

საქართველოში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წარმომავლობის ძიებისათვის

მარიამ გაბაშვილი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ მხატვრულ დარგებსა თუ მიმდინარეობათა შორის, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ჯგუფს საგულისხმო ადგილი უკავია. ამ ორიგინალური მხატვრული მოვლენის ძირითად არსს ნივთის ჭვირულობა და სტილიზებული ზოომორფული და ორნამენტული სახეებით შემკობა განსაზღვრავს. ბალთების აღმოჩენა ისეთ რეგიონებში, როგორცაა მთის რაჭა, ზემო იმერეთი (დასავლეთი საქართველო, რიონისა და ყვირილას ზემო წელი), შიდა ქართლი და თრიალეთი (აღმოსავლეთი და სამხრეთ-დასავლეთი საქართველო) შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან ეს რეგიონები ძველთაგანვე ლითონის დამუშავების ძლიერ ცენტრებს წარმოადგენდა.¹ დღეისათვის ორ ასეულზე მეტი ბალთაა აღმოჩენილი.² ისინი, როგორც ჩანს, სერიულადაა ნაწარმოები. ბალთების უმეტესი ნაწილი მომდინარეობს სამარხეული ინვენტარიდან, ნაწილი კი შემთხვევითი აღმოჩენებით გახდა ცნობილი³ (სურ. 1, 2, 3).

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების მიმართ დაინტერესება XIX საუკუნის 30-იანი წლებიდან გაჩნდა, როდესაც პირველი ნიმუშები ზემო რაჭაში, ზემო იმერეთსა და შიდა ქართლში – სოხთასა და ბაქართას (ურსძუარი) სამარხებში აღმოაჩინეს [აიხვალდი 1837; მონპერე 1893; უვაროვა 1900; თაყაიშვილი 1913: 48; გობეჯიშვილი 1939: 345-361; პჩე-

1 გ. ყიფიანის მიხედვით, ბალთები თავმოყრილია მამისონის, როკისა და ხალაცას უღელტეხილებზე [ყიფიანი 2006: 206].

2 ბალთების უმეტესობა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია დაცული. ისინი აგრეთვე მსოფლიოს ისეთი მუზეუმების მფლობელობაშია, როგორცაა, პეტერბურგის სახელმწიფო ერმიტაჟი, ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ბრიტანეთის მუზეუმი და სხვ. ბალთები კერძო კოლექციებსაც ამშვენებს. ბალთების უმეტესობა სრულადაა შემონახული, მხოლოდ რამდენიმე ათეულია ფრაგმენტულად წარმოდგენილი, თუმცა, მათი ამგვარი მდგომარეობა კომპოზიციების სრულად აღდგენის საშუალებას იძლევა.

3 ბალთების უმრავლესობა მოპოვებულია თანმხლებ არქეოლოგიურ ინვენტართან ერთად.

ლინა 1968: 131-154]. ამ მხატვრულ ნაწარმოებთა პირველი ფუნდამენტური კვლევები მათი ატრიბუციისა და გამოსახულებათა სემანტიკისადმი მიძღვნილი.⁴ შემდგომში არქეოლოგიურად საფუძვლიანად შესწავლილი ბალთები, ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით არასოდეს გამხდარა სპეციალური კვლევის საგანი. ამ მხრივ მკვლევრები მხოლოდ ცალკეული სტატიებით ან მოსაზრებებით თუ შემოიფარგლებოდნენ [ივანოვსკაია 1928 a; ივანოვსკაია 1928 b; ამირანაშვილი 1963: 58-62]. პირველად, 1972 წელს გამოცემულ ნაშრომში პროფ. მ. ხიდაშელმა თავი მოუყარა იმხანად არსებულ თითქმის ყველა ბალტას და მათ იკონოგრაფიულ დაჯგუფებასა და ვრცელ სემანტიკურ კვლევას დასჯერდა [ხიდაშელი 1972].

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ერთ განცალკევებულ ჯგუფს ქმნის ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების იბერიის სამეფოს სახვით ხელოვნებაში.⁵ ამ არტეფაქტების გამოჩენის ხანად ახალი წელთაღრიცხვის I-III საუკუნეებია მიჩნეული. ამ პერიოდის იბერიის სამეფოს ცხოვრება რთული პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენებითაა ცნობილი. ერთი მხრივ, იბერია დაკავშირებული იყო რომის იმპერიასთან, მეორე მხრივ კი, პართული და შემდგომ, სასანური ხელისუფალნი ცდილობდნენ მის მოქცევას თავიანთი გავლენის ქვეშ. ამ პერიოდში მოხდა საფუძვლიანი ცვლილებები იბერიის პოლიტიკურ სტატუსთან დაკავშირებით, როდესაც რომმა ის მის მოკავშირედ სცნო. მომდევნო ხანაში, იბერია მოექცა სასანური იმპერიის გავლენის ქვეშ (დაარსდა 224 წელს). ამ მიზეზით იბერია რომს გამოეყო. 241 წლიდან 272 წლამდე იბერია სასანური სამეფოს მოხარკე ქვეყანაა. ახ.წ. III საუკუნეში იბერიის მეფე ამაზასპ III მოხსენიებულია სასანური იმპერიის მაღალი რანგის პირებს შორის.⁶ რთულმა პოლიტიკურმა მდგომარეობამ, აქტიურმა ეკონომიკურმა გაცვლა-გამოცვლამ, და

4 ამის შესახებ იხ. ბიბლიოგრაფია [ხიდაშელი 1972; ყიფიანი 2006: 199].

5 იბერია ანუ ქართლი არის ოფიციალური სახელწოდება აღმოსავლეთ საქართველოს სამეფოსი ძვ.წ. 280-იანი წლებიდან ახ.წ. 330-იან წლებამდე [ლორთქიფანიძე 1989: 324-369; ლორთქიფანიძე 2002: 238-283]. ბალთების დათარიღება ჯერ ისევ საკამათოა, მაგრამ დღეისათვის მიღებული ქრონოლოგია ახ.წ. I-III საუკუნეებით შემოიფარგლება. დათარიღებათა უმეტესობა არქეოლოგიურ კვლევას ეყრდნობა [კარტერი 1957: 125; ლომთათიძე 1957: 14-93; კერტისი 1978: 88-120; გაგლოვეი 1980: 27; ჯავახიშვილი 1987: 78-79; ბრავაძე 1997: 25-28; სონღულაშვილი 2006: 74-84; ბანკერი 2006: 117], ზოგიერთი მკვლევრის მიერ მოცემული თარიღი დროის ხანგრძლივ მონაკვეთსაც მოიცავს, მაგ., [როსტოვეცი 1922: 40; ბანკერი...1970: 57].

6 ირანში, ნაქში-როსტამის ქააბა ზარდუშტის წარწერაში სასანური ირანის მეფე შაბურ I მის ვასალ მეფეთა შორის იხსენიებს იბერიის მეფე ამაზასპსაც [შპრენგ-ლინგი 1953: 9, 12; თუმანოვი 1969: 18-19].

ასევე, ეთნიკურმა სიჭრელემ იბერიის სამეფოში მულტიკულტურული საზოგადოების შექმნას შეუწყო ხელი.

ამ პერიოდის მატერიალური კულტურა მდიდარია საოქრომჭედლო, გლიპტიკური და კერამიკული ნიმუშებით. ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ვერცხლის მხატვრულ დამუშავებას – ტორევეტიკას. იბერიის დიდებულთათვის მორთმეული ტორევეტიკული ნაკეთობების გარკვეული ჯგუფი რომაულ ან სასანურ დიპლომატიურ ძღვენს წარმოადგენს, ნაწილი კი ადგილობრივადაა დამზადებული იმდროინდელი ანტიკური და სინქრონული აღმოსავლური სამყაროსთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის მიხედვით [მაჩაბელი 1970; მაჩაბელი 1976]. ეს მხატვრული ნაწარმოებები აღმოჩენილია საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, მაგრამ ყველაზე მეტად შთამბეჭდავი არტეფაქტების ჯგუფი წარმოდგება არმაზის-ხევისა და ბაგინეთის პიტიახშთა ნეკროპოლიდან, მცხეთის, იბერიის უძველესი დედაქალაქის მახლობლად [აფაქიძე... 1955; ჩუბინაშვილი 2007]. ამ შესანიშნავი ნივთების გვერდით ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ჯგუფს ქმნის. ბალთები, რომელიც ცენტრალური რეგიონებიდან დაშორებულ ადგილებშია აღმოჩენილი, არქეოლოგიური კონტექსტიდან გამომდინარე, ასტრალურ (სოლარულ) კულტთან უნდა იქნეს დაკავშირებული. ისინი სავარაუდოდ, ქალთა კუთვნილი ნივთები უნდა იყოს. ამას მავარაუდებინებს ის გარემოება, რომ ბალთების შემცველი სამარხთა ინვენტარი კერამიკისა და სამკაულის სიუხვით გამოირჩევა. მათ შორისაა სხვადასხვა მასალისგან დამზადებული მძივები, ბრინჯაოს სამაჯურები, ფიბულები, ბრინჯაოსა და ელექტრონის საყურეები, ბეჭდები, საკიდები, ინტალიოები, ბრინჯაოს მინიატურული ზოომორფული ფიგურები, ასევე, ახ.წ. პირველი საუკუნეებით დათარიღებული ვერცხლის მონეტები. რაც მთავარია აქ, ორიოდე გამონაკლისის გარდა, ვერსად შეხვდებით საბრძოლო ან შრომის იარაღს [გობეჯიშვილი 1942: 71-74; 79; 83-85; 90-91; 101-102; ქორიძე 1961: 96-97; 99; პჩელინა 1968: 132-135; 137-141, ტაბ. I, III, IV; ნემსაძე 1972: 23-30; სლანოვი 1980: 215-221, ტაბ. XCVI; გაგლოევი 1981: 228-238, ტაბ. XCIX, C; ჯავახიშვილი 1987: 76-79, ტაბ. X, XI, XII; ბრავგაძე, 1997: 6-7, ტაბ. IX; სონღულაშვილი 2006: 76-77; 79-82]. მეტიც, შიდა ქართლში, ე.წ. “მონასტრის სამაროვანზე” აღმოჩენილია ქალის სამარხი, სადაც ინვენტარის ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელი ნაწილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა იყო. იგი ქალის ჩონჩხის წელის არეში მდებარეობდა [გაგლოევი 1980: 22-31, ტაბ. I, II]. ბალთაზე ცენტრალური ცხოველი ირემია. ქალის სხეულის გვერდით დაკრძალული იყო ცხენი და ძაღლი. ამ ფაქტს ის მნიშვნელობა ენიჭე-

ბა, რომ მკვლევართა აღიარებით სამივე ცხოველი – ირემი, ცხენი და ძაღლი, მზის კულტთან არის დაკავშირებული [ხიდაშელი 1972: 58-86; ფანცხავა 1988: 47; გაგოშიძე 1964: 37; თორთლაძე 2003: 60].⁷ გარდა ამისა, სოხთასა და ბაქართას (ურსძუარი) სამარხებიდან წარმომდგარი ბეჭდებისა და სამაჯურების ზომა შეესაბამება მცირე დიამეტრის მქონე პირთა თითებსა და მაჯებს, რაც ამყარებს იმ ვარაუდს, რომ ისინი ქალთა კუთვნილი სამკაულებია.⁸ აღნიშნული ვარაუდი წინასწარულია და შემდგომ კვლევას საჭიროებს.

აღსანიშნავია, რომ ჭვირული ბალთების უმეტესობა დასავლეთ საქართველოს მაღალმთიანი რეგიონებიდან – რაჭიდან და ზემო იმერეთიდან წარმოდგება. ადრეულ ხანაში, ეს ორი რეგიონი კოლხეთის სამეფოს აღმოსავლეთ ნაწილს წარმოადგენდა, რომელიც იბერიის სამეფოს თანადროულად არსებობდა. ძვ.წ. III საუკუნეში, კოლხეთის აღმოსავლეთი და სამხრეთ-დასავლეთი რაიონები იბერიის შემადგენლობაში შევიდა [ლორთქიფანიძე 1989: 326]. რამდენადაც მაღალმთიანი რეგიონები ცენტრისგან მეტ-ნაკლებად იზოლირებულნი იყვნენ, როგორც ჩანს, ადგილობრივი არქაული კოლხური მხატვრული ტრადიციები იმხანად გაბატონებული მხატვრული ტენდენციების გვერდის ავლით აისახა ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე.

მკვლევართა მიერ ბალთები რამდენიმე ჯგუფადაა დაყოფილი კომპოზიციური წყობის, იკონოგრაფიული, ტიპოლოგიური და სტილური თვალსაზრისით.⁹ ამ დაჯგუფებაში ნიშანდობლივია კომპოზიციის ცენტრალურ ფიგურათა მკაფიოდ გამოხატული პოზა და კონფიგურაცია, რომელიც ფაქტობრივად კომპოზიციის სტრუქტურასა და თავისებურებებს განსაზღვრავს.

ბალთებზე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული კომპოზიციური სქემები და იკონოგრაფიული ტიპებია წარმოდგენილი.¹⁰ ბალთები ჩამოსხმულია ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკით, რაც მათი მხატვრული იმპროვიზირების საშუალებას ქმნის. ისინი სხვადასხვა ზომისაა (ექ-

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

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

9 მ. ხიდაშელი ბალთებს ხუთ იკონოგრაფიულ ჯგუფად ყოფს ცენტრალური ფიგურის ტიპისა და ჩარჩოს მამკობი ორნამენტის მიხედვით [ხიდაშელი 1972: 18-46].

10 ბალთების იკონოგრაფიული კლასიფიკაცია იხ. [ხიდაშელი 1972: 21-38].

ვსიდან ოცდაერთ სანტიმეტრამდე),¹¹ სწორკუთხა (კვადრატული), გარშემო ორნამენტული ჩარჩოს არშით მორთული, რომლის ოთხსავე კუთხეში თითო კოპია დასმული (კოპები სხვადასხვა ბალთაზე განსახვავებული სიმაღლისაა). ბალთებს ზურგის მხარეს მარყუჟი და კავი აქვს მირჩილული. კომპოზიციები ერთი მხატვრული სქემითაა შექმნილი. ჩარჩოს შიგნით წარმოქმნილ კვადრატულ კადრში ზომომორფული ფიგურებისგან შემდგარი რელიეფური კომპოზიციაა მოცემული, რომელთა მხატვრული და იდეური ღერძი ცენტრალური ფიგურაა. იგი სტილიზებული ირმის, ცხენის, ფანტასტიკური ცხოველის ან, იშვიათად, ხარის ფიგურით არის წარმოდგენილი. ცენტრალური ცხოველის ირგვლივ მასზე მცირე ზომის ე.წ. დამატებითი ფიგურებია თავმოყრილი, ძირითადად, ძაღლების, სხვადასხვა სახეობის ფრინველის, გველების, თევზების, კვიცების, ხარების, ან ხარის და ვერძის თავების, რეპტილიებისა და ხშირად, დიდი ზომის S-ებრი ორნამენტის სახით. მათი რაოდენობა ერთიდან შვიდამდე მერყეობს. ფიგურები ერთმანეთს ებმიან, მათ შორის წარმოქმნილი თავისუფალი არეები კი სხვადასხვა ფორმის ჭვირულ სივრცეებად იქცევა. დამატებითი ფიგურების განლაგება მკაცრად განსაზღვრულია: ცენტრალური ცხოველის წინ, მის ზურგზე, მის ფეხებს შორის, მუცლის ქვეშ. ჩვენ შეგვიძლია, ისინი პირობითი ნიშნებით აღვნიშნოთ: A – ცენტრალური ცხოველი; B – ცენტრალური ცხოველის ზურგზე მოთავსებული ფიგურა; C – ცენტრალური ცხოველის წინ მდებარე ფიგურა; D – ცენტრალური ცხოველის მუცლის ქვეშ, ფეხებს შორის მოთავსებული ფიგურა (სურ. 3). ამგვარი აღნიშვნა ტ. ივანოვსკაიას ეკუთვნის [ივანოვსკაია 1928a] და ის აადვილებს კომპოზიციური სქემის აღქმასა და წაკითხვას. ამ პირობითი ნიშნებით სარგებლობდნენ პროფ. გ. გობეჯიშვილი და პროფ. მ. ხიდაშელი [ხიდაშელი 1972: 18].

ბალთების რეპერტუარი მხოლოდ ზომომორფული და ორნამენტული სახეებით არის შემოსაზღვრული. კომპოზიციებში ადგილი არ აქვს მცენარეულ მოტივებს. ანთროპომორფული ფიგურები კი მხოლოდ სამ ნიმუშზე გვხვდება, რომელთაგან ერთ-ერთი წარმოდგება სოფ. ღებიდან (მთის რაჭა. დაცულია მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში), ორი კი შიდა ქართლიდან, ბაქართას (ურსძუარი) და სოხთას სამაროვნებიდან [ტეხოვი 2006: 495, 497, სურ. 10, ფიგ. 8; სურ. 12, ფიგ. 2]. ყველა ტიპის ბალთას მკაცრად დადგენილი სქემა აქვს, რომელიც თავის მხრივ, სტილურ და კომპოზიციურ ელემენტებს აერთიანებს. ერთი შეხედვით ერთმანეთის მსგავსი კომპოზიციები მკვეთრად ინდივიდუალური ხა-

11 ყველაზე მცირე ზომის ბალთა დაახლოებით 7 X 6 სმ-ია (ბალთა წარმოდგება ბრილის სამაროვნიდან, მთის რაჭა).

სიათისანი არიან, თუმცა მათ საერთო მხატვრულ-სტილური ნიშნები და შესრულების ერთიანი მანერა აქვთ: ცენტრალურ ცხოველთა სხეული ჰორიზონტალურად გაშლილი S-ებრი სპირალის ფორმისაა. ისინი მუდამ პროფილშია გამოსახული და კომპოზიციის მარჯვნივ მიმართული. მათ ჩარჩოს შიგნით არსებული კადრის უმეტესი ნაწილი უკავიათ და სიგანით თითქმის მთლიანად ავსებენ არეს ჩარჩოს ერთი კიდიდან მეორემდე, ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა სხეულები ამობურცული, რბილი, დაუნაწევრებელი მოდელირებით ხასიათდება. გლუვ ზედაპირებზე ხშირ შემთხვევაში გრაფიკული აქცენტებია დატანილი კონცენტრული წრეების, „თევზისფხური“ ორნამენტის ან, ძალზე იშვიათად, ერთმანეთის პარალელური ჭდეების სახით. ჩარჩოს არშიის მამკობი ორნამენტები მკაცრად განსაზღვრულია: ისინი ძირითადად სამი სახისაა: გრებილი, წნული და S-ებრი – ე.წ. „მორბენალი სპირალი“. იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება „დედალი დუგმისებრი“ ორნამენტიც.

საგულისხმოა დამატებითი ცხოველების სხვადასხვა რაკურსით გადმოცემა: ფრონტალურად, პროფილითა და ზედხედით. ზოომორფულ გამოსახულებათა მხატვრული ინტერესი მათ სტილიზაციასა და განზოგადებულად გადმოცემაში მდგომარეობს. ფორმები სადა და გლუვ მოცულობამდეა დაყვანილი და ზოგჯერ აბსტრაგირებულიცაა. წარმმართველია მოცულობა და სილუეტი. მოცულობითი ფორმები სიბრტყესთან, ანუ ამ შემთხვევაში ფონთანაა დაკავშირებული. მოცულობები აქცენტირებულია მოქნილი, ექსპრესიული კონტურის ხაზით. სხეულთა ერთიანი განზოგადებული ნაწილები იმას მიუთითებს, რომ პლასტიკურ-მოცულობით გამოსახულებებში განსაკუთრებულ მხატვრულ დატვირთვას სილუეტი იძენს. ცენტრალურ ცხოველთა S-ებრი სილუეტი გვევლინება კომპოზიციათა მათგანიზებულ ელემენტად და ფორმათა განმსაზღვრელად. ძალზე ხშირად, ფიგურებში სკულპტურული მიდგომა სწორედ ამგვარი მოცულობითი და სილუეტური პლასტიკით მიიღწევა, სადაც რელიეფი გამახვილებულია აქა-იქ ჩართული, საერთო ფონიდან მკვეთრად გამოზიდული მრგვალი ნაქანდაკარით, როგორცაა, ცენტრალურ, ან დამატებით, ცხოველთა თავები ან რქები. ისინი რელიეფის სიმაღლეს სცილდება და სრულიად სხვა წარმოსახვით შრეს ქმნიან. რაც შეეხება ფონს, ის ქსოვილის ან ტყავის ფაქტურა იქნებოდა, რომელზეც ბალთა იყო დამაგრებული. ბალთების მხატვრულ სახეს მნიშვნელოვანწილად ლითონის პოლიქრომიული ეფექტის გამოყენებაც განსაზღვრავს, რაც ფონისა და ბრინჯაოს ოქროსფერი ბზინვარების ერთობლიობას ბადებს: ბრინჯაოს მიმქრალ ოქროსფერ ბზინვარებასთან მიმართებაში წარმოქმნილი ფონი,

რა ფერისაც უნდა იყოს, დაჭვირულ არეებს სრულიად სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ანიჭებს – ისინი უკვე ჰაეროვან, ცარიელ სეგმენტებად აღარ მოიაზრება, არამედ, ფონის შეფერილობით ამოივსება და ამგვარად წარმოქმნილი შუქ-ჩრდილის ცხოველხატული თამაში, ამობურცული ოქროსფერი ზედაპირების ლიცლიცი განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. კომპოზიციებში ჰარმონიულად ჩართული ჭვირული არეები აღიქმება როგორც რიტმული პაუზები, რომელთაც ფორმათა „გარღვევები“ შემოაქვთ და ამით, მნახველზე ოპტიკურ ზემოქმედებას ახდენენ. ცვილის მოდელის დაკარგვის ტექნიკის მეშვეობით, რომელიც მხატვრულ იმპროვიზაციას გულისხმობს, ყოველი ნიმუში ინდივიდუალური მხატვრული ნიშნით გამოირჩევა.

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

პლასტიკის თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესო ის იკონოგრაფიული ტიპია, სადაც ცენტრალური ცხოველი უკანთავმობრუნებული ირემია. ეს ტიპი ორფიგურიანი კომპოზიციისგან – A და D – შედგება (სურ. 1).¹² აქ ცენტრალური და დამატებითი ცხოველებიც განზოგადებულადაა გადმოცემული, რბილი და გლუვი ზედაპირებით, სადაც ცხოველის იდენტიფიკაცია ფორმითა და სილუეტითაა გამოხატული. ამ იკონოგრაფიულ ჯგუფში D ფიგურა წარმოდგენილია ფრინველის, ძაღლის, ან, ხარის ან ვერძის თავით. ყველა შემთხვევაში, ცენტრალური ცხოველი ძლიერ სტილიზებული ირემია, მკაცრად ჩამოყალიბებული რქის ფორმით – რქის ღერძი ცხოველის თავის შუა ნაწილშია მოთავსებული, საიდანაც ორი ტოტი ორსავე მხარეს ტალღოვანად იშლება. თითოეული ტოტი სამკაპისებრი ფორმით ბოლოვდება. რქებს ბალთის კომპოზიციის ზედა ნაწილი სრულად უკავია და კომპოზიცი-აში ყველაზე უხვად დაჭვირულ სივრცეებს ქმნის.

ცხოველის სხეული ორ ძირითად ნაწილადაა დანაწევრებული – ზურგისკენ მიბრუნებული კისერი და თეძო. ორივე ნაწილი ერთმანეთთან დაკავშირებულია დიაგონალურად დახრილი ვიწრო წელით. სხეულის ამ ნაწილებზე კონცენტრული წრეებია აღბეჭდილი. ცენტრალური ცხოველის სხეული მუდამ პროფილშია წარმოდგენილი, რქები კი ფრონტალურად. ფიგურა თითქმის სრულად ავსებს ჩარჩოს შიგნით არსებულ სივრცეს, კადრს. კომპოზიციის აგების თვალსაზ-

12 გამონაკლისს წარმოადგენს შოშეთის ნეკროპოლზე (მთის რაჭა, სოფ. ღებთან) აღმოჩენილი ბალთა, სადაც ტრადიციული ორის ნაცვლად, ოთხფიგურიანი კომპოზიციის მოცემული – ABCD. ბალთა დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. მისი საინვენტარო ნომერია 14-998:1.

რისით აღსანიშნავია წინა ფეხების მიმართულება, რომელიც ყველა შემთხვევაში უკანა ფეხების თანმხვედრადაა შემოტრიალებული. ფეხების ამგვარი უცნაური განლაგება იმით უნდა აიხსნას, რომ ოსტატი ამ ხერხის საშუალებითაც ცდილობს კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძის გამოვლინებას.

ცენტრალური ცხოველის პოზა და კონფიგურაცია კომპოზიციის რიგ თავისებურებებს განსაზღვრავს. ზურგისკენ თავმობრუნებული პოზა ქმნის სპირალურ „სტრუქტურას“, სადაც მკაფიოდ ვლინდება სტილიზებული ცხოველის მოცულობითი ფორმებითა და მოქნილი ტალღოვანი აბრისით შექნილი ექსპრესია და დინამიკა. იგი ფიგურის წინასწრაფვას ამუხრუჭებს და ამასთანავე, დაუსრულებელი სპირალისებრი მოძრაობის განცდასაც ბადებს.

აღნიშნული იკონოგრაფიული ტიპის ბალთებზე ჩარჩოს არშიები გაფორმებულია გრეხილი, წნული ან S-ებრი ორნამენტით. ისინი შესრულებულია დაბალი რელიეფით, და დამუშავებულია რბილი, მოქნილი პლასტიკით.

საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ არქეოლოგიურ კულტურებში, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ანალოგიური არტიფაქტები არ მოგვეპოვება. მისი შორეული პარალელები შეიძლება მოვიძიოთ ელინისტური ხანის კოლხურ საოქრომჭედლო ხელოვნებაში – ოქროს ჭვირულ თავსამკაულზე, რომელიც 2004 წელს აღმოაჩინეს ვანის სამაროვანის ერთ-ერთ სამარხში¹³ (სურ. 4). სამარხი ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით თარიღდება [კაჭარავა...2005: 32; 58-59]. ვანის თავსამკაული უნიკალური ნივთია. მასზე თვალსაჩინოდაა ასახული ადგილობრივი კოლხური მხატვრული და საოქრომჭედლო ტრადიციები. მხატვრული კონცეფციისა და კომპოზიციური სქემის მიხედვით, ბალთები ამ ნივთის რემინისცენციად შეიძლება მივიჩნიოთ.

თავსამკაული ორმაგკედლიანი, ტრაპეციული ფორმის ჭვირული ნივთია, თავზე ზოომორფულ გამოსახულებათა სკულპტურული ჯგუფით (ღრმუსხმულიანი ლომებისა და ფრინველების). ნივთი ოქროს მთლიანი ფირფიტის გადაღუნვის შედეგად არის შექმნილი. მის ორსავე მხარეს ზოომორფული სახეებისგან შემდგარი ანალოგიური ოთხფიგურიანი ჭვირული კომპოზიციებია გამოსახული – ცენტრში პროფილით წარმოდგენილი და მარცხნივ მიმართული დატოტვილრქიანი ირემია. ირემის გარშემო წარმოქმნილ ხალვათ სივრცეში ზურგისკენ თავმობრუნებული შვლების ფიგურებია ჩართული. ბრინჯაოს

13 სამარხი № 24, თავსამკაულის სიმაღლე: 64-64 მმ. ნივთი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ძვირფასი ლითონების ფონდში.

ჭვირული ბალთების დარად, ფიგურები ერთმანეთს მცირე შვერილეს ან სხეულის რომელიმე დეტალით ებმის. ფიგურათა ხაზგასმულად სიბრტყოვანი ხასიათი განპირობებულია იმით, რომ ისინი ლითონის თხელი ფირფიტებისგან არის გამოჭრილი და არ გამოდიან წარმოსახვითი ჭვირული ფონის ფარგლებიდან. ამ თვალსაზრისით, ისინი ბრინჯაოს ბალთებისგან განსხვავდებიან. თავსამკაულის ფიგურათა ნაზად დამუშავებული ბრტყელი ზედაპირები ნატიფ და დახვეწილ იერს ანიჭებს მათ. ფიგურათა დეკორატიული მორთულობა მხოლოდ ძუნწად გამოყენებული გავარსითა და პუნსონით შემოიფარგლება. ოქროს ბზინვარება ხაზს უსვამს ლითონის ფაქტურას. კომპოზიცია, რომელიც გრაციოზული, მშვიდი და დახვეწილი ფორმებით არის გაჯერებული, ჭვირული სივრცეების წყალობით მეტ სიმსუბუქეს იძენს.

ამგვარად, ბრინჯაოს ბალთების ძირითადი მხატვრული მიდგომა და კომპოზიციური სქემა იმეორებს ვანის თავსამკაულისას: ის ჭვირულია, ABCD სქემა უცვლელია, დამატებითი ცხოველები ცენტრალურ ფიგურაზე მცირე ზომისაა. ერთადერთი სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ ცენტრალური ცხოველი მიმართულია კომპოზიციის მარცხნივ. მიუხედავად იმისა, რომ დღემდე აღმოჩენილ ამ ტიპის ნაწარმოებთან ვანის ნიმუში ჯერჯერობით ერთადერთია და მის გარდა, არ მოგვეპოვება სხვა დამამტკიცებელი არტეფაქტი საიმისოდ, რასაც ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების წარმომავლობა და განვითარების ეტაპები შეიძლება დავუკავშიროთ, ამ უკანასკნელის ზუსტი კომპოზიციური სქემა, იკონოგრაფიული და მხატვრული მიდგომები გვაძლევს იმ ვარაუდის გამოთქმის უფლებას, რომ ბალთებზე ასახული თავისებურებები ელინისტური კოლხეთის საოქრომჭედლო ხელოვნებაში ვეძიოთ. ყოველივე ეს, მათ საერთო მხატვრულ ტრადიციებზე საუბრის ნებას გვრთავს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბალთების მხატვრულ-კომპოზიციური კონცეფცია შესაძლოა, ანტიკური კოლხეთის სახვითი სისტემიდან მომდინარეობდეს.

ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებთან მსგავსი მხატვრული ნიმუშები ახასიათებს ჩრდილო-დასავლეთ ირანში, ლურისტანული მხატვრული ბრინჯაოს ნაწარმში შემავალ ჭვირულ არტეფაქტებს. ეს მხატვრული ნაწარმი ძვ.წ. IX-VII საუკუნეებით თარიღდება [მუსკარელა 1988: 118-119]. ლურისტანული ბრინჯაოს ნივთები მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია [ვეილი 1982: 142, 143, 144, 145, ფიგ. 117, 118, 119, 120; მუსკარელა 1988: 124, 165, ფიგ. 195, 257-258; ენჟელი... 2008: 123, ფიგ. 88]. ჭვირულ ბალთებთან შედარებისას, ლურისტანული ბრინჯაოს არტეფაქტებზე გამოსახულებათა დამუშავებასა და არშიათა ორნამენტულ შემკულობაში საერთო მხატვრული ნიმუშები მოიძიება.

ჩვენი ბალთების მსგავსად, ლურისტანული ნიმუშებიც იმავე მასალითა და ტექნიკით – ცვილის მოდელის დაკარგვით – არის შესრულებული. ორივეგან, „ქართულსა“ და ლურისტანულ არტეფაქტებზე ადგილობრივი ფაუნის წარმომადგენლები არიან გამოსახულნი. ცხოველთა სხეულებზე სახვის საერთო მხატვრული ნიშნებია გადმოცემული, როგორცაა გლუვი ზედაპირები, ძუნწი შემკულობა და სხეულთა ცალკეული ნაწილების (კუდი, თათები, ფეხები და ა.შ.) „ლილვისებრი“ მოდელირება.

ლურისტანული მხატვრული ბრინჯაოს ნაწარმოებთაგან განსაკუთრებულ მსგავსებას „ქართულ“ ჭვირულ ბალთებთან ავლენს თეირანში, ირან-ბასტანის მუზეუმში დაცული ბრინჯაოს საკინძის ჭვირული თავი [აფანასევა...1976: 163, სურ. 5].¹⁴ სწორკუთხა ჩარჩოში მოთავსებულია ჰერალდიკური ჭვირული კომპოზიცია – ცენტრში მთელი სიმძლივით ფრონტალურად წარმოდგენილი ანთროპომორფული ფიგურა (ქალღვთაება). მის ორსავე მხარეს, პროფილში, ვერტიკალურად აღმართული ცხოველებია გამოსახული. ცხოველთა უკანა თათები იმგვარად ეკვრის ანთროპომორფული ფიგურის წელს, რომ მისი სამოსის სარტყელს ჩამოჰგავს. სტილიზაციის გარდა, გამოსახულებები არ არის შემკული რაიმე დეკორატიული ელემენტებით. სხეულებს გლუვი ზედაპირი აქვს. ისინი ხისტადაა მოდელირებული. ნივთის ფორმისა და კომპოზიციის ჭვირულობის გარდა, ყურადღებას იქცევს ჩარჩოს არშიის დეკორატიული შემკულობა – გლუვი ლილვით გაყოფილი ორი გრებილი, რომელიც წნული ორნამენტის სახეს ქმნის. ასეთივე ლილვებითაა მოფარგლული ჩარჩოს შიდა და გარე კიდეები. ამგვარად შემკული არშია ბრინჯაოს „ქართულ“ ჭვირულ ბალთებზე შესრულებული, მკაცრად დადგენილი ჩარჩოს არშიის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სახეობის ზუსტი ანალოგიაა (სურ. 2, 5). დეკორატიული მოტივების გარდა, ანალოგიურია მათი დამუშავების ხერხებიც – რბილი, ამობურცული, დაბალი რელიეფით შესრულებული ფორმები. ერთადერთი განსხვავება მდგომარეობს ლურისტანულ ნიმუშზე ჩარჩოს კუთხეებზე კოპების არარსებობაში. ლურისტანული საკინძის თავი დათარიღებულია ძვ.წ. IX ს-ით [აფანასევა... 1976: 163].

მომდევნო ლურისტანული ბრინჯაოს ჭვირული ფირფიტა ჩვენს ყურადღებას იმით იპყრობს, რომ მის კუთხეებში დაბალი მრგვალი კოპებია მოთავსებული [პოუპი 1938: 40, ფიგ. D; ენჟელი... 2008: ფიგ. 138]. ამ ნივთის არშიები მორთულია წნული დეკორატიული მოტივით, თუმცა მისი დამუშავება უკვე განსხვავებულია „ქართული“ ბალთე-

14 ჩარჩოს არშიათა მსგავსების შესახებ იხ. [ბრენტისი 1978: ფიგ. 36]; მსგავსი ფირფიტები დაცულია ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმში.

ბისა და ლურისტანული საკინძის თავისგან. ყველა შემთხვევაში, ამ ფირფიტაზე ბრინჯაოს „ქართულ“ ჭვირულ ბალთებში კარგად განვითარებული მხატვრული მიდგომა ვლინდება. ეს ნივთი დათარიღებულია რკინის ხანა II და III-ის მიჯნით (ძვ. წ. 1000-700 წწ.) [ენჭელი... 2008: 145]. აღსანიშნავია, რომ ჩარჩოს არშიათა ამგვარად მოდელირება ნიშანდობლივია ლურისტანული ჭვირული არტეფაქტებისთვის, თუმცა უმეტეს შემთხვევაში, კუთხეებში დასმული კოპების გარეშე [პოუპი 1938: 40].

ლურისტანული ჭვირული ნივთების კომპოზიციური სქემა განსხვავდება „ქართული“ ბალთების სქემისგან – „ლურისტანული ბრინჯაოს“ არტეფაქტების მხატვრული კონცეფცია, კოლხურ-იბერიული ბალთებისგან განსხვავებით, მკაცრად არ აკანონებს ამ რიგის ნივთების კომპოზიციურ სქემებს. ყველაზე ხშირია ახლოაღმოსავლეთის ხელოვნებაში ადრეული ხანიდან ფართოდ გავრცელებული ჰერალდიკური კომპოზიცია. „ქართულ“ ბალთებზე კი ამა თუ იმ ღვთაების ზოომორფული ინკარნაცია ანუ დამატებითი ცხოველები, ცენტრალურ ფიგურებთან შედარებით ყოველთვის მცირე ზომისანი არიან და მათ შორის სუბორდინაციის პრინციპი მუდამ დაცულია.

ლომის ზოომორფული ბრინჯაოს მინიატურული ქანდაკებები ჰასანლუს არქეოლოგიური კულტურიდან ასევე ყურადსაღები არტეფაქტია, სადაც ორნამენტულ მოტივსა და დამუშავებაში „ქართულ“ ბალთებთან მსგავსი მხატვრული ტენდენციები აღინიშნება. ჰასანლუს ძეგლებიც, ლურისტანის დარად, ჩრდილო-დასავლეთ ირანიდან მომდინარეობს. სტილიზებული ლომების ფაფარი გადმოცემულია იმავენაირად, როგორც ეს ლურისტანული საკინძის თავის არშიათა შემკულობაში ვნახეთ [ანეა 1984: 38, ფიგ. 50]. ჰასანლუს ქანდაკებები ლურისტანულ არტეფაქტზე რამდენადმე ადრეულია. ისინი ძვ.წ. XII-XI საუკუნეებითაა დათარიღებული (რკინის ხანა II) [ანეა 1984: 39].

ამგვარად, ჩვენ მიმოვიხილეთ საერთო მხატვრული ხაზი, რომელშიც ნიშანდობლივი მსგავსებანი და განსახვებანიც მკაფიოდ წარმოჩინდა. ლურისტანულ არტეფაქტებზე დადასტურებული ჩარჩოს არშიათა ტიპი და დამუშავება ქართული ბალთებისთვის ნიშანდობლივია და ზოგ შემთხვევაში ანალოგიურიც. ხანგრძლივი ქრონოლოგიური ლაკუნის მიუხედავად, ზემოხსენებული ორნამენტული მოტივების მსგავსება, ახლოაღმოსავლური და ანტიკური კოლხურ-იბერიული მხატვრული ტრადიციების ურთიერთობაზე უნდა მიუთითებდეს. ქრონოლოგიური ინტერვალის საკითხი ართულებს მსჯელობას ტრადიციათა თანმიმდევრულობაზე. ამგვარად, დგება საკითხი აღნიშნულ ქრონოლოგიურ ჭრილში ამ ნივთების მხატვრული კავშირების შესა-

ნებ, რომელიც სამომავლოდ ინტერდისციპლინარულად არის საკვლევი. შესაძლოა ასევე, რომ ზემომოყვანილი ახლოაღმოსავლური პარალალური მასალა ვინმეს არასაკმარისი მოეჩვენოს, მაგრამ ის რაც ამ კვლევაშია წარმოდგენილი, ფაქტობრივად დადასტურებულია, ის არტეფაქტია და ვალდებულნი ვართ, რომ ისინი მხედველობაში მივიღოთ.

ლითონის ჭვირული არტეფაქტების სიუხვით ნომადური სახვითი ხელოვნებაც მდიდარია. მათ შორის გამოირჩევა სკვითური „ცხოველ-სახოვანი სტილის“ ნიმუშები მასალით, კომპოზიციათა სხვადასხვაგვარობით, ზოომორფულ გამოსახულებათა და მოტივთა მრავალსახოვნებით და დანიშნულებით. მათი ფუნქცია მრავალფეროვანია: ცხენის აღკაზმულობის დეტალები, სხვადასხვა სახის სამკაული, ბალთები, საკინძები, შტანდარტები, კვერთხის თავები და ა.შ.

სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილი“ ძვ.წ. VII საუკუნის მიწურულს ჩნდება და ვრცელდება ევრაზიის ვრცელ გეოგრაფიულ არეალში ჩრდილო შავიზღვისპირეთის ჩათვლით, მდინარეების დონის, ვოლგისა და ურალის დაბლობებში, შუა აზიაში, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ციმბირში, ალტაიში და ჩრდილოეთ ჩინეთის ორდოსის რეგიონში [რაევსკი 2006: 17]. შესაბამისად, სკვითური არტეფაქტები ერთმანეთისგან ლოკალური მხატვრული ნიშნებით გამოირჩევა. ადრეული სკვითური ჭვირული ნივთები კი არსებობას იწყებს ძვ.წ. VI საუკუნიდან და ქრება ძველი და ახალი ათასწლეულების მიჯნაზე [არტამონოვი 1973: 218-236].

ოქროს ნივთები ხშირად ინკრუსტირებულია ძვირფასი ან ნახევრადძვირფასი ქვებით, უმთავრესად, ფირუზითა და მინით. სკვითური ხელოვნებისთვის გამორჩეულად დამახასიათებელია სტილიზებულ ცხოველთა შემდეგნაირად გამოსახვა: წრიულად დახვეული ცხოველებისა (განსაკუთრებით ჩრდილო შავიზღვისპირეთის რეგიონში), მტაცებელი ცხოველების, ორთაბრძოლისას გამოსახული ექსპრესიული კომპოზიციები და მშვიდად მდგომი წყვილადი ფიგურები ან ჰერალდიკური კომპოზიციები (ორდოსის ჯგუფი). ცხოველთა ორთაბრძოლის დინამიკურ და ექსპრესიულ კომპოზიციებზე ფიგურები რთული აგებულებისაა და სხვადასხვა რაკურსით არის ნაჩვენები. [პენგი... 1998: 83, 84, 85, 89, ფიგ. 86, 87, 89, 92]. რაც შეეხება ნივთების ფორმას, ისინი მრავალფეროვანია: მარტივი წრე, სწორკუთხა ან კვადრატული, ჩარჩოიანი ან უჩარჩოო ფირფიტები, ე.წ. P-ებრი და B-ებრი ფორმისა, რომელიც უმთავრესად ციმბირული კოლექციის ნივთებისთვის არის დამახასიათებელი [არტამონოვი 1973: 27, 33, 111, 129, 130, 136, 137, ფიგ. 27, 34, 35, 152, 153, 176, 184, 185]. სკვითური „ცხოველსახო-

ვანი სტილის“ ფიგურებზე დომინირებს კოლხურ-იბერიული ჭვირული ბალთებისთვის დამახასიათებელი S-ებრი ფორმები, რაც ორთავე მხატვრული მოვლენისთვის ნიშანდობლივი სახვითი ელემენტია.

თუმცაღა, სკვითური არტეფაქტები მაინც განსხვავდება კოლხურ-იბერიული ბალთებისგან კომპოზიციური წყობის, ფიგურათა მოდელირებისა და მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ. სკვითურ ხელოვნებაში ფიგურათა სხეულის დამუშავება ძირითადად ზედაპირის ბრტყელ სეგმენტებად დაყოფაში მდგომარეობს. „ქართული“ ბალთების გლუვი და დახვეწილი, ლურისტანული ნივთების ერთგვარად „ნისტი“, ხოლო ორთავე მხატვრული წრისთვის საერთო „ლილვისებრი“ მოდელირება აქ სრულიად უცხოა.

განხილული მასალა სამი კულტურული წრის – ახლოაღმოსავლურის (ლურისტანი, ჰასანლუ), სკვითურისა და კოლხურ-იბერიულის მხატვრულ ტრადიციებს მოიცავს. კოლხურ-იბერიული ბალთების „კანონიზირებული“ კომპოზიციები ახალ, გამორჩეულ იკონოგრაფიულ სქემას ქმნის, რომელიც ნივთების ინდივიდუალურ ხასიათს განსაზღვრავს. სტილიზაცია, რომელიც სამივე კულტურული წრისთვისაა დამახასიათებელი, სამივეგან განსხვავებული ხერხითაა მიღწეული: „ქართულ“ ბალთებზე სტილიზაციისთვის მთავარი ელემენტი – S-ებრი ფორმა არჩეული, რომლის სხვადასხვაგვარი ვარირება ხდება ისე, რომ აბრისის ფორმისმიერი განცდა არასოდეს იკარგება ცხოველთა სხეულებსა თუ ორნამენტებზე. ადრეულ კოლხურ და ახალი ხანის იბერიულ ლითონმქანდაკებლობაზე თავშეკავებული დინამიზმი და ექსპრესია გამოდის წინ. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება სკვითურ არტეფაქტებთან შედარებისას, სადაც ექსპრესია და დინამიზმი ხშირად სტილიზაციას იმგვარად ეთანადება, რომ ფიგურები სცილდება რეალობის საზღვრებს და მათი იდენტიფიკაცია არსებითად რთული ხდება. ბალთებზე პირიქით, სტილიზაცია არასოდეს არღვევს ნატურალური ფორმების აღქმას. ასევე აღსანიშნავია, ცხოველთა მკერდსა და თეძოზე დატანილი კონცენტრული წრეები, რადგან ისინი, როგორც ხაზოვანი ელემენტები (სკვითურში ხშირად სხეულის ეს ნაწილები ინკრუსტაციით არის აღნიშნული) ცხოველის სხეულის ამა თუ იმ ნაწილს უსვამს ხაზს. ცხოველის სხეულის ამგვარი აღნიშვნა ახლოაღმოსავლური – ასურულ-ბაბილონური – ხელოვნებიდან მომდინარეობს [არტამონოვი 1973: 233]. იგი კიდევ ერთ დამადასტურებელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ ამ კულტურულ წრესთან ახლო კონტაქტისა, საიდანაც სხეულის ფორმების ამგვარი აღნიშვნა იღებს სათავეს. გარდა ამისა, ნივთების მოჩარჩოება განსაზღვრავს მათ თავისებურებას.

მხატვრული ანალიზის შედეგად ასეთი სურათი იხატება – ახ.წ. პირველი საუკუნეების კოლხურ-იბერიული ჭვირული ბალთები შეიცავს როგორც ადრეულ, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს, ისე რკინის ხანის ახლოაღმოსავლური ხელოვნების, კერძოდ, ლურისტანისა და ჰასანლუს არტეფაქტებისთვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებს. ამას ემატება სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის“ ზოგიერთი მხატვრული დეტალიც. ჭვირული ბალთების მხატვრულ-სტილური შედარებითი ანალიზი ჰასანლუ/ლურისტანისა და სკვითური ხელოვნების ნაწარმოებებთან ცხადყოფს ბალთების ინდივიდუალურ ხასიათს, რომლის ძირებიც შესაძლოა, ელინისტური კოლხეთის მხატვრული მელითონეობის წიაღში ვეძიოთ. ბრინჯაოს ბალთების კომპოზიციებში ადრეული ხანის ლითონმქანდაკებლობაში გავრცელებული ზოომორფული ფორმების ტრანსფორმაცია და მხატვრული ფორმების ავტოქთონურობა ვლინდება. ბალთებზე წარმოდგენილი კომპოზიციები და გამოსახულებები მკაფიო იკონოგრაფიულ სისტემას ქმნის, რომელიც თავის მხრივ, გამორჩეულ, დამახასიათებელ მხატვრულ სტილს აყალიბებს. ამრიგად, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეების კოლხურ-იბერიულ კულტურულ ცხოვრებაში ორიგინალურ მხატვრულ ინოვაციად გვევლინება. ამავე დროს, ჭვირულ ბალთებში გამოვლენილი ახლოაღმოსავლური მოტივებისა და დეტალების ნაირგვარობა, მათ კულტურულ კავშირებზე უნდა მიუთითებდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ჰასანლუ/ლურისტანული და კოლხურ-იბერიული არტეფაქტები დროის სხვადასხვა მონაკვეთშია შექმნილი, თვალსაჩინო ხდება მათი ერთიან მხატვრულ ნაკადში ჩართულობა. კოლხეთი და იბერია, როგორც აღმოსავლური სამყაროს განუყოფელი ნაწილი, ინტეგრირებულია იმდროინდელი მსოფლიოს წამყვან ხელოვნების ცენტრებთან, რამაც გარკვეული კვალი დატოვა ქვეყნის მატერიალური კულტურის ცხოვრებაზე.

დამოწმებანი

- აიხვალდი 1837:** Eduard Eichwald, "Reise auf dem Kaspischen Meere und dem Kaukasus unternommen in den Jahren 1825-26", Bd. I, Stuttgart, 1837.
- ამირანაშვილი 1963:** Шалва Амиранашвили, История Грузинского Искусства, Издательство Искусство, Москва, 1963.
- ანეა 1984:** Ancient Near Eastern Art, The Metropolitan Museum of Art, *Bulletin*, New Series, Vol. 41, No. 4, Spring, 1984.
- არტამონოვი 1973:** Михайл Артамонов, Сокровища саков, Москва, Искусство, 1973.
- აფანასევა... 1976:** Вероника Афанасьева, Владимир Луконин, Наталья Померанцева, Искусство древнего Востока, სერიიდან: *Малая История Искусств*, Москва, Искусство, 1976.
- აფაქიძე... 1955:** ანდრია აფაქიძე, გერმანე გობეჯიშვილი, ალექსანდრე კალანდაძე, გიორგი ლომთათიძე, მცხეთა I, თბილისი, 1955.
- ბანკერი... 1970:** Emma C. Bunker, C. Bruce Chatwin, Ann R. Farkas, "Animal Style". Art from East to West. Artibus Asiae, New York, 1970.
- ბანკერი 2006:** Emma C. Bunker, Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes: The Eugene V. Thaw and Other New York Collections, New York-New Heaven, London, 2006.
- ბარდაველიძე 1953:** ვერა ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953.
- ბრაგვაძე 1997:** ზურაბ ბრაგვაძე, ჩხარის სამაროვანი, თბილისი, 1997.
- ბრენტისი 1978:** Burchard Brentjes, Die Iranisch Welt vor Mohammed, Leipzig, 1978.
- გაგლოევი 1981:** Роберт Гаглоев, „Археологические изыскания на монастырском могильнике“, *Полевые Археологические Исследования в 1977 году*, № 26, Тбилиси, Мецниереба, 1981.
- გაგლოევი 1980:** Роберт Гаглоев, „Об одном женском погребальном комплексе из монастырского могильника“, *Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института АН ГССР*, выпуск XXV, 1980.
- გაგოშიძე 1964:** იულონ გაგოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბილისი, 1964.
- გობეჯიშვილი 1939:** გერმანე გობეჯიშვილი, „ანგარიში სოფ. ღებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისა“, *ენიმკის მოამბე*, IV, თბილისი, 1939.
- გობეჯიშვილი 1942:** გერმანე გობეჯიშვილი, ბრინჯაოს ქართული ჭვირული უძველესი ბალთები (საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაბეჭდი), თბილისი, 1942.

- ენჯელი... 2008:** Nicolas Engel, Dr. Ernie Haerinck, Daniel Lebourrier, Dr. Bruno Overlaet, Vincent C. Pigott, *Bronze du Luristan, énigmes de l'Iran Ancien*, Musée Cernuschi, Paris, 2008.
- ვეილი 1982:** Éric de Waele, *Bronzes du Luristan et d'Amlash: ancienne collection Godard*, Louvain-Neuve, 1982.
- თაყაიშვილი 1913:** Эквтиме Такайшвили, “Протокол 53”, *Известия ИКО-МАО*, вып. III, 1913.
- თორთლაძე 2003:** ზიზი თორთლაძე, „ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკური ანალიზისათვის“, *ენა და კულტურა*, № 4, თბილისი, 2003.
- თუმანოვი 1969:** Cyril Toumanoff, “Chronology of the Early Kings of Iberia”, *Traditio*, Vol. 25, Fordham University, 1969.
- ივანოვსკაია 1928-a:** Татьяна Ивановская, “Кавказские бронзовые поясные пряжки”. Мистецтвознаводство, Харьков, 1928.
- ივანოვსკაია 1928-b:** Татьяна Ивановская, “Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя”, *Сборник в честь В. П. Бузескула*, Харьков, 1928.
- კარტერი 1957:** Dagny Carter, *The Symbol of the Beast, The Animal-Style Art of Eurasia*, New York, 1957.
- კაჭარავა... 2005:** დარეჯან კაჭარავა, გურამ კვიციანი, ანა ჭყონია, ნინო ლორთქიფანიძე, ოქრომრავალი კოლხეთი, კატალოგი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისი, 2005.
- კერტისი 1978:** John E. Curtis, “Some Georgian Belt-Clasps”, in: Ph. Denwood (ed.), *Arts of the Eurasian Steppelands, Colloquium on Art and Archaeology in Asia*, No. 7, London, 1978.
- ლომთათიძე 1957:** გიორგი ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი (ახალი წელთაღრიცხვის II საუკუნისა), საქართველოს მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბილისი, 1957.
- ლორთქიფანიძე 1989:** Отар Лордкипанидзе, *Наследие древней Грузии*, Тбилиси, Мецниереба, 1989.
- ლორთქიფანიძე 2002:** ოთარ ლორთქიფანიძე, ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბ., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2002.
- მაჩაბელი 1970:** Кити Мачабели, *Серебрянные фиалы из Армазисхеви (из истории античной торевтики грузии)*, Тбилиси, Мецниереба, 1970.
- მაჩაბელი 1976:** Кити Мачабели, *Позднеантичная торевтика Грузии (по материалам торевтики первых веков нашей эры)*, Мецниереба, Тбилиси, 1976.

- მონპერე 1893:** Frederic Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, chez les tcherkesses et les abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, t. IV, Paris, 1893.
- მუსკარელა 1988:** Oscar White Muscarella, Bronze and Iron, Ancient Near Eastern Artifacts in the Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1988.
- ნემსაძე 1972:** გურამ ნემსაძე, „ბრინჯაოსნივთებიანი სამარხი ძამას ხეობიდან“, *სსმ*, XXIX-B, თბილისი, 1972.
- პენგი... 1998:** Tina Pang, Emma C. Bunker, Stefan Hagen, Rita Granda, Georgia Gunther, Treasures of the Eurasian Steppes: Animal Art from 800 BC to 200 AD, Catalogue, New York, 1998.
- პოუპი 1938:** Arthur Upham Pope, A Survey of Persian Art, Vol. IV, Oxford-London-New-York, 1938.
- პჩელინა 1968:** Е. Г. Пчелина, „Погребальные комплексы из Сохта, Урсдзуар и Рук в Юго-Осетии“, ИЮОНИИ, Выпуск XV, Цхинвали, Мецниереба, 1968.
- რაევსკი 2006:** Дмитрий Раевский, Мир скифской культуры, Изд. Языки славянских культур, Москва, 2006.
- როსტოვცევი 1922:** Mikhail Rostovtzeff, "Bronze Belt-Clasps and Pendants from the Northern Caucasus", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 17, 1922.
- სლანოვი 1980:** А. Х. Сланов, „Итоги Археологического исследования Сохтинского и Кливанского могильников“, *Полевые Археологические Исследования в 1977 году*, № 25, Тбилиси, Мецниереба, 1980.
- სონლულაშვილი 2006:** ხათუნა სონლულაშვილი, „ჯიეთის სამაროვანი“, არქეოლოგიური ჟურნალი, № 4, *შ. ამირანაშვილის სახ. სახელმწიფო მუზეუმი*, თბილისი, 2006.
- სურგულაძე 1986:** ირაკლი სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, მეცნიერება, 1986.
- ტეხოვი 2006:** Баграт Техов, Археология южной части Осетии, Издательство «Ир», Владикавказ, 2006.
- უვაროვა 1900:** Прасковья Уварова, „Могильники Северного Кавказа“, *МАК*, VIII, Москва, 1900.
- ფანცხავა 1988:** ლეილა ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბილისი, მეცნიერება, 1988.
- ქორიძე 1961:** დომენტი ქორიძე, მატერიალური კულტურის უძველესი ძეგლები (საჩხერის რაიონი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1961.

- ყიფიანი 2006:** Guram Kipiani, “Openwork Bronze Buckles from the Caucasus: Problems of Attribution”, *Ancient West and East*, volume 5, nos.1-2, 2006.
- შპრენგლინგი 1953:** Martin Sprengling, “Third Century Iran, Sapor and Kartir”, *Oriental Institute*, University of Chicago, 1953.
- ჩუბინაშვილი 2007:** გიორგი ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 2007.
- ხიდაშელი 1972:** მანანა ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, მეცნიერება, 1972.
- ჯავახიშვილი 1987:** ქეთევან ჯავახიშვილი, „გვიანანტიკური სამარხი ზახორიდან“, *სსმმ*, XXXIX-B, თბილისი, 1987.

შემოკლებანი

ანეა ANEA – Ancient Near Eastern Art

ენიმკი – ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის მოამბე

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

ИКОМАО – Известия Кавказского отделения Московского археологического общества

ИЮОНИИ – Известия Юго-Осетинского Научно-Исследовательского Института

МАК – Материалы по археологии Кавказа

In Search of the Origins of Bronze Openwork Buckles from Georgia

Mariam Gabashvili

Ilia State University

The bronze buckles under consideration here have the form of openwork plaques adorned with stylized representations of animals. These have been discovered in highland regions of Georgia: Racha, Zemo Imereti (west Georgia), Shida Kartli and Trialeti (east and central Georgia), which were among the earliest and strongest centres of metalwork.¹ Over two hundred samples of openwork bronze buckles are known at present.² They seem to have been mass produced. Buckles have either been unearthed in graves (wide necropolises or separate burials) or discovered accidentally.³

Openwork buckles from Georgia have been attracting the attention of scholars since the 1930s, when the first samples from Racha, Zemo Imereti and the burials of Sokhta and Bakarta (Ursdzuar) in Shida Kartli became known [Eichwald 1837; Montpéreux 1893; Uvarova 1900; Takaishvili 1913: 48; Gobejishvili 1939; Pchelina 1968]. The first in-depth studies of these objects dealt with their attribution and the semantics of representations.⁴ Though widely studied by archaeologists, they have almost never been studied from the art historical point of view, except for a few rather superficial articles [Ivanovskaya 1928a: 11-27; Ivanovskaya 1928b: 417-423; Amiranashvili 1963: 58-62]. In 1972, Dr. M. Khidasheli gathered together almost all the buckles unearthed at that time and classified them into iconographic groups. Besides this, she investigated in depth the semantic aspects of the objects [Khidasheli 1972].

1 The buckles have been found no farther west, and they are concentrated on the approaches to the Mamisoni, Roki and Khalatsa passes Kipiani [2006: 206, nos. 1-2].

2 Most of the samples are kept in the Georgian National Museum. Several great museums, such as the State Hermitage in St Petersburg, the Metropolitan Museum of Art, and the British Museum also own bronze buckles from Georgia, as do private collectors. The majority of buckles have survived fully intact. Only some of them are represented in fragments. However, even the fragmentary condition of these plaques makes it possible to reconstruct completely the mode of decoration.

3 The majority of the plaques were discovered in an archaeological context.

4 See references in Khidasheli [1972]; Kipiani [2006: 199, note 4].

The group of openwork buckles formed a separate artistic trend in the first centuries AD in the eastern Georgian kingdom of Iberia.⁵ The first to third centuries AD, the time when the buckles first appeared, is distinguished by a complicated situation in the kingdom of Iberia. On the one hand, Iberia was associated with the Roman Empire and, on the other, the Parthian and, later, Sassanian authorities tried to extend influence over it. This period brought fundamental changes to the political status of Iberia, since Rome recognized the kingdom as an ally. In the following period, the history of Iberia was influenced by the Sassanian Empire (founded in 224 AD). This resulted in Iberia's moving away from Rome. From 241 to 272 AD, Iberia became a tributary of the Sassanian state. In the third century AD, the Iberian king Amazaspus III (260-265) was listed as a high dignitary of the Sassanian Empire.⁶ The complex political situation as well as active economic exchange and ethnic diversity lead to the creation of a multicultural society.

The material culture of this period was rich in jewellery, ceramics, glyptics and toreutics which were either Roman or Sassanian diplomatic gifts for the local rulers of the country or were made locally [Machabeli 1970; Machabeli 1976]. These objects were discovered in different parts of Georgia, but the most impressive are the artefacts from the large necropolis of Iberian high officials at Armaziskhevi near Mtskheta, the ancient capital of Iberia [Apakidze et al. 1955; Chubinashvili 2007]. Aside from these valuable objects, bronze openwork buckles form a separate artistic group. On the other hand, these buckles, which are found in distant areas far from the central regions could, according to the archaeological context, be associated with an astral (solar) cult and belonged to female individuals. The grave inventories consist only of an abundance of jewellery and adornments mostly as beads of various stones, bronze bracelets, bronze or electrum rings, earrings, bronze fibulae, pendants, intaglios, minute bronze zoomorphic figurines, and silver coins. Tools or weaponry never appear in the graves [Gobejishvili 1942: 71-74, 79, 83-85, 90-91, 101-102; Koridze 1961: 96-97, 99; Pchelina 1968: 132-135; 137-141, tabs. I, III, IV; Nemsadze 1972: 23-30, tab. I; Slanov 1980: 215-221, tab. XCVI; Gagloev 1981: 228-238, tabs. XCIX, C; Javakhishvili 1987: 76-79, tabs. X, XI, XII; Bragvadze 1997: 6-7, tab. IX; Songulashvili 2006: 76, 77, 79, 80, 81, 82]. Moreover, a female grave was found in Shida Kartli (Inner Kartli) unearthed in the so-called Monastery Necropolis [Gagloev 1980: 22-31, tabs. I, II]. The fe-

5 Iberia or Kartli is the official name of a kingdom in the east of Georgia from the 280s BC to the 330s AD [Lordkipanidze 1989: 324-369; Lordkipanidze 2002: 238-283].

6 On one Sassanian inscription on the so-called Kaabah Zoroaster at Naqsh-i-Rustam, the Sassanian King Sapor I mentions his vassal Amazaspus/Khamazasp, the King of Iberia [Sprenghling 1953: 9, 12; Toumanoff 1969: 18-19].

male body was accompanied by a bronze openwork buckle near her waist, the central animal of which is a stag. It is noteworthy that the skeleton of a horse was buried near her body. It is widely accepted that the symbols of the horse and the stag correspond to a solar cult and the woman buried there could have been associated with this cult.⁷ Furthermore, the sizes of the rings and bracelets found in the Sokhta and Bakarta (Ursdzuar) burials (both in Shida Kartli), which correspond to smaller fingers and arms, presumably indicate that they were owned by women.⁸ This supposition is preliminary and needs further examination by scholars.

It is noteworthy that the majority of buckles come from Racha and Zemo Imereti, mountainous areas of western Georgia. In ancient times, these two provinces were the eastern part of the kingdom of Colchis, which existed simultaneously with the kingdom of Iberia. From the third century BC, the eastern and south-western areas of Colchis were under the influence of Iberia [Lordkipanidze 1989: 326]. In so far as the highland regions were relatively more isolated, archaic local Colchian artistic traditions had been preserved in the buckles.

Buckles reveal clearly established compositional schemes and iconographic types.⁹ The dates of the buckles are still debatable, but the more-or-less accepted chronology suggests the first to third centuries AD.¹⁰ The buckles are cast using the “lost wax” technique. The compositions of the buckles follow a single artistic scheme. Being rectangular in shape, they are enclosed within ornamental frames with each corner emphasized by conical studs of different heights (fig. 1, 2, 3). The buckles differ in size, and range from six to twenty one square centimetres.¹¹ The inner parts of the buckles have a relief composition featuring zoomorphic figures, the artistic and conceptual centre of which

7 The horses as well as the stags represented as central zoomorphic animals on the buckles are considered as symbols of a solar cult; see Khidasheli [1972: 58-86]; Pantskhava [1988: 47]; Gagoshidze [1964: 37]; Tortladze [2003: 60]; furthermore, the concentric circles on the bodies of the central animals of the buckles are considered by scholars as astral symbols; see Bardavelidze [1953: 54-94]; Surguladze [1986: 20]; Khidasheli [1972: 79].

8 The diameters of the rings found in the Sokhta burial range from 1.5–2.0 cm. and the diameter of the bracelet from the Bakarta (Ursdzuar) burial is 8.6 cm. See Pchelina [1968: 132, 137]. Another statement about the attribution and function of the buckles was put forward by G. Kipiani, who suggested that the buckles served as emblems of warriors and were made individually for certain military cohorts Kipiani [2006: 199-214].

9 For iconographic classification see Khidasheli [1972: 21-38].

10 Most of the dates are based on an archaeological survey see: Carter 1957: 125; Lomtadze 1957: 14-93; Javakhishvili 1987: 78-79; 74-84; Curtis 1978: 88-114; Gagloev 1980: 27; Bragvadze 1997: 25-28; Songulashvili 2006: 74-84; Bunker 2006: 117. Some dating comprises a large span of time. See, for instance: Rostovtzeff 1922: 40; Bunker et al. 1970: 57.

11 The smallest piece is approximately 7 X 6 cm (a buckle from Brili necropolis, highland Racha).

are stylized representations of a stag, a horse, and – rarely – an ox, or an abstracted animal. A number of smaller supplementary figures – mostly dogs, different kinds of birds, snakes, foals, oxen, reptiles, an ox's or a ram's head or, sometimes, S-shaped ornaments – surround the central image. The number of subsidiary representations ranges from one to seven. These are closely linked to one another and the free areas between them form openwork patterns. The disposition of these figures is strictly defined: one is displayed on the back of the central image, one in front of it and another between its legs, beneath its belly. We can identify these using the following letters: A – the central image; B – a figure set on the back of the central image; C – a figure in front of A; and D – a figure beneath the central animal and between its legs (fig. 3). This designation derives from an idea of T. Ivanovskaya who was the first to mark the animals of the buckles in this way [Ivanovskaya 1928a: 12-13]. These designations facilitate the “reading” of the compositions. Dr. G. Gobejishvili and, later, Dr. M. Khidasheli adopted these marks [Khidasheli 1972: 18].

The repertoire of the buckles is restricted to zoomorphic images and geometric ornaments. Vegetal ornaments never appear in the motifs featured. Human representations occur only in three buckles, one of which comes from the village of Ghebi (in Zemo Racha; now kept in the Moscow Historical Museum) and the other two from the Bakarta (Urdszuar) and Sokhta burials (both in Shida Kartli) [Tekhov 2006: 495, 497, tab. 10, fig. 8; tab. 12, fig. 2]. All types of buckles have one strictly established scheme which, in turn, unifies different stylistic and compositional elements. Stretching horizontally, the bodies of the central animals are always shown in profile and mostly turned to their right. The bodies of the animals are characterized by swollen forms and soft modeling. Basically, they have S-shaped silhouettes. The smooth surfaces of strongly stylized figures are emphasized by linear ornamental patterns such as concentric circles on their bodies, herring-bone or parallel notches on their muzzles and necks. The frames are traditionally adorned only with a twisted, herring-bone or a so-called “running spiral” pattern and, very seldom, by means of a hook-shaped ornament. The buckles are generally divided by scholars into several groups according to their compositional structure, posture, and the configuration of the central figure.¹²

The supplementary figures are shown from different viewpoints: en-face, in profile or as viewed from above. A stylized rendering of zoomorphic representations is the basic artistic feature of the buckles' decoration. Using swollen and smooth forms serves to create abstract representations. The volume is

¹² Dr. M. Khidasheli divided the buckles into five iconographic groups according to the type of the central figure and the border patterns [1972: 18-46].

accentuated by expressive outline curves. At the same time, the silhouette of the central animal, mostly represented by an S-shaped design, organizes the composition. Very often the sculptural rendering of forms is achieved by using these artistic devices where the relief of the bodies is accentuated by protruding details of the animals' bodies from the "background" such as the heads or horns of the central or supplementary animals. They do not belong to the "layer" of the relief but create another imaginative stratum.

Buckles would be fastened to a piece of cloth or leather, which formed the background. The artistic character of the plaques is largely defined by the use of a polychrome effect which results in a synthesis of background (either leather or textile) and the golden glittering effect of bronze. Openwork areas then acquired more vividness, clarity of design and decorative function. Harmoniously incorporated into relief compositions, these open spaces are perceived as rhythmical pauses and as elements "breaking" the forms that lead to an optical effect. Thanks to the use of the "lost wax" technique, which allows artistic improvisation, each item is marked with a distinctive artistic rendering.

The pictorial language of these works reflects a well-established artistic system based on combining three-dimensional and linear formal languages.

From the standpoint of plasticity the most interesting is the iconographic type in which the central representation is a deer with its head turned backwards. Such an iconographic type is distinguished by a two-figured composition: A and D (fig. 1).¹³ Both central and additional figures are depicted in a generalized way with smooth and soft surfaces, where only shape and outline are expressive and dominating for the identification of the animal. In the D figure it is represented either as a bird or a dog or as the head of a ram or an ox. In all cases the central animal is a highly stylized stag whose antlers have a rigidly established form: the axis of the antlers is set on the central point of the animal's head. The antlers spread to both sides with two "stems". These "stems" are terminated with three rays resembling the form of a trident. The antlers occupy the horizontal areas in the upper parts making the most openwork spaces in the composition.

The posture of the central representation and its configuration define the compositional peculiarity. Such a posture creates a spiral "structure", which clearly reveals the expression and dynamics of the depiction created by stylized, voluminous forms and a flexible, undulating outline. The body of the animal is divided into two main parts: the chest with its backward-looking neck

13 The single exception is revealed in the Shosheti necropolis near the village of Ghebi (in highland Racha) where the central figure is surrounded by three additional animals (B, C, D). This buckle is kept in the Georgian National Museum: GNM 14-998:1.

and the thighs. These are connected by a thin waist lying diagonally. These parts are mostly marked with concentric circles. The backward-looking and elongated neck of the animal creates a further additional arch. The body of the animal is always shown in profile, while the antlers are depicted strictly frontally. The central figure almost fills the space from one edge to the other. The disposition of the legs is a subject of a special attention as the forelegs are turned towards the hind legs.

The dynamics and expressiveness of the animal in the iconographic type in question are determined by means of the backward-looking head. By looking backwards the head makes a strong break in the movement and concentrates the expression within the figure, giving it a restricted character. From an artistic point of view such a posture makes an infinite motion of the spiral. As the muzzle of the animal always rests on its back, the figure is closed and thus the feeling of eternity is reinforced.

The borders of this iconographic type are adorned with twisted, herringbone or S-shaped patterns. Their casting reveals low relief features treated in a flexible, soft manner.

The probable roots of this distinctive style can be found in the old city of Vani (in ancient Colchis). In terms of compositional structures and artistic concept these buckles resemble the solid gold headgear unearthed in a Vani burial ground in 2004,¹⁴ a highly artistic work of jewellery which is the only object found on the territory of Georgia that shows any affinity with the later bronze buckles (fig. 4). The grave where this item was found dates from the 330s BC [Kacharava et al. 2005: 32; 58-59]. This golden object is a genuine piece from ancient Colchis for it depicts local artistic traditions of goldsmithery. With their concept and compositions based on an openwork design, bronze buckles are to be viewed as distant replicas of this piece.

This headgear is a slanting double-plaque openwork object with a sculptural group on the top (hollow cast lions and birds). The central figure of the openwork composition is a stag. The stag is shown in profile turned to the left. It is encircled by three supplementary figures of roes. These are depicted gently bent and with their heads turned backwards. The roes are easily inscribed within the frame. Like the bronze openwork buckles, they are connected with each other by means of small protrusions or some non-figural details. The principle artistic feature of the figures is their non-plastic treatment as they are cut from a thin golden plaque. From this point of view, they differ from the buckles which bear another artistic concept: relief rendering of figures with smooth volumes. The

14 Burial No 24. Height of the headgear: 64-65 mm. This object is kept in the Precious Metals collection of the Georgian National Museum (Janashia Museum of Georgia).

plane surfaces of the headgear figures with their soft modelling acquire a sophisticated and subtle appearance. The embellishment of the figures is limited to granulation and puncheon work on their bodies. The glittering of the gold helps to underline the texture of the metal. The openwork spaces stress the lightness of the composition, which is full of gentle and sophisticated forms.

Thus the general design of the buckles echoes that of the golden headgear from Vani: the object is openwork, the ABCD scheme is similar, and the composition consists of a central animal and smaller, additional animals surrounding the central figure. The only compositional difference is that the central stag is directed to the left. However, in their rendering, the figures totally differ from each other, which is due in the first place to the difference in material: gold as opposed to bronze. The motif of an animal with its head turned backwards is common, but in the Vani headgear it is used for the additional figures, while in the buckles the motive features the central figures. At this moment we do not have other material allowing us to trace the direct development of the buckles from the Vani headgear, however the compositional scheme of the latter, its iconography and general artistic approach resemble those of buckles. Artistic peculiarities and certain visual and conceptual similarities allow us to suppose a common artistic tradition. In this respect, the buckles' design may presumably have derived from the Late Classical art of Colchis.

Despite the huge chronological gap, peculiar artistic features related to the bronze buckles are found in openwork objects from Luristan in north-west Iran which date from ninth to seventh centuries BC.¹⁵ The Luristan pieces vary widely in type and quality [Waele 1982: 142, 143, 144, 145, figs. 117, 118, 119, 120; Muscarella 1988: 124, 165, figs. 195, 257, 258; Engel...2008: 123, fig. 88]. One can observe common details in the rendering of representations and in some of the ornamental bands. The Luristan objects are of the same material and are cast using the "lost wax" technique as well. Both Luristan and "Georgian" objects show the local fauna. It is possible to notice various similarities in the depiction of some of the bodies of animals that point to a common artistic concept, such as smooth surfaces, scanty decoration and "shaft-like" modelling of some parts of the bodies (tails, legs, hands, etc.).

One can find some samples in the Luristan bronzes that bear the same stylistic character as buckles from Georgia. In this respect a pinhead from the Iran-Bastan Museum is significant (fig. 5) [Afanasiyeva et al. 1976: 163, fig. 110].¹⁶ The rectangular interior is filled with an openwork design with a heral-

15 On the chronology of the Luristan bronzes see: Muscarella [1988: 118-119].

16 For the resemblance of the borders see: Brentjes [1978: fig. 36]. Similar plaques are housed in the Metropolitan Museum.

dic composition depicting stylized figures of a female deity and two animals. The frontal figure of the deity is flanked by single animals standing upright. The animals stand in profile. The arrangement of the figures forms three verticals with a female figure in the centre. The hind legs of the animals protrude toward the woman's waist and at the same time they look like her dress belt. Despite the stylization, the representations are not adorned with decorative elements but the bodies are elaborated with smooth surfaces and crude modelling. In this piece one significant thing can be singled out, namely the adornment of the bands. This consists of two rows of twisted ornament divided by a solid thin shaft in the middle. The whole embellishment is treated as precisely as that of the buckles. Such a type of border adornment is very characteristic of the vast group of buckles, and their rendering corresponds to them (figs. 2, 5). The only difference is the absence of studs in each corner. It has been suggested that the pinhead dates from the ninth century BC [Afanasieva et al. 1976: 163].

Another rectangular openwork bronze pinhead from Luristan attracts our attention as it is a rare example with studs on the obverse four corners [Pope 1938: 40, fig. D; Engel et al. 2008: fig. 138]. The borders are decorated with a herringbone pattern which in turn is not treated similarly to the buckles nor to the pinhead from the Iran-Bastan Museum mentioned above. In any case, this object bears features that are highly developed in the artistic concept of the buckles. The object is dated to between Iron Age II and III (1000-700 BC) [Engel et al. 2008: 145]. It is noteworthy that the elaboration of the borders with such a pattern is common for Luristan openwork artefacts, but mostly without studs on the corners [Pope 1938: 40].

The compositional schemes of the Luristan openwork objects differ from the buckles from Georgia. The earliest and more common is a heraldic composition that is widespread within Near Eastern art. Zoomorphic incarnations of specific deities on the bronze buckles from Georgia are usually smaller than the central figure and, unlike the Luristan objects, the principle of subordination between them is always maintained. The arrangement of the figures contradicts both the traditional 'heraldic composition' widespread in the art of the Near East.

A zoomorphic sculptural figure from Hasanlu in north-western Iran is another noteworthy artefact from the standpoint of ornamental motif and rendering. The mane of a stylized bronze lion is represented by a similar design and modelling to the borders of the group of buckles and the Luristan pinhead mentioned above [Ancient Near Eastern Art 1984: 38, fig. 50]. The Hasanlu piece dates from Iron Age II, the twelfth or eleventh century BC [ANE 1984: 39]. It is even much earlier than the Luristan pinhead.

Thus, we can observe a common artistic line. The type and rendering of the frame are very characteristic of the buckles. The resemblance of the ornamental elements mentioned above is strong evidence for a close artistic relationship between Near Eastern and Late Classical Colchian-Iberian artefacts despite the wide chronological gap. This issue is very intricate and complicates some questions about the interrelations of these two artistic realms. Thus the question arises about the artistic relationship of these objects and the huge distance in time. One can indicate the lack of such objects in Near Eastern art, and consider that the examples mentioned above are not enough for discussion, but they do exist and we are obliged to take them into consideration.

The art of nomadic peoples is rich in metal openwork artefacts as well. Among these the Scythians were the most prominent in the production of openwork objects. The geometric forms and compositions of these artefacts are different. The Scythian openwork pieces were used on horse harnesses, on various kinds of adornments, buckles, pinheads, standard or rod heads, etc. These objects are an indivisible part of the Scythian “animal style,” which was established by the end of the seventh century and spread over a vast geographical area of Eurasia, including the northern shores of the Black Sea, the lowlands of the rivers Don and Volga, and the Urals, Central Asia, south, east and west Siberia, the Altai mountains and part of north China (Ordos region) [Rayevski 2006: 17]. Similarly, certain artistic characteristics may have indicated local regional styles.

Golden objects are mostly inlaid with semiprecious stones, usually turquoise and glass. Scythian animal art is best characterized by its extensive use of the motifs of coiled animals (common for objects from the northern shores of the Black Sea), animals as predators, in combat and in paired images. As for the forms of the objects, they show a wide spectrum of shapes: simple roundels, rectangular or square plaques, plaques with or without frames, the so-called P-shaped or B-shaped plaques that are mostly characteristic of the objects of Siberian origin [Artamonov 1973: 27, 33, 111, 129, 130, 131, figs. 27, 34, 35, 152, 153, 175, 176, 178, 179]. The S-shaped design dominating most of the Scythian artefacts seems to be a common distinctive artistic detail in both artistic groups. It represents a principle outline for the figures and ornaments of the buckles.

One group of Scythian artefacts is distinguished by dynamic and expressive compositions of animal combats, in which figures are characterized by complex structures and are shown with different foreshortenings. Another group is formed by artefacts with animals standing peacefully, mostly in heraldic compositions or in pairs [Pang et al. 1998: 83, 84, 85, figs. 86, 87, 89, 92]. It

is noteworthy that the earliest Scythian openwork objects date from the sixth century BC and disappear around the turn of the millennium [Artamonov 1973: 218-236]. In any case, Scythian objects differ widely from the buckles in terms of the artistic concept of the arrangement of the composition and the rendering of the figures. The principle of modelling in Scythian artefacts consists of shaping the surfaces of the figures in flat segments that comprise several sections. The smooth and sophisticated modelling of the buckles and the “coarse” treatment of the Luristan objects are absent here.

The material discussed above leads us to draw some conclusions concerning the inheritance of these three cultural traditions: Near Eastern, Scythian and Colchian-Iberian. On Colchian and Iberian plaques the compositions analysed above form a new, distinctive iconographic scheme, which defines the highly individual character of these objects. Stylization, a feature that unites the artwork of the above artistic traditions, is manifested differently in each case: in the buckles from Georgia the dominant stylization usually involves the S-shaped design, which varies further for forming the bodies of the animals and ornamental patterns. Restrained dynamism and expressiveness are highlighted both in ancient Colchian and Iberian metalworking of new era. This becomes particularly obvious when comparing these objects with Scythian works, in which dynamism and expression are so strongly pronounced that the stylization of figures goes beyond the bounds of reality and thus they often become difficult to identify, while in the case of the buckles, stylization never breaks the sense of natural forms. Concentric circles on animal rumps and breasts are also notable, as is the use of specific linear patterns (often inlaid in Scythian art) to accentuate various parts of the animals, which originated in ancient oriental art. We may consider this as a further indication of the close artistic connection with the Assyrian-Babylonian civilization and the Luristan culture where the marking of these parts of the bodies originates. Besides, the framing of the objects defines the peculiarities of the pieces.

Analysing the buckles from the artistic point of view leads to an obvious conclusion: they comprise both ancient local artistic traditions (Hellenistic headgear from Vani) and the stylistic features of Near Eastern (Luristan, Hasanlu) artefacts and, to a certain extent, of Scythian objects of the “animal style”. The compositions of the bronze buckles exhibit an original transformation of the zoomorphic forms prevalent in ancient metalwork and the autochthonic character of artistic forms. The representations appearing on the buckles form a clear iconographic system, which establishes a distinguished style of its own. Thus in the bronze openwork buckles discovered on the terri-

tory of Georgia we can see an original artistic innovation in the cultural life of Colchis-Iberia in the first centuries AD.

A stylistic analysis of the openwork bronze buckles, with a comparative look to Luristan/Hasanlu and Scythian art raise their individual character which is rooted in the Hellenistic goldsmith's art. At the same time, openwork buckles present a mixture of motifs from Near Eastern cultures, which is indicative of cultural relations. Although created at different periods, the Luristan/Hasanlu artefacts and Colchian and Iberian openwork bronze buckles can be considered as a common artistic unity. Being an inseparable part of the Near East, Colchis and Iberia were integrated into the life of the leading cultural centres of the time, and this left its mark on the country's material culture.

Bibliography

- Amiranashvili 1963:** Шалва Амиранашвили, История Грузинского Искусства, Искусство, Москва, 1963.
- ANEA 1984:** Ancient Near Eastern Art, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 41, No. 4, Spring, 1984.
- Apakidze... 1955:** Andria Apakidze, Germane Gobejishvili, Alexander Kalandadze, Giorgi Lomtadidze, Mtskheta I, Results of Archaeological Research (Archaeological Monuments in Armaziskhevi, According to the excavations held in 1937-1946), Tbilisi, 1955 (in Georgian).
- Afanasieva... 1976:** Вероника Афанасьева, Владимир Луконин, Наталья Померанцева, *Искусство древнего Востока, Малая История Искусств*, Москва, Искусство, 1976.
- Artamonov 1973:** Михайл Артамонов, Сокровища саков, Москва, Искусство, 1973.
- Bardavelidze 1953:** Vera Bardavelidze, Ritual Graphical Samples from Georgia (Svaneti) Tbilisi, 1953 (in Georgian).
- Bragvadze 1997:** Zurab Bragvadze, Necropolis in Chkhari, Tbilisi, 1997 (in Georgian).
- Brentjes 1978:** Burchard Brentjes, Die Iranische Welt vor Mohammed, Leipzig, 1978.
- Bunker...1970:** Emma C. Bunker, C. Bruce Chatwin, Ann R. Farkas, "Animal Style" Art from East to West, New York, 1970.
- Bunker 2006:** Emma C. Bunker, Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes: The Eugene V. Thaw and Other New York Collections, New York-New Heaven, London, 2006.

- Carter 1957:** Dagny Carter, *The Symbol of the Beast, The Animal-Style Art of Eurasia*, New York, 1957.
- Chubinashvili 2007:** Giorgi Chubinashvili, *Armazi Treasures*, G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, Tbilisi, 2007 (in Georgian and Russian).
- Curtis 1978:** John Curtis, "Some Georgian Belt-Clasps", in: Ph. Denwood (ed.), *Arts of the Eurasian Steppelands, Colloquium on Art and Archaeology in Asia*, No. 7, London, 1978, 88-114.
- Eichwald 1837:** Eduard D. Eichwald, *Reise auf dem Kaspischen Meere und dem Kaukasus unternommen in den Jahren 1825-26*, Bd. I, Stuttgart, 1837.
- Engel...2008:** Nicolas Engel, Dr. Ernie Haerinck, Daniel Lebourrier, Dr. Bruno Overlaet, Vincent C. Pigott, *Bronze du Luristan, énigmes de l'Iran Ancien*, Musée Cernuschi, Paris, 2008.
- Gagloev 1980:** Роберт Гаглоев, „Об одном женском погребальном комплексе из монастырского могильника“, *Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института АН ГССР*, выпуск XXV, 1980, 22-31.
- Gagloev 1981:** Роберт Гаглоев, „Археологические изыскания на монастырском могильнике“, *Полевые Археологические Исследования в 1977 году*, № 26, Тбилиси, Мецниереба, 1981, 226-238.
- Gagoshidze 1964:** Iulon Gagoshidze, *Early Classical Artefacts from Ksani Ravine*, Tbilisi, 1964 (in Georgian).
- Gobejishvili 1939:** Germane Gobejishvili, "Data of the Archaeological Excavations in the Village of Ghebi", *Bulletin of the Institute of Language, History and Material Culture*, Tbilisi, 1939, 345-361 (in Georgian).
- Gobejishvili 1942:** Germane Gobejishvili, *Ancient Bronze Openwork Buckles from Georgia* Tbilisi, 1942 (thesis; in Georgian).
- Ivanovskaya 1928a:** Татьяна Ивановская, "Кавказские бронзовые поясные пряжки", *Материалы к изучению искусства древнего Кавказа*, I, Мистецтвознавство, Харьков, 1928, 11-27.
- Ivanovskaya 1928b:** Татьяна Ивановская, "Бронзовые прямоугольные пряжки с изображением бегущего зверя", *Сборник в честь В. П. Бузескула*, Харьков, 1928, 417-423.
- Javakhishvili 1987:** Ketevan Javakhishvili, "Late Antique Burial from Zakhori", *Bulletin of the State Museum of Georgia*, XXIX-B, Tbilisi (in Georgian), 73-79.
- Kacharava... 2005:** Darejan Kacharava, Guram Kvirkvelia, Ana Chkonia, Nino Lordkipanidze, *Colchis-Land of Golden Fleece*, Catalogue, Georgian National Museum, Tbilisi, 2005.

- Khidasheli 1972:** Manana Khidasheli, A Contribution to the History of Bronze Decorative Work in Ancient Georgia, Tbilisi, Metsniereba, 1972 (in Georgian).
- Kipiani 2006:** Guram Kipiani, "Openwork Bronze Buckles from the Caucasus: Problems of Attribution", *Ancient West and East*, volume 5, nos.1-2, 2006, 199-214.
- Koridze 1961:** Domenti Koridze, Ancient Artifacts of Material Culture from Sachkhere Region, Georgian Academy of Sciences, Tbilisi, 1961 (in Georgian).
- Lomtadze 1957:** Giorgi Lomtadze, The Burial Ground from Kldeeti, Second Century AD, *Georgian Academy of Sciences*; Tbilisi, 1957 (in Georgian).
- Lordkipanidze 1989:** Отар Лордкипанидзе, Наследие древней Грузии, Тбилиси, Мецниереба, 1989.
- Lordkipanidze 2002:** Otar Lordkipanidze, To the Sources of Ancient Georgian Civilization, Tbilisi, Tbilisi State University, 2002 (in Georgian).
- Machabeli 1970:** Кити Мачабели, Серебряные фиалы из Армазисхеви (из истории античной торевтики грузии), Тбилиси, Мецниереба, 1970.
- Machabeli 1976:** Кити Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии (по материалам торевтики первых веков нашей эры), Тбилиси, Мецниереба, 1976.
- Montpereum 1893:** Frederic Dubois de Montpereum, Voyage autour du Caucase, chez les tcherkesses et les abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée, t. IV, Paris, 1893.
- Muscarella 1988:** Oscar White Muscarella, Bronze and Iron, Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1988.
- Nemsadze 1972:** Guram Nemsadze, "Burial with Bronze Objects from the Gorge of the River Dzama", *Bulletin of the State Museum of Georgia*; XX-IX-B, Tbilisi, 1972, 23-33 (in Georgian).
- Pang... 1998:** Tina Pang, Emma C. Bunker, Stefan Hagen, Rita Granda, Georgia Gunther, Treasures of the Eurasian Steppes: Animal Art from 800 BC to 200 AD, Catalogue, New York, 1998.
- Pantskhava 1988:** Leila Pantskhava, Craftsmanship of Colchis Culture, Tbilisi, Metsniereba, 1988 (in Georgian).
- Pchelina 1968:** Е. Г. Пчелина, „Погребальные комплексы из Сохта, Урсдзуар и Рук в Юго-Осетии“, *ИЮОНИИ*, Выпуск XV, Цхинвали, Мецниереба, 1968, 131-154.
- Pope 1938:** Arthur Upham Pope, A Survey of Persian Art, Vol. IV, Oxford University Press, Oxford-London-New York, 1938.

- Rayevski 2006:** Дмитрий Раевский, Мир скифской культуры, *Языки славянской культуры*, Москва, 2006.
- Rostovtzeff 1922:** Mikhail Rostovtzeff, "Bronze Belt-Clasps and Pendants from the Northern Caucasus", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 17, 1922, 36-40.
- Slanov 1980:** А. Х. Сланов, „Итоги Археологического исследования Сохтинского и Кливанского могильников“, *Полевые Археологические Исследования в 1977 году*, № 25, Тбилиси, Мецниереба, 1980, 215-227.
- Songulashvili 2006:** Khatuna Songulashvili, "Necropolis in Jieti", *Archaeological Journal*, № 4; Sh. Amiranashvili State Museum of Art, Tbilisi, 2006, 74-84 (in Georgian).
- Sprengling 1953:** Martin Sprengling, Third Century Iran, Sapor and Kartir, Chicago, University of Chicago, Oriental Institute, 1953.
- Surguladze 1986:** Irakli Surguladze, Symbolic of the Georgian Folk Ornaments, Tbilisi, Metsniereba, 1986 (in Georgian).
- Takaishvili 1913:** Эквtime Такайшвили, Протоколы заседаний Кавказского отделения Императорского Московского Общества за 1905-1913 годы, "Протокол 53", *Известия ИКОМАО*, вып. III, 1913, 47-49.
- Tekhov 2006:** Баграт Техов, Археология южной части Осетии, Издательство «Ир», Владикавказ, 2006.
- Tortladze 2003:** Zizi Tortladze, "Towards a Semantic Analysis of the Bronze Openwork Buckles", *Language and Culture*, № 4, Tbilisi, Logos, 2003, 46-68 (in Georgian).
- Toumanoff 1969:** Cyril Toumanoff, "Chronology of the Early Kings of Iberia", *Traditio*, Vol. 25, Fordham University, 1969, 1-33.
- Uvarova 1900:** Прасковья Уварова, Могильники Северного Кавказа, *МАК*, VIII, Москва, 1900.
- Waele 1982:** Éric de Waele, Bronzes du Luristan et d'Amlash: ancienne collection Godard, Louvain-La-Neuve, 1982.

ილუსტრაციათა ჩამონათვალი:

- სურ. 1 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. ონჭევიდან, ზემო რაჭა (დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, ომმ 3211)
- სურ. 2 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. შქმერიდან, ზემო რაჭა (დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, ომმ 3647)
- სურ. 3 ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა სოფ. ნაკიეთიდან, ზემო რაჭა (დაცულია ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, ომმ 6565 (2))
- სურ. 4 ოქროს ჭვირული თავსამკაული ვანიდან, დასავლეთი საქართველო (სემ 1-2005/1)
- სურ. 5 ბრინჯაოს ჭვირული თავსამკაული ლურისტანიდან (დაცულია ირან-ბასტანის მუზეუმში, თეირანი)

List of the illustrations:

- Fig. 1 Openwork bronze buckle from village Onchevi, Upper Racha (Oni Museum of Local Lore and History, inventory number: 3211)
- Fig. 2 Openwork bronze buckle from village Shkmeri, Upper Racha (Oni Museum of Local Lore and History, inventory number: 3647)
- Fig. 3 Openwork bronze buckle from village Nakieti, Upper Racha (Oni Museum of Local Lore and History, inventory number: 6565 (2))
- Fig. 4 Openwork gold headgear from Vani, Western Georgia (GNM 1-2005/1)
- Fig. 5 Openwork bronze pinhead from Luristan (preserved in Iran-Bastan Museum, Tehran)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5