იუზა ხუსკივაძე

ისლამი ქართულ სახვით ხელოვნებასა და ხუროთმოძღვრებაში

UDC(უაკ)75|76 +72](479.22)+28
ხ-953

იუზა ხუსკივაძე
ისლამი ქართულ სახვით ხელოვნებასა და ხუროთმოძღვრებაში

გამოცემის რედაქტორი : ნიკოლოზ ანთიძე
რედაქტორი: დიმიტრი თუმანიშვილი
ინგლისური თარგმანი: ნინო მატარაძე
დიზაინი: თამაზ ვარვარიძე

ქართული ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის ფოტოების ავტორი: ქუცნა ამირეჯიბი

წიგნში გამოყენებულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრსა და გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის სერგო ქობულაძის სახელობის ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიაში დაცული ექსპონატების ფოტომასალა

წიგნი შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს:
ეკატერინე თაბუკაშვილმა და ქრისტინე დარჩიამ
წიგნზე მუშაობისას განეული დახმარებისათვის დიდ მადლობას მოვახსენებთ
ქალბატონებს ნინო ქავთარიას, ნინო ჭოლოშვილს და მარინა ფანცხავას

IUZA KHUSKIVADZE
ISLAM IN GEORGIAN FINE ARTS AND ARCHITECTURE

Managing Editor: Nikoloz Antidze
Editor: Dimitri Tumanishvili
English Translation: Nino Mataradze
Design: Tamaz Varvaridze
Photography: Kutsna Amirejibi

Some of the photographs featured in this book are by kind permission of the Georgian National Museum, the Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts and the Kobuladze Laboratory for Monument Phorography of the Giorgi Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation.

The book was prepared for publication by Christine Darchia and Ekaterine Tabukashvili.
Special thanks are due to Nino Kavtaria, Nino Chogoshvili and Marina Pantskhava for their valuable support.

ყველა უფლება დაცულია. დაუშვებელია ამ გამოცემის რომელიმე ნაწილის რაიმე ფორმით გამოყენება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს ნებართვის გარეშე

All rights reserved. No part of this publication may be used in any form without prior permission of the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia.

თბილისი 2018
Tbilisi 2018

დაიბეჭდა ბას „სეზანში"
CEZANNE
PRINTING HOUSE

ISBN 978-9941-8-0813-5

ამა თუ იმ ქვეყნის მხატვრული ლიტერატურა, ხელოვნების ესა თუ ის დარგი, არცთუ იშვიათად, თავისებურად აირეკლავს მეზობელ ხალხთა შემოქმედებითი ყოფის საუკეთესო მიღწევებს, მათ სულიერ მონაპოვარს – მაშინაც კი, როცა სხვადასხვა რიგის ეს კულტურული ფასეულობანი ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო, სრულიად მიუღებელ რელიგიურ, პოლიტიკურსა თუ სოციალურ გარემოშია წარმოქმნილი.

საქართველოსა და ისლამური აღმოსავლეთის მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობა ამგვარი დამოკიდებულების ერთი თავისებური გამოვლენაა.

მორის ბოურა – ინგლისელი ლიტერატურისმცოდნე, ავტორი ფუნდამენტური გამოკვლევისა „პოეზია და შთაგონება“ შენიშნავს: „ვეფხისტყაოსანი“ ის ქართული ნაწარმოებია, რომლიდანაც ერთნაირად მოიხილება დასავლეთი და აღმოსავლეთი და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“[1]. არ იქნება გადაჭარბებული

1.ციტირებულია გურამ ასათიანის მრავალმხრივ საყურადღებო გამოკვლევიდან – სათავეები (რამდენიმე ცდა ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების გასარკვევად), თბ., 2003, გვ. 10.
მ. ბოურას ამ მეტად საგულისხმო ნააზრევში ერთი რამ, ალბათ, თავიდანვე გასათვალისწინებელია – დასავლეთი, როცა საუბარი მეფე თამარისა და რუსთაველის ეპოქაზეა, დასავლურ-ბიზანტიურ

Literature and arts of any nation commonly reflect the achievements of the neighbours, despite possible differences they may have due to their cultural values being embedded in totally distinct religious, political and social contexts. Centuries-old relations between Georgia and the Islamic Orient is one of the specific manifestations of this phenomenon.

Maurice Bowra, an English literary historian and author of a fundamental essay *Poetry and Inspiration*, claimed that Shota Rustaveli's *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), despite equally reflecting the Orient and the Occident, is a purely Georgian text.[1] The same is true of numerous other works of literature, architecture and art created in Georgia over the course of centuries. Literature, however, proved to be more open to Oriental trends than architecture and other forms of artistic expression. The influence on the latter was limited to external appearance and was therefore superficial rather than profound.

---

1. Quoted from *Sataveebi* (*Ramdenime tsda kartuli khasiatisa da estet'iku-ri bunebis gasark'vevad*), research paper by Guram Asatiani, Tb., 2003, 10. Bowra's opinion that the West in the context of the reign of Queen Tamar and of Rustaveli implies Western-Byzantine milieu (specifically Orthodox Christian), rather than Western Europe in today's sense, is noteworthy. The same applies to the East, which refers only to the Islamic cultural phenomenon of the Near East, such as Iran and Arab countries.

A -65, ასტროლოგიური ტრაქტატი, 1188 წ., ტყუბები, f.183v

A-65, Astrological Treatise, Gemini, 1188, Gemini, f.183v

თუ ვიტყვით, რომ იგივე ასევე სრულად შეიძლება ითქვას ჩვენი ქვეყნის ვრცელი ისტორიის მანძილზე შექმნილ არაერთ ლიტერატურულ, ხუროთმოძღვრულსა თუ სახვითი ხელოვნების მრავალგვარ ნიმუშზე. ერთია მხოლოდ – თუ ჩვენი წარსულის ამა თუ იმ მონაკვეთის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში შესაძლო ხდება აღმოსავლური გავლენების შედარებით მკაფიოდ, შედარებით თვალნათლივ ნაკითხვა, ხუროთმოძღვრებასა და სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მხატვრულ შემოქმედებაში ამგვარ გავლენათა არსებობა შესამჩნევად არათანაბარია – უფრო გარეგნული ფორმით, შედარებით ზედაპირულად არეკლილი, ვიდრე სიღრმისეულად განცდილი და გარდასახული.

ხელოვნების ქართველ ისტორიკოსთა მიერ საფუძვლიანადაა შესწავლილი აღმოსავლური გავლენების საკითხები, მათი მხატვრული პრინციპები; ნაჩვენებია თუ როგორ არიან ისინი სახეცვლილნი ადგილობრივ ნიადაგზე; ისიც – მათი ზეგავლენით, გარკვეულ ისტორიულ პერიოდებში, თუ რა მხრივ წარიმართა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ჩვენივე მხატვრული შემოქმედება. მათივე ნაშრომებით ჩანს ისლამური აღმოსავლეთის ხელოვნებასთან ჩვენი მხატვრული

(განსაზღვრულად ქრისტიანულ-მართლმადიდებლურ) სამყაროს გულისხმობს და არა დასავლეთ-ევროპას დღევანდელი გაგებით. ასევეა აღმოსავლეთიც, რომლითაც მახლობელი აღმოსავლეთის ქვეყნების – ირანისა და არაბეთის – მხოლოდ ისლამური კულტურული ფენომენი მოიაზრება.

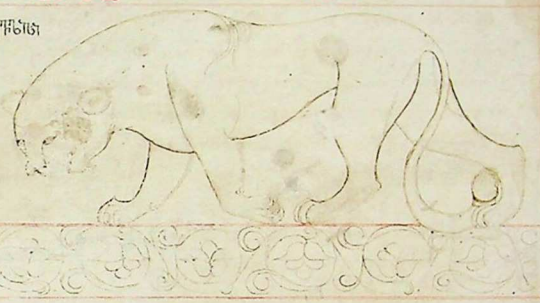
A-65, ასტროლოგიური ტრაქტატი, 1188 წ., ლომი, f.185r

A-65, Astrological Treatise, 1188, Leo, f.185r

[illegible]

Եւ ահա ՅԻՆԵՆԱՀԱՅՔ ԵԱՒԵՎԵՒ ԵՆԻՑ։

ԹԻՒՆ



Եւ ահա նոր պատերազմ։ Յետ եղեալ նոցա։ եւ տեսեալ զերեսս գազանին։ զոր տեսանէր Դանիէլ։ զի ի գազանէ հարեալ էր։ եւ սպանեալ։ եւ մարմին նորա տրեալ էր ի հրոյ։ զի ի գազանէ զոր տեսանէր Դանիէլ։ զի ի գազանէ զոր տեսանէր Դանիէլ։ զի ի գազանէ զոր տեսանէր Դանիէլ

შემოქმედების ურთიერთობის კონკრეტული შედეგიც – ის, თუ უცხოური გავლენები რაგვარად არის დაკვლეული ქართული ხელოვნების ცალკეულ დარგებში: ხელნაწერი წიგნის დასურათებაში (ძირითადად საერო მინიატᲘურაში, რომლის გვიანა ნიმუშებშიც თვით სტრუქტურაა შეთვისებული), კედლის მონუმენტური მხატვრობის საქტიტორო პორტრეტში (შედარებით ზედაპირულად – მხოლოდ გარეგნული მსგავსებით), ჭედურსა თუ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში (ცალკეული მოტივის სახით).[2]

---

2. შ. ამირანაშვილი, ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის: ქართული მნერლობა, 1927, გვ. 6-7. მისივე, „ვეფხისტყაოსნის" დასურათებანი, თბ., 1966. მისივე, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1968. ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ხუროთმოძღვრება, I, თბ., 1983. ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, თბ., 1987. ჯ. მარგველაშვილი, "ვეფხისტყაოსნის" დასურათებული ხელნაწერები, თბ., 2013. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987. მ. ქვლივიძე, „ვეფხისტყაოსნის" დასურათების ისტორიისათვის, თბ., 1960. ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ., 1974. ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატᲘურა, თბ., 1976. მისივე, ირანული სამინიატᲘურო შემოქმედების ერთი საკითხი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, გვ. 3, 1978. მისივე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების ხალხური მოხატულობანი, თბ., 2002. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – нач. XIII вв., Тб., 1973. მისივე, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979. Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, международный симпозиум по грузинскому искусству,

A-65, ასტროლოგიური ტრაქტატი, 1188 წ., მშვილდოსანი, f.189r

A-65, Astrological Treatise, 1188, Saggitarius, f.189r

ԺԳԿԵՑՕԼՆԵՒ ԽԵՆԷ ՇԻԵՐՊԵՑՈՒԹԻՒՆՔԷ ԵՎ

Ի կերեսնեանէ կապիտրոն։ Յ ապաւորնոնք եբրոտ։ էին Զ որոկբ։ ա
եբ ուսակաբ։ ըրբոտեբս։ էին։ Զբ ոգ։ ըրբոտ։ էին սոռ կրնեբ
եբաձ։ ֆեբ։ Զբ։ էնաբբ։ կոշի եբ բբԶԶեբ ձա։ էԶեանալ։ էոռնա
հոդուսաոեբս։ էին։ Զբ Զոնեբս։ էին։ ԶբԶեռ։ ԶեԶ։ բապիոոբ
Զբ։ բԶոբ։ էին։ Զբ կրոնեբ հոդուսաոբշի եբբսեբս Զոն։ էին։
Զբ Զոռ։ շի բապոբբ Զոն։ էին։ Զբ սահ։ գնբ։ էին։ էԶոն սոռ
սոռ հբոդ։ բբսեսոռ։ էսոռ։ Զեն։ եսապբ։ էնեբս։ Զբ հբոդ։ բբսեսոռ։ բրԶ
սաՀ։ Զեն։ եբԶեռսոռեբս։ էին։ Զբ սոռ։ Զեն։ Զն։ բապիբ։ ենեբ։ Զաբոդ։ Զեն
ոդբ։ հեԶ։ բռնաբ։ սբ։ Զեբբ։ Զբ։ բԶնոդ։ բբռսբ։ բԶեբբ։ Զբ։ եբսապբ։
եբ բաբ։ սոռ։ էին։ ոդեոդ։ բապիբ։ բ։ եբոռ։ բեռոռ։ Զբ։ ոդբ։ եբԶաեոռ։

ისლამურ-აღმოსავლური კულტურის გავლენები, როგორც ჩანს, ყველაზე მეტად ჩვენი მხატვრული შემოქმედების საერო ნაკადში აშკარავდება – საერო მინიატიურასა თუ სასახლეთა და სამოქალაქო ხუროთ-მოძღვრებაში. გასათვალისწინებელი აქ ისაა, რომ ისლამურ ხელოვნებაში გამორჩეულად ბატონობს საერო ნაკადი – ეს ხელოვნება მხოლოდ ნაკლებად თუ წარმოქმნის წმინდა რელიგიურ ნაწარმოებებს და თვით რელიგიურიც, არსებითად, საერო სამოსით არის მოსილი (ამის ნათელი მაგალითი თუნდაც სუფიური ლირიკაა). და საერთოდ, მთელი საქრისტიანოსთვის აღმოსავლური და ნიშანდობლივ მთელი მუსულმანური სამყარო სწორედ სოფლისეული სილამაზისა და ყოფითი კეთილდღეობის სიმბოლოდ არის გაცხადებული. გასათვალისწინებელია ისიც, ამ სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტერესი მოგვიანო დროისათვის, XVI-XVII საუკუნეებისთვის რომ აშკარავდება – იმ ხანად, როცა დიდწილად დასავლურ კულტურულ გარემოცვაში ამოზრდილი ქვეყანა იმჟამინდელი ისტორიული ვითარების

1977. Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, Тб., 1964. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-цку, Ars Georgica, 1, 1942. მისივე, Постройка Моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба, Боржомского района, Ars Georgica, 4, 1960. Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948. მისივე, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959. მისივე, Вопросы истории искусства, Тб., 1, 1970. B. Grey, The Man in the Panther's Skin, in Bodleian libarary. The Bodleian library record, III, 32, 1951.

A-65, ასტროლოგიური ტრაქტატი, 1188 წ., მერნყული, f.191r

A-65, Astrological Treatise, 1188, Aquarius, f.191r

გამო აღმოსავლეთისკენ შეიქმნა პირმიქცეული.[3] ამგვარი ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით ისიც შეიძლება აიხსნას, თუ რატომ აღმოჩნდა ქართული საერო მინიატიურა, ჩვენი ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, სრულიად თავისებურ მდგომარეობაში, - უცხოური გავლენები ხომ სწორედ აქ ჩნდება განსაკუთრებული სიჭარბითა და მკაფიოებით.[4]

სამინიატიურო მხატვრობა ხელნაწერ წიგნთან, ანუ მწერლობასთან უშუალო კავშირში მყოფი მხატვრული შემოქმედებაა. ბუნებრივია, ქართული საერო მინიატიურაც თავისი ეპოქის ქართულ ლიტერატურასთანაა დაკავშირებული.

ცნობილია, რომ კლასიკური პერიოდიდან (XII-XIII სს.) მოყოლებული ვიდრე ე.წ. აღორძინების ხანამდე (XVII-XVIII სს.) შედარებით სუსტადაა განვითარებული ქართული მხატვრული ორიგინალური შემოქმედება. იმავე დროს XVI-XVII სს. ჭარბად ჩნდება სპარსულიდან თარგმნილი ლიტერატურა – საგმირო, სამივჯნურო თუ დიდაქტიკური ჟანრის თხზულებები.

---

3. „საქართველოს ისტორიის ბედ-იღბალი ამ დროისათვის (იგულისხმება XVI-XVII სს.) ძირეულად შეიცვალა. მონღოლების წინააღმდეგ გმირულ ბრძოლას, ქრისტიანულ საქართველოზე თემურ-ლენგის მრავალგზის დამაქცეველ შემოსევებს მოჰყვა კონსტანტინოპოლის – როგორც ქრისტიანული სახელმწიფოს დედაქალაქის – დაცემა. ამავე დროს ხდება წინა აზიასა და ევროპას შორის ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ურთიერთობათა სრული გარდაქმნა. საქართველო ახლა მოწყვეტილი, იზოლირებული აღმოჩნდა ევროპისგან; ისტორიამ აიძულა იგი მთელი თავისი ცხოვრება ამიერიდან ისლამური აღმოსავლეთის ყაიდაზე მოეწყო". Г. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии, Вопросы... გვ. 309.

4. გარეშე გავლენების როლი ეროვნულ ორიგინალურ შემოქმედებაში სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვაგვარია: აღმავლობის პერიოდში ასეთი გავლენები თავისებურად უწყობენ ხელს ორიგინალური საწყისის განვითარებას. იმ დროს კი, როცა გარეგანი თუ შინაგანი მიზეზების გამო, ერის შემოქმედებითი ძალები დასუსტებულია, ხელოვნების ზოგიერთ დარგში შეუძლებელი ხდება ამ გავლენების დაძლევა და ისინიც დროებით წამყვან მნიშვნელობას იძენენ.

Oriental influences and the way the foreign artistic principles were grafted to Georgian tradition, as well as the impact they had on the evolution of different forms of art at various stages, have been examined in detail by Georgian art historians. The large body of research in this field has yielded concrete findings regarding the interrelationship of Georgian and Islamic Oriental arts and the trace foreign influences left on specific areas of artistic production. Oriental trends had different degrees of influence on specific fields of art. In the art of book illumination, they were especially manifested in secular miniatures, later examples of which adopted even the structure of their prototypes, while in the case of donor portraits featured in church murals they were relatively superficial and limited to external similarity. Other spheres in which the Oriental trends were manifested were architecture and repoussé art. Here the impact can be observed mainly in the use of specific motifs.[2]

---

2. S. Amiranashvili, *Kartuli saero mkhat'vrobis genezisistvis*: Kartuli mts'erloba, 1927, pp. 6-7. Idem, *Vepkhist'q'aosnis dasuratebani*, Tb., 1966. Idem, *Kartuli khelovnebis ist'oria*, Tb., 1968. V. Beridze, *XVI-XVIII sauk'uneebis khurotmodzghvreba*, I, Tb., 1983. L. Rcheulishvili, *Kartuli khelovnebis ist'oriis sak'itkhxebi*, Tb., 1987. P. Margvelashvili, *"Vepkhist'q'aosnis" dasuratebuli khelnats'erebi, Tb., 2013. T. Sakvarelidze, XIV-XIX sauk'uneebis kartuli oqromchedloba*, Tb., 1987. M. Kvlividze, *"Vepkhist'q'aosnis" dasuratebis ist'oriisatvis*, Tb., 1960. L. Khuskivadze, *Levan Dadianis saokromch'edlo sakhelosno*, Tb., 1974. I. Khuskivadze, *Kartuli saero miniat'ura*, Tb., 1976. Idem, Ira*nuli saminiat'uro shemoqmedebis erti sak'itkhi*, saqartvelos metsnierebata ak'ademiis Matsne, p. 3, 1978. Idem, *Kartul ek'lesiata gviani shua sauk'uneebis khalkhuri mokhat'ulobani*, Tb., 2002. G. Alibegashvili, *Khudozhestvennyj printsyp illjustrirovanija gruzinskoj rukopisnoj knigi XI – nach. XIII vv.*, Tb.;. 1973; Idem, *Svetskij portret v gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj zhivopisi*. Tb., 1979. T. Virsaladze, *Osnovnye ehtapy razvitija gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj zhivopisi, mezhdunarodnyj simpozium po gruzinskomu iskusstvu*, 1977. L. Shervashidze, O *gruzinskoj svetskoj miniatjure*, Tb., 1964. R. Schmerling, *Zolotoj sosud iz Chkhoro-tsku*. Ars Georgica, 1, 1942; Idem, *Postrojka Molaret-ukhutsesa tsarja Georgija Blistatel'nogo v sel. Daba, Borjomskogo rajona*, Ars Georgica, 4, 1960. G. Chunibashvili, *Peshhernye monastyri David-Gareji*, TB., 1948; Idem, *Gruzinskoe chekannoe iskusstvo*, Tb., 1959; idem, *Voprosy istorii iskusstva*, Tb., 1, 1970. B. Grey, *the Panther's skin*, in Bodleian libarary. The Bodleian library record, III, 32, 1951.

სპარსულიდან თარგმნილი ლიტერატურა არსებითად გაქართულება იყო ცნობილი უცხოური ნიმუშებისა, მათი გარდაქმნა ქართულ ლიტერატურულ ფაქტად. ამდენად, სპარსული ლიტერატურული მიმართულებაც ემსახურებოდა ეროვნული შემოქმედების აღორძინებას. ცხადია, ასეთი დანიშნულება თვით თარგმანის თავისებურ მეთოდს განსაზღვრავდა.

სპარსულიდან თარგმნილი მხატვრული ლიტერატურა ის თხზულებანია, რომლებიც უმრავლეს შემთხვევაში მდიდრულადაა დასურათებული და გასაგებია, ქართული სამინიატიურო შემოქმედება ამ მასალასაც ხარბად რომ დაეწაფა. აქ ორი რამ არის გასათვალისწინებელი: ერთი – ირანული მინიატიურა XVI-XVII საუკუნეებშიც უაღრესად მაღალმხატვრული შემოქმედებაა და მეორე – ამ დროის ქართულ სამინიატიურო ხელოვნებას თავისი, საკუთარი ნიადაგი, ფაქტობრივად, მოშლილი აქვს. ამდენად, სრულიად ბუნებრივია, რომ პროფესიონალიზმის მაძიებელი ქართველი მხატვარი ირანულ ნიმუშებს მიმართავდეს.[5]

---

5. შემოქმედებითად გარდამქმნელი მუხტის საგრძნობი შესუსტება (XV საუკუნის ბოლო დროიდან მოყოლებული) მხოლოდ სამინიატიურო მხატვრობას კი არა, არამედ ჩვენი სახვითი ხელოვნების ყოველი დარგის ნიმუშებსა და ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებსაც ცხადლივ შეეხო. „თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ საქართველო ამ მხრივ გამონაკლისი არ ყოფილა — ეს მოვლენა თითქმის საყოვ-

H- 2074, ავალიშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, XVI საუკუნის ბოლო, ხელნაწერის არშიები, f.97r

H- 2074, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Avalishvili manuscript, late 16th century, manuscript margins, f.97r

ამგვარი მსჯელობა მოგვიანო დროისთვის თითქოსდა გამართლებული ჩანს – შედარებით სხვაგვარი კუთხით კი, იქნებ, ჩვენი ისტორიის საუკეთესო პერიოდისთვისაც, როცა სახვითი ხელოვნების ამ კონკრეტული დარგის ქართულივე ნიმუშები მაღალმხატვრული ოსტატობით არის გამორჩეული. ვგულისხმობთ, ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ უძველეს დასურათებულ საერო ხელნაწერს – 1188 წლის „ასტრონომიულ ტრაქტატს".[6]

ელთაოდ იქცა მთელი სამართლმადიდებლოს ქვეყნებისათვის: აღმოსავლეთ საქრისტიანოს შუა საუკუნეთა დიდებული ხელოვნება ყველგან თვალნათლივ კარგავდა სასიცოცხლო ძალას, შაბლონებისა და გარეგნული ჩვევების ნაკრებად იქცეოდა." (ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური" მოხატულობანი, თბ; 2002, გვ. 10).

6. ხელნანერი დაცულია ხელნაწერთა კ. კეკელიძის სახ. ეროვნულ ცენტრში — A-65. ამ რიგის ხელნაწერთაგან ჩვენამდე, მართალია, მხოლოდ ერთადერთმა მოაღწია, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, ამ მაღალმხატვრულად დასურათებული ნუსხის გვერდით უეჭველად რომ უნდა არსებულიყო ხელოვნების ამ დარგის სხვა ნიმუშებიც. ამ ხელნაწერის დასურათების საერთო კულტურა, ნახატის ოსტატური დახვეწილობა თავისთავად გულისხმობს გარკვეული მხატვრული სკოლის არსებობას. ხსენებული ხელნაწერის ილუსტრაციების შესახებ ჯერ კიდევ 1951 წელს გამოქვეყნდა გ. ალიბეგაშვილის ნაშრომი, სადაც არა მარტო ღრმად იქნა გაანალიზებული საკუთრივ საკვლევი მასალა, არამედ გამოვლენილიც ქართული მინიატიურასა და ჩვენივე მონუმენტური მხატვრობის ურთიერთკავშირი. დაწვრ. იხ. Г. Алибегашвили, Художественный принцип... გვ. 106-110.

H- 2074, ავალიშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, XVI საუკუნის ბოლო, ხელნაწერის არშიები, f.184r

H- 2074, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Avalishvili manuscript, late 16th century, manuscript margins, f.184r

ამ ნუსხის ტექსტი უთუოდ არაბულ წყაროთა გადამუშავებაა, რადგან თვით ტერნიმოლოგია და ზოდიაქოთა ნიშნების დასახელება მოტანილია, როგორც ქართულად, ისე არაბულად. იგივე შეიძლება ითქვას ხელნაწერში დაცულ, წელიწადის ყოველი თვის სიმბოლურ გამოსახულებათა მომცველ მინიატიურებზეც. ამ გამოსახულებათა წინასახეები მოძიებულია სპარსულ და არაბულ სამინიატიურო თუ ჭედური ხელოვნების სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში.[7] მსგავსება იკონოგრაფიული კი არ არის მხოლოდ, არამედ აშკარად ვრცელდება გამომსახველ საშუალებებზეც. თუმცა ჩნდება საგულისხმო სხვაობაც: ჯერ ერთი, ჩვენი ხელნაწერის პერსონაჟთა სამოსი ზოგჯერ ქართული ყოფისთვისაა დამახასიათებელი; და მეორე, რაც გაცილებით არსებითია, თვით ნახატის ბუნებაა ხელოვნების ამავე დარგის ისლამურ ნიმუშებთან შედარებით, ძირეულად სახეცვლილი. აღ-

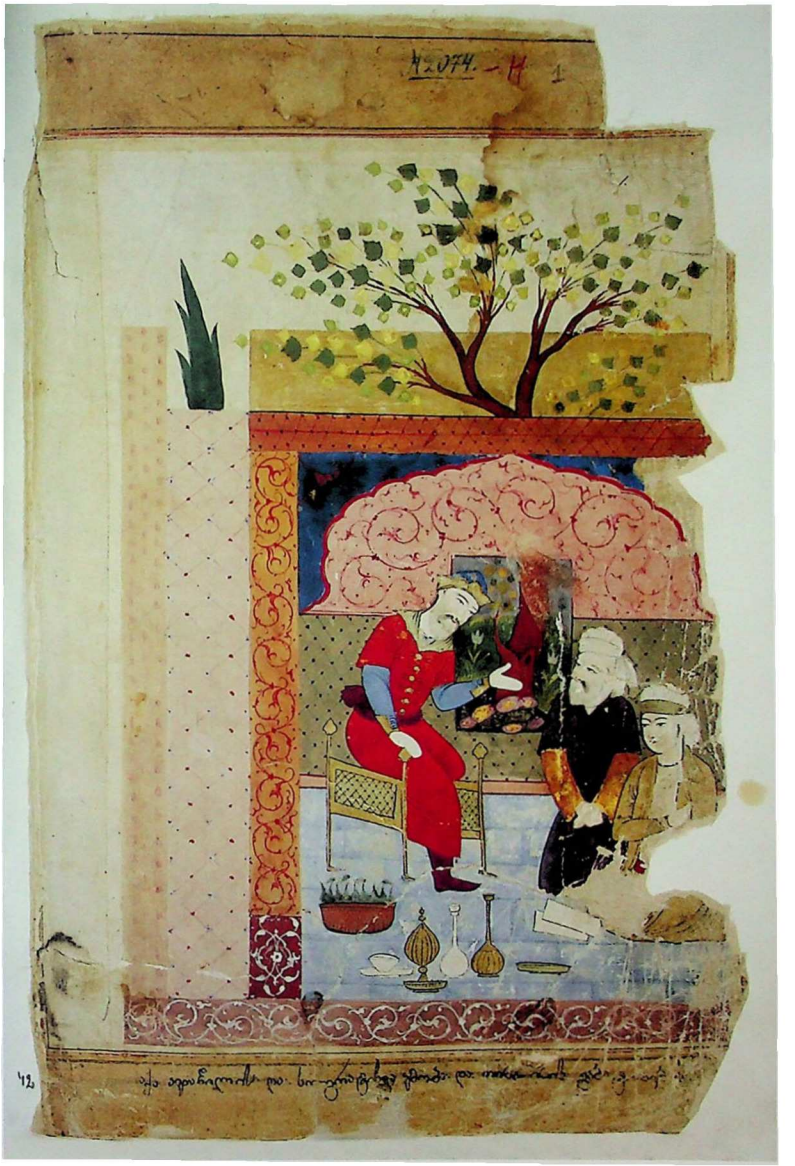
---

საერო რიგის ამ ერთ-ერთი დასურათებული ნუსხის არსებობას, რომელსაც ჩვენამდე არ მოულწევია ცხადლივ გვიდასტურებს 1600 წლის ახლო ხანების შეწირულობის წიგნი კათალიკოს ეფთვიმე საყვარელიძისა ბიჭვინთისადმი: „შევწირე მე, აფხაზეთისა კათალიკოზმან ეფთვიმე საყვარელიძემან ბიჭვინთისა ღმრთისმშობელსა ერთი ქართლის ცხორებაჲ დახატული..." ქართული სამართლის ძეგლები, III, თბ; 1976, გვ. 387.

7. Г. Алибегашвили, Художественный принцип... გვ. 108-109.

II-2074, ავალიშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, XVI საუკუნის ბოლო, როსტევან მეფის მიერ ავთანდილისა და სოგრატის ხმობა, f.42r

H-2074, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Avalishvili manuscript, late 16th century. King Rost'evan Calls Avtandil and Sograt' for a Meeting, f.42r



მოსავლურ ხელნაწერთა ამავე რიგის დასურათებაში ექსპრესიულად გაშეშებულ ფიგურებს ვხვდებით, ქართულში კი – მოძრაობათა გამომსახველობა უფრო მშვიდი ხასიათისაა, ნახატიც უფრო დენადი და ფარული დინამიკით აღსავსე.[8] ერთიცა და მეორეც განკერძოებული შემთხვევა კი არ არის, არამედ გარკვეული ტრადიციების გამოხატულებაა: თუ აღმოსავლური ექსპრესიულობა სასანური ხელოვნებიდან მომდინარეა, ქართული ხელნაწერის მინიატიურებში იმგვარივე პლასტიკური ხაზოვანება დასტურდება, როგორიც მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ჩვენი ეკლესიების კედლის მონუმენტურ მხატვრობასა თუ ხატებსა და ხელნაწერთა ილუსტრაციებში. ეს ნიშნავს, რომ ქართული კულტურის განვითარებად პერიოდებშიც ჩვენი სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მახასიათებელი თუმც, ისლამური გარემოს ზემოქმედებით წარმოქმნილი მხატვრული შემოქმედებაა, მაგრამ ნასესხები მოტივები ისე სიღრმისეულად, ისე არსობრივად არის ეროვნულ ნიადაგზე გარდაქმნილი, რომ სრულიად თავისებურ მხატვრულ სახედ არის ნარმოქმნილი.

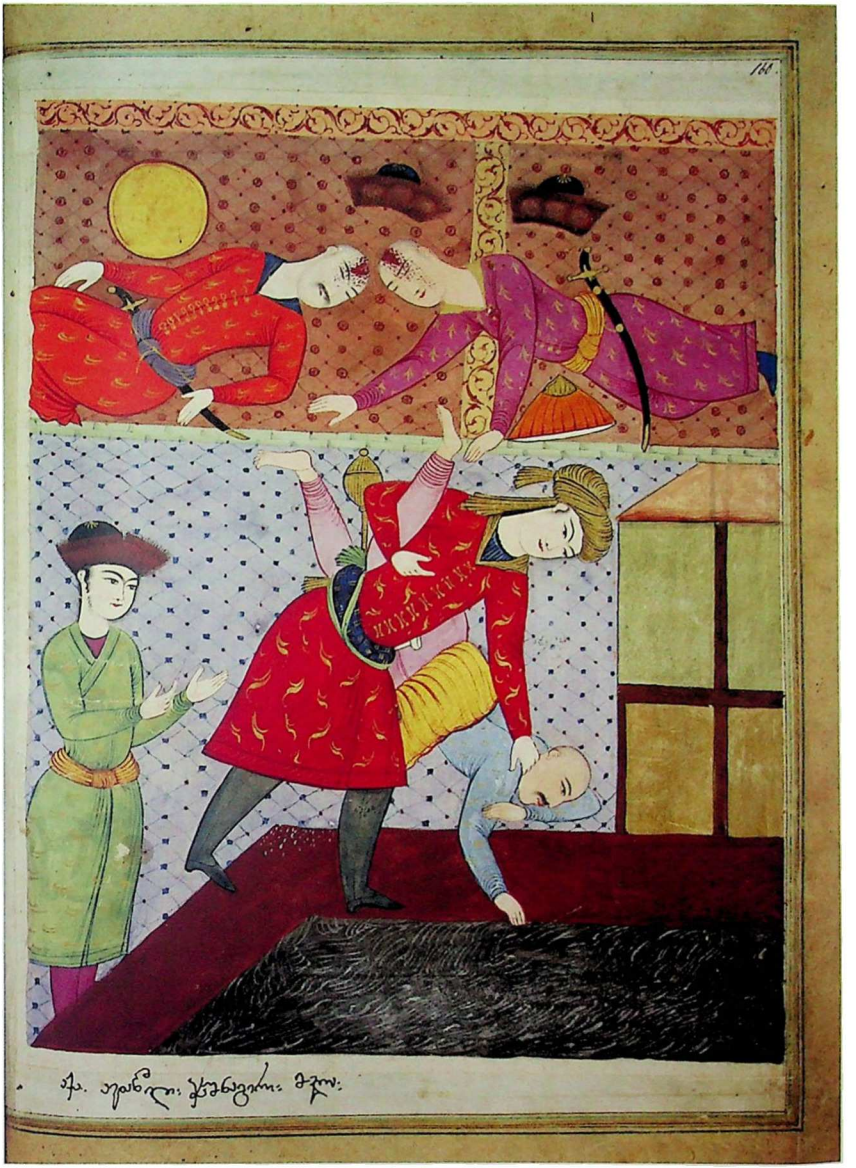
„ასტრონომიული ტრაქტატის" შემდეგ, ე.ი. XII საუკუნის მიწურულიდან თვით XVI საუკუნის დამლევამდე,

---

8. Г. Алибегашвили, Художественный принцип... გვ. 109.

H-2074, ავალიშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, XVI საუკუნის ბოლო, ავთანდილის მიერ ქაშნაგირის მოკვლა, f.159r

H-2074, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Avalishvili manuscript, late 16th century. Avtandil slays Ch'ashnagir, f.42r


14

თითქმის არ ჩანს (ე.ი. არ შემოგვრჩა) წმინდა საერო სიუჟეტების შემცველ ხელნაწერთა დასურათების ნიმუშები. ამ მხრივ ერთგვარი გამონაკლისია XV საუკუნის ორი ცნობილი ხელნაწერის - „დავითნისა“ და „თეთროსნის“ ილუსტრაციები, რომელთა კომპოზიციები ნაკლებად თუ ემსგავსება რელიგიურ სცენათა მომცველ კანონიზირებულ ნიმუშებს, ხოლო ბიბლიურ თემებზე შექმნილი ბატალური სიუჟეტები ისევეა წარმოდგენილი, როგორც საერო სცენები.[9] ამგვარ სცენებში თითქოსდა მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო მუსულმანური მხატვრული სამყაროს გამოძახილი, მაგრამ ეს ასე არ არის და ხსენებულ ხელნაწერთა დასურათების საერთო პრინციპს, მხატვრული ხერხების მხოლოდ აქაიქ შენიშნულ ზოგად ანალოგიებს თუ არ ჩავთვლით, არსებითად, ადგილობრივი მხატვრული შემოქმედება განსაზღვრავს.

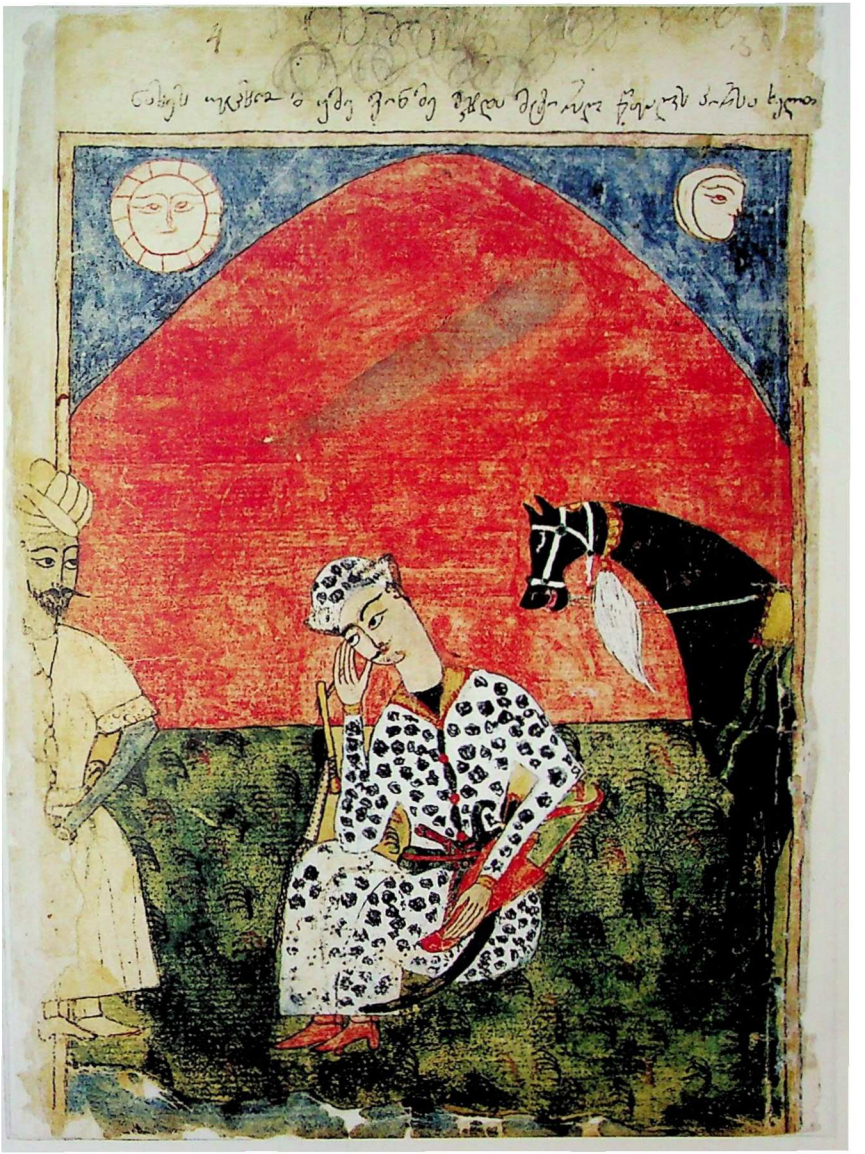
XVI საუკუნის დამლევიდან ვიდრე XVIII საუკუნის შუა წლებამდე უკვე მკაფიოდ ისახება ქართული საე-

---

9. Л. Шервашидзе, დასახ. ნაშრომი.

H-599, თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646 წ., წყლის პირას მჯდომი მტირალი უცხო მოყმე, 15f.

H-599, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tavakarashvili manuscript, 1646. A Warrior Weeping on the Bank of the Stream, 15f.

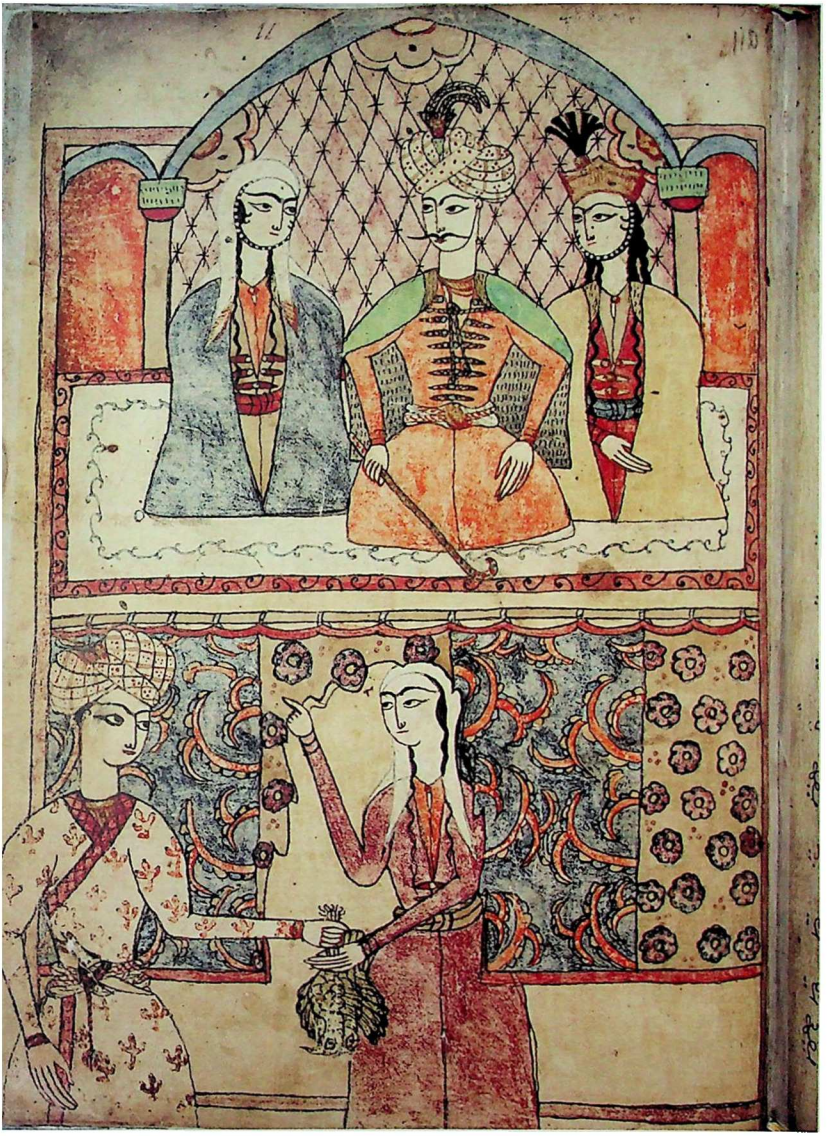


რო მინიატᲘურის მთლიანი ეტაპი – ერთიანი შემოქმედებითი გზა. სწორედ იმ ხანად ჩნდება ირანული ნიმუშებისადმი ის განსაკუთრებული, ზოგან სრული მინდობითა და გატაცებით გამჟღავნებული დამოკიდებულება, რაც არაერთ ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაშია არეკლილი.[10]ყველა ამ გვიანი ხანის (XVI საუკუნიდან მოყოლებული) ქართულ ხელნაწერთა დასურათებანი, რომლებიც ირანული სამინიატᲘურო ხელოვნების უშუალო გავლენითაა შექმნილი, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ორ ჯგუფად

10. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი, რაც გვიანი ხანის, ე.ი. XVI-XVII სს. ქართულმა სამინიატᲘურო ხელოვნებამ დაგვიტოვა, ერთიანად ირანული მხატვრული შემოქმედების დაღს ატარებდეს. ისევე როგორც ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ძირითადი მიმართულება – აშკარად სპარსოფილური და წმინდა ქართული, საერო მინიატᲘურაშიც, ირანულ მხატვრულ ფორმას დამორჩილებულ ნიმუშებთან ერთად, გვაქვს აშკარად ქართული, ეროვნულ ტრადიციებზე აღმოცენებული შემოქმედება. ამის ნათელი მაგალითია 1646 წლის „ვეფხისტყაოსნის" თავაქარაშვილისეული ხელნაწერი, რომლის დამსურათებლის შემოქმედება ხალხურ, ეროვნულ ნიადაგზე დგას. დაწვრ. იხ.: ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატᲘურა, გვ.31-48.

H-599, თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646 წ., ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეხვედრა, f.55v

H-599, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tavakarashvili manuscript, 1646. Tariel and Nestan-Darejan Meet Each Other, f.55v



შეიძლება დაიყოს. ერთი მხრივ, ესაა მინიატიურები, რომელთაც თითქმის არაფერი აკავშირებს ადგილობრივ ეროვნულ ხელოვნებასთან (XVII საუკუნის შუა წლების „ვეფხისტყაოსნის" ორი ხელნაწერი: წერეთლისეული ნუსხის მინატურათა პირველი ნაწილი და ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის H-2074-ის მინიატიურები).[11] ამ ხელნაწერთა დამსურათებლები სრულყოფილად ფლობენ სამინიატიურო ხელოვნების ტექნიკას, მაგრამ მხოლოდ მექანიკურად გადმოაქვთ იმ დროისათვის ირანში უკვე ტრადიციად ქცეული სქემები ისე, რომ არ იჩენენ მათი გადალახვის ტენდენციას. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, თუმცა არა ისეთივე შემოქმედებითი ძიებით, მაგრამ თითქმის იმავე პროფესიული ოსტატობით, თავს იჩენს მის-

11. საგულისხმოა, რომ ირანული სამინიატიურო მხატვრობის ზეგავლენას „ვეფხისტყაოსნის" ზოგიერთმა დამსურათებელმაც ვერ დააღწია თავი – როგორც ჩანს, რუსთაველის ეროვნული პოემა მათ მიერ გაგებული იყო როგორც ჭეშმარიტად „ამბავი სპარსული". რუსთაველის პოემისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას თავისთავად ხელს უწყობდნენ ლიტერატურაში ე.წ. ეპიგონური მოძრაობის წარმომადგენლები. მათ ტენდენციურად ესმოდათ „ვეფხისტყაოსნის" არსი - „ვეფხისტყაოსნის" ისტორიულ ფორმაზე დაყრდნობით ამ პოემას სპარსულობის ნიმუშად მიიჩნევდნენ.

H-599, თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646 წ., ლოცვა ავთანდილისა, f.124v

H-599, *Vepkhist'q'aosani (The Knight in the Panther Skin)*, The Tavakarashvili manuscript, 1646. Avtandil's Prayer, f.124v

20

წრაფება ქართულ ნიადაგზე პირველხარისხოვან ირანულ ხელნაწერთა დასურათების მხატვრული ტრადიციის გაგრძელებისა. ამგვარი ტრადიცია, ძირითადად ბეჰზადის შემოქმედებიდან მომდინარეობდა და, როგორც ცნობილია, გვიანთემურიდთა ეპოქაში იქნა უკიდურესობამდე კრისტალიზებული. არსებითად მხოლოდ ამ მხრივ, მხოლოდ წმინდა ფორმალური მიღწევებით აღინიშნა ქართულ ხელნაწერთა ამ ჯგუფის დასურათების მხატვრული ტენდენცია.

სპარსული ხელოვნების ჭარბი გავლენები მინიატიურათა მეორე ჯგუფშიც აშკარავდება, მაგრამ მათში, ზოგჯერ შესაძლოა მხოლოდ ქვეცნობიერად, მაინც აისახა ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. მინიატიურათა ამ ჯგუფში, რომელიც თვითმყოფად საფუძველზე უნდა იყოს ჩამოყალიბებული, თავისებურად გაგრძელდა ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია. ამ შემთხვევაში საგრძნობია შემოქმედებითი ძიება და ამიტომ, ნაკლებად შეინიშნება ის სიმშრალე თუ გარეგნული რაფინირება, უცხო ხელოვნების ნიმუშების ტრადიციულ სქემებზე სრულად დაყრდნობა, რითაც ასე გამოირჩეოდა მაირანიზებელ

H-599, თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646 წ., ფრიდონისა და ავთანდილის ნადირობა, f.150v

H-599, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), The Tavakarashvili manuscript, 1646. Hunting of Pridon and Avtandil, f.150v

მინიატ᾽ურათა პირველი ჯგუფი. აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ, მართალია, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ შესამჩნევია როგორც შესრულების ოსტატობა (თუმცა არა ისეთივე სრულყოფილი, როგორიც ამავე რიგის მინიატ᾽ურათა პირველ ჯგუფში იყო შენიშნული), ისე ეროვნული ტენდენცია (თვით გავლენათა გადალახვის სწრაფვაში გამოვლენილი ეროვნულობა). დღეისათვის ამგვარი ძეგლების არაერთი ნიმუშია შემორჩენილი[12] „როსტო-

12. ქართული „იოსებზილიხანიანი" აბდურაჰმან ჯამის საქვეყნოდ ცნობილ თხზულებას უკავშირდება („იუსუფ – ო ზოლეიხა"). დღეისათვის ცნობილია ამ პოემის სამი ქართული ვერსია, რომელთაგან მხოლოდ ერთი უნდა ყოფილიყო დასურათებული. ამ საგანგებოდ დასურათებული ნუსხიდან დღეს მხოლოდ მინიატ᾽ურები და მათ მეორე მხარეს დაცული ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტებია გადარჩენილი. ამჟამად მინიატ᾽ურები ჩაკრულია ამავე პოემის შემცველ S-1283 ხელნაწერში (კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი). დაწვრ. იხ.: ალ. გვახარია, „იოსებზილიხანიანის" ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1958.

H-599, თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646 წ., ტარიელის შესახვედრად მიმავალი ავთანდილი, f.128r

H-599, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tavakarashvili manuscript, 1646. Avtandil on his Way to See Tariel, f.128r

მიანისა"[13] და „ვისრამიანის"[14] ქართულ ვერსიათა დასურათება; „ვეფხისტყაოსნის" წერეთლისეული ნუსხის მეორე ჯგუფის ილუსტრაციები და ამავე პოემის ამ-

---

13. „როსტომიანის" ქართული ვერსია ფირდოუსის „შაჰნამეს" იმ ეპიზოდებს წარმოგვიდგენს, რომლებიც ირანელი ხალხის უსაყვარლეს გმირთან – რუსტამის სახელთან არის დაკავშირებული. ხსენებული დასურათებული ხელნაწერი XVI ს. ორი ავტორის – საბაშვილისა და თურმანიძის მიერ გალექსილი „როსტომიანის" ერთი, ცალკე წიგნად შეკრული ნუსხაა. გადაუწერია იგი ცნობილ ისტორიკოსს ფარსადან გორგიჯანიძეს 1671 წელს. იმავე დროისაა ერთი ანონიმი ოსტატის ხელით შესრულებული 105 მინიატიურაც. ხელნაწერი დაცულია პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკაში (იოანე ბატონიშვილის კოლექცია №15). დაწვრ. იხ.: დ. კობიძე, „შაჰნამეს" ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1959.

14. ირანელი პოეტის ფახრ-ად-დინ-ე ასად გორგანის მიერ (ქართული თარგმანი მას ფახფურ ჯორჯანელად მოიხსენიებს) XI საუკუნის შუა წლებში შექმნილი სამიჯნურო რომანი „ვისრამიანი" („ვეის-ო რამინ") მის ეპოქაშივე ბრწყინვალე პროზით უთარგმნიათ ქართულად. დღეისათვის იგი მოღწეულია მრავალი ხელნაწერის სახით. მათგან დასურათებული ორია. ერთი – 45 მინიატიურით შემკული, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშია დაცული (S 3702), მეორე – შედარებით მდარე ხარისხის 12 ნახატით დასურათებული, თელავის ისტორიულ მუზეუმში. დაწვრ. იხ.: „ვისრამიანი", გიორგი წერეთლის რედაქციით, თბ., 1962.

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII ს, თინათინის გამეფება, f.9v

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Tinatin's Enthronement, f.9v

ჟამად ოქსფორდში, ბოდლის ბიბლიოთეკაში დაცული მინიატᲘურები.[15]

ამ მინატურათა ზერელე მოხილვითაც ჩანს, აქ რომ ისპაანური სამინიატᲘურო სკოლის მხატვრული შემოქმედებაა სანიმუშოდ გამოყენებული. ჩანს ისიც, ამ მინიატᲘურათა შემსრულებლები სრულად რომ იმეორებენ სპარსულ ხელნაწერთა, კერძოდ საკარო, სამიჯნურო რომანთა დასურათების ძირითად პრინციპს: ნაწარმოების იდეური გააზრების გარეშე მოგვითხრობენ სიუჟეტისეულ ამბებს; ხშირად, თითქოსდა საგანგებოდ, გამოყოფენ სრულიად უმნიშვნელო ეპიზოდებსაც

---

15. „ვეფხისტყაოსნის"დასურათებულ ნუსხათა ბოლოდროინდელ გამოკვლევებში საგულისხმოდ ჩნდება პოემის რამდენიმე ხელნაწერის გადაწერისა და მათ თანხმლებ მინიატᲘურათა შესრულების თარიღის დაზუსტების მცდელობა.

1) H-2074 ხელნაწერი XVI საუკუნის მიწურულს, იოანე ავალიშვილის მიერ უნდა იყოს გადაწერილი და იმავ დროსვე შემკობილი მდიდრულად მორთული არშიებით.
2) W-27 (ბოდლისეული) ხელნაწერის მინიატᲘურები ტექსტის თანადროული არ არის. მისი შესრულების დრო „XVI საუკუნის შუა ხანების მახლობლად ან კიდევ უფრო ადრინდელ პერიოდშია საძიებელი." დაწვრ. იხ. პ. მარგველაშვილი, "ვეფხისტყაოსნის" დასურათებული ხელნაწერები, თბ., 2013.

S-5006, ნერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII ს. როსტევან მეფისა და ავთანდილის ნადირობა, f.17r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. King Rostavan and Avtandil Go Hunting, f.17r

ესე ნესტანს ეფერ ნ. ყოლაღელი ნადირობენ.

კი. მაირანიზებელ მინიატიურათა შემსრულებლების ილუსტრირების ამგვარი პრინციპი გასაგებია, რადგან იგი (ეს პრინციპი) თვით ირანული სამინიატიურო შემოქმედების თავისებურებითაა შეპირობებული. ამ მეტად თავისებურ ხალიჩისებრ - დეკორატიულ-მხატვრულ სტრუქტურას ხელნაწერი წიგნისთვის სამკაულებრივი ფუნქცია გააჩნია მხოლოდ.

მუსულმანურ-აღმოსავლური მინიატიურა ხელნაწერი წიგნის გრძნობისმიერი ფერადოვანი სამკაულია – მას არ აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ის ხომ რიტმის, განმეორების ხელოვნებაა – ერთგვაროვან ფიგურათა, ხშირად სრულიად ერთნაირ მოტივთა განმეორება, სადაც მთავარი და არსებითია დეკორატიული სახე – სქემების, სიმბოლოების მოქმედება. ეს მინიატიურა, რაიმე მხატვრული მახვილების გარეშე წარმოდგენილ სასურათე სიბრტყის ერთიანი, თანაბარი დატვირთვით ხასიათდება, რაც საბოლოოდ ხალიჩისებრ სახეს წარმოქმნის. მინიატიურის ხალიჩისებრი სტრუქტურა მუდამ მკაცრ ლოგიკას ემყარება: სიმეტრია, რიტმი თუ მეტრი აქ მუდამ მკაცრად არის დაცული; ხაზი, ფერადოვანი ლაქა, სიბრტყეზე დატანილი რაიმე ნიშანი (სახვითი თუ არასახვითი) თა-

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII საუკუნე, ავთანდილი ქვაბში ასმათს ტარიელის ამბავს ეკითხება, f.56r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Avtandil Asks Asmat about Tariel in a Cave, f.56r

ესეთი ფერადი ქარგა-მაგვრ ესეთი ფერადი ოქროსფერი ამბავი ნიოლაფ

ვისი დეკორატიული ბუნებით მუდამ დახვეწილია, ნატ-იფია, ჟღერადი. ამასთან, ეს იმგვარი სინატიფეა, როცა გამოსახულება უდახვეწილეს დეკორად წარმოგვიდგე-ბა და, ალბათ, ამიტომაც შეიგრძნობა ხაზის გრაფიკუ-ლი ბუნება განსაკუთრებით. ფერი თვით დეკორატიულ სტრუქტურაშია ჩართული და საერთო ფერადოვნებაც ფერთა კონტრასტებზეა აგებული. ფერის დეკორატი-ული რიტმი მუდამ თანაბრად, არსებითად ერთი სი-ძლიერით გამოიყენება (რაც, ცხადია, იმას არ ნიშნავს თითქოს ისლამურმა სახვითმა ხელოვნებამ ტონალური ერთიანობა არ იცოდეს – აქ მის მეტ „მოზაიკურობას" ვგულისხმობთ, არსებითად). ისლამურ-აღმოსავლურ სამინიატიურო შემოქმედებაში მართლაც რომ განსა-კუთრებული, მეტად თავისებური შეხამებაა რეალური-სა და პირობით-დეკორატიულის (მათი მოხილვისას შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს: ისე ლამაზია „სიზმრის გეგონება").

უფრო კონკრეტულად ეს გამოვლენილია, რომ არაფერი ვთქვათ, ამ მხატვრული სამყაროსთვის დამახასიათ-ებელ სპეციფიკურ სტილიზაციაზე – სილუეტის სი-ფაქიზეში, უკიდურესად დახვეწილ ორნამენტულ ხაზთა განსაკუთრებულ შეგრძნებაში, ფორმის იმ დას-რულებულობაში, რაც სავსებით გამორიცხავს ცხო-

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII ს. თინათინის მიერ ავთანდილის ხმობა ტარიელის ძებნად გამგზავრების წინ, f.30r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Tinatin Meeting Avtandil before Sending him to Look after Tariel, f. 30r

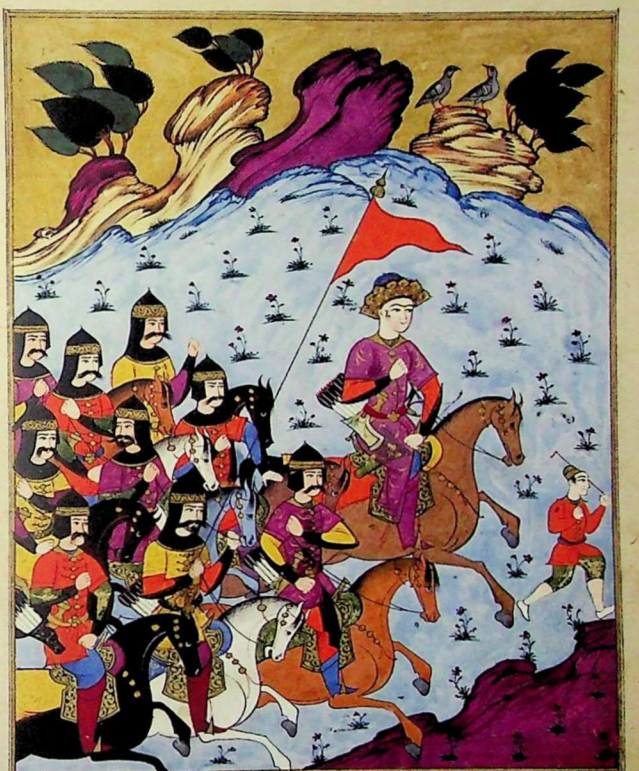
ველხატულს, როგორც დეკორატიულის საწინააღმდეგო ცნებას. ამ სახის თუნდაც ზოგადი დახასიათებითაც ჩანს, რომ ეს სახვითი ხელოვნება ნაკლებად თუ ესწრაფვოდა საილუსტრაციო ეპიზოდთა იდეური არსის წარმოჩენას.

მაირანიზებელ მინიატიურათა ორი ჯგუფის მოხილვისას თვალს ხვდება მოქმედ პერსონაჟთა ერთმანეთისაგან განსხვავებული ტიპაჟი: პირველში, ისპაანური სკოლის მხატვრობაში თითქმის დაკანონებულ, ე.წ. „მონღოლურ ტიპს" ვხედავთ; მეორეში კი – პერსონაჟთა სახეები მეტად ხასიათდება ეროვნული ნიშნებით და ამდენად, მათი შედარება უფრო მიზანშეწონილია XVI-XVII საუკუნის ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობის ქტიტორთა პორტრეტთან.

თუ პირველი ჯგუფის მინიატიურათა კომპოზიციებში, მუსულმანურ-აღმოსავლური ხელოვნების ძირეული გავლენით, რიტმული ძვრები, არაბული დამწერლობის შესაბამისად, მოტანილია მარჯვნიდან მარცხნივ, მეორე ჯგუფში პირიქით – ეს უფრო მარცხნიდან მარჯვნივაა წარმოდგენილი. ამ მხრივ, მართლაც სრული დამოუკიდებლობაა გამჟღავნებული და ჩანს უცხოურ კომპოზიციათა განმმეორებელი ქართველი ოსტატი, სწორედ ფორმათა მოძრაობის მიმართულების გამოსახ-

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII საუკუნე, ტარიელის გამგზავრება ხატაეთს, f.93r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Tariel's Departure for Khataeti. f.93r



ესე ფარიდან ხოტაელის ტაეფასითა

ვისას რომ აწყდება ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობებს.

ჩვენი ხელნაწერების მეორე ჯგუფის საუკეთესო სახვით ნიმუშებში (როგორებიცაა, მაგალითად, „იოსებ-ზილიხანიანისა“ S-1283 და, განსაკუთრებით, „ვეფ-ხისტყაოსნის“ ბოდლისეული ნუსხის მინიატიურები) ფონი ნაკლებ გადატვირთულია – იშვიათად თუ შეინიშ-ნება ფონის თანაბარი გულმოდგინებით „მოქარგვა“ (სასურათე სიბრტყის ორნამენტული დამუშავებით, მცენარეთა თანაბარზომიერი სიმეტრიული განლაგე-ბით, მრავალფერად დანაწევრებული მთებით, სტილი-ზებული ღრუბლებით).

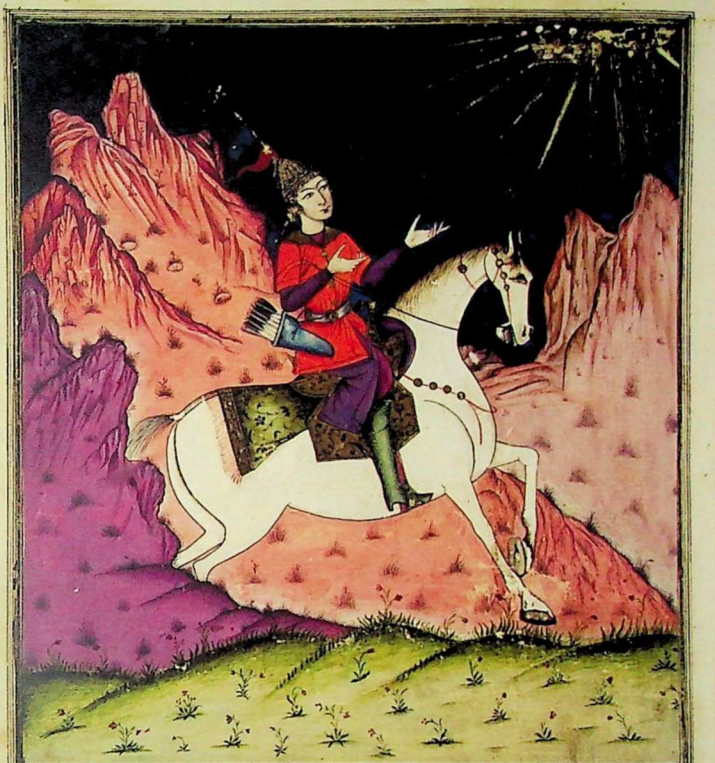
ამგვარ ფონზე მოქმედი პერსონაჟები შედარებით გაზ-რდილი ზომისაა, თითქოსდა მსხვილი ხედით მოტანი-ლი. ფიგურები ამიტომაც უპირისპირდებიან ფონს, ზო-გან – გამოიყოფიან კიდეც ფონიდან, რაც შედარებით ანელებს მინიატიურის ხალიჩისებრ აღქმას და მეტად ამახვილებს მის საერთო სურათოვნებას[16]. ამგვარი

16. სამაგალითოა, ამ მხრივ, პოემის ერთსადაიმავე სიუჟეტის ამ-სახველი, ორი სხვადასხვა ოსტატის მიერ შესრულებული ის ორი მინიატიურა, რომელიც "ვეფხისტყაოსნის„ წერეთლისეულმა ნუსხ-ამ შემოგვინახა (თინათინის მიერ ავთანდილის ხმობა ტარიელის

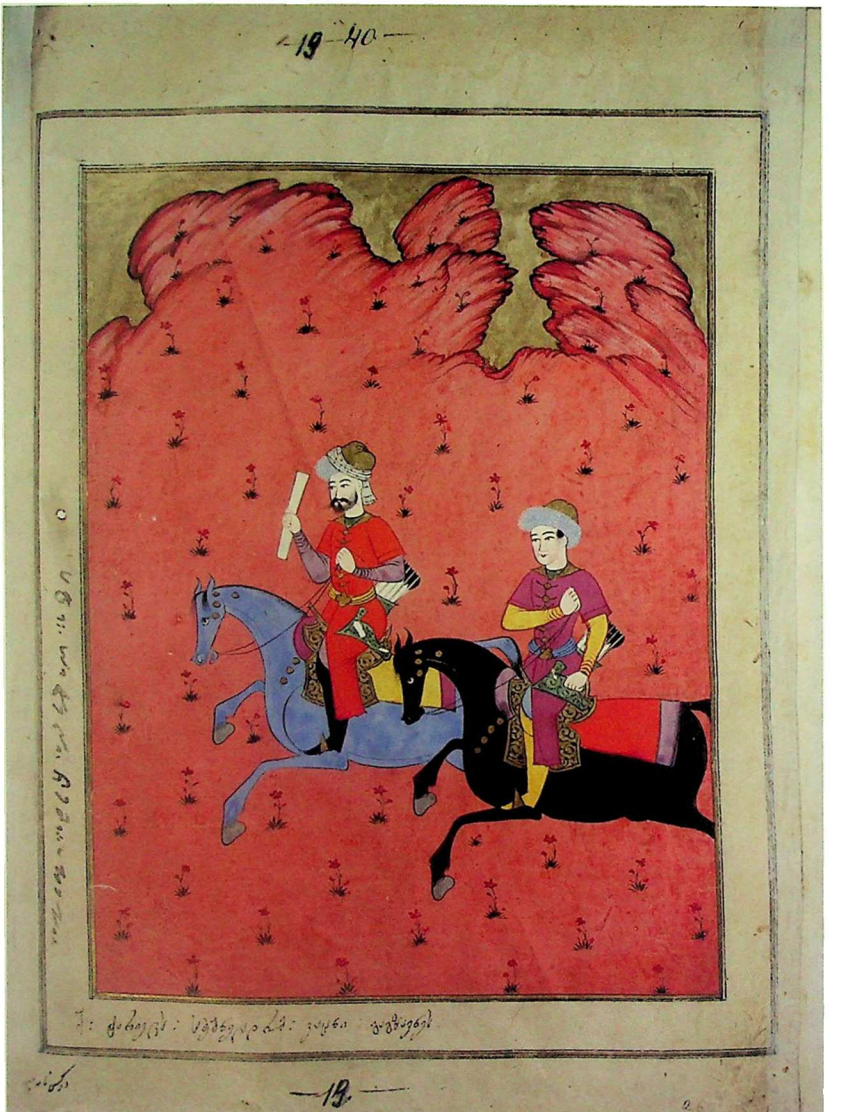
S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII საუკუნე, ლოცვა ავთანდილისა, f.156v

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Avtandil's Prayer, f.156v

- 15240 -



- 65 -



It is apparent that in Georgia it was secular art, ranging from secular miniatures to civil architecture, that became most strongly influenced by the Islamic Orient. Remarkably, Islamic art itself is dominated by secular trends producing a relatively small number of purely religious works, and those too have a secular touch (e.g. Sufi poetry). Christendom saw the Orient, and the Muslim world in particular, primarily as a symbol of earthly beauty and mundane well-being. It should also be taken into account that the interest in the Eastern culture became more vivid in a later period, i.e. in the 16th-17th centuries, at the time when the country, to the greatest extent rooted in the Western tradition, had to face the Orient.[3] Historical developments explain why Georgian secular book illumination, compared to other forms of artistic output, became most powerfully influenced by foreign trends.[4]

---

3. Georgia had experienced a drastic turn of fate by that time (16th-17th centuries). A heroic struggle against the Mongols and numerous destructive inroads by Tamerlane were followed by the fall of Constantinople. The same period saw the transformation of economic, political and cultural relations between the Near East and Europe. Georgia became isolated from Europe and had to realign itself according to the Islamic East (G. Chubinashvili, *Iranskie vlijanija v pamjatnikakh arkhitektury Gruzii*, *Voprosy*... p. 309).

4. External influence on national creativity differs according to historical circumstances: during afflorescence, such influences contribute to the development of native culture, but when, due to external or internal diffi-

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVII ს, ტარიელის საძებნელად კაცის გაგზავნა, f.28r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli Manuscript, 17th century. People Set Forth in Quest of T'ariel, f. 28r

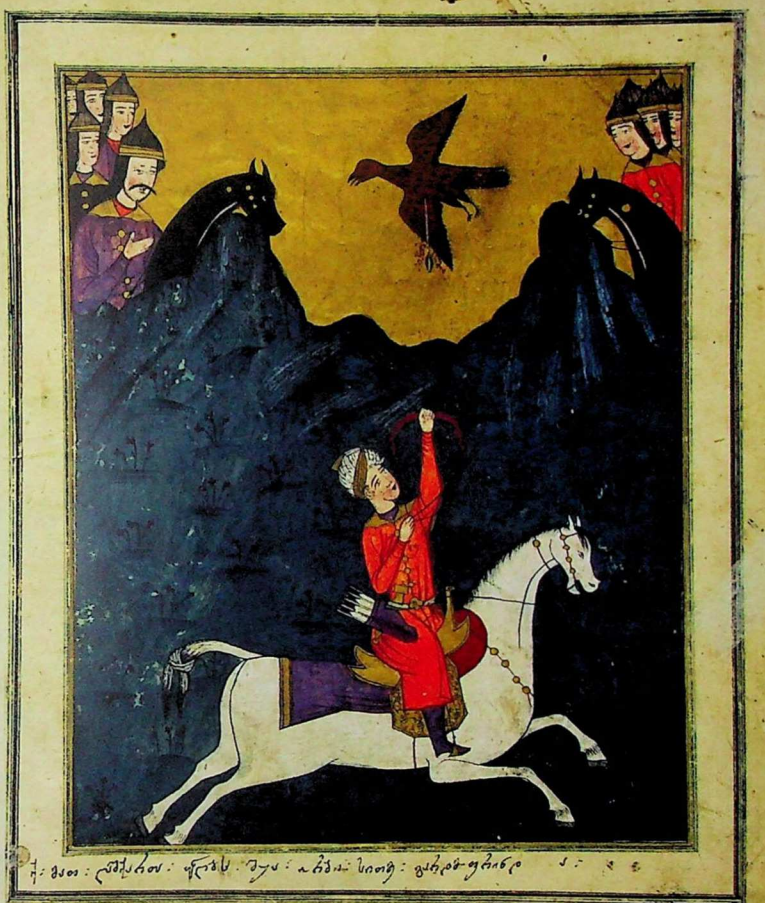
ძებნად გამგზავრების წინ). კომპოზიციური ქარგა ორივეგან ერთგვაროვანია. ორივეგან — თაღოვანი სვეტით პირობითად ორად გაყოფილი დარბაზი, რომლის ზემო ნაწილშიც, გარემოს საჩვენებლად, შენობათა აღმნიშვნელი სხვადასხვაგვარი სიბრტყეებია სახვითად მონიშნული. მარცხნივ, თაღის ქვეშ ტახტზე ფეხმორთხმული თინათინია, მარჯვნივ — ავთანდილი. ამ ორ, სრულიად მარტივ კომპოზიციურ სქემაზე დაკვირვება, მათი აშკარა მსგავსების მიუხედავად, ნათლად წარმოგვიდგენს ერთმანეთისგან ძირეულად განსხვავებული ხედვისა და მხატვრული განცდის მქონე ოსტატის შემოქმედებას. პირველი — ის, ვინც მთლიანად მინდობილია სპარსული სამინიატიურო სკოლის მხატვრულ ნიმუშებს, მეტად ტვირთავს სასურათე არეს (თაღოვანი სიბრტყის ორნამენტისებრი ნახატით; ფონად წარმოდგენილ შენობათა ნაირგვარობით, რომელთა შორის მინარეთის მსგავსი ხუროთმოძღვრული ფორმაც იხილვება; ხის, მოძრაობით მარჯვენიდან მარცხნივ მიმართული ფოთლოვანი ტოტით, რაც კომპოზიციაში რიტმული ძვრების მიმანიშნებელია; თაღთა შორის მოქცეული მოოქრული ფარდით; თინათინის ხალიჩისებრ დეკორირებული ტახტითა და სამოსელით; მუხლმოყრილი ავთანდილის ფერად-ფერადი სამყურა ყვავილებით მოჩითული ფარდაგით). ამასთან, ეს ყოველივე ისეა წარმოდგენილი, რომ თანაბარი მნიშვნელობით იყოს სასურათე სიბრტყეს დატანილი ანუ ისე, რომ ხალიჩისებრ-დეკორატიულობის პრინციპი იყოს მკაცრად დაცული.

მეორეგან, სადაც ჩვენივე ტრადიციულ თავისებურებათა წარმოჩენით უცხოურ გავლენათა დაძლევისადმი მიდრეკილებაა შენიშნული, სურათი იცვლება და მსგავსი კომპოზიციური სქემით ასახული პოემის იგივე სიუჟეტიც პირველისგან ძირეულად განსხვავებული

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVIIს, ავთანდილის მიერ ორბის მოკვლა, f. 181r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Avtandil Kills Griffon, f. 181r

69 - 285



მხატვრული განცდით წარმოგვიდგება — აქ არც მინიატიურის ფონია გარემოს მიმანიშნებელი სახოვანი ფორმებით გადატვირთული და არც სხვადასხვაგვარი სიბრტყეები უხვი დეკორით გამშვენებული. თაღნარიც როდია შეისრული, არამედ ადგილობრივ ტრადიციას მიდევნებული ნალისებრია, ფართოდ მორკალული. არ ჩანს ოქროსფერის სიჭარბე და არც თამამი შეხამებით წარმოდგენილი, ცხოვლად სიბრტყეს დატანილი, მონითალო ფერის შედარებითი უპირატესობა. შესამჩნევად მშრალი ნახატიც არაა გულმოდგინედ გამოწერილი, უფრო თამამია თითქოს, უფრო თავისუფლად ხელს მინდობილი. თუ პირველ ოსტატთან სცენაში მოქმედი პერსონაჟის შედარებით მყიფე და მანერული ფიგურა, კომპოზიციის სხვა, დანარჩენ ელემენტების დარად, სახოვნად მათთან გათანაბრებულად მოიხილება, მეორესთან

ფიგურა მასშტაბურია, მნიშვნელოვნებით გამორჩეული. პირველი ოსტატის ნახელავი გარკვეულად პრეტენზიულია, უბრალოებას მოკლებული, მეორისა კი — ხელშესახებად უბრალოა, სისადავით აღბეჭდილი, აშკარად მოკრძალებულია და მეტად გასაგები. კომპოზიციური სქემაც, აქ უკვე, ხალიჩისებრი-დეკორატიულობის პრინციპით კი არა, არამედ ისეა აგებული, რომ მასში, ჭარბად დეკორირებულ დეტალებზე უარის თქმით, მთავარი, ძირითადი (ფიგურა თუ ფიგურათა ურთიერთდამოკიდებულება) იყოს გამახვილებული.

დასასრულ, ამავე კონტექსტში, ერთი მნიშვნელოვანი დეტალიც ჩნდება მეტად საგულისხმოდ: პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატიურაზე ავთანდილი ფარდაგზეა მუხლმოყრილი და არა ტახტზე, როგორც ეს მეორე ოსტატის ნახელავზეა ასახული. მეორე ოსტატს, როგორც ჩანს, კომპოზიციაში შეაქვს თავისი კორექტივი „სელნის" (სკამის) სახით, რითაც გამოსახულ ეპიზოდს კიდევ უფრო უახლოვებს პოემის ტექსტს — რუსთაველთან ხომ ასეა „მონამან სელნი დაუდგა [ავთანდილს] დაჯდა კრძალვით და რიდითა" (124).

S-5006, წერეთლისეული ვეფხისტყაოსანი, XVIIს, ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან, f. 96r

S-5006, *Vepkhist'q'aosani* (*The Knight in the Panther Skin*), the Tsereteli manuscript, 17th century. Tariel's Fight against the Khatavians, f. 96r

42 - 144

შიც შეინიშნება, მაგრამ მაინც საგულისხმო სხვაობით.[17]

სხვაობას, თვით ცალკეულ მოტივთა ერთგვაროვნების მიუხედავად, ბადებს ამ მოტივთა შესრულების სხვადასხვაგვარი ხასიათი, რაც საბოლოოდ წარმოქმნის კიდეც ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრულ სახეს. ეს განსაკუთრებით ფიგურისა თუ საგნის გამომსახველ ფორმას ეხება.

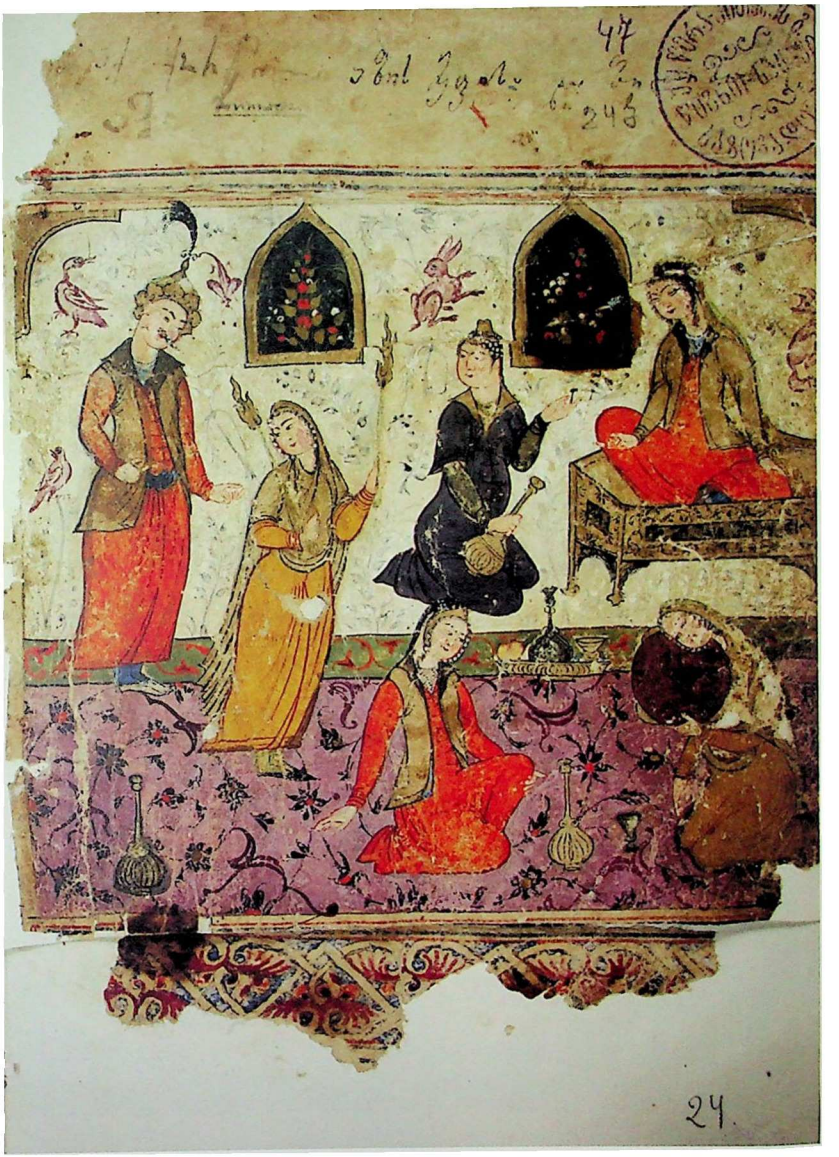
თავისთავად ცხადია, რომ ფორმას ჩვენი ოსტატი ხაზის მეშვეობით ქმნის. ხაზი ნაკლებსტილიზებულ, შედარებით ზოგად პლასტიკურ ნახატში მოქნილია, მაგრამ არაა ზედმეტად განატიფებული ისე, როგორც ამ დროის ირანულ ნიმუშებში. ამ სახის კონტური მეორე ჯგუფის ჩვენს მაირანიზებელ მინიატიურებში თავისი დინებით ნაკლებდანაწილებულ ფორმას წარმოქმნის. ფორმის აღმნიშვნელი დაუნაწევრებელი ლაქები აუცილებლად დიდი ზომისაა, თავისუფლად დატოვებული. არ ჩანს ირანულ მინიატიურათათვის

---

17. ხსენებული პერიოდის ირანული მხატვრული შემოქმედების შესახებ იხ. Iv. Stchoukine, Les peintures des manuscripts de shah Abbas I-er a la fin Safavis, 1964. Pope, Ar. Ur. A Survey of Persian art, v, 1938-39. B. Grey, La Peinture Persane, 1970. Персидские миниатюры XIV-XVII вв., вступительная статья О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова, Л., 1968.

S-1283, იოსებზილიხანიანი, XVI-XVII სს მიჯნა, აზიზ მეფისა და ზილიხას ქორწილი, f.24r

S-1283, *Yusuf and Zulaikha*, turn of the 17th century. Wedding of King Aziz and Zulaikha, f.24r


47
24

დამახასიათებელი ორნამენტისებრი სქემატური ხაზ-ებით ფორმის დამატებითი დამუშავება, თუ შეიძლე-ბა ითქვას, დეტალით ტკბობა. მეტიც, ჩვენი ოსტატი არცერთ შემთხვევაში არ იყენებს სუფთა დეკორს – დეკორს თავისთავად. ამიტომაც, ამ დიდი ზომის ფე-რადოვან ლაქათა დეკორატიულობა ჩვენს დასურათე-ბაში გაცილებით ნაკლებხალიჩისებრ აღიქმება, ვიდრე არსებითად ისევ ორნამენტულ-დეკორატიულად გად-აწყვეტილი გვიანისპაანური მინიატიურა.

ცხადია, რომ მოგვიანო დროის მოხსენიებულ ქართულ საერო ხელნაწერთა დასურათება მუსულმანურ-აღმო-სავლური ხელოვნების, კერძოდ სპარსული მხატვრო-ბის – როგორც პროფესიული მხატვრობის, გავლენის სფეროშია მოქცეული. ცხადია ისიც, რომ ეს ხელოვნე-ბა (მხოლოდ და მხოლოდ აღმოსავლური) ამ დარგის ეროვნული შემოქმედებისთვის არასაკმარისია და არც მთლიანად მისაღები. ამის თქმის უფლებას ქართულ საერო ხელნაწერთა მეორე ჯგუფის ის საუკეთესო ნი-მუშები გვაძლევს, სადაც ჩვენივე მხატვრულ თავისე-ბურებათა გახსენებით, უცხოურ სახვით ფორმასთან მათი შერწყმა-შერიგებით ამ ცალმხრივი გავლენისგან განთავისუფლების სწრაფვაა გამჟღავნებული.

S-1283, იოსებზილიხანიანი, XVI-XVII სს მიჯნა, იოსების სიზმარი, f.27r.

S-1283, *Yusuf and Zulaikha,* turn of the 17th century. Yusuf's Dream, f.27r.

ამგვარი, თუმც მეტად საგულისხმო პროცესის შედეგად მიღებული მხატვრული ფორმა ნაკლებჰარმონიულია, ნაკლებად ბუნებრივიც, მოკლებულია მხატვრულ მთლიანობას და იმ ჩვეული ეკლექტიზმითაა დაღდასმული, რომელიც სხვადასხვაგვარი შემოქმედებითი განცდით წარმოქმნილ ნაწარმოებთა ნებისმიერი შეერთებითაა მიღწეული.

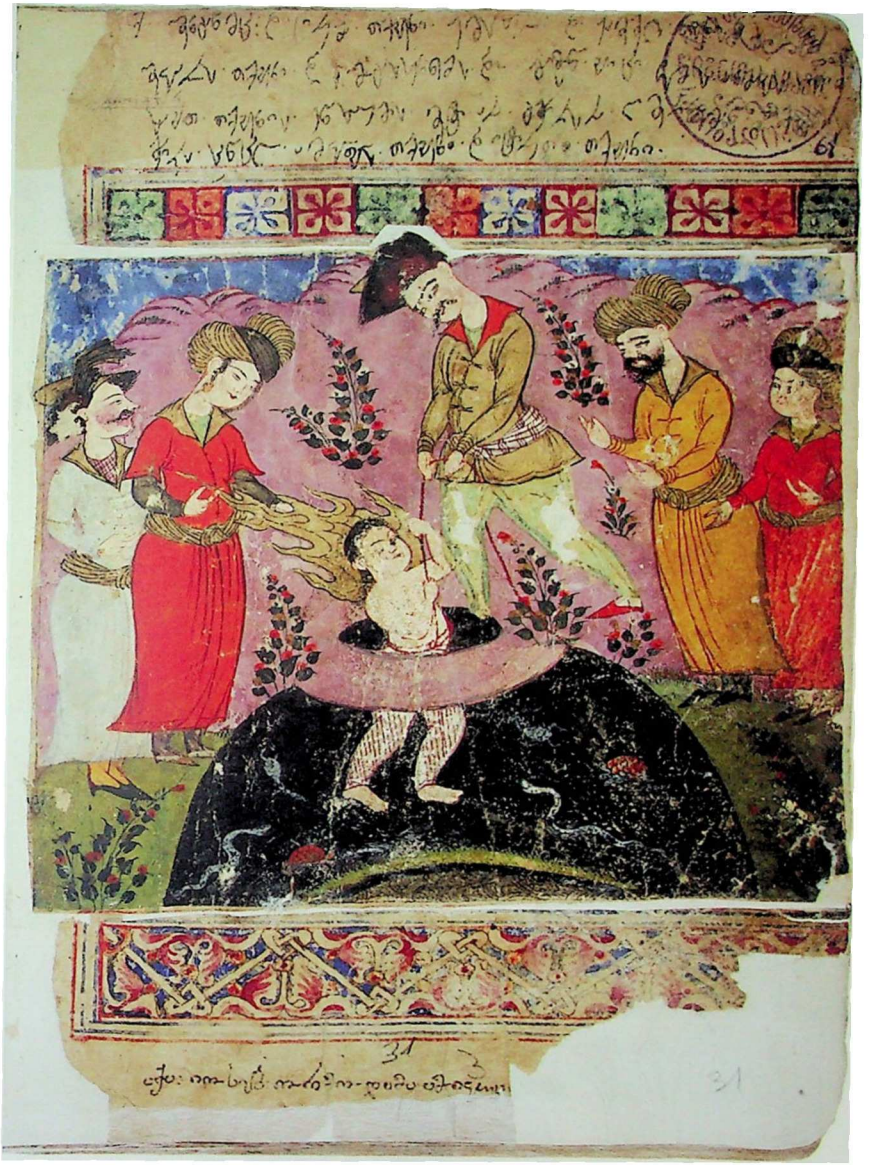
საერო თემატიკის დამუშავების სპარსული ტრადიცია XVI-XVII საუკუნეების მომდევნო პერიოდშიც გრძელდება. ოღონდ XVIII საუკუნისთვის ის ერთადერთი კი არ არის, არამედ, ახლა უკვე, დასავლურ-ევროპული ორიენტაციის პარალელურად მიმდინარეა. ამავე დროს, თვით ირანულ მხატვრულ სინამდვილეშიც ხდება თვალსაჩინო ცვლილებები: ამ პირობით-დეკორატიულ ხელოვნებაში თანდათან წარმოჩინდება დაზგური ფერწერისთვის დამახასიათებელი რიგი ახლებური ნიშნებისა.[18]

---

18. Iv. Stchoukine, Les peintures de shah Abbas I-er…; A. Welch, Shah Abbas and the arts of Isfahan, 1973., B. Grey, Persian painting, 1961., I. Gousego, Persian dress in the sixteenth and seventeenth centuries, Apollo, March, 1971., Персидские миниатюры XIV-XVIII вв…, და სხვა.

S-1283, იოსებზილიხანიანი, XVI-XVII სს. იოსების ჭიდან ამოყვანა, f.31r

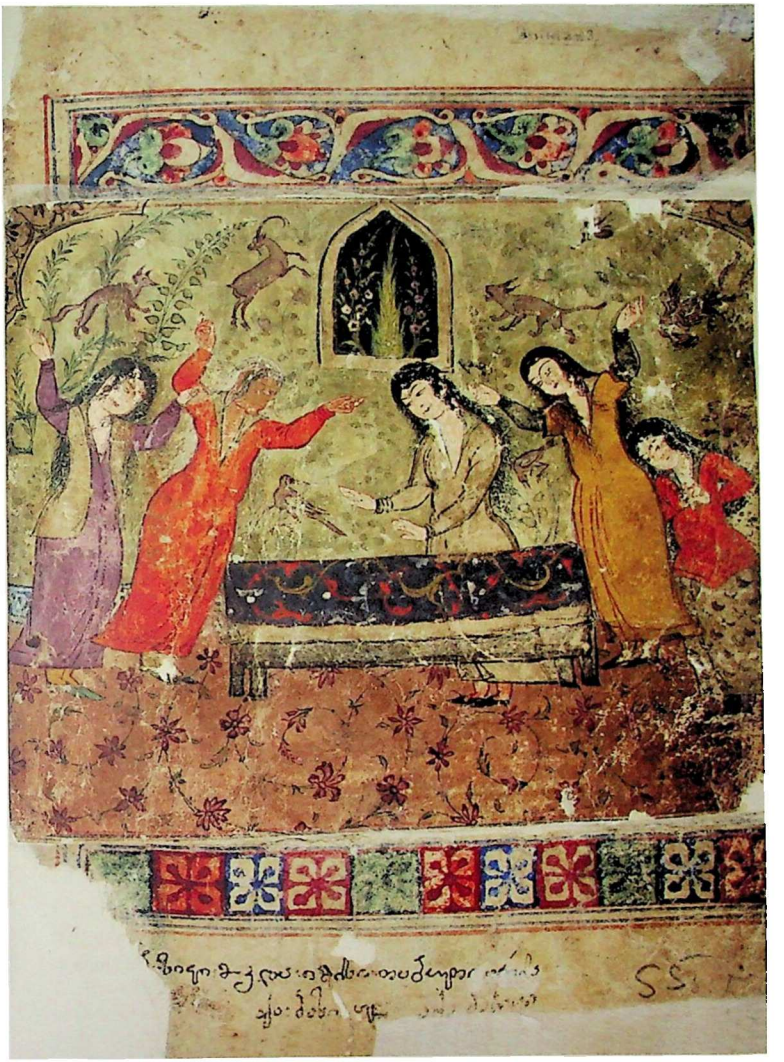
S-1283, *Yusuf and Zulaikha*, 16th-17th century. Yusuf Was Taken out from the Well



გავრცელებულია აზრი, თითქოს სახვითი ელემენტების გაჩენა გვიანირანულ მინიატიურაში (დაახლ. XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან) ევროპული გავლენის მხოლოდ გარედან თავსმოხვეული მექანიკური პროცესის შედეგი იყო. ამ სახის გავლენაც, ცხადია, გასათვალისწინებელია და მხედველობაში მისაღები, მაგრამ, როგორც ირკვევა, ეს პროცესი ადგილობრივ ირანულ მხატვრულ სინამდვილეშივე მზადდებოდა. ტრადიციულობით, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, გამორჩეულ თავრიზულ მინიატიურაშივე (XVI საუკუნის 20-იანი წლები), მის დეკორატიულად აღსაქმელ რეალობაში თავს იჩენს კონკრეტულ დეტალთა გამახვილების ტენდენცია. კომპოზიციური სქემები შესამჩნევად თავისუფლდება სტატიკური ფორმისგან, მონიშნულია უკანა ხედი, ჩნდება თხრობის ელემენტები, შედარებით ბუნებრივია პერსონაჟთა პოზა და ჟესტი. ამ სახის ცვლილებები, ერთი შეხედვით, არცთუ იოლი აღსაქმელია და მოითხოვს ყურადღების დაძაბვას, დაკვირვებას, ე.ი. მინიატიურაში, ამ სამკაულებრივ ხელოვნებაში, მართალია სუსტად, მაგრამ ჩნდება დაზგური ფერწერული სურათისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. ეს ნიშნავს, რომ ირანული მინიატიურის კლასიკური ფორმა ჩანასახ-

S-1283, იოსებზილიხანიანი, XVI-XVII სს, ბაზიყას სიკვდილი, f.55r

S-1283, *Yusuf and Zulaikha*, 16th-17th century. Death of Baziqa, f.55r



ის სახით შეიცავს იმას, რაც მას შემდგომში დაარღვევს კიდეც. XVII საუკუნის დამდეგისათვის ეს მხატვრული ტენდენცია კიდევ მეტად იკვეთება: იკლებს ფიგურათა რაოდენობა, ჩნდება წინა ხედზე წამოწეული ფიგურა, საგანი, ხაზგასმული დეტალი, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება – ე.ი. ჩნდება უპირატესობა მთავარსა და შედარებით მეორეხარისხოვანს შორის. ეს კი, უკვე თავისთავად, ეწინააღმდეგება ირანული მინიატიურის ტრადიციულ გაგებას, მის ხალიჩისებრ-დეკორატიულობას. კონკრეტულის ძიების ეს შინაგანი და აუცილებელი პროცესი, მართალია, შემდგომ განვითარებას გულისხმობდა, მაგრამ ადგილობრივ ნიადაგზე ვერ მოხერხდა მისი სრულყოფა. XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან, დიდი რაოდენობით მოზღვავებული ევროპული ხელოვნების ნიმუშები მოწონებით სარგებლობს ირანის შაჰის კარზე – შაჰი, როგორც მთავარი დამკვეთი, ძირითადად აპირობებს ევროპული გავლენის გაფართოებას. ახალი სახვითი საშუალებები, ცხადია, ევროპული ხელოვნების ნიმუშების გზითაც შემოვიდა, მაგრამ მათი ათვისება თვით სპარსული მინიატიურის შინაგანი ცვლილებით არის განსაზღვრული.[19]

საგულისხმოა, რომ იმ ხანად ქართულმა სამინიატიურო შემოქმედებამ „ეპიგონისთვის" არადამახასიათებელი ალღოთი უმალვე მიიღო სპარსული მინიატიურის, დასავლური მხატვრული ხედვით წარმოქმნილ ნიმუშთა ზემოქმედებით არცთუ ორგანულად შეთვისებული, ეს ახალი მხატვრული ელემენტი. ჩანს ეს სიახლე განვითარების გარკვეულ ეტაპზე შეესატყვისებოდა მის შინაგან მოთხოვნას, ბუნებას, ინტერესს. ეს გასაგებია, რადგან ქართულ ხელნაწერთა დასურათების ამ შედარებით სხვაგვარ მიმართულებას არ აპირობებს მხოლოდ გვიანირანული მინიატიურის გავლენა: დასავლური ორიენტაციის გაცხოველების პარალე-

---

19. იხ.: ი. ხუსკივაძე, ირანული სამინიატიურო შემოქმედების ერთი საკითხი, „მაცნე", ისტორიის სერია, 3, 1973.

As miniature painting is closely intertwined with manuscript production and literature in general, it is no surprise that the Georgian secular book illumination was also connected with contemporary Georgian literarature.

Original Georgian literature was not at its height from the classical period (12th-13th centuries) to the revival (17th-18th centuries), and the 16th and 17th centuries saw intensive translation of Persian literature–epic romance, heroic epic and didactic works. The Georgian translations represented free adaptations and were therefore read as originals and perceived as texts of the target literature. Persian literature thus contributed to the enrichment and revival of the national culture. The techniques employed by translators were fully consistent with the purpose of translating and the function the translations were to serve.

Most of the literary works rendered from Persian were richly illustrated and it is therefore natural that Georgian miniature painting eagerly used this material. Two points are of particular interest here–Iranian book illumination continued to be regarded as high art through the 16th-17th centuries and Georgian miniature painting of that time had almost fully distanced itself from its national roots. Georgian artists seeking professional perfection turned to Iranian prototypes.[5]

This explanation appears perfectly credible when applied to the later period. However, it may also sound convincing with regard to the most advanced period of Georgia's history, which saw the creation of highly artistic works of miniature

---

culties, the national creative forces are exhausted, it appears impossible for different spheres of artistic expression to overcome the influences, which is why the latter become prevalent.

5. The weakening of the creative impetus beginning from the late 15th century can be seen not only in miniature painting, but also in all sphares of fine arts and architecture of Georgia. 'However, it is also to be noted that Georgian art was not an exception–the same happened to all countries of Orthodox Christendom: the magnificent medieval art of Eastern Christianity was losing vitality and turning into an amalgamation of established patterns and external behaviours.' (I. Khuskivadze, *Kartul ek'lesiata gviani shua sauk'uneebis 'khalkhuri' mokhat'ulobani* Tb., 2002, p. 10).

ლურად,[20] მას ამზადებს ქართულსავე ნიადაგზე უფრო ადრე (უკვე XVI საუკუნისთვის) შექმნილი ნიმუშები. აქ ხომ არსებობს ის ახლებური ელემენტები, რომლებიც XVII საუკუნისთვის მკაფიოდ იჩენს თავს ჩვენივე სასულიერო ხელნაწერების დასურათებაში.[21] თუ ირანულ

---

20. XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედის საქართველოში უკვე მკვეთრად ისახება ახალი პოლიტიკური ორიენტაცია. ქართველები უფრო ახლოს ეცნობიან ევროპას და ქვეყნის მომავალი განვითარების გზასაც დასავლურ ორიენტაციაში ხედავენ. „XV-XVII სს. ქართულ დიპლომატიურ წრეებში გავრცელებულ ტერმინ „საქრისტიანოს", როგორც მუსულმანურ სამყაროს საპირისპირო ცნებას, XVIII საუკუნეში ცვლის ტერმინი „ევროპა". თავისთავად ტერმინ „ევროპას" დამკვიდრება ქართულ წყაროებში, დასავლურ სამყაროსთან საქართველოს ურთიერთობის ისტორიაში ახალი ეტაპის დასაწყისზე და ევროპული (ძირითადად რუსეთის მეშვეობით) ორიენტაციის გაცხოველებაზე მიგვანიშნებს. ამდენად, იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარების შესაბამისად თითქოსდა შესაძლო ხდება ევროპული გზითაც წარმართულიყო ჩვენი ქვეყნის ხელოვნებისა და საერთოდ კულტურის შემდგომი განვითარება. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, II, IV, VI, 1965, 1967, 1973. ვ. გაბაშვილი, ქართული დიპლომატიის ისტორიიდან: მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, 31, 1954.

21. მაგ., „ანჩისხატის გულანის" (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი: A-30, A-31, A-32), განსაკუთრებით კი „ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის" (H-

S-3702, ვისრამიანი, 1729 წ, ლხინი მოაბადთან, f.8v

S-3702, *Vis and Ramin*, 1729. Banquet at King Mobad's Palace, f.8v

სამინიატიურო მხატვრობაში ევროპული მხატვრული შემოქმედების ნიშნები მხოლოდ მოგვიანებით, XVII საუკუნის გასულსაა თავჩენილი, ქართულ სინამდვილეში საამისო ნიადაგი თავიდანვე არსებობდა – ძველი, საგნობრიობის საწყისის შემცველი კედლის მხატვრობა და სხვადასხვა პერიოდის სასულიერო ხასიათის ხელნაწერთა დასურათებანი. ამიტომაც, ქართულ ხელოვნებაში ირანულთან შედარებით უფრო ადრე გამოვლენილი ტენდენციის უგულებელყოფა XVIII საუკუნის საერო ხელნაწერთა დამსურათებლებს უკვე აღარ შეეძლოთ – ამასთან, სწორედ მაშინ, როცა იგივე ტენდენცია წარმოჩენას იწყებს ირანულ მხატვრულ შემოქმედებაში.

XVIII საუკუნის ქართულ საერო ხელნაწერთა დასურათების ერთი ასეთი და, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებელი ნიმუშია „ქილილა და დამანას" მინიატიურები.[22]

1452) მინიატიურებში. დაწვრ. იხ.: გ. ელენტი, „ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის" პირველი ოსტატი, „მაცნე", ისტორიის სერია, 2, 1975. შდრ. მ. ჯანჯალია, ტრადიცია და სიახლე XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, 2, გვ. 156-170.

22. „ქილილა და დამანა", ესოდენ ფართოდ გავრცელებული იგავ-არაკთა კრებული, ჩვენშიც ძველთაგანვე ყოფილა ცნობილი. ეს

S-3702, ვისრამიანი, 1729ნ, მოაბადისა და ვისის ქორწილი, f.11r

S-3702, *Vis and Ramin*, 1729. Wedding of King Mobad and Vis, f.11r

ხელნაწერი რამდენიმე ოსტატის ხელით სამ ეტაპადაა დასურათებული.[23] განსაკუთრებით საგულისხმოა პირველი და მეორე ჯგუფის მინიატიურები, სადაც, ირანული სახვითი ხელოვნების დამახასიათებელ ტიპიურ ნიშნებთან ერთად (კომპოზიციათა ხალიჩისებრ-სიბრტყოვანი აგებულება, მათი ხაზგასმული დეკორატიულობა; ორნამენტისებრ მოაზრებული სტილიზებული

ინდური წარმომავლობის ლიტერატურული ძეგლი VI საუკუნეში დაუმუშავებიათ ფალაურ ენაზე. VIII საუკუნის თხზულება არაბულად უთარგმნიათ, ხოლო არაბულიდან – ახალ სპარულ ენაზე. ქართული „ქილილა და დამანა" სწორედ ამ თარგმანის XV საუკუნის ვერსიას ვაეზ ქაშეფის „ანვარ-ე სოჰაილის" უკავშირდება. ამ იგავ-არაკთა დასურათებული ნუსხა ამჟამად პეტერბურგის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში ინახება (P-2). იგი სულხან-საბა ორბელიანის ავტოგრაფის ზუსტი პირია. მისი გადაწერის შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ შექმნილია 1717 წლის შემდეგ. ხოლო დასრულება 1724 წლის შემდეგაა სავარაუდებელი, ე.ი. ვახტანგ VI-ის რუსეთში ემიგრაციის შემდგომ. დაწვრ. იხ.: მ. თოდუა, „ქილილა და დამანას" საბასეული ვერსია, თბ., 1967. „ქილილა და დამანა", ტექსტი დაადგინა, შესავალი, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო მაგალი თუდუამ, თბ., 1975.

23. „ქილილა და დამანას" საბასეული ნუსხა, მართალია, სამ ეტაპადაა დასურათებული, მაგრამ მინიატიურათა ამ მესამე რიგს არ განვიხილავთ, რადგან მათი შემსრულებელი ამავე ნუსხის პირველი და მეორე რიგის მინიატიურათა ოსტატობას მოკლებული მიმბაძველია.

S-3702. ვისრამიანი, 1729 წ., რამინისაგან ვისთან პირველად წასვლა, f.35v

S-3702. *Vis and Ramin*, 1729. Ramin Goes to Vis for the First Time, f.35v

ნახატი; ფერადოვან ლაქათა დეკორატიული ბუნება; პერსონაჟთა თითქმის ტრაფარეტული პოზა და ჟესტი), გვხვდება დასავლეთ-ევროპული მხატვრული შემოქმედებისთვის ნიშნეული თავისებურებანიც (ზოგიერთ პერსონაჟთა პორტრეტულობა, ფორმის მოდელირებისა თუ სიღრმის მინიშნების მოკრძალებული ცდა, ნახატის ერთგვარად ნაივური ხასიათი, დახვეწილობისა და სინატიფის ნაკლოვანება). სხვადასხვაგვარი მხატვრული ხასიათისა თუ წარმომავლობის სახვითი ელემენტების ერთობლიობა გარკვეულად არღვევს მინიატიურის ზოგად ტრადიციულ სქემას ისე, რომ მხოლოდ ნაკლებად თუ წარმოქმნის ახლებურ მხატვრულ მთლიანობას. ხსენებული მინიატიურები, ცხადლივ, ამიტომაცაა ეკლექტური.

ეს უფრო თვალნათლივ, შედარებით გაშლილად ასე წარმოგვიდგება.

დასურათების პირველი ნაწილის რიტმულად აგებულ, გაწონასწორებულ კომპოზიციებში, წინა დროის მაირანიზებელ მინიატიურებთან შედარებით, გაცილებით განვითარებულია სტრუქტურული სქემა. მინიატიურაში მხოლოდ რამდენიმე, ამასთან, დიდი ზომის პერსონაჟია, რომელიც მასშტაბის მხრივ, თანაფარდო-

A-30, ანჩისხატის გულანი, ჩვილედი ღვთისმშობელი წმინდანთა გარემოცვაში, 1681 წ., f2r

A-30, Anchiskhat'i Gulani. The Virgin with Child Surrounded by Saints, 1681, f.2r

Զ։ Լիցեալեալ ոգի Տոմարեն։ Տոմարոն
ոգի։ Կգ։ Զ։ Ամենայն ոգի։ Կգ։
Գ։ Լիցեալեալ է։ Զերկրն ամենայն
ինչ։ զբոլոր բոլորեալն։ Զբոլոր
ինչս իմոց կալցուն։ Զ։ լինիս բոլոր
ասեն ծչմանս։ Յուրարան։ Ը։
Կիսանոս։ Ամրոցդ ամ ամենիցն։
Ամ։ Զ։ աբիրդոյ ուստ Դրամաբեր։
Լակոտ կինս Զ։ Ամենազան։ Սի զոր
ամենիցն։ Զ։ ի՞նդ ոգոյ։ Հանս դիր։
Ամ։ Զարանիս ի՞ն ամ։ Սատանայեալ Ան-
ոյոյ դպիրոյն ի՞ն։ զամ Տոմար ոգ
ժոյ։ Զանս Զամ դնայ՞ Ի Դա։ ամ
զամ ըրամ ի՞։ ամ ուսնայանս Դանի ի՞ն
Զ։ ուսայոյ։ ամ զրաանի՞ն։ -

Յ։ Զանս նոնս։ զրամն Զերոմանի։
ամոյ հանամ ի՞։ նրդուս։ ոյոյ ի՞
ի զանկանանի։ ամ։ ամ։ Զանոյ զա։
ի զանկանանի։ ամ։ ամ։ Զանոյ զա։
ամ։ Զ։ ամ։ Զանոյ զա։ ամ։ Զ։ ամ։
Զանոյ զա։ ամ։ Զ

ბაშია მოქცეული სასურათე არესთან. ფიგურები უშუალოდ ჩარჩოს კიდესთან მოქმედებენ. შეიმჩნევა ამა თუ იმ კონკრეტული დეტალის აქცენტირება, რაც ზოგჯერ ფიგურათა ინდივიდუალურ თავისებურებებს წარმოაჩენს. შეცვლილია ფერისადმი დამოკიდებულებაც: ფერადოვნების მეტ-ნაკლები ინტენსიობა (ისე, რომ ჯერაც არცთუ სრულად არის განსაზღვრული ერთი და იმავე ფერის სხვადასხვა ტონალობა) გარკვეულად ამახვილებს შინაარსობრივად მთავარს. ეს კი, ამ სახის ძიებათა დასაწყის ეტაპზე, ფერთა შეხამების სინატიფისა და საერთოდ, დეკორაციულ თავისებურებათა მიჩქმალვას ინვევდა. ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ამგვარი თვისებით დატვირთვა, გარკვეულად სცილდება აღმოსავლური მინიატიურის სპეციფიკის ფარგლებს – ჭარბობს ილუსტრაციული თხრობითი ელემენტები, რაც სახვითობისკენ სწრაფვის საერთო პროცესს წარმოაჩენს. შედარებით ნაკლებპირობითად ასახული რაიმე ამბავი უმარტივეს მოქმედებაზეა დაყვანილი და, ამდენად, უფრო თვალნათლივია თხრობითი ქარგა. სწორედ ეს მიანიშნებს სიბრტყობრივი და ხაზობრივი ხედვით წარმოქმნილ ტრადიციულ სქემათადმი ახლებურ დამოკიდებულებას.

ახლებური მხატვრული ხედვის მაუწყებელია ისიც, რომ ხელნაწერის პირველი ხუთი მინიატიურა თხზულების რომელიმე იგავს კი არ ასურათებს, არამედ ცალკე, დამოუკიდებლად წარმოგვიდგენს ისტორიულ პირთა პორტრეტებს. ამ ფიგურებს გარკვეული კონკრეტული აქცენტები გამოარჩევს და ისინი, თუნდაც ამდენად, ერთი მხრივ, ნაკლებად თავსდებიან სიბრტყობრივ-დეკორატიული სქემის ფარგლებში; ამასთან ისევ ვერტიკალურ (და არა სიღრმეში განვითარებულ) ფონზე არიან განლაგებულნი და ხედვის მაღალი წერტილიდან დანახულნი, რის გამოც, ზოგადი სახით, აშკარად შეგვახსენებენ მუსულმანურ-აღმოსავლური მინიატიურის გვიანდელ ნიმუშებს. მეტიც, ჩვენს მინიატიურებში გამოყვანილ პერსონაჟთა სამ მეოთხედში წარმოდგენა (ე.ი. ისევ მაყურებელზე გათვალისწინებული „მზა“

art, i.e. the Astronomical Treatise, the only illuminated secular manuscript dating from 1188.[6]

The text of this manuscript offers reinterpretation of Arabic originals, as the terms and Zodiac names are indicated in both Georgian and Arabic. The same can be said of the miniatures in the manuscript, which feature symbolic representations of each of the twelve months of the year. The prototypes of these images can be traced back to different Persian and Arabic miniatures and chased works.[7] The similarity is not limited to iconography only, but is also manifested in the means of expression. However, a difference is also noticeable: firstly, the clothes in which the figures depicted in the Georgian manuscript are dressed in some cases appear typically Georgian; secondly, and more noteworthily, the character of the line is essentially different from Islamic samples. The 'frozen' figures appearing in the illustrations of Oriental manuscripts of similar type differ markedly from the figures of the Georgian works, which are characterised by calm movements and undulating lines full of hidden dynamism.[8] Neither Georgian nor Islamic works can be viewed in isolation from the context. Both reflect a certain tradi-

---

6. The manuscript is kept in the K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts–A-65. Although this is the only manuscript of its kind to have survived, it can be argued that other similar works were created alongside this copy of high artistic merit. High level of execution and refinement of the manuscript illuminations bear witness to the existence of a certain artistic school. The research published by G. Alibegashvili in 1951 provides an in-depth analysis of this manuscript revealing a connection between Georgian miniatures and murals. For more details, see G. Alibegashvili, *Khudozhestvennyj printsyp*... pp. 106-110.
The existence of this only illuminated secular codex that has not survived is vividly confirmed by the Book of Donation (ca 1600) presented to the Bichvinta icon of the Virgin by Catholicos Epvtime Sakvarelidze: 'I, Catholicos of Apkhazeti, Epvtime Sakvarelidze, have donated to the Virgin of Bichvinta, one [copy of] illuminated *Kartlis Tskhovreba*'. *Kartuli Samartlis Dzeglebi*; III, Tb., 1976, p. 387

7. G. Alibegashvili, *Khudozhestvennyj printsyp*... pp. 108-109

8. G. Alibegashvili, *Khudozhestvennyj printsyp*... p. 109

tion: where Oriental expressiveness takes roots in Sasanian art, Georgian manuscript miniaures display plastic linearism typical of medieval Georgian mural painting as well as icons and manuscript illuminations. This means that even at transitional stages, Georgian artistic output had at least one characteristic derived from Islamic art. Yet, the borrowed motifs were so much attuned to the local tradition that they were commonly perceived as original artistic images.

Almost no miniature depicting a purely secular story has survived from the period between the late 12th century, i.e. after the Astronomical Treatise was produced, and the late 16th century. The only exceptions are the illustrations of two well-known manuscripts–the Psalter and the Tetrosani Psalter–the compositions featured in which differ markedly from the canonical illustrations containing religious scenes, while the battle scenes illustrating biblical themes are presented in the same way as secular scenes.[9] It would not be unusual for these scenes to have been inspired by Islamic art, yet the overall principle underlying these illustrations, excluding general analogies found in separate cases, is largely defined by the local tradition.

The period from the late 16th through the middle of the 18th

9. L. Shervashidze, op. cit.

H-1452, ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი, 1674 წ., სამყაროს შექმნის მესამე დღე, f.8r

H-1452, Q'anchaeti Zhamn-gulani, 1674. The Third Day of Creation, f.8r

პოზა), მათი ურთიერთდამოკიდებულება, ფეხმორთხმა თუ დგომა, მოქმედება, ქცევის თავისებურება, სამოსი და თავსამკაული, აქ ასახული მატერიალური გარემო აშკარად ირანული ყოფის მაუწყებელია. და მაინც, ამის მიუხედავად, ქართული „ქილილას" მინიატიურებში არა მხოლოდ რაიმე ცალკეული სახვითი დეტალია სახეცვლილი, არამედ გვიანისპაანურ ნიმუშთათვის არადამახასიათებელი მხატვრული მოტივიცაა გამოყენებული, რაც მათ შემსრულებელთა სხვაგვარ მხატვრულ ხედვას გვიაშკარავებს.

ერთი ასეთია კომპოზიციათა შემომსაზღვრელი დეკორაციული თაღედი, რომლის სადა (და არა ორნამენტულ-დეკორატიული) ფორმა ნალისებრია, ან იშვიათად ნახევარწრიული (და არა შეისრული). მარტივია კოლონათა კაპიტელების მონახაზიც – კუთხოვანი, ან მცენარეულ მოტივს, აკანთის სტილიზებულ სახეს დაახლოებული. როგორც ჩანს, ეს უკვე არქიტექტურაა, ტოსკანური ორდერის შემცველი მოტივი, რომლის თუნდაც რაიმე მსგავსიც არ შეინიშნება გვიანირანულ ნიმუშებში. აქვე, სადაც თაღედი კრავს და ამთლიანებს მასში მოქცეულ სცენას, სხვაგვარი ასოციაციაც ჩნდება – იმ ტრადიციის გამოძახილი, რომელიც კანონების სახით იყო გავრცელებული ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებაში.[24]

თავისებურებას ქართული „ქილილას" დასაწყის მინიატიურებში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეებზე დაკვირვებაც გვიმჟღავნებს: კონკრეტული რაიმე დეტალი, ახლა, მხოლოდ წარმოჩენილი როდია, მასზე განსაკუთრებული ყურადღებაც არის გამახვილებული. ამ მხრივ, საგულისხმოა სულხან-საბა ორბელიანის პორტრეტი, რომელიც დაწერილია შუქ-ჩრდილოვანი, შეიძლება ითქვას, რელიეფური ძერწვის ხერხით (ამ დარ-

24. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Введение и замечания к таблицам Рэне Шмерлинг, Тб., 1940. И. Грабарь, История русского искусства, М., 1957.

century saw a targeted evolution of Georgian secular miniature painting. It was the time when Georgian artists showed an increased interest in Iranian art and in cases developed a penchant for it, fully relying on its samples. Such attitude is obvious in many illuminated manuscripts from this period.[10]

The illustrations provided in Georgian manuscripts of a later period (i.e. from the 16th century onwards) created under the direct impact of Iranian miniatures, can be classified into two distinct groups. The first group unites miniatures that have almost nothing in common with the local artistic tradition (i.e. two 17th century manuscripts of *Vepkhist'q'aosani*, namely the first section of miniatures from the Tsereteli manuscript and the H-2074 manuscript miniatures of the K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts).[11] The illustrators of these manuscripts were highly skilled in miniature painting, yet they still copied the models that had become traditional in Iran by that time, showing no enthusiasm to change this practice. The practice demonstrates the desire of the artists to continue the Iranian tradition of illumination of first-rate manuscripts on the Georgian soil with the same level of professionalism, albeit with less creativity. The tradition whose origins lie in Bezhad's art became fully crystalised in the late Timurid era. The artistic trend reflected in the aforementioned group of Georgian manuscript illustrations was mainly characterised by purely formal achievements.

---

10. This does not necessarily mean that all the surviving works of late medieval, i.e. 16th-17th century miniature painting were equally stamped by the mark of Iranian art. As in Georgian literature of the time, two opposite trends could be observed–Persianophile and purely Georgian; in secular miniature painting, along with works marked by Iranian forms, can be found truly Georgian miniatures inspired by local tradition. The latter can be examplified by the Tavakarashvili manuscript of *The Knight in the Panther Skin* of 1646. For more detail, see I. Khuskivadze, *Kartuli saero miniat'ura*, pp. 31-48

11. Some of the illustrators of *The Knight in the Panther Skin* failed to escape the influence of Iranian miniature art–the national epic poem was regarded by them as a 'Persian tale'. Such an understanding of Shota Rustaveli's poem was encouraged by the representatives of the 'epigone' movement in literature in whose tendentious interpretation the historical plane of *The Knight in the Panther Skin* was assigned to the Persian context.

გის ეროვნულ შემოქმედებაში, ახლებური მხატვრული საშუალებებით რეალისტური მანერის გამოყენების იქნებ პირველი ცდა).[25] ეს ნიშნეულია, რადგან ამგვარი რამ სრულიად უცხოა ირანული „მაევროპეიზებელი" მიმართულების ნიმუშებისთვისაც კი.[26]

ქართული „ქილილას" პირველი ჯგუფის მინიატიურათა რიგი თავისებურება იქნებ ეროვნული მხატვრული ტრადიციის გამოცდილებითაც აიხსნას. თუ ამ დროის ირანულ „ევროპეიზებულ" სახვით ხელოვნებაში პეიზაჟური ფონის ყოველი ელემენტი ისევ და ისევ მეტადაა დანაწევრებული,[27] ჩვენთან ბუნების ფორმები შეუდარებლად სადაა, დეტალებით ნაკლებგადატვირთუ-

---

25. მინიატიურისტი სახის ხატვის ამგვარ გულმოდგინებასთან ერთად, სრულ უყურადღებობას რომ იჩენს დეკორაციულ ფონზე სიბრტყობრივად გამოსახული სხეულის მიმართ – უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს. თუ სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნების განვითარების ანალოგიურ ეტაპებს გავითვალისწინებთ, ამგვარი რამ უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად ჩაითვლება. მაგ., რუსული „პარსუნა" და სიმონ უშაკოვის შემოქმედება, სადაც მხატვრის მთელი ყურადღება თავმოყრილია სწორედ სახის ხატვაზე (სახის ნაკვთების მოცულობითი ფორმებით ძერწვა) მაშინ, როცა სხეული ისევ ტრადიციული, ხატნერისთვის დამახასიათებელი ბრტყელი და პირობითი მანერითაა შესრულებული.

26. ევროპულ ხელოვნებას ნაზიარევ გვიანისპაანურ ნიმუშებში, XVIII საუკუნის 30-იანი წლებისთვის (როცა „ქილილა და დამანას" ქართული ნუსხა და მისი მინიატიურები უნდა შექმნილიყო) პორტრეტული მხატვრობის მხოლოდ ცალკეული ელემენტებია შენიშნული. მაგ., მუჰამედ სულთანისა და მუჰამადის მიერ XVII საუკუნის ბოლოს შესრულებული, რაიმე კონკრეტული ნიშნით აღუბეჭდავი ფიგურები (Персидские миниатюры XIV-XVII вв...), „ღამის სერობა" (Альбом индийских и персидских миниатюр XVI-XVIII вв.), „ძღვენის მინოდება" ბრიტანეთის მუზეუმიდან (Lockhart, The Fall of the Safavi Dynasty, 1958) და სხვა. ეს პროცესი მხოლოდ XIX საუკუნის დამდეგიდან, ყაჯართა პერიოდის პარადულ პორტრეტში აღწევს იმ შედარებით სრულყოფილ სახეს, რომელიც სულხან-საბა ორბელიანის ჩვენეულ პორტრეტზეა დამონმებული.

27. Альбом индийских и персидских миниатюр...

Excess influence of Persian art is also evident in the second group of miniature paintings, yet they also reflect, though unwittingly in certain cases, characteristics of Georgian artistic thought. Having most likely emerged on the local soil, the miniatures continued the native tradition in their own way. Displaying more creativity, these works lack the dryness, as well as the external refinement and the complete reliance on foreign models, which was so characteristic of the Iranicising miniatures of the first group. It is also to be noted that seeking to highlight their national character and overcome foreign influences, these works still reveal the mastery of their artists, but are somewhat inferior to the works of the first group. The numerous miniatures of this type surviving to the present day include the illustrations of Georgian versions of *Iosebzilikhaniani (Yusuf and Zulaikha)*,[12] *Rost'omiani*[13] and *Visramiani (Vis and Ramin)*[14]; as well as the illustrations

---

12. Three versions of *Iosebzilikhaniani*, a Georgian adaptation of the Persian *Yusuf and Zulaikha* by Abd ar-Rahmān Jāmī are known to us, of which only one was illustrated. Of the illustrations provided in this version, only miniatures, and fragments of texts on their reverse side, remain. At present, the miniatures are bound in the S-1283 manuscript featuring the same poem (the K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts). See A. Gvakharia, *'Iosebzilikhanianis 'kartuli versiebis sparsuli ts'q'aroebi*, Tb., 1958.

13. The Georgian version of *Rost'omiani* presents those episodes of Ferdowsi's *Shahnameh* that are related to Rustam, beloved character of the Iranian people. The illustrated manuscript presents the version of *Rost'omiani* versified by Sabashvili and Turmanidze in the 16th century and is bound as a separate book. The text was copied by the well-known historian Parsadan Gorgijanidze in 1671. From the same year are 105 miniatures by an anonymous artist. The manuscript is kept in the St Petersburg Public Library (Ioane Bat'onishvili Collections no.15). See D. Kobidze, *'Shahnames 'kartuli versiebis sparsuli ts'q'aroebi*, Tb., 1959

14. *Visramiani*, the Georgian version of *Vis and Ramin*, an 11th century versified romance by Iranian poet Faḫr al-Din As'ad. Gorgāni, was briliantly translated into Georgian as prose during the author's lifetime. Numerous manuscripts of the translation have survived, of which only two are illustrated. One of them has 45 miniatures and is kept in the K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts (S-3702) and another, of a lower

ლი, რაც ხელს უწყობს კომპოზიციურ სქემათა მკაფიოებას.

მინიატიურის სხვადასხვაგვარ ფერთა ლოკალური ლაქები, ერთი შეხედვით, ჩვენთანაც ქმნის თამამ შეხამებას, მაგრამ როდია ირანულისებრ კონკრეტულად წარმოდგენილი – აშკარად თავშეკავებულია, ნაკლებინტენსიური, შედარებით ჩამქრალი. და საერთოდ, ხსენებულ ჩვენს დასურათებაში გარკვეულად ჩნდება ფერადოვანი მთლიანობისადმი ის შინაგანი სწრაფვა, რაც ოსტატის ნაციონალური თავისებურებით უნდა იყოს შეპირობებული.[28]

ამ პირველ ჯგუფში ისეთი მინიატიურებიც გვხვდება, სადაც სახვითობისკენ თანმიმდევრული სწრაფვა შედარებით სხვაგვარად არის გამოვლენილი. ზოგადი შთაბეჭდილება (და არა პირდაპირი ანალოგია) აქ ზოგჯერ ისეთივეა, როგორსაც გვაძლევს ევროპულ ხელოვნებას ნაზიარები რუსული გრავიურა.[29] საერთო ხასიათის მსგავსებას გვიაშკარავებს – კომპოზიციური პრინციპი (თუ შეიძლება ამას პრინციპი ეწოდოს), პროპორციული შეფარდება ფიგურებისა გარემოსთან, პეიზაჟის მინიმალურ სიბრტყეზე გაშლა, ცხოველების თითქოსდა ერთმანეთის ანალოგიური პოზები; თვით ნახატის ხასიათიც კი (იმის გათვალისწინებით, რომ გრავიურა თუმც მშრალი, თითქოს გამოხაზული ნახატითაა შესრულებული, მაგრამ მაინც მეტად სახვითია. სწრაფად დატანილი შტრიხით, შედარებით მოქნილი და ცოცხალი ნახატით წარმოქმნილი – ჩვენი მინიატიურები კი, უფრო დეკორატიული). ჩანს იგავ-არაკთა ამ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ნიადაგზე შექმნილი

---

28. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в сел. Мацхвариши, Ars Georgica, 4, 1959. Г. Алибегашвили, Художественный принцип...

29. Символы и эмблемы, СПБ, 1705. Эзоповы притчи, СПБ, 1715. Зрелища жития человеческого, СПБ, 1712. Описание изданий гражданской печати, составители Т. Быкова и М. Гуревич, М. 1955.

of the second group provided in the Tsereteli manuscript of *Vepkhist'q'aosani* and the miniatures of the same epic poem now kept in the Bodleian library.[15]

Even a quick look at these minitatures is enough to confirm their adherence to the Isfahan prototypes. It is also obvious that the artists faithfully followed the main principle used in the illustrations accompanying Persian manuscripts, namely prose romances, according to which illustrations tell a story without highlighting conceptual interpretation, as if certain episodes were considered of little importance. The application of this principle by the artists of Iranicising miniatures is defined by the character of Persian miniature painting itself. The highly specific arabesque-like decorative compositions have no other purpose but to embellish a manuscript.

Oriental Islamic miniatures are colourful sensuous adornments that do not and cannot have a meaning of their own. Being an art of rhythm and characterised by a repetition of the same figures and even motifs, they seek to highlight the decorative image–the effect of patterns and symbols. Obvious artistic accents are avoided with each segment possessing equal importance. The a-centric arrangement of patterns creating arabesque-like compositions invariably follows a strict logic: symmetry, rhythm and metre are always observed; the line, bright colour patches and other features (figurative and non-figurative images) are highly refined. The images themselves serve as elegant decorations, which is why the graphical character of the line is so

---

quality, includes 12 illustrations and is kept in the Telavi History Museum. See *Visramiani*, ed. Giorgi Tsereteli, Tb., 1962

15. Recent studies of the illustrated copies of *The Knight in the Panther Skin* have offered attempts to specify the periods of transcription of several manuscripts and decoration with miniatures:

i) The H-2074 manuscript is thought to have been copied by Ioane Avalishvili in the 16th century and richly adorned with decorative frames within the same period;

ii) The miniatures of the W-27 manuscript (the Bodleian Library) were not contemporary with the manuscript. It can be supposed that they were made 'in the middle of the 16th century or even earlier'. P. Margvelashvili, *Vepkhist'q'aosnis dasuratebuli khelnats'erebi*, Tb., 2013

ილუსტრაციების თითქოსდა სხვადასხვა ხასიათი და მაინც ერთნაირი მხატვრული განწყობა.

ზოგიერთ მინიატიურაში ევროპული დეკორატიული ხელოვნების, ახლა უკვე, უშუალო გავლენის გამოძახილიც შეინიშნება. ერთგან სანიმუშოდ ევროპული გობელენი უნდა იყოს მოხმობილი[30] (სადაც დეკორატიულობის პრინციპის არატრადიციული გადაწყვეტა, საგნებისა და ფიგურების კომპოზიციური განლაგებით ან პეიზაჟურ ფონზე წინხედიდან სიღრმისეულზე თანდათანი, თითქმის შეუმჩნეველი გადასვლით როდი მიიღწევა მხოლოდ, არამედ რბილი და მსუბუქი, შედარებით შეთანხმებული ფერის იმგვარი სახოვანებით, როცა ფერი თვით ფორმიდან მომდინარეა); მეორეგან კი, ჰოლანდიურ ყაიდაზე გარკვეული ინტერპრეტაციით შესრულებული ზოგადევროპული ფაიანსი (შორენკეცები)[31] – განსაკუთრებით ხელოვნების ამ დარგის ის ნიმუშები, სადაც იგულისხმებოდა ადგილობრივ დასავლურ ძირითად ნაკადთან აღმოსავლური ელემენტების შერწყმა-შერიგება (ამ შემთხვევაში ყურადღებას იქცევს არა მარტო ცალკეულ მოტივთა თითქმის სრული იდენტურობა, არამედ თვით ამ მოტივთა შედარებით გამარტივებული ხასიათი; სწრაფი და მსუბუქი მონასმებით დაწერილი ფონი თუ ერთიანი მოცისფრო ტონალობის სუფთა და გამჭვირვალე ფერადოვნება).

მოხმობილი სანიმუშო მასალის ამ სახით გამოყენება იქნებ არცაა მხოლოდ მექანიკური პროცესის შედეგი. ჩვენს მინიატიურებს ყოველ მათგანთან, მართალია, ზოგადად, მაგრამ გარკვეული პრინციპული სიახლოვე აკავშირებს – როგორც თემატიკის (გრავიურები იგავ-არაკებს ასურათებდნენ, ხოლო შორენკეცებზე სხვა-

30. Н. Бирюкова, Западноевропейские набивные ткани XVI-XVIII веков, 1973, tab. 14, 18, 21. ამასთან, Сообщение Эрмитажа, XVIII, 1958.

31. K. Forrer, Geschichte der Fleisen-Keramik, 1901...

clearly perceived. The colour becomes part of the decorative structure itself and the vividity is based on the contrast of colours. The decorative rhythm of colour is used with the same intensity to create a mosaic-like effect (this, however, does not mean that Islamic fine arts does not know tonal harmony). Oriental Islamic art does offer a unique combination of the real and the conventional-decorative. Apart from highly specific stylisation typical of this artistic milieu, of note are the refinement of the silhouette, the elegance of ornamental lines and the completeness of the form, which makes picturesque linearism, a direct opposite to decorativeness, impossible. Even a quick overview shows that this field of fine arts had little or no desire to present a conceptual meaning for the illustrated episodes.

The observation of Iranicising miniatures of the two groups allows us to identify different types of personages: one can be associated with the so-called 'Mongol type' that was almost canonised by the Isfahan school, and another is characterised by the characters whose countenances have typically national features and can be more successfully compared with the images of donors presented in 16th-17th century Georgian church paintings.

If in the miniature compositions assigned to the first group, rhythmic shifts are directed from right to left reflecting the Arabic writing system and indicating the influence of Oriental Muslim art, the second group of compositions, on the contrary, follow the left to right direction, displaying full independence. While adhering to foreign compositions, the Georgian masters appear to have faced psychological uneasiness in retaining the right to left direction.

The background in the manuscripts of the second group (e.g. *Yusuf and a* manuscript S-1283 and the miniatures of the Bodleian copy of *Vepkhist'q'aosani*) is less crowded–only few miniatures have a carefully 'embroidered' background (e.g. ornaments in the painting plane, mountains and stylised clouds).

The characters set against such backdrop are shown at a large

დასხვა ხასიათის ჟანრული სცენები იყო გამოსახული), ისე თვით დეკორატიული ამოცანების გადაწყვეტის მხრივ. საგულისხმოა ისიც, რომ ხსენებულ ნიმუშებში, მართალია, გარკვეულად ჩნდება სახვითი ელემენტები, მაგრამ ეს მაინც იმ ხასიათის სახვითობაა, რომელიც არ არღვევს კომპოზიციის საერთო დეკორატიულ სტრუქტურას – ე.ი. ხელოვნების ის საერთო ხასიათია, რომელიც ბევრად უფრო ორგანული იყო ქართული მინიატიურისთვის. მაშასადამე, ზემოხსენებული მასალა საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ქართველი ოსტატი უკვე უშუალოდაც ეცნობა ევროპას (არა აღმოსავლური, არა სპარსული გზით) და ამ ახალ ხელოვნებაში ისეთ ნიმუშებს ირჩევს, რომლებიც უფრო მეტად შეესატყვისება მის ტრადიციულ გამოცდილებას.

ეს, მხოლოდ ნაწილობრივ, ქართული "ქილილას" მეორე რიგის გამორჩეულად თავისებურ დასურათებასაც ეხება.

პირველივე ილუსტრაცია დასურათებათა ამ მეორე რიგში თავიდანვე იქცევს ყურადღებას. ეს იმითაა გამოწვეული, რომ აყვავებული ხეხილისა და ფერად-ფერადი ყვავილების ფონზე გაშლილი ილუსტრაცია, მასზე სხვადასხვა რაკურსით ასახული ნაგებობაც კი, იმ ნაცნობ სურათს შეგვახსენებს, რომელიც დავით კაკაბაძის ერთ-ერთი ავტოპორტრეტიდან შემორჩა ჩვენს მეხსიერებას. ამ, "მეწალკოტისა და ბულბულის" იგავის მომცველი ილუსტრაციის ფონი ქართველ მხატვართან უცვლელად, სრულად არის გამეორებული, რაც, ცხადია, ჩვენი დიდი შემოქმედის აღმოსავლური ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული სიყვარულით უნდა აიხსნას.

ხსენებულ ილუსტრაციაში საგულისხმო სხვაც ბევრია და ეს, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი, მხოლოდ აქ კი არა, ასევე თანაბრად იხილვება ამ რიგის სხვა, დანარჩენ ილუსტრაციაზე. დასურათებათა ეს მომდევნო რიგი, როგორც წესი, ახლა უკვე, უშუალოდ ტექსტშია ჩართული, ხელნაწერის ტექსტის სხვადასხვა ადგილზე, ზემოთ ან ქვემოთ განთავსებული, რითაც, ამავე ნუსხის

scale as in close-up. They thus create a relief against the background, weakening the perception of the miniatures as carpet-like 'pages' and enhancing their overall picture-likeness.[16]

---

16. In this light, of note are two miniatures from the Tsereteli manuscript of *The Knight in the Panther Skin*, which present one and the same theme as painted by two different artists (Tinatin Meeting Avtandil before Sending him to Look after Tariel). The two miniatures share the plot featuring a hall conventionally divided into two by means of an arched pillar. Different planes feature buildings in the upper section of the hall to show the surroundings; on the left, under the arch, is Tinatin, sitting cross-legged, and on the right is Avtandil. Despite similarity, the two simple compositional schemes reveal the different artistic visions of the artists. The first closely follows the tradition of the Persian miniature school, crowding the composition with an ornament-like design of an arched plane, a variety of buildings in the background, among which minaret-like architectural form can be observed, a leafy branch directed from right to left denoting rhythmical shifts in the composition, a gilded curtain between the arches, Tinatin's decorated throne and garments, a clover print rug on which Avtandil kneels. All these elements are evenly distributed in the composition so as to create a arabesque-like decorative arrangement.
The second miniature, displaying the artist's effort to overcome foreign influences by highlighting local conventions, features the same theme presented with a similar composition, yet with a radically different artistic vision: neither the background is loaded with images indicating the surroundings, nor are the various planes richly adorned with decorative elements. Furthermore, the arcade is horseshoe-shaped as was characteristic of the local tradition, instead of being pointed. Gold is used with moderation as is red. The design is not accurate, but is characterised by bold rendering. In the first miniature, the relatively fragile and mannerist figure of the acting character does not stand out among the other elements of the composition, whereas in the second miniature, the same figure appears larger and more important. The former appears more pretentious and far from being modest, while the latter is tangibly simple, modest and clear. The composition of the second miniature rejects the arabesque-like arrangement of decorative details and allows more focus on the main figure (or the interrelation of the figures).
There is another detail that attracts attention: in the first miniature, Avtandil kneels on the rug and not on the throne as is the case in the second manuscript. The latter featurs a chair to highlight the connection between the presented episode and the text of the poem – as Shota Rustaveli wrote: 'The slave gave him [Avtandil] a low seat: he sat calmly in front of the maid'

პირველი რიგის ილუსტრაციათამებრ, ტექსტისგან დამოუკიდებლად, თუ შეიძლება ითქვას, "სურათოვნად" კი არ იკითხება, არამედ სამინიატიურო შემოქმედებისათვის დამახასიათებლად, ტექსტის თანაზიარად, მის სახვით კომენტარად.

მუსულმანურ-აღმოსავლური ყოფის სრული ანარეკლია მოქმედ პერსონაჟთა ტანსაცმელი, თავსამკაული, სამოსის ტარების წესი, გარემო — პატარ-პატარა მცენარეებით მოჩითული მდელოები. ცოცხლად დანახული მოქმედებაც თითქოსდა აშკარად საგრძნობია, თხრობის, აქა-იქ შენიშნული, კონკრეტული მომენტის ჩვენებაც კი, რითაც ზოგიერთი ილუსტრაციის ასახულობა მინიატიურული სახის ჟანრულ სცენებს მოგვაგონებს. ამ მეორე რიგის ილუსტრაციებში შეისრულია არა მხოლოდ მათ ფონად წარმოდგენილი ბეშთაქის, მუსულმანური საკულტო შენობებისთვის ამ თითქმის აუცილებელი არქიტექტურული კომპონენტის თანმხლებ ნაგებობათა კარ-სარკმელების მოხაზულობა, არამედ თავად მინიატიურის შემომფარგვლელი ჩარჩოს უკიდურესად სტილიზებული სახის მოვარაყებული ნახატიც კი.

ტრადიციული ირანული სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად აქ ასევე საგრძნობია მინიატიურათა დეკორატიული ბუნების გამოსავლენად აუცილებელი, ნახატის ხაზგასმულად სტილიზებული ხასიათი. მკვეთრი ნახატით შემოწერილი სილუეტი მთლიანად პლასტიკური როდია, არამედ დეკორატიული სტილიზაციის ელემენტებითაა ძლიერად დატვირთული, უკიდურესად დახვეწილია, ზოგან განატიფებულიც კი.

თხრობა ყველგან დაწვრილმანებულია, იზრდება კადრებად დაყოფილ ილუსტრაციათა რიცხვიც (ზოგიერთი მათგანი თორმეტ, თოთხმეტ და, თუმც იშვიათად, ოც კადრადაც არის დაყოფილი).[32] ეს, ბუნებრივია, იწვე-

---

32. „ქილილა და დამანას“ იგავ-არაკთა კრებულის ფაბულათა დალაგების სისტემა უძველესი დროიდან „პანჩატანტრადან“ მომდინარეა.

Although the trend is also traceable in the miniatures of the late Isfahan school, differences are still obvious[17]. Despite the similarity between separate motifs, the application of a variety of artistic solutions in the treatment of the motifs produces different types of artistic images, especially figures and objects.

The form in the works by Georgian artists is shaped by a line. In less stylised plastic designs the line is flexible, but is not as refined as in the Iranian works of the time. Such contours, found in the miniatures of the second group influenced by Iranian art, create less differentiated forms with non-articulated colour patches. The works of this type lack ornament-like designs commonly used in Iranian miniatures, as well as a focus on detail. Decoration that would have a value in its own right is absent. Therefore, the decorative images formed by large colourful patches differ from arabesque-like compositions characteristic of late Isfahan miniatures.

Illustrations of the mentioned manuscripts of a later period display the influence of Islamic Oriental art in general, and Persian painting tradition, in particular. However, it is also true that there is some reservation in the acceptance of Oriental art in its pure form. The most splendid of the manuscripts associated with the second group reveals the desire to emancipate by overcoming the intruding influence and creating a harmonious fusion of Georgian motifs and foreign artistic formulae. The artistic form obtained as a result of this process, important in its own right, lacks naturalness and appears eclectic, as is typical of the works resulting from the combination of dissimilar creative visions.

The Persian tradition of treating secular themes persisted in

(128) (the line is cited from the Lyn Coffin's translation of *The Knight in the Panther Skin*, 2015).

17. On the Iranian art of the mentioned period, see Iv. Stchoukine, *Les peintures des manuscripts de shah Abbas I-er a la fin Safavis*, 1964. Pope, Ar. Ur. *A Survey of Persian art*, v, 1938-39. B. Grey, *La Peinture Persane, 1970. Persidskie miniatjury XIV-XVII vv.*, vstupitsel'naja stat'ja O. F. Akimushkina i A. A. Ivanova, L., 1968.

ვდა ცალკეული სცენისა და მასში მონაწილე ფიგურების ზომების შემცირებას. სასურათე სიბრტყეც შედარე-

ესაა ე.წ. ჩარჩოვანი თხრობის სისტემა, სადაც ამბავში კიდევ რაიმე ამბავს ჰყვებიან და გამორიცხული როდია, ამ მოყოლილი ამბის გმირებიც ჰყვებოდნენ რაიმე ამბავს. ეს ამბები ერთმანეთს არ ავსებენ. მცირედი გამონაკლისის გარდა დამოუკიდებლად იკითხებიან და ჰქმნიან ხატოვანი რგოლებისაგან შემდგარ, ერთმანეთში ჩართულ იგავთა გაბმულ ჯაჭვს (დაწერ. იხ. მაგ. თოდუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 7-8). ასე რომ „ქილილა და დამანას" ტექსტის საერთო ჩარჩოვანი სისტემა თითქოს თავისთავად მოითხოვდა მისი დამასურათებელი ილუსტრაციების კადრებად დაყოფას, მით უფრო, რომ ამგვარი წესი არც მუსულმანური აღმოსავლეთის სამინიატიურო შემოქმედებისთვის არის უცხო. ოღონდ შემოქმედების იმ ადრეულ ეტაპზე ჩნდება მხოლოდ, როცა შესამჩნევად მძლავრობს სხვადასხვაგვარი გავლენები. მინიატიურათა კადრებად დაყოფის ხელოვნება მუსულმანურ სახვითს ხელოვნებაში შემდგომ არ განვითარებულა — არც კლასიკური და არც მომდევნო პერიოდის ირანული მინიატიურა ამგვარი სახით არსად, არცერთ შემთხვევაში არ არის წარმოდგენილი და ამდენად, ეს წესი ტიპიურად ვერ ჩაითვლება (იხ. „ქილილა და დამანას" XVI საუკუნის არაბულენოვანი ნუსხის დასურათება - A. H. Pope, A Survey of Persian Art from prehistoric times to the present, Oxford university press, 1939, VI, ტაბ. 322 a, b - და 1361 წლის ყაზვინური კოსმოგრაფია - P.W. Schulz, Die Persische Islamische MiniatLurmalerei, II, 2014, ტაბ. 13).

ჩვენი ნუსხის დამსურათებლები ამ მხრივ, იქნებ, ქრისტიანული ხატებისა და შუა საუკუნეების დასავლეთ-ევროპულ მინიატურაში გამოყენებულ წესს მიმართავდნენ, სადაც ბიბლიური სიუჟეტები თუ წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები, ერთსადაიმავე სურათზე თანმიმდევრულად, ცალკეულ კადრებად იყო წარმოდგენილი (В.И. Лазарев, История византийской живописи, II, 1943, ტაბ. 309. История русского искусства, IV, 1959, გვ. 393.). Porcher, MiniatLures from illuminated manuscripts, 1960, ტაბ., LII, LVIII, LXII; S. Mitchel, Medieval manuscripts paintings, 1965, ტაბ. 46, 36).

კადრებად დაყოფის წესის საჩვენებლად ქართული „ქილილას" დასურათებაში, სამაგალითოდ შევარჩიეთ „მენალკოტისა და ბულბულის" იგავის მომცველი, ექვს ნაწილად დაყოფილი ილუსტრაცია, რომლის ყოველი ცალკეული კადრიც შინაარსობრივად ასე წარმოგვიდგება: მებაღემ შეამჩნია, რომ მის ბაღში დარგულ ვარდებს ბულბული კორტნიდა(1), ძუა გაუბა (2) და დაიჭირა (3). ჩიტმა კაცს თავი შეაცოდა და მებაღემ ჩიტი გაათავისუფლა (4). ბულბულმა სიკეთე იმით გადაუხადა, რომ მებაღეს ხის ქვეშ დაფლული განძი მიასწავლა (5). მებაღემ განძი ამოთხარა და ბულბულს ჰკითხა (6): მინაში დაფლული განძი დაინახე და მინის პირზე დაგებული ძუა ვერ შეამჩნიეო, ბულბულმა უპასუხა — ამ ქვეყნად ყველაფერი განგებით ხდებაო.

the period following the 16th-17th centuries. However, in the 18th century, it co-existed with the Western European orientation. The period saw changes in the Iranian arts as well, with the stylised, decorative designs gradually acquiring features typical of easel painting.[18]

It has been suggested that the appearance of elements of illusionism in late Iranian miniatures (approximately from the last quarter of the 17th century) was merely a result of a mechanical adoption of European influences forced from the outside. Although this can be one of the explanations, it also appears that the grounds for this turn were prepared within. The Tabriz miniatures from the 1520s, distinguished by their traditional treatment in the best sense of the term, display an attempt to foreground certain details in the decorative system. Compositions are remarkably emancipated from staticity, the background is marked, narrative elements are included, and the poses and gestures of the characters appear more natural. Close observation is required to see the changes and to identify elements of easel painting that gradually emerged in decorative miniature art. It thus appears that the classical form of an Iranian miniature contained, in an embryonic state, what later dismantled it. This artistic trend became even more prominent at the turn of the 17th century, leading to a decrease in the number of figures and the foregrounding of a figure, an object and a highlighted detail of importance, pointing to the hierarchy between primary and secondary. This alone contradicts the traditional understanding of Iranian miniature and its arabesque-like decorativeness. The internally motivated process of the search for concreteness implied further development, but failed to achieve maturity on the local soil. From the last quarter of the 17th century, European works began to fall in favour at the court of the Iranian Shah who, as a commissioner, contributed to the expansion of European influence. It is without doubt that the adoption of new forms of artistic expression was a result of

---

18. Iv. Stchoukine, *Les peintures de shah Abbas I-er...*; A. Welch, *Shah Abbas and the arts of Isfahan*, 1973., B. Grey, *Persian painting*, 1961., I. Gousego, *Persian dress in the 16th and 17th centuries*, Apollo, March, 1971., Persidskie miniatjury XIV-XVII ..., et al.

ბით გადატვირთულია, რაც აძნელებს ძირითადი მოქმედების გამოყოფას. ამ მხრივ, მინიატიურის სამკაულებრივი ფუნქცია აქ შესაძლოა მეტადაცაა გამოვლენილი, ოღონდ უკვე არატრადიციულად. ეს ასეა, რადგან სახვითი ელემენტების აშკარა წარმოჩენა როგორც საერთო სურათოვან სქემებში, ისე ფერადოვნებაში, თვით ცალკეულ დეტალშიც კი საგრძნობლად არღვევს მინიატიურის ტრადიციულ სტრუქტურას. დიფერენციაციის პრინციპი, რომელიც ევროპული ხელოვნების სხვადასხვაგვარი ნიმუშების გაცნობის შედეგად იქნა გამოყენებული, შესამჩნევად განაქარწყლებს ირანული მინიატიურის ხალიჩისებრ ერთგვაროვნებას, ხოლო მოცულობითი და სივრცობრივი მოდელირება გარკვეულად აფერმკრთალებს, თითქოსდა განაშრევებს კიდეც ინტენსიურად ლოკალური ფერის სისუფთავეს. ამის მიუხედავად, აშკარაა — ამ ილუსტრაციათა ზოგადი სახე მუსულმანური აღმოსავლეთის მხატვრული ხედვის შედეგად რომ არის წარმოქმნილი, ისევ და ისევ მათი ხელოვნების უშუალო განცდით შთაგონებული. ოღონდ, ვიმეორებთ, აღარაა ტრადიციული — არა მხოლოდ ხსენებულ ფაქტორთა გამო, არამედ ჩვენსავე, ქართულსავე ნიადაგზე გარდაქმნილი კი არა, ზოგადად სახეცვლილია და ამდენად, სახიერად შედარებით სხვაგვარი განწყობის მომცველი.

ამდენად, გასაგები უნდა იყოს შუა საუკუნეების ქართულ საერო ხელნაწერთა განხილვისას მეტი წილი „ქილილა და დამანას" ჩვენეულ ნუსხას რომ დაეთმო. ამ ხელნაწერის სწორედ რომ პირველი და მეორე რიგის დასურათებაში – სხვადასხვაგვარი ნიმუშიდან გადმოღებული ახლებური სახვითი საშუალებებითა თუ ოსტატის უშუალო დაკვირვებით მინიშნებული ცვლილებებით — შედარებით დამახასიათებლად მზადდება ის ნიადაგი, რომლითაც ეროვნული მხატვრული შემოქმედების განვითარების ახალი ეტაპი უნდა წარმოიქმნას.

ერთი შეხედვით, თითქოსდა უცნაურია ჩვენს საერო მინიატიურაში ისლამურ-აღმოსავლური სახვითი ნიმუშების ესოდენი გავლენა, მხოლოდ ნაკლებად და ისიც

the import of European works, but their active use was also conditioned by the intrinsic changes taking place in Persian miniature art.[19]

Georgian miniature painting, with an intutition commonly absent in 'epigone' cultures, immediately embraced the new artistic elements Persian miniature painting had adtopted, to create works conforming with European artistic vision. At some stage, the novelty appears to have been fully consistent with the intrinsic needs and interests of Georgian art: the emergence of this new trend of Georgian manuscript illumination could not be a result of late-Iranian artistic influence alone. Along with the Western orientation becoming stronger[20], the grounds for this change were prepared by the earlier, 16th century, Georgian works. The latter contained elements that became more pronounced in 17th century illuminations of Georgian religious manuscripts.[21] Where in Iranian miniature painting the features of European art appear no earlier than the late 17th century, in Georgian artis-

---

19. See I. Khuskivadze, *Iranuli saminiat'uro shemokmedebis erti sak'itkhi*, 'Matsne', Istoriis seria, 3, 1973

20. The last quarter of the 17th century saw the shift of Georgia's political orientation. Georgians become more familiar with Europe and see the future of the country in the Western orientation. 'The term 'Christendom' widely used in Georgian diplomatic circles between the 15th and the 17th centuries as an opposite concept of Muslim world was, in the 18th century, replaced by the term 'Europe'. The establishment of this term in Georgian records indicates the transition to a new stage of Georgia's relation with the Western world and strengthening of the European orientation (chiefly through Russia). Thus, considering the political circumstances of the time, it appears that the arts and culture of our country could take a European path of development'. Sakartvelos ist'oriis sak'itkhebi, II, IV, VI, 1965, 1967, 1973. V. Gabashvili, *Kartuli diplomat'iis ist'oriidan: masalebi sakartvelosa da k'avk'asiis ist'oriisatvis*, 31, 1954.

21. For example, the *Anchiskhati Gulani* (the K. Kekelidze Georgian National Centre of Manuscipts: A-30, A-31, A-32), and notably, the Q'anchaeti Zhamn-gulani (Q'anchaeti liturgical book) (H-1452) miniatures. See G. Zhghenti, *Q'anchaetis zhamn-gulanis pirveli ost'at'i*, Matsne, ist'oriis seria, 2, 1975. Cf.: M. Janjalia, *T'raditsia da siakhle XVII sauk'unis kartul mkhat'vrobashi, lit'eratura da khelovneba*, 1991, No. 2, pp. 156-170.

მხოლოდ გარეგნული სახით რომ აირეკლა ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში – თუნდაც, მის საერო (ქტიტორთა) პორტრეტში. თავიდანვე გასათვალისწინებელი აქ ისაა, რომ კედლის მონუმენტური მხატვრობა თავისი რაობით ძირეულად მიუღებელია ისლამურ-აღმოსავლური შემოქმედებითი ბუნებისათვის.[33]

---

33. ჩანაფიქრის დონეზე აქ შეიძლება შემდეგი ითქვას — ქართული ასომთავრულით გამოხატული და ქრისტიანობის დადგენისთანავე ცხადლივ გათავისებული მონუმენტური ფორმა იმდენად ორგანული აღმოჩნდა ჩვენი შემოქმედებითი ბუნებისათვის, რომ მომდევნოდ, ერცელ ისტორიულ პერიოდებშიც კი, სტილისმიერი ცვლილებებისა და მხატვრულ ფორმათა ცვალებადობის მიუხედავად, მეტ-ნაკლები სხვაობით, თვისებრივად მკვიდრობს შუა საუკუნეების ჩვენს ხუროთმოძღვრებასა და სახვით ხელოვნებაში.
ასე, რომ მონუმენტურობის ნიშნით აღბეჭდილი ხსენებული დარგის ქართული მხატვრული შემოქმედებისთვის საფუძველშივე უცხო უნდა ყოფილიყო არაბული დამწერლობის აუცილებლად ბმებით ერთმანეთს დაკავშირებულ ასო-ნიშანთა კაზმული მონახაზისა თუ მათი თანმხლები წერტილების რიტმული მონაცვლეობით წარმოქმნილი ის ნატიფი ორნამენტისებრი ხატოვანება, ხალიჩისებრ მოწვდილი ის ხაზგასმული დეკორატიულობა, რაც ზოგადი სახით ასერიგად ნიშანდობლივია მუსულმანური აღმოსავლეთის ხელოვნებისთვის. სახვითი ხელოვნების რაობას დამწერლობის ასო-ნიშანთა მხატვრული სახის ზემოქმედებასთან ერთად, ცხადია, სხვა ფაქტორიც განსაზღვრავს — რელიგიურ აღმსარებლობასთან ერთად, ალბათ გეოგრაფიული გარემო, მეურნეობის (ინტენსიური თუ ექსტენსიური) წესი, თუ სხვა მრავალი. ამის მიუხედავად, ჩვენ მხოლოდ ეს ერთადერთი გამოვარჩიეთ, რადგან ენა და მით უფრო დამწერლობა (ანუ მისი გამომხატველი გრაფემის გრაფიკული, სახვითი ფორმა) არა მხოლოდ ამა თუ იმ ხალხის ფსიქიკური ბუნების (ადამიანის სულიერ ძალთა, შესაძლებლობათა ერთობლიობის) შესატყვისად ნარმოიქმნება, არამედ მკაფიოდ და დამახასიათებლად აირეკლავს კიდეც მას.
ირანულ სახვით ხელოვნებაში, მართალია, ჩნდება კედლის მხატვრობის ორიოდ ნიმუში (ალი-ყაფუსა და ჩეჰელ-სოთუნში), მაგრამ მათ გვიანა, XVII საუკუნის წარმომავლობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ორივეგან სრულიად გაუთვალისწინებელია კედლის მონუმენტური მხატვრობის თავისებურება და ისინიც ისე წარმოგვიდგებიან, როგორც გადიდებული ზომის მინიატიურები. დაწვრ. იხ.: ი. ხუსკივაძე, ირანული სამინიატიურო შემოქმედების ერთი საკითხი; მისივე, ქართული საერო მინიატიურა.

tic milieu, these elements can be observed much earlier. Old wall paintings and illustrations of religious manuscripts from different periods contain primal elements of objectivity. This explains why 18th century illuminators of secular manuscripts were unable to avoid the trend that had manifested itself in Georgia earlier that in Iran, especially as the turn was already showing itself in Iranian art.

Among the most characteristic 18th century secular manuscript illuminations made in this fashion are the miniatures of *Kalila and Dimna* (*Kalila wa Dimna*).[22] The manuscript was illustrated by different artists in three stages.[23] Especially remarkable are the miniatures attributed to the first two phases, in which typically Iranian features (flatness of compositions and highlighted decorativeness; stylised shapes; the decorative nature of colour patches; almost stereotypical poses and gestures) are complemented with elements of the Western European tradition (the 'portraitness' of some of the characters; a modest attempt to model and show perspective and a lack of refinement and elegance). The combination of artistic elements of various nature and origin affected the conventional arrangement of the miniature without produc-

---

22. *Kalila and Dimna*, a well-known collection of fables, was vastly popular in Georgia from early times. Of Indian origin, the book was rendered into the Pahlavi language in the 6th century. Later, in the 8th century, it was translated into Arabic and from Arabic into New Persian. It is to the 15th century version of the translation, namely Vaez Kashefi's *Anvar-e Sohayli* that the Georgian *Kalila and Dimna* is related. The illustrated copy of these fables is kept in the Institute of Oriental Studies in St Petersburg (P-2). It is an exact copy of the manuscript executed by Sulkhan-Saba Orbeliani. What is known of the manuscript is that it was copied after the year 1717 and was most probably completed after 1724, i.e. after the emigration of King Vakht'ang VI to Russia. See M. Todua, *Kilila da damanas sabaseulis versia*, Tb., 1967. *Kilila da damana*, the text was edited provided with an introduction, comments and a glossary by Magali Todia, Tb., 1975.

23. The copy of *Kalila and Dimna* by Sulkhan-Saba Orbeliani was illustrated in three phases, but the third group miniatures will not be addressed here as they lack the mastery achieved in the miniatures of the first and second groups of the same copy. The artist of the third group of miniatures merely imitates those of the first two groups.

და მაინც, ამის მიუხედავად, ჩვენი სახვითი ხელოვნების ირანულისთვის საფუძველშივე მიუღებელი დარგის ამ გვიანა ნიმუშებში შესამჩნევად გამოკრთება ხოლმე ისლამური ხელოვნების თავისებურად არეკლილი გავლენები.

გავლენა ამ შემთხვევაში ზემოქმედებას როდი გულისხმობს — ეს ამ გვიანა დროის მოკლე-მოკლე პერიოდებში გაბატონებული, უცხოურიდან მოსესხებული და „მოდას" მიდევნებული მიდრეკილებაა მხოლოდ და ისიც არათანაბრად, მეტ-ნაკლები სხვაობით თუ არის დაკვლეული ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის როგორც სამეფისკარო, ისე ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა ნაირგვარ ნიმუშებში.[34]

ჯერ, ვიდრე კონკრეტულს მივაკითხავდეთ, მხატვრული

---

34. გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ერთი რიგი სამეფისკაროა, და ამდენად, ოფიციალური ხასიათისაა. მათგან უმრავლესი შესრულებულია კვალიფიციური ოსტატების მიერ. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ეს მხატვრობა თითქმის მთლიანად მინდობილია (როგორც თემის გააზრების, ისე იკონოგრაფიული პროგრამისა თუ კომპოზიციის მხრივ) ბიზანტიაში ჩამოყალიბებულ ე.წ. პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის გვიანა ნიმუშებს.
სხვანი კი, რომელშიც თავი იჩინა ხალხური ხელოვნების ზოგიერთმა თავისებურებამ, არსებითად მაინც ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობს. ამ მხატვრული მოვლენის ქრონოლოგიური საზღვრები XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან XVI-XVII საუკუნეების მიჯნამდე მოდის. გვხვდება იგი მცირე ზომის, უპრეტენზიო, ყოფითი სინამდვილისთვის ნიშანდობლივ დარბაზულ ეკლესიებში. სახვითი ენა ამ მხატვრობისა მარტივია — იგი თავისი უშუალობითა და გულწრფელობით მიესადაგება ეკლესიის მოხატულობის ქრისტიანულ არსს. და ამდენად, სწორედ ეს ნიშნები — სისადავე და მიამიტობა, თავისებური სიწრფელე — როგორც ხალხური ხელოვნების მახასიათებლები, ამართლებენ ამ გამორჩეული მოვლენის „ხალხურად" სახელდებას. დაბვრ. იხ. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979. И. Мамаиашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи позднего средневековья (Роспись Табакини), Тб., 1990. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური" მოხატულობანი, თბ., 2003.

ing a more or less innovative artistic whole. Hence the eclectic nature of the aforementioned miniatures.

The first group of miniature paintings, featuring relatively balanced compositions, displays a more structured design as compared to the earlier Persian-influenced miniatures. Each miniature contains several large figures whose scale matches well with the picture plane. The figures appear directly at the border of the margin. Certain details seem to be accentuated to present individual qualities of some of the figures. The attitude to colour is also different: the intensity of the colour gamut, lacking the sharp distinctiveness of tonalities of one and the same colour, highlight the key points of the story. At the initial stage of the search for a new kind of artistic expression, this led to the hiding of original decorative features. The meaning acquired by the paintings adorning manuscripts was foreign to Oriental miniature painting: the abundance of narrative details illustrating the story reflected a desire to produce an illusionistic effect. Relatively less conventionally depicted stories are reduced to simple actions, making the narrative plot even more obvious. This reflects a new attitude to the traditional models based on flat and linear representation.

The new artistic vision is also indicated by the first five miniatures of the manuscript, which, instead of illustrating the separate fables of the texts, present portraits of individual historical figures. The latter are distinguished by certain features that are less fit for two-dimensional decorative designs; set against a vertical background and viewed from a high point, they evoke associations with later examples of Oriental Islamic miniatures. Furthermore, presented in the three-quarter poses, the characters, cross-legged or in standing positions, as well as their attire and headdresses and the material world depicted around them are indicative of Iranian lifestyle. However, apart from separate Persian decorative details being presented differently in the Georgian *Kalila*, the miniatures feature artistic motifs atypical of late Persian art, which indicates differences in the artists' vision.

One of the examples is a decorative arcade enclosing compo-

ხერხების ზოგად მსგავსებასა და, უმთავრესად მაინც, განსხვავებაზე უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა.

ჩვეულებრივ, როცა გავლენებზეა საუბარი პირველ რიგში აღინიშნება ხოლმე ჩვენი ეკლესიების ამ გვიანა მოხატულობათა უკიდურესი სიბრტყოვანება. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ სიბრტყოვანება იმდენად ფართო მნიშვნელობის მომცველი ნიშანია და იმდენად ფართოდ არის გავრცელებული სახვით ხელოვნებაში, მით უმეტეს შუა საუკუნოვან ხელოვნებაში, რომ შეუძლებელია ამ ზოგადი ნიშნით რაიმე გავლენებზე (მათ შორის აღმოსავლურზეც) სიტყვის ჩამოგდება. უკიდურესი სიბრტყოვანება არც ქართული მხატვრობისთვის არის უცხო (გავიხსენოთ ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის VIII, IX, ნაწილობრივ X საუკუნეების ნიმუშები). ეს პროცესი, მართალია, მოგვიანო დროისთვის გამოვლინდა განსაკუთრებით, მაგრამ ეს ხომ გაუბრალოება-გახალხურების ბუნებრივად მიმდინარე ტენდენციის შედეგია მხოლოდ და არა რაიმე ზეგავლენისა.[35]

აღმოსავლური გავლენის ნიშნად არც მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ატექტონიკური ხასიათი გამოდგება. ეს ასეა, რადგან დეკორის სისტემის მკაფიო ტექტონიკურობის რღვევა შინაგანი განვითარების შედეგად XII საუკუნიდანვეა ჩვენს სახვით ხელოვნებაში შენიშნული.

ჩვენს გვიანა მხატვრობაში, მართალია, უკვე აშკარად

---

35. სიბრტყოვანება აქ ამ ცნების სრული მნიშვნელობით იხმარება. სიბრტყოვანება შეიძლება გამოვლინდეს სრულიად სხვადასხვაგვარი ხარისხით, რაც საბოლოოდ ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს ნარმოქმნის. ხელოვნების ამ დარგის, სხვადასხვა ქვეყნისა და დროის სიბრტყოვან ხელოვნებაში მეტ-ნაკლებად, მაგრამ აუცილებლად ჩანს სიბრტყის გაგების თავისებური ტენდენცია. ეს ნიშნავს, რომ სიბრტყე გამოყენებულია, როგორც დეკორატიული გამოხატვის ერთ-ერთი ხერხი. ჩვენთან სწორედ ეს ტენდენციაა უგულებელყოფილი და, ამდენად, აქ არც ძველეგვიპტური ლამაზად დამუშავებული ქვის ზედაპირი ჩანს, არც ბიზანტიური დეკორატიული კედელი და არც ირანული ხალიჩა.

sitions. Simple arches, lacking decoration and stylisation, are horseshoe-shaped and at few places, semi-circular (but not pointed). The capitals of columns also have simple outlines, and are either angular or shaped as a stylised acanthus leaf. Being a motif most likely borrowed from architecture and the Toscan order in particular, it never appears in any form in late Iranian works. Uniting the scene presented within it, the arcade also evokes the tradition of the canon tables in the illuminated Gospel books.[24]

Close observation of the faces of figures shown in the opening miniatures of the Georgian *Kalila* has revealed further peculiarities. Separate details are not just present, but are strongly emphasised. Of note is the portrait of Sulkhan-Saba Orbeliani, characterised by contrasts of light and shade and a sculptural approach. This appears to have been the first attempt at realist painting using new artistic devices in the national arts.[25] The approach was foreign even to Iranian works with European orientation.[26]

---

24. *Obraztsy dekorativnogo ubranstvo gruzinskikh rukopisej*. Vvedenie v zamechanija k Tablitsam Rene Schmerling, T6., 1940. I. Grabar, *Istorija Russkogo iskusstva*, M., 1957

25. That the miniature artist displays great care when painting the face, but pays little attention to the flattened body represented on the decorative background should not seem unusual. If we look at the same stages of evolution of arts of different countries, we will see that it was quite common (e.g. For example, in Russian *parsuna* and Simon Ushakov's portrait paintings the artist focuses on painting three-dimensional facial features, while the body remains two-dimensional, which was a traditional iconographic formula).

26. Having already been influenced by European artistic tradition, the works created in the 1730s, i.e. the late Isfahan period (by which time the Georgian version of *Kalila and Dimna* and its miniatures had already been created), feature only a few elements of portrait art, e.g. *Night Banquet* (*Al'bom indijskikh i persidskikh miniatjur XVI-XVIII vv.*), *Gift Giving* from the British Museum (Lockhart, The Fall of the Safavi Dynasty, 1958), etc. The process came to fruition in the 19th century Qajar portraits, one of the examples of which is the portrait of Sulkhan-Saba Orbeliani.

ჩნდება სასურათე სიბრტყის ერთიანი, თანაბარი დატვირთვა, მაგრამ ეს როდი წარმოქმნის ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ხალიჩისებურობის სურათს. ამ ყაიდის მხატვრობა თუმც მარტივად, მაგრამ მაინც მკვეთრად წარმოგვიჩენს მხატვრულ მახვილებს (აქ ჩვენ კედლის სიბრტყესთან ზოგიერთ გამოსახულებათა შეფარდებას ვგულისხმობთ, ძირითადად – გაზრდილი მასშტაბით წარმოდგენილ ქტიტორთა გამოსახულებებს, რომლებიც გამორჩეულად ბატონობს გვიანი დროის მომცრო დარბაზულ ეკლესიებში). მხატვრული მახვილები, როგორც ცნობილია, მონუმენტური აღქმის აუცილებელ პირობას წარმოქმნის. ეს კი, უკვე თავისთავად, ეწინააღმდეგება სასურათე სიბრტყის ხალიჩისებრ დატვირთვის სახელმძღვანელო იდეას.

ირანულ მინიატიურაში, სადაც ფერის დეკორატიული პრინციპია გამოყენებული, ფერი თვით დეკორატიულ სტრუქტურაშია ჩართული. ფერადოვანი გამა აგებულია ფერთა კონტრასტებზე, ფერის დეკორატიული რიტმი კი გამოყენებულია თანაბრად, აუცილებლად ერთი სიძლიერით. ამ აუცილებლობას თითქმის მთლიანად მოკლებულია გვიანი შუა საუკუნეების ერთი გარკვეული მხატვრული მიმართულების ჩვენი კედლის მხატვრობა. ფერის ლოკალურობა, ფერადოვანი კონტრასტი ჩვენთანაც ჩანს, მაგრამ თუ, ერთი მხრივ, ფერი ნაკლებსუფთაა, მეორე მხრივ – გაცილებით მეტია ტონალური ერთგვაროვნების შეგრძნება და, რაც მთავარია, იგი არსებითად მიღწეულია იმ რამდენიმე (ხშირად ორი-სამი) ფერით, რომლებიც თანაბრად კი არა – სხვადასხვა ძალით არის კედლის სიბრტყეზე დატანილი.

ირანულ მინიატიურაში დეკორატიული დახვეწილობის შედეგად (როცა ძირითადი, გარშემომწერი კონტური თუ შიდა ნახატის ხაზები ორნამენტს ემსგავსება) ხაზის გრაფიკული ბუნება გაცილებით მეტად შეიგრძნობა. ხაზი უფრო სუფთაა (კალმით არის შესრულებული და თუნდაც ამიტომ უფრო გულმოდგინედ გამოყვანილი), უფრო უძრავია, უფრო მკაფიოდ შემოსაზღვრავს, უფრო მკაფიოდ კეტავს ლაქას.

Some of the characteristics of the first group of miniatures of the Georgian *Kalila* may be partly explained by the local tradition. If elements of the landscaped background in Europeanised Iranian arts are neatly articulated,[27] in Georgian works the landscape is simple and less overcrowded with details to contribute to the clarity of the compositions.

At first sight, Georgian miniature paintings do offer bold colour combinations, yet they lack the concreteness typical of Iranian works and are definitely more reserved, with less intensity and brightness. The aforementioned Georgian miniature painting reveals its masters' internal aspiration towards achieving the unity of the colour gamut, which is most likely dictated by local circumstances.[28]

The first group also includes miniatures demonstrating a purposeful striving for illusionism. They evoke distant associations with a Russian engraving created under the influence of European art.[29] What they have in common is a compositional principle, proportions of figures in relation to the environment, minimum space occupied by landscape on the picture plane, the almost analogous postures of animals; and the character of the line (although the engravings are made with a dry, graphical line, they are still more representational, while Georgian miniatures featuring relatively supple designs made by broken, hasty lines are more decorative). The illustrations do differ due to the different cultural contexts they are embedded in, yet the overall artistic visions display an obvious similarity.

Some of the miniatures also reveal a direct influence of European decorative art, which can be best illustrated by a Eu-

---

27. *Al'bom indijskikh i persidskikh miniatjur ...*

28. T. Virsaladze, *Freskovaya Rospis' khudozhnika Mikaela Maglakeli v sel. Matskhvarishi*, Ars Georgica, 4, 1959. Г. Alibegashvili, *Khudozhestvennyj printsyp ...*

29. *Simvoly i ehmblemy*, SPB, 1705. *Ehzopovy prichti*, SPB, 1715. *Zrelishha zhitija chelovecheskogo*, SPB, 1712. *Opisanie izdanij grazhdanskoj pechati*, sostaviteli T. Bykova i Gurevich, M. 1955.

ჩვენს გვიან მხატვრობაში, თვით მკაფიო ხაზოვანების შემთხვევებშიც კი, ხაზის სისქე და შედარებითი დაუხვეწილობა, მისი „ფერნერულ-ლაქოვანი“ ბუნება უფრო შეიგრძნობა ვიდრე მკვეთრი გრაფიკულობა. ხაზის შემომსაზღვრელი, გამომყოფი ფუნქცია ნაკლებად აღიქმება, რადგან გაცილებით ნაკლებგულმოდგინედ არის გამოყვანილი. აქ ოსტატის დაუხვეწაობა ან ფუნჯის ტექნიკა როდი მოქმედებს მხოლოდ, არამედ კედლის მხატვრობის თავისებურებაც: დიდი სივრცის მოხატვა თავისი ბუნებით ვერ ეგუება ფორმის გულმოდგინედ გამოწერას – დეტალით, თუ შეიძლება ითქვას, იმ დამახასიათებელ ტკბობას, რაც აღმოსავლური ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნიმუშებს ახასიათებს (მინიატიურა იქნება ეს, ხალიჩა თუ არქიტექტურული ორნამენტი). ზოგადი სურათი (როგორც მსგავსების, ისე სხვაობისა) თითქოსდა ამგვარია, რასაც მოგვიანო დროის ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთა პორტრეტის საგნობრივად განსაზღვრული, მკაფიოდ გამოხატული ორიოდ კონკრეტული მაგალითიც დაგვიდასტურებს. თუ სამაგალითოდ ხალხურად სახელდებული ნაკადის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიმუშს — ბუგეულის ეკლესიის ქტიტორთა რიგს მოვიშველიებთ, დავინახავთ, რომ ის, სამეფისკარო მხატვრობაში ასახულ საერო პორტრეტთან შედარებით, უფრო მეტად არის დაცლილი ირანული ხელოვნების გავლენისაგან. კომპოზიციის საერთო სიბრტყოვანება და ფიგურათა სტილიზებული ორნამენტით მოჩითული სამოსის დეკორატიული ქარგა ბუგეულელ ქტიტორებთან ვერა და ვერ წარმოქმნის ირანული სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ხალიჩისებრ დეკორატიულობას. ჯერ ერთი, სასურათე სიბრტყე აზრობრივად მკაფიოდ არის დიფერენცირებული — თანაბრად ნიშნობრივია და სტრუქტურულად სხვადასხვა შეფერილობით ერთმანეთისგან განსხვავებული, ორად გაყოფილი ფონი. და მეორე — ამ ფიგურების თუნდაც ასე უბრალოდ (იქნებ გულუბრყვილოდაც) მოაზრებული მონუმენტური ფორმა კომპოზიციურად იმდენად მთავარი და არსებითია, იმდენად აქტიური და ამასთან, ისე მკაფიოდ გამოვლე-

ropean gobelin[30] in which non-traditional application of the decorative principle is achieved not only by the compositional arrangement of the objects and figures, or by the gradual, hardly visible passing from the foreground towards the depth in the landscape setting, but also by the characteristics of the soft, delicate, relatively harmonious colour, when the colour itself is an attribute of form; in other cases, one can refer to the European faïence, in which the Dutch style (glazed tiles) is interpreted in diverse ways.[31] The latter were characterised by the blending of Oriental elements with the mainstream local European trend. It is not only the exact similarity that attracts attention, but also the oversimplication of separate motifs; a background painted with hasty, light brushstrokes and the clear, bluish tonality.

To each of these works Georgian miniatures have only a general likeness, which is nevertheless significant in terms of the themes addressed (engravings were used to illustrate fables, while glazed tiles featured genre scenes), and the decorative solutions used. It is also notable that in the mentioned works, the elements of figurative imagery are already apparent, yet they do not violate the overall decorative structure of the composition. This type of imagery was more characteristic of Georgian miniature painting. The aforementioned evidence thus allows us to assume that the Georgian masters accessed European works directly without the Persians, choosing the types of works that best suited their traditional preferences.

This also partly applies to the highly original illustrations of the second group adorning the Georgian *Kalila*. The very first illustration from the second group immediately catches the eye thanks to the blooming orchards and colourful flowers, as well as a building shown from different points, reminiscent of one of the self-portraits by Georgian modernist artist Davit Kakabadze. The background of the illustration adorning the fable *The Gardener and the Nightingale* is re-

---

30. N. Birjukova, *Zapadnoevropejskie nabivnye tkani XVI-XVIII vekov*, 1973, Figs. 14, 18, 21; idem, Soobshhenie Ehrimazha, XVIII, 1958.

31. K. Forrer, *Geschichte der Fleisen-Keramik*, 1901...

ნილი, რომ შედარებით იოლად განაქარვებს დროისმიერად განცდილ მოჭარბებულ დეკორატივიზმს.

ქართული საქტიტორო პორტრეტის ისტორიული გამოცდილება აქ ჯერაც როდია დავიწყებული და გასაგებია, ბუგეულელ ყოველ ცალკეულ ქტიტორთაგან სულ რაღაც ხელის გაწვდენაზე რომ დაილანდება ფიროსმანის, უკვე დაზგურ სურათად გარდაქმნილი „მეთევზე" და „მეეზოვე" (ნათესაურია არა მხოლოდ ზოგადი ხატება, არამედ სავსებით კონკრეტულად გამოვლენილი ადამიანური განწყობაც — დამახასიათებელი დგომა და ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომართული, მარტოობის განცდის მაუწყებელი მჭმუნვარე, სევდანარევი გამომეტყველება). ხალხურად სახელდებულ ძეგლთა რიგში ჯერაც ასე შესამჩნევი, ტრადიციულად მიმდინარე ეროვნული შემოქმედებითი მუხტი, მხოლოდ ნაკლებად, მხოლოდ სუსტად მოქმედი ინერციის გამოძახილად თუ შეიგრძნობა გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობით ნასაზრდოებ ოფიციალური რიგის ჩვენს სამეფისკარო მხატვრობაში. ამ მხატვრობამ „ხალხურიდან" თუმც ბევრი რამ მოისესხა და შეითვისა კიდეც, მაგრამ ძირეული უცვლელად დარჩა — კომპოზიციაში ჯერაც თითქმის სრულად ბატონობს მთლიანი სასურათე სიბრტყე და ამიტომაც აქ, არც უბრალო მონუმენტურობაზე შეიძლება სიტყვის ჩამოგდება[36].

---

36. უცნაურია, რომ თუ XVI საუკუნის სამეფისკარო მხატვრობის ნაირგვარ ნიმუშებში (მაგ., გელათელი ქტიტორები, როგორც მთავარი ტაძრის, ისე წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობისა) არანაირად არ ჩანს ისლამური ირანი, XVII საუკუნისთვის სურათი იცვლება და ამ უცხოური გავლენის კვალიც უკვე აშკარად შესამჩნევია (სამაგალითოა, ამ მხრივ, მარტვილის ტაძრის ჩრდილოეთ მკლავის მოხატულობათა ქტიტორთა რიგი). არსებითად იგივე მეორდება სვეტიცხოვლის გუმბათქვეშა სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის XVII საუკუნისავე მოხატულობაში. ქართლის დედოფლის მარიამისა და სეფენულის ოტიას შეწყვილებული ფიგურების ფერად-ფერადი ყვავილოვანი ღეროებით თანაბრად მოჩითული სამოსი იმ ხალიჩისებრ-დეკორატიულ იერსახედ აღიქმება, რომელიც ისლამურ—აღმო-

peated without changes, which can be explained by the great master's infatuation with Oriental art.

This and many other illustrations of the same group contain further details that are highly relevant in relation to Georgian art. The illustrations from another group are inserted within the text either at the bottom or at the top, due to which, unlike the illustrations of the first group of the same copy, they are viewed not as independent 'pictorial' images, but rather as visual commentaries, as was characteristic of miniature painting.

The garments worn by the characters, their headgear, the style of wearing clothes and the surrounding valleys dotted with small plants evoke associations with an Oriental Islamic lifestyle. Some of the movements are viewed as though happening live, and specific moments of narrative here and there associate some of the illustrations with miniature genre scenes. In the illustrations of the second group it is not only the doors and windows of *pishtaq*, a key architectural component of Islamic religious buildings, that are pointed, but also the highly stylised gilded frame of the miniature itself.

Accentuated stylisation emphasising the decorative character of the miniatures, which was typical of Iranian fine arts, is also obvious. Enclosed by a sharp outline, the silhouette lacks plasticity, but is crowded with elements of decorative stylisation and is highly refined.

The narrative being highly detailed, the number of 'framed' illustrations is fairly large (twelve, or fourteen or, rarely, twenty).[32] This explains a reduced size of separate scenes

---

32. The system of arrangement of plots in the *Kalila and Dimna* collection derives from *Panchatantra*, an ancient collection of fables characterised by a 'frame narrative' that presents a tale or even tales within a tale told by characters. The stories do not complement each other and are usually read as independent tales, creating a chain of fables embedded in one another (See M. Todua, op. cit., pp. 7-8). Thus the overall frame of *Kalila and Dimna* naturally required the division of its accompanying illustrations into sections of frames more so that it was quite common in miniature painting of

ნიშანდობლივია ამ მხრივ მარტვილის ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთი მკლავის XVII საუკუნისეული მხატვრობის ქტიტორთა რიგი — ჩიქვანთა, ერთმანეთის მსგავსად, სრულიად ერთგვაროვნად გადმოცემული საოჯახო პორტრეტი. მოლურჯოდ დაფერილი, ჭარბად თეთრანარევი ფონი აქ ისეა წარმოდგენილი, რომ არანაირად არ ჩანს მესამე განზომილების თუნდაც პირობითად მინიშნების რაიმე ნიშანწყალი. ქტიტორთა შესამჩნევად დაგრძელებული, მკვეთრად გრაფიკული სილუეტები ხაზგასმულად სტატიკურია, სიბრტყეს, თუ შეიძლება ითქვას, უმოქმედოდ გაკრული.

სასურათე სიბრტყე მხოლოდ შევსებული კი არა, ახლა უკვე სრულად არის ხარისხობრივად დატვირთული — გამოსახულებათა ხაზოვანი მეტყველებით, წარწერებით, მაცხოვრის მაკურთხეველი ფიგურით (ერთგან), ტაძრის მოდელით (მეორეგან) ისლამურ-აღმოსავლურ შემოქმედებით აზროვნებასთან ხედვით-მეთოდოლოგიური ნათესაობა აშკარაა, რასაც სხვა, რიგი ფაქტორიც აპირობებს. თუნდაც, XVII საუკუნის ირანელ დიდებულთა ყოფიდან მოსესხებული, ორნამენტისებრ მკრთალი ნახატით გამშვენებული სამოსი, იქნებ მათი ტარების წესი, ფოთლოვანი ტოტებით შემკული, ქალისა და მამაკაცის მოვარაყებული გვირგვინები თუ ჭადრაკული ნახატით გაწყობილი თავსამკაული. თვალს ხვდება ამ ქტიტორ-თანამეცხედრეთა სრული მსგავსება — აქ თითქოსდა შეგნებულად გაიგივებულია მათი არა მხოლოდ ის დამატებითი რამ, რაც ახლავს მთავარსა და ძირითადს, არამედ არსებითიც — სახის მოყვანილობა, სახის ზოგადი იერიც კი, რაც განსაკუთრებით ჩვენსკენ მომზირალ ქალთა გარეგნობით ცნაურდება. მათი სახის ოვალი, შეერთებული წარბები, მოკლე-მოკლე ბაგეები, თვალების დაგრძელებული ჭრილი, თმის ვარცხნილობა, მსხვილი დაკლაკნილი ხაზით მონიშნული და

სავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი განცდით უნდა იყოს შთაგონებული. პირველი შთაბეჭდილება მართლაც ასეთია, თუმცა აქვე, და არცთუ უმნიშვნელოდ, სხვაგვარი მხატვრული ხედვაც იკვეთება.

and the number of figures they contain. The picture plain is overcrowded, making identification of the key action difficult. The ornamental function of the miniature is highlighted more strongly, though in a less traditional manner. The conventional structure of the miniature is destroyed by means of the accentuation of figurative elements in the overall design as well as in colouring, and even in separate details. The principle of differentiation, which was adopted after exposure to European art, reduces the carpet-like homogeneity of the Iranian miniature, while voluminous modelling to a certain extent affects the purity of the intensive local colour patches, breaking them into layers.

It is, however, obvious that in general the illustrations are inspired by Oriental artistic tradition. Yet they are no longer

---

the Muslim East. However, this approach was in use only at the early stages, when foreign influences were strong. The art of division of miniatures into frames did not originate in Islamic fine arts–it can be found neither in classical nor in later Iranian miniature painting and therefore cannot be regarded as typical (See illustrations of the 16th century Arabic version of *Kalila and Dimna*. A. H. Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Oxford university press, 1939, VI, Fig. 322 a, b and 1361 Qazvini's cosmography. P.W. Schulz, *Die Persische Islamische Miniaturmalerei*, II, 2014, Fig. 13).

The Georgian illustrators seem to have followed conventions applied to Christain icons and medieval Western European miniatures, in which Biblical stories and episodes from saints' lives were presented separately in one and the same picture, as independent sections.

(V.I. Lazharev, *Istorija vizantijskoj zhivopisi*, II, 1943, Fig. 309. *Istorija russkogo ikusstva*, II, 1943, Fig. 309. *Istorija russkogo ikusstva*, IV, 1959, p. 393.). Porcher, *Miniatures from Illuminated Manuscripts*, 1960, tab., LII, LVIII, LXII; S. Mitchel, *Medieval Manuscript Paintings*, 1965, Fig. 46, 36).

One of the most vivid examples representing the rule of division of illustrations in the Georgian *Kalila* are the illustrations accompanying the fable of *The Gardener and the Nightingale* divided into six sections, each separate frame of which can be described as follows: the gardener noticed a nightingale pecking at the roses in his garden (1), he set up a horse-hair bird trap (2) and caught it (3) The bird made the man feel sorry for it and the gardener released the bird (4). In return, the nightingale indicated him a tree under which treasure was buried (5). The gardener unearthed the treasure and asked the nightingale (6): You noticed the treasure under the tree, but did not see the trap; the nightingale replied–Providence rules.

მკერდის ორსავ მხარეს გრძლად დაშვებული წყვილი ნაწნავი ქალის იმ იკონოგრაფიული იდეალის სახის ნაწილებს შეგვახსენებს, რაც სეფიანთა ირანის სამინიატიურო ხელოვნებაში გამოყვანილ ლამაზმანებთან შეიძლება შემოგვხდეს.

ეს თითქოსდა მართლაც ასეა, მაგრამ ისიც ხომ არის, და რაც შეუიარაღებელი თვალითაც ჩანს, რომ ქტიტორთა პორტრეტები სულაც არ არის ისლამურ-აღმოსავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი განცდის შედეგი — აქ სხვა მხატვრული ხედვაა, ასახვის საგნისადმი სხვაგვარი დამოკიდებულება და მჭვრეტელზე მათი ზემოქმედებაც სრულიად სხვანაირი.

საქმე ისაა, რომ ირანულ სამინიატიურო ხელოვნებას არ ახასიათებს დიდი სიბრტყეებით აზროვნება, ფორმის, თუ შეიძლება ითქვას, თავისებური მდგრადობა. გამომსახველობა, არსებითად (განსაკუთრებით სეფიანთა ხანაში), მანერულია — უკიდურესად დახვეწილი, განატიფებულიც კი. ეს, ფიგურათა აგებას როდი ეხება მხოლოდ, არამედ ნახატს, თვით ხაზსაც კი, ფერადოვნებას, მის მჟღერსა და ერთიან ტონალობას. ამ თავისებურებით, ირანული სამინიატიურო ხელოვნება საფუძველშივე განსხვავდება ქართული კედლის მხატვრობის ოფიციალური რიგის თვით გვიანა ნიმუშებისგანაც კი და სხვაობაც, ახლა უკვე ვიზუალური, სრულიად აშკარაა. ერთი მხრივ, ქალურებ გამოკვეთილი და მინაზებული სეფევიდ უფლისწულთა თუ მათ თანმხლებ ბანოვანთა გამოსახულებანი და მეორე მხრივ — ახოვანი და მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ჩიქვანთა სახლეულის პორტრეტები.

ერთი რამ თავისუფლად შეიძლება ითქვას — ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის საერო ნაკადში ამავე გვიანა შუა საუკუნეების ქართული ლექსისგან განსხვავებით, როგორც ჩანს, ვერა და ვერ შედგა „ქართული მაჯამა“[37].

---

37. მაჯამას, სპარსულ პოეტიკაში სხვადასხვა მნიშვნელობის მქონე

traditional not only for the aforementioned reasons, but also because they had been substantially modified under local settings.

That the largest part of the overview of medieval Georgian secular manuscripts is dedicated to the Georgian version of *Kalila and Dimna* should not be surprising. It is the first and second group of illustrations, characterised by new artistic devices borrowed and adapted from a variety of works, that prepared grounds for a new stage in the evolution of Georgian art.

At first glance, it might seem strange that such a strong influence of Islamic Oriental art on Georgian secular book illumination found a very weak reflection on Georgian mural painting and donor portraiture, in particular. This can be explained by the fact that monumental painting, in its essence, is totally alien to Islamic Oriental art.[33] Yet the wall paintings of a later period reveal certain traces of Iranian artistic influence. The word 'influence' in this case does not imply domination–it is rather a desire to follow the 'fashion' introduced

---

33. It can be assumed that represented by Georgian *asomtavruli* and mastered together with the embracing of Christianity, the monumental form became such an integral part of Georgian creativity that in later periods, despite stylistic evolutions and changes in artistic forms, it became firmly established in medieval architecture and fine arts of Georgia.
Therefore, the intricate ornamental imagery created by the rhythmic succession of elaborate letter outlines and their accompanying dots, as well as highlighted decorativeness so typical of the Islamic East, seemed foreign from the very beginning. There were other factors that contributed to the shaping of Georgian art, including religious faith, geography and economy (intensive vs. extensive). However they have not been focused here, as the language and the alphabet in particular (i.e. the graphical form of its graphemes) have not only evolved in the nature inherent to the spirit of the people bearing the language in question, but have reflected it in its own way.
The only buildings in Iran that bear wall paintings are Ali-Qapu and Chehel Sotoun. Apart from dating from a later period, i.e. the 17th century, it is also to be noted that both works lack the characteristics of monumental painting and are rather viewed as enlarged miniatures. See I. Khuskivadze, *Iranuli saminiat'uro shemokmedebis erti sak'itkhi*; idem, *Kartuli saero miniat'ura*..

გვიანი პერიოდის ქართულ ეკლესიათა კედლის მხატვრობა, სადაც განხილული მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, საგულისხმოა თუნდაც იმით, რომ არასოდეს ღალატობს თავის შინაგან ბუნებას და მხოლოდ თავისივე ხედვის გამოვლენას ცდილობს – იმის მიუხედავად, რომ გაუბრალოებულია, შეიძლება ითქვას, გახალხურებული, რითაც იგი კიდევ უფრო უპირისპირდება ისლამურ-აღმოსავლურ ხელოვნებას. ამიტომაცაა, რომ მოგვიანო დროის ქტიტორთა პორტრეტის განხილვისას, ჩვენი კედლის მხატვრობის ტრადიციულად ჩამოყალიბებულ მთლიან სისტემაში შინაგანი განვითარების შედეგად მიღებულ თავისებურებათა გამოვლენაა უფრო არსებითი, ვიდრე გარეშე გავლენების, როგორც ჩანს, შედარებით უმნიშვნელო ზემოქმედების შედეგისა.

ისლამური მხატვრული სამყარო, მისი მხატვრული შემოქმედება, არსებითად, თუმც ასევე მიუღებელია ქრისტიანობის მსახურების ნიშნით აღბეჭდილ ქართული ჭედური ხელოვნებისთვის, მაგრამ ერთგვარი გამონაკლისი აქაც სახეზეა.[38]

ტერმინს, ასე განმარტავენ: მაჯამა უპირველესად აღნიშნავს რამდენიმე ან ერთი პოეტის ლექსთა კრებულს. ამას გარდა, მაჯამას უწოდებენ ისეთ ლექსს, რომელშიც თავმოყრილია სხვადასხვა პოეტური ხერხი, ჩამოთვლილია საგნები თუ ტერმინები.
ქართულ პოეზიაში მაჯამა, როგორც ლიტერატურული ხერხი, გვხვდება ჯერ კიდევ კლასიკურ ქართულ პოეზიაში (ჩახრუხაძე, შავთელი, რუსთაველი). დიდად განავითარა იგი თეიმურაზ პირველმა. მისი მაჯამა საგანგებოდ შერჩეულ ლექსთა კრებულია, რომელთა სტროფების დიდი ნაწილი ომონიმური რითმებით არის განყობილი. ამ ჟანრის ლექსებს წერდნენ თუ კრებულებს ადგენდნენ არჩილი, ვახტანგ VI, საბა.

38. ქართული ოქრომჭედლობის ყველა ძირითადი საკითხი განხილულია გიორგი ჩუბინაშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომში, სადაც შუა საუკუნეების ხელოვნების ამ დარგის ევოლუციის მთლიანი სურათია სრულყოფილად ასახული: ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებში, ალბომი, თბ., 1957. Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959. მხატვრული შემოქმედების ამ დარგის გვიანა ნიმუშებს საგანგებოდ, მონოგრაფიულად შეისწავლის თ. საყვარელიძე და

from abroad, which showed itself with different degrees of intensity in different wall paintings, both royal commissions and folk art alike.[34]

Before addressing specific similarities, it is important to touch upon general commonalities and differences in terms of artistic devices used. The first trait that is usually noted when discussing the influence is the flatness of late medieval wall paintings in Georgian churches. The word 'flatness' however may imply different features widely applied in fine arts and in medieval arts in particular, and therefore it would be difficult to describe any influence (including Oriental) based on this characteristic alone. Flatness is not uncommon in Georgian art either (i.e. 8th, 9th and partly 10th century Georgian murals). This type of rendering became more apparent in a later period, but it should be regarded as a result of 'vernacularisation' and ensuing simplification rather than a foreign influence.[35] Neither can the a-tectonic

---

34. Some of the late medieval Georgian murals were royal commissions and therefore followed formal conventions. The majority were painted by qualified artists and, with few exceptions, fully adhered to the late Palaeologan style in terms of interpretation of the theme, iconographic programme and the composition. Another group of murals characterised by features of vernacular art were still inspired by local tradition Dating from the period between the last quarter of the 15th century to the turn of the 17th century, they can be found in modest single-nave churches. With the simplicity of the means of artistic expression and certain naivety and sincerity, they fully comply with the Christian essence of church painting. These features are characteristic of vernacular art and therefore justifiy the attribution of these wall paintings to this trend. G. Alibegashvili, *Svetskij portret v gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj zhivopisi*, Tb., 1979. I. Mamaiashvili, *Narodnaya struya v gruzinskoj monumental'noj zhivopisi pozdnego srednevekov'ja (Rospis' Tabakini)*, Tb., 1990. I. Khuskivadze, *Kartul ek'lesiata gviani shua sauk'uneebis 'khalkhuri' mokhatulobani*,Tb., 2003

35. Flatness may manifest itself in a variety of ways, creating different artistic effects. Two-dimensional works of art of this field in different countries and at different periods offered specific interpretations of flatness, meaning that the latter functioned as a means of decorative expression. In Georgia, this trend was fully ignored, which is why neither exquisitely hewn Old Egyptian stone surfaces, nor Byzantine decorative walls, nor Iranian carpets can be found here.

ამ მხრივ, საგულისხმოდ წარმოგვიდგება ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ამ დარგის გვიანი შუა საუკუნეების ნიმუშები, სადაც ხელოვნების ისტორიკოსები ორ დიდ ნაკადს გამოარჩევენ: დასავლურ-ქართულსა და კახურს. მათ განმასხვავებელ ყველაზე არსებით ნიშნად კი, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით, ამა თუ იმ სახის ჭედურობაზე ასახულ ორნამენტულ დეკორს მიიჩნევენ.[39] თუ დასავლურ-ქართული ძეგლების ორნამენტიკა მოტივების მხრივაც და ტექნიკურადაც „ძველ ტრადიციულ ფუძეზეა" აღმოცენებული, კახეთის ძეგლებზე გამოყენებულია ორნამენტის ახალი სახეები, ამასთან ერთად, ზოგან თავს იჩენს ორნამენტული დეკორის დამუშავების სრულიად ახალი ტექნიკა. კახეთის ამ სახის ძეგლთა უმრავლესობა XVI საუკუნის მეორე ნახევრისაა და გამოსულია ერთი და იმავე საოქრომჭედლო სახელოსნოდან. მათ „ირანული ორიენტაციის" ძეგლებად მოიხსენიებენ.[40] ამ წრის ძეგლთა დამახასიათებელ ნიმუშებზე გამოყენებულია სხვადასხვა ორნამენტული მოტივი თუ ელემენტი: პატარა ხუთყურა ყვავილები თუ უფრო მოზრდილი ფოთლები დაკბილული კონტურით, ანდა ფოთლის წვრილი თხელი ფურცლები, რომლებიც ასე დამახასიათებელია კახური ხატების ორნამენტულ რეპერტუარში, ტიპიური ირანული სახეებია, ფართოდ გავრცელებული სეფიანთა ირანის ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (მინიატიურა, ქსოვილები, ხალიჩები, ლითონის ჭურჭელი, იარაღი). ,,ეს ის საგნები და ის ნივთებია, რაც ადვილად შემოდიოდა საქართველოში, ადვილად იკვლევდა გზას ჩვენი ქვეყნის წარჩინებულთა ყოფით ცხოვრებაში და, ბუნებრივია, ადვილად ექცეოდა გარკვეულ საზოგადოებრივ წრეებში მოკლე ხნით გაბატონებულ გემოვნებას აყო-

---

გასაგებია ჩვენი ტექსტის ეს ნაწილი მთლიანად მის გამოკვლევას რომ ეფუძნება. იხ. მისი XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987.

39. თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 145, 152, 153.

40. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-цку... გვ. 156.

character of monumental painting of a later period be considered an indication of the Oriental influence. Being a result of internal evolution, it was first marked in Georgian art as early as the 12th century.

Although equal distribution of features on a picture plane became a common characteristic of late Georgian paintings, it still differed from the arabesque-like compositions typical of Islamic art. They contained simple, yet sharp accents (i.e. increased size of donor representations in relation to the wall plane, especially in the small single-nave churches of a later period). The accents, as is known, are essential for perceiving the monumentality of the paintings, which runs counter to the idea of an arabesque-like arrangement of the picture plane.

In Iranian miniatures, colour is an integral part of the decorative structure. The colour palette is characterised by contrasts, while the decorative rhythm created by colour is applied with the same intensity. This essential characteristic is absent in late medieval Georgian wall paintings, associated with one of the artistic trends. Georgian murals do use a contrast of colours, but while the colour is less pure, the sense of tonal homogeneity is more perceptible. The latter is achieved by means of several, mostly two or three, colours, which are applied with different intensity.

The decorative refinement of Iranian miniatures highlights the graphical nature of the line. Being made by a pen, the line is more accurate and elaborate, and lacks suppleness creating a sharp contour around colour splodges.

In late Georgian paintings, the thickness, colouring and lack of perfect refinement of the line are more conspicuous than its graphical features. Drawn with less care, the line loses its function of delineation. This cannot be explained by a lack of professionalism on the part of the artist, or the brushstroke technique. When the painting is to cover a large plane, it is impossible to achieve perfection of form and take delight in rendering every detail, which is so characteristic of Oriental arts, be it miniatures, carpets or architectural ornaments.

ლილი ქართველი (კახელი) მხატვრების თვალსაწიერში. უდავოა, რომ აქედან და ამ გზით გაჩნდა კახეთის ხატებზე ირანული ორნამენტიკის ცალკეული ელემენტები, ისევე როგორც, ირანული ხელოვნებიდან, ირანული ლითონმქანდაკებლობიდან აქედანვე მოისესხეს მათ, ქართული ტრადიციისათვის სრულიად უცხო, ქართული საოქრომჭედლო ტექნიკისათვის სრულიად ახალი ხერხი – ლითონზე კვეთა, ლითონზე „ძერწვის" ტექნიკა[41]". ისევე როგორც, ირანთან უნდა იყოს დაკავშირებული XVI საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობაში ფერადოვანი გამის ასეთი მკვეთრი სახეცვლილება, კერძოდ, ძვირფასი თვლების დეკორში ფირუზის ასეთი მოჭარბება, მისი ასეთი გაბატონება (ქვა, რომელსაც XVI საუკუნემდე თითქმის არც იყენებდნენ ჩვენში და რომელიც სწორედ ირანშია დიდად პოპულარული).[42]

ირანულ ჭედურობათა მსგავსი იერი, მათთვის დამახასიათებელი ელფერი მხოლოდ ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ხატებს კი არა, ამავე დროის სარიტუალო ჭურჭელსაც ატყვია – სფერული მოყვანილობის იმ ოქროს თასს, რომელიც სოფელ ჩხორონწყუში, მინის სამუშაოების დროს იქნა მოპოვებული გასული საუკუნის 30-იან-

41. თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 146.

42. თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 155.

ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. ქტიტორები. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin, south wall. Donors, 16th century

წლებში.[43] თასის განსაკუთრებული ბრწყინვალებით გამორჩეული მორთულობა, მისი ხაზგასმული დეკორატიულობა თავიდანვე ხვდება თვალს – სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ დატვირთული ყოველი ჰორიზონტალი თასისა, ლალისა და ფირუზის ქვებითაა მდიდრულად მორთული. სწორედ რომ ამ ერთმანეთის მონაცვლეობით, მიჯრით მიწყობილი ქვების თბილი და ცივი ფერის გამონაშუქი ოქროს სარკისებრი ზედაპირიდან ასხლეტილ ნათელთან ერთად წარმოქმნის კიდეც იმ ძლიერ ფერადოვან შთაბეჭდილებას, რომელიც დიდხანს შემორჩება მნახველის ცნობიერებას.

ეს თასიც, მკვლევართა მიერ, „ირანული ორიენტაციის" ძეგლადაა მიჩნეული და ესეც, ქართული ოქრომჭედლობის იმ ჯგუფში განიხილება, სადაც ზემოხსენებული კახური ხატებია მოქცეული.[44]

„ასე რომ, ირანული კულტურის წვლილი XVI საუკუნის კახურ ოქრომჭედლობაში სავსებით რეალური ფაქტი ჩანს. მაგრამ მთავარი და არსებითი ისაა, რომ ეს გავლენები არ არის ჯერ კიდევ ბრმა, მექანიკური მიმბაძველობა. უცხოური ფორმები ქართველ ოსტატებს შემოქ-

43. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-цку... გვ. 143.

44. Р. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-цку... გვ. 153-155.

ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. ქტიტორი. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin. North wall. Donor, 16th century

მედებითად აქვთ გადამუშავებული. ქართულ ნიადაგზე, ისევ ძველ ტრადიციებზე დაყრდნობით, სრულიად ახალ ფორმებად გარდაქმნილი. კახური ოქრომჭედლობის რომელი ნიმუშიც უნდა ავიღოთ, გარედან მოტანილი ეს ფორმები აქ რაღაც უცხო სხეული კი არაა, არამედ მთელი ნაწარმოების განუყოფელი ნაწილია, ორგანულად ჩართული დეკორის ზოგად სტრუქტურაში".[45]

ქართული ოქრომჭედლობის ჩვენსავე ნიადაგზე შემუშავებული და დამკვიდრებული ტრადიციები თუმც XVII საუკუნეშიც სრულად და შეუმცდარად შენარჩუნებულია, მაგრამ ირანული ყოფიდან მოსესხებული ელემენტების თავისებური ანარეკლი ამ დროისთვისაც, ჯერ კიდევ შესამჩნევია – ამჯერად დასავლეთ საქართველოში, ოდიშის მთავარ ლევან II დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნოს ოსტატთა ნახელავზე.[46]

დადიანისეულ ხატებზე ასახულ ქტიტორთა (ლევან დადიანისა და მისი სახლეულის წევრთა)[47] სამოსი (ხშირშესაკრავიანი ქათიბი და მდიდრული მოსასხამი), თავსამკაული (თვლებითა და ჯიღით შემკული გვირგვინი), სარტყლის შემორტყმის წესი, თმის აკეცვის მანერა,

---

45. თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 153-154.

46. ლევან II დადიანის კარზე საოქრომჭედლო სახელოსნოს არსებობისა და აქ შექმნილი ხატების თაობაზე დანვრ. იხ. ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო (ნარკვევი XVII საუკუნის ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიიდან), თბ., 1974.

47. „დღეისათვის ჩვენ შემოგვრჩა ექვსი ჭედური ხატი, რომლებზეც ლევან დადიანია გამოსახული. ამათგან ყველაზე ადრინდელ ძეგლზე, წარჩეს ხატზე, მთავარი მარტოდმარტოა წარმოდგენილი. . . 1640 წლის სამ ხატზე – კორცხელის წინასწარმეტყველის ხატი, კორცხელისავე მაცხოვრის ხატი, მარტვილის ღვთისმშობლის ხატი – დადიანი უკვე მეუღლესთანაა გამოსახული. ილორის „ხარის აღდგინების" ხატი იმავე 1640 წლისა წარმოგვიდგენს მთავარს ოჯახის სხვა წევრებთან ერთად – ლევანის გარდა აქ გამოსახული ყოფილა მისი მეუღლე ნესტან დარეჯანი, შვილები – ალექსანდრე, მანუჩარი და ზილიხანი. ილორის წმ. გიორგის 1651 წლის ხატზე დადიანი კვლავ მარტოა გამოსახული" ლ. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 66-67.

The aforementioned observations are further attested by two examples of donor representations from Georgian monumental art.

The row of church donors presented in the Bugeuli wall paintings, attributed to the vernacular trend, reveals a lower degree of Iranian influence than secular portraits commissioned by the royal court. The flatness of the composition and the decorative pattern of the figures' attire, adorned with stylised ornaments, fail to create the effect of arabesque-like decorative imagery typical of Iranian art. First of all, the picture plane is drastically differentiated in terms of content–the background is divided into two, is equally signifying and structurally differing due to dissimilar colours. Secondly, the simple monumentality of the figures is so essential in terms of the composition and so conspicuous that it greately diminishes the heightened sense of decorativeness typical of the period. Historical experience of the Georgian donor portraiture is far not forgotten here and it is not surprising that in each donor portrait from Bugeuli one can detect an allusion to Pirosmani's *The Fisher Boy* and the *Street Cleaner*, although these are easel paintings (similar is not only the general image, but also human feeling expressed in a specific way–characteristic posture and mournful, sad look, indicative of loneliness, directed towards the viewer).

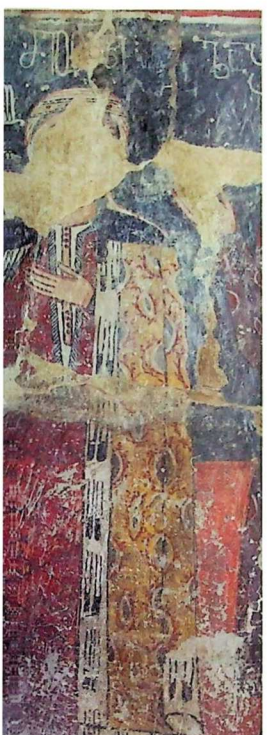
National creative impulses that are so apparent in the works commonly affiliated with vernacular art resonated very weakly in the court paintings inspired by late Palaeologan art. Although royal paintings borrowed and adopted elements from the 'vernacular' artistic vocabulary, they retained the core principle–the composition remained dominated by a full picture plane, leaving no place for monumentality.[36]

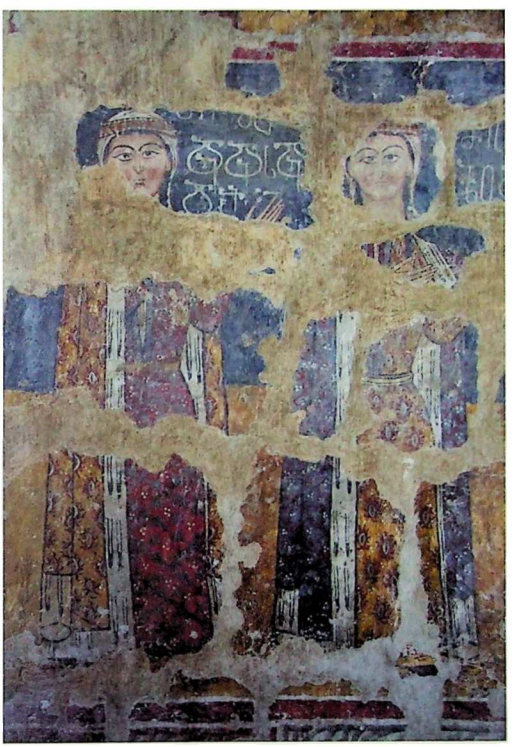
---

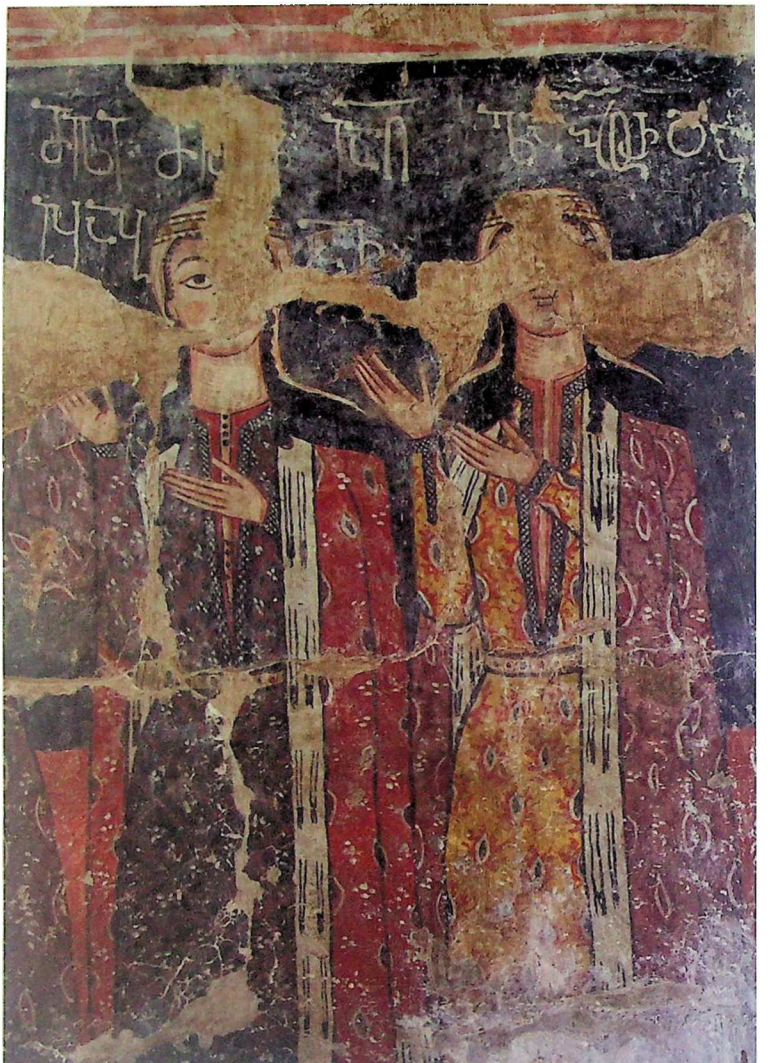
36. Strangely enough, where the influence of Islamic Iran cannot be sensed in any of the 16th century wall paintings commissioned by the royal court (e.g. murals featuring donors in the Gelati Cathedral as well as in St George's Church), by the 17th century the impact was already visible, e.g. in the row of donors in the north cross-arm of Mart'vili Church and in the 17th century paintings on the south-west pier supporting the dome at Svet'itskhoveli. The clothes worn by Queen Mariam of Kartli and Prince Ot'ia, featuring evenly distributed colourful flower stalks, reveal the influence of Islamic

ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. ქტიტორები. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin. South wall. Donors, 16th century

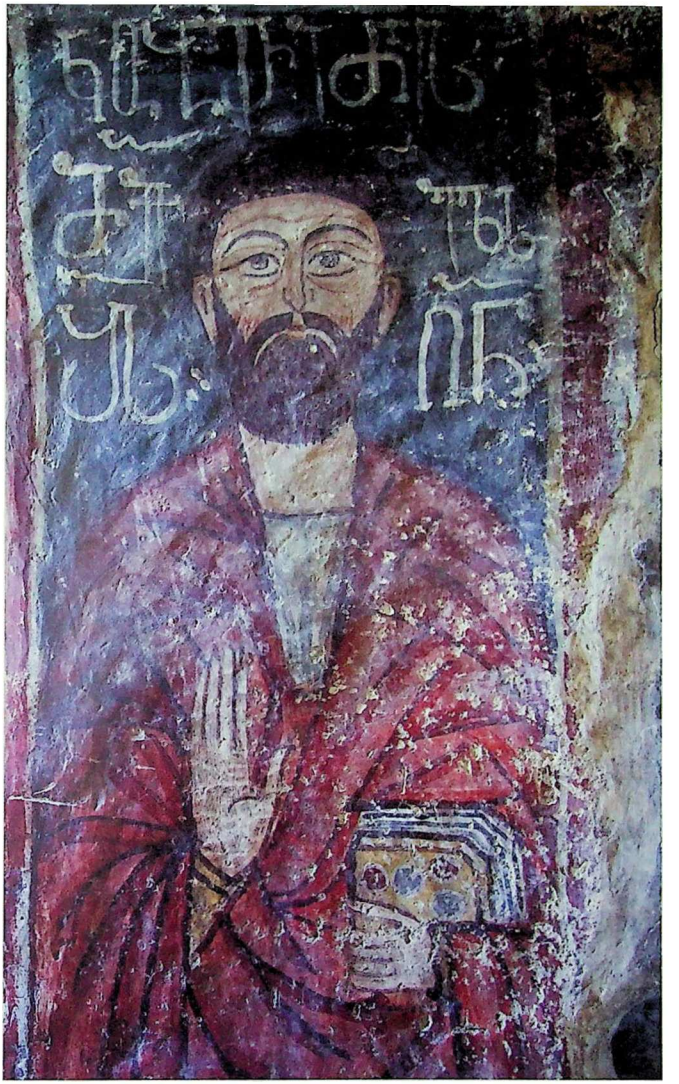






ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. ქტიტორები. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin. South wall. Donors, 16th century



ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. ქტიტორი. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin. South wall. Donor, 16th century

In this respect noteworthy are 17th century donor portraits in the north-east compartment of the Mart'vili church–the Chikvani family members, who are depicted similarly, in an analogous manner. The bluish background with inclusions of white does not leave room for three-dimensionality. The elongated, graphical silhouettes of the donors appear static and attached, motionless, to the plane. The picture plane is not only filled, but is entirely intensified–by the linear expressiveness of the figures, inscriptions, the figure of the Blessing Saviour (in one case) and a church model (in another case). The paintings display an obvious similarity to Islamic Oriental creative thought in terms of methodology and vision. Among different features indicating such kinship are the ornamental designs decorating their attire, which were borrowed from the tradition of the dressing of 17th century Iranian nobles, as well as male and female gilded crowns adorned with branches with leaves and headgear patterned with chequered ornaments. The resemblance among the donors and their spouses is also apparent-even the most essential features, their facial outlines and the general appearance, are similar. Especially remarkable are the images of women looking straight at the viewer. Their facial ovals, connected eyebrows, short lips, elongated eyes, and long double plaits marked by sinuous lines extending down to the breast on both sides are associated with the iconographical ideal of women established in the miniature art of Safavid Iran.

Oriental art. Such is the first impression. A different artistic vision can also be gleamed through this work.

ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. წმ. რომანოზი. XVI ს.

Bugeuli Church of the Virgin. South wall. St Romanos, 16th century

მუხლმოყრის თავისებურება სეფიანთა დროის ირანულ გამოსახულებათა ანალოგიურადაა წარმოდგენილი.[48] აქედან, ის, შედარებით უჩვეულო, ზოგადი იერი ქტიტორთა ამ გამოსახულებისა, რომელიც სახვითი ხელოვნების ჩვენთვის უცხო ოსტატთა შემოქმედების შედეგს შეგვახსენებს. თუმცა ესეც, ეს კონკრეტული მაგალითიც, ისევ და ისევ ზემოთქმულს გვიმოწმებს – ირანული ხელოვნებიდან შემოჟონილ გავლენებს ძირითადად მაინც ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ის ნაკადი შეითვისებს, რომელიც საამსოფლოა, საერო ხასიათისა.

არსებითად იგივე სურათს გვაწვდის ქართული ხუროთმოძღვრება,[49] მეტადრე მისი წინამძღოლი დარგი ქრისტიანული ტაძართმშენებლობა — ოღონდ აუცილებლად გასათვალისწინებელი, არცთუ უმნიშვნელო შესწორებით. თუ ერთი მხრივ, ისლამური ხუროთმოძღვრება ყველაზე მეტად უცხოა ქართველისთვის — ელემენტების უსასრულო, მონოტონური გამეორებით, თავად ნაგებობის საერთო სილუეტის თავისებურებით[50]... მეო-

---

48. ლ. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 67-68.

49. არქიტექტურის შესახებ ქვეთავი, ალბათ, ვერც დაინერებოდა, თუ არა ქ-ნი მანანა სურამელაშვილის გულისხმიერი დახმარება — მან არა მხოლოდ მოგვანოდა დიდძალი ფაქტობრივი მასალა, არამედ ქვემორე თხრობაში მრავლად შევიდა მისი შემოთავაზებული ფორმულირება — დახასიათებებიც და მოსაზრებებიც. სასიამოვნო მოვალეობად ვრაცხთ დიდი მადლიერებით მოვიხსენიოთ ქ-ნი მანანას ჭეშმარიტად კოლეგიალური თანადგომა.

50. ირანული მეჩეთის ხუროთმოძღვრული ტიპი XII საუკუნეში ყალიბდება. ესაა გალერეებით გარშემორტყმული, გეგმით სწორკუთხა ეზო, ღერძზე განლაგებული აივნით (ლივანით), რომელთაგან ერთ-ერთს მოსდევდა გუმბათოვანი დარბაზი (დამახასიათებელია, ამ მხრივ, საკრებულო მეჩეთი ისპაანში; 1135 წელს აგებული მეჩეთი ზავარში ალარდასტანის მახლობლად და სხვა).
ეს არქიტექტურული ტიპი მომდევნო საუკუნეებშიც თითქმის უცვლელად მკვიდრობს.
XIII-XIV საუკუნეების ირანული არქიტექტურა მხოლოდ იმით გამოირჩევა, რომ იქმნება დიდი საკულტო კომპლექსები, რომლებშიც

However, it is also obvious that the donor portraits are not at all a result of Oriental sense of painting–artistic visions are different, as are the attitudes to the object of representation and the impression on the viewer.

What is important to bear in mind is that Iranian art is not characterised by the use of a large picture plane and static forms. It is rather marked by mannerism (especially in the Safavid era) and highly refined and elaborate imagery, which is not limited to the figures, but also applies to the line, the colour and its bright, unified tonality. Due to this peculiarity, Iranian miniature painting basically differs even from late medieval samples of the Georgian mural painting of the so-called 'official trend'; the visual difference is absolutely obvious: on the one hand, effeminate Safavid princes and their female companions and on the other, portraits of well-built Chikvani family members.

It is also clear that unlike the late medieval Georgian poetry, which adopted '*majama*' to further transform it into its own 'Georgian *majama*' [37], monumental painting art of the time did not embrace Iranian influence to that extent.

Georgian monumental art of a later period that displays the aforementioned trends is remarkable for not deviating from the path of its internal evolution and for attempting to express itself despite the simplification and 'vernacularisation' this may have caused. By doing so, it further distanced itself from Islamic Oriental art. Therefore, while addressing Georgian donor portraits of a later period, it is more important to focus on the characteristics resulting from the internal evo-

---

37. *Majama* in Persian poetics is commonly defined as a collection of verses by one or several poets. Sometimes the term also denotes a verse that uses different poetic devices, mentions objects or specific terms. In Georgian literature, its use as a literary device can be traced back to the classical poetry represented by Chakhrukhadze, Shavteli, and Rustaveli. It was further elaborated by Teimuraz I of Kakheti, a king-poet whose majama is a lyrical cycle, the majority of whose verses are characterised by homonymic rhymes. Poems of this genre were also written by King Archil II, King Vakht'ang VI and Sulkhan-Saba Orbeliani.

მარტვილის ტაძარი. ქტიტორები. XVII ს.

Mart'vili Church. Donors, 17th century

მარტვილის ტაძრის ინტერიერი. კედლის მხატვრობა. გვიანი შუა საუკუნეები

Mart'vili Church, interior. Wall paintings, late Middle Ages

მარტვილის ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთი მკლავის მოხატულობა.
ქტიტორთა რიგი - ჩიქვანები. XVII ს.

Mart'vili Church, paintings in the north-east cross-arm. A row of donors-the Chikvani family, 17th century

მარტვილის ტაძარი. მოხატულობის ფრაგმენტი. XVII ს.

Mart'vili Church. Wall painting, fragment. 17th century

მარტვილის ტაძარი. ქტიტორი. XVII ს.

Mart'vili Church. Donor, 17th century

მარტვილის ტაძარი. ქტიტორი. XVII ს.

Mart'vili Church. Donor, 17th century

რე მხრივ, ამ მისთვის მიუღებელში მისაღებად თვლის ტაძართა საფასადო მორთულობაში ისლამური ხუროთ-მოძღვრული დეკორის ამა თუ იმ წამყვანი მოტივი-სა და ელემენტის, სტილიზებული სახით მოწოდებულ მცენარეული, თუ გეომეტრიული ორნამენტის ესთეტი-კური ფორმების ხატოვნად გამოყენებას.[51]

გაერთიანებულია რამდენიმე შენობა – მეჩეთი, მინარეთი, ხანაგა ან მედრესე (მაგ. კომპლექსი ნათანზში – 1304-25 წწ.).
რაც შეეხება სეფიანთა ირანის (1502-1736 წწ.) არქიტექტურას, ის უზარმაზარი მასშტაბით ხასიათდება – პომპეზურობით, მოხდენილი დეტალებითა და რთული დეკორით.
შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება ვერ მი-იღებდა მეჩეთის ამგვარ გეგმარებით თუ სივრცობრივ-მოცულობით სტრუქტურას. თუნდაც იმიტომ, რომ უკვე XI საუკუნის შუახანები-სათვის ჩამოყალიბდა ქართული ეკლესიის სანიმუშოდ დადგენილი არქიტექტურული ფორმა, რომელსაც საფუძვლად სამთავროსა და სამთავისის კომპოზიცია უდევს - „ჩახაზული ჯვრის" ტიპის გეგმა ორი თავისუფლად მდგარი გუმბათქვეშა ბურჯით. ქართულ ხუროთ-მოძღვრებაში შუა საუკუნეების ბოლო ხანებამდე სწორედ ამ კომპო-ზიციას უკავია წამყვანი ადგილი.

51. ქართულ-ირანული კულტურული კავშირები, ისლამამდელ ისტორიულ პერიოდებშიც აშკარავდება. სასანურ ირანთან სამხე-დრო-პოლიტიკური და სავაჭრო ურთიერთობებით ადრიდანვე და-კავშირებული, აღმოსავლეთ-დასავლეთის გზაგასაყარზე მდება-რე ჩვენი ქვეყანა, ამ სამყაროს კულტურის მიმართ გარკვეულად იყო მიდრეკილი: „ძეგლების უწყვეტი, IV საუკუნიდან წამოსული ჯაჭვი უკვე VI საუკუნის ბოლო ათწლეულში სრულ მხატვრულ სიმ-ნიფესა და კლასიკური სტილური განწყობის დასრულებულობას აღწევს; ეს საფუძველშივე განასხვავებს ამ ძეგლებს იმდროინდე-ლივე ბიზანტიური არქიტექტურისგან, მეორე მხრივ კი, შესაძლე-ბელს ჰყოფს, საერთო განწყობის მხრივ სასანური ირანის არქიტე-ქტურასთან მათ შეპირისპირებას. ზუსტად ასევე უძველესი ხანის არქიტექტურული ფორმები, განსაკუთრებით უძველესი, აყვა-ვების ხანისა და კლასიკური სიმწიფის წინარე ხანისა, სასანური ხელოვნების მიახლოებული ელემენტების მთელ რიგს გვანედის" (Г. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии, Вопросы истории искусства, Исследования и заметки, Т. 1, Тб., 1970, გვ. 308-320).
ირანის მიერ ზოროასტრული რელიგიის პროპაგანდის პროცეს-ში ქართლში აგებული საკულტო ტაძრებიდან დღემდე შემორჩა ირანელი მოხელე პიტიახშის რეზიდენციად შერჩეულ თბილისში მთლიანად აგურით ნაშენი ათეშგა — „ცეცხლის ტაძარი" (ს. კაკა-

lution rather than on the result of foreign, apparently not very strong, influences.

Islamic artistic tradition also remained foreign to Georgian repoussé art, whose major function was to serve Christianity. However, there are few exceptions.[38]

In this light, mention must be made of late medieval works, which art historians affiliate with either of the two trends: Western-Georgian or Kakhetian (Eastern-Georgian). The major element that sets the two trends apart is the ornamental decoration[39] of metalworks. Where Western Georgian ornaments, both in terms of their motifs and technical execution, are highly traditional, Kakhetian works feature new ornamental patterns and in some cases display new techniques of execution of ornamental decoration. The majority of the Kakhetian works date from the late 16th century and are from the same atelier. These are referred to as the works of 'Iranian orientation'.[40] They feature a variety of ornamental motifs and elements: small cinquefoil flowers and larger toothed leaves, as well as thin narrow leaves characteristic of the ornamental repertoire of Kakhetian icons are typical Iranian images widespread in different forms of artistic expression (miniature, tapestry, carpets, metalware and weaponry) under the Safavids. 'These are the objects that were easily imported into Georgia and that found their way into the everyday life of the Georgian nobility, capturing the imagination of Georgian (Kakhetian) artists willing to follow the fashion that temporarily dominated certain circles. It is without doubt that this is how separate elements of Iranian ornamentation were ultimately applied to Kakhetian icons.

---

38. Issues relating to Georgian goldsmithery and the evolution of this art are addressed in the fundamental work by G. Chubinashvili *Kartuli okromch'edloba VIII-XVIII sauk'uneebshi*, album, Tb., 1957. *Gruzinskoe chekannoe isskustvo*. Tb., 1959. This part of the text is based on the monograph by T. Sakvarelidze, which deals with the later works of goldsmithery. See T. Sakvarelidze, *XIV-XIX sauk'uneebis kartuli okromch'edloba*, Tb., 1987.

39. T. Sakvarelidze, op. cit., pp. 145, 152, 153.....

40. R. Schmerling, *Zolotoj sosud iz Chkhoro-Tsku*... p. 156.

თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ყველაზე ფართოდ ისლამურმა, კერძოდ სეფიანთა ირანის გავლენამ აღმოსავლეთ საქართველოში — ქართლ-კახეთში იჩინა თავი[52]. ამ დროინდელ ტაძართა (ჩვენში ადრევე ჩამოყალიბებული ტიპის — როგორც ჯვარ-გუმბათოვან, ისე დარბაზულ ეკლესიათა), თუ სამრეკლოების ინტერიერებსა და ფასადებზე, როგორც წესი, ისლამური ყაიდის შეისრულ თაღებს, აღმოსავლური იერის ქვაზე კვეთისა, თუ აგურის ამოღებით მიღებულ სახეებს ვხედავთ. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან: „ირანის აღზევებას სეფიანთა ეპოქაში თან მოჰყვა, თუ შეიძლება ითქვას, საქართველოში ხელოვნების საგნებისა და მხატვრული შემოქმედების უმთავრესი ელემენტების, ფორმებისა და ნორმების ექსპორტი. როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, საზოგადოების გაბატონებული

ბაძე, გორგასალი და მისი ხანა, თბ., 1994, გვ. 231; გ. ყიფიანი, ძველი თბილისის ზოროასტრული ტაძარი, ხელნაწ. 2008; მ. სურამელაშვილი, თბილისის ათეშგა, ხელნაწ., 2008). ნაგებობის არქიტექტურული ტიპი გარედან შემოტანილ სამშენებლო თემას წარმოადგენს, რომელსაც ეროვნული თავისებურებები არ დატყობია. როგორც ირკვევა, ათეშგა ქართველ მეფეთა განსაკუთრებული ზრუნვის საგანს წარმოადგენდა (Пл. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тиф., 1866, стр. 26), მასზე ზრუნვას არა მხოლოდ „... კერძო კაცთა, არამედ თვით ქალაქის თვით-მმართველობისაგან" მოითხოვდნენ, რაც სიძველის მიმართ პატივისცემის ტრადიციის მოწმობად ჩანს. („ივერია", 177, 19 აგვისტო, 1899, გვ. 1-2).

52. დასავლეთ საქართველო გავლენებისგან ასე თუ ისე დაცულია (შდრ., მაგ.: ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბ., 2014, გვ. 435). გასათვალისწინებელია მშენებლობის პირობებიც – იმჟამინდელი ისტორიული ვითარების მოკლე-მოკლე მონაკვეთების შესატყვისად, ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ნაწილში ის სხვადასხვაგვარად ჩანს (ქართლში სხვებთან შედარებით სასიკეთო მდგომარეობა XVII საუკუნის ოცდაათიანი წლებიდან ამავე საუკუნის დასასრულამდე გრძელდება. ასეთივეა XVIII საუკუნის პირველი ათეულ წლები. კახეთში კი მშენებლობის ხელშემწყობი პირობები ჯერ ლევან და ალექსანდრეს მეფობის წლებთანაა დაკავშირებული (1520-1605 წწ), შემდეგ კი არჩილ მეფისა (1664-1675 წწ) და განსაკუთრებით XVIII საუკუნის 30-იანი წლებიდან, როცა კახეთში თეიმურაზი და ერეკლე მეფობს) (იხ. იქვე).

The same is true for a 'sculpting technique'[41] borrowed from Iranian art, which was totally unknown to Georgian goldsmithery before that. The drastic change in the colour palette in 16th century Georgian goldsmithery and the abundant use of torquoise, a popular gemstone in Iran that had almost never been used in Georgia before that time,[42] should also be explained by the Iranian influence.

It is not only the icons of this particular group that bear resemblance to Iranian metalwork, but also ritual ware, e.g. a spherical gold chalice discovered in the village of Chkorots'ku in the 1930s during excavation.[43] The highly decorative rendering is immediately noticeable–each horizontal line of the chalice is densely decorated with stylised vegetation and lavishly adorned with rubies and turquoises. The light reflected by the golden mirror-like surface created by a succession of cold and warm colour stones, creates a strong, long-lasting impression. According to scholars, the bowl displays 'Iranian orientation' and is to be attributed to a group of goldsmithery which also includes the aforementioned icons from Kakheti.[44] 'Thus the contribution of Iranian culture to 16th century Kakhetian goldsmithery should not be doubted. But what is more important is that these influences are far from blind imitation. Georgian masters recreate foreign forms into new patterns. In Kakhetian works, the foreign elements are not viewed as brought from abroad but rather as integral features of the general decorative pattern'.[45]

The goldsmith tradition that had evolved locally remained stable well into the 17th century, but some reflections of

---

41. T. Sakvarelidze, op. cit., p. 146.

42. T. Sakvarelidze, op. cit., p. 155.

43. R. Schmerling, *Zolotoj sosud iz Chkhoro-Tsku* ... p. 143.

44. R. Schmerling, *Zolotoj sosud iz Chkhoro-Tsku* ... p. 153-155..

45. T. Sakvarelidze, op. cit., pp. 153-154.

ფენები სავსებით ეგუება ამ მოდურ მიმდინარეობებს, ამ ირანულ მხატვრულ გემოვნებას. პირველ რიგში აქ, რა თქმა უნდა, ცენტრები, მთავარი ქალაქები და მათი მიმდევარი დიდგვაროვანთა წრეა; ისინი ცდილობენ სპარსელებს დაემსგავსონ, ცხოვრების მთელი წესით, გარეგნული იერით, სახელებით, ყოველდღიური სასაუბრო ენით, აგრეთვე ბინების მოწყობითა და ახალი ნაგებობებითაც. ასეთია დაკვეთა, ასეთია ამოცანა, რომელიც მხატვრებს მოახვიეს თავს."[53]

შიიტური ირანისა და სუნიტური ოსმალეთის გარემოცვაში ხანგრძლივად მოქცეული ქვეყნისთვის, მიუხედავად მტრული ვითარებისა, კულტურული ურთიერთობების არე თავისთავად შემოისაზღვრა, რამაც მთელი გვიანი შუა საუკუნეების მანძილზე გასტანა.

მიუხედავად ამ დროის შენობათა დიდი ჯგუფის ტიპოლოგიური სხვადასხვაობისა, გავლენები მთელ სამშენებლო სფეროს შეეხო — მასალას, კონსტრუქციებს, დეკორს. გამუდმებით თავდაცვაზე ორიენტირებულ, დამოუკიდებლობის დაკარგვის საფრთხის წინაშე მდგარ ქვეყანაში შემოქმედებითი აღმშენებლობისთვის რთული და კრიზისული მდგომარეობა შეიქმნა. მცირედი შესაძლებლობის გაჩენისთანავე პირველი რიგის აუცილებლობას წარმოადგენდა დაზიანებული ციხე-სიმაგრეებისა და ეკლესია-მონასტრების აღდგენა-განახლება, ხოლო ახალმშენებლობის წარმოების პროცესში შემოქმედებით ძიებათათვის არც ძალა და არც სახსარი ისე აღარ მოსდევდა დამკვეთსა თუ შემსრულებელს; სწრაფად დასრულების აუცილებლობაც ღირსებას როდი მატებდა ნამუშევარს.

პირველი უშუალო შეხება საქართველოსი ისლამურ სამყაროსთან არაბობას მოჰყვა, რომელმაც VIII საუკუნიდან ბევრი რამ შეცვალა ქვეყნის შიგნით. თუმცა, ვერც რელიგიურ მრწამსს დაემუქრა სერიოზულად და ვერც ჩვენს სულიერ ორიენტირებს უცვალა ფერი.

---

53. Г. Чубинашвили, Иранские влияния... გვ. 310.

Iranian borrowings were still evident, this time in Western Georgia. This is indicated by the goldsmithery from the atelier of Levan II Dadiani, Governor of Odishi.[46]

The type of attire (a closely buttoned fur coat and a richly embellished cape), a headdress (a crown adorned with gems and aigrette), as well as the fashion of wearing a belt, a coiffoire and the kneeling position of the donors in the Dadiani icons, featuring Levan Dadiani and his family[47], conjure Iranian images of the Safavid period.[48] Hence, the unusual appearance of the donor representations remind us of the works of the masters who worked outside Georgia. Obviously it was essentially secular works that embraced the elements of Iranian art.

The same holds true for Georgian, notably ecclesiastical architecture.[49] Yet it is also important to note that outside trends were adopted with significant modifications. Islamic architectural conventions were alien to Georgians with their

---

46. On the goldsmith studio at the court of Levan II Dadiani and the icons created in it see L. Khuskivadze, *Levan Dadianis saokromch'edlo sakhelosno (nark'vevi XVII sauk'unis kartuli ch'eduri khelovnebis ist'oriidan)*, Tb., 1974

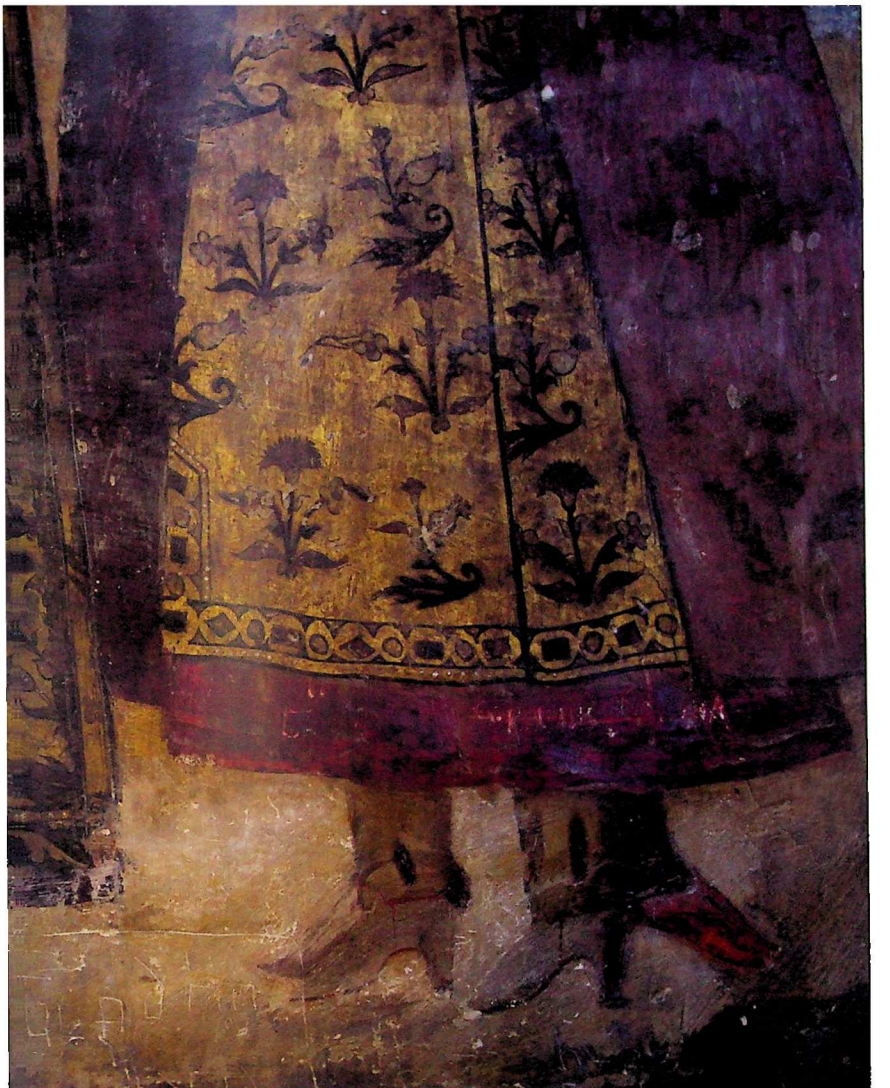
47. 'Six chased icons featuring Levan Dadiani have survived to the present day. The earliest of these, the Tsarche icon, shows him alone. [...] The three icons dated 1640, namely the K'ortskheli Icon of the Prophet, the K'ortskheli Icon of the Saviour, and the Mart'vili Icon of the Virgin present Dadiani with his spouse. The Ilori Icon of the Resurrection of the Ox, also made in 1640, features him together with the other members of his family, namely his wife Nestan-Darejan and sons, Alexander, Manuchar and Zilikhan. The Ilori Icon of St George dating 1651 again present him on his own'. L. Khuskivadze, op. cit., pp. 66-67

48. L. Khuskivadze, Op. cit, pp.67-68

49. The parts on architecture could not have been written without the generous support of Dr. Manana Suramelashvili, who not only provided factual evidence, but also contributed her descriptions and opinions that were integrated into the text. I would like to sincerely thank her for her colleagial support.

სვეტიცხოველი. გუმბათქვეშა სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი. ქართლის დედოფალი მარიამი და სეფეწული ოტია. XVII ს.

Sveťitskhoveli Cathedral. South-west pier supporting the dome, 17th century. Queen Mariam of Kartli and Prince Oťia



სვეტიცხოველი. მოხატულობის დეტალი

Svet'itskhoveli Cathedral. Wall Painting, detail

ასე რომ, XIII საუკუნის ბოლომდე, თვით არაბების ბატონობის ხანაშიც კი, ისლამური დეკორატიული ელემენტები ძალზე იშვიათია და ისიც მათთვის სრულიად უცხო კონტექსტშია ჩართული (მაგ. ნიქოზის საეპისკოპოსო სასახლის შესასვლელის დაკბილული თაღი,[54] ანდა კუმურდოს ტაძრის ზოგიერთი ორნამენტული არშია[55] — ორივე X საუკუნისაა.

საქართველოში ისლამური ხელოვნების ნაკადის შემოღწევაზე მხოლოდ XIV საუკუნიდან შეგვიძლია სიტყვის ჩამოგდება. ამის ყველაზე ადრეული და თვალსაჩინო ნიმუშია ბორჯომის რაიონის სოფელ დაბას 1333 წლის პატარა ეკლესიის კარ-სარკმელთა ორნამენტაცია, სადაც მრავლად ჩნდება „სელჯუკური" სახეები.[56]

ე.წ. „სელჯუკური" ფენომენი საქართველოსაც შეეხო[57] და დეკორატიული ხელოვნების დიდი ტრადიციით ნასაზრდოებ ჩუქურთმათა ჩვენს უმდიდრეს რეპერტუარში განსხვავებული ხასიათის მოტივები შემოიტანა — ფართო არშიების ხალიჩისებრ შემავსებელი, ზედაპირული ჩაკვეთით გამოყვანილი, რთული და დახვეწილი ნახატით შედგენილი, მრავალწახნაგა, ვარსკვლავისე-

---

54. ლ. რჩეულიშვილი, ზემო ნიქოზის სასახლე, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 103.

55. Г. Чубинашшвили, Кумурдо и Никорцминда, Вопросы . . . გვ. 247.

56. Р. Шмерлинг, Постройка Моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба, Боржомского района, Ars Georgica, 2, Тб; 1948, стр.111-112.

57. რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 10; მისივე, Постройка моларет-ухуцеса ... გვ. 111-121; ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI სს., თბ., 1955; მისივე, XVI—XVIII საუკუნეების საეკლესიო ხუროთმოძღვრება., თბ., 1994, გვ.141-148; ე. კვაჭატაძე, „სელჯუკური" ორნამენტი ქართულ და სომხურ არქიტექტურულ სკულპტურაში, საქართველოს სიძველენი 15. თბ., 2012, გვ. 272-284. E.Eastmond, Art nd Identity in Therteenth Century Byzantium – Hagia Sophia and the Empire of Trabizond, Ashgate 2004.

monotonous repetitions and specific outline of buildings[50], but dominant decorative motifs and elements, stylised vegetative and geometric patterns were applied to façade adornment.[51]

---

50. Rooted in the 12th century, an architectural type of Iranian mosque features a rectangular courtyard encircled by galleries as well as an *iwan* set on the axis, one of which was followed by a domed hall (i.e. a congregational mosque in Isfahan and a mosque dated 1135 in Zavar, near Alardastan). This architectural type remained unchanged in the following centuries.
The Iranian architecture of the 13th-14th centures is marked by the construction of large religious complexes that incoroporated several buildings, such as a mosque, a minaret, a poorhouse, a *madrasa* (e.g. a complex in Natanz, 1304-25). The architecture in Safavid Iran (1502-1736) was distinguished by scale, pompousness, elaborate details and sophisticated decoration.
Medieval Georgian ecclesiastical architecture would not accept such layout and spatial organization. By the mid-11th century, a dominant type of Georgian church modelled on the Samtvaro and Samtavisi compositions had already been established and remained stable until the late Middle Ages. This was an 'inscribed cross' with two piers supporting the dome.

51. Georgian-Iranian cultural ties take roots in the pre-Islamic period. Located on the crossroads of the East and West and engaged in military, political and trade relations with Sasanid Iran, Georgia developed a certain penchant for Iranian culture: 'originating in the 4th century, the series of monuments reached full maturity in the late 6th century, acquiring the perfection of a classical style; this is what distinguished these monuments from Byzantine architecture. On the other hand, the same feature allows us to compare the overall character of these buildings with the architecture of Sasanid Iran. The architectural forms, especially those from the early age, and the periods of revival and classical maturity, are reminiscent of a variety of elements of Sasanid Iran' (G. Chubinashvili, *Iranskie vlijanija v pamjatnikakh arkhitektury Gruzii*, Voprosy istorii iskusstva, Issledovanija b zametki, T., 1, Tb., 1970, pp. 308-320).
An *ateshgah* or a 'fire temple' is the only building that survives in Tbilisi out of the cult buildings erected in Kartli in the period when the Zoroastrian religion was being propagated in Kartli by Iran (S. Kakabadze, *Gorgasali da misi khana*, Tb., 1994; p. 231; G. Kipiani, *Dzveli Tbilisis zoroast'ruli t'adzari*, manuscript 2008; M. Suramelashvili, *Tbilisis ateshga*, manuscript, 2008). Characterised by borrowed architectural forms, the building lacks local features. It has been established that Georgian kings took great care of the temple (P. Ioseliani, *Opisanie drevnostej goroda Tiflisa*, Tif., 1866, p. 26).

ბრი, თუ წრეებისგან შემდგარი გეომეტრიული ფიგურები; ეკლესიის პორტალის გაფორმება ორნამენტირებულ სნორკუთხა ჩარჩოში ჩასმული ნახევარწიული, მოგვიანებით კი, შეისრულთაღოვანი ღიობით, მის კუთხეებში პრიზმებზე, სფერულ, ან მსხლისებრ ბურთულებზე წარმომდგარი ნახევარსვეტებით. ეს სიახლეები სხვადასხვაგვარი ვარიაციის სახით აღიბეჭდა ქვემო ქართლში ახტალის ეკლესიის (XIII ს-ის 20-იანი წ.), თორში დაბის წმინდა გიორგის ეკლესიის (XIV ს-ის დასაწყ.), სამცხეში საფარის წმ. საბასა (XIII ს.) და ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესიების (XIII ს-ის II ნახ.) ფასადებზე პორტალებისა და სარკმლის საპირეთა მორთულობაში.

ისლამთან პირველი შეხების პერიოდის არქიტექტურული ძეგლები ყველაზე უკეთ ნაქალაქარ დმანისს შემორჩა, სადაც XIV საუკუნიდან შეწყვეტილი საქალაქო ცხოვრების გამო, მომდევნო საუკუნეების ფენებს წინა დროის ნაშთები არ დაუფარავს. ამ მხრივ, საყურადღებოდ ჩნდება გალავნის შიგნით, სიონის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარე, საკმაოდ მასშტაბური მიზგითი, რომელიც მუსლიმანური მოსახლეობის აქტივობის პირველ პერიოდშია აშენებული (X-XI სს.). მეცნიერთა შეფასებით[58], ქვის კედლის წყობის ხასიათით და მიჰრაბის ბუხრისებრი დამუშავებით ნაგე-

---

58. სელჯუკთა (სელჩუკთა) ვრცელი იმპერიის სხვადასხვა დინასტიების სახით გაბნეულ დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ერთეულთა შორის ანატოლიის სელჯუკთა სახელმწიფომ, რომელსაც საქართველოსთან XI-XIII საუკუნეების განმავლობაში პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული კავშირი ჰქონდა, ყველაზე დიდხანს იარსება; ამ საზოგადოებამ მიიღო ისლამი, ისაზრდოვა დაპყრობილ ქვეყანათა კულტურით, მოახდინა მისი ერთგვარი სინთეზი და ხშირ შემთხვევაში, „სელჯუკური" კულტურის გავლენის სახით, ამავე ქვეყნებს უკანვე დაუბრუნდა.
ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი (ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღნერა), „შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა", თბ., 1936, გვ. 319-378; ლ. რჩეულიშვილი, დმანისის ნაქალაქარის ერთი შენობის დანიშნულების შესახებ, კრებ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ.163-168; დმანისი I, თბ; 1998.

From the outset, Islamic and notably Safavid influence spread most widely into the provinces of Kartli and Kakheti, Eastern Georgia.[52] Interiors and façades of the cross-domed, single-nave churches and bell-towers built during that time were dominated by pointed arches characteristic of Islamic architecture, and typical Oriental stone carvings and brick patterns. This should not be surprising since 'the rise of Iran under the Safavid dynasty was followed by the export of different artworks and artistic elements, shapes and norms to Georgia. The ruling elites fully embraced the new trend and Iranian taste. In the beginning it was the centres and the main cities and the nobility who aspired to adopt Persian names, imitate the Persian lifestyle and visual appearance, and to use their everyday spoken language, as well as building and interior designs. Such was the commission given to the artists.[53]

The Shiite Iran and Sunni Ottoman Empire that surrounded Georgia defined the boundaries of the space for cultural relations. Despite enmity with these powers, the country was engaged in cultural relations with them throughout the late Middle Ages.

Despite the typological variety of buildings erected at that time, the influence was perceptible in every aspect of construction, including material, structural design and decoration. The need for self-defence in the face of external threats did not allow the country to undertake large-scale projects.

'Not only individuals, but the city self-government' was required to look after it, which demonstrates how antiquities were respected (Iveria, No. 177. 19 August, 1899, pp. 1-2).

52. West Georgia was relatively secure from external influences (Cf., e.g. V. Beridze, V. Beridze, *Kartuli khurotmodzghvrebis ist'oria*, Tb., 2014, p. 435). The conditions for construction were also different across the country (in Kartli, the situation in this regard was more favourable from the 1630s to the early decades of the 18th century; in Kakheti, the settings for construction were favourable under the reign of Levan and Alexander (1520-1605) and later, under King Archil (1664-1675) and especially from the 1730s, when Kakheti was ruled by Teimuraz and Erekle) (idem).

53. G. Chubinashvili, *Iranskie vlijanija*...p. 310

ალავერდის ღმრთისმშობლის კარედი ხატი XVI ს.

Alaverdi Triptych of the Virgin, 16th century

ალაევრდის ნმ. ნიკოლოზის ხატი XVI ს.

Alaverdi Icon of St Nicholas, 16th century

ახალი შუამთის ღმრთისმშობლის ხატი XVI ს.

Akhali (New) Shuamta Icon of the Virgin, 16th century

ბობა მსგავსებას ამჟღავნებს ქართულ საერო არქიტექტურასთან — არა მხოლოდ დმანისის ნაქალაქარის ამავე უბანში, მდინარე ფოლადაურის ქარაფებზე გადაკიდებულ საცხოვრებელ კომპლექსთან, არამედ თეთრიწყაროს სოფ. ალექსეევკის ახლოს არსებულ, ე.წ. ნადარბაზევთანაც. ორივეგან, როგორც ჩანს, ქართული ხელოვნების ტრადიციების სიღრმე და თავისებურება წინ აღუდგა არაბთა კულტურის გავლენას, რის შედეგადაც ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ადგილობრივი და უცხო კულტურული ელემენტების თანაარსებობის სანიმუშო სურათი წარმოიქმნა[59].

ქალაქის გალავანს გარეთ, მაჰმადიანურ სასაფლაოზე ქვისა და აგურის შერეული წყობით ნაშენ, სფერული გუმბათებით დასრულებულ კვადრატულ აკლდამა-მიზგითებში კი, სხვაგვარი სურათი ჩანს: ყველა მათგანი მოგვიანებით, XIII—XIV სს-ში, დმანისში მონღოლთა მმართველობის პერიოდშია აგებული — აქ მხოლოდ ნაკლებად თუ იგრძნობა ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციის უპირატესობა და ისინიც არსებითად, შემოტანილ, გადმონერგილ სტრუქტურებს ნარმოგვიდგენს.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში, XIV საუკუნის პირველი წლებიდანვე ფართო გავრცელება ჰპოვა ირანის არქიტექტურის ძირითადმა საშენმა მასალამ — აგურმა, რაც არა მხოლოდ ცხოვრების დონის საერთო დაქვეითებისა და სიდუხჭირის გამო აღმოჩნდა უფრო მისაღები, არამედ აგურის კუთხე-კუთხე დაყენებულ საფასადო წყობის საერთო დინამიკურ-ხატოვანი იერიც სრულად შეესატყვისა, შეიძლება ითქვას, სრულად მოერგო აღმოსავლური გავლენებით დამუხტული სამშენებლო ხელოვნების იმჟამინდელ მხატვრულ-შემოქმედებით მდინარებას. XVI—XVII სს-ის არქიტექტურაში თაღებისა და კამარების მოყვანილობა უპირატესად ისრულია, რაც სხვა მახასიათებლებთან კონტექსტში

59. ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.167.

Whenever the opportunity arose, preference would be given to the restoration of fortresses, churches and monasteries; when implementing new construction projects, contrary to the past, neither the donors, nor the builders had enough power and financial means for realising creative ideas, while the necessity of quick completion of works diminished the artistic merits of the buildings.

Georgia had its first direct encounter with the Islamic world immediately after the Arab rule that started in the 8th century causing numerous changes within the country. However, the faith and spiritual orientation remained unshattered.

Even under the Arab rule and well into the late 13th century, Islamic decorative elements were used sparingly. Where applied, they appeared rather unusual, e.g. the scalloped archway of the Episcopal House at Nikozi[54] and some of the ornamented frames of the Kumurdo Church,[55] both dating from the 10th century.

It was no earlier than the 14th century that Islamic artistic trends began to penetrate into Georgia. The first most vivid example is the ornamental adornment of the doors and windows, featuring a multitude of 'Seljuq' images on a small church, dated 1333, in the township of Daba, Borjomi district.[56]

Having reached Georgia, the so-called 'Seljuq phenomenon'[57]

---

54. Rcheulishvili, *Zemo Nikozis sasakhle*, Kartuli ist'oriis nark'vevebi, Tb., 1994, p. 103

55. G. Chubinashvili, *K'umurdo i Nikorts'minda*, Voprosy ...p. 247.

56. R. Schmerling, *Postrojka Molaret-ukhutsesa tsarja Georgija Blistatel'nogo v sel. Daba, Borjomskogo rajona*, Ars Georgica, 2, T6; 1948, pp.111-112.

57. R R. Schmerling, *Kartuli khurotmodzghvruli ornament'i*, Tb., 1954, p. 10; Op. cit., Postrojka molaret-ukhutsesa ... p. 111-121; V. Beridze, *Samtskhis khurotmodzghvreba*, XIII-XVI ss, Tb., 1955; Op. cit., XVI-XVIII *saukt'uneebis saek'lesio khurotmodzghvreba*, Tb., 1994, gv141-148; E. Kvachatadze, *'Seljukuri' ornament'i kartul da somkhur arkitekt'urul sk'ulpt'urashi*, Sakartvelos sidzveleni 15, Tb., 2012, pp. 272-284. E. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth Century Byzantium–Hagia Sophia and the Empire of Trabizond*, Ashgate 2004.

თელავის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი XVI ს.

Telavi Icon of St John the Baptist, 16th century

თელავის მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა ხატი XVI ს.

Telavi Icon of Archangels Michael and Gabriel, 16th century

ხშირად, უტყუარი მათარიღებლის მნიშვნელობას იძენს და ნათლად გვიჩვენებს, კონსტრუქციის განვითარების ისტორია არქიტექტურის განვითარებაზე უკეთ რომ ასახავს ეპოქას.[60] პორტალების გაფორმებაში, „სელჯუკური" პერიოდიდან მოყოლებული არ განელებულა ინტერესი სწორკუთხა ნიშაში ჩასმული შეისრულთაღოვანი ღიობის, ე. წ. ბეშთაქის (პეშტაკი) არქიტექტურული თემის მიმართ, რაც ამ მოგვიანო დროისათვის ისე, როგორც მის ისლამურ პირველწყაროში, პერსპექტივის გაძლიერების მიზნით, ხშირად გაორმაგებული ფორმით გამოიყენებოდა. აგურით ნაშენ ნაგებობათა ფასადების გაფორმებაში წამყვანი ადგილი დაიკავა კედლის სიბრტყიდან ჩაძირული წყობით გამოყვანილმა სხვადასხვა გეომეტრიულმა ფიგურებმა (რომბი, სამკუთხედი, სწორკუთხედი...) და ჯვრებმა. ამასთან, ქვის არქიტექტურის დეკორატიულ მორთულობაში ქართულთან ერთად არსებობას აგრძელებდა „სელჯუკური" ორნამენტული მოტივები. საერო ნაგებობებში ყოველივე ამას ღიობებში ჩასმული აღმოსავლური ტიპის ხის მუშარაბები, ინტერიერში გამოყენებული შეისრული თუ „შეტეხილთაღიანი" ბუხრები და ნიშები, უფრო იშვიათად კი, სტალაქტიტები და მოჩარჩოებული მოხატულორნამენტიანი პანოები ემატებოდა. მათი გამოყენების ცალკეული შემთხვევები მონასტერთან არსებულ, XVII საუკუნის საცხოვრებელ ნაგებობებშია შედარებით დამახასიათებლად გამოვლენილი. სამაგალითოა ამ მხრივ კოშკური ტიპის საცხოვრებელი დავით-გარეჯის ლავრაში, ე. წ „ალექსანდრეს კოშკი," რომელიც კახთა მეფის საცხოვრებელს წარმოადგენდა. გარედან სადა და მოურთავი, გეგმით მრგვალი კოშკის ორივე სართულის ოთახებში გამართულია ორ რეგისტრად განლაგებული ნიშები, რომელთაგან ზედა რიგისა — შეისრულთაღოვანია. მეორე სართულზე მდებარე, აგურის დეკორატიული წყობით ნაშენი სამეფო ოთახი კი, მდიდრულად არის გაფორმებული ლესვით გამოყვანილი სტალაქ-

---

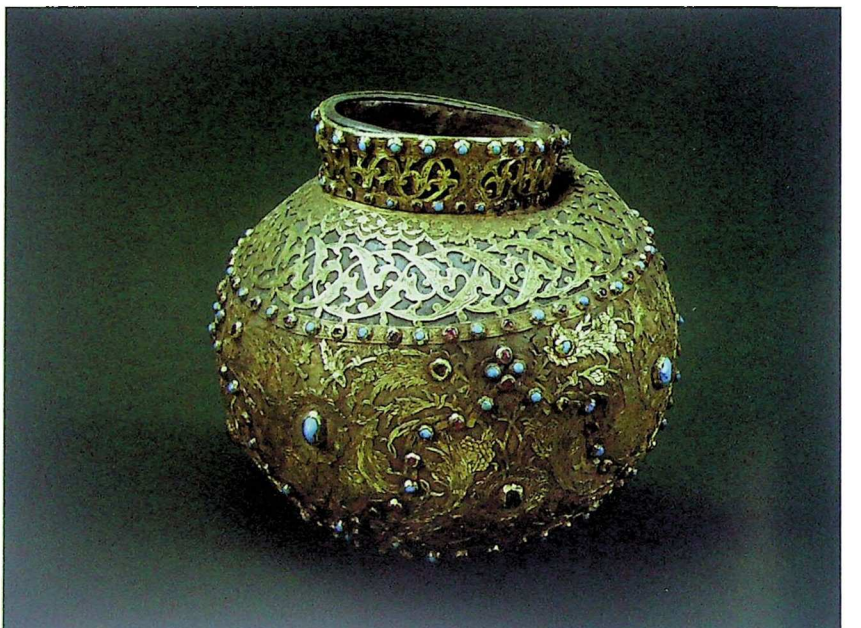
60. Ю. Ёдике, История современной архитектуры, Синтез формы, функции и конструкции, М., 1972, გვ. 55.

introduced new motifs into the rich Georgian ornamental repertoire, supported by a long tradition of decorative art. This included refined geometric patterns formed by recessed multifaceted, star-like and circular shapes filling wide frames as in arabesque-like compositions. Of note are also decorative designs applied to church portals, namely semi-circular and later, pointed openings set in rectangular frames and semi-columns in the corners rested on prizms, spherical or pear-shaped balls. Different versions of these motifs appear on the façade portals and window frames of the Akh'tala Church (1220s), St George's Church at Tori (early 14th century), Sapara St Saba's in Samtskhe (13th century) and St George's at Ch'ule (late 13th century).

Of the earliest buildings to be influenced by Islamic architecture, those best preserved are found in the ancient city site of Dmanisi, where, due to the suspension of urban life in the 14th century, the remnants of these structures escaped the threat of being hidden by later development. Of particular note is a fairly large mosque standing to the sourh-east of Dmanisi Sioni Cathedral, within the enclosure wall. Built in the 10th-11th century when the Muslim community first became active, the building, according to scholars[58], evokes associations with Georgian secular architecture thanks to its stone masonry and *mihrab* resembling a fireplace. It shows similarity not only to a close-lying residential complex overlooking the River Poladauri right in the same district of Dmanisi, but also to the so-called Nadarbazevi located in the

---

58. Among the independent political entitites represented by different dynasties dispersed across the vast Seljuq empire, the Anatolian Seljuq state, which maintained close political, economic and cultural ties with Georgia between the 11th and 13th centuries, survived for the longest time; its people embraced Islam, appropriated the culture of the subjugated countries, synthesised it with their culture and returned it to these countries in the form of the 'Seljuq' influence.
L. Muskhelishvili, *Dmanisi (Kalakis ist'oria da nakalakaris aghts'era), Shota Rustavelis epokis mat'erialuri kult'ura*, Tb., 1936, pp. 319-378; L. Rcheulishvili, *Dmanisis nakalakaris erti shenobis danishnulebis shesakheb*, kartuli khelovnebis ist'oriis nark'vevebi, Tb., 1994, pp. 163-168; Dmanisi I, Tb., 1998.



ოქროს თასი ჩხოროწყუდან. XVI ს.

Gold chalice from Chkhorotsq'u, 16th century

დავით-გარეჯი. იოანე ნათლიმცემლის თავისკვეთა. XVI ს.

Davitgareji. The Beheading of John the Baptist. 16th century

აწყურის ღმრთისმშობელი. ხატი XVI ს. კარედი 1774 წ.

The Ats'q'uri Icon of the Virgin, 16th century. Triptych, 1774

ტიტებითა და მოხატული ორნამენტული არშიებით თუ ნიშებში გამოსახული რელიგიური გამოსახულებით. აქ, მიუხედავად ამ ქრისტიანული შინაარსისა, სავსებით ჩამოყალიბებული ირანული ტიპის ინტერესები გვაქვს, „მთელი მორთულობის ხასიათი, როგორც მხატვრობის ხასიათი, ისე მისი მოტივებით (იგულისხმება ორნამენტაცია), აგრეთვე ფორმების საერთო პროპორციები, ამ კოშკს ამავე ეპოქის სპარსული სასახლეების რიგში აყენებს"[61].

ამდენად, ირანის კულტურულ გავლენებს ქართულ სამშენებლო ხელოვნებაში საერო, ყოფითი ხასიათის შენობებთან ერთად, თვალი ედევნება გვიანი შუა საუკუნეების საკულტო რიგის არა მხოლოდ ახლად აგებულ, არამედ აღდგენილ-განახლებულ ნაგებობებშიც. ბუნებრივია, წმინდა აღმოსავლური არქიტექტურის კუთვნილებად რჩება საქართველოში ამავე დროის ისლამური რელიგიური დანიშნულების ერთეული შენობები (მეჩეთი, მინარეთი, მედრესე), რომელთა სივრცით-გეგმარებით გადაწყვეტასა, თუ ზოგადმხატვრულ იერით ნათლად საგრძნობია გარკვეული კავშირი ადგილობრივ სამშენებლო ტრადიციასთან, თუმცა მათი დამოუკიდებელი განვითარება არადა არ ჩანს. ასეთივე სურათი ისახება უტილიტარული დანიშნულების შენობებთან, კერძოდ, აბანოებსა და ქარვასლებთან მიმართებითაც.

ამის საპირისპიროდ, საეკლესიო და საერო არქიტექტურის ნიმუშებში ისლამური ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ცალკეული არქიტექტურული ფორმებისა და ელემენტების, სამშენებლო მასალის, ფასადებისა და ინტერიერის მორთულობის გარედან შემოტანილი მოტივების გამოყენების მიუხედავად, ქართულ ხუროთმოძღვრებას ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები არ დაუკარგავს. ქვეყნის საერთო კრიზისის პირობებშიც შეიქმნა ეროვნული არქიტექტურის მიმართულების სიღრმისეულად შეთვისებული

---

61. ვ. ბერიძე, ქართული. . . გვ. 412.

village of Alek'seevk'a, Tetritskaro District. It appears that in both cases Georgian artistic tradition was retained and instead of being erased lead to the blending of local and foreign elements in Georgian architecture.[59]

The situation, however, was different outside the wall. All the square burial vaults and mosques built of mixed masonries of stone and brick and terminating in spherical domes at the Muslim cemetery were erected in the 13th-14th century, during the Mongol rule in Dmanisi. These buildings, unlike the ones within the enclosure, reveal less interest in local architectural tradition, instead imitiating the foreign prototypes.

From the early years of the 14th century, brick–the main building material in Iran–found its way into the architecture of the lowlands of eastern Georgia. It became a preferred building material not only because of economic setback and hardship, but because the façade faced with bricks set at right angle well suited the trends inspired by Oriental building art of the time. Arches and vaults in the 16th and the 17th centuries were predominantly pointed, which, together with other characteristics, allows us to securely date the majority of the buildings that contain these features demonstrating that the evolution of structural design tells more about its epoch than architecture[60]. From the Seljuq period onwards, the interest in the use of *pishtaq*, a pointed arched aperture set in a rectangular niche, in portal decoration did not lessen and it was employed even in its double form to reinforce perspective as was the case in the original Islamic works. Brick façade decoration became dominated by geometric shapes (rhomboids, triangles and rectangles) and crosses patterned in brickwork. Along with the Georgian ornamental motifs, Seljuq motifs continued to be used in the decorative adornment of stone architecture. In secular buildings, these features were complemented by Oriental wooden *mashrabiya* set in openings,

---

59. LL. Rcheulishvili, op. cit., p. 167

60. Ju. Jodike, *Istorija sovremennoj arkhitektury. Sintez formy, funktsii i konstruktsii*, M., 1972, p. 55.

და შემოქმედებითად გადამუშავებული ახალი თემების შერწყმით გამდიდრებული, მხატვრული თვალსაზრისით ღირებული არაერთი ხუროთმოძღვრული კომპოზიცია. ამ პერიოდის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების პროცესი მოწმობს, რომ „ხელოვნების უცხოური ფორმებისა და უცხოური მხატვრული გემოვნების შემოჭრას, „დამკვეთის" მიერ ფორმათა „ისლამიზაციის" მოთხოვნას ეღობებოდა ორგანულად გაზრდილი და განვითარებული ოსტატი. იმ არქიტექტურული ჯგუფის შენობებიც კი, რომელთაც ირანული გავლენის კვალი აჩნია, არსებითად თავისი სპეციფიკური ნაციონალური ფორმებითაა წარმოდგენილი, რომლის გარეშე საერთოდ არ არსებობს, არც მხატვრულად დასრულებული და არც უბრალოდ მხატვრული ნაწარმოები. ქართველი ხუროთმოძღვარი განურჩევლად კი არ ითვისებდა ამა თუ იმ ტექნიკურ საშუალებას და ახალ ხერხს, არამედ ირჩევდა მისთვის ხელმისაწვდომი მასალიდან მხოლოდ იმას, რაც შეესაბამებოდა მის საკუთარ გარკვეულ ამოცანებს, მოთხოვნილებებსა და შეხედულებებს."[62]

ირანთან ტერიტორიულად და პოლიტიკურადაც უფრო ახლოს მდგომ კახეთში ამ ჯგუფის გუმბათიანი ეკლესიებიდან განსაკუთრებით ორი გამოიყოფა: ლევან კახთა მეფის ზეობის წლებში აშენებული, ახალი შუამთის ხახულის ღვთისმშობლის ტაძარი და ამავე დროის (XVI საუკუნის შუა წლები) კახეთის სამეფოს დედაქალაქ გრემის მთავარი ნაგებობა — მთავარანგელოზთა გუმბათიანი ეკლესია.

ორივე ტაძრის აზიდული, „გოთური" პროპორციები[63] სხვაგვარად ამეტყველებს წინა საუკუნეებში ჩამოყალიბებულ ჯვარგუმბათოვანი ტიპის ნაცნობ თემას,

---

62. Г. Чубинашвили, Иранские влияния ... გვ. 319.

63. ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994, გვ. 130, შდრ. მისივე, ქართული... გვ. 436, 472.

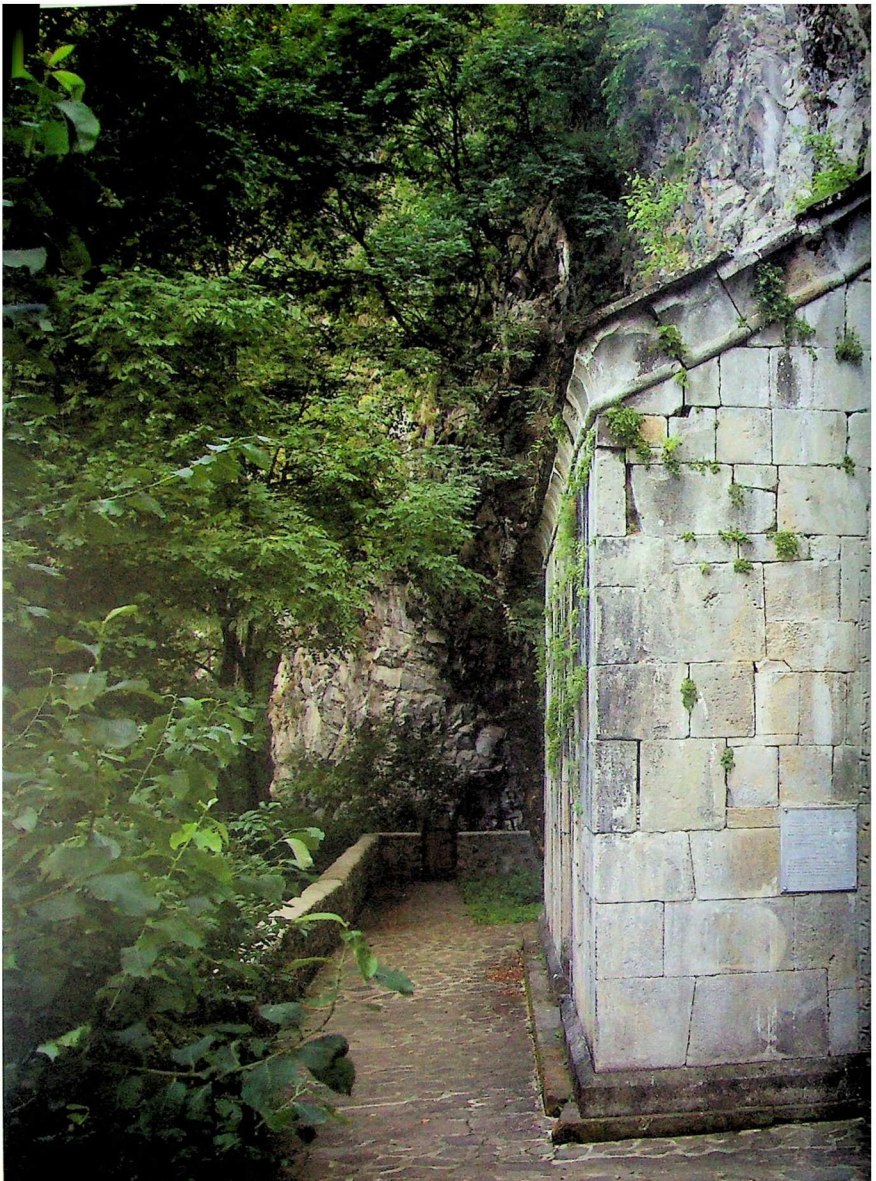
fireplaces and niches with pointed and broken-arched outlines in the interior, and less frequently, stalactites and panels with framed, painted ornamental panels. Some of the most typical uses of these elements can be observed in 17th century dwellings near monasteries, e.g. the 'Alexander Tower' in Davit Gareja laura, where King Alexander of Kakhetians lived. Based on a round layout, the tower was plain and unadorned from the outside, but had niches along two registers inside, of which the upper ones terminated in pointed arches. The royal room, featuring decorative brick masonry on the first floor, was lavishly embellished with plastered stalactites and painted ornamental frames, as well as religious images set in niches. Despite the Christian content, the interiors are definitely Iranicising: 'The character of the entire adornment, including the character of the painting and the motifs, as well as general proportions of forms, affiliate this tower with its contemporary Persian palaces'.[61]

Thus the roots of Iranian influence on Georgian building art can be traced back to secular as well as religious edifices built or restored in the late medieval period. There is nothing unusual in the fact that those few Islamic religious builidngs (a mosque, a minaret and a *madrasa*) that were erected at the time in Georgia followed a purely Oriental architectural tradition, while their spatial planning and overall artistic appearance retained ties with a local building tradition, which never evolved independently. Similar is true for utilitarian buidings, such as bathhouses and caravanserais.

On the other hand, ecclesiastical and secular architecture, despite having adopted individual architectural forms and elements, different types of building materials and façade and interior decorations characteristic of Islamic architecture, has maintained features specific to Georgian architecture. Even during a severe crisis were created a fairly large number of architectural compositions of artistic merit which followed the trend of national architecture, enriching it with fully appropriated, creatively reinterpreted new themes.

---

61. V. Beridze, *Kartuli*..., p. 412



დაბას წმ. გიორგის ეკლესია. 1333 წ. დასავლეთი ფასადი

Daba Church of St George, 1333. West façade

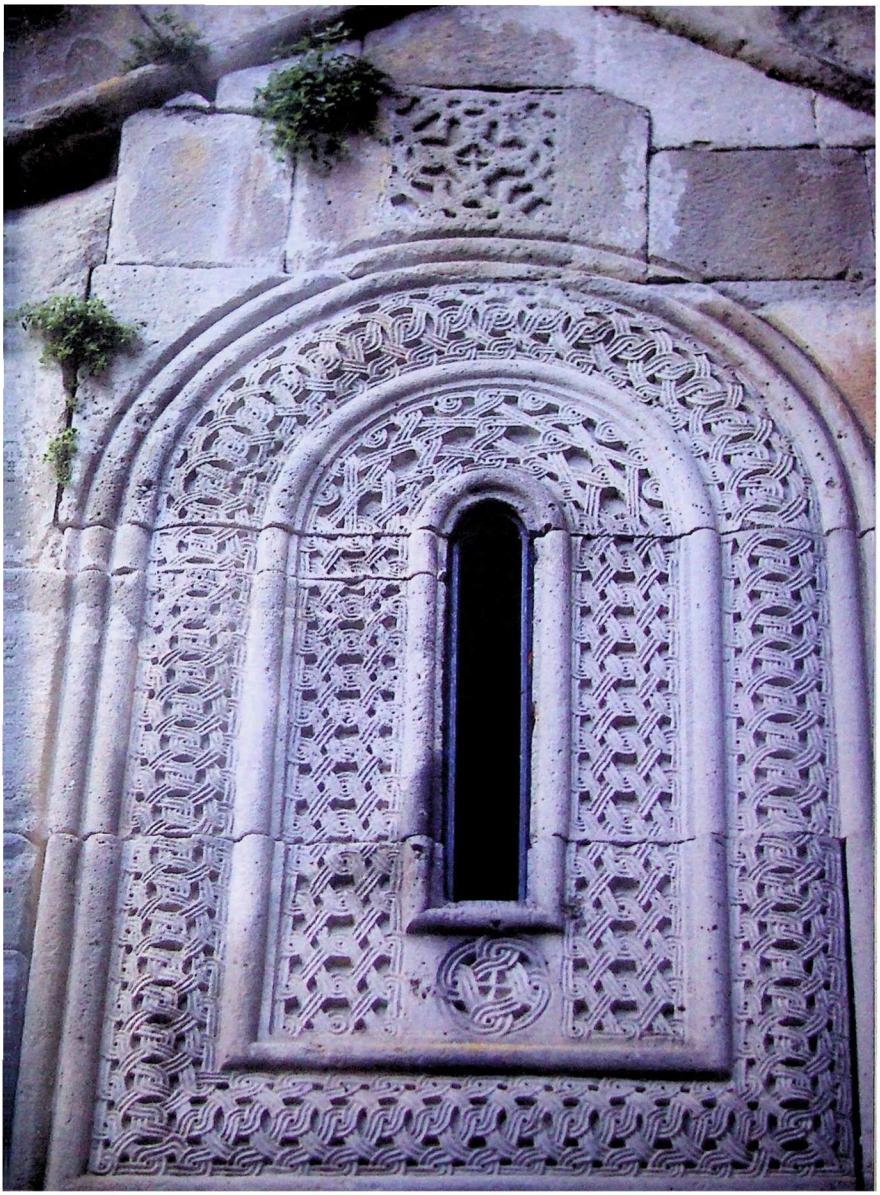
რასაც ინტერიერში გამოყენებული ისრული თაღები, კამარები, გუმბათქვეშა კვადრატის აფრებში ჩასმული ისრულისავე მოყვანილობის მცირე თაღები და გარე მასების სიმაღლეში „განელვას“ შეთანხმებული ტრადიციული საფასადო დეკორატიული სამკაულის ახლებური გადაწყვეტა შეესატყვისება (აგურის ხერხულა კარნიზი, საერთო სიბრტყეში ჩაძირული, აგურის წყობით გამოყვანილი საფეხუროვანსადგამიანი, დანაწევრებულკონტურიანი ვეებერთელა ჯვრები, რომბები, სხვადასხვა მასშტაბის შეისრული კედლის თაღები). ირანის არქიტექტურული პლასტიკიდან ნასესხებ ელემენტთა გამოყენება მთლიანობაში დეკორატიული თემის ახლებურ ვარიაციას იძლევა — სიბრტყეთა სხვაობით შექმნილ ნახატს შუქ-ჩრდილის ცვალებადობა აცოცხლებს, რასაც ზოგან ფირუზისფერჭიქურიანი რომბებისა და ჯვრების ფერადოვანი ჩანართებიც ეპასუხება.

ირანულ დეკორატიულ მოტივთა გავლენა ასევე სრულად შეეხო კახეთის მომდევნო — XVII-XVIII — საუკუნეების საეკლესიო ნაგებობებათა დიდი ჯგუფის საფასადო კაზმულობას. ამ ნაგებობათა არცთუ მცირე ჯგუფში ან მხოლოდ აგურით, ანდა რიყის ქვისა და აგურის შერეული წყობით ნაგები ეკლესიები ერთიანდება.

მათგან ინდივიდუალური გადაწყვეტით და ირანულ მოტივთა მრავალფეროვნებით XVII-XVIII საუკუნეთა

დაბა. წმ. გიორგის ეკლესია. 1333 წ. სარკმელი. ორნამენტები

Daba Church of St George, 1333. Window, ornaments



მიჯნაზე აგებული საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ერთნავიანი ეკლესია გამოირჩევა, რომლის რიყის ქვის კედლების ოთხივე საფასადო სიბრტყეზე განთავსებულ კარ-სარკმელთა საპირეების, პორტალებისა თუ ვერტიკალურ ღერძზე დასმული მასშტაბური ჯვრების ჩუქურთმებიან და სკულპტურულ ფიგურებიან მორთულობას ქვაში კვეთის მაღალი ოსტატობა გამოარჩევს. გარდა კედლის გლუვი სიბრტყისა და ლოკალურად თავმოყრილი დეკორის კონტრასტულობისა, რაც დროის ნიშანს გვიაშკარავებს, პეტრე-პავლეს ეკლესია საფასადო მორთულობაში ირანული მოტივების სიუხვითაც გამოირჩევა (სტალაქტიტების თემა, სელჯუკური სახვითი ხელოვნებიდან მოსესხებული კუთხოვანი ხლართი, თუ კუთხოვანი რვიანებით შედგენილი ორნამენტი).[64] გეომეტრიულ ფიგურათა მომცველი მოტივები მრავალკუთხოვან ორნამენტს ქმნის, რომელსაც ხაზის სიზუსტესა და მკაფიოებასთან ერთად კვეთის ზედაპირულობა და შესრულების სქემატურობა ახასიათებს.

ქართლის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ისლამური ხელოვნებიდან მოსესხებული მოტივები უფრო აქტიურად მხოლოდ მოგვიანებით, XVII საუკუნიდან, როსტომის მეფობის ხანიდან ჩნდება. ამ მხატვრული

---

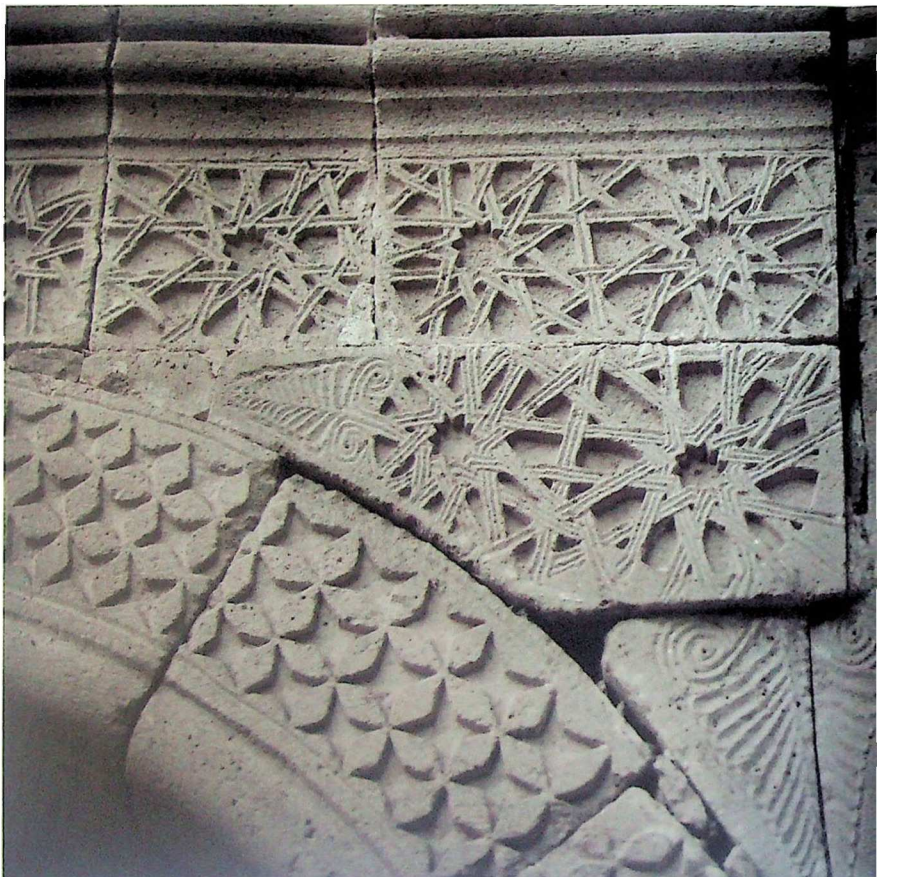
64. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 146 (141-148); ეკ. კვაჭატაძე, დასახ. ნაშრ.

დაბა. წმ. გიორგის ეკლესია. 1333 წ. პორტალი

Daba Church of St George, 1333. Portal

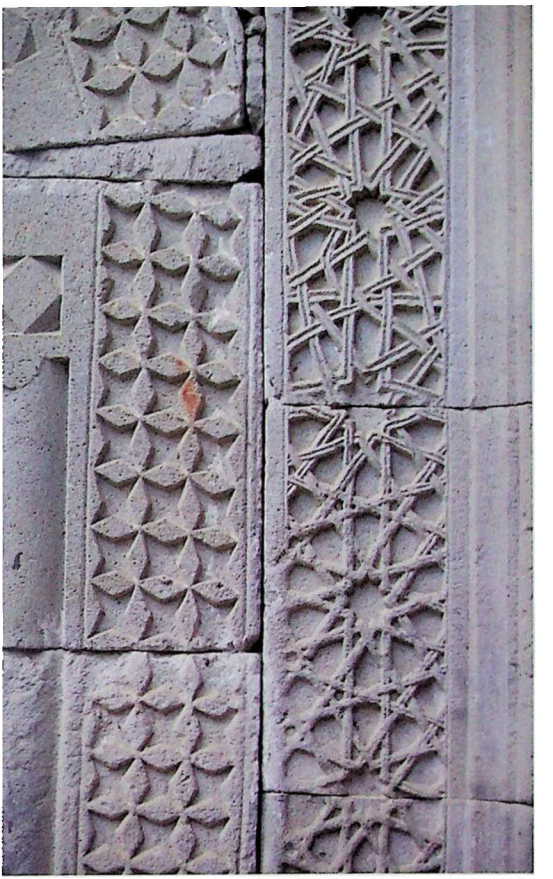
დაბა. წმ. გიორგის ეკლესია. 1333 წ. კარის ტიმპანი

Daba Church of St George, 1333. Door tympanum



დაბა. ნმ. გიორგის ეკლესია. 1333 წ. კარის მორთულობის ფრაგმენტი

Daba Church of St George, 1333. Door decoration, fragment

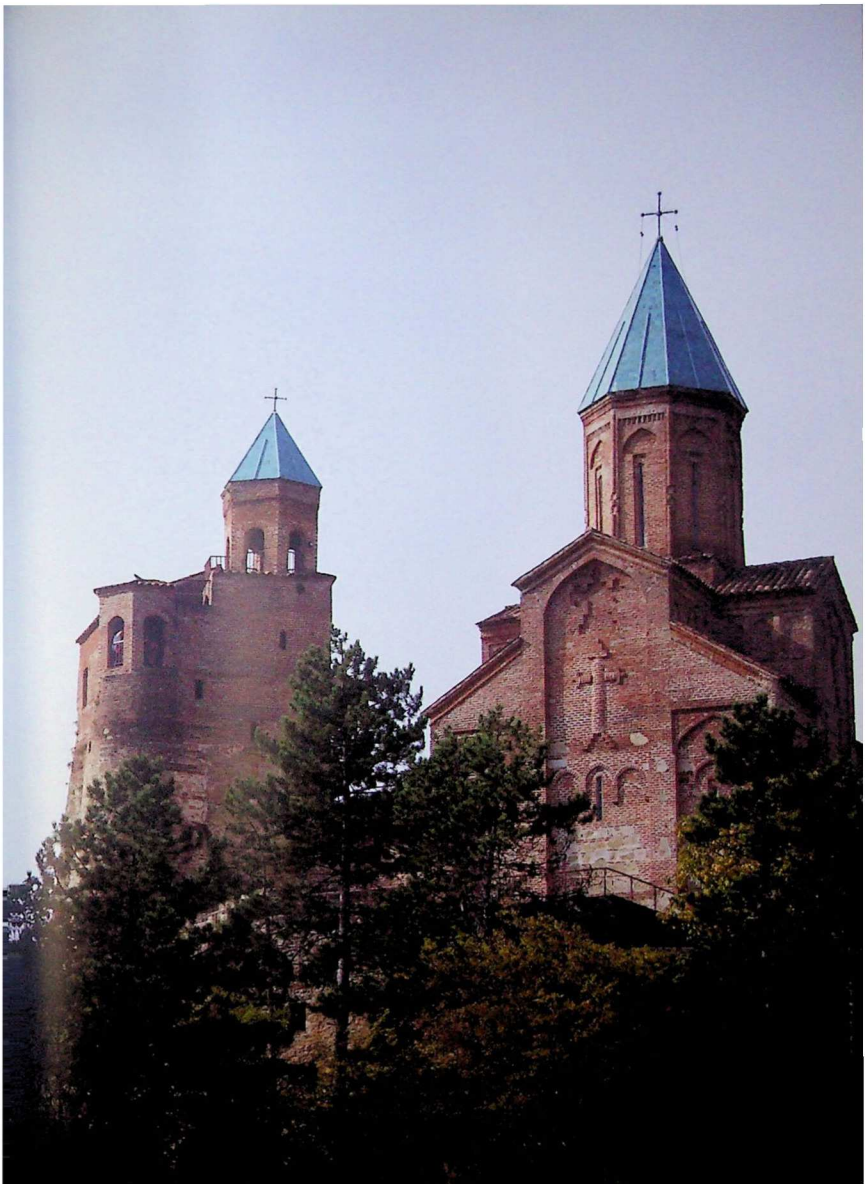


მოვლენის ადრეული საფეხურის ნიმუშად შეიძლება გამოდგეს მთლიანად აგურით ნაშენი კოჯრის (იგივე ღოუბნის) „ორმოცნი", რომელიც ერთი მხრივ, ეკლესიის ხუროთმოძღვრული ტიპის ამ დროისთვის შემუშავებულ, გუმბათით დასრულებული დარბაზული სივრცის თავისებურ ვარიაციას იძლევა, სადაც გვერდითი კედლების შვერილები მის დანაწევრებასთან ერთად, გუმბათის საყრდენებსაც წარმოადგენს; ამასთან, აგურის ხერხულა კარნიზი, ისრული თაღები, კამარები და გუმბათის ყელზე აგურისავე წყობით შექმნილ სიბრტყეთა დონის სხვაობა (ლილვები, სარკმელთა სადა საპირის ზოლი) ჩრდილ-სინათლის ცვალებადობით ისლამური ირანის გვიანა დროის არქიტექტურულ მემკვიდრეობას ეხმიანება.

ადგილობრივი ფეოდალების, ციციშვილების მიერ XVII საუკუნის 70-იან წლებში აშენებულ, ჩვენამდე უგუმბათოდ მოღწეულ ქვემო ნიჩბისის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიაში ისლამური არქიტექტურის გავლენა ნახევარნრიული მოყვანილობის თლილი ქვით დამუშავებული საპირეებისა და ჩუქურთმების ტრადიციული მოტივების გვერდით გამოყენებულ დამახასიათებელ ფორმებსა და მოტივებში მჟღავნდება. დასავლეთ პორტალზე უშუალოდ კარის ღიობს შემოყოლებულ ფართო არშიას ხალიჩისებრ ფარავს ზუსტი, თუმც კვეთის ზედაპირული ტექნიკითა და სიმშრალით გამორჩეული, წვრილი ლენტით დაწნული გეომეტრიული ფიგურები.

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია XVI ს.

Gremi Church of the Archangels, 16th century



ასეთივე მოყვანილობის ჩუქურთმიანი არშია კილისე-ბური მოხაზულობის სარკმლის ღიობსაც შემოსდევს, ხოლო ინტერიერში, სამხრეთი მკლავის ნიშას სეფი-ანთა ირანის ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებ-ლად მუზარადისებრი მოყვანილობა აქვს. ამ სახის მაგ-ალითები სხვაც ბევრია ...

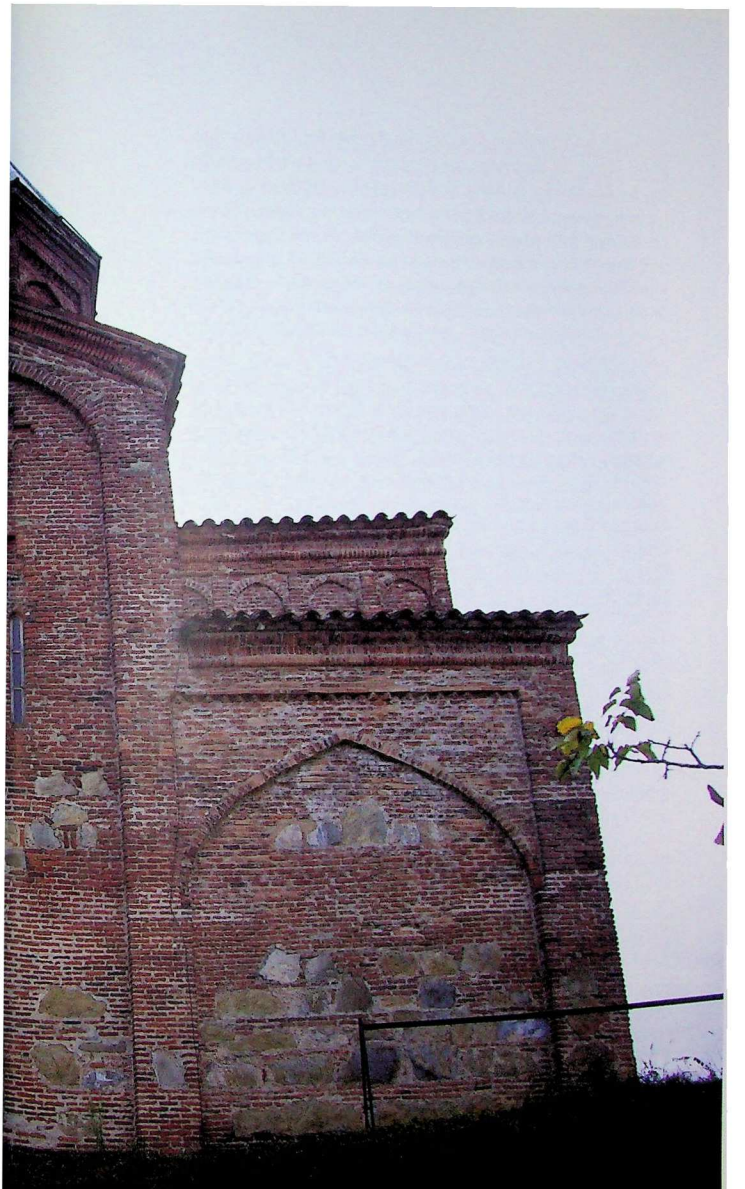
თუნდაც ქვემო ქართლის, ნატეხი ქვით ნაშენი, სოფელ გორულის დარბაზული ეკლესია (XVII საუკუნის მეორე ნახევარი), რომლის ფასადებზე სარკმელთა საპირეებ-სა და დასავლეთ პორტალზე თავმოყრილ ორნამენტულ მორთულობაში გამოყენებულია დამახასიათებელი კუთხოვანი, წვრილლენტოვანი, ვარსკვლავისებრი მო-ტივები და ტეხილმუხლებიანი „სელჯუკური“ სამმაგი ლილვი.

გრემი. სასახლე-კოშკი, გალავანი. XVI ს.

Gremi. Fortified dwelling and an enclosure wall, 16th century

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. სამხრეთი ფასადი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels. South façade. 16th century



ქართლის ამ პერიოდის ყველაზე მასშტაბურ ნაგებობას 1668 წელს აშენებული მჭადიჯვრის მთავარანგელოზთა გუმბათიანი ტაძარი წარმოადგენს, რომელიც მუხრანბატონთა რეზიდენციის ხუროთმოძღვრულ ანსამბლში იყო ჩართული. ტაძრის აღმშენებლობა დომენტი კათალიკოსის სახელს უკავშირდება. აქაც ეკლესიის ჩვენში ადრევე ჩამოყალიბებულ სივრცით-გეგმარებით ტიპთან შეთავსებულია ირანული არქიტექტურული ელემენტები. თუმცა, ისიც ხომ არის, ინტერიერში გამოყენებული ისრული კამარებით, ხოლო დიდ საფასადო სიბრტყეებზე გაშლილი ცვალებადი ზომისა და სიმაღლის მკაფიო ისრული მოხაზულობის მწყობრი დეკორატიული თაღებით ირანულისთვის სრულიად განსხვავებული კომპოზიცია, რიტმი და განწყობა რომ იქმნება. ეკლესიის ნათელსა და ხალვათ შიდა სივრცეს გარე მასების სიმძიმე უპირისპირდება. ამას კი, გრძივი ღერძის დამოკლება, საერთო ხუროთმოძღვრული სხეულის კუბთან მიახლოება, აღმოსავლეთი და დასავლეთი საფასადო სიბრტყის ორქანობა გადახურვასთან მიახლოებული კონტურით შემოსაზღვრა განაპირობებს.

აღმოსავლური გავლენა XVII საუკუნის მიწურულის ანანურის „ღვთისმშობლის" გუმბათურ ეკლესიასაც ამჩნევია. ისლამური იერი განსაკუთრებით სამხრეთ პორტალზე აშკარავდება. თვალს ხვდება არა მარტო საერთო მუზარადისებრი მოხაზულობა პორტალისა ან ის ერთ-ერთი ისლამური დეკორატიული მოტივი შუა საპირეზე, არამედ და უმთავრესიც ესაა - „საერთო პრინციპი მორთვისა, როცა მრავალნაწევრიანი პროფილის ცალკეული არშია, მიუხედავად მათი განსხვავებული ჩუქურთმებისა, თითქოს ერწყმის ერთმანეთს ერთიან ხალიჩად. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ტიმპანის ერთიანი ამოვსება ორნამენტაციით. აქ დაკარგულია [ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის] წინა ეპოქების პრინციპი, როცა პორტალები, რაგინდ მდიდრულად არ უნდა ყოფილიყო მორთული, ყურადღებას იპყრობდა უპირველესად თავისი არქიტექტურით. კომპოზიციის სტრუქტურით, საერთო ჩარჩოს შიგნით მოქცეული

The evolution of Georgian architecture at that time shows that 'the intrusion of foreign forms and foreign artistic taste and the subsequent 'Islamisation' of forms demanded by the commissioner were resisted by the masters inspired by local tradition. Even those buildings that display the Iranian influence are characterised by essentially national forms. The Georgian architect selectively adopted the techniques and new modes choosing from the available repertoire only those that agreed with their objectives, needs and views.'[62]

Of the domed churches that were located closer to Iran and were politically more connected to Iranians are the Khakhuli Church of the Virgin in Akhali (New) Shuamta built in the reign of King Levan of Kakhetians and the Church of the Archangels at Gremi, then capital of the Kingdom of Kakheti, also from the middle of the 16th century.

The elevated, Gothic proportions of the two churches[63] add a new touch to the cross-domed plan type that had evolved centuries prior. The exterior is characterised by pointed arches, vaults, small pointed arches set in pendentives and a new solution of traditional façade decoration reinforcing the visual effect of 'elongation' of outer masses (a brick cornice with a dog-tooth design, large crosses patterned in brick, rhomboids, and pointed arches of different size). By using elements borrowed from the decorative repertoire of Iranian architecture, a new variety of decorative theme was offered–the design created by the difference between planes is enlivened by an interplay of light and shade, which, in some instances, is echoed by torquiose-coloured glazed rhomboid and cross insertions.

The influence of Iranian decorative motifs is also apparent in the façade adornment of a large group of Kakhetian churches of the subsequent, i.e. 17th and 18th, centuries. The group includes churches characterised by brick or mixed rubble and brick masonries.

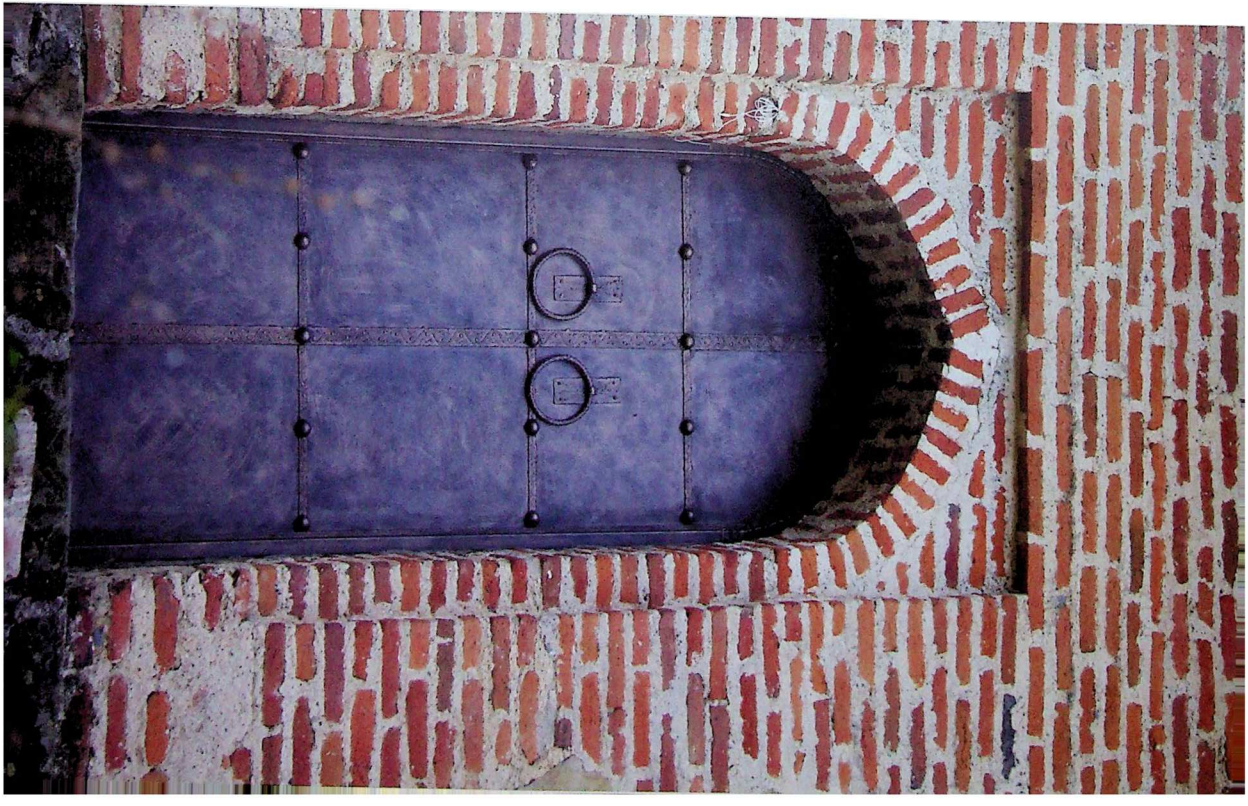
---

62. G. Chubinashvili, *Iranskie vlijanija* . . .p. 319

63. V. Beridze, *XVI-XVIII saukʼuneebis kartuli saekʼlesio khurotmodghvrcba.* Tb., 1994, p. 130. Cf.: Op. cit Kartuli ...., pp. 436, 472

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. სამხრეთი ფასადი. შესასელელი კარი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels. South façade, entrance door. 16th century



გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია.ინტერიერი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels, interior. 16th century

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია.ინტერიერი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels, interior. 16th century

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. დასავლეთი ფასადი. შესასვლელი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels. West façade, entrance door. 16th century

მორთულობა თვით ჩარჩო ერთმანეთის უკეთ გამომ-ეღავნებას უწყობდნენ ხელს.“[65]

შიდა სივრცის დამუშავების თავისებურებით სრულიად განცალკევებით დგას თბილისის ახლოს, სოფელ თხინვალას შემოგარენის, სავარაუდოდ XVIII ს-ის წმინდა გიორგის დარბაზული ეკლესია. აგურით ნაგები სადა ფასადების საპირისპიროდ ინტერიერის კედელთა მთელი არე დამუშავებულია ირანულ არქიტექტურაში ფართოდ გავრცელებული სწორკუთხა სიბრტყეში ჩაწერილი შეისრულთაღოვანი მოტივის ვარიაციებით. კედლები დაფარულია ორიარუსიანი, შეისრული ნიშებით და მათში ჩაღრმავებული სწორკუთხედებით, რასაც გრძივი კედლებიდან მკვეთრად გამოზიდული წყვილ-წყვილი პილიასტრების არეში ამავე მოტივის გაორმაგებული სქემატური გამოსახულებები ემატება (სწორკუთხედში ჩაწერილ შეისრულ თაღში გამოსახული სწორკუთხედი და კვლავ ისრული თაღი). ამ მოტივის მრავალჯერადი გამოყენებით საეკლესიო ნაგებობის ინტერიერის დამუშავება ჩვენში წესად ქცეული მიდგომისგან სრულიად განსხვავებული გადაწყვეტით ხასიათდება. სივრცის მოდელირების ეს უცხო მიდგომა ირანული გავლენის აშკარა გამოხატულებაა, რითაც ამავე ხანის ჩვენივე საერო არქიტექტურის ნიმუშებს ენათესავება.

თანდათან როგორ მოიკიდა ფეხი გვიანა შუა საუკუნეებში, უმეტესად კი XVII ს-ში ირანულმა არქიტექტურულმა მოტივებმა და რაოდენ ჰქონდათ გათავისებული დამკვეთებსა და შემსრულებლებს ეს სიახლე, დამახასიათებლად ჩნდება არა მხოლოდ ახლად აგებულ, არამედ მოგვიანებით შეკეთებულ ადრეულ ეკლესიებშიც.

თბილისის უადრესი ტაძარი ანჩისხატი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ქართლის კათალიკოსის, ხოლო გვიანა შუა საუკუნეებში კათალიკოს-პატრიარქის კარის ეკლესიას წარმოადგენდა, როსტომის მეფობა-

---

65. ვ. ბერიძე, ქართული. . . გვ. 445.

Of these buildings, the single-nave Church of Sts Peter and Paul in Sagarejo, dating from the turn of the 18th century, is most remarkable for the use of an original solution and a variety of Iranian motifs. The frames of doors and windows, as well as portals and large crosses set on a vertical axis of rubble stone masonry feature ornaments and sculpted figures that stand out for their craftsmanship. Apart from the contrast created by the smooth wall surface and the decorative elements concentrated in the central parts as was typical of the period, the Church of Sts Peter and Paul features a multitude of Iranian motifs, such as stalactites, angular knots and ornamental patterns composed of octagons.[64] Geometric motifs forms polygonal ornaments characterised by accurate, clear lines and a plasticity.

In Kartli, motifs borrowed from Islamic art were not widely used in church architecture until King Rost'om ascended the throne in the 17th century. One of the earliest samples displaying such an influence is the Kojori (Ghoubani) Ormotsni Church (Church of the Forty Martyrs). Built of brick, the church offers a specific interpretation of a domed hall (*kuppelhalle*), a design that had become established by that time. Apart from articulating the hall space, the lateral projections of the church also served as dome supports; a dog-tooth brick cornice, pointed arches, vaults, and the difference of surface levels formed by the brick masonry (shafts and plain bands of window framings) on the drum contribute to the play of light and shade, echoing the architectural legacy of Islamic Iran of a later period.

The influence of Islamic architecture on St Nicholas Church in Kvemo (Lower) Nichbisi, built in the 1670s by the Tsitsishvilis, local feudal lords, is evidenced by a variety of motifs and forms used alongside traditional semi-circular frames of neatly-hewn stone and ornaments. Surviving without a dome, the church features dry, arabesque-like, geometric designs formed by a thin interlaced ribbon pattern adorning a frame of the entrance aperture in the west portal. An or-

---

64. V. Beridze, Op. cit..., p. 146 (141-148); E. Kvachatadze, Op. cit

ში, 1675 წელს განუახლებია დომენტი კათალიკოსს.[66] ტაძრის განსხვავებულ არქიტექტურულ ფორმებსა და მასალაში მკაფიოდ იკითხება ორი ძირითადი სამშენებლო პერიოდი — VI და XVII საუკუნეები; ამასთან, ისიც აშკარად ჩანს, თუ რაოდენ ყოფილა იგი დაზიანებული და როგორი მასშტაბური სამუშაოები ჩაუტარებიათ ტაძრის აღდგენისას. თლილი ქვით ნაგებ სამნავიან ბაზილიკაში აღმშენებლებს კონსტრუქციული სამუშაოების განსახორციელებლად საშენ მასალად აგური გამოუყენებიათ; შეუნარჩუნებიათ ნავთაშორისი თაღების გადარჩენილი ნალისებრი ქუსლები, აღდგენილი თაღისთვის ნახევარწრიული ფორმა მიუციათ, ხოლო ახლადგადაყვანილი კამარა ამ დროისთვის დამახასიათებელი შეისრული ფორმით შეუცვლიათ. ძველი და ახალი არქიტექტურული ფორმებისა და კონსტრუქციების — ნახევარწრიული თაღების, შუა ნავის შეისრული ფორმის კამარის და გვერდითი ნახევარკამარების შეთანხმებით მასები და სივრცე ოსტატურად შეუკრავთ.

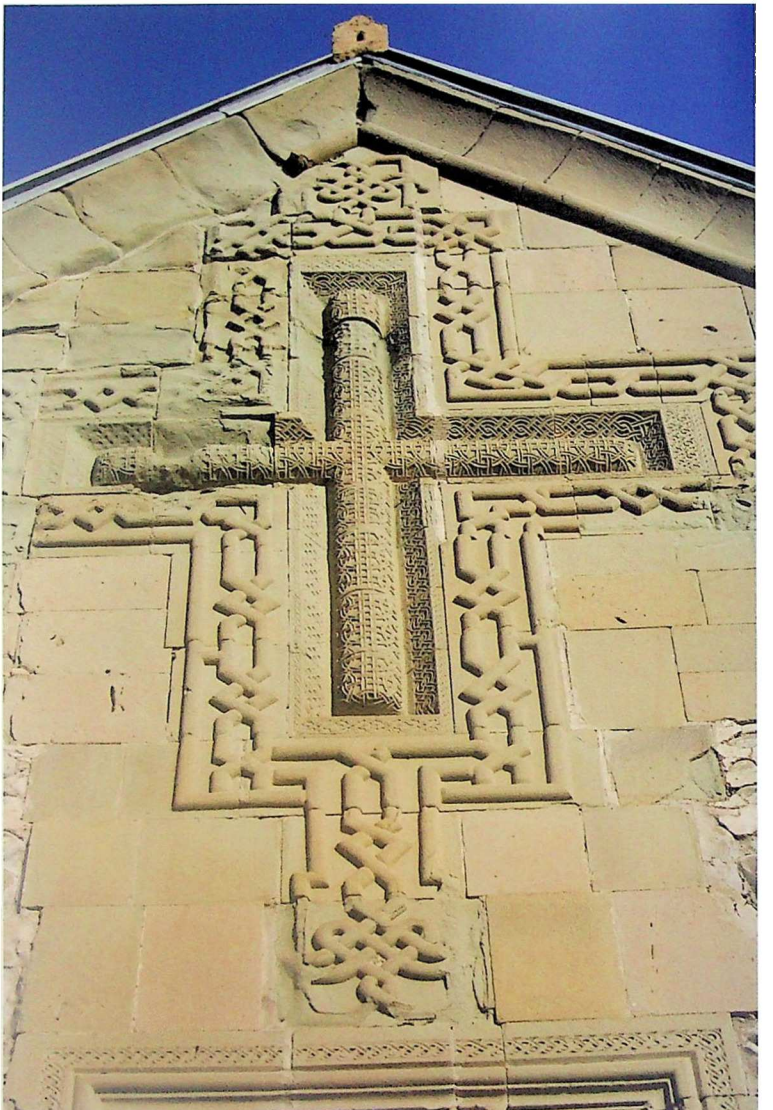
ტაძრის დასავლეთით კი, დომენტი კათალიკოსის მიერ 1675 წელს აგებული სამრეკლო[67] დგას. აგურის ოს-

---

66. რ. გვერდწითელი, ანჩისხატი: წმ. მარიამის ეკლესია თბილისში, თბ., 2001 წ.

გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. დასავლეთი ფასადი. XVI ს.

Gremi Church of the Archangels. West façade. 16th century

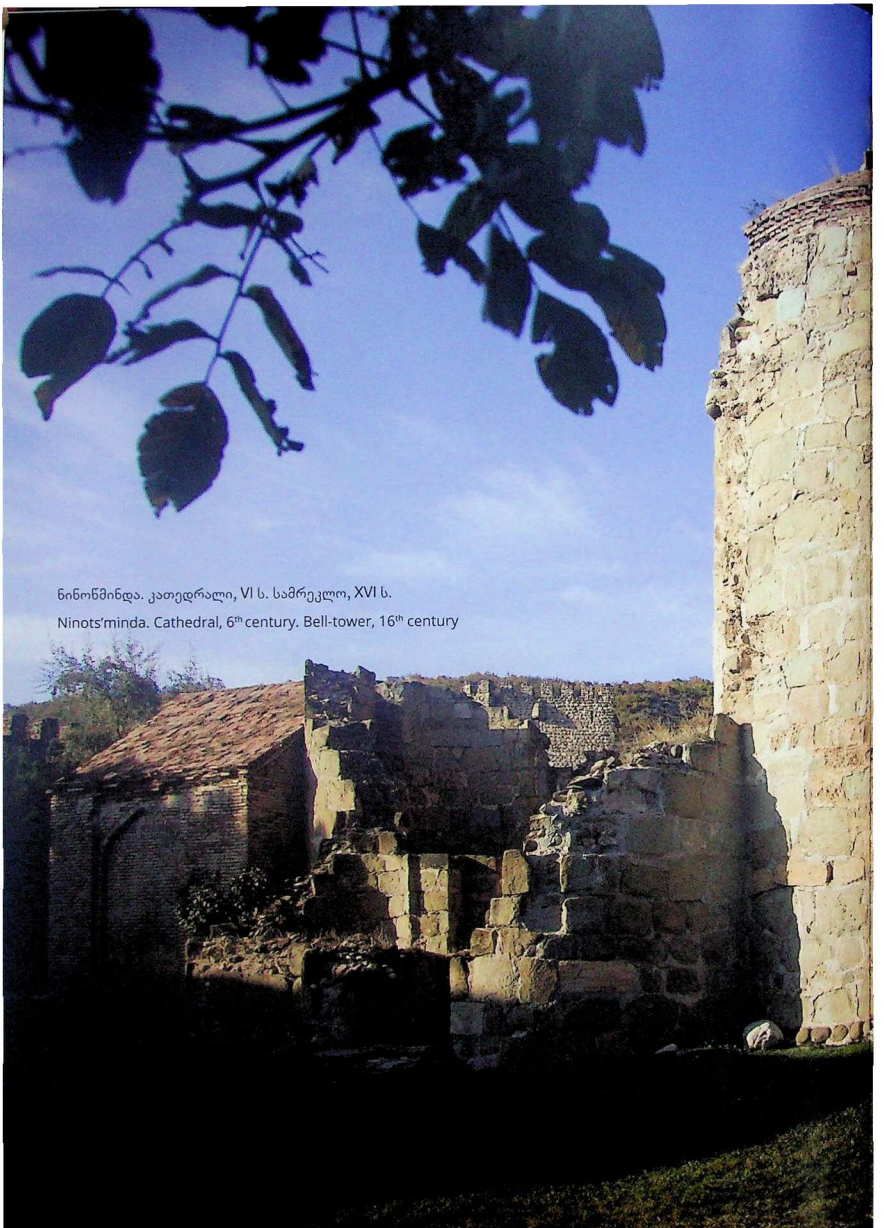


საგარეჯო. პეტრე-პავლეს ეკლესია. დასავლეთი ფასადი. XVIII ს-ის დამდეგი

Sagarejo Church of Sts Peter and Paul. West façade, early 18th century

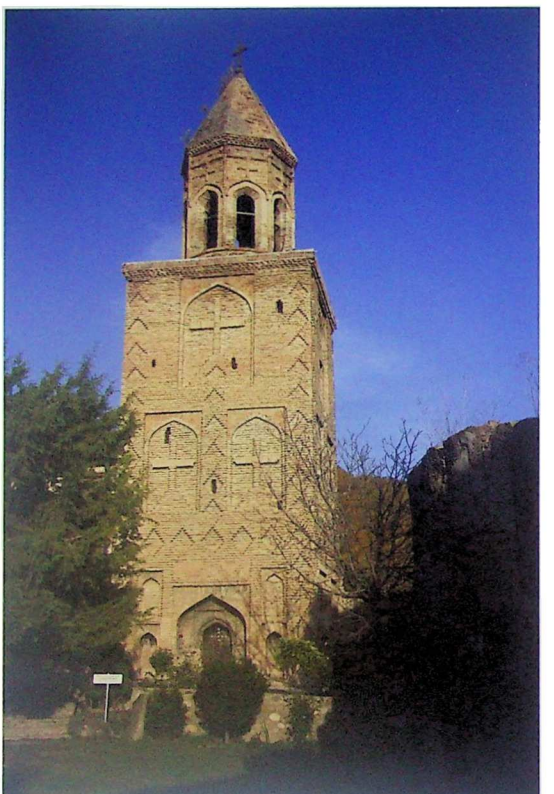
საგარეჯო. პეტრე-პავლეს ეკლესია. დასავლეთი კარის მორთულობის ფრაგმენტი. XVIII ს-ის დამდეგი

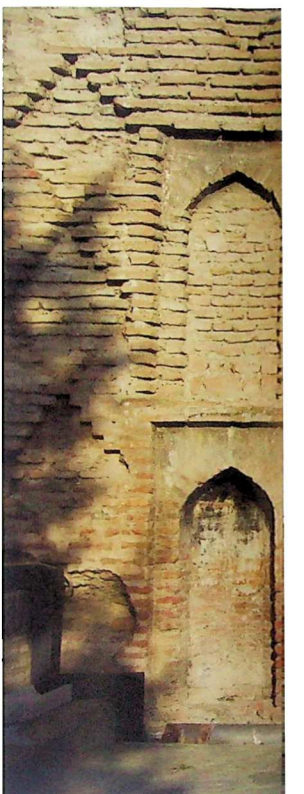
Sagarejo Church of Sts Peter and Paul. West façade, fragment of door decoration, early 18th century



ნინოწმინდა. კათედრალი, VI ს. სამრეკლო, XVI ს.

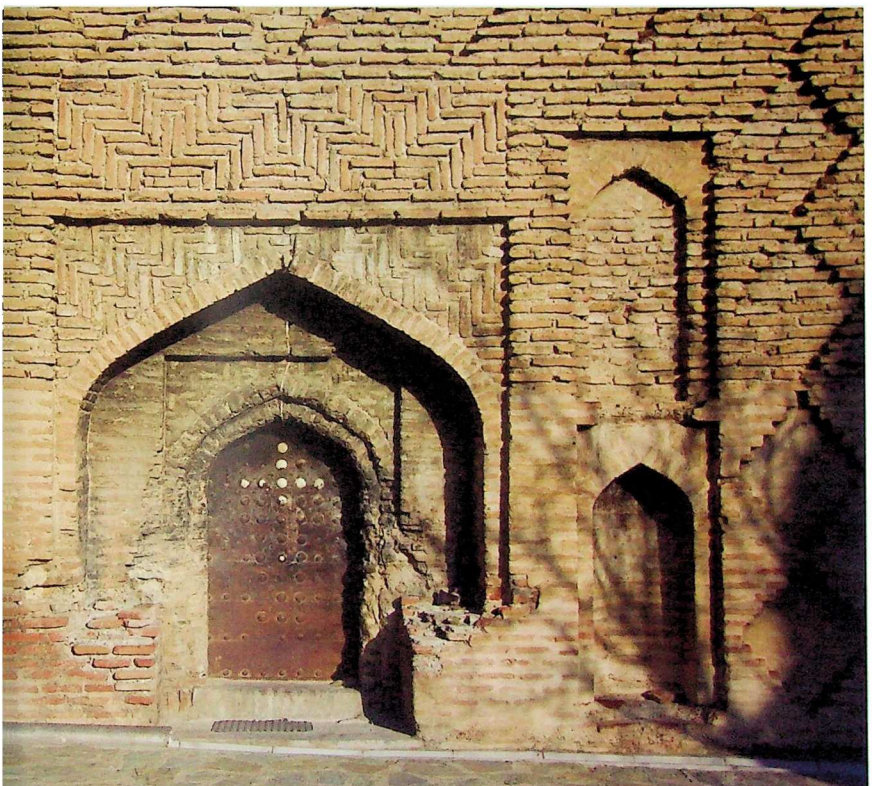
Ninots'minda. Cathedral, 6th century. Bell-tower, 16th century





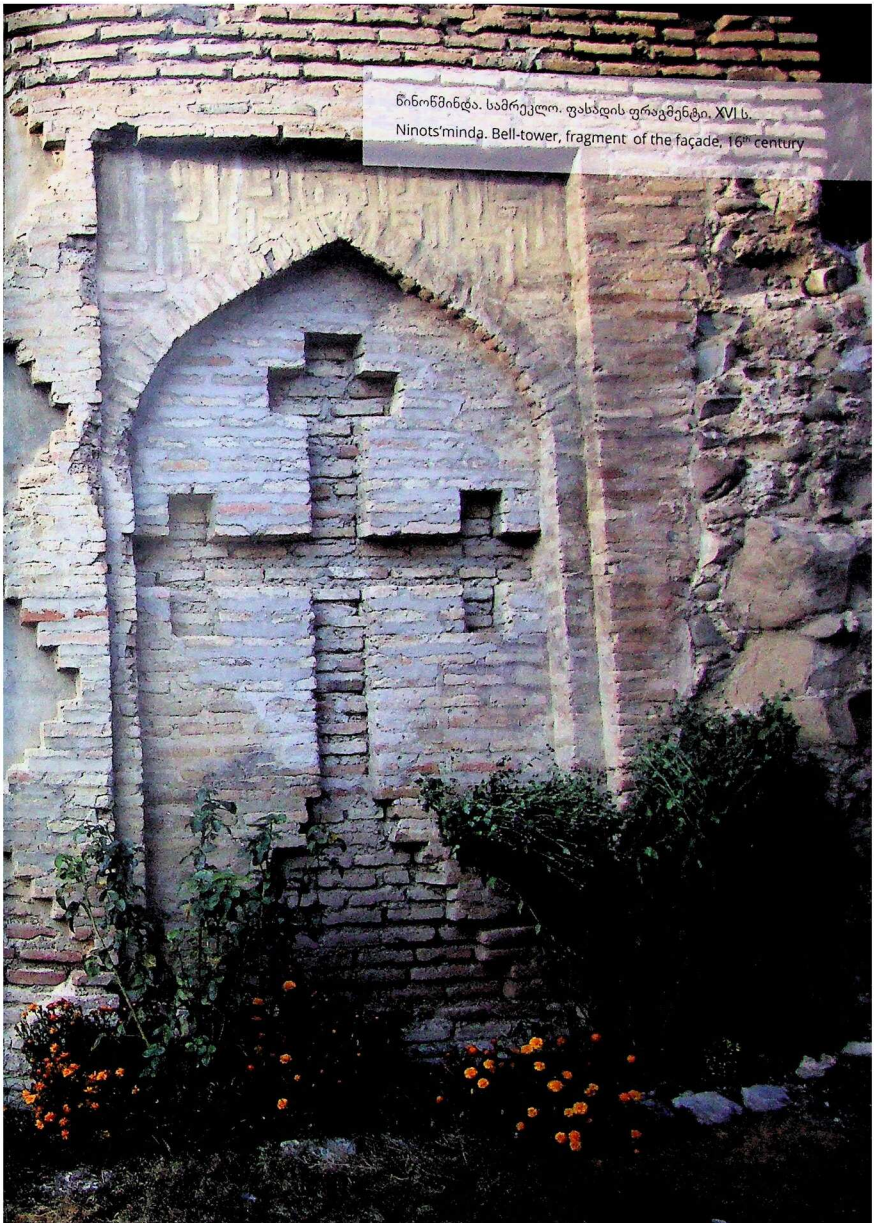
ნინოწმინდა. სამრეკლო. XVI ს.

Ninots'minda. Bell-tower, 16th century



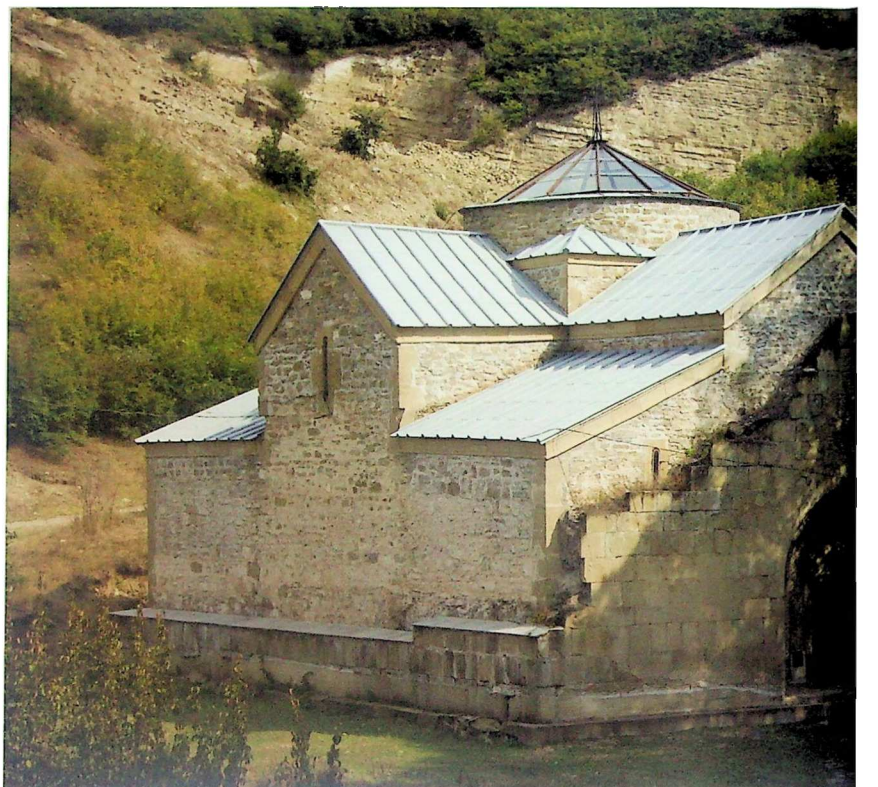
ნინოწმინდა. სამრეკლო. ფასადის ფრაგმენტი. XVI ს.

Ninots'minda. Bell-tower, fragment of the façade, 16th century



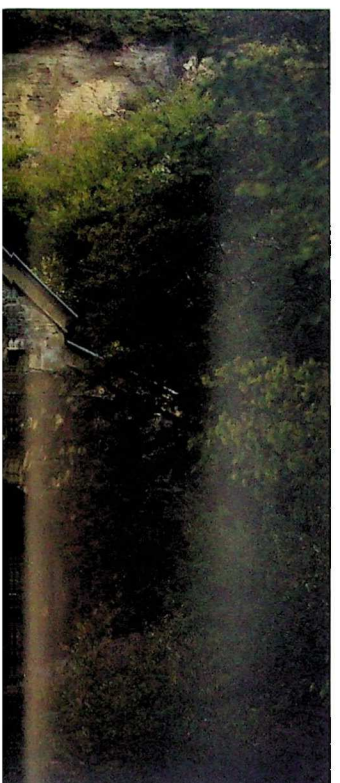
წინოწმინდა. სამრეკლო. ფასადის ფრაგმენტი. XVI ს.

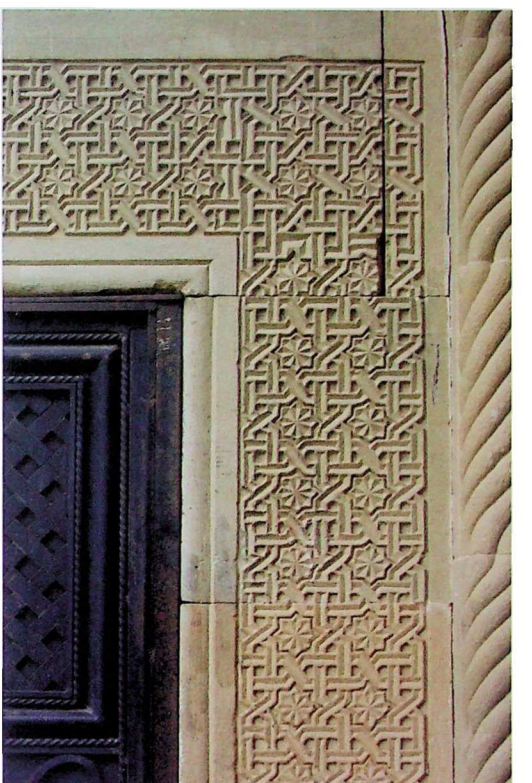
Ninots'minda. Bell-tower, fragment of the façade, 16th century



ნიჩბისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია. XVII ს. დასავლეთი ფასადი

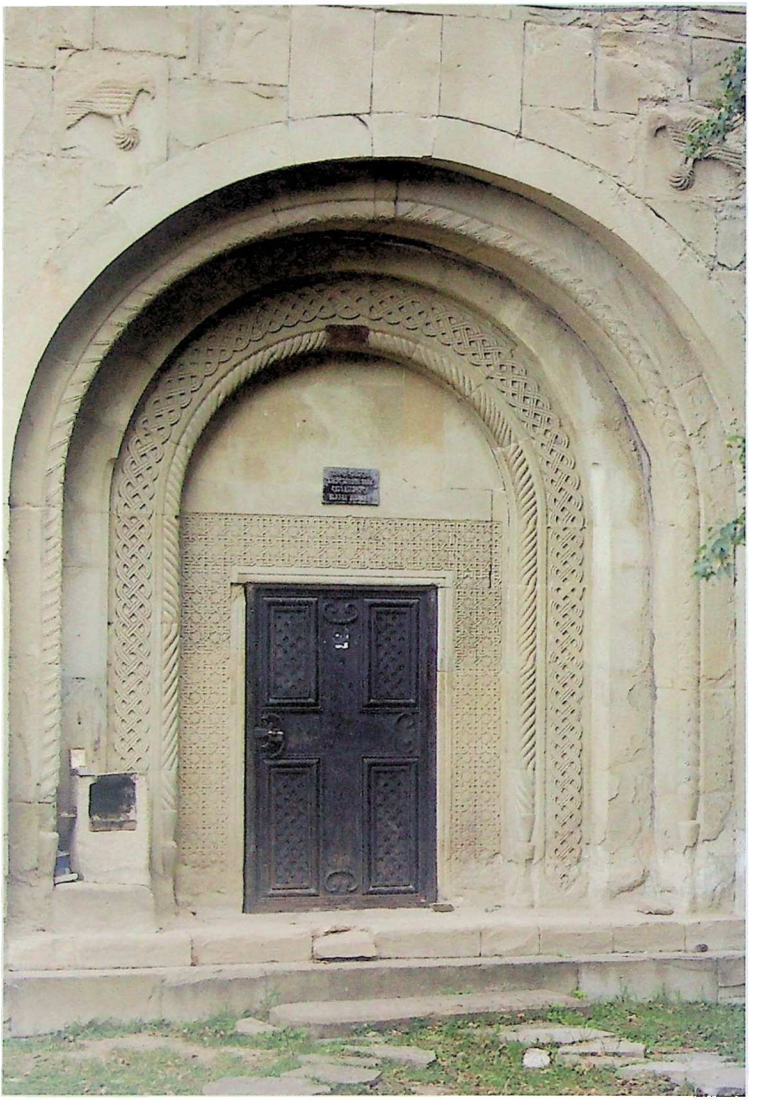
Nichbisi Church of St Nicholas, 17th cenury. West façade





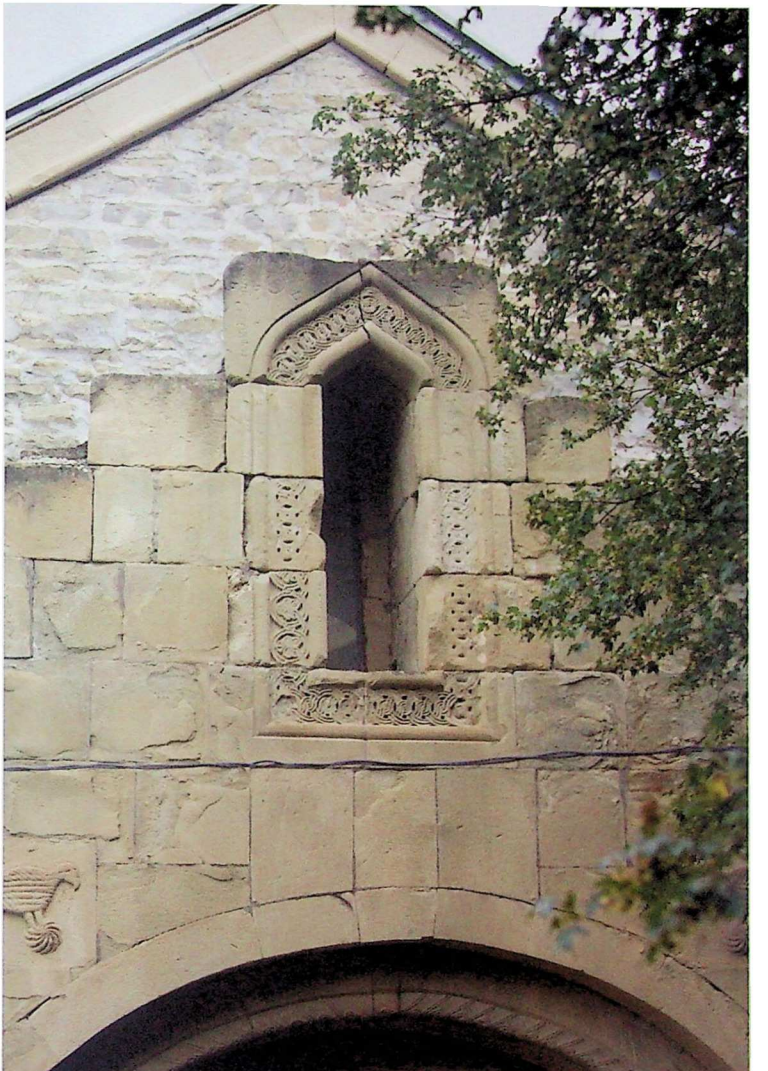
ნიჩბისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია. კარის მორთულობის ფრაგმენტი. XVII ს.

Nichbisi Church of St Nicholas, door decoration fragment., 17th cenury



ნიჩბისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია. XVII ს. დასაელეთი ფასადი. კარის მორთულობა

Nichbisi Church of St Nicholas, 17th cenury. West façade, door decoration



ნიჩბისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია. XVII ს. დასავლეთი ფასადის ფრაგმენტი

Nichbisi Church of St Nicholas, 17th cenury. West façade, fragment

ტატური წყობით შექმნილ გლუვ სიბრტყეზე გახსნილ, ბეშთაქისებრი პორტალის სახის მქონე პირველი სართულის შესასვლელს, ქვის სვეტებზე გადაყვანილი შეისრულთაღოვანი ფანჩატური გაასრულებს.

ანჩისხატის სამრეკლო იმის ნათელი მაგალითია სრულიად სხვაგვარი აგებულების შენობებში მოქცეული ისლამური წარმომავლობის ხუროთმოძღვრული მოტივები თვითონაც რომ იცვლიან მხატვრულ ფუნქციას — ვეებერთელა ბეშთაქი კარის შთამბეჭდავ მოჩარჩოებად არის გადაქცეული და თუმც ფუნქციადაკარგული, უბრალო დეკორატიულ სახედ არის გარდაქმნილი.

იგივეს ჩვენი გვიანა შუა საუკუნეების ტრადიციული ტიპის სხვა სამრეკლოებისა და კარიბჭეთა არქიტექტურა გვიაშკარავებს. ამ ტიპის ნაგებობათა ჩამოყალიბებულ ფორმებთან აღმოსავლური არქიტექტურული ელემენტების შერწყმის შემოქმედებით პროცესში, შეიძლება ითქვას, ორი სხვადასხვა სახეობის ორგანიზმის თანაცხოვრების აღმნიშვნელი არაერთი დამახასიათე-

---

67. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 320. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 469.

მჭადიჯვარი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. ინტერიერი. საკურთხეველი. 1668 წ.

Mch'adijvari Church of the Archangels. Interior, sanctuary. 1668

ბელი ნიმუში შეიქმნა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ირანული არქიტექტურის მხატვრული ფორმების ისეთი მნიშვნელოვანი ელემენტი, როგორსაც წარმოადგენდა მეჩეთების, მედრესეებისა, თუ სასახლეთა დიდებულ პორტალებში ფართოდ გამოყენებული აივანი — ბეშთაქის ტიპის შეისრულთაღოვანი მონუმენტური ნიშა თაღის დამჭერი, სიმაღლით სხვათაგან გამორჩეული მძლავრი პილონებით ორგანულად მოერგო ჩვენი სამრეკლოებისა და კარიბჭეების ნაგებობათა კუბურ მოცულობას და ეროვნულ და აღმოსავლურ მხატვრულ ფორმათა წარმატებული შეუღლების გამოხატულებად იქცა.

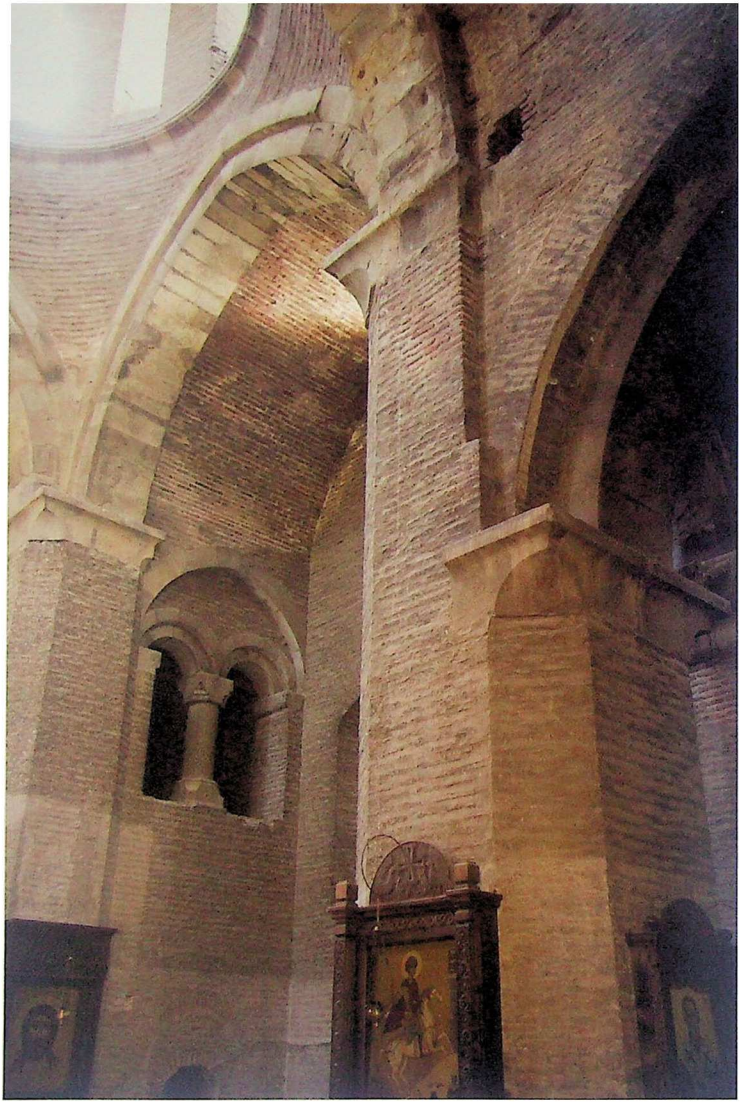
ახალი ტიპის ამ ყაიდის კარიბჭეები და სამრეკლოები ჩართულია სხვადასხვა პერიოდის მონასტრებისა და ციხე-სიმაგრეთა გალავნებში ისე, რომ მათი XVI—XVIII საუკუნეების არაერთი ნიმუში ინდივიდუალური გადაწყვეტითა და დასრულებული ფორმითაც არის გამორჩეული.

მათ შორისაა XVI საუკუნის შუა წლების ნინოწმინდის სამრეკლო,[68] რომლის კოშკური მოცულობის სამი სართულის აგურით ნაშენ ფასადებზე იარუსებად გან-

68. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 308-320; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 468.

მჭადიჯვარი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. ინტერიერი. სვეტის კაპიტელები. 1668 წ.

Mch'adijvari Church of the Archangels. Interior, capitals. 1668



მქადიჯვარი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. ინტერიერი. 1668 წ.

Mch'adijvari Church of the Archangels, interior. 1668

namental frame of the same shape also appears on the ogee window. In the interior, the south cross-arm niche is shaped like a helmet, as was typical of the architecture of Safavid Iran. Further examples can be brought here to demonstrate the case.

Remarkable is a late 17th century single-nave church in the village of Goruli. Built of rubble, the window frames and the west portal are adorned with characteristic angular, thin-rib-boned, star-like motifs and so-called 'Seljuq shafts'.

The largest building erected in Kartli at the time is the Church of the Archangels at Mch'adijvari. Once part of an architectural ensemble of the Mukhranbat'oni residence built on the initiative of Catholicos Doment'i, this domed church featured a combination of local spatial-planning typology and Iranian architectural elements. However, it is also true that the composition and rhythm created by pointed vaults in the interior and pointed decorative arches of various size and height differ from what could be defined as typically Iranian. The well-lit, spacious interior creates a relief against the voluminous masses on the exterior. The impression of heaviness is preconditioned by the shortening of the longitudinal axis, which gives a cube shape to the architectural body of the building and the pitched roof-like outlines of the east and west façades.

Another church building that demonstrates Oriental influence is the Ananuri Virgin of the late 17th century. Islamic features are especially notable on the south portal. It is not only the helmet-shaped outline of the portal or an Islamic decorative motif on the middle surface that catches the eye, but 'an overall principle of decoration, in which separate bands with multi-component mouldings, despite their diverse ornamentation, seem likely to merge into an arabesque-like design. The impression is further enhanced by ornamental patterns fully covering a tympanum. The principle of the previous periods, according to which portals, however richly embellished, first and foremost caught an eye due to their architecture and overall structure of the compo-

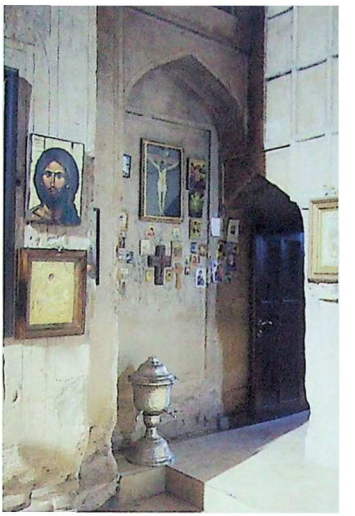
ლაგებულ სიმეტრიულ კომპოზიციას ქმნის კედლის სიბრტყიდან ჩაძირული რომბებისა და სწორკუთხა ჩარჩოში ჩასმული შეისრული მოყვანილობის ნიშების აღმოსავლური ყაიდის დეკორატიული მოტივები. ამას, სამრეკლოს დამასრულებელ მეოთხე სართულზე შეისრული თაღედით გახსნილი და ასევე, აგურის წყობით გამოყვანილი ჯვრებით გაფორმებული ფანჩატური გაასრულებს. ირანული არქიტექტურის გავლენა საკმაოდ ძლიერად არის გამოხატული ინტერიერშიც.

ამავე ტიპის ნაგებობათა ერთი თავისებური ნიმუშთაგანია თბილისის, ბეთლემის მაცხოვრის "შობის" ეკლესიის აღმოსავლეთით მდებარე სამრეკლო (XVIII საუკუნის დამდეგი), რომლის პირველი სართულიც აღმოსავლეთ-დასავლეთის ღერძზე ფართო თაღებით გახსნილ, კამარით გადახურულ კარიბჭეს წარმოადგენს.

შედარებით მოკრძალებული ზომის სამრეკლოს ქვედა სართულს უფრო მდიდრულად, უფრო საზეიმოდაც აქვს გაფორმებული აღმოსავლეთი ფასადი, რომელიც ამავე დროს ეკლესიის ეზოს მთავარ შესასვლელს წარმოადგენს. ამ მხარეს მოქცეული პორტალი მცირედ შეღრმავებულ სწორკუთხა ნიშაში ჩასმული ორსაფეხურიანი, შეისრულთაღოვანი ღიობით არის გაფორმებული. შიდა თაღს, რომელიც თლილი ქვით არის გადაყვანილი, ნაპირში ე. წ. სელჯუკური ლილვი შემოუყვება, ზემოთ კი, აგურის წყობით გამოყვანილი, სიბრტყიდან ჩაძირული რომბები და ჯვარია გამოსახული.

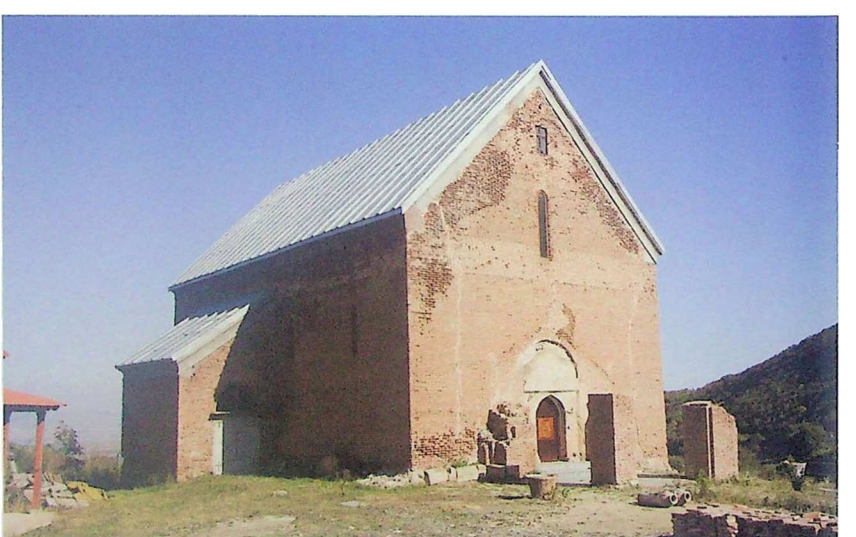
თხინვალა. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი. XVIII ს.

Tkhinvala Church of St George, interior. 18th century



თხინვალა. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი. XVIII ს.

Tkhinvala Church of St George, interior. 18th century

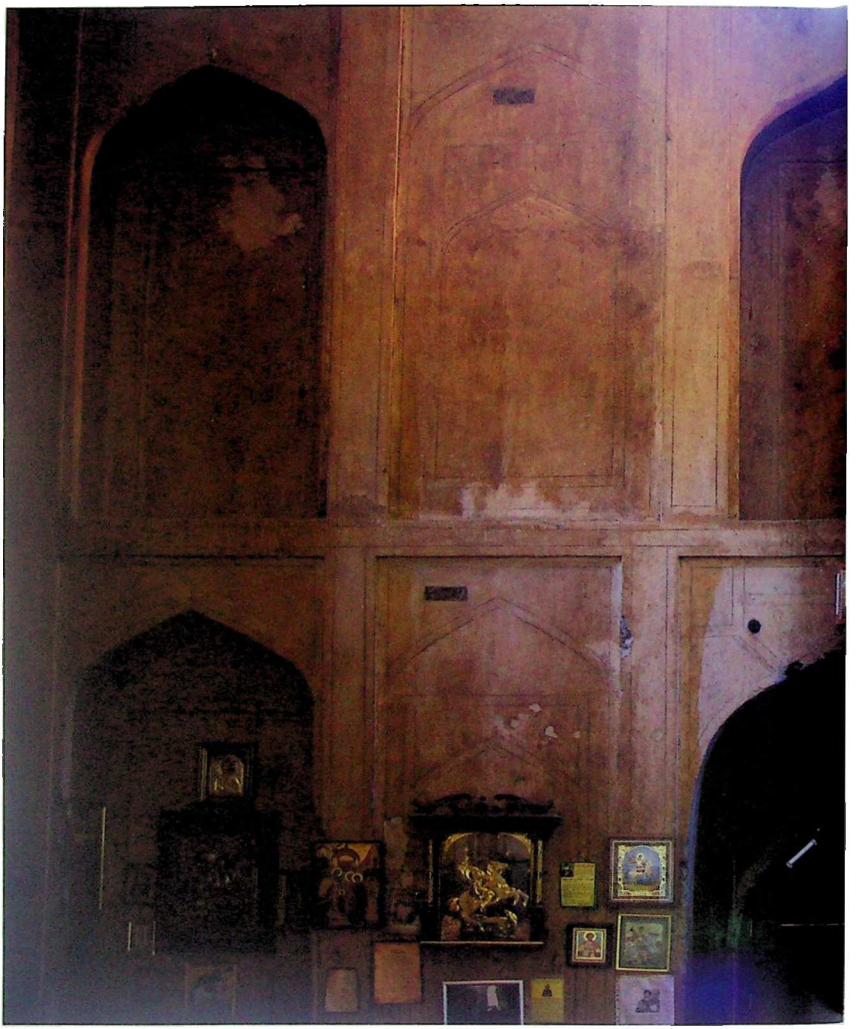


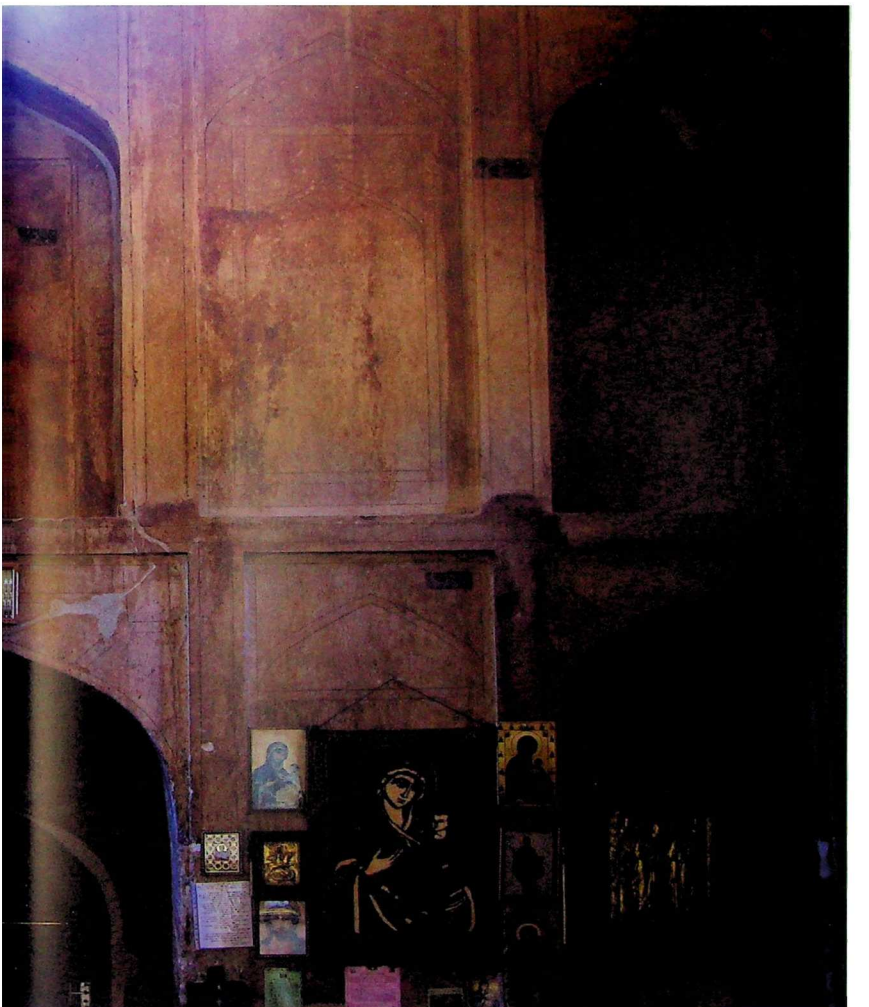
თხინვალა. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი. XVIII ს.

Tkhinvala Church of St George. West façade. 18th century

თხინვალა. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი. XVIII ს.

Tkhinvala Church of St George, interior. 18th century





თხინვალა. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი. XVIII ს.

Tkhinvala Church of St George, interior. 18th century

გარდა კარიბჭე-პორტალთა გაფორმებისა, ისლამური არქიტექტურის რეპერტუარიდან მოსესხებული დეკორატიული თემები ფართოდ იყო გავრცელებული გვიანი ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს ცალკე მდგომ, ან გალავანში ჩართულ სხვადასხვა ფუნქციის მატარებელი კოშკების ფასადებსა და ინტერიერში.

იმჟამინდელი პოლიტიკური ვითარების შესაბამისად გაძლიერებული ისლამური აღმოსავლეთის კულტურული კავშირების პასუხად, განვითარებულ ცხოვრებისეულ ცვლილებებს განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით უპასუხა საერო არქიტექტურამ. ირანის გავლენა ცხადლივ შესამჩნევია სასახლეთა შემორჩენილ ნიმუშებსა და ურბანულ მემკვიდრეობაში. აღმოსავლური არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ ისეთი ფორმებისა და დეკორატიული მოტივების გამოყენებაში, როგორიცაა შეისრული თაღები, კამარები, ნიშები, ბეშთაქის თემა, გუმბათიანი აფრები, აგურის დეკორატიულ წყობაში გამოყვანილი სხვადასხვა სახეები (თევზიფხური, ჭადრაკული, ზიგზაგიანი, ხერხულა), კედლის სიბრტყიდან ჩაძირული სხვადასხვა გეომეტრიული ფიგურებით შედგენილი დეკორი, სტალაქტიტების მოტივი, ორსინათლიანი ღიობები, მუშარაბები. იშვიათად, გავლენებით გამოწვეული ცვლილებები თავს იჩენს გეგმარებაშიც, რის ნიმუშადაც თელავის კახთ მეფეთა სასახლე შეიძლება დავასახელოთ.

სამეფო რეზიდენციად მოხსენიებულ ლევან კახთა მეფის (1520-1574) სხვადასხვა ტიპის სასახლეთა შორის შემორჩენილი ერთია — გრემის ხელისუფალთა ადგილსამყოფელში შემავალი, აგურით ნაშენი სამსართულიანი კოშკი — სასახლე. ნაგებობა მისივე სადა ფასადების საპირისპიროდ შეისრული თაღებით, აგურის სახეებიანი აფრებითა და სხვა ისლამური ყაიდის დეტალებით არის გაფორმებული. ამავე განწყობისაა დღეისათვის ნანგრევის სახით მოღწეული აგურის ერთსართულიანი, სწორკუთხა გეგმის საზაფხულო სამეფო დარბაზი — ალვანის ცხრაკარა, ჩაღრმავებულ სწორკუთხა არეებში ჩასმული დიდი, შეისრულთაღოვანი სარკმლებით.

sition, is missing. The decoration within the frame and the frame itself, serve to better present each other'.[65]

St George's Church near the village of Tkhinvala stands aloof in terms of the solution applied to interior space modelling. Thought to have been built in the 18th century, this single-nave church of brick features plain façades, while the interior walls are decorated with pointed arches set in a rectangle, as was typical of Iranian architecture. The walls are covered with two-tiered, pointed niches with rectangular recessions, which are complemented by double representations on the coupled pilasters projecting from longitudinal walls (a pointed arch inscribed in a rectangle and one more rectangle with the similar arch inside). The recurrence of this motif in the interiors of religious buildings is unusual for Georgian tradition. Reflecting Iranian influence, this building resonates with the secular buildings created in Georgia at the time.

How the Iranian architectural motifs found their way through Georgia in the late Middle Ages and in the 17th century in particular, and how conscious the commissioners and masters were of these novelties, can be judged not only according to the churches built at that time, but also earlier religious buildings that were renovated in the same period.

Anchiskhati, the earliest church in Tbilisi, which served as a court church of the Catholicos of Kartli for several centuries and, as a seat of the Catholicos Patriarch, in the late Middle Ages, was renovated in 1675 by Catholicos Doment'i.[66] The architectural forms and other features allow us to clearly distinguish two stages of construction, i.e. the 6th and the 17th centuries. It is also obvious that the church was badly damaged and required a thorough intervention. Originally built of hewn stone, it was reconstructed using brick; the surviving elements of the horseshoe-shaped arch between the naves were retained, the restored arch was given a semi-circular

---

65. V. Beridze, *Kartuli...*, pp. 445

66. R. Gvertsiteli, *Anchiskhat'i: Tsm. Mariamis ek'lesia Tbilisshi*, Tb., 2001

ისლამური არქიტექტურით გატაცება თბილისის სამეფო სასახლეშიც ყოფილა გამოხატული, რომელიც ირანის შაჰის კარზე აღზრდილმა, ქართლის გამუსულმანებულმა მეფე როსტომმა (დაახლ. 1565-1658) ააგო ზემო კალაში. სამეფო სასახლის 1670-იანი წლების მონათხრობში, რომელიც თვითმხილველს, ფრანგ მოგზაურს, ჟან შარდენს ეკუთვნის, გარდა სიმდიდრისა და ბრწყინვალებისა, ხაზგასმულია სპარსული მხატვრული სტილის, სარკეებიანი და მუშარაბებიანი (აღმოსავლურ ვიტრაჟებიანი) დარბაზების არსებობა. ამასვე ემატება ჟოზეფ დე ტურნეფორის XVIII ს-ის დამდეგის ცნობაც — სასახლეში ქალებისთვის განკუთვნილი სამყოფლის არსებობის შესახებ რაც, როგორც ცნობილია, წმინდა აღმოსავლური მოვლენაა და უშუალოდ დაკავშირებულია მუსლიმანთა ცხოვრების წესთან.

ნანგრევების სახით მოღწეულ სამეფო სასახლეთა შორის თელავის კახთ მეფეთა სასახლე ერთადერთია, რომელიც ძლიერი დაზიანების მიუხედავად ძირითადი მოცულობით შემორჩა დღევანდელობას. გეგმის ბირთვს ოფიციალური მიღებისთვის განკუთვნილი, გრძელი და ვრცელი დარბაზი წარმოადგენს, რომელსაც სამი მხრიდან ორ იარუსად განლაგებული ვიწრო დერეფნები შემოსაზღვრავს; შენობის კუთხეებში მცირე ზომის ოთახებია, მათ შორის კი, ოთხივე ფასადზე — ხის სვეტებიანი, ღია ღრმა უბეები. სასახლის დერეფნები და ლივანები ბრტყელი ჭერით არის გადახურული, დარბაზი და ოთახები კი, შეისრულ საბჯენ თაღებზე დაყრდნობილი კამარებით. აგურის წყობაში დატანილი ხის ჰორიზონტალური სარტყელები ორსინათლიანი ღიობებისა და ორნაწილიანი ნიშების სისტემას ქმნის, სადაც ზედა სეგმენტები შეისრულთაღოვანი ფორმისაა და არქიტექტურის სხვა ელემენტებთან ერთად გვიანი შუა საუკუნეების ქართული საერო არქიტექტურისთვის ზოგადად დამახასიათებელ ირანულ სამშენებლო კულტურის გავლენას გვიმჟღავნებს. დღემდე შემორჩენილ ფეოდალთა და ეპისკოპოსთა ამ დროის ანფილადური, ან ორმაგანფილადური ტიპის რეზიდენციებთან შე-

shape and the existing vault was replaced by a pointed vault as was characteristic of the time. Old and new architectural forms and structural designs, including semi-circular arches, a pointed vault of the nave and lateral semi-vaults are masterly synthesised in one whole.

To the west of the church stands a bell-tower[67] built by Catholicos Doment'i in 1675. The ground floor entrance formed by an open, *pishtaq*-like portal, terminates in a pointed arched belfry supported by stone pillars.

The Anchiskhati bell-tower is a vivid example of how architectural motifs of Islamic origin may change their artistic function in buildings with different structural designs–devoid of its original function, the huge *pishtaq*, although non-functional, serves as an impressive frame for the door and appears as a mere decoration.

The same is attested by a number of traditional Georgian bell-towers and porches from the late Middle Ages. Oriental architectural elements merge with the forms of these buildings demonstrating a co-existance of two different traditions. An essential element of Iranian architecture widely used in the magnificent portals of mosques, *madrasas* and palaces, was an *iwan* with a *pishtaq*-like pointed monumental niche featuring tall, bulky pylons supporting an arch. This became an organic element of the cube-shaped bell-towers and portals representing a successful fusion of national and Oriental forms.

The portals and bell-towers of the new design are integrated in monasteries and fortress walls of different periods and, as such, quite a number of 16th-18th century examples stand out for their individual solution and finished look.

Especially remarkable is the Ninots'minda bell-tower of the mid-16th century,[68] the brick façades of which at three levels

---

67. G. Chubinashvili, Op. cit., p. 320. V. Beridze, Op. cit., p. 469.

68. G. Chubinashvili, Op. cit., p. 308-320; V. Beridze, Op. cit., p. 468

თბილისი. ანჩისხატი. კარიბჭე-სამრეკლო. შესასვლელი. 1675 წ.

Anchiskhati Church, Tbilisi. Porch entrance and a bell-tower, 1675

თბილისი. ანჩისხატი. სამრეკლო. კარიბჭე. 1675 წ.

Anchiskhati bell-tower, Tbilisi. Porch, 1675

თბილისი. ანჩისხატი. კარიბჭე. სამრეკლოს ფანჩატური 1675 წ.

Anchiskhati, Tbilisi. Belfry, 1675

დარებით, თელავის სასახლის გეგმა რთულია, შედარებით განვითარებული — სათავსთა განაწილების a-b-a დამახასიათებელი სქემა აქ ოთხივე ფასადზე იკითხება. საყურადღებოა ისიც, ამგვარ ხუროთმოძღვრულ მოცემულობას ცენტრში განთავსებული დიდი სააუდიენციო დარბაზიც რომ ემატება სამმხრივი ორიარუსიანი გარშემოსავლელით. ორიგინალური გეგმარებით და არქიტექტურული გადაწყვეტით შენობა იმდენად ახლოსაა თანადროულ ირანულ სასახლეებთან, რომ ის შესაძლებელია ირანელი, ან ირანში აღზრდილი ქართველი ხუროთმოძღვრის მიერ იყოს აშენებული.

დიდად საგულისხმოა ისიც, რომ სასახლის ამგვარი ფასადის სქემატური ნახატის უადრესი ნიმუში მიკვლეულია სამთავროს სამაროვანის განათხარ მასალაში. გვიანანტიკური ხანის სამარხის ინვენტარში აღმოჩენილი სადაფის ნიჟარაზე წერტილებისა და წერტილიანი წრეების საშუალებით ამოტვიფრულია შენობის ფასადი, რომელიც სამეფო სასახლედ არის მიჩნეული. ნაგებობა გამოსახავს პართულ ხანაში ჩამოყალიბებულ და სასანურ პერიოდშიც ფართოდ გავრცელებულ სამნაწილიან, სამ-სამი თაღედით გახსნილ, დაბალი განაპირა ნაწილებით ფლანკირებულ ნაგებობას, რომლის შუანა მონაკვეთში სწორკუთხედში ჩაწერილი კამაროვანი აივანია. შენობის მონახაზი შესაძლებელს ხდის დღემდე ნანგრევებად მოღწეულ ამ ტიპის სასახლეთა თავდაპირველი კონტურის რეკოსტრუქციას. ეს ნივთი კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს ქართულ-ირანული კავშირების სიძველეს. სწორედ მასთან სიახლოვეს ამყღავნებს უკვე ისლამურ ირანთან ურთიერთობის გვიანა ეტაპზე, XVII-XVIII საუკუნეებში აღმოცენებული საქართველოს სამეფო თუ ფეოდალთა სასახლეების ერთი ჯგუფი — მათთვის დამახასიათებელი a-b-a სქემის სამნაწილიანი ფასადით, შუაში განთავსებული გახსნილი აივნებით (ლივანებით) თუ ლოჯიებით (ეპისკოპოს საბა ტუსისშვილის სასახლე ნინოწმინდაში, ძაღინას სასახლე).

ფალავანდიშვილების სასახლე ძაღინაში (შიდა ქართლის ფრონის ხეობა, XVII საუკუნე) ფეოდალთა საც-

feature a symmetrical composition formed by recessed rhomboids and Oriental decorative motifs on the pointed niches, set in rectangular frames. The bell-tower terminates in a belfry opening with a pointed arcade and adorned with crosses patterned in brick. The Iranian influence is also strong in the interior.

One example of such a building is an early 18th century bell-tower located to the east of the Church of the Nativity in the Betlemi quarter of Tbilisi. The ground floor of the building has a vaulted portal set on the east-west axis opening with arches. The lower floor of the bell-tower of modest size features a richly adorned east façade that also has a main entry into the churchyard. Its portal is decorated with a pointed opening set in a slightly recessed rectangular niche. The inner arch, built of neatly carved stone, is framed with a so-called 'Seljuq shaft', above which are recessed rhomboids and crosses patterned in brick.

The borrowings from Islamic architecture were used not only in the decoration, but also in the façades and interiors of towers of diverse functions all over east Georgia, either free-standing or attached to enclosure walls.

Intensification of cultural relations with the Islamic Orient, as dictated by the political circumstances of the time, had an effect on secular architecture. The Iranian influence can be sensed in the surviving palaces and urban buildings featuring a variety of Oriental architectural forms and decorative motifs, such as arches, vaults, niches, *pishtaqs*, domed pendentives, different figures patterned in brick (herringbone, chequered, zigzag and dog-tooth designs), recessed decorative elements formed by geometric shapes, a stalactite motif, double-tier openings and *mashrabiya*. In some rare cases, the Iranian influence extended to plan layout also, which can be illustrated by the Palace of King Erekle II in Telavi.

Of different palaces associated with King Levan of the Kakhs (1520-1574), referred to as the Royal Residence, only a three-storey tower-house erected on the estates of Gremi rulers has survived. Along with plain façades, the building

თბილისი. ანჩისხათი. კარიბჭე. სამრეკლოს ფანრისტური 1675 წ.

Anchiskhati, Tbilisi. Belfry, 1675

თბილისი. ანჩისხატი.კარიბჭე-სამრეკლო. 1675 წ.

Anchiskhati, Tbilisi. Porch and a bell-tower, 1675

ხოვრებლის ერთი დამახასიათებელი ნიმუშთაგანია. ესაა სახურავით არცთუ დიდად გამორჩეული, გეგმით სრულიად მარტივი ერთსართულიანი შენობა. კუთხეში მიშენებული ხუთსართულიანი დამცველი კოშკის ინტერიერში, ყველა იმდროინდელი საერო ნაგებობათა დარად აქაც მრავლად შემოგვხვდება ირანული მოტივები — ორ რეგისტრად გაყოფილი ისრული ნიმუშები, სტალაქტიდების მოტივი და სხვა. ირანული ყაიდის ხუროთმოძღვრული „სამოსელი" აქ მართლაც რომ ორგანულადაა შეთვისებული. ამის მიუხედავად, სასახლის მაშენებელნი არც საკუთარი ტრადიციიდან მომდინარე გამოცდილებას ღალატობს. „ჩამოთვლილი ელემენტების გარკვეული მახვილების დასმით სრულიად თავისებურ რიტმს გვთავაზობს. ამ მხრივ დამახასიათებელია მთავარი დარბაზის კედლებისა და კამარების ისეთი დამუშავება, რომ შენელებულთა სიგრძივობა იქმნება ცენტრალურ სივრცესთან მიახლოების შთაბეჭდილება. მას ხელს უწყობს ნიშების რიტმი კედლის შუაში მოთავსებული ბუხრისთავის დიდი მნიშვნელობის, რაც ჩვენში ტრადიციული იყო"[69].

ამ რიგის ნაგებობათა შორისაა ქსნის ერისთავების ადგილსამყოფელი XVII-XVIII საუკუნეებში გაშენებულ ისტორიულ ქალაქ ახალგორში — სასახლე, რომელსაც ვახუშტი ბატონიშვილი იხსენიებს იმ დროის ღირსშესანიშნავ ნაგებობად ყოფილა მიჩნეული[70]. ეს ძველი სასახლე გეგმარებითი გადაწყვეტით, სავსებით შეესაბამებოდა გვიანა შუა საუკუნეებში გავრცელებულ ამგვარი დანიშნულების ნაგებობათა ტიპს. სათავსები აქაც a-b-a

---

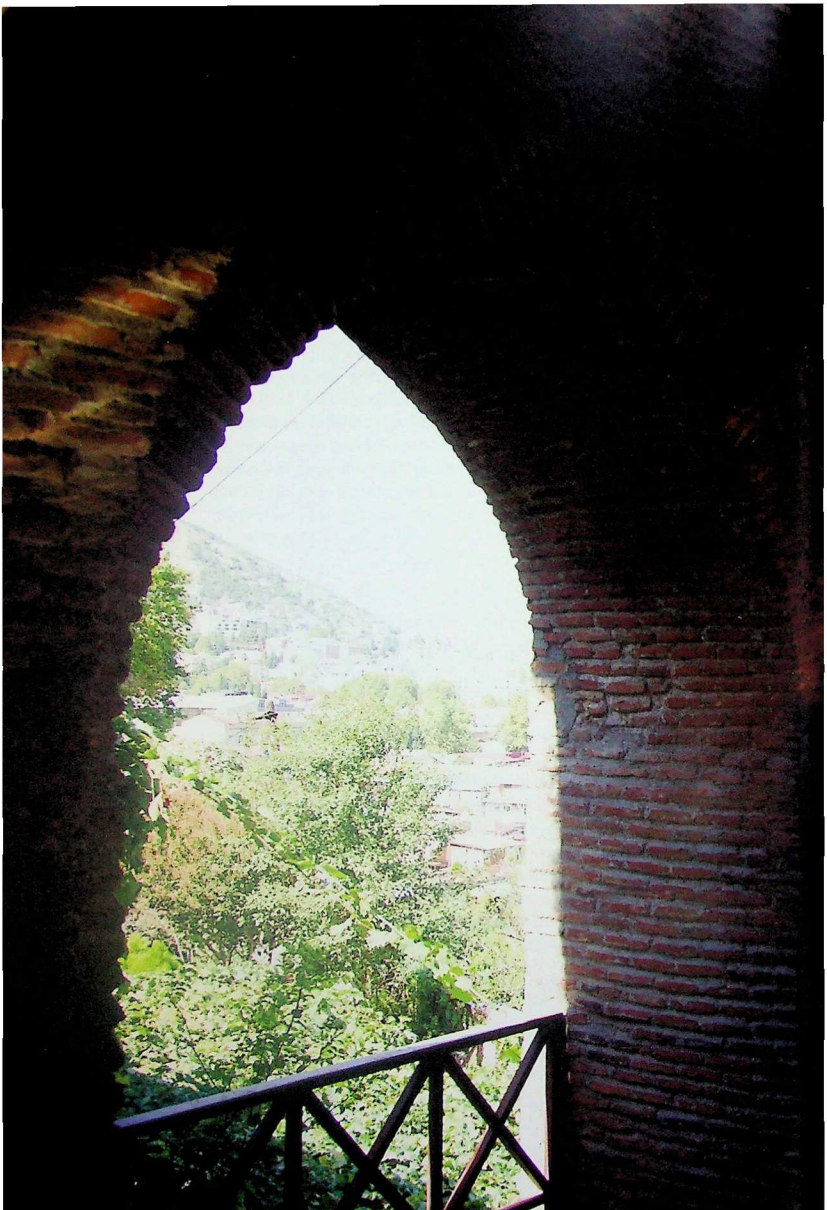
69. ვ. ბერიძე, ქართული. . . გვ. 416-417

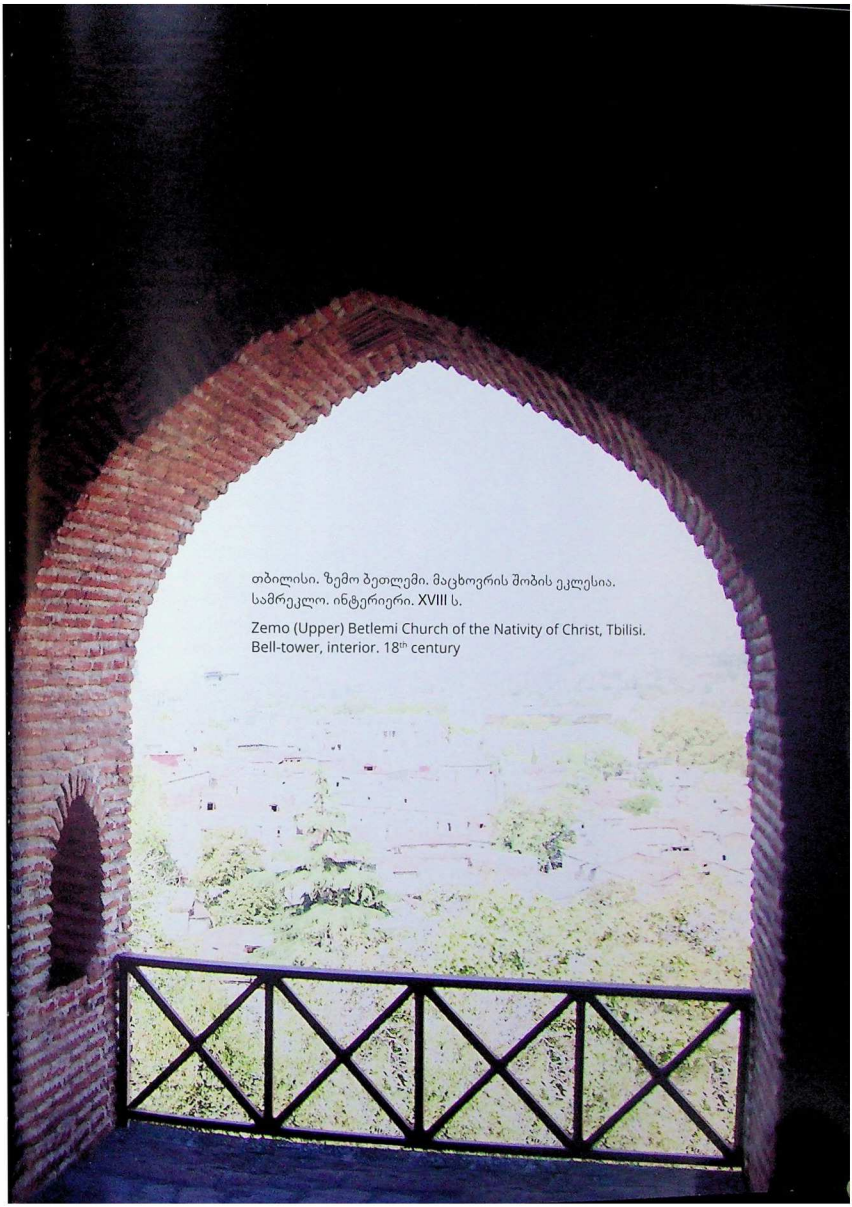
70. ძველი სასახლე XVIII საუკუნის I ნახევარში სამჯერ დაზიანებულა — ჯერ 1721 წელს ქსნის ერისთავ შანშეს ნინააღმდეგ გალაშქრებულ ვახტანგ VI-ს გადაუწვავს, სავარაუდოდ, იგი 1735 წელს სპარსელების მიერ შიდა-ქართლის დარბევის დროსაც დაზიანდებოდა, და ბოლოს, 1741 წელს — გივი ამილახვრის მიერ რეზიდენციის დარბევისას. დროდადრო წარმოებულ აღდგენით სამუშაოებს ნაგებობის თავდაპირველი გეგმარებითი გადაწყვეტა მნიშვნელოვნად არ შეუცვლია.

features pointed arches, pendentives with images patterned in brick and other details fashioned in the Islamic style. The same can be said of the Alvani Tskhrak'ara, a single-storey brick royal summerhouse based on a rectangular plan and provided with large, pointed windows set in rectangular recessions.

Another example demonstrating a taste for Islamic architecture is a royal palace, (ca 1565-1568) built in what is now the Zemo (Upper) Kala quarter, Tbilisi, by King Rost'om of Kartli. The latter was raised at the court of the Iranian Shah and was converted to Islam. The French traveller Jean Chardin, who had himself visited the palace, noted in his memoirs of the 1670s the wealth and glamour he had seen there. He also mentioned mirror halls with *mashrabiya*, typical of the Persian style. Early 18th century records by another French traveller Joseph de Tournefort refer to a special chamber for women, which, as is known, is a purely Oriental tradition and is linked to the Muslim lifestyle.

The Telavi royal palace is the only building among the royal palaces surviving in ruins to have the core structure intact without grave damage. The nucleus of the plan layout is a long, spacious audience hall enclosed on three sides by narrow corridors in two tiers; there are small rooms in the corners of the building, and between them, on each of the four façades, deep, open bays with wooden pillars. The corridors and wall recesses of the palace are covered with a flat roof, while the hall and rooms have vaults supported by pointed arches. Horizontal bands patterned in brick form a system of double-tier apertures and two-partite niches, the upper segments of which are shaped as pointed arches. These, together with other elements, display an influence of Iranian building tradition, which was characteristic of late medieval Georgian secular architecture. Compared to enfilade and double-enfilade feudal and episcopal residences which have survived to the present day, the plan of the Telavi palace is more complex and sophisticated: the arrangement of its chambers is based on the a-b-a formula for each of the four façades. Interestingly, in the centre, the building also has an Official Reception Hall with a two-tiered parambulatory on three sides.





თბილისი. ზემო ბეთლემი. მაცხოვრის შობის ეკლესია.
სამრეკლო. ინტერიერი. XVIII ს.

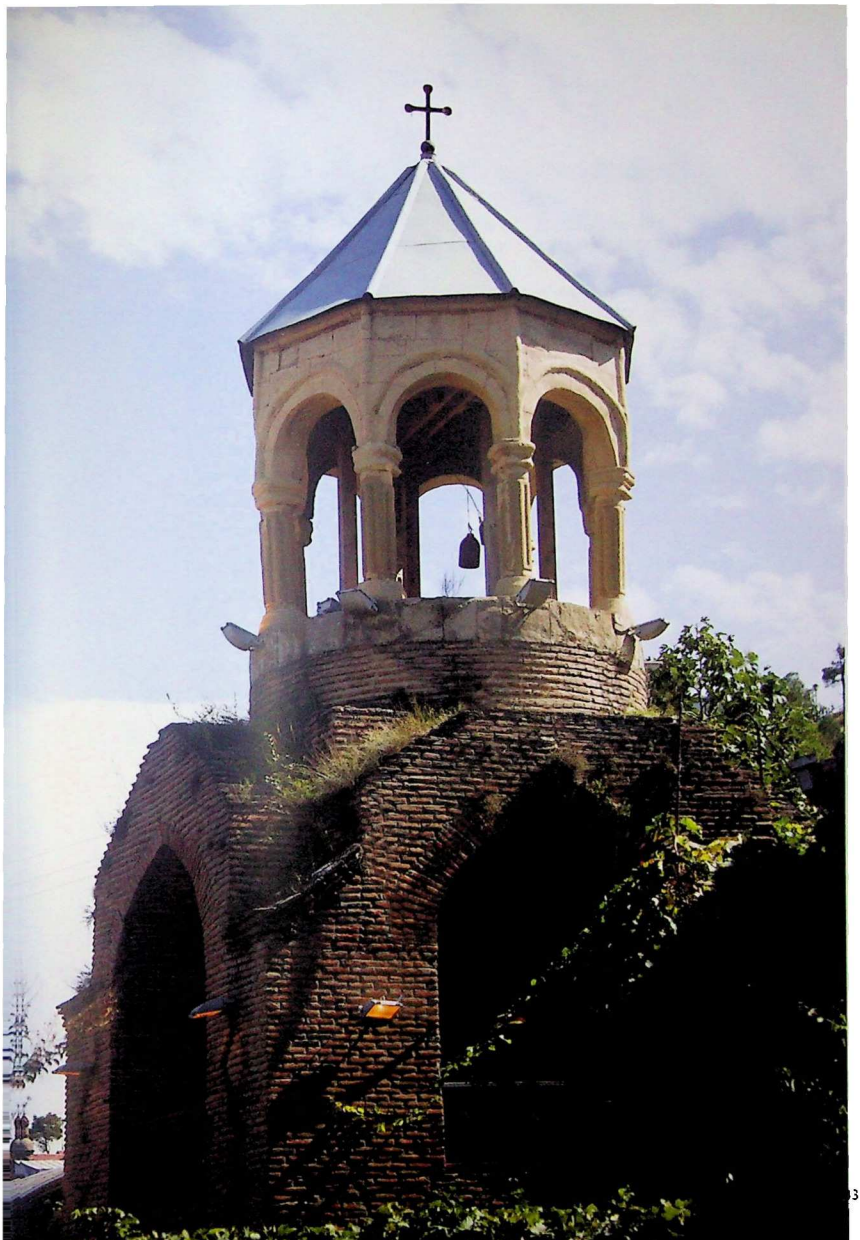
Zemo (Upper) Betlemi Church of the Nativity of Christ, Tbilisi.
Bell-tower, interior. 18th century

სქემით, სავარაუდოდ, ორმაგი ანფილადის გეგმით ორ რიგად ნაწილდებოდა. წინა რიგში, განაპირა კვადრატული და კვადრატში ჩასმული ოქტოგონური, შეკრული კამარით დასრულებული ოთახები ორ იარუსიანი ნიშებითაა აღჭურვილი. კამარა და ზედა რიგის ნიშათა თაღები შეისრულია. შესასვლელი სწორკუთხედში ჩასმული ისრულთაღოვანი მოყვანილობის ღიობის სახისაა, რომელიც ზემოთ კუთხით დაწყობილი აგურის ორი რიგით შექმნილი ხერხულა კარნიზითაა გაფორმებული. თვალს ხვდება ხსენებულ სათავსთა აგურის დეკორატიულ წყობის ვირტუოზული შესრულება. ამ დროის, სხვა სასახლეთა მსგავსად განადგურებული შიდა მხატვრული გაფორმება, უთუოდ მეტად წარმოაჩენდა ისლამური არქიტექტურის ხასიათს.

შედარებითი სისავსით ისლამურ-აღმოსავლური ფორმების გავლენა, სამოქალაქო მშენებლობის ზოგიერთი დარგის შენობებშია გამოვლენილი. ისეთი, ასე ვთქვათ, პრაქტიკული დანიშნულების ნაგებობები, როგორებიც აბანოებია, ჯერ კიდევ XIII საუკუნეში პირდაპირ აღმოსავლეთიდან უნდა იყოს გადმოტანილი (მაგ., დმანისში). როგორც ჩანს, ქართველი ხუროთმოძღვარნი ამგვარ შენობებს მხატვრული გააზრების ღირსად არ მიიჩნევდნენ და მათი მოხმარების თვალსაზრისით, უკვე დამუშავებული სახით კმაყოფილდებოდნენ. ეს რომ ასეა, ნათლად ჩანს თბილისის ისტორიულ აბანოთა შორის

თბილისი. ზემო ბეთლემი. მაცხოვრის შობის ეკლესია. სამრეკლო. XVIII ს.

Zemo (Upper) Betlemi Church of the Nativity of Christ, Tbilisi. Bell-tower, 18th century



ერთ-ერთი უადრესის, მეფე როსტომის დროინდელი, სამეფო სასახლის კომპლექსიდან გადარჩენილი და ჩვენამდე თითქმის პირვანდელი სახით მოღწეული აბანოს მოხილვისას. გეგმარებით, შეისრულთაღოვანი ნიშებით, სფერულგუმბათიანი სათავსებით თუ გრაფიტოს ტექნიკით შესრულებული დეკორით სრულად იმეორებს ამ ტიპის ისლამურ ნაგებობათა ხუროთმოძღვრებას. სეფიანთა ირანის სამშენებლო ხელოვნებასთან ასევე პირდაპირ კავშირშია როსტომ მეფის ზეობის ყველაზე სახელოვანი ნაგებობა, 1650-იანი წლების მდინარე ქციაზე გადებული ე.წ. „გატეხილი ხიდი" — არამარტო აგურის და შეისრული თაღ-კამარების გამოყენებით, არამედ ბურჯებში ღამის გასათევი სადგომების მოწყობით. ეს ოთხმალიანი შენობა უეჭველად „სპარსთა რიგისაა"[71].

მაგალითების მოტანა "სპარსთა რიგის" ძეგლთა ამ სანიმუშო მასალიდან თუმცა, კვლავაც შეიძლება, მაგრამ ეს (მაგალითების რაოდენობის ზრდა) როდი შეცვლის ჩვენი ისტორიის ამ მხატვრული მოვლენის არსობრივად დამახასიათებელ სახეს. მთავარი, ხომ ზოგადი სურათის წარმოდგენა და ამ ზოგადიდან სათანადო დასკვნების გამოტანა უნდა იყოს, რაც თითქოსდა ამ მცირედითაც აშკარავდება.

აქ განხილულიდანაც ჩანს, გვიანფეოდალური დროის ერთი გარკვეული რიგის ჩვენი ძველი ნაგებობები სამშენებლო მასალის, ფასადებისა თუ ინტერიერის მხატვრული გაფორმების, ზოგიერთგან, ოლონდ აუცილებლად თავისებური კორექტივის გათვალისწინებით, თვით გეგმარების მხრივაც კი სპარსული ყაიდისაა. ამის მიუხედავად, ეს უცხოსადმი ბრმად, საფუძვლიან მინდობას სულაც არ ნიშნავს, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ: ჯერ ერთი – ჩვენი გვიანა დროის ნაგებობათა გარეგანი მოხაზულობა ირანულთან შედარებით სრულიად სხვაგ-

---

71. შდრ.: ვ. ბერიძე, ქართული... გვ. 433.

In its original layout and architectural solution, the building appears so close to the Iranian palaces of the time that it is fairly likely that it was built either by an Iranian architect or by a Georgian architect raised in Iran.

It is remarkable that the earliest example of the design outline of such palace façade was discovered in the Samtavro burial ground. A mother-of-pearl shell unearthed in the grounds, dating from the late Antiquity, is imprinted with dots and dotted circles to shape a façade of what is thought to have been a royal palace. Featured is a three-partite building opening with three arcades on each side flanked by low wings. In the middle is a vaulted balcony inscribed in a rectangle. This type of building emerged in the Parthian period and persisted into the Sassanid era. The outline of the building allows us to reconstruct the original contour of the palaces of this type that survive in ruins. The object is yet further evidence attesting to the long history of Georgian-Iranian relations. To this type is related a group of Georgian royal and feudal lords' palaces (e.g. Bishop Saba Tusisshvili Palace in Ninots'minda, the Dzaghina Palace) at a later stage of Georgian-Iranian relations, i.e. in the 17th-18th centuries. Featuring three-partite façades, they are based on the a-b-a formula and have *iwans* or loggias in the middle.

The Palavandishvili Palace at Dzaghina in the Proni Valley, Shida (Inner) Kartli, is one of the characteristic feudal residences built in the 17th century. This is a single-storey building of modest design. A five-storey defence tower annexed to the building at one of its corners has an interior, which, like its contemporary secular buildings, presents a multitude of Iranian motifs, including pointed double-tier niches. Although Iranian architectural elements are harmoniously integrated in the building, local tradition is also honoured. 'Accentuation by means of the aforementioned elements creates an original rhythm. The walls and vaults were designed so as to create the impression of approaching a central space. It is complemented by a pattern created by niches.'[69]

---

69. V. Beridze, *Kartuli*..., pp. 416-417

თბილისი. ზემო ბეთლემის მაცხოვრის შობის ეკლესიის სამრეკლო. ინტერიერი. XVIII ს.

Zemo (Upper) Betlemi Church of the Nativity of Christ, Tbilisi. Bell-tower, interior. 18th century

ვარ ფორმას გვთავაზობს და მეორე - არქიტექტურის ერთერთი უძირითადესი მახასიათებლის — არქიტექტურული სივრცის კომპონირების მხრივ ისლამური და ქართული შუა საუკუნოვანი ხუროთმოძღვრება კარდინალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. თუ ზოგადად ჩვენი საცხოვრებლების ხუროთმოძღვრებაში არსებითად აღმოსავლეთისთვის მიუღებელ ნიშნებს აღვნიშნავთ დავინახავთ, რომ ქართული საცხოვრებლები ღია სტრუქტურისაა — ფერდობზე გადამდგარი სარკმლებითა თუ აივნებით გარემოსკენ გახსნილი. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან „ჩაკეტილი" საცხოვრისის გარემოსაგან გამიჯვნის, მისგან გამოყოფის, გამოცალკევების პრინციპი ქართველისთვის ცხოვრების სრულიად მიუღებელი წესითაა შეპირობებული. მკვლევართა ვარაუდით, „საცხოვრებელი სახლის მშენებლობა ძველთაგანვე ორი გზით წარიმართა. ერთს საფუძვლად უდევს გარემოცვიდან იზოლირების პრინციპი, ხოლო მეორე ამას უარყოფს. პირველმა პრინციპმა — „ჩაკეტილმა" უფრო მეტად მოიკიდა ფეხი აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ხოლო მეორემ — „ღიამ", დასავლეთში."[72] სწორედ ამ დასავლურ პრინციპს მისდევს ჩვენში დღევანდლამდე შემორჩენილი ყველა შუასაუკუნოვანი სასახლე თუ უბრალო საცხოვრისი, რითაც ის, რაც ზემოთაც ითქვა, ძირეულად ემიჯნება მუსულმანური აღმოსავლეთის ქვეყნების ამ ტიპის ნაგებობებს.

ჩვენი სახვითი ხელოვნების ამ ზოგადი მიმოხილვითაც ჩანს, თუ რაოდენი მომხიბვლელობა ჰქონდა ქართველი შემოქმედისთვის ისლამურ სამყაროს — მეტიც, ზოგან, მისი შთაგონების წყარო, მამოძრავებელი იმპულსიც იყო.

საერო ხასიათის გავლენები, ნასესხები ფორმები მართლაც სახეზეა, მაგრამ ეს, თითქმის უგამონაკლი-

---

72. ლ. რჩეულიშვილი, საბა ტუსისშვილისეული სასახლე სოფ. ნინოწმინდაში, Ars Georgica, 3, 1950, გვ. 245.

Among this group of buildings is a 17th-18th century palace of Ksani rulers in the historic town of Akhalgori, which was mentioned by Prince Vakhushti Bagrationi and was regarded as one of the landmarks of the time.[70] In layout, the building was related to the type of late medieval buildings that served the same function. The scheme was a-b-a with a double enfilade divided into two rows. In the front row were vaulted rooms, shaped either as a square or an octagon inscribed in a square, which were provided with niches along two tiers. The vault and the upper niches are pointed. The entrance is an opening set in a rectangle and shaped as a pointed arch, above which is a dog-tooth cornice formed by two rows of brick set on their angles. The magnificent brickwork of the mentioned chambers immediately catches the eye. The inner decorative adornment, now lost, as in many other palaces from this time, would have been inspired by Islamic architecture.

The influence of Oriental Islamic forms is more visible in some of the civil buildings, such as bathhouses, which were introduced as early as the 13th century directly from the East (e.g. in Dmanisi). It is apparent that Georgian architects did not regard these buildings worthy of artistic design. This can be best evidenced by one of the earliest bathhouses built under King Rost'om, which once made part of a royal complex and has survived almost intact.

With its layout, pointed niches and compartments with spherical domes, as well as decoration made with a graffiti technique, the building repeats the design of Islamic buildings of the same type. Directly related to the building art of Safavid Iran is the so-called 'Broken Bridge' spanning the River Ktsia, the best-known structure built under King

---

70. In the early 18th century, the old palace was damaged three times–in 1721 it was burnt by Vakht'ang VI during his expedition against Shanshe, eristav (ruler) of Ksani; it was also likely damaged in 1735 during the Persian invasion of Shida (Inner) Kartli and lastly, in 1741, during the looting of the Givi Amilakhvari residence. The several renovations since did not significantly alter the original layout of the building.

სოდ, ვერ ცვლის ქართული ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის არსობრივ მიმართულებას და ძირითადად მაინც, როგორც მორთულობა, სამკაულად, ზედაპირზე რჩება.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში დასავლურმა ელემენტმა ჩვენს ხუროთმოძღვრებაშიც (ისევე, როგორც იმავდროის საერო მინიატიურაში) შეიტანა გარკვეული შესწორება, რამაც მომდევნო პერიოდში შეამზადა კიდეც, ევროპული „სტილების" შემოსვლა და მათი ათვისება. და მაინც, აღმოსავლეთისკენ მიმართული მზერა, აღმოსავლური მხატვრული სახოვანება არცთუ იშვიათად ჯერაც ჰკრთის: არა მხოლოდ XIX საუკუნის „ტფილისური" სახლების მუშარაბებსა და დაჭვირულ აივნებსა თუ „ტფილისური" პორტრეტული სკოლის ნაირგვარ ნიმუშებში (რომელთაგან საუკეთესოებში ისლამური მხატვრობის გამოცდილება შედარებით თვალნათლივაა წარმოჩენილი)[73], არამედ გასული საუკუნის ჩვენი დიდი მხატვრების დავით კაკაბაძისა და ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაშიც კი.

და ეს მხოლოდ არქიტექტურასა თუ მხატვრობაზე როდი ითქმის. მთელი XIX საუკუნის სიგრძეზე აღმოსავლეთ საქართველოში, მეტადრე კი, თბილისში ქართულ მრავალხმიანობასა თუ იტალიურ არიებთან ერთად და, იქნებ, მათზე მეტადაც, აშუღებისა და მედუდუკეთა დასტების ხმა ისმის. ქართველი მგოსნები კვლავაც მაჯამებსა და მუხამბაზებს თხზავენ და არცთუ იშვიათად მათ თანხლებად ბაიათების ჰანგებს გულისხმობენ. ჯერ კიდევ 1910-1920-იან წლებში ქართველ პოეტთა, პირველ რიგში, პოლ ვერლენის და სტეფან მალარმეს ტრფიალთა გვერდით საიათნოვას თაყვანისმცემელი იოსებ გრიშაშვილიც არის. არაერთი მწერალ-მოღვაწე მსჯელობს აღმოსავლეთის უპირატესობაზე „ბებერ ევროპასთან" შედარე-

---

73. მ. ციციშვილი, ნინო თორნიკე ქსნის ერისთავის პორტრეტი. ჟურნ., „ქართული ხელოვნება", სერია B, № 9, თბ., 1991. მ. ციციშვილი, ნ. ჭოლოშვილი, ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია (XVIII-XIX საუკუნეები), თბ., 2013, გვ. 16, 18.

Rost'om in the 1650s. Featuring pointed arches and vaultes, this four-span bridge of brick should without doubt be affiliated with buildings of the 'Persian style'[71].

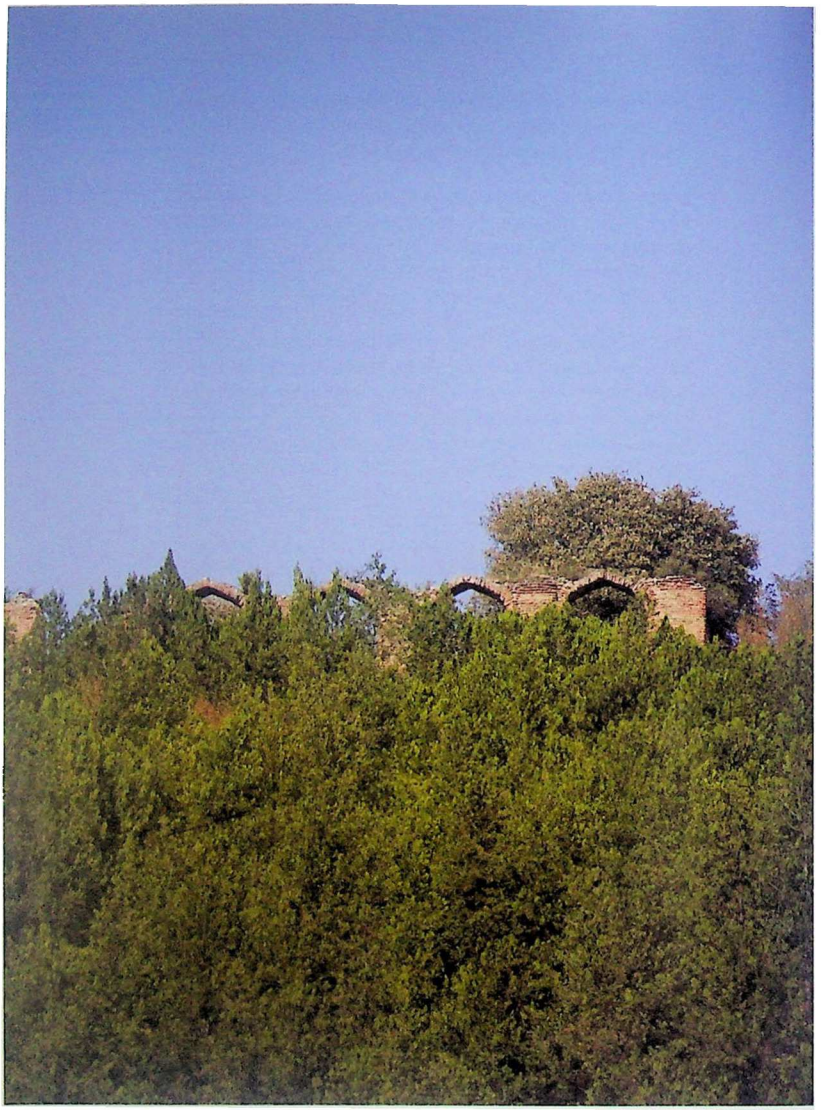
More examples could be brought to illustrate the Persian influence, yet this would not change the essence of the artistic phenomenon in question. It is important to reconstruct a general picture and make appropriate conclusions, for which the aforementioned examples are sufficient.

It is obvious that the Persian style was honoured in a series of buidings designed and built in the late medieval period. This is indicated by the types of building material used, façade and interior decoration and, in certain cases, even by the plan layout, which is Iranicising, but certain corrections are of note. This was not a blind imitation, as the outline of Georgian buildings of a later period differed markedly from that of Iranian buildings and the architectural compositions of medieval Islamic and Georgian architecture were absolutely different. Georgian residential architecture contains elements essentially unsuitable for the Orient–open structure of dwellings, with their windows and balconies facing the slopes. This is especially important since the principle of the 'closed' dwelling separated and isolated from the environment was rooted in the lifestyle entirely alien to Georgians. It has been assumed that 'dwellings were built in two distinctive ways. One implies isolation from the outside, while another is just the opposite. A 'closed' type of dwelling spread more widely in the East, and an 'open' type, in the West'.[72] The surviving Georgian medieval palaces and simple dwellings follow the Western principle and essentially differ from the type of dwellings common in Muslim countries of the East.

---

71. Cf.: V. Beridze, *Kartuli* ..., p. 433

72. L. Rcheulishvili, *Saba Tusisshviliseuli sasakhle sop. Ninots'mindashi*, Ars Georgica, 3, 1950, p. 245



ალვანი. „ცხრაკარა“. სასახლე. XVI ს.

Alvani. Tskhrak'ara Palace, 16th century

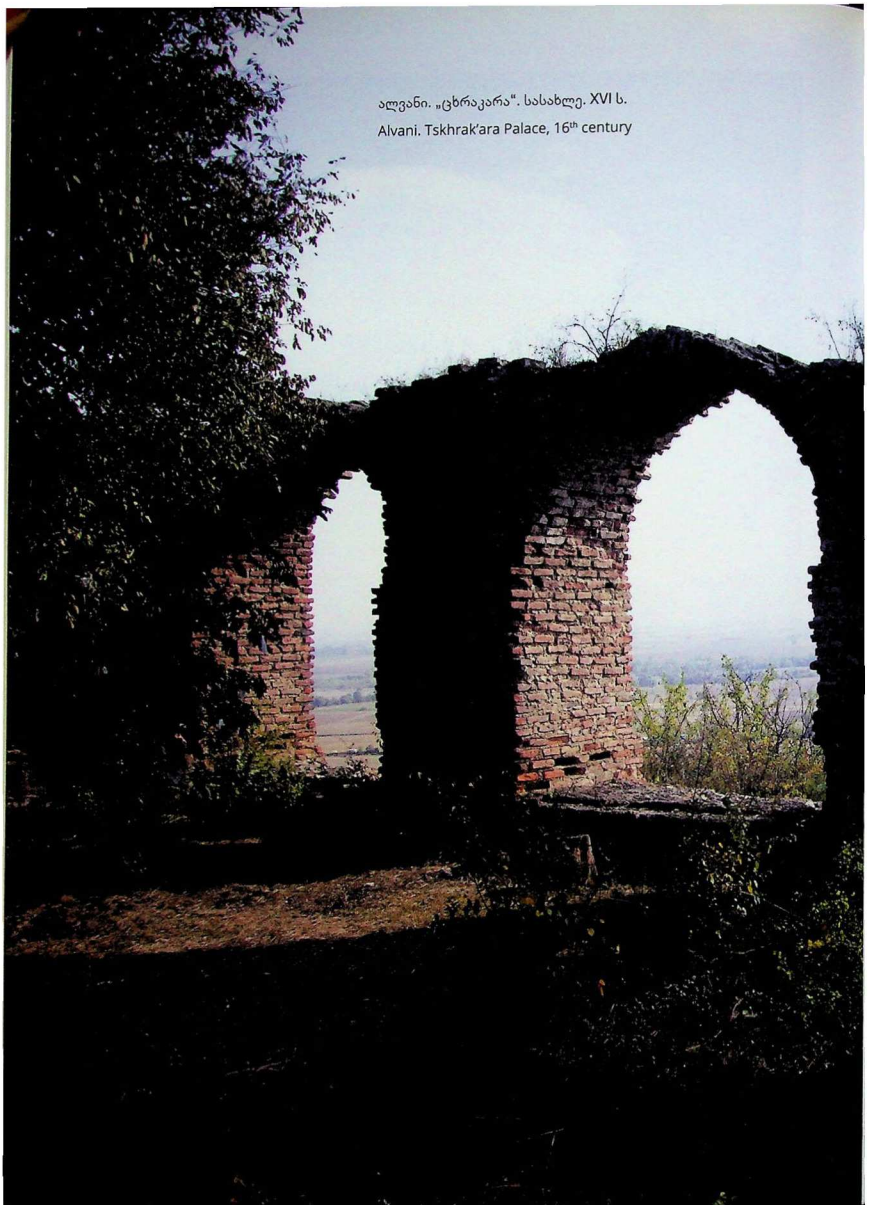
Even this general overview of Georgian fine arts and architecture shows the attraction the Islamic world had for Georgian masters. In many cases the Orient did serve as a source of inspiration. Although the Persian influence on secular architecture is obvious, almost without exception, it was not strong enough to change the path of evolution of Georgian arts and remained essentially as an external embellishment.

In the latter half of the 18th century, a Western trend brought certain changes to Georgian architecture as well as secular miniatures, which, in turn prepared grounds for the introduction and adoption of European 'styles'. Yet admiration for the Orient remained to some degree not only in the 19th century *mashrabiya* and fret-work balconies of Tbilisi houses and the Tbilisi portrait school (the best works of which show a relatively higher degree of Islamic artistic experience) [73], but even in the paintings of great Georgian artists of the 20th century, David Kakabadze and Lado Gudiashvili.

Throughout the 19th century, in Eastern Georgia and Tbilisi in particular, the voices of minstrels and Oriental flute players could be heard along with Georgian polyphonic songs and Italian arias. Georgian poets continued to create *majamas* and *mukhambazis*, which were often accompanied by monotonous Oriental melodies. Among the Georgian poets who made an appearance on the Georgian literary scene in the 1910-1920s were poets inspired by Paul Verlain and Stéphane Mallarmé, as well as Ioseb Grishashvili, admirer of Sayatnova. There were writers who honoured the Orient more than 'old Europe' and artists who would readily subscribe to the following well-known line from the verse by

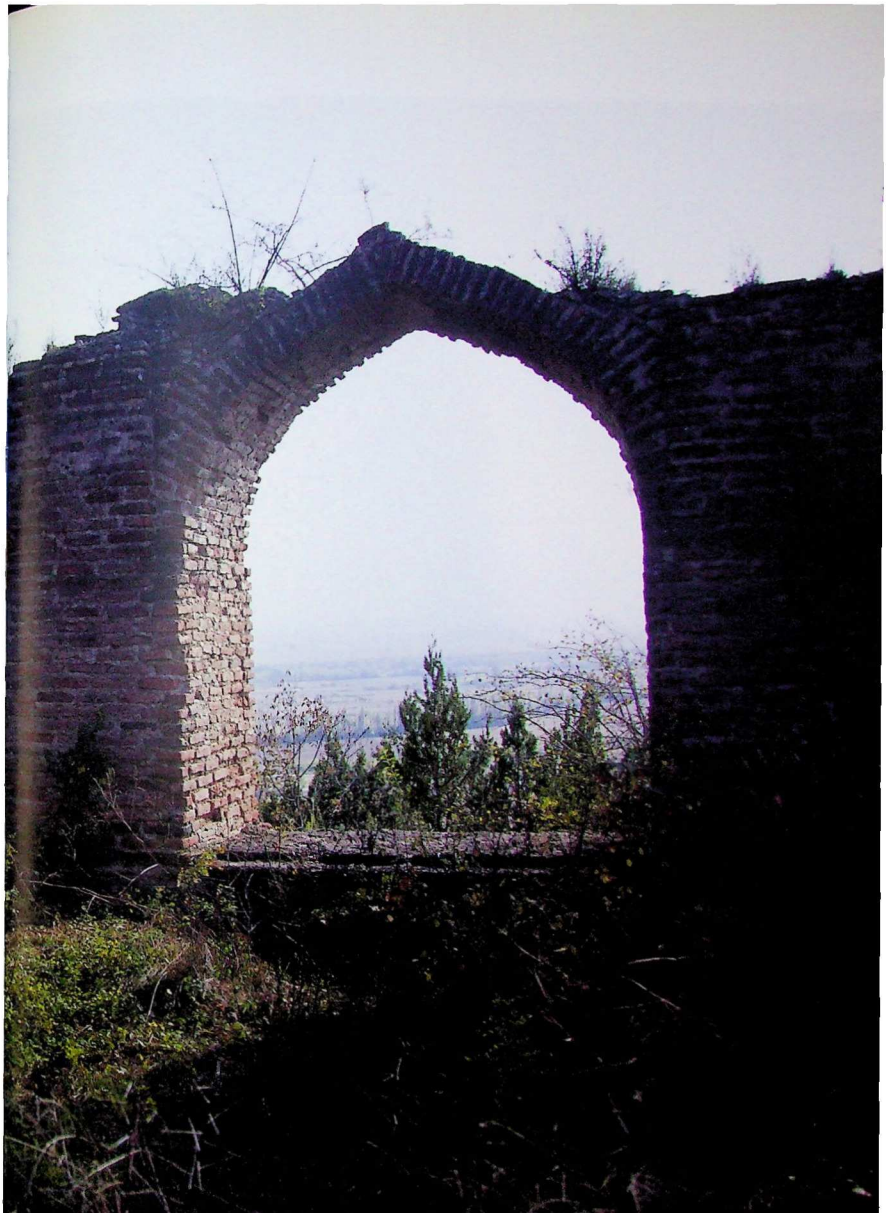
---

73. M. Tsitsishvili, *Nino Tornik'e Ksnis eristavis port'ret'i*. Kartuli khelovneba, seria B, No. 9, Tb., 1991. M. Tsitsishvili, N. Choghoshvili, Kartuli mkhat'vroba – ganvitarebis ist'oria (XVIII-XIX sauk'uneebi), Tb., 2013, pp. 16, 18



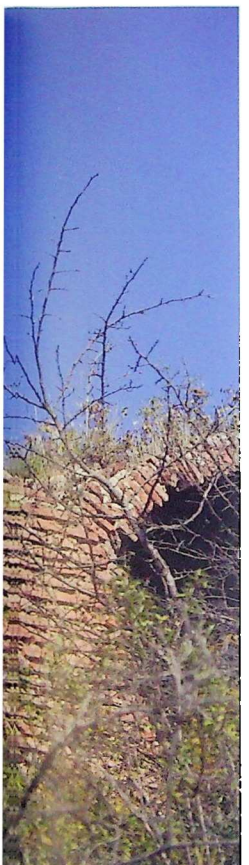
ალვანი. „ცხრაკარა". სასახლე. XVI ს.

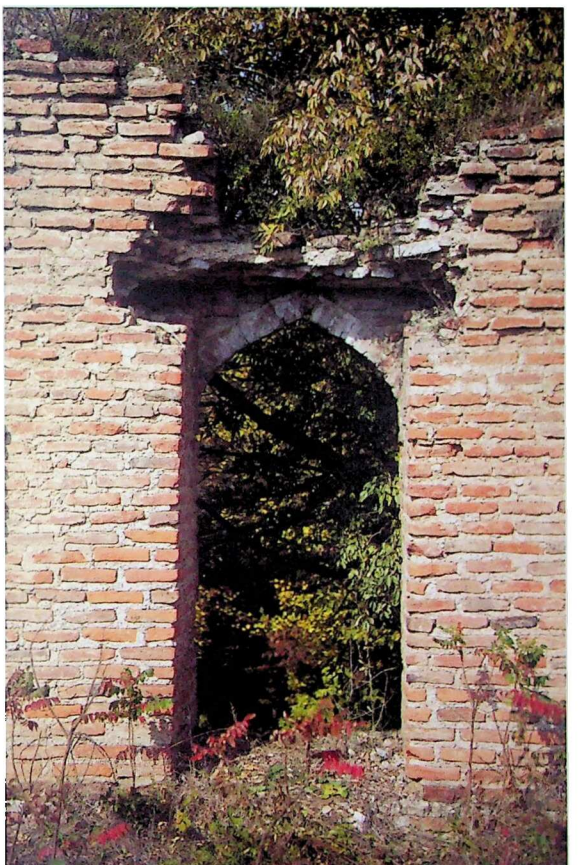
Alvani. Tskhrak'ara Palace, 16th century



ალვანი. „ცხრაკარა“. სასახლე. XVI ს.

Alvani. Tskhrak'ara Palace, 16th century





ალვანი. „ცხრაკარა“. XVI ს.

Alvani. Tskhrak'ara Palace, 16th century

ბით და კიდევ მეტი ხელოვანნი მოაწერდა ხელს ტიციან ტაბიძის აფორიზმად ქცეულ სტრიქონს: „ჰაფეზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდგი ვაზაში“...

დღეს ვითარება, ერთი შეხედვით, სულ სხვაა — თარ-ის ნაცვლად ელექტროსაკრავები ხმიანობს და ირან-ულ-თურქულ ბარბარიზმებზე მეტად ყურს ინგლი-სურ-რუსული ხვდება. და მაინც, ქართველთა ბინებში ჯერაც არცთუ ეგზოტიკურად მოჩანს სპარსული ხალ-იჩები და წარმატებულ ლიტერატურულ თარგმანთა შო-რის ფ. ვიჲონისთანა და რ.მ. რილკესთან ერთად ხაიამი, ჰაფეზი და ჯალალ ედ-დინ რუმია...

ისე ჩანს, რომ ქართულ კულტურას, სოციალ-ურ-სტრუქტურული საფუძვლებითა და ქრისტიანული ქვეშრით დიახაც „ევროპულს“, არ ეთმობა ის სხვაგვარი სინატიფე და სილამაზე, რასაც მხოლოდ დამასკოსა თუ ისპაანში შეითვისებ, ის მჭვრეტელობითი სიდინჯე და კაეშნიანი შეუპოვრობა, რასაც მარტოოდენ აღმოსავ-ლელ ბრძენთა და ხელოვანთა ნაფიქრ-ნაგრძნობი გა-გაგებინებს.

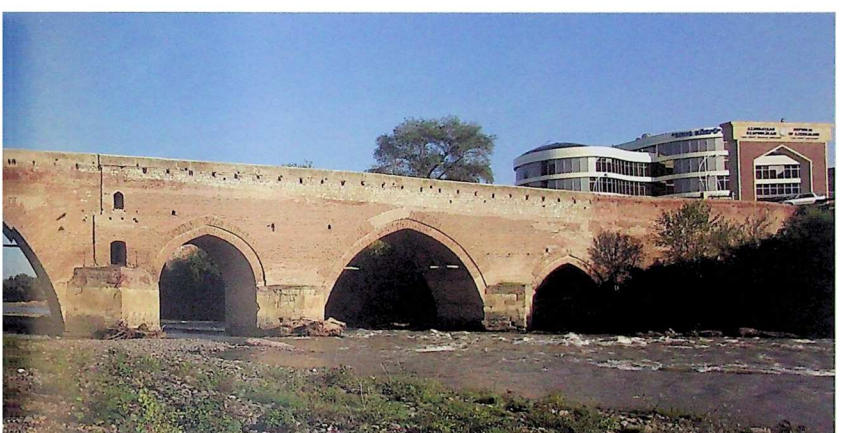
Georgian symbolist poet Tsitsian Tabdize: 'I put Hafiz's roses in Prudhomme's vase'.

At first glance, things seem to be different today. Oriental lutes (*daris*) have been replaced by electric instruments and Iranian and Turkish barbarisms, by English and Russian. And yet, even now, Persian carpets do not look exotic in the interiors of the Georgian homes and modern translations of Khayyam, Hafiz and Jalal al-Din Rumi are as successful as those of François Villon and Rainer Maria Rilke.

It appears that Georgian culture, truly 'European' in its social and structural basis and Christian foundation, could not fully abandon the special refinement and beauty found in Damascus and Isfahan, and the calmness and gloomy resistance that can be sensed only in the works of the thinkers and artists of the Orient.

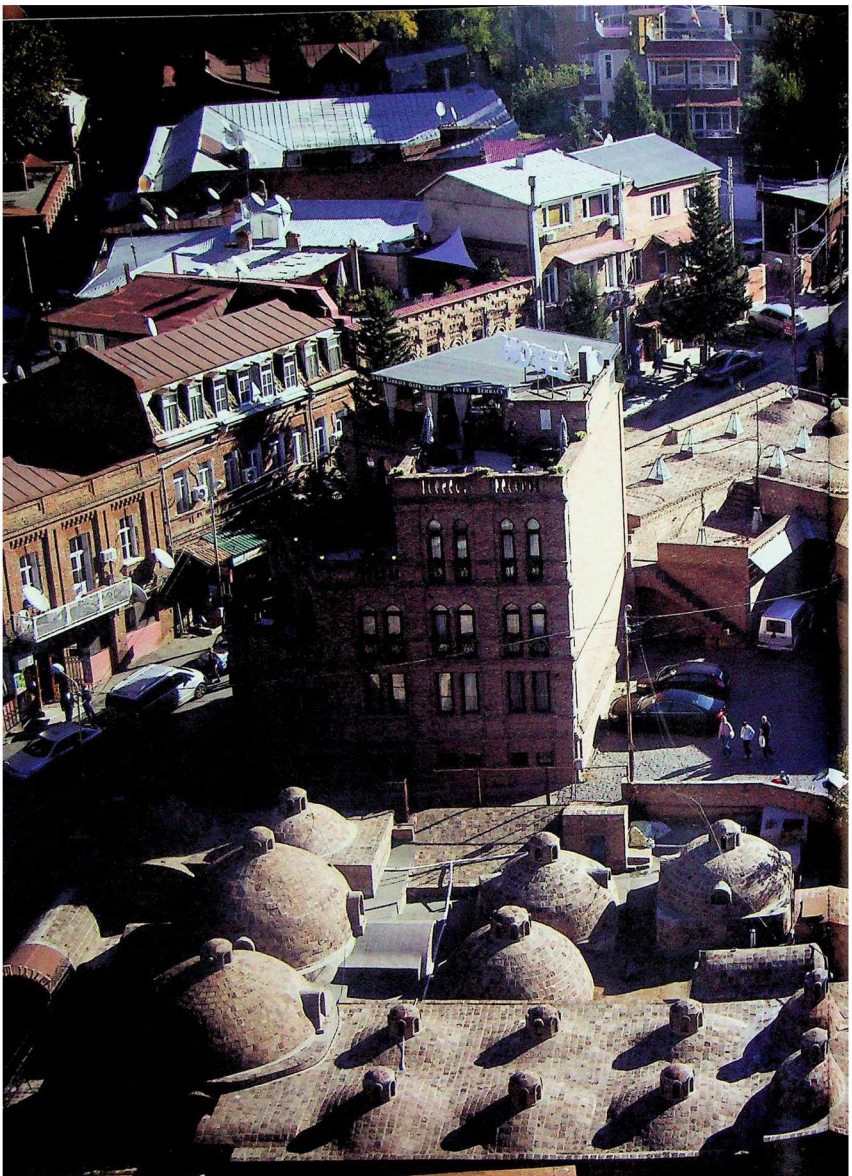
თელავის ბატონის ციხის ერეკლესეული კარიბჭე. XVIII ს.

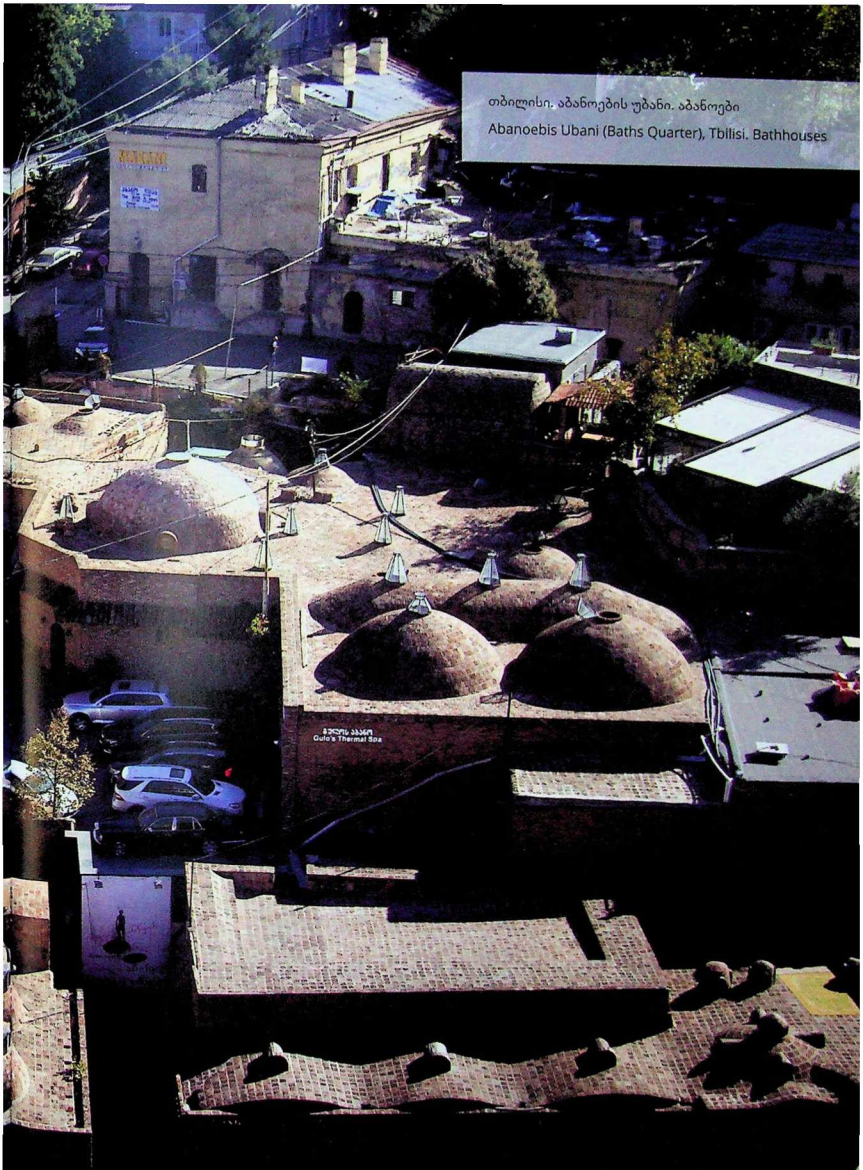
Batonis Tsikhe (Palace of King Erekle II), porch. 18th century



ე.წ. წითელი ანუ ,,გატეხილი ხიდი". XVII ს.

The Ts'iteli Khidi (Red Bridge), also known as the 'Broken Bridge', 17th century



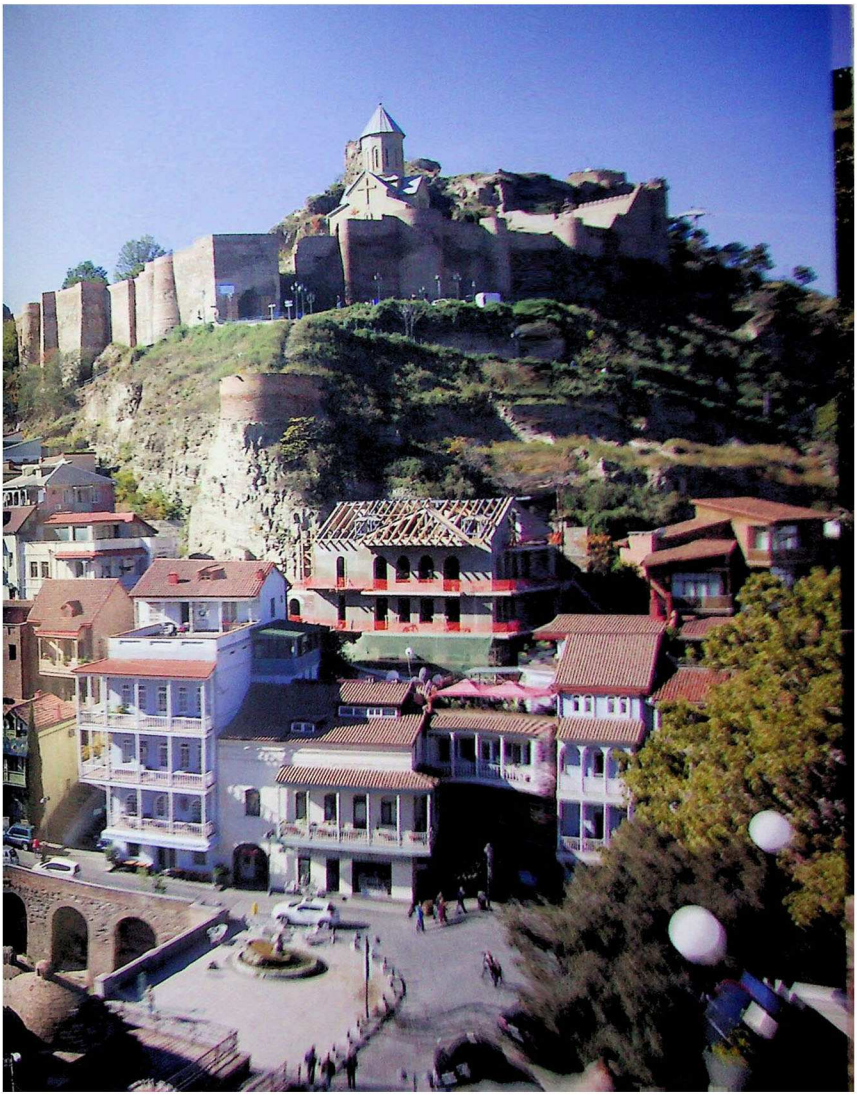


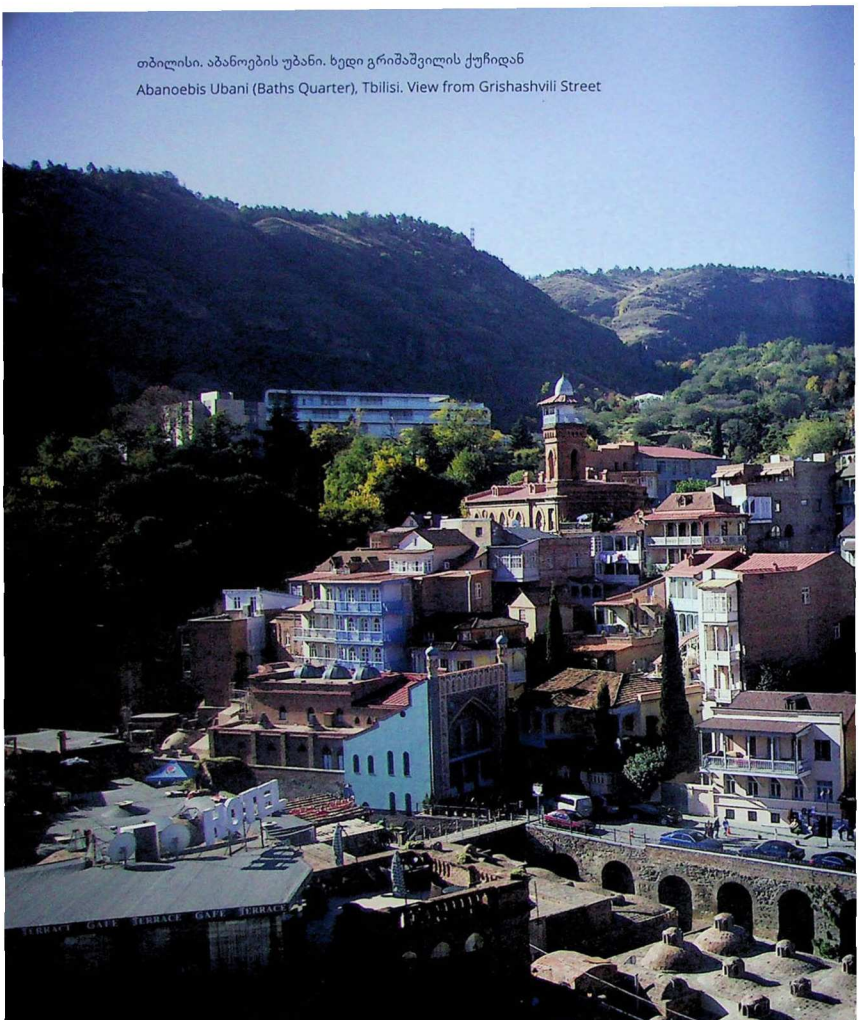
თბილისი. აბანოების უბანი. აბანოები

Abanoebis Ubani (Baths Quarter), Tbilisi. Bathhouses

თბილისი. აბანოების უბანი. ხედი გრიშაშვილის ქუჩიდან

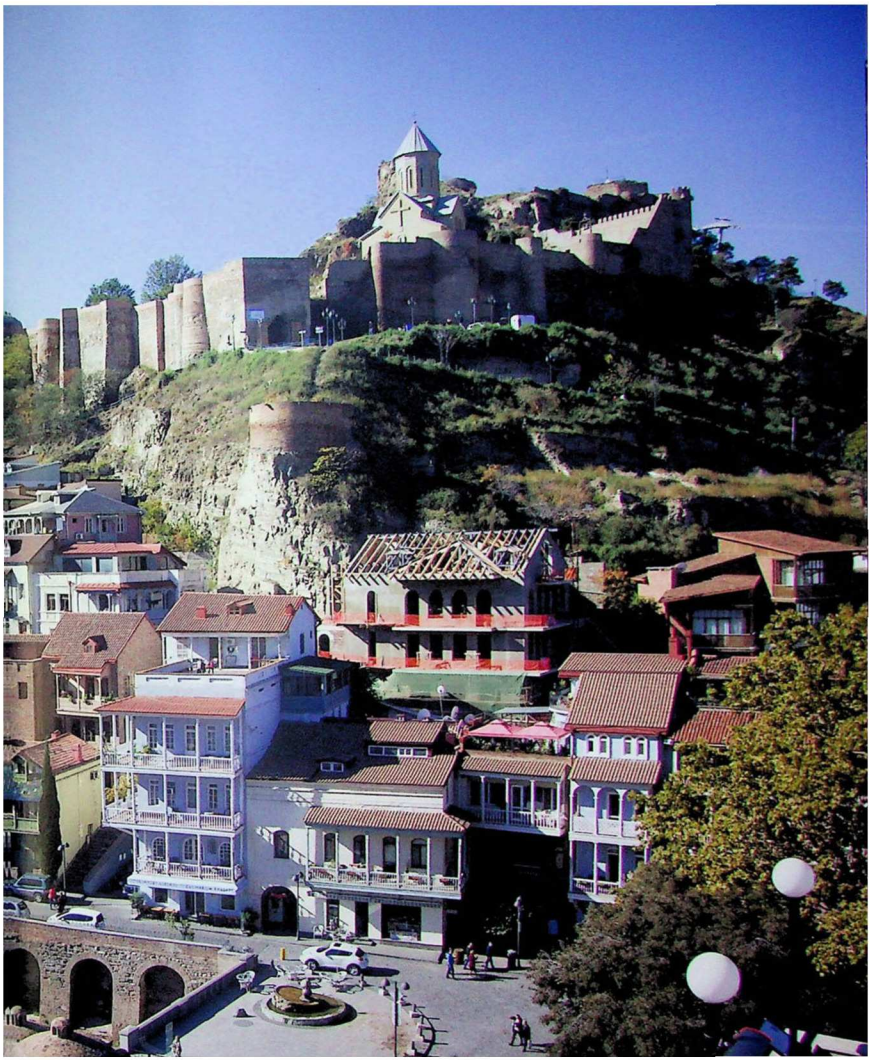
Abanoebis Ubani (Baths Quarter), Tbilisi. View from Grishashvili Street

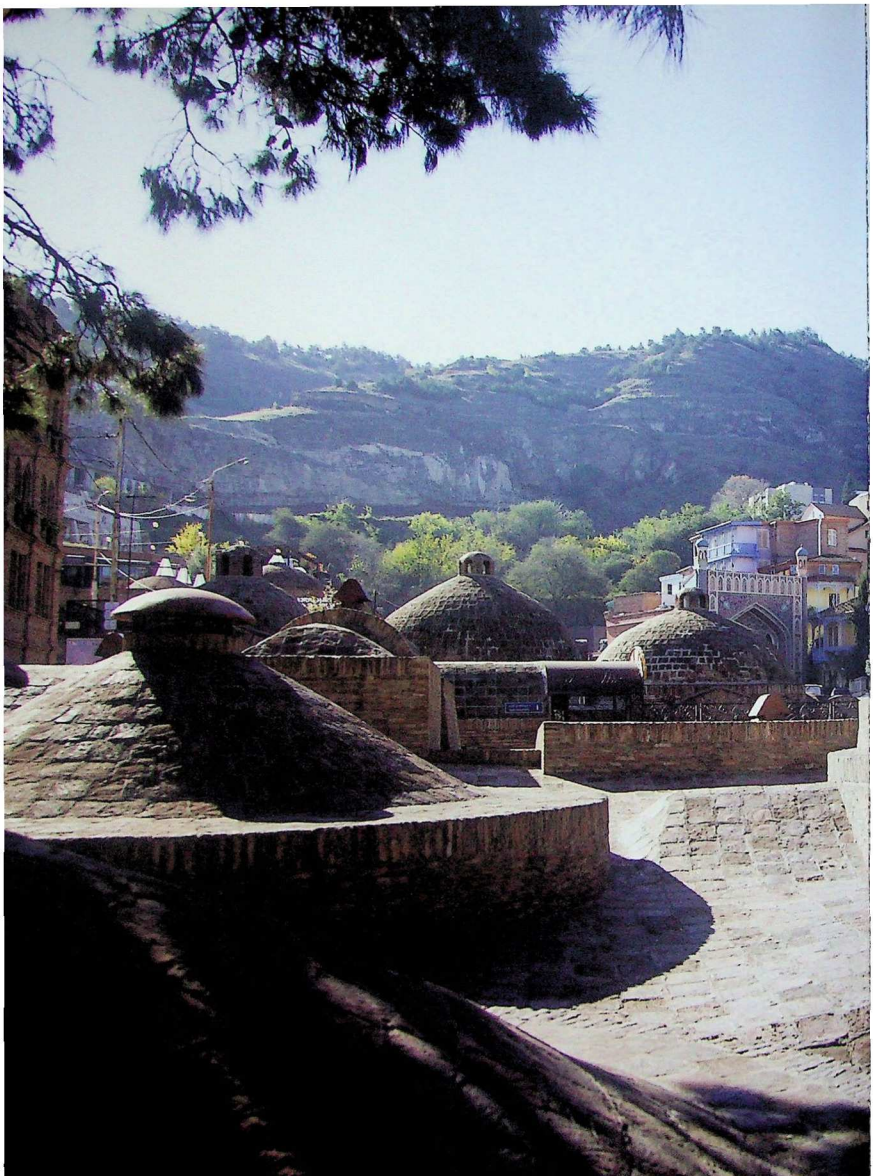


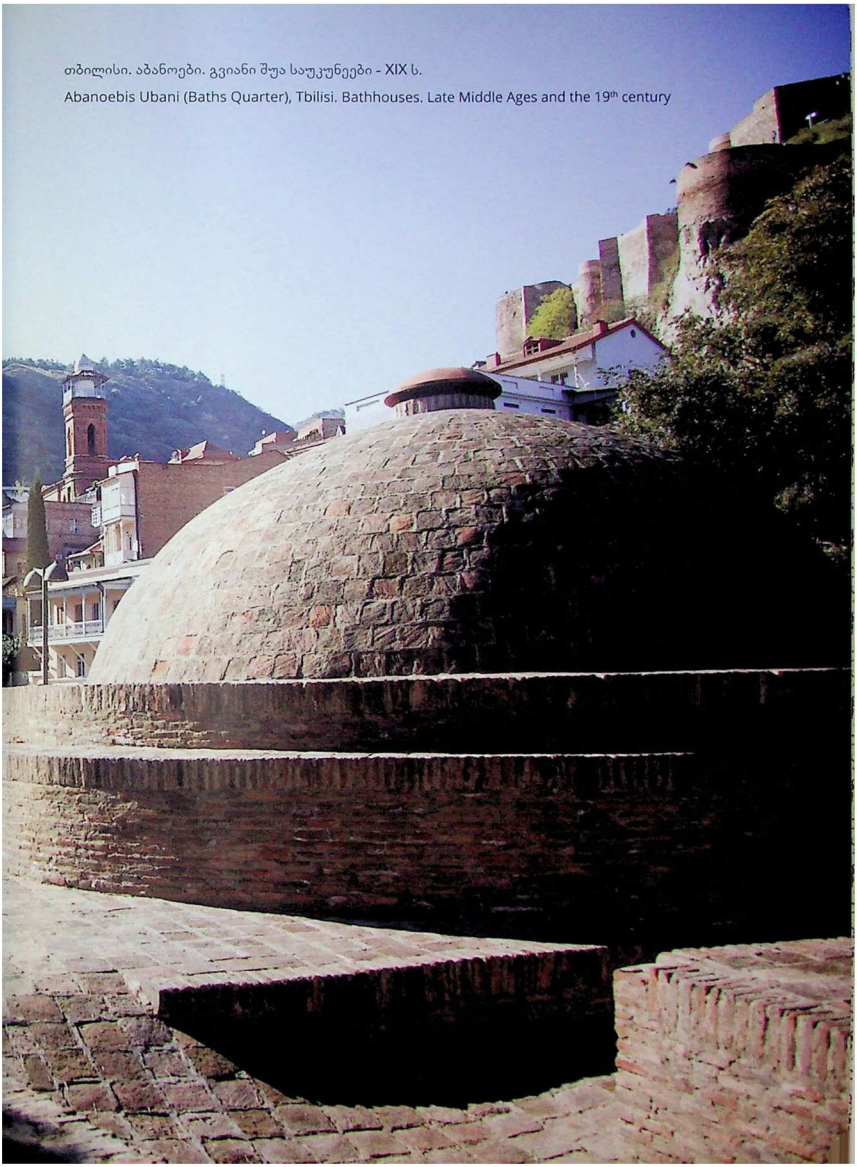


თბილისი. აბანოების უბანი. ხედი გრიშაშვილის ქუჩიდან

Abanoebis Ubani (Baths Quarter), Tbilisi. View from Grishashvili Street







თბილისი. აბანოები. გვიანი შუა საუკუნეები - XIX ს.

Abanoebis Ubani (Baths Quarter), Tbilisi. Bathhouses. Late Middle Ages and the 19th century

უცნობი მხატვარი. ნინო ქსნის ერისთავის პორტრეტი. 1829 წ.

Anonymous artist. Portrait of Nino Eristavi of Ksani, 1829