

ქართული ნაქსოვი
ორნამენტი
თრადიციული და
თანამედროვე აქცენტები

GEORGIAN WOVEN
ORNAMENT
TRADITIONAL AND
MODERN ACCENTS



რქა



მამი



საქართველოში ცხოვრობენ და სხვადასხვა
სივრცეებს სთავაზობს



GEORGIAN WOVEN **ORNAMENT**
TRADITIONAL AND MODERN ACCENTS



ქართული ნაქსოვი ორნამენტი

დრადიციული და
თანამედროვე აქცენტები

GEORGIAN WOVEN ORNAMENT

TRADITIONAL AND
MODERN ACCENTS



ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Kutaisi Akaki Tsereteli State University
2025



პროექტი „ძველი ქართული ნაქსოვი ორნამენტის სახეობების კვლევა და ტექსტილის ტრადიციული და თანამედროვე ტექნოლოგიებით დამუშავება“ (FR-21-19932) კვლევა განხორციელდა სსიპ შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით.

Project - "Research of Old Georgian Ornament Types and Processing of Textiles with Traditional and Modern Technologies" [FR-21-19932] - was carried out by the financial support of Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia



ქუთაისის აკაკი წერეთლის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Kutaisi Akaki Tsereteli State University



საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
Georgian National Museum



ისტორიისა და ეთნოლოგიის
სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი
Scientific Research Center of History
and Ethnology



საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
Georgian Technical University

ავტორ-შემდგენლები – ლია ლურსმანაშვილი, გულნარა კვანტიძე
ავტორთა ჯგუფი – ლია ლურსმანაშვილი, გულნარა კვანტიძე, ნატო ფაილოძე,
ნანული აბესაძე, ეკა ბერელაშვილი, ზინაიდა ვადაჭკორია, თამთა გიორგობიანი

სამეცნიერო რედაქტორი – ნანული აზიკური
ქართული ტექსტის რედაქტორი – ელენე სარალიძე
ინგლისური ენის თარგმანი და რედაქტორი – ნინო ჩუბინიძე

დიზაინი – ფრიდონ ლობჯანიძე, ირაკლი ხუციშვილი
ფოტო – მირიან კილაძე, გურამ ბუმბიაშვილი, გულნარა კვანტიძე

პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი – ლია ლურსმანაშვილი
პროექტის კოორდინატორი – ნატო ფაილოძე

Author-compilers – Lia Lursmanashvili, Gulnara Kvantidze

Authors – Lia Lursmanashvili, Gulnara Kvantidze, Nato Pailodze, Nanuli Abesadze,
Eka Berelashvili, Zinaida Vadachkoria, Tamta Giorgobiani

Scientific editor – Nanuli Azikuri

Editor of the Georgian text – Elene Salaridze

Translator and editor of English text – Nino Chubinidze

Design – Pridon Lobjanidze, Irakli Khutsishvili

Photos by – Mirian Kiladze, Guram Bumbiashvili, Gulnara Kvantidze

Principal Investigator – Lia Lursmanashvili

Project coordinator – Nato Pailodze

ISBN 978-9941-9869-6-3

© ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2025
Kutaisi Akaki Tsereteli State University, 2025

სამეცნიერო საგრანტო პროექტის – **ძველი ქართული ნაქსოვი ორნამენტის სახეობების კვლევა და ტექსტილის ტრადიციული და თანამედროვე ტექნოლოგიებით დამუშავება** – იდეა ეკუთვნის ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლვანტომოსილ მეცნიერს, ზინაიდა ვადაჭკორიას. მისივე კონსულტაციებით მომზადდა პროექტის უმნიშვნელოვანესი ტექნოლოგიური ნაწილი.

სამეცნიერო ჯგუფი განსაკუთრებულ მადლობას უხდის მერი ხუხუნაიშვილ-წიკლაურსა და მარტინ არტოლას, რომლებმაც დაგვაკვალიანეს და სწორი მიმართულება მოგვცეს ბასკეთში მივლინების დაგეგმვის დროს.

მადლობა ყველა იმ მეცნიერსა და მკვლევარს, რომელთა ფუნდამენტურმა ნაშრომებმა კიდევ ერთხელ გვაზიარეს ჩვენი ქვეყნის წარსულში დაუნჯებულ ტრადიციული კულტურის მრავალფეროვნებას.

ნაშრომის მომზადებაში დიდად დაგვეხმარა სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის, სიღნაღის, თელავის, გორის, ქუთაისის, ზემო აჭარის ქვანისა და შერიფ ხიმშიაშვილის სახელობის მუზეუმების თანამშრომლები.

შთამბეჭდავი გახლდათ ექსპედიცია თუშეთში. იშვიათი სილამაზის ამ კუთხის ყველაზე დიდი სიმდიდრე აქაურ ხეობებში დასახლებულ-დამკვიდრებული ხალხია თავისი წარსულით, ტრადიციული ყოფითა და მათ მიერ შექმნილი მატერიალურ-სულიერი კულტურით. ორნამენტულ კომპოზიციათა უსაზღვრო შესაძლებლობები, პროპორციის, სიმეტრიისა და ჰარმონიულობის შერწყმა გამოსჭვივის ოჯახებში დაცულ ფარდაგებზე, ჩით-წინდებსა თუ თუშურ ნაბდებზე – ნაჭრელებზე. განსაკუთრებული მადლიერება შენოელ ნანო სეხნიაიძესა და სირანა ხაჩიძეს, რომელთაც უშურველად გაგვიმხილეს როგორც თანამედროვე ქსოვის, ასევე საღებრების მიღებისა და ღებვის საიდუმლოებანი.

მეტად მნიშვნელოვანი იყო ჩვენი შეხვედრა ქვემო ალვანში, თუშური ფარდაგებისა და ხალიჩების უბადლო მქსოველ ლილი მურთაზაშვილთან და ნუგზარ ძამუკაშვილთან, ასევე სიღნაღელ ნონა გიგოლაშვილთან.

მატერიალური კულტურის თვალსაზრისით, არანაკლებ დოვლათიანი კუთხეა ზემო აჭარა. დიდი მადლობა საინტერესო ინფორმაციებისთვის ჯუმბერ, ზიქრა და ნუშიე ცინცაძეებს (ხელვაჩაური), მარინა ჯიჯალაძეს; ქედის კულტურის ცენტრის მესვეურთ, ხითხურო თამაზ თურმანიძეს, სოფელ წყაროთას მკვიდრს გუგული მჭავანაძეს; თამილა ქარცივაძეს, დარიკო ხილაძეს, ჟუჟუნა და ნათელა ცეცხლაძეებს (სოფელი თაგო); ნათელა საგინაძეს (სოფელი მანიეკეთი, ხულო); თამაზ გორგაძეს, ლამარა და სედა ირემაძეებს, შუშანა ბერიძეს, ნონა ცეცხლაძეს, მზევინარ ირემაძეს (სოფელი ღორჯომი). აღსანიშნავია ჭვანის ხეობის კერძო ეთნოგრაფიული მუზეუმის დამაარსებელ ტარიელ ბოლქვაძესთან შეხვედრა. მადლობა მას ამ მამულიშვილური, დაუღალავი შრომისათვის.

მადლობას ვუხდით აკაკი ბერიძეს, ზემო აჭარაში სამეცნიერო ექსპედიციის მუშაობის საინტერესოდ და ნაყოფიერად წარმართვისათვის.

ულრმესი მადლობა საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის უფროს მასწავლებელს, ხალხური რენვის სპეციალისტს, გულნარა ალოევას ნაყოფიერი თანამშრომლობისთვის.

დაბოლოს, სამეცნიერო ჯგუფის მადლობა ყველა იმ დაინტერესებულ პირს, ვინც პოპულარიზაციას გაუწევს ტრადიციული, ქართული ორნამენტით შემკულ სამოსს და „ჩაიცვამს ქართულად“.

ვისარგებლებთ უხუცესი მქსოველის ლილი მურთაზაშვილის ულამაზესი გამოთქმით: – მზით გაგეცვითო!

The concept for the scientific grant project „**Research on the Types of Ancient Georgian Woven Ornaments and Their Processing Using Traditional and Modern Textile Technologies**“ belongs to Ms. Zinaida Vadachkoria, a famous scientist at Akaki Tsereteli State University. The most significant technological part of the project was developed in consultation with her.

Scientific team thanks Mary Khukhunaishvili-Tsiklauri and Martin Artola, who helped us to do the right management of our business trip to Basque country.

We express our gratitude to all the scientists and researchers whose foundational studies have once again provided us with insights into the rich diversity of our country's traditional culture.

This work has greatly benefited from the material housed in the Simon Janashia Georgian State Museum, the Shalva Amiranashvili Museum of Art, and various other museums, including those in Signaghi, Telavi, Bolnisi, Akhaltsikhe, Gori, Kutaisi, Svaneti, Batumi, Lazistan (Lazeti), as well as the priceless information shared by the curators of these institutions.

The expedition to Tusheti was truly astonishing. The people settled in the valleys have indeed created a unique culture, where history, traditions, and daily life are intertwined. Undoubtedly, these places still maintain this cultural identity, which is passed down from generation to generation. Tushetian felt fabrics, chita-socks, Tilim/rugs and carpets that have been preserved in households demonstrate the infinite possibilities of beautiful compositions, the blending of proportion, symmetry, and harmony. We would like to express our heartfelt thanks to Sirana Khachidze (Sirana Bebo) and Naniko Sekhniadze from Shenako, who kindly shared with us the dying and coloring techniques as well as the fundamentals of modern weaving.

A particularly significant meeting took place in Zemo Alvani with the exceptional weaver of Tushetian decorative kilim/rugs and carpets, Ms. Lili Murtazashvili, along with Nugzar Dzhamakashvili, and Nonna Gigolashvili from Signaghi.

From the perspective of material culture, Upper Adjara is another area abundant in resources. Our deep gratitude goes to Jumber Tsintsadze, Zikra Tsintsadze and Nushie Tsintsadze from Khelvachauri, Marina Jijaladze, the curators of the Keda Cultural Center, a woodworker- Mr. Tamaz Turmanidze, the resident of the village of Tskarotas, Guguli Mzhavanadze, Tamila Kartsivadze, Dariko Khiladze, Zhuzhuna Tsekhladze, Natela Tsekhladze (village of Tago), Natela Saghinadze (village of Manieketi, Khulo), Tamaz Gorgadze, Lamara Iremadze and Seda Iremadze, Shushana Beridze, Nona Tsekhladze, and Mzevinar Iremadze (village of Ghorjomi). We must also highlight our meeting with Tariel Bolkvadze, the founder of the Chvani Gorge ethnographic private museum. We are grateful for his commitment to us unwavering efforts and.

We would like to express our sincere gratitude to Akaki Beridze for leading the Upper Adjara expedition in such an engaging and fruitful manner.

We extend our heartfelt thanks to the senior lecturer at the Georgian Technical University and folk crafts specialist, Ms. Gulnara Aloeva, for her generous and fruitful collaboration. Lastly, we would like to express our gratitude to everyone who promotes traditional Georgian garments adorned with ornaments and “dress in the Georgian style”. We will take this opportunity to share the beautiful words of Ms. Lili Murtazashvili: “Mzit Gagetsvitot!” (it expresses a sincere desire for the person to enjoy and make the most of their new acquisition, bringing them joy and good fortune).

შინაარსი

წინასიტყვაობა	7
შესავალი	9
<i>ლია ლურსმანაშვილი</i>	
თავი I. რა ვიცით! რა ვნახეთ! რა მოვისმინეთ!	12
რა ვიცით	
ა. შინამრავნელობის ტრადიციები საქართველოში (საქსოვი იარაღები, ტექნიკა, მასალა)	12
<i>ლია ლურსმანაშვილი</i>	
ბ. ტრადიციული ფერები	19
<i>ლია ლურსმანაშვილი, გულნარა კვანტიძე</i>	
გ. ნაქსოვი საერო ორნამენტი	22
<i>გულნარა კვანტიძე</i>	
ტიპოლოგია	22
კლასიფიკაცია	24
დ. საეკლესიო ორნამენტი	25
<i>ეკა ბერელაშვილი</i>	
ე. ქართული მეჩეთის ორნამენტი (აჭარა)	28
<i>გულნარა კვანტიძე</i>	
რა ვნახეთ	
ნაქსოვი ორნამენტის თანამედროვე ასპექტები	30
<i>ლია ლურსმანაშვილი</i>	
რა მოვისმინეთ	
ინტერვიუები კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლებთან	35
<i>ლია ლურსმანაშვილი, ნატო ფაილოძე, ნანული აბესაძე</i>	
თავი II. ქართულ-კავკასიური ორნამენტის შეადარებითი ანალიზისათვის	39
<i>გულნარა კვანტიძე</i>	
თავი III. ორნამენტი - ქართული და გასკური კულტურათაშორის დიალოგი	42
<i>გულნარა კვანტიძე</i>	
თავი IV. ქართული ორნამენტი ტექსტილის თანამედროვე ტექნოლოგიებში	53
<i>ნატო ფაილოძე, ზინაიდა ვადაჭკორია, ნანული აბესაძე, ლია ლურსმანაშვილი</i>	
გამოყენებული ლიტერატურა	123
ილუსტრაციები	129

CONTENTS

FOREWORD	67
INTRODUCTION	69
<i>Lia Lursmanashvili</i>	
CHAPTER I – WHAT WE KNOW! WHAT WE HAVE SEEN! WHAT WE HAVE HEARD!	72
WHAT WE KNOW!	
A. TRADITIONS OF HOME INDUSTRY IN GEORGIA (WEAVING TOOLS, TECHNIQUES, MATERIALS)	72
<i>Lia Lursmanashvili</i>	
B. Traditional Colors	78
<i>Lia Lursmanashvili, Gulnara Kvantidze</i>	
C. Woven Secular Ornaments	81
<i>Gulnara Kvantidze</i>	
Typology	81
Classification	83
D. Ecclesiastical Ornaments	84
<i>Eka Berelashvili</i>	
E. Georgian Mosque Ornament (Adjara)	86
<i>Gulnara Kvantidze</i>	
WHAT WE OBSERVED	
Modern aspects of woven ornament	88
<i>Lia Lursmanashvili</i>	
WHAT WE HEARD	
Interviews with bearers of intangible cultural heritage	92
<i>Lia Lursmanashvili, Nato Pailodze, Nanuli Abesadze</i>	
CHAPTER II – FOR A COMPARATIVE ANALYSIS OF GEORGIAN-CAUCASIAN ORNAMENT	96
<i>Gulnara Kvantidze</i>	
CHAPTER III – ORNAMENT - GEORGIAN AND BASQUE INTERCULTURAL DIALOGUE	99
<i>Gulnara Kvantidze</i>	
CHAPTER IV – GEORGIAN ORNAMENT IN MODERN TEXTILE TECHNOLOGIES	109
<i>Nato Pailoze, Zinaida Vadachkoria, Nanuli Abesadze, Lia Lursmanashvili</i>	
BIBLIOGRAPHY	123
ILLUSTRATIONS	129

წინასიტყვაობა

ნებისმიერი ქვეყნის მოსახლეობის კეთილდღეობის შემდგომი ზრდა შესაძლებელია განხორციელდეს მხოლოდ სახალხო მეურნეობის განვითარების, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარებისა და ეკონომიკის ინტენსიური განვითარების გზით. ამისათვის კი აუცილებელია ქვეყნის საწარმოო პოტენციალის რაციონალური გამოყენება. ტექნიკურმა პროგრესმა, რომელიც ქვეყნის კეთილდღეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გარანტია, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა უგულებელყოს საუკუნეთა განმავლობაში გამოცდილი ბევრი ასეთი დარგი, რომელთა ქმედითობაზე წარსულში ბევრად იყო დამოკიდებული ადამიანთა ცხოვრებისეული ყოფა. საჭიროა, შინამრეწველობის ეს დარგები გადავარჩინოთ და გონივრულად შევუხამოთ აწმყოს. ჩვენი საზოგადოების ინტერესი და მეტიც, თავად სახელმწიფოს პოლიტიკა მიმართული უნდა იყოს იქითკენ, რომ ეკონომიკური პროცესების განხორციელებაში უმნიშვნელოვანეს თანამედროვე ტექნიკურ აღმოჩენათა პარალელურად, რაციონალურად გამოვიყენოთ ქვეყნის წარსული მიღწევები და გამოცდილებანი.

საქართველოში მრეწველობის აღორძინებას მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს თანამშრომლობა ქვეყნის პრიორიტეტულ ნუსხაში მოქცეულ სფეროსთან – ტურისმთან. ტურისტთა გაზრდილი მოთხოვნების დაკმაყოფილება სავსებით შესაძლებელია ადგილობრივი რესურსებისა და პოტენციალის ბაზაზე ამა თუ იმ სფეროში სამეურნეო საქმიანობის განვითარებით. საწარმოებმა უნდა შექმნან პროდუქციის ისეთი სახეობები, რომელიც ტურისტთა მოთხოვნების ნუსხაში აღმოჩნდება და ამავე დროს უფრო მეტად წარმოაჩენენ ჩვენს მხატვრულ-ესთეტიკურ გემოვნებას, სამეწარმეო-ტექნოლოგიურ ცოდნასა და გამოცდილებას. ჩვენი ქვეყნის საყოფაცხოვრებო და სამეურნეო ყოფის ვრცელი სპექტრიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული და განვითარებული მატერიალურ-კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი – ქართული ორნამენტი. სწორედ მისი მრავალმხრივი გამოყენების შესაძლებლობებს მოიცავს მეცნიერთა ჯგუფის მიერ შექმნილი ეს მოკრძალებული ნაშრომი.

წინამდებარე კატალოგი შექმნილია ფუნდამენტური კვლევებისათვის სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტის კონკურსში გამარჯვებული პროექტის – „ძველი ქართული ნაქსოვი ორნამენტის სახეობების კვლევა და ტექსტილის ტრადიციული და თანამედროვე ტექნოლოგიებით დამუშავება“ – განხორციელების შედეგებზე დაყრდნობით. ნაშრომი აერთიანებს ქართული ტრადიციული ორნამენტის მიმოხილვას როგორც სამეცნიერო ნაშრომების, ისტორიულ-ლიტერატურული ნყაროების, დოკუმენტური მასალის, ხელნაწერი ნიგნებისა და მინიატიურების, ასევე, მივლინებების პერიოდში, რეგიონულ და კერძო მუზეუმებში დაცული მასალისა და ყოფაში (ოჯახებში) შემორჩენილი ნივთების მიხედვით.

გამოცემა მოიცავს ტიპოლოგიურად კლასიფიცირებული და სისტემატიზებული ორნამენტის ფოტოებსა და ესკიზებს, ორნამენტის ქსოვის სქემებსა და პროგრამებს. მას თან ერთვის ქართულ სამეცნიერო სივრცეში უპრეცედენტო, საქსოვ-სატრიკოტაჟო მანქანაზე შესრულებული ძველი ორნამენტის ორიგინალები.

ვფიქრობთ, აღნიშვნის ღირსია ნაშრომის თითოეული თავი, სადაც ქართულ საერო და საეკლესიო ნივთებში დაცული ორნამენტების გარდა, გაანალიზებულია ფერთა ჰარმონიზაციის საკითხები, ასევე საინტერესო მოსაზრებები ზემო აჭარის მეჩეთებისა და ჯამეების დეკორში გამოყენებული ორნამენტების შესახებ. არ შეიძლება, არ გამოვყოთ ნიგნში ცალ-

კე თავებად შესული შედარებითი ანალიზები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ქართულ-ბასკური ორნამენტული ხელოვნების უძველესი ნიმუშების შედარება.

სამეცნიერო წრეებში არცთუ უსაფუძვლოა დისკუსიები ძველ იბერიულ ენათა ნათესაური კავშირების შესახებ (ნიკო მარი, ექვთიმე თაყაიშვილი, არნოლდ ჩიქობავა, სიმონ ყაუხჩიშვილი, რენე ლაფონი, მარტინა მინტეგი და სხვ.). საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ შოთა ძიძიგურის ფუნდამენტური ნაშრომის „ბასკები და ქართველების“ ბოლოსიტყვაობას: „ბასკებისა და ქართველების (საერთოდ, იბერიული მოდგმის ხალხების) ურთიერთობის შორეული წარსულის სურათებს მკვლევართა ახალმა თაობამ მზრუნველი ხელით უნდა გადანმინდოს ზედ წაყრილი ფერფლი და მაშინ მეტი ელვარებითა და ცხადლივ გამოჩნდება ძველი ეთნოლოგიური და ენობრივი ქსოვილი, რომელსაც ისტორია, ეს მარადიული ფეიქარი, თვალწინ გვიშლის“ (ძიძიგური. 1982).

საგრანტო პროექტის მკვლევართა გუნდს გაცნობიერებული გვაქვს დასმული ამოცანის სენსიტიურობა და სირთულე, თუმცა, ისიც კარგად მოგვეხსენება, რომ ნებისმიერი ქვეყნის ისტორიისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მატერიალური კულტურის შესწავლას. მემკვიდრეობით მიღებული სიმდიდრე კი თანამედროვე კულტურის ესთეტიკური და სულიერი პროცესების წარმართველი ძალაა. სწორედ ეს სურვილი გვაერთიანებს და გვაძლევს ძალას, ჩავეერთოთ საკვლევი თემატიკის ირგვლივ არსებულ რთულ პროცესებში.

ნიგნში შესული ფოტომასალის ნაწილი დაცულია სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციებში; რეგიონულ და კერძო მუზეუმებში; ასევე წარმოდგენილია ყოფაში (ოჯახებში) შემორჩენილი და ახალშექმნილი ნივთების ფოტოები.

ვიმედოვნებთ, კატალოგი მნიშვნელოვანი იქნება სამეცნიერო და საგანმანათლებლო თვალსაზრისით ქართული, კავკასიური, აღმოსავლური და ევროპული კულტურის საკითხებით დაინტერესებულ პირთათვის. ამავე დროს, ქართული ორნამენტების სტრუქტურის, კონსტრუქციისა და დამუშავების ტექნოლოგიების შესწავლა, გაანალიზება და გამოკვლევა საშუალებას მოგვცემს თამამად დავნერგოთ იგი თანამედროვე ნაწარმშიც, რაც უდავოდ დიდ ინტერესს გამოიწვევს გამოყენებითი დიზაინისა და ტექსტილის ტექნოლოგიების სპეციალისტთა შორის. ხელს შეუწყობს როგორც საწარმოო, ასევე შინამრეწველობის აღორძინებასა და ინდივიდუალური მწარმოების განვითარებას. ეს კი, თავის მხრივ, მნიშვნელოვნად უზრუნველყოფს ცენტრიდან დაშორებულ რეგიონებში მოსახლეობის დასაქმების პრობლემის მეტ-ნაკლებად გადაჭრასაც.

ასეთ ვითარებაში, ქართული კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი – ორნამენტი სამრეწველო მასშტაბს იძენს და ხელოვნებისა და ტექნოლოგიების კონვერგენციის ნიმუშად გვევლინება.

შესავალი

ლია ლურსმანაშვილი

თანამედროვე სამყაროში კულტურული მემკვიდრეობის მრავალფეროვნების დაცვა და ინდუსტრიულ მემკვიდრეობად ქცევის პროცესი სრულიად ახლებურ გააზრებას წარმოადგენს. ჩვენი ქვეყნის საყოფაცხოვრებო და სამეურნეო ყოფის ვრცელი სპექტრიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული და განვითარებული მატერიალურ-კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი – ორნამენტი.

ორნამენტი ეროვნული იდენტობისა და თვითმყოფადობის მატარებელი საზოგადოებრივი ერთეულია. ის ფერთა უხვი პალიტრითაა გადმოცემული ფერწერულ იკონოგრაფიაში, ხელნაწერ ნიგნებსა და მინიატიურებში. მრავალფეროვნადაა გამოსახული იარაღში, სამკაულში, ქვითხურობაში, ხითხურობაში, მეთუნეობაში, საერო-საეკლესიო სამოსში, ფეხსაცმელში, ხალიჩურ ნაწარმში...

საქართველოში ტურიზმის განვითარებას თან მოჰყვა ეთნოგრაფიული ნივთების კომერციალიზაცია. იმ რეგიონების ისტორიულ ადგილებში, რომლითაც ინტერესდებიან ტურისტები. დიდი მოთხოვნილებაა ძველი ქართული ორნამენტით დამშვენებულ ნაქსოვ ნაკეთობებზე. თვალს ახარებს ნაირფერადი, ჭრელი „ქართული“ მოტივებით შემკული ნაწარმი, რომელთაც ვიზიტორები ეროვნული სუვენირების სახით იძენენ. თუმცა, ხშირად ამ სუვენირებზე დატანილ ორნამენტებს არანაირი საერთო არა აქვს ძველ ქართულ ორნამენტთან.

ვხვდებით უხეშ უზუსტობებს – ფორმის, სტილის, წარმოშობისა და დომინანტი ფერების შეხამების თვალსაზრისით. იქმნება საშიშროება იმისა, რომ ამგვარი სტილიზების გაგრძელებამ და საზოგადოების არაინფორმაციულობამ შეიძლება განაპირობოს ქართული ორნამენტის სრული აღრევა და მივიწყება. სწორედ ამ საფრთხეებზე ინტერდისციპლინარული პასუხის გაცემასა და შემდგომ პოპულარიზაციას გულისხმობს თანამედროვე საფეიქრო ტექნოლოგიებში ქართული ორნამენტის დანერგვა თავდაპირველი, ორიგინალური ფორმისა და ფერის შენარჩუნებითა და დაცვით.

ჩვენს მიზანს შეადგენს ძველი ქართული ორნამენტის ტრიკოტაჟის წარმოებაში დამკვიდრება ორიგინალური ფორმის, ფერისა და სახელწოდების შენარჩუნებით. ნაქსოვი ნიმუშების დასამზადებლად, პირველ რიგში განხორციელდება: ქართული ორნამენტის სისტემატიზაცია ფორმისა და სიმბოლური მახასიათებლების მიხედვით, ძველი ორნამენტების სტრუქტურულ-ტექნოლოგიური ანალიზი; ადგილობრივ მოსახლეობაში შესყიდული ნაქსოვი ნედლეულის (ნართი, ძაფი) ფიზიკურ-მექანიკური მახასიათებლების კვლევა თანამედროვე წარმოების ნედლეულთან შედარებისა და შემდგომი ანალიზისათვის; დადგინდება ტრიკოტაჟის კლასიფიკაციით მოცემული სხვადასხვა სახის ხლართის სტრუქტურა, რადგან იგი ცვლის ორნამენტის სახეს. ანალიზის შედეგად შერჩეული ხლართების შესაბამისად დამზადდება ქართულ სამეცნიერო სივრცეში უპრეცედენტო, ნაქსოვ-სატრიკოტაჟო მანქანაზე შესრულებული ძველი ორნამენტის ორიგინალები და მოხდება მათი შედარება ძველთან. განეული სამუშაოები გარანტი იქნება ქართული ავთენტური ორნამენტის წარმოებაში ჩაშვებისა, რითაც უდავოდ დაინტერესდებიან როგორც დიზაინერები, ასევე კერძო მწარმოებლები.

საკვლევ ობიექტებად შეირჩა საქართველოს ეროვნულ, ქუთაისის, გორის, თელავის სახელმწიფო და სხვა რეგიონულ და კერძო მუზეუმებში დაცული ექსპონატები. ორნამენტის შესწავლის პროცესში დიდი სამსახური გაგვინია მივლინებებსა და ექსპედიციებში მოპოვებული ნივთიერი მასალის ფოტოებმა, რომელთა ფოტოფიქსაცია და დიგიტალიზაცია ადგილზე მოვახდინეთ.

კვლევა განხორციელდა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, შედარებით-ანალიტიკური, ფოტოგრაფირებისა და მასალების შეგროვების მეთოდების გამოყენებით. საკითხის სტრუქტურული და ტექნოლოგიური ანალიზისთვის გამოვიყენეთ ტექნოლოგიური დაკვირვებისა და ამოცანების გადაჭრის მეთოდები. სამუშაო პროცესები მიმდინარეობდა უახლესი თანამედროვე ხელსაწყოების გამოყენებით.

ადამიანის აზროვნების და გონიერების წყალობით, საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი მატერიალური და სულიერი კულტურის უძველესი და უძვირფასესი ქმნი-

ლებები, დროის მსვლელობასთან თუ ისტორიულ კატაკლიზმებთან ერთად დღითიდღე იცვლება, კვდება და იკარგება. გამონაკლისი არც ქართული ხელსაქმეა. ადამიანის სრულიად განსხვავებულ და შეცვლილ ბუნებრივ პირობებთან განსაცვიფრებელი შეგუების უნარის, ტექნიკური პროგრესის თუ დროის მსახვრალი ხელის წყალობით, თანდათან მივიწყების ბურუსით შეიმოსა ტრადიციული ხელოსნობისა და შინამრეწველობის ამსახველი მასალა, შესრულების ხერხები და ადათ-წესები.

საქართველოს ტერიტორიაზე ქსოვის საქმიანობა შინაგანი განვითარების კანონების საფუძველზე განვითარდა: წვნიდან მოხდა გადასვლა ხელით ქსოვაზე საქსოვი დაზგების გარეშე, გამოიყენეს თითისტარი, თითისტარიდან გადაინაცვლეს ჯარაზე, თვლიან ჯარაზე და ვერტიკალური დაზგიდან ჰორიზონტალურზე (ციციშვილი. 1954). ეს ისტორია საქართველოში დღევანდელი მონაცემებით სავარაუდოდ, ენოლითის პერიოდში დაიწყო. ძუძუნას მღვიმეში აღმოჩენილი კვირისტავები, ძვლის ნემსები, გრეხილი და შეღებილი სელის ბოჭკოები მეცნიერებმა 30 000 წლის წინანდელ არტეფაქტებად დაათარიღეს (Kvavadze. 2009).

საქართველოს სხვადასხვა ტერიტორიაზე, ძველი წელთაღრიცხვიდან მოყოლებული, აღმოჩენილია სელის, შალის, კანაფისა და აბრეშუმის ბოჭკოები, დართული ძაფები და სამოსის ფრაგმენტები. ასეთებია: III ათასწლეულის I ნახევრის ძაძიანი კერამიკა, რომელიც თბილისში (დიდუბე), ურბნისსა (ქვაცხელა) და ახალციხეში (ე.წ. ამირანის გორა) აღმოჩნდა. კერამიკამ კარგად შემოინახა უხეში ქსოვილის (ძაძის) ანაბეჭდებიცა და წმინდად დართული ძაფის კვალიც. ამავე დროისა ურბნისში აღმოჩენილი მძივების ასასხმელად გამოყენებული ორწევრად შეგრეხილი შალის ნართი, VI-IV ათასწლეულების ქსოვილის ანაბეჭდები მარნეულის გორანამოსახლარის უძველეს ფენებში, ძვ. წ. III ათასწლეულის შალის ქსოვილი ბედენის აკლდამაში, სხვადასხვა ადგილას აღმოჩენილი საქსოვი იარაღები და სხვა (აფაქიძე... 1955).

ცნობები ქართული ფეიქრობის შესახებ ძველ ბერძენ ისტორიკოს-მოგზაურთა ჩანაწერებშიცაა მოხსენიებული. მათი აღნიშვნით, ქართველები კარგი ხარისხის სელის ქსოვილს ამზადებდნენ (გეორგიკა. 1936). სელის გარდა სცოდნიათ აგრეთვე შალის, კანაფის, ბამბისა და აბრეშუმის ქსოვილების მიღება, რაზეც ქართულ ლექსიკოგრაფიაში შემორჩენილი სხვადასხვა ტერმინის არსებობა მიანიშნებს. ასეთებია, მაგალითად, მეაბრეშუმეობის ძველი შესატყვისი - ჭიჭნაუხტის საქმე, ოქრომკედისა - ზეზი, შალისა - სკლატი და სხვა.

მაღალგანვითარებული საფეიქრო საქმე ასევე თვალსაჩინოაა გადმოცემული ქტიტორთა სამოსის ფაქტურასა და შესამკობელ აქსესუარებში, რომელთა გამოსახულებები ქართული ეკლესია-მონასტრების რელიეფებსა და კედლის მხატვრობას, საბედნიეროდ, დღესაც ამჟღავნებენ. სანიშნოდ დავასახელებთ VI საუკუნის მცხეთის ჯვარს ქართლში, XII საუკუნის ნაკიფარის წმინდა გიორგის ეკლესიას სვანეთში, გვიანდელი შუა საუკუნეების ბუგეულის ეკლესიას რაჭაში, მარტვილისა - სამეგრელოში და სხვა.

აღნიშნული საკითხი კარგადაა შესწავლილი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მემართულებით. ამ ახრივ განუსაზღვრელია ივანე ჯავახიშვილის ღვაწლი, ავტორმა ისტორიულ-არქეოლოგიური, ლიტერატურული, იკონოგრაფიული და ეთნოგრაფიული წყაროების გამოყენებით საფუძველი ჩაუყარა ქართული საფეიქრო წარმოების კვლევას (ჯავახიშვილი. 1962; მსხი. 1982).

დიდი შრომაა განეული გიორგი ჩიტაიასა და ავტორთა ჯგუფის¹ მიერ გამოცემულ ხუთტომეულში „მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და ხელოსნობის ისტორიისათვის“. მასში შეტანილია ათეულობით წლების განმავლობაში თავმოყრილი და დამუშავებული ეთნოგრაფიული მასალა ქართული საოჯახო საფეიქრო მრეწველობის შესახებ. მდიდარი ინფორმაციაა დაცული ხალხური ლეგის, ქსოვილის ნედლეულის დამუშავების, ქსოვის, ქარგვისა და კერვის შესახებ (მსხი. 1982).

არანაკლებ მნიშვნელოვანია სერგი მაკალათიას დამსახურება ქართული ეთნოკულტურის კვლევის საქმეში. მისი ფუნდამენტური გამოცემები დღესაც სახელმძღვანელოს როლს ითავსებს საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის კვლევისას (მაკალათია. 1934, 1938, 1983, 1984, 1985).

ფასდაუდებელი შრომა აქვს განეული გიორგი ბოჭორიძეს თუშური ხელსაქმის კვლევაში. მან ველზე შეგროვილი მასალის სისტემატიზაცია, შესწავლა და გაანალი-

1 პაატა გუგუშვილი, ქეთევან ლომთათიძე, მიხეილ გეგეშიძე, კოტე გრიგოლია, ივანე გიგინეიშვილი, ვახტანგ ჯაფარიძე, აკაკი სოხაძე და სხვები.

ზება მოახდინა. თუში ქალები პროფესიონალურად რომ ფლობდნენ ქსოვის ხელოვნებას, კარგად ჩანს მისი ფუნდამენტური ნაშრომიდან „თუშეთი“ (ბოჭორიძე. 1993).

ტრადიციული საფეიქრო საქმის შესწავლის საქმეში მნიშვნელოვანია ქიშვარდ ისაკაძისა და ნანული ნოღაიდელის ღვაწლი, მათ წერილობითი წყაროებისა და ეთნოგრაფიული მასალების შესწავლის საფუძველზე ფუნდამენტური ნაშრომი შექმნეს საფეიქრო საქმის შესახებ (ნოღაიდელი. 2017, ისაკაძე. 1970).

მოცემული საკითხის კვლევაში საყურადღებოა ციალა ყარაულაშვილის ნაშრომები, რომელიც არქეოლოგიური მასალების შეფასებისას აღნიშნავს: „აღმოჩენილი ქსოვილის ნაშთები, ძაფის დასამზადებელი ხელსაწყოები და საქსოვი იარაღები უტყუარი დადასტურებაა იმისა, რომ რთვა და ქსოვა ისტორიულად შორეულ წარსულში, ჯერ კიდევ ნეოლითურ ეპოქაში ჩაისახა (ყარაულაშვილი. 1985).

ქართული შინამრეწველობის ერთ-ერთი, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი საკითხია ბუნებრივი საღებრებით ღებვა, რომელსაც შესანიშნავი შრომები მიუძღვნა ღვანლმოსილმა ეთნოგრაფმა ლეილა მოლოდინმა. ექსპედიციებში ყოფნისას მან მოიძია და თავი მოუყარა ღებვისათვის საჭირო ინფორმაციას და სხვადასხვა დროს ცალკეულ სტატიად გამოსცა (მოლოდინი. 2000, 2003-2004).

ქართული ეთნოკულტურის წინაშე დიდია ნანული აზიკურის დამსახურება, რომელმაც დაუღალავი შრომით გვაზიარა ქსოვილთან და მის მიღება-ღებვასთან დაკავშირებული საკითხების სიღრმისეულ ცოდნას (აზიკური. 1999, 2023).

მნიშვნელოვანი ნაშრომებია შექმნილი საერთოდ ორნამენტისა და კერძოდ, ქართული ორნამენტის კვლევის მიმართულებით. ამ მხრივ ღირსეული ადგილი უჭირავს ქართული ეთნოგრაფიის კორიფეებს გიორგი ჩიტაიასა და ვერა ბარდაველიძეს. მათ XX საუკუნის 50-70-იან წლებში საველე-ეთნოგრაფიული კვლევა-ძიების საფუძველზე შეისწავლეს ხევსურული ორნამენტის ფორმა, სახელწოდება, წარმოშობა-გავრცელების არეალი და სიმბოლური მახასიათებლები (ბარდაველიძე, ჩიტაია. 1939).

ქართული ორნამენტის შესწავლაში დიდი წვლილი მიუძღვის ირაკლი სურგულაძეს. მისი შრომების მნიშვნელოვანი ნაწილი სწორედ ამ საკითხის კვლევას დაეთმო. მათ შორის ერთ-ერთი საყურადღებოა „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“ (სურგულაძე. 1986).

საყურადღებოა კიტი მაჩაბლის სამეცნიერო ნაშრომები, რომელშიც მეცნიერი დეტალურად განიხილავს ქვაჯვრებზე დატანილ გეომეტრიულ ნიშან-სიმბოლოთა ფორმასა და მხატვრულ-იდეურ დატვირთვას (მაჩაბელი. 2007, 2008).

საინტერესო გამოკვლევები აქვს ხალიჩა-ფარდაგების შესახებ ირინა კოშოროძეს, რომლებშიც ავტორი ქსოვის ტექნიკის გარდა, მიმოიხილავს ხალიჩურ ნაწარმზე არსებულ ორნამენტურობას (კოშოროძე. 2023).

დიდი მნიშვნელობის მქონეა აჭარის თემაზე შესრულებული ჯემალ ვარშალომძის მონოგრაფია „ორნამენტი ხეზე: აჭარის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით“. მასში ავტორი აჭარული ორნამენტის ტიპისა და გავრცელების არეალთან ერთად ქსოვილის ორნამენტსაც განიხილავს (ვარშალომძე. 1979).

ქართული ორნამენტი ფუნდამენტურადაა შესწავლილი ასევე ნინო აბაკელიას, ნინო ღამბაშიძის, ელდარ ნადირაძის, ლეილა ხუსკივაძის, მარიამ გაბაშვილის, გულიკო კვანტიძის, ნონა ქარციძის, ირინა უგრეხელიძისა (Kartsidze, Ugrehelidze. 2024, 2025) და სხვათა ნაშრომებში.

თავი I. რა ვიხიო! რა ვნახეთ! რა მოვისმინეთ!

რა ვიხიო

ა. შინამრეწველობის ტრადიციები საქართველოში (საქსოვი იარაღები, ტექნიკა, მასალა)

ლია ლურსმანაშვილი

საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილია ძველი კულტურის უამრავი ნიმუში: თიხის ჭურჭელი, შრომის იარაღები, უძვირფასესი სამკაულები და სხვა.

საფეიქრო ბოჭკო, როგორი წარმოშობისაც უნდა იყოს იგი, მინისქვეშ ნაკლებად ძლებს, თუმცა, საბედნიეროდ, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში აღმოჩენილია ქსოვილებისა და ტანსაცმლის პატარ-პატარა ნაშთები, რომლებიც შორეულ დროშია დამზადებული.

ქართული შინამრეწველობის პერიოდიზაციისთვის მნიშვნელოვან დეტალს ასახავს მცხეთა-არმაზის ერისთავების სამაროვანში აღმოჩენილი სარტყლის ბალთაზე გამო-სახულ პირთა სამოსი. დანიშნულებისა და სიმსუბუქის მიხედვით, ბალთაზე გამოსა-ხული ტანსაცმელი დიდი ალბათობით აბრეშუმის ქსოვილისგან უნდა იყოს ნაკერი. ეს მოსაზრება დამაჯერებელია, რადგან ამავე ტერიტორიაზე აბრეშუმის ქსოვილის დიდძალი ნაშთებია აღმოჩენილი.

არქაული პერიოდის პროტოქართველთა საფეიქრო საქმის განხილვისას, უმნიშვნე-ლოვანესია იმის ცოდნა, რომ ძვ. წ. II საუკუნით დათარიღებული ქსოვილის ნაშთი მა-ღალი ნომრის ორწვერად შეგრეხილი და ორფერად შეღებილი მატყლის ნართისგანაა დამზადებული, რაც იმის დამადასტურებელია, რომ ქართველურ ტომებში 1800 წლის წინათაც სცოდნიათ არა მარტო მატყლის ქსოვილის დამზადება, არამედ მისი მოხატ-ვაც.

ბედენში აღმოჩენილი უძველესი ქსოვილის ანაბეჭდი კი ადასტურებს ფაქტს იმის შესახებ, რომ იმ დროისთვის ჩვენს წინაპრებს მარყუჟული ქსოვა უკვე სცოდნიათ. ამავე ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მასალებით ირკვევა, რომ ძვ. წ. XIX საუკუნეში, ეფექტური ქსოვილის მიღების მიზნით, მქსოველები ქსელსა და მისაქსელში სხვადას-ხვა ნომრის ნართს იყენებდნენ (ისაკაძე, 1970).

ეთნოგრაფიული მონაცემებით, საქართველოში ამზადებდნენ: სელის, კანაფის, ბამ-ბის, შალისა და აბრეშუმის ქსოვილებს. იქსოვებოდა როგორც სატანსაცმლე ტექსტილი და სამოსის აქსესუარები, ასევე ხალიჩური ნაწარმი. გულმოდგინედ ქსოვდნენ სადა თუ სახიან ხალიჩა-ფარდაგებს, ჯეჯიმებსა თუ ხურჯინებს, საფენებსა თუ ცხენის ალკაზმულობის ნაწილებს, მარტივად ართმევდნენ თავს სატანსაცმლე წვრილმანების დამზადებას, ისეთებს, როგორიცაა ბუზმენტები, ჩაფარიშები, ზონრები, ჩახსაკრავები, უბრალო თოკები და სხვ.

საქართველოს ტერიტორიაზე, სხვადასხვა დროსა და ადგილას მოპოვებული უძვე-ლესი ტექსტილის ნაშთები უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საფეიქრო საქმე ქვე-ყანაში უხსოვარი დროიდან წარმატებით მიმდინარეობდა.

კვლევის სირთულის თავიდან აცილების მიზნით, სამეცნიერო გუნდმა მეთოდოლო-გიაში ჩართო შედარებითი ანალიზის მეთოდი, რაც გულისხმობს, რომელიმე რეგიონის ტრადიციული და თანამედროვე ხელსაქმის სახეობების გამოწვლილვით მოძიებასა და შესწავლას, სხვა რეგიონებთან შედარების მიზნით. გუნდის გადაწყვეტილებით, შეირჩა თუშეთი.

მიუხედავად დაცარიელებული, ოდესღაც ამაყი და გმირული სოფლებისა, სადაც ხანგრძლივსა და მკაცრ ზამთარში თითო-ოროლა კომლილა თუ აჩალებს კერიას, თუ-შებმა შეინარჩუნეს თავიანთი არსებობის მთავარი წყარო – მეცხვარეობა. სათანადო ნედლეულის სიუხვემ და მისმა მაღალმა ტექნოლოგიურმა ღირებულებებმა, თუშეთი ოდითგანვე საქართველოს მთიელთა შორის დანიშნულ კუთხედ აქცია. საოჯახო

საფეიქრო მრეწველობისა და დეკორატიული მხატვრული თექის წარმოებაში მათი ხელსაქმე ხომ საბაზისოა. ანალოგიურად ამზადებდნენ ქსოვილს მთელ აღმოსავლეთ მთიანეთში, ოდნავი განსხვავებებით, დანარჩენ საქართველოში. თანამედროვე პირობებშიც არ წყვეტენ კავშირს ტრადიციებთან. თუშური წინდების, ჩითებისა და ფარდაგების ქსოვისა და თელვის ხელოვნება დღესაც ცოცხლობს და დიდი მოწონებით სარგებლობს. ამიტომ, მიმოხილვას ვინყვებთ თუშეთით.

თუში ქალები „ჯერ ბანარს დაამზადებენ და მერე ქსოვას შეუდგებიან. საქმე იწყება შემოდგომაზე და თავდება გაზაფხულზე. ღვინობისთვეში არჩევენ მატყლს. გადარჩეულ მატყლს რეცხავენ, გააშრობენ და ისე შეინახავენ. გიორგობისთვეში ჩეჩავენ, ქრისტესშობის თვეში და იანვარში აზდავენ (ართავენ), თებერვალში სძახავენ (გრეხენ), მარტ-აპრილში კი ქსელს ქსოვენ“. საფარდაგე მატყლს ერთხელ ჩეჩავენ, სატოლე მატყლს – ორ-სამჯერ. თუ შელებზე უნდათ, მატყლს ჯერ ერთხელ გაჩეჩავენ, შემდეგ შელებზე და ისევ ორჯერ გაჩეჩენ. ჩეჩავენ საჩეჩელზე ისე, რომ „მატყლის წვერ იმარჯვებ, ძირ იწენებ“ (ბოჭორიძე. 1993).

მატყლის წვერს, გრძელსა და კარგ მატყლს, „წვერმარჯვებს“ ეძახიან, ხოლო რომელიც ძირს რჩება – „კვირტს“. „წვერმარჯვეთი“ ტოლებს ქსოვენ, „კვირტით“ კი ფლასებს, ტომრებს, ხაკებს. „წვერს“ – კარგ მატყლს, მეორედ ისევ დაჩეჩავენ და „დაახერეველებენ“. „ხერეულს“ თითისტარზე აზდავენ (ართავენ). თითისტარზე გაზდვიდან გამოვა „წვერი“, ორი ან სამი „წვერის“ შენაერთი არის „ლოლი“. თითისტარზე გაზდულ ბანარს ეწოდება „ნაზდი“.

„ჯარანზე დასძახავენ“ ერთ ნაზდს ნაღმა, მეორეს უკულმა. პირველს ჰქვია „ნალმართაი“, მეორეს – „უკულმართაი“. „დაძახულ“ ბანარს ამოახვევენ „დულუკად“ (გორგალი). ერთი დულუკი მაგრადაა „ნაძახი“ და იხმარება „თხორად“, „საქსელედ“, მეორე „ფონაა“ (ფომფლე) და იხმარება „ხინდედ“ – „ჩასაყარად“ ან „საქსოვად“ (ზედად). სატოლე, საფლასე და სახურჯინე ბანარი ჩვეულებრივ ორწვერია, საჩითე და სანინდე – სამწვერი. თუ „ნაზდი“ უნდათ, რომ შელებონ, მაშინ მას „დაშიტავენ“ და ისე ჩადებენ საღებავში. შიტეს ღებავენ როგორც ფლასის, ისე წინდისათვის (ბოჭორიძე. 1993).

საქართველოში უმთავრესად გავრცელებული იყო ორი ადგილობრივი ჯიშის ცხვარი: თუშური და იმერული. გავრცელების არეალისა და რაოდენობის მხრივ გაბატონებული ადგილი თუშურს ეჭირა (Рчеулишвили. 1953).

მატყლი არის ცხვრისა და ბატკნის. ცხვრისას უწოდებენ „მატყლს“, ბატკნისას კი „კრაველს“. მატყლი არის ასევე შემოდგომისა და გაზაფხულის. ცხვრის მატყლი სხვადასხვა ხარისხისაა. კერძოდ: 1. „გრძლოანი“ მატყლი შემოდგომისაა. ბუნებით: გრძელი, მძიმე, მსხვილი, მაგარი, უხეში და მოუდრეკავია. ამას კარგ მატყლად თვლიან, ბარაქიანია და გამოსავალიც მეტი აქვს. 2. „ბუდიანი“ მატყლი, იგივე „თირთიკი“ (თივთიკი), „რისვი“, გაზაფხულზე იკრიჭება. იგი მოკლე, ხშირი, რბილი და ნაზია, შედარებით მსუბუქი. 3. „კეჭევლა“ მატყლი, ანუ „ფამფარა“ მატყლიც შემოდგომისაა – გრძელი, მქისე და თხელი.

ბატკნის მატყლიც სამი ხარისხისაა: 1. „გრძლოანი“; 2. „კეჭევლაი“; 3. „ხუჭუჭაი“. „გრძლოანი“ და „ბუდიანი“ მატყლს არჩევენ ქსლისათვის, „კეჭევლას“ იყენებენ ჩითების მოსაქსოვად, ხოლო „ხუჭუჭაის“ ქუდებისათვის (ბოჭორიძე. 1993).

მატყლის საჩეჩი მოწყობილობა (ტაბ. I. სურ. 1). უხსოვარ დროს სართავ-საგრეხი იარაღის შექმნა უდიდესი მოვლენა იყო საფეიქრო მასალათა გადამუშავებისათვის, თუმცა მისი გამოყენება ხელით გაჩეჩილი ბოჭკოების დასართავად დიდ სირთულეს წარმოადგენდა. საჭირო იყო სართავი ფრთილის დამამზადებელი ისეთი ხელსაწყო შექმნა, რომელიც უზრუნველყოფდა მრთველის შრომის ნაყოფიერების გაზრდას და ამავე დროს უმთავრესის, თანაბარი ნორმის ნართის მიღებას. ჩვენმა წინაპრებმა ეს ამოცანაც წარმატებით გადაჭრეს და სართავ მოწყობილობას მალე შემატეს **საჩეჩელი**, რომელიც წარმოადგენს საყრდენ ზედაპირს, რომელზეც დამაგრებულია მაგარი ჯიშის ხის ან ლითონის „კბილების“ ერთი მწკრივი. დროთა განმავლობაში საჩეჩელი გაუმჯობესდა და კბილების ერთ მწკრივს მეორეც დაუმატეს, რამაც საგრძნობლად აამაღლა მჩეჩავის შრომის ნაყოფიერება და გააუმჯობესა სართავი ფრთილის ხარისხი. საჩეჩელს სიმაგრისა და მოხერხებულობისათვის სხვადასხვა ფორმის საყრდენს უკეთებდნენ (ლურსმანაშვილი. 2005).

ეთნოგრაფიული მასალების შესწავლისას, საჩეჩელი გარეგნული იერით თითქმის ყველა კუთხეში ერთნაირია. თუმცა, ჩეჩვის პროცესი და საჩეჩლის შემადგენელი ნაწილების ტერმინოლოგია განსხვავდება ერთმანეთისგან.

სართავი თითისტარი. მეცნიერულად დასაბუთებულია, რომ ადამიანი თავდაპირველად დართვას ხელით აწარმოებდა ყოველგვარი მექანიკური იარაღის გარეშე. ამ მეთოდს ორი უარყოფითი მხარე ჰქონდა: ნართის საკმაოდ დიდი უთანაბრობა და შრომის დაბალი ნაყოფიერება. ალბათ, ეს იყო მიზეზი თითისტარის გამოგონებისა. თითისტარი წარმოადგენს თავსა და ბოლოში წვერნამახულ ჩხირს, რომლითაც ძაფს ართავენ. კუსტარული თითისტარით რთვის პროცესი სამი ძირითადი მომენტისაგან შედგება – პარალელურად განლაგებულ ბოჭკოთა გამოწევა, მათი ურთიერთშეგრეხა და მზა ნართის თითისტარზე დახვევა. იგი იმდენად სრულყოფილია, რომ თანამედროვე სართავ მანქანებშიც იგივე რჩება (ისაკაძე. 1970).

ბედენში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად უძველესი ქსოვილისა და ნართის ნაშთებთან ერთად ნაპოვნია სართავი ტექნიკაც – თითისტარი და 2 კვირისტავი, რომლებიც რთვის საიდუმლოების დიდებული მცოდნის მიერაა დამზადებული. 4 000 წლის წინანდელი თითისტარი ისეა გათლილი, რომ ყველა წერტილშია დაცული რადიუსის სიგრძის სიზუსტე, რაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა ხანგრძლივი ბრუნვისათვის. რადიუსის სიგრძის სიზუსტე ახასიათებს კვირისტავეებსაც, რომელთაგანაც ერთი მძიმეა და მეორე საგრძნობლად მსუბუქი. როგორც ჩანს, მრთველი მძიმე კვირისტავს რთვის დაწყებისას იყენებდა, მსუბუქს კი თითისტარზე ნართის საკმაოდ რაოდენობით დახვევის შემდეგ, რაც უზრუნველყოფდა ერთნაირი სიჩქარით თითისტარის ხანგრძლივ ბრუნვას, ნართის მაქსიმალურად თანაბარ გრეხას და ხვიის ჩამოშლელობას. ბედენში აღმოჩენილი თითისტარისა და კვირისტავეების ნიმუშები გარეგნული ფორმის, ზომისა და მასალის მიხედვით ზუსტად ემთხვევა უახლესი დროის ქართველ მრთველთა ინვენტარს, რაც საფუძველს გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ რთვის ეს ტექნიკა უხსოვარ დროსაა შექმნილი. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თანამედროვე სართავი მანქანის თითისტარი, კვირისტავიანი თითისტარის უძველესი სახეობის ანალოგიურია (ისაკაძე. 1970).

ეთნოგრაფიული მასალების ანალიზის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რთვის იარაღების სახეობები საქართველოში უხსოვარი დროიდანვე შეიქმნა.

ჯარა ნართის საგრეხი მოწყობილობაა, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში იყო გავრცელებული. თუშეთში ნაზდის (ნართის) საძახ (საგრეხ) მოწყობილობას ხის ჯარანი წარმოადგენდა, რომელიც სამი სახისა იყო: **ა.** თბეებიანი (ფრთიანი) ჯარანი; **ბ.** ბორბლიან-ფერსოიანი ჯარანი; **გ.** „მირგველა“ (მრგვალი) ჯარანი (ტაბ. I. სურ. 2).

პირიქითა ხევესურეთში გავრცელებული ჯარა შედგებოდა საკუთრივ ჯარისა და ჯარატარებისაგან. ფშავში ძაფდართულ ტარებს ჯარაზე ძახავენ და თხორად ახვევენ (ნართი). ჯარას ასევე იყენებდნენ ქიზიყსა და იმერეთში (მსხი. 1982).

საქსოვი დაზგები. როგორც არქეოლოგიური, ისე ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით ცხადად ჩანს, რომ საქართველოში გავრცელებული ყოფილა ორი ტიპის საქსოვი მოწყობილობა: ვერტიკალური საქსოვი დაზგა, ანუ ბეჭსამევრიანი საქსოვი ყდები და ჰორიზონტალური, ანუ დგიმ-სავარცხლიანი საქსოვი მოწყობილობა (ტაბ. I. სურ. 3).

ჰორიზონტალურ საქსოვ დაზგებზე ტანსაცმლისთვის განკუთვნილი მასალა (შალი, ბამბა, სელი, აბრეშუმი) იქსოვებოდა. ვერტიკალურ დაზგებზე კი ქსოვდნენ როგორც შალს – ტოლს (სოლურა, ნალმართა, ორმაგულა, შეყრა, ცალპირა, სადიაცო, ქისტურა, საიმრიგო, საკაცო, სამემცხვარეო – თუშეთი; ორშიანი, ცალპირა – ხევესურეთი, ფშავი), ისე ხალიჩებს, ფარდაგებს, ჯეჯიმებს, ხურჯინს, საფენებს, ხაკს და სხვა.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვანაირი საქსოვი დაზგები იყო გავრცელებული. თუმცა, ზოგიერთ კუთხეში, ორივე ტიპის საქსოვი დაზგა თანაარსებობდა. საქართველოს მთიანეთში ძირითადად ვერტიკალური საქსოვი დაზგა გამოიყენებოდა, ბარში კი ჰორიზონტალური. ეს ორი დაზგა კონსტრუქციით მკვეთრად განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან.

ვერტიკალური საქსოვი დაზგა გავრცელებული იყო თუშეთში, ფშავსა და ხევესურეთში. თუშეთში მას „აკაზმას“ უწოდებდნენ, დანარჩენ მთიანეთში კი „ყდანის“ სახელითაა ცნობილი. ტოლს ქსოვენ დაახლოებით 7-8 მეტრს. დღეში კარგი მქსოველი ქალი ორ მეტრ ტოლს ქსოვს.

დგიმ-სავარცხლიანი საქსოვი დაზგა ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამ ტიპის დაზგას კახეთში, ქართლში, იმერეთში „საფეიქროს“ უწოდებდნენ, გურიაში „სამექსლობოს“, სამეგრელოში – „ოშუალეს“, სვანეთში – „ლაჯშარს“, ზემო რაჭაში „ქსელს“, აჭარაში „ქსელსა“ და „საფრექოს“. ამ დაზგაზე იქსოვე-

ბოდა არა მარტო შალის, არამედ აბრეშუმის, სელისა და ბამბის ქსოვილებიც. განსხვავდებოდა მხოლოდ ამ ქსოვილებისთვის განკუთვნილი სავარცხლის სახეები. ყველაზე წმინდა სავარცხელი აბრეშუმის ქსოვილის მოსაქსოვად იხმარებოდა. ჰორიზონტალური საქსოვი დაზგა საქართველოში საქსოვი დაზგის უძველეს ტიპადაა მიჩნეული.

ფირფიტებით ქსოვა. საქსოვი ფირფიტები იყო ოთხკუთხა ფორმის, დაახლოებით 4-5 სანტიმეტრი სიდიდის. კუთხეებში თითო ნახვრეტი ჰქონდა, რომლებშიც ქსელის ძაფები გადიოდა. მზადდებოდა ხისგან, ირმის ან კვიცის ტყავისგან. დამონმებულია ასევე, მუყაოსგან გამოჭრილი ფირფიტები (ტაბ. I. სურ. 4).

ფირფიტების რაოდენობა დამოკიდებული იყო მოსაქსოვი ნივთის სახეობაზე. მაგალითად, 18 წყვილი ფირფიტა სჭირდებოდა ჩახსაკრავს, 15 წყვილი კი ტოლალის საქსოვად იყო განსაზღვრული.

ჩახსაკრავებს ფირფიტებს გარდა, ქსოვდნენ ხის **ორკაპა ჯოხზე**, რომელშიც გაბმულ ძაფზე წვრილი პატარა ჯოხით ამოჰყავდათ სახეები. ამგვარი ქსოვა ჯეჯიმის ქსოვის პრინციპზე იყო დამყარებული. მოხვევები მაგალითად, ფირფიტებს გარდა ჩახსაკრავების ქსოვისას რკინის კავს იყენებდნენ. ორკაპა ჯოხებზე ქსოვდნენ ასევე არშიებს ქვემო ქართლსა და ხევში.

ჩახსაკრავის ქსოვას სამი მქსოველი სჭირდებოდა. ერთი შუაში იჯდა და ფირფიტებს ატრიალებდა, თითო კი თავსა და ბოლოში საზედაო ძაფს განაგებდა და ამავდროულად ხის დაშნით ბეჭავდა. საზედაო ძაფი მცირე ზომის ფირფიტაზე იყო დახვეული (ტაბ. I. სურ. 5).

იცოდნენ ასევე ყდებზე ქსოვა. ხის ყდები სხვადასხვაგვარი არსებობდა. მაგალითად, ხონჯარს საგანგებო მარტივ ყდაზე ქსოვდნენ. ეს იყო ხის ჩარჩო, რომლის სიგრძეზე მდგარ ხეებს ყდები ანუ ამჟოლი ხიდები ენოდებოდა, ხოლო თავსა და ბოლოში გაყრილთ – საბეჭავი ხიდები. ზედა საბეჭავი ხიდი მოძრავი იყო. იგი ამჟოლ ხიდებში ხის ჩხირებით მაგრდებოდა საგანგებოდ გაკეთებულ ნახვრეტებში. ხონჯრის ქსოვისთვის დაახლოებით 15-20 ცალი ჩხირი იყო საჭირო.

ნაქსოვი ნივთებიდან საინტერესო და მარტივი წესით იქსოვება ყაითანი. მას საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში ქსოვდნენ მცირეოდენი განსხვავებებით. საინტერესო ისაა, რომ ყაითანი იქსოვებოდა კოჭებით. ქსოვდნენ ბზით სავსე გუდაზე ან ტიკზე, ზოგჯერ მუთაქაზე. აღნიშნულ კოჭებზე ახვევდნენ საქსოვ ძაფს, რომლის ბოლოზე მიმაგრებული იყო ძაფდახვეული პატარა კავი იმისთვის, რომ ქსოვის პროცესში ძაფი არ ჩამოშლილიყო. ყაითნის ქსოვისას ერთი მხრიდან ნაპირის ორ კოჭს აიღებდნენ, ერთს შუაში ჩაადებდნენ, მეორეს კი ბოლოში. მეორე ოპერაცია მოპირდაპირე მხრიდან იწყებოდა და ანალოგიური წესით სრულდებოდა. ერთი ან ორი მტკაველი რომ მოიქსოვებოდა, მოქსოვილს ზემოთ აკეცავდნენ და კოჭიდან ძაფს გამოუშვებდნენ.

საინტერესოა თითებით ქსოვის წესი. თითებით ქსოვდნენ სხვადასხვა სახის ზონრებს. ერთი მქსოველის თითიდან მეორისაზე დაიქსელებოდა ძაფი რამდენიმე ქსელად. მისაქსელის ფუნქციას გარკვეულწილად მეორე ხელის ორი თითი ასრულებდა, ხოლო შუა თითით ძაფის ქვეშიდან ახალი თვალი ამოჰყავდათ. ამგვარი მოქმედებით იქსოვებოდა ყაითანი. სამწვერა ძაფით ქსოვდნენ მრგვალ ყაითანს, ხოლო ოთხწვერა და ექვსწვერატი – ბრტყელს.

სამწუხაროდ, ჩვენ მიერ განხილული ტრადიციული ქსოვის წესები, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მეტ-ნაკლები ვარიაციებით იყო გავრცელებული, თითქმის აღარ გვხვდება (გამონაკლისია თუშეთი და ზემო აჭარა). სასურველი იქნება, თუკი წარსულში დარჩენილი ქართული საფეიქრო ტრადიცია კვლავ აღორძინდება და მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს თანამედროვე ყოფაში.

ჩხირებით ქსოვა ხალხური ქსოვის ერთ-ერთი სახეობაა. იგი ფართოდ იყო და არის გავრცელებული საქართველოს, კავკასიის, ევროპისა და აზიის ხალხთა ყოფაში. მსოფლიოში ჩხირებით ნაქსოვის უძველესი ნიმუში ნაპოვნია საქართველოს არქეოლოგიურ ძეგლზე, სტეფანწმინდაში, „ყაზბეგის განძთან“ ერთად (ძვ. წ. VI-V სს.).

ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, საქართველოში ჩხირებით იქსოვებოდა ძირითადად კოსტიუმის ელემენტები: ფეხსამოსი (წინდა-პაიჭი), თათები, ძირგამოკერებული ჩითები, თათმანი, ფაჩუჩი, მესი. ხელთათმანი, ქუდი, თავშალი, მხრის შალი, შარვალი, პალტო, კერესი, ხალათი, ჩიხორა (ბოლოკაბა), ქისა და სხვა (ყარაულაშვილი. 1985). ჩხირებით ნაქსოვი საოჯახო დანიშნულების ნივთებიდან მესხეთ-ჯავახეთში დამონმებულია დეკორატიული სუფრა და მცირე ზომის ხურჯინი, საინგილოში კი „ბანდები“ (ქვაბის გადმოსაღები).

დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, აფხაზეთში ფართოდ ყოფილა გავრცელებული ჩხირებითა და ყაისნალით ნაქსოვი დეკორატიული სუფრებისა და კედელზე ჩამოსაკიდებელი ფარდაგის ტიპის – „გადმოსაკიდებლების“ ქსოვა. ყაისნალით ნაქსოვი დეკორატიული სუფრები და ფარდაგის ტიპის „გადმოსაკიდებლები“ საქართველოს კუთხეებიდან დასტურდება აგრეთვე კახეთსა და მესხეთ-ჯავახეთში.

ნაქსოვი წარმოადგენს მარყუჟული თვლების რიგს, რომელიც წარმოქმნილია ერთი უწყვეტი ძაფისაგან. ყოველი მომდევნო რიგი მარყუჟების საშუალებით უკავშირდება წინას. თვლები ერთმანეთთან განსაზღვრული კანონზომიერებითაა გადახლართული, რითაც შექმნილია თვლების რიგი როგორც ჰორიზონტალურად, ისე ვერტიკალურად. ჩხირებით ქსოვის დროს საქსოვ მასალად ძირითადად მატყლი იყო გამოყენებული. იყენებდნენ თივთიკს, აბრეშუმსა და ბამბასაც. ნაქსოვზე სახეების გამოყვანის მიზნით ზოგჯერ ოქროსა და ვერცხლის ძაფსაც ხმარობდნენ. მატყლის ნართით (კახეთში „ბაწარი“, „ლაზლი“ – ქართლსა და აჭარაში, „ნასთი“ – ხევში) ქსოვდნენ როგორც დაბალ, ისე მაღალყელიან წინდებს, პაჭიჭებს, ფეხსაცმელებს – თათებს, ჩითებს, ქუდებს, შარვალს, ზედატანს, მხრის შალებს, თავშეფარსა და სხვა. ხოლო აბრეშუმის, ყაჭისა და ბამბის ძაფისაგან მაღალყელიანი წინდები, პაჭიჭები (პაჭიჭები), ხელთათმანები, ქისა და თავსაფარი იქსოვებოდა.

საქსოვი ძაფის დამზადებისას ნართის ხარისხს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ამიტომ მის დამუშავებას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ. ზომაზე მეტად დაგრეხილი ნართი ჩხირებით ქსოვისას კიდევე უფრო იგრძნობოდა და ქსოვილიც უხეში, „ხმელი“ გამოდიოდა.

„წინდური“ წესით ქსოვისას იყენებდნენ 2 ან 5 ჩხირს. საქსოვი ჩხირები ორნაირი იყო: „წინდის ჩხირები“ და „შალის ჩხირები“. წინდის ჩხირებით ქსოვისას ხუთ ჩხირს იყენებდნენ, ხოლო შალის ჩხირებით ქსოვისას – ორს. წინდის საქსოვად ხის ჩხირებსაც იყენებდნენ, რომელსაც შინდის, თხილისა და ურთხელის ხისგან ამზადებდნენ. აბრეშუმისა და ბამბის ძაფით ქსოვისას წმინდა ჩხირებს ხმარობდნენ, ხოლო მატყლის ნართისათვის შედარებით მსხვილს.

ჩხირებით ქსოვისას ნაქსოვზე სხვადასხვა სახის მიღებას ორი წესით ახდენდნენ: ა) სხვადასხვა ფერის გამოყენებით და ბ) სადა ფერებით, ქსოვის სხვადასხვა წესის გამოყენებით.

ცალმაგი და ორმაგი ქსოვისას სახეები ფერადი ძაფების ჩაქსოვით მიიღება. ამ წესს დაჭრელებას უწოდებენ. ცალმაგ ანუ ცალპირ ნაქსოვს ერთი ბაწრით ნაქსოვს ეძახიან (თუშური წინდა, პაჭი, ჩითები, ქურო), თუმცა ქსოვა რამდენიმე ფერით ხდებოდა. ორმაგი ქსოვისას თითოეული თვალის ქსოვა ორი ძაფით მიმდინარეობდა. ორმაგ ნაქსოვს „ნაშატი“, „დაშატული“ (ხევსურეთი), „ხვეული“ (კახეთი) ეწოდებოდა, ხოლო ალაგ-ალაგ ორმაგ ნაქსოვს – „ნაცვალნაშატი“, „ამაცვლილა“ (ხევსურეთი), „ყაილიანი“ (მესხეთ-ჯავახეთი) ეწოდებოდა (ყარაულაშვილი. 1985).

ორმაგად ძირითადად ფერადი ძაფებით ქსოვდნენ (კახეთი, ქართლი, ხევსურეთი, მესხეთი, აჭარა). რაც მეტ ფერს იყენებდნენ, მით უფრო რთულად საქსოვი იყო. მრავალფერი ძაფით ნაქსოვი წინდა საუკეთესოდ ითვლებოდა (ხევსურული თათები, წინდები, საქალო პაჭიჭები, ხელთათმანები). თუმცა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ცალპირად ნაქსოვი თუშური წინდა და ჩითები უფრო ნაზი და ლამაზი იყო.

ორმაგი ანუ ხვეული ქსოვის წესით შესრულებული წინდები უფრო სქელი და თბილი გამოდიოდა. ამის გამო ბარში მას მხოლოდ ზამთარში ხმარობდნენ, ცალ პირს კი ზაფხულში. წინდაში მარტივი სახეები გამოჰყავდათ, როგორიცაა ისრისპირული, ცხრილის გული და სხვა.

ჭრელი წინდები სახის განლაგების მიხედვით ორ ჯგუფად იყოფოდა: „გულსავსე“ და „თარგმეცვლილი“. გულსავსე მთლიანად ერთფერი ნაქსოვი იყო და მასში სახეები გარკვეული რიგით იყო განლაგებული. ამგვარ წინდას თუ ალაგი შავი ჰქონდა, „შავალაგის“ ეძახდნენ. ფერადი ძაფით შიგ ფოთოლი, ყვავილი ან სხვა სახეები იყო ჩაქსოვილი. ალაგი შეიძლება თეთრი, ლურჯი და სხვა ფერისა ყოფილიყო, ოღონდ სახის ფერები აუცილებლად მასთან უნდა ყოფილიყო შესამებული (ყარაულაშვილი. 1985).

თარგმეცვლილი ისეთ წინდას ეწოდებოდა, რომლის თითოეული ზოლი სხვადასხვა ფერისა იყო, ხოლო შიგ მოთავსებული სახეები შეიძლებოდა ერთნაირი ან სხვადასხვაც ყოფილიყო. ზოგჯერ ზოლებს შუა პატარ-პატარა ხაზები დაუყვებოდა, რომელთა შუა კი სხვადასხვა სახე იყო ჩაქსოვილი. მაგალითად: ხერხისპირულა, წვრილყვავილა და სხვა.

ზოგ წინდაში ოთხნაირ სახეს ჩააქსოვდნენ სხვადასხვა ფერის ნართით. წინდის სახედ იყენებდნენ ცხოველთა და მცენარეთა სტილიზებულ ფორმებს – „ალვიხეული“ სხვადასხვა ყვავილი, „ჩიტითვალა“, „თევზიფხური“, „მანიანი სახე“, „ფარდაგის სახე“...

მაღალყელიანი წინდა იქსოვებოდა მატყლის, აბრეშუმის, ყაჭისა და ბამბის ძაფით. მას ყელიდან ქსოვდნენ, ძირითადად სადა, წალმა ნაქსოვით. მხოლოდ ყელის ბოლოს ერთი თითის დადებაზე რეზინული ნაქსოვით ამთავრებდნენ. ყელს ზოგჯერ სახეებითაც ამკობდნენ.

ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით ირკვევა, რომ წინდის ჩხირებით ან ყაისნალით ფეხსაცმელსაც ქსოვდნენ. თუშეთში მას **ჩითებს**, ხოლო ხევსურეთში **თათებს** უწოდებდნენ.

ჩითებს იცვამდა ქალიცა და კაციც. საკაცო ჩითებს სამამაცო, ხოლო საქალოს სადიაცოს უწოდებდნენ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წინდის ჩხირებით ნაქსოვი თუშური ჩითები ყველა ცალპირა ნაქსოვია. ჩითები იქსოვებოდა დაბალყელიანიც და მაღალყელიანიც. საკაცო შედარებით სადაა, დაბალი ყელით. სადიაცო კი მაღალყელიანიცაა და დაბალყელიანიც. იგი რბილი და თბილი ფეხსაცმელია და მშრალ და მოყინულ ნიადაგზე კარგი სატარებელია, ნამსა და ტალახში კი სველდება და უვარგისია. ძლებს 2-3 თვეს. შემდეგ ძირებს უცვლიან და აახლებენ. წყვილის მოქსოვას უნდებიან 3-4 დღეს. საკაცო და სადიაცო ჩითები ერთნაირად იქსოვება. მოყვანილობაც ერთი აქვთ. არის მხოლოდ ერთი სადიაცო, რომელსაც ყელი მაღალი აქვს, დანარჩენი, სადიაცოც და საკაცოც, ყველა დაბალყელიანია. ჩითებს აქვს ერთმანეთისგან განსხვავებული ნაჭრელები. საკაცო ჩითები შედარებით სადაა, სადიაცო – ჭრელი. ახასიათებთ ნაჭრელის სირთულე და ბრტყელი გეომეტრიულფიგურიანი ზოლები. ჩითების სახეებია: „თვალი“, „გვერდმდებულა“, „ალვის ხე“, „მიხი“, „ჭირკვენი“, „ჩიტისთვალა“, „ცუტუნა ჭიაი“, „ნაფოტაი“, „ბოძი“, „თვალი“, „კაჭკაჭაი“, „ჯვარი“, „ნიგნურაი“ და სხვა.

ხევსურულ თათებს მუქი ფერის მატყლის ძაფებით ქსოვენ და სხვა ფერის ძაფებით დაშატავენ. ასეთს „შიზიან თათს“ უწოდებენ. თათის ორნამენტებია: „მასკვლავიანი“, „ჭრელი“, „თავნახარა“, „ლიჩაბახური“, „კაჭკაჭა“ და სხვა.

ცალპირა ნაქსოვი ჩითები უფრო ლამაზი ორნამენტებით იყო გაფორმებული, ვიდრე ხევსურული, თუმცა ორმაგად ნაქსოვი, ე.წ. „დაშატული“ ხევსურული ფეხსამოს ფეხსაცმელი (თათი, პაიჭი, წინდა) უფრო მეტად გამძლე იყო.

პაიჭი – პაიჭი ქართული ეროვნული კოსტიუმის ერთ-ერთი ელემენტია, რომელიც წვივის საფარს წარმოადგენდა კოჭიდან მუხლამდე. გავრცელებული იყო საქართველოს ყველა კუთხეში. ბარში (კახეთი, ქართლი, იმერეთი, მესხეთი). მას მამაკაცები ხმარობდნენ, ხოლო მთაში (ხევსურეთი, ფშავი, რაჭა, ლეჩხუმი, სვანეთი, აჭარა) ქალიცა და კაციც. იქსოვებოდა სახიანი ან უსახო პაიჭები. სახეები გამოჰყავდათ სხვადასხვა წესით: წალმა-უკულმა ქსოვით, ფერადი ძაფების მონაცვლეობით, ცალმაგი ან ორმაგი ქსოვით და მოქსოვილ ან შეკერილ პაიჭზე ქარგვით. აღსანიშნავია, რომ ნაქსოვი პაიჭების გარდა ამზადებდნენ მატყლის, აბრეშუმის, ბამბისა და ტყავის მასალისგანაც (თუშეთი, ხევსურეთი, ფშავი, ქსნის ხეობა, რაჭა, ლეჩხუმი, სვანეთი, გურია, აჭარა). „პაიჭის ანუ პაიჭს, ჰკერავენ ტოლისაგან. ის კოჭიდან მუხლამდე მოდის. იკრავენ მუხლს ქვევით „წვივსაკრავით“, ე. ი. დაგრეხილი ბანრით“ (ბოჭორიძე. 1993).

ზოგიერთ კუთხეში (ხევსურეთი, აჭარა) ნაქსოვ პაიჭებს ქალები ატარებდნენ, შალისგან შეკერილს კი მამაკაცები. ხევსურული პაიჭის ორნამენტებია: „დაკაკაულა“, „ბორჯღლიანი ჩიტი“, „ხატის-ხატნი“, „ხატის კვერილა“, „თავნახარა“, „მარტულელა“, „კვერილას ნაჭრელა“, „ჭრელა“, „კეხა“, „ვარსკვლავი“, „ფოთოლა“, „ჯვარქიანი მარტულელა“ და სხვა (ბარდაველიძე, ჩიტაია. 1939).

„საბარკულია, ანუ ბარკულია, ანუ სამუხლე პაიჭის მაგიერი იყო უწინ. იგი კოჭიდან „ბარძახებამდე“ მოდიოდა (მუხლს ოდნავ სცილდებოდა მაღლა), წინდის ყელივით იყო. ქსოვდნენ ცხემლებით კვირტის ბანრისაგან. ფერად იყო: თეთრი, ლეგა და სხვა ფერიც“ (ბოჭორიძე. 1993).

ფარდაგს მატყლისგან დამზადებულ მხატვრულ ქსოვილთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ესთეტიკურის გარდა, მას უტილიტარული მნიშვნელობაც გააჩნია. ფარდაგების ქსოვა მთელი საქართველოს მასშტაბით ფართოდ იყო გავრცელებული, თუმცა, ფარდაგების ორიგინალობისა და მრავალფეროვნების გამო, გამორჩეულია თუშეთი. თუშური ფარდაგები – ფლასები და საგორავები ქსოვის ტექნიკის მიხედვით სამ კლასად იყოფა: 1. ჭვირის ტექნიკით შესრულებული (XIX საუკუნის 70-იან წლებამდე), იღებებოდა მცენარეული საღებავებით, დამახასიათებელია გეომე-

ტრიული და ნაწილობრივ ანთროპომორფული ორნამენტი. 2. ანილინის საღებავების გამოყენებამ ნახატი უფრო ფერადოვანი და ჭრელი გახადა. ტრადიციულ შავ-თეთრ და მუქ ფერებს ემატება ახალი, საპირისპირო ტონები, სტილი იგივეა (XIX-XX საუკუნეების მიჯნა). 3. ახალი (XX საუკუნის 20-60-იანი წლები) – გადადიან სახიანი ფარდაგების ქსოვაზე. სტილი იცვლება, იცვლება ტექნიკაც. 4. XX საუკუნის 70-80-იანი წლები. თანამედროვე ფარდაგების ქსოვაში ჩნდება ტრადიციული ნიმუშების მიბაძვის ტენდენცია. ძველებური თუშური ფარდაგისთვის დამახასიათებელია შავ-თეთრი ფერები. გვხვდება ინდიგოსა და ენდროს ფერები. ახალ ფარდაგებში კი ბარისთვის დამახასიათებელი ფერადოვნება გვაქვს. ორნამენტი ძირითადად გეომეტრიულია, გვხვდება ანთროპომორფულიც, ბარის ფარდაგებისთვის დამახასიათებელია მუქი შინდისფერისა და წითელი ფერის დიდი რაოდენობით გამოყენება. გავრცელებულია გეომეტრიული ორნამენტი მცენარეული მოტივებით (აზიკური. 1999; კოშორიძე. 1986).

ამრიგად, ტრადიციული ქსოვა ქართულ ხელოსნობასა და შინამრეწველობის სფეროში ერთ-ერთ გამორჩეულ ადგილს იკავებს. ჩვენი ამოცანაა, არ დავუკარგოთ შთამომავლობას მატერიალური კულტურის ეს შესანიშნავი ტრადიცია და ავალორძინოთ იგი თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისად.

ნაბდის თელვა ერთ-ერთი უძველესი საქმიანობაა მატყლის დამუშავებაში. საქართველოში მატყლს თელავდნენ თუშეთში, ფშავში, ხევში, ქართლსა და კახეთში, ჯავახეთში, იმერეთში, ზემო რაჭაში, სვანეთსა და სამეგრელოში. თუშეთში მოთელილ ნაწარმს ნაბადს უწოდებდნენ. ითელებოდა ჭავლიანი და უჭავლო ნაბდები. დანიშნულების მიხედვით ნაბადი იყო: „საალაჩოყეი“, „სათექაე ნაბადი“, „სახურავა ნაბადი“, „ფეხთქვეშაშლელი ნაბადი“, „მეხის ნაბადი“, „საქუდე ნაბადი“ (თუშური და სვანური ქუდები), „საქევენე ნაბადი“, „სათიქალთოე ნაბადი“, „მხრიანი ნაბადი“, „სახიანი (დეკორატიული) ნაბადი“ (სახეებს მათი ფორმა, დანიშნულება და ორნამენტი ქმნის). ტექნოლოგიურად ყველა ნაბადი ერთნაირად ითელებოდა (აზიკური. 1999).

ბ. ტრადიციული ფერები

ლია ლურსმანაშვილი, გულნარა კვანტიძე

ფერთა შეხამების შერჩევა, რომელიც ჰარმონიზდება ინდივიდუალური მომხმარებლის გარეგნულ სახესთან, წარმოადგენს რთულ და მნიშვნელოვან საკითხს და ეფუძნება ფერთა მხედველობითი აღქმის კანონზომიერებებს. ჰარმონიზაცია არის შეთანხმება და თანამიმდევრობა ფერთა შეხამებაში. იგი წარმოიქმნება ფერთა შეპირისპირების ან მათი კონტრასტულობის საფუძველზე. ფერთა ჰარმონია მჭიდროდაა დაკავშირებული როგორც კოსტიუმის, ასევე მისი ელემენტების ფორმასა და დანიშნულებასთან. ამიტომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფერთა აზრობრივ და სიმბოლურ დატვირთვას. ამას ადასტურებს ფერთა ისტორიული სიმბოლიკაც.

ფერთა სიმბოლიკას გასულ საუკუნეებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ძველად ფერის მიხედვით განასხვავებდნენ ყოველდღიურ, სადღესასწაულო და სარიტუალო სამოსს. მაგალითად, ქართველი მეფე ახალ წელს ყვითელი ყაბარჩით იმოსებოდა [ხელმწიფის კარის გარიგება], ყვითელი კი ჩინეთში საიმპერატორო ფერად მიიჩნეოდა. წითელ და ლურჯ სამოსს მეომრები ატარებდნენ. თალხ ფერებს სოციალურად დაბალი წოდებრივი ფენა იცვამდა. უძველესი ცივილიზაციის ხალხებში (მაგალითად, ეტრუსკებში) შავი, წითელი და თეთრი გლოვის აღმნიშვნელი ფერები იყო, როგორც ეს ბოლო დრომდე შემორჩა ხევსურულ ყოფას. ამავედროულად კი იმავე ფერებით (შავი, წითელი, თეთრი) შეკერილი სამოსით სადღესასწაულო, ოფიციალურ და საზეიმო შეხვედრების დროს იმოსებოდნენ მონარქები და სხვა დანიშნულებული პირები. თეთრი სადღესასწაულო, საქორწილო ფერია. ძველად და ახლაც პატარძლის ჩაცმულობაში თოვლივით თეთრი ფერი უმნიშვნელობის, სინაზისა და სიმინდის სიმბოლოა. საკითხის შესწავლის შედეგად დადგინდა, რომ ქართველთა ჩაცმულობაში სამი ძირითადი ფერი დომინირებს: თეთრი, წითელი და შავი. ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ ქართული ფოლკლორი სწორედ აღნიშნული ფერებითაა გაჯერებული და თითოეულ მათგანს თავისი მნიშვნელობა და სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია. ქართველ ეთნოსთა ამ ფერებისკენ ლტოლვა ვალენტობის ეკოლოგიური თეორიის (EVT) თანახმად, ბიოლოგიურადაა კოდირებული ქართულ გენეტიკაში, რომელიც ჯერ ქვეცნობიერ სამყაროში დაიღეძა, შემდეგ კი მსოფლმხედველობასა და იდენტობაში გამოვლინდა და ადგილი მატერიალურ კულტურაშიც დაიმკვიდრა (კვანტიძე, 2022; ლურსმანაშვილი, 2006).

ფერთა ჰარმონიზაციის მიხედვით, ქართული კოსტიუმი და ორნამენტი მრავალმხრივ საინტერესოა. რეგიონულ სამოსში ვხვდებით ჰარმონიულ, მტკიცე და ქრომატულ ხევსურულ (ტაბ. II. სურ. 1) და თუშურ ტალავარს (ტაბ. II. სურ. 2); ჰარმონიულ, მშვიდ, ჟღერად, მყარ, მდგრად და აქრომატულ ზოგადქართულს (ტაბ. II. სურ. 3); აფხაზურ ჩოხა-ახალუხებსა და სარტყელ-გულისპირიან ქართულ კაბას (ტაბ. II. სურ. 4); კონტრასტულ, დინამიკურ და ნაჯერფერებიან აჭარულ სიხმა კაბას, ჩათაკასა და თოლაბუსის სარტყელს (ტაბ. II. სურ. 5), ასევე სამცხე-ჯავახურ ჩაქურასა და ქალის კაბას; მდგრად და ნაჯერფერებიან რაჭულ კაფთარას, ჩიმჩიყსა (ტაბ. II. სურ. 6) და ფეშტემალს; მკვეთრად აქრომატულ, მტკიცე და მშვიდ სვანურს; არამდგრად და ჰარმონიულ გურულს, მტკიცე და ბრძოლისუნარიან ნაბადს (ტაბ. II. სურ. 7) მდგრად და დინამიკურ ელეგს და ა. შ.

ქართველები უხსოვარი დროიდან გამოიყენებდნენ ბუნებრივ საღებრებს. ამის დასტურად გამოდგება საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ურიცხვი არტეფაქტი. ასევე იმ ბერძენ მოგზაურთა ჩანაწერები, რომლებიც თვითმხილველები იყვნენ პროტოქართველთა საფეიქრო საქმის უბადლო ცოდნისა. ერთ-ერთი მათგანი ჰეროდოტეა (ძვ.წ. 484-422). ბერძენი ისტორიკოსის ცნობიდან ირკვევა, რომ იმდროინდელი კავკასიის მთიანეთში „საღებრების დამაგრება“ მოხატვის გზით ხდებოდა. საფეიქრო საქმის სპეციალისტთა განმარტებით კი ქსოვილის მოხატვის ან მოჩითვის წესი, განსაკუთრებულ ტექნოლოგიურ რეჟიმს მოითხოვს, შედეგაზე გაცილებით რთულია და ცხადია, იქ, სადაც ქსოვილების მოხატვა იცოდნენ, სამღებრო საქმეც მაღალ დონეზე იქნებოდა განვითარებული და ქსოვილის შეღებვასაც დიდი ხნის ისტორია ექნებოდა (ჰეროდოტე, 1975). ქსენოფონტეს (ძვ.წ. 431-354) ცნობაც იმავეს იმეორებს – ქართველურ ტომ ტაოქებში იმდენად განვითარებული ყოფილა ქსოვის, ღებვისა და კერვის კულტურა, რომ თვით ბერძნების დაინტერესება და მოწონებაც დაუშინებია (გე-

ორგანო. 1936).

ბუნებრივი საღებრებით ქსოვილის ღებვა რომ კარგად იცოდნენ ქართველებმა, საქართველოს მუზეუმებსა და კერძო კოლექციებში დაცული ავთენტური სამოსითა და მისი ელემენტებით (თავსაბურავები, ნაქსოვი ფეხსამოს-ფეხსაცმელი, ფარდაები, ხალიჩები, საფენები) მოწმდება.

მცენარეული საღებრების გამოყენება იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ რომელ ფერს ენიჭებოდა უპირატესობა ამა თუ იმ რეგიონში.

ქართულ კოსტიუმსა და აქსესუარებში, ასევე საყოფაცხოვრებო ტექსტილურ ნაწარმში, ფერთა შეხამების ჰარმონიულობის თვალსაჩინო მაგალითია ხევესურული ტალავრის ორნამენტი, თუშური ჩითების დეკორი, მოხეური კაბის ზოომორფული ორნამენტი და სხვა. ცნობილია, რომ საგნის ფარდობითი ზომის მონაკვეთები ზემოქმედებენ ფერთა ჰარმონიის წარმოშობაზე. მიუღებელი ფერებიც შეიძლება იქცეს ჰარმონიულად, თუ შეეცვლით საგნის ფაქტურას ან გამოვიყენებთ მას სხვადასხვა რაოდენობით. აუცილებელია გავითვალისწინოთ, რომ აქტიური ფერები თანაბარი ფლობის შემთხვევაში, გადანაწილდებიან პასიური მწვანისა და ლურჯის ალქმას კოსტიუმში. წითელი უფრო მკვეთრი და დასამახსოვრებელია. წითელი ფერის განსაკუთრებულობას წარმოადგენს ის, რომ არასაკმარისად აჩვენებს საგნისა და მასალის სტრუქტურულ თვისებებს, რაც აშკარად აჭარბული კოსტიუმის ფერთა ჰარმონიზაციას მიესადაგება. ქართული კოსტიუმის ორნამენტში ფერთა კომპოზიციის 3 სახეა მოცემული: 1) ერთფეროვანი; 2) პოლარული (ქრომატული აქრომატულთან, ღია მუქთან, თბილი ცივ ფერთან, გაჯერებული ნაკლებად გაჯერებულთან; 3) მრავალფეროვანი – ტრიადის ჰარმონია მონათესავე ფერებთან. მაგალითად: წითელი კაბა, ყვითელი ჟაკეტი, ლურჯი ყელსახვევი და ა.შ. რაც ძლიერ მოგვაგონებს აჭარელი ქალის კოსტიუმს.

ქართულ ფერთა დადგენისას საყურადღებოა წინდების, და საერთოდ ნაქსოვი ფეხსაცმლის ფერთა ჰარმონიზაცია. ძველად წინდა, ქალისაც და მამაკაცისაც ფერადი უნდა ყოფილიყო – შავი, ნაცრისფერი, ყომრალი, რუხი, ყავისფერი და სხვა. ფერადსახიან წინდას ჭრელ წინდას უწოდებდნენ. ჭრელი წინდების ქსოვა საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული. თუმცა სიჭრელეებს შორის სხვაობა არსებობდა სქესობრივი, ასაკობრივი და რეგიონული ფაქტორების გათვალისწინებით. განასხვავებდნენ: მამაკაცისას და ქალისას, ახალგაზრდისას და ხანშესულისას, საშინაოსა და საგარეოს, საქორწინოსა და სამგლოვიაროს. საბერო წინდები სადა და მარტივი სახისა იყო, ახალგაზრდისა – მრავალფერადი და რთულსახიანი. წინდაზე რაც მეტი ფერი იყო გამოყენებული, მით უფრო რთული საქსოვი იყო.

საინტერესოა ინგილოური წინდების, როგორც საქართველოს მიღმა მცხოვრები ქართველის ნაქსოვ ორნამენტში ასახული ფერების დომინაცია (ტაბ. II. სურ. 8). ინგილოურ წინდებში სრულყოფილადაა შემონახული როგორც ეროვნული მოტივები, ასევე ფერები. გამოიყენებდნენ: შინდისფერს, ლურჯს, ნარინჯისფერს, ყვითელს, მწვანეს, წითელს, იისფერს, ყავისფერს და სხვა.

თუშურ და ფშაურ ფეხსამოსში ძირითადი ფერი თეთრი და შავია, ჭარბობს ლურჯი, გამოყენებულია მუქი წითელი და ნარინჯისფერი (ტაბ. II. სურ. 9).

ხევესურული და აჭარული წინდა-პაჭიჭები მეტი ფერადოვნებით გამოირჩევა. დომინანტ ფერებად ითვლება: წითელი (ყირმიზი), ყვითელი, ვარდისფერი (ფემბერეგი), შაბიამნისფერი (იეშილი), ყავისფერი (ყეფერენგი), ინისფერი, კვერცხისგულისფერი, ნარინჯისფერი, ჟანგისფერი, ჭიაფერასფერი, ხახვის ფურცლისფერი.

ტოლისა და მაუდის პაჭიჭებს ჩოხის მსგავსად, შავს, თეთრს, ნაცრისფერს, ლურჯსა და ყავისფერს კერავდნენ. ძირითადად ეცვათ სადა, ერთფერი პაჭიჭები, ხოლო სვანურ და ხევესურულ პაჭიჭებს ამკობდნენ სხვა ფერისა და ფორმის აპლიკაციით (სვანური) ან ნაჭრელათი (ხევესურული) (ტაბ. II. სურ. 10).

ფეხსამოსიდან ჩახსაკრავები ძირითადად თიხამინისფერია, ვხვდებით თეთრი და ყავისფერი ტონალობის ჩახსაკრავებსაც (ტაბ. II. სურ. 11).

ნაქსოვი ფეხსაცმელები – თუშური ჩითები და ხევესურული თათები ფერადოვანია. ჩითები ნაქსოვია ძირითადად თეთრსა და შავ ფერში, მეორეულ ფერებად კი, თუშური სამოსის დეკორში არსებული ფერებია გამოყენებული, ხოლო თათები ხევესურული ნაჭრელის ფერებშია ნაქსოვი და სამოსის მსგავსად მძივ-ლილებითაა შემკული.

დაზგური ნაწარმიდან, აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში დამზადებულ ფარდა-გებში ლურჯსა და ცისფერს ანიჭებდნენ უპირატესობას, მეორეულ ფერებად თალხ პირისფერს, ყვითელს, წითელსა და ნაცრისფერს, ზოგჯერ ღვიძლისფერსაც გამოი-

ყენებდნენ. იყო შემთხვევები, როდესაც მიწარს პირისფერს უკეთებდნენ და ორნამენტები ლურჯ, ცისფერ, ყვითელსა და ღვიძლისფერში გამოჰყავდათ (კოშორიძე, 2023) (ტაბ. II. სურ. 12).

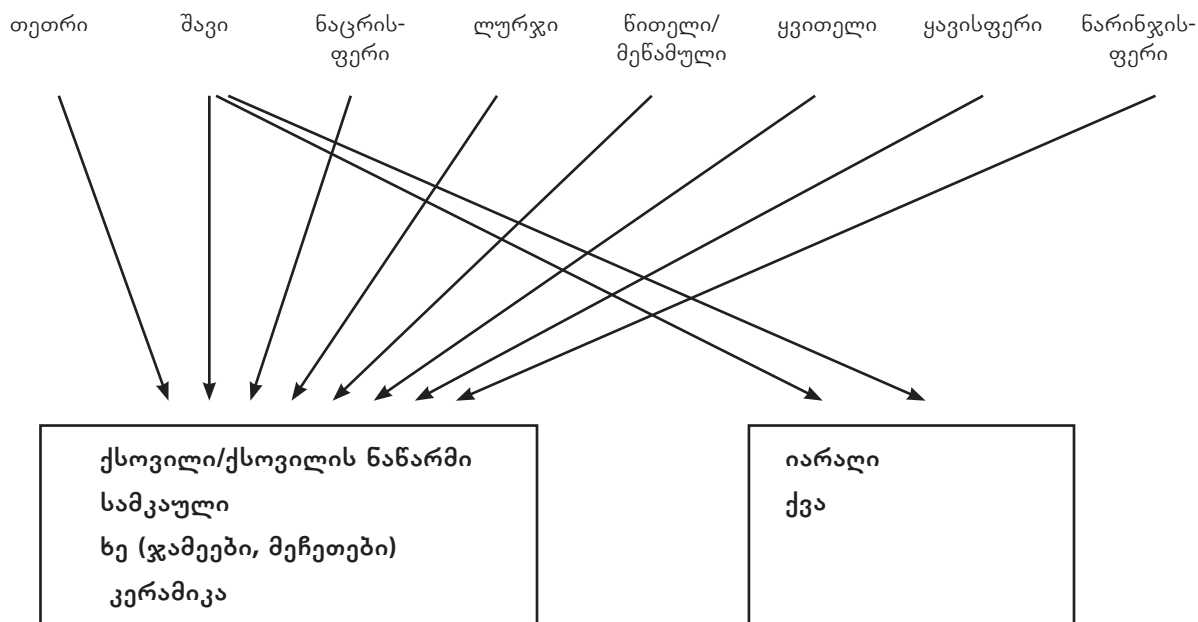
ქართლსა და კახეთში უფრო მეწამულ წითელს ანიჭებდნენ უპირატესობას (ტაბ. II. სურ. 13, 14). მეწამული წითელი და ბაცი მოყვითალო ფერები ჭარბობს რაჭულ ფარდაგებზე (ტაბ. II. სურ. 15).

სამცხე-ჯავახეთში სავსე ეთნოგრაფიული სამუშაოების დროს სამწუხაროდ, მხოლოდ ქიმიური საღებავებით შეღებილი ხალიჩა-ფარდაგები ვნახეთ, რომელთა შორის მოწონებით მკვეთრი ვარდისფერი და რუხი ფერები სარგებლობს (ტაბ. II. სურ. 16).

შესაღებად გამოიყენებოდა: ნარინჯბალახი, კანაფი, თრიმლი, ენდრო, თხმელა, რკო, წყავი, ვაშლის ხის ქერქი, კაკლის ნაჭუჭი (ღეჭეპო), ხახვის ფურცელი, ჭიაფერა, ნიგეზის ფოთლები, თუთის ფოთლები, დამწვარი შინდის წვენი, ნაცარწმენდილი, მუხის ქერქი (ნედლი). ფართო გამოყენება ჰქონდა ბალახეულს: წალიკას, ლეფანს, კანაფურას, დვალურას, ჭინჭარს, მაკაფია ბალახსა და სხვა. კარჭლის წებერა ღებავს წაბლისფრად, ლეფანი – ყავისფრად, წალიკა – ყვითლად, ნარინჯბალახი – ნარინჯისფრად, ენდრო – წითლად, მაკაფია ბალახი – ყავისფრად, ჭინჭარი – მწვანედ, კანაფი, დვალურა, მუხისა და ვაშლის ქერქი – ყვითლად და სხვა. მცენარეულ საღებავებში ურევდნენ შაბს, მარილს, ნაცრისძალს /ნაცრის ტუტას. ასე შემზადებული საღებავი ძლიერად ეკიდება ნართს [მსშხი, 1982].

ამგვარად, როგორც კვლევამ აჩვენა, ქართულ კოსტიუმსა და ორნამენტში ფერთა შერწყმა, ტონი, გაჯერებულობა და შეხამება სრული ჰარმონიულობით ურწყმის ფერთა თეორიის მოთხოვნას და ქართველთა გენეტიკურად ესთეტიკური გემოვნების გამორჩეული მაჩვენებელია.

დომინანტი ფერების კლასიფიკაცია ქართულ ორნამენტში (ქსოვილი, სამკაული, იარაღი, კერამიკა, ხე, ქვა...)



ბ. ნაქსოვი საერო ორნამენტი

გულნარა კვანტიძე

ტიპოლოგია

ნაქსოვში ორნამენტი ტიპოლოგიურად რამდენიმე ძირითად ჯგუფად ნაწილდება. ესენია: გეომეტრიული, მცენარეული, ყვავილოვანი, გეომეტრიული და ფრინველის. ძირითად ჯგუფებს გარდა, ვხვდებით შერეულ გეომეტრიულ-მცენარეულ მოტივებს. ზოომორფული და ფრინველის სახეები ნაქსოვში ზოგჯერ გეომეტრიულ, მცენარეულ და ხანაც გეომეტრიულ-მცენარეულ დეკორშია წარმოდგენილი.

გვიანდელ (XX საუკუნის 30-40-იანი წლები) ნაქსოვ ორნამენტებში, ადრეულისგან განსხვავებით, ჭარბობს სტილიზებული მცენარეული და ყვავილოვანი სახეები.

გეომეტრიული ორნამენტები არქაული პერიოდის მხატვრობის პირვანდელი ნიშან-სიმბოლოებია, ქსოვილის გაჩენის პარალელურად, ადამიანს თანდათან გაუჩნდა ესთეტიკური მოთხოვნილება, გაელამაზებინა სხეული ან სხეულის საფარველი. ამისთვის მან პრიმიტიული მასალისგან შექმნა სამკაული. მცენარეულ საფარზე დაკვირვებამ აპოვინა „მაგიური“ ზემოქმედების მქონე მცენარეები, რომელთა საშუალებით სხეულის ერთფეროვანი საფარი გაიფერადა. დროთა განმავლობაში ადამიანმა მარტივი პიქტოგრამები ჩააქსოვა ტანსაცმელში. ამგვარად გაჩნდა პრიმიტიული გეომეტრიული სახეები, რომელმაც ყველა დროის აღზევებული ფიგურა უკან ჩამოიტოვა და თანამედროვე ყოფაშიც დიდი პატივითა და პრაქტიკული გამოყენებით იჩენს თავს.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში – ხევსურეთში, მთიულეთში, თუშეთში, ფშავში, ერწო-თიანეთში, გუდამაყარსა და ხევში დაზგური, ჩხირებით, ფირფიტებითა და სხვა ხელსაწყოებით ნაქსოვ ნივთიერ მასალას გეომეტრიული ორნამენტებით ამკობდნენ. გეომეტრიული საზოვანი მოტივებით აჭრელებდნენ აჭარულ, გურულ და მეგრულ ნაქსოვ ორნამენტებსაც (კვანტიძე. 2022).

ხევსურული ორნამენტი (ტაბ. III. სურ. 1) საკმაოდ რთული მოხაზულობისაა. იგი მსოფლიოში უნიკუმს წარმოადგენს და მაგიურ-აპოთროპეული სიუჟეტების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ხევსურული მოტივი შედგება მარტივი სწორი, ზიგზაგი და ტეხილი სახეებისგან; ჯვრების, წრეების, კვადრატებისა და რომბებისგან. რთული ფიგურები კი მარტივი მოხაზულობის რთული კომბინაციებია. ორნამენტში ჩაშლილია სოლარული (მზე, ვარსკვლავი), ზოომორფული (ხარი), სამეურნეო (ხერხი) და საბრძოლო იარაღის (ისრის) გამოსახულებები (კვანტიძე. 2018).

ახლომეზობლური ურთიერთობის მიუხედავად, **თუშური** მოტივი ხევსურულისგან განსხვავდება. ნინდების კომპოზიცია ჰორიზონტალური ხაზების ორ და სამმწკრივიანი დაჯგუფებისგანაა შედგენილი. თანაბარ დამორებებში სხვადასხვა ფორმისა და ზომის გეომეტრიული სახეებია განთავსებული. სახასიათოა თავნახარა, აკუშურა და სამკუთხედებისგან შემდგარი ყვავილის ორნამენტის მოტივები.

ნაქსოვი ფეხსაცმლის დეკორი თუშეთში რამდენიმე სახისაა. დომინანტობს ერთმანეთის მკვეთი განივი და ვერტიკალური ხაზების სპექტრი. გამოსახავენ რომბებსა და ირიბად დაშვებული წყვეტილი ხაზების რიგებსაც.

დაზგური ქსოვის უნიკალური სახეობაა თუშური ფარდაგი, რომელშიც ძირითადად რამდენიმე ორნამენტული მოტივი მეორდება. ეს მოტივები მსგავსია კავკასიური და აღმოსავლური ხალიჩების სახეებისა, მაგრამ თუშური მათგან განლაგების პრინციპებითა და ურთიერთშეპირისპირებით გამოირჩევა (კოშორიძე. 1997). ძირითადი მოტივი ჯვარია. მას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს და შეიძლება მივიჩნიოთ ყველაზე ტიპურადაც. ვხვდებით ჯვრის მრავალფეროვან კომბინაციებსა და ვარიაციების ხშირ გამოყენებას (კოშორიძე. 2023). ჯვრის გარდა, ვარსკვლავა, ნაფოტა, აკუშურა და კაუჭა სახეებს გამოსახავდნენ (ტაბ. III. სურ. 2).

ფშაური ორნამენტი აღმოსავლეთის მთის კომპოზიციურ მოდელს არ ცდება. მოტივში გამოსახულია ჯვრები, რომბები და ტეხილი ხაზები. ვხვდებით ალვის ხეს, რქანახარას, აკუშურას, ბორჯღალს (ტაბ. III. სურ. 3).

ანალოგიურის თქმა შეგვიძლია **მთიულურ ორნამენტზე**. დეკორი ხევსურულისა და თუშურ-ფშაურის მსგავსად მარტივი ხაზებისგანაა შედგენილი (ტაბ. III. სურ. 4).

მოხეური დანარჩენი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ორნამენტებისგან სა-

გრძნობლად განსხვავდება. დომინანტობს სიცოცხლის ხის ორნამენტი, რომელსაც ჯვრის მსგავსად ნაირგვარი ვარიაციით გამოსახავდნენ. ერთ-ერთი ასეთი ირმის რქის სტილიზებული სახეებია (ტაბ. III. სურ. 5).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ნივთებს ტრადიციულად გეომეტრიული ორნამენტებით ამკობდნენ. XIX საუკუნის შუა წლებიდან კი, დეკორში ჩნდება ყვავილოვანი ორნამენტები. სახეცვლილება XX საუკუნეშიც გაგრძელდა (ტაბ. III. სურ. 6).

დასავლეთ საქართველოს რეგიონებიდან ნაქსოვი ნივთების დაჭრელებას იმერეთში, გურიასა და სამეგრელოში არ მისდევდნენ. წინდებსა და სხვა სახის ნაქსოვ მასალას ქსოვდნენ ერთი ფერისას, ან ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ხაზებით ალამაზებდნენ. გეომეტრიულ-მცენარეულ და ანთროპომორფულ-ზოომორფულ სახეებს ტანსაცმლისა და მისი აქსესუარების დეკორად ხმარობდნენ.

ადგილობრივად არ მზადდებოდა ხალიჩები, ფარდაგები, ხურჯინები. თუ იმერეთის მუზეუმებში დაცული ნივთიერი მასალის მიხედვით ვიმსჯელებთ, ცხადი გახდება ის, რომ ადგილობრივი მოსახლეობა სხვა რეგიონებიდან შეტანილ ხალიჩურ ნაწარმს ხმარობდა.

დასავლეთ საქართველოს მთის მოსახლეობიდან – **სვანები** ერთფეროვან ან ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ხაზებით შემკულ წინდებს ატარებდნენ, პაჭიჭებს შალის ან მაუდის ქსოვილისგან კერავდნენ და სხვადასხვა ფერის აპლიკაციით ამკობდნენ. ორნამენტი სვანურ ყოფაში დატანილია სამკაულზე, ავეჯსა და საყოფაცხოვრებო დანიშნულების საგნებზე.

ხალიჩა-ფარდაგებს არც სვანეთში ქსოვდნენ. ადგილობრივი ფეიქრები ნაბდისა და თექის დამზადების უბადლო ოსტატები იყვნენ, რომელთაც მოტივები ასევე მოთელვის წესით გამოჰყავდათ.

რაჭაში, ისევე როგორც დასავლეთ საქართველოს სხვა რეგიონებში, ჭრელ ფეხსამოსებს არ ატარებდნენ. პაჭიჭები შალის ან მაუდისგან იყო ნაკერი. რაც შეეხება დაზგურ ქსოვილებს, არის ჰორიზონტალური ხაზებით შემკული; გეომეტრიული სახეები და ლათინური S-ის ფორმის ორნამენტებით გალამაზებული; რომბებით, ჯვრებით, პეპელასა და ზიგზაგი სახეებით გამშვენებული (ტაბ. III. სურ. 7).

სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ორ რეგიონში, აჭარასა და სამცხე-ჯავახეთში, ნაქსოვი პროდუქციის ორნამენტით შემკობის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს. ეს ცხადია, კარგად განვითარებული მეცხვარეობისა და დანიშნულებული შინამრეწველობის დამსახურება გახლდათ.

აჭარული ნაქსოვი ორნამენტი მრავალფეროვანი გეომეტრიული და მცენარეული კომპოზიციებითაა გამორჩეული. ვხვდებით რომბებს, რომბებში ჩასმულ ჯვრებს, ირიბად გამოსახულ მალულ ჯვრებს, კვადრატებს, სწორ, სამკუთხა, ზიგზაგი და ტეხილი ხაზების მწკრივებს. აჭარული ორნამენტისთვის დამახასიათებელია განტოტვილი ხის მოტივები (ტაბ. III. სურ. 8). გარდა ნატურალური გეომეტრიულისა, ხშირად ნახავთ სტილიზებული მცენარისა და ყვავილის სახეებს. ზოომორფულიდან გამოსახავდნენ ირმებს, ფრინველებს კი როგორც გეომეტრიულ, ასევე შერეულ კომპოზიციებში შეხვდებით.

აჭარულ ხალიჩებსა და ფარდაგებზე გამოსახული მრავალფეროვანი კომპოზიციები შედგენილია გეომეტრიული და ყვავილოვანი სახეებით; რომბებით, რომბებში ჩასმული ჯვრებით. დიდი მოცულობის რვაკუთხა ფიგურებსა და მათ სივრცეებში განთავსებულ გასხვივოსნებულ და განედლებულ ჯვრებს (ტაბ. III. სურ. 9).

სამცხურ-ჯავახურ ნაქსოვებში მცენარეულ-ყვავილოვანი და ფრინველის სახეები დომინირებს. მეორეულ ფუნქციას გეომეტრიული ორნამენტები ითავსებს. წინდები ნაქსოვია განივი ზოლებით. სივრცეები ივსება მცირე ზომის სხვადასხვა ფორმის ფიგურით.

ადგილობრივები ქსოვდნენ ხალიჩებს, ფარდაგებს, საგებლებს, ხურჯინებს, რომელთა გარკვეული ნაწილი დიდი ზომის გეომეტრიული (რომბები, თავნახარა და მართულელა ორნამენტები) და ყვავილოვანი სახეებითაა შემკული.

სამცხე-ჯავახეთში ყოფნისას, ველზე მოპოვებული ნივთიერი მასალიდან დაზგური ნაკეთობების დიდი ნაწილი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის შუა წლებს განეკუთვნება, რომლებზეც ყვავილის სტილიზებული ორნამენტებია გამოსახული (ტაბ. III. სურ. 10).

კლასიფიკაცია

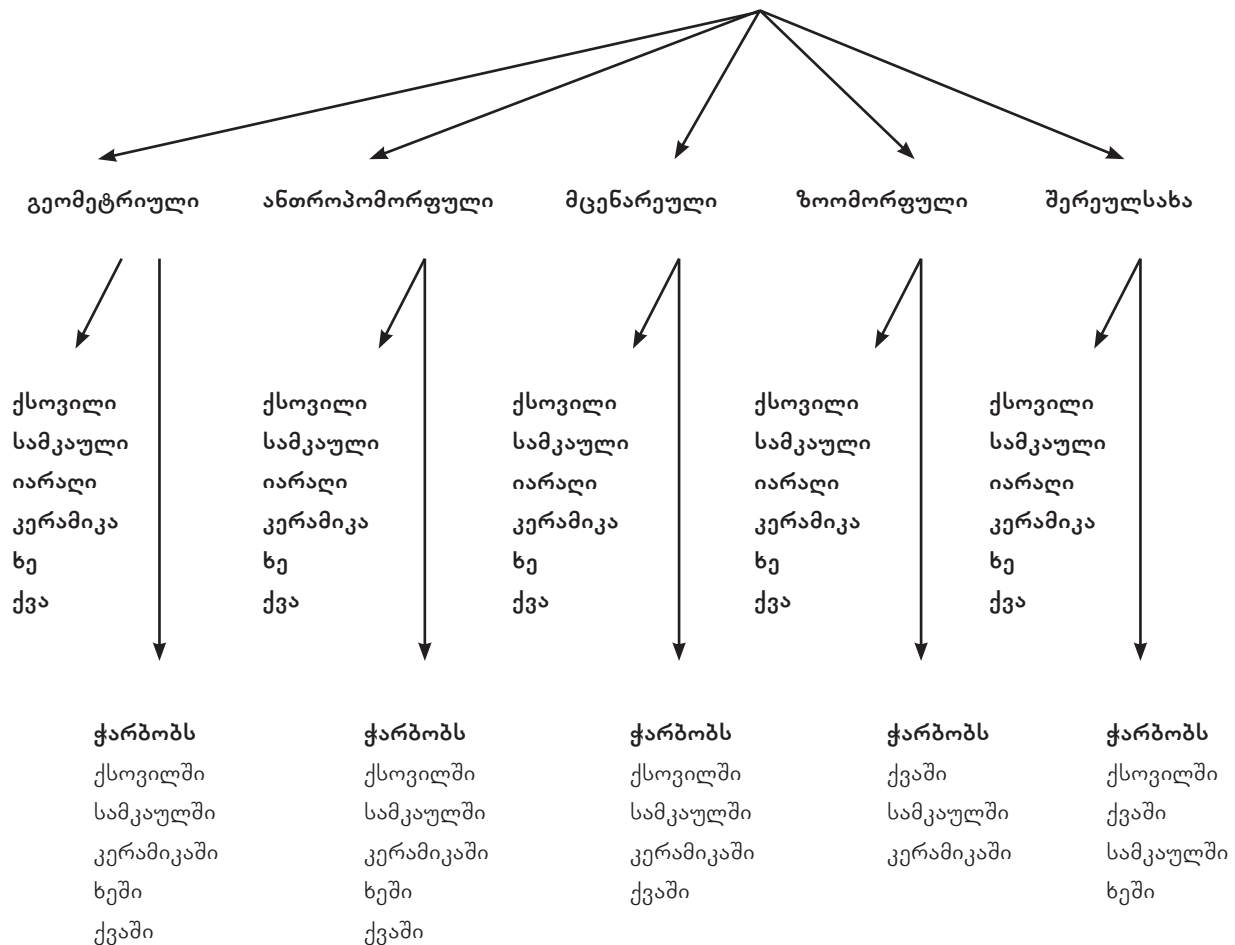
(ქსოვილი, სამკაული, იარაღი, კერამიკა, ხე, ქვა...)

ნებისმიერი ნაწარმის კლასიფიკაციას საფუძვლად უდევს მისი სახეობების მრავალფეროვნება და ფუნქციონალური დანიშნულება.

ქართული ორნამენტი სახეობების მიხედვით შეიძლება დავყოთ: გეომეტრიულ, მცენარეულ, ზოომორფულ, ანთროპომორფულ და შერეულსაზო ორნამენტების კლასებად. ხოლო დანიშნულების მიხედვით: სოციალურ-ესთეტიკურ და მხატვრულ-ესთეტიკურ ქვეკლასებად.

სოციალურ-ესთეტიკური ფუნქცია გამოიხატება ორნამენტის ფორმაში, ფერსა და მასალაში. ასახავს სილამაზის, სრულყოფილებისა და ჰარმონიის სოციალურ სარგებელს საგანსა და ადამიანს შორის.

ორნამენტის მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია ადამიანს ანიჭებს ემოციურ-გრძნობით კმაყოფილებას თავისი მხატვრულობით, გარეგნული მომხიბვლევლობითა და დანიშნულებით.



დ. საეკლესიო ორნამენტი

ეკა ბერელაშვილი

შუა საუკუნეების საქართველოში, ბიზანტიის მსგავსად, იქმნებოდა მაღალი მხატვრული ოსტატობის საეკლესიო ხელოვნების ქმნილებები. მათ შორის განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებითა და შესრულების (ტექნიკური) ოსტატობით გამოირჩევა ლიტურგიკული შესამოსელი. ასახავს რა თანადროული საზოგადოების გემოვნებასა და ინტერესებს, ღვთისმსახურთა შესამოსელი ორგანულად ერწყმის ქართული საეკლესიო ხელოვნების განვითარების ძირითად ხაზს და საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ეპოქის კულტურისა და ხელოვნების ხასიათი. ნაქარგობით შემკული, დღემდე შემორჩენილი საღვთისმსახურო სამოსის ნიმუშები შესრულების მაღალი კულტურითა და მხატვრული დონით ხასიათდება.

ძველი აღთქმის მიხედვით, სამოსი, რომელიც ღმერთმა მღვდელმთავარ აარონსა და მის შთამომავლობას დაუწესა, სხვა ადამიანთაგან მათს გამორჩეულობას უსვამდა ხაზს. ამავე პრინციპიდან გამომდინარე, ახალი აღთქმის ეკლესიამ მსახურთათვის დააწესა სამოსი, რომლის წარმოშობას მოციქულთა ცხოვრების ხანას უკავშირებენ. სამოსი, რომლითაც ქრისტიანული ეკლესიის მსახურნი იმოსებიან, ქრისტეს მაცხოვრებელი სიმბოლოებითაა დატვირთული. ისინი სასულიერო პირთ მუდმივად ახსენებს იმ მისიას, რაც მათ აკისრიათ უფლისა და ადამიანთა წინაშე.

დეკორი, რომელიც სასულიერო პირთა თუ საეკლესიო მსახურებისთვის საჭირო ნივთთა სამოსზე გვხვდება, ისევეა კანონიზებული, როგორც ამ სამოსის ფორმა, ფერთა გამა და მისი ხმარების წესი. ძირითადი მცენარეული სახეები, რომლებიც ამ სამოსზეა ამოქარგული, ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტებშია მოხსენიებული. ესენია: ბროწეული, შრომანი, მაყვალი, მიხაკი, უსუპი, მირტა და ა.შ. თითოეული მათგანი, როგორც საზოგადოებრივი კომპოზიციების გამოსახულებანი, განსაზღვრული ტექსტის ილუსტრირებას ახდენს და სრულყოფილად წარმოაჩენს ამა თუ იმ იკონოგრაფიულ თემას. ორნამენტულ სახეებში ჩადებული სიმბოლიკის მიზანია „სიმბოლო-ნიშნებით“ გადმოსცეს „სიციყვა უფლისა“ (ტაბ. IV. სურ. 1).

სამოსზე სხვადასხვა სახითა და სიმბოლური დატვირთვით გვხვდება ბროწეული (ტაბ. IV. სურ. 2). მისი მრგვალი ფორმა და მაგარი კანი არის სიმბოლო ურღვევი და მარადიული რწმენისა, კანში მოქცეული მარცვლები კი – მრევლისა. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ქრისტიანულ სიმბოლიკაში გახლეჩილი ბროწეულის ბირთვი შიგ მარცვლებით მოციქულთა სიმბოლოდ მოიაზრება, ზოგ შემთხვევაში, მარცვალთა რაოდენობა მის გახლეჩილ ბირთვში თორმეტ-თორმეტი.

მიხაკი, ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, თესლის ფორმიდან გამომდინარე, სამსჭვალის, მონამეობისა და სულიერი ტკივილის სიმბოლოა (ტაბ. IV. სურ. 3), რიგ შემთხვევაში იგი სიცოცხლის მუდმივობასა და ზეციური სამოთხის წარმოჩენასაც ემსახურება.

ორნამენტული მოტივების თავისებურებებით გამოირჩევა ანა წულუკიძის¹ მიერ, ცაიშის ღვთისმშობლისადმი შეწირული მიტრა.² „ცის“ შუაგულში მოთავსებული ლითონის მრგვალი მედალიონის ირგვლივ, რომელზედაც ჭედურობით შესრულებული ჯვარცმაა გამოსახული, ერთი ზომის სტილიზებული „მუხის ფოთლების“ განლაგება ქმნის ჯვარს (ტაბ. IV. სურ. 4). მუხა დასავლეთის ქრისტიანულ ტრადიციაში მაცხოვრის სიმბოლოს განასახიერებს. იგი ასევე სიმბოლოა რწმენის სიმტკიცისა. აბრაამს უფალი გამოეცხადა მამრეს მუხნართან, სადაც მან იაჰვეს სამსხვერპლო აუგო; ხებრონში აბრაამი ცხოვრობდა მუხნართან, სადაც ეწვივნენ უფლის ანგელოზები. მუხა მიჩნეული იყო ცის უზენაესი ღვთაების კუთვნილებად (Когаров. 1913). მუხის ხეს საკულტო მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოშიც. სამეგრელოში, კერძოდ ჭყონდიდში, კერპთაყვანისმცემელთა „ხატის“ (მუხის) ადგილას აშენდა მარტვილის ტაძარი (ჩუბინაშვილი. 1936). ვფიქრობთ, ეს ფაქტიც ასევე მიაწინებს მუხისადმი რიტუალურ დამოკიდებულებას. ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საეკლესიო ნაქარგობაში ეს ერთადერთი შემთხვევაა მუხის ფოთლის გამოსახვისა, თუმცა ჭედურობაში XI საუკუნიდან გამოსახვენ მუხის ფოთოლს (Чубинашвили. 1959). იგი ასევე ფართოდ არის გავრცელებული XI-XII

1 კაცია მეორე დადიანის (1745-1788) მესამე მეუღლე, პაატა წულუკიძის ქალიშვილი

2 ექსპონატის საინვენტარო № სხმ/6 4888

საუკუნეების კედლის მხატვრობაში (ბოჭორმა, ატენი, მაცხვარიში, მეფის მხატვრის – თევდორეს მოხატულობები, ტიმოთესუბანი, ბერთუბანი, ბეთანია) (ოქროპირიძე. 1997). მკვლევარ ტატიანა შევიაკოვას დაკვირვებით, მუხის ფოთლის ორნამენტები სპეციფიკურ ქართულ ორნამენტულ სქემებს შეადგენენ და გვხვდებიან XI-XII საუკუნეების რიგ მოხატულობებში. მოგვიანებით კი მათ ვხედავთ იშვიათად და მეტად შეცვლილი სახით (შევიაკოვა. 1960). როგორც ვხედავთ, მუხის ფოთოლი საკმაოდ გავრცელებულია XI-XII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. სამწუხაროდ, ამ პერიოდის ნაქარგი ნივთები თითქმის არ შემორჩენილა¹ (მელიქიშვილი. 1995). ამიტომ რთულია ჩვენთვის მსჯელობა, გავრცელებული იყო თუ არა ამ პერიოდის ნაქარგობაში, ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად ორნამენტის ეს სახეობა.

ცალკე შეიძლება გამოვყოთ იმ მიტრების² ორნამენტი, რომელთა ცაზე მზეა გამოსახული „გაბრწყინებული“ სხივებით – მაცხოვრის, როგორც მხსნელის საუკუნო მეუფებისა და დიდების ხატი (ტაბ. IV. სურ. 5).

მზე მოთავსებულია სტილიზებული ჯვრის შუაგულში,³ ან თვითონ მზის სხივები ქმნიან ჯვარს⁴. მზე, მიტრის ცაზე, გასხივოსნებული წრის სახითაა წარმოდგენილი. წრეს ხშირად გამოსახავდნენ, როგორც მზის სიმბოლოს (Heinhardt. 1956). წრე მიიჩნევა სოლარულ სიმბოლოდ, მზისა და საერთოდ, ცის მნათობთა ნიშნად (ნადირაძე. 1998). წრის სიმბოლური წინა სახე ყველა კულტურაში მზის დისკოს წარმოადგენს. ქრისტიანობაში მზე, სულიერი მნიშვნელობით განიხილება ქრისტეს ხატად (გველესიანი. 1997), „მზე სიმართლის“ ხშირად გვხვდება საეკლესიო ლიტერატურაშიც (ნოზაძე. 2006), იესო ქრისტე ქრისტიანობის პირველწყაროების მიხედვით არის „ნათელი მზისა“, „მზე სიმართლისა“, „მზე აღმავალი“, „ცხოვრების მომნიჭებელი“ და „სინათლის მომფენელი“ (კეკელიძე. 1945), მზის სიმბოლურობა ბიბლიაშიც ანალოგიური აზრითაა შემოსილი (ესაია. 40:19); სხივისა და მზის კომბინაცია ჯვართან ერთ-ერთი უდიდესი სიმბოლური აზრის გამოხატულებაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს მზის – იმავე ღმერთისა და მისი ატრიბუტის – ჯვრის განუყრელობას. ქართველი ხალხის უძველეს წარმოდგენებში ჯვარს ხშირად უკავშირდებოდა ციური სხეულების (უპირატესად მზის) სიმბოლოები (მაჩაბელი. 2003). მნათობნი – მზე, ვარსკვლავები ქრისტიანულ ხელოვნებაში თითქმის ყოველთვის გამოყენებულია ერთი მიზნით – ღმრთის დიდებულების, სულიერი ცხოვრების, ანგელოზთა და წმინდანთა დიდების საჩვენებლად (ნოზაძე. 2005). მიტრის ფორმას მორგებული დახვეწილი ორნამენტის საშუალებით: თითოეული მიტრის გვერდებზე შექმნილია ულამაზესი თაიგულები მაყვლის, შროშანის, მაჩიტასა და ქრიზანთემის ყვავილებით: ირგვლივ გაშლილი ორნამენტული დეკორის გამოსახვა, რომელიც ძირითადად ღვთისმშობლის, მაცხოვრისა და წმინდანთა სიმბოლოებადაა მიღებული, კონკრეტულ თემაში მათ დასწრებას გულისხმობს. ორნამენტი მრავალფეროვანია. იგი შეიცავს როგორც ტრადიციულ მოტივებს (შროშანი), რომელიც საუკუნეების განმავლობაში გამოიყენებოდა, ასევე ორნამენტს, რომელიც მხოლოდ ამ პერიოდის ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი (ზამბახი). ფოთლოვანი ხეულების ნიაღში ჩართული სამ და ხუთფურცელა ყვავილები შეიძლება აღვიქვათ ქრისტეს სისხლსა და ხორციან ზიარებულ განმტობილ მართალთა სულებად, რომელნიც მარადიულად ქრისტესთან ერთად იმყოფებიან სამოთხეში (ლამაზაძე. 2008) (ტაბ. IV. სურ. 6).

წვრილი ხუთფურა ყვავილი ქართულ ოქრომჭედლობაში და საერთოდ ქართულ ორნამენტულ რეპერტუარში XVI საუკუნის მეორე ნახევარში იჩენს თავს. ეს მოტივი, როგორც ჩანს, ირანიდანაა შემოსული, რაც სწორედ XVI საუკუნიდან შეინიშნება ხუროთმოძღვრებაშიც, მონუმენტურ მხატვრობაშიც, უფრო ფართოდ კი სამინიატიურო ხელოვნებასა (საყვარელიძე. 1987) და ნაქარგობაში⁵. 8 ხუთფურცელა ყვავილები, ქრიზანთემები, შროშანები სიმბოლოებია სულთა ბაღებისა, ადამიანის მიკროკოსმოსისა (Aussibal. 1994; Cooper. 1986), სამფურცელა ყვავილი კი რიცხვთა სიმბოლიკის გათვა-

1 XII საუკუნით დათარიღებული ერთადერთი შემორჩენილი ნივთია საბუხარი „ზიარების“ კომპოზიციით. ექსპონატის საინვენტარო № სხმ/6 3744 ა/ბ

2 ინახება ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში. ექსპონატის საინვენტარო № სხმ/6 4288; 4444; 4459; 4459; 4460; 4895

3 მაგალითისათვის შეიძლება მოვიხმოდოთ ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული მიტრები. ექსპონატის საინვენტარო № სხმ/6 4444; 4445; 4459; 4288

4 ექსპონატის საინვენტარო № სხმ/6 4895

5 საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცულ დაფარნებზე, საბუხრებზე, ენქერებზე: სხმ/6 143; 2952; 3680; 2570ა; 4054; 3688

ლისწინებით, სამი სათნოების გამოხატულება უნდა იყოს. სამყურა ყვავილები დაკბილული, წაგრძელებული „ცხვირით“ ხშირად გვხვდება XII-XIII საუკუნეების არაერთ ქედურ ძეგლზე (Чубинашвили. 1959; ხუსკივაძე, 2005). ასეთი ფორმის ყვავილები დამახასიათებელია ასევე XVII საუკუნის ნაქარგობებისთვის (ბარათაშვილი. 2003). მიტრებზე გამოსახული ყვავილთა გულები შემკულია მარგალიტებითა და ძვირფასი ქვებით (ზურმუხტი, იაგუნდი, ფირუზი). ყვავილი საერთოდ მაცხოვრის სიმბოლოა (საბანისძე. 1946), ქრისტეს „ყუავილად“ მოიხსენიებენ ეპიფანე კვიპრელი (IV საუკუნის II ნახევარი), ფსევდოდოდიონისე არეოპაგელი (V ს.), იოანე საბანისძე (XI ს.) უდიდესი მოწინება, რომელიც მიმართულია ღვთისმშობლისადმი, ასევე გამოიხატება მცენარეულ სამყაროსთან მეტაფორული შედარებით („ნევშირებულნი ძლისპირნი“. 1982). „შეუწველი მაყვალი“ ღვთისმშობლის სინონიმია. „ხარების“ დღესასწაულისადმი მიძღვნილ გალობაში ღვთისმშობელი გაიგივებულია „დაუწველ მაყვლოვანთან“ (უძველესი იადგარი. 1980) [გამოსვლა. 3:2; მარკოზი. 12:26].

შროშანი უპირველესად მარად ქალწული მარიამის სიმბოლოა.¹ იგი ასევე სიმბოლოა ღვთიურობის, სინმინდის, მორჩილების, უმანკოების, ნიშანია აღდგომისა და ამალლებისა. ღეროდ აღმართული შროშანი ღვთიური აზრის გამოხატულებაა. შროშანი არაერთხელ მოიხსენიება წმინდა წიგნებში: [ქება ქებათა. 2:1-2; 2:16; 4:6; 6:13; ესაია. 35:1; მოსე 14:6; 14:9; გამოსვლა. 25: 31-33; რიცხვ. 8:4; ლუკა. 12:27; მათე 6:28.] ზამბახის სიმბოლურობა კი გაიგივებულია შროშანთან, რამდენადაც ისინი ერთი ოჯახის წარმომადგენლები არიან (Cooper. 1986). მიტრებზე გამოსახული ჯვრის ირგვლივ განთავსებული ოთხი თაიგული შეიძლება ასევე ოთხი მახარებლის სიმბოლო იყოს. ქრისტიანულ ხელოვნებაში სამოთხის ბაღის გამოსახვის ძირითად წყაროდ შესაქმეა [2:8-21] მიჩნეული, „ღვთის ბაღის“ აღწერას ვხვდებით დანიელ [4:7-9] და ეზეკია წინასწარმეტყველებთანაც [ეზეკ. 36:35].

1 შროშანისა და მაყვლის ყვავილების გამოსახულებები ხშირია საეკლესიო ნაქარგობაში, მაგალითისთვის შეიძლება მოვიხმოთ ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული ენქერები, დაფარნები, საბეჭურები: სხმ/ნ 58; 143; 2886; 797; 2230; 2570; 3483; 4 054; 1380; 3434; 3668; 2643; 2951; 2952; 3415; 3680; 2935; 2886; 3688; 3750; 1365

2. ქართული მიჯნის ორნამენტი (აჭარა)

გულნარა კვანტიძე

ზემო აჭარაში, მართლმადიდებლური ეკლესიების ნანგრევებზე ძალდატანებით დაშენებული მუსლიმური საკულტო ნაგებობები ხალხური მხატვრობის უნიკალური შედეგებია.

ლაზი ოსტატების მიერ ხეზე კვეთილობით შესრულებული აჭარული მეჩეთების მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება საქართველოს წარსულიდან ერთი მონაკვეთის ამბავს გვიყვება. ხის რელიეფურ დეკორაციებში პატარ-პატარა ნაკვეთებადაა გადმოცემული ისტორიები ვაზისა და ღვინის; სიმინდის; ფლორისა და ფაუნის; ზღვაოსნობის, ასტრალური სამყაროსა და სხვადასხვა ყოფითი რეალიის შესახებ.

საკვლევი საკითხიდან გამომდინარე, ზემო აჭარის ექსპედიციაში ყოფნისას, ჩვენზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ერთი შეხედვით უბრალო აჭარულმა ხის ორსართულიანმა ოდებმა, რომელთა შიდა ინტერიერი სითბოთი და სიკეთითაა აღსავსე და დადებითი ენერგეტიკით გმუხტავს. ეს ენერგია ექსპედიციის პირველი დღიდანვე შევიგრძენით ზემო აჭარლებთან ურთიერთობისას.

აჭარის მუსლიმური საკულტო ძეგლები მეტ-ნაკლებად შესწავლილი თემაა. საკითხი გამოკვლეულია ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ, არქიტექტურის, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ფოლკლორის ჩრილში (ჭიჭილეიშვილი. 2024; ვარშალომიძე. 1998, 2005, 2007). აღნიშნული მოცემულობიდან გამომდინარე, რამდენიმე საკითხის გარდა, ჯამეებს ზემოთ მოცემულ კონტექსტში აღარ განვიხილავთ.

ნაშრომი ფოკუსირდება აჭარული ხის ჯამეების მორთულობის იმ ცალკეულ ელემენტზე, რომლებიც თანხვედრაშია ნაქსოვი ორნამენტის დეკორთან. ამასთანავე, ყურადღებას შევაჩერებთ სიმინდისა და ვაზის გამოსახულებებზე. ორნამენტები გვხვდება აჭარული ჯამეების ინტერიერის შემკულობასა და ნაქარგ ქსოვილებში, ნაქსოვში კი – არა!

მზის სოლარული ნიშან-სიმბოლო ერთადერთია ორნამენტიკაში, რომელსაც რვა სახელწოდება და შესაბამისად, რვა სხვადასხვა მოხაზულობა გააჩნია. მას მზის გარდა ბორჩხიალასაც უწოდებენ, ხანაც ორივე სახელწოდებით მოიხსენიებენ. განასხვავებენ: საქციელა მზე//ბორჩხიალას, ბორჩხიალა კავაის, ბორჩხიალა თვალაის, ბორჩხიალა თვალაი კავით, მზითვალაის, მზესხივალის, ციცაქალაი//მზეს, მზეგრძელაი//იმზირებას (ტაბ. V. სურ. 1) მზე//ბორჩხიალას საქართველოს ყველა კუთხეში გამოსახავდნენ კიდობნებზე, სანვრილმანო ყუთებზე, სახლის შიდა და გარე ინტერიერზე, ავეჯზე. იგი ფართოდ იყო გავრცელებული ოქრომჭედლობასა და ხალიჩურ ნაწარმზე (ვარშალომიძე. 1979). მზის გამოსახულება სტილიზებული სახებითაა გადმოცემული ჯამეს დეკორებში. ვხვდებით ასევე მის გასხივოსნებულ ვიზუალსაც (ტაბ. V. სურ. 2).

მზის გარდა, სოლარულ ნიშანთა რიგს განეკუთვნება **მთვარისა და ვარსკვლავის** კომბინაცია (ტაბ. V. სურ. 3). და **ვარსკვლავი** სტილიზებულ მცენარეთა შორის (ტაბ. V. სურ. 4). ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში ვარსკვლავს „მასკლავის“ ეძახდნენ. რა დატვირთვით გამოსახა ოსტატმა ნახევარმთვარისა და ვარსკვლავის ერთობა ჯამეს ჩუქურთმებზე, რთული სათქმელია – როგორც სოლარული ნიშანი თუ აღმოსავლურ სამყაროში გაჩენილი სიმბოლო. ფაქტი ისაა, რომ ორივე მოსაზრება სავარაუდოა.

ჯვარი ზემო აჭარელ ქართველ მუსლიმთა ცნობიერებაში იმდენად ღრმად დაღეჭილი ნიშან-სიმბოლოა, რომ ისინი მაჰმადიანური რიტუალებისთვის ჯვარსახოვანი ნაჭრელათი შემკულ სარიტუალო პურებს აცხობდნენ (ქხელა. 2018). ისლამზე მოქცეულები, მოლას თანხმობით კვლავ მართლმადიდებლურ ეკლესიებში დადიოდნენ სალოცავად; ჯვარს შენიღბულად გამოსახავდნენ საცხოვრებელ და საკულტო შენობების ჭვირულში (ტაბ. V. სურ. 5). ეს თავდადების ტოლფასი იყო მაშინ, როდესაც ჯვრის ხსენებაც კი ტაბუირებული იყო და მის ნაცვლად საუბრისას სიტყვა „ხაჩი“ იხმარებოდა. აჭარულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში ჯვრებს ციურ სხეულებთან ერთადაც გამოსახავდნენ (ვარშალომიძე. 1979, 1998).

სამფურცელა ყვავილი – ასე ეძახიან **შროშანს** ნაქსოვ ორნამენტში. შროშანს ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებაში დიდი დატვირთვა აქვს. მას გამოსახავენ როგორც საეკლესიო, ასევე საერო ყოფიერებაში. შროშანის სემანტიკურ ბუნებაზე აღარ შევჩერდებით, რადგან იგი ამავე წიგნის ორ ქვეთავშია განხილული (საეკლესიო ორნამენტი;

ორნამენტი – ქართულ-ბასკური კულტურათაშორისი დიალოგი).

შრომანი ნაქსოვი ორნამენტისა და ჯამეს დეკორში (ტაბ. V. სურ. 6). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშან-სიმბოლოა. მას გამოსახავენ როგორც ნატურალური, ასევე სტილიზებული ფორმით. იგი ტრადიციულად ამშვენებს მინბარის გვერდით კედელს, რომლის სივრცე შრომანის გარდა, სუროთი და სხვა მცენარეთა სტილიზებული ფოთლოვანი დეკორაციებითაა შევსებული (ჭიჭილეიშვილი. 2024).

ჯამეების ორნამენტულ ქარგაში ხშირადაა გამოყენებული წნული, გრებილი მორთულობა, რომელსაც ნაქსოვ ორნამენტში ბურხლა გრებილასა და ჩანწულ ბურხლას უწოდებენ (რაზმაძე. 2021). ამას გარდა, საკულტო ნაგებობების ინტერიერში ვხვდებით წვრილ კავაის, კავაჭრელს.

ვაზის კულტურა უძველესია საქართველოში, რასაც თვალნათლივ მოწმობს არქეოლოგიური და ისტორიული არტეფაქტები (<http://georgianwine.gov.ge/geo/text/121/>).

ამ სამეურნეო დარგის დიდი ხნის ტრადიციაზე თვალნათლივ მიუთითებს ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებული და ნაწილობრივ, დღემდე შემორჩენილი სარიტუალო ქმედებები, რომელთა დიდი ნაწილი ვაზის ბარაქიანობისადმი იყო მიძღვნილი (თოფურია. 1953). ხსენებულ თემას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, როგორც ლიტურგიკულ ნივთებსა და სამოსელზე, ასევე ეკლესია-მონასტრების შიდა და გარე ფასადებზე (ბერელაშვილი. 2013, აბაკელია. 2007).

რაც უნდა გასაკვირი იყოს, ვაზის მოტივს ლაზურ-აჭარული დეკორის შემკულობაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უკავია. სწორედ ყურძნის მტევნის გამოსახულებებითაა შემკული მუსლიმური საკულტო ძეგლების შიდა ინტერიერი (ტაბ. V. სურ. 7). და საცხოვრებელი სახლის შიდა და გარე ფასადები, აივნების ნაწილები (ვარშალომიძე. 1979).

ზემო აჭარა ერთადერთი რეგიონია საქართველოში, სადაც სიმინდის რეპრეზენტაცია მოხდა (ტაბ. V. სურ. 8). სიმინდის საქართველოში შემოტანის შესახებ სამეცნიერო სივრცეში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს (Танфильев. 1923; Вавилов. 1932). გამოთქმულ მოსაზრებებს შორის, ჩვენთვის განსაკუთრებულად საინტერესო და მნიშვნელოვანია წარსულში ცნობილი მეცნიერის ანტონ ნატროშვილის (ნატროვი) ვარაუდი. მისი გამოკვლევით, საქართველოსთვის სიმინდი ხორბლის, ბრინჯის, ფეტვისა და ქერის მსგავსად, უძველესი მარცვლეული კულტურა უნდა იყოსო (Натроев. 1959). ამის თქმის შესაძლებლობა მეცნიერს ვანის ნაქალაქარში, ანტიკური პერიოდის რამდენიმე ყელსაბამის აღმოჩენამ მისცა, რომლებიც ერთ ასხმად ქცეულ სიმინდის ტაროებს წარმოადგენენ (ბრეგაძე. 1969).

არსებობს ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ამიერკავკასიაში სიმინდი დასავლეთ საქართველოდან გავრცელდა. ვარაუდობენ, რომ თვით ანატოლიის თურქებმა ეს კულტურა ლაზებისგან გადაიღეს (ჯიქია. 1944; გუგუშვილი. 1946). ჩრდილოეთ კავკასიაში შაფსუღებს შორის სავსე მასალის შეკრების დროს, სუსანის ხეობაში ლაზურის სახელით ცნობილი სიმინდის ჯიშის არსებობა დადასტურდა (ბრეგაძე. 1957).

ზემოთ გამოთქმულს საფუძველს უმყარებს მკვლევარ ჯემალ ვარშალომიძის მოსაზრება. მისი ვარაუდით, საკულტო ნაგებობებზე სიმინდის გამოსახულება აჭარაში მოგზაურ ლაზი ხუროების ემბლემას უნდა წარმოადგენდეს, რადგან მათ საერთოდ სჩვევიათ თავიანთი შრომა-საქმიანობის აღმნიშვნელი ნიშან-სიმბოლოების ხეში გამოსახვა (ვარშალომიძე. 2005).

ამგვარად, ნათელია, რომ მიუხედავად ძალდატანებით აღმსარებლობის შეცვლისა, ზემო აჭარელი მუსლიმი ქართველებისთვის ღირებული და ხელიხელსაგომანები დარჩა ის ტრადიციული წეს-ჩვეულებები, რომლებსაც მათი წინაპრები მისდევდნენ და სისხლითა და მახვილით იცავდნენ.

ქართული ტრადიციული იდენტობის მატარებელი ნივთიერი მასალა მრავლად მოიპოვება როგორც საკულტო ძეგლებზე, ასევე ყოფასა და კულტურაში, რისი მოწმენიც შევიქენით ექსპედიციაში ყოფნისას. მადლობა მათ ამისთვის.

რა ვნახეთ

ნაქსოვი ორნამენტის თანამედროვე ასპექტები

ლია ლურსმანაშვილი

2022 წლის ზაფხულში, სამეცნიერო პროექტის – „ძველი ქართული ნაქსოვი ორნამენტის სახეობების კვლევა და ტექსტილის ტრადიციული და თანამედროვე ტექნოლოგიებით დამუშავება“ შესაბამისად, მეცნიერთა ჯგუფს რამდენიმე მივლინება და თითო ექსპედიცია ჰქონდა თბილისში, დმანისში, გორში, სიღნაღში, თელავში, ალვანსა და თუშეთში.

კვლევის მიზანს წარმოადგენდა თანამედროვე ეთნოგრაფიულ ყოფაში დამზადებული ნაქსოვი ნივთების შესწავლა მასალის, ლებვის, ქსოვისა და ორნამენტის მიხედვით. სიღრმისეული კვლევის თვალსაზრისით, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მეთოდების გამოყენებით შევისწავლეთ ავთენტური ნივთები, რომლებიც დაცულია საქართველოს ეროვნულ და რეგიონულ მუზეუმებში. ძველი ქართული ორნამენტის კვლევის მიზნით, სამეცნიერო გუნდმა მოძიებითი სამუშაოები ჩაატარა კერძო მუზეუმებსა და ოჯახებში. მოვახდინეთ ნივთიერი მასალის ფოტოფიქსაცია. შეგროვდა აუდიო (ინტერვიუები ჩავინერეთ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლებთან) და ვიდეომასალა. იდენტიური ნიმუშების მოსაქსოვად შევისწავლეთ ნედლეულისა და ორნამენტის ფერთა გამა. ჩატარდა ასევე ძველი ქართული ხელსაქმის სახეობების კვლევა კვლავწარმოებისა და თანამედროვე მრეწველობაში გამოყენების მიზნით. ადგილობრივ მოსახლეობაში შევიძინეთ ნედლეული – ნართი და ძაფი. დადგინდა ძველი ქართული ორნამენტის მოსაქსოვად გამოყენებული ნედლეულის ფიზიკურ-მექანიკური თვისებები და მოვახდინეთ მათი შედარება თანამედროვე წარმოების ნედლეულის ანალოგიურ თვისებებთან. ჩატარდა კვლევა ნედლეულის ხაზობრივ სიმკვრივეზე, გრეხვაზე, სინმინდზე და სხვ.

კვლევის პროცესში, ჩვენს ხელთ არსებული მასალის შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე მივიღეთ შემდეგი სურათი:

საქსოვი მასალა: ინდივიდუალური მქსოველები, ინდმწარმეები და პროფესიული სასწავლებლები საქსოვ მასალად იყენებენ: 1. შინამზად ნართს (თუშეთი, კახეთი – ალვანი), რომლის მოხმარება მიზანშეწონილია ჩხირებით; 2. შპს „თუშეთის“ მიერ დამზადებულ ორწვერა ნაგრეხ ნართს, რომელსაც შინამზადის მსგავსად ქსოვენ ჩხირებით. ხოლო, მათ მიერვე დამზადებული ცალწვერა ნართით ქსოვა შესაძლებელია როგორც ჩხირით, ასევე ყაისნალით. 3. საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მოძიებულ საოჯახო პირობებში დამზადებულ ნართს, რომელიც გამოუსადეგარია საოჯახო და საწარმოო მანქანაზე ქსოვისათვის. 4. დღევანდელ ქართულ ბაზარზე არსებული სხვადასხვა ქარხნული ნართის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ნართით, რომელთა ხაზობრივი სიმკვრივე არის $N = 2,5; T = 400$ და $N = 8; T = 125$ ქსოვა შესაძლებელია ჩხირით, ყაისნალით და საოჯახო საქსოვ მანქანაზე, ხოლო საწარმოო 8, 10 და უფრო მაღალი კლასის მანქანაზე საქსოვად აღნიშნული ნართი არ გამოდგება; საწარმოო 8 და 10 კლასის მანქანებისთვის იდეალურია ნართი შემდეგი ხაზობრივი სიმკვრივით: $N = 32; T = 31$ და $N = 32/2; T = 31/2$.

გრეხვის სიდიდეები განვსაზღვრეთ გრეხმზომზე და მივიღეთ შემდეგი შედეგი: შინამზადი ნართისა და თანამედროვე ქარხნული ნართის გრეხვის სიდიდე შეესაბამება ტრიკოტაჟის მოსაქსოვად საჭირო პარამეტრებს. ასეთივეა შპს „თუშეთის“ მიერ წარმოებული ცალწვერა ნართის გრეხვის სიდიდე, ხოლო ორწვერა ნართის ნაწილს ახასიათებს ზედმეტი გრეხვა, რის გამოც ხდება ცალკეული მოქსოვილი ნიმუშის მარყუჟთა სვეტების გადახრა.

ექსპედიციის დროს თუშეთში შევიძინეთ ავთენტური მასალა. შესყიდული ნართის შესწავლის საფუძველზე, პროექტის შესაბამისად, მქსოველებმა თავდაპირველად ცალკეულ დეტალებად გამოიყვანეს თუშური და ხევსურული ორნამენტები. მათი ავთენტურ მასალასთან შედარებისას გამოიკვეთა დიდი მსგავსება (იხ. ილუსტრაციები – ქართული ორნამენტის ტექნიკური სქემები და ნაქსოვი ნიმუშები).

თანამედროვე მცენარეული და ქიმიური საღებრები

ველზე მოპოვებული მასალის მიხედვით, თანამედროვე სამღებრო პრაქტიკაში საღებრებად ღვინის, ალუბლის, ხახვის ფურცლების, კაკლის ნენგოსა და ფოთლების, დაფნისა და სხვა მცენარეთა ფოთლისა და ნაყოფის გამოყენებაა დამკვიდრებული. ღებავენ ასევე მოცვის მურაბის წვენში; თავშავას, პიტნის, დეკას, ბეგქონდარასა და ჭინჭრის ჩაის ნარევში; პამიდვრის ყუნწების, ფიჭვის ხავსის, ჭინჭრის ძირის ნახარშში. რეჰანს იყენებენ ხავსისფერის მისაღებად. საღებრის დამჭერად ძირითადად ძმარსა და შაბს ხმარობენ. საქსოვად ინტენსიურად ფაბრიკულ ძაფებს იყენებენ (თუშეთი, ქვემო ალვანი).

ჩატარებული შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთა: აღნიშნული საღებრებით შეღებილი ნივთები ზოგიერთ შემთხვევაში აცდენილია ქართულ დომინანტ და მეორეულ ფერებს; ზოგჯერ დარღვეულია ფერთა გამა (ფარდაგები, ნაქსოვი ფეხსაცმელი და ფეხსამოსი). თუმცა, თანამედროვე გარემოში ინდივიდუალიზმისა და შემოქმედებითი თავისუფლების გზით მიღებული შედეგები სრულებით არ აკნინებს ტრადიციულს. პირიქით, ამრავალფეროვნებს მას და ამავე დროს წარმოადგენს კულტურული ექსპერიმენტის აღქმით, სასიამოვნო ნაწილს.

შენაქოელმა მთხრობელმა, ნანო სეხნიაიძემ გაგვიმხილა, რომ ვარდისფერი, მოცვის მურაბის ნახარშით ვარდისფერი საღებავი მიიღო; დეკა – საუკეთესო ჩალისფერს იძლევა; ჭინჭარი დაყვავილებამდე ხასხასა მწვანე ფერს იძლევა; ჟანგში შეღებილმა რომ ფერი დაიჭიროს, მასალა ჯერ ყავისფრად უნდა შეიღებოს. მრავალფეროვნებისთვის იგი მორჩენილ სხვადასხვა ფერის საღებავს ერთმანეთში ურევს და ისე ღებავს. ნანო ძირითადად ფარდაგებს ქსოვს, ბევრი შეკვეთაც აქვს. ასევე ქსოვს განივ-ზოლიან წინდებს. მის ოჯახში ვნახეთ 80 წლის წინათ მოქსოვილი ხურჯინი, რომელიც ისეთი წმინდა ძაფითაა ნაქსოვი, რომლის მსგავსსაც ახლა იშვიათად შეხვდებით (ტაბ. VI. სურ. 1)

სირანა ხაჩიძემ (შენაქო) დანახებით გვითხრა, რომ ტოლს აღარავინ ქსოვს; ნამდვილი თუშური ორნამენტი ზოლებიანია; მცენარეულ ორნამენტს თუშები არ ქსოვდნენ; ძველად ფერის დამჭერს არ ხმარობდნენ; ყვითელ ფერს თუთის ხის ნახერხისგან იღებენ (ტაბ. VI. სურ. 2).

ველზე მუშაობის დროს, თანამედროვე ეთნოგრაფიულ ყოფაში კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლებთან ჩაწერილი ინტერვიუების, ოჯახებსა და ბაზარზე გამოტანილ ნაწარმზე დაკვირვებითა და შესწავლით დადგინდა, რომ საღებრებად გამოიყენებენ როგორც ბუნებრივ ინგრედიენტებს, ასევე ქიმიურ დანამატებს.

თანამედროვე ნაქსოვი ორნამენტები

დღევანდელ ბაზარზე გამოტანილი ნაქსოვი ნივთები, როგორიცაა ფარდაგები, წინდები, დეკორატიული ნივთები, სუვენირები, სამოსის აქსესუარები და სხვა ნაქსოვია როგორც ტრადიციული მეთოდების გამოყენებით (ჩხირებით ქსოვა, დაზგაზე ქსოვა), ასევე ფაბრიკული წესით (ტაბ. VI სურ. 3).

თუშური „ჭრელა“ სისადავითა და დახვეწილი გემოვნებით აღაფრთოვანებს და ფარული რიდის გრძნობას უღვიძებს მნახველს. თანამედროვე ეთნოგრაფიულ ყოფაში დეკორის სტრუქტურა მეტ-ნაკლებადაა დაცული, თუშურ ნაქსოვ ნივთებზე გამოსახულია სწორი, ზიგზაგი, ტეხილი, წყვეტილი და დახრილი ხაზები. დატანილია ასევე ჯვრები, რომბები, რომბებში ჩასმული ჯვრები, ასო „ზ“, ფოთლიანი ალვის ხე, წყლის ნითელი ჭია, წერტილების რიგი და სხვა. არ არის დაცული ორნამენტის ლოკალურობა. „ჭრელაში“ ერთმანეთში ირევა თუშური და საქართველოს სხვა მთიანი რეგიონების ორნამენტის სახეები.

კვლევის ამ ეტაპზე არ შეგვხვდრია თუშური ორნამენტისთვის დამახასიათებელი ისეთი ფიგურები, როგორიცაა პეპელა (რკალთა რიგი), საყდარი (სამკუთხედში ჩასმული სამკუთხედი), ფარის თვალა (წრეში ჩასმული წრე), ჯარანა (დახრილი ჯვრებით შევსებული ირიბი ჯვარი) და სხვა.

ზემოთ განხილული მასალის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული საფეიქრო მრეწველობა კვლავ ცოცხლობს და აგრძელებს ტრადიციებს. თუ-

მცა შეინიშნება რიგი დარღვევები, როგორც ორნამენტის, ასევე მასალისა და საღებრების გამოყენების თვალსაზრისით.

საინტერესო და მრავალსიმომცემი იყო ალვანში, ხელსაქმის თუშ დიდოსტატ ლილი მურთაზაშვილთან სტუმრობა. ოთხმოც წელს გადაცილებული, თავის კუთხეზე უზომოდ შეყვარებული ეს დიდებული ხელოვანი თუშური ტრადიციული ხელსაქმის მემკვიდრეა. შესანიშნავად ფლობს ბუნებრივი საღებავებით ღებვისა და ორნამენტული ქსოვის საიდუმლოებებს. რამდენიმე მათგანი ჩვენც გაგვიზიარა: მატყლს ძირითადად თუშეთში ღებავს, რადგან ულტრაიისფერი სხივების სიჭარბე ჟანგვის ხარისხს აუმჯობესებს; თავის შემოქმედებაში ფიროსმანის ფერებს იყენებს. ცნობილია, რომ ფიროსმანი შვიდ ძირითად ფერს იყენებდა, შემდეგ ტონალური შეხამებით ქმნიდა მისთვის დამახასიათებელ განუმეორებელ ფერებს.

მოლოდინს აჭარბებს ჩვენი მასპინძლის მიერ ულამაზესი ფერებითა და ორნამენტებით შესრულებული ხალიჩა-ფარდაგები, ჩითები და წინდები. ქსოვის დიდოსტატი ძირითადად იყენებს თეთრ, წითელ, ლურჯ, ყავისფერსა და შავ ფერებს. გარდა ამისა, შესაძლებლობა გვქონდა, გვენახა და უშუალოდ შევხებოდით დაახლოებით 200 წლის წინ მოქსოვილ, დიდებული ორნამენტებით შემკობილ ფარდას (ტაბ. VI. სურ. 4).

არ შეიძლება მაღლიერება არ გამოეხატოთ ქვემო ალვანის პროფესიული კოლეჯის „აისის“ ხელმძღვანელის, ნუგზარ ძამუკაშვილისა და მისი შრომისმოყვარე კოლეგებისადმი. უამრავი სხვადასხვა სახის ნამუშევარი, ფერთა ულამაზესი პალიტრა, ბუნებრივი და ეკოლოგიურად სუფთა მასალისგან დამზადებული ტრადიციული ნაბდები, თუშური ფარდაგები, ქუდები, წინდები, ჩითები; თანამედროვე კომპოზიციები თექაში (ტაბ. VI. სურ. 5). ბატონმა ნუგზარმა უშურველად გადმოგვცა ბუნებრივ ფერთა მიღებისა და ქსოვილის დაჩითვის მისეული მეთოდები (იხილეთ ინტერვიუ აქვე. გვ 35). დიდი ინტერესი გამოიწვია მის მიერვე შექმნილმა თექის მოსათელმა მექანიკურმა ხელსაწყომ. მაღლობა მათ!

მნიშვნელოვანი იყო ჩვენი ვიზიტი ზემო ალვანში, შპს „თუშეთის“ ხელმძღვანელთან, დიმიტრი არინდაულთან. მან სიამოვნებით დაგვათვალისწინა სანარმო (ტაბ. VI. სურ. 6), რომელიც ამ ეტაპზე, გაუმართაობის გამო, თითქმის გაჩერებულია. არადა, მატყლის ძაფის შეძენის მსურველი უამრავია. ადრე თუ ძაფის რეალიზაციას ვერ ახდენდნენ, ახლა პირიქით. ფაბრიკა შალის ძაფის გარდა, თექის მატყლს, ფერად მატყლს, ფარდაგებს, ნაბდებს, საბნებსა და ლეიბებს აწარმოებს. თუმცა, მასპინძელმა გამოთქვა იმედი, რომ მოახერხებენ მატყლის თანამედროვე სამრეცხაოს შეძენას და შესაბამისად, მატყლის მარაგის შექმნას. მისგანვე მივიღეთ ინფორმაცია, ომალში უხარისხო მატყლის გადამამუშავებელი ქარხნის აშენების გეგმის შესახებ, რომლის საბოლოო პროდუქტი ორგანული სასუქი იქნება.

დანარჩენ რეგიონებში მივლინებების დროსაც გვქონდა შეხვედრები ინდივიდუალურ მქსოველებთან, ინდემნარმეებთან, პროფესიული სასწავლებლების მასწავლებლებთან. საინტერესო ინფორმაცია მოგვანოდა სიღნაღელმა ნონა გიგოლაშვილმა, რომელიც დედასთან ერთად გასულ საუკუნის 60-70 წლებში მუშაობდა ხალიჩების საქსოვ ფაბრიკაში. ქსოვდა ხელის საქსოვ დაზგაზე ძველი ორნამენტებით შემკობილ ხალიჩებს, რომლებზეც დიდი მოთხოვნა იყო და საზღვარგარეთაც იყიდებოდა. აქაურმა მქსოველმა დარეჯან იარალოვამ აღნიშნა, რომ ფაბრიკაში საუკეთესო ხალიჩები იქსოვებოდა, მასალაც მთლიანად თუშური მატყლისაგან მზადდებოდა.

გამოკითხვის შედეგად დადგინდა, რომ აქაური მენარმეები ძირითადად ორიენტირებულნი არიან ტურისტულ სექტორზე და ადგილობრივი რესურსებისა და პოტენციალის ბაზაზე ქმნიან პროდუქციის ისეთ სახეობებს, რომლებიც ტურისტთა მოთხოვნების ნუსხაშია მოქცეული და ამავე დროს წარმოაჩენენ ჩვენს მხატვრულ-ესთეტიკურ გემოვნებას, სამეწარმეო ტექნოლოგიურ ცოდნასა და გამოცდილებას.

არანაკლებ საინტერესო გამოდგა ექსპედიცია მაღალმთიანი აჭარის სხვადასხვა რეგიონში 2023 წლის ზაფხულში. კვლევის მიხედვით დადგინდა, რომ აღნიშნულ რეგიონში ნაქსოვ ორნამენტთან ერთად მნიშვნელოვანია ნაქარგი ორნამენტები. პარალელურ მასალად გამოყენებულია აჭარის რეგიონულ, კერძო მუზეუმებში დაცული და ყოფაში (ოჯახებში) შემორჩენილი ავთენტური ნივთები. აჭარული სამოსისა და აქსესუარების დეკორისა და კოსტიუმში გამოყენებული ძირითადი ფერების შესწავლის მიზნით, კვლევის ობიექტად შევარჩიეთ საქართველოს მუზეუმებში დაცული აჭარული ტრადიციული სამოსი და აქსესუარები, რომლებიც XIX-XX საუკუნეებს განეკუთვნება. ასევე შევარჩიეთ ველზე მოპოვებული მასალა. შევისწავლეთ დეკორი და შესრულე-

ბის ტექნიკა. სიღრმისეული კვლევისთვის გამოვიყენეთ ხალიჩურ ნაწარმზე, ავეჯზე, სახლის ინტერიერზე, ლითონისა და კერამიკულ საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთებზე დატანილი ორნამენტის სახეები.

აღსანიშნავია, რომ სამოსის გეომეტრიული მოტივი პირვანდელია და მცენარეულ, ანთროპომორფულ და ზოომორფულთან შედარებით ძველია. რაც შეეხება ფერთა შეხამებას, აქ საქმე გვაქვს მეზობელი თურქეთის კულტურის ზეგავლენასთან, რაც მყვირალა ფერებით ხასიათდება. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ აჭარულ კოსტიუმში მრავალრიცხოვანი ფერთა გამის შეხამება ქართული გემოვნებით ხდებოდა. აჭარულ სამოსსა და აქსესუარებში დომინირებს: ყოლოსფერი, ყვითელი, ლურჯი, წითელი, მწვანე და შინდისფერი. დეკორი გეომეტრიულ-მცენარეული და სტილიზებულია. ვხვდებით დახრილი ჯვრის ჩანართებს.

ორნამენტებით მდიდარია ხალიჩები – ჯეჯიმები (ტაბ. VI. სურ. 7), რომელსაც მაღალმთიან აჭარაში იყენებდნენ იატაკზე დასაფენად, სანოლებზე – „სეკვებზე“ გადასაფარებლად და კედელზე გასაკრავად. „ხალი“ იქსოვებოდა მატყლის მისაქსელით. ზემო აჭარაში ხალიჩურ ნაწარმზე გამოსახავდნენ რომბებს, კვადრატებს, სამკუთხედებს. მცენარეული კომპოზიციები კი არ გვხვდება.

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ თანამედროვე ზემო აჭარელი ქალების უმრავლესობა მხატვრული ქარგვისა და წინდური ქსოვის დიდოსტატები არიან. აღნიშნულის უტყუარი დადასტურებაცაა მათ მიერ შესრულებული მხატვრული კერვის ნიმუშები. ნაქარგობები ძირითადად შესრულებულია მცენარეული ორნამენტებითა და მისთვის დამახასიათებელი ფერადოვნებით. იშვიათად ვხვდებით ზოომორფულ გამოსახულებებს. წინდების ქსოვისას გეომეტრიული ორნამენტები ქარბობს, ფონი მუქიცაა და ღიაც (ტაბ. VI. სურ. 8).

ნაყოფიერი იყო შუახევის მუნიციპალიტეტიდან ჭვანის ხეობის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში სტუმრობა. როგორც ამ მუზეუმის დამაარსებელმა და ხელმძღვანელმა ტარიელ ბოლქვაძემ გვიამბო, აქ თავმოყრილია 150-250 წლის წინანდელი დაახლოებით 200 ერთულამდე ეთნოგრაფიული ნივთი. აქვეა დაცული აჭარის ყოფისა და კულტურის ამსახველი ფოტოსურათების კოლექცია. სამუზეუმო ექსპონატებიდან საინტერესო იყო აჭარული ორნამენტებით შესრულებული ნაქარგობები, ნაქსოვები, სამოსის ელემენტები, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების რკინისა და ხის ჭურჭელი, შრომის იარაღების მდიდარი კოლექცია. ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ძველმა აჭარულმა შალის სახიანძმა პაჭიჭებმა, რომელსაც მუქ ყავისფერ ფონზე ჩაქსოვილი აქვს მუქი ყვითელი დახრილი ჯვრები (ტაბ. VI. სურ. 9).

ხულოს კულტურის ცენტრში სტუმრობისას გვაჩვენეს დაახლოებით 150 წლის წინანდელი ძველი ხალიჩა-თილიმი, რომელიც გადმოცემით გოგველ თურმანიძეს მოუქსოვია. აქვე, ამავე ცენტრში გავიცანით პედაგოგი, ძველი ხითხურო თამაზ თურმანიძე, რომელმაც მოკლე ექსკურსი გაგვინია აჭარული ტრადიციული ხის მხატვრული დამუშავების შესახებ. სასიხარულოა, რომ გამოცდილი ოსტატი თავის ცოდნას უმურველად უზიარებს მომავალ თაობებს (ტაბ. VI. სურ. 10).

დავათვალიერეთ ხულოს მხარეთმცოდნეობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რომელშიც თვალსაჩინოაა წარმოდგენილი ზემო აჭარის ეთნოგრაფიული ყოფა და კულტურა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო სოფელ თავოში თამილა ქარცივაძის, დარიკო ხილაძისა და ჟუჟუნა ცეცხლაძის საოჯახო მუზეუმებში სტუმრობა, სადაც მასპინძლებმა დაგვათვალიერებინეს ძველი და ახალი ორნამენტებით შემკობილი ნაქარგობები და წინდები (ტაბ. VI. სურ. 11). თვალს არ ვუჯერებდით, როდესაც სოფელ თავოში აჭარული ტრადიციული თავსაბურავით შემკულმა, 82 წლის ხელოვანმა ნათელა ცეცხლაძემ სიამოვნებით დაგვათვალიერებინა თავისი ხელით მოქსოვილი წინდები (ტაბ. VI. სურ. 12).

სოფელ ღორჯომში ვესტუმრეთ 83 წლის ლამარა ირემაძეს და მის რძალს, სედას, რომელიც რენვის ასოციაციის წევრია. მათ დაგვათვალიერებინეს თავიანთი ხელით მოქსოვილი წინდები, ხელთათმანები, ყელსახვევები, გვაჩვენეს ნაქარგი ნივთები ტრადიციული და თანამედროვე დეკორებით (ტაბ. VI. სურ. 8).

აქვე ჩვენი აღფრთოვანება გამოიწვია მზევინარ ირემაძის სახელოსნოში სტუმრობამ. ულამაზესი ნაქარგი და ნაქსოვი ნივთებით მოფენილ მომცრო დარბაზში ღორჯომელი ქალები რუდუნებით ასრულებენ ტრადიციულ ხელსაქმეს. მცენარეულ ორნამენტებს ძირითადად ქარგავენ თეთრ მიტკალზე. ნაქარგობებისთვის ესკიზებს შუშანა

ბერიძე ქმნის. საქარგავად იყენებენ მულინის ფერად ძაფებს. სახელოსნოში გეომეტრიული ორნამენტებით შესრულებული ძველი ხალიჩების საინტერესო კოლექცია ცნახეთ (ტაბ. VI. სურ. 13).

ზემო აჭარის ორნამენტული ხელოვნება შეუძლებელია განვიხილოთ ჯამეს ორნამენტის გარეშე. ხელვაჩაურის რაიონში, მარადის მეჩეთი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია. სოფელ ზვარეს, წყაროთას, ღორჯომისა და მარადის ხის ჯამეები და მეჩეთი ლაზი ხითხურობის მიერაა აგებული-დამშენებული.

დასკვნის სახით, უნდა აღინიშნოს, რომ კვლევის ამ ეტაპზე, ნაქსოვ ორნამენტში რიგი უზუსტობები და დარღვევები გამოვლინდა როგორც ფერში, ასევე სტრუქტურაში. გამოყენებული მასალები უმეტესად ფაბრიკულია. აქვე სიამოვნებით აღვნიშნავთ, რომ ქსოვა და ქარგვა აჭარის რეგიონში ტრადიციული მეთოდებით მიმდინარეობს. საქართველოს ამ უმშვენიერეს კუთხეში ტრადიცია და თანამედროვეობა ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს, ხოლო მემკვიდრეობის დაცვა და განვითარება მათი კეთილდღეობის საწინდარია.

დავათვალიერეთ შერიფ ხიმშიაშვილის სახლ-მუზეუმი, რომელშიც ფოტოებითა და ნახატებით აჭარის ისტორიული ყოფის ამსახველი ფრაგმენტებია გადმოცემული (ტაბ. VI. სურ. 14).

მნიშვნელოვანი იყო რამინ დანიძის სახლში, ლითონის ფირფიტებით შეკრული და ორნამენტებით შემკული ძველი ხის სკივრი. საგულისხმოა ამ ფირფიტებს შორის დატანილი ჯვრის გამოსახულება (ტაბ. VI. სურ. 15).

სოფელ საბელაშვილებში დაცულია საქარავნო ხიდი, რომელიც გადმოცემის მიხედვით დაახლოებით 350 წლის წინ ვინმე ადგილობრივ ბერიძეს აუგია. ვარაუდობენ, რომ იგი XVI-XVII საუკუნეების ძეგლია. აგებულია ურთხელისა და ნაბლის ხისგან. სპეციფიკური ოვალური ფორმის გამო დაცულია სტიქიური განადგურებისგან. ხიდი გადახურულია ისე, რომ მასზე მხედარს თავისუფლად შეუძლია გავლა (ტაბ. VI. სურ. 16).

უდიდესი ღირებულების მქონეა სოფელ მირვეთში, ღია ცის ქვეშ დაცული უძველესი ქვის საწნახელი, რომელზეც ქართული ბორჯღალია გამოსახული (ტაბ. VI. სურ. 17).

რა მოვისმინათ...

ინტერვიუები კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლებთან

ლია ლურსმანაშვილი, ნატო ფაილოძე, ნანული აბესაძე

ზემო აჭარა. ხულოს მუნიციპალიტეტი სოფელი მანიაკეთი

– როდის და როგორ დაინტერესდით ნაქარგობით?

ოჯახში ბავშვობიდან ვხედავდი ქარგვას. შესაბამისად, ჩემი ჩართვა მასში ბუნებრივად მოხდა და წამოვიზარდე თუ არა, დავინწყე იმის კეთება, რასაც მანამდე, ბავშვობაში ვხედავდი.

ჩემი მასწავლებელი დედაჩემი იყო. ის მიხსნიდა, რა როგორ უნდა გამეკეთებინა, რომ ნამუშევარი კარგი ყოფილიყო. ეს იყო ტრადიცია, რომელიც შთამომავლობას გადაეცემოდა და მისი ძირითადი მიზანი, იმის გარდა, რომ სახლს ამშვენებდა, მზითევემი წაღება და ახალი ოჯახის გაოცება იყო. გოგონები ქარგვას სკოლის ასაკიდან იწყებდნენ და გათხოვებამდე ცდილობდნენ უფრო მეტი და ლამაზი ნაქარგობა დაეგროვებინათ.

ქარგვის პროცესი

მიტკალი (ბამბის თეთრი ქსოვილი) გამოიყენებოდა ნაქარგობის ზედაპირად. ვიღებდით სასურველ ზომას, ვრეცხავდით და ხდებოდა მისი გადაჭიმვა მაგიდაზე ისე, რომ ხატვის დრო ქსოვილს ხელი არ შეეშალა. ვხატავდით სასურველ ორნამენტებს, ძირითადად იხატებოდა ბუნების ნიშნები, მცენარეები და ცხოველები. ვხატავდით სპეციალური ქიმიური კალმით, რომელიც მიტკალს არ შორდებოდა. დახატვის შემდეგ ველოდებოდით ქსოვილის გაშრობას. ამის შემდეგ იწყება ქარგვის პროცესი. საქარგავად გამოიყენებოდა მულინის ძაფი, მრგვალი საქარგავი ხელსაწყო და ნემსი. ხელსაწყოში ვდებდით ნაჭრის იმ ნაწილს, საიდანაც გვინდოდა ქარგვის დაწყება. ვარჩევდით სასურველ ფერებს და ვიწყებდით ქარგვას. თანდათან მივყვებოდით ნამუშევარს. ქარგვის დამთავრება დამოკიდებული იყო ნახატის ზომაზე.

ასევე ხდებოდა უკვე არსებული ნაქარგობის კოპირება. ამ შემთხვევაში ჯერ მზა ნაქარგობას დებდნენ მაგიდაზე, შემდეგ კი სველ მიტკალს გადაჭიმავდნენ ზედ, რის შემდეგაც გამოჩნდებოდა ნაქარგობის დეტალები, რომელიც ამოიხატებოდა კალმით, ეს მეთოდი ხშირად გამოიყენებოდა, ვინაიდან ხატვა ყველას არ შეეძლო.

ქარგვის დასრულების შემდეგ ხდებოდა გავლება სახამებლიან წყალში და შემდეგ დაუთოვება სიმტკიცისთვის.

მთხრობელი ნათელა საგინაძე

ზემო აჭარა. ხულოს მუნიციპალიტეტი სოფელი ღორჯოში

მაქვს ჩემი სახელოსნო, დასაქმებული მყავს ქალები. ძველი ტრადიციებით ვქარგავთ და ვქსოვთ. ბევრი არის ბებიაჩემის და დედაჩემის დროინდელი ნაქარგობები. ქარგვა ბებიაშემ შემასწავლა. ადრე ნაქარგობებით ალამაზებდნენ დედოფლის ოთახს. სახლიც ნაქარგობებით ირთვებოდა.

ადრე მოყვარულის დონეზე ვქარგავდი და ვქსოვდი. ბებია მასწავლიდა, რომელი ორნამენტი უნდა გამომეყენებინა. იგი ამოსაქარგ ძაფს ყიდულობდა, ახლაც ასეა. მოსაქსოვ ძაფს თვითონვე ართავდა. ცხვარი გვყავდა, როგორც ყველას. ძაფს ღებავდა. ახლა წალკიდან გადმოგვაქვს მატყლი.

2017 წელს გავხდი რეწვის ასოციაციის წევრი. 2020 წელს გავხსენი სამკერვალო სახელოსნო. 2021 წლიდან ვქარგავთ. ნაქარგობისთვის ესკიზები ქსოვილზე გადაგვაქვს ცარცით და ფანქრით. ვქარგავთ როგორც ტრადიციული მეთოდით, ისე გადმოგვაქვს ახალი ნახატები.

გვაქვს შეკვეთები. ვქსოვთ წინდებს, მხრებზე მოსახვევებს, ხელთათმანებს. ფერები არის ბებიასდროინდელი, ვიყენებთ ახალსაც. ინტერნეტით რომ გვიკავშირდებიან, ან თვითონ გვთავაზობენ ნაქარგის სახეს, ან ჩვენ ვთავაზობთ.

მთხრობელი მზევინარ ირემაძე

ზემო აჭარა. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი სოფელი კიმნათი

ხელნაკეთი ნივთების მასალად ვიყენებთ ყველაფერს – ჯვალოს, კანაფის ძაფს, სილიკონს, სხვადასხვა ნივთს. ნაქსოვიც ჩემია. ვქსოვ ბამბის ძაფით, ირისით, წმინდა ყანისნალით. დედაჩემმა იცოდა კედლის მოსართავეების, კალათების, დაროშკების, ხალიჩების ქსოვა. ეს ფრაგმენტები დედაჩემის ძველი ხალიჩიდან ამოვჭერი და მოსართავად გამოვიყენე. მაქვს საჩეჩელი, ვიცი მატყლის ფთილის გაჩეჩვა, დაწნვა და დართვა.

მთხრობელი ნუშიე ცინცაძე

მესხეთ-ჯავახეთი. ასპინძის მუნიციპალიტეტი სოფელი ჭობარეთი

წინათ აქ ყველა ქსოვდა და მეცა. ჩემი ნაქსოვი მზითვებში წამოვიღე და დღესაც ვუვლი. ჩემი თავისახლიც ჭობარეთშია. სახლში დამხვდა დედამთილის მოქსოვილი ორი დასრულებული და ერთიც დასასრულებელი ხალიჩა, რომელიც დავასრულე. ოჯახში უწინ ხის ნაქსოვი დაზგაცა გვექონდა და ნართიც.

მთხრობელი ნაზო (ზაბრიკო) ჯვარიძე. 81 წლის

კახეთი. სიღნაღის მუნიციპალიტეტი ქალაქი სიღნაღი

ხალიჩების საამქროში 10 წელი ვმუშაობდი, როგორც კი სკოლა დავამთავრე, მივედი. სოლანის ფილიალი იყო, 300 კაცი მუშაობდა. დედაჩემი იქ 40 წელიწადს მუშაობდა, მა-მიდაჩემიც. ჩემი და დედას ხალიჩები საზღვარგარეთ გადიოდა. დედა მოწინავე იყო, მედლებიც მაქვს. ხელის დაზგაზე ვქსოვდით. მატყლი შემოდიოდა, ძაფიც. ბაქოდანაც შემოქონდათ ძაფი. ბაქოს ბანარი ძალიან კარგი იყო. ფერები ქიმიურიც იყო და ნატურალურიც. მე არ შემიღებია, მღებავები სხვები იყვნენ. სქემას ხან მასტერი აკეთებდა, ხან ჩამოდიოდა. ყველაზე დიდი ხალიჩა – 1,5 X 3-მეტრიანი იყო. ქსოვას 3 თვე ვუნდებოდით. პატარა დაროშკებს 4-5 დღეში ან ერთ კვირაში ვქსოვდით. სამწუხაროდ, ახლა ჩვენი შრომა აღარავის აინტერესებს. მე ვიცი, რომ დაკარგულია, აქ აღარავინ არა ქსოვს, გული მტკივა. ჩემი ოსტატი მეხვეწებო, დაგიქსელავ, ოღონდ შენ ჩამოქსოვეო. ორნი დავრჩით შედარებით ახალგაზრდა, დანარჩენები დაიხოცნენ. დაზგის დადგმა მინდოდა, ორნამენტებიც მაქვს, უზორებიც, მაგრამ 400 ლარი უნდა მის გამართვას...

მთხრობელი ნონა გიგოლაშვილი

...

ხალიჩებში 20 წელიწადს ვიმუშავე. 21 წლის ვიყავი, მქსოველად რომ მივედი. უფრო ხანდაზმულები იყვნენ. ჩვენი ნამუშევარი საზღვარგარეთ გადიოდა, მოწინავე მქსოველი ვიყავი. ჟურნალში ჩემი სურათი იყო. ძაფს ცხვრისგან აკეთებდნენ. ძაფი ქართული იყო, შემოტანილი არ ყოფილა. დუშეთიდან მოქონდათ მატყლი, იქაც იყო ხალიჩების ფაბრიკა. ისინი სხვანაირად ქსოვდნენ, ჩვენ სხვანაირად, უფრო იოლად ვქსოვდით. ფერებს მე თვითონ ვარჩევდი. ისეთი კარგი იყო, ისე მომწონდა, როცა გავფენავდი, გავწმინდავდი, ვამბობდი, ეს მე გავაკეთეთ-თქო? უზორი გამზადებული მოდიოდა, დახატული იყო უჯრებით. თითო თვალი თითო უჯრა იყო და ისე ვქსოვდით.

მთხრობელი დარეჯან იარალოვი

...

ხალიჩების მქსოველი ვიყავი. 5 წლის წინ აქ გაიხსნა ხალიჩების ფაბრიკა, დამიძახეს. დამიბარეს და დავქსელე ხალიჩა. ცოტა ხანი პატარა ხალიჩებსა ვქსოვდით. ძალიან რთული სამუშაო იყო, შრომატევადი. სათითაოდ თვალსა ვკვანდავდი დანით და თან ვჭრიდი. ფერებს მე თვითონ ვირჩევდი.

მთხრობელი ზიზო გოზალიშვილი

თუშეთი. სოფელი შენაქო

დაბადებული ვარ სოფელ ვესტმოში, გომეწარში. გავიზარდე ობლობაში. 10 წლიდან შევისწავლე ყველაფერი. ტოლის ქსოვა ვესტმოში ვისწავლე, იქაურები ქსოვდნენ შარვლებს, პალტოებს. ძალიან წმინდა რომ იყოს ტოლი, უკულმა დართული უნდა იყოს. წალმა დართული სქელი გამოდის. ძაფს მე თვითონ ვართავდი, ახლა აღარ ვართავ. ერთი კილო მატყლი რომ დავართო, მთელი დღე უნდა. ტოლს აღარავინ ქსოვს.

ეს წინდები, სოფელში რომ ქსოვენ, მოჯაჯულებია, არ მომწონს. მცხვენია, რომ ვხედავ გამოფენილს. ნამდვილი თუშური წინდა ზოლიანია, ნაქსოვი მჭიდროა. კარგად იღებება ხახვის ფოჩში თუთის ხის ნახერხში ვლებულობთ ყვითელ ფერს. ლურჯად ლებავენ თავშავათი, ამბობენ, კარგად იღებებაო. მე არ მიცდია... ხავსში შეღებილი ღია მწვანე გამოდის. ფერის დამჭერად არაფერს ვხმარობდით, არ სჭირდება, არც შაბს ვიყენებთ. ამბობენ, ძველად ძროხის შარდს იყენებდნენო, ჩვენ არ გვიხმარია... ძალიან დიდხანსაც არ ვხარშავთ, რომ არ დაინვას. გამდინარე წყალში ვავლებთ, სანამ ფერი გადის. მერე ჯანგაროში ვავლებთ და ვბერტყავთ.

ბატკნის, კრაველის ნართი წმინდაა, რბილი. ცხვარს გაზაფხულზე პარსავენ, მას რისვი ქვია. ვხმარობთ საბნებში.

ღვინო რომ არ გადამელვარა, ღვინოში ვცადავ და გამოვიდა შეღებვა, გაამართლა, ღვინისფერი მივიღე. რომ მომრჩება სხვადასხვა საღებავი, ერთმანეთში ვურევ და დულარეში ნახევარი საათი ვაჩერებ. ზოგს ადრე ამოვიღებ, ზოგს უფრო გვიან და კარგი ფერები ამოდის, ჭვარტლიც კარგად ლებავს, პამიდორს რომ გამომიგზავნიან, ყუნწებს მოვაშორებ, ან დავჟეჟავ, ან ჩავყრი მდულარეში რამდენჯერმე, ერთმა შიტემ უნდა იდუღოს ნახევარი საათი. მოცვი რომ მოვხარშე, მურაბის წვენი დამრჩა და ვარდისფერი მივიღე. ვიყენებ დამჭერად ძმარს და მარილს, აღარც ხუნდება. ორივეს ვხმარობ ერთდროულად, მე ხომ არ ვიცი, რომელი აჯობებს. უფრო დაზღვეული ვარ. ადრე შარდშიც ალბობდნენ, წინვიც, ფიჭვის ხავსიც ძალიან ლამაზ ფერში ლებავს. ჭინჭრის ძირი სხვა ფერში ლებავს და ჭინჭარი სხვა ფერში, ჭინჭარი უნდა დაყვავილდეს და მერე.

მთხრობელი სირანა ხაჩიძე

...

ექსოვ, თვითონ ვლებავ, ჩაიებს ვაკეთებ, 7 წელია ბაზარზე ვართ, ჩაიები ჩვენია, ვაგროვებთ და ვყიდით ასევე ხელნაკეთებსაც. ვლებავ ჩაიებში-ბალახებში. თავშავა ჩაია – ორეგანო, ბევრმა არ იცის. პიტნა, ბეგთქონდარა, ჭინჭარიც, დეკაც ლებავს. ცელოფანში ვახვევთ, ჩახურდება, მერე მოვხარშავ და კიდევ ერთი კვირის მერე მოვხარშავ და ვლებავ. დასამაგრებლად ვიყენებ ძმარს და მარილს. თუში აკვანშივე სწავლობს ქსოვას, ჩვენმა ბავშვებმაც იციან. ჩემი თაობა ვართ ძველები. ბალახეულს ვკრეფ ყვავილობაში და ნამიანში. ნამი თუ შეშრა, ის ძალა აღარა აქვს. 5 საათზე გავდივარ დილით და 8-დან 9-ის ნახევარზე სახლში ვარ. ძაფს ვართავ, კახეთში ვარ, ლალისყურეში. მატყლი კი ამომაქვს, უკვე დავართე, ტარები მაქვს და ვართავ, ვძახავ. მაგრამ მატყლს ყველა ყრის, ისე დაეკარგა ფასი, რომ წასაღებადაც არ ღირს, ცეცხლს უკიდებენ მწყემსები. კახეთში ტოლიცა მაქვს ჩამოქსოვილი. ძველი, რამდენიმე ფარდაგი მაქვს ლალისყურში.

მთხრობელი ნანო სეხნიაიძე

თუშეთი. სოფელი დიკლო

ხუთი წლიდან ვქსოვ წინდებს, ჩანთებს, ხურჯინს, ბეზიაჩემმა მასწავლა. ქვემო ალვანში ფარდაგის ქსოვა მასწავლა ბახტურიძე ბათამ. ძალიან მაძლობელი ვარ. ძველი ტექნოლოგიით აღარავინ ქსოვს. ეხლა არავინ არ ქსოვს ტოლს. ეს არის ცხენის მოსართავი, ძველისძველი, 80 წლის ხურჯინი. ასეთ ძაფს ვერავინ ვერ მოქსოვს ახლა, ისეთი წმინდაა. ასეთი მეთოდით ვართავ, მაგრამ დროში ვერ ვეტევი და დამზადებულს ვყიდულობ. ფარდაგს აქ მარტო მე ვქსოვ. აკაზმა ნათხოვარია, ზაფხულში ამომაქვს. ვიყენებ დეკას ჩალისფერის მისაღებად. ფიჭვის ხავსშიც ვღებავ, ჟანგებში რამდენჯერმე უნდა დაამჟავო. ჯერ ყავისფრად იღებება, მერე ყვითლად.

მთხრობელი რუსუდან ოთარიძე

კახეთი. ახმეტის მუნიციპალიტეტი სოფელი ქვემო ალვანი

ოთხი წლისამ ვისწავლე მატყლის ჩეჩა და ძაფის დართვა. მახსოვს, ბავშვობაში საჩეჩელისა და სართავის ხმაში მეძინებოდა. დედა და ბებია გამუდმებით შრომობდნენ. დაამთავრებდა ბებია ქსოვას და იტყოდა, მზით გაეცვითოსო. 2006 წელს მსოფლიო ბანკის საგრანტო კონკურსისთვის ტრადიციული ხელსაქმე ავირჩიე. მოვამზადე პროექტი „მექსოვა მზითვის ჩითებ-ფარდაგი“. ჩემი მიზანი იყო, ძველი თუშური ორნამენტის აღდგენა და ბუნებრივი საღებავებით ღებვა. ყოველ წელს ვატარებთ სახალხო ფესტივალს. პირველად თაფლის არყის ფესტივალი ჩატარდა, მეორე წელს – ფარდაგის ფესტივალი, მესამე წელს კი ფიროსმანის ფესტივალი. თავდაპირველად საწარმოში შვიდი ქალი ვმუშაობდით. ვქსოვთ ფარდაგებს, ჩითებს, წინდებს, ქუდებს. საუკეთესოა თუშური მატყლი ჯანმრთელობისთვის. მატყლს ძირითადად თუშეთში ვღებავ. ბებია მასწავლა, მთაში უკეთ იღებება მატყლიო. მაშინ არ ვიცოდით, რომ მთაში ულტრაისფერი სხივების სიჭარბე ჟანგვის ხარისხს აუმჯობესებს. საღებავებად მცენარეებს ვიყენებთ. უმეტესად ვღებავთ შავ, ყავისფერ, თეთრ, ლურჯსა და მუქ წითელ ფერებში. შავს ვიღებთ დაფნის ფოთლითა და ჟანგით; ლურჯს – იფნისა და ნაცრის შერევით; ყავისფერს – თრიმლის, ხახვისა და დეკის შერევით. ფარდაგების ქსოვისას ყველა თუშურ ორნამენტს ვიყენებთ.

მთხრობელი ლილი მურთაზაშვილი

...

მწვანე ფერი, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ, ეს არის დაფნის ფოთოლი, მაგრამ დაფნის ფოთოლი უნდა იყოს პირველწლიანი, მეორე წელი და შემდგომი წელი უკვე იძლევა შედარებით მუქ ფერს და შეიძლება ის ფერი არც დაჯდეს. ყვავილობის პერიოდში არ უნდა იყოს დაფნა. ერთი ყვავილიც რომ შეგვიყვეს, ფერი იცვლება მთლიანად, ცოტა სიკარიჩნეში მიყავს, მაგრამ თუ ამ დაფნის ფოთოლს დავამატებთ ზაფრანას, მივიღებთ თამბაქოსფერს. ქიმიკაში სხვაგვარად ხდება, ნებისმიერი ფერი შეიძლება მივიღოთ. მაგალითად 5 ლიტრი წყალი ჩავასხით, ჩავყარეთ 10 გრამი საღებავი და შეიღება. აქ სხვაგვარად ხდება. გააჩნია როდის არის ის მცენარე აღებული, რომელ ფართობზეა და სად არის ტერიტორიულად. კახეთში დაფნა სხვანაირ შეფერილობას გვაძლევს, იმერეთში სხვანაირს, ქართლში სხვანაირს და ასე ნებისმიერ კუთხეში, ნიადაგზეა დამოკიდებულია. აქვე ვხედავთ სხვადასხვა ფერებს, რომლებიც მივიღე. პირველი ფერი ეს არის წენგოში, მაქედან, ფრაქციები მაქვს აქეთ უკვე. შემდეგ ამოვიღე პირველი ფერი. ფერმჭერი ბევრი არ ჩავყარე, თუ ბევრი ჩავყარე კარგ ფერს მაძლევს, მაგრამ მეორე ფრაქციას აღარ მაძლევს. ფერმჭერად ვიყენებ ძმარს და მარილს, სოდასაც, გააჩნია, როგორი ფერი უნდა მივიღო. ტრადიციულად იყო სხვადასხვა ფერმჭერები. ხანდახან როცა ჩავდებ თეთრ შულოს, მთლად თეთრი წყალი გამოდის, რადგან გამოაქვს ფერმჭერს უკვე. ასეთ შემთხვევაში სხვა ფერს ველარ მივიღებ. ჩემი მიზანია ეს ტრადიცია დავინყებას არ მიეცეს. ბუნებრივი საღებავებით შეღებილი უფრო მედეგია. ზოგი მცენარე ფერს არ გასცემს, მაგალითად ანწლი ფერს არ გასცემს, რეჰანი გარედან არის წითელი. თითქმის მივიღე ხავსისფერი. ცდებს ვატარებ.

მთხრობელი ნუგზარ დამუკაშვილი

თავი II. ქართულ-კავკასიური ორნამენტის შედარებითი ანალიზისათვის

გულნარა კვანტიძე

კავკასიას ხშირად ხალხთა მუზეუმს უწოდებენ, მის არცთუ ისე დიდ ტერიტორიაზე 50-მდე ეთნოსია დასახლებული, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც მენტალიტეტით, ასევე აღმსარებლობითა და ცხოვრების წესით (ხუსკივაძე, 2018).

მიუხედავად იმისა, რომ კავკასიელ ხალხთა კულტურული და პოლიტიკური ისტორია ერთ კალაპოტში არასოდეს ჩამდგარა, ყოფისა და კულტურის ზოგიერთი ელემენტი საერთო ნიშან-თვისებებით ჩამოყალიბდა. მხატვრულ ლიტერატურას, ხელოვნებისა და კულტურის ამა თუ იმ დარგს, არცთუ იშვიათად, ახასიათებს თავისებურად აირეკლოს მეზობელი ხალხების შემოქმედებითი ყოფის საუკეთესო მიღწევები, მაშინაც კი, როცა სხვადასხვა რიგის ეს კულტურული ფასეულობები ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო, სხვა რელიგიურ, პოლიტიკურსა და სოციალურ გარემოშია წარმოქმნილი. ასეთებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სტუმართმოყვარეობის ტრადიციები, მსგავსი ადათობრივი სამართალი, სისხლის აღების წეს-ჩვეულება, სამოსის ელემენტთა მსგავსება (ხუსკივაძე, 2018, თოფჩიშვილი, 2012).

საქართველო მრავალეთნიკური კავკასიის ნაწილია. აქედან გამომდინარე, საკვებით დასაშვებია, რომ ქართულ ორნამენტს ნაქსოვ ნაწარმში, მით უფრო ხეცსაქსოვსა და თუშურს აღმოსავლეთ საქართველოში და აჭარულსა და სამცხურ-ჯავახურს სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში, თავისი ზეგავლენის ქვეშ მოექცია სამხრეთ და ჩრდილოკავკასიელი ეთნოსების ნაქსოვი ორნამენტი. ან პირიქით, ქართული მოქცეულიყო მეზობელი ეთნოსების ორნამენტის ზეგავლენის ქვეშ.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ქართული ნაქსოვი ორნამენტის დეტალური კვლევის თვალსაზრისით, საჭიროდ მიგვაჩნია მისი კავკასიურთან შედარება, რათა გამოვლინდეს მათ შორის არსებული მსგავსება-განსხვავებები და დადგინდეს მეტ-ნაკლებად ზუსტი სურათი იმისა, თუ რომელია ავთენტური და რომელი ზეგავლენის შედეგად დამკვიდრებული სახე ქართულ ნაქსოვ დეკორში.

საკვლევ ობიექტებად შევარჩიეთ ერთი ეპოქისა (XIX-XX საუკუნეების 30-40-იანი წლები) და ერთი სახეობის (ხალიჩა-ფარდაგები, ხურჯინები, ნაქსოვი ფეხსაცმელები, ჭრელსახიანი წინდები, ნაქარგი წინსაფარი; ქისები) ნივთიერი მასალა, რომელიც თანხვედრაში მოდის სამხრეთ და ჩრდილოკავკასიელი ხალხების ნაქსოვ ორნამენტთან. ნივთების დიდი ნაწილი საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციებშია დაცული. გამოვიყენეთ ასევე მივლინებებისას ველზე მოპოვებული ნივთიერი მასალის ფოტოები.

კვლევა ვიზუალური ანთროპოლოგიის ისტორიულ-შედარებითი და შედარებით-ანალიტიკური მეთოდებით განხორციელდა.

მიზანშეწონილად არ მივიჩნიეთ გურული, მეგრული, სვანური და რაჭული წინდებისა და რბილძირიანი ნაქსოვი ფეხსაცმელების სამუშაო პროცესში ჩართვა, რადგან ამ რეგიონებისთვის დამახასიათებელია ფეხსამოსის სადა ან ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური ხაზებით გაფორმება. აღნიშნული მოტივები რალა თქმა უნდა, თავის მხრივ საინტერესოა, მაგრამ მათი იდენტიფიკაცია და შედარებითი ანალიზი ბევრს ვერაფერს მოგვცემდა.

დასაწყისისთვის, გადავწყვიტეთ ერთმანეთისთვის მეზობელი რეგიონების ნაქსოვი ორნამენტები შეგვედარებინა, ვინაიდან ურთიერთზეგავლენის ალბათობა ახლომდებარე რეგიონებს შორის დიდია. აზერბაიჯანული წინდები შევადარეთ ინგილოურს¹ და კახურს, სომხური – ქართლურს, სამცხურ-ჯავახურსა და აჭარულს; თუშურ-ფშაურ-ხევსურული და მთიულური – ჩრდილოკავკასიურ ლეზგინურს, ხუნძურსა და დიდოეთურს.

ჩატარებული სამუშაოს პირველმა ეტაპმა სრულიად მოულოდნელი შედეგი გამოავლინა. თუკი ქართული და კავკასიური ჩაცმულობის ელემენტები ურთიერთზეგა-

¹ საინგილო – ეთნიკური ქართველებით დასახლებული ტერიტორია თანამედროვე აზერბაიჯანში; ინგილოები – საინგილოში მცხოვრები ქართველები.

ვლენის ნიადაგზე განსაზღვრული საერთო ნიშნებით ხასიათდება, როგორცაა, მაგალითად: ცრუ სახელო,¹ სახელოს გახსნილი ილღია, სამხედრო,² ქობა³ და სხვა, ნაქსოვ ორნამენტებს შორის საპირისპირო სურათი გამოვლინდა.

კვლევის მეორე ეტაპზე რეგიონული სიახლოვისთვის ყურადღება აღარ მიგვიქცევია და უკლებლივ ყველა შერჩეული ქართული და კავკასიური ნივთიერი მასალა შევადარეთ ერთმანეთს. ჩვენდა გასაოცრად, ქართულსა და კავკასიურ ორნამენტებს შორის არცერთი საერთო ნიშან-სიმბოლო არ დადასტურდა.

საბოლოოდ, გადავწყვიტეთ ქართულ-კავკასიური ნაქსოვი წინდების ორნამენტები ტიპოლოგიის მიხედვით დაგველაგებინა. მივიღეთ გეომეტრიული, რომელშიც ცალკე გამოვყავით სიცოცხლის ხე, ბორჯღალი,⁴ აკუშურა,⁵ მცენარეული ორნამენტებიდან – ვარსკვლავი, ვარდული, ყვავილის ორნამენტი...

გეომეტრიული ორნამენტებით შემკული ქართულ-კავკასიური წინდები მიუხედავად იმისა, რომ ერთგვაროვანი რომბების, ჯვარედინი ხაზების, სამკუთხედების, დახრილი ხაზებისა და სხვა მსგავსი მოხაზულობებისგან შედგება, განსხვავებული ვიზუალიზაცია მათ შორის მკაფიოა, რასაც კომპოზიციური შედგენები და დომინანტ ფერთა სხვადასხვაობა განაპირობებს (ქართული (ფშავი, საინგილო, ხევსურეთი) და დაღესტნური) (ტაბ. VII. სურ. 1-5).

სიცოცხლის ხის მრავალფეროვანი კომპოზიციებია მოცემული ქართულ (ახალციხური, მოხეური), დაღესტნურ (ჯურმუდული), სომხურსა და აზერბაიჯანულ ნაქსოვ ნივთიერ მასალაზე, თუმცა არა ერთგვაროვანი და ისევ დიდად განსხვავებული (ტაბ. VII. სურ. 6-10).

არცთუ იშვიათია, დაღესტნურსა და ქართულ ნაქსოვ ფეხსამოსებში **აკუშურათი** შემკული დეკორები. საერთო სახეების მიუხედავად, ორნამენტების კომპოზიციები იმდენად განსხვავებულია, რომ მათ შორის მსგავსება არ იკითხება (ტაბ. VII. სურ. 11-14).

ვარსკვლავის მსგავსი სხვადასხვა ორნამენტიკითაა შემკული ქართული (ქართლი, ხევსურეთი), დაღესტნური (ხუნძახი, ყუბა), აზერბაიჯანული და ხევსურული წინდები (ტაბ. VII. სურ. 15-19), თუმცა ეს ერთგვაროვანი სახეები ამ შემთხვევაშიც იმდენად განსხვავებულ კომპოზიციებს ქმნის, რომ მათ, საერთოსა და მსგავსს ვერ დავარქმევთ.

ბორჯღალი დეკორში ერთ-ერთი ყველაზე მეტად გავრცელებული უნივერსალური კულტურული ელემენტია, რომელიც თითქმის ყველა უძველესი ცივილიზაციის მქონე ხალხების კულტურაში ერთ-ერთ მთავარ ფიგურას წარმოადგენს. ამ მხრივ არც ქართული, გნებავთ, კავკასიური კულტურაა გამონაკლისი. ჩვენს ხელთ არსებულ მასალაში იგი გაცილებით ბევრგან ფიგურირებს, ვიდრე სხვა რომელიმე ორნამენტი. ბორჯღალის განსხვავებული ვარიაციებითაა გალამაზებული ქართული (აჭარა, ფშავი, ხევსურეთი, საინგილო, კახეთი), სომხური, აზერბაიჯანული და დაღესტნური ნაქსოვი ნიშუშები, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავებულ და უცხო კომპოზიციებს ქმნიან (ტაბ. VII. სურ. 20-24).

ნაქსოვ დეკორში არანაკლები სიხშირითაა წარმოდგენილი ყვავილოვანი ორნამენტები. განსაკუთრებულად საინტერესოა გეომეტრიული ფიგურებით შექმნილი **ვარდულები**, რომლებიც ბორჯღალის მსგავსად ხშირადაა მოცემული ქართულ (საინგილო, ახალციხე, აჭარა, კახეთი, ქართლი, ხევსურეთი, ფშავი, თუშეთი), სომხურ, აზერბაიჯანულ და დაღესტნურ ნაქსოვებზე. ვარდულები აქაც ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ მოტივებს ქმნიან (ტაბ. VII. სურ. 25-31).

ანალოგიური მოცემულობაა ქართული და კავკასიური **ნაქსოვი ფეხსაცმელების** შემთხვევაში. განსხვავებულია როგორც ორნამენტი, დეკორი, კომპოზიცია, ფერთა გამა, ასევე ნაწილობრივ ქსოვის ტექნიკა (ტაბ. VII. სურ. 32-36).

ზემოთ ჩამოთვლილი ტიპოლოგიური ჯგუფების გარდა, ტექსტილში ვხვდებით ფრინველის გამოსახულებებს, ისინი ძირითადად ქართლისა და სამცხე-ჯავახეთის ყო-

1 დეკორატიული ფუნქციის მქონე სახელო, რომელშიც ხელს ვერ გაუყრი.

2 სამოსის (აქ ჩოხის) გვერდზე შეჭრილი კალთა, ცხენზე სხარტად და მოხერხებულად შეჯდომისათვის.

3 ამოუკერავად დატოვებული ადგილი ზედა სამოსის გვერდით კალთებზე; დეკორატიული დანიშნულების მქონე გამოშვებული ნაწილი, რომელიც უკეთდებოდა ჩოხას/ახალუხს/კაბას უკანა კალთების გადანაკერებში წელთან.

4 ხევსურული ორნამენტის სახელწოდება, რომელიც ხშირადაა მოცემული ქართულსა და კავკასიურ ნაქსოვ ნივთებში.

5 ლათინური S-ის ფორმის ორნამენტი ხევსურულ ნაქარგობაში.

ფისტვისაა დამახასიათებელი. ჩვენს ხელთ არსებული ქართული ფრინველის გამო-სახულებიანი ნაქსოვი წინდები გვინდოდა კავკასიურისთვის შეგვედარებინა, მაგრამ იმის გამო, რომ ვერ მოხერხდა აღნიშნული მასალის მოპოვება, მხოლოდ ინტერნეტ-სივრცეში განთავსებულ მასალას გავეცანით. ხოლო როცა ფრინველის სახეებიანი ქართული ნაქსოვი წინდები სომხურ წინსაფარზე ამოქარგულ ჩიტებს შევადარეთ (ტაბ. VII. სურ. 37-39), აღმოჩნდა, რომ მსგავსება ქართულსა და სომხურ ჩიტებს შორის დიდია, რაც შესაძლოა ერთმა საერთო ტერიტორიულმა არეალმა განაპირობა – ჩიტებიანი წინსაფარი ახალციხელ სომეხ ქალს ეკუთვნოდა, ხოლო წინდა ახალციხელი ქართველის მოქსოვილია.

ქართული ხალიჩა-ფარდაგების კავკასიურთან შედარებისას, ისეთივე სურათი მივიღეთ, როგორიც წინდების, ხელთათმანების, ქისებისა და ნაქსოვი ფეხსაცმელების შესწავლისას. დეკორში მოცემული მსგავსი ორნამენტები განსხვავებულ მოტივებსა და კომპოზიციებში ისე იკარგება, რომ თვალში საცემი მათი არაერთგვაროვნება და განსხვავებულობა ხდება. საერთო ვიზუალიზაციას ავთენტურ ფერთა ჰარმონიზაციებიც ემატება, რაც მათ შორის არსებულ სხვაობას კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს (ტაბ. VII. სურ. 40-49).

ქართულ-კავკასიური წინდის ჩხირებით, ყაისნალითა და დაზგური ქსოვით შექმნილი ნიმუშების ერთმანეთთან შედარების საფუძველზე შესაძლებელია ითქვას, რომ ნაქსოვ დეკორში არსებული ორნამენტები სხვადასხვა ვარიაციითაა გადმოცემული, რომელთა ერთობა საკმაოდ რთულსა და მრავალფეროვან მოტივებსა და კომპოზიციებს ქმნის. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის ფაქტორი, რომ ერთი შეხედვით მსგავსი ორნამენტები მკაფიოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო მრავალეთნიკური კავკასიის ნაწილია, ქართულმა ორნამენტმა საკუთარი იდენტობის დაცვა ბოლომდე მოახერხა. თავისას არ შეურია მეზობელი ხალხების ყოფასა და კულტურაში არსებული ორნამენტები და ფერებიც ქართული შეინარჩუნა.

როგორც კვლევამ აჩვენა, ქართულ ორნამენტთა დიდმა და მრავალფეროვანმა ოჯახმა, ზეგავლენა სამხრეთ და ჩრდილოეთ კავკასიურ ნაქსოვ ორნამენტებზე თავად მოახდინა. ზოგადკავკასიურ დეკორებში უდავოდ იკითხება თუმ-ფშავ-ხევსურული, აჭარული და სამცხურ-ჯავახური ორნამენტების სახეშეცვლილი მოტივები. შესაძლოა, ეს ნაწილობრივ, ორნამენტის უნივერსალური ბუნების გამო მომხდარიყო, რადგან მას აქვს თვისება, ავთენტური ან მასპინძელი კულტურისთვის დამახასიათებელი შტრიხებით გადასხვანაირებულად გამოისახოს.

სავარაუდოდ, კავკასიელმა ხალხებმა, როგორც კულტურათაშორისი დიალოგის შემთხვევაში ხდება ხოლმე, დაუნერვლი კანონებით იმოქმედა – ნაქსოვ კომპოზიციებში შეტანილი ქართული სახეები თავისებურ ყაიდაზე მოაქცია და საამკარაოზე ისე გამოიტანა. არ გამოვრიცხავთ ზოგიერთი ზოგადკავკასიური მოტივის ქართულში ასახვასაც.

ჯერ კიდევ როდის, პეროდოტე აღნიშნავდა თურმე საგანგებოდ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში მცხოვრებ ხალხებს სხეულზე მოსავთ მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანი სამოსი, რომელიც საბოლოო გაცვეთამდე არ ხუნდება (პეროდოტე, 1975).

დაახლოებით XVIII საუკუნეში, ქართულ წიაღში გაჩენილი ქართული ჩოხა მთელს კავკასიაში გავრცელდა, რომელსაც XX საუკუნის 30-40-წლებამდე (ზოგიერთ რეგიონში მეტხანსაც), ატარებდნენ სამხრეთ და ჩრდილოკავკასიელი მამაკაცები (კვანტიძე, 2019).

თავი III. ორნამენტი – ქართულ-ბასკური კულტურათაშორისი დიალოგი

გულნარა კვანტიძე

ორნამენტი ადამიანის პირველი და უძველესი ხელით შექმნილი სამშვენიისა, რომლითაც „მხატვარი“ ცდილობს, მოგვითხროს ამბავი თავისი ისტორიული წარსულის შესახებ. მას აქვს თვისება, იყოს უნივერსალური კულტურული ელემენტი. ერთმანეთის მსგავსი ორნამენტები ძველი ცივილიზაციის მქონე ხალხების ხელოვნებაში ხშირად მეორდება. ძნელია დაადგინო ამ ორნამენტების ეთნიკური კუთვნილება, რომელთა კულტურული სივრცეები ერთმანეთისგან დიდი მანძილითაა დაშორებული. უპირველესად გამოსარკვევია კულტურებს შორის არსებული კავშირი, ხოლო შემდგომ ამ კავშირის რაობის განსაზღვრა.

დაახლოებით 6000-7000 წლის წინ, თანამედროვე კავკასიისა და ევროპის სამხრეთ დასავლეთით ორი უძველესი კულტურული სივრცე წარმოიშვა. ორივეში იბერიელები ცხოვრობდნენ. ერთნი იყვნენ „იბერნი აღმოსავლეთისანი“ – ქართველები და სხვები (კავკასია), ხოლო მეორენი – „იბერნი დასავლეთისანი“ – ბასკები (ევროპის სამხრეთ-დასავლეთი, ბისკაიის ყურე, პირენეების მთების დასავლეთ მთისწინეთი) (ძიძიგური, 1982). ბასკების გენეტიკური ფესვების დასადგენად კვლევა მიმდინარეობს, რადგან მათი მისტიკური წარმოშობის შესახებ მითი დაზუსტებით დღემდე ვერ ამოიხსნა.

ამ მიმართულებით სამეცნიერო საზოგადოებაში სხვადასხვა ჰიპოთეზა არსებობს. საკითხის შესწავლა მიმდინარეობს საისტორიო, არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ფოლკლორისტიკული¹, ანთროპოლოგიური², ლინგვისტური და სხვა სამეცნიერო დარგების მიმართულებებით. ბასკების წარმოშობისა და ენობრივი საკითხების დადგენას მიეძღვნა ბევრი სამეცნიერო ნაშრომი, ჩატარდა კონფერენციები³, გადაღებულია სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები⁴; საკითხისადმი მიძღვნილია რადიო და ტელეგადაცემები, გამოქვეყნებულია საგაზეთო სტატიები⁵, შექმნილია ინტერნეტგვერდები⁶. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში წარმატებით ფუნქციონირებს შოთა ძიძიგურის სახელობის ბასკოლოგიის ცენტრი, სადაც ინგლისურ ენაზე მიმდინარეობს ბასკური ენის სწავლება (ლექტორი მარტინ არტოლა).

მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო ნაშრომებიდან ყურადღებას გავამახვილებთ რამდენიმე მათგანზე. ქართულ სამეცნიერო ნაშრომებს შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია შოთა ძიძიგურის ფუნდამენტური მონოგრაფია „ბასკები და ქართველები“, რომელშიც ავტორმა თავი მოუყარა იმ პერიოდისთვის (1982 წ.) არსებულ ყველა კულტურულ-ისტორიულ და ლინგვისტურ თეორიას ბასკების წარმოშობისა და ენობრივი საკითხების შესახებ. მოცემული მასალის საფუძველზე ავტორი ამომწურავად განიხილავს საკითხს ბასკურ-კავკასიური და ქართული ჰიპოთეზის შესახებ. ეს არის ზემო-

1 მ. ხუხუნაიშვილ-ნიკლაური, ამირანის თხზულების ზოგიერთი ეპიზოდის მითოსური ძირების შესწავლისათვის. ლიტერატურული ძიებანი, 2003. ტ. 24; მ. ხუხუნაიშვილ-ნიკლაური, ქართული ფოლკლორი 3 (XIX), 2006; მ. ხუხუნაიშვილ-ნიკლაური, მსოფლიო ზღაპრები, ბასკური ზღაპრები და გადმოცემები. ტ. 2. ესპანურიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და ზღაპრის სიუჟეტთა საერთაშორისო ინდექსები დაუთმო ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორმა მ. ხუხუნაიშვილ-ნიკლაურმა. გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბილისი, 2010

2 Nasidze I., Sarkisian T., Kerimov A. and Stoneking M. 2003. Testing hypotheses of language replacement in the Caucasus: evidence from the Y-chromosome. *Human Genetics* 112(3):255-261; Nasidze I. and Stoneking M. 2001. Mitochondrial DNA variation and language replacements in the Caucasus. *Proceedings of Biological Sciences* 268(1472):1197-1206; A. Flores-Bello, F. Bauduer, J. Salaberria, ..., J. Bertranpetit, L. Quintana-Murci, D. Comas, Genetic origins, singularity, and heterogeneity of Basques. Flores-Bello et al., 2021, *Current Biology* 31, 2167-2177 May 24, 2021 © 2021 Elsevier inc

3 <https://www.cu.edu.ge/ka/information-column/two-gates-europe>

4 https://www.youtube.com/watch?v=Akj2qATZ_-M&list=PLwUZ0EXR2X5OsaNu097KZUC7NbXQ9eR-9H&index=3

5 ი. ტაბაღუა, ბასკებთან, ჟურნალი „ცისკარი“, №8. 1963; გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 19. 08. 1972; გაზეთი „თბილისი“, 19. 02. 1973; გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 14. 04. 1972

6 <https://intermedia.ge/%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%90/118866-%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%99%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98/89/>

სენებული პრობლემატიკის მთლიანი სახით დალაგების პირველი ცდა.

იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლის საქმეში განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა არნოდ ჩიქობავას ორი შემაჯამებელი მონოგრაფია: „იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლის ისტორია“ (1965 წ.) და „იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების შესავალი“ (1979 წ.). ენათა შედარებითი შესწავლის სფეროში ალბათ იშვიათია ისეთი ყოვლისმომცველი განმაზოგადებელი შრომა, როგორსაც ეს უკანასკნელი სახელმძღვანელო წიგნი წარმოადგენს და მით უფრო საყურადღებოა ის, რომ იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერული სკოლის მეთაური XX საუკუნის ბოლო ოცი წლისათვის არსებული მდგომარეობის წარმოდგენილი თეორიის განვითარების მხოლოდ გარკვეულ ეტაპად ასახავს (ქურდიანი, 2007).

ფასდაუდებელია მიხეილ ქურდიანის ნაშრომი „იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების საფუძვლები“. მასში ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის გამოყენებით დამტკიცებულია აფხაზურ-ადიღეური, ბასკურ-ქართველური და ნახურ-დაღესტნური ენობრივი ჯგუფების ურთიერთნათესაობა და მათი კუთვნილება ენათა იბერიულ-კავკასიური ოჯახისადმი. ნაშრომი ახალ პერსპექტივას სახავს აღნიშნული საკითხის შესასწავლად.

იბერიულ-კავკასიური ენების შესწავლაში არანაკლები წვლილი მიუძღვის ნიკო მარს, რომელიც საგულდაგულოდ იკვლევდა ბასკურ და ქართულ ენებს შორის ნათესაურ კავშირებს. მეცნიერის ერთ-ერთი ვარაუდით, უძველეს ხანაში ქართველურ-კავკასიური მოდგმის ეთნიკური ჯგუფები გადასახლდნენ ჩრდილოეთ ესპანეთში, რომელიც მდიდარი იყო წიაღისეული მადნეულით. ნიკო მარი მიგრირებულ კავკასიელებს მწყემსებს ადარებს, რომლებიც ახალი საძოვრებისკენ მიემუშრებიან ხოლმე. მიგრაციის შესახებ ნიკო მარის ვერსიას იზიარებდა რენე ლაფონი. იგი შესაძლოდ მიიჩნევდა კავკასიიდან წასული პროტოქართველების ევროპისკენ სვლას (Marr. 1933). მეცნიერთა მიერ გამოთქმულ ვერსიას ადასტურებს კავკასიასა და პირენეს ნახევარკუნძულზე მსგავსი არქეოლოგიური არტეფაქტების აღმოჩენა (Марковин. 1976; ჯაფარიძე. 1976).

ბასკების იბერიულ-კავკასიური ჰიპოთეზის განხილვისას განსაკუთრებით საინტერესოა მკვლევარ ფუსტეს ნაშრომი, რომელმაც 1964 წელს ბასკეთში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოაჩინა 5000 წლის წინანდელი სპილენძის საბადო, რომელშიც ზვავის შედეგად დაღუპულ ადამიანთა ჩონჩხი იპოვეს. ანთროპოლოგიური კვლევის საფუძველზე დადგინდა, რომ გარდაცვლილები იბერიულ-კავკასიურ რასას განეკუთვნებოდნენ (ძიძიგური. 1982; Planas... 1966).

ჩვენს ხელთ არსებული სამეცნიერო ნაშრომების საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ ბასკების გენეტიკური საწყისების შესახებ რამდენიმე ძირითადი ჰიპოთეზა არსებობს: I. ბასკებსა და კავკასიელებს საერთო წინაპარი ჰყავთ; II. გამყინვარების შემდეგ ბასკების მიგრაცია კავკასიაში; III. ბასკები ნეოლითის ხანაში ჩრდილოეთ აფრიკიდან არიან მოსულები; IV. ბასკები არიან პალეოლითის პერიოდში მცხოვრები ევროპელების შთამომავლები, რომლებიც ლოკალურად განვითარდნენ; V. საფრანგეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ბასკები ნაწილობრივ აკვიტანელები არიან. ბასკების წინაპრებად მიიჩნევენ ასევე კარსტრიელებს, ვარდულებსა და აეტრიგონებს.

ჩამოთვლილ ჰიპოთეზათა შორის, წინამდებარე კვლევისთვის მნიშვნელოვანია იმის დაზუსტება, არის თუ არა ქართველებსა და ბასკებს შორის გენეტიკური ან ენობრივი კავშირი. მიმოხილული სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცხადი ხდება, რომ ქართველებსა და ბასკებს შორის ნათესაური კავშირი არსებობს. მიუხედავად დნმტესტების ჩატარებისა, მეცნიერები ერიდებიან პირდაპირ იმის თქმას, რომ ამ ორ ეთნოსს შორის ნათესაური კავშირი ნამდვილად არსებობს და მინიშნებასაც ირიბად აკეთებენ (Young. 2009; Flores-Bello. 2021). აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ფუნდამენტური ნაშრომი გამოიცა ავთანდილ ნიკოლეიშვილის ავტორობით. სტატიაში მეცნიერი დეტალურად განიხილავს ბასკებსა და იბერიელებს შორის შესაძლო ენობრივი და ნათესაური კავშირების არსებობას. დასკვნის სახით კი დასმულ შეკითხვას – რა აქვთ ისტორიულად ერთმანეთთან საერთო ბასკებსა და ქართველებს, თავადვე უპასუხებს – არ ვიცით (ნიკოლეიშვილი. 2024).

საკითხის სენსიტიურობიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, მასზე გადაჭრით პასუხის გაცემა ძალზე რთული და სარისკოა. საქმე ეხება ათასწლეულების მიღმა მომხდარი ფაქტების კონსტატაციას, მიგრაციების შემდეგ კი, კაცობრიობამ ბევრი ასომილაციური პროცესი განიცადა, რამაც გენეტიკურ კოდებში ცვლილებები შეიტანა.

კავკასიურმა რასამ ძალიან დიდი როლი შეასრულა ევროპეიზაციის პროცესში. რო-

გორც უკვე აღინიშნა, დაახლოებით 6000-7000 წლის წინათ¹ პროტოიბერიელი ელემენტების მიგრაცია დაიძრა სამხრეთით და მიაღწია სასურველ ტერიტორიას. მათ იქ ჩაიტანეს მელითონეობა, მიწათმოქმედება და სხვადასხვა სახის კულტურების მოვლა-მოყვანის ტრადიციები... იმ დროიდან დასავლეთ ევროპის მნიშვნელოვანი ნაწილი იბერიული მოდემის ტომების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა მანამ, სანამ ინდოევროპული ჯგუფები შეერეოდნენ იბერიელებს. ბასკები კი სწორედ ის გადარჩენილი ეთნოსია, რომელმაც შეინარჩუნა „ძველი ევროპის“ კულტურა და ტრადიციები. მათ სამართლიანად უწოდებენ „ძველ ევროპელებს“ (ტივაძე. 1959; ძიძიგური. 1982; Planas... 1966).

საქართველო და ბასკეთი ორი უძველესი ცივილიზაციის მქონე, ტერიტორიულად პატარა და მცირერიცხოვანი სახელმწიფოა. რთული ისტორიული ჟამთასვლის მიუხედავად, ორივემ შეინარჩუნა ენა, დამწერლობა, რელიგია და ეროვნული თვითმყოფადობა. ასევე ტერიტორიული სიშორის მიუხედავად, ბევრია მათ შორის მსგავსება ენობრივი, ყოფითი და კულტურული ელემენტების მიხედვით. შესაძლოა ეს იყოს ბიოლოგიურ წინაპართა სისხლის ყივილი ან რომაულ ცივილიზაციასთან მჭიდრო კულტურულ-სოციალური ურთიერთობის შედეგი, ან უბრალო თანხვედრა.

ბასკების ენობრივი და გენეტიკური ქართულ-კავკასიური ჰიპოთეზის გამყარებისთვის მნიშვნელოვანია ეთნოგრაფიული პარალელების შესწავლა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სალომე გაბუნია ნაშრომი „ბასკურ-ქართული ეთნოგრაფიული პარალელები“, რომელშიც შედარებითი-ეთნოგრაფიული კვლევის საფუძველზე შესწავლილია მიცვალებულთან დაკავშირებული ბასკური წეს-ჩვეულებების ქართული პარალელები. ახსნილია არსებულ მსგავსება-განსხვავებათა არსი.

საინტერესო ეთნოგრაფიული მიმოხილვაა მოცემული ბასკური ყოფისა და ტრადიციების შესახებ გიორგი მახარაძის ნიგნში „საქართველოს მიღმა საქართველოა – ისევ ჩემი ჟურნალისტური სამზარეულო“. მასში შესულია 2003-2008 წლებში ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული წერილები. ნიგნში საუბარია სხვადასხვა მეცნიერთა გამოკვლევებზე დაყრდნობით ბასკური და ქართული (დასავლეთ საქართველოს მკვიდრთა) სისხლის ერთგვაროვანი ჯგუფების არსებობაზე. საუბარია ასევე ამ ორ ქვეყანას შორის არსებული აგრონომიული და ბოტანიკური კავშირების მსგავსებაზე.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, ქართული ორნამენტის კვლევა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ჭრილში, რომლის საფუძველზე მოხდება ბასკურ ყოფაში ქართული ორნამენტების მსგავსი ორნამენტების მოძიება, ურთიერთშედარება და სემანტიკური ბუნების მიმოხილვა.

ამ მიზნით, სამეცნიერო ჯგუფი ლია ლურსმანაშვილის (პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი), გულნარა კვანტიძისა და ნატო ფაილოძის შემადგენლობით 2024 წლის 18-24 მარტს მივლინებით ვიმყოფებოდით ბასკეთში. ბილბაოს არქეოლოგიურ და სანტელმოს ისტორიულ მუზეუმებში გავეცანით ნივთიერ მასალას და მოვახდინეთ ცალკეული ექსპონატის ფოტოფიქსაცია. მუზეუმის თანამშრომლებმა დიდი დახმარება გაგვინიეს, რისთვისაც მადლობას ვუხდით მათ. სამწუხაროდ, ჩვენი იქ ყოფნა დაემთხვა ბილბაოს ეთნოგრაფიულ მუზეუმში მიმდინარე სარემონტო სამუშაოებს, რის გამოც ვერ მოვახერხეთ ადგილზე გავცნობოდით მუზეუმში დაცულ ნივთებს. მაღლიერებით აღვნიშნავთ ბილბაოს ეთნოგრაფიული მუზეუმის თანამშრომელთა გულისხმიერებას. მათ სამუზეუმო ექსპონატების კატალოგი გამოგვიგზავნეს და საჭიროების შემთხვევაში დახმარება აღგვითქვეს.

სამუზეუმო ნივთიერი მასალის გაცნობისა და ფოტოგრაფირების გარდა, ორნამენტის კვლევის თვალსაზრისით, საჭირო გახდა არქიტექტურულ ძეგლებსა და საცხოვრებელ შენობებზე დაკვირვება, რადგან, თანამედროვე ქალაქში კედლები როგორც ბილბაოში, ასევე სანსებასტიანში შემკულია ძველი ორნამენტირებული შორენკეცებით, რაც ერთგვარად ალამაზებს გარემოს და ძველ ორნამენტებს ახალ სიცოცხლეს უბრუნებს. სამწუხაროდ, დროის უქონლობის გამო არ მოხერხდა ბაიონასა და ნავარას მუზეუმებში სტუმრობა. სამეცნიერო ჯგუფს დაგეგმილი აქვს კვლევა გაგრძელდეს და ახალი მასალის შეგროვების მიზნით დაიგეგმოს საქმიანი ვიზიტი კვლავ ბასკეთში.

ნაშრომი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ხასიათისაა. კვლევა ჩატარდა მონაცემების შეგროვების, ფოტოგრაფირებისა და შედარებით-ანალიტიკური მეთოდების გამოყენებით. მასალის დამუშავება მოხდა ვიზუალური ანთროპოლოგიის, უშუალოდ ფოტოზე

1 სხვადასხვა ვერსია არსებობს თარიღთან დაკავშირებით

დაკვირვების მეთოდით. ჩატარდა შეგროვებული მასალის სისტემატიზაცია-კლასიფიკაცია და იდენტიფიკაცია. მომზადდა სათანადო ანალიზი.

ჩვენს ხელთ არსებული ნივთიერი მასალის მიხედვით, შესაძლებელია ითქვას, რომ ქართულ და ბასკურ ორნამენტებს შორის მსგავსება დაფიქსირდა მემორიალურ, კერძოდ, საფლავის ქვებსა და ხის ნაკეთობებზე. აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტეთ საკითხის შესწავლა ამ მიმართულებით წარგვემართა, რადგან საფლავის ქვებზე დატანილმა ორნამენტებმა დროთა განმავლობაში გავრცელება პოვა არა მხოლოდ ბასკურ, არამედ ზოგადევროპულ ყოფით რეალიებში, როგორცაა მონეტები, გერბები, სამკაულები და სხვა.

შედარებითი ანალიზის დროს გამოვიყენეთ ეთნოგრაფ ელდარ ნადირაძის ფუნდამენტური ნაშრომი „საქართველოს მემორიალური კულტურა“. ეს არის ქართული საფლავების ქვების სიღრმისეული კვლევის პირველი და უპრეცედენტო ნამუშევარი. ავტორს დეტალურად აქვს შესწავლილი თემის გარშემო არსებული ყველა საკითხი. ამ წიგნს თამამად შეიძლება ეწოდოს ვრცელი კულტურულ-ისტორიული კვლევა, რომელიც მიეძღვნა დაკრძალვის წესების დინამიკას, საფლავის ინვენტარის, ნაგებობების, საფლავის ქვებზე დატანილი ორნამენტების სემანტიკური ბუნების გამოცნობასა და არგუმენტირებულ მიმოხილვას.

არაჩვეულებრივი დახმარება გაგვინია ირაკლი სურგულაძის უნიკალურმა და უკუდავმა ნაშრომმა „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა.“ ავტორს არ გამოორჩენია ქართულ ყოფაში დადასტურებული არცერთი ორნამენტი, რომელიც სიღრმისეულად არ ჰქონდეს გამოკვლეული. დიდი სამსახური გაგვინია ასევე გიორგი ჩიტაიას, ვერა ბარდაველიძის, კიტი მაჩაბლისა და სხვა ქართველი მეცნიერების ნაშრომებმა, რაც ტექსტში მითითებების სახითაა დაფიქსირებული.

მემორიალური ძეგლები - დისკოიდური საფლავის ქვები

ბასკურ მითოლოგიაში ერთი საინტერესო მითი ამოვიკითხე. მითი მზეზეა. გაქრისტიანებამდე თურმე ბასკებს ძალიან ეშინოდათ მზის ღმერთის. ეგონათ, რომ სიკვდილის შემდეგ მზე მათ შეჭამდა. მზეს რომ ადამიანები დაენდო, მათ მზის ფორმის საფლავის ქვები შექმნეს მზისვე სათაყვანებლად.

ბასკური საფლავის ქვები უბრალო ხალხის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშებია. ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებულია მათი რამდენიმე სახეობა. ერთ-ერთი უძველესი და საინტერესო ტიპია „ჰილარი“ („Hilarri“). სიტყვასიტყვით ის მკვდრის ქვას ნიშნავს (hil - მკვდარი და harri - ქვა), შედგება ტრაპეციის/მართკუთხა ან კვადრატის ფორმის ქვედა ნაწილისა და მრგვალი, დისკოს ფორმის თავისაგან. სტელა იმეორებს ანთროპომორფულ ასპექტს - დისკო ადამიანის თავია, ძირი კი სხეული. საფლავის ქვებს მიწაში ისე ამაგრებდნენ, რომ წინა მხარე ამომავალი მზისკენ ჰქონოდა. ისე, როგორც გარდაცვლილი ადამიანია ქრისტიანული წესით აღმოსავლეთისკენ დასვენებული ან დაკრძალული. ზოგიერთი მეცნიერი ფიქრობს, რომ დისკოს ფორმის სტელები კოსმიური ძეგლებია, რომლებიც მზისა და დედამიწის ფუძეს განასახიერებენ და ქვესკნელსა და ზესკნელს შორის უხილავ კავშირს ამყარებენ. სიმბოლურად ესაა ცხოვრების ერთი წესიდან მეორეზე გადასვლის პროცესი (LEIZAOLA. 1970, LEIZAOLAD. 1980, <https://patrimoine-environnement.fr/wp-content/uploads/2012/06/1er-prix-Journal-28-64-Ecole-publique-dltxassou-ltxassou-PetitJournal.pdf>).

დისკოს ფორმის საფლავის სტელები არა მხოლოდ ბასკეთში, არამედ მთელ დასავლეთ ხმელთაშუა ზღვის რეგიონებში იყო გავრცელებული, მაგრამ დღეს მათი ხილვა ძირითადად ბასკეთის ქვეყანაშია შესაძლებელი. უძველესი სტელა ნეოლითური ხანისაა, დაცულია ასევე ძველი ნელთალრიცხვის III-II-I საუკუნეებისა და ახალი ნელთალრიცხვის ადრეული, შუა და გვიანდელი პერიოდის სამგლოვიარო ძეგლები. არქაული პერიოდის საფლავის ქვებზე ცხადია მხოლოდ მარტივი სიმბოლოებით შექმნილი მოტივებია გამოსახული, ადრეული პერიოდის ძეგლებზე იშვიათად ვხვდებით გარდაცვლილის ვინაობასა და თარიღს. ზოგიერთ მათგანზე მხოლოდ რელიგიური ხასიათის რამდენიმესიტყვიანი წინადადებებია ამოტვიფრული. დროის ნიშნულების სისტემა-

ტურად დატანა იწყება IX-X საუკუნეებიდან, რაც შეეხება გვიანდელ, XVII საუკუნის სტელებს, რომლებიც ქვემო ნავარაშია ძირითადად ნაპოვნი, კერძოდ, ლანტაბათის ხეობაში, სავარაუდოდ, ერთი ხელოსნის მიერაა შესრულებული. ქვის სტელები გამოჩეულია წარმოების მაღალი ტექნოლოგიით, ტექსტი ორ ან სამ ენაზეა მოცემული (ბასკური, ფრანგული, გასკონური), დაცულია პუნქტუაციები (<https://www.musee-basque.com/visites-activites/parcours-a-themes/florilege/stele-discoidale/>).

საფლავის ქვების სიმაღლე მერყეობს 34-100 სანტიმეტრს შორის. რამდენიმე ერთეული აჭარბებს 100 სმ-ს. დისკოების დიამეტრის ზომებიც სხვადასხვაა (Ugla. 1980).

სამგლოვიარო ძეგლთა ამგვარი ღირშესანიშნაობა ბასკური ეთნოგრაფიული ყოფისათვის დამახასიათებელმა მიცვალებულის საგანგებოდ მოვლა-პატრონობისა და პატივის მიცემის ტრადიციამ განაპირობა (Duvart. 1954; გაბუნია 1995), რასაც ხელი შეუწყო ასევე იმან, რომ ბასკები უძველესი დროიდან ცნობილი იყვნენ როგორც სახელგანთქმული მშენებლები და დახელოვნებული ქვის მთელელები. მათ ცოდნის ექსპორტი მთელი იბერიის ნახევარკუნძულზე გაჰქონდათ. აშენებდნენ ციხეებს, ეკლესიებს... შექმნეს ცნობილი ბასკური გოთური სტილი XV-XVIII საუკუნეებში (Duvart. 1954), ქვის დამუშავებისას ბასკები ძირითადად შამპლევის ტექნიკას იყენებდნენ (<https://www.musee-basque.com/visites-activites/parcours-a-themes/florilege/stele-discoidale/>). ამგვარი მონაცემების საფუძველზე, სრულიად ლოგიკურია, რომ ბასკური სტილის სამგლოვიარო ქვების სათავე ნეოლითური პერიოდის პროტობასკების ყოფიდან მომდინარეობს.

სამგლოვიარო ძეგლების კვლევა მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის მეთოდებით უნდა ჩატარდეს. მომხიბვლელია მოქანდაკის ჟესტი, აზროვნება და სიღრმისეული ცოდნა, რადგან მას ერთდროულად უწევს ფიქრი სარწმუნოებაზე, ქვის თვისებებზე და დეკორზე (Thénonon. 1984).

ბასკური საფლავის ქვები შინაარსისა და მოტივის მიხედვით მაღალმხატვრული ღირებულებისაა. დისკოებზე წარმოდგენილ რელიეფურ მხატვრობაში უხვადაა გადმოცემული გეომეტრიულ ფიგურათა რიტმული მწკრივები, შეკრული და ღია ლილვები, ყვავილთა და მცენარეთა სტილიზებული სახეები, სოლარული ნიშნები... გამოსახულებებს შორის გვხვდება ანთროპომორფული, ზოომორფული და ფრინველის ფიგურები (Daire. 1996)

თავმოყრილი საკვლევი მასალის იდენტიფიკაციის მიზნით ძეგლები ერთმანეთისგან გავმიჯნეთ ორნამენტის ტიპოლოგიის მიხედვით, განსახილველად შევარჩიეთ ისეთი საფლავის ქვები, რომელთა დისკოებზე ქართულ სივრცეში დამკვიდრებული და გამოყენებული ორნამენტების მსგავსი სახეებია დატანილი. ამგვარი დიფერენციაციის პრინციპით, რაოდენობრივად ბევრმა და ტიპოლოგიურად მრავალფეროვანმა ნივთიერმა მასალამ მოიყარა თავი:

ა. გეომეტრიული ორნამენტი; ბ. ყვავილოვანი ორნამენტი; გ. სოლარული ნიშნები; დ. ანთროპომორფული გამოსახულებანი, შრომის იარაღები; ე. ზოომორფული ფიგურები; ვ. ფრინველის გამოსახულებანი; ავეჯი.

ა. გეომეტრიული ორნამენტი. წერტილი, ხაზი, წრე, წრენირი, რომბი, სამკუთხედი, კლაკნილი... ამ ფიგურათა რიტმული მონაცვლეობა და ორგანიზებული განლაგება არქაული ხელოვნების უნივერსალურ ელემენტებს წარმოადგენს. თითოეულ სიმბოლოს თავისი დაშიფრული ქვეტექსტი ახლავს, რომელთა გაშიფვრა მეტად რთულია.

ერთ-ერთი ასეთი დაშიფრული მოტივია დატანილი სანტელმოს მუზეუმში დაცულ საფლავის ქვაზე, რომელიც მეცნიერებმა ძვ. წ. IV-I საუკუნეებით დაათარილეს (ტაბ. VIII. სურ.1). ქვა მართკუთხა ფორმისაა, დაზიანებული, ზედაპირი ერთიანად დაფარულია რამდენიმე გრძელი ვერტიკალური და პატარა ზომის დახრილი ჰორიზონტალური ხაზებით...

ხაზების კომპოზიცია ერთი შეხედვით სწორ და მაღალ ხეებს წააგავს. შესაძლოა ოსტატმა სიცოცხლის ხის სტილიზებული მოტივი შექმნა, ან ჰაერში გასროლილ ისართა რიგი გამოსახა... მსგავსი მრავალხაზა და მრავალფეროვანი გეომეტრიული ფიგურები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშია დადასტურებული. მთიულეთსა და თუშ-ფშავ-ხევსურეთში უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, ქვებზე დატანილია კრიპტოგრამები, რომლებიც ყოფაში სხვადასხვა დანიშნულებითაა გამოყენებული.

საკითხით დაინტერესდა ქართველი მხატვარ-დიზაინერი და მკვლევარი გიორგი გიგაური. მისივე თქმით, ძველი კულტურული ცივილიზაციის ხალხებში ამგვარი კრიპტოგრამების არსებობა ჩვეულებრივი ამბავი იყო. მათი გავრეცელების არეალის შესწავლისას, ერთ-ერთი ასეთი ქვეყანა პირენეს ნახევარკუნძულზე მდებარე იბერია/ბა-

სკეთი აღმოჩნდა. კრიპტოგრამების ერთი ნაწილი დღემდეა შემორჩენილი ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში ორნამენტების სახით სეფისკვერისა და პურის საბეჭ-დავებზე, ავეჯზე, სანვრილმანო ყუთებზე, ნაქსოვ და ნაქარგ აქსესუარებზე, სამკა-ულზე (ტაბ. VIII. სურ. 2-5)

ბასკურ საფლავის ქვაზე გამოსახული ზემოხსენებული მარტივი მოტივი დიდი მსგავსებით ხასიათდება ქართული დეკორისათვის დამახასიათებელ გეომეტრიულ სა-ხეებთან, როგორიცაა: მუხლიანი, ქათმისფეხა, ისრისპირული, ასევე ფშაური სამოსის საბუხარზე გამოსახული ორნამენტი – ალვის ხე (ტაბ. VIII. სურ. 6).

ჯვარი, რომელიც საკრალურ სიმბოლოთა შორის უნივერსალური „ხატია“, განვი-თარდა და ადაპტირდა სხვადასხვა კონტექსტში. ჯერ მოიცვა უძველესი ცივილიზაცი-ები და შემდეგ რწმენის სისტემებში შეაღწია.

ჯვარი რელიგიური ემბლემაა, რომლის ვერტიკალური სიბრტყე სულიერი სამყა-როს გამოხატულებაა, ჰორიზონტალური კი მატერიალური ცხოვრებისა. ამ ორი სი-ბრტყის კვეთა კაცობრიობის ხორციელ და სულიერ სამყაროთა ურთიერთკავშირის სიმბოლური მაჩვენებელია.

ჯვარი დეკორია, მოტივია, არქიტექტურული დიზაინია, ის არის ძირეული ფიგურა, რომლის კონსტრუქცია საფუძვლად სიმბოლოთა დიდი უმრავლესობის აგებულებასა და კომპოზიციურ სქემებს დაედო. ჯვრის მნიშვნელობა არ განისაზღვრება ადგილითა და მოცულობით. ის მთლიანი დეკორის საერთო კომპოზიციურსა და ცალკეულ ელე-მენტთა კონსტრუქციულ საფუძველს წარმოადგენს (სურგულაძე. 1986).

ბასკურ ყოფაში დადასტურებულ საფლავის ქვებზე ჯვრების საკმაოდ მრავალფერო-ვანი სახეობებია წარმოდგენილი. დისკოზე გამოსახულ ჯვართა უმეტესობა წინაქრისტი-ანულ პერიოდს უნდა განეკუთვნებოდეს, რადგან ბასკებმა ქრისტიანობა IX საუკუნეში მიიღეს. მანამდე ჯვრები კი დიდი ალბათობით ან რომაულ-ბერძნული, ან მეზობელი წარმართული კულტურის გავლენა უნდა ყოფილიყო, ან კიდევ – ორივესი ერთად.

საფლავის ქვები გამშვენებულია რომაული, ბერძნული, ლათინური, კელტური, Y-ის ფორმის ჯვრის გამოსახულებებით (DAVY. 1955), ზოგჯერ ცენტრალურ ფიგურად, ხა-ნაც კომპოზიციებში. ცენტრალურ ფიგურად დასმულ ჯვართა უმეტესობა მედალიონ-შია ჩასმული, მედალიონი ჭვირულიც გვხვდება და სადაც (ტაბ. VIII. სურ. 7).

ჯვრის, როგორც ნიშან-სიმბოლოს ქვეტექსტის შინაარსი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორაა ის წარმოდგენილი – ცენტრალურ ფიგურად მედალიონით, უმედალი-ონოდ თუ სხვა სიმბოლოებთან კომბინირებულად. წრიულ მედალიონში გამოსახული ჯვარი სიმბოლურად მარადიულობაში გადასვლას აღნიშნავს, უჩარჩოო, ცენტრალურ ფიგურად მდგომი კი მზის სოლარულ ნიშნადაა ნაგულისხმევი (Ucla. 1983).

ჯვარი განზოგადებული კოსმოგონიური ნიშანია და წარმოგვიდგენს არა საზღვრულ ტერიტორიას, არამედ მთელ ქვეყნიერებას, ცისქვეშეთს. ხოლო თავისუფალი, ტოლ-ფერდამკლავიანი ჯვარი არქაული ტიპისაა და სიბრტყეზე ორიენტაციას აღნიშნავს (სურგულაძე. 1986; Cirlot. 2001).

წრეში მოქცეული ჯვრის გამოსახულება უფლის განკაცების, ვნების, ძლევისა და ხსნის ნიშანია. წრე გეომეტრიულ ფორმათა შორის ყველაზე სრულყოფილი უნივერსა-ლური სიმბოლოა. დაუსაბამობის, უსასრულობის გამო ღმერთი წრესაა შედარებული (ბერელაშვილი. 2013).

ჯვარი ქართულ ეთნოკულტურულ ასპექტში პირველ ყოვლისა, ქრისტიანული სარწმუნოების სიმბოლოა, რომელიც წარმართული პერიოდიდან მომდინარე ნიშანს წარმოადგენს. საქართველოში ჯვრის გამოსახულებით შემკული არაერთი საფლავის ქვაა დადასტურებული. ჯვარი ერთ-ერთი მთავარი სიმბოლოა ხევსურული სამოსის დეკორში. ამ ნაქარგობას ჯვრული ნაქარგობა ქვია არა მარტო ტექნიკის გამო, არამედ იმის გამო, რომ მოტივში ჯვარი ცენტრალური ფიგურაა და სწორედ ის განაგებს და-წარჩენ ნიშან-სიმბოლოთა მრავალრიცხოვან პლეადას, თუ რომელი სად განლაგდება. ჯვრის გარშემო მოცემულ სივრცეში.

ჩვენში, წრეში ჩასმული ჯვარი ბოლნურ ჯვართან ასოცირდება. ესაა ტოლმკლა-ვიანი, ჭედური ორნამენტით გარემოსილი ჯვარი. ასეთი ჯვრების კლასიკური სახე გვხვდება V საუკუნის II ნახევრიდან, ხოლო მათი გავრცელების დრო საკმაოდ დიდ პერიოდს მოიცავს, თუმცა თავის კლასიკურ იერს რამდენადმე იცვლიან და მხოლოდ ერთ ძირითად ფორმას – წრეში ჩასმულობას ინარჩუნებენ. ასეთი ჯვრების ნიმუშები შეგვიძლია დავადასტუროთ თვით XIX-XX საუკუნეთა ძეგლებზეც კი (ნადირაძე. 2001).

ბასკური საფლავის დისკოებზე წარმოდგენილ მრავალფეროვან ჯვრის ორნა-

მენტებს შორის ვხვდებით გასხივოსნებულ (ტაბ. VIII. სურ. 8) და აყვავებულ ჯვრებს (ტაბ. VIII. სურ. 9).

გასხივოსნებული ჯვრების სხივები ზოგჯერ სქემატურად იშლება და ფარავს დისკოს ზედაპირს. სხივისა და მზის კომბინაცია ჯვართან ერთი უდიდესი სიმბოლური აზრის გადმოცემაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს მზის (ღმერთის) და მისი ატრიბუტის – ჯვრის განუყრელობას (ნადირაძე, 2001). საფლავის დისკოებზე აყვავებული ჯვრები მეტწილად კომპოზიციაშია წარმოდგენილი, რომლის შესამკობად ოსტატები არ იშურებენ ციურ სხეულებს, სტილიზებულ მცენარეულ და გეომეტრიულ ფიგურებს, შრომის იარაღებს და სხვ.

აყვავებული ჯვრები ქართულ ხელოვნებაში უძველესი დროიდან ფართოდაა გავრცელებული და როგორც განახლებული ცხოვრების სიმბოლო, უკავშირდება ქრისტიანულ ჯვარი ერთდროულად აერთიანებს „ხე ცხოვრებისა“, „გოლგოთის ჯვრისა“ და მეორედ მოსვლის მაუწყებელი ჯვრის ხატებას. ძველი აღთქმისეული სიცოცხლის ხის ახალი აღთქმის ჯვართან გაიგივებასა და შესაფერის გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებასა და მრავალრიცხოვან საეკლესიო თხზულებებში. წმინდა მამათა განმარტებით, ჯვრის წინა სახე იყო „ხე ცხოვრებისა“, რომელიც ღმერთმა სამოთხეში დანერგა (ბერელაშვილი, 2013).

ჯვარი კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიშან-სიმბოლოს ძირეული ფიგურაა, რომელიც კოსმოგონიური ხასიათის ნიშანთა სპექტრს განეკუთვნება. ის ბასკურ სამგლოვიარო ძეგლებზე არცთუ იშვიათადაა წარმოდგენილი. ვხვდებით როგორც ცენტრალურ ფიგურად, ასევე კომბინირებულად, სხვადასხვა მოხაზულობასთან ერთად. საფლავის ქვა, რომელზეც ყურადღება უნდა შევაჩეროთ, ძვ. წ. I საუკუნეს განეკუთვნება. მასზე სპირალური ფორმის ორნამენტი ცენტრალურ ფიგურადაა წარმოდგენილი. იგი მოჩარჩოებულია თავბოლოშეცეული სწორფერდა სამკუთხედების რკალით (ტაბ. VIII. სურ. 10). სპირალური ორნამენტი დაფარული მეორე, ძვ. წ. IV-III სს.-ით დათარიღებული საფლავის ქვა (ტაბ. VIII. სურ. 11). პირველთან შედარებით მეორე ერთეული ნაკლებადაა დამუშავებული, ის დაუსრულებლობის შეგრძნებას ბადებს. სპირალის ფორმის ამგვარივე ორნამენტი შექმნილი შედარებით გვიანდელი პერიოდის საფლავის ქვა, რომელზეც აღნიშნული ორნამენტი კომბინირებულია წარმოდგენილი, ჯვართან და ყვავილის ფორმის სტილიზებულ ორნამენტთან ერთად (ტაბ. VIII. სურ. 12), რაც გარკვეულწილად შინაარსს უცვლის ძირითად ორნამენტს.

მარადიულობის მცნებასთან დაკავშირებული სპირალის ფორმის ორნამენტი ხშირად დადასტურებული ქართული საფლავის ძეგლებზე. იგი თავისი გეომეტრიული მოხაზულობით ძალზე უახლოვდება მზისა და სინათლის გამომხატველ ნიშანთა წყებას. მისი მრავალი სიმბოლური შინაარსიდან ყურადღებას იქცევს მზესთან, სინათლესა და მარადიულობასთან დაკავშირება. ესე იგი, იმ მოსაზრებიდან გამომდინარე, რაც უკავშირდება მიცვალებულის კულტს. ფიგურა წარმოადგენს თავჩახვეულ სპირალს ან სპირალთა ჯგუფს, რომლებიც ერთმანეთს ებმებიან ასეთივე წრიული თავებით და აშკარად გადმოსცემენ ფიგურების ბრუნვით ხასიათს (ნადირაძე, 2001). აღნიშნული ორნამენტი უნივერსალურია. ქართულსა და ბასკურს გარდა გვხვდება კავკასიისა და პირენეს ნახევარკუნძულის სხვა ეთნოსების კულტურებში. მისი წარმოშობისა და სხვადასხვა სემანტიკური დატვირთვის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა სუფევს სამეცნიერო წრეებში (სურგულაძე, 1986).

ბასკური ლაუბურუ და ქართული ბორჯღალი. ძალიან დიდი ხნის წინ, ქრისტეს დაბადებამდე, ადამიანი მიხვდა, რომ მზე ძალიან მნიშვნელოვანია მისთვის და მისი ნათესავეებისთვის. მას შემდეგ იგი თავყვანს სცემდა მზეს როგორც ღმერთს. ლაუბურუ (ლაუ-ოთხი, ბურუ-თავი) ოთხი ელემენტის (წყალი, მიწა, ჰაერი, ცეცხლი) მითოლოგიური სანყისია. მის ვერტიკალურ თავებს ემოციებით სავსე ქალურ გამომეტყველებას ადარებენ – ცეცხლსა და წყალს; ჰორიზონტალურს კი მამაკაცის გონებრივ და ფიზიკურ ენერგიას – ჰაერსა და მიწას (<https://kalismabijoux.com/en/blog/amulets/the-lauburu>). <https://basqueimports.com/culture>).

ლაუბურუ ბასკურ კულტურაში სპილენძის ხანაში გამოჩნდა და დაახლოებით 2000 წელიწადია, ეს ნიშანი ბასკების მენტალური სამყაროს ნაწილს წარმოადგენს (Barandiaran. 1970, 1981). მათთვის ლაუბურუ პრეისტორიული ხანის ამულეტია, რომელსაც წმინდა ცეცხლის ფუნქცია გააჩნია და ბნელი ძალებისაგან იცავს მათ.

ბასკური ჯვარი ანუ ლაუბურუ, ხშირად გამოყენებული ბასკი ხალხის ყოფით რეალიებში. დისკოს ფორმის საფლავის ქვებზე აღნიშნულ ორნამენტს ვხვდებით რო-

გორც ცენტრალური ფიგურის სახით, ასევე კომპოზიციებში. (ტაბ. VIII. სურ. 13) ლაუბურუს, როგორც ნიშან-სიმბოლოს აზრი, ისევე როგორც ჯვრისა, დამოკიდებულია მისი წარმოდგენის დეტალებზე. თუ ის დამოუკიდებლად მდგომია – გარდაცვლილთა სულების მარადისობაში გადასვლას აღნიშნავს, თუ ასტრალურ ნიშნებთან ერთადაა გამოსახული – განიხილება როგორც ასტრალური ნიშანი-მზე.

ლაუბურუ არ არის მხოლოდ ბასკური კულტურის ტრადიციული სიმბოლო, იგი მსოფლიოში თითქმის ყველა უძველესი ცივილიზაციის ხალხებშია დაფიქსირებული. მას ღმერთის თვალსაც უწოდებენ. საყურადღებო და მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ლაუბურუ ბასკებისთვის ეროვნული იდენტურობის ნიშნადაა ქცეული. ბასკური საფლავის ქვებზე ხშირია ასევე ბორჯღალის გამოსახვა (ტაბ. VIII. სურ. 14).

ქართული ბორჯღალი ბასკური ლაუბურუს მსგავსად, მზის, მარადიულობის, ნათებისა და სიმხურვალის ასტრალური ნიშანია. იგი მოძრაობს თავისი ღერძის გარშემო მხოლოდ ერთი მიმართულებით. ბორჯღალს გააჩნია დამცავი და გამწმენდი ფუნქცია. მის გამოსახულებებს ვხვდებით როგორც ქართული საფლავის ქვებზე, ასევე ბუხრებზე, კერიის ქვებზე, ავეჯზე, ტექსტურ ნაწარმში (სურგულაძე, 1986). ქართული ბორჯღალი, ბასკური ლაუბურუს მსგავსად, ეროვნული იდენტობის ნიშან-სიმბოლოა.

ბ. ყვავილოვანი ორნამენტები. დაკრძალვის ძეგლების შესამკობად ბასკი ოსტატები გეომეტრიული ფორმების გარდა, ყვავილოვან მოტივებსაც იყენებდნენ. დისკებზე კომპოზიციურად დატანილია ექვსფოთლიანი ვარსკვლავა ყვავილები, შროშანები და ვარდულები. სამივე სახეობის ყვავილი რელიგიური დატივრთვისაა და საფლავის ქვებზე საგანგებო შინაარსის გადმოსაცემადაა წარმოდგენილი.

ქრისტიანობაში შროშანი წარმართული სამყაროდან მოვიდა. იგი აღებულია ძველი ინდური ხელოვნებიდან. ბერძნულ კულტურაში მან ძალაუფლების სიმბოლური დატივრთვა მიიღო. შროშანის სიმბოლური მნიშვნელობა ქრისტიანულ ხელოვნებაში ვრცელდება. ძალაუფლების გარდა, იგია სინმინდის, უმანკოების, ღმრთისმშობლის სიმბოლო; ნიშანია „აღდგომისა“ და „ამაღლებისა“; ღეროდ აღმართული შროშანი ღვთიური აზრის გამოხატულებაა; იგი სხვა ყვავილების ანალოგიურად, სიმბოლოა ზეციური სამოთხისა, სულთა საბინადროსი. ყვავილი, საერთოდ, მაცხოვრის ეპითეტია: შენ რომელმან გამოიღე ყვავილი იგი განმასულნებელი (Cooper. 1986).

შროშანი ბასკური საფლავის ქვებზე უმეტესად ჯვრის მკლავების შესამკობლად გამოიყენება (ტაბ. VIII. სურ. 15). ქრისტიანულ ხელოვნებაში შროშანის, ვარდულისა და ვარსკვლავა ყვავილის კომბინაციას ხშირად ვხვდებით. საფლავის ქვებზე ოსტატები გამოსახავდნენ ოთხ და რვაფურცლიან ვარდულებს. ის გამოიყენებოდა ჯვრის აზრობრივი მნიშვნელობითა და მის სანაცვლოდ. ვარდულის ამგვარი სემანტიკური ბუნებიდან გამომდინარე, ბასკური საფლავის ზოგიერთი ძეგლის მთელ დიაპაზონზე მხოლოდ ვარდულებია გამოსახული. საერთოდ ეს ორნამენტი ყველაზე ხშირად და სხვადასხვა ზომით დაიტანება რელიეფებზე. იგი კომპოზიციაში ხან ძირითადი, ხანაც დამატებითი სიმბოლოა (Ucla. 1983). ვარდულის ცალკეული სახე და მოტივი ხშირია ადრინდელი შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე (ბერელაშვილი. 2013; მაჩაბელი. 2007).

გ. სოლარული ნიშნები. სოლარული ნიშნებიდან ყველაზე ხშირად ბასკური საფლავის ძეგლებზე მოცემულია ვარსკვლავი (ტაბ. VIII. სურ. 16), რომელიც კომპოზიციაში გვევლინება სხვა საგნებთან კავშირში. ვარსკვლავს ოსტატი გამოსახავს როგორც ღვთაების მარადიულობის სიმბოლოს (Ucla.1983). ქრისტიანულ ხელოვნებაში განსაკუთრებულად საინტერესოა რვაქიმიანი ვარსკვლავი, რომელიც ნიშანია მარადიული ნეტარებისა. რიცხვი 8 – ქრისტიანული სახისმეტყველებით მერვე ანუ განკითხვის დღის – უფლის მეორედ მოსვლის სიმბოლოა. მას ვარსკვლავის სახით ხშირად გამოსახავდნენ მხატვრულ ნაქარგობაში თავისი ჯვრული ფორმით. სიმბოლურად იგი იესო ქრისტეს იარაღს ნიშნავს, რომლითაც იესომ იხსნა კაცობრიობა (ბერელაშვილი. 2013). სოლარული ნიშნები რომაული პერიოდის სტელებისთვის არის დამახასიათებელი

დ. ანთროპომორფული გამოსახულებანი, შრომის იარაღები. ანთროპომორფული ფიგურების ქვაში გამოსახვა მრავალსაუკუნოვანი ხალხური ხელოვნების ტრადიციული დარგია. ამ მხრივ, საინტერესო მასალაა დაცული ბასკეთის მუზეუმებში. ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშს ე.წ. „Mesterikako burua“ („მესტერიკას ქალბატონი“) (ტაბ. VIII. სურ. 17) წარმოადგენს, რომელიც ძვ. წ. I და ახ. წ. I საუკუნეებს განეკუთვნება. იგი მატერიკაში (ბასკეთი) აღმოაჩინეს. ბიუსტი იმდენად უცხოა არსებულ მოდელთა შორის, რომ მეცნიერები ძეგლის კელტურ წარმოშობას ვარაუდობენ. არქეტიპი სახელწოდების მიხედვით ქალია, თუმცა სახის უხეში ნაკვეთი მის მამაკაცურ ბუნებაზე

უფრო მიუთითებს. მეცნიერთა განსაზღვრული ნაწილი არც ამ მოსაზრებას უარყოფს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია არქაული პერიოდის ორი მცირე და ერთი შედარებით მაღალი დისკოს ფორმის საფლავის ქვა (ტაბ. VIII. სურ. 18). სამეული მუზეუმის დერეფანში ერთ მწკრივზეა განლაგებული. მცირე ზომის საფლავის ქვები ადამიანის კონფიგურაციას ქმნიან, ერთ-ერთი მათგანი თითქოს მავედრებლის პოზაში დგას. სახეზე ჯვარი აქვს გამოსახული.

განსხვავებული ფორმისაა მესამე, შედარებით მოზრდილი საფლავის ქვა. ანთროპომორფული ფიგურა მართკუთხა ფორმის თაღოვან მედალიონშია ჩასმული. გამოსახულება მიცვალებულის ასოციაციას ტოვებს, რომელსაც ორივე ხელით ჯვარი უპყრია. წინა ორი ფიგურის მსგავსად, წრეში ჩასმული ჯვარია გამოსახული, რომელიც ბრტყელ, განიერ და ნახევარმთვარის ფორმის დეტალებით შემკულ წრეშია ჩასმული.

არანაკლებ საინტერესოა (ტაბ. VIII. სურ. 19). ძვ. წ. II-I საუკუნეების იბერიულ-რომაული სტილის საფლავის ქვა. ოსტატმა ანთროპომორფული, ზომორფული და შრომის იარაღების გამოსახულებები სამ იარუსად განალაგა, ხოლო საბრძოლო ისარს გვერდითა ხაზზე მიუჩინა ადგილი. მართკუთხა ფორმის ნახევრად წრიულ თაღში სამი, ხელიხელგადახვეული ფიგურაა წარმოდგენილი. ზედა იარუსის ერთ ხაზზე განლაგებული შრომის იარაღები მოსჩანს. სავარაუდოდ, ქვის საჭრეთელი და ჩაქუჩი უნდა იყოს. ქვედა იარუსში კი ვფიქრობ, ხარის ზომორფული ფიგურებია განლაგებული.

ხარი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა უძველესი ცივილიზაციების კულტურულ სამყაროში. იგი ძლიერებისა და პატიოსნების სიმბოლური გამოხატულებაა. მისი ფიგურა ასევე დაკავშირებულია მიცვალებულის დაკრძალვის ცერემონიასთან.

ხარის სემანტიკური ბუნება ვრცელდებოდა როგორც აღმოსავლურ, ასევე დასავლურ კულტურებში როგორც ხმელთაშუა ზღვის (იტალიური და იბერიული), ასევე ევროპის კონტინენტის შიდა კულტურებში. ამიტომ სრულიად ლოგიკურია ხარის ზემოთ მიმოხილულ ფიგურაზე გამოსახვა.

ხარის ფიგურა მნიშვნელოვანია ბასკურ-ქართულ სამგლოვიარო წეს-ჩვეულებებში. მიცვალებულის პროცესიაზე ხარს რქებზე პურებს ამაგრებდნენ ბასკეთში, საქართველოში კი, კერძოდ სვანეთში, – სანთლებს. მიცვალებულის სახელზე იციან ხარის შეწირვა (გაბუნია. 1995).

ცნობილია, რომ სამეურნეო და საბრძოლო იარაღებს ქვებზე ძველი დროიდან გამოსახავენ. წინაქრისტიანულ და ქრისტიანული საფლავის ქვებზე ხელობის აღმნიშვნელი ნივთები მიუთითებენ გარდაცვლილის საქმიანობაზე სიცოცხლეში. ესაა წინაქრისტიანული რელიგიური შეხედულების გადმონაშთი, როდესაც მიცვალებულს საიქიო ცხოვრებისთვის ატანდნენ სხვადასხვა ნივთებს. მაგალითად, მთვარე და ცული სასოფლო-სამეურნეო ცხოვრების გამოძახილია (LEIZAOLA. 1970). ცულიც, რა თქმა უნდა, სასოფლო-სამეურნეო ცხოვრების ნაწილია, მაგრამ ის ასევე ასოცირდება ჭეჭა-ჭუხილისა და ელვის თაყვანისცემასთან. ამ ტიპის წარმოდგენა ესპანურ-რომაული პერიოდიდან მომდინარეობს (Duvart. 1954).

საქართველოში საფლავის ქვებზე ანთროპომორფული ფიგურების გამოსახვაც ძველი ხალხური ხელოვნების ნაწილია და ამგვარი საფლავის ქვები მთელი საქართველოს მასშტაბითაა დადასტურებული. ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებული ეს წესი თავისი ქრისტიანულობის მიუხედავად, კავშირში უნდა იყოს საქართველოში მასობრივად გავრცელებულ ანთროპომორფული ფიგურების გამოსახვის ტრადიციასთან. ანთროპომორფული ნიმუშები დადასტურებულია სვანეთში, მთიულეთში, ქართლში. მკვლევარ ვერა ბარდაველიძეს მიაჩნდა, რომ მათში არეკლილი უნდა იყოს ძველი რელიგიურ-სიმბოლური რწმენის ნაკვალევი (ნადირაძე. 2001).

ე. ზომორფული ფიგურები. სანტელმოს მუზეუმში დაცული საფლავის ქვებიდან ორნამენტული დეკორითა და სიმალლით გამორჩეულია ევლატის სასახლის სამგლოვიარო ძეგლი, რომელიც XIV-XVI საუკუნეებითაა დათარიღებული (ტაბ. VIII. სურ. 20). სტელაზე გამოსახულია ორი მგელი, რომლებიც სიმბოლურად ევლატის (ნავარა) სასახლის მცველები არიან. სტელის განსხვავებული სიმალლე პატრონის ნოდებრივ უპირატესობაზე უნდა მიანიშნებდეს, რაც შეფარვით სხვა ოჯახებზე ბატონობის სურვილს გამოხატავს. საფლავის ქვაზე გადმოცემული მოტივი ევლატის სასახლის გერბის შთაგონება გამხდარა (<https://www.santelmomuseoa.es/uploads/Actividades/Diversificacion/viens-decouverte-meme.pdf>).

მგელსა და ადამიანს შორის პირველი დადასტურებული ურთიერთობა პალეოლითის ხანაში შედგა. მგელი ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე ემბლემატური ცხოველია.

ანტიკურ ხანაში მეგლს მუდმივად უკავშირებდნენ ნაყოფიერებას, დაცვა-განადგურებას, დასჯას, მზესა და გმირულ ღვთაებებს.

არანაკლებ საინტერესოა ბასკეთის მუზეუმის ეზოში განთავსებული ქანდაკება, რომელიც კონფიგურაციის მიხედვით ღორს მოგვაგონებს (ტაბ. VIII. სურ. 21), თუმცა მეცნიერთა ერთი ნაწილი ფიქრობს, რომ სკულპტურა ხარისაა. ძეგლი კელტიბერიულ პერიოდს განეკუთვნება. იგი უნიკალურია თავისი უცნაური ფორმით. მას ფეხებს შორის საფლავის ქვის დისკო აქვს მოქცეული. სტელა სავარაუდოდ, ძვ. წ. III და ახ. წ. I საუკუნეებისაა.

ძნელია ზუსტად თქვა, რა ჩანაფიქრი ჰქონდა ავტორს, როდესაც ამ სკულპტურაზე მუშაობდა, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ სხეულისა და თავის მრგვალ ფორმებსა და კიდურების სიგრძეს, სავარაუდოდ, ქანდაკება ღორის ტიპს უფრო უნდა შეესაბამებოდეს, ვიდრე ხარისას. საინტერესოა, რატომ გადანევიტა ოსტატმა, ღორის ქანდაკება შეექმნა.

კელტური მითოლოგიის მიხედვით, „Moccos“ არის კელტური ღმერთი, რომელიც ძვ. წ. III ან II საუკუნის არაერთ წარწერაშია დამოწმებული. ის გაიგივებულია რომაულ ღმერთ მერკურთან. მოკუსი ეტიმოლოგიური ნიშნით დაკავშირებულია ღორთან. რომელიც იყო ნადირობისა და ომის, მაგრამ ამავდროულად კეთილდღეობის ძლიერი სიმბოლო. კელტურ იკონოგრაფიაში ღორებს გამოსახავდნენ განსაკუთრებული მრისხანეობით. აესტის ლეგიონერები ბრძოლაში ღორის გამოსახულებიან ქუდეებს ატარებდნენ. არდენის ტყის ქალღმერთი წარმოდგენილი იყო, როგორც ღორზე ამხედრებული მხედარი. ღორის სიმბოლური მახასიათებლებიდან გამომდინარე, შესაძლოა საფლავის ქვა ღორის სკულპტურული ფიგურა იყოს, რომელიც მაღალი სტატუსის მქონე მრისხანე მეომრის საფლავზე დადგეს (Green. 1989).

საქართველოში ღორის სკულპტურული ნამუშევრები არ დასტურდება. არც მითურ პერსონაჟად ყოფილა ოდესმე აღიარებული. ერთი გადმოცემის დადებითი გმირი კი ნამდვილადაა ღორი. მურვან-ყრუს ამაოხრებელი შემოსევისას (735-737 წწ), ნეკრესის სამონასტრო კომპლექსში დამალული ქართველები ღორებს გადაურჩენიათ. იმ დღის შემდეგ, ნეკრესი ერთადერთი ტაძარია, სადაც ღორს წირავენ და კლავენ.

ვ. ფრინველის გამოსახულება. ჩვენს ხელთ არსებული ნივთიერი მასალის მიხედვით, ბასკური საფლავის ძეგლებზე ყვავილოვან მოტივებთან შედარებით ნაკლებადაა წარმოდგენილი ფრინველის გამოსახულებები. სანტელმოს მუზეუმში დაცულ ნივთიერ მასალაში, რომელსაც ჩვენ გავეცანით, იყო მხოლოდ მტრედებისა და არწივის გამოსახულება.

ბასკური საფლავის ერთ-ერთ ქვაზე სამი მტრედია გამოსახული (ტაბ. VIII. სურ. 22). დისკოს ზედაპირს ბერძნული ჯვარი ოთხ ტოლ ნაწილად ყოფს, რომლის სამ ნაწილში თითო მტრედია მოთავსებული, მეოთხეში კი წარწერა იკითხება. როგორც გაირკვა, სტელაზე გამოსახული ფრინველის მოტივი ოგერ დე ურსუას ეკუთვნოდა, რომელიც XVI საუკუნეში ცხოვრობდა. ფრინველის, კერძოდ კი მტრედის გამოსახვა ქრისტიანული ხელოვნებისთვის უცხო არაა. ძველი აღთქმის მიხედვით მტრედი მშვიდობის, სიყვარულისა და მეგობრობის სიმბოლოა. მტრედი სულიწმინდის სიმბოლური გამოსახულებაა, რომელსაც გარდაცვლილის სულების ზეცისკენ წაყვანა აკისრია. მტრედს აგრეთვე მიცვალებულის სულის ფრინველად გამოსახავენ. მტრედი არის ერთ-ერთი უძველესი და დასრულებული შინაარსის მატარებელი სიმბოლო, უნივერსალური და საყოველთაო, თითქმის მთელი მსოფლიოს მასშტაბით (ნადირაძე. 2001).

მტრედის სიმბოლური გამოსახულებები გარკვეული რაოდენობით გვხვდება ქართულ საეკლესიო არქიტექტურასა და ძველ ქართულ ხელნაწერთა მორთულობაში. ქართული საფლავის ქვებზე ხშირადაა გამოსახული ორი ფრინველის სიუჟეტი, რომელთა შუაში ან ბორჯღალია მოთავსებული, ან რაიმე ჭურჭელი. ეს მოტივი ძალზე გავრცელებულია ქრისტიანულ სამყაროში და სათავეს იღებს ძველი ხელოვნებიდან, რაც გამოკვეთილად უსვამს ხაზს ქრისტიანობასა და ხალხურ ხელოვნებას შორის კავშირს (ნადირაძე. 2001).

მეტად საინტერესოა სან ტელმოს მუზეუმში დაცული საფლავის ქვა, რომელზეც არწივის გამოსახულებაა დატანილი (VIII. სურ. 23). მეცნიერთა ვარაუდით, ეს უნდა იყოს ე.წ. „Arrano beltza“ (სიტყვასიტყვით შავი არწივი), რომელიც პირველად ნავარის მეფე სანჩო VII-მ (1194-1234) 1219 წლით დათარიღებულ დოკუმენტში სამეფო ბეჭდად გამოიყენა, დოკუმენტში მეფე გარკვევით აცხადებს, რომ არწივი მისი ემბლემაა.

არწივი ძველ ხალხთა წარმოდგენაში მზის, სინათლის და ძლიერების სიმბოლო-

დაა მიჩნეული. ძლიერების, გამარჯვებისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ არწივი თავდაპირველად სპარსულ მითოლოგიაში ჩნდება. ბერძნებმა იგი ზევსის მრჩეველად და მსახურად აქციეს, რომელიც მას ისრებით ამარაგებდა, ხოლო რომაელებმა ეტრუსკებისგან აიღეს და იმპერატორთა ძალაუფლების სიმბოლო გახადეს. ქრისტიანულ სიმბოლიკაში არწივი სიკეთეს განასახიერებს (გელოვანი. 1983).

ავეჯი. მემორიალურ ძეგლებზე გამოსახული ორნამენტების დიდი ნაწილი მეორდება ხის ნაკეთობებში. ზედაპირი შემკულია ჯვრის, გეომეტრიული, მცენარეული, ზომორფული და ანთროპომორფული ნიშან-სიმბოლოებით (ტაბ. VIII. სურ. 24).

ბასკურ ავეჯზე გამოკვეთილადაა წარმოდგენილი კიდევ ერთი ყვავილოვანი ორნამენტი, რომელსაც მემორიალური ძეგლების მიმოხილვისას საგანგებოდ არ შევხებივართ. ეს არის მზის ყვავილი „Eguzkilo“, ქართულად ნარშავა, რომელიც ბასკურ ეთნოკულტურაში სიმბოლოდ აღიარებული ყვავილია (ტაბ. VIII. სურ. 25). ლეგენდის თანახმად, მზის ქალღმერთი ღამით თურმე ყვავილად გარდაქმნებოდა, რათა თავისი ხალხი ბოროტი ძალებისგან დაეცვა. ეს ლეგენდა დაედო საფუძვლად ყვავილის სიმბოლურ დატვირთვას, რომელსაც ბასკი ხალხი მზის ძალას, მაცოცხლებელ ენერგიას, ავი თვალისგან დამცავ ფუნქციას მიაწერს. ყვავილი, როგორც მზის ენერგიის მატარებელი ნიშანი, კავშირშია მიწასთან, სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობებთან. „Eguzkilo“-ს ამ სიმბოლური დატვირთვით გამოსახავენ სამკაულებზე, ავეჯსა და სხვა ყოფით თუ დეკორატიულ საგნებზე. ყვავილს, როგორც ავი თვალისგან დამცავი ფუნქციის მქონე თილისმას, ჰკიდებდნენ სახლის კარზე. მზის ყვავილი ბასკეთის კულტურული იდენტობის სიმბოლოა (https://liliberina.com/en/blogs/infos/connaissez-vous-les-eguzkiloire-un-voyage-dans-le-folklore-basque?srltid=AfmBOor9xRW-Xoic7_Bsann5NyGW42aRRpzlRbNxe5qCLlc150V85pTW).

ქართული ხალხური ავეჯის ერთ-ერთი ღირსება შემკულობაა. ის მრავალფეროვნებითაა გამორჩეული საქართველოს კუთხეების მიხედვით. რაც შეეხება ბასკურთან მსგავსებას, შეიძლება დავასახელოთ ისეთი ნიშან-სიმბოლოები, როგორიცაა ჯვრის, ბორჯღალისა და ვარდულების სიუჟეტური გამოსახულებები. ვარდულებს ქართულ ეთნოგრაფიაში ხუთანებს ეძახიან. იგი დამახასიათებელია საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის ხითხურობაში (ტაბ. VIII. სურ. 26).

ამგვარად, კულტურათაშორისი კვლევის საფუძველზე დადგინდა, რომ ბასკებსა და ქართველებს შორის ნათესაური კავშირი არსებობს, მაგრამ შეუძლებელია გადამწყვეტით ამის თქმა და აღიარება.

რომ არა ამ ორი ხალხის სისხლით ნათესაური კავშირი, რას შეიძლება მიენეროს ის მრავალრიცხოვანი მსგავსება, რომელთაც ადგილი აქვს ამ ორი ეთნოსის ენობრივ სტრუქტურაში, გლოვის წესებსა და ტრადიციებში და ახლა უკვე სიმბოლო-ნიშნებში.

* * *

შესაძლოა ზემოთ ჩამოთვლილი მსგავსებები უნივერსალური კულტურის ელემენტებს მიენეროს, მაგრამ რას მივანეროთ ის, რომ მთელ დუნიაზე ღვინოს ჭაჭაზე მხოლოდ ქართველები და ბასკები აყენებენ (<https://rhonea.fr/fr/blog/les-differentes-etapes-d-elaboration-d-un-vin--n53#:~:text=Les%20vins%20rouges%20sont%20%C3%A9labor%C3%A9s,moins%20de%20couleur%20au%20vin>), სამხმოვან ხალხურ სიმღერებს მხოლოდ ქართველები და ბასკები მღერიან, ხორუმისმაგვარი ხალხური ცეკვა ბასკებმაც რომ შექმნეს...

კულტურათა თანხვედრა და მეტი არაფერია ის, რომ ორი ერთნაირი ენდემური ჯიშის ხორბალი მხოლოდ საქართველოსა და ბასკეთში რომ იძიება? (მახარაძე. 2008).

არც ის უნდა იყოს დამთხვევა, მბრუნავი მზე – ბორჯღალი და ლაუბურუ ეროვნული იდენტობის სიმბოლოდ რომ შემოინახეს ქართველებმა და ბასკებმა

დაბოლოს, წმინდა ხე – მუხა საქართველოში, რომელსაც მუშლი თავს ახვევია და წმინდა ხე – გენრიკაში, რომელიც მიწასთან გაასწორა ფაშისტურმა გერმანიამ 1937 წელს. ორივე ეროვნული იდენტობის ნიშანია ამ ეთნოსებისთვის.

დანარჩენი მკითხველისთვის მიმინდვია.

თავი IV. ქართული ორნამენტი თანამედროვე თანამედროვე ტექნოლოგიებში

ნატო ფაილოძე, ზინაიდა ვადაჭკორია, ნანული აბესაძე, ლია ლურსმანაშვილი

თანამედროვე წარმოების ნედლეულთან შედარებისა და შემდგომი ანალიზისათვის მოვახდინეთ მივლინებების პერიოდში ქართლში, კახეთში, აჭარასა და საქართველოს სხვადასხვა რეგიონულ და კერძო მუზეუმებში დაცული მასალებისა და ყოფაში (ოჯახებში) შემორჩენილ ნივთებზე გამოსახული ორნამენტების ანალიზი. ჩავატარეთ ადგილობრივ მოსახლეობაში შესყიდული საქსოვი ნედლეულის (ნართი, ძაფი) ფიზიკურ-მექანიკური მახასიათებლების კვლევა.

ნაქსოვი ნაწარმის, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი ნაწარმის მხატვრული გაფორმების ამოცანაა, ორნამენტის მეშვეობით გაამდიდროს მისი მხატვრულ-წარმოსახვითი არსი. ნაქსოვი ნაწარმის ორნამენტის ხასიათი, მისი ნახატი და კომპოზიციური გადაწყვეტა უშუალოდ დაკავშირებულია ტილოს ფორმირების ხერხთან. ორნამენტული ტილოს ფორმირების ხერხის გათვალისწინებით, ორნამენტის კლასიფიცირება შესაძლებელია ორი პრინციპით:

ა) ნახატის წარმომქნელი მექანიზმების გამოყენებით:

ბ) ხლართების სტრუქტურის მიხედვით.

ნახატის წარმომქნელი მექანიზმების გამოყენების პრინციპის მიხედვით ორნამენტული ტილოები შეიძლება დავყოთ შემდეგ ჯგუფებად:

- ტილო, რომელიც მიიღება მარტივი ქსოვის ხერხის მეშვეობით დამატებითი ნახატის წარმომქნელი მექანიზმების გამოყენების გარეშე;
- ტილო, რომელიც მიიღება ნემსების ჯგუფური შერჩევით;
- ტილო, რომელიც მიიღება ნემსების ინდივიდუალური შერჩევით;
- ტილო, რომელიც მიიღება ქსოვის კომბინირებული ხერხით.

ნახატის წარმომქნისას გამოყენებული ხლართების სტრუქტურის მიხედვით, ხლართების არსებული კლასიფიკაციის შესაბამისად, ტრიკოტაჟული ტილოები შეიძლება დაიყოს:

მთავარ, წარმოებულ, ნახატოვან და კომბინირებულ ტილოებად.

ნაქსოვ ნაწარმში ორნამენტი წარმოიქმნება ტრიკოტაჟის ტილოში ტილოს ძაფების გადახლართვით და მათი ორგანულად დაკავშირებით. მოტივების ხაზები და მოხაზულობების კონტურები გადამუშავდება ტილოს ხლართებთან მიმართებაში და ამ უკანასკნელზე დამოკიდებულებით ისინი შეიძლება იყოს სწორი, საფეხურებიანი და მრუდხაზოვანი. ორნამენტის მოტივების სპეციფიკის ხაზგასმა ხდება ხლართის სტრუქტურის განსაკუთრებული დეკორატიული ელემენტების მეშვეობით: მარყუჟების, განაბმების, სხვადასხვა ფორმის ყულფების სახით (Офферман. 1981).

ხლართის ხილვად სტრუქტურაზე არსებით ზემოქმედებას ახდენს ნართის ხაზობრივი სიმკვრივე (სისქე), შემადგენლობა (ბოჭკოების სახეები), დეკორატიული სახე (მელანჟე, ყულფებიანი და სხვა).

უნდა აღინიშნოს, რომ ტრიკოტაჟის ტილოს სტრუქტურას ახასიათებს გარკვეული ესთეტიკური შინაარსი. ორნამენტსა და ხლართებს აერთიანებს საერთო ნიშან-თვისებები, რაც არის ესთეტიკური ზემოქმედების და დეკორატიული გამომხატველობის ფაქტორი. ის აქტიურად ქმნის ტილოს მხატვრულ სახეს. ამიტომ ტილოს სტრუქტურა კი არ შეინილბება, არამედ პირიქით, გამოაშკარავდება.

ფაქტურა ნაქსოვ ნაწარმში არის ზედაპირის ხილვადი სტრუქტურა, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს მის გარეგნულ სახეზე (რელიეფურობაზე, ნახატზე, სიბრწყინვალებაზე და სხვა). ტილოს ზედაპირის ხასიათი დამოკიდებულია ნართისა და ძაფების ვიზუალურ მხარესა და მათ შემადგენლობაზე, ხლართის ნახატის ხასიათზე, ორნამენტის დანიშნულებაზე, სიმკვრივესა და დამუშავების ხერხზე. ტილოს ფაქტურა იქმნება ხლართებით, ტრიკოტაჟის სტრუქტურით და ორნამენტებით, რომლებიც ახდენენ გავლენას ტილოს ზედაპირის გარეგნულ სახეზე. ფაქტურა და ფერი მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან. ფერი და ფაქტურა გავლენას ახდენს ტრიკოტაჟის ტილოს ვიზუალურ აღქმაზე, მათ შეუძლიათ გახადონ ის მსუბუქი ან მძიმე, მოცულობითი ან ბრტყელი, მჭიდრო ან გამჭვირვალე და ა.შ.

ჩვენი წინაპრების მიერ დამზადებული ნაქსოვი ნაწარმი, რომელიც მოვიძიეთ ზემოთ მითითებულ ადგილებში, საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო: წინდები, საგალანტერიო ნაწარმი, თეთრეული, პულოვერები, ჟაკეტები, ხელთათმანები, თავსაბურავები, საბავშვო ნაწარმი, დეკორატიული ტილოები და სხვა მრავალი, რომლებიც ძირითადად მოქსოვილია კულირული სადა ხლართით, ე.წ. „ჩულქური“ ქსოვით.

კულირული სადა ხლართი არის ძირითადი საბაზო ხლართი. ის შედგება ერთნაირი ფორმისა და ზომის მარყუჟებისაგან. ხლართს გააჩნია წალმა და უკუპირი, რომლებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. წალმა პირზე ჩანს ვერტიკალურად განლაგებული ე.წ. „ნაწნავები“, ხოლო უკუპირზე ჰორიზონტალურად განლაგებული რკალები.

კულირული სადა ხლართის ბაზაზე შემდგომში შესაძლებელია სხვადასხვა ხლართების გამომუშავება. მაგალითად: ნახატოვანის (განივ და გრძივზოლიანის, ჟაკარდულის, პლატირებული და ა.შ.).

რადგან კულირული სადა ხლართის ზედაპირი ერთგვაროვანია, მასზე სხვადასხვა ფერის ძაფის გადახლართვით მიღებული ორნამენტი აღსაქმელად უფრო მისაღებია, ამას ადასტურებს ჩვენ მიერ სხვადასხვა შემადგენლობის, სტრუქტურისა და ხაზობრივი სიმკვრივის ნართისგან დამზადებული ნიმუშების ანალიზი და მათი შედარება მოძიებულ ექსპონატებთან. ყოველივე ამის გათვალისწინებით ორნამენტის მოსაქსოვად შევირჩიეთ კულირული სადა ხლართი. ხლართში ძაფის წყობის, მარყუჟების სახეებისა და განლაგების თანამიმდევრობაზე წარმოდგენას გვაძლევს მისი გრაფიკული ჩანაწერი.

ორნამენტის სქემების შესადგენად საჭიროა განისაზღვროს მისი რაპორტი. რაპორტი არის ორნამენტის საბაზო ელემენტის ნაწილი, რომელიც მრავალჯერ მეორდება. რაპორტი ორნამენტის კომპოზიციური ტიპია. ამ საწყისი ელემენტის მრავალჯერადი გამეორებით გრძივი, განივი ან ერთდროულად ორივე მიმართულებით მიიღება ერთიანი დეკორატიული მთლიანობა (ტაბ. IX. სურ. 1).

ნიმუშების ანალიზის, სქემების შედგენის, რაპორტის დადგენისა და ხლართის სტრუქტურის უკეთ წარმოსადგენად D3 პროგრამის გამოყენებით დავამუშავეთ რამდენიმე ორნამენტის ესკიზი. საცდელად ავიღეთ სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცულ ნაქსოვ ექსპონატებზე გამოსახული ორნამენტები. პირველ რიგში დავამუშავეთ ექსპონატის ორნამენტის მცირე მონაკვეთი. მიღებული შედეგის გამოყენებით ავაგეთ სამუზეუმო ექსპონატების ორნამენტის რამდენიმე ფრაგმენტი (ტაბ. IX. სურ. 2-4).

ავაგეთ და შევისწავლეთ ესკიზების ჭრა მარყუჟთა რიგისა და მარყუჟთა სვეტის გასწვრივ ძაფის წყობით (ტაბ. IX. სურ. 5). ქართული ორნამენტის ქსოვის დროს მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ნახატისა და ფერების იდენტიფიცირება, არამედ ქსოვის ტექნოლოგიური პარამეტრების დაცვა როგორც ხელით, ისე საქსოვ მანქანაზე ქსოვისას. ნაქსოვის სახეზე მოქმედებს ტრიკოტაჟის ისეთი პარამეტრები, როგორიცაა: მარყუჟის სიგრძე, სიმჭიდროვე, სიმკვრივე, ზედაპირული შევსება და სხვა. გარდა ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ნართის ხაზობრივ სიმკვრივეს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, აუცილებლობას წარმოადგენდა დაგვედგინა, ახდენდა თუ არა ქსოვის ტექნოლოგიური პროცესი გავლენას მანქანაზე ნაქსოვი ორნამენტის პარამეტრებზე. რადგან, მხოლოდ ამის დადგენის შემდეგ იქნება შესაძლებელი ქსოვის პროცესის ნორმალიზაცია-ოპტიმიზაციისთვის რეკომენდაციების გაცემა. ორნამენტების ქსოვის პროცესის პარამეტრების დადგენა ანალიტიკური მიდგომით შეუძლებელია. აღნიშნული საკითხის მექანიზმის გარკვევა, ანუ ქსოვის პროცესის მათემატიკური მოდელის პოვნა შესაძლებელია მხოლოდ ექსპერიმენტულად. ამოცანა მდგომარეობს შემდეგში: უნდა მოიძებნოს დამოკიდებულება, რომელიც ადგენს კავშირს ქსოვის პროცესის პარამეტრებსა და ნაქსოვი ორნამენტის ტექნოლოგიურ პარამეტრებს შორის (ჩვენს შემთხვევაში ეს პარამეტრი არის სიმჭიდროვე). ტრიკოტაჟს ახასიათებს სიმჭიდროვე ორი მიმართულებით: ჰორიზონტალური, ანუ სიმჭიდროვე მარყუჟთა რიგების გასწვრივ და ვერტიკალური, ანუ მარყუჟთა სვეტების გასწვრივ. კვლევა ჩატარდა ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტრიკოტაჟის ტექნოლოგიის ლაბორატორიაში. კვლევის მეთოდოლოგია გულისხმობს: ქსოვა განგვეხორციელებინა LK150, LK155, SK280, ბრტყელფანგურ „ПВНМ“ და კომპიუტერული მართვით აღჭურვილ „ARROW*STAR“ საქსოვ მანქანებზე, სხვადასხვა ხაზობრივი სიმკვრივის ნართით, რათა მოგვეხდინა მათემატიკური მოდელის დახმარებით ქსოვის ოპტიმალური პარამეტრების მიღება. დავადგინეთ ტექნოლოგიური რუკები და საცდელი ნიმუშების ქსოვა გან-

ვახორციელეთ 3, 6 და 10 კლასის საქსოვ მანქანებზე წინასწარ შერჩეული ხლართით. ვინაიდან ტრიკოტაჟის სიმჭიდროვე მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ნართის ხაზობრივ სიმკვრივეზე, ექსპერიმენტის დროს გამოყენებულ იქნა სამი განსხვავებული ხაზობრივი სიმკვრივის მქონე ნართი.

პროცესის მიმდინარეობის ნორმალიზაცია-ოპტიმიზაციისთვის დავამუშავეთ მათემატიკური მოდელი.

ექსპერიმენტი 1.

მანქანა LK150. ნართის შემადგენლობა: 49% შალი, 51% აკრილი; მეტრაჟი – 100 გრ/390 მ. LK150 მანქანის სიმჭიდროვის მარეგულირებლის ნომრის ცვლილებით მიღებული 15 ნიმუში (სურ. 6-137).

აღებულია ჰორიზონტალური და ვერტიკალური სიმჭიდროვეების შებრუნებული სიდიდეები, ხოლო კრიტერიუმად საქსოვი მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის ჩვენება. საწყისი მონაცემები მოცემულია ცხრილში (ცხრილი 1). მიღებული იქნა გადანეგვითილება რეგრესიის წრფივი მოდელის სასარგებლოდ, რაც ბუნებრივია, შესაბამისობაშია რეალობასთან იმ მიზეზის გამო, რომ დაჭიმულობასა და მარყუჟების სიმჭიდროვეებს შორის უკუპროპორციული დამოკიდებულებაა, ხოლო შებრუნებულ სიდიდეებთან – პირდაპირპროპორციული.

ცხრილი 1. საქსოვ მანქანა LK150-ზე ქსოვის ექსპერიმენტის შედეგები

№	დაჭიმულობა	ჰორიზონტალური სიმჭიდროვე	ვერტიკალური სიმჭიდროვე	1/ჰორ	1/ვერ
1	2,50	12,50	20,00	0,08000	0,05000
2	2,80	12,50	20,00	0,08000	0,05000
3	3,00	11,50	15,00	0,08696	0,06667
4	3,50	10,10	15,00	0,09901	0,06667
5	4,00	10,50	15,00	0,09524	0,06667
6	4,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
7	5,00	10,00	15,00	0,10000	0,06667
8	5,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
9	6,00	10,00	12,50	0,10000	0,08000
10	6,50	9,00	12,50	0,11111	0,08000
11	7,00	9,00	10,00	0,11111	0,10000
12	7,50	8,00	10,00	0,12500	0,10000
13	8,00	7,50	10,00	0,13333	0,10000
14	8,50	7,50	10,00	0,13333	0,10000
15	9,00	6,00	10,00	0,16667	0,10000

1. რეგრესიის განტოლების შეფასება.

განვსაზღვროთ რეგრესიის კოეფიციენტების ვექტორი. უმცირეს კვადრატთა მეთოდის თანახმად, s ვექტორი გამოითვლება ფორმულით: $s = (X^T X)^{-1} X^T Y$

X_j ცვლადების მატრიცა შევავსოთ ერთეულოვანი სვეტით:

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.08	0.08	0.08696	0.09901	0.09524	0.1	0.1	0.1	0.1	0.11111
0.05	0.05	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08

1	1	1	1	1
0.11111	0.125	0.13333	0.13333	0.16667
0.08	0.1	0.1	0.1	0.1

Y მატრიცა

2.5	2.8	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5
-----	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----

7	7.5	8	8.5	9
---	-----	---	-----	---

X^T მატრიცა

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.08	0.08	0.08696	0.09901	0.09524	0.1	0.1	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.125	0.13333	0.13333	0.16667
0.05	0.05	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.1	0.1	0.1	0.1

გადავამრავლოთ მატრიცები, (X^TX)

$$X^T X = \begin{pmatrix} 15 & 1,6218 & 1,1267 \\ 1,6218 & 0,1829 & 0,127 \\ 1,1267 & 0,127 & 0,08891 \end{pmatrix}$$

გადავამრავლოთ მატრიცები, (X^T*Y)

$$X^T Y = \begin{pmatrix} 83,3 \\ 9,6498 \\ 6,7451 \end{pmatrix}$$

ვიზოვით შებრუნებული მატრიცა (X^TX)⁻¹

$$(X^T X)^{-1} = \begin{pmatrix} 1,6164 & -13,9151 & -0,6032 \\ -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 \end{pmatrix}$$

რეგრესიის კოეფიციენტების შეფასებათა ვექტორი ტოლია

$$Y(X) = \begin{pmatrix} 1,6164 & -13,9151 & -0,6032 \\ -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 \end{pmatrix} \times \begin{pmatrix} 83,3 \\ 9,6498 \\ 6,7451 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -3,6978 \\ 41,4023 \\ 63,5685 \end{pmatrix}$$

რეგრესიის განტოლებას აქვს სახე

$$Y = -3.6978 + 41.4023X_1 + 63.5685X_2$$

სადაც:

y – მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის მაჩვენებელია, ანუ დაჭიმულობა, x₁ – ჰორიზონტალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდეა, ხოლო x₂ – ვერტიკალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდე.

კოეფიციენტების ინტერპრეტაცია. მუდმივა განტოლებაში სხვა ფაქტორების ჯამური გავლენაა Y შედეგზე. b₁ = 41.4023 მიუთითებს თუ რამდენით შეიცვლება Y x₁-ის 1-ით გაზრდით, ხოლო b₂ = 63.5685 ანალოგიური მაჩვენებელია x₂-ის 1-ით გაზრდის შემთხვევაში.

2. რეგრესიის განტოლების პარამეტრების ანალიზი.

გადავიდეთ მიღებული განტოლების სტატისტიკურ ანალიზზე: შევამოწმოთ განტოლება და მისი კოეფიციენტები მნიშვნელოვნებაზე, გამოვიკვლიოთ აპროქსიმაციის აბსოლუტური და ფარდობითი ცდომილობები.

გადაუადგილებელი დისპერსიის შესაფასებლად ჩავატაროთ შემდეგი გამოთვლები: გადაუადგილებელი ცდომილება $\epsilon = Y - Y(x) = Y - X \cdot s$ (აპროქსიმაციის აბსოლუტური ცდომილება)

Y	Y(x)	$\epsilon = Y - Y(x)$	ϵ^2	$(Y-Y)^2$	$ \epsilon : Y $
2.5	2.793	-0.293	0.0858	9.323	0.117
2.8	2.793	0.00716	5.1309441653925E-5	7.581	0.00256
3	4.141	-1.141	1.301	6.52	0.38
3.5	4.64	-1.14	1.299	4.216	0.326
4	4.483	-0.483	0.234	2.413	0.121
4.5	4.681	-0.181	0.0326	1.11	0.0401
5	4.681	0.319	0.102	0.306	0.0639
5.5	4.681	0.819	0.671	0.00284	0.149
6	4.681	1.319	1.741	0.2	0.22
6.5	5.988	0.512	0.262	0.896	0.0788
7	5.988	1.012	1.024	2.093	0.145
7.5	7.834	-0.334	0.112	3.79	0.0446
8	8.179	-0.179	0.0321	5.986	0.0224
8.5	8.179	0.321	0.103	8.683	0.0377
9	9.56	-0.56	0.313	11.88	0.0622
			7.313	64.997	1.81

აპროქსიმაციის საშუალო ცდომილება

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon}{Y} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{1.81}{15} \cdot 100\% = 12.06\%$$

დისპერსიის შეფასება ტოლია:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 7.313$$

დისპერსიის გადაუადგილებელი შეფასებაა:

$$s^2 = \frac{1}{n - m - 1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{15 - 2 - 1} \cdot 7.313 = 0.6094$$

საშუალო კვადრატული გადახრა ტოლია (Y-ის სტანდარტული ცდომილება):

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.6094} = 0.781$$

$k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$ ვექტორის კოვარიაციული მატრიცის შეფასებაა

$$\begin{array}{cccccc}
1,6164 & -13,9151 & -0,6032 & 0,9851 & -8,48 & -0,3676 \\
k(x) = 0.61 & -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 & = -8,48 & 505,851 & -615,2265 \\
& -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 & -0,3676 & -615,2265 & 890,4522
\end{array}$$

მოდელის პარამეტრების დისპერსიები განისაზღვრება თანაფარდობით $S^2_i = K_{ii}$, ე.ი. მთავარ დიაგონალზე მდგომი ელემენტებით

$$S_{b0} = \sqrt{0.985} = 0.993$$

$$S_{b1} = \sqrt{505.851} = 22.491$$

$$S_{b2} = \sqrt{890.425} = 29.84$$

3. მრავლობით რეგრესიის განტოლების ზოგადი ხარისხის შემოწმება.
F - სტატისტიკა - ფიშერის კრიტერიუმი.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{7.313}{65} = 0.8875$$

შევამოწმოთ ჰიპოთეზა საერთო მნიშვნელოვნებაზე, ანუ ჰიპოთეზა რეგრესიის ყველა კოეფიციენტის ერთდროულად 0-ის ტოლობაზე:

$$\begin{aligned}
H_0: R^2 &= 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0. \\
H_1: R^2 &\neq 0.
\end{aligned}$$

ამ ჰიპოთეზის შემოწმება განვახორციელოთ F სტატისტიკის (ფიშერის განაწილების) მეშვეობით. თუ $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, მაშინ არ არსებობს H_0 ჰიპოთეზის უგულებელყოფისათვის.

$$F = \frac{R^2}{1 - R^2} \cdot \frac{n - m - 1}{m} = \frac{0.8875}{1 - 0.8875} \cdot \frac{15 - 2 - 1}{2} = 47.328$$

კრიტერიუმის ცხრილური მნიშვნელობა თავისუფლების $k_1 = 2$ и $k_2 = n-m-1 = 15 - 2 - 1 = 12$ ხარისხისას ტოლია $F_{kp}(2;12) = 3.8853$ რადგანაც ფაქტობრივი მნიშვნელობა $F > F_{kp}$, ამიტომ კოეფიციენტები სტატისტიკურად მნიშვნელოვანია და განტოლება სტატისტიკურად საიმედოა (ანუ ყველა b_i კოეფიციენტი ერთობლივად მნიშვნელოვანია).

დასკვნები:

გამოთვლებით მიღებული იქნა მრავალფაქტორიანი რეგრესიის განტოლება: $Y = -3.6978 + 41.4023X_1 + 63.5685X_2$. მოდელი შეიძლება ინტერპრეტირდეს შემდეგნაირად: X_1 -ის 1 ერთეულით გაზრდა იწვევს Y -ის საშუალოდ 41.402 ერთეულით გაზრდას, ხოლო X_2 -ის ერთი ერთეულით გაზრდა - 63.568 ერთეულით ცვლილებას. განტოლების მნიშვნელოვნება შემოწმებულია ფიშერის კრიტერიუმით. Y -ის ცვლილება განპირობებულია X_1 ფაქტორებით, თუმცა ფაქტორებს შორის კორელაციის კოეფიციენტი 0,7-ზე მეტია და ამიტომ, შესაძლებელია ამ ფაქტორებიდან ერთ-ერთის გამორიცხვა. მოცემული ცხრილი 1-ით და ამ განტოლებით ადვილი დასადგენია, თუ რა დანაყოფზე უნდა უნდა დაყენდეს დაჭიმულობის რეგულატორი, საჭირო სიმჭიდროვის მისაღებად.

ექსპერიმენტი 2.

მანქანა LK155. ნართის შემადგენლობა: 49% შალი, 51% აკრილი, მეტრაჟი: 100 გრ/275 მ. LK155 მანქანის სიმჭიდროვის ცვლილებით მოიქსოვა 14 ნიმუში.

ნინა ექსპერიმენტის ანალოგიურად აღებულია ჰორიზონტალური და ვერტიკალური სიმჭიდროვების შეზღუდული სიდიდეები, ხოლო კრიტერიუმად საქსოვი მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის ჩვენება. საწყისი მონაცემები მოცემულია ცხრილში 1. მიღებული იქნა გადანეგვტილება რეგრესიის წრფივი მოდელის სასარგებლოდ, რაც ბუნებრივია, შესაბამისობაშია რეალობასთან იმ მიზეზის გამო, რომ დაჭიმულობასა და მარყუჟების სიმჭიდროვებს შორის უკუპროპორციული დამოკიდებულებაა, ხოლო შეზღუდულ სიდიდეებთან – პირდაპირპროპორციული.

ცხრილი 2. საქსოვ მანქანა LK155-ზე ქსოვის ექსპერიმენტის შედეგები

N	დაჭიმულობა	ჰორიზონტალური	ვერტიკალური	1/ჰორ	1/ვერ
1	2,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
2	3,00	10,00	15,00	0,10000	0,06667
3	3,50	10,00	12,50	0,10000	0,08000
4	4,00	9,50	12,50	0,10526	0,08000
5	4,50	9,50	11,00	0,10526	0,09091
6	5,00	9,50	10,00	0,10526	0,10000
7	5,50	9,50	10,00	0,10526	0,10000
8	6,00	9,00	9,00	0,11111	0,11111
9	6,50	7,50	9,00	0,13333	0,11111
10	7,00	6,50	9,00	0,15385	0,11111
11	7,50	6,50	9,00	0,15385	0,11111
12	8,00	6,00	9,00	0,16667	0,11111
13	8,50	5,50	8,50	0,18182	0,11765
14	9,00	5,00	8,50	0,20000	0,11765

1. რეგრესიის განტოლების შეფასება.

განვსაზღვროთ რეგრესიის კოეფიციენტების ვექტორი. უმცირეს კვადრატთა მეთოდის თანახმად, s ვექტორი გამოითვლება ფორმულით:

$$s = (X^T X)^{-1} X^T Y$$

X_j ცვლადების მატრიცა შევავსოთ ერთეულოვანი სვეტით

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.1	0.1	0.1	0.10526	0.10526	0.10526	0.10526	0.11111	0.13333	0.15385
0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.09091	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.11111

1	1	1	
0.15385	0.16667	0.18182	0.2
0.11111	0.11111	0.11765	0.11765

Y მატრიცა

2.5	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5	7
-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---

7.5	8	8.5	9
-----	---	-----	---

X^T მატრიცა

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.1	0.1	0.1	0.10526	0.10526	0.10526	0.10526	0.11111	0.13333	0.15385	0.15385	0.16667	0.18182	0.2
0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.09091	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.11111	0.11111	0.11111	0.11765	0.11765

გადავამრავლოთ ($X^T X$) მატრიცები

$$X^T X = \begin{pmatrix} 14 & 1,8217 & 1,3751 \\ 1,8217 & 0,2526 & 0,1852 \\ 1,3751 & 0,1852 & 0,1394 \end{pmatrix}$$

გადავამრავლოთ ($X^T Y$) მატრიცები

$$X^T Y = \begin{pmatrix} 80,5 \\ 11,3429 \\ 8,3735 \end{pmatrix}$$

ვიპოვოთ შებრუნებული ($(X^T X)^{-1}$) მატრიცა

$$(X^T X)^{-1} = \begin{pmatrix} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 \\ 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 \end{pmatrix}$$

რეგრესიის კოეფიციენტების შეფასებათა ვექტორი ტოლია

$$Y(X) = \begin{pmatrix} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 \\ 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 \end{pmatrix} * \begin{pmatrix} 80,5 \\ 11,3429 \\ 8,3735 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -4,5479 \\ 29,2828 \\ 66,0512 \end{pmatrix}$$

რეგრესიის განტოლებას აქვს სახე

$$Y = -4.5479 + 29.2828X_1 + 66.0512X_2$$

y – მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის მაჩვენებელია, ანუ დაჭიმულობა, x_1 – ჰორიზონტალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდეა, ხოლო x_2 – ვერტიკალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდე

კოეფიციენტების ინტერპრეტაცია. მუდმივა განტოლებაში სხვა ფაქტორების ჯამური გავლენაა Y შედეგზე. $b_1 = 29.2828$ მიუთითებს თუ რამდენით შეიცვლება Y x_1 -ის 1-ით გაზრდით, ხოლო $b_2 = 66.0512$. ანალოგიური მაჩვენებელია x_2 -ის 1-ით გაზრდის შემთხვევაში.

2. რეგრესიის განტოლების პარამეტრების ანალიზი

გადავიდეთ მიღებული განტოლების სტატისტიკურ ანალიზზე: შევამოწმოთ განტოლება და მისი კოეფიციენტები მნიშვნელოვნებაზე, გამოვიკვლიოთ აპროქსიმაციის აბსოლუტური და ფარდობითი ცდომილობები.

გადაუადგილებელი დისპერსიის შესაფასებლად ჩავატაროთ შემდეგი გამოთვლები: გადაუადგილებადი ცდომილება $\epsilon = Y - Y(X) = Y - X*s$ (აპროქსიმაციის აბსოლუტური ცდომილება)

Y	Y(x)	$\epsilon = Y - Y(x)$	ϵ^2	$(Y-Y)^2$	$ \epsilon : Y $
2.5	2.784	-0.284	0.0807	10.563	0.114
3	2.784	0.216	0.0466	7.563	0.072
3.5	3.664	-0.164	0.0271	5.063	0.047
4	3.819	0.181	0.0329	3.063	0.0454
4.5	4.539	-0.0391	0.00153	1.563	0.00869
5	5.14	-0.14	0.0195	0.563	0.0279
5.5	5.14	0.36	0.13	0.0625	0.0655
6	6.045	-0.0447	0.00199	0.0625	0.00744
6.5	6.695	-0.195	0.0382	0.563	0.03
7	7.296	-0.296	0.0877	1.563	0.0423
7.5	7.296	0.204	0.0415	3.063	0.0272
8	7.672	0.328	0.108	5.063	0.041
8.5	8.547	-0.0472	0.00223	7.563	0.00556
9	9.08	-0.0796	0.00633	10.563	0.00884
			0.624	56.875	0.543

აპროქსიმაციის საშუალო ცდომილება

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon}{Y} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{0.543}{14} \cdot 100\% = 3.88\%$$

დისპერსიის შეფასება ტოლია:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 0.624$$

დისპერსიის გადაუადგილებელი შეფასებაა:

$$s^2 = \frac{1}{n - m - 1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{14 - 2 - 1} \cdot 0.624 = 0.05673$$

საშუალო კვადრატული გადახრა ტოლია (Y-ის სტანდარტული ცდომილება):

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.05673} = 0.238$$

$k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$ ვექტორის კოვარიაციული მატრიცის შეფასებაა

$$k(x) = \begin{pmatrix} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 & 0,1326 & 0,1071 & -1,4511 \\ 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 & 0,1071 & 8,678 & -12,5863 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 & -1,4511 & -12,5863 & 31,4475 \end{pmatrix}$$

მოდელის პარამეტრების დისპერსიები განისაზღვრება თანაფარდობით $S^2_i = K_{ii}$ ე.ი. მთავარ დიაგონალზე მდგომი ელემენტებით

$$S_{b0} = \sqrt{0.133} = 0.364$$

$$S_{b1} = \sqrt{8.678} = 2.946$$

$$S_{b2} = \sqrt{31.447} = 5.608$$

3. მრავლობით რეგრესიის განტოლების ზოგადი ხარისხის შემოწმება.

F – სტატისტიკა – ფიშერის კრიტერიუმი.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{0.624}{56.88} = 0.989$$

შევამოწმოთ ჰიპოთეზა საერთო მნიშვნელოვნებაზე, ანუ ჰიპოთეზა რეგრესიის ყველა კოეფიციენტის ერთდროულად 0-ის ტოლობაზე:

$$H_0: R^2 = 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0.$$

$$H_1: R^2 \neq 0.$$

ამ ჰიპოთეზის შემოწმება განვახორციელოთ F სტატისტიკის (ფიშერის განაწილება) მეშვეობით. თუ $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, მაშინ არ არსებობს H_0 ჰიპოთეზის უგულებელყოფისათვის.

$$F = \frac{R^2}{1 - R^2} \cdot \frac{n - m - 1}{m} = \frac{0.989}{1 - 0.989} \cdot \frac{14 - 2 - 1}{2} = 495.751$$

კრიტერიუმის ცხრილური მნიშვნელობა თავისუფლების

$$k_1 = 2 \text{ и } k_2 = n - m - 1 = 14 - 2 - 1 = 11 \text{ ხარისხებისას } F_{kp}(2;11) = 3.9823$$

რადგანაც ფაქტობრივი მნიშვნელობა $F > F_{kp}$, ამიტომ კოეფიციენტები სტატისტიკურად მნიშვნელოვანია და განტოლება სტატისტიკურად საიმედოა (ანუ ყველა b_i კოეფიციენტი ერთობლივად მნიშვნელოვანია).

დასკვნები:

გამოთვლებით მიღებულ იქნა მრავალფაქტორიანი რეგრესიის განტოლება: $Y = -4.5479 + 29.2828X_1 + 66.0512X_2$.

მოდელის ინტერპრეტირება შეიძლება შემდეგნაირად: X_1 -ის 1 ერთეულით გაზრდა იწვევს Y-ის საშუალოდ 29.283 ერთეულით გაზრდას, ხოლო X_2 -ის ერთი ერთეულით გაზრდა – 66.051 ერთეულით ცვლილებას. განტოლების მნიშვნელოვნება შემოწმებულია ფიშერის კრიტერიუმით. Y-ის ცვლილება განპირობებულია X_1 ფაქტორებით, თუმცა ფაქტორებს შორის კორელაციის კოეფიციენტი 0,7-ზე მეტია და ამიტომ, შესაძლებელია ამ ფაქტორებიდან ერთ-ერთის გამორიცხვა. ცხრილი 1-ითა და ამ განტოლებით ადვილი დასადგენია, თუ რა დანაყოფზე უნდა დაყენდეს დაჭიმულობის რეგულატორი საჭირო სიმჭიდროვის მისაღებად.

ექსპერიმენტი 3.

მანქანა – SK 280. ნართი 100% შალი მეტრაჟი – 100გრ/550მ. მოქსოვილია 17 ნიმუში. ასევე მოქსოვეთ SK 280 მანქანაზე სიმჭიდროვის ცვლილებით 17 ნიმუში.

ანალოგიურად აღებულია პორიზონტალური და ვერტიკალური სიმჭიდროვეების შებრუნებული სიდიდეები, ხოლო კრიტერიუმად საქსოვი მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის ჩვენება. სანყისი მონაცემები მოცემულია ცხრილში 1. მიღებული იქნა გადაწყვეტილება რეგრესიის წრფივი მოდელის სასარგებლოდ, რაც შესაბამისობაშია რეალობასთან იმ მიზეზის გამო, რომ დაჭიმულობასა და მარყუჟების სიმჭიდროვეებს შორის უკუპროპორციული დამოკიდებულებაა, ხოლო შებრუნებულ სიდიდეებთან – პირდაპირპროპორციული.

ცხრილი 3. საქსოვ მანქანა SK 280-ზე ქსოვის ექსპერიმენტის შედეგები

N	დაჭიმულობა	ჰორიზონტალური	ვერტიკალური	1/ჰორ	1/ვერ
1	4,70	15,00	20,00	0,06667	0,05000
2	5,00	15,00	20,00	0,06667	0,05000
3	5,30	15,00	20,00	0,06667	0,05000
4	5,70	15,00	20,00	0,06667	0,05000
5	6,00	15,00	19,00	0,06667	0,05263
6	6,30	15,00	19,00	0,06667	0,05263
7	6,70	15,00	17,50	0,06667	0,05714
8	7,00	15,00	17,50	0,06667	0,05714
9	7,30	15,00	15,00	0,06667	0,06667
10	7,70	15,00	15,00	0,06667	0,06667
11	8,00	13,50	15,00	0,07407	0,06667
12	8,30	13,50	15,00	0,07407	0,06667
13	8,70	12,50	15,00	0,08000	0,06667
14	9,00	12,50	15,00	0,08000	0,06667
15	9,30	12,50	12,50	0,08000	0,08000
16	9,70	12,50	12,50	0,08000	0,08000
17	10,00	10,00	12,50	0,10000	0,08000

1. რეგრესიის განტოლების შეფასება.

განვსაზღვროთ რეგრესიის კოეფიციენტების ვექტორი. უმცირეს კვადრატთა მეთოდის თანახმად, s ვექტორი გამოითვლება ფორმულით: $s = (X^T X)^{-1} X^T Y$
 X_j ცვლადების მატრიცა შევავსოთ ერთეულოვანი სვეტით:

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667
0.05	0.05	0.05	0.05	0.05263	0.05263	0.05714	0.05714	0.06667	0.06667

1	1	1	1	1	1	1
0.07407	0.07407	0.08	0.08	0.08	0.08	0.1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.08

Y მატრიცა

4.7	5	5.3	5.7	6	6.3	6.7	7	7.3	7.7
-----	---	-----	-----	---	-----	-----	---	-----	-----

8	8.3	8.7	9	9.3	9.7	10
---	-----	-----	---	-----	-----	----

მატრიცა X^T

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.07407	0.07407	0.08	0.08	0.08	0.1
0.05	0.05	0.05	0.05	0.05263	0.05263	0.05714	0.05714	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08

გადავამრავლოთ ($X^T X$)

$$\begin{array}{ccc}
17 & 1,2348 & 1,0596 \\
X^T X = & 1,2348 & 0,09102 & 0,0782 \\
& 1,0596 & 0,0782 & 0,06794
\end{array}$$

ვიპოვოთ შებრუნებული მატრიცა $(X^T X)^{-1}$

$$\begin{array}{ccc}
4,0814 & -61,9073 & 7,6079 \\
(X^T X)^{-1} = & -61,9073 & 1937,6451 & -1264,9195 \\
& 7,6079 & -1264,9195 & 1352,108
\end{array}$$

რეგრესიის კოეფიციენტების შეფასებათა ვექტორი ტოლია

$$\begin{array}{ccccc}
4,0814 & -61,9073 & 7,6079 & 124,7 & -2,8533 \\
Y(X) = & -61,9073 & 1937,6451 & -1264,9195 & * & 9,2569 & = & 31,5837 \\
& 7,6079 & -1264,9195 & 1352,108 & 8,052 & 126,6618
\end{array}$$

რეგრესიის განტოლებას აქვს სახე

$$Y = -2.8533 + 31.5837X_1 + 126.6618X_2$$

y – მანქანის დაჭიმულობის რეგულატორის მაჩვენებელია, ანუ დაჭიმულობა, x_1 – ჰორიზონტალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდეა, ხოლო x_2 – ვერტიკალური მარყუჟების სიმჭიდროვის შებრუნებული სიდიდე.

კოეფიციენტების ინტერპრეტაცია. მუდმივა განტოლებაში სხვა ფაქტორების ჯამური გავლენაა Y შედეგზე. $b_1 = 31.5837$ მიუთითებს თუ რამდენით შეიცვლება Y x_1 -ის 1-ით გაზრდით, ხოლო $b_2 = 126.6618$ ანალოგიური მაჩვენებელია x_2 -ის 1-ით გაზრდის შემთხვევაში.

2. რეგრესიის განტოლების პარამეტრების ანალიზი

გადავიდეთ მიღებული განტოლების სტატისტიკურ ანალიზზე: შევამოწმოთ განტოლება და მისი კოეფიციენტები მნიშვნელოვნებაზე, გამოვიკვლიოთ აპროქსიმაციის აბსოლუტური და ფარდობითი ცდომილობები.

გადაადგილებადი დისპერსიის შესაფასებლად ჩავატაროთ შემდეგი გამოთვლები:

გადაუადგილებადი ცდომილება $\epsilon = Y - Y(x) = Y - X*s$ (აპროქსიმაციის აბსოლუტური ცდომილება)

Y	$Y(x)$	$\epsilon = Y - Y(x)$	ϵ^2	$(Y-Y)^2$	$ \epsilon : Y $
4.7	5.585	-0.885	0.784	6.945	0.188
5	5.585	-0.585	0.343	5.454	0.117
5.3	5.585	-0.285	0.0815	4.142	0.0539
5.7	5.585	0.115	0.0131	2.674	0.0201
6	5.919	0.0814	0.00663	1.783	0.0136
6.3	5.919	0.381	0.145	1.072	0.0605
6.7	6.49	0.21	0.0442	0.404	0.0314
7	6.49	0.51	0.26	0.112	0.0729
7.3	7.697	-0.397	0.158	0.00125	0.0544
7.7	7.697	0.0031	9.619514333903E-6	0.133	0.000403

8	7.931	0.0694	0.00481	0.442	0.00867
8.3	7.931	0.369	0.136	0.931	0.0445
8.7	8.118	0.582	0.339	1.862	0.0669
9	8.118	0.882	0.778	2.771	0.098
9.3	9.806	-0.506	0.256	3.86	0.0544
9.7	9.806	-0.106	0.0113	5.592	0.011
10	10.438	-0.438	0.192	7.101	0.0438
			3.553	45.279	0.94

აპროქსიმაციის საშუალო ცდომილება

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon_i}{Y_i} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{0.94}{17} \cdot 100\% = 5.53\%$$

დისპერსიის შეფასება ტოლია:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 3.553$$

დისპერსიის გადაუადგილებელი შეფასებაა:

$$s^2 = \frac{1}{n - m - 1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{17 - 2 - 1} \cdot 3.553 = 0.2538$$

საშუალო კვადრატული გადახრა ტოლია (Y-ის სტანდარტული ცდომილება):

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.2538} = 0.504$$

$k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$ ვექტორის კოვარიაციული მატრიცის შეფასებაა

	4,0814	-61,9073	7,6079	1,0359	-15,7119	1,9308
$k(x) = 0.25$	-61,9073	1937,6451	-1264,9195	-15,7119	491,7676	-321,0322
	7,6079	-1264,9195	1352,108	1,9308	-321,0322	343,1603

მოდელის პარამეტრების დისპერსიები განისაზღვრება თანაფარდობით $S^2_i = K_{ii}$ ე.ი. მთავარ დიაგონალზე მდგომი ელემენტებით

$$S_{b0} = \sqrt{1.036} = 1.018; S_{b1} = \sqrt{491.768} = 22.176; S_{b2} = \sqrt{343.16} = 18.525$$

4. მრავლობით რეგრესიის განტოლების ზოგადი ხარისხის შემოწმება

F სტატისტიკა - ფიშერის კრიტერიუმი.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{3.553}{45.28} = 0.9215$$

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{0.624}{56.88} = 0.989$$

შევამოწმოთ ჰიპოთეზა საერთო მნიშვნელოვნებაზე, ანუ ჰიპოთეზა რეგრესიის ყველა კოეფიციენტის ერთდროულად 0-ის ტოლობაზე:

$$H_0: R^2 = 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0. H_1: R^2 \neq 0.$$

ამ ჰიპოთეზის შემოწმება განვახორციელოთ F-სტატისტიკის (ფიშერის განაწილების) მეშვეობით. თუ $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, მაშინ არ არსებობს H_0 ჰიპოთეზის უგულებელყოფისათვის.

$$F = \frac{R^2}{1 - R^2} \cdot \frac{n - m - 1}{m} = \frac{0.9215}{1 - 0.9215} \cdot \frac{17 - 2 - 1}{2} = 82.203$$

კრიტერიუმის ცხრილური მნიშვნელობა თავისუფლების

$k_1 = 2$ და $k_2 = n - m - 1 = 17 - 2 - 1 = 14$, ხარისხებისას ტოლია $F_{kp}(2;14) = 3.7389$

რადგანაც ფაქტობრივი მნიშვნელობა $F > F_{kp}$, ამიტომ კოეფიციენტები სტატისტიკურად მნიშვნელოვანია და განტოლება სტატისტიკურად საიმედოა (ანუ ყველა b_i კოეფიციენტი ერთობლივად მნიშვნელოვანია).

დასკვნები:

გამოთვლებით მიღებული იქნა მრავალფაქტორიანი რეგრესიის განტოლება:

$$Y = -2.8533 + 31.5837X_1 + 126.6618X_2$$

მოდელი შეიძლება ინტერპრეტირდეს შემდეგნაირად: X_1 -ის 1 ერთეულით გაზრდა იწვევს Y -ის საშუალოდ 31.584 ერთეულით გაზრდას, ხოლო X_2 -ის ერთი ერთეულით გაზრდა - 126.662 ერთეულით ცვლილებას. განტოლების მნიშვნელოვნება შემოწმებულია ფიშერის კრიტერიუმით. Y -ის ცვლილება განპირობებულია X_1 ფაქტორებით.

ჩატარებული ექსპერიმენტებით დადგინდა საქსოვი მანქანის სიმჭიდროვის მარეგულირებელის ნიშნულის ცვლილებების შესაბამისი ზღვრული მონაცემები სხვადასხვა კლასისა და ტიპის მანქანებისთვის (სურ. 7-138).

მიღებული მონაცემების, ექსპერიმენტის შედეგებისა და საცდელი ნიმუშების გაანალიზებით შედგენილ იქნა პროგრამული პაკეტი, ანუ ორნამენტის ქსოვის ტექნოლოგიური რუკა. რომელიც იძლევა საქსოვ მანქანაზე ორნამენტის შეუფერხებლად ქსოვის საშუალებას. სქემების მიხედვით შესაძლებელია ნებისმიერი ორნამენტის მოქსოვა.

ტექნოლოგიურ რუკას აქვს შემდეგი სახე: 1. ნაწარმის დასახელება - ქართული ორნამენტი; 2. ნაწარმის სახე (ან იმ ორნამენტის სახე, რომელიც იქსოვება); 3. ორნამენტის სქემა; 4. მანქანის ტიპი - იმ მანქანის დასახელება, რომელზეც იქსოვება ორნამენტი. 5. ხლართის სახე; 6. გამოყენებული ნედლეული (სხვადასხვა სახის ნედლეული დანიშნულების მიხედვით); 7. ნედლეულის ხაზობრივი სიმკვრივე (მანქანის კლასის შესაბამისი ნედლეული ხაზობრივი სიმკვრივის ინტერვალით); 8. სიმჭიდროვე ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართულებით - მათემატიკური მოდელის შესაბამისად. 9. სიმჭიდროვის რეგულატორის ჩვენება - მათემატიკური მოდელის შესაბამისად. სქემების, პროგრამული პაკეტის მონაცემებისა და ორნამენტის ფერების დაცვით მანქანებზე მოიქსოვა საცდელი ნიმუშები. მიღებული შედეგების შესაბამისად ქსოვა განვახორციელეთ დამატებით ბრტყელფანგურ მანქანაზე „ПВПЭМ“ და კომპიუტერული მართვით აღჭურვილ საქსოვ მანქანაზე „ARROW*STAR“.

ამრიგად, შედეგებმა გვაჩვენა, რომ SK280, LK155 და LK150 ტიპის მანქანებზე შესაძლებელია ნებისმიერი ორნამენტის ქსოვა. ბრტყელ ფანგურ მანქანაზე მხოლოდ ჰორიზონტალური გეომეტრიული ორნამენტის. კომპიუტერული მართვით აღჭურვილ საქსოვ მანქანა „ARROW*STAR“-ზე ბრტყელი საქსოვი მანქანის მსგავსად მოიქსოვა ჰორიზონტალური გეომეტრიული ორნამენტი. რთული ფორმის ორნამენტის მოსაქსოვად პროგრამისტმა ჩვენი სქემების საფუძველზე უნდა შექმნას კომპიუტერული პროგრამა. რთული ფორმის ორნამენტის ქსოვა შესაძლებელია ჟაკარდულ ან კომპიუტერული მანქანებზე, რისთვისაც საჭიროა დამზადდეს პერფორუკები, ჟაკარდული ჯაჭვის განწყობის სქემა და კომპიუტერული პროგრამები.

განსხვავებული კლასის მანქანებს განსხვავებული ნემსის ბიჯი აქვთ, ამიტომ ყველა მანქანისათვის უნდა დამზადდეს მისი კლასის შესაბამისი პერფორუკა. ჩვენს მიერ დამუშავებული 3 ტიპის სქემებით შესაძლებელია შესაბამისი პერფორუკების ჟაკარდული სქემებისა და კომპიუტერული პროგრამების დამზადება (სურ. 8-139).

FOREWORD

The continued improvement of a country's population well-being can only be achieved through the development of its economy, the acceleration of scientific and technological progress, and the intensive growth of its industrial sector. To achieve this, it is essential to use the country's production potential in a rational manner. Technological progress, which guarantees the *nation's prosperity and economic security*, should not disregard many traditional sectors that have been crucial for people's daily lives throughout history. It is important to preserve these branches of domestic craftsmanship and adapt them to modern needs. The interests of society, and even state policies, should focus on ensuring that, alongside the implementation of contemporary technological breakthroughs, the country's achievements and knowledge are effectively utilized in the economic process.

The revitalization of industry in Georgia will be significantly enhanced through strategic collaboration with the tourism sector, which is a central focus of the country's developmental priorities. Meeting the growing demands of tourists is entirely feasible through the development of economic activities in various sectors based on local resources and capacity. Enterprises should create products that align with the demands of tourists, while also showcasing our artistic and aesthetic tastes, as well as our entrepreneurial and technological knowledge and experience. Among the vast spectrum of our country's domestic and economic life, special attention should be given to one of the most important monuments of material cultural heritage, which has developed over centuries – the Georgian ornament. The following modest work by the group of scientists focuses on the diverse possibilities for utilizing this ornament.

This catalog has been created based on the results of the project „Research on the Types of Ancient Georgian Woven Ornaments and Their Processing Using Traditional and Modern Textile Technologies“, which won the state scientific grant competition for fundamental research. The work presents an overview of traditional Georgian ornamentation, incorporating scientific papers, historical and literary sources, documentary materials, manuscripts, miniatures, as well as materials collected during field trips from regional and private museums, and items preserved in households.

The publication includes photos and sketches of typologically classified and systematized ornaments, weaving diagrams, and programs. It is accompanied by unprecedented original examples of ancient ornaments executed on a weaving-knitting machine, marking a significant contribution to the Georgian scientific field.

It is important to emphasize that each chapter of this work not only discusses the ornaments preserved in Georgian secular and religious artifacts but also delves into the issue of color harmonization. The book offers fascinating insights into the ornaments used in the decoration of mosques and maisons in Upper Adjara. Additionally, we must highlight the comparative analyses featured in various chapters, particularly the comparison of ancient Georgian and Basque ornamental art, which we consider to be of great significance.

Discussions within the scientific community regarding the genealogical connections of ancient Iberian languages are not without basis (Niko Mari, Ekvtime Takaishvili, Arnold Chikobava, Simon Kaukhchishvili, Rene Lafon, Martina Mintegi, etc.). As an illustration, we refer to the concluding statement of the fundamental work „Basques and Georgians“ by Shota Dzidziguri: „To bring the ancient ethnological and linguistic fabric vividly before our eyes with more clarity and brilliance, the new generation of researchers must uncover the distant past of the relations between the Basques and Georgians (in general, peoples of Iberian descent)“.

The research group of the grant project is fully aware of the sensitivity and complexity of the given task, but we also recognize that the study of material culture holds immense significance for the history of any nation. The inherited wealth of cultural heritage serves as the driving force behind the aesthetic and spiritual processes of contemporary culture. It is this shared desire that unites us and gives us the strength to engage in the complex processes concerning the subject matter of our research.

A part of the photographic material featured in the book is kept in archives at the Simon Janashia National Museum of Georgia, regional and private museums; photographs of objects preserved in everyday life (in families) and newly presented artifacts are also presented.

We believe that this catalog will be valuable from both a scientific and educational perspective, particularly for those interested in Georgian, Caucasian, Eastern, and European cultural topics. Moreover, the study, analysis, and exploration of the structure, design, and processing techniques of Georgian ornaments will enable us to confidently incorporate them into modern products, sparking significant interest among specialists in applied design and textile technologies. This will support the revival of both industrial and domestic craftsmanship, as well as the growth of individual entrepreneurship. Consequently, it will help address employment challenges in more remote regions.

In this context, the Georgian ornament – one of the most significant symbols of cultural heritage – gains an industrial dimension and serves as an example of the convergence of art and technology.

INTRODUCTION

Lia Lursmanashvili

The process of turning cultural legacy into industrial heritage while preserving its diversity represents a completely new conceptual framework in the modern world. One of the most important monuments of our nation's tangible cultural heritage, which has been shaped and evolved over centuries, deserves special consideration among the wide range of everyday life and economic activity.

Ornamentation serves as a measure of national identity and uniqueness. In miniatures, illuminated manuscripts, and visual iconography, it is expressed using a vibrant color scheme. Among other things, it is widely represented in jewelry, tools, metals, ceramics, stone carving, footwear, carpeting, and apparel for both secular and religious purposes.

The development of tourism in Georgia has been accompanied by the commercialization of ethnographic objects. In the historical sites of regions that attract tourists, there is a significant demand for woven items decorated with ancient Georgian ornamentation. The multicolored, variegated products adorned with „Georgian“ motifs that have always pleased the eye, are mostly purchased as Georgian souvenirs. However, the patterns on these souvenirs often do not reflect authentic ancient Georgian designs.

We face significant distortions in terms of form, style, origin, and the blending of primary colors. There is a risk that the trend of stylization will persist, and the public's lack of knowledge may result in the complete misrepresentation and loss of Georgian ornament. The key to addressing these challenges and ensuring the continued popularity of Georgian ornament lies in incorporating it into modern textile technologies, while safeguarding its authentic form and colors. This approach requires an interdisciplinary effort to both preserve and promote its legacy.

By maintaining the original form, color, and identification, we hope to establish the usage of historic Georgian ornamentation in knitwear manufacture. The following steps will be taken to create woven patterns: the systematization of Georgian ornamentation according to its form and symbolic qualities; a structural and technological analysis of ancient ornaments; an investigation into the physical and mechanical properties of knitting raw materials (yarn, thread) sourced from the local community, to be compared with those of modern production materials for further analysis.

The structure of different types of yarns, as classified in knitting, will be determined, as these factors affect the pattern of the ornament. Following the analysis, original versions of ancient Georgian patterns will be created using a weaving-knitting machine, a groundbreaking development in the Georgian scientific field. These versions will be compared with the originals. The work carried out will ensure the integration of authentic Georgian ornamentation into production, which will certainly attract the interest of both designers and private business owners.

The research objects were selected from exhibits preserved in the Georgian National, Kutaisi, Gori, Telavi state, and other regional and private museums. Photographs of materials gathered during field trips and expeditions, then digitized on-site, provided valuable support in the study of ornamentation. The research was carried out using historical-ethnographic, comparative-analytical, photography, and material collection methods. For the structural and technological analysis, methods of technological observation and problem solving were employed. The work processes were executed using the latest modern tools.

Through human intellect and creativity, the oldest and most precious works of material and spiritual culture, developed over centuries, evolve, diminish, and vanish with the passage of time and historical cataclysms. Georgian craftsmanship is no exception. As a result of humans' remarkable ability to adapt to changing natural conditions, technical advancements, and the effects of time, the materials, techniques, and traditions representing traditional crafts and domestic industries have slowly faded into obscurity.

Weaving in Georgia evolved according to its own internal development processes: the progression from spinning to hand weaving without looms, followed by the introduction of the hand-spinning spindle, then the transition to the spinning wheel, and from there to the vertical loom, eventually leading to the horizontal loom (Tsitsishvili. 1954). According to current data, this history in Georgia most likely began in the Eneolithic period. Artifacts such as spindles, bone

needles, and remnants of dyed and twisted flax fibers found in the Dzudzuana cave have been dated by scientists to approximately 30,000 years ago (Kvavadze. 2009).

Fibers from flax, wool, hemp, and silk, as well as twisted threads and garment fragments have been found in various regions of Georgia, dating back to ancient times. Notable examples include coarse fabric pottery from the first half of the 3rd millennium BCE, discovered in Tbilisi (Didube), Urnisi (Kvatskhela), and Akhaltsikhe (the site known as Amirani's Hill). It features well-preserved imprints of coarse fabric (dzadzi) and traces of neatly twisted threads. Other findings from this period include two-ply spun wool threads used for making beads, discovered in Urnisi; textile imprints from the 6th-4th millennium BCE in the ancient layers of the Goranamosakhlari settlement in Marneuli; woolen fabric from the 3rd millennium BCE found in the Bedeni tomb; various weaving tools from different locations, etc (Apakidze. Gobejishvili. 1978).

Records from ancient Greek historians and travelers also provide insight into Georgian weaving traditions. According to these sources, Georgians were known for producing high-quality flax fabrics (Georgika. 1936). In addition to flax, they possessed advanced knowledge in the production of wool, hemp, cotton, and silk fabrics, as reflected in the diverse terminology preserved in Georgian lexicography. Terms such as „chichnaukhiti sakme“ (sericulture), „zezi“ (gold-thread), and „sklati“ (woolen fabric) illustrate this linguistic heritage.

The sophisticated nature of Georgian weaving is also evident in the texture and decorative elements of clothing worn by ktetors, whose depictions remain visible in the reliefs and wall paintings of Georgian churches and monasteries. Prominent examples of these representations can be found in the 6th-century Cross of Mtskheta in Kartli, the Nakipari church of Saint George (the 12th-century) in Svaneti, the late medieval Bugeuli orthodox church in Racha, and the church of Martvili in Samegrelo, among others.

This topic has been extensively explored from a historical-ethnographic viewpoint. The scholarly contributions of Ivané Javakhishvili in this field are immeasurable. He established the foundational framework for the study of Georgian textile production by incorporating a diverse array of historical-archaeological, literary, iconographic, and ethnographic sources (Javakhishvili. 1962; MHGIC. 1982).

Giorgi Chitaia and his collaborators¹ have made significant contributions through the publication of the five-volume work *Materials for the History of Domestic Industry and Craft in Georgia*. This comprehensive collection compiles ethnographic data collected and analyzed over several decades, focusing on Georgian household textile production. The work offers invaluable insights into traditional practices such as art and craft of natural dyeing, raw material processing, weaving, embroidery, and tailoring (MHGIC. 1982).

Equally important is the contribution of Sergi Makalatia to the study of Georgian ethnoculture. His foundational publications continue to serve as a guide in the research of various regions of Georgia (Makalatia. 1934, 1938, 1983, 1984, 1985).

Giorgi Bochoridze has made significant contributions to the study of Tusheti handicrafts. He meticulously systematized, examined, and analyzed the field materials collected. His influential work *Tusheti* (Bochoridze. 1993) vividly illustrates the expert weaving skills of Tushetian women.

The contribution of Kishvardi Isakadze is significant in the study of traditional textile craftsmanship. Based on written sources and ethnographic materials, he created a foundational work on the subject of textile crafts (Noghaideli. 2017, Isakadze. 1970).

In the research of this topic, the works of Tsiala Qaraulashvili are noteworthy, particularly her evaluation of archaeological materials, where she states: „The discovered remnants of fabrics, tools for making threads, and weaving instruments are irrefutable evidence that spinning and weaving originated in the distant past, as early as the Neolithic era“ (Karaulashvili. 1985).

A key aspect of Georgian domestic industry is the use of natural dyes, a subject to which the distinguished ethnographer Leila Molodina devoted significant attention. Through her field expeditions, she gathered and compiled essential information on dyeing techniques, which she subsequently published in several articles (Molodini. 2000; Molodini. 2003-2004).

Another prominent scholar in the field of Georgian ethnoculture, Nanuli Azikuri, has made invaluable contributions, offering profound insights into weaving and its associated dyeing techniques through her dedicated research (Azikuri. 1999, 2023).

¹ Paata Gugushvili, Ketevan Lomtadze, Mikheil Gegeshidze, Kote Grigolia, Ivane Gigineishvili, Vakhtang Japaridze, Akaki Sokhadze...

Significant works have been created in the field of ornamentation studies, particularly with regard to Georgian ornamentation. In this area, a distinguished place belongs to the pioneers of Georgian ethnography, Giorgi Chitaia and Vera Bardavelidze. Based on field-ethnographic research conducted in the 1950s-1970s, they studied the form, terminology, origin, spread, and symbolic characteristics of the Khvemo-Kartli ornament (Bardavelidze. 1939).

Irakli Surguladze made a substantial contribution to the study of Georgian ornamentation. A significant portion of his work is dedicated to this topic, among which one of the most notable is *The Symbolism of Georgian Folk Ornament* (Surguladze. 1993).

A significant scholarly contribution is Kiti Machabeli's *The Structure and Symbolic Meaning of Early Christian Georgian Cross-Ornaments*. In this study, the researcher meticulously analyzes the geometric forms and symbols present on cross ornaments, exploring their artistic and ideological implications (Machabeli. 2007, 2008). Guliko Kvantidze's, Nona Kartsidze's, Irina Ugrekhelidze's works have important role in the study of Georgian ornament (Kartsidze, Ugrekhelidze. 1924, 1925).

Irina Koshoridze's works on carpets and kilim/rugs also offer valuable insights. In addition to examining weaving techniques, she provides a comprehensive analysis of the ornamentation featured on textile products (Koshoridze. 2023).

Equally noteworthy is the monograph by Jemal Varshalomidze on the theme of Adjara, *Ornament on Wood: Based on the Ethnographic Materials of Adjara*. Alongside the types and spread of Adjara ornaments, the author also discusses textile ornamentation (Varshalomidze. 1979).

The study of Georgian ornamentation has been extensively explored in the works of notable Georgian scholars, including Nino Abakelia, Nino Gambashidze, Eldar Nadiradze, Mariam Gabashvili, and others.

CHAPTER I. WHAT WE KNOW! WHAT WE HAVE SEEN! WHAT WE HAVE HEARD!

WHAT WE KNOW!

A. TRADITIONS OF HOME INDUSTRY IN GEORGIA (WEAVING TOOLS, TECHNIQUES, MATERIALS)

Lia Lursmanashvili

Several objects from ancient cultures, such as pottery, tools, and priceless jewelry, have been found during archaeological excavations in Georgia. We are lucky that tiny pieces of old textiles and clothing have been found in both eastern and western Georgia, even though textile fibers, no matter where they come from, are less resilient when buried. The illustration of clothing on a belt buckle discovered at the grave of the Eristavi of Mtskheta-Armazi is an important detail for comprehending the history of Georgian household workmanship. Silk fabric was probably used to make the garments depicted on the buckle because of its function and light weight. The finding of multiple scraps of silk cloth in the same area lends credence to this theory.

While discussing the textile work of the Proto-Georgians of the Archaic period, it is crucial to note that the remains of a fabric, dated to the 2nd century BC, are made of high-count, double-twisted and two-colored woolen yarn. This proves that even 1800 years ago, the Georgian tribes knew not only how to make woolen fabrics, but also how to paint them.

The discovery of the ancient fabric imprint in Bedeni verifies that our ancestors had already mastered loop weaving by that time. Artifacts from the same region indicate that, during the 19th century BC, weavers used yarns of varying thicknesses for the warp and weft threads to create more effective fabrics (Isakadze. 1970).

The following textiles were produced in Georgia, on the basis of ethnographic data: flax, hemp, cotton, wool, and silk. In addition to carpet items, garment textiles and accessories were also woven. They painstakingly crafted plain or patterned carpets, jejimebi (woven striped fabric) or khurjini (a two-ply woven abga, to be draped over a horse's saddle or hung over the shoulder), covers, saddle pads, or pieces of horse harness. They also effortlessly mastered the creation of small clothing items like straps, chakhsakravebi, belts, simple cords, ropes, and chaparishi (strings of various materials and colors used to fasten the seams and edges).

The ancient textile remains discovered throughout Georgia indicate that textile production has been a thriving and continuous practice in the region for centuries. To streamline their research, the scientific team employed a comparative analysis approach. This method entails studying traditional and modern crafts from a particular area and comparing them with those from other regions. For their study, the team decided to focus on Tusheti.

Despite the once-proud and heroic villages now deserted, where only a few families manage to keep a fire burning through the long, harsh winters, the people of Tusheti have maintained the key to their survival-sheep farming. Tusheti has long been recognized for its wealth of quality raw materials and their significant technological value, setting it apart from other mountain regions in Georgia. The region's craft of domestic textile production and decorative felt-making has been central to their culture. A similar method of textile production, with minor regional differences, was followed across the Eastern mountainous regions and other parts of Georgia. Even today, these traditions continue to be strongly upheld. The art of weaving and felting Tusheti socks, chithies (footwear woven or felted double width), and kilim/rugs (traditional coarse wool yarn woven fabric characterized by its striped patterns) continues to thrive and is highly appreciated. As a result, our analysis starts with Tusheti.

Tush women "first prepare the thread, and then begin the weaving process. This work starts in the autumn and finishes in the spring. In November, they select the wool, which is then washed, dried, and stored. In December, they card the wool, in January, they spin it, and in February, they spin (twist) it. During March and April, they weave weft (also called the woof)". Wool for making

carpets is carded once, while wool for blankets is carded two to three times. If they plan to dye the wool, it is first carded once, dyed, and then carded twice more. The wool is carded on a combing device in such a way that "the tips of the wool align while combing roots" (Bochoridze. 1993).

Single Wool tip long and high-quality wool, is called "tsvermarjve", which remains at the bottom-referred to as "kvirti". "Tsvermarjve" is used to weave toli (wool fabric used for clothes, home-made wool), while "kvirt" is used for making flasi (thick coarse fabric), bags, and khakebi (a bag, a small sack). "tsveri" – the high-quality wool-is carded again and "twisted". The "twisted" wool is then spun on a spindle. The wool spun on the spindle yields "tsveri" and the combination of two or three "tsveri" forms a "goli". Wool cord spun on the spindle is called "nazdi".

On the spindle, they twist one nazdi forward and the other backward. The first is called "tsaghmarthai", and the second "ukghmarthai". The "twisted" thread is then wound into a "duluk" (a coil). One duluk is tightly twisted and is used for „tkhorad“ (carpet weaving) or „saksele“ (warp for weaving), while the other, called „fona“ (pomple), is used for „khinde“, „chasakarad“ or „sakso-vad“ (weft for weaving. For toil (the wool for homemade woven wool fabric), flasi, bags, sacks, two-ply thread is used, while that for socks and chities (footwear) is three-ply. If they wish to dye the "nazdi", they "dashitaven" (card it again) before placing it in the dye. The dyeing process is the same for both flasi and socks (Bochoridze. 1993).

In Georgia, the Tushetian and Imeretian sheep breeds were the most common, with the Tushetian sheep being more widely distributed and numerous. Experts regard the Tushetian sheep as the finest breed in the Caucasus region. While the wool of the Tushetian sheep is coarse and has a mixed fleece, it is finer and softer compared to the wool of other mixed-fleece breeds. Additionally, Tushetian wool is particularly resistant to stretching and felting, which is a valuable trait for textile production (Рчеулишвили. 1953).

Wool can be obtained from both sheep and lambs. The wool from sheep is called "matq-li", while wool from lambs is referred to as "kraveli". Wool is gathered during the autumn and spring seasons. Sheep wool varies in quality and can be categorized as follows: 1. "Grzloani" wool, collected in the autumn, is long, heavy, thick, firm, coarse, and stiff by nature. It is considered high-quality, abundant, and provides a higher yield. 2. "Budiani" wool, also known as "tirtiki" or "risvi", is sheared in the spring. It is short, dense, soft, and fine, and is relatively lighter. 3. "Kechevlai" wool, or "pamphara", is autumn wool known for being long, smooth, and thin. Lamb wool also comes in three types: 1. "Grzloani"; 2. "Kechevla"; 3. "Khuchuchai". "Grzloani" and "Budian" wool are used for weaving textiles, "Kechevla" is employed for making chithies, and "Khuchuchai" is used to make hats (Bochoridze. 1993).

The wool carding device. (Tab. I. Fig. 1) The invention of the carding tool in ancient times marked a significant advancement in the processing of textile materials. However, the use of this tool to connect hand-carded fibers presented considerable difficulties. There was a need for a carding tool that not only enhanced worker productivity but also ensured consistent thread quality. Our ancestors addressed this challenge by incorporating a **carding** element into the tool, which featured a supporting surface with a row of teeth made from durable wood or metal. Over time, the carding tool was further refined by adding a second row of teeth, greatly boosting productivity and improving the quality of the carded fibers. The tool was also equipped with various types of supports to enhance stability and ease of use.

Ethnographic studies reveal that while the appearance of the carding tool remains largely consistent across different regions, the carding process itself and the terminology for the components of the device vary from one region to another.

The spinning spindle. It is well-established that early humans spun thread by hand, without the aid of mechanical tools. However, this method had two major drawbacks: significant thread unevenness and low efficiency. This likely led to the invention of the spindle. The spindle consists of a stick with pointed ends, which is used to twist fibers into yarn. The traditional spinning process with a spindle involves three key steps: drawing the fibers out in parallel, twisting them together, and winding the yarn onto the spindle. The design of the spindle proved so effective that it continues to be incorporated into modern spinning machines (Isakadze. 1970).

During excavations in Bedeni, along with ancient textiles and yarn remnants, the spinning technique itself was also uncovered, including a spindle and two spinning whorls crafted by an experienced spinner. The 4,000-year-old spindle is made with remarkable precision, maintaining a consistent radius at every point, which is crucial for efficient spinning. This precision is also evident in the whorls, one of which is heavier and the other lighter. It appears the spinner used the

heavier whorl to begin the spinning process and switched to the lighter one once enough yarn had been wound, ensuring consistent rotation, even twisting, and preventing unraveling. The spindle and whorls found in Bedeni match the form, size, and material of those used by modern Georgian spinners, indicating that this spinning technique has deep historical roots. It is also noteworthy that the spindle used in modern spinning machines closely resembles this ancient type with a whorl (Isakadze. 1970).

On the basis of the analysis of ethnographic materials, it can be concluded that the forms of spinning tools have been consistent in Georgia from ancient times.

Jara (Tab. I. Fig. 2) is a yarn spinning device that was widely used in the mountainous regions of eastern Georgia. The wooden Jara used in Tusheti, for spinning „Nazdi” (yarn), which came in three variations: 1. A winged Jara; 2. A wheel-driven Jara; 3. A „Mirgvelatsi” (round) Jara, which is a single unit made of a wooden plank.

In the neighboring region of Khevsureti, the Jara consisted of both the Jara itself and its carriers. In Pshavi, yarn spun on a spindle was wound onto the Jara and then twisted into yarn. The Jara was also used in the Kiziki and Imereti regions (MHGIC. 1982).

Weaving looms. (Tab. I. Fig. 3) Both archaeological and ethnographic evidence clearly shows that two types of weaving devices were commonly used in Georgia: the vertical weaving loom also referred to as vertical warp weighted loom (i.e. heddle loom), and the horizontal weaving loom i.e. reed weaving loom.

On horizontal looms, fabrics intended for clothing (wool, cotton, flax, silk) were woven. On vertical looms, both woolen fabrics such as „wool-toli” (solura, tsaghmarta, ormagula, shekhra, tsalpira, sadiatso, kistura, saimrigo, sakatso, samemtskhvareo-Tusheti; orshiani, tsalpira Khevsureti, Pshavi and other items such as carpets, kilim/rugs), jejimi, khurjini, covers khaksi, etc.

Different types of weaving looms were widely used throughout Georgia, with some regions utilizing both types simultaneously. In the mountainous areas, the vertical weaving loom was most commonly used, while the horizontal loom was more typical in the lowland regions. These two looms differed significantly in design.

The vertical weaving loom was prevalent in Tusheti, Pshavi, and Khevsureti. In Tusheti, it was called „akazma”, while in other mountainous areas, it was known as „qdani”. This loom was used for weaving toli (woolen fabric) that were approximately 7-8 meters long. A skilled weaver could produce up to two meters of toli in one day.

The horizontal reed weaving loom was extensively used in various regions of Georgia. In Kakheti, Kartli, and Imereti, it was called „safeikro”, in Guria it was known as „samekhslebo”, in Samegrelo as „oshuale”, in Svaneti as „lajshar”, in Upper Racha as „khsel”, in Adjara as both „khsel” and „safeikro”. This type of loom was used for weaving not only wool but also silk, flax, and cotton fabrics. The only difference was the type of comb used for each fabric. The finest comb was used for weaving silk fabrics. The horizontal weaving loom is regarded as the oldest type of weaving loom in Georgia.

Weaving with plates. Weaving plates. were rectangular, approximately 4-5 centimeters in size with a hole in each corner through which weft thread passed. They were made of wood, deer or goat skin. There are also references to plates cut from cardboard (Tab. I. Fig. 4).

The number of plates used varied depending on the type of item being woven. For example, 18 pairs of plates were needed for weaving a chakhskravi (a type of patterned textile), while 15 pairs were designated for weaving tolaghi (a long, wide strip of dense fabric that is wrapped around the thighs).

In addition to the plates used for weaving chakhsakravi, weaving was also done on a wooden two-bar loom, where small sticks were used to shape the patterns on the threads. This type of weaving was based on the principles used in weaving jejimi (a patterned fabric). In some cases, mountaineers used iron spikes when weaving chakhsakravi in addition to the plates. Two-bar looms were also used for weaving edging in Lower Kartli and Khevi.

Weaving chakhsakravi required three weavers. One sat in the center to rotate the plates, while others managed weft thread at the top and bottom and pressed them with weaver comb. The weft threads were wound onto a small plate.

They also knew how to weave on heddles. There were various types of wooden heddles. For example, khonjari was woven on especially simple ones. Long warp strands, hanging from a higher bar, is supported by sturdy wooden supporting bridges/heddles and the bridges at the top and bottom, separating the threads, were known as pressing bridges. The upper pressing

bridge was movable. It was fixed into the supporting bridges using wooden pins inserted into specially made holes. Approximately 15-20 pins were needed for weaving in Khonjari.

"Among the woven items, *qaitani* is woven using an interesting and simple technique. It was woven in almost every region of Georgia with slight variations. What is particularly interesting is that *qaitani* was woven with spindles. The weaving was done on a frame filled with bot box or on a *guda/tiki* (a bag made from the skin of a sheep, goat, or calf), and sometimes on a *mutakha* (long and round pillows stuffed with wool (or cotton...)). The yarn was wound around these spindles, with a small ball of thread attached to the end to prevent the yarn from unraveling during the weaving process.

When weaving *qaithani*: two spindles were taken from one side of the edge; one was placed in the middle, and the other at the end. The second operation began from the opposite side and was completed in the same manner. Once one or two spindles were woven, the woven part was folded upwards, and the yarn was released from the spindle."

Equally interesting is the finger-weaving technique, used for weaving various types of bands. The thread was passed from one finger to another, and several threads were woven at once. The function of the weaving was somewhat performed by the two fingers of the second hand, while the middle finger was used to pull the new thread through the old one. This technique was used to weave *qaithani*. A three-ply thread was used for weaving round *qaithani*, while four-ply and six-ply threads were used for flat bands.

Unfortunately, the traditional weaving techniques we have discussed, which were widespread in various regions of Georgia with slight variations, are almost no longer found today (with the exception of Tusheti and Upper Adjara). It would be desirable if the traditional Georgian weaving craft, having being survived from the past, were revived and once again took a prominent place in modern life.

Knitting with sticks is one of the traditional forms of weaving. It was and still is widely practiced in the daily life of the peoples of Georgia, the Caucasus, Europe, and Asia. The oldest known example of stick weaving in the world was discovered in Georgia, at the archaeological site of Stepantsminda, alongside the "Kazbegi Treasure" (dating to the 7th-6th centuries BC).

According to ethnographic materials, in Georgia, stick weaving was primarily used for making elements of traditional costumes: paichi (footwear), chithi (tightly sewn cloth with thick fabric), borghi (Tusheti), tatmani (gloves), charukhi, pachuchi (stocking), mesi (woven footwear), kalamani (shoes) (Kakheti, Kartli, Imereti, Meskheta) etc. (Karaulashvili. 1985). Among household items woven with sticks, decorative tablecloths and small-sized bags, as well as "bandebi" (pot holders), have been documented in Meskheta-Javakheti and in Svaneti. In Western Georgia, specifically in Abkhazia, decorative tablecloths and hanging kilim/rugs woven with sticks and crochet hooks were widespread. The weaving of decorative tablecloths and hanging kilim/rugs so called "gadmosakidebeli" with a crochet hook is also confirmed in Kakheti and Meskheta-Javakheti.

The woven fabric is composed of a series of interlocking loops created from a single continuous thread. Each successive row of loops connects to the previous row through these loops. The loops are interwoven with a specific regularity, forming rows both horizontally and vertically. In stick weaving, wool was primarily used as the material. However, tivtiki (fine and delicate wool of some animals that grow under the thick fur) silk, and cotton were also employed. To create specific patterns, sometimes gold and silver threads were used.

With woolen thread (called "batsari" (rope) in Kakheti, "ghazli" in Kartli and Adjara, and "nas-ti" in Khevi), various items were woven, such as low-heeled and high-heeled socks, pachichi, shoes-gaiters, cloth, charukhi, hats, trousers, overcoats, shoulder shawls, headscarves, and others. Silk, qachi (the cocoon of the silkworm boiled in lye (spun into thread)), and cotton threads were used to weave high-heeled socks, paichi, gloves, bags, and headscarves.

The quality of the yarn was crucial when preparing the weaving thread, so special attention was paid to its preparation. If the thread was overly twisted, it would become rough during stick weaving, and the fabric would turn out coarse and "dry."

In the "**Tsinduri**" weaving technique, either 2 or 5 sticks were utilized. There were two varieties of weaving sticks: "tsindis" sticks and "wool" sticks. Five sticks were used with tsindis sticks, while only two were used with wool sticks. The sticks for weaving socks were made from wood such as cornel, hazel, and taxus baccata. When using silk and cotton thread, finer sticks were employed, while slightly thicker sticks were used for woolen thread.

When weaving with sticks, patterns on the woven fabric were created in two ways: a) using

different colors, and b) using a single color, but with different weaving techniques.

In both **Tsalmagi (single) and Ormagi (double)** weaving, patterns were created by weaving colored threads. This technique is known as “dachreleba”. A single or one-sided woven fabric, made with one thread, is called “tsinda” (in Tusheti, socks, paichi, chita, kuro), although several colors were used in the weaving process. In double weaving, each thread was woven with two strands. This type of weaving is called “nashati,” “dashatuli” (Khevsureti), or “khveuli” (Kakheti). Occasionally, the double-woven fabric was referred to as “natsvalnashati,” “amatsvlila” (Khevsureti), or “qaighiani” (Meskheti-Javakheti) (Karaulashvili. 1985).

Double weaving was mainly done with colored threads (Kakheti, Kartli, Khevsureti, Meskheti, Adjara, and others). The more colors used, the more complex the weaving became. Socks woven with multiple colored threads were considered the best (Khevsurian tatis (gaiters), socks, women’s pachichi, gloves). However, it is important to note that Tusheti’s one-sided socks and cloth were finer and had more beautiful ornamentation.

Ormagi (double) i.e socks woven using the double, or twisted technique were thicker and warmer. Due to this, they were primarily worn in the winter in the lowlands, while one-sided socks were worn in the summer. Simple patterns were woven into the socks, such as isrispiruli tskhrilis guli, etc. motif, etc.

The patterned socks were divided into two categories based on the arrangement of the patterns: “gulsavse” and “thargshetsvlili”. The “gulsavse” socks were entirely of a single color, with patterns arranged in a specific order. If the socks had an area of black, they were called “shavalagian” socks. Inside the sock, leaves, flowers, or other designs were woven using colored threads. The background could be white, blue, or another color, but the thread colors of the pattern had to complement the background colors (Karaulashvili. 1985).

The “**Thargshetsvlili**” socks have stripes of different colors, and the patterns inside the stripes could be the same or different. Sometimes, small additional stripes would be woven between the larger stripes, and various patterns, such as “kherkhispirula” tsvrilkvavila” and others, were incorporated. In some socks, four different patterns were woven with threads of different colors. The motifs used for the sock patterns included stylized representations of animals and plants – “alvikheuli” and (various flowers), “chitithvala”, “tevizkhuri”, “maniani sakhe” (human figure), “pardagis sakhe” (kilim/rugs’ motifs), and others.

Maghalkeliani socks (high-cuffed socks) were crafted using a combination of wool, silk, goat hair, and cotton threads. They were typically woven starting from the cuff, often employing a simple, vertical pattern. A rubber-like woven edge was applied at the cuff’s edge, and in some cases, the cuffs featured additional decorative patterns.

Ethnographic sources indicate that socks were also created using needles or knitting hooks. In Tusheti, this type was referred to as “chitia”, while in Khevsureti, it was known as “tati.” Both men and women wore chithies. The men’s version was called “samamatso,” while the women’s version was termed “sadiatso.” As previously noted, the socks woven with needles in Tusheti were exclusively one-sided. Chithies was made in both low and high cuffs. The men’s version was generally simpler, with a low cuff, while the women’s sadiatso could be either high-cuffed or low-cuffed. These socks were soft and warm, ideal for wearing on dry and frozen ground; however, they were unsuitable for wet conditions as they would absorb moisture and lose their effectiveness. A pair of these socks would typically last 2-3 months, after which the soles were replaced, and the socks were repaired.

Weaving a pair of chitiesa took approximately 3-4 days. Both men’s and women’s chithi were woven using the same technique and shared similar characteristics. There is only one version of the sadiatso with a high cuff, while other sadiatso and samamatso variants were low-cuffed. These socks were divided into different sections or parts. The men’s version was relatively simple, whereas the women’s version featured more intricate patterns.

The patterns on **chithi** include: “Tvali” , “Gverdmidebulai” , “Alvis khe” , “Mikhi” , “Chirkvenai” , “Chitis tvalai” , “Tsutona chiai” , “Nafotai” , “Bodzi” , “Kach’kachai” , “Jvari” , “Tsignurai” , etc.

Khevsurian tati’s are woven using dark-colored woolen threads and are embellished with multicolored threads. This particular style of tati is known as a “Shibaian tati.” The decorations on the tati include patterns such as “maskvlaviani” , “chreli” , “tavnakhara” , “lichabakhuri” , and “kachka-cha” , among others.

The single-sided woven chita featured more intricate ornamentation compared to the Khevsurian version. However, the double-sided woven Khevsurian footwear, known as “dashatuli” (in-

cluding t'at, paichi, tsinda), was significantly more durable.

Paichi is an element of traditional Georgian attire, serving as a leg covering that extends from the ankle to the knee. It was widely used throughout Georgia. In lowland regions (such as Kakheti, Kartli, Imereti, and Meskheta), paichi was worn by men, while in mountainous regions (including Khevsureti, Pshavi, Racha, Lechkhumi, Svaneti, and Adjara), both men and women wore it. Paichis were either woven with or without designs, with patterns created using various techniques: forwards and backwards weaving, alternating colorful threads, single or double weaving, and embroidery on woven or sewn paichi. In addition to woven paichis, they were also made from materials such as wool, silk, cotton, and leather in regions like Tusheti, Khevsureti, Pshavi, Ksani Gorge, Racha, Lechkhumi, Svaneti, Guria, and Adjara. As noted by Bochoridze (1993), "The pachichi or paichi is woven from wool. It extends from the ankle to the knee. The knee is tied below with a 'tsvivsakravi' – a twisted string."

In certain regions, such as Khevsureti and Adjara, women wore woven paichi, while men wore sewn woolen versions. The ornaments on the Khevsurian pachichi include a variety of intricate designs, such as "dakavkaula," "borjghiani chiti," "khatis-khatni," "khatis kverila," "tavnakhara," "martughela," "kverilas nachrela," "chrela," "kekha," "varskvlavi," "photola, and "jvari-rkiani martughela," among others (Bardavidze, Chitaia. 1939).

"Sabarkulai, also known as Barkulai or samukhlavi, resembled paichi but extended from the ankle to the thigh "barzakhebi" (slightly above the knee), with the top part resembling a tsinda. It was woven with branched cords made from bark thread. The sabarkulai was colorful, featuring hues such as white, lega, and other colors" (Bochoridze. 1993).

Kilim/rugs occupy one of the most significant places among artistic textiles made of wool. In addition to its aesthetic value, it also has utilitarian significance. The weaving of kilim/rugs was widely practiced throughout Georgia; however, due to the originality and diversity of kilim/rugs Tusheti stands out. Tushetian kilim/rugs – *flasi* and *sagoravi* – are divided into three classes based on weaving techniques:

- **Woven using the "chviris" technique** (until the 1870s): These carpets were dyed with plant-based dyes and are characterized by geometric and partly anthropomorphic patterns.
- **Woven using aniline dyes** (late 19th to early 20th century): The introduction of aniline dyes made the designs more colorful and vibrant. Traditional black-and-white and dark tones were complemented by new, contrasting hues, but the style remained the same.
- **New style** (1920s–1960s): This period saw a shift to the weaving of patterned carpets. The style and technique underwent changes.
- **1970s–1980s**: This period marked further evolution, although the specific changes are not fully detailed in the original text.

The style and technique change. 4) In the 1970s–1980s, modern *fardag* weaving began to show a trend of mimicking traditional patterns. The characteristic colors of old Tushetian kilim/rugs are black and white, with indigo and madder (*Rubia tinctorum* hues found. New kilim/rugs are more colorful, especially for the *lowland*. The ornamentation is mainly geometric, with some anthropomorphic motifs, and *valley* kilim/rugs are notable for their extensive use of dark maroon and red colors. Geometric patterns with plant motifs are common (Azikuri. 1999).

Thus, traditional weaving occupies a prominent place in Georgian craftsmanship and domestic industry. Our task is to preserve and pass on this remarkable tradition of material culture to future generations and adapt it to modern needs.

Carding wool one of the oldest practices in wool processing, was widely performed in various regions of Georgia, including Tusheti, Pshavi, Khevi, Kartli, Kakheti, Javakheti, Imereti, Upper Racha, Svaneti, and Samegrelo. The product processed in Tusheti was referred to as *nabadi* (*burka*). Both *chavliani* and *uchavlo nabadi* were made. Based on their purpose, *nabadi* was categorized into various types: "saalachokhei," "satekai *nabad*," "sakhurava *nabadi*," "pekhtkveshsashleli *nabadi*," "mekhis *nabadi*," "sakude *nabad*" (used for Tushetian and Svanetian hats), "sakevne *nabad*," "satikalthoe *nabadi*," "mkhriani *nabadi*," and "sakhiani *nabad*" (the faces, their form, purpose, and ornamentation define these types). Technologically, all *nabad* products were processed in the same manner (Azikuri. 1999).

B. TRADITIONAL COLORS

Lia Lursmanashvili, Gulnara Kvantidze

The selection of color combinations that harmonize with an individual's external appearance is a complex and significant issue, based on the principles of color perception. Harmonization is the agreement and consistency within the combination of colors. It arises from the opposition or contrast of colors. Color harmony is closely related to both the form and purpose of a costume and its individual elements. Therefore, the conceptual and symbolic significance of colors is of great importance. This is confirmed by the historical symbolism of colors.

Color symbolism held significant importance in past centuries. In ancient times, clothing was distinguished by color for everyday, festive, and ritual purposes. For example, the Georgian king would wear a yellow *qabarchi* (robe) for the New Year [the king's court arrangement], and yellow was considered the imperial color in China. Red and blue garments were worn by warriors. Generally, the lower social classes wore earth tones. In ancient civilizations (such as the Etruscans, as seen in the *Funeral Dance*, Etruscan fresco from a tomb cover, 5th century B.C.), black, red, and white were colors associated with mourning, as this tradition persisted in Khevsurian culture until recently. At the same time, monarchs and other high-ranking individuals wore garments made from the same colors (black, red, white) for festive, official, and ceremonial gatherings. White is a ceremonial color, often associated with weddings. In the past and still today, the bride's attire in snow-white color symbolizes purity, grace, and holiness.

The study of the issue revealed that three primary colors dominate in Georgian dress: white, red, and black. It is also well known that Georgian folklore is saturated with these very colors, each of which has its own significance and symbolic meaning. According to the Ecological Valence Theory (EVT), the Georgian ethnic group's attraction to these colors is biologically encoded in the Georgian genetic makeup. Initially embedded in the subconscious realm, it later manifested in worldview, identity, and material culture (Kvantidze. 2022).

Color harmonization reveals that Georgian costumes and ornaments are rich and diverse. Regional clothing styles showcase a range of qualities: the balanced, sturdy, and colorful Khevsurian (Tab. II. Fig. 1) and Tushetian *talavari* (Tab. II. Fig. 2) the harmonious, serene, vibrant, solid, stable, and neutral-toned general Georgian (Tab. II. Fig. 3) and Abkhazian *chokha-akhaliukhe*, as well as Georgian dress with chest piece and girdle (Tab. II. Fig. 4). The contrasting, dynamic, and patterned Adjara *sikhma* dress (Tab. II. Fig. 5), *chataksa* and *tholabusi* belts, along with Samtskhe-Javakheti *chakura* and women's attire. The Racha *kaftara* (Tab. II. Fig. 6), *chimchikha*, and *peshtemal* are stable and patterned; the sharply neutral, strong, and calm Svanian costume; the flexible and balanced Gurian outfit, with the durable *nabadi* (Tab. II. Fig. 7), and the steady and lively *eleg*, among others.

Georgians have used natural dyes since ancient times, as evidenced by numerous artifacts discovered in the territory of Georgia. Additionally, the records of Greek travelers who were eyewitnesses to the flawless expertise of proto-Georgians in textile work serve as proof of this. One of these travelers, Herodotus (484–422 BC), mentions that in the mountainous regions of the Caucasus at the time, dyes were applied through painting. According to specialists in textile work, the process of dyeing or printing fabrics requires a specific technological method and is much more complex than simple dyeing. It is clear that in regions where fabric painting was practiced, the dyeing industry would have been highly developed and would have a long history (Herodotus. 1975). Xenophon's (431–354 BC) writings also repeat the same idea, noting that in the Georgian tribes of Tao, the culture of weaving, dyeing, and sewing was so advanced that it earned the admiration and interest of the Greeks themselves (Georgika. 1936).

The well-developed knowledge of fabric dyeing with natural dyes by the Georgians is further supported by the authentic clothing and clothing elements—such as headwear, footwear (woven), kilim/rugs, carpets, and covers—preserved in the museums of Georgia and private collections.

Regional preferences for specific hues affected the use of plant-based dyes in Georgian textile traditions. Outstanding examples of harmonious color combinations can be observed in the ornamentation of Khevsurian *talavari*, the embellishment of Tushetian *chithi*, the zoomorphic designs on the mokhevian garment, and other items within Georgian costumes, accessories, and domestic textiles. It is widely recognized that the relative size of an object plays a role in the

creation of color harmony. By altering the texture of an object or varying the amount of color used, even colors that initially appear conflicting can form a harmonious whole. In costumes, passive greens and blues can be overshadowed by more active colors when they are balanced appropriately. Red, in particular, is notable for its inability to fully reveal the structural features of a material, aligning with the color harmony found in the traditional costume of Adjara.

There are three primary types of color compositions employed in Georgian clothing decoration: 1. **Monochromatic** - Using variations of a single color. 2. **Polar** - This includes contrasting pairs such as light-dark, warm-cool, saturated-unsaturated, and chromatic-achromatic. 3. **Multi-faceted-triad harmony** - This involves combinations of related hues, like a blue tie, yellow jacket, and red dress, which are characteristic of Adjarian women's attire.

The use of plant-based dyes was influenced by the preference for specific colors in different regions. In Georgian costumes and accessories, as well as household textile products, a notable example of harmonious color combinations can be seen in the ornamentation of Khevsurian *talavari*, the decoration of Tushetian *chithi*'s, the zoomorphic ornamentation of the *mokheur* dress, and more. It is known that the relative size sections of an object affect the creation of color harmony. Even colors that seem incompatible can become harmonious if the texture of the object is altered or if the color is used in varying quantities. It is important to note that active colors, when balanced evenly, can overpower the perception of passive green and blue colors in a costume. Red is more vivid and memorable. The uniqueness of the color red lies in its inability to fully reveal the structural properties of an object and material, which aligns with the color harmony found in the traditional costume of Adjara.

In Georgian costume ornamentation, there are three types of color compositions: 1) Monochromatic; 2) Polar (chromatic-achromatic, light-dark, warm-cool, saturated-unsaturated); and 3) Multifaceted-triad harmony with related colors, such as a red dress, yellow jacket, blue tie, etc., which strongly resemble the costume of an Adjarian woman.

The color harmony of socks and, more generally, knitted footwear should be given particular consideration when choosing the colors for Georgian clothing. Black, gray, brown, beige, and other colors were once required for both men's and women's socks. It was common to call a multicolored sock a "striped sock." In practically every part of Georgia, knitting striped socks was a common habit. However, the patterns varied according to age, gender, and geographic location. Men's and women's socks, young and old, exterior and domestic, and bridal and mourning socks were all distinguished. Young people wore colorful, intricately styled socks, while mourners wore basic, modest socks. The more colors used in a sock, the more intricate the knitting technique.

It is interesting to note the dominance of colors in Ingiloian socks, as reflected in the woven ornaments of Georgians living outside Georgia (Tab. II. Fig. 8). Ingiloian socks perfectly preserve both national motifs and colors, including shades of burgundy, blue, orange, yellow, green, red, purple, brown, and others.

In the Tushetian and Pshavian footwear, the primary colors are white and black, with a predominance of blue, dark red, and orange. (Tab. II. Fig. 9)

Khevsurian and Adjara socks-pachichi stand out with a greater variety of colors. The dominant shades include red crimson (*qirmizi*), yellow, pink (*femberegi*), green (*yeshili*), brown (*qeferegi*), henna color, egg yolk yellow, orange, rust, clay red, and onion leaf-colored hues.

Toli and broadcloth *pachiči*, like the *chokha*, were woven in black, white, gray, blue, and brown. Generally, simple, solid-colored *pachiči* were worn, while Svan and Khevsurian *pachiči* were decorated with appliqué of different shapes and color (Svanian) or *nachrela* (Khevsurian) (Tab. II. Fig. 10).

The ornamentation on footwear, such as the "*chakhsakravebi*," predominantly features earthy tones of clay, with some variations in white and brown (Tab. II. Fig. 11). Woven footwear, including the Tushetian *chita* and Khevsurian *tati*, exhibits a vibrant use of color. The *chita* is primarily woven in white and black, with secondary colors reflecting those found in Tushetian clothing. The Khevsurian *tati*, woven in hues similar to *nachrela*, is often adorned with beads and buttons.

When it comes to woven goods, such as carpets produced in the mountainous regions of Eastern Georgia, shades of blue and sky blue are predominantly used. Earthy tones, including brownish hues, yellow, red, gray, and occasionally dark reddish-brown, serve as secondary colors. In some instances, the base is dyed with a reddish-brown tone, with ornaments highlighted in blue, sky blue, yellow, and dark reddish-brown (Koshoridze. 2023) (Tab. II. Fig. 12).

In Kartli and Kakheti, the preferred color was a purplish-red shade (Fig. 13-14), while Rachian

carpets predominantly feature a combination of purplish-red and light yellowish tones (Fig. 15). During the field research in Samtskhe-Javakheti, we unfortunately encountered only carpets dyed with synthetic dyes (Fig. 16), with bright pink and gray shades being particularly admired.

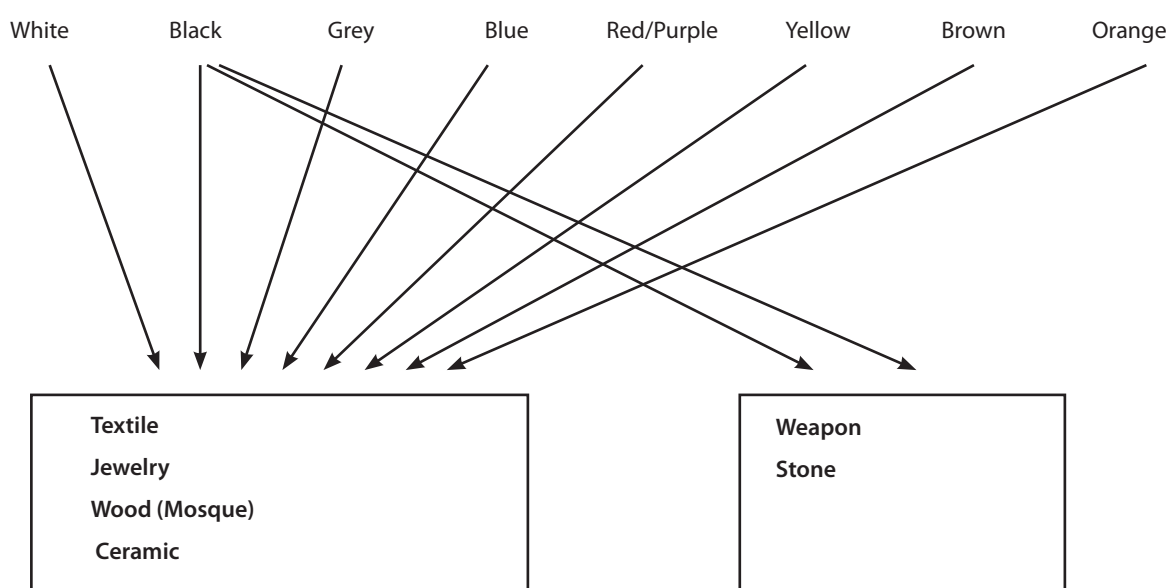
To create the dyes, various natural materials were employed, including citrus aurantium, hemp, bot (tanner's) sumach (*cotinus coggygria*), madder (*Rubia tinctorum*), thyme, rose, acorn, *prunus laurocerasus*, apple tree bark, walnut shells (ghechepo), onion peel, *phytolacca decandra*, walnut leaves, mulberry leaves, burnt cornelian cherry juice, lye, and oak bark (raw). Additionally, a variety of herbs, such as *polygonum hydropiper*, *pterocarya*, hemp, *polygonum bistorta*, nettle, and *lepidium meyenii* (maca or peruvian ginseng), were also used. The walnut rind produces a chestnut color, *pterocarya* dyes brown, *polygonum hydropiper* gives yellow, citrus aurantium results in orange, madder (*rubia tinctorum*) yields red, and nettle creates green. Other plants like hemp, *polygonum bistorta*, oak, and apple bark produce yellow hues. Plant dyes were often mixed with soap, salt, and ash-lye, ensuring a strong adherence to fabrics. According to research, the blending of colors, their tones, saturation, and harmony in Georgian costumes and decorations fully align with the principles of color theory, reflecting a distinct expression of Georgian aesthetic taste deeply rooted in its culture.

To prepare the dyes, various natural materials were used, including: citrus aurantium, hemp, bot (tanner's) sumach (*cotinus coggygria*), madder (*Rubia tinctorum*), thyme, rose, acorn, *prunus laurocerasus*, apple tree bark, walnut shells (ghechepo), onion peel, *Phytolacca decandra*, walnut leaves, mulberry leaves, burned cornelian cherry juice, lye, oak bark (raw). There was extensive use of herbs like *Polygonum hyd-ropiper*, *pterocarya*, hemp, *Polygonum bistorta*, nettle, *lepidium meyenii*, known as *maca* or Peruvian ginseng and others. boiled walnut rind dyes chestnut color, *pterocarya*, dyes brown, *Polygonum hyd-ropiper* dyes yellow, Citrus aurantium dyes orange, madder (*Rubia tinctorum*) dyes red, *Lepidium meyenii*, known as *maca* or Peruvian ginseng dyes brown, nettle dyes green, and hemp, *polygonum bistorta*, oak and apple bark dye yellow, among others. Plant dyes were mixed with soap, salt, and ash-lye (ash alkali). This type of dye strongly adheres to the fabric (MHGIC. 1982).

Thus, as research shows, the color blending, tone, saturation, and harmony in Georgian costume and ornamentation fully meet the requirements of color theory, reflecting a unique expression of the Georgian aesthetic taste that is genetically ingrained.

Classification of dominant colors in Georgian ornament

(fabric, jewelry, weapon, ceramic, wood, stone)



C. WOVEN SECULAR ORNAMENTS

Gulnara Kvantidze

Typology

In weaving, ornaments is categorized into several primary groups: geometric, plant-based, floral, and geometric-bird motifs. Additionally, there are mixed motifs that combine both geometric and plant elements. Animal and bird representations in woven textiles are occasionally depicted through geometric, plant, or geometric-plant combinations.

In comparison to earlier ornamentations, woven designs from the 1930s and 1940s exhibit a marked dominance of stylized plant and floral motifs.

Geometric ornaments represent the earliest signs and symbols of ancient painting, emerging simultaneously with the advent of textile production. As human aesthetic needs developed, individuals began to adorn both their bodies and coverings. Jewelry was crafted from primitive materials, and through the observation of plant-based coverings, “magical” plants were identified that enabled body decoration. Over time, simple pictograms were embroidered onto clothing, which evolved into the creation of primitive geometric lines. These lines marked the beginning of a visual tradition that has endured through the ages, remaining honored and practically applied in contemporary life.

In the mountainous regions of Eastern Georgia—including Khevsureti, Mtiuleti, Tusheti, Pshavi, Erscho-Tianeti, Gudamakari, and Khevi—woven materials were decorated with geometric ornaments using various tools such as looms, sticks, and plates. Similarly, geometric linear motifs were employed in the woven decorations of Adjara, Guria, and Megrelia (Kvantidze. 2022).

The **Khevsurian** ornament is quite intricate in design and is a unique creation in the world, distinguished by its diverse magical-apotropaic motifs (Tab. III. Fig. 1). The Khevsurian motif consists of simple straight, zigzag, and broken lines, as well as crosses, circles, squares, and diamonds. Complex figures are formed from combinations of simpler shapes. The ornament displays representations of solar (sun, star), zoomorphic (bull), agricultural (saw), and weaponry (arrow) motifs (Kvantidze. 2018).

Despite their geographical proximity, the **Tushetian** motif differs from the Khevsurian one. The composition of the Tushetian socks is made up of two or three horizontal lines grouped together, with geometric shapes of different forms and sizes spaced evenly apart. Characteristic of this ornament are motifs of flowers created from triangles, tavnakhura and akushura (Tab. III. Fig. 2).

The decoration of woven footwear in Tusheti is characterized by a rich variety of patterns, with a predominant use of thick horizontal and vertical lines. These designs also incorporate rhombuses and diagonally arranged interrupted lines.

A distinctive type of woven fabric in Tusheti is the Tushetian kilim/rugs, which features the repetition of several ornamental motifs. While these motifs are similar to those found in Caucasian and Eastern carpets, the Tushetian version is distinguished by its unique arrangement and the interaction of patterns (Koshoridze. 1997). The central motif is the cross, which holds great significance and can be considered the most characteristic design. Variations and combinations of the cross are commonly used (Koshoridze. 2023).

In addition to the cross, we come across other motifs such as *varskvlava*, *nafota*, *akushura*, and *kaucha*.

The **Pshavian ornaments** follows a compositional pattern typical of the Eastern Mountain region, incorporating motifs such as crosses, rhombuses, and zigzag lines. Additional recurring designs include the *alvis khei*, *rkanakhara*, *akushura*, and the *borjgali* (Tab. III. Fig. 3).

A similar decorative tradition is observed in **Mtiulian ornaments**. Much like the patterns seen in Khevsuria and Tusheti-Pshavian styles, the Mtiulian decor is characterized by simple linear forms (Tab. III. Fig. 4).

Mokheuri ornaments, however, stands apart from other Eastern Georgian mountain styles. Its most prominent motif is the “Tree of Life,” represented in various forms, akin to the cross. A notable variant of this motif is the stylized “*irmis rka*” (horn of deer) (Tab. III. Fig. 5).

In the Eastern Georgian mountain region, objects have traditionally been decorated with geo-

metric patterns. Nevertheless, from the mid-19th century onward, floral motifs began to emerge within the decorative repertoire, a trend that continued into the 20th century (Tab. III. Fig. 6).

In the **Western Georgian** regions of Imereti, Guria, and Samegrelo, embroidery was generally not employed in woven goods. Instead, socks and other woven materials were crafted in a single color or adorned with vertical and horizontal lines. Decorative elements in these regions commonly featured geometric, plant-based, and anthropomorphic-zoomorphic forms, applied to both clothing and accessories.

The production of carpets, kilim/rugs, or baskets was not locally established. However, artifacts preserved in the Akaki Tsereteli House-Museum in Kutaisi and various private collections indicate that carpets and woven goods used in Imereti were imported from other regions.

Among the **mountain populations of Western Georgia**, particularly the **Svans**, socks were typically decorated with solid colors or vertical-horizontal lines. The Svans also crafted *pachichis* (traditional footwear) from wool or broadcloth fabric, often embellishing them with appliqué in various colors. Additionally, Svan-style ornaments were commonly applied to jewelry, furniture, and other household items.

In Svaneti, the local community did not traditionally weave carpets and kilim/rugs. However, they were exceptional in crafting felt and sheepskin, on which they applied motifs using the felting technique.

In **Racha**, as in other regions of Western Georgia, brightly colored footwear was not common. The traditional "pachichi" shoes were made from wool or broadcloth fabric. Woven textiles from this region were often decorated with horizontal lines, featuring geometric shapes and Latin "S"-shaped patterns or embellished with diamonds, crosses, butterflies, and zigzag motifs (Tab. III. Fig 7).

In the southwestern regions of Georgia, particularly Adjara and Samtskhe-Javakheti, there is a rich tradition of adorning woven items with intricate designs. This tradition was deeply influenced by the region's strong shepherding culture and well-established domestic industry (Tab. III. Fig. 8).

Adjarian weaving is especially known for its diverse geometric and plant motifs. Common patterns include diamonds, crosses within diamonds, slanted crosses, squares, straight lines, triangles, zigzag patterns, and parallel lines. A distinctive feature of Adjarian ornamentation is the branching tree motif.

In addition to geometric patterns, stylized plant and floral motifs are frequently incorporated. Among the zoomorphic designs, depictions of deer and birds are common, often rendered in both geometric and hybrid forms.

Adjarian **carpets and kilim/rugs** feature a variety of compositions created with geometric and floral motifs. These designs often include diamonds with crosses inside them, as well as large octagonal shapes surrounded by radiating, illuminated crosses (Tab. III. fig. 9).

In **Samtskhe-Javakheti** woven items, plant, floral, and bird motifs are predominant, with geometric patterns playing a secondary role. Traditional footwear, such as socks, is woven with horizontal stripes, with small geometric figures filling the spaces between the stripes.

Locals in this region traditionally wove carpets, furs, bags, and baskets. Many of these items are adorned with large geometric motifs, including rhombuses, tavnakhara, and martughela, as well as floral shapes (Tab. III. fig.10).

Ethnographic research in Samtskhe-Javakheti uncovered numerous woven pieces from the late 19th and mid-20th centuries, the majority of which feature stylized floral designs.

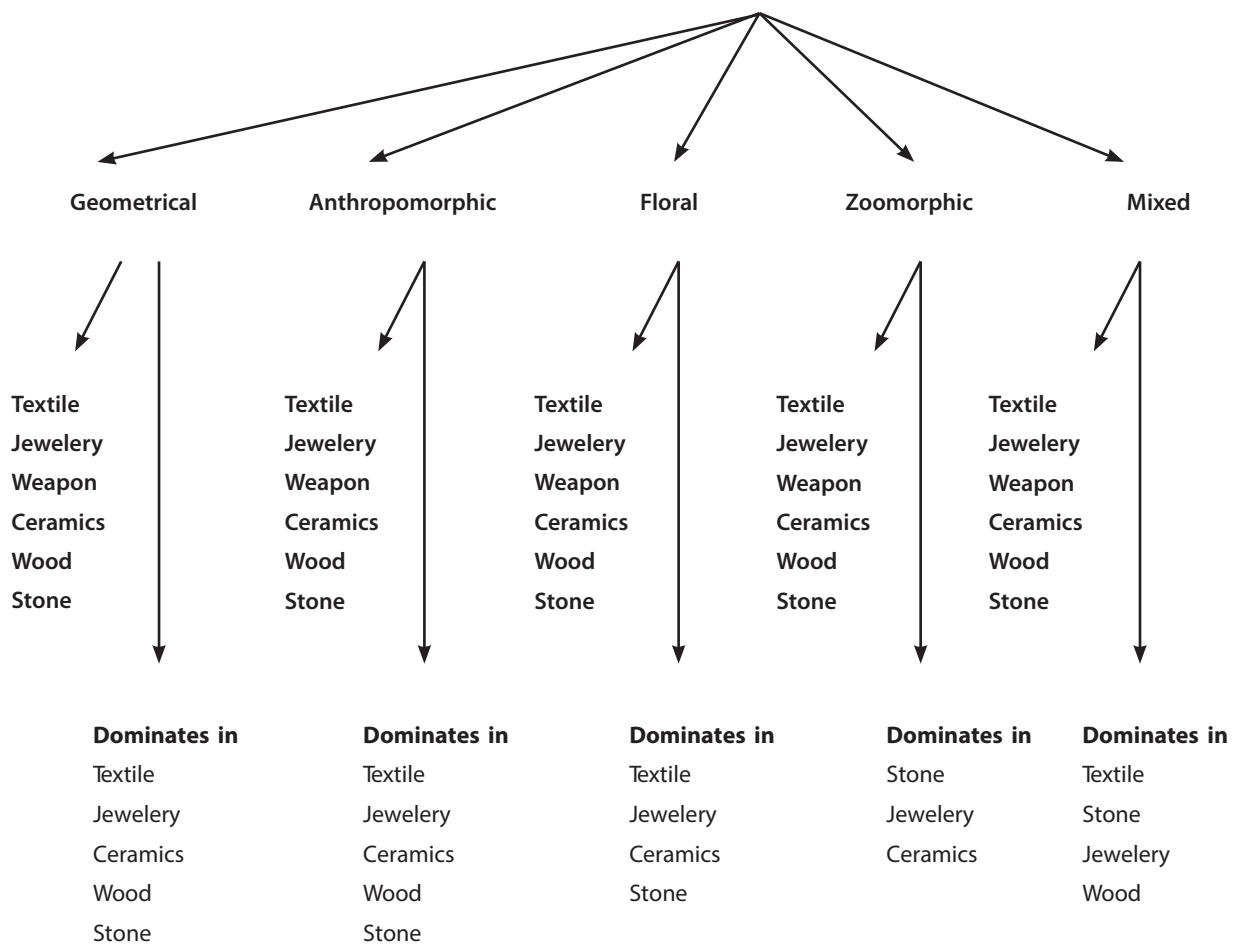
Classification

(fabric, jewelry, weaponry, ceramics, wood, stone, etc.)

The classification of any object is based on the diversity of its types and its functional purpose. Georgian ornament can be categorized into types such as: geometric, vegetal, zoomorphic, anthropomorphic, and mixed-category ornaments. Based on its purpose, it can be further divided into social-aesthetic and artistic-aesthetic subcategories.

The social-aesthetic function is reflected in the ornament’s form, color, and material. It embodies the social benefits of beauty, perfection, and harmony between the object and the human.

The artistic-aesthetic function provides emotional and sensory satisfaction to the individual through its artistic value, external appeal, and purpose.



D. ECCLESIASTICAL ORNAMENTS

Eka Berelashvili

Liturgical vestments are notable for their unique artistic qualities and (technical) competence of execution. Medieval Georgia, like Byzantium, produced church art pieces of exceptional artistic quality. The vestments of church ministers, which reflect the interests and preferences of modern society, naturally blend with the main stream of Georgian church art growth, enabling us to recover the essence of the period's culture and art. The surviving examples of church vestments decorated with embroidery are distinguished by their high level of artistic quality and culture of execution.

The clothing that God bestowed to Aaron, the high priest, and his descendants, according to the Old Testament, highlighted their uniqueness. The New Testament Church also instituted a garment for pastors based on the same idea, the genesis of which may be traced back to the apostles' time. The Christian church's ministers are always reminded of their mission before the Lord and the people by the clothing they wear, which is laden with Christ's saving symbolism. They never stop reminding the clergy of their mission before the people and the Lord.

The decor of the clergy's clothing or items required for church services is canonized, and the Old and New Testament texts mention the garment's shape, color palette, and usage technique as well as the primary plant species embroidered such as: pomegranate, lily, blackberry, clove, hyssop, myrtle, and so forth. As pattern compositions, each one flawlessly depicts a specific iconographic topic and represents a particular phrase. Through "symbolic signs," the symbolism included into the decorative patterns serves to convey the "word of the Lord" (Tab. IV. Fig. 1).

Numerous shapes and symbolic meanings of pomegranates can be discovered on the clothing (Tab. IV. Fig. 2). The hard skin and spherical shape represent unbreakable and eternal faith, while the congregation is symbolized by the grains encased in the skin. The split pomegranate core with the grains within is regarded as a representation of the apostles in Christian iconography; in certain instances, the split core contains twelve grains.

In Christian symbolism, the carnation, due to the shape of the seed, is a symbol of chastity, martyrdom, and spiritual suffering (Tab. IV. Fig. 3). In certain instances, it also symbolizes heavenly paradise and the enduring nature of life.

The mitre¹, dedicated to the Virgin Mary of Tsaishi cathedral church by Ana Tsulukidze² is distinguished by its peculiar ornamental motifs. Around the round metal medallion placed in the middle of the top part, on which a crucifixion is depicted, the arrangement of stylized "oak leaves" of the same size forms a cross (Tab. IV. Fig. 4). The oak tree is a representation of the Savior and the tenacity of faith in the Western Christian tradition. Abraham erected an altar to Yahweh when the Lord appeared to him at the Mamre oaks; Abraham lived close to the oaks in Hebron, where the Lord's angels came to visit. According to Kocharov (Korapov. 1913), the oak tree was revered in Georgia as well. In Samegrelo, specifically in Chkondidi, the Martvili temple was constructed on the location of the idolaters' "icon" (oak) (Chubinashvili. 1936). We believe this fact further suggests a ceremonial attitude toward the oak. This is the sole surviving example of an oak leaf motif in Georgian church embroidery, despite the fact that such motifs have appeared in engravings since the 11th century (Чубинашвили. 1959). The oak leaf was also prevalent during the 11th-12th centuries in various forms of Georgian art, including wall paintings in sites such as Bochorma, Ateni, Matskhvarishi, the works of the king-painter Theodore, Timotesubani Monastery, Bertubani Monastery, and the Betania Monastery (Okropiridze. 1997). According to T. Sheviakova's research, oak leaf patterns form distinct Georgian ornamental designs and appear in several 11th-12th century frescoes. However, in later periods, these motifs become increasingly rare and appear in significantly altered forms (Sheviakova. 1960). It is evident that oak leaf motifs were widespread in Georgian art of the 11th-12th centuries. Unfortunately, few embroidered artifacts from this period have survived (Melikishvili. 1995), making it challenging to determine whether this ornament was as commonly used in embroidery as it was in other artistic mediums.

1 Museum object ID number: sxm/n 4888

2 The third wife of Katsia II Dadiani Prince of Mingrelia (1745-1788), the daughter of Paata Tsulukidze

We can specifically emphasize the ornamentation of the mitres¹ on which the sun is depicted “shining” with rays-symbolizing the eternal reign and glory of the Savior (Tab. IV. Fig. 5).

The sun is placed in the center of a stylized cross,² or the sun’s rays themselves form a cross.³ The sun, in the sky of the Mitre, is represented as a radiant circle. The circle was frequently depicted as a symbol of the sun (*Heuxapd̄m*. 1956). It is regarded as a solar symbol, representing the sun and celestial bodies more broadly (Nadiradze. 1998), with the solar disk often symbolizing the front of the circle across various cultures. In Christianity, the sun is viewed as an image of Christ in its spiritual context (Gvelesiani. 1997). The term “Sun of Righteousness” is commonly found in church literature (Nozadze. 2006), and Jesus Christ, according to Christian scriptures, is referred to as the “bright sun,” the “Sun of Righteousness,” the “Sun of the Rising,” the “Giver of Life,” and the “Giver of Light” (Kekelidze. 1945). The symbolism of the sun carries a similar meaning in the Bible [Isaiah 40:19]. The combination of the sun with the cross represents one of the most profound symbolic ideas, illustrating the inseparability of the sun-representing God-and its attribute, the cross (Nadiradze). In ancient Georgian beliefs, the cross was often associated with symbols of celestial bodies, especially the sun (Machabeli. 2003). In Christian art, celestial bodies like the sun and stars are almost always used to convey the majesty of God, spiritual salvation, and the glory of angels and saints (Nozadze. 2005).

Through the refined ornamentation adapted to the shape of the mitre: on each side of the mitre (on all four sides), beautiful bouquets are created with flowers of blackberry, lily, Campanula flowers and chrysanthemums. The surrounding ornamental decoration is depicted, which is primarily accepted as symbols of the Virgin Mary, the Savior, and the saints. In this specific context, their presence is implied.

The ornament is diverse, containing both traditional motifs (the lily), which have been used for centuries, as well as designs specific to the art of this period (such as the iris). The three-petaled and five-petaled flowers, embedded within leafy scrolls, can be interpreted as representing the souls of the righteous who, having partaken of Christ’s blood and body, dwell eternally with Him in Heaven (Gambashidze. 2008) (Tab. IV. Fig. 6).

The small five-petaled flower is entirely unknown in Georgian goldsmithing and the broader Georgian ornamental repertoire until the second half of the 16th century. This motif appears to have been introduced from Iran, which is noticeable starting from the 16th century in architecture, monumental painting, and more extensively in miniature art (Sakvarelidze. 1987), as well as in embroidery. The five-petaled flower, chrysanthemums, lilies, are symbols of the gardens of souls, representing the human microcosm (Cooper. 1986, Aussibal. 1994), while the three-petaled flower considering the symbolism of numbers, is meant to represent the three virtues. The three-petal flowers with serrated, elongated tips (sword-shaped leaves) are frequently found on various metalwork monuments from the 12th-13th centuries (*Чубинашвили*. 1959, Khuskivadze. 2005). Flowers of this type are also typical in 17th-century embroidery (Baratashvili. 2003). The centers of the flowers depicted on the mitres are adorned with pearls and precious stones such as emeralds, sapphire, and turquoise. Generally, the flower symbolizes the Savior (Sabanidze. 1946). Christ is referred to as the “kwavili” (the flower) by figures such as Epiphanius of Cyprus (4th century, 2nd fig.), Pseudo-Dionysius of the Areopagus (5th century), and Ioane Sabanisidze (11th century). The great reverence for the Virgin Mary is also expressed through metaphorical associations with the plant world (“Nevmirebulni dzlispirni” 1982). The term “unburned blackberry” is used synonymously for the Virgin Mary. In the hymn dedicated to the feast of the Annunciation, the Mother of God is equated with the “unburnt bush” (Udzvelesi Yadgari. 1980) [Exodus 3:2; Mark 12:26].

The lily is primarily a symbol of the Ever-Virgin Mary.⁴ It is also a symbol of divinity, purity,

1 It is kept in the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts, National Museum of Georgia, museum object ID number: sxm /n 4288; 4444; 4459; 4459; 4460; 4895.

2 For example, we may refer to the mitres preserved in the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts, National Museum of Georgia, museum object ID number: sxm/n 4444; 4445; 4459; 4288.

3 Museum object ID number: sxm /n 4895

4 The depictions of lily and blackberry flowers are common in ecclesiastical embroidery. For instance, we can refer to epigonations, Aers and shoulder pieces preserved in the Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts, museum object ID numbers: sxm/n 58; 143; 2886; 797; 2230; 2570; 3483; 4054; 1380; 3434; 3668; 2643; 2951; 2952; 3415; 3680; 2935; 2886; 3688; 3750; 1365

obedience, innocence, a sign of resurrection and ascension. Standing erect, the flower is a manifestation of divine mind. [Song of Songs 2:1-2; 2:16; 4:6; 6:13; Isaiah 35:1; Hosea 14:6; 14:9; Exodus 25:31-33; Numbers 8:4; Luke 12:27; Matthew 6:28] are among the sacred texts that reference the lily a lot. The symbolism of the iris is akin to that of the lily, as they belong to the same family (Cooper. 1986). It's also possible that the four flowers surrounding the cross in the mitres represent the four Evangelists. The Book of Creation [2:8-21] is the primary source from which the Garden of Paradise is portrayed in Christian art. Daniel's [4:7-9] and Ezekiel's [Ezek. 36:35] prophecies both describe the "Garden of God."

E. GEORGIAN MOSQUE ORNAMENT (ADJARA)

Gulnara Kvantidze

In Upper Adjara, the Muslim religious buildings, forcibly constructed atop the ruins of Christian churches, are unique masterpieces of folk art. The artistic and decorative adornment of Adjarian mosques, crafted by Laz master artisans through wood carving, tells the story of a particular period in Georgia's past. In the wooden relief decorations, small segments depict stories related to vines and wine, corn, flora and fauna, seafaring, the astral world, and various everyday realities...

Given the focus of our study, during our expedition to Upper Adjara, we were deeply impressed by one seemingly simple Adjarian wooden two-story house, whose interior is filled with warmth and kindness, radiating positive energy. From the first day of the expedition, we felt this energy through our interactions with the people of Upper Adjara.

Numerous studies have been conducted on the Muslim religious monuments in Adjara. Historical-ethnographic, architectural, art-historical, and folklore viewpoints have all been used to examine the problem. Regarding this, we will not go into further detail on mosques in the aforementioned contexts, with the exception of a few particular concerns.

The work focuses on the individual elements of decoration in Adjarian wooden mosques that align with the ornamentation of woven fabrics. At the same time, attention will be given to the depictions of corn and vines. The ornaments can be found in the interior decor of Adjarian mosques and in embroidered textiles, but not in the woven ones.

The solar symbol of the **sun** is unique in ornamentation, as it has eight different names and corresponding variations in its design. Apart from the sun, it is also referred to as *borchkhiala*, and sometimes both names are used interchangeably. Variants include: *saktsielamze//borchkhiala*, *borchkhiala kavais*, *borchkhiala tvalais*, *borchkhiala tvalai kavit*, *mzitvalais*, *mzeskhivais*, *tsitsakalal//mze*, *mzegrdzelai//imzirebas* (Tab. V. Fig. 1). The symbol of the sun/borchkhiala was depicted on chests, small boxes, the interior and exterior of homes, and on furniture throughout all regions of Georgia. It was widely used in goldsmithing and carpet weaving (Varshalomidze. 1979). The depiction of the sun in mosque decorations is presented in stylized forms. We also encounter its radiant visual representation (Tab. V. Fig. 2).

In addition to the sun, the solar symbols also include a combination of **the moon and stars** (Tab. V. Fig. 3) and a **star** stylized among plants (Tab. V. Fig. 4). In folk oral traditions, the star was called "masklavais." It is difficult to determine the exact meaning the craftsmen intended by the depiction of the combination of the crescent moon and star on the mosque carvings—whether it is a solar symbol or an emblem of Eastern origin. The fact remains that both interpretations are plausible.

The cross is a deeply ingrained symbol in the consciousness of the Upper Adjarian Muslim population. It was used so prominently that they baked ritual bread adorned with cross-shaped patterns for Islamic ceremonies (EdGp Adjara. 2019). Those who had converted to Islam, with the approval of the mullahs, would still attend Christian churches for worship. The cross was subtly depicted in the thatch of residential and religious buildings (Tab. V. Fig. 5). This act of devotion was equivalent to a sacrifice, as the very mention of the cross was taboo, and instead, the term "khachi" was used when referring to it. In Adjarian ethnographic traditions, crosses were also depicted alongside celestial bodies (Varshalomidze. 1979, 1998).

Sampurtselai flower the "three-petaled flower," as it is called, refers to the lily in woven ornaments. The lily holds great significance in Georgian visual arts, being depicted in both ecclesiastical and secular contexts. We will not delve into its semantic nature, as it is discussed in two

separate chapters of this book (Ecclesiastical Ornament; Ornament-Georgian-Basque Cultural Dialogue).

The lily is one of the key symbolic elements in woven ornaments and in the decoration of the mosque (Tab. V. Fig. 6). It is represented both in natural and stylized forms. Traditionally, it adorns the wall beside the minbar, the space around it being filled not only with the lily but also with stylized leaf patterns of other plants and floral decorations (Chichileishvili. 2024).

In the ornamental embroidery of the mosques, the use of twisted, scratched decoration is frequent, which is referred to in woven ornaments as *burhlai grekhilais* and *chatsnuli burhlai* (Razmadze. 2021). Moreover, within the interior of the religious buildings, we encounter fine *ka-vai* and multicolored *kava* ...

The culture of vine-growing is ancient in Georgia, as clearly evidenced by archaeological and historical artifacts (<http://georgianwine.gov.ge/geo/text/121/>). The long-standing tradition of this agricultural sector is clearly reflected in the confirmed and partially preserved ritual activities within Georgian ethnographic life, many of which were dedicated to the prosperity of the vine (Topuria. 1953). This topic plays a prominent role in Christian symbolism, both on liturgical objects and garments, as well as on the interior and exterior facades of churches and monasteries (Berelashvili. 2013, Abakelia. 2007).

Surprisingly, the motif of the vine occupies a central position in Laz-Ajarian decorative art. It is specifically the images of grape clusters that adorn the interiors of Muslim religious buildings (Tab. V. Fig. 7), as well as the interior and exterior facades of residential buildings and parts of balconies (Varshalomidze. 1979).

Upper Adjara is the only region in Georgia where maize has been represented (Tab. V. (Fig. 8).

There is a diversity of opinions within the scientific community concerning the introduction of maize to Georgia (Танфильев. 1923; Вавилов. 1932). Among these perspectives, the hypothesis of A. Natriyev is particularly fascinating and significant for us. He argues that maize should be considered one of Georgia's ancient cereal crops, alongside wheat, rice, millet, and barley (Натроев. 1859.). This conclusion was drawn following the discovery of several necklaces from the ancient period at the Vani Nalakari site, which feature maize cobs depicted in a single image (Bregadze. 1969).

There is also a theory suggesting that maize spread from Western Georgia to the rest of the Caucasus. It is assumed that the Anatolian Turks acquired this crop from the Laz people (Jikia. 1944; Gugushvili. 1946). In North Caucasia, during the collection of field materials among the Shapsugs, the existence of a maize variety known as Lazuri was confirmed in the Sussani Gorge (Bregadze. 1957).

The views expressed above are further supported by the opinion of prof. Jemal Varshalomidze. According to his hypothesis, the depiction of maize on cult buildings in Adjara should represent the emblem of the traveling Laz craftsmen, as they traditionally carve symbols of their labor and activities into wood (Varshalomidze. 2005, 2007).

Thus, it is evident that, despite being compelled to adopt a different faith, the traditional customs upheld and protected by their ancestors through blood and sword continued to hold significance for the Upper Adjarian Muslim Georgians. The material evidence of traditional Georgian identity is abundantly present in both religious monuments and daily life and culture, as we witnessed during our expedition. We are grateful to them for this.

WHAT WE OBSERVED!

MODERN ASPECTS OF WOVEN ORNAMENT

Lia Lursmanashvili

In the summer of 2022, as part of the scientific project “Study of the Types of Ancient Georgian Woven Ornaments and Processing with Traditional and Modern Textile Technologies,” the research team conducted multiple field visits and an expedition to various regions, including Tbilisi, Dmanisi, Gori, Signaghi, Telavi, Alvani, and Tusheti.

The primary goal of the research was to investigate woven items produced in contemporary ethnographic contexts, with a focus on the materials, dyeing techniques, weaving methods, and ornamentation used. The research employed both historical and ethnographic methods to examine authentic items preserved in the National and Regional Museums of Georgia. To further explore ancient Georgian ornaments, the team conducted fieldwork in private museums and households, documenting material objects through photographs. Interviews with holders of intangible cultural heritage were recorded, and audio and video materials were also collected.

To reproduce identical samples, the team analyzed the color range used in raw materials and ornaments. The study also involved an exploration of traditional Georgian handicraft techniques for potential reproduction and modern industrial applications. Raw materials, such as yarn and thread, were sourced from local residents. The physical-mechanical properties of these raw materials were assessed, and comparisons were made with similar properties of modern industrially produced materials, including linear density, twisting, purity, and other relevant characteristics.

Based on the examination and analysis of the materials at our disposal, the following conclusions were reached:

Weaving Materials: Individual weavers, independent entrepreneurs, and vocational schools utilize the following materials for weaving:

1. Hand-spun yarn (sourced from Tusheti and Kakheti-Alvani), which is best suited for use with weaving sticks.
2. Two-ply yarn produced by “Tusheti” LLC, which, like hand-spun yarn, is woven using weaving sticks. However, their single-ply yarn can be woven with either weaving sticks or a hand loom.
3. Yarn produced in household settings across various regions of Georgia, which is unsuitable for use with both household and industrial weaving machines.
4. An analysis of industrial yarns currently available on the Georgian market revealed that yarns with linear densities of $N = 2.5; T = 400$ and $N = 8; T = 125$ can be woven with weaving sticks, crochet hooks and household hand looms, but are not compatible with industrial machines of classes 8, 10, or higher. For industrial machines in classes 8 and 10, ideal yarns possess the following linear densities: $N = 32; T = 31$ and $N = 32/2; T = 31/2$.

We determined the thread count using a thread gauge and obtained the following results: The thread count of hand-spun yarn and modern industrial yarn corresponds to the parameters necessary for knitting. The thread count of the single-ply yarn produced by “Tusheti” LLC is similar, while the two-ply yarn exhibits excessive thread count, which causes deviation in the arrangement of individual knitted pattern’s loop columns.

During the expedition, we acquired authentic materials in Tusheti. Based on the study of the purchased yarn, weavers initially created separate elements of Tusheti and Khevsureti ornaments within the scope of the project. When compared to the authentic materials, significant similarities were revealed (see **Technical Schemes and Woven Samples of Georgian Ornaments**).

Modern Plant-Based and Chemical Dyes

According to the materials collected during fieldwork, in contemporary dyeing practices, plant-based dyes such as those from wine, cherry, onion skins, walnut husks and leaves, laurel, and other plants’ leaves and fruits are commonly used. Dyes are also made from blueberry jam juice, infusions of *Origanum*, mint, *Rhododendron caucasicum*, Thyme and nettle; as well as from tomato stems, pine moss, and nettle roots. *Ocimum* is used to achieve the moss color. Vinegar

and alum are primarily used as mordants. For weaving, factory-made yarns are intensively used (Tusheti, Kvemo Alvani).

The comparative analysis conducted revealed that items dyed with these materials occasionally deviate from the traditional Georgian color palette, both in terms of dominant and secondary colors. In some instances, the color scheme appears disrupted, particularly in kilim/rugs, woven footwear, and garments. However, in the contemporary context, the outcomes of individual expression and creative freedom do not diminish traditional practices. Instead, they enrich and diversify them, offering a valuable dimension of cultural experimentation.

Nano Sekhnidze, a resident of Shenako, shared with us the traditional methods for obtaining various colors used in weaving. She explained that the pink color is derived from a decoction of rose and blueberry jam, while *Rhododendron caucasicum* yields the best straw-yellow hue. To achieve green, nettle must be properly processed, and rust-colored dye requires the material to be first dyed brown. To create a variety of colors, she mixes leftover dyes before application. Mrs. Nano primarily weaves kilim/rugs, and her business is thriving with numerous orders. She also weaves wide-stripe socks. In her home, we observed an 80-year-old woven khurjini (traditional bag), crafted from such fine yarn that it would be impossible to replicate today (Tab. VI. Fig. 1).

Sirana Khachidze, also from Shenako, lamented the decline of the traditional craft, noting that no one weaves *ttoli* (a type of fabric) anymore. She emphasized that authentic Tusheti ornamentation is striped, and the Tush people historically did not use plant-based motifs. Additionally, they did not use color fixatives in the past. She also mentioned that yellow dye is obtained from the sawdust of mulberry trees (Tab. VI. Fig.2).

Through fieldwork, including interviews with cultural heritage bearers, observations of local families, and an examination of market goods, it was determined that both natural substances and chemical additives are used in dyeing practices within contemporary ethnographic life.

Modern Woven Ornaments

The woven items available on today's market, such as kilim/rugs, socks, decorative items, souvenirs, clothing accessories, are crafted using a combination of traditional methods (such as stick weaving and loom weaving) and industrial techniques (Tab. VI. Fig. 3).

Tusheti's "chrela" (multicolored weave) stands out for its simplicity and refined elegance, evoking a sense of subtle admiration in the observer. In contemporary ethnographic life, the fundamental structure of the decor remains largely intact, with Tusheti woven items featuring straight, zigzag, broken, dotted and slanted lines. Common motifs include crosses, diamonds, crosses within diamonds, the letter "Z," leaf patterns from black poplars, red water worms, and rows of dots, among others. However, the distinct local character of the ornamentation is no longer fully preserved. In "chrela," the ornaments of Tusheti intertwines with the patterns from other mountainous regions of Georgia.

At this stage of the research, we have yet to encounter key motifs typical of Tusheti ornaments, such as *pepelatsi* (a series of crossed lines), *sakhdari* (a triangle within a triangle), *faris tvaladi* (a circle within a circle), and *jaranadi* (an oblique cross filled with slanted crosses), among others. Based on the materials reviewed thus far, it can be concluded that the Georgian traditional weaving industry remains vibrant and continues to uphold its cultural heritage. However, some inconsistencies have been observed, both in the ornamentation patterns and in the use of materials and dyes.

Our visit to Lili Murtazashvili, a Tusheti woman in Alvani, was both fascinating and highly insightful. At over 80 years of age, this extraordinary woman, whose deep affection for her homeland is evident, is not only a master craftswoman but also a dedicated chronicler of traditional Tusheti handicrafts. She is highly skilled in the art of natural dyeing and ornamental weaving. She shared with us several of her secrets: for example, she dyes wool mainly in Tusheti, as the abundance of ultraviolet rays improves the quality of rust. Lili also incorporates the colors of the famous Georgian painter Niko Pirosmiani into her work. It is known that Pirosmiani used seven basic colors, combining them tonally to create his distinctive and inimitable shades.

We were deeply impressed by the beautiful carpets, kilim/rugs, and chita-socks, she has created, with their vibrant colors and intricate patterns. The master weaver predominantly uses white, red, blue, brown, and black hues in her creations. We had the privilege of seeing and touching

a kilim/rugs woven approximately 200 years ago, decorated with incredible ornamental designs (Tab. VI. Fig. 4)

We would also like to express our gratitude to Mr. Nugzar Dzamukashvili, the head of the “Aisi” Professional College in Kvemo Alvani, and his exceptional team. Their professionalism and profound passion for their craft surpassed all expectations. They showcased a remarkable range of works, featuring a stunning array of colors, all crafted from entirely natural and environmentally sustainable materials. These included traditional bedcovers, Tusheti kilim/rugs, hats, socks, scarves, and modern felt compositions (Tab. VI. Fig. 5). Mr. Dzamukashvili graciously shared his methods for sourcing natural dyes and his techniques for weaving and dyeing. Of particular interest was his invention of a mechanical tool for preparing felt. We extend our sincere thanks to them for their generosity and dedication (see interview of Nugzar Dzamukashvili).

Our visit to Zemo Alvani was of considerable importance, where we had the privilege of meeting Dimitri Arindaul, the director of the “Tusheti” company. He kindly offered us a tour of the factory (Tab. VI. Fig. 6), which, due to technical challenges, is currently operating at a reduced capacity. However, there is now a strong demand for wool yarn, a significant shift from the past when selling yarn had been problematic. The factory manufactures woolen yarn, felted wool, colored wool, carpets, blankets, bedcovers, and mattresses. Dimitri expressed hope that they would soon acquire modern wool-washing equipment, which would facilitate a consistent wool supply. He also outlined plans to establish a factory in Omalo dedicated to processing low-quality wool, with the product being organic fertilizer.

During our travels to other regions, we engaged with individual weavers, entrepreneurs, and vocational school instructors, gathering valuable insights. Notably, Nona Gigolashvili from Signaghi shared her experience working with her mother in a carpet-weaving factory during the 1960s and 70s, where they produced carpets featuring traditional motifs on hand looms. These carpets were highly sought after and exported abroad. Additionally, Darejan Iaralova emphasized that the finest carpets were crafted at the factory using materials made exclusively from Tusheti wool.

The survey findings indicated that local entrepreneurs primarily focus on the tourism industry, developing products that leverage local resources and potential. These products are designed not only to cater to the needs of tourists but also to highlight the region’s artistic aesthetic, entrepreneurial technological expertise, and experience.

Equally captivating was the field expedition to various regions of mountainous Adjara in the summer of 2023. The research revealed that, in this area, both woven and embroidered ornaments play an important role. Parallel to this, authentic items preserved in private regional museums of Adjara and in local households were also examined. To analyze the decor and primary color schemes used in Adjarian clothing and accessories, the study focused on traditional garments and accessories from the 19th and 20th centuries housed in Georgian museums, as well as materials collected through fieldwork. We conducted an in-depth analysis of the ornamentation and execution techniques, examining patterns on carpets, furniture, metal and ceramic household items, and interior designs.

The geometric motifs found in traditional attire are both distinctive and older in origin when compared to the vegetal, anthropomorphic, and zoomorphic patterns. The color combinations in these garments are influenced by the vibrant hues common in neighboring Turkish culture. However, it is important to note that in Adjarian costume, the blending of these colors follows a distinctly Georgian aesthetic. The dominant hues in Adjarian garments and accessories include rose, yellow, blue, red, green, and maroon. The decoration primarily features geometric-vegetal motifs, often stylized, and includes the inclusion of diagonal crosses.

Kilim/rugs, known as jejimebi (Tab. VI. Fig. 7), are richly ornamented and were traditionally used in mountainous Adjara to cover floors, beds, and walls. The khali, woven with weft threads, was a common textile in this region. In Upper Adjara, carpet designs often featured geometric shapes such as diamonds, squares, and triangles, while vegetal motifs were relatively uncommon.

It can be confidently asserted that most modern Upper Adjarian women are highly skilled in artistic embroidery and sock knitting, as evidenced by the exquisite examples of their craftsmanship. The embroideries predominantly feature vegetal patterns and distinctive color combinations, while zoomorphic designs are rarely seen. In sock knitting, geometric motifs take precedence, and the backgrounds can vary between dark and light shades (Tab. VI. Fig. 8).

Our visit to the ethnographic museum in the Chvani Valley of the Shuakhevi municipality proved to be highly rewarding. The founder and director, Taniel Bolkvadze, informed us that the museum houses approximately 200 ethnographic artifacts, ranging from 150 to 250 years old. The museum also contains a collection of photographs that vividly capture the life and culture of Adjara. Among the exhibits, we found the embroidered items, knitted goods, and clothing pieces adorned with traditional Adjarian ornaments to be particularly fascinating, as well as the household iron and wooden utensils. The extensive collection of labor tools also captured our attention. Of particular interest were the antique woolen pachichis (traditional socks) from Adjara, which feature dark yellow diagonal crosses woven onto a dark brown background (Tab. VI. Fig. 9).

During our visit to the Khulo Cultural Center, we had the privilege of being presented with an ornamental carpet-tilimi, approximately 150 years old, which, according to local tradition, was crafted by Gogvel Turmanidze. We were also honored to meet Tamaz Turmanidze, an educator and master of the traditional Khitkhur craftsmanship, who guided us through the artistic wood-working traditions of Adjara. It is truly heartening to learn that Mr. Tamaz is passing down this invaluable knowledge to future generations (Tab. VI. Fig. 10).

Our exploration continued with a visit to the Khulo Regional Ethnographic Museum, where the ethnographic lifestyle and culture of Upper Adjara were brought to life in vivid displays.

Equally memorable was our visit to the family museums of Tamila Kharcivadze, Dariko Khiladze, and Jujuna Tsekhladze in the village of Tago. The hosts warmly shared with us a remarkable collection of traditional and modern embroidered items, as well as hand-knitted socks (Tab. VI. Fig. 11). We were particularly moved by the encounter with the 82-year-old Natela Tsekhladze, a striking figure in traditional Adjara headwear, who graciously presented the socks she had personally knitted in the village of Tago (Tab. VI. Fig. 12).

In the village of Ghorjomi, we had the privilege of visiting Seda and her 83-year-old mother-in-law, Lamara Iremadze, who graciously shared with us their handmade creations, including socks, gloves, and neckerchief scarves. They also presented a selection of embroidered items, showcasing both traditional and contemporary decorative patterns. Mrs. Seda is an active member of the local handicrafts association (Tab. VI. Fig. 8).

Our visit to Mrs. Mzevinar Iremadze's workshop left a lasting impression. In a modest room, filled with exquisite embroidered and knitted works, the women of Gorgom diligently practice traditional crafts. The embroidery, primarily featuring vegetal motifs, is done on white calico, with designs drawn by Shushana Beridze. The artisans employ multicolored mouline threads in their intricate stitching. Additionally, Mrs. Mzevinar's workshop houses a fascinating collection of antique carpets adorned with geometric patterns (Tab. VI. Fig. 13).

The ornamental art of Upper Adjara would be incomplete without reference to the Jamest ornament. The Maradi Mosque, situated in the Khulo district, stands as an important cultural heritage monument. The wooden jamas and mosque structures found in the villages of Zvare, Tskharotas, Gorgom, and Maradi are the result of the skilled craftsmanship of the Laz people (see section "Georgian Mosque Ornament" (Adjara)).

In conclusion, it should be mentioned that at this stage of the research, some errors and inconsistencies were found in the color and structure of the woven decoration. The majority of the materials are synthetic. It's also important to note with pride that ancient techniques are still used in the Adjara region for knitting and embroidery. Tradition and modernity coexist harmoniously in this lovely region of Georgia, with heritage development and preservation acting as the cornerstone of their well-being.

We explored the house-museum of Sherif Khimshiashvili, which showcases fragments of Adjara's historical heritage through photographs and illustrations (Tab. VI. Fig. 14).

A notable feature in Ramin Danidze's residence is an antique wooden chest, reinforced with metal plates and adorned with intricate decorations. Among these plates is a depiction of a cross (Tab. VI. Fig. 15).

In the village of Khabelashvilebi, the caravan bridge remains intact, reputedly constructed around 350 years ago by a local individual named Beridze. This bridge is believed to date back to the 16th or 17th century. It is built from *Taxus baccata* and chestnut wood, with its distinctive oval form contributing to its resilience against natural degradation. The bridge is covered in a manner that allows riders to pass through freely (Tab. VI. Fig. 16).

Of immense value is the ancient stone winepress in the village of Mirveti, which is preserved under the open sky and features the depiction of a Georgian Borjgali symbol (Tab. VI. Fig. 17).

WHAT WE HEARD

INTERVIEWS WITH BEARERS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Lia Lursmanashvili, Nato Pailodze, Nanuli Abesadze

Upper Adjara. Khulo Municipality Maniaketi Village

-When did you first become interested in embroidery, and how did it happen?
"Embroidery was something I saw in my family from an early age, so getting involved with it felt natural. As I grew older, I started doing what I had seen before. My mother was my teacher; she showed me how to do things properly to create a beautiful piece of work. It was a tradition that was passed down through generations. The main purpose of this tradition, besides decorating the home, was to accumulate the embroidered items as the dowry to amaze the new family. Girls typically started embroidery during their school years and worked to create and collect more and more intricate designs before marriage".

The embroidery process -"Calico (a white cotton fabric) was used as the surface for embroidery. We would cut it to the desired size, wash it, and stretch it on the table so that it wouldn't be disturbed during the drawing process. I would draw the desired patterns, often depicting symbols of nature, plants, and animals. We used a special chemical pen for drawing, which would not fade. After drawing, we would wait for the fabric to dry. Once dry, the embroidery process would begin. For embroidery, we used muline thread, a round embroidery tool, and a needle. The piece of fabric from which we wanted to start embroidering would be placed in the tool. We then selected the preferred thread colors and began stitching. I would gradually work through the design, and the completion of the embroidery depended on the size of the pattern.

Existing embroidery designs were also copied. In this case, the finished embroidery would be placed on the table, and then wet mitkali would be stretched over it. As a result, the details of the embroidery would appear, and these would be outlined with a pen. This method was frequently used because not everyone could draw.

After completing the embroidery, the fabric would be soaked in starch water and then ironed to add firmness."

Narrator: Natela Saginadze

Upper Adjara. Khulo Municipality Ghorjomi village

I run my own workshop where I employ several women who specialize in embroidery and knitting, following traditional techniques passed down through generations. My passion for these crafts stems from my grandmother, who taught me embroidery from an early age. Initially, I practiced embroidery and knitting at an amateur level. Historically, embroidered textiles were used to adorn the queen's chamber, as well as homes, reflecting a deep cultural heritage. My grandmother instructed me in selecting appropriate ornamental patterns and motifs. She also sourced embroidery threads, a practice she continues today. Additionally, she spun her own yarn for knitting, as our family, like many others, raised sheep. She dyed the yarn using traditional techniques. Today, we procure wool from Tsalki.

In 2017, I became a member of the Crafts Association, and in 2020, I established my own sewing workshop. By 2021, we had expanded into embroidery. Our process involves transferring designs onto fabric using chalk and pencil before embroidering. We employ both traditional methods and contemporary designs. Our workshop fulfills custom orders, creating a variety of knitted products, including socks, shawls, shoulder wraps, and gloves. While we preserve the color palettes used in my grandmother's time, we also incorporate modern shades. Clients who reach out to us online either provide their own embroidery designs or select from the options we offer.

Narrator- Mzevinar Iremadze

Upper Adjara. Khulo Municipality

Kimnati Village

I craft handmade items using a diverse range of materials, including burlap i.e. sack-cloth (coarsely woven fabric, usually made of goat's hair), hemp thread, silicone, and various other components. The knitting work is my own, as I weave with cotton thread, iris fibers, and crochet hooks. My mother was highly skilled in the art of weaving, specializing in wall hangings, baskets, rugs, and carpets. To preserve and repurpose her work, I have incorporated fragments from her old carpets into new decorative creations. Additionally, I possess a spinning spindle and have developed expertise in the traditional techniques of carding, twisting, and spinning wool.

Narrator Nushie Tsintsadze

Samtskhe-Javakheti. Aspindza Municipality

Chobareti Village

In the past, everyone here used to knit. I took my dowry of woven items to my new family, and I have taken care of them since then. My family comes from Chobareti. When I arrived home, my mother-in-law had already woven two Tilims, and one was still to be completed, so I finished it. In our family, we also had a wooden loom and yarn for weaving.

Narrator: Nazo (Zabriko) Jvaridze, 81 years old"

Kakheti. Signaghi Municipality

City Signaghi

I have worked in a carpet workshop for ten years. As soon as I graduated from school, I joined the workshop, which was a branch of Solani, employing around 300 workers. My mother worked there for 40 years, as did my aunt. The carpets woven by my mother and me were exported abroad. My mother was a distinguished craftswoman, and I still have the medals she received in recognition of her excellence. We wove carpets on a manual loom, using high-quality wool and thread, some of which was imported from Baku. The yarn from Baku was particularly valued for its superior quality. The dyes used in the process were both chemical and natural, though I personally did not engage in dyeing – this task was handled by specialized dyers. The weaving patterns were sometimes designed by the master weaver, while at other times, they were provided by external sources.

The largest carpet I contributed to measured 1.5 by 3 meters and required approximately three months to complete. Smaller *rugs* could be woven within four to five days or up to a week. Unfortunately, the appreciation for our craftsmanship has diminished over time. I am deeply saddened by the loss of this tradition, as weaving has nearly disappeared from this region. My master continues to encourage me to engage in weaving, offering to provide the warp patterns if only I would weave weft. Only two of us remain from the older generation, while the rest of our colleagues have passed away. I had intended to establish my own loom, and I possess both ornamental designs and intricate patterns. However, the cost of restoring and assembling the loom is 400 GEL, which has hindered my plans.

Narrator: Nona Gigolashvili

...

The designs we followed were pre-made and carefully mapped out in a grid format, where each square represented an individual stitch. These patterns guided our weaving process, ensuring precision and accuracy in every piece we produced.

Narrator: Darejan Yaralovi

...

I was employed as a carpet weaver, and three to five years ago, a carpet factory was established in the region, where I was invited to contribute. I began my work there, initially focusing on producing smaller pieces. The process was time consuming demanding considerable manual effort, requiring each knot to be tied individually. This task involved using a knife to both secure the threads and trim them simultaneously. I took responsibility for selecting the colors for my designs, ensuring that they aligned with my artistic vision.

Narrator: Zizo Gozolishvili

Shenako Village. Tusheti

I was born in the village of Vestmo, in Gomechari, and grew up as an orphan. I learned everything by the age of 10. I learned to weave *toli* in Vestmo, where people used to weave pants and coats. When a *toli* has to be very thin, it must be woven inside out. If it's woven the other way around, it becomes thick. I used to spin the yarn myself, but I no longer do it. If I used 1 kg of wool, it would take the whole day. No one weaves *toli* anymore.

The socks they weave in the village are poor quality, and I don't like them. I feel embarrassed when I see them displayed. The real Tushetian sock is striped and tightly woven. The yarn is dyed well in onion peel and mulberry wood sawdust, giving a yellow color. They dye it blue with a special plant (*herba origami vulgaris*); they say it dyes well, though I haven't tried it myself. When dyed with moss, it turns a light green color. We didn't use any color fixative; it wasn't necessary, nor did we use alum. They say that in the past, they used cow urine. We boil it for a very long time to ensure it doesn't burn. We wash it in running water until the color is gone, then we rinse it in vinegar and dry it. The wool from lambs "*kraveli*" yarn is fine and soft. Sheep are sheared in spring, and the wool is called "*risvi*." We use it for blankets."

I tried dyeing with wine, and it worked out, I got a wine color. When I have different dyes left over, I mix them together and let them simmer for about half an hour. Some I take out earlier, others later, and I get good colors. Charcoal also dyes well. When I get tomatoes, I remove the stems, either cut them or throw them into the boiling liquid a few times; each batch needs to boil for half an hour. When I boiled blueberries, I had leftover jam juice, and I got a pink color. I use vinegar and salt as fixatives. Both vinegar and salt work, they prevent fading. I use both at the same time because I'm not sure which one works better. I feel more secure this way. In the past, people used to dye with urine. Pine needles and pine moss also dye in very beautiful colors. The root of nettles dyes in one color, and the nettles themselves in another; the nettles need to flower first before dyeing.

Narrator: Sirana Khachidze

Shenako Village. Tusheti.

I weave, dye myself, and make herbal tea. We've been in the market for 7 years. We gather tea and sell them, and we also sell handmade items. I dye with tea and herbs. *Herba Origami Vulgaris* - oregano, not known by many people. I also use mint, thyme and *rhododendron caucasicum* and nettles, which dye well. I wrap them in cellophane, let them cool, then boil them, and after a week, I boil and dye them again. I use vinegar and salt to set the color. In Tusheti, children learn to weave from a young age, and our kids know how to do it too. My generation is the old one. I gather herbs while they are flowering and when they are damp. If the herbs dry out, they lose their potency. I go out at 5 a.m. and am home by around 8:30 or 9. I spin the yarn myself, and I also collect wool in Kakheti, in Lalisquri. I've already spun it, I have my spindles, and I weave while spinning. Everyone in Kakheti throws the wool away because it has lost its value, and shepherds even burn it. In Kakheti, I also have some *toli* woven. I have a few old carpets in Lalisquri."

Narrator: Nano Sekhniadze

Diklo Village. Tusheti

Since the age of five, I have been weaving socks, bags, and *khurjini* – a type of two-ply woven textile traditionally used to cover a horse's saddle or draped over the shoulder – having learned the craft from my grandmother. In Kvemo Alvani, I furthered my skills in weaving kilim rugs under the guidance of Bakhturidze Bata, for which I am profoundly grateful. Unfortunately, traditional weaving techniques are no longer practiced, and no one weaves *toli* anymore. This is a traditional horse ornament, ancient in origin, and the *khurjini* I possess is 80 years old. Currently, it is nearly impossible to find yarn of such quality and purity.

I continue to use traditional methods in my work, but due to time constraints, I sometimes purchase pre-spun yarn. In this region, I am the only person still weaving kilim rugs. The loom I use is borrowed, and I bring it up to the mountains during the summer. To achieve a straw-yellow hue, I dye the yarn using *Rhododendron caucasicum*. Additionally, I use pine moss for dyeing, a process that requires multiple acid treatments – submerging the yarn in rust-infused liquid several times. Initially, the fabric turns brown before gradually acquiring a yellow tone.

Narrator: Rusudan Otavidze

**Kakheti. Kvemo Alvani Village.
Akhmeta Municipality.**

I learned wool carding and yarn spinning when I was four years old. I remember falling asleep to the sounds of the *spindles* and *carders*. My mother and grandmother were constantly engaged in work. After my grandmother finished weaving, she would say, “Mzit Gaetsvitos” (It’s a traditional blessing, wishing that the item of clothing or textile remains in use for a long time, enduring wear and aging gracefully, while also symbolically ensuring its continued purpose and good fortune for its future wearer).

In 2006, for the World Bank grant competition, I chose traditional handicrafts as my project. I prepared a proposal titled “Weaving Dowry Chiti, Kilim Rugs” My goal was to revive the old Tushetian ornaments and dye the wool using natural colors. Every year, we organize a public festival. The first was the Honey Vodka Festival, the second the *Kilim rug* Festival, and the third the Pirosmi Festival. At the beginning, there were seven women working in the enterprise.

We weave *kilim rugs*, *chiti*, socks, and hats. Tushetian wool is the best for health. I primarily dye the wool in Tusheti. My grandmother taught me that the wool takes better dye in the mountains. At the time, we did not know that the abundance of ultraviolet rays in the mountains enhances the dyeing process by improving the quality of rust. We use plants for dyeing. Mostly, we dye the wool in black, brown, white, blue, and dark red colors. Black is achieved with laurel leaves and rust, blue with a mixture of fraxinus and ash, and brown with a combination of *cotinus coggygria*, onion skins, and Caucasian evergreen azalea (*Rhododendron caucasicum*). When weaving *kilim rugs*, we use all of the Tushetian ornaments.

Narrator: Lili Murtazashvili

**Kakheti. Kvemo Alvani Village
Akhmet Municipality.**

The green color that we see comes from laurel leaves, but it must be from the first year of the laurel. The leaves from the second year and beyond give a darker color, and sometimes the color might not take properly. During the flowering period, laurel should not be used. Even one flower can change the color completely. It may lead to a slight reddish tone, but if we add saffron to the laurel leaves, we get a tobacco color. In chemistry, it’s a different process; you can get any color. For example, if you pour 5 liters of water and add 10 grams of dye, it will take the color. But here, it works differently. It depends on when the plant is harvested, which area it’s from, and its territorial location. In Kakheti, laurel gives one shade, in Imereti another, in Kartli a different one, and so on—it’s all dependent on the soil. Here, we see different colors that I’ve obtained. The first color comes from walnut husk, from there, and I have fractions here already. Then I took the first color. I didn’t add too much dye. If I add a lot, it gives a good color, but the second fraction won’t take the color.” “Then I took the first color. I didn’t add too much mordant, but if I add a lot, it gives a good color, though it won’t work for the second fraction. For mordants, I use vinegar, salt, and sometimes soda, depending on what color I want to achieve, and I might use other substances as well. Traditionally, there were various mordants used. Sometimes, when I put the fabric in white wool, the water comes out completely white because the mordant is already extracted. In such cases, I can’t achieve another color. My goal is to ensure that this tradition doesn’t fade away. Dyes made from natural colors are more durable. Some plants don’t give any color, like the **sambucus ebulus**, which doesn’t give color, and basil, which is almost red on the outside. I was able to get a moss color from it. I am experimenting with different plants.”

Narrator- Nugzar Dzamukashvili

CHAPTER II. FOR A COMPARATIVE ANALYSIS OF GEORGIAN-CAUCASIAN ORNAMENT

Gulnara Kvantidze

The Caucasus is often referred to as a “museum of peoples”, with its relatively small territory it is home to around 50 distinct ethnic groups, each differing in mentality, religion, and way of life (Khuskivadze. 2018).

Although the cultural and political history of the Caucasian peoples has never been unified, certain aspects of life and culture have developed with shared features. Literature, various art forms, and cultural practices often reflect, in their own unique way, the notable achievements of neighboring peoples. This is true even when these cultural values, originating from different religious, political, and social contexts, appear to be entirely unrelated to one another. Examples of such shared traditions include hospitality customs, similar legal practices, blood-related customs, and comparable elements of clothing (Khuskivadze. 2018; Topchishvili. 2012).

Georgia is part of the multiethnic Caucasus, and therefore, it is feasible that Georgian ornaments in woven textiles, particularly in the regions of Khevsureti and Tusheti in Eastern Georgia, and Adjara and Samtskhe-Javakheti in Southwestern Georgia, has been influenced by the woven ornaments of the South and North Caucasian ethnic groups. Conversely, it is also possible that The patterns of neighboring ethnic groups have had an impact on Georgian ornaments.

From the perspective of studying Georgian woven ornament in depth, we assume it be of most significant to compare the style with that of Caucasus. This comparison will help uncover both similarities and differences, and provide a clearer understanding of the authenticity of certain items, as well as those influenced by a series of external factors in Georgian decorative art.

The research objects were selected based on the same epoch and style (1930-1940s) (kilim/ rugs and carpet, khurjini (a two-ply woven abga, woven footwear, multicolored patterned socks, embroidered apron, kisa (a small bag (of leather or some fabric) for money or other small items). Most of the selected items are part of the collection preserved at Georgian National Museum, The Simon Janashia State Museum. We also benefited from photo material obtained during field-work.

The research is done by means of anthropology, historical-comparative and comparative-analysis methods.

We assumed it be inexpedient not include Gurian, Mingrelian, Svan, Rachian socks and soft soled woven socks since only plain varieties or vertical-horizontal line decorations are peculiar to these regions. While these motifs are certainly interesting in their own right, their identification and comparative analysis would not have yielded significant insights.

From the very beginning, we decided to compare woven ornamentation of neighbouring regions, as the likelihood of mutual influence is high between countries in close proximity. We compared Azerbaijani socks with those from Ingilo and, Kakheti; Armenian socks with those from Kartli, Samtskhe-Javakheti and Adjara; Tush-Pshav- Khesvuretian ones with the items that belonged to the Mtiuls, North Caucasian ethnic groups-the Lezgins the Avars, the Didoi, Mtiuleti.

The first stage of the research work revealed unexpected results. If elements of Georgian and Caucasian clothing are characterized by certain common features due to mutual influence, such as: false sleeve,¹ open sleeve at the armpit, samkhedro,² qoba³ a contrasting pattern was revealed among the woven ornaments.

In the second stage of the research, we paid no attention to regional proximity and compared all selected Georgian and Caucasian material with each other. To our surprise, not a single common sign-symbol was confirmed between Georgian and Caucasian ornaments.

Finally, we made up our mind to sort the ornaments of Georgian-Caucasian knitted socks by

1 A decorative sleeve in which you cannot pass your hand through

2 Traditional clothing open cut on the underarm seam or on the lower part of sleeve to make the very item of clothing more convenient while horse riding

3 The upper garment open on the sides, a decorative part of choka, akhalukhi, or dress inserted in the back seams at the waist

typology. We got geometric, in which we separately distinguished the tree of life, the borzhgali¹ akushura², from plant ornaments - a star, varduli (a rose), a flower ornament...

Georgian-Caucasian socks decorated with **geometric ornaments**, despite the fact that they consist of uniform rhombuses, cross lines, triangles, slanted lines and other similar outlines, different visualizations are clear among them, which is determined by the compositional structure and the difference in dominant colors (Georgian (Pshavi, Saingilo, Khevsureti) and Dagestan) (Tab. VII. Fig. 1-5).

Various compositions of **the Tree of Life** are given on Georgian (Akhaltzikhe, Mokhebian), Dagestan (Jurmudu), Armenian and Azerbaijani woven materials, although not uniform and still very different (Tab. VII. Fig. 6-10).

It is not peculiar to Dagestan and Georgian woven shoes to be decorated with **akushur**. Despite the common features, the compositions of the ornaments are so different that no similarity can be seen between them (Tab. VII. Fig. 11-14).

The tree of life compositions varies from Georgia (Akhaltzikhe, *Mokhebian* (Mokheuri), Dagestan (Jurmudu), Armenian and Azerbaijani woven materials, although not uniform and still very different.

The Georgian (Kartli, Khevsureti), Dagestan (Khundzakh, Kuba), Azerbaijani and Khevsurian socks are adorned with various star-like ornaments (Tab. VII. Fig. 15-19). However, even though these are similar motifs, they create such distinct compositions in each case that they cannot be classified as having commonality or resemblance.

The **borjghali** is one of the most widespread universal cultural elements in decoration, which represents one of the main figures in the culture of almost all ancient civilizations. In this respect, neither Georgian nor Caucasian cultures are exceptions. In the material available to us, it appears far more frequently than any other ornament. Different variations of borjghali embellish Georgian (Adjara, Pshavi, Khevsureti, Saingilo, Kakheti), Armenian, Azerbaijani, and Dagestan woven patterns, creating different and strange compositions (Tab. VII. Fig. 20-24).

Floral ornaments are also frequently represented in woven decoration. Especially, fascinating is the flowers with geometric shapes as well as the Borjghali which is very common in Georgian (Saingilo, Akhaltzikhe, Adjara, Kaketi, Kartli, Khevsureti, Pshavi, Tusheti), Armenian, Azerbaijani and Dagestani textiles. The flowers also form radically different motifs from one another (Tab. VII. Fig. 25-31).

A similar situation is observed in the case of Georgian and Caucasian **woven footwear**. The ornamentation, decoration, composition, color palette, and, to some extent, the weaving technique all differ (Tab. VII. Fig. 32-36).

Apart from the above-mentioned typological groups, we encounter representations of birds in textiles, which are mainly peculiar to Kartli and Samtskhe-Javakheti. We intended to compare the Georgian bird-decorated woven socks with their Caucasian counterparts, but due to the failure to obtain the mentioned tangible material, we only got familiarized with the material posted on the Internet. We decided to compare the Georgian knitted socks with bird faces with birds embroidered on an Armenian apron (Tab. VII. Fig. 37-39). The similarity between Georgian and Armenian birds is considerable, which may be attributed to a shared territorial area – the bird-embroidered apron belonged to an Armenian woman from Akhaltzikhe, while the sock was woven by a Georgian woman from Akhaltzikhe.

When comparing Georgian carpets and kilim/rugs with their Caucasian counterparts (Tab. VII. Fig. 40-49), we observed a similar pattern to that seen in the study of socks, bags, gloves and woven footwear. The similar ornaments presented in the decoration become so embedded in different motifs and compositions that their diversity and distinctiveness become strikingly evident. The overall visualization is further emphasized by the differing harmonization of authentic colors, which intensifies the differences between them.

Ornaments in the décor of Georgian-caucasian samples made by means of knitting sticks, crochet hooks, loom are presented in various motifs the combination of which develops versatile compositions. Thus, ornament that seem to be identical differ distinctly.

Despite the fact that Georgia is part of the multi-ethnic Caucasus, the Georgian ornament

1 The name of the Khevsurian ornament, which is frequently found in Georgian and Caucasian woven items.

2 „S” shaped ornament Khevsur embroidery

managed to thoroughly preserve its own identity and peculiarity. It did not mix with the ornaments existing in the life and culture of neighboring peoples, and even retained Georgian colors.

As the study has shown, the large and diverse family of Georgian ornaments has influenced the woven ornaments of both Southern and Northern Caucasus. In the Caucasian decors, one can undoubtedly recognize the transformed motifs from Tush-Pshav-Khevsur, Adjarian and Samtskhe-Javakhian ornaments. This may have occurred partly due to the universal nature of the ornament, since it has the property of being either authentic form or modified by the features characteristic of the host culture.

It is likely that the peoples of the Caucasus, as often happens in cases of intercultural dialogues, acted according to unwritten rules – shaping the Georgian elements introduced into woven compositions in their own distinctive manner and bringing them to the forefront. We don't exclude the case of assimilating common Caucasian motifs in Georgian reality.

Herodotus notably mentioned that the people living in the mountains of eastern Georgia wore diverse and multifaceted clothing, which did not fade away until it was worn out (Herodotus. 1975).

Around the 18th century, the Georgian chokha, which originated in Georgia, spread throughout the Caucasus, and until the 1930s and 1940s (in some regions for a longer period), it was worn by both Southern and Northern Caucasian men (Kvantidze. 2019).

CHAPTER III. ORNAMENT – GEORGIAN AND BASQUE INTERCULTURAL DIALOGUE

Gulnara Kvantidze

Ornaments represent the first and oldest handmade embellishment with which the “artist” tell us a story about our historical past. The ornament has the virtue of being a universal cultural element. It can be challenging to determine the ethnic connection of ornaments with widely disparate backgrounds in culture because similar decorations can be replicated in the arts of ancient civilizations. Prior to defining the nature of this connection, it is required to first identify the cultural tie.

Two ancient cultural regions emerged in the present-day Caucasus and southwest Europe between 6 000 and 7 000 years ago. The Iberians lived in both places. The “Iberians of the West” were the Basques (southwestern Europe, the Bay of Biscay, the western foothills of the Pyrenees), whereas the “Iberians of the East” were the Georgians (Caucasus) (Dzidziguri. 1982). Since the mystery of the Basques’ magical origin has not yet been fully resolved, research is being done to identify their genetic foundations.

There are various hypotheses within the scientific community in this respect. The issue is topical being studied in the fields of history, archaeology, ethnography, folklore,¹ anthropology,² linguistics, and others. Numerous academic papers, as well as radio and television programs have been dedicated to the determination of the origin and linguistic aspects of the Basques. Conferences³ have been organised, popular science documentaries⁴; have been produced; newspaper articles⁵ have been published and websites⁶ have been created. Additionally, Shota Dzidziguri’s Baskology Center, located at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, is flourishing, offering Basque language courses in English, conducted by lecturer Martin Artola.

Among the numerous scientific works, we will highlight a few of them. One of the most significant Georgian contributions is Shota Dzidziguri’s comprehensive monograph, **Basques and Georgians**. In this work, the author consolidates all the cultural, historical, and linguistic theories available at the time (1982) regarding the origins of the Basques and their linguistic matters. Based on this material, the author provides an in-depth discussion of the Basque-Caucasian and Georgian hypotheses. This is the first attempt to address these issues in such a thorough manner.

Two key monographs by Arnold Chikobava are of particular significance in the study of Iberian-Caucasian languages: *History of the Study of Iberian-Caucasian Languages* (1965) and *Introduction to Iberian-Caucasian Linguistics* (1979). The latter, in particular, stands as an exceptionally comprehensive and generalizing work within the field of comparative linguistics, a rarity in its

1 M. Khukhunashvili-Tsiklauri, *On the Mythological Roots of Some Episodes in the Composition of Amirani. Literary Studies*, 2003, Vol. 24. M. Khukhunashvili-Tsiklauri, *Georgian Folklore* 3 (XIX), 2006. M. Khukhunashvili-Tsiklauri, *World Fairy Tales, Basque Fairy Tales and Traditions*, Vol. 2. Translated from Spanish, with a Foreword and International Fairy Tale Plot Indexes by M. Khukhunashvili-Tsiklauri, PhD in Philology. Artanuji Publishing House, Tbilisi, 2010.

2 Nasidze I, Sarkisian T, Kerimov A, and Stoneking M. 2003. Testing hypotheses of language replacement in the Caucasus: evidence from the Y-chromosome. *Human Genetics* 112(3):255-261; Nasidze I, and Stoneking M. 2001. Mitochondrial DNA variation and language replacements in the Caucasus. *Proceedings of Biological Sciences* 268(1472):1197-1206; A. Flores-Bello, F. Bauduer, J. Salaberria, ..., J. Bertranpetit, L. Quintana-Murci, D. Comas, Genetic origins, singularity, and heterogeneity of Basques. *Flores-Bello et al.*, 2021, *Current Biology* 31, 2167–2177 May 24, 2021 ^a 2021 Elsevier inc

3 <https://www.cu.edu.ge/ka/information-column/two-gates-europ>

4 https://www.youtube.com/watch?v=Akj2qATZ_-M&list=PLwUZ0EXR2X5OsaNu097KZUC7NbXQ9eR-9H&index=3

5 I. Tabaghua, *With the Basques*, Journal “Tsiskari”, No. 8, 1963, p. 144; *Young Communist*, 19.08. 1972; Newspaper *Tbilisi*, 19.02. 1973; Newspaper *Literary Georgia*, 14.04. 1972

6 <https://intermedia.ge/%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%90/118866-%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%99%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98/89/>.

scope. It is especially noteworthy that, as the leader of the Iberian-Caucasian linguistic school, Chikobava situates the state of the theory within the broader context of its development over the previous two decades of the 20th century, presenting it as a particular stage in the ongoing evolution of the field (Kurdiani. 2007).

Mikheil Kurdiani's monograph – **Fundamentals of Iberian-Caucasian Linguistics** is highly valuable contribution to the field. Through the application of the historical-comparative method, the work demonstrates the shared linguistic relationships among the Abkhazian-Adyghe, Basque-Georgian, and Nakhi-Dagestan language groups, establishing their affiliation with the Iberian-Caucasian language family. This study offers fresh insights and opens new avenues for further exploration of these linguistic connections.

Nico Marr also made a significant contribution to the study of Iberian-Caucasian languages through his detailed examination of the linguistic connections between Basque and Georgian. One of Marr's key hypotheses suggests that ancient ethnic groups of the Kartvelian-Caucasian lineage migrated to northern Spain, a region rich in mineral resources. He likens these migrating Caucasians to shepherds seeking new pastures. This migration theory was also supported by René Lafon, who proposed that the Proto-Georgians who left the Caucasus might have moved to Europe (Marr. 1933). The validity of this theory is further substantiated by the discovery of similar archaeological artifacts in both the Caucasus and the Iberian Peninsula (Марковин. 1976, Djaparidze. 1976).

The work of Fuste is of particular relevance in the context of the Iberian-Caucasian hypothesis concerning the Basques. During archaeological excavations in the Basque Country in 1964, he uncovered a copper deposit dating back 5,000 years, within which the remains of individuals who had perished in an avalanche were discovered. Anthropological analysis revealed that these individuals were part of the Iberian-Caucasian racial group (Dzidziguri. 1982, Planas. 1966).

Based on the existing scientific research, several key hypotheses have been proposed regarding the genetic origins of the Basques can be identified: 1) The Basques and Caucasians share a common ancestor; 2) The Basques migrated to the Caucasus after the Ice Age; 3) The Basques originated from North Africa during the Neolithic period; 4) The Basques are descendants of Paleolithic Europeans who evolved locally; 5) The Basques in France are partially of Aquitanian descent; and 6) The Carthaginians, the Varduli, and the Autrigones have been considered potential ancestors of the Basques.

Among the hypotheses presented, it is crucial for the current study to determine whether there exists a genetic or linguistic link between Georgians and Basques. The reviewed scientific literature indicates a potential kinship between the two groups. However, despite the use of DNA testing, researchers hesitate to definitively claim a direct relationship between these ethnicities, offering only indirect suggestions (Young. 2009, Flores-Bello. 2021). In this context, an important contribution was made by Avtandil Nikoleishvili. In his article, he thoroughly examines the possible linguistic and kinship ties between the Basques and Iberians. In conclusion, when addressing the question of what Basques and Georgians share historically, he responds by stating that the answer remains unknown (Nikoleishvili. 2024).

Due to the complex and sensitive nature of the issue, offering a definitive answer is inherently difficult and carries significant risks. The matter concerns the reconstruction of events that transpired over millennia, during which numerous migratory movements occurred, and human populations underwent extensive processes of assimilation, resulting in alterations to genetic codes.

The Caucasian population played a significant role in the process of Europeanization. As previously noted, approximately 6 000 to 7 000 years ago, the migration of proto-Iberian groups towards the south brought them into the desired territory, where they introduced metallurgy, agriculture, and elements of other cultural traditions. From that point onward, a substantial portion of Western Europe remained under the influence of Iberian-origin tribes until Indo-European groups began to intermingle with the Iberians. The Basques, in particular, represent a surviving ethnic group that has preserved the culture and traditions of "Old Europe." As such, they are aptly referred to as "Old Europeans" (Tivadze. 1959, Dzidziguri. 1982, Planas. 1966). https://www.facebook.com/sudioreporter/videos/1281336446350339?locale=gl_ES Georgia and the Basque Country are two ancient civilizations, both limited in size and population. Despite enduring difficult historical periods, both have managed to preserve their language, writing system, religion and national identity. Although separated by distance, there are numerous similarities in their linguistic, cultural, and every day practices. These similarities may be the result of shared

ancestral heritage, close cultural and social interactions with Roman civilization, or perhaps mere coincidence.

To support the linguistic and genetic Georgian-Caucasian hypothesis of the Basques, it is essential to explore ethnographic parallels. In this regard, Salome Gabunia's work - **Basque-Georgian Ethnographic Parallels** - offers valuable insight in which, based on comparative ethnographic research, Georgian parallels of Basque customs related to the deceased are studied. The essence of the existing similarities and differences is explained.

An interesting ethnographic review of Basque life and traditions is given in Giorgi Makharadze's book - **Beyond Georgia is Georgia - Again My Journalistic Kitchen**. It includes letters published in magazines and newspapers in 2003-2008. The book discusses the existence of homogeneous Basque and Georgian (inhabitants of Western Georgia) blood groups based on the research of various scientists. It discusses the similarity of agronomic and botanical connections between these two countries.

In this context, Salome Gabunia's work, *Basque-Georgian Ethnographic Parallels*, offers valuable insight. Through comparative ethnographic research, Gabunia examines Georgian customs related to the deceased that parallel Basque traditions, providing an analysis of the similarities and differences between them.

An interesting ethnographic exploration of Basque life and traditions is presented in Giorgi Makharadze's book, *Beyond Georgia is Georgia - Again My Journalistic Kitchen*, which compiles letters published in various magazines and newspapers between 2003 and 2008. The book discusses the shared blood group similarities between the Basques and Georgians (specifically those from Western Georgia), drawing on research by various scholars. It also explores the agronomic and botanical connections between the two regions.

The primary objective of this study is to examine Georgian ornament within a historical-ethnographic framework, using this context as a basis to identify, compare, and analyze similar motifs found in Basque cultural traditions, particularly in terms of their semantic properties. To achieve this goal, a research group consisting of Lia Lursmanashvili,¹ Gulnara Kvantidze, and Nato Pailodze traveled to the Basque Country from March 18 to 24, 2024. During this trip, we conducted a thorough investigation of relevant materials, including photography, at the Bilbao Archaeological and San Telmo Museums. The museum staff extended invaluable support throughout our visit, for which we express our sincere gratitude. Unfortunately, our visit coincided with ongoing renovation work at the Bilbao Ethnographic Museum, preventing us from directly examining the items housed there. Nevertheless, we are deeply appreciative of the assistance provided by the museum staff that kindly sent us a catalog of the museum's collection and offered their support whenever necessary.

Apart from examining and photographing the museum's material collection, the study of ornament necessitated an analysis of architectural monuments and residential buildings. This was important because, in contemporary cities like Bilbao and San Sebastián, walls are often decorated with traditional ornamental tiles, which enhance the aesthetic appeal of the surroundings and revitalize ancient decorative motifs. Regrettably, due to limited time, a visit to the museums in Bayona and Navarre was not feasible.

The research group intends to continue their work and schedule another trip to the Basque Country to gather additional materials. The study is of a historical-ethnographic character. The research methods included data collection, photography, and comparative-analytical methods. The visual material was analyzed through visual anthropology, with direct observation of the photographs. The collected data was systematically organized, classified, and identified, followed by an appropriate analysis.

Based on the available material, it can be concluded that similarities between Georgian and Basque ornaments are primarily evident on memorials, specifically on tombstones and wooden artifacts. This observation prompted us to focus on our study in this direction, as the ornamental designs found on tombstones have historically extended beyond Basque traditions to influence broader European contexts, including coins, coats of arms, jewelry, etc.

For our comparative analysis, we referred to Eldar Nadiradze's seminal work *Memorial Culture of Georgia*, which stands as the first comprehensive study of Georgian tombstones. Nadiradze's research meticulously examines all aspects of this subject, offering a detailed exploration of buri-

1 Principal Investigator

al customs, the symbolic interpretation of grave inventory, and the analysis of structures and ornaments on tombstones. This book serves as a significant cultural-historical study, delving into the dynamic nature of memorial practices and the semantic significance of associated elements.

Irakli Surguladze's groundbreaking and timeless work, *The Symbolism of Georgian Folk Ornament*, was an invaluable resource for our research. The author thoroughly explored every ornament documented in Georgian culture, leaving no aspect unexamined. Additionally, the works of other prominent Georgian scholars, including Giorgi Chitaia, Vera Bardavelidze, Kitty Machabeli, and others cited in the text, greatly contributed to our study and provided significant support.

Memorial Monuments - discoidal Tombstones

*I read an interesting myth in Basque mythology, a myth about the sun.
It turns out that before Christianity, the Basques were very afraid of the sun god.
They thought that after death the sun would eat them. To avoid this,
people created sun-shaped tombstones to worship the sun*

Basque tombstones are artistic creations made by common people, with various types documented in ethnographic records. One of the oldest and most intriguing forms is the "Hilarri," which literally translates to "stone of the dead" (hil – dead and harri – stone). This type typically features a trapezoidal, rectangular, or square-shaped base, topped by a round, disc-shaped upper part. The structure of the stela (stone slab) mirrors the anthropomorphic form, with the disc symbolizing the human head and the base representing the body. These tombstones were positioned so that their front side faced the rising sun, analogous to the Christian tradition of burying the deceased with their body facing east. Some scholars interpret the disc-shaped stela as cosmic symbols, representing the union of the sun and the earth, and establishing an invisible link between the underworld and the afterlife. Symbolically, this reflects the transition from one phase of existence to another (LEIZAOLA. 1970, LEIZAOLAD. 1980, <https://patrimoine-environnement.fr/wp-content/uploads/2012/06/1er-prix-Journal-28-64-Ecole-publique-dltxassou-ltxassou-PetitJournal.pdf>).

Disc-shaped tombstones were not only prevalent in the Basque Country but also widespread across the Western Mediterranean. However, today they are primarily found in the Basque region. The oldest examples date back to the Neolithic era, with funerary monuments from the 3rd to 1st centuries BC, as well as from the early, middle, and late periods of the New Year, still preserved. Tombstones from the Archaic period typically feature simple symbolic motifs, with the names and dates of the deceased appearing infrequently on early monuments, and only a few religious inscriptions can be found on some of them. The consistent use of temporal markers begins in the 9th and 10th centuries. As for the later 17th-century stela, mostly located in Lower Navarre, particularly in the Lantabat Valley, these are believed to have been crafted by a single artisan. These stone steles stand out for their advanced production techniques, with texts inscribed in two or three languages (Basque, French, Gascon) and punctuation carefully maintained. (<https://www.musee-basque.com/visites-activites/parcours-a-themes/florilege/stele-discoidale/>).

The height of the tombstones ranges from 34cm to 100 cm, with some exceptional units exceeding 100 cm. The diameters of the discs also vary (Ucla. 1980).

This distinctive feature of funerary monuments reflects the Basque tradition of honoring the deceased, which is rooted in their ethnographic practices (Duvart. 1954, Gabunia. 1995). This tradition was further supported by the Basques' longstanding reputation as skilled builders and stonemasons, a craft they disseminated across the Iberian Peninsula. The Basques constructed castles, churches, and were instrumental in the development of the renowned Basque Gothic style during the 15th to 18th centuries (Duvart. 1954), employing techniques such as Champlévé in their stonework. (<https://www.musee-basque.com/visites-activites/parcours-a-themes/florilege/stele-discoidale/>). Based on such data, it is entirely logical to conclude that the origin of Basque-style funerary stones can be traced back to the proto-Basque presence during the Neolithic period.

The study of funerary monuments should be conducted using the methods applied to the

analysis of works of art.. The sculptor's gesture, thought, and profound knowledge are particularly compelling, as they require simultaneous consideration of religious beliefs, the properties of stone, and decorative elements (Thévenon. 1982).

Basque tombstones are of high artistic value in terms of content and motif. The reliefs depicted on the discs abundantly convey rhythmic sequences of geometric figures, intertwined and open scrolls, stylized representations of flowers and plants, solar symbols, and more. Among the images, one can find anthropomorphic, zoomorphic, and bird-like figures (Daire. 1996).

In order to identify the collected research material more precisely, the monuments were differentiated based on the typology of their ornamentation. For analysis, we selected tombstones whose discs display motifs similar to those found in the ornamentation commonly used in the Georgian space. Using this principle of differentiation, a considerable amount of diverse and typologically varied material emerged:

A. Geometric ornament; B. Floral ornament; C. Solar symbols; D. Anthropomorphic representations, Labor tools; E. Zoomorphic figures; F. Bird representations; Furniture

A. Geometric ornament. The rhythmic alternation and organized arrangement of these figures- point, line, circle, circumference, rhombus, triangle, squiggle - constitute universal elements of archaic art. Each symbol carries its own encrypted subtext, the interpretation of which is particularly challenging.

One of these encrypted motifs is inscribed on a tombstone preserved in the Santelmo Museum, which scientists have dated to the 4th-1st centuries BC (Tab. VIII. Fig. 1). The stone is rectangular in shape, damaged with its surface entirely covered with several long vertical and small inclined horizontal lines...

At first glance, the arrangement of the lines appears to resemble straight, tall trees, suggesting that the artisan may have created a stylized representation of the tree of life or depicted a sequence of arrows shot into the air. Similar complex and diverse geometric figures are attested in the mountains of eastern Georgia. In Mtiuleti and Tush-Pshav-Khevsureti, scriptograms have been engraved on stones since ancient times, serving various practical purposes in daily life (http://saunje.ge/index.php?id=1199&option=com_content&lang=ru.)

The Georgian artist-designer and researcher Giga Gigauri became interested in the issue. According to him, the existence of such scriptograms among the peoples of ancient cultural civilizations was a common occurrence. While studying the geographical area where these scriptograms were used, one such country identified was Iberia/Basque Country, located on the Iberian Peninsula. A certain portion of the scriptograms has survived to this day in the Georgian ethnographic reality in the form of ornaments on altar bread (communion hosts) and breadstamps, furniture, small boxes, woven and embroidered accessories, jewelry ... (Tab. VIII. Fig. 2-5) .

The simple motif depicted on the Basque tombstone is strikingly similar to the geometric forms characteristic of Georgian decoration, such as Mukhlani, Katmispekha, Isrispiruli, as well as the ornaments of the poplars found on the cuffs (Sabukharebi) of Pshavian dress – (Tab. VIII. Fig. 6). The cross, an emblematic symbol among sacred signs, is a universal "icon" that has developed and adapted in various contexts. Initially, it encompassed ancient civilizations, and later permeated belief systems.

The cross is a religious emblem, with its vertical plane representing the spiritual realm and the horizontal plane symbolizing material life. The intersection of these two planes serves as a symbolic representation of the connection between humanity's earthly and spiritual worlds.

The cross functions as a decorative element, motif, and architectural design, serving as a fundamental shape that forms the basis for the structural and compositional schemes of many symbols. Its significance is not defined by its placement or size, but rather by its role as the general compositional and structural foundation of the entire decorative arrangement (Surguladze. 1986).

Quite a variety of types of crosses are presented on the tombstones attested in Basque life. The majority of crosses depicted on the discs are likely from the pre-Christian era, as the Basques embraced Christianity in the 9th century. Earlier crosses, however, were probably influenced by either Roman-Greek culture or the surrounding pagan traditions, or possibly a combination of both.

Tombstones are embellished with depictions of Roman, Greek, Latin, Celtic, and Y-shaped crosses (Davy. 1955), sometimes as a central figure, and other times as part of a larger compo-

sition. The majority of crosses placed as central figures are enclosed within a medallion, with carved medallions also being present in some instances (Tab. VIII. Fig. 7).

The subtextual meaning of the cross as a sign-symbol depends on its presentation-whether as a central figure within a medallion, without a medallion, or in combination with other symbols. A cross depicted within a circular medallion symbolically signifies the transition to eternity, while a frameless central cross is typically interpreted as a solar symbol, representing the sun (Ucla. 1983).

The cross is a generalized cosmogonic sign and represents not a limited territory, but the entire world, the universe. While the free, equal-armed cross is of an archaic type and denotes orientation on a plane (Surguladze. 1986, Cirlot. 2001).

The image of the cross enclosed in a circle is a sign of the incarnation, passion, victory and salvation of the Lord. The circle is the most perfect universal symbol among geometric shapes. Because of its inconsistency and infinity, God is compared to a circle (Berelashvili. 2013).

In the context of Georgian ethno-culture, the cross is primarily regarded as a symbol of the Christian faith, although its origins can be traced back to the pagan period. Numerous tombstones in Georgia feature the cross as a decorative element. The cross is also a prominent symbol in the adornment of Khevsurian clothing. This form of embroidery is referred to as cross embroidery, not only because of the technique used, but also because the cross serves as the central element of the motif, determining the placement of various other signs and symbols around it within the design.

In Georgia, the cross enclosed in a circle is associated with the Bolnisi cross. This is an equal-armed cross surrounded by a carved ornament. The classical form of these crosses can be traced back to the second half of the 5th century, and their spread lasted for an extended period. Although their appearance evolved over time, they retained one key characteristic – being enclosed within a circle. Examples of such crosses can even be found on monuments from the 19th and 20th centuries (Nadiradze. 2001).

Among the various cross motifs found on Basque grave discs, radiant (Tab. VIII. Fig. 8) and flourished crosses (Tab. VIII. Fig. 9) are particularly notable. The rays of the radiant crosses sometimes fragment in a schematic manner, covering the surface of the disc. The combination of rays and the sun with the cross carries profound symbolic significance, representing the inseparability of the sun (God) and its attribute-the cross (Nadiradze. 2001). The flowery crosses depicted on the grave discs are often presented within compositions, where the artisans incorporate celestial bodies, stylized plant and geometric patterns, tools, and other elements into the decoration.

Flowering crosses have been a prominent feature in Georgian art since ancient times and, as a symbol of renewed life, are associated with Christ. This cross embodies the imagery of the “tree of life,” the “Golgotha cross,” and the cross signaling the Second Coming. The association of the Old Testament tree of life with the New Testament cross, along with corresponding imagery, is commonly found in Christian fine art and various church writings. According to the interpretations of the Holy Fathers, the front face of the cross represents the “tree of life” that God planted in Paradise (Berelashvili. 2013).

The cross is another significant symbolic figure, belonging to the category of cosmogonic signs. It frequently appears on Basque funerary monuments, both as a central element and in various combinations with other motifs. One notable tombstone, dating to the 1st century BC, features a spiral-shaped ornament as the central figure, framed by an arc of inverted right triangles (Tab. VIII. Fig. 10). The second tombstone, dated to the 4th-3rd centuries BC, also showcases a spiral ornament (Tab. VIII. Fig. 11). Compared to the first, this second example appears less refined, giving the impression of incompleteness. A tombstone from a somewhat later period is similarly adorned with a spiral-shaped ornament, but here the spiral is combined with a cross and a stylized flower motif (Tab. VIII. Fig. 12), altering the meaning of the primary ornament.

The spiral-shaped ornament associated with the principle of eternity is often attested on Georgian tombstones. Its geometric form is closely aligned with symbols representing the sun and light. Among its various symbolic meanings, its connection to the sun, light, and eternity is particularly significant, suggesting its association with the cult of the deceased. The figure typically consists of a twisted spiral or a series of interconnected spirals, with similar circular ends that emphasize the rotational nature of the design (Nadiradze. 2001). This ornament is universal, appearing not only in Georgian and Basque cultures but also in the traditions of other ethnic groups across the Caucasus and the Iberian Peninsula. There is ongoing debate among scholars

regarding its origin and various semantic loads (Surguladze. 1986).

The Basque Lauburu and the Georgian Borjgali. Many centuries ago, even before the birth of Christ, humans realized the immense importance of the sun for themselves and their kin. From that point onward, they worshiped the sun as a deity. The Lauburu (Lau – four, Buru – head) symbolizes the mythological origins of the four elements (water, earth, air, fire). Its vertical arms are compared to the emotionally charged female expression-fire and water, while the horizontal arms represent male mental and physical energy-air and earth.

(<https://kalismabijoux.com/en/blog/amulets/the-lauburu>
<https://basqueimports.com/culture>).

The lauburu emerged in Basque culture during the Copper Age and has been an integral part of the Basque worldview for approximately 2,000 years (Barandiaran. 1970, 1981). For the Basques, the lauburu serves as a prehistoric amulet symbolizing sacred fire, offering protection from malevolent forces.

The Basque cross, or lauburu, is commonly used in the daily life of the Basque people. This ornament appears on disc-shaped tombstones both as a central motif and within larger compositions (Tab. VIII. Fig. 13). The symbolic meaning of the lauburu, like that of the cross, is influenced by the specifics of its depiction. When presented alone, it signifies the passage of the souls of the deceased into eternity; when depicted alongside astral symbols, it is regarded as an astral symbol of the sun.

The lauburu is not only a traditional symbol of Basque culture but is also present in nearly all ancient civilizations across the world. It is often referred to as the “eye of God.” A significant aspect of the lauburu is its role as a symbol of national identity for the Basques. The Borjghali image is similarly found on Basque tombstones (Tab. VIII. Fig. 14).

The Georgian Borjghali, much like the Basque lauburu, represents an astral symbol of the sun, eternity, light, and warmth. It rotates around its axis in a singular direction. The Borjghali serves both protective and purifying functions. Its representations are found not only on Georgian tombstones but also on fireplaces, hearthstones, furniture, and textiles (Surguladze. 1986). Like the Basque lauburu, the Georgian Borjghali is a symbol of national identity.

B. Floral Ornaments. In addition to geometric shapes, Basque artisans also used floral motifs to decorate burial monuments. On the discs, flowers such as six-petaled stars, lilies, and roses are arranged in compositions. All three types of flowers carry religious significance and are used to convey specific meanings on the tombstones.

In Christianity, the lily originated from the pagan world, having been adopted from ancient Indian art. In Greek culture, it acquired symbolic associations with power. In addition to being a symbol of power, it represents purity, innocence, and the Virgin Mary. It also signifies the “Resurrection” and “Ascension.” A lily standing upright on its stem is an expression of divine thought. Like other flowers, it symbolizes the heavenly paradise, the abode of souls. The flower, in general, is an epithet of the Savior: “You, who brought forth this flower, the Redeemer” (Cooper. 1986).

The symbolic significance of the lily in Christian art is extensive, in addition to power, it is a symbol of purity, innocence, the Mother of God; it is a sign of “resurrection” and “exaltation”; the lily, raised as a stem, is an expression of divine thought; it, like other flowers, is a symbol of heavenly paradise, the abode of souls. The flower, in general, is an epithet of the Savior: You who brought forth the lily, gives life (Cooper. 1986).

The lily is predominantly used on Basque tombstones to adorn the arms of the cross (Tab. VIII. Fig. 15). In Christian art, combinations of lilies, roses, and star-shaped flowers are commonly found. On tombstones, artisans often depict four- and eight-petaled roses. The rose is utilized both for its symbolic meaning associated with the cross and as a replacement for it. Due to the semantic nature of the rose, some Basque tombstones feature only roses across their entire design. In general, this ornament is most frequently applied to reliefs in various sizes. It can serve as either the primary or secondary symbol within a composition (Ucla. 1983). Specific forms and motifs of the rose are common in early medieval Georgian reliefs (Berelashvili. 2013, Machabeli. 2007).

C. Solar Signs Among the solar symbols, the most prevalent on Basque tombstones is the star (Tab. VIII. Fig. 16), which typically appears in compositions alongside other elements. The star is depicted by the artist as a symbol of the deity’s eternal nature (Ucla. 1983). In Christian art, the eight-pointed star holds particular significance, symbolizing eternal bliss. The number eight, in Christian symbolism, is linked to the Day of Judgment, representing the second coming

of Christ. The faces of the star were often depicted in artistic embroidery in a cross form, symbolizing the means through which Jesus Christ achieved salvation for humanity (Berelashvili. 2013). Solar symbols are characteristic of Roman-period steles (Barandiaran, 1981), though they are also found on monuments from the 16th to 17th centuries.

D. Anthropomorphic images, tools The depiction of anthropomorphic figures in stone is a long-standing tradition in folk art. In this regard, the Basque museums hold fascinating materials. One of the early examples is the so-called “Lady of Mesterica” (Tab. VIII. Fig. 17), dating from the 1st century BCE to the 1st century CE. It was discovered in Mutriku (Basque Country). The bust is so unique among existing models that scholars speculate it may have Celtic origins. The archetype is referred to as a lady, but its coarse facial features suggest a more masculine nature. Some scholars do not entirely dismiss this hypothesis.

Equally significant are two small and one relatively larger disc-shaped tombstones from the Archaic period (Tab. VIII. Fig. 18). These three stones are displayed in a row in the museum corridor. The smaller tombstones form a human configuration, with one appearing to be in a supplicant posture. Both smaller stones feature a cross on their faces.

The third, relatively larger tombstone has a different design. An anthropomorphic figure is positioned within a rectangular arched medallion, and the image suggests a deceased individual holding a cross with both hands. Like the previous two figures, the face of this figure displays a cross encircled by a ring, which is further adorned with flat, wide, crescent-shaped details.

Also noteworthy is a tombstone in the Iberian-Roman style from the 2nd-1st centuries BCE. The artist arranged anthropomorphic, zoomorphic, and labor tool images in three tiers, with a war arrow placed along the side. Three figures, holding hands, are positioned within a rectangular semicircular arch. The upper tier features a line of labor tools, likely a stone chisel and hammer. The lower tier seems to depict zoomorphic figures of oxen.

The ox is one of the most important figures in the cultural world of ancient civilizations. It symbolically represents strength and honor, and its image is also associated with burial ceremonies for the deceased. The semantic nature of the ox extended across both Eastern and Western cultures, including the Mediterranean (Italian and Iberian) as well as the inland cultures of the European continent. Therefore, it is entirely logical for the ox to be depicted on the aforementioned figure.

The figure of the ox holds significant cultural and symbolic value in both Basque and Georgian funeral customs. In the Basque Country, during funeral processions, loaves of bread were traditionally tied to the horns of an ox, while in Georgia, particularly in the region of Svaneti, candles were placed similarly. The ox was often sacrificed in honor of the deceased (Gabunia. 1995).

The depiction of agricultural and military tools on tombstones has been a longstanding practice. Such items, which symbolize the deceased's life and occupation, are found on both pre-Christian and Christian tombstones. This tradition reflects remnants of pre-Christian religious beliefs, where personal items were provided to the deceased for their journey into the afterlife. For instance, the moon and axe symbolize agricultural life (Leizaola. 1970, 1980). The axe, while a tool of agriculture, is also associated with the worship of thunder and lightning. These representations can be traced back to the Hispano-Roman period (Duvert. 1982).

In Georgia, the representation of anthropomorphic figures on tombstones is an integral element of ancient folk art, with such tombstones found throughout the country. Although rooted in Christian tradition, this practice is likely linked to the broader tradition of depicting anthropomorphic figures, which has been widespread in Georgian culture. These anthropomorphic representations have been identified in regions such as Svaneti, Mtiuleti, and Kartli. V. Bardavelidze suggests that these depictions may reflect remnants of ancient religious and symbolic beliefs (Nadiradze. 2001).

E. Zoomorphic Figures Among the funerary monuments preserved in the San Telmo Museum, the tombstone from the Palace of Eulate, dating back to the 14th-16th centuries, stands out due to its intricate ornamental decoration and notable height (Tab. VIII. Fig. 20). The stele features two wolves, symbolically representing the guardians of the Palace of Eulate (Navarre). The varying heights of the stele likely signify the rank and status of the deceased, with the use of protective symbolism reflecting the individual's desire to assert dominance over other families. The motif depicted on the tombstone later inspired the design of the coat of arms of the Palace of Eulate (<https://www.santelmomuseoa.eus/uploads/Actividades/Diversificacion/viens-decouverte-meme.pdf>)

The earliest confirmed association between wolves and humans dates back to the Paleolithic period. The wolf stands as one of the most iconic animals in Europe, historically linked with themes of fertility, protection, destruction, punishment, the sun, and heroic deities.

Equally intriguing is the statue found in the courtyard of the Basque Museum, which, due to its shape, is often interpreted as resembling a pig (Tab. VIII. Fig. 21), although some scholars argue that it may depict an ox. This monument dates to the Celtiberian period and is notable for its unusual form. A disk-shaped tombstone is placed between its legs, adding to its uniqueness. The stela is believed to originate from the 3rd century BC to the 1st century AD.

The exact intentions of the sculptor behind this statue remain unclear, but based on the rounded shapes of the body and head, as well as the length of the limbs, it seems more likely that the figure resembles a pig rather than a bull. It raises the question of why the artist chose to create a statue of a pig. According to Celtic mythology, "Moccus" is a god attested in inscriptions from the 2nd or 3rd century BC, and is associated with the Roman god Mercury. Etymologically, Moccus is connected to the boar, a potent symbol of hunting, war, and prosperity. In Celtic iconography, pigs were depicted with significant ferocity. For instance, Aeste's legionaries wore helmets adorned with boar images in battle, and the goddess of the Ardennes was depicted riding a boar. Given these symbolic associations, it is possible that the tombstone is a sculptural representation of a pig placed on the grave of a high-status warrior (Green. 1989).

In contrast, there is no evidence of pig imagery in Georgian sculpture, nor has the pig ever been regarded as a mythical character. However, there is one tradition where a pig is depicted as a positive hero: during the devastating invasion of Murvan the Deaf (735-737), Georgians hiding in the Nekresi monastery complex were reportedly saved by pigs. Since then, Nekresi has been the only temple where pigs are sacrificed and slaughtered.

F. Bird images Based on the available material, bird imagery appears less frequently than floral motifs on Basque tombstones. Among the preserved material examined at the Santelmo Museum, only depictions of doves and eagles were found.

One of the Basque tombstones features three doves (Tab. VIII. Fig. 22). The disc's surface is divided into four equal sections by a Greek cross, with three sections containing a dove and an inscription appearing in the fourth. It was determined that the bird motif on this stela is attributed to Oger de Ursua, a figure from the 16th century. The portrayal of birds, particularly doves, is also a common feature in Christian art. In the Old Testament, the dove symbolizes peace, love, and friendship. It is also emblematic of the Holy Spirit, which is believed to carry the souls of the deceased to heaven. Additionally, the dove is often depicted as representing the soul of the deceased. As one of the oldest and most universally recognized symbols, the dove holds significant symbolic meaning across cultures worldwide (Nadiradze. 2001).

Symbolic representations of the dove are prevalent in Georgian church architecture and the ornament of ancient Georgian manuscripts. Georgian tombstones frequently depict a scene featuring two birds, with either a vessel or a Borjgali placed between them. This motif, which is widely recognized in Christian art, traces its origins to ancient traditions, highlighting the strong link between Christianity and folk art (Nadiradze. 2001).

Particularly notable is a tombstone housed in the San Telmo Museum, which features the image of an eagle (Tab. VIII. Fig. 23). Scholars suggest that this image represents the "Arrano beltza" (literally, a black eagle), a symbol first used by King Sancho VII of Navarre (1194-1234) as a royal seal in a document from 1219, where the king explicitly identifies the eagle as his emblem.

In ancient cultures, the eagle was viewed as a symbol of the sun, light, and power. It first appeared in Persian mythology as an emblem of strength, victory, and fertility. The Greeks later associated the eagle with Zeus, designating it as both his servant and messenger, tasked with supplying him with arrows. The Romans, having inherited this symbol from the Etruscans, adopted it as a representation of imperial power. Within Christian symbolism, the eagle is often seen as a symbol of divine goodness (Gelovani. 1983).

Furniture A large portion of the ornaments depicted on memorial monuments are repeated in wooden items. The surfaces are adorned with cross, geometric, floral, zoomorphic, and anthropomorphic signs and symbols (Tab. VIII. Fig. 24).

Another prominent floral ornament on Basque furniture, which we did not specifically address when reviewing memorial monuments, is the flower of the sun-known as "Eguzkilore" in Basque and Carduus in Georgian – which is recognized as a symbol within Basque ethnoculture (Tab. VIII. Fig. 25). According to legend, the sun goddess would transform into a flower at night to

protect her people from malevolent forces. This legend forms the basis for the symbolic meaning of the flower, which the Basque people associate with the sun's power, life-giving energy, and a protective function against the evil eye. The flower, as a symbol of solar energy, is connected to the land and agricultural activities. The "Eguzkilorre" is depicted with this symbolic meaning on jewelry, furniture, and other everyday or decorative objects. The flower, as a talisman with protective properties against the evil eye, was hung on the doors of homes. The sunflower thus serves as a symbol of Basque cultural identity.

(<https://liliberina.com/en/blogs/infos/connaissiez-vous-les-eguzkilorre-un-voyage-dans-le-folklore-basque?srltid=AfmBOor9xRW-Xoic7 Bsann5NyGW42aRRpzIRbNxe5q-CLlc150V85pTW>).

One of the notable features of Georgian folk furniture is its diverse decoration, which varies across different regions of Georgia. In comparison with the Basques, similar motifs and symbols can be identified, including the cross, the borjgali, and the varduli (rose ornaments). The varduli, known as khutani in Georgian ethnography, are characteristic of the architectural styles found throughout almost all regions of Georgia (Tab. VIII. Fig. 26).

Cross-cultural research has established that there are shared elements between the Basques and Georgians; however, it remains difficult to assert with certainty the exact nature of their connection. Without direct blood kinship between these two peoples, the numerous similarities in their linguistic structures, mourning rituals, and symbolic representations raise intriguing questions. While these similarities could be attributed to common elements of universal culture, the fact that both Georgians and Basques are unique in producing wine from chacha invites further reflection on the depth of this cultural connection. (<https://rhonea.fr/fr/blog/les-differentes-etapes-d-elaboration-d-un-vin--n53#:~:text=Les%20vins%20rouges%20sont%20%C3%A9labor%C3%A9s,moins%20de%20couleur%20au%20vin>).

Only Georgians and Basques sing three-part folk songs, and a folk dance similar to khorumi was also created by the Basques. The convergence of cultures and nothing more-how can we explain the fact that two identical endemic wheat species are cultivated only in Georgia and the Basque Country? (Makharadze. 2008).

It should also not be coincidental that the rotating sun-the Borjgali and the Lauburu-became symbols of national identity for both Georgians and Basques. Finally, the sacred oak tree in Georgia, around which the midges entwine, and the sacred tree-Gernikako Arbola ("the Tree of Genika -in Genrika, which was leveled by Nazi forces in 1937 both are symbols of national identity for these ethnos.

The rest is left to the reader.

CHAPTER IV. GEORGIAN ORNAMENT IN MODERN TEXTILE TECHNOLOGIES

Nato Pailoze, Zinaida Vadachkoria, Nanuli Abesadze, Lia Lursmanashvili

For the comparison and subsequent analysis of raw materials in modern production, we conducted an analysis of ornaments depicted on items preserved in regional and private museums in Kartli, Kakheti, Adjara, and various parts of Georgia during field trips, as well as on objects remaining in everyday life (in households). We also carried out research on the physical and mechanical characteristics of locally purchased textile raw materials (yarn, thread).

The artistic formation of woven products, as well as other finished products, serves to enhance their artistic – representative qualities through the use of ornaments. The ornamental structure of woven products, its pattern and compositional development, is directly linked to the structure of the texture. Considering the structure of the ornamental textile pattern, classification can be done based on two principles: a) the mechanism that creates the image; b) the structure of the yarn/thread. Based on the principle of raw material formation and the structure of fibers, ornamental textiles can be categorized as follows:

- a fabric, which is made with the help of a simple weave structure without activation of the mechanism that creates the image through complex mechanisms.
- a fabric, which is made with a more complex weaving structure using a different mechanism.
- a fabric, which is made using an individual weaving method.
- a fabric, which is made using a combined mechanism.

According to the structure of the raw materials formation, in line with the existing classification of fibers, textile fabrics can be categorized as follows: Basic, manufactured, patterned, and combined fabrics.

In woven products, the ornament is formed by separating the yarn's structure and combining them organically. The patterns and decorative contours are highlighted based on the structure of the yarn, and through this, shapes can emerge that are precise, smooth, and curved. Emphasis on the specific structure of the ornament is achieved through the use of special decorative elements like looped fringes and braid trim as well as other decorative edging and loops along the edge of lace or ribbon.

The visible structure of the fibers influences their linear density (thickness), composition (types of fibers), and decorative appearance (melange, with accessories, and others) (Офферман, 1981).

It should be noted that the structure of the yarn presents external aesthetic features. The ornament and threads are connected to certain symbolic meanings, which are an aesthetic aspect of the decorative design and the factor of decorative representation. This actively shapes the artistic form of the fabric. Therefore, the structure of the fabric is not just inherent but is revealed in its manifestation.

The texture in woven products is the visible structure that influences the external appearance (relief, design, brilliance, etc.). The texture, as part of the fabric's structure, determines the visual aspects and composition of the threads, the structure of the fiber, the definition of the ornament, its density, and the form of its structure. The texture of the fabric is formed by the threads, the knitted structure, and the ornaments, which highlight the external appearance of the fabric. Texture and pattern are closely interrelated.

The texture and pattern influence the visual perception of knitted fabric, making it possible to create variations, such as heavy, light, smooth, flat, dense, or transparent effects, etc.

The woven products made by our ancestors, which we found in the locations mentioned above, were quite diverse – including tablecloths, nightwear, linen, pullovers, shirts, jackets, gloves, head coverings, children's nightwear, decorative fabrics, etc. These were primarily made with plain knit stitch fabrics, known as “chulkuri” weave.

Plain knitted stitch is the basic weave. It consists of knots of the same shape and size. The stitch has both front and back sides, which are distinct from each other. On the front side, vertical so-called „natsnavebi” (braids) are visible, while the back side displays horizontal arcs.

Based on the plain knitted stitch, different types of patterns can be created, such as printed (wavy and long-stroke, jacquard, pleated, etc.).

Since the surface of the plain knitted stitch is uniform, it is easier to perceive the ornament obtained by combining threads of different colors, which is confirmed by the analysis of samples made from yarns of various compositions, structures, and linear densities, and their comparison with the found exhibits. Given all of this, we have chosen the plain knitted stitch for the creation of ornaments. The sequence of yarn placement, types of knots, and arrangement can be represented by its graphic recording.

To create ornament schemes, it is necessary to define its rapport. The rapport is the basic element of the ornament, which repeats multiple times. The rapport is a compositional type of the ornament. By repeatedly using this initial element, either vertically, horizontally, or both directions simultaneously, a unified decorative whole is formed (Tab. IX. Fig. 1).

To analyze the samples, create schemes, define the rapport, and better understand the structure of the threads, we used the D3 program to process several ornament sketches. As a test, we used the ornaments depicted on woven exhibits from the Simon Janashia Georgian National Museum. First, we processed a small section of the ornament on the exhibit. Using the obtained result, we created several fragments of the ornament on museum exhibits (Tab. IX. Fig. 2-4).

We created and studied the cutting of the sketches along the series of loops and the columns of loops, with the thread arrangement (Tab. IX. Fig. 5). When weaving Georgian ornaments, it is significant not only to identify the design and colors but also to adhere to the technological parameters of weaving, both for hand weaving and machine weaving. Parameters of knitting such as loop length, density, thickness, surface filling, and others affect the appearance of the fabric. Additionally, thread linear density plays a significant role. Given all of this, it was necessary to determine whether the technological process of weaving influenced the parameters of machine-woven ornaments. Only after establishing this can recommendations be made for the normalization and optimization of the weaving process. Determining the parameters of the ornament weaving process analytically is not possible. Clarifying the mechanism of this issue, or finding a mathematical model for the weaving process, can only be done experimentally. The task is as follows: a relationship must be found that establishes a connection between the parameters of the weaving process and the technological parameters of the woven ornament (in our case, this parameter is density). Knitwear is characterized by density in two directions: horizontal, i.e., density across the rows of loops, and vertical, i.e., density across the columns of loops. The research was conducted in the Knitting Technology Laboratory at Akaki Tsereteli State University. The methodology for the research involved performing weaving on LK150, LK155, SK280, flat-bed „ПВПЭМ“, and computer-controlled „ARROW*STAR“ knitting machines, using yarns with different linear densities, to obtain optimal weaving parameters through the use of a mathematical model. We determined technological maps, and experimental samples were woven on 3, 6, and 10-class knitting machines using pre-selected threads. Since knitting density is significantly influenced by thread linear density, three different yarns with varying linear densities were used in the experiment.

To normalize and optimize the process, we developed a mathematical model.

Experiment 1.

Machine LK150. Yarn composition: 49%-wool, 51%-acrylic; meterage – 100g/390m. LK150 with the change in the number of the density regulator on the LK150 machine, 15 samples were obtained (Tab. IX. Fig. 6).

Horizontal and vertical density values were measured, and the knitting machine tension regulator's readings were used as the criterion. The initial data is presented in the following table (Table 1). A decision was made in favor of the linear regression model, which, naturally, aligns with reality due to the inverse proportional relationship between tension and loop density, and the direct proportional relationship between the inverted values.

Table 1. Results of the weaving experiment on the LK150 knitting machine

N	Tension	Horizontal density	Vertical density	1/hor	1/ver
1	2,50	12,50	20,00	0,08000	0,05000
2	2,80	12,50	20,00	0,08000	0,05000
3	3,00	11,50	15,00	0,08696	0,06667
4	3,50	10,10	15,00	0,09901	0,06667
5	4,00	10,50	15,00	0,09524	0,06667
6	4,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
7	5,00	10,00	15,00	0,10000	0,06667
8	5,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
9	6,00	10,00	12,50	0,10000	0,08000
10	6,50	9,00	12,50	0,11111	0,08000
11	7,00	9,00	10,00	0,11111	0,10000
12	7,50	8,00	10,00	0,12500	0,10000
13	8,00	7,50	10,00	0,13333	0,10000
14	8,50	7,50	10,00	0,13333	0,10000
15	9,00	6,00	10,00	0,16667	0,10000

1. Evaluation of the regression control.

Let's determine the vector of the regression coefficients. According to the least squares method, the s vector is calculated as follows: $s = (X^T X)^{-1} X^T Y$

Fill the matrix of variables X_j with a unit column.

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.08	0.08	0.08696	0.09901	0.09524	0.1	0.1	0.1	0.1	0.11111
0.05	0.05	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08

1	1	1	1	1
0.11111	0.125	0.13333	0.13333	0.16667
0.08	0.1	0.1	0.1	0.1

Y matrix

2.5	2.8	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5
-----	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----

7	7.5	8	8.5	9
---	-----	---	-----	---

X^T matrix

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.08	0.08	0.08696	0.09901	0.09524	0.1	0.1	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.125	0.13333	0.13333	0.16667
0.05	0.05	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.1	0.1	0.1	0.1

Multiply the matrices. ($X^T X$)

$$X^T X = \begin{pmatrix} 15 & 1,6218 & 1,1267 \\ 1,6218 & 0,1829 & 0,127 \\ 1,1267 & 0,127 & 0,08891 \end{pmatrix}$$

Multiply the matrices, $(X^T * Y)$

$$X^T Y = \begin{pmatrix} 83,3 \\ 9,6498 \\ 6,7451 \end{pmatrix}$$

Find the inverse matrix. $(X^T X)^{-1}$

$$(X^T X)^{-1} = \begin{pmatrix} 1,6164 & -13,9151 & -0,6032 \\ -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 \end{pmatrix}$$

The regression coefficient estimation vector is equal to:

$$Y(X) = \begin{pmatrix} 1,6164 & -13,9151 & -0,6032 \\ -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 \end{pmatrix} \times \begin{pmatrix} 83,3 \\ 9,6498 \\ 6,7451 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -3,6978 \\ 41,4023 \\ 63,5685 \end{pmatrix}$$

The regression equation has the form:

$$Y = -3.6978 + 41.4023X_1 + 63.5685X_2$$

where:

y - The machine tension regulator indicator represents the tension, $x1x_1$ is the inverse magnitude of the horizontal loop density, and $x2x_2$ is the inverse magnitude of the vertical loop density.

Interpretation of coefficients:

The constant in the equation is the total influence of other factors on the result YYY. $b1=41.4023$ indicates how much YYY will change when $x1x_1$ increases by 1, while $b2=63.5685$ is a similar indicator for the case when $x2x_2$ increases by 1.

2. The analysis of the regression equation parameters.

Let's move on to the statistical analysis of the obtained equation: we will check the equation and its coefficients for significance, and investigate the absolute and relative errors of approximation.

To assess the irreducible dispersion, we will perform the following calculations:

Irreducible error $\epsilon = Y - Y(x) = Y - X*s$ (absolute error of approximation).

Y	Y(x)	$\epsilon = Y - Y(x)$	ϵ^2	$(Y-Y)^2$	$ \epsilon : Y $
2.5	2.793	-0.293	0.0858	9.323	0.117
2.8	2.793	0.00716	5.1309441653925E-5	7.581	0.00256

3	4.141	-1.141	1.301	6.52	0.38
3.5	4.64	-1.14	1.299	4.216	0.326
4	4.483	-0.483	0.234	2.413	0.121
4.5	4.681	-0.181	0.0326	1.11	0.0401
5	4.681	0.319	0.102	0.306	0.0639
5.5	4.681	0.819	0.671	0.00284	0.149
6	4.681	1.319	1.741	0.2	0.22
6.5	5.988	0.512	0.262	0.896	0.0788
7	5.988	1.012	1.024	2.093	0.145
7.5	7.834	-0.334	0.112	3.79	0.0446
8	8.179	-0.179	0.0321	5.986	0.0224
8.5	8.179	0.321	0.103	8.683	0.0377
9	9.56	-0.56	0.313	11.88	0.0622
			7.313	64.997	1.81

The average approximation error:

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon_i}{Y_i} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{1.81}{15} \cdot 100\% = 12.06\%$$

The evaluation of variance is equal to:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 7.313$$

The unbiased estimate of the variance is:

$$s^2 = \frac{1}{n - m - 1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{15 - 2 - 1} \cdot 7.313 = 0.6094$$

The mean squared deviation is equal to (the standard error of Y):

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.6094} = 0.781$$

The evaluation of the covariance matrix of the vector is: $k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$

$$k(x) = \begin{pmatrix} 0.61 & -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -13,9151 & 1,6164 & -13,9151 & -0,6032 \\ 830,071 & -13,9151 & 830,071 & -1009,5494 \\ -1009,5494 & -0,6032 & -1009,5494 & 1461,1782 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -8,48 & 0,9851 & -8,48 & 0,9851 \\ 0,9851 & 1,6164 & 0,9851 & -0,6032 \\ -8,48 & 0,9851 & -8,48 & 0,9851 \\ 0,9851 & -0,6032 & 0,9851 & 1,6164 \end{pmatrix}$$

The dispersions of the model parameters are determined relative to $S_i^2 = K_{ii}$. That is, with the elements located on the main diagonal.

$$S_{b0} = \sqrt{0.985} = 0.993$$

$$S_{b1} = \sqrt{505.851} = 22.491$$

$$S_{b2} = \sqrt{890.425} = 29.84$$

3. General quality check of the multiple regression equation.

F - Statistics - Fisher's Criterion.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{7.313}{65} = 0.8875$$

Let's test the hypothesis of overall significance – that is, the hypothesis that all the regression coefficients are simultaneously equal to zero:

$$H_0: R^2 = 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0.$$

$$H_1: R^2 \neq 0.$$

We will test this hypothesis using the F-statistic (Fisher's distribution). If $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, then there is no basis for H_0 hypothesis rejection;

$$F = \frac{R^2}{1 - R^2} \cdot \frac{n - m - 1}{m} = \frac{0.8875}{1 - 0.8875} \cdot \frac{15 - 2 - 1}{2} = 47.328$$

The critical table value of the criterion for degrees of freedom $k_1 = 2$ and $k_2 = n - m - 1 = 15 - 2 - 1 = 12$ is equal to $F_{kp}(2;12) = 3.8853$

Since the actual value $F > F_{kp}$, the coefficients are statistically significant, and the equation is statistically reliable (i.e., all b_i coefficients are jointly significant).

Conclusions.

The multi-factor regression equation was obtained through calculations: $Y = -3.6978 + 41.4023X_1 + 63.5685X_2$. The model can be interpreted as follows: an increase of 1 unit in X_1 results in an average increase of 41.402 units in Y , while an increase of 1 unit in X_2 results in a change of 63.568 units in Y . The significance of the equation was tested using Fisher's criterion. The change in Y is determined by the X_j factors; however, the correlation coefficient between the factors is greater than 0.7, meaning one of these factors can be excluded. With the given table 1 and this equation, it is easy to determine the setting at which the tension regulator should be placed to achieve the required density.

Experiment. 2.

Machine LK155. Yarn composition: 49% wool; 51% acrylic, length: 100 g/275 m. 14 samples will be woven by changing the density of the LK155 machine.

Similarly, to the previous experiment, the inverted values of horizontal and vertical densities were taken, with the criterion being the display of the tension regulator of the weaving machine. The initial data is provided in Table 1. A decision was made in favor of the linear regression model, which, naturally, aligns with reality due to the inverse proportional relationship between tension and stitch densities, while the inverted values are directly proportional.

Table 2. Results of the weaving experiment on the LK155 weaving machine.

N	tension	horizontal	vertical	1/hor	1/ver
1	2,50	10,00	15,00	0,10000	0,06667
2	3,00	10,00	15,00	0,10000	0,06667
3	3,50	10,00	12,50	0,10000	0,08000
4	4,00	9,50	12,50	0,10526	0,08000
5	4,50	9,50	11,00	0,10526	0,09091
6	5,00	9,50	10,00	0,10526	0,10000
7	5,50	9,50	10,00	0,10526	0,10000
8	6,00	9,00	9,00	0,11111	0,11111
9	6,50	7,50	9,00	0,13333	0,11111

10	7,00	6,50	9,00	0,15385	0,11111
11	7,50	6,50	9,00	0,15385	0,11111
12	8,00	6,00	9,00	0,16667	0,11111
13	8,50	5,50	8,50	0,18182	0,11765
14	9,00	5,00	8,50	0,20000	0,11765

Evaluation of the regression equation. Let's determine the vector of regression coefficients. According to the method of least squares, s vector is calculated via formula:

$$s = (X^T X)^{-1} X^T Y$$

X_j Let's fill the matrix of variables with a column of ones.

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.1	0.1	0.1	0.10526	0.10526	0.10526	0.10526	0.11111	0.13333	0.15385
0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.09091	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.11111

1	1	1	
0.15385	0.16667	0.18182	0.2
0.11111	0.11111	0.11765	0.11765

Y matrix

2.5	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5	7
7.5	8	8.5	9						

X^T matrix

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.1	0.1	0.1	0.10526	0.10526	0.10526	0.10526	0.11111	0.13333	0.15385	0.15385	0.16667	0.18182	0.2	
0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.09091	0.1	0.1	0.11111	0.11111	0.11111	0.11111	0.11111	0.11765	0.11765	

Lets multiply ($X^T X$) metrices:

$$X^T X = \begin{pmatrix} 14 & 1,8217 & 1,3751 \\ 1,8217 & 0,2526 & 0,1852 \\ 1,3751 & 0,1852 & 0,1394 \end{pmatrix}$$

Lets multiply ($X^T * Y$) metrices:

$$X^T Y = \begin{pmatrix} 80,5 \\ 11,3429 \\ 8,3735 \end{pmatrix}$$

Lets find inverse of the matrix $(X^T X)^{-1}$

$$(X^T X)^{-1} = \begin{pmatrix} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 \\ 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 \end{pmatrix}$$

The vector of regression coefficients is equal to

$$Y(X) = \begin{pmatrix} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 \\ 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 \end{pmatrix} * \begin{pmatrix} 80,5 \\ 11,3429 \\ 8,3735 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -4,5479 \\ 29,2828 \\ 66,0512 \end{pmatrix}$$

The regression equation has the following form

$$Y = -4.5479 + 29.2828X_1 + 66.0512X_2$$

y - The machine tension regulator's reading is the tension, x1 is the inverse value of the horizontal stitch density, and x2 is the inverse value of the vertical stitch density.

Interpretation of the coefficients: The constant in the equation represents the combined effect of other factors on the Y outcome.

b₁ = 29.2828 It indicates by how much Y will change when x1 is increased by 1 unit, while b₂ = 66.0512 is an analogous indicator for the case of increasing x2 by 1.

2. Analysis of the regression equation parameters.

Let's move on to the statistical analysis of the obtained equation: we will test the equation and its coefficients for significance, and investigate the absolute and relative approximation errors. To assess the unavoidable dispersion, we will carry out the following calculations.

Unavoidable error $\varepsilon = Y - Y(x) = Y - X*s$ (Absolute approximation error)

	Y(x)	$\varepsilon = Y - Y(x)$	ε^2	$(Y-Y)^2$	$ \varepsilon : Y $
Y					
2.5	2.784	-0.284	0.0807	10.563	0.114
3	2.784	0.216	0.0466	7.563	0.072
3.5	3.664	-0.164	0.0271	5.063	0.047
4	3.819	0.181	0.0329	3.063	0.0454
4.5	4.539	-0.0391	0.00153	1.563	0.00869
5	5.14	-0.14	0.0195	0.563	0.0279
5.5	5.14	0.36	0.13	0.0625	0.0655
6	6.045	-0.0447	0.00199	0.0625	0.00744
6.5	6.695	-0.195	0.0382	0.563	0.03
7	7.296	-0.296	0.0877	1.563	0.0423
7.5	7.296	0.204	0.0415	3.063	0.0272
8	7.672	0.328	0.108	5.063	0.041
8.5	8.547	-0.0472	0.00223	7.563	0.00556

$$\begin{array}{cccccc} 9 & 9.08 & -0.0796 & 0.00633 & 10.563 & 0.00884 \\ & & & 0.624 & 56.875 & 0.543 \end{array}$$

Average approximation error:

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon}{Y} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{0.543}{14} \cdot 100\% = 3.88\%$$

The evaluation of the variance is equal to:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 0.624$$

The Unbiased estimator of variance is:

$$s^2 = \frac{1}{n - m - 1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{14 - 2 - 1} \cdot 0.624 = 0.05673$$

The mean square deviation is equal to (the standard deviation of Y):

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.05673} = 0.238$$

$k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$ is the evaluation of the covariance matrix

$$k(x) = \begin{array}{cccccc} 2,3381 & 1,8872 & -25,5777 & 0,1326 & 0,1071 & -1,4511 \\ 0.0567 & 1,8872 & 152,9613 & -221,8504 & 0,1071 & 8,678 \\ -25,5777 & -221,8504 & 554,3055 & -1,4511 & -12,5863 & 31,4475 \end{array}$$

The variances of the model parameters are determined by the ratio $S^2 = K_{ii}$. That is, by the elements on the main diagonal.

$$S_{b0} = \sqrt{0.133} = 0.364$$

$$S_{b1} = \sqrt{8.678} = 2.946$$

$$S_{b2} = \sqrt{31.447} = 5.608$$

3. General quality check of the multiple regression equation.

F-statistics - Fisher's criterion.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{0.624}{56.88} = 0.989$$

Let's test the hypothesis for overall significance – that is, the hypothesis that all regression coefficients are simultaneously equal to 0.

$$H_0: R^2 = 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0.$$

$$H_1: R^2 \neq 0.$$

We will test this hypothesis using the F-statistic (Fisher's distribution). If $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, Therefore, there is no basis for rejecting the H_0 hypothesis.

$$F = \frac{R^2}{1 - R^2} \cdot \frac{n - m - 1}{m} = \frac{0.989}{1 - 0.989} \cdot \frac{14 - 2 - 1}{2} = 495.751$$

The critical table value of the criterion at degrees of freedom $k_1 = 2$ and $k_2 = n - m - 1 = 14 - 2 - 1 = 11$ is $F_{kp}(2;11) = 3.9823$. Since the actual value $F > F_{kp}$, the coefficients are statistically significant, and the equation is statistically reliable (i.e., all b_i coefficients are jointly significant).

Conclusions.

The multifactor regression equation obtained by calculation is:

$$Y = -4.5479 + 29.2828X_1 + 66.0512X_2$$

The model can be interpreted as follows: a 1-unit increase in X_1 results in an average increase of 29.283 units in Y , while a 1-unit increase in X_2 leads to a change of 66.051 units in Y . The validity of the equation was checked using Fisher's criterion. The change in Y is determined by the factors X_j ; however, the correlation coefficient between the factors exceeds 0.7, indicating that one of the factors can be excluded. Using Table 1 and this equation, it is easy to determine the appropriate setting for the tension regulator to achieve the required density.

Experiment 3.

Machine: SK 280. Yarn: 100% wool, meterage: 100g/550m. 17 samples were knitted. Additionally, 17 samples were knitted on the SK 280 machine with varying density, 17 examples.

Similarly, the inverse values of the horizontal and vertical densities were taken, with the criterion being the tension regulator of the weaving machine. The initial data is provided in Table 1. A decision was made in favor of a linear regression model, which aligns with reality because there is an inverse proportional relationship between tension and the densities of the locks, while there is a direct proportional relationship with the inverse values.

Table 3. Results of the weaving experiment on the SK 280 machine

N	density	horizontal	vertical	1/hor	1/ver
1	4,70	15,00	20,00	0,06667	0,05000
2	5,00	15,00	20,00	0,06667	0,05000
3	5,30	15,00	20,00	0,06667	0,05000
4	5,70	15,00	20,00	0,06667	0,05000
5	6,00	15,00	19,00	0,06667	0,05263
6	6,30	15,00	19,00	0,06667	0,05263
7	6,70	15,00	17,50	0,06667	0,05714
8	7,00	15,00	17,50	0,06667	0,05714
9	7,30	15,00	15,00	0,06667	0,06667
10	7,70	15,00	15,00	0,06667	0,06667
11	8,00	13,50	15,00	0,07407	0,06667
12	8,30	13,50	15,00	0,07407	0,06667
13	8,70	12,50	15,00	0,08000	0,06667
14	9,00	12,50	15,00	0,08000	0,06667
15	9,30	12,50	12,50	0,08000	0,08000
16	9,70	12,50	12,50	0,08000	0,08000
17	10,00	10,00	12,50	0,10000	0,08000

1. Evaluation of the regression equation.

Let's determine the vector of regression coefficients. According to the method of least squares, s vector is calculated using the formula: $s = (X^T X)^{-1} X^T Y$

X_j The matrix of variables is filled with unit columns:

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667
0.05	0.05	0.05	0.05	0.05263	0.05263	0.05714	0.05714	0.06667	0.06667

1	1	1	1	1	1	1
0.07407	0.07407	0.08	0.08	0.08	0.08	0.1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08	0.08

Y matrix

4.7	5	5.3	5.7	6	6.3	6.7	7	7.3	7.7
8	8.3	8.7	9	9.3	9.7	10			

Matrix X^T

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.07407	0.07407	0.08	0.08	0.08	0.08
0.05	0.05	0.05	0.05	0.05263	0.05263	0.05714	0.05714	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.06667	0.08	0.08

Lets multiply ($X^T X$)

$$X^T X = \begin{pmatrix} 17 & 1,2348 & 1,0596 \\ 1,2348 & 0,09102 & 0,0782 \\ 1,0596 & 0,0782 & 0,06794 \end{pmatrix}$$

Let's find the inverse matrix: $(X^T X)^{-1}$

$$(X^T X)^{-1} = \begin{pmatrix} 4,0814 & -61,9073 & 7,6079 \\ -61,9073 & 1937,6451 & -1264,9195 \\ 7,6079 & -1264,9195 & 1352,108 \end{pmatrix}$$

The vector of regression coefficient estimates is equal to:

$$Y(X) = \begin{pmatrix} 4,0814 & -61,9073 & 7,6079 \\ -61,9073 & 1937,6451 & -1264,9195 \\ 7,6079 & -1264,9195 & 1352,108 \end{pmatrix} * \begin{pmatrix} 124,7 \\ 9,2569 \\ 8,052 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} -2,8533 \\ 31,5837 \\ 126,6618 \end{pmatrix}$$

The regression equation takes the form:

$$Y = -2.8533 + 31.5837X_1 + 126.6618X_2$$

y - The indicator of the machine's tension regulator is the tension itself, where x1 is the inverse of the horizontal latch density, and x2 is the inverse of the vertical latch density.

Interpretation of the coefficients: The constant in the equation represents the total effect of other factors on the result Y.

$b_1=31.5837$ indicates by how much Y will change when x_1 -is increased by 1, as for $b_2= 126.6618$ It is an analogous indicator for x_2 -showing how much Y will change when x_2 is increased by 1 unit

2. Analysis of the regression equation parameters.

Let's move on to the statistical analysis of the obtained equation: we will check the equation and its coefficients for significance, and investigate the absolute and relative errors of the approximation.

To assess the movable dispersion, let's perform the following calculations: The static error. $\epsilon = Y - Y(x) = Y - X*s$ (Absolute approximation error)

Y	Y(x)	$\epsilon = Y - Y(x)$	ϵ^2	$(Y-Y)^2$	$ \epsilon : Y $
4.7	5.585	-0.885	0.784	6.945	0.188
5	5.585	-0.585	0.343	5.454	0.117
5.3	5.585	-0.285	0.0815	4.142	0.0539
5.7	5.585	0.115	0.0131	2.674	0.0201
6	5.919	0.0814	0.00663	1.783	0.0136
6.3	5.919	0.381	0.145	1.072	0.0605
6.7	6.49	0.21	0.0442	0.404	0.0314
7	6.49	0.51	0.26	0.112	0.0729
7.3	7.697	-0.397	0.158	0.00125	0.0544
7.7	7.697	0.0031	9.619514333903E-6	0.133	0.000403
8	7.931	0.0694	0.00481	0.442	0.00867
8.3	7.931	0.369	0.136	0.931	0.0445
8.7	8.118	0.582	0.339	1.862	0.0669
9	8.118	0.882	0.778	2.771	0.098
9.3	9.806	-0.506	0.256	3.86	0.0544
9.7	9.806	-0.106	0.0113	5.592	0.011
10	10.438	-0.438	0.192	7.101	0.0438
			3.553	45.279	0.94

Average approximation error

$$A = \frac{\sum_{i=1}^n \left| \frac{\epsilon}{Y} \right|}{n} \cdot 100\% = \frac{0.94}{17} \cdot 100\% = 5.53\%$$

The variance estimate is equal to:

$$s_e^2 = (Y - Y(X))^T (Y - Y(X)) = 3.553$$

static estimation of variance

$$s^2 = \frac{1}{n-m-1} \cdot s_e^2 = \frac{1}{17-2-1} \cdot 3.553 = 0.2538$$

The root mean square deviation (standard error of Y) is equal to:

$$S = \sqrt{s^2} = \sqrt{0.2538} = 0.504$$

The estimate of the covariance matrix of the vector is $k = S^2 \cdot (X^T X)^{-1}$

$$k(x) = \begin{pmatrix} 4,0814 & -61,9073 & 7,6079 & 1,0359 & -15,7119 & 1,9308 \\ -61,9073 & 1937,6451 & -1264,9195 & -15,7119 & 491,7676 & -321,0322 \\ 7,6079 & -1264,9195 & 1352,108 & 1,9308 & -321,0322 & 343,1603 \end{pmatrix}$$

The variances of the model parameters are determined by the ratio $S^2_i = K_{ii}$, meaning they are equal to the elements located on the main diagonal.

$$S_{b0} = \sqrt{1.036} = 1.018$$

$$S_{b1} = \sqrt{491.768} = 22.176$$

$$S_{b2} = \sqrt{343.16} = 18.525$$

4. Verification of the overall quality of the multiple regression equation.

F-statistic - Fisher's criterion.

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{3.553}{45.28} = 0.9215$$

$$R^2 = 1 - \frac{s_t^2}{\sum_{i=1}^n (y_i - \bar{y})^2} = 1 - \frac{0.624}{56.88} = 0.989$$

Let's test the hypothesis of overall significance – that is, the hypothesis that all regression coefficients are simultaneously equal to zero.

$$H_0: R^2 = 0; \beta_1 = \beta_2 = \dots = \beta_m = 0. \quad H_1: R^2 \neq 0.$$

We will test this hypothesis using the F-statistic (Fisher's distribution). if $F < F_{kp} = F_{\alpha; n-m-1}$, then there is no reason to reject H_0 hypothesis

$$F = \frac{R^2}{1-R^2} \cdot \frac{n-m-1}{m} = \frac{0.9215}{1-0.9215} \cdot \frac{17-2-1}{2} = 82.203$$

Criterion table value for degrees of freedom $k_1 = 2$ и $k_2 = n-m-1 = 17-2-1 = 14$, The value for degrees of freedom is equal to $F_{kp}(2;14) = 3.7389$

Since the calculated value $F > F_{kp}$, the coefficients are statistically significant, and the equation is statistically reliable (i.e., all b_i coefficients are jointly significant)

Conclusions.

The multivariate regression equation obtained through calculations is:

$$Y = -2.8533 + 31.5837X_1 + 126.6618X_2.$$

The model can be interpreted as follows: increasing X_1 by 1 unit leads to an average increase of 31.584 units in Y , while increasing X_2 by 1 unit results in a change of 126.662 units in Y .

The significance of the equation has been verified using Fisher's criterion. The changes in Y are determined by the factors X_j .

Through the conducted experiments, the corresponding boundary data for changes in the yarn machine's tension regulator setting have been determined for different classes and types of machines. (Tab. IX. Fig. 7).

Based on the analysis of the obtained data, experiment results, and test samples, a software package was developed, which serves as the technological map for ornament weaving. This map allows for the uninterrupted weaving of ornaments on a knitting machine. According to the schemes, it is possible to weave any ornament.

The technological map includes the following details:

1. **Product name** - Georgian ornament.
2. **Product pattern** (or the shape of the ornament being woven).
3. **Ornament scheme**.
4. **Machine type** - the machine name on which the ornament is woven.
5. **Yarn type**.
6. **Raw material used** - different types of raw materials based on their intended purpose.
7. **Yarn linear density** - within the interval corresponding to the machine class.
8. **Density in horizontal and vertical directions** - based on the mathematical model.
9. **Tension regulator settings** - according to the mathematical model

Based on the schemes, the software package data, and the ornament colors, test samples were woven on machines. According to the results obtained, weaving was also carried out on the additional flatbed machine "ПВПЭМ" and the computer-controlled weaving machine "ARROW*STAR". Thus, the results showed that ornaments can be woven on SK280, LK155, and LK150 type machines. On the flatbed machine, only horizontal geometric ornaments can be woven. On the computer-controlled weaving machine "ARROW*STAR", similar to the flatbed machine, horizontal geometric ornaments can be woven. To weave complex-shaped ornaments, the programmer must create a computer program based on our schemes. Complex-shaped ornaments can be woven on Jacquard or computer-controlled machines, for which perforations must be made for the Jacquard chain unwinding pattern and computer programs.

Different class machines have different needle gauges, so a perforation suitable for each machine class must be created. Using the 3 types of schemes we developed, corresponding perforation Jacquard schemes and computer programs can be made (Tab. IX. Fig. 8).

გამოყენებული ლიტერატურა / BIBLIOGRAPHY

აბაკელია. 2007. ნინო აბაკელია, მარადიულობასთან ზიარების მოტივი ქართულ ტრადიციაში (იკონოგრაფიული პროგრამებისა და საკრალური პოეზიის მიმართების საკითხი). <http://saunje.ge/index.php?id=1328>, თბილისი

აბესაძე. 1957. ნანული აბესაძე, მეაბრეშუმეობა საქართველოში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. სამეცნიერო მეთოდკაბინეტის გამომცემლობა, თბილისი

აბუანდაძე. 1972. დალი აბუანდაძე, XV-XVIII საუკუნეების ქსოვილთა ორნამენტი ქართული მინიატიურების მიხედვით. ჟურნალი „მაცნე“, № 3, თბილისი

აზიკური. 1999. ნანული აზიკური, თუშური ნაბადი, გამომც. „კუნა გეორგიკა“, თბილისი

აზიკური. 2023. ქართული სახიანი ნაბდის ორნამენტი, ელ. ჟურნალი ARS GEORGICA George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation Modern And Contemporary Art. Online Magazine Series B. 2023. <https://www.georgianart.ge/index.php/en/research/307-2023-01-06-13-17-52.html>

აფაქიძე... 1955. ანდრია აფაქიძე, გერმანე გობეჯიშვილი, აკაკი კალანდაძე. გიორგი ლომთათიძე, მცხეთა: არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, ტომი I, არმაზისხევის არქეოლოგიური ძეგლები 1937-1946 წლების განათხარის მიხედვით. გამომცემლობა მეცნიერება, თბილისი

ბარდაველიძე, ჩიტაია. 1939. ვერა ბარდაველიძე, გიორგი ჩიტაია, ქართული ხალხური ორნამენტი, I, ხევისურული. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, თბილისი

ბერელაშვილი. 2013. ეკა ბერელაშვილი. გვიანფეოდალური ხანის ქართული მიტრები: მხატვრულ-ისტორიული კვლევა (სადისერტაციო ნაშრომი)

ბარათაშვილი. 2003. გულნაზ ბარათაშვილი, „დაფარნათა კომპლექტი სვეტიცხოვლიდან“, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ჟურნალი ნარკვევები 8, თბილისი.

ბოჭორიძე. 1993. გიორგი ბოჭორიძე, თუშეთი, ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მასალები, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

ბრეგაძე. 1957. ნელი ბრეგაძე, ადიღეში 1957 წლის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის დღიური. ხელნაწერი

ბრეგაძე. 1969. ნელი ბრეგაძე, მთის მინათმოქმედება. გამომცემლობა „მეცნიერება“. თბილისი

გაბუნია. 1995. სალომე გაბუნია, ბასკურ-ქართული ეთნოგრაფიული პარალელები, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ბასკური ენისა და კულტურის საზოგადოება. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

გელოვანი. 1983. აკაკი გელოვანი, მითოლოგიური ლექსიკონი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი

გეორგიკა. 1936. გეორგიკა, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. ტ. 3. ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო სიმონ ყაუხჩიშვილმა. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

გველესიანი. 1997. მარიამ გველესიანი, „მზე-ქრისტესა და ჟამთა გამოსახულებების შესახებ აკურას ბაზილიკის აღმოსავლეთ კედელზე“, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1-2, თბილისი

გუგუშვილი. 1946. პაატა გუგუშვილი, სიმინდის მეურნეობა ა/კავკასიაში, სმამ, ტ. VII, თბილისი

ვადაჭკორია, ფაილოძე. 2015. ზინაიდა ვადაჭკორია, ნ. ფაილოძე, მხატვრული ტრიკოტაჟის წარმოების ტექნოლოგია (სახელმძღვანელო), ანსუ.

ვარშალომიძე. 1979. ჯემალ ვარშალომიძე, ორნამენტი ხეზე: აჭარის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი

ვარშალომიძე. 1998. ჯემალ ვარშალომიძე, ჯვრის გამოსახულება აჭარაში-„ჯვარი ვაზისა“, თბილისი

ვარშალომიძე. 2005. ჯემალ ვარშალომიძე, მოგზაური ლაზი ხურო-მეჩუქურთმენი. ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, IV, ბათუმი

ვარშალომიძე. 2007. ჯემალ ვარშალომიძე, ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები აჭარის მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებზე (ჯამეები). კრებ. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები, ტ. I. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ბათუმი

თოფურია. 1953. ნინო თოფურია, მასალები ვაზის კულტურის ისტორიისათვის საქართველოში, კრებული მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი

თოფჩიშვილი. 2012. როლანდ თოფჩიშვილი, მითი კავკასიური ცივილიზაციის შესახებ, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, თბილისი

ისაკაძე. 1970. ქიშვარდ ისაკაძე, საფეიქრო საქმე საქართველოში, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი

კეკელიძე. 1945. კორნელი კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ.2. სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი

კვანტიძე. 2018. გულიკო კვანტიძე, ქართული სამოსის ორნამენტი, გამომცემლობა „სვეტი“, თბილისი

კვანტიძე. 2019. გულიკო კვანტიძე, ქართული ჩაცმულობა XVI-XVIII სს. გამომცემლობა „სამშობლო“, თბილისი

კვანტიძე. 2022. გულნარა კვანტიძე, ფერთა ჰარმონიზაცია ქართულ ორნამენტში, ჟურნალი „ქართველი მეცნიერები“, №4 (5), თბილისი

კოშორიძე. 1986. ირინა კოშორიძე, თუშური ფარდაგი, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, N 6. თბილისი

კოშორიძე. 1997. ირინა კოშორიძე, ქართული მესხალიჩეობის ისტორიიდან-თუშური ფარდაგი, ნარკვევები. ტ. 1, თბილისი

კოშორიძე. 2023. ირინა კოშორიძე, ორნამენტი, როგორც ნიშანი და სიმბოლო - თუშური ფარდაგის ორნამენტული ლექსიკონი, ელ. ჟურნალი ARS GEORGICA George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation Modern And Contemporary Art. Online Magazine Series B. 2023. <https://georgianart.ge/index.php/en/research/300-2023-01-06-13-06-48.html> თბილისი

ლურსმანაშვილი. 2005. ლია ლურსმანაშვილი, ქეთევან კვესელავა, სოფიო კარხილაური, თუშური ხელოსნობისა და შინამრეწველობის ისტორიიდან, სამეცნ. ჟურნალი „საისტორიო ვერტიკალები“. სტუ თბილისი

ლურსმანაშვილი. 2006. ლია ლურსმანაშვილი, ღვთისმსახურთა შესამოსელის ფერები. ფერთა სიმბოლიკა – პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „ინტელექტი“. № 1 (24) თბილისი

მაკალათია. 1934. სერგი მაკალათია, ხევი, გამომცემლობა ფედერაცია. თბილისი

მაკალათია. 1938. სერგი მაკალათია, მესხეთ-ჯავახეთი, გამომცემლობა ფედერაცია. თბილისი

მაკალათია. 1983. სერგი მაკალათია, თუშეთი, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი

მაკალათია. 1984. სერგი მაკალათია, ხევსურეთი, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი

მაკალათია. 1985. სერგი მაკალათია, ფშავი, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი

მაჩაბელი. 2003. კიტი მაჩაბელი, „ღმრთისმშობელი მცირე-ორანტა ქართულ ჭედურობაში“. საქართველოს სიძველენი, 4-5, თბილისი

მაჩაბელი. 2007. დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა, საქართველოს სიძველენი N10 თბილისი

მაჩაბელი. 2008. კიტი მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვრები რედ. ნ. ჭიჭინაძე, გამომც. შპს სეზანი თბილისი

მელიქიშვილი. 1995. იზოლდა მელიქიშვილი, „ნაქარგობის უძველესი ნიმუში კაცხიდან“. შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები, 1, თბილისი

მახარაძე. 2008. გიორგი მახარაძე, საქართველოს მიღმა საქართველო – ისევ ჩემი ჟურნალისტური სამზარეულო. თბილისი

მოლოდინი. 2000. ლეილა მოლოდინი, ღებვის ხალხური წესები ქიზიყში, ეთნოლოგიური ძიებანი, ტ. I. გამომცემლობა „მერიდიანი“. თბილისი

მოლოდინი 2003-2004. ლეილა მოლოდინი, ღებვის ხალხური წესები (წითლად ღებვა), სსმ, ტ. 45. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

მსხი. 1982. მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და ხელოსნობის ისტორიისათვის. ხუთტომეულის II ტომი, ნაწილი II. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

ნადირაძე. 1998. ელდარ ნადირაძე, მემორიალურ ძეგლთა სიმბოლიკა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი

ნადირაძე. 2001. ელდარ ნადირაძე, საქართველოს მემორიალური კულტურა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი რედ. ი. სურგულაძე, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი

„ნევმირებულნი ძლისპირნი“. 1982. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები 3, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო გ. კიკნაძემ, თბილისი

ნიკოლეიშვილი. 2024. ავთანდილ ნიკოლეიშვილი, ქართველებისა და ბასკების ეთნიკურ-ენობრივი ურთიერთმიმართების პრობლემა ესპანელ ავტორთა თვალთახედვით, ქუთაისის

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი The Problem of Ethnic-linguistic Relationship between Georgians and Basques from the Point of View of Spanish Authors. ელ.სტატია

ნოზაძე. 2005. ვიქტორ ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის ბუნებისმეტყველება, ტ. 2, თბილისი

ნოზაძე. 2006. ვიქტორ ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება, ტ. 3, თბილისი

ნოლაიდელი. 2017. ნანული ნოლაიდელი, ფეიქრობის ტრადიცია და ლექსიკა: (აჭარა), რედ. როინ მაღაყმაძე, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწ. უნ-ტის სტამბა, საგამომცემლო ბათუმი

ოქროპირიძე. 1997. ასმათ ოქროპირიძე, „ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა“, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის მოსაპოვებლად, თბილისი

რაზმაძე. 2021. ნინო რაზმაძე, ქსოვილის ორნამენტი აჭარიდან. სსიპ აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტო, ააიპ საქართველოს ტრადიციული რენვის ასოციაცია, თბილისი

საბანისძე. 1946. იოანე საბანისძე, „აბო ტფილელის მარტილობა“, ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, 1, თბილისი

საყვარელიძე. 1987. თეიმურაზ საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბილისი

სურგულაძე. 1986. ირაკლი სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

ტივაძე. 1959. გიორგი ტივაძე, ფეოდალიზმის გენეზისი დასავლეთ საქართველოში, ლექციების კურსი I., სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

უძველესი იადგარი. 1980. გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურთანმა. თბილისი

ფაილოძე. 2015. ნატო ფაილოძე, ორნამენტი ტრიკოტაჟში, (სახელმძღვანელო), ანსუ

ქურდიანი. 2007. მიხეილ ქურდიანი, იბერიულ კავკასიური ენათმეცნიერების საფუძვლები ა. არაბულის რედაქციითა და წინასიტყვაობით. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი

ქხელა. 2018. ქართველი ხალხის ეთნოლოგიური ლექსიკონი აჭარა, მონოგრაფია, გამომცემლობა „სამშობლო“, თბილისი

ლამბაშიძე. 2008. ნინო ლამბაშიძე, „მცხეთის ჯვარი და საქართველოს გაქრისტიანების სამი ეტაპი“, ქრისტიანულ-არქეოლოგიური ძიებანი, თბილისი

ყარაულაშვილი. 1985. ციალა ყარაულაშვილი, ქსოვის ხალხური წესები კახეთში, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

შევიაკოვა. 1960. ტატიანა შევიაკოვა, „განვითარებული ფეოდალიზმის ხანის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ორნამენტები“. გამომცემლობა საბჭოთა ხელოვნება, 9, თბილისი

ჩიტაია. 2000. გიორგი ჩიტაია, ქვის კუბო ქვემო ალმედან, შრომები, ტ. II, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

ჩიტაია. 2000. გიორგი ჩიტაია, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში, შრომები, გამომცემლობა „მეცნიერება“, ტ. II, თბილისი

ჩიტაია. 2000. გიორგი ჩიტაია, ხევსურული ორნამენტი, შრომები, ტ. II, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი

ჩუბინაშვილი. 1936. გიორგი ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ.1, ტფილისი

ციციშვილი. 1954. ივანე ციციშვილი, მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი

ძიძიგური. 1982. შალვა ძიძიგური, ბასკები და ქართველები, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი

ჭიჭილეიშვილი. 2024. მაია ჭიჭილეიშვილი, საკულტო არქიტექტურის ძეგლები, ჟურნალი შრომები

ხუსკივაძე. 2005. ლეილა ხუსკივაძე, „ხახულის კარედის გარემოჭედილობა“, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი

ხუსკივაძე. 2018. იუზა ხუსკივაძე, ისლამი ქართულ სახვით ხელოვნებასა და ხუროთმოძღვრებაში, გამომცემლობა სეზანი. თბილისი

ჯავახიშვილი. 1962. ივანე ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის. ტ. 3 ტანსაცმელი, ქსოვილები და ხელსაწმე: გამომცემლობა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი

ჯაფარიძე. 1976. ოთარ ჯაფარიძე, ქართველ ტომთა ეთნიკური საკითხისათვის (არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით)

- ჯიქია. 1944.** სერგი ჯიქია, „ლაზუტ“ სიტყვის წარმოშობისათვის, სმამ, ტ. V, N2. თბილისი
- პეროდოტე. 1975.** პეროდოტე, ისტორია, ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და საძიებელი დაურთო თინათინ ყაუხჩიშვილმა, ტ. I. თბილისი
- Aussibal. 1994.** Aussibal Robert, LE SYMBOLISME MARI AL DES STELES DISCOIDALES. Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía 10. Donostia: Eusko Ikaskuntza
- Barandiaran. 1970.** Barandiaran, Jose M., Estelas funerarias del Pais Vasco (zona norte), San Sebastián, Txertoa
- Barandiaran. 1981.** Barandiaran, Jose M (Estelas discoideas del País Vasco)), Obras completas, XVIII, XIX, XX, La gran enciclopedia vasca, Bilbao
- Cirlot. 2001.** Jack E. Cirlot, A Dictionary of Symbols Second Editor. Translate from the Spanish by Jake Sage, Forewors by Herbert Reat, London ROUDLEDGE. This edition published in the Taylor & Francis e-Library
- Cooper. 1986.** F. C. Cooper, Lexikon alter Symbole, Leipzig
- Davy. 1955.** M. M. Davy, Essai sur la Symbolique Romane, Paris
- Daire. 1996.** Marie Yvane Daire, Anne Villard, Le Goff Elven, Stéphan Hinguant, Les stèles de l'Age du Fer à décors géométriques et curvilignes. Etat de la question dans l'Ouest armoricain. In: Revue archéologique de l'ouest, tome 13, https://www.persee.fr/doc/rao_0767-709x_1996_num_13_1_1044 Fichier pdf généré le 20/04/2018
- Duvart. 1954.** Michel Duvart, Contribution a l'étude des stèles discoidales basques dans la Navarre d'ultra-puertos Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. Madrid
- Flores-Bello. 2021.** et al. Genetic origins, singularly and heterogeneity of Basques, Current Biology, March. DOI: 10.1016/j.cub.2021.03.010;
- Green. 1989.** Miranda Green, Symbol and Image in Celtic Religious Art. London and New York: Routledge
- Kvavadze. 2009.** Eliso Kvavadze, Bar-Yosef, O.; Belfer-Cohen, A.; Boaretto, E.; Jakeli, N.; Matskevich, Z.; Meshveliani, T.: „30,000-Year-Old Wild Flax Fibers“. *Science* 325 (5946).
- Kartsidze. 2024.** Kartsidze Nona, Irina Ugrehelidze, N. Sarava, D. Sulaberidze (2024). Glazed ceramic vessel with the image of a bird from the Kutaisi Historical Museum. *Global Science: Prospects and Innovations. Proceedings of VII International Scientific and Practical Conference* Liverpool, United Kingdom.: Cognum Publishing House. Retrieved from <https://sci-conf.com.ua/vii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-research-in-science-and-education-7-9-03-2024-chikago-ssha-arhiv-encyklopediya>. M.
- Lursmanashvili. 2023.** Lia Lursmanashvili, Gulnara Kvantidze, Nato Pailodze, Nanuli Abesadze, N. Modern Aspects of Tushetian Handicraft (Coloring, Knitting, Decor). *History, Archaeology, Ethnology* [Online], 2023, no. IX, pp. 230-241. <http://www.sciencejournals.ge/index.php/HAE/article/view/361>. Date accessed: 18 may 2024. (In Georgian)
- LEIZAOLA. 1970.** DE. F. LEIZAOLA, Las estelas discoideas de Goldáraz. Valle de Imoz (Navarra) Cuadernos de etnología y de etnografía de Navarra, Pamplona
- LEIZAOLAD. 1980.** E, F, LEIZAOLAD, «Les stèles discoidales de Zamarze en Huarte Arakil dans la Navarre)) in: Les steles discotdales, Archéologie en Languedoc, n.º spécial
- Kvantidze. 2022.** Gulnara Kvantidze, Lia Lursmanashvili, Nato Failodze, Color Harmonization in Georgian Ornaments. *Georgian Scientists* 2022, Vol. 4, no. 5, pp. 369-382. doi.org/10.52340/g.s.2022.04.05.41 (In Georgian)
- Marr. 1933.** Niko Marr, Die Japhetische Kaukasus... „Избранные работы“ I, Correspondances basque-caucasiques, II Siffilantes et chuintanetes en basque et dans langues caucasiques (EUSKO-JAKINTZA II
- Planas. 1966.** J, M. Planas, J. Fuste, J. Vinas, Irizar L., Haptoglobin types in the Iberian Peninsula. *Acta genetica*, Basel
- Thénonon. 1984.** Isabelle Thénonon: ailleurs de pierre de Lantabat de la stèle au linteau, du cercle au rectangle. Extrait de Hil harriak, Actes du colloque international sur la stèle discoïdale, Musée Basque de Bayonne, 8-10 juillet 1982. Amis du Musée Basque
- Ucla. 1980.** Pierre Ucla, Inventaire Descriptif Des Steles Discoidales Du Departement De L'aude, Les Steles D/scoïdales. Archéologie en Languedoc
- Ucla. 1983.** Pierre Ucla Contribution à l'étude des stèles discoïdales du Languedoc. In: Archéologie du Midi médiéval. Tome 1. VIENS À LA DÉCOUVERTE DE TOI MÊME DOS SIER DESTINÉ AUX ENSEIGNANTS OU AUX RESPONSABLES DE GROUPE UN PARCOURS DU MUSÉE SANT E LMO POUR PUBLICATION DOLESCENT ET ADULT E. <https://www.santelmomuseoa.eus/uploads/Actividades/Diversificacion/viens-decouverte-meme.pdf>

Вавилов. 1932. Н. И. Вавилов. Проблема происхождения мирового земледелия в свете современных исследований, Гос. техн.-теоретич.

Когаров. 1913. Евгений Когаров, „Культ фетишей растений и животных в древней Греции,“ СПб, Тбилиси

Кудрявин... 1991. Л.А.Кудрявин, И. И. Шалов, Основы технологии трикотажного производства учебное пособие для вузов, М.: Легпромбытиздат

Марковин. 1974. Владимир Иванович Марковин. Дольменная культура и вопросы раннего этногенеза абхазо-адыгов [Текст] / Кабард.-Балкар. науч.-исслед. ин-т при Совете Министров КБАССР. Нальчик: Эльбрус

Неихардт. 1956. Александра Неихардт, Происхождение креста, Москва

Натроев. 1859. А. Натроев, Культура Кукурузы на Кавказе, «К», N 69

Офферман. 1981. П. Офферман, Х. Тауш-Мартон, Основы технологии трикотажного производства

Рчеулишвили. 1953. М.Д. Рчеулишвили, К истории овцеводства Грузии.“ Гос. изд. ГССР. Тбилиси

Танфильев. 1923. Г. И. Танфильев, Очерк географии и истории главнейших культурных растений. Одесса,

Чубинашвили. 1959. Георгий Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси

<https://landibarre.blogspot.com/2017/12/ondarea-hilarriak-atalburuak-thevenon.html>

<https://www.musee-basque.com/visites-activites/parcours-a-themes/florilege/stele-discoidale/>

https://www.facebook.com/sudioreporter/videos/1281336446350339?locale=gl_ES

http://saunje.ge/index.php?id=1199&option=com_content&lang=ru

<https://rhonea.fr/fr/blog/les-differentes-etapes-d-elaboration-d-un-vin--n53#:~:text=Les%20vins%20rouges%20sont%20%C3%A9labor%C3%A9s,moins%20de%20couleur%20au%20vin.>

შენიშვნები

სსმმ- საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე

მსშხი- მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და ხელოსნობის ისტორიისათვის

ქხელა- ქართველი ხალხის ეთნოლოგიური ლექსიკონი აჭარა

ABBREVIATIONS

SSMM- Georgian State Museum Bulletin

MHGIC - Materials for the History of Georgian industry and crafts

EDGP Adjara- Etnological Dictionary of the Georgian People Adjara.

ილუსტრაციები
ILLUSTRATIONS

სურ. / Fig. 1

საჩეჩელი, სახრელი, თითისტარი, ბეჭი, თელავის ისტორიული მუზეუმი. XIX ს.

Carder. Spindle rack. Spinning spindle. Handle. Telavi Museum of History and Ethnography. 19th century



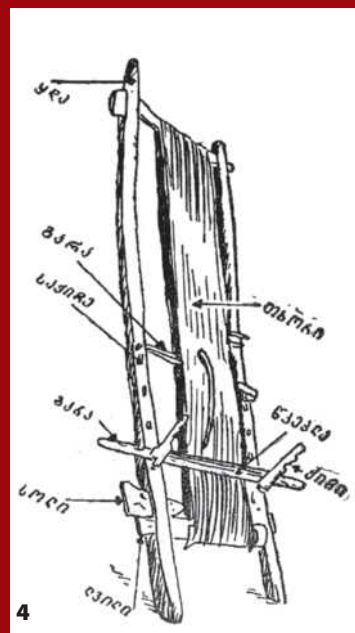
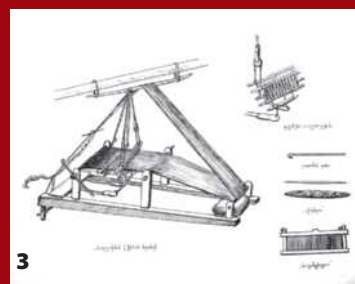
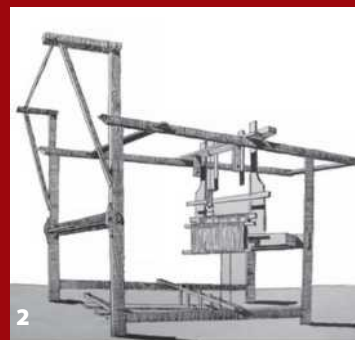
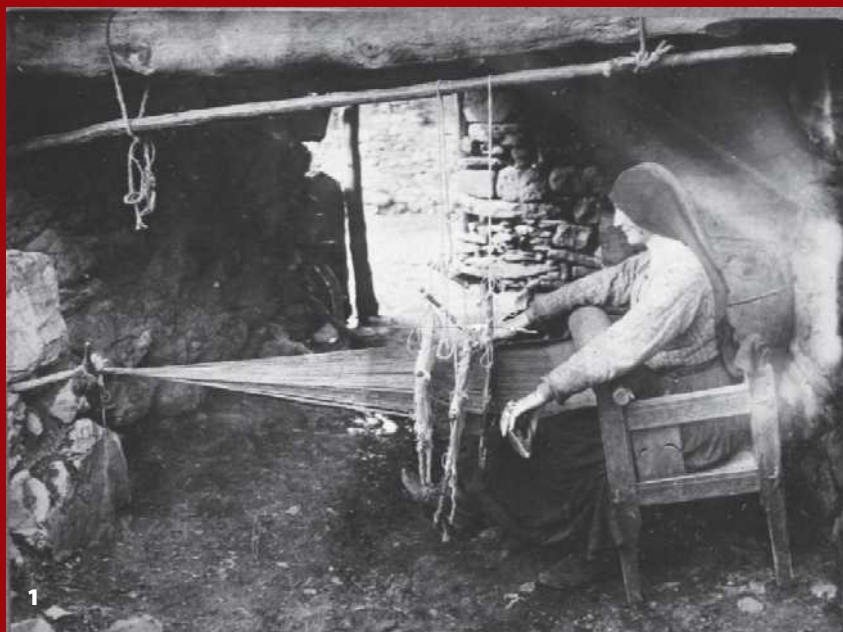
სურ. / Fig. 2

1. თუშური ჯარა. თუშეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი (ხელმძღვანელი ნუგზარ იდოიძე). XIX ს. II ნახევარი; 2. აჭარული ჯარა. სოფელი ცხემვანი, ქობულეთის მუნიციპალიტეტი. მფლობელი ნუშიე ცინცაძე. XX საუკუნე; 3. კახური ჯარა. თელავის ისტორიული მუზეუმი. XIX ს.

1. Tushetian jara. Tusheti Museum of History and Ethnography. (Head Nugzar Idoidze). 2nd half of the 19th century. 2. Adjarian Jara. Tsvemvani village. Kobuleti Municipality. Owner: Nushie Tsintsadze. 20th century. 3. Kakhetian Jara. Telavi Museum of History and Ethnography. 19th century



თაბულა / PLATE I



სურ. / Fig. 3

1. ფშაური საქსოვი დაზგა. ნახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX საუკუნე; 2. ჰორიზონტალური საქსოვი დაზგა. ნახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX საუკუნე; 3. მოხეური საქსოვი დაზგა. ფოტო. სტეფანწმინდის ისტორიული მუზეუმი. XX საუკუნე; 4. ქართლური საქსოვი დაზგა-საფეიქრო. ნახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX საუკუნე

1. Pshavian weaving loom. Drawing. Simon Janashia State Museum of Georgia. 20th century. 2. Horizontal weaving loom. Drawing. Simon Janashia state Museum of Georgia. 20th century. 3. Mokhebian weaving loom. Photo. Stepantsminda Historical Museum. 20th century. 4. Kartlian weaving loom – safeikro. Drawing. Simon Janashia State Museum of Georgia. 20th century

სურ. / Fig. 4

საქსოვი ფირფიტები. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX საუკუნე
Weaving Plates. Simon Janashia State Museum of Georgia. 20th century





სურ. / Fig. 5

ჩახსაკრავის ქსოვის პროცესი. ნახატი. (ა. ბ.) სიმონ
ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XX საუკუნე

Weaving Process of Chakhsakhravi. Drawing. Simon State Janashia
Museum of Georgia. 20th century



სურ. / Fig. 1

ხევსურული ნაჭრელას ჩანახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

Khevsurian Ornaments. Sketch. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 2

თუში ქალის ჩაცმულობის დეტალი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XVIII ს. 90-იანი წლები.

Fragment of Tushetian Woman's traditional dress. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 18th century



სურ. / Fig. 3

ქართველი ქალის ჩაცმულობის ელემენტები. ჩანახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

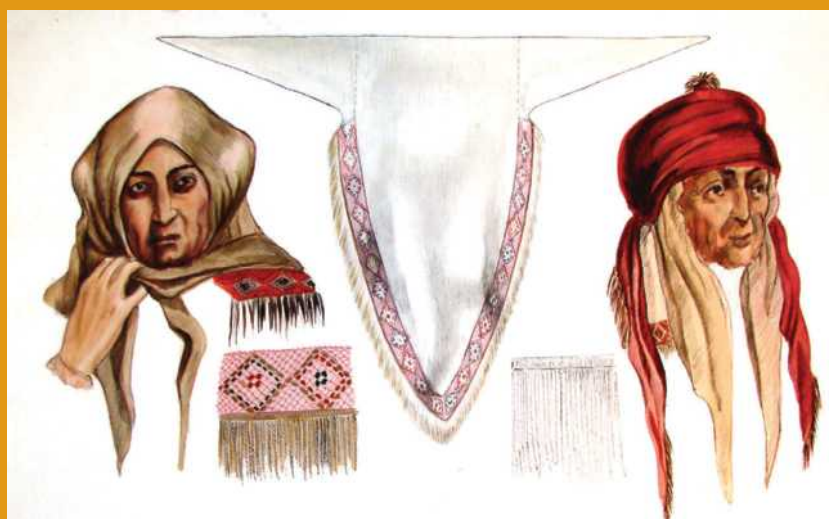
Details of Georgian women's attire. Sketch. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 4

აჭარელი ქალის ჩაცმულობის დეტალი. XIX ს. II ნახ.

Detail of Adjarian women's attire. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 5

რაჭველი ქალის თავბურვის ელემენტები. ჩანახატი. XX ს. II ნახევარი
Elements of a Rachian Woman's Headwear. Sketch. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 6

ნაბადი. ნიკო
ბერძენიშვილის სახელობის
ქუთაისის სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Nabadi (felt cloak) Niko
Berdzenishvili Kutaisi State
Historical Museum. 2nd half of the
19th century.



სურ. / Fig. 7

ინგილოური წინდა.
სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XX
ს. II ნახევარი

Ingiloian Socks. Simon Janashia
State Museum of Georgia. 2nd
half of the 20th century.



სურ. / Fig. 8

სურ. 8. ქართული წინდის სახეობები.
ჩანახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი.
XX ს. II ნახევარი

Fig. 8. Types of Georgian Socks. Sketch. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of
the 20th century.



სურ. / Fig. 9

ქართული პაჭიჭის
სახეობები. ჩანახატი.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Types of Georgian Leggings.
Sketch. Simon Janashia State
Museum of Georgia. 2nd half of the
19th century



სურ. / Fig. 20

ქართული წვივსაკრავები და ჩახსაკრავები. ჩანახატი, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

Types of Georgian garters for leggings. Sketch. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 10

თუშური ფარდაგები. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი
Tushetian Kilim Rugs. Tusheti Museum of History and Ethnography (Director Nugzar Idoidze). 2nd half of the 19th century

სურ. / Fig. 12

ხალიჩა. ქართლი. სერგი
მაკალათიას სახელობის
ისტორიულ-ეთნოგრაფიული
მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

Kartlian carpet. Sergi Makalatia
Gori Historical and Ethnographical
Museum. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 13

ხალიჩა. კახეთი. თელავის
ისტორიული მუზეუმი. XX ს. I
ნახევარი

Kakhetian carpets. Telavi Museum of
History and Ethnography. 1st half of
the 20th century





სურ. / Fig. 14

ფარდაგი. რაჭა. ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
Rachian rug. Museum of Local Lore in Oni. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 15

ხალიჩა. სამცხე-ჯავახეთი. სოფელი ჭობარეთი. მკსოველი ნაზო ჯვარიძე. XX ს. II ნახევარი
Samtskhe-Javakhetian Carpet. Chobareti village. Weaver: Nazo Jvaridze. 2nd half of the 20th century

სურ. / Fig. 1

ხევსურული
ორნამენტი. ტალავრის
ფრაგმენტი. სიმონ
ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი.
XVIII ს. 90-იანი წლები

Khevsurian ornament.
Fragment of a Talavari
(Khevsurian man's attire).
Simon Janashia State
Museum of Georgia. 90s of the 18th century



სურ. / Fig. 2

თუშური ორნამენტი.
ფარდაგი. თუშეთი.
სოფელი შენაქო.
სასტუმრო მზეთამზე

Tushetian ornament.
Tushetian carpet. Tusheti.
Shenaco village. 20th
century



სურ. / Fig. 3

ფშავური ორნამენტი. საბუხარები. სიმონ
ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XVIII
ს. 90-იანი წლები

Pshavian ornament. Sabukhari (cuffs). Simon Janashia State
Museum of Georgia. 90s of the 18th century





სურ. / Fig. 4

მთიულური ორნამენტი.
ტალავრის ფრაგმენტი.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XVIII ს. 90-იანი წლები
Mtiulian ornament. Fragment of a
Talavari (Mtiulelian attire) Simon
Janashia State Museum of Georgia. 90s
of the 18th century



სურ. / Fig. 5

მოხეური ორნამენტი. კაბის
ფრაგმენტი. სტეფანწმინდის
ისტორიული მუზეუმი. XX ს. II
ნახევარი

Mokhevan Ornament. Fragment of a
dress. Stepantsminda History Museum.
2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 6

თუშური ფარდაგი. ლილი მურთაზაშვილის კერძო კოლექციიდან. ზემო ალვანი. ახმეტის მუნიციპალიტეტი. XX ს. II ნახევარი

Floral ornament. Tushetian Rug. Diklo village. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 7

რაჭული ორნამენტი. ფარდაგის დეტალი. ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი. XX ს. I ნახევარი.

Rachian ornament. Detail of a Rug. Museum of Local Lore in Oni. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 8

აჭარული ნაქარგობის დეკორი. სოფელი მანიაკეთი. მქარგველი ნათელა საგინაძე. XX ს. II ნახევარი
Adjarian ornament. Embroidery. Maniaketi village. Embroiderer: Natela Saghinadze. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 9

სამცხურ-ჯავახური სტილიზებული
ორნამენტი. სოფელი ჭობარეთი.
მქსოველი ნაზო ჯვარიძე. XX ს. II
ნახევარი

Samtskhetian and Javakhetian Stylized
Ornament. Chobareti village. Weaver:
Nazo Jvaridze. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 1

ანა-ხანუმის დაფარნა, სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე მცენარეული ორნამენტი. XVII ს. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

Aers of Ana-Khanum. A vegetal ornament with symbolic significance. 17th century. Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts of Georgia



სურ. / Fig. 2

ანა-ხანუმის დაფარნა, ბრონეულის გამოსახულება, XVII ს. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

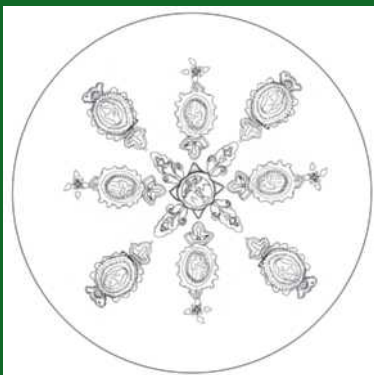
Aers of Ana-Khanum. depiction of a pomegranate. Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts of Georgia 17th century



სურ. / Fig. 3

თუთას დაფარნა, მიხაკი
სამსაჭვალის მნიშვნელობით,
XVII ს. საქართველოს ეროვნული
მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის
სახელობის საქართველოს ხელოვნების
მუზეუმი

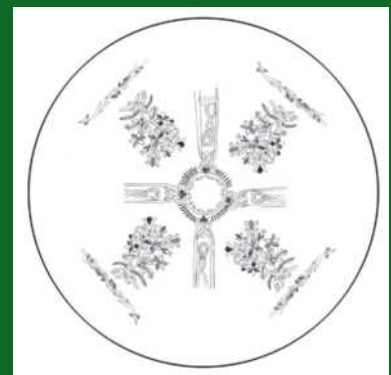
Aers of Tuta. A carnation symbolizing
chastity. Shalva Amiranashvili Museum
of Fine Arts of Georgia 17th century



1



2



3

სურ. / Fig. 4

1. მიტრა. ანა წულუკიძის მიერ ცაიშის ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის საკათედრო
ტაძრისათვის შეწირული; 2. მიტრა, მზის ორნამენტი; 3. ელისაბედის მიტრა, ყვავილების თაიგულები,
XVIII ს. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების
მუზეუმი

1. Mitre. Donated by Ana Tsulukidze for Tsaishi Cathedral of the Dormition of the Mother of God; 2. Mitre. Sun ornament; 3.
Elizabeth's Mitre. Floral bouquets. Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts of Georgia. 18th century



1



2

სურ. / Fig. 1

1. მზე-სოლარული ნიშან-სიმბოლო. ჩუქურთმის ფრაგმენტი. ოსტატი ჰუსეინ ქაჯაია. სოფელი გულების ჯამე. ქედის მუნიციპალიტეტი. XVIII ს.; 2. გასხივოსნებული მზის გამოსახულება. ჭერის მორთულობის ფრაგმენტი. სოფელ გოგინაურის მეჩეთი. 1843 წ.

1. Solar Symbol of the Sun. Carved Ornament Fragment. Master Khusein Khajaya. Gulebi village Mosque, Keda Municipality, 18th Century. 2. Radiant Sun Representation. Ceiling decoration fragment. Goginauri village Mosque. 1843



1



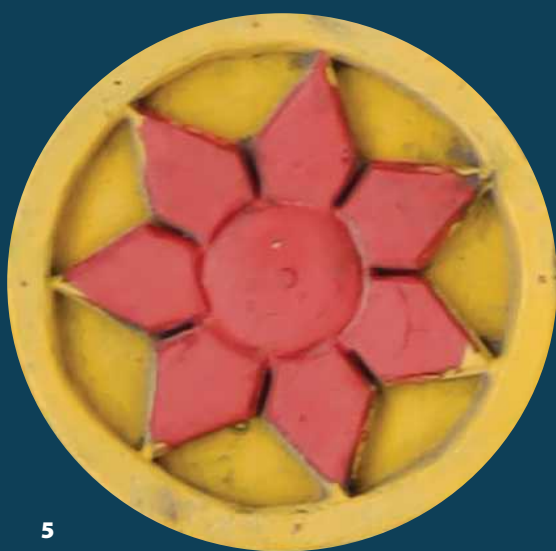
2



3



4



5



6

სურ. / Fig. 2

1. მზის სტილიზებული გამოსახულება. ჭერის მორთულობა. სოფელ ღორჯომის მეჩეთი. ხულოს მუნიციპალიტეტი. 1900-1903 წწ. 2. მზის გამოსახულება. მინბარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელ ზვარეს მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XX ს. I ნახევარი; 3. მზის გამოსახულება. აივნის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელ ზვარეს მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XX ს. I ნახევარი; 4. მზის გამოსახულება. აივნის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელ ნენიის მეჩეთი. XIX ს. II ნახევარი 5. მზის გამოსახულება. კარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. ჭვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XXს. II ნახევარი; 6. ხუთბეს ჩუქურთმის დეტალი. სოფელი ხოხნას მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. 1899 წ.

1. Stylized Sun Representation. Ceiling Decoration. Ghorjom village Mosque. Khulo Municipality. 1900-1903. 2. Sun Representation. Minbar Carved Ornament Fragment. Zvare village Mosque. Keda Municipality. 1st Half of 20th Century. 3. Sun Representation. Balcony carved ornament fragment. Zvare village Mosque. Keda Municipality. 1st half of 20th century. 4. Sun Representation. Balcony Carved Ornament Fragment. Nenia village Mosque. 2nd half of 19th century. 5. Sun representation. The mosque pulpit khutbah carved Detail. Khokhna village Mosque. Keda Municipality. 1899



სურ. / Fig. 3

მთვარე და ვარსკვლავი. აივნის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. ჭვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XXს. II ნახევარი

Moon and Star. Balcony carved ornament fragment. Chvani Mosque. Shuakhevi Municipality. 2nd half of 20th Century



სურ. / Fig. 4

ვარსკვლავის გამოსახულება/შენიღბული ჯვარი სტილიზებულ მცენარეულ დეკორში; კედლის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელი ღორჯომის მეჩეთი. ხულოს მუნიციპალიტეტი. 1900-1903 წწ.

Star representation concealed in Cross Ornamentation. Wall Fragment. Ghorjomi village Mosque. Khulo Municipality. 1900-1903

სურ. / Fig. 5

შენიღბული ჯვრის გამოსახულება. კარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელ ღორჯომის მეჩეთი. ხულოს მუნიციპალიტეტი. 1900-1903 წწ.

Concealed Cross Ornamentation. Door carved ornament fragment. Ghorjomi village Mosque. Khulo Municipality 1900-1903.

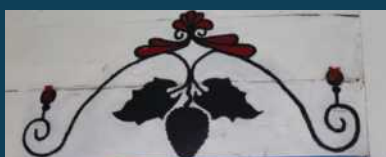


სურ. / Fig. 6

1. შროშანის გამოსახულება. კარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. ჭვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XXს. II ნახევარი; 2. შროშანის გამოსახულება. კარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. სოფელ წყაროთას მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XIX ს. 50-იანი წლები

1. Iris representation. Door Carved Ornament Fragment. Chvani Mosque. Shuakhevi Municipality. 2nd Half of 20th Century. 2. Iris Representation. Door carved ornament fragment. Tskarota village Mosque. Shuakhevi Municipality. 1850s.





სურ. / Fig. 7

ა. ვაზის სტილიზებული გამოსახულება. სოფელ გულევის მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XVIII ს. ბ. ვაზის გამოსახულება. ნახატი. ღია აივნის კედლის ფრაგმენტი. მხატვარი იბრაჰიმ ეფენდი. ოსტატი ომერ უსტი. სოფელ დღვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. 1907 წ. გ. ვაზის გამოსახულება. ნახატი. კედლის ფრაგმენტი. სოფელ ღორჯომის მეჩეთი. ხულოს მუნიციპალიტეტი. 1900-1903 წწ. დ. ვაზის გამოსახულება. კარის ჩუქურთმის ფრაგმენტი. ჭვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XX ს. II ნახევარი

a Vine stylized representation. Gulebi village Mosque, Keda Municipality. b. Vine stylized representation. Painting. Open balcony wall fragment. Artist Ibrahim Efendi. Master Omer Usti. Dgvani Village Mosque. c. Vine Representation. Painting. wall fragment. Ghorjom village Mosque. Khulo Municipality. 1900-1903.



1



2

სურ. / Fig. 8

1. სიმინდის გამოსახულება. სოფელ ღორჯომის მეჩეთი. ხულოს მუნიციპალიტეტი. 1900-1903 წწ. 2. სიმინდის გამოსახულება. ნახატი. ღია აივნის კედლის ფრაგმენტი. მხატვარი იბრაჰიმ ეფენდი. სოფელ დღვანის მეჩეთი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. 1907 წ.

1. Corn representation. Ghorjomi village Mosque. Khulo Municipality. 1900-1903. 2. Corn representation. Painting. Open balcony wall fragment. Artist Ibrahim Efendi. Dgvani village Mosque. Shuakhevi Municipality. 1907

თაბულა / PLATE VI

სურ. / Fig. 1

ხურჯინი. XX ს. II. ნახ თუშეთი. სოფელი შენაკო
Khurjini (traveling bag, 2nd half of 20th century) and contemporary
Tushetian kilim rugs. Tusheti. Shenako village. owner: Nano
Sekhniaidze 21st century



1

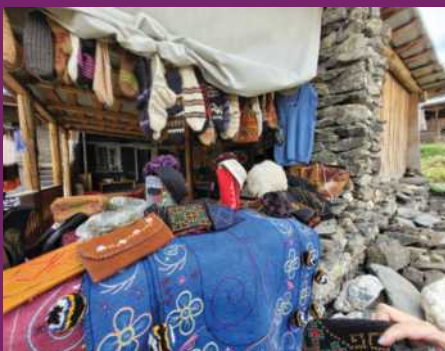


სურ. / Fig. 2

1. თანამედროვე მცენარეული საღებარები და გაშრობის
პროცესი. თუშეთი. სოფელი შენაკო. ნანო სეხნიაიძე;
2. თანამედროვე მცენარეული საღებარებით შეღებილი
ძაფები. ლილი მურთაზაშვილის კერძო კოლექციიდან.
ზემო ალვანი. კახეთი. XXI ს. დასაწყისი

1. Contemporary Plant-Based dyes and drying process. Tusheti.
Shenako village. Owner Nano Sekhniaidze. early 21st century. 2.
Yarn dyed with contemporary plant-based dyes. Lili Murtazashvili's
private collection. Zemo Alvani. Akhmeta Municipality. Early 21st
century

2



სურ. / Fig. 3

ტურისტული სექტორისათვის შექმნილი ნაკეთობები. თუშეთი. სოფელი შენაკო
Artifacts created for the Tourism sector. Tusheti. Shenako village. Early 21st century

თაბულა / PLATE VI



სურ. / Fig. 4

ჩითები, წინდები და ფარდაგები. ლილი მურთაზაშვილის კერძო კოლექციიდან. ზემო ალვანი. ახმეტის მუნიციპალიტეტი. XXI ს. დასაწყისი

Kilim Rugs and chita-socks. Lili Murtazashvili's private collection. Zemo Alvani. Akhmeta Municipality. Early 21st Century



სურ. / Fig. 5

ფარდაგი და თექა. ქვემო ალვანის პროფესიული კოლეჯი „აისი“. ახმეტის მუნიციპალიტეტი. ქვემო ალვანი. XXI ს. დასაწყისი

Kilim Rug and Felt. Professional College "Aisi." Kvemo Alvani. Akhmeta Municipality. Early 21st Century



სურ. / Fig. 6

მატყლის გადასამუშავებელი საწარმო შპს „ალვანი“. ახმეტის მუნიციპალიტეტი. ალვანი. XXI ს. დასაწყისი

Wool Processing Factory "Alvani" LLC. Alvani. Akhmeta Municipality. Early 21st century

თაბულა / PLATE VI



1



2

სურ. / Fig. 7

1. ჯეჯიმის ფრაგმენტი. ხულოს მხარეთმცოდნეობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი. XX ს.
2. ფარდაგის ფრაგმენტი. ნუშიე ცინცაძის კერძო კოლექციიდან. სოფელი კირნათი. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი. XX ს-ის I ნახ.

1. Detail of jajimi (little rug) Khulo Museum of Local History. 20th Century.
2. Rug Fragment. Nushie Tsintsadze's private collection. Kirnati village. Khelvachauri Municipality. Early 20th century



1



2



3



4



5



სურ. / Fig. 8

1. ნაქარგობა გუგული მჟავანაძისა. სოფ. წყაროთა. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XXI ს. 2. ნაქარგობა თათული ზოიძისა. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XXI ს. 3. ნაქარგობა თამილა ქარცივაძისა. სოფელი თაგო. ხულოს მუნიციპალიტეტი. XXI ს. 4. ნაქარგობა და წინდები სედა ირემაძისა. სოფელი ღორჯოში. ხულოს მუნიციპალიტეტი. XXI ს. 5. წინდები. ნაქსოვი ეთერ ხიმშიაშვილისა. XX ს-ის I ნახევარი

1. Embroidery by Guguli Mjavanadze. Tskarota village. Shuakhevi Municipality. 21st century 2. Embroidery by Tatuli Zoidze. Shuakhevi Municipality. 21st century 3. Embroidery by Tamila Kartsivadze. Tago village. Khulo Municipality. 20th Century. 4. Embroidery and socks by Seda Iremadze. Ghorjomi village. 21st century 5. Sock woven by Eteri Khimshishvili. Early 20th Century



სურ. / Fig. 9

აჭარული ყოფის ამსახველი ნივთიერი მასალა. ქვანის ხეობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი. შუახევის მუნიციპალიტეტი. XX ს.
Material culture depicting Adjara's way of life. Chvani Gorge Ethnographic Museum. Shuakhevi Municipality. 20th century

თაბულა / PLATE VI



სურ. / Fig. 10

ორნამენტი ხეზე. ხითხურო-ოსტატი
თამაზ თურმანიძე. ხულოს კულტურის
ცენტრი. XXI ს.

Wood ornamentation. Wood craftsman, Master
Tamaz Turmanidze. Khulo Culture Center. 21st
century



სურ. / Fig. 11

ა. აჭარული ნაქარგობა დარიკო ხილაძისა. სოფელი თაგო. ხულოს მუნიციპალიტეტი. XXI ს. ბ. აჭარული
ნაქარგობა ჟუჟუნა ცეცხლაძისა. ხულოს მუნიციპალიტეტი. სოფელი თაგო. XX ს.

a. Adjarian embroidery by Dariko Khiladze. Tago village. Khulo Municipality. 21st century. b. Adjarian embroidery by Zhuzhuna
Tsetskhladze. Khulo Municipality. Tago village. 20th century



სურ. / Fig. 12

ნათელა ცეცხლაძე ტრადიციული აჭარული თავბურვით. ხულოს
მუნიციპალიტეტი. სოფელი თაგო. XXI ს.

Traditional Adjarian headscarf by Natela Tsetskhladze. Tago village. Khulo
Municipality. 21st century



სურ. / Fig. 13

მზევინარ ირემადის
სახელოსნო, აჭარული
ნაქარგობა-ლურჯი
ფრინველი. ხულოს
მუნიციპალიტეტი.
სოფელი ღორჯომი. XXI ს.

Mzevinar Iremadze's
workshop. Adjarian
Embroidery - blue bird.
Ghorjom village. Khulo
Municipality. 21st century

სურ. / Fig. 14

შერიფ ხიმშიაშვილის სახლ-მუზეუმის ფოტოკოლექციიდან. ხულოს მუნიციპალიტეტი.

Photographic Collection from Sherif Khimshishvili's House-Museum, Khulo Municipality



სურ. / Fig. 15

ლითონის ფირფიტებით შეკრული სკივრი. რამინ დანიძის კერძო კოლექციიდან. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი. XX ს. I ნახ.

Metal-plated chest. From the Private Collection of Ramin Danidze, Khelvachauri Municipality. Early 20th century



სურ. / Fig. 16

საქარავნო ხიდი, სოფელი ხაბელაშვილები. XVI-XVII სს.

Caravan Bridge, Khabelashvili village, 16th-17th century



სურ. / Fig. 17

ღია ცის ქვეშ დაცული უძველესი ქვის საწნახელი. სოფელ მირვეთი

Ancient Stone vine press under the open sky, Mirveti village





სურ. / Fig. 1

წინდა ფშაველი მამაკაცის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of a Pshavian man. Simon
Janashia Museum of Georgia. 2nd
half of the 19th century



სურ. / Fig. 2

ხელთათმანი დაღესტნელი
მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II
ნახევარი

Gloves of a Dagestian man. Simon
Janashia Museum of Georgia. 2nd half
of the 19th century



სურ. / Fig. 3

წინდა აჭარელი ქალის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Adjarian woman. Simon
Janashia Museum of Georgia. 2nd half
of the 19th century



სურ. / Fig. 4

წინდა სომეხი ქალის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Armenian woman. Simon
Janashia Museum of Georgia. 2nd half
of the 19th century



სურ. / Fig. 5

წინდა აზერბაიჯანელი ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Azerbaijan woman. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the
19th century

თაბულა / PLATE VII



სურ. / Fig. 6

წინდა სომეხი მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Armenian man. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 7

წინდა მოხვეე ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of a Mokhevan woman. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 8

წინდა ჯურმუდელი (დაღესტანი) მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of a Jurmudian (Dagestani) man. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 9

წინდა აჭარელი ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Adjarian Woman. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 10

ხელთათმანი თურქეთელი სომეხი ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Gloves of an Armenian (on Turkish territory) woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 11

ნაქსოვი ფეხსაცმელი ბეჟიტელი (დაღესტანი) ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Woven Shoes of a Bezhitian (Dagestani) woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th Century



სურ. / Fig. 12

წინდა ქართლელი ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of a Kartlian woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 13

ნაქსოვი ფეხსაცმელი დაღესტნელი მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Woven Shoes of a Dagestani man. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 14

წინდები ზემო აჭარელი ქალის. ხულოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an upper Adjarian woman. Khulo Local History Museum. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 15

წინდა კახელი ქალის (თელავი).
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Socks of a Kakhethian woman (Telavi).
Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 16

წინდა ხუნძელი (დაღესტანი) ქალის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II
ნახევარი
Socks of an Avarian (Dagestani) woman. Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 17

წინდა ყუბელი (დაღესტანი)
ქალის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II
ნახევარი
Socks of a Kubachian (Dagestani)
woman. Simon Janashia State Museum
of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 18

ხელთათმანი ფშაველი ქალის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Gloves of a Pshavian woman. Simon
Janashia State Museum of Georgia.
2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 19

წინდა აზერბაიჯანელი
კაცის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს.
II ნახევარი
Socks of an Azerbaijan man.
Simon Janashia State Museum
of Georgia. 2nd half of the 19th
century



სურ. / Fig. 20

ნაქსოვი ფეხსაცმელი –
თათი ხევსური მამაკაცის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Woven shoes – "Tati" of a Khevsurian
man. Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 21

წინდა სომეხი ქალის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Armenian woman.
Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 22

ხელთათმანი დაღესტნელი
მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს.
II ნახევარი

Gloves of a Dagestani Man. Simon
Janashia State Museum of Georgia.
2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 23

წინდა აზერბაიჯანელი
მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II
ნახევარი

Socks of an Azerbaijan man. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 2nd
half of the 19th century



სურ. / Fig. 24

წინდა ფშაველი კაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of a Pshavian man. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of
the 19th century



სურ. / Fig. 25

წინდა კაპუჩინელი
(დაღესტანი) მამაკაცის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Socks of a Kapuchian (Dagestani)
man. Simon Janashia State Museum
of Georgia. 2nd half of the 19th
Century



სურ. / Fig. 26

წინდა სომეხი მამაკაცის.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Socks of an Armenian man. Simon
Janashia State Museum of Georgia.
2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 27

წინდა აზერბაიჯანელი
(შირვანი) მამაკაცის. სიმონ
ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Socks of an Dagestanian (Shirvani)
man. Simon Janashia State Museum
of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 28

ხელთათმანი აჭარელი ქალის.
მქსოველი ციცინო ბერიძე.
ჭვანის მხარეთმცოდნეობის
მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი
Gloves of an Adjarian woman. Knitter:
Tsitsino Beridze. Chvani Local History
Museum



სურ. / Fig. 29, 30

ქისები. ჩანახატი; ქისა
ახალციხიდან. სიმონ
ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Kisa (purse) from Akhaltsikhe.
Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 31

ხელთათმანი ხევსურული.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Gloves from Khevsureti. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 2nd
half of the 19th century



სურ. / Fig. 32

ნაქსოვი ფეხსაცმელი – თათი ხევსური მამაკაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი
Woven shoes – "Tati" of a Khevsurian Man. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 33

ნაქსოვი ფეხსაცმელი – ჩიტები, თუში ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახ.

Woven shoes – "Chita" of a Tushetian woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 34

ნაქსოვი ფეხსაცმელი დაღესტანელი კაცის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახ.

Fig. 34. Woven shoes of a Dagestanian woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 35

ნაქსოვი ფეხსაცმელი – ჩიტები, თუში ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახ.

Woven shoes – "Chita" of a Tushetian woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 36

ნაქსოვი ფეხსაცმელი ლეზგი (დაღესტანი) ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Woven shoes of a Lezgi (Dagestani) woman. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 37

წინდა ახალციხელი ქალის. სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Socks of an Akhaltsikhe Georgian woman. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 19th
century



სურ. / Fig. 38

წინსაფრის ფრაგმენტი ახალციხელი
სომეხი ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II
ნახევარი

Apron Fragment of an Akhaltsikhe Armenian woman.
Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the
19th century



სურ. / Fig. 39

წინდა ინგილო ქალის. სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II
ნახევარი

Socks of an Ingilo (Georgian) woman (Azerbaijan territory).
Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 20th
century



სურ. / Fig. 40

ფარდაგი. მთიულეთი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი
A Kilim rug. Mtiuleti. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 41

ხალიჩა. დაღესტანი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი
A Carpet. Dagestan. Simon Janashia Museum of Georgia. 2nd half of the 20th century

სურ. / Fig. 42

ფარდაგი. ქართლი. სიმონ
ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

A Kilim rug. Kartli. Simon Janashia State
Museum of Georgia. 2nd half of the 20th
century



სურ. / Fig. 43

ხალიჩა. აზერბაიჯანი (ნუხის
ოლქი). სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II
ნახევარი

A Carpet. Azerbaijan (Nukha Province).
Simon Janashia State Museum of
Georgia. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 44

ხალიჩა. სომხეთი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. II ნახევარი

A Carpet. Armenia. Simon Janashia State Museum of Georgia. 2nd half 20th century





სურ. / Fig. 45

ხურჯინი. აზერბაიჯანი.
სიმონ ჯანაშიას სახელობის
საქართველოს სახელმწიფო
მუზეუმი. XX ს. I ნახევარი
Khurjini (bag) Azerbaijan. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 1st
half of the 20th century



სურ. / Fig. 46

ხურჯინი. თუშეთი. სოფელი
კესალო. XX ს. I ნახევარი
Khurjini. Tusheti. Kesalo village. Simon
Janashia State Museum of Georgia. 1st
half of the 20th century



სურ. / Fig. 47

ხურჯინი. სამცხე-ჯავახეთი. სოფელი
ჭობარეთი. ნაზო ჯვარიძის ოჯახიდან. XX ს. I ნახევარი
Khurjini. Samtskhe-Javakheti. Chobareti village. From Nazo Jvaradze's family. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 1

საფლავის ქვა გეომეტრიული ორნამენტებით. ბასტაზარი გასტიბურუს საკურთხეველიდან. ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. ძვ.წ. IV-I სს.

Tombstone with Geometric Ornaments. Bastazari Gastiburus Altar. Bilbao Archaeological Museum. 4th-1st centuries BC



1

სურ. / Fig. 2

1. პიქტოგრამიანი ქვა საცხოვრებელი სახლის კედელში. თუშეთი. სოფელი დართლო. 2. პიქტოგრამიანი ქვა. თუშეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი (ხელმძღვანელი ნუგზარ იდოიძე)

1. Pictogram on the wall of a residential house. Tusheti. Dartlo village. 2. Pictogram Stone. Tusheti Historical and Ethnographic Museum (head Nugzar Idoidze). Tusheti

2



სურ. / Fig. 3

საწვრილმანო ყუთი. თუშეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი (ხელმძღვანელი ნუგზარ იდოიძე). XIX ს. II ნახევარი

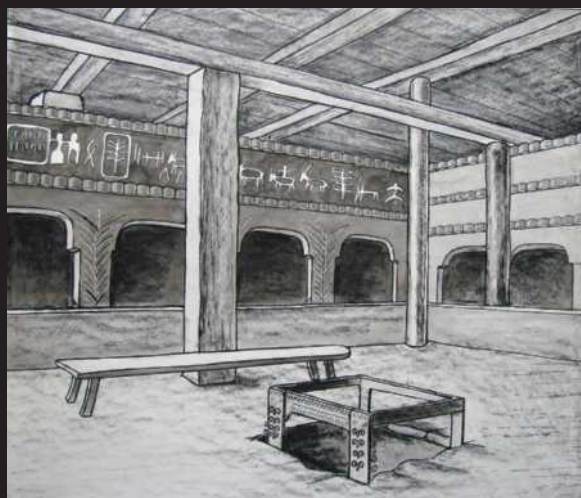
Decorative Box. Tusheti Historical and Ethnographic Museum (head Nugzar Idoidze). Late 19th century



სურ. / Fig. 4

ხევსური მამაკაცის პერანგის ფარავი ანთროპომორფული ფიგურით. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XVIII ს. ბოლო

Khevsurian man's shirt fragment with anthropomorphic figure. Simon Janashia State Museum of Georgia. Late 18th century



სურ. / Fig. 5

სვანური მამულის კედლის გრაფიკული მხატვრობა. ნახატი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს.

Decorative wall painting in the Svanian Machubi (house). Drawing. Simon Janashia State Museum of Georgia. 20th century



სურ. / Fig. 6

ფშაველი ქალის ზედატანის სახელის ფრაგმენტი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. ბოლო

Fragment of a sleeve. Pshavian women's attire detail. Simon Janashia State Museum of Georgia. Late 19th century

სურ. / Fig. 7

ბასკური საფლავის ქვები
ჯვრის რელიეფური
გამოსახულებით. სან-
ტელმოს მუზეუმის
კოლექცია.

Basque tombstones with relief
cross motif. Santelmo Museum
Collection



სურ. / Fig. 8

ბასკური საფლავის ქვა გასხივოსნებული
ჯვრის რელიეფური გამოსახულებით.
ნაპოვნია ნავარაში. ესპანეთის
ავტონომიური გაერთიანება. სანტელმოს
მუზეუმი. ძვ.წ. XI ს.

Basque tombstone with radiant cross relief.
Found in Navarre, Spain. Santelmo Museum. 11th
century BC



სურ. / Fig. 9

ბასკური საფლავის ქვა აყვავებული
ჯვრის რელიეფური გამოსახულებით.
ნაპოვნია ნავარაში. ესპანეთის
ავტონომიური გაერთიანება. სანტელმოს
მუზეუმი. ძვ.წ. XVI ს.

Basque tombstone with flowering cross relief.
Found in Navarre, Spain. Santelmo Museum. 16th
century BC



სურ. / Fig. 10

ბასკური საფლავის ქვა სპირალის ორნამენტის რელიეფური გამოსახულებით. ნაპოვნია ქ. გორლისში (ბასკეთი). ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. წინარომული პერიოდი. ძვ.წ. I ს.

Basque tombstone with spiral relief. Found in Gorliz (Basque Country). Bilbao Archaeological Museum. Pre-Roman Period. 1st century BC



სურ. / Fig. 11

ბასკური საფლავის ქვა სპირალის ორნამენტის რელიეფური გამოსახულებით. ნაპოვნია ფინაგას სანმარტინში (ბასაური). ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. ძვ.წ. III-IV სს.

Basque tombstone with spiral relief. Found in Finagas San Martín (Basauri). Bilbao Archaeological Museum. 3rd-4th Century BC



სურ. / Fig. 12

ბასკური საფლავის ქვა ჯვრებისა და სპირალის ფორმის სტილიზებული ყვავილოვანი ორნამენტის რელიეფური გამოსახულებით. ნაპოვნია ბიდარაში (ქვემო ნავარა, საფრანგეთის ბასკეთი). აღმოჩენილია 2006 წელს. არ არის დათარიღებული.

Basque tombstone with relief crosses and spiral flower motif. Found in Bidaurren (Lower Navarre, French Basque Country). Discovered in 2006. Undated





სურ. / Fig. 13

1. ბასკური საფლავის ქვა ლაუბურუს/ბორჯღალის რელიეფური გამოსახულებით. აღმოჩენილია ლარაგანში (გორლიზი). ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. ძვ.წ. I ს. ახ.წ. I ს. 2. ბასკური საფლავის ქვა ჯვრის, შროშანისა და ლაუბურუს/ბორჯღალის გამოსახულებით. XVI-XVII სს. სანტელმოს მუზეუმი

Basque tombstone with relief Lauburu/Borjghali Motif. Found in Laragan (Gorliz). Bilbao Archaeological Museum. 1st century BC - 1st century AD



სურ. / Fig. 14

ბასკური საფლავის ქვა ლაუბურუს/ბორჯღალის რელიეფური გამოსახულებით. ბერეაგას ოპიდუმი (მუნგია, ზამუდიო და გამინიზ-ფიკა). ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. ძვ.წ. I-ძვ.წ. I სს.

Basque tombstone with lauburu/ borjghali relief. Bereagas Oppidum (Mungia, Zamudio, and Gaminiz-Pica). Bilbao Archaeological Museum. 1st century BC - 1st century AD



სურ. / Fig. 15

ბასკური საფლავის ქვა ჯვრისა და შროშანის რელიეფური გამოსახულებით. სანტელმოს მუზეუმი. შუასაუკუნეების ძეგლი

Basque tombstone with relief cross, iris, and lauburu/ borjghali motifs. Santelmo Museum. 16th-17th century



სურ. / Fig. 16

ბასკური საფლავის ქვა ვარსკვლავის რელიეფური გამოსახულებით. სანტელმოს მუზეუმი. შუასაუკუნეების ძეგლი

Basque tombstone with relief star motif. Santelmo Museum. Medieval Artifact



სურ. / Fig. 17

ბასკური საფლავის ქვა ადამიანის გამოსახულებით. აღმოჩენილია მატერიკაში (ბასკეთში). ბილბაოს არქეოლოგიური მუზეუმი. ძვ.წ.-ახ.წ. I სს.

Basque tombstone with human relief representation. Found in Mesterika (Basque Country). Bilbao Archaeological Museum. 1st century BC - 1st century AD



სურ. / Fig. 18

1. ბასკური საფლავის ქვა სამი სხვადასხვა ზომის ადამიანის რელიეფური გამოსახულებით. აღმოჩენილია ნავარაში. დაუთარილებელი. 2. აღმოჩენილია ლეინც გაცაგაში (გიპუსკოა, ესპანეთი). დაუთარილებელი. 3. წარწერა-ივან ლოპე. აღმოჩენილია ურბიოლაში (ნავარა). სანტელმოს მუზეუმში. XVI-XVII სს.

1. Basque tombstone with relief of three humans in different sizes. Found in Navarre. Undated. 2. Found in Leintz Gatzaga (Gipuzkoa, Spain). Undated. 3. Inscribed with "Ivan Lopez". Found in Urbilola (Navarre). Santelmo Museum. 16th-17th century

სურ. / Fig. 19

იბერიულ-რომაული სტილის საფლავის ქვა ადამიანების, ცხოველის, შრომისა და საბრძოლო იარაღების რელიეფური გამოსახულებით. აღმოჩენილია ნავარაში. სანტელმოს მუზეუმი. ძვ.წ. II-I სს.

Iberian-Roman style tombstone with relief depictions of humans, animals, tools, and weapons. Found in Navarre. Santelmo Museum. 2nd-1st century BC



სურ. / Fig. 20

ბასკური საფლავის ქვა მგლების რელიეფური გამოსახულებით აღმოჩენილია ნავარაში. სანტელმოს მუზეუმი. XIV-XVI სს.

Basque tombstone with relief of wolves. Found in Navarre. Santelmo Museum. 14th-16th century



სურ. / Fig. 21

ქვის ზოომორფული ქანდაკება. ბასკეთის მუზეუმი. ძვ.წ. III ს - ახ.წ. I სს.

Zoomorphic stone sculpture. Basque Museum. 3rd Century BC - 1st century AD





სურ. / Fig. 22

ბასკური საფლავის ქვა ფრინველის რელიეფური გამოსახულებით. სანტელმოს მუზეუმი. XVI ს.

Basque tombstone with relief bird representation. Santelmo Museum. 16th century



სურ. / Fig. 23

ბასკური საფლავის ქვა არწივის რელიეფური გამოსახულებით. აღმოჩენილია ლისარაგას მთაზე (ნავარა), სანტელმოს მუზეუმი. XII-XIV სს.

Basque tombstone with relief eagle representation. Found on Mount Lizarraga (Navarre). Santelmo Museum. 12th-14th century



სურ. / Fig. 24

ხის ავეჯის სამეული და ხის სკივრი გეომეტრიული და მცენარეული ფიგურებით. ბაიონას ბასკური მუზეუმი. დაუთარილებელი.

Trio of wooden furniture and wooden chest with geometric and floral motifs. Bayonne Basque Museum. Undated





სურ. / Fig. 25

სანთლის დამჭერები სტილიზებული ყვავილოვანი და გეომეტრიული ორნამენტების გამოსახულებით. სანტელმოს მუზეუმი. დაუთარილებელი.

Candleholders with stylized floral and geometric ornamentation. Santelmo Museum. Undated

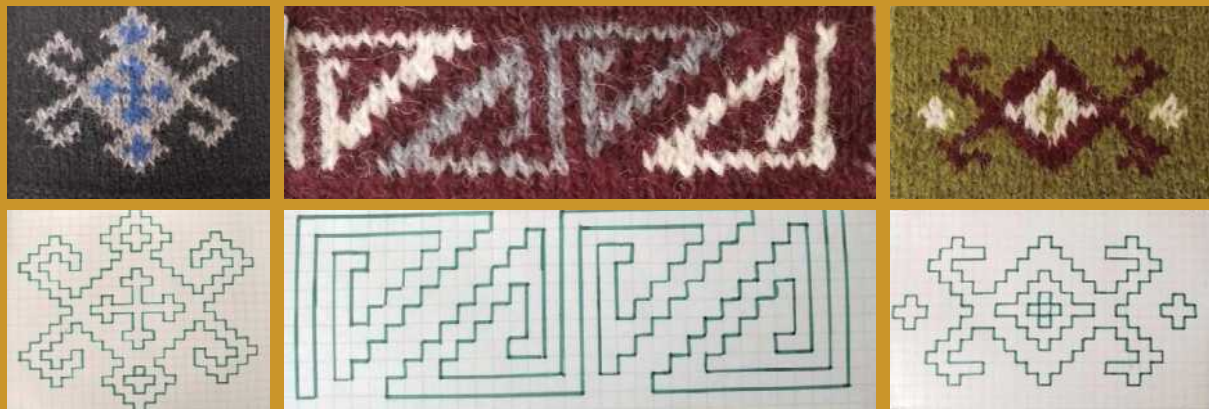


სურ. / Fig. 26

ქართული კიდობნები და სანვრილმანო ყუთები გეომეტრიული ორნამენტებით. XVIII-XIX | ნახევარი. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი

Georgian chests and small boxes with geometric ornaments. 18th-19th century. Simon Janashia State Museum of Georgia.

თაბულა / PLATE IX



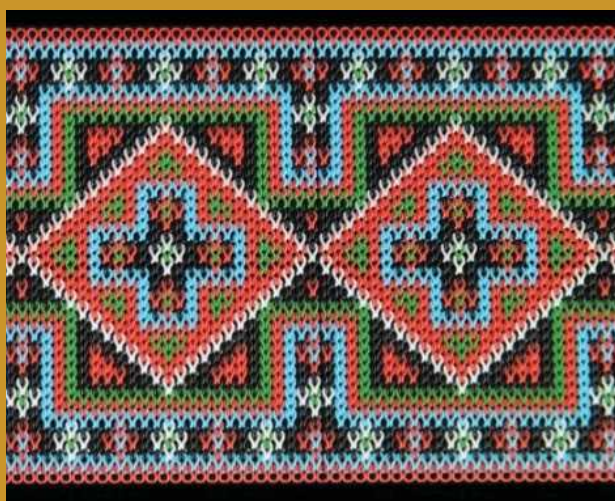
სურ. / Fig. 1

ძველი ქართული ორნამენტი. სქემები. ნაქსოვები
Old Georgian ornament. Schemes. Woven Patterns



სურ. / Fig. 2

ძველი ქართული ორნამენტი. 3D გამოსახულება
Old Georgian ornament. 3D Representation



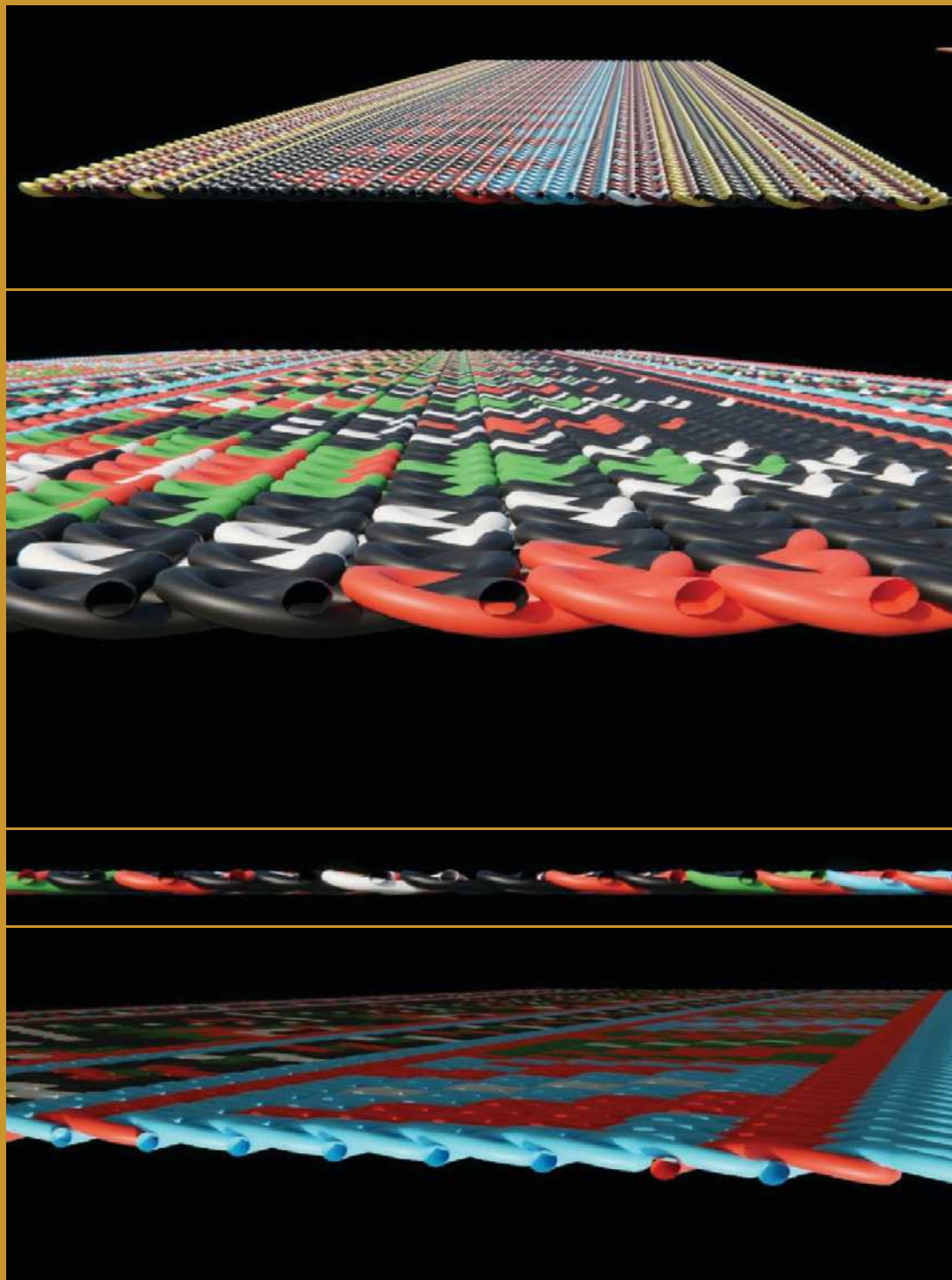
სურ. / Fig. 3

ძველი ქართული ორნამენტი. 3D გამოსახულება
Old Georgian ornament. 3D Representation



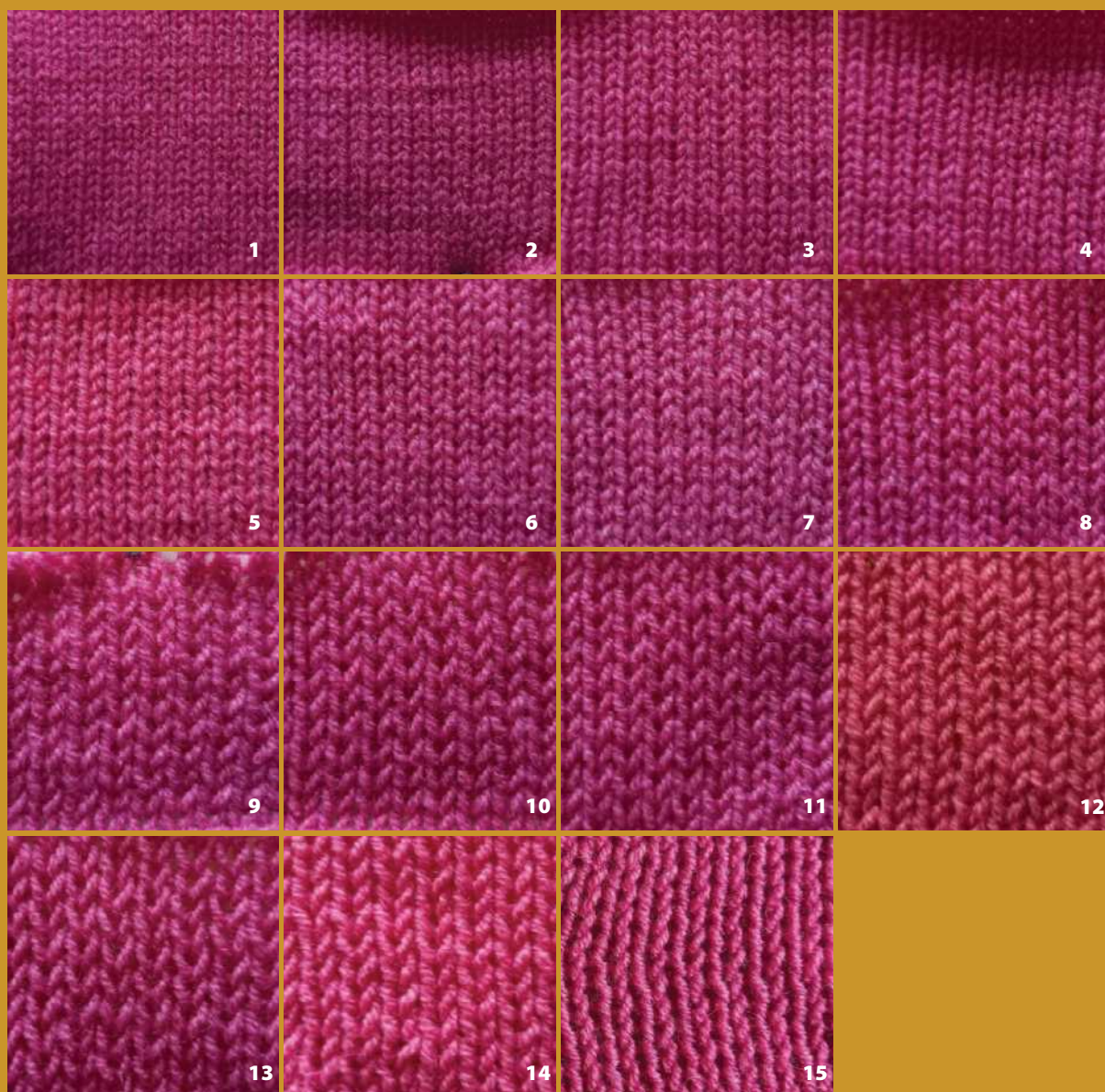
სურ. / Fig. 4

ძველი ქართული ორნამენტი. 3D გამოსახულება
Old Georgian ornament. 3D Representation



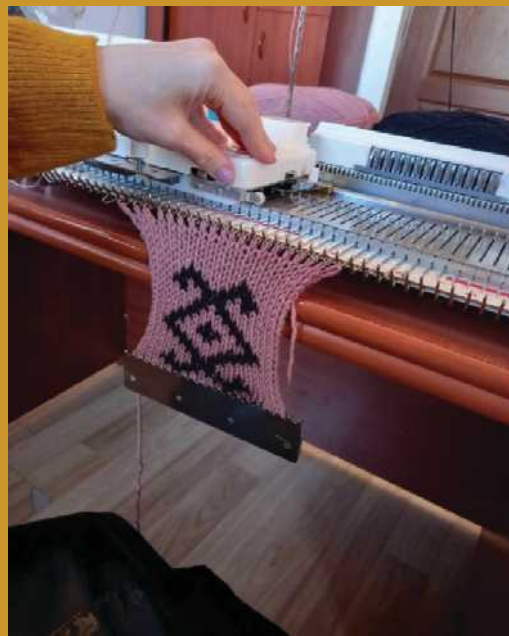
სურ. / Fig. 5

ესკიზების ჭრა მარყუჟთა რიგის და მარყუჟთა სვეტის გასწვრივ ძაღის წყობის ჩვენებით
Cutting of sketches along the course and wale directions with an indication of the loop arrangement



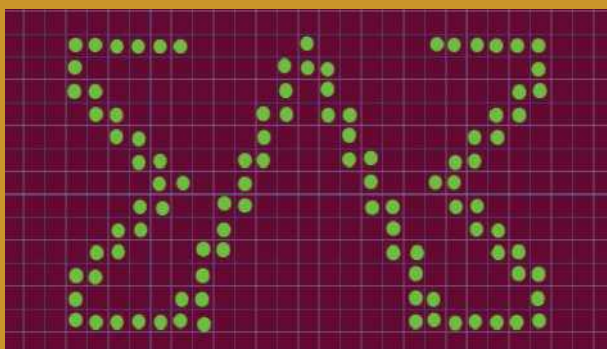
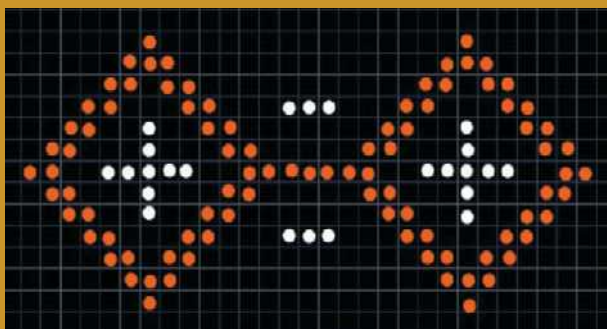
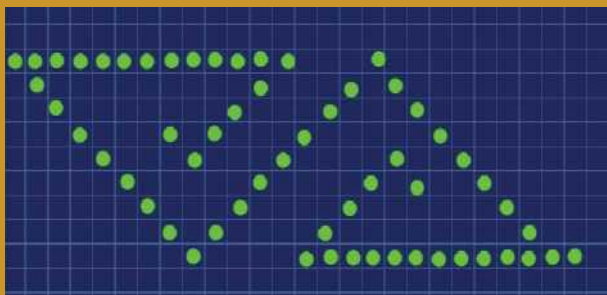
სურ. / Fig. 5

ესკიზების ქრა მარყუჟთა რიგის და მარყუჟთა სვეტის გასწვრივ ძაღის წყობის ჩვენებით
Cutting of sketches along the course and wale directions with an indication of the loop arrangement



სურ. / Fig. 7

1. საქსოვი მანქანა: SK 280; 2. საქსოვი მანქანა: LK 150; 3. ბრტყელი ფანგური მანქანა „ПВНЭМ“
1. Weaving Machine: SK 280; 2. Weaving Machine: LK 150;
3. Flat control mechanism Weaving Machine "ПВНЭМ"

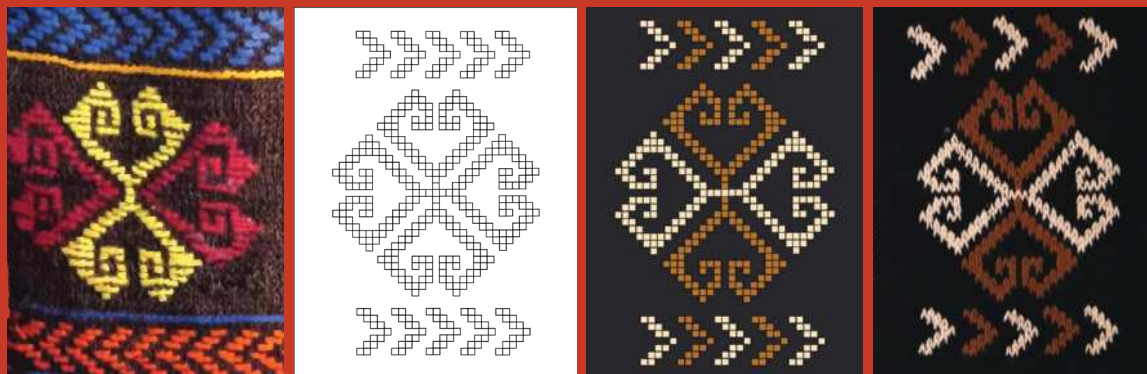


სურ. / Fig. 8

საცდელი ნაქსოვი ნიმუშები და სქემები

Test woven samples and schemes

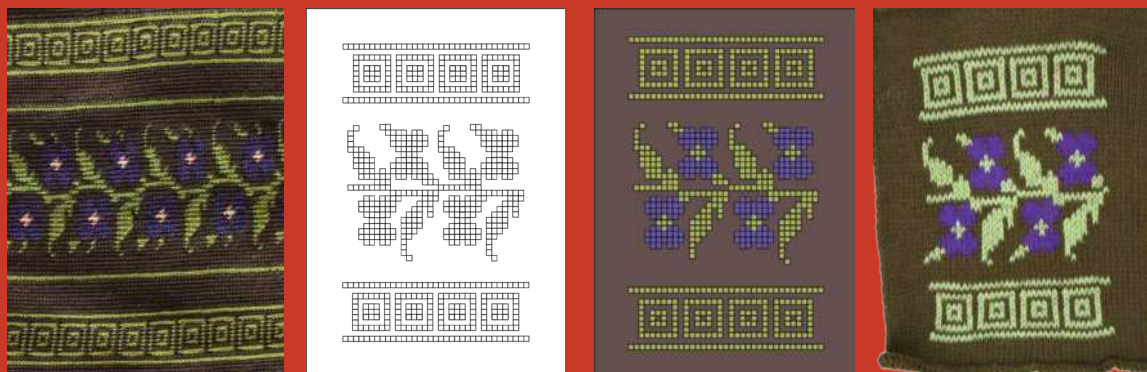
თაბულა / PLATE X



სურ. / Fig. 1

აჭარული წინდის ფრაგმენტი (გეომეტრიული ორნამენტი). ჭვანის ხეობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XX ს. II ნახევარი

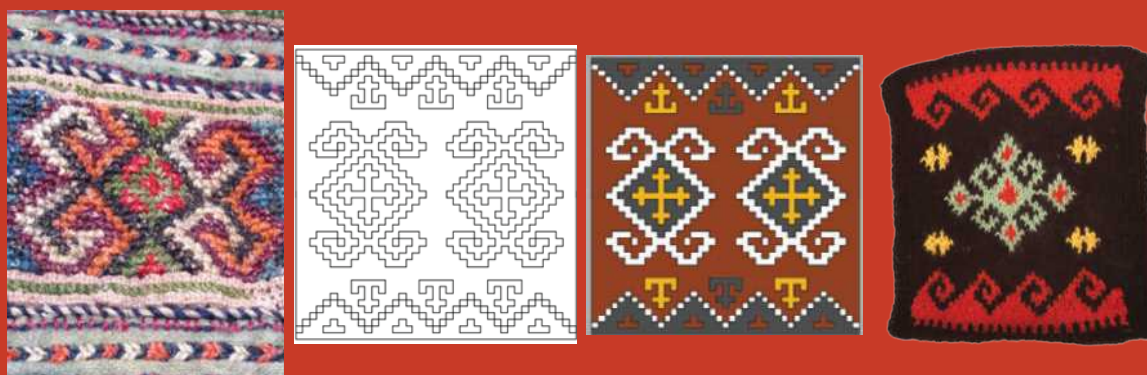
Adjarian sock fragment (geometric ornament). Chvani Gorge Ethnographic Museum. Keda Municipality. 2nd half of the 20th century



სურ. / Fig. 2

ახალციხური საწვრილმანო ქისას ფრაგმენტი (ყვავილოვანი ორნამენტი). სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XX ს. I ნახევარი

Small pouch fragment from Akhaltsikhe (floral ornament). Simon Janashia State Museum of Georgia. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 3

ხევსურული პერანგის ნაჭრელას ფრაგმენტი (გეომეტრიული ორნამენტი). სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

Khevsurian embroidery-"nachrela" shirt fragment (geometric ornament). Simon Janashia state Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century

თაბულა / PLATE X



სურ. / Fig. 4

სურ. 4. აჭარული წინდის ფრაგმენტი (გეომეტრიული ორნამენტი). ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი. XX ს. I ნახევარი

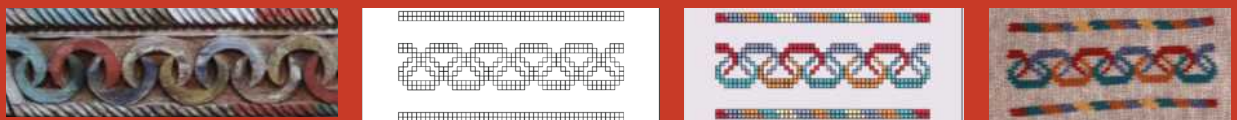
Fig. 4. Adjarian Sock fragment (geometric ornament). Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 5

ხევსურული კაბის-სადიაცოს ფარავას ნაჭრელას ფრაგმენტი (გეომეტრიული ორნამენტი). სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. II ნახევარი

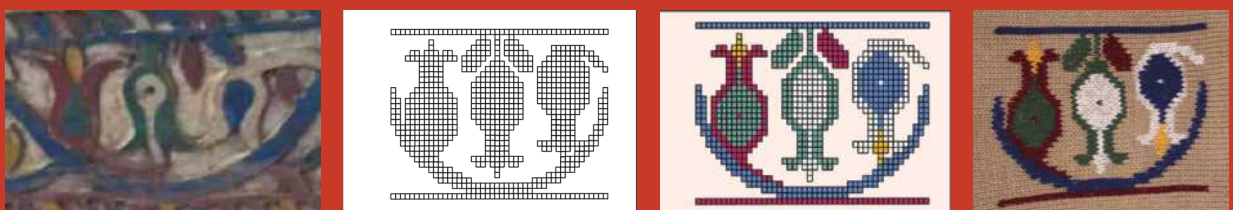
Khevsurian women's dress-"sadiatso". embroidart-"nachrela" fragment (geometric ornament), Simon Janashia state Museum of Georgia. 2nd half of the 19th century



სურ. / Fig. 6

აივნის ჩუქურთმის დეტალი (გეომეტრიული ორნამენტი). სოფელ ზვარეს მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XIX ს. 30-იანი წლები

Porch ornament detail (geometric ornament). Zvare village Mosque. Keda Municipality. 1930s.

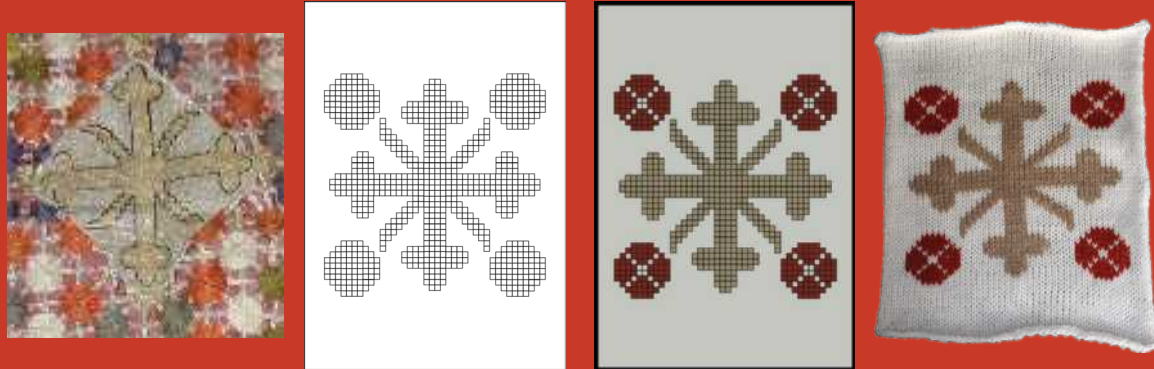


სურ. / Fig. 7

მინბარის ჩუქურთმის დეტალი (ყვავილის-შროშანის ორნამენტი). სოფელი ზვარეს მეჩეთი. ქედის მუნიციპალიტეტი. XIX ს. 30-იანი წლები

Minbar ornament detail (floral-irish ornament). Zvare village Mosque. Keda Municipality. 1930s.

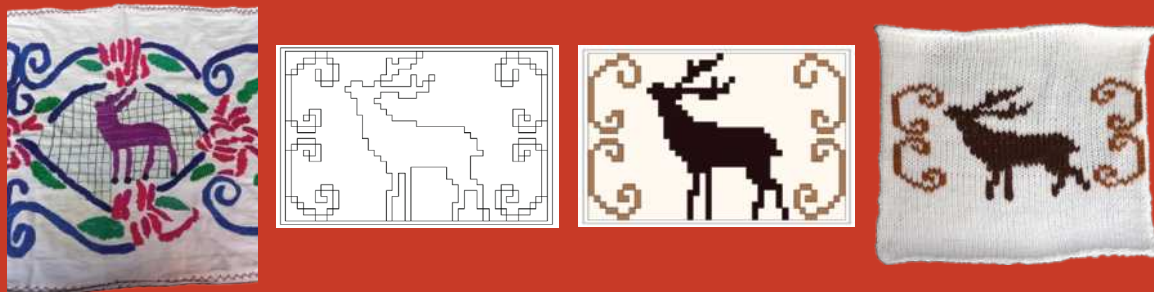
თაბულა / PLATE X



სურ. / Fig. 8

დაფარნას ნაქარგობის დეტალი (საეკლესიო ორნამენტი (გასხივოსნებული ჯვარი). შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი XIX ს.

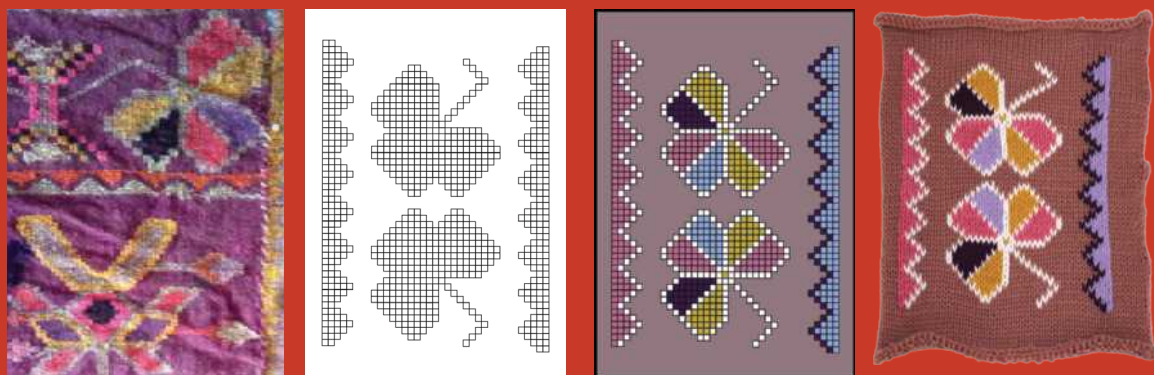
Decoration detail of a aer (ecclesiastical ornament, glorified cross). Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts. 19th century



სურ. / Fig. 9

აჭარული ნაქარგობის ფრაგმენტი (ზოომორფული ორნამენტი). მქარველი ნინო გორაძე-მალაყმაძე. სოფელი ზედა ჩხუტუნეთი. ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი. XX ს. II ნახ.

Adjarian embroidery fragment (zoomorphic ornament). Embroidery Artist Nino Goradze-Malakmadze. Upper Chkhutuneti Village, Khelvachauri Municipality. 2nd half of the 20th century

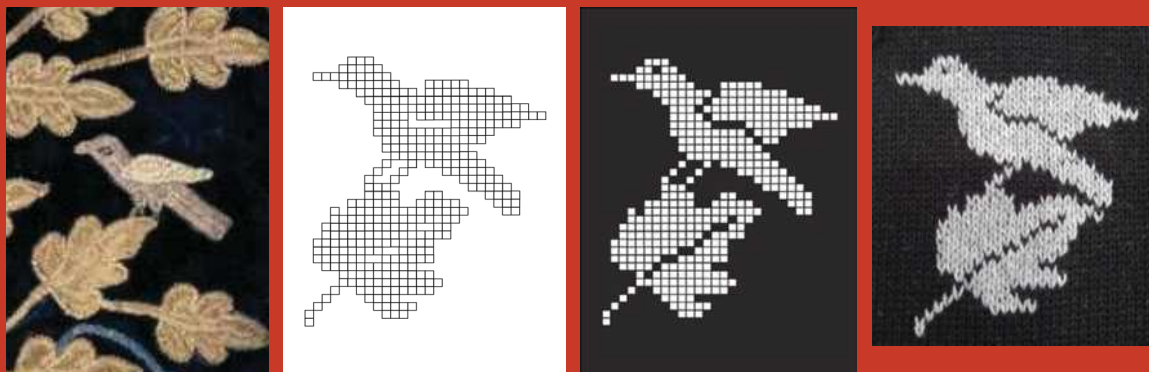


სურ. / Fig. 10

აჭარული ხალიჩის (ქილიმი) დეკორის ფრაგმენტი (ყვავილის სტილიზებული ორნამენტი). მქსოველი გოგველ თურმანიძე. აჭარა. ქედის კულტურის ცენტრი. XIX ს.

Adjarian Carpet (Kilim). Decorative fragment (stylized floral ornament). Weaver Gogvel Turmanidze. Keda Culture Center. Adjara. 19th century

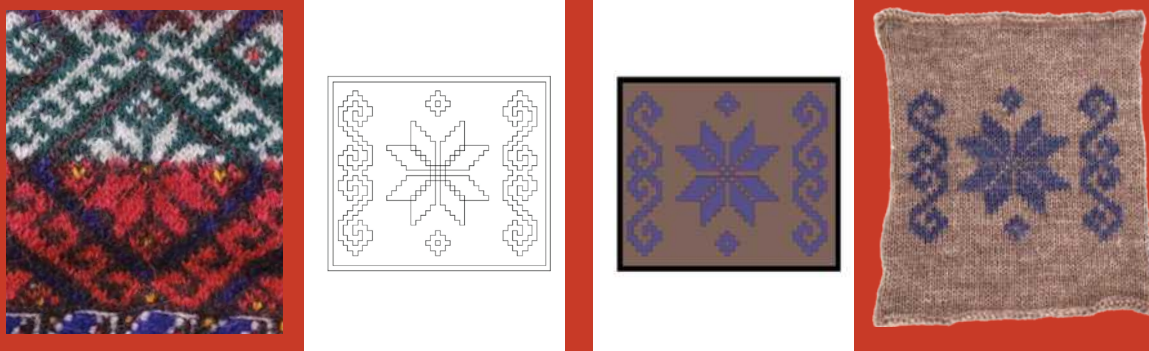
თაბულა / PLATE X



სურ. / Fig. 11

იმერული საწვრილმანო ქისას ფრაგმენტი (ფრინველის გამოსახულება). ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი. XX ს. I ნახევარი

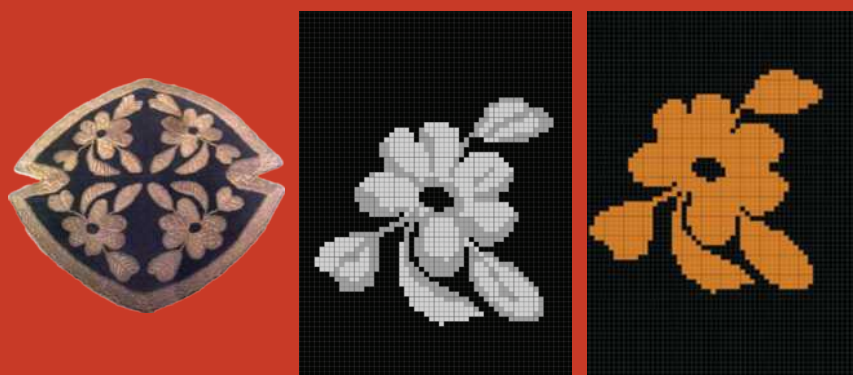
Imeretian small pouch fragment (bird representation). Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum. 1st half of the 20th century



სურ. / Fig. 12

ინგილოური წინდის ფრაგმენტი (ვარსკვლავის ორნამენტი). სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. XIX ს. I ნახევარი

Ingilolian Sock fragment (star-shaped ornament), Simon Janashia State Museum of Georgia. 1st half of the 19th century



სურ. / Fig. 13

იმერული ფაფანაკის ფრაგმენტი (ყვავილის ორნამენტი). გამოსახულება. ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი. XIX ს. I ნახევარი

Imeretian papanaki (Georgian man's headgear), fragment (floral ornament). Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum. 1st half of the 20th century

