left side and are leaning on their left arms. Dionysus's head is turned slightly to the right, and Ariadne's head to the left, so they are looking at each other. Dionysus's right hand is on Ariadne's right shoulder. Ariadne is holding the dinking horn in her right hand. Both of them have wreaths made of the vine canes. Dionysus's upper body is bare; as for Ariadne, she is wearing a wide, open, narrow-waisted, striped dress.

²⁴² M. Mizandari, The same work, p. 78-79

ამრიგად წარმოქმნილია ტალავერი. ვაზის რქები შემოსილია ფოთლებით, ხვიარა უღვაშებით და დახუნძლულია მტევნებით. ტალავერის ქვეშ ტახტზე სხედან მემცენარეობის, მევენახეობისა და მეღვინეობის ღვთაება დიონისე და მისი მეუღლე არიადნე²⁴¹ (სურ. 72), თავს ზემოთ შესაბამისი ბერძნული წარწერებით. დიონისეს და არიადნეს ხელთ ტრადიციული ატრიბუტი უპყრიათ – ბაფთიანი კვერთხი. მათ ქვემოთ კრატერია გამოსახული – კიდევ ერთი დიონისური ატრიბუტი. დიონისეს ფეხებით ჩანს ცხოველის თათი და მკერდის ფრაგმენტი, მ. მიზანდარის თქმით, „ეს უნდა იყოს დიონისეს საკულტო ცხოველი – ჭიქი ან ავაზა“.²⁴²

დიონისეც და არიადნეც ტანით მარცხნივ არიან გადახრილნი. გადახრის კუთხიდან გამომდინარე, ორივეს მარცხენა ხელი საყრდენს წარმოადგენს. დიონისეს თავი ოდნავ მარჯვნივ, არიადნესკენ არის მობრუნებული, ხოლო არიადნეს – მარცხნივ დიონისესკენ. მათი მზერაც ერთმანეთისკენაა თითქოს მიმართული. დიონისეს მარჯვენა ხელი არიადნეს მარჯვენა მხარზეა გადახვეული. არიადნეს კი მარჯვენა ხელში ყანწი უჭირავს. თავი ორივეს შემკული აქვთ ვაზის ყლორტებისაგან დაწნული გვირგვინით. დიონისე ტანს ზემოთ შიშვლად არის გამოსახული, ხოლო არიადნეს სამკუთხედად გულამოღებული, წელში გამოყვანილი, ზოლებიანი ტანსაცმელი აცვია.

On the left side of Dionysus, under the pergola, a figure is pictured, which has open arms. He is wearing hip-length clothes, which are cut on a slant, and a wreath made of vine canes. He has a hoof instead of a left foot. He has a lot of flutes in his hand. The figure is turned towards Dionysus.²⁴³ He is thought of as the image of Pan (god of the wild, shepherds, and flocks), who is always with Dionysus.

“On the left side of Ariadne, until the end of the vine, there must be one more figure, which is very damaged. Despite this, hands, legs and a part of the body are discernable. This figure must have a harp in his hand” – writes A. Bokhochadze.²⁴⁴ But as for M. Mizandari, she thinks that it is the image of Silenus (Son of Pan, Dionysus’s tutor and mentor) – one more character from Dionysus’s entourage.²⁴⁵

On the right side of Pan, under the pergola, there were also other images, but a hole for the well was dug later, so the mosaic was damaged, and some images were destroyed. Only legs and the end of the clothes were saved.²⁴⁶

The last scene of the cross-shaped area is the still life at the left side of the central figure: there is a little pergola made of vine canes. On the left side, there is a three-legged table, which ends

„დიონისეს მარცხნივ, ტალავერის ქვეშ, მარცხენა პროფილში გამოსახულია ფიგურა, რომელსაც გაშლილი ფეხები აქვს. შუა ბარძაყების დონეზე ირიბად გადაჭრილი ტანსაცმელი აცვია. მარცხენა ფეხი ცხოველის ჩლიქით ბოლოვდება. თავი შემკული აქვს ვაზის რქებიდან დაწნული გვირგვინით, ხელებში სალამურების დასტა უჭირავს, გამოსახულება დიონისესკენ არის მიბრუნებული“.²⁴³ აღნიშნული მახასიათებლებით იგი პანის გამოსახულებად არის მიჩნეული, რომელიც დიონისეს მუდმივი თანმხლებია.

„მოპირდაპირე მხარეს, არიადნეს მარცხნივ, ვიდრე ვაზის ძირამდე გამოსახული ყოფილა ფიგურა. ეს ადგილი საკმაოდ დაზიანებულია. მიუხედავად ამისა, მაინც ჩანს გამოსახულების ხელები, ტანის ზოგიერთი ნაწილი და ფეხები. ამ გამოსახულებას ხელში არფისმაგვარი საკრავი უნდა სჭეროდა“²⁴⁴ – აღნიშნავს ა. ბოხოჩაძე. მ. მიზანდარი²⁴⁵ ვარაუდობს, რომ „ეს სილენის – დიონისური წრის კიდევ ერთი პერსონაჟის გამოსახულებაა. „პანის მარჯვნივ, ტალავერის ქვეშ სხვა გამოსახულებებიც ყოფილა. მოგვიანო ხანაში ქვევრის ჩასადგმელად ერთი ორმო სწორედ აქ ამოუთხრიათ. ამის გამო მოზაიკის ნაწილი და მასთან ერთად გამოსახულებაც განადგურდა. გადარჩა მხოლოდ გამოსახულების ფეხები და გრძელი ტანსაცმლის ბოლო ნაწილი“.²⁴⁶

ჯვრისმაგვარი მოედნის, ჰორიზონტალური მკლავის ბოლო სკენას წარმოადგენს ცენტრალური გამოსახულების მარცხნივ მოცემული ე. წ. ნატურმორტი. „ვაზის ძირიდან გადაყვანილი რქებით გაკეთებულია მცირე ტალავერი. მარცხნივ, ტალავერში დგას სამფეხა მაგიდა. მისი ზედაპირი ოვალს წარმოადგენს და ცხოველის ბრჭყალებიან სამ თათს ეყრდნობა, რომლებიც 13 სმ დიამეტრის მქონე ბრტყელ სადგარზეა დაბჯენილი. მაგიდაზე ღვინის სასმელი, ბერძნული ჭურჭლები – კილიკები (ღვინის სასმისები) დგას. მაგიდის მარჯვნივ, მაგიდასა და ვაზის ძირს შორის დგას ანტიკურ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული, ღვინის დასასხმელი ჭურჭელი²⁴⁷ – ოინოხოია. კომპოზიციის ამ ნაწილს მ. მიზანდარი „დიონისურ ნატურმორტს“ უწოდებს, რადგან აქ ყველაფერი დიონისესთან არის დაკავშირებული. იგი თვლის, რომ შესაძლოა ეს იყოს მინიშნება ღვთაებასთან ღვინით ზიარებისა, რაც დიონისეს²⁴⁸ კულტმსახურების ერთ-ერთი აუცილებელი ელემენტი უნდა ყოფილიყო.

²⁴³ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74
²⁴⁴ იქვე, გვ. 75
²⁴⁵ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79
²⁴⁶ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 75
²⁴⁷ იქვე, გვ. 75 – 77
²⁴⁸ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79

with an animal’s paw. The surface of the table is oval-shaped. There is a wine vessel, and Greek Kylixes (bowls) on the table. Between the table and the vine, there is a wine-pouring vessel “Oinokhoia”²⁴⁷ (jar), which was widely spread in the Antique world. M. Mizandari calls this part of the composition “Dionysus Still Life”, because everything is connected to Dionysus. She thinks that it may be the wine communion with the Goddess, which was one of the important attributes of the cult of Dionysus.²⁴⁸

On the upper part of the vertical side of the cross-shape area, which is 1.85 m. in length and– 0,90 m. in width, there are two images standing in front of each other. On the left side, there is the image of a beautiful woman, who is wearing a long, wide-open dress with a belt. Her legs are opened and her body is bent to the left and is leaning on the right leg. Her right hand is on her heart, and there is a harp in her left hand. The face is a round oval and her black hair is split in the middle and flows down to the shoulders (Pic. 73). There are wide instruments in both her hands. Unfortunately, the image was damaged during the digging of the hole, and A. Bokhochadze thinks that she may be a muse, because sometimes muses were considered Dionysus’s nannies.²⁴⁹

M. Mizandari pays attention to the images of two women in long dresses with harps and flutes in their hands. She says that these women with musical instruments were pictures of both muses and “Menadebi” (Priestesses), because Dionysus was always followed by the priestesses, as direct participants of his cult.²⁵⁰

A. Bokhochadze pays attention to the Greek writing, which was translated by T. Kaukhchishvili: “Priscus, who made this, should be mentioned”. He thinks that according to this writing the mosaic must be made by Priscue.²⁵¹

There is also a fragment of Greek writing on the lower part of the vertical side of the cross-shape area, with dimensions of 1.85X0.7. The author thinks that in addition to this writing, there may have been other interesting images, but they have been destroyed when the mosaic was damaged. T. Kaukhchishvili tried to read this writing and he says that it speaks about Charity²⁵² – a mythological character connected with Dionysus’s Cult. There may have been pictures of Charities on the damaged part of the mosaic.

²⁴⁷ The same work, p. 75 – 77
²⁴⁸ M. Mizandari, The same work, p. 79
²⁴⁹ A. Bokhochadze, The same work, p. 77
²⁵⁰ M. Mizandari, The same work, p. 80
²⁵¹ A. Bokhochadze, The same work, p. 77
²⁵² The same work, p. 78



სურ. 72. დიონისესა და არიადნეს გამოსახულებები

Pic. 72. Dionysus and Ariadne images

²⁴³ A. Bokhochadze, The same work, p. 74
²⁴⁴ The same work, p. 75
²⁴⁵ M. Mizandari, The same work, p. 79
²⁴⁶ A. Bokhochadze, The same work, p. 75

²⁴² მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 78-79



სურ. 73. ქალის გამოსახულებები საკრავებით ხელში
 Pic. 73. The women images with instruments in their hand

112

ჯვრისმაგვარი მოედნის ვერტიკალური მკლავის ზედა ნაწილში, რომლის სიგრძე 1,85, ხოლო სიგანე – 0,9მ უდრის, ერთმანეთის პირისპირ მდგარი ორი გამოსახულებაა. მკლავის მარცხენა მხარეს გამოსახულია ლამაზი გარეგნობის ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც გრძელი, გულამოდებული ტანსაცმელი აცვია. ფეხები განზე აქვს გადგმული, წელს ზევით ტანი ოდნავ მარცხნივ გადახრილი. მარჯვენა ხელი გულზე უდევს, მარცხენა ხელში ქნარი უჭირავს. სახე მომრგვალებულ ოვალს წარმოადგენს, შავი თმა შუაზე აქვს გადაყოფილი და მხრებზე ჩამოშვებული (სურ. 73). ამავე მკლავის მარჯვენა მხარეს ქალის გამოსახულებაა. გრძელი ტანსაცმელი აცვია, რომელიც წელზე ქამრით აქვს შეკრული. ქამრის ბოლოები ძირს არის ჩამოშვებული. იგი მარჯვნივაა შებრუნებული, ფეხები განზე აქვს გადგმული, მარჯვენა ფეხს ეყრდნობა, ტანით წინ არის წამოწეული. ორივე ხელში გრძელი ჩასაბერი საკრავები უჭირავს. სამწუხაროდ, გამოსახულება წელს ზევით დაზიანებულია ქვევრისათვის ორმოს ამოთხრის დროს. ა. ბოხოჩაძე²⁴⁹ არ გამოიყენებდა, რომ ორივე გამოსახულება მუზას წარმოადგენს, რადგან მუზებს ზოგჯერ დიონისეს ძიძებად და თანამგზავრებადაც მიიჩნევენ.

According to Greek mythology, Charities are the daughters of Zeus and Hera. At first they were considered Fertility Goddesses, but later they became goddesses of charm, beauty, and humor. Early on they were many, but Hesiod names only three: Euphrosyne – Joy, Thalia – Color, Aglaya – Brilliance. In later ages, charities were members of deity entourages. They were always with Dionysus, Aphrodite, Hermes, and so on.²⁵³

This cross composition itself is surrounded by a simple line rectangle. In each of its angles there is one figure. Three of them have wings and wear capes on their nude bodies, and plant wreaths on their head. As for the fourth one, it is fully dressed. All of them have different attributes in their hands.²⁵⁴

Since all of the figures have the same compositional positions, same movement, appropriate attributes in their hands, M. Mizandari thinks that they are the symbols of the four seasons of the year. The boy with wings and a dish full of fruit in his hand

²⁴⁹ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 77
 A. Bokhochadze, The same work, p. 77

²⁵³ The same work, p. 78
²⁵⁴ M. Mizandari, The same work, p. 80

მ. მიზანდარი ყურადღებას ორი გრძელსამოსიანი ქალის საკრავებზე (ქნარსა და ფლეიტებზე) ამახვილებს. მისი თქმით, „ამ საკრავებით გამოისახებოდნენ, როგორც მუზები, ასევე – მენადები. თუმცა ა. ბოხოჩაძისგან განსხვავებით, ვარაუდობს, რომ ამ გამოსახულებების სახით მენადებია წარმოდგენილი, ვინაიდან დიონისეს თანამგზავრებს, როგორც წესი მენადები შეადგენდნენ, როგორც მისადმი მიძღვნილი მსახურების უშუალო მონაწილენი და აღმსრულებელნი“.²⁵⁰

ორი გრძელკაბიანი ქალის მოძრაობით ყურადღების ცენტრში ექცევა თ. ყაუხჩიშვილის მიერ თარგმნილი, ბერძნული ასოებით შესრულებული ორსტრიქონიანი წარწერა: „მოხენიებულ იქნას პრისკე, რომელმაც ეს გააკეთა“. ა. ბოხოჩაძე²⁵¹ მიიჩნევს, რომ წარწერა სამშენებლო ხასიათისაა და როგორც ჩანს, ამ წარწერის მიხედვით მოზაიკის გამკეთებელი და შემოქმედი პრისკეა.

ბერძნული წარწერის ფრაგმენტი ჯვრისმაგვარი მოედნის ვერტიკალური მკლავის ძირა ნაწილშიც, რომლის ფართობი 1,85მX0,7მ უდრის, თუმცა, გარდა ამ წარწერისა, აქ შესაძლოა საინტერესო გამოსახულებებიც ყოფილიყო. მოზაიკის ეს ნაწილი ყველაზე მეტად არის დაზიანებული. ამის გამო, რა თქმა უნდა, გამოსახულებებიც განადგურდა. შემორჩენილია ბერძნული წარწერის ფრაგმენტი, რომელიც თ. ყაუხჩიშვილმა აღადგინა და ერთ მთლიანობაში იკითხება, როგორც „აგლა ო ქარიტი“.²⁵² ამდენად, ეს წარწერაც, დიონისეს კულთან დაკავშირებულ მითოლოგიურ პერსონაჟებზე მიუთითებს. და შესაძლოა ამ დაზიანებულ მონაკვეთზე ქარიტები ყოფილიყვნენ გამოსახულნი.

ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ქარიტები ზევსისა და ჰერას (ან ევრონიმეს) ქალიშვილები არიან. თავიდან ნაყოფიერების ღმერთქალებად ითვლებოდნენ. მოგვიანებით სილამაზის, მხიარულების და ქალის მიმზიდველობის ღმერთქალებად აღიარეს. ადრეულ ხანაში ისინი ბევრნი არიან, მოგვიანებით, ჰესიოდემ მხოლოდ სამს ასახელებს: ევფროსინე – მხიარულება, თალია – ფერი და აგლა – ბრწყინვალეობა. გვიან ხანაში ქარიტები უზენაეს ღვთაებათა გამცილებლებად და ამაღლის წევრებად ითვლებოდნენ. თან ახლდნენ დიონისეს, აფროდიტეს, ჰერმესს²⁵³ და სხვა.

ჯვრული კომპოზიცია, თავისმხრივ, ჩანერილია სადაზოლით შემოსაზღვრულ სწორკუთხედში, რომლის კუთხის არეებზე

²⁵⁰ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80
²⁵¹ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 77
²⁵² იქვე, გვ. 78
²⁵³ იქვე, გვ. 78



სურ. 74. წელიწადის ოთხი დროს სიმბოლური გამოსახულებები
 Pic. 74. The Symbolic images of a year times

113

is Autumn, The Fully dressed figure with headgear and cone in his hand is Winter, The figure of Spring has plants in his hand, and as for the Summer, it has bunch of ears of grain (botany). These figures one more time underline the central character of the composition, and at the same time, Dionysus and his wife Ariadne (Pic. 74).²⁵⁵

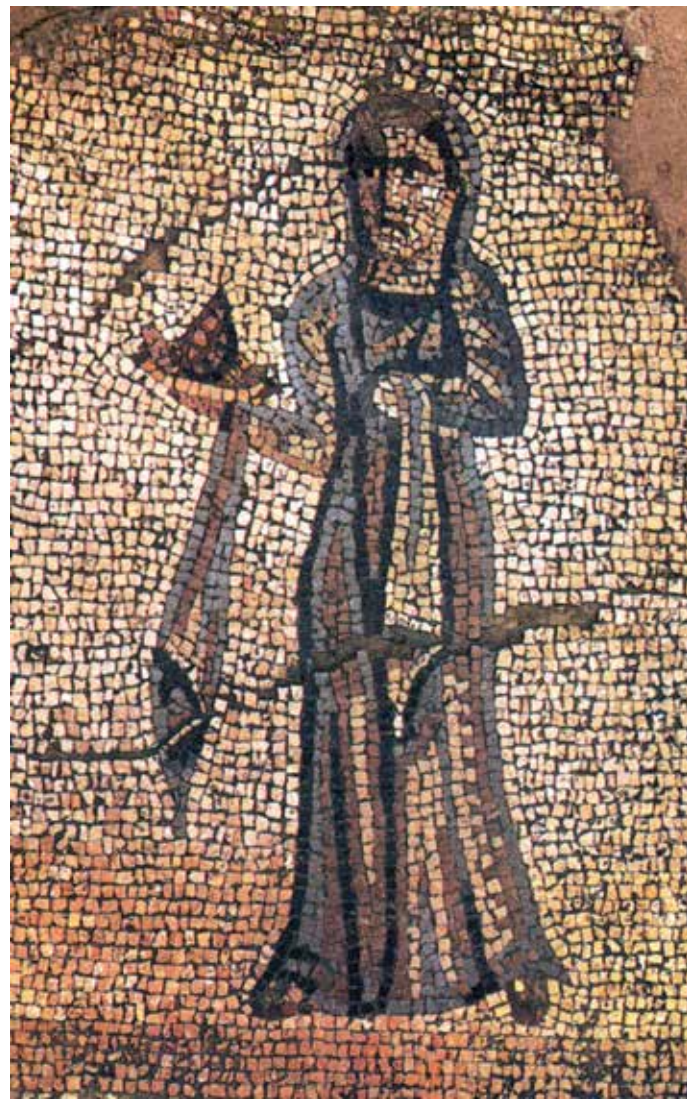
Two of these four figures, which are situated in the cross-shape area, are very damaged. Only the part of the cape, wing, and head remains. The head of the figure in the upper left corner is damaged, the pebbles are missing. As for the fourth figure, it is fully present: “On the grey-white background there is the figure of a woman. Her right leg is a step in front, with the body weight on it. She is wearing a long, narrow-waisted, striped dress. The left arm is bent at the elbow and put on her breast. She has tray in her right hand, and her right arm is also bent at the elbow. There is a cone on the tray. From the wrist, a piece of cloth hangs down, like headgear, which narrows at the end. The woman has a round, oval face, a straight nose and plump lips. She has headgear on her head, which reaches down on to shoulders”²⁵⁶ (Pic. 75).

²⁵⁵ The same work, p. 80
²⁵⁶ A. Bokhochadze, The same work, p. 79

თითო-თითო ფიგურა წარმოდგენილი. სამი მათგანი ფრთოსანია, შიშველ სხეულზე მოსასხამმოფარებული, მცენარეული ყლორტებით შემკული თავით, მეოთხე კი – მთლიანად სამოსით მობურული (სურ. 74). ოთხივეს ხელთ სხვადასხვა ატრიბუტი²⁵⁴ აქვს. აღნიშნულ ფიგურათა კომპოზიციური განლაგების მსგავსება, მოძრაობის ერთგვაროვნება (ოთხივეს ცენტრისკენ მიმართვა) და ოთხივეს ხელში სათანადო ატრიბუტის გამოსახვა მ. მიზანდარს იმის თქმის საშუალებას აძლევს, რომ ეს გამოსახულებანი ურთიერთდაკავშირებულნი არიან და მათი სახით ნელინადის ოთხი დროის სიმბოლური გამოსახულებაა მოცემული. ფრთოსანი ქაბუკი ხელში ხილით (მსხალი და ბროწეული)სავსე მონწილე ქურჭლით–შემოდგომაა, თავმობურული ფიგურა გირჩით – ზამთარი, სწორედ ამით აიხსნება მისი ამგვარ სამოსში უფროდ წარმოდგენა, გაბაფხულის პერსონიფიკაციას მცენარეული ყლორტები უპყრია ხელთ, ზაფხულისას კი – თავთავების კონა. ეს გამოსახულებანი²⁵⁵ კუთხეებიდან შემოსაზღვრავს ჯერულ კომპოზიციას და ცენტრისკენული მოძრაობით – მობრუნებით, წინ წაწეული საგნებით კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კომპოზიციის ცენტრალურ ხასიათს და ამდენად – დიონისესა და არიადნეს. ამ ფიგურათა წყალობით ცენტრალური არე ერთგვარად სრულდება.

114

ამ ოთხი ფიგურიდან, ჯვრისმაგვარი მოედნის მარცხენა და მარჯვენა დაბალ კუთხეებში მოცემული ორი ფიგურა ძლიერ არის დაზიანებული. აქ მხოლოდ მოსასხამის, ფრთის, ხელის ნაწილი და თავია გამოსახული. მარცხენა მაღალ კუთხეში მოცემულ ფიგურას თავის გამოსახულება აქვს დაზიანებული, ამოყრილია ამ ადგილზე მოზაიკის კენჭები. რაც შეეხება მეოთხე ფიგურას, იგი სრულად არის წარმოდგენილი: „მონაცრისფრო-მოთეთრო ფონზე გამოსახულია ქალი. მას მარჯვენა ფეხი წინ აქვს წადგმული და სიმძიმის ცენტრი მასზეა გადატანილი. გრძელ წელში გამოყვანილი ზოლებიანი კაბა აცვია. მარცხენა ხელი იდაყვში მოხრილი და მკერდთან მიტანილი აქვს. მარჯვენა იდაყვში მოხრილ ხელში ლანგარი უჭირავს, რომელზედაც გირჩა დევს. მაჯებიდან ძირს ჩამოშვებულია ყურთმაჯისმაგვარი ნაჭრები, რომლის ფართო ნაწილი ბოლოში თანდათანობით ვიწროვდება. ქალს მრგვალი ოვალური პირისახე, სწორი ცხვირი და შესქელებული ბაგე აქვს. თავზე მოხვეული თავსაბურავი მხრებზე აქვს ჩამოშვებული“²⁵⁶ (სურ. 75).



სურ. 75. ქალის გამოსახულება გირჩით ხელში

Pic. 75. The woman image with cone in her hand

This image of the woman directs our attention to two other figures in the cross-shape area. All three are in motion. The woman with the tray and the woman with the cone have the same position of the legs, but the first one is leaning on the right leg, and the second – on the left leg. The woman with the harp in her hand has her right hand on her heart, and we think that this is a kind of prayer gesture. The woman with the flutes in her hand has sharper movements. The gravity of the body is on her right leg, and her left leg is as if in the air. This makes us think that she

ქალის ეს გამოსახულება, ჯვრისმაგვარი მოედნის ვერტიკალურ მკლავში მოცემულ ქალის ორ გამოსახულებასთან ერთად, ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებასაც იქცევს. სამივე მათგანი მოძრავ მდგომარეობაშია გამოსახული. ფეხების თითქმის ერთნაირი მდგომარეობა აქვს ქალს გირჩით ხელში და ქალს ქნარით ხელში, თუმცა პირველის შემთხვევაში საყრდენი ფეხი მარჯვენაა, მეორის შემთხვევაში – მარცხენა. ქალს ქნარით ხელში მარჯვენა ხელი გულის პირზე აქვს მოთავსებული, რაც, ჩვენი აზრით, სავედრებელი უესტია და ერთგვარად ხაზს უსვამს დიონისესა და არიადნეს ცენტრალური გამოსახულებებისკენ მიმართებას. შედარებით მკვეთრ მოძრაობას გადმოსცემს ქალი ჩასაბერი საკრავებით (ფლეიტებით) ხელში. სხეულის სიმძიმე ამ შემთხვევაში მთლიანად მარჯვენა ფეხზეა, ხოლო მარცხენა ფეხი, შეიძლება ითქვას, რომ ჰაერშია, რაც იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ იგი საცეკვაო ქმედებას გადმოსცემს. ამ ვარაუდს, რა თქმა უნდა, ამყარებს მის ხელებში მუსიკალური საკრავები და მთლიანი კომპოზიციის თემა – დიონისე და მასთან დაკავშირებული სანახაობები (დიონისები), რომელთა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს, როგორც ცნობილია, სხვადასხვა ტიპის ცეკვები წარმოადგენდა.

ქალის ეს გამოსახულებები სამოსის მხრივაც იქცევენ ყურადღებას – გრძელი კაბით არიან წარმოდგენილნი, თუმცა აქსესუარების მხრივ მათი სამოსი განსხვავებულია: თავსაბურავი და გრძელი ყურთმაჯები – გაშლილი, გახსნილი სახელოები ახლავს თან „ზამთრის პერსონიფიკაციის“ – (ქალი გირჩით ხელში) კაბას; წელზე ქამარი აქვს შემორტყმული ქალს ჩასაბერი საკრავებით ხელში (მკერდს ზემოთ ფიგურის გამოსახულება, სამწუხაროდ, წაშლილია); ხოლო მესამე ქალის გამოსახულების კაბა გულამოღებულია და აქსესუარის გარეშეა მოცემული.

როგორც ითქვა, გარდა ადამიანის გამოსახულებებისა, „დიონისეს დარბაზის ორნამენტულ დეკორში ჭარბობს მცენარეული სახეები. ამით თითქოს ხაზგასმულია დიონისეს კავშირი ნაყოფიერებასთან. გამოირჩევა მცენარეული ხეები ბროწეულის ნაყოფებით და გირჩებით. ერთ-ერთ ხეიაშიადამიანის სახეა ჩანერილი. ალ. ბოხოჩაძის²⁵⁷ ვარაუდით, ეს არის მოზაიკის გამკეთებლის – პრისკეს პორტრეტული გამოსახულება. თუმცა, გაცილებით უფრო ბუნებრი-

²⁵⁷ იქვე, გვ. 80

is dancing. This opinion is confirmed by the musical instruments in her hands, as well as the theme of the composition as a whole – Dionysus and the performances connected with him, an important part of which were different types of dances.

The clothes of these women are also very interesting. All of them are depicted in long dresses, but they are different when it comes to accessories. The first woman has headgear, a long piece of cloth on her wrist and long, wide sleeves; another woman has a belt; and the third one is wearing a long, wide opened dress and has no accessories.

As we said, with the exception of the human images, there are also plants on the ornamental decoration. This shows Dionysus's connection with the fertility cult. Especially the plant rambles, with the pomegranates and cones on it. There is a human face in one of the rambles. A. Bokhochadze thinks that it must be the face of the mosaic's author – Priscue.²⁵⁷ But we think it will be more logical if we think that it is a mask connected with the cult of Dionysus.²⁵⁸ Because masks were often found at the time of this painting, with some on Georgian territory in Sarkine and Vani.

And lastly, we must speak about the historical meaning of the Dzalisi Mosaic painting. A. Bokhochadze writes that finding this composition on the territory of the Kartli Kingdom speaks to the following:

1. In the Classical Period, wine and viticulture was the leading part of agriculture in the Kartli Kingdom;
2. The holidays connected with Dionysus were widely eold in Kartli at this time;
3. Classical-Period Kartli Kingdom had a close relation with Greek world; this relation was especially trade-economic and religious.²⁵⁹

The word “religious” of course implies “cultivation”, as the abovementioned Dzalisi Mosaic Painting is an archaeological monument connected to cultivation. It was also one of the important components of religious rule with its theme, purpose, and dancing performances. We are allowed to say this not only because of the Dzalisi mosaic sample, but also after considering all the archaeological monuments, which are discussed in the presented work.

²⁵⁷ A. Bokhochadze, The same work, p. 74

²⁵⁸ M. Mizandari, The same work, p. 81

²⁵⁹ A. Bokhochadze, The same work, p. 74

115

²⁵⁴ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80

²⁵⁵ იქვე, გვ. 81

²⁵⁶ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79

ვი იქნებოდა სახის მიჩნევა დიონისეს კულტთან დაკავშირებულ ნიღბად. ამგვარი ნიღბები ძალიან ხშირია გვიან-ანტიკურ მხატვრობაში²⁵⁸ და აღმოჩენილია საქართველოს ტერიტორიაზეც სარკინესა და ვანში.

ბოლოს, რასაკვირველია, უნდა ითქვას ძალისის მოზაიკური მხატვრობის ზოგად ისტორიულ მნიშვნელობაზეც, ამის შესახებ კარგად აღნიშნავს ა. ბოხოჩაძე: „ანტიკური ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე მსგავსი კომპოზიციის აღმოჩენა მიუთითებს: პირველი, რომ ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოში იმევენახეობა-მეღვინეობასოფლისმეურნეობის წამყვანი დარგია, მეორე, დიონისეს კულტთან დაკავშირებული დღესასწაულები ფართოდ იმართებოდა იმდროინდელ ქართლში, მესამე, რომ ანტიკური ხანის ქართლის სამეფოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ბერძნულ სამყაროსთან. ეს ურთიერთობა სავაჭრო-ეკონომიკური და განსაკუთრებით რელიგიურ-იდეოლოგიური ხასიათის იყო“.²⁵⁹ სიტყვა რელიგიურში ძირითადი მნიშვნელობით, რა თქმა უნდა, კულტმსახურება იგულისხმება, იქიდან გამომდინარე, რომ ძალისის აღწერილი მოზაიკური მხატვრობის ნიმუში კულტმსახურებასთან დაკავშირებული არქეოლოგიური ძეგლია. ამასთან, ამ რელიგიური წესის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს ფორმით, შინაარსით, დანიშნულებით მრავალფეროვანი საცეკვაო ქმედება თუ სახილველი წარმოადგენდა. რისი თქმის საშუალებაა, ძალისის მოზაიკასთან ერთად, წინამდებარე ნაშრომში განხილულ არქეოლოგიურ ძეგლთა უმეტესობა გვაძლევს.



ბოლოსიტყვაობა

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნიმუში წამიერია და განუმეორებელი. იგი მხოლოდ შესრულების მომენტში არსებობს და დასრულებისთანავე ქრება. ამ მხრივ ცეკვა მიეკუთვნება ეფემერული ხელოვნების დარგებს. ამიტომ უძველესი დროიდან ხალხს უჩნდება სურვილი – ამ ნიმუშიდან დააფიქსიროს გარკვეული საცეკვაო მომენტი. ნაშრომში წარმოდგენილი თითოეული არქეოლოგიური ძეგლი სწორედ ამ კუთხით არის განხილული და შესაბამისად, როგორც აღმოჩნდა, ყველა მათგანი უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს საქართველოში საცეკვაო ხელოვნების ისტორიული წარსულის შესასწავლად.

განხილული არქეოლოგიური ძეგლები მრავალფეროვანია არა მხოლოდ როგორც ნივთები, რომელთა შორის ვხვდებით თასს, სარტყელს, ქვევრს, ისარნას, საბეჭდავს, რელიეფურ და გამოძერწილ თიხისა და ბრინჯაოს ქანდაკებებს და უშუალოდ კულტმსახურების ადგილს, არამედ საცეკვაო იკონოგრაფიითაც, აქ მოცემულია ცალკეული საცეკვაო პოზა-მდგომარეობები, ყურადღება გამახვილებულია კოლექტიურად შესრულებული ცეკვის სამწყობრო განლაგებაზე და არის წყვილში შესრულებული ცეკვაც.

საცეკვაო ინფორმაციის მქონე არქეოლოგიური ძეგლების გენეზისი იწყება ნეოლით-ენეოლითის ხანიდან ძვ. წ. (VI – IV ათასწლეულები) იმირის და არუხლოს გორის მროკავ-მლოცველი ფიგურების სახით. შემდგომ პერიოდს, ენეოლითის ხანის დასასრულს და ადრე ბრინჯაოს ხანას (ძვ. წ. IV-III ათასწლეულებს) წარმოადგენს ოზნის თიხის ფიალა ხატოვანი ნიშნებით, შუა ბრინჯაოს ხანას და თრიალეთურ კულტურას (ძვ. წ. II ათასწლეულის შუა ხანებს) – თრიალეთის ვერცხლის თასი რელიეფური კომპოზიციით, გვიან ბრინჯაოს ხანას (ძვ. წ. IX – VII სს.) – სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი გრავირებული კომპოზიციით და თიხისა თუ ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები, ელინისტურ ხანას (ძვ. წ. IV – I სს.) – სამადლოს ქვევრისა და სამადლოს ისარნის მოხატულობა და კავთისხევის საბეჭდავი მოცეკვავის გამოსახულებით და ბოლოს გვიან ანტიკურ პერიოდს (ახ. წ. III ს.) – ძალისის მოზაიკური მხატვრობა.

თითოეული არქეოლოგიური ძეგლი კომპოზიციური, მხატვრულ-სტილური, ასევე სემანტიკური თუ დანიშნულებითი და უშუალოდ საცეკვაო მდგომარეობის ხერხთა დაფიქსირების თვალსაზრისითაც გარკვეულ პარალელებს ავლენ როგორც ერთმანეთთან, ასევე საქართველოს ფარგლებს გარეთ აღმოჩენილ არქეოლოგიურ ნიმუშებთან.

AFTERWORD

A Choreographical Art Sample is instant and unrepeatable. It exists only during the performance, and then disappears. From this point of view, dance belongs to ephemeral arts. That's why since the ancient times people had the will to fixate special dancing moments.

Each of the archaeological monuments presented in this work have been discussed from this point of view, and it seems all of them are the most important sources for learning about the historical past of the Art of Georgian Dance.

The discussed archaeological monuments are important not only because of their variety, as they include such things as: bowls, belts, pitchers, “Isarna”, stamps, clay and bronze sculptures, and direct cultivation places, but also because of the iconography of dance. Separate dance poses, and, dance positions like the “Mtskobri” and pair dance are discussed in this text.

Archaeological monuments have provided information about dance information since the Neolith-Eneolithic Ages (6th – 4th millenniums B.C.), as is the case with the Imiri and Arkhulo Hill “Mrokav-mlotsveli” dancer-prayer figures. The next period is the end of the Eneolithic Age and the beginning of the Early Bronze Age (4th-3rd millenniumia B.C.) represented by the “Ozni Clay Bowl” with the pictorial symbols. After that is the Middle Bronze Age, and the Trialeti Culture (2nd millennium B.C.) with the “Trialeti Silver Bowl” relief composition, and the Late Bronze Age (9th – 7th centuries B.C.) with the engraved composition on the “Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt” and the Clay and Bronze Ithyphallic sculptures. The next is the Hellenistic Period (4th – 1st centuries B.C.) represented here by the “Samadlo Pitcher” and the “Samadlo Isarna” decorations and the “Kavtiskhevi Stamp”. The last one is the Late Antique Period (2nd century A.D.), illustrated here by the Dzalisi Mosaic Painting.

Each of the monuments with its composition, artistic-stylistic, and semantic purpose, as well as with the fixation of dance positions has special parallels as with the other artifacts mentioned here, as well as other archaeological samples found in Georgia. This shows that the figures separated by time and place made by different masters can have a similar manner of the depiction of body parts. This is confirmed by ethnographical sources and graphic art samples. Now we speak about the examples of ritual paintings made in Svaneti at the time of “Liphanili”. All of them

²⁵⁸ მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81
²⁵⁹ ა. ბოხოჩაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74

რაც, ცხადია, იმაზე მიუთითებს, რომ დროისა და ადგილის მხრივ ერთმანეთისგან შორს მყოფი სხვადასხვა ავტორისთვის ადამიანის სხეულის ნაწილების წარმოსახვა ისე, რომ ამით გადმოცემულიყო მინიშნება საცეკვაო ქმედებაზე, არაცნობიერ ნიადაგზე გარკვეულწილად ერთნაირად ხორციელდებოდა. ამის დამადასტურებელია ეთნოგრაფიული წყაროებიც, როგორც თეორიული მასალა, ასევე გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშებიც. ამ შემთხვევაში საუბარი გვაქვს, ძირითადად, სვანეთში „ლიფანილის“ დროს შესრულებულ სანესო მხატვრობის მაგალითებზე. თითოეული მათგანი შესწავლილი და წარმოდგენილი აქვს ვ. ბარდაველიძეს თავის ნაშრომში „ქართული (სვანური) სანესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“.

მკვლევარი მოცეკვავეთა გამოსახულებებისთვის სპეციალურ ქვეთავსაც კი გამოყოფს, სახელწოდებით „მოცეკვავე ქალ-ვაჟნი და ითიფალური მოცეკვავენი“. დასაწყისში აღნიშნულია, რომ „სანესო გრაფიკულ ხელოვნებაში საკულტო ან შესაწირავ ობიექტებთან ერთად, ერთ ტაბულაზე ფერხულისა თუ თითოობით მოშუშპრე ქალ-ვაჟთა, განსაკუთრებით, მოცეკვავე ითიფალური ფიგურების მოთავსება ამ ცეკვების რელიგიურ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს. ეს მით უფრო სავარაუდებელია, რომ ცეკვებსა და ითიფალობას საპატიო ადგილი ჰქონდა დათმობილი სვანებისა და საზოგადოდ ქართველი ტომების ძველ სარწმუნოებრივ წესებში“.²⁶⁰ ბარდაველიძის ნაშრომში მოცეკვავეები წარმოდგენილია X, XI, XX, XXI და XXIII ტაბულებზე, ასევე ნახ. 4-ის²⁶¹ სახით. სწორედ, მსგავსი მოცეკვავეების ფიგურებს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ჩვენ მიერ კავთისხევის ფიგურასთან შედარებისთვის ზემოთ მოყვანილ მესტიის მუზეუმის ექსპონატზე – ლ’რგიმზე ამოკვეთილი მოცეკვავე ქალისა და ვაჟის გამოსახულებებიც.

კავთისხევის ფიგურა, თითქოს, რაღაც ჩარჩოებში აქცევს ცეკვის განვითარების გზას, როდესაც შეიძლება იმის ვარაუდი, რომ უკვე ამ საქმით დაკავებული ადამიანები ერთგვარ პროფესიულ ხასიათსაც ატარებენ და იმდროინდელი ქართველი ტომებისთვის ცეკვა ყოველდღიური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილია. ეს რომ ასეა, ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ქსენოფონტეს ცნობაც, რომლის მიხედვითაც: „მოსინიკები (უძველესი ქართველი ტომი) ცეკვის უნარს ზენაარს მიაწერდნენ, ამიტომ არცერთ შემთხვევას არ უშვებდნენ ხელიდან, რომ თავიანთი საცეკვაო ხელოვნება არ ეჩვენებინათ. ისინი, თურმე, ბრძოლის დანებების წინაც ცეკვავდნენ, ხოლო მტრის დამარცხებისა და გაქცევის შემდეგ, მოკლულებს თავებს აჭრიდნენ, ფეხებით ათამაშებდნენ და მათ სიმღერას, ცეკვასა და მხიარულებას საზღვარი არ ჰქონდა“.

are discussed in V. Bardavelide’s work, Examples of Georgian Ritual Graphic Art.

The researcher in his work has separated a special chapter for images of dancers: ”Girl and Boy Dancers and Ithyphallic Dancers”. At the beginning, it is noted that in ritual graphic art, picturing the objects of cult sacrifice and dancing ithyphallic figures at one table shows the religious character of these dances. She thinks that the dances and ithyphallics have a special place among Svan people and generally Georgian Tribes with some extant old religious rules.²⁶⁰

The dancers in V. Bardavelidze’s work are presented on the X, XI, XX, XXI and XXIII tables, and also on the 4th graphic.²⁶¹ These figures belong to the dancing woman and man images pictured on “L’rgim” (chair) presented in the Mestia museum.

The Kavtiskhevi figure puts the path of dance development in some context, as we can say that here people already have some kind of profession, and dance was an important part of the everyday life of Georgian tribes. This can be confirmed by Xenophon: “Mosiniks” thought that their dance skill was from god, and they didn’t miss any chance to show off their dance art. They also danced even before going to war. And after defeating the enemy, they cut the heads of the dead and played with them, and were dancing and singing.

²⁶⁰ ვ. ბარდაველიძე, „ქართული (სვანური) სანესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი 1953 წ. გვ. 127
V. Bardavelidze, “Georgian Ritual Graphic Art Samples”, Georgian Scientific Academic Issue, Tbilisi 1953, p. 127

²⁶¹ იქვე, გვ. 11, 36, 37, 44, 46, 52
The same work, p. 11, 36, 37, 44, 46, 52

საქართველოს არქეო-ქორეოგრაფიული რუკა ARCHAEO-CHOREOGRAPHIC MAP OF GEORGIA



1. იმირი, მროკავ-მლოცველი ფიგურები, ძვ. წ. VI-IV ათასწლეულები; **სურ. 1., სურ. 8.**
Imiri, dancer-prayer figures 6th – 4th millennia B.C.; **Pic. 1., Pic. 8.**
2. ოზნი, თიხის ფილა, ძვ. წ. IV-III ათასწლეულები; **სურ. 13.**
Ozni, Clay Bowl 4th-3rd millennia B.C.; **Pic.13.**
3. თრიალეთი, ვერცხლის თასი, ძვ. წ. აღ. II ათასწლეულის I ნახევარი; **სურ. 21.**
Trialeti, Silver Bowl, 1st part of 2nd millennium B.C.; **Pic.21.**
4. ძეგვი, სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 28.**
Dzegvi, Satovle-Nabaghrebi Bronze Belt, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.28.**
5. რეხა, ქვის გამოსახულება, ძვ. წ. IX – VII სს; **სურ. 18.**
Rekha, Stone image 9th – 7th Centuries B.C.); **Pic.18.**
6. მელაანი (მელი-ღელე), თიხის ჭურჭელზე გამოსახული ქალის ფიგურები, ძვ. წ. IX – VIII სს.; **სურ. 33, სურ. 34.**
Melaani Masked bare women figures pictured on the crockery 9th – 7th centuries B.C.; **Pic. 33. Pic. 34.**
7. გორი, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 35.**
Gori, Bronze Ithyphallic Sculpture, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.35.**
8. საირმე (ლეჩხუმი), ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 36.**
Sairme (Lechkhumi), Bronze Ithyphallic Sculpture, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.36.**

9. ბორჯომი, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 37.**
Borjomi, Bronze Ithyphallic Sculpture, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.37.**
10. კაჭრეთი, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 39.**
Kachreti, Bronze Ithyphallic Sculpture, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.39.**
11. მელაანი, ფარიანი ფიგურა, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 40.**
Melaani, Figure with shield, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.40.**
12. შორაპანი, ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკება, ძვ. წ. IX – VII სს.; **სურ. 41.**
Shorapani, Bronze Ithyphallic Sculpture, 9th – 7th centuries B.C.; **Pic.41.**
13. გეგუთი, ბრინჯაოს ქანდაკება, ძვ. წ. VII-VI; **სურ. 38.**
Geguti, Bronze Ithyphallic Sculpture; 7th-6th Centures B.C.; **Pic.38.**
14. დაფნარი (სამტრედია), ლარნაკზე გამოსახული არწივკაცი, ძვ. წ. V – III სს.; **სურ. 14.**
Dapnari (Samtredia) “Eagle man” image, 5th – 3rd centuries B.C.; **Pic.14.**
15. სამადლო, ისარნა და ქვევრი, ძვ. წ. IV – I სს.; **სურ. 54., სურ. 55.**
Samadlo, Isarna and Pitcher 4th – 1st centuries B.C.; **Pic.54. Pic. 55**
16. კავთისხევი, ბრინჯაოს საბეჭდავი, ძვ. წ. IV-III სს.; **სურ. 69.**
Kavtiskhevi Bronze Stamp, 4th-3rd centuries B.C.; **Pic.69**
17. ძალისი, დიონისეს დარბაზი, ახ. წ. II ს.; **სურ. 71.**
Dzalisi, Dionysus Hall, 2nd century A.D.; **Pic.71.**

