

ქართული გობელენი



GEORGIAN TAPESTRY

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
100 წლის იუბილე

ქართული გობელენის მუზეუმის
დაარსებიდან 35 წელი

100th Anniversary of the Tbilisi State Academy of Art

35 Years since Establishment of the
Georgian Tapestry Museum

ქართული გობელენი

GEORGIAN TAPESTRY

პროექტი განხორციელდა საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტროს მხარდაჭერითა და სრული დაფინანსებით, თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიასთან ნაცოფიერი თანამშრომლობით

The project was efficiently implemented through the generous support and full financial backing of the Ministry of Culture, Sports and Youth of Georgia, in a productive partnership with the Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

პროექტის ავტორი და კურატორი: ნიკოლოზ ნუცუბიძე

ტექსტის ავტორი: ირინე კოშორიძე

თარგმანი: თეა ქავთარაძე

ფოტო, დიზაინი, დაკაბადონება: შპს "ბატაშ სტუდიო", ელენე გაბრიჩიძე, გოგა დემეტრაშვილი

ბეჭდვა, აკინძვა: შპს „სეზანი“

ტირაჟი: 300

აღბომში წარმოდგენილი გობელენები დაცულია თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გობელენისა და მხატვრული ტექსტილის მუზეუმში, კერძო კოლექციებში.

Project author and curator: Nikoloz Nutsbidze

Text author: Irine Koshoridze

Translation: Thea Kavtaradze

Photo, design, page layout: "Batash Studio" LLC, Elene Gabrichidze, Goga Demetrashvili

Printing, Binding: "Cezanne" LTD

Print Run: 300

The tapestries featured in the catalogue are preserved in the Tapestry and Art Textile Museum of the Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art as well as in private collections.

2023

ISBN 978-9941-8-5907-6

სარჩევი

Table of content

- 7** ევროპული ხალიჩური ნაწარმი — გობელენი
- 25** European carpet-like product — Tapestry
- 43** ალბომი · Album

ევროპული ხალიჩური ნაწარმი გობელენი

გობელენი (ფრ. Gobelin), ცალმხრივი, უხაო ქსოვილი, სიუჟეტური, ორნამენტული ან აბსტრაქტული კომპოზიციით დატვირთული, ხალიჩური ნაწარმია. იგი დეკორატიული ხელოვნების ერთ-ერთ სახეობად ითვლება. ტერმინი გობელენი ფრანგ ჟან გობელენის (Jehan Gobelin) სახელს უკავშირდება, რომელიც, XV საუკუნის პარიზში, ხალიჩების საწარმოს დამაარსებელი გახლდათ. მოგვიანებით კი, 1650-იან წლებში, ამ საწარმოს ბაზაზე, შარლ ლებრენის ხელმძღვანელობით, ჩამოყალიბდა სახელოსნო, სადაც გობელენები მხოლოდ ვო ლე ვიკონტის ციხესიმაგრის ინტერიერებისათვის იქსოვებოდა. ლუდოვიკო XIV-მ (1638-1715), მსგავსი მხატვრული ქსოვილების დამზადების ხელშეწყობის მიზნით, 1662 წელს, აღნიშნული სახელოსნო გამოისყიდა და „გობელენის სამეფო მანუფაქტურა“ დააარსა. სწორედ ამ დროიდან, საყოველთაოდ მკვიდრდება ზოგადი სახელწოდება – გობელენი. თუმცა, ქსოვის ამგვარი ტექნიკა და მისი მეშვეობით შექმნილი პროდუქცია ცნობილია არაერთ ანტიკურ კულტურაში. ბუნებრივია, რომ თავად ქსოვილსაც ძველ ხალხთა ენებში განსხვავებული სახელდება ჰქონდა (მაგ., ბერძნულში – ტაპესი (ძვ. ბერ. τάπης), ლათინურში – ტაპეტუმი (ლათ. tapetum) და ხშირად, იგულისხმებოდა, როგორც ხალიჩა, ისე გადასაფარებელი ან სუფრა. დღეს ამ მხატვრულ ქსოვილს ტაპესტრის ან შპალერას უწოდებენ და მხოლოდ რამდენიმე ქვეყანაში, მათ შორის, საქართველოშიც, გამოიყენება ევროპული ტერმინი – გობელენი.

გობელენი იქსოვება ხელით, ვერტიკალურ დაზგაზე, ძაფების ჭვარედინი ქსოვით. მისაქსელის ქსელთან გადახლართვა ქმნის ერთდროულად გამოსახულებასაც და ქსოვილსაც. ქსელისთვის, უმეტესად, ბამბის ან სელის უფერო ძაფი გამოიყენება, მისაქსელისთვის კი – შალის. მხატვრული ამოცანებიდან გამომდინარე, ზოგჯერ, ემატება აბრეშუმის, ოქროს, ვერცხლის ან სხვა მასალის ნართი. ნახატი კი წინასწარ შექმნილი შაბლონის (კარტონის, ესკიზის, ნახატის) მიხედვით იქსოვება.

ამგვარი ტექნიკით შესრულებულ მხატვრულ ქსოვილთა დიდი პოპულარობა, უპირველესად, მისი სიმსუბუქითა და გადასატანად მოსახერხებელი ფორმებით იყო განპირობებული. თუმცა, შუა საუკუნეებიდან, გობელენის პოპულარობის ზრდა, განსაკუთრებით ევროპაში, მისმა სხვა ფუნქციებმაც განაპირობა: გამოსახული ორნამენტული ან სხვა სახის კომპოზიციების გამო, იგი ფართოდ გამოიყენებოდა ევროპული სასახლეებისა და ციხესიმაგრეების ინტერიერთა მოსართავად; მკაცრი კლიმატის პირობებში კი თბოიზოლაციის დანიშნულებას ითავსებდა.

დღესდღეობით, გობელენის ქსოვა, ძირითადად, ევროპულ ხელოვნებასთან ასოცირდება და გულისხმობს შალის ძაფებით მოქსოვილ ფიგურატიულ გამოსახულებებს. თუმცა, როგორც ითქვა, ხალიჩური ნაწარმის ქსოვის მსგავს მეთოდს გაცილებით ადრე ფლობდნენ: ძველი ეგვიპტის სამარხებში გვხვდება ამ ტექნიკით შესრულებული მხატვრული ქსოვილები; ცნობები მის შესახებ დაცულია ბერძნულსა და რომაულ ლიტერატურაში; ამგვარი ნაწარმი ჩანს აღნიშული ქვეყნების კულტურულ ძეგლებზეც; ქსოვილთა ნიმუშები, ასევე, გვხვდება კოლუმბიამდელ ამერიკასა და ჩინეთში; დიდი რაოდენობით მასალაა აღმოჩენილი კოპტურ ეგვიპტეშიც. სხვადასხვა ქვეყნის კულტურის სპეციფიკიდან და იქ გავრცელებული ხელმისაწვდომი ნედლეულიდან გამომდინარე, ამ ტექნიკით შესრულებული ყველა მხატვრული ქსოვილისათვის შესაბამისი მასალა გამოიყენებოდა: ეგვიპტეში – სელი, კოლუმბიაში – შალი და ბამბა, ჩინეთში – აბრეშუმი...

ძალზედ საინტერესოა, გობელენის გავრცელებისა და განვითარების გზა, შუა საუკუნეების ევროპაში: თავდაპირველად, მსგავსი ქსოვილების შემოტანასა და პოპულარიზაციას ჭვაროსნულ ლაშქრობებს უკავშირებდნენ. განსხვავებით ძველი ნიმუშებისგან, რომლებიც, ძირითადად, აქსესუარებისა და სამოსის დეტალებად გამოიყენება, შუა საუკუნეების ევროპაში, გობელენის ხელოვნებამ, ბევრგან კედლის მხატვრობა შეცვალა. როგორც უკვე აღინიშნა, იგი გახდა ეკლესიებისა და დიდგვაროვანთა ციხესიმაგრეებისა თუ სასახლეების ინტერიერთა გაფორმების ერთ-ერთი აუცილებელი ატრიბუტი. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მათზე აისახა იმდროინდელ ეპოქათა სულისკვეთების ამსახველი აქტუალური თემატიკის სიუჟეტები.

XIV საუკუნიდან, გობელენის ქსოვის ხელოვნება პოპულარული გახდა გერმანიასა და შვეიცარიაში, შემდეგ კი საფრანგეთში, კერძოდ, ქალაქ არასში. აქ არსებულ მანუფაქტურულ სახელოსნოებში შალისგან გობელენის მრავალფეროვანი ნიმუშები იქსოვებოდა, რომლებითაც მთელი ევროპის სასახლეები და ციხესიმაგრეები მარაგდებოდა.

XIV საუკუნიდანვე, გობელენის ქსოვას საფუძველი ჩაეყარა, ფლამანდიაში. ქალაქი ბრიუსელი იმდროინდელ ევროპაში გობელენის ქსოვის წამყვანი და ცნობილი შედევრების

წარმოების ცენტრი გახდა. ჩრდილოეთის აღორძინების ეპოქის ოსტატები – იან ვან ეიკი, ჰუგო ვან დერ გუსი და სხვები დიდ გავლენას ახდენდნენ აღნიშნული მიმდინარეობის განვითარებაზე. ამ დროიდან დაიწყო მხატვრების ნამუშევრებთა ასლების გადატანა გობელენებზე. კომპოზიცია მრავალფიგურიანი, რთული და დინამიკური გახდა, ფორმების, სიღრმისა და შუქრდილების გადმოცემის მეშვეობით. ყველა ამ სიახლის დანერგვასთან ერთად, გამდიდრდა ფერთა პალიტრაც – ფლამანდიელები 20-30 ტონალობის ძაფს ხმარობდნენ და ამასთანავე, იყენებდნენ აბრეშუმის, ვერცხლისა და ოქროს ძაფებს.

XV საუკუნეში, გობელენის ქსოვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი საფრანგეთი გახდა, სადაც განსხვავებული, ე.წ. მილ ფლორ (ათასი ყვავილის) სტილის გობელენი იქსოვებოდა. აღნიშნული სახელწოდება უკავშირდება ამ სახის გობელენის სიუჟეტური კომპოზიციის ერთ თავისებურებას – იგი ასობით წვრილი ყვავილითა და მცენარით მოფენილ მწვანე ფონზეა წარმოდგენილი. მათი უმეტესობა ქალწულისა და „უნიკორნის“ (*თეთრი ცხენი მითოლოგიიდან*) ალეგორიულ სიუჟეტებზეა შექმნილი, რომელთა თემატიკა და სტილისტიკაც გოთური ხელოვნების მხატვრული პრინციპებისგან განსხვავდება იმით, რომ ყვავილები არ არის ერთმანეთში გადახლართული.

აღორძინების ეპოქის ყველაზე ცნობილი გობელენები, რაფაელის მიერ, 1515-1516 წლებში შესრულებული ესკიზების მიხედვით დამზადდა სიქსტის კაპელასათვის. სულ ათი ასეთი გობელენი მოიქსოვა. ისინი დღემდეა დაცული ვატიკანის მუზეუმში და განსაკუთრებულ შემთხვევებში იფინება, სიქსტის კაპელაში, მიქელანჯელოს ფრესკების ქვეშ.

1580 წელს, დასრულდა საფრანგეთის სამეფო დინასტიის – ვალუას (1328-1589 წწ.) ცნობილ გობელენებზე მუშაობა ბურგუნდიულ ნიდერლანდებში, სავარაუდოდ, ბრიუსელში ან ანტვერპენში. ისინი ფრანგული ესკიზების მიხედვით შესრულდა და მისი დამკვეთი დედოფალი ეკატერინე მედიჩი იყო. გობელენებზე ვალუათა მთელი საგვარეულო გახლდათ წარმოდგენილი, მათი დღესასწაულებისა და დროსტარების სცენებითურთ.

ფრანგული გობელენის ხელოვნების განვითარებაში გარკვეული წვლილი შეიტანა ლუდოვიკო XIV-ემაც, 1662 წელს, ზემოთ აღნიშნული გობელენის სამეფო მანუფაქტურის დაარსებითა და მისი წარმადობისათვის ხელშეწყობით. სწორედ ამის შემდეგ იქცევა საფრანგეთი გობელენის ხელოვნების ერთ-ერთ ცნობილ ცენტრად. მომრავლებულ მანუფაქტურებში, ძირითადად, სამეფო დაკვეთები სრულდებოდა, მათზე გამოისახებოდა მონუმენტური ციკლები ალექსანდრე მაკედონელის ცხოვრებიდან, წელიწადის დროები, ლუდოვიკო XIV-ის ისტორია და სხვ. როგორც წესი, აღნიშნული გობელენებისათვის კარტონებს სხვადასხვა მხატვარი ქმნიდა; ესკიზთა შემსრულებლები პეიზაჟის, არქიტექტურული მოტივებისა და ორნამენტის ოსტატობის კატეგორიებადაც კი იყოფოდნენ.

თუმცა, მთლიან პროცესს ზემოთ ნახსენები შარლ ლებრენი (Charles Le Brun) ხელმძღვანელობდა. მას კარგად ესმოდა გობელენის ხელოვნების სპეციფიკა და ამიტომ გარკვეული პირობითობა ყველა ნამუშევრის გამოსახულებასა და კოლორიტშიც შენარჩუნებული იყო. 1664 წელს სამეფო მანუფაქტურის სახელის ტარების პრივილეგია მიიღო კიდევ ერთმა – ბოვეს მანუფაქტურამ, რომელიც, ასევე, სამეფო კარს ემსახურებოდა. 1665 წელს მსგავსი ტიტულის მატარებელი ობიუსონის მანუფაქტურაც გახდა. ეს უკანასკნელი კი უფრო რეგიონებიდან მიღებულ შეკვეთებს აკმაყოფილებდა. მის სპეციალიზაციას ფლამანდიური პეიზაჟური გობელენებისა და ბოვიეს ავეჯის ქსოვილთა ასლების დამზადება წარმოადგენდა.

XVIII საუკუნეში გობელენის ხელოვნებამ ერთგვარი კრიზისი განიცადა. როკოკოს სტილის პოპულარობის ფონზე, მნიშვნელობა დაკარგა მონუმენტურმა, დიდი სივრცეებისათვის განკუთვნილმა, ჰეროიკულ, მითოსურ თუ ისტორიულ სიუჟეტებზე შექმნილმა კომპოზიციებმა. თუმცა, ხელოვნების ეს მიმდინარეობა მთლიანად არ დაიკარგა. შეიცვალა მხოლოდ აქცენტები და მასშტაბები, ასევე მხატვრული ხერხები და ამოცანები. მთავარი მიზანი ფერწერულ ორიგინალთან ზედმიწევნით მიახლოება გახდა. ძაფი ათასამდე ტონალობის საღებავით იღებებოდა (XVIII საუკუნის ბოლოს, გრადაცია დაახლოებით 14 000 ტონალობას შეადგენდა). 1733-1755 წლებში საფრანგეთის სამეფო სახელოსნოებში შემოიღეს ფერთა შკალა, რომელსაც გადასცემდნენ მქსოველს გარკვეული ნომრისა და ტონალობის მითითებით. ამან კი ხელოვანთა შემოქმედებითი ინიციატივის სრული გაქრობა და მათი ოსტატობის ხელოსნობის დონემდე დაყვანა გამოიწვია. ისინი, უბრალოდ, ორიგინალი სურათის ზუსტ კოპირებას ახდენდნენ და ცვლილებების შეტანის უფლება არ ჰქონდათ.

1755-70-იან წლებში, სამეფო მანუფაქტურის სათავეში, როკოკოს მიმდინარეობის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მხატვარი, ფრანსუა ბუშე იდგა, რომლის თაოსნობითაც ათობით გობელენი მოიქსოვა.

XIX საუკუნეში, მანქანური წარმოების განვითარებამ, მნიშვნელოვნად შეამცირა ხელით ნაქსოვი გობელენების რაოდენობა. ამ შემოქმედების ალორძინების ერთ ერთი ყველაზე ცნობილი ენთუზიასტი იყო ინგლისელი უილიამ მორისი (1834-1896 წწ.) – ხელოვნებისა და ხელოსნობის მიმდინარეობის შემქმნელი. იგი თავად ასრულებდა ესკიზებს, ქსოვდა და ღებავდა ძაფებს. მისი ნაწარმის მთავარ სიუჟეტს ბიბლიური და რაინდული თემები წარმოადგენდა. მორისი თავის მიმდევრებთან ერთად შეეცადა, რომ გობელენის ხელოვნებაში, შემოქმედებითი საწყისი დაებრუნებინა, რომელიც XVIII საუკუნიდან მშრალი კოპირების ხელოვნებად იყო გადაქცეული.

ე.ნ. მხატვრულ-შემოქმედებითი გობელენის აღორძინების კიდევ ერთი ცდა ცნობილ ფრანგ მოქანდაკეს, არისტიდ მაიოლს (1861-1944) ეკუთვნის. კლუნის მუზეუმის გობელენებით შთაგონებულმა, გახსნა სახელოსნო, სადაც ნამუშევრები ხელით იქსოვებოდა. იგი თავად ქმნიდა ესკიზებს, ეძებდა შესაფერის ნედლეულს და ცდილობდა, მცენარეული საღებავების გამოყენებით, სხვადასხვა ტონალობის ნართი მიეღო. მისი გობელენები-სათვის დამახასიათებელი იყო კლაკნილხაზოვანი ნახატი, სტილიზებული მცენარეული ფორმები. მისი ესკიზებით მოქსოვილი გობელენები – „მუსიკა“ და „მომნუსხველი ბაღი“ წარმოდგენილ იქნა ბრიუსელის გამოფენაზე და კრიტიკოსთა მოწონება დაიმსახურა. თუმცა, ეკონომიურმა სიძნელეებმა, დაკვეთების სიმცირემ და მხედველობის გაუარესებამ, მაიოლი იძულებული გახდა, 1900 წელს, გობელენის სახელოსნო დაეხურა. 1920-1930-იან წლებში, საფრანგეთში, კერძოდ, ობიუსონის მანუფაქტურაში, რამდენჯერმე სცადეს გარკვეული რეფორმების გატარება, რათა გობელენის ხელოვნება მხოლოდ ფერწერული სურათის უბრალო კოპირებად არ დარჩენილიყო – შემცირდა ფერთა პალიტრა, მეტი თავისუფლება მიეცა მქსოველს, რათა მას თავი შემოქმედად ეგრძნო. გარდა ამისა, საფრანგეთის უმაღლესმა პირებმა, რამდენჯერმე მოუწოდეს მხატვრებს, შეექმნათ ახალი ესკიზები გობელენის მანუფაქტურებისათვის, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც ყველაფერი ფერწერული სურათების უბრალო კოპირებით სრულდებოდა.

მნიშვნელოვანი გარდატეხა, გობელენის ხელოვნებაში, ფრანგმა ჟან ლურსამ (1892-1966) მოახდინა. შუა საუკუნეების ტრადიციული, ცნობილი ანჟერის გობელენების სერიის – „აპოკალიფსის“ შესწავლის შემდეგ, მან რამდენიმე ძირითადი კანონი ჩამოაყალიბა:

- ა. გობელენი ყოველთვის არქიტექტურული ინტერიერის ნაწილი უნდა იყოს და მას უნდა შეესაბამებოდეს;
- ბ. გობელენის შაბლონი საბოლოოდ დასრულებული ნამუშევრის ზომისა უნდა დამზადდეს;
- გ. ფერები შაბლონზე მოცემული უნდა იყოს არა ფერწერული ხერხებით – ტონებითა და ნახევარტონებით, არამედ რიცხვებით, რომლებიც გარკვეულ ფერთა სისტემის შესატყვისი იქნება;
- დ. გობელენის ქსოვის ტექნიკა საჭიროა, მიუახლოვდეს შუა საუკუნეებისას ანუ არ უნდა იყოს ძალიან მაღალი სიმჭიდროვის.

ყველა ამ სიახლემ ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა, ლურსა კი თანამედროვე გობელენის პიონერ შემოქმედად აქცია. მან ასამდე სხვადასხვა ქვეყნის მხატვარს გააცნო სიახლეები და მალევე (1961 წ.), ლოზანაში, ძველი და თანამედროვე ტაპისერიის ცენტრიც კი დააარსა.

თანამედროვე არქიტექტურულ ინტერიერებში, გობელენების „შეტანის“ საინტერესო მცდელობა ჰქონდა ფრანგ ლე კორბუზიესაც (1887-1965 წწ.), რომელმაც, 1945 წელს, ობიუსონის მანუფაქტურისათვის, კარტონების შექმნა დაიწყო. ავტორის ყველაზე საინტერესო პროექტი კი 1955 წელს განხორციელდა, როდესაც ქ. ჩანდიჰარის უმაღლესი სასამართლოს არქიტექტურული კომპლექსი მის მიერ შექმნილი ცხრა კარტონის მიხედვით მოქსოვილი გობელენებით დამშვენდა. ამ ქმედებით კორბუზიემ გაიზიარა ერთგვარ კანონიკად ქვეული ლურსას მოსაზრება, არქიტექტურის განუყოფელ ნაწილად გობელენის მიჩნევის შესახებ.

1962 წელს, ჟან ლურსასა და მისი თანამოაზრეების – პიერ პოლის, პოლ ჰენრი ჯაკარდის, ჯორჯ ანდრე შევალიესა და რენე რეგერის ინიციატივით, ქალაქ ლოზანის გობელენების მუზეუმში დაარსებულმა ცენტრმა, ტექსტილის ნამყვანი მხატვრების მონაწილეობით, საერთაშორისო ბიენალეების ჩატარება დაიწყო, რამაც დიდი სტიმული მისცა მსოფლიოში გობელენისა და ზოგადად, მხატვრული ტექსტილის ხელოვნების განვითარებასა და პოპულარიზაციას. 1962-95 წლების განმავლობაში, ლოზანაში, სულ 14 ბიენალე გაიმართა. თითოეულს განსხვავებული დევიზი ჰქონდა, რაც ტექსტილის მხატვრებს იდეებისა და ახალი ხერხების გამოცდის საშუალებას აძლევდა. თანდათანობით, აღნიშული ბიენალეები მსოფლიო მოვლენად გადაიქცა, რამაც საგრძნობლად შეუწყო ხელი ტექსტილის მხატვრების შემოქმედებითი თავისუფლების განვითარებას. 30 წლის განმავლობაში მიმდინარე ამ ბიენალეების მეშვეობით, ლოზანა თანამედროვე ტექსტილის ხელოვნების ერთგვარ მექად იქცა და დიდი როლი ითამაშა სხვადასხვა ქვეყანაში, გობელენის ხელოვნების განვითარებაში: აშშ-ს, სკანდინავიის, ევროპის ბევრ ქვეყანაში, ასპარეზზე, ინოვაციური ხედვის მექონე, ახალი თაობის მხატვრები გამოვიდნენ. გობელენი ნაწილობრივ დაშორდა არქიტექტურულ გარემოს და დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენად იქცა. დავიწყებას მიეცა კარტონის მხატვრების ხელობა. თანამედროვე გობელენში, მხატვარი ყველაფერს თავად აკეთებს: ქმნის ესკიზებს, არჩევს ფერებს, ღებავს და ქსოვს; ტრადიციული მასალისა და ქსოვის მეთოდის პარალელურად, გობელენის ხელოვნებაში, მკვიდრდება სხვადასხვა შერეული ტექნიკა, რაც ამრავალფეროვნებს მხატვრის შემოქმედებით იდეებს; იქმნება ხელოვნების, როგორც ორგანომილებიანი, ისე სამგანზომილებიანი ნიმუშები. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ისეთი მოწინავე შემოქმედის ხელოვნება, როგორიცაა შილა ჰიქსი (აშშ).

აღსანიშნავია, რომ, ლოზანაში, 1962-95 წლებში გამართული გობელენის ბიენალეების მნიშვნელობის მიუხედავად, ამ ბიენალეთა თითქმის პარალელურად, 1960-1970 წლებში, ევროპის მრავალ ქვეყანაშიც, არანაკლები მნიშვნელობის მექონე ეროვნული მასშტაბის ბიენალეები იქნა ორგანიზებული, რომელთა სახელწოდებებში სიტყვა გობელენი ფიგურირებდა. ამ ბიენალეთა შორის, ყველაზე ადრეული ლოდის (პოლონეთი) ბიენალეა,

რომლის სახელწოდებაში კვლავ დარჩა სიტყვა გობელენი, თუმცა, თავად გამოფენებზე, მხატვრული ტექსტილის ხელოვნების სხვა დარგებიცაა წარმოდგენილი. ამიტომ ბევრგან უკვე იხმარება ტერმინი – ტექსტილის ხელოვნება. გობელენის მხატვრების გარდა, ამ გამოფენებში, მონაწილეობენ მხატვრული ქსოვილის სხვა ოსტატებიც, მნიშვნელოვნად გაფართოვდა გამოყენებული მასალისა და ტექნიკის სპექტრიც.

შემოქმედებითი სიახლის თვალსაზრისით, აღსანიშნავია, აღმოსავლეთ ევროპის, ე.წ. სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში შექმნილი გობელენებიც. რამდენიმე ქვეყანაში – პოლონეთში, უნგრეთში და ჩეხოსლოვაკიაში, შემოქმედებით ასპარეზზე, ერთდროულად გამოვიდნენ შემდგომ ცნობილი ოსტატები: აბაკანოვიჩი, კიბალი და სხვები. საბჭოთა კავშირში კი, ამ ხელოვნების განვითარებაში, გადამწყვეტი როლი ბალტიისპირეთის ქვეყნების მხატვრებმა (ედითე პაულს-ვიგნერე, რუტა ბოგუსტოვა) ითამაშეს. მათ შორის სრულიად გამორჩეული იყო რუდოლფ ჰეიმრატი, რომელმაც გობელენის ხელოვნების ახალ ესთეტიკას დაუდო საფუძველი.

დღესდღეობით, თანამედროვე მხატვრული ტექსტილის ყველა მიმართულების, მათ შორის, გობელენის ხელოვნების განვითარებასა და მხატვრული თუ ტექნიკური სიახლეების დანერგვას ხელს უწყობენ და, გარკვეულწილად, განაპირობებენ დიდი საერთაშორისო ცენტრები – ლოზანა, ბაზელი, ლოდი, ნიუ-იორკი, პეკინი, აბუ-დაბი... შედეგად, XXI საუკუნეში, გობელენის ხელოვნება, ძირითადად, ორი მიმართულებით ვითარდება:

1. არქიტექტურული ინტერიერისთვის განკუთვნილი ტრადიციული გობელენი, რომლიც დიდ სივრცეებსა და სიბრტყეებს ფარავს;
2. მხატვრულ-შემოქმედებითი გობელენი, რომელიც ითვალისწინებს ავტორის სრულიად თავისუფალ დამოკიდებულებას ფორმების, კოლორიტისა თუ კომპოზიციების მიმართ.

ჩვეულებისამებრ, ესაა ორგანზომილებიანი გობელენი, თუმცა, თანამედროვე მხატვრები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ სამგანზომილებიანი ტექსტილის ხელოვნებასაც. თუ პირველი ჯგუფის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელია ტრადიციული ქსოვის ხერხები, გარკვეული ფორმებისა და ფერების პირობითობა, რაც მათ ფერწერული ტილოსგან განასხვავებს, ე.წ. მხატვრული გობელენის შემთხვევაში, ყველა შემოქმედებითი ხერხი და მეთოდი დასაშვებია – როგორც თემატიკისა და კომპოზიციის თავისუფალი შერჩევა, ისე ქსოვისა და მასალის მრავალფეროვანი ხერხების გამოყენება. ყოველივე ეს ქმნის XXI საუკუნის გობელენის უნიკალურ ხასიათს, ზრდის მის ემოციურ-მხატვრულ ზეგავლენასა და საუკეთესო ნიმუშებს მაღალი ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებებად აქცევს.

ქართული გობელენის ისტორია, საბჭოთა ეპოქაში, 1960-იან წლებში იწყება და დაკავშირებულია გივი ყანდარელისა (1933-2006) და მისი პედაგოგის, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში დეკორატიულ-გამოყენებითი ფაკულტეტის დამაარსებლის, მხატვრისა და ხელოვნებათმცოდნე დავით ციციშვილის (1901-1986), ასევე, იმ პერიოდში, სამხატვრო აკადემიის რექტორის, აპოლონ ქუთათელაძის, სახელთან. გივი ყანდარელმა, სამხატვრო აკადემია, მინა-კერამიკის სპეციალობით, 1956 წელს დაამთავრა. 1960 წლიდან დაიწყო პედაგოგიური მოღვაწეობა მინა-კერამიკის კათედრაზე, თუმცა, ამავე წლებში, დაინტერესდა ტექსტილის ხელოვნებითა და სტრუქტურით. ამას დიდად შეუწყო ხელი პროფესორმა დავით ციციშვილმა, რომლის ხელძღვანელობითაც მან მალევე დაიწყო ქსოვილების ესკიზების შექმნა და ტექსტილის კომპოზიციის სწავლება.



გივი ყანდარელი, ხათუნა რაზმაძე-მებადური, სტუდენტებთან ერთად

Givi Kandareli and Khatuna Razmadze-Mebaduri with students

1963 წელს, გივი ყანდარელი, მთელს აღმოსავლეთ ევროპაში ცნობილ მხატვარ ანტონ კიბალთან, სტაჟიორის კურსის გასავლელად, სოციალისტურ ჩეხოსლოვაკიაში გაემგზავრა. თავად ჟან ლურსას მოწაფემ, კიბალმა გობელენის ათობით მხატვარი გაზარდა, ჩეხოსლოვაკიის უმაღლეს სამხატვრო სკოლაში. ესაა დრო, როდესაც გობელენის ხელოვნება პოპულარობის ერთგვარ პიკს აღწევს, არა მხოლოდ ევროპული გობელენის ქსოვის ტრადიციულ ქვეყნებში (ბელგია, საფრანგეთი), არამედ ე.წ. სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებშიც. მათგან განსაკუთრებით გამოირჩევა ჩეხოსლოვაკიისა და პოლონეთის სკოლები. პოპულარულია გობელენის ხელოვნება საბჭოთა კავშირში შემავალ რესპუბლიკებშიც, განსაკუთრებით, ბალტიისპირეთის ქვეყნებში.

1950-60-იანი წლები, საბჭოთა კავშირის ხელოვნებაში, გარკვეული ცვლილებების პოსტ-სტალინური ეპოქაა, როდესაც მკაცრად იდეოლოგიზირებული და პროპაგანდისტული ხელოვნების პარალელურად, დაიწყო მხატვართა ახალი თაობის სწრაფვა პერსონალური შემოქმედების უფრო მეტად თავისუფალი, მხატვრულ-გამომსახველობითი და

დეკორატიული სახეებით გამდიდრებისაკენ. ასპარეზზე გამოჩნდა ე.წ. 50-იანელთა თაობა და მხატვრულ-შემოქმედებითი სული სამხატვრო აკადემიის კედლებშიც ტრიალებდა. ეს ატმოსფერო, სხვადასხვა დარგში, მათ შორის, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ყველა მიმართულებაშიც, შეინიშნებოდა.

თუმცა, ეს ჯერ კიდევ ის ეპოქა იყო, როდესაც ხელოვნების ნიმუშთა სახელმწიფო დაკვეთების საბჭოური სისტემა ისევ აწყობილად მუშაობდა — იქმნებოდა სხვადასხვა დანიშნულების მრავალი შენობა-ნაგებობა, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება კი მათ განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. მოზაიკა, მხატვრული კერამიკა, ვიტრაჟი, ჭედურობა — ეს ის დარგებია, რომლებიც ახალაგებულ შენობათა ინტერიერებს, ამდიდრებდა, ამრავალფეროვნებდა და ამავდროულად, სითბოს, ინტიმურობასა და ეროვნულობის გარკვეულ ელფერს სძენდა. ასეთი ტენდენციები მთელი საბჭოთა კავშირისათვის იყო დამახასიათებელი, თუმცა, სხვადასხვა რესპუბლიკაში, ადგილობრივი ხალხის გამორჩეული ინდივიდუალურობა და ტრადიციული ეროვნული მოტივები იგრძნობოდა.

გივი ყანდარელი, თამაზ ნუცუბიძე, ხათუნა რაზმაძე-მებადური, ბესო კიკილაშვილი, ქართველ და ჩინელ სტუდენტებთან ერთად

Givi Kandareli, Tamaz Nutsbidze, Khatuna Razmadze-Mebaduri, and Beso Kikilashvili with Georgian and Chinese students



გივი ყანდარელმა ძალზე კარგი სკოლა გაირა კიბალთან. იგი ტრადიციული გობელენის ტექნიკის მომხრე იყო, სადაც ნამუშევრის ფაქტურას სხვადასხვა ფერის გრადაციებისა და ტონალობების ურთიერთმონაცვლეობა ქმნიდა. გივი ყანდარელის ადრეული ნამუშევრები გამოირჩევა მყარი, სტრუქტურირებული მრავალფეროვანი კომპოზიციებით, რომლებშიც ფორმა და ფერი ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს, ფერთა გამა კი ძალზედ მრავალფეროვანია — თბილი, მოყვითალო-მოყავისფრო ტონალობიდან, უფრო ცივი ფერების კომბინაციამდე. გ. ყანდარელი თავად ქმნიდა ესკიზებს და თავადვე ქსოვდა გობელენს. მისი ესკიზები მხატვრულ მონახაზებს წარმოადგენდა, რომლებსაც ავტორი თანდათანობით, ქსოვის პროცესში, იმპროვიზებულად ასხამდა ხორცს. მისი ადრეული ნამუშევრები („პური ჩვენი არსობისა“, „მქსოველები“, „წყაროსთან“) მონუმენტურობით,

მკაფიოდ აგებული კომპოზიციებითა და რეალისტური ფორმებით გამოირჩევა, სადაც ხშირად ფიგურირებს ეროვნული მოტივები. ამ მხრივ, სრულიად განსხვავებულია მხატვრის გობელენი „ფიროსმანი“. დიდ სიბრტყეზე, თითქოს ქაოსურად განლაგებული ფიროსმანისეული სახეები განუმეორებელ ფერადოვან სურათს ქმნის, რომელიც ნიკალას მდიდარსა და სულიერებით აღსავსე სამყაროს გადმოცემს.

გ. ყანდარელის 1980-90-იანი წლების ნამუშევრებში ჭარბობს აბსტრაქტული კომპოზიციებისადმი ინტერესი; მხატვარი შეგნებულად არღვევს ფორმებს; ხშირად ძალზედ ემოციურია ტეხილი ან დენადი ხაზები, რომლებიც კოლორიტული გამის მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციების მეშვეობით დიდი ემოციური დატვირთვისა და მუხტის მატარებელია („ტრაგედია“, „სევდა“).

1980-იანი წლებიდან, ყანდარელი მონაწილეობას იღებდა საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებში. უდიდესია მისი ღვაწლი მომავალი თაობების აღზრდის საქმეში. საბოლოოდ, აკადემიაში ის თავის თანამოაზრეებთან ერთად დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტზე, სათავეში ჩაუდგა გობელენისა და მხატვრული ქსოვილების კათედრას და გაზარდა ტექსტილის ამ ურთულესი დარგის ხელოვანთა პირველი თაობები.

80-იან წლებშივე, კათედრის ბაზაზე, ძველ თბილისში, შარდენის ქუჩაზე, გივი ყანდარელი აყალიბებს შემოქმედებით სახელოსნო-ლაბორატორიას, სადაც ასევე მრავალი სტუდენტი და კურსდამთავრებული ეზიარა გობელენის ხელოვნებას, გაიღრმავა თავისი ცოდნა, მათ შორის გამორჩეულები იყვნენ: ხათუნა რაზმაძე-მებაღური, მარინა საბანაძე და სხვები.

გივი ყანდარელის პედაგოგიური მოღვაწეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაკვეთია ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკაში ევროპული გობელენის სწავლების დაწყება. მართალია, ჩინეთს ჰქონდა აბრეშუმის ძაფით გობელენური ქსოვის უძველესი ტრადიცია (კესსი), მაგრამ ყანდარელმა იქ ევროპული გობელენის ტექნიკის სწავლებას ჩაუყარა საფუძველი და მთელი თაობები გაზარდა. უდიდესია მისი და მისი მეუღლის — მალი ლიუ ყანდარელის როლი საერთაშორისო გობელენის ბიენალეს — „ლოზანიდან პეკინამდე“ დაარსების საქმეშიც, რომელიც შორეულ აღმოსავლეთში, პირველი საერთაშორისო მასშტაბის პროექტი იყო. ამ ბიენალეზე, გობელენის მსოფლიოს წამყვანი ოსტატები თავიანთ ხელოვნებას წარუდგენდნენ საერთაშორისო საზოგადოებას. ქართული გობელენის სათავეებთან, ყანდარელს გვერდით ედგნენ მეგობრები და თანამოაზრეები. მათ ნამუშევრებში, გივი ყანდარელის ადრეული შემოქმედების მსგავსად, ჭარბობს დიდი ზომის, მონუმენტური, მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, სადაც თემატიკაც, კოლორიტიც და ფორმათა გადმოცემაც ეროვნულ მოტივებს ეფუძნება. ლექსო მაზანაშვილის გობელენის — „სიმღერა შრომაზე“, მთავარი კომპოზიციური და იდეური ცენტრია

მთელი ტანით აღმართული, მაყურებლისკენ მოტრიალებული, მშვიდად და მყარად მდგარი სამი ჭარმაგი მამაკაცის ფიგურა. კომპოზიციის მონუმენტურობას აძლიერებს როგორც მათი სტატიკური პოზები, ისე მაყურებელთან ახლოს მიტანილი კადრი. ფორმები რეალისტურად, მოცულობითი მოდელირებითაა გადმოცემული, ცენტრალურ კომპოზიციას გარს აკრავს ორნამენტული არშია, რომელშიც ნატურალისტურადაა გადმოცემული შრომის სხვადასხვა იარაღი და ნივთი. მშვიდ, სტატიკურ, მონუმენტურ კომპოზიციას ეხმიანება გობელენის კოლორიტიც, რომელსაც თბილი, მოყავისფრო-მოყვითალო ტონალობები ქმნის და მხოლოდ შიგადაშიგაა სხვა ფერთა აქცენტები. ისინი არღვევენ მონოტონურობას, მაგრამ არა გობელენის მონუმენტურსა თუ სტატიკურ ხასიათს.

განსხვავებულია ანრი გახარიას კომპოზიცია „ხორუმი“ — მონითალო-მოშავო ფონზე, ერთმანეთის თავზე დგას სამ-სამი მოცეკვავის მოძრავი ფიგურა. ფიგურათა აგება აქ მეტად სტილიზებული და პირობითია, თუმცა, შტრიხებისა და შავი კონტურული ხაზების მეშვეობით გადმოცემული რიტმული მოძრაობა და მონითალო-შინდისფერი ჟღერადი კოლორიტი ამ გობელენს სრულიად განსხვავებულ ემოციას სძენს. ერთი შეხედვით, თითქოს ფიგურათა მონოტონური მოძრაობა საოცრად ემოციური და დინამიკური ხდება, რაც სრულიად შეესაბამება სამხედრო-პატრიოტული ცეკვის — „ხორუმის“ გმირულ სულს.

ქართული გობელენის შემდგომ განვითარებაში უდიდესია მხატვარ თამაზ ნუცუბიძის (1940-2002) როლი. 1960-69 წლებში აკადემიაში სწავლისას, იგი, ფაქტობრივად, ახალდაარსებული მხატვრული ქსოვილების კათედრის პირველი ასპირანტი გახდა. ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ კი მალევე დაიწყო პრაქტიკული საქმიანობა. იგი თავისი პედაგოგისა და მეგობრის, გივი ყანდარელის, თანამოაზრეს წარმოადგენდა და მასთან ერთად, დიდად შეუწყო ხელი ქართული გობელენის განვითარებას. თ. ნუცუბიძის ადრეულ ნამუშევრებში, იქნება ეს სახელმწიფო დაკვეთით შესრულებული პანოები, თუ უბრალოდ, შემოქმედებითი გობელენები, იკვეთება ეროვნული ფესვების, მოტივების ძიების დაუოკებელი სურვილი (ხალხური მოტივი. 1976; ხალხური მოტივი. 1977). მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ევროპული გობელენი ხელოვნების ახალ-ფეხადგმული დარგი იყო, ქსოვის ტრადიციები უხსოვარი დროიდანვე არსებობდა. ამას აქ აღმოჩენილი სელისა და შალის ნართის, ქსოვილებისა თუ ხალიჩა-ფარდაგების ნიმუშების ფრაგმენტები მოწმობს. XIX-XX საუკუნეებამდე, საქართველოში, მეხალიჩეობის მრავალი კერაც კი გახლდათ შემორჩენილი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით, გამოირჩეოდა თუშეთი. ქართული ფარდაგის სხვადასხვა ორნამენტული სახისა და მოტივის გადააზრება, ფორმებითა და ფერებით თამაში, დამახასიათებელი იყო მისი ადრეული შემოქმედებისათვის. საინტერესოა თ. ნუცუბიძის მიერ ტრადიციული ქსოვის ტექნიკით შესრულებული ფარდაგები, სახასიათო ორნამენტული მოტივების თავისუფალი

ინტერპრეტაციით, ასევე, მსგავსი მოტივებითა და თემებით ინსპირირებული გობელენები, რომლებიც აბსტრაქტიზმის, სტილიზაციისა და, ამავე დროს, ეროვნული სახეებისა თუ ფერების საოცარი ნაზავით შექმნილი ნამუშევრებია („თუში ქალები“, „ხევსური ქალი“). თ. ნუცუბიძე, ამ გობელენებში, ცდილობს, შექმნას არა რეალისტური და მოცულობითი, არამედ დეკორატიული კომპოზიციები, სადაც ყოველთვის შენარჩუნებულია სიმეტრიულობა. ხაზი ხან დენადი და დინამიკური, ხანაც ოდნავ ხისტი, სიმეტრიული და რიტმულია. გ. ყანდარელისგან განსხვავებით, რომელიც ტრადიციული გობელენის ქსოვის მომხრე იყო, თ. ნუცუბიძეს ხიბლავს ექსპერიმენტები — იგი ხშირად ურთიერთანაცვლებს ტექნიკებს, ასევე გობელენურ ქსოვას უხამებს ხალიჩისათვის დამახასიათებელ ხაოს ტექნიკას ან მიმართავს ფარდაგული ქსოვის ელემენტებს. ამავე დროს, იგი საოცარი ვირტუოზულობით ფლობს და იყენებს კოლორიტულ გამას, რომელიც განწყობილებასა თუ ემოციურ მუხტს მატებს ნამუშევრებს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევა, თ. ნუცუბიძის გობელენების ციკლი — „წელიწადის დროები“, რომელიც 1980-იანი წლების დასასრულსაა შექმნილი. გობელენის კომპოზიცია არაა შევსებული ორნამენტული თუ ფიგურატიული მოტივებით, იგი, უბრალოდ, სხვადასხვა ფერის სეზალის (ზღვის ბალახი) გრძელბუნჯიანი ხაოს კვანძებით შედგენილი ნამუშევრებია, თუმცა, მათი ფერთა გამა, ერთმანეთში გადასული, ბუნებრივი საღებავებით შეღებილი, ძაფისა და სეზალის ფაქტურა არაჩვეულებრივ ეფექტს იძლევა და ზაფხულის თაკარა მზის (წითელ-თეთრი), სუსხიანი ზამთრისა (ლურჯ-მწვანე) და ბარაქიანი თბილი შემოდგომის (ყვითელი და მოყავისფრო) ასოციაციას იწვევს.

1990-იანი წლების დასაწყისი ახალი ეტაპია თ. ნუცუბიძის შემოქმედებაში, როცა მის გობელენებში, აქტიურად მკვიდრდება ძველი თბილისის თემატიკა („ძველი თბილისი-93“; „ძველი თბილისი-94“). თუმცა, ამ პერიოდშივე, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი თემა ქალია. ეს არ არის ქალი — გმირი, ქალი — მშრომელი ან ქალი — დედა, როგორც ეს სოცრეალიზმის ეპოქაში იყო; ესაა ნიუს თემა — ქალი, როგორც მშვენიერების, სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლო, რაც საკმაოდ თამამი განაცხადი გახლდათ იმდროინდელი პოსტსაბჭოთა საზოგადოებისთვის, რომელიც გარკვეულ შტამპებსა და კლიშეებს იყო მიჩვეული. ნიუს თემას მხატვარი ხშირად უბრუნდება, როგორც გრაფიკულ ნამუშევრებში, ისე გობელენებში („ქალის ფიგურა“, 1995; „დილა“, 1996; „გალობა“, 1999; „აბანოში“, 2000). მსგავსი გამოხატულება, თითქოს, იმედისა და სინათლის ნაპერწკალს წარმოადგენდა, იმდროინდელი ჩაბნელებული და სამოქალაქო ომის ქარცეცხლში გახვეული საქართველოსთვის. თამაზ ნუცუბიძის გობელენები მრავალ საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენებზე იფინებოდა. შემოქმედებითი წარმატების გარდა, უმნიშვნელოვანესია მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა, წლების განმავლობაში იგი სამხატვრო აკადემიის, გობელენისა და მხატვრული ქსოვილების კათედრის პედაგოგი იყო, 1995-2002 წლებში კი — კათედრის გამგე და პროფესორი. ქართული გობელენის არტისტთა თითქმის ყველა

თაობა მისი აღზრდილია. შთამომავლები იხსენებენ, როგორც არაჩვეულებრივ პედაგოგსა და პროფესიონალს, რომელიც დიდი პატივისცემით ეპყრობოდა თითოეულ სტუდენტს და სრულ შემოქმედებით თავისუფლებას აძლევდა.

უდიდესია თამაზ ნუცუბიძის ღვაწლი სამხატვრო აკადემიის გობელენის მუზეუმის ჩამოყალიბების საქმეშიც. მუზეუმის შექმნის იდეა, კონცეფცია და კოლექციებიც მისი და მისი მეგობრის, გივი ყანდარელის, ფიქრისა და აზრის, მათი ხანგრძლივი პედაგოგიური მოღვაწეობისა და შემოქმედებითი ძალისხმევის შედეგია. საბედნიეროდ, გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, თამაზ ნუცუბიძემ და გივი ყანდარელმა გობელენის მუზეუმი ოფიციალურად გახსნეს.

1991 წლიდან, საქართველომ ახალი ცხოვრება დაიწყო — იგი დამოუკიდებელი სახელმწიფო გახდა, რომლის შენებასა და ფორმირებას მრავალი სირთულე ახლდა. მკვეთრად შეიცვალა ხელოვანთა ცხოვრებაც — შეწყდა სახელმწიფო დაკვეთები, დასრულდა დიდი არქიტექტურული კომპლექსების მშენებლობა, რომელთა ინტერიერების მოსართავად უხვად იყენებდნენ დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის (ვიტრაჟი, მოზაიკა, ტექსტილი, კერამიკა) არტისტთა შემოქმედებას. ასეთ ვითარებაში, ქართული გობელენის სკოლის წარმომადგენლებსაც მოუწიათ შემოქმედებითი მიზნებისა და ამოცანების გადააზრება. ეს პერიოდი ძალზედ მძიმე იყო, როგორც უფროსი თაობის, ქართული გობელენის სკოლის დამაარსებელი არტისტებისთვის, ისე ახალგაზრდებისთვისაც, რომლებიც 1980-90-იან წლებში გამოვიდნენ შემოქმედებით ასპარეზზე. ისინი, ისევე, როგორც მათი უფროსი კოლეგები, სრულიად სხვა რეალობაში აღმოჩნდნენ — აღარ არსებობდა სახელმწიფო დაკვეთების სისტემა, განელდა ინტერესი ხელოვნებისადმი, ადამიანებს, უბრალოდ, გადარჩენისთვის ბრძოლა უწევდათ. ქვეყანა სრულ შემოქმედებით იზოლაციაში აღმოჩნდა, დროებით განყდა შემოქმედებითი კავშირი საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებს შორის, ასევე, ე.წ. სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებთან, სადაც გობელენის ხელოვნება ძალზე მაღალ პროფესიულსა და შემოქმედებით დონეზე იყო. ამ მძიმე პოლიტიკურ-ეკონომიურსა და შემოქმედებით ვითარებაში, ერთგვარი გარღვევა იყო 1994 წელს, ბელგიის ქალაქ ტურნეში გამართული გობელენისა და მხატვრული ქსოვილების მეორე საერთაშორისო ტრიენალე — „გობელენისა და ქსოვილების ხელოვნება სხვა ევროპაში“. ამ გამოფენას, პირველად დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაში, ჰყავდა ქართველი კურატორი, ხელოვნებათმცოდნე ნინო ყიფშიძე, რომელმაც მოკლე შესავალი სტატია მიუძღვნა საქართველოში ქსოვისა და ტექსტილის ხელოვნების ტრადიციებს და ასევე, იმ მხატვრების შემოქმედებას, ვინც აღნიშნულ ტრიენალეზე იყვნენ წარდგენილნი. დამთვლიერებლების წინაშე პირველად წარდგა ქართული გობელენისა და მხატვრული ქსოვილების მხატვრების ის ახალგაზრდა თაობა, რომლებმაც 1980-იან წლებში დაამთავრეს სამხატვრო აკადემია. დალი მაჩაიძის, იამზე სიგუას, ნინო კუპრავას,



თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის
სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემიის გობელენისა
და მხატვრული ტექსტილის მუზეუმი
Tapestry and Art Textile Museum of
the Apollon Kutateladze Tbilisi State
Academy of Art

ქეთი ციციშვილის, მარიკა ბერიძის, ტარიელ სისაურისა და ნინო ყიფშიძის ნამუშევრები, გობელენისა და ქსოვილების მხატვრული დამუშავების სხვადასხვა ტექნიკით იყო შესრულებული. ეს ნამდვილად გახლდათ ახალგაზრდა ქართველი არტისტების საერთაშორისო აღიარება, რომლებიც პირველად წარდგინეს საზოგადოების წინაშე, როგორც დამოუკიდებელი, თავისუფალი საქართველოს წარმომადგენლები. ამ წლებში, მნიშვნელოვანი იყო, ქართული არასამთავრობო ორგანიზაცია ქართული ტექსტილის ჯგუფის (GTG) საქმიანობაც, რომელმაც საგრძნობლად შეუწყო ხელი ქართული ტექსტილის ხელოვნების პოპულარიზაციას და იმ საერთაშორისო იზოლაციის დაძლევას, რომელშიც ახალი დამოუკიდებელი სახელმწიფო იმყოფებოდა. აღნიშნული ტექსტილის ჯგუფი ერთობლივად დააარსეს ქართველმა ხელოვნებათმცოდნეებმა, არქიტექტორებმა და მხატვრებმა (ნ. ყიფშიძემ, ნ. ჩაჩხიანმა, ნ. კუპრაავამ, ი. კოშორიძემ). მალე, მასში ტექსტილის ათობით ქართველი მხატვარი გაერთიანდა. ჯგუფი რამდენიმე მიმართულებით მუშაობდა და ორ წელიწადში ერთხელ მართავდა ტექსტილის საერთაშორისო სიმპოზიუმებს — ეს იყო ტექსტილის თანამედროვე მხატვრების საერთაშორისო გამოფენები, მსოფლიოში ცნობილი ტექსტილის მხატვრების ვორქშოფები, კულტურული მემკვიდრეობის გამოფენები და საგანმანათლებლო პროგრამები. 1997 წელს, ჯგუფმა ტექსტილის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი გამართა, სადაც ყველა ეს მიმართულება იყო წარმოდგენილი. ორგანიზაცია აქტიურად თანამშრომლობდა საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმთან, სამხატვრო აკადემიასთან, დამოუკიდებელ მხატვრებთან, მოდის იმდროინდელი ინდუსტრიის წარმომადგენლებთან. ჯგუფმა საერთაშორისო ტექსტილის სულ 5 სიმპოზიუმი ჩაატარა და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა გობელენისა და მხატვრული ტექსტილის, ქართველი და უცხოელი მხატვრების შემოქმედებითი ურთიერთობებისა და კონტაქტების დამყარების საქმეში.



1990-იანი წლების მიწურულიდან, ქართული გობელენის ხელოვნებაში, ახალი ტენდენციები შეიმჩნეოდა, რაც, რა თქმა უნდა, ახალი რეალობიდან გამომდინარე, სრულიად განსხვავებულ დამოკიდებულებასა და შემოქმედებით იმპულსებს ბადებდა. ქვეყნის დამოუკიდებლობის პერიოდში გაჩენილმა სიძნელეებმა, საზოგადოების მხრიდან მოთხოვნისა და ინტერესის დაკარგვამ, ერთგვარ კრიზისულ და სტაგნაციურ მდგომარეობაში ჩააყენა გობელენის ქართველი არტისტები, თუმცა, ამ პირობებიდანვე გამომდინარე, ვინც აღნიშნული სპეციალობის ერთგული დარჩა, უფრო მეტი შემოქმედებითი, ახალი არტისტული და ტექნიკური ხერხების ძიების მიმართულებით დაიწყო მუშაობა. 1990-იან წლებში ჩასახულმა საერთაშორისო კონტაქტებმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია და გამოაცოცხლა ტექსტილის მხატვრების საქმიანობა. დაიწყო ექსპერიმენტები სამგანზომილებიანი ტექსტილისა და გობელენის მიმართულებით. ამ მხრივ, ალბათ, ერთ-ერთ პირველ ნამუშევრად უნდა ჩაითვალოს ნინო ცქვიტარიას, ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში შექმნილი, „დეკორატიული მოტივი“. მხატვარი ხვენს და ოსტატურად უთავსებს ერთმანეთს გობელენისა და ტრადიციული ფარდაგული ქსოვის ელემენტებს და ქმნის დამოუკიდებელ სამგანზომილებიან კომპოზიციებს.

ზოგადად, ქართული გობელენის სკოლისათვის დამახასიათებელი იყო ის ფაქტი, რომ მხატვრები თავად ქმნიდნენ ესკიზებს, შაბლონებს, ღებავდნენ ძაფებს და თავადვე ქსოვდნენ ნამუშევრებს.

1990-იანი წლებიდან, სხვა განვითარების დონეს მიაღწია ქართველი მხატვრების ქსოვის ტექნიკამ. იგულისხმება ძალზედ მაღალი სიმჭიდროვის ქსოვა, რაც იმის საშუალებას იძლეოდა, რომ ვირტუოზობამდე მიეყვანათ ფორმა, ფერი თუ ხაზი. თანამედროვე ქართული გობელენის მხატვრები, ქსოვილში, ფაქტობრივად, ფერწერის ადეკვატური



ტექსტილის გამოფენა, ქარვასლა,
2013 წელი

Textile Exhibition, Carvasla, 2013

მონასმის, ტონალობის, გრადაციისა და სხვადასხვა ფაქტურის შერწყმის მეშვეობით, განუმეორებელ ეფექტებს აღწევენ. ქსოვის გართულებული ტექნიკიდან გამომდინარე, შემცირდა თავად გობელენის ფორმატიც. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მათი ზომები დაზგური ფერწერული ტილოების პარამეტრებს უახლოვდება. თუმცა, იქმნება ნამუშევრები, რომლებიც ინარჩუნებენ მონუმენტურობას და ამას უფრო დეკორატიული და არა ფერწერული ხერხების მეშვეობით აღწევენ. ასეთ ნამუშევართა შორისაა ნინო კუპრავას „ყელის ტბა“, რომელიც ჰორიზონტალურად დაგრძელებული ფორმატის კომპოზიციანია. მუქი და ბაცი ტონალური გრადაციების ურთიერთდაპირისპირებით, სხვადასხვა ფერის ხაზობრივი მონასმებით, საოცრად ეფექტურადაა გადმოცემული კავკასიონის ძირში მდებარე არაჩვეულებრივი ტბის სიდიადე. სხვა ავტორების ნამუშევრების მასშტაბურობაც, ხშირად, დიფტიხის ან ტრიპტიხის, არარეგულარული ტეხილი ხაზებით აგებულ კომპოზიციებს ეფუძნება (ნ. ნუცუბიძე, ე. სირაძე, ნ. ჭოლაძე, ბ. ნუცუბიძე). ამ ხერხებს არტისტები ემოციური მუხტის გასაძლიერებლად მიმართავენ, რასაც ემატება ამა თუ იმ ტონალური გამის აქცენტირება, რაც შესაბამის განწყობას გადმოსცემს. ასეთი არასტანდარტული ფორმატის ნამუშევრებში ხშირად იყენებენ შერეულ ტექნიკას — ჭვირულად ნაქსოვი მონაკვეთები, ტრადიციულ გობელენურსა თუ ფარდაგულ ქსოვას ანაცვლებს; ტრადიციული შალის გვერდით ჩნდება აბრეშუმი, ქალაღი, ვისკოზი ან სხვა მასალა. თუმცა, მასალისა და ტექნიკის შერევა, ზოგადად, დამახასიათებელი ხდება ქართული გობელენის არტისტების შემოქმედებისათვის.

შეიცვალა გობელენის თემატიკაც. სრულიად გაქრა ჰეროიკული, პათეტიკური თემები და მოტივები. მხატვრები განწყობის გადმოცემას, ფერისა და სხვადასხვა ტექნიკის შერწყმით აღწევენ. პეიზაჟი, ნატურმორტი, აბსტრაქტული კომპოზიციები — ქართველი არტისტების საყვარელი თემებია. საინტერესოა, რომ ჩნდება რელიგიური თემატიკით ინსპირირებული

ნამუშევრებიც, რაც მანამდე უცხო იყო (მ. წინამძღვრიშვილის „ფრესკა“; ხ. რაზმაძე-მებადურის „იმედი“).

მიუხედავად ასეთი ჟანრული მრავალფეროვნებისა, ქართველმა ოსტატებმა მაინც შეინარჩუნეს გობელენისათვის დამახასიათებელი დეკორატიულობისა და კომპოზიციური წყობის პრინციპები: ფორმების ვირტუოზული დამუშავებისა და ქსოვის მაღალი სიმჭიდროვიდან გამომდინარე, რაც ფოტოგრაფიულობამდე ზუსტი და რეალისტური სურათის გადმოცემის საშუალებას იძლევა, ისინი არასდროს სცდებიან ამ ზღვარს; მათი ნამუშევრები ყოველთვის რჩება დეკორატიულობის, კოლორიტისა და ხაზის ერთგვარ ჰარმონიულ სინთეზად, სადაც მხატვრის განწყობილება, ემოციები და ამა თუ იმ მოვლენისადმი დამოკიდებულება, სწორედ, მსგავსი ხერხების მეშვეობით გადმოიცემა. როგორც უკვე აღინიშნა, ქართველი არტისტები თავად ქმნიდნენ შაბლონებს და თავადვე ასრულებდნენ ნამუშევრებს, თუმცა, ძველი თაობის წარმომადგენლების (გ. ყანდარელი, თ. ნუცუბიძე) მსგავსად, ხშირად, ეს მხოლოდ ესკიზური ჩანახატები იყო და ქსოვის დროს, საინტერესო იმპროვიზაციის პროცესი იწყებოდა.



გობელენისა და მხატვრული ქსოვილების კათედრის დიპლომების დაცვა-სამხატვრო აკადემია, 1998 წელი

Art Thesis Defense of the Tapestry and Art Textile Department, Tbilisi State Academy of Art, 1998

სრულიად განსხვავებული და ამავე დროს, აუცილებლად აღსანიშნავია ვ. თოფურიას გობელენი „ლურჯი ბოლი“, რომლის ესკიზიც თავად მის მიერაა შექმნილი, ქსოვის შესრულება კი მ. ჭანაშიას ეკუთვნის. ვ. თოფურია განათლებით ხელოვნებათმცოდნეა, რომელმაც, 1990-იან წლებში, ფერწერაში დაიწყო მუშაობა, საკმაოდ დიდ პოპულარობას მიაღწია როგორც სამშობლოში, ისე საფრანგეთში, სადაც, იმ პერიოდში, აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწეოდა. 2000 წლის დასაწყისში, მან შექმნა მონუმენტური ნამუშევარი, „ლურჯი ბოლი“, რომლის ფერწერულმა ესკიზურმა ვარიანტმა არ დააკმაყოფილა, მისი გადატანა სხვა მედიაში გადანაცვითა და არჩევანი გობელენზე შეაჩერა.

ამის შემდეგ შედგა მხატვრის თანამშრომლობა გობელენის არტისტ მ. ჭანაშიასთან, რომელმაც ნამუშევარი გობელენის ტექნიკაში გადაიტანა. ავტორმა ნატურალური საღებავებით შეღებილი (კოშენილი, ინდიგო და სხვ.), მაღალი ხარისხის შალის ძაფი გამოიყენა. ქსოვის ძალზედ მაღალმა სიმჭიდროვემ კ. თოფურიას ფანტასმაგორიული სამყაროს ზედმინვნით გადმოცემა განაპირობა. ის ხასიათდება რთული, კლავნილ-ხაზოვანი, ინტენსიურად დატვირთული ზედაპირითა და კოლორიტული გამით, რომელიც, ძირითადად, ნატურალური თეთრის, ღვინისფერისა (კოშენილი) და ლურჯის (ინდიგო) შეპირისპირებაზეა აგებული.

2000-იანი წლების ბოლოდან, გობელენის არტისტების ახალი თაობა გამოვიდა ასპარეზზე. მათ, გარკვეული ტრადიციებისადმი ერთგულების პარალელურად, ახასიათებთ ინოვაციური ტექნიკების, მასალების, თამამი კომპოზიციებისა და თემებისადმი ინტერესი. ამავ პერიოდში, აღდგა უცხოელ კოლეგებთან თანამშრომლობა და საერთაშორისო კონტაქტები. ქართველი არტისტები მონაწილეობდნენ სხვადასხვა მასშტაბის ტექსტილის ბიენალეებსა და საერთაშორისო გამოფენებში, სადაც თავიანთ ახლებურ ხედვებსა და მიდგომებს წარმოაჩენდნენ.

2019 წელს, საქართველოს მხატვართა კავშირის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სექციამ გამოაცხადა რესპუბლიკური გამოფენისათვის ნამუშევრების მიღება და მალევე, თბილისის ისტორიის მუზეუმში, პირველი ფართომასშტაბიანი დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენა მოეწყო, სადაც გობელენის ქართველი არტისტებიც მონაწილეობდნენ. ქართულმა გობელენმა რთული, წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა. ქსოვის მდიდარი ტრადიციების ქვეყანაში, ამ ხელოვნებამ თავისი საინტერესო და გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. თვითმყოფად, ეროვნულ ტრადიციებსა და იდეებზე დაფუძნებული, ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხედვით გამდიდრებული, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ეს დარგი, დღემდე, მიმზიდველი და საინტერესოა ახალგაზრდებისათვის, რომლებიც სამხატვრო აკადემიის კედლებში ეუფლებიან ამ რთულ პროფესიას და ქმნიან უნიკალურ ნამუშევრებს. მათში სრულად ვლინდება ავტორთა შემოქმედებითი პოტენციალი, რაც იმედს გვაძლევს, რომ ეს ხელოვნება, XXI საუკუნეშიც, ქართველი არტისტების თვითგამოხატვისა და რეალიზაციის ერთ-ერთ ძლიერ და მნიშვნელოვან საშუალებად დარჩება...

European carpet-like product **TAPESTRY**

Tapestry (known as *Gobelin* in French) is a one-sided weft-faced textile featuring narrative, ornamental, or abstract compositions. It is considered a form of decorative art.

The term *Gobelin* is associated with the Frenchman Jehan Gobelin, who established a carpet factory in Paris in the 15th century. Later, in the 1650s, a workshop was founded on the basis of this enterprise under the leadership of Charles Le Brun. This workshop exclusively wove tapestries for the interiors of the castle of Vaux-le-Vicomte. To promote the production of such artistic textiles, Louis XIV (1638-1715) purchased the workshop and transformed it into the *Royal Tapestry Manufactory*. From this time onwards, the general term *Gobelin* became widely established for this type of fabric. However, the weaving technique of tapestry and the products created with it had been known to many ancient civilizations. Naturally, different names were given to such textile goods in various languages; for example, in Greek, it was called *tapes* (Ancient Greek τάπης), in Latin – *tapetum*, and often referred to a carpet, bedspread, or tablecloth. Today, this form of artistic textile is commonly known as tapestry or wall-hanging, and the European term *Gobelin* is used only in a few countries, including Georgia.

Tapestry is handwoven on a vertical loom, employing a cross-weaving technique of the threads. This intricate process involves interlacing weft yarns back and forth through the warp, simultaneously crafting both image and fabric. Typically, colorless, natural yarns like cotton or linen are chosen for the warp, while the weft threads are mainly composed of wool. However, depending on the artistic objectives, weft threads may also incorporate silk, gold, silver, or other alternatives. The image is woven according to a pre-created pattern, which could be in the form of a cartoon, sketch, or drawing.

The great popularity of this form of artistic textiles was, to some extent, attributed to its lightness and portability. However, from the Middle Ages onward, the tapestry found increased demand due to other functions as well: it became a common choice for decorating the interiors of palaces and castles. In harsh climate conditions, it was often draped on walls to provide excellent insulation.

Today, tapestry weaving is primarily associated with European art and involves the creation of figurative images using woolen threads. However, as mentioned earlier, this weaving technique has a much older history. Artistic woven pieces have been discovered in the tombs of ancient Egypt, and references to this technique can be found in Greek and Roman literature. Visual records from these ancient civilizations also depict such woven products. The same weaving technique was prevalent in Pre-Columbian America and China. Coptic Egypt has yielded a wealth of woven fabrics as well. The choice of materials for weaving varied depending on the specific culture of each country and the availability of raw materials. Linen was favored in Egypt, while wool and cotton were used in Columbia, and silk was prominent in China.

During medieval Europe, the process of popularizing and developing the carpet-like product known as tapestry is particularly intriguing. Initially, the introduction and dissemination of this artistic fabric were closely linked to the era of the Crusades. Unlike earlier patterns, which were primarily used as accessories and clothing embellishments, tapestry art in medieval Europe began to replace traditional wall paintings in many settings. As mentioned previously, it became an essential element in adorning the interiors of churches, noble castles, and palaces. Consequently, tapestries naturally reflected the topical narratives and spirit of their time.

Starting from the 14th century, the art of tapestry weaving gained popularity in Germany and Switzerland, and later, it flourished in France, particularly in the town of Arras. In the bustling manufacturing workshops of Arras, a multitude of tapestry patterns were intricately woven from wool and supplied to palaces and castles across Europe.

Starting in the 14th century, tapestry weaving began to flourish in Flanders. During this period, the city of Brussels emerged as the preeminent center for tapestry production in Europe, giving rise to the creation of renowned masterpieces. Masters of the Northern Renaissance, such as Jan Van Eyck and Hugo van der Goes, exerted a profound influence on the further development of tapestry. It was during this era that artists' works began to be faithfully reproduced on tapestries. Compositions became increasingly intricate, featuring multiple figures and dynamic scenes that skillfully portrayed shapes, depth, and shadows.

To accommodate these innovations, the color palette also expanded significantly. Flemish weavers employed yarns with an impressive range of 20-30 different shades, and they incorporated silk, silver, and gold threads into their creations.

In the 15th century, France emerged as a significant center for tapestry weaving, where a distinctive style known as *Millefleur*, literally translating to *thousand flowers*, came into existence. This name aptly describes the background of these tapestries, characterized by an abundance of small flowers and plants. A prominent theme within this genre is the allegorical stories of the *Lady and the Unicorn*, with the plants filling the field without connecting or overlapping, which also differs from the floral decoration of Gothic style borders.

Some of the most renowned tapestries of the Renaissance were commissioned for the Sistine Chapel, based on designs created by Raphael between 1515 and 1516. A total of ten such tapestries were meticulously woven. These priceless works of art are still preserved in the Vatican Museum and are displayed within the Sistine Chapel, positioned beneath Michelangelo's frescoes, for special occasions.

In 1580, the renowned tapestries of the French royal dynasty, the Valois (1328-1589), were completed in workshops located in the Burgundian Netherlands, likely in either Brussels or Antwerp. These tapestries were crafted based on French cartoons, commissioned by Queen Catherine de' Medici. The tapestries portrayed the complete Valois family, capturing their festivities and scenes of entertainment.

Louis XIV made a significant contribution to the art of French tapestry by establishing and promoting the Royal Tapestry Manufactory in 1662. Since then, France has firmly established itself as one of the renowned centers of tapestry art. These workshops primarily executed royal commissions, producing numerous sets that depicted the lives of classical heroes, including the battle scenes of Alexander the Great, seasonal themes, and the history of Louis XIV, among others. Typically, different artists were responsible for designing the cartoons for these tapestries, and they were categorized based on the content they specialized in, including masters of landscape, architectural motifs, and ornamental designs. However, the entire process was overseen by the aforementioned Charles Le Brun, who possessed a deep understanding of the art of tapestry. He ensured that a certain consistency in image and color palette was maintained across all works. In 1664, the privilege of bearing the name of the royal manufactory was granted to the Beauvais Manufactory, which also served the royal court. A year later, in 1665, the Aubusson Manufactory, known for producing tapestries with Flemish designs and copies of Beauvais furniture textiles, received the same prestigious privilege. Both establishments catered to customers from various regions.

In the 18th century, tapestry art underwent a significant transformation. The rising popularity of the Rococo style led to a crisis for monumental compositions designed for large spaces, which often featured heroic, mythical, or historical narratives. However, rather than vanishing entirely, the medium evolved, with changes in emphasis, scale, artistic techniques, and objectives.

The primary objective shifted towards faithfully reproducing the original design. Threads were dyed in a wide array of color shades, reaching approximately 14,000 shades by the end of the 18th century. Between 1733 and 1755, the royal workshops of France introduced a standardized color palette, assigning specific numbers and shades to weavers. This standardization ultimately curtailed the creative initiative of tapestry weavers, reducing their role to that of skilled craftsmen. They were tasked with faithfully replicating the original image, with no room for deviation.

Between 1755 and 1770, dozens of tapestries were woven under the leadership of Francois Boucher, one of the most renowned artists of the Rococo period, who served as the head of the Royal Manufactory.

In the 19th century, the rise of machine production significantly reduced the production of hand-woven tapestries. However, one of the key figures responsible for the resurgence of this art form was William Morris (1834-1896), a British textile artist, writer, and activist associated with the Arts and Crafts movement. Morris not only designed the cartoons but also personally engaged in weaving and dyeing the threads. His works predominantly featured biblical and chivalric narratives.

Working alongside his followers, Morris endeavored to rejuvenate the creative spirit of tapestry art, which had been stifled by rigid copying practices since the 18th century.

Another notable figure in the revival of artistic-creative tapestry was the renowned French sculptor Aristide Maillol (1861-1944). Inspired by the tapestries housed at the Cluny Museum (French: Musée de Cluny), he established a workshop dedicated to hand-woven tapestries. Maillol personally designed the cartoons, scoured for suitable raw materials, and even experimented with obtaining colorful yarns using vegetable dyes. His tapestries were distinguished by their graceful curved line drawings and stylized plant forms. The tapestries *Music* and *Mesmerizing Garden*, woven based on his cartoon designs, were exhibited at the Brussels exhibition and received critical acclaim. However, economic difficulties, a lack of commissioned works, and Maillol's deteriorating eyesight compelled him to close the tapestry workshop in 1900.

In the 1920s and 1930s, particularly at the Aubusson manufactory in France, several attempts were made to reform tapestry art, aiming to transcend the mere replication of paintings. These reforms included a reduction in the color palette and providing weavers with greater creative freedom. Additionally, French authorities repeatedly invited artists to create new sketches for tapestry production, yet ultimately, the practice often reverted to copying paintings once again.

Jean Lurcat (1892-1966), a French artist, played a pivotal role in the evolution of tapestry art. His profound study of the famous medieval tapestry set, the Apocalypse Tapestry commissioned by the Duke of Anjou, led to the establishment of several fundamental principles:

- a. Tapestry should always harmoniously blend with its architectural interior.
- b. The dimensions of the tapestry cartoon should match those of the final work.
- c. Colors on the cartoon should be represented with numerical references to a specific color system, rather than being depicted pictorially with varying tones and halftones.
- d. Tapestry weaving techniques should mirror those of the Middle Ages, characterized by a lack of excessive density.

All of these innovations brought about a true revolution in the world of tapestry art, solidifying Jean Lurcat's status as a pioneering creator of modern tapestry. Lurcat shared his groundbreaking ideas with numerous artists from diverse countries, and in 1961, he founded the Center of Ancient and Modern Tapestry in Lausanne.

Le Corbusier (1887-1965), a French architect, designer, and painter, made an intriguing attempt to seamlessly integrate tapestries into modern architectural interiors. He began creating cartoons for the Aubusson manufactory in 1945. One of his most remarkable projects materialized in 1955 when the High Court of Justice in Chandigarh was adorned with tapestries woven in accordance with nine cartoons he had designed. This gesture strongly indicated that Corbusier shared Jean Lurcat's belief in considering tapestry as an integral part of architecture.

In 1962, driven by the vision of Jean Lurcat and in collaboration with Pierre Pauli, Paul Henry Jacquard, George André Chevalier, and René Reger, the center established within the Tapestry Museum of Lausanne began hosting international biennales. These events featured the participation of leading textile artists and served as a significant catalyst for the development and promotion of tapestry, as well as textile art in general. Between 1962 and 1995, a total of 14 biennales were organized in Lausanne. Each of these biennales had a distinct motto, providing textile artists with opportunities to challenge their ideas and experiment with new techniques.

Over time, these biennales evolved into a global phenomenon, significantly contributing to the creative freedom of textile artists. Over the course of 30 years, these events transformed Lausanne into a kind of mecca for modern textile art. Moreover, they played a crucial role in shaping a new movement within tapestry art and promoting it in various countries. As a result of these biennales, which ran for three decades, new generations of artists emerged in many countries across the USA, Scandinavia, and Europe, each bringing their unique vision to the tapestry art scene. Tapestry has partially evolved from its architectural origins and has emerged as an independent art medium. The role of traditional cartoon artists has faded into obscurity. In modern tapestry, artists now take on all aspects of their craft independently, from creating modellos and cartoons to selecting colors, dyeing, and weaving. This independence has given rise to a diverse range of materials and weaving techniques, including various mixed media approaches, which enrich artists' creative possibilities. Contemporary artists, like Sheila Hicks from the USA, have expanded the horizons of tapestry art, exploring both two-dimensional and three-dimensional forms in their work.

It's worth noting that in almost parallel to the Lausanne tapestry biennales held between 1962 and 1995, many European countries organized national-scale biennales during the 1960s and 1970s, prominently featuring the word *tapestry* in their event titles. The Lodz Biennale in Poland is among the earliest examples, and it still retains the term *tapestry* in its name. However, these exhibitions have evolved to include a wider range of art media alongside tapestry. As a result, the term *textile art* gained popularity to encompass the broader spectrum of artistic expression within this field. These exhibitions not only attract tapestry artists but also welcome other textile artists, leading to a significant expansion in the range of materials and techniques employed.

In the realm of creative innovations, it's worth acknowledging the significant contributions made by artists from the so-called Eastern Europe Socialist Camp countries. In countries like Poland, Hungary, and Czechoslovakia, a cohort of renowned artists emerged simultaneously. Among them, luminaries like Abakanowicz, Kybal, and others left their indelible mark. During the era of the Soviet Union, artists from the Baltic countries, including Edith Pauls-Vignere and Ruta Bogustova, played pivotal roles in advancing this artistic medium. Rudolf Heimrath, in particular, stood out prominently as a trailblazer who laid the foundation for the new aesthetics of tapestry art.

In the 21st century, the advancement of all textile art forms, including tapestry, is greatly influenced by prominent international centers such as Lausanne, Basel, Lodz, New York, Beijing, and Abu Dhabi. Consequently, tapestry art is evolving along two primary directions:

1. Traditional tapestry, designed for architectural interiors, where it adorns vast spaces and surfaces.
2. Artistic-creative tapestry, characterized by an artist's unrestricted freedom in shaping, coloring, and composing. While primarily two-dimensional, contemporary artists are increasingly exploring three-dimensional textile works.

While traditional tapestry remains rooted in established weaving methods and adheres to certain constraints on shapes and colors that set it apart from painting, artistic tapestry embraces a wide range of creative approaches. It allows for the unfettered selection of themes and compositions, as well as the utilization of diverse materials and various weaving techniques.

All of these factors contribute to shaping the character of 21st-century tapestry, enhancing their emotional and artistic resonance, and most importantly, elevating them into genuine works of high art.

The history of Georgian tapestry has its roots in the Soviet era, specifically in the 1960s. It is closely connected with the name of Givi Kandareli (1933-2006), as well as two other influential figures: his teacher, the artist and art critic Davit Tsitsishvili (1901-1986), who founded the faculty of decorative and applied arts at the Tbilisi State Academy of Art, and Apollon Kutateladze, the Rector of the Academy.

Givi Kandareli graduated from the Tbilisi State Academy of Art with a specialization in glass and ceramics. He initially began teaching at the glass-ceramics department in 1960. However, during this period, his interest in textile art and its intricate structures began to grow. Much credit for kindling this interest goes to his professor, Davit Tsitsishvili, who played a pivotal role. Under his mentorship, Kandareli ventured into creating fabric sketches and started teaching textile compositions.

In 1963, Givi Kandareli embarked on a journey to socialist Czechoslovakia to undergo training with Antonin Kybal, a renowned tapestry artist widely recognized across Eastern Europe. As a direct disciple of Jean Lurcat, Kybal had mentored numerous tapestry artists at the Czechoslovakia High School of Art. This period marked the zenith of tapestry art's popularity, not only in traditional European countries like Belgium and France but also in the nations of the socialist camp.

Notably, the schools of Czechoslovakia and Poland emerged as prominent hubs for tapestry art. Additionally, tapestry found widespread appeal in the republics of the Soviet Union, particularly in the Baltic countries.

In the post-Stalin era of the 1950s and 1960s, alongside the prevailing strict ideological and propagandist art, a new generation of artists emerged, seeking greater artistic freedom and the exploration of more decorative and expressive forms to nurture their personal creativity. This generation, often referred to as the *50s generation*, brought a fresh and artistic spirit to the forefront, permeating not only traditional forms of art but also extending its influence to decorative and applied arts within the Academy.

During this era, the Soviet state's system of commissioned works operated seamlessly. Various types of buildings were designed and constructed, with decorative and applied art forming an integral part of their interiors. Mosaics, artistic ceramics, stained glass, and embossing were the artistic domains that enriched and diversified the ambiance of newly renovated structures, infusing them with warmth, intimacy, and a touch of national identity.

These trends were prevalent throughout the entire Soviet Union, yet in different republics, the art bore the distinctive individuality of local communities and traditional national motifs.

Givi Kandareli received exceptional training under Antonin Kybal, a proponent of the traditional tapestry technique, where texture was meticulously crafted through the alternation of different color gradations and shades. In his early compositions, Kandareli exhibited a talent for solid, structured multi-figured arrangements where shapes and colors harmoniously converged. His color palette was remarkably diverse, spanning warm, yellowish-brown tones to captivating combinations of cooler colors.

Kandareli not only designed the cartoons but also wove the tapestries himself. His initial sketches were mere artistic outlines, gradually fleshed out during the weaving process in an improvisational manner. His early works, such as *Our Daily Bread, Weavers* and *Near the Springs of Water*, exude monumentality, clear compositional structure, and often incorporate national motifs. In this regard, his masterpiece *Pirosmani* stands out prominently. This tapestry features the characteristic figures and faces associated with Niko Pirosmani, scattered chaotically across a vast canvas, creating an unparalleled and vibrant tableau that captures the rich and soulful world of the renowned artist.

In the 1980s and 1990s, Kandareli's artistic works began to reflect a deep interest in abstract compositions. Deliberately breaking away from traditional shapes, he employed dashed or flowing lines that carried immense emotional weight through rich color gradations, as seen in works like *Tragedy* and *Sadness*. During this period, Kandareli also embarked on a journey of participation in union and international exhibitions, leaving a notable mark on the art scene.

His educational contributions were equally significant. Alongside his colleagues at the Academy, he assumed leadership of the department of tapestry and artistic fabrics within the Faculty of Decorative and Applied Arts. Here, he played a pivotal role in nurturing the first generations of artists in the intricate medium of tapestry.

In the 1980s, Givi Kandareli established a creative workshop-laboratory at the premises of the department, on Chardin Street in Old Tbilisi. During this period, numerous students and graduates gathered to explore the art of tapestry and deepen their knowledge. Among them, individuals such as Khatuna Razmadze-Mebaduri, Marina Sabanadze, and others distinguished themselves as outstanding participants.

A significant chapter in Givi Kandareli's career unfolded as he began teaching European tapestry in the Republic of China. While China boasted its own traditions of tapestry weaving (Kesi) with traditional silk threads, Kandareli laid the foundation for teaching European tapestry techniques and mentored emerging generations of artists. In collaboration with his wife, Mary Liu-Kandareli, he played a pivotal role in establishing the International Tapestry Biennale – from Lausanne to Beijing. This groundbreaking project marked the first international-scale endeavor of its kind in the Far East, bringing together the world's leading tapestry masters and presenting their art to the global community.



თამაზ ნუცუბიძე, გივი თოიძე, გივი
ყანდარელი-გამოფენის გახსნა
გობელენისა და მხატვრული
ტექსტილის მუზეუმში. 2001 წელი

Tamaz Nutsubidze, Givi Toidze, Givi
Kandareli – Opening of the exhibition at
the Tapestry and Art Textile Museum,
2001

During the inception of Georgian tapestry, Givi Kandareli received invaluable support from friends and kindred spirits. Their collective body of work predominantly featured large, monumental, and multi-figure compositions, echoing the themes, color palette, and shapes rooted in national motifs, akin to Kandareli's early works.

One such noteworthy piece is Lekso Mazanashvili's tapestry titled *Song of Labor*. Its central composition focuses on the figures of three men in the prime of their lives, who stand resolutely and unwaveringly facing the viewer. The composition's monumentality is accentuated by their static poses and close-up portrayal. These figures are depicted with a realistic, three-dimensional modeling. Surrounding the central composition is an ornamental border that meticulously depicts various labor tools and objects in a naturalistic manner. The tapestry's color palette contributes to its tranquil, static, and monumental character, primarily composed of warm, brownish-yellow hues, with subtle hints of other tones interspersed throughout. These hints subtly disrupt monotony without detracting from the overall monumental and static essence of the tapestry.

Anri Gakharia's composition, *Khorumi*, stands apart with its depiction of three dynamic dancers arranged atop one another against a backdrop of reddish-black. In this piece, the construction of the figures adopts a slightly stylized and abstract approach. However, the rhythmic movements are eloquently conveyed through bold strokes and black contour lines, enhanced by the vivid reddish-vermillion coloration. The tapestry exudes an entirely different emotional resonance, as if the otherwise monotonous movement of the figures springs to life with captivating dynamism. This transformation beautifully mirrors the heroic spirit of the military-patriotic dance *Khorumi*.

The artist Tamaz Nutsubidze (1940-2002) played an instrumental role in the advancement of Georgian tapestry. During his studies at the academy from 1960 to 1969, he became the first post-graduate student at the newly established Department of Artistic Textile. Following his academic journey, he wasted no time and embarked on his practical career. Collaborating closely with his teacher and friend, Givi Kandareli, they both made significant contributions to the evolution of Georgian tapestry. Tamaz Nutsubidze's early works, whether commissioned fabric panels or personal creative tapestries, reveal an unwavering commitment to exploring national roots and motifs. Notable examples include *Folk Motifs* from 1976 and *Folk Motifs* from 1977.

ნიკოლოზ ნუცუბიძე, ხათუნა რაზმაძე-მებადური, გივი ყანდარელი, თამაზ ნუცუბიძე, ჩინელი ასპირანტი.
1999 წელი

Nikoloz Nutsubidze, Khatuna Razmadze-Mebaduri, Givi Kandareli, Tamaz Nutsubidze, and a Chinese graduate student, 1999



Although European tapestry was a relatively new art form in Georgia, the country had a rich history of weaving traditions dating back centuries. This historical legacy is substantiated by the discovery of textile fragments and carpet samples crafted from linen and woolen yarn. Remarkably, Georgia was home to numerous handicraft centers until the 19th and 20th centuries, with the Tusheti region particularly renowned for its craftsmanship.

Tamaz Nutsubidze's early works were marked by a diverse array of ornamental motifs, skillfully manipulating shapes and colors. His rugs, crafted using traditional weaving techniques while interpreting these motifs with artistic freedom, are particularly intriguing. Equally captivating are his tapestries, which draw inspiration from the same themes. These tapestries present a captivating amalgamation of abstraction, stylization, and a profound celebration of national identity, vividly exemplified in pieces like *Women from Tusheti* and *Woman from Khevsureti*. In these works, Tamaz Nutsubidze sought to create decorative compositions rather than strictly realistic or voluminous ones, always preserving a sense of flatness. His lines were dynamic and flowing at times, while at other times, they displayed a touch of rigidity, symmetry, and rhythm. Unlike Givi Kandareli, who leaned towards traditional weaving techniques, Nutsubidze was more inclined to experiment. He occasionally interchanged techniques, blending tapestry weaving with carpet pile methods or incorporating elements of rug weaving. One of Nutsubidze's standout qualities was his extraordinary mastery of color, which infused his works with profound emotional depth. In this regard, his tapestry series *Seasons*, created towards the end of the 1980s, stands out prominently. These compositions are devoid of ornamental or figurative motifs, consisting instead of high-pile, multi-level loop textiles crafted using colorful sisal (derived from the agave plant) fiber. The interplay of color and texture, achieved through threads and sisal fibers dyed with natural pigments, produces a remarkable effect that conjures associations with the vibrant hues of summer sun (red-white), the cold embrace of winter (blue-green), and the warm abundance of autumn (yellow-brown).

In the early 1990s, Tamaz Nutsubidze's artistic endeavors entered a new phase as he actively explored the theme of Old Tbilisi in his tapestries, as evident in works like *Old Tbilisi-93* and *Old Tbilisi-94*. Simultaneously, another significant subject took center stage in his art—the depiction of women. However, Nutsubidze departed from portraying women solely as heroic figures, laborers, or mothers, which had been a characteristic of the social realism era. Instead, he delved into the theme of the Nude—a portrayal of women as symbols of beauty and love. This departure from convention was quite bold, especially in the post-Soviet society of that era, which was accustomed to certain stereotypes and clichés. Nutsubidze frequently revisited the Nude theme in both his graphic works and tapestries, evident in pieces such as *Woman Figure* (1995), *Morning* (1996), *Chanting* (1999), and *In the Bath* (2000). One can speculate that these departures into the realm of the Nude theme carried a certain spark of hope and light during those dark times when Georgia grappled with the flames of civil war. This artistic exploration allowed creative individuals to maintain hope for a brighter future and optimism despite the grim reality.

Tamaz Nutsubidze's tapestries were showcased at numerous Union and international exhibitions. However, his impact extended beyond his creative success; his pedagogical contributions were equally significant. For many years, he served as a teacher at the Department of Tapestry and Artistic Textile at the State Academy of Art. From 1995 to 2002, he held the esteemed positions of department head and professor. His influence reached virtually every generation of Georgian artists, who remember him as an extraordinary teacher. Nutsubidze was renowned for his professionalism, his profound respect for every student, and his unwavering commitment to granting them creative freedom. He never constrained them to adhere to clichés.

Tamaz Nutsubidze also made significant contributions to the establishment of the Tapestry Museum at the State Academy of Art. The idea, concept, and collections of the museum emerged from years of thoughtful deliberation, discussions, pedagogical endeavors, and creative collaboration between him and his friend, Givi Kandareli. Fortunately, just one year before his passing, Tamaz Nutsubidze, alongside Givi Kandareli, officially inaugurated the Tapestry Museum.

Starting from 1991, Georgia embarked on a new journey as an independent country, marked by the challenges that accompany nation-building. This transformative period brought significant changes to the lives of artists. Artworks were no longer commissioned by the state, and the construction of large architectural complexes, which had once provided abundant opportunities for artists across various branches of decorative and applied arts such as stained glass, mosaic, textiles, and ceramics, had largely concluded. In this context, the members of the Georgian tapestry school found themselves compelled to reassess their creative objectives and missions. This period posed formidable challenges for both the founding generation of Georgian tapestry and the emerging artists who entered the creative arena during the 1980s and 1990s. Both the seasoned and the younger generation of artists were confronted with a drastically altered reality. The established system of state commissions had vanished, interest in the arts waned, and people were compelled to navigate the challenges of everyday survival. Georgia found itself in a state of creative isolation, severed from the collaborative networks that once connected it to other Soviet republics and the nations of the socialist bloc, where tapestry art had reached remarkable levels of professionalism and creativity.



Amidst this challenging political, economic, and creative landscape, the Second International Triennale of Tapestry and Artistic Textile, held in Tournai, Belgium in 1994 under the theme Art of Tapestry and Textile in Other Europe, represented a significant breakthrough. For the first time in independent Georgia's history, the exhibition featured a Georgian curator, Nino Kipshidze, an art critic who contributed a brief introductory article on the weaving and textile traditions in Georgia, as well as the works of artists showcased at the Triennale. This marked the debut of the young generation of Georgian tapestry and textile artists who had graduated from the Academy of Art in the 1980s. Artists such as Dali Machaidze, Iamze Sigua, Nino Kuprava, Ketu Tsitsishvili, Marika Beridze, Tariel Sisauri, and Nino Kipshidze presented their works, employing various tapestry and textile techniques. It was a significant moment of international recognition for these young Georgian artists, who were introducing themselves to the world as representatives of an independent and free Georgia.

During this period, the activities of the Georgian non-governmental organization, the Georgian Textile Group (GTG), were also highly significant in promoting Georgian textile art and overcoming the international isolation of the newly independent country. GTG was co-founded by Georgian art historians, architects, and artists, including N. Kipshidze, N. Chachkhiani, N. Kuprava, and I. Koshoridze. It quickly attracted numerous Georgian textile artists to join its ranks.

The group worked in several directions and organized biannual international textile symposiums, which encompassed international exhibitions of contemporary textile artists, workshops of world-known textile artists, cultural heritage exhibitions, and educational programs. In 1997, GTG held its inaugural international textile symposium, presenting all of these diverse activities. The organization maintained active collaborations with various

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გობელენისა და მხატვრული ტექსტილის მუზეუმი

Tapestry and Art Textile Museum of the Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art



Georgian museums, the State Academy of Art, independent artists, and representatives of the fashion industry. GTG successfully organized a total of five international symposiums and played a crucial role in advancing tapestry and artistic textile, as well as fostering meaningful connections between Georgian and foreign artists.

Towards the end of the 1990s, new trends began to emerge in Georgian tapestry art. These trends, shaped by the changing realities of the time, brought about a different approach and fresh creative impulses. The challenges faced during the country's period of independence, coupled with declining demand and waning public interest, prompted Georgian tapestry artists to confront a sense of crisis and stagnation. Paradoxically, these very conditions compelled those dedicated to this art form to explore more creative, innovative artistic and technical methods. The international connections established during the 1990s had a significant impact and revitalized the activities of textile artists. These artists embarked on experiments in the realm of three-dimensional textile and tapestry art. In this context, one of the pioneering works can be attributed to Nino Tskvitaria, who, in the 1980s, began developing and skillfully combining elements of tapestry and traditional carpet weaving to craft independent three-dimensional compositions.

In general, the Georgian tapestry tradition involved artists undertaking all aspects of the craft themselves. This included creating modellos, designing cartoons, dyeing threads, and weaving the tapestries.

Since the 1990s, the weaving techniques of Georgian artists have reached an advanced level, characterized by high-density weaves. This intricate weaving method showcases virtuosic skills in capturing shapes, colors, and lines. In essence, contemporary Georgian artists achieve

unparalleled painting-like effects in textiles through their adept use of tonality, gradation, and various textures. Due to the complexity of these weaving techniques, tapestries have also become smaller in size. With only rare exceptions, their dimensions are usually closer to those of easel canvases. Some tapestries, however, maintain their monumentality through decorative methods rather than painting-like techniques. Nino Kuprava's *Keli Lake*, for instance, features a horizontally elongated composition that conveys the grandeur and scale of this extraordinary lake at the foot of the Caucasus Mountains. Through contrasting dark and light tonal gradations and the remarkably effective use of linear strokes in various colors, this work captures the essence of the landscape.

Many artists achieve large sizes in their works through diptych or triptych compositions characterized by irregular, broken lines. These artists, including N. Nutsubidze, E. Siradze, N. Choladze, and B. Nutsubidze, use such techniques to enhance the emotional impact of their pieces by accentuating specific tonal palettes and moods. In these non-standard works, artists often employ mixed techniques, incorporating transparently woven sections alongside traditional tapestry or rug weaving. Additionally, they may introduce a variety of materials beyond wool, such as silk, paper, viscose, and others. Mixing materials and techniques is a common practice among Georgian tapestry artists.

The themes of tapestry underwent significant changes as well. Heroic and dramatic themes largely disappeared, and artists began to convey mood primarily through the combination of colors and various techniques. Georgian artists found inspiration in landscape, still life, and abstract compositions. Notably, some artists delved into religious themes, which was a departure from the past. Works like Maia Tsinamdzghvishvili's *Fresco* and Khatuna Razmadze-Mebaduri's *Virgin Mary* reflect this shift towards exploring religious motifs in tapestry art.

Despite the wide range of genres explored by Georgian tapestry masters, they have maintained the fundamental principles of decorativeness and compositional arrangement inherent to tapestry art. Through their virtuoso handling of shapes and high-density weaving, these artists are able to depict forms with precision while staying within the boundaries of the medium. Their works consistently achieve a harmonious synthesis of decorativeness, color, and line, allowing the artist's mood, emotions, or perspective to be conveyed effectively through these techniques. It's worth noting that while Georgian artists created their own cartoons and executed the weaving themselves, older-generation artists like G. Kandareli and T. Nutsubidze often provided basic sketches, leaving room for improvisation during the weaving process.

K. Topuria's tapestry *Blue Smoke* stands out as a distinct departure from the typical Georgian tapestry style. Notably, Topuria himself created the modello for this piece, while the weaving was executed by M. Janashia. Topuria, an art historian who ventured into painting in the 1990s and gained popularity in both his home country and France, decided to translate his monumental work *Blue Smoke* into tapestry in the early 2000s. He collaborated with tapestry artist M. Janashia, who transformed the painting into tapestry format. For this work, high-quality woolen threads dyed with natural pigments such as cochineal and indigo were used. The tapestry's very high-density weaving allowed for the intricate rendering of Topuria's phantasmagoric world. The piece is characterized by sinuous, intensely textured surfaces and a color palette primarily centered around the contrast of natural white, wine red (cochineal), and blue (indigo).

Starting in the late 2000s, a new generation of tapestry artists has arisen in Georgia. While they maintain a commitment to certain traditions, they also exhibit a keen interest in innovative techniques, materials, bold compositions, and themes. During this period, cooperation with foreign colleagues and international interactions were restored. Today, Georgian artists actively participate in various textile biennales and international exhibitions, where they present their fresh visions and approaches to the art of tapestry.

In 2019, the Decorative Applied Art section of the Union of Georgian Artists announced that it was accepting submissions for a republican exhibition. This led to the organization of the first Decorative Applied Art exhibition at the Tbilisi History Museum, in which Georgian tapestry artists also took part.

Georgian tapestry has overcome a challenging journey filled with obstacles. In a country with rich weaving traditions, this art form has carved out an interesting and distinguished place for itself. This branch of decorative and applied arts, which is both independent and rooted in national traditions, enriched with individual creative visions, continues to attract young artists. These emerging artists are mastering the challenging profession within the walls of the State Academy of Art, creating unique individual works that fully express their creative potential. This gives us hope that in the 21st century, tapestry will remain a powerful and vital means of self-expression and self-actualization for Georgian artists.

ატომი
Album



გივი ყანდარელი „წელიწადის დროები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "Seasons of the Year". Material: wool, cotton.
100x100 cm. 2001



გივი კანდარელი „ქარიშხალი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "Storm". Material: wool, cotton.
100x115 cm. 2003



გივი ყანდარელი „კონცერტის შემდეგ“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "After the Concert". Material: wool, cotton.
100x135 cm. 1998



გივი ყანდარელი „მოლოდინი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "Waiting". Material: wool, cotton.
105x145 cm. 2004



გივი ყანდარელი „გვიანი შემოდგომა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "Late Autumn". Material: wool, cotton.
100x100 cm. 1997



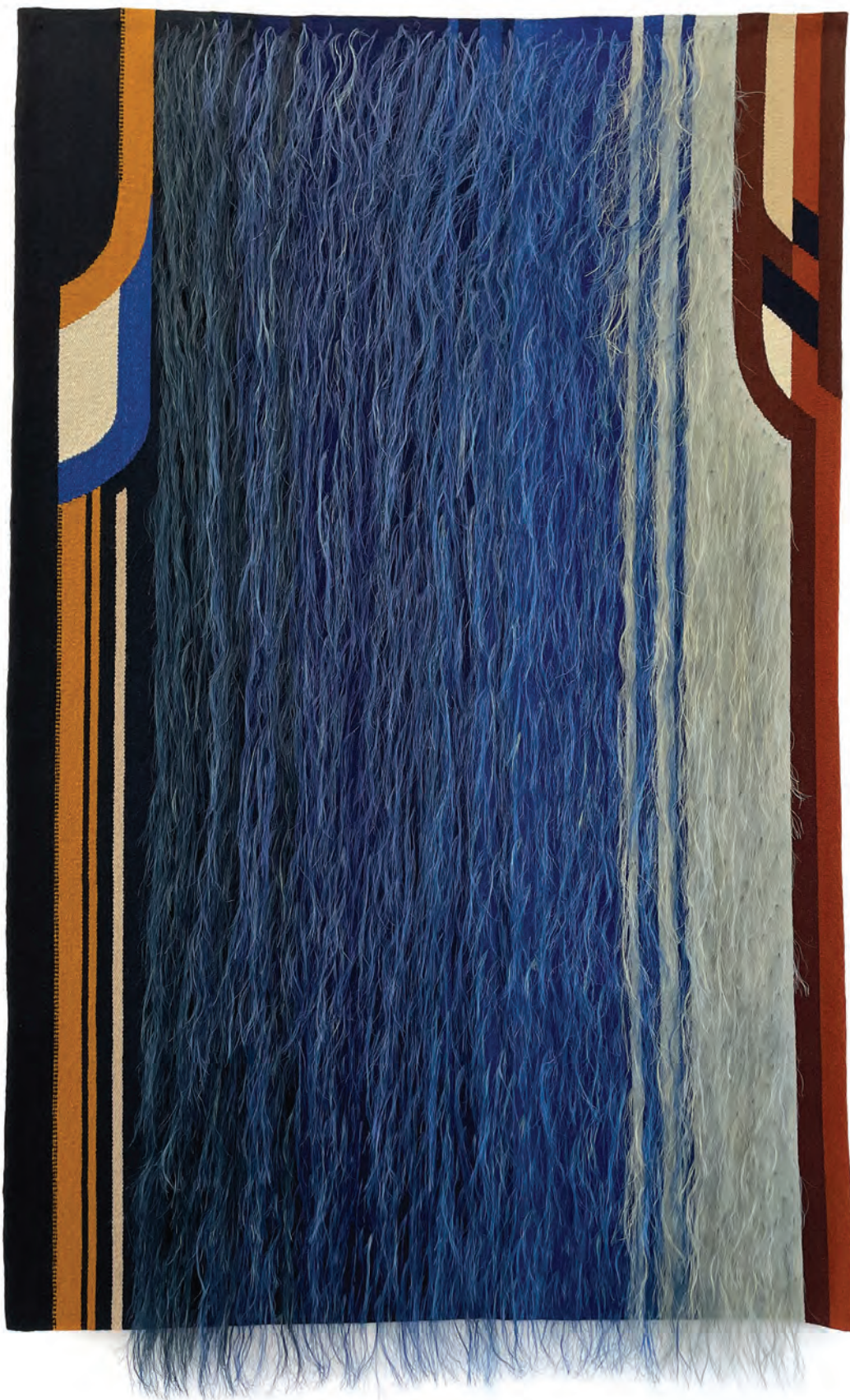
გივი ყანდარელი „სარკმელი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Givi Kandareli "Window". Material: wool, cotton.
90x89 cm. 1998



თამაზ ნუცუბიძე „სახელოსნოში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamaz Nutsubidze "In the Studio". Material: wool, cotton.
120x91 cm. 1998



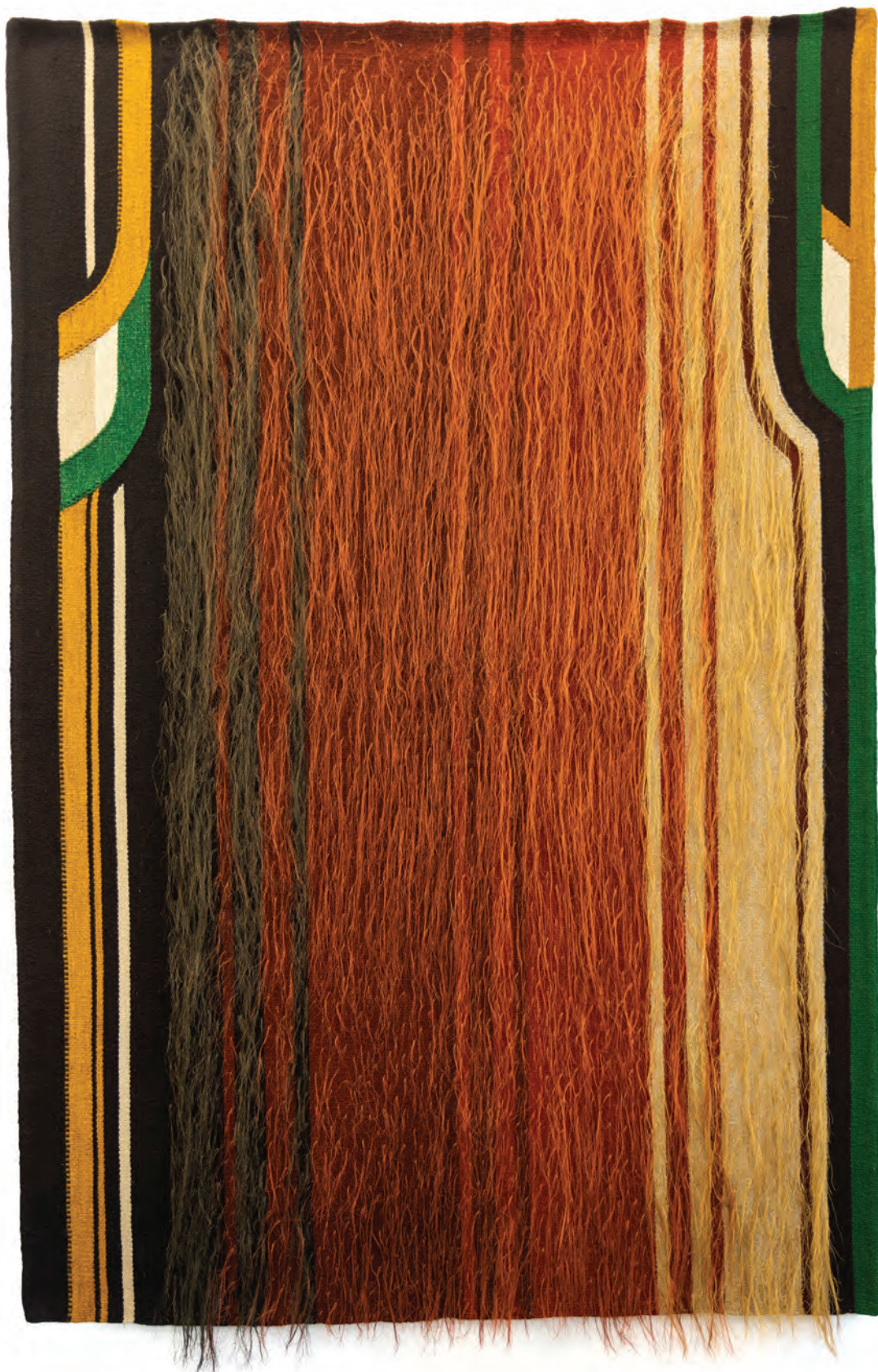
თამაზ ნუცუბიძე „სახელოსნოში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamaz Nutsubidze "In the Studio". Material: wool, cotton.
120x105 cm. 1998



თამაზ ნუცუბიძე „ზამთარი“. სერიიდან წელიწადის დროები. მასალა: შალი, ბამბა, სეზალი.
Tamaz Nutsubidze "Winter". From the series: Seasons. Material: wool, cotton, sisal.
247x162 cm. 1989



თამაზ ნუცუბიძე „გაზაფხული“. სერიიდან წელიწადის დროები. მასალა: შალი, ბამბა, სეზალი.
Tamaz Nutsubidze “Spring”. From the series: Seasons. Material: wool, cotton, sisal.
247x162 cm. 1989



თამაზ ნუცუბიძე „ზაფხული“. სერიიდან წელიწადის დროები. მასალა: შალი, ბამბა, სეზალი.
Tamaz Nutsubidze "Summer". From the series: Seasons. Material: wool, cotton sisal.
247x162 cm. 1989



თამაზ ნუცუბიძე „შემოდგომა“. სერიიდან წელიწადის დროები. მასალა: შალი, ბამბა, სეზალი.
Tamaz Nutsubidze "Autumn". From the series: Seasons. Material: wool, cotton, sisal.
247x162 cm. 1989



თამაზ ნუცუბიძე „მლოდინი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamaz Nutsubidze "Waiting". Material: wool, cotton.
158x168 cm. 1996



თამაზ ნუცუბიძე „დილა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamaz Nutsubidze "Morning". Material: wool, cotton.
84x111 cm. 1996



ანრი გახარია „ხორუმი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Anri Gakharia "Khorumi". Material: wool, cotton.
235x150 cm. 1967



ლექსო მაზანაშვილი „სიმღერა შრომაზე“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lekso Mazanashvili "Song of Labor". Material: wool, cotton.
200x142 cm. 1969



ხათუნა რაზმაძე-მებადური „სულში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "In the Soul". Material: wool, cotton.
110x109 cm. 2004



ხატუნა რაზმაძე-მებადური „წელი 1995“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "Year of 1995". Material: wool, cotton.
106x78 cm. 1996



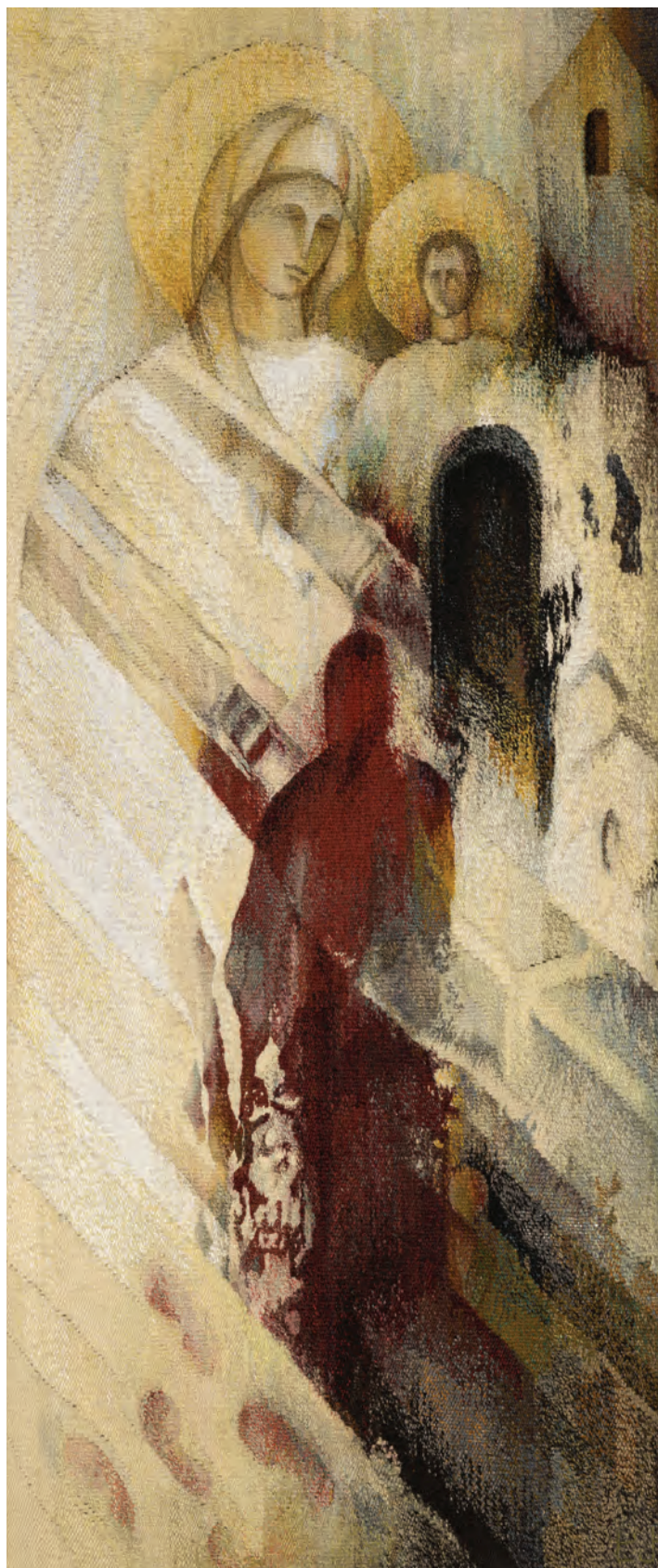
ხატუნა რაზმაძე-მებადური „წელი 1991“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "Year of 1991". Material: wool, cotton.
63x59 cm. 1992



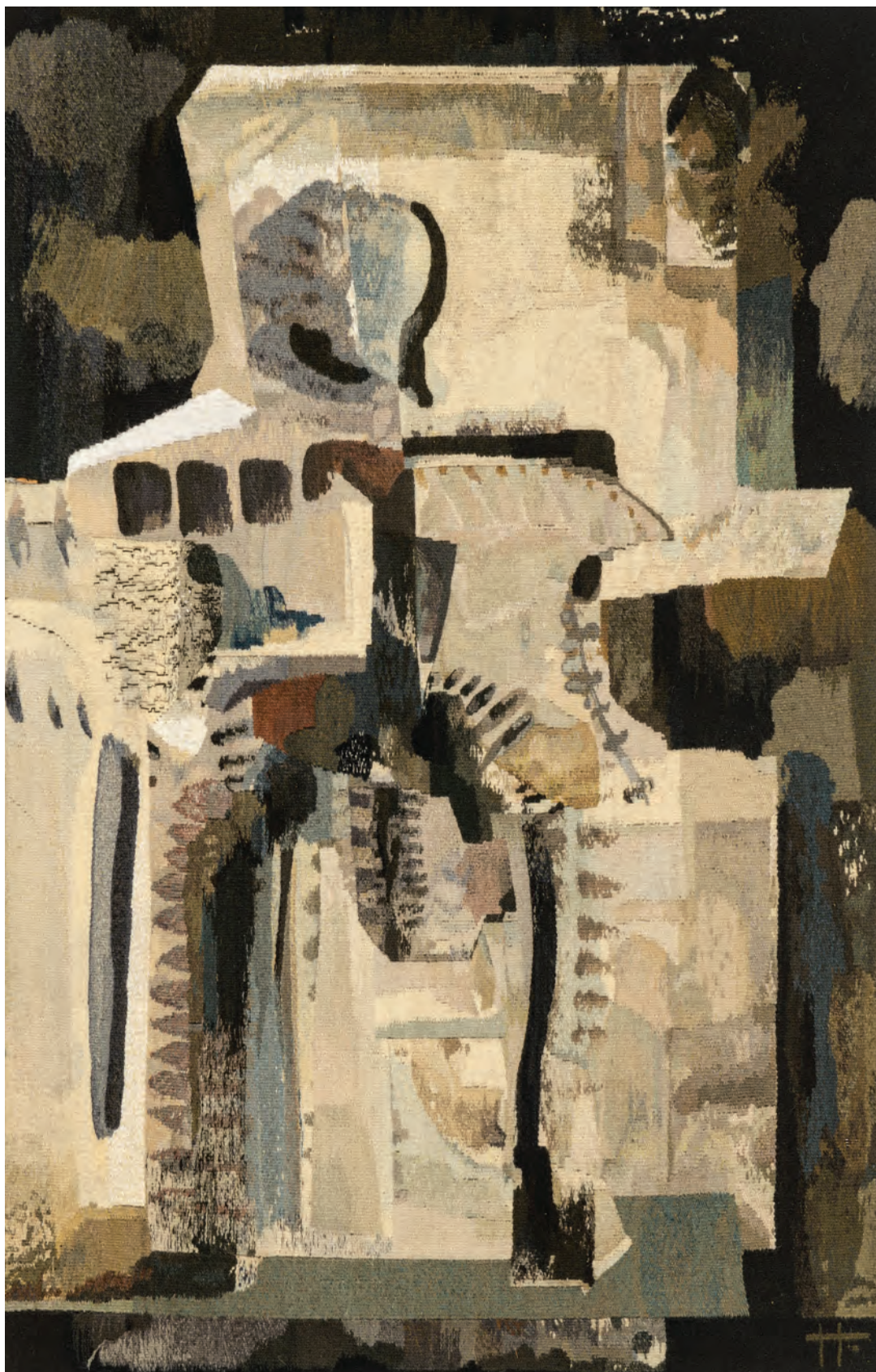
ხათუნა რაზმაძე-მებადური „წელი 1998“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "Year of 1998". Material: wool, cotton.
97x73 cm. 1999



ხათუნა რაზმაძე-მებადური „ავტოპორტრეტი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "Self-portrait". Material: wool, cotton.
162x108 cm. 1997



ხათუნა რაზმაძე-მებადური „იმედი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Razmadze-Mebaduri "Hope". Material: wool, cotton.
163x70 cm. 1990



ქეთევან ქავთარაძე „ადამი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ketevan Kavtaradze "Adam". Material: wool, cotton.
153x100 cm. 1989



ქეთევან ქავთარაძე „ევა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ketevan Kavtaradze "Eve". Material: wool, cotton.
153x100 cm. 1990



ქეთევან ციციშვილი „ქართული მოტივები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ketevan Tsitsishvili "Georgian motifs". Material: wool, cotton.
370x240 cm. 1987



მანანა ძიძიკაშვილი „პემანი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Manana Dzidzikashvili "Date". Material: wool, cotton.
160x89 cm. 1991



მანანა ძიძიკაშვილი „ქუხი რომელშიც იცინიან“. მასალა: შალი, ბამბა.
Manana Dzidzikhvili "The Hut in which they Laugh". Material: wool, cotton.
82x100 cm. 2017



მანანა ძიძიკაშვილი „შავი ზღვა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Manana Dzidzikashvili "The Black Sea". Material: wool, cotton.
90x61 cm. 2016



დალი მაჩაიძე „ანარეკლი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Dali Machaidze "Reflection". Material: wool, cotton.
165x133 cm. 1989



ლიზი ძნელაძე „ქოლგები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lizi Dzneladze "Umbrellas". Material: wool, cotton.
167x98 cm. 1990



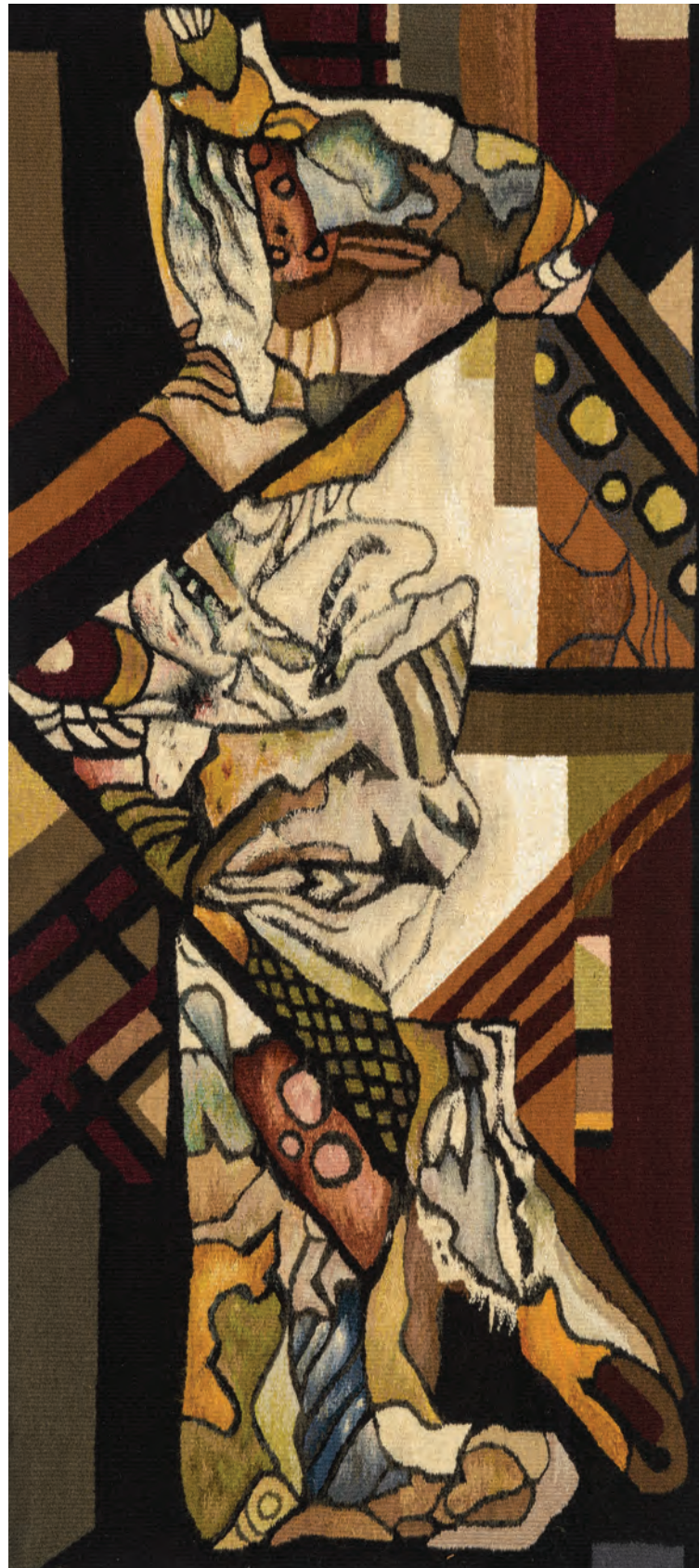
ნინო კახეთელიძე „თეატრში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Kakhetelidze "In the Theatre". Material: wool, cotton.
185x123 cm. 1989



თამარ ყიფიანი „გრიგის პერგიუტი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamar Kipiani "Grieg's Peer Gynt". Material: wool, cotton.
185x105 cm. 1989



ერვანდი ხარეშაშვილი „დეკორატიული მოტივი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ervandi Kharebashvili "Decorative Motif". Material: wool, cotton.
163x96 cm. 1990



მარინა ჩხიკვაძე „სიზმარი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Marina Chkhikvadze "Dream". Material: wool, cotton.
143x67 cm. 1993



თამარ შათირიშვილი „პალიტრა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamar Shatirishvili "Palette". Material: wool, cotton.
147x76 cm. 1993



მაია სპანდერაშვილი „ქალაქი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Spanderashvili "City". Material: wool, cotton.
142x94 cm. 1993



მაია თოიძე „ქალის ტორსი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Toidze "Female Torso". Material: wool, cotton.
155x99 cm. 1993



მაია თოიძე – „გაზაფხული“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Toidze – “Spring”. Material: wool, cotton.
80x120 cm. 1997



მანანა შილაკაძე „ჯამბაზები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Manana Shilakadze "Clowns". Material: wool, cotton.
131x93 cm. 1990



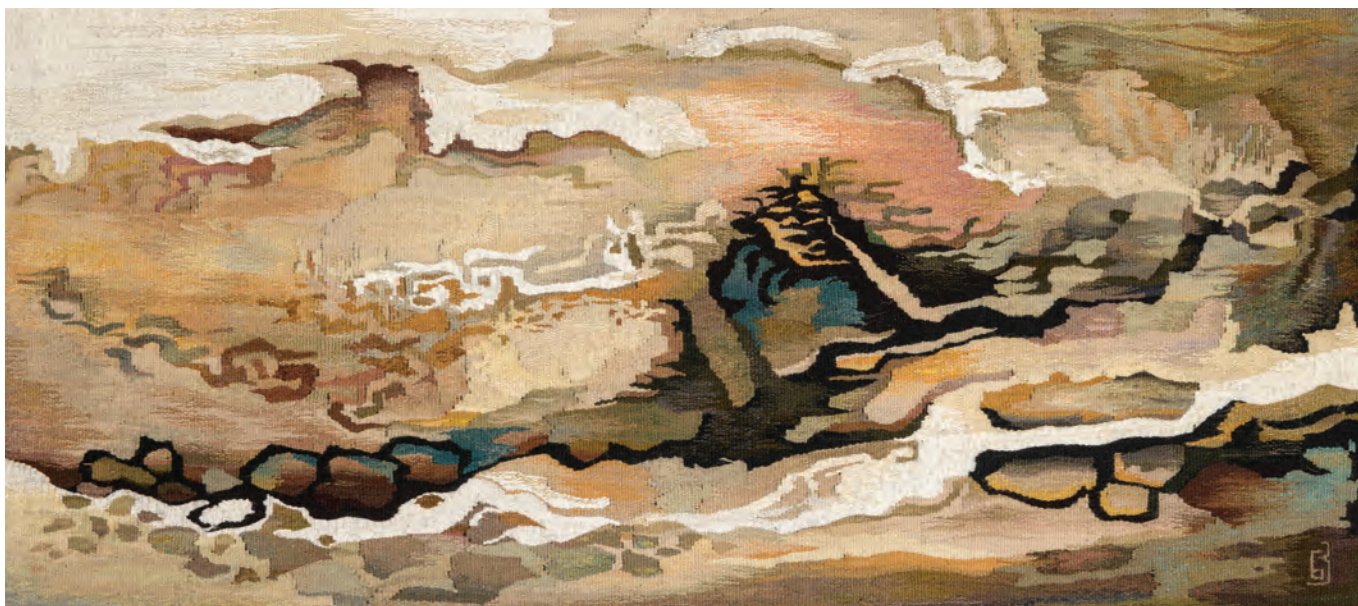
მაკა ამაშუკელი „მიმავალნი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maka Amashukeli "Departure". Material: wool, cotton.
92x70 cm. 1995



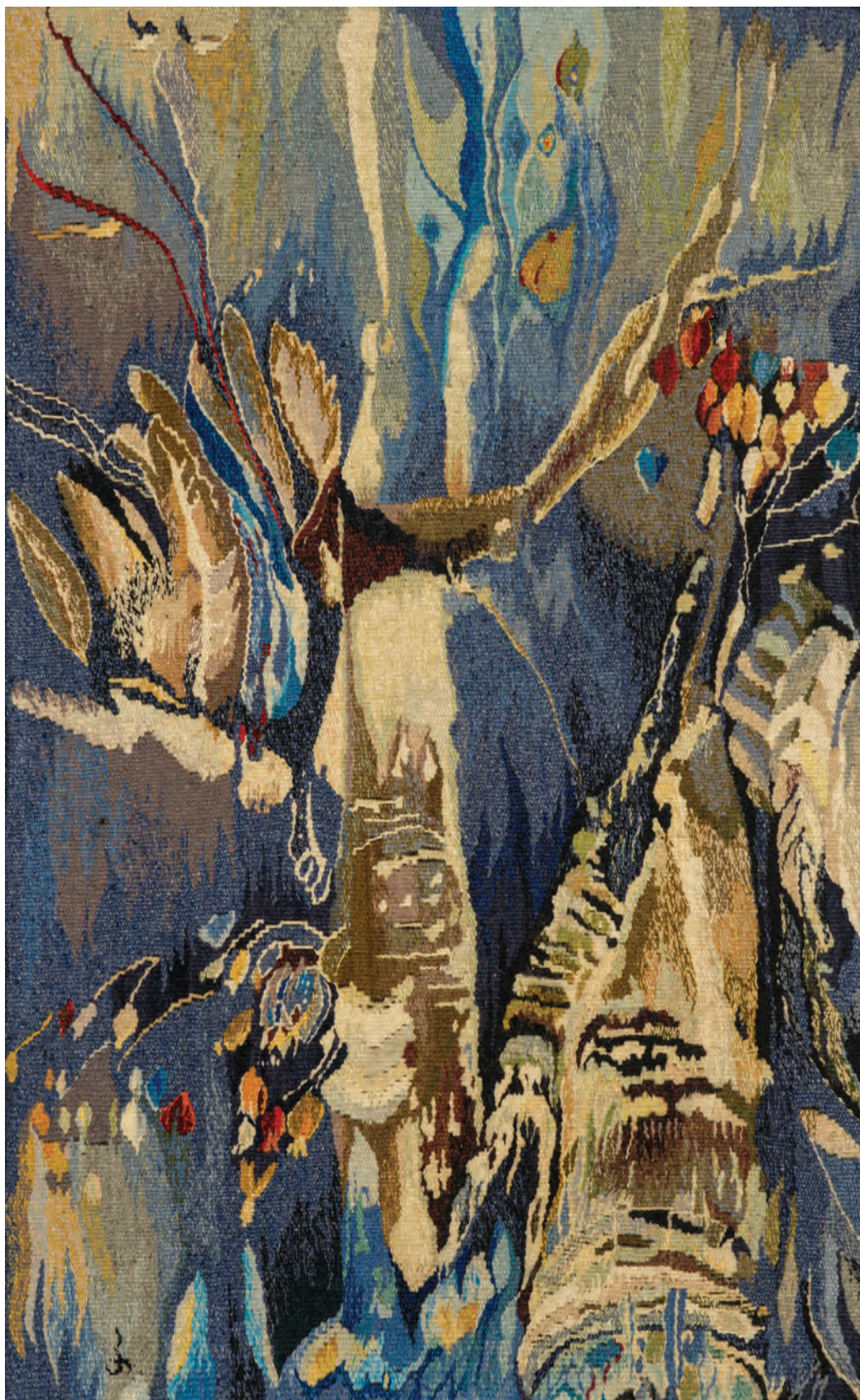
მაია წინამძღვრიშვილი „ფრესკა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Tsinamdzghvishvili "Fresco". Material: wool, cotton.
136x168 cm. 1990



მაია წინამძღვრიშვილი „ირაკლის ფანჯარა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Tsinamdzghvishvili "Irakli's Window". Material: wool, cotton.
144x77 cm. 1994



ნანა კაიდარაშვილი „შემოდგომა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nana Kaidarashvili "Autumn". Material: wool, cotton.
157x72 cm. 1991



თინათინ კლდიაშვილი „ნატვრის ხე“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tinatin Kldiashvili "Wish Tree". Material: wool, cotton.
80x50 cm. 1994

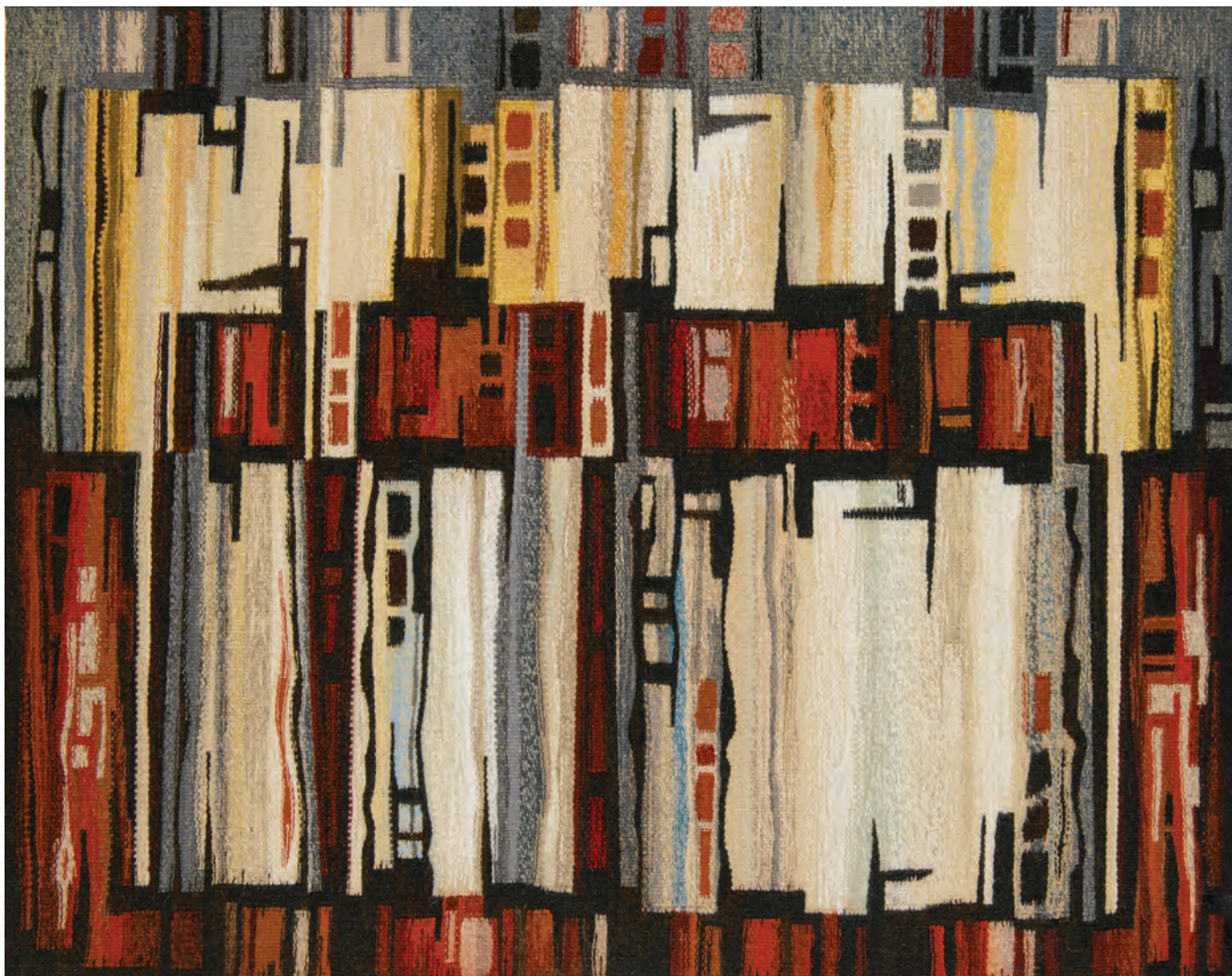


ეკატერინე სირაძე „ნისლის შემდეგ“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ekaterine Siradze "After the Fog". Material: wool, cotton.
45x55 cm. 89x77 cm. 49x52 cm. 1999

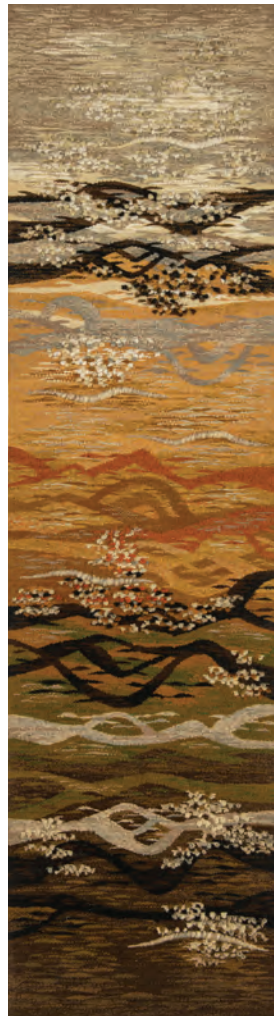




ნინო კეჭაკმაძე „მონანიება“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Kechakmadze "Repentance". Material: wool, cotton.
96x118 cm. 1993



ნიკოლოზ ნუცუბიძე „ქალაქი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nikoloz Nutsubidze "City". Material: wool, cotton.
80x100 cm. 2000



ნიკოლოზ ნუსუბიძე „პეიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nikoloz Nutsubidze "Landscape". Material: wool, cotton.
152x72 cm; 168x44 cm; 120x84 cm. 1997

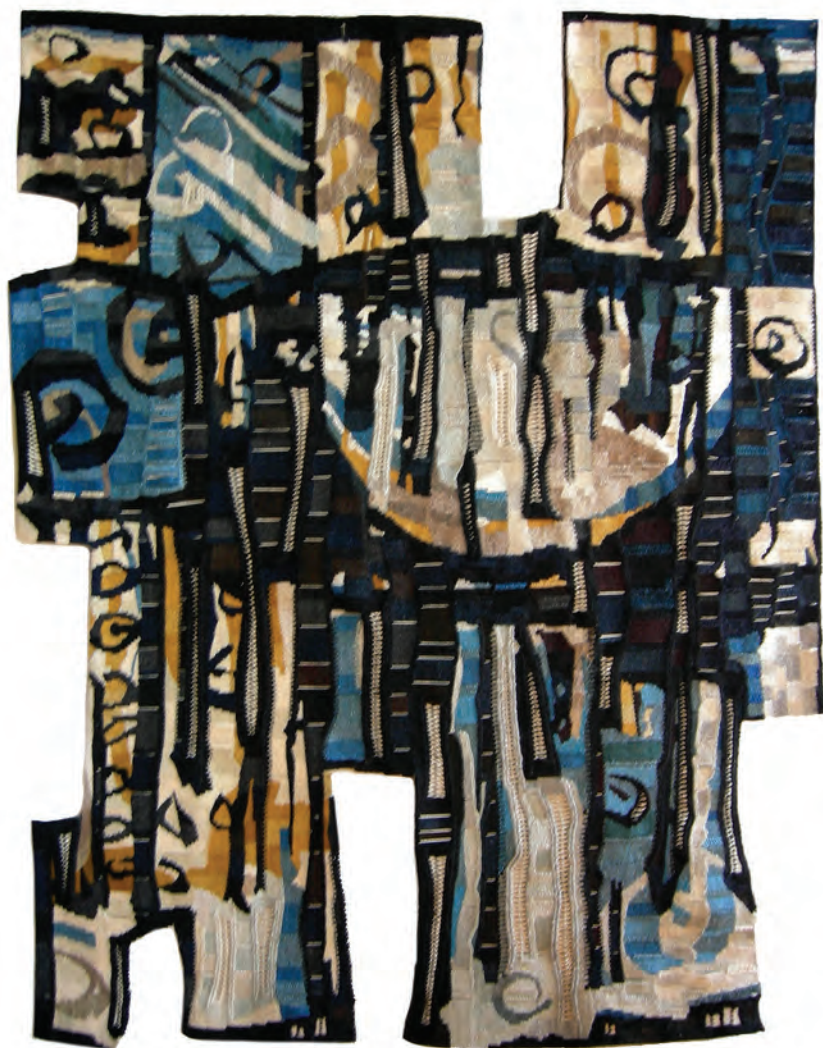




ელენე შამეკო „პეიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Elene Shameko "Landscape". Material: wool, cotton.
107x105 cm. 1998



მედეა შოგირაძე „ბალერინები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Medea Shogiradze "Ballerinas". Material: wool, cotton.
144x91 cm. 1997



ბეკა ნუსუბიძე „დეკორატიული მოტივი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Beka Nutsubidze "Decorative Motif". Material: wool, cotton.
120x80 cm. 2000



ბეკა ნუცუბიძე „ანარეკლი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Beka Nutsubidze "Reflection". Material: wool, cotton.
140x250 cm. 1998



ირმა კიკნაველიძე „წითელი ყვავილები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Irma Kiknavelidze “Red Flowers”. Material: wool, cotton.
80x110 cm. 2019



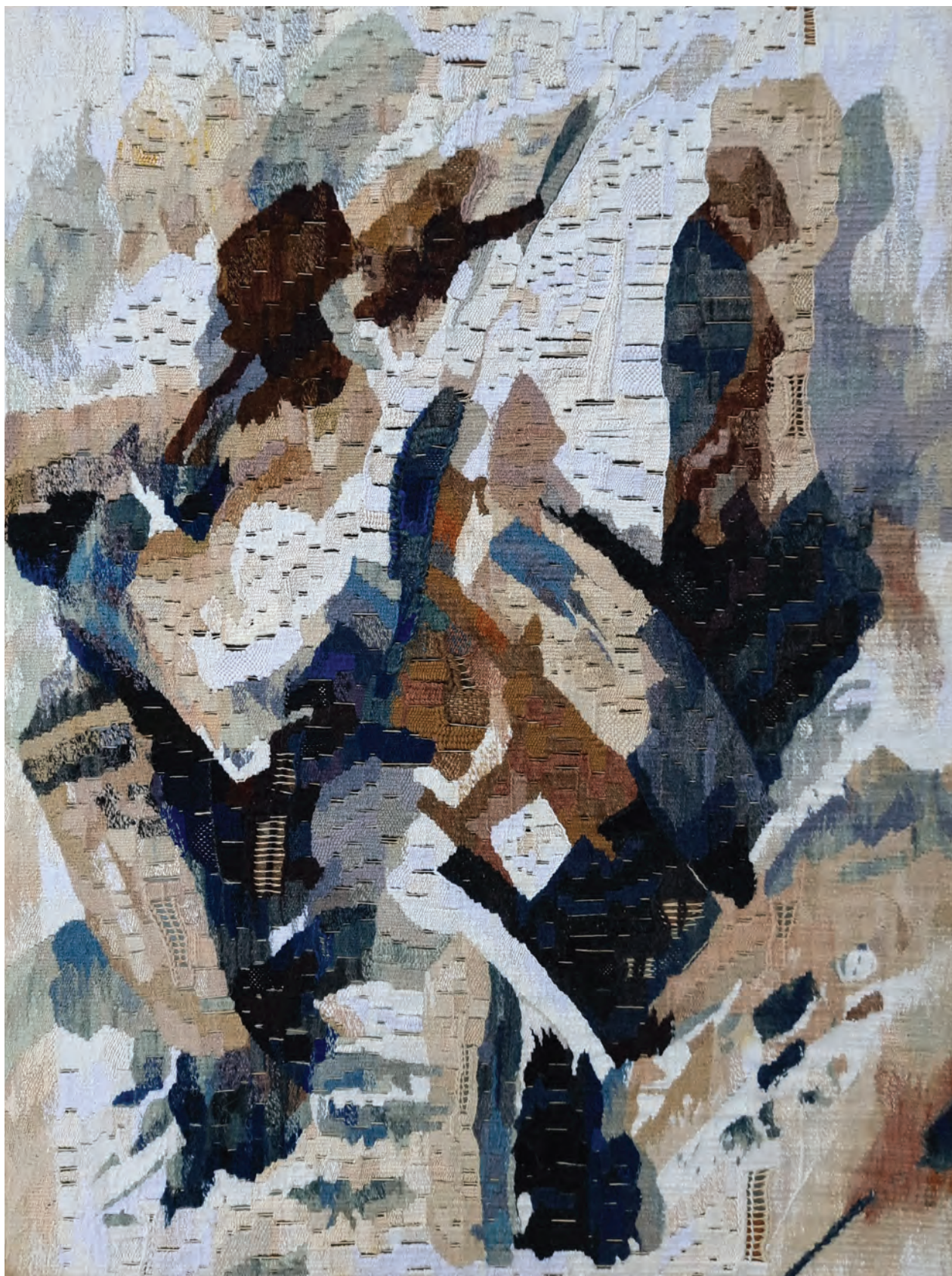
ირმა კიკნაველიძე „გამოღვიძება“. მასალა: შალი, ბამბა.
Irma Kiknavelidze "Awakening". Material: wool, cotton.
115x124 cm. 1998



მარიკა ბერძენიშვილი „სარკმელი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Marika Berdzenishvili "Window". Material: wool, cotton.
135x85 cm. 1998



ხატუნა სეფაშვილი „ელვა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Sepashvili "Lightning". Material: wool, cotton.
125x100 cm. 1998



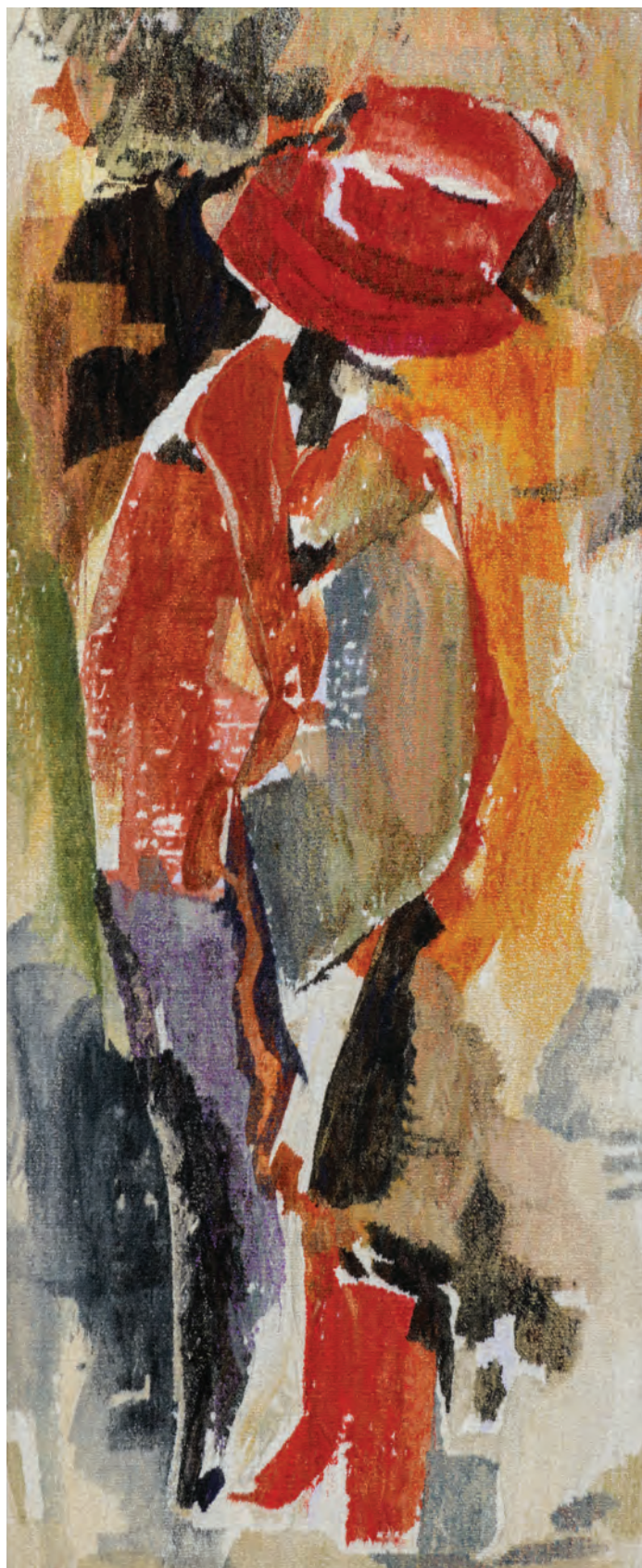
ხათუნა სეფაშვილი „ფიქრები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Sepashvili "Thinks". Material: wool, cotton.
70x90 cm. 2000



ხათუნა სეფაშვილი „შემოდგომა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Sepashvili "Autumn". Material: wool, cotton.
50x70 cm. 2000



ნინო ჩოლოყაშვილი „სიზმარი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Cholokashvili "Dream". Material: wool, cotton.
125x84 cm. 1999



ნინო ჩოლოყაშვილი „მარტოების შემოდგომა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Cholokashvili "Autumn of Solitude". Material: wool, cotton.
120x50 cm. 2002



ეკატერინე ბარნოვი „ვიოლინო“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ekaterine Barnovi "Violin". Material: wool, cotton.
84x91 cm. 2002



ეკატერინე ბარნოვი „განთავისუფლება“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ekaterine Barnovi "Liberation". Material: wool, cotton.
142x92 cm. 1999



ეკატერინე ბარნოვი „დილა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ekaterine Barnovi "Morning". Material: wool, cotton.
72x60 cm. 2022



ეკატერინე ბარნოვი „ქალი ყვავილით“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ekaterine Barnovi "Woman with a Flower". Material: wool, cotton.
130x90 cm. 2005

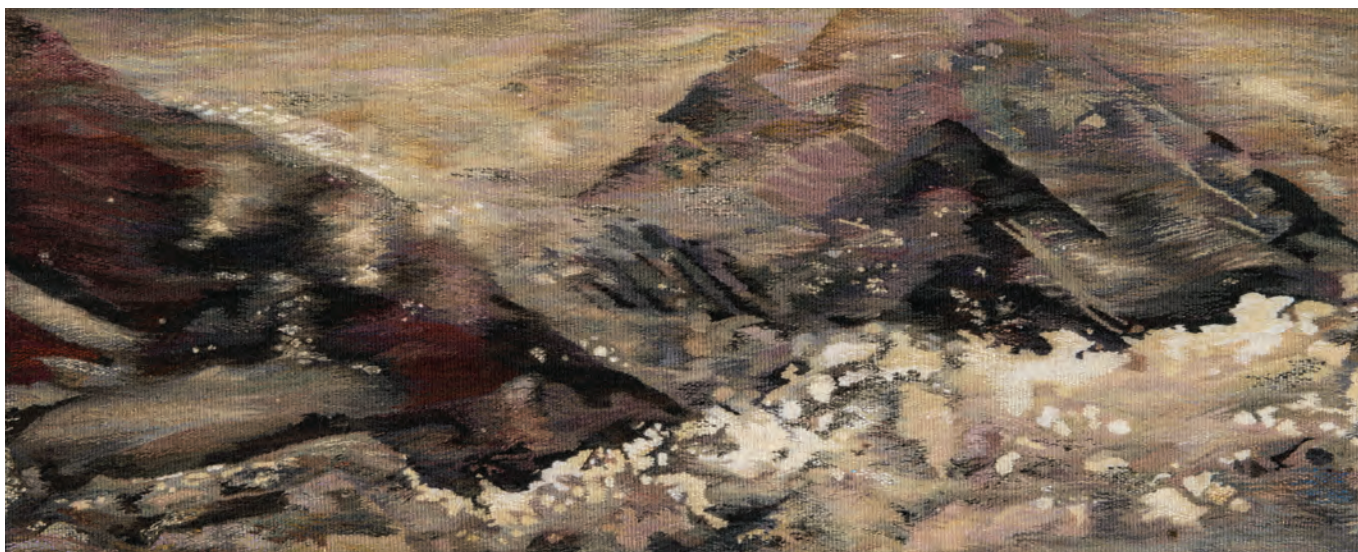


ლია ბეროშვილი „სიო“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lia Beroshvili "Breeze". Material: wool, cotton.
70x68 cm; 78x70 cm; 69x58 cm. 2000





ლია ბეროშვილი „კულისებს მიღმა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lia Beroshvili "Behind the Scenes". Material: wool, cotton.
111x64 cm. 2003



მარინა გაბაშვილი „ბუნების წიაღში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Marina Gabashvili "In the Bosom of Nature". Material: wool, cotton.
36x87 cm. 1995



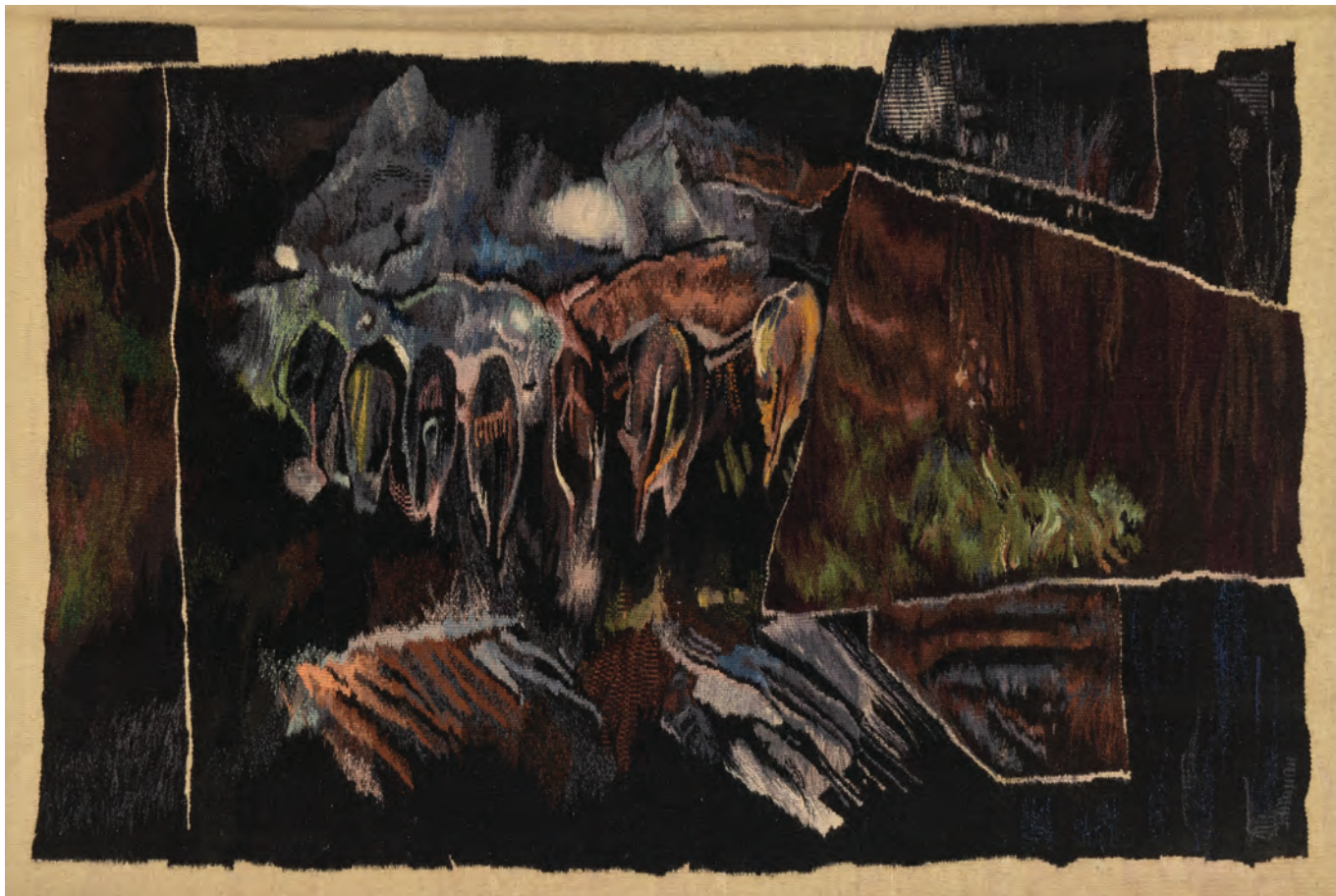
მაია ჯიქია „გაორება“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Jikia "Bifurcation". Material: wool, cotton.
138x83 cm. 2000



მაია ჯიქია „აბსტრაქცია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maia Jikia "Abstraction". Material: wool, cotton.
97x80 cm. 2002



მირანდა ჭანტურია „ემოცია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Miranda Chanturia "Emotion". Material: wool, cotton.
100x130 cm. 2000



დიანა გვიდიანი „ღამის სვანეთი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Diana Gvidiani "Svaneti at Night". Material: wool, cotton.
126x87 cm. 2002



ნინო ჩაგელიშვილი „ნატურმორტი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Chagelishvili "Still Life". Material: wool, cotton.
40x43 cm. 2004



ნინო ჩაგელიშვილი „გადაფრენა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Chagelishvili "Flying". Material: wool, cotton.
83x103 cm. 2005



ლელა ბაღავაძე „შეხვედრა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lela Baghavadze "Meeting". Material: wool, cotton.
89x107 cm. 2006



დიანა უტიაშვილი „ლურჯი მინდვრები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Diana Utiashvili "Blue Fields". Material: wool, cotton.
80x106 cm. 2006



ირმა იაშვილი „გაზაფხული“. მასალა: შალი, ბამბა.
Irma Iashvili "Spring". Material: wool, cotton.
109x74 cm. 1990



ხათუნა ლომადე „გასვირნება“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Lomadze "Walk". Material: wool, cotton.
120x66 cm. 2005



თეა ბარდაძე „დეკორატიული კომპოზიცია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tea Bardadze "Decorative Composition". Material: wool, cotton.
122x63 cm. 2001



ხათუნა პოპიაშვილი „მხატვრის სახელოსნოში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Popiashvili "Artist's Studio". Material: wool, cotton.
114x156 cm. 1989



ნათია მალაზონია „სტიქია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Natia Malazonia "Elemental Force". Material: wool, cotton.
176x51 cm. 2001



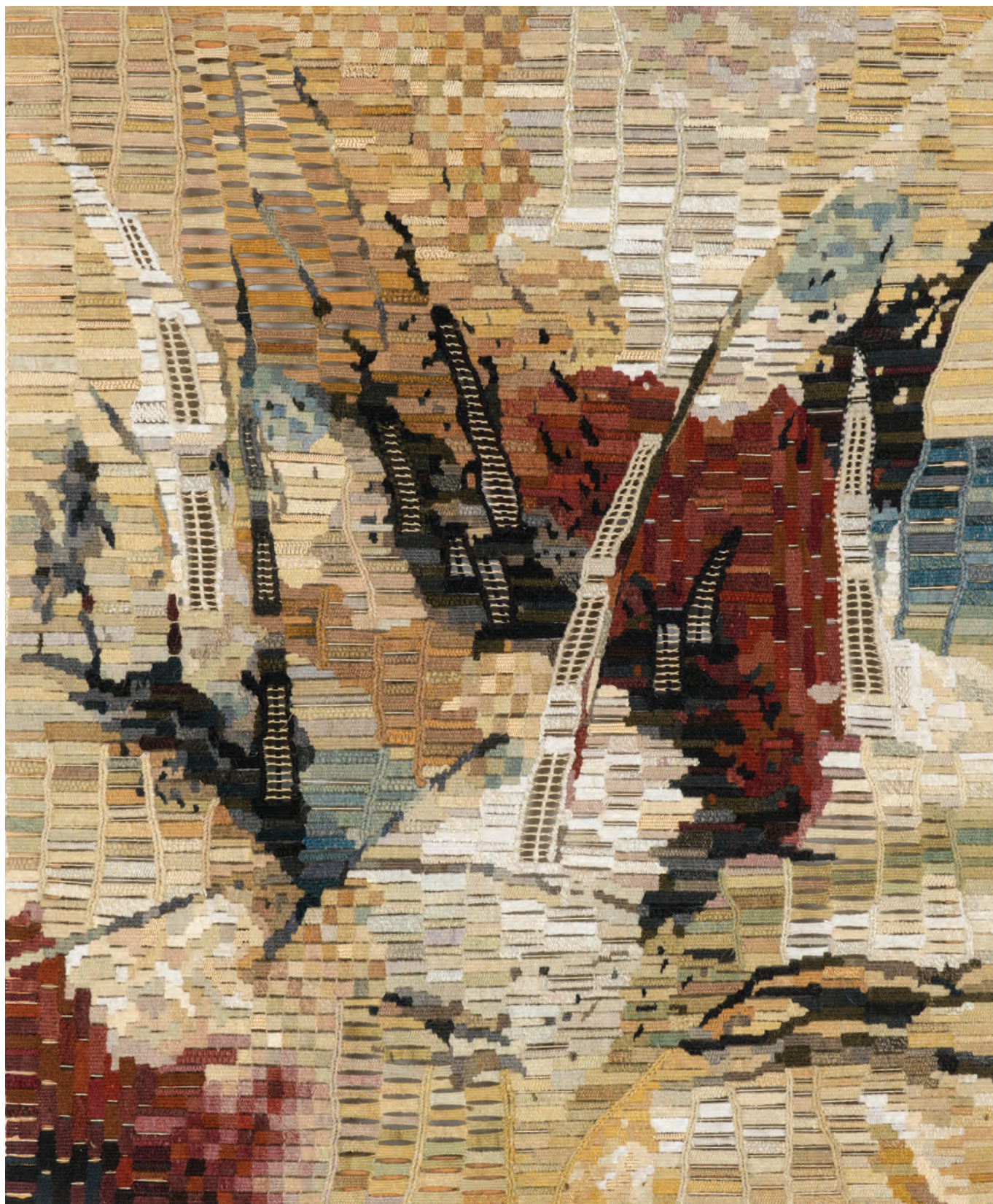
თამარ ჭოლაძე „გარდასახვა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamar Choladze "Transformation". Material: wool, cotton.
80x66 cm; 80x35 cm. 2005



ია არსენიშვილი „გემები ქარში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ia Arsenishvili "Ships in the wind". Material: wool, cotton.
60x69 cm. 1995



გვანცა ოდიკაძე „ვიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Gvantsa Odikadze „Appearance“. Material: wool, cotton.
43x48 cm. 2007



მაკა ბერაძე „პეიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maka Beradze "the landscape". Material: wool, cotton.
85x71 cm. 1999



ნინო კვრივიშვილი „ვიბე“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Kvrivishvili "Stair". Material: wool, cotton.
189x51 cm; 189x48 cm; 198x61 cm. 2007



ნინო კვრივიშვილი „აისი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Kvrivishvili "Dawn". Material: wool, cotton.
182x147cm. 2020



ნინო ქვრივიშვილი „დაისი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nino Kvrivishvili "Dusk". Material: wool, cotton.
182x147 cm. 2021



ეკა ხაბურზანია „დეკორატიული ნატურმორტი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Eka Khaburzania “Decorative Still Life”. Material: wool, cotton.
107x72 cm. 2006



თამარ ქალდანი „ყაყაჩოები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamar Kaldani "Poppies". Material: wool, cotton.
105x75 cm. 2003



ხატია რევაზიშვილი „პეიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatia Revazishvili "Landscape". Material: wool, cotton.
65x78 cm. 2012



ნაილი თიგიშვილი „ადრიანი გაზაფხული“. მასალა: შალი, ბამბა.
Naili Tigishvili "Early Spring". Material: wool, cotton.
115x102 cm. 2006



ქეთევან სამხარაძე „დეკორატიული კომპოზიცია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ketevan Samkharadze "Decorative Composition". Material: wool, cotton.
132x74 cm. 2001



ქეთევან სამხარაძე „სახელოსნოში“. მასალა: შალი, ბამბა.
Ketevan Samkharadze "In the Art Studio". Material: wool, cotton.
106x87 cm. 2004



ნონა კოკაია „მდინარის პირას“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nona Kokaia "By the River". Material: wool, cotton.
113x87 cm. 2002



სოფო პურიჭამიაშვილი „გაზაფხული“. მასალა: შალი, ბამბა.
Sopho Purichamiashvili "Spring". Material: wool, cotton.
75x103 cm. 2007



ნესტან სამხარაძე „ამრავლე ძეგლი შენი დიდებისანი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nestan Samkharadze "Multiply the Monuments of your Glory". Material: wool, cotton.
54x102 cm. 2021



ნესტან სამხარაძე „ძველი თბილისი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Nestan Samkharadze "Old Tbilisi". Material: wool, cotton.
62x102 cm. 2004



ხათუნა ბაბუხაძე „მელანქოლია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Babukhadze "Melancholy". Material: wool, cotton.
90x97 cm. 2004



ხათუნა ბაბუხაძე „სიყვარული“. მასალა: შალი, ბამბა.
Khatuna Babukhadze "Love". Material: wool, cotton.
100x44 cm. 2006



მაკა მაზიაშვილი „ბაიის ტოტეზი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maka Maziashvili „Pussy Willow Branches“. Material: wool, cotton.
110x75 cm. 2005



მაკა მაზიაშვილი „კულისებს მიღმა“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maka Maziashvili "Behind the Scenes". Material: wool, cotton.
100x130 cm. 2007



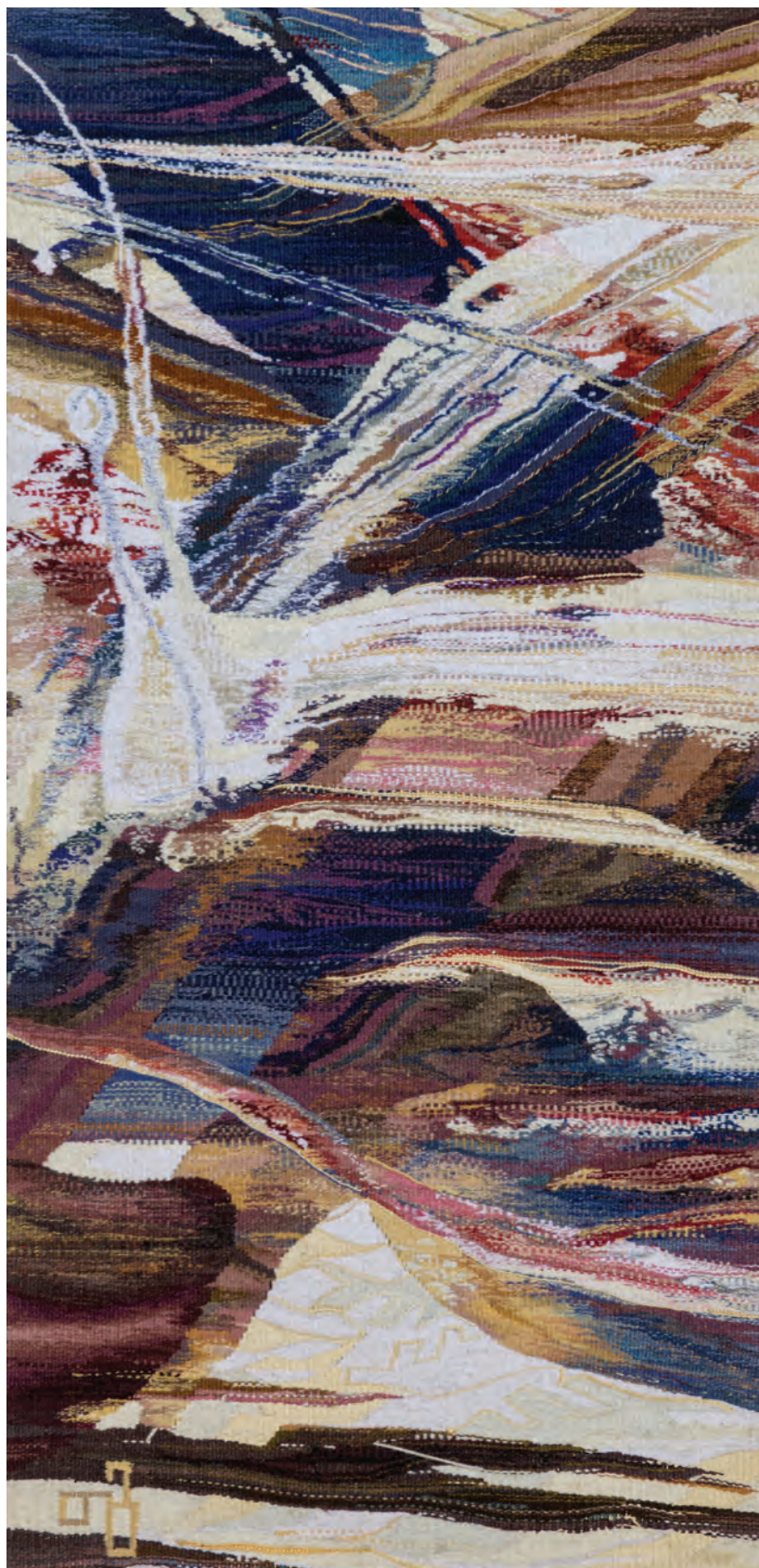
მაკა ბერძენიშვილი „ღამის თბილისი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Maka Berdzenishvili "Tbilisi at Night". Material: wool, cotton.
100x33x2 cm. 2006



ნათია ბაილაური „პეიზაჟი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Natia Bailauri "Landscape". Material: wool, cotton.
93x120 cm. 2006



ლელა იობიძე „დუმფარები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lela Iobidze "Water Lilies". Material: wool, cotton.
80x117 cm. 2002



თამარ გოგოხია „აბსტრაქცია“. მასალა: შალი, ბამბა.
Tamar Gogkhia "Abstraction". Material: wool, cotton.
98x48 cm. 2001



კაკო თოფურია „ლურჯი ბოლი“. ქსოვა მარინა ჯანაშია. მასალა: შალი, ბამბა.
Kako Topuria "Blue Smoke". Weaved by Marina Janashia. Material: wool, cotton.
310x440 cm. 2000-2010



კაკო თოფურია „ორმტრიალი“. ქსოვა დალი მაჩაიძე და მანანა ნუცუბიძე. მასალა: შალი, ბამბა.
Kako Topuria "Oromtriali". Weaved by Dali Machaidze and Manana Nutsubidze. Material: wool, cotton.
265x255 cm. 2005-2010



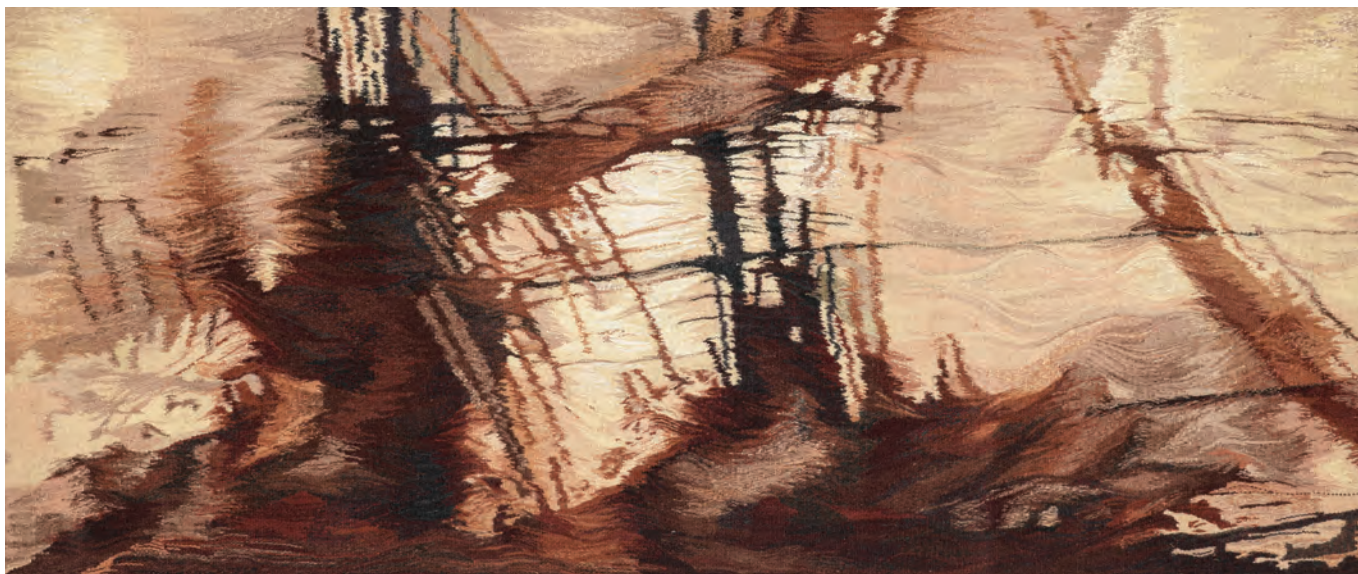
ნინო ცქვიტარია „აბსტრაქტული, კონკრეტული“. მასალა: შალი, ბამბა. ფოტო: სალომე ფაჩუაშვილი.
Nino Tskvitaria "Abstract. Concrete". Material: wool, cotton. Photo: Salome Pachuashvili.
120x200,8 cm. 2000



ნინო კუპრავა „ყელის ტბა“. მასალა: შალი, ბამბა. ფოტო: სალომე ფაჩუაშვილი.
Nino Kuprava "Lake Keli". Material: wool, cotton. Photo: Salome Pachuashvili.
110x300 cm. 1988



მარიამ ბერიძე „რიფები“. მასალა: შალი, ბამბა.
Mariam Beridze "Reefs". Material: wool, cotton.
100x120 cm. 2011



თეონა კირვალიძე „ქარიშხალი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Teona Kirvalidze "Storm". Material: wool, cotton.
63x148 cm. 2001



მალხაზ გორგაძე „ედენი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Malkhaz Gorgadze "Eden". Material: wool, cotton.
220x320 cm. 2023



ლია გურასპაშვილი „ქალი მარათი“. მასალა: შალი, ბამბა.
Lia Guraspashvili "Woman with fan". Material: wool, cotton.
24x19 cm. 1997

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გობელენისა და მხატვრული ტექსტილის მუზეუმში დაცული გობელენები წარმოდგენილია 58, 59, 66, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 90, 94, 95, 99, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 148, 149, 157 გვერდებზე.

The tapestries presented on pages 58, 59, 66, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 90, 94, 95, 99, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 148, 149, 157 are preserved in the Tapestry and Art Textile Museum of the Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art.

