

ეკატერინე გაჩეჩილაძე



წიგნი ღმერთის ეკლესია

ЦЕВА ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ

ეკატერინე გაჩეჩილაძე

წიგნის წმინდა ბიორბის ეკლესია

არქიტექტურა, რელიეფი, კედლის მხატვრობა

რედაქტორი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

იზოლდა ჭიჭინაძე

Екатерина Гачечиладзе

Церковь святого Георгия Цевы

Архитектура, рельеф, настенная живопись

Редактор

доктор искусствоведения, профессор

Изольда Чичинадзе

თბილისი 2021 Тбилиси

მონოგრაფია ეძღვნება ზესტაფონის რაიონის სოფ. წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიის ხუროთმოძღვრებას და მის დეკორს.

ეკლესიის შედგენად დადგინდა, რომ აღნიშნული ერთნავიანი, მცირე ზომის ეკლესია XI ს. ბოლო ათწლეულში აუგიათ; ჰქონია სხვადასხვა დროინდელი მინაშენები; 1863 წელს გადაუკეთებიათ სამნავიან ბაზილიკად – მოკლე გვერდითი ნავეებით; XX ს. დასაწყისში მისთვის სამკვეთლო, სადიაკვნე და სამსართულიანი სამრეკლო მიუშენებიათ.

ეკლესიაში შემორჩენილია, სავარაუდოდ: XI ს. დასაწყისის; XIII ს. პირველი მესამედის; XIII ს. ბოლოს – XIV ს. დასაწყისის და XVI ს. პირველი მესამედის ფერწერული; X საუკუნის ბოლოს ხუროთმოძღვრული და XIX ს. 60-იანი წლების ხუროთმოძღვრულ-სკულპტურული დეკორი.

Монография посвящена архитектуре и декору церкви Святого Георгия села Цева Зестафонского района Грузии.

Исследование показало, что однефная небольшая церковь была построена в последнее десятилетие X века; имела пристройки разного времени; преобразована в 1863 году в трехнефную базилику с короткими боковыми нефами; в начале XX века к ней построили жертвенник, дьяконник и трёхэтажную колокольню.

В церкви сохранились фрагменты росписей, предположительно: начала XI в.; первой трети XIII в.; конца XIII – начала XIV вв. и первой трети XVI в.; архитектурный декор конца X в. и архитектурно-скульптурный декор 60-х годов XIX в.

ნაშრომში გამოყენებული, არქიტექტურის №№ I-V, XIII, XIVბ, XV-XIX ნახაზები შესრულებულია 1954 წელს, არქიტექტორების **ა. გოგელია, გ. ჭეიშვილი, გ. ციბაძის** მიერ. ნახაზების დედნები ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.

მოხატულობის №№ 5, 6ა, 7, 8ა, 10, 14, 42, 44, 46, 49 სქემები გადმოგვცა 2006 წ. წვეის ეკლესიაში ჩატარებული ფერწერის მცირე სარეაბილიტაციო სამუშაოების ხელმძღვანელმა **ზაზა სუმბაძემ** (სქემები გამოქვეყნებულია მცირე დაზუსტებით. მათი ორიგინალები ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში).

№№ 15, 16, 45, 47, 48, 50, 52_ა, 3, 6 სქემები ამოკრებილი ან კალკირებულია **იუნა ხუსკივაძის** წიგნში – „ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი“, თბ., 2003 – მოყვანილი სქემებიდან და ფოტოებიდან და ახლებურადაა დაჯგუფებული.

№№ VI–VIII, XI–XII ნახაზები, №№ 1-6, 8, 11 სქემები და ტაბულებზე 23ბ და 40ბ წარმოდგენილი ჩანახატები შეასრულა **ეკატერინე გაჩეჩილაძემ**.

№№ XIV_ა, XV ნახაზები მოყვანილია **ვახტანგ დოლიძის** და **ნუგზარ ანდლულაძის** ნაშრომებიდან (რომლებიც მითითებულია ნახაზების ქვეშ).

№№ 9, 9ა სქემები აღებულია **ეკატერინე პრივალოვას** ნაშრომიდან, რაც მითითებულია სქემების ქვეშ;

№№ 52_ა, 3, 5, 6 წარწერები კალკირებულია **ირინე მამიაშვილის** და **იუნა ხუსკივაძის** ნაშრომებში მოყვანილი ფოტოებიდან;

№№ 7, 8, 12, 13, 17-41 სქემები კალკირებულია შესაბამისი ნამუშევრების გამოქვეყნებული ფოტოებიდან.

№ 1 ტაბულაზე ასახული ფოტო გადმოგვცა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავმა. გადაღებულია 1953 წ.

№ 5დ. ტაბულაზე ასახული ფოტო გადმოგვცა შ. ამირანაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების მუზეუმის, საგანძურის განყოფილებამ.

№ 5ე. ტაბულაზე ასახული ფოტო აღებულია **რუსუდან მეფისაშვილის** სტატიიდან, რომელიც მითითებული გვაქვს სქოლიოში.

№ 35გ. ფოტო გადმოგვცა სერგო ქობულაძის სახელობის ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიამ.

№ 52₁ ტაბულაზე წარმოდგენილი ფოტო გადაიღო **მარინე ჭელიძემ**, 1971 წელს.

№№ 3, 4, 4ბ, 5გ, ვ; 6,4ა, 7-9, 12აბ, 13ა-გ, 14ა-დ, 16, 18ა-გ, 19ბ, გ; 20ბ,გ ტაბულებზე წარმოდგენილი ფოტოები გადაიღო **ეკატერინე გაჩეჩილაძემ**, 2002-2004 წლებში.

№№ 21ა, 22ა ტაბულებზე წარმოდგენილი ფოტოები გადაიღო **ნიკოლოზ გაჩეჩილაძემ**, 2004წ.

№№ 32, 33, 35ბ, 41ა 46ბ, 50ბ, 63გ. ტაბულებზე წარმოდგენილი ფოტოები გადაიღო **ნანა კუპრაშვილმა**. 2006 წელს.

№№ 5ა,ბ; 11ა-გ; 17ა, 19ა, 20, 21ბ, 22ბ, 26-31, 34, 36-73, 76 ტაბულებზე წარმოდგენილი ფოტოები გადაიღო **მირიან კილაძემ**, 2015 წ.

№№ 2 და 15ა,ბ ტაბულებზე წარმოდგენილი ფოტოები გადაიღო **მზევინარ ფერაძემ**, 2020წ.

წიგნის შინაარსი:

პირობითი აღნიშვნები და შემოკლებანი..... 4
წინასიტყვაობა.....5
შესავალი6
თავი I. წიგნის წინადა ბიოგრაფიის ეპოქის ხუროთმოძღვრება
§ 1. თავდაპირველი ნაგებობის ხუროთმოძღვრება და მისი ხუროთმოძღვრული დეკორი8
§ 2. XIX-XX სს. მინაშენების ხუროთმოძღვრება და მისი ხუროთმოძღვრული და სკულპტურული დეკორი37
თავი II. წიგნის ეპოქის განვითარებული შუა საუკუნეების მოხატულობა
§ 1. ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენები.....48
§ 2. მინაშენი ეკლესიის (ახლანდელი სადიაკონის) მოხატულობა75
თავი III. წიგნის ეპოქის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობა
I ნაწილი. შესავალი და საკუთხეველის მოხატულობა
§ 1. XV-XVII სს-ების მოხატულობათა შესწავლის მოკლე ისტორია.....92
§ 2. მოხატულობის ზოგადი აგებულება.....95
§ 3. საკუთხეველის მოხატულობის აღწერა, იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი.....97
II ნაწილი. წიგნის ეკლესიის დარბაზის მოხატულობა
§ 4. სამხრეთი კედლის მოხატულობის აღწერა, იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი.....118
§ 5. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის აღწერა, იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი.....155
§ 6. საბჯენი თაღისა და პილასტრების მოხატულობა.....176
§ 7. წიგნის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის თეოლოგიურ-იკონოგრაფიული პროგრამა181
III ნაწილი. მოხატულობის დეტალების ანალიზი. ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი
§ 8. პერსონაჟთა სამოსი, ვარცხნილობა, ნივთები183
§ 9. სცენათა გამმიჯნავ-მომხარჩობელი მოტივები და ორნამენტი192
§ 10. წიგნის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობის ზოგადი მხატვრულ სტილისტური ნალიზი198
§ 11. წიგნის ეკლესიის მხატვრები.....203
§ 12. ფრესკული წარწერები207
§ 13. წიგნისა და ბუგულის მოხატულობათა შედარებითი ანალიზი.....211
§ 14. დასკვნა.....213
შესავლის და I თავის §1-ის შენიშვნები.....220
I თავის §2-ის შენიშვნები.....231
II თავის §1 - ის შენიშვნები.....234
II თავის §2 - ის შენიშვნები240
III თავის §1- §3-ის შენიშვნები243
III თავის §4 - ის შენიშვნები.....250
III თავის §5 -§7-ის შენიშვნები255
III თავის §8-§14-ის შენიშვნები.....258
Сокращенный перевод текста монографии**264**
დანართ №1. სარქველიანი ხერხედი წიგნის ეკლესიის საკუთხეველის იატაკში.....312
დანართი №2. სავარაუდოდ 1863 წლამდელი მინაშენების ნაკვალევი.....317
ბიბლიოგრაფია321
ილუსტრაციების სია331
Список иллюстраций335
ტაბულები (Таблицы).....**339**

პირობითი აღნიშვნები და შემოკლებანი:

Условные обозначения и сокращения:

*****, ******, ******* სიმბოლოთა განმარტება იხილეთ შენიშვნების დასაწყისში.

ბერძ. – ბერძნული.

გმა – გელათის მეცნიერებათა აკადემია.

გამოცხ. – გამოცხადება იოანე ღმრთისმეტყველისა.

დსსს – დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები.

თბ., ტფ. – თბილისი.

იაეხი – ისტორია, არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ხელოვნების ისტორია.

იხ. – იხილეთ.

ილ. – ილუსტრაცია.

„ლხ“ – ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“.

ნახ. – ნახაზები, ნახატები.

ჟ. – ჟურნალი

საქ. მოც. – მოციქულთა საქმე.

სემ – საქართველოს ეროვნული მუზეუმი.

„სიძველენი“ – ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“.

სმაკ – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია.

სმეფლ – საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი

სსიპ – საჯარო სამართლის იურიდიული პირი.

სსრკ – საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირი.

სქ. – მოხატულობის სქემები.

„სს“ – ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“.

სძა – საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა.

ქეგლ – ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი.

ქსე – ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

ქუთ. – ქუთაისი.

„ქხ“ – „ქართული ხელოვნება“.

„ქხნ“ – „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“.

ქხსს – ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი.

ტაბ. – ტაბულები.

„ბმ“ – ჟურნალი „ძეგლის მეგობრი“.

ძქელ – ძველი ქართული ენის ლექსიკონი.

ხსმ – ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

АН – Академия наук.

БРЭ – Большая Российская Энциклопедия.

ГССР – Грузинская Советская Социалистическая Республика.

ГРМ – Государственный Русский музей.

М – Москва.

МГУ – Московский государственный университет.

МСГИ – Международный симпозиум по грузинскому искусству.

ПЭ – Православная Энциклопедия.

рис. – рисунки, чертежи.

сх. – схемы.

таб. – таблицы.

წინასიტყვაობა

განვითარებული შუა საუკუნეების ერთ-ერთი ფრიად საინტერესო ძეგლი, საუკუნეთა განმავლობაში სასწაულთმოქმედად მიჩნეული, წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია ჩვენი საგვარეულოს „ბუდე სოფლის“ სამლოცველოა. იგი რამდენიმე ეპოქისა და დარგის ხელოვნების ფრაგმენტებს მოიცავს და არაერთხელ გამხდარა ხელოვნებათმცოდნეთა და რესტავრატორთა ინტერესის საგანი, თუმცა მისი კომპლექსური, მონოგრაფიული გამოკვლევა აქამდე არ მომხდარა.

XXI საუკუნის დასაწყისში, იმ მიზნით, რომ გარდატეხის ეპოქის ორომტრიალში არ დაკარგულიყო ჩვენი უშუალო წინაპრების მიერ შექმნილი ფასეულობები, მოვინდომეთ ჩვენი საგვარეულოს და მისი ბუდე სოფლის ისტორიის და ჩვენი საგვარეულოსა და სოფ. წვეის ირგვლივ მდებარე რამდენიმე სოფლის მოსახლეობის სალოცავის, წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების, მისი დეკორის და სოფელსა და ეკლესიაში დაცულ სიძველეთა შესწავლა, რაც მამის, არქიტექტორ მიხეილ გაჩეილაძის, ჩაგონებით ბავშვობიდან გვაინტერესებდა.

დიდალი მნიშვნელოვანი ინფორმაცია დააკლდებოდა ჩვენს ნაშრომს, რომ არა ჩვენი აქტიური ჩართვა, XX საუკუნის ბოლოდან საქართველოში მიმდინარე, ეროვნული ტრადიციების გადარჩენისაკენ მიმართულ, საგვარეულო მოძრაობაში, რამაც მნიშვნელოვნად გაგვიოღა ინფორმაციის შეკრება ჩვენთვის საინტერესო საკითხების შესახებ. ამიტომ, არ შეგვიძლია პატივისცემით და მადლიერებით არ მოვიხსენიოთ ამ მოძრაობის ინიციატორ-მოთავეები (როგორც საგვარეულოთა კავშირის, ისე ჩვენი საგვარეულოს მხრიდან), საგვარეულოთა კავშირის ხელმძღვანელი, ჩვენი ქვეყნის კათოლიკოს პატრიარქი, უწმინდესი და უნეტარესი, ილია II, რომლის მიერ ჩვენი საგვარეულოს დალოცვა-კურთხევამ ძალა შეგვმატა აღნიშნული, ჩვენთვის ძალზე რთული, სამუშაოს შესასრულებლად და ჩვენი მოგვარეები, რომლებიც დაგვეხმარნენ ინფორმაციის შეკრებასა და კონტაქტის დამყარებაში ჩვენს საგვარეულო სოფელთან, საიდანაც 1944 წელს გამოასახლეს და მესხეთის ტერიტორიაზე, ე. წ. „თურქი მესხების“ ნაცვლად, ჩაასახლეს ჩვენი წინაპრები, ამ სოფლის მოსახლეობის აბსოლუტურ უმრავლესობასთან და იმერეთის, რაჭის და სხვა რეგიონების რამდენიმე მთავორიანი სოფლის მოსახლეობასთან ერთად.

წინამდებარე მონოგრაფია ნაწილია ჩვენი ცხრამეტწლიანი მრავალდარგოვანი და მრავალასპექტიანი კვლევისა, რომლის შედეგები ნაწილობრივ უკვე გამოვქვეყნეთ სამ წიგნად: „გაჩეილაძეთა საგვარეულო“ (*გაჩეილაძეები, ჭაჭვაძეები, წვეელიძეები*), წიგნი I – 2005 წ., წიგნი II – 2012 წ., წიგნი III – 2010 წ..

სოფ. წვეაში ჩვენი მუშაობისას გაწეული დახმარებისათვის დიდ მადლობას ვუხდით: აზა, + მეღერი, + დავით, გივი გაჩეილაძეებს, თამარ ქვლივიძეს, + ლიდა ლობჯანიძეს, + მერი ფანქველაშვილს, მზევინარ ფერაძეს და სხვა წვეელებს.

მადლობა ჩემს დებს ციალა-სიდონიასა და მარიამს ლიტერატურისა და ზოგიერთი ცნობის მოწოდებისათვის.

დიდი მადლობა იმ დაწესებულებებს და ადამიანებს (დასახელებული არიან წინა გვერდზე), ვის მიერ შესრულებული დოკუმენტური მასალა, სქემები და ფოტოები გამოვიყენეთ ჩვენს წიგნზე მუშაობისას და, ნაწილი, შევიტანეთ წიგნში.

განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდით ჩვენს ყოფილ ლექტორს, ჩვენი წიგნის რედაქტორს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, თსუ-ის პროფესორს, ქალბატონ იზოლდა ჭიჭინაძეს, ჩვენი გამხმარებისათვის და რჩევებისა და შენიშვნებისათვის, რითაც მნიშვნელოვანი დახმარება გაგვიწია წიგნის საბოლოო სახის დახვეწაში. მადლობა ყველა ადამიანს, ვინც რაიმე სახით დაგვეხმარა ჩვენი მუშაობის და წიგნის გამოცემის პროცესში.

ეკატერინე გაჩეილაძე, 2021 წ.

„ძირულას ჩრდილოთ და შორაპნის აღმოსავლით არს
წევას ეკლესია წმიდის გიორგისა სასწაულთმოქმედი“
ვახუშტი ბატონიშვილი

შესავალი

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების შესწავლის მოკლე ისტორია

წვეის* წმ. გიორგის ეკლესია (ტაბ.1) მდებარეობს, რაიონული ცენტრიდან, ზესტაფონიდან აღმოსავლეთით 16 კმ-ით დაშორებულ, სოფ. ზედა წვეაში.

ძირძველი სოფელი წვეა განლაგებულია კოლხეთის დაბლობის უკიდურეს აღმოსავლეთ კუთხეში, მდ. ძირულას ნაპირთან აღმართულ, მწვანით მოხილ ქედზე (ზღვის დონიდან 580 მ), საიდანაც დასავლეთისაკენ მთელი კოლხეთის დაბლობი, კარგ ამინდში კი შავი ზღვაც მოჩანს, ხოლო, სხვადასხვა სიშორეზე, აღმოსავლეთით, სამხრეთით და ჩრდილოეთით, ღიხის, მესხეთის და რაჭის ქედების უღამაზესი პანორამა კეტავს ჰორიზონტს.

ეკლესია ასიოდე მეტრითაა დაშორებული ქედის ციცაბო კიდიდან¹. მას გარს აკრავს სიმწვანეში ჩაფლული მრავალსაუკუნოვანი სასაფლაო, რომელიც რელიეფებითა და ჩუქურთმებით შემკული საფლავის ქვებითაა მოფენილი. სოფლამდე და ეკლესიამდე, თბილისი ქუთაისის საავტომობილო მაგისტრალიდან, მდ. ძირულას ხიდზე გადავლით, სამანქანო გზა ადის.

ხალხური გადმოცემები ამ ეკლესიის აგებას უკავშირებს მეფეს². ზოგი, დავით აღმაშენებელზე უფრო ადრინდელ, რომელიღაც მეფეს³, ზოგი დავით აღმაშენებელს⁴, ყველაზე გავრცელებული კი ის ლეგენდებია, რომლებიც ეკლესიის აგებას თამარ მეფეს მიაწერს.

ძეგლის ისტორიის შესწავლისას გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ წვეის წმ. გიორგის ეკლესიაში მთავარი დღესასწაული კვირიკობაა, ხოლო გიორგობა ძალზე „მკრთალად“ აღინიშნება. ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ამ ეკლესიის აგებამდე აქ, როგორც ჩანს, წმ. კვირიკეს სალოცავი ყოფილა და, წმ. გიორგის ეკლესიის აგების შემდეგაც, ხალხს ისევ ტრადიციული დღესასწაულის აღნიშვნა გაუგრძელებია.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ უძველესი ხანიდან სოფ. წვეის მიმდებარედ გადიოდა და გადის აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დამაკავშირებელი ცენტრალური გზა⁵. იმერეთის დაბლობის აღმოსავლეთით, პირველსავე შემადგენელზე, მთისა და ბარის გასაყარზე მდებარე ეს სოფელი შორაპნის მაზრაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საეკლესიო⁶ და სასულიერო⁷ ცენტრი ყოფილა.

წვეის ეკლესია იხსენება მრავალ ისტორიულ დოკუმენტში, რომელთაგან უადრესია, 1550-1570 წლებით დათარიღებული, ვახუშტი აბაშიძის შეწირულობის წიგნი⁸.

1817 წლით დათარიღებულ საბუთში, სოფ. ილემში მცხოვრები აზნაურები, მაჭავარიანები, წვეის ეკლესიას თავისი მამა-პაპის მიერ „აღშენებულად ანუ დადგმულად და შემკობილად“ იხსენიებენ⁹.

ეკლესიის მიმართ ყურადღება გამოუჩენიათ მეცნიერებსაც: XVIII ს. 30-იან წლებში იგი ნახსენები აქვს **ვახუშტი ბატონიშვილს**: – „ძირულას ჩრდილოთ და შორაპნის აღმოსავლით არს წევას ეკლესია წმიდის გიორგისა სასწაულთმოქმედი“¹⁰.

1897-1899 წლებში ეკლესია ორიოდე სიტყვით მოუხსენიებია და მის მშენებლობასთან დაკავშირებული ორი ლეგენდა გამოუქვეყნებია ფოლკლორისტ **სევასტი გაჩეჩილაძეს**¹¹.

XX ს. 20-იან წლებში ძეგლი ძალიან მოკლედ აღუწერია ისტორიკოს **გიორგი ბოჭორიძეს**¹². თავის ნაშრომში მას მოყვანილი აქვს წვეის ეკლესიის რამდენიმე ფრესკული და ერთადერთი ლაპიდარული წარწერაც.

1953წ. ძეგლი დაუთვალადიერებიათ სპეციალური სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმო სახელოსნოს წარმომადგენლებს: არქიტექტორებს **რ. გვერდწითელს** და **ნ. მანუილოვს** და კულტურის ძეგლთა დაცვის ინსპექციის ინჟინერს, **მ. ხვედელიძეს**. მათ შეუდგენიათ ძეგლის ზოგადტექნიკური მდგომარეობის აღწერის აქტი და ვინაიდან

ძეგლის მაშინდელი ზოგადი მდგომარეობა დამაკმაყოფილებლად ჩაუთვლიათ (ეკლესიისა და სამრეკლოს სახურავების გარდა, რომელთა შეკეთების აუცილებლობაზეც მიუთითებენ), იგი ზერელედ აღუწერიათ, რის გამოც მცდარი მოსაზრება გამოუთქვამთ ნაგებობის ტიპის შესახებ. კერძოდ, იგი მიუხედავად, სავარაუდოდ, თავდაპირველ სამნავიან ბაზილიკად¹³, მაგრამ არ განუმარტავთ, რატომ? არქიტექტორ-რესტავრატორებს ეკლესია ზოგადად, განვითარებული შუა საუკუნეებით დაუთარილებიათ, ხოლო მისი მოხატულობა XVI საუკუნით. მოხატულობის ამაზე უფრო ადრინდელი ფენების არსებობა მათ არ აღუნიშნავთ.

1955 წ. არქიტექტორ-რესტავრატორთა სხვა ჯგუფს – **ა. გოგელია, გ. ჭეიშვილი და ო. ციბაძე** – შეუსწავლია ძეგლი და შეუდგენია მისი რესტავრაციის პროექტი¹⁴, რომელიც მოიცავს ძეგლის აღწერას, პროექტის დასაბუთებას, ნახაზებს და ფასადების ფოტოებს. მათი აზრით, ეს ეკლესია თავდაპირველად წარმოადგენდა პატარა, ერთნავიან ნაგებობას, რომელსაც ისინი XIV საუკუნით ათარილებენ, მაგრამ არ განმარტავენ, რის საფუძველზე? რესტავრატორთა ამ ჯგუფს დიდი და მნიშვნელოვანი სამუშაო, ზოგადად, მაღალ დონეზე შეუსრულებია, მაგრამ მათ ძეგლის აღწერისა და ნახაზების შედგენისას ყურადღებიდან გამორჩენიან ზოგი დეტალი, რომლის აღნიშვნა საჭიროდ მიგვაჩნია ამ ძეგლის ისტორიის წარმოსადგენად¹⁵, დაუშვიათ მცირე უზუსტობებიც ხუროთმოძღვრული დეკორის, უფრო მეტი კი ფერწერის სქემების ასახვისას¹⁶.

საბოლოოდ, მათი პროექტი, რომელიც ძეგლის თავდაპირველი სახით აღდგენას ითვალისწინებდა, არ განხორციელებულა. აღდგენილი იქნა მხოლოდ კარნიზის ნაწილი – ორნამენტების გარეშე და სახურავი.

ცნობარში „საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები“¹⁷ წვეის ეკლესია XI საუკუნითაა დათარილებული, ხოლო მისი მოხატულობა XVI-XVII საუკუნეებით. XI საუკუნისად იხსენება ეს ძეგლი ქსე-შიც¹⁸.

2006 წ., „საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდმა“, საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროსთან შეთანხმებით და საქველმოქმედო ფონდ „ქართუს“ ფინანსური ხელშეწყობით, შეასრულა წვეის ეკლესიის არქიტექტურის მცირე სარეაბილიტაციო სამუშაოები (პროექტის ავტორი, არქიტექტორი **მ. გელაშვილი**, სამუშაოთა ხელმძღვანელი, ინჟინერი **ზ. გაჩეჩილაძე**) და კედლის მხატვრობის საკონსერვაციო სამუშაოები (პროექტის ავტორი, კულტურის სამინისტროს ექსპერტი, **ნ. კუპრაშვილი**, მხატვარ-რესტავრატორთა ჯგუფის ხელმძღვანელი, რესტავრატორი, **ზ. სუმბაძე**). მათ გაამაგრეს და გაწმინდეს მოხატულობა, გვიანი, ერთფეროვანი საღებავის ფენისაგან გაათავისუფლეს XVI ს-ის მოხატულობის ქვედა რეგისტრი, ბათქაშით შელესეს მინაშენთა კამარების დაზიანებული ნაწილები, შეაკეთეს სახურავი, მოამზადეს სათანადო დოკუმენტაცია, ნახაზები და ფოტოები¹⁹.

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრომ გამოაქვეყნა 2006 წელს ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების საანგარიშო ალბომი, სადაც წვეის ეკლესიის შესახებ აღნიშნულია, რომ ამ „X-XI საუკუნეების ეკლესიამ XII საუკუნის ფერწერა შემოგვინახა, XVI საუკუნეში ინტერიერი ხელმეორედ შელესეს და ახალი მხატვრობით შეამკეს, XIX საუკუნეში კი ნაგებობა საფუძველიანად გადააკეთეს“²⁰.

2008 და 2012 წლებში ძეგლი მოუნახულებია **გ. ჩუბინაშვილის** სახელობის ქართული ხელოვნების კვლევის ცენტრის ექსპედიციას – **ი. ხუსკივაძის, ი. ელიზბარაშვილის, ც. ჩაჩხუნაშვილის, მ. სურამელაშვილის და ბ. კუპრეიშვილის** შემადგენლობით, რომელთაც, ეკლესიის ნაგებობაში, სავარაუდოდ, სამი სამშენებლო ფენა განურჩევიათ – XI საუკუნისა, XV-XVI საუკუნეებისა და XIX საუკუნის. აღნიშნული დასკვნა, დასაბუთების გარეშე, მოყვანილია **ი. ხუსკივაძის** სტატიაში – „წვეა – წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა“²¹, სადაც, ძეგლის გვიანი შუა საუკუნეების დრინდელი მოხატულობის ანალიზთან ერთად, ძალზე მოკლედ, მიმოხილულია მისი ხუროთმოძღვრებაც.

ავტორს აღუნიშნავს, რომ წვეის ეკლესიის არქიტექტურა და მისი დეკორი „ასოციაციას იწვევს XI საუკუნის ძეგლებთან: სავანე, სათხე, პატარა ონი, ხცისი“²². მას სავარაუდოდ განუსაზღვრავს ძეგლის თავდაპირველი და გადაკეთებული ნაწილები²³. ამ საკითხის შესახებ მის მოსაზრებებს სათანადო საკითხების განხილვის დროს დავუბრუნდებით.

2018 წ. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულმა სააგენტომ წვეის ეკლესიის კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ძეგლის სტატუსი მიანიჭა და სათანადო ინფორმაცია გაამოაქვეყნა მის შესახებ²⁴.

ჩვენ გავითვალისწინეთ წინამორბედ მკვლევართა შეხედულებები, სხვადასხვა დროს ძეგლზე ჩატარებული კვლევითი და სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების მასალები, გამოვიყენეთ რესტავრატორთა მიერ მომზადებული ნახაზების და ფოტოების ნაწილი.

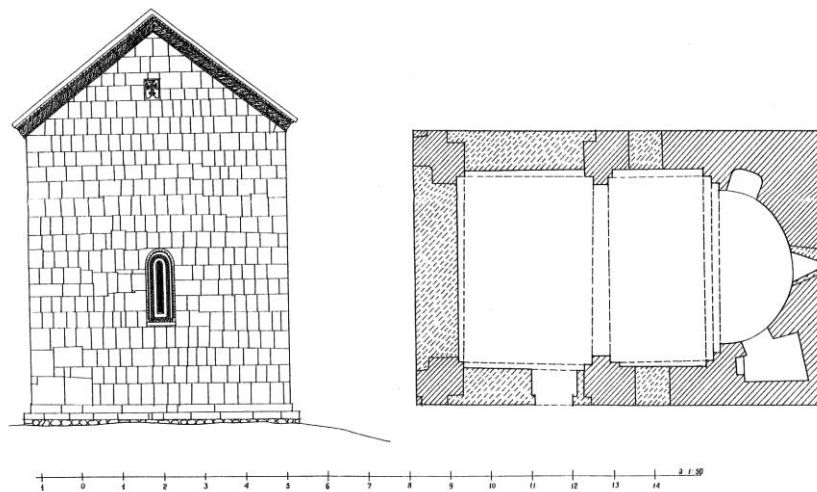
სამწუხაროდ, ჯერჯერობით, ვერ მოხერხდა ძეგლზე არქეოლოგიური გათხრების ჩატარება, მოხატულობის არათუ უღტრაიისფერი და იმფრაწითელი სხივებით, რენტგენოგრაფიული და სხვა მეთოდებით კვლევა, არამედ ვერც შესატყვის განათებაზე ფოტოგადაღება, რაც მისი მეტი სიზუსტით შესწავლის საშუალებას მოგვცემდა. მიუხედავად ამისა, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ დღეისათვის ხელმისაწვდომი მონაცემების საფუძველზე წარმოგვეჩინა წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების და მისი დეკორის თავისებურებები და მხატვრული ღირსებები, იმ მიზნით, რათა დაჩქარდეს ამ საყურადღებო ძეგლის სათანადოდ ჩართვა ქართული კულტურის სამსახურში.

თაზო I

წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება

§ I. თავდაპირველი ნაგებობის ხუროთმოძღვრება და ხუროთმოძღვრული დეკორი

წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია, ამჟამად, სამნავიანი ბაზილიკაა(ტაბ.12). მისი თავდაპირველი ნაგებობა წარმოადგენს გეგმით სწორკუთხა(ნახ. I, II), ერთნავიან დარბაზს (8,20 X 4,40 X 8 მ. შიგნიდან; 9,80 X 6,25 X 9 მ. გარედან), სწორკუთხედშივე მოქცეული ნახევარწრიული აფსიდით, რომლის კედლებში, ორივე მხარეს, ჩატანებულია ნიშები და მცირე სადგომები.



ნახ. I, II. (рис. I, II). წვეის თავდაპირველი ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადი და I სართულის გეგმა

თავდაპირველი ეკლესიის როგორც ექსტერიერის, ისე ინტერიერის კედლები თლილი შირიმის ქვითაა მოპირკეთებული, ხოლო ცოკოლი, ლავგარდანი, სარკმელთა საპირეები, პილასტრები და თაღები სხვადასხვა ჯიშისა და ფერის კარგად დამუშავებული ქვისაა.

1863 წ. ეკლესიისათვის მნიშვნელოვანი რეკონსტრუქცია ჩატარებიათ – მისი დასავლეთი ნაწილისათვის ამ ეკლესიაზე უფრო დაბალი და გრძელი, თანაბარი სიგანის, გვერდითი ნაგები მიუშენებიათ. თავდაპირველი ეკლესიის დასავლეთი კედელი მოუშორებიათ, კამარა დასავლეთისაკენ დაუგრძელებიათ და, გვერდით ნაგებთან ერთად, ერთიანი კედლით დაუბოლოებიათ. ძველ და ახალ ნაგებობათა სივრცეების შესაკავშირებლად, ძველი ეკლესიის დასავლეთი ნაწილის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლები თაღებით გაუხსნიათ.

XX საუკუნის დასაწყისში ეკლესიისათვის მიუშენებიათ გვერდით ნაგების სიმაღლის სამკვეთლო და სადიაკვნე, XX საუკუნის 10-იან წლებში კი, სამსართულიანი, სამრეკლო.

რეკონსტრუქციის შედეგად მიღებული სამნავიანი ბაზილიკის ექსტერიერში ბაზილიკური პროფილი არამკვეთრადაა გამოხატული(ტაბ. 2). ცენტრალური ნავი საშუალო ქანობის მქონე ორფერდა, ხოლო გვერდითი ნაგები ცალფერდა სახურავებითაა გადახურული (ამჟამად ცინკით, თავდაპირველად კი კრამიტით). გვერდითი ნაგების ექსტერიერი მოყვითალო-თეთრი, ხოლო სამრეკლო ღია რუხი ფერის, თლილი ქვითაა მოპირკეთებული.

მიუხედავად ძველი ეკლესიის ფრაგმენტირებულობისა, მაინც შესაძლებელია მისი თავდაპირველი სახის წარმოდგენა, ვინაიდან სრული სახითაა შემორჩენილი ეკლესიის აფსიდი, კამარა, მისი მზიდი კონსტრუქცია და სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების მნიშვნელოვანი ნაწილი(ტაბ. 3).

ეკლესიას მშენებლობის დროინდელი წარწერა არ გააჩნია, აქვს მხოლოდ ერთი, მე-18 საუკუნის მიწურულისათვის დამახასიათებელ სტილში, კალიგრაფიულად შესრულებული, კიდურწერტილოვანი, ლაპიდარული წარწერა საბაჯენი თაღის ჩრდილოეთ პილასტრზე(ტაბ. 4ა). იგი იუწყება ვინმე კვირია ზიბზიბაძის მიერ ეკლესიისათვის კრამიტის საფასურის შეწირვის შესახებ:

ქვირია ზიბზიბაძემ
შ(ე)ვ(წ)ირე კრ(ა)მ(ი)ტის ფასი
ოცი მ(ა)ნათი, ღ(მერთ)ო ა(ც)ხ(ო)ენე.

ქ კვირია ზიბზიბაძემ
შ(ე)ვ(წ)ირე კრ(ა)მ(ი)ტის ფასი
ოცი მ(ა)ნათი, ღ(მერთ)ო ა(ც)ხ(ო)ენე.

წარწერა XX ს. 20-იან წლებში დაუფიქსირებია გიორგი ბოჭორიძეს²⁵, 1978 წ. იგი გამოუცია ჯამლეთ ჯღამაიას²⁶.

ინტერიერი (ტაბ.3). წვეის ეკლესიის ინტერიერის სიგრძე-სიგანის შეფარდება (1,86: 1) ჩვეულებრივია X-XI სს. ქართული დარბაზული ეკლესიებისათვის – გრძივი ღერძი მასში ზომიერადაა გამოკვეთილი (ნახ. III). ხოლო სიგანისა და სიმაღლეს შეეფარდებათ (1 : 1,81) (ნახ. I) ეს ეკლესია შედარებით ახლოა XI საუკუნის ძეგლებთან, რომელთაც უფრო მაღალი სივრცე ახასიათებს (ხცისი – 1 : 1,9 (1002წ.); სავანე – 1 : 1,85 (1046 წ.), ვიდრე IX-X საუკუნის ძეგლებს (უბისი – 1 : 1,7; ერედვი – 1 : 1,7; ფია – 1 : 1,7)²⁷.

მართალია, წვეის ეკლესიის სიგანე-სიმაღლის შეფარდება ხცისისა და სავანისას მეტ-ნაკლებად ჩამოუვარდება, მაგრამ, ამ ეკლესიის ფართობის სიმცირის გამო, მისი სიმაღლე უფრო მკვეთრად აღიქმება – ქმნის მეტი დაძაბულობისა და ზესწრაფვის შთაბეჭდილებას.

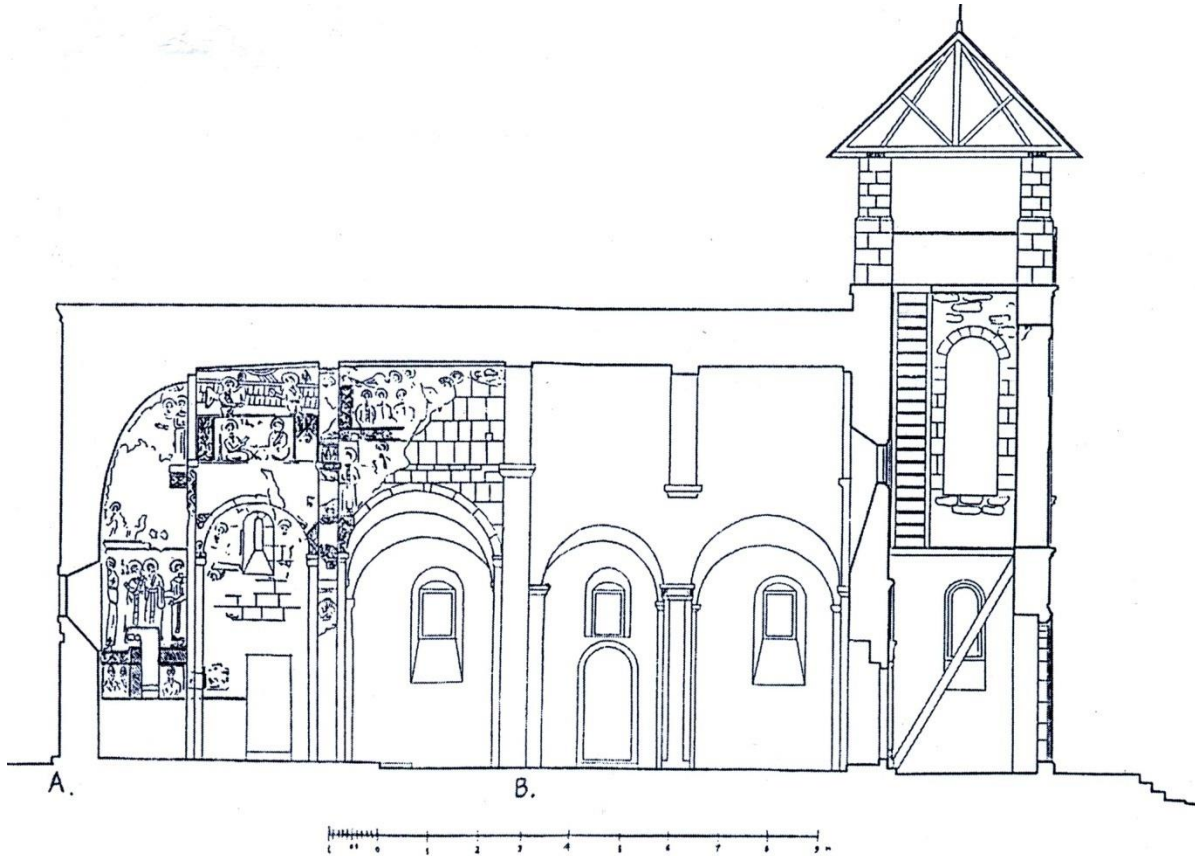
აღნიშნული სივრცე სამ ნაწილადაა დანაწევრებული: დარბაზთან შედარებით ერთი საფეხურით შემადგებული საკურთხეველი დარბაზისაგან გამიჯნულია ორსაფეხურიანი, ნახევარწრიული სატრიუმფო თაღით, რომლის ჩამოსწვრივ ადრე განლაგებული ყოფილა ქვის კანკელი (მისი ნატეხი ეკლესიაში ასეენია (ტაბ. 5ა,ბ)).

დარბაზი ორ არათანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი ორსაფეხურიანი პილასტრებით, რომელთა პირველ საფეხურებს კედლის გრძივი თაღები ეყრდნობა, მეორე საფეხურებს კი ნახევარწრიული საბჯენი თაღები და ცილინდრული კამარა.

ამჟამად დარბაზის აღმოსავლეთი ნაწილი გადაკეთებულია ბემად. ამბიონი გადატანილია ბემის დასავლეთით. აფსიდსა და ბემას ეკლესიის დანარჩენი სივრცისაგან ყოფს ხის ახალი, საშუალო სიმაღლის, ორნამენტირებული კანკელი²⁸.

სატრიუმფო თაღისა და მისი საბჯენი პილასტრების აღმოსავლეთი კიდეები რბილად გადადის აფსიდის ნახევარწრიულ ფორმაში. კედლიდან ამოზიდულია მხოლოდ თაღის იმპოსტები.

აფსიდის კედელში, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეს, სხვადასხვა სიმაღლეზე, ჩართულია ერთმანეთისაგან განსხვავებული გეგმისა და ზომის მქონე ნიშები და სადგომები: აფსიდის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთში, იატაკიდან 120 სმ-ის ზემოთ, დაახლოებით მეტრნახევარი სიმაღლის ღრმა ნიშია (ნახ. III, ტაბ. 4), რომლიდანაც შესაძლებელია მის ზემოთ, კედლის სიღრმეში მდებარე სადგომში მოხვედრა.



ნახ. III. (რის. III) წვეის წმ. გიორგის ბაზილიკის განაკვეთი სივრცეზე, ხედი სამხრეთისაკენ.
A.B.—თი აღნიშნულია ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობა

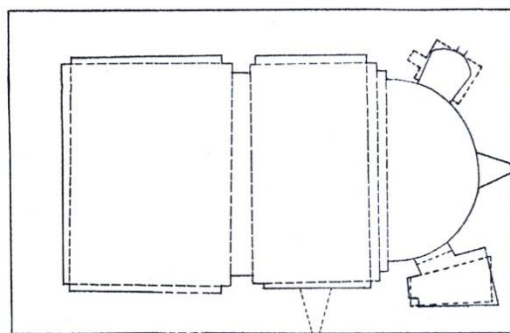
ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთში კი სამი ნიშია: ამათგან ყველაზე მცირე ზომის, გეგმით ნახევარწრიული, კონქისებურად დაგვირგვინებული ნიში აფსიდის კიდესთან, იატაკიდან დაახლოებით 1 მ. სიმაღლეზე მდებარეობს²⁹. მისგან ოდნავ მარჯვნივ და ზემოთ კი ორი ვერტიკალური, ღრმა ნიშია (ნახ. IV; ტაბ. 4, 36). ქვედა, რომელიც იატაკიდან, დაახლოებით, 180 სმ. სიმაღლეზე იწყება, დაახლოებით, 140 სმ. სიმაღლისაა. მეორე, უფრო მოკლე, მის ზემოთ, იმავე ვერტიკალზეა განლაგებული³⁰ გარდა თაღოვანი მცირე ნიშისა, ყველა ნიში აფსიდში მართკუთხა ღიობით იხსნება.



ნახ. IV. (რუკ. IV). წვეის წმ. გიორგის ბაზილიკის განაკვეთი სივრძეზე, ხელი ჩრდილოეთისაკენ. A-B-თი აღნიშნულია ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობა

ნიშების ასიმეტრიულად განლაგების მიუხედავად, აფსიდის კომპოზიცია, მაინც, დაახლოებით, გაწონასწორებული ჩანს: აფსიდის მარცხენა მხარეს, საკმაოდ მაღლა მდებარე, ვერტიკალური ნიშების „ზესწრაფვას“ ნაწილობრივ „აოკებს“ მათ მარცხნივ და ქვემოთ განთავსებული, მცირე, თაღოვანი ნიში. სამივე ამ ნიშს აფსიდის მარჯვენა მხარეს აწონასწორებს, მათი სიმაღლის შუალედურ სიმაღლეზე მდებარე, უფრო განიერი, მათ მიმართ საშუალო სიმაღლის ნიში. პირველ რიგში კი, აფსიდის კომპოზიციის სიმეტრიულობის შთაბეჭდილებას განაპირობებდა აფსიდის წარმოსახვითი ვერტიკალური „ღერძის“ მკაფიოდ აქცენტირება მაღალი სარკმლით.

მარცხენა ზედა ნიშის შიგნით არის ერთი მართკუთხა და ერთი წრიული, მცირე ნიში³¹. წრიული ნიში, თითქმის, ამოვსებულია ბათქაშით. შესაძლოა ადრე ის წარმოადგენდა, ჩრდილოეთ ფასადზე გამავალ, სავენტილაციო ხვრელს³². მარჯვენა ნიშის შიგნით – ერთი მართკუთხა ნიშია... (ნახ. V)



ნახ. V. (რუკ. V). წვეის თავდაპირველი ეკლესიის I-II სართულების გეგმა

ეკლესიას ჰქონია აფსიდის კედელზე მიდგმული ტრაპეზი, რომლის ნაკვალევი ჩანს მოხატულობის ზედა ფენაზე, აფსიდისა და სარკმლის წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძიდან ოდნავ სამხრეთით(ტაბ. 4). შესაძლოა თავიდან იგი აფსიდის ვერტიკალურ ღერძზე მდებარეობდა და ეკლესიის ბოლო მოხატვისას შეუცვალეს ადგილი – მოხატულობის კომპოზიციის შესატყვისად³³, ან მისი ასეთი მდებარეობა, ისევე როგორც აფსიდის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებში არსებული ნიშების ერთმანეთისადმი ასიმეტრიულობა, აიხსნას ძეგლის ხუროთმოძღვრის მიერ, ნაგებობის გასაცხოველებლად, ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპის მიმდევრობით³⁴, – „ცხოველხატული სტილი გაურბის შინაგანი სივრცის კლასიკურ ფრონტალობას“³⁵.

ხუროთმოძღვრის მიერ ეკლესიის სივრცის გასაცხოველებლად ზრუნვა ინტერიერის სხვა ნაკვეთსაც ეტყობა: დარბაზის აღმოსავლეთი ნაწილი უფრო მოკლეა, ვიდრე დასავლეთისა. ამ ნაწილში კედლის თაღებიც უფრო დაბალია ვიდრე დარბაზის დასავლეთი ნაწილის კედლის თაღები. ეკლესიის იატაკი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ თანდათანობით მცირედ მაღლდება, ხოლო დარბაზის აღმოსავლეთ ნაწილში კამარა, საკურთხევლის მიმართულებით, თანდათანობით მცირედ დაბლდება. აღმოსავლეთისკენ სივრცის თანდათან შევიწროებას „აგრძელებს“ ორსაფეხურიანი სატრიუმფო თაღი, საბჯენი თაღის იმპოსტებზე ოდნავ უფრო დაბლა განლაგებული სატრიუმფო თაღის იმპოსტები, ნახევარწრიული აფსიდი და მისი სარკმლის წირთხლები. დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ სივრცის თანმიმდევრულად შევიწროება გეგმარაუდებინებს, რომ, ეკლესიის აგების დროისათვის, მისი მთავარი შესასვლელი, ისევე, როგორც ამჟამად, დასავლეთიდან იყო. ზომების ასეთი ცვლილება პერსპექტივისა³⁶ და დინამიკის შთაბეჭდილებას ქმნის, ილუზორულად რამდენადმე ზრდის ეკლესიის სივრცეს, ხელს უწყობს კონქის სისქის მიჩქმალვას და დარბაზისა და კონქის ფორმების „რბილ“ შეკავშირებას(ნახ. III, IV); ხოლო კედლის თაღების და ცილინდრული კამარის მეშვეობით ეკლესიის სივრცის ქვემოდან ზემოთ შემცირება, აძლიერებს ეკლესიის სიმაღლის შთაბეჭდილებას³⁷.

მოყვითალო-რუხი ქვიშაქვის განსაკუთრებით დიდი, შესანიშნავად თლილი კვადრებით ნაგები პილასტრების ვერტიკალები „ხაზს უსვამს“ ეკლესიის სიმაღლეს. პილასტრები კედლიდან, ხოლო საბჯენი თაღები კამარიდან საშუალო სიმაღლეზეა ამოზიდული; კედლის თაღების უბეები კი ღრმა არ არის, ამიტომ ეს ელემენტები თან მკაფიოდ ანაწევრებს დარბაზის სივრცეს და, ამასთანავე, კრავს, ახდენს მის ორგანიზებას, ქმნის მასში მკაფიო რიტმს.

პილასტრებისა და თაღების ფორმებით და ქვის წყობის „ნაკერებით“ შექმნილი რიტმი, სკულპტურულ და ორნამენტულ დეკორს მოკლებული, დიდ სიმაღლეზე ატყორცნილი, მასიური, სწორკუთხა პილასტრებისა და თაღების შესანიშნავად თლილი ზედაპირები, ერთი შეხედვით მკაცრი სიზუსტით გამოყვანილი კუთხეების ხაზები ქმნის სიძლიერის, სიმტკიცის, ასკეტური სიმკაცრის, მონუმენტურობის და ამაღლებულობის შთაბეჭდილებას.

ეკლესიის განათების სისტემიდან შემორჩენილია ორი სარკმელი: ერთი – საკურთხევლისა – გადაკეთებულია. ინტერიერში ჩანს მხოლოდ მისი ქვედა ნაწილის მოგვიანოდ ამოღესილი ნაკვალევი (ახლანდელი სარკმლის ქვემოთ – XVI საუკუნის მოხატულობაზე(ტაბ. 4)). მოხატულობის დაზიანების ხასიათის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველი სარკმლის ზედა კიდე ახალი სარკმლის ზედა კიდის დონეზე იყო. ესე იგი, სარკმელი ახლანდელზე უფრო ვიწრო და ზომიერად მაღალი ყოფილა. (მაღალი, ვიწრო სარკმლები დამახასიათებელი ხდება X საუკუნის ბოლოდან).

მეორე, ინტერიერისაკენ გაფართოებულ წირთხლებიანი, საკურთხევლის სარკმელზე ოდნავ უფრო განიერი და მოკლე, თაღოვანი სარკმელი განთავსებულია ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეში, აღმოსავლეთ სარკმელზე უფრო მაღლა(ნახ. III). ეკლესიას შესაძლოა ჰქონდა განათების სხვა წყაროებიც, რომელთა შესახებ დღეს მსჯელობა შეუძლებელია. სხვადასხვა სიმაღლეზე მდებარე, მეტ-ნაკლები ზომის სარკმლები შექმნიდა არათანაბარ,

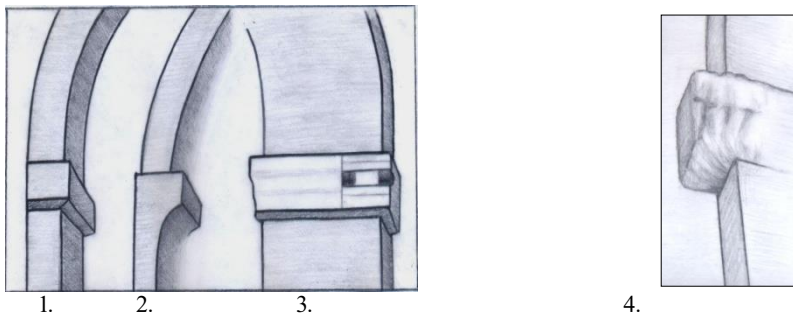
ცხოველხატულ განათებას, რაც მეტ დაძაბულობას, ერთგვარ იდუმალებას და მისტიკურობას შესძენდა ისედაც დაძაბულ და დინამიკურ ინტერიერს.

საყურადღებოა, რომ წვეის ეკლესიის ერთი სარკმელი აფსიდის „ცენტრალურ ღერძზე“ განთავსებული, მეორე – სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის თაღის „ცენტრალურ ღერძზე“ – განსხვავებით X-XI სს. ზოგი ძეგლისაგან, სადაც კარ-ფანჯრების განთავსების ადგილი არატრადიციულია (მაგ.: ერედვის ბერის საყდრის (X ს. შუა წლები) დასავლეთი კარი სამხრეთისკენ არის გადაწეული³⁸, ხცისის (1002 წ.) სამხრეთი სარკმელი და ჩრდილოეთი კარი კედლის თაღების სიმეტრიის ღერძიდან აცდენილია³⁹; დარკვეთის ეკლესიის (X-XI ს-თა მიჯნა) სამხრეთი სარკმელი და სამხრეთი და ჩრდილოეთი კარები, ასევე, აცდენილია კედლის თაღის ცენტრალურ ღერძს⁴⁰ და სხვ.), რაც მოწმობს იმას, რომ წვეის ხუროთმოძღვარი თავს იკავებს ძირითადი სტრუქტურული ელემენტების, კლასიკური ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი, ფრონტალური წყობის დარღვევისაგან, თუმცა, ნაგებობის ზოგად იერზე ნაკლებად ზემოქმედი ფორმებით თამამად ოპერირებს და ზემოსხენებული ხერხებით აღწევს ეკლესიის ინტერიერის ხსენებული ძეგლების ინტერიერებზე არანაკლებ, თუ მეტს არა, დაძაბულობა-დინამიკურობას, ცხოველხატულობას.

წვეის ეკლესიის ინტერიერის ხილვისას, მაყურებელის შთაბეჭდილების ჩამოყალიბება, ძირითადად, მთავარი არქიტექტურული ფორმებით ხდება. ის დედააზრი, რასაც ხუროთმოძღვარი მათი მეშვეობით გვაზიარებს არის: ეკლესიის შინაგანი სიძლიერე, სიმტკიცე, სიმწყობრე, ასკეტურობა და, ამავე დროს, დინამიკურობა, შესწრაფვა, ამაღლებულობა და თავისებური მისტიკურობა-იდუმალება.

ნაგებობის ფორმათა ზომების ზემოაღნიშნული განსხვავებების შემწნევა და მიღებული შთაბეჭდილების შესაქმნელად გამოყენებული ხერხების გაცნობიერება მხოლოდ სპეციალური დაკვირვება-შესწავლის შედეგად ხდება შესაძლებელი.

აღნიშნული შთაბეჭდილების შექმნაში, არქიტექტურის ძირითადი ფორმების გარდა, ინტენსიურად მონაწილეობს მათი დეტალებიც. ძირითადი ფორმების მიმართ მათი ზომების უმნიშვნელობა „ხაზს უსვამს“ ინტერიერის მონუმენტურობას (ტაბ. 6.6), მისი სივრცის სიხალვათის შთაბეჭდილებას. შენობის დიდი ფორმების მსგავსად, მცირე ფორმებიც სადაა: სატრიუმფო თაღის აღმოსავლეთი საფეხურის იმპოსტები ქვის თხელი, სწორკუთხა თაროები, რომლებიც წრეთარგისებურად უკავშირდება საყრდენ პილასტრს (ნახ. VI; ტაბ. 7.).



ნახ. VI. (рис. VI). ტრიუმფალური (№ 2) და საბჯენი თაღების (№ 1, 3, 4) იმპოსტები (მე 3-ე იმპოსტის მარცხენა და მე-4 იმპოსტის მარჯვენა ნაწილები, ეკლესიის რეკონსტრუქციამდე, მოქცეული იყო დასავლეთ კედელში).

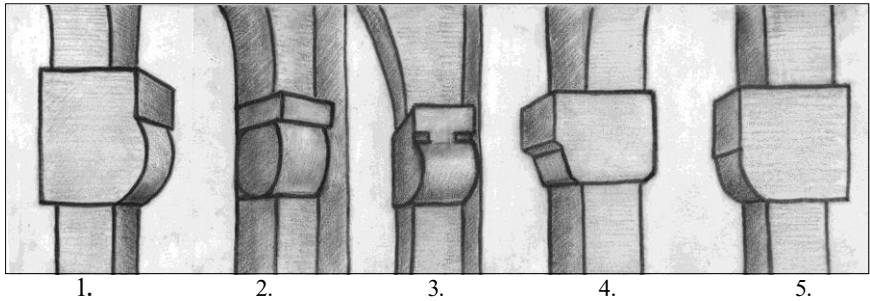
კამარის საბჯენი ცენტრალური თაღის იმპოსტები თხელი, სადა, სწორკუთხა „თაროები“ (ნახ. VI₁), რომელთა წიბოები და პილასტრებთან გადაკვეთის კუთხეები, ბათქაშით რამდენადმე „შერბილებულია“.

კამარის საბჯენი დასავლეთი თაღის (რომლის დასავლეთი ნაწილი წარსულში კედელს აგვირგვინებდა) იმპოსტები უფრო სქელია, ვიდრე ზემოსხენებული „თაროები“. მათგან ჩრდილოეთისა – სწორკუთხაა, გაფორმებულია სამი ჰორიზონტალური ღარით, რომელთაგან შუანა, უფრო ღრმა და განიერი ღარის შუაში მოკლე, ჰორიზონტალური, მართკუთხა ფორმაა „ჩაწოლილი“⁴¹ (ნახ. VI₂).

თავი I, § 1

სამხრეთი იმპოსტი კი პლასტიკურადაა დამუშავებული, უსწორმასწორო ზედაპირიანი, მარტივი ჩუქურთმით, რომელიც გვიანი შეღესილობის ნარჩენებითაა გაბუნდოვანებული, (ნახ. VI₄; ტაბ. 7₂). ინტერიერის ყველზე ნაკლებად განათებულ ადგილას – სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში – „მიმაღული“, ამ, მცირე ზომის, წვეის ეკლესიისა და, საერთოდ, ქართული არქიტექტურის დეტალებისაგან სრულებით განსხვავებული ფორმის აღმოჩენა აფხიზლებს, ძაბავს მაყურებლის ყურადღებას (ცხადია, სწორედ ამის მიღწევა იქნებოდა ხუროთმოძღვრის მიერ მისი ამგვარად გადაწყვეტის მიზანი), ინტერიერის დაკვირვებით „წაკითხვისაკენ“ უბიძგებს მას და მიახვედრებს, რომ ეკლესიის კამარის მტვირთველი თაღის, ეს პაწაწინა, „რბილ“, „მოწველად ზედაპირიანი“ იმპოსტი, რომელიც, მეზობელ ფორმებთან მიმართებაში, აშკარად გვაგონებს მკაცრ გარემოში მოხვედრილ, კუთხეში შეყუჟულ, უმწეო კრავს – სიმბოლურად, ქრისტეს ასახიერებს და ამიტომაც ასე გამორჩეული.

აფსიდის მიმდებარე კედლის თაღების იმპოსტები⁴²(ნახ. VII, ტაბ. 7_{3გ}), ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთი კედლის თაღის აღმოსავლეთი იმპოსტი და სამხრეთ-დასავლეთი კედლის თაღის დასავლეთი იმპოსტი შედგება სწორკუთხა, მცირე თაროებისაგან, რომლებიც ეყრდნობა მოკლე, მეტ-ნაკლები სისრულით ცილინდრისებურ (შეღესილობით მეტ-ნაკლებად დეფორმირებულ), ფორმებს. სამხრეთ-დასავლეთ იმპოსტის თაროსა და ცილინდრისებურ ფორმას შორისაც, ღარის შუაში მოკლე, პორიზონტალური, მართკუთხა ფორმაა „ჩაწოლილი“(ნახ.VII₃; ტაბ.7₄). კედლის თაღთა იმპოსტები ფორმით და ნაწილთა ზომების ურთიერთშეფარდებით მცირედ განსხვავდება ერთმანეთისაგან (ნახ.VII; ტაბ.7_{3გ}) (რაც ააქტიურებს მაყურებლის ყურადღებას, ცხოველყოფელობას მატებს ინტერიერს), თუმცა ერთმანეთს ჰგვანან ამობურცული და მართკუთხა ფორმების შეთავსებით და გლუვი, „ჩაკეტილი“, მტკიცე ზედაპირებით (ნახ.VII; ტაბ.7_{3გ}).



ნახ. VII. (რის.VII). კედლის თაღების იმპოსტები

შეუვალზედაპირიანი, „პოზიტიური“ ფორმების გამო, მათ ენერგიულობის და ცხოველყოფელობის იერი აქვთ (ვიზიდან წვეის ეკლესიის თითოეული ფორმის სიმბოლური მეტყველება გამახვილებულია, არ არის გამორიცხული, რომ მხატვარს კედლის თაღების იმპოსტებიც წმინდა წერილის პერსონაჟთა სიმბოლოებად ჰქონოდა მოაზრებელი). თუ რამდენად „ცოცხალი და ენერგიული“ წვეის თავდაპირველი ეკლესიის ეს დეტალები, განსაკუთრებით ნათლად ჩანს მათი შედარებისას მინაშენების „აპროგრამულ“ – მხოლოდ არქიტექტურის სტრუქტურის აღმნიშვნელ, ტრაფარეტულად შესრულებულ, უღიმღამო, იმპოსტებთან და კონსოლებთან (ტაბ.12ა,13ა).

როგორც ვხედავთ, წვეის ეკლესიის ინტერიერში, კონსტრუქციულ ნაწილთა დეტალების გასამშვენებლად, თითქმის, არ არის გამოყენებული ჩუქურთმა (ინტერიერის ჩუქურთმით გაფორმება დამახასიათებელია X ს-ის იმ ძეგლებისათვის, რომელთა მოხატვაც გათვალისწინებული არ იყო: ერედვი, კუმურდო, ფარავანი, ნიქოზი და სხვ.)⁴³, მაგრამ, ზოგიერთ იმპოსტს თავად აქვს სამკაულისმაგვარი ფორმა, რომელიც, თითქოს, შუალედურ საფეხურს ქმნის X ს-ის ძეგლების მოჩუქურთმებულ იმპოსტებსა და XI ს-ის ძეგლების სადა იმპოსტებს შორის, რაც, ასევე, მოუხერხებელია ძეგლის მოხატვისათვის. ამიტომ და იმის გამოც, რომ: ეკლესიის კედლები გლუვადაა დამუშავებული, აფსიდი გაცხოველებულია საკმაოდ დიდი ოთხი ნიშით, სამხრეთ

პილასტრზე საკმაოდ დიდი ჯვარია ჩაკვეთილი(ტაბ. 73ა) (ასევე, მოხატულობის ქვედა ფენების ანალიზის საფუძველზე), ვვარაუდობთ, რომ, თავდაპირველად, არც ამ ეკლესიის მოხატვა იყო გათვალისწინებული, რაც X საუკუნის მეორე ნახევრამდელი ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი (თუმცა, გვხვდება XI საუკუნის სრულებით მოუხატავი ძეგლებიც: ხცისი (1002წ.)⁴⁴, სპეთის „ზედა მაცხოვარი“ (XI ს. I ნახ.)⁴⁵, პატარა ონი (XI ს. I მესამედი)⁴⁶, სავანე (1046წ.)⁴⁷...), ამასვე მიგვანიშნებს მათი სიმბოლური მეტყველება, რაც, უფრო მეტად, X ს-ის II ნახევრამდელ ძეგლებს ახასიათებს.

გარდა ზემოხსენებული, ასოციაციურ-ემოციურად გარკვეული სიმბოლიკის მიმანიშნებელი, არქიტექტურული დეტალებისა, ეკლესიის შინაარსის გახსნაში ნიშნობრივ-სიმბოლური გამოსახულებებიც მონაწილეობს: მარტივი, გომეტრიული სიმბოლოები ყოფილა გამოკვეთილი ქვის კანკელზე, რომლის ნატეხი ამჟამად საკურთხეველში ასვენია. იგი წარმოადგენს, დაახლოებით 10-12 სმ. სისქის, ღია რუხი ფერის, ბრტყელი, სწორკუთხა ფილის ფრაგმენტს, რომელზეც, ფონიდან დაახლოებით 1 სმ-ზე შემადლებულ სიბრტყეზე, ორი, ერთმანეთისაგან ღარიტ გამოყოფილი, კონცენტრული წრეა გამოსახული(ტაბ. 5ა). გარეთა, დაახლოებით 35-40 სმ. დიამეტრის მქონე, წრე ფრაგმენტირებულია. ფილა მოჩარჩოებული ყოფილა, ფონიდან 1 სმ-ით შემადლებული, სამი ბრტყელი, სწორხაზოვანი ზოლით, რომლებიც ერთმანეთისაგან ღარებითაა გამოყოფილი. ფილის მეორე მხარე კი მოჩარჩოებული ყოფილა, ფონიდან მცირედ შემადლებული, ორი ასეთივე ზოლით(ტაბ. 5ბ). ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, ციფრი ორი, ქრისტეს ორბუნებოვნებას აღნიშნავს⁴⁸, სამი – სამებას⁴⁹, წრე – უწყვეტობის, სრულყოფილების, აბსოლუტის, მარადისობის⁵⁰, ხოლო ორი კონცენტრული წრე – პირველქმნილი სამყაროს სიმბოლოა⁵¹...

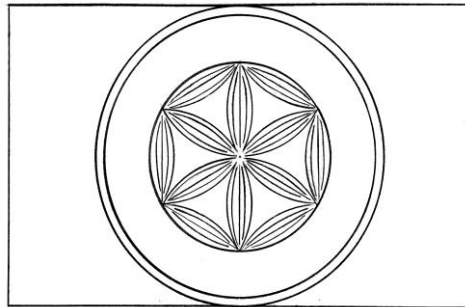
წვეის ეკლესიის ინტერიერის ძირითად ფორმათა ორგანიზაცია ძეგლის X-XI ს-ებზე უფრო ადრინდელი დროით დათარიღების საშუალებას არ იძლევა. იმ დროის ეკლესიათა კანკელებს კი მკაფიოდ გამოვლენილი დეკორატიულობა ახასიათებს: სალხინოს (XI ს.)⁵², ფოთოლეთის (XI ს.)⁵³, ზედაზნის (XI ს. დასაწყ.)⁵⁴, პატარა ონის (XI ს. I მესამედი)⁵⁵, ხოვლეს (XI ს. I ნახ.)⁵⁶, სპეთის (XI ს. I ნახ.)⁵⁷, შიომღვიმის (XI ს. I ნახ.)⁵⁸, საფარის (XI ს. I ნახ.)⁵⁹ და სხვა ეკლესიათა კანკელები უხვადაა შემკული გომეტრიული და მცენარეული ორნამენტით. ზოგში ჩართულია რელიგიური სცენები, წმინდანთა და სიმბოლოთა გამოსახულებები.

ზოგადი იერით, წვეის კანკელის ფილა გაცილებით ადრინდელს ჰგავს [მისი გაფორმება სისხდავით, რელიეფის გადაწვევების ხასიათით და სიმბოლიკით, გვაგონებს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულ, სვანეთიდან ჩამოტანილ, სირია-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლეურების (V-VI სს.)⁶⁰ (ტაბ. 5დ), მცხეთის ჯვრის ტაძარში აღმოჩენილი მარმარილოს ფილის⁶¹ (ტაბ. 5ე), კიანეთის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადში ჩართული კანკელის ფილების (VIII-LX სს.) დეკორს⁶² (ტაბ. 5ე)]. შესაძლოა, იგი ეკუთვნოდეს, წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის აგებამდე მის ადგილას, სავარაუდოდ არსებულ, წმ. კვირიკეს ეკლესიას ან შესრულებულია იმ ეკლესიის დეკორის გავლენით. მაგრამ, უფრო დასაჯერებელია, რომ აღნიშნული ფილა წმ. გიორგის ეკლესიის თანადროული იყოს (მისი დეკორი სისხდავით, ლაკონიურობით, სიმბოლიკით ესადაგება ამ ეკლესიის ექსტერიერის ჩუქურთმას), – ლ. რჩეულიშვილი აღნიშნავდა, რომ შორეული ტრადიციების გახსენება დამახასიათებელია ცხოველხატული სტილის პირველი ეტაპის ძეგლებისათვის: „ერთი მხრივ გვაქვს გარკვეული ფაზა ახალი სტილისა, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება ადრინდელ კლასიკურ სტილს ქართული ხელოვნებისა, მაგრამ... შორეული მოგონებებით..., რაღაც ელემენტებში ჯერ კიდევ ძველის განცდას გვინფენებს... სწორედ X საუკუნის ხელოვნებაში ვხვდებით ძველი ტრადიციების შორეულ გადმონაშთებს, რომელიც თანდათან ქრება საუკუნის მიწურულში“⁶³...

დაცვითი (აპოტროპეული) ფუნქცია უნდა ჰქონდეს კამარის საბჯენი ცენტრალური თაღის პილასტრზე ცერად ჩაკვეთილ, სადა, ოდნავ ფერდებშეზნექილი ჯვრის გამოსახულებას⁶⁴ (ტაბ. 73ბ).

სიმბოლური კომპოზიცია გვხვდება იატაკში ჩასმულ დიდ, მართკუთხა, მოყვითალო-მოვარდისფრო-რუხ ქვის ფილაზეც (ნახ. VIII, ტაბ. 5ა), რომლის ცენტრალური

ნაწილი იატაკიდან 2 სმ-ზეა ამოწეული, დაახლოებით, 50 სმ. დიამეტრის მქონე, წრიული სიბრტყის სახით. იგი არამკვეთრ ფერადოვან და რელიეფურ აქცენტს ქმნის ეკლესიის უფრო მუქ, სადა, რუხი ფერის ქვის იატაკზე. მასზე გამოსახულია, ორ კონცენტრულ წრეში „ჩაწერილი“, ექვსფურცლიანი, გეომეტრიზებული „ყვავილი“ (გვირილა, ლოტოსი ან შროშანი). ექვსი ასეთივე ფურცელი მის გარშემო წრეს კრავს. თითოეული ფურცლის ნახატი შედგება ხუთი ხაზისაგან, რომელიც ქრისტეს ხუთი ჭრილობის სიმბოლო უნდა იყოს⁶⁵. „ციფრი ექვსი, ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, ნიშნავს სრულყოფილებას, სისავსეს, შესაქმის ექვს დღეს“⁶⁶. **თორმეტი** – თორმეტ მოციქულს⁶⁷, **მარტოუთხედი** – გონების, რაციონალიზმის სიმბოლოა⁶⁸, ორი კონცენტრული წრე – პირველქმნილი სამყაროს სიმბოლო. თუ ზემოხსენებულ „ყვავილში“ ლოტოსი ან შროშანია ნაგულისხმევი – „თორმეტფურცლიანი ლოტოსი სამყაროს და ღმერთის სიმბოლოა“⁶⁹, **შროშანი** – ღმერთის ატრიბუტია, ასევე, სამების სიმბოლო და ღვთისმშობლის ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლო და ატრიბუტიც⁷⁰. ხოლო, თუ იგი გვირილად იყო გააზრებული – გვირილა, ჩვილი ქრისტეს სიმბოლოა⁷¹. ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, ვვარაუდობთ, რომ, მოცემულ შემთხვევაში, ხსენებული „ყვავილი“ ქრისტესა და მისი თორმეტი მოციქულის სიმბოლო უნდა იყოს... გარდა იმისა, რომ მთლიანად ეკლესიის ნაგებობა, სიმბოლოურად, ქრისტეს სხეულს ასახიერებს, როგორც ვხედავთ, მის ინტერიერში ღმერთი სხვადასხვაგვარი სიმბოლოების სახითაც არის წარმოდგენილი.



ნახ. VIII. (რუც. VIII). სიმბოლური კომპოზიცია წვეის ეკლესიის იატაკზე

შესაძლოა, სიმბოლოურია იმ ქვის ფერიც, რომელზეც ეს გამოსახულებებია შესრულებული. მოყვითალო ან მოვარდისფრო, ალბათ, უნდა გავიაზროთ როგორც წითელი ან ყვითელი. შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში წითელი გულმოწყალების, ღვთაებრივი სიყვარულის, სამსხვერპლო სისხლის სიმბოლოა⁷², ხოლო „ყვითელი (ოქროსფერი) ადრექრისტიანულ სიმბოლიკაში ნიშნავდა დიდებას, ნაყოფიერებას, სიკეთეს“...⁷³

ამრიგად, ზემოხსენებულ, კომპაქტური და დახვეწილი ფორმის მქონე კომპოზიციაში, ქრისტიანობასთან დაკავშირებული, ღრმა და მრავალმხრივი შინაარსია კოდირებული. ეკლესიის ნაგებობის ყოველი დეტალი, განმსჭვალულია ქრისტიანული სიმბოლიკით.

ეკლესიის იატაკზე ამდაგვარი გამოსახულება ყოფილა **ზემო კრიხში** (Xს-ის III მეოთხედი): „კარგად გათლილი კვადრებით მოგებული იატაკის ცენტრში ერთ ფილაზე დაბალი რელიეფით გამოკვეთილია წრეში ჩასმული ექვსფურცლიანი ყვავილი“⁷⁴.

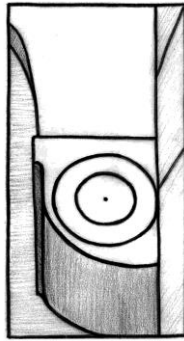
აღსანიშნავია, რომ, ერთი შეხედვით, წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის იატაკზე არსებული გამოსახულება განსხვავდება როგორც ამ ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის, ისე მინაშენების ქვაში კვეთილი გამოსახულებებისაგან თავისი მკვეთრი გრაფიკულობით – იგი ვერტიკალურად, ხაზობრივადაა ჩაკვეთილი ქვაში, წრიული ზედა სიბრტყე კი ოდნავ მომრგვალებული კიდეებით, შედარებით „რბილად“ უკავშირდება ფონს⁷⁵. (ეს ოდნავი მომრგვალება ცხოველხატული სტილის I ეტაპიდან II ეტაპზე გადასვლასთან დაკავშირებულ გემოვნების ცვლაზე მეტად, ალბათ, ძველი ნიმუშების გავლენასთანაა დაკავშირებული – ანალოგიური ხერხია გამოყენებული,

ზემოხსენებულ, მცხეთის ჯვრის მარმარილოს ფილაზე, კიანეთის ეკლესიის ფასადში ჩართულ კანკელის ფილებზე...) (ტაბ. 5ე).

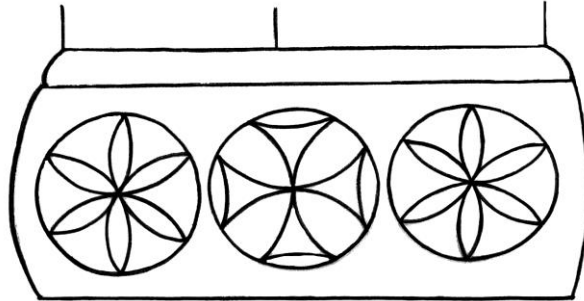
მართალია, აღნიშნული რელიეფი ამჟამად ბაზილიკის ცენტრალური ნავის იატაკში, ეკლესიის ძველი და ახალი სივრცეების საზღვრიდან ოდნავ დასავლეთითაა ჩასმული, მაგრამ იგი წვეის წმ. გიორგის თავდაპირველი ეკლესიის ნაწილი უნდა იყოს. ამას გვაფიქრებინებს შემდეგი გარემოებები:

ა. ნაწილობრივ ერთნაირია კანკელის ზემოგანხილული ფილისა და ამ კომპოზიციის სიმბოლურ გამოსახულებათა შემადგენლობა – აქაც ისევე, როგორც კანკელის ფილაზე, გამოსახულია კონცენტრული წრეები. ბ. ორივეგან გამოსახულება ფონიდან შემადგენულია და ზედა და ქვედა სიბრტყეებს შორის გადასვლა მომრგვალებული. გ. ამდაგვარი გამოსახულება წარმოდგენილია, წვეის ეკლესიის დაახლოებით თანადროული, ზემო კრიხის ეკლესიის იატაკზე...

კონცენტრულ წრეებში „ჩაწერილი“ ვარდულის გრაფიკული „ნახატი“, წვეის ეკლესიის იატაკის აღნიშნული სიმბოლური კომპოზიცია ასოცირდება, აგრეთვე, წრმის ტაძრის ჩრდილოეთ პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე გამოსახული კონცენტრული წრეების(ნახ. IX) და სამხრეთი პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე წარმოდგენილი, წრეში „ჩაწერილი“ ექვსფურცლიანი გეომეტრიზებული ვარდულების გამოსახულებებთან⁷⁶ (ნახ. X).



ნახ. IX. (რც. IX). კონცენტრული წრეების გამოსახულება წრმის ტაძრის ჩრდილოეთ პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე.



ნახ. X. (რც. X). წრეში ჩაწერილი ჯვრისა და ვარდულების გამოსახულებები წრმის ტაძრის სამხრეთ პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე.

ამდაგვარი სიმბოლური კომპოზიცია X საუკუნის არაერთ ძეგლზეც გვხვდება: „ტაძრისის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიის სარკმლის თავსართებზე“⁷⁷, კონცენტრულ წრეებში ჩაწერილი თორმეტფურცლიანი „შროშანი“ ამოკვეთილია სალხინოს კანკელის სვეტზე (Xს. II ნახ.)⁷⁸ და სხვ. ჩვენთვის ცნობილ ქართულ მასალასთან მიმართებაში, წვეის ეკლესიის იატაკზე წარმოდგენილი სიმბოლური კომპოზიცია აღნიშნული თემის განვითარება-დახვეწის შედეგად მიღებულ, განზოგადებულ, სრულქმნილ ნიმუშად აღიქმება. საზოგადოდ კი, თითქმის ამგვარი, ორ კონცენტრულ წრეში ჩაწერილი „შროშანის“ თუ „გვირილას“ გამოსახულება ცნობილი იყო ქრისტეს დაბადებამდე კარგა ხნით ადრე⁷⁹.

შესაძლოა, ეკლესიის იატაკის ცენტრში ჩასმულ, ამ წრიულ ბარელიეფს, ეკლესიაში ღვთის მარადიული ყოფნის, სიმბოლოების მეშვეობით, შეტყობინების გარდა, სხვა ფუნქციური დანიშნულებაც ჰქონდა – იქნებ, ის წარმოადგენდა საფსალმუნე ამბიონს?⁸⁰

ეკლესიის კიდევ ერთ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს საკურთხეველში, აფსიდის კედლის მიმდებარედ, ქვის იატაკში ჩაკვეთილი მცირე წრიული სარკველიანი ხერხელი (ტაბ. 4ბ) (აღნიშნული ხერხელის დანიშნულების და ისტორიის შესახებ ჩვენი გამოკვლევა იხ. მონოგრაფიის № 1 დანართში).

ინტერესს აღძრავს, ასევე, ტრაპეზის ქვეშ და უკან მდებარე, დიდი, ცილინდრული ფორმის ქვა – ირგვლივ ფართო, ჰორიზონტალური ღარი⁸¹.

ინტერიერის მოხატვამდე, მისი მხატვრული სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს შეასრულებდა კედლების მოსაპირკეთებლად გამოყენებული მასალა – მოხატულობის ჩამონაშალი ადგილებიდან ჩანს, რომ კედლები საშუალო ზომის, ერთმანეთს მჭიდროდ მორგებული, თლილი, ღია მოვარდისფრო-ოქრასფერი, საკმაოდ მსხვილფორებიანი შირიმის ქვითაა მოპირკეთებული – სხვადასხვა სიმაღლის რიგების ჰორიზონტალური სწორხაზოვნების თითქმის დაცვით. კედლის წყობაში მართკუთხა ქვების უმეტესობა ვერტიკალურადაა ჩასმული, დანარჩენი ქვების უმრავლესობის ფორმა კვადრატსაა მიახლოებული. შირიმის ქვებს შორის ალაგ-ალაგ მოყვითალო-რუხი ქვიშაქვაც არის ჩართული. ქვათა ამგვარი წყობა, ფერები და ფაქტურა დაძაბულობას და ცხოველხატულობას შემატებდა ინტერიერს.

წვეის ეკლესიის ინტერიერის ხუროთმოძღვრული ფორმის ანალიზი ცხადყოფს: რომ ეს ინტერიერი ერთნაირი დარბაზული ეკლესიის სრულყოფილი განვითარების საფეხურს შეესატყვისება – ეკლესიას აქვს სწორკუთხა ფორმაში ჩაწერილი ნახევარწრიული აფსიდი, ორსფეხურიანი სატრიუმფო თაღით, კამარის საბჯენი თაღით და ორსაფეხურიანი პილასტრებით დანაწევრებული შიდა სივრცე, აფსიდის კედლებში ნიშები და სადგომები.

სივრცის მკაფიოდ დანაწევრებით, სამშენებლო მასალის დამუშავების მაღალი ხარისხით, მხატვრული გაფორმების სისადავითა და სიმკაცრით ამ ეკლესიის ინტერიერი ქართული ხუროთმოძღვრების კლასიკური ხანის ძეგლებთან ავლენს მემკვიდრეობით კავშირს. ამავე დროს, ძლიერ აზიდული პროპორციებით, რაც ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისათვის საქართველოს სახელმწიფოს გაერთიანების ძირითადი ეტაპის (*Xb-ის ბოლო XII. დასაწყ.*) ხანისთვისაა ნიშანდობლივი, საშუალო სისქის ორსაფეხურიანი პილასტრებისა და საშუალო სიღრმის კედლის თაღების გამოყენებით სივრცის მოწესრიგებულობის და მთლიანობის შთაბეჭდილების შექმნა და, ამასთანავე, სხვადასხვა სიმაღლეზე მდებარე, ვიწრო სარკმლებით განათების „დრამატიზებით“, ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპის გატარებითა და ნაგებობის ნაწილთა ფორმების, ზომების, ფერადოვანი ლაქების შეპირისპირებით მისი მხატვრული ფორმის დაძაბვა, დინამიზება-გაცხოველება ავლენს ამ ძეგლში ცხოველხატული სტილის ნიშნების ძლიერ ფესვგადგმულობას.

წვეის ეკლესიაში გამოყენებულ მცირე ხუროთმოძღვრულ ფორმებს და ნიშნობრივ გამოსახულებებს დეკორატიული ფუნქცია ნაკლებად აქვს, ვიდრე სემანტიკური – სიმბოლური (რაც X ს-ის II ნახევრამდელი ძეგლებისათვის იყო დამახასიათებელი, შემდეგ დეკორატიული ტენდენციები ძლიერდება).

პლასტიკურად დამუშავებული ჩუქურთმა წვეის ეკლესიის ერთადერთ იმპოსტზე მაშინ, როცა ინტერიერის სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციები სიბტყობრივ-გრაფიკულადაა შესრულებული, ამ ძეგლის ცხოველხატული სტილის ორი ფაზის გარდატეხის ეპოქისათვის კუთვნილების მიმანიშნებელია – (ჩუქურთმის გრაფიკულობის „შერბილება“, გრაფიკული და პლასტიკური ჩუქურთმის ერთდროული გამოყენება X საუკუნის ბოლოს – XI ს. დასაწყისის ძეგლებს (ზემო კრიხი, ბაგრატის ტაძარი და სხვ.) ახასიათებს.

ამრიგად, ეკლესიის ინტერიერში როგორც X ს-ის ბოლო მეოთხედის დარბაზული ეკლესიებისათვის ნიშანდობლივი, ისე მარქაიზებული ნიშნების თანაარსებობა: პროპორციები, აფსიდის და დარბაზის სივრცეების ორგანიზაცია, მცირე არქიტექტურული დეტალების შესამკობად ჩუქურთმის თითქმის გამოყენებულობა, კანკელის ფრაგმენტზე და იატაკზე არსებული სიმბოლური კომპოზიციები, მათი შესრულების ხასიათი, ძეგლის სამშენებლო მასალა, მისი დამუშავების ხარისხი და ის, რომ ძეგლი, თავდაპირველად, მოხატვისთვის არ ყოფილა გათვალისწინებული, ერთობლიობაში, საფუძველს გვაძლევს ეკლესიის ინტერიერი ცხოველხატული სტილის განვითარების პირველი ეტაპის (X ს. II ნახ.) ბოლო ათწლეულით დავათარილოთ.

წვევის თავდაპირველი ეკლესიის ექსტერიერი. თავდაპირველი ეკლესიის აღმოსავლეთი, თითქმის სრული სახით მოღწეული, ფასადი „იკითხება“ სამნავიანი ბაზილიკის ცენტრალური ნავის ფასადის სახით (ტაბ. 2), რომელიც მუქი ფერითა და ფოროვანი ფაქტურით მკაფიოდ გამოირჩევა ღია ფერის კირქვით ნაგები გვერდითი ნაგებისაგან. თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადებისაგან კი შემორჩენილია მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილები, რომელიც ჩანს ბაზილიკის გვერდითი ნაგების სახურავებს ზემოთ (ვიწრო ზოლებს სახით) და სამკვეთლოსა და სადიაკვნის ინტერიერში.

ეკლესია დგას თლილი ქვის ორ დაბალ, ვიწროსაფეხურიან, დანარჩენ ნაგებობაზე ოდნავ უფრო მუქი ფერის ცოკოლზე, რომელიც, სრულად, მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადზე ჩანს. გვერდითი ფასადების ცოკოლის ქვედა საფეხური სამკვეთლოსა და სადიაკვნის შემადგენელი იატაკის ქვეშაა მოქცეული.

ეკლესიის ექსტერიერის (რომელიც, თავდაპირველად, სავარაუდოდ, ისეთივე ნათელი – მოყვითალო-მოვარდისფრო-რუხი – ფერისა იქნებოდა, როგორც იმავე ჯიშის ქვით ნაგები ინტერიერი) ძლიერ ჩამუქებული ფერი⁸² (განსაკუთრებით აღმოსავლეთი ფასადის) და ატმოსფერული ზემოქმედებისაგან გაჩენილი ღრმულები ნაგებობის ღრმა სიბველეზე მიუთითებს.

აღმოსავლეთ და სამხრეთ კედლებს, როგორც აღვნიშნეთ, თითო-თითო სარკმელი აქვს. ჩრდილოეთი კედელი კი „ჟრუა“.

ეკლესიის მთავარი იდეის წარმომხენი, **აღმოსავლეთი ფასადი** ყურადღებას იქცევს მაღალი, მოხდენილი პროპორციებით და მოოქროსფრო-მოიასამნისფრო-რუხი შირიმის „ხავერდოვანი“, დიდი, დაუნაწევრებელი სიბრტყით, რომელზეც, მოყვითალო-თეთრ კირქვაში ნაკვეთი, წვრილნაკვეთიანი, ფაქიზი ჩუქურთმა მხოლოდ ძირითადი სტრუქტურული ელემენტების – ლავარდანი, სარკმლები – აქცენტირებისთვისაა გამოყენებული. კედლის მამკობი ელემენტების უმნიშვნელო ზომები აძლიერებს მისი სიდიდის შთაბეჭდილებას.

ძეგლის ხუროთმოძღვრული სახის შექმნაში კედლის სიბრტყის განმსაზღვრელობა ცხოველხატული სტილის განვითარების პირველი ეტაპის ძეგლებისთვისაა ნიშანდობლივი. ნაგებობის პროპორციები⁸³ სამშენებლო მასალა და მისი დამუშავების ხარისხი წვევის ეკლესიას XI. ბოლოსა და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებთან აახლოებს. ეკლესიის ფასადებზე დეკორატიული თაღების არ არსებობა ამ ძეგლის ხცისის ეკლესიაზე (1002 წ.) უფრო ადრინდელობას მიგვანიშნებს.

ძირითადი სტრუქტურული ელემენტების გარდა, აღმოსავლეთ ფასადზე აქცენტირებული ყოფილა **სამი მცირე ჯვრის რელიეფური კომპოზიცია**, რომლისგანაც მხოლოდ ცენტრალური, ძალზე მაღლა, ეკლესიის კეხთან ახლოს ჩაკვეთილი ჯვარია შემორჩენილი (ტაბ. 8ა,ბ). ორი უფრო მცირე ჯვრის (რომლებიც ფანჯრის ზედა კედის აქეთ-იქით ყოფილა განთავსებული და დრო-ჟამისაგან დაზიანებულია) ადგილის, ზომისა და ფერის მისანიშნებლად, XIX საუკუნის რესტავრატორებს, სარკმლიდან სიმეტრიულად დაშორებულ მანძილზე, პატარა, მოოქრასფრო-თეთრი, მართკუთხა ქვები ჩაუსვამთ ვერტიკალურად⁸⁴ (ტაბ. 9ბ). გარდა ცენტრალური ჯვრის გამოსახულებისა, ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ყველა ჩუქურთმა მოოქრასფრო-თეთრ კირქვაშია ჩაკვეთილი. ჩუქურთმის ზედაპირი კედლის ზედაპირს თანხვედა.

ფასადის კომპოზიცია გაწონასწორებული და ნათელია. მისი ცენტრალური ღერძი, რომელიც თეთრსაპირიანი, ზომიერად მაღალი სარკმლით და ფრონტონის კეხთან ახლოს ჩაკვეთილი ჯვრითაა მონიშნული, მკვეთრად არ ფიგურირებს – კედელთან მიმართებაში აღნიშნული ელემენტების ზომების სიმცირის გამო.

ეკლესიის ექსტერიერი, ისევე, როგორც ინტერიერი, საშუალო და მცირე ზომის, ერთმანეთს მჭიდროდ მორგებული ქვებითაა მოპირკეთებული – მათი სხვადასხვა სიმაღლის მწკრივების ჰორიზონტალური სწორხაზოვნების მიახლოებითი დაცვით. ამ ნაგებობის ქვის წყობა და ფაქტურა მაყურებელზე თავისთავადი მხატვრული ზემოქმედების საშუალებაა. ქვების ნაწილი კვადრატული ან კვადრატს მიახლოებული ფორმისაა. მართკუთხა ქვების უმეტესობა ვერტიკალურადაა განლაგებული. მათი წყობის⁸⁵ „ნაკერები“ ალაგ-ალაგ „იკარგება“ შირიმის „ხავერდოვან“ ფაქტურაში.

ქვების ამგვარად განთავსება და „ნაკერების“ ხაზების ალაგ-ალაგ „გაქრობა-გამოჩენა“ კიდევ უფრო აცოცხლებს ფოროვანი კედლის ისედაც ცხოველხატულ ზედაპირს.

ინტერიერისა და ექსტერიერის მოსაპირკეთებელი ქვის ჯიშის, ფაქტურის, ზომების და წყობის ერთნაირობის გამო ვვარაუდობთ, რომ ექსტერიერი ალაგ-ალაგ რესტავრირებულიც რომ იყოს, აშკარაა, რომ მის რესტავრატორებს უზრუნიათ ძეგლის თავდაპირველი სახის შესანარჩუნებლად, ამიტომ მისი გაფორმების კონცეფცია, სავარაუდოდ, უცვლელია.

მართალია, წვეის ეკლესიის შემოქმედი, ქართული ხუროთმოძღვრების კლასიკური ხანის ტრადიციების გავლენით, ინარჩუნებს აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციის სიმეტრიულობას⁸⁶, მაგრამ ეს კომპოზიცია მაინც ძლიერ დაძაბულია, რაშიც, გარდა ეკლესიის პროპორციების, ქვის პერანგის წყობისა და ჩუქურთმის თავისებურებისა, მნიშვნელოვან „როლს ასრულებს“ ეკლესიის ძირითადი იდეის წარმომჩენი უმთავრესი კომპონენტი – სამი ჯვრის კომპოზიცია, რომელიც ჯვარცმის, მის შედეგად სიკვდილის ძღვევისა და ამაღლების სიმბოლოა. მიუხედავად ტოლფერდა სამკუთხედისებური აგებულებისა, ეს კომპოზიცია, მდგრადობის ნაცვლად, დაძაბულობის, წონასწორობის სიმეიფის, დინამიკურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ქვედა და ზედა ჯვრების ერთმანეთისაგან დიდი მანძილით დაშორების გამო.

გარდა თავად „ჯვრების“ გამოსახულებებისა, კომპოზიციაში სიმბოლური დატვირთვა აქვს მათი განლაგების ადგილს, ფერს, ზომებს, ფაქტურას: აღმოსავლეთი კედლის წარმოსახვით ვერტიკალურ ღერძზე, ეკლესიის კეხთან ახლოს (ცასთან ახლოს) ჩაკვეთილი, სამსაფეხურიან „გოლგოთაზე“ აღმართული, გრეხილი ჯვრის გამოსახულება ისეთივე შირიმის ქვაშია ნაკვეთი, როგორც ეკლესიაა შემოსილი, რითაც მინიშნებულია მისი ეკლესიასთან ორგანულობა.

ქვედა ჯვრების სარკმლის – სინათლის წყაროს (რომელიც ღვთაებრივი ნათლის სიმბოლოცაა) აქეთ-იქით განლაგება, ჯვარცმულ ავაზაკთა ღვთაებრივ ნათელთან მიახლოების, ხოლო ამ „ჯვრების“ „თეთრი“ ფერი, გარდა იმისა, რომ დეკორატიულ აქცენტს ქმნის მუქი ფერის ფასადზე, ავაზაკთა განწმენდის სიმბოლოცაა⁸⁷.

როგორც სიმბოლური დატვირთვით, ისე თავისი უშუალო გამომსახველობით, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცენტრალური ჯვრის გამოსახულება (ტაბ. 9ა), რომელიც კედელში 1-2 სმ-ით შეღრმავებულ, მცირე ზომის მართკუთხა ნიშშია წარმოდგენილი. გრეხილი ჯვრების გამოსახულებები საქართველოში დროის ფართო არეალში გვხვდება, მაგრამ განსაკუთრებით გავრცელებული იყო X-XI საუკუნეებში, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის – არქიტექტურის, წიგნის გაფორმების, ხეზე კვეთის ნიმუშებში (პარხალი (X ს. ბოლო მესამედი)⁸⁸, ზედა ვარძია (XI-ის ბოლო – XI დასაწყისი)⁸⁹, ზემო კრიხი (X-XI სს.)⁹⁰, ქორეთის ეკლესიის ხის კარი (X ს. ბოლო)⁹¹, ლაშქის ვანის ხის კარი (XI ს. I მეოთხედი)⁹², X ს-ში გადაწერილი სინური ხელნაწერი (№16 ფ. 7)⁹³ და სხვ.).

გრეხილ ჯვარს ზოგჯერ „გაფოთილი“ ქვედა (ან ოთხივე) მკლავით გამოსახავენ – მისი „განედლებულობის“ აღსანიშნავად. მაგრამ, თავად გრეხილი ფორმა და მკლავების სამყურა დაბოლოებაც მის განედლებულობას მიანიშნებს⁹⁴. სამყურა, რომლითაც მისი თითოეული მკლავი ბოლოვდება, სამების სიმბოლოცაა და აღდგომისაც⁹⁵; პოსტამენტი – გოლგოთის; მისი სამი საფეხური – სამი უმთავრესი ქრისტიანული სათნობის: იმედის, გულმოწყალების და, ყველაზე უმთავრესის – რწმენის⁹⁶; მართკუთხედი – გონივრულობის, რაციონალურობის, ქვეყნის ოთხი მხარის სიმბოლოა; ჯვრის ჩარჩოზე ოთხი ნახევარწრე კი ოთხი მახარებლის სიმბოლო⁹⁷.

ხელოვანს, რომელიც, როგორც ეტყობა, ხეზე კვეთაში იყო დაოსტატებული, ამ პატარა რელიეფის კვეთისას რთული და მრავალფეროვანი ტექნიკა გამოუყენებია (ტაბ. 9ა), რითაც მრავალფეროვანი ფაქტურისა და გამომსახველობისათვის მიუღწევია: ნიშის მართკუთხა „ჩარჩო“, დანარჩენ გამოსახულებებთან შედარებით, უფრო გლუვად დაამუშავებული, ამიტომ სინათლეს მეტად ირეკლავს და უფრო ბაცი ფერისა ჩანს, ვიდრე ჩარჩოს შიგნითა, უფრო ნაკლებად გაპრიალებული არე, ხოლო უშუალოდ ჯვრის ირგვლივ, ფონის ნახევარწრიულპირიანი იარაღით ტალღისებური ამოღარვით მას, სინათლის უკეთესად ამრეკლავი, ჯვრის ვარვარის ილუზიის შემქმნელი

ზედაპირი მიუღია. თვით ჯვრის გამოსახულების ზედაპირიც ისეთივე იარაღით, მოკლე ტალღისებურად, ოდნავ არის ამოღარული. იარაღის ნაკვალევსა და ქვის ფაქტურის „ნახატის“ უსწორმასწორო ხაზების და შუქ-ჩრდილის „ფორიაქებული“ რიტმი ჯვრის ელვარების და თრთოლვის, ხოლო მისი გრეხილი ფორმა მაქსიმალური დაჭიმულობა-დაძაბულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ჯვარი ძალზე დინამიკურია. იგი, თითქოს, მზადაა ყველა მიმართულებით გაიშალოს და გაიფრქვეს.

საერთოდ, გრეხილი ჯვარი ყველაზე უფრო პლასტიკური, დინამიკური და მეტყველია ჯვრის სახეობებს შორის. კონკრეტულად წვეის ეკლესიის ეს ჯვარი კი ყველაზე უფრო ენერგიული, დინამიკური და მეტყველია საქართველოში ცნობილ იმ გრეხილ ჯვართაგან, რომელიც ჩვენ გვინახავს. მისი მხატვრული ფორმის ყველა ელემენტის: კომპოზიციის, „ნახატის“, ფერის, ფაქტურის, შუქ-ჩრდილის, რიტმის ინტენსიფიცირებით ხელოვანი აღწევს ამ პატარა გამოსახულების მრავალფეროვან გამომსახველობას: ვარვარება-გამოსხივება, თრთოლვა, ყოველი მიმართულებით მოძრაობა.

სამი ჯვრის კომპოზიცია საკმაოდ გავრცელებულია მთელს ქრისტიანულ სამყაროში და, კერძოდ, საქართველოშიც. საუკუნეთა განმავლობაში მან როგორც კომპოზიციური, ისე სტილისტური ცვლილებები განიცადა – „სუფთა თხრობითი ასახვიდან, სრულ დეკორატიულ დამუშავებამდე“⁹⁸. კომპოზიციის იმგვარ გადაწყვეტას, როცა ცენტრალური ჯვარი ზომით და დამუშავებით გამორჩეულია და ორ დანარჩენთან შედარებით ბევრად მაღლაა განლაგებული, **ლ. რჩეულიშვილი X** საუკუნის ბოლოს და XI ს. დასაწყისის ძეგლებისათვის (კუმურდო, ხცისი...) ნიშანდობლივად მიიჩნევა⁹⁹.

აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირე. აღმოსავლეთი ფასადის თავდაპირველი სარკმლის სამკაულიდან შემორჩენილია მხოლოდ ქვის საპირის ქვედა ნაწილი, შიგ ჩაკვეთილი სარკმლის ღიობის ნაწილით (ტაბ. 9ბ, 10აბ), რომლის მიხედვითაც ჩანს, რომ სარკმელი ვიწრო ყოფილა. მოგვიანებით, მისი ზედა სამი მოთხედი გაუფართოვებიათ და სარკმელი ქვემოდან დაუშოკლებიათ. ჩრდილოეთის მხარეს იგი შედარებით მეტადაა გაფართოებული, ამიტომ რეკონსტრუირებული სარკმლის ვერტიკალური ღერძი ფასადის ვერტიკალური ღერძიდან ოდნავ ჩრდილოეთითაა გადახრილი. ინტერიერში სარკმლის მიმდებარედ განთავსებული მოხატულობის კომპოზიციის მიხედვით ვვარაუდობთ, რომ ძველი სარკმლის ზედა კიდე ახლანდელი სარკმლის ზედა კიდის დონეზე იყო.

სარკმლის საპირის კომპოზიცია მოწესრიგებული და მკაფიოა: ღიობის ქვემოთ, ქვაში, პორიზონტალური, წვრილად გრეხილი ლილვია საშუალო რელიეფით ჩაკვეთილი. ამ ლილვიდან სარკმლის ორივე მხარეს ორ-ორი ვერტიკალური, ასეთივე ლილვი ადის. ეს ხუთი გრეხილი ლილვი ქრისტეს ხუთი ჭრილობიდან მომდინარე სისხლის სიმბოლო უნდა იყოს... საპირის ვერტიკალურ კიდეებს მწკრივად აყობებული, სარკმლისკენ მიმართული ნახევარწრეები კი – სულიერი სრულყოფისაკენ სწრაფვის სიმბოლო¹⁰⁰ (ტაბ. 10ა). იქიდან გამომდინარე, რომ სამხრეთ კედელზე სარკმლის ღიობი თაღოვანია, სავარაუდოდ, ამ სარკმლის ღიობიც თაღოვანი იქნებოდა, მაგრამ, შესაძლოა, საპირის გარე მოჩარჩობა მართკუთხაც ყოფილიყო – არ არის გამორიცხული, რომ მისი ნაწილი იყოს ახლანდელი საპირის ზემოთ განთავსებული პორიზონტალურდარიანი ვიწრო ქვა, რომელიც, შესაძლოა, რეკონსტრუქტორებმა სპეციალურად დატოვეს – ისევე როგორც ძველი საპირის ქვედა ნაწილი – ძველი სარკმლის საპირის ხსოვნის შესანარჩუნებლად¹⁰¹.

სარკმლის ჭრილსა და ლილვებს შორის, საპირის ქვაში არის დაახლოებით 3 სმ. სიგანის ჩაღრმავებული ფონი. მასში ჩაწოლილი ჩრდილი არბილებს საპირის ნათელ ფერსა და სარკმლის ღიობის სიმუქეს შორის კონტრასტს. ლილვებს შორის და ლილვებსა და საპირის გარეთა კიდეებს შორის ფონი არ არის დატოვებული. ყოველი რელიეფი პლასტიკურად გადადის ღრმულში და იქვე იწყება მეორე შემადგენელი ყოველი გრეხილის რელიეფიც ამავე პრინციპითაა ნაკვეთი. მათი პლასტიკური ზედაპირები რბილ შუქ-ჩრდილს ქმნის. ისედაც წვრილი თითოეული გრეხილი

დანაწევრებული ყოფილა მის „მწვერვალზე“ დატანილი განასერით¹⁰², რომლის ნაკვალევი შემორჩენილია მხოლოდ ქვედა გრეხილი ლილვის ქვედა კიდეზე. ჩუქურთმა ნაკვეთია საკმაოდ გამართული, მაგრამ, თითქოს გაუბედავი, მეტად ფაქიზი ხელით. საპირის ქვედა ნაწილზე ქვის საკმაოდ ფართო ზოლი მოუჩუქურთმებლად და დატოვებული.

მაღალი და ვიწრო სარკმლის ნათელი, ნაზი ფერის ქვის საპირე, მისი, წვრილად დანაწევრებული ჩუქურთმის რბილი, მრავალტონაღური შუქჩრდილით, ალბათ, ფაქიზ და მსუბუქ სამკაულად აღიქმებოდა ცხოველხატული, ხავერდოვანი ფაქტურის მქონე, ღილ კედელზე.

ისევე, როგორც ინტერიერის ფორმების ფონზე კედლის თაღთა იმპოსტების აღქმისას, აღმოსავლეთი ფასადის ფონზე სარკმლის საპირის აღქმის დროსაც, მაყურებლის წარმოსახვაში გაიელვებს უმწვეო კრავის ხატება, რომელიც, ექსტერიერში, „ხავერდოვან მდელზე“ წარმოგვიდგება (ტაბ. 10ა). ხუროთმოძღვარი, ერთი მხრივ, სარკმლის საპირისათვის კედლისაგან მკაფიოდ განსხვავებული ფერისა და ფაქტურის მქონე ქვის გამოყენებით, მის აქცენტირებას ახდენს კედლის ზედაპირზე, მეორე მხრივ კი, მისი გრეხილი ლილვების პლასტიკური დამუშავებით ქმნის ცხოველხატულ შუქჩრდილს, რითაც, ახდენს მის ადაპტირებას კედლის ცხოველხატულ ზედაპირთან.

თავდაპირველი სარკმლის გადაკეთებით მიღებული ახალი სარკმელი ღია რუხი, მოყვითალო ქვის ბრტყელი საღტკეპითაა მოხარჩობებული. ძველსა და ახალ სარკმლებს შორის მანძილი ამოვსებულია თლილი ქვებით.

ლავეგარდანი. თავდაპირველი ეკლესიის ლავეგარდნის ფრაგმენტები ამჟამად მხოლოდ აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზეა შემორჩენილი (ტაბ. 8ა,ბ). ვინაიდან ორნამენტი ყველა ფრაგმენტზე ერთნაირია, სავარაუდოა, რომ მთელი ეკლესიის ლავეგარდანი ერთნაირად იყო გაფორმებული. ყველაზე სრული სახით ჩუქურთმა აღმოსავლეთი და სამხრეთი კედლების კუთხის ქვაზეა (ტაბ. 8ა) შენარჩუნებული: ამ ფრაგმენტის მიხედვით ჩანს, რომ ვიწრო, ბარელიეფურად პროფილირებული ლავეგარდანი ორ სიბრტყეში ყოფილა გადაწყვეტილი (კუთხის ქვა – ოთხ სიბრტყეში). ერთ ლოდში გამოკვეთილი ორივე სიბრტყე ეკლესიის კედლებისადმი კუთხითაა განთავსებული. ქვედა, უფრო განიერი, სიბრტყე ქვემოთაა მიმართული, ზედა კი პირიქით – ზეცისკენ, მაგრამ ისე, რომ მისი გარჩევა შესაძლებელია ქვემოდანაც, მიუხედავად იმისა, რომ იგი სახურავის ჩრდილქვეშაა მოქცეული.

ქვემოთ გადმოხრილი, მცირედ პროფილირებული ნაწილის კომპოზიცია შედგება ორი ვიწრო ლილვისა¹⁰³ და მათ შორის მდებარე, უფრო განიერი, რკალისებურად ოდნავ შეღრმავებული ღარისაგან¹⁰⁴, რომელშიც ორლენტიანი, ოთხღარიანი, წნული ორნამენტი „მიედინება“ (ტაბ. 8ა-ბ). (წვილ ღარებს შორის მოქცეული ხუთი წვილი, წნული ღერი ქრისტეს ხუთი ჭრილობიდან მომდინარე სისხლის სიმბოლო უნდა იყოს). ორნამენტული ზოლის ზედაპირი რკალისებური ღარის პარალელურად, რკალისებურადვეა ოდნავ შეღრმავებული. წვილი ღერების ზედაპირები თანაბრადაა მომრგვალებული¹⁰⁵ და ფაქიზად ნიუანსირებულ შუქჩრდილს ქმნის, ასეთივე შუქჩრდილს ქმნის ზედა და ქვედა ლილვებსა და წნულ ორნამენტს შორის არსებული ღარები და მთლიანად ლავეგარდანი კედელთან მიმართებაში. ლავეგარდნის ზევით მიქცეულ სიბრტყეს, როგორც ჩანს, შემოსდევდა, ძირითადი სიბრტყედან მცირედ „ამოზრდილი“, ისეთივე წრეების მწკრივი¹⁰⁶, როგორც ამჟამად მხოლოდ სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის ქვაზეა შემორჩენილი (ტაბ. 8ა). **ანუ წვეის ეკლესიის ლავეგარდნის ჩუქურთმაში განსაკუთრებით აქცენტირებული ყოფილა ზეცისათვის მიმართვა...**

წრეებით ან ნახევარწრეებით შემოყოლებული ლავეგარდანი, გუმბათი, სვეტების ბაზისები, კაპიტელები და პორტალის ნაწილები ბევრ ქართულ ძეგლზე გვხვდება, განსაკუთრებით კი დამახასიათებელია ტაო-კლარჯეთის ძეგლებისათვის – ოთხთა ეკლესია, ტბეთი, ოშკი, იშხანი... ისტორიული და ახლანდელი საქართველოს სხვადასხვა ადგილას მდებარე ძეგლებზე გვხვდება წვეის ლავეგარდნის მსგავსად კომპონირებული ლავეგარდნებიც:

[წვევის ლავგარდნის ორნამენტის მსგავსი ელემენტების (ორღენტიანი მარტივი წნული და წრიული „ლილები“) მქონე, ოღონდ გაცილებით უფრო უხეშად შესრულებული ჩუქურთმით შემკული ლავგარდნის ქვები ჩაშენებულია, სოფ. ნარის სიახლოვეს მდებარე წმ. გიორგის დანგრეული სამლოცველოს, ნარ-ძუარის კედელში (მათზე ჩუქურთმის ფონი ბრტყელია, წნული ორნამენტი კი კუთხოვანი და უფრო „სტატიკური“). ამ ეკლესიის შესახებ გამოქვეყნებული სტატიის ავტორის, გ. დამბაშიძის, აზრით¹⁰⁷, აღნიშნული ქვები X-XI საუკუნის ქართული ძეგლისა უნდა იყოს. იგი მათ დეკორს სამართლიანად ამგვანებს ერედვის „ბერის საყდრის“ (Xს. შუა ხანა – Xს. II ნახ.)¹⁰⁸ და კუდაროს „ნადარბაზვის“ ჩუქურთმას. ხოლო წვევის ეკლესიის ლავგარდნის მსგავსი კომპოზიცია – ანუ იმგვარი, როცა ლავგარდანი ორ ერთმანეთისადმი ბლაგვი კუთხით დამხრობილ სიბრტყეშია გადაწვევითილი, ზედა სიბრტყეზე ცისკენ მიმართული წრეები ან ნახევარწრეებია გამოსახული, ქვედაზე კი გეომეტრიული ან სტილიზებული მცენარეული ჩუქურთმა – ჰქონია ტბეთის ტაძარის აღმოსავლეთ ფასადს (XI ს. პირველი ნახ.)¹⁰⁹; ამდგვარი კომპოზიციის მქონე, ასევე მცირედპროფილირებული ლავგარდანი, რომელზეც წრიული „ლილები“ ზემოთ მიმართულ სიბრტყეზეა გამოსახული, ჰქონია ქსნის კაბენის (იგივე ყანჩაეთის) ეკლესიას¹¹⁰. ოღონდ იქ, ლავგარდნის რკალისებურ ღარში, წვევის ორნამენტისაგან განსხვავებული ორნამენტი განთავსებული. (ეკლესია IX საუკუნისაა, რესტავირებულია XII-XIIIს-თა მიჯნაზე. აღნიშნული ლავგარდანი რესტავრაციის დროსა უნდა იყოს)].

წვევის ეკლესიის ლავგარდნის გამართული, მეტად ფაქიზი ხელით შესრულებული ჩუქურთმა, მისი პლასტიკური ზედაპირის რბილი, ფაქიზად ნიუანსირებული შუქჩრდილით, ჰარმონიულად ესადაგება შირიმით მოპირკეთებული კედლის ცხოველხატულ, ხავერდოვან ფაქტურას. კედელთან მიმართებით, თავისი ნათელი ფერით, რეგულირებული ფორმითა და შუქჩრდილით ზომიერად აქცენტირებული ლავგარდანი კრავს და მსუბუქად, მაგრამ მკაფიოდ ასრულებს კედელს, ზომიერად იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას, ხელს უწყობს მის მიერ ეკლესიის სიმაღლის აღქმას.

აღსანიშნავია, რომ ლავგარდნის მარჯვენა ქანობის ქვები, მართალია ისეთივე ჯიშისაა, როგორისაც მარცხენა ქანობისა, მაგრამ უფრო ღია ფერისაა – ნაკლებ გამუქებულია დრო-ჟამისაგან. მათზე ჩუქურთმის ელემენტი ისეთივეა, როგორიც მარცხენა ქანობზე, მაგრამ უფრო „ტრაფარეტულად“; უფრო დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, ნაკლებ მომრგვალებულია გადაჯაჭვის წერტილის ირგვლივ (ნახ. XI; ტაბ. 8ა). ამიტომ ვფიქრობთ, რომ შესაძლოა ლავგარდნის მარჯვენა ქანობი ერთ-ერთი რესტავრაციის დროინდელი იყოს¹¹¹.



ნახ. XI. (რის. XI). ლავგარდნის ქვედა სიბრტყის ჩუქურთმა

რაც შეეხება ლავგარდნის ჩუქურთმის სიმბოლიკას, – როგორც დ. კაკაბაძე წერდა: – წნული, რომელიც ქართული ორნამენტის ძირითადი დამახასიათებელი სახეა და გრეხილი, ორივე „გადაჯვარინებას“ შეიცავს. „გადაჯვარინებული“ ფორმა კი ჯვრის სიმბოლოა¹¹². – წნულის განვრცობა ეკლესიის სხეულის (რომელიც, ამავე დროს, სამყაროსაც ასახიერებს) ირგვლივ – ჯვრის მიერ სამყაროს მოცვის სიმბოლოა. თავად გრეხილის დინამიკური ფორმა და გადაჯაჭვის განმეორებადობა კი ჯვრის მარადისობაში განვრცობას მიგვანიშნებს. საყურადღებოა, რომ ამ ორნამენტში წნული მარტო სიგრძივად კი არ ვრცელდება, არამედ, ხუთ წვრილ ლილვად დაყოფის გამო, ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თოთქოს ყოველი წნული, გადაწვნის ადგილის ირგვლივ, კონცენტრული წრიული ტალღების მსგავსად მრავლდება და ფართოვდება – წრე კი სრულყოფილების, მარადისობის, ნათლის სიმბოლოა, ანუ, ამ ეკლესიის

ლავეარდნის სიმბოლიკა ქრისტიანობის ტრიუმფს, ქრისტეს მსხვერპლის მადლის სამყაროს ყოველი მიმართულებით მარადიულ განვრცობადობას გვამცნობს.

როგორც სამი ჯვრის კომპოზიციის, ისე ლავეარდნის განხილვისას, ნათლად ჩანს, რომ ხუროთმოძღვარი ეკლესიის შინაარსის გასახსნელად იყენებს ორნამენტის არა მხოლოდ პირობით, სიმბოლურ მნიშვნელობას, არამედ მის ვიზუალურ-ასოციაციურ სახისმეტყველებასაც.

კედლის ძირითადი ფართობისა და მისი მამკობი დეტალების პროპორციების, ფერების და ფაქტურის ურთიერთშეპირისპირებით, ხელოვანი აძლიერებს ნაგებობის მხატვრული ფორმის გამომსახველობას, ქმნის დინამიკურობის შთაბეჭდილებას და ამაღლებულ განწყობილებას.

თუ მთლიანობაში წარმოვიდგენთ ამ, მოიასამნისფრო-რუხ ცოკოლზე მდგარ, მოქროსფრო-მოღვინისფრო-რუხი შირიმის, მდიდრული, ხავერდოვანი ფაქტურის მქონე, კედელს, ზომიერად მაღალი, ვიწრო სარკმლის თბილი, თეთრი ფერის, ფაქიზად მოჩუქურთმებული საპირით, მის აქეთ-იქით განლაგებული, მცირე ზომის, თეთრი, რელიეფური ჯვრებით, ასეთივე ფერის ლავეარდნით და მოწითალო-ოქრასფერი კრამიტის სახურავით, დავინახავთ, რომ მისი აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმება ზედმიწევნით გააზრებულია როგორც შინაარსის, ისე ფორმის თვალსაზრისით. მხატვარს მკაცრი, მაგრამ ფაქიზი გემოვნებით შეურჩევია და ერთმანეთთან შეუთავსებია კედლის სხვადასხვა ელემენტის ზომები, ფერები და ფაქტურა. რომელთა ერთობლიობა, ერთი შეხედვით, მკაცრი სისადავის შთაბეჭდილებას ტოვებს, სინამდვილეში კი ცხოველხატული და მკაფიოდ მეტყვევლია.

კედლის პროპორციები მართალია გამოკვეთილად მაღალია, რაც მას ზესწრაფვას ანიჭებს, მაგრამ სახურავის საშუალო ქანობი¹³, კედლის საშუალო და მცირე კვადრებით მოპირკეთება, მათი წყობის ჰორიზონტალობის მიახლოებითობა, შირიმის ქვის მსხვილფორებიანი ფაქტურის „დემატერიალიზებულიობა“ და „ხავერდოვნება“, კედლის ზომებთან შედარებით, მისი მამკობი დეტალების ზომების სიმცირე, ჩუქურთმის მეტად ფაქიზი დამუშავება, წვეის ეკლესიის ექსტერიერს არქიტექტურული სიმტკიცის იერს უკარგავს. იგი „გაადამიანურებული“, ფაქიზი, დაძაბული და მთრთოლვარე ჩანს, რისი მიღწევაც, როგორც ჩანს, იყო წვეის ხუროთმოძღვრის მიზანი:

მიუხედავად იმისა, რომ წვეის ეკლესიის ინტერიერისა და ექსტერიერის სისადავე, მათი ძირითადი ნაწილებისა და დეტალების ურთიერთშეფარდების ხასიათი, სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციები ავლენს ხუროთმოძღვრული აზროვნების საერთო მიმართულებასა და დონეს, წვეის ეკლესიის ინტერიერისა და ექსტერიერისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები მაინც ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან: ინტერიერი გაცილებით უფრო მონუმენტური და მტკიცე ჩანს, ექსტერიერი კი ფაქიზი, რის გამოც ნაგებობის მხატვრული ფორმა, შესაძლოა, ერთი შეხედვით, „ეკლექტურად“ გვეჩვენოს, მაგრამ ეს განსხვავებულიობა ერთიანი შინაარსის გამომხატველ მთლიანობას ქმნის: მოცემულ შემთხვევაში ის აძლიერებს ნაგებობის შთამბეჭდაობას, ძაბავს მაყურებლის ყურადღებას და ზუსტი და ცხადი მინიშნებებით მიახვედრებს, რომ ხელოვანს ეკლესიის შენობა გააზრებული აქვს როგორც ქრისტეს ხატება, როგორც ქრისტიანობის იდეალის სიმბოლური განსხეულება: – გარეგნულად (მატერიალურად) ძლიერებას მოკლებული, ფაქიზი, მშვენიერი და ზემსწრაფი, შინაგანად (სულიერად) კი დაძაბული, ემოციური, მაგრამ, ამასთანავე, ძლიერი, მტკიცე, მოწესრიგებული, ასკეტური, ამაღლებული არსება.

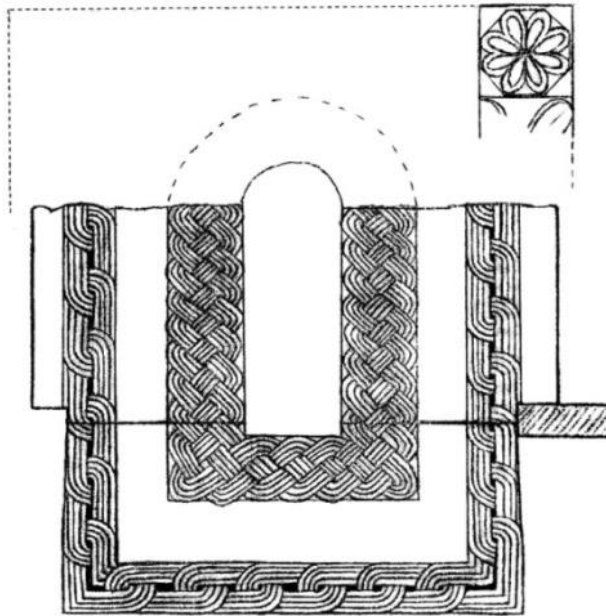
სამხრეთი ფასადი. სხვადასხვა დროის დაზიანებებისა და რესტავრაციის კვალი, აღმოსავლეთ ფასადზე მეტად, სამხრეთ ფასადს ეტყობა. მისი თავდაპირველი სახის წარმოდგენა ძნელია, ვინაიდან მას მოცილებული აქვს დასავლეთი ნახევარი. მიუხედავად ამისა, კედლის შემორჩენილი ნაწილის დეკორი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მის შესახებ¹⁴.

თავდაპირველი ფასადის გაფორმების ელემენტებიდან შემორჩენილია ლავეარდნის მხოლოდ ერთი, აღმოსავლეთ კუთხეში მდებარე ქვა (რომელიც ზემოთ აღვწერეთ), მოქრასფრო-რუხი ფერის ცოკოლის მეორე საფეხური და პირველი

საფეხურის ზედა ნაწილი, კედლის დასავლეთ ნაწილში – თაღოვანი სარკმელი, ოდნავ მოყვითალო თეთრ ქვაში ბარელიეფურად ნაკვეთი, კედლის ზედაპირთან თანხვედრილი, ფართო, ჩუქურთმიანი საპირით(ნახ. XII; ტაბ. 11ა) და, მის ქვემოთ, მისი წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძიდან მარჯვნივ, თაღოვანი, ამოშენებული ნიშის ნაკვალევი (ნახ. XIII, ტაბ. 11ბ).

აღნიშნული სარკმელი აღმოსავლეთ ფასადის სარკმელზე უფრო მოკლე და ოდნავ უფრო განიერია. მისი ფართო საპირე მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული და თავდაპირველი სახით ძნელად წარმოსადგენია. თუმცა, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით მისახვედრია, რომ მისი კომპოზიცია მოწესრიგებული და მკაფიო ყოფილა.

ამჟამად საპირე ქვემოდან ზემოთკენ, დაახლოებით სიმეტრიულად, სამ „საფეხურად“ ფართოვდება. „მეორე საფეხური“ სარკმლის ქვედა კიდის დონიდან იწყება, მესამე კი სარკმლის ზედა კიდის დონეზე. სარკმლის დიობს სამი მხრიდან



ნახ. XII. (рис.XII).სამხრეთი სარკმლის საპირე.

განიერ ზოლად სამღარიანი, ოთხღარიანი, დიაგონალური წნული შემოუყვება, რომლის გარშემო დატოვებული საკმაოდ განიერი, გლუვი ფონი სამღარიანი, ოთხღარიანი ჯაჭვისებური ორნამენტის ზოლითაა შემოსაზღვრული. „მეორე საფეხურზე“ საპირეს, ჯაჭვისებური ორნამენტის გარეთაც, ქვის გლუვი ფონი ახლავს – იგი მარჯვნივ უფრო განიერია, ვიდრე მარცხნივ. ასიმეტრიის შეტანის ამ „გაუბედავი“ მცდელობით, გამაცოცხლებელი ნიუანსი ემატება საპირის საერთო სახეს, მაგრამ მისი სიმეტრიულობის შთაბეჭდილება არ ირღვევა – სარკმლის დიობის აქეთ-იქით ორნამენტული ზოლების სიმეტრიულად განლაგების გამო.

„პირველი საფეხურის“ ჯაჭვისებური ორნამენტის „გარეთ“ ასეთი ფონი არ არის, მაგრამ ზოგ ადგილას ორნამენტის კიდეების შეკვეცილობა მიგვანიშნებს, რომ ანალოგიური ფონი აქაც ყოფილა და ჩამოუკვეთიათ¹¹⁵, რის გამოც სარკმლის საპირე საფეხურებად დანაწევრებულია. (სარკმლის დეკორის ამდაგვარი კომპოზიცია – ორი ორნამენტული არშია, რომელთა შორის დატოვებულია ფონის ფართო ზოლი – არის კუმურდოს ტაძრის (964წ.) აღმოსავლეთ ფასადზე¹¹⁶. იქაც, როგორც წვევაში, სარკმლის ირგვლივ, კედელში ჩაკვეთილია დიაგონალური „წნული“, მაგრამ ჩუქურთმის მეორე არშია კედლის ზედაპირზე შემადლებულ, ჩარჩოსებურ, ვიწრო სიბრტყეშია ჩაკვეთილი და სკულპტურული ჩანართებიც აქვს. კუმურდოსაგან განსხვავებით, წვევის სარკმლის საპირის არცერთი ჩუქურთმა კედლის ზედაპირს არ სცილდება, მათი მომხარჩოებელი ბრტყელი

თავი I, § 1

ფონი, „კანტის“ გარეშე, „რბილად“ უკავშირდება კედელს. კუმურდოს საპირის წნული, ერთღარიანია, ბრტყელი, წვეის საპირისა კი სამღარიანი. წნულის თითოეული ღერი მომრგვალებულია და ფაქიზად ნიუანსირებულ შუქჩრდილს ქმნის – რაც წვეის ეკლესიის უფრო გვიანდლობაზე მიუთითებს...¹¹⁷.

წვეის სარკმლის საპირის ზედა „საფეხური“, ეკლესიის ერთ-ერთი მინაშენის სახურავის კედელთან შესაკავშირებლად, ჩამოუმსხვრევიათ (ტაბ. 11ა). მისი გადარჩენილი დეკორის ფრაგმენტები ფერით, ფაქტურით, ორნამენტის მოტივით და, ნაწილობრივ, მასალითაც განსხვავდება საპირის ქვედა საფეხურების დეკორისაგან: საპირის ზედა მარჯვენა კუთხეში ჩასმულია მცირე ზომის, მოწითალო-მოყავისფრო-ოქრასფერ, მართკუთხა ფილაზე ბარელიეფურად ჩადრმავებული, რვაკუთხედში „ჩაწერილი“, რვაფურცლიანი ვარდული. მის ჩამოსწვრივ, ამ ფილაზე ოდნავ დიდი ზომის, ასეთივე ფერის, მართკუთხა ფილაა ჩასმული, ზედ ბარელიეფურად გამოსახული, სტილიზებული, ამჟამად ფრაგმენტირებული, მცენარეული ორნამენტით (ნახ. XII, ტაბ. 11ა). ორივე ფილა ფერითა და გლუვი ფაქტურით კერამიკულს ჰგავს¹¹⁸. (შუა საუკუნეების საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ხშირად იყენებდნენ კერამიკას არა მხოლოდ სამშენებლო მასალად, არამედ ტაძართა მხატვრული გაფორმებისათვის¹¹⁹). ამ ფილების ფერი და მასალა მათზე წარმოდგენილი სიმბოლოების აქცენტირებას ემსახურება. აქცენტირება, თითქოს, „დელიკატურია“ – ფილები მცირე ზომისაა და ფერით მკვეთრად არ გამოირჩევა შირიმის კედლისაგან, მაგრამ, სიმბოლოების საპირის დანარჩენი ნაწილისაგან დამოუკიდებელ ფილებზე შესრულება, მათი მასალის, ჩუქურთმის მოტივის, ფერის და ფაქტურის საპირის დანარჩენი ნაწილისაგან განსხვავებულობა, იწვევს მაყურებლის განსაკუთრებულ ყურადღებას, აიძულებს მას დაფიქრებას ამ ჩუქურთმის სიმბოლიკის და მისი აქცენტირების მიზეზის ამოსაცნობად. (საპირზე, მცირე აქცენტის სახით, მისი დანარჩენი ნაწილებისაგან სრულებით განსხვავებული ფილების ჩასმა, მაყურებლის ყურადღების არსებით დეტალზე გასამახვილებელი, იმავე ხერხის განმეორებაა, რაც გამოყენებულია ინტერიერში – სხვა ფორმებისაგან სრულებით განსხვავებული იმპოსტის წარმოდგენით).

საპირის ქვედა ორ „საფეხურზე“ გამოსახული დიაგონალური წნულის ზედა, მესამე, „საფეხურზე“ გასაგრძელებლად ადგილი საკმარისია, ჯაჭვისებური ორნამენტის გასაგრძელებელი ადგილი კი გადაკვეთილია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით (ნახ. XII; ტაბ. 11ა). ამასთანავე, თუ საპირის ქვედა მესამედის ირგვლივ ქვა მოგვიანოდ ჩამოჭრილის შთაბეჭდილებას ტოვებს და საპირის ეს ნაწილი ამიტომ ჩამოუვარდება სიგანით საპირის შუა ნაწილს, საპირის ზედა ნაწილი თავიდანვე ყოფილა შუა ნაწილზე უფრო განიერი – ამაზე „მეტყველებს“ ზემოხსენებული ჩანართების საპირის მეორე საფეხურზე უფრო მარჯვნივ განვრცობა, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საქმე გვაქვს სარკმლის მართკუთხა სათაურის (რომლის ქვედა კიდეში სარკმლის ღიობის თაღია ჩაკვეთილი – შესაძლოა, ადრე, კიდევგადაკეცილი „წარბით“ შემოფარგლული) და ორნამენტირებული საპირის შერწყმასთან.

„საპირეს მოტივი VIII-IX საუკუნეთა ძეგლების ფასადებზე სპორადულად გვხვდება (წირქოლი, არმაზი, ბიეთი), X საუკუნეში ეს მოტივი მკვიდრდება და ამ საუკუნის ბოლოსათვის საყოველთაო ხდება, საპირე თანდათან დევნის სათაურს. X საუკუნე სწორედ ის პერიოდია, როდესაც ორივე ეს ელემენტი თანაბარი უფლებით... ცოცხლობს და სათაურის საპირით შეცვლის... ძიების პროცესი საინტერესო ვარიანტებს იძლევა“¹²⁰. წვეის ეკლესიის სამხრეთი სარკმლის საპირის იერსახეც ამ ძიების გამოვლინება უნდა იყოს.

საერთოდ, სარკმლის საპირის ნაწილების სხვადასხვანაირად გაფორმება არ ეწინააღმდეგება Xს. შუადან – XIIს. პირველი მესამედის საზღვრებში მოქცეული დროის ხუროთმოძღვრების განწყობას: „ამ დროის ცალკეულ ძეგლებში გამოყენებულია „სარკმლის მოჩარხოების ორნამენტი მთლიანობის დარღვევის ხერხი“¹²¹. „მხატვრული გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებისას ხუროთმოძღვრება დრო და დრო არღვევს ორნამენტის უწყვეტ მდინარებას ორნამენტის განცალკევებული მოტივებით ან მონაკვეთებით. მოჩარხოების ნაწილების ერთმანეთისაგან განცალკევების მინიშნება ჩანს უკვე კუმურდოს ფასადების

მორთულობაში: მისი აღმოსავლეთი ფასადის ზედა გვერდითი სარკმლის საპირის ქვედა ჰორიზონტალის ორნამენტი განსხვავდება სარკმლის ღიობის გვერდებზე განთავსებული ორნამენტისაგან¹²².

აღსანიშნავია, რომ სარკმლის თაღოვანი ნაწილს აქეთ-იქით დეკორატიული ჩანართები ამ პერიოდის სხვა ეკლესიებზეც გვხვდება მაგ. გამოყენებულია დარკვეთის ეკლესიის სამხრეთი სარკმლის შესამკობად¹²³. მისგან განსხვავებით, წვეის სამხრეთი სარკმლის საპირეზე არსებულ ჩანართებს, დეკორატიულზე მეტად, სიმბოლური დატვირთვა აქვს.

წვეის ეკლესიის როგორც სამხრეთი სარკმლის საპირის, ისე აღმოსავლეთი ფასადის ჩუქურთმის რეპერტუარი საგანგებოდაა შერჩეული წმინდა წერილის შინაარსის მაქსიმალურად მარტივად და გასაგებად გამოსახატავად. ხელოვანს ხუროთმოძღვრული დეკორის რეპერტუარიდან, უმკაცრესი განზოგადების შედეგად, ამოუკრებია ვიზუალურად უმარტივესი, უძველესი, ქრისტიანობისათვის უმნიშვნელოვანესი შინაარსის გამომხატველი, საყოველთაოდ და სამარადუამოდ გასაგები, არა მხოლოდ პირობითი – „დასაზებირებელი“, არამედ თავისი ვიზუალური ასოციაციურ-ემოციური სახისმეტყველებით ადვილად ამოსაცნობი შინაარსის მქონე სიმბოლოები: მაგალითად, ჯაჭვისებურ ორნამენტს¹²⁴. იოლად მისახვედრი, საყოველთაოდ ცნობილი, მრავალფეროვანი სიმბოლიკა აქვს: ის არის ბორკილის – დასჯა-წამების იარაღის, მოვალეობით შებოჭვის, ცასა და მიწის დამაკავშირებელი კიბის¹²⁵ და სხვ., სიმბოლო. (თავისთავად, კიბე იესო ქრისტეს ვნებების ერთ-ერთი სიმბოლოა და თვით ქრისტეს აღგორიაც¹²⁶. ცისა და მიწის მაკავშირებელ კიბედ ღვთისმშობელიც მოიაზრება¹²⁷...) მოცემულ შემთხვევაში მთავარია ის, რომ აქ ჯაჭვი გაწყვეტილია! – გადაკვეთილია მცენარეული ორნამენტით – გაწყვეტილი ჯაჭვი ხსნის, განთავისუფლებს სიმბოლოა¹²⁸, მცენარეული ორნამენტი კი – აღორძინების, „სიცოცხლის ხის“, სამყაროს სიმბოლოა¹²⁹. ამ სიმბოლოებს ზემოდან – რვაკუთხედში ჩაწერილი, რვაფურცლიანი ვარდული „დაჰყურებს“. ვარდულის მოწითალო-მოყავისფრო-ოქრასფერი – ალბათ, უნდა მივიჩნიოთ წითლად. „წითელი ვარდი მოწამეობის სიმბოლოა, იგი ქრისტეს სისხლის წვეთებიდან აღმოცენდა“¹³⁰. **რვაკუთხედი, რვიანი** კი აღორძინების სიმბოლოა¹³¹. ამასთანავე, **რვაფურცლიანი ვარდული** ღვთისმშობლის სიმბოლოცაა¹³² და შეგვახსენებს ღვთისმშობლის როლს კაცობრიობის ხსნის საქმეში. სარკმლის, ანუ სინათლის წყაროს, ირგვლივ „შემოქსოვილი“ დიაგონალური წნული აღიქმება იმ „საქსოვი ნართის“ სიმბოლოდ, რომელითაც ღვთისმშობელმა მოქსოვა ნათლის წყარო – ქრისტე. ამ ორნამენტების ხილვისას, ქრისტიანის წარმოსახვაში ყველა ეს მნიშვნელობა გაიფიქრებს და კვლავ განაცდევინებს წმ. წერილის შინაარსს.

აღნიშნულ საპირეზე სიმბოლურია არა მხოლოდ გამოსახულებები, არამედ მათი ფერი და „ნახატის“ შემადგენლობაც – ვარდულის ფერის შესახებ უკვე აღვნიშნეთ, ჯაჭვისებური და წნული ორნამენტები ოთხღერძიანია – ციფრი **ოთხი**, ქვეყნიერების ოთხი მხარის და ოთხი მახარებლის სიმბოლოა, ჩუქურთმის **თეთრი ფერი** – სიწმინდის სიმბოლო.

ამოშენებული ნიშის ნაკვალევი. სამხრეთი სარკმლის ქვემოთ, მისი ვერტიკალური ღერძიდან ოდნავ აღმოსავლეთით, შემადგენლები თაღისებური მოხაზულობის, მობათქაშებული მონაკვეთია, რომელზეც მოხატულობის ნაშთია შემორჩენილი (**ნახ. XIII; ტაბ. IIბ**). ბათქაშის ირგვლივ კედელი ამოუთხრიათ, იმის შესამოწმებლად, თუ როგორ უკავშირდება ერთმანეთს მობათქაშებული და მოუბათქაშებელი ნაწილები, რის შედეგადაც გამოვლენილა, რომ ამ ადგილას ყოფილა თაღოვანი, ეკლესიის ცოკოლამდე ჩამავალი ნიში – მოჩარჩობული, ცრუ პილასტრებზე დაყრდნობილი, კედლის ზედაპირიდან ამოზიდული ცრუ თაღით, რომელიც შემოუმსხვრევიათ. კედელზე ჩანს მისი შემომსხვრევის გამო გაჩენილი ღრმულების ამოვსების კვალი და ამომტვრეული ცოკოლი (**ტაბ. IIბ**), რომელშიც ჩამარტვებული იქნებოდა ცრუ პილასტრი. ნიში კედლის დონეზე ამოუვსიათ და მოუბათქაშებიათ¹³³.

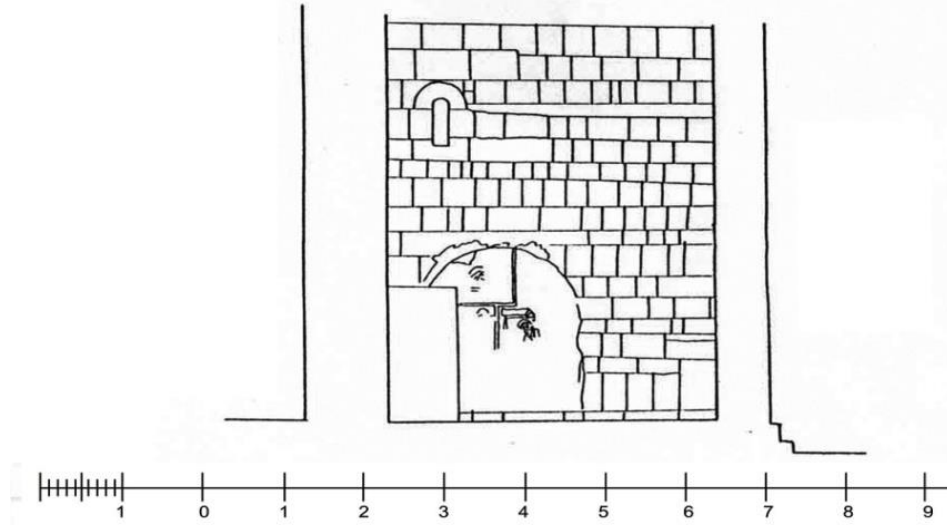
ცალკეული გამონაკლისების სახით, ნიშები უფრო ადრეც გვხვდება ეკლესიათა გრძივ ფასადებზე მაგ.: ღრმა თახჩები აქვს **ატენის** მცირე ეკლესიას – სამხრეთ

თავი I, § 1

ფასადზე – ფრონტონის ქვეშ (VIII. მეორე ნახ. – IX. ბოლო. გადაკეთებულია Xს. მეორე ნახ-ში)³⁴, წირქოლის ეკლესიას (VIIIს.)³⁵...

წირქოლის ეკლესიის თაღოვანი, ბრტყელი, საკმაოდ ღრმა, კედლიდან ამოზიდული მოჩარჩოების არმქონე, ნიშებისაგან განსხვავებით, წვეის ეკლესიის ნიში ფასადიდან ამოზიდული მოჩარჩოებითაც ყოფილა აქცენტირებული. ამუამად შეუძლებელია დადგენა პროფილირებული იყო თუ სადა ეს მოჩარჩოება და ჰქონდა თუ არა ნიშს, გარდა დეკორატიულისა, რაიმე ფუნქცია.

აღნიშნული ნიშის „გრაფიკული“ მოხაზულობისა და შედარებით მუქი ჩრდილის შეპირისპირება სარკმლის საპირისა და ლავგარდნის ჩუქურთმის რბილ, პლასტიკურ „ნახატთან“, ფაქიზ შუქჩრდილთან, და ნათელ ფერთან, კედლის, სარკმლის საპირის,



ნახ. XIII. (რს. XIII). ნიშის ნაკვალევი სამხრეთ ფასადზე

ლავგარდნის და ცოკოლის ფაქტურისა და ფერის ურთიერთმიმართება, ერთობლიობაში, აღმოსავლეთ ფასადზე უფრო მეტად გააცხოველებდა სამხრეთ ფასადს. მაგრამ, ვინაიდან აქცენტირებული ელემენტები კედელთან მიმართებაში მცირე ზომისაა და მათი ფერები ერთმანეთისა და კედლის მიმართ მკვეთრად კონტრასტული არ არის, ამიტომ ამ ფასადის შემკულობა, აღმოსავლეთი ფასადის შემკულობის მსგავსად, მაინც თავშეკავებულობის და ზომიერების შთაბეჭდილებას დატოვებდა.

ჩრდილოეთ ფასადს სარკმელი არა აქვს. კედლის მხატვრულ სახეს შექმნიდა მისი პროპორციები, ორსაფეხურიანი ცოკოლი, მოჩუქურთმებული ლავგარდანი, კრამიტის სახურავი და სამშენებლო მასალის ფერი და ფაქტურა. თავდაპირველი სახე შენარჩუნებული აქვს მხოლოდ ფასადის შემორჩენილი ნაწილის ზედა ნახევარს. კედლის დანარჩენი ნაწილი (იატაკიდან დაახლოებით 3,5 მ. სიმაღლემდე) თხელი ბათქაშითაა დაფარული და თეთრი საღებავით შეღებილი. კედლის დასავლეთ ნაწილში აფსიდში შესასვლელი დიობია გაჭრილი. ეს ფასადი სხვა ფასადებზე უფრო ნაკლებადაა გამუქებული ატმოსფერული ზემოქმედებისაგან. დანარჩენი ფასადებისა და ინტერიერისაგან რამდენადმე განსხვავებულია მისი ქვის წყობაც – აქ უფრო დიდი ზომის, კვადრატს მიახლოებული ფორმის ქვებია გამოყენებული, უფრო მეტადაა დაცული ჰორიზონტალური რიგების სწორხაზოვნებაც. როგორც ჩანს, ფასადი საკმაოდ ადრე მოქცეულა მინაშენის შიგნით (კედელზე არის, ერთ-ერთი მინაშენის სახურავის ჩასამაგრებელი, უხეშად ამოჩეხილი ფოსოები(ტაბ.11ა) და, შესაძლოა, რესტავრაციაც განუცდია...

წვეის ეკლესიის ექსტერიერის ძირითადი მახასიათებლები: მაღალი პროპორციები, მაქსიმალურად წარმოჩენილი კედლის სიბრტყე, საშენ მასალად

თლილი შირიმის ქვის გამოყენება, მისი წყობის პორიზონტალობის მიახლოებითობა, მხოლოდ ძირითადი სტრუქტურული დეტალების აქცენტირებისათვის გამოყენებული, კედლის სიბრტყეში ბარელიეფურად ჩაკვეთილი, მკაფიო კომპოზიციის მქონე, მარტივსახეებიანი, წვრილნაკეთიანი, პლასტიკურად ფაქიზად დამუშავებული, იოლად „წასაკითხი“, დინამიური ჩუქურთმა, რომელსაც დეკორატიულზე მეტად, სიმბოლური დატვირთვა აქვს, სამი ჯვრის პირამიდული, ძალზე ციცაბო კომპოზიცია აღმოსავლეთ ფასადზე, ვიწრო სარკმლები მოჩუქურთმებული საპირეებით, თაღოვანი ნიში და სარკმლის ფართო საპირე სამხრეთ ფასადზე, კედლებისა და ჩუქურთმის სხვადასხვა ჯიშის ფერის და ფაქტურის მქონე ქვის ურთიერთშეხამებით კედლების გაცხოველება, ერთობლიობაში, საფუძველს გვაძლევს, რომ ამ ეკლესიის ექსტერიერი X საუკუნის ბოლო ათწლეულით დავათარიღოთ, რაც ემთხვევა ინტერიერის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის შედეგად მიღებულ დათარიღებას.

მიუხედავად იმისა, რომ მოჩუქურთმებული ზედაპირების ზომები ეკლესიის ფასადების მიმართ უმნიშვნელოა და არც ორნამენტის რეპერტუარი გამოირჩევა მრავალფეროვნებით და ორიგინალურობით, წვეის ეკლესიის შინაარსის გახსნაში განსაკუთრებით აქტიურია მისი დეკორის როლი – რაც განპირობებულია ჩუქურთმის ორნამენტის შერჩევა-კომპონირების და დამუშავების თავისებურებით. **წვეის ეკლესიის დეკორის ზოგადი თავისებურებებია:**

ეკლესიის ფასადებზე ერთიანი დეკორატიული ბადე არ იქმნება – რაც X საუკუნის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი – ფასადების მორთვის ერთიანი სისტემა XI საუკუნეში ყალიბდება. თუმცა, ამ ეკლესიის დეკორის ელემენტებს აკავშირებს მათი მასალის ფერი, ფაქტურა, შესრულების ტექნიკა და, რაც მთავარია, მათ სიმბოლურ სახეებში ჩაქსოვილი, წმინდა წერილის შინაარსი. **ამასთანავე, წვეის ეკლესიის დეკორს ახასიათებს მისი ელემენტების შინაარსობრივ ჯგუფებად გაერთიანება, რაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საფეხური ეკლესიის ექსტერიერის გაფორმების ერთიანი სისტემის ჩამოყალიბების გზაზე,** ასეთია:

ა. ლაგვადნის ჯგუფი, რომლის ელემენტების (ორლენტიანი, ხუთღერტიანი წნული; წრეების (თუ ნახევარწრეების) მწკრივი...) სიმბოლიკა გვაუწყებს, რომ ქრისტეს ხუთი ჭრილობიდან მომდინარე სისხლი სამყაროს მოიცავს; ის აკავშირებს ამქვეყნიურ სამყაროს და, მის ნაწილს – წვეის ეკლესიას – მარადისობასთან, ზეციურ სამყაროსთან, დემერთან...

ბ. სამი ჯვრის კომპოზიცია გვაუწყებს: „მართალი მსხვერპლის“ აღორძინებას, მისი მადლის სამყაროში „გაფრქვევას“, კაცობრიობისათვის (რომელსაც, სიმბოლურად, ჯვარცმული ავაზაკები წარმოადგენენ) ცოდვათაგან განწმენდის, სიკვდილის ძლევისა და სულიერი აღორძინებისაკენ გზის გახსნას...

გ. აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირის სიმბოლოთა ჯგუფი (ხუთი გრეხილი ლილევი, სარკმლისაკენ მიბრუნებული ნახევარწრეების მწკრივი) გვაუწყებს, რომ ნათლის წყაროსაკენ გზა მოწამებორივ მსხვერპლზე გადის, რომ ამ წყაროსკენ სწრაფვა არის სულის სრულყოფის გზა...

დ. სამხრეთი ფასადის სარკმლის საპირის სიმბოლოთა ჯგუფის (სამლენტიანი, ოთხღერტიანი დიაგონალური წნული, სტილიზებული ფოთლით გადაკვეთილი, ოთხღერტიანი ჯაჭვისებური ორნამენტი, რვაკუთხედში ჩაწერილი, რვაფურცლიანი ვარდული) სიმბოლიკა შეგვახსენებს: ქრისტეს წამების „ჯაჭვის“ გაწყვეტას, მსხვერპლის ხსნა-გათავისუფლებას, მარადიული სიცოცხლისათვის აღორძინებას, ღვთისმშობლის როლს კაცობრიობის ხსნაში...

თაღოვანი ნიშის არსებობა სამხრეთ ფასადზე მიგვანიშნებს ხუროთმოძღვრის მიერ, ფასადების თაღებით მორთვისადმი ინტერესის გამოხატვას¹³⁶.

დეკორის ამგვარი ორგანიზაცია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „მოსამზადებელი სამუშაოს“ ბოლო, კულმინაციური საფეხური ეკლესიის ექსტერიერის გაფორმების ერთიანი სისტემის ჩამოყალიბების გზაზე.

ამ ეკლესიის ჩუქურთმის მოტივები ფართო ქრონოლოგიურ არეალშია გაერთიანებული¹³⁷, ყველაზე ხშირად კი X საუკუნის და XI საუკუნის დასაწყისის ხუროთმოძღვრულ და ხეზე კვეთილ ძეგლებზე გვხვდება – სხვა სახის ორნამენტებთან

და ანტროპომორფულ და ცხოველურ გამოსახულებებთან ერთად. წვეის ხუროთმოძღვარს მაშინდელი დეკორის რეპერტუარიდან გამოყენებული აქვს, მხოლოდ, ვიზუალურად ყველაზე „მარტივი“, ყველაზე არსებითი ქრისტიანული სიმბოლიკით „დატვირთული“, თავისი ფორმის ასოციაციურ-ემოციური სახისმეტყველებითაც გარკვეული შინაარსის მიმანიშნებელი ელემენტები.

დეკორატიულზე მეტად სიმბოლური დატვირთვის მქონე ჩუქურთმა X ს. II ნახევრამდელი ძეგლებისათვისაა ნიშანდობლივი, თუმცა, X ს. II ნახევრის ძეგლებზეც გვხვდება სიმბოლურ-დეკორატიული სიუჟეტური კომპოზიციები, მაგ.: **ღ. რჩეულიშვილს** ყურადღება გაუმახვილებია კუმურდოსა (964წ.) და თრიალეთის ახალქალაქის წმ. გიორგის გუმბათიანი ეკლესიის (X-ს. ბოლო) ფასადებზე არსებულ ამგვარ კომპოზიციებზე. იგი აღნიშნავს: – „როგორც ჩანს ხუროთმოძღვარს სიმბოლოებით გადმოცემული ჰქონდა გარკვეული შინაარსი“¹³⁸. ამ ძეგლების სიმბოლოებისაგან განსხვავებით, წვეის ეკლესიის სიმბოლოებს უფრო განზოგადებული ფორმა და უფრო მკაფიო, იოლად გასაგები შინაარსი აქვს.

წვეის, ჩუქურთმების უმრავლესობის კომპოზიციას საფუძვლად უდევს მარტივი, „ჩაუკეტავი ნახატის“ მქონე ელემენტის უწყვეტი, რიტმული განმეორება, რაც ქმნის დინამიკურობის და სიმბოლური ორნამენტით გამოხატული მოვლენის უსასრულოდ განვრცობადობის შთაბეჭდილებას;

წვეის ეკლესიის ორნამენტული მოტივების ფართო ქრონოლოგიურ არეალში გავრცელების გამო, მათი „იკონოგრაფია“ ვერ გამოდგება ჩუქურთმის დასათარიღებლად. ამ მიზნისთვის, ე. წ. „იკონოგრაფიულ“ მხარეზე უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს მის „მხატვრულ გააზრებას, ჭრის მანერას... რაშიც „ჩაქსოვილია სტილისტიკურ ცვლილებათა მხატვრული შინაარსი“¹³⁹.

„X და XI საუკუნის ორნამენტების მხატვრული მიდგომა მკვეთრად განსხვავდება და ერთი და იმავე სტილის განვითარების სხვადასხვა ფაზას იძლევა. X საუკუნის ფაზისათვის დამახასიათებელია ჩუქურთმის საზოგადოებრივი, გრაფიკული გადმოცემა. ჩუქურთმა მოკლებულია ზედაპირის ყოველგვარ მოდელირებას, გაშუქების კონტრასტულ ეფექტებს. საუკუნის ბოლოს ჩუქურთმა იცვლის თავის მხატვრულ ბუნებას და XI საუკუნიდან ვხედავთ მდიდარს, პლასტიკური გრძნობით შესრულებას და ღრმა, ცვრიან, პლასტიკურ ძერწვას“¹³⁹...

თუმცა, ნებისმიერ ეპოქაში სხვადასხვა თაობის ადამიანები მოღვაწეობენ, ამიტომ სტილი ერთბაშად არ ყალიბდება და მისი განვითარების სტადიები ერთმანეთს ერთბაშად არ ემიჯნება – წვეის ეკლესიის ინტერიერისა და ექსტერიერის სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციები ავლენს ხუროთმოძღვრული აზროვნების ერთსა და იმავე მიმართულებასა და დონეს, რაც გამოხატულია უმთავრესი ქრისტიანული სიმბოლიკის მაქსიმალური განზოგადება-კონცენტრაციით და უაღრესად კომპაქტურ, მარტივ და დახვეწილ ფორმაში წარმოდგენით, მაგრამ შესრულების ტექნიკა და მანერა ერთმანეთისაგან განსხვავებულია – ინტერიერის სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციები შესრულებულია ექსტერიერის კომპოზიციებზე უფრო მარტივი, სადა ფორმით, ორ სიბრტყეში, გრაფიკულად, შედარებით მტკიცე ხელით.

ექსტერიერის ჩუქურთმის მოტივი კი მართალია არქაულია, მარტივი ფორმისა, მაგრამ შესრულებულია რთული ტექნიკით – პლასტიკურად, რელიეფის სიმაღლის თანდათანობითი ცვლით, ნიუანსირებული შუქჩრდილით, რაც XI ს. ჩუქურთმისთვის ხდება დამახასიათებელი. წვეის ეკლესიის ექსტერიერის ჩუქურთმა მეტწილად დაბალრელიეფიანია, წვრილად დანაწევრებული, კედელშია ჩაკვეთილი ფაქიზი, თითქოს გაუბედავი, ხელით¹⁴⁰, რაც, ასევე, არ არის დამახასიათებელი X ს-ს დასასრულის ჩუქურთმისთვის ამიტომ, შესაძლოა გაჩნდეს ეჭვი, ხომ არ არის იგი ერთ-ერთი რესტავრაციის დროინდელი?

დაბალი რელიეფით, „გრაფიკულ“ სტილში შესრულებული ჩუქურთმა მეტწილად X საუკუნის ძეგლებზე გვხვდება (კუმურდო¹⁴¹, შეპიაკი (X ს. II ნახ.)¹⁴²...); მაგრამ, გვხვდება XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებზეც (მაგ.: ხცისი¹⁴³, ბაგრატის ტაძრის ჩუქურთმის ნაწილი¹⁴⁴...).

ხოლო პლასტიკური მანერით, შუქჩრდილის თანდათანობითი გადასვლით შესრულებული ჩუქურთმა მეტწილად გვხვდება XI საუკუნის (ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი, სამთავისი, სამთავრო...) და შემდგომი ხანის ძეგლებზე, მაგრამ, იშვიათად, გვხვდება X საუკუნის II ნახევარშიც [მაგ.: ოშკის აღმოსავლეთი აფსიდის სარკმლის ორნამენტულ თავსართზე, მისი სამხრეთი პასტოფორიუმის სარკმლების თავსართებზე¹⁴⁵, ოთხთა ეკლესიის (Xს. 60-იანი წლ.) ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფასადების მეორე რიგის სარკმელთა თავსართებზე, რომელიც შესაძლოა ძეგლის აღდგენის ხანისაა (978-1001 წწ.)¹⁴⁶...

წვეის ეკლესიის ექსტერიერის დეკორს გარდატეხის ეპოქისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობა ეტყობა. ერთი მხრივ ხელოვანი ეყრდნობა ორნამენტის ძველ მოტივებს და ცდილობს შეინარჩუნოს Xს-ის II ნახევრამდელი ეკლესიების დეკორისთვის დამახასიათებელი სიმბოლური „მეტყველება“ და ფორმის სისადავის შთაბეჭდილება, თუმცა ორნამენტის დამუშავების ხასიათში, შემდგომი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი, ჩუქურთმის პლასტიკური დამუშავებისაკენ ჯერკიდევ გაუბედავი სწრაფვა გამოსჭვივის.

ქვის რბილად დამუშავებით, წნულ და გრეხილ ჩუქურთმაში ღართან შედარებით ღერის მეტი სიგანით, თითოეული ღერის მომრგვალებით¹⁴⁷, წვეის ეკლესიის ექსტერიერის ჩუქურთმა განსხვავდება ჩვენთვის ცნობილი ქართული ხუროთმოძღვრული და ხეზე კვეთილი ორნამენტების აბსოლუტური უმრავლესობისაგან – რომელიც ვერტიკალურად ან დიაგონალურად მიმართული საჭრისითაა ნაკვეთი. მომრგვალებულ ზედაპირიანი ჩუქურთმა იშვიათად გვხვდება ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლებზე, მაგალითად, ზემოხსენებულ, ოშკის და ოთხთა ეკლესიის სარკმელთა თავსართებზე, ჩრდილის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის ქვებზე (X-XIსს.)¹⁴⁸, ხის სკივრზე სასაშიდან (X-XIსს. მიჯნა)¹⁴⁹...

მართალია, წვეის ჩუქურთმაში გამოყენებულია სამ და ოთხ ღარიანი წნული, Xს. ბოლოს და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებისათვის კი უფრო მეტად ორღარიანი წნულია დამახასიათებელი – წნულში ღარების რაოდენობა შემდგომში იზრდება, მაგრამ სამ და მეტღარიანი წნული ორნამენტი X საუკუნის და XI საუკ. I ნახევრის არაერთ ძეგლებზეც გვხვდება (მაგ.: სამღარიანი წნული გვხვდება აგარის ეკლესიის ჩუქურთმაში (Xს.)¹⁵⁰; როგორც ორღარიანი, ისე სამღარიანი კვეთა გვხვდება თეთრიწყაროს ეკლესიის (Xს.)¹⁵¹, ბაგრატის ტაძრის¹⁵² ორნამენტაციაში; მცენარეული ორნამენტის წნული ღეროების სამღარიანი კვეთა გვხვდება მარტვილში, ატენში, აკკეთში (X-XIსს.)¹⁵³; ოთხ და ხუთღარიანი მარტივი ორღენტიანი წნულია ოცინდალეს ხის კარზე (XIს. I ნახ.)¹⁵⁴; ხუთღარიანი ორნამენტი – ზემოხსენებულ ხის სკივრზე სასაშიდან¹⁵⁵, იშვიათად, სამ და მეტღარიანი წნული გვხვდება უფრო ადრეული ხანის ძეგლებზეც, მაგალითად ბრდაძორის დიდ ქვასვეტზე (VI-VIIIსს.)¹⁵⁶, დიდი გომარეთის ქვასვეტზე (VI-VIIIსს.)¹⁵⁶...

ამიტომ, წვეის ეკლესიის ჩუქურთმის დასათარიღებლად, არც წნულში ღარების რაოდენობაა გადამწყვეტი – წვეის ეკლესიის ორნამენტების „ნახატს“ ურთიერთპარალელურ ღერებად დანაწევრება არ ართულებს, შენარჩუნებულია ყოველი ელემენტის მკაფიოება და მოტივის მთლიანობის განცდა. თანაც, წვეის ჩუქურთმა არქიტექტურის არა მხოლოდ სამკაული, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, სიმბოლური სახეებით ეკლესიის შინაარსის გამოსატყვის საშუალებაა. ოსტატი, რომელიც ორღარიან ჩუქურთმას კვეთდა, ჩუქურთმის სიმბოლიკის საჭიროებისამებრ, მეტი ღარის გამოკვეთასაც შეძლებდა. ამასთანავე, ჩუქურთმის წვრილად დანაწევრებისკენ მიდრეკილება შესაძლოა ოსტატის მცირე ფორმის ნაწარმოებებზე (ხის, ქვის, ლითონის) დახელოვნებაზეც მეტყველებდეს.

ჩვენი აზრით, წვეის ეკლესიის ინტერიერისა და ექსტერიერის სიმბოლურ-დეკორატიული კომპოზიციების ძეგლისა და ერთმანეთისადმი ქრონოლოგიური მიმართების გასარკვევად გადამწყვეტია შემდეგი გარემოება – მათ უფრო მეტი საერთო აქვს, ვიდრე განმასხვავებელი:

ორივეგან გვხვდება გეომეტრიული და სტილიზებულ-გეომეტრიზებული მცენარეული სიმბოლოები (წრეები, ვარდულები), ისინი და ექსტერიერზე

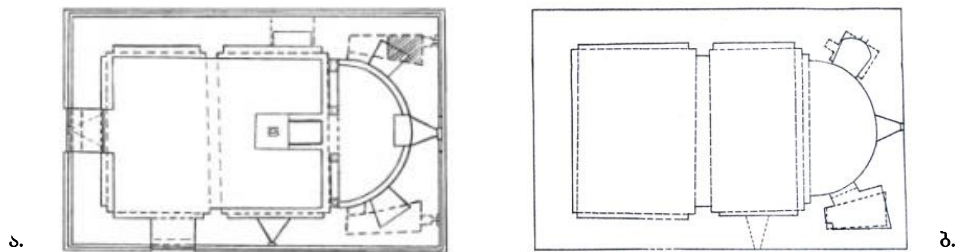
განთავსებული, სხვა, ასევე უძველესი, შინაარსობრივად მკაფიო სიმბოლოები (ჯვარი, გრეხილი, დიაგონალური და ჯაჭვისებური წნული) მათი „ნახატის“ სიმარტივით, მათში გამოსატყულო აზრისა და ემოციის სიღრმითა და ხასიათით კავშირშია ერთმანეთთან და წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვრულ კონცეფციასთან. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ისინი ერთმანეთისა და ძეგლის თანადროულია.

ინტერიერისა და ექსტერიერის სიმბოლური კომპოზიციები შესრულებული უნდა იყოს სხვადასხვა (შესაძლოა სხვადასხვა თაობის), ოსტატის მიერ, ერთი და იმავე ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრის შესატყვისად, რომელსაც შეგნებულად უზრუნია, რათა ექსტერიერის და ინტერიერის დეკორს ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხასიათი ჰქონოდა, რაც აუცილებელი იყო ქრისტეს სიმბოლური ხატის შესაქმნელად. მათი ერთმანეთისაგან განსხვავება შეესაბამება წვეის ეკლესიის ფორმებში გამჟღავნებულ ურთიერთშეპირისპირების პრინციპს. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ პლასტიკურად დამუშავებული იმპოსტის ჩუქურთმა, გრაფიკულად გადაწყვეტილ სიმბოლურ კომპოზიციებთან ერთად ინტერიერშიც გვხვდება, ინტერიერისა და ექსტერიერის დეკორის თანადროულობა აღარ დაგვაუკვებს.

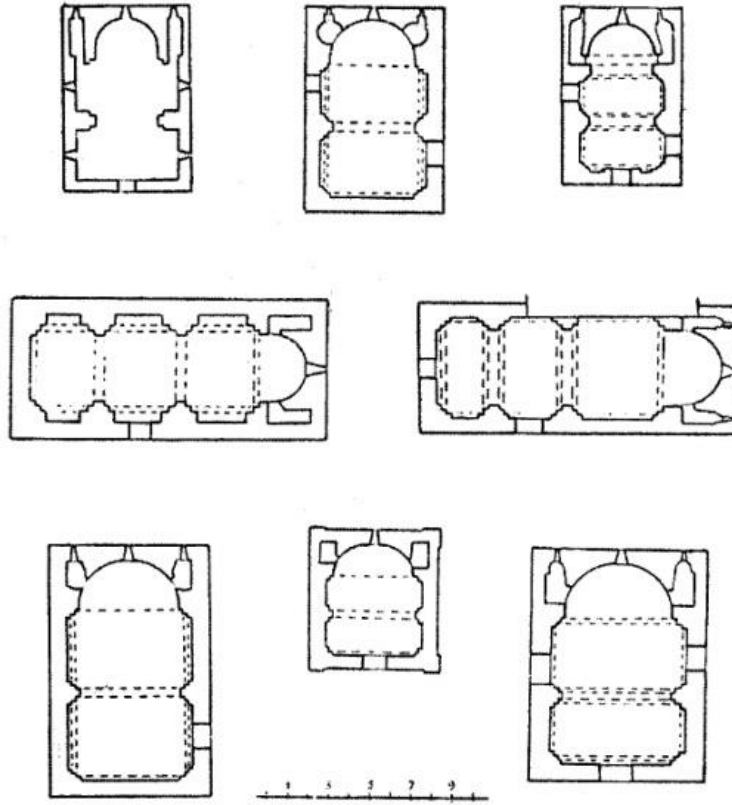
ინტერიერისა და ექსტერიერის ჩუქურთმის ასეთი განსხვავებულობა მიგვანიშნებს ძეგლის აგების თარიღსაც – ცხოველხატული სტილის განვითარების I და II ფაზების მიჯნას. რაც შეესატყვისება ჩვენს მიერ ეკლესიის ძირითადი ფორმების ანალიზის შედეგად მიღებულ თარიღს.

წვეის ეკლესიის ადგილი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. გეგმით, წვეის ეკლესია უხლოვდება იმ დარბაზულ ეკლესიათა ჯგუფს, რომელსაც ახასიათებს სწორკუთხედში ჩაწერილი ნახევარწრიული აფსიდი, კედლის სიღრმეში მოწყობილი მცირე სადგომებით, რომლებსაც გარდა ფუნქციურისა (სამკვეთლო, სადიაკვნე) კონსტრუქციული დანიშნულებაც აქვს – ამსუბუქებს კედლის მასას (ნახ. XIV ა, ბ).

ჯგუფი მოიცავს მრავალ ძეგლს, რომლებიც მდებარეობს საქართველოს ამჟამად კუთვნილ და დაკარგულ ტერიტორიებზე და მის ფარგლებს გარეთაც – იმ ადგილებში, სადაც ქართული კულტურის გავლენა ვრცელდებოდა: პარხლის ეკლესია მთაზე (ტაო)¹⁵⁷, ოთხთა ეკლესიის ორი სამლოცველო (ტაო)¹⁵⁸, ფუსტი¹⁵⁹ და უაბეში (ზემო სვანეთი)¹⁶⁰, ზემო ყარაბუღაზი (ქვემო ქართლი)¹⁶⁰, დისევი (შიდა ქართლი)¹⁶⁰, „დათუნა“ (დაღესტანი)¹⁶⁰, ხოზიტა მაირამი (ისტორიული დვალეთი, ახლანდელი ჩრდილო ოსეთი)¹⁶¹, სპეთის „ზედა მაცხოვარი“¹⁶², ეხვევის „დედაღვთისა“ (იმერეთი)¹⁶³, სათხე(ქვემო ქართლი)¹⁶⁴, ფექრაშენი (პალაეცია)¹⁶⁵, მამი (თეკალი) (ქვემო სვანეთი)¹⁶⁶



ნახ. XIV ა, ბ. (რის. XIV ა, ბ). ა. „სპეთის ზედა მაცხოვრის I-II სართულების გეგმა. (მოყვანილია ნ. ანდლუღაძის სტატიიდან სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძმ“, №18, თბ., 1969, გვ. 44-52); ბ. წვეის ეკლესიის I-II სართულების გეგმა (მოყვანილია 1954 წელს ძეგლზე ჩატარებული რესტავრაციის მასალებიდან)



ნახ. XIVგ. (რს. XIVr). გეგმები: ოთხთა ეკლესიის, დისევის, დათუნას, ზემო ვარაბულახის, სათხის, ხოზიტა მაირამის, ჟაბეშის, ეხვევის (გეგმები მოყვანილია ვ. დოლიძის სტატიიდან სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“, №7, 1971, გვ. 137)

ხსენებული ძეგლები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან პროპორციებით, აფსიდის კედლებში მდებარე სადგომთა ფორმებით, ამ სადგომთა და ეკლესიის შიდა სივრცის ურთიერთმიმართებით (ნახ. XIVა-ბ), დეკორის ხასიათით, რის საფუძველზეც ხდება მათი ქვეტიპებად დიფერენცირება, მხატვრული თავისებურებების და აგების თარიღის განსაზღვრა.

ეკლესიათა აღნიშნული ჯგუფი საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი¹⁶⁸. დადგენილია, რომ ამგვარად ორგანიზებული აფსიდის მქონე დარბაზული ეკლესიები გავრცელებული იყო X – XI საუკუნეებში და მანამდე ან შემდგომ, თითქმის, არ გვხვდება¹⁶⁹. სამნაწევრიანი საკურთხეველი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში უფრო ადრეც არსებულა¹⁷⁰, მაგრამ, განსაკუთრებით, სწორედ ზემოხსენებულ პერიოდში დამდგარა „დღის წესრიგში“ დარბაზული ეკლესიების საკურთხეველების ამგვარი გადაწყვეტა. წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვარიც თავისებურად „ეხმიანება“ ეპოქის ამ მოთხოვნას:

ამ ჯგუფის ძეგლთა „უმრავლესობის აღმოსავლეთი ნაწილი ერთსართულიანია. ეხვევსა და ხოზიტა მაირამში გვერდითი სადგომები ორ სართულადაა განლაგებული“¹⁷¹, ასევეა სპეთის „ზედა მაცხოვარში“. წვეის ეკლესიის აფსიდის ჩრდილოეთ მხარეს კი ნიშები სამ „სართულადაა“ წარმოდგენილი (მეოთხე სადგომი მათ ზემოთ, აფსიდის კედელში ყოფილა)¹⁷².

წვეის ეკლესია ამ ჯგუფის ძეგლებისაგან განსხვავდება – აფსიდის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს არსებული ნიშებისა და სადგომების ერთმანეთის მიმართ ასიმეტრიულობით¹⁷³ (რითაც მისი აფსიდის კომპოზიცია, ხსენებული ძეგლების აფსიდთა კომპოზიციებზე მეტად, ავლენს ცხოველხატული სტილისათვის დამახასიათებელ

დაძაბულობას და დინამიკურობას¹⁷⁴). მართალია, წვევის ეკლესიის აფსიდის კედლის სათავსებს, ხსენებული ჯგუფის რიგ ეკლესიათაგან განსხვავებით, არა აქვს საკუთარი აფსიდი, სიმეტრიული განლაგება და (ამჟამად) არც სარკმლები. (სარკმლები არა აქვს ხსენებული ჯგუფის ზოგ ძეგლსაც – ზემო ყარაბულახი, ჟაბეში...¹⁷⁵), მაგრამ ისინიც შექმნილია იმავე მიზანდასახულობით – ეკლესიის ნორმალური ფუნქციონირებისათვის სათანადო პირობების უზრუნველსაყოფად – როგორც ხსენებული ეკლესიების სადგომები. წვევის ეკლესიის სათავსების აღნიშნულ თავისებურებას ვერც ამ ეკლესიის სხვებზე უფრო ადრინდელობას და მათს ამ მიზეზით ჩამოყალიბებულობას მივაწერთ, ვერც მისი ხუროთმოძღვრის ეპოქის მოთხოვნებისაგან ჩამორჩენას და ვერც ამ სათავსების მოგვიანო გადაკეთებას: განხილული მონაცემების მიხედვით, ეს ეკლესია X ს. ბოლო მეოთხედზე ადრინდელი ან გვიანდელი არ უნდა იყოს. ძეგლის ყველა დანარჩენ მონაცემში ჩანს მისი ხუროთმოძღვრის მაღალი პროფესიონალიზმი...

აღბათ, საქართველოს ისტორიულმა ვითარებამ განაპირობა ხსენებული ჯგუფის ზოგ ეკლესიაში აფსიდის გვერდითი სადგომების იატაკიდან საკმაოდ დიდ სიმაღლეზე განთავსება (დათუნაში, ჟაბეში, რგანში ისინი იმდენად მაღლაა მოწყობილი, რომ მხოლოდ მისადგმელი კიბის საშუალებით შეიძლება იქ შესვლა¹⁷⁶). ცხადია, დიდ სიმაღლეზე განთავსებული სათავსები სამკვეთლოსა და სადიაკვნის ფუნქციას ნორმალურად ვერ შეასრულებდა. ამიტომ მათ ფორმალურ მოწესრიგებულობას რეალური ღირებულება ნაკლებად ჰქონდა. ვფიქრობთ, რომ აღმოსავლეთი და დასავლეთი საქართველოს დამაკავშირებელ ცენტრალურ გზასთან მდებარე... სოფ. წვევის მცირე ზომის ეკლესიის ხუროთმოძღვარს, კონკრეტული ნაგებობის ზომისა და საარსებოდ აუცილებელი საჭიროებების შესატყვისად განუსაზღვრავს მისი სათავსების მდებარეობა, აგებულება და ფუნქციები და ასე გადაუწყვეტია ეპოქის მიერ მის წინაშე დასმული ამოცანა: სამკვეთლოს და სახატის ფუნქციას, აღბათ, შეითავსებდა ყველაზე დაბლა განლაგებული, თაღოვანი, კონქისებურად დაგვირგვინებული ნიში (რომლის ფორმა, ისევე, როგორც აფსიდის კონქის ფორმა, სიმბოლოა გამოქვაბულის, რომელშიც იშვა და დაიკრძალა ქრისტე), დანარჩენი სათავსები შეასრულებდა სადიაკვნის, სამალავის, განათების წყაროს განსათავსებლის ფუნქციებს.

წვევის ეკლესია მევეთრად გამოვლენილი „ინდივიდუალური“ თავისებურებით ხასიათდება: მასში ძალზე გამახვილებულია ხუროთმოძღვრული საშუალებებით წმინდა წერილის შინაარსის გადმოცემის ამოცანა, რომელსაც წვევის ოსტატი ახორციელებს ხუროთმოძღვრული საშუალებების გამომსახველობითი შესაძლებლობების და ორნამენტის სიმბოლიკის ინტენსიურად გამოყენების მეშვეობით.

ხუროთმოძღვრის ფორმალური კონცეფცია ერთიანი და მკაფიოა როგორც ინტერიერის, ისე ექსტერიერის გადაწყვეტაში და ემყარება სხვადასხვა სახის შეპირისპირებებით (ეკლესიის ნაკეთების ზომების, განლაგების ადგილის, ფორმების, შუქ-ჩრდილის, ფერის, ფაქტურის, სიმეტრია-ასიმეტრიის) ნაგებობის გამომსახველობის გაძლიერებას. ოსტატი მრავალ ხერხს პოულობს ნაგებობის მხატვრული ფორმისადმი მაყურებლის ყურადღების გასააქტიურებლად.

ყოველი ასეთი შეპირისპირება მკაცრად „დოზირებულია“, დაბალანსებულია დიდი ფორმების სოლიდურობით და სისადავით და ემსახურება ეკლესიის ნაგებობის გაცხოველებას და მისი არსის მკაფიოდ გამოვლენას.

ზემოსხენებული შეპირისპირებები ავლენს წვევის ეკლესიის ფორმის კულმინაციურ დაძაბულობას, რომლის ზღვარზე წვევის ხუროთმოძღვარი მტკიცედ ინარჩუნებს მისი უადრესად მახვილი გონებით მართულ წონასწორობას – არცერთ დეტალი არ არღვევს ნაგებობის მთლიან სულისკვეთებას, მის საერთო კონცეფციას, არ ირღვევა კავშირი და თანაზომიერება ეკლესიის შინაარსსა და ფორმას შორის. ნაგებობის ფორმის მოწესრიგების უმთავრესი სამი ძირითადი საშუალებაა: ძირითადი სტრუქტურული ფორმების სიმეტრია, დაქვემდებარებული ფორმების გაწონასწორებული ასიმეტრია და რიტმი.

ეკლესიას არ ეტყობა მისი ხუროთმოძღვრის უკვე მოპოვებული ოსტატობით გაღალგაბა, თავდაჯერება-დამშვიდება, ნაგებობის როგორც ინტერიერში, ისე

ექსტერიერში იგრძნობა მთრთოლვარე, ნერვული, დაძაბული შემოქმედებითი პროცესი. დაძაბული მაძიებლობით წვეის ხუროთმოძღვარი გარდამავალი ხანის ოსტატის თვისებებს ავლენს – ამ შემთხვევაში გარდამავალ ხანად მოიაზრება არა VIII. II ნახევარი – XI. I ნახევარი, არამედ ცხოველხატული სტილის ერთი საფეხურიდან (XI-II ნახ.) მეორე (XIს.) საფეხურზე გარდამავალი ხანა.

ნაგებობის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ხუროთმოძღვრის ძიების საგანია არა მხოლოდ ეკლესიის მხატვრული ფორმის გაცხოველება, არამედ, ამ ძიებისას კავშირის არ დაკარგვა ქრისტიანული მოძღვრების საფუძველთან, წმინდა წერილთან, რომლის მორწმუნემდე მიტანას უნდა ემსახურებოდეს საეკლესიო ხუროთმოძღვრება.

XIს. ბოლო მეოთხედში, გაძლიერებული სწრაფვა ხუროთმოძღვრული ფორმის განახლება-გაცხოველებისაკენ, არქიტექტურის მხატვრული გამომსახველობის გაზრდისაკენ, ზოგჯერ თვითმიზნური ხდება: მაგალითად, ხცისის ხუროთმოძღვარი ტაძრის კარ-ფანჯრის გადაადგილებით, ჩუქურთმის ასიმეტრიული განლაგებით აღწევს ნაგებობის ფორმალურ გამოცოცხლებას. ეკლესიის შინაარსობრივი მხარისათვის ასეთ გადაადგილებას არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს.

წვეის ხუროთმოძღვარი ცდილობს ეკლესიის ნაგებობას, როგორც „ქრისტეს სხეულს“ და მისი მრევლის სულიერ მაფორმირებლს, შეუნარჩუნოს კლასიკური სიმწეობრე, მკაფიოება, ნათლად აღსაქმელობა და ამავე დროს გამოხატავს თავისი ეპოქის მღვღვარე, ზემსწრაფ სულისკვეთებას.

წვეის ეკლესიის ყველა ნაკეთი წმინდა წერილის შინაარსით არის დამუხტული და განპირობებული. ფორმალური თვალსაზრისით მასში ყველაფერი ლოგიკურია, მკაცრი და ფაქიზი გემოვნებით მოწესრიგებული და გამართული.

საზოგადოდ, საეკლესიო ხუროთმოძღვრება მოწოდებულია შექმნას მღვდელმსახურების ჩასატარებლად მოსახერხებელი – სულის ამაღლებისკენ, ღვთაებრივთან ზიარებისაკენ, ღოცვისაკენ განმავლობელი სივრცე. ნაგებობის ყველა ნაკეთი გარკვეული სიმბოლიკის მატარებელია, პირობითად, მიგვანიშნებს წმინდა წერილის შინაარსის შესატყვის გარემოს ან მოვლენას (მაგ.: გუმბათი – ცის „გუმბათს“, აფხიდის კონქი – გამოქვაბულს, სადაც ქრისტე იშვა და დაიკრძალა, კანკელი – მიჯნას წმიდათა-წმიდასა და ადამიანს შორის...), მაგრამ საკუთრივ წმ. წერილის შინაარსის საკვანძო მომენტების გადმოცემა ხდება ლიტურგიის, გალობის, კედლის მხატვრობის, რელიეფის და საეკლესიო ხელოვნების სხვა დარგების მეშვეობით...

საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში მიმდინარე ფორმის განახლების პროცესში წვეის ხუროთმოძღვარმა, როგორც ჩანს, დაინახა შინაარსობრივი ორიენტირის დაკარგვის საშიშროება და თავის ნაწარმოებში (რომელიც მოსახატად არ იყო გამოიზნული...) სცადა ხუროთმოძღვრების „ენობრივი“ შესაძლებლობების მაქსიმალურად გამოყენება წმინდა წერილის შინაარსის გადმოსაცემად.

ძნელი საპოვნელია სხვა ასეთი „მოლაპარაკე“ ძეგლი, რომელშიც ასეთი ქრისტიანული სისადავით და, ამავე დროს, ასე სრულად, ჰარმონიულად და თვალსაჩინოდ ამეტყველებულიყოს ხუროთმოძღვრების სინთეზური ბუნება წმინდა წერილის შინაარსის გადმოსაცემად. ამ ნაგებობის ხუროთმოძღვრულ ფორმაში შენივთებული სხვადასხვა ხელოვნების ელემენტები ერთობლივად განასახიერებს მაცხოვარს, წარმოაჩენს მისი მსხვერპლის სიდიადეს, მარადიულ ცხოველმყოფელობას და სამყაროში უსასრულო განვრცობადობას. ამავე დროს არ არის დავიწყებული ღვთისმშობლის ღვაწლი ამქვეყნად მსხნელის მოვლინებაში...

თავისი მონაცემების ერთობლიობით წვეის ეკლესია ცხოველხატული სტილის პირველი ეტაპის ერთ-ერთი დამაგვირგვინებელი, პირველ და მეორე ეტაპების გარდატეხის პიკზე შექმნილი ძეგლია, რომელიც, მისი ეპოქის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი თავისებურების შესატყვისად, მოიცავს როგორც თანადროულ, ისე მანამდელი და მომდევნო ეპოქების ხუროთმოძღვრების მთელ რიგ ნიშნებს.

წვეის ეკლესიის ოსტატს ფორმულის დონეზე განზოგადებულ და „დაკრისტალებულ“, ცხად და, ამავე დროს, ცოცხალ, ემოციურ ფორმაში გამოუხატავს ქრისტიანული მოძღვრების და ხუროთმოძღვრების არსი. იგი დიდი პასუხიმგებლობით და სიფრთხილით მოჰკიდებია ხუროთმოძღვრული ფორმის განახლების საკითხს,

მკაცრად განუზოგადებია მანამდელი ხუროთმოძღვრება და მისი დეკორი, კრიტიკულად შეუფასებია თავისი ეპოქის ხუროთმოძღვართა ფორმალური ძიებები და თავის ნამუშევრისთვის საფუძვლად დაუდგია ქრისტიანული ტაძრის საყოველთაო იდეალთან დაკავშირებული სამარადქამო დებულებები: **ქრისტიანული ტაძარი წარმოადგენს ქრისტეს სხეულს. მისი ყოველი ელემენტი უნდა ემსახურებოდეს წმინდა წერილის მრევლამდე მიტანას სადა და მაქსიმალურად გასაგები ფორმით.**

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის შემოქმედი, საკუთრივ ხუროთმოძღვრების გამომსახველობითი საშუალებებით აზროვნების იშვიათი სიმახვილის ნიჭით და ემოციურობით გამოირჩევა. ოსტატი ავლენს როგორც მისი თანამედროვე, ისე მანამდელი ხუროთმოძღვრული და სამშენებლო ხელოვნების სფეროში საკმაოდ ფართო „თვალსაწიერს“. იგი ლაკონური, ზუსტი და გასაგები საშუალებებით ახერხებს შთაბეჭდავი ნაგებობის შექმნას, რომლის თითოეული დეტალის მხატვრული ფორმა შინაარსით დამუხტული და ძლიერ გამომსახველია. მასში გამოსჭვივის ამ სისადავისა და გამომსახველობის სიმბოლოს მისაღწევად მხატვრის მიერ დახარჯული დიდი სულიერი ენერჯია და ძალისხმევა, რაც ქმნის ძლიერ ენერგეტიკულ ველს, რომელსაც განმმსჭვალავი, კათარზისული ზემოქმედება აქვს მნახველზე და რომლის გამოც წვეის ეკლესიამ საუკუნეებში გამოატარა „სასწაულთმოქმედის“ სახელი.

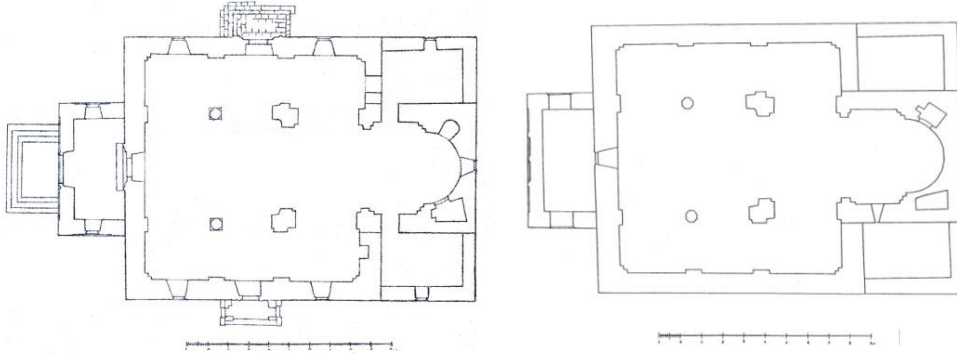
ხუროთმოძღვრის ოსტატობისა და მის მიერ სამუშაოს დიდი პასუხისმგებლობით შესრულების წყალობით ამ ეკლესიის თავდაპირველმა, რეკონსტრუქციას გადაარჩენილმა, ნაწილმა სრულებით გაუბზარავად მოაღწია ჩვენამდე და დღესაც მეტად მტკიცე ნაგებობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი არა მხოლოდ თვითონ დგას მტკიცედ, არამედ თავისი „მხრებით“ უჭირავს მასზე რკინის სარტყლით მიბმული XIX-XX საუკუნეების მინაშენები (რომელთა მრავალრიცხოვანი ბზარები 1954 და 2006 წლებში იქნა რესტავრირებული).

X-XI საუკუნეების ქართული ბრწყინვალე არქიტექტურის ფონზე, წვეის წმ. გიორგის ეკლესია ერთობ მოკრძალებული ნაგებობაა, მაგრამ მას აქვს მთელი რიგი თავისებურებები, რომელთა ერთობლიობა მას გამორჩეულს ხდის დარბაზული ტიპის ძეგლებს შორის, კერძოდ: ინტერიერში ნაგებობის ზომების თანმიმდევრული შემცირება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ, არქაული იერის მქონე კანკელის ფრაგმენტი, იატაკში ჩასმული სიმბოლური კოდის შემცველი კომპოზიცია, სარკველიანი ხვრელი აფსიდის იატაკში, ხუროთმოძღვრების გამომსახველობითი საშუალებების მიზანმიმართული გააქტიურება წმინდა წერილის არსის გადმოსაცემად, ზედმიწევნით მკაფიოდ პროგრამირებული დეკორი, არაჩვეულებრივად მეტყველი სამი ჯვრის კომპოზიცია აღმოსავლეთ ფასადზე, ორიგინალური ლავგარდანი, დიდი ზომის თაღოვანი ნიში სამხრეთ ფასადზე და, რაც მთავარია, ეკლესიის მხატვრული სახის მკაფიოდ თავისებური ხასიათის მთლიანობა, რომელიც მნახველზე განმმსჭვალავ, ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს.

წვეის ეკლესია, მასში დასმული ხუროთმოძღვრული ამოცანებისა და მათი გადაწყვეტის თავისებურებებით, X ს. ბოლო მეოთხედის ზოგადქართული ხუროთმოძღვრების კონტექსტში წარმოგვიდგება. ცალკეული და ზოგადი ნიშნებით, იგი საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის ძეგლებს ესატყვისება, რაც დამახასიათებელია საქართველოს გაერთიანების ხანისათვის.

§ 2. XIX–XX სს. მინაშენების ხუროთმოძღვრება და მისი ხუროთმოძღვრული და სოულატურული დეკორი

მინაშენების ინტერიერი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1863 წელს, წვეის ეკლესია, მის დასავლეთ ნაწილზე სამი მხრიდან (დასავლეთი, სამხრეთი, ჩრდილოეთი) განხორციელებული მიშენების, ძველი ეკლესიის დასავლეთი კედლის მოშორებისა და სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ კედლების თაღებით გახსნის შედეგად, სამნავიან ბაზილიკად გადაუკეთებიათ¹⁷⁷.



ნახ. XV. (რუკ. XV). წვეის სამნავიანი ბაზილიკის I-II სართულების გეგმა

საკმაოდ მაღალი გვერდითი ნავეების ცენტრალურ ნავთან, რვაწახნაგა სვეტებზე დაყრდნობილი, მაღალი გრძივი თაღებით დაკავშირების შედეგად მიუღიათ ბაზილიკის ერთიანი, მაღალი, ხალვათი სივრცე.

მინაშენების სიმაღლის და სიმსუბუქის შეგრძნებას აძლიერებს ის, რომ მათი კამარების საბჯენი თაღები უშუალოდ პილასტრებს ან სვეტებს კი არა, არამედ მათ ზემოთ კედელში ჩართულ, კედლის ზედაპირიდან მცირედ ამოშვერილ კონსოლებს ეყრდნობა (ნახ. III, IV; ტაბ. 12ა, ბ). ამავე შთაბეჭდილების შექმნას ეხმარება ბაზილიკის აღმოსავლეთ სვეტებზე (იგივე, თავდაპირველი ეკლესიის ჩრდ.-დასავლეთი და სამხრ.-დასავლეთი კუთხეები...) უფრო წვრილი და წერწეტი დასავლეთი მინაშენის სვეტებიც (ნახ. XV, ტაბ. 12ბ), რომელთა საფუძველი იატაკთან კვადრატულია, იატაკიდან ათიოდე სმ-ის სიმაღლეზე კი რვაწახნაგა ფორმაში გადადის – კვადრატის კიდევში ჩაჭრილი აფრისებური ქანობების მეშვეობით (ტაბ. 13ბ), რომლებიც სვეტების „სხეულიდან“, თითქოს, მათ „ბაზისს“ გამოჰყოფს.

სვეტების კაპიტელები შედგება, სვეტის დეროსაგან ორი ჰორიზონტალური ლილეით გამოჯნული, ასევე რვაწახნაგა, საფეხურისმაგვარი შემსხვილებისა და მისი დამაგვირგვინებელი თხელი, კვადრატული, ჰორიზონტალური ფილებისაგან, რომელთა კუთხეებიდან სტალაქტიტისმაგვარი „კუწუბებია“ ჩამოშვებული – მოკლე ლილეების კონის სახით¹⁷⁹ (ტაბ. 13გ).

მინაშენების გრძივი კედლების ყოველი თაღის (გარდა ჩრდილოეთი შესასვლელის ზემოთ მდებარე კედლის თაღისა) ცენტრში და დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილში, თითო, ინტერიერისაკენ გაფართოებულ წირთხლებიანი, თაღოვანი სარკმელია ჩატანებული. ქვედა წირთხლები ციცაბოდ ეშვება ქვემოთ და ვინაიდან კედლები საკმაოდ სქელია, საკმაოდ დიდ სიბრტყეებს ქმნის (ტაბ. 12ა, ბ; 13ა). სამხრეთი კარის ზემოთ მდებარე სარკმლის წირთხლები დაუმოკლებიათ, სარკმლის ქვემოთ კარის გაჭრის გამო, ამიტომ ქვედა წირთხლი, თითქმის, ჰორიზონტალურია.

თაღოვან სარკმელთა წირთხლებით შემოფარგლული¹⁸⁰, განათებული სივრცეები ეკლესიის ინტერიერის ძირითადი ნაწილის უფრო ჩაჩრდილული სივრცისაგან, თითქოს, განცალკევებულად აღიქმება, მაგრამ, იმის გამო, რომ სხვადასხვა მხარისკენ იქცევის მაყურებლის ყურადღებას, მაყურებელს ეკლესიის სივრცის მთლიანობაში აღქმას აძლევს¹⁸¹. სარკმელთა საკმაოდ დიდი ზომები უზრუნველყოფს ეკლესიის

თავი I, § 2

საკმაოდ კარგ განათებას და მის მრავალრიცხოვან ფორმებზე შუქჩრდილის ცხოველხატულ თამაშს.

მაყურებელი ყოველი სარკმლის წირთხლების მომსახურველ ორ თაღოვან ხაზს ხედავს – ერთს მაყურებლისკენ, მეორეს კი მის საპირისპირო მხარეს მიქცეულს, ამიტომ მინაშენებში, სხვადასხვა დონეზე განათებული, თაღოვანი მოხაზულობების მთელი ანსამბლი ჩანს – კედლის თაღების, ნავთაშორისი თაღების, კარ-სარკმელთა თაღების, რაც გარკვეულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის (ტაბ. 12ბ).

ბაზილიკის გვერდითი ნაგების ცენტრალურ ნავთან შემაკავშირებელი გრძივი თაღების ოთხივე წყვილი სხვადასხვა ზომისაა. დასავლეთისა მაღალია, მომდევნო ცოტა უფრო დაბალი და ვიწრო, შემდეგი ყველაზე მაღალი, აღმოსავლეთისა – მასზე დაბალი და ვიწრო (ნახ. III,IV; ტაბ. 12ბ). ასეთ მონაცვლეობას გარკვეული რიტმი და დინამიკა შეაქვს ეკლესიის სივრცეში. გარდა თაღების ზომებისა, ინტერიერის დინამიკურობის შთაბეჭდილებას ქმნის ეკლესიის სხვა ფორმების, მათი ზომების და შუქჩრდილის ურთიერთშეფარდება და ჩრდილოეთი კედლის ცენტრალურ თაღში კარის ღიობის ასიმეტრიულად (თაღის მარჯვენა კიდეგან) განლაგება (ტაბ. 12ბ).

მრავალრიცხოვანი თაღოვანი ფორმის, სვეტებისა და პილასტრების ვერტიკალური და სვეტისთავეებისა და თაღთა იმპოსტების პორიზონტალური ფორმების ერთობლიობა ქმნის საკმაოდ მდიდარ შუქჩრდილსა და რიტმიკას, ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ მინაშენების ინტერიერს ორნამენტული შემკულობა არა აქვს, საკუთრივ არქიტექტურული ფორმებით შექმნილია საკმაოდ ცხოველხატული სივრცე, რომელიც სიმაღლის, სიმსუბუქის, რამდენადმე, ზეიმურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

რვაწახნაგა სვეტების კაპიტელების პორიზონტალური ღივლები, კაპიტელების კუთხეებიდან ჩამოშვებული „კუწუბები“ და სვეტთა ბაზისების აფრისებური ჩანაკვებები გამონაკლისი მამოები ელემენტებია წვეის ეკლესიის XIX საუკუნის მინაშენების ინტერიერში, რის გამოც ისინი, ერთი შეხედვით, მინაშენების დანარჩენ ნაწილებთან მიუსადაგებელი ჩანს, მაგრამ დაკვირვების შედეგად ირკვევა, რომ ეს ასე არ არის: კამარების საბჯენ და კედლის თაღთა იმპოსტები შედგება კედლიდან მცირედ ამოშვებული მართკუთხა თაროებისაგან, რომლებიც ოდნავ შეზნექილი ქანობებით უკავშირდება კედლის ან პილასტრის ზედაპირს (ტაბ. 12ბ; 13ა). ამ თხელი, ხორკლიან ზედაპირიანი, უღიმღამო ფორმების მომსახურველი, არამტკიცე, „უენერგიო“ ხაზები კიდევ უფრო „შერბილებულია“ შელესილობით. კედლების საკმაოდ დანაწევრებულობა, მრავალრიცხოვანი თაღების და თაღთა იმპოსტების მოხაზულობათა „სირბილე“, კაპიტელების სტადაქტივისებური კუწუბები, რამდენადმე, აღმოსავლურ იერს ანიჭებს ბაზილიკის ინტერიერს. რვაწახნაგა სვეტების შესაბამისობა მინაშენების სხვა ფორმებთან მუდგანდება იმაში, რომ მათი წახნაგები, აფრისებურად ჩაკვეთილ კუთხეებიანი ბაზები და ორი თხელი საფეხურისაგან შედგენილი კაპიტელებიც „შერბილებულ“ – არამკვეთ ხაზებსა და შუქჩრდილს ქმნის.

ამჟამად ეკლესიას სამი შესასვლელი აქვს. ჩრდილოეთი კარი მართკუთხაა და ინტერიერის მხრიდან ნახევარწრიულთაღოვანი სადა ტიმპანით ბოლოვდება. ეს კარი, 1863 წლიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე, ეკლესიის მთავარი შესასვლელი ყოფილა, რასაც მოწმობს, ექსტერიერის მხრიდან, მისი დასავლეთ შესასვლელზე (რომელიც ასეთივე სიდიდისა და მოყვანილობისაა) უფრო მდიდრული გაფორმება.

XX საუკუნის დასაწყისში, სამხრეთ კედელში თაღოვანი კარი გაუჭრიათ. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კართა ზემოთ, კედელში, აკუსტიკისათვის, სამ-სამი თიხის ჭურჭელია ჩაშენებული (ტაბ. 12ა,ბ; 13ა).

ვინაიდან ეკლესიის დასავლეთი მინაშენის რვაწახნაგა სვეტები უფრო თხელია, ვიდრე თავდაპირველი ეკლესიის კედლები პილასტრებითურთ, ამიტომ, მინაშენის სვეტებს შორის გადაყვანილი კამარის საბჯენი თაღები და კამარა თავდაპირველი ეკლესიის თაღებსა და კამარაზე ოდნავ უფრო განიერია. მართალია, მინაშენების კედლის თაღების სიმაღლე ცოტათი ჩამოუვარდება ძველი ეკლესიის გრძივი თაღებისას, მაგრამ, კამარის საბჯენი თაღის საყრდენად კონსოლების გამოყენების შედეგად, მინაშენის კამარა ძველი ნაგებობის კამარაზე უფრო მაღალი და მსუბუქი

ჩანს. ამასთანავე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მინაშენის გრძივი დასავლეთი თაღები უფრო მაღალია, ვიდრე მისი აღმოსავლეთი თაღები. რაც, ინტერიერის დასავლეთი მხრიდან აღქმისას, აძლიერებს სივრცის სიდიდის შთაბეჭდილებას. სივრცის ამგვარი ორგანიზებით, რეკონსტრუქტორი იზიარებს თავდაპირველი ხუროთმოძღვრის მიერ გამოყენებულ ეკლესიის სივრცის ილუზორულად გაზრდის და დინამიზების ხერხებს.

თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერის მსგავსად, რეკონსტრუირებული ნაგებობის ინტერიერიც გაცილებით უფრო მაღალი და ხალვათი ჩანს, ვიდრე მისი ექსტერიერი¹⁸².

ეკლესიის ინტერიერში, აღსანიშნავია, აგრეთვე, ჩრდილოეთი შესასვლელის აღმოსავლეთი კიდის მიმდებარედ, ქვის იატაკში¹⁸³ ჩაშენებული ჩუქურთმიანი ქვა (ტაბ. 13დ), რომლის ჩუქურთმის მოტივი და კვეთის ხასიათი არ ჰგავს წვეის არც ეკლესიის და არც სასაფლაოს ქვების ჩუქურთმას, თუმცა, მასზე წარმოდგენილი – მოკეცილი ფოთლების მსგავსი ორნამენტის მოტივი (*რომელიც აქ გართულებულია შიგ ჩაკვეთილი სამკუთხედით და ქვემოდან დამატებული ვარდულისებური გამოსახულებით*), სხვადასხვაგვარი ვარიაციებით, გვხვდება X-XI საუკუნეების მრავალ ძეგლზე¹⁸⁴.

როგორც ვხედავთ, ეკლესიის რეკონსტრუქტორი შესანიშნავად აგვარებს მის წინაშე, ალბათ დამკვეთის მიერ¹⁸⁵, დასახულ მთავარ ამოცანას: იგი ქმნის, ეკლესიის ზომებთან შეფარდებით, მაქსიმალურად ხალვათ და მთლიან სივრცეს. თუმცა, მისი საინჟინრო გათვლები არ ყოფილა მთლად ზუსტი, რის გამოც ნაგებობის საძირკველი შენობის აგებიდან მოკლე ხანში, ჯერ კიდევ მისი თლილი ქვით მოპირკეთებამდე, „დამჯღარა“. შენობას გასჩენია მრავალი ბზარი (*რომლებიც XX და XXI საუკუნეებში ჩატარებული რესტავრაციების დროს ამოიხსო*). ქვით მოპირკეთების შემდეგ იგი შეუკრავთ რკინის წვრილი სარტყლით¹⁸⁶.

1863 წლის მინაშენთა პროპორციები, სტრუქტურა, ინტერიერში დეკორის მინიმალურობა ხელს უწყობს თავდაპირველ ნაგებობასთან მათ ადაპტირებას, მაგრამ სამშენებლო ტექნიკის და ნაგებობის სტილის მხრივ, ისინი სავსებით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. განსხვავებით თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერისაგან, რომელიც „მკაცრი“, „დაძაბული“, „ასკეტური“ და „ამაღლებული“ ჩანს, მინაშენთა ინტერიერი გაცილებით უფრო „მიწიერი“, „თბილი“ და „ცხოველხატულია“.

მინაშენთა ინტერიერის კედლები და კამარები ნაგებია, თავდაპირველი ნაგებობის მასალასთან შედარებით, უფრო დაბალხარისხოვანი მასალით – ნახევრადდამუშავებული და დაუმუშავებელი საშუალო და მცირე ზომის ქვებით და კირხსნარით (*XX სს. დასაწყისში გაჭრილი სამხრეთი კარის წირთხლები ამოშენებულია აგურით*), ხოლო თაღები ნაგებია მქისეზედაპირიანი, საშუალო ზომის ქვებით, რომლებსაც მკაფიოდ ეტყობა ქვის საკვეთი იარაღის კვალი. კედლები უსწორმასწოროდ იყო შეღესილი, ნესტისაგან ძალზე დაზიანებული, უხარისხო ბათქაშით, რომელიც ნაწილობრივ შეიცვალა 2006 წლის რესტავრაციის დროს¹⁸⁷.

სამკვეთლო და სადიაკვნე ეკლესიისათვის XX ს. დასაწყისში მიუშენებიათ. ამ სადგომების საკურთხეველთან დასაკავშირებლად ბემის კედლებში ღიობები გაუჭრიათ. კარით დაუკავშირებიათ, აგრეთვე, სამკვეთლო და ჩრდილოეთი ნავი.

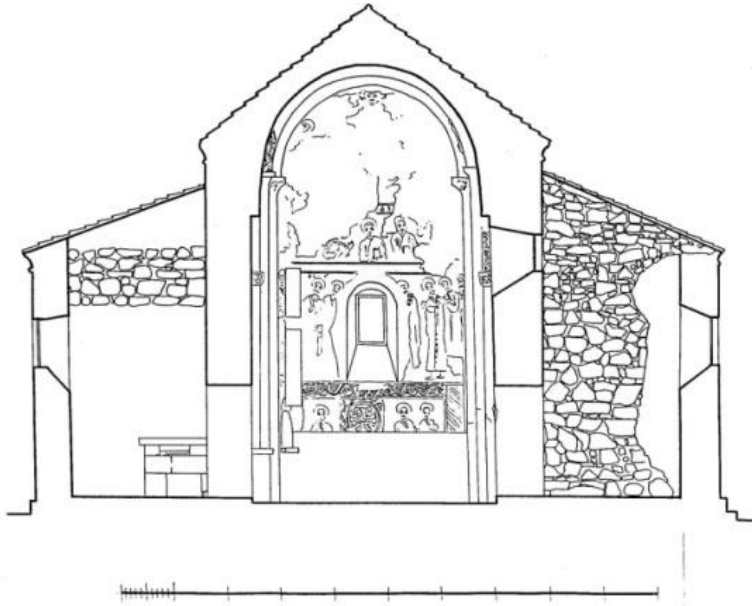
აღნიშნული მინაშენები გადახურულია კამარების გარეშე, ხის კარკასზე დაყრდნობილი თუნუქის სახურავით, რომელიც ახლანდელზე უფრო დაბალი ყოფილა, შემდეგ კი აუმაღლებიათ – გვერდითი ნაგების სახურავებთან ერთად. ამიტომ, მათი დასავლეთი კედლების (*რომლებიც, ამავე დროს, ეკლესიის გვერდითი ნაგების აღმოსავლეთი კედლებიცაა*) ზედა ნაწილი ახლანდელი სახურავიდან დაახლოებით ერთი მეტრითაა დაშორებული, რაც ჩანს სამკვეთლოსა და სადიაკვნის ინტერიერიდან.

სამკვეთლოს სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში ქვითკირის მართკუთხა (*დაახლოებით 130x100x30სმ. ზომის*) მინაშენია, რომელშიც, დასავლეთი მხრიდან, პატარა, ჰორიზონტალური, მართკუთხა ნიში – „ბაგაა“ მოწყობილია (**ნახ. XVI**).

სამკვეთლოს ჩრდილოეთ, ხოლო სადიაკვნის სამხრეთ კედელში თითო-თითო საკმაოდ განიერი, ინტერიერისაკენ გაფართოებულ წირთხლებიანი, თაღოვანი სარკმელია ჩაშენებული, რომლებშიც ხის თაღოვანი ჩარჩოებია ჩასმული.

თავი I, § 2

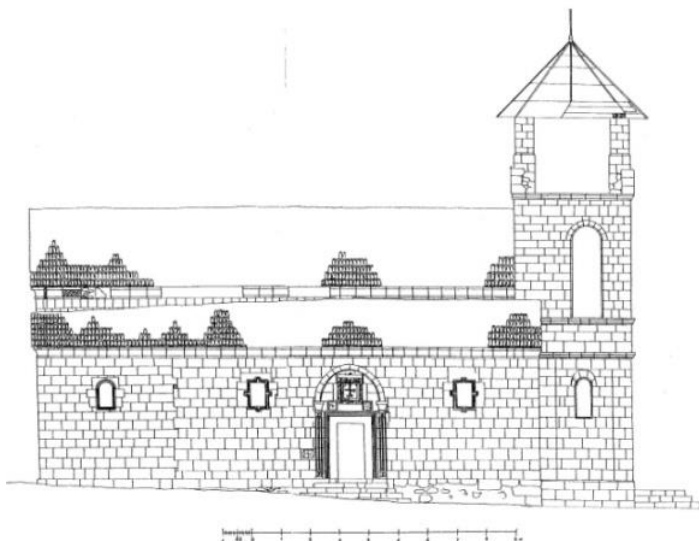
სამკვეთლოსა და სადიაკონის XX საუკუნის დასაწყისში აგებული კედლები, ინტერიერის მხრიდან, სხვადასხვა ზომის ნაწილობრივ დაუმუშავებელი ან დაუმუშავებელი ქვებითაა ნაგები, უსწორმასწოროდაა შელესილი და მოცისფრო-თეთრი საღებავით შეღებილი.



ნახ. XVI. (რის. XVI).
ბაზილიკის განივი ჭრილი
ხედი აღმოსავლეთისაკენ

აღსანიშნავია, რომ ამ სადგომთა იატაკი ერთი საფეხურით შემადგენულია საკურთხეველის იატაკთან შედარებით, რაც ბაღებს ეჭვს მათ ქვეშ კრიპტის არსებობის შესახებ¹⁸⁸.

მინაშენების ექსტერიერი. ეკლესიის გვერდითი ნაგების კედლები აღმართულია მუქი რუხი, თლილი ქვით ნაგებ, კედლის ზედაპირიდან ოდნავ გამოწეულ, ერთსაფეხურიან ცოკოლზე, რომლის სიმაღლე ეკლესიის სხვადასხვა მონაკვეთში სხვადასხვაა – შენობის საყრდენი რელიეფის სიმაღლის შესაბამისად. ეკლესიის კედლები მოყვითალო-მოოქრასფრო ტონის თეთრი, თლილი ქვის საშუალო და მცირე ზომის კვადრებითაა მოპირკეთებული – ჰორიზონტალური რიგების დაცვით. ფასადებს თეთრი ქვის, კედლიდან მცირედ გადმოწეული, რკალისებურად შეღრმავებული, ლილვისებურკიდეებიანი, უორნამენტო ლავგარდანი აგვირგვინებს.



ნახ. XVII. (რის. XVII).
წვის ბაზილიკის ჩრდილოეთი ფასადი

ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავის ჩრდილოეთ ფასადს(ტაბ. 15აბ) მისი ცენტრიდან ოდნავ აღმოსავლეთით აქვს არქიტექტურული და სკულპტურული დეკორით გაფორმებული პორტალი, ხოლო მის მარცხნივ და მარჯვნივ – ორი საკმაოდ განიერი, ჯვრისებური ჩარჩოს ცენტრში „ჩაწერილი“, მართკუთხა სარკმელი(ტაბ.18ბ). ჩარჩო კედელში ოთხ ვიწრო „საფეხურადაა“ ჩაკეტილი. ზედა საფეხური ლილვისებურია, მესამე საფეხური კედელში წრეთარგისებურადაა ჩაღრმავებული, მეორე და მეოთხე – კედლისადმი პარალელურ სიბრტყეებს წარმოადგენს. ასევეა გაფორმებული სამხრეთი ნავის სარკმლები. ამდაგვარად გაფორმებული სარკმლები და პორტალები გვხვდება XIX საუკუნეში აგებულ ან შეკეთებულ არაერთ ძეგლზე¹⁸⁹.

ჩრდილოეთი პორტალის გაფორმება წვეის ეკლესიის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნაობაა. შესასვლელის წინ მცირე, მართკუთხა ბაქანია, სამი მხრიდან მუქი რუხი ქვის სამსაფეხურიანი კიბით. პორტალი მცხეთის ჯვრის პორტალის ტიპისაა¹⁹⁰ (ტაბ. 16) (არქიტრაჟით გადახურული კარის მართკუთხა ღიობის მარჯვნივ და მარცხნივ განლაგებული, წვეილ-წვეილი ვერტიკალური ლილვის კაპიტელებზე თაღია გადაყვანილი. მასა და კარის „ჩარჩოს“ შორის წარმოქმნილი ტიპანი ჩუქურთმებითა და რელიეფებითაა შემკული), ოღონდ უფრო რთულად და მრავალფეროვნადაა გაფორმებული: კარის ღიობი¹⁹¹ გარშემორტყმულია კედელში 4 საფეხურად ჩაკეტილი, პროფილირებული „ჩარჩოთი“, რომლის ქვედა, I „საფეხური“ წარმოადგენს, ბრტყელი, გლუვი ქვის განიერ „ჩარჩოს“, რომელსაც, II-ს მსგავსად, სამი მხრიდან ვიწრო ზოლად ერტყმის უფრო მაღალი (კედლის ზედაპირთან უფრო მიახლოებული) II „საფეხური“, მას შიდა მხრიდან შემოუყვება კარვისმაგვარი ორნამენტის მწკრივი¹⁹², რომლის მარჯვენა, ზედა კუთხეში პაწაწინა სამფურცლიანი ყვავილის გამოსახულებაა ჩართული; შემდეგ – უფრო მაღალი, წრეთარგისებურად პროფილირებული, ვიწრო „საფეხურია“, უკვე კედლის დონეზე კი – ნახევარწრიული ლილვი.

კარის „ჩარჩოს“ ამ კომპოზიციას კედლის დანარჩენი ზედაპირისაგან მიჯნავს მის მარჯვნივ და მარცხნივ განლაგებული, წვეილ-წვეილი ჰორელიეფური, ვერტიკალური ლილვი, რომელიც თავ-ბოლოში ჰორიზონტალური სარტყლებით მოსაზღვრული, „ქილის“ მსგავსი ფორმებით მთავრდება (ტაბ. 16). ქვედა „ქილები“ ცოკოლზე განლაგებულ პატარა მართკუთხა ქვებს ეყრდნობა, ზედა „ქილებს“ კი შეხენქილფერდებიანი ქოთნის მსგავსი მოხაზულობის, მართკუთხა აბაკით დაგვირგვინებული, კაპიტელები ადგას. რომელთა შორის, საკმაოდ დიდი ტიპანის შემომფარგვლები, ოდნავ შეისრული, ჰორელიეფური, პროფილირებული თაღია გადაყვანილი.

ტიპანის ცენტრში, კედელში საფეხურებად ჩაღრმავებული, კვადრატული ფორმის ბრტყელი ნიშია, რომლის სიბრტყეზე „სამყურას“ ტიპის აყვავებული ჯვრის სტილიზებული, „წნული“ გამოსახულებაა წარმოდგენილი¹⁹³ (ტაბ. 17ა). ჯვრის ქვედა მკლავის ბოლოდან გამოზრდილი მცენარის აყვავებული ტოტები თან კომპოზიციურ საყრდენს უქმნის ჯვრის გამოსახულებას, თან, გაშლილი ფრთებივით, თითქოს, ჰაერში იკავეს მას; მცენარის ყვავილებზე ჩამომჯდარი სამოთხის ორი ფრინველის გამოსახულება ავსებს ჯვრის ჰორიზონტალურ და ქვედა – ვერტიკალურ მკლავებს შორის არსებულ არეს. ამ გამოსახულებებს აწონასწორებს და ჯვრის ზედა და განივ მკლავთაშორის არეს ამკობს ვარსკვლავისებური, რვაფურცლიანი ვარდულები და ნიშის ზედა კუთხეებში განთავსებული, ანგელოზის ფრთოსანი თავის თითო გამოსახულება.

ნიშის სიბრტყეს ირგვლივ ორლენტიანი, წნული ორნამენტი შემოუყვება, შემდეგ, ორ საფეხურად, უფრო მაღალი, ორი წვრილი ჩარჩო, რის შემდეგაც რელიეფი დაახლოებით 35 გრადუსიანი კუთხით მაღლდება. მის შემადგენელ ფერდზე მოკეცილი ფოთლების მსგავსი ორნამენტის „არშიაა“ ამოფენილი, რომელსაც ზემოდან წვრილი, ბრტყელი ჩარჩო საზღვრავს. შემდეგი, ერთი საფეხურით მაღალი, წვრილი, ბრტყელი ჩარჩო კედლის ზედაპირს ემთხვევა. მის ირგვლივ, კედელში მცირედ ჩაღრმავებული, უფრო განიერი ბრტყელი „ჩარჩოს“ ფონზე, ახალგაკვირებული ვახის ლერწის მსგავსი ორნამენტი კედლის სიბრტყის დონეზე შემადგენელი.

ზემოსხენებული ჯვრის გამოსახულება და მის ირგვლივ განლაგებული სიმბოლოურ-დეკორატიული კომპოზიცია უაღრესად შთაბეჭდავია. მისი საკმაოდ დრმა ნიშში წარმოდგენა, ტიპანის ცენტრში, ქმნის ჩრდილით ჩამუქებულ აქცენტს, რომელიც იზიდავს მაყურებლის ყურადღებას. მისი სიმუქე აწონასწორებს, ფასადის ზედაპირზე დაახლოებით სიმეტრიულად განლაგებულ, ფანჯრის ღიობების მუქ „ლაქებს“.

როგორც ვხედავთ, დეკორის რეპერტუარი მრავალფეროვანია. გამოსახულებები მიღებულია მათ ირგვლივ ფონის ჩაღრმავებით. მათი ნახატი მკაფიოა, შესრულებულია თამამი, ენერგიული და ზუსტი ხელით – მაღალპროფესიულ დონეზე. კვეთა ზოგან ვერტიკალურია, ზოგან თანდათანობითი, რაც ქმნის შუქჩრდილის მდიდარ გრადაციას. შუქჩრდილის დიაპაზონის სიფართოვე განპირობებულია კომპოზიციის სივრცობრივი გადაწყვეტით, მისი ელემენტების კედელში სხვადასხვა სიღრმეზე ჩაკვეთით.

მოქანდაკე ჯვრის გამოსახულების არა მხოლოდ ნიშნობრივ-სიმბოლოურ მნიშვნელობაზე (სამეურა ჯვარი სამების და ქრისტეს აღდგომის სიმბოლოა¹⁹⁴) ამახვილებს ყურადღებას, არამედ მისი ცხოველმყოფელობის უშუალოდ – გრძობადად აღსაქმელ გადმოცემაზე: წნულის ან გრეხილის მეშვეობით გამოსახული ჯვარი თავისთავად დინამიკურია, რადგან შედგენილია სხვადასხვა მიმართულებით „მოძრავე“ ლენტებით. მისი ნახატი შექმნილ დინამიკურობის შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს შუქჩრდილის ორგანიზება: ჯვრის გამოსახულების შემადგენელი წვრილი „ლენტების“ ერთმანეთთან ახლოს განლაგებით, მათ ზედაპირზე არაღრმა ღარების ჩაკვეთით, „ლენტებს“ შორის ფონის ვერტიკალურად, მკვეთრად ჩაღრმავებით, რელიეფის ფორმების ზევით-ქვევით რიტმული „მოძრაობით“ მიღებულია მოკლე მანძილზე სხვადასხვა სიძლიერის შუქჩრდილის შეპირისპირება, რაც თვალს უჭრელებს მაყურებელს და უქმნის მას გამოსახულების თრთოლვის, ვარვარის შთაბეჭდილებას. ანალოგიური ხერხებითაა მიღწეული ორლენტიანი წნული ორნამენტის „სწრაფი სრბოლის“ და ფოთლისმაგვარი ორნამენტის „ცეცხლის ალივით გიზგიზის“ შთაბეჭდილება.

განხილული გამოსახულებების გამომსახველობაში ხაზი და შუქჩრდილი თანაბრად მონაწილეობს. ვაზის ღერწის მსგავსი ორნამენტის ენერგიული, სწრაფი მოძრაობის შთაბეჭდილების შექმნას, შუქჩრდილის მონაცვლეობაზე მეტად, ხაზის პლასტიკურობა, სითამამე, მისი ხვეულების გარე ზედაპირებს შორის ამპლიტუდის სიდიდე, ამოზნექილ და ჩაზნექილ მონაკვეთებსა და დიდ და მცირე დეტალებს შორის საკმაოდ მოკლე ინტერვალი და მათი მონაცვლეობის სწრაფი რიტმი განაპირობებს.

კედლის მიმართ სხვადასხვა კუთხით განლაგებულ, სხვადასხვაგვარად დანაწევრებულ ზედაპირებზე სინათლის სხვადასხვაგვარი არეკვლისა და ატმოსფეროს სხვადასხვაგვარი ზემოქმედების შედეგად, იქმნება სხვადასხვაგვარი ფერადონების ეფექტი (ტაბ. 17ა).

ტიპანის კომპოზიციის ქვედა კუთხეებთან კედელში ორი პატარა, მართკუთხა ნიშია, მცირე სიღრმეზე, ვერტიკალურად ჩაკვეთილი – მარცხენაში გველეშაპთან მებრძოლი ცხენოსანი წმ. გიორგის, მარჯვენაში კი ჩირადღნიანი ანგელოზის გამოსახულებით.

წმ. გიორგის კომპოზიცია ენერგიითა და დინამიკითაა განმსჭვალული (ტაბ. 17 ბ). ცხენოსანი წმინდანი შუბით გმირავს ოთხფეხა, ფრთოსან ურჩხულს. მოქანდაკეს ბრძოლის სიმძაფრის შთაბეჭდილება კომპოზიციის მონაწილეთა ძლიერ მოძრაობაში გამოსახვით (მთელი ტანით შემობრუნებული, მარჯვენაშემართული წმ. გიორგი აფრიალებული მოსასხმით, ყალყზე შემდგარი, პირღია, კუდაპრეხილი ცხენი და ურჩხული) და მათი ფორმების ურთიერთმიმართებათა დაძაბული რიტმით გადმოუცია.

მართალია ფიგურები რთულ მოძრაობაშია წარმოდგენილი, მაგრამ მათი ფორმების განზოგადებით და მაყურებლისაგან შედარებით დაშორებული ნაწილების დაახლოებით ისეთივე სიმაღლის, ისეთივე მკაფიო ნახატის მქონე რელიეფით გამოსახვით, როგორითაც მაყურებლისაკენ მიქცეული ნაწილებია წარმოდგენილი, მოქანდაკე ახერხებს „სიბრტყის დაცვას“ და როგორც მონუმენტური ქანდაკების, ისე რელიეფური სცენებისათვის დამახასიათებელი პირობითობის შენარჩუნებას. რელიეფის მცირე ზომების მიუხედავად, გამოსახულება იოლად აღსაქმელია. ფიგურების

განზოგადებული ფორმები მკაფიო შუქჩრდილს ქმნის. ცხენტან შედარებით, წმ. გიორგის ფიგურა გადიდებულია, რაც ხელს უწყობს მთავარი პერსონაჟის თვალსაჩინოებას. ნიშის ზედა კუთხეებში გამოსახული, ორი ერთნაირი, მარაოსებური „მნათობი“ თავისუფალ ადგილებს ავსებს კომპოზიციაში და საზეიმო განწყობილებას მატებს მას.

მეორე რელიეფზე გამოსახულ, ქვებზე მჯდომ ანგელოზს (ტაბ. 17ბ) ცალ ხელში შეფოთლილი ტოტი (*ალორძინების და უკვდავების სიმბოლო*¹⁹⁵), მეორეში კი ანთებული ჩირაღდანი უჭირავს (*სამსხვერპლო ცეცხლის და ღვთაებრივი ნათლის სიმბოლო*¹⁹⁶ მიუხედავად იმისა, რომ ანგელოზი ზის, მისი გამოსახულება დინამიკური და ენერგიული ჩანს, ეს შთაბეჭდილება მიღწეულია ანგელოზის შემართული პოზით, მისი ხელ-ფეხისა და ფრთების დიაგონალური განლაგებით, მაყურებლისკენ მიმართული მზერით.

ენერგიით, დინამიკით, საზეიმო განწყობილებით განმსჭვალული ტიმპანის კომპოზიცია დამაჯერებლად გამოხატავს ქრისტიანობის ტრიუმფს. ამასვე გამოხატავს ზემოგანხილულ ორ რელიეფს შორის ჩაკვეთილი ბერძნული წარწერაც, რომელიც ასე ითარგმნება: „ქრისტეს გამარჯვების წმინდა გიორგის ტაძარი“ (ტაბ. 17ა).

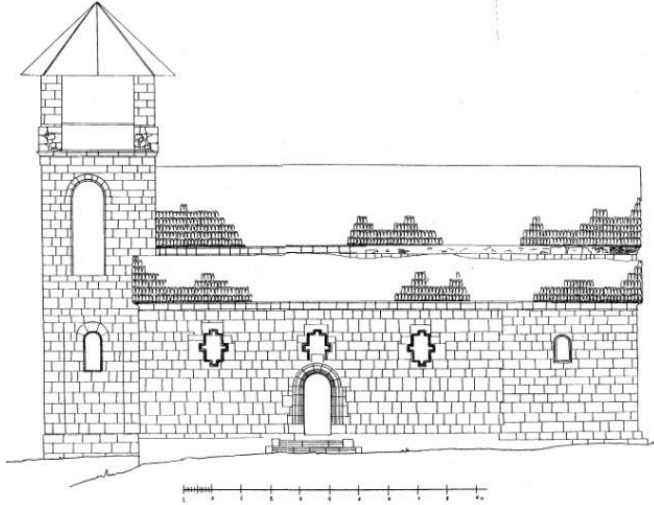
XIX საუკუნის ბერძენ ოსტატს კარგად გაუგია თავდაპირველი ეკლესიის ოსტატის ნაშრომი, გაუზიარებია მასში ჩაქსოვილი იდეა. იგი თითქოს გასჯობრებია წინამორბედს ოსტატობაში და არანაკლებ შთამბეჭდავი ნამუშევარი შეუქმნია. განსხვავებით ძველი ოსტატისაგან, რომელიც თავის სათქმელს მეტად ლაკონიური, მახვილი „ენით“ გამოხატავს, XIX საუკუნის ოსტატს თავისი კომპოზიცია მრავალი შინაარსობრივი და ფორმისეული ნიუანსით შეუვსია, რის შედეგადაც უფრო დეკორატიული, მდიდრული და საზეიმო იერის მქონე ნაწარმოები მიუღია. თუ პირველი კომპოზიციის დედააზრი ჯვარცმის შედეგად ქრისტეს გამაჯვება-ადღვომის და მისი მოძღვრების ყველა მიმართულებით მარადიული განვრცობის შეტყობინებაა, მეორე შემთხვევაში, ქრისტიანობის გამარჯვების ზეიმი, ქრისტიანებისათვის სამოთხისაკენ გზის გახსნაა აქცენტირებული.

ქრისტიანობის ტრიუმფს „გვაუწყებს“, ასევე, პორტალის ქვედა ნაწილის მიმდებარედ, კედელში აპოტროპეული მიზნით ჩაკვეთილი, ვარდულებისა და „მზეების“ გამოსახულებებით ფლანგირებული, გრეხილი, „სამყურა“, აყვავებული ჯვრის მცირე ზომის რელიეფი (ტაბ. 18ა).

მართალია, წვეის ეკლესიის ჩრდილოეთი პორტალის გაფორმება სატრიუმფო ხასიათისაა, მაგრამ იგი ფასადის ზომებთან და მასალასთან შეფარდებული, ზომიერი, სადა და დახვეწილი ჩანს. სხვა რომ არაფერი ჰქონდეს წვეის ეკლესიას ღირსშესანიშნავი, იგი მისი ადმოსავლეთის ფასადის სამი ჯვრის კომპოზიციისა და ჩრდილოეთი პორტალის დეკორის გამო იქნებოდა ხელოვნების საყურადღებო ძეგლი.

ბაზილიკის სამხრეთ ფასადს (ნახ. XVIII; ტაბ. 19ა) ფანჯრები ისეთივე აქვს, როგორიც ჩრდილოეთისას. XX საუკუნის დასაწყისში, სამხრეთ კედლის შუა სარკმლის ჩამოსწვრივ შესასვლელი გაუჭრიათ (ტაბ. 19ბ) – კედელს ეტყობა მასში ღიობის გაჭრისა და პორტალის ქვების ჩასმის გამო წარმოქმნილი „ნაკერები“. ეს ქვები ისეთივე, ოდნავ ცივი ტონის, თეთრი ფერისაა, როგორიც სამკვეთლოსა და საღიაკვნის კედლები და ქვის საკვეთი იარაღის ისეთივე ნაკვალევი ეტყობა, როგორიც მათ.

სამხრეთ პორტალს ნახევარწრიული, შემადლებული თაღის ფორმა აქვს. იგი მოჩარჩოებულია¹⁹⁷ კედლის ზედაპირიდან მცირედ ამოწეული ლილვებითა და ბრტყელი ლენტისებური ზოლებით, რომლებიც ბოლოვდება ღიობის აქეთ-იქით განლაგებული, ეკლესიის ცოკოლზე დაყრდნობილი, ორსაფეხურიანი, მუქი რუხი ფერის ქვებით. პორტალის ზემოთ ჩასმულია „გოლგოთაზე“ აღმართული „სამყურა“ ჯვრის გამოსახულებიანი, პატარა, მართკუთხა ქვა, რომელიც კვეთს ფანჯრის ჩარჩოს და ფარავს ფანჯრის ღიობის ქვედა ნაწილს (ტაბ. 19ა). გამოსახულებათა ზედაპირი ბრტყელია, მიღებულია მათ გარშემო ფონის ვერტიკალურად ჩადაბლებით.



ნახ. XVIII. (რის. XVIII).
ბაზილიკის სამხრეთი ფასადი

„გოლგოთას“ „ნახატი“ ჯვრის სიმბოლისაგან ჩაზნექილი ბორცვის სიღუეცს ჰგავს¹⁹⁸. მის ჩამოსწვრივ, პორტალის თაღოვან „ნარჩოში“, მეორე – ნახევარწრიული – „გოლგოთას“ მცირე ზომის გამოსახულებაა „ნეგატივურად“ ჩაკვეთილი, რომლის ცენტრში წვეროთი დაბლა მიმართული, პაწაწინა ტოლგვერდა სამკუთხედის „ნეგატივური“ გამოსახულებაა „ნამხობილი“ (ტაბ. 19ა). სამკუთხედი, ქვემოთ მიმართული მწვერვალით, ქალური საწყისის სიმბოლოა¹⁹⁹. აშკარაა, რომ ეს გამოსახულება, სიმბოლურად ასახიერებს, მხოლოდშობილი ძის დამკარგავი ღვთისმშობლის „გოლგოთას“²⁰⁰. დიდ თეთრ კედელზე, ლაკონიური, სადა, „მშრალი“ ფორმით მოცემული აღნიშნული სიმბოლოები, სწორედ მათი ასეთი ფორმით წარმოდგენის გამო, უფრო მძაფრად გადმოსცემს მათში ჩაქსოვილ შინაარსს... XXს-ის დასაწყისში შესრულებულ ამ გამოსახულებათა ოსტატი, აზროვნების სიმახვილით, არ ჩამოუვარდება წვევის ეკლესიის მხატვრული გაფორმების წინამორბედ ოსტატებს, თუმცა, მისი გამომსახველობითი ენა უფრო სქემატიზებული და მკაცრია.

თავისი უცნაურობით ყურადღებას იქცევს პორტალის წინ მოწყობილი, ქვის სამსაფეხურიანი კიბე (ტაბ. 18ა), რომელიც სამი მხრიდან გარს აკრავს პატარა ბაქანს. ქვედა საფეხური ვიწრო და დაბალია. მეორე და მესამე საფეხურებს თავსა და ბოლოში ჩვეულებრივი ფორმა აქვს. შუა, უფრო დიდ მონაკვეთზე კი თითოეულ საფეხურში კიდევ სამ-სამი, მცირე სიგანისა და სიმაღლის, საფეხურია ჩაკვეთილი, რაც, რამდენადმე, ხელს უშლის კიბეზე ამსვლელს თავისუფლად მოძრაობაში. ქრისტიანული სიმბოლიკის ამგვარი, გადაჭარბებული გულმოდგინებით გამოხატვა, XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნების დიდი ნაწილისათვის დამახასიათებელი, მანერულობის და გროტესკულობის გამოვლინებად გვეჩვენება, თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ ამგვარი კიბე უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე სადასაფეხურებიანი კიბე იქნებოდა.

დასავლეთ ფასადს საკმაოდ მაღლა, შუაში, აქვს ისეთივე ფანჯარა, როგორც სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაევებს (ამჟამად იგი სამრეკლოს II სართულის შიგნითაა მოქცეული). მის ჩამოსწვრივ არის მართკუთხა კარი, რომელიც თითქმის ისევეა გაფორმებული, როგორც ჩრდილოეთი პორტალი (ტაბ. 20ბ). განსხვავება ისაა, რომ ტიმპანი აქ შედარებით დაბალია, მოურთავი და მის ცენტრში ჩატანებულია დიდი მართკუთხა ქვა – როგორც ჩანს, განკუთვნილი წარწერისათვის, რომელიც აღარ შეუსრულებიათ.

დასავლეთ პორტალის გაფორმებაში, კარვისმაგვარი ორნამენტის ნაცვლად, გამოყენებულია კიბისმაგვარი ორნამენტი, რომელიც გვხვდება ქართული კედლის მხატვრობის და ხის მხატვრული დამუშავების ძეგლებში²⁰¹.

დასავლეთ და ჩრდილოეთ პორტალთა თაღების აქეთ-იქით და ტიმპანის ზედა ნაწილში, კედელში ამოჭრილია კვადრატული ფოსოები, რომელშიც ჩამაგრებული ყოფილა ეკლესიაზე XIX ს. ბოლოს მიშენებული კარიბჭეების ორფერდა სახურავები.

დასავლეთი კარის ზემოთ ჩანს ამ სახურავის ნაკვალევი. ამგვარი ფოსოების ამოღესილი ნაკვალევი ჩანს სამხრეთი კარის ზემოთაც.

ეკლესიის რეკონსტრუქტორს შეძლებისდაგვარად, უცდია წვეის ძველი ეკლესიის გაფორმებაში გამოყენებული პრინციპების დაცვა, მაგალითად:

ა. როგორც წვეის თავდაპირველი ეკლესიის, ისე მისი XIX-ის მინაშენების ექსტერიერის ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტა მკვეთრად განსხვავდება მათივე ინტერიერის გადაწყვეტისაგან: ექსტერიერის გადაწყვეტა გაცილებით უფრო ფაქიზი და სადაა, ვიდრე ინტერიერისა. განსხვავებით წვეის თავდაპირველი ეკლესიის ექსტერიერისაგან, რომელიც დაძაბულობის, ზესწრაფვის, სიფაქიზის და თავისებური სიმკაცრის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მინაშენების ექსტერიერი შედარებით ნაზი და თბილი ჩანს, უფრო მშვიდი ფიქრისკენ განაწყობს ადამიანს.

ბ. როგორც თავდაპირველი ეკლესიის, ისე მინაშენის პორტალთა გაფორმებაში სიმბოლური დატვირთვის მქონე ორნამენტები დომინირებს. ზოგიერთი სიმბოლო-ნიშანი აქაც თავდაპირველი ეკლესიის სიმბოლო-ნიშნების მსგავსია, მაგალითად: ორლენტიანი წნული²⁰², დიაგონალური წნული²⁰³ და ეგრეთ წოდებული „სამყურა“, გრეხილი ჯვარი ჩრდილოეთ პორტალზე, მაგრამ, „ნახატი“ აქ უფრო გართულებულია. შემოტანილია ისეთი მოტივიც, რომელიც ქართული არქიტექტურის დეკორს არ ახასიათებს – მაგალითად, კარვის მსგავსი ორნამენტი (ამგვარი ელემენტი გამოყენებულია მარტვილის ტაძრის XIX საუკუნის რესტავრაციის დროინდელ გაფორმებაშიც...²⁰⁴).

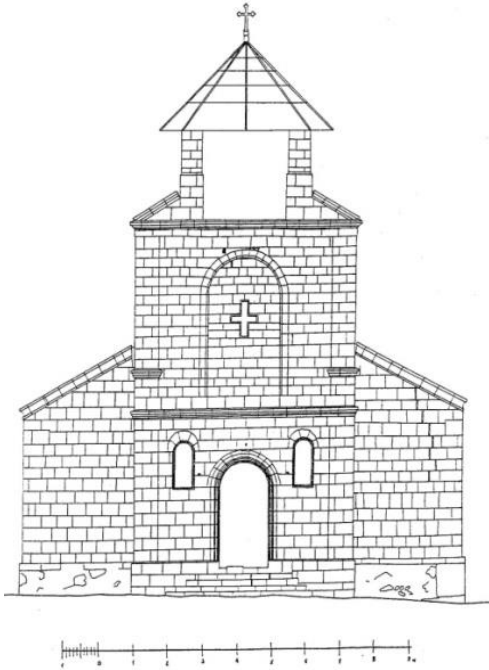
ამავე პორტალის დეკორში არის ელემენტები, რომელიც ქართული არქიტექტურის დეკორის რეპერტუარიდანაა, მაგრამ წვეის თავდაპირველი ეკლესიის შემორჩენილ ნაწილზე არ გვხვდება, მაგალითად: ვახის ლერწის მსგავსი ორნამენტი²⁰⁵, „ქილის“ მსგავსი ფორმები²⁰⁶, მოკეცილი ფოთლების (თუ ფურცლების) მსგავსი ორნამენტი²⁰⁷, ასევე, დიაგონალურად წნული ჯვრის გამოსახულება²⁰⁸. გვხვდება ფიგურული რელიეფებიც. ვვარაუდობთ, რომ სკულპტურული რელიეფები გამოყენებული იქნებოდა თავდაპირველი ეკლესიის პორტალის გაფორმებაშიც (რაც დამახასიათებელია VI-XI სს. ძეგლებისათვის).

გ. ჩრდილოეთ პორტალის ტიმპანის კომპოზიციის ავტორი, ისევე, როგორც აღმოსავლეთის ფასადზე გამოსახული სამი ჯვრის კომპოზიციის ავტორი, ეკლესიის შინაარსის გადმოსაცემად მხოლოდ ნიშნობრივ-სიმბოლურ სახეებს კი არ მიმართავს, არამედ რელიეფური ქანდაკების სპეციფიკური ენის გამომსახველობითი საშუალებების (კომპოზიცია, ხაზი, მოცულობა, შექჩრდილი, ფაქტურა, რიტმი) ინტენსიფიცირების საშუალებით ახერხებს მაყურებელში სხვადასხვა სახის შეგრძნებებისა და ასოციაციების (მოძრაობის, ვარვარების, გამოსხივების, ფურადღონების, სილალის) გამოწვევას, რითაც მაყურებელს ემოციურადაც განაცდევინებს ეკლესიის შინაარსს.

სამკვეთლოსა და სადიაკვნის ექსტერიერის გაფორმება მისადაგებულია გვერდითი ნაგებობის ექსტერიერის გაფორმებასთან. მათი კედლები ისეთივე ჯიშის თეთრი, მაგრამ ოდნავ უფრო ცივი მორუხო ტონის თლილი ქვითაა მოპირკეთებული, როგორც გვერდითი ნაგები. ამ ქვას ოდნავ უფრო მკაფიოდ ემჩნევა საკვეთი იარაღის კვალი, ვიდრე გვერდითი ნაგების ქვის ზედაპირს. სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს აქვს თითო-თითო თაღოვანი ფანჯარა, რომელთა მომჩარჩოებელი ლილვები და ბრტყელი „ლენტები“ კედელშია ჩაკვეთილი.

სამკვეთლოს ფანჯრის თაღოვანი ფორმა შეესატყვისება ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანის თაღოვან ფორმას(ნახ.XVII), რითაც ხდება სამკვეთლოსა და ჩრდილოეთი ნაგის ფასადების კომპოზიციური შეკავშირება-გაწონასწორება. ანალოგიური ხერხი გამოყენებულია სამხრეთ ფასადზეც. სადიაკვნის სარკმლის თაღოვანი ფორმა სამხრეთი ნაგის პორტალის ფორმას შეესაბამება(ნახ.XVIII). ამრიგად, როგორც ჩრდილოეთ, ისე სამხრეთ ფასადზე ერთმანეთს ენაცვლება თაღოვანი და სწორკუთხა ლიობები, რაც ამრავალფეროვნებს ფასადებს და გარკვეული რიტმი და დინამიკა შეაქვს მათში.

სამრეკლო. XX ს. 10-იან წლებში ეკლესიისათვის დასავლეთიდან მიუდგამთ, კარგად დამუშავებული ბაცი მორუხო ქვით მოპირკეთებული, სამსართულიანი



ნახ. XIX. (რუკ. XIX). დასავლეთი ფასადი და სამრეკლო

სამრეკლო. მისი ქვედა სართულები ერთიან, მართკუთხა, კოშკურ მასივს ქმნის. ხოლო მესამე სართული (საკუთრივ სამრეკლო) წარმოდგენს, ქვედა სართულებზე უფრო მცირე ზომის, გეგმაში კვადრატულ, ოთხი მართკუთხა ბოძით შედგენილ, თუნუქის კარვისებური სახურავით დაგვირგვინებულ, გამჭოლ ფანჯატურს (ნახ. XIX; ტაბ. 20ა,20ბ). პირველი სართული ფიცრებით, მეორე სართული კი რკინა-ბეტონითაა გადახურული და ერთმანეთს, სამრეკლოს შიგნიდან, ხის კიბით უკავშირდება.

სამრეკლოს არქიტექტონიკა მკაფიო და სიმეტრიულია. მის ფასადებზე ნათლადაა გამოვლენილი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური დანაწევრება. შენობა დგას მასზე რამდენიმე სმ-ით განიერ, დაახლოებით 90 სმ. სიმაღლის რუხი ქვის ცოკოლზე. წინ ქვის პატარა ბაქანი აქვს მიშენებული, სამი მხრიდან ოთხ-ოთხ საფეხურიანი ქვის კიბით.

ქვედა სართულს პროფილირებული, ნახევარწრიული თაღით მოჩარჩოებული შესასვლელი და საშუალო სიდიდის, თითო-თითო, ინტერიერისაკენ გაფართოებულ წირთხლებიანი, თაღოვანი ფანჯარა აქვს – სამხრეთ და

ჩრდილოეთ კედლებზე. დასავლეთ ფასადზე, შესასვლელი თაღის ზედა ნაწილის მარჯვნივ და მარცხნივ, კედელში, სიმეტრიულად, თითო-თითო თაღოვანი, ბრტყელი ნიშია ჩატანებული, რომლებიც შესაძლოა, ადრე, გარდა დეკორისა, სანათის ან ხატის სათავსის ფუნქციასაც ასრულებდა (ტაბ. 20ა, 20ბ).

კედლების ზედაპირი სხვადასხვა სიმაღლეზე მდებარე, ურათიერთპარალელური სიბრტყეებითაა დამუშავებული. დასავლეთი ფასადის პირველი სართულის ზედაპირი სამი სიბრტყისაგან შედგება: პირველი – წინა პლანზე წარმოდგენილი, კედლის მომაჩარჩოებელი, ზოლოვანი სიბრტყეა, მეორე, ამ სიბრტყეზე უფრო ღრმად მდებარე სიბრტყეს ქმნის კედლის შუა ნაწილი. მესამე – თაღოვანი ნიშების სიბრტყეებია. ზედა სიბრტყეების კიდეები ქვედა სიბრტყეებისადმი პერპენდიკულარულია. შესასვლელი თაღი და ნიშები პროფილირებული „საფეხურების“ სახით არის კედელში ჩაკეტილი.

პირველ და მეორე სართულებს პროფილირებული, ჰორიზონტალური, ჰორელიეფური ლიდეებით შედგენილი კარნიზი ყოფს ერთმანეთისაგან.

მეორე სართულის დასავლეთი ფასადის ცენტრში, კედლის ზედაპირიდან მცირედ შემადღებული, ბრტყელი, სადა, ბერძნულ-ლათინური ჯვარია წარმოდგენილი – ჯვარს ვერტიკალური ღერძი უფრო გრძელი აქვს. ჰორიზონტალური მკლავები მას შუა ნაწილში უერთდება²⁰⁹. ჯვარი მოქცეულია, კედლის ზედაპირიდან ბრტყელი „ლენტის“ სახით ამოზიდული, ნახევარწრიული თაღის შუაში, რომელიც ქვედა სართულში შესასვლელ თაღზე უფრო მაღალი და განიერია. ამ სართულის კიდეებიც ისეთივე სიბრტყობრივი სარტყელითაა მოჩარჩოებული, როგორითაც პირველი სართულის კედელი.

თუ პირველი სართულის კომპოზიციას შესასვლელი თაღის მარჯვნივ და მარცხნივ მდებარე თაღოვანი ნიშები აწონასწორებს, მეორე სართულის კედლის თაღს აწონასწორებს, მისი და ამ სართულის მომაჩარჩოებელი ვერტიკალური სიბრტყეების შემაკავშირებელი, ჰორიზონტალური სარტყელი, რომელსაც, ვერტიკალურ სიბრტყეებთან გადაკვეთის ადგილიდან აგრძელებს და სამრეკლოს სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზეც გადადის ისეთივე პროფილირებული კარნიზი, როგორიც პირველ და მეორე სართულებს შორისაა (ტაბ. 20ა).

მეორე სართულის ფანჯრები სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლების პირველი სართულის ფანჯრებზე უფრო დიდია, თაღოვანი, კედლისადმი პერპენდიკულარულ წირთხლებიანი.

მესამე სართულის ფანჯატურს მეორე სართულის დაახლოებით ნახევარი სიმაღლე და სიგანე აქვს. მისი ღიობი შენობის ვერტიკალურ ღერძს აგრძელებს. იგი უფრო განიერია, ვიდრე შესასვლელისა და მეორე სართულის თაღები. ფანჯატურს საკუთარი, ქვემოდან და ზემოდან მომანარჩოებელი სარტყლები არა აქვს. მისი სვეტები პირდაპირ მეორე სართულის კარნიზიდან იწყება, რვაწახნაგა, კარვისებური, თუნუქის სახურავი კი პირდაპირ ამ ბოძებზეა დადგმული. ამიტომ ეს სართული დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ვინაიდან ფანჯატურს ქვედა სართულებზე უფრო ნაკლები ფართობი აქვს და მისი სახურავი ქვედა სართულებს მთლიანად ვერ ფარავს, ამიტომ დანარჩენი ფართობი გადახურულია მოკლე, ცალქანობა სახურავებით, რომლებიც დიაგონალურად ებჯინება ფანჯატურის ბოძებს (**ნახ.XIX**). ამ სახურავებსა და ქვედა სართულს შორის სივრცე ამოშენებულია და კარნიზით დაგვირგვინებული, რითაც მესამე სართულს კიდევ უფრო უჩვეულო ფორმა ეძლევა. ის „ამოვარდნილია“ პირველი და მეორე სართულების არქიტექტურის სტილიდან და სამრეკლოს ნაგებობას ეკლექტურობის იერს სძენს.

სამრეკლოს პირველი და მეორე სართულები სადა, მკაცრი იერის მქონე, უღმიდამო, მაგრამ საკმაოდ სოლიდური ნაგებობაა. არქიტექტორს უცდია მისი ეკლესიის შენობასთან მისადაგება:

იგი ისეთივე სიგანისაა, როგორისაც ეკლესიის ცენტრალური ნავი, ამიტომ მისი დასავლეთი ფასადის სილუეტი ორგანულად ერწყმის ბაზილიკის დასავლეთი ფასადის სილუეტს; მესამე სართულის მცირე, ცალფერდა სახურავები ბაზილიკის გვერდითი ნაგებობის გადახურვის პარალელურია.

სამრეკლოს სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადების პირველი სართულის სარკმლების თაღოვანი ფორმა და ზომა „ეხმიანება“ სამკვეთლოსა და სადიაკვნის სარკმლების თაღოვან ფორმასა და ზომას და აწონასწორებს სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადების სარკმლების კომპოზიციას (**ნახ.XVII-XVIII; ტაბ.19ა,20ა**). ხოლო სამრეკლოს მეორე სართულის დიდი ფანჯრების თაღოვანი ფორმა აწონასწორებს ეკლესიის სამხრეთი და ჩრდილოეთი პორტალების თაღოვან ფორმებს; პირველი სართულის თაღოვანი ფანჯრები, რომელთა ინტერიერისაკენ გაფართოებული ქვედა, ციცაბოდ გადმოფენილი წირთხლები საკმაოდ დიდ ზედაპირებს ქმნის, მსგავსია ამ ეკლესიის XIX საუკუნის მინაშენების სარკმელთა წირთხლების.

სამრეკლოს ატყორცნილი პროპორციები, მკაფიო არქიტექტონიკა, ქვის მორუხო ფერი, დამუშავების ხარისხი და წყობის მკაცრი ჰორიზონტალობა, მთლიანად მისი ნაგებობის სადა და მკაცრი იერი რამდენადმე მისადაგებულია ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის ინტერიერთან, თუმცა კი ვერ ავლენს მის სადარ შინაგან სიცოცხლეს და ექსპრესიას.

ფორმების მონუმენტურობით, სისადავით და სიმკაცრით, სამრეკლოს უფრო მეტი აქვს საერთო ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის ინტერიერის კლასიკურთან მიმსგავსებულ სტილთან, ვიდრე XIX საუკუნის მინაშენების ინტერიერს, რომელსაც აღმოსავლური „სირბილის“ იერი გადაჰკრავს. ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად, სამრეკლოს ნაგებობა, რომელიც კარიბჭის ფუნქციასაც ასრულებს, ხელს უწყობს ეკლესიაში შემსვლელის ინტერიერის სივრცესთან ადაპტირებას.

როგორც ვხედავთ, წვეის წმ. გიორგის ეკლესია, მიუხედავად თავისი მოკრძალებული ზომებისა, საკმაოდ რთული ნაგებობაა. იგი რამდენიმე სამშენებლო ფენას მოიცავს. ამ ეკლესიის თავდაპირველი ერთნავიანი დარბაზი წარმოადგენს ამ ტიპის ნაგებობის სრულად განვითარებულ და საკმაოდ დახვეწილ ნიმუშს. მას თავისი მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალური სახე გააჩნია. მინაშენების ავტორებს უცდიათ თავიანთი ნამუშევრის თავდაპირველ ნაგებობასთან მისადაგება, ამავე დროს, მეტ-ნაკლებად, გამოუმჟღავნებიათ თავიანთი ეპოქის სტილი და საკუთარი ხელწერაც. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეკლესიის სამშენებლო ფენები სტილისტურადაც და

მასალის ფერთა და ფაქტურითაც განსხვავებულია, იმის გამო, რომ: ბაზილიკა ჩაწერილია ერთიან მართკუთხა გეგმაში, ზედ მიდგმული სამრეკლოც გეგმით მართკუთხაა, ფასადებზე ბაზილიკური ჭრილი მკვეთრად გამოხატული არ არის, შენობის ნაწილების ძირითად პროპორციათა თანაფარდობა ჰარმონიულია, ინტერიერის სივრცე მოხერხებულადაა გამთლიანებული, როგორც ინტერიერის, ისე ექსტერიერის გაფორმება სადაა, ექსტერიერის ყველა მონაკვეთი კარგად დამუშავებული ქვითაა მოპირკეთებული – **წვეის ეკლესია მართალია რამდენადმე ეკლექტურ, მაგრამ მთლიან ორგანიზმად აღიქმება.** იგი საქართველოს ერთი რიგითი სოფლის რიგითი ეკლესიაა და ქართული ბრწყინვალე არქიტექტურის ფონზე ერთობ მოკრძალებულად გამოიყურება, მაგრამ მას აქვს მთელი რიგი ღირსშესანიშნაობები, რომელთა გამოც ის შეიძლება მნიშვნელოვანი იყოს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის. მათი ერთი ნაწილის შესახებ ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ. მათ გარდა, ამ ძეგლის ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს მასში შემონახული კედლის მხატვრობა, რომელიც სხვადასხვა ეპოქის რამდენიმე მხატვრის შემოქმედებას მოიცავს.

თავი II

წვეის ეკლესიის ბანკოთარეზული შუა საუკუნეების მოხატულობა §1. ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენები

წინამდებარე ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ მოყვანილი გვაქვს არგუმენტირებული ვარაუდი იმის შესახებ, რომ, თავდაპირველად, წვეის ეკლესიის მოხატვა გათვალისწინებული არ ყოფილა. მოგვიანებით იგი რამდენჯერმე მოუხატავთ – ჯერ ნაწილობრივ, შემდეგ კი სრულად.

წვეის ეკლესიაში მოხატულობის ორი ფენის არსებობის შესახებ აღნიშნულია და მათი დათარიღება (*განმარტების გარეშე*) მოცემულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სახელმწიფო პროგრამის 2006 წლის ალბომში: ამ „X-XI საუკუნეების ეკლესიამ XII საუკუნის ფერწერა შემოგვინახა, XVI საუკუნეში ინტერიერი ხელმეორედ შელესეს და ახალი მხატვრობით შეამკეს“¹.

წვეის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობისადმი მიძღვნილ სტატიაში **ი. ხუსკივაძე** ორიოდ სიტყვით ახსენებს მოხატულობის უფრო ადრინდელ ფენასაც: „ჩრდილოეთი კედლის ფართო არეზე... მკრთალ სილუეტად შემორჩენილი წმ. გიორგის გარდა, საკურთხეველში ამოუცნობი წმინდანის ნახატი გაირჩევა“² (სქ. 13 4; ტბ. 39). იგი ამ ფრაგმენტებს, განმარტების გარეშე, სავარაუდოდ, XI საუკუნის ბოლო მესამედით ათარიღებს³.

მოხატულობის ზედა, გვიანი შუა საუკუნეების ფენის ჩამონაშალის ადგილას, უფრო ადრინდელი მოხატულობის კვალი შემორჩენილია მხოლოდ საკურთხეველში და დარბაზის აღმოსავლეთი ნაწილის კედლების გრძივი თაღებით მოსაზღვრულ არეებზე(სქ. 12,34). დარბაზის დასავლეთ ნაწილში კი მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების ფენა ჩანს.

საკურთხეველის მოხატულობის ქვედა ფენა (ფენები) იმდენად ფრაგმენტირებული და გამკრთალებულია, რომ მისი (მათი) წაკითხვა-ატრიბუცია, ამ ეტაპზე, დამაჯერებელი ვერ იქნება, მაგრამ ვინაიდან ეს ფრაგმენტები გარკვეულ შთაბეჭდილებას ქმნის და აღძრავს ინტერესსა და ვარაუდს, რომ აქ წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო საკურთხეველის გაფორმების საინტერესო იკონოგრაფიული ვარიანტი (ვარიანტები) და, ამასთანავე, ვინაიდან ჩვენი მიზანია წვეის ეკლესიის სადღეისოდ მეტ-ნაკლებად ხილვადი ყველა კომპონენტის, შექმნებისდაგვარად, სრულად გამომხეურება, ჩვენ განვიხილავთ მოხატულობის ქვედა ფენების გამოსახულებებს, წარმოვიდგინოთ მათი იკონოგრაფიის, მხატვრული სახისა და შესრულების თარიღის შესახებ ჩვენს, დიდწილად სავარაუდოდ, მოსაზრებებს და ჩვენს წინაშე წამოჭრილ პასუხგაუცემელ კითხვებს, რომელთა გარკვევა-დაზუსტება იქნებ მოხერხდეს

მოხატულობის ზედა ფენის ქვეშ დარჩენილი ფრაგმენტების სათანადო მეთოდებით გაშუქება-გამოვლენის შემდეგ, რაც სამომავლო საქმეა.

აღსანიშნავია, რომ 2006 წლამდე, კონქის სამხრეთ ნაწილში, ძალიან თხელ ბატქაშზე შესრულებული მოხატულობის ზედა ფენის ჩამონაშალის ადგილას, ჩანდა საღებავიანი ბატქაშის კიდევ ორი ფენა (ტაბ. 21ა). ამჟამად მხოლოდ ერთი ქვედა ფენა ჩანს⁴ (ტაბ. 21ბ).



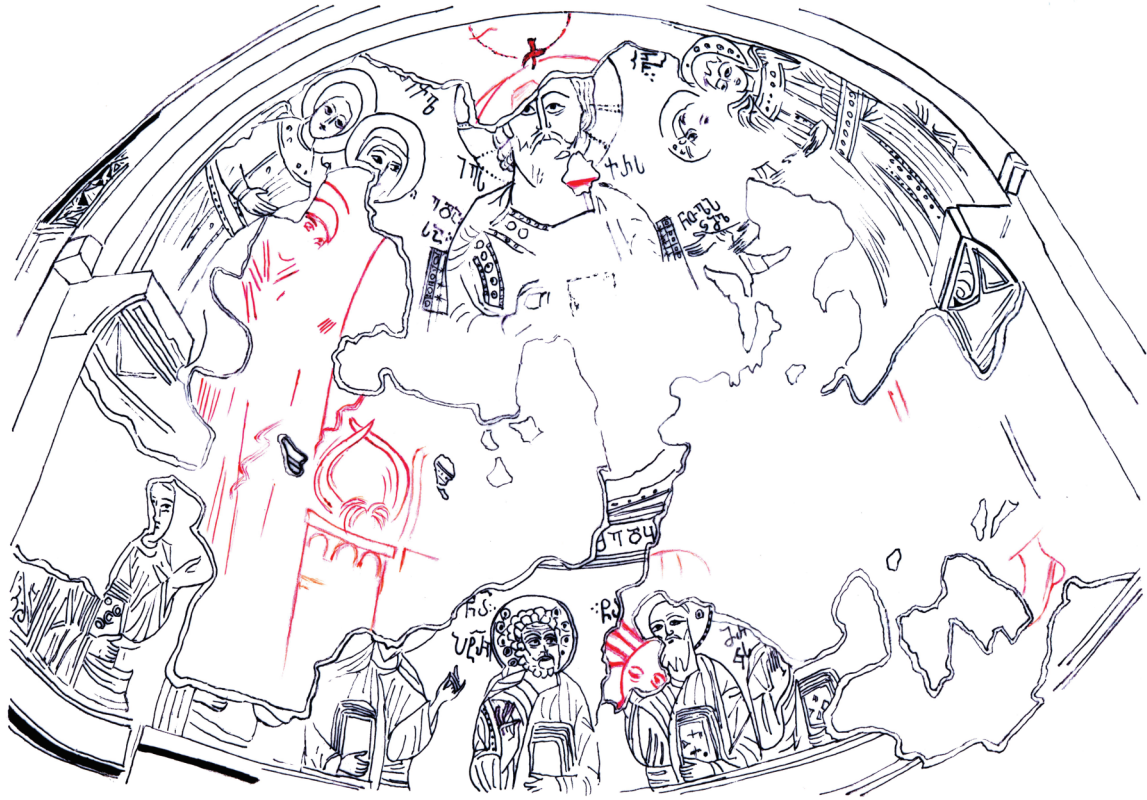
სქ. 1. (cx. 1).საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა



სქ. 2. (cx. 2). სამხრეთი კედლის მოხატულობა



სქ. 3. (cx. 3). ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა



სქ. 4. (ex. 4). კონქის მოხატულობა

კონქის ჩრდილოეთ ნაწილში, მოხატულობის ზედა ფენის ჩამონაშალის ადგილას „ბათქაშის“ ფენები არ ჩანს, მაგრამ გამოსახულებებია ერთმანეთზე „დაფენილი“...

რადგან წინასწარ, კვლევა-დასაბუთების გარეშე, ძნელია ამ ეკლესიის მოხატულობის ფენათა რაოდენობის და გამოსახულებათა ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართების განსაზღვრა, ამ საკითხებზე ჩვენი მსჯელობისას, გამოსახულებათა მდებარეობის მისანიშნებელ ორიენტირად, ზედა ფენის მოხატულობას მოვიშველიებთ.

კონქის „მწვერვალთან“, ცის სეგმენტის გამოსახულების ფრაგმენტი ჩანს (სქ4; ტაბ. 22ა,ბ), რომლიდანაც თავიდანვე მოფრინავს სულიწმინდის სიმბოლო – მტრედი⁵. მის ჩამოსწვრივ, მოხატულობის ზედა ფენაზე წარმოდგენილი ქრისტეს შარავანდის ჩამონაშალის ადგილას, ამ შარავანდზე ცოტა უფრო ქვემოთ და მარჯვნივ ილანდება სხვა, ღია მოალისფერო-ოქრასფერი, შარავანდის ფრაგმენტი, რომელსაც ჯერის გამოსახულება არ ეტყობა.

კონქის ჩრდილოეთ მონაკვეთში, მოხატულობის ზედა ფენაზე წარმოდგენილი ღვთისმშობლის სახის ჩამოსწვრივ, საღებავის ჩამოშლილი ფენის ადგილას, ჩანს მოწითალო ოქრათი გამოსახული ნიშნოსანი, რომლის თავსაბურავის, სამოსის, მაფორიუმის საოლველის და ვედრების ნიშნად მალდა მიმართული ხელის ოთხი თითის გამკრთალებულმა ნახატმა გვაფიქრებინა, რომ აქაც ღვთისმშობლის ფიგურაა გამოსახული, ოღონდ უფრო დიდი, ვიდრე ზედა ფენაზეა – მისი სამოსის ბოლო მოხატულობის ზედა ფენის II რეგისტრის ქვედა ნაწილს სწვდება (სქ4; ტაბ.37). „ღვთისმშობლის“ მარჯვნივ, მოწითალო-ოქრასფერ ფონზე ილანდება სერაფიმის (სქ4; ტაბ.23, 39) ორი ალისფერი, ზეადმართული, გადაჯვარედინებული ფრთის გამოსახულება.

აფსიდის მოხატულობის ზედა ფენის II რეგისტრის სამხრეთ კიდესთან წარმოდგენილი მოციქულის გამოსახულების ფრაგმენტების მარჯვნივ, საღებავის ჩამოშლილი ფენის ადგილზე, ჩანს სანდლით მოსილი ფეხის ტერფის ძალიან

მკრთალი გამოსახულება, რომელიც იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის ნაწილი უნდა იყოს (სქ. 4; ტაბ. 21ა და 21ბ).

თავდაპირველად ჩვენ დავინახეთ ზემოსხენებული გამოსახულებები და ამის საფუძველზე ვივარაუდეთ, რომ მოხატულობის ზემოდან მეორე ფენაზე წარმოდგენილი იყო ვედრების კომპოზიციის რამდენადმე განვრცობილი ვარიანტი, კერძოდ: რომ მაცხოვრის, ღვთისმშობლის და იოანე ნათლისმცემლის გარდა, გამოსახული იყო ესაია და ეზეკიელ წინასწარმეტყველთა აპოკალიფსური ხილვების პერსონაჟები – სერაფიმი და ქერობინი.

შემდეგ შევამჩნიეთ სხვა გამოსახულებები და მათი იმგვარი ურთიერთმიმართებები, რომლებმაც გაგვიჩინა ვარაუდი, რომ საკურთხეველის მოხატულობის ზედა ფენის ქვეშ, უფრო ადრინდელი მოხატულობის ორი (თუ სამი) ფენის ფრაგმენტები გამოსჭვივის:

ზემოსხენებულის გარდა, „იკითხება“ შემდეგი გამოსახულებები: სერაფიმის გამოსახულების ფრაგმენტის ზემოთ, ძალიან მკრთალად, ჩანს წმინდანის სამოსის სამი წვრილი ხაზით შედგენილი საოლგელის კლაკნილი ზოლი (სქ. 4; ტაბ. 23); სერაფიმის ქვემოთ კი – მოკლე და განიერი ჰორიზონტალური ზოლი, ზედ გამოსახული მცირე თაღნარით⁶. მის ჩამოსწვრივ, ჩანს მაცხოვრის საყდრის, აფსიდის ცენტრისკენ ოდნავ გადახრილი, პარალელურფერდებიანი, მონუმენტური ფეხი, რომლის მოსართავიც უნდა იყოს აღნიშნული თაღნარი (სქ. 4; ტაბ. 38ა);

სერაფიმის მარჯვნივ, მასზე ოდნავ ზემოდან ეშვება წითელკონტურებიანი, მოთეთრო ფერის „ლენტი“⁷, რომლის მიმართულებას აგრძელებს საყდრის დასაჯდომი ნაწილის წითელი კონტური (სქ. 4; ტაბ. 23ა);

სარკმლის ზემოთ, მოთეთრო ფონზე შემორჩენილია წითელი, შინდისფერი და ნარინჯისფერი სწორი ხაზები და მოღურჯო ლაქები (სქ. 4; ტაბ. 24). ხაზებს შორის მანძილი ქვემოდან ზემოთკენ ფართოვდება. გაუგებარია, რა გამოსახულების ნაწილია ისინი;

ზედა ფენაზე წარმოდგენილი წმ. პავლე მოციქულის მხარსა და თავს შორის, ჩამოშლილი საღებავის ადგილას, ჩანს „აალებული“ დისკოს ფრაგმენტი, ადამიანის თვალების მსგავსი ლაქებით (სქ. 4; ტაბ. 41ა) – ალბათ, ცეცხლოვანი „მრავალთვალის საყდრის“ (რომელიც გამოისახება „უფლის დიდების“ კომპოზიციებში – მაცხოვრის საყდრის ქვეშ) ბორბლის ნაწილი. ეს გამოსახულება ახლოსაა აფსიდის წარმოსახულ „ღერძთან“ და მჯდომარე ქრისტეს ფეხთქვეშ გამოჩნდებოდა. ცოტა უფრო მარჯვნივ და მაღლა, ჩანს მეორე ბორბლის მონახაზი;

სარკმლის მარჯვენა და მარცხენა წირთხლების მიმდებარედ, ქათქათა თეთრ ფონზე, გამოსახულია, სარკმლისადმი სხვადასხვა კუთხით დახრილი, წითელი ხაზები (ტაბ. 24ბ). ერთ-ერთი მათგანი ზიგზაგისებურია, ამიტომ ვვარაუდობთ, რომ ხაზებიანი ფრაგმენტი წმინდანის სამოსის ნაწილი უნდა იყოს;

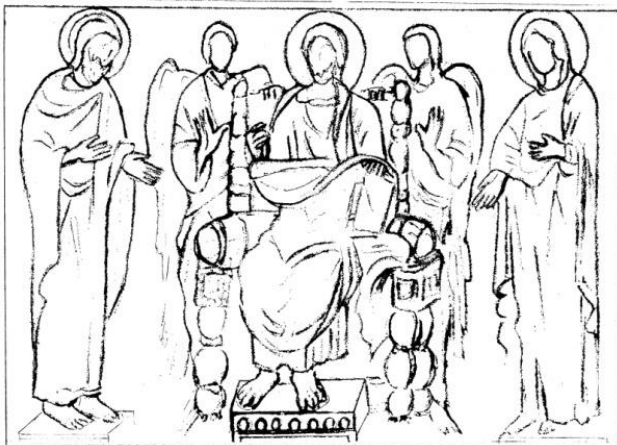
ზედა ფენაზე წარმოდგენილი ქრისტეს წვერის ჩამონაშალ ადგილას, 2006 წლამდე, ჩანდა მოწითალო-ოქრასფერი, ფართო, ჰორიზონტალური ზოლი⁸ (სქ. 4; ტაბ. 22ა); აფსიდის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კიდეებთან, მოხატულობის ზედა ფენის მესამე რეგისტრის ჩამონაშალ ადგილებში ჩანს ქვედა ფენის მოხატულობის ოქრასფერი ლაქები, სავარაუდოდ, წმინდანთა სამოსის ფრაგმენტები.

შევეცდებით ჩამოთვლილი გამოსახულებების, შეძლებისდაგვარ, იკონოგრაფიულ დიფერენცირება-გაანალიზებას: რადგან, „დეისუსის“ სცენიდან შემორჩენილი „ღვთისმშობლის“ ფიგურის მარჯვნივ, სერაფიმის მხოლოდ ზემოთ მიმართული ფრთები ილანდება, ქვემოთ მიმართული ფრთების ნაცვლად კი – ზემოსხენებული, „თაღნარიანი“ ზოლი ჩანს (სქ. 4; ტაბ. 23, 37, 38ა), იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ან სერაფიმის გამოსახულების ქვედა ნაწილი მოგვიანებით გადაიწერა მაცხოვრის საყდრის გამოსახულებით, ან პირიქით, საღებავის გადაფხეკის გამო, წაიშალა სერაფიმის ქვედა და გვერდითი ფრთები და გამოჩნდა მის ქვეშ გამოსახული საყდრის თაღნარით შემკული ფრაგმენტი⁹.

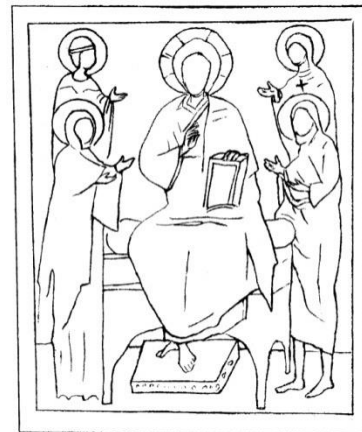
წმინდანის სამოსის საოლველი, რომელიც სერაფიმის ფრთებზე მოთ ჩანს (ტაბ. 23), „ღვთისმშობლის“ მაფორიუმის საოლველის(სქ. 4; ტაბ. 25b) მსგავსია და, უეჭველად, იმავე მხატვრის ნახელავი უნდა იყოს. (საოლველი მაშინ იხატება, როცა სამოსის გამოსახულება უკვე დასრულებულია. ვინაიდან საოლველის ფონი აქ მოწითალო-ოქრასფერია, ესე იგი ქსოვილი, რომელსაც ის ამკობდა, ამ ფერისა იყო)¹⁰. რადგან ეს საოლველი უშუალოდ „საყდრის“ კიდის ასწვრივაა გამოსახული, იგი ქრისტეს სამოსის ნაწილი ვერ იქნებოდა – მაცხოვრის იკონოგრაფიის მიხედვით, მისი ფიგურა საყდრის ფერდებთან ასე მიჯრით არ გამოისახება, თანაც, მჯდომარე მაცხოვრის მარჯვენა მხარეს, მისი არც ჰიმატიონი და არც ქიტონი ამგვარ ნაოჭს არ იკეთებს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ქრისტეს მაკურთხებელი მარჯვენა განზე და მალა აქვს აწეული.

აღნიშნული საოლველი „ღვთისმშობლის“ მაფორიუმის საოლველზე ოდნავ უფრო დიდ ნაოჭებს მოხაზავს, და ისეთივე მიმართულებითაა განლაგებული, როგორც „ღვთისმშობლის“ მაფორიუმის საოლველი, ამიტომ სავარაუდოა, რომ აქ წარმოდგენილი ფიგურა თუ „ღვთისმშობელზე“ უფრო დიდი არა, ნაკლები ზომისა არ იყო(სქ. 4; ტაბ.37). ისიც, სავარაუდოდ, წინა პლანზე, უნდა მდგარიყო და, ხელი ისეთივე მიმართულებით უნდა სტეროდა, რომ მისი მოსახამის საოლველი სივრცეში ასე განთავსებულიყო. აღსანიშნავია, რომ ეს საოლველი „ღვთისმშობლის“ მაფორიუმის საოლველზე უფრო მალა ჩანს(სქ. 4), ხოლო მოწითალო-ოქრასფერი ლაქა, რომლის კიდებზეც იგია გამოსახული, „ღვთისმშობლის“ შარავანდზე უფრო მალა გრძელდება. (შესაძლოა, სამოსის მოწითალო-ოქრასფერი ლაქა შერწყმულია, სავარაუდოდ ქვედა ფენაში არსებულ, ამავე ფერის მანდორლის გამოსახულებასთან და წმინდანი ამიტომ ჩანს ასე მალალი).

„დეისუსის“ სცენის იკონოგრაფიაში წმინდანთა იერარქია განსაზღვრულია. მაცხოვარსა და ღვთისმშობელს შორის, იმავე პლანზე, არავინ გამოისახება (ქერობნის ან სერაფიმის გარდა). მათ ფიგურებს შორის რომელიმე ანტროპომორფული წმინდანის გამოსახულება შეიძლება ჩანდეს იმ შემთხვევაში, თუ ის მეორე პლანზე იქნება წარმოდგენილი (მაგალითად, როგორც ვატიკანის მუზეუმში დაცულ სპილოს ძვლის X-XI სს. ტრიპტიქონზე, რომლის ცენტრალურ ნაწილზე გამოსახულია „დეისუსი“ ანგელოზებთან ერთად¹¹ (სქ. 5) ან, როგორც ნაკიფარის „დეისუსის“ სცენაში ჩანს, ანგელოზთა დასი¹²). ასეთ შემთხვევაში, უკანა პლანის ფიგურები უფრო მცირე ზომისა გამოჩნდებოდა – ანფასში – როგორც დასახელებულ მაგალითებშია. აქ კი ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჩვენს მიერ თავდაპირველად „ღვთისმშობლად“ მიჩნეულ ფიგურასა და „მაცხოვარს“ შორის „ღვთისმშობელზე“ უფრო დიდი, „ძოწისფერი“ სამოსით შემოსილი ფიგურა იდგა – „ღვთისმშობლისადმი“ ზურგით – რაც წარმოუდგენელია! გამოდის, რომ სწორედ ეს იყო ღვთისმშობლის ფიგურა.



სქ. 5.(cx. 5). X-XI სს. სპილოს ძვლის ტრიპტიქონის ფრაგმენტი (ვატიკანის მუზეუმი)



სქ. 6.(cx. 6). ხატი „დეისუსი წარდგომილებით“. XIV ს. პოლო XV ს. დასაწყ. (ფსკოვი)

(თუ ეს ასეა, მაშინ მის უკან, შედარებით მომცრო ზომაში წარმოდგენილი ქალი წმინდანი, სავარაუდოდ, უნდა იყოს, მოციქულთა სწორი, წმ. ბარბარე, რომელიც შესაძლებელია გამოსახული იყოს „დეისუსის“ სცენაში – ადამიანთა მეოხის სახით¹³, მაგ.: იგი წარმოდგენილია რუსულ ხატზე „დეისუსი წარდგომილებით“, (ფსკოვი, XIV ს. ბოლო – XV ს. დასაწყ. ¹⁴), რომლის მხატვარმა, შესაძლოა, უფრო ადრინდელი ნიმუშით ისარგებლა, – ღვთისმშობლის უკან, მეორე პლანზე, გამოსახულია წმ. ბარბარე, იოანე ნათლისმცემლის უკან კი წმ. პარასკევა^(სქ. 6). (წვენი დაკვირვებით, ქალ წმინდანთაგან, მხოლოდ ღვთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს მაფორიუმებზე გამოსახება სამი წვრილი ხაზის საოლველი¹⁵. მაგალითად, სამი წვრილი ხაზით – ორი ოქროსფერი და ერთი წითელი – ოლველია მოციქულთა სწორი წმ. ბარბარეს მაფორიუმი უბისის მცირე ხატზე¹⁶. არც წმ. ბარბარე და არც ეკლესიის მამები – მთავარეპისკოპოსები – რომელთა სამოსზე შესაძლოა იყოს სამი შედარებით ფართო ზოლი და რომელთა გამოსახულებები გვხვდება დეისუსის გაფართოებულ რედაქციებში¹⁷, ღვთისმშობელსა და ქრისტეს შორის არ გამოსახებიან. სამი შედარებით ფართო ზოლი შეიძლება იყოს „ქრისტე დიდი მღვდელმთავრის“ სამოსზე, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, არც ამ და არც სხვა რომელიმე იკონოგრაფიული ტიპის გამოსახულებაზე ქრისტე სავარძლის კიდებთან მიჯრით არ გამოსახება და მისი სამოსი ზემოსხენებულის მსგავს ნაოჭს არ იკეთებს.

შესაძლოა, საოლველის ნახატს პრინციპული მნიშვნელობა არც ჰქონდა, – ფსკოვის ზემოსხენებულ ხატზე ღვთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს მაფორიუმებს სამი წვრილი ხაზის საოლველი არა აქვს. როგორც ღვთისმშობლის, ისე წმ. ბარბარეს მაფორიუმებზე, წვეის ფრესკაზე წარმოდგენილი საოლველისაგან განსხვავებული საოლველები სხვაგანაც გვხვდება).

თუ იმ წმინდანის, რომელიც თავდაპირველად ღვთისმშობლად მივიჩნიეთ, და ქრისტეს შორის კიდევ ერთი, პირველ ფიგურაზე უფრო დიდი ზომის, ფიგურა იდგა, მაშინ, საპირისპირო მრიდანაც ორი, დაახლოებით ასეთივე ზომის, ფიგურა იქნებოდა გამოსახული და ქრისტეს გამოსახულებისათვის ძალზე მცირე ადგილი დარჩებოდა.

იმას, რომ მოხატულობის ამ ფენაში ქრისტე ნამდვილად მცირე ზომაში იყო წარმოდგენილი, თითქოს, მოწმობს ფართო **ჰორიზონტალური ზოლი**, რომელიც ჩანდა, ზედა ფენაზე გამოსახული ქრისტეს წვერის ჩამონაშალ ადგილას, მოხატულობის 2006 წლის რესტავრაციამდე^(სქ.4; ტაბ.22ა). ამ ზოლსა და მოხატულობის ქვედა ფენაზე გამოსახული შარავანდის კიდეს შორის არასაკმარისი მანძილია მაცხოვრის მონუმენტური სახის დასატევად. აქ ქრისტე შეიძლება გამოსახული ყოფილიყო მხოლოდ სიმბოლოს სახით (ჯვარი მედალიონში) ან ფრაგმენტულად...

ამჟამად, უეჭველი ჩანს მხოლოდ ის, რომ კონქის ჩრდილოეთ ნახევარში, ერთმანეთის გვერდით, გამოსახული ყოფილა ძოწისფერ მოსასხამიანი ორი ფიგურა – სამ მეოხედში, ვედრების პოზაში, რაც ამ გამოსახულებათა შესრულების თარიღს XII-ის ბოლოდან და შემდგომ გვაგვარაუდებინებს¹⁸.

რეალურად რა იყო აქ გამოსახული, ამ საკითხზე უფრო დამაჯერებელი მოსაზრების გამოთქმა შესაძლოა მოხერხდეს წვეის ფრესკების სათანადო მეთოდებით გამოკვლევის შემდეგ. ჯერჯერობით შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ, წვეის ეკლესიის საკურთხეველში, მოხატულობის აღნიშნულ ფენაში, წარმოდგენილი იყო „ვედრება“ ქართული კედლის მხატვრობისათვის არატრადიციული რედაქციით.

ზემოსხენებული გამოსახულებების ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართების შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას, თითქოს, გვაძლევს მათი, შეძლებისდაგვარი, „სტილისტური“ ანალიზი:

სავარაუდოდ, მოხატულობის ქვედა – პირველ – ფენაზე გამოსახული იყო „ქრისტეს თეოფანიური დიდების“ კომპოზიცია, რომლის ნაშთები უნდა იყოს წითელი კონტურით შემოვლებული „მაცხოვრის საყდრის“, „ცეცლოვანი, მრავალთვალი საყდრის ბორბლების“, სარკმლის ღიობის ზემოთ და მარჯვნივ მიმდებარე ხაზების და – ქერობინის მარჯვნივ – წითელი კონტურით მოსაზღვრული „ღენტის“ გამოსახულებები. თავისი „სიბრტყობრივ-გრაფიკულობით“ (რასაც ამ გამოსახულებების „შინაარსიც“ განაპირობებს) და ფერებით, ისინი მნიშვნელოვნად განსხვავდება როგორც ზემოსხენებული სერაფიმის გამოსახულებისაგან, რომელიც უფრო „მოცულობითია“ და რეალური მოვლენის, მოგიზგიზე ცეცხლის, იღუზიანს

ქმნის¹⁹ (სქ. 4; ტაბ. 23) (თუმცა შესაძლებელი იყო სერაფიმის უფრო სიბრტყობრივ-გრაფიკულად, „უფრო პირობითად“ გამოსახვა), ასევე, „წმ. ბარბარეს“ (სცენის ამ პერსონაჟს ქვემოთაც, პირობითად, ასე მოვიხსენიებთ) გამოსახულებისაგან, რომელსაც კონტური არ უჩანს – გარდა მოსახამის საოლველი წვრილი ხაზებისა.

აღსანიშნავია, რომ მოხატულობის ამ, სავარაუდოდ პირველ, ფენაში ხაზები საშუალო სისქისაა და, იქ, სადაც მოქნილ საგანს – „წითელკანტებიან ლენტს“ ან წმინდანის სამოსს (სარკმლის მიმდებარედ) გამოსახავს – ზომიერად პლასტიკური. შესრულებულია თავისუფალი, გაბედული ხელით. უფლის დიდების სცენაში „მრავალთვალის საყდრის“ ბორბლის განთავსების ადგილი „მიგვანიშნებს“, რომ ეს სცენა სარკმლის ზედა კიდის დონემდე ვრცელდებოდა, ანუ ფრიად მონუმენტური ყოფილა.

არც მაცხოვრის საყდრის მონუმენტურობა და არც ამ ფენის გამოსახულებათა სიბრტყობრივ-გრაფიკულობა მათ დასათარიღებელ არგუმენტად არ გამოდგება, ვინაიდან მაცხოვრის საყდარი ყოველთვის მონუმენტური გამოისახებოდა, სიბრტყობრივ-გრაფიკულობა კი ქართულ მონუმენტურ მხატვრობას, მეტ-ნაკლებად, ყველა დროში ახასიათებდა. ამ შემთხვევაში, დათარიღებისათვის სავარაუდოდ ორიენტირად მივიჩნიებთ გამოსახულებათა ასოცირება „უფლის თეოფანიური დიდების“ სცენასთან, რომელიც ქართული ხელოვნებაში განსაკუთრებით აქტუალური იყო VIII-X საუკუნეებში (თუმცა შემდეგაც გვხვდება²⁰ და საყდრის ფეხის შემკულობა მცირე თაღნართ, რომლის მსგავსიც, ძირითადად, VI-X საუკუნეების არქიტექტურის ლავგარდნებზე და სარკმელთა თავსართებზე გვხვდება²¹. აქედან გამომდინარე, მოხატულობის პირველი – „უფლის თეოფანიური დიდების“ სცენის ფენა, სავარაუდოდ, X საუკუნის მიწურულით – XI საუკუნის დასაწყისით დავათარიღებთ.

მოხატულობის მეორე ფენას, სავარაუდოდ, უნდა განეკუთვნებოდეს, დღეისათვის შედარებით უკეთ ხილვადი, „დეისუსის“ სცენა: საკურთხეველის ცენტრისკენ სამი მეოთხედით მიბრუნებულ „წმ. ბარბარეს“ მაღალი, თხელი სხეული და პატარა თავი აქვს. მისი სახის ნახატიდან(ტაბ. 25ა) მხოლოდ თვალებდისა და შუბლის ნაწილი და ქვედა ყბა ჩანს მკრთალად. სახის გამოსახულების საფუძვლად ბათქაშის ოდნავ მორუხო-მოყვითალო თეთრი ფერია გამოყენებული, რომელზეც თვალების ნახატი ყავისფერი საღებავითაა დატანილი, წარბებისა კი მოწითალო ოქრათი. „წმ. ბარბარეს“ მარცხენა საფეთქელი და მაფორიუმი ერთმანეთისაგან მკრთალი, წვრილი, ყავისფერი ხაზითაა გამოიჯნული. მარცხენა თვალსა და მაფორიუმის კიდეს შორის მკრთალი, რუხი ტონის ჩრდილია, რომელიც რბილად გადადის ქვედა ყბის ფორმებზე. შეუმჩნეველად გარდამავალი ჩრდილია მისი ქვედა ყბის ქვეშაც. სავარაუდოდ, წმინდანს მაღალი, ვიწრო, ფერმკრთალი²² სახე და მრგვალი, ოდნავ მძიმე ნიკაპი ჰქონდა. მისი სახის ნაკვთები შუქ-ჩრდილის რბილი გადახველებით ყოფილა მოდელირებული.

„წმ. ბარბარეს“ სხეულის გამოსახულებას, ამჟამად, მოწითალო ოქრასფერ ფონზე თამამი ხელით შესრულებული, სავარაუდოდ, სამოსის თარგისა და ნაოჭების მომნიშვნელი, გეომეტრიულად სწორი, ნახევრად გამჭვირვალე, საკმაოდ სქელი, თეთრი ხაზები შეადგენს (ტაბ.39). ხაზების ქვემოდან გამომჭვირვალე ფონი მოწითალო-ოქრას სხვადასხვა ტონის ლაქებისაგან შედგება და, თითქოს, მოწმობს, რომ აქ არსებობდა უფრო ადრინდელი გამოსახულება, რომლის, სხვადასხვა ადგილას მეტ-ნაკლებად გაცრეცილი, ზედაპირის ფერადონება გამოყენებულია, სანიკრის დანიშნულებით, წმინდანის სამოსის ნახატისათვის. სამოსის კალთა სადა მოყვანილობისა ჩანს. მისი ნაოჭების ყოველი ხაზი სხვადასხვა კუთხითაა დახრილი წარმოსახული ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ღერძების მიმართ, რაც ფიგურას „მდგრადობას“ უკარგავს²³.

„წმ. ბარბარეს“ გამოსახულების, ამჟამად ხილვად, ქვედა შრეს, ასეთი პროპორციების მქონე, „არამდგრადი“, სიბრტყობრივ-გრაფიკული ნახატი მყიფეს, უწონადოს და დინამიკურს აჩენს. ნახატის დამასრულებელი ზედა შრე რომ რამდენადმე განსხვავებულ შთაბეჭდილებას შექმნიდა, ამას მოწმობს გამოსახულების ამ შრიდან შემორჩენილი ერთადერთი ფრაგმენტი – „წმ. ბარბარეს“ მაფორიუმის საოლველი – სამი ურთიერთპარალელური, ზიგზაგისებური ხაზით შედგენილი

ზოლი(ტაბ. 25ბ), რომელიც გეხიბლავს შესრულების სიღალით, უწვრილესი ხაზების თანაბარი სისქით, აბსოლუტური სიგლუვით, სინაზით, ელასტიკურობით და სინქრონული, თანაზომიერი „სრიალით“.

მართალია, „წმ. ბარბარეს“ გამოსახულების ზედა შრიდან, თითქმის, მხოლოდ ზემოსხენებული ზოლი შემოგვრჩა, მაგრამ ისიც ნათლად მეტყველებს მისი დამხატველის მაღალი დონის ოსტატობაზე და, სავარაუდოდ, „დედაქალაქურ სკოლაში“ განსწავლულობაზე. მისი პლასტიკური მონახაზი მოწმობს, რომ მაფორიუმის, რომლის კიდესაც ის ამკობდა, ნაოჭები, გარკვეულ სივრცობრიობა-მოცულობითობის შთაბეჭდილებას ქმნიდა და რომ მათი ფორმა რბილად იყო მოდელირებული, რაც ტონალური გადასვლებით უფრო მოსახერხებელია, ვიდრე ფერადოვანი ლაქებით²⁴. ასევეა შესრულებული სერაფიმის ზემოთ გამოსახული წმინდანის სამოსის საოლველი ზოლი.

მოხატულობის აღნიშნული ფენის მხატვარი მართალია დიდოსტატი ჩანს, მაგრამ ვინაიდან მის მიერ დაწერილი „წმ. ბარბარეს“ უზარმაზარი ფიგურის მაფორიუმი ძალზე წვრილი და ფაქიზი ხაზებითაა ოლველი, ხოლო წმინდანის სახის ნაკეთები და სამოსი შეუმჩნეველი ტონალური გადასვლებით ყოფილა მოდელირებული, უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი არ ყოფილა ბუნებით მონუმენტალისტი – ალბათ, ხატმწერი ან მინიატურისტი იყო. მის მიერ ფიგურების ასეთ მონუმენტურ ზომებში გამოსახვა ორგვარად შეიძლება ავხსნათ: ან ამას „მოითხოვდა“ მისი თანადროული კედლის მხატვრობის სტილი, ან წვევის ეკლესიაში არსებული, მოხატულობის უფრო ადრინდელი, მონუმენტურ გამოსახულებებიანი ფენა, მან გადაწერა თავდაპირველი მოხატულობის ზომების, ფერადოვანი გამისა და ზოგი სხვა მონაცემის შენარჩუნებით, რაც, შესაძლოა, ამ ეკლესიაში დამკვიდრებული ტრადიციის დაცვის მიზნით იყო განპირობებული (ალბათ, დამკვეთის მოთხოვნით).

როგორც არ უნდა ყოფილიყო დამუშავებული ნახატის ზედაპირი, არამდგრადობის და სიმყიფის ის შთაბეჭდილება, რასაც, გამოსახულების კომპოზიციის ამსახველი, მისი ქვედა შრე ქმნის, ნაწილობრივ შენარჩუნებული იქნებოდა მის საბოლოო სახეშიც და, მიუხედავად ფიგურის სიმაღლისა, საგრძნობლად შეასუსტებდა მისი მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას.

როგორც ჩანს, აღნიშნული სცენა ვრცელდებოდა კონქზე და აფსიდის კედლის ნაწილზე – დაახლოებით, თაღოვანი სარკმლის წირთხლის ზედა საზღვრამდე, ანუ ეჭირა იმხელა ფართობი, რაც ზედა ფენის მოხატულობის ორ რეგისტრს ერთად.

მართალია, მხატვარი ნაწილობრივ ითვალისწინებს ეკლესიის არქიტექტონიკას: „ვედრების“ კომპოზიციის სავარაუდო „ცენტრალურ ფიგურას“ აფსიდის წარმოსახულ ვერტიკალურ ღერძზე განათავსებს. ფიგურებს სარკმლის წირთხლის ზედა საზღვრის დონემდე ავრცელებს, რაც მათი დიდ ზომაში წარმოდგენის საშუალებას აძლევს, მაგრამ უფრო „არამყარს“ აჩენს სცენას, რომლის წარმოსახული საყრდენია არა კონქისა და აფსიდის კედლის საზღვარი, არამედ სარკმლის წირთხლის თაღოვანი მოხაზულობა.

საკურთხევლის მოხატულობის, ამჟამად შედარებით უკეთ ხილვადი ფენის, ზემოაღწერილი თავისებურებები მისი სავარაუდო ატრიბუციის საშუალებას გვაძლევს, მაგრამ ვამჯობინებთ ეს სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე წარმოდგენილი მოხატულობის ფრაგმენტების განხილვის შემდეგ ვცადოთ.

ზემოსხენებული სერაფიმის გამოსახულება, მაცხოვრის საყდრის გამოსახულების თანადროული ვერ იქნება – რადგან სერაფიმი არასოდეს გამოისახება მხოლოდ ზემოთ მიმართული ფრთებით. მისი გამოსახულება ქვემოთ რომ გაგრძელებულიყო, გადაფარავდა სავარძლის ფეხის ნაწილს, მისი შემამკობელი თაღნართურთ²⁵. ხოლო, ვინაიდან სერაფიმი ჩანს „ღვთისმშობლის“ გამოსახულების ფონზე, იგი ვერც „წმ. ბარბარესა“ და „ღვთისმშობლის“ გამოსახულებათა თანადროული იქნება, რადგან ეს „ცეცხლოვანი არსება“ საგნის ან ანტროპომორფული ფიგურის ფონზე არ გამოისახება²⁶ (გამონაკლისია ნაიფარის „დეისუსის“ სცენა, სადაც სერაფიმი და ქერობინი უკანა პლანზე გამოსახული ანგელოზების – უსხეულო არსებათა – ფონზე არიან წარმოდგენილი), მაშასადამე, იგი მოხატულობის უფრო მოგვიანო, მესამე ფენას უნდა ეკუთვნოდეს,

რომელზეც, როგორც ჩანს, გამოსახული იყო „დეისუსი“ ღვთისმშობლით, ნათლისმცემლით და სერაფიმ ქერობინით...

ალა პრიმა მანერით შესრულებული, თავისებური „რეალისტურობით“ გამორჩეული სერაფიმის გამოსახულება, სავარაუდოდ, XIII ს. ბოლოს – XIV საუკუნის დასაწყისისა უნდა იყოს, ამ დროს – პალეოლოგოსური ხანის დასაწყისში – ძლიერდება რეალისტური ტენდენციები.

სამწუხაროდ, ჩვენი მოსაზრების უკეთ დასასაბუთებლად, ამ, თითქოსდა ქრონოლოგიურად ჩვენთან უფრო დაახლოებული ფენის, გამოსახულების თანადროული სხვა გამოსახულება აფსიდში არ ჩანს. (ჩვენი აზრით, ერთმანეთზე დაწერილი, სხვადასხვა ფენის გამოსახულებათა სხვადასხვა დონეზე ხილვადობა, სხვა მიზეზთა გარდა, დამოკიდებულია მოგვიანო ფენის მხატვრის მიერ ქვედა ფენების გამოსახულებათა სხვადასხვა სიღრმეზე წაშლაზეც – შესაძლოა ჩანდეს ქვედა ფენა, მასზე უფრო მოგვიანო ფენა კი წაშლილი იყოს).

ცის სეგმენტისა და „სულიწმინდის“ გამოსახულება, ამჟამად მათი კონტურების „შემოძარცვეულობის“, „დინამიკური“ სიღუგის და „სულიწმინდის“ ოქროსფერი შეფერილობის გამო, იერთო „ღვთისმშობლის“ ან „სერაფიმის“ ფენებს უახლოვდება. მართალია, მისი გამოსახულება უფრო მეტად დამახასიათებელია „უფლის დიდების“ „Maiestas Domini“-ს ტიპის კომპოზიციისათვის, ვიდრე „დეისუსისათვის“, თუმცა შეიძლება ყოფილიყო ორივე სცენაში.

ერთ-ერთი ქვედა ფენის (ფენების) მოხატულობა რომ უფრო ქვემოთაც გრძელდებოდა, გვაფიქრებინებს ის, რომ მოხატულობის მცირე ფრაგმენტები ჩანს აფსიდის მოხატულობის ზედა ფენის III რეგისტრში – სტეფანე დიაკნის სამოსის და ფილიპე დიაკნის შარავანდის(ტაბ.44ა,ბ) გამოსახულებათა ჩამონაშალი ადგილებიდან; ჩრდილოეთ კედელზე კი, წმ. გიორგის სცენის ფრაგმენტები იატაკიდან დაახლოებით 80 სმ. სიმაღლეზეცაა შენარჩუნებული და ჩანს, რომ უფრო ქვემოთაც გრძელდებოდა (ტაბ.26,27ბ). ესე იგი, საკუთხეველში, მოხატულობის მეორე, წმ. გიორგის გამოსახულების თანადროული ფენა (თუ სხვა ფენებიც არა) წარმოდგენილი ყოფილა სამ რეგისტრად (განსხვავებით მოხატულობის ზედა, გვიანი შუა საუკუნეების ფენისაგან, რომელიც 4 რეგისტრს მოიცავს), რაც წვევის ეკლესიის მცირე სივრცესთან მიმართებით, გამოსახულებათა ფრიად მონუმენტურ ზომებს განაპირობებდა.

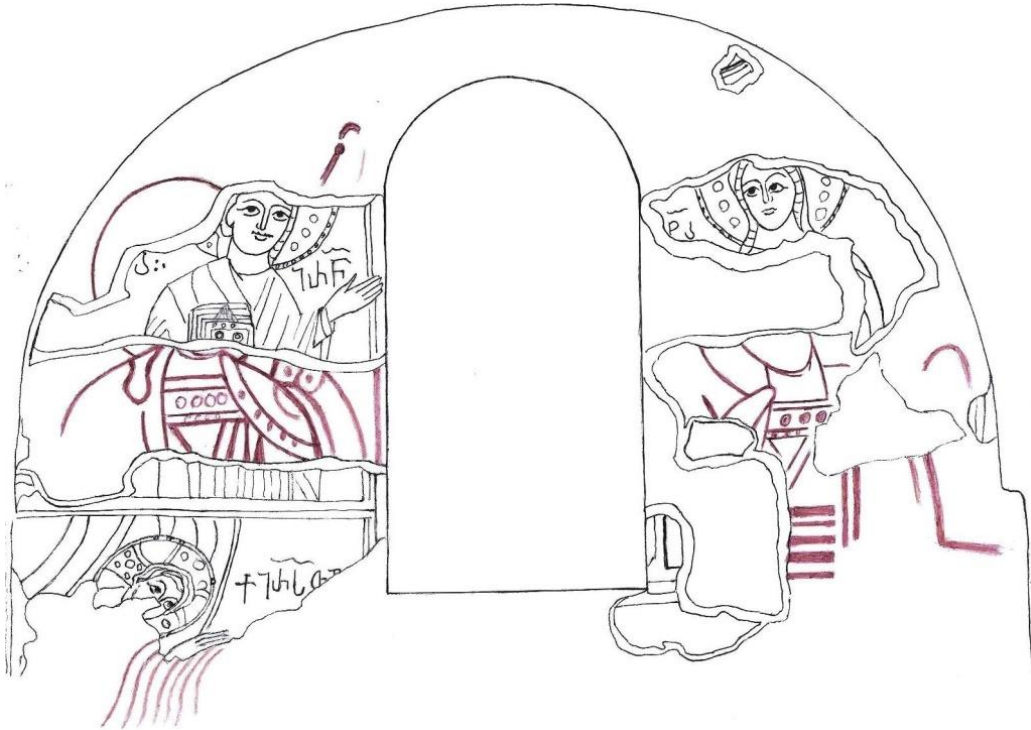
ამრიგად, ზემოაღნიშნულ გამოსახულებათა ერთობლიობა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ეკლესიის აფსიდში, გარდა გვიანი შუა საუკუნეების ფენისა, არსებულა მოხატულობის, სავარაუდოდ, კიდევ სამი ფენა. მოხატულობის პირველ ფენაზე წარმოდგენილი ყოფილა უფლის თეოფანიური დიდება, მეორე და მესამე ფენაზე „ვედრება“ სხვადასხვა იკონოგრაფიული რედაქციით.

აღნიშნული ფრაგმენტების შექმნისდაგვარი სტილისტური ანალიზი, თითქოს, ადასტურებს მათს არათანადროულობას, სავარაუდოდ წარმოდგენას ქმნის მათი ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართებისა და შესრულების დროის შესახებ. ჩვენ მიერ მოხატულობის სხვადასხვა ფენისათვის მიკუთვნებულ ფრაგმენტებს აქვს როგორც განმასხვავებელი, ისე საერთო ნიშნები, რაც, შეიძლება, ამ ეკლესიაში დამკვიდრებული ტრადიციის დაცვითაც იყოს განპირობებული: აფსიდში წარმოდგენილი გვიანშუასაუკუნეებამდელი მოხატულობის ყველა ფენაზე გამოსახულებები მონუმენტური ზომისა ყოფილა და შესრულებული ყოფილა ღია ფერის, სავარაუდოდ, ბათქაშისფერ (თბილი მორუხო ტონის თეთრ), ან ღია რუხ – შესაძლოა თავდაპირველად მოცისფრო – ფონზე (გარდა იმ ადგილებისა, სადაც გამოსახულება ქვედა ფენის გამოსახულებაზეა გადაწერილი)²⁷.

სამხრეთი კედლის მოხატულობა. ეკლესიის დარბაზის აღმოსავლეთ ნაწილში, სამხრეთი კედლის თალით მოზღუდულ არეზე, სარკმლის მარცხნივ და მარჯვნივ შემორჩენილია მეომრის სამოსით მოსილი თითო-თითო წმინდანის გამოსახულების ფრაგმენტები (სქ.2, 7; ტაბ.52ბ,გ), რომელიც სრულად ავსებს თაღსა და სარკმელს შორის არსებულ არეს. მკრთალად ილანდება წმინდანთა უწვერო სახეების ქვედა ნაწილები²⁸. მარცხენა წმინდანის სხეული ფრონტალურადაა წარმოდგენილი, თავი სარკმლისკენ

აქვს ოდნავ მიბრუნებული. მარჯვენა ჭაბუკი მარცხენაზე ცოტა უფრო ქვემოთაა გამოსახული; სარკმლისკენ მიბრუნებული თავი, მეომრისათვის შეუსატყვისად, ძლიერ აქვს დახრილი, რაც მის გამოსახულებას ემოციურობას სძენს.

წმინდანთა თავების სარკმლისაკენ მიბრუნება ოდნავ არღვევს მათი ფიგურების სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას – მონიშნავს მათს მოცულობითობა-სივრცითობას. გამოსახულებათა განლაგების მცირედ განსხვავებულობას გარკვეული დინამიკა შეაქვს კედლის თაღით მჭიდროდ მოზღუდულ, ძირითადად სიმეტრიულ კომპოზიციაში



სქ. 7. (cx. 7). სამხრეთი კედელი. წმინდანი ქალების და (ქვედა ფენაში) მეომრების გამოსახულებები

აღნიშნული ჭაბუკები წმ. მეომრები უნდა იყვნენ²⁹ (უფლის დიდების კომპოზიციაში, მთავარანგელოზები, თუ კონქში არა, მაშინ ზედა რეგისტრში იქნებოდნენ წარმოდგენილი³⁰...), მაგრამ, შეიძლება მეომარ მთავარანგელოზებადაც აღვიქვათ – აღმოსავლეთით გამოსახული წმინდანის მარჯვენა მხარს ზემოთ, ჩანს მთავარანგელოზის დიადემის შესაკრავი ლენტის („სასმენელი“ – „თორაკონი“) მსგავსი, მოქნილი ხაზი(სქ⁷: ტაბ.52ბ), მარცხენა მხარს ზემოთ კი – მომრგვალებული, მოყვითალო ლაქა, რომელიც შესაძლოა ფრთის (და არა ფარის), გამოსახულებად ვიგულოთ³¹. ფიგურის ზემოთ (სარკმლის წირთხლთან), შავლეროიანი, რკალისებური საგანი ილანდება (ალბათ, იარაღი). მეორე წმინდანს ხელში, თითქოს, ხმალი, თუ შავლეროიანი, სფერული საგანი უჭირავს³². ხსენებული გამოსახულებები იმდენად ბუნდოვანია, რომ ჩვენი ხედვის სისწორეში დარწმუნებული ვერ ვიქნებით.

მეომართა ტუნიკების კისრის ჭრილს, წმინდანის კისრისადმი პერპენდიკულარული, ზევიდან და ქვევიდან ურთიერთპარალელური შავი ხაზებით ფლანგირებული, „მარგალიტებით“ მოლჭვილი, ყვითელი – რაც, ალბათ, ოქრომკედის იმიტაციაა – ფართო ზოლი ამკობს – რომაული სამოსის ზოლოვანი სამკაულის ტიპისა (ჩვენი დაკვირვებით, XIII ს-მდე ქართული ხელოვნების ნიმუშებზე გამოსახულ მეომართა ტუნიკების კისრის ჭრილის მოსართავი ზოლები წვრილი ან საშუალო სივანისაა, შემდეგ კი – მეტწილად ფართო), რომლის კიდებიდან ერთმანეთის შემხვედრი, დიაგონალური, მიმართულებით შავი ხაზებით ფლანგირებული, მოთეთრო

საღვთისმეტყველები ეშვება. წმინდანებს თითო მხრის კიდე სამხრებით თუ მოსასხამით აქვთ დაფარული: მარცხენა წმინდანს მარჯვენა მხარზე თეთრი „სამხრე“ უნანს – შავი ხაზებით ოღვილი, მარცხენა მხრიდან კი ჩამოშვებული აქვს მოსასხამის შესაკრავი მოკლე ლენტი(სქ7; ტაბ.52ბ). მარჯვენა წმინდანს მოწითალო მოსასხამი უფარავს მარცხენა მხრის კიდეს. მის „აბჯარს“, მეომრის მკერდთან, ხუთი მეტ-ნაკლები სიგანის ჰორიზონტალური და ორი ვერტიკალური წითელი ზოლი თუ საღვთე დაუყვება(სქ7; ტაბ.52გ).

მეომარ წმინდანთა სამოსის წელზემოთა ნაწილის ამდაგვარი გაფორმება ქართული ეკლესიების ფრესკებზე XII საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე არ გვხვდება – მეომრები გამოისახებიან ჯაჭვით ან ჯავშნით (თორით), რომლის ზემოდან, კისრის ირგვლივ, შემოხვეული აქვთ მარჯვენა მხართან, ან „გულის ფიცართან“ ფიბულით შეკრული მოსასხამი (ქლამიდა)³³. XI საუკუნიდან ქართული ხელოვნების ძეგლებზე გამოსახულ მეომრებს მკერდთან, მოსახამის დასამაგრებელი, წინ განასკეული ქსოვილის სარტყელი აქვთ შემორტყმული. XIII-ის ბოლოდან მეომართა სამოსის მკერდის ნაწილის გადაწვევა მრავალფეროვნდება (*ჩვენ სამოსის მკერდის ნაწილზე გამახვილებთ ყურადღებას, რადგან განსახილველ მოხატულობაში მხოლოდ მისი გამოსახულებაა შემორჩენილი*) – ქსოვილის „რბილი“ სარტყლების გარდა, ჩნდება უფრო მტკიცე – ტყავის, სხვადასხვანაირად კომპონირებულ საღვთეებიანი სარტყლების გამოსახულებები. საქართველოს საზღვრებს გარეთ, როგორც ერთი, ისე მეორე ტიპის სარტყლების გამოსახულებები უფრო ადრეც გვხვდება:

საღვთეებიანი სარტყლის შესახებ ნ. ჩოფიკაშვილი წერდა: „ლაჰილის ხატზე³⁴ გამოსახულ წმ. გიორგისა და გველეთის ეკლესიის³⁵ დასავლეთის კედელზე გამოსახულ მხედრებს ჯავშანი არ აცვიათ. წმ. გიორგის ერთი ბრტყელი ზოლი აქვს მკერდზე, გველეთის მხედარს კი მარტო საღვთეები და მოსასხამის უქონლობის გამო გაურკვეველია, რას ამაგრებდა ეს საღვთეები. ამგვარი ნაწილები სასანურ ვერცხლზეცაა V ს-ის მოქრულ ლანგარზე პეროზ მეფის ნადირობის სცენით და VI საუკუნის ლანგარზე, რომელზეც შაჰურ II-ის ლომებზე ნადირობაა ამოკვეთილი“³⁶.

ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე საღვთეებიანი (ჩვენი ვარაუდით, ფარის სატარებლად განკუთვნილი) სარტყლის უადრესი გამოსახულება, რომელიც ჩვენ მოვიძიეთ, არის „ბარბერინის დიპტიქონზე“ (VI ს. მეორე ნახ., ლუვრი)³⁷ და ვატიკანის მუზეუმში დაცული X საუკუნის ბიზანტიური ხელნაწერის მინიატურაზე – „მიქაელ მთავარანგელოზის გამოცხადება ისუ ნავეს წინაშე“³⁸. სარტყლები მარტივია – ერთი ჰორიზონტალური და ორი ვერტიკალური წვრილი საღვთით შედგენილი.

კედლის მხატვრობაში ასეთივე მარტივი, წვრილსაღვთეებიანი სარტყლის, ჩვენთვის ცნობილი, უადრესი გამოსახულება გვხვდება ასინუს ეკლესიის (კვიპროსი) წმ. გიორგის ფრესკაზე (1106-1132)³⁹ და დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის წმ. გიორგის სამლოცველოს ჩრდილოეთი კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეზე გამოსახული ორი მეომრიდან მარცხენას აბჯარზე (XII-XIII სს. მიჯნა)⁴⁰.

ქართული ხელოვნების ძეგლზე ფართოსაღვთეებიანი სარტყლის, გამოსახულების ფრაგმენტი ჩანს ფაენისის (XIII ს. 70-80-იანი წლები) დასავლეთ კედელზე გამოსახული მარჯვენა მეომრის აბჯარზე⁴¹. საღვთე დიაგონალურია, მაშასადამე, აქ გამოსახული იქნებოდა საპირისპირო დიაგონალური მიმართულების და, შესაძლოა, ჰორიზონტალური საღვთეც. ამ დროიდან ქართულ ფრესკებზე გამოსახება როგორც განასკეული ქსოვილის – „კინგულუმის“ ტიპის, ისე საღვთეებიანი (ფართო) სარტყლები:

ტიმოთესუბნის⁴², ვარძიის⁴³, ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფრესკებზე (XII-XIII ს-თა მიჯნა)⁴⁴ წმ. მეომრებს „კინგულუმის“ ტიპის სარტყლები აქვთ.

ლაჰილის წმ. დიმიტრის ჭედურ ხატზე⁴⁵ და ლანჩხანის საკურთხევლის წინ აღსამართ ჯვარზე (ორივე XII-XIII სს.)⁴⁶ წმინდანთა ტუნიკებს კისრის ჭრილთან, აქვთ ფართო, ზოლოვანი საოღველი, მკერდს ქვემოთ კი ფართო, ჰორიზონტალური, თითქმის წელამდე ჩამოსული, საღვთისებური სარტყელი – ვერტიკალური საღვთეების გარეშე და, წვეის მეომრის „სამხრეების“ მსგავსად, მხრების კიდებზე გადაფენილი მოსასხამი;

ტუნიკის კისრის ჭრილის მოსართავი ფართო ზოლით, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური საღებავით შედგენილი სარტყლით და ფართო, ჰორიზონტალური, წითელზოლებიანი „აბჯრით“, წვეის მეომრების სამოსი შედარებით მეტად ჰგავს საფარის წმ. საბას ტაძრის მეომარი მიქაელ მთავარანგელოზის სამოსს (XIII ს. ბოლო – XIV ს. დასაწყისი)⁴⁷, შემდგომში სარტყლები კიდევ უფრო განიერი და დეკორატიული ხდება. უფრო დეკორატიულ სახეს იძენს აბჯარიც:

ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ფართო საღებავით შედგენილი სარტყლები წმ. მეომართა სამოსზე გამოსახულია: წმ. გიორგის ხატზე უბისის მონასტრიდან (XIII ს. ბოლო – XIV ს. დასაწყისი)⁴⁸, წმ. გიორგის XIV საუკუნის ქართულ წარწერიან ფერწერულ ხატზე (ГРМ №Др./218)⁴⁹, რაფანიცას ამბლების ეკლესიის სამხრეთი კაპელის (დაახლ. 1387წ.)⁵⁰, წალენჯიხის (1384-1396წ.)⁵¹, ნაბახტევის (1412-1431წ.)⁵² ფრესკებზე; რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში (O.I.58) (XV-XVI სს.)⁵³; რესავას (მანასიას) სამების ეკლესიაში (1418წ-მდე)⁵⁴; წმ. გიორგის XV ს. I ნახევრის რუსულ ხატზე ტრეტიაკოვის გალერეიდან⁵⁵; მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის ფრესკაზე (XVII ს.)⁵⁶ და სხვ.⁵⁷

აქ დასახელებულ და დაუსახელებელ ძეგლებში არსებულ მეომართა იმ გამოსახულებებს შორის, რომელიც ჩვენ გვინახავს, წვეის მოხატულობის მეომართა სამოსის და აღჭურვილობის ფრაგმენტები ნახატი, ფერებით და ზოგადი იერი ყველაზე მეტად გვაგონებს ფაენისსა და, განსაკუთრებით, საფარაში გამოსახულ მეომართა სამოსს.

როგორც აღვნიშნეთ, წვეის მარცხენა მეომრის მხარს ზემოთ, სარკმლის კიდესთან მკრთალად ილანდება შავ ღეროზე ბურთულასებური ბუნიკით ვერტიკალურად დამაგრებული, მოწითალო-ოქრასფერი, რკალისმაგვარი პატარა საგნის – შესაძლოა, იარაღის – გამოსახულება (სქ.7; სურ.52ბ) (თუ მისი ამჟამინდელი მდგომარეობა სწორად აჩვენს საგნის ფორმას). ასეთი იარაღის გამოსახულება ვერ მოვიძიეთ ვერც ქართული და ვერც არაქართული ხელოვნების ძეგლებზე, თუმცა, რაღაც ამდაგვარი, გაცილებით უფრო დიდი საგანი (სავარაუდოდ მშვილდის ნაირსახეობა) მხარზე ჰკიდია წალენჯიხის ტაძარში გამოსახულ ერთ-ერთ მეომარს⁵⁸.

წვეის ეკლესიის სამხრეთი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტების ნახატი საკმაოდ დანაწევრებულია. სამოსისა და აღჭურვილობის დეტალების მომსახდრელი ხაზები მსხვილია, ალა-პრიმა მანერით შესრულებული, არათანაბარი სისქის, ტლანქი, ენერგიული, დინამიკური. ზოგ ადგილას, მსხვილ ხაზებს შორის, ბუნდოვნად, უფრო წვრილი, ხაზოვანი დანაწევრებაც იკითხება. მოხატულობის კოლორიტში, როგორც ჩანს, ნათელი, თბილი ფერები დომინირებდა – შარავანდები მოწითალო-ოქრასფერია, ხოლო წმინდანთა სამოსზე ბაცი ყვითელი, თეთრი, ოქროს, ვარდისფერი და წითელი ფერები ჩანს. ზემოთქმულის გამო, ეს მოხატულობა დეკორატიულობის და, მიუხედავად მისი კომპოზიციის გადამეტებული სიმჭიდროვისა, გარკვეული დინამიკურობის შთაბეჭდილებას შექმნიდა – მეომართა თავების რაკურსების და ნახატის ხაზების დინამიკურობის, ენერგიულობის, მოუსვენარი რიტმიკის გამო.

აღსანიშნავია, რომ სარკმლის დასავლეთით გამოსახულ წმინდანს, სხეულთან მიმართებით, პატარა თავი და მომაღლო, ვიწრო სახე ჰქონია, რომლის შესრულების ტექნიკა ისეთივეა, როგორც კონქში „წმ. ბარბარეს“ სახისა – აქაც კარნაციის ძირითად ფერად გამოყენებულია ბათქაშის ფერი, რომელზეც ფორმები რუხი ტონების შეუმჩნეველი გადასვლებითაა მოდელირებული. სახეს, კისერს და თმას აქაც, ისევე როგორც კონქში – „წმ. ბარბარეს“ სახეზე, წვრილი მუქი ხაზი მიჯნავს ერთმანეთისაგან.

ვინაიდან სახის ასე რბილად მოდელირებული ნახატი არ ესადაგება ამ წმინდანის ფიგურის ტლანქ ნახატს, სავარაუდოა, რომ წმინდანის სახე და სხეული სხვადასხვა მხატვრის მიერ იყო დაწერილი – სახე, სავარაუდოდ, იმ მხატვრის მიერ, რომელმაც კონქში „წმ. ბარბარეს“ სახე შეასრულა. სამოსი კი – სხვა, შედარებით ნაკლებად აკურატული მხატვრის მიერ. შესაძლოა, სამოსი მოგვიანოდ იყოს გადაწერილი – სარკმლიდან შემონადენი წყლით მისი გამოსახულების დაზიანების გამო⁵⁹.

ფიგურების მონუმენტურობის, კომპოზიციის კადრის გადატვირთულობის, მარცხენა მეომრის გამოსახულების ერთგვარი მანერულობის (ვგულისხმობთ მის მეომრისათვის შეუფერებელ თავდახრილობას), აბჯარზე სალტეებიანი სარტყლის გამოსახვის, ნახატის სითამამისა და ენერგიულობის, ნათელი, მკლერი ფერების გამო ამ ფრაგმენტების ზოგადი იერი ფაუნისის მოხატულობას გვაგონებს;

მეომართა სამოსის მკერდის ნაწილის გასაფორმებელ დეტალთა (*ტუნიკის ფართო ოქროსფერი „საყელო“, ფართო სალტეებიანი სარტყელი, ფართო, წითელი ზოლებით დეკორირებული „აბჯარი“*) ერთობლიობა და ვარაუდი, რომ აქ შესაძლოა მეომარი მთავარანგელოზები არიან წარმოდგენილი⁶⁰, ამ მეომრის, კოსტიუმის გადაწერის შემდეგ მიღებული გამოსახულების, საფარის წმ. საბას ტაძარში გამოსახულ მეომარ მიქაელ მთავარანგელოზთან მსგავსებაზე გვამახვილებინებს ყურადღებას.

ყოველივე ზემოთქმულისა და შესრულების ალა პრიმა მანერის გამო, ვფიქრობთ, რომ მეომართა სამოსის გამოსახულება აფსიდში წარმოდგენილი სერაფიმის გამოსახულების ანუ აფსიდის მოხატულობის მესამე (XIII ს. ბოლოს – XIV ს. დასაწყისის) ფენის თანადროული უნდა იყოს.

მარცხენა მეომრის გამოსახულების ქვემოთ, შემორჩენილია რამდენიმე მოწითალო-ოქრასფერი, კონცენტრული რკალისებური ზოლი(სქ7; ტაბ.54a), რომელიც მხედრის გაფრიალებული მოსასხამის ზარხუფისებური გამოსახულების შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხოლო ახლანდელი სადიაკვნის კარის დიობის ზემოთ, დიდი ზომის რგოლების მსგავსი ლაქები გველეშაპის სხეულის ხვეულების ასოციაციას იწვევს⁶¹ (სქ2; ტაბ.48). რადგან მოპირდაპირე კედელზე ძლევაგამოსილი წმ. გიორგია წარმოდგენილი, ვვარაუდობთ, რომ აქ გამოსახული იყო წმ. თევდორეს გველეშაპთან ბრძოლის სცენა, რომელსაც, კედლის თაღით შემოზღუდული ფართობის სიმადლის შუა მესამედი სჭერია. ჰორიზონტალურად საკმაოდ წაგრძელებულ მართკუთხა კომპოზიციაში, წმ. თევდორე, ალბათ, გაჭენებულ ცხენზე მჯდომი იქნებოდა გამოსახული.

ვინაიდან ჩრდილოეთ კედელზე წმ. გიორგის სცენა იატაკთან საკმაოდ დაახლოებულ მანძილამდე „ჩადის“, სავარაუდოდ, სამხრეთი კედლის ქვედა მესამედზეც იქნებოდა გამოსახულებები. მხატვარს შეეძლო აღნიშნული ფართობის ქვედა მესამედიც წმ. თევდორეს სცენისთვის დაეთმო და იგი, თითქმის, წმ. გიორგის სცენის ზომისა გამოესახა, მაგრამ მას, წმ. თევდორე წმ. გიორგიზე მნიშვნელოვნად უფრო მცირე, თუმცა, მაინც საკმაოდ დიდ, ზომაში წარმოუდგენია. ერთმანეთის მოპირდაპირედ ორი ერმანეთის მსგავსი შინაარსისა და შემადგენლობის მქონე სცენის განსხვავებულ ზომებში გამოსახვით მას წმ. გიორგის ხატის აქცენტირება მოუხდენია, ამასთანავე, გაუძლიერებია მოხატულობის დაძაბულობის და დინამიკურობის შთაბეჭდილება.

სამხრეთი კედლის და აფსიდის მოხატულობებს შორის საერთოა ფიგურების ფრიად მონუმენტური ზომები და წმინდანთა სახეების წერის ტექნიკა. აღსანიშნავია, რომ წმ. თევდორეს სცენიდან შემორჩენილი მცირე ფრაგმენტებიც ფერებით, შესრულების „რბილი“ მანერით – ხაზის, მონასმის, ფერების ნაკლებკონტრასტულობით, აფსიდის მეორე ფენის გამოსახულებებს უფრო ჰგავს, ვიდრე ზემოაღწერილ მეომართა კოსტიუმისას.

ამრიგად, კვლევის შედეგად, ვვარაუდობთ, რომ სამხრეთ კედელზე, გვიანშუასაუკუნეებამდელი მოხატულობის ქვეშ, არსებული გამოსახულებები, გარდა მეომართა სამოსის გამოსახულებებისა, აფსიდის მოხატულობის II ფენის თანადროული უნდა იყოს, რომლის დათარიღებას ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის ანალიზის შემდეგ შევეცდებით.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა. ძველის არქიტექტონიკასთან მოხატულობის არაოპტიმალური შეთავსება ჩანს განხილული ფრესკის მოპირდაპირედ, ჩრდილოეთი კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეზე, მოხატულობის ზედა ფენის ჩამონაშალ ადგილას შემორჩენილი, ბოროტების მძლეველი მხედარი წმ. გიორგის გამოსახულების ნაშთების მაგალითზეც(სქ. 3,8; ტაბ.26).

წმინდანის სახე აღარ იკითხება. ბუნდოვნად ჩანს მისი ვაჟკაცურად შემართული მარჯვენა, შედარებით უკეთ – შარავანდის კონტური, მოსასხამის წმინდანის კისერზე შემოხვეული ნაწილის და გაფრიალებული ბოლოს ფრაგმენტები, აბჯრის მარჯვენა სახელო, მოწითალო-ოქრასფერი მოგვით შემოსილი ფეხი და, თითქმის წელის დონეზე შემორტყმული, წინ განასკვული ქსოვილის სარტყელი, ასევე მკრთალად – ცხენის თავისა და წინა ფეხის ფრაგმენტები.

ცხენ-მხედრის გამოსახულება, თითქმის, მთლიანად ავსებს კედლის თავის შიდა არის სივანეს. ცხენს თავი მაყურებლისკენ რომ არ ჰქონდეს მკვეთრად მობრუნებული, მისი გამოსახულება კადრში ვერ დაეჭვოდა.

წმ. გიორგის მკლავის, ფეხის, შარავანდის, გაფრიალებული ქლამიდის, სხვადასხვა ზომისა და მოყვანილობის, სხვადასხვა მხარეს მიმართული გამოსახულებები საკმაოდ ძლიერ დინამიკურობას ანიჭებს სცენას, ხოლო წმინდანის ფიგურის მონუმენტური ზომა, მისი სამოსის მოწითალო და მოყვითალო ოქრას ფერები კიდევ უფრო ზრდის მის ექსპრესიულობას.

სხვა გამოსახულებებზე უკეთ ჩანს წმ. გიორგის გულისპირის ნახატი, რომელიც შესრულებულია სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილ გამოსახულებათა ხაზებზე უფრო გლუვი, მოქნილი, დახვეწილი ხაზებით^(ტაბ. 27ა), სავარაუდოდ, სხვა, უკეთ დახელოვნებული მხატვრის მიერ. გულისპირს შემოხვეული მოწითალო ქლამიდის კიდებზე შემოყოლებული ორი თეთრი ზოლი, რომელიც ქლამიდის გაფრიალებულ ნაწილზეც გრძელდება, აძლიერებს ამ გამოსახულების დეკორატიულ გამომსახველობას.

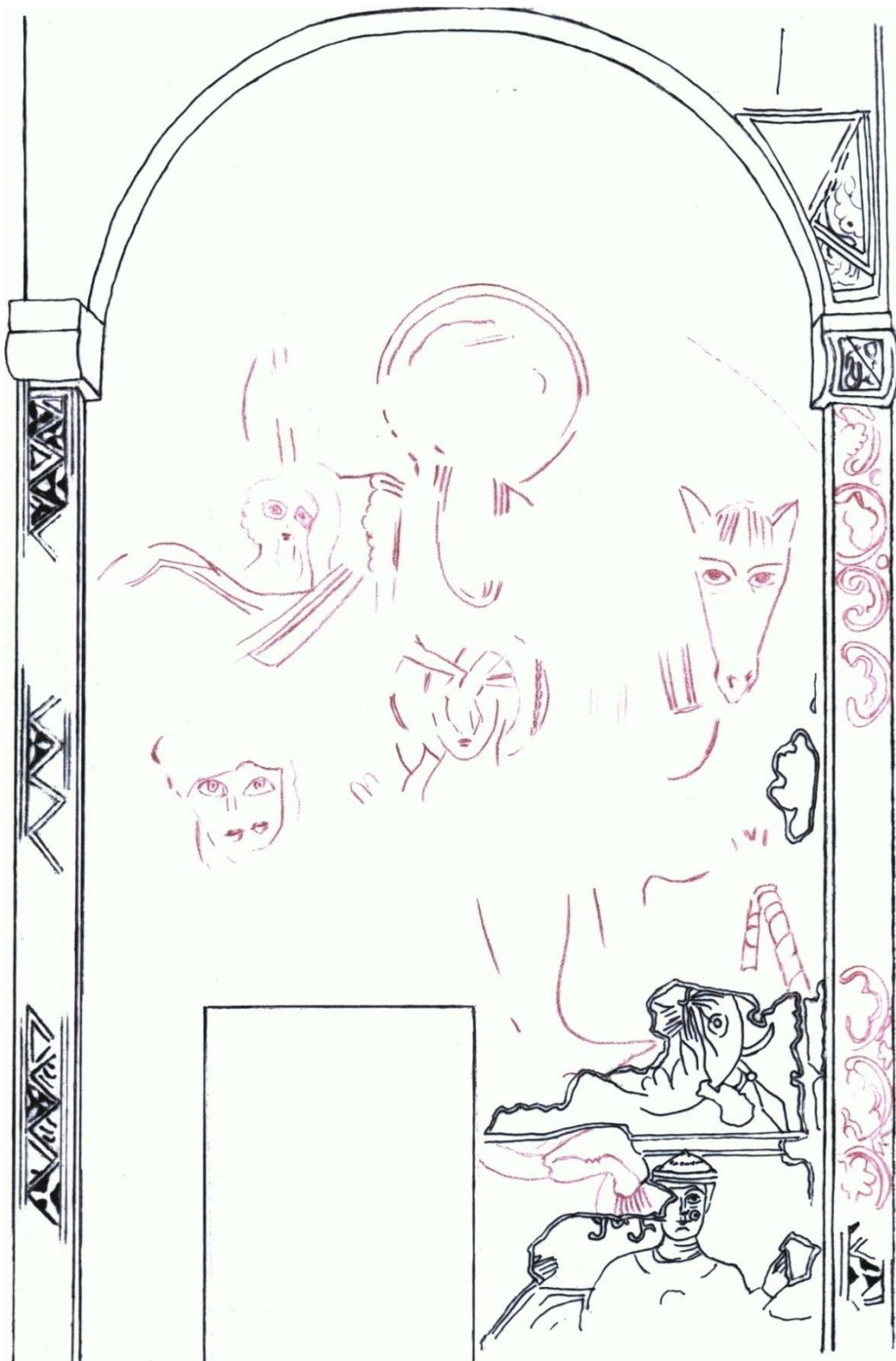
საქართველოს, სადაც წმ. გიორგი განსაკუთრებით პოპულარული წმინდანია, განმსაზღვრელი წვლილი მიუძღვის მისი გამოსახულების ტიპების და მათი ვარიანტების ფორმირებაში⁶². ერთ-ერთი ტიპია, ბოროტებასთან *(რომელიც, სიმბოლურად, ადამიანის ან გველეშაპის სახითაა წარმოდგენილი)* მებრძოლი ცხენოსანი მეომრის გამოსახულება.

წმ. გიორგის კანკელის VI-VIII სს. რელიეფებიდან და ქვემო – ქართლის ადრექრისტიანული სტელებიდან დაწყებული, ქართული ხელოვნების ყველა დარგში მრავლად გვხვდება ბოროტებასთან მებრძოლი როგორც წყვილი, ისე ცალკეული მხედრის გამოსახულება⁶³, რომელმაც საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბება-განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპები განვლო.

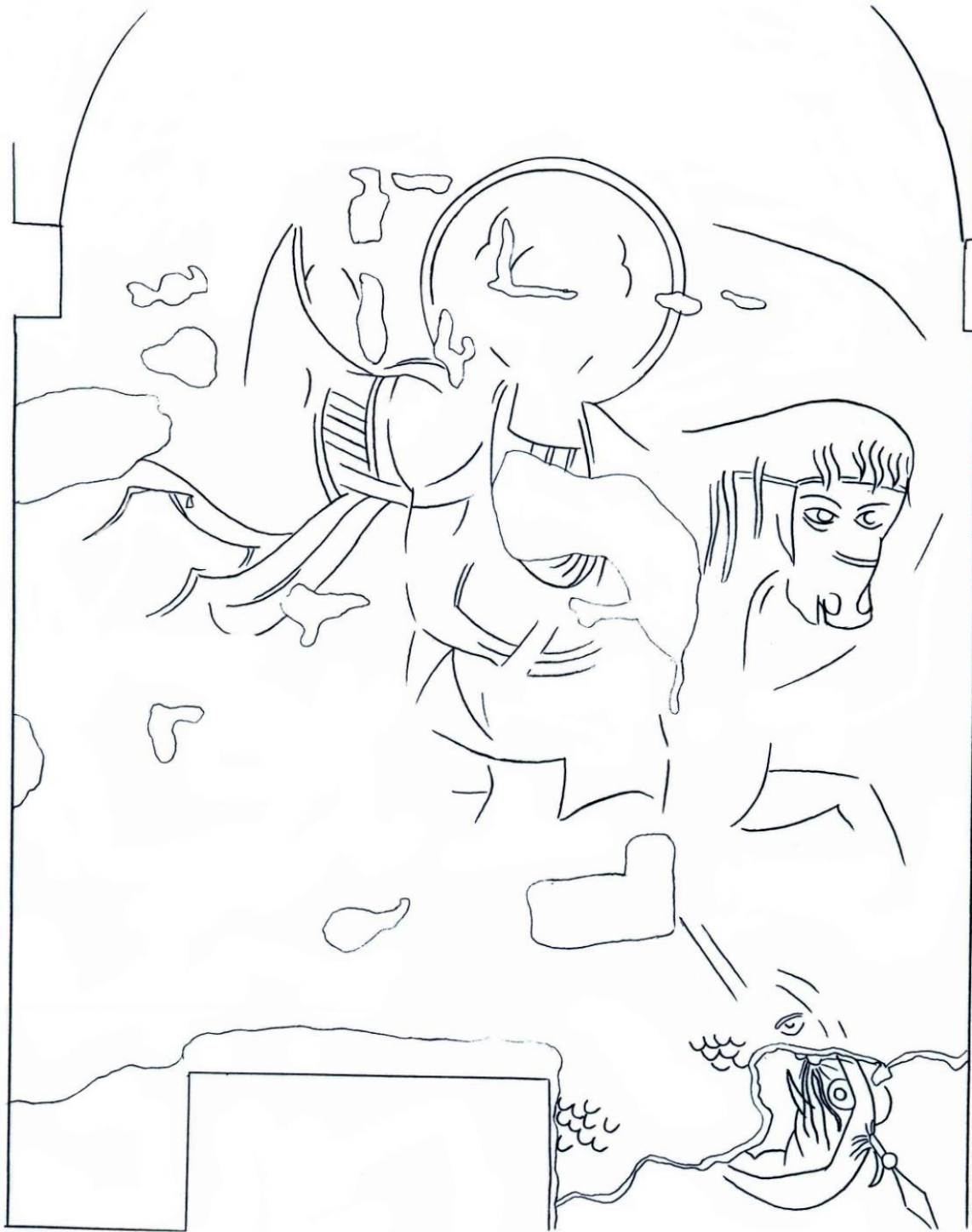
ბოროტებასთან მებრძოლი წყვილი მხედრის გამოსახვა ემსახურება თავისი რწმენის დასაცავად მებრძოლი რაინდების განდიდებას⁶⁴. ხოლო ერთი მეომრის დამოუკიდებელ კომპოზიციაში წარმოდგენა – მისი განმადიდებელი სიმბოლური ხატის შექმნას, რომელიც ჩამოყალიბდა წყვილი მხედრის კომპოზიციის შუაზე გაყოფის საფუძველზე⁶⁵.

„X-XI ს-დან ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში გვაქვს მნიშვნელოვანი რაოდენობით ნაწარმოებები, რომელთა თემაა მეომარი მხედარი ცხენის ფეხებთან გამოსახული დამარცხებული ან დამარცხების პროცესში მყოფი მტრით. ცხენოსანი მეომრის ეს მხატვრული სახე ასახულია სამი სხვადასხვა კომპოზიციური გადაწყვეტით. ერთში წარმოდგენილია გამარჯვების ტრიუმფატორი, ორ დანარჩენში – ბრძოლის დაძაბულობა მის განსაზღვრულ ფაზებში“⁶⁶.

წყვილი მხედრის გამოსახულებიდან წმ. გიორგის დამოუკიდებელი ხატის გამოყოფის მაგალითი გვხვდება **კალაოზნის** მოხატულობაში (XIII-ის II ნახ.) (სქ. 9, 9ა) – ამ ეკლესიაში სხვადასხვა კედელზე წარმოდგენილ წმ. გიორგის და წმ. თევდორეს გამოსახულებებს ბოროტებასთან მებრძოლი მხედრის გამოსახულების სხვადასხვა ნიმუში უდევს საფუძველად – წმ. თევდორე სწრაფი ჭენების პროცესში გმირავს გველეშაპს, წმ. გიორგი კი წარმოდგენილია დინჯად და ამაყად მავალ ტრიუმფატორად, რომელსაც **ე. პრივალოვა** შუა საუკუნეების ქართულ ფერწერაში, ტრიუმფატორის ტიპის, ხატის ხასიათის ერთადერთ მაგალითად ასახელებს⁶⁷. (ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ტრიუმფატორი წმ. გიორგის ხატები მრავლადაა)⁶⁸.



სქ. 8. (cx. 8). რდილოეთი კედელი. წმ. გიორგის ტრუმფის სცენა



სქ. 8ა. (cx. 8a). რესტავრატორ ზ. სუმბაძის მიერ მოწოდებული წვეის ეკლესიის წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენა



სქ. 9. (cx. 9). წმ. თევდორეს გამოსახ. კალოუბნის ეკლესიის დასავლეთ კედელზე

სქ. 9ა. (cx.9a). წმ. გიორგის გამოსახ. კალოუბნის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე

(№9 და 9ა სქემები მოყვანილია ე. პრივალოვას სტატიიდან Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мшхета, „ქართული ხელოვნება“, 8 A, 1979, გვ. 139, 142).

წვევის ეკლესიის ფრესკაზეც ტრიუმფატორის ტიპის წმ. გიორგია გამოსახული (*წმ. თევდორე კი, როგორც ჩანს, აქაც ჭენების პროცესში კლავდა გველეშაპს*). ეს სცენა კალოუბნის სცენაზე უფრო „წინწასული“ მხატვრული აზროვნების შედეგია – უფრო ჩამოყალიბებულია როგორც ხატი. წვევის მხატვარს უკვე გამარჯვებული წმ. გიორგის გამარჯვებით ლაღობაზე კი არ გაუკეთებია აქცენტი, არამედ, სცენის მაქსიმალური გამომსახველობისათვის, გაუერთიანებია ბოროტებასთან მებრძოლი და მასზე გამარჯვების მოხეიძე მხედრის კომპოზიციის ტიპები. წმ. გიორგის მიერ მისი უმთავრესი მისიის, ბოროტებასთან ბრძოლის, ტრიუმფით დაგვირგვინება წვევის ამ სცენაში დემონსტრაციულად, მაყურებლის ემოციური თანამონაწილეობით „ხორციელდება“.

განსხვავებით კალოუბნის სცენისაგან(სქ^{9ა}), სადაც ლაღად მავალი ტრიუმფატორი მხედრისა და ცხენის მონუმენტური გამოსახულებები მაყურებლისაგან „განყენებულია“; სცენის კომპოზიცია „ფრიად თავისუფლადაა“ აგებული – მხედრის უკან საკმაოდ დიდი ადგილია დარჩენილი, ცხენის მუხლის გამოსახულება სცენის ჩარჩოზე, ხოლო მხედრის თავის და ხელის გამოსახულებები სცენის კადრს ზემოთ, ორნამენტულ ზოლზე გადადის; წვევის წმ. გიორგი დემონსტრაციულად, კედლის თაღით მოჩარჩოებულ არეზეა წარმოდგენილი(სქ⁸). სცენის კომპოზიცია კალოუბნის სცენის კომპოზიციაზე უფრო „შეკრულია“, მაყურებლისადმი უფრო კონტაქტური: მაყურებელზე ძლიერი ემოციური ზემოქმედების მისაღწევად, მხატვარს შეძლებისდაგვარად დიდი ზომის ფიგურები გამოუსახავს, მხედარი ცხენზე გამართულად „დაუსვამს“, მისი სხეულის ზედა ნაწილის და თავის ანფასში წარმოდგენით და ცხენის თავის მაყურებლისაკენ მობრუნებით⁶⁹, დაუოკებია ფიგურების ჰორიზონტალური დინამიკა, ეკლესიის სივრცისკენ მოუმართავს გამოსახულებათა „ენერგია“, რითაც მაყურებელსა და წმინდანის ხატს შორის შეუქმნია ძლიერი სულიერი, ემოციური და ენერგეტიკული ურთიერთობის, მაყურებლის გამაძლიერებელი, კელი – რაც არის ხატის ფუნქცია.

გარდა წმინდა გიორგის განზოგადებული სიმბოლური ხატის შექმნისა, მის ნამუშევარში სხვა მიზანიც გამოსჭვივის – ეკლესიის მცირე სივრცეში, შედარებით უკეთ განათებულ, ჩრდილოეთ კედელზე, ნათელი, მკაფიო ფერებით გამოსახული წმინდანის მონუმენტური ფიგურის შემართული პოზა და გამორჩეულად ვაჟკაცური, მეომრული ექსტი უზარმაზარ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მნახველზე (ახლაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს). ეკლესიის ძველამოსილი პატრონის ბოროტების წინააღმდეგ მრისხანე შემართება იმედით, ენერგიით და ბრძოლის სურვილით განმმსჭვალავდა მნახველებს – მხატვარს სწორედ ის გამოუსახავს, რასაც ეძებდა ქართველი წმ. გიორგიში!..

ხელოვანს მაქსიმალურად გამოუყენებია კედლის თაღით შემოფარგლული არის როგორც სიმაღლის შუა 3/5, რომელიც მჭიდროდაა შევსებული ცხენ-მხედრის გამოსახულებით, ისე ქვედა და ზედა ნაწილები: წმ. გიორგის მტრის გამოსახულების ფრაგმენტები ჩანს – იატაკიდან 80 სმ. სიმაღლეზე და უფრო ქვემოთაც გრძელდება – ნაწილი მოხატულობის ზედა ფენითაა გადაფარული.

(ეს ფრაგმენტები არ ტოვებს დიოკლეტიანე მეფის ან იმგვარი – უზარმაზარი გველის მსგავსი – არსების გამოსახულების ნაწილების შთაბეჭდილებას, როგორც „წმ. გიორგის ცხოვრების“ სასწაულთა სცენებშია წარმოდგენილი (პაღიშში, იკვში, ბოჭორმაში, ფაენისში), არამედ, თათებიანი დრაკონის გამოსახულების ასოციაციას იწვევს. სავარაუდოდ, ჩანს მისი ერთი, ყვითელ-თეთრი, თათის გამოსახულება[სქ. 8; ტაბ. 27ბ). დრაკონის სხეული წითელია – როგორაც ის იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაშია აღწერილი (გამოცხ. 12, 3)⁷⁰,

თათებიანი ან ფრთოსანი, ან ორივეს ერთად მქონე, დრაკონის გამოსახულება ქართულ ხელოვნებაში XIV-დან გვხვდება (წაღენჯიხის მოხატულობაში (1384-1396)⁷¹, სადგურის საკურთხევლისწინა ჯვარზე (1445-1451)⁷², ვულეკარისა⁷³ და უბიანის ხატებზე (XVს)⁷⁴... დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ ქვეყნებში კი ასეთი გამოსახულებები XI ს-დან გავრცელდა. იმ შემთხვევაში თუ წვევაში ნამდვილად თათებიანი (ფრთოსანი ან უფრთო) დრაკონი ეხატა და სცენა შეასრულა დასავლური ხელოვნების ტრადიციებს ნაზიარებმა მხატვარმა, მაშინ, შესაძლოა, ეს გამოსახულება XIV ს-ზე უფრო ადრინდელიც იყოს...

მხედრის ზემოთ, თავისუფალ არეზე არსებული ლაქები, თითქოს, მიგვანიშნებს, რომ აქ სხვა გამოსახულებებიც უნდა იყოს დაწერილი, თუმცა, არც მაინცა და მაინც დიდი ხნის შემდეგ, ვინაიდან, წმ. გიორგის თემასთან მიმართებით, ორივე მხატვრის მიზანი ერთნაირია – ბოროტებასთან მებრძოლი წყვილი მხედრის კომპოზიციიდან წმ. გიორგის სცენის გამოყოფა და ხატად ჩამოყალიბება. წვევის მოხატულობაში ჩანს, კალოუბნის მხატვრის მიერ ნაწილობრივ მიღწეული, ამ მიზნისაკენ მიმართული ძიების წარმატებით დაგვირგვინება. წვევის წმ. გიორგის სცენა სავსებით ჩამოყალიბებული ხატია, მოხარჩობებული როგორც არქიტექტურული თაღით, ისე ორნამენტული „ჩარჩოთიც“.

სცენის უფრო მკაფიოდ გამოხატული ხატოვანების გამო, ვვარაუდობთ, რომ იგი კალოუბნის სცენაზე გვიან უნდა იყოს დაწერილი, თუმცა, არც მაინცა და მაინც დიდი ხნის შემდეგ, ვინაიდან, წმ. გიორგის თემასთან მიმართებით, ორივე მხატვრის მიზანი ერთნაირია – ბოროტებასთან მებრძოლი წყვილი მხედრის კომპოზიციიდან წმ. გიორგის სცენის გამოყოფა და ხატად ჩამოყალიბება. წვევის მოხატულობაში ჩანს, კალოუბნის მხატვრის მიერ ნაწილობრივ მიღწეული, ამ მიზნისაკენ მიმართული ძიების წარმატებით დაგვირგვინება. წვევის წმ. გიორგის სცენა სავსებით ჩამოყალიბებული ხატია, მოხარჩობებული როგორც არქიტექტურული თაღით, ისე ორნამენტული „ჩარჩოთიც“.

ფრესკული ხატები XIII საუკუნიდან ჩნდება ქართული ტაძრების ინტერიერისა და ექსტერიერის სხვადასხვა ნაწილში, მაგ.: ცალკეული ფრესკული ხატები გამოსახულია სოფ. ხეს ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდში (XIIIს-XIVსს)⁷⁶; ხატების გამოსახულებები ჩართულია სამეფო და საქტიტორო კომპოზიციებში (ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი – ყველა XIIIს-ის. დასაწყ.), ხატები გამოსახული ყოფილა იფხის წმ. გიორგის (XIIIს.), იფრარის მთავარანგელოზთა (XIII-XIV), კალას ლავურკის ეკლესიების სამხრ. ფასადებზე⁷⁷ და სხვ..

გარკვეულ მინიშნებას წვევის ამ ფრესკის შექმნის თარიღთან დაკავშირებით წმ. გიორგის სამოსის შემორჩენილი დეტალებიც გვაძლევს:

გაფრიალებული მოსასხამის ზარხუფისებური ფორმა გვხვდება უკვე ბრავალძალის – ფარახეთის წმ. გიორგის ჭედურ ხატზე (Xს.)⁷⁸. განსაკუთრებით ხშირად და წვევაში გამოსახულთან უფრო მსგავსი მოხაზულობისა კი – XI-XIII ს-ების ქართულ მოხატულობებში (ჰადიშის⁷⁹, იფარარის⁸⁰, ლაგურის⁸¹, ნაკიფარის⁸² მაცხვარიშის⁸³, ფავნისის⁸⁴ ბოჭორმის⁸⁵, კალოუბნის⁸⁶). რამდენადაც სახეცვლილი ფორმით გვხვდება XIII ს-დან და შემდგომ⁸⁷.

მეომრის სამკერდე სარტყლის გამოსახულებები, XI-XII ს-ის მოხატულობებში და ამავე პერიოდის წმ. გიორგის ჭედური ხატების აბსოლუტურ უმრავლესობაზე, წარმოადგენს ქსოვილის პორიზონტალურ განიერ ზოლს, რომელიც წინ ან მარტივად არის გაკვანძული და ბოლოები ქვემოთ აქვს ჩამოშვებული, ან მასზე ქსოვილის უფრო წვრილი ზოლია დახვეული. ხოლო, **იმდაგვარი – დეკორატიულად წინ გაკვანძული ქსოვილის სარტყელი, როგორც წვეის წმ. გიორგის აქვს, გვხვდება:** სამთავისის საკურთხეველის წინ აღსამართი ჯვრის ფრაგმენტზე (XIს.)⁸⁸, ღების ჭედურ ხატზე (XII-XIIIსს.)⁸⁹, ტიმოთესუბნის (XII-XIIIს-თა მიჯნა)⁹⁰, ყინწვისის⁹¹, თანდილის (XIIIს.)⁹²... მოხატულობებში.

რაც შეეხება იმას, რომ წვეის წმ. გიორგის სამკერდე სარტყელი (ტაბ. 26,27ა), თითქმის, წელამდე აქვს „ჩამოსული“, – ამგვარი შემთხვევის შესახებ **ნ. ჩოფიკაშილი** აღნიშნავდა: „Xს. მეომრის საჭურველისაგან ძირითადი განმასხვავებელი ნაწილი XI ს. მეომრის საჭურველისა სარტყელია⁹³, მკერდზე ჯავშანს ზემოდან დახვეული და განასკეული ქსოვილისა, რომლის ბოლოები სარტყელშივეა გაყრილი, ან პირდაპირ ჩამოშვებული, რომელიც მეომრების cingulum -ის მსგავსად. რომში cingulum-ი განმასხვავებელი ნიშანი იყო“. „XI საუკუნის „ხატებზე, და შემდეგაც, სამკერდე სარტყელი სამკაულის შთაბეჭდილებას ტოვებს და განასკეული ნაწილიც ზოგან სამკაულად ქცეულა უკვე. XIII-XIV სს. ძეგლებზე კი თითქმის წელამდეა ჩამოსული“⁹⁴.

ჩვენი დაკვირვებით, სამკერდე სარტყლის თითქმის წელამდე ჩამოტანის შემთხვევები უფრო ადრეც გვხვდება, როგორც ქართულ, ისე ბიზანტიური სამყაროს სხვა ქვეყნების, ხელოვნების ნიმუშებზე (მაგ.: ასან გვაზავაისძის ნახელავ ნაკიფარის წმ. გიორგის ხატზე (XIს.)⁹⁵, ვატოპედის მონასტრის XI ს-ის წმ. გიორგის რელიეფურ ხატზე⁹⁶, ხერსონესში აღმოჩენილ სამი წმ. მეომრის (წმ. თევდორე, წმ. გიორგი, წმ. დიმიტრი) XII საუკუნის ხატზე⁹⁷, ნაკიფარში წმ. თევდორეს ფრესკაზე⁹⁸... მაგრამ, თანადროული ძეგლების ფონზე, ეს ნიმუშები ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს, მხატვარს შემთხვევით მოუვიდა სარტყელის მკერდზე ოდნავ დაბლა გამოსახვა. სარტყლის თითქმის წელამდე ჩამოტანა შედარებით უფრო მკაფიოდაა გამოსახული XIII-XIV ს-სა და შემდგომი ხანის მეომართა სამოსის გამოსახულებებზე (მაგ.: *ლანჩვანის საკურთხეველისწინა ჯვარზე (XII-XIIIს.)⁹⁹, ლაპილის XIIIს.¹⁰⁰, გულე კარის (XIV-XVსს.)¹⁰¹, კობაინის ხატებზე (XIV-XVსს.)¹⁰²*, მაგრამ, ამ ძეგლებზე სარტყელი მეტწილად განიერია, უკვანძო, უფრო მყარი მასალისა ჩანს – ალბათ, ტყავის. XIIIს-დან „კინგულუმის“ ტიპის, ქსოვილის სარტყლებს, თანდათან, უფრო მტკიცე მასალის საღებებისაგან შეკრული სარტყლები ცვლის...

წვეის წმ. გიორგის **მოგვი** მაღალყელიანია, ყელის წინა ნაწილი უფრო მაღალი აქვს, ვიდრე უკანა, მოგვის ტერფის ზომა მხედრის პროპორციების შესატყვისია და მორგებულია ტერფის პლასტიკას, მოგვის ჭვინტი მკაფიოდაა გამოვლენილი. ამგვარი ფორმის, ფიგურის პროპორციებს და ფეხის ტერფის პლასტიკას შეფარდებული, ჭვინტიანი მოგვის გამოსახულება გვხვდება ლაბეჭინის¹⁰³ და სეტის წმ. გიორგის ხატებზე (XIს.)¹⁰⁴, იფარარის (1096)¹⁰⁵, ნაკიფარის (1130)¹⁰⁶... ფრესკებზე) (*უფრო მოგვიანო ძეგლებში წმ. გიორგის ტერფის ზომა, მეტწილად, მცირეა, მოგვი მოუქნელი ფორმისა – ტერფის პლასტიკის ნაკლებად მიმყოლი; ჭვინტი ნაკლებად აქვს გამოვლენილი. XIIIს-ის შემდგომ, მაღალყელიანი მოგვის გამოსახულებას ხშირად ცვლის ფეხზე შემოხვეულ-შემოწნული ქსოვილისა თუ ტყავის, ან დაბალყელიანი მოგვის გამოსახულება...¹⁰⁷*).

როგორც ვხედავთ, წმ. გიორგის სამოსის დეტალებს პარალელური მასალა XI-XIIIს-ებში ეძებნება. (რომელიმე ამ მონაცემის ვიწროდ შემოფარგლული დროისადმი მიკუთვნება ძნელია – საილუსტრაციო მასალის არასრულად გამოქვეყნებულობის, ზოგ შემთხვევაში დათარიღების მიახლოებითობის და სხვა მიზეზთა გამო).

აღსანიშნავია, რომ წმ. გიორგის სახის ადგილას, გარდა ბათქაშის მორუხო-თეთრი ფერისა, სხვა ფერის ლაქა არ ჩანს, რაც გვაგარაუდებინებს, რომ აფსიდის დეფიციენტობისა და სამხრეთი კედლის მეომრების სახეების მსგავსად, წმ. გიორგის სახის კარნაციის საფუძველიც ბათქაშისფერი (მორუხო-თეთრი) ყოფილა...

[ჩრდილოეთი კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეზე, გარდა ზემოგანხილული გამოსახულებებისა, ილანდება სხვა, უფრო ადრინდელი, გამოსახულებებიც, რომლებიც, თითქოს, „წმ. გიორგის ცხოვრების“¹⁰⁸ (რომელიც ბოროტებასთან მეტროდო რაინდთა გამოსახულებებისაგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა და რომელშიც წმ. გიორგის ბრძოლის ეპიზოდი არ შედის) სცენების ფრაგმენტებს წარმოადგენს.

მოხატულობის ქვედა ფენის ნაწილები უნდა იყოს: ცხენის თავის მონახაზი, ცხენის მუცელთან, ახალგაზრდა ქალის, ალბათ, მეფის ასულის სახის ძალიან მკრთალი გამოსახულება(სქ.8; ტაბ.26); კომპოზიციის ქვედა, აღმოსავლეთ კიდეში, ცხენის მეკრდთან – ნასკვიდან ორ ტოტად ჩამოშვებული გრეხილი თოკის (რომელიც, ცხადია, მეტროდო ან ტრიუმფატორი მხედრის ცხენს არ ექნებოდა შემბული) გამოსახულება(სქ.8; ტაბ.26)...

„წმ. გიორგის ცხოვრებაში“ თოკი ნახსენებია „ლასია ქალაქის სასწაულთან“ დაკავშირებით – მეფის ასულმა თოკშებმული გველეშაპი ქალაქში შეიყვანა..., მაგრამ უჩვეულოა ის, რომ აქ თოკი კომპოზიციის მარჯვენა კიდეშია გამოსახული – ქვემოთ გადმოკიდებული. „მეფის ასულის თავი“ კი გამოსახულია კომპოზიციის მარცხენა კიდეში – თოკების საპირისპირო მხარეს მიბრუნებული. ჩანს მხატვრის ძიების პროცესი – მას მეფის ასულის თავის გამოსახვა ორ სხვადასხვა რაკურსში უცდია, რის გამოც ასულს ორი პირი უჩანს(სქ.8; ტაბ.26); ცხენის თავს ზემოთ ილანდება დიდი მოწითალო ლაქა, კომპოზიციის სხვადასხვა ადგილას – მოხუცის და ჭაბუკის თავის მსგავსი გამოსახულებებიც¹⁰⁹; შეუძლებელია გარკვევა, აქ „წმ. გიორგის ცხოვრების“ სასწაულ(ებ)ის ამსახველი დასრულებული სცენა იყო წარმოდგენილი თუ მხატვარმა მხოლოდ სცადა მისი კომპოზიციის აგება.

[ქართულ კედლის მხატვრობაში „წმ. გიორგის ცხოვრების“ სასწაულთა – მეფის ასულის და ერმის განთავისუფლების სცენების ადრეული გამოსახულებები XI ს. ბოლოს – XIII ს-ების მოხატულობებში გვხვდება (მაღიში, იკვი, ბოჭორმა, ფავინსი, ვანი¹¹⁰), გვხვდება უფრო გვიანაც: აჭში (XIII ს. ბოლო)¹¹¹, ულვალის ჯვრავის ეკლესიაში¹¹² (XV ს.) სადგერის საკურთხეველისწინა ჯვარზე (XV ს.)¹¹³.

წვეის ეკლესიის აღნიშნულ გამოსახულებათა მონახაზები შესრულებულია სველ ბათქაშზე, წყლის შავი ფერის საღებავით, რომელიც აკვარელურადაა ჩაქვნილი ბათქაშში. ცხენის თავის გაუმართავი ნახატი, მოუქნელი ხაზი და მეფის ასულისა და ცხენის უზარმაზარი თვალების გამოსახულება ამ ფრაგმენტებს პრიმიტიულობის იერს სძენს. ისინი არ შეესატყვისება აფსიდის, სამხრეთი კედლის და წმ. გიორგის ზემოგანხილულ გამოსახულებებს, რომელიც სხვა ფერების საღებავებითაა შესრულებული და უკეთ დაოსტატებული მხატვრების ნამუშევარი ჩანს.

რჩება შთაბეჭდილება, რომ არაპროფესიონალ მხატვარს სველ ბათქაშზე უცდია წმ. გიორგის სასწაულთა სხვადასხვა სცენის გამოსახვა და არ დაუსრულებია. ბათქაშის ამავე ფენაზე, ტრიუმფატორი წმ. გიორგის ხატის ხატვა გაუგრძელებია უფრო კვალიფიცირებულ მხატვარს, რომელსაც მონახაზების ნაწილი წაუშლია, მაგრამ შეუნარჩუნებია ქვედა ფენაში გამოსახული ცხენ-მხედრის ზომები, ნაწილობრივ კომპოზიცია და სცენის მომჩარხოვრებელი ორნამენტი¹¹⁴.

ჩრდილოეთი კედლის თაღის აღმოსავლეთ პილასტრზე შემორჩენილია **ორნამენტული ზოლი**, რომელიც „გადაფენილია“ პილასტრის ორ წახნაგზე. ორნამენტის მოტივია ნახევარწრიული ხაზი, შიგნით შებრუნებული ბოლოებით და ცენტრში ჩაწერილი ფოთლით(ტაბ.26). აღნიშნული „მოტივი“ ძეგლის დათარიღებისათვის ვერ გამოდგება, ვინაიდან იგი, მცირედ ვარირებული სახით, გამოყენებულია ფართო ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული არეალის ძეგლებზე, მაგალითად: დედოფლის მინდორზე აღმოჩენილი ანტიკური ტაძრის სვეტისთავზე¹¹⁵ ბულგარეთში ნაპოვნ წმ. პეტრეს და პავლეს გამოსახულებებიან XII საუკუნის რელიეფზე¹¹⁶, ბერტუბნის სატრაპეხოს მხატვრობაში (XIII ს. დასაწყ. ¹¹⁷, აჭის (XIII ს. ბოლო)¹¹⁸, სორის (XIV ს. 30-40-იანი წლები)¹¹⁹ მოხატულობებში და ხელოვნების მრავალ სხვა ძეგლზე. წვეის ეკლესიაში მისი ნახატი ტლანქია, მოუქნელი. ელემენტები არათანაზომიერია და მსხვილი ხაზით, არაკურატულად შესრულებული. მიუხედავად იმისა, რომ ორნამენტი სიბრტყითია, და

„ჩაკეტილი“ ნახატის მქონე ელემენტის მრავალჯერადი განმეორებითაა შედგენილი, იგი, არათანაბარი სისქის ხაზით, ენერგიული და თამამი ხელით შესრულებულობის გამო, მაინც დინამიკურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სავარაუდოდ, იგი დაწერილი უნდა იყოს წმ. გიორგის სცენის თავდაპირველი – არაპროფესიონალი – მხატვრის მიერ და, როგორც ჩანს, აღარ გადაწერა ამ სცენის მეორე ფენის მხატვარმა.

მოხატულობის ქვედა ფენა – რომელიც აფსიდში და გრძივ კედლებზე სხვადასხვა დროისაა – დაწყებულია სველ ბათქაშზე, რომელშიც ღრმადაა ჩაუღნითილი, რაც ჩანს იქიდან, რომ, ბათქაშის, თითქმის, სრულად გადაფხევის შემდეგ, კედლის ზედაპირის სხვადასხვა ადგილას მაინც იკითხება მოხატულობის ფრაგმენტები. მომდევნო ფენები, დაახლოებით, 1-2 მმ. სისქისაა. სავარაუდოდ, ისინი შესრულებულია წინა ფენის ბათქაშზე, ადრინდელი მოხატულობის ზედაპირის გადაფხევის, დაზიანებული ადგილების შეფითხვისა და მთელი მოსახატი ზედაპირის კირ-წყლით გადაღების შემდეგ¹²⁰.

„უძველესი დროიდან დაწყებული(VIIIს.) და XIIIს. ბოლომდე საქართველოში, როგორც წესი, წერდნენ მშრალ ბათქაშზე, „სეკოს ტექნიკაში“... ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე ძირითადი... მოხატულობები შესრულებულია სწორედ ასე, – მშრალ ბათქაშზე, ტრადიციულად. ესენია: ვარძია, ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი, ტიმოთესუბანი, ნათლისმცემელი და სხვ., ყველა XII-XIIIს-თა მიჯნის“¹²¹.

„კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ტექნიკა სარგებლობს გრუნტით, რომელიც განსხვავდება შემადგენლობით, კედელზე დატანის წესით და ზედაპირის დამუშავებით. გრუნტის თვისებები უნდა შეესატყვისებოდეს იმ ხერხს, რომლის დახმარებითაც საღებავი მაგრდება ზედაპირზე“¹²².

ჩვენ არ გვქონდა შესაძლებლობა შეგვემოწმებინა წვევის მოხატულობის ბათქაში შეესატყვისება თუ არა ე.წ. „შერეულ“ ტექნიკას (*ე.ი. არის თუ არა მასში ბზე, ძენდი ან სხვა შემავსებლები*), რომელიც გულისხმობს წერის დაწყებას სველ ბათქაშზე და დასრულებას მშრალზე.

ი. იაკობაშვილს აღნიშნული აქვს, რომ – „შერეული ტექნიკა“ როგორც ჩანს ბიზანტიაში შეუძმუშავებიათ, შესაძლოა X საუკუნეში (*ე. პრივალოვა უფრო ადრინდელ, სავარაუდოდ, თარიღს ასახელებს – VIII-IXსს.*)¹²³ და Xს. ბოლოდან გავრცელებულა საქართველოს, ბიზანტიის სახელმწიფოსთან ტერიტორიულად ყველაზე ახლომდებარე, ტაოს პროვინციის ეკლესიათა მოხატულობებში – ოთხთა ეკლესია (Xს. ბოლო), ოშკი, ხახული, იშხნი (XI ს. დასაწყ.); 1096 წლიდან ამ ტექნიკას შეუღწევიან სვანეთში – მეფის მხატვარ თევდორეს წყალობით. შერეული ტექნიკითაა შესრულებული იფარარის (1096), ლაგურკის, ნაკიფარის, წვირმის, მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიათა მოხატულობები; ნესგუნის, სვიფის, და ფხოტრერის (II ფენების); ლაღამის, ლეხთავის, ლაშთხვერის, თანდილის, ადიშის – მაცხოვრის, მაცხვარიშის – თარინგუელის, ენაშის დანის ეკლესიის მოხატულობები და სხვ.¹²⁴.

ამრიგად, კვლევის შედეგად დავადგინეთ, რომ წვევის ეკლესიის აფსიდში, მოხატულობის ზედა ფენის ქვეშ, არსებულია მოხატულობის კიდევ სამი ფენა, ხოლო დარბაზის აღმოსავლეთი ნაწილის კედლებზე – ორ-ორი (*ვაურკეველია, ჩრდილოეთ კედელზე ქვედა ფენა დასრულებულ ნამუშევარს წარმოადგენდა თუ მხოლოდ მონახაზს*).

აფსიდის მოხატულობის პირველ ფენას უნდა ეკუთვნოდეს „უფლის თეოფანიური ლიდების“ კომპოზიციის ნაშთები, მოხატულობის ეს ფენა ძეგლის აგების თანადროული არ უნდა იყოს – წვევის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების განხილვის შედეგად გამოვლინდა, რომ ძეგლის მოხატვა თავდაპირველად არ ყოფილა გათვალისწინებული. მის ოსტატს ნაგებობის ყოველი დეტალი ზედმინიწევნით ჰქონია გააზრებული. არქიტექტურული და სკულპტურული დეკორი მას ძალზე ზუსტად, ძუნწად, ფაქიზად, კმარობა-უკმარობის ზღვარზე აქვს გამოყენებული. ცხადია, რომ ეკლესიის ქტიტორები, ასეთი ფაქიზი ტემპერამენტის მქონე ხუროთმოძღვრის მიერ, ასე სკრუპულოზულად, რუდუნებით ნაგები ეკლესიის მოსახატად შესაფერისი ტემპერამენტის მხატვარს (მხატვრებს) მოიწვევდნენ და არა ასეთ ლად და თამამ მხატვარს, რომელიც არ ცდილობს თავისი ნამუშევრის ეკლესიის სტილთან და

ზომებთან მისადაგებას. ჩვენი ვარაუდით, მოხატულობის ეს ფენა ტაძრის აგებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ უნდა იყოს შესრულებული. ზემოსხენებული ფრაგმენტები, მათი შექმნის დაგვარი იკონოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, **XII. დასაწყისით დავათარიღეთ.**

აფსიდის მოხატულობის მესამე (სავარაუდოდ, XIII ს. ბოლოს – XIV ს. დასაწყისის) **ფენას უნდა ეკუთვნოდეს სერაფიმის გამოსახულება.** შესაძლოა, ამ ფენით, აფსიდის მოხატულობის მეორე ფენაში გამოსახული „დეისუსი“ წმ. ბარბარეთი და სხვა წარდგომილებით“ გადაიწერა ღვთისმშობლის, ნათლისმცემლის და სერაფიმ-ქერობინის გამოსახულებათა შემცველი „დეისუსით“; **ამავე მხატვრის გადაწერილი უნდა იყოს სამხრეთ კედელზე მემართა კოსტიუმი.**

აფსიდის მეორე, ამაჰად, გვიანი შუა საუკუნეების ფენის შემდეგ, ყველაზე უკეთ ხილვადი ფენის მოხატულობის (რომელსაც განეკუთვნება აფსიდში კომპოზიციის „დეისუსი წარდგომილებით“, სამხრეთის კედელზე მემართა სახეების და გველეშაპთან მებრძოლი წმ. თევდორეს სცენის და ჩრდილოეთ კედელზე „ბოროტების მძლეველი წმ. გიორგის“ სცენის¹²⁵ ნაშთები) – **დათარიღებისათვის გვაქვს სამი მოცემულობა:**

ა. ჩვენი ზოგადი შთაბეჭდილება, განსაკუთრებით თავდაპირველი.

ბ. ფოლკლორისტ სევასტი გაჩეჩილაძეს მიერ 1899 წ. „აკაკის თვიურ კრებულში“¹²⁶ გამოქვეყნებული ლეგენდა, რომელიც იძულებული ვართ გავითვალისწინოთ წვეის ეკლესიის შესახებ ისტორიული დოკუმენტების სიმწირის გამო.

გ. ჩვენს მიერ ჩატარებული „იკონოგრაფიულ-სტილისტური ანალიზის“ შედეგები. მოვიყვანთ ამ მონაცემებს და შევეცდებით მათ შეჯერებას:

ა). მოხატულობის პირველად ნახვისას ჩვენი შთაბეჭდილება განსაზღვრა წმ. გიორგის სცენამ, რომელმაც, ფიგურების მონუმენტურობით, გამოსახულებათა დინამიკურობით, კოლორიტში თბილი ფერების უპირატესობით, ერთი შეხედვით, საქართველოში არსებულ მოხატულობათა შორის, ყველაზე მეტად მოგვაგონა სვანეთის მოხატულობები: ჰადიშის ჯგრაგის საფასადო მხატვრობა (XI-XIII სს.)¹²⁷, მეფის მხატვარ თევდორესა (XII ს. ბოლო XIII ს. I ნახ.)¹²⁸ და მიქელ მაღლაკელის (XIII ს. შუა წლები)¹²⁹, ნამუშევრები; ფანისის მოხატულობა¹³⁰; ასევე, ოქრას ფერის დიდი ლაქების გამო – დავითგარეჯის უდაბნოს X ს. II ნახევრის მოხატულობები¹³¹.

ბ). **ზემოსხენებული ლეგენდა, იუწყება:** რომ სვანეთიდან აღმოსავლეთ საქართველოსკენ მომავალ „თამარ დედოფალს“ გამოუვლია „დაუსრულებელი სერ-ტრიამელი“ და მისთვის „უღვი“ უწოდებია, „განაპირეს ვუწიეთო და დაურქმევიათ ჩვენი სოფლისთვის „წვეა“ (სოფ. წვეა იმერეთის დაბლობის ბოლოს, პირველსავე შემადღებაზეა განლაგებული). „ჩვეულებისამებრ აუშენებია საყდარი „პონტიკოს“ ქვისა (ოშკის წარწერაში ნახსენებია „სპონდიკის“ ქვა¹³²...) – სამ დღეში“. „დაუტოვებია თავის მხლებელთაგან აქ სამი ყმა, ეკლესიაზე შეწირული: ჯაჭვაძე, ებანოძე და ზიბზიბაძე“, რომლებიც წვეაში და მის მიმდებარე სოფლებში დასახლებულან და გამრავლებულან. შემდგომში ერთ-ერთი მათგანის გვარი – ჯაჭვაძე ეკლესიის ცაში ყოფილა მიწერილი¹³³.

ეს ეკლესია რომ თამარ მეფის ხანაზე უფრო ადრეა აგებული, ამის შესახებ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მაგრამ შემდგომში თამარს რომ, საუკუნეთა განმავლობაში სასწაულთმოქმედებით განთქმული, წვეის ეკლესია მოენახულებინა და იქ რაღაც სამშენებლო სამუშაოები ეწარმოებინა, დაუჯერებელი არ არის: აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დამაკავშირებელ ცენტრალურ გზაზე¹³⁴ მგზავრობისას, თამარი აუცილებლად გაივლიდა წვეაში და, თუ გაივლიდა, აუცილებლად მოინახულებდა წვეის ეკლესიას და მის სასარგებლოდ რაიმე ქმედებას განახორციელებდა. შესაძლოა, წვეის ეკლესიას თამარის მეფობის წლებში მართლაც ჩაუტარეს რესტავრაცია და მიაშენეს მცირე ეკვდერი, რისთვისაც „სამი დღე“, იქნებ, საკმარისი იყო, მაგრამ ამ ვადაში ახალი ეკლესიის აგება, თანაც ისეთი ეკლესიისა, რომლის ყოველი დეტალი ზედმიწევნითაა გააზრებული, შეუძლებელია.

ეკლესიისათვის შეწირული ყმის სახელის ეკლესიის ცაში მიწერის გამოგონება იმდენად უცნაურია, რომ სწორედ თავისი უცნაურობით იძენს დამაჯერებლობას.

ყმა, რომლის სახელიც ეკლესიის ცაში ყოფილა მიწერილი, შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ მხატვარი. სხვა რომელიმე მოკვდავის სახელის ეკლესიის ცაში მიწერა წარმოუდგენელია.

ლეგენდის მიხედვით, გამოდის, რომ წვეის ეკლესიის მეორე ფენის მოხატულობა თამარის ხანისა (1184-1213წწ) უნდა იყოს, მაგრამ ეს მოხატულობა განსხვავდება თამარის დროინდელი მოხატულობებისაგან (*ვარძია, ბეთანია, ბერთუბანი, ყინწვისი, ტიმოთესუბანი, ნათლისმცემელი*) შესრულების ტექნიკით, იკონოგრაფიით და სტილისტური ნიშნებით: განსხვავებით თამარის ეპოქის მოხატულობებისაგან, წვეის მოხატულობა „შერეული“ ტექნიკითაა შესრულებული (იმ ადგილებში სადაც ის პირველ ფენას წარმოადგენს); წვეის ეკლესიის აფსიდში გამოსახული ყოფილა „დეისუსის“ ქართული მოხატულობებისათვის უცხო იკონოგრაფიული ვარიანტი; თამარის ეპოქის მოხატულობები უფრო სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერითაა შესრულებული და ქართული იერი უფრო მეტად აქვთ გამოხატული, მათ კოლორიტში ცივი ფერები აქტიურად ფიგურირებს¹³⁵. თუმცა, განხილულ მოხატულობას თამარის ხანის მოხატულობებთან საერთოდ აქვს, მაგ.: გარკვეულ დონეზე მომატებული დინამიკურობა; ის, რომ წვეაში, როგორც ყინწვისსა¹³⁶ და ვარძიის გიორგი მხატვრის ნამუშევრებში¹³⁷, წმინდანთა სახეები ღია ფერის ფონზე, ფაქიზი შუქჩრდილით, მსუბუქად მოდელირებული ჩანს; აგრეთვე, ის, რომ წვეის წმ. გიორგის „კინგულუმის“ ნასკვი ჰგავს ყინწვისის და ტიმოთესუბნის ფრესკებზე გამოსახული მეომრების კინგულუმის ნასკვს; თითქოს, ხსენებულ თარიღზე მიგვანიშნებს ისიც, რომ, გიორგი მესამის ხანაში შესრულებული, კალოუბნის ეკლესიის ტრიუმფატორი წმ. გიორგის და წვეის ტრიუმფატორი წმ. გიორგის სცენების შედარებამ გვაჩვენა, რომ წვეის სცენა კალოუბნისაზე ცოტათი უფრო მოგვიანო ხანისა უნდა იყოს...

წვეის ეკლესიის ამ ფენის მოხატულობა, მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე ბუნდოვნად ჩანს, იწვევს ასოციაციას ბიზანტიურ და დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ მოხატულობებთან, ქართული მოხატულობებისათვის უჩვეულო იკონოგრაფიით (*„დეისუსი“ „წმ. ბარბარეთი“ და სხვა წარდგომილებით“; თათებთან დრაკონი წმ. გიორგის სცენაში*), „შერეული ტექნიკის გამოყენებით, ქართულთან შედარებით, თითქოს, უფრო მოცულობითად, ტონალური გადასვლებით მოდელირებული ფორმებით.¹³⁸

(სამწუხაროდ, განხილული ფრესკების მდგომარეობა არ იძლევა მისი ავტორის სავარაუდო წარმომავლობის დადგენის და კონკრეტულ პარალელურ მასალასთან შედარების საშუალებას, ამიტომ ჩვენი მოსაზრებები ძირითადად ქრისტიანულ მხატვრობაზე ზოგად წარმოდგენასა და ქართულ მასალასთან შედარებაზეა დამყარებული).

ჩვენს წინამორბედ მეკლევარს, **ი. ხუსკივაძეს**, ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენებიდან, დასახელებული აქვს მხოლოდ ჩვენს მიერ მოხატულობის II ფენად მიჩნეული ფრაგმენტები („უცნობი წმინდანის“, რომელიც ჩვენ თავდაპირველად „ღვთისმშობლად“ აღვიქვით და წმ. გიორგის გამოსახულება) და მათ XI ს-ის ბოლოთი ათარიღებს¹³⁹.

ფიგურების მონუმენტურობით, რაც სცენების და მათში ფიგურების შეზღუდულ რაოდენობას განაპირობებს და კოლორიტში ოქრას უპირატესობით, „წმ. ბარბარეს“ სამოსის ნაოჭების სისადავით და სხვ., წვეის ფრესკები, მართლაც, XI ს. – XII ს. I ნახევრის – მონუმენტური სტილის ქართულ მოხატულობებს ჰგავს. მაგრამ რიგი ნიშნებით მათგან განსხვავდება, კერძოდ:

ა. მასში გამოსახულია წმ. გიორგის ჩამოყალიბებული ხატი, რაც ამ მოხატულობის უფრო მოგვიანობაზე მიუთითებს;

ბ. მასში არ არის იმ ეპოქის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი შედარებითი სიმშვიდე-სიღარბისღე, ფიგურების თითქოსდა მეტი „სიმტკიცე“ და „მდგრადობა“, სულიერი მოძრაობის გამოვლინების ძირითადად სახეში კონცენტრირება;

მართალია, წვეის მოხატულობის პერსონაჟების სახეები აღარ იკითხება, მაგრამ აშკარაა, რომ მათი სულიერი მდგომარეობის გამოხატვაში დიდ როლს ასრულებდა სხეულებრივი მოძრაობაც. მაგალითად, სამხრეთ კედელზე მეომრის დადონებული, დათრგუნული პოზა და პირიქით ჩრდ. კედელზე წმ. გიორგის განსაკუთრებით

ვაჟკაცური, შემართული პოზა და ქესტი (რაშიც შესაძლოა ეპოქალური პერიპეტეები „ირეკლებოდეს“);

გ. ჩრდილოეთ კედელზე წმ. გიორგის სცენის ქვედა ნაწილი იატაკთან საკმაოდ ახლოს ყოფილა განთავსებული – X-XII ს-ების მოხატულობებისათვის კი იატაკსა და რელიგიურ სცენებს შორის მოუხატავი კედლის საკმაოდ მაღალი რეგისტრის დატოვებაა დამახასიათებელი – მომდევნო ხანის ზოგ ძეგლში, მაგ. ყინწვისში, მოხატულობის ქვედა რეგისტრის ფიგურებსა და ეკლესიის იატაკს შორის მანძილი მცირდება...

გამომდინარე იქიდან, რომ წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზემოდან მეორე ფენის ფრესკები საკმაოდ გამოსატული დინამიკურობისა და დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს შესაძლებელია, რომ ისინი დეკორატიულ-დინამიკური სტილის დასაწყისთან დაახლოებულ ხანას, კერძოდ, XIII ს. საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნებოდეს. თუ გავითვალისწინებთ იმას, თუ რა ისტორიულ პერიპეტეებს ჰქონდა ადგილი იმ პერიოდის ბიზანტიურ სამყაროში, სავარაუდოა წვეის ეკლესიის ფრესკების ბიზანტიიდან ჩამოსულ არაქართველ ან იქ განათლებამიღებულ ქართველ მხატვართაგან შესრულება. როგორც ვიცით, 1204 წელს ბიზანტია ჯვაროსნებმა დაიპყრეს. ბიზანტიის იმპერია დაიშალა. მრავალმა მონასტერმა და სამხატვრო სახელოსნომ შეწყვიტა არსებობა. იქიდან ლტოლვილი მხატვრები, ბუნებრივია, იმ ქრისტიანულ ქვეყნებს მიაშურებდნენ, სადაც სიმშვიდე და შემოქმედებისათვის ხელსაყრელი პირობები ეგულებოდათ. ასეთი იყო მაშინ საქართველო. უცხოელი ან იქიდან სამშობლოში დაბრუნებული მხატვრების წვეის ეკლესიაში დატოვებით (ლეგენდის მიხედვით), თამარ მეფეს მათთვის, გარდა სამუშაოსი, საცხოვრებელი ადგილიც მიუჩენია. რადგან ეკლესიის ცაში მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანის სახელი ყოფილა მიწერილი, სავარაუდოა, რომ ის იყო მთავარი მხატვარი და შესაძლოა ასაკითაც სხვებზე უფროსი – შემოქმედებითად რამდენადმე უფრო ადრე ჩამოყალიბებული...

მხატვრები, ბუნებრივია, შეეცდებოდნენ ადგილობრივ გარემოსთან ადაპტირებას – ძეგლის მოხატვამდე ისინი, ალბათ, გადახედავდნენ ქართულ საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციებს და უახლოეს ხანაში შექმნილ ქართულ მოხატულობებს, გაითვალისწინებდნენ თვით წვეის ეკლესიის ადრინდელ მოხატულობასაც. ამიტომ მათი ნაშრომის მხოლოდ ბიზანტიური ან მხოლოდ ვიწრო ეპოქალური ქართული კონტექსტიდან შეფასება არ იქნება სწორი. ჩვენი აზრით, **ჩვენ მიერ განხილული მასალა, თითქოს, არ მოდის წინააღმდეგობაში ზემოხსენებული ლეგენდის შინაარსთან.**

წვეის მოხატულობის მეორე ფენაში, ფიგურების მეტისმეტი სიდიდის გამო, სასურათე არესა და სცენებს შორის ჰარმონია დარღვეულია. ფიგურები თითქოს ცდილობენ სასურათე სიბრტყის საზღვრების გარღვევას. ხუროთმოძღვრების ზომებთან და არქიტექტონიკასთან ასეთი არაჰარმონიული ურთიერთმიმართებისა და ფიგურების მოძრაობისა და მათი ნახატის მოუსვენარი რიტმიკის გამო, ეს მოხატულობა ეკლესიაში იმგვარ დაძაბულობას ქმნის, რაც დამახასიათებელია გარდატეხის ეპოქებისათვის, როცა განვითარების ერთი სტადიისათვის დამახასიათებელი ნიშნები მაქსიმალურად ვლინდება და ემატება ახალი თვისებები, რაც იწვევს გარდატეხას. ამიტომ ჩვენ ამ მოხატულობას ვერ მივაკუთვნებთ მონუმენტური სტილის კლასიკურ, შედარებით მშვიდ სტადიას, როცა უფრო მეტია ჰარმონია არქიტექტურასთან და უფრო მშვიდია რიტმიკა და კოლორიტი. მაგრამ, გარდატეხის ეპოქაა XIII ს. ბოლო – XIII საუკუნის დასაწყისი და XIII ბოლო – XIV საუკუნის დასაწყისიც. წვეის ეკლესიის მოხატულობის მეორე ფენაში გამჟღავნებულია XIII ს-ის დასაწყისის ძეგლებზე რამდენადმე უფრო წინ წასული აზროვნება – თხრობითობის შესუსტება, მეტი განზოგადება წმ. გიორგის არსის წარმოჩენაში, მისი სახის ჩამოყალიბებული ხატოვანება, წმ. გიორგის წელამდე დაშვებული კინგულუმი... გვიბიძგებს ამ მოხატულობის უფრო გვიანდლობაზე ვიფიქროთ.

ქრისტიანული მოძღვრების მონუმენტურ სახეებში წარმოჩენისადმი მისწრაფება, რაც ქართულ კედლის მხატვრობის ძეგლებში განსაკუთრებით X-XIII ს-ებში გამოიხატა,

ბიზანტიური სამყაროს სხვადასხვა ადგილას, ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვანაირად იჩენს თავს. ერთ-ერთი ასეთი ეტაპია XIII ს. ბოლო XIV ს. დასაწყისი. ამ პერიოდის ბიზანტიურ მოხატულობებსაც (პანაგია პარიკორიტიხას მოზაიკები არტში (საბერძნეთი, 1290-ინი წლები); ღვთისმშობელი პერიბლექტოსის ეკლესიის ფრესკები (ოქრიდი – მაკედონია, 1294-1295წწ.); ღვთისმშობელ ლევიშკას ეკლესიის ფრესკები პრიზრენში – სერბეთი 1307-1313წწ.); წმ. ნიკიტას ეკლესიის ფრესკები (სკოპიესთან – მაკედონია) და სხვ.) „გამოარჩევთ მონუმენტურობა და პათეტიკა“¹⁴⁰, მაგრამ, ამასთანავე, მათ ახასიათებთ: „...სცენებში ფიგურების რაოდენობის ზრდა, მათი ერთიან კომპოზიციურ მთლიანობად მტკიცედ შეკვრისადმი უინტერესობა, ცხოვრებისეული წვრილმანების შემოტანა, სცენების გადატვირთვა არქიტექტურული ფორმებით, ავეჯით, შინაარსის გადმოცემის თხრობითობა... სითამამე ფიგურების სცენის სიღრმეში განთავსებაში...“¹⁴¹. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინების შედეგად, გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ წვეის ფრესკების შექმნის თარიღი მონუმენტური სტილის მოხატულობებსა და პალეოლოგოსური რენესანსის დასაწყისი დროის შუალედშია სავარაუდებელი. **ამჟამად ჩვენ მიდრეკილი ვართ ეს მოხატულობა XIII-ის I მესამედით დავათარიღოთ (რაც შეესატყვისება ზემოხსენებულ ლევენდაში დასახელებულ თარიღს), თუმცა, ცხადია, ამაში ბოლომდე დარწმუნებული ვერ ვიქნებით, წვეის ეკლესიის მოხატულობის მდგომარეობის გამო.**

წვეის ეკლესიის გვიანშუასაუკუნეებამდე მოხატულობებს დაკარგული აქვს მხატვრული ღირებულება, მაგრამ ისტორიულ წარსულში საქართველოში და კერძოდ ამ სოფელში მიმდინარე მხატვრული ცხოვრების შესახებ გარკვეული ინფორმაციის მოცემა მაინც შეუძლია. კვლევამ წარმოაჩინა სოფ. წვეაში ინტენსიური მხატვრული ცხოვრების კვალი. აჩვენა, რომ წვეის ეკლესიის აფსიდში წარმოდგენილი იყო ქრისტეს დიდების სცენ(ებ)ის საქართველოში არსებულ მოხატულობათაგან რამდენადმე განსხვავებული ვარიანტ(ებ)ი და სხვ.

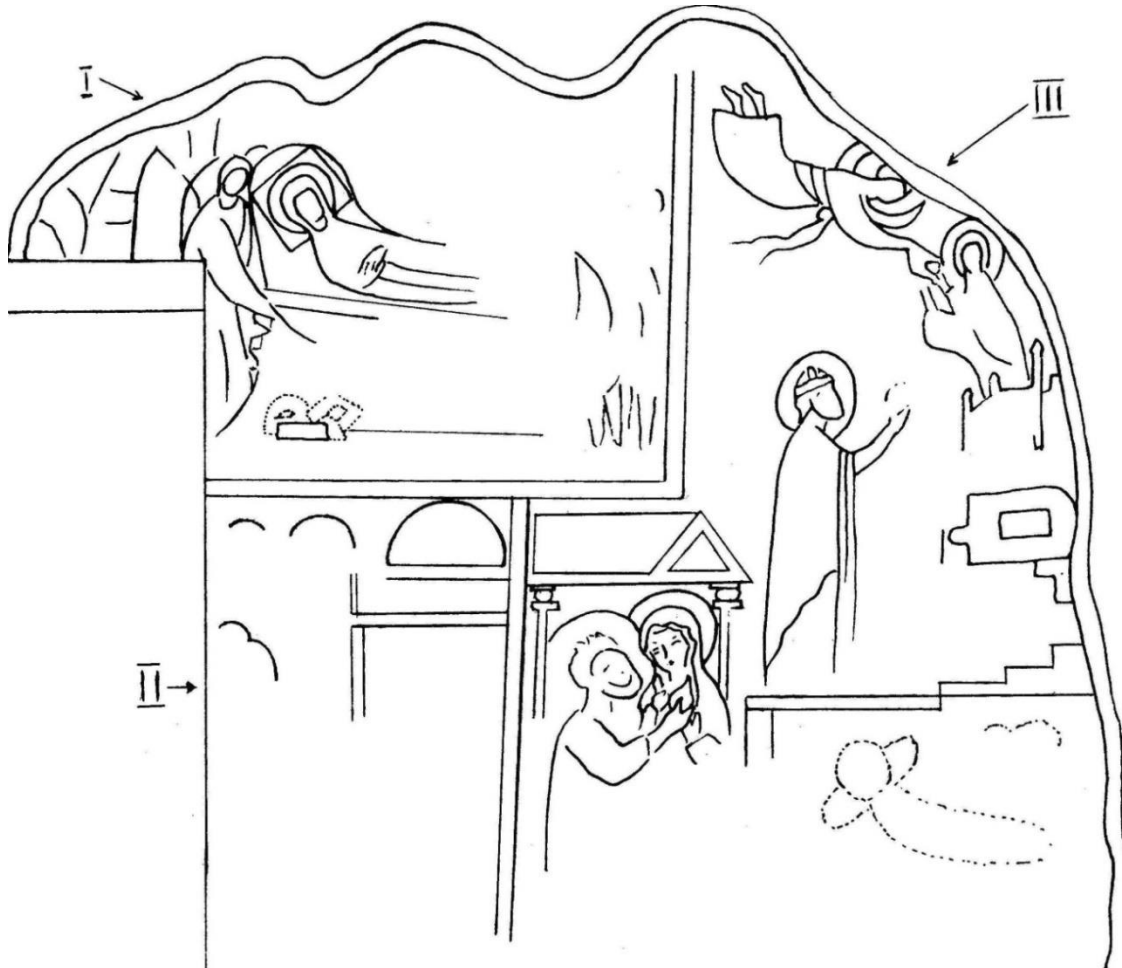
ფრესკების ახლანდელი მდგომარეობა არ იძლევა უფრო ღრმა და დამაჯერებელი იკონოგრაფიულ-სტილისტური ანალიზის საშუალებას, მაგრამ მაინც წარმოვაჩინეთ ჩვენი მსჯელობა, იმ იმედით, რომ იქნებ ვინმე დაინტერესდეს და, თუ სათანადო შესაძლებლობები გაჩნდება, განაგრძოს აღნიშნული საკითხების შესწავლა. მოხატულობის ულტრაიისფერი და იმფრაწითელი სხივებით და სხვა მეთოდებით გაშუქებამ შესაძლოა გარკვეული მასალა გამოავლინოს და დააზუსტოს ჩვენი კვლევის შედეგები.

P.S. 2006 წელს ჩატარებული წვეის ეკლესიის ფერწერის საფიქსაციო სამუშაოების ხელმძღვანელს – **ზ. სუმბაძეს** განსხვავებულად აქვს დანახული წმ. გიორგის ფრესკა. მის მიერ შედგენილ სქემაზე ცხენ-მხედრის გამოსახულებასა და თაღის კიდეს შორის მეტი მანძილია და მათი გამოსახულება უფრო დინამიკურია. (რეალურად კი, ცხენის გამოსახულება უფრო მეტადაა „გაჭედვითი კადრში“, რაც მნიშვნელოვნად აოკებს მის დინამიკურობას); სხვაგვარად დაუნახავს ცხენის ფიზიონომიაც. ზოგი გამოსახულება მაგ.: წმ. გიორგის ფეხი (რომელზეც წმ. გიორგის მოწითალო-ოქრახვერი, წვეტიანი მოკვი აცვია), ცხენის ვერტიკალურად დაშვებული წინა ფეხის ფრაგმენტი, ცხენის ყურები და ზემოხსენებული თოკები სქემაზე საერთოდ არა აქვს დატანილი, თუმცა, ეს გამოსახულებები „შეუიარაღებელი“ თვალთაც ჩანს. მას დაუნახავს გველეშაპის ფარფლები, რომელსაც ჩვენ ვერ ვხედავთ, მაგრამ თუ არის, მაშინ ეს ქვედა ფენის გამოსახულება უნდა იყოს.

სცენაში გამოსახულებათა ბუნდოვანება მათ სხვადასხვაგვარ აღქმას განაპირობებს. ამიტომ, ჩვენ აქ მოგვყავს ფრესკის ფოტო და როგორც რესტავრატორის მიერ შესრულებული სქემა(სქ. 8ა), ისე ჩვენ მიერ დანახულ გამოსახულებათა სქემა, რომელიც კალკირებული გვაქვს ფრესკის ფოტოდან(სქ.8; ტაბ.26).

§2. წიგნის ეკლესიის ეკვდერის (ახლანდელი საღიაკვნის) მოხატულობა

მოხატულობის ფრაგმენტი გვხვდება წიგნის თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი კედლის 1863 წლის რეკონსტრუქციის შემდეგ შემორჩენილი ნაწილის ექსტერიერზეც – ამოშენებული ნიშის ადგილას, 260 სმ. სიმაღლის, შემაღლებული თაღის მოხატულობის მქონე, მობათქაშებულ ფართობზე, რომელიც წარმოადგენს ამ კედლის ქვედა – ცენტრალურ და, ნაწილობრივ, დასავლეთ ნაწილს (სქ. 10; ტაბ. 28).



სქ. 10. საღიაკვნის მოხატულობა

მოხატულობის მდებარეობა ამოშენებული ნიშის ადგილას, მიგვანიშნებს, რომ იგი ტაძრის აგების თანადროული არ არის. გამოსახულებათა ზომების სიმცირე და შესრულების სიფაქიზე მოწმობს, რომ ფრესკები ახლო მანძილიდან იყო აღსაქმელი და განკუთვნილი იყო არა ეკლესიის ექსტერიერის, არამედ მასზე მიშენებული ეკვდერის ინტერიერისათვის. ტაძარზე მიშენება, სავარაუდოდ, მისი აგებიდან მინიმუმ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, მრევლის საგრძნობლად მომრავლების შემდეგ, უნდა მომხდარიყო¹⁴².

ბათქაშზე ბუნდოვნად იკითხება სცენები, რომელთა კომპოზიციების ფრაგმენტულობა მოწმობს, რომ მოხატულობა ვრცელდებოდა კედლის მეტ ფართობზე. ვინაიდან ფრესკები კედლის ზედაპირიდან დაახლოებით 1 მმ-ით ამოწეულ ბათქაშზეა შესრულებული, სავარაუდოა, რომ კედლის დანარჩენი ნაწილი მობათქაშებული არ ყოფილა და ფრესკები უშუალოდ მის დაგრუნტულ¹⁴³ ზედაპირზე დაუწერიათ. შემდგომში ეს მინაშენი დანგრეულა და მოხატულობა წვიმისაგან ჩამორეცხილა –

განსაკუთრებით ის ნაწილი, რომელიც ბათქაშის გარეშე, უშუალოდ კედელზე იყო შესრულებული.

მოხატულობის ფრაგმენტის შემონახვა განუპირობებია იმას, რომ იგი შესრულებულია ბათქაშის სქელ ფენაზე, „შერეული“, თითქმის, „ფრესკის“ ტექნიკით¹⁴⁴.

XX საუკუნის დასაწყისში ეკლესიისთვის სადიაკვნე მიუშენებიათ¹⁴⁵, მობათქაშებული ფართობის დასავლეთ ნაწილში კი საკურთხეველში გასასვლელი ღიობი გაუჭრიათ.

1954 წელს, მოხატულობა მოხსენიებული აქვს არქიტექტორ-რესტავრატორ ა. გოგელიას. იგი იმდენად მოხიბლულა ფრესკაზე წარმოდგენილი წმინდანი ქალის გამოსახულებით, რომ არქიტექტურის ორბზაციან აღწერაშიც კი აღუნიშნავს: – „...На фреске еле различается красной линией женское лицо, – должно быть богоматери. Это бледное очертание удивляет нежностью взгляда“¹⁴⁶.

ეს მოხატულობა, ორიოდე სიტყვით, მოხსენიებული აქვს ი. ხუსკივაძესაც: იგი აღნიშნავს, რომ ტაძარი „მეორედ XIV საუკუნის გასულს ან XV საუკუნის პირველ მეოთხედში მოუხატავთ“ და რომ „ეს დღეისათვის ძნელად ამოსაცნობი მხატვრობა, მხოლოდ სამხრეთი მინაშენის ჩრდილოეთ კედელს შემორჩა. რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიციიდან, ამაჟამად, მხოლოდ ერთადერთის – დმრთისმშობლის მიძინების ფრაგმენტული მონახაზი თუ იკითხება“¹⁴⁷.

2006წ. მოხატულობის სქემა შეუსრულებია რესტავრატორ ზაზა სუმბაძეს. ჩვენ, ფრესკების ფოტოს კომპიუტერით გამკვეთრების მეშვეობით, შევაავსეთ და დავაზუსტეთ მის მიერ შედგენილი სქემა¹⁴⁸.

შემორჩენილია მხოლოდ სამი, არათანაბარი ზომისა და კონფიგურაციის მქონე, სცენის ძალიან მკრთალი ნაშთი(სქ.10; ტაბ 28): ორი სცენა (I-II) წარმოდგენილია მარცხნივ – ორ „რეგისტრად“, ერთი (III) კი – მარჯვნივ. ისინი ერთმანეთისაგან, დაახლოებით 2,5 სმ. სიგანის, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური, მოწითალო-ყავისფერი ზოლებითაა გამიჯნული.

ზედა, მარცხენა სცენა „ღვთისმშობლის მიძინება“(ტაბ. 29). ღვთისმშობელი წევს კომპოზიციის ჰორიზონტალური კიდისადმი დიაგონალურად, მარცხნიდან მარჯვნივსკენ დახრილ, მოწითალო-ოქრასფერ, ოქროსფრად მოქარგული არშიით შემკულ სარეცელზე, რომელიც ძოწისფერ „კვარცხლბეკზე“¹⁴⁹ დაფენილი. წმინდანს თავი საკმაოდ მაღლა, ბალიშზე უდევს, ხელები გულზე უწყვია.

ღვთისმშობლის ბალიშში ოქროსფერი ყოფილა. ამაჟამად, საღებავის გადაცლის გამო, მისი მხოლოდ ქვედა კუთხეა ოქროსფერი და ზედ წერილი მოჩითვის კვალი ეტყობა. წმინდანის მაფორიუმი სარეცლის ქსოვილზე უფრო ღია მოწითალოა, სტოლა კი ფართო, თეთრი ზოლის სახით ჩანს მაფორიუმის კალთებ შორის.

სარეცლის მარცხნივ, ძალიან მკრთალად ილანდება ღვთისმშობლისკენ დახრილი, თითქოს ოქროსფერი ნაქარგობით შემკული, თეთრი სამოსით მოსილი, პეტრე მოციქული, რომელიც საცეცხლურით უკმევს ღვთისმშობელს. მის მარცხნივ სამი ფიგურის ფრაგმენტები ჩანს. ორი მათგანი სხვადასხვა ტონის მოწითალო, მესამე კი თეთრ სამოსშია გამოწყობილი¹⁵⁰. წმ. პეტრეს სხეულისა და ხელის, ისევე როგორც ღვთისმშობლის, მისი სარეცლისა და მუთაქის დიაგონალურ განლაგებას დინამიკა შეაქვს სცენაში. კომპოზიციის მარჯვენა და „უკანა“ ნაწილები აღარ იკითხება.

სარეცლის „კვარცხლბეკის“ წინ, მის მარცხენა კუთხესთან, პატარა მოყვითალო მართკუთხა საგნის (*აღბათ ქვესადგარის*) გამოსახულება ილანდება. მასზე, თითქოს, რაღაც საგანი დევს, რომელიც არ ჰგავს ამ სცენის იკონოგრაფიით ცნობილ ატრიბუტებს [*ხანთელი, ღვთისმშობლის წაღები, ჭურჭელი (სტამნა)*] და არც კვარცხლბეკის მოსართავს (*მისი გამოსახულება ქვესადგარის წინა კიდემდე გადმოდის*) „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენაში ქვესადგარი მეტწილად „კვარცხლბეკის“ ცენტრალური ნაწილის წინ გამოსახება ხოლმე, აქ კი იგი კვარცხლბეკის მარცხენა კიდესთანაა წარმოდგენილი, ამიტომ სავარაუდოა, რომ მის მარჯვნივაც იყო რაღაც გამოსახულება – შესაძლოა, იუდეველი იოფანეს (სხვადასხვა წყაროში აფფონიას, აფონიას) დასჯის სცენა (სქ.10; ტაბ.29ა). (თუ აქ წარმოდგენილი იყო აფონიას დასჯის სცენა,

მაშინ, შესაძლოა, ფეხსადგარზე გამოსახული გაურკვეველი საგანი აფონიას მოჭრილი მკლავები იყოს, თუმცა, ამგვარი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა არსად გვინახავს.

ნამდვილად იყო თუ არა გამოსახული ეს სცენა ამჟამად ამის დადგენა შეუძლებელია, მაგრამ რადგან ჩნდება ეჭვი, რომ იყო, აღვნიშნავთ, რომ ეს სიუჟეტი პირველად დაფიქსირებულია კასტორიაში, პანავია მავრიოტისას ეკლესიაში (XII-XIII სს. მიჯნა)¹⁵¹; „მიძინების“ ფირფიტაზე ბეკ-ის კოლექციიდან (XII-XIII სს. მიჯნა)¹⁵²; მატენადარანში დაცულ, თარგმანნაცის სახარების (1232წ.) მინიატურაზე¹⁵³; სნეტოვორსკის ღვთისმშობლის შობის მონასტრის მოხატულობაში (1313წ.)¹⁵⁴; ვოლოტოვოს მინდორზე მდებარე ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.)¹⁵⁵; მოსკოვის მიძინების ტაძრის ხატზე (1479 წ.)¹⁵⁶; კირილო-ბელოზერსკის მონასტრის ხატზე (1497წ., ტრეტიაკოვის გალერეა¹⁵⁷); წალენჯიხის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეკვდრის დასავლეთ კედელზე (XVI სს. დასაწყ.); ხობის ტაძრის მოხატულობაში XVI-XVIII სს., ალვანის, შუამთის, ნეკრესის, ტაბაკინის, წითელხევის, მღვიმეის (სამხრეთი ნავის) ეკლესიების მოხატულობებში (XVI ს.), ანის მაცხოვრის ხატის კარების მოჭედულობაზე (XVIII ს.) და სხვ.

მართალია, აღნიშნული კომპოზიციის მარცხენა კიდე აღარ ჩანს, მაგრამ ვინაიდან, „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენის კომპოზიცია, გვიან შუა საუკუნეებამდე, ტრადიციულად, სიმეტრიულია, ვვარაუდობთ, რომ მას მარცხნიდან ძალიან მცირე ნაწილი (დაახლ. 1-2 სმ) აქვს მოკვეთილი. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ ეს ფრესკა ზომიერად მრავალფიგურია უნდა ყოფილიყო.

ქვედა, მარცხენა (II) სცენა, რომელშიც მხოლოდ არქიტექტურის დეტალები და ერთი ფიგურის ფრაგმენტი იკითხება, გაუგებარია, რა შინაარსისაა (ტაბ. 29B).

მარჯვენა (III) სცენა წარმოადგენს სამი ურთიერთშეკავშირებული სცენით შედგენილ კომპოზიციას. ამათგან ორი მარჯვნივაა განთავსებული ორ რეგისტრად. ერთი, შედარებით მცირე ზომის, ორფიგურია სცენა კი – მარცხნივ. ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია მარტივი არქიტექტურული ნაგებობის ფონზე, რომლის დეტალები მიჯნავს მას მარჯვენა სცენებისაგან. აღნიშნული სცენა ქმნის შუალედურ რეგისტრს, რომლის ზედა ნაწილი ზედა მარჯვენა სცენას ესაზღვრება, ქვედა ნაწილი კი ქვედა მარჯვენა სცენას. მარჯვენა სცენები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ვიწრო, ჰორიზონტალური ზოლით. ეს ზოლი და მარცხენა სცენის მომსაზღვრავი არქიტექტურული დეტალები უფრო ბაცი ფერისაა, ვიდრე ზემოხსენებული სამი „ძირითადი“ (I-II-III) სცენის გამმიჯნავი ზოლები. ამიტომ, ბაცსაზღვრებიანი სცენები ერთი საერთო (III) კომპოზიციის ნაწილებად აღიქმება. მათ შორის ყველაზე უკეთ ჩანს მარცხენა სცენა, რომელზეც, ნაგებობის ფონზე, გამოსახულია ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი, ერთმანეთისაკენ სამი მეოთხედით მიბრუნებული ორი წმინდანი – ქალი და მამაკაცი (სქ. 11; ტაბ. 32, 33). ქალს მკერდთან მიტანილ მარჯვენა ხელში, თითქოს, რაღაც პატარა, მტრედის მსგავსი საგანი უჭირავს, მამაკაცი კი მას მსხლისებური ფორმის, ღია ფერის, საგანს აწვდის.



სქ. 11. (cx. 11). წვეის ეკლესიის სადიაკვნის ფრესკის – „იოაკიმესა და ანას შეხვედრის“ სცენის ფრაგმენტი

თავიდან, ეს კომპოზიცია „ღვთისმშობლის მამხილებელი წყლით გამოცდის“ სცენას მივამგვანეთ. მისი შინაარსი გამოიკვეთა მას შემდეგ, რაც ამავე ჯგუფში შემავალი სხვა სცენების გამოსახულებათა ნაწილი გამოვავლინეთ: მის მარჯვნივ და ზემოთ წარმოდგენილ სცენაში – რომელშიც ვხედავდით მხოლოდ ზემოხსენებული სცენისადმი

ზურგშექცევით მდგომ, მალღა ხელშემართულ, წვეროსან წმინდანს თავზე დიადემით, რომელსაც, წმინდანის შუბლს ზემოთ, მსხვილი, ბოლომომრგვალებული „რქა“ აქვს ჩასმული და, წმინდანის წინ, ტრაპეზის მსგავს საგანს, ზედ მდებარე წიგნით, ფრესკის

ფოტოს კომპიუტერით გამკვეთრების შედეგად, გამოჩნდა გამოსახულება, რომლისკენაც ხელს იწვდის აღნიშნული წმინდანი – სავარძლის მსგავს შემოღობილში (*წმიდათაწმიდას ზედა საფეხურზე*) მჯდომი წმინდანი ქალი, ხელებაწვდილი მისკენ მფრინავი ანგელოზისაკენ¹⁵⁴, რომელიც მას პატარა, მრგვალ საგანს (*სევისკვერს*) გადასცემს(სქ.10; ტაბ.30), ანუ „წმ. მარიამის ანგელოზისაგან გამოკვების სცენა“, რომელიც გვხვდება: „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიციაში, იშვიათად – კომპოზიციაში „ზაქარიას ლოცვა კვერთხთა გამო“ და დამოუკიდებელი სცენის სახითაც.

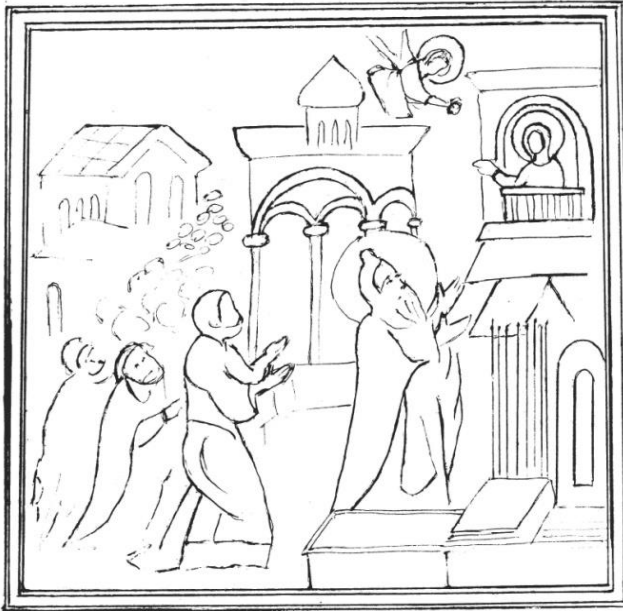
„ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ სცენათა აბსოლუტურ უმრავლესობაში ილუსტრირებულია იაკობის პირველსახარებაში აღწერილი ამბავი: გამოსახული არიან ღვთისმშობლის მშობლები და ებრაელი ქალწულები, რომლებსაც ტაძარში მიჰყავთ პატარა მარიამი. მღვდელმთავარი ზაქარია წმიდათაწმიდის კიბეზე ამაველ მარიამს ან კიბის ზემოდან ეგებება, ან სცენის ყველა მონაწილე ერთ სიბრტყეზე „მოდრაობს“. ამ სცენათა უმრავლესობაში, ჩართულია „ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვების“ სცენა – „მეორე პლანზე“ – „პირველ პლანზე“ გამოსახულ პერსონაჟებზე უფრო მაღლა. „ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიციის ასეთ ვარიანტში მარიამი ორჯერ არის ხოლმე წარმოდგენილი.

წვეის ფრესკაზე კი ჩანს მხოლოდ პატარა მარიამი, მღვდელმთავარი ზაქარია¹⁵⁵ და ანგელოზი. მღვდელმთავარი ქვემოდან შესცქერის მარიამს და, თითქოს, რაღაც, საკმაოდ მოზრდილ, მოწითალო-ოქრასფერ საგანს (*აღბათ, იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელის მოსაქსოვ ნართს*) უწვდის მას¹⁵⁶ (ტაბ. 30). ამ სცენაში სხვა პერსონაჟებიც თუ იყვნენ (*აღბათ იყვნენ*), მაშინ ისინი მცირე ზომაში მკრთალად იქნებოდნენ წარმოდგენილი – მღვდელმთავრის უკან, კომპოზიციის მარცხენა კიდემდე, საკმაო მანძილია, მის წინ კი „ტრაპეზამდე“ მანძილი დაბალი ზღუდის (*პირობითი ტაძრის ნაწილის*) გამოსახულებით ჩანს გადაღობილი. (*სავარაუდოდ, აღნიშნულ კომპოზიციაში გაერთიანებულია იაკობის პირველსახარების სამი ეპიზოდის ამსახველი სცენები: „ზაქარიას ლოცვა კვერთხთა გამო“, „ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვება“ და „ზაქარიას მიერ მარიამისათვის ძოწეული ნართის გადაცემა“, მაგრამ რადგან ამ კომპოზიციაში ცენტრალური, ფიგურა წმ. ზაქარიაა და აზრობრივ „ღერძსაც“ „ზაქარიას ლოცვის“ სცენა ქმნის, ქვემოთ ამ კომპოზიციას „ზაქარიას ლოცვად“ მოვიხსენიებთ).*

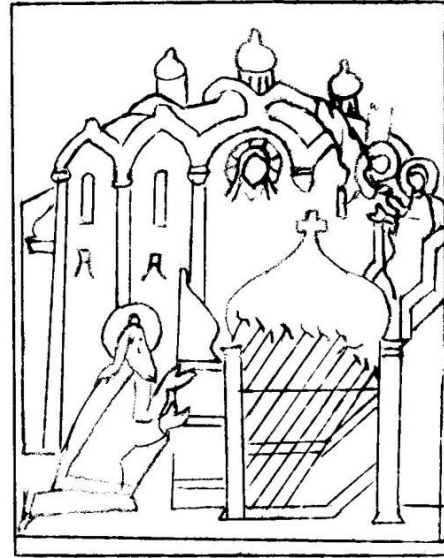
ამდაგვარი კომპოზიცია, რომელშიც გაერთიანებულია „ზაქარიას ლოცვისა“ და „ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვების“ სცენები, გვხვდება პელენდრის (*კვიპროსი*) წმ. ჯვრის ეკლესიაში, ღვთისმშობლის ცხოვრების ციკლის სცენებს შორის (*XV ს-ის ბოლო*)¹⁵⁷. მასში, მღვდელმთავრის გარდა, გამოსახული არიან ღვთისადმი მავედრებელი მოხუცებიც, რომელთა კვერთხები წმინდათაწმინდის კიბეზეა მიყუდებული(სქ. 12). (*პელენდრის მოხატულობაში ეს კომპოზიცია განთავსებულია „ტაძრად მიყვანების“ და „მარიამის იოსებისაგან დაწინდვის“ სცენებს შორის*).

მოსკოვში, ტრეტიაკოვის გალერეაში დაცული, XVI საუკუნის ფერწერული ხატის „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანება მარიამის ცხოვრებითურთ“ ჩარჩოზე გამოსახულია „ლოცვა კვერთხთა გამო“¹⁵⁸ (სქ. 13), რომელშიც „ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვების“ სცენაც არის ჩართული. მასში, ზემოხსენებული პერსონაჟების გარდა, წარმოდგენილია „ათორმეტი“ კვერთხი, მაგრამ არ არიან გამოსახული მარიამის დაწინდვის მსურველი მოხუცები.

(*ჯერჯერობით ვერ მოვიძიეთ ორივე – „ზაქარიას ლოცვისა“ და „ღვთისმშობლის ანგელოზისაგან გამოკვების“ – სცენის ერთად შემცველი კომპოზიციის უფრო ადრეული ნიმუში და ვერც ამგვარი იკონოგრაფიული სქემის წარმოშობის დრო დავადგინეთ. სამი ზემოხსენებული სცენის გაერთიანების სხვა ნიმუშს კი საერთოდ არ ვიცნობთ*).



სქ. 12. პელენდრის წმ. ჯვრის ეკლესიის (კვიპროსი) ფრესკა „ზაქარიას ლოცვა“ (XV ს. ბოლო)



სქ. 13. „ზაქარიას ლოცვის“ სცენა ტრეტიაკოვის გალერეაში დაცული „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ ხატის (XVI ს.) ჩარჩოზე

საეკლესიო მხატვრობაში, უფრო ხშირად, გვხვდება „ათორმეტი კვერთხის სასწაული“-ს ისეთი ვარიანტები, რომლებშიც „მარიამის ანგელოზისაგან გამოკვების“ სცენა არ არის ჩართული. „ათორმეტი კვერთხის სასწაულს“ უმეტესად გამოსახავენ „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ და მისი „იოსებისგან დაწინდვის“ კომპოზიციის გვერდით. რადგან წევაში „ზაქარიას ლოცვა“, ლიტურგიისათვის უფრო მნიშვნელოვან სცენებზე – „ღვთისმშობლის მიძინება“ და „ღვთისმშობლის შობა“ – უფრო დიდი ზომისაა („ზაქარიას ლოცვის“ ქვეშ „ღვთისმშობლის შობა“ ყოფილა გამოსახული¹⁵⁹). თითქოს, მისი ასეთი აქცენტირება უფრო გამართლებული იქნებოდა თუ მის მარჯვნივ „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ სცენა იყო წარმოდგენილი. თუმცა, ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე (XI ს.) „ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიცია საერთოდ გამოტოვებულია და ღვთისმშობლის აპოკრიფული ციკლი მთავრდება სწორედ „ათორმეტი კვერთხის სასწაულის“ სცენით¹⁶⁰, რომელსაც ზაქარიას მიერ მარიამის იოსებზე დაწინდვის სახე აქვს მიცემული.

„წმ. ზაქარიას ლოცვის“ სცენაში „ანგელოზისაგან წმ. მარიამის გამოკვების“ სცენის ჩართვა ღვთისმშობლის ღვთაებრივ საწყისთან ზიარებულობას მიგვანიშნებს...

„ზაქარიას ლოცვის ქვემოთ“, ძალიან მკრთალად, „ღვთისმშობლის შობის“ კომპოზიცია ილანდება: „შეხვედრის“ სცენის მიმართ ზურგშექცევით მწოლიარე წმ. ანას ფიგურა, მის მარჯვნივ, სარეკლის უკან – ორი თუ სამი ქალი, სარეკლის ქვემოთ კი – ჩვილის განბანვის სამფიგურიანი სცენა. პერსონაჟთა მინიმალური რაოდენობით და მათი განლაგებით, ეს სცენა ჰგავს კიევის სოფიას ტაძრის ეკლესიაში გამოსახულ „ღვთისმშობლის შობის“(XI ს. 40-იანი წლ.)¹⁶¹ და სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კარედი ხატის „ბემატერისას“ (XIII ს. დასაწყ.) მარცხენა კარზე გამოსახულ „ღვთისმშობლის შობის“¹⁶² სცენებს. წვეის სცენაში სივრცე მაქსიმალურადაა შეზღუდული (ისევე, როგორც „შეხვედრის“ სცენასა და ამ ეკლესიის დარბაზის ფრესკებში), რაც გარკვეული დაძაბულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

„ღვთისმშობლის შობა“, მისი „ტაძრად მიყვანებასთან“ ერთად, ღვთისმშობლის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ეპიზოდია. ამ ეპიზოდების გამოსახულებები, ხატმებრძოლეობის შემდეგ, განსაკუთრებით ფართოდ ვრცელდება ბიზანტიურ სახვით ხელოვნებაში. ისინი თავისი მნიშვნელობით „ხარებასა და „მიძინებას“ უტოლდება და

ხშირად გამოისახება ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის სცენებთან ერთად. წვევის მოხატულობაში „ღვთისმშობლის შობის“ სცენის კომპაქტურობა გვაფიქრებინებს, რომ მის ქვემოთ და მარჯვნივ ღვთისმშობლის აპოკრიფული ციკლის სხვა სცენებიც იყო წარმოდგენილი.

„ზაქარიას ღოცვის“ და „ღვთისმშობლის შობის“ სცენების გამყოფი მკრთალი ჰორიზონტალური ზოლი, რომელიც მოჩანს ტრაპეზის გამოსახულების ქვემოთ, გრძელდება, თითქმის, ორფიგურიან სცენამდე და უერთდება ვერტიკალურ, ქვემოთ დაშვებულ ზოლს, რომელიც მცირე მანძილზე მიჯნავს მას „შობის“ სცენისაგან^(სქ. 10), უფრო ქვემოთ კი ეს სცენები ერთმანეთს ერწყმის.

„ღვთისმშობლის შობის“ სცენას ხშირად აერთიანებენ „წმ. ანას და წმ. იოაკიმეს შეხვედრის“ სცენასთან [მაგ.: *ზაქარია ბანელის ხეინაქსარში – XI ს.*¹⁶³, *ოპრიდის წმ. კლიმენტის (ყოფილი წმ. ღვთისმშობელი პერიბლესტოსის) ეკლესიის ფრესკაზე (1295 წ.)*¹⁶⁴, *მიუნჰენის ბავარიის მუზეუმის XIV-XV სს. ბერძნულ ხატზე*¹⁶⁵, *ათონის ლავრის სატრაპეზოს ფრესკაზე (XVII ს.)*¹⁶⁶...] ან გამოსახავენ ამ სცენის გვერდით, დამოუკიდებელ მოჩარხობაში...

რადგან სამსცენიან კომპოზიციაში მარჯვენა სცენები ღვთისმშობლის შობას და მის ყრმობას ეხება, სავარაუდოა, რომ მარცხენა, მცირე სცენა ღვთისმშობლის მშობლების შეხვედრას ასახავდეს. ნაგებობა, რომლის წინაც ისინი არიან წარმოდგენილი, შეიძლება, პირობითად, ანასა და იოაკიმეს სახლად აღვიქვათ. ისევე, როგორც ღვთისმშობლის ცხოვრების ციკლის შემცველ სხვა მოხატულობებში, წვევის სადიაკონის მოხატულობაშიც „წმ. იოაკიმესა და წმ. ანას შეხვედრის“ სცენა ორფიგურიანია და ამ ციკლის ყველა სხვა სცენაზე უფრო კომპაქტური¹⁶⁷. აქ იგი გამოსახულია, უჩვეულო რედაქციით: „იაკობის პირველსახარების“ მიხედვით, ღვთისათვის შეილიერების შესავედრებლად ტაძარში შესაწირავი – კრავი – მიიტანეს არა ცოლ-ქმარმა, არამედ მხოლოდ იოაკიმემ. მღვდელი რუბენის მიერ ძღვნის უარყოფის შემდეგ, იოაკიმე უდაბნოში წავიდა სამარხულოდ და სალოცავად. მეუღლეები ერთმანეთს შეხვდნენ იოაკიმეს უდაბნოდან დაბრუნების შემდეგ. ამ დროს ორივემ ანგელოზისაგან უკვე იცოდა, რომ შვილი შეეძინებოდათ. „წინაშე ბჭეთა“... იოაკიმეს „მიეგებოდან ანა და მოეხუა ქელსა მისსა“¹⁶⁸. იმ ძეგლებში სადაც მათი შეხვედრის სცენაა გამოსახული, ზოგ შემთხვევაში ანა ეამბორება იოაკიმეს, ზოგ შემთხვევაში კი ხელს ხევეს მას. მათ ხელში შესაწირავი არ უჭირავთ. მათი მოძრაობები მღვდელთაგან, აღტაცებას გამოხატავენ.

ჩვენს შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, მეუღლეები გამოსახული არიან უშუალოდ მღვდელმთავრისაგან ძღვნის უარყოფის შემდეგ – მათ სიხარულით აჟიტირებულობა არ ემჩნევათ, ერთმანეთს არ ეხვევიან და არ ეამბორებიან. იოაკიმეს (*შეხადლო ანასაც*) ხელში შესაწირი, სავარაუდოდ, მტრედის ხუნდი უჭირავს. მის მიერ თავის მკვეთრად გადაწევა, ცისკენ თვალების მიპყრობა, ანასთვის უარყოფილი ძღვნის გაწოდების უსტი მის შინაგან დაძაბულობას ამჟღავნებს. ოდნავ თავდახრილი ანას სახე კი სევდიანს უფრო ჰგავს, ვიდრე აღტაცებულს. ვფიქრობთ, რომ ამ სცენაში ყურადღება გამახვილებულია მათ ერთობლივ წუხილზე მღვდელმთავრის მიერ იოაკიმეს ძღვნის უარყოფის გამო.

იოაკიმეს ნერვული უსტი შეიძლება ანასადმი საყვედურის გამოვლინებად მოგვეჩვენოს, მაგრამ იქვე ჩანს, რომ იგი უშვილობაში ანას არ ადანაშაულებს და, ამიტომ, ღმერთს მიმართავს შვილიერების ვედრებით. მიუხედავად მათი განცდებისა, მათი ფიგურების გარეგნული თავშეკავებულობა, თვინიერი იერი იმაზე მიუთითებს, რომ ისინი ღვთის ნების მორჩილნი არიან. ამ დრამატული მომენტის გამოსახვით, მხატვარს ყურადღება გაუმახვილებია ღვთისმშობლის მოვლინების სასწაულებრიობაზე...

მტრედის ხუნდი აქ, ცხადია, სიმბოლურად ასახიერებს ყოველგვარ შესაწირს. (*სხვადასხვა ძეგლზე „ძღვნის უარყოფის“ სცენაში გამოსახულია სხვადასხვა შესაწირი: ატენში (XI ს.)*¹⁶⁹ და *უბისის დიდ კარედ ხატზე (XIV ს. I ნახ.)*¹⁷⁰ – *კრავი; დირბში (XIV ს.) წმ. ანას კურდღელი უჭირავს, წმ. იოაკიმეს კი – კრავი*¹⁷¹; *მტრედის ხუნდები უჭირავთ ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე გამოსახულ იოაკიმეს და ანას*). წვევის ეკლესიის მხატვარმა ასეთი

კომპაქტური ფორმის ძღვენი, ალბათ, იმიტომ შეარჩია, რომ მაყურებლის ყურადღება არ გაეფანტა პერსონაჟთა სახეების აღქმისაგან.

კანონიკური ტექსტის დასურათებისგან განსხვავებით, აპოკრიფული ტექსტის დასურათებისას მხატვრები მის უფრო თავისუფალ ინტერპრეტირებას ახდენენ: ზოგ მხატვარს „ძღვნის უარყოფის“ სცენაში იოაკიმე და ანა ერთად გამოუსახავს (*მაგ.: ბერთუბნის და ატენის ფრესკებზე, ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე, უბისის ხატზე...*), ხოლო მომდევნო სცენად ბერთუბნის ფრესკაზე გამოსახულია „მწუხარედ მავალი იოაკიმე და ანა“, ატენის ფრესკაზე კი „ყვედრება იოაკიმესაგან ანას“... (*ატენის ფრესკის შემორჩენილ ფრაგმენტზე, რომელზეც იოაკიმეს კრავი უჭირავს, ჩანს, რომ აქ იგი და ანა ერთმანეთისაკენ მიბრუნებული კი არ იყვნენ, არამედ, ისევე, როგორც ბერთუბნის ფრესკაზე, გამოსახული იყვნენ „მწუხარედ მავალი“ 172*).

წვეის მხატვარს განსაკუთრებული სიფაქიზითა და ფსიქოლოგიური ალღოთი წარმოუჩენია ღვთისმშობლის მშობლების ურთიერთდამოკიდებულება და განცდები: მის მიერ შესრულებულ „შეხვედრის“ სცენაში ანა უკან კი არ მიჰყვება დამწუხარებულ იოაკიმეს, ან იოაკიმე კი არ აყვედრის ანას, არამედ ისინი ერთად განიცდიან თავიანთ გასაჭირს¹⁷³.

გარდა იმისა, რომ „ზაქარიას ლოცვის“ კომპოზიციაში შემაჯავალ თითოეულ სცენას დამოუკიდებელი მოწარჩობა აქვს, „შეხვედრის“ სცენაში გამოსახული წმ. ანას და „ზაქარიას ლოცვის“ კომპოზიციაში წარმოდგენილი წმ. ზაქარიას ერთმანეთის მიმართ ზურგშექცევით დგომაც მიჯნავს ამ სცენებს (*სქ.10; ტაბ.28*); „შეხვედრის“ სცენისადმი ზურგშექცეულია წმ. ანა „ღვთისმშობლის შობის სცენაშიც“, მაგრამ ეს სცენები (*როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმის გამო, რომ: მათი ჯგუფის „შიდა“ საზღვრები უფრო მკრთალია, ვიდრე მარცხენა – I-II – კომპოზიციებისაგან მათი გამმიჯნავი ზოლები და, თანაც, სცენათა შორის საზღვრები სხვადასხვა სიმაღლეზე გახსნილია და სცენები ერთმანეთს ერწყმის*) ერთი საერთო – III – სცენის ნაწილებად აღიქმება.

ამ სამ სცენას შორის მთვარი, „ღვთისმშობლის მიძინების“ გასწვრივ გამოსახული, მაგრამ მასზე უფრო დიდი ფართობის მქონე, „კვერთხთა გამო ზაქარიას ლოცვაა“. რითაც, როგორც ჩანს, ისევე, როგორც ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე, მთავრდებოდა მარიამის ყრმობის ციკლი.

წვეის ფრესკაზე მისი „მიძინების“ სცენასთან მიჯრით გამოსახვა გვიჩვენებს, რომ სცენების განლაგებაში არ იყო დაცული თანმიმდევრული თხრობის პრინციპი. მხატვარს დასასურათებლად შეურჩევია ღვთისმშობლისა და მისი მშობლების ცხოვრების „საკვანძო“ ეპიზოდები და მათ სიღრმისეულად გასაშუქებლად წარმოუდგენია სცენების სხვადასხვა რაოდენობა. „დამხმარე“ სცენები ერთ ჯგუფად გაუერთიანებია „ძირითადი“ – „ზაქარიას ლოცვის“ სცენის ირგვლივ. „შეხვედრის“ სცენა მნიშვნელოვნებას და ემოციურობას მატებს „შობისა“ და „ზაქარიას ლოცვის“ სცენებს – მიგვანიშნებს წმ. მარიამის ღვთის ნებით მოვლინებას...

მხატვარს აპოკრიფული სიუჟეტების იკონოგრაფია, სხვადასხვა სცენაში მეტ-ნაკლებად, გადაუშუშავებია – გარკვეული შინაარსობრივი აქცენტების გამოსაკვეთად. მაგალითად, ცვლილებები ნაკლებად შეუტანია ღვთისმშობლის ცხოვრების დამაგვირგვინებელ, მისი „მიძინების“ სცენის იკონოგრაფიაში, რომელიც ტრადიციული ფართო რედაქციით, ზომიერად მრავალფიგურიანი კომპოზიციით წარმოუდგენია.

აღნიშნული მოხატულობის ერთ-ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება ისიცაა, რომ მასში „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენა იაკობის პირველსახარების აპოკრიფული ციკლის სცენებთან ერთადაა წარმოდგენილი. აღნიშნული სცენების ერთად გამოსახვა XI-XII საუკუნეებიდან ხდება. საქართველოში ამის უადრესი მაგალითი ატენის მოხატულობაშია¹⁷⁴.

მართალია ქრისტოლოგიურ ციკლში, მაგრამ ღვთისმშობლის აპოკრიფულ ციკლთან ერთად, ერთ ხატზეა განთავსებული „ღვთისმშობლის მიძინება“ ზარზმის ღვთისმშობლის ლაკლაკიდისეულ ხატზეც.

წვეის ეკლესიაში, ღვთისმშობლის აპოკრიფული ციკლის სცენები: „ზაქარიას ლოცვა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“... ღვთისმშობლის ცხოვრების ქრონოლოგიის

მიხედვით, კედელზე განთავსებულია საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით: ჩრდ.-აღმოსავლეთიდან – ჩრდ.-დასავლეთისაკენ.

კედელზე დიდი თავისუფალი ადგილია აღნიშნული ფრესკების ყოველ მხარეს. ძნელი წარმოსადგენია, რა სცენები განლაგდებოდა მათგან აღმოსავლეთით თუ დასავლეთით, მაშინ, როდესაც ღვთისმშობლის ცხოვრების დასაწყისის და დასასრულის ამსახველი სცენები კედლის შუა ადგილასაა გამოსახული.

„ღვთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენები არასოდეს არაა დამოუკიდებელი, მით უმეტეს კი ერთადერთი თემა ტაძრის შემკულობის სისტემაში. მას, იშვიათ გამონაკლისთა გარდა, ათორმეტი დღესასწაულის სიუჟეტებთან ერთად გამოსახავენ და ამიტომ ძირითადად დამხმარე თემის, ქრისტეს ცხოვრების წინაისტორიის ფუნქცია აკისრია“ 175.

თუ გაეითვალისწინებთ იმას, რომ, წვეის ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენების გამოსახულებათა მეტისმეტი მონუმენტურობის გამო, დარბაზის კედლებზე ქრისტოლოგიური ციკლის სცენების გაშლა შეუძლებელი იყო, თითქოს, არ არის გამორიცხული, რომ ეს ციკლი ეკედერში გამოესახათ და ღვთისმშობლის ცხოვრების სცენები მასში ჩაერთოთ. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ საღიაკენის კედლების ფართობი საამისოდ საკმარისია, სივრცის სივიწროვის და, ალბათ, ახლანდელზე უფრო ვიწრო სარკმლებით, უფრო ცუდად განათების გამო, ბუნებრივია, რომ ასეთი მცირე ზომის, ასე ფაქიზად შესრულებული კომპოზიციები, მხოლოდ, მის უკეთესად განათებულ, ჩრდილოეთ კედელზე, თვალისათვის ადვილად მისაწვდომ, შუა ადგილას წარმოედგინათ. წვეის საღიაკენის სცენების განსაკუთრებული კომპაქტურობის ერთ-ერთი მიზეზი, ალბათ, ყველა მნიშვნელოვანი სცენის განათებულ ადგილას განთავსების აუცილებლობა გახდა. სავარაუდოდ, აქ, მხოლოდ, მარიოლოგიური ციკლი იყო გამოსახული (ახლანდელზე არცთუ დიდად განვრცობილი სახით). სცენები სამხრეთი სარკმლის მოპირდაპირედაა განთავსებული (აღრინდელი სარკმელიც აქედან იქნებოდა).

მიუხედავად იმისა, რომ მოხატულობა ძლიერ დაზიანებულია, გარკვეულ დონეზე მაინც შესაძლებელია მისი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი:

წარმოდგენილ სცენებს შორის ყველაზე მკაფიოდ და სრულყოფილად ჩანს „**წმ. იოაკიმესა და წმ. ანას შეხვედრის**“ ორფიგურიანი სცენა, რომლის კომპოზიციის დაძაბვა-გამახვილებით მხატვარს გაუზრდია სცენის გამომსახველობა: სცენაში არ არის არაარსებითი დეტალები. ლაკონიურ, სიმეტრიულ, მჭიდროდ შემოსაზღვრულ კომპოზიციას კიდევ უფრო კრავს წმ. ანასა და წმ. იოაკიმეს ერთმანეთისკენ მიმართული მოძრაობა. ასეთი კომპოზიცია განსაკუთრებულ, ინტიმურ გარემოს უქმნის პერსონაჟებს და ახდენს მათზე მაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციას. წინა პლანზე ვერტიკალურად აღმართული, მკაფიო სილუეტის მქონე, არამკვეთრ მოძრაობაში წარმოდგენილი, „სასურათო არის“ თითქმის მთლიანად შემავსებელი ფიგურები თავისებურ მონუმენტურობას სძენს ამ სცენას. პერსონაჟთა წინა პლანზე განთავსება შესაძლებელს ხდის მათ სახეებზე გამოსატული განცდების აღქმას. სახეების ფსიქოლოგიური გამომსახველობა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მნახველზე.

შედარებით ნათლად „იკითხება“ წმინდა ანას გამოსახულება, რომელიც საკმაოდ ნიუანსირებულ მოძრაობაშია წარმოდგენილი. იგი, თითქმის, ფრონტალურად დგას, ოდნავ მარცხნივ მიბრუნებული. თავი კი ოდნავ უფრო მეტად – სამი მეოთხედით – აქვს მარცხნივ მიბრუნებული და ოდნავ წინისკენ დახრილი. მისი პროპორციები ადამიანის ბუნებრივი პროპორციების შესატყვისია. მოძრაობაც ბუნებრივია, ფაქიზი და „რბილი“. კომპოზიციის შემადგენელ გამოსახულებათაგან, ფორმის მოდელირების ნიშნები შედარებით უკეთ წმ. ანას სახეზე ჩანს. ამასვე ემსახურება მისი შემომსაზღვრავი მაფორიუმის მუქი ოქრასფერის კონტრასტი სახის და შარავანდის ნათელ ფერებთან. წმინდანის თავის სილუეტის პლასტიკური ხაზი რბილად გადადის მხრებისა და კაბის გულისპირის მორკალულ ხაზებში; ურთიერთმსგავსი ფერები აკავშირებს ერთმანეთთან მისი სამოსის და არქიტექტურული ნაგებობის გამოსახულებებს.

წმ. ანას გარეგნობა მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული და დასამახსოვრებელია: მას ოვალური სახე, ოდნავ მასიური ნიკაპი, მუქი, მოგრძო, ნუშისებური თვალები, საკმაოდ მსხვილი და გრძელი, ოდნავ მოშვილდული, მუქი წარბები, სწორი ცხვირი და მოკლე,

მომრგვალებული ბაგეები აქვს, ქვედა ტუჩი – უფრო მსხვილი, ვიდრე ზედა. ოდნავ დახრილი თავისა და მხრების მომრგვალებული ფორმები, სილუეტის რბილი მონახაზი და სახის სათნო გამომეტყველება მას მოკრძალებულობის, სინაზის, თვინიერების იერს ანიჭებს. დამატყვევებელია მისი თვალების ღრმა, ნათელი მზერა. წმინდანის იერიდან კეთილშობილური სისადავე, არაჩვეულებრივი ჰარმონია, და ამავე დროს, თითქოს მისი პიროვნული სრულყოფილებიდან და მომავლის წინასწარგანჭვრეტიდან მომდინარე, იდუმალი სევდა გამოსჭვივის. წმ. ანას სახე გვაოცებს სულიერების განმსჭვალავი ძალით, ფაქიზი ღირისმით. მისი „ფსიქოლოგიური პორტრეტი“ შეესატყვისება ქრისტიანი ქალის ტრადიციულ იდეალს.

ინდივიდუალიზებულია წმ. იოაკიმეს სახეც. დასამახსოვრებელია მისი მოგრძო, ფიგურულად მოხაზული ბაგეები (*რომელიც მას ოდნავი სტილიზებულიობის იერს სძენს*), მსხვილი თვალები და ტალღისებური, მოყავისფრო-წითური თმა-წვერი.

„წმ. ზაქარიას ლოცვის“ სცენაში, ამჟამად, მხოლოდ ძირითადი პერსონაჟების გამოსახულებები იკითხება, როგორც ჩანს, ისინი ზომებით, ფერთა ინტენსივობით და ნახატის მკაფიოებით მნიშვნელოვნად გამოირჩეოდა „მეორეხარისხოვანი“ გამოსახულებებისაგან. მათი ნათლად გამოკვეთით და „მეტყველი“ კომპონირებით მხატვარს გაუზრდია აღნიშნული სცენის გამომსახველობა(ტაბ.30):

კომპოზიციის ვერტიკალურად დამხრობას, ზაქარიას ფიგურის სასურათე სიბრტყესთან ახლოს, მთელი სხეულით, ვერტიკალურად აღმართვას თავისებური დაძაბულობა, პათეტიკა, გარკვეული ზემოურობა შეაქვს სცენაში. მასში მოძრაობა ვერტიკალურად განლაგებული რკალის მსგავსად ვითარდება: მღვდელმთავრისა და ანგელოზის პატარა მარიამისაკენ მიმართული ფიგურები ზემოდან და ქვემოდან კეტავენ ამ „რკალს“ და განსაზღვრავენ კომპოზიციის დინამიკურ წონასწორობას. ზაქარიას მარცხნივ, საპირისპირო მიმართულების რკალს, ალბათ, ქმნიდა მარიამის დაწინდვის მსურველ მოხუცთა ჯგუფის განლაგება (*იმდაგვარი, როგორც პელენდრის წმ. ჯვრის ეკლესიის „კვერთხთა გამო ზაქარიას ლოცვის“ სცენაში*¹⁷⁶ (სქ.12), რითაც შეიკვრებოდა მოძრაობის ვერტიკალურად დამხრობილი ელიფსისებური ტრაექტორია. მღვდელმთავრის ქვემოდან ზემოთ და ანგელოზის ზემოდან ქვემოთ მიმართული მოძრაობა მარადიულობის „რეჟიმში“ წარმოგვიდგენს სცენაში ასახულ მოვლენას.

წმ. ზაქარიასა და ანგელოზს შორის განლაგებული პატარა მარიამის ფიგურა მათზე უფრო ძლიერ მოძრაობაშია წარმოდგენილი, ამიტომ მაყურებლის ყურადღება მასზე აქცენტირდება. მარიამის ფიგურაზე ყურადღების გასამახვილებლად, მხატვარს გაუდიდება მისი გამოსახულება, მისი სამოსის ნაოჭების დიაგონალური განლაგებაც ხაზს უსვამს ფიგურის დინამიზმს, რაც ხელს უწყობს წმინდანის შინაგანი მღვდელმთავრის გამოვლენას – მისი ამგვარი აქცენტირებით მინიშნებულია, რომ იგი განსაზღვრავს ამ სცენის დედაარსს.

გარდა იმისა, რომ ანგელოზისა და წმ. ზაქარიას ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული მოძრაობა აწონასწორებს ერთმანეთს. წმ. ზაქარიას და ტრაპეზის დიდი ზომის, ვერტიკალური გამოსახულებები მარჯვნიდან და მარცხნიდან აწონასწორებს და საყრდენს უქმნის კომპოზიციას, თავდაჭერილობის იერს სძენს მასში გამოვლენილ მოძრაობას.

მხატვარი, ბათქაშის მორუხო-მოვარდისფრო თეთრ ფონზე, მოწითალო ოქრასფერი საღებავის თამამი, ზუსტი, მცირე რაოდენობის მონასმებით ქმნის ზაქარია მღვდელმთავრის შთამბეჭდავ, პორტრეტს: საკმაოდ მაღალი, შემართული კისერი, მაღალი ყვრიმალეები, მჭიდროდ მოკუმული პირი მას ენერგიული, ჭარმაგი მამაკაცის იერს ანიჭებს(ტაბ.31). მკაფიოდაა გამოვლენილი მისი ჭაღარა თმა-წვერის იკონოგრაფიული თავისებურებები¹⁷⁷.

ინდივიდუალიზებულია ანგელოზის გარეგნობაც. მაღალი კისერი და სახე, მოკლე, დაბალი ნიკაპი, დაბაბი, მაღალი ხორხი, წითური თმა ოდნავი სტილიზებულიობის იერს სძენს მას. ანგელოზს თხელი მოქნილი სხეული აქვს. მისი ხელის უესტზე ყურადღების გასამახვილებლად, ძლიერ გადიდებული აქვს ხელის წინამხარი და მტევანი.

იმის გამო, რომ მოხატულობის შემადგენელ სცენებს სხვადასხვა ზომა და კონფიგურაცია აქვს და მათი შემომსახურელი ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ზოლები ერთმანეთს არ აგრძელებს, მოხატულობის მთლიანი კომპოზიცია ძლიერ დინამიზებულია (*ალსანიშნავია, რომ ამ ზოლების „ჰორიზონტალურობა“ და „ვერტიკალურობაც“ არ არის ზუსტად დაცული, რაც ასევე დაძაბულობას მატებს კომპოზიციას*). ცალკეული სცენები კი, მიუხედავად მათი შინაგანი დაძაბულობისა, მათი კომპოზიციების გაწონასწორებულობის და შედარებით მშვიდი რიტმიკის გამო, რასაც ქმნის მათში ვერტიკალური და ჰორიზონტალური გამოსახულებების განმეორება და ფიგურების თავდაჭერილი მოძრაობები, გარკვეული მონუმენტურობის, გაწონასწორებულობის და ჰარმონიულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს მყიფე ჰარმონია მაშინვე „იმსხვრევა“, როგორც კი ყურადღება გადაგვაქვს მოხატულობის მთლიან კომპოზიციაზე. მთელისა და ნაწილების ამგვარი შეპირისპირება დრამატიზმს სძენს აღნიშნულ მოხატულობას.

მართალია ფრესკებზე გამოსახულებები ბუნდოვნად ჩანს, მაგრამ, მათი ნახატი მაინც გვხიბლავს შესრულების ოსტატურობით: ფიგურების პროპორციები ნორმალურია, მათი ფორმების შემომწერი ხაზები, თითქოს ხელთუქმნელი, – წვრილი, იდეალურად წმინდა, გლუვი, ზომიერად პლასტიკური და დახვეწილი (*ისევე როგორც ეკლესიის აფსიდში „წმ. ბარბარეს“ მაფორიუმის საოლგელის ხაზები*). ალსანიშნავია, რომ მხატვარი წმინდანთა სახეების შესრულებისას სახის ძირითად ფერად ბათქაშის ფერს იყენებს და პირდაპირ მასზე წერს სახის ნაკეთებს – „ჩასადრმაგვებელი“ ადგილების მორუხო-მოოქრასფრო ფერის რბილი ტონალური გრადაციით თანდათანობითი ჩაჩრდილვით (*ისევე, როგორც ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის მეორე ფენის მხატვარი*), რაც ყველაზე უკეთ „იკითხება“ წმ. ანას სახეზე: მის ნიკაპქვეშ და მარჯვენა დაწვეზე საკმაოდ მკაფიოდ ჩანს გამჭვირვალე ჩრდილები, რომელიც რბილად გადადის განათებულ ადგილებში (*ისევე როგორც ეკლესიის აფსიდში „წმ. ბარბარეს“ სახეზე*) და ფორმა-მოცულობასა და განათების მიმართულებას მონიშნავს. სახის შემომფარგვლელი მაფორიუმის ინტენსიური ფერი და მკაფიო კონტური, თითქოს, შეზღუდულ სივრცეში „კეტავს“ წმინდანის გამოსახულებას და მაყურებლის ყურადღებას მის სახეზე აკონცენტრირებს.

სცენებში წარმოდგენილი ფიგურების სამოსი საკმაოდ მძიმე ჩანს, მისი ნაოჭები მსხვილი; ქსოვილი არ არის გაფრიალებული (*გარდა მფრინავი ანგელოზის სამოსისა*). მართალია სცენების „ჩარჩოები“ სადაა, მაგრამ ფიგურების სამოსი საკმაოდ დეკორირებულია: ბუნდოვნად ჩანს, რომ წმ. იოაკიმეს მოსასხამი, და წმ. ზაქარიას მანტია წვრილი, ლაქობრივ-ხაზობრივი ნახატი ყოფილა გაფორმებული, ისე, რომ არ დაკარგულიყო დიდი ლაქების წარმართველი როლი მხატვრული სახის შექმნაში. ქსოვილები (*„მიძინების“ სცენაში – სარეცლის, ბალიშის, წმ. პეტრეს მანტიის, „შეხვედრის“ სცენაში – წმ. ანას მაჯის და სამხრის*) შემკული ყოფილა „ოქრომკედის ნაქარგობით“; წმ. ანას სამოსის მაჯაზე, თითქოს, „ძვირფასი თვლებიც“ ილანდება. მცირე ზომის ფრესკებზე ასეთი წვრილი დეკორის შესრულება მხატვრისაგან ნატიფ ოსტატობას მოითხოვდა.

მოხატულობა წარმოდგენას გვიქმნის მხატვრის მიერ სივრცის გააზრების თავისებურებაზე: „შეხვედრის“ სცენაში წმ. იოაკიმეს, რომელიც მაყურებელთან უფრო „ახლოსაა“, შარავანდი წმ. ანას შარავანდზე უფრო დიდია და ნაწილობრივ ფარავს მას. „მიძინების“ სცენაში, ღვთისმშობლის, რომელიც სცენის ქვედა კიდიდან მოშორებით (*თათხის სიღრმეში*) წევს, თავი და შარავანდი უფრო პატარაა, ვიდრე „შეხვედრის“ სცენის ფიგურებისა, რომლებიც წინა პლანზე არიან გამოსახული; სცენებში ყველა ფიგურა სხვადასხვა რაკურსშია წარმოდგენილი, რაც გარკვეული სივრცითობის ილუზიას ქმნის, მაგრამ, ამ ფრესკებში სივრცისა და მოცულობის მინიშნება ძალზე „თავშეკავებულია“: შენობათა გამოსახულებები სასურათე სიბრტყის პარალელურია, შესრულებულია სიბრტყობრივ-ლაქობრივად – არ იგრძნობა მათი შუქჩრდილით დამუშავება. კომპოზიციის სხვადასხვა პლანზე ფერთა ლაქები თანაბარი ინტენსივობისაა; საგანთა ზომებისა და ხაზთა მიმართულებების მცირე ასიმეტრიები ძნელად შესამჩნევია (*მაგალითად ის, რომ ფიგურების უკან გამოსახული*

შენობის სახურავის მარცხენა მხარე ოდნავ უფრო ვიწროა, ვიდრე მარჯვენა. რომ შენობის „წინა“ (მარცხენა) სვეტის კაპიტელი „უკანა“ სვეტის კაპიტელზე ოდნავ დიდია და ოდნავ უფრო ქვევითაა გამოსახული და ა.შ.), შემთხვევითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ნახატის გასაცოცხლებლად უფრო მოქმედებს ვიდრე სივრცის მოსანიშნად. შედარებით მოცულობითი და სიბრტყითი გამოსახულებების შეპირისპირება, უფრო მეტად, კომპოზიციის დინამიზება-გაცოცხლების მიზნითაა გამოყენებული, ვიდრე მოცულობითობა-სივრცითობის ილუზიის შესაქმნელად. არქიტექტურულ ნაგებობათა გამოსახულებები, მათი სიბრტყითობის გამო, სივრცის ჩამკეტად უფრო გვევლინება, ვიდრე მის დამანაწევრებლად. სივრცეს კეტავს, აგრეთვე, გამოსახულებათა ფონად გამოყენებული, ბათქაშის მოლქრასფრო-თეთრი ფერი. თუმცა, ნახატის „სირბილის“, და ფიგურების რაკურსში გამოსახვის გამო, მცირე სივრცის ილუზია მაინც იქმნება და გამოსახულებები აპლიკაციებივით ბრტყელი არ ჩანს.

შენობათა ნახატი სახაზავითა და წრეთარგითაა შესრულებული, რაც აძლიერებს მათი გამოსახულებების პირობითობის შეგრძნებას. ნაგებობათა ზომები – ჰარმონიულადაა შეფარდებული ფიგურების ზომებთან, რის გამოც ისინი, მიუხედავად მათი სიბრტყითობისა, ფიგურებისათვის ორგანული, მყუდრო გარემოს შთაბეჭდილებას ქმნის.

აღსანიშნავია, რომ გამოსახულებათაგან მხოლოდ არქიტექტურას არ ეტყობა ძირითადი მონახაზის შივნიტ დეტალების ხაზოვანი და ფერადოვანი დამუშავების კვალი, რაც მისი ნახატის დაუსრულებლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შესაძლოა მხატვარს ეს გამოსახულებები, რაღაც მიზეზის გამო, დაუსრულებელი დარჩა, ან უკვე შემშრალ ბათქაშზე დაასრულა, რის გამოც ისინი იოლად ჩამორეცხილა. არც ის არის გამორიცხული, რომ მათი ნახატი შეგნებულად დაეტოვებინა დაუსრულებელი – სცენებში გამოსახული გარემოს პირობითობის ხაზგასასმელად და იმგვარი კონტრასტის შესაქმნელად, როგორსაც ის ქმნის მოხატულობის ძლიერ დინამიზებული ზოვადი კომპოზიციის და ცალკეული სცენების შედარებით მშვიდი, გაწონასწორებული კომპოზიციების ურთიერთშეფარდებით, რაც მხატვრის შემოქმედების, გარდატეხის ეპოქით განპირობებული, წინააღმდეგობრივი ბუნების გამოხატულება უნდა იყოს.

მარტივი არქიტექტურა, წვეის „იოაკიმესა და ანას შეხვედრის“ სცენაში გამოსახული ნაგებობის მსგავსი ფორმონიანი სახურავით, გვხვდება ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე, ატენის ფრესკებზე¹⁷⁸, გელათის სახარებაში (Q-908, XIII ს.)¹⁷⁹... მარტივკაპიტელებიანი ვიწრო სვეტები გვხვდება კივორიუმის გამოსახულებებზე – ატენის ფრესკებზე¹⁸⁰, ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე, ლარგვისის ოთხთავში (A-26, XIII ს.)¹⁸¹, ყინწვისის წმ. ნიკოლოზისა (XIII ს. დასაწყ.) და ღვთისმშობლის (XIII ს. შუა ხანა) ტაძრების ფრესკებზე¹⁸² და სხვ.

კომპოზიციასთან და ნახატთან შედარებით, კოლორიტის შესახებ ნაკლები თავდაჯერებულობით შეგვიძლია საუბარი – მისი უფრო მეტად დაზიანების გამო. ამჟამად კოლორიტი თბილი ჩანს, ძირითადად სხვადასხვა ტონალობის ოქრასგან შედგენილი. გამოყენებული ყოფილა სხვა თბილი ფერებიც, რომლებიც ძლივს და ირჩევა („შეხვედრის“ სცენაში წითელი ყოფილა შენობის სახურავი, „მიძინების“ სცენაში კი სარეცელი, მოლქროსფრო-ყვითელი ყოფილა სარეცლის არშია, წმ. პეტრეს სამოსის ნაქარვობა), ცივი ფერების კვალი კი ფრესკაზე საერთოდ არ ჩანს (ისევე როგორც ეკლესიის დარბაზის მეორე ფენის მოხატულობაში), თუმცა, ღვთისმშობლის იკონოგრაფიის მიხედვით, მისი სტოლა და ჩაჩი უეჭველად ცისფერი ან ლურჯი უნდა ყოფილიყო. ეტყობა, კოლორიტი თავიდანვე ნათელი იყო და გამოსახულებათა მუქი ლაქებისა და ნათელი ფონის კონტრასტს ეფუძნებოდა (ისევე როგორც ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენების კოლორიტი).

მიუხედავად იმ დიდი დამაბულობისა, რასაც ქმნის კედელზე ფრესკების განლაგების დინამიკურობა, ცალკეული სცენები, მათი კომპოზიციების გაწონასწორებულობით, მათში ფიგურების ზომების პრევალირებით, პერსონაჟების მოძრაობისა და განცდების თავდაჯერილობით, თავისებური მონუმენტურობის და ჰარმონიულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მართალია, პირვანდელი მოხატულობიდან შემორჩენილია მხოლოდ ის ფენა, რომელიც მოხატულობის შექმნის საწყის სტადიას ასახავს, ზედა ფენები კი, რომელიც მხატვრული სახის დამაგვირგვინებელ ნიუანსებს შეიცავდა, ჟამთა სვლას

და წვიმას წაუშლია, ფრესკა მაინც უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. აქ საქმე გვაქვს იმგვარ შემოქმედებასთან, რომელიც შესრულების ყველა ეტაპზე დასრულებულობას შეიცავს. ეტყობა თავისი სათქმელით განმსჭვალული უნიჭიერესი მხატვარი, რომლის ფუნჯი მისი აზროვნების სინქრონულად მოქმედებდა, თითოეულ მონასმში სრულად გამოხატავდა ასახვის საგნისადმი თავის დამოკიდებულებას.

წარმოდგენილი სცენების ზომების სიმცირე¹⁸³ მათი მცირე სივრცეში აღსაქმელად გამიზნულობითაც შეიძლება ავხსნათ, მაგრამ ეს ფრესკები, მათი შესრულების სინატიფით, სულიერების გადმოცემის სიფაქიზით, გამოკვეთილად დაზგური ხასიათისაა. ვფიქრობთ, რომ ისინი ხატმწერის ან მინიატურისტის მიერ უნდა იყოს შესრულებული.

როგორც ვნახეთ, წვეის ეკლესიის ეკედერის მხატვარი, დიდოსტატობასთან ერთად, ავლენს აქტიურ შემოქმედებით უნარს – მკაფიო ინდივიდუალობას ღვთისმშობლის ცხოვრების გააზრებაში და მისი ამსახველი სცენების იკონოგრაფიის გადამუშავებაში, ნაწარმოების მხატვრული ფორმის გადაწყვეტაში. მხატვარი ღვთისმშობლის ცხოვრების დასურათებისას არ მისდევს სიუჟეტების ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, არამედ დასასურათებლად არჩევს მისთვის პრიორიტეტული სათქმელის გამოსახატავად საჭირო ეპიზოდებს. სცენების ზომებს და განლაგების ადგილს განსაზღვრავს მათი მნიშვნელოვნების და არსობრივი ურთიერთდამოკიდებულების მიხედვით. სცენების მიზანმიმართული დაჯგუფება-ინტეგრირებით, მათი ნაკლებმნიშვნელოვანი პერსონაჟებისა და დეტალებისაგან განტვირთვით, ძირითადი პერსონაჟების აქცენტირებით, მათი ფსიქოლოგიის და ურთიერთდამოკიდებულებების წარმოჩენით, მათ შორის იერარქიის მკაფიოდ გამოვლენით ზრდის მაყურებელზე მათ ემოციურ ზემოქმედებას, უფრო თვალნათლივ გამოკვეთს ასახული მოვლენის მნიშვნელოვნებას.

ცხადია, რომ აღნიშნული ფრესკები შესრულებულია მაშინ, როცა უკვე არსებობდა ღვთისმშობლის აპოკრიფული ციკლის იკონოგრაფიის განვითარების მდიდარი ტრადიცია – ამ ტრადიციების კარგად მცოდნე, მათი განზოგადება-სინთეზირების უნარის მქონე, მაღალ დონეზე ხელგაწაფული უნიჭიერესი მხატვრის მიერ.

ეს ფრესკები, მათში გამოვლენილი სულიერების ინტენსივობის ხარისხით, ნახატის ხასიათით, შესრულების მაღალი დონით, ასოცირდება XI საუკუნის დასაწყისსა და XIII სს. პირველ მესამედს შორის შუალედში საქართველოში შექმნილ ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებთან. **გამოყოფთ სტილისტურ ნიშნებს, რომელიც მათი დათარიღების საშუალებას მოგვცემს.** მათ შორისაა: ა. ისეთი ნიშნები, რომლებიც მათი ზოგადად ამ ეპოქისადმი კუთვნილებაზე მიგვანიშნებს ბ. ისეთი ნიშნები, რომელიც მათი ამ ეპოქის ქვედა ან ზედა ზღვრით დათარიღებისაკენ გვიბიძგებს და გ. ისეთი ნიშნები რომლებიც უფრო გვიანი ეპოქის ასოციაციებს იწვევს.

როგორც აღვნიშნეთ, წვეის სადიაკვნის მხატვარი კედელზე ფრესკების განლაგებისას არ იცავს პორიზონტალურ რეგისტრებს და ვერტიკალურ რიგებს, სცენებს შორის რთავს შუალედურ რეგისტრს, რითაც არღვევს სცენათა კონფიგურაციის ერთგვაროვნებას, სცენებს ერთმანეთისაგან გამოყოფს არა ორნამენტული ზოლებით, არამედ ვიწრო მოწითალო-ყავისფერი ზოლებით. ყოველივე ზემოთქმული მოხატულობის ხალიჩისებურად აღქმადობას განაპირობებს. სცენების ამგვარად კომპონირება XII სს. ბოლოს – XIIIსს. პირველი მესამედის მოხატულობებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებადაა მიჩნეული¹⁸⁴.

სცენებში ფიგურების პროპორციების და მოძრაობის ბუნებრიობა შეთავსებულია, გამომსახველობის გაზრდის მიზნით, ფიგურის ზოგიერთი დეტალის ზომების უტრირებასთან და ნახატის მცირე სტილიზებასთან. გაძლიერებულია ყურადღება პერსონაჟთა ინდივიდუალობის ჩვენებისადმი, გაზრდილია მათი სახეების და შესტების ფსიქოლოგიური გამომსახველობა. სახეები გამოირჩევა ნატიფი სულიერებით. ეს

ნიშნები მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელია მთლიანად ამ ეპოქის ქართული სახვითი ხელოვნებისათვის.

ზოგადად ამ ეპოქაზე მიმანიშნებელი შეიძლება იყოს ის, რომ წვეის ეკლესიის ეკვდერის „წმ. ზაქარიას ღოცვის“ კომპოზიციაში წმ. ზაქარიას ახურავს დიადემა, შიგ ჩამაგრებული ბოლომომრგვალებული რქით. ამგვარი თავსაბურავი ახურავთ ატენის ფრესკებზე (XI ს.) წინასარმეტყველს, მღვდელმთავარს, მოგვებს, მეფეს, მამამთავარს და ერთ-ერთ ქტიტორს¹⁸⁵, ლაღამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიაში წმ. ბარბარეს (XI ს.)¹⁸⁶, მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკაზე – წმ. ბარბარეს (1140 წ.)¹⁸⁷, თანლილის ეკლესიაში – წმ. გიორგის (XIII ს.)¹⁸⁸, ტიმოთესუბნის მოხატულობაში – წმ. მელქისედეკს (XII-XIII ს. მიჯნა)¹⁸⁹, ძველი ლადოგის წმ. გიორგის ეკლესიის სადიაკვნეში – წმ. გიორგის (1167 წ.)¹⁹⁰, ნოვგოროდის ახლოს, ნერედიცაზე მდებარე მაცხოვრის ეკლესიაში – წმ. ბარბარეს (1199 წ.)¹⁹¹... ქართულ კედლის მხატვრობაში ასეთი გვირგვინი XIII ს-ის. შემდეგ კარგახანს აღარ ჩანს (*თუმცა, ჩანს ხვანურ ხატწერაში*). **გ. ლაზარევის აზრით, მათი გამოსახვა მონგოლობამდელი პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი**¹⁹².

ზომიერად მარტივი, ფრონტონიანი, მარტივკაპიტელებიანი, წვრილსვეტებიანი, თაღოვანი თუ გუმბათოვანი ფორმების მქონე ნაგებობების გამოსახულებები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გვხვდება XI-XIII საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მრავალ ნიმუშში¹⁹³. არქიტექტურის სასურთე სიბრტყის პარალელურად, სიბრტყობრივად გამოსახვა უფრო მეტად მინიატურებისთვისაა დამახასიათებელი: ზაქარია ბანელის სვინაქსარი (დაახლ. 1030 წ.)¹⁹⁴, ფერადი სამსაგალობელი (ხატიკი) (XIII ს.)¹⁹⁵, ვანის ოთხთავი (XIII ს.)¹⁹⁶...

სიბრტყობრივი, კულისური, ადამიანთან ჰარმონიზებული პროპორციების მქონე, მარტივი არქიტექტურა, ზემოხსენებული ეპოქის ქვედა ზღვრისაკენ მიგვანიშნებს, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ არქიტექტურის გამარტივება-არქაიზება შესაძლებელია გამიზნული ხერხი იყოს – ხატმწერს, რომელსაც ყურადღება აქცენტირებული ჰქონდა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიის წარმონეხაზე, არქიტექტურის მოცულობითი და რთული გამოსახულებები არ სჭირდებოდა.

ადამიანის პროპორციების ნორმალურობით, ნახატის ხასიათით და, ფიგურების მოცულობითობის რელიეფურად გამოვლენით, არქიტექტურის სიმარტივით, სიბრტყითობით, მისი პროპორციების ადამიანთა პროპორციებთან შეფარდებით, კომპოზიციაში ფიგურების ზომების პრევალირებით, წვეის სადიაკვნის ფრესკები გვაგონებს XI-XIII სს. დასაწყისის ხელოვნების ნიმუშებს: საფარის კანკელის რელიეფებს (XI ს.)¹⁹⁷, ზარზმის ღვთისმშობლის ხატის არშიის სცენებს (XI ს.)¹⁹⁸, ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობის ღვთისმშობლის ცხოვრების ციკლის ფრესკებს (1212-1213 წწ.)¹⁹⁹... შედარებით მეტად ამ უკანასკნელს, მაგრამ, ბერთუბნის მხატვრისაგან განსხვავებით, წვეის მხატვარი არ მისდევს სიუჟეტურ თხრობას. იგი უფრო განვითარებულ და რთულ აზროვნებას ავლენს, რაც მქლავნდება როგორც ღვთისმშობლის და მისი მშობლების ცხოვრების ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიის თამამ გადააზრებაში – მათი ცხოვრების საზრისის უფრო სიღრმისეულად და ემოციურად გადმოსაცემად – ისე, ამ მიზნის მისაღწევად, ნაწარმოების მხატვრული ფორმის გამომსახველობის გამახვილებაში, რაც გვაპარაუდებინებს, რომ შესაძლოა მხატვარი უფრო მოგვიანო ეპოქის წარმომადგენელი იყოს. (არც ისაა გამოსარიცხი, რომ ზემოხსენებული თვისებები ოსტატის ინდივიდუალობით იყოს განპირობებული). თუმცა, უკვე ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზე გამოყენებულია, თითქმის, ყველა ხერხი, რაც წვეის სადიაკვნის ფრესკებში: იქაც ხელოვანი გარკვეული თეოლოგიური თუ მხატვრული ამოცანების შესატყვისად ახდენს სცენების შერჩევა-განაწილებას, რის დროსაც არღვევს სცენების ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, აერთიანებს ან ცალ-ცალკე გამოსახავს ზოგ სცენას, ახდენს იკონოგრაფიის გადააზრებას, ხატის კომპოზიციას აგებს ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპით. ზარზმის ღვთისმშობლის ხატზეც თვალსაჩინოდ დინამიზებულია როგორც ცალკეული სცენების, ისე მთლიანად ხატის კომპოზიცია, გაცხოველებულია „ნახატი“. მაგრამ, ყველა ზემოხსენებული ნიშანი წვეის ფრესკებზე უფრო მკვეთრ გამოხატულებას, უფრო მეტ დაძაბულობას იძენს...

საფიქრებელია, განა რომელი მომდევნო ეპოქის შვილს გამოუმუდავნებია ისეთი რთული, მრავალმხრივი და ზედროული აზროვნება, როგორც, ბერთუბნის ფრესკების ავტორის თანამედროვემ, შოთა რუსთაველმა გამოუმუდავნა. წვეის ფრესკების განწყობილებაც თითქოს აღნიშნული ეპოქასთან სიახლოვეზე მიგვანიშნებს: წმ. ანას სახე კეთილშობილობით, სულიერებით, შესრულების სიფაქიზით გვაგონებს თამარ მეფის სახეს ყინწვისის ფრესკაზე²⁰⁰, ფსიქიკის სიღრმით, სიმდიდრით, გაწონასწორებულობით, შინაგანი ღირსების სრულყოფილებით, გარეგანი გამოვლენის სისადავით – ვარძიის მანდილიონზე გამოსახულ მაცხოვარს²⁰¹. დასახელებული სამივე სახიდან თითქოს მათი შინაგანი სრულყოფილებიდან მომდინარე სევდა გამოსჭვივის.

განსაკუთრებულად ახლო ასოციაციებს კი აღნიშნული ფრესკა – მისი აღქმისას წარმოქმნილი განცდა განწყობილებების სპექტრის „ტონალობით“, სულიერების ხასიათით, მხატვრული ოსტატობის დონით და ხელწერით, იწვევს სვანეთში, ჩაქაშის მაცხოვრის ეკლესიაში დაცულ, ხატწერის კლასიკურ ნიმუშად მიჩნეულ, XI-XII საუკუნეებით დათარიღებულ, ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის ხატთან²⁰² (ტაბ. 35გ): ჩაქაშის (უშგულის) წმ. ღვთისმშობლის და წვეის წმ. ანას თითქმის ერთნაირ რაკურსში გამოსახვა, ბუნებრივი პროპორციები, გამართული ნახატი, სრულყოფილი, გლუვი, პლასტიკური ხაზი, ფაქიზად ნიუანსირებული, რბილი, ბუნებრივი მოძრაობა, უფაქიზესი, უღრმესი და ამავე დროს სადა, ნათელი მზერა, ორივე ნაწარმოების კოლორიტში ოქრას პრევალირება, საერთოდ, ფერთა გამის თითქმის ერთნაირობა²⁰³...

ნ. ჭიჭინაძეს ჩაქაშის (უშგულის) ზემოსხენებული ხატის განხილვისას მითითებული აქვს, რომ ღვთისმშობლის მაფორიუმი ფირუზისფერი ყოფილა. რეპროდუქციის ყურადღებით დათვალიერებისას, ღვთისმშობლის მაფორიუმზე მართლაც იკითხება ამ ფერის მცირე ლაქები²⁰⁴, მაგრამ, თუ არ დავაკვირდებით, ეს ხატი მთლიანად თბილ ფერებში შესრულებულად აღიქმება. ამჟამად, მხოლოდ თბილი ფერებით შესრულებული ჩანს წვეის ეკლესიის როგორც სადიაკვნის, ისე დარბაზის მოხატულობის მეორე ფენაც. ვფიქრობთ, რომ ეს ფაქტი მნიშვნელოვანი არგუმენტია ამ ნაწარმოების ერთი და იმავე მხატვრის თუ არა, მაშინ ერთი და იმავე სკოლის წარმომადგენელი, ერთმანეთის თანამედროვე მხატვრების მიერ შესრულებულობის სამტკიცებლად – თუ ეს ასეა, მაშინ შესაძლებელია, რომ ხატზეც და წვეის ეკლესიის მოხატულობაშიც ერთი და იმავე ცივი ფერის, არამდგრადი საღებავი იყო გამოყენებული და ეს საღებავი, დროთა განმავლობაში, ჩამოიშალა, როგორც ხატზე და სადიაკვნის ფრესკებზე, ისე ეკლესიის დარბაზის ფრესკებზე. ეს მით უფრო დასაჯერებელია, რომ, იკონოგრაფიულად, ღვთისმშობლის სტოლა და ჩაჩი, რომელიც მას მაფორიუმის ქვემოდან უჩანს, ცისფერი ან ლურჯი უნდა იყოს. იმ პერიოდის, რომელსაც სავარაუდოდ ეს ნამუშევრები უნდა ეკუთვნოდეს, როგორც ქართულ, ისე ბიზანტიურ ფერწერაში, ცივი ფერები თამამად გამოიყენებოდა და მკაფიოდ იკითხება, როგორც დაუზიანებლად შემორჩენილ, ისე დაზიანებულ ნამუშევრებზეც...

ჩაქაშის ღვთისმშობლის სახეს, ჩვენი აზრით, კიდევ უფრო მეტად აქვს ქართული იერი, ვიდრე წვეის წმ. ანას ხატს. გარდა წმინდანის გარეგნობის იმ ნიშნებისა, რაც წვეის ხატის მისამართით აღვნიშნეთ, იქ სხვა დამახასიათებელი ნიშნებიც ჩანს – ოღნავ მოგრძო, თხელი, მოხრილი ცხვირი, პატარა პირი, მკაფიოდ გამოკვეთილი, ოღნავ „მძიმე“ ნიკაპი. მაგრამ ქართული იერის შექმნაში სახის ნაკვეთებზე *(რომელთა მსგავსი ბიზანტიურ ხატებზეცაა, – განსაკუთრებით კომნენოსთა ხანის, თუმცა დასავლეთ საქართველოს ეთნიკური ტიპისთვისაც დამახასიათებელია)* მეტად, სწორედ თვალების გამომეტყველება თამაშობს მთავარ როლს... *(შესაძლოა ამ ნამუშევრების ქართულობაზე მიუთითებდეს „თავშეკავებული“ კოლორიტი და ნახატის ხაზების „სირბილე“, თუმცა, იგივე ახასიათებს კომნენოსთა და ზოგიერთი სხვა ეპოქის ბიზანტიურ ხატებსაც).* აღსანიშნავია, რომ როგორც ჩაქაშის ღვთისმშობლის, ისე წვეის წმ. ანას სახის ნაკვეთები რბილი ტონალური გადასვლებით, გამჭვირვალე შუქ-ჩრდილით არის მოდელირებული. წვეის ხატის ზედაპირი მართალია ჩამორეცხილია, მაგრამ წმ. ანას სახის ფორმა მაინც დასრულებულად გვეჩვენება.

ჩაუაშის ხატზე, უფრო მკაფიოდ, ვიდრე წვეის ფრესკაზე, ჩანს სამოსის საკმაოდ წვრილი გრაფიკულ-დეკორატიული დამუშავება. ხაზების ანსამბლს ქმნის ქრისტეს სხეულის შემომსახვრავი შავი კონტურები, მისი ტანსაცმლის ნაოჭები და ქსოვილის შემამკობელი მოყვითალო-ოქროსფერი ასისტისმაგვარი შტრიხები. *ბერძნულ და იტალიურ ხატებზე ასისტი XI-XII საუკუნეებში ჩნდება. ხატწერის ტექნიკის რუსი მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ ხატებზე ფურცლოვანი ოქროს „შტრიხების“ გამოყენება უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე მისი მაიმოტირებელი მდნარი ოქროს ან სხვადასხვა ფერის საღებავის შტრიხების 205)...*

ხელოვანი სხეულის ფორმათა შორის და ქსოვილის ნაოჭებს შორის მცირე ჩაჩრდილებით, რომელიც ტონალური გრადაციით ამდიდრებს ხატის ფერწერას და ხაზთა მიმართულებებით მხოლოდ მონიშნავს, მაგრამ არ გამოკვეთს მოცულობას. ნახატი ინარჩუნებს „ბარელიეფურობას“. მისი ხაზებით დაქსეფვა და ოქრას სხვადასხვა ტონების მონაცვლეობა ამრავალფეროვნებს და აცოცხლებს ხატის ფერწერულ ნაწილს და ხელს უწყობს მის ჰარმონიზებას ხატის ჭედური ჩარჩოს (რომელიც, ჩვენი აზრით, ხატის თანადროული უნდა იყოს), რელიეფური ფიგურებისა და ორნამენტის მრავალფეროვანი შუქ-ჩრდილითა და „ნახატი“ დინამიზებულ, ცხოველხატულ ზედაპირთან. ჩვილის სამოსის წვრილად დამუშავებული, შედარებით მუქი ოქრასფერი ზედაპირი გარკვეულ კონტრასტს ქმნის უფრო მთლიანი ფორმითა და ნათელი ფერებით შესრულებულ ღვთისმშობლის სახესთან და ხელს უწყობს მაყურებლის ყურადღების მასზე კონცენტრირებას. მხატვარი არაჩვეულებრივი ოსტატობით და გემოვნებით ახერხებს ფერწერული, პლასტიკური და გრაფიკული ელემენტების ურთიერთშეთავსებას. *(ამ ხატსა და წვეის ფრესკაზე გამოსახულ წმ. ანას სახეებს შორის, ცხადია, არის გარკვეული განსხვავება, რაც ბუნებრივია – ერთი ნამუშევარი ფრესკაა და მეორე ხატი, თანაც მათზე სხვადასხვა წმინდანია გამოსახული):* ხატზე წარმოდგენილ ღვთისმშობელს უფრო თხელი, ასკეტური სახე აქვს *(წმ. ანას სახე კი უფრო მომრგვალოა და „თბილი“)*, იგი ოდნავ უფრო მობრუნებულია მაყურებლისაკენ და თავი ოდნავ უფრო აწეული აქვს, რაც მის იერს მეტ წარმოსადგობას ანიჭებს. ამ შემთხვევაში ხატმწერი თავის სტიქიაშია და ხატის შედარებით უფრო ლაკონიურ ფორმაში, უფრო კონცენტრირებულად გამოხატავს სათქმელს. წვეის ფრესკებში კი მხატვარი, ალბათ, უფრო მრავალმხრივად ავლენდა თავის შესაძლებლობებს: შენარჩუნებულ ფრაგმენტებში ჩანს, რომ იგი, ცხადია, გარკვეულ ანგარიშს უწევს სცენის თხრობითობას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა და მიუხედავად ფრესკის ცუდად დაცულობისა, მასზე გამოსახული წმინდანის სახე არანაკლებ ხატოვანი ჩანს და თავისი გამომსახველობით არ ჩამოუვარდება ხსენებულ ხატს²⁰⁶. აღსანიშნავია, რომ ფრესკაზეც მოხდენილად, ზომიერად და ფაქიზად ყოფილა გამოყენებული საკმაოდ მრავალფეროვანი, სხვადასხვა მასალის ასოციაციის შემქმნელი დეკორი *(ამ შემთხვევაში არა სცენის ჩარჩოზე, ან ფონზე, არამედ პერსონაჟთა სამოსზე)*, რომელიც გაამდიდრებდა ფრესკისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას და ხელს არ შეუშლიდა პერსონაჟთა სახეების აღქმას.

ჩაუაშის ხატის შესრულების ტექნიკა ერთობ რაფინირებულია. როგორც ვხედავთ, აქ მთლიანობა „ეკლექტური“ საშუალებებითაა მიღწეული. *(„ეკლექტური“ საშუალებებითაა მიღწეული მთლიანობა წვეის საღიაკენის ფრესკებზეც: მათში კლასიკური პლასტიკურ-ხაზობრივი ნახატი ჩართულია ძლიერ დინამიზებულ, „შელწევადი საზღვრების“ მქონე – „ფერწერულობის“ შთაბეჭდილების შემქმნელ მონარჩობაში...)* მხატვრული სახის შესაქმნელად სინთეზირებულია სახვითი და დეკორატიული ხელოვნების სხვადასხვა დარგების გამომსახველობითი საშუალებები და ხერხები: წმინდანის სახის ფაქიზი, ფერწერული მოდელირების გვერდით, გვხვდება მისი ტანსაცმლის გრაფიკული გადაწყვეტა – ტანსაცმლის ქსოვილის მოყავისფრო ფონზე ნათელი ოქროსფერი ასისტით გაფორმება. მხატვარი თავისუფლად და ლაღად ოპერირებს გამომსახველობით საშუალებათა და ხერხთა ერთობ ფართო არსენალით...

და ბოლოს, არ შეგვიძლია არ გამოვხატოთ ჩვენი გაოცება იმის გამო, რომ, როგორც ჩაუაშის ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის ხატზე, ისე წვეის ეკლესიის საღიაკენის კედელზე გამოსახულ ფრესკაზე, ალბათ ღვთის განგებით, სწორედ სახის

ზედა ნაწილებმა და თვალეებმა გამოაღწია დრო-ჟამის წყვილიადს. სწორედ იმ მოუხელთებელმა, გასაოცარმა მზერამ, რომელშიც ყველაზე მეტად არის ჩაქსოვილი მხატვრის სულიერი ენერჯია²⁰⁷. შეუძლებლად გვეჩვენება, რომ ორი სხვადასხვა მხატვრის ნამუშევარი ასეთ მსგავს სულიერ „ტონალობას“, ზემოქმედების ასეთ თანაბრად გამსჭვალავ ძალას, ტექნიკური სრულყოფილების ასეთ თანაბარ დონეს ამჟღავნებდეს. მიბაძვის ან კოპირების შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა ასეთი შინაგანი მთლიანობის, შესრულების ასეთი თავისუფლების მიღწევა. ვფიქრობთ, რომ ეს ორი ნამუშევარი ერთი და იმავე ხელოვანის ქმნილება უნდა იყოს, სავარაუდოდ, კონსტანტინოპოლში სამხატვრო განათლების უმაღლეს დონეს ზიარებული ქართველის, ან იმგვარი არაქართველის, რომელსაც შესისხლხორცებული აქვს ქართული სულიერება და ცდილობს, ქართველი მაყურებლის სულიერი იდეალის შესატყვისი ნაწარმოების შექმნას.

როგორც აღვნიშნეთ **ი. ხუსკივაძე** წვეის ეკლესიის სადიაკონის ფრესკას გვიანი პალეოლოგოსური ხანით ათარიღებს.

იმის გამო, რომ წვეის ფრესკებზე ფიგურები ნორმალური პროპორციებისაა, ნახატის ხაზები რბილია – განსხვავებით პალეოლოგოსური ნიმუშებისაგან, რომლებსაც, სტილის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მეტ-ნაკლებად, ფიგურების პროპორციების წაგრძელება ახასიათებთ, უფრო ხმელი, გართულებული ნახატი – ფიგურების მეტი დინამიკურობა, მოძრაობების მეტი მანერულობა, სულიერების გამოვლენაში უფრო მეტი ეგზალტაცია, მკვეთრი გამონათებები სახეების წერისას, ზოგ შემთხვევაში „თვალის კაკლის“ არმქონე, მოწვანო ან ცისფერი სკლერის მქონე („მანათობელი“) თვალეები, სამოსის ნაოჭების მეტი სირთულე, მისი კიდების დეკარქნილობა, ფონის მეტი სივრცითობა, არქიტექტურით მეტად დატვირთულობა, არქიტექტურის სხვადასხვა რაკურსში, სხვადასხვა პერსპექტივით წარმონეხა, ცივ და თბილ ფერთა შეპირისპირება, ფერების მეტი გრადაცია, ფორმის „ამოყვანა“ მუქ (მოყავისფრო, ზეთისხილისფერი, მომწვანო) „სარჩულზე“ – ნათელი ფერით „გამონათების“ მეშვეობით, შესრულების უფრო ფერწერული მანერა, მონასმის მეტად გამოვლენილობა. არცერთი ეს ნიშანი წვეის სადიაკონის ფრესკებს არ ახასიათებს, ამიტომ, თითქოს, **ი. ხუსკივაძის** მიერ მათი XIV საუკუნის ბოლოთი ან XV საუკუნის პირველი მეოთხედით დათარიღება სწორი არ უნდა იყოს.

ჩაუაშის ღვთისმშობლის ხატი, **რ. ყენიას და ნ. ალადაშვილის** მიერ, მიხნეულია ხატწერის კლასიკურ ნიმუშად და დათარიღებულია XI საუკუნით²⁰⁸, **ნ. ჭიჭინაძე** მას კომნენოსთა ეპოქის შედეგად ასახელებს²⁰⁹ და XIII-ით ათარიღებს. ორივე შეფასებას და დათარიღებას აქვს რეალური საფუძველი.

წვეის ეკლესიის სადიაკონის ფრესკას კი, რომელიც, სავარაუდოდ, იმავე მხატვრის ნამუშევარი უნდა იყოს, ახასიათებს ნიშნები, რომელიც ჩაუაშის ღვთისმშობლის ხატის ზოგ ნიშანთან ერთობლიობაში, თითქოს, ამ ნამუშევრების შექმნის თარიღის კიდევ უფრო დაზუსტების საფუძველს იძლევა. წვეის ფრესკებში გამოვლენილი დაძაბულობა-დინამიკურობა, დასახელებული ხანის ძეგლებში გამოვლენილზე უფრო გართულებული თეოლოგიური აზროვნება და იკონოგრაფია საფუძველს გვაძლევს ეს თარიღი ცოტათი უფრო მოგვიანოდ – კერძოდ XIII საუკუნის პირველ მესამედში ვიგულოვთ.

წვეის სადიაკონის მოხატულობა ერთდროულად ზოგადბიზანტიურობის და ქართულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ამჟღავნებს მხატვრის მაღალ ინტელექტს, მრავალმხრივ ცოდნას და ამ ცოდნის თამამად ოპერირების უნარს, მეტად დახვეწილ ოსტატობას. მის ნამუშევრებში მრავალგვარი ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისია შეთავსებული, ისე, რომ უკიდურესად დაძაბულ ზღვარზე შენარჩუნებულია წონასწორობა და ჰარმონია. მათში მკაფიოდ იგრძნობა გარდატეხის ეპოქის პიკზე მყოფი შემოქმედის სულისკვეთება.

ყველა ზემოხაზოვლილი მონაცემი და ზემოხსენებული ლეგენდა, თითქოს, საფუძველს გვაძლევს მასში თამარ მეფის უმცროსი თანამედროვე, თამარისა და რუსთაველის ეპოქაში განათლებამიღებული და ჩამოყალიბებული, XIII ს-ის I მესამედში – მოღვაწე, გენიალური შემოქმედი დავინახოთ.

აკატერინე გაჩეილაძე. წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია. თბ. 2021

გამორჩეულად ნიჭიერ ხელოვანთა შემოქმედება ზედროულობის და ზეეროვნულობის ნიშნებს შეიცავს, მითუმეტეს, როცა მისი შემოქმედება მრავალსაუკუნოვანი, მაგრამ, მიუხედავად იკონოგრაფიულ-სტილისტური განსხვავებებისა, შინაგანად მაინც ერთიანი – ქრისტიანული კულტურის სფეროშია საგულვეტელი. ცხადია, საბოლოო დასკვნა მეცნიერმა მხოლოდ ამომწურავი გამოკვლევის შემდეგ უნდა გააკეთოს, რისი საშუალებაც ჩვენ ამჟამად არ გვაქვს. ამ ძეგლის საბოლოო შეაფასება და დათარიღება, ჩვენი აზრით, მომავლის საქმეა. ამ ეტაპზე კი ჩვენ განწყობილი ვართ ეს მოხატულობა XIII საუკუნის I მესამედით დაჯთარდით, არა იმდენად სტილისტური ანალიზის საფუძველზე (სტილისტურად მას XI ს. ბოლოს – XII ს. დასაწყისისათვის დამახასიათებელი ნიშნები არანაკლები აქვს, ვიდრე XIII ს. ბოლოს – XIII ს-ს პირველი მესამედისთვის დამახასიათებელი), არამედ მასში გამჟღავნებული გონებრივ-სულიერი სიმწიფის დონით, სულიერების „ტონალობით“, ამ ფრესკების პერსონაჟთა ამ პერიოდის საუკეთესო მხატვრულ სახეებთან შინაგანი სამყაროს მსგავსებით, ეპოქის გარდამტეხობის გამძაფრებული შეგრძნებით და, შესაძლოა იმიტომაც, რომ ასეთი დათარიღებისკენ განგვაწყო წინა პარაგრაფში მოყვანილმა ხალხურმა გადმოცემამ (*გავითვალისწინეთ ისიც, რომ მარიოლოგიური ციკლი თამარ მეფის ხანაში განსაკუთრებით პოპულარული იყო, რომ ხელოვნებათმცოდნეებს რ. ყენიას და ნ. ალადაშვილს XI საუკუნით, ნ. ჭიჭინაძეს კი XII ს-ით აქვთ დათარიღებული ჩაქაშის (უშგულის) ხატი, რომელიც ამავე მხატვრის ნამუშევარი უნდა იყოს...*). თუმცა, ისევე, როგორც ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის მეორე ფენის დათარიღებისას, გვრჩება ეჭვი ამ ნამუშევრების უფრო მოგვიანლობის შესახებ, ვინაიდან მათში ჩანს თამარის მეფობის II ნახევრის ხანის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული, წინ წასული, ინტეგრალური აზროვნება (*რაც შესაძლოა ოსტატის ინდივიდუალური თავისებურებაც იყოს*), განვითარებული იკონოგრაფია, რომლის შესატყვისი ნიმუშები მოგვიანო ხანაში მეტი გვხვდება, ვიდრე, ჩვენს მიერ დასახელებულ დროში, მაგრამ იმასაც ვითვალისწინებთ, რომ ბიზანტიური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელია ტრადიციულობა, წინარე სტადიების ამოცანებისა და ნიმუშებისაკენ არაერთჯერადი მიბრუნება. შორეული წარსულის ძეგლებმა კი უფრო ნაკლებად მოაღწია ჩვენამდე, ვიდრე შემდგომი ხანისამ, რამაც შესაძლოა შეცდომაში შეგვიყვანოს ძეგლების დათარიღებისას; ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კვლევის ამ ეტაპზე, შესაძლებლად მიგვაჩნია სადიაკონის ფრესკების XIII ს-ის პირველი მესამედით დათარიღება.

P.S. ა. მიუხედავად ძლიერი დაზიანებისა აღნიშნული მოხატულობა უზარმაზარ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. ამიტომ აუცილებლად გვეჩვენება – თუკი ამას ჯერ კიდევ შეიძლება ჰქონდეს დადებითი შედეგი – მისი სათანადო მეთოდებით გადაღება და ფრესკების სათანადოდ დაცვა, რათა შთამომავლობას ოპტიმალურად ხილვადი სახით შემოვუნახოთ უნიჭიერესი მხატვრის უაღრესად საყურადღებო ნამუშევარი. რაც მით უფრო საშურია, რომ 2015 წ. გადაღებულ ფოტოებზე (*ტაბ. 34*) იგი მნიშვნელოვნად შეცვლილი ჩანს 2006 წ. რესტავრატორის მიერ გადაღებულ ფოტოებთან შედარებით (*ტაბ. 33*).

ბ. თუ ჩაქაშის (უშგულის) ხატისა და წვეის ეკლესიის სადიაკონის ფრესკების ავტორი ნამდვილად ერთი და იგივე მხატვარია, მაშინ წვეასა და სვანეთში მისი ნამუშევრების არსებობა ესმიალება სვანეთში დაცული ბიზანტიური ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლის ე.წ. „შალიანის ხატის“, რომლის დასახელებლადაც (*ლევანდის მიხედვით*) აუცილებლად კლას კვირიკესა და ივლიტეს ეკლესია, სვანეთში წვეიდან მოხვედრის შესახებ და წვეელი ჯაჭვადების (*რომელთა წარმომადგენელ – „თმაგაჩხილ“ დიაკონსაც მიაწერენ წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვრობას, ხოლო ერთ-ერთ ჯაჭვადებს წვეის ეკლესიის დარბაზის მოხატვას...*) სვანეთში მცხოვრებ ჯაჭვლიანებთან გენეტიკური კავშირის შესახებ ხალხურ გადმოცემებს. თუ ეს მხატვარი და წვეის ეკლესიის დარბაზის მხატვარიც ერთი და იგივე პიროვნებაა (*ამ ფრესკებს შორის ბევრი საერთოა*), მაშინ, ლევანდის მიხედვით, მისი ვინაობაც დაგვიდგენია...

გ. წვეის ეკლესიის სადიაკონის ფრესკისა და ჩაქაშის ხატის ერთი და იმავე მხატვრის მიერ შესრულების რწმენა კიდევ უფრო განგვიმტკიცა ჩვენს მიერ 2018 წელს, თბილისში, შემთხვევით მოსმენილმა²¹⁰, საუკუნეთა განმავლობაში წვეის ეკლესიის შთამომავლობითი მოძღვრების ოჯახში შემონახულმა გადმოცემამ იმის შესახებ, რომ XVII ს ბოლოს თუ XVIII ს-ის დასაწყისში, თურქების ერთ-ერთი რიგითი შემოსევისას, წვეის ეკლესიიდან დიდი რაოდენობით ხატები გაუხიზნავთ სვანეთში და მათი უკან დაბრუნება ვეღარ მოუხერხებიათ...

თაზო III (§1-3)
წივის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობა

§1. XV ს. ბოლოს – XVII სს. მოხატულობათა შესწავლის მოკლე ისტორია

წივის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენას დამატარიდებელი წარწერა არა აქვს. მასში შემორჩენილი ქტიტორთა მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტირებული გამოსახულებებიდან სამს ახლავს სახელის აღმნიშვნელი წარწერა – გვარის მითითების გარეშე, რაც ვერ გვეხმარება ძეგლის თარიღის განსაზღვრაში. მიუხედავად ამისა, ყველა სათანადო სპეციალისტი, ვისაც ამ ეკლესიის თარიღი აქვს ნახსენები, მის მოხატულობას დაახლოებით ერთი და იმავე დროით ათარიღებს:

1953 წელს, სპეციალური სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმო სახელოსნოს წარმომადგენლებს: არქიტექტორებს **რ. გვერდწითელს, ნ. მანუილოვს და ინჟინერ მ. ხვედელიძეს** იგი XVI საუკუნით დაუთარიდებიათ – განმარტების გარეშე¹.

ცნობარში „საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები“² (1959წ.) იგი XVI-XVII საუკუნეებითაა დათარიღებული – ასევე, განმარტების გარეშე.

XVI საუკუნის მოხატულობად იხსენება იგი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის 2006 წლის სახელმწიფო პროგრამაში³.

ი. ხუსკივაძე, რომელმაც ამ მოხატულობას სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა, მას XVI საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს და ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა ჯგუფს აკუთვნებს⁴.

ქართული მონუმენტური ფერწერის XVს. ბოლოს – XVII სს. ძეგლებში ორი ჯგუფი გამოირჩევა. ერთი ესაა შედარებით მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულებული, გვიანპალეოლოგოსური ან ათონური სკოლის ტრადიციებზე ორიენტირებული მოხატულობები და მეორე – პროვინციულ სახელოსნოებში განსწავლული, შედარებით ნაკლებად კვალიფიცირებული მხატვრების მიერ შესრულებული მოხატულობები, რომლებშიც უფრო მეტად შეღავნდება ადგილობრივი მხატვრობის ტრადიციები.

გვიანი შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის საფუძვლიანი კვლევა 1970-იანს წლების II ნახევრიდან, მას შემდეგ დაიწყო, რაც ქართული ხელოვნების ამ დარგის აყვავების ხანის (XI-XIIIსს.) და ე.წ. „პალეოლოგოსური“ ხანის (XIV-XVსს.) ძირითადი ძეგლები იქნა შესწავლილი⁵, თუმცა მანამდეც არაერთ მკვლევარს, სხვადასხვა ნაშრომში, მოკლედ ჰქონდა გამოთქმული მოსაზრებები გვიანფეოდალური ხანის მოხატულობათა შესახებ:

1922წ., ისტორიკოსი **სარგის კაკაბაძე**, XVIIს-ის საქართველოს კულტურის დახასიათებისას, დასავლეთ საქართველოს ეკლესიათა მოხატულობების შესახებ აღნიშნავდა, რომ საეკლესიო მოხატულობათა ნაწილი, „მაგ.: მე-XVI საუკუნის ფრესკები გელათში, წარმოადგენს ჩვენს საეკლესიო მხატვრობაში მიღებულ ბიზანტიურ რიგის გაგრძელებას“. ხოლო მეორე ნაწილს ეტყობა მეტი თვითმყოფადობა „ან და კიდევ, როგორც ტაბაკინისას, რამოდენადმე სპარსული რიგის გავლენაც“⁶.

ასლების გადამღები მხატვარი, **ნ. ი. ტოლმანგესკაია**, 1931წ. გამოქვეყნებულ თავის ნაშრომში *Фрески древней Грузии*, სამ ჯგუფად ყოფდა XVIIს-ის ქართულ მონუმენტურ მოხატულობებს – ბიზანტიურ მხატვრობასთან მიმართების მიხედვით: **1)** მოხატულობები რომლებიც ჯერ კიდევ მყარად ეფუძნება ბიზანტიურ ტრადიციებს. **2)** მოხატულობები, რომლებშიც ბიზანტიური ტრადიციების სუსტ გამოძახილთან ერთად დომინირებს ადგილობრივი სკოლის ხერხები, რაც ვლინდება გამოსახულებათა მეტ სიბრტყითობაში, ხაზებისა და ფერადოვანი ლაქების ნახჭისებურობაში, პორტრეტული გამოსახულებების მრავალრიცხოვნობაში, ნაციონალური და ყოფითი ნიშნების შემოტანაში, ფორმების საერთო გაუხეშებათა ერთად, ნახატის გამომსახველობაში. **3)** მოხატულობები, რომლებშიც აისახა სიბრტყობრივი სტილის გადასვლა სტილიზაციაში და წარმოადგენს „იმ პროცესის საწყისს, რომელსაც მიყვავართ XVIII საუკუნის ფორმათა გასაოცარ, უკიდურეს სტილიზაციამდე“⁷.

1947წ., **გ.ნ. ლაზარევი**, ქართულ მოხატულობებს განიხილავს ბიზანტიურ ფერწერასთან მიმართების თვალსაზრისით. იგი ახსენებს XVI-XVIII-ეების მთელ რიგ

ფრესკულ ციკლებს – „შესრულებულს სუფთა ადგილობრივ, ქართულ სტილში, რომელშიც ბიზანტიური გამოძახილები თანდათან სუსტდება და ადვილს უთმობს ლოკალურ ტრადიციებს“. ავტორის აზრით, „ეს მოხატულობები მოკლებულია რაიმე სახის მხატვრულ მნიშვნელობას, წარმოადგენს ხელოსნურ ნაწარმოებებს, რომლებიც ვერ უძლებს ვერავითარ შედარებას XIII-ის შესანიშნავ ქართულ ფრესკებთან“⁸.

შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ზოგად კურსში (1950წ.), აღნიშნავს: – „XVI ს-ის კედლის მხატვრობა ამ საუკუნის დამლევამდე განაგრძობს XIV საუკუნის ტრადიციებს. მისი დოგმატური შინაარსი, ათონური სამონასტრო მიმართულებით ნაკარნახევი თემატიკის სირთულის მიუხედავად, ინარჩუნებს იმ შესაბამისობას, რომელიც ძველთაგანვე არსებობდა ტაძრის ცალკეული ნაწილების სიმბოლიკასა და იკონოგრაფიულ სქემას შორის“.

გვიანი შუასაუკუნეების მოხატულობათაგან, შ. ამირანაშვილი ყურადღებას ამახვილებს ტაბაკინის მოხატულობაზე, რომელსაც XVI-ით ათარიღებს – ქტიტორის გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტის საფუძველზე; იგი აღნიშნავს ამ მოხატულობის იკონოგრაფიის თავისებურებებს: აფხიღში ორი თემის – „ვედრებისა“ და „ღვთისმშობელი ქრისტეთი მედალიონში“ შეთავსებას, მღვდელმთავრების ანფასში გამოსახვას, მოხატულობაში წარმოდგენილ „წმ. გიორგის ცხორების“ ციკლში, XVI საუკუნისათვის დამახასიათებელი საყოფაცხოვრებო დეტალების გამოსახულებათა სიმრავლეს; მიუთითებს, რომ ტაბაკინის ქტიტორთა პორტრეტები მნიშვნელოვან მასალას იძლევა თანადროული ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის⁹.

ნ. ბურჭულაძეს, სოფ. წითელხევის დევიძეების ეკლესიის XVI ს-ის მოხატულობის შესახებ 1976-77წ. გამოქვეყნებულ სტატიაში დახასიათებული აქვს მისი იკონოგრაფიული და სტილისტური თავისებურებები¹⁰.

გ. აღიბეგაშვილი, ნაშრომში „საერო პორტრეტი შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში“ (1979წ.), ახასიათებს XVI-XVIII სს. პორტრეტსაც. ამ პერიოდში ქტიტორთა გამოსახულებების რაოდენობის მატების მიზეზად იგი ახსენებს XV ს-ში ერთიანი საქართველოს დაშლას წერილ სამეფო-სამთავროებად და, ამ სახით, პირობების შექმნას მეფეთა და ფეოდალთა პორტრეტების რიცხვის ზრდისათვის; აღნიშნავს: რომ ფეოდალთა გამოსახულებები კარგავს იმ მონუმენტურობას და ზემოქრობას, რაც ახასიათებდა ადრინდელ პორტრეტებს; რომ როგორც პროფესიონალურ, ისე ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა პორტრეტული გამოსახულებების კომპოზიციებში „მკვიდრდება ფრონტალური ასპექტი“; პორტრეტებისთვის დამახასიათებელია სიბრტყითობა, გაზრდილი დეკორატიულობა; „ადგილობრივი ტრადიციების, გარედან შემოდღეული ირანული ხელოვნების გავლენისა და პალეოლოგოსური სტილის ხანგრძლივი განცდის რთულ სინთეზში ყალიბდება XVI-XVIII სს. მონუმენტური ფერწერის რეტროსპექტული ხასიათი. პორტრეტული გამოსახულებების ადრინდელი ხაზობრივი გამომსახველობა, ტრანსფორმირებული ირანული ხელოვნების გავლენით, ამჟამად წარმოდგება გამოსახვის „გაუბრალოებული“ გრაფიკული ხერხის სახით (განსაკუთრებით ე.წ. ხალხურ მოხატულობათა ჯგუფში)“¹¹.

მ. განაძის 1977-83 წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომებში განხილულია ღვეან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებული მოხატულობები (კაწარეთი, აღვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა, გრემი) გამოვლენილია მათი თავისებურებები და მათი კავშირი ათონურ სკოლასთან¹².

ადგილობრივ განსწავლული მხატვრების მიერ შესრულებული, ე.წ. „ხალხური“ მონუმენტური მოხატულობები სპეციალური შესწავლის საგანი პირველად **ი. მამიაშვილის** ნაშრომებში გახდა. 1977-1983 წლებში გამოქვეყნებულ მის სტატიებში¹³ მოყვანილი მოსაზრებები მოგვიანოდ აისახა, აღნიშნული პერიოდის „ხალხური“ მოხატულობების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშის, ტაბაკინის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობისადმი მიძღვნილ მის მონოგრაფიაში (1991წ.)¹⁴.

წიგნის შესავალში, მოკლედ, კრიტიკულადაა მიმოხილული, ქართული მონუმენტური მხატვრობის XVI-XVII საუკუნეების ძეგლების შესახებ, მკვლევართაგან 1991 წლამდე გამოქვეყნებული, ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი, შეხედულებები.

მონოგრაფიაში გაანალიზებულია XVI-XVIII სს. საქართველოს ისტორიული ვითარება, რომელმაც განაპირობა ამ პერიოდის ხელოვნების თავისებურებები: მძიმე პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა – გამოწვეული მტერთა განუწყვეტელი შემოსევების და ქვეყნის ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად დაშლის გამო მისი

დასუსტებით და ამიტომ დიდი სამშენებლო და სამხატვრო სამუშაოების წარმოების შეუძლებლობა (განსაკუთრებით მტერთაგან უფრო მეტად დასუსტებულ იმერეთში. კახეთში ამ დროს უკეთესი ვითარება იყო); ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ, პროფესიული სწავლების ცენტრებისაგან მხატვართა მოწვევება; მიუხედავად ქვეყნის მძიმე მდგომარეობისა, ყოველი ფეოდალის სწრაფვა მცირე ზომის ეკლესიების აგების ან აღდგენისაკენ, რომელთა მოხატვა ხდებოდა პროვინციულ სახელოსნოებში განსწავლულ მხატვართა ხელით – მაღალ დონეზე განსწავლულ მხატვართა რაოდენობის უკმარობის გამო.

ი. მამაიაშვილს, ტაბაკინის ეკლესიაში გამოსახული, ამ ეკლესიის აღმდგენელ-მომხატველი, ქუთაისის ეპისკოპოსის, გერასიმე ჩხეტიძის, ცხოვრების წლების მიხედვით, დაზუსტებული აქვს ეკლესიის მოხატვის თარიღი – XVI ს-ის I მესამედი; ტაბაკინის მოხატულობის საფუძვლიან იკონოგრაფიულ და სტილისტურ ანალიზთან ერთად, მიმოხილული აქვს აღნიშნული პერიოდის როგორც ე.წ. „ხალხური“, ისე ათონურ სკოლაზე ორიენტირებული სამეფისკარო, „ოფიციალური“ მოხატულობები, მათი დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნები. მათი და ტაბაკინის მოხატულობის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე წარმონედილი აქვს, ტაბაკინის მოხატულობაში გამოვლენილი, ზოგადი პოსტბიზანტიური ტენდენციები და ქართული ფერწერის ხალხური საწყისები; მოყვანილი აქვს სათანადო საილუსტრაციო მასალა.

გარდა ტაბაკინის ეკლესიის მოხატულობისა, **ი. მამაიაშვილმა** საფუძვლიანად შეისწავლა ამ პერიოდის „ოფიციალური“ მხატვრობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუში გელათის მონასტრის XVI ს-ის. მოხატულობები¹⁵.

აღნიშნული პერიოდის მონუმენტური ფერწერის კვლევაში განსაკუთრებული დეაწლი მიუძღვის **ი. ხუსკივაძეს**. 1982-83წწ. გამოქვეყნებულ სტატიაში მან, ს. ჭალის ეკლესიაში წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა გამოსახულებების შესწავლის საფუძველზე, განსაზღვრა „ხალხური“ ნაკადის მოხატულობათა ზოგი დამახასიათებელი ნიშანი¹⁶. მანვე საფუძვლიანად შეისწავლა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მდებარე ეკლესიების ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობები (წითელხევის, გელათის წმ. ელიას, იღუმის, ქორეთის, მღვიმეის, ბუგეულის, ფარახეთის, ლეხთაგის, კალაურის, ვანის, ზეგანის წმ. მარინას და სხვ.); გაარკვია ცალკეული ძეგლის თეოლოგიური საზრისი, იკონოგრაფიული და სტილისტური მახასიათებლები, მოხატულობათა ამ ჯგუფის ზოგადი თავისებურებები და მათი მომდინარეობის საფუძვლები – მათი მიმართება შუა საუკუნეების ძველ ქართულ (პროფესიულ და „ხალხურ“), პალეოლოგოსურ და ათონურ მოხატულობებთან, აღმოსავლურ ხელოვნებასთან; განსაზღვრა, ამ ნაკადის ძეგლებში გამოვლენილი, კლასიკური შუა საუკუნეების შემოქმედებითი ხედვისაგან განსხვავებული, ახლებური ხედვის ზოგი ნიშნები; 2003 წელს წიგნად გამოსცა კვლევის შედეგები¹⁷, თან დაურთო მოხატულობათა სქემები და ფოტოები.

2012 წელს, კრებულში „საქართველოს სიძველენი“ გამოქვეყნდა **ი. ხუსკივაძის**, საკუთრივ წვეის ეკლესიის მოხატულობისადმი მიძღვნილი, ვრცელი სტატია¹⁸, რომელშიც საკმაოდ დაწვრილებითაა განხილული ეს მოხატულობა, იგი მიკუთვნებულია XV-XVI საუკუნეების ე. წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა ჯგუფს¹⁹, დახასიათებულია მისი მხატვრული თავისებურებები, შედარებულია თანადროულ და მანამდელ ქართულ მოხატულობებთან. (ი. ხუსკივაძის რიგ შეხედულებებს ჩვენ შევეხებით, წვეის ეკლესიის მოხატულობასთან დაკავშირებული, კონკრეტული საკითხების განხილვისას).

XVI-XVII საუკუნეების მოხატულობათა შესწავლაში მეტ-ნაკლები წვლილი შეიტანეს აგრეთვე: **ო. ფირალიშვილმა**, **ფ. დევედარიანმა**, **მ. დიდებულიძემ**, **მ. ჯანჯალიამ**, **ნ. ჩიხლაძემ**, **ნ. დათუნაშვილმა**, **ლ. ოსეფაშვილმა** და სხვებმა²⁰.

მართალია, გარკვეული იყო წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენის სავარაუდო თარიღი, მისი ზოგადი მხატვრული მახასიათებლები, მაგრამ ძეგლის ისტორიისა და არქიტექტურის შესწავლამ, მოხატულობის შეძლებისდაგვარად დაწვრილებითმა იკონოგრაფიულმა, სტილისტურმა და შედარებითმა ანალიზმა, მისი ცალკეულ სცენათა და მთლიანი სქემების შესრულებამ, ჩვენ შესაძლებლობა მოგვცა გამოგვევლინა მოხატულობის მთელი რიგი ფრაგმენტები, იკონოგრაფიული დეტალები და სტილისტური ნიშნები, რომელიც ყურადღებიდან გამორჩენია წინამორბედ მკვლევარს, რამდენადმე განსხვავებულად დაგვეჩინა მოხატულობის შინაარსობრივი და ფორმალური თავისებურებები, ამ მოხატულობის მიმართება თანადროულ,

მანამდღე და მომდევნო პერიოდის მხატვრობასთან, შეგვესო მის დათარიღებასთან დაკავშირებული არგუმენტაცია.

უფიქრობთ, რომ ჩვენი ნაშრომი გარკვეულ წვლილს შეიტანს აღნიშნული ძეგლის შესწავლის საქმეში.

§ 2. მოხატულობის ზოგადი აბეზულება

გვიანფეოდალურ ხანაში წვევის ეკლესიის ინტერიერი მთლიანად მოუხატავთ. ანტროპომორფული გამოსახულებები მასში იატაკიდან დაახლოებით 30 სმ-ის ზემოთ იწყება, უფრო ქვემოთ კედლები სადად იყო შეღებილი თუ ორნამენტის გამოსახულებით იყო შემკული, ამჟამად ამის დადგენა შეუძლებელია.

საკურთხეველში გამოსახულებები ოთხ რეგისტრადაა განლაგებული(სქ1):

კონქში „უფლის დიდების“ ძლიერ ფრაგმენტირებული კომპოზიციაა წარმოდგენილი – „ვედრების“ სცენის გაფართოებული რედაქციის სახით.

მეორე რეგისტრში რვა მოციქული ყოფილა გამოსახული წელზემთ. სრულად მოღწეულია მხოლოდ ერთის – წმ. პეტრეს გამოსახულება. ორი მოციქულის გამოსახულებათა ადგილას ბათქაში ჩამოშლილია, დანარჩენი გამოსახულებები ფრაგმენტირებულია.

მესამე რეგისტრში, სარკმლის აქეთ-იქით, წმინდა მამები არიან წარმოდგენილი – მთელი სიმაღლით. რეგისტრის დასაწყისში და ბოლოში – თითო-თითო დიაკვანი.

მეოთხე რეგისტრში მარცხნივ, მთელი სიმაღლით, წმ. ესტატე პლაკიდაა გამოსახული, მის მარჯვნივ, მართკუთხა ჩარჩოში, ორნამენტირებულ ფონზე – „აყვავებული“ ჯვრის მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიცია, ჯვრის მარჯვნივ კი, მთელი სიმაღლით, სამი უშარავანდო სასულიერო პირი – ქტიტორები.

სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზე სცენები ექვს რეგისტრად ყოფილა განაწილებული(სქ2):

ქრისტოლოგიური ციკლი, ტრადიციისამებრ, **ზედა რეგისტრში** წარმოდგენილი, „ხარების“ კომპოზიციით იწყება.

მეორე რეგისტრში განთავსებულია სცენა „ვედრება იოსებისაგან მარიამს“.

მესამე რეგისტრში ვერტიკალური ზოლებით სამ ნაწილად გამიჯნული კომპოზიციაა გამოსახული – სავარაუდოდ, „ღვთისმშობლის გამოცხადება“ წმ. ბარბარესა და კიდევ ერთი უცნობი (ძლიერ ფრაგმენტირებული) წმინდანის წინაშე.

მეოთხე რეგისტრში, სარკმლის აქეთ-იქით, წარმოდგენილი არიან წმინდა ირინე და უცნობი წმინდანი ქალი. ხელის უხსნით, ისინი მაყურებელს წარუდგენენ სარკმლის წირთხლზე გამოსახულ ქტიტორს. ქტიტორის და წმინდანთა გამოსახულებები და წარწერები ფრაგმენტირებულია.

მეხუთე რეგისტრის მოხატულობის მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილია შემორჩენილი, კერძოდ, ძლიერ ფრაგმენტირებული სცენა „მაცხოვრის გამოცხადება ქტიტორის წინაშე“ „ძველი დღითა“-ს²¹ სახით და მის მიერ ქტიტორის კურთხევა – შემორჩენილია მხოლოდ მანდორლიანი ქრისტეს თავის, მაკურთხებელი მარჯვენის და ორნამენტირებულ ფონზე წარმოდგენილი მთავარი ქტიტორის ტერფების გამოსახულება. რეგისტრის დასავლეთ ნახევარში, XIX საუკუნის ბოლოს, სადიაკვნეში გასასვლელი ღიობი გაუჭრიათ.

მექვსე რეგისტრის აღმოსავლეთ ნახევარში ჩანს რომელიღაც წმინდანის და მის წინაშე დაჩოქილი ქტიტორის გამოსახულებათა ფრაგმენტები. რეგისტრის დასავლეთ ნახევარში, ამჟამად, სადიაკვნეში გასასვლელი ღიობია.

სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნაწილზე(სქ2), კედლის თავის ზემოთ, ფრაგმენტულად, მოხატულობის მხოლოდ ზედა ორი რეგისტრია შემორჩენილი:

პირველ რეგისტრში განთავსებულია, ძლიერ ფრაგმენტირებული, საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენა – „შობა“ და მისი თანმხლები – „ანგელოზთა თაყვანისცემის“ და „მოგვთა თაყვანისცემის“ სცენები. რეგისტრის მარჯვენა, ქვედა ნაწილში მოხატული ბათქაში ჩამოშლილია.

მეორე რეგისტრის მარცხენა კიდესთან მჯდომარე იოსებისა და მის გვერდით მდგომი ყმაწვილის ფრაგმენტული გამოსახულებებია. რეგისტრის მარჯვენა, უმეტეს ნაწილზე ბათქაში ჩამოშლილია.

ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილზე(სქ3), კედლის თაღის ზემოთ, საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენების – „ფერისცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ – გაერთიანებული, ორრეგისტრიანი კომპოზიციაა წარმოდგენილი.

ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზე(სქ3) სცენები ხუთ რეგისტრადაა განლაგებული:

პირველი-მეორე რეგისტრები „ამაღლების“ სცენას უჭირავს.

მესამე რეგისტრში წარმოდგენილია ძლიერ ფრაგმენტირებული კომპოზიცია სამი ბიბლიური წინასწარმეტყველის და ყორნის გამოსახულებებით.

მეოთხე რეგისტრში, კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეზე, გამოსახული ყოფილა წმინდა გიორგის გველეშაპთან ბრძოლის მონუმენტური სცენა, რომლისგანაც ამჟამად მხოლოდ გველეშაპის შუბგაყრილი ხახის გამოსახულებაა შემორჩენილი.

მეხუთე რეგისტრის აღმოსავლეთ ნაწილში ჩანს ორი ქტიტორის გამოსახულებათა ფრაგმენტები. დასავლეთ ნაწილში, XIX საუკუნეში, სამკვეთლოში გასასვლელი დიობი გაუჭრიათ.

საბჯენი თაღის კეხზე, მართკუთხა, ორნამენტირებულ ფონზე, წრეში ჩაწერილი, მცირე ბუნიანი, ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული.

თაღის ჩრდილოეთ კალთაზე – ბიბლიური დავით მეფე-წინასწარმეტყველი მთელი სიმაღლით, ხოლო სამხრეთ კალთაზე, მთელი სიმაღლით – სოლომონ მეფე-წინასწარმეტყველი. მათ ჩამოსწვრივ, პილასტრებზე, თითო-თითო წინასწარმეტყველის წელზევითი გამოსახულების ფრაგმენტებია. უფრო ქვემოთ, ჩრდილოეთ პილასტრზე, დამოუკიდებელ მოწარჩობაში წარმოდგენილია წარწერა „მნღ“; მის ქვემოთ, მთელი სიმაღლით, შიშველი მეუდაბნოს უწარწერო, ფრაგმენტირებული გამოსახულებაა; მის მოპირდაპირედ, სამხრეთ პილასტრზე – შიშველი მეუდაბნოს ფრაგმენტირებული გამოსახულება, ფრაგმენტირებულივე წარწერით; უფრო ქვემოთ, ორივე პილასტრზე, ბათქაში ჩამოშლილია.

სცენების და ცალკეულ პერსონაჟთა თანმხლები წარწერები ქართული ასომთავრულითაა შესრულებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მოხატულობის მნიშვნელოვანი ნაწილი განადგურებულია, შემორჩენილი ნაწილის მიხედვით, დაახლოებით, შესაძლებელია მისი მთლიანი მხატვრული სახის წარმოდგენა, თეოლოგიური იდეის გაგება, შინაარსობრივი და სტილისტური თავისებურებების აღქმა.

მოხატულობის ხილვისას, მაყურებელს უპირველესად შთაბეჭდილებას უქმნის კონქში წარმოდგენილი „ვედრების“ სცენა, რომელიც გვაუწყებს, რომ **ამ ეკლესიაში წამყვანია ხსნის იდეა**. ამ იდეის შესატყვის, იმედიან, ამაღლებულ განწყობილებას ქმნის მოხატულობის ნათელი, მაყორული კოლორიტი, მწყობრი, ზომიერად დინამიკური კომპოზიცია, წმინდანთა შარავანდების საგანგებოდ მდიდრული შემკულობა, უხვად წარმოდგენილი ორნამენტი; ამასთანავე, მოხატული ფართობის სიმცირის გამო, მაყურებელი მაღევე ამჩნევს, რომ მოხატულობა მთავრდება „ამაღლების“ სცენით, რომელშიც ქრისტე მაყურებელს ორივე ხელით აკურთხებს; ამ კომპოზიციის ქვეშ გამოსახული არიან ბიბლიური წინასწარმეტყველები, რომელთაგან ერთ-ერთს ზეციდან მხსნელი ევლინება; მათ ქვემოთ გამოსახული ყოფილა გველეშაპის მძლეველი, ცხენოსანი წმ. გიორგის მონუმენტური ფიგურა; ეკლესიის კეხში კი, ორნამენტულ ფონზე, წრეში ჩაწერილი, მცირე ბუნიანი, ტოლმკლავა ჯვარი. აქედან გამომდინარე, **მოხატულობის აღქმის საწყის ეტაპზევე ნათელი ხდება, რომ მისი წამყვანი თემებია: მსხვერპლის შედეგად, ბოროტების (სიკვდილის) ძლევა, ხსნა, ამაღლება, ამ ყოველივეს წინასწარუწყებულობა და ღვთის დიდება.**

§3. საკუთხეველის მოხატულობის აღწერა, იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური და შეღავათებითი ანალიზი

წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენა, თავდაპირველი დათვალიერებისას, მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შემდგომი დაკვირვებით, როგორც საკუთხეველის მოხატულობის თითოეული რეგისტრი, ისე ეკლესიის დარბაზის კედლებზე გამოსახული სცენები, ერთიანი შემოქმედებითი კონცეფციით გაერთიანებული, სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებული ჩანს. ამიტომ, თითოეული მხატვრის მიერ ამა თუ იმ სცენის გასახსნელად მიმართული ძალისხმევის სრულად, კომპაქტურად და ნათლად წარმოსახენად, ვამჯობინეთ თითოეული რეგისტრისა და სცენის იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური და შეღავათებითი ანალიზი უშუალოდ მათი აღწერის შემდეგ წარმოგვედგინა (რის საშუალებასაც გვაძლევს სცენების მცირერიცხოვნობა), ხოლო მათი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები ცალკე აღვვინიშნა.

ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი იდეა და ფორმალური კონცეფცია საკუთხეველის მოხატულობაშია გაცხადებული. აფსიდის კონქში, ამჟამად ძლიერ ფრაგმენტირებული, „ვედრების“ სცენაა გამოსახული(სქ4; ტაბ.36-40ა). კონქის ცენტრში, მუქ, მოლურჯო-რუხ ფონზე, წარმოდგენილია საშუალო სიმაღლის ზურგიან სავარძელში მჯდომი, მოწითალო-ოქრასფერ ქიტონში და ფონზე ოდნავ უფრო ღია ფერის მოლურჯო-რუხ ჰიმატიონში გამოწყობილი ქრისტე პანტოკრატორის, სცენის დანარჩენ მონაწილეებზე ბევრად უფრო დიდი ზომის, გამოსახულების ფრაგმენტები: ქრისტეს სახე შუბლს ქვემოთ, მისი წითელ ფონზე ოქროსფერჯვრიანი შარავანდის ნაწილი, მხრებისა და სავარძლის ზედა ნაწილები და, ფიგურის ქვედა „სახეღარზე“, ჰიმატიონის ფრაგმენტი. ბუნდოვნად ჩანს, რომ მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვენა მკერდის წინ ჰქონია გამოსახული, მარცხენა ხელში კი წიგნი სჭერია, სავარუდოდ, დახურული – იგი მკრთადად „ილანდება“ ვერტიკალურად წავრძელებული მოთეთრო მართკუთხედის სახით²², რომელზეც ალაგ-ალაგ ოქროსფერი საღებავის მცირე ლაქებია შემორჩენილი.

მაცხოვრის გარეგნობა, დაახლოებით, მისი კანონიკური იკონოგრაფიის შესატყვისია: იგი ახალგაზრდაა, საშუალო სიმაღლისა და სიგანის მოვარდისფრო-ოქრასფერი თვალური სახე, მოწითურო-წაბლისფერი თმა-წვერი, დაბალი შუბლი, ერთმანეთთან ახლოს ჩასმული, საშუალოზე დიდი, წაბლისფერი თვალები, მოშვილდული წარბები, თხელი სწორი ცხვირი, საშუალო სისქისა და სიგრძის მოწითალო ბაგეები, ორად გაყოფილი წვერი და „მსხვილი“ კისერი აქვს(ტაბ.38ბ). ქრისტეს ხელისუფლობის და მსაჯულობის გამოსახატავად, მხატვარს უცდია მისთვის მკაცრი იერის მიცემა, რისთვისაც იგი შემართულ პოზაში წარმოდგენია, ფართოდ გაღებული თვალებით, მაღლა აზიდული წარბებით, აწეული ცალი ნესტოთი და მჭიდროდ მოკუმული, დაქანებულად განლაგებული პირით. მის გამოსახულებას, კისრის აქეთ-იქით, ახლავს ქართული ასომთავრული წარწერა 𐌕𐌖𐌗𐌘 – „იეს(ო) ქრ(ი)ს(ტ)ე“ (ასოები 𐌕𐌖𐌗𐌘 ძალზე ვაბუნდოვანებულია).

მაცხოვრის ჩრდილოეთით, ერთმანეთთან მიჯრით, მთავარანგელოზი მიქაელი და ღვთისმშობელი ყოფილან წარმოდგენილი მთელი სიმაღლით, ხოლო სამხრეთით, ასევე ერთმანეთთან მიჯრით – იოანე ნათლისმცემელი და მთავარანგელოზი გაბრიელი.

ღვთისმშობლის გამოსახულებიდან შემორჩენილია მხოლოდ სახის ზედა ნაწილი და მოთეთრო ჩაჩითა და მოწითალო-ოქრასფერი მაფორიუმით დაბურული თავისა და მარცხენა მხრის ფრაგმენტები. გამოსახულებას მარჯვნივ ახლავს ორსტრიქონიანი წარწერა:

(OΓ)OYC.: „(დე)ღა.:“
(OYΓY)C.: (ღვთი)სა.:“

ნათლისმცემლის გამოსახულებიდან შემორჩენილია: სახის ზედა ნაწილის, გაბურძენილი, მუქი თმა-წვერის, ხელების, მოყვითალო-ოქრასფერი ხალების²³ და ცალი ფეხის სანდლით²⁴ მოსილი ტერფის ფრაგმენტები. ხელებზემთო წარწერაა:

HCYB.: „ნ(ა)თლ(ი)ს
CZB.: (მ)ც(ე)მ(ე)ლ(ი) .:“

მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, თითქმის, სრულად „იკითხება“ (მხოლოდ მიქაელ მთავარანგელოზის მარცხენა ხელის და სამოსის მარცხენა კიდის გამოსახულებაა ჩამოშლილი). მათ მოსავთ განზოგადებულ-გამარტივებული საიმპერატორო სამოსი, ახლავთ წარწერები:

(⊕)⊕+⊕: - (მ)იქ(ა)ელ: და :: ⊕~⊕ - ::გ(ა)ბ(რიელ).

ისინი ღვთისმშობელზე და ნათლისმცემელზე ოდნავ უფრო მაღლები არიან, მაგრამ, მათი სხვა პერსონაჟებზე ოდნავ ქვემოთ დაყენებისა და იზოკეფალიის დაცვის შედეგად, ყველა პერსონაჟი თანაბარი სიმაღლისა ჩანს. ოთხივე მცირედ მიბრუნებულია ქრისტესკენ და ხელები, ვედრების ნიშნად, მისკენ აქვთ გაწვდილი.

აღსანიშნავია, რომ მთავარანგელოზები უშუალოდ სატრიუმფო თაღის საბჯენი პილასტრების კაპიტელებზე მდგომად წარმოგვიდგებიან – თითქოს, პილასტრებიდან არიან ამოზრდილი. მათ არ უჩანთ ტერფები და სამოსის ქობა (ქობის „როღს ასრულებს“ ორნამენტირებული კაპიტელები)(ტაბ.39,40).

ოთხივე წმინდანს თავს უმკობს ერთნაირი ოქროსფერი შარავანდი, რომელზეც, ალაგ-ალაგ, ბუნდოვნად ჩანს მსხვილი ზურმუხტების, ლალების და – შარავანდის შავ კონტურზე – წვრილი მარგალიტების გამოსახულებები.

ქრისტესა და იოანე ნათლისმცემელს შორის, მუქ რუხ ფონზე, გამოსახულია დიდი თეთრი „ორფრთედი“ (თეთრად ჩანს, საღებავის ჩამოშლის გამო). „ფრთებს“ შორის, მათზე უფრო მცირე ზომის, ფრაგმენტირებული, მუქი რუხი ფერის, ოვალური ფორმა იღანდება(ტაბ.40,40ა,ბ) – ზედ ყვავილის მტვრიანების მსგავსი, ღია რუხი რკალისებური ხაზებით და, მათდამი პერპენდიკულარული, ასეთივე ფერის ხაზით. „ფრთებს“, შეზნექილი მხრიდან, მოწითალო „სარჩული“ უჩანს. ეს „ორ თუ სამფრთედი“ სერაფიმის ან ქერობინის გამოსახულების ნაწილი არ უნდა იყოს, – მის აქეთ-იქით არც სხვა ფრთების განსათავსებელი ადგილი და არც სერაფიმის ან ქერობინის სახე ჩანს. სავარაუდოდ, ის წარმოადგენს ყვავილის გამოსახულებას, რომელიც ძალიან ჰგავს, ამავე მოხატულობის „ლაზარეს აღდგინების“ და „ამაღლების“ სცენებში გამოსახულ, ფართოდ გაშლილ დიდ ყვავილებს (ტაბ. 63დ, 66, 76გ,დ). ასეთივე ყვავილი, უფრო ნაკლებად გაშლილი, წარმოდგენილია საბჯენი თაღის პილასტრებზე – დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა ფერხით(ტაბ. 71ბ,72ა,76ბ). ანუ, იგი გამოსახულია ყველა სცენაში, სადაც აღდგომის თემაა გატარებული და ქრისტეს წინაპართა ფერხით. ყვავილი გარდა იმისა, რომ სამოთხის სიმბოლოა, „ბუნების სრულყოფილების, მისი მარადიული წრებრუნვის – დაბადების, სიცოცხლის, სიკვდილისა და კვლავ აღორძინების“ სიმბოლოცაა²⁵.

სცენაში ესაია და ეზეკიელ წინასწარმეტყველთა ხილვების პერსონაჟები, სერაფიმი და ქერობინი²⁶, ყოფილან გამოსახული – ზემოაღწერილი ყვავილის ჩამოსწვრივ ჩანს, გადაჯვარედინებული რკალების მსგავსი, მოწითალო ლაქები(ტაბ.40ა), რომლებიც სერაფიმის ფრთების გამოსახულების ნაშთი უნდა იყოს. დიდი ზომის ყვავილ(ებ)ის სერაფიმი(ქერობინ)ზე უფრო მაღლა, „უპირატეს ზონაში“, გამოსახვით²⁷ მინიშნებული ყოფილა ვედრების წარმატებით დაგვირგვინება, კაცობრიობისათვის სამოთხის „ბჭის“ და სულიერი აღდგომა-აღორძინების გზის გახსნა.

ამავე ჯგუფის ძეგლების – ტაბაკინის²⁸, ჭალის²⁹, ქორეთის³⁰ ეკლესიათა კონქებში, სამოთხის აღმნიშვნელი, მცირე ზომის წვრილფოთოლა მცენარეები გამოსახულია ვედრების სცენის მონაწილეთა ფერხით. იღემის³¹ „დეისუსის“ სცენაში სამღეროიანი წვრილფოთოლა ყვავილები ქრისტესა და სერაფიმ-ქერობინს შორისაა გამოსახული და ქრისტეს მუხლამდე სწვდება. წვევის ეკლესიის მხატვარს ხსენებულ ეკლესიათა მხატვრეზე უფრო მახვილგონივრულად, თამამად და მკვეთრად გამოუხატავს სათქმელი...

ქართულ ეკლესიათა საკურთხევლის მოხატულობებში გავრცელებული, „უფლის დიდების“ სცენის ორი ვარიანტიდან – „ქრისტე ანგელოზთა შორის“ და „დეისუსი“ – განსაკუთრებით პოპულარულია „დეისუსი“, რომლის დოგმატური არსია ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ვედრება-შუამდგომლობა მრისხანე ციური მსაჯულის წინაშე – ადამიანთა ცოდვების შენდობისა და მათი სულების ხსნისათვის. „ვედრების“ თემის ქვეტექსტად მრავალასპექტიანი შინაარსი მოიაზრება:

წინასწარმეტყველთა ხილვები, უფლის მსხვერპლი, მისი მეორედ მოსვლა, აპოკალიფსი, უფლის მსაჯულება, მეოხება, კაცობრიობის ხსნა, უფლის თეოფანიური დიდება, რაც მხატვრებს თემის სხვადასხვაგვარად გაშლის შესაძლებლობას აძლევს.

„ვედრების“ კომპოზიციის ერთ-ერთი უაღრესი გამოსახულება რომის სანტა მარია ანტიკვას მოხატულობაში გვხვდება (VIII ს.)³². საქართველოში ეს თემა X ს-ში გამოჩნდა [ადრეული მაგალითებია: კიბიანის, ფხოტრერის, ფარის სვიფის (სამივეგან მოხატულობის I ფენა), იფხის, დავით გარეჯის მონასტრების წამებულის და უდაბნოს „დეისუსის“ კომპოზიციები³³] და X-XIII ს-ებში ფართოდ გავრცელდა როგორც დარბაზული ტიპის, განსაკუთრებით სვანეთის, ეკლესიათა კონქებში³⁴, ისე გუმბათოვან ეკლესიათა კონქებისა (ბეთანია, ანი (1215წ.), საფარა)³⁵ და გუმბათის მოხატულობებში (მანგლისი, იკორთა, ყინწვისი, ტიმოთესუბანი)³⁶.

X-XIII საუკუნეებშივე ჩამოყალიბდა „ვედრების“ კომპოზიციის როგორც ლაკონიური (ცენტრში ქრისტე, აქეთ-იქით მავედრებელი ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი³⁷), ისე მეტ-ნაკლებად განვრცობილი იკონოგრაფიული ვარიანტები (იმავე პერსონაჟებს დამატებული მაცხოვრის თეოფანიური დიდების ელემენტები: მთავარანგელოზები, სერაფიმ-ქერობინი, ანგელოზთა დასო³⁸).

X-დან XVI საუკუნემდე „ვედრება“ უამრავი ძეგლის კონქში გამოისახა და ათასგვარი ვარიანტი განიცადა – სხვადასხვა ეპოქის თუ დამკვეთის მოთხოვნების, მოსახატი ძეგლის თავისებურების, სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედებითი ამოცანების და შესაძლებლობების შესატყვისად³⁹.

XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში (ტაბაკინი, ჭალა, წითელხევო⁴⁰, ილეში, ქორეთი, მღვიმევი⁴¹, ბუგეული⁴², ფარახეთი⁴³, კალაური⁴⁴, ვანი⁴⁵, ზეგანის წმ. მარინა⁴⁶...), ორიოდ გამოჩნდა (გელათის წმ. ელია⁴⁷, ლეხთავი⁴⁸) გარდა, ქართულ მოხატულობათა უმრავლესობის მსგავსად, კონქში ყველგან „ვედრება“ წარმოდგენილი⁴⁹, რაც მოწმობს ამ მოხატულობებში საკუთრეველის კონქში „ვედრების“ გამოსახვის აღმოსავლური იკონოგრაფიული ტრადიციის განგრძობას – საპირისპიროდ ბიზანტიური მოხატულობებისა, სადაც კონქში, მეტწილად, „ღვთისმშობლის დიდება“ გამოისახებოდა⁵⁰.

„ვედრების“ სცენა წვეის ეკლესიაში ზომიერად განვრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციითაა წარმოდგენილი: იგი მიეკუთვნება საკონქო კომპოზიციათა იმ ჯგუფს, სადაც, გარდა მაცხოვრის, ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ფიგურებისა, შეტანილია, „უფლის თეოფანიური დიდების“ სცენისათვის დამახასიათებელი, მთავარანგელოზებისა და სერაფიმ-ქერობინის გამოსახულებები⁵¹ და სადაც მთავარანგელოზები წარმოდგენილი არიან ანგელოზთა დასის გარეშე – როგორც ფაენისში (XIII ს. 80-იანი წლ.)⁵², სორში (XIV ს.)⁵³, ტაბაკინში, ბუგეულში, ჭალაში, წითელხევოში, ქორეთში, კალაურში (XVII ს.) და სხვ.. მიუხედავად „ვედრების“ სცენის უამრავი მაგალითის არსებობისა, წვეის მხატვარი, სცენის ცნობილი იკონოგრაფიული ელემენტების თავისებური ორგანიზებით, ახერხებს მისი განსხვავებული, საინტერესო ვარიანტის შექმნას.

წვეის „ვედრების“ ერთ-ერთი იკონოგრაფიული თავისებურებაა მაცხოვრის ხელში დახურული წიგნის გამოსახვა. დახურული წიგნი, რომელიც განკითხვის დღეზე მიგვანიშნებს, უფრო იშვიათად გვხვდება კონქში წარმოდგენილი მაცხოვრის ხელში [გამოსახულია აქში (XIII ს. ბოლო)⁵⁴, იენაშის იანის ეკლესიაში (XIII-XIV ს-თა მიჯნა)⁵⁵, სორში, უბისში⁵⁶, ლალამში (XIV ს.)⁵⁷...]. ვიდრე გადაშლილი წიგნი, რომელიც „ჭეშმარიტების ან გამოცხადების სიმბოლოა“⁵⁸. XVI ს-ის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში (ტაბაკინი, ბუგეული, ქორეთი, კალაური, ილეში⁵⁹, ფარახეთი⁶⁰...) გადაშლილი წიგნია გამოსახული.

წვეის „ვედრების“ სცენის იკონოგრაფიული თავისებურებაა, ასევე, მთავარანგელოზების მავედრებელთა სახით წარმოდგენა („დეისუსის“ სცენაში, მავედრებელი მთავარანგელოზები გამოსახული არიან ფაენისში⁶¹, ბუგეულში, წითელხევოში...), მათი საბჯენი თაღის პილასტრების კაპიტელებზე აღმართვა და ყვავილების სერაფიმ-ქერობინზე მაღლა გამოსახვა.

„დეისუსის“ თემის შთამბეჭდავად წარმოსაჩენად, მხატვარი განაზოგადებს მის შინაარსს, მისი უმთავრესი კომპონენტის, საკუთრივ „ვედრების“ მაქსიმალურად

„გასაძლიერებლად“, ირჩევს ამ მიზნის შესატყვის იკონოგრაფიულ ვარიანტს, ამახვილებს მის მხატვრულ ფორმას: **კომპოზიციის** ყველა ელემენტის კონქის საზღვრებში მოქცევით, უზრუნველყოფს სცენის მთლიანობას, კომპაქტურობას, იოლად აღსაქმელობას; ქრისტეს არსის მონუმენტურობის მისანიშნებლად, მის ფიგურას სცენის დანარჩენ მონაწილეებზე ბევრად დიდს გამოსახავს (სქ4; ტაბ.37,38ა,ბ). განსაკუთრებით ზრდის მისი თავის ზომას, ხოლო შინაარსის გამოხატვისათვის ნაკლებად აუცილებელ, მაცხოვრის ფიგურის ქვედა ნაწილს, თავთან შეფარდებით, მკვეთრად ამცირებს, მაგრამ, რადგან ქრისტეს თავსა და კონქის ქვედა საზღვარს შორის მანძილი მაინც არასაკმარისია მისი მთლიანი ფიგურის დასატყვად, სავარაუდოდ, მაცხოვარი ტერფების გარეშე გამოუსახავს – მაცხოვრის ტერფების განსათავსებელ ადგილას ჩანს მხოლოდ ჰიმატიონის კალთა, რომელიც ჩქმაღლავს მისი სხეულის ანატომიურ ნაკლებობას (სქ 4; ტაბ. 37, 38ა).

ფიგურის მონუმენტალიზების მიზნით, მისი ფრაგმენტირების და „მაყურებელთან მოახლოების“ ძველთაგანვე ცნობილი ხერხი წვევის მხატვარს მრავალმხრივ გააზრებულად, „დოზირებულად“ გამოუყენებია: მას პერსონაჟები გამოუსახავს არა ნახევარფიგურების სახით (როგორც იფრარის (1096წ.¹², ლაგურკის (1112წ.¹³, წვირმის ჩობან-თარინგ ზელის (XIIIს.¹⁴ და ზოგი სხვა ეკლესიის კონქშია – რაც ფიგურებს უფრო დიდს გამოაჩენდა, მაგრამ კომპოზიციაში ვეღარ დაეტეოდა მისი ამჟამად შემადგენელი ყველა გამოსახულება, რითაც გაღარიბდებოდა სცენის შინაარსი, ხოლო მთავარანგელოზების გამოსახულებათა კამარაზე გატანის შემთხვევაში, დაირღვეოდა სცენის მთლიანობა), არამედ, ქრისტეს თავის გადიდებით, მაცხოვრის თავისებური მონუმენტურობის შთაბეჭდილებაც შეუქმნია, გაუთვალსაზიროებია მისი სახე, ხოლო მისი სხეულის ქვედა ნაწილის ზომების მკვეთრად შემცირებით, ადგილი გამოუყვია სცენის სხვა პერსონაჟების თავისუფლად განსათავსებლად, ამიტომ ისინიც კარგად ჩანან და ინარჩუნებენ მნიშვნელოვნებას. სათანადო ზომისაა წარწერებიც.

მთავარანგელოზები, რომლებიც „დეისუსის“ კომპოზიციაში „უფლის დიდების“ სცენის ელემენტებს წარმოადგენენ, მხატვარს გამოუსახავს არა როგორც უფლის მცველი და მადიდებელი ციური ამაღლის მეთაურები (არ დააჭერინა მათ ხელში საიმპერატორო ღირსებისა და ძალაუფლების რეკალიები: სფერო, ღაბარუმი ან კვერთხი), არამედ როგორც უფლისაკენ ხელგაწვდილი მავედრებლები, რითაც გააძლიერა „ვედრების“ თემა. ამასთანავე, მავედრებელთა დაახლოებით თანაბარ ზომაში, ერთმანეთთან მიჯრილ წყვილებად წარმოდგენით, ზედმეტი დანაწევრებისაგან დაიცვა კომპოზიცია, გვაჩვენა, რომ სცენის ყველა მონაწილე – როგორც მთავარანგელოზები, ისე „ძველი და ახალი აღთქმის ეკლესია“ (ძველი ეკლესიის სიმბოლოდ ითვლება იოანე ნათლისმცემელი, ახლისა – ღვთისმშობელი) თანასწორად მცირეა ქრისტესთან მიმართებით და ყველას ერთნაირი ფუნქცია აქვს – კაცობრიობის მეოხება;

მთავარანგელოზთა საბჯენი თაღის პილასტრების კაპიტელებიდან „ამოზრდით“, მხატვარმა სიმბოლურად მიანიშნა წვევის ეკლესიის ციურ ძალებთან ერთობა და მათ მიერ დაცულობა; თანაც, სრულად აითვისა კონქის სივრცე, ხაზი გაუსვა მის ტექტონიკას; სცენის მონაწილეთა ქრისტესკენ მხოლოდ მცირედ მიბრუნებით, მიანიშნა მათი ვედრების ადრესატი, ხელი შეუწყო კომპოზიციის შეკვრას და, ამასთანავე, მაყურებელთან კონტაქტის შენარჩუნებას;

აღდგომის და სამოთხის სიმბოლოს – ყვავილ(ებ)ის – სერაფიმზე (და ქერობინზე) მაღლა, აქცენტირებულად, გამოსახვით, მაყურებლებს „აუწყა“, რომ „ცეცხლოვანი განსაწმენდელი“ გადაღახულია, უფლის წინაშე ღვთისმშობლის, ნათლისმცემლისა და მთავარანგელოზთა ვედრების შედეგად, კაცობრიობისათვის სასუფევლის დამკვიდრების უფლება მოპოვებულია (ვედრების შედეგის ამგვარი აქცენტირება მხატვრის ეკლესიის მრევლისადმი დიდ გულისხმიერებას მოწმობს...).

ამრიგად, სცენის კომპოზიცია სრულად ავლენს მხატვრის მწეობრ და თანმიმდევრულ ჩანაფიქრს. კომპოზიციის შემადგენლობა, კომპონენტების მასშტაბი და ურთიერთმიმართება ლოგიკურადაა განსაზღვრული და შეესატყვისება სცენის შინაარსის შთაბეჭდავად ცხადყოფას.

მიუხედავად იმისა, რომ წვევის ეკლესიის „ვედრების“ სცენის ნახატს გამომსახველობა არ აკლია და ასეთი შთაბეჭდილება, მნიშვნელოვან წილად, ფიგურების პროპორციების დარღვევითაა მიღწეული, თუ პროფესიული („აკადემიური“) მხატვრობის პოზიციიდან შევაფასებთ, სცენის ნახატი უფრო ნაკლებოსტატურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე კომპოზიცია: მხატვარი, შინაარსობრივი ამოცანების შესატყვისად, ცვლის არა მხოლოდ ფიგურების ზომების, არამედ მათი ნაკვთების პროპორციულ ურთიერთმიმართებასაც, მაგალითად: ქრისტეს თავის და სხეულის, პერსონაჟთა თვალებისა და სახის (თვალბუდე გადიდებულია შუბლის დადაბლების ხარჯზე) ფიგურების სხეულის კონსტრუქცია მოუქნელია – თავის, კისრისა და სხეულის ურთიერთშეკავშირება, ხელები, კუსტები „გახევებულია“. მთავარანგელოზთა სახეების ნიღბისებურობა, მზერის განყენებულობა, პოზისა და კუსტების „გახევებულობა“ (ტაბ.39,40) მხოლოდ მხატვრის „ნაკლები დაოსტატების“ შედეგი არ უნდა იყოს, არამედ მათი „იმჟვეენიური“ სამყაროსადმი კუთვნილების მინიშნების და კომპოზიციის მონუმენტურობა-პრეხენტატიულობის მიღწევის მცდელობასაც მოწმობს.

ხაზი სხვადასხვა გამოსახულებაში მეტ-ნაკლები სისქისაა, მცირედაბლასტიკური. გამოსახულებათა მოცულობითობა მეტ-ნაკლებადაა გამოვლენილი: მთავარანგელოზ გაბრიელის სამოსზე ნაოჭები უფრო მსხვილია, ვიდრე მიქაელის სამოსზე. ნაოჭების „სიღრმეიდან“ „მწვერვალამდე“ ორი-სამი, მეტწილად ორი, ტონით გაღიაფერება ხდება, მათი შუქ-ჩრდილის ამპლიტუდა მეტია, ამიტომ ისინი უფრო „მოცულობითი“ ჩანს.

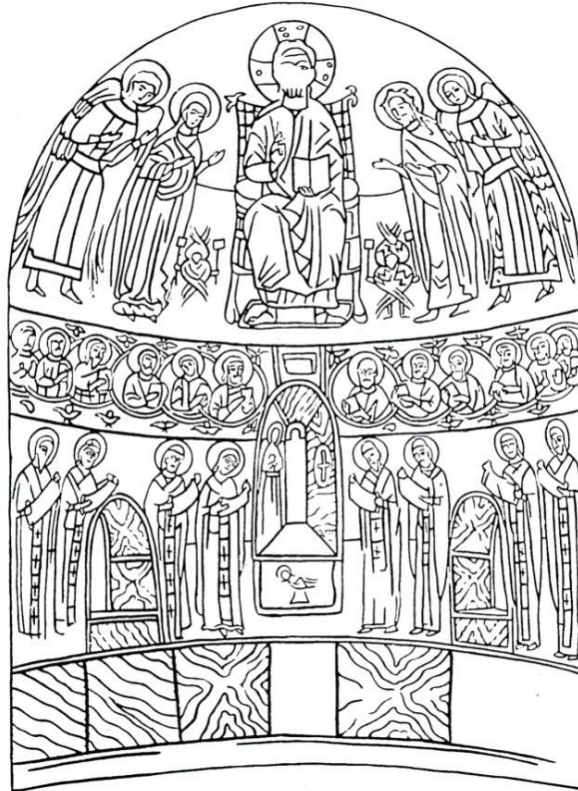
ვინაიდან სამოსის ნაოჭები და, შესაბამისად, ჩრდილ-სინათლე ფიგურების ზედაპირზე დაახლოებით თანაბრადაა განაწილებული, ხოლო მთავარანგელოზთა სამოსის ქვედა საზღვარი და ღორღონის ვერტიკალური ნაწილი სწორხაზოვანია, გამოსახულებათა სიბრტყითობის შთაბეჭდილება შენარჩუნებულია. გაღიაფერება არ მიდის სრულ გამოთეთრებამდე, არამედ ქსოვილის ატლასის თუ სადაფისებური სირბილე-სიპრიალის შთაბეჭდილებას ქმნის. ნაოჭების სიმრავლე და გაღიაფერების წესი წვევის მხატვარზე პალეოლოგოსური მოხატულობების გავლენას მიგვანიშნებს.

პერსონაჟთა ტიპაჟი და მათი შესრულების მანერა. ქრისტესა და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებებში ჩანს მხატვრის მიერ მათი კანონიკურ იკონოგრაფიასთან მიახლოების მცდელობა. დანარჩენი პერსონაჟების სახეები, მეტ-ნაკლებად, ადგილობრივ – XVII-ის „ხალხური“ მოხატულობებისათვის დამახასიათებელ – ტიპაჟს გვაგონებს: მთავარანგელოზებს აქვთ ოვალური, მოვარდისფრო-ოქრასფერი სახე, დაბალი შუბლი, „მძიმე“ ნიკაპი, სწორი, თხელი ცხვირი, მოკლე, საკმაოდ „სავსე“ ბაგეები, ნუშისებური, დიდი თვალები – ზედა ქუთუთოსკენ აწეული ფერადი გარსით, გრძელი, მოშვილდული წარბები (ტაბ.39,40); თვალების ჭრილი შემოხაზული აქვთ მსხვილი, შავი კონტურით, რომელიც, თვალბუდის ირგვლივ, მოწითალო-ოქრასფერი ხაზებითაა დუბლირებული; ცხვირის „ზურგი“ და ნესტოები შემოწერილი აქვთ, წარბებთან „გადაბმული“, წერილი, შავი ხაზით; (ღვთისმშობლის სახის ზედა ნაწილი შესრულებულია ასევე, ქვედა ნაწილი არ შემორჩენილა). სხვადასხვა პერსონაჟის სახე შემოვლებულია სხვადასხვა სისქის (არც მაინცა და მაინც სქელი) შავი კონტურით. სახის ამოწეული ნაკვთები მინიშნებულია მათი ძირითადი – მოვარდისფრო-ოქრასფერის, თეთრასთან შერეული გრძელი პასტოზური მონასმებით გაღიაფერებით, ხოლო „ჩრდილები“ – შავი კონტურის მოწითალო-ოქრასფერი ზოლით დუბლირებით; პერსონაჟებს, შუბლსა და კისერზე, ასეთივე ფერის ზოლებით, ნაოჭები აქვთ დახატული; მთავარანგელოზების და ღვთისმშობლის ღაწვებზე ჩანს მოწითალო, მრგვალი ღაჭები.

მიუხედავად მოხატულობის ფერთა ძლიერ დაზიანებისა, მაინც შესამჩნევია, რომ ცივი და თბილი ფერების ზომიერად კონტრასტულ დაპირისპირებებზე დაფუძნებული კოლორიტი საკმაოდ ინტენსიური, მდიდრული და ლამაზი ყოფილა. გამოყენებულია მუქი ღურჯი, მოყვითალო-ოქროსფერი, წითელი, ცისფერი, მწვანე, თეთრი ფერები. მუქ, მოღურჯო-რუხ ფონზე მკაფიო დეკორატიულ ეფექტს შექმნიდა წმინდანთა, მსხვილი წითელი და მწვანე ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით შემკული, ოქროსფერი შარავანდები, მოვარდისფრო-ოქრასფერი სახეები, ღვთისმშობლის მოწითალო ოქრასფერი და ნათლისმცემლის მოყვითალო-მდოგვისფერი სამოსი,

მთავარანგელოზთა მოწითალო-ოქრასფერი ფრთები, მიქაელ მთავარანგელოზის სამოსის მომწვანო-ციხფერი ფერები. აღსანიშნავია, რომ ფერები საკმაოდ ინტენსიური, მუდერი და ლამაზია, საკმაოდ სუფთა ჩანს და განსხვავდება უფრო მეტად მიწანარევი საღებავების უფრო მღერივ ფერებისაგან, რომელიც ამ პერიოდის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებშია გამოყენებული. ცხადია, მოხატულობის დაზიანებამდე, ასეთი ცხოველხატული კოლორტი ეკლესიის სივრცეს ახლანდელზე უფრო მეტად განმსჭვალავდა ამაღლებული, საზეიმო განწყობილებით.

ჩვენთვის ცნობილ იმ მოხატულობათაგან, სადაც „დეისუსის“ სცენაში, ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის გარდა, წარმოდგენილი არიან მთავარანგელოზები და წინასწარმეტყველთა ხილვების პერსონაჟები, წვეის „ვედრების“ სცენა(სქ. 4) ყველაზე მეტ სიხლოვეს, მისივე თანადროული „ხალხური“ მოხატულობების, ბუგეულისა(სქ. 14) და წითელხევის ეკლესიების „ვედრების“ სცენებთან ავლენს: სამივეგან მთავარანგელოზები მავედრებელთა როლში არიან გამოსახული, რაც შესაძლოა ერთი და იმავე ნიმუშიდან სარგებლობაზე მიუთითებდეს. მიუხედავად ამისა, თითოეულ მხატვარს, მოსახატი არქიტექტურის თავისებურების გათვალისწინებით გადაუწყვეტია აღნიშნული სცენა. წვეის ეკლესიის ოსტატს, ამ ეკლესიის აფსიდის „დაძაბული“ არქიტექტონიკის შესატყვისად, უფრო მეტი დრამატიზმი შეუტანია კომპოზიციაში. კონქის ზედაპირი უფრო მჭიდროდ, ვიდრე



სქ. 14. (cx. 14). ბუგეულის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობა

ზემოსხენებულ ეკლესიებშია, შეუვსია უფრო მონუმენტური გამოსახულებებით; მეტი კონტრასტია ქრისტესა და მავედრებელთა ზომებს შორის. უფრო კონტრასტულია სცენის კოლორიტიც; ყვავილ(ებ)ის სერაფიმ-ქერობინზე უფრო აქცენტირებულად წარმოდგენით მხატვარს ყურადღება გაუმახვილებია „ვედრების“ შედგენის წარმატებულობაზე, ამავე დროს, დაძაბული კომპოზიციით, მაცხოვრის ხელში დახურული წიგნის გამოსახვით და კონტრასტული კოლორიტით, შეუქმნია მოვლენის

დრამატულობის, აღნიშნული შედეგის მოპოვების სირთულის ასოციაცია, გაუძლიერებია მიზნის მიღწევით გამოწვეული, ამაღლებული, საზეიმო განწყობილება.

ამრიგად, კონქის მოხატულობის შინაარსი ასეთია: სამყაროს მოველინა ძველ აღთქმაში ნაწინასწარმეტყველები, მსხვერპლის შედეგად ამაღლებულ-განდიდებული, ყოფლისმპყრობელი, მრისხანე მსაჯული, რომლის წინაშე ღვთისმშობლის, იოანე ნათლისმცემლისა და მთავარანგელოზთა შუამდგომლობა, კაცობრიობის ხსნით დაგვირგვინდა. აღნიშნული შინაარსი გამოხატულია სათანადოდ გამახვილებული მხატვრული ფორმით, რომლის კომპონენტები კონქის მხატვრის მიერ მათი ფლობის სხვადასხვა დონეს ავლენს – მხატვარი ძლიერია კომპოზიციისა და კოლორიტის სფეროში და ნაკლებ პროფესიულ ოსტატობას ამჟღავნებს ნახატში.

ნაწარმოების გამომსახველობის გასაზრდელად, საპირისპირო ტენდენციების შემცველ მონაცემთა შეპირისპირება, რომელიც კონქის მოხატულობაში ვლინდება, ამ ეკლესიის მთავარი მხატვრის შემოქმედებითი კონცეფციის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურებაა და ახასიათებს, მთლიანად, წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენას.

კონქის კომპოზიცია მოხატულობის მომდევნო რეგისტრისაგან გამიჯნული ყოფილა ვიწრო – თეთრი და შავი, და საშუალო სისქის – წითელი, ჰორიზონტალური ზოლებით მოსაზღვრული, შედარებით განიერი, თეთრი ზოლით, რომელზეც წარმოდგენილი ასომთავრული წარწერისაგან დარჩენილია მხოლოდ ოთხი ასო – შႭჲ – „შეღბ“.

საკონქო კომპოზიციების ჩვენთვის ცნობილი წარწერებიდან ეს ასოები ყველაზე მეტად გვაგონებს წარწერას „რომელი შემომიდგეს მე, არა ვიდოდეს ბნელსა“ (იოანე 8,12). მართალია, აქ ასო „დ“-ს „ბ“ მოსდევს და არა „გ“, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამ ეკლესიის წარწერებში იმდენი და ისეთი სერიოზული შეცდომაა, რომ სრულებითაც არ იქნება გასაკვირი თუ აქ, სიტყვა „შემომიდგეს“ მაგივრად, „შემომიდგება“ ეწერა (ეს სიტყვები, მეტწილად, იწერება გადაშლილ წიგნში, რომელიც ქრისტეს უჭირავს, მაგამ რადგან აქ დახურული წიგნია გამოსახული, – კონქის საზღვარზე დაუწერიათ), ანუ წარწერა ესადაგებოდა კონქში წარმოდგენილი სცენის შინაარსს, განამტკიცებდა რწმენას, რომ ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ვედრება ნაყოფს გამოიღებს და ქრისტეს ერთგულნი სამოთხეს ეზიარებიან.

აფსიდის მეორე რეგისტრში, მოციქულთა წელზევითი გამოსახულებებია წარმოდგენილი (სქ. 1, ტაბ.38ა,41,41ბ). რვა მოციქულიდან, რომლებიც ამ ეკლესიის მხატვარს დაუხატავს, სრულად, მხოლოდ წმ. პეტრეს გამოსახულებაა შემორჩენილი თავისი წარწერით – წა ოႭჲჲ „წ(მინდა)ჲ პ(ეტრე)“ – აფსიდის ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ. ხუთი მოციქულის გამოსახულება მეტ-ნაკლებად ფრაგმენტირებულია. წმ. მარკოსს სახე აღარ უჩანს, მაგრამ ჩანს წარწერა – Ⴀჲხს – „მ(ა)რკ(ო)ს“ („ზ“-ს ნაცვლად „ს“ წერია). რეგისტრის სამხრეთ კიდეში კიდევ ორი მოციქულის გამოსახულების წარსულში არსებობა მათი მცირე ფრაგმენტებით და საღებავჩამოშლილი ადგილის ფართობით შეიძლება ვივარაუდოთ. მოციქულებს ცალ ხელში კოდექსი უჭირავთ, მეორე ხელით კი ექსტიკულირებენ – საკურთხევლის ცენტრიდან ჩრდილოეთით გამოსახული სამი მოციქული – მარცხენა ხელით, დანარჩენები – მარჯვენათი. ზოგი ნახევარფიგურა ერთმანეთთან მიჯრით, ზოგი კი სხვადასხვა ინტერვალით არის განთავსებული. განსხვავდება მათი თავების რაკურსები: წმ. იოანეს და წმ. პეტრეს თავი, მეტ-ნაკლებად, სამხრეთისაკენ აქვთ შებრუნებული, წმ. პავლეს კი ჩრდილოეთისაკენ, მხერა, სხვადასხვა მიმართულებით, ზემოთ, სივრცისაკენ აქვთ მიმართული.

მაყურებელთა ყურადღებას იპყრობს მოციქულთა ერთმანეთისაგან განსხვავებული, ტრადიციულ იკონოგრაფიას მისადაგებული, „პორტრეტული“ დახასიათება: პეტრე მოციქულს ჭაღარა, ხვეული თმა აქვს, მის გვერდით გამოსახული, ოდნავ მისკენ მიბრუნებული, შუახნის მელოტი, წვერგაყოფილი მოციქული – პავლე უნდა იყოს, ხოლო, აფსიდის ჩრდილოეთ კიდეშთან, უწვერულვაშო ყმაწვილი – ქრისტეს საყვარელი მოწაფე – იოანე.

მათ თვალ-მარგალიტით მდიდრულად მოოჭვილი ნარინჯისფერი შარავანდები ამკობთ და მორიგეობით, ზოგ მოციქულს მოწითალო ან მოყვითალო-ოქრასფერი ქიტონი და მოცისფრო-რუხი ჰიმატიონი მოსავს, ზოგს – პირიქით. მათი კოდექსები მოოჭროსფრო-ნარინჯისფერია, თვალმარგალიტით შემკული. შარავანდების, სამოსის, კოდექსების და მათი სამკაულის საკმაოდ ნათელი და მქლერი, თბილი და ცივი ფერები ერთმანეთთან შეპირისპირებით კიდევ უფრო გაძლიერებულია. მხატვარი სამოსის ცივ და თბილ ფერთა მონაცვლეობის რიტმის უფრო მეტად გასაცოცხლებლად, ერთ ადგილას არღვევს ამ რიტმს, მცირე აქცენტი შეაქვს მასში პავლე მოციქულის მხოლოდ თბილი ფერების სამოსში წარმოდგენით.

განსაკუთრებულად იქცევს ყურადღებას მოციქულთა გრძელი და წვრილი თითების ნერვული, არტისტული შესტიკულაცია (*ამჟამად მხოლოდ ოთხი მოციქულის ხელები იკითხება*), მათი თითების ერთმანეთისაგან განსხვავებული წყობა, შესტების გამახვილებული გამომსახველობა – რასაც მხატვარი თითების მკვეთრი, გამომწვევი მოძრაობის გამოსახვით აღწევს. ზოგი მოციქულის მარჯვენა, ზოგის კი მარცხენა ხელით შესტიკულირება მნახველს მიახვედრებს, რომ აღნიშნული შესტები კურთხევას არ ნიშნავს.

ქრისტიანული ხატების შესტების სიმბოლიკის მიხედვით (*რომელიც ქრისტიანობაში სხვადასხვა ხალხის, ძირითადად რომაელების, შესტების ტრადიციული სიმბოლიკიდან აითვისა*) – როცა წინასწარმეტყველს, მაცხოვარს, მოციქულს, მღვდელმთავარს, წმინდანს ცალ ხელში წიგნი ან გრაგნილი უჭირავს, მეორე ხელით კი შესტიკულირებს, ეს, მეტწილად, იმას ნიშნავს, რომ იგი ქადაგების პროცესშია – წმინდა წერილის შინაარსს განუმარტავს მაყურებელს⁶⁵ (*ზოგ შესტს სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვა შინაარსი აქვს – მაგ.: წმ. პეტრეს ჩრდილოეთით გამოსახულ მოციქულს – პირველი, მესამე და მეოთხე თითები შეერთებული აქვს და ორი დანარჩენი გაშლილი – რაც დამრიგებლური შესტია და ქადაგების აქტიურ საწყისსაც ნიშნავს⁶⁵; იოანე მოციქულს ხელის მტევანი ზემოთ აქვს შებრუნებული, მისი შესტი ღმერთისადმი თხოვნით მიმართვას გამოხატავს; პირველი, მეოთხე და მეხუთე თითები შეერთებული და მეორე და მესამე გაშლილი ხან ქადაგებას ნიშნავს, ხან ორი თითით კურთხევას; წმ. მარკოზის მაყურებლისკენ მიქცეული ხელის მტევანი მისი ქადაგების სიმართლეზე მიანიშნებს⁶⁵; პეტრე მოციქულის შესტის – პირველი და მეხუთე თითები შეერთებული და დანარჩენი გაშლილი, კურთხევას უნდა ნიშნავდეს*). ამგვარი განსხვავებები „აცოცხლებს“ რეგისტრის მოხატულობის რიტმიკას, უფრო დინამიკურს ხდის კომპოზიციას და მოწმობს იმას, რომ ამ ეკლესიის მომხატველისათვის, გარდა შინაარსობრივი ამოცანებისა, მხატვრული ამოცანები იყო „წინა პლანზე“.

XVI-XVII სს. სხვა მოხატულობებშიც (ჭაღის, ბუგეულის, გელათის წმ. ელიას...) არის მოქადაგე მოციქულთა გამოსახულებები – სხვადასხვა რაოდენობით და სხვადასხვა გამომსახველობითი ეფექტით. მაგალითად, ბუგეულში, თორმეტი მოციქულიდან, მხოლოდ აფსიდის სამხრეთ კიდეში გამოსახული ორი მოციქული „ქადაგებს“, დანარჩენები „დინჯად უსმენენ“. წვეაში კი, როგორც ჩანს, ყველა მოციქული ერთდროულად ქადაგებდა. ყოველ შემთხვევაში, ყველა მოციქული, რომლის გამოსახულებასაც ხელები შერჩენია, ძალზე დაძაბულად შესტიკულირებს. პავლე მოციქულს მხოლოდ ორი თითის დაბოლოება უჩანს, მაგრამ ეს თითები არანეველებრივად გამომსახველია – მოციქულის ნერვული დაძაბულობის ზენიტში მყოფობაზე მეტყველებს (ტაბ.41ა), ამასვე მოწმობს მისი თავის მიტრიალება მარჯვნივ და ზევით – თითქოს, მოციქული ქადაგებისას ღმერთს იმოწმებს).

აღსანიშნავია, რომ, რადგან კომპოზიციამში ფერადოვანი ან სხვა სახის მკვეთრი აქცენტი არ არის, იგი ჩვეულებრივ – მარცხნიდან მარჯვნივ იკითხება. კონქის მოხატულობის აღქმის შემდეგ, მაყურებელი აფსიდის მოხატულობის კითხვას განაგრძობს წმ. იოანეს ფიგურიდან, რომელიც უშუალოდ ავლენს დამოკიდებულებას კონქში წარმოდგენილი სცენისადმი: ყმაწვილ იოანეს თვალები და სალოცავად და სავედრებლად მომართული მარცხენა ხელი ზემოთ, ქრისტესკენ მიუპყრია და, პირდაღებული, გაოცებითა და აღტაცებით შესცქერის მაცხოვარს. ჭაბუკი იოანეს ემოციის ჩვენებით მხატვარს ხაზი გაუსვამს კონქში წარმოდგენილი სცენის სასწაულებრიობისათვის. ამგვარად აუტირებული იოანეს აფსიდის ჩრდილოეთ კიდეში

გამოსახვით, მხატვარი მაყურებლისათვის უფრო გასაგებს ხდის მოხატულობის ამ რეგისტრის პერსონაჟთა ემოციებს. იოანეს ფიგურის კომპოზიციური განლაგება და მისი ემოციის გამოვლენა მხატვრის მნიშვნელოვანი მიგნებაა მოხატულობის გამომსახველობის გასაზრდელად.

მოციქულთა, როგორც ქრისტეს მოწაფეთა, გამოსახულებები ჩნდება III საუკუნიდან კატაკომბების ფერწერაში და სარკოფაგების რელიეფებზე. ისინი ჯგუფურად გამოისახებოდნენ მიწისზედა ეკლესიების საკურთხეველის იმ კომპოზიციებში, რომლებიც ადრექრისტიანულ ხანაში იკავებდა აფსიდის კონქს და ტრიუმფალურ თაღს და წარმოადგენდა ტაძრის დეკორატიული პროგრამის აზრობრივ ცენტრს. ასეთი იყო „ქრისტე მოციქულებით“ ან, მისი აზრობრივად მონათესავე, ქრისტეს გამოცხადება „დიდებაში“ – „თეოფანია“.

ქრისტეს გამოსახულება მოციქულებით წარმოადგენდა არა მხოლოდ „ზეციურ სამეფო კარს“, როგორც მიწიერი იერარქიის წინასახეს და ატარებდა ეკლესიის სამოციქულო მექვიდრობითობის იდეას, არამედ მეორედ მოსვლას და საშინელ სამსჯავროსაც შეახსენებდა მაყურებელს⁶⁶.

თეოფანიის თემის ვარიანტები გავრცელდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში. სცენის ცენტრში ყოველთვის გამოსახულია საყდარზე მჯდომი ქრისტე „დიდებაში“, ციური ძალებით გარშემორტყმული. ხოლო ქვედა იარუსში – მოციქულები და, იარუსის ცენტრში, ღვთისმშობელი. ამ ვარიანტში შერწყმულია „თეოფანიის“ და „ამაღლების“ თემები⁶⁷.

აღნიშნული იკონოგრაფიული ტრადიცია ხატმებრძოლობის შემდეგაც შენარჩუნდა აღმოსავლეთქრისტიანული რეგიონის ფერწერაში, მათ შორის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში:

ტაო-კლარჯეთის ძეგლების აფსიდებში, რომლებიც შემკულია „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციით, მთავარანგელოზთა შორის გამოსახული, აღსაყდრებული ქრისტეს ქვემოთ, მეორე რეგისტრში განთავსებული არიან ან **უბრალოდ მოციქულები** (იშხანი, ტბეთი), ან **მოციქულთა რიგი, ცენტრში ანგელოზთა შორის გამოსახული ორანტის ტიპის ღვთისმშობლით** (ოთხთა ეკლესია, სახული, ოშკი)⁶⁸. მოციქულთა რეგისტრის პირველი ვარიანტი უცვლელად შემორჩა ქართულ ძეგლებს საუკუნეთა განმავლობაში. მეორე კი ვითარდება, სახეს იცვლის და უკვე XI საუკუნეში ქმნის ორ ქვეჯგუფს: პირველი ქვეჯგუფი მოიაზრება, როგორც ჯვრის თაყვანისცემის თემა, რადგან კონქში გადაადგილებული ღვთისმშობელი ჩანაცვლებულია ჯვრის გამოსახულებით (ატენი, მაცხვარიში, ტიმოთესუბანი, კაზრეთი), მეორე ქვეჯგუფი კი გარდაიქმნება „ეკქარისტის“ თემად⁶⁸.

მცირე ზომის, ძირითადად XIII ს-ის ბოლომდე დროში მოხატული, ეკლესიების დიდი ჯგუფისათვის დამახასიათებელია საკურთხეველის კონქსა და წმ. მამათა რიგს შორის მოციქულთა ნახევარფიგურების ვიწრო რეგისტრის გამოსახვა⁶⁹: ლაგურკა (1112წ.)⁷⁰, ფაენისი⁷¹, „ჯვართამაღლების“ ეკლესია შიომღვიმეში (XIII ს.)⁷², წმ. გიორგი ოცინდალეში (XIII ს.)⁷³, წმ. დემეტრე რუისში (XIII ს. II ნახ.)⁷⁴, ზენობანი (XIII ს. ბოლო)⁷⁵, დავით – ნარინის ეკვდერი გელათში (XIII ს. ბოლო)⁷⁶, ხეს წმ. ბარბარე (XIII ს.)⁷⁷; გეხედება უფრო გვიანაც: დირბი (XIV ს.)⁷⁸, საქადაგიანოს წმ. დემეტრე (XV ს. ბოლო)⁷⁹, გელათის წმ. ელია⁸⁰, ჭალის წმ. გიორგი⁸¹, ბუგეული (XVII ს.)⁸².

განსხვავებით ჭალისა და ბუგეულის, დაახლოებით წვეის თანადროული „ხალხური“ მოხატულობებისაგან, სადაც, პალეოლოგოსური ფერწერის გავლენით, აფსიდში გამოსახული მოციქულები მედალიონებში არიან ჩაწერილი, წვეაში, ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციისამებრ, ისინი მედალიონების გარეშე არიან წარმოდგენილი (როგორც ლაგურკაში, ფაენისში, შიომღვიმეში, ხეს წმ. ბარბარეში, დავით – ნარინის ეკვდერში, დირბში, გელათის წმ. ელიაში...).

წვეის ეკლესიის მხატვარი იმით, რომ მოციქულებს, ინდივიდუალური „მოჩარჩოების“ გარეშე, „თავისუფლად“, სხვადასხვა რაკურსითა და ინტერვალთ, სხვადასხვაგვარად შესტიკულირების პროცესში გამოსახავს განსხვავებით ზემოხსენებული მოხატულობებისაგან, სადაც ისინი ჩაწერილი არიან თაღდმო

(ფაენისში...); ხარხლებში (ხეს წმ. ბარბარეში, საქადავიანოს წმ. დემეტრეში); მედალიონებში (ბუგეულსა და ჭალაში); მჭიდრო რიგად არიან ჩამწკრივებული (შიომღვიმეში, დავით ნარინის ეკლერში, ღირბში), ან ერთმანეთისაგან თანაბარი ინტერვალით არიან დაშორებული (გელათის წმ. ელიაში), მეტ „უშუალობას“ და „ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას“ ანიჭებს, მაყურებელთან უფრო კონტაქტურს ხდის აღნიშნული რეგისტრის მოხატულობას.

მიუხედავად იმისა, რომ წვეის მოციქულთა რიგის კომპოზიცია, ტრადიციულად, ფრიზისებურია და მოციქულები მეტ-ნაკლები ინტერვალით არიან ერთმანეთისაგან დაშორებული, მხატვარს მოუხერხებია მათი საერთო მიზნით, მოქმედებით და განწყობილებით გაერთიანებულ, აქტიურ ჯგუფად წარმოჩენა, რისთვისაც ასეთი ფორმალური ხერხებით მიუღწევია: რეგისტრი ორივე მხრიდან „ჩაუკეტავს“ ვერტიკალური ორნამენტული ზოლებით, რომელთაგან მხოლოდ ჩრდილოეთ კიდეში მდებარე ორნამენტული ზოლის ფრაგმენტებია შემორჩენილი. *[იმას, რომ ორნამენტული ვერტიკალური ზოლი რეგისტრის სამხრეთ კიდეშიც იქნებოდა, გვაგარაუდებინებს ამ მოხატულობის დანარჩენ სცენებში გამოყენებული კომპოზიციის გაწონასწორების ხერხები...]* მოციქულები წარმოდგენილი არიან, თითქმის, ფრონტალურად, გარდა აფსიდის ჩრდილოეთ კიდეში გამოსახული იოანესი, რომელიც სამი მეოთხედით აფსიდის ცენტრისკენაა მობრუნებული. სავარაუდოა, რომ კომპოზიციის გაწონასწორებისა და შეკვრის მიზნით, აფსიდის სამხრეთ კიდეგან გამოსახული მოციქულიც ცენტრისკენ იქნებოდა მობრუნებული. კომპოზიციას აერთიანებს, აგრეთვე, მის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული პეტრე და პავლე მოციქულების ერთმანეთისკენ მიმართება, მოციქულთა მთელი ჯგუფის აჟიტირებული განწყობილება და ფერთა ლაქების განმეორების რიტმი.

მოციქულთა რაოდენობის შემცირება, მათი მსხვილ მასშტაბში, კედლის სიბრტყესთან ახლოს, ფრონტალურად, სიბრტყობრივად გამოსახვა, უფრო მყარად „დაყრდნობა“ ქვედა რეგისტრისაგან გამყოფ ზოლზე, ვიდრე ეს მოხერხდებოდა მათი მედალიონებში ჩაწერის შემთხვევაში, უფრო თავდაჭერილს ხდის მათ დინამიკურობას, თავისებურ მონუმენტურობას ანიჭებს მათ გამოსახულებებს, უფრო მკაფიოდ აღიქმება როგორც მთლიანად რეგისტრის კომპოზიცია, ისე ცალკეული ფიგურა.

მოციქულთა გამოსახულებების ნახატი (ტაბ.41,41b) უფრო გამართულია, ვიდრე კონქის გამოსახულებებისა: უფრო სწორია ფიგურების პროპორციები. მათი სხეულის მოძრაობა და ხელების ქესტები გაცილებით უფრო მოქნილია და მეტყველებს ამ რეგისტრის მხატვრის მიერ ადამიანის ანატომიის და ხატვის უკეთესად ცოდნაზე.

გამოსახულებებს საშუალო სისქის, შავი კონტური შემოწერს, მათი შიდა ნახატის ხაზების უმეტესობა კონტურის სისქისაა და, ზოგან, უფრო მსხვილიც. ხაზები ენერგიული, თამამი ხელითაა შესრულებული, მათ ძუნწად გამოხატული, მაგრამ „ძარღვიანი“ პლასტიკა ახასიათებს. ხშირ შემთხვევაში ნაოჭის აღმნიშვნელ შავ ხაზს, ფუნჯის ერთი მოსმით შესრულებული, მოწითალო ოქრასფერი ან მოთეთრო ხაზი გასდევს – თბილი ფერის სამოსის, ან რუხი და მოთეთრო ხაზი – ცივი ფერის სამოსის გამოსახულებაზე. ზოგან, ამ ხაზის შემდეგ, მისი პარალელური, ნაოჭის მწვერვალის აღმნიშვნელი, ოდნავ უფრო მოთეთრო ხაზიცაა გავლებული, რომელიც ერთი ტონით ამდიდრებს „შუქ-ჩრდილს“. მათი მეშვეობით, მხატვარი სქემატურად, ალაგ-ალაგ, მონიშნავს სხეულის მოცულობას, მაგრამ არ ცდილობს მის თანმიმდევრულ ჩვენებას.

მართალია, ფიგურათა რაკურსები, მათი ხელის თითების განლაგება, მათი ცხვირების მხოლოდ იმ მხარეს მოხაზვა შავი კონტურით, საითაც მათ თავები აქვთ მიბრუნებული, სამოსის ნაოჭების მიმართულებები და „შუქ-ჩრდილი“, მოციქულთა წიგნების ყდის ზედაპირის ნათელი, ხოლო მათი ფერდების უფრო მუქი ფერი მათ მოცულობითობას მიგვანიშნებს, მაგრამ, ვინაიდან სამოსის ნაოჭების „სიღრმიდან“ „მწვერვალამდე“ გაღიაფერება მხოლოდ ერთი ან ორი ტონით ხდება, ფიგურის ზედაპირზე „შუქ-ჩრდილი“ დაახლოებით თანაბრადაა განაწილებული, წიგნები კი უკუაქერსპექტივშია გამოსახული, ამიტომ, ახლო მანძილიდან აღქმისას,

გამოსახულებათა სიბრტყითობის შთაბეჭდილება შენარჩუნებულია. თუმცა, რეგისტრის ზომიერად მუქ ფონთან ნათელი ფერის გამოსახულებათა შეპირისპირება, შორი მანძილიდან აღქმისას, მაინც ქმნის გარკვეული მოცულობითობის შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, რომ მოციქულთა რეგისტრში სხვადასხვა გამოსახულებისა და მათი ნაწილების მოცულობითობის და სიბრტყითობის შეფარდება, უფრო ერთგვაროვანია ვიდრე „ვედრების“ სცენაში.

აღნიშნულ რეგისტრში განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას მხატვრული ფორმის ელემენტების „დამოუკიდებელი“ გამომსახველობითი შესაძლებლობების ინტენსიურად გამოყენება: გამოსახულებათა **ნახატის** მრავალრიცხოვანი, მეტ-ნაკლები სისქის ხაზები მკაფიოებით და ენერგიულობით იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას და აქტიურად მონაწილეობს რეგისტრის მხატვრულ გამომსახველობაში – პირობითი შუქჩრდილი და, ხაზები ქმნის, ფიგურების ანატომიისგან დამოუკიდებელ, გამოსახულების უსწორმასწორო რელიეფურობის შთაბეჭდილებას. საკმაოდ მკვერივი ხაზები თან ანაწევრებს გამოსახულებას და თან საღვთისავეთ კრავს მას. ეს უსწორმასწორო „რელიეფი“, ხაზების მიმართულებები და მათი ენერგიული მონახაზი, სათანადოდ ორგანიზებულ ფერებთან და რიტმთან ერთობლიობაში, განაპირობებს რეგისტრის შინაარსის შესატყვის, თავდაჭერილი მღელვარების შთაბეჭდილებას:

ფერის გამომსახველობა არანაკლებ გააქტიურებულია – განსხვავებით „ვედრების“ სცენის კოლორიტისაგან, რომელიც სცენის დრამატული შინაარსის შესატყვისად, შედარებით მუქია, **მოციქულთა რეგისტრის კოლორიტი** ამ რეგისტრის შინაარსის შესატყვისად, უფრო ნათელია: საშუალო სიმუქის, მოიისფრო-მოცისფრო რუხ ფონზე ინტენსიურად „მჟღერი“ მოციქულთა ნარინჯისფერი შარავანდების, მოქროსფრო-ნარინჯისფერი კოდექსების და მათი შემამკობელი თვალმარგალიტის წითელი, მწვანე, ლურჯი და თეთრი, სამოსის მოყვითალო, მოწითალო და მოცისფრო-რუხი ფერები ხელს უწყობს სახეიმო განწყობილების შექმნას. პერსონაჟთა სამოსის თბილ და ცივ ფერთა მონაცვლეობა კიდევ უფრო აცოცხლებს კოლორიტს.

მხატვარს მნიშვნელოვანი ძალისხმევა გაუწევია რეგისტრის მოხატულობის **რიტმის** გამრავალფეროვნება-გაცოცხლებისათვის. ფიგურების განლაგების, მათ შორის ინტერვალების, ფიგურათა მოძრაობის, მათი ნახატის ხაზთა და ფერთა მონაცვლეობის რიტმი, ერთობლიობაში, ქმნის რეგისტრის შინაარსის შესატყვის, ფრიად „ცოცხალ“, რიტმიკას.

სახეების **წერის მანერა** ისეთივეა, როგორც კონქის მოხატულობაში. სამოსის წერის მანერა კი რამდენადმე განსხვავებულია. „ვედრების“ სცენაში ნაოჭების ხაზები უფრო რბილი და გაუბედავია, მოციქულთა რეგისტრში კი თამამი. სამოსის ნაოჭების შავი ხაზით შესრულებული, საკმაოდ მკვეთრი ნახატი, ჩრდილის და, შესაბამისად, მოცულობითობის მიმანიშნებელი, შედარებით ნათელი ფერის ერთი ან ორი ხაზითაა დუბლირებული.

ქრისტიანულ მონუმენტურ მხატვრობაში მოციქულთა *(რომლებიც მოწმე იყვნენ ქრისტეს ფერიცვალების, ამაღლების, მსახურების)* რიგის წევრებს მხატვრები ყოველთვის „აცოცხლებდნენ“ სხვადასხვა რაკურსებით, უესტებით, მიმიკით. წვეის ეკლესიის მოციქულთა რეგისტრის მხატვარს გამორჩეული, შეძლებისდაგვარად მაქსიმალური, ცხოველმყოფელობა მიუნიჭებია აუტირებულად „მოქადაგე“ მოციქულებისათვის. ისინი, თითქოს, ცაში მიმდინარე, კაცობრიობის ბედის გადამწყვეტი „მოლაპარაკების“ ცოცხალ რეპორტაჟს გადმოსცემენ, „ერთმანეთს ასწრებენ“ უზომოდ სასიხარულო ამბის მრევლისათვის შეტყობინებას. ამგვარი გამომსახველობისათვის მხატვარს მიუღწევია, არა მხოლოდ პერსონაჟთა მიმიკის და უესტიკულაციის გადმოცემით, არამედ მხატვრული ფორმის ელემენტების: კომპოზიციის, ნახატის, ფერის, კოლორიტის, რიტმის გაცხოველების მრავალი ხერხის გამოყენებით, რომელთა შემხნევა სპეციალური ანალიზის დროს ხდება შესაძლებელი. *(ცხადია, საფუძვლიანი სამხატვრო და სასულიერო განათლების გარეშე, იგი ვერ შეძლებდა ასეთ დაოსტატებას და მიზნის მისაღწევად ასე მრავალფეროვან, ზუსტ, თამამ და ეფექტურ მოქმედებას).*

სწორად აღნიშნავს ი. ხუსკივაძე, რომ პავლე მოციქულის სახე დაზგური სურათის პერსონაჟს ჰგავს⁸³. უფრო მეტიც, წვეის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის მთლიანად II რეგისტრი ცხადად ამჟღავნებს საეკლესიო ხელოვნებაში საერო სულისკვეთების შემოჭრის ნიშნებს. აქ, თითქოს, ნიველირებულია დისტანცია და საზღვარი წმინდან მოციქულებსა და ეკლესიის მრევლს შორის (*უნებლიედ გებადებთ აზრი, რომ ეს გაცხარებული ქადაგება-ქესტიკულაცია შესაძლოა გამოდახილი იყოს იმ ცხარე დებატებისა, რომელიც, ალბათ, მიმდინარეობდა ბიზანტიის იმპერიას მოწვევითელ საქართველოს ეკლესიაში ქრისტეს მოძღვრების ახლებური, დამოუკიდებელი განმარტებისათვის*)⁸⁴.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, წვეის ეკლესიის მოციქულთა ნახევარფიგურების რეგისტრის მოხატულობა, ანალოგიური რეგისტრის შემცველ ზემოხსენებულ ეკლესიათა მოხატულობებს შორის, ფრიად თავისებური გადაწყვეტით გამოირჩევა. მისი მხატვარი ამჟღავნებს ცხოველხატული, დინამიური სანახაობის შექმნისაკენ, მოციქულთა ცხოვრებისეული დამაჯერებლობისა და მათი მაყურებელთან „დაახლოებისაკენ“ განსაკუთრებით აქტიურ სწრაფვას, მხატვრული ხედვისა და ინტერესთა მრავალმხრივობას, სახეითი ხელოვნების ენობრივი საშუალებების მიზანმიმართულ გამახვილებას ნაწარმოების გამომსახველობის გასაზრდელად.

მეორე რეგისტრი მესამისაგან გამოიყოფა ფართო, თეთრი, ჰორიზონტალური ზოლით, რომელიც ზემოდან და ქვემოდან, წვრილი შავი და თეთრი ზოლებით ფლანგირებული, ფართო, წითელი ზოლებითაა მოსაზღვრული.

მესამე რეგისტრში, ქართულ ეკლესიათა დიდი ჯგუფის მოხატულობათა მსგავსად, წმინდა მღვდელმთავრების რიგია წარმოდგენილი – მთელი სიმაღლით, აფსიდის ცენტრისკენ სამი მეოთხედით მიბრუნებული, მსხვერპლის თაყვანისცემის ნიშნად თავდახრილი, რიგის კიდეებში თითო-თითო დიაკვნის გამოსახულებით ფლანგირებული (სქ. ტაბ.42ა,ბ; 43).

მხატვარს რეგისტრის არეში არსებული სამი ნიში მოუხატავად დაუტოვებია. ვინაიდან ისინი დაახლოებით ისეთივე სივანისაა, როგორისაც მღვდელმთავართა ფიგურები, მათი ჩანრდილული სივრცეების მუქი „ლაქები“ ფიგურების დარად მონაწილეობს რეგისტრის გამოსახულებათა რიტმის შექმნაში. ნიშების მოუხატავობით, ხელოვანს თავიდან აურიდებია მოხატულობის სიტრელე და შეუნარჩუნებია არქიტექტურის გამომსახველობა.

მღვდელმთავრები ორნაწილიან, პირობითად ცის აღმნიშვნელი, მოლურჯო-რუხი და მიწის აღმნიშვნელი, მოწითალო-ოქრასფერი, ლოკალური ფერების ფონზე არიან წარმოდგენილი. მათ, მორიგეობით, შავ-თეთრი ან თეთრ-წითელი კუბოკრული ქსოვილის ფელონები მოსავთ, რომელზეც ჯვრიანი ომოფორები აქვთ მოსხმული და კუბოკრული ქსოვილის, თავზე მომდგარი, პატარა ქუდები ახურავთ. შავ-თეთრ ფელონიანების ომოფორები წითელჯვრიანია, ქუდები – თეთრ-წითელი, თეთრ-წითელ ფელონიანების ომოფორები კი პირიქით – შავჯვრიანია, ქუდები – შავ-თეთრი.

ყველა მღვდელმთავარს, ორივე ხელით, გაშლილი გრაგნილი უჭირავს, ღვთის სადიდებელი ტექსტით – $\beta\alpha\ \Gamma\varsigma\ \Omega\Phi\psi\ \mu\Gamma$ – „წ(მიდა)დ ა(რ)ს უფალი შ(აბაო)თ“. [სერაფიმთა სიტყვები – „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი საბაოთ“ (ესაია 6, 3) – შეცდომითაა მოყვანილი – „საბაოთის ნაცვლად „შაბაოთი“ წერია]. საერთოდ, ღვთის სადიდებელი ასეთი წარწერა გვხვდება აფსიდის კონქში, „უფლის დიდების“ კომპოზიციებში გამოსახულ ანგელოზთა ან სერაფიმთა და ქერობინთა ლაბარუმებზე (მაგ.: ზემო კრისშ⁸⁵, ტბეთშ⁸⁶, საფარაშ⁸⁷, სხალთაშ⁸⁸, ბუკეულშ⁸⁹, ტაბაკინშ⁹⁰...). რადგან, როგორც ჩანს, წვეის ეკლესიის კონქში სერაფიმსა და ქერობინს ასეთ წარწერიანი ლაბარუმები არ სჭრიათ, ეს სიტყვები ჩატანილია ქვემოთ – ეკლესიის მამათა გრაგნილებზე, რითაც კიდევ ერთხელ გაცხადებულია აფსიდში გამოსახული ყველა პერსონაჟის მოქმედების საერთო მიზანი...

აფსიდის სარკმლის მარცხნივ გამოსახულ წმ. მამათაგან, ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერა მხოლოდ ერთს ახლავს – $\beta\alpha\ \Gamma\Omega\Gamma\epsilon\ \Omega+\epsilon\Gamma$ – „წ(მინდა)დ იოანე ოქრობირი“⁹¹ (წარწერაში შეცდომია – „პ“-ს ნაცვლად „ბ“ წერია); სარკმლის მარჯვნივ

გამოსახული სამი მღვდელმთავრიდან ორს ახლავს წარწერა –:β̄α:· β̄+~̄+ – „წ(მინდა)მ(ელ)ქ(ის)(ედექ“ (სახელის ბოლოში „კ“-ს ნაცვლად „ქ“ წერია) და :β̄α:· Γ̄⊂Γ̄⊂ – „წ(მინდა)მ გრ(ი)გ(ო)ლ“ (გრიგოლ ღვთისმეტყველი)⁹²; ორი წმინდა მამის წარწერები სარკმლის გაფართოებას შესწირვია, მათგან, სარკმლის მარჯვნივ გამოსახული, შავ, წაწვეტებულ წვერიანი მღვდელმთავარი, იკონოგრაფიული მსგავსების მიხედვით, უნდა იყოს **ბასილი დიდი**⁹², სარკმლის მარცხნივ გამოსახული კი, ლოგიკის და იკონოგრაფიის მიხედვით, უნდა იყოს **გრიგოლ ნოსელი**⁹².

ვინაიდან წვერის მოხატულობაში გაერთიანებულია ახალი და ძველი აღთქმის წარმომადგენელთა გამოსახულებები, არ არის გასაკვირი, რომ მღვდელმთავრების რიგში წარმოდგენილია ბიბლიური მეფე და მღვდელმთავარი **წმ. მელქისედეკი**⁹³, რომელიც, ეკლესიის მამების მიერ, ზეციური მღვდელმთავრის – ქრისტეს სახედ არის მიჩნეული. იგი, სამეფო ინსიგნიების გარეშე, სხვა მღვდელმთავართა მსგავსად შემოსილია გამოსახული – ვინაიდან ლიტურგიის სცენას მისი მღვდელმთავრობა უფრო შეესატყვისება, ვიდრე მეფობა (*მღვდელმთავრად შემოსილია იგი გამოსახული ტაბაკინის ეკლესიის აფსიდში*⁹⁴). მისი გამოსახვით მხატვარს მიუნიშნებია, რომ ლიტურგიის პროცესში ძველი აღთქმის ეკლესია და თავად ქრისტე მონაწილეობენ.

რეგისტრის კომპოზიციის მომფარველელი, დიაკვანთა⁹⁵ გამოსახულებები ერთმანეთს სარკისებურად არ იმეორებს. კომპოზიციის გამრავალფეროვნება-გაცოცხლებისათვის, მხატვარს ისინი რამდენადმე განუსხვავებია ერთმანეთისაგან: აფსიდის ჩრდილოეთ კიდეში, თეთრ სამოსში გამოწყობილი პირველმოწამე წმ. სტეფანეა წარმოდგენილი ფრონტალურად. მის თანმხლებ წარწერაში –:β̄α:· სΓ̄⊂ – „წ(მინდა)მ სთ(ე)ფ(ანე)“ – „ტ“-ს ნაცვლად „თ“ წერია. დიაკვანს მარჯვენა ხელით საცეცხლური უპყრია, მარცხენათი კი მცირე დარბაზული ეკლესიის მსგავსი სანაწილე კოლოფი(ტაბ. 44ა).

რეგისტრის სხვა წმინდანებისაგან ვერტიკალური ნიშით განცალკევებულ, წმ. სტეფანეს თავი ფრონტალურად უჭირავს, ხოლო მხერა ზემოთ, დასავლეთისაკენ აქვს მიმართული. მისი ასე გამოსახვით, სცენის ჩაკეტილი კომპოზიცია, თითქოს, რამდენადმე იხსნება და დარბაზის სივრცეს უკავშირდება. ამასთანავე, ეს ფიგურა დაკავშირებულია თავისი რეგისტრის კომპოზიციასთან – იმით, რომ, სხვა ფიგურების მსგავსად, მისი ხელები და ტერფები აფსიდის ცენტრისკენაა მიმართული. *[აღსანიშნავია, რომ პირველმოწამე წმ. სტეფანე აქ, ძველი აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციისამებრ, უწვერულვაშოდაა გამოსახული. XII საუკუნემდე მას ამგვარად გამოსახავდნენ (მისი ანგელოზური ბუნების მისანიშნებლად). ასეთი სახით წმ. სტეფანე გამოსახულია თოქალი ქილისეში (კაბადოკია, Xს.), იფრარში (XIIს.)⁹⁶... შემდგომში იგი წვეროსნადაც გამოისახება (მაგალითად ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის კარიბჭის მოხატულობაში (1184-1185წწ.)⁹⁷ და უწვერულადაც, მაგალითად სორის მოხატულობაში⁹⁸, XV-XVI ს-ების ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში⁹⁹ და სხვ.]*

აფსიდის სამხრეთ კიდეში წარმოდგენილი, თეთრსამოსიანი დიაკვანი კი, ოდნავ აფსიდის ცენტრისკენაა მიბრუნებული(ტაბ.44ბ), მის გამოსახულებას ახლავს წარწერა –:β̄α:· ΦΓ̄⊂ – „წ(მინდა)მ ფილ(ი)ფ(ე)“ –(წარწერაში „პ“-ს ნაცვლად „ფ“ წერია). განსხვავებით წმ. სტეფანესაგან, რომელსაც სანაწილე კოლოფი შიშველი ხელით უჭირავს, ფილიპე დიაკვანს ასეთივე კოლოფი ქსოვილგადაფარებული ხელით უპყრია. ეს დიაკვანიც ახალგაზრდაა, ახალწამოზრდილი წვერ-ულვაში აქვს.

დიაკვნების სამოსის ნაოჭების გამოსახვის ტექნიკა ჰგავს მეორე რეგისტრში გამოსახულ მოციქულთა სამოსის დამუშავების ტექნიკას: აქაც სამოსის ნაოჭების შავი ხაზით შესრულებულ ნახატს სხვა ფერის, ამ შემთხვევაში მოყვითალო, ხაზი გასდევს, რომელიც ჩრდილის დანიშნულებას ასრულებს და, სქემატურად, ნაოჭების მოცულობითობას მიანიშნებს.

ეკლესიის მამების გამოსახვა ქრისტიანული ხელოვნების წარმოშობის დროიდან იღებს სათავეს. ხატმებრძოლეთაამდელ მოხატულობებში ისინი გამოსახებოდნენ სხვა წმინდანთა შორის, ეკლესიის სხვადასხვა ადგილას – მხოლოდ ცალკეულ

შემთხვევებში გამოიყოფოდნენ ცალკე ჯგუფად, როგორც მოციქულთა მემკვიდრენი და ადგილობრივი ეკლესიის დამაარსებელნი.

ბიზანტიური ტაძრის მონუმენტურ დეკორში, წმინდანთა ჯგუფური გამოსახულებების ფორმირება-დახარისხების და ეკლესიის სივრცის გარკვეულ ადგილებთან „მიმაგრების“, პროცესი, ძირითადად, XI საუკუნეში დასრულდა¹⁰⁰.

მღვდელმთავართა სრულფასოვანი რიგი X საუკუნის II ნახევრიდან იკავებს აფსიდის ქვედა ზონას კაპადოკიის გამოქვაბული ეკლესიების უმრავლესობაში¹⁰¹. ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, აფსიდში მღვდელმთავართა რიგის უადრესი გამოსახულება გვხვდება ოთხთა ეკლესიაში (X ს. 80-იანი წლები)¹⁰².

XI-XII ს-ში საქართველოს ეკლესიებში მღვდელმთავრები გამოსახებოდნენ აფსიდის ქვედა ზონაში – ფრონტალურად¹⁰³, ხელში წიგნებითა და გრაგნილებით, როგორც ეკლესიის მასწავლებლები და მართლმამადიდებლობის დამცველნი, „ქრისტეს დიდების მოწმენი და დამკვირვებელნი (ოთხთა ეკლესია, ოშკი, იშხანი, ტბეთი, ალავერდი, ზემო კრიხი, ატენი, ბოჭორმა, ფავნისი, ყანაყეთი, ბეთანია, ბნელეთი, ზენობანი, ახტალა და სხვ.)“¹⁰⁴.

XI ს-დან ტაძრების დეკორში წინა პლანზე გამოდის ლიტურგიული თემები, უპირველეს ყოვლისა „ეპქარისტია“, რომლის ამსახველ კომპოზიციაში მოციქულები გამოსახული არიან სამ მეოთხედში. მღვდელმთავართა რიგის გამოსახულებაშიც, ასევე, უპირატესობა მიენიჭა მათი, როგორც ლიტურგიის აღმსრულებლების წარმონეხას. მათი ფრონტალური გამოსახულებები აფსიდის ცენტრისკენ სამი მეოთხედით მიბრუნებულმა გამოსახულებებმა შეცვალა. თავიდან მხოლოდ რამდენიმე მღვდელმთავარი იყო წარმოდგენილი სამ მეოთხედში (*ყინწვისი – წმ. ნიკოლოზის ეკლესია, ტიმოთესუბანი, ანი, ზარზმა, წალენჯიხა...*), შემდეგ კი მათი მწკრივი (*ვარძია, ოზანი, კაზრეთი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესია და სხვ.*)¹⁰⁵.

XIII ს. 20-იანი წლებიდან საქართველოში გავრცელდა „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სიუჟეტი (*იგი XII ს. შუა წლებიდან გამოსახებოდა ბიზანტიაში, ბალკანეთში, რუსეთში*¹⁰⁶), რომელიც კვეთის (*პროსკომიდიის*) ლიტურგიის რიტუალს ასახავს. ფეშხუმზე გამოსახული ჩვილი ან კრავი გვხვდება სორის (XIV ს.), წალენჯიხის (XIV ს.), მარტვილის (XIV ს.), საფარის (XIV ს.), გრემის (XVII ს.)... მოხატულობებში, სადაც მსხვერპლის გარდა გამოსახული არიან ანგელოზებიც სამწერობლებით. „მელისმოსი“ ან „ამნოსი“, ასე ჰქვია ამ სიუჟეტს ბიზანტიასა და ბალკანეთში. ის არის პალეოლოგოსური ხანის დიდი ეპქარისტული კომპლექსის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც გამოხატავს რთულ ღვთისმეტყველურ იდეას: ქრისტე ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს მსხვერპლს („მელისმოსი“), მოძღვარს, რომელსაც მოაქვს ეპქარისტული მსხვერპლი (მოციქულთა ზიარება) და ღმერთს სამებაში, რომელიც იღებს მსხვერპლს. ანგელოზები უნიაგებენ მას რიპიდებით – განსაკუთრებული ლიტურგიული „საგრილებლებით“ (სამწერობლებით)¹⁰⁷. საერთო სქემის მიმდევრობასთან ერთად ეს ძეგლები განსხვავდება დეტალების თავისებურებით.

XVI-XVII საუკუნეების ზოგ, ე.წ. „ხალხურ“, მოხატულობაში მღვდელმთავართა რეგისტრის კომპოზიცია მარტივადაა გადაწყვეტილი: გელათის წმ. ელიაში მღვდელმთავრები, XI-XII საუკუნეების ტრადიციისამებრ, ფრონტალურად არიან წარმოდგენილი¹⁰⁸; ქორეთში მხოლოდ აფსიდის სარკმლის აქეთ-იქით გამოსახული მღვდელმთავრები არიან ცენტრისკენ მცირედ მიბრუნებული, დანარჩენი მღვდელმთავრები და დიაკვნები – ფრონტალურად არიან გამოსახული¹⁰⁹.

ამ ჯგუფის სხვა მოხატულობებში „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ თემა ხაზგასმული. მათში მსხვერპლის სიმბოლო სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი: ტაბაკინში¹¹⁰, წითელხევსა¹¹¹ და ვანში¹¹² ტრაპეზის ზემოთ გარდაცვლილი ქრისტეს ნახევარფიგურაა გამოსახული. (*მღვდელმთავრების ნაწილი ტაბაკინსა და ვანშიც ფრონტალურადაა წარმოდგენილი*).

ჭალის¹¹³, იღემის¹¹⁴, ბუგეულის¹¹⁵ ეკლესიებში ბარძიმში მწოლიარე ქრისტეა გამოსახული. ამ მოხატულობათაგან „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ კომპოზიციის იკონოგრაფია, შედარებით მეტად, ბუგეულის მხატვარს აქვს გათვალისწინებული:

ტრაპეზის ზემოთ „ამნოსია“ წარმოდგენილი, საკუთხეველის სარკმლის მარცხენა წირთხლზე – მომსახურე ანგელოზი, მარჯვენაზე – ჯვარი. მღვდელმთავრები გამოსახული არიან მსხვერპლისკენ სამ მეოთხედში მიბრუნებული, დიაკვნები – ფრონტალურად.

წვეის ეკლესიის მოხატულობის მღვდელმთავართა რეგისტრი ყველაზე მეტად ბუგეულის მოხატულობას ჰგავს. აქაც მღვდელმთავრები აფსიდის ცენტრისკენ სამი მეოთხედით არიან მიბრუნებული – მათი აფსიდის ცენტრისკენ მიბრუნებით ბუგეულის და წვეის მხატვრები იზიარებენ მღვდელმთავართა რეგისტრის გამოსახვის იმ ტრადიციას, რომელიც XIII-XIV საუკუნეებიდან მკვიდრდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში.

რადგან წვეის ეკლესიის სამხრეთი სარკმლის წირთხლები მოხატულია, ვვარაუდობთ, რომ აფსიდის სარკმლის წირთხლებიც, უეჭველად, მოხატული იქნებოდა. ქვედა სიბრტყეზე, ალბათ, გამოსახული იყო თაყვანისცემის ობიექტი. *[ასე ვფიქრობთ იმიტომ, რომ ამ რეგისტრის ქვეშ განლაგებული პორიზონტალური ორნამენტული ზოლის სარკმლისქვეშა ნაწილი განსხვავებული ორნამენტული მოტივითაა აქცენტირებული (ტაბ.42ა,45ა) და, თანაც, წვეის მხატვრის მიერ სახელმძღვანელო ნიმუშად გამოყენებულ, ბუგეულის მოხატულობაში, როგორც აღვნიშნეთ, სარკმლის ქვეშ, „ამნოსია“ გამოსახული¹⁶ (სქ. 14).*

ამრიგად, წვეის ეკლესიის მოხატულობის მსხვერპლის თაყვანისცემის სცენაში, რომელიც ლიტურგიის პროცესს განასახიერებს და, არსობრივად, მოიცავს მსხვერპლის, მკვდრეთით აღდგომის, ხსნის და უფლის დიდების თემებს, დიდების თემა აქცენტირებულია მღვდელმთავართა ხელში გამოსახულ გრაგნილთა წარწერებით – „წმინდა არს უფალი შ(ს)აბაოთ“.

მღვდელმთავართა შორის ქრისტეს, ძველადთქმისეულ სახედ მიჩნეული წმ. მელქისედეკის გამოსახვა, გრაგნილებზე მიწერილი ღვთის სადიდებელი „ფორმულა“, რომელსაც გაიძახოდნენ სერაფიმები წინასწარმეტყველ ესაიას თეოფანიურ ხილვებში, გვიჩვენებს, რომ მხატვარი უფლის დიდების თემას განიხილავს ფართო ისტორიულ ჭრილში – ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენათა ერთობლიობაში.

წვეის ეკლესიის „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენის კომპოზიცია, შეძლებისდაგვარად, გაწონასწორებული და შეკრულია – მღვდელმთავართა ფიგურების აფსიდის ცენტრისკენ მიბრუნებით და კომპოზიციის კიდეებში ერთნაირი ფერის სამოსში გამოწყობილი დიაკვნების გამოსახვით.

მხატვარი ითვალისწინებს ამ ეკლესიის, ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპზე აგებულ, თავდაჭერილი დინამიკით განმსჭვალულ არქიტექტონიკას და ფერწერულ კომპოზიციებს ასეთივე პრინციპით აგებს: აფსიდის სარკმლის სამხრეთით ოთხი წმინდანია გამოსახული, სარკმლის ჩრდილოეთით – სამი. მეოთხე წმინდანის ადგილს იკავებს ვერტიკალური, დაახლოებით ერთი ფიგურის სიგანის, ორსართულიანი ნიში. იმიტომ, აფსიდის მარცხენა და მარჯვენა ნაწილების გამოსახულებებით დატვირთვის თანაფარდობის ილუზია შენარჩუნებულია. ამასთანავე, რეგისტრის კომპოზიცია გაცხოველებული და დინამიზებულია მისი აგებულების მრავალფეროვნებით: აფსიდის ჩრდილოეთ კიდეში, ფრონტალურად წარმოდგენილი დიაკვნის ფიგურის შემდეგ, ორსართულიანი ნიშია და ერთმანეთისაგან მცირე ინტერვალით გამოყოფილი ორი წმ. მამა, შემდეგ – სარკმელი, რომლის მარჯვნივ ერთი წმ. მამა დგას, მის მარჯვნივ ზემოხსენებულ ინტერვალზე უფრო დიდი ინტერვალადაა, შემდეგ ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი ორი წმ. მამა, კვლავ მოზრდილი ინტერვალა და აფსიდის ცენტრისკენ ოდნავ შებრუნებული დიაკვნის გამოსახულება. დიაკვნის მარცხნივ მდგომი წმ. მამის გამოსახულებას მუხლქვემოთ კვეთს ნიში, რომელიც დიაკვნის გამოსახულებამდე გრძელდება. ნიშის ქვედა ნაწილი მეოთხე რეგისტრის ზედა მესამედამდე „ჩადის“ (სქ. ტაბ.36).

ეს რეგისტრი, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ფიგურები სამ მეოთხედშია წარმოდგენილი, ზედა ორი რეგისტრისაგან განსხვავდება ხაზგასმული სიბრტყითობა-დეკორატიულობით. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის მღვდელმთავართა შარავანდები, მათი სამოსის ლოკალური ფერებით შედგენილი, კუბოკრული ნახატი, რომელიც ფიგურების

რაკურსს და ქსოვილის ნაოჭებს არ ასახავს და მღვდელმთავართა ხელების, მოციქულთა ხელებზე უფრო პირობითი, ხაზოვანი, უჩრდილო გამოსახულებები. რომელთა ნახატის ხაზები მსხვილი და ხისტია, ამიტომ ისინი უფრო უხეში ჩანს, ვიდრე მოციქულთა წვრილთითება, მოქნილი, „ნერვული“ ხელები. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ზოგი მღვდელმთავრის, გრაგნილზე გადაღებული, ორი გრძელი, უფაღანგო, სწორი თითის გამოსახულება(ტაბ. 42ა,ბ, 43). (ამგვარი თითები აქვს ზოგ მღვდელმთავარს ტაბაკინის¹¹⁷, წითელხევის¹¹⁸, ბუგეულის¹¹⁹ მოხატულობებშიც, რაც საერთო სკოლის გავლენაზე მიგვითითებს). აღსანიშნავია, რომ, წვევის მღვდელმთავართა რეგისტრში ხაზი უფრო წვრილი, „რბილი“ და ფაქიზია; შესრულების მეტი სერუპულოზურობით გამორჩეული ნახატი – ზედა ორი რეგისტრის ნახატზე უფრო თანმიმდევრულად სიბრტყით.

მღვდელმთავართა, მოციქულთა ცხვირებთან შედარებით უფრო მოგრძო, თხელი ცხვირები, გრძელი, მოშვილდული წარბები, სადა, ბუნებრივი ფორმის წვერ-ულვაში, მშვიდი, დარბაისლური პოზები, უესტები და მიმიკა მათ ძველი ქართული ფრესკების პერსონაჟთა მსგავს იერს სძენს – განსხვავებით მოციქულთა გამოსახულებებისაგან, რომლებშიც ჩანს კანონიკური იკონოგრაფიული ტიპაჟის დაცვის მცდელობა, მეტი დაძაბულობა და დინამიკურობა.

მესამე რეგისტრის კოლორიტის შესახებ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს მღვდელმთავართა სამოსის ფერები – შავი, თეთრი და წითელი, გაუმჭვირვალე, კვადრატული ლაქები, რომელთა ხვედრითი წილი რეგისტრის მოხატულობაში საკმაოდ დიდია. კონტრასტული ფერის, ურთიერთმომიჯნავე, მცირე ზომის ლაქების უღერადობა, შორი მანძილიდან აღქმისას, რამდენადმე ნიველირდება..., ამიტომ, მიუხედავად პერსონაჟთა შარავანდების ნარინჯისფერისა და ფიგურების ფონის ნაწილის მოწითალო-ოქრასფერისა, ფიგურების სამოსის ფერების და ფონის რუხი ნაწილის ფერთა ერთობლიობა მღვდელმთავრების რეგისტრის კოლორიტს სხვა რეგისტრების კოლორიტზე უფრო „თავდაჭერილს“ და მუქს აჩენს.

მხატვარს საგულდაგულოდ უზრუნია რეგისტრის რიტმიკის გამომსახველობისათვის. ფიგურების და ნიშების განლაგების რიტმი, სამოსის კუბოკრული ნახატის რიტმი ქმნის გარკვეული დაძაბულობის, სიმკაცრის და თავდაჭერილი ზეიმურობის განცდას, რომელსაც რამდენადმე არბილებს და აცოცხლებს პერსონაჟთა ტიპაჟის, მათი სამოსის ფერების და ფიგურათშორისი ცეზურების ზომების სხვადასხვანაირობა.

მღვდელმთავართა რეგისტრი, ფიგურების მეორე და მეოთხე რეგისტრის ფიგურებზე უფრო მეტი სიმაღლის, სიბრტყითობის, „დინჯი“ რიტმიკის, ლოკალური, გაუმჭვირვალე ფერებით შედგენილი, სხვა რეგისტრების კოლორიტზე უფრო მუქი კოლორიტის გამო, უფრო „მყარი“ ჩანს, ამიტომ იგი აფსიდის კომპოზიციის „დამჭერის“ ფუნქციას ასრულებს. ეს რეგისტრი, ხსენებული თავისებურებებით, და მღვდელმთავართა სახეების ღრმად დაფიქრებული გამომეტყველებით „დამძიმებული“ განწყობილებით (რომელსაც რამდენადმე ანეიტრალებს მათი მდიდრულად შემკული შარავანდები), შესრულების სერუპულოზურობით და პერსონაჟთა მკაფიოდ ქართული იერით გამოირჩევა დანარჩენი მოხატულობისაგან.

პირველ-მესამე რეგისტრებს ქვემოდან ფართო ზოლის სახით საზღვრავს, სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი, რომელიც თავისი „ბობოქარი“ დინამიკით, თითქოს, „ვედრების“ წარმატებული შედეგით საყოველთაო, განუზომელ აღტაცებას გამოხატავს. ამავე დროს, „სამოთხის ზონის“ პერსონაჟებს მიჯნავს ქვედა – მეოთხე – რეგისტრისაგან, რომელზეც, მეტწილად, ეკლესიის მოხატვის დროის ცოცხალი პერსონაჟები არიან წარმოდგენილი¹²⁰.

მეოთხე რეგისტრი(სქ.: ტაბ.36,45,46) მოციქულთა რეგისტრზე უფრო დაბალია და უფრო რთული კომპოზიცია აქვს: რეგისტრის ჩრდილოეთ კიდეთან, აფსიდის კედელში თაღოვანი ნიშია. მის ზემოთ, მესამე რეგისტრამდე დარჩენილ მანძილს მართკუთხა „ჩარჩოში“ ჩაწერილი, იმიტირებული მარმარილოს დეკორატიული მოტივი ავსებს. თაღოვანი ნიშის მარჯვნივ, მესამე რეგისტრიდან მეოთხე რეგისტრში მოკლე

მანძილზე „ჩამოდის“, ძირითადად მესამე რეგისტრში განლაგებული, ვერტიკალური ნიშის ნაწილი. მის ქვემოთ მოუხატავი ადგილია, რომელიც, სავარაუდოდ, ორნამენტით იქნებოდა შევსებული, ამჟამად კი თეთრადია შეღებილი. უფრო მარჯვნივ გამოსახულია, მთელი სიმაღლით, უწვერულვაშო, შარავანდიანი ჭაბუკი(სქ.: ტაბ.45ა,ბ) *(გამოსახულება, წმინდანის თეძოებს ქვემოთ, ჩამოშლილია)*, თანმხლები წარწერით – „:ΠΣ~ΡΡ:“. „ესტ(ა)ტ(ე)“. *(ქარაგმის ნიშანი არახწორ ადგილზეა „დასმული“ – „ეს“ ასოების ზემოთ)*. მას მარცხენა ხელში გრაგნილი¹²¹ უჭირავს, მარჯვენა ხელისგული კი მაყურებლისკენ აქვს მობრუნებული¹²¹. ჭაბუკს, მართალია, სახელად „ესტატე“ უწერია¹²², მაგრამ ის, უეჭველად, რომელიც წმინდანი, დიდმოწამე ევსტათი პლაკიდა¹²³ უნდა იყოს *(და არა ქართული ეკლესიის სპარსული წარმომავლობის წმინდანი – ესტატე მცხეთელი)*, ვინაიდან, სწორედ ევსტათი პლაკიდას გამოეცხადა ნადირობისას ქრისტე – ჯვრის სახით.

მისგან სამხრეთით, სარკმლის წარმოსახული დერძიდან ოდნავ მარცხნივ, დაახლოებით 1მ² ზომის ორნამენტირებულ ფონზე, გამოსახულია წრეში ჩაწერილი, მცირე ბუნიანი, ტოლმკლავა, „აყვავებული“ ჯვრის მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიცია¹²⁴, რომელიც წმინდანს მიჯნავს ამავე რეგისტრში წარმოდგენილი ქტიტორთა გამოსახულებებისაგან.

ჯვრის მარჯვნივ გამოსახულია, მთელი სიმაღლით, ორი უშარავანდო სასულიერო პირი – მღვდელმთავარი, საერო სამოსზე მოსხმული ომოფორით და ხელში გრაგნილით და დიაკონი – მარჯვენა ხელში საცეცხლურით, მარცხენაში – წიგნით *(ამჟამად გამოსახულებები, ფიგურების წვივებქვემოთ, ჩამოშლილია)*. მათ მარჯვნივ ვერტიკალური ნიშია, რომელიც მესამე-მეოთხე რეგისტრებს „აკავშირებს“. ნიშის დიობის მუქი „ლაქა“ კომპოზიციურად აწონასწორებს აფსიდის ჩრდილოეთ ნაწილში არსებული ნიშების მუქ „ლაქებს“. მისი შესასვლელი იმიტირებული მარმარილოს მოტივითაა შემკული. ნიშის მარჯვნივ, აფსიდის სამხრეთ კიდეში, კიდევ ერთი, უშარავანდო მღვდელმთავარი ქტიტორის გამოსახულებაა *(ამჟამად წელქვემოთ ჩამოშლილი)*.

„წმ. ევსტათის ხილვის“ თემა¹²⁵ ფართოდაა გავრცელებული ახლო აღმოსავლეთის ხელოვნებაში. მისი ნადირობის სცენის გამოსახულება სხვადასხვა ხანისა და დარგის ქართულ ძეგლებზეც გვხვდება, მაგ.: გარეჯის უდაბნოს ნათლისმცემლის ტაძრის შესასვლელის ქვის რელიეფზე (VIII.)¹²⁶, წებელდის კანკელზე (VII-VIII სს.)¹²⁷, მარტვილის ტაძრის რელიეფზე (VIII.)¹²⁸, იფარარის (XI-XIII სს-თა მიჯნა), ლაღამის, ლაშთხეურის (XV ს.) ფასადების მხატვრობაში¹²⁹, საფარის (XIV ს.)¹³⁰, ქორეთის¹³¹, ილემის¹³¹, წვეის მოხატულობებში, საკოსზე გელათიდან (XVIII ს.)¹³² და სხვ.

წვეაში ეს მოტივი წარმოდგენილია ყველაზე უფრო ლაკონური რედაქციით. მხატვარს ზღვრულად განუზოგადებია იგი – გამოუსახავს მხოლოდ წმ. ევსტათი და აყვავებული ჯვარი, ანუ სიუჟეტიდან დაუტოვებია მხოლოდ მისი ძირითადი არსის გამომხატველი „ხატები“, გაუმახვილებია მათი სიმბოლური „მეტყველება“, კერძოდ: წმ. ევსტათი, მისი მოწამეობის ნიშნად, წელზემოთ, წითელ ფონზეა წარმოდგენილი, წელქვემოთ კი თეთრი, ორნამენტირებული ფონი ჰქონია *(შემორჩენილია მცირე ფრაგმენტები)* – მისი სიწმინდის და სამოთხეში მყოფობის აღსანიშნავად. წმინდანს წითელგულისპირიანი და წითელქამრიანი, მოღურჯო სამოსი მოსავს; თავს უმშვენებს ზურმუხტებით, ლაღებით და მარგალიტებით შემკული **ნარინჯისფერი**¹³³ შარავანდი **(წითელი, ლაღი** არის ქრისტეს და სხვა წამებულთა სამსხვერპლო სისხლის სიმბოლო¹³⁴; **ღურჯო** – ცის, სულიერების, სიწმინდის, ერთგულების¹³⁵; **მწვანე** ფერი და **ზურმუხტის** ქვა – იმედის, სიახლის, სასიცოცხლო ძალის, ნაყოფიერების¹³⁶; **მარგალიტი** კი – სიწმინდის და ხსნის¹³⁷). საყურადღებოა, რომ მხატვარს „წმ. ესტატე“ არა რომელიც მხედარმთავრის, არამედ XVI ს. დასაწყისის ქართველ ფეოდალთა „კაბის“ მსგავსი სამოსით წარმოდგენია – ვინაიდან მისთვის ამ წმინდანის არსი იყო მთავარი და არა კოსტიუმი, ამასთანავე, ადგილობრივ სამოსში იგი უფრო ახლობელი იქნებოდა მრევლისათვის.

ჯვარი, რომელიც წმ. ევსტათიმ ირმის რქებს შორის იხილა, აქ წარმოდგენილია დამოუკიდებელ, სიმბოლურ კომპოზიციაში, გამორჩეულ ადგილას – უშუალოდ საკურთხეველის სარკმლის ქვეშ – აფსიდის წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძიდან ოდნავ მარცხნივ¹³⁸ (სქმ: ტაბ.42ა,45ა). ეს სახეიმო იერის მქონე კომპოზიცია (რომლის შემადგენელი სიმბოლო-ხატებია: *ორნამენტული ფონი*¹³⁹, *ჯვარი*¹⁴⁰, *კვადრატი*¹⁴¹, *წრე*¹⁴², *მართკუთხედი*¹⁴³) გამოხატავს ქრისტიანობის ტრიუმფს.

წვეის ეკლესიაში სხვა მოწამეებიც არიან გამოსახული, მაგრამ მხოლოდ წმ. ევსტათია წარმოდგენილი საკურთხეველში, განედლებული ჯვრის მონუმენტური კომპოზიციის გვერდით. როგორც სამართლიანად შენიშნავს ი. ხუსკივაძე: – „სხვათაგან არცთუ შემთხვევით გამორჩეულ სცენას წმ. ევსტათის ხილვისა უფრო მზაფრად უნდა წარმოეჩინა საკურთხეველისეული ვედრების თეოფანიური კონტექსტი“¹⁴⁴.

ამასთანავე, წვეის ეკლესიის აფსიდში წმ. ევსტათის გამოსახვით, მხატვარს კიდევ ერთხელ დაუკონკრეტებია ამ ეკლესიის მოხატულობის არსი – მოწამებრივი მსხვერპლის შედეგად სიკვდილის ძლევა, ხსნა, ამაღლება.

წვეის მოხატულობაში წმ. ევსტათის და ჯვრის გამოსახულებები, ფორმალურად, ერთმანეთთან შეუკავშირებელია. მათი შეკავშირება მაყურებლის წარმოსახვაში ხდება. ცხადია, ამგვარი მოხატულობის ნიშნობრივ-სიმბოლური ენის გასაგებად მნახველს ქრისტიანულ თემატიკასა და სიმბოლიკაში გათვითცნობიერებულობა სჭირდება.

როგორც ვხედავთ, მხატვარი უბრალოდ კი არ ამარტივებს სიუჟეტურ კომპოზიციას, არამედ მახვილგონივრულად განაზოგადებს მას. ირჩევს მისი არსის გამოსახატავად ყველაზე აუცილებელ ელემენტებს და ლაკონურ, მეტყველ სიმბოლო-ხატებამდე აჰყავს ისინი.

აღსანიშნავია, რომ წმ. ევსტათი, რომელიც შუა ხნის ასაკისა ეწამა (*მეუღლესთან და მოწიფულ ვაჟიშვილებთან ერთად*), აქ უწვევრულვაშო ჭაბუკადაა წარმოდგენილი. ცხადია, რომ მხატვარმა, ისევე, როგორც პირველდიაკვან სტეფანეს გამოსახვისას, ამ შემთხვევაშიც, ისარგებლა აღმოსავლური ადრექრისტიანული ნიმუშებით, რომლებშიც წმინდანებს, მიუხედავად ასაკისა, უწვევრულვაშო ჭაბუკებად წარმოდგენდნენ – მათი ანგელოზური ბუნების მისანიშნებლად.

მხატვარს დიდი გატაცებით შეუსრულებია წმ. ევსტათის „პორტრეტი“ (ტაბ.45ბ). იგი წარმოუდგენია ღამაზი ჭაბუკის სახით, რომელსაც პატარა, წითელბაგეებიანი პირი, დიდი თვალები, ერთმანეთთან დაახლოებული, ცხვირის ხაზს მიბმული, მოშივლდული, გრძელი, შავი წარბები, სწორი ცხვირი, გლუვი კონტურით მოხაზული, მრგვალნიკაპიანი სახე და სამოსი აღმოსავლურ იერს სძენს. ჭაბუკის ახალგაზრდული ცხოველმყოფელობის გადმოსაცემად, ხელოვანს მისთვის ცხვირის ნესტოები დაუბერავს; მისი „სულმნათობის“ მისანიშნებლად მის თვალებსა და ტუჩებზე, თეთრი საღებავის თავისუფალი მონასმით, სინათლის ანარეკლი გამოუსახავს. წვეის მოხატულობაში ეს ერთადერთი გამოსახულებაა, რომელშიც ბიზანტიურ (*განსაკუთრებით პალეოლოგოსთა ხანის*) მხატვრობაში გავრცელებული, სინათლის ანარეკლის გადმოცემის ხერხია გამოყენებული¹⁴⁵. წმ. ევსტათის ასე გაიდევლებით მხატვარს მიუნიშნებია, რომ ღმერთმა ის სულიერი სიღამაზისა და ჭაბუკური სისპეტაკის გამო გახადა თავისი გამოცხადების ღირსი.

ამავე რეგისტრში, ჯვრის სამხრეთით, მომწვანო-მორუხო ცისფერ ფონზე გამოსახულ მღვდელმთავარს (ტაბ.46ა,ბ), რომელსაც მარცხენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს, მწერისმაგვარი ორნამენტით შემკულ, ნარინჯისფერ ფელონზე თეთრი, წითელჯვრებიანი ომოფორი აქვს მოსხმული. ჯვრის კომპოზიციასა და მოძღვრის გამოსახულებებს შორის ძლივს ირჩევა მსხვილი, თეთრი ასოებით, უხარისხო – ფხვიერი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა ოცნიცი – „დავით“.

მოძღვრის სამხრეთით გამოსახულ დიაკვნას (ტაბ.46ა,დ) მარჯვენა ხელში ჯაჭვით სასაკმეველ, მარცხენა ხელში კი წიგნი უჭირავს. მას, დაახლოებით ისეთივე, თეთრი, მაგრამ უფრო სადა, მოყვითალო გულისპირიანი სამოსი მოსავს, როგორც მესამე რეგისტრში გამოსახულ დიაკვნებს. ორივე ქტიტორს პატარა, მომრგვალებული ქუდი

ახურავს – მოძღვარს ყავისფერი, დიაკვანს კი ღია ოქროსფერი, ორნამენტირებული წვეროთი და აკეცილი ორნამენტირებული კიდით.

აფსიდის სამხრეთ კიდეში, მომწვანო ფონზე გამოსახულ მღვდელმთავარს (ტაბ. 46ბ) *(მისი მხოლოდ წელზედა ნაწილის გამოსახულება შემორჩენილი)* მოწითალო ფელონზე თეთრი, შავჯვრებიანი ომოფორი აქვს მოსხმული, თავზე პატარა, მრგვალი, თეთრ-წითლად „მოჭადრაკებული“ ქუდი ახურავს, ისეთივე, როგორც მესამე რეგისტრის მღვდელმთავრებს.

საკურთხეველში ისტორიულ პირთა გამოსახულებები გვხვდება გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში – წითელხევეში¹⁴⁶, ვანში¹⁴⁷. წვევის ეკლესიაში, ისევე, როგორც, საერთოდ, გვიანი ხანის მოხატულობებში, ქტიტორები წარმოდგენილი არიან ფრონტალურად, თითქმის, ბუნებრივ მასშტაბში. ისინი, „თავიანთი პროფესიული აქსესუარებით აღჭურვილნი, თითქოს, თავიანთი მოვალეობის შესრულების პროცესში დაფიქსირებულნი, უფრო უშუალო და ცხოვრებისეულად დამაჯერებელნი ჩანან, ვიდრე მათ ზემოთ გამოსახული „სამოთხის ბინადარნი“. მიუხედავად იმისა, რომ მათი სახის ნაკეთების გამოსახვის ხერხები ერთნაირია, მხატვარი სულ მცირე ნიუანსების ცვლით ახერხებს მათ სახეებში ინდივიდუალური გარეგნული და ფსიქოლოგიური დახასიათების ელემენტის შეტანას: მღვდელმთავარი დავითი ქრისტიანობის ერთგული, ღრმადმორწმუნე „ჯარისკაცის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს(ტაბ.46ა), რასაც მხატვარი მისი გამართული, „გახევებული“ დგომის, მონუსხულივით, სივრცის ერთ წერტილს მიჯაჭვული მხერის და მტკიცედ მოკუმული პირის გამოსახვით გამოხატავს, დიაკვანი კი, თავის თავში დაურწმუნებელ, მგრძნობიარე ადამიანადაა წარმოდგენილი(ტაბ.46ბ), რაც მისი, თითქოს გაოცების ნიშნად, ზემოთ და ერთმანეთისკენ მიმართული წარბების, დაფიქრებული მხერის და პირის დაქანებულად გამოსახვითაა გამოხატული. ორივე მათგანი დინჯ, ფლეგმატური ტემპერამენტის ადამიანებს ჰგვანან. აფსიდის სამხრეთ კიდეში გამოსახული, წელში გამართული, ოღნავ თავაწეული, დაწვებნაცვენილი, მკაცრად პირმოკუმული, ძლიერ შუბლდანაოჭებული მღვდელმთავარი კი *(მისი ამგვარად დახასიათების გამო)* დაძაბული ფსიქიკისა და ქოლერიკული ტემპერამენტის მქონე, ასკეტური ბუნების, მკაცრი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს(ტაბ. 46ბ).

აღნიშნული რეგისტრის კომპოზიცია ერთმანეთისაგან სხვადასხვა ინტერვალით განცალკევებული გამოსახულებებისაგან შედგება. სარკმლის წარმოსახული ღერძის მარცხნივ ერთი ფიგურაა გამოსახული, მარჯვნივ კი სამი; მარცხნივ ორი ნიშია *(რომლებიც მუქ ლაქებად აღიქმება)*, მარჯვნივ კი ერთი; ამასთანავე, ისინი სხვადასხვა სიმაღლეზეა განლაგებული, ეს ყოველივე, რეგისტრის კომპოზიციას დინამიკურობას ანიჭებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ძალზე დინამიკური ორნამენტული კომპოზიციები რეგისტრში და მის ზემოთ. რეგისტრის კომპოზიციის, გამოსახულებებითა და ფერებით დატვირთული, მარჯვენა ნაწილი დაახლოებით გაწონასწორებულია ჯვრის, ზომითაც და შინაარსითაც მონუმენტური, კომპოზიციის აფსიდის წარმოსახული ვერტიკალური ღერძიდან რამდენადმე მარცხნივ გამოსახვით, წმ. ვესტათის სამოსის და ფონის ინტენსიური ფერებით. რეგისტრის კომპოზიციას გარკვეულ მდგრადობას სძენს გამოსახულებათა ფრონტალური, ვერტიკალური განლაგება, მათი შემომსახდერავი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ზოლები.

პერსონაჟთა ურთიერთმიმართება მათი მოძრაობებით ან მხერით არ ვლინდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მათი შინაარსობრივი შეკავშირება მაყურებლის წარმოსახვაში ხდება. ხოლო ფორმალურად მათ აერთიანებს გამოსახულებათა განლაგების რიტმი და ფერთა ლაქების დინამიკური წონასწორობა, რომელიც მიღწეულია მსგავსი ფერის გამოსახულებების განმეორებით არა მხოლოდ რეგისტრის შიგნით, არამედ მესამე რეგისტრშიც(ტაბ.36).

აფსიდის მეოთხე რეგისტრის მოხატულობაც, წვევის ეკლესიის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ, ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპს ექვემდებარება, მაგრამ, მისი კომპოზიცია, სხვა რეგისტრების კომპოზიციებთან შედარებით, უფრო მეტადაა „ატორტმანებული“.

პერსონაჟთა ნახატი, იმის გამო, რომ ისინი ფრონტალურად არიან წარმოდგენილი ხელა რეგისტრების ფონებზე უფრო ღია ფერის ფონზე, უფრო სიბრტყითი ჩანს, მაგრამ ამ რეგისტრის, ისევე, როგორც ხელა რეგისტრების გამოსახულებათა ცალკეულ დეტალებს ეტყობა, რომ მხატვარს ნაგრძლობი აქვს ფორმა და მისი გადმოცემის ხერხებზეც აქვს წარმოდგენა, მაგალითად: დიაკნის მარცხენა ხელის თითები ქვედა მხრიდან „ჩაჩრდილულია“ – თითების გამყოფ შავ ხაზს ზემოდან მოყავისფრო ზოლი გასდევს, შემდეგ კი „განათებული“ – მოვარდისფრო ზოლია, რაც თითებს გარკვეულ მოცულობითობას სძენს. მისი ხელის პლასტიკაც მესამე რეგისტრის მღვდელმთავართა ხელებზე უფრო „მოქნილია“, თუმცა, მხატვარს უჭირს მთელს ნახატში „მოცულობის“ და „პლასტიკის“ თანაბარ დონეზე გადმოცემა, ან შეგნებულად იკავებს თავს მათი გადმოცემისაგან და ცალკეულ დეტალებში, უნებლიეთ, ამუღავნებს ფორმის გრძობას.

ამ რეგისტრში გამოსახულ პერსონაჟთა იზოკეფალიის დარღვევის, მათი ხაზგასმული სიბრტყითობის, „გახეხებული“ პოზების, მათი თმის ღერების ნახატის სიმკვეთრის, მღვდელმთავრის სამოსის მწვერისებული ორნამენტის, ჯვრის „ჩარჩოს“ და მესამე-მეოთხე რეგისტრების გამყოფი ორნამენტული ზოლის დაუდევარი, არაზუსტი ნახატისა და მღვდლის სახელის – „დავითის“ – უხარისხო, ფხვიერი საღებავით შესრულების გამო, ეს რეგისტრი, ერთი შეხედვით, უფრო სუსტი მხატვრის მიერ დაწერილი ჩანს, ვიდრე ეკლესიის დანარჩენი მოხატულობა, თუმცა, მის მიერ შესრულებული პერსონაჟთა სახეების ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა და მხატვრული გამომსახველობა გვარწმუნებს იმაში, რომ ის ამ ეკლესიის სხვა მხატვრებზე არანაკლებ ნიჭიერი და დაოსტატებული, მაგრამ უფრო ნაკლებ გულმოდგინე ყოფილა.

მოხატულობის ქვედა რეგისტრში, ქტიტორთა გამოსახულებების რიგი გრძელდება სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზეც და, ალბათ, მთელს ეკლესიას შემოსდევდა. დიდი რაოდენობით ქტიტორთა გამოსახვა დამახასიათებელია გვიანი ხანის ძეგლებისათვის.

აღსანიშნავია, რომ ქტიტორთა მიმართ მხატვრის განსაკუთრებული მოწიწება, რაც ჭალის¹⁴⁸, ბუგაულის¹⁴⁹, და ზოგიერთი სხვა ეკლესიის ქტიტორთა, დიდი ზომის, განსაკუთრებით გულდასმით შესრულებულ, პრეხენტატიულ პორტრეტებში გამოსჭვივის, წვეის ეკლესიაში შემორჩენილ პორტრეტებში არ იგრძნობა¹⁵⁰. აფსიდში წარმოდგენილი ქტიტორები გამოსახული არიან სადად (*მღვდელმთავარ დავითის სამოსის ორნამენტი დაუდევრადაც კია დაწერილი*), ნატურალურზე ოდნავ მცირე ზომაში, თითქმის იატაკის დონეზე, მათთვის ტიპურ გარემოში, მათი სამუშაო სამოსითა და „იარაღებით“. მათი პოზებისა და მიმიკის ნიუანსების საკმაოდ „ცოცხლად“ გადმოცემის შედეგად, შექმნილია მღვდელმთავრებისა და დიაკნის საკმაოდ დამაჯერებელი, ინდივიდუალური და ტიპური დახასიათება. მართალია, მათი გამოსახულებები სიბრტყითია, ნახატი მოუქნელი და პირობითი, მაგრამ მათში უკვე ჩანს ტენდენცია რეალისტური ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნისაკენ.

ამრიგად, წვეის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობის იკონოგრაფიული თავისებურებებია: საკურთხევლის დეკორის ქართული კედლის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ წყობას – კონქში „ვედრება“, მეორე რეგისტრში მოციქულები, მესამე რეგისტრში წმინდა მამები – დამატებულია მეოთხე რეგისტრი, რომელშიც წარმოდგენილი არიან ქტიტორები და წმ. ევსტათი პლაკიდას სასწაულის სცენა (წმ. ევსტათის საკურთხეველში გამოსახვის სხვა მაგალითი ჩვენთვის უცნობია);

აფსიდის მოხატულობაში მკაფიოდ გამოვლენილია წვეის მხატვრის ინტეგრალური, ასოციაციური აზროვნება და, მახვილად მეტყველი სიმბოლოებისა და, აქტივიზებული ფორმალური საშუალებების მეშვეობით, მხატვრის ჩანაფიქრის რეალიზაციის შემოქმედებით პროცესში მაყურებლის წარმოსახვის აქტიურად ჩართვის უნარი.

წვეის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის ღირსებები უკეთ იკვეთება მისი შედარებისას ბუგაულის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობასთან, რომელთანაც ის, XVII-ის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებს შორის, ყველაზე მეტ საერთოს ავლენს. ორივე ეკლესიის აფსიდის კონქში „ვედრება“ გამოსახული, მეორე რეგისტრში – მოციქულები წელზემთ, მესამეში – „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენა.

ორივე ეკლესიის მხატვარს, მოსახატი ეკლესიის არქიტექტონიკის შესატყვისად, ოპტიმალურად გადაუწყვეტია საკუთოხეველის დეკორის კომპოზიცია. **ბუგეულის ეკლესიის** დაბალ და განიერ აფსიდში(სქ-14), ორი თაღოვანი ნიშია – საკუთოხეველის სარკმლიდან ცოტა ქვემოთ, მისგან სიმეტრიულად დაშორებული. ამ აფსიდში, ფიგურების მოხდენილად წარმოდგენა მხოლოდ სამ რეგისტრად იყო შესაძლებელი. განიერ კონქში ისინი დაახლოებით თანაბარი ინტერვალით, ხალვათადაა განთავსებული. მესამე რეგისტრში მღვდელმთავრებიც ნიშების აქეთ-იქით, ორ-ორად, დაახლოებით თანაბარი, საკმაოდ დიდი ინტერვალით არიან ჩამწკრივებული. ამიტომ, აფსიდის პირველი და მესამე რეგისტრების კომპოზიციები წვეის შესაბამის კომპოზიციებზე უფრო დანაწევრებული ჩანს, ფიგურათა განლაგების რიტმი კი – მონოტონური. ბუგეულის მხატვარს დიაკვნები აფსიდის გარეთ, ტრიუმფალური თაღის პილასტრებზე გამოუსახავს, მღვდელმთავრებზე უფრო მცირე ზომაში, ფრონტალურად, რის გამოც მათი ფიგურები მღვდელმთავართა რიგისაგან დამოუკიდებელი ჩანს.

განიერი აფსიდის მოხატულობის კომპოზიციის „შესაკრავად“, მხატვარს მეორე რეგისტრში, მოციქულების წელზემოთა გამოსახულებები, ყვავილებით გარემოცულ, ერთმანეთთან გადაჯაჭვულ მედალიონებში ჩაუწერია, რითაც შეუქმნია აფსიდის ვიწრო „სარტყელი“. ამგვარი კომპონირებით, მოციქულთა „ხატების“ გამომსახველობა მცირდება – ისინი ორნამენტული გირლანდის დეტალებად აღიქმება, მაგრამ, აფსიდის კომპოზიციის შეკავშირებაში ეს ხერხი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამავე მიზანს ემსახურება ნაკლებკონტრასტული კოლორიტი, მეოთხე რეგისტრის მთლიანად მარმარილოს ფილების მსგავსად გაფორმება, გამოსახულებათა მწკობრი რიტმი და მსხვილი ასოებით შესრულებული თეთრი წარწერები, რომლებიც, თითქოს, ფონიდან წინ „გამოდის“ და „ეპაექრება“ ნიშების, მღვდელმთავართა სამოსის, და ქვედა რეგისტრის ორნამენტის სიტყვებს, ამიტომ მოხატულობა თანაბრად აჭრელებული ჩანს, რაც, ასევე, ხელს უწყობს მის „ერთიანობას“;

მაცხოვრის, „ჰეტიმასის“ და „ამნოსის“ გამოსახულებების, ტრაპეზის და სარკმლის ერთ ვერტიკალზე განლაგებით, აფსიდის წარმოსახვითი ვერტიკალური „დერძის“ მკვეთრად აქცენტირება, ერთი მხრივ, ხელს უწყობს მოხატულობის კომპოზიციის „შეკვრას“, მეორე მხრივ კი, თითქოს, „შუაზე ყოფს“ აფსიდს.

ბუგეულის „ვედრებაში“, გამოსახულებათა განლაგების რიტმი, მკლერი ფერები და პატარა, მხიარული ბავშვების მსგავსი, ლაბარუმებიანი სერაფიმ-ქერობინის გამოსახულებები ქმნის მშვიდი ზემოქრობის განწყობილებას, რაც გვარწმუნებს „კაცობრიობის ბედის სასიკეთოდ გადაწყვეტაში“. მავედრებელთა „პოზა“ პირობითია – აშკარაა, რომ ფაქტი უკვე მომხდარია.

ბუგეულის ეკლესიის აფსიდის სამივე რეგისტრის კომპოზიცია ცენტრალურია და სიმეტრიული, ამიტომ აფსიდის მოხატულობა რამდენადმე სქემატური ჩანს. თუმცა, ფიგურების ხალვათად განლაგებით, მოწესრიგებული რიტმიკით და მკლერი კოლორიტით შექმნილი, ნათელი საზეიმო განწყობილებით, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

წვეის ეკლესიის მაღალი და ვიწრო საკუთოხეველის დინამიკური არქიტექტურისათვის კი ამ ეკლესიის მხატვარს უფრო მრავალფეროვანი, ოთხ რეგისტრიანი, დინამიკური, ცოცხალი, „დრამატული“, ფერწერული კომპოზიცია შეუქმნია(სქ-15). მოხატულობის ყველა რეგისტრი მაქსიმალურად გამოუყენებია უფლის დიდების თემის მრავალმხრივად გასახსნელად, შთამბეჭდავად წარმოუჩინია ქრისტიანობის ტრიუმფი და მისი დროში განვრცობადობა.

კონქში, სერაფიმ-ქერობინთა ზემოთ, ყვავილების გამოსახვით, მას, მართალია, მიუნიშნებია „ვედრების“ წარმატებული შედეგი, მაგრამ, ამ მონაპოვრის მნიშვნელოვნების წარმოსახენად, ფორმალური საშუალებების გააქტიურებით შთაბეჭდილების დრამატიზებით, ყურადღება გაუმახვილებია მისი მოპოვების სირთულეზე, რასაც დამაჯერებლობას მატებს მეორე რეგისტრში მოციქულთა აუტირებული „ქადაგებაც“.

აღსანიშნავია, რომ მეორე რეგისტრში, მოციქული იოანე ბუგეულის მხატვარს წარმოდგენილი ჰყავს უწვერულვაშო ყმაწვილად, რომელსაც, გვერდზე თავგადახრილს, სახეზე დაფიქრებული გამომეტყველება აღბეჭდვია. წვეის მხატვარს კი იოანეს უფრო საინტერესო სახე შეუქმნია – მისი ასაკი უფრო მახვილგონივრულად

თავი III, § 4

გამოუყენებია მოხატულობის ემოციური გამომსახველობის გასაძლიერებლად – მისი, ახალგაზრდული უშუალოებით გამოხატული, აღტაცების გადმოცემის მეშვეობით...

ბუგეულის და წვეის ეკლესიათა აფსიდების მოხატულობის მსგავსება, განსაკუთრებით, „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენაში ვლინდება: ფიგურების სამ მეოთხედში წარმოდგენით, მათი დარბაისლური პოზებით, სახეების, თმა-წვერის, ხელის ქუსტების, სამოსის, გრაგნილების გამოსახვის ხერხთა ერთნაირობით.

მიუხედავად წვეის ეკლესიის აფსიდის სივიწროვისა და ნიშებით ასიმეტრიული დანაწევრებისა, მის მხატვარს მოუხერხებია „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენის ყველა პერსონაჟის აფსიდის ფარგლებში განთავსება. ამ ეკლესიის აფსიდის არქიტექტონიკის შესატყვისად, მღვდელმთავართა რეგისტრის კომპოზიცია უფრო შეკრულია, ფიგურათშორისი ინტერვალების სხვაობით გაცოცხლებული და ფიგურებისა და ფონის ფერთა შეპირისპირებით უფრო მეტად დაძაბული. წვეის მოხატულობაში უფრო ნათლად და საინტერესოდ იკითხება რეგისტრებს შორის შინაარსობრივი და ფორმალური კავშირები.

ბუგეულისა და წვეის მოხატულობებში წარმოდგენილი მღვდელმთავართა პორტრეტების ხასიათი, ჩაცმულობა, სახეების და ხელების გამოსახვის წესი მართალია ერთმანეთს ჰგავს, მაგრამ წვეის მხატვრის ნახატი უფრო დახვეწილია. *(არ არის გამოირცხული, რომ წვეის ეკლესიის აღნიშნული რეგისტრის და ზოგი სხვა მონაკვეთის მოხატვაში მონაწილეობა მიეღოთ ბუგეულის მხატვრებს, მაგრამ ბუგეულის მოხატვიდან გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ, სხვა მხატვრის ხელმძღვანელობით).*

წვეის ეკლესიის საკურთხეველში, ამ ეკლესიისათვის ძირითადი – ხსნის თემა წარმოდგენილია მსხვერპლის, მისი მეორედ მოსვლის, მსაჯულების და დიდების თემებთან ერთობლიობაში. საკურთხეველის კონქშივე მკაფიოდ გამჟღავნებული დედაარსის მღოცველთათვის დაკონკრეტებას და გაღრმავებულად წარმოჩენას ემსახურება ამ ეკლესიის მოხატულობის მთელი შემადგენლობა:

**თავი III, ნაწილი II (§ 4-7)
წვეის ეკლესიის დარბაზის მოხატულობა
§4. სამხრეთი კედელი**

ქრისტოლოგიური დღესასწაულების ციკლი სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარიდან, მაცხოვრის განკაცების წინასწარმაუწყებელი, „ხარების“ კომპოზიციით(სქ2; ტაბ.49) იწყება. ჰორიზონტალურად გაშლილ კომპოზიციაში, წინა პლანზე, „კედლის სიბრტყესთან მაქსიმალურად ახლოს“, მთავარანგელოზ გაბრიელისა და ღვთისმშობლის ფიგურებია წარმოდგენილი „სამიარუსიან“ ფონზე, რომელსაც ქმნის: მორუხო-მდოგვისფერი „ნიადაგის“, მოწითალო-ოქრასფერი „კრამიტის სახურავის“ და რუხი-მოცისფრო „ცის“ პირობითი გამოსახულებები. ფიგურებს შორის, ზემოდან, სამი კონცენტრული რკალისაგან შედგენილი, უფლის სამყოფელის სიმბოლო – „ცის“ სეგმენტია „ჩამოშვებული“. მისგან გამოშავალი ექვსი სხივიდან¹, ერთ-ერთი ღვთისმშობლის შარავანდს უერთდება.

მთავარანგელოზი რთულ პოზაშია გამოსახული: მისი ფიგურა ვერტიკალურადაა აღმართული. მარცხენა ფეხი, ზომიერი ნაბიჯით, ღვთისმშობლისაკენ აქვს გადადგმული, ფრთები – ფრონტალურად გადაშლილი, მარჯვენა ხელი, კურთხევის ნიშნად, ღვთისმშობლისაკენ აქვს მიმართული, ხოლო მარცხენაში, რომელიც მარჯვენა ხელის იდაყვქვემოთ ჩანს, სამი წერტილით დაგვირგვინებული „კვერთხი“ უჭირავს – ციური ძალაუფლების სიმბოლო. მთავარანგელოზს ტერფები „ხარების“ სცენის და მის ქვემოთ გამოსახული სცენის გამყოფ ზოლზე უდგას, ისე, რომ მარჯვენა ფეხის თითები ქვედა სცენაში იჭრება, რითაც „ხარება“, ფორმალურად და სიმბოლოურად, ქვედა სცენას – „ყვედრება იოსებისაგან მარიაჟს“ – უკავშირდება.

ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელში, რომელიც მთავარანგელოზისაკენ აქვს გაწვდილი – თავისი სახის სიმაღლეზე, წითელი ძაფის გორგალი უჭირავს, როგორც

სიმბოლო ღვთაებრივი მსხვერპლის ჩანასახისა, რომელიც ღვთისმშობელმა თავისი სისხლით უნდა „მოქსოვოს“ – განახორციელოს², ხოლო მარცხენა, ქვემოთ დაშვებულ ხელში – თითისტარი. ძაფის გორგლიდან, ღვთისმშობლის მიმართულებით, სულიწმინდის სიმბოლო – თეთრი მტრედი „გამოფრთხილობს“.

მთავარანგელოზი და ღვთისმშობელი, კედლის სიბრტყისადმი დიაგონალურად, ზემოთ იყურებიან – ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით. ორივეს სახეზე გარინდებული გამომეტყველება აქვს აღბეჭდილი(ტაბ.49ა,ბ). ღვთისმშობლის ძალდაუტანებელი ქესტი და გულუბრყვილო გამომეტყველება მოწმობს მის უდრტვინველ მინდობას ღვთის ნებისადმი.

მხატვარს ღვთისმშობელიც ერთი შეხედვით მარტივ, მაგრამ, თუ დავაკვირდებით, საკმაოდ რთულ პოზაში წარმოუდგენია: იგი უზურგო, ძვირფასი ქვებით შემკული მართკუთხედებით „მოჩითულ“, ქსოვილისებური ფაქტურის მქონე, ოქროსფერი „სკამის“ (ტახტის) და ზედ მდებარე მოღურჯო-რუხი მუთაქის ფონზეა გამოსახული – თითქმის, ფრონტალურად, მხოლოდ თავი და ხელი აქვს ანგელოზისაკენ მიმართული.

ღვთისმშობლის სხეულის ნაწილების, სხეულის გამოსახულების წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძის მიმართ, მეტ-ნაკლებად ასიმეტრიული განლაგებით და მისი სამოსის ნაოჭების მიმართულებებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ღვთისმშობელი ზის. ამავე დროს, იმის გამო, რომ ზემოხსენებული ასიმეტრია მცირედ არის გამოხატული და სხეულზე შექჩრდილი, თითქმის, თანაბრად ნაწილდება, ღვთისმშობელი ფეხზე მდგომი ჩანს. ამიტომ, მისი პოზა შეიძლება ორგვარად აღვიქვათ – ის ზის ან დგას – გააჩნია, რომელ დეტალებზე გავამახვილებთ ყურადღებას. მთავარანგელოზის და ღვთისმშობლის პოზების სირთულე ანალიზის დროს ხდება შესამჩნევი, უშუალო აღქმის დროს კი მათი პოზები მარტივი და სადა ჩანს(ტაბ.49).

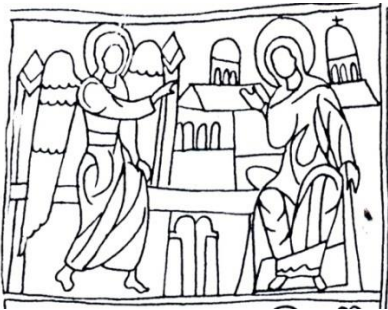
მხატვარს დამჯდარი ღვთისმშობლის გამოსახვა რომ სდომოდა, ამას იოლად შეიძლება – მისი ფიგურის გვერდულად მიბრუნებით (*მჯდომარე ფიგურები მას უფრო დამაჯერებლად აქვს გადმოცემული კომპოზიციებში „ყვედრება იოსებისაგან მარიამს“ და „შობა“*; – *იოსების ფიგურა*). ვფიქრობთ, რომ, ღვთისმშობლის პოზის ასეთი „ორსახოვნება“ მხატვრის გაუწაფავობით კი არა, არამედ, პერსონაჟის მრავალმხრივად წარმოჩენის მიზნით უნდა აიხსნას: მხატვარს გაუერთიანებია „ხარების“ სცენაში ღვთისმშობლის გამოსახვის ორი ცნობილი იკონოგრაფიული პოზა – მისი „მჯდომარედ“ წარმოდგენით, უცადია მისთვის პრეზენტაბელურობის და მონუმენტურობის მინიჭება, ხოლო „მჯდომარედ“ გამოსახვით – სცენისათვის ინტიმის და თხრობითობის შენარჩუნება. ამასთანავე, ფიგურის ასეთ უხერხულ პოზაში ჩვენებით, ქალწულის მორცხვობის შთაბეჭდილებაც შეუქმნია – წვეის მხატვარს მარტივ ფორმაში საკმაოდ რთული შინაარსის ჩაქსოვა ახასიათებს. ვფიქრობთ, რომ „ხარების“ სცენაშიც ამგვარ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე.

წვეის „ხარების“ სცენას საფუძვლად უდევს ის, ყველაზე გავრცელებული, იკონოგრაფიული ტიპი, რომელშიც მახარებელი მთავარანგელოზი იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელის ქსოვით დაკავებულ ღვთისმშობელს ეცხადება. აღნიშნული ტიპი ადრექრისტიანულ ხანაში ჩამოყალიბდა – ლუკას სახარებასა (1, 26-38) და აპოკრიფებში – „იაკობის პირველსახარება“ და „ფსევდო მათეს სახარება“ – მოთხრობილი ამბის საფუძველზე. მისი პირველი გამოსახულებები გვხვდება ძველრომაული კატაკომბების ფრესკებზე, ადრექრისტიანულ სარკოფაგებზე, რომის მარია მაჯორეს ეკლესიის (V ს.) მოზაიკაზე. *[არსებობს „ხარების“ სხვა ტიპებიც: – „ხარება წყაროსთან“; „ხარება“ ღვთისმშობლის წიადში ჩვილი ქრისტეს გამოსახულებით; „ხარება“, რომელშიც მსახური ქალების გამოსახულებებიცაა ჩართული (ხნდება XIII-ის ბოლოს – XIV-ში); უფრო გვიან – ხნდება „ხარება“, სადაც ღვთისმშობელი წივნითაა გამოსახული³].*

რავენის ტაძრის მაქსიმიანეს სარკოფაგის (V-VI სს.) რელიეფზე, ფრონტონიანი ნაგებობის ფრაგმენტის ფონზე, გამოსახულია სავარძელში მჯდომი წმ. მარიამი, რომელსაც ხელში თითისტარი უჭირავს, მარჯვნიდან მას ეცხადება ანგელოზი

კვერთხით⁴. ეს იკონოგრაფიული სქემა საუკუნეთა განმავლობაში მუშავდებოდა მხატვართა მიერ – ხატწერაში, მონუმენტურ ფერწერაში, ხელნაწერთა მინიატურებზე, ქანდაკებაში, ნაქარგობებზე...

„ხელსაქმიანი“ ღვთისმშობლის „ხარების“ სცენები ერთმანეთისაგან განსხვავდება ღვთისმშობლისა და მთავარანგელოზის პოზებისა და ჟესტების, არქიტექტურული გარემოს, დეტალების, სიმბოლოების გამოსახულებებით, თუმცა თავიდან ჩამოყალიბებულ სქემა მათში არსებითად არ შეცვლილა. „ხარების“ ზოგ სცენაში ღვთისმშობელი ზის, ზოგან კი დგას. ორივე ეს ვარიანტი ფართოდაა გავრცელებული როგორც ქართულ, ისე ზოგადად ქრისტიანულ ძეგლებზე. [ქართულ ხელოვნებაში „ხარების“ სცენა XI საუკუნიდან ვრცელდება: ზემო კრიხი (XI ს.), ატენი (XI ს.), საფარის კანკელი (XI ს.), ზარზმის ღვთისმშობლის ჭედური ხატი (XI ს.), კალოუბნის წმ. ვიორგის მოხატულობა (XIII ს.), ვარძიის მოხატულობა (XIII ს. ბოლო)...]. წვეის მხატვარს თავისებურად გადაუმუშავებია აღნიშნული იკონოგრაფიული სქემა. მის მიერ გამოსახულ „ხარებას“ პირდაპირი ნიმუში არ ეძებნება. თუ მას შევადარებთ XVI-XVII სს. ხალხურ მოხატულობათა: ჭალის, წითელხევის, გელათის წმ. ელიას, ქორეთის, მღვიმევის, ბუგეულის, კალაურის ანალოგიური შინაარსის სცენებთან⁵ (სქ. 15), დავინახავთ, რომ წვეის „ხარება“ ყველაზე უფრო განზოგადებული და ლაკონიურია.



ა. ჭალა



ბ. წითელხევი



გ. მღვიმევი

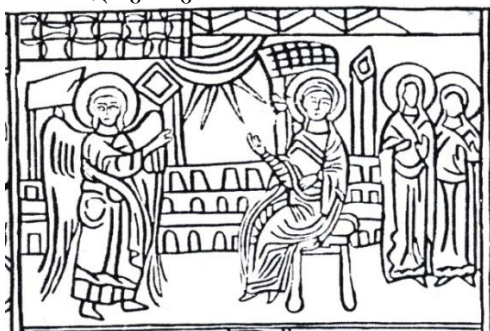


დ. ქორეთი

სქ.(cx.)15 „ხარების“ სცენები



ე. გელათის წმ. ელია



ვ. ბუგეული



ზ. კალაური

კვატერინე გაჩეჩილაძე. წვეის წმინდა ვიორგის ეკლესია. თბ. 2021

თუმცა, მასში, გარდა ძირითადი პერსონაჟებისა, შენარჩუნებულია ამ სცენისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული დეტალები – ნაგებობის ფრაგმენტის და ძვირფასად მორთული ტახტის სახით.

„ხარების“ სცენაში არქიტექტურული გარემოს ელემენტები ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ხანაში ჩნდება. არქიტექტურას უნდა აღენიშნა მართალი იოსების სახლი, სადაც ხდებოდა მოქმედება, მაგრამ, დროთა განმავლობაში, მან შეიძინა სიმბოლური მნიშვნელობა, რომელიც უკავშირდება ძველადღესულები იერუსალიმის ტაძარს და ახალი აღთქმის ეკლესიას, რომლის ზეიმი წინასწარ განჭვრეტილია „ხარების“ მოვლენით... ამ სცენაში ღვთისმშობელი განდიდება, როგორც „განსხეულებული ტაძარი“, რომელშიც სუფევს ღმერთი, ხოლო მდიდრულად შემკული „ტახტი“, რომელზეც იგი ზის, სიმბოლურად შეესატყვისება მეფე სოლომონის (რომელმაც აავსო იერუსალიმის ტაძარი – ებრაელი ხალხის უდიდესი სიწმინდე) ტახტს⁶ – ეს რომ ნამდვილად ასე უნდა გავიგოთ, ამას მიგვანიშნებს ის, რომ „ხარების“ კომპოზიციას უშუალოდ ემიჯნება, თაღზე მთელი სიმაღლით წარმოდგენილი, სოლომონ მეფის გამოსახულება(ტაბ.47) – წვეის მხატვრის მიერ გამოსახულებებს შორის შინაარსობრივი კავშირის მინიშნების ამგვარი ხერხი ჩვენ უკვე განვიხილეთ წმ. ესტატესა და აყვავებული ჯვრის კომპოზიციის ერთმანეთის გვერდით გამოსახვის მაგალითზე.

აღსანიშნავია, რომ წვეის „ხარების“ სცენა ერთადერთია ქართული საეკლესიო მხატვრობის ჩვენთვის ცნობილი „ხარების“ სცენებიდან, რომელშიც მტრედი მოფრინავს არა „ღვთაებრივი ენერჯის“ სხივიდან, არამედ ძაფის გორგლიდან. როგორც ჩანს, მხატვარმა, „ცის“ სეგმენტიდან „გამომავალი“ სხივისა და მტრედის გამოსახულებების ერთმანეთისაგან განცალკევებით, სიმბოლურად მიუთითა მართლმადიდებლური ეკლესიის დოგმატზე – წმინდა სულის (ბერძნ. „ენერჯის“) გადმოღინებაზე უშუალოდ ღმერთისაგან და კათოლიკური ეკლესიის დოგმატზე – წმინდა სულის გადმოღინებაზე არა მხოლოდ მამის, არამედ ძისგანაც (ლათ. „Filioque“ – „ფილიოკე“), ხოლო წინასწარმეტყველ სოლომონის სიმბოლური კავშირის მისანიშნებლად ახალი აღთქმის ეკლესიასთან და, კონკრეტულად, წვეის ეკლესიასთან, მან იგი გამოსახა ღვთისმშობლის გვერდით, წვეის ეკლესიის კამარის საბჯენ თაღზე და მისი გვირგვინიდან გამოსული „ლენტით“ „მიაბა“ ამ თაღს(ტაბ. 71b). ამრიგად, მხატვარმა მარტივი, „გამჭვირვალე“ სიმბოლოებით გამოხატა „ხარების“ მოვლენის მნიშვნელოვნების იდეა ყველა დროის და აღმსარებლობის ეკლესიებისათვის⁷.

წვეის „ხარებაში“ გამოსახული მოქმედების პირობითი გარემო – „კრამიტის“ სახურავი, ორი, ბუხრისმაგვარი კოშკით, ალბათ, მოიაზრება, როგორც მართალი იოსების სახლი, მაგრამ წვეის ეკლესიის მრევლისათვის „უფრო გასაგებობის“ მიზნით, მხატვარს იგი ადგილობრივი სახლების სახურავებისთვის მიუმგვანებია.

„ხარების“ სცენის კომპოზიცია ცენტრისკენულია, ასიმეტრიული წონასწორობის პრინციპით აგებული: სცენის პერსონაჟები არათანაბარი ზომისა არიან და არათანაბარი მანძილით არიან დაშორებული სცენის წარმოსახული ვერტიკალური ღერძიდან – მთავარანგელოზი ნაკლებად, ღვთისმშობელი – მეტად. ცის სეგმენტის გამოსახულების უმეტესი ნაწილის, ღვთისმშობლის და „შენობის“ ორი „კოშკიდან“ უდიდესის გამოსახულებები კომპოზიციის ვერტიკალური ღერძიდან მარჯვნივაა წარმოდგენილი. კომპოზიციის ჰორიზონტალური კიდეებისადმი დიაგონალურად განთავსებული შენობის სახურავიც მარჯვნივკენ „ეშვება ქვემოთ“; ხსენებული გამოსახულებებით „დატვირთულ“ კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილს, კომპოზიციის მარცხენა მხარეს აწონასწორებს, ღვთისმშობლის ფიგურაზე უფრო დიდი ზომის, „კედლის სიბრტყესთან უფრო ახლოს“ გამოსახული, მთავარანგელოზის ფიგურა. კომპოზიციას კრავს პერსონაჟთა სხეულების და ხელის ქუსტების ერთმანეთისაკენ მიმართება, ფიგურების ხელეზუმით განთავსებული წარწერა – „ხარება“ და ცის სეგმენტის რკალი.

სცენის ნახატი საკმაოდ თამამი ხელითაა შესრულებული. ფიგურების აგებულება და მოძრაობები ოდნავ უფრო „თავისუფალია“, ვიდრე კონქის ფიგურებისა. მათი

პროპორციები მეტ-ნაკლებად დარღვეულია: გადიდებულია თავები – განსაკუთრებით მთავარანგელოზისა. ძლიერ დაგრძელებულია მისი მარჯვენა ხელი. ფიგურების გარე და შიდა ნახატი ხაზები დაახლოებით თანაბარი, საშუალო სისქისაა, მცირედპლასტიკური. პერსონაჟთა კარნაციაზე „შუქჩრდილი“ „რბილია“. სახეებზე ჩრდილის დანიშნულებას ასრულებს კონტურის პარალელური, მკრთალი მოწითალო-ოქრასფერი ხაზი, ასეთივე ფერის ლაქა ბაგეებს ქვემოთ და ნაოჭების აღმნიშვნელი ხაზები თვალბუდის ირგვლივ, შუბლსა და კისერზე. ხელებზე ჩრდილი გადმოცემულია ასეთივე ფერის შტრიხებით. სახეებზე, „ამოხნეკილი“ ადგილები მცირედ გამოთეთრებულია. სამოსის ნაოჭების, „ღრმა“ ადგილები დაწერილია შავი ხაზით, მის გვერდით, ქსოვილის ძირითადი ფერის განიერი ზოლია დატანილი, შემდეგ, ერთი ტონით გაღიაებული, იმავე ფერის ზოლი, ზოგჯერ კი, ამათ გარდა, ნაოჭის მწვერვალის აღმნიშვნელი, მორუხო-თეთრი წვრილი ხაზიც, რაც ქსოვილის ბზინვარების შთაბეჭდილებას ქმნის.

მართალია, კომპოზიცია, პირობითად, სივრცის მიმანიშნებელ სამ რეგისტრად დაყოფილი, მაგრამ მისი ნახატი სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც განაპირობებს: ფიგურების კედლის სიბრტყესთან მიჯრით „დაყენება“ და სცენის, თითქმის, მთელ სიმაღლეზე აღმართვა; ფონის ქვედა, ნიადაგის აღმნიშვნელი „რეგისტრის“ დამანაწევრებელი, დიაგონალური ზოლების და „შენობის“ სახურავზე აღმართული „კოშკების“ ზედა ნაწილების უკუპერსპექტიულად გაფართოება, სუსტად გამოხატული შუქ ჩრდილი, სახურავის ინტენსიური ფერი, რომელიც, თითქოს, კედლის სიბრტყეზე გამოდევნის წმინდანთა ფიგურებს.

მოხატულობის კოლორიტი ნათელია, მუდერი, საკმაოდ ფაქიზად ნიუანსირებული და გამჭვირვალე. გამოყენებულია ძირითადად ორი ფერის – ოქრას და რუხის სხვადასხვა ტონები – ოქრას ტონები: სხვადასხვა ინტენსივობის მოწითალო, მღოვრისფერი და მონარინჯისფერო და რუხის ტონები: მოცისფრო-მომწვანო (ცა) და მოღურჯო (ღვთისმშობლის სტოლა); ყველა ეს ფერი მეტ-ნაკლებად განზავებულია თეთრათი. გაუზავებელი, მთელი ძალით მუდერი ფერები – ნარინჯისფერი, წითელი, მწვანე, თეთრი და შავი – გამოყენებულია მცირე აქცენტების სახით (*შარავანდები, მათი შემკულობა, ღვთისმშობლის წადები და ნახატის ხაზები*).

სცენა საკმაოდ დინამიკურია. ამ შთაბეჭდილებას ქმნის: ფიგურათა მოძრაობები, კომპოზიციის წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძის მიმართ მათი ასიმეტრიული განლაგება. მათი სამოსის ნაოჭების ხაზები. ფონის შემადგენელი გამოსახულებების და წარწერის სხვადასხვა კუთხით დახრილი დიაგონალური მიმართულების ხაზები და ზოლებიც აქტიურად მონაწილეობს კომპოზიციის დინამიკისა და რიტმიკის შექმნაში. მთელი ფონი ნიავის წამოქროლვის შედეგად ამოძრავებული წყლის ზედაპირივით „ლივლივებს“. ეს მრავალრიცხოვანი ხაზები და ზოლები, საკმაოდ მუდერ, ნათელ, გამჭვირვალე ფერებთან ერთად, ქმნის, „ხარების“ სიტუაციის შესატყვის, სიახლის მოლოდინით ამაფორიაქებელ, ამაღლებულ განწყობილებას, რაც მაყურებელს ემოციურად განაცდევინებს სცენის შინაარსს. ფონის თავისებური, „მთრთოლვარე“ მთლიანობის შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს ფონის შემადგენელ გამოსახულებებში მკვეთრი ფერადოვანი აქცენტების არარსებობაც. ამიტომ, ეს საკმაოდ „აქტიური“ ფონი დიდად არ უშლის ხელს, მისი არაორგანული ფორმების მქონე ნახატისაგან პლასტიკური ნახატი და, რამდენადმე, ფერებითაც განსხვავებული, პერსონაჟთა ფიგურების საკმაოდ მკაფიოდ წარმოჩენას. ფიგურების ფონისაგან გამორჩევაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მათი მდიდრულად შემკული ნარინჯისფერი შარავანდებიც.

XVI-XVII საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობათაგან, **წვეის „ხარებას“** ყველაზე მეტი საერთო აქვს **ბუგეულის** შესაბამის სცენასთან: ჰორიზონტალურად გაშლილი კომპოზიცია, დაბალი პროპორციების მქონე, დიდთავა ფიგურები, „ხალხური“ ტიპაჟი, მთავარანგელოზის „პოზის“, „სულიწმინდის სეგმენტის“ და ნაგებობის კოშკების გამოსახულებათა მსგავსება ბუგეულის შესაბამის გამოსახულებებთან; ბუგეულის „ხარებაში“ გამოსახულ, „წმ. ნინოსა“ და „წმ. სისოს“ და წვეის „ღვთისმშობლის“

კაბების დაბლოებათა მსგავსება და სხვ. მაგრამ, ამ კომპოზიციებს შორის გაცილებით მეტია განსხვავება, მაგალითად: **ბუგეულის** „ხარების“ კომპოზიციაში ოთხი პერსონაჟი⁸ (სქ. 15), მთავარანგელოზი და ღვთისმშობელი გამოსახული არიან ციხისმაგვარი, ტლანქი და უსახური, ოთხკოშკიანი შენობის ფონზე, სცენის ზედა მარცხენა კუთხეში ორნამენტული მართკუთხა კომპოზიციაა შეჭრილი.

წვეის ეკლესიის „ხარების“ სცენაში კი მხოლოდ ორი პერსონაჟია გამარტივებულია და ქართულ სინამდვილესთან ადაპტირებულია „არქიტექტურული“ ფონი – მთავორიან სოფ. წვევაში ამჟამადაც შეგხვდებით ხედები, საიდანაც წინამდებარე სახლის მხოლოდ ბუხრებიანი სახურავი ჩანს.

ბუგეულის „ხარებაში“, მიუხედავად ფიგურების სიბრტყითობისა, იმის გამო, რომ ისინი კომპოზიციის ქვედა საზღვრიდან სხვადასვა მანძილთ არიან დაშორებული და წმ. სისოს და წმ. ნინოს ფიგურები⁹ მთავარანგელოზის და ღვთისმშობლის ფიგურებზე უფრო მცირე ზომისაა, უკანა პლანზე მდებარე ნაგებობის ზომები კი ფიგურებთან მიმართებით ძლიერ მცირეა – სივრცითობის ილუზია იქმნება.

წვეის „ხარებაში“, ფიგურების კომპოზიციის ქვედა საზღვარზე, კადრის მთელ სიმაღლეზე აღმართვით და ფონის ინტენსიური ფერებით უფრო მეტადაა ხაზგასმული სცენის სიბრტყითობა.

წვეის მოხატულობაში უფრო მახვილადაა გააზრებული ყოველი დეტალი, მეტი მნიშვნელოვნება ენიჭება მათ. მაგალითად: **ბუგეულის** მთავარანგელოზი მარცხენა ხელით მოსასხამის კალთას იმაგრებს, რათა არ ჩამოეშალოს. **წვეის** მთავარანგელოზს კი მარცხენა ხელში წვრილი, მსუბუქი კვერთხი უჭირავს – ზეციური ძალაუფლების სიმბოლო, რითაც მინიშნებულია, რომ მთავარანგელოზის მოქმედება ღვთისგანაა უფლებამოსილი.

ბუგეულის „ხარებაში“ პერსონაჟთა შარავანდები სადაა, **წვეისაში** კი შემკულია „ზურმუხტებით“, „ლალებით“ და „მარგალიტებით“... **ბუგეულში** ღვთისმშობლის სკამი ჩვეულებრივ ხის ნაკეთობას ჰგავს, **წვევაში** კი მკაფიოდაა მინიშნებული, რომ ეს სკამი არაჩვეულებრივია – სიმბოლური ხატია: იგი არამყარია – მართკუთხედებით დახაზული „ოქროქსოვილისა“, თითოეული მართკუთხედი „ლალებით“, „ზურმუხტებით“ და „მარგალიტებითა“ შემკული. *როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ (გვ.16,113), ყვითელი ფერი, ლალი, ზურმუხტი, მარგალიტი, შესაბამისი თანმიმდევრობით, სიმბოლოებია ღვთაებრივი ძალაუფლებისა და სიბრძნის, მსხვერპლის, იმედის, სიწმინდის).*

სხვადასხვაგვარად აქვთ გადაწყვეტილი ბუგეულისა და წვეის მხატვრებს **ცის** სეგმენტის გამოსახულება. **ბუგეულში** ოთხი¹⁰ კონცენტრული წრის სეგმენტია წარმოდგენილი ოთხი სხივით, **წვევაში** კი – სამი¹¹ კონცენტრული სეგმენტი და ექვსი სხივი. რიცხვთა და ფერთა განსხვავება სხვადასხვა სიმბოლიკას გულისხმობს...

ბუგეულში, სულიწმინდის სიმბოლო – მტრედი – ცის სეგმენტიდან გამომავალი სხივიდან მოფრინავს და, სხივთან ერთად, ღვთისმშობლის შარავანდს უერთდება – სულიწმინდა გადმოდის ღვთისმშობელზე. **წვეის** მხატვარს კი სულიწმინდის გადმოსვლის მომენტი უფრო რთულად აქვს გააზრებული – ცის სეგმენტიდან გამოსული სხივი ღვთისმშობლის შარავანდს უერთდება. ხოლო მტრედი წითელი ძაფის გორგლიდან – ღვთაებრივი მსხვერპლის ჩანასახის სიმბოლოდან – „გამოფრთხილობს“ და ღვთისმშობლისაკენ ისწრაფვის. ამით მხატვარი განმარტავს ძაფის გორგლის მნიშვნელობასაც.

ბუგეულში „ხარების“ „პერსონაჟებს“ მზერა მაყურებლისკენ აქვთ მიპყრობილი, რაც ამ სცენას მეტი კონკრეტულობის და ყოფითობის იერს სძენს, მაყურებელთან უფრო კონტაქტურს ხდის მას. **წვეის** „ხარებაში“ კი კომპოზიციის მაქსიმალური ლაკონიზაციით, პერსონაჟთა განყენებული მზერით მხატვარი ცდილობს აღნიშნული სცენის მაყურებლისაგან დისტანცირებას, მის ზოგად, ამაღლებულ „პლანში“ წარმოდგენას. იგი ზემოხსენებული სიმბოლოებით მიგვანიშნებს სცენაში წარმოდგენილი წინასწარუწყების შინაარსს. მომავალი მსხვერპლის, მისი აღდგომის და ტრიუმფის მაუწყებელი სიმბოლოები აქ „მშრალად“ კი არ არის მოყვანილი, არამედ წარმოდგენილია შინაარსის შესატყვისი ემოციური მუხტით, რომელსაც,

მნიშვნელოვანწილად, კოლორიტი და რიტმი ქმნის, ანუ, მეტი დატვირთვა ენიჭება ფერწერის ენობრივი საშუალებების დამოუკიდებელ გამომსახველობას.

ბუგეულის „ხარებაში“ ფერები ინტენსიურია, ძირითადად ლოკალური, გაუმჭვირვალე. მეტწილად გამოყენებულია სხვადასხვა ტონის ოქრა და რუხი ფერები. გარდა იმისა, რომ ფერთა შენარევებში თეთრა თვალნათლივ გამოსჭვივის, საკმაოდ მუქი კოლორიტი თეთრას მკვეთრი ჩანართებითაც არის კონტრასტირებული.

წვეის „ხარებაში“ ფერები შედარებით გამჭვირვალე და ნათელია. კოლორიტი – შედარებით ჰარმონიული, მეტი ტონალური გრადაციის შემცველი. მასში თეთრა ნაკლებად „ფიგურირებს“. ნათელი, საკმაოდ მუდერი, ჰარმონიული კოლორიტი, ცოცხალ, საკმაოდ მწყობრ, ნიუანსირებულ რიტმთან ერთად ქმნის ნათელ, იმედიან განწყობილებას.

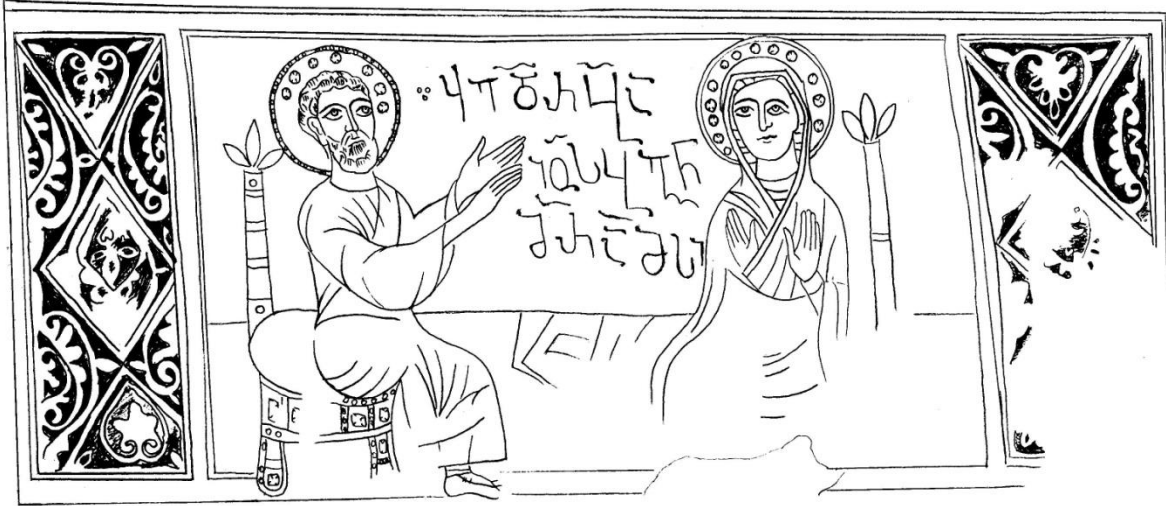
ამრიგად, წვეის მოხატულობაში, შინაარსის გასახსნელად, უფრო ღრმად გააზრებულად და ეფექტურად არის გამოყენებული საგანთა და ფერთა სიმბოლიკა, ამასთანავე, გააქტიურებულია ფერწერის ენობრივი საშუალებების: კომპოზიციის, ფერის, რიტმის საკუთარი გამომსახველობითი შესაძლებლობები, მათი ემოციური მუხტი.

წვეის „ხარების“ კომპოზიცია, რომელიც მარტივი და სადა ჩანს(ტაბ.49), სინამდვილეში რთული და მრავალმხრივი გააზრების შედეგია. მასში ყოველი დეტალი და გამომსახველობითი საშუალება ინტენსიურადაა ჩართული კონქშივე მკაფიოდ გაცხადებული შინაარსის გახსნაში. წვეის „ხარების“ სცენაში არ გვხვდება ამ პერიოდის მოხატულობებში(სქ.15) პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენით შესრულებული „ხარების“ კომპოზიციებისათვის ნიშანდობლივი, რთული არქიტექტურული ფონები. კომპოზიციის მკაფიოება, ლაკონიურობა, გამოსახულებათა ხაზგასმული სიბრტყითობა წვეის მხატვრის მიერ ძველი ქართული ხელოვნების ტრადიციების მიმდევრობაზე მიგვითითებს, ამავე დროს, ფიგურათა მოკლე პროპორციები, დიდი თავები, შედარებით მარტივი ფსიქოლოგიური დახასიათება, გამომსახველობითი ხერხების თავისებურებები ავლენს წვეის მოხატულობის XVI-XVII საუკუნეთა ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობების ჯგუფისადმი კუთვნილებას. ფიგურების მოცულობითობის მინიშნების მცირე მცდელობა, ფერების ტონალური გრადაციით კოლორიტის რამდენადმე გამდიდრება, მისი გამჭვირვალეობა მოწმობს წვეის მხატვარზე პალეოლოგოსური ფერწერის გავლენას.

ბუგეულისა და წვეის „ხარების“ კომპოზიციების შედარება ცხადყოფს, რომ ბუგეულისა და წვეის მხატვრებს აღნიშნული სცენის გახსნის საკუთარი, ერთმანეთისაგან მკაფიოდ განსხვავებული კონცეფცია აქვთ. წვეის მოხატულობა ბუგეულისაზე უფრო გვიანი ხანისა უნდა იყოს, ვინაიდან მასში ჩანს ბუგეულის მოხატულობის ცოდნა, გამოსწორებულია ბუგეულის „ხარების“ კომპოზიციის „ნაკლოვანებანი“. როგორც საკმაოდ მდიდარი, გამჭვირვალე სიმბოლიკით, ისე ფორმის ინტენსიური და მიზანმიმართული გამომსახველობით, წვეის „ხარება“ უფრო მახვილად, ვიდრე ბუგეულისა, წარმოაჩენს „ხარების“ როგორც მოვლენის მნიშვნელოვნებას. ბუგეულის „ხარება“ უფრო თხრობითია, თუმცა არანაკლებ შთამბეჭდავი. მისი პირმრგვალი, ჯანსაღი იერის მქონე, მკაფიოდ ქართული ხალხური ტიპაჟის წარმომჩენი, მაყურებლისადმი უფრო კონტაქტური პერსონაჟები თავიანთი გულუბრყვილო უშუალობით ინადირებენ მაყურებლის გულს. არანაკლებ შთამბეჭდავია ბუგეულის მოხატულობის მსუყე, ნაჯერი, უფრო მატერიალური ფერებით შექმნილი კოლორიტი.

II რეგისტრი. „ყვედრება იოსებისაგან მარიამს“. XVI-XVII სს. არაერთი „ხალხური“ მოხატულობის მსგავსად, წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა რეგისტრში წარმოდგენილ საუფლო დღესასწაულთა სცენებს, რომლებშიც ეკლესიის მოხატულობის ძირითადი თემებია გაცხადებული, ახლავს, ძირითადი სცენის ჩამოსწვრივ, იმავე ვერტიკალზე განლაგებული, სხვა სცენები, რომლებიც ძირითად სცენაში წარმოდგენილი თემის გაღრმავებულ აღქმას უწყობს ხელს¹². ამიტომ, „ათორმეტ დღესასწაულთაგან“ მომდევნო სცენის – „შობის“ განხილვამდე, ჯერ „ხარების“ კომპოზიციის თანმხლებ სცენებს განვიხილავთ.

„ხარების“ სცენას ქვემოდან ესაზღვრება ღვთის განკაცების წინასწარუწყების თემასთან დაკავშირებული სცენა „ყვედრება იოსებისაგან მარიამს“ (სქ.16, ტაბ. 50), რომელიც „ხარების“ სცენაზე უფრო ნაკლები მნიშვნელოვნების გამო, მხატვარს უფრო ნაკლები სიმაღლისა გამოუსახავს. ჰორიზონტალურად გაშლილი ეს კომპოზიცია, ვერტიკალური, წვრილი, თეთრი ზოლებით მოსაზღვრული, განიერი, წითელი ზოლებით სამ ნაწილადაა გაყოფილი. ცენტრალური, ყველაზე განიერი, ნაწილი უჭირავს საკუთრივ „ყვედრების“ სცენას, რომელიც ორივე მხრიდან ფართო, ვერტიკალური, ორნამენტული ზოლებითაა ფლანგირებული.



სქ. 16. წგვა. „იოსებისაგან მარიამის ყვედრება“

„ხარების“ მსგავსად, ეს კომპოზიციაც ორფიგურიანია. ერთმანეთის პირისპირ მსხლოში, ერთმანეთისაგან საკმაოდ დიდი ინტერვალით დაშორებული, იოსებისა და ღვთისმშობლის ფიგურები წარმოდგენილია „ორიარუსიან“ ფონზე, რომლის ქვედა, „მიწიერი ზონის“ აღმნიშვნელი, სხვადასხვა ზომისა და ფერის ოთხკუთხედად დანაწევრებული, ნაწილი ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი. ფონის ზედა – „ციც“ – ნაწილი მომწვანო-მოციხფრო რუხი ფერისაა. ფიგურებს შორის მანძილი შევსებულია სამსტრიქონიანი წარწერით:

:ჟიჲსისაგან
 მარიამს :
 ყვედრება
 იოს(ებისა)გ(ან)
 მ(არ)იამს:

მხატვარს ღვთისმშობლისა და იოსების, სცენის დრამატული შინაარსის შესატყვისი, შესტების და მიმიკის მკაფიოდ გასათვალსაჩინოებლად, გაუდიდებია მათი თავები და ხელები.

ორივე შემართული ზის, ფეხები სცენის ცენტრისკენ აქვთ მიქცეული, სხეულის ზედა ნაწილი – სამი მეოთხედით მაყურებლისკენ მობრუნებული, მზერა კი კედლის სიბრტვისადმი დიაგონალურად, ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებით, ზემოთკენ აქვთ მიპყრობილი. ასეთი უხერხული პოზა მათ დიდ შინაგან დაძაბულობას და ერთმანეთისადმი გაუცხოებას მოწმობს.

იოსები ოდნავ უკანაა გადაზნექილი – რითაც ღვთისმშობლის „ცოდვისაგან“ განრიდებას გამოხატავს (ტაბ. 50ა). აზიდული და ერთმანეთთან მიახლოებული, წარბები, მჭიდროდ მოკუმული, დაწეულკიდებებიანი პირი და ცისკენ მიპყრობილი მზერა მის წუხილს ავლენს. ორივე ხელი, მარიამისკენ აქვს გაშვებული – მარცხენა ხელისგული ზევით შეუბრუნებია, ღვთისადმი მიმართვის ნიშნად, მარჯვენა ხელით კი, თითქოს, მარიამს უარყოფს.

ღვთისმშობელს ხელისგულებით მაყურებლისაკენ მობრუნებული ხელები მკერდთან უჭირავს. მისი ეს შესტი იოსების ყვედრების არ მიკარებად აღიქმება. მისი

სევდიანი მზერა, თითქოს, როგორც სამყაროსადმი, ასევე საკუთარი თავისადმი მიმართული (ტაბ.50ბ), მაღლა აწეული მარჯვენა თვალი და წარბი დაუმსახურებელი ყვედრებით გაკვირვებას, ხოლო პირის აწეული მარცხენა კიდე, იოსების უნდობლობის გამო გაწბილებას და გულნატკენობას გამოხატავს.

მხატვარს სცენის ყოველი დეტალი ზედმიწევნით აქვს გააზრებული: ფონის ქვედა, მოქარასფრო და მოშინდისფრო, არასწორ ოთხკუთხედებად დანაწევრებული ნაწილი ქვილთის გადასაფარებელიანი ტახტის შთაბეჭდილებას და ოჯახური ინტიმის ასოციაციას ქმნის, ამასთანავე, იმერეთის პეიზაჟსაც გვაგონებს. *[ისევე როგორც „ხარების“ სცენაში „კრამიტის სახურავის“ გამოსახულება, იმერეთის პეიზაჟის ასოციაციის გამოიმწვევი ეს ოთხკუთხედებიც მოწმობს, რომ მხატვარი შეგნებულად ცდილობდა სცენების ადგილობრივ სინამდვილესთან ადაპტირებას. ალბათ, ამავე მიზნით, მას იოსების ქიტონის კალთაზე ირიბად „დაკერებული“, დანაოჭებული ნაჭერი გამოუსახავს (სავარაუდოდ, მხატვრის თანადროული მოდის გამოვლინება)].*

ფიგურებს შორის განთავსებული, ოდნავ დიაგონალურად დახრილი წარწერის, სხვადასხვა ზომის, ალაგ-ალაგ ცვლადი სისქის ასოები, თითქოს, სცენის დაძაბული სიტუაციით „ელექტრიზებული“ ჰაერის თრთოლვას გადმოსცემს.

მხატვარი მახვილად გრძნობს და მარტივი, ზუსტი ხერხებით, განზოგადებულად ასახავს პერსონაჟთა, სცენის სიტუაციის შესატყვის, სხეულის მოძრაობას, ქსტებს და მიმიკას. თან ცდილობს სრულებით გააქარწყლოს მათ მიმართ ყოველად არასაკადრისი ეჭვები: ორივე მათგანი თვალ-მარგალიტით მოოჭვილი ოქროსფერი შარავანდითაა შემკული; იოსები იმდაგვარი ღაღებით, ზურმუხტებით და მარგალიტებით მორთულ სკამზე ზის, როგორც „ხარების“ კომპოზიციაში ღვთისმშობელი *(ღვთისმშობლის სკამის გამოსახულებაც, რომელიც აღარ შემორჩენილა, ალბათ, ასეთივე იყო)*. ორივე ფიგურის უკან სამი ფოთლით *(სამების სიმბოლო)* დაგვირგვინებული, თითო სწორი ღეროა აღმართული *(სიცოცხლის ხის და სამოთხის სიმბოლო)*. იოსების უკან მდებარე ღერო უშუალოდ სკამიდანაა „ამოზრდილი“, სკამიდან იქნებოდა „ამოზრდილი“ ღვთისმშობლის უკან გამოსახული ღეროც. წარმოდგენილი სიმბოლოები „გამჭვირვალეა“. ცხადია, რომ აღნიშნულ სცენაში პერსონაჟთა ცხოვრებისეულ დრამაზე მიმანიშნებელი მიმიკა, ქსტიკულაცია და წარწერის შინაარსი კი არ არის მთავარი, არამედ ის, რომ აქ გამოსახული ადამიანების ბედი წინასწარვეა გადაწყვეტილი. ისინი არიან ღვთის რჩეულნი, რომლებმაც სიწმინდის *(სიმბოლო – მარგალიტები)* და მსხვერპლის *(ღალი)* ფასად, დიდება *(შარავანდი)* და „მარადიული სიცოცხლის ტახტი“ *(„აყვავებული“ სავარძელი)* დაიმკვიდრეს „ცათა სასუფეველში“ *(ორნამენტული ზოლები)*.

გააზრებულად არის შერჩეული ორნამენტი და მისი ფერადოვანი შემადგენლობა – სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი ჩაწერილია რომბებსა და ერთმანეთისკენ წვეროებით მიმართულ სამკუთხედებში, შესრულებულია წითელი, თეთრი, შავი ფერებით – რომბი ღვთისმშობლის სიმბოლოა¹³, შავი ფერი – სიკვდილის და ჯოჯოხეთის¹⁴ *(დანარჩენი სიმბოლოების მნიშვნელობა ზემოთ გვაქვს განმარტებული – გვ.16,113)*.

როგორც ვნახეთ, სცენა დატვირთულია სიმბოლოებით, რომელიც მასში ასახული სიტუაციის არსს განუმარტავს მაყურებელს. ამ სცენაში არა მხოლოდ სიმბოლური „ხატებია“, ცალ-ცალკე და კომპლექსურად, მკაფიოდ მეტყველი, არამედ მხატვრული ფორმა მთლიანად: ზომიერად დაძაბულ, მაგრამ იმედიან, ამადლებულ განწყობილებას ქმნის თითქმის სიმეტრიული, მწყობრი **კომპოზიცია**, გაცოცხლებული ფიგურების ერთმანეთისაგან განსხვავებული ქსტიკულაციით, ორნამენტული ზოლების საგანის და ფიგურებსა და ორნამენტს შორის არსებული ინტერვალების მცირე ასიმეტრიით, პერსონაჟთა სამოსის ნაოჭების, შარავანდების, „სავარძლების“, წარწერებისა და ორნამენტის ხაზების და ფერადოვანი ლაქების განმეორების რიტმით.

ორცენტრიანი კომპოზიციის „შესაკრავად“, მხატვარს ფიგურებს შორის მანძილი წარწერით „ამოუკეშავს“. კომპოზიციას „კრავს“, აგრეთვე, ფონის ქვედა, ცენტრალური ნაწილის აქცენტირება სხვადასხვა ფერის ფორმისა და ზომის ოთხკუთხედებით.

პერსონაჟთა სულიერების უკეთ წარმოჩენას ემსახურება მათი **ნახატის** განზოგადება და დეფორმაცია: მათი ემოციების მეტად გამომსახველი სხეულის

ნაწილების – თავის, თვალების, ხელების – მკვეთრად გადიდება. ფიგურების სიბრტყითობა განაპირობებს მათი და ორნამენტის გამოსახულებათა ურთიერთშეთავსებას. ამავე დროს, ფიგურების დისპროპორციულობა და კომპოზიციის შემომსახურავი ზოლების უსწორმასწორობა სცენას არაპროფესიონალი მხატვრისაგან შესრულებულის იერს სძენს.

ამაღლებული განწყობილების შექმნას ხელს უწყობს სცენის ზომიერად კონტრასტული, მკლერი **კოლორიტი**, მიღებული ღვთისმშობლის და იოსების მოწითალო ოქრასფერი სამოსის, ოქროსფერი შარავანდებისა და სკამების ფერთა შეპირისპირებით ფონის მომწვანო-მოცისფრო რუხ ფერთან, ორნამენტის შავი, თეთრი და წითელი ლოკალური ფერების შეპირისპირებით ერთმანეთთან და კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილის ფერებთან.

„იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენის ლიტერატურული წყარო, აპოკრიფი, „იაკობის პირველსახარება“(III.)¹⁵, რომლის ერთ-ერთი ეპიზოდის მიხედვით, ხანგრძლივი სამუშაოდან შინ დაბრუნებულ იოსებს, მღვდელმთავრისაგან მასზე, ქალწულის სიწმინდის დაცვის მიზნით, დაწინდული მარიამი ექვსი თვის ორსული დახვდა, რის გამოც უკიდურესად შეურაცხყოფილი იოსები აღშფოთებას გამოხატავს...

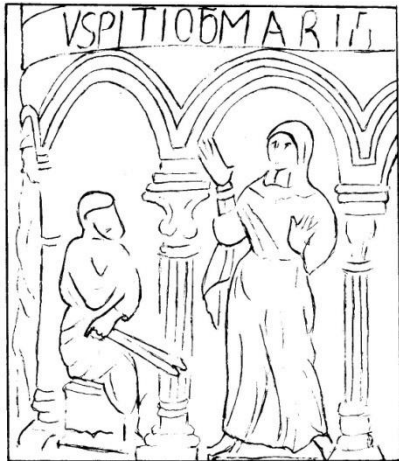
აღნიშნული სიუჟეტის გამოსახულება იშვიათად გვხვდება¹⁶ – ღვთისმშობლის ცხოვრების ციკლისა და აკათისტოს ჰიმნების დასურათებაში, სადაც ის მეოთხე კონდაკს – „ღვლევისა შინაგან მქონებელს“ ასახიერებს.

ვინაიდან წვევის „ხალხური“ ოსტატის მიერ „ყვედრების“ სცენის შინაარსობრივ-ფორმალური გადაწყვეტა ფრიად გონივრულად და ღრმად გააზრებულად გვეჩვენა, დაგინტერესდით, მან მზა ნიმუშით იხელმძღვანელა თუ დამოუკიდებელი ნაშრომი შემოგვთავაზა და შეიტანა თუ არა რაიმე ღირებული სიახლე ამ სცენის ინტერპრეტაციაში; მიმოვიხილეთ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ამ თემაზე შექმნილი სცენების ეკონოგრაფია და კომპოზიციები – რადგან, უმეტეს შემთხვევაში, ნაწარმოების დედაარსი, ძირითადად, მის იკონოგრაფიასა და კომპოზიციაში ვლინდება.

აღნიშნული ცენის სამი იკონოგრაფიული ვარიანტი ცნობილი: **პირველ ვარიანტში სცენის ერთი მონაწილე ზის, მეორე – დგას**, მაგალითად ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კივორიუმის სვეტის რელიეფზე (VII.); **მეორე ვარიანტში იოსები და მარიამი დამჯდარი საუბრობენ**: იაკობ კოკინობაფოსელის ჰომილიების მინიატურაზე (XI.), სოფ. ლავროვის წმ. ონოფრეს ეკლესიის (*უკრაინა, XV-XVII სს. მიჯნა*), ბუგეულის (XVII. *დასაწყ.*), ხუმორის (1535წ., *რუმინეთი*) და მოლდოვიცას (1537წ., *რუმინეთი*) ეკლესიათა მოხატულობებში; **მესამე ვარიანტის**, სადაც **იოსები და მარიამი ფეხზე მდგომი საუბრობენ**, შემცველი ძეგლი ოცზე მეტი მოვიძიეთ. ვინაიდან სამივე ვარიანტის ძეგლები ქვემოთ ქრონოლოგიურად გვაქვს მიმოხილული, ტექსტის შემოკლების მიზნით, მესამე ვარიანტის ძეგლებს წინასწარ აღარ ჩამოვთვალეთ.

ჩვენთვის ცნობილი „ყვედრების“ სცენებიდან უძველესია **ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კივორიუმის სვეტის რელიეფი** (VI ს.)¹⁷ (სქ. 17): უშარავანდო მარიამი და იოსები თაღებით დაკავშირებულ სვეტებს შორის არიან წარმოდგენილი. მჯდომარე იოსებს მარცხენა ხელით სადურგლო იარაღი უჭირავს (მარჯვენა ხელის, რომლითაც, როგორც ჩანს, მარიამს მიმართავდა, ნაწილი მომსხვრეული აქვს). იგი შეჰყურებს მის წინაშე აღმართულ, ამაყად ყელმოღერებულ, მუცელგამობერილ მარიამს, რომელიც ენერგიული შესტიკულაციით უარყოფს იოსების ბრალდებას. ცალ-ცალკე „მოჩარჩოებული“ ფიგურებით შედგენილ კომპოზიციას კრავს ფიგურების ერთმანეთისაკენ სამი მეოთხედით მიბრუნება და მარიამის ხელისა და იოსების შრომის იარაღის გამოსახულებებით სვეტისა და თაღის ფრაგმენტების გადაფარვა.

ქრონოლოგიურად შემდეგი სცენის, **იაკობ კოკინობაფოსელის ჰომილიების მინიატურის (XI ს.)**, გამოსახულება, ჩვენ ვერ მოვიძიეთ. **ა. როგოვისა**¹⁸ და **ნ. ჩხილაძისეული**¹⁹ აღწერით, მასზე მარიამი და იოსები წარმოდგენილი არიან ტახტზე მჯდომი და მშვიდად მოსაუბრე. მკვლევრებს არა აქვთ მითითებული, არქიტექტურის ფონზე არიან ისინი გამოსახული თუ არა.



17. ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კივორიუმის რელიეფი. VII ს. შუა წლ.



18. ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის მოზაიკა. მე-12-13 სს.



19. ოხრიდის ღვთისმშობელ პერიბლეტოსის ტაძრის ფრესკა. 1295 წ.



20. ხორას (კახრიე ჯამეს) მონასტრის მოზაიკა. მე-14 ს. დასაწყ.



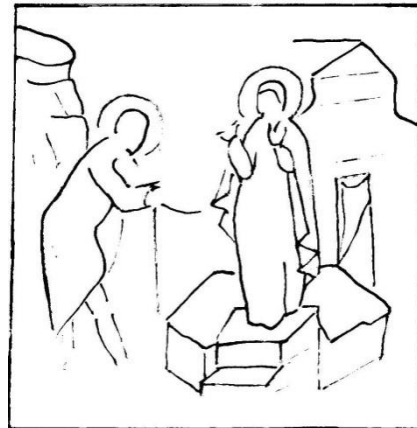
21. კუნევიშტეს მაცხოვრის ეკლ. ფრესკა. მე-14 ს. მაკედონია



22. ზარზმის ტაძრის ფრესკა. მე-14 ს.



23. „ტომისის ფსალმუნის“ მინიატურა. (ბულგარეთი). მე-14ს. შუა წლ.



24. მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძრის ხატის ფრაგმ. მე-14ს. 50-60-იანი წლ.



25. ლავროვის წმ. ონოფრეს ეკლ. ფრესკა. მე-15 მე-16სს. მიჯნა (უკრაინა)



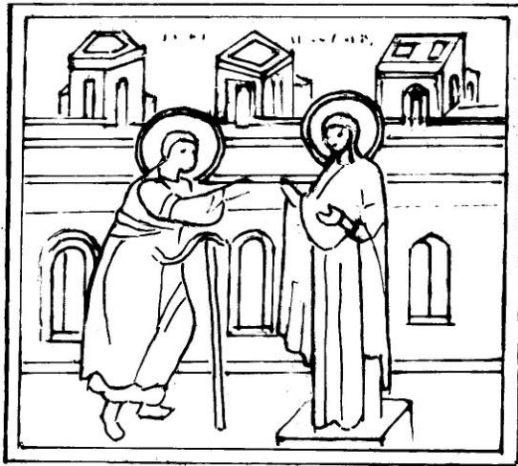
26. ჰუმორი, სამხრეთი ფასადის ფრესკა. 1530 (35)წ.



27. მოლდოვიცა, სამხრეთი ფასადის ფრესკა. 1537წ.



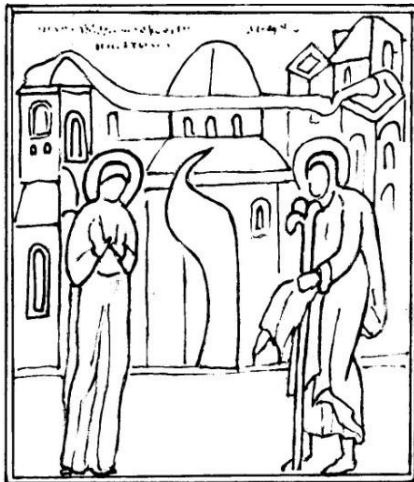
28. ბუგეული. „ვევდრება იოსებისაგან მარიამს“. მე-16ს. დასაწყისი



29. ვორონეცის ტაძრის ექსტერიერის ფრესკა (რუმინეთი). 1547-50 წლები



30. სუხევიცა, ინტერიერის ფრესკა (რუმინეთი) მე-16ს.პოლო



31. სუხევიცა, ექსტერიერის ფრესკა. მე-16ს. პოლო



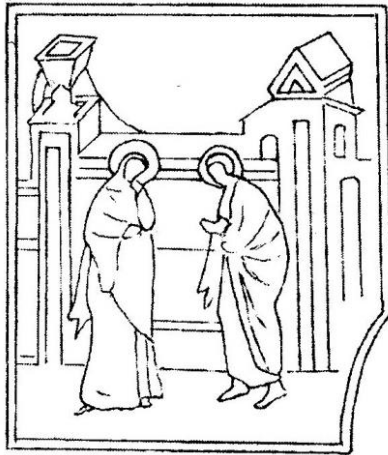
32. კრეტული წარმომავლობის ხატის ფრაგმენტი. მე-16ს. დასაწყ.



33. იაროსლავლის ხატის ფრაგმენტი 1516(1563)წ.



34. ნოვგოროდის „ტაძრად მიევანების“ ხატის ფრაგმენტი. მე-16ს. (ტრეტიაკოვის გალერეა)



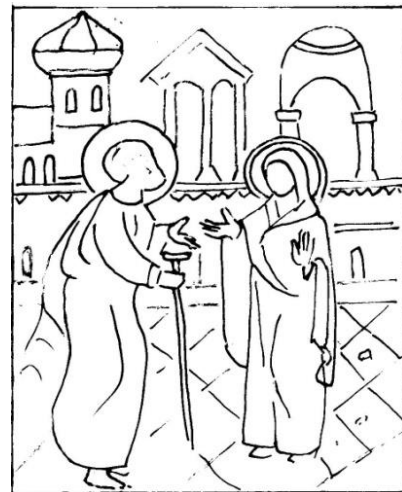
35. ფერაპონტოვოს ღვთისმშობლის შობის ეკლ. ფრესკა 1502წ.



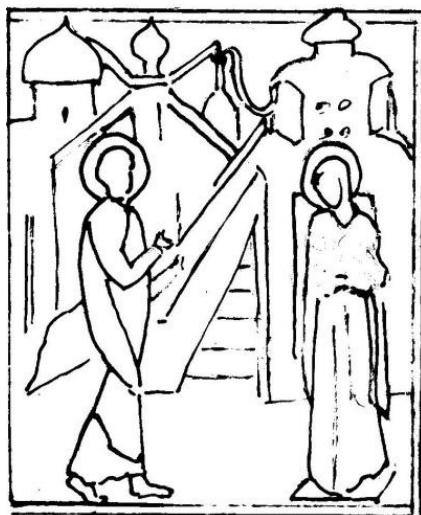
36. ხობის ტაძრის ფრესკა მე-17ს.



37. მოსკოვის კრემლის ღვთისმშობლის დაღების კვართის ტაძრის ფრესკა 1644წ.



38. „ღვთისმშობლის დაუჯდომელის“ მინიატურა მე-17–მე-18 ს-თა მიჯნა.



39. პალეხის ღვთისმშობლის ხატის ფრაგმენტი მე-18ს. შუა წლ.



40. ღვთისმშობლის აკათისტოიანი ხატის ფრაგმენტი. რუსეთი. მე-19ს.

ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის მოზაიკაზე (XII-XIII ს-თა მიჯნა)²⁰ (სქ. 18) წარმოდგენილ „ყვედრების“ სცენაში, შარავანდიანი მარიამისა და იოსების გარდა, გამოსახულია ორი უშარავანდო ჭაბუკი, რომლებიც თვალყურს ადევნებენ მათ შეხვედრას. მარიამი და ჭაბუკები წარმოდგენილი არიან კომპოზიციის კიდევებში, კულისურად გამოსახული ნაგებობების ფონზე. კომპოზიციის ცენტრში, ოქროსფერ ფონზე წარმოდგენილი, ახოვანი იოსები უხეში ქესტით მიმართავს სახლის კართან მდგომ მარიამს, რომლის სახის ნიღბისებური მიმიკა და მოუქნელი ქესტები, პირობითად, წუხილს გამოხატავს. კომპოზიცია „ჩაკეტილია“ მის მარცხენა და მარჯვენა კიდევებში გამოსახული არქიტექტურის ფრაგმენტებით და „შეკრულია“ ფიგურების კომპოზიციის ცენტრისაკენ მიბრუნებით.

განხილული სცენები არასრულადაა გამოყოფილი მეზობელი სცენებისაგან: კივორიუმის რელიეფზე, სცენის მომსახურებელი სვეტები თაღებით უკავშირდება სხვა სცენებს, ხოლო მოზაიკაზე, ნეიტრალური ფონი და წარწერა „ყვედრების“ სცენას აკავშირებს „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენასთან.

პალეოლოგოსთა ხანის „ყვედრების“ სცენების უმეტესობაში, უფრო გამომსახველი მიმიკითა და ქესტებით, უფრო ღრმადემოციურადაა გამოხატული პერსონაჟთა განცდები, კომპოზიციები უფრო სივრცითია, მეტადაა დატვირთული არქიტექტურის გამოსახულებებით, უმეტეს შემთხვევაში, შენობებზე წითელი ველუმი გადატვირთული. მათში, ხეშოთ აღწერილ სცენებზე უფრო მეტადაა „წაშლილი“ „ყვედრებასა“ და მეზობელ სცენებს შორის საზღვრები: **ოხრიდის ღვთისმშობელ პერიბლატოსის ტაძრის „ყვედრების“ სცენაში** (1295წ.)²¹ (სქ. 19), „მიმიკ“ არქიტექტურული ფორმებითა და მეზობელი სცენების ფიგურებით დატვირთული გარემო ხელს უწყობს ასახული სიტუაციის „სიმძიმის“ განცდას. მხატვარს ყურადღება გაუმახვილებია მარიამის ფეხმძიმობაზე, ასევე, იოსების მარიამისათვის შეუფერებლობაზე: იოსები წარმოდგენილია, ფეხზე ძლივს მდგომ, კვერთხზე დაყრნობილ, ტანმიმიკ მოხუცად, რომლის სიტლანქის წარმოსახენად, გაუდიდება მისი შიშველი ტერფების გამოსახულება²².

ხორას მონასტრის (კახრიე ჯამეს) მოზაიკაზე (მე-14 ს. დასაწყ.) „მარიამისა და იოსების გამოთხოვების“ და „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“, თითქმის გაერთიანებული, სცენები²³ (სქ. 20) წარმოდგენილია უფრო ხალვათ სივრცეში, უფრო „მსუბუქი“ და დახვეწილი არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე. კედლის თაღით მოსაზღვრულ ტიპანში, ერთმანეთთან მიჯრით გამოსახულ ორ სცენაში წარმოდგენილი იოსებისა და მარიამის წერწეტი ფიგურები სიმეტრიულადაა განლაგებული. პერსონაჟთა განცდები პირობითადაა გადმოცემული მათი მანერული მოძრაობებითა და მიმიკით. გაძლიერებულია ყურადღება სცენის დეკორატიული გამომსახველობისა და სიმბოლიკისადმი: ფიგურების გრაციოზული მოძრაობა, სამოსის ნაოჭების ნახატი, ველუმიგადაფარებული, უხეფორმებიანი არქიტექტურა დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სიკვდილის ძლევის სიმბოლოდ აღიქმება, სცენაში ჩართული, გადაჭრილი, გამხმარი ხის გამოსახულება, რომელსაც ერთი ტოტი გაფოთლილი აქვს; კედლის თაღი შემკულია სამგვარი ორნამენტული ზოლით: მუხის ფოთლებისებური ორნამენტით, მეანდრით და კუბოკრული ორნამენტით, რომელიც ერთმანეთის საპირისპიროდ მიმართულ სამკუთხედებს ქმნის. ორნამენტს, გარდა დეკორატიულისა, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს, მაგრამ ამ სცენაში ორნამენტი არქიტექტურული ნაკვთის მოჩარჩოებად უფრო აღიქმება, ვიდრე სცენის ნაწილად.

კუნევიშტეს მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკაზე (XIV ს. მაკედონია)²⁴ (სქ. 21), მარიამი და ჯოხზე დაყრდნობილი იოსები, რომლებიც ქესტების მოშველიებით საუბრობენ, წარმოდგენილი არიან არქიტექტურით გადატვირთულ ფონზე. ამ სცენასთან გაერთიანებული მარიამის ჭასთან ხარების სცენა, მოწითალოდ და მოყვითალოდ შეფერილი, უხეფორმებიანი არქიტექტურა, ფიგურების უხვი დრაპირება მაყურებელს ხელს უშლის ყურადღების პერსონაჟთა განცდებზე გამახვილებაში. მარიამის უკან გამოსახულია ოქროსფერი სავარძელი (სამეფო ტახტი) წითელი მუთაქით, – „ცარიელი ტახტი ბიზანტიურ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ღმერთის სიმბოლოა“²⁵ და, მოცემულ

შემთხვევაში, მიგვანიშნებს ღვთის მარიამთან თანამყოფობას. ეს იკონოგრაფიული ელემენტი, მოგვიანოდ, მეორდება აღნიშნულ თემაზე შექმნილ ზოგიერთ სცენაში.

ზარზმისა²⁶ (სქ. 22) და ღირბის ფრესკებზე²⁷ და უბისის დიდ კარედ ხატზე²⁸ გამოსახული, ერთმანეთის მსგავსი „ყვედრების“ სცენები (XIV ს.) პერსონაჟთა მღელვარე განცდების გადმოცემის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სიღრმით გამოირჩევა. სამივეგან, ყურადღება გამახვილებულია ღვთისმშობლის მუცლადღებულობაზე. სამივე ნამუშევარში ფიგურების ფონად წარმოდგენილი არქიტექტურული გარემო ხელს უწყობს პერსონაჟთა განცდების გამძაფრებულად წარმოჩენას (ზარზმის ფრესკასა და უბისის ხატზე საკმაოდ მუქი, თითქოს, გამჭვირვალე ფერებით შესრულებული, სხვადასხვა მხარეს მიმართული ფორმებით და სიბრტყეებით დატვირთული არქიტექტურული პეიზაჟი იდუმალების და ფორიაქის განწყობილებას ქმნის. ღირბში კი მქლევი ფერებით შესრულებული არქიტექტურული ფონი ამძაფრებს ღვთისმშობლის მოძრაობით და მიმიკით გამოვლენილ მღელვარე განწყობილებას). აღსანიშნავია, რომ ზარზმისა და ღირბის სცენები, ზემოგანხილულ სცენათაგან განსხვავებით, დამოუკიდებელ მონარჩობებაში ყოფილა წარმოდგენილი.

„სხეულებრივი ფორმების მკაფიო მინიშნებით, დინამიკურ მოძრაობათა... გამომსახველობითა თუ ენერგიული ქესტიკულაციით გამოხატული ადამიანური ემოციებით, ღირბის მოხატულობის მხატვრულ სახესთან ახლოს დგას მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ღვთისმშობლის აკათისტოს ბიზანტიური ხელნაწერის (Gr.#429) „იოსების ყვედრების“ მინიატურა (1355-1363წწ.), სადაც სვეტებიანი არქიტექტურული კულისების ფონზე ფართოდ ხელეგაშლილი, შეშფოთებული იოსების ფიგურის წინაშე სანახევროდ მისკენ შებრუნებული და ენერგიულად გაშლილი ხელის მტკენით იოსების ბრალდების უარმყოფელი, ღვთისმშობელია გამოსახული“²⁹.

ხალხურობის და ნაციონალურობის იერით გამოირჩევა ბუღარული ე.წ. **ტომინის ფსალმუნის მინიატურა** (XIV ს. შუა წლ.)³⁰ (სქ. 23): იოსებისა და მარიამის ფრიად ემოციური, ენერგიული ქესტიკულაცია, პერსონაჟთა ფონად წარმოდგენილი, კოშკებიანი ციხე-გალავნის მსგავსი, ნაგებობა და მის წინ „მობიბინე“ ბალახი სცენაში ასახულ მოქმედებას სოფლის გარეუბანში მიმდინარეს ამგვანებს.

XIV ს-ის II ნახევრიდან ვრცელდება სცენის პერსონაჟთა ემოციის შედარებით ნაკლებად გამომხატველი იკონოგრაფიული კომპოზიციები. უპირატესობა ენიჭება ფეხზე მდგომი, უფრო თავშეკავებული ქესტიკულაციით მოსაუბრე, იოსებისა და მარიამის ფიგურების ამსახველ სცენებს – მათში იოსები გამოსახულია კვერთხზე დაყრდნობილი ან უკვერთხოდ. გვხვდება ისეთი სცენებიც, სადაც მარიამი და იოსები მჯდომარე საუბრობენ.

მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძრის კონსტანტინოპოლური წრმომავლობის ხატზე „ღვთისმშობლის განდიდება“ აკათისტოთი (XIV ს. 50-60-იანი წლ.)³¹ (სქ. 24), ჯოსზე დაყრდნობილი იოსების წინაშე, მისი ყვედრების უარმყოფელი მარიამი კვარცხლბეკზეა ამალღებული, რითაც მინიშნებულია მარიამისა და იოსების პიროვნული დონეების განსხვავებულობა.

წვეის მხატვრობასთან ქრონოლოგიური სიახლოვის გამო, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა XV ს. ბოლოსა და XVI ს-ს ძეგლები. აღსანიშნავია, რომ **წვეის სცენის გარდა**, ამ პერიოდის კიდევ ოთხი ეკლესიის: **ლაგროვის, ჰუმორის, ბუგეულის და მოლდოვიცას** „ყვედრების“ სცენები მიეკუთვნება იმ („მეორე“) იკონოგრაფიულ ვარიანტს, სადაც ორივე პერსონაჟი ზის. ყველა ამ სცენაში, გარდა წვეის ფრესკისა, პერსონაჟები საკმაოდ რთულფორმებიანი არქიტექტურის ფონზე არიან წარმოდგენილი. **ლაგროვის, ჰუმორის, და მოლდოვიცას** სცენებში ნაგებობებზე ველუშია გადატყორცნილი (რაც, რთულ არქიტექტურულ ფონთან ერთად, პალეოლოგოსური ხელოვნების გადმონაშთია).

სოფ. ლაგროვის წმ. ონოფრეს ტაძრის ფრესკაზე (XV-XVI სს. მიჯნა, უკრაინა)³² (სქ. 25), მონუმენტური პროპორციების, ინტელიგენტური გარეგნობის ღვთისმშობელი და იოსები, „ყვედრების“ სიტუაციისათვის შეუსატყვისი სიმშვიდით, ღრმად დაფიქრებული გამომეტყველებით საუბრობენ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სცენაში ყვედრებას ადგილი არა აქვს – ორივემ, თითქოს, წინასწარ იცის მოვლენის არსი და ყველაფერი, რაც მას მოჰყვება და ამის შესახებ მსჯელობენ. მათი დაფიქრებული სახეები,

არამკვეთრი ქესტები, გამოსახულებათა ხაზებისა და ფორმების განმეორების რიტმი იწვევს გარკვეული დაძაბულობის, ამასთანავე, აღნიშნული მოვლენის იდუმალი, ზეგარდმო, მკაცრი კანონზომიერებისადმი დაქვემდებარებულობის შეგრძნებას.

ვეთანხმებით თუ არა მხატვრის მიერ სცენის ამგვარ ინტერპრეტაციას, აღნიშნული სცენა, „ყვედრების“ თემაზე შექმნილ სცენებს შორის, ერთ-ერთი ორიგინალური და გამორჩეულად ღრმა ნაწარმოებია, რომელშიც ჩანს მოვლენის არსის გახსნის მცდელობა.

ჰუმორის ფრესკის (1535წ., რუმინეთი)³³ (სქ. 26) ავტორს ერთმანეთთან მოსაუბრე პერსონაჟებისთვის ინტიმური გარემოს შექმნა უცდია, მას არ გაუთვალისწინებია ქრისტიანულ მხატვრობაში ცნობილი პირობითობა, რომ შენობის წინ გამოსახული ფიგურა შენობაში მყოფად მოიაზრება და ფიგურები „კედლებით“ შემოუფარგლავს. მაყურებელი მათ „ოთახის“ გახსნილი წინა კედლის მხრიდან აღიქვამს, ხოლო ოთახის „ახილი სახურავიდან“, მათ კედელზე გადმომდგარი ანგელოზი დაჰყურებს – დუთისაგან მათი მფარველობის ნიშნად. (წვევის მხატვარს პერსონაჟთა დუთივადცულობის საკითხი უფრო მახვილგონივრულად აქვს გადაწყვეტილი – მათ სავარძლებზე სამების სიმბოლოს, სამყურა ყვავილის გამოსახვით).

მოლდოვიცას სცენის (1537წ., რუმინეთი)³⁴ (სქ. 27) იკონოგრაფია იმდაგვარია, როგორც ხუმორის ფრესკაზე, ოღონდ უფრო გამარტივებულ-სქემატიზებული. აქ კედლიდან გადმომდგარი ანგელოზი არ არის გამოსახული, პერსონაჟები კი „ოთახის“ წინ არიან წარმოდგენილი, რის გამოც ოთახის სივრცის ჩვენება ზედმეტი ჩანს.

ყველა იმ სცენაში, სადაც მჯდომარე ფიგურებია გამოსახული, **გარდა ბუგეულის სცენისა** (სქ. 28), პერსონაჟები სასურათე სიბრტყისადმი პარალელურად განლაგებულ, ერთიან ტახტზე სხედან, ფეხებიც საერთო სადგარზე უდგათ. სხეულის ზედა ნაწილი სამი-მეოთხედით ერთმანეთისკენ აქვთ მიბრუნებული. (ბუგეულის ფრესკას ქვემოთ დაუბრუნდებით).

ვორნეცის (1547-50წლები, რუმინეთი)³⁵ (სქ. 29) ფრესკაზე იოსები და მარიამი ფეხზე მდგომად არიან გამოსახული არქიტექტურის ფონზე. იოსები ცალი ხელით კვერთხს ეყრდნობა. მეორეთი მიმართავს მარიამს, რომლის მონუმენტური ფიგურა მის წინ კვარცხლბეკზეა აღმართული – აქაც იოსების და მარიამის პიროვნული დონის განსხვავებულობაზეა ყურადღება გამახვილებული.

სუნჯევიცას ინტერიერის (XVII ს. ბოლო, რუმინეთი)³⁶ (სქ. 30) მხატვარს გარკვეული სიახლე შეუტანია „ყვედრების“ სცენის გადაწყვეტაში, რომლის გამომსახველობისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ფერს ანიჭებს. პერსონაჟები წარმოდგენილი არიან ღამის პეიზაჟის ფონზე: უზარმაზარი მოიისფრო-თეთრი ვარსკვლავებით „გაჩანჩახებული“, მუქი ლურჯი ცის, ღია იისფერი კედლის და მუქი მოლურჯო-რუხი მიწის ფონზე, მთლიანად ოქროსფერ სამოსში გამოწყობილი, ნორჩი მარიამი სანთელივით „ანთია“. ფერმწერს ფორმალური საშუალებების გამომსახველობითი შესაძლებლობების აქტიური გამოყენებით – ფერებით, ნახატის პროპორციებით და სცენის ფონად გამოსახული კედლის წვრილი დანაყოფების რიტმით შეუქმნია არაჩვეულებრივი პარმონიის, სისპეტაკის და სინათლის შთაბეჭდილება, რომელიც „ადგილს არ ტოვებს“ უხამსი ეჭვებისათვის. ამ შემთხვევაშიც, მარიამის ოქროსფერად მანათობელ, ხოლო იოსების მუქ სამოსში გამოსახვით, ყურადღება გამახვილებულია მათი პიროვნული დონეების განსხვავებულობაზე.

სუნჯევიცას ექსტერიერის (XVII ს. ბოლო)³⁶ (სქ. 31) მხატვარს ფეხზე მდგომი მარიამი და იოსები რთული არქიტექტურის ფონზე ჰყავს წარმოდგენილი. ყვედრების სხვა სცენებისაგან განსხვავებით, აქ მარიამი მარცხნივაა გამოსახული, იოსები – მარჯვნივ. უკანა პლანის არქიტექტურაზე თეთრი ველუმია გადაფარებული. წინა პლანის ცენტრალური ნაგებობის სახურავიდან კი წითელი ველუმი ეშვება ფართო ზოლად და, თითქოს, თან ერთმანეთისაგან „თიშავს“ მარიამისა და იოსების გამოსახულებებს, თან კი ფერადოვანი აქცენტის ირგვლივ „კრავს“ კომპოზიციას.

XVI-XIX ს-ების სხვა ხატებზე, ფრესკებზე და მინიატურებზე იოსები და მარიამი ფეხზე მდგომად არიან წარმოდგენილი – არქიტექტურის ფონზე. მათი მოძრაობები ზომიერად მშვიდი და პირობითია, მაგ.: **კრეტული წარმომავლობის ხატზე ღვთისმშობლის აკათისტოს 24 სცენით** (XVII ს. დასაწყ. ველიმეზისის კოლექცია)³⁷ (სქ. 32), სადაც იოსები უკვერთხოდაა გამოსახული; **იაროსლაველის მაცხოვრის ფერიცვალების მონასტრის ხარების ხატზე ღვთისმშობლის აკათისტოთი** (1516, 1563 ?)³⁸ (სქ. 33), სადაც მარიამის უკან ოქროსფერი სავარძელი ჩანს; **ნოვგოროდის ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების ხატზე ღვთისმშობლის ცხოვრების სცენებით** (XVII ს., ტრეტიაკოვის გალერეა)³⁹ (სქ. 34); **ფერაპონტე ბელოზერსკის ტაძრის „ყვედრების“ ფრესკაზე** (1502წ., რუსეთი)⁴⁰ (სქ. 35); **ბენაკის მუზეუმის ღვთისმშობლის ხატზე ცხოვრების ციკლით** (XVI-XVIII სს.)⁴¹; **ხობის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის** (XVIII ს.)⁴² (სქ. 36) და **მოსკოვის კრემლის ღვთისმშობლის კვართის დადების ტაძრის** (XVIII ს. შუა წლ.)⁴³ (სქ. 37) ფრესკებზე; **ნიკოლოზ ამილახერის შეკვეთით მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრისათვის შექმნილი ხელნაწერის (H-98) მინიატურაზე** (XVIII ს.)⁴⁴; **ღვთისმშობლის დაუჯდომელის ორბელიანისეული ნუსხის მინიატურაზე** (XVII-XVIII ს-თა მიჯნა)⁴⁵ (სქ. 38) (ორივე ხელნაწერის მინიატურაზე იოსები კვერთხს კვრდნობა. ამილახერისეული დაუჯდომელის მინიატურაზე არქიტექტურას ველუმი აქვს გადაფარებული); **რუსულ (პალეხის) ღვთისმშობლის ხატზე აკათისტოთი** (XVIII ს. შუა წლ.)⁴⁶ (სქ. 39). დასახელებული „ყვედრების“ სცენების იკონოგრაფიაში მნიშვნელოვანი სიახლე არ გეხვედება (მათში ერთმანეთისაგან განსხვავდება არქიტექტურული ფონი, მეტ-ნაკლებად დაძაბულია პერსონაჟთა შესტიკულაცია; ზოგ სცენაში ღვთისმშობელი გამოსახულია კვარცხლბეკზე, ზოგში ღვთისმშობლის უკან სავარძელი დგას...). XVIII-დან ზოგ ხატზე გამოსახულ „ყვედრების“ სცენაში, ინტერიერში წარმოდგენილ იოსებსა და მარიამს შორის, სვეტია გამოსახული (მათ შორის „დისტანციის“ აღსანიშნავად)⁴⁷, მაგალითად: **იაროსლაველის ელია წინასწარმეტყველის ეკლესიის ღვთისმშობლის აკათისტოიან ხატზე** (XVIII ს. შუა წლ., რუსეთი)⁴⁸, XVIII-XIX ს-ების ღვთისმშობლის აკათისტოს შემცველ რამდენიმე რუსულ ხატზე⁴⁹ (სქ. 40) და სხვ..

წვეის სცენა(სქ. 16; ტაბ. 50) ზემოგანხილულ სცენათაგან ყველაზე უფრო ახლოსაა **ბუგეულის** (სქ. 28) სცენასთან, რომლის იკონოგრაფია და კომპოზიცია, შესაძლოა, თვითონ **ბუგეულის** მხატვრის მოფიქრებულია: მას, იმის ხაზგასასმელად, რომ მარიამი და იოსები „ერთ მთელს“ არ წარმოადგენენ, ისინი ერთმანეთის პირისპირ, სხვადასხვა სკამზე დაუსვამს; პერსონაჟების სასურათო სიბრტყესთან მოახლოებით, მათი თავისა და ხელების გადიდებით და სხეულის ზედა ნაწილის სამი მეოთხედით მაყურებლისკენ მობრუნებით, მკაფიოდ გაუთვალსაჩინოებია მათი სახეები და შესტები. ფიგურების ამგვარად კომპონირება „ყვედრების“ სცენის ზემოხსენებული „მეორე ვარიანტის“ სხვა სცენათა კომპოზიციებზე მეტ შესაძლებლობას იძლევა პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობის წარმოსაჩენად. **ბუგეულის** მხატვარს, ამ თემის საკუთარი ინტერპრეტაცია მათი მოძრაობებითა და მიმიკით, განზოგადებულად, საკმაოდ დამაჯერებლად გამოუხატავს: მარიამისა და იოსების შემართული პოზა, მაყურებლისაკენ მობრუნება და ერთმანეთისათვის თვალის არიდება მოწმობს მათ შორის დაძაბულობას და ერთმანეთისადმი გაუცხოებას. ამგვარი შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს მათ უკან წარმოდგენილი, უსიცოცხლო ფერებიანი, ციხის მსგავსი, ტლანქი ნაგებობის გამოსახულებაც, რომლის ნაწილების განლაგების უხეში რიტმი მექანიკურად აერთიანებს კომპოზიციას.

წვეის მხატვარს სიღრმისეულად გაუაზრებია და მეტ-ნაკლებად გადაუმუშავებია **ბუგეულის** სცენის თითოეული დეტალი, თითქმის, გაუმეორებია ფიგურების განლაგება, პროპორციები, პოზები, შესტიკულაცია, ნახატის გამომსახველობის

გამახვილების ხერხები. თუმცა, მრავალი არსებითი შესწორებაც შეუტანია სცენაში: მას უფრო მჭიდრედ განუთავსებია კადრში ფიგურები. მათი გამოსახულებები სრულად ავსებს სცენის ქვედა და ზედა საზღვრებს შორის მანძილს (საზღვრის ქვედა ზოლზეც გადადის), რაც კიდევ უფრო ზრდის მათ თვალსაჩინობას; სცენა შინაარსობრივი ნიუანსებითაა გამდიდრებული, მაგალითად: ბუგეულის იოსები ორივე ხელის ჟესტით დვთისმშობელს უარყოფს, წვეის იოსები კი ცალი ხელით დმერთს მიმართავს, მეორით – დვთისმშობელს უარყოფს. წვეაში უფრო ნიუანსირებული და გამომსახველია დვთისმშობლის მიმიკაც; **ბუგეულის** მხატვრს, იოსები, მარიამთან შედარებით, ჩია კაცად წარმოუჩენია, განუსხვავებია მათი სკამებიც – ორივეს სკამი ხის უბრალო „ჯორკოს“ მსგავსი დაუხატავს, მაგრამ მარიამის სკამი მართკუთხა თეთრი ლაქების მწკრივით შეუქმნია, რითაც მიუნიშნებია იოსებისა და მარიამის პიროვნული ღირსების განსხვავებულობა. **წვეის** მხატვარს კი მარიამისა და იოსების ფიგურები თანაბარი სიმაღლისა გამოუსახავს – იოსები, როგორც მამაკაცი, მარიამზე უფრო მხრებგანიერი; ორივე მოთვალმარგალიტებული შარავანდით შეუქმნია და ერთნაირად მოთვალმარგალიტებულ და „აყვავებულ“ სკამზე დაუსვამს. ამგვარი სიმბოლიკით მხატვარს მიუნიშნებია, რომ ორივე მათგანი დვთის რჩეულია და მოკვდავის საქმე არ არის დვთის რჩეულთა „დახარისხება“;

განსხვავებით კოკინობაფოსელის ჰომილიების მინიატურის და ლავროვის, ჰუმორის და სუჩევიცას ეკლესიათა „ყვედრების სცენებისაგან“ (სადაც იოსები და მარიამი საერთო ტახტზე სხედან) და ბუგეულის სცენისაგან (სადაც ისინი ცალ-ცალკე სკამებზე სხედან), წვეის სცენაში ეს ორი ვარიანტი „გაერთიანებულია“: პერსონაჟების უკან გამოსახულია „ქვილთის გადასაფარებელიანი ტახტი“ (რომელიც ოჯახის სიმბოლოდ აღიქმება), მაგრამ, პერსონაჟები ცალკე მდგომ სკამებზე სხედან, რითაც მინიშნებულია, რომ ისინი ერთ ოჯახს წარმოადგენენ, მაგრამ სარეცელს არ იზიარებენ.

ბუგეულის „ყვედრების“ სცენაში, „პერსონაჟთა“ შარავანდების გარდა, არაფერი ჩანს ისეთი, რაც ამ სცენის არაყოფითობაში დაგვარწმუნებდა. **წვეის** კომპოზიციაში კი პირიქით, – ყველა დეტალი ისეა წარმოდგენილი, რომ შეუძლებელია იგი ყოფით სცენად აღვიქვათ...

მიუხედავად კომპოზიციათა მსგავსებისა, ეს ორი სცენა სხვადასხვა სულისკვეთებითაა განმსჭვალული. **ბუგეულის** მხატვრის ნამუშევარი უფრო სადაა, მასში აქცენტი საკუთრივ ყვედრების მომენტის ილუსტრირებაზეა გადატანილი, ამიტომ განწყობილება მიძეა – ასახული მომენტის შესატყვისი;

წვეის სცენა კი უფრო შორსმჭვრეტელურადაა გადაწყვეტილი, მართალია, ის ასახავს ყვედრების მომენტს და პერსონაჟთა განცდებს, მაგრამ მასში აქცენტი გადატანილია იმის მინიშნებაზე, რომ მარიამის ფეხმძიმობა საეჭვიანო და სანერვიულო არ არის, ყველაფერი დვთის ნებით ხდება და მისი ასეთი მდგომარეობა კარგის მომასწავებელია!.. სცენა ამაღლებულ განწყობას ქმნის.

მართალია, „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენა „ხარების“ სცენაზე ნაკლები მნიშვნელობისაა – რაც მხატვარს მათი სხვადასხვა ზომაში გამოსახვით მიუნიშნებია, მაგრამ მას ნათლად გაუაზრებია „ყვედრების“ სცენის მნიშვნელობაც ხალხში ქრისტიანული რწმენის განმტკიცებისათვის, ამიტომ, ამ სცენსაც განსაკუთრებული გულისყურით მოჰკიდებია. ორნამენტებით მოწარმებული, ნათელ მჟღერ ფერებში შესრულებული, ეს კომპოზიცია გონებამახვილური გადაწყვეტით, დეკორატიულობით და ზეიმურობით გამოირჩევა. წვეის მხატვარს მასში კიდევ ერთხელ აქვს ხაზგასმული დვთის მოვლინების წინასწარუწყებულობის და ამ

მოვლენის მონაწილე ადამიანთა ღვთიერჩეულობის, მათი ბედის წინასწარგანსახვდერულობის იდეა.

წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვარზე არანაკლები გამჭრიახობით დაჯილდოებულ მხატვარს გაუზიარებია ხუროთმოძღვრის შემოქმედებითი მეთოდი: უპირველესად, ყურადღება გაუმახვილებია თავისი შემოქმედების ობიექტის (მოცემულ შემთხვევაში – აღნიშნული სცენის) არსზე, რომლის შთამბეჭდავად გამოხატვისათვის, გარდა შინაარსის განზოგადებისა და მხატვრული ფორმის გამომსახველობის გასაძლიერებელი ხერხებისა, მოხერხებულად გამოუყენებია მარტივი, ფართოდ გავრცელებული, მრავალსუქუნოვანი სიმბოლოები.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში VI-დან XX ს-მდე შექმნილი „იოსების მარიამისადმი ყვედრების“ სცენების ურთიერთშედარება დიდ უხერხულობასთანაა დაკავშირებული, ვინაიდან ისინი სხვადასხვა ეპოქის და ერის წარმომადგენელ, სხვადასხვა სოციალური ფენისა და სხვადასხვა დონის პროფესიული განათლების მქონე მხატვართა მიერაა შესრულებული. მეტ-ნაკლებად, ყველა **ზემოგანხილული სცენა ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნიმუშია. მათი მხატვრული ღირებულება არც მხოლოდ იკონოგრაფიითა და კომპოზიციით განისაზღვრება და არც მხოლოდ იმით, რამდენად შეესატყვისება ისინი სიუჟეტით გაცხადებულ თემას. მაგრამ, რადგან ისინი ერთსა და იმავე თემასთან დაკავშირებითაა შექმნილი, ჩვენ მათ ამ თემაზე პასუხის ნიშნით შევაფასებთ:**

სცენების იკონოგრაფიულმა მიმოხილვამ გვაჩვენა, რომ სხვა მხატვრებს, ძირითადად, ყურადღება გაუმახვილებიათ სცენის თხრობით მხარეზე. მათ გამოუსახავთ მარიამისა და იოსების საუბრის მომენტი, მეტ-ნაკლები დამაჯერებლობითა და სიღრმით გადმოუციათ მარიამისა და იოსების პიროვნული დახასიათება და განცდები, ყურადღება გაუმახვილებიათ სხვადასხვა შინაარსობლივ მხარეზე – ზოგ მხატვარს აქცენტირებული აქვს ღვთისმშობლის ფეხმძიმობა, ზოგს მიუნიშნებია ამ მოვლენის ღვთივგანგებულობა, ზოგს ხაზი გაუსვამს მარიამისა და იოსების ასაკისა და პიროვნულ დონეთა განსხვავებულობაზე; სხვადასხვა მხატვარს მეტ-ნაკლებად უზრუნია ფიგურების ანატომიური დამაჯერებლობის შესაქმნელად; სივრცის გადმოსაცემად; ყველა მათგანს სცენის პერსონაჟები წარმოუდგენია არქიტექტურის ფონზე (რომელსაც ისინი გამოსახავენ პერსონაჟთა სამოქმედო გარემოს მინიშნების, ასახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობილების შექმნის და სცენის ფორმალურ-ესთეტიკური მხარის ორგანიზებისათვის); აღნიშნულ სცენებში, გარდა პირდაპირი მნიშვნელობით აღსაქმელი სახეებისა, მხატვრები, ცხადია, მიმართავენ გარკვეულ პირობითობებს და სიმბოლიკას, მაგრამ, მათ, უფრო მეტად, ვიდრე წვეის მხატვარს, უზრუნიათ, სცენის სიუჟეტის შესატყვისი, „გარეგნული“ ილუზიის შესაქმნელად და ნაკლებად უფიქრიათ მის არსზე.

წვეის სცენა დიდად განსხვავდება ზემოგანხილული „ყვედრების“ სცენებისაგან, როგორც იკონოგრაფიულად (პერსონაჟები აქ წარმოდგენილი არიან არქიტექტურული ფონის გარეშე, ორნამენტული კომპოზიციების გარემოცვაში. სცენაში გამოყენებულია განხილული სცენებისაგან განსხვავებული სიმბოლოები) და სტილისტურად (გარდა ბუგეულისა და წვეის სცენებისა, ყველა სხვა სცენა კლასიკურ ან ბიზანტიურ ტრადიციებს ეფუძნება, ბუგეულისა და წვეის სცენები კი – აღმოსავლურ ქრისტიანულს – ეს სცენები სიბრტყითა, პერსონაჟთა პროპორციები მევეთრადაა დარღვეული – თუმცა, ორივეში კომპოზიციის აგების კლასიკური ხერხია გამოყენებული...), ისე თეოლოგიური საზრისის გააზრების გამორჩეული სიღრმით: ფართო განზოგადების იშვიათი ნიჭის წყალობით, წვეის მხატვარს, „ყვედრების“ სცენის მხატვართა შორის, ყველაზე ნათლად გაუაზრებია ამ სცენის არსი, მიმხვდარა, რომ მასში მთავარია არა იმის ჩვენება, თუ როგორ განიცდიდნენ, ან როგორ გარემოში განიცდიდნენ მარიამი და იოსები მარიამის ორსულობას, ან პიროვნულად ვინ უფრო ღირსეული იყო მათ შორის

და სხვა, არამედ პასუხის გაცემა უბიწო ჩასახვის შესაძლებლობის მიმართ მარადიულ ეჭვზე, რამაც განაპირობა ხალხის მრავალაუკუნოვანი ინტერესი აღნიშნული თემისადმი და უპოვია კიდევ ამ კითხვაზე ქრისტიანისათვის ერთადერთი შესაძლო და ზუსტი პასუხი – რომელიც სიტყვიერად ასე გამოიხატება – მარიამი და იოსები ღვთის რჩეულნი არიან და სადაც ღმერთია, იქ არაფერია საეჭვო და შეუძლებელი! და – მარიამის ფეხმძიმობა სანერვიულო კი არა, სასიხარულოა!..

მხატვარს სცენის არსის გამოსახატავად, სიუჟეტის განზოგადებისა და ფორმალური გამომსახველობითი საშუალებების გამახვილების გარდა, ისევე, როგორც ამავე ეკლესიის ხუროთმოძღვარს, მოუხმია, შინაარსის მკაფიოდ და ლაკონიურად გამომხატველი საშუალებები – მარტივი და მეტყველი სიმბოლოები და საგანგებოდ შერჩეული ორნამენტი, რომელიც, ასევე, სიმბოლოთა კრებულია. „ყვედრების“ სცენა ნათლად აჩენს წვევის მხატვრის სახელმძღვანელო ორ უმთავრეს ნიმუშს – ბუგეულის მოხატულობას და წვევის ეკლესიის ხუროთმოძღვრებას.

წვევის მხატვარს აქვს სამყაროდან მიღებულ შთაბეჭდილებათა ფართო განზოგადების, არსის ხედვის და მხატვრულად გამოხატვის ის ღვთითობობული უიშვიათესი უნარი, რომელიც შესაძლებლობას აძლევს, თუნდაც თვითნასწავლი, ბუნებრივად გენიოსის ქმნილებას, არათუ გაუტოლდეს ყველა დროის უნიჭიერეს, უგანათლებულეს მხატვართა მიერ დიდი ძალისხმევით შექმნილ შედეგებს, არამედ თავიანთი ნაწარმოების შინაარსობრივი სიღრმით, შესრულების საოცარი „სიმარტივით“, სისადავითა და განმსჭვალავი ზემოქმედების ძალით კიდევაც „დაჩრდილოს“ ისინი.

მართალია, წვევის მხატვრის ნამუშევარს, მისი ნახატის თავისებურებათა გამო, ერთი შეხედვით, არაპროფესიულობის, „ხალხურობის“ იერი აქვს, მაგრამ მასში „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენის არსი ფორმულისებურად ლაკონიური, ცხადი და თავისებურად დახვეწილი, ძლიერ გამომსახველი, ეროვნული იერის მქონე, ზოგადსაკაცობრიოდ იოლად გასაგები ფორმით არის გამოხატული. როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ჩვენი მოსაზრება: აღნიშნული სცენის არსის ლაკონიურად და სრულყოფილად გამოვლენის თვალსაზრისით, სწორედ ეს, ქრისტიანულად სადა, ბრძნული და ესთეტიკური ნაწარმოებია განხილულ სცენებს შორის საუკეთესო.

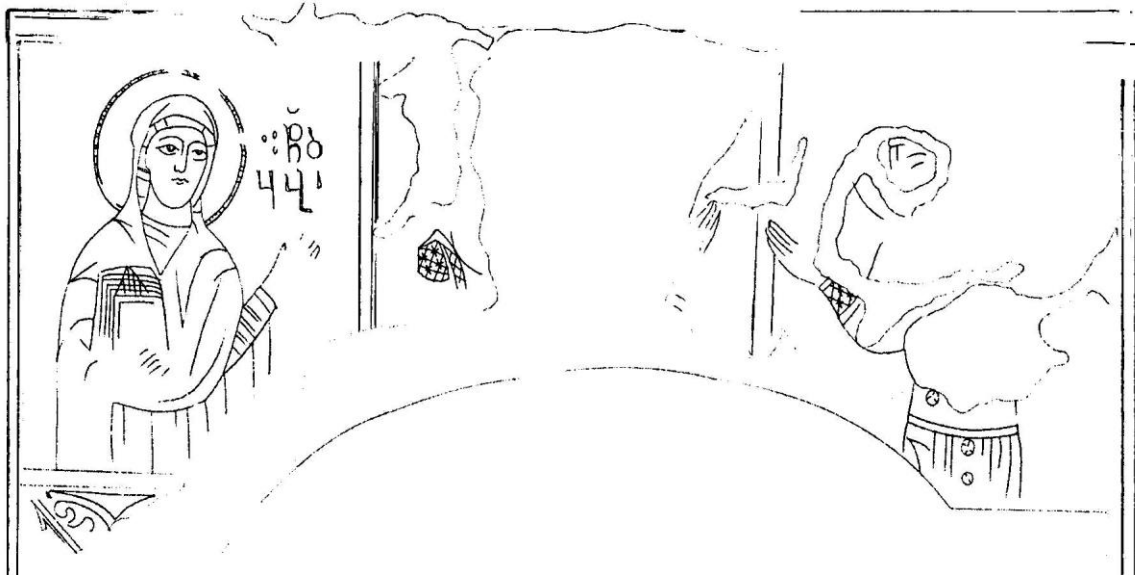
წვევის მხატვრის წარმატებაში დიდი წვლილი მიუძღვით ბუგეულის მხატვარსა და წვევის ეკლესიის ხუროთმოძღვარს, მაგრამ დიდი წვლილი მიუძღვის მასაც, იმიტომ, რომ შეძლო მათი ნამუშევრების ღირსებების დანახვა და მათი და საკუთარი შემოქმედებითი თვალსაზრისების დამოუკიდებელ ორიგინალურ ნამუშევარში სინთეზირება.

შეუძლებელია იმის დადგენა, რამდენად „ფართოდ“ იცნობდა იგი ამ თემაზე შექმნილ ნიმუშებს, მაგრამ, მის ქმნილებაში განაზოგადებულ, ჩამოქნილ და ცხად ფორმაში დაგვირგვინებულია „ყვედრების“ თემის განვითარება. წვევის „ყვედრების“ სცენის შემდეგ, ამ თემაზე არსებითი სიახლის შემცველი ნამუშევარი, როგორც ჩანს, აღარ შექმნილა.

(ეკლესიის საღვთისმეტყველო პროგრამის ამ „მეორეხარისხოვან“ სცენაზე ასე ვრცლად იმიტომ შევჩერდით, რომ, საღვთო დღესასწაულთა სცენებთან შედარებით, მისმა ნაკლებად გავრცელებულობამ შესაძლებლობა მოგვცა ფართო ისტორიულ-გეოგრაფიულ „ჭრილში“ დაგვენახა წვევის მხატვრის ნაღვაწი).

ტრიპტიქონი, სავარაუდოდ, „ღვთისმშობლის გამოცხადება“(სქ41, ტაბ51ა,ბ). მესამე რეგისტრში, რომელიც დაახლოებით მეორე რეგისტრის სიმაღლისაა, გამოსახულია სამნაწილიანი კომპოზიცია (*ამჟამად ძლიერ ფრაგმენტირებული*), რომლის ნაწილები ერთმანეთისაგან განიერი, წითელი, ვერტიკალური, ორივე მხრიდან თეთრი ხაზებით მოსაზღვრული ზოლებითაა გამოყოფილი. კომპოზიციის შუა ნაწილი განთავსებულია კედლის თაღის ზემოთ. იგი გვერდით ნაწილებზე უფრო დაბალია – ქვემოდან რკალისებურადაა შეჭრილი თაღით. ხოლო გვერდით ნაწილებს, ცენტრალური ნაწილის მხრიდან, ქვედა კუთხე რკალისებურად აქვთ „მოკვეთილი“. კომპოზიციის თითოეულ ნაწილზე წმინდანის თითო ფიგურაა წარმოდგენილი,

ცენტრალური ფიგურა – წელზემოთ, გვერდითი ფიგურები კი – თეძოზემოთ. მარჯვენა ფიგურის ქვედა სახლვარი მარცხენა ფიგურისაზე ოდნავ უფრო დაბლაა, ამით კომპოზიციაში მცირე ასიმეტრიაა შეტანილი, რაც არ არღვევს მისი მთლიანობის შთაბეჭდილებას და, ამასთანავე, თავისებურად „აცოცხლებს“ მას.



41. ღვთისმშობლის გამოცხადება წმინდანთა წინაშე

კომპოზიციის ცენტრში, ორანტის პოზაში წარმოდგენილი წმინდანის გამოსახულებისაგან შემორჩენილია მხოლოდ მისი მარცხენა (*მაყურებლისთვის მარჯვენა*), ზემოთ აპურობილი, ხელის ფრაგმენტი და – სცენის მარცხენა მხარეს – მოხატული ბათქაშის მცირე ფრაგმენტი, რომელზეც რესტავრატორებს წმინდანის სამოსის ნაწილი „ამოუკითხავთ“ (სქ. 41). მათ მიერ შედგენილ სქემაზე სამოსის უფრო დიდი მონაკვეთია დატანილი – ვიდრე ამჟამად ჩანს (ტაბ. 51ა,ბ) – (*აღბათ, ფრესკის გამაგრებისას, მისი სპეციალური დამუშავების დროს უფრო დიდი ფრაგმენტი გამოიწდა*). ასეთი, რომბისებურად დახაზული, ხაზების გადაკვეთის ადგილებში მცირე ჯვრებიანი, ოქროსფერი ქსოვილის გამოსახულება, რომელიც ოქრომკედით ნაქარგობას ასახავს, წვეის მოხატულობაში მხოლოდ მამაკაცთა – მეფეების, მღვდელმთავრების, დიაკვნების, და ჭაბუკთა სამოსის მანიაკის, ყოშების და ქობის გამოსახულებებშია გამოყენებული, მაგრამ, რესტავრატორის მიერ შედგენილ სქემაზე, სამოსის ამ ფრაგმენტის ნარნარი მოხაზულობა გვაგვარაუდებინებს, რომ ამ შემთხვევაში, იგი ქალის სამოსის ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს. სავარაუდოდ, „ტრიპტიქონის“ ცენტრში, ორანტის პოზაში გამოსახული ფიგურა, რომლისკენაც, დიდების თუ ვედრების ნიშნად, ხელგაწვდილნი არიან „ტრიპტიქონის“ გვერდით ნაწილებზე გამოსახული წმინდანები – ღვთისმშობელი უნდა იყოს. ვიფიქრებდით, რომ ეს „ნიშნოვანი“⁵⁰ ღვთისმშობლის იმდაგვარი გამოსახულებაა, როგორიც არის ტაბაკინის ეკლესიის საკურთხეველში. მაგრამ გაუგებარია, რას წარმოადგენდა ზემოაღწერილი ნარნარად აფრიალებული ქსოვილის ფრაგმენტი. იგი ოქროსფერია და არა თეთრი ან ლურჯი, რომ მივიჩნიოთ ცხვირსახოცად, რომელიც, იკონოგრაფიული ტრადიციისამებრ, ღვთისმშობლის ატრიბუტია და ფიგურირებს „აღწვილებული ღვთისმშობლის“ (არა „ნიშნოვანი“ ტიპის) სცენებში და არც მაფორიუმის ნაწილია, რომელიც იკონოგრაფიის მიხედვით ღვინისფერი, უსახო, უნდა იყოს – ღვთისმშობლის შუბლთან და მხრებთან სამი ვარსკვლავით და კიდებზე ზოლოვანი საოღველით. ამიტომ სავარაუდოა, რომ ის ღვთისმშობლის (*რომელიც, სავარაუდოდ, „მუცლადღებული“ იყო წარმოდგენილი*) შესხნილი სარტყლის გამოსახულებაა, რომლითაც მხატვარი, აღბათ, ღვთისმშობლის მუცლადღებულობას მიანიშნებდა⁵¹. რადგან წვეაში

ამ სცენის ზემოთ „ხარება“ და „ოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენებია გამოსახული, ალბათ, მხატვარმა კიდევ უფრო განავითარა ეს თემა და, ღვთისმშობლის მისი მადიდებელი დიდმოწამეების გარემოცვაში გამოსახვით, მიანიშნა ამ მოვლენის სამომავლო მნიშვნელობა.

შესაძლოა, ამ სცენაში სარტყლის ხაზგასმულად გამოსახვა მხატვარს შთააგონა იმან, რომ ღვთისმშობლის სარტყლის ნაწილი საქართველოში ინახებოდა⁵², რის გამოც, როგორც XV საუკუნის პილიგრიმთა ჩანაწერებშია აღნიშნული, საქართველოს, თურმე, „სარტყლის ქვეყანას“ უწოდებდნენ⁵³. ღვთისმშობლის სარტყლის ნაწილი, XI საუკუნეში, ბაგრატ IV-ის მეუღლეს, ელენეს წამოუღია ბიზანტიიდან და ბედიის მონასტერში დაუსვენებია⁵³. 1913 წლამდე სარტყელი ბედიის ტაძარში ინახებოდა, ორანტის ტიპის, ვლაქერნის ღვთისმშობლის ხატთან ერთად⁵⁴. ვლაქერნობის დღესაწაულზე იგი ხატთან ერთად გამოჰქონდათ. ვლაქერნობა დასავლეთ საქართველოში დიდი დღესაწაული იყო და არის.

XV-XVI საუკუნეებში ღვთისმშობლის „სარტყლის“ თემა რომ აქტუალური იყო, ამას მოწმობს ის, რომ სცენა „დადება სარტყლისა ყოვლაწმიდისა ღვთისმშობელისა“ გამოსახულია, რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ, ამ პერიოდის ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში⁵⁵.

ცნობილია, რომ მორწმუნენი ღვთისმშობლის სარტყელს შვილიერების თემას უკავშირებენ და დღესაც, უშილო ქალებს, სამღვდელოება ამ სარტყლის ასლის ტარებას ურჩევს.

აღსანიშნავია, რომ მოპირდაპირე კედელზეც, ერთი რეგისტრით მაღლა, „ამაღლების“ კომპოზიციაში, ღვთისმშობელი ორანტის პოზაშია გამოსახული. ანუ, ღვთისმშობელი ჯერ წარმოდგენილი ყოფილა ფეხმძიმე, ადამიანებისათვის მხსნელის მოახლოებული მოვლინების მახარებლად, შემდეგ კი, ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების დამაგვირგვინებელ სცენაში, როგორც თავისი შვილის ამაღლების მოზემე დედა.

ტრიპტიქონის მარცხენა მონაკვეთში გამოსახულია დიდმოწამე წმ. ბარბარე – წარწერით :. ΠΑ ΡΛ :. „:წ(მიდა)დ ბ(არ)ბ(არე):“ – რომელსაც მარჯვენა ხელში წიგნი უჭირავს. მისი მარცხენა, ცენტრალური ფიგურისკენ მიპყრობილი, ხელი ძლივსღა „იკითხება“.

წმ. ბარბარე, რომელიც მაქსიმიაზე გაღვრიუსის დროს (305-311 წწ.) ეწამა, სავარაუდოდ, აქ გამოსახულია იმიტომ, რომ მისი კულტი საქართველოში წინაქრისტიანულ წარმოდგენებს შეერწყა – მორწმუნე ქართველებს „წმ. ბარბაღე“ წარმოდგენილი ჰყავდათ, როგორც ბუნების ნაყოფიერების, დედური ძალების მფარველი ღვთაება⁵⁶.

საყურადღებოა, რომ აქ წმ. ბარბარეს ჯვარი კი არ უჭირავს, როგორც საერთოდ გამოსახავენ წმინდანებს, არამედ კოლექსი, რაც მის მოციქულთაწმინდაზე მიანიშნებს. აღსანიშნავია, რომ **წვევის ეკლესიაში გამოსახულ არცერთ წმინდანს ჯვარი არ უჭირავს** – წვევის მხატვარი გაურბის ეკლესიის მრევლისთვის წამების და საწამებელი იარაღის შესხენებას. მას ახასიათებს ყურადღების მოვლენის ყველაზე არსებით მხარეზე გამახვილება: გამოსახული პერსონაჟების საყოველთაოდ ცნობილი მოწამეობის წარმოსაჩენად, მას საკმარისად მიუჩნევია მათი შარავანდებით შემკობა, ხოლო მათი წიგნით ან გრაგნილით ხელში გამოსახვით, ყურადღება გაუმახვილებია მათ მოციქულებრივ ღვაწლზე ქრისტიანული მოძღვრების განვრცობის საქმეში.

ტრიპტიქონის მარჯვენა ნაწილში შემორჩენილია ცენტრალური ფიგურისაკენ მიბრუნებული წმინდანის სამოსის, შარავანდის და ხელის გამოსახულებათა ფრაგმენტები. მისი ხელის თითები ცენტრალური და მარჯვენა სცენების გამყოფ ზოლზე გადადის, რითაც მინიშნებულია ამ დანაწევრების პირობითობა და წმინდანების ურთიერთკავშირი(ტაბ.51ა,ბ).

წმინდანის სამოსი წითელია, მკვრივი ქსოვილისა ჩანს; მის წინა ნაწილს ფართო, ყვითელი (ოქროსფერი), ძვირფასი ქვებით შემკული ვერტიკალური ზოლი ჩასდევს; სამოსს ასეთივე ქსოვილის ფართო, ჰორიზონტალური სარტყელი ჰქონია (რომლის მხოლოდ ფრაგმენტებია ჩანს) და სახელოს ყვითელი, რომბისებურად დახაზული

(ოქრომკედით ნაქარგი) ყოში – დიაგონალების გადაკვეთის ადგილებში ჯვრის გამოსახულებებით. ანუ, ამ წმინდანის სამოსის ფერი, ფაქტურა, თარგი და სამკაული ისეთივეა, როგორც წვეის ეკლესიაში ჩრდილოეთი კედლის პილასტრზე გამოსახული დავით წინასწარმეტყველის ბისონის(ტაბ.65,72ა,ბ).

წმინდანის ფიგურა და ხელი თხელი და ნაზი ჩანს, ამიტომ, თითქოს, აქ წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ქალი წმინდანი – წმ. ბარბარეს გვერდით ხშირად გამოსახავენ წმ. ეკატერინეს და წმ. ირინეს. რადგან წმ. ირინე ერთი რეგისტრით ქვევითაა წარმოდგენილი, საგარაუდოა, რომ აქ წმ. ეკატერინე ეხატა (*მაგრამ, ხშირად, წმ. ეკატერინეს გარდა, სამეფო სამოსით გამოსახავენ წმ. ირინეს⁵⁷ და წმ. ბარბარესაც⁵⁸. რადგან წვეის მონასტრობაში მათ მაფორიუმში და სტოლა მოსავთ, თითქოს, ასევე უნდა ყოფილიყო შემოსილი წმ. ეკატერინეც – თუ აქ ის იყო გამოსახული*). მის სამოსს მხატვარი, ალბათ, რამდენადმე განასხვავებდა დავით წინასწარმეტყველის სამოსისაგან (*წვეის მონასტრობაში დავით და ხოლომონ წინასწარმეტყველების და მთავარანგელოზთა ბისონის ფერი, თარგი და სამკაული ერთმანეთისაგან განსხვავდება*). აღსანიშნავია ისიც, რომ ფრესკის აღნიშნულ ფრაგმენტზე არ ჩანს თორაკიონი ან წმ. ეკატერინეს სხვა რომელიმე იკონოგრაფიული ატრიბუტი, რაც უეჭველს გახდიდა, მის ამოცნობას⁵⁹.

რადგან, როგორც ზედა ორ რეგისტრში, ამ რეგისტრშიც წინასწარუწყების თემაა წარმოდგენილი, უფრო დასაჯერებელია (*და წმინდანის სამოსიც ამაზე „მეტყველებს“*), რომ აქ ეხატა, ქრისტეს განკაცების წინასწარმაუწყებელი, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველი მეფე დავითი, რომლის შთამომავლადაც ითვლება იესო ქრისტე. თუ ასეა, გამოდის, რომ ამ ფრესკაზე, მეფე დავითი მიუთითებს ღვთისმშობელზე, რომლის მეშვეობითაც, ბიბლიური წინასწარმეტყველების მიხედვით, მისი შტოდან, უნდა უნდა განხორციელდეს მაცხოვარი ქვეყნისა – ხოლო, მოპირდაპირე კედლის პილასტრზე, „ამაღლების“ კომპოზიციის გვერდით გამოსახული დავით მეფე ნაჩვენებია ამ წინასწარმეტყველების განხორციელების შედეგის გვერდით.

ამ შინაარსის სხვა სცენა ჯერჯერობით ვერ მოვიძიეთ. შესაძლოა იგი, ისევე, როგორც ესტატე პლაკიდას ორიგინალური კომპოზიცია, წვეის, ფრიად თამამად მოაზროვნე, მხატვრის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ნააზრვეი იყოს.

ამრიგად, კედლის თაღის ზემოთ, სამ რეგისტრად განლაგებული სამივე სცენა ღვთის განკაცების წინასწარუწყების თემას ეძღვნება და მრავალასპექტიანად წარმოგვიჩენს – საკუთრივ „ხარებას“ და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებს.

მეოთხე რეგისტრში, კედლის თაღის ქვეშ, სარკმლის აქეთ-იქით, თითო-თითო ქალი წმინდანის ნახევარფიგურული, ძლიერ ფრაგმენტირებული გამოსახულებაა. ისინი, ოღნავ, სარკმლისაკენ არიან მიბრუნებული. მარცხნივ გამოსახულია **წმ. ირინე** – წარწერით (B)ა: 107H: – „წ(მიდა)ე ირ(ინ)ე(ე)“(სქ. 5; ტაბ. 52ა,ბ) – რომელსაც მარჯვენა ხელში წიგნი უკყრია, მარცხენათი კი სარკმლისკენ მიუთითებს. მისი ხელის თითების გამოსახულება კომპოზიციის შემომფარველელ წითელ ზოლზე გადადის – აქაც მინიშნებულია „მიჯნების“ პირობითობა...

მოპირდაპირე მხარეს გამოსახული წმინდანი ქალი (*ალბათ, წმ. ნინო ან წმ. მარინე – რომელთაც გამოსახავენ ხოლმე წმ. ირინეს გვერდით*)(ტაბ.52გ; 53გ.) ანალოგიურ მოძრაობაში ყოფილა წარმოდგენილი, ოღონდ, საპირისპირო მიმართულებით. მისგან მხოლოდ თავის, შარავანდის და წარწერის β ა – „წ(მიდა)ე“ ფრაგმენტებია შემორჩენილი.

წმინდანებს, მსხვილი ძვირფასი თვლებით მოოჭვილი, მოყვითალო-ოქრასფერი შარავანდები ამკობთ. მათ მოწითალო-ოქრასფერი მაფორიუმები ჰქონიათ მოხვეული. მხოლოდ წმ. ირინეს გამოსახულებას შემორჩენია სტოლას ფრაგმენტი, რომელზეც შუქჩრდილი უფრო მეტადაა გამოკვეთილი, ვიდრე წვეის ეკლესიის სხვა გამოსახულებებზე, რაც სამოსის ნაოჭების სიღრმეს მეტად აჩენს, მაგრამ, ვინაიდან ნაოჭები თანაზომიერია და სხეულის ფორმას არ მისდევს, ამიტომ სხეულის მოცულობითობის შთაბეჭდილება არ იქმნება.

აღსანიშნავია, რომ ამ რეგისტრში წმინდანთა სახეები უფრო ტლანქი, თამამი ხელითაა დაწერილი – მათ უფრო გრძელი და მსხვილი ბაგეები აქვთ და ცხვირის

ზურგი უფრო განიერი; დაწვებზე დიდი, წითელი ლაქები უსწორმასწოროდ აქვთ დატანილი. მათი ფერები „ხარებისა“ და „ყვედრების“ სცენების ფერებზე უფრო „მშრალი“ და უდიდამოა(ტაბ. 52ა-ბ).

ამავე რეგისტრში, სარკმლის აღმოსავლეთ წირთხლზე შემორჩენილია ახალგაზრდა ქტიტორის, ვისზეც ხელით მიუთითებენ წმ. ირინე და მის მოპირდაპირედ წარმოდგენილი წმინდანი, გამოსახულების ფრაგმენტი (ტაბ. 53ა,ბ). მისი სარკმლის წირთხლზე გამოსახვა, ალბათ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ იგი „ნათლის გზაზეა შემდგარი“. ქტიტორი, სავარაუდოდ, წელზემთ შიშველია (*მისი ღია მოვარდისფრო სხეული გლუვია, ტანსაცმლის ნაოჭები ან მოჩითვა არ ეტეობა – შესაძლოა მკრთალად იყო მოჩითული და ნახატი წაიშალა*) და, მისი მაღალი სოციალური სტატუსის საჩვენებლად, შიშველ სხეულზე აქვს გამოსახული რომბისებურად დახაზული მოყვითალო სამაჯურები და გულისპირი, ასევე, მოყვითალო ქმარი, რომელზეც მოჩითვის კვალი არ იკითხება.

ბუნდოვნად ჩანს, რომ ქტიტორს მაღალი, წითელი ქუდი ეხურა, ქუდის ფორმა წაშლილია, ილანდება მხოლოდ წითელი ლაქა, რომელიც საკმაოდ ზემოთ გრძელდება. მკერდთან მიტანილ ხელში საკმაოდ დიდი მოწითალო, თითქოს თეთრი „ფიფქებით“ მოჩითული, საგანი, სავარაუდოდ, ქისა უჭირავს. (*არ არის გამორიცხული, რომ ეს საგანი მუსიკალური ინსტრუმენტი იყოს*). ქტიტორი, თითქოს, წელამდე წყალში დგას – მისი წელის სიმაღლეზე ჩანს ჰორიზონტალური, მომწვანო-მოცისფრო ზოლი, რომელიც წირთხლის მთელ სიგანეს გასდევს. ამ ზოლის ქვემოთ, ქტიტორის მოცისფრო ფონი ოდნავ უფრო მუქია, ვიდრე ზემოთ. მასში, თითქოს, მოწითალო-ოქრასფერი და მოლურჯო ყვავილები ილანდება – სავარაუდოდ, ქტიტორს ყვავილებით მოჩითული შარვალი ან ქვედა კაბა ეცვა. ცოტა უფრო ქვემოთ, სარკმლის წირთხლშივე, ჩანს მოცისფრო, მოთეთრო და რუხი ტალღისებური ზოლები, რომელიც მდინარის ქვებს და წელის ტალღებს გვაგონებს(ტაბ. 53ბ).

ჩვენ ასე აღვიქვამთ ამ გამოსახულებას: როგორც ჩანს, ასე თუ ისე მაღალი წრის წარმომადგენელი, არაქრისტიანი ახალგაზრდა (*მისი „აღკაზმულობის“ მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შესაძლოა, მსახიობი ან მოჭიდავე⁶⁰*), „ნათლის გზაზე შემდგარა“ – ქრისტიანულად მონათლულა – და, ამასთან დაკავშირებით, დიდი თანხა შეუწირავს წვეის ეკლესიისათვის.

ქტიტორის მარჯვენა მხარს ზემოთ ჩანს სამსტრიქონიანი წარწერა, რომლის ზედა ნაწილი გადაფხეკილი უნდა იყოს (*რასაც მოწმობს დიაგონალური, ურთიერთპარალელური ნაკაწრები წარწერის ზემოთ*). ზედა სტრიქონზე ბუნდოვნად ილანდება ოთხი ასოს ნაკვალევი. მეორე სტრიქონზე, უფრო გარკვევით, ოთხი ასო წერია – ორი ბერძნული და ორი ქართული – ΠΕΓ – „პეხი“ (ტაბ.53ა,ბ). ვინაიდან ამ სიტყვაში პირველი – ბერძნული – ასო დიდია, მეორე კი პატარა, ვვარაუდობთ, რომ აქ ადამიანის სახელი წერია. შემდეგ სტრიქონზე კი სამი ქართული ასოა – kbd – „კბდ“, რაც შესაძლოა კაბ(პ)ადოკიელს ნიშნავდეს.

სარკმლის დასავლეთი წირთხლის შიდა კიდეზე შემორჩენილია ორნამენტით მოხატული ბათქაშის მცირე ფრაგმენტი.

მეხუთე რეგისტრში. წმ. ირინეს გამოსახულების ქვემოთ, ფანჯრის წირთხლსა და კედლის თადის აღმოსავლეთ პილასტრს შორის მოქცეულ ფართობზე, სხვადასხვა ტონის მოცისფრო და რუხი ზოლებით შედგენილი, ცისარტყელასებური „დიდების“ ფონზე, შემორჩენილია „ძველი დღითა“-ს სახით წარმოდგენილი ქრისტეს ქვემოთ დახრილი თავისა და მაკურთხებელი მარჯვენის გამოსახულებათა ფრაგმენტები(ტაბ.54ა). ქრისტე ბაც-ქერათმიანია (*ანუ ჭაღარა*), თავს წითელ ფონზე ოქროსფერჯვრიანი, მოთვალმარგალიტებული შარავანდი უმკობს; თხელი სახე აქვს, ნათელი ფერის – ბაცი მომწვანო-რუხი, უზარმაზარი თვალები (*მისი ყოვლისმხედველობის და წმინდა სულის მისანიშნებლად*) და სხვა ფიგურების ვარცხნილობისაგან მკაფიოდ განსხვავებული ვარცხნილობა⁶¹. მისი თმები თავის ფორმას შემოუყვება სამი, კონცენტრული წრის მსგავსად განლაგებული, უსწორმასწორო ზოლის სახით, რომლებიც ერთმანეთისაგან შავი ხაზებითაა მოსაზღვრული. „ძველი დღითა“ თან მოხუცია (ჭაღარა), თან მისი სახე ახალგაზრდულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს –

თხელი ოვალისა და სქელი, შავი წარბების გამო. *(აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს გამოსახულების მიმდებარე წარწერაში შეცდომებია დაშვებული – ქრისტეს მაკვირად +7~ახსტ~7 – „ქირსთე“ წერია... ქარაგმის ნიშანიც ზედმეტადაა დასმული).*

„ძველი დღითა“-ს შესახებ წარმოდგენას საფუძველი დაუდო დანიელ წინასწარმეტყველის ხილვამ (დანიელი 7, 9-14), რომელიც სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა. შესაბამისად, ღვთისმეტყველნი მას სხვადასხვაგვარად განმარტავენ⁶² და იკონოგრაფიაშიც სხვადასხვაგვარადაა ასახული. ძირითადად, ესაა იესო ქრისტეს ან მამა ღმერთის სიმბოლური გამოსახულება ჭაღარა მოხუცის სახით. უადრესი გამოსახულება შემორჩენილია სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ხატზე (VIII ს.). საქართველოში იგი წარმოდგენილია ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიაში განკითხვის დღის კომპოზიციაში (XIII ს.)⁶³, უბისში (XIV ს.)⁶⁴, გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარში (XVI ს.)⁶⁵, მაცხვარიშის თარინგხელის ეკლესიაში (XVII ს.)⁶⁶, სვეტიცხოველში (XVIII ს.)⁶⁷... წვეის მხატვრის მიერ შესრულებული „ძველი დღითა“ გამოსახულება გამოირჩევა სისადავით, ლაკონიურობით და მახვილი გამომსახველობით.

„ძველი დღითა“-ს გამოსახულებიდან დაახლოებით ორი მეტრით ქვემოთ, იატაკიდან დაახლოებით 1 მ-ის სიმაღლეზე, შემორჩენილია ორნამენტირებულ ფონზე წარმოდგენილი ქტიტორის მარჯვენა ფეხის, მოწითალო-ოქრასფერი მაღალყელიანი „მოგვით“ შემოსილი, დიდი ზომის ტერფის(ტაბ. 54ბ), მარცხენა ფეხის „მოგვის“ წვეტის და „კაბის“ თუ „ხალათის“ გამოსახულებათა ფრაგმენტები. ქტიტორს ორივე ტერფი აღმოსავლეთისკენ ჰქონია მიქცეული.

როგორც ჩანს, აქ „ძველი დღითა“ ქტიტორისადმი გამოცხადების და მისი კურთხევის სცენა იყო გამოსახული. ქტიტორის, ასეთი ზომის ფეხის მქონე, ფიგურა სრული სახით რომ წარმოვიდგინოთ, მისი თავი სწორედ ქრისტეს მაკურთხებელ მარჯვენას მისწვდებოდა. მისი გამოსახულება, ზომით და აფსიდის მიმდებარედ განთავსებით, გათანაბრებულია მოპირდაპირე კედელზე გამოსახული ეკლესიის პატრონის, ცხენოსანი წმ. გიორგის გამოსახულებასთან. ცხადია, ასეთ ზომაში, აფსიდის მიმდებარედ წარმოდგენილი, „ღვთიეკურთხეული“ ადამიანი უნდა ყოფილიყო მეფე ან დიდი ფეოდალი *(სახულიერო პირი ვერ იქნებოდა, ვინაიდან ისინი აფსიდში არიან გამოსახული და სამოსიც სათანადო მოსავთ).* მის გამოსახულებას რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვარი ეს იმითაც ჩანს, რომ მას ქრისტე „ძველი დღითა“ – ანუ სამების სამივე ჰიპოსტასის სახით ევლინება. დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, ეს ნიშნავს თუ არა იმას, რომ ფრესკის შესრულებისას ეს ქტიტორი გარდაცვლილი იყო – დავით-აღმაშენებელს ის ცოცხალს გამოეცხადა⁶⁸. იქნებ მისი „ძველი დღითა“ წინაშე გამოსახვა, მხოლოდ, მის განსაკუთრებულ ღირსებაზე მეტყველებს – საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქი, ნიკოლოზ გულაბერისძე, აღნიშნავდა: – „ძუელი დღეთა იხილვების და ეწუენების მათ, რომელნიცა ღირს არიან ხილვისა მისისა“⁶⁹. აქ გამოსახული პირი, თითქოს, მეფე არ უნდა იყოს *(თუმცა, არც ეს არის გამორიცხული⁷⁰)*, იმიტომ, რომ მისი სამოსის შემორჩენილ ფრაგმენტს არც სამეფო ბისონისათვის დამახასიათებელი ქობა აქვს და არც დიადიმა.

XVI საუკუნემდე, სოფ. წვეის მფლობელები, ერთდროს სამეფო აზნაურები, მაჭავარიანები იყვნენ⁷¹. XVI საუკუნეში ამ სოფლის ნაწილს აბაშიძეები დაეპატრონენ. ასეთი დიდი, „მეფის ტოლი“, ფეოდალი XVI საუკუნეში ჩანს ვახუშტი აბაშიძე, რომელიც მრავალ ათეულ სოფელს, მათ შორის წვეის ნაწილს, ფლობდა. 1550-70-იანი წლებით დათარიღებული, „ვახუშტი აბაშიძის შეწირულობის წიგნი“ იუწყება, რომ ამ წლებში მას დიდადი ყმა-მამული შეუწირავს მის მფლობელობაში მყოფი ეკლესია-მონასტრებისათვის, მათ შორის წვეის ეკლესიისთვისაც⁷². საბუთიდან ჩანს, რომ ვახუშტი აბაშიძე იმ წლებში, როცა მან ასეთი დიდი შეწირულობა გააკეთა, უკვე ღრმად მოხუცი იყო – ვინაიდან იმავე საბუთით იგი მისი სულისათვის ზრუნვას უბარებს მის „შვილივით გაზრდილს“⁷³...

შესაძლოა, ვახუშტი აბაშიძე უფრო ადრეც ფლობდა წვეის ნაწილს. არ არის გამორიცხული, რომ წვეის ეკლესიაში სწორედ ის ყოფილიყო გამოსახული. ყოველ

შემთხვევაში, XVI საუკუნეში, წევასთან დაკავშირებული, სხვა დიდი ფეოდალის შესახებ ჩვენ ინფორმაცია არ მოგვეპოვება.

ამ ქტიტორის დასავლეთით, კედლის თაღის პილასტრამდე, საკმაოდ დიდ ფართობზე ბათქაში ჩამოშლილია, ალბათ, აქ წარმოდგენილი იქნებოდნენ ზემოსხენებული ქტიტორის ოჯახის წევრები ან სხვა ქტიტორები.

ამ ადგილის ქვემოთ, მოგვიანებით, სადიაკვნეში გასასვლელი გაუჭრიათ.

მეექვსე რეგისტრში, ზემოთ აღწერილი ქტიტორის გამოსახულების ქვეშ დარჩენილ მცირე ფართობზე, გამოსახული ყოფილან, ალბათ უფრო ქვედა სოციალური ფენის წარმომადგენელი, ქტიტორები. მხატვარს იმისთვის, რომ, მეხუთე რეგისტრის ფიგურების ზედა რეგისტრების ფიგურებზე გაცილებით დიდ ზომაში გამოსახვით დარღვეული, მოხატულობის კომპოზიციის წონასწორობა აღედგინა, ქვედა რეგისტრის ფიგურების პროპორციები კედლის თაღს ზემოთ გამოსახულ წმინდანთა პროპორციებისათვის მიუსადაგებია.

კედლის თაღის აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარე, ძლიერ ფრაგმენტირებული ფიგურა გამოსახული ყოფილა ორნამენტირებულ ფონზე, დაჩოქილი (ტაბ. 54ბ) – ფრესკაზე ჩანს მისი მუხლისთავეები და ფეხსაცმლის წვეტები. იგი მოწითალო ოქრასფერ სამოსში ყოფილა გამოწყობილი. მისი თავის, მხოლოდ ზედა ნაწილის, ასეთივე ფერის გამოსახულებაა შემორჩენილი – გაურკვეველია, ეს ქუდია თუ თმა. მის ზემოთ, რუხ ფონზე, ჩანს წარწერის ნაშთი, რომლისაგან მხოლოდ ასო „ზ – „ლ“ იკითხება. ამ ქტიტორს ორივე ხელი, ვედრების ნიშნად, გაწვდილი აქვს მისგან დასავლეთით გამოსახული ფიგურისაკენ, რომლისგანაც შემორჩენილია მხოლოდ შარავანდის ფრაგმენტი, რომელიც დაჩოქილი ქტიტორის თავის სიმაღლეზეა განთავსებული. აქ რომ ნამდვილად წმინდანი ესატა და ეს ფრაგმენტი ნამდვილად მისი შარავანდის ნაწილია და არა ქუდის, გვაფიქრებინებს ის, რომ ამ პერსონაჟის წინაშე მავედრებელი, დაჩოქილი ქტიტორია გამოსახული. უცნაურია, რომ საკურთხევლის მიმდებარედ გამოსახული ქტიტორი საკურთხევლისადმი ზურგმექცეულია და ამ, მცირე ზომაში წარმოდგენილ, წმინდანს ევედრება. სავარაუდოდ, აღნიშნული წმინდანი უნდა იყოს ნორჩი კვირიკე (*იატაკთან ასე ახლოს გამოსახვა წმინდანისათვის შეუფერებელია, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, წმ. ესტატეც ქვედა რეგისტრშია გამოსახული – თუმცა, საკურთხეველში*) – როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის მთავარი დღესასწაული კვირიკობაა...

საყურადღებოა, რომ ამ წმინდანის შარავანდი მოციხფროა (*წვეის ეკლესიაში გამოსახულ სხვა წმინდანთა შარავანდები კი ოქროსფერ-ნარინჯისფერია ან წითელი – ქრისტესი და დავით წინწარმეტყველის*), ალბათ, მისი ზრდასრული წმინდანებისაგან განსასხვავებლად.

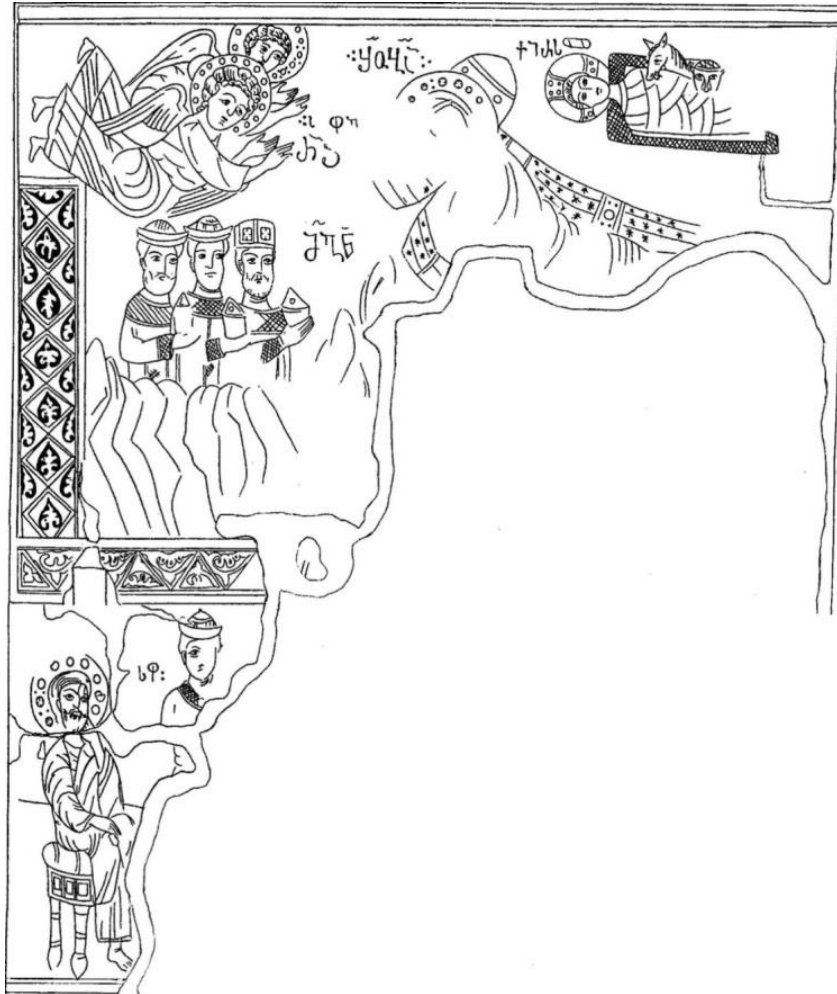
დაჩოქილი ქტიტორის ზემოთ არსებული წარწერა მოწითალო-ოქრასფერი, ფაშარი საღებავითაა შესრულებული, გათხაპნილია და განსხვავდება წვეის ეკლესიის სხვა წარწერებისაგან, რომელიც ტემპერის, უფრო მკვერივი, მორუხო-თეთრი საღებავითაა შესრულებული. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ იგი მოგვიანოდ უნდა იყოს მიწერილი.

სამხრეთ კედელზე გამოსახული სამი ქტიტორის სამოსის და, მათგან ქვედა ორი ქტიტორის ფონად წარმოდგენილი, მცენარეული ორნამენტით გაფორმებული, თეთრი ხალიხების ფრაგმენტების იერი მოწმობს, რომ, ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში, წვეის ეკლესიის მოხატულობაშიც ასახულა, იმდროინდელ ყოფით ნივთებში გამოვლენილი, სპარსული ხელოვნების გავლენა.

როგორც ვხედავთ, ეკლესიის დარბაზის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე განთავსებული, მაცხოვრის განკაცების წინასწარმაუწყებელი, „ხარების“ სცენის ქვემოთ წარმოდგენილია ღვთისმშობლის მუცლადღებასთან დაკავშირებული სცენები (*„ევედრება იოსებისაგან მარიამს“ და „მუცლადღებული ღვთისმშობლის გამოცხადება ძველი და ახალი აღთქმის წმინდანთა წინაშე“*), მათ ქვემოთ, კი განთავსებულია სცენები, რომლებიც შეგვახსენებს ზემოსხენებული მოვლენის, ვრცელ ისტორიულ დროში გამოვლენილ, შედეგებს – ქრისტეს განკაცებისა და მსხვერპლის შედეგად, ქრისტიანული მოძღვრების ტრიუმფალურ განვრცობას (*ღვთის რწმენისთვის წამებულ წმინდანებს, ღვთის მოვლინებას ქტიტორთა წინაშე, არაქრისტიანის ქრისტეს რჯულზე*

მოქცევას, ღვთის მადიდებელ ქტიტორებს), რაც გაღრმავებულად წარმოაჩენს „ხარების“ სცენის მნიშვნელობას.

„შობა“. ქრისტეს განკაცების თემის ამსახველი, ქრისტოლოგიური ციკლის შემდეგი საღმრთოწინაშე სცენა, „შობა“ (სქ.2,42; ტაბ.55ა,ბ), თავისი თანმხლები სცენებითურთ, განსაკუთრებით მასშტაბურად, ორ რეგისტრად ყოფილა წარმოდგენილი – ზედა რეგისტრი კამარის სამხრეთ-დასავლეთ კალთაზე, ქვედა კი მის ჩამოსწვრივ, გრძივი თაღის ზემოთ.



სქ. 42. „შობა“ კამარის სამხრეთ-დასავლეთი ქანობი და კვლევი

ამჟამად, ზედა რეგისტრის მოხატულობის მარჯვენა ქვედა მესამედი დიაგონალურადაა ჩამოშლილი, მეორე რეგისტრის მოხატულობიდან კი მხოლოდ აღმოსავლეთი ნაწილის მცირე მონაკვეთია შემორჩენილი⁷⁴.

რეგისტრებს ერთმანეთისაგან ყოფს ფართო ორნამენტული ზოლი. ასეთივე სიგანის, ოღონდ რამდენადმე განსხვავებული ნახატის მქონე, ვერტიკალური ორნამენტული ზოლი აუყვება ზედა რეგისტრის აღმოსავლეთი კიდის დაახლოებით ორ მესამედს.

კომპოზიცია მკაფიოა. ზედა რეგისტრის მოხატულობა შედგება ერთმანეთისაგან მცირე მანძილით გამიჯნული ოთხი სცენისაგან, რომლებიც წარმოდგენილია მუქი რუხი ცის ფონზე, კომპოზიციის „წინა პლანზე“ (ქვედა ნაწილში) გამოსახული, სტილიზებული მთების „უკან“ (ზემოთ).

კომპოზიციის მარჯვენა ნახევარში, თავით აღმოსავლეთისაკენ, დიაგონალურად მწოლიარე ღვთისმშობელია წარმოდგენილი, ხოლო ზედა მარჯვენა კუთხეში – მწოლიარე, შეგრაგნილი ჩვილი ქრისტე. მასთან მიჯრით თეთრი ვირისა და მოწითურო-ყავისფერი ხარის თავებია გამოსახული. ვირი ლოკავს ჩვილს. კომპოზიციის მარცხენა ნახევრის ზედა ნაწილში „ანგელოზთა თავყანისცემის“, მის ქვემოთ კი „მოგვთა თავყანისცემის“ სცენებია განთავსებული.

ღვთისმშობლის, დანარჩენ ფიგურებზე გაცილებით დიდი ზომის, ფიგურა ძლიერ ფრაგმენტირებულია, წარმოდგენილია ზედხედიდან, თითქმის, ფრონტალურად – მაყურებლისაკენ ოდნავ მობრუნებული. მისი თავის, სასთუმლის და ლოგინის გამოსახულებებიდან შენარჩუნებულია მხოლოდ კომპოზიციის ზედა კიდისკენ მდებარე ნაწილები. ქვეშაგების ზედა კიდეს გასდევს ბეთლემის გამოქვაბულის მიმანიშნებელი, ვიწრო, მუქი-რუხი, ტალღისებური ზოლი. ღვთისმშობლის თავზემოთ ასომთავრული წარწერაა :ϠϠϠϠϠ :: „შობა“. მართალია წარწერაში სიტყვის ოთხივე ასო სახეზეა, მაგრამ მაინც დასმულია ქარაგმის ნიშნები.

თეთრ სახევეებში შეგრაგნილი, წითელ ფონზე ოქროსფერ, ჯვრულშარავანდიანი ჩვილი ქრისტე ზედხედიდან, ჰორიზონტალურად, ფრონტალურადაა გამოსახული რომბისებურად დახაზული ფართო ოქროსფერი ზოლით მოჩარჩოებული, პატარა ძოწისფერი⁷⁵ ხალიჩის ფონზე(ტაბ.57ა,ბ).

ჩვილი, რომელსაც აქ შვიდი-რვა წლის ბავშვის პროპორციები, ოვალური სახე, ნუშისებური თვალები, მოშვილდული გრძელი წარბები და მოწითურო-ყავისფერი თმები აქვს, იერით ქართველ ბიჭუნას ჰგავს. მისი გამოსახულება ზომებით არ ჩამოუვარდება ანგელოზთა ფიგურებს, ხოლო მოგვთა გამოსახულებებს აღემატება კიდევ. გარდა სოლიდური ზომისა, იგი ყურადღებას იქცევს ინტენსიური ფერებით. ქრისტეს თავთან წარწერაა :+⊕⊕⊕⊕⊕:: „ქირს“. (ქრისტეს სახელი აქაც შეცდომით წერია, ისევე, როგორც ზემოთ განხილულ ქრისტეს გამოცხადების სცენაში...).

ქრისტეს თავთან გამოსახულია მცირე ზომის, წაგრძელებული ოვალის ფორმის, ორი დიაგონალური ხაზით გადაკვეთილი, გრაგნილი „ღვთის სიტყვით“. ვინაიდან ეს საგანი მცირე ზომისაა და ოვალური, ხოლო კომპოზიციაში არ ჩანს „შობის“ იკონოგრაფიისათვის ტრადიციული, ვარსკვლავის გამოსახულება, სავარაუდოა, რომ „ღვთის სიტყვის შემცველი“ გრაგნილი გაიგივებულია უჩვეულო ვარსკვლავთან, რომელიც ქრისტეს მოვლინების დროს გამოჩნდა ცაზე.

ვარსკვლავის ამგვარად გამოსახვის წინაპირობა, შესაძლოა, იყო ე.წ. პალეის კომეტა, რომელიც ოვალური ფორმისაა და პერიოდულად, 75 წელიწადში ერთხელ, ჩნდება ცაზე. მისი ყოველი გამოჩენა დიდ აუიოტაჟს იწვევდა რელიგიურ წრეებში, ვინაიდან იგი აღიქმებოდა ქრისტეს მეორედ მოსვლის მიმანიშნებლად – აფხაზეთში ლიხნის ტაძარში ყოფილა წარწერა აღნიშნული კომეტის 1066წ. გამოჩენის შესახებ⁷⁶. ოვალური ფორმის ვარსკვლავი გამოსახულია XIV საუკუნის სორის მოხატულობის „შობის“ კომპოზიციაში⁷⁷. ბუგეულის მოხატულობაში ვარსკვლავი არ არის გამოსახული, მაგრამ ჩვილი ქრისტეს თავზემოთ, მარცხნივ, ჩანდა წაგრძელებული ოვალის ფორმის ბუნდოვანი ღაჭა. შესაძლოა აქ ეხატა გრაგნილი „ღვთის სიტყვით“ და ჩამოიშალა⁷⁸. ქორეთის მოხატულობაში, ჩვილ ქრისტეს გრაგნილი განბანვის სცენაში უჭირავს, ხოლო ცაზე გამოსახულია შვიდი „კაშკაშა“ ვარსკვლავი⁷⁹.

„ანგელოზთა თავყანისცემის“ სცენაში, ღვთისმშობლისაკენ ჰორიზონტალური მიმართულებით მფრინავ ორ ანგელოზს ხელები მისკენ აქვთ მიმართული (მარჯვენა ხელის მეოთხე თითი მოხრილი აქვთ, პირველ თითს ხელის მტევანი ეფარება. პირველი და მეოთხე თითების შეერთება და დანარჩენი თითების გაშლა სიტყვის დასაწყისს ნიშნავს⁸⁰ – ანუ, ანგელოზები ღვთის სიტყვის განხორციელების დაწყებას „იუწყებიან“...), ხოლო თავი სამი მეოთხედით მაყურებლისკენ აქვთ მობრუნებული. მათი ფეხები განთავსებულია ვერტიკალურ ორნამენტულ ზოლსა და კამარის კეხს შორის მოქცეულ კუთხეში. რითაც ხდება კომპოზიციის არის სრულად ათვისება და აღნიშნული კუთხის „გაცოცხლება“(ტაბ.56).

ანგელოზებს, სხეულთან შედარებით, დიდი თავი და ხელის მტევნები და პატარა, მოვარდისფრო-ოქროსფერი ფრთები აქვთ, სახის იერით ქართველ გოგონებს ჰგვანან.

მათ მრგვალი სახე, ხუჭუჭა, მიწითურო-ყავისფერი თმები, ნუშისებური, დიდი, მუქი თვალები, მოშვილდული მუქი წარბები აქვთ, წინა ანგელოზს – პატარა მსხვილბაგეებიანი პირი და ოდნავ კეხიანი ცხვირი, მეორეს, რომელსაც მხოლოდ ზედა ბაგე უჩანს – სწორი ცხვირი; ლოყებზე წითელი, მრგვალი ლაქები აქვთ გამოსახული; ნარინჯისფერი, თვალმარგალიტით მორთული, შავი და თეთრი კანტებით მოსაზღვრული შარავანდები ამკობთ(ტაბ.58ა,ბ).

ანგელოზთა, მოგვთა და ღვთისმშობლის გამოსახულებებს შორის შემორჩენილია, მსხვილი ასოებით შესრულებული, ორსტრიქონიანი წარწერა (ტაბ. 58ბ). ზედა სტრიქონში ჩანს სამი ასოს კვალი: პირველი ასოს ქვედა ნაწილის რკალის ფრაგმენტი და მომდევნო ასოები Φ – „ფ“ და Γ – „ე“. ქვედა სტრიქონში ორი ასო Ψ – „ა“ და Σ – „ს“ ჩანს. ორივე სტრიქონის ზემოთ გამოსახულია თითო ქარაგმის ნიშანი. სავარაუდოდ, აქ უნდა ყოფილიყო წარწერა „(მე)ფე (უ)რ(იათ)ა“⁸¹.

„მოგვათა თაყვანისცემის“ სცენაში(ტაბ. 59ა) წარმოდგენილ, სხვადასხვა ასაკისა და გარეგნობის, სხვადასხვანაირად შემოსილ მოგვებს, ანგელოზებთან შედარებით, უფრო მოგრძო სახეები აქვთ. მათი „პორტრეტული“ დახასიათებიდან ჩანს, რომ მხატვარს უცდია სხვადასხვა ეთნიკური ტიპის ასოციაციის შექმნა.

თითოეულ მოგვს მარჯვენა ხელში ძღვნის კოლოფი უჭირავს. მათი ერთი და იმავე სიმაღლის ფიგურების, ხელის უესტების და ძღვნის კოლოფების განმეორების მწყობრ რიტმს, რომელიც მოგვების მსველელობის ასოციაციას იწვევს, ეპასუხება და რამდენადმე ამრავალფეროვნებს, მათ ქვემოთ გამოსახული, პირობითი მთების (რომლებიც ფარავს ფიგურების ქვედა ნაწილებს) ნახატის ტეხილი ზოლების რიტმი. ამავე რიტმში „ჯდება“ მოგვების მარჯვნივ განთავსებული წარწერა ΚΛΗΡ „მ(ო)გ(ენ)ი“. მთების ფორმები წარმოადგენს პალეოლოგოსური მოხატულობებისათვის დამახასიათებელი მთების ფორმების გადამუშავების შედეგს.

„შობის“ კომპოზიციის ქვედა რეგისტრის აღმოსავლეთ კუთხეში გამოსახულია, მსხვილ უჯრედებიანი, ძვირფასი ქვებით მოლჭვილი, ოქრასფერი „ქსოვილის“ უზურგო „სკამზე“ (დაახლოებით ისეთზე, როგორცაა ღვთისმშობლის „სკამი“ „ხარების“ სცენაში) მჯდომი, მოთვალმარგალიტებზე შარავანდით შემკული, დაფიქრებული იოსების საკმაოდ დიდი ზომის ფიგურა(სქ. 42; ტაბ. 55ბ). იოსები ლოყით ეყრდნობა, მუხლზე დაყრდნობილ, მარცხენა ხელს, მაგრამ გამართულად ზის (რადგან ეს ხელი დაგრძელებული აქვს), მარჯვენა ხელი კალთაში უდევს. მის გვერდით წარწერაა $\dots\text{ΝΦ}$ ∴ – „(ი)სფ“. (სახელში ასო Ζ – „პ“-ს ნაცვლად Φ – „ფ“-ა გამოყენებული...). ამკარაა, რომ ავტორს უცდია იოსების ფიგურის განსაკუთრებული მნიშვნელოვნების ხაზგასმა.

იოსების მარჯვნივ შემორჩენილია, უშარავანდო, უწვერულვაშო ყმაწვილის გამოსახულების ფრაგმენტი: თავი, კიდევბაკეცილი, თავზე მომდგარი, „კენწეროში“ მცირედ შემადლებული ქუდი და მხრები. ყმაწვილს რომბისებურ მსხვილ უჯრედებიანი სამოსი აცვია, ოქროსფერი(„ოქრომკედით ნაქარგი“) წვრილ რომბისებურ უჯრედებიანი მანიაკით შემკული (ახლა ეს ყოველივე მერთადად ჩანს). ყმაწვილის წინა პლანზე, ფრონტალურად, „ძვირფას სამოსში“ წარმოდგენით, მინიშნებულია მისი პერსონის მნიშვნელოვნება – თუ იგი მწყემსს განასახიერებს, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორს ყურადღება გაუმახვილებია ზოგადად „მწყემსობის“ იდეაზე, „მწყემსობის“ მნიშვნელოვნებაზე ქრისტეს მომავალი მისიის მისანიშნებლად.

როგორც აღვნიშნეთ, „შობის“ კომპოზიციის თითქმის ნახევარი განადგურებულია. კედლის იმ ფართობზე, სადაც მოხატულობა ჩამოშლილია, უეჭველად იქნებოდა წარმოდგენილი „ჩვილის განბანვის“ და „მწყემსთა თაყვანისცემის“ სცენები – განბანვის სცენა ღვთისმშობლის ქვემოთ, მაგრამ, უეჭველად, ზედა რეგისტრში⁸², ვინაიდან წვეის მოხატულობაში სცენის მთავარი მონაწილეები (ამ შემთხვევაში ჩვილი ქრისტე) ზედა რეგისტრში გამოისახებიან, მოვლენის შემსწრე, „მეორეხარისხოვანი“ (ამ შემთხვევაში წმ. იოსები და „მწყემსთა თაყვანისცემის“ სცენის) პერსონაჟები კი ქვედა რეგისტრში.

ტრადიციულად, ქრისტეს შობის სცენა მრავალსიუჟეტია. მის იკონოგრაფიას⁸³ საფუძვლად დაედო მათეს და ლუკას სახარებები (მათე 2, 1-12; ლუკა 2, 7-16) და საეკლესიო გადმოცემები, მათ შორის იაკობის აპოკრიფული პირველსახარება, ფსევდო მათეს სახარება და სხვ. „შობის“ უადრესი გამოსახულებები გვხვდება კატაკომბების ფერწერასა და სარკოფაგების რელიეფებზე. მისი იკონოგრაფია თანდათანობით ვითარდებოდა და მთლიანობაში VII საუკუნისათვის ჩამოყალიბდა, თუმცა შემდგომშიც განაგრძობდა განვრცობა-გართულებას.

ამკარაა, რომ წვეის ეკლესიის „შობის“ კომპოზიცია მოიცავდა, კანონიკური იკონოგრაფიით გათვალისწინებულ, ყველა ძირითად სცენას – საკუთრივ „შობის“ სცენის გამოსახულებებს: მწოლიარე ღვთისმშობელი, ჩვილი ქრისტე, ვირი და ხარი ჩვილის გვერდით, გამოქვაბული და მჯდომარე მართალი იოსები – ამათ გარდა, „მოვთა თავყანისცემის“, „ანგელოზთა ხარების“, „ჩვილის განბანვის“ და „მწვემსთა თავყანისცემის“ სცენებს (ბოლო ორი სცენა ჩამოშლილია).

წვეის ეკლესიის „შობის“ სცენის რიგ იკონოგრაფიულ თავისებურებებს პირდაპირი ნიმუში არ ეძებნება, თუმცა, ცხადია, აქვს რიგი საერთო ნიშნები ადრინდელი თუ მისივე თანადროული მოხატულობის „შობის“ სცენებთან. ამასთანავე, მასში გვხვდება ორიგინალური იკონოგრაფიული დეტალებიც.

მისი იკონოგრაფიული თავისებურებებია: შობის სცენის რედაქციათაგან მხატვარს შეურჩევია ის ვარიანტი, სადაც ღვთისმშობელსა და ჩვილს შორის კავშირი არ ჩანს: ღვთისმშობელი წვეს ჩვილისგან მოშორებით, გამოქვაბულის ფონზე, მაყურებლისკენ მობრუნებული, რაც ასე აიხსნება – ჩვილი ქრისტე დედას აღარ ეკუთვნის, იგი სამყაროს საკუთრებაა, ღვთისმშობელი კი, ქრისტეს ამქვეყნად მოვლინების შემდეგ, კაცობრიობისათვის მზრუნველად და ნუგეშისმცემლად მოიაზრება⁸⁴. (ღვთისმშობლის გამოსახვა, ჩვილთან მისი კონტაქტის ჩვენების გარეშე, სხვა არაქართულ და ქართულ ძეგლებშიც გვხვდება: მონციის ამპულაზე (VI-VIII ს.), პეჩის (სერბეთი) წმ. მოციქულთა ეკლესიის ფრესკაზე (XIV ს.)⁸⁵, თანლილის (XIII ს.)⁸⁶, ხეს წმ. ბარბალეს (XIII ს.)⁸⁷, აჭის (XIII ს. ბოლო)⁸⁸, სორის⁸⁹, უბისის⁹⁰, საფარის⁹¹ (XIV ს.), ლაშთხვერის თარინგ ზელის (XIV-XV ს. მიჯნა)⁹², ქორეთის, ბუგეულის⁹³... მოხატულობებში). „შობის“ სცენის რედაქციათაგან, ამგვარი რედაქციის არჩევით, წვეის მხატვარმა კიდევ ერთხელ გაამახვილა ყურადღება, წვეის ეკლესიისათვის ძირითად, ხსნის თემაზე. მხატვარს აღნიშნულ რედაქციაში შეუტანია ცვლილება: ჩვილი წვეს არა გამოქვაბულის, არამედ, ოქრომკედის რომბისებური ნაქარგით „მოჩარჩოებული“, ძოწისფერი ხაღიჩის ფონზე. ძოწისფერის სიმბოლიკიდან (ძალაუფლება, დიდება, პატივი, ძლიერება, სიყვარულის და სიძარტლის ერთიანობა, ცოდვათა მიტევება, მონანიება, მწუხარება, დატირება⁹⁴) გამომდინარე, ამკარაა, რომ აქ ქრისტე წარმოდგენილია, როგორც მეფე და როგორც კაცობრიობის ცოდვების გამომსყიდველი, მართალი მსხვერპლი. ხოლო გამოქვაბული, რომლის ფონზეც წვეს ღვთისმშობელი, მოიაზრება, როგორც მიწის და ღვთისმშობლის წიაღი, რომელმაც განახორციელა ღვთაებრივი ჩვილი. გამოქვაბული, ასევე, „სიმბოლოა დაცემული სამყაროსი“, რომელშიც ცხოვრობენ ადამიანები და „რომელშიც ამობრწყინდა „სიძარტლის მზე“ ქრისტე⁹⁵.

საყურადღებოა, რომ ვირი და ხარი, რომლებიც „შობის“ სცენათა უმრავლესობაში ბაგის უკან დგანან და იქიდან უყურებენ ან ლოკავენ ბაგაში მწოლიარე ჩვილს, წვეის ამ სცენაში, ჩვილთან მიჯრით, უშუალოდ ხაღიჩის ფონზე არიან გამოსახული. ჩვენი აზრით, მათი ასე გამოსახვით მხატვარმა მაყურებლის ყურადღება გაამახვილა ესაია წინასწარმეტყველის (რომელმაც იწინასწარმეტყველა ქალწულისაგან მსხნელის მოვლინება) სიტყვებზე: „ხარმა იცის თავისი მფლობელი და ვირმა თავისი პატრონის ბაგა, ისრაელმა კი არ იცის“... (ესაია 1, 3). „ხარი და ვირი არ არიან ნახსენები სახარებაში, მაგრამ ტრადიცია მათ გამოსახულებებს უკავშირებს „შობის“ სიუჟეტს, როგორც ესაიას წინასწარმეტყველების აღსრულებას“... „ამ სიუჟეტის განმმარტებლები თვლიან, რომ ხარი არის ისრაელელების სიმბოლო, ვირი კი წარმართების“⁹⁶;

ამ სცენის კომპონენტი, „ვარსკვლავი“, გამოსახულია სიმბოლურად – „ღვთის სიტყვის“ შემცველი გრაგნილის სახით, რითაც აქცენტი კეთდება, ქრისტეს ამქვეყნად მოვლინებით, ღვთის სიტყვის განხორციელებაზე. „ვარსკვლავის“ გრაგნილისებურად გამოსახვის სხვა მაგალითი ვერ მოვიძიეთ;

წვეის „შობის“ სცენის იკონოგრაფიული თავისებურებებია, ასევე: სცენის გამიჯვნა ორ რეგისტრად ფართო ორნამენტული ზოლით, წმ. იოსებისა და „მწყემსთა თაყვანისცემის“ სცენის ქვედა რეგისტრში გამოსახვა, იოსების გვერდით „ძვირფასად“ შემოსილი ჭაბუკის წარმოდგენა, მოგვების ასაკობრივი თანმიმდევრობის დარღვევა (*უმცროსი მოგვი – გასპარი, უფროსი მოგვების – მელქიორსა და ბალთასარს შორისაა გამოსახული*).

ამრიგად, „შობის“ სცენის განხილვამ გვაჩვენა, რომ, როგორც ეკლესიის აღმოსავლეთი ნაწილის სცენების, ისე ამ სცენის გადაწყვეტის დროსაც მხატვარი შემოქმედებით მიდგომას ავლენს – აღნიშნული სცენა მთელი რიგი იკონოგრაფიული თავისებურებებით ხასიათდება. მისი შემადგენელი ყველა სცენა ძლიერ განზოგადებულია, ლაკონიური, მაგრამ, ამის გამო, მათი შინაარსის გამარტივება არ ხდება – პირიქით, გამჭვირვალე სიმბოლო ხატების გამოყენებით, მხატვარი ზრდის სცენის შინაარსტევადობას.

შინაარსი მაყურებელამდე „მიტანილია“ გააქტიურებული მხატვრული ფორმის მეშვეობით: „შობის“ სცენის კომპოზიცია სხვადასხვა ზომის ფიგურებითაა შედგენილი. ისინი ერთ სიბრტყეზე, სხვადასხვა რაკურსში არიან წარმოდგენილი: ქრისტე და ღვთისმშობელი – მწოლიარე მდგომარეობაში, ზედხედიდან, პირველი – სცენის ჰორიზონტალური კიდეებისადმი პარალელურად, მეორე კი – დიაგონალურად; მოგვთა ნახევარფიგურები – ვერტიკალურ მდგომარეობაში, თითქმის, ფრონტალურად; ანგელოზთა სხეულები – ჰორიზონტალური მიმართულებით, ტალღისებურ მოძრაობაში, მაყურებლისაკენ სამი მეოთხედით თავმობრუნებული. სცენები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია მცირე ცეზურებით.

სცენის კომპოზიციაში, გარდა სიუჟეტური სცენებისა, ჩართულია – ფართო, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური, ორნამენტული ზოლები (*აქ ორნამენტი, სიმბოლურად, წინასწარმავწყებელია მაცხოვრისა და ღვთისმშობლის ცათა სასუფეველში მომავალი ამადლების... და, ასევე, გამოხატავს სამყაროს ზემს მაცხოვრის განკაცების გამო*) და წარწერები.

ერთ სიბრტყეზე, სხვადასხვა ზომის, სხვადასხვა რაკურსში წარმოდგენილი ფიგურების, ორნამენტის და წარწერების ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება დამახასიათებელია ქართული საფლავის ქვებისა და სტელების რელიეფებისათვის, რომელიც, უეჭველად, იყო წვეის მხატვრის შემოქმედების ერთ-ერთი წყარო. (*ამკვარი ნიმუშების მოსაძებნად შორს წასვლა არ დასჭირდებოდა, ისინი წვეის ეკლესიის მიმდებარე სასაფლაოზეც შეეძლო ენახა*).

მრავალნაწილიანი კომპოზიცია გაერთიანებულია ფიგურების ურთიერთშემხვედრი „მოძრაობით“: ანგელოზები და მოგვები აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ „მოძრაობენ“, ქრისტე და ღვთისმშობელი კი თავით აღმოსავლეთისაკენ არიან მიმართული. იქმნება ანიმაციურობის ეფექტი – თითქოს, კომპოზიციის შემადგენელი თითოეული სცენა შესრულებულია სხვადასხვა, ურთიერთპარალელურ სიბრტყეზე, რომლებიც ერთმანეთის მიმართულებით გადაადგილდებიან.

კომპოზიციის გაერთიანებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ღვთისმშობლის ფიგურა, რომელიც სხვა ფიგურებისაგან გამორჩეული ყოფილა სიდიდით, ნახატის პლასტიკურობით, ინტენსიური ფერებით და დიაგონალური განლაგებით. ღვთისმშობლისა და მისი თავსასთუმალი მუთაქის ურთიერთსაპირისპიროდ, დიაგონალურად მიმართულ გამოსახულებებს ძლიერი დინამიკა შეაქვს კომპოზიციაში, თითქოს, ღვთისმშობლის ირგვლივ „იკრებს“ კომპოზიციის ნაწილებს; სცენების შეკავშირებაში გარკვეულ როლს ასრულებს წარწერებიც, რომლითაც „ამოკემსილია“ კომპოზიციის „თავისუფალი“ ადგილები.

ღვთისმშობლის ფიგურა, რომელიც ნეიტრალურ რუხ ფონზე დიაგონალური განლაგების გამო, პაერში დაკიდებული ჩანს, გაწონასწორებული და

„დაფიქსირებულია“ კომპოზიციის აღმოსავლეთ კიდეში და პირველ და მეორე რეგისტრებს შორის არსებული, ორნამენტული ზოლებით, რომელსაც, გარდა სემანტიკური, კომპოზიციის მომხარჩოებელი და მამკობი ფუნქციებისა, მისი გამაწონასწორებელ-შემაკავშირებელი ფუნქციაც გააჩნია. ყველა გამოსახულება წარმოდგენილია კედლის სიბრტყესთან „ახლოს“ – „მსხვილი პლანით“. სცენებს შორის დატოვებული ცეზურები თავისუფალი „სუნთქვის“ საშუალებას აძლევს კომპოზიციას. ზემოხსენებული ხერხების გამოყენება განაპირობებს, როგორც ცალკეული სცენის, ისე მთლიანად კომპოზიციის მკაფიოებას, პრეზენტაციულობას და თავისებურ მონუმენტურობას.

კომპოზიციაში სხვადასხვა სახის ურთიერთშეპირისპირების (დეკორატიულ და სახვით საწყისთა, გამოსახულებათა განსხვავებული ზომების, საპირისპირო რაკურსების და მოძრაობის მიმართულებების...) ერთიანობა ზრდის მის ცხოველმყოფელობას და გამომსახველობას. (გამომსახველობის გაზრდის აღნიშნული ხერხი გამოყენებულია წვეის მონუმენტულობის სხვა კომპონენტებშიც).

„შობის“ კომპოზიციის **ნახატი** მრავალფეროვანია: ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება პერსონაჟთა ზომები. ფიგურები მეტ-ნაკლებად დისპროპორციულია. გაზრდილია მათი თავები და ხელები. გამოსახულებათა პირობითობა, მულტიპლიკაციურ გამოსახულებებთან მსგავსება ამ სცენაში უფრო მეტად იქცევის ყურადღებას, ვიდრე ზემოგანხილულ სხვა სცენებში. მაგრამ, ასეთ „დარღვევებს“ მხატვრის არაპროფესიონალობას ვერ მივაწერთ, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ეს ერთადერთი საშუალება იყო, ყველა ზემოხსენებული სცენის ერთ კომპოზიციაში ჩასატყვად, ისე, რომ მიღწეულიყო მათი სათანადო ხილვადობა და თავისებური „მონუმენტურობა“.

კომპოზიციის შემადგენელი სხვადასხვა სცენის **ნახატი**, ასახვის ობიექტის „ხასიათის“ შესაბამისად, მეტ-ნაკლებად მოქნილი და პლასტიკურია. **ხაზი**, იქაც კი სადაც გეომეტრიულ ფიგურას გამოსახავს, არასოდეს არის გეომეტრიულად ზუსტი და გლუვი – ხელის თავისუფალი მოძრაობის შესატყვისად იცვლის სისქეს და პლასტიკას, რაც მას სიცოცხლეს სძენს.

მართალია, ნახატი სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ მასში იგრძნობა **სივრცითობის გაგებაც**: „წინა“ გამოსახულებებით „უკანა“ გამოსახულებების გადაფარვით (მაგ.: *მთები – მოგვების ფიგურები*, „წინა“ და „უკანა“ *ანგელოზები*, *ჩვილი ქრისტე* და *ცხოველები...*); „წინა“ ფიგურის „უკანა“ ფიგურაზე მეტი ზომით (მაგ.: *ანგელოზთა თავანისცემის სცენაში*); „წინა“ პლანზე თბილი, ხოლო „უკანაზე“ ცივი ფერების განლაგებით („წინა“ *ანგელოზი თბილი ფერის სამოსშია ჩაცმული*, „უკანა“ – *ცივი ფერის; ოქრასფერი გამოსახულებები მოცემულია რუხ ფონზე...*); ძუნწად, მაგრამ მაინც არის **შუქჩრდილის მონიშვნის მცდელობა**: ჩრდილის მხარეს კონტურის გამსხვილებით (მაგ.: *ანგელოზთა სახეებისა და ცხვირების კონტურის*); ნახატის მუქი ფერის კონტურთან მიჯრით უფრო ღია ფერის ზოლების დატანით (მაგ.: *ანგელოზთა სამოსის ნაოჭების მუქყავისფერ ნახატს გვერდით გასდევს წითელი ოქრას ორი სხვადასხვა ტონის ზოლი; ჩვილი ქრისტეს სახევეების შავ კონტურებს – მოყვითალო ოქრას ზოლი...*); ფერის ჩამუქება-გაღიავეებით (*კედლების გამოსახულებებზე*)...

რადგან შუქჩრდილი მკაფიოდ გამოხატული არ არის, ის ვერ ანეიტრალებს სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას. ზემოხსენებული სხვაობა (*ზომების, ხაზის ხასიათის თუ შუქჩრდილის გამოვლენის მხრივ*), ხელს კი არ უშლის სცენის მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილების შექმნას, არამედ აცოცხლებს და ამრავალფეროვნებს აღნიშნულ სცენას.

კოლორიტი ზომიერად ნათელი და „მჟღერია“. კომპოზიციის უმეტეს ნაწილში გამოყენებულია განზავებული, არასრული ძალის ფერები: ძირითადად მოწითალო და მოყვითალო ოქრას, თეთრათი მეტ-ნაკლებად განზავებული, ტონები (*მთები, ანგელოზთა ფრთები და ზედა სამოსი, ღვთისმშობლის საბანი...*), თბილი ტონის რუხი ფერი (*ფონი*).

მათ უპირისპირდება, მცირე აქცენტების სახით ჩართული, ლოკალური – მთელი ძალით მჟღერი ფერები: ნარინჯისფერი და ყვითელი (*შარავანდების, „წინა“ ანგელოზის შიდა სამოსის, მოგვთა ქუდების დეტალების, გულისპირების, მუთაქის შუა ნაწილის*). წითელი

(ორნამენტი, კომპოზიციის მომხარჩოებელი ზოლი, მუთაქის ბოლოები, ქრისტეს შარავანდი, შუა ხნის მოკვის ქედი, შარავანდებზე ლალის გამოსახულებები); მწვანე – (შარავანდებზე ზურმუხტის გამოსახულებები); შავი (ორნამენტის და გამოსახულებათა კონტურის ხაზები); თეთრი (ორნამენტი, ორნამენტის და შარავანდების მომხარჩოებელი ხაზები, ქრისტეს სახევეები, ღვთისმშობლის ქვეშავეები); შუქ-ჩრდილით მოცულობითობის მინიშნებისას, გადაიფერება არ მიდის თეთრ ფერამდე (კლდეების გამოსახულებაზე და სხვ.).

ვინაიდან „შობის“ სცენაში განზავებული, არასრული ძალით მჟღერი, თბილი ფერების არც თუ მრავალრიცხოვანი ტონები და თბილი ტონის რუხი ფერები დომინირებს და თეთრა მასში არ ფიგურირებს, კოლორიტი მშვიდი, გამჭვირვალე, ზომიერად მდიდარი და ნათელია. ამგვარ კოლორიტში მთელი ძალით მჟღერი, ლოკალური ფერების მცირე აქცენტების ჩართვა ძაბავს, „აცოცხლებს“ მას. ყველა ზემოხსენებული ფერის ერთობლიობა ქმნის ნათელ, ოპტიმისტურ განწყობილებას, თავშეკავებული ზეიმურობის განცდას.

აღნიშნული კომპოზიციის გამაწონასწორებელი, უძლიერესი ფაქტორია რიტმი. კომპოზიციაში შემაჯავალ თითოეულ სცენას აქვს თავისი რიტმიკა, შექმნილი სხვადასხვა მიმართულების ხაზებისა და ლაქების განმეორებით. ამავე დროს, ძლიერი ჰორიზონტალური, ვერტიკალური და დიაგონალური, ურთიერთგამაწონასწორებელი აქცენტების დასმით – ორნამენტული ზოლებისა და ღვთისმშობლის ფიგურის სახით (რომელთა გამოსახულებებს თავის შივნითაც მდიდარი რიტმიკის მქონე ნახატი აქვს), მხატვარი ამ აქცენტების „კონტროლქვეშ“ აქცევს უფრო მცირე ხაზებისა და ფერადოვანი ლაქების რიტმს. მთლიანობაში, იქმნება „შობის“ კომპოზიციის მდიდარი, ცოცხალი, მაგრამ მწყობრი რიტმიკა.

ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ: მართალია, კომპოზიციის წყობაში, ფიგურების პროპორციებისა და სახეების გადაწყვეტაში, წვევის მხატვარი ქართული საფლავის ქვების, სტელების, კედლის რელიეფების და ქართული ხალხური კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს ავლენს, მაგრამ, რაც შეეხება სცენის მხატვრული სახის მთლიანობას, მასში ჩანს არა მხოლოდ ტრადიციების ათვისება და ავტორის პირადი ნიჭიერება – კომპოზიციისა და კოლორიტის გამორჩეული გრძობა, ფანტაზია, განზოგადების მახვილი უნარი, გემოვნება, არამედ ზედმიწევნით მახვილი და ზუსტი, სისტემური აზროვნება, კომპოზიციის შემადგენელი ყოველი ელემენტის და მათ გადასაწყვეტად გამოყენებული ყოველი ხერხის ბოლომდე გააზრებულობა და თავისუფლად განხორციელება, რაც კარგი პროფესიული განათლებისა და ხელობაში დაოსტატების გარეშე ვერ მიიღწევა.

წვევის მხატვრის ოსტატობის დონე განსაკუთრებით თვალსაჩინოვდება ამ სცენის სხვა, დაახლოებით ამ პერიოდის მოხატულობების (ჭალის, წითელხევის, გელათის წმ. ელიას, ბუგეულის, ქორეთის(სქ43) „შობის“ სცენებთან შედარებისას. ამათგან, წვევის სცენა შედარებით მეტ სიახლოვეს ავლენს ქორეთისა და ბუგეულის „შობის“ სცენებთან: კომპოზიციაში ფიგურების ერთ სიბრტყეზე, სხვადასხვა სიმაღლეზე გამოსახვით, კომპოზიციის მეტი მკაფიოებით და (ჭალისა და გელათის წმ. ელიას „შობის“ კომპოზიციებთან შედარებით) ფიგურებით უფრო მჭიდროდ შეესებო.

ქორეთის „შობასთან“ (სქ. 43) წვევის „შობის“ მსგავსება ვლინდება კომპოზიციის რეგისტრებად დანაწევრებაშიც, ქორეთის სცენა სამ რეგისტრიაშია. ზედა, რეგისტრს ქმნის ქვედა რეგისტრებისაგან ვიწრო, დიაგონალური ხაზით გამიჯნული, ვარსკვლავებიანი ცა. ქვედა ორი რეგისტრის გამყოფი ზოლი ამ რეგისტრების მხოლოდ მარჯვენა ნახევარს მიჯნავს, მარცხენა კი გადაფარულია მოგვთა გამოსახულებებით. რეგისტრების დაყოფა არაკატეგორიულია, ზოგიერთი გამოსახულების ნაწილები მომიჯნავე რეგისტრში იჭრება.

ქორეთში „ანგელოზთა ხარების“ სცენა, მწოლიარე ღვთისმშობელი და ჩვილი ქრისტე ცალ-ცალკე კი არ არიან წარმოდგენილი, როგორც წვევაში, არამედ გაერთიანებული არიან ერთ სცენად: ანგელოზები ღვთისმშობლის სასთუმალთან მიჯრით, ღვთისმშობლის თავთან და ფეხებთან დგანან, ხოლო ჩვილი ქრისტე,

რომელსაც ვირი და ხარი ღოკავენ, გამოსახულია ანგელოზებს შორის. კომპოზიციაში არ შედის „მწვემსთა თაყვანისცემის“ სცენა.



ა. ჭალა



ბ. წითელხევი



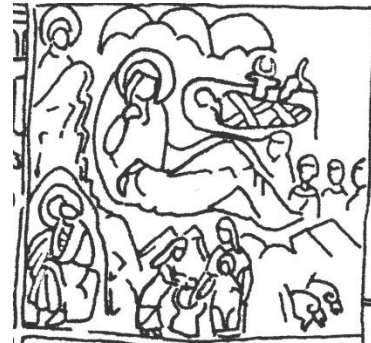
გ. გელათის წმ. ელია



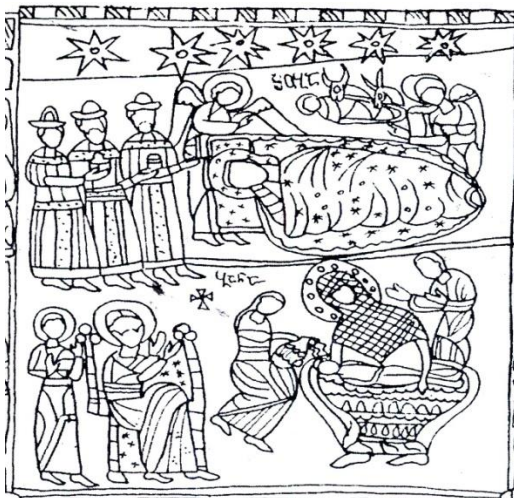
დ. იღემი



ე. კალაური



ვ. მღვიმევი



ზ. ქორეთი



თ. ბუგეული

სქ. 43. „შობის“ სცენების სქემები

(ამოკრებილია ი. ხუსკივაძის წიგნიდან „ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი“)

აღსანიშნავია, რომ ქორეთში იოსები წარმოდგენილია არა დაბალ, უზურგო „სკამზე“ მჯდომი, ლოყით ხელზე დაყრდნობილი – როგორც წვევაშია, არამედ მაღალზურგიან სავარძელში, ვედრების პოზაში, ხოლო მის ზურგს უკან გამოსახულია შარავანდიანი, უწვეურულვაშო ჭაბუკი – ვედრების პოზაში. იოსებსაც და ჭაბუკსაც იმგვარი სამოსი მოსავთ, როგორშიც ქრისტეს გამოსახავენ ხოლმე – მოწითალო-ოქროსფერი ქიტონი და მოცისფრო ჰიმატიონი. ჭაბუკი წარმოდგენილია კომპოზიციის მარცხენა კიდეში. კომპოზიციის „კითხვისას“, ჯერ იგი აღიქმება, მერე წმ. იოსები, მერე, თითქოს, ჰაერში დაკიდებული, მოცისფრო ჯვარი და მერე ჩვილი ქრისტეს განბანვის სცენა. ზემოთქმულმა საფუძველი მისცა ი. ხუსკივაძეს ევარაუდა, რომ შარავანდიანი ჭაბუკი არის ადამი – ქრისტეს, იოსების, მათი საერთო წინაპრის – დავით მეფის და, საერთოდ, კაცობრიობის წინაპარი და რომ ახალშობილი ქრისტე აქ მოაზრებულია, როგორც, ძველი აღთქმით ნაწინასწარმეტყველები, მეორე ადამი, რომელიც გამოსეყდის პირველი ადამის ცოდვას და, თავისი ჯვარცმის ფასად, გადაარჩენს კაცობრიობას⁹⁷. ამ კონტექსტში, ლოგიკურია, რომ ქორეთის „შობაში“ „გრავნილი ღვთის სიტყვით“ II რეგისტრში, განბანვის სცენაში წარმოდგენილ ჩვილ ქრისტეს უჭირავს⁹⁸ – განსხვავებით წვევის შობის კომპოზიციისაგან, სადაც გრავნილი წარმოდგენილია ზედა რეგისტრში, ჯვრულშარავანდიანი ჩვილი ქრისტეს თავთან.

საყურადღებოა, რომ ქორეთში ჩვილ ქრისტეს შარავანდი არა აქვს – „შობის“ სცენის არც ზედა და არც ქვედა რეგისტრში, მომავალი ჯვარცმა კი, თითქოს, ჰაერში დაკიდებული, მკრთალი, მოცისფრო ჯვრით არის მინიშნებული; ქრისტეს განბანვის სცენაში მონაწილეობს სამი ქალი⁹⁹, რომელთაგან შუანას ფიგურა სხვათაგან გამოირჩევა დიდი ზომით, რომისებურად დახაზული სამოსით და დიდი შარავანდით.

ვინაიდან წვევის „შობის“ კომპოზიციის მნიშვნელოვანი ნაწილი განადგურებულია, სრულყოფილი შედარების საშუალება არა გვაქვს, მაგრამ აშკარაა, რომ ქორეთისა და წვევის მხატვრები სხვადასხვა იკონოგრაფიული ნიმუშით სარგებლობდნენ, სხვადასხვაგვარად იაზრებდნენ ამ თეოლოგიურ თემას; წვევის კომპოზიცია ქორეთის კომპოზიციისაგან განსხვავდება იკონოგრაფიული გადაწყვეტით, შესრულების ხერხებით და სტილით.

ქორეთის „შობაში“ გაზრდილია და გართულებული ქვედა რეგისტრის სიმბოლური დატვირთვა. ზოგიერთი გამოსახულება, მაგ.: ექვსი ვარსკვლავი, სამი ქალი „განბანვის“ სცენაში და მოგვების მთელი სხეულით წარმოდგენა, არააუცილებელი ჩანს სცენის შინაარსის ტრადიციული გაგებისათვის, ხოლო განსხვავებული შინაარსობრივი ნიუანსები, რომელსაც მხატვარი მიგვანიშნებს ამ სცენაში, მაყურებლისათვის ძნელად გასაგებია; პერსონაჟთა „პორტრეტული დახასიათება“ სიმარტივის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სცენის ნახატი ხისტი, უხეში, და სიბრტყითია, მაგრამ, კოლორიტი, მიუხედავად ფერადოვანი შემადგენლობის სიმწირისა და ფერების თეთრათი ძლიერ განზავებისა, საკმაოდ სასიამოვნოა, სხვა მოხატულობათა კოლორიტისაგან მკაფიოდ გამორჩეული და შთამბეჭდავი.

შემორჩენილი ფრაგმენტებითაც ჩანს, რომ წვევაში კომპოზიცია უფრო მკაცრად განზოგადებული, უფრო ოპტიმალურად გააზრებული, ლაკონური, მოწესრიგებული, ზომიერად დინამიკური და ზეიმურია. შინაარსი – უფრო გასაგები, პერსონაჟთა სახეები უფრო დახვეწილი და ფაქიზი, შუქჩრდილი ოდნავ მეტად გამოვლენილი, კოლორიტი – უფრო მრავალფეროვანი. მთლიანად წვევის მოხატულობა უფრო დახვეწილია, უფრო განათლებული და დახელოვნებული ოსტატის მიერ შესრულებული ჩანს.

როგორც იკონოგრაფიით, ისე შესრულების სტილით, წვევის „შობა“ მეტ სიახლოვეს ავლენს ბუგეულის „შობასთან“, თუმცა მათი კომპოზიციური წყობა და საშემსრულებლო ოსტატობის დონე განსხვავებულია. ბუგეულის „შობის“ კომპოზიცია(სქ43თ) ერთიარუსიანია და ჰორიზონტალურად მნიშვნელოვნად წავრძელებული.

მსგავსება გამოიხატება შემდეგში: ფონი ორივეგან ორფერია – გამოსახულია მუქი რუხი ცა და მოწითალო ოქრასფერი მთები. მოგვები ორივეგან

ნახევარფიგურების სახით არიან წარმოდგენილი. იოსები ორივეგან უზურგო „სკამზე“ ზის, ღვთისმშობლის გამოსახულება ორივეგან ღიაგონალურადაა განთავსებული; ორივე კომპოზიციაში, ჩვილი ქრისტეს გარდა, ჩართულია კიდევ ერთი ყმაწვილის გამოსახულება. ორივეგან ეს ყმაწვილი უშარავანდოა, ყვითელ-ოქრასფერი, რომბისებურად დახაზულ გულისპირიანი სამოსით შემოსილი (*განსხვავებით ქორეთის „შობისაგან“; სადაც ყმაწვილი შარავანდით, მოწითალო ქიტონითა და მოცისფრო პიმატიონითაა მოხილი*); თავზე ორივეს დაახლოებით ერთნაირი, აკეცილკიდებებიანი, მრგვალი, ოდნავ წაწვეტებული ქუდი ახურავს, მაგრამ ბუგეულის სცენაში ყმაწვილის ნახევარფიგურა გამოსახულია არა იოსების გვერდით, როგორც წევასა და ქორეთში, არამედ ქრისტესა და ღვთისმშობლის ფეხებთან ახლოს, მთების ფონზე (იგი, თითქმის, ანფასშია წარმოდგენილი, ღვთისმშობლისკენაა გადახრილი და თავი ოდნავ მისკენ აქვს შებრუნებული, ხელები ორანტის პოზაში, მკერდის წინ სჭერია – ფრესკის დაზიანების გამო, მხოლოდ ერთი ხელი ჩანს).

„შობის“ ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიის მიხედვით, „შობის“ თანმხლებ სცენებს შორის გვხვდება „მწყემსთა თავყვანისცემის“ სცენა. „შობის“ სცენაში, ქორეთში, ადამის გამოსახულების არსებობის შესახებ ვიცნობთ მხოლოდ **ი. ხუსკივაძის** შემოხსენებულ ვარაუდს. სხვაგან „შობის“ სცენაში ადამის გამოსახვის შესახებ მასალას, ჯერ-ჯერობით, ვერ მივაკვლიეთ. XVI–XVII სს. „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობებში – **ჭალასა და ილემში**(სქ. 43ა,დ), „შობის“ კომპოზიციის მარჯვენა კიდესთან, მთელი ტანით გამოსახულია მწყემსი, რომელსაც ცალ ხელში ჯოხი უჭირავს, მეორე ხელისა და სხეულის მოძრაობით კი ახალმოვლენილი მხსნელისადმი თავყვანისცემას გამოხატავს. მის გვერდით გამოსახული არიან ცხოველები, რითაც აშკარავდება, რომ იქ „მწყემსთა თავყვანისცემის“ სცენაა წარმოდგენილი. **ბუგეულის „შობაში“** კი ყმაწვილის ახლოს არ არის სხვა გამოსახულება ან წარწერა, რომელიც განმარტავდა ამ ფიგურის მნიშვნელობას. ასევეა წვეის კომპოზიციაშიც, რომელიც ძლიერ ფრაგმენტირებულია.

ვინაიდან **წვეაშიც და ბუგეულშიც** ყმაწვილი ანფასშია გამოსახული, ორივეგან „ოქრომკედით“ გაწყობილ სამოსში, რაც მისი პიროვნების მნიშვნელოვნების მიმანიშნებელია, როგორც ჩანს, იგი ორივე სცენაში ერთი და იმავე შინაარსისაა – სავარაუდოდ მწყემსს განასახიერებს და მისი პრეზენტაციულობის გაზრდით **ორივე ავტორს ყურადღება გაუმახვილებია ზოგადად „მწყემსობის“ იდეაზე – რაც წვეის მხატვარს უფრო უკეთესად მოუხერხებია:**

ბუგეულის „შობაში“ იოსების გამოსახულება, მოგვთა და ანგელოზთა თავყვანისცემის სცენები, აღნიშნული ჭაბუკის და ღვთისმშობლის მუთაქის გამოსახულებები ერთ ჯგუფადაა „შედუღებულნი“ – მთების გამოსახულების ფონზე. მთების „ტეხილი“ ნახატის შემადგენელი ყავისფერი და თეთრი ზოლების ფერთა მკვეთრი კონტრასტები, სხვადასხვა მიმართულების ხაზები ქმნის სიჭრელეს და აძნელებს ფიგურების დამოუკიდებლად აღქმას.

წვეის „შობის“ კომპოზიცია(სქ.42) უფრო მოწესრიგებულია. თითოეულ სცენას და მთების გამოსახულებას თავისი მკაფიოდ განსაზღვრული ადგილი აქვს. მთების **ნახატი** ბუგეულის მთების ნახატზე უფრო მარტივია, ხაზოვანი და ლაქოვანი **რიტმი** უფრო რეგულირებული. **კოლორიტი** ნაკლებად კონტრასტულია, ამიტომ შედარებით მთლიანია და ფიგურების აღქმას ხელს არ უშლის.

წვეის „შობის“ კოლორიტი უფრო თავდაჭერილი და ფაქიზად ნიუანსირებულია, ვიდრე ბუგეულისა, რომლის მხატვარი წვეის მხატვარზე არანაკლები კოლორისტია, თუმცა კოლორიტის შექმნის სხვა პრინციპის მიმდევარი: მისი ფერები ნაჯერია, გაუმჭვირვალე, კოლორიტი – კონტრასტული, შესაბამისად, უფრო ინტენსიური, ამიტომ მაყურებელზე შემოქმედების მეტი ძალა აქვს, მაგრამ უფრო მეტად „ტვირთავს“ და „ამძიმებს“ კედლებს და, ილუზორულად, ამცირებს სივრცეს.

მართალია, წვეის ეკლესიის მოხატულობის „შობის“ სცენის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაკარგულია, მაგრამ ყველაფერი რაც შემორჩა იმდენად ლოგიკური და

თანმიმდევრულია, რომ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მის მთლიან სახეზე. მიუხედავად ამ კომპოზიციაში ასახული „გარემოსა“ და პერსონაჟთა დამოკლებული ფიგურების ერთგვარი „ანიმაციურობისა“, მათი თავების და ხელების ისეთივე ზომები, როგორც სხვა სცენათა პერსონაჟებს აქვთ, კომპოზიციის მკაფიოება, გამოსახულებათა სიბრტყითობა, მწკობრი რიტმიკა, ნათელი კოლორიტი, ორნამენტული ზოლებით შემოფარგვლა ამ სცენას თავისებური მონუმენტურობისა და ზეიმურობის იერს სძენს. დასანანია, რომ აღნიშნული სცენა ფრაგმენტირებულია, დარწმუნებული ვართ, რომ იგი, თუ საუკეთესო არაა, ერთ-ერთი საუკეთესო იქნებოდა ამ პერიოდის „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობათა „შობის“ სცენებს შორის.

§5. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა დასავლეთი ნაწილი. „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინება“

„შობის“ სცენის მოპირდაპირედ, ეკლესიის კამარის ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე და მის ჩამოსწვრივ, კედლის თაღის ზემოთ, მასშტაბურად – ორ რეგისტრად – წარმოდგენილია „ფერიცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიცია(სქ. 3, 44; ტაბ.60).

ისევე, როგორც „შობის“ სცენაში, მხატვარს ამ სცენათა სიუჟეტებით გათვალისწინებული მოქმედებები დიფერენცირებული აქვს თეოლოგიური თვალსაზრისით მათი მეტ-ნაკლები მნიშვნელოვნების მიხედვით: ძირითადი მოქმედება, რომელშიც ზეციური სამყაროს ძლიერებაა გაცხადებული, წარმოდგენილია ზედა რეგისტრში – დიდ ფართობზე, ხოლო ამ მოვლენის შემსწრე, მიწიერი სამყაროს წარმომადგენელთა მიერ მისი განცდის ამსახველი სცენები – ქვედა რეგისტრში, შედარებით მცირე ფართობზე, რომელიც ქვემოდან თაღითაა „შეჭრილი“.

რეგისტრები გამიჯნულია ფართო, ჰორიზონტალური, ორნამენტული ზოლით. ზედა რეგისტრის სცენები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია მცირე ინტერვალით და ამ ინტერვალის მიმდებარე ფიგურების ურთიერთსაპირისპიროდ მიმართული მოძრაობითა და მზერით. ხოლო ქვედა რეგისტრის სცენები, გარდა ინტერვალისა, გამიჯნულია, თეთრი წვრილი ზოლებით ფლანგირებული, ფართო, წითელი, ვერტიკალური ზოლით, რომელიც, თითქოს, საყრდენს უქმნის მის ზემოთ განლაგებულ ფიგურულ და ორნამენტულ კომპოზიციებს. მხატვრის კომპოზიციური ადლოს წყალობით, ეს ზოლი მოთავსებულია არა ზედა ორი სცენის გამყოფი ინტერვალის ქვეშ, არამედ „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში წარმოდგენილ წინასწარმეტყველი დავითის გამოსახულების ქვეშ, რითაც თავიდან აცილებულია გაერთიანებული კომპოზიციის ილუზორული „გახლეჩა“(ტაბ. 60).

ორივე რეგისტრის ფიგურები გამოსახულია პირობით გარემოში, სადა ფონზე, რომელიც, კომპოზიციის დაახლოებით ნახევარ სიმაღლეზე, ჰორიზონტალურად, გაყოფილია პირობით „ცაღ“ და „მიწად“. ზედა ნაწილი – „ცა“ რუხია, ხოლო ქვედა – „მიწა“ – მოწითალო-ოქრასფერი.

„ფერიცვალების“ სცენიდან, ზედა რეგისტრში შემორჩენილია მანდორლაში ჩაწერილი ქრისტეს ფიგურის მარჯვენა ნაწილი, წინასწარმეტყველ მოსეს ფიგურა, წინასწარმეტყველ ელიას თავისა და შარავანდის მცირე ფრაგმენტები და არათანაბარი სიდიდის ასოებით შესრულებული წარწერა – .:ΦΙΤΨΕΛΣ:.

„ფერ(ი)ც(ვა)ლ(ე)ბა“(ტაბ. 60,61,ბ), ხოლო ქვედა რეგისტრში – მკრთალად – მოციქულ იოანეს თავის, ხელისა და შარავანდის გამოსახულებათა ფრაგმენტები, მოციქულ იაკობის ფიგურის გამოსახულება და წარწერა – .:Πα ΤΣε: „წ(მიდა)ე იაკ(ობ)“ (ტაბ. 62,62,ბ).



სქ. 44. (cx.44). წვეის „ფერიცვალება“–„ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიცია. კამარის ჩრდილო-დასავლეთი ქანობი და კედელი

აღსანიშნავია, რომ წინასწარმეტყველები და ქრისტე, თითქმის, თანაბარი სიმაღლისა არიან. ქრისტეს მოსეზე ოდნავ უფრო დიდი თავი და შარავანდი და წაბლისფერი, მოწითურო თმა აქვს, თეთრი სამოსი აცვია; როგორც ჩანს, მარჯვენა ხელში, მკერდის წინ, გრაგნილი ეჭირა, მარცხენა – ხელისგულით მაყურებელისაკენ აქვს მოტრიალებული. ხელები, ამჟამად, ძლივსღა „იღანდება“¹ (სქ.344; ტაბ.61,ბ).

წითელ ფონზე, ოქროსფერ ჯვრულშარავანდიანი ქრისტეს ოვალურ ნათებაში (მანდორლაში) გამოსახვით, წარმოჩენილია მისი ღვთაებრივი დიდება. მანდორლა შედგება სამი სხვადასხვა ტონის რუხი (იგულისხმება ლურჯი და ცისფერი) ზოლისაგან², რომელთაგან გარეთა ყველაზე ბაცია, ცენტრისკენ განლაგებული კი ყველაზე მუქი. საყურადღებოა, რომ მანდორლა ქრისტეს მთელ სხეულს კი არ „ფარგლავს“, არამედ მას შუბლამდე სწვდება. ცხადია, რომ მისი ზომა მხატვარმა სცენაში ფერადოვანი წონასწორობის დაცვის მიზნით შეამცირა. რაც მოწმობს, რომ

მხატვრული მხარე მისთვის იკონოგრაფიულ ტრადიციაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო (ტაბ. 6).

ტრადიციული იკონოგრაფიისაგან განსხვავებით, აქ მოსე წინასწარმეტყველი ელიაზე უფრო ტანმაღალი და გრძელწვერაა, ქერათმიანი (*ანუ ჭაღარა*)⁷. იგი ფრონტალურადაა გამოსახული ქრისტეს მარჯვნივ. თავი ოდნავ ქრისტესკენ აქვს მიბრუნებული და გადახრილი. მარცხენა ხელით წიგნი უჭირავს, ხოლო მარჯვენათი ქრისტეზე მიუთითებს. ქრისტესკენ გაწვდილი ხელი გამოსახულია მანდორლის ფონზე – ანუ წინასწარმეტყველი ნაზიარებია ღვთაებრივ „დიდებას“. წინასწარმეტყველი ელია პირიქით, უფრო ტანდაბალი და მუქთმიანი ყოფილა (*შემორჩენილია ფრავმენტი*). სავარაუდოდ, მისი ხელიც მანდორლის ფონზე იყო გამოსახული... [ფრესკაზე მოსე წინასწარმეტყველის თავზემთი ილანდება ორი წაშლილი ასოს – ოც – „ლა“-ს ნაშთი, როგორც ჩანს, მხატვარი, ადრექრისტიანული ნიმუშების გავლენით⁸, ქრისტეს მარჯვნივ ელია წინასწარმეტყველს ხატავდა, შემდეგ კი მისი გამოსახულება, გარეგნობის შეუცვლელად, მოსეს გამოსახულებად „გადააკეთა“ (აღბათ, მთავარი მხატვრის მითითებით) – ხელში მოსე წინასწარმეტყველის ერთ-ერთი ატრიბუტი – წიგნი დააჭერინა].

წინასწარმეტყველთა ხელების შეჭრით ქრისტეს „დიდებაში“, მინიშნებულია, რომ ღვთის ძალაუფლება ვრცელდება მკვდართა და ცოცხალთა სამყაროზე⁹. მანდორლიდან გამომავალი ერთი, ისრისებური სხივი, რომელიც „ღვთაებრივ ენერჯიას“ ასახიერებს, მოსეს შარავანდს სწვდება. სხვა სხივები ორნამენტულ ზოლს კვეთს და „ღვთაებრივი ენერჯიით“ აერთიანებს ზედა და ქვედა სცენების პერსონაჟებს.

ქვედა რეგისტრში, იაკობ და იოანე მოციქულები ზომიერად ძლიერ მოძრაობაში არიან წარმოდგენილი. იაკობი მიწაზე ზის, ზურგისკენ გადაწოლილი და მარცხენა ხელზე დაყრდნობილი, ხოლო მარჯვენა ხელით ქრისტეზე მიუთითებს – ზედა რეგისტრში ასახულ მოვლენაზე ამახვილებს მაყურებლის ყურადღებას. იოანე, რომლის გამოსახულებიდან მხოლოდ ფრავმენტებია შემორჩენილი, მიწაზეა დამხობილი და თავაწეული, ღვთაებრივი ნათლით „თვალმოჭრილი“, სახეზე ხელს იფარებს (ტაბ.62,62ა).

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენის ზედა რეგისტრი წინასწარმეტყველ დავითის, ამ სცენისათვის არადამახასიათებელი, ფიგურით იწყება. ფრონტალურად გამოსახულ მეფეს ორივე ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი. მარჯვენაში გრავნილი უჭირავს, მარცხენა ხელისგული კი მასაც, ისევე, როგორც „ფერიცვალებაში“ ქრისტეს, მაყურებლისკენ აქვს მოტრიალებული. მის მარჯვნივ, მისდამი ზურგშექცევით გამოსახული ქრისტე მარჯვენა ხელით ლაზარეს აკურთხებს, მარცხენათი კი დიდი ჯვარი უჭირავს – კვერთხის მსგავსად (ტაბ.63ა).

ლაზარე, ქართული ხელოვნების ტრადიციისამებრ, წარმოდგენილია თეთრ სახევეებში შეგრავნილი ყმაწვილის სახით – მისი სულის უმანკოების მისანიშნებლად. იგი ვერტიკალურადაა გამოსახული კლდეების ფონზე. იკონოგრაფიით ცნობილი დამხმარე პირი, რომელიც ლაზარეს ტოლადებს (*სახევეებს*) ხსნის ან შესასვლელის დასაგმანი ქვა უჭირავს, ასევე ყმაწვილის სახითაა წარმოდგენილი (*ამჟამად მისი მხოლოდ თავი, მარჯვენა მხარი და ფეხების ფრავმენტები ჩანს*).

„უკანა პლანზე“, აღნიშნული სასწაულის შემსწრე ხალხის ჯგუფის ნაცვლად, გამოსახულია სამი ადამიანის ერთმანეთთან „შეზრდილი“ სახეები. მათ პირსა და ნიკაპზე მიფარებული აქვთ ცხვირსახოცები, რომელთა გამოსახულებები ლაზარეს უკან აღმართულ კლდეებსაა მიმგვანებული, შუანა ადამიანის მუქი ცხვირსახოცის გამოსახულება კი – გამოქვაბულის ასოციაციას იწვევს. ასეთი ხერხის გამოყენებით, მხატვარს გაუმთლიანებია, უფრო ლაკონური გაუხდია ნახატი.

აღსანიშნავია, რომ ლაზარეს დები, მართა და მარიამი, აქ ქრისტეს ფერხითთ კი არ არიან დაჩოქილი ვედრების პოზაში, არამედ ქვედა რეგისტრში არიან გამოსახული ფეხზე მდგომნი და შარავანდმოსილნი (ტაბ.63ბ) – მართა პროფილში, მარიამი კი, თითქმის, ზურგით. ორივეს თავი სამი მეოთხედით აქვთ მოტრიალებული მაყურებლისკენ, ხელები კი ქრისტესაკენ აღმართული. მათი ძლიერი მოძრაობა და თავის მაყურებლისკენ მიბრუნება გამოხატავს მომხდარი სასწაულით აღტაცებას და

მაყურებლის ყურადღების ამ სასწაულისკენ მიპყრობის ენერგიულ მცდელობას. მართასა და მარიამის ძლიერ ემოციას დამაჯერებლობას და ზეიმურობას სძენს, მათ ფერხითთ გამოსახული, სტილიზებული სამფურცლიანი დიდი ყვავილები – სამოთხის სიმბოლო და, მათ ქვემოთ, გრძივ თაღსა და პილასტრს შორის მოქცეული ორნამენტული კომპოზიცია (*ორნამენტული კომპოზიცია იქნებოდა „ფერიცვალების“ სცენის ქვედა რეგისტრის ქვეშაც...*), რაც ასევე სამოთხის სიმბოლოა.

ამ სცენაშიც, მთავარ და მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სხვადასხვა რეგისტრში გამოსახვით, მხატვარი „ხაზს უსვამს“ სცენის ძირითადი მონაწილეების მნიშვნელოვნებას, უფრო თვალნათლივ წარმოაჩენს მოვლენის სიმბოლურ არსს. ამასთანავე, მეტ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს და უფრო მკაფიოდ დაგვანახებს ამ მოვლენის შემსწრე და თანაგანმცდელ პერსონაჟებსაც: მათი ძლიერი ემოციის ჩვენებით მხატვარი ცდილობს, წვეის ეკლესიის მრევლისთვის უფრო სარწმუნო და შთამბეჭდავი გახადოს აღნიშნული მოვლენა. ამასთანავე, წმ. ლაზარეს დების, ყვავილების და ორნამენტების გარემოცვაში, შარავანდმოსილად წარმოჩენით, იგი შეგვახსენებს, რომ ერთი მათგანი – მართა – ძველი აღთქმის სიმბოლოა, ხოლო მეორე – მარიამი – ახალი აღთქმის (*ამასვე უნდა მიგვანიშნებდეს მათ ფერხითთ გამოსახული ყვავილების სხვადასხვა ფერიც*). ანუ, მათი სახით, აქ წარმოდგენილია ადამიანის სიკვდილისაგან ხსნის მოზეიმე, ძველი და ახალი ეკლესია.

ზემოგანხილულ გაერთიანებულ კომპოზიციაში ქრისტეს გამოსახულება ორჯერ გვხვდება (**ტაბ.61**), დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულება კი განმეორებულია, ამ სცენის მიმდებარე, საბჯენ თაღზე (**სქჰ: ტაბ.64**). (*როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სავარაუდოდ, დავით მეფე გამოსახული იყო, სამხრეთ კედელზე – „ღვთისმშობლის გამოცხადების“ სცენაშიც*); ელია წინასწარმეტყველის ფიგურა განმეორებულია სამი წინასწარმეტყველის სცენაში, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ. ამ ფაქტით, კიდევ ერთხელ თვალსაჩინოვდება წვეის ეკლესიის მხატვარის კონცეფცია: იგი, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდა ეკლესიის მრევლის საღვთო წერილში გათვითცნობიერების დონეს და ცდილობდა, ლაკონური და ცხადი ფორმით, სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვაგვარად ნიუანსირებული, ერთი და იმავე სათქმელის მრავალგზის განმეორებით განემარტა და მათ გონებაში ჩაენერგა წმინდა წერილის არსი. (**ი. ხუსკივაძე** აღნიშნავს, რომ ამ პერიოდში იმდენად შესუსტებული ყოფილა რწმენა, რომ საჭირო გამხდარა „განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება“ ⁷). იგი დასასურათებლად ირჩევს სიუჟეტის რამდენიმე ძირითად ფრაგმენტს, აუცილებელ მინიმუმამდე დაჰყავს სცენების პერსონაჟთა რაოდენობა და ცდილობს, მათი მეშვეობით გამოხატოს ქრისტიანობის არსი. დამხმარე სცენების, ცალკეული წმინდანების და სიმბოლოების გამოსახულებებს კი იყენებს ძირითად სცენების შინაარსის ცალკეული ასპექტების გაღრმავებულად განმარტებისათვის.

„ფერიცვალების“ სცენის იკონოგრაფია შეიქმნა ამ მოვლენის სახარებაში მოყვანილი აღწერის საფუძველზე (*მათე 17, 1-13; მარკოზი 9, 2-13; ლუკა 9, 28-36*). ხანგრძლივი განვითარების შედეგად⁸, საბოლოოდ IX საუკუნეში ჩამოყალიბდა „ფერიცვალების“ ყველასათვის ცნობილი კომპოზიცია: კლდის მწვერვალზე „დიდებაში“ წარმოდგენილი ქრისტე, მის აქეთ-იქით ელია და მოსე წინასწარმეტყველები, კლდის ძირში – სამი მოციქული ექსპრესიულ პოზებში. ასეა გამოსახული ეს სცენა IX ს. ბიზანტიურ ხელნაწერში – ხლუდოვის ფსალმუნში⁹. საქართველოში „ფერიცვალების“ უადრესი გამოსახულება გვხვდება ზარზმის ჭედურ ხატზე (886წ.)¹⁰.

XII-XIII საუკუნეებიდან აღნიშნული სცენა გამდიდრდა ახალი იკონოგრაფიული მოტივებით. წვეის „ფერიცვალების“ კომპოზიციაში კი, ამ სცენის მხოლოდ ადრეული იკონოგრაფიით გათვალისწინებული, ძირითადი პერსონაჟებია გამოსახული.

წვეის მოხატულობის „ფერიცვალების“ სცენის ძირითადი იკონოგრაფიული თავისებურებაა მისი ორ რეგისტრად – „ცათა მარადიულ სასუფევლად“ და ამქვეყნიურ „წუთი-სოფლად“ გამიჯვნა ორნამენტული ზოლით, რითაც მხატვარი ხაზს

უსვამს, ფერიცვალების დროს ჯერაც ცოცხალი, ქრისტეს ცათა სასუფეველისადმი კუთვნილებას – მის ღვთაებრიობას.

ქრისტესკენ მიმთითებელი ექსტიმ, მოციქული იაკობი შუამავლად აღიქმება მაყურებელსა და ღმერთს შორის; სტილიზებული მცენარეული ორნამენტული ზოლი კი, რომელიც აღნიშნულ გაერთიანებულ კომპოზიციაში სამოთხის სიმბოლოა, „ფერიცვალების“ სცენაში სამმაგ სიმბოლოდ აღიქმება: სამოთხის, თაბორის მთის და მასზე არსებული მცენარეების, რომლებიც, ხშირადაა ამ სცენის შემაღლებელი ნაწილი.

განსხვავებით „ფერიცვალების“ კომპოზიციისაგან, რომელიც, ძირითადად, დამორჩილებულია ტრადიციულ იკონოგრაფიას, „ლაზარეს აღდგინების“ იკონოგრაფია მეტადაა გარდაქმნილი *„ლაზარეს აღდგინების“ შესახებ მოთხრობილი აქვს მხოლოდ მახარებელ ოთხს (ოთხე 1, 1-5). III-IV ს-ებში ეს სიუჟეტი გამოისახებოდა კატაკომბებში და სარკოფაგების რელიეფებზე. თავიდან სცენა ორფიგურიათი იყო (ქრისტე და შეგრავნილი ლაზარე). სრული იკონოგრაფია ჩამოყალიბდა VI ს-ში. მისი ყველაზე ადრეული გამოსახულება გვხვდება სახარებაში როსანოდან (VI ს.) – ქრისტე წინ გაწვდილი მაკურთხებელი მარჯვნივ, გამოქვაბული სამარხიდან გამოშვებული ლაზარე, ქრისტეს ფეხებთან დამხობილი ლაზარეს დები და ადამიანთა ორი ჯგუფი – ქრისტეს უკან მდგომი მოციქულები და, კომპოზიციის ცენტრში, ბეთანიელი იუდეველები. ერთი ჭაბუკი ლაზარეს სახევეებს ხსნის და თან ცხვირზე ხელს იფარებს¹¹.*

საქართველოში, „ლაზარეს აღდგინების“ სცენა, შემოკლებული რედაქციით, გამოსახულია ზემო კრიხში, ატენში (XI ს.), მაცხვარიშში (1140); ვარძიაში და XIII ს. ბოლოსა და XIII ს-ს სხვა მოხატულობებსა და შემდგომი ხანის ძეგლებში ამ სცენას უფრო განვითარებული ხასიათი აქვს¹²: მხატვარი ნაწილობრივ მისდევს სცენის სიუჟეტს – ასახავს მის მთავარ მონაწილეებს, მაგრამ მათ ისე წარმოგვიდგენს, რომ მაყურებელი ამ სცენაში ხედავს არა მხოლოდ ლაზარეს აღდგინებას, არამედ ქრისტეს აღდგომამეორედ მოსვლასაც – ვინაიდან, ქრისტეს თანმხლებად აქ გამოსახულია არა, ტრადიციისამებრ, მოციქულთა ჯგუფი, არამედ მეფე-წინასწარმეტყველი დავითი, ხოლო მაცხოვარს ხელში ჯვარი უპყრია, რითაც მინიშნებულია ღვთის განკაცების, ჯვარცმის, მკვდრეთით აღდგომის და მის მიერ კაცობრიობის სიკვდილისაგან ხსნის წინასწარუწყებულობა.

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში წინასწარმეტყველ დავითის, მაცხოვრის ხელში ჯვრით და ლაზარეს დების ფეხზე მდგომად გამოსახვის სხვა მაგალითი, ქართულ ხელოვნებაში, ჩვენთვის უცნობია. აღნიშნულ სცენაში – „ჯვრით გამოსახული მაცხოვრის, ისევე, როგორც ლაზარეს დის მართას ფეხზემდგომი ფიგურა, მხოლოდ ერთეულ მაგალითად და ისიც, მხოლოდ ადრექრისტიანული ხელოვნების სარიტუალო ნივთებზე თუ შემოგვხვდება (სპილოს ძეგლის 500 წლით დათარიღებულ დიფტიქონზე მურანოდან, მე-5 საუკუნის სპილოს ძეგლის ორ სირიულ პიქსიდაზე)¹³. – „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში, ჯვარი ქრისტეს ხელში გამოსახულია, აგრეთვე, VII ს-ის სპილოს ძეგლის სავარცხელზე დეირ აბუ-ხენისიდან – ეგვიპტე¹⁴. განვითარებულ შუა საუკუნეებში და შემდგომ, ქრისტეს ხელში დიდი, კვერთხისმაგვარი ჯვარი, როგორც ჯოჯოხეთის ძღვევის იარაღი, გამოსახება „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ („აღდგომის“) სცენაში. წვეის მოხატულობის „ლაზარეს აღდგინების კომპოზიციაში ქრისტეს მოძრაობის ხასიათი, ჯვრისა და მეფე დავითის გამოსახულებები მოწმობს იმას, რომ „ლაზარეს აღდგინების“ სცენა აქ, გარდა „ფერიცვალების“ სცენისა, გაერთიანებულია „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენასთანაც.

საუფლო დღესასწაულთა ციკლში შემავალი „ფერიცვალების“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენების გაერთიანებით ქრისტესმიერი უდიდესი სასწაულის „ლაზარეს აღდგინების“ სცენასთან, მხატვარი ხაზს უსვამს მათში გატარებული თეოლოგიური იდეის ერთობას: კერძოდ, მაცხოვრის „ფერიცვალების“, ანუ ღვთის გამოცხადების იდეის იგივეობას სიკვდილის ძღვევის და ცათა სასუფეველის განახლების იდეასთან, რაც მკვდართა აღდგომას გულისხმობს. როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ კომპოზიციაში ინტეგრირებულად, გაძლიერებულადაა წარმოჩენილი საყოველთაო აღდგომის იდეა.

ზემოაღნიშნული გაერთიანებული კომპოზიციის შემადგენელ სცენათა კომპოზიციები მკაფიოა, ცენტრისკენული, ლაკონიური – განტვირთული შინაარსის გახსნისათვის არააუცილებელი გამოსახულებებისაგან. ზედა რეგისტრის სცენები „შეკრულია“ იდეური და ფორმალური ცენტრის – ქრისტეს ფიგურის ირგვლივ სხვა პერსონაჟთა შეჯგუფებით, მათი ქრისტისკენ ოდნავ მიბრუნებით, ქუსტებით, ფიგურათა ნაწილების ურთიერთგადაფარვით; „ლაზარეს აღდგინებაში“ დავით მეფის ფრონტალურად გამოსახვა ხელს უშლის სცენების ვიზუალურ „გახლეჩას“, ხოლო მისი ქუსტი მაყურებელთან კონტაქტს ემსახურება, ისევე, როგორც „ფერიცვალების“ სცენაში ქრისტეს გამოსახულების ფრონტალურობა და ხელის ქუსტი.

ზედა და ქვედა ჯგუფების ფიგურების შეკავშირებას „ფერიცვალების სცენაში“, გარდა იაკობ და იოანე მოციქულების სხეულის მოძრაობის, ქუსტების, მზერის და ემოციის ზემოთკენ მიმართვისა, ხელს უწყობს ქრისტეს მანდორლიდან მოციქულთა ფიგურებამდე გადმოსული, მუქ ფონზე მკაფიოდ გამოკვეთილი, თეთრი სხივები. „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში კი ლაზარეს დების სხეულის მოძრაობის, ქუსტების და ემოციის მიმართვა ზედა სცენისკენ. ზედა და ქვედა სცენებს აკავშირებს, აგრეთვე, გამოსახულებათა ერთ სიბრტყეში განლაგება, ორნამენტული ზოლის შემადგენელი, ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებული სამკუთხედები, რომელთაგან ზოგი ზემოთ არის ისრისებურად მიმართული და ზოგი ქვემოთ („შაფონიანი“ სამკუთხედები ზედა კომპოზიციის მოწითალო-ოქრასფერი ფონის მხარესაა, „წითელფონიანი“ სამკუთხედები – ქვედა კომპოზიციის რუხი „ცის“ მხარეს), ასევე, ხაზოვანი და ფერადოვანი რიტმი.

საუფლო დღესასწაულთა სცენებში მთავარ და მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სხვადასხვა რეგისტრში გამოსახვა წვეის მხატვრის შემოქმედებითი კონცეფციის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურებაა. ორ რეგისტრად წარმოდგენილი საუფლო დღესასწაულთა სცენები სხვა ეკლესიათა მოხატულობებშიც გვხვდება, მაგრამ, წვეის ეკლესიის მოხატულობაში კომპოზიციების ამგვარ გადაწყვეტას ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოკვეთილი, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ამას უფრო ნათლად დავინახავთ ქვემოთ მოყვანილი შედარებითი ანალიზის დროს.

განსხვავებით ამ სცენის ზედა რეგისტრის კომპოზიციისაგან, რომელსაც მყარ საფუძველს უქმნის განიერი, კორიზონტალური, ორნამენტული ზოლი, მეორე რეგისტრის „საყრდენის“, ილუზორული არამყარობა – კომპოზიციის თაღით „შეჭრის“ გამო – და ფიგურების მღელვარე მოძრაობები მაყურებელს მძაფრად აღაქმევინებს ადამიანური სამყაროს სიმყიფეს, არამდგრადობას, ემოციებით განმსჭვალულობას, ხოლო ზედა სცენის ფიგურების მშვიდი, მწყობრი რიტმი, ზომიერად მაღალი პროპორციები, ზეციური სამყაროს სიმშვიდის, სიღარბაისლის, მარადიულობის, პრევენტატიულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ორნამენტული კომპოზიციები, თავისი კონტრასტული ფერებით და დინამიკური ნახატით ზეიმურობას მატებს სცენას.

„ფერიცვალება“ - „ლაზარეს აღდგინება“ - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ გაერთიანებულ კომპოზიციაში, ზედა რეგისტრის ფიგურების ვერტიკალურად აღმართვით, მოწითალო ოქრას ჭარბად გამოყენებით, ორნამენტული კომპოზიციების ჩართვით მონიშნულ ზეიმურობის შთაბეჭდილებას რამდენადმე ანეიტრალებს, თავდატყერილობის იერს სძენს, ფიგურების „მატერიალური სიმყიფე“ და მათი სახეების დაფიქრებული გამომეტყველება.

აღსანიშნავია, რომ ამ სცენის ფიგურების ნახატი – პროპორციები, ტიპაჟი, სამოსის შუქჩრდილით დამუშავება რამდენადმე განსხვავდება წვეის მოხატულობის სხვა სცენებისაგან. განსაკუთრებით, ეს ითქმის ზედა რეგისტრის ძირითადი პერსონაჟების შესახებ: მათ უფრო თხელი, უფრო პროპორციული სხეულები აქვთ და შედარებით უფრო თხელი, დახვეწილნიაკვებიანი სახეები. მათი სამოსის ნაოჭების ყველაზე მუქ და ნათელ ადგილებს შორის ტონალური გრადაცია მეტია, შუქჩრდილის ურთიერთგადასვლა უფრო თანდათანობითი, რაც ნაოჭების მეტი მოცულობითობის ილუზიას ქმნის, მაგრამ, ვინაიდან შუქჩრდილი სხეულის ზედაპირზე დაახლოებით თანაბრად ნაწილდება, გამოსახულების სიბრტყითობის შთაბეჭდილება აქაც

შენარჩუნებულია. ნაოჭების ყველაზე ნათელი ადგილები არ არის ბოლომდე გამოთეთრებული, ამიტომ სამოსს სადაფისებური, რბილი ბზინვარება აქვს¹⁵.

მიუხედავად იმისა, რომ ოქრასა და რუხი ფერის ტონალური გრადაცია ამ სცენაში მეტია, იმის გამო რომ, მასში იგივე ფერებია გამოყენებული, რაც „შობის“ და სხვა კომპოზიციებში, შენარჩუნებულია მოხატულობის კოლორიტის ერთიანობა. ვინაიდან ყველა ფერი განზავებულია, ხოლო სუფთა, მთელი ძალით მქლერი ფერის ჩანართების ხვედრითი წილი უფრო მცირეა, ვიდრე სხვა სცენებში, ამ სცენის საკმაოდ მქლერი კოლორიტი, რამდენადმე უფრო მონოტონური და „თავშეკავებული“ ჩანს.

ფიგურათა შორის სხვადასხვა სიდიდის ინტერვალების, სხვადასხვა მხარეს ოდნავ მიბრუნებული სახეების, ფიგურების სხვადასხვა მხარეს მიმართული ჟესტების და ცივ და თბილ ფერთა მონაცვლეობა ქმნის სცენის გამაცოცხლებელ, საკმაოდ ნიუანსირებულ რიტმიკას.

როგორც წვეის ეკლესიის მოხატულობის სხვა სცენების, ისევე, ამ გაერთიანებული სცენის აღქმის დროსაც, მაყურებელი აშკარად გრძნობს მხატვრის მახვილ აზროვნებას – როგორც წმინდა წერილის გააზრებაში, ისე მისი არსის ფერწერის სპეციფიკური საშუალებებით გამოხატვაში; გრძნობს მისი ჩანაფიქრის ლოგიკურობას, გამოყენებული ხერხების მიზანშეწონილობას და თვალსაჩინოებას. აღნიშნული სცენის თავისებურებები და ღირსებები განსაკუთრებით კარგად ჩანს მისი დაახლოებით ამავე პერიოდის „ხალხური ნაკადის“ ძეგლების ანალოგიურ სცენებთან შედარებისას.

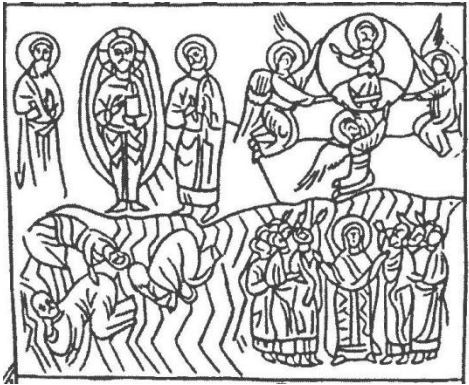
შესადარებლად ავიღებთ მხოლოდ იმ ნიმუშებს რომლებშიც კომპოზიცია, ასევე, ორ რეგისტრადია წარმოდგენილი:

გელათის წმინდა ელიას „ფერიცვალების“ სცენაში¹⁶ (სქ. 45_ა) გამოსახულებები იყოფა ორ – ზედა და ქვედა – ჯგუფად, რომელთა შორის ჰორიზონტალური „მიჯნა“ გავლებული არ არის, მაგრამ კონტაქტი გაწყვეტილია: ქვედა ჯგუფის ფიგურები არც ჟესტიკულაციით, არც მხერით, არ ავლენს ზედა ჯგუფისადმი მიმართებას. სამივე მოციქულის ფიგურა ქვემოთაა გადმოხრილი და „თავის თავშია ჩაკეტილი“. ჯგუფებს შორის კავშირის გაწყვეტას ხელს უწყობს, მათ შორის არსებული მცირე ინტერვალი და ფიგურების ფერებისადმი კონტრასტული, ნათელი ფერის ფონი.

ქორეთის „ფერიცვალების“ კომპოზიცია¹⁷ (სქ. 45_ბ) გაერთიანებულია „ამაღლების“ კომპოზიციასთან. მისი ფორმალური გადაწყვეტა ნაკლებად გამართულია: ორივე რეგისტრის ფონის ფერი ერთნაირია, გამოსახულებები სრულებით ბრტყელი, მოციქულთა ფიგურები, თითქოს, ჰაერში კიდია. ამასთანავე, ქვედა სცენაში დამოუკიდებელი ჯგუფის სახით შეყვანილია მოციქულების: თომას, ფილიპეს, იუდას (იაკობისა) და წმ. მარინეს მასშტაბური გამოსახულებები, რითაც გართულებულია სიუჟეტის აღქმა. კავშირი ამ ჯგუფსა და დანარჩენ ფიგურებს შორის მხოლოდ გონებაჭვრეტითა – ფორმალური ერთიანობა მათ შორის არ არის. საქმეს ვერ შეველის ერთ-ერთი მოციქულის ხელის ზედა სცენაში შეჭრა.

ბუგეულის „ფერიცვალების“ კომპოზიცია¹⁸ (სქ. 45_გ) „ამაღლების“ სცენასთანაა გაერთიანებული, მიუხედავად იმისა, რომ ზედა და ქვედა რეგისტრებს შორის ჰორიზონტალური „მიჯნა“ გავლებული არ არის, ისინი გაყოფილია ჯგუფებად – მცირე ინტერვალთა და მეტწილად ქვედა ჯგუფის ფონად წარმოდგენილი „მთების“ ძლიერ დანაწევრებული ნახატი და აჭრელებული ფერებით. ამ ჯგუფის ფიგურები არც პოზით, არც ჟესტიკულაციით, არც მხერით ზედა ჯგუფს არ უკავშირდება. ისინი ძნელად ირჩევა მთიანი პეიზაჟის ფონზე.

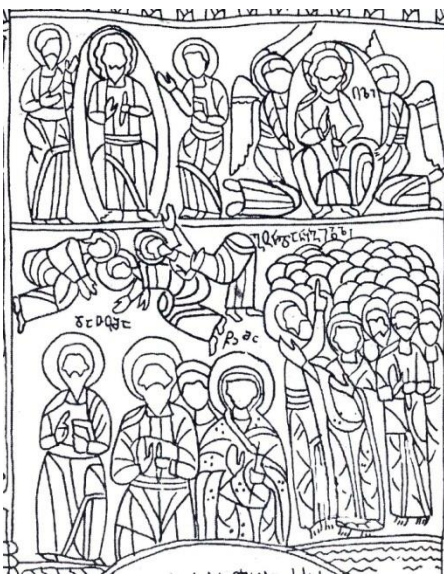
ზემოგანხილულ სცენებს შორის, წვეის სცენა(სქ. 44; ტაბ.60) ყველაზე უფრო ოპტიმალურად გააზრებულია და ფორმალურად გამართული. ორივე რეგისტრში ფონები სადაა და მათზე ფიგურები მკაფიოდ იკითხება. მიუხედავად იმისა, რომ



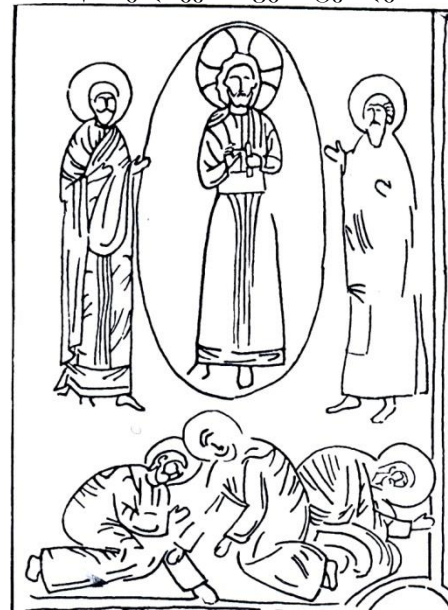
1. ბუგეული. „ფერიცვალება“, „ამაღლება“



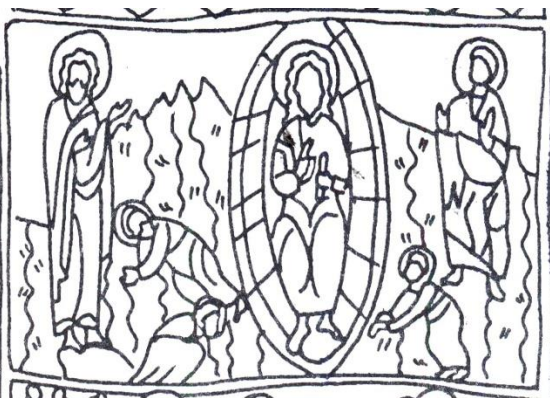
2. წითელხევი. „ფერიცვალება“



3. ქორეთი. „ფერიცვალება“, „ამაღლება“

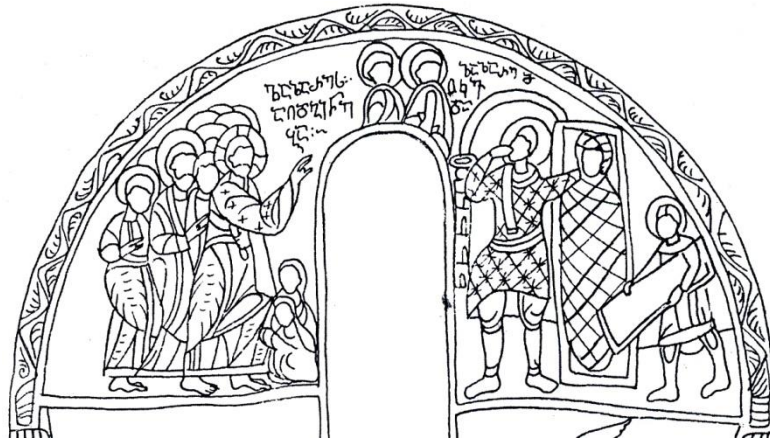


4. გელათის წმ. ელია „ფერიცვალება“



5. ჭალა. „ფერიცვალება“

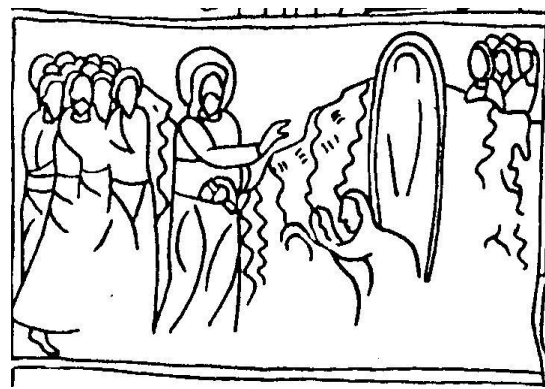
სქ. (cx.) 45. „ფერიცვალებისა“ და „ამაღლების“ სცენების სქემები
 (ამოკრებილია ი. ხუსკივაძის წიგნიდან „ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების
 „ხალხური“ მოხატულობანი“)



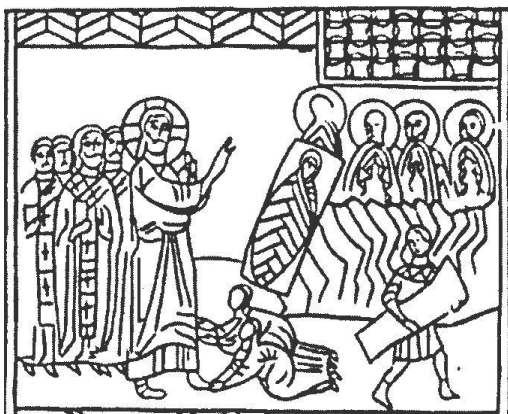
ა. ქორეთი



ბ. იღებო



გ. ჭალა



დ. ბუბეული



ე. მღვიმევი

სქ. 46. „ლაზარეს აღდგინების“ სცენების სქემები

(ამოკრებილია ი. ხუსკივაძის წიგნიდან „ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი“)

რეგისტრები ფართო ორნამენტული ზოლითაა გამიჯნული, მათ შორის მკაფიოდ ჩანს როგორც აზრობრივი, ისე ფორმალური კავშირი.

რაც შეეხება „ლაზარეს აღდგინების“ სცენას, რომელიც ამავე „ნაკადის“ ძეგლებში: ჭალაში, იღუმში, ქორეთში, ბუგეულში, მღვიმეშია წარმოდგენილი(სქ. 46), მათთან წვეის სცენის შედარებისას დავინახავთ, რომ წვეის კომპოზიცია მკაფიოდ განსხვავებული იკონოგრაფიული გადაწყვეტით გამოირჩევა. წვეის გარდა, ყველა შემოსხენებული ეკლესიის მოხატულობაში ამ სცენის პერსონაჟთა შემადგენლობა ტრადიციული იკონოგრაფიის შესატყვისია: ყველა მათგანში ქრისტე წარმოდგენილია მოციქულთა თანხლებით, ხოლო მარიამი და მართა გამოსახული არიან ქრისტეს წინაშე დახოქილი – ვედრების პოზაში. შემოსხენებულთაგან მხოლოდ წვეის ეკლესიის „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაა „დაწვეილებული“ „ფერიცვალების“ სცენასთან. მხოლოდ წვეაში არიან გამოსახული მარიამი და მართა ფეხზე მდგომი, არა მავედრებელთა, არამედ პრეზენტატორთა სახით. მხოლოდ წვეის სცენაშია წარმოდგენილი ქრისტეს გვერდით დავით მეფე და მხოლოდ აქ უჭირავს ქრისტეს ხელში ჯვარი, რაც ამ სცენის და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენის ერთიან თეოლოგიურ საზრისზე მიმანიშნებელია.

წვეის „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ სცენის პირდაპირი იკონოგრაფიული პარალელი ვერ მოვიძიეთ, მაგრამ, ამ ეკლესიის უკვე განხილული სცენების საფუძველზე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეს მოხატულობა, როგორც თანამედროვე, ისე ადრეული ქართული და სხვა ქრისტიანული ქვეყნების კედლის მხატვრობის საკმაოდ კარგად მცოდნე, ფართო განზოგადების უნარის და საღვთო წერილის დამოუკიდებელი ხედვის მქონე, სისტემურად მოაზროვნე ხელოვანის ნააზრევია, რომელიც ითვალისწინებს თავისი ეპოქის და ეკლესიის მრევლის მოთხოვნებს და ამის შესაბამისად განაზოგადებს სხვადასხვა წყაროდან მიღებულ ინფორმაციას.

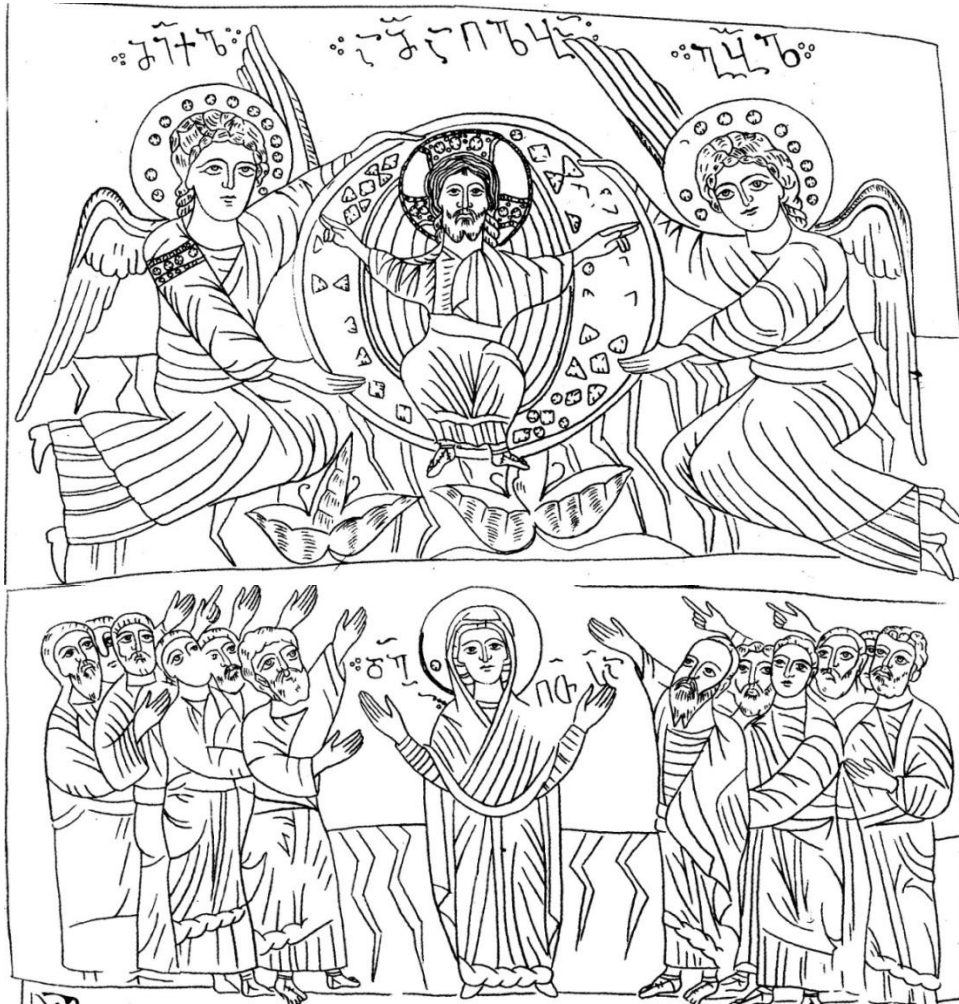
მხოლოდ ის არის უცნური, რომ ამ მოხატულობაში შეთავსებულია ასეთი მახვილი, თამამი, სისტემური შემოქმედებითი აზროვნება – რაც ვლინდება როგორც საღვთო წერილის იკონოგრაფიის განზოგადება-კორექტირებაში, ისე ფორმისეული საშუალებების გამომსახველობითი შესაძლებლობების მიზანმიმართულ გამოყენებაში და, ამავე დროს, პერსონაჟთა მხატვრული სახეების შინაგანი სინაზე, სიფაქიზე, ბავშვური სიწრფელე, მატერიალური „ეფემერულობა“, რის გამოც, წმინდანთა ფიგურები, მიუხედავად სოლიდური ზომებისა, მოკლებულია ნამდვილ მონუმენტურობას.

დიდი იკონოგრაფიული მასალის შეჯერება-განზოგადების შედეგად, წვეის მხატვარს ლაკონიურ, ნათელ კომპოზიციებში გაუცხადებია ქრისტიანული ეკლესიის არსი – ცათა სასუფეველის განახლების რწმენა და ამით გამოწვეული თავდაჭერილი ზემის განწყობილება, რომლის გამოსატყულება ტრიუმფს აღწევს „მაცხოვრის ამაღლების“ კომპოზიციაში.

„მაცხოვრის ამაღლება“ წვეის ეკლესიის მოხატულობის დამაგვირგვინებელი, მხატვრული გამომსახველობით გამორჩეული სცენაა (სქ. 3,47; ტაბ.64-67). იგი, როგორც ამ ეკლესიის მთავარი იდეის წარმომჩენი, გამოსახულია – აფსიდის მიმდებარედ, კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ქანობზე. მაცხოვრის ტრიუმფის რაც შეიძლება შთამბეჭდავად საჩვენებლად, კომპოზიცია წარმოდგენილია ორნაწილიანი იკონოგრაფიული რედაქციით. მის ზედა, „ზეციურ“, ზონაში ქრისტე სამმაგი შარავანდითაა გამოსახული. მას ანგელოზები კი არა, ორი მთავარანგელოზი ამაღლებს; მაცხოვარს ხელები განზე ფართოდ აქვს გაშლილი და ორივე ხელით აკურთხებს, რითაც ხაზგასმულია ამ ეკლესიის კონქშივე გაცხადებული მთავარი მიზნის, კაცობრიობის სიკვდილისაგან ხსნის, წარმატებით დაგვირგვინება. ყოველი გამოსახულების ზემოთ არის შესაბამისი ასომთავრული წარწერა: .: ԹԴԻԻ: „მიქ(ა)ელ“, .: ԸԾԸԸԸԸԸ: „ამაღლ(ე)ბა“, .: ԸԸԸԸ: „გ(ა)ბ(რი)ელ“, (წარწერებში „მიქაელ“ და „ამაღლება“ ქარავმის ნიშანი

არასწორადაა დასმული). მაცხოვრის მანდორლის ქვემოთ, პირობითი „მთის“ ფონზე, გამოსახულია ორი დიდი, სამფურცლიანი, სტილიზებული ყვავილი.

კომპოზიციის ქვედა, „მიწიერ“ ზონაში გამოსახულია „ორანტის“ ტიპის დეოთისმშობელი და, მის აქეთ-იქით, კომპაქტურ ჯგუფებად მდგომი ექვს-ექვსი მოციქული, რომლებიც მალა აწეული ხელებით ქრისტესკენ მიუთითებენ. დეოთისმშობლის მხრებთან, სხვადასხვა სიმაღლეზე, განთავსებულია ასომთავრული წარწერა – „ႭႭႭ ႠႡႢႣႤ“. „დედა ღ(ვ)თისა“. (აქაც ქარაგმის ნიშნები არასწორადაა დასმული...).



სქ. 47. (cx. 47). „მაცხოვრის ამაღლება“. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ქანობი

„მაცხოვრის ამაღლება“ IV საუკუნიდან იღვესასწაულება. მისი იკონოგრაფიის წყაროებია სახარება (მარკოზი 16, 19-20; ლუკა 24, 50-53) და მოციქულთა საქმე (1, 4-11), უძველესი გამოსახულებები კი V-VI სს. განეკუთვნება¹⁹. წყაროებში მოთხრობილი სიუჟეტის შესატყვისად, აღნიშნული სცენის კომპოზიცია მრავალფიგურია და შედგება ცასა და მიწაზე მიმდინარე მოქმედების ზონებისაგან. წყაროებში დასახელებულ პერსონაჟებს (მაცხოვარი, ანგელოზები, რომლებიც მას ამაღლებენ, თერთმეტი მოციქული და ორი თეთრსამოსიანი ანგელოზი, რომელთაგან ერთ-ერთმა აუწყა მოციქულებს, რომ იესო ისევ დაბრუნდება, როგორც ამაღლდა!.. (საქმე 1, 11), მხატვრებმა ჯერ კიდევ V-VI საუკუნეებში დაამატეს დეოთისმშობლისა და პავლე მოციქულის (რომლებიც ამ ამბავს არ შესწრებიან) გამოსახულებები – ვინაიდან „მაცხოვრის

ამაღლების“ სცენა არის სიმბოლური სახე (ხატი) ახალდათქმისეული სამოციქულო ეკლესიის, რომელიც დააარსა ქრისტემ და დედამიწაზე გავრცელდა მოციქულთა მეშვეობით, ამიტომ ამ სცენაში ყოველთვის გამოისახება ღვთისმშობელი (როგორც ქრისტეს განმახორციელებელი, ქრისტიანთა მეოხი ღვთის წინაშე და „მიწიერი ეკლესიის“ სიმბოლო²⁰) და მოციქული პავლე (რომლის წყალობითაც ქრისტიანობა, იუდაიზმის რელიგიური მიმდინარეობიდან, გადაიქცა ზენაციონალურ მსოფლიო რელიგიად²¹).

სცენის იკონოგრაფიამ უკვე VI საუკუნეში მიიღო ჩამოყალიბებული სახე²², რომელიც შემდგომში არსებითად არ შეცვლილა, თუმცა ყველა ხელოვანი მის თავისებურ ინტერპრეტაციას ახდენდა.

„ქრისტეს ამაღლების“ სცენა, რომელიც მისი ღვთაებრივი დიდების განხორციელებას ასახავს, ძველთაგან გავრცელებულია ქართულ ხელოვნებაში **როგორც შეკვეცილი ვარიანტი** (რელიეფები: ქვემო ბოლნისის – VII ს., ჯვრის – VII ს., მარტვილის VIII ს., ნიკორწმინდის – XI ს.; XI-XIV სს. სვანეთის მოხატულობები: ნესუნის, მურყმელის, მაცხვარიშის, ლაღამის, ლაშთხვერის), **ისე მთლიანი სახით** (იფხი – XI ს., ზემო-კრიხი – XI ს., ატენი – XI ს., ვარძია – XIII ს., ყინწვისი – XIII ს. დასაწყ., აჭი – XIII ს. ბოლო და სხვ.²³). გვიანფეოდალური ხანის „ხალხური“ მოხატულობებიდან იგი გვხვდება: ჭალის, წითელხევის, გელათის წმ. ელიას, ქორეთის, ბუგეულის, მღვიმევის ეკლესიებში²⁴ (სქ. 45,48).

წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის „ამაღლების“ სცენის შინაარსობრივი კონცეფცია და იკონოგრაფია სხვა ამგვარ სცენათაგან გამორჩეულია:

ვინაიდან „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენა მისი მეორედ მოსვლის ხატიცაა (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ანგელოზმა აუწყა მოციქულებს, – იესოს აღრინდელი სახით დაბრუნების შესახებ), წვეის მხატვარს, ამ სცენის ესქატოლოგიურ არსზე ყურადღების გასამახვილებლად, ქრისტე ორმაგ – ოვალურ და წრიულ – მანდორლაში წარმოდგენია, რითაც მის მეორედ მოსვლას მიგვანიშნებს, ხოლო ანგელოზთა ნაცვლად, რომლებიც მას უნდა ამაღლებდნენ, გამოუსახავს მთავარანგელოზები მიქაელი და გაბრიელი, რომელთა მოვალეობაა ცოცხალ ადამიანთა დაცვა, ხოლო, სიკვდილის შემდეგ, მათი სულების ღმერთთან მიყვანა. (მიქაელ მთავარანგელოზის გადაწვევტილებაზე დამოკიდებული ვარდაცვლილთა სულები სამოთხეში მოხვედებიან, თუ ჯოჯოხეთში, ხოლო გაბრიელ მთავარანგელოზი ადამიანთათვის ღვთის კეთილ ზრახვათა მაუწყებელია²⁵).

წვეის „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენაში, ქრისტე ფართოდ გაშლილი ორივე ხელით აკურთხებს მრევლს, ხოლო მის ფერხით უზარმაზარი ყვაილებია გამოსახული. სცენის ამგვარად გადაწვევტით, ამ ეკლესიის მრევლისადმი უადრესად კეთილგანწყობილ მხატვარს მათთვის მიუნიშნებია, რომ მაცხოვარი, როგორც ცად ამაღლებული, ისე „მეორედ მოსული“ მათ არაფერს ავნებთ, პირიქით, ხელგაშლით და კურთხევით მიეგებება ედემის ბაღში.

რადგან ამ სცენაში ქრისტე უკვე „მეორედ მოსულად“ მოიაზრება, ამიტომ სცენის ქვედა რეგისტრში მხატვარს აღარ გამოუსახავს მისი მეორედ მოსვლის მაუწყებელი ანგელოზები.

„ამაღლების“ სცენის როგორც შინაარსის, ისე მხატვრული ფორმის გააზრება ლოგიკურია და თანმიმდევრული. ამ სცენაშიც მუდამ ანგელოზები, ზემოგანხილულ სცენებში თავჩენილი, მხატვრის ფორმალური კონცეფცია:

კომპოზიცია გამარტივებულია – მაცხოვარს, მხოლოდ ორი მთავარანგელოზი „ამაღლებს“, ღვთისმშობელი ანგელოზების გარეშე წარმოდგენილი; სამოთხის სიმბოლო – ყვაილები „ზეციურ ზონაში“ გამოსახული; სხვადასხვა რეგისტრში განთავსების და ზომების მიხედვით მკაფიოდაა გარჩეული კომპოზიციის მთავარი და „მეორეხარისხოვანი“ ნაწილები. ორივე რეგისტრში ფიგურების კედლის სიბრტყესთან ახლოს, კომპოზიციის, თითქმის, მთელ სიმაღლეზე აღმართვით, მიღწეულია მათი მასშტაბურობა და ოპტიმალური ხილვადობა, საზგასმულია მოხატულობის სიბრტყითობა, ჩანს სცენის მონუმენტალიზების მცდელობა;

მოციქულთა ჯგუფებსა და ღვთისმშობლის გამოსახულებას შორის დატოვებულია საკმაოდ დიდი ინტერვალები, რითაც აქცენტირებულია ღვთისმშობლის ფიგურა. ინტერვალები არის მოციქულებსა და სცენის ვერტიკალურ საზღვრებს და მოციქულთა აწეულ ხელებს შორისაც, რითაც „განიტვირთება“ და უფრო მკაფიოდ აღსაქმელი ხდება კომპოზიცია. თუმცა ეს „სიხალვათე“ არ ქმნის სივრცითობის შთაბეჭდილებას: „ცისა“ და „მიწის“ მთელ ფართობზე ფერთა დაახლოებით თანაბარი ინტენსივობა (*ზედა რეგისტრში „ცა“ მომწვანო-მოღურჯო რუხი ფერისაა, ქვედაში – შედარებით ღია რუხი ფერის. მიწა ზედა რეგისტრში ხაკისფერია, ქვედაში – მოწითალო-ოქრასფერი*), მიწაზე დატანილი, ვერტიკალურად დამხრობილი, დაახლოებით ურთიერთპარალელური, ტეხილი ზოლები (*რომელიც პალეოლოგოსური ხანის მოხატულობათა პეზაჟების ბუნდოვან მოგონებას იწვევს*) განამტკიცებს სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას. „ამაღლების“ კომპოზიციის პერსონაჟთა სამოსზე „შუქჩრდილის“ ტონების გრადაცია ნაკლებია, ვიდრე „ფერიცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ სცენების პერსონაჟთა სამოსზე, რაც, ასევე, ხელს უწყობს სიბრტყითობის შთაბეჭდილების შექმნას.

რეგისტრებად დაყოფილი კომპოზიციის ზედა და ქვედა სცენები შეკავშირებულია შემდეგი ხერხებით: ორივე კომპოზიცია ცენტრალურია; ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ფიგურებს აერთიანებს მათი ერთ ვერტიკალზე განლაგება, ღვთისმშობლისა და მოციქულების ზემოთ მიმართული მხერა და ქესტები, ერთიანი **საზოვანი და ფერადოვანი რიტმი** – ღვთისმშობლის ხელებითა და მოსასხამით შექმნილ რკალისებურ მოხაზულობას იმეორებს ქრისტეს ხელების რკალისებური მოხაზულობა. მაცხოვრის წითელი მანდორლის ოვალურ მოხაზულობას, დაახლოებით, იმეორებს ღვთისმშობლის მოწითალო-ოქრასფერი მაფორიუმის მოხაზულობა, ხოლო მაცხოვრის მანდორლის ოქროსფერი ნათების წრიული მოხაზულობა და ფერი განმეორებულია ღვთისმშობლის შარავანდის გამოსახულებაში. წრიული მოხაზულობა მეორდება მოციქულთა ფიგურებსა და ღვთისმშობელს შორის არსებული არის მოხაზულობაშიც. ქვედა სცენაში წარმოდგენილი, „ელეონის მთის“ პირობითი გამოსახულების ტეხილი ხაზების რიტმს აგრძელებს ზედა კომპოზიციის „მთის“ ნახატის რიტმი, ხოლო ქვედა სცენის ფიგურების სამოსის ნაოჭების მიმართულებები და რიტმი „გამოძახილს“ პოვებს მთავარანგელოზთა სამოსის ნაოჭების რიტმში. მათი ფრთების განლაგების მიმართულებებსა და რიტმს „ეპასუხება“ წარწერების მიმართულება და რიტმი. რიტმულად ენაცვლება ერთმანეთს ცივ და თბილ ფერთა ლაქებიც.

ზედა და ქვედა სცენების გამაერთიანებელ ერთ-ერთ ხერხად, ისევე როგორც წვეის ეკლესიის სხვა სცენებში, გამოყენებულია სხვადასხვა რეგისტრის გამოსახულებათა მომიჯნავე რეგისტრის არეში „შეჭრა“ – მთავარანგელოზ გაბრიელის სამოსის კიდით გადაფარულია რეგისტრების გამყოფი ზოლი.

მართალია, ქრისტეს გამოსახულება მთავარანგელოზთა გამოსახულებებზე უფრო მცირე ზომისაა, მაგრამ იგი, თავისი ცენტრალური მდებარეობის, ფრონტალური განლაგების და მისი მანდორლისა და სამოსის მუდერ ფერებში გადაწყვეტის გამო, გარდა შინაარსობრივისა, ფორმალურადაც დომინირებს კომპოზიციაში. საყურადღებოა, რომ წვეის „ამაღლების“ სცენაში ქრისტეს მანდორლის გამოსახულება, ამ პერიოდის სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა „ამაღლების“ სცენების ქრისტეს მანდორლათაგან ყველაზე „რთულია“, სიმბოლიკით „დახუნძლული“ და შთამბეჭდავი²⁶: წითელი მანდორლა, რომელშიც „განთავსებულია“ ქრისტე, შედგენილია კონცენტრული, ცენტრიდან თანდათან გაფართოებადი, ოვალური ზოლებისაგან, რის გამოც იგი უკეთ ამუღავნებს თავის „ენერგეტიკულ მონაცემს“ – გამოსახულების სიმბოლიკა „გვაუწყებს“, რომ „ქრისტეს მსხვერპლის შედეგად წარმოქმნილი ენერგია“ თანდათან, ტალღისებურად ფართოვდება და გადაიზრდება ოქროსფერ, წრიულ „ნათებაში“, რომელიც მარადისობის, სრულყოფილების, ღვთის გამოცხადების სიმბოლოა. ეს „ნათება“ მოიცავს სხვადასხვა მოხაზულობისა და ფერის ძვირფასი ქვების ბრწყინვალებასაც...

კომპოზიციის ცენტრის აქეთ-იქით, გამოსახულებების და ფერადოვანი ლაქების განლაგება არ არის სავსებით სიმეტრიული – მიქაელ მთავარანგელოზს ფეხები

უფრო ზემოთ აქვს აკეცილი, ვიდრე გაბრიელს. მთავარანგელოზი გაბრიელი მთლიანად თბილი ფერის სამოსშია გამოწყობილი, მიქაელის ჩაცმულობაში კი ცივი და თბილი ფერები მონაცვლეობს. მრავალრიცხოვან დიაგონალურ და რკალისებურ ხაზთა თავმოყრა, ნახატისა და ფერის განლაგების მცირე ასიმეტრიები, მუდური ფერები, კომპოზიციას, თითქოს, სიცოცხლით, დინამიკით, ენერგიით მუხტავს, ამასთანავე, ძირითადი ელემენტების გადაწყვეტით, იგი მაინც მოწესრიგებულობის, ზეიმურობის, პერალდიკურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

„ამაღლების“ სცენის მხატვრის ნახატში ყურადღებას იქცევს შედარებით ხისტი, სიბრტყობრივ-პირობითი და უფრო მოცულობით-პლასტიკური ადგილების თანაარსებობა. ჩანს მხატვრის შინაგანი ბრძოლა გამოსახვის სიბრტყით-პირობითი ხერხების დაცვისა და მოცულობითი ასახვისაკენ მისწრაფებას შორის. მაგალითად: მოცულობითობა-სივრცითობის ელემენტების შეტანით მხატვარი განსაკუთრებულ მომხიბლავობას და სიცოცხლეს სძენს მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებას. მისი სხეულის უმეტესი ნაწილის ნორმალური პროპორციები, მხრების „რბილი“, ქალური მოხაზულობა, თავის, კისრის, თვალების რთული „მოდრობა“ (*თავის კისრისკენ მიწევა და გვერდულად, ოდნავ წინ გადმოხრა; თავის მოძრაობის საპირისპიროდ, შუბლს ქვემოდან მაყურებლისაკენ მიმართული მზერა*), ერთგვარ ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას სძენს მას. მთავარანგელოზ მიქაელის თავის და კისრის შეერთება უფრო ხისტია, სახის გამომეტყველება უფრო განყენებული.

სამოსის ნაოჭებით ფიგურის „მუცლის, თეძოებისა და მკერდის“, თითქმის, „შემოწერა“ და ოდნავი ჩაჩრდილება „იდაყვთან, მკლავებს შორის, მუცელთან, თეძოებთან“, თითქოს, ქმნის მთავარანგელოზთა (*განსაკუთრებით გაბრიელის*) გამოსახულებების რამდენადმე მოცულობითობის ილუზიას, რომელიც იქვე ბათილდება ფიგურების მუხლქვედა ნაწილის და ფრთების, ასევე, ვერტიკალურად აღმართული შარავანდების „სიბრტყითობით“. ფიგურების ძალზე მცირე ზომის ფეხის ტერფების სხეულის ზომასთან შეუსატყვისობაც ხაზს უსვამს გამოსახულებათა პირობითობას.

არაერთგვაროვანია ქვედა რეგისტრის ნახატიც, მაგალითად: ღვთისმშობლის სამოსის ზოგი ნაოჭი, მათზე ფერის ტონალური გრადაციის გამო, შედარებით მოცულობითი ჩანს, ზოგის გამოსახულება კი ბრტყელი და გახევეებულია.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ღვთისმშობლის სახე(ტაბ. 66ა,67ა): მსხვილი ნაკვთები, სავსე წითელი „მგრძნობიარე“ ტუჩები, ნუშისებური თვალები წავრძელებული და ქვემოთ დახრილი გარეთა კიდევებით და, ორივე ლოყაზე გადმოფენილი, მოკლედ შეჭრილი ჭადარა თმის ხვეულები მის სახეს ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას, „პორტრეტულობას“ სძენს. საკმაოდ დამაჯერებლადაა გადმოცემული ღვთისმშობლის, აღნიშნული სცენის შინაარსის შესატყვისი, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა: ოდნავ გვერდზე გადახრილი თავი, იდაყვებიდან განზე გადაშლილი ხელების დუნე ჟესტი, „ქრისტეს ამაღლების“ სცენის მაყურებლისათვის წარდგენასთან ერთად, თითქოს, ბედს დამორჩილებასაც გამოხატავს, რასაც ესადაგება ღვთისმშობლის, თითქოს მომდიმარი, სახის ოდნავ სევდიანი გამომეტყველებაც. ამასთანავე, ღვთისმშობლის ორანტის პოზაში, აქცენტირებულად გამოსახვა „მოგვაგონებს“, რომ იგი ქრისტიანული ეკლესიის მიერ ამ ეკლესიის სიმბოლოდაა მიჩნეული.

ზოგი პერსონაჟის სახეში ჩანს „ოფიციალურ“ მხატვრობაში დამკვიდრებულ, ბიზანტიური სამყაროსათვის დამახასიათებელ, იკონოგრაფიულ ტიპთან მისადაგების მცდელობა, მაგ.: ქრისტეს „პორტრეტული“ დახასიათება (*ფართოდ გახეილი თვალები, შეჭმუნული შუბლი, სწორი, თხელი ცხვირი, მოკლე, მჭიდროდ მოკუმული პირი, სახის მკაცრი იერი, ბოლოვანოფილი წვერი*) ქრისტე მსაჯულის იკონოგრაფიულ ტიპს უახლოვდება; პავლე მოციქულის „პორტრეტული“ დახასიათებაც (*მელოტი თავი, ორად გაყოფილი წვერი*), ტრადიციული იკონოგრაფიის შესატყვისია, ხოლო, ზოგი პერსონაჟის, მაგალითად ღვთისმშობლის და მთავარანგელოზ მიქაელის სახეების გადაწყვეტისას კი ამ იკონოგრაფიისგან მეტი თავისუფლება მუდავნდება: ღვთისმშობლის სახე ყურადღებას იქცევს სიცოცხლით, ცხოვრებისეულობით, მიქაელ მთავარანგელოზის სახე პირიქით, – განყენებულობით და ნიღბისებურობით – მისი „შინაარსის შესატყვისად“.

მთავარანგელოზის მიმე ქვედა ყბა და ნიკაპი, სახისა და კისრის თითქოსდა ხისტი შეერთება, მათი ნახატის სიბრტყითობა, მკაფიო საზღვრის მქონე წრიული წითელი ლაქა ლოყაზე მის სახეს სხვა გამოსახულებებისაგან რამდენადმე განსხვავებულ „სტილურ“ იერს სძენს, თუმცა ეს „სტილი“ მისი სხეულის დანარჩენი ნაწილების გამოსახულებებში არ არის შენარჩუნებული.

განსხვავებულია პერსონაჟთა სახეებზე სიწითლის დატანის ხერხიც: მიქელ მთავარანგელოზის გარდა, სხვა პერსონაჟთა სახეებზე სიწითლე ყვრიმადებს ქვემოთ, მკაფიო საზღვრის გარეშეა გაშლილი და ჩრდილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ცალკეულ დეტალებში გამომსახველობითი ხერხებისა თუ „სტილურ“ განსხვავებებს გარკვეული „ეკლექტურობა“ შეაქვთ მოხატულობაში, თუმცა, ეს მნიშვნელოვან გავლენას ვერ ახდენს მის მთლიან სახეზე, რომელშიც სცენის შინაარსობრივ გადაწყვეტას, კომპოზიციას, კოლორიტს, მკაფიოდ ეტყობა მთავარი მხატვრის მორგანიზებელი ნება.

აღსანიშნავია ამ სცენის **კოლორიტის** გამორჩეული ღირსებები. განსხვავებით „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციისაგან, რომლის კოლორიტი უფრო ღარიბი და მონოტონურია, ფონისა და პერსონაჟთა სამოსის გამოსახულებებში „ცივ“ ფერს მშვიდი ნაცრისფერი წარმოადგენს, „ამაღლების“ სცენის კოლორიტი უფრო მდიდარი და „ცოცხალია“. აქ, ფონისა და სამოსის გადაწყვეტისას, უფრო „ცოცხალი“ ტონის მომწვანო-მოლურჯო რუხი ფერია გამოყენებული²⁷, რომელთან მიმართებაში მუდურ დეკორატიულ აქცენტებად იკითხება ლოკალური წითელი, ოქროსფერი, მწვანე, თეთრი ფერების ჩანართები (მანდორლის, ძვირფასი ქვების, ქრისტეს ჯვრული შარავანდის...).

ვინაიდან, კომპოზიციის უმეტეს ფართობზე გამოყენებული ფერები – მოწითალო ოქრა და მომწვანო-მოლურჯო რუხი – არ არის მთელი ძალისა, არამედ, რამდენადმე განზავებულია, ამიტომ, მათ შორის კონტრასტი მკვეთრი არ არის და კედლის სიბრტყის მთლიანობის შთაბეჭდილებას არ არღვევს. ფერთა შეხამება რბილი და სასიამოვნოა. მართალია, სცენების ან შარავანდების მომანარჩოებელ ზოლებში და სამკაულის გამოსახულებებში გამოყენებულ ლოკალური ფერის ჩანართთა შორის თეთრაც უღერს, მაგრამ კოლორიტის მთლიან სახეში თეთრა ნაკლებ ფიგურირებს (განსხვავებით ამ დროის „ხალხური“ მოხატულობების რიგი ნიმუშებისაგან: ბუგეული, ჭალა, ფარახეთი...).

ყველა ზემოსხენებული ნიშნის ერთიანობის შედეგად, სცენის კოლორიტი ზომიერად ნათელი, ტონალურად ზომიერად მდიდარი და გამჭვირვალეა. ფერთა შეხამება, გარდა იმისა, რომ თავისთავად ქმნის ამაღლებულ განწყობას (*მაგ.: ოქროსა და წითელი ფერის უღერადობა მომწვანო-მოლურჯო რუხ ფონზე*), სამოთხის ყვავილების, შარავანდების, ძვირფასი ქვების გამოსახულებები, გარდა საკუთარი სიმბოლიკისა, „მეტყველებს“ ფერთა სიმბოლიკითაც, რომელიც, ასევე, ოპტიმისტურია – ქრისტეს ტრიუმფის მაუწყებელი. ყოველივე ზემოთქმულის გამო, კოლორიტი თავშეკავებული ზეიმურობის განცდას ბადებს. „ამაღლების“ სცენა არა მხოლოდ წვეის ეკლესიაში გამორჩეული კოლორიტის ღირსებებით, არამედ XVI-XVII სს. ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობების „ამაღლების“ კომპოზიციებს შორისაც.

წვეის ეკლესიის „ამაღლების“ სცენის(სქ⁴⁷) ღირსებები და თავისებურებები განსაკუთრებით ნათლად წარმოჩნდება მისი დაახლოებით ამავე პერიოდის „ხალხური“ მოხატულობების: **ჭალის, წითელხევის, გელათის წმ. ელიას, ქორეთის, ბუგეულის** ეკლესიათა „ამაღლების“ სცენებთან შედარებისას(სქ^{45,48}). ამათგან მხოლოდ წვეის ეკლესიის სცენაშია აქცენტირებული ქრისტეს, როგორც მხსნელის, მოვლინება (ქრისტე ორივე ხელით აკურთხებს), ხოლო ყველა დანარჩენში ქრისტეს მსაჯულებაა აქცენტირებული (ქრისტე ცალი ხელით აკურთხებს, მეორე ხელში გრაგნილი ან წიგნი უჭირავს...).

ჩამოთვლილ ძეგლთაგან ყველაზე ადრეულია **ჭალის** ეკლესიის „ამაღლების“ სცენა(სქ⁴⁸), რომელშიც მხატვარს უცდია ამ კომპოზიციის სამნაწილიანი და

ორნაწილიანი იკონოგრაფიული რედაქციების გაერთიანება: აქ მაცხოვარს ოთხი ანგელოზი ამადლებს, მაგრამ „ამადლების“ სცენა ღვთისმშობლისა და მოციქულთა



1. ჭალა



2. გელათის წმ. ელია



3. წითელხევი



4. მღვიმევი

სქ. (cx.) 48. ამადლების სცენები გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობებში (ამოკრებილია ი. ხუსკივაძის წიგნიდან „ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი“)

ჯგუფების განლაგების მიმართულებას კი არ იმეორებს, არამედ საკურთხეველისკენაა შებრუნებული. მხატვარი ვერ ახერხებს სცენის ნაწილების ერთიან მხატვრულ ორგანიზმად შეკავშირებას, არქიტექტურის მონაცემებთან სათანადოდ მისადაგებას.

ჭალის „ამადლების“ ქვედა რეგისტრი, ღვთისმშობლის ფრონტალურად წარმოდგენით და მოციქულების მის აქეთ-იქით, კომპაქტურ ჯგუფებად განლაგებით, ახლოა წვეის კომპოზიციასთან, მაგრამ, ვინაიდან წვეის კომპოზიციაში „ამადლება“ მხსნელის მოვლინებად მოიაზრება (და არა მსაჯულის), ამიტომ ღვთისმშობლისა და მოციქულთა შესტიკულაცია მასში უფრო ცოცხალი და ზეიმურია.

ჭალის კომპოზიციაში ფიგურების კომპაქტურ დაჯგუფებას, მათი აგებულების სითხელეს, პროპორციების წაგრძელებულობას, მათი სამოსის დაკუთხულ, მახვილ ბოლოებს, შიდა ნახატის სიჭარბეს, ხაზის სიმკვეთრეს და გრაფიკულობას ი. ხუსკივაძე პალეოლოგოსების დროინდელი ოფიციალური მხატვრობის გავლენით ხსნის²⁸.

წვეის მოხატულობაში კომპოზიციები ტექტონიკურია, რითაც ვლინდება მისი მხატვრის მიერ კლასიკური ხანის ქართული მოხატულობების ტრადიციების გაზიარება. მაგრამ, კოლორიტის გამჭვირვალობა, სცენის ცალკეულ მონაკვეთებში ფერის და შუქჩრდილის გრადაციის მცდელობა, პალეოლოგოსური ფერწერის გავლენა უნდა იყოს.

წითელხევის ეკლესიის „ამაღლების“ კომპოზიციის (სქ. 48₃) ზედა, „ციური“ ზონა გავრცელებული იკონოგრაფიის შესატყვისია – ჭაღის სცენის მსგავსად, მაცხოვარს აქაც ოთხი ანგელოზი ამაღლებს. ქვედა, „მიწიერ“, ზონაში კი ღვთისმშობლისა და მოციქულთა ჯგუფი ქართული კედლის მხატვრობისათვის უცხო იკონოგრაფიითაა წარმოდგენილი. ამ სცენაში მაცხოვრისაკენ მხოლოდ, მაყურებლისადმი სამ მეოთხედში გამოსახული, ვედრების ნიშნად ხელაპყრობილი, ღვთისმშობელია მიმართული, ხოლო მოციქულები ღვთისმშობელს ევედრებიან.

აქ, მაცხოვრის გარდა, ხაზგასმულია ღვთისმშობლის მნიშვნელოვნებაც. აქცენტირებულია მისი, როგორც მოკვდავთა ღმერთთან დამაკავშირებლის, ღვთის წინაშე მათი მეოხის, როლი. ქვედა სცენის დანარჩენი პერსონაჟებისაგან ცენტრალური მდებარეობით, დიდი ზომით და მქლერი წითელი ფერის მაფორიუმით გამორჩეული ღვთისმშობელი, თითქოს, ახდენს ორივე მხრიდან მისკენ მიმართულ მოციქულთა ვედრების აკუმულირებას და, ზემოთ აღმართული ხელებით, ქრისტესკენ მიმართავს მოციქულთა და საკუთარ ვედრებას.

ზედა სცენაში ოთხი ანგელოზის გამოსახვით, მხატვარი განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ანიჭებს ამ სცენას, ხოლო ამაღლების ჯგუფის გარშემო საკმაო თავისუფალი არის დატოვებით, თავისუფალი „სუნთქვის“ საშუალებას უქმნის კომპოზიციას და სივრცის წარმოსახვისკენ უბიძგებს მაყურებლის ფანტაზიას, თუმცა, ვიზუალურად, სივრცითობის შთაბეჭდილება არ იქმნება.

გარდა ღვთისმშობლის შესტისა, კომპოზიციის ზედა და ქვედა ნაწილების შეკავშირებას ხელს უწყობს რეგისტრების გაუმიჯნავობა, ანგელოზთა ფეხების ნაწილობრივ გადაფარვა ქვედა სცენის პერსონაჟთა გამოსახულებებით, რაც ამ ორი სცენის მექანიკურ-ფორმალური გადაბმის ხასიათს ატარებს, ხოლო შინაგანი – ფსიქოლოგიური კავშირი აქ უფრო ნაკლებადაა წარმოჩენილი, ვიდრე წვეაში.

როგორც ვხედავთ, წითელხევის მოხატულობის ავტორს, გიორგი ჯოხტობერიძეს, კომპოზიცია ლოგიკურად აქვს გააზრებული და მაყურებლისათვის გასაგებად, თვალსაჩინოდ წარმოჩენილი. თუმცა, ნახატისა და კოლორიტის მხრივ, იგი პრიმიტიულადაა გადაწყვეტილი: ნახატი სიბრტყითი და უხეშია, კოლორიტი ღარიბი. აქ სცენის პერსონაჟთა ყურადღება სცენისავე შიგნითაა კონცენტრირებული, ისინი მაყურებლის მიმართ უფრო ნაკლებად კონტაქტურნი არიან, ვიდრე პერსონაჟები **წვეის** (სქ. 47, ტაბ. 65) „ამაღლების“ კომპოზიციაში, სადაც ღვთისმშობელი ფრონტალურად, მაცხოვრის მოვლინების თანამონაწილედ, მის პრეზენტატორადაა წარმოდგენილი. აშკარადაა გამოხატული ქვედა სცენის მონაწილეთა აღტაცება ზედა სცენაში ასახული სასწაულით და, ამავე დროს, მათი აქტიური სწრაფვა ამ სასწაულის მაყურებლისათვის წარსადგენად. აქედან გამომდინარე, მიუხედავად იმისა, რომ წვეის „ამაღლებაში“ ზედა და ქვედა სცენები ჰორიზონტალური ზოლითაა გამოიჯნული, ისინი მაინც უფრო მეტად შეკავშირებულია როგორც მოძრაობითა და რიტმით, ისე ემოციით, ვიდრე წითელხევის „ამაღლების“ ზედა და ქვედა სცენები. **წვეის** „ამაღლების“ სცენის იდეაც და განხორციელებაც უფრო შთამბეჭდავია. ეს სცენა მხატვრის მაყურებლისადმი უფრო მეტ კონტაქტურობას და კეთილგანწყობილებას ავლენს და ვიზუალურადაც უფრო მიმზიდველია.

გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის „ამაღლების“ კომპოზიციის (სქ. 48₂) ორივე რეგისტრის სცენები ტრადიციული იკონოგრაფიითაა წარმოდგენილი: ზედა სცენაში მანდორლიან ქრისტეს ორი მთავარანგელოზი „ამაღლებს“, ხოლო ქვედაში ფრონტალურად გამოსახულ, ვედრების ნიშნად ხელეპყრობილ, ტანმალალ ღვთისმშობელს, აქეთ-იქიდან, მისგან მცირე ინტერვალით დაშორებული, უშარავანდო მოციქულთა უფრო მცირე ზომის ფიგურების ორი ჯგუფი ახლავს.

მართალია, ზედა და ქვედა სცენებს შორის ჰორიზონტალური ზოლი გაკლებული არ არის, მაგრამ ისინი მაინც მკაფიოდაა გამიჯნული: ინტერვალით, ფიგურებისადმი კონტრასტული ფერის ფონით და ქვედა სცენის პერსონაჟთა მიერ ზედა სცენის მიმართ დამოკიდებულების გამოუვლენებლობით.

კომპოზიციის შეკავშირება აქ ფორმალური ხერხებით ხდება. როგორც ზედა, ისე ქვედა ჯგუფების კომპოზიცია ცენტრისაკენ პირამიდულადაა ამოღებული. ქვედა ჯგუფი სოლივით არის შეჭრილი ანგელოზების ფიგურებსა და ქრისტეს მანდორლას შორის წარმოქმნილ თავისუფალ არეში.

სცენას აკლია ემოცია და შედარებითი უშუალობა, რაც არის წვევის კომპოზიციაში. ამასთანავე, გელათის სცენაში ნახატი უფრო ტლანქი და სიბრტყითა და კოლორიტიც უფრო ღარიბია, ვიდრე წვევაში.

ქორეთის ეკლესიის მოხატულობაში „ამაღლების“ სცენა(სქ. 45) გაერთიანებულია „ფერიცვალებასთან“. აქაც, ისევე, როგორც წვევაში, „ამაღლების“ კომპოზიციის ზედა და ქვედა სცენები ჰორიზონტალური ზოლითაა გამიჯნული. ზედა სცენაში, ისევე, როგორც წვევაში, მაცხოვარს ორი ანგელოზი „ამაღლებს“.

ქვედა სცენაში ღვთისმშობლისა და მრავალრიცხოვან, შარავანდიან მოციქულთა გამოსახულებები კომპაქტურ ჯგუფადაა „შეკრული“. მათგან სახეები მხოლოდ წინა პლანზე წარმოდგენილ ღვთისმშობელსა და ოთხ მოციქულს უჩანს. ქრისტესადმი ვედრების ნიშნად, ღვთისმშობლის მარცხნივ და ზემოთ მიმართული ხელების მოძრაობას აგრძელებს მის მარცხნივ გამოსახული მოციქულის ქრისტესკენ მიმართული ჟესტი.

ორივე რეგისტრის სცენები მეტისმეტად შემჭიდროებულია, „გაჭედილია“ კომპოზიციის „ჩარჩოსა“ და „ფერიცვალების“ კომპოზიციას შორის, რაც მხატვარს მათი შექმნისდაგვარად მასშტაბურად წარმოჩენის საშუალებას აძლევს – თუმცა, ეს მათ მონუმენტურობას არ სძენს... ქორეთის მოხატულობაში ნახატი უფრო სიბრტყითი და უხეშია, ხოლო კოლორიტი, თუმცა საკმაოდ ჰარმონიული, მაგრამ უფრო ღარიბი და მონოტონურია, ვიდრე წვევის მოხატულობაში.

ბუგეულის(სქ. 45¹) ეკლესიის მოხატულობაშიც „ამაღლების“ სცენა „ფერიცვალების“ სცენასთანაა გაერთიანებული. მაცხოვარს, რომელიც მარჯვენა ხელით აკურთხებს, ხოლო მარცხენაში გრავანილი უჭირავს, სამი ანგელოზი „ამაღლებს“. მართალია, ზედა და ქვედა სცენებს შორის ჰორიზონტალური მიჯნა არ არის, მაგრამ ისინი მკაფიოდაა გამიჯნული ინტერვალით და ფონების სხვადასხვანაირობით: ზედა სცენაში ორი ანგელოზი რუხი ცის ფონზეა გამოსახული, მესამე (ქვედა) – მოწითალო-ოქრასფერი მიწის ფონზე, ხოლო ღვთისმშობელი და მოციქულები – მოწითალო-ოქრასფერი, თეთრი და შავი ზოლებით აჭრელებული „მთების“ ფონზე. ქვედა სცენა წვევისას ჰგავს: აქაც, კომპოზიციის ცენტრში მდგომ ღვთისმშობელს ხელები იდაყვიებიდან განზე აქვს გადაშლილი. მის ორივე მხარეს, მცირე ინტერვალის შემდეგ, ორ კომპაქტურ ჯგუფად განლაგებული არიან ღვთისმშობლისავე სიმაღლის, ქრისტესკენ ხელებაპყრობილი, უშარავანდლო მოციქულები. მათი ფიგურების და „ამაღლების“ ზედა და ქვედა სცენების მთლიანობაში აღქმას ხელს უშლის მთების ძლიერ აჭრელებული ფონი. ინტენსიური კოლორიტი ილუზორულად ამცირებს ეკლესიის შიდა სივრცეს.

როგორც ვხედავთ, წვევის „ამაღლების“ კომპოზიცია, როგორც ჩანაფიქრის ლოგიკურობით, ისე მისი ფორმალური განხორციელებით, საუკეთესოა ზემოსხენებული ეკლესიების „ამაღლების“ კომპოზიციებს შორის. ისევე, როგორც წვევის ეკლესიის სხვა სცენების, ამ სცენის განხილვის დროსაც გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ: ა). წვევის მხატვარი იცნობს ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლებს, ითვალისწინებს და ასწორებს მათ ნაკლოვანებებს; ბ). რომ იგი იცნობს ძველ ქართულ და პალეოლოგოსურ მხატვრობას და, გარკვეულ წილად, იყენებს მათ მონაპოვრებს; გ). რომ იგი იცნობს და ითვალისწინებს სოფ. წვევისა და ამ სოფლის ეკლესიის მრევლის სპეციფიკას და განსაკუთრებულ გულისხმიერებას იჩენს მის მიმართ. მრევლისადმი მხატვრის გულითადი დამოკიდებულების შედეგია ის, რომ ამ ეკლესიის მოხატულობაში მეკეთრად აქცენტირებულია ხსნის, და არა მსაჯულების,

თემა. წვევის ეკლესიის მოხატულობის „ამაღლების“ სცენა ერთადერთი ამგვარად გადაწყვეტილი სცენაა ზემოგანხილულ სცენებს შორის. მასში ჩანს, მხატვრის მიერ, მაყურებლისადმი კონტაქტური, ამაღლებული, იმედიანი განწყობილების დამამკვიდრებელი მოხატულობის შექმნის შედეგიანი მცდელობა.

ისევე, როგორც ამ ეკლესიის სხვა სცენებში, ამ სცენის ცალკეულ დეტალებში და გამოსახვის ხერხებში გვხვდება „ეკლექტურობის“ ნიშნები, თუმცა ეს ვერ არღვევს ნაწარმოების მთლიანობის შთაბეჭდილებას. „ეკლექტურობას“ აქ ესთეტიკური ღირებულებაც კი აქვს – სიცოცხლე და დინამიკა შეაქვს მოხატულობაში.

წვევის „ამაღლების“ კომპოზიციაში ინტენსიურადაა გამოყენებული, როგორც ფერწერის სპეციფიკური საშუალებების: კომპოზიცია, ნახატი, ფერი, კოლორიტი, რიტმი საკუთარი გამომსახველობითი შესაძლებლობები, ისე გამოსახულებისა და ფერის სიმბოლიკა.

„ამაღლების“ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ქრისტეს ტრიუმფის სცენა კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას და სრულყოფილებას იძენს მის ჩამოსწვრივ, იმავე ვერტიკალზე განლაგებულ სცენებთან ერთობლიობაში.

კომპოზიცია ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებით. მესამე რეგისტრში, „ამაღლების“ კომპოზიციის ქვეშ, გრძივი თალის ზემოთ, წარმოდგენილია სამი წმინდანის და ყორნის გამოსახულებებით შედგენილი კომპოზიცია. იგი, ისევე, როგორც მის მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე, გამოსახული „ტრიპტიქონი“, სამნაწილიანად აღიქმება, მაგრამ არ არის დანაწევრებული ვერტიკალური ზოლებით. კომპოზიციის კიდებთან, წმინდანები თეძობზემთ არიან წარმოდგენილი – კომპოზიციის ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული. მარცხენა წმინდანის გამოსახულება ძლიერ ფრაგმენტირებულია. ბუნდოვნად იკითხება წვეროსანი, მელოტი მამაკაცის მხრების, თავის, შარავანდის და მის მარჯვნივ შემორჩენილი წარწერის ფრაგმენტები, რომლებიც ორი ასოს – 77 „იი“-ს ან – 77 „იე“-ს ზედა ნაწილებს უნდა წარმოადგენდეს (სქ. 349; ტაბ.68ა,ბ).



სქ.49. (cx.49). კომპოზიცია სამი წინასწარმეტყველისა და ყორნის გამოსახულებით. ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედელი

მარჯვენა მხარეს ბუნდოვნად ჩანს წვეროსანი წმინდანი, რომელსაც მარცხენა ხელში წიგნი უჭირავს, მაღლა აღმართული მარჯვენა, მომუჭული ხელის საჩვენებელი თითით კი მიუთითებს ყორნისკენ, რომელიც ცენტრალური ფიგურის ზემოთ არის გამოსახული – დიდი, ნარინჯისფერი ლაქის ფონზე. ფრინველი ზემოდან ქვემოთ, დიაგონალურად, მარცხნიდან მარჯვნივ მოფრინავს და მარჯვნივ გამოსახულ წმინდანს ნისკარტით უწვდის პატარა, მრგვალ პურს. წმინდანის თავსა და ფრინველს შორის ორსტრიქონიანი წარწერაა –:წა77~: „წ(მიდა)ე ელ(ი)ა“.

კომპოზიციის ცენტრში, უშუალოდ თაღზემთ გამოსახული წმინდანი მკერდზემთ ყოფილა წარმოდგენილი, ფრონტალურად. ამჟამად მისგან მხოლოდ

შარავანდიანი თავისა და მადლა აპყრობილი მარცხენა ხელის ბუნდოვანი გამოსახულებებია შემორჩენილი. მისი ხელის მტვეანი მორკალულია, თითქოს, თითებით რაღაც პატარა საგანი უჭირავს (*არც ისაა გამორიცხული, რომ ხელში არაფერი ეჭიროს და მისი ჟესტი მადლის მიღებას გამოხატავდეს*).

კომპოზიციის კიდებში წარმოდგენილ წმინდანთა გამოსახულებებიდან კედლის თაღის პილასტრებამდე, თითქმის, თითო-თითო ფიგურის სიგანის მანძილია. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს ეს მანძილი შევსებული ყოფილა ფართო, ვერტიკალური ორნამენტული ზოლით (*ისევე, როგორც მოპირდაპირე კედელზე გამოსახული, „იოსებისაგან მარიამის ევედრების“ სცენის ორივე მხარეს*), რომლისგანაც შემორჩენილია ორნამენტისა და მომხარხოვებელი ზოლის მცირე ფრაგმენტები, ხოლო კომპოზიციის მარჯვნივ მდებარე ვერტიკალურ ზოლზე, ფონი გაცილებით უკეთესადაა შენარჩუნებული, მაგრამ მასზე არც ორნამენტული კომპოზიცია ჩანს და არც მომხარხოვებელი ზოლი. სავარაუდოდ, ეს ადგილი განკუთვნილი იყო წარწერისათვის, რომელიც ჩამოიშალა, ან გადაიდება ფონის ფერად. გარკვეულ ატმოსფერულ პირობებში ამ ადგილას, ძალიან ბუნდოვნად, ილანდება ოდნავ სტილიზებული, მსხვილი ბერძნული ასოები, რომლებიც, თითქოს, ოქროსფერი ბრინჯაოს საღებავით ყოფილა შესრულებული, რამაც, ალბათ, განაპირობა მათი ჩამოშლა.

როგორც ვხედავთ, კომპოზიციაში წარმოდგენილი სამი წმინდანიდან მხოლოდ ერთის, წინასწარმეტყველ წმ. ელიას, სახელია შემორჩენილი. **წმ. ელია თეზბიტელი** (ძვ.წ. IXს.) მიჩნეულია მესიის წინამორბედად. ბიბლიური ლეგენდის მიხედვით, იგი ერთხანს ხევში ემაღებოდა აქაბ მეფეს და მას ყორნები უზიდავდნენ საკვებს²⁹. ლეგენდის სხვა ვარიანტით, იგი ორბმა გამოკვება მთის მწვერვალზე³⁰. მრავალი სასწაულის მოხდენის შემდეგ, ღმერთმა იგი ცეცხლოვანი ეტლით ცოცხლად აღამაღლა ცაში.

ელია წინასწარმეტყველის ყორნისაგან გამოკვების სცენა „საქართველოში გვხვდება როგორც ადრეულ, ისე გვიანი ხანის მოხატულობებში: ვანისხევის³¹ თევდორეწმინდას ეკლესიაში (XII-XIIIსს.), მღვიმევის მოხატულობაში (XIIIს-ს ბოლო), ტაბაკინის მოხატულობაში (XVIს.), გულანის მინიატურაში (A-31, XVIIIს.). ამ კომპოზიციაში წმ. ელია გამოსახება წყაროსთან მჯდომარე, ბერის სამოსით ან ხალენით შემოსილი. კალთა უჭირავს ისე, რომ შეძლოს ყორნის მიერ მოტანილი საკვების მიღება“³².

წვეაში კი წმ. ელიას სცენა(სქ3; ტაბ.68ა) გადმოცემულია ორიგინალური რედაქციით. მასში უკუგდებულია სიუჟეტური თხრობა; წმ. ელია წარმოდგენილია სიმბოლურ კომპოზიციაში: ქადაგების პროცესში – ფეხზე მდგომი, წიგნით ხელში, ფრინველისაკენ მიმთითებელი ჟესტით, ანუ, სიმბოლურად, მინიშნებულია მხსნელის მოვლინების ბიბლიაში (წიგნი) წინასწარუწყებულობა, ღვთის წყალობის მისაღებად აუცილებელი სიფხიზლე (ფეხზე დგომა) და პირდაპირი მითითება ზეციდან მომდინარე ხსნაზე (ფრინველის მიერ მოტანილი პური).

იქიდან გამომდინარე, რომ აქ გამოსახულია მესიის წინამორბედი ბიბლიური წინასწარმეტყველი, ვვარაუდობთ, რომ მასთან ერთ კომპოზიციაში წარმოდგენილი სხვა წმინდანებიც ძველი აღთქმის პერსონაჟები უნდა იყვნენ და ეკლესიის მრევლს უნდა უნერგავდნენ მხსნელი ღვთაების მოვლინების წინასწარუწყებულობის, უფლის მეორედ მოსვლის გარდუვალობის და ღვთის ერთგულთა გადარჩენის რწმენას.

მარცხნივ გამოსახული წმინდანი, რომლის წარწერაა Π „იი“ ან Π „იე“, სავარაუდოდ, უნდა იყოს **წინასწარმეტყველი იოველი** (ძვ.წ. 800წ.)³³, რომელიც მოუწოდებდა ხალხს ცოდვების მონანიებისაკენ; იწინასწარმეტყველა უფლის მეორედ მოსვლა, საყოველთაო სამსჯავრო, ისრაელის მტრების დასჯა და ისრაელის გადარჩენა-აყვავება (იოველი 2), ამასთანავე, მან იწინასწარმეტყველა „სულიწმინდის გარდამოსვლა“ (იოველი 3, 1-2). „სულიწმინდის მოფენით“ კი „საბოლოოდ განსრულდა აღამიანის გამოხსნა“, „დაფუძნდა ქრისტიანული ეკლესია“³⁴, დაიწყო ახალი მისია³⁵.

ცენტრალური ფიგურა – თუ მისი ჟესტი ელია წინასწარმეტყველისაგან მადლის მიღებაზე მიუთითებს – შეიძლება იყოს წმ. ელიას მოწაფე, წინასწარმეტყველი ელისე, ვინც მოწმე გახდა წმ. ელიას ცეცხლოვანი ეტლით ცად ამადლების და ვისაც დარჩა

ელიას ხალენი³⁶, რომელიც წმ. ელიას დაუვარდა ამადლების დროს და ვისზეც გადმოვიდა ელიას სული (მეთხე მეფეთა 2, 13-15). *(თუ ეს ასეა, ამით გაგრძელებოდა სასწაულის მოწმეთა მნიშვნელოვნების წარმოჩენის თემა, რომელიც ჩანს წვეის ეკლესიის რამდენიმე კომპოზიციაში: „შობა“, „ფერიცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „ამადლება“).* მაგრამ, უფრო დამაჯერებელია ასეთი ვარიანტი: ვინაიდან, ცენტრალური ფიგურა მკერდზემოთაა გამოსახული და უფრო დაბლაა განთავსებული, ვიდრე ორი დანარჩენი წმინდანი, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, მისი სხეულის დანარჩენი ნაწილი სადღაც, ჩაღრმავებულ ადგილას იმყოფება, ამიტომ, ის შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ღომთა ხაროში ჩამწვედელი წინასწარმეტყველი დანიელის³⁷ *(დაახლ. 600წ. ქრისტეს შობამდე)*, რომელმაც იწინასწარმეტყველა ქრისტეს განკაცების ჟამი, სიმბოლური გამოსახულება. აღსანიშნავია, რომ წინასწარმეტყველ დანიელს ღმერთმა, რწმენის სიმტკიცისათვის *(ისევე, როგორც წინასწარმეტყველ ელიას)*, გამოუგზავნა ხორციელი ხსნის საშუალება – საკვები – წინასწარმეტყველ ამბაკუმის ხელით, რომელიც ღვთის ანგელოზმა მიიყვანა ღომთა ხაროსთან *(დანიელი 14, 31-40)*. **წინასწარმეტყველი ამბაკუმი** გამოსახულია მოპირდაპირე კედლის პილასტრზე. *(თუმცა, შეიძლება, ჩაღრმავებულ ადგილას მყოფად წარმოგვედგინა წმ. ელისეც, მდ. იორდანეს პირას, სადაც ის შეესწრო წმ. ელიას ამადლებას).*

სცენა „დანიელი ღომთა ხაროში“ ქართულ ხელოვნებაში საკმაოდ გაგრძელებულია. დანიელი გამოსახებოდა ორანტის პოზაში, ორივე მხრიდან მისკენ მიმართულ, პირდაღებულ ღომთა შორის, ხოლო ციდან ანგელოზს მოჰქონდა „ხსნა“. ეს კომპოზიცია გამოსახულია მარტვილის ტაძრის რელიეფზე (VII ს.)³⁸, უსანეთის სტელაზე (VII-IX სს. მიჯნა)³⁹, ზარზმის და წალენჯიხის მოხატულობებში⁴⁰... არ არის გამორიცხული, წვეაშიც ის იყოს გამოსახული. თუ წვეის მხატვარს წინასწარმეტყველ დანიელის სასწაულის გამოსახვა სურდა, ცხადია, მას გადმოსცემდა, წვეის მოხატულობის დანარჩენი სცენების მსგავსი, ამ მხატვრისათვის ტიპური რედაქციით, ანუ თხრობითობის შესუსტებით და პირობითობა-სიმბოლურობის გაძლიერებით...

XVII-ის „ხალხური“ ნაკადის ძეგლთაგან, წინასწარმეტყველ დანიელთან და ელიასთან დაკავშირებული სიუჟეტები მოყვანილია ტაბაკინის მოხატულობაში⁴¹, სადაც წინასწარმეტყველი იოველი, „დანიელი ღომთა ხაროში“ და „ელიას გამოკვება ყორნის მიერ“ გამოსახულია ცალ-ცალკე. წვეის მოხატულობა შესრულებული უნდა იყოს ტაბაკინის მოხატულობაზე უფრო გვიან და გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ტაბაკინის მოხატულობასთან, სავარაუდოა, რომ წვეის მხატვარი ითვალისწინებდა ტაბაკინის მხატვრის ნამუშევარს. ალბათ, მან სწორედ ზემოხსენებული სამი წინასწარმეტყველი გააერთიანა ერთ სცენაში. ტაბაკინის ეკლესიის მოხატულობაში წინასწარმეტყველები დაკავშირებული არიან ექვარისტის თემასთან, ხოლო წვეის ეკლესიაში – ხსნის თემასთან.

კომპოზიცია სამი წინასწარმეტყველის გამოსახულებით, მაყურებელს შეახსენებს: ქრისტეს მოვლინების, მორწმუნეთა ჯოჯოხეთისაგან ხსნის, სამყაროს განახლების, და სულიწმინდის გარდამოსვლის წინასწარუწყებულობას. მასში წარმოდგენილი ძველი აღთქმის თემები, სიმბოლური მნიშვნელობით, უკავშირდება ახალ აღთქმას. ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა სცენის კავშირი ახალი აღთქმის „მაცხოვრის ამადლების“ სცენასთან მინიშნებულია არა მხოლოდ წინასწარმეტყველებათა შინაარსით, რაც წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებში იგულისხმება, არამედ მხატვრული ფორმითაც: ეს **კომპოზიციაც**, ისევე, როგორც ზედა ორი, სამნაწილიანია, ცენტრალური. ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და წინასწარმეტყველის ერთ ვერტიკალზე განლაგებული ფიგურები, თითქმის, ერთსა და იმავე მოძრაობას იმეორებს. „ამადლების“ სცენის ქვედა რეგისტრიდან მოციქულთა ტერფები „ჩამოდის“ განსახილველი სცენის „ამადლების“ კომპოზიციისაგან გამმიჯნავ კორიზონტალურ ზოლზე, რითაც მინიშნებულია დაყოფის პირობითობა – ზედა და ქვედა სცენების განუყოფლობა.

სცენის მხატვრული სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ითამაშებდა, განხილული სცენის მარცხენა კიდესთან განთავსებული, ორნამენტით, ხოლო მარჯვენა კიდეში, წარწერით შევსებული, ვერტიკალური ზოლები. სცენის „საყრდენის“

როლს შეასრულებდა, თაღსა და პილასტრებს შორის მოქცეულ ვიწრო არეებზე წარმოდგენილი, ორნამენტული კომპოზიციები (მკრთალად ჩანს მხოლოდ მარჯვენა), რომლებსაც, ამასთანავე, სიმბოლური დატვირთვა აქვს... (ტაბ. 68ა).

მეოთხე რეგისტრში გამოსახული ყოფილა ეკლესიის პატრონის, გველეშაპის მძლეველი წმ. გიორგის, მონუმენტური ზომის ხატი⁴² (სქ. 8) (რომელიც ალექსორიულად გამოხატავს, რწმენით „შეიარაღებული“ აღამიანის მიერ, თავგანწირვის და მსხვერპლის ფასად, ბოროტების – სიკვდილის – ძლევას და ამადლებას). ამჟამად მისგან შემორჩენილია მხოლოდ გველეშაპის სისხლიანი ხახისა და შიგ გაყრილი შუბისწვერის გამოსახულება(სქ. 8, ტაბ.68ა).

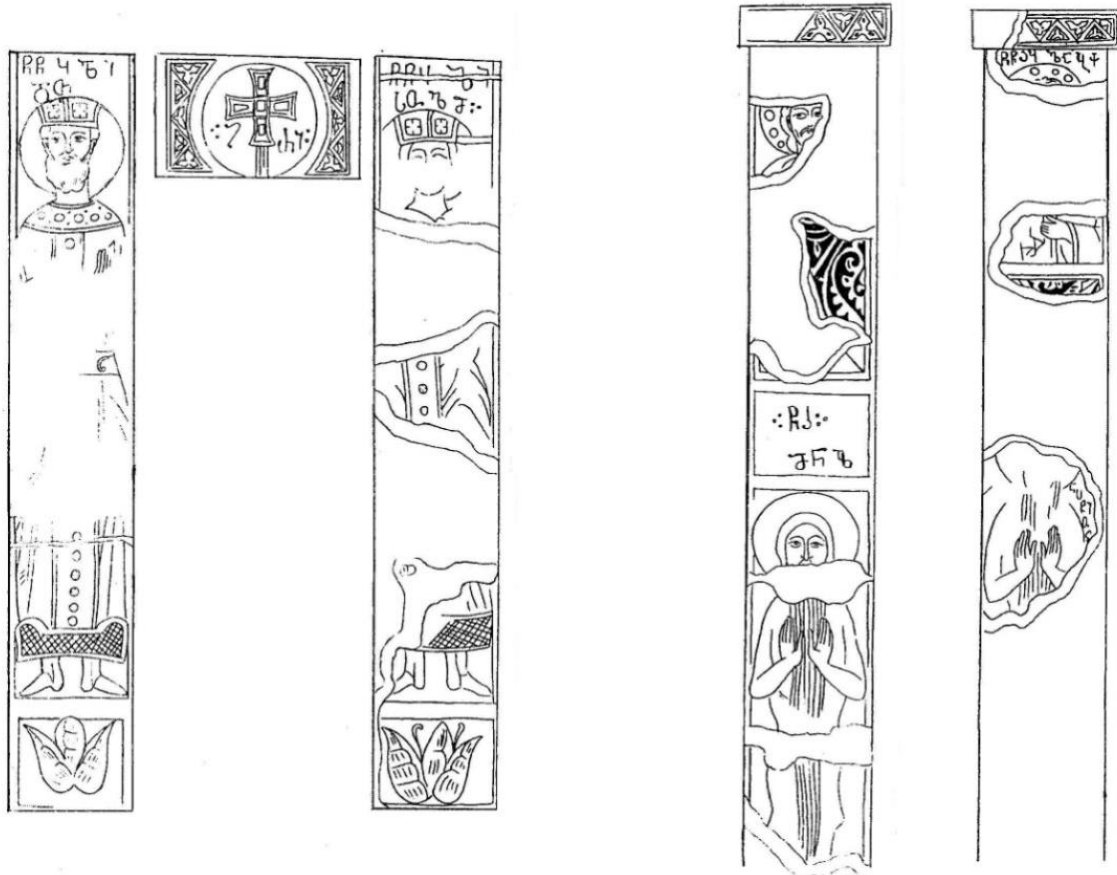
წმ. გიორგის გველეშაპთან შებრძოლების სცენა დაწერილია, უფრო ადრინდელ, ასეთივე შინაარსის სცენაზე. ზედა ფენის კომპოზიცია საკაოდ დიდი ზომისა ყოფილა, მაგრამ მაინც უფრო პატარა, ვიდრე ქვედა ფენისა.

მეხუთე რეგისტრში, წმ. გიორგის სცენის ქვეშ, წარმოდგენილი ყოფილა ქტიტორთა გამოსახულებები, მათგან ამჟამად მხოლოდ ორის ფრაგმენტებია შემორჩენილი: ჩრდილოეთ კედელზე, აფსიდის მიმდებარედ, ფრონტალურად, გამოსახულია უწვერულვაშო ჭაბუკი, რომელსაც მარცხენა ხელი საკურთხეველისკენ აქვს გაწვდილი – ვედრების ნიშნად. მას მიწერილი ჰქონია სახელი „μορ“ (შორ) (ტაბ. 69ბ). ეს სახელი დაუფიქსირებია გ. ბოჭორიძეს, 1920-იან წლებში, წვევის ეკლესიის აღწერისას⁴³. ამჟამად აღნიშნული ასოების მხოლოდ ქვედა ნაწილებია შემორჩენილი. (ივ. ჯავახიშვილს, ქართველი ერის ისტორიის შესავალში, ნახსენები აქვს მამაკაცის სახელი „შორ“, „შორა“ და აღნიშნული აქვს, რომ ეს სახელი ადიღური წარმომავლობისაა⁴⁴. წევასთან დაკავშირებულ არც საისტორიო წყაროებში და არც თანამედროვეობაში ეს სახელი არ გვხვდება). ჭაბუკი გამოსახული ყოფილა მცენარეული ორნამენტით შემკული თეთრი ხაღიჩის ფონზე, რომელიც ჩანს მისი მარჯვენა მხრის „უკან“. ამ ქტიტორის მარცხნივ ჩანს სხვა ქტიტორის საკურთხეველისაკენ გაწვდილი ხელისა და სამოსის, ოქროსფერ ფონზე რომბისებურად დახაზული, ყოშის ფრაგმენტები.

ამრიგად, წვევის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა ასახავს, ქრისტიანობასთან დაკავშირებულ, ფართო ისტორიული დროის მოვლენებსა და მოღვაწეებს, რომელთა ურთიერთმიმართებას მხატვარი სხვადასხვა ხერხებით მიგვანიშნებს; წარმოდგენილ სცენებში შთაბეჭდავადაა ასახული მაცხოვრის მეორედ მოსვლის წინმსწრები სასწაულები, მკაფიოდაა წარმოდგენილი მოხატულობის ძირითადი თემები: მაცხოვრის მოწამეობრივი მსხვერპლის შედეგად, ბოროტების – სიკვდილის – ძლევა, აღდგომა-ამადლება და კაცობრიობის ხსნა; მაყურებლისათვის შესხენებულია მაცხოვრის მოვლინება-ჯვარცმა-აღდგომის და ახალი ეკლესიის დამკვიდრების ძველ აღთქმაში წინასწარუწყებულობა; გამოსახული ყოფილა ქრისტიანობის შემდგომში ცხოველმყოფელობის დამადასტურებელი, ამ ეკლესიის პატრონის, ბოროტების მძლეველი წმ. გიორგის მონუმენტური ხატი და ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობის ქტიტორები.

6. საბჯენი თაღისა და პილასტრების მოხატულობა

საბჯენი თაღისა და პილასტრების მოხატულობის კომპოზიცია ნათელია: თაღის კეხზე, მართკუთხა, ორნამენტირებულ ფონზე, გამოსახულია წრეში ჩაწერილი მცირებუნიანი (საწინამძღვრო), ტოლმკლავა (ძლევის) ჯვარი(სქ. 50, ტაბ. 70ა). იგი ნარინჯისფერ-ოქროსფერია, „ღაღებითა“ და „მარგალიტებით“ შემკული; წარმოდგენილია, თეთრი კანტებით ფლანგირებული, ფართო, წითელი ზოლით მოხაზულ წრეში, მომწვანო-რუხ ფონზე. მისი ქვედა მკლავის აქეთ-იქით განთავსებულია ასომთავრული წარწერა :+ ∂ ∙: – „ჯ(ვ)არი“. წრის გარშემო არსებული ორნამენტი შედგება ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებული შავი და თეთრი სამკუთხედებისაგან⁴⁵. შავ სამკუთხედებში თეთრი, სამფურცლიანი ყვავილებია⁴⁶ ჩაწერილი, თეთრ სამკუთხედებში კი სხვადასხვა კონფიგურაციის



სქ. 50. (ex.50). კამარის საბჯენი თაღისა და პილასტრების მოხატულობა

წითელი ლაქები. აღნიშნული სიმბოლოები გვაუწყებს, რომ ძირითადი იდეა, რომლითაც ეს ეკლესია უნდა წაუძღვეს თავის მრევლს, არის მსხვერპლის ფასად სიკვდილის ძლევა, ხსნა, ამადლება, უფლის დიდება. საბჯენი თაღის ცენტრში წრეში ჩაწერილი ჯვრის კომპოზიციის წარმოდგენით, წვეის ეკლესიის მხატვარი ქართული გუმბათოვანი ეკლესიების გუმბათში „ჯვრის ამადლების“ კომპოზიციის გამოსახვის ტრადიციას „ეხმიანება“. აღნიშნული კომპოზიცია განამტკიცებს, საკურთხეველში განვითარებულ, ქრისტიანობის ტრიუმფის თემას.

ჯვრის აქეთ-იქით, თაღის ქანობებზე წარმოდგენილია თითო-თითო ბიბლიური წინასწარმეტყველი – მთელი სიმადლით. ჩრდილოეთ ქანობზე დავით წინასწარმეტყველის (ძვ.წ.1005-965), ფრაგმენტირებული გამოსახულებაა (სქ. 50, ტაბ. 70ა, 71ა,ბ), რომლის შუა ნაწილი, თითქმის, ჩამოშლილია. შემორჩენილია მკერდზე და მუხლქვედა ნაწილები. ფრაგმენტები საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ წინასწარმეტყველს მარცხენა ხელში, მკერდის წინ, გადაშლილი წიგნი სჭერია. მაყურებლისაკენ ხელისგულით მობრუნებული მეორე ხელიც მკერდის წინ ჰქონია გამოსახული – დალოცვის თუ წინასწარმეტყველების სიმართლის დადასტურების ნიშნად. წინასწარმეტყველს ქერა (ჭადარა) თმა-წვერი აქვს, წელქვემოთ დანაოჭებული, მოწითალო-ოქრასფერი სამეფო ბისონი მოსავს, შევიწროვებულ წელზე ფართო ოქროსფერი სარტყლით.

თაღის სამხრეთ ქანობზე წარმოდგენილი წინასწარმეტყველ სოლომონის (ძვ.წ. Xს) ფიგურა (სქ. 50, ტაბ.70ბ,გ) კიდევ უფრო მეტადაა ფრაგმენტირებული. სხეულის შუა ნაწილის გამოსახულება აქაც ჩამოშლილია. ბუნდოვნად ჩანს, რომ წინასწარმეტყველი ახალგაზრდაა – შავთმიანი, მრგვალიკაპიანი, უწვერო. მას მომწვანო-მოცისფრო რუხი ბისონი აცვია – ისევე შემკული, როგორც დავით წინასწარმეტყველის ბისონი, ოღონდ წელზე სარტყელი არ უჩანს. მისი სამოსის ნაოჭების ნახატი უფრო რთულია, კუთხოვანი.

წინასწარმეტყველთა სამოსის ნაოჭების ყველაზე დრმა ადგილები შავი ხაზითაა დატანილი ქსოვილის ძირითად ფერზე. ყველაზე განათებული ადგილები კი მკრთალ, მოთეთრო ხაზებს წარმოადგენს. მიუხედავად ფერის გრადაციის სიმცირისა, ყველაზე მუქი და ყველაზე ნათელი ფერის ძალებს შორის საკმაოდ დიდი ამპლიტუდის გამო, მაინც იქმნება მოცულობითობის გარკვეული ილუზია, რომელიც იქვე ბათილდება დიადიმის (ლორის), ქობისა და გვირგვინის ქვედა კიდეების სწორხაზოვნობით, რაც ხაზს უსვამს გამოსახულებათა სიბრტყითობას.

ორივე წინასწარმეტყველს თავზე ახურავს დაუკბილავი, დაბალი, ზემოთკენ ოდნავ გაფართოებული, მოყვითალო-ოქრასფერი, მოთვალმარგალიტებული გვირგვინი, რკალისებურად შემაღლებული ზედა კიდიოთ, რომელიც თანხვედება შარავანდის წრეს; ხოლო ფეხებზე მოწითალო-ოქრასფერი მოგვები აცვიათ.

მართალია, ეკლესიაში საუფლო დღესასწაულთა სცენები, ჩვეულებრივ, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით – სამხრეთიდან ჩრდილოეთისკენაა განლაგებული, მაგრამ საბჭუნ თაღზე გამოსახულებების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა დარღვეულია. მაგალითად, სამხრეთ ქანობზე „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციებს შორის, ძველი ალთქმის ეკლესიის ამშენებელი, მეფე და წინასწარმეტყველი სოლომონია გამოსახული, რითაც მინიშნებულია, რომ ღვთისმშობელი ახალი ალთქმის ღმერთის „ტაძარია“, ხოლო ქრისტეს „შობა“ ახალი ალთქმის ეკლესიის დასაწყისი. ჩრდილოეთ ქანობზე კი, „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ამაღლების“ კომპოზიციებს შორის, გამოსახულია მამამისი – დავით წინასწარმეტყველი – რითაც მხატვარი, მოხატულობის დამაგვირგვინებელი სცენის წინ, კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ქრისტეს ხორციელ წარმომავლობას ბიბლიური დავით მეფისაგან, რომლის მეშვეობით გაცხადდა ძველი ალთქმა ანუ საღვთო ანდერძი ღვთის ძის განკაცების შესახებ – მსხვერპლის ფასად, კაცობრიობის გამოსახსენელად.

აღსანიშნავია, რომ გამოსახულებები შეფარდებულია ტაძრის არქიტექტონიკასთან: თაღის ქანობები მთლიანად ეთმობა დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველებს. ამით (ზომითაც და განლაგების ადგილითაც) აქცენტირებულია მათი მნიშვნელოვნება. წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებს, თითქოს, „პოსტამენტს“ უქმნის მათ ფეხქვეშ განთავსებული, სტილიზებული, თითო-თითო, დიდი ზომის, სამფურცლიანი ყვავილი (მათი სამოთხეში სუფევის სიმბოლო) და თაღის ორნამენტირებული იმპოსტები (იგივე, პილასტრთა კაპიტელები), საიდანაც, თითქოს, ამოზრდილია ხსენებული ყვავილები(ტაბ.75ბ).

კამარის კენში წარმოდგენილი კუბოკრული ორნამენტი, კვადრატულ უჯრედებში ჩაწერილი ბუმბულის გამოსახულებებით, ანგელოზთა საუფლოს, – სამოთხის სიმბოლოდ აღიქმება.

უფრო ქვემოთ, პილასტრებზე, ძლიერ ფრაგმენტირებული, წინასწარმეტყველთა წელზემოთა გამოსახულებებია: სამხრეთ პილასტრზე, სოლომონ წინასწარმეტყველის ფიგურის ქვემოთ, შემორჩენილია მხოლოდ წმინდანის მარცხენა, წიგნიანი ხელისა და შარავანდის ზედა ნაწილის გამოსახულებები, რომლის ზემოთაც არის წარწერა:

ⲛⲓⲛⲁⲥ ⲛⲥⲗⲞⲧⲏ – „წ(ინას)წა(რმეტ)ყ (ველ(ი)აბ(ა)ქ(უმ)“ (წარწერა უადგილო ადგილასაა გაყოფილი, „კ“-ს მაგივრად კი „ქ“ წერია(ტაბ. 55ბ).

ვინაიდან ამ ეკლესიაში ხსნის თემაა წამყვანი, გასაგებია, თუ რატომ არის აქ გამოსახული წინასწარმეტყველი აბაკუმი (ძვ.წ. დაახლ. 650წ.) – ის წინასწარმეტყველებდა იერუსალიმის სოლომონისეული ტაძრის დანგრევას, უფლის მოსვლას ისრაელის გამოსახსენელად და მისი მტრების დასასჯელად. ამასთანავე, თვითონ აბაკუმი წინასწარმეტყველსაც ღმერთმა მხსნელის ფუნქცია დააკისრა – ანგელოზის შემწეობით, საკვები მიატანინა ლომთა ხაროში ჩამწყვდეული წინასწარმეტყველი დანიელისათვის⁴⁷.

ჩრდილოეთ პილასტრზე, დავით წინასწარმეტყველის ქვემოთ, აბაკუმი წინასწარმეტყველის მოპირდაპირედ გამოსახული წმინდანის ნახევარფიგურიდან მხოლოდ სახის მარცხენა, ზედა ნაწილი და შარავანდის ფრაგმენტი შემორჩენილი (სქ. 50ბ, ტაბ. 71ა). სავარაუდოდ, ეს უნდა ყოფილიყო წინასწარმეტყველი ესაია (ძვ.წ. 770 – 687 ახ. წ. 760 – 642), რომელმაც იწინასწარმეტყველა ქრისტეს მოვლინება, იმდენად

ხედმიწევნით, რომ მას, მოგვიანოდ, „მესუთე მახარებელი“ უწოდეს *[განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი წინასწარმეტყველება მესიის (ემანუილის) შესახებ. მისი ხილვის თანახმად, წუთისოფელს იხსნიდა ქალწულისაგან დაბადებული ემანუილი – მორჩილი, მდაბალი და ყველასგან დაწუნებული, რომელიც გაიღებდა თავს მსხვერპლად და იტვირთავდა ადამიანთა ცოდვებს* ^{48]}. ეს წინასწარმეტყველი რომ ნამდვილად ესაიბა, ამას უნდა მოწმობდეს ის, რომ მის „პოსტამენტად“ გამოსახული ორნამენტული კომპოზიციის ფრაგმენტის ჩამოსწვრივ, კარგად განათებულ, იოლად თვალმისაწვდომ ადგილას, ფართო, წითელ, შიგნიდან თეთრი კანტით მოვლებულ ჩარჩოში, მოცისფრო-რუხ ფონზე, განთავსებულია წარწერა „**Ⲫⲁ ⲬⲏⲚ: – „წ(მიდა)ღ მ(ან)უილ“ (ტაბ. 71დ)**, რომელიც არ უნდა ეკუთვნოდეს მის ქვემოთ გამოსახულ წმინდანს, იმიტომ, რომ იგი დამოუკიდებელ მოჩარჩოებაშია წარმოდგენილი – ამ ეკლესიაში გამოსახულ ყველა წმინდანს წარწერა თავისივე „ჩარჩოს“ შიგნით ახლავს. წვეის მოხატულობის განხილული ნაწილიდან ჩანს, რომ მისი მხატვარი ითვალისწინებს თანადროული „ხალხური“ მხატვრობის ნიმუშებს, რომელთაგან ყველაზე მეტად ბუგეულის მოხატულობას ეყრდნობა, იქ კი თაღის კეხში გამოსახულია „ქრისტე ემანუილი“. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ წვეის მხატვარი ბუგეულის მხატვარზე უფრო ფართო განზოგადებებს მიმართავს და უფრო მეტად ამახვილებს გამომსახველობით საშუალებებს, ვგარაუდობთ, რომ მან, ქრისტე „ემანუილის“ გამოსახვის მაგივრად, დაწერა მხოლოდ მისი სახელი – „(ემანუილი“ („ემანუილი“ ნიშნავს – „ჩვენთან არს ღმერთი“), ვინაიდან მხატვრისთვის საინტერესო შინაარსს ეს წარწერა უფრო პირდაპირ – სიტყვიერად – გამოხატავდა, ვიდრე ყრმა ქრისტეს გამოსახულება.

ეკლესიის კამარის საბჯენი თაღის პილასტრზე, დამოუკიდებელ ჩარჩოში, სიტყვა „მანუილის“ განთავსებით, წვეის მხატვარი მიგვანიშნებს, რომ რწმენის და ეკლესიის საფუძველი და ბურჯია სიტყვა (ლოგოსი) – ვინაიდან „პირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმერთი“ (იოანე 1, 1-3). ისიც ლოგიკურია, რომ მხატვარმა თაღის კეხზე გამოსახა არა ქრისტე, არამედ, მისი სიმბოლო – ჯვარი და მასთან კომპოზიციურად გააერთიანა სხვა სიმბოლოები – **წრე, მართკუთხედი, სამკუთხედი, ყვავილი** – ვინაიდან ეს სიმბოლური კომპოზიცია უფრო ინფორმაციულია და უფრო მარტივად დასახატიც. არ არის გასაკვირი, რომ სახელი „ემანუილი“ შემოკლებულად, ქარაგმის გარეშე, წერია – „მნდ“ – ამ მოხატულობაში ხომ „ქრისტე“ „ქირსთედ“ იხსენიება...⁴⁹

აბაკუმ წინასწარმეტყველის ქვემოთ, სამხრეთ პილასტრზე ჩანს წითელი ზოლით მოჩარჩოებული ორნამენტული კომპოზიციის ფრაგმენტი, რომლის ნახატის ამ ეკლესიაში არსებული ანალოგიების მაგალითზე მისახვედრია, სავარაუდოდ, როგორი იქნებოდა ეს კომპოზიცია.

მოპირდაპირე პილასტრზე, „ესაია“ წინასწარმეტყველის ფრაგმენტის ქვემოთაც შემორჩენილია ორნამენტული კომპოზიციის ფრაგმენტი. უფრო ქვემოთ, ორივე პილასტრზე **შიშველი მეუდაბნოეებია** გამოსახული. მათგან უკეთაა შენარჩუნებული ჩრდილოეთ პილასტრზე წარმოდგენილი, უწარწერო გამოსახულება: ბაც ქერათმიან (ანუ ჭაღარა), გრძელწვერა წმინდანს(ტაბ. 72ა), მხერა მაყურებლისკენ აქვს მიპყრობილი, ხელისგულებით მაყურებლისკენ მობრუნებული ხელები მკერდის წინ უჭირავს – ლოცვის ნიშნად. ფიგურა მჭიდროდაა განთავსებული „ჩარჩოში“. მისი გამოსახულების კიდებისკენ ოდნავი გამუქებით მიღწეულ გარკვეული მოცულობითობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს, წმინდანის სხეულის ვარდისფერისადმი კონტრასტული, მომწვანო-მოცისფრო-რუხი ფონი⁵⁰. მისი იდაყვები და შარავანდი ჩარჩოს ზოლზე „გადადის“. წმინდანი, თითქოს, მაყურებლის სივრცეში იჭრება. *(განსხვავებით იმ სცენებისგან, სადაც ფიგურის კიდურის მომიჯნავე სცენაში შეჭრით სცენებშორისი საზღვრების პირობითობაა მინიშნებული. აქ მინიშნებულია საზღვრების პირობითობა მრველსა და წმინდანს შორის. მხატვარი თან წარმოაჩენს ფიგურის კედლიდან გადმოსვლისაკენ ტენდენციას და თან, გამოსახულების პირობითობის შესანარჩუნებლად, მას სიბრტყეზე „აფიქსირებს“ – სავანგებოდ მსხვილი, უხეში კონტურის და წმინდანის სახის სიბრტყობრივად გამოსახვის მეშვეობით). მაყურებელთან კონტაქტს აძლიერებს მისი ფართოდ გახედილი თვალების, მაყურებელზე კონცენტრირებული, მშვიდი,*

ნათელი, მზერა. მხატვარი არა თუ არ ცდილობს მისი გამხდარი, თითქოს შეშუპებული, აწითლებული, უსიმათიო სხეულის „შელამაზებას“, პირიქით, მას მკვეთრად უტრირებულ ზომაში, ძალზე აწოწილი პროპორციებით გამოსახავს, რაც წმინდანის ნათელ სახესთან და წვევის მოხატულობის ყველა სხვა პერსონაჟის ხელებზე უფრო პლასტიკურ და დახვეწილ, ახალგაზრდულ ხელებთან (რაც მისი პიროვნების სისპეტაკის სიმბოლოა) შეპირისპირებით, მის ხატს განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას სძენს.

მოპირდაპირე პილასტრზე მეუდაბნოს მხოლოდ შარავანდის ფრაგმენტის, მკერდის და ხელების გამოსახულებებია შემორჩენილი(ტაბ. 72ბ). წმინდანის მარჯვნივ, მისი მხრის ჩამოსწვრივ, არის ვერტიკალური წარწერის ფრაგმენტი: ...ΣΕΠΩΣ – „პტიუს“. აღსანიშნავია, რომ ბოლო ასოდ აქ, ქართული ასო „ს-ს“ ნაცვლად, წერია ბერძნული ნუსხური ასო „ჯ“ – „ს“).

ყურადღებას იქცევს მეუდაბნოეთა ხელის მტევნების პლასტიკის სხეულის სხვა ნაწილებზე მეტი მოქნილობა და ანატომიური დამაჯერებლობა, რაშიც ჩანს მხატვრის მისწრაფება ანატომიურად სწორი, უფრო სივრცობრივი ნახატისაკენ.

ამ პერიოდის „ხალხურ“ მოხატულობებში გვხვდება შემთხვევები, როცა პილასტრებზე ერთმანეთის მოპირდაპირედ გამოსახულ, შინაარსობრივად ერთმანეთთან დაკავშირებულ ფიგურათაგან მხოლოდ ერთს ახლავს წარწერა, მეორე კი მისახვედრია ვინც უნდა იყოს⁵¹. ვფიქრობთ, რომ ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახული ბერი უნდა იყოს თებაიდის (ეგვიპტე) უდაბნოში მოღვაწე დიდი მეუდაბნოე, წმ. ონოფრე (ონოფრიუსი – IVს), ხოლო სამხრეთ კედელზე გამოსახული მეუდაბნოე, რომლის სახელი შემოკლებით წერია – „პტიუს“, შესაძლოა იყოს ან, იმავე უდაბნოს ერთ-ერთ მონასტერში მოღვაწე, ღირსი მამა წმ. პაფნუტიუსი – წმ. ონოფრეს უმცროსი თანამედროვე და მისი ბიოგრაფი⁵², ან სხვა ღირსი მამა წმ. პაფნუტიუსი – III საუკუნის ეგვიპტელი მეუდაბნოე ბერი – წამებით მოკლული მეფე დიოკლეტიანეს დროს⁵³. აღსანიშნავია, რომ მეუდაბნოეთა ფიგურები სიმაღლით ყველა სხვა გამოსახულებაზე აღმატებული ყოფილა. მომწვანო-მოციხფრო რუხ ფონზე მოცემული მათი აწოწილი, შიშველი, გამხდარი, ვარდისფერი სხეულები საგანგებოდ მიიქცევედა მაყურებელთა ყურადღებას⁵⁴ და დააფიქრებდა მათ იმაზე, რომ სწორედ ეს, რწმენისათვის თვითგვემული, ადამიანები, რომელთა ყოფა და, მისგან გამომდინარე, გარეგნობა მოკლებულია ზედაპირულ ცხოვრებისეულ ხიბლს, წარმოადგენენ ქრისტიანული ეკლესიის „ბურჯებს“.

საყურადღებოა ი. ხუსკივაძის მოსაზრება: „XVI საუკუნის დამდეგი დროისათვის შესრულებული მხატვრობის საუფლო ციკლში წმინდა მეუდაბნოე მამათა ესოდენ გამორჩეულად ჩართვა, იმხანად წვევის წმ. გიორგის ეკლესიასთან მონასტრის არსებობას ხომ არ უნდა მიანიშნებდეს“⁵⁵.

წვევის ეკლესიის ახლო-მახლო ძველი ნაგებობების ნაშთები არ ჩანს, რომ ამ ადგილას მონასტრის არსებობა უეჭველი გახადოს (თუმცა, შესაძლებელია, ეკლესიის გარდა, მონასტრის სხვა ნაგებობები ხისა ყოფილიყო და ამიტომ არ შემორჩენილიყო), მაგრამ ის კი სავარაუდოა, რომ წვევის ეკლესია რომელიმე მონასტრის სამხატვრო სახელოსნოს წარმომადგენელ მხატვრებს მოეხატათ. გარდა ზემოთქმულისა, შესაძლოა ამას ადასტურებდეს ის, რომ ამ ეკლესიაში გამოსახული წმინდანები გამოირჩევიან ფაქიზი სულიერებით და განსაკუთრებული ფიზიკური სისუსტითა და „გამოფიტულობით“ და ისიც, რომ ქტიტორთა გამოსახულებებში არ იგრძნობა ქტიტორებისადმი მხატვრის იმგვარი მოწიწებული დამოკიდებულება, როგორც ჩანს სხვა, თანადროული, „ხალხური“ მოხატულობების (ჭალა, ბუკეული, კელათის წმ. ელია...) ქტიტორთა პორტრეტებში. ცხადია, რომ მონასტრის წარმომადგენელი მხატვრები მეტ პასუხისმგებლობას იგრძნობდნენ წმინდანთა გამოსახვისას...

კამარის საბჯენი თაღის კეხზე გამოსახული ეკლესიის ძირითადი იდეების წარმომჩენი სიმბოლოები (ჯვარი მედალიონში და სხვ) განამტკიცებს, საკურთხეველში წარმოდგენილ, ქრისტიანობის ტრიუმფის თემას. ეს სიმბოლოები, საბჯენ თაღზე და პილასტრებზე წარმოდგენილი წარწერა „მანუილი“, წინასწარმეტყველთა და ეკლესიის „ბურჯი“ წმინდანების გამოსახულებები, მათი მიმართება გარემომცველ სცენებთან და

აკატეორინე გაჩეჩილაძე. წვევის წმინდა გიორგის ეკლესია. თბ. 2021

ერთმანეთთან სიღრმისეულად განმარტავს ეკლესიის არსსა და ისტორიულ საფუძვლებს.

§7. უფროსი ეპლესიის ბიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის თეოლოგიურ-იკონოგრაფიული იკონოგრაფიული პროგრამა

მოხატულობის განხილვის შედეგად მისი თეოლოგიურ-იკონოგრაფიული პროგრამა ამგვარად გამოიკვეთა: მოხატულობის მთავარი თემები გატარებულია აფსიდისა და დარბაზის ზედა რეგისტრის სცენებში. აფსიდში წარმოდგენილ „ვედრების“ სცენაში ჩაქსოვილ მეთხებისა და ხსნის, თეოფანია-ესქატოლოგიის და მსაჯულების თემებს შორის, განსაკუთრებით გაძლიერებულია მეთხებისა და ხსნის თემები. აფსიდის მეორე, მესამე, მეოთხე რეგისტრებში წარმოდგენილია მაცხოვრისა და მისი მსხვერპლის დიდებასთან დაკავშირებული და მაცხოვრის გამოცხადების შედეგების ამსახველი სცენები.

საუფლო დღესასწაულთა სცენებიდან, შემორჩენილია მხოლოდ ხუთი სცენა რომელიც წარმოდგენილია ეკლესიის დარბაზის ზედა რეგისტრში: – მაცხოვრის განკაცების წინასწარუწყების თემის წარმომჩენი – „ხარება“, მის ქვემოთ განთავსებული ამავე თემასთან დაკავშირებული სცენებით, წარმოდგენილია სამხრეთ-აღმოსავლეთ კამარასა და კედელზე.

შემდეგია მაცხოვრის განკაცების თემის წარმომჩენი სცენა „შობა“, რომელიც ორ რეგისტრად წარმოდგენილი სამხრეთ-დასავლეთ კამარასა და კედელზე;

ასევე ორ რეგისტრად წარმოდგენილი, ჩრდილო-დასავლეთ კამარასა და კედელზე, თეოფანიის თემის წარმომჩენი „ფერიცვალების“ სცენა (რომელიც „ეხმინება“ აფსიდში გატარებულ თეოფანიის თემას); აღნიშნულ სცენასთან გაერთიანებულია მკედართა აღდგომის თემის წარმომჩენი „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენის ნაწილები, რომელიც ჩართულია, ქრისტეს უდიდესი სასწაულის ამსახველ, ორრეგისტრიან, „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში. ამ სამი სცენის გაერთიანებით მხატვარი მიგვითითებს თეოფანიისა და მკედართა აღდგომის საზრისთა ერთობაზე.

მოხატულობის პროგრამა დაგვირგვინებულია, ჩრდილო-აღმოსავლეთ კამარასა და კედელზე ორ რეგისტრად წარმოდგენილი, მაცხოვრის ტრიუმფის ამსახველი, „მაცხოვრის ამადლები“ სცენით, რომელშიც ჩაქსოვილია თეოფანიის, ესქატოლოგიის და ხსნის თემები, რაც ეპასუხება კონქში გატარებულ ამავე თემებს.

ამ სცენის ჩამოსწვრივ წარმოდგენილია მსხნელის მოვლინების ბიბლიაში წინასწარუწყებულობის შემახსენებელი სცენა სამი წინასწარმეტყველისა და წმ. ელიას შემწე ყორნის გამოსახულებებით.

უფრო ქვემოთ – რწმენით შეიარაღებული ადამიანის მიერ, მსხვერპლის ფასად, ბოროტების ძლევის თემის წარმომჩენი, წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენაა.

კიდევ უფრო ქვემოთ – ქრისტიანობის ტრიუმფის დროში განვრცობადობის წარმომჩენი, ქრისტეს თაყვანისმცემელ ქტიტორთა გამოსახულებები.

საბჯენ თაღზე წარმოდგენილია ქრისტეს ტრიუმფის სიმბოლო – მედალიონში ჩაწერილი ძლევის ჯვარი. მის ორთავე მხარეს ქრისტეს წინაპარი ბიბლიური წინასწარმეტყველი მეფეები – დავითი და სოლომონი; პილასტრებზე – ქრისტეს მოვლინების წინასწარმეტყველები ესაია და ამბაკუმი, უფრო ქვემოთ, ეკლესიის „ბურჯთა“ გამოსახულებები – დამოუკიდებელ მოჩარჩობაში წარმოდგენილი მაცხოვრის სახელი „(ე)მანუილ“ და მეუდაბნოეთა ფიგურები.

მოხატულობის საკმაოდ დიდი მონაკვეთების განადგურების გამო, მისი სრული იონოგრაფიული პროგრამის, ბოლომდე დამაჯერებელი, წარმოდგენა შეუძლებელია, მაგრამ, მოხატულობის შენარჩუნებული ნაწილი და ამ პერიოდის სხვა მოხატულობების იკონოგრაფიულ პროგრამებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ დანარჩენი სცენების შემადგენლობა:

თუ გავითვალისწინებთ მოპირდაპირე კედლებზე წარმოდგენილი „შობის“ და „ფერიცვალება“ „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციების დიდ ზომებს და იმას, რომ ეკლესიის ქვედა რეგისტრი ქტიტორთა გამოსახულებებს ეკავა, უნდა ვივარაუდოთ,

რომ მოხატულობას აკლია მხოლოდ ოთხი-ხუთი სცენა. რადგან საკურხეველში „ვედრება“ წარმოდგენილი და, თანაც, წვეის მხატვარი, აშკარად, ერიდება მრევლში უარყოფითი ემოციების გამოწვევას (მან არცერთ წმინდანს ხელში ჯვარი არ დააჭერინა), ამ ეკლესიაში გამოსახული არ იქნებოდა „საწინელი სამსჯავრო“. სავარაუდოდ, ამავე მიზეზით, მიუხედავად იმისა, რომ ახალი აღთქმის ძირითადი არსი სწორედ მაცხოვრის ჯვარცმის შედეგად კაცობრიობის ხსნაა, გამოსახული არ იქნებოდა არც „ჯვარცმა“, რასაც მოწმობს ის, რომ აფსიდის მიმდებარედ, „მაცხოვრის ამალღების“ სცენის ჩამოსწვრივ, კედლის თაღით მოწარმოებულ არეზე, წარმოდგენილი ყოფილა წმ. გიორგის მონუმენტური ხატი. ეკლესიის „პატრონი“ მეტწილად დასავლეთ კედელზე გამოისახება, მაგრამ წვეის ეკლესიის მხატვარს, ქრისტიანობის ტრიუმფის უფრო შთაბეჭდავად წარმოდგენის და ეკლესიის მრევლის მეტად გამხნეების მიზნით, ჯვარცმული ღმერთის გამოსახვის ნაცვლად, ეკლესიის მოხატულობა მაცხოვრის და „ეკლესიის პატრონი“ წმინდანის ტრიუმფის ამსახველი სცენებით დაუგვირგვინებია.

იმავე მიზეზით, რომ ამ ეკლესიაში „ხსნის“ თემაა ძირითადი და კონქში „ვედრება“ გაძლიერებული სახითაა წარმოდგენილი, სავარაუდოდ, ჩრდილო-დასავლეთი კედლის თაღით მოსაზღვრულ არეზე გამოსახული იქნებოდა „ღვთისმშობლის მიძინება“ – რადგანაც ღვთისმშობელს, იოანე ნათლისმცემელს და მოციქულებს სწორედ ღვთისმშობლის „მიძინების“ წინ აღუთქვა მაცხოვარმა, რომ „მიძმადლებდა“ მათ იმას, რასაც ისინი მისგან ითხოვდნენ...⁵⁶

იმის გამო, რომ „ამალღების“ კომპოზიციის ქვეშ გამოსახულ წინასწარმეტყველთაგან ერთ-ერთი არის წმ. იოველი (რომელმაც იწინასწარმეტყველა ახალი ერის დამკვიდრება, სულიწმინდის მოფენა და სხვ.), სავარაუდოა, რომ გამოსახული იყო „სულიწმინდის მოფენაც“ – როგორც ქრისტეს ეკლესიის დაარსების დღე. ამათ გარდა, ამავე პერიოდის მოხატულობათა პროგრამების და ქრისტოლოგიურ დღესასწაულთა „რეპერტუარის“ გათვალისწინებით, სავარაუდოდ, სამხრეთ-დასავლეთ და დასავლეთ კედლებზე გამოსახული იქნებოდა „მირქმის“, „ნათლისღების“ და „იერუსალემად შესვლის“ სცენები.

მოხატულობის შემორჩენილი სცენები ურთიერთშეფარდებულია როგორც თარაზული და შვეული, ისე ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით. მათი ურთიერთმიმართება – ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით – ამგვარად აღიქმება: კამარის სამხრეთ აღმოსავლეთ კალთაზე ქრისტოლოგიური ციკლის საწყის, „ხარების“ სცენაში თუ ქრისტეს მოვლინების წინასწარუწყების თემაა ნაჩვენები, მის მოპირდაპირედ, ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ „ამალღების“ სცენაში ქრისტე თავისი მისიის ტრიუმფალურად დამაგვირგვინებლად გვევლინება.

„ხარების“ სცენის ქვეშ წარმოდგენილ „ვედრების“ სცენაში თუ ღვთისმშობლის მუცლადღებულობის გამო დაეჭვებაა გამოხატული, მის მოპირდაპირედ გამოსახულ, „ამალღების“ სცენის მეორე რეგისტრში ღვთისმშობელი წარმოდგენილია, როგორც თავისი ღმერთკაცი შვილის ტრიუმფის მოხეიძე დედა, როგორც „ახალი ეკლესია“.

სამხრეთ კედელზე გამოსახული, წმინდან ქალთა წინაშე მუცლადღებული „ღვთისმშობლის გამოცხადების“ და მათ მიერ „ღვთისმშობლის დიდების“ სცენის მოპირდაპირედ, ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი არიან: მესიის წინამორბედად მიჩნეული წმ. ელია თეზბიტელი, წმ. დანიელი, რომელმაც ზედმიწევნით ზუსტად იწინასწარმეტყველა მესიის მოსვლის თარიღი და წინასწარმეტყველი წმ. იოველი, რომელმაც იწინასწარმეტყველა სამყაროს განახლება და სულიწმინდის გარდამოსვლა.

ჩრდილოეთი კედლის თაღს შიგნით წარმოდგენილი ეკლესიის პატრონის – წმ. გიორგის მონუმენტური გამოსახულების მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე, ეკლესიის საერო პატრონის მონუმენტური ფიგურა ყოფილა გამოსახული.

„შობის“ კომპოზიციით წარმოდგენილ, ქრისტეს განკაცების თემას, მოპირდაპირე კედელზე მისი ღმერთად მოვლინების – „ფერიცვალების“ და მის მიერ მოხდენილი უდიდესი სასწაულის – „ლაზარეს აღდგინება-აღდგომის“ სცენები „ეპასუხება“.

საბჯენი თაღის ჩრდილოეთ ქანობზე წარმოდგენილი, მაცხოვრის წინაპრის, წინასწარმეტყველ დავითის (რომელსაც ღმერთმა აუწყა მისი შტოდან მესიის

მოვლინება) გამოსახულების მოპირდაპირედ, საბჯენი თაღის სამხრეთ ქანობზე, გამოსახულია მისი ვაჟი – მეფე სოლომონი – ძველი ალექსის ღმერთისთვის ტაძრის ამგები. იგი წარმოდგენილია, „ხარების“ კომპოზიციასთან მიჯრით, ახალი ალექსის ღვთის „ტაძრის“ – ღვთისმშობლის გვერდით.

სოლომონ მეფის ქვემოთ, პილასტრზე გამოსახულია წინასწარმეტყველი ამბაკუმი, რომელმაც იწინასწარმეტყველა იერუსალიმის ძველი ტაძრის დანგრევა, მოპირდაპირედ, ჩრდილოეთ პილასტრზე კი წარმოდგენილია წმ. ი(ე)საია, რომელმაც იწინასწარმეტყველა ქალწულისაგან მესიის დაბადება-ახალი მისიის დაწყება და სხვა.

მთლიანად მოხატულობა განმსჭვალულია ხსნის იდეით. მასში გამოსჭვავის მხატვრის ამოცანა, რომ განუმტკიცოს ეკლესიის მრევლს ქრისტიანობის რწმენა. გაუქარწყლოს მათ ესქატოლოგიური შიში. ჩაუნერგოს რწმენა, რომ უკანასკნელი დღე ბედნიერებისა და ზეიმის დღეა, რადგან საიქიოში მორწმუნეებს სიხარულით და ორივე ხელით კურთხევით ელით მაცხოვარი ყვავილებით შემკულ ედემის ბაღში.

ამრიგად, წვეის ეკლესიის მხატვარი სხვადასხვა პერიოდის თეოლოგიური, იკონოგრაფიული და მხატვრული მასალის ფართოდ განზოგადების შედეგად შედგენილი, ლოგიკური, მახვილგონიერული, ფრიად ფართო ქრონოლოგიური არეალის მოვლენების, პერსონაჟების და სიმბოლო-ხატების შემცველი თეოლოგიურ-იკონოგრაფიული პროგრამის შესატყვისად, ლაკონურად, მკაფიოდ, სიღრმისეულად და მრავალსაქეტიანად ასახავს წმ. წერილის შინაარსს. მისი ნააზრევი დამაჯერებლობას და შთამბეჭდაობას იძენს სათანადოდ ორგანიზებული მხატვრული ფორმის მეშვეობით.

III თავის III ნაწილი (§ 8 –14)

მოხატულობის დეტალების ანალიზი

მოხატულობის ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი

მოხატულობის ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზის წარმოდგენამდე, ჯერ გავარკვიოთ, რა იკონოგრაფიულ და სტილისტურ „მასალას“ შეიცავს მოხატულობის დეტალები მოხატულობის თარიღისა და მხატვრის მიერ ეკლესიის მოხატვისთვის გამოყენებული ნიმუშების გამოსავლენად.

§8. პერსონაჟთა კოსტიუმი და ნიშნები. ზემოხსენებული საკითხების გასარკვევად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მოხატულობის პერსონაჟთა კოსტიუმის შესწავლას.

„კოსტიუმი, მიღებული განსაზღვრის თანახმად, გულისხმობს ცალკეული ეპოქების, ქვეყნებისა და სოციალური ფენებისათვის დამახასიათებელ ტანსაცმელს, ქსოვილის, თარგის, შემკულობის, თმის ვარცხნილობის, წვერის დაყენების, ძალაუფლების ნიშნებისა და სამკაულების ყველა თავისებურებით, რაც თითოეულ ერს განსაზღვრული აქვს ბუნებრივი პირობებით, ცხოვრების წესით და ეკონომიური მდგომარეობით“¹.

წვეის ეკლესიის მოხატულობის პერსონაჟთა უმრავლესობის სამოსს ახასიათებს სიფართოვე – უხვად დანაოჭებულობა. ნაოჭების ყველაზე ნათელ და მუქ ადგილებს შორის ფერთა კონტრასტი, მეტწილად, მკაფიოდაა გამოხატული. ხშირად მათ შორის გარდამავალი ორიოდე ტონიც არის დატანილი, რაც ნაოჭებს გარკვეულ მოცულობითობას სძენს. ისინი ნაკლებად ავლენს სხეულის ფორმებს. (გართულებული ნახატი, მოცულობითობის ილუზია პოსტპალეოლოგოსური „ოფიციალური“ მოხატულობებისთვისაა დამახასიათებელი).

სამოსი არ არის გაფრიალებული, იმ შემთხვაშიც კი, როცა პერსონაჟის მოძრაობა საკმაოდ ძლიერია, ამიტომ ქსოვილი, მეტწილად, საკმაოდ სქელი და მძიმე ჩანს – მით უმეტეს, წვეის ეკლესიაში გამოსახულ, ძირითადად საშუალო სიმაღლის და დაბალ, თხელი აგებულების ფიგურებზე. მხოლოდ ორიოდე ადგილას ტოვებს სამოსი ან მისი დეტალები შედარებით უფრო მსუბუქი ქსოვილისაგან შეკერილის შთაბეჭდილებას [წმ. ესტატეს კაბა(ტაბ.45ა), ანგელოზთა შიდა სამოსი „შობის“ კომპოზიციის „ანგელოზთა თავიანისცემის სცენაში...(ტაბ. 58ა)]. სამოსის „სიხალგაოე“

და „სიმძიმე“, ხელს უწყობს მოხატულობის პერსონაჟთა მატერიალური სიმდიდრის და უწონადობის შთაბეჭდილების შექმნას.

წვეის ეკლესიის მხატვარი, ისევე, როგორც მოხატულობის ნებისმიერი ელემენტის, პერსონაჟთა სამოსის შესრულების დროსაც ფართო განზოგადებას მიმართავს – გამოსახავს პერსონაჟთა იერარქიული სტატუსის შესატყვისი სამოსის მხოლოდ ყველაზე არსებით დეტალებს და სამკაულს. როდესაც მოხატულობაში რომელიმე პერსონაჟის გამოსახულება მეორდება, მხატვარს, ზოგჯერ რელიგიური სცენების სხვადასხვა შინაარსის შესატყვისად, ზოგჯერ კი მოხატულობის გასაცოცხლებლად, მცირეოდენი სხვაობა შეაქვს მისი სამოსის გამოსახულებაში: კონქში წარმოდგენილ ქრისტეს, მისი ტრადიციული იკონოგრაფიის შესატყვისი, მოწითალო-ოქრასფერი ქიტონი და ღურჯი ჰიმატიონი მოსავს. მის ქიტონს, გარდა ოქროსფერი, ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით ოღვილი „კლავუსისა“², ამკობს გულისპირს შემოყოლებული, ოქროსფერი ქსოვილის განიერი, ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით ოღვილი ზოლი, როგორც ძალზე იშვიათად გვხვდება მაცხოვრის სამოსზე(ტაბ. 38ბ). [ამდაგვარი ზოლით ოღვილია ქრისტეს ქიტონის გულისპირი მეტროპოლიტენ მუხუშუმში დაცულ, ტიხრული მინანქრის, კონსტანტინოპოლური წარმოების მედალიონზე ჯუმათის მონასტრიდან (1100წ.)³; ბიზანტიური წარმომავლობის მაცხოვრის ხატზე სოფ. გავშინკიდან (XI-XIIIსს.)⁴; წალენჯიხის ტაძრის ეკვდერში გამოსახული ქრისტეს ქიტონზე (XVIIს.)⁵...].

„ფერიცვალების“ კომპოზიციაში მაცხოვარს თეთრი სამოსი მოსავს, რომელზეც ნაოჭები მონიშნულია, ყვითელი ხაზებით დუბლირებული, წვრილი მუქი-შინდისფერი ხაზებით; „ლაზარეს აღდგინებაში“ ქრისტე, ტრადიციულად, მოწითალო-ოქრასფერი ქიტონითა და ღურჯი ჰიმატიონითაა წარმოდგენილი; „ამაღლების“ კომპოზიციაში კი – მოციფრო-თეთრი, შინდისფერი ხაზებით დახაზულ-დანაოჭებული ქიტონით⁶, ღურჯი ჰიმატიონით და წვრილთასმებიანი სანდლებით.

ღვთისმშობლის, ტრადიციული იკონოგრაფიის შესატყვისი, სამოსი, მეტ-ნაკლები სისრულით, ოთხ სცენაში „იკითხება“ – „ხარების“ და „ამაღლების“ სცენებში – სრულად: ღურჯი სტოლა, მოწითალო-ოქრასფერი მაფორიუმი და წითელი წაღები; „ყვედრებაში“ – მხოლოდ მაფორიუმის ფრაგმენტი; „ყვედრების“ სცენაში წაღების და სტოლას ქობის გამოსახულებები ჩამოშლილია.

უკეთ შემონახულ სცენებში, მისი სამოსის ახალ იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს სტოლას ქობის გასწვრივ დაკერებული, მსხვილად „დაწნული“ (თუ დაგრეხილი) ქსოვილის ზოლი. ამდაგვარი ზოლი გვხვდება „ხარების“ სცენაში, მთავარანგელოზ გაბრიელის ჰიმატიონის და ღვთისმშობლის სტოლას ქვედა კიდეზე, „ამაღლების“ კომპოზიციაში ღვთისმშობლის სტოლასა და ზოგიერთი მოციქულის ჰიმატიონის ქვედა კიდეზე, „ყვედრებაში“ – ოსების ქიტონის კალთაზე(ტაბ. 49,50 60).

წვეის გარდა, ასეთი ზოლი გამოსახულია: ბუგეულის „ხარების“ სცენაში – მთავარანგელოზის ჰიმატიონსა და წმ. ნინოსა და წმ. სისოს სტოლაზე⁷; ქორეთის „ზიარების“ სცენაში – მოციქულთა ქიტონის ქობაზე⁸; ილემის „ყვედრების“⁹ და ჭალის „ამაღლების“ სცენებში – ღვთისმშობლის სტოლას ქობაზე¹⁰. წვეის ეკლესიის პერსონაჟთა სამოსზე ასეთი ზოლი უფრო მოცულობითი და შესამჩნევია, ვიდრე ხსენებულ მოხატულობებში. სამოსის ამ სამკაულს, ჯერჯერობით, მხოლოდ XVIIს-ის „ხალხურ“ მოხატულობებში მივაკვლიეთ. სავარაუდოდ, იგი იმ პერიოდის ადგილობრივი მოდის გამოვლინებას წარმოადგენს და, შესაძლოა, მოხატულობის დამატარიღებლადაც გამოდგეს. (ასეთი ფურფუშები, თანადროული (და არა მხოლოდ თანადროული) ევროპული ხაერო სამოსის მოხართავი ფურფუშების მიბაძვას უნდა წარმოადგენდეს, თუმცა, მათგან განსხვავებით, წვეაში გამოსახულს არც ერთი კიდე „თავისუფლად გაშვებული“ არა აქვს...).

„ამაღლების“ კომპოზიციაში ყურადღებას იქცევს ღვთისმშობლის სტოლას სახელოების რგოლისებური, ღრმა ნაოჭები(ტაბ. 66ა,67ა), რომელთა რეგულირებული ნახატი სამოსს საზეიმო იერს სძენს. ამგვარი სახელოები ადრეული ხანიდანვე ცნობილია ქართულ ხელოვნებაში (გვხვდება ჯვრისა¹¹ და ოპიზის¹² რელიეფებზე, გარეჯის უდაბნოს მთავარი ტაძრის ფრესკაზე¹³ და შემდგომი პერიოდის არაერთ მოხატულობაში...).

აღსანიშნავია, რომ წვეის ეკლესიის ღვთისმშობლის გამოსახულებებში, მის მაფორიუმზე, იკონოგრაფიულად აუცილებელი, სამი ვარსკვლავის (*ღვთისმშობლის მარადიული ქალწულობის სიმბოლო*) გამოსახულება არ ჩანს (*შესაძლოა, მოხატულობის დაზიანების გამო*).

ანგელოზები „ვედრების“, „ხარების“, „შობის“ და „ამაღლების“ კომპოზიციებში სხვადასხვანაირად არიან შემოსილი. **„ვედრების“ სცენაში**, მთავარანგელოზებს, ტრადიციულად, სამეფო სამოსი მოსავთ. უფრო სწორად, ასეთი შთაბეჭდილებაა შექმნილი: ეს განზოგადებული სამოსი სამეფო სამოსს დიადიმით (ლორი) არის მიმგვანებული. იგი წარმოადგენს სადა ქსოვილის ერთიან ბისონს¹⁴ – ოღვილყოშებიანი, ვიწრო სახელოებით. მისი დიადიმა¹⁵ გამარტივებულია – სამ ნაწილად დანაწევრებული: ოქროქსოვილის ნახევარწრიული, ძვირფასი თვლებით შემკული მანიაკიდან ასეთივე ქსოვილის ფართო ზოლი ეშვება. ასეთივე ჰორიზონტალური ზოლი ბისონის სარტყელს ქმნის. დიადიმის კიდევებს შემოუყვება, შავი ხაზით გამოყოფილი, მარგალიტებით შემკული ქსოვილის ვიწრო ზოლი. ბისონის ქობის გამოსახულების ადგილი უკავია პილასტრის ორნამენტირებულ კაპიტელს.

მხატვარს მცირე განსხვავება შეუტანია მთავარანგელოზთა ჩაცმულობაში: გაბრიელ მთავარანგელოზის ბისონი მოღურჯო-რუხია, ოქროსფერი, რომბისებურად დახაზული ყოშებით; მიქაელ მთავარანგელოზის ბისონი კი მომწვანო-მორუხო-ცისფერია და ოქროსფერი, მსხვილი ძვირფასი ქვებით და მარგალიტებით შემკული ყოშები აქვს (**ტაბ.39,40**).

„ხარების“ სცენაში გამოსახულ გაბრიელ მთავარანგელოზს, მოწითალო-ოქრასფერ, ძლიერ დანაოჭებულ ქიტონზე, მოყვითალო ოქრასფერი, ძლიერ დანაოჭებული ჰიმატიონი აქვს მოსხმული. ქიტონის მხოლოდ მარჯვენა სახელო ჩანს. მას ყოში არა აქვს – თვით სახელოა მაჯასთან გადაკეცილი (**ტაბ.49**).

„შობის“ სცენაში (**ტაბ.58ა**), „წინა პლანზე“ გამოსახულ ანგელოზს მოყვითალო ქიტონზე მოწითალო-ოქრასფერი ჰიმატიონი აქვს შემოხვეული. ქიტონის ქვედა ნაწილზე, ნაოჭები სწორი წითელი ხაზებითაა დატანილი – ჩრდილების მინიშნების გარეშე; ქობას ორი წითელი უსწორმასწორო ზოლი შემოუყვება, რაც ქსოვილის სიმსუბუქის და ანგელოზის ფრენისას მისი თრთოლვის შთაბეჭდილებას ქმნის. ქიტონის სახელოები სახიანი ქსოვილისა ყოფილა (*სახეები, თითქმის, აღარ ირჩევა*), ყოშები და სამკლავები არა აქვს. „უკანა“ ანგელოზის ქიტონი მოწითალო-ოქრასფერია, ჰიმატიონი – მოცისფო-რუხი.

„ამაღლების“ სცენაში, მიქაელ მთავარანგელოზს ძლიერ დანაოჭებული, მოწითალო-ოქრასფერი ქიტონი და კიდევ უფრო მეტად დანაოჭებული, მოცისფრო-რუხი ჰიმატიონი მოსავს. ქიტონს მაჯებთან შევიწროებულ, გრძელ და განიერ, უყომო სახელოზე, მსხვილი ძვირფასი ქვებით და მარგალიტებით შემკული, განიერი, ოქროსფერი სამკლავე აქვს „დაკერებული“.

გაბრიელ მთავარანგელოზს ძლიერ დანაოჭებულ, მოწითალო-ოქრასფერ ქიტონზე, კიდევ უფრო დანაოჭებული, შედარებით უფრო მუქი ტონის, ოქრასფერი ჰიმატიონი აქვს შემოხვეული. ქიტონის განიერ, მაჯასთან შევიწროებულ, სახელოებს სამკლავე და ყოშები არა აქვს.

მეფეთა გამოსახულებები გვხვდება „შობის“ და „ლაზარეს აღდგინების“ სცენებში და საბჯენი თაღის პილასტრებზე. შედარებით სრულად შემორჩენილია **დავით მეფის** გამოსახულება „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში (**ტაბ.60,61ა**). მხატვარი მისი კოსტიუმის მხოლოდ იმ აუცილებელ დეტალებს გამოსახავს, რომელიც საცნაურს ხდის პერსონაჟის სტატუსს. მეფე შემოსილია მოწითალო-ოქრასფერი, ატლასისმაგვარი, სადა ქსოვილის, ფართო, საკმაოდ დანაოჭებული, წელთან და ქობასთან შევიწროებული, ვიწროსახელოებიანი, ოღვილყოშებიანი ბისონით (*„ვესუედი სამოსი“ გამოსახული არ არის*), რომელიც შემკულია გამარტივებული, სამნაწილიანი დიადიმით: ოქროსფერ ფონზე, რომბისებურად დახაზული მანიაკიდან, ბისონის ქობამდე ეშვება ამნაირივე, განიერი, ვერტიკალური ზოლი. ასეთივე ზოლი მეფეს, წელზე ოდნავ დაბლა, სარტყლად აქვს შემოხვეული. ბისონის ქობა ასეთივე, ბრტყელი ზოლითაა ოღვილი.

მცირედ განსხვავდება თაღის ჩრდილოეთ ქანობზე წარმოდგენილი დავით მეფის ბისონი(ტაბ. 65,7ა,ბ): იგი უფრო ინტენსიური ტონის მოწითალო-ოქრასფერია და ნაოჭების მოცულობითობაც ოდნავ მეტად ეტყობა, ამიტომ მისი ქსოვილი უფრო მძიმე და მკვრივი ჩანს; მანიაკი და მისგან ჩამოშვებული განიერი, ოქროსფერი ზოლი მსხვილი ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებითაა შემკული. ასევე ყოფილა გაფორმებული მცირე ფრაგმენტის სახით შემორჩენილი სარტყელი. ქობის საოლველი აქაც ბრტყელია, რომბისებურად დახაზული, ოღონდ, მარცხენა და მარჯვენა კიდეები მომრგვალებულად აქვს შემადლებული.

საბჯენი თაღის სამხრეთ ქანობზე გამოსახულ **სოლომონ მეფეს**(ტაბ. 70ბ,გ) მოსაგს, დანაოჭების შედგენად წელთან შევიწროებული, მოცისფრო ბისონი (*სარტყელი არ უჩანს*). ქობის საოლველის კიდეები შემადლებული არა აქვს.

მეფის გვირგვინის გამოსახვისათვის წვევის მხატვარი ნიმუშად იყენებს, სამეფო გვირგვინთაგან ერთ-ერთ ყველაზე მარტივ, დაუკბილავი გვირგვინის ფორმას, რომელიც გვხვდება განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობებში *[ატენის სიონში ახურავს ბაგრატ IV-ს (1080წ.)¹⁶; ს. კალას კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიაში – მეფე კარს – კვირიკესა და ივლიტეს დასჯის სცენაში, მეფეს და დედოფალს – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში (112წ.)¹⁷; ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესიაში – მეფეებს – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ და „წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების“ სცენებში (1130 წ.)¹⁸; მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიაში – წმ. კეატერინეს (1140 წ.)^{18ა...}* და მას კიდევ უფრო ამარტივებს: ხემოსხენებულ მოხატულობებში გვირგვინის გამოსახულებები ორ მწკრივად განლაგებულ რამდენიმე უჯრედადაა დაყოფილი, წვევის მოხატულობაში კი – მხოლოდ ორ უჯრედად, რომლებშიც მონარინჯისფრო-ოქრასფერ ფონზე, თითო-თითო, უზარმაზარი, ღაღისა და ზურმუხტის თვალია გამოსახული(ტაბ. 70ა,ბ, 71ა). უჯრედები მოსაზღვრულია, შავი ხაზებით ფლანგირებული, მარგალიტებით შემკული, ვიწრო ზოლებით. გვირგვინის ზედა კიდე რკალისებურია და შარავანდის კიდეს თანხვდება.

თაღზე გამოსახულ **მეფეებს** ფეხებზე მაღალყელიანი, მომრგვალებულქუსლიანი, წითელი მოგვები აცვიათ¹⁹. მოგვების გვერდით ზედაპირებს განაკერის ვერტიკალური ხაზი ასდევს. სოლომონ მეფის ტერფის მწვერვალიდან ამ ხაზამდე, მოკლე, ჰორიზონტალური „ნაკერია“ გავლებული, დავით მეფის მოგვებზე კი – დიაგონალური ტაბ.70გ, 71ბ) „ნაკერი“.

„შობის“ კომპოზიციაში, მოგვ მეფეთაგან უფროსის გვირგვინი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც დავით და სოლომონ მეფეებისა. შუახნის და ახალგაზრდა მოგვებს კი მომრგვალებული ფორმის, აკეცილ, წითელკიდეებიანი ქუდები ახურავთ. შუახნის მეფის ქუდის ზედა ნაწილი ოქროსფერია, „მარგალიტებიანი“ შავი ზოლებით მოსაზღვრული. ახალგაზრდა მეფის ქუდის ზედა ნაწილი სამ, სამკუთხა მონაკვეთად იყოფა, რომელთაგან ცენტრალური ოქროსფერია, „მარგალიტებიანი“ შავი ზოლებით შემკული, კიდურა ნაწილები კი მოცისფრო (ტაბ. 59ა).

თუ ხემოსხენებულ პერსონაჟთა, იკონოგრაფიით ცნობილი, კოსტიუმები გამარტივებულია, განტვირთულია „არაარსებითი“ დეტალებისაგან, **სასულიერო პირთა კოსტიუმები** უფრო სრულადაა წარმოდგენილი: აფსიდის მოხატულობის მესამე რეგისტრში გამოსახულ მღვდელმთავრებს შიდა სამოსიც უჩანთ (ტაბ. 42ა,43) – სადა, მოწითალო-ოქრასფერი ქსოვილის განიერი და გრძელი, გრძელსახელოებიანი ანაფორა. ზოგ მღვდელმთავარს მასზე მოსხმული აქვს მუქი რუხი, ზოგს კი წითელი ოლარი. ანაფორისა და ოლარის ზედა ნაწილებს ფარავს, მათზე ხემოდან მოსხმული, კუბოკრული ქსოვილის (*მღვდელმთავრების მორიგეობით – წითელ-თეთრი ან შავ-თეთრი*) ფელონი, ზედ შემოხვეული თეთრი ომოფორით, რომელიც განივი ხაზებით დანაწევრებულია წითელი ან შავი ჯვრებით შემკულ მართკუთხედად. ომოფორის ქვედა ბოლო ოლარის ბოლოებზე მოკლეა და მათზე მაღლაა განლაგებული. ომოფორის და ოლარის ბოლოები და ანაფორის ყოშები ოღვილია, ოქროსფერ ფონზე რომბისებურად დახაზული, მართკუთხა ქსოვილით.

აღსანიშნავია, რომ წვევის ეკლესიაში მღვდელმთავართა ოლარისა და ომოფორის ბოლოები ქმნის წვერითი ზემოთ მიმართულ „სამკუთხედს“, ხოლო ბუგკულის

ეკლესიაში – წვეროთი ქვემოთ მიმართულ „სამკუთხედს“²⁰. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს, როგორც ჩანს, მოხატვის დროს, ბუგეულის ეკლესია, ღვთისმშობლის სახელობისა იყო²¹...

ანაფორის ქვემოდან, მღვდელმთავრებს შავი ფეხსაცმლის წვეტები უჩანთ, თავზე კი ახურავთ უჯრედებიანი ქსოვილის პატარა – სკუფიაზე უფრო დაბალი – მომრგვალებული, თავზე მომდგარი ქუდი, რომელსაც, ქვედა კიდეზე, წვრილი შავი ხაზებით ფლანგირებული, თეთრი, ჰორიზონტალური ზოლი შემოუყვება.

უჯრედებიანი ფელონით (*იგივეა, რაც მრავალჯვარი ფელონი – პოლისტავრიონი*) მოსილი ორი-სამი მღვდელმთავარი გამოსახულია (*უქუდოდ*) სხვადასხვა დროის მრავალ ქართულ მხატვლობაში: ატენში²², ტიმოთესუბანში²³, ფსოტრერის თარინგზელის ეკლესიაში (XIII ს.)²⁴, ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიაში (XIV ს.)²⁵, უღვალის ჯვრავის (XV ს.)²⁶, მაცხვარიშის თარინგზელის (XVI ს.)²⁷ ეკლესიებში და სხვ.

„XII საუკუნემდე პოლისტავრიონს ძირითადად პატრიარქები იცვამდნენ, XV ს-ის დასაწყისში კი ყველა უმაღლესი იერარქი. მაგრამ, XII-XV საუკუნეებში იგი თანდათან შეცვალა საკოსმა... პოლისტავრიონით მხოლოდ განსაკუთრებული დამსახურებისათვის ჯილდოვდებოდა ზოგი მღვდელმთავარი“²⁸.

ამგვარ ფელონიანი მღვდელმთავრების გამოსახულებები განსაკუთრებით მომრავლდა გვიანშუასაუკუნეების ქართულ ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში.

რაც შეეხება უჯრედებიან (*ანუ ჯვრიან*) ქუდებს, – აღსანიშნავია, რომ ეფესოს III მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე (431 წ.), ალექსანდრიის ეკლესიის მღვდელმთავრებს მიენიჭათ პრივილეგია თავდახურულს ჩაეტარებინათ ლიტურგია. როგორც გვიანშუასაუკუნეებამდელ, ისე გვიანი შუა საუკუნეების „ოფიციალურ“ მოხატულობებში, თითქმის, ყველა მღვდელმთავარი უქუდოდაა გამოსახული²⁹ – ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა: ატენში წარმოდგენილ მღვდელმთავართაგან მხოლოდ კირილე ალექსანდრიელია თავდახურული – ბადისებური თავსაბურავით. გელათის XVII ს-ის ოფიციალური რიგის მოხატულობაშიც ერთი მღვდელმთავარია გამოსახული უჯრედებიანი ქუდით – იქაც კ(ვ)ირილე ალექსანდრიელი...

ჩვენი დაკვირვებით, ჯვრულქუდიანი მღვდელმთავრების რაოდენობა, მეტ-ნაკლებად, გაზრდილია მხოლოდ ქართულ, ე.წ. „ხალხურ“, მოხატულობებში: ტაბაკინში³⁰, ბუგეულში³¹, წვეაში, ჭალაში³², ფარახეთში³³, მარტვილში³⁴ და სხვ. ქუდიან მღვდელმთავართა შორის არიან სხვადასხვა საღვთისმეტყველო სკოლების წარმომადგენლები, რაც მოწმობს, რომ ქუდი, ამ მოხატულობებში, მღვდელმთავრის არა რომელიმე საღვთისმეტყველო სკოლისადმი კუთვნილების, არამედ ეკლესიის წინაშე მისი განსაკუთრებული დამსახურების აღმნიშვნელია. ერთი და იგივე მღვდელმთავარი სხვადასხვა ეკლესიის მხატვარს, სხვადასხვანაირად შემოსილი ჰყავს გამოსახული³⁵.

ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობების ჩვენთვის ცნობილ „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენებში გამოსახულ მღვდელმთავართა შერჩევის და მათი სამოსის მეშვეობით რანჟირების მიხედვით, ჩანს მხატვრთა სხვადასხვა თვალსაზრისები და ორიენტირები საღვთისმეტყველო სფეროში³⁶. საილუსტრაციო მასალის სიმწირის გამო, ამ ჯგუფის მხატვართა შეხედულებებზე გარკვეული შთაბეჭდილების შექმნა ვერ ხერხდება. არსებულ მასალაზე დაკვირვებით, ყველაზე უფრო მკაფიოდ ჩამოყალიბებული და გასაგები ჩანს წვეის მხატვრის თვალსაზრისი: წვეის ეკლესიის აფსიდის კომპაქტურობის შესატყვისად, მას მხოლოდ ხუთი, განსაკუთრებით ავტორიტეტული, მღვდელმთავარი გამოუსახავს, – ძველი ეკლესიის წარმომადგენელი, ქრისტეს წინასახედ მიჩნეული, ბიბლიური მეფე და პირველმოძღვარი, **წმ. მელქისედეკი** და ახალი ეკლესიის ოთხი მამა, რომელთაც გამორჩეული ღვაწლი მიუძღვით ქრისტიანული მოძღვრებისა და ღვთისმსახურების წესის ჩამოყალიბებაში: – დიდი კაპადოკიელი მღვდელმთავრები: **გრიგოლ ღვთისმეტყველი, ბასილი დიდი და გრიგოლ ნოსელი** და, ანტიოქიის სკოლის წარმომადგენელი დიდი მღვდელმთავარი, **წმ. იოანე ოქროპირი**³⁷ – ყველა მათგანი პოლისტავრიონითა და ჯვრებიანი ქუდით მოსილი. მათი კოსტიუმების ფერთა მონაცვლეობა მოწმობს, რომ მხატვრისთვის, მღვდელმთავართა

„რანგის“ მინიშნების გარდა, მნიშვნელოვანი იყო მათი სამოსის დეკორატიული გამომსახველობაც.

აფსიდის ქვედა რეგისტრში უმარავანდოდ გამოსახული ქტიტორი მღვდელმთავრები რამდენადმე განსხვავებულად არიან შემოსილი: „დავითს“ სალტისებურად კიდეაკეცილი, სადა, ყავისფერი ქუდი ახურავს, ომოფორი კი მწერისებური ორნამენტით (ოვალი, ირგვლივ „საცეცებით“) შემკულ ფელონზე აქვს მოსხმული. როგორც ჩანს, ფეოდალური წარმომავლობა აძლევდა ასეთი სამოსის ტარების უფლებას. (ასეთი ორნამენტი გვხვდება ქტიტორ ფეოდალთა სპარსული ყაიდის სამოსზე ჭალის³⁸, ქორეთის³⁹, ვანის⁴⁰, ბუგეულის⁴¹, გელათის წმ. ელიას⁴²... ეკლესიების ამავე პერიოდის მოხატულობებში; ქორეთის⁴³ და ვანის⁴⁴ ეკლესიების აფსიდის მოხატულობაში ამგვარად ორნამენტირებული ფელონი ზოგ მღვდელმთავარსაც მოსავს. მაგ.: მღვდელმთავარი მელქიზედეკ აბაშიძე ამგვარი ფელონით, უჯრედებიანი ქუდიითა და შარავანდით მოსილი გამოსახულია ვანის ეკლესიაში – წმინდა მამების რიგში).

ამავე რეგისტრში, აფსიდის სამხრეთ კიდეში გამოსახულ მღვდელმთავარს სადა, ნარინჯისფერი ფელონი მოსავს. ქუდი კი ისეთივე – უჯრედებიანი – ახურავს, როგორც III რეგისტრის მღვდელმთავრებს.

პირველდიაკვნების ფილიპეს და სტეფანეს(ტაბ. 44ა,ბ) კოსტიუმი დიაკვნის, იკონოგრაფიით ცნობილი, სამოსისაგან (სტიქარი, გინგილი...) განსხვავდება, – სამეფო ბისონს არის მიმსგავსებული, მაგრამ, ვინაიდან, სრულად, არც ბისონის იდენტურია, ამიტომ, პირობითად, „კვართად“ მოვიხსენიებთ. იგი წარმოადგენს თეთრი, სქელი ქსოვილის, განიერ, გრძელსახელოებიან სამოსს, რომელიც, სტიქარისაგან განსხვავებით, „ოქროქსოვილის“, რომბისებურად დახაზული მანიაკითაა შემკული, წელზე კი, შემორტყმული აქვს ქამარი, რომელზეც გადმოფენილია „კვართის“ ქსოვილი; გინგილის ნაცვლად, რომელიც დიაკვნის სტიქარის მარცხენა მხრიდან უნდა ეშვებოდეს, სამოსის მანიაკის შუა ნაწილიდან – სამეფო დიადიმის მსგავსად – ეშვება „ოქროქსოვილისავე“, შავი ოვალური თვლებით და მარგალიტებით ოღვილი, ვერტიკალური, დიადიმაზე უფრო წვრილი, ლენტი, რომელიც **დიაკვან სტეფანეს** „კვართის“ უქობო ბოლომდე ჩადის, **დიაკვან ფილიპეს** „კვართზე“ კი, ქობის საოღველზე ცოტა მაღლა წყდება. ასეთივე ლენტი, სამოსის მანიაკს დიაკვნების ყელის ირგვლივაც შემოუყვება; დიაკვან ფილიპეს „კვართის“ ქობა ოღვილია ოქროსფერ ფონზე რომბისებურად დახაზული ფართო ზოლით, რომლის მარჯვენა და მარცხენა კიდეები მომრგვალებულადაა შემადლებული; ორივე დიაკვნის სამოსის სახელოებს რომბისებურად დახაზული, ოქროსფერი ყოშები აქვს; დიაკვნები უქუდოდ არიან გამოსახული; ფეხებზე ქუსლიანი მოგვები აცვიათ, დიაკვან ფილიპეს – თეთრი, სტეფანეს – წითელი.

ქვედა რეგისტრში გამოსახული ქტიტორი დიაკვნის(ტაბ. 46ა,დ) სამოსი ზემოაღწერილის მსგავსი, ოღონდ უფრო სადაა: გულისპირს შემოყოლებული, ყვითელ-ოქრასფერი, „მარგალიტებით“ შემკული ზოლი ვიწროა, ამიტომ მანიაკის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. მისგან დაშვებული ასეთივე შეფერილობის ლენტი, ქობაზე ცოტა ზემოთ, ისრისებურად ბოლოვდება; ყოშებზე გამოსახული რომბისებური ბადეც ზედა რეგისტრის დიაკვნების ყოშებზე გამოსახულ ბადეზე უფრო სადაა – რომბების ხაზების გადაკვეთის ადგილებში, მოკლე, ჯვარედინი ხაზები არა აქვს ჩართული. დიაკვანს ახურავს, „თავზე მომდგარი“, ნარინჯისფერ-ოქრასფერი, კიდეაკეცილი, ჰორიზონტალურ, შავ ზოლებიანი ქუდი; ქვედა, განიერი ზოლი შემკულია თეთრი ნახევარწრეებით⁴⁵.

დაახლოებით ასეთივე, ოღნავ უფრო შემადლებული, ქუდი ახურავთ შობის“ კომპოზიციის II რეგისტრში და **„ლაზარეს აღდგინების სცენაში“** გამოსახულ **ჭაბუკებს**(სქ. 42,44; ტაბ.63ა), რომელთაც ისეთივე, „ოქრომკედით“ მოქარგული მანიაკით შემკული, რომბისებურად დახაზული სამოსი მოსავთ, როგორც ამავე ეკლესიაში გამოსახულ მეფე-წინასწარმეტყველებს და დიაკვნებს, რაც მათი პიროვნების მნიშვნელოვნებაზე მიგვანიშნებს.

წმ. ესტატეს(ტაბ.45ა) ვიწრო და გრძელსახელოებიანი, წელში გამოყვანილი, მუქი მომწვანო-ლურჯი, სადა (შესაძლოა, მოხიულობა იყო და წაიშალა) ქსოვილის „კაბა“

მოსავს, რომელიც, წმინდანის კისრის ირგვლივ, მარგალიტებით კიდევს შემკული, ფართო, წითელი ნაჭრითაა ოლივილი. წელამდე ჩახსნილ გულისპირზე თეთრი კანტი შემოუყვება; წვრილ წელზე ფართო წითელი ქამარი აქვს შემორტყმული, წინ, სავარაუდოდ, აბზინდით შეკრული (*გამოსახულება გაბუნდოვანებულია*). მისი კაბა, ნაოჭების არქონის გამო, თხელი ქსოვილით შეკერილს ჰგავს. ამ კაბის მსგავსი, ოღონდ სახიანი ქსოვილის სამოსი აცვიათ ჭალის, ბუგეულის, გელათის წმ. ელიას ეკლესიებში გამოსახულ ქტიტორებს.

წმ. ესტატეს ისეთივე, თავზე მომდგარი, საღტისებურად კიდეაკეცილი, სადა, ყავისფერი ქუდი ახურავს, როგორც ამავე რეგისტრში წარმოდგენილ **მღვდელმთავარ დავითს**. ასეთი ქუდის გამოსახულება ქართულ ხელოვნებაში ძველთაგანვე გვხვდება, მაგ.: ახურავთ ქოროლოს ეკლესიის რელიეფზე გამოსახულ დონატორებს (Xს.)⁴⁶.

„ყვედრების“ სცენაში **წმ. იოსებს**, დაახლოებით ერთნაირი ფერის, მოწითალო-ოქრასფერი, უხვადანაოჭებული ქიტონი და ჰიმატიონი და ვიწროთასმებიანი სანდლები მოსავს. ჰიმატიონის კალთაზე ირიბად დაკერებული აქვს დანაოჭებული ვიწრო ნაჭერი; „შობის“ სცენაში მისი ქიტონის და ჰიმატიონის ფერი და ჰიმატიონზე დაკერებული ნაჭერი აღარ ირჩევა, ფეხზე აქაც სანდალი აცვია.

სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი **მთავარი ქტიტორის**(ტაბ. 54ბ) ჩაცმულობიდან შემორჩენილი, გრძელი, მოწითალო-ოქრასფერი, მოჩითული კაბა-ხალათის ფრაგმენტზე, შუიდან ოდნავ მარცხნივ, გამოსახულია, ვერტიკალური, ყვითელი, ბოლოში ირიბად აკეცილი ზოლი, რომლის ქვედა კიდე, რომბისებურად დახაზული, თეთრი კანტითაა შემკული, ეს ზოლი უნდა იყოს აღმოსავლური „ხალათის“ გადანაკეციდან გამოჩენილი სარჩული. ასეთი ზოლის მქონე, ამდაგვარი სამოსი აცვიათ ქორეთის⁴⁷, ბუგეულის, ჭალის, გელათის წმ. ელიას⁴⁷, წაღწევის ტაძრის ლევან I-ის ეკვდერში (XVIIს.)⁴⁸... გამოსახულ ქტიტორებს. სამოსის აღნიშნული ფრაგმენტიც შეიძლება გამოდგეს მოხატულობის დამატარებლად.

სამხრეთი სარკმლის წირთხელში წარმოდგენილი ქტიტორის გამოსახულების ფრაგმენტები(ტაბ. 53ა,ბ) საბაბს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მას ყვავილებიანი ქვედა კაბა (თუ შარვალი) ეცვა და მაღალი წითელი ქუდი ეხურა, რაც აღმოსავლური სამოსის ასოციაციას იწვევს. აღსანიშნავია, რომ მისი ქუდივით მაღალი, კონუსური ქუდები სირიულ და კაპადოკიურ ფრესკებზეა გამოსახული⁴⁹ (სქ. 51).



სქ.51. (cx.51). კაპადოკიაში, იხლარის ხეობის ადასალტის გამოქვაბული ეკლესიის კედელზე გამოსახული მოცკეკავები

ჩრდილოეთ კედლის ქვედა რეგისტრში გამოსახულ **ჭაბუკ ქტიტორ** – „შორ“-ს (ტაბ.69ბ), რკალისებური გულისპირის მქონე, წითელ შიდა სამოსზე, წითელივე, ვიწროსახელოებიანი, მოციხფრო ლაქებით მოჩითული კაბა მოსავს, რომლის გულისპირის ირიბად ჩაჭრილი, ერთმანეთზე გადაფენილი კალთები შემკულია ნარინჯისფერი, რომბისებურად დახაზული, ქსოვილის ფართო ზოლებით: მარცხენა მხრიდან მარჯვენა იღვლიამდე გავლებული ზოლი ჰკვეთს საპირისპიროდ მიმართულ ზოლს (*გულისპირის გაფორმების ასეთი თარგი გვხვდება, როგორც ამ პერიოდის, ისე უფრო ადრინდელ ფრესკებზე* ⁵⁰...). ამ ქტიტორს, სხვადასხვა ფერის ჰორიზონტალურ ზოლებიანი, სამკუთხა, „კენწეროში“ ბურთულით დაგვირგვინებული ქუდი ახურავს,

რომლის აკეცილი კიდევები ქტიტორის ყურების ასწვრივ ჩაჭრილია და ოდნავ გადახსნილი. დაახლოებით ასეთი, ოღონდ უფრო მდიდრულად გაფორმებული, ქუდი ასურავს ზოგიერთ ფეოდალს ამავე პერიოდის ფრესკებზე (ჭალაში, ბუგეულში...).

როგორც ვნახეთ, წვეის ეკლესიის მოხატულობის პერსონაჟთა სამოსს ბევრი საერთო აქვს XVII. „ხალხურ“ მოხატულობათა პერსონაჟების სამოსთან: დანაოჭებული თუ დაწნული ქსოვილის ვიწრო ზოლი „დაკერებული“ ღვთისმშობლის სტოლას, იოსების ქიტონის, მოციქულთა და გაბრიელ მთავარანგელოზის პიმატიონების ბოლოს გასწვრივ; წმ. ესტატეს, აღმოსავლური იერის მქონე – წელში შევიწროვებული, ვიწროსახელოებიანი, წინ ჩახსნილი, ფართოქამრიანი კაბა; მთავარი ქტიტორის, აღმოსავლური ყაიდის, გრძელი, ონამენტირებული კაბა-ხალათი – კალთის ირიბი გადანაკეცი; ქტიტორთა და მოგვთა, დაახლოებით სამკუთხა, კიდუაკეცილი, ფერადი ზოლებითა და მარგალიტებით შემკული ქუდები; სამოსის მოჩითვის მოტივები: – მწვერისებრი ორნამენტი დამახასიათებელია XVII-ის „ხალხური“ მოხატულობებისათვის; რომბისებური ნახატი, იშვიათად, გვხვდება უფრო ადრეც და უფრო გვიანაც⁵¹, მაგრამ განსაკუთრებით გავრცელებულია XVI-ის „ხალხურ“ მოხატულობებში; პოლისტავრიონითა და – ჯვრებით მოჩითული ქუდებით მოხილ მღვდელმთავართა გამოსახულებების გაზრდილი რაოდენობა დამახასიათებელია აღნიშნული პერიოდისათვის; ამრიგად, წვეის ეკლესიის გვიანშუასაუკუნეების მოხატულობის პერსონაჟთა სამოსი, როგორც თარგით, ისე ქსოვილის გაფორმებით, ამ მოხატულობის XVI საუკუნისათვის კუთვნილებაზე მიუთითებს.

ვარცხნილობა. წვეის ეკლესიის მოხატულობის პერსონაჟთა ვარცხნილობა, მეტნაკლებად, იკონოგრაფიული ტრადიციის შესატყვისია: ქრისტეს ტალღისებური, მოწითურო-წაბლისფერი თმა და ბოლოგაყოფილი წვერი აქვს. მხოლოდ, სამხრეთ კედელზე, „ძველი დღითას“ სახით გამოსახულ მაცხოვარს აქვს ბაცი ქერა, თხემის ირგვლივ. ტალღისებური შავი ხაზებით გამიჯნულ, უსწორმასწორო ზოლებად განლაგებული, თქვისებური „ფაქტურით“ უძველესი ვარცხნილობის, „დრედას“ მსგავსი, ვარცხნილობა...; იოანე ნათლისმცემელი გაბურძნული თმითაა წარმოდგენილი, პავლე მოციქული – მელოტია, პეტრე – ხუჭუჭთმიანი, იოანე – უწვერულვამო.

ღვთისმშობლის ვარცხნილობა ყველა სცენაში სხვადასხვანაირია: „ხარების“ სცენაში მას თმა, ორ ნაწნავად აქვს გადაშვებული მხრებზე. „ყვედრების“ სცენაში, თავსაბურავის შიგნით უჩანს მოკლედ შეჭრილი, ქვედა ყბებამდე სწორად დაშვებული, თმა. „ამაღლების“ სცენაში კი მოკლედ შეჭრილი თმის ხვეულები დაწვეების კიდევებს უფარავს (ღვთისმშობლის თმის ჩვენება გვიანი ხანის ევროპული მოხატულობებისთვისაა დამახასიათებელი).

აღსანიშნავია, რომ წვეის მოხატულობაში ჭაღარა სხვადასხვაგვარად არის გადმოცემული: მოსე წინასწარმეტყველის, დავით მეფის და „ძველი დღითა“-ს ჭაღარა – მოყვითალო-ოქრასფერით, ღვთისმშობლისა კი თეთრისა და შავის შერევით, რის გამოც მისი თმა მოლურჯო ჩანს (ლურჯი ფერი სიწმინდის, სულიერების, ერთგულების სიმბოლოა⁵²). მეუდაბნოეთა და მღვდელმთავართა ჭაღარა, სხვადასხვა ტონის რუხი და მოოქრასფრო ფერებითაა დაწერილი.

შესრულების ხერხების თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს პეტრე მოციქულის ხუჭუჭი თმის ხვეულების წრეების სახით გამოსახვა, წმ. მამებისა და ქტიტორი მღვდელმთავრების თმა-წვერისა და უღვაშების გამოსახვა გრძელი, ხაზოვანი, მეტწილად მოუქნელი, მონასმებით, რომელიც ცალკეულ თმის ღერებად აღიქმება და პრიმიტიულობის იერს სძენს მოხატულობას. თმის გამოსახვის ასეთი ხერხი დამახასიათებელია ამ პერიოდის სხვა „ხალხური“ მოხატულობებისთვისაც (ტაბაკინი, ვანი⁵³, წითელხევი, ილეში, ქორეთი, ფარახეთი⁵⁴...).

ნივთები: ქვეშაგები, „ავეჯი“, წმინდანთა და მღვდელმსახურთა „იარაღი“

პერსონაჟთა სამოსის გარდა, მოჩითვის კვალი ჩანს ღვთისმშობლის ქვეშაგების, მუთაქის და ყრმა ქრისტეს ქვეშაგებად გამოსახულ ხალიჩაზე (ტაბ.57ა,ბ). ეს პატარა,

მართკუთხა ხალიჩა ძოწისფერია, კიდევთან ოქროსფერი, რომბისებური „ბადით“ გაფორმებული ზოლი შემოუყვება.

ღვთისმშობლის ზეწარი თეთრია (ტაბ. 57ა) – მონითული სიგრძივი პარალელური წითელი ხაზებით, რომელთა შორის პატარა წითელი „ვარსკვლავებია“ ჩახატული. გრძივი ხაზები ორგან გადაკვეთილია, მათდამი პერპენდიკულარული, ფართო, ყვითელი, „თვალ-მარგალიტით შემკული“, ზოლით.

ღვთისმშობლის საბანი მოწითალო ყოფილა (*ჩანს ფრაგმენტები*). მას განივად დაუყვება მთეთრო ხაზები, რომელიც გაურკვეველია მონითვის კვალია, თუ ნაოჭების ზედაპირია გამოთეთრებული; მუთაქა ოქროსფერია და წითელი ბოლოები აქვს. ოქროსფერ და წითელ ნაწილებს საზღვრავს, ორი შავი ხაზით ფლანგირებული, ვიწრო, მორუხო, „მარგალიტებით“ შემკული ზოლი. მუთაქის ოქროსფერი ნაწილი შემკული ყოფილა „ძვირფასი თვლებით“ (*ახლა მხოლოდ ერთი თვალი ჩანს*), წითელი კი – „მარგალიტებით“.

„ავეჯის“, გამოსახულებები წვეის ეკლესიაში ცოტაა. მათშიც თავს იჩენს წვეის მხატვრის მიდრეკილება მაქსიმალური განზოგადებისაკენ. კონქში გამოსახული **ქრისტეს საყდარი**(ტაბ. 37) უმარტივესი ფორმისაა – ამ პერიოდის მოხატულობებში გამოსახულ ქრისტეს საყდართაგან. მისი საზურგე სადაა, ტრაპეციული მოხაზულობის, საშულო სიმაღლისა, – ქრისტეს მხრის დაახლოებით ნახევრამდე სწვდება (*ამდგარივეა, ოღონდ უფრო მაღალი, ტაბაკინის კონქში გამოსახული ქრისტეს საყდრის საზურგე⁵⁵*). ზედ გადაკრული აქვს მოოქრასფრო-თეთრი ქსოვილი, მონითული ჰორიზონტალური და ვერტიკალური წითელი ხაზების ბადით, რომლის ხაზების გადაკვეთის ადგილებში, ჯვარედინად, მოკლე ხაზებია ჩართული. სავარძლის საზურგის მარჯვენა და მარცხენა კიდევები გაფორმებულია, ჰორიზონტალური ხაზებით უჯრედებად დანაწევრებული, ვერტიკალური ოქროსფერი ზოლით, რომლის უჯრედებში წითელი და მწვანე თვლები ყოფილა „ჩასმული“ (*ჩანს ფრაგმენტები*).

„ხარების“ კომპოზიციაში(ტაბ. 49) გამოსახული **ღვთისმშობლის „სკამი“**, სკამის სილუეტის მსგავსად გამოჭრილ ქსოვილს ჰგავს, რომლის მოყვითალო-ოქრასფერი ზედაპირი სამ „იარუსად“ განლაგებულ უჯრედებადაა დახაზული. თითოეულ უჯრედში, მონაცვლეობით, თითო მართკუთხა „ლალი“ ან „ზურმუხტია“ ჩაწერილი. უჯრედები მოსაზღვრულია ასეთივე ფერის ქსოვილის, მარგალიტებით შემკული შავი ხაზით შემოწერილი, ვიწრო ზოლით. „სკამს“ ორი ბოლომომრგვალებული „ფეხი“ აქვს, რომელთა სიბრტყითობა და ქსოვილისმაგვარობა მკაფიოდ აჩენს „სკამის“ საგნობრივ პირობითობას. (*ამდგარი ნახატისა და ფაქტურის მქონე ფეხები აქვს ფარახეთის ეკლესიის კონქში გამოსახულ ქრისტეს საყდარს⁵⁶*).

დაახლოებით ასეთივეა **იოსების „სკამი“** „შობის“ კომპოზიციაში(სქ. 42, ტაბ. 55 ბ). ოღონდ იქ სკამის დასაჯდომი ნაწილი ერთ მწკრივად განლაგებული მსხვილი უჯრედებითაა მონითული, რომლებშიც თითო-თითო მართკუთხა ლალი და ზურმუხტია ჩაწერილი, სკამის ფეხებზე კი მრგვალი ლალები და ზურმუხტებია გამოსახული.

ამდგარი ყოფილა **ღვთისმშობლის და იოსების „სავარძლებიც“** „ყვედრების“ სცენაში(ტაბ. 50), ოღონდ აქ თითოეული სავარძლის კიდიდან ამოზრდილია თითო სამფოთლიანი ღერო, რომლებიც, ისევე, როგორც სავარძლის დანარჩენი ნაწილი, ზურმუხტებითა და ლალებით შემკული უჯრედებითაა გაფორმებული.

გაბრიელ მთავარანგელოზის „კვერთხის“ გამოსახულება „ხარების“ კომპოზიციაში, ასევე, საზგასმულად პირობითია – სიმბოლური. „კვერთხი“ ჰგავს მძივს, რომელიც ორი-სამი პატარა, მრგვალი და თითო-თითო მოგრძო „მარცვლის“ მონაცვლეობით არის აკინძული წარმოსახვით, არამყარ „ღერძზე“. „კვერთხი“ გაღუნულია, მისი ზედა ნაწილი „ჰაერში“ გამოსახული სამი წერტილით ბოლოვდება(ტაბ.49)...

პირობითობის შთაბეჭდილებას ქმნის **ქრისტეს კვერთხისმაგვარი ჯვარიც** – „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში. ოქროსფერ ჯვარს კიდევთან შემოუყვება, ოქროსფერივე, წვრილი შავი კანტებით ფლანგირებული, მარგალიტებით შემკული ზოლი. ჯვარი ბრტყელია და გაღუნული – ქსოვილისაგან შეკერილს ჰგავს.

ხაზგასმულია **წმ. გიორგის „შუბის“** პირობითობა – წაგრძელებული რომბისმაგვარი, ოქროსფერი შუბისწვერი ტარს უერთდება მრგვალი ბუნიკით, რომელთან ახლოს ტარს, აქეთ-იქით, ზემოთ მიმართული თითო ნახევარწრიული ხვეული აქვს. შუბის ღერო გაღუნულია, შუბისწვერიც ღეროს მიმართ კუთხეს ქმნის. ცხადია, ასეთი შუბი საბრძოლველად უვარგისი იქნებოდა.

წიგნები, გრაგნილები, საცეცხლურები დაახლოებით ისეთივეა, როგორც სხვა ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში გვხვდება.

წვეის მოხატულობაში წარმოდგენილი სამოსის და ნივთების გამოსახულებთა განხილვამ გამოავლინა მათი ოთხი ძირითადი თავისებურება: I. ხაზგასმულია ნივთების მატერიალური პირობითობა. II. გამარტივებულია მათი ნახატი – ყველაზე არსებითი ელემენტების შენარჩუნებით. III. გაზრდილია მათი დეკორატიულობა-ზეიმურობა. IV. პერსონაჟთა კოსტიუმების ცალკეულ ელემენტებში გამოსჭვივის თანადროული აღმოსავლური და დასავლური მოდის გავლენა.

§ 9. სცენათა ბამმიჯნავ-მომაჩარხოვებელი ზოლები და ორნამენტი

წვეის ეკლესიის მოხატულობის ორგანიზებასა და დეკორატიულ გამომსახველობაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს სცენათა ბამმიჯნავ-მომაჩარხოვებელი ზოლებითა და ორნამენტით შედგენილი „ბადე“ (კარკასი), რომელშიც განთავსებულია მოხატულობის სცენები, რაც ეკლესიის მოხატულობას ამგვარად აწესრიგებს:

აფსიდის მოხატულობას ოთხ რეგისტრად ყოფს ეკლესიის არქიტექტონიკის შესატყვისად განლაგებული სამი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული, პორიზონტალური „სარტყელი“-ს(სქ. 1, ტაბ. 36): პირველი და მეორე რეგისტრები ერთმანეთისაგან იმიჯნება კონქის ქვედა საზღვრის დონეზე, ფართო⁵⁷ თეთრი, წარწერიანი ზოლით, რომელიც მოჩარხოებულია, შედარებით ვიწრო⁵⁸, თეთრი და შავი ხაზებით ფლანგირებული, წითელი ზოლით.

ტრიუმფალური თაღის იმპოსტა(ტაბ. 37,40) მართკუთხა თაროების წახნაგები და იმპოსტთა ქანობები აქცენტირებულია, ზოლოვან „ჩარჩოებში“ განთავსებული, მცირე ორნამენტული კომპოზიციებით.

მეორე და მესამე რეგისტრები იმიჯნება სარკმლის ზედა კიდისა და ჩრდილოეთი ნიშის ზედა კიდის დონეზე, პირველ-მეორე რეგისტრების ბამმიჯნავ ზოლზე შედარებით ვიწრო⁵⁹, სადა თეთრი ზოლით, რომელიც მოჩარხოებულია, თეთრი და შავი ხაზებით ფლანგირებული, წითელი ზოლით⁶⁰. ნიშის ზედა კიდესთან ეს ზოლები ქმნის, მცირე, პორიზონტალურ ჩარჩოს.

მეორე რეგისტრის მარცხენა და მარჯვენა კიდეები „ჩაკეტილი ყოფილა, მეორე და მესამე რეგისტრების დამაკავშირებელი, ვერტიკალური ორნამენტული ზოლებით (ტაბ.41).

მესამე-მეოთხე რეგისტრებში მდებარე, ვერტიკალური ნიშების ბამმიჯნავ ტიხარზე(ტაბ. 37, 42ა) განთავსებულია, ურთიერთმოსაზღვრე სამკუთხა და რომბისებურ „ჩარჩოებში“ ჩაწერილი ორნამენტული კომპოზიცია, რომლის ზედა ნაწილი წაკვეთილია⁶¹.

მესამე და მეოთხე რეგისტრები გამიჯნულია სარკმლის ქვედა კიდის დონეზე, აფსიდის მოხატულობის დამანაწევრებელ სარტყელთა შორის სიგანით⁶² და ნახატის სირთულით გამორჩეული, ორნამენტული ზოლით, რომელიც „ცოცხალ ქტიტორთა ზონას“ გამოყოფს „სამოთხის ზონისაგან“. იგი მოსაზღვრულია წვრილი შავი კონტურით და მოჩარხოებულია, თეთრი ხაზებით ფლანგირებული, წითელი ზოლით(ტაბ.42ა).

მასთან მიჯრით (*ქვემოდან*), წარმოდგენილია „განედლებული ჯვრის“ მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიცია, რომლის ვერტიკალური ღერძი აფსიდისა და სარკმლის ვერტიკალური ღერძიდან ოდნავ მარცხნივანა განთავსებული,

მეოთხე რეგისტრს მარცხნიდან და მარჯვნიდან „კრავს“, ერთმანეთისადმი ასიმეტრიულად განლაგებული ნიშები და, მათთან მიმდებარე, მარმარილოს ფილებს მიმსგავსებული, მცირე დეკორატიული კომპოზიციები(ტაბ. 36). განედლებული ჯვარიც და ეს კომპოზიციებიც მოჩარხოებულია, თეთრი ხაზებით ფლანგირებული, წითელი ზოლით.

როგორც ვხედავთ, საკურთხევლის მოხატულობის დამანაწევრებელ-მამკობი „ბადის“ თითოეული „ელემენტი“, თავის თავში მოიცავს მთავარ ნაწილს, რომელიც ყველა „ელემენტისთვის“ სხვადასხვანაირია, რაც აცხოველებს მოხატულობას, და მის ზოლოვან

„ჩარჩოს“, რამელიც ყველა „ელემენტისათვის“, თითქმის, ერთნაირია, რაც ქმნის მოხატულობის მარგანიზებელი სისტემის ერთიანობის შთაბეჭდილებას.

ორნამენტით შემკულია ტრიუმფალური, კამარის საბჯენი და კედლის თაღების და პილასტრების გვერდითი წახნაგები(ტაბ. 74 IV) და საბჯენი თაღის ცენტრში გამოსახული ჯვრის ფონი; ფართო ორნამენტული ზოლი გასდევს დარბაზის კამარის ქიმს(ტაბ. 47,64).

დარბაზის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის მოხატულობის რეგისტრები გამიჯნულია ჰორიზონტალური წითელი და თეთრი ზოლების „აკორდებით“(სქ2; ტაბ.47).

მეორე რეგისტრის მარცხენა და მარჯვენა კიდეები შემკულია ვერტიკალური ორნამენტული ზოლებით.

კედლის თაღსა და ტრიუმფალურ თაღს შორის და კედლის თაღსა და საბჯენი თაღის პილასტრს შორის მოქცეული, ვიწრო სამკუთხა არეები შემკული ყოფილა ორნამენტული (ამჟამად ფრაგმენტირებული) კომპოზიციებით.

კედლის თაღების იმპოსტები შემკულია, თეთრ ფონზე განთავსებული, შავი და წითელი ორნამენტით ან ორნამენტს მიმგვანებული ლაქებით, რომელიც სამფერი (წითელი, თეთრი, შავი) ზოლებითაა მოხარჩოებული(ტაბ.7).

ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის რეგისტრების ხაზოვანი დანაწევრება და ორნამენტის განლაგება სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ანალოგიურია(სქ 3, ტაბ. 64) – მცირე განსხვავებით: აქ ვერტიკალური ზოლები აჩარჩოებს არა მეორე, არამედ მესამე რეგისტრის სცენას. (ამ რეგისტრის მარცხენა კიდეში ყოფილა ვერტიკალური ორნამენტული კომპოზიცია, მარჯვენა კიდეში კი ვერტიკალურ ზოლზე შესრულებული წარწერა).

მართალია, სამხრეთ კედელზე ვერტიკალური ორნამენტული კომპოზიციები მეორე რეგისტრშია წარმოდგენილი, ჩრდილოეთ კედელზე კი – მესამეში, მაგრამ, რადგან ორივე კედლის თაღს ზემოთ მოხატულობის სამ-სამი რეგისტრია და ყველა სცენის კომპოზიცია ცენტრისკენულია, ორნამენტული კომპოზიციების სხვადასხვა რეგისტრში წარმოდგენა შეუმჩნეველია, სიმეტრიულობის ილუზია არ ირღვევა. ამასთანავე, რეალურად არსებულ განსხვავებას დინამიკა და სიცოცხლე შეაქვს ინტერიერის გაფორმებაში.

სამხრეთ-დასავლეთ კედელზე, „შობის“ კომპოზიცია(სქ 2,42; ტაბ. 56) ორ რეგისტრადაა გაყოფილი ფართო ორნამენტული ზოლით. ზედა რეგისტრის მარცხენა კიდე, სამ მეოთხედამდე, აუყვება ვერტიკალური ორნამენტული ზოლი. მარჯვენა კიდეშიც, სავარაუდოდ, იქნებოდა კომპოზიციის გამაწონასწორებელი, ორნამენტული ზოლი.

ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე, „ფერიცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიცია(ტაბ. 60) ორ რეგისტრადაა გაყოფილი ორნამენტული ზოლით. ქვედა რეგისტრის კომპოზიცია კი, დაახლოებით შუაში, გამიჯნულია ვერტიკალური თეთრი და წითელი ხაზების „აკორდით“.

მართალია, ზედა რეგისტრის კიდეებში ვერტიკალური ორნამენტული ზოლები არ არის, მაგრამ, სცენის თითქმის მთელ სიმაღლეზე, აღმართულია ფიგურები, ამიტომ მოპირდაპირე კედლების კომპოზიციები, ილუზორულად, ურთიერთსიმეტრიული ჩანს, ამასთანავე, რეალურ განსხვავებას დინამიკა შეაქვს ინტერიერის გაფორმებაში.

სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლების თაღებსა და პილასტრებს შორის მოქცეულ ვიწრო „უბეებში“ დაახლოებით ერთნაირი ორნამენტული კომპოზიციები ყოფილა განთავსებული. დარბაზის დასავლეთ ნახევარში ისინი მხოლოდ საბჯენი თაღის პილასტრების მხარესაა შენარჩუნებული(სქ 3; ტაბ. 60,68ა).

ორნამენტული კომპოზიციებით აქცენტირებულია საბჯენი თაღის იმპოსტები.

რადგან წვეის ეკლესიის დარბაზის აღმოსავლეთ ნაწილის კედლის თაღების სიგრძე და სიმაღლე განსხვავდება დასავლეთი ნაწილის კედლის თაღების შესაბამისი მონაცემებისაგან, მხატვარი დარბაზის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნაწილების მოხატულობის კომპოზიციებს სხვადასხვაგვარად აგებს. იგი ერთმანეთს უფარდებს მოპირდაპირე კედლებზე განთავსებულ ფიგურულ და ორნამენტულ კომპოზიციებს, ცდილობს მათი სიმეტრიულობის შთაბეჭდილების შექმნას, მაგრამ, სცენების შინაარსისა და არქიტექტურის აგებულების გათვალისწინებით, უშეგებს შესაბამის მცირე ასიმეტრიებს, რაც დინამიკას და სიცოცხლეს მატებს მოხატულობას.

ზოლოვანი და ორნამენტული მოტივებით შექმნილ „ბადეში“, თითოეულ კედელზე ორგანიზებულია მკაფიო აქცენტები დიდი ზომებით გამორჩეული რეგისტრების სახით, რაც ხელს უწყობს მოხატულობის კომპოზიციის ადვილად აღქმადობას და შთამბეჭდაობას. [ასეთია მოხატულობის ზედა და ქვემოდან მეორე რეგისტრები, ანუ,

აფსიდში – „ვედრების“ და „მსხვერპლის თავყანისცემის“ სცენები, დარბაზის სამხრეთ კედელზე – „ხარების“ სცენა, „მთავარი ქტიტორის“ გამოსახულება და „შობის“ სცენის ზედა რეგისტრი, ჩრდილოეთ კედელზე – „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ და „ამაღლების“ სცენების ზედა რეგისტრები და „ძლევაშოსილი წმ. გიორგის“ სცენა).

აღნიშნული ზოლები და ორნამენტი უფრო ინტენსიურ – განუზავებელ, კონტრასტულ – ფერებშია წარმოდგენილი, ვიდრე რელიგიური სცენები, რომლებიც ძირითადად განზავებული ფერებითაა შესრულებული. ამით ისინი, თითქოს, გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს და ახდენს მოხატულობის მკაფიოდ დანაწევრება-ორგანიზებას. თუმცა, რადგან მათ მოხატულობის საერთო ფართობთან შედარებით მცირე ადგილი უჭირავს და მათი ფერები სცენების ფერთა მონათესავეა, ისინი მოხატულობის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება. მათი ინტენსიური, საზეიმო უღერადობა ეხმარება მოხატულობაში, ხსნის თემის შესატყვისი, ამაღლებული განწყობილების შექმნას.

ორნამენტი. გარდა იმისა, რომ ორნამენტი აქტიურად მონაწილეობს მოხატულობის აგებულების და დეკორატიული გამომსახველობის ორგანიზებაში, მას შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს: – არის ხსნისა და ამაღლების სიმბოლოს, სამოთხის სიმბოლო (*ორმაგი სიმბოლოა...*). მისი შესწავლა გარკვეულ ინფორმაციას „გვაწვდის“ ძეგლის დათარიღებისათვის.

წვეის ეკლესიის ორნამენტი, რამდენიმე ძირითადი მოტივის ელემენტების სხვადასხვაგვარი ვარირება-კომპონირების შედეგად, ეკლესიის მცირე ზომებთან შეფარდებით, საკმაოდ მრავალფეროვანის შთაბეჭდილებას ტოვებს:

ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია, აფსიდის მოხატულობის ქვედა რეგისტრის ზედა სამი რეგისტრისაგან გამმიჯნავი, ფართო ჰორიზონტალური ზოლის შემადგენელი ორნამენტის მოტივი, რომელსაც პირობითად „I მოტივს“ დავარქმევთ (ტაბ. 73_{II}). ესაა ტალღისებურად კლაკნილი ღერო (ზოგან ორმაგი, ზოგან სამმაგი), რომლის შეზნექილ ნაწილებში სტილიზებული „ფოთლებია“ ჩაწერილი – ღეროს ერთ მხარეს წითელი, მეორე მხარეს – შავი⁶³.

წვეის როგორც ეს, ისე სხვა ორნამენტები შესრულებულია ნახატის სიზუსტის დაცვის გარეშე (*რაც საერთოდ დამახასიათებელია ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობებისათვის*), ხელგაწაფული, თამამი მხატვრის მიერ – „ა და პრიმად“. წვერის ამგვარი მანერა მხატვარს თავისუფალი იმპროვიზაციის, მოხატულობის შინაარსისადმი თავისი დამოკიდებულების უშუალოდ გამოხატვის საშუალებას აძლევს. გასაოცარია, ძალზე სწრაფი, თითქოსდა დაუღევარი შესრულების მიუხედავად, როგორ ახერხებს იგი ორნამენტის ყოველ მონაკვეთში განსხვავებული ხაზობრივ-ლაქობრივი კომპოზიციის შექმნას და, ამავე დროს, ორნამენტულობის შთაბეჭდილების, ორნამენტის ერთიანი ხასიათის შენარჩუნებას.

ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში, ძნელად საპოვნელია სხვა, ასეთი წარმართული აღტყინებით „მობუქნავე“, ასეთი ზღვარგადასული ემოციის გამომხატველი ორნამენტი. აფსიდის ჩრდილოეთ ნაწილში ეს ორნამენტი უფრო უწესრიგოდ მბორგავია, სამხრეთ ნაწილში კი უფრო რეგულირებული. ბობოქარი დინამიზმი მასში მიღწეულია ზედა და ქვედა წერტილებს შორის მანძილის დიდი ამპლიტუდით და უახლოეს უმაღლეს ან უდაბლეს წერტილებს შორის მანძილის სიმცირით, ხაზის და ლაქის სისქის, მოხაზულობის და ფერის სწრაფი ცვლით. ორნამენტის ბობოქარი დინამიკა დაოკებულია მისი, კონტრასტული ფერის ზოლთა, „მძლავრ“ ჩარჩოში განთავსებით.

იგივე მოტივი, რამდენადმე განსხვავებული ინტერპრეტაციით, წარმოდგენილია საბჯენი თაღისა და პილასტრის აღმოსავლეთ წახნაგზე (ტაბ. 73 – I მოტივის_{III}) – პილასტრზე იგი დაახლოებით ისევე ბობოქარია, როგორც აფსიდში, თაღზე კი უფრო დახვეწილი. თუ აფსიდში, სადაც მაქსიმალურად კონცენტრირებულადაა წარმოჩენილი ამ ეკლესიის დედაარსი, ორნამენტი ბობოქარ აღტაცებას გამოხატავდა, აქ ის შედარებით მოწესრიგებულია, ლაღად და ენერგიულად მდინარი წყლის ნაკადს ჰგავს. შავ და წითელ ფონებზე განთავსებული ორნამენტის ნახატი განსხვავებულია.

II ძირითადი მოტივია წვერებით ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებული სამკუთხედების მწკრივი, რომლებშიც იმდაგვარი „ფოთოლია“ ჩაწერილი, როგორც

ზემოთ განხილულ ორნამენტშია(ტაბ. 74). ეს მოტივი წარმოადგენს I მოტივის ნაწილობრივ გეომეტრიზებულ ვარიანტს – I ორნამენტის კლასილ ხაზს აქ სამკუთხედების ფერდებით შექმნილი ტეხილი ხაზი ცვლის. ასეთი ორნამენტი გვხვდება „შობის“ და „ფერიცვალება - ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიციის რეგისტრებს შორის და კედლის თაღებსა და პილასტრებს შორის მოქცეულ „უბეებში“⁶⁴.

III მოტივი(ტაბ. 74) წარმოადგენს II მოტივის გაორმაგებულ ვარიანტს: ვერტიკალურად განლაგებულ ლენტისებურ ზოლზე გამოსახულია რომბების მწკრივი, რომელთა ფერდებს შორის ტოლფერდა სამკუთხედებია მოქცეული. რომბებშიც და სამკუთხედებშიც სტილიზებული ფოთლის მსგავსი ნახატია წარმოდგენილი – რომბებში წითელ, სამკუთხედებში კი შავ ფონზე.

აღსანიშნავია, რომ რომბების მოტივი ფიგურირებს სამხრეთ კედელზე „მარიამის იოსებისაგან ყვედრების“ და „შობის სცენებში“ – „ქრისტიანობაში რომბი, რომელიც უძველესი ხანიდან ითვლებოდა ნაყოფიერების სიმბოლოდ, გამოდის ქალწული მარიამის სიმბოლოს სახით და მიუთითებს მის უმანკოებაზე“⁶⁵.

IV მოტივი(ტაბ. 74) II და III მოტივების მონათესავეა და წარმოადგენს, წვრილი შავი ხაზებით მონარჩობულ ლენტისებურ ფონზე, ურთიერთსაპირისპიროდ განლაგებულ ტოლფერდა სამკუთხედებში ჩაწერილ „სამყურა“ ფოთოლს. აქაც, ერთ მხარეს მოქცეულ სამკუთხედებში, ფონი შავია, მეორე მხარეს წითელი. ეს მოტივი გამოყენებულია საბჯენი თაღის დასავლეთ წახნაგზე, ჩართულია აფსიდის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში გამოსახული „აყვავებული ჯვრის“ და საბჯენი თაღის კეხზე გამოსახული „ძლევის ჯვრის“ კომპოზიციებში⁶⁶.

გვხვდება, აღნიშნული მოტივის“ გამარტივებული ვარიანტებიც: – ურთიერთსაპირისპიროდ განლაგებულ ტოლფერდა სამკუთხედებში ცალ მხარეს, შავ ფონზე, ჩაწერილია თეთრი სამკუთხა ფოთოლი, მეორე მხარეს კი ვერტიკალური წითელი ხაზიდან გამოსული, დიაგონალურად განლაგებული, ურთიერთპარალელური წითელი ხაზები(ტაბ. 74) ან, თეთრ ფონზე, სხვადასხვა მოხატულობის წითელი ლაქები. (ეს მოტივი გამოყენებულია საბჯენი თაღისა და მისი საყრდენი პილასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ წახნაგზე და პილასტრთა კაპიტელებზე);

უფრო პრიმიტიულია „გეომეტრიული“ მოტივი – წვრილი შავი ხაზით მონარჩობულ, ლენტისებურ თეთრ ფონზე გამოსახულ, ურთიერთსაპირისპიროდ განთავსებულ ტოლფერდა სამკუთხედებში ჩაწერილი, ვერტიკალური ხაზიდან გამოსული, დიაგონალურად დამხრობილი, დაახლოებით ურთიერთპარალელური, წითელი და შავი ან მხოლოდ შავი ხაზები⁶⁷ (ტაბ. 74).

V მოტივია „მარმარილოს ფილების“ მოტივი(ტაბ. 74), რომლითაც საკურთხეველის სამხრეთ ნაწილში არსებული სადგომის შესასვლელია გაფორმებული. ასეთივე ორნამენტი გვხვდება საკურთხეველის ჩრდილოეთი ნაწილის ქვედა ნიშის მიმდებარედ⁶⁸.

აღსანიშნავია, რომ მხატვარი, ორნამენტის „დინების“ მონოტონურობის დასარღვევად, სხვადასხვა ადგილას ახდენს ორნამენტის ერთ-ერთი უჯრედის აქცენტირებას განსხვავებული ნახატით (მაგ.: „აყვავებული ჯვრის“ ორნამენტულ კომპოზიციაში – სამკუთხედების ზედა მწკრივის შიდა ნახატში (ტაბ. 73) და სხვ.).

წვეის ეკლესიის ორნამენტული სამკაულის უმეტესი ნაწილის შემადგენელი, ერთმანეთის მსგავსი, ელემენტები, ქმნის ეკლესიის დეკორატიული შემკულობის ერთიანობის შთაბეჭდილებას. ამავე დროს, ორნამენტის ნახატის მცირედ განსხვავებულობა ცხოველხატულობას მატებს მას.

განხილულთაგან მკვეთრად განსხვავდება სამხრეთ კედელზე, მთავარი ქტიტორის გამოსახულების თეთრ ფონზე დატანილი ორნამენტი – **VI მოტივი (ტაბ. 74)**. ის წარმოადგენს ხაზოვანი კლასილი ღეროს მქონე, სტილიზებულ სამფურცლიან ყვავილს, რომლის გვერდითი ფურცლები მრგვალია და პატარა, შუანა კი გრძელი, ბოლოწაწვეტებული. ფურცლების შეერთების ადგილებიდან ყვავილის მტვრიანას მსგავსი თითო გრძელი, ბოლომორკალული ხაზი გამოდის. ამ ორნამენტში, გარდა თეთრის, წითლის და შავისა, მოყვითალო ოქრას და მოცისფრო-რუხი ფერებიცაა შეტანილი⁶⁹.

მკვეთრად განსხვავებულია, აგრეთვე, კამარის ქიმში წარმოდგენილი, „კუბოკრული“ ფონის მქონე ორნამენტი – **VII მოტივი (ტაბ. 75).** კუბოკრული ორნამენტი საკმაოდ გავრცელებულია ქრისტიანულ, მათ შორის ქართულ კედლის მხატვრობაში. ხშირ შემთხვევაში, მისი უჯრედების წყობა ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებული საფეხურებიანი პირამიდების მსგავსია. წვეის მხატვარს ამგვარად რომ გადაეწყვიტა ორნამენტის ნახატი, მაშინ ის უფრო მისადაგებული იქნებოდა ამ ეკლესიაში გამოყენებულ, ურთიერთსაპირისპიროდ განლაგებულ სამკუთხედებიან ორნამენტთან. მაგრამ, მოცემულ შემთხვევაში, მხატვარი დანარჩენ ორნამენტებთან მსგავსებას არ ესწრაფვის: ამ ორნამენტით შევსებულ „ლენტისებურ“ ზოლზე ერთმანეთს ენაცვლება „ლენტისადმი“ დიაგონალურად განთავსებული, განსხვავებული ფერის, პატარა მართკუთხედების მწკრივები – წითელი, მოწითალო ოქრა, მოყვითალო ოქრა და ცისფერი. თითოეულ მართკუთხედში, მკრთალი, თეთრი საღებავით, ბუმბულია ჩახატული. განსხვავებით სხვა ორნამენტებისაგან, სადაც ფერები ლოკალურია, კონტრასტული – მთელი ძალით მუდერი, აქ ფერთა ძალა ერთმანეთთან მიახლოებულია, ამიტომ ეს ორნამენტი უფრო ჰარმონიული და ფაქიზი ჩანს. განმეორებადი, სხვადასხვა ფერის დიაგონალები ლივლივის შთაბეჭდილებას, ხოლო ბუმბულის მკრთალი გამოსახულებები – სინაზის და სიმსუბუქის – ანგელოზთა სამყოფელის ასოციაციას ქმნის.

ქართულ კედლის მხატვრობაში კუბოკრულ ორნამენტზე ბუმბულის გამოსახვის სხვა შემთხვევა არ ვიცით. ეკლესიის კამარის ქიმში ორნამენტის საშუალებით ლივლივის შთაბეჭდილების შექმნის ცდა კი სხვა ძეგლებშიც ჩანს. მაგალითად: ურთიერთსაპირისპიროდ განლაგებულ, სხვადასხვა ფერის საფეხურებიანი პირამიდების მსგავს, კუბოკრულ ორნამენტში „ტეხილი“ ნახატი და ფერთა მონაცვლეობა ლივლივის შთაბეჭდილების შექმნის მცდელობას წარმოადგენს. ამავე მიზანს ემსახურება ბუგეულის ეკლესიის ქიმზე ტალღისებურად კლაკნილი ურთიერთპერპენდიკულარული ლენტების გამომსახველი ორნამენტი⁷⁰ და მარმარილოს ფილების მსგავსი ტალღისებური ორნამენტი ბუგეულის, წვეის და მრავალი სხვა ეკლესიის მოხატულობაში. აღნიშნული შთაბეჭდილების მისაღწევად წვეის მხატვრის მიერ გაწეული მცდელობა გამორჩეულად წარმატებულია.

ფერთა ფაქიზი ნიუანსირება და გამჭვირვალობის შთაბეჭდილება ქართული მონუმენტური მხატვრობისათვის ნაკლებად არის დამახასიათებელი. შესაძლოა, წვეის მხატვარს ამ ორნამენტის ნიმუში ბიზანტიურ მხატვრობაში უნახავს. ან, შესაძლოა, მოტივი თვითონ მოიფიქრა, მაგრამ შესრულებას პალეოლოგოსური მხატვრობის გავლენა ეტყობა.

გარდა იმისა, რომ ეკლესიის მხატვრობაში, ორნამენტის სახით, სამოთხის სიმბოლოს წარმოგვიდგენს, წვეის მხატვარი ორნამენტის **I-VI მოტივებს** აქტიურად იყენებს მოხატულობის ძირითადი იდეის („ბოროტების ძლევა, ხსნა, ამაღლება“) გამოკვეთისა და მისდამი თავისი ემოციური დამოკიდებულების (სიხარული, საზეიმო განწყობილება) გამოსატვისათვის, ხოლო ორნამენტის **VII მოტივით**, მხატვარს უცდია სამოთხის „რაობის განმარტება“, მისი ემოციური ასოციაციის შექმნა, მინიშნება, რომ ის არის ჰარმონიის, სიმსუბუქის, ლივლივის ამაღლებული, მარადიული საუფლო. ეს ორნამენტი, ყველა დანარჩენის მსგავსად, მოჩარჩოებულია სქელი თეთრი და წითელი ზოლების „აკორდებით“, რაც ხელს უწყობს მის ადაპტაციას წვეის ეკლესიის სხვა ნაწილებთან, ეკლესიის ორნამენტაციის ერთიანობის აღქმას.

ცალკეული სიმბოლურ-დეკორატიული ელემენტებია დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა ფეხთქვეშ, საბჯენი თაღის იმპოსტების ზემოთ გამოსახული, დიდი ზომის, **სამფურცლიანი ყვავილები(ტაბ.76a).** ისინი წარმოდგენილია მომწვანო-მოცისფრო რუხ ფონზე. გარეთა ფურცლები მოწითალო-ოქროსფერი აქვთ, შუანა კი – მოყვითალო. ფურცლები დახაზულია ორ-ორი ჰორიზონტალური, მკრთალი, თეთრი ხაზით, რომელთა შორის რამდენიმე ვერტიკალური, მკრთალი, თეთრი ხაზია ჩამოსმული. მხატვარს ყვავილთა გამოსახულებებშიც შეაქვს მცირე განსხვავება: სოლომონ მეფის ქვემოთ გამოსახულ ყვავილს ორი, ბოლომორკალული, თეთრი „მტვრიანა“ აქვს. დავით მეფის ქვემოთ გამოსახულს კი „მტვრიანები“ არა აქვს.

განსხვავებით ამ ეკლესიის ორნამენტების უმრავლესობისაგან, რომლებიც ძალზე თამამი, თითქოსდა დაუდევარი, ხელითაა შესრულებული, პილასტრებზე და „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ყვავილები უფრო ფაქიზადაა დამუშავებული.

აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის დეკორში ჩართულია საქართველოს დროშის გამოსახულება. სამხრეთ აღმოსავლეთ კედლის თაღის აღმოსავლეთ იმპოსტზე წარმოდგენილი დროშა (ტაბ.47,48) შეესატყვისება საქართველოს ხუთნიშნა დროშის იმ ვარიანტს, რომელიც დატანილია პიეტრო ვესკონტეს მიერ 1318 წ. შედგენილ, 1321წ. გამოცემულ პორტოლანზე (საზღვაო რუკაზე). სადაც, თეთრ ფონზე გამოსახული, ცენტრალური, წითელი ჯვრის მკლავებს შორის ოთხი წითელი წერტილია ჩართული (ამ შემთხვევაში, მახარებელთა სიმბოლო)⁷¹. (კერალდიკურ სიმბოლოს ჰგავს ამავე თაღის დასავლეთ იმპოსტზე წარმოდგენილი ფრაგმენტირებული გამოსახულებაც...). საქართველოს ხუთნიშნა დროშის სხვადასხვა ვარიანტი გამოსახულია არაერთ ქართულ ძეგლზე⁷². შეგვიძლია მათ შორის წვეის ეკლესიაც მოვიხსენიოთ.

წვეის ეკლესიის მოხატულობის სცენათა გამმიჯნავ-მომაჩარჩოებელი ზოლები და ორნამენტი აქტიურად მონაწილეობს მოხატულობის ეკლესიის ტექტონიკის შესაბამისად ორგანიზებაში და მისი ცხოველმყოფელობის გაზრდაში. ამ ელემენტების ემოციური ზემოქმედება გაძლიერებულია მათი ლოკალურ, კონტრასტულ ფერებში წარმოდგენით. ორნამენტის ცხოველმყოფელობას განაპირობებს, ასევე, მისი დინამიკური, დეკორატიული ნახატი.

წვეის ორნამენტაციაში ორიგინალური არაფერია – ეკლესიის კეხში გამოსახული „ბუმბულებიანი“ ორნამენტის გარდა. მხატვარი მრავალსაუკუნოვანი ორნამენტების მიახლოებულ ვარიაციებს ქმნის. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი ორნამენტული კომპოზიცია სპონტანურად, ზოგი კი დაუდევრად შესრულებულს ჰგავს, სინამდვილეში, ეს ორნამენტაცია ზედმიწევნით გააზრებულია, იგი აქტიურად მონაწილეობს მოხატულობის როგორც აზრობრივი, ისე ემოციური შინაარსის გახსნაში.

ორნამენტის ანალიზი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენის ავტორს შესისხლხორცებული აქვს ქრისტიანული სიმბოლიკა და რომ იგი დაჯილდოებულია ფორმის საშუალებებით აზროვნების გამორჩეული ნიჭით. ამ მხრივ, მისი მონაცემები შეესატყვისება წვეის თავდაპირველი ხუროთმოძღვრის მონაცემებს. განსხვავებით ამ ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენების მხატვრებისაგან, რომლებიც ნაკლებად ითვალისწინებენ ეკლესიის ნაგებობის არქიტექტონიკას და განწყობილებას, ზედა ფენის მხატვარი ითვალისწინებს მრავალი საუკუნის წინანდელი არქიტექტორის ჩანაფიქრს და როგორც ზოგადი მახასიათებლებით, ისე დეტალებით ამ ნაგებობის შესატყვის ნამუშევარს ქმნის.

როგორც ვიცით, პალეოლოგოსურ და პოსტბიზანტიურ ფერწერაში (გარდა ცალკეული მოხატულობებისა) ორნამენტის როლი შესუსტებულია. წვეის მოხატულობაში ორნამენტის ფართოდ გამოყენება, მისი გაზრდილი როლი მოხატულობის ტექტონიკის გამოვლენაში, წვეის მხატვრის მიერ განვითარებული შუა საუკუნეების მოხატულობების ტრადიციების გათვალისწინებაზე მიუთითებს.

მოხატულობის დამათარიღებლად შეიძლება გამოდგეს გრძელ, კლაკნილდეროებიანი სამფურცლიანი ყვავილებით შედგენილი, აღმოსავლური იერის მქონე ორნამენტი (VI მოტივი(ტაბ. 74)), რომლის გამოსახულების არსებობა ჯერჯერობით დადასტურებულია მხოლოდ აღნიშნული ჯგუფის (ჭაღის, ბუგეულის, ერელაანთ საყდრის, კალაურის...) მოხატულობებში და XVI-XVII სს. ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობებისათვის დამახასიათებელი, ორნამენტების შესრულების თავისუფალი, იმპროვიზაციული (გარკვეული ქარვის ფარგლებში) მანერა.

§10. ჟამის ეკლესიის XVI საუბუნის მოხატულობის ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები

წვეის ეკლესიის მოხატულობის ცალკეული სცენების მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები ჩვენ უკვე დავახასიათეთ სცენების განხილვისას. ამჯერად შევაჯერებთ და განვაზოგადებთ ამ მსჯელობის შედეგებს.

წვეის ეკლესიის მოხატულობა ყურადღებას იქცევს როგორც მთლიანი კომპოზიციის, ისე ცალკეულ სცენათა კომპოზიციების მკაფიოებით, სიმწკრივით, ტექტონიკურობით. მთლიანი მოხატულობის სიმწკრივეს განსაზღვრავს მოხატულობის სცენების და ცალკეული ფიგურების განთავსება, ეკლესიის არქიტექტონიკის შესატყვისად აგებულ, რეგისტრების და სცენების გამმიჯნავ-შემომსახლვრავი ზოლოვანი და ორნამენტული მოტივებით შექმნილ „ბადეში“, რომლითაც თითოეულ კედელზე ორგანიზებულია მკაფიო აქცენტები – დიდი ზომებით გამორჩეული რეგისტრების სახით.

აფსიდის მოხატულობის ტექტონიკურობა განპირობებულია მისი რეგისტრების ჰორიზონტალური დანაწევრებით კონქისა და აფსიდის კედლის გამყოფი ხაზის და სარკმლის ზედა და ქვედა საზღვრების დონეზე და მისი შემადგენელი ფიგურების ორიენტირებით აფსიდის წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძისაკენ, რომელიც აქცენტირებულია სარკმლისა და ტრაპეზის არქიტექტურული ფორმებით.

ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ტექტონიკურობას განსაზღვრავს მისი განთავსება კამარის საბჯენი და კედლის თაღების და სამხრეთი სარკმლის გათვალისწინებით: დარბაზის შედარებით მოკლე – აღმოსავლეთ ნაწილში, კედლის თაღებს ზემოთ განთავსებულია მოხატულობის სამ-სამი რეგისტრი, რომელთა თითოეული სცენა გაშლილია ტრიუმფალურ და საბჯენ თაღებს შორის მოქცეული არის მთელ სიგანეზე. კედლის თაღების შიგნით განთავსებული თითოეული სცენა კი გაშლილია თაღებით მოსაზღვრული არეების მთელ სიგანეზე. ჩრდილოეთი კედლის თაღში – ორი რეგისტრია, სამხრეთ კედლის თაღში – სამი (რაც განაპირობა ამ თაღის ცენტრში სარკმლის არსებობამ...). დარბაზის უფრო ვრცელ – დასავლეთ ნაწილში, კედლის თაღებს ზემოთ, მოხატულობის ორ-ორი რეგისტრია.

ცალკეულ სცენათა კომპოზიციების მკაფიოებას განსაზღვრავს მათი, სცენის არსის გადმოცემისათვის არააუცილებელი, გამოსახულებებისაგან განტვირთვა, ფიგურების „წინა პლანზე“, სცენის, თითქმის, მთელ სიმაღლეზე აღმართვა და კომპოზიციათა „შეკრულობა“, რასაც, ფორმალურად, განაპირობებს სცენებში გამოსახულებათა ცენტრისკენული ორიენტაცია. გამონაკლისია ქვედა რეგისტრის, ფრონტალური ფიგურებით შედგენილი, ფრიზული კომპოზიცია, რომლის გამაერთიანებელ-მომაწესრიგებელი, ძირითადი ფორმალური საშუალებებია გამოსახულებათა შემადგენელი ფერადოვანი ლაქების და ხაზების განლაგების რიტმი და დინამიკური წონასწორობა.

სცენების კომპოზიციათა ასაგებად ყველაზე მარტივი და ეფექტური, კლასიკური, ცენტრალური სქემაა გამოყენებული. კომპოზიციების ნაწილი ცენტრირებულია სცენის არსობრივად მთავარი ფიგურით („ვედრება“, „ამაღლების“ სცენის ორივე რეგისტრი, „ფერიცვალების“ ზედა რეგისტრი, „შობა“, „ღვთისმშობლის გამოცხადება“), ზოგი კომპოზიციის ცენტრში კი ფიგურის გამოსახულება არ არის („ხარება“, „ვედრება“). ორივე შემთხვევაში კომპოზიცია „ჩაკეტილია“ მის კედლებში განლაგებული ფიგურების ურთიერთშემხვედრი მიმართებით და ემორჩილება მარტივი წონასწორობის პრინციპს. თუმცა, წონასწორობა აბსოლუტური არ არის – მცირე ასიმეტრიებით (კომპოზიციის ცენტრის აქეთ-იქით მდებარე ფიგურების ცენტრიდან დაშორების მანძილის, ფიგურათა მოძრაობების, ფიგურებშორისი და ფიგურას და „ნარჩოს“ შორისი ინტერვალების, ფერადოვანი ლაქების ზომების და სხვა მონაცემთა მცირედ განსხვავებულობით) მხატვარი „ააცოცხლებს“ კომპოზიციებს.

მიუხედავად სცენათა კომპოზიციების განზოგადებულობისა და მათი აგების ხერხების მკაფიოდ გამოვლენილობისა, არც მთლიანად მოხატულობის და არც ცალკეული სცენის კომპოზიცია (მათი სხვადასხვა სახის ასიმეტრიებით აცოცხლების გამო) არ ტოვებს სქემატურობის შთაბეჭდილებას. ასიმეტრიული წონასწორობის

პრინციპი გამოყენებულია როგორც მთლიანად მოხატულობის, ისე მისი შემადგენელი ყველა სცენის კომპოზიციაში.

ერთ ვერტიკალზე განლაგებული ცალკეული სცენების პერსონაჟთა კიდურების, მცირე მანძილზე, ზედა ან ქვედა სცენაში შეჭრის მიუხედავად, თითოეული სცენა ინარჩუნებს ვიზუალურ დამოუკიდებლობას – მათი კომპოზიციების „შეკრულობის“ და მოჩარჩოების მკაფიოების გამო. ხოლო მათი მეზობელ სცენაში შეჭრილი დეტალები აღიქმება, როგორც ამ სცენათა შინაარსობრივი კავშირის მიმანიშნებელი სიმბოლოები. გარდა სცენიდან სცენაში გარდამავალი დეტალებისა, სცენები ერთმანეთთან შეკავშირებულია პერსონაჟთა მზერით, სხეულის მოძრობისა და ქუსტების მიმართულებით და სახის მიმიკით გამოხატული ემოციით.

სცენების კომპოზიციათა ლაკონიურობისათვის, მხატვარი ფიგურათა იმ ჯგუფებს, რომელიც საერთო მოქმედებით არიან გაერთიანებული, ვიზუალურადაც აერთიანებს *„ლაზარეს აღდგინებაში“ – ცხვირსახოცაფარებული ხალხი(ტაბ.63), „ამაღლებაში“ – მოციქულები(ტაბ.65)...*

წვეის მოხატულობის იკონოგრაფიული და კომპოზიციური თავისებურებაა, აგრეთვე, ზოგი სცენების გაერთიანება, ზოგის კი მკაფიოდ გამიჯვნა ორ რეგისტრად და რეგისტრებს შორის ფართო ორნამენტული ზოლის გამოსახვა (*„ფერიცვალება“ – „ლაზარეს აღდგინება“, „შობა“, „ამაღლება“*), რაც მხატვარს საშუალებას აძლევს უფრო მკაფიოდ, და შთამბეჭდავად ასახოს როგორც „ციურ ზონაში“, ისე „მიწიერ ზონაში“ წარმოდგენილი პერსონაჟები და მათი მოქმედება, ახლებურად წარმოგვიჩინოს სცენებს შორის და პერსონაჟებს შორის არსებული შინაარსობრივი კავშირები.

ორ რეგისტრად წარმოდგენილ სცენებს აზრობრივი ცენტრი აქვთ ზედა რეგისტრში, რომლისკენაც მიისწრაფვიან ქვედა რეგისტრის პერსონაჟები.

თეოლოგიური არსის გამოხატვისათვის არაარსებითი გამოსახულებების უკუგდებათ სცენების თხრობითობის შესუსტება კომპენსირდება აუცილებელი გამოსახულებების გამომსახველობის გამახვილებით – სხვადასხვა სცენათა და პერსონაჟთა ურთიერთმიმართების არსის ლაკონიურად გამომხატველი სიმბოლო-ხატების ჩართვისა და ფერწერის ენობრივი საშუალებების გააზრებული ოპტიმიზაციის მეშვეობით.

აგებულების მკაფიოებით, სიმწყობრით და გამომსახველობით, წვეის ეკლესიის როგორც მთლიანად მოხატულობის, ისე ცალკეული სცენების კომპოზიციები, მოხატულობის მხატვრული ფორმის ელემენტებს შორის, ყველაზე უფრო შთამბეჭდავია და მოწმობს აგტორის მიერ კომპოზიციის აგების კანონების ცოდნას; მთლიანად მოხატულობის და ცალკეულ სცენათა კომპოზიციების მკაფიოება, განსაზღვრავს მოხატულობის თავისებური ფორმალური მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას – მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟებს აკლიათ შინაგანი მონუმენტურობა; კომპოზიციის ოსტატობის მაღალი დონე წვეის მოხატულობას გამოარჩევს XVI-XVIII სს. ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა შორის და მეტყველებს მისი მხატვრის მიერ განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა ტრადიციების გაზიარებაზე.

კომპოზიციისაგან განსხვავებით, ნახატი შედარებით მეტად ტოვებს მხატვრის პროფესიული მომზადების ნაკლებობის, მის მიერ ე.წ. „ხალხური“ ნაკადის მიმდევრობის შაბუკდილებას. ამის ნიშნებია: სასურველი ექსპრესიის მისაღწევად, ფიგურების პროპორციათა ცვლა, პერსონაჟთა ნაწილის სახეების და ქუსტების გულუბრყვილო „მეტყველება“, მათი სამოდრო აპარატის მოუქნელობა, ხაზის და შუქ-ჩრდილის გადასვლების სიუხეშე და ნაწილობრივი პირობითობა.

ნახების საშუალო სისქის, სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა ხაზებთან შედარებითი სიგლუვისა და მოქნილობის გამო (რისი მიღწევის საშუალება წვეის ეკლესიის მხატვარს ამ ეკლესიის კედლების გლუვმა ზედაპირმა მისცა⁷³), წვეის მოხატულობაში ხაზი დამოუკიდებლად, უფრო ნაკლებად იქცევა ყურადღებას, ვიდრე ამ პერიოდის სხვა „ხალხურ“ მოხატულობებში, თუმცა, სხვადასხვა სცენაში მეტ-ნაკლებად, მანძი უხეშია.

ფიგურები შემოწერილია საშუალო სისქის შავი კონტურით. გამოსახულების „შიდა ნახატი“ ხაზები მეტწილად კონტურის სისქისაა, ზოგან კი უფრო მსხვილია. პერსონაჟთა სამოსის, ხაზებით მონიშნული, ნაოჭები ყოველთვის არ შეესატყვისება სხეულის ფორმებს. ზოგ ადგილას ისინი უფრო მოქნილია და ფორმის მიმოვლი, ზოგან კი ხისტი და პირობითი, თუმცა, შენარჩუნებულია ხაზის დამოუკიდებლობის ის ზღვარი, რომლის გადაღახვა გამოსახულების „ნგრევის“ შთაბეჭდილებას შექმნიდა.

ამ მოხატულობაში ხაზი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სცენის რიტმიკის ორგანიზებაში, მაგრამ ნაკლებად აქვს დეკორატიული გამომსახველობა. ის, თავისი რამდენადმე დამოუკიდებელობით, მოუქნელობით, უხეშობით, აღიზიანებს და ააქტიურებს მაყურებლის წარმოსახვას და უფრო მეტად იწვევს მის ჩაბმას მხატვრის თანაავტორობაში – ნახატის დასასრულებლად, ვიდრე ამას ფორმის უფრო მოქნილად ამსახველი ხაზი შეძლებდა.

ფიგურების და, ზოგ შემთხვევაში, მათი ფონის ნახატი საკმაოდ დანაწევრებულია, მაგრამ ვინაიდან ფიგურები წარმოდგენილია კედლის სიბრტყესთან ახლოს, რამდენადმე განსხვავებული ფერის ფონზე, ამიტომ მათი გამოსახულების მთლიანობის და მკაფიოების შთაბეჭდილება არ ირღვევა.

შუქჩრდილის გამოსახვის მცდელობა არათანმიმდევრულია და, შესაბამისად, მოცულობითობა არათანაზომიერადაა გამოვლენილი ერთი და იმავე გამოსახულების ნაწილებშიც კი. გამოსახულების მეტ წილზე შუქჩრდილი და მოცულობა მინიშნებულია ფერთა ერთი-ორი ტონის გრადაციით, ზოგ ადგილას კი გამოსახულება გრაფიკულ-სიბრტყითაა – გახევებული. მასში ოდნავ მოცულობითი და სიბრტყითი ნაწილების თანაარსებობის და ფიგურების კედლის სიბრტყესთან მიჯრით წარმოდგენის გამო, მთლიანობაში, ნახატი სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

რადგან ამ მოხატულობაში ფერთა კონტრასტი მკვეთრი არ არის, ნახატიც არ არის მკვეთრი – აპლიკაციის მსგავსი, არამედ, რამდენადმე შენარჩუნებული აქვს ქართული მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი, კეთილშობილური „სირბილე“.

ის, რომ წვეის ეკლესიის მოხატულობაში ნახატს აკლია მოქნილობა, სიმტკიცე, შინაგანი ენერჯია, არ არის მხოლოდ მისი მხატვრის მიერ „აკადემიური“ ხატვის არ ცოდნის და არასაკმარისი ხელგაწაფულობის ბრალი. მოხატულობის პერსონაჟთა ფიგურებისა და ნივთების გამოსახულებათა ანალიზი ავლენს, რომ ამ ეკლესიის მხატვარი განმსჭვალულია მატერიალური სამყაროს სიმყიფისა და ეფემერულობის მძაფრი განცდით (*რაც, შესაძლოა, მისი ხერო ცხოვრებისაგან მოწყვეტის, მის მიერ ზეციური სამყაროს თავისებურების გააზრების და მისი, მონასტრული ცხოვრების შესატყვისი, ფიზიკური მდგომარეობის შედეგიც იყოს*) ამიტომ, მტკიცე ნახატი და ნამდვილი მონუმენტურობის შთაბეჭდილების შექმნა, რასაც, თითქოს, ესწრაფვის, სინამდვილეში, შინაგანად, მისთვის უცხოა.

გამოსახვის ხერხები და წერის მანერა წვეის მოხატულობაში დაახლოებით ისეთივეა, როგორც გვიანი შუა საუკუნეების სხვა ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში. ნახატთან ერთად, სწორედ ისინი, განსაზღვრავს ამ მოხატულობათა სტილს:

პერსონაჟთა გამომსახველობის გასაზრდელად, შეცვლილია მათი სხეულის და სახის პროპორციები. გადიდებულია თავი და ხელები. მათ უმრავლესობას საშუალო სიმაღლისა და სიგანის ოვალური მოხაზულობის სახე და დაბალი შუბლი აქვს, სახის შუა მესამედის, განსაკუთრებით თვალბუდის, ზომები გაზრდილია შუბლის სიმაღლის შემცირების ხარჯზე, რითაც ხდება მათი სულიერების აქცენტირება. თითქმის ყველას აქვს ერთმანეთთან ახლოს ჩასმული, ნუშისებური ფორმის, ფართოდ გახედილი, დიდი თვალები, შემოხაზული შავი კონტურით, რომელიც სახის გარე კიდისაკენ მცირედ დაგრძელებულია და ქვემოთ ეშვება. თვალის ფერადი გარსი ზედა ქუთუთოსკენაა აწეული. მასა და ქვედა ქუთუთოს შორის რჩება მოთეთრო სკლერის მცირე მონაკვეთი; ნაკვეთი ჯერ მოწითალო-ოქრასფერი საღებავითაა მოხაზული, შემდეგ, ზემოდან, გადაწერილია შავი ხაზით, რომლის ქვეშაც ჩანს მოწითალო-ოქრასფერი „სარჩული“; ქუთუთოები და თვალბუდე მკრთალი მოწითალო-ოქრასფერი ხაზითაა შემოვლებული; სქელი, ერთიანი მონასმით მოხაზული, მოშვილდული, შავი წარბები, თითქმის, სახის კიდემდე გრძელდება; ცხვირი, თითქმის, ყველა პერსონაჟს

მაღალი აქვს, უმეტესობას სწორი, თხელი, თხელნესტოებიანი, ზოგს კი საშუალო სიგანის, ოდნავ კეხიანი ან ბოლომოსრილი. ცხვირის წვეტი, მეტ-ნაკლებად, ნესტოებზე ქვემოთ აქვთ დაშვებული, უღვაშებშორისი ადგილი – ცხვირის წვეტს ქვემოთ – გაპარსული; ცხვირის ზურგი შემოწერილია წარბებთან გადაბმული კონტურით, რომელიც, იმ მხარეს საითაც პერსონაჟს თავი აქვს მიბრუნებული, შედარებით მსხვილია – შავი, მეორე მხარეს კი წვრილი – ყავისფერი ან შავი; ქვედა ყბა მომრგვალებული და მძიმე აქვთ, ყურები სამკუთხა, მაღალი, სახის კიდეებზე აკრული, შუაში ჩაჩრდილული; ბაგეები სხვადასხვა პერსონაჟს სხვადასხვა სიგრძის და სისქისა აქვს; პერსონაჟთა კარნაციაზე გრძელი მოწითალო-ოქრასფერი ხაზებით დაწერილი ნაოჭები ყოველთვის არ შეესატყვისება სხეულის ფორმებს; ქალი და ჭაბუკი წმინდანების დაწვებზე წრიული ლაქებია დატანილი. ეს ლაქები ზოგან ლოკალურია (*მაგ.: დიაკვან სტეფანეს სახეზე*) (ტბ.44ა), ზოგან კი მათ ცენტრში მსხვილი წითელი წერტილია, გარშემო – მონარინჯისფრო-ვარდისფერი წრე, შემდეგ კი – ოდნავ უფრო მუქი, ვარდისფერი წრე (*განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ასეთი ლაქა დეთისმშობლის სახეზე „ყვედრების“ სცენაში* (ტბ.50ბ) და *ჭაბუკი ქტიტორის, ხრ „შორ“ – ის დაწვეზე* (ტბ.69ბ)). წვეროსანთა სახეებზე კი, რბილი მონასმებით, მკვეთრი საზღვრების არმქონე, ვარდისფერი „ჩრდილებია“ მონიშნული – ყვრიმალეებს ქვემოთ – წვერის დასაწყისამდე. პერსონაჟთა წვერ-უღვაში ჯერ ერთიანი რუხი ან ღია ოქრასფერი ლაქის სახითაა დატანილი, ზემოდან კი უფრო მუქი, ან თეთრი საღებავის გრძელი, ხაზოვანი, ვერტიკალური მონასმებით თმის ღერებია დაწერილი (ტბ. 42ბ; 46ბ,გ).

სცენათა ფონები. მაყურებლის ყურადღების სცენის პერსონაჟებზე გამახვილების მიზნით, მათი ფონები, მეტწილად, ნეიტრალურია – ერთფერი ან ორფერი *[მოციქულთა რივის, ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებების და საკუთხეველის მეთხე რეგისტრში წარმოდგენილ სასულიერო პირთა ფონები ერთფერია – სხვადასხვა ტონის რუხი; მღვდელმთავართა რივის, „ამაღლების“ სცენის ქვედა რეგისტრის და „ფერიცვალება“–„ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციებში ფონი ყოფილია პირობით „ცაღ“ და „მიწად“: „ცა“ სხვადასხვა სცენაში სხვადასხვა ტონის რუხი ფერისაა, „მიწა“ კი – ინტენსიური მოწითალო-ოქრასფერი; წითელი ფონი აქვს წმ. ესტატეს გამოსახულებას (თეძოებს ზემოთ)].* ეს ინტენსიური ფერის ფონები, გარემოს შთაბეჭდილების შექმნაზე მეტად, სიბრტყის საზგასმას ემსახურება.

ზოგან ფონში შეტანილია დეკორატიული ან სახვითი ელემენტი: წმ. ესტატეს გამოსახულების ქვედა ნაწილს თეთრი, ორნამენტირებული ფონი ჰქონია. მცენარეული ორნამენტით გაფორმებული თეთრი „ფარდაგები“ ყოფილა გამოსახული საერო ქტიტორთა ფიგურების ქვედა ნაწილის ფონად. ფონის ფერს და ნახატს, ზოგ შემთხვევაში, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს.

მხოლოდ „ხარების“ სცენაშია გამოსახული ფიგურების ფონად **ნაგებობის ფრაგმენტი** (*კრამიტის სახურავს მიმგვანებული*) და ისიც იმდენად პირობითი, რომ თავის საგნობრივ სახეზე მეტად, შთაბეჭდილებას ახდენს ნახატის ხაზების წყობით და მოწითალო-ოქრასფერი ტონების მონაცვლეობით, რითაც მონაწილეობს სცენის განწყობილებისა და რიტმიკის შექმნაში.

წვეის მოხატულობაში **პეიზაჟის ელემენტებიც** მწირია: „შობის“ და „ლაზარეს აღდგინების“ სცენებში გამოსახული „კლდეები“ ბუნდოვნად ჰგავს პალეოლოგოსთა ხანის მთების გამოსახულებებს. მათვე მოგვაგონებს „ხარების“, და „ამაღლების“ სცენების ფონის ნაწილზე მოცემული ტეხილი ზოლები, რომელთა გამოსახულება იმდენად განზოგადებულია, რომ შეიძლება სხვადასხვა ობიექტად წარმოვიდგინოთ, მაგალითად: დიდი სიმაღლიდან დანახულ მთიან პეიზაჟად – „ამაღლების სცენაში“ ან შენობის კედლებად თუ იატაკის ფიცრებად – „ხარების“ სცენაში. იმერეთის პეიზაჟის ასოციაციას იწვევს გეომეტრიული მოხაზულობის ფერადოვანი ლაქები „ყვედრების“ სცენის ფონზე.

წვეის ეკლესიის მოხატულობას განსაკუთრებულ ემოციურ მუხტს და ხიბლს სძენს ზომიერად ნათელი, საკმაოდ მდიდარი **კოლორიტი**, რომლის შემადგენლობაში, მეტ-ნაკლები ოდენობით, შედის თითქმის ყველა ფერი – ქრომატული ფერები: წითელი, შინდისფერი, ყვითელი, ნარინჯისფერი, სხვადასხვა ტონის ოქრა (*მთავისფრო,*

მოწითალო, მოვარდისფრო, მოყვითალო), ცისფერი, მწვანე, ლურჯი („ლურჯი“, „ცისფერი“, „მწვანე“, „იისფერი“ ფერებად აქ რუხი ფერის ელფერები აღიქმება) ⁷⁴; აქრომატული ფერები: შავი, „თეთრი“, რუხი.

წვეის მოხატულობაში თეთრა, დამოუკიდებლად, უფრო ნაკლებად იქცევის ყურადღებას, ვიდრე ზოგიერთ სხვა „ხალხურ“ მოხატულობაში – ორნამენტსა და მღვდელმთავართა უჯრედებიანი სამოსის გამოსახულებებშიც კი, სადაც „თეთრი“ ფერი ლოკალურადაა გამოყენებული – ვინაიდან ის თბილი, მორუხო ტონისაა⁷⁵ – რითაც ჰარმონიზებულია მოხატულობის სხვა ფერებთან.

გამოსახულებათა ფორმების მისანიშნებლად, ხდება ფერის ორიოდე ტონად გრადაცია – ძირითად ფერთან თეთრას მეტ-ნაკლებად შერევით. ფორმის გამონათება არ აღწევს სრულ სითეთრემდე.

ფერები გემოვნებითაა შერჩეულ-შეხამებული, ისინი უფრო სუფთა, გამჭვირვალე და მსუბუქია, უფრო მიახლოებულია სპექტრის ფერებთან, ვიდრე სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა (ბუგულის, ილეშის, ქორეთის...) ფერები, რომელშიც უფრო მეტად გამოსჭვივის მიწის შემცველობა. როგორც ჩანს, წვეის მხატვარს ხელი მიუწვდებოდა უფრო დაწმენდილი შემადგენლობის საღებავებზე (ან თვითონ იცოდა ამგვარი საღებავების დამზადება).

კოლორიტის ინტენსიურობა და ცხოველყოფილობა გაზრდილია განზავებული ცივი და თბილი, მუქი და ნათელი ფერების ზომიერი შეპირისპირებით და მთელი ძალით მქდურ, ლოკალურ ფერთა მცირე აქცენტებით იმ დონემდე, რომ წინააღმდეგობაში არ მოვიდეს ეკლესიის არქიტექტურასთან. საკმაოდ ინტენსიური, ცოცხალი, მქდური, კოლორიტი, ფერთა გამჭვირვალეობის და სიმსუბუქის გამო, ორგანულად ეხამება ტაძრის არქიტექტურას, ხელს უწყობს მისი ტექტონიკურობისა და სივრცის სიხალვათის აღქმას.

ლოკალური თეთრი, წითელი, შავი კონტრასტული ფერები მკაფიოებას სძენს ორნამენტსა და მომხარჩობელ ზოლებს. მაგრამ ვინაიდან მათ, მოხატულობის საერთო ფართობთან მიმართებით, მცირე ადგილი უჭირავს და მათი ფერები სცენებში არსებული მონათესავეა, ისინი ზედმეტად არ იქცევენ მაყურებლის ყურადღებას.

რადგან კოლორიტში სხვადასხვა ტონალობის ოქრა და რუხი ფერები დომინირებს, ფერთა ერთობლიობა ქმნის მდიდრულობის, პეწიანობის, თავდაჭერილი ზემოქრობის, ჰარმონიულობის შთაბეჭდილებას. ცხადია, მოხატვის დროისათვის კოლორიტი უფრო ნათელი და ინტენსიური იქნებოდა და კიდევ უფრო ამაღლებულ განწყობილებას შექმნიდა.

ფერთა ტონალური გრადაცია, და შუქჩრდილის მონიშვნა წვეის მხატვრობაში უფრო იგრძნობა, ვიდრე სხვა „ხალხურ“ მოხატულობებში, რაც მოწმობს იმას, რომ, ამ მხრივ, წვეის მხატვარს, ზემოხსენებული ჯგუფის სხვა მხატვრებზე მეტად, განუცდია პალეოლოგოსური მხატვრობის გავლენა.

რიტმი გააზრებული და მოწესრიგებულია, როგორც მოხატულობის მთლიან კომპოზიციაში, ისე ცალკეულ სცენებში. მუქ და შედარებით ნათელი ფერის ფონიანი, მაღალი და დაბალი რეგისტრები რიტმულად ენაცვლება ერთმანეთს, რაც ხელს უწყობს მოხატულობის კომპოზიციის სიცხადეს. ფიგურების განლაგების, ფერთა ლაქების და სხვადასხვა მიმართულების ხაზების განმეორების და ურთიერთმონაცვლეობის რიტმს მხატვარი ეფექტურად იყენებს მოხატულობის გამომსახველობისათვის. რიტმი მასთან არასოდეს არის უხეში ან მონოტონური. მისი გაცოცხლება-გამრავალფეროვნების მიზნით, ხელოვანი კომპოზიციებში მცირედ ცვლის ფერთა ლაქების და ხაზების მიმართულებებს, გამოსახულებათა შორის ინტერვალების ზომებს. რიტმულად განლაგებულ ელემენტთა შორის, ალაგ-ალაგ რთავს მკაფიოდ განსხვავებული ნახატის მქონე მონაკვეთებს.

წვეის მოხატულობის „ტექტონიკურობა“, მასში სცენების გამმიჯნავ-მომხარჩობელი გრაფიკული და ორნამენტული მოტივების აქტიური როლი, სცენების კომპოზიციათა მკაფიოება, ფიგურებისათვის მონუმენტურობის მინიჭების მცდელობა, მეტყველებს წვეის მხატვრის მიერ XI-XII საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა ტრადიციების გაზიარებაზე. ამავე დროს, რეგისტრების რაოდენობის ზრდა,

პერსონაჟთა შინაგანი მონუმენტურობის კლება, ნახატის ნაკლებოსტატურობა, გაზრდილი დეკორატიულობა, შესრულების სპეციფიკური მანერა ამ მოხატულობის ადგილს XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა შორის განსაზღვრავს.

§11. წმინდის ეპლუსიის მხატვრობა

მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ მოყვანილი დახასიათება მეტ-ნაკლებად წვევის მოხატულობის ყველა სცენას ეხება და მათ ერთი სტილის ფარგლებში აქცევს, **მოხატულობაში გამოიყოფა რამდენიმე მხატვრის ხელწერა** – განსაკუთრებით აშკარად აფსიდის მოხატულობაში, რომლის ოთხივე რეგისტრი სხვადასხვა მხატვრის შესრულებული ჩანს. უეჭველად, სხვა – მეხუთე – მხატვრის ნამუშევარი უნდა იყოს ჩრდილოეთ კედელზე „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიცია. მოხატულობის დანარჩენ სცენათა ნაწილი „ვედრების“ სცენის მხატვრის ნახელავს ჰგავს, ნაწილი კი, თითქოს, ეკლესიის მოხატვაში, ზემოხსენებულთა გარდა, სხვა მხატვრების მონაწილეობას გვაგვარაუდებინებს:

„ვედრების“ სცენის (პირობითად I) **მხატვრის** ნამუშევარი(ტაბ.37) სხვა სცენებისაგან გამოირჩევა მეტად გამოხატული „მონუმენტურობით“ და პრეზენტატიულობით; სცენის მხატვრული ფორმა შინაგანად წინააღმდეგობრივია, სხვადასხვა სახის შეპირისპირებების შემცველი: მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ქრისტესა და მავდრებელთა ფიგურების ზომები და პროპორციები. მათ გამოსახულებებზე შუქჩრდილი და, შესაბამისად, მოცულობითობა სხვადასხვა დონეზეა მინიშნებული. სცენაში გამოვლენილ მოცულობითობა-სივრცითობის ტენდენციას სიბრტყითობის ტენდენცია უპირისპირდება – მუქ, მოლურჯო-რუხ ფონთან პერსონაჟთა ნარინჯისფერი შარავანდების და მოვარდისფრო სახეების შეპირისპირება მოცულობითობის შთაბეჭდილების შექმნის ტენდენციას ამუღანებს, ამავე დროს, ფიგურები სიბრტყითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს; სხვა სცენებთან შედარებით ინტენსიური, მდიდრული და ლამაზი კოლორიტი დაფუძნებული ყოფილა შედარებით უფრო ნაჯერ ფერთა დიდი ლაქების ზომიერად კონტრასტულ დაპირისპირებაზე.

ამ მხატვრის მიერ გამოსახული ფიგურები სტატიკურია, მათი სხეულის კონსტრუქცია მოუქნელი, თავისა და კისრის შეერთება ხისტი. მათ მიმდინებელი ნიღბისებური სახეები და „გახეხებული“, პირობითი, უსტები ახასიათებს.

შესაძლოა ამავე (I) მხატვრის შესრულებული იყოს „ამაღლების“ **სცენის ზედა რეგისტრი** (ტაბ. 65). აქ გამოსახული მიქაელ მთავარანგელოზი გახეხებული კისრით, ნიღბისებური, მიმდინებელი სახით და განყენებული მზერით კონქში გამოსახულ მიქაელ მთავარანგელოზს ჰგავს. აღნიშნული სცენაც ხასიათდება ფიგურების პროპორციათა არათანაზომიერებით: მთავარანგელოზთა სხეულების ზედა ნაწილებთან შედარებით, მათი ფეხის ტერფები მკვეთრად დაპატარავებულია; ქრისტეს ფიგურის მიმართ, გადიდებულია მისი თავი და ხელის მტევნები; სხვადასხვა დონეზეა მინიშნებული ფიგურათა ნაწილების მოცულობითობა. თუმცა, „ამაღლების“ სცენის ზედა რეგისტრის მხატვრის ხაზი წვევის სხვა მხატვართა ხაზზე უფრო თამამი, ძლიერი, გლუვი და ელასტიკურია.

„ვედრების“ და „ამაღლების“ ზედა რეგისტრის სცენების პერსონაჟთა დიდი ზომები, მათი გამორჩეული წარმოსადგობა, ოდნავ უფრო „მკვრივი“ ფიზიკური აგებულება, ნახატის უფრო თამამი, „ძლიერი“ ხაზი (განსაკუთრებით „ამაღლების“ სცენის ზედა რეგისტრში), ცოტა უფრო მრავალფეროვანი ფერთა გამა, სხვა სცენებთან შედარებით უფრო კონტრასტული, დიდი ლაქების შეპირისპირებაზე დამყარებული, უფრო ნაჯერი კოლორიტი, მთლიანობაში ამ სცენების პერსონაჟების სხვა სცენების პერსონაჟებზე მეტი ენერგიულობის და მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ქმნის და ამართლებს მათი მხატვრის მიერ მოხატულობის ყველაზე საპასუხისმგებლო ნაწილის – „ვედრებისა“ და „ამაღლების“ (ზედა რეგისტრის) სცენების შესრულებას.

მკაფიოდ თავისებური ხელწერით, გამომსახველობით ხერხთა ყველაზე ფართო დიაპაზონით გამოირჩევა, აფსიდში, **მოციქულთა რიგის** (პირობითად II) **მხატვრის**

ნამუშევარი(ტაბ.41,41b), რომელიც ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა წვრილთითება ხელების ნერვული, ექსპრესიული უქსტიკულაციით. მართალია, მოციქულთა ხელის მტევნები და თვალები რამდენადმე გადიდებულია, მაგრამ ამ სცენაში პერსონაჟთა პროპორციების დარღვევა ან გამოსახულებათა ნაწილების „მოცულობითობის“ სხვადასხვაგვარობა, თითქმის, არ იგრძნობა. ფიგურების რაკურსები და უქსტები სივრცეს „მონიშნავს“, მაგრამ მოციქულთა ფიგურების ნახატი მაინც ზემოგანხილულ სცენათა ნახატზე უფრო თანმიმდევრულად სიბრტყითი ჩანს – ერთი ან ორი ტონით მინიშნებული შეუქმრდილი გამოსახულების მთელ ზედაპირზე თანაბრად განაწილებული; სამოსის ნახატის ხაზები, დაახლოებით თანაბრად, მსხვილია. მათ ძუნწად გამოხატული, მაგრამ „ძარღვიანი“ პლასტიკა ახასიათებს.

მხატვარი ცდილობს მოციქულთა, ტრადიციული იკონოგრაფიის შესატყვისი, „პორტრეტების“ შექმნას, ამიტომ მათ მოხატულობის სხვა პერსონაჟებზე ნაკლებად აქვთ ქართული იერი.

აღნიშნულ მხატვარს გამოყენებული აქვს კომპოზიციის „გაცოცხლების“ მრავალი ხერხი: მოციქულთა თავების სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგენა, მათი ხელების სხვადასხვა მხარეს მიმართვა, დაძაბული, ერთმანეთისაგან განსხვავებული უქსტიკულაცია, სამოსის თბილი და ცივი ფერების შეპირისპირება, ხაზთა მიმართულებების, ფერების, გამოსახულებათა შორის ინტერვალების ზომათა მონაცვლეობის რიტმის მრავალფეროვნება.

წვეის ეკლესიის მოხატულობაში განსაკუთრებით მკაფიოდ გამორჩეულია საკურთხეველში მდებარე მთავართა რეგისტრის(ტაბ. 42,43) (პირობითად III) მხატვრის ხელწერა, რომელიც ხასიათდება სხვა მხატვრებზე მეტი სერუპულოზურობით და დახვეწილობით, შესრულების სტილის მთლიანობით: ფიგურების ნორმალური, თანაზომიერი პროპორციებით, დინჯი, დარბაისლური მოძრაობებით, დაფიქრებული სახეების ფსიქოლოგიური სიღრმით, კეთილშობილურობით, მკაფიოდ ქართული იერით, პერსონაჟთა ხელის თითების დამახასიათებელი მანერით – გახეკვებულად, სახსრების აღნიშვნის გარეშე გამოსახვით, ნახატის ხაზგასმულად სიბრტყობრივ-დეკორატიულობით, ფიგურათა კონტურების შედარებით მეტი სირბილითა და მოქნილობით, უფრო „თავდაჭერილი“ კოლორით.

საკურთხეველის ზედა სამი რეგისტრის მხატვრებზე არანაკლები მონაცემების მქონე, მაგრამ უფრო ხელსწრაფი და დაუდევარი, რეალისტურ ხედვასთან უფრო დაახლოებულია საკურთხეველის მოხატულობის მეოთხე რეგისტრში წმინდა ესტატეს „ხატის“ და სამი ქტიტორი სასულიერო პირის ერთმანეთისაგან განსხვავებული „ფსიქოლოგიური პორტრეტის“ შემქმნელი, პირობითად IV, მხატვარი⁷⁶ (ტაბ. 46ა-დ). მას, თანადროული რეალობის შესტყვისი, დისონანსი შეუტანია ეკლესიის მოხატულობის პირობით ენაში – ქტიტორი მდებარე მთავრები და დიაკვანი, რომლებიც, როგორც ჩანს, მადლები იყვნენ – სხვადასხვა სიმაღლისა, უფრო მადლები გამოუსახავს, ვიდრე ჭაბუკი წმინდანი; მათი სიმაღლის სახევენებლად, შეუვიწროვებია ამ ფიგურების ზემოთ განთავსებული ორნამენტული ზოლი, რომელიც მისივე შესრულებული უნდა იყოს. ამავე მხატვრის დაწერილი ჩანს „აყვავებული ჯვრის“ მონუმენტური კომპოზიცია და უსწორმასწორო წარწერები მეორე რეგისტრის მდებარე მთავართა გრაგნილებზე.

ფიგურების იზოკეფალიის დარღვევა, ორნამენტის და წარწერების ძალზე დინამიკური, დაუდევარი შესრულება მნიშვნელოვნად აუბრალლებს მის ნამუშევარს, თუმცა, მის მიერ დაწერილ „პორტრეტებს“ და ორნამენტს ემოციური გამომსახველობა არ აკლია. ამ მხატვრის მიერ შესრულებული ქტიტორთა სახეები, მათი თმა-წვერის გამოსახვის მანერა იმდაგვარია, როგორც მესამე რეგისტრის მდებარე მთავრებისა, მაგრამ მხატვარი სხვადასხვა უნდა იყოს. წარმოდგენილია, რომ მესამე რეგისტრის მხატვარს, რომლის ნამუშევარი აკურატული, დინჯი, მშვიდი ადამიანის ნაწერს ჰგავს, დაეშვა მეოთხე რეგისტრის კომპოზიციის ასე „ატორტმანება“, ორნამენტისა და წარწერების ასე დაუდევრად შესრულება. განსხვავებულია პერსონაჟთა ხელების წერის მანერაც – მეოთხე რეგისტრის მხატვარს მონიშნული აქვს მათი მოცულობითობა-პლასტიკურობა.

მკაფიოდ გამოირჩევა „ფერიცვალება“-„ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციის – პირობითად V – მხატვრის ხელწერა(ტაბ.60,61). მის მიერ გამოსახულ წმინდანთა სხეულის ნაწილები უფრო თანაზომიერია, ვიდრე სხვა სცენების პერსონაჟებისა. მათი პროპორციები საშუალო სიმაღლის, თხელი, ძალზე სუსტი აგებულების ადამიანის პროპორციებს შეესაბამება; სახეები, გამოირჩევა ფაქიზი სულიერებით და, თითქოს, უფრო „მინორული“ განწყობილებით. მათ სამოსზე შექრდილის გრადაცია ერთი-ორი ტონით მეტია, ტონალური გადასვლები უფრო რბილი და შეუმჩნეველი, მოცულობის მეტად მომნიშვნელო, ვიდრე სხვა ფიგურათა სამოსზე. ნაოჭების განათებული ზედაპირის ფერი სითეთრემდე არ მიდის, ამიტომ სამოსი ატლასისმაგვარი ბზინვარების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მხატვარი იყენებს ყველა იმ ფერს, რასაც წვეის ეკლესიის დანარჩენი მხატვრები, მაგრამ სხვა ურთიერთშეფარდებით: პერსონაჟთა სამოსის თეთრანარევი მოწითალო-ოქრასფერი და ფონის რუხი ფერი ამ სცენაში დიდად სჭარბობს შედარებით სუფთა, უფრო მუდერ ფერთა ჩანართებს, ამიტომ მისი კოლორიტი უფრო მონოტონური ჩანს.

„ხარების“ სცენას(ტაბ.49) ბევრი საერთო აქვს „ვედრების“(ტაბ.37,38) და „ამაღლების“(ტაბ. 65) ზედა რეგისტრის სცენებთან: გამორჩეული წარმოსადგობა, ხაზის სითამამე, ფიგურების ფონად გამოსახული „ნიადაგის“ ნახატის და ფერების მსგავსება „ამაღლების“ სცენის ზედა რეგისტრის ფონთან, ხაზოვანი და ლაქოვანი რიტმის აქტიურობა სცენის დინამიკურობის და ამაღლებული განწყობილების შექმნაში. თუმცა, განსხვავდება სხენებული სცენების მთავარანგელოზთა და „ხარების“ მთავარანგელოზის ნაკეთები და „ხასიათი“ – სცენის შინაარსიდან გამომდინარე, „ხარების“ მთავარანგელოზი უფრო ნაკლებად „გახევებული“ და ნაკლებ დაძაბულია, ვიდრე ზემოხსენებული სცენების მთავარანგელოზები, მისი სახის გამომეტყველება უფრო ცოცხალია; განსხვავდება ამ სცენათა კოლორიტიც.

„შობის“ კომპოზიციას (ტაბ. 55,56) ბევრი საერთო აქვს „ვედრების“ და „ამაღლების“ ზედა რეგისტრის სცენებთან: გამორჩეული პრეხენტატიულობა, ფიგურათა პროპორციების სხვადასხვაობა, ფორმის გადაწყვეტაში სიბრტყითი და სივრცითი ტენდენციების თანაარსებობა, ნახატის მეტ-ნაკლები მოქნილობა, რიტმის გაძლიერებული როლი სცენის დინამიკურობისა და ამაღლებული განწყობილების შექმნაში. ანგელოზთა ტიპაჟით და კოლორიტით კი ეს სცენა „ხარების“ სცენას უახლოვდება.

მიუხედავად ანგელოზთა ტიპაჟის და მხატვრული ფორმის მონაცემთა გარკვეული განსხვავებულობისა, რაც შეიძლება მათი სხვადასხვა სცენის შინაარსთან მისადაგებით აიხსნას არ არის გამორიცხული, რომ ზედა რეგისტრის ყველა სცენა, გარდა „ფერიცვალება“-„ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიციისა, ერთი და იმავე – (პირობითად I) – მხატვრის შესრულებული იყოს. ხსენებული ოთხი სცენა იმდენად ერთნაირი პრინციპითაა შესრულებული, რომ აღარც კი აქვს მნიშვნელობა, ერთმა მხატვარმა შეასრულა ისინი თუ სხვადასხვამ.

საყურადღებოა, რომ „შობის“ სცენაში კარგად ჩანს, ფერწერის ენობრივი საშუალებების გამომსახველობითი შესაძლებლობების ძლიერ გამახვილება როგორ სძენს გამოსახულებას ახალ თვისობრიობას და როგორ სახავს ხელოვნების განვითარების ახალ გზას, კერძოდ: სცენის მარცხენა ნაწილში სიბრტყობრივად გამოსახული კლდეები, არათანაზომიერი პროპორციების მქონე პერსონაჟები, მათი „მოძრაობის“ მწკობრი რიტმი და დინამიკა და მარჯვნივ გამოსახული პერსონაჟების მათი საწინააღმდეგო მიმართულებით განლაგება ქმნის ანიმაციურობის ეფექტს – რჩება შთაბეჭდილება, რომ კომპოზიციის შემადგენელი თითოეული სცენა შესრულებულია, ერთმანეთთან მიჯრით, ურთიერთპარალელურად განთავსებულ სხვადასხვა სიბრტყეზე, რომლებიც ერთმანეთის მიმართულებით, მოძრაობს.

შესაძლოა, სხვა მხატვრის ნამუშევარი იყოს „ამაღლების“ სცენის მეორე რეგისტრი (ტაბ.66,67), რომლის მხატვარი, სცენის შინაარსიდან გამომდინარე, განხილული სცენების მხატვრებზე გაცილებით უფრო უშუალოდ და ექსპრესიულად გამოხატავს პერსონაჟთა მოძრაობას და სულიერ მდგომარეობას; ფიგურები დაბალია, დიდი თავი და ხელები აქვთ; მოციქულთა სახეების გადმოცემისას, გარდა

ტრადიციული იკონოგრაფიისა, იგრძნობა ადგილობრივი ტიპაჟის გავლენაც. განსაკუთრებით იქცევის ყურადღებას ღვთისმშობლის, ტრადიციული იკონოგრაფიისაგან დიდად განსხვავებული, სახე – მსხვილი, მგრძობიარე ტუჩები, გრძელი ცხვირი, ნუშისებური დიდი თვალები, მათი ჭრილის ქვემოთ ჩამოშვებული გარე კუთხეებით; ზედა რეგისტრისაგან განსხვავებულია კოლორიტიც. ამავე მხატვრის შესრულებული უნდა იყოს ამ სცენის მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე გამოსახული „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენა (ტაბ.50). მასში წარმოდგენილი, ასეთივე პროპორციების მქონე პერსონაჟების სულიერი მდგომარეობა არანაკლებ ექსპრესიულადაა გამოხატული.

შესაძლოა კიდევ ერთი, **სხვა მხატვრის** შესრულებული იყოს ჩრდილოეთ პილასტრზე გამოსახული, გრძელწვერა, შიშველი **მეუღაბნის ფიგურა**(ტაბ.73ა), რომლის შესრულების ხერხებში, პრინციპულად ახალი, არაფერია, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, ფორმის ელემენტების მეტისმეტი უტრირება, მნიშვნელოვანის და ესთეტიკურის თავისებური ხედვა ავლენს წვევის მოხატულობის დანარჩენი ნაწილისაგან რამდენადმე განსხვავებულ, შედარებით მეტად გამოვლენილ, ექსპრესიონისტულ ტენდენციას: მხატვარი არა თუ არ ცდილობს მეუღაბნის გამხდარი, თითქოს შეშუპებული, აწითლებული, უსიმპათიო სხეულის „შელამაზებას“, პირიქით, მას მკვეთრად უტრირებულ ზომაში, ძალზე აწოწილი პროპორციებით გამოსახავს, რაც წმინდანის მშვიდ და ნათელ სახესთან და წვევის მოხატულობის, ყველა სხვა პერსონაჟის ხელებზე პლასტიკურად უფრო დახვეწილ, ახალგაზრდულ... ხელებთან შეპირისპირებით, მის „ხატს“ განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას სძენს.

შესაძლოა სხვა მხატვრის შესრულებული იყოს სამხრეთ კედელზე, სარკმლის მარცხნივ, წმ. ირინეს და მის მოპირდაპირედ წარმოდგენილი წმინდანის გამოსახულებები, რომელიც გამოირჩევა ტლანქი ნახატით და შედარებით უსიცოცხლო, „მშრალი“ ფერებით (ტაბ.52ბ,გ,53გ).

მიუხედავად იმისა, რომ წვევის ეკლესიის მხატვართა შემოქმედებაში საკმაოდ შესამჩნევად გამოსჭვივის ხელოვნების სხვადასხვა ტენდენციების ჩანასახები, მთლიანობაში, ყველა მათგანის შემოქმედება საკმაოდ ორგანულადაა მორგებული წვევის ეკლესიის მოხატულობის საერთო კონცეფციას და ქმნის ცოცხალ, დინამიკურ, ჰარმონიულ მთლიანობას.

როგორც ვხედავთ, წვევის ეკლესიის მოხატულობისთვის დამახასიათებელია რამდენიმე მხატვრის ხელწერის წარმომჩენი პერსონაჟთა ტიპაჟი, ნახატის მოქნილობის სხვადასხვა დონე, სხვადასხვა სცენის და თვით სცენის შიდა ნახატში სიბრტყითი და სივრცითი საწყისების მეტ-ნაკლებად გამოვლენილობა, ფიგურების პროპორციათა განსხვავებულობა, მცირედ განსხვავებული კოლორიტი, თუმცა, ეს არამკვეთრი განსხვავებები ხელს არ უშლის მოხატულობის ერთ მთლიანობად აღქმას, არამედ სიცოცხლესა და დინამიკას მატებს მას. ცალკეულ მხატვართა განსხვავებული შესაძლებლობები და მისწრაფებები დამორჩილებულია მთავარი მხატვრის მკაფიო ჩანაფიქრს, რომელიც ითვალისწინებს მოხატულობის როგორც შინაარსობრივ, ისე ფორმალურ მხარეს (ერთიანია მოხატულობის კონცეფცია, საერთოა კომპოზიციის და კოლორიტის შედგენის პრინციპები და სახეების წერის ხერხები).

ჩვენი აზრით, წვევის ეკლესიის მთავარი მხატვარი უნდა იყოს „ყვედრების“ და „ამაღლების“ სცენის ზედა რეგისტრის (*შესაძლოა „ხარების“ და „შობის სცენებისაც“*) შემსრულებელი. მართალია მისი ნამუშევრები შინაგანად წინააღმდეგობრივია და, თითქოს, ნახატის გამართულობაც აკლია, მაგრამ იგი მაინც ახერხებს განხილული სცენების მხატვრული სახის მთლიანობის ორგანიზებას. მის ხელწერას ყველაზე მეტად ეტყობა ენერჯია და მონუმენტალისტის ხედვა – მის ნამუშევრებში უფრო მკვეთრად ჩანს ის ძირითადი თვისებები, რაც, მეტ-ნაკლებად, ამ მოხატულობის ყველა მხატვარს ახასიათებს. მთავარ მხატვარს, ცხადია, შეეძლო სამუშაოს ისე განაწილება, რომ სხვა მხატვართა ხელწერის უფრო მეტად ნიველირება მოეხდინა⁷⁷, მაგრამ, მას გარკვეული დამოუკიდებლობა მიუცია თითოეული მხატვრისთვის საკუთარი შემოქმედებითი სახის გამოსავლენად – ეკლესიის ინტერიერის ცალკეული მონაკვეთი და ცალკეული სცენები გამოუყვია მათთვის მოსახატად.

ჩვენი ნაშრომის მკითხველისთვის, ალბათ, ძნელად დასაჯერებელია, ასე პატარა ეკლესიის მოხატვაში ამდენი მხატვრის მონაწილეობა, მაგრამ მოხატულობის ანალიზი საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ წვეის მოხატულობა, მხატვართა ერთ-ერთი ამქრის შესაძლებლობების საჩვენებელი გამოფენაა. როგორც ჩანს, განსხვავებულია ერთიანობის პრინციპი განმსაზღვრელი იყო მისი მთავარი მხატვრის შემოქმედებისათვის და, ამ პრინციპის შესაბამისად, შეუქმნია კიდევ მოხატულობის მრავალფეროვანი და ერთიანი, ცოცხალი და საინტერესო მთლიანობა.

§ 12. ცალკეა აღსანიშნავი წვეის ეკლესიის შრესკული წარწერები. ისინი გარდა იმისა, რომ განმარტავენ სცენებს და გამოსახულებებს, მონაწილეობენ სცენთა კომპოზიციის ნაწილების შეკავშირებაში, რიტმის და განწყობილების შექმნაში, ამასთანავე, საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მათი შემსრულებლისა და თანადროული ქართული კულტურის შესახებ. ჩვენ ზემოთ ნაწილობრივ უკვე დავახასიათეთ ისინი. ამჟამად შევეცდებით სტილისტურად გავაანალიზოთ და დავადგინოთ მათი როგორც ზოგადად გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა ჯგუფისათვის ნიშანდობლივი, ისე საკუთრივ წვეის მხატვრის ხელწერისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები.

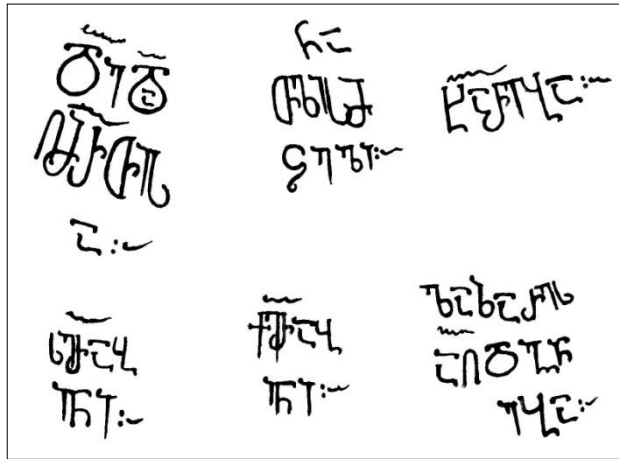
მოხატულობის წარწერები (სქ. 52) ქართული ასომთავრულითაა შესრულებული. მათი აბსოლუტური უმრავლესობა საკმაოდ გამართული ხელითაა ნაწერი. მათში, თითქოს, ორი-სამი შემსრულებლის ხელწერა განირჩევა. მაგრამ, შესრულების სტილის და შეცდომების მხრივ, საერთო ნიშნები გაცილებით მეტია, ვიდრე განმასხვავებელი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ, შესაძლებელია, წარწერების უმრავლესობა ერთი და იმავე ადამიანის მიერ იყოს დაწერილი და მათ შორის სხვაობა სხვადასხვა წარწერის მიმართ შემსრულებლის მეტ-ნაკლებად გულმოდგინე მიდგომით, განსათავსებელი ადგილის ზომასთან, კონფიგურაციასთან, სცენის კომპოზიციის რიტმთან და ხასიათთან მათი მისადაგებით იყოს განპირობებული⁷⁸.

მართალია, წვეის ეკლესიის მოხატულობის წარწერების შემსრულებელი არ გამოირჩევა მკაფიოდ ინდივიდუალური ხელწერით. იგი კმაყოფილდება ასომთავრული ანბანის IX – XVIII საუკუნეებში საზოგადოდ გავრცელებული ნიმუშით და არ ცდილობს წარწერის მხატვრულ დამუშავებას – არ მიმართავს ასოების შეწვდობას, შელამაზება-სტილიზებას, რასაც აკეთებენ, წვეის მოხატულობის თანადროული, სხვა ხალხური მოხატულობების ავტორები (სქ. 52), მაგრამ მაინც შესაძლებელია გამოვყოთ მისი ხელწერის დამახასიათებელი ნიშნები: ასოთა მონახაზის სისადავე, „ბუნებრიობა“, პროპორციათა თანაზომიერება (*მხოლოდ ორ-სამიჯან გვხვდება ერთმანეთის გვერდით გამორჩეულად მაღალი ან დაბალი ასოები*); ისინი ერთმანეთის გვერდით წერია, ისე, რომ ერთმანეთს არ ეხება. მათი საწყისი წერტილები „ხელისმიერად“, „ბუნებრივად“ მცირედ შემსხვილებული. „ტ“-სა და „ძ“-ს „ქედების“ და ასო „+“-ს პორიზონტალური ღეროს მარცხენა ბოლოები ოდნავ ზემოთაა ახრილი, მარჯვენა კი ქვემოთაა ჩამოშვებული, ორივე ბოლო ზომიერად შემსხვილებულია; ასო „ნ“-ს პორიზონტალური ნაწილის ბოლო ქვემოთაა დაშვებული და მცირედ შემსხვილებული; ასო „ლ“-ს „ფეხი“ ორსაფეხურიანია, მეორე საფეხური პირველ საფეხურზე ქვემოთაა გამოსახული და უფრო სადა მონახაზი აქვს, ვიდრე ტაბაკინის ან წითელხევის წარწერებში; ასო „ტ“-ს „მუცლის“ ფორმა ოვალს უახლოვდება – სხვადასხვა წარწერაში მეტ-ნაკლებად; ასოების „ღ“-ს, „შ“-ს და „წ“-ს ზედა ნაწილი და ასო „ხ“-ს შუა ნაწილი გაკუთხოვანებულია (*ზოგი ასოების გაკუთხოვანება ახასიათებს გვიანი შუა საუკუნეების სხვა მოხატულობებსაც, რაც ნუსხური დამწერლობის გავლენა უნდა იყოს*) (სქ. 52). მისი ზედა და ქვედა ღეროები ურთიერთპარალელური არ არის; „ლ“-ს „წ“-ს და „ნ“-ს, პორიზონტალური ხაზი, მარჯვნივ, გადაშორებულია ასოს ვერტიკალურ ხაზს; „წ“-სა და „ნ“-ს მთავარი ვერტიკალური ღეროს პარალელური, ვერტიკალური ხაზი დაგრძელებულია; ასო „წ“-ს მოხაზულობა დაახლოებულია მხედრული „წ“-ს მოხაზულობასთან (სქ. 52)...

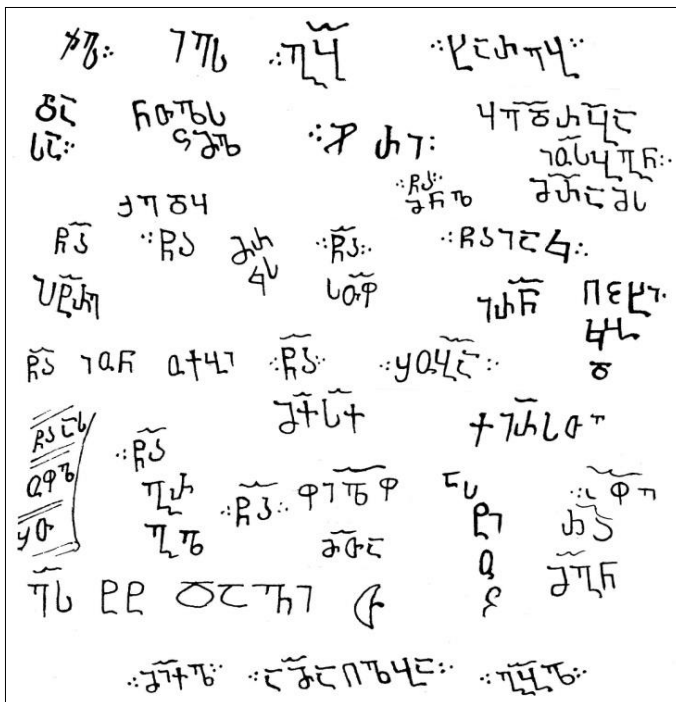
ქარაგმის ნიშნები ყველგან ერთი მანერითაა შესრულებული – მეტ-ნაკლები აკურატულობით. ისინი მფრინავ თოლიებს ჰგავს: მათი შუა წერტილი „ფრთებზე“



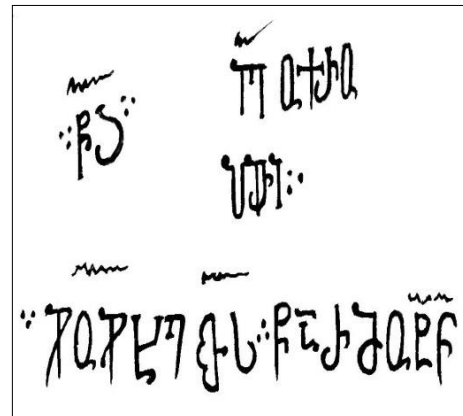
1. ბუგეულის



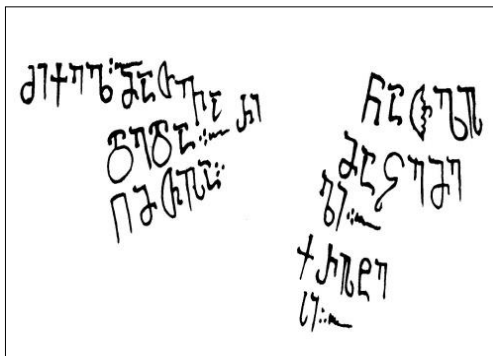
1a. ბუგეულის



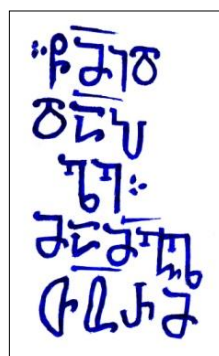
2. წვევის



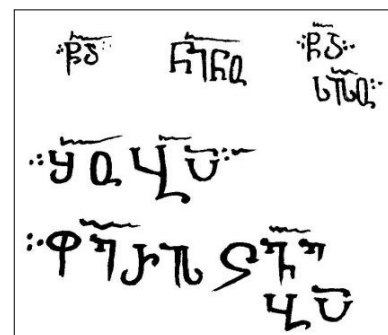
3. ჭაღის



4. ტაბაკინის



5. წითელხევის



6. გელათის წმ. ელის

სქ. 52. XVII ს. ე.წ. „ხაღსურ“ მოხატულობათა წარწერები

უფრო მაღლაა – „ფრთები“ ჯერ ქვემოთ ეშვება ჩაბრუნებული რკალებისებურად, შემდეგ საწინააღმდეგო მიმართულების რკალის „მოხაზვას იწყებს“ და წყდება. მრავალ სიტყვაში ქარაგმები არასწორადაა დასმული.

წვეის წარწერების აბსოლუტური უმრავლესობისაგან რამდენადმე განსხვავებული მანერით გამოირჩევა ორიოდ წარწერა, მაგალითად წარწერები კონქში: ...Γ+ზ „(მ)იქ(ა)ელ“ და Γ+ზ „იეს(ო)“ (ტაბ. 39). ისინი შესრულებულია ვიწრო, „მკაცრი“, „ხმელი“, დაახლოებით თანაბარი სიმაღლის ასოებით, რომელიც თითო სტრიქონადაა განლაგებული. ასოები შემადლებულია, ასო „+“-ს განივი ნაწილის ორივე ბოლო მკვეთრად მოკაუჭებულია და არათანაბრად შემსხვილებული; განივი და გრძივი ნაწილები – ურთიერთპერპენდიკულარულია; ასოთა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზები გლუვია, თითქოს, სახაზავით გავლებული.

წარწერათა უმრავლესობისაგან რამდენადმე განსხვავდება კონქისა და აფსიდის ნახევარცილინდრული ნაწილის გამყოფ ზოლზე არსებული წარწერაც (ტაბ. 37, 38ა). აქ ასოები უფრო დაბალი და განიერია, მათი მონახაზი, ისევე, როგორც კონქის წარწერათა მონახაზი, გლუვია, ნაბეჭდისებური, სხვა წარწერებზე უფრო გულმოდგინედაა შესრულებული – კონქში წარმოდგენილი კომპოზიციის განსაკუთრებული მნიშვნელოვნების შესატყვისად.

ეს წარწერები მხოლოდ ხაზის სიგლუვით და პროპორციებით განსხვავდება წვეის ეკლესიის დანარჩენი წარწერებისაგან, მათში შემავალ ასოთა ნაკეთების ურთიერთმიმართება და მონახაზი არ შეიცავს განსხვავებული დროისა და სტილის ნიშნებს.

კონქში წარმოდგენილი წარწერა ΓΔ-ზს ΣΖ-ზ „ნ(ა)თლ(ი)ს (მ)ც(ე)მ(ე)ლ(ი)“ (ტაბ.38ბ) შედარებით უფრო მოკლე, სხვადასხვა სიმაღლის, უფრო „რბილი“ მოხაზულობის ასოებისაგან შედგება.

აფსიდის მესამე რეგისტრში, მღვდელმთავართა წარწერები βა ჰ+ზ+ჰ „წ(მიდა)ე მ(ელ)ქ(ი)ს(ედ)ეჰ“ და βა ΓϷΓზ „წ(მიდა)ე გრ(ი)გ(ო)ლ“ (ტაბ. 42ბ) კონქის წარწერებზე უფრო თამამი, მტკიცე, ენერგიული ხელით, მსხვილი ასოებითაა შესრულებული, ხოლო გრაფიკულზე, რომლებიც ამ მღვდელმთავრებს უჭირავთ, წარმოდგენილი წარწერები βა Γზ ΩΦზ ჰΔ „წ(მინდა)ე ა(რ)ს უფ(ა)ლ(ი) შ(აბაო)თ“ ცვალებადი სისქის ხაზით, ერთობ დაუდევარი, დინამიკური ხელითაა დაწერილი – ოკრო-ბოკრო ასოებით(ტაბ. 42ბ). ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ისინი, შესაძლოა, აფსიდის მესამე-მეოთხე რეგისტრების გამმიჯნავი ორნამენტული ზოლის ერთობ თამამი მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული.

ვინაიდან წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენა ერთდროულად შესრულებული ჩანს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მიუხედავად ეკლესიის წარწერათა შესრულების მანერის მცირედ განსხვავებულობისა, მათი აბსოლუტური უმრავლესობა მოხატულობის თანადროული უნდა იყოს⁷⁹, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, მათი საწერი მასალა, შესრულების სტილი და შეცდომები საერთოა.

მაგრამ, აფსიდის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი ქტიტორი მღვდლის სახელი ΘΣΓ+Γ – „დავით“-ი კი აშკარად სხვა დროს, სხვა ხელწერით და მასალითაა შესრულებული(ტაბ.46ა). წარწერა დაწერილია მსხვილი მრგვლოვანი ასოებით. განსხვავებით ეკლესიის დანარჩენი წარწერებისაგან, ასო Θ-აქ უყვლოა, Γ-ს ქვედა და ზედა ნაწილები შეერთებულია, ხოლო Δ-ს „მუცლის“ ზედა და ქვედა კიდები უფრო მეტადაა წაწვეტებული, ვიდრე ამავე ასოს კიდები დანარჩენ წარწერებში. სხვა წარწერებისაგან განსხვავებით, ამ წარწერის ასოების ჰორიზონტალური ნაწილები სწორ ხაზებს წარმოადგენს. დანარჩენი წარწერებისაგან განსხვავებული ჩანს მათი საღებავის შემადგენლობა და არათანაბარი ფაქტურაც – უფრო უხარისხო, ფხვიერი. ვფიქრობთ, რომ ეს არქაიზებულიასოებიანი („Γ“-ს და „Δ“-ს ზედა და ქვედა ნაწილები შეერთებულად იწერებოდა V-VI საუკუნეებში...) წარწერა უფრო მოგვიანო ხანისა უნდა იყოს, ვიდრე ამ მოხატულობის დანარჩენი წარწერები. (იგივე ითქმის სამხრეთ კედელზე გამოსახული დაჩოქილი ქტიტორის, მოწითალო-ოქრასფერი საღებავით შესრულებული, წარწერის ნაშთის შესახებაც).

აღსანიშნავია, რომ წარწერებში არის შეცდომები: პირველმოწამე სტეფანე დიაკვნის წარწერაში სქჲ „სტ(ე)ფ(ანე)“-ს მაგივრად სქჲ „სტ(ე)ფ(ანე)“ წერია, შეცდომით წერია დიაკვან ფილიპეს შქჲ „ფილიფ(ე)“ და იოანე ოქროპირის – Q+L „ოქ(რო)ბ(ირი)“ სახელებიც. ეკლესიის მამათა გადაშლილ გრაგნილებზე სტ-ს – „ს(აბაო)თ-ის“ ნაცვლად შტ, შ(აბაო)თ“-ი⁸⁰ წერია (ტაბ. 42ბ). წარწერა შტჲ „შობა“-ს ზემოთ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიტყვაში ოთხივე ასო სახეზეა, ქარაგმის ორი ნიშანი გამოსახული (ტაბ. 57ა, 58ა).

სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში წარმოდგენილი ქრისტეს გამოცხადების კომპოზიციის წარწერაში ქრისტეს მაგივრად +Tჲსტჲ „ქრსტე“ წერია. რადგან წარწერაში ამ სახელის შემადგენელი ექვსივე ასოა (თუმცა არსაწორად) გამოსახული, ქარაგმის ნიშანი ზედმტია. „ქრსტ(ე)“-დ იხსენება ქრისტე „შობის“ კომპოზიციის წარწერაშიც⁸¹ (ტაბ. 57ა).

წარწერებში დაშვებული შეცდომები გარკვეულ კანონზომიერებას ავლენს – მათში ქართული ბგერები შერბილებულია: „ტ“-ს ნაცვლად „თ“ წერია („სტეფანე“, „ქირსტე“), „პ“-ს ნაცვლად – „ფ“ („ფილიფე“) ან „ბ“ („ოქრობირი“), „ს“-ს ნაცვლად – „შ“ („შაბაოთ“), „კ“-ს ნაცვლად – „ქ“ („მელქისედეკი“, „ამბაქუმი“), „ზ“-ს ნაცვლად – „ს“ („მარკოს“), „ბ“-ს ნაცვლად – „ფ“ („(ი)ოს(ე)ფ“. საპირისპირო ტენდენცია ჩანს ევსტათი პლაკიდას წარწერაში – თუ სხვა წარწერებში ბგერები შერბილებულია, აქ პირიქით – „ევსტათის“ მაგივრად „ესტატე“ წერია⁸², რაც, შესაძლოა, ამ წარწერების სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებას მოწმობდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ წვეის ეკლესიის მოხატულობის წარწერები საკმაოდ თამამი ხელითაა შესრულებული, ვინაიდან ისინი ნაკლებად ამჟღავნებს მხატვრის ინდივიდუალობას, ვფიქრობთ, რომ მხატვარი ყოფით ცხოვრებაში იშვიათად იყენებდა ამ ანბანს და ნაკლებად ჰქონდა იგი გათავისებულები. მან, როგორც ჩანს, კარგად არც იცოდა ქართული ენა – წარმოუდგენელია, რომ ქართულის კარგად მცოდნე ადამიანს, მით უმეტეს საეკლესიო მხატვარს, ღვთაების სახელებშიც კი შეცდომები დაეშვა („შაბაოთ“, „ქრსტე“, „მანუელ“) და თან ასე გაუაზრებლად დაესვა ქარაგმის ნიშნები. ამასთანავე, ზოგიერთ სიტყვაში ზოგი ასო ქართულია, ზოგი ბერძნული [მაგ.:

ΠΕΠ – „პეპი“(ტაბ. 53ა,ბ) და ΣΕΠΩ „პ(აფნე)ტიოს“(ტაბ. 73ბ); (ბერძნული წარწერის ბუნდოვანი ნაკვალევი ჩანს ჩრდილოეთ კედელზეც, ელია წინასწარმეტყველის მარჯვნივ). როგორც წვეის ეკლესიის, ისე სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა წარწერებში შეცდომების სიმრავლე მოწმობს XVI ს-ს საქართველოში მართლწერის ცოდნის დაბალ დონეს. ისტორიკოსი შ. მესხია წერდა: – „XIII ს. მეორე ნახევრიდან მოკიდებული ქართული კულტურა თანდათან დაქვეითების გზას დაადგა. XV ს-ში უკვე საგრძნობლად შემცირდა წერა-კითხვის მცოდნეთა რიცხვი, დაეცა ქვეყნის კულტურული დონე. მდგომარეობა არსებითად არც XVI-XVII საუკუნეებში შეცვლილა“⁸³.

საუკუნეთა განმავლობაში, ქართველი ახალგაზრდები განათლებას, გარდა საქართველოსა, სხვა ქვეყნებშიც იღებდნენ. როგორც ჩანს, წვეის ეკლესიის მხატვარი⁸⁴ ერთხანს არაქართულ გარემოცვაში იყო ნაცხოვრები, რასაც გავლენა მოუხდენია მის მეტყველებასა და მართლწერაზე. (სავარაუდოდ, ეს გარემოცვა არ იყო ბერძნული – ბერძნულ ენას უფრო მკვეთრი და მტკიცე გამოთქმა ახასიათებს. ამ ენაზე ქრისტეს სახელი ასე უდერს: „ხრისტოს“).

გასარკვევია, ხომ არ არის წვეის ეკლესიის წარწერების შეცდომები, წარწერების შემსრულებელზე, რომელიმე აღმოსავლური ენის (არაბული, კობურის...⁸⁵ გავლენის შედეგი. თუმცა, რომელ ენობრივ გარემოცვაშიც არ უნდა ყოფილიყო ნაცხოვრები წვეის ეკლესიის მხატვარი, მას კარგად შესწავლილ-შესისხლხორცებული ჰქონია ქართული მხატვრობის ტრადიციები და ქართული ტიპაჟი. მართალია, იგი იცნობს სხვა ქვეყნების კედლის მხატვრობის ტრადიციებს და ბერძნულ დამწერლობასაც, მაგრამ იცავს ქართული მხატვრობის ტრადიციებს; გამოსახავს ადგილობრივი ტიპაჟის მსგავს პერსონაჟებს; ცდილობს, შეძლებისდაგვარად, ქართულ სინამდვილეს მიუსადაგოს მოხატულობის პერსონაჟთა სამოქმედო გარემო. იგი დიდ სიყვარულსა და მზრუნველობას იჩენს ქართული ეკლესიის მრევლის მიმართ. ცდილობს შეუქმნას მას

აკატეორინე გაჩეჩილაძე. წვეის წმინდა გიორგის ეკლესია. თბ. 2021

იმედიანი, ამაღლებული განწყობილება, მაქსიმალურად გასაგებად და მიმზიდველად წარმოუსახოს წმინდა წერილის შინაარსი და ქრისტიანული ეკლესიის საფუძვლები. აქედან გამომდინარე, იგი აშკარად ქართული იდეოლოგიისა და ქართული მხატვრობის წარმომადგენელია და, მეტ-ნაკლებად, როგორც ქართული „ხალხური“ მხატვრობის, ისე ქართული პროფესიული სამხატვრო სკოლის ტრადიციების გამგრძელებელი.

§ 13. წიგნისა და ბუგეულის მოხატულობათა შედარებითი ანალიზი

წვეის ეკლესიის მოხატულობის განხილვამ დაგვანახვა, რომ მის მხატვარს მთავარ სახელმძღვანელო ნიმუშად აუღია **ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობა**, კრიტიკულად შეუსწავლია იგი და გამოუსწორებია „შეცდომები“, რაც ბუგეულის მხატვრის ნამუშევარში დაუნახავს.

ვინაიდან აღნიშნულ მოხატულობებს რამდენადმე განსხვავებულ იკონოგრაფიული პროგრამა აქვთ და, თანაც, ამჟამად, ორივე მათგანის მნიშვნელოვანი ნაწილი განადგურებულია⁸⁶, მათი სრულყოფილი შედარების საშუალება არ გვაქვს. წვეის მხატვრის ბუგეულის მხატვართან ოპონირების შედეგების წარმოსაჩენად, ჩვენ, წვეის ეკლესიის ცალკეული სცენების განხილვისას, შევადარეთ წვეისა და ბუგეულის ერთნაირი შინაარსის სცენები: „ვედრება“, „ხარება“, „შობა“, „ყვედრება იოსებისაგან მარიამს“, რის საფუძველზეც გამოყოფთ მათ განმასხვავებელ ზოგად ნიშნებს:

ბუგეულის ფრიად ნიჭიერი მხატვრის ნამუშევარი ყურადღებას იპყრობს წმინდანთა და ქტიტორთა სახეების უშუალოდ, სიწრფელით, შინაგანი სინათლით, გამომსახველობით და კოლორიტის სიღამაზით. მაგრამ, მასში არ ჩანს მოხატულობის შინაარსის გააზრების ისეთი სიმახვილე და სიახლე, მხატვრული ფორმის ისეთი ლაკონიურობა და სიზუსტე, რაც წვეის მოხატულობას ახასიათებს. ბუგეულის მხატვრის ნამუშევარში თხრობითობა მეტია, ვიდრე არსებითის გამოკვეთის მცდელობა. მხატვარს სცენის თეოლოგიური არსის გამოხატვისათვის არააუცილებელი გამოსახულებები შეაქვს სცენებში: „ხარება“⁸⁷, „ყვედრება იოსებისაგან მარიამს“⁸⁸. (აქვს გამონაკლისი სცენებიც, რომლებიც ზღვრულად განზოგადებულია მავ: „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“⁸⁹). თუმცა, სწორედ სცენათა შემაქცევარი თხრობითობა, მხატვრული სახეების სიხალასე, ადგილობრივ ტიპათან მსგავსება განსაკუთრებულ „სითბოს“ ანიჭებს მის ნამუშევარს. პერსონაჟთა – განსაკუთრებით ქტიტორთა – გულდასმით, შემოქმედებითი აღმაფრენით შესრულებული სახეები და სამოსი, კოლორიტის უდავო ღირსებებთან ერთად, ხიბლავს მაყურებელს.

ბუგეულის მოხატულობის ფერები ნაჯერია, ინტენსიური. ყოველ ფერში (გარდა თეთრისა) მიწის ტონები გამოსჭვივის, იგრძნობა, რომ საღებავები ფერადი მიწის საფუძველზეა დამზადებული, ამიტომ ფერები ერთმანეთის „მონათესავეა“ და ერთმანეთს ჰარმონიულად ეხამება, რაც რამდენადმე მონოტონურს ხდის, ოდნავ „აყრუებს“ კოლორიტს. თეთრი ფერი კი (რომელიც აქ უფრო ქატიტთა ჩანს, ვიდრე წვეის მოხატულობაში), აცოცხლებს მას და, სხვადასხვა სცენაში, ფონის მეტ-ნაკლები სიმუქის შესატყვისად, განსაზღვრავს კოლორიტის მეტ-ნაკლებ კონტრასტულობას. მუქ ფონზე, თეთრი ან ჭარბად თეთრანარევი ლაქების და ხაზების შემცველი გამოსახულებები და წარწერები წინა პლანზე „გამორბის“ და, სხვადასხვა სცენაში მეტ-ნაკლებად, „აჭრელებს“, ილუზორულად ანაწევრებს მთელი რიგი სცენების კომპოზიციებს და, შესაბამისად, კედლის სიბრტყეს, რითაც ართულებს გამოსახულებათა აღქმას – განსაკუთრებით იმ სცენებში, სადაც კლდეებია გამოსახული: „შობა“, „ფერიცვალება-ამაღლება“, „ლაზარეს აღდგინება“.

ნაჯერი, ინტენსიური, კონტრასტული ფერები – განსაკუთრებით მოხატულობის ზედა რეგისტრში, სადაც გამოსახულებები შედარებით დიდი ზომისაა და მათი ფონი უფრო მუქია, თითქოს, „ამძიმებს“ კედლებს და, ილუზორულად, ამცირებს ისედაც არცთუ მაღალი პროპორციების მქონე ეკლესიის სივრცეს.

წვეის ეკლესიის მხატვარი ამუღავნებს უფრო ფართო თვალსაწიერს, მოხატულობის მთლიანობის და ყოველი დეტალის უფრო მაღალ დონეზე გააზრებულობას, გამოსახვის ხერხების და საშუალებების მეტ სიმდიდრე-სიმახვილეს;

ფართო ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული არეალის ქრისტიანული მხატვრობის გამოცდილების მკაცრად განაზოგადების საფუძველზე, ქმნის ორიგინალურ იკონოგრაფიულ ვარიანტებს, რომელშიც ცდილობს ქრისტიანული მოძღვრების არსი წარმოაჩინოს ახალი რაკურსით, გამოავლინოს არსობრივი კავშირები სხვადასხვა სცენებსა და პერსონაჟებს შორის და ეს გამოხატოს უაღრესად კონცენტრირებული, ლაკონური, ეკლესიის მრევლისთვის გასაგები, ემოციური ფორმით, ამასთანავე, თავისი ნამუშევარი მაქსიმალურად მიუსადაგოს ეკლესიის არქიტექტურას. წვეის მოხატულობის **კომპოზიციებში** მკაფიოდაა გამოყოფილი მთავარი და მეორეხარისხოვანი გამოსახულებები, ფიგურები წარმოდგენილია უფრო ახლო პლანზე, რაც განაპირობებს სცენის თეოლოგიური არსის უფრო ნათლად გამოხატვას. გაზრდილია კომპოზიციის შემადგენელი ყოველი გამოსახულების სიმბოლურ-შინაარსობრივი დატვირთვა და მხატვრული ფორმის გამომსახველობა. მხატვრის ნაზრევი მკაფიო და ლოგიკურია. მის ნამუშევარში ყოველი დეტალი აუცილებელია შინაარსის გასახსნელად. ამასთანავე, მოხატულობას არ აკლია სიწრფე, უშუალო და ემოციურობა. იგი შესრულებულია თავისუფლად. ჩანს, რომ მოვლენათა დრამა განზოგადება მხატვრისთვის ორგანული და ჩვეულია.

წვეის მოხატულობაში **ნახატი** ოდნავ უფრო „მოცულობითია“, ვიდრე ბუგეულის მოხატულობაში. მართალია, ფიგურების „შიდა ნახატი“ უფრო მეტად დანაწევრებულია სამოსის ნაოჭების და სამკაულის ხაზებით, ფერთა ორიოდე ტონის გრადაციით მონიშნული „შუქჩრდილით“, მაგრამ რადგან კომპოზიციები ლაკონურია, გამოსახულებათა „შიდა დამუშავება“ კი ფერის მხრივ ნაკლებ კონტრასტული, ამიტომ ეს არ ართულებს განსხვავებული ფერის ან ტონის ფონზე ცალკეული ფიგურის „კითხვადობას“, არამედ ფერის და ხაზის ნიუანსებით „ამდიდრებს“ გამოსახულებას, რაც, მოხატულობის შინაარსის შესატყვისად, მისი ზემოქრობის, მდიდრულობის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება.

წვეის მოხატულობის კოლორიტი უფრო მრავალფეროვანია. ფერები თუმცა საკმაოდ მჟღერი, მაგრამ ნაკლებად ნაჯერი („ნაკლებ მატერიალური“), გამჭვირვალეა, ნაკლებად ტოვებს მიწის შემცველობის შთაბეჭდილებას. „თეთრი“ ფერი მორუხო თბილი ტონისაა და მკვეთრად არ ფიგურირებს. ამ მოხატულობაში უფრო გააზრებულად, თანმიმდევრულად და შედეგიანადაა გატარებული, კოლორიტის გასაცოცხლებლად და გამოსახულებათა გამოსაკვეთად, ცივ და თბილ და მუქ და ნათელ ფერთა შეპირისპირების ხერხი. ეს შეპირისპირება ზომიერია, რის შედეგადაც კოლორიტი ჰარმონიულია და ფერთა შედარებით მეტი სისუფთავის, სიცოცხლის, სინათლის გამო, უფრო მეტი სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რის გამოც უფრო უკეთაა ჰარმონიზებული არქიტექტურასთან.

წვეის მხატვრობა, იმის გამო, რომ მისი გამოსახულებების შიდა ფორმა უფრო დანაწევრებულია და კოლორიტი უფრო მეტ ტონალურ ნიუანსს შეიცავს, უფრო ნაზი და ფაქიზი ჩანს, ნაკლებად ტოვებს „ფიზიკური ენერჯის“ შემცველობის შთაბეჭდილებას.

ბუგეულის მხატვრობაში კი, იმის გამო, რომ მასში ფერები უფრო ნაჯერი, ინტენსიური და კონტრასტულია, თითქოს, უფრო მეტი „ფიზიკური ენერჯია“ გამოსჭვივის. ბუგეულის მოხატულობის, წვეის პერსონაჟებთან შედარებით, ქართული სოფლის მცხოვრებთა ტიპაჟთან უფრო დაახლოებული პერსონაჟები, ფიზიკურად უფრო ჯანსაღი და უშუალო, უფრო „მიწიერი“ და „ყოფითი“ ჩანან, ვიდრე **წვეის მოხატულობის**, მეტწილად, ფიზიკურად უმწეო, ნაზი პერსონაჟები, რომელნიც, თითქოს, მიწიერისაგან უფრო დისტანცირებული, ცოტა უფრო მეტად სულიერ-ინტელექტუალურიზებული სამყაროდან არიან. ზემოთქმულის გამო, ხშირად, ბუგეულის მოხატულობა უფრო ეახლოვება მაყურებელს, უფრო იოლად ინადირებს მის გულს, ვიდრე წვეის მოხატულობა, რომელიც უფრო ჰარმონიულია ეკლესიის არქიტექტურასთან და, თითქოს, უფრო ახლოა, წმინდა წერილით შეპირებულ, წარმოსახულ, ზეციურ სამყაროსთან, რომელთანაც მაყურებლის ზიარება არის ეკლესიათა მოხატვის მიზანი.

მართალია, წვევის მოხატულობაში მეტია საერთო ნიშნები კლასიკური ხანის ქართულ და პალეოლოგოსურ ფერწერასთან, ვიდრე ბუგეულის მოხატულობაში, მაგრამ მას ვერ მივიჩნევთ ბუგეულის მოხატულობაზე უფრო ადრინდელად, ვინაიდან იგი, აშკარად, წარმოაჩენს საეკლესიო მხატვრობის ევოლუციის შემდგომ საფეხურს...

ბუგეულის მხატვარი წინამორბედი წვევის მხატვრის და, გარკვეულ წილად, გზის „გამკაფავი“. წვევის მხატვარს ღირსეულად შეუფასებია მისი ნაშრომი და სწორედ ამიტომ გაუხდია ის მთავარ სამაგალითო ნიმუშად და „ოპონირების“ ობიექტად. მას გაუთვალისწინებია ბუგეულის მხატვრობის „უსტი“ მხარეები. ბუგეულის მხატვრობაში ინსტინქტურად დასმული, მაგრამ ბოლომდე ვერ გააზრებული შინაარსისა და ფორმის ინტენსიფიცირების ამოცანა წვევის მხატვრობაში მაღალ დონეზე გაცნობიერებული და განხორციელებულია. წვევის ოსტატის მხატვრული ნააზრევი არა მხოლოდ ბუგეულის მხატვრობის (რომელიც, წვევის მოხატულობასთან შედარებით, მარტივი ჩანს, თუმცა ამ სიმარტივით და არა მხოლოდ ამით, თავისებურად ეფექტური და მომხიბლავი) შემდგომ საფეხურს წარმოადგენს, არამედ საერთოდ თეოლოგიური და სახვითი აზროვნების გამორჩეულად მაღალ დონეს ამჟღავნებს. ხოლო წვევის მოხატულობაში უფრო მკაფიოდ გამოხატული საერთო ნიშნები პალეოლოგოსურ და უფრო ადრინდელ მოხატულობებთან აიხსნება წვევის მხატვრის უფრო მეტი განათლებულობით და მის მიერ წარსულის გამოცდილების უფრო მეტად გამოყენებით.

§ 14. დასკვნა

წვევის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის კვლევამ გვაჩვენა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ეს მოხატულობა, საქართველოს ერთი პატარა სოფლის მცირე ზომის ეკლესიის დეკორის ნაწილია, იგი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია და რომ იგი რამდენიმე, არც მაინცა და მაინც დიდად განსხვავებული ხელწერის მქონე, მხატვრის მიერაა შესრულებული, ერთი, მთავარი, მხატვრის აქტიური ხელმძღვანელობით.

საერთოდ, ეკლესიის მოხატულობის იდეის და პროგრამის შემუშავებაში, მხატვართან ერთად, სასულიერო პირები ან ქრისტიანული მოძღვრების და მხატვრობის კარგად მცოდნე სწავლულები და, ზოგჯერ, ქტიტორებიც მონაწილეობენ – სხვადასხვაწილად. წვევის ეკლესიის როგორც მთლიანად მოხატულობის, ისე ცალკეული სცენის შინაარსი და ფორმის ყოველი ელემენტი იმდენადაა დაქვემდებარებული მხატვრული აზროვნების ერთიან სისტემას და იმდენად განმსჭვალულია ერთიანი სულისკვეთებით, რომ ვფიქრობთ, წვევის ეკლესიის მთავარი მხატვარი თვითონ უნდა ყოფილიყო მოხატულობის იდეის და თეოლოგიური და იკონოგრაფიული პროგრამების ავტორი. მოხატულობა, როგორც ჩანს, შესრულდა მის მიერ შემუშავებული კონცეფციის და ზოგადი ესკიზის მიხედვით, რომელიც, მართალია, თითოეულ შემსრულებელ მხატვარს აძლევდა ინდივიდუალობის, გარკვეულ დონეზე, გამოვლენის საშუალებას, მაგრამ აქცევდა მათ ნამუშევრებს ერთიანი, მკაფიოდ გააზრებული მხატვრული სისტემის ფარგლებში.

ჩვენ გვაბნევს წვევის მხატვრის „გაუმართავი“ ნახატი, მასში პრიმიტივის ვეძებთ, მაგრამ, მის ნამუშევარში ყველაფერი, რაც წმიდა წერილის გააზრებას და მოხატულობის შინაარსისა და ფორმის ინტენსიფიცირებას შეეხება, ბოლომდე გააზრებულია. ძნელია იპოვოთ სხვა მხატვარი, რომელსაც ასე სრულად გაცნობიერებული ჰქონდეს შინაარსისა და ფორმის ყოველი ელემენტი, ასე გათვალსაზიროებელი ჰქონდეს მიზნის მიღწევის ყველა ხერხი და, ამასთანავე, მის ნაშრომს ჰქონდეს გულწრფელობა, ემოციურობა, მხატვრულობა.

მიუხედავად იმისა, რომ წვევის ეკლესიის მთავარი მხატვარი ე.წ. „ხალხური“ ნაკადის მიმდევარია, მისი თვალსაწიერი საკმაოდ ფართოა. მას, როგორც ჩანს, მიღებული ჰქონდა გარკვეული სამხატვრო და სასულიერო განათლება, კარგად იცნობდა წმინდა წერილს, საფუძვლიანად ჰქონდა გააზრებული მისი არსი; კარგად იცნობდა ქრისტიანულ სიმბოლიკას; იცნობდა, არა მხოლოდ ვიზუალურად, არამედ გაცნობიერებულადაც, ფართო ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული არეალის ქართული და არაქართული ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს, შესაბამისად, დიდძალ

იკონოგრაფიულ და მხატვრულ მასალას; იგი წვეის ეკლესიის არქიტექტურასთან ჰარმონიზებულ მოხატულობაში წარმოაჩენს როგორც დიდი ქრონოლოგიური „არეალის“ მოვლენებს და პერსონაჟებს, ისე სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ქვეყნის ქრისტიანულ ხელოვნებაში გამოყენებულ გამომსახველობით ხერხებს. ის არ არის მანამდე შემუშავებული შეხედულებებისა და ხერხების მხოლოდ მომხმარებელი, არამედ ცდილობს წმინდა წერილის ახლებურ გააზრებას, გეთავაზობს ახალ იკონოგრაფიულ ვარიანტებს, მოხატულობის თეოლოგიური იდეის ღრმად და ემოციურად წარმოსაჩენად ზრდის მხატვრული ფორმის თითოეული ელემენტის გამომსახველობა-შინაარსტეკვადობას.

ამკარაა, რომ იგი დაჯილდოებული იყო იშვიათი სამხატვრო ნიჭიერებით: ჰქონდა სისტემური, მახვილი მხატვრული აზროვნება, აზრობრივი და ვიზუალური მასალის ფართო განზოგადება-სინთეზირების უნარი, მდიდარი ფანტაზია, კომპოზიციის, ნახატის, ფერის, კოლორიტის, რიტმის გამორჩეული გრძნობა და მათი ზოგადი კანონების ცოდნა, ზომიერების გრძნობა, დახვეწილი გემოვნება, სამყაროს ემოციური განცდის და გადმოცემის უნარი. წვეის მოხატულობის პერსონაჟთა უმრავლესობას გამოარჩევს სულიერება, სინაზე და სიფაქიზე, არაერთი მათგანის სახე ყურადღებას იქცევს ფსიქოლოგიური სიღრმით და სცენის შინაარსის შესატყვისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ასახვის დამაჯერებლობით.

მიუხედავად წვეის მხატვრის მიერ განვითარებული შუა საუკუნეების მონუმენტურ მოხატულობათა ტრადიციების დაცვის მცდელობისა, მის ნაშრომს აქვს მთელი რიგი ნიშნები, რაც მას მიაკუთვნებს XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა ჯგუფს, ესენია: მოხატულობის რეგისტრების და ქტიტორთა გამოსახულებების მომატებული რაოდენობა, მონუმენტურობის კლება, გაძლიერებული სიბრტყობრივ-დეკორატიულობა, „პროფესიონალურ“ მოხატულობებთან შედარებით უფრო პირობითი, გაუხეშებული, მაგრამ ექსპრესიული ნახატი – პერსონაჟთა სხეულის პროპორციების ცვლა, მათი მოუქნელი „სამოდრო აპარატი“ და უესტიკულაცია, რიგი სახეების გულუბრყვილო გამომეტყველება, შესრულების სპეციფიკური მანერა, გამოსახულებათა გაზრდილი სიმბოლური დატვირთვა.

ზოგადად, ამ პერიოდის ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ ტიპურ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში ჩანს ძალზე ინტენსიური, თავდაუზოგავი ძიება წმინდა წერილის ახლებური ინტერპრეტაციის, ქრისტიანული იკონოგრაფიის გადამუშავებისა და მრევლისათვის მისი შთამბეჭდავი და გასაგები ფორმით მიწოდებისათვის. ის რთული წიაღსვლები, წმინდა წერილის გააზრებაში, რომელიც ამ ჯგუფის მოხატულობებში (ტაბაკინი, ბუგეული, ქორეთი, წვეა, იღემი...) „იკითხება“, მოწმობს მათი ავტორების მიერ იკონოგრაფიულ-მხატვრული მასალის ფართო სპექტრის მიზანმიმართულად მოხილვას, გააზრება-განზოგადებას და მხატვრულად ინტერპრეტირებას, რაც მნიშვნელოვან ძალისხმევას და სერიოზულ, მრავალმხრივ ცოდნას მოითხოვს, ამის მისაღწევად კი საჭიროა მხატვართა სწავლების საქმის სათანადოდ ორგანიზება და სათანადო მატერიალური სახსრები. საეჭვოა ამ ყველაფრის ხალხურ ხელოსანთა ამქრის ძალებით მიღწევა იმ ეპოქაში, როცა ნაკლებად ხელმისაწვდომი იყო სასწავლო ფერადი საილუსტრაციო მასალა.

სავარაუდოა, რომ ის რასაც ჩვენ XVI–XVII საუკუნეების კედლის მხატვრობის „ხალხურ“ ნაკადს ვეძახით, იყო, პალეოგოსური ან ათონური სკოლის მოხატულობებზე ორიენტირებული „ოფიციალური“ მოხატულობების ალტერნატიული, ეროვნული საეკლესიო ხელოვნების შექმნისაკენ მიმართული, საკმაოდ ძლიერი სკოლის მუშაობის შედეგი. სკოლისა, სადაც მოწაფეებს, მართალია, ისეთს ვერა, როგორსაც თავის დროზე დედაქალაქურ სამხატვრო სასწავლებლებში, მაგრამ მაინც საკმაოდ სერიოზულ სასულიერო და სამხატვრო განათლებას, მონუმენტური მხატვრობის ძეგლების და მათი საილუსტრაციო მასალის მიზანმიმართულად გაცნობის საშუალებას და შემოქმედების მკაფიოდ განსაზღვრულ გეზს აძლევდნენ. სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა, დაშლილ-დაქუცმაცებული ქვეყნის თითქმის მთელს ტერიტორიაზე, ასეთი სტილის მოხატულობათა ფართოდ გავრცელება. (გასათვალისწინებელია ის, რომ მოხატული ეკლესიების დიდმა ნაწილმა ჩვენამდე ვერ

მოაღწია...) ამდენი ეკლესიის მოხატვა⁹⁰, ცხადია, ეკლესიის მესვეურთა ჩარევის გარეშე ვერ მოხდებოდა. მათ მიერ ფრიად სერიოზული კურირება აშკარად ეტყობა ამ ეკლესიათა მოხატულობის ერთობ რთულ თეოლოგიურ პროგრამებს და ფორმალურ მხარეს.

ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური კრიზისის დროს, ერის გამთლიანებისა და ეროვნულ ფასეულობათა შენარჩუნებაზე ზრუნვისათვის, იზრდება ქრისტიანული ეკლესიის, რომელიც თავისი ბუნებით არის ერის გაერთიანებისაკენ მიდრეკილი (*რაც უახლოესმა წლებმაც დაგვანახვა*), როლი. ამ მოხატულობების თანადროული ქართული ეკლესიის შესახებ **ი. ჯავახიშვილი** წერდა: „როდესაც სრულიად საქართველოს სამეფოს სამეფოებად და სამთავროებად დაყოფისა და დაშლის თანდათან პროცესი დაიწყო, ამ დროს საქართველოს ეკლესიის მთლიანობის დაცვას უფრო მეტი პოლიტიკურ – ეროვნული მნიშვნელობა მიენიჭა: ამიერიდან მხოლოდ ის და მისი საჭეთმპყრობელი, კათალიკოს-პატრიარქი-ღა იყო საქართველოსი და ქართველი ერის მთლიანობის გამომხატველი“⁹¹.

XV-XVI საუკუნეებში საქართველოს ეკლესიაც დანაწევრდა – „XV საუკუნის 70-იან წლებში სრულიად საქართველოს მცხეთის საპატრიარქოს ჩამოსცილდა აფხაზეთის საკათალიკოსო, რომელსაც დაექვემდებარა მთელი დასავლეთ საქართველოს საეპისკოპოსოები“. „XVI ს. მიწურულს საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიას გამოაკლდა სამცხე-საათაბაგოს ტერიტორია“⁹², მაგრამ, როგორც ჩანს, სამღვდელთა ჯანსაღი ნაწილი დარჩა საერთო ქართული იდეის მატარებელ, ერის მაკონსოლიდირებელ ძალად. სწორედ ამის ნიშანი უნდა იყოს აღნიშნული სტილის მოხატულობათა ფართოდ გავრცელება – ეკლესიის მოხატულობა ხომ ქრისტიანული იდეების გავრცელების საშუალებაა და მოხატულობის თანადროული ეკლესიის იდეების ამსახველიც.

იმ დროის ეკლესიაში, გარდა ეკლესიის მმართველობისათვის ეკლესიის მესვეურთა შიდა დაპირისპირებისა, უეჭველად იქნებოდა მართლმადიდებლურ სამყაროში მომხდარ გარდატეხასთან დაკავშირებული კრიზისიც – 1453 წ. თურქ-ოსმალთაგან კონსტანტინოპოლის დაპყრობის და ბიზანტიური ეკლესიის მართლმადიდებელ-მაკონტროლებელი ცენტრის მოშლის შემდეგ, ქართული ეკლესია, ცხადია, შეეცდებოდა, ეკლესიის და საეკლესიო ხელოვნების განვითარების, თანადროული სინამდვილის შესატყვისი, ეროვნული გზის ძიებას. ძიების პროცესი, ცხადია, წარმოშობდა თეოლოგთა აზრების სხვადასხვაობას, რაც, ალბათ, დაპირისპირება-დაყოფის ერთ-ერთ მიზეზად იქცა. (*სამწუხაროდ, იმ პერიოდის ეკლესიის მოქმედების შესახებ ცნობები ძალზე მწირია და ეხება ზოგიერთი მღვდელმთავრის მიერ სხვადასხვა მხარის ეკლესიის მცხეთის საკათალიკოსოსაგან გამოყოფისათვის ბრძოლას და კათალიკოსების მიერ გატარებულ ღონისძიებებს საქართველოს ეკლესიის მთლიანობის შესანარჩუნებლად* ⁹³).

ქრისტიანული ხელოვნების უზარმაზარი გამოცდილების ფონზე, ახალი, დამოუკიდებელი გზის ძიება უეჭველად ითხოვდა ინტეგრალურ აზროვნებას – წმინდა წერილის და მისი დასურათების სფეროში ყოველივე მანამდე შექმნილის მთლიანობაში აღქმას და თანამედროვეობის შესატყვისად გადააზრებას, განზოგადება-ლაკონიზებას, ახლებურად ორგანიზება-გამახვილებას და მრევლისათვის გასაგები, „ეროვნული ფორმით“ მიწოდებას. ამ ურთულეს ამოცანათა გადასატრელებად, იმ დროში ბუნებრივი იქნებოდა ქართული ორიენტაციის მქონე საეკლესიო სახელოვნებო სასწავლებლის დაარსება – რომელიმე მონასტერთან. რადგან ამგვარ მოხატულობათა უმრავლესობა იმერეთში გვხვდება, სავარაუდოა, რომ ეს მონასტერი იმერეთში მდებარეობდა.

ცხადია, რომ აღნიშნული სკოლა თავისი ამოცანების გადასაწყვეტად ძირითად დასაყრდენს, საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების მქონე, ე.წ. „ხალხური“ ქრისტიანული ხელოვნების წიაღში მოიძიებდა, წმინდანთა სახეების ნიმუშებს კი ხალხურ ტიპაჟში.

ამ სკოლას „ქართული საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის ექსპერიმენტული სკოლა“ უფრო ეთქმის ვიდრე „ხალხური“.

თანადროული სინამდვილე თეოლოგებს და მხატვრებს თავიანთი ნააზრვეის მხატვრული ფორმით გამოხატვის ასპარეზად „სთავაზობდა“, წერილ საფეოდალოებად დაქუცმაცებული ქვეყნის, სოფლის მცირე ზომის დარბაზული ეკლესიების სივრცეს (რომლის მრევლი ძირითადად სოფელში მცხოვრები გლეხები და წერილი ფეოდალები იყვნენ), რომელიც მოსახერხებელი იყო ამგვარი ექსპერიმენტებისათვის.

[აღსანიშნავია, რომ „ხალხურად“ წოდებულ, სხვადასხვა საუკუნის მოხატულობათა საერთო ნიშნები იმას არ ნიშნავს, რომ ე.წ. „ხალხური“ ხედეა (ან, საკუთრივ, ქართველი ხალხის ხედეა), საზოგადოდ, ასეთია. ჩვენი თანამედროვე თვითნასწავლ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენები აჩენს, რომ მათ ერთმანეთისაგან ფრიად განსხვავებული ხედეა, მანერა და სტილი აქვთ, სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ ადამიანის პროპორციებს, სივრცეს, მოცულობას, ფერს. მათ ნამუშევრებს ახასიათებს ან ნატურალიზმი, ან სწრაფვა ეგზოტიკურობისაკენ, ფანტასტიკური სამყაროს ახახვისაკენ, ტიპაჟის გროტესკულობისაკენ, გადაჭარბებული დეკორატიულობისაკენ, არატრადიციული მასალების გამოყენებისაკენ, მიმბაძველობა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშებისადმი. ძველ ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ამის მაგალითითა დავით გარეჯის საბერეების, პირობითად № 8, ეკლესიის მოხატულობა (X ს.)⁹⁴.

ინდივიდუალურ მხატვართა შემოქმედებიდან ხალხურობას იძენს მხოლოდ ის, რაც შეესატყვისება ხალხის გემოვნებას, რაშიც ხალხი ხედავს ადგილობრივ რეალობასთან სიახლოვეს და რაც მიბაძვა-დახვეწის საგანი ხდება შემდგომი თაობის ხელოვანთათვის. XVI-XVII სს. (და მანამდე) ქართული, ე.წ. „ხალხური“, მონუმენტური მხატვრობის ოსტატებისათვის ასეთი საგანი გამხდარა იმგვარი მხატვრობა, რომლის უადრესი, ჩვენამდე მოღწეული, ნიმუშია არმაზის კანკელის ანტაბლემენტის მოხატულობა – IX ს.⁹⁵, რომელსაც ახასიათებს გამოსახულების სიბრტყითობა, დეკორატიულობა, ხაზობრიობა, ადგილობრივი ტიპაჟი, შესრულების სპეციფიკური მანერა... (პირველი სამი თავისებურება ახასიათებს საბერეების ეკლესიის მხატვრობასაც და ქართული მხატვრობისათვის ზოგადად დამახასიათებელ ნიშნებად მიიჩნევა)].

რჩება შთაბეჭდილება, რომ აღნიშნული „სკოლის“ მხატვრებს, „თითქოს“, იმაზე „ნაკლებად“ აქვთ განვითარებული ნახატი, ვიდრე, წმინდა წერილის ახლებურ გააზრებისაკენ მიმართულ, მათ ძალზე აქტიურ ძალისხმევას შეეფერება. მაგრამ, ეს მთლად ასე არ არის. მოხატულობებში ჩანს, რომ ამ სკოლის წარმომადგენლებს ყურადღება ჰქონდათ გამახვილებული წმინდა წერილის ახლებური გააზრებისაკენ და რომ ისინი „ოფიციალური“ სკოლისაგან განსხვავებულ მოთხოვნებს უყენებდნენ მხატვრულ ფორმას – ცდილობდნენ მის „ეროვნულ ნიადაგზე დაყენებას“, განზოგადება-გამახვილებისა და პირობითობა-სიმბოლურობის გაძლიერებით, მისი გამომსახველობის გაზრდას.

თუმცა, ამ ჯგუფის მხატვართა მიერ შესრულებულ მოხატულობებში როგორც შინაარსის, ისე ფორმის გაუმართაობის პრობლემა მართლაც არსებობს: მათი ნამუშევრები როგორც წმინდა წერილის ახლებური გააზრების მეტ-ნაკლები წარმატებულობით, ისე მხატვრული ფორმის, თავისთავად სტილში, მეტ-ნაკლები დახვეწილობით გამოირჩევა. დაუხვეწავი მოხატულობების სიმრავლე (რაც, ალბათ, ამ სტილის მოხატულობებზე გაზრდილმა მოთხოვნილებამ და სათანადოდ მომზადებული მხატვრების ნაკლებობამ გამოიწვია) და მათი პერსონაჟების „ხალხური“ ტიპაჟი გახდა აღნიშნული ჯგუფის მოხატულობების „ხალხურად“ სახელდების, მიზეზი. ამ ტერმინის უხერხულობას ყველა გრძნობს, ამიტომ სიტყვა „ხალხურს“ წინ ეგრეთ წოდებულს ურთავენ].

მაშინ, როდესაც ათონური სკოლის მიმდევარი მხატვრები განაგრძობენ „ერთ ადგილზე ტკეპნას“ და ბიზანტიური ხელოვნების წესებით და ფორმებით სარგებლობას, „ოფიციალური“ სკოლის ტრადიციებით შედარებით უფრო ნაკლებად შეზღუდული ქართული საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის ექსპერიმენტული სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, გარდა იმისა, რომ წმინდა წერილის შინაარსის და ქართული ხალხური ხელოვნების ტრადიციების ახლებური გადააზრება ხდება, ამის შესატყვისად, თანდათან ძალას იკრებს ის თავისებური მხატვრული ხედეა

და აზროვნება, რომელიც შემდგომში საფუძვლად დაედო ახალი დროის ხელოვანთა ძიებებს (საინტერესოა, რომ არა უშუალოდ მომდევნო საუკუნეების, არამედ, გარკვეულ ისტორიულ გარემოებათა გამო, XIX სს. ბოლოს და XX საუკუნის ხელოვანთა ძიებებს). წვეის მოხატულობაში ასეთ ნიშნებად გვესახება: გამახვილებული ინტეგრალური აზროვნება – წმინდა წერილის დროითა და სივრცით დაშორებულ მოვლენათა შორის არსობრივი კავშირების დანახვა და, ახლებური იკონოგრაფიული და ფორმალური გადაწყვეტის მეშვეობით, სახარების სცენების შიგნით და სცენებს შორის ახლებური შინაარსობრივი ასპექტების და ნიუანსების გათვალსაზრისება; ქტიტორთა და რელიგიურ სცენების მონაწილე „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა („უბრალე“ ხალხის) მნიშვნელოვნების წარმოჩენა; მხატვრული ენის გაზრდილი პირობითობა-სიმბოლოურობა; მხატვრული ფორმის განზოგადება-გამარტივებასთან ერთად მისი ექსპრესიულობის და შინაარსტევადობის გაზრდა; სახვითი ენის საშუალებების (კომპოზიცია, ნახტი, კოლორიტი, ფერი, ხაზი, რიტმი) გამომსახველობის გამახვილება; ადამიანურ განცდა-განწყობილებათა გადმოსაცემად არაანტროპომორფული და არასაგნობრივი გამოსახულებების (ორნამენტი, სცენათა შემოსაზღვრავი გრაფიკული მოტივები, წარწერები) გააქტიურება; გამახვილებული მხატვრული საშუალებების, მეტყველი, „გამჭვირვალე“ პირობითობების და სიმბოლო-ხატების მეშვეობით, მაყურებლის ყურადღების და აზროვნების გააქტიურება მხატვრის „თანავტორობისათვის“, ნაწარმოების არსის გასახსნელად.

XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობათა ერთნაირ თემებზე შესრულებული სცენების შედარებითი ანალიზი აჩენს, რომ აღნიშნული ამოცანები ყველაზე უფრო გაცნობიერებულად და წარმატებულად განხორციელებულია წვეის ეკლესიის მოხატულობაში – წმ. წერილის გააზრება-განზოგადების სიღრმით, მხატვრული ფორმის ლაკონიურობით, გამომსახველობითა და გამართულობის ხარისხით, წვეის მხატვრის ნამუშევარი, გამორჩეულია. იმ ეტაპზე, მხატვრების აღნიშნულმა ნაკადმა მოხატულობის შინაარსისა და ფორმის უფრო მეტად დახვეწა ვერ შეძლო. XVII ს-ის შემდეგ კი, სხვადასხვა ისტორიულ გარემოებათა გამო... საეკლესიო ხელოვნების განვითარებამ გეზი იცვალა.

მართალია, წვეის მოხატულობის ყოველი დეტალი ამჟღავნებს მისი მთავარი მხატვრის სისტემურ აზროვნებას, მაგრამ ეს სისტემა შინაგანად წინააღმდეგობრივია, ერთი მხრივ მასში ჩანს მისწრაფება განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა ტრადიციების გაზიარებისაკენ – მოხატულობის ტექტონიკურობისაკენ, ფიგურების მონუმენტალიზებისაკენ... მეორე მხრივ, ჩანს კომპოზიციების ერთმანეთში შემსჭვალვის, დინამიზების, საგნობრივი სამყაროს დემატერიალიზების, შინაარსისა და ფორმის შეპირისპირების ტენდენცია – ფორმის გამარტივება-ინტენსიფიცირება და, ამავე დროს, მისი მაქსიმალურად დატვირთვა შინაარსით.

წვეის მხატვარი ფერწერის ენობრივი საშუალებების სიმახვილეს და ექსპრესიულობას ზრდის იმ მაქსიმალურ დონემდე, სანამდეც შესაძლებელია არქიტექტურასთან ჰარმონიული შეთავსების შენარჩუნება. იგი იცნობს ფორმის ინტენსიფიცირების ყველა ძირითად ხერხს და მათ იყენებს ბუნებრივად, გემოვნებით. მის ნაწარმოებში არაფერი იქცევა ყურადღებას ზედმეტი სიმკვეთრით, ფორმის ყოველ ელემენტს შენარჩუნებული აქვს შინაგანი კეთილშობილურობა, რაც დამახასიათებელია ქართული ხელოვნებისათვის.

მსგავსი ამოცანები სხვადასხვა ეპოქებში ისმებოდა მხატვართა წინაშე – წვეის გვიან შუა საუკუნეების მოხატულობაში მხატვრული საშუალებების შერჩევითი მინიმალიზაციისა და მათი გამომსახველობის მაქსიმალიზაცია-კრისტალიზაციის იგივე დონეა, რასაც ამჟღავნებს წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვარი.

აღსანიშნავია, რომ წვეის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის მხატვრული ენა, თავისი ლაკონიურობით და გაძლიერებული სიმბოლიზმით, ფორმალური საშუალებების მაქსიმალური სისადავით და ძლიერი გამომსახველობით, უფრო ახლოსაა წვეის ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის ხუროთმოძღვრის აზროვნების სტილთან, ვიდრე, ამ ძეგლის აგების დროსთან ქრონოლოგიურად უფრო ახლო მყოფი, მოხატულობის ქვედა – პირველი ფენა (ხვენი ვარაუდით, შესრულებული

ტადრის აგებიდან 10-15 წლის შემდეგ – XI ს. პირველ ოცწლეულში), მეორე ფენა (ჩვენი ვარაუდით, შესრულებული XIII ს. პირველ მესამედში – პირველი ფენის მოხატულობის ფიგურების ზომების შენარჩუნებით)⁹⁶, და მესამე ფენა (ჩვენი ვარაუდით, შესრულებული XIII ს. ბოლოს XIV ს. დასაწყისში).

შეიძლება ითქვას, რომ წვეის მოხატულობის ზედა – XVI ს-ის – ფენის მხატვარი ამ ეკლესიის ხუროთმოძღვრის „კონგენიალურია“. მას კარგად გაუგია წვეის ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრი, მისი მწყობრი და ნათელი, კომპოზიციის მცირე ასიმეტრიებით და ძუნწი და მეტყველი ხუროთმოძღვრული სამკაულით გაცოცხლებულ-დინამიზებული არქიტექტურა, გაუთვალისწინებია მისი შინაგანი ზეიმურობა, მისი პროპორციების „ზემსწრაფობა“, ექსტერიერის კოლორიტის ფერადოვანი შემადგენლობა და შეუქმნია ამ ეკლესიის ორგანულად შესატყვისი ფერწერული დეკორი.

ცალკე ამ ეკლესიის მცირე ზომებისა და ცალკე ქტიტორთა და მრევლის მომთხოვნელობის და, ამავე დროს, ადგილობრივი მრევლის ეკონომიკური შესაძლებლობების გათვალისწინებით, როგორც წვეის ეკლესიის ხუროთმოძღვრის, ისე მის მომხატველთა და რესტავრატორ-რეკონსტრუქტორთა წინაშე, მულამ ისმებოდა ეკლესიის ნაგებობის და მისი გაფორმების გამომსახველობითი ენის გააქტიურების, მინიმალური საშუალებებით მაქსიმალური შედეგის მიღწევის აუცილებლობის საკითხი (ეს საკითხი, რომელიც, ხელოვნების გამომსახველობითი ენის განახლების მიზნით, საქართველოში განსაკუთრებული სიმწვავეით დაისვა XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებაში, შემდეგ კი XX საუკუნის 50-60-იან წლებში – წვეაში აქტუალური იყო ყოველთვის. ამიტომ, ბევრია საერთო წვეის ეკლესიის XVI ს-ის მოხატულობასა და XX საუკუნის დასაწყისისა და 50-60-იანი წლების ხელოვნებას შორის), რომელიც აღექვატურ გადაწყვეტას პოვებდა წვეის ეკლესიის მშენებელ, რეკონსტრუქტორ და შემამკობელ ხელოვანთა შემოქმედებაში. თითქმის, ყველა მათგანს დიდი ძალისხმევა ჩაუქსოვია მის მიერ შესრულებულ სამუშაოში... ალბათ, სწორედ საუკუნეთა განმავლობაში წვეის ეკლესიაში ჩაქსოვილ მრავალი ადამიანის ენერჯიასა და დაძაბულ ძალისხმევას შეუქმნია ის ძლიერი ენერგეტიკული ველი, რომელიც ამ ეკლესიას აქვს და რის გამოც მან საუკუნეთა განმავლობაში შეინარჩუნა სასწაულთმოქმედის სახელი.

[თუ ფიროსმანი, ნაწილობრივ, ამგვარი – ე.წ. „ხალხური“ – მოხატულობებიდან მიღებული შთაგონებისა და, ნაწილობრივ, თანადროული ეპოქის მოთხოვნების ინსტინქტურად შეგრძნების შედეგად მიდის მის თანადროულ ავანგარდულ ხელოვნებამდე, რაც, უპირველეს ყოვლისა, სამყაროს ინტეგრალურ ხედვას და უაღრესად გამახვილებულ მხატვრულ ფორმას გულისხმობს, წვეის მხატვარი, ოთხი საუკუნით ადრე, არსებითად იგივეს აკეთებს „ბოლო წერტილამდე“ გააზრებულად. თანაც, ის ხატავს არა მხოლოდ თავის ინდივიდუალურ სამყაროს, როგორც ფიროსმანი, არამედ გაცილებით უფრო საპასუხისმგებლო, ყველასგან „იოლად შემოწმებად“, კაცობრიობისათვის ცნობილ თემატიკაზე ქმნის ასე ლოგიკურად აწყობილ, ასეთ ემოციურ ნამუშევარს, რაც უფრო ღრმა ნიჭს: ადლოს, აზროვნებას, ცოდნას და ძალისხმევას საჭიროებდა, ვიდრე ფიროსმანს სჭირდებოდა პირადი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებების გადმოსაცემად].

ფორმა-შინაარსის ჭიდილი, ფორმის მაქსიმალურად ლაკონიზება-ინტენსიფიცირება სულ უფრო და უფრო „მოცულობითი“ შინაარსის დასატყვად, ლოგიკურად მიდის ფორმის დემატერიალიზაციამდე – ფორმა-შინაარსის განზოგადება-გამახვილების საქმეში წვეის მხატვარი მიდის ქრისტიანული საეკლესიო ხელოვნებისათვის „დასაშვებ“ კულმინაციამდე, ფაქტიურად სვამს წერტილს ქრისტიანული სახვითობის სფეროში. მისი ძიების პროცესის განვითარების ზღვარი ამავე ნაწარმოებშია წარმოდგენილი, წარწერა „მანუილის“ სახით ⁹⁷.

ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობები ქართული მონუმენტური ფერწერის მთელს ისტორიას გასდევს, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ XV ს. ბოლოს-XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობები განსაკუთრებული, გაცნობიერებულად მიზანმიმართული, თავისი დროისათვის ავანგარდული მოვლენაა. მისი შექმნის თვითმიზანი არ ყოფილა ქრისტიანული ხელოვნების შინაარსისა და ფორმის განახლება. საქართველოს მთელს ტერიტორიაზე გავრცელებული ეს მოხატულობები წარმოადგენდა მთელი ქვეყნის

მიერ ღვთის წინაშე აღვლენილ ვედრება-დაღადისს საქართველოს ერთიანობის და ქართული სულიერების გადასარჩენად, რისთვისაც საჭირო იყო „საკუთარი სათქმელის“ „საკუთარ ენაზე“ გამომხატველი ხელოვნება.

არასწორია ხელოსნურად მიჩნევა ამ ჯგუფის მოხატულობების, რომლებიც მთლიანად გაუღწეოდა ცოცხალი შემოქმედებითი მუხტით. სწორედ შემოქმედებითობა, შინაგანი სიცოცხლე და გულწრფელობა წარმოადგენს მათ უმთავრეს მხატვრულ-ესთეტიკურ ხიბლს. არც საქართველოს მაქსიმალური გაპარტახების ხანის მოხატულობათა მხატვრული ღირებულების შეფასებაა სწორი – საქართველოს „ზეობის“ ხანის ქართულ ხელოვნებასთან მათი შედარებით. ყველა ეპოქის ხელოვნებას თავისი ამოცანები აქვს.

XVI–XVII-ეების ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობები მკაფიოდ გამოვლენილი ეროვნული თავისებურებებით გამოირჩევა. ამასთანავე ისევე, როგორც საერთოდ ქართული მონუმენტური ფერწერა ეფუძნება ბიზანტიური ხელოვნების მიერ შემუშავებულ ტაძრის გაფორმების სისტემას. მართალია, წვეის ეკლესიის მოხატულობა ჯერ კიდევ რჩება აღნიშნული სისტემის „ფარგლებში“, მაგრამ მასში უკვე ძლიერად არის გამოხატული ამ სისტემიდან გასვლის ტენდენციები.

წვეის მოხატულობის ანალიზისას გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ მის მხატვარს შეუსწავლია და კრიტიკულად გაუანალიზებია არა მხოლოდ ძველი ქართული პროფესიული და ხალხური ხელოვნება, ბიზანტიური მხატვრობა, არამედ XVI-XVII საუკუნეთა ქართული „ხალხური“ ნაკადის მოხატულობებიც, რომელთა ნაწილი შესაძლოა წვეის ეკლესიის მოხატვის შემდეგ შეიქმნა, რაც ადრევე ეჭვს – ხომ არ იყო იგი მათზე ბევრად უფრო მოგვიანო ხანის მოღვაწე, რომელიც დროის საკმაოდ დიდი მონაკვეთის „დისტანციიდან“ აფასებდა წინამორბედთა შემოქმედებას?

წვეის მოხატულობაში არის როგორც მარქაიზებული ნიშნები, ისე ისეთი ნიშნებიც, რომელიც მისი შესრულების დროდ XVI საუკუნეზე უფრო გვიან ხანას გვაპარაულებინებს, მაგრამ, უკვე აღნიშნულის გარდა, არის სხვა ნიშნებიც, რომელიც მის თარიღს დამაჯერებლად განსაზღვრავს XVI საუკუნით, მაგ.: ქსოვილთა რომბისებური ნახატი მონიშნავს, რაც ხშირად არის გამოყენებული წვეის მოხატულობის პერსონაჟთა სამოსზე, განსაკუთრებით დამახასიათებელია XVI საუკუნისათვის⁹⁸; დაახლოებით იმდროინდელი ქარაგმის ნიშანი, როგორც არის წვეის მოხატულობაში, ჯერჯერობით, მოვიძიეთ მხოლოდ ბუგეულის მოხატულობის ერთ-ერთ წარწერაში⁹⁹ (სქ. 52); ეკლესიის აფსიდის, მღვდელმთავართა რიგში, გრაგნილზე გადადებული, ხელის ორი, თითქოს გახვეებული, თითის გამოსახულება გვხვდება წითელხევისა და ბუგეულის მოხატულობებში¹⁰⁰. წვეის მოხატულობაში ქტიტორთა კოსტიუმების თარგი და მონიშნულობა ჭალის, ბუგეულის, გელათის წმ. ელიას ქტიტორთა სამოსის მსგავსია¹⁰¹; ღვთისმშობლისა და მოციქულთა სამოსის ქობის საოღველის მსგავსი საოღველი გვხვდება ბუგეულის, ჭალის, ილეშის, ქორეთის მოხატულობებში – ზოგიერთი წმინდანის სამოსზე¹⁰²; წვეის მოხატულობის მთავარი ქტიტორის ფონად გამოყენებული ყვავილოვანი ორნამენტის ანალოგიური ორნამენტი წარმოადგენილია ბუგეულის, ჭალის, ერელაანთ საყდრის, კალაურის მოხატულობებში¹⁰³; წვეის ეკლესიის კონქში, ქრისტეს სავარძლის საზურგე ისეთივეა (ოღონდ უფრო დაბალი), როგორც ტაბაკინის ეკლესიის კონქში გამოსახული ქრისტეს სავარძლის¹⁰⁴... ამიტომ ვფიქრობთ, რომ წვეის მოხატულობა შესრულებული უნდა იყოს ჭალისა და ბუგეულის მოხატვიდან არც მაინცა და მაინც დიდი დროის გასვლის შემდეგ, სავარაუდოდ, XVI საუკუნის პირველ მესამედში.

ის ნიშნები კი, რაც, თითქოს, წვეის მოხატულობის ხსენებულ წლებზე უფრო მოგვიანოდ შექმნას გვაპარაულებინებს, განპირობებული უნდა იყოს იმით, რომ წვეის მხატვარს, მთლიანობითი ხედვისა და მახვილი ინტუიციის წყალობით, წინასწარ უგრძენია ხელოვნების „განვითარების“ ტენდენციები.

მართალია, ე. წ. „ხალხური“ მოხატულობები საქართველოში წვეის ეკლესიის მოხატვის შემდგომაც იქმნებოდა, მაგრამ, ჩვენი აზრით, სწორედ წვეის მოხატულობა წარმოადგენს ამ ნაკადის დამაგვირგვინებელ და განმაზოგადებელ, შემაჯამებელ ნიმუშს. იგი თავისებურად ზედროულია: მასში გაცნობიერებულად თავმოყრილი და

კრისტალიზებულია მოხატულობათა ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ძირითადი თავისებურებები, „გადებულია ხიდი“ ქართულ, და ზოგადად ქრისტიანულ, ძველ და ავტორის თანადროულ საეკლესიო მხატვრობას შორის და ჩასახულია ახალი ხელოვნების გზები.

შესავალი

შენიშვნები:

* 2018 წ. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სააგენტომ, ჩვენს ნაშრომში განხილული ძეგლი, კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლთა რეესტრში დაარეგისტრირა, როგორც სოფ. წვეფს წმ. გიორგის ეკლესია. პირადად ჩვენ ამგვარი დასახელების საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს – მასში უფრო ნათლად ჩანს სოფლის სახელი. მაგრამ ამ სოფელში დამკვიდრებული ტრადიციის, აქამდე ეკლესიის შესახებ გამოქვეყნებული დოკუმენტებისა და გრამატიკული წესის მიხედვით, მისი სახელია – წვეფს წმ. გიორგის ეკლესია. ჩვენ ვითვალისწინებთ წვეფლთა სურვილს და ეკლესიას მოვისხენიებთ ტრადიციული სახელით.

** შენიშვნებში ნაშრომთა ბიბლიოგრაფიული მონაცემები პირველად მოყვანილია სრული სახით, შემდეგ – შემოკლებით. სრულად ეს მონაცემები დასახელებულია ლიტერატურის სიაშიც.

*** ვინაიდან შენიშვნებში განმარტებულ სიმბოლოებს სხვადასხვა ქვეყანასა და რელიგიაში სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს, ამიტომ სათანადო ცნობარებიდან ამოკერბეთ სიმბოლოთა მხოლოდ ის განმარტებები, რომელიც შეესატყვისება ჩვენ მიერ განხილულ მასალას.

1 თავის (წვეის წმ. გიორგის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება) შენიშვნები:

1. ზღვის დონიდან 547 მ.
2. ეკლესიის ხუროთმოძღვრად კი ასახელებენ ვინმე „თმაგაჩილ“ ჯაჭვაძე დიაკონს, რომელიც მეფეს საქართველოს სხვა კუთხიდან ჩაუყვანია დასავლეთ საქართველოში, სამშენებლო სამუშაოების საწარმოებლად. მისი შთამომავლები, რომელთათვისაც გვარად გაჩენილადე უწოდებიათ, მრავალი საუკუნის განმავლობაში შეადგენდნენ სოფ. წვეის მოსახლეობის აბსოლუტურ უმრავლესობას; წვეის ეკლესიასთან დაკავშირებული, ჩვენ მიერ შეკრებილი, ლეგენდების ნაწილი გამოქვეყნებულია კრებულში „გაჩენილადეთა საგვარეულო“, წიგნი 2, თბ., 2012, გვ. 168-180.
3. ამ ძეგლის X სს. ბოლოს – XI სს. დასაწყისში აგების შესახებ, გარდა ზეპირგადმოცემებისა, არსებობს წერილობით დაფიქსირებული მოსაზრებებიც (სათანადო დასაბუთების გარეშე): **ღ. გაჩეჩილაძის** (1914-1988, პროფესიით გეოგრაფი) – „ზოგი რამ სოფელ წვეის შესახებ“, გაზ. „ჯაჭვი“, 2003 წ. № 3, გვ. 2 და **გ. გაჩეჩილაძის** (პროფესიით ინჟინერ-გამომგონებელი) – „წვეის ესკიზები“, თბ., 2006, გვ. 45.
4. გარდა იმ ლეგენდისა, რომელიც ამ ეკლესიის აგებას დავით აღმაშენებელს მიაწერს („გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“, წ. 2, გვ. 169, ლეგენდა № 40), მის სახელს უნდა უკავშირდებოდეს სხვა გადმოცემაც, რომლის მიხედვითაც წვეის ეკლესიიდან წაუღიათ ხატი, შემდგომში „შალიანის“ ხატად წოდებული, რომელიც სვანეთის უპირველეს სიწმინდედ არის მიჩნეული და ინახებოდა ლაგურკის ეკლესიაში (იქვე, გვ. 188, ლეგენდა № 90); ამ ხატთან დაკავშირებული ლეგენდა გამოქვეყნებული აქვს **პ.ს. უვაროვას** (Сванетия. Материалы по археологии Кавказа. вып. 10, М., 1904, გვ. 99-100), შემდეგ კი **ე. თაყაიშვილს** (არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში. 1910 წ., ემიგრანტული ლიტერატურა, „დაბრუნება“, თბ., 1992, ტ. II, გვ. 204), მაგრამ, ხატის წამოღების ადგილი მითითებული არა აქვთ, წერენ მხოლოდ იმას, რომ ეს ხატი ვინმე სვანს, სახელად შალიანს, იმერეთის მეფისათვის უთხოვია, გეგუთის მინდვრის სწრაფად გათიბვის სანაცვლოდ... ხატისათვის სვანებს აუშენებიათ ეკლესია წმინდა კვირიკეს სახელზე (ლაგურკა), რომელიც 1112 წელს მოხატა მეფის მხატვარმა თეოდორემ. საყურადღებოა, რომ წვეის ეკლესიაში, ისევე როგორც ლაგურკაში, მთავარი დღესასწაული კვირიკობაა. სავარაუდოდ, იმერეთის მეფე, რომელმაც შალიანს ხატი გადასცა, იყო ახალგაზრდა დავით აღმაშენებელი, რომელიც თავისი მეფობის დასაწყისში მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს განაგებდა.

თუ „შალიანის“ ხატი მართლაც წვეიდან არის წადებული, გამოდის, რომ წვეის ეკლესია დავით აღმაშენებლის გამეფებამდე კარგა ხნით ადრე უნდა იყო აგებული, რათა იქ დავანებულ ხატს სახელის განთქმა მოესწრო... **პ. უვაროვა** შალიანის ხატს, სავარაუდოდ, IX-XI საუკუნეებისად მიიჩნევდა (**П.С. Уварова**, Сванетия. Материалы..., გვ. 99). თუმცა, ისიც საკითხავია, წვეის წმინდა

გიორგის ეკლესიიდან წაიღეს ის ხატი, თუ მის ადგილას, სავარაუდოდ, ადრე არსებული წმ. კვირიკეს სამლოცველოდ.

5. ანტიკურ ხანაში აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დამაკავშირებელი ცენტრალური სავაჭრო გზის (რიკოთის უღელტეხილზე გადასავალი – სურამი-შორაპნის გადასასვლელი) ნაწილი წვეის ქვედა საზღვრის მიმდებარედ გადიოდა, ხოლო განვითარებულ შუა საუკუნეებში ცენტრალური გზა (ხალხში „უღელვად“ წოდებული) წვეის ზემოთ, მთაზე გადადიოდა და მცირე მანძილზე კვეთდა სოფ. წვეის ზედა ნაწილს. იხ. **ნ. შურდაიას და გ. გაჩეჩილაძის** სტატიები წიგნში „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“, წ. 2, §19, §20; **ნ. ბერძენიშვილი**, გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, გვ. 30-37 და სხვ.; ამჟამად წვეის ქვედა საზღვრის მიმდებარედ გადის საქართველოს საავტომობილო მაგისტრალი.

6. „რკინიგზის ხაზის თბილისი-ხესტაფონი-ფოთის ამუშავებამდე (1872წ.) შორაპნის მაზრაში რამდენიმე მძლავრი სავაჭრო ადგილსამყოფელი იყო საჩხერეში, წვეასა და ჩხარში“ – **დ. ანთაძე**, თეატრალური ხესტაფონი, თბ., 1978, გვ. 10. უცნობია, რა დროიდან იმართებოდა აქ ბაზრობა. სოფლის ცენტრში ბაზრობისთვის განკუთვნილ ადგილს XIX საუკუნეში „იარმუკა“ (ярмарка) შერქმევია და დღემდე ასე ჰქვია (ე.გ.).

7. წვეის ეკლესია რამდენიმე სოფელს ემსახურებოდა („წვეის წმინდა გიორგის ეკლესიას ჰყავს შემომავალი: წვეა, წიფლა-ვაკე, ლაშე, აჭარა და სანახშირე“ – **ს. გაჩეჩილაძე**, წვეა წვეელები, მათი ვინაობა და თავგადასავალი – „აკაკის თვითი კრებული“, ქუთ., 1899წ. №2, გვ. 24), იგი „სასწაულთმოქმედ“ სალოცავად ითვლებოდა და საქართველოს სხვა კუთხეებიდანაც იზიდავდა მლოცველებს.

8. „არის შეწირული ღმრთისათვის და მის წმიდათათვის და წმიდის გიორგის წვეისათვის სააღაპოდ ჩემის სულისათვის საყდართან ღომინის მოსყიდული პარტახტი ტაბატაური ერთ გლეხად, მახარებელი გაჩეჩილაძე და მისი განაყოფური და ორ გლეხად დეისმამაური და მისი განაყოფური...“ – ვახუშტი აბაშიძის „შეწირულობის წიგნი“ დაცულია გელათის საკათალიკოზო წმ. გიორგის ტაძრის საბუთებში – **ს. კაკაბაძე**, დას. საქართველოს საეკლესიო საბუთები, წ. I, ტფ., 1921, გვ. 24/5.

9. ხელნაწერთა ინსტიტუტი ფ. დ. №№ 8353; 8396; **ო. სოსელია**, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), წ. I, გვ. 173;

მაჭავარიანების მიერ სოფ. წვეის ფლობა დადასტურებულია 1452 წლით დათარიღებულ დოკუმენტში, რომლიდანაც ირკვევა, რომ ისინი წვეას უფრო ადრეც ფლობდნენ, 1452 წელს კი, გიორგი მეფეს წვეის მიმართ წყალობა განუახლებია გოგია და გოგნია მაჭავარიან-სიქლურიშვილებისათვის (1452 VI. 12, დ-1564) – მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონომიკისათვის. წ. I, გვ. 258 (გამოსაცემად მოამზ. **ზ. ალექსიძემ** და **შ. ბურჯანაძემ**), თბ., 1964.

10. ქართლის ცხოვრება, IV, **ბატონიშვილი ვახუშტი**, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, IV, თბ. 1973, გვ. 758, 5.

11. **ს. გაჩეჩილაძე**, ა). გაზ. „კვალი“, 1897წ., №34, გვ. 625; ბ). სოფელი წვეა, წვეელები, მათი ვინაობა და თავგადასავალი, „აკაკის თვითი კრებული“, ქუთ., 1899, №. 2 და №3.

12. **გ. ბოჭორიძე**, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 145.

13. „...Древняя Часть её построена из ширими в эпоху зрелого средневековья и вероятно по плану представляла трехнефную базилику. К середине 19-го века церковь была настолько разрушена, что от неё сохранились лишь абсида и примыкающая к ней пара столбов. В 1863 году церковь была восстановлена с короткими боковыми нефами“, **Р. Гвердцители, Мануйлов**.

რ. გვერდწითელის მიერ ასეთი შეცდომის დაშვება შეიძლება ავსხნათ ორი მიზეზით: 1953 წ., როცა ეს ტექსტი დაიწერა, წვეის ეკლესია მოქმედი იყო და მკვლევარ ქალს მის საკუთხეველში არავითარ შემთხვევაში არ შეუშვებდნენ (*ამავე მიზეზით, ჩვენც დიდად შეგვეშალა ხელი მუშაობაში*), ან ამ ეკლესიის მინაშენების ინტერიერში არსებული გაურკვეველი არქიტექტურული ფრაგმენტების გამო, რომელიც განხილული გვაქვს წინამდებარე წიგნში მოყვანილ № 2 დანართში.

რ. გვერდწითელის და მანუილოვის შემოსხენებული ანგარიში დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საცავში.

14. მასალა ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.

15. აღნიშნული დეტალები განხილული გვაქვს წინამდებარე მონოგრაფიის № 2 დანართში.

16. აღმოსავლეთ ფასადის სარკმლის ჩუქურთმის ნახატში და კედლის მხატვრობის სქემებში. იხ. შენიშვნები № 100_გ და 103.

17. **თ. ბარნაველი**, საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები, აყვანილი სახელმწიფო დაცვაზე თბ., 1959, გვ. 58.

18. ქსე, ტ. IV, თბ., 1979, გვ. 498.

19. მასალა ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.

20. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სახელმწიფო პროგრამა – 2006, გვ. 153.

21. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა – წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა. „საქართველოს სიძველენი“, №15, თბ., 2012, გვ. 285 – 330.

22. იქვე, გვ. 285.

23. ი. ხუსკივაძე, წვეის ეკლესიის დეკორიდან, თავდაპირველი ნაგებობის ნაწილად იხსენიებს „სამხრეთი ფასადის სარკმელს მისი საპირითურთ და სამხრეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე ფრაგმენტულად შემორჩენილ პროფილირებულ კარნიზს“, XV-XVI საუკუნეების გადაკეთებად მიაჩნია „აღმოსავლეთი ფასადის მოპირკეთება... და აღმოსავლეთი სარკმლის შემორჩენილი ძირი“. მისი აზრით – „ამავე დროსვე უნდა მომხდარიყო საკურთხეველის ნიშების გატისებრა-გაფართოვება და აფხიდის თავზე სამაღავეის მოწყობა“ – იქვე, გვ. 286-287.

24. სამართლებრივი აქტი გამოქვეყნებულია 2018 წლის 7 აგვისტოს სსიპ „საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე“-ს ოფიციალურ ვებ გვერდზე (www.matsne.gov.ge). იხ. აგრეთვე მოკლე სტატიი საიტზე https://heritagesites.ge/en/news_item/263 (2021.1.22).

25. გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, გვ. 145.

26. ეს წარწერა გამოქვეყნებული აქვს **ჯ. ჯღამაიას** – სოფ. ზედა წვეის ეკლესიის ერთი უცნობი ეპიგრაფიკული წარწერის შესახებ – „ძეგლის მეგობარი“, თბ., 1978, № 47, გვ. 62. (**ჯ. ჯღამაიას**, წარწერაში ქარაგმით აღნიშნული სიტყვა „მ ნათი“ წაკითხული აქვს, როგორც „მინალთუნი“. ვფიქრობთ, რომ „მ ნათი“ უნდა წავიკითხოთ, როგორც მანათი (მანეთი). „მოგზაური აკადემიკოსი გიულდენშტედტი იტყობინება, რომ საქართველოში ქართული ან სპარსული **მინალთუნი** მიმოქცევაში არ ყოფილა; ეს ცნობა მართლაც დასტურდება ფაქტიური ნუმიზმატიკური მასალით“ – ნუმიზმატიკა და ბონისტის განმარტებითი ლექსიკონი, გვ. 19 – <https://www.nbg.gov.ge/uploads/leqsikoni.pdf> (2021.1.22);

„**მანეთი**“ – რეკლუციამდელი რუსეთისა და სსრკ-ის ფულის ერთეულის „რუბლის“ ქართული სახელწოდება, მომდინარეობს „монета“ – საგან, რომელიც ვერცხლის მანეთიანის აღსანიშნავად იხმარებოდა. მისი გავრცელება ქართულსა და სხვა ენებში „რუბლის“ მნიშვნელობით ემთხვევა კასპიისპირეთში რუსეთის პოლიტიკური და ეკონომიკური დამკვიდრების პერიოდს –XVIII-ის I ნახ-დან“. – იხ. იქვე.

27. დასახელებული ძეგლების მონაცემები აღებულია **გ. დოლიძის** სტატიიდან სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“, 7-A, თბ., 1971, გვ. 140.

28. კანკელის სივანე და სტილი არ შეესაბამება წვეის ეკლესიის აფხიდს, თუმცა მისი მუქი ფერის გამო მაყურებლის თვალს არ აღიზიანებს.

29. ამ ნიშის ქვედა სიბრტყის შუაში სანთლების და ასანთის შესანახი მართკუთხა თაროა ჩაკეტილი, რომელიც ნიშის ძირითადი ნაწილისაგან, ნიშის ქვედა სიბრტყეზე დაფენილი, ქვის თუ ხის ფილითაა გამოყოფილი; ნიშის მარცხნივ, სატრიუმფო თაღსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ გრძივ თაღს შორის კუთხეში, იატაკიდან დაახლოებით 70 სმ. სიმაღლეზე, კედელში ჩაშენებულია ქვის მართკუთხა, მცირე თარო, რომლითაც გადაკეტილია XVI ს. მოხატულობის ნაწილი. სავარაუდოდ, ეს თარო XIX ან XX-ის ნაკეთობაა. ამჟამად მას ხატის დასადებად იყენებენ.

30. ნიშის ღიობი დაახლ. 70 X 58 სმ-ია. მისი ინტერიერის ფართობი ქვედა, ვერტიკალური ნიშის ფართობზე დიდია, სიმაღლით კი, შიგნით, დაახლ. 80 სმ. იქნება.

31. ეკლესიის დარბაზში მყოფი ამ დამატებით ნიშებს ვერ ხედავს. ისინი მხოლოდ დიდი ნიშების ინტერიერის დათვალიერების დროს ხდება შესამჩნევი.

ნიშის შიგნით, დამატებითი ნიშები სხვა ეკლესიებშიც გვხვდება, მაგ.: სავანის წმ. გიორგის ეკლესიის (1046წ.) აფხიდში, სარკმლის აქეთ-იქით მდებარე მაღალსა და ღრმა ნიშებში, მცირე ზომის თახჩებია მოწყობილი (**გ. ბერიძე**, *სვანე, „ქართული ხელოვნება“*, №1, თბ., 1942, გვ. 81); სოფ. მიწობის (ხაშურის რ.) წმ. სტეფანეს ეკლესიაში (IX-X სს.), აფხიდის სარკმლის აქეთ-იქით, ორ-ორი მაღალი, თაღოვანი ნიშია, რომელთაგან სამში თითო პატარა, სწორკუთხა ნიშია (საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 5, თბ., 1990, გვ. 437); გეგმაში ნახევარწრიული თაღოვანი მცირე ნიშები განთავსებულია, უფრო დიდი ნიშების შიგნით, პატარა ვანქში (Xს. ბოლო. ტაო) – **ი. გივიაშვილი**, **ი. კობლატაძე**, ტაო-კლარჯეთი, თბ. 2004, გვ. 26, 112...

32. არ არის გამორიცხული, რომ ეს ხერხედი დამატებითი ნიში იყო, მაგრამ, რადგან მისი შემავსებელი ბათქაშის შუა ნაწილი უფრო ამობურცულია, ვიდრე ნიშის კედლებისაკენ მდებარე – რაც, ალბათ, იმას ნიშნავს, რომ ბათქაში გარედანაა შიგნით შემოჭირხნილი – სავარაუდოა, რომ ხერხედი, ადრე, ფასადზე გადიოდა.

მცირე, წრიული სარკმლები სხვადასხვა დროის მრავალ ქართულ ძეგლს აქვს. წვეის ეკლესიაში, ხსენებული ხერხედი მცირე დიამეტრისა და იმის გამო, რომ სქელ კედელშია გაჭრილი და ნიში, რომელშიც ის იხსნება, ინტერიერის მხრიდან ნათდება, განათების ფუნქციას ვერ შეასრულებდა. მას, ალბათ, ვენტილაციის ფუნქცია ჰქონდა – მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეკლესიას, ამჟამად, ხალვათი სივრცე აქვს, ხალხმრავლობისას შიგნით სუნთქვა ჭირს. მით უმეტეს გაჭირდებოდა მაშინ, როცა ეკლესია ერთნავეანი იყო.

ვინაიდან ჩვენ არ მოგვეცა ამ ხერხელის სათანადოდ დათვალიერების საშუალება..., არა ვართ დარწმუნებული, რომ სწორად განვსაზღვრეთ მისი მიმართულება. თითქოს, ის ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთ კუთხესთან ახლოს უნდა გამოსულიყო გარეთ. თუ აფხიდის კონქის უკან მართლაც არის სამაღავეი, მაშინ მასაც ექნებოდა გასანათებელი და სავენტილაციო ხერხელები – აღმოსავლეთ ფასადის ზედა ნაწილში, შირიმის ქვაში არის მოზრდილი ხერხელები, შესაძლოა გამჭოლი...

33. მისი ადგილის ნაწილზე აყვავებული ჯვრის მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიციის გამოსახული(ტაბ. 45).

34. ტრაპეზის ოდნავ მარჯვნივ გადატანა მნახველის ყურადღებას რამდენადმე დაძაბავდა, მაგრამ ვერ დაარღვევდა სარკმლის განათებული ვერტიკალით შეაფიოდ მონიშნულ, აფსიდის ვერტიკალური ღერძის აქეთ-იქით აფსიდის მასების წონასწორობის შთაბეჭდილებას.
35. **გ. ცინცაძე**, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“ 6-A, თბ., 1963, გვ. 73.
36. პირდაპირი ხაზოვანი პერსპექტივის გაგება იმ დროში არ არსებობდა (თეორიულად ის პირველად მოიაზრა ამბროჯო ლორენცეტომ (XIV ს.), აღორძინების ხანაში ხელახლა დაამუშავეს ბრუნვლესკიმ და ალბერტიმ და სხვ.), მაგრამ წვეის ეკლესიაში დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ ფორმათა ზომების თანმიმდევრული შემცირება გვაფიქრებინებს, რომ, დაკვირვებისა და განზოგადების გამორჩეული უნარის მქონე, წვეის ხუროთმოძღვარი შესაძლოა დამოუკიდებლად მივიდა სივრცის ილუზორულად გაზრდისათვის საჭირო დასკვნებამდე... №37 სქოლიოში დასახელებული მაგალითებიც, თითქოს, იმას მიუთითებს, რომ, შესაძლოა, იმ დროს, ქართულ არქიტექტურაში არსებობდა გარკვეული ძიება აღნიშნული მიმართულებით:
37. სივრცის ქვევიდან ზევით შევიწროების, დაძაბვა-დინამიზების მაგალითი აქვს მოყვანილი **რ. მეფისაშვილს** ბერის საყდრის (X სს. შუა წლები, ს. ერუდვი, ცხინვალის რ.) განხილვისას. მას, ამ ძეგლისა და ამავე სოფლის წმ. გიორგის ეკლესიის (X სს. დასაწყ.) შიდა სივრცეების შედარების საფუძველზე, ნახევრები აქვს ის ცვლილება, რაც განიცადა ეკლესიის შიდა სივრცემ X საუკუნის შუა წლებიდან – **რ. მეფისაშვილი**, ბერის საყდარი, „ქს“, 7- A, თბ., 1971, გვ. 98-99; დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ სივრცის შემცირების წვეის მსგავსი სურათი ჩანს სოფ. დიდმის წმ. გიორგის ეკლესიაში(X-XI სს.) – საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წ. 5, გვ. 279...
38. **რ. მეფისაშვილი**, ბერის საყდარი, „ქს“, 7- A, გვ. 92.
39. **Р.О. Шмерлинг**, Древний Цвимоетский храм близ сел. Хциси, „Ars Georgica“, 4- A , Тб., 1955, გვ. 140-141.
40. **Р.О. Шмерлинг**, Церковь в селении Дарквети, „ქს“, 6- A, გვ. 184.
41. ზოგადი იერით, მსგავსი – ჰორიზონტალური დრმა ღარებით დანაწევრებული იმპოსტები გვხვდება პარხლის აღმოსავლეთ ფასადზე (იხ. **გ. ჯობაძე**, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006..., ტაბ. 245), წვეაში ეს ფორმა ოდნავ გართულებულია.
- პარხლის იმპოსტებს გლუვად დამუშავებული ზედაპირებისა და მათი კიდეების ხაზების მკვეთრი გრაფიკულობის გამო „იკაცრი“, არქიტექტურული იერი აქვს, წვეის ეკლესიის იმპოსტების ფორმები კი შედარებით ნაკლებად „იკაცრი“, უფრო „თბილია“.
42. ამდაგვარი კონსოლები გვხვდება წრომში – **Г.Н. Чубинашвили**, Црми, М., 1969, ტაბ. 38, 78.
43. **ლ. რჩეულიშვილი**, თრიალეთის საერისთავოს X ს. ერთი ძეგლი, „ქს“, 6-A, თბ., 1963, გვ. 177.
44. **Р.О. Шмерлинг**, Древний Цвимоетский храм..., გვ. 159.
45. **ბ. ანდლუაძე**, სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძეგლის მეგობარი“, №18, თბ., 1969, გვ. 46.
46. **მ. დვალი**, პატარა ონის ხუროთმოძღვრული..., „ძმ“, №18, თბ., 1969, გვ. 21.
47. **გ. ბერიძე**, საფანე, „ქს“, №1, თბ., 1942, გვ. 82. (აღსანიშნავია, რომ ხცისის, სპეთის და საფანის ინტერიერებიც თლილი ქვითაა მოპირკეთებული).
48. Словарь символов – <https://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977> (2021წ.).
49. „...ქრისტიანულ ტრადიციაში **სამი**, **სამიანი** უკავშირდება ცნებებს სამების, სულის, ასევე, სხეულისა და სულის ერთიანობას ადამიანსა და ეკლესიაში“... **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 681.
50. „წრე – პირველადი სიმბოლო ერთიანობის და უსასრულობის. ნიშანი აბსოლუტის და სრულყოფილების“... – **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия символов, М., 2003, გვ. 31; „წრე – უსასრულობა. წრე, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავრცელებული გეომეტრიული სიმბოლოა, რომლის ფორმა მოცემულია მზისა და მთვარის გარეგნული სახით. ფილოსოფოსთა შეხედულებების თანახმად, ყველაზე სრულყოფილ ფორმას წარმოადგენს... ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში წმინდა სინათლე (შარავანდი) უმეტესად გამოისახებოდა წრის სახით – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 281, 282.
51. **კონცენტრული წრეები** აღნიშნავს ღვთის პირველად ქმნილებას – სამყაროს, რომელშიც ადამიანი შეყვანილია მხოლოდ შემდეგ“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 281, 282.
52. **Р.О. Шмерлинг**, Малыe формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 99, ტაბ. 16,17;
53. იქვე, გვ. 90, ტაბ. 22, 23;
54. იქვე, გვ. 115; ტაბ. 27, 28;
55. **მ. დვალი**, პატარა ონის ხუროთმოძღვრული..., „ძმ“, 1969, №18, გვ.18-21 და saunje.ge/index.php?id=629&option=com_content&lang=ka (2021.1.22).
56. **Р.О. Шмерлинг**, Малыe формы..., გვ. 118, ტაბ. 30.
57. **ბ. ანდლუაძე**, სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული..., „ძმ“, №18, გვ. 44-52.
58. **Р.О. Шмерлинг**, Малыe формы..., ტაბ. 40-45.
59. იქვე, ტაბ. 34-38.
60. **გ. აბრამიშვილი**, **გ. კავლელაშვილი**, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საგანძურში დაცული... ნივთების კატალოგი, თბ., „ქართული აღმანახი“, 2016, №1, გვ. 308. ამ საცეცხლურებზე ასტრალური სიმბოლოებია გამოსახული. თუ გავითვალისწინებთ ამ ნივთების

თარიღს (V-VII-ეები) და მათ დანიშნულებას ცხადია, რომ წრის – „მზის“ გამოსახულებიან საცეცხლურებზე ქრისტიანული სიმბოლიკა უნდა ვიგულებოთ. წრე, მზე – აბსოლუტის – ღმერთის, ამ შემთხვევაში, ქრისტეს სიმბოლოა.

61. რომელიც, გ. ჩუბინაშვილის აზრით, შესაძლოა წარმოადგენდეს წმ. ნინოს მიერ აღმართული ჯვრის რვაკუთხა ზღუდის ნაწილს – **Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 84, ტაბ. 29.** მარმარილოს ეს ფილა ქართული წარმომავლობისა არ არის. მისი მსგავსი ფილები ყოფილა იტალიაში საბერძნეთში, იერუსალიმში, მცირე აზიაში. იგი შეკვეთით უნდა იყოს დამზადებული მცხეთის ჯვრის ტაძრისათვის. მისი დამზადების თარიღი შესაძლოა არ ემთხვეოდეს მცხეთის ჯვრის აგების თარიღს – 586-604/605 წწ-ს, – **Р.О. Шмерлинг, Малые формы..., გვ. 60-62.**

62. კანკელის ამ ფილებს რ. მეფისაშვილი VIII-IX საუკუნეებით ათარიღებს – რ. მეფისაშვილი, სოფელ კიანეთის X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძმ“, №30, გვ. 63.

63. ლ. რჩეულიშვილი, თრიალეთის საერისთავოს X საუკუნის ერთი ძეგლი, „ქს“, 6-A, გვ. 176.

64. ჯვრის გამოსახულებები, რომელთაც სიწმინდის დაცვის ფუნქცია ჰქონდა, გვხვდება გამოქვაბულ ეკლესია-მონასტრებში და ცალკე მდგომ ძეგლებში – უფრო ხშირად საკურთხეველში, მის მიმდებარედ და ღობთა გარშემო. ჯვრის გამოსახულებები წვეის ეკლესიის ინტერიერის სხვა ადგილებშიც არის: სამხრეთ პილასტრის ქვედა მესამედზე, ფერწერის ზედა ფენის ჩამონაშალის ქვეშ, ჩანს ქვაზე წითელი საღებავით პრიმიტიულად დახატული, უჩვეულო ფორმის ჯვარი (ტაბ. 4ა), პრიმიტიულად დახატული ჯვრები ჩანს აგრეთვე აფსიდის ჩდილოეთ ნახევარში I რეგისტრის მოხატულობის ჩამონაშალის ქვეშ. შესაძლოა სხვაგანაც იყო და შემდეგ მოხატულობით დაფარეს.

65. „რიცხვი ხუთი ქრისტიანობაში ქრისტეს ხუთი ჭრილობის სიმბოლოა“... Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 498.

66. Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 738.

67. „თორმეტი... სვერთა ჰარმონიის რიცხვია: ზოდიაქოს თორმეტი ნიშანი, მიწის თორმეტი ტოტი ჩინურ ჰოროსკოპში, თორმეტი მოციქული“ – Е.Я. Шейнина, Энциклопедия..., გვ. 356.

68. Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 488.

69. Е.Я. Шейнина, Энциклопедия..., გვ. 153.

70. Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 314.

71. გვირილას სიმბოლიკა ჩვენ ვერ მოვიძიეთ, მაგრამ, ქნი **ინესა მერაბიშვილისაგან** შევიტყვეთ, რომ გვირილა ჩვილი ქრისტეს სიმბოლოა (მან ეს სიმბოლო მოიძია გალაკტიონის ლექსში ნახსენები გვირილას შინაარსის გასაშიფრად), რაც მას ამოუკითხავს ოქსფორდის უნივერსიტეტში, ერთ-ერთ ცნობარში.

72. „ტრადიციულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში წითელი ფერი იყო ქრისტეს და მოწამეთა სამსხვერპლო სისხლის ფერი, თავდადებული სიყვარულის ფერი (რა შინაარსითაც გამოიყენება ის ქრისტეს საყვარელი მოწაფის იოანეს სამოსში) და წმინდა სულის ცეცხლოვანი ენების ფერი“... Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 262; „შუასაუკუნეობრივ ქრისტიანულ ხელოვნებაში წითელი არის გულმოწყალების, ღვთაებრივი სიყვარულის ფერი. სერაფიმები, რომელთაც ანგელოზთა იერარქიაში უმაღლესი მდგომარეობა უჭირავთ, განლაგებული არიან ღმერთთან ყველაზე ახლოს და იმყოფებიან „ღვთაებრივ მსურველებში“, გამოისახებიან წითელი ფერით. წითელი არის ღვთისმსახურების ფერი ენების კვირაში, ბზობის კვირას და ჯვრის აღმართვისას (14 სექტემბერს). წმინდა სამების დღეს ეს ფერი გამოხატავდა სულიწმინდას, რომელიც, ცეცხლის ენების მსგავსად, ჩამოეშვა ციდან. ის მოგვაგონებს ასევე წამებულებს, რომლებმაც სისხლი დაღვარეს თავიანთი რწმენის გამო“... Е.Я. Шейнина, Энциклопедия..., გვ. 366.

73. Е.Я. Шейнина, Энциклопедия..., გვ. 364;

„საკლესიო ჰერალდიკაში ყვითელი ფერის ოქროსფერი ელფერი სიმბოლოა ქრისტიანული სათნოებების: რწმენის, სამართლიანობის, გულმოწყალების და თავმდაბლობის“... **Т.А. Турскова, Новый..., გვ. 180.**

74. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები საქართველოში, თბ. 2012, გვ. 173; (ჩვენ არც ეს ფილა გვინახავს და არც მისი ფოტო).

მარტვილის ტაძრის იატაკის ცენტრში ჩასმულია წრიული ქვა, რომლის მიმართაც იატაკის ფილები რადიალურადაა განლაგებული...; ქუთაისის ბაგრატის ტაძრის (1003წ.) იატაკზე მოზაიკით გამოსახულია წრეში ჩაწერილი გეომეტრიზებული ვარდულები, წითელი, თეთრი და ლურჯი „ფურცლებით“; რუისის ტაძრის ჩრდილოეთი ეგვტერის საკურთხეველის (XII ს. I ნახ.) იატაკზეც ფერადოვანი ვარდულია გამოსახული – იმავე წიგნში გვ. 170-175. ამ გამოსახულებებს, გარდა დეკორატიულისა, შესაძლოა, სიმბოლური დატვირთვაც აქვთ.

75. ქვას, რომელზეც გამოსახულებაა შესრულებული, ცვეთა მხოლოდ მცირედ ეტყობა. შესაძლოა, მის კარგად შენახვას ხელი შეუწყო მისმა განსაკუთრებულმა სიმტკიცემ ან, ალბათ, იმან, რომ იგი ქსოვილის ქვეშ იყო მოქცეული: ამჟამად მასზე ნოხი აფარია. ალბათ, ადრეც ასევე იყო.

76. Г.Н. Чубинашвили, Цроми, М., 1969, ტაბ. 76,78. რადგან ჯვარიცა და „გვირილაც“ ქრისტეს სიმბოლოებია. ესე იგი, წრომის კონსოლზე ქრისტე და მისი თორმეტი მოციქულია სიმბოლურად გამოსახული ან ქრისტე (ჯვარი) და მამა ღმერთი (თორმეტფურცლიანი ლოტოსი).

77. **ი. ელიზბარაშვილი, ლ. ახალაია, მ. ბოჭორიძე**, ტაძრის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიაზე ნატარეული გაწმენდით-სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები. „სიძველენი“, № 7-8, თბ., 2005, გვ. 86, სურ. 11.
78. **Р.О. Шмерлинг**, Малые формы в архитектуре..., გვ. 16; ამდაგვარი გამოსახულებები გვხვდება უფრო გვიანაც, მაგ.: იენაში იანის ეკლესიის კანკელზე (XIII-XIV-თა მიჯნა), კონცენტრულ წრეებში, ორნამენტულ ფონზე, ექვსფურცლიანი ვარდულებია გამოსახული – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 190; წმ. ფერაპონტის მონასტრის (*სოფ. ფერაპონტოვო – ეოლოგდის რ.*) ღვთისმშობლის შობის ეკლესიის მოხატულობაში (1502-1503წწ.) – **В.Н. Лазарев, Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.** М. 1973, გვ. 450.
79. ეტრუსკი მეომრის ფარზე მსგავსი სიმბოლოს გამოსახულება მოყვანილია **ი. სურგულაძის** წიგნში „ქართული ორნამენტის სიმბოლიკა“, თბ. 1986, გვ. 49... (სხვადასხვა ეპოქაში ამდაგვარი სიმბოლოები გამოყენებული იყო ქართულ ხალხურ ხელოვნებაში: ლაზური ბუხრის შემკულობაში (დასახ. ნაშრ. გვ. 75), ქართულ საცხოვრებელ დარბაზთა დედაბოძებზე (იქვე, გვ. 186)...
80. წიგნში – „მართლმადიდებელი ეკლესიის კანონები **ეპისკოპოს ნიკოდიმის (მილაში)** განმარტებებით“ (ტ. I, თბ., 2007, გვ. 191, 192), მოყვანილია მსოფლიო საეკლესიო კრებების კრებულში დაცული ტაძრის სქემა, რომელსაც ახლავს განმარტებანი იმის შესახებ, თუ ვინ სად უნდა მდგარიყო ტაძარში. ბაზილიკის ცენტრალური ნაგის შუაში მითითებულია ადგილი, რომელიც განმარტებულია როგორც საფსალმუნე ამბიონი. შესაძლოა, წვეის და ზემო კრიხის ეკლესიების ცენტრში არსებულ წრიულ შემადღებს ამგვარი დანიშნულება ჰქონდა.
81. აღნიშნული ქვა, რომელიც ბუნდოვნად ჩანს № 4 ტაბულაზე, ტრაპეზის უკან მდებარე, შვიდლაპირიანი შანდლის სადგარად არის გამოყენებული. მისი ზედაპირი სწორია, სიღრმე არა აქვს, ამიტომ, სავარაუდოა, რომ ის თავიდანვე სადგარის დანიშნულებას ასრულებდა და ეკლესიაში მოხვდა მისი რეკონსტრუქციის შემდეგ – მაშინ, როცა კედელზე მიდგმული ტრაპეზი აფსიდის ცენტრში გადმოიტანეს. არც ის არის გამორიცხული, რომ, მანამდე, ეს ქვა ძველი ტრაპეზის სადგარის ნაწილი ყოფილიყო.
82. თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერის კედლები ჩანს ფერწერის ჩამონაშალი ადგილებიდან; თავდაპირველი ფერი შენარჩუნებული აქვს, აგრეთვე, ჩრდილოეთ ფასადს. იგი ან აგებიდან მოკლე დროში მოქცეულია მინაშენის შიგნით (კედელზე ჩანს აღრინდელი მინაშენის სახურავის ნასამაგრებელი დრმულები), ან რესტავრირებულია.
83. წვეის ეკლესიის ფასადის სიგანის შეფარდება მის სიმაღლესთან, ფრონტონამდე, დაახლოებით ერთმანეთის ტოლია – სიმაღლე სულ ოდნავ მეტია (დაახლ. 1-1,02), ხოლო ფრონტონის სიმაღლე ოდნავ ჩამოუვარდება ფასადის სიგანის ნახევარს, რითაც ის XI საუკუნის ძეგლებს (ხცისი, სვანე...) უახლოვდება და განსხვავდება X ს. ძეგლებისაგან, სადაც კედლის სიმაღლე ფრონტონამდე ნაკლებია ფასადის სიგანეზე, ხოლო ფრონტონის სიმაღლე ფასადის სიგანის ერთი მეოთხედია – *X-XI სს. ძეგლის პროპორციების შედარებისას ვიხელმძღვანელოთ **გ. დოლიძის** სტატიაში „სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი“ („ქს“, 7-A, თბ., 1971, გვ. 146) მოყვანილი ინფორმაციით.*
84. სწორედ ამ ქვების ვერტიკალურად განთავსებამ და დაახლოებით ერთმანეთის ტოლმა, ზედა ჯვარზე უფრო მცირე ზომებმა, ასევე იმან, რომ ზედა ჯვარი „გოლგოთახე“ გამოსახული, გვაფიქრებინა, რომ ამ თეთრი ქვების ადგილას ჯვრების გამოსახულებები უნდა ყოფილიყო.
85. წყობის ჰორიზონტალობა უფრო ზედმიწევნით ზედა რიგებშია დაცული და ჰორიზონტალურად განლაგებული ქვებიც იქ მეტია, რაც, შესაძლოა კედლის პერანგის ზედა ნაწილის განახლებაზე მეტყველებდეს.
86. ასიმეტრიის გამოვლინება X ს. ბოლოს და XI ს. დასაწყისში ძლიერდება.
87. „თეთრი ფერი“ მოიცავს სპექტრის ყველა ფერს, აერთიანებს მათ აბსოლუტის ნიშნით, რამაც გახადა ის სიწმინდის, ჭეშმარიტების, უბიწოების და თავგანწირვის სიმბოლოდ... თეთრი ფერი – თითქმის უნივერსალური სიმბოლოა ხელდასხმის და ნეოფიტის... როგორც სულიერების და სიწმინდის, ჭეშმარიტების და ზეშთაგონების სიმბოლო, თეთრი ფერი იყო მღვდელმსახურების საწესჩვეულებო ფერი როგორც წარმართულ, ისე ქრისტიანულ სამყაროში... ქრისტიანულ სიმბოლიკაში თეთრი ტრადიციული ფერია ნათლობის, კონფირმაციის, ქორწინების და სხვა რიტუალების, რომელიც სიმბოლოა სხვა მდგომარეობაში გადასვლის“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 53-54; „...ღვთაებრივ ენაზე **თეთრი** – ღვთაებრივი სიბრძნის ფერია. საერო ენაზე ის სიმბოლოა სიწმინდის, უმანკოების, მშვიდობის, ქალწულობის, სინათლის..., უბიწოების და სიმართლის“ – **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 359.
88. **П. Закарая**, Зодчество Тао-Кларджети, ტაბ. 113.
89. **ც. გაბაშვილი**, ზედა ვარძია, გვ. 23, ტაბ. 33.
90. **გ. ცინცაძე**, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. „ქს“, 6-A, თბ., 1963, გვ. 70; **გ. ბერიძე**, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, 2014, გვ. 283.
91. **Н. Чубинашвили**, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, ტაბ. 24.
92. იქვე, ტაბ. 102, 103.
93. ამ ხელნაწერში გამოსახული გრეხილი ჯვრების ილუსტრაციები მოყვანილია **მ. კარანაძის** წიგნში „ქართული წიგნის ყდის ისტორია“, თბ., 2002, სურ. 11,12. **მ. კარანაძის** ცნობით, ასეთი ჯვრები

გამოსახული ყოფილა X საუკუნეში გადაწერილ სხვა სინურ ხელნაწერებშიც, შინ. 9, შინ. 67, შინ. 19 – დასახ. ნაშრომში, გვ. 13.

94. ე. შეინინა გრეხილსა და წნულ ორნამენტში, რომელიც გამოყენებულია ძველ რუსულ ბრასლეტებზე, ხედავს წელის მოტივს – **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 49; **ტ. ტურსკოვა** კი აღნიშნავს – „ქრისტიანობაში წყალი წარმოადგენს განბანვის და განწმენდის ნიშანს... სწორედ ასეთი მნიშვნელობა ეძლევა მას ზიარებაში, რომლის დროსაც წყალი სიმბოლოა ცოდვის ჩამორეცხვის და ახალი ცხოვრებისათვის გამოღვიძების“, – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 100; „გრეხილი ფორმა ჰგავს წელის მორევს, ხოლო – „მორევის სიმბოლიკა, მისი ფორმისა და მოძრაობის წყალობით, დაკავშირებულია სპირალის როგორც ცხოვრების წყაროს და ბუნებრივი ენერჯის სიმბოლიკასთან“, – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 102;

95. ჯვრის ეს ფორმა მსგავსია სამყურა (ე. წ. ბოტონის ტიპის) ჯვრისა, ხოლო – „ჰერალდიკური ბოტონის ჯვარი, რომლის ბოლოები გამოწერილია სამყურას ფოთლების ფორმით, სიმბოლოა სამების, რადგან სწორედ ასეთი მნიშვნელობა ენიჭება სამყურას სამნაწილიან ფოთოლს. ამასთანავე ის გამოიყენება ქრისტეს აღდგომის აღსანიშნავად. ხოლო მისი გამოსახულება ჰერალდიკურ ფარზე შესაძლოა წაკითხული იქნას, როგორც დევიზი: „ესასოებ დეთის მოწყალებას, მწამს აღდგომა და მარადიული სიცოცხლე“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 267.

96. გოლგოთის ჯვარი – რამდენადმე სახეცვლილი ლათინური ჯვარი, ცნობილია ასევე როგორც „აღმასვლის ჯვარი“ ან „დაღმასვლის ჯვარი“. მასზე გამოსახული სამი საფეხურის არსია ქრისტიანული სათნოებები: გულმოწყალება, იმედი და მათგან უმაღლესი – რწმენა, – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 267.

97. „ოთხი – მიწა, სიმყარე. ოთხი – სამყაროს ძირითადი მიმართულებების რიცხვია... სიმბოლურ რიცხვთა შორის ოთხიანი გამოირჩევა ასოციაციების სიმდიდრით. რიცხვი ოთხი დაკავშირებულია ჯვართან და კვადრატთან (წელიწადის ოთხი დრო, სამოთხის ოთხი მდინარე, ოთხი სხეულებრივი წვენი, სამყაროს ოთხი ნაწილი, ოთხი მახარებელი, ქრისტიანობის ოთხი დიდი წინასწარმეტყველი –ესაია, იერემია, იეზეკიელი, დანიელი)“–**Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 735-736.

98. Л. Рчеулишвили, Композиция трёх крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, ქართული ხელოვნების IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1983, გვ. 2.

99. Л. Рчеулишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 6, 7.

100. ა). ნახევარწრე – ზრდის და წრედ გადაქცვის პოტენციალი. სულის, ქვეცნობიერის... სიმბოლო – alone.foum 2x2.ru/t4045_topic; **ნახევარწრე** – კონტაქტის მოთხოვნის სიმბოლო, რომელსაც ავლენს ჩვენი ცნობიერება – astro-taro.com/all/znachenie_planet.html (2021.1.23).

ბ). 1954 წელს წვეთს ეკლესიის რესტავრაციის დროს შესრულებულ ნახაზებზე ეს ჩუქურთმა არასწორადაა მოცემული: სარკმლის საპირის ჩუქურთმის მარჯვენა და მარცხენა კიდურ ზოლებში რუსული π-ს მსგავსი ორნამენტი გამოსახული, ქვედა კიდურ ზოლში კი ნახევარწრიული. სინამდვილეში, გვერდითა ზოლებში სარკმლის ღიობისაკენ მიმართული ნახევარწრეებია ჩაყოლებული, საპირის ქვედა ზოლი კი (გრეხილი ლილეების ქვემოთ) გლუვია(ტაბ. 10ა).

101. რ. მეფისაშვილის დაკვირვებით, – ოთხკუთხა საპირე X ს. მეორე ნახევარზე ადრე არ გვხვდება – **რ. მეფისაშვილი**, ბერის საყდარი, „ქს“, 7-А, გვ. 107.

102. ჩუქურთმის რელიეფის მწვერვალის ასე გასერვა ფართოდ გავრცელებული ხერხია ქართულ ხუროთმოძღვრებაში: იგი გვხვდება წრმის ტაძარში სვეტის კანელურების ზედაპირზე, – **Г.Н. Чубинашвили**, Цроми, М., 1969, ტაბ. 87; გრეხილი ლილეის მწვერვალზე ბაგრატის ტაძრის კარიბჭის ჩუქურთმაში. **გ. ცინცაძე**, ბაგრატის ტაძარი, ტაბ. 27, 29; ოთხთა ეკლესიის (X ს. 60-იანი წლ.) სახატე ნიშის მომანარჩობელ ლილეზე – **В. Беридзе**, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, ტაბ. 12; ხახულის (X ს. II ნახ.), ოშკის (963-973) გუმბათის თაღნარის გრეხილ ლილეებზე – **გ. ჯობაძე**, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., ტაბ. 138, 205; სავანის (1046) დასავლეთ შესავლელის მორთულობაში – **ც. გაბაშვილი**, პორტლები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955, ტაბ. 30 და სხვ..

103. ლავგარდნის ჩუქურთმის ლილეები 1950-იანი წლების რესტავრატორებს ნახაზზე გრეხილად აქვთ გამოსახული. შესაძლოა, მათ იპოვეს ამის დამადასტურებელი ფრაგმენტი ან ლილეის გრეხილობის მიმანიშნებლად ჩათვალეს თანაბარი ინტერვალით განლაგებული ჩანატლეები, რომლებიც ლავგარდანსა და თუნუქის სახურავს შორის ჩანს(ტაბ. 8ა,ბ), მაგრამ, შესაძლოა ეს ჩანატლეები ისეთივე წრეების თუ ნახევარწრეების ნაკვალევა, როგორც ლავგარდნის კუთხის ქვაზეა გამოსახული(ტაბ. 8ბ). ლილეები გრეხილი რომ ყოფილიყო, ლავგარდანი გადატვირთული, დაწვრილმანებული და მეტისმეტად დინამიკური გამოჩნდებოდა. საეჭვოა მათი ზედაპირის ასე ერთიანად ჩამოშლა, მაშინ როცა მათ შორის ოდნავ შედრმავებაში მდებარე ჩუქურთმის „ნახატი“ შენარჩუნებულია. ვინაიდან რესტავრაციისათვის საჭირო ნახაზების შემსრულებელს აღმოსავლეთის სარკმლის საპირის მომანარჩობელი ნახევარწრეების მწკრივის(ტაბ. 10ა) ნაცვლად II-ს მსგავსი ორნამენტის მწკრივი აქვს გამოსახული, არ არის გამორიცხული, რომ ლილეების „ნახატიც“ შეშლოდა. [არქიტექტურის ნახაზებში „ნაწერილ“ ფერწერის სქემებში არსებული უზუსტობების გამო, ვარჩიეთ ფერწერის ახალი სქემების მომზადება (სქ. 1, 2, 3). არქიტექტურის ძველი – III, IV, XIV ვ ნახაზები და მათში გამოსახული ფერწერის სქემები არ შეგვიცვლია].

104. წრეთარვისებურად პროფილირებული ვიწრო ლავგარდანი, ოღონდ ორნამენტის გარეშე, აქვს მცხეთის ჯვარს (**Н.П. Северов**, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, ტაბ. 8), წრომს (**Г.Н. Чубинашвили**, Цроმი, ტაბ. 16,19,27) და შემდგომი ხანის მრავალ ძეგლს – როგორც უჩუქურთმო, ისე ჩუქურთმიანი... წრომის ტაძარის ლავგარდნის ნაწილი მოჩუქურთმებული ყოფილა – **Г.Н. Чубинашвили**, Цроმი, ტაბ. 84, 85; გარდამავალი ხანის ეკლესიების კარნიზები მეტწილად სადაა, ან მცირე თაღნართი შემკული; **რ. შმერლინგი** აღნიშნავდა, რომ ლავგარდნის (კარნიზის) ჩუქურთმით შემკობა Xს-ის II ნახევრიდან ხდება – **რ. შმერლინგი, ა. კრავენკო**, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 8.

105. ლავგარდნის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის ქვის სამხრეთ მხარეს წნულის ღერების სიგანე ნაკლებია, ვიდრე მათ შორის მდებარე ღარებისა, აღმოსავლეთ მხარეს კი ღერების სიგანე მეტია ღარების სიგანეზე.

106. ქვემოდან ისე ჩანს, რომ კუთხის ქვის ზედა ნაწილზე წრეებია გამოსახული. ფოტოზე კი ლავგარდნის ზედა კიდეზე ჩანს არა წრეები, არამედ ნახევარწრეები, რომელიც აბოლოებს სახურავის ქვეშ შემალულ, ურთიერთპარალელურ „ლენტებს“. ამგვარი, ნახევარწრეებით დამთავრებული „ლენტები“ გამოსახულია ერედვის ბერის საყდრის აღმოსავლეთი სარკმლის ღიობის ირგვლივ – **რ. მეფისაშვილი**, ბერის საყდარი, „ქს“, 7-A, თბ., 1971, გვ. 101. ვიზუალურად ის ჰგავს გველს, რომელიც ყლაპავს დისკოს (მზეს, მარადისობას). **გველი** მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოა. ზოგი განმარტებით ის გამოსახავს ქრისტეს (*ტერტულიანეს მტკიცებით, ქრისტიანები ქრისტეს უწოდებდნენ კეთილ გველს*), სიბრძნეს (*თეოდონ ქრისტე მოუწოდებდა მოციქულებს „იყავით გონიერნი, როგორც გველი, და უმანკონი, როგორც მტრედნი“ (მათე 10:16)*). თუ ამ ჩუქურთმაში მართლაც ნაგულისხმევია გველის მიერ „დისკოს“ გადაყლაპვა ეს შეიძლება გავიგოთ, როგორც ქრისტიანობის სიბრძნის მიერ მარადისობის დაუფლება... გველი მრავალი ქართული ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზეა გამოსახული სარკმლის ღიობის თავსართზე; მცხეთის ჯვარი (VI-VIII ს.), სამწვერისი (VIII ს. I ნახ.), ფავნისის (X ს.) ეკლესიაზე გამოსახულია გველი, რომელიც დისკოს ყლაპავს, ერედვის ბერის საყდრის (X ს. შუა წლ. – X ს. II ნახ.) სარკმლის თავსართზე – **რ. მეფისაშვილი**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 101, ტაბ. 26...

107. გ. დამბაშიძე, ქართული კულტურის ძეგლები დვალეთში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976წ. №3. ხსენებული ლავგარდნის ერთ-ერთი ქვის ფოტო გამოქვეყნებულია, ასევე, ინტერნეტ სტატიაში saunje.ge/index.php?id=1741&lang=ru225db7bfd9bc.jpg (2021.1.22).

108. რ. მეფისაშვილი, ბერის საყდარი, გვ. 100, 101.

109. ვ. ჯობაძე ტბეთის ტაძრის აფსიდის აღმოსავლეთ კედელს XI ს. პირველი ნახევრით ათარიღებს – **ვ. ჯობაძე**, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 257-258, ტაბ. 319.

110. ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. II, გვ. 435, ტაბ. № 350.

111. საბჭოთა რესტავრატორები ჩუქურთმას არ აღდგენდნენ. ჩუქურთმა არ აღუდგენიათ არც 1863 წ. ჩატარებული რესტავრაცია-რეკონსტრუქციის დროს (რაც ეტყობა აღმოსავლეთი სარკმლის საპირეს...), ვფიქრობთ, რომ მისი აღდგენა უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს XVI ს-სა). აღმოსავლეთი სარკმლის ჩუქურთმა ჩვენ ძეგლის თანადროული გვერდია, მაგრამ არ არის გამოორიცხული, რესტავრაციის დროინდელი იყოს (იგი უფრო გაუბედავი ხელითაა შესრულებული, ვიდრე ლავგარდნის მარცხენა ქანობის ჩუქურთმა). თუ ეს ასეა, მაშინ რესტავრატორს უცდია ძველი საპირის ჩუქურთმის და კვეთის ტექნიკის განმეორება, ამიტომ ეკლესიის დეკორის კონცეფცია შენარჩუნებული ჩანს.

112. დ. კაკაბაძე გრეხილს, წნულს, ჯაჭვს – ორნამენტის იმ ფორმებს, რომლებიც სპირალს, „გადაჯვარილებას“ შეიცავს, უკავშირებს ჯვარს – **დ. კაკაბაძე**, ქართული ორნამენტის გენეზისი. თბ., 2003, გვ. 34.

113. წვეის ეკლესიის ფრონტონის წვერო ფასადის სიგანის თითქმის ნახევრითაა ატანილი, რაც დამახასიათებელია XI ს-ის ძეგლებისათვის (ხცისი (1002)წ., სავანე (1046წ.)...) „ასეთი სიმახვილე უჩვეულოა IX-X ს-ის ძეგლებისათვის, სადაც ფრონტონის სიმაღლე კედლის სიგანის ერთი მეოთხედაა“ – **ვ. დოლიძე**, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“, 7-A, თბ., 1971, გვ. 146-147; ამ მონაცემითაც წვეის ეკლესია სულ ოდნავ ჩამოუვარდება ხცისს, რაც, თითქოს, ზუსტად მიგვანიშნებს ჩვენს მიერ ნავარაუდევ თარიღს...

114. 1950-იანი წლების რესტავრატორებს ეკლესიის სამხრეთით გათხრილ შურფში აღმოუჩინიათ კირის ხსნარზე დაგებული ქვის იატაკის ნაშთი. მათ, ასევე, შურფების მეშვეობით დაუდგენიათ, რომ ეკლესიის გრძივი კედლები დასავლეთით არ გრძელდებოდა. მაგრამ, დასავლეთის კედელთან და სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლების დასავლეთ ნაწილებთან თაღებით დაკავშირებული თავდაპირველი მინაშენის არსებობა გამოორიცხული არ არის.

115. შესაძლოა გადაკეთებულია მინაშენის სახურავით დაზიანების გამო. **ი. ხუსკივაძის** აზრით, სამხრეთი სარკმლის საპირე ძეგლის თანადროული უნდა იყოს, აღმოსავლეთი სარკმლის საპირის ქვედა ნაწილი კი რესტავრაციის დროინდელი (**ი. ხუსკივაძე**, წვეა..., გვ. 286-287), მაგრამ ის, რომ აღმოსავლეთი სარკმლის საპირის აღნიშნულ ნაწილზე, ისევე, როგორც სამხრეთი სარკმლის საპირის ორნამენტული ზოლის მარცხნივ და მარჯვნივ, ქვის საკმაოდ დიდი, ფონია დატოვებული, ორივე სარკმლის საპირის და ლავგარდნის სამხრეთი ქანობის ჩუქურთმა ფაქიზად, რელიეფის

თანდათანობითი მომრგვალებითაა ნაკვეთი და მათი სიმბოლიკა ურთიერთშესატყვისია, მათ თანადროულობას უნდა მიგვანიშნებდეს.

116. Н.П. Северов, Г.Н Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, ტაბ. IV. უფრო მოგვიანოდ, სარკმლის ირგვლივ ორმაგი ორნამენტული არშია, ამ არშიებს შორის დატოვებული ორნამენტული ფონით, გვხვდება ტონთოს ტაძრის (1023-1027წწ.) დასავლეთი სარკმლის საპირეზე – **ნ. ვაჩიშვილი,** ტონთოს ეკლესია..., გვ. 112, ტაბ. 15.

117. წნული ჩუქურთმის დარების რაოდენობის მატება და ნიუანსირებული შუქ-ჩრდილი Xს-ს. ბოლოს, XI ს. I მესამედის ძეგლებისთვის ხდება დამახასიათებელი: დიაგონალური, ერთღარიანი ჩუქურთმა გვხვდება კუმურდოს (964) აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ირგვლივ, – **Н.П. Северов, Г.Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, ტაბ. IV; **ორღარიანი** – ბერის საყდრის (Xს. II ნახ.) აღმოსავლეთი სარკმლის საპირეზე – **რ. მეფისაშვილი,** ბერის საყდარი, გვ. 101...; შემდგომ, წნულ ჩუქურთმაში დარების და დარების რაოდენობა იზრდება, მაგ.: ოცინდალეს ეკლესიის ხის კარზე ხუთღარიანი **ექვსღარიანი** ჩუქურთმაა ჩაკვეთილი, – **Н. Г. Чубинашвили,** Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (переломы X-XI вв.), Тб., 1958, ტაბ. 81.**

118. სამწუხაროდ, არ მოგვეცა შესაძლებლობა, რომ ეს საპირე ახლოდან საფუძვლიანად გვენახა და დავრწმუნებულიყავით ნამდვილად ასეა თუ არა...

119. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 210-223; **თ. ხუნდაძე,** ხუროთმოძღვრული კერამიკის ნიმუშები შიდა ქართლის ტაძრებიდან, ინტერნეტურნალი „Georgica“, სერია B, 2014.

120. სარკმლის სათაურის საპირით შეცვლის ვარიანტები **რ. მეფისაშვილს** განხილული აქვს კუმურდოს აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლების და ერედვის ბერის საყდრის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის დეკორის კომპოზიციების მაგალითზე. **რ. მეფისაშვილი,** ბერის საყდარი, გვ. 103-104; **Н.П. Северов, Г.Н. Чубинашвили,** Кумурдо и Никорцминда, ტაბ. V.

121. რ. შმერლინგს მოყვანილი აქვს ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ორნამენტული მოტივების სარკმლის ერთ მონარჩობაში გამოყენების მაგალითები: კუმურდოს, ფოკას, ბურნაშეთის (თრიალეთი), ზედა თმოგვის, იკვის ეკლესიებზე – **Р.О. Шмерлинг,** Церковь в селении Дарквети, „ქს“, 6-А, თბ., 1963, გვ. 192.

122. Р.О. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 192., **Н.П. Северов, Г.Н. Чубинашвили,** Кумурдо и Никорцминда, ტაბ. V.

123. Р.О. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 193, ტაბ. 75.

124. ჯაჭვისებური ორნამენტი (ვეულისხმობთ საყოფაცხოვრებო ჯაჭვისებურს და არა წრებით და რომბებით შედგენილს) შედარებით იშვიათად გამოიყენება ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. ყველაზე ადრეული – ჯაჭვის ამგვარი ორი რგოლით შედგენილი ჯვრის გამოსახულება გვხვდება ბიჭვინთის მოზაიკაზე (IVს.) – **შ. ამირანაშვილი,** ქართული ხელოვნების ისტორია, 1971, ტაბ. 37; ამგვარ ჩუქურთმას, უმეტესად, იყენებენ წრიული სარკმლის ირგვლივ ან წრიულ ორნამენტულ კომპოზიციებში. მაგ.: მართკუთხა ფილა ორღარიანი ჯაჭვისებური ორნამენტით შემოფარგლული რვაფურცლიანი ვარდულის გამოსახულებით ჩასმულია ხობის ტაძრის სამხრეთი ეკვდრის სამხრეთ კედელში სპოლის სახით (მასზეც, როგორც წვეის ჩუქურთმაში წნულის დერები უფრო განიერია, ვიდრე დარები. დერების ზედაპირები გადამრგვალებულია, შესრულებულია დაბალი რელიეფით, გამართული ხელით (აღებული უნდა იყოს XI საუკუნის ქართული ტაძრიდან) – **იხ. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია,** მშენებელი ოსტატები საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 233, სურ. 239; ორღარიანი ჯაჭვისებური ორნამენტი გვხვდება შემადღებელი თადის ფორმის გოლგოთას გამოსახულებაზე პატარა ონის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის სამშენებლო წარწერაში ჯვრის გამოსახულების ქვეშ (XIს.) (იგი ირბი, ორფერდა კვეთითაა შესრულებული) – **დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია,** დასახ. ნაშრომი, გვ. 39, სურ. 22;

წრიულად დახვეული ორღარიანი ჯაჭვისებური ორნამენტი და მის გვერდით წრეში ჩაწერილი რვაფურცლიანი ვარდული, ასევე, ხელახლა გამოყენებულია სამმაგი დამუშავების კოლონაზე ენორბათის ტაძარში. იქაც ჩუქურთმა შუქ-ჩრდილითაა დამუშავებული. **გ. ჯობაძე** ამ ჩუქურთმას XI ს. შუა ხანებს მიაკუთვნებს – **გ. ჯობაძე,** ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 95, ტაბ. 101; ასთივე ორნამენტი, შუაში რვაფურცლიანი ვარდულით, გვხვდება ბეთანიის ტაძრის სარკმლის საპირეზე – **რ. შმერლინგი,** ქართული ხუროთმოძღვრული..., ტაბ. 92...

125 „კიბე იესო ქრისტეს ვნებების ერთ-ერთი სიმბოლოა. იგი ხშირად ფიგურირებს მაცხოვრის ჯვრიდან გარდამოხსნის ამსახველ სცენებში. შუა საუკუნეების ემბლემებში და ალევორიებში გამეფებული იყო კიბის საფეხურებზე გასავლელი გზის ამავალი მნიშვნელობა, რომელიც ხელოვნებაში კიბის სიმბოლიკით გამოიხატებოდა. იაკობმა სიზმარში იხილა, რომ კიბე იდგა მიწაზე და მისი თავი სწვდებოდა ცას და ღვთის ანგელოზნი აღიოდნენ და ჩამოდიოდნენ მასზე“ (დაბ. 28:12). ამ შემთხვევაში, კიბე ქრისტეს ალევორიაა, რასაც იოანე მახარებლის სიტყვები ადასტურებს: „ამიერიდან იხილავთ გახსნილ ცას და ღვთის ანგელოზებს, კაცის ძეზე აღმავალთ და ჩამავალთ (იოანე 1:51) – **გიორგი კენტოშვილი,** სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში <http://www.nplg.gov.ge/gSDL/cgi-bin/library.exe?e=d>; ამავე საკითხზე **იხ. ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი,** სიმბოლოთა..., ტ. II, გვ. 156, 157; **Т.А. Турскова,** Новый..., გვ. 724, 725.

126. ქართული ხალხური წარმოდგენების თანახმად, „ხესკნელი“ ანუ ცის სამყარო, ღვთაებათა საბრძანისია, რომელიც ადამიანთა სამყაროსთან შიბით, ჯაჭვით და ა.შ. არის შეერთებული და ამ გზით ღვთაებები ჩამოდიან კაცთა სამყაროში – **ო. სურგულაძე**, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, გვ. 177.
127. საეკლესიო ტრადიცია ღვთისმშობლის ერთ-ერთ ძველდოქმისეულ ხატებად მიიჩნევს „იაკობის კიბეს“, როგორც სიმბოლოს იმისა, რომ ღვთისმშობლისაგან ქრისტეს დაბადებით ცა და მიწა დაუკავშირდა ერთმანეთს (დაბ. 28, 12-17).
128. გაწვევითი ჯაჭვი არის ემბლემა ხსნისა და განთავისუფლების www.senicheff.ru/articles/symbols/chain
129. მცენარეული ორნამენტი – <https://moluch.ru/archive/83/1571/>
130. სრულყოფილებისა და კეთილსურნელების გამო, **ვარდი** სამოთხის ყვავილად არის მიჩნეული ქრისტიანულ სიმბოლიკაში... **წითელი ვარდი** გულმოწყალებისა და მოწამეობის სიმბოლოა, იგი ქრისტეს სისხლის წვეთებიდან აღმოცენდა. ვარდების ყვავილწნული ზეციური ნეტარების, ციური ვარდის, ღვთისმშობლის სიმბოლოა. მარიამ ღვთისმშობელს უკულო ვარდს უწოდებენ, ვინაიდან ის უცოდველია და მას არ ეხება პირველი ადამიანების მიერ ჩადენილი ცოდვა – **გიორგი კენჭოშვილი**, დასახ. ნაშობი.
131. **რვიანი – წესრიგი, აღორძინება...** ქრისტიანობაში რიცხვი რვა არის მაცხოვრის აღდგომის სიმბოლო: სწორედ მერვე დღეს იერუსალიმში შესვლის შემდეგ ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით. რვიანის ამ სიმბოლიკის გამო მრავალი ქრისტიანული ემბაზი კეთდება რვაკუთხა ფორმისა, რათა ხაზი გაესვას ნათლობის წეს-ჩვეულების, როგორც სულიერი აღორძინების მნიშვნელობას – **Т.А. Турскова, Новый...**, გვ. 111.
132. „ღვთისმშობლის სიმბოლოებად ძველთაგან ითვლებოდა: **რვაქიმიანი ვარსკვლავი და რვაფურცლიანი ვარდი**“ – www.proza.ru/2014/06/23/705 **Ирина Воропаева, ...** 4.19 Символизм розы и звезды (2021.1.22); **რვაფურცლიანი ვარდული** უძველეს ხანაში გამოიყენებოდა, როგორც მზის სიმბოლო, შემდგომში იგი დაუკავშირდა ნაყოფიერების დედა ღვთაების კულტს, ქრისტიანულ ხანაში კი ღვთისმშობლის სიმბოლო გახდა. იგი წარმოდგენილია ქალღმერთ ინანას სადიდებელი ტექსტის შემცველ, ცნობილ ფესტოსის დისკოზე (ძვ. წ. 1850-1600 წლები) – <https://burusi.wordpress.com/2009/05/04/გია-კვაშილავა-ფესტოსის-დ/> (2021.1.22).
133. ეს რომ ნიში იყო და არა თაღების შემადგენელი ნაწილი, ჩანს იქიდან, რომ ის კედლის დაახლოებით მესამედი სიმაღლისაა და მის აქეთ-იქით არ ჩანს სხვა თაღის ნაკვალავი.
134. **ლ. რჩეულიშვილი**, ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია, „ქს“, I, თბ., 1942, გვ. 36, სურ. 6.
135. **გ. ბერიძე**, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. II, გვ. 306, ტაბ. 138; **Г.Н. Чубинашвили**, Архитектурные памятники VIII и IX века в ксанском ущелье, „ქს“, I, გვ. 16, სურ. 19.
136. ფასადის თაღდით დეკორირების სისტემა წრომში ისახება (VIII ს. I ნახ.), ვითარდება X ს. II ნახევრის ძეგლებში (ოშკი, კუმურდო, დორთ-ქილისა...), საყოველთაოდ ვრცელდება XI საუკუნის პირველ ნახევარში (ხცისი, ბაგრატის ტაძარი, სვეტიცხოველი, სამთავისი, სავანე...).
137. მაგალითად: **სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი** გვხვდება, ბიჭვინთის მოზაიკაში (IV ს.), ბოლნისის სიონის(478–493), აკვანებას (VI ს.), წრომის (623-634), მცხეთის ჯვრის და სხვ. უამრავი ქრისტიანული ეკლესიის დეკორში; **რვაფურცლიანი ვარდული** ჯერ კიდევ ფესტოსის დისკოზე გვხვდება – დედაღვთაების, რომელიც ქრისტიანობაში ღვთისმშობელმა ჩაანაცვლა, სიმბოლოდ და არაერთი ქართული ძეგლის დეკორშია ჩართული; **დიაგონალური სამღენტიანი წნულის შესახებ ლ. რჩეულიშვილი** წერს: მისი „სახე კალათისებრი და წვნის პრინციპზეა აგებული. ეს მოტივი საკმაოდ უხასიათოა შინაგანი აგებულებით და ყოველ ეტაპზე იხმარება. იგი თითქმის არ განიცდის ევოლუციას და სპორადულად გვხვდება როგორც ძველ ხუროთმოძღვრებაში (მაგ. VII საუკუნეში –წრომში), ასევე XII ს-ში (ბეთანიაში), XIV ს-ში (ჭულეში) და უფრო მეტად კი პოპულარულია X საუკუნეში (ერედვი, კუმურდო, ფარვანა, ხახული და სხვ.)“ (**ლ. რჩეულიშვილი, თრიალეთის საერისთავოს X საუკუნის...**, „ქს“ 6-A, გვ. 177); **ჯაჭვისებური ორნამენტის** შესახებ იხ. სქოლიო № 124-ში; **ორღენტიანი წნული** საქართველოში პირველად ბიჭვინთის მოზაიკაში გვხვდება და შემდეგ, სხვადასხვა ეპოქის და დარგის უამრავ ძეგლზე, **წრეების და ნახევარწრეების** გამოსახულებები უხსოვარი დროიდან გავრცელებულია მთელს მსოფლიოში.
138. **ლ. რჩეულიშვილი**, თრიალეთის ახალქალაქის ძეგლები, „მმ“, № 30, თბ., 1972, გვ. 76-77.
139. **ლ. რჩეულიშვილი**, თრიალეთის საერისთავოს..., „ქს“ 6-A, გვ. 178.
140. წვეის ჩუქურთმები კედლის ზედაპირს არ სცილდება, მასშია ჩაკეტილი დაბალი რელიეფით. მხოლოდ აღმოსავლეთ სარკმლის საპირის ჩუქურთმა შესრულებული მაღალი და საშუალო რელიეფით (რაც მხოლოდ მზიან ამინდშია შესაძენვეი – ჩუქურთმის ზომის სიმცირისა და თეთრი ფერის გამო **ტაბ.10ა**), მაგრამ ისეთივე ხერხითაა ჩაკეტილი კედელში, როგორც ამ ეკლესიის სხვა ჩუქურთმები. [რ. შმერლინგის დაკვირვებით, „XIII ს. მეორე ნახევრისა და XIV ს. დასაწყისის ძეგლებში (საფარა, ზარზმა) და, შემდეგ, XIV ს-ის ძეგლში (დაბა) ჩნდება და ფართოდ ვრცელდება ჩუქურთმების შესრულების ახალი ხერხი: ჩუქურთმის ზედაპირი კედლის სიბრტყის მიმართ ამოზიდული კი არ არის, არამედ კედლის სიბრტყეს არ სცილდება – **რ. შმერლინგი**, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, გვ. 12. (მაგრამ, ასეა ნაკვეთი კუმურდოს აღმოსავლ. სარკმლის ირგვლივ დიაგონალური წნულიც, ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე სარკმლის საპირე და სხვა...]

–ეკ.) **ლ. რჩეულიშვილის** დაკვირვებით, „დაბალი რელიეფი გვხვდება მხოლოდ X საუკუნეში (სახულში) და XIV საუკ. (დაბაში)“... – **ლ. რჩეულიშვილი**, თრიალეთის საერისთაოს..., „ქს“, 6-A, თბ., 1963, გვ. 178... (აღსანიშნავია, რომ რესტავრატორთა ერთ ჯგუფს წვეის ეკლესია XIV საუკუნით აქვთ დათარიღებული, ალბათ, ჩუქურთმის კედლის ზედაპირისადმი მიმართებისა და დაბალი რელიეფის შესახებ ასეთი შეხედულებების გამო. მაგრამ, დაბალი რელიეფის ნიმუშად შემოდასახელებული დაბის ეკლესიისა და წვეის ეკლესიის ჩუქურთმა, დიდად განსხვავდება ერთმანეთისაგან – წვეის ჩუქურთმა გაცილებით უფრო მარტივი და ნაკლებ დაწვრილმანებულია და უფრო გაუბედავი ხელით ნაკეთი... ხუროთმოძღვრული ორნამენტის ხელახლა, საფუძვლიანად შესწავლის შემდეგ, ალბათ, დაზუსტდება ეს საკითხები...

141. Н.П. Северов, Г.Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, ტაბ. V, VI...

142. ლ. რჩეულიშვილი, თრიალეთის საერისთაოს..., გვ. 167-182.

143. Р.О. Шмерлинг, Древний Цвимоетский..., გვ. 139-168.

144. ვ. ცინცაძე, ბაგრატის ტაძარი, თბ., 1964, გვ. 9, ტაბ. XIV, XVII.

145. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., ტაბ. 168-170, 182, 185. ავტორს აღნიშნული აქვს, რომ ოშკის ტაძარმა გადაუკეთებლად მოაღწია ჩვენამდე (მხოლოდ გუმბათის სახურავი შეუცვლიათ) – გვ. 150; ტაბ. 185-ზე გამოსახულ სარკმლის თავსართზე არის წარწერა, რომელშიც მეფე ბაგრატ ერისთავთა ერისთავია მოხსენიებული. **ვ. ჯობაძე** წარწერას 963-966 წლებით ათარიღებს – დასახ. ნაშრომი, გვ. 160.

146. ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 220, 221.

147. რაც მხოლოდ ატმოსფერული ზემოქმედების შედეგი არ არის – ატმოსფერულმა ნალექმა ჩუქურთმის ზედაპირი რომც გადაამრგვალოს, ჩუქურთმის ღერის სიგანეს ვერ გაზრდის. აღსანიშნავია, რომ წვეის ეკლესიის ლავგარდნის აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლების კუთხის ქვაზე, აღმოსავლეთ მხარეს, განიერდერიანი ჩუქურთმაა, სამხრეთ მხარეს კი ღარი უფრო განიერია ვიდრე ღერი, ჩუქურთმის ზედაპირი კი ორფერდაა, რაც შესაძლოა აეხსნათ ან ოსტატის ძიების პროცესით, ან ჩუქურთმაში თუნდაც მცირე სხვაობის შეტანის სურვილით.

148. თ. ხუნდაძე, ჩრდილის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტები, „სიძველენი“, 13, 2009, გვ. 34-53.

149. Н.Г Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная..., ტაბ. 15.

150. რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული..., გვ. 42;

151. რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43;

152. იქვე, გვ. 49;

153. იქვე, გვ. 44 და სხვ.

154. Н.Г Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 32, 33;

155. იქვე, ტაბ. 15.

156. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ. 2017, ტაბ. 86, 89, 140.

157. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების..., გვ. 215, 216, სურ. 69 (ტექსტში).

158. ლ. ციცხვია, ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ზედა სამლოცველო, თსუ-ის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, №2, თბ., 2001, გვ. 212, 213.

159. ფუსტი, როგორც ამ ტიპის ძეგლი, დასახელებული აქვს **ნ. ანდლულაძეს** სტატიაში სპეითის „ზედა მაცხოვრის ხუროთმოძღვრული ძეგლი“, „ძმ“, №18, თბ., 1969, გვ. 46.

160. სათხის, ოთხთა ეკლესიის, ჟაბეშის, დათუნას, დისევის, ზემო ყარაბულახის, ეხვევის, ხოზიტა მაირამის გეგმები მოყვანილი აქვს **ვ. დოლიძეს** სტატიაში სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“, 7-A, თბ., 1071, გვ. 137.

161. ვ. დოლიძე, „ხოზიტა მაირამი“ საქართველოსა და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა კულტურული ურთიერთობის საბუთი. სმაკ-ის „მოამბე“, ტ. XV, №2, თბ., 1954, გვ. 119-126.

162. ნ. ანდლულაძე, სპეითის „ზედა მაცხოვრის...“, „ძმ“, №18, თბ., 1969, გვ. 44-52.

163. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“, „ქს“, I, თბ., 1942, გვ. 41-48.

164. ვ. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული..., გვ. 131-162; **ვ. დოლიძე**, კაზრეთის ორი ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძმ“, №20, 1970, გვ. 4-8.

165. В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, გვ. 168-169; **თ. სანიკიძე**, ფექრაშენი, „ძმ“, № 29, თბ., 1972, გვ. 71-79.

166. მ. ყენია, მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში, „...სიძველენი“, №17, გვ. 218-223.

167. ნ. ვაჩიშვილი, ტონთოს ეკლესია (ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები), დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997, გვ. 106, ტაბ. 85, 86.

168. ამ ჯგუფის ძეგლებს ეხებიან თავიანთ ნაშრომებში: **ვ. ცინცაძე**, ზემო-კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“, 6-A, თბ., 1963, გვ. 57-106; **ვ. დოლიძე**, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“, 7-A, თბ., 1971, გვ. 131-162; **ნ. ანდლულაძე**, სპეითის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძმ“, №18, თბ., 1969, გვ. 44-52; **ნ. ვაჩიშვილის**, ტონთოს ეკლესია...; **მ. ყენია**, მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში, „სიძველენი“, 17, თბ. 2014, გვ. 218...

169. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის XIIIს. პირველი მეოთხედის ძველი კაზრეთის სამება. გეგმა იხ. 6. ვახეიშვილის დასახ. ნაშრომში, ტაბ. 34.
170. **გ. ცინცაძეს** აღნიშნული აქვს, რომ „ადრიდანვე საქართველოში ცალნავიანი დარბაზული ეკლესიებისათვის ცნობილი უნდა ყოფილიყო სამნაწილიანი საკურთხეველი...“ ამ კომპოზიციის ნიმუშად დასახელებული აქვს ივალთოს მინასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის (VIIს.) საკურთხეველი – **გ. ცინცაძე**, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქს“ № 6, თბ., 1963..., გვ. 69.
171. **გ. დოლიძე**, სათხის ხუროთმოძღვრული..., გვ. 137.
172. ადგილობრივთა თქმით, გარდა იმ საკმაოდ დიდი სათავისა, რომელიც სამხრეთ ნიშში ჩანს, თურმე, აფსიდის ჩრდილოეთ ნაწილში განთავსებული ზედა ნიშის სახურავი იხდება და იქიდან არის შესასვლელი სათავსში, რომელიც აფსიდის სისქეში არსებული ვიწრო გვირაბით უკავშირდება სამხრეთ ნიშის მეორე სართულს. სამწუხაროდ, ჩვენ არ გეგმონდა ამ ინფორმაციის შემოწმების საშუალება. ხსენებული გვირაბი ვერც რესტავრატორთა ნახაზებზე მოვიძიეთ. მაგრამ ჩვენ ეკლესიის დარბაზიდან დანახული გვაქვს, ნიშის ახდელი სახურავიდან, ჩაბნელებული სივრცე.
173. მცირე ასიმეტრიებით განმსჭვალულობა ჩანს წვეის ეკლესიის გეგმაზე, რასაც, ცხადია, ხუროთმოძღვრის არაპროფესიონალიზმს ვერ მივაწერთ – ეს ეკლესია გაუზზარავად დგას უკვე ათი საუკუნეა!..
174. **ი. ხუსკივაძის** ვარაუდით, წვეის ეკლესიის აღნიშნული სათავების ფორმების და ზომების სხვადასხვაობა მათი გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს. მისი აზრით, XV-XVI საუკუნეებში „უნდა მომხდარიყო საკურთხეველის ნიშების გატიხვრა-გაფართოება და აფსიდის თავზე სამალავის მოწყობა“ (**ი. ხუსკივაძე**, წვეა..., გვ. 287; გვ. 289 სქოლიო №8). ნიშების ასეთი გადაკეთება, მით უმეტეს აფსიდის თავზე სამალავის მოწყობა, თანაც XV-XVI საუკუნეებში, არ გვეჩვენება დამაჯერებლად: წვეის მცირე ზომის ეკლესიას არა აქვს იმდენად სქელი კედლები, რომ ამგვარ რეკონსტრუქციას არ გამოეწვია ნაგებობის სერიოზული დაზიანება. XV-XVI საუკუნეებში ეკლესიის ნიშების გაფართოების აუცილებლობა აღარც არსებობდა, ვინაიდან ამ დროს და კარგა ხნით ადრეც მას უკვე ჰქონდა მინაშენები... XVI საუკუნის პირველ მესამედში ეკლესია მესამედ თუ მეოთხედ მოხსატა. მის აფსიდს, რომელიც ისედაც „დაცხრილულია“ ნიშებით, ჩვენი აზრით, მოსახატ არც აღარ შეუძლიერებდნენ. გაფართოებული უნდა იყოს მხოლოდ სამხრეთი ნიშის შესასვლელი – მასში ადამიანების მოძრაობის გამო კედლის ნაწილის ჩამონგრევის შედეგად. სავარაუდოდ, ასეთი ნიშები და სადგომები აფსიდში თავიდანვე მოეწყო, რადგან ეკლესია მოსახატად არ იყო გამოიზნული (რასაც გვაფიქრებინებს მისი მოხატულობის ქვედა ფენების განხილვა); აფსიდის კედლებში ნიშების და სადგომების მოწყობა დამახასიათებელია წვეის ეკლესიის თანადროული ძეგლებისათვის. მაგრამ ჩვენი მოსაზრების სისწორეში, ცხადია, დარწმუნებული ვერ ვიქნებით, ვინაიდან საჭიროა ამ სათავსების უფრო დეტალური შესწავლა, რისი საშუალებაც ჩვენ არ მოგვეცა...
175. **მ. ყენია**, მამის (თეაღის) მაცხოვრის ეკლესია, „...სიძველენი“, №17, გვ. 223.
176. **გ. დოლიძეს**, აღნიშნული აქვს, რომ ზემოხსენებული ძეგლების „უმრავლესობას აღმოსავლეთი ნაწილი ჩვეულებებისამებრ ერთსართულიანი აქვს, ეხვევსა და ხოზიტა მაირამში გვერდითი სადგომები ორ სართულადაა განლაგებული; დათუნაში კი სადგომები იმდენად მაღლაა მოწყობილი, რომ მხოლოდ მისადგმელი კიბის საშუალებით შეიძლება იქ შესვლა“ – **გ. დოლიძე**, სათხის ხუროთმოძღვრული..., გვ. 137; ეხვევის ეკლესიის გრძივი ჭრილის ნახაზზე ჩანს, რომ მასშიც, ისევე როგორც წვეის ეკლესიაში, კედლის სისქეში არსებულ სადგომებს იატაკიდან საკმაოდ მაღლა ჰქონია შესასვლელი – **გ. ბერიძე**, ეხვევის ტაძარი..., გვ. 41.

I თაზის §2-ის (XIX-XXსს. მინაშენების ხუროთმოძღვრება და მისი ხუროთმოძღვრული და სკულპტურული დეკორი) შპნ08362პი:

177. დავადგინეთ რესტავრატორ-რეკონსტრუქტორთა ვინაობა: საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცულ წვეის საეკლესიო აქტების 1863 წლის ჩანაწერების წიგნში (*საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორა, 1817-1875 წწ., ფონდი 489, აღწერა 6*) აღნიშნულია, რომ ამ წელს ხუთი წვეელი ბავშვი მოუნათლავთ: „ტრაპიზონის ღუბერნიის ქიმიშხანის უნასტკის სოფელ იშერას მცხოვრებს, ბერძენ დიმიტრი გრიგორის ძე ილიოვს“ და „ტრაპიზონის ღუბერნიის ქიმიშხანის უნასტკის სოფელ სანდასა (თუ რანდაში) მცხოვრებ ბერძენებს – ივანე ქრისტეფორეს ძე იოკუმს (თუ იოკუმს) და გიორგი ესტატეს ძე ივანოვს“. შესწავლილი გვაქვს ზემოხსენებულ არქივში დაცული წვეის საეკლესიო აქტების 1826-1964 წლების ჩანაწერები. არცერთ სხვა წელს მათში არაქართული გვარი არ იხსენიება. ვინაიდან წვეის ეკლესიას, 1863 წელს, ჩაუტარდა რესტავრაცია-რეკონსტრუქცია – ბერძენ ხელოსანთა ხელით, უეჭველია, რომ ზემოხსენებული პირები იყვნენ ამ სამუშაოს შემსრულებლები (შესაძლოა არსებობდნენ სამუშაოს სხვა მონაწილენიც...). XIX საუკუნეში საქართველოში მოღვაწე ბერძენ ხელოსანთა ჯგუფისა და მათ მიერ წარმოებული სამუშაოების შესახებ იხ. **გ. ბერიძე**, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბ., 2014, ტ. II, გვ. 72, 82; **გ. ბერიძე**, XVI-XVIII-ეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 188; **ნ. ნაცვლიშვილი**, ახალციხის კათოლიკური სიძველეები, „სიძველენი“, №20, 2017, გვ. 286-306; **მ. ლილუაშვილი**, სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია: ისტორია და არქიტექტურა, „სიძველენი“, №20, გვ. 261-273...
178. ბაზილიკის სვეტების ეს პირველი წვეილი მრავალწახნაგაა (**ნახ.14აბ**). მათი დასავლეთი ნაწილების შიდა ზედაპირები ოდნავ უსწორმასწოროა – ეტყობა გადაკეთების კვალი.

თავი I, § 2

179. ამგვარი მოკლე ლილეების კონები ჩამოშვებულია მარტვილის ტაძრის აფსიდის ლავგარდნიდან, რომელსაც ერთ-ერთი რესტავრაცია დაახლოებით ამავე პერიოდში (XIX ს. II ნახევარში), ბერძენი ხელოსნების მიერ უნდა ჰქონდეს ჩატარებული. ილ. იხ.: **Н.А. Аладашвили**, *Монументальная скульптура Грузии*, Тб., 1977, გვ. 48, 49; **თ. დადიანი**, **ე. კვაჭატაძე**, **თ. ხუნდაძე**, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 48, ილ. 59;

180. ექსტერიერის მხრიდან ეს სარკმლები მართკუთხაა. ამჟამად მათში, რკინის გისოსებითა და ბადით დაცული, ხის მართკუთხა, შეშინული ალათებია ჩასმული.

181. ხუროთმოძღვარს უცდია ბაზილიკის ძველი და ახალი სივრცეების განათების დაბალანსება საკურთხეველის სარკმლის გაფართოების მეშვეობით. ვინაიდან სრულად ამის მიღწევა შეუძლებელი იყო... ამიტომ, თავდაპირველი ეკლესიის საკურთხეველის ნაწილი შედარებით ჩანრდილულია.

182. აღსანიშნავია, რომ ცენტრალური და გვერდითი ნაგებობის შემაკავშირებელი გრიძი თაღები უფრო მაღალია, ვიდრე გვერდითი ნაგებობის მთლიანი (თაღით გაუსხნელი) კედლების გრიძი თაღები. ცენტრალური ნაგებობის მხარეს მდებარე თაღების სხვადასხვა დონეზე ასამაღლებლად, ამ თაღების გასწვრივ, მინაშენთა კამარები სხვადასხვა დონეზე წაკვეთილია და, სხვადასხვა ზომის აფრების მსგავს, უსწორმასწორო ზედაპირებს ქმნის. ამ საკითხზე უფრო ვრცლად იხ. № 2 დანართში.

183. ბაზილიკის გვერდითი ნაგებობის იატაკი რუხი ქვის ისეთივე ფილებითაა მოპირკეთებული, როგორც თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერი.

184. ტბეთი (Xს.), ვაღე (Xს.), დიდოში (X-XIს.), კაცხი (XIს.), მანგლისი (1014-1027წწ.), სამთავრო (XIს.), სავანე (1046წ.)... – უხშირესად, ასეთი ორნამენტის, მწკრივის სახით გამოისახება... ორნამენტის დიდი ზომისა და შესრულების ხასიათის მიხედვით თუ ვიშჯელებით (*ბრტყელი ზედაპირი აქვს, ფონისგან არცთუ დრმა, ვერტიკალური კვეთით გამოყოფილი*), იგი, წვეის ეკლესიის რეკონსტრუქციის დროისთვის უკვე დანგრეული, X ს-ის II ნახევრის რომელიმე დიდი ტაძრიდან უნდა იყოს წამოღებული და წვეის ეკლესიის ჩრდილოეთი (*XIX საუკუნეში ცენტრალური*) შესასვლელის იატაკში, გამოსაჩენ ადგილას ჩაშენებული – ეკლესიაზე იმ ძველი ტაძრის მადლის გავრცელების მისანიშნებლად. *ორნამენტის ამგვარი მოტივის შესახებ იხ. გ. ბერიძე*, *სავანე*, „Ars Georgica“, I, თბ., 1942, გვ. 111, 112).

185. **ს. გაჩეჩილაძის** ნაშრომში „წვეა წვეელები...“ – „აკაკის თვიური კრებული“, №3, ქუთ., 1899, გვ. 26 – აღნიშნულია, რომ წვეის ეკლესიის რეკონსტრუქციის დროს **მაჭავარიანები** დაპირისპირებიან იმერეთის მაშინდელ ეპისკოპოსს **გერასიმე ქიქოძეს** – „წარწერილები წაიშლება და ყმები დაგვეკარგებაო“. აქედან ჩანს, რომ წვეის ეკლესიის რესტავრაცია მაჭავარიანების შეკვეთით არ განხორციელებულა. XVI საუკუნიდან წვეის ბატონები, აზნაურ მაჭავარიანების გარდა, თავადი **აბაშიძეებიც** გახდნენ. თუ ეკლესიის რეკონსტრუქცია მაჭავარიანთა ინიციატივით არ ჩატარებულა, მაშასადამე, რეკონსტრუქციის დამკვეთი ან თავადი აბაშიძეები იყვნენ (*ამ დროს ჯერ კიდევ იყო ბატონებობა, (ქუთაისის გუბერნიაში – იმერეთი, გურია, რაჭა – იგი 1865 წლის 13 ოქტომბერს გაუქმდა...)*, ან (*რაც უფრო დამაჯერებელია*) საეკლესიო იერარქები – ეგზარქოსი, ან იმერეთის ეპისკოპოსი.

186. ეს სარტყელი ჩანს როგორც ეკლესიის სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე (**ტაბ.12ა; 15ა**), ისე ინტერიერში.

187. ჩრდილოეთი და სამხრეთი ნაგებობის აღმოსავლეთ კედლებსა და აღმოსავლეთ სვეტებს შორის მოქცეული მართკუთხა არეები დაახლოებით 120 სმ სიმაღლის ხის ჯებირებითაა შემოღობილი. ჩრდილოეთი ნაგებობის შემოღობილი ნაწილის იატაკი ამბიონის სიმაღლეზეა შემადგენელი და ამბიონის უშუალო გავრცელებას წარმოადგენს. ეს ადგილი კლიროსის (*მეაღობლებისა და მედავითნეებისათვის განკუთვნილი, შემადგენელი ადგილი ტაძარში – თ. კვიციანი, ქართულ-რუსული... გვ. 61*) დანიშნულებას ასრულებს. ამჟამად, ამ შემოღობილიდან სანთლებსაც ყიდიან. სამხრეთ ნაგებობა არსებულ შემოღობილში იატაკი შემადგენელი არ არის. ამ ნაგებობის აღმოსავლეთ კედელში, იატაკიდან 60 სმ სიმაღლეზე, დაახლოებით 50 სმ სიმაღლის და 20 სმ სიღრმის კვადრატული ფორმის, სწორკედლებიანი ნიშია, რომელშიც ხატებია მოთავსებული. იგი, ალბათ, დანოქილი ლოცვისათვის იყო განკუთვნილი. ამგვარი, ოღონდ უფრო მცირე ზომის შემოღობილები მოწყობილია თბილისში, ქაშვეთის ეკლესიაში (1904-1910წწ.) – სამკვეთლოსა და სადიაკონის წინ...

188. XX საუკუნის დასაწყისში, ეკლესიაზე მიშენებული სადიაკონის ნაგებობა სამხრეთისაკენ გადაქანებულია, რის გამოც აღმოსავლეთ ფასადზე, ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობისა და სადიაკონის კედელს შორის, ზედა ნაწილში დაახლოებით 3-4სმ. სიგანის, გამჭოლი, ვერტიკალური ბზარი გაჩენილა. მცირე ვერტიკალური ბზარები გაჩენილა სამხრეთ ნაგესა და სადიაკონს შორის და სადიაკონის სარკმლის „ღერძის“ გასწვრივაც. ეს ბზარები 1954 და 2006 წლების რესტავრაციების დროს ამოივსო.

189. წვეის ეკლესიის გვერდითი ნაგებობის სარკმლების მსგავსად გაფორმებულია: **სოფ. დიდის წმ. გიორგის ეკლესიის (X-XIს.)** შესასვლელი, რომელიც ბოლოს XIX საუკუნეში შეუკეთებიათ – საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წ. 5, თბ., 1990, გვ. 279; **სოფ. ტეზერის სახუტის დვითისმშობლის ეკლესიის შესასვლელი (XIX ს.)** – იქვე, გვ. 448; **სოფ. უდეს დვითისმშობლის მიძინების სახელობის ეკლესიის დასავლეთი, ცენტრალური, შესასვლელი (1901-1909წწ.)** – ახალციხის და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, თბ. 2013, გვ. 529; მარტვილის ტაძრის ჩრდილოეთი შესასვლელი და სარკმელი.

- 190. ც. გაბაშვილი** ქართული ეკლესიების პორტალების გაფორმებაში ათ ძირითად ტიპს გამოარჩევს. ერთ-ერთია მცხეთის ჯვრის ტიპი. მკვლევარი აღნიშნავს: – „მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის (546-586წწ.)... სამხრეთ შესასვლელის მონარჩობაში პირველად ჩნდება კედლის სიბრტყიდან მეტად გამოწეული წვეილი სვეტი, რომელსაც წინ წამოწეული კამარა ეყრდნობა. კაპიტელები დამახასიათებელი არიან როგორც ფორმით, ისევე მათი... ჩუქურთმითაც. ...მონარჩობის ასეთი გადაწყვეტა გვხვდება მის მახლობელ (დროის მიხედვით) ძეგლებში, კერძოდ, მცხეთის ჯვრის დიდ ტაძარში (586-605წწ.) და ატენის სიონში (VIII.)“... „მცხეთის ჯვრის (დიდი ტაძარი)... კარის ხერხეტი შემკულია წვეილი ნახევარსვეტებით, რომელთა კაპიტელებს ნალისებრი კამარა ეყრდნობა... სვეტისთავეები და ბაზები სადაა; სამაგიეროდ შესასვლელის ტიმპანი შემკული არის ოსტატურად შესრულებული ჯვართამაღლების კომპოზიციით“ – **ც. გაბაშვილი**, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955, გვ. 9, 10.
- 191.** მასში, ამჟამად, თუნუქით შეჭვდილი ხის კარია ჩასმული.
- 192.** ამდაგვარი ორნამენტი გვხვდება მარტვილის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე – აფსიდის ლავგარდანზე. ილუსტრაციები დასახელებულია №179 შენიშვნაში.
- 193.** „სამყურას ფოთლებიან ჯვარს ჰერალდიკაში „ბოტონის ჯვარი“ ჰქვია. სამყურას ფოთლი არის სამების სიმბოლო და ჯვარიც გამოხატავს იმავე იდეას. გამოიყენება აგრეთვე ქრისტეს აღდგომის აღსანიშნავად“ – **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 25.
- 194. Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 267.
- 195.** იქვე, გვ. 91.
- 196.** იქვე, გვ. 705.
- 197.** ამდაგვარად გაფორმებულია უდეს ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის დასავლეთი მარჯვენა შესასვლელი (1901-1909წწ.) – ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, გვ. 529.
- 198.** შესაძლოა, ეს გამოსახულება განზოგადებულად გადმოსცემს „გოლგოთის“ ბორცვის ფორმას, რომელიც რეალურად არის ჩაზნექილი – მაგრამ არა ასეთი. თუმცა, უფრო დასაჯერებელია, რომ მხატვარმა ბორცვის ამგვარი ფორმით სიმბოლურად გამოხატა ჯვრის „სიმძიმე“...
- 199. Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 677.
- 200.** მართალია, საუკუნეაღწერილი არ გადაგვიმოწმებია, მაგრამ ასეთი სიმბოლოს გამოსახულება ქართულ ძეგლებზე ჩვენ არ გვაგონდება.
- 201.** კიბისებური ორნამენტი გვხვდება: ზემო კრიხის (XI ს.) – **Т.Б. Вирсаладзе**, Грузинская средневековая монументальная живопись, 2007, ტაბ. 17, 18; ატენის (XI ს.) – **თ. ვირსალაძე**, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, ტაბ. 17, 18; მაცხვარიშის (XIII ს.) – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, ტაბ. 103, 117; გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის – „გელათი 900“, ტაბ. 23, 24, 42; ბუგეულის – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 40; და სხვა ეკლესიების მოხატულობებში, ლაშქის ვანის ეკლესიის ხეზე კვეთილ კარზე (XI ს. I მეოთხე) – **Н.Г. Чубинашвили**, Грузинская средневековая..., ტაბ. № 101, 103 და სხვ..
- 202.** თავდაპირველი ეკლესიის ლავგარდნის ორღენტიანი ოთხღარიანი წნულისაგან განსხვავებით, ეს წნული უღაროა.
- 203.** დიაგონალური წნული თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი სარკმლის ირგვლივ არსებულ წნულზე უფრო გართულებულია.
- 204.** ასეთი „ორნამენტი“ (და ლილვების კონის სახით შეკრული კუწუბები, როგორც გვხვდება წვეის მინაშენის სვეტებზე) წარმოდგენილია მარტვილის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე – შვერილი აფსიდის ლავგარდნის და ჩრდილოეთი პორტალის დეკორში. იგი, სავარაუდოდ, შესრულებული უნდა იყოს იმავე სკოლის წარმომადგენელი ოსტატების მიერ, რომელსაც ეკუთვნოდნენ წვეის ეკლესიის რეკონსტრუქტორები – იხ. შენიშვნა № 177. ფოტოები იხ. **Н.А. Аладашвили**, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977, გვ. 48, 49; **თ. დადიანი**, **ე. კვაჭატაძე**, **თ. ხუნდაძე**, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 48, ილ. 59 (ამ წიგნში, აღნიშნული მართულობის ფოტო დაბეჭდილია მარტვილის რელიეფთან ერთად და დათარიღებულია VIII-ით, თუმცა აშკარად ჩანს, რომ ფერთ და შესრულების ხასიათით, იგი დიდად განსხვავდება რელიეფისაგან... ასეთი დეკორატიული მოტივი რომ არსებულებოდა საქართველოში VII საუკუნეში, ის შემდგომაც განმეორდებოდა სხვა ძეგლებზე...).
- 205.** ორ პარალელურ „ღენტს“ შორის განთავსებული, ვაზის ღერწის მსგავსად კლაკნილი ღერო, რომლის შეზნექილი არეები ამოვსებულია ღეროს ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს გამოსხმული ფოთლებით, გვხვდება ჯვრის მცირე ტაძრის (581-601წწ.), ზღუდერის (XI ს.), სავანის (XI ს.), მანგლისის (XI ს.), პატარა ონის (XI ს.) ჩუქურთმაში, იშხნის ჭედურ ჯვარზე (973წ.) და სხვადასხვა დარგის ხელოვნების უამრავ ქართულ და არაქართულ ძეგლზე – ყოველ მათგანზე თავისებურად გამოსახული. წვეის ეკლესიის ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანზე ახალგავერტილი ვაზის ღერწია წარმოდგენილი – როგორც ქრისტეს აღდგომის სიმბოლო. აღნიშნული მოტივის გავრცელების არეალისა და ვარიანტების შესახებ იხ. **გ. ბერიძე**, სვანე, გვ. 113. 115.
- 206.** „ქილის“ (ხოვან კი ბურთულის) მსგავსი ფორმები გვხვდება ქართული არქიტექტურის მრავალი ძეგლის პორტალების და სარკმლების გაფორმებაში: **ვალეს** ღვთისმშობლის ეკლესიის (XI ს. ბოლო), **იშხნის** (XI ს.), **ეხვევის** „დედა ღვთისას“ (XI ს.), **ზედა ვარძის** (XI ს.) ეკლესიის, **ზემო კრიხის** სამხრეთი მინაშენის (XI ს.), **ზედა თმოგვის** (XI ს.) და სხვ. შესასვლელებზე – **ც. გაბაშვილი**, პორტალები... ტაბ.

10-13, 16,17, 18,19, 24-27, 32-35...; ბაგრატის ტაძრის თაღნარის პილასტრებზე – **გ. ცინცაძე**, ბაგრატის ტაძარი, ტაბ. 9,10,12,13; გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთ ფასადის თაღნარის პილასტრებზე – **რ. მეფისაშვილი**, გელათი, ტაბ. 5,6,10; იშხნის (X–XI), ტბეთის (Xს.), ოშკის (Xს. II ნახ.) სარკმელთა შემკულობაში – **გ. ჯობაძე**, ადრეული შუა საუკუნეების... ტაბ. № 166, 294, 295, 329, 331, 332; ხახულის სარკმლების (Xს. II ნახ.) – **II. Закарая**, Зодчество Тао-Кларджети, Тб., 1992, ტაბ. 136. და ა.შ. სხვადასხვა ძეგლზე მათ სხვადასხვა პროპორციები აქვს. ზოგი ქოთანს ან ჭურს ჰგავს. წვეის ეკლესიის პორტალებზე „ქილები“ მაღალია და უხეშად დამუშავებული – წახნაგებიანი.

207. მოკეცილი ფოთლებისა თუ ფურცლების მსგავსი ორნამენტი მრავალ ქართულ ძეგლზე გვხვდება სხვადასხვაგვარი ნიუანსებით: ვაღე (Xს.), დიდომი (X–XIს.), კაცხი (XIს.), მანგლისი (1014-1027წწ.), სამთავრო (XIს.), სავანე (1046წ.)... ასეთი ორნამენტის გავრცელების არეალისა და ვარიანტების შესახებ იხ. **გ. ბერიძე**, სავანე, გვ. 111, 112.

208. დიაგონალურად წნული ჯვარი მრავალ ძეგლზეა წარმოდგენილი [იშხნის (X–XIს.), ტბეთის(Xს.)... ფასადებზე – **გ. ჯობაძე**, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 307, 319, 325...; ბედიის(X–XIს.) ეკლესიის ფასადზე – **რ. შმერლინგი**, ქართული ხუროთმოძღვრული..., ტაბ. 47 და სხვ.], მაგრამ სწორედ ასეთი წნული, როგორც წვეაშია, გვხვდება მარტვილის ტაძრის ჩრდილოეთი შესასვლელის ზემოთ. იგი ამ ტაძრის XIX საუკუნის რესტავრაციის დროინდელი უნდა იყოს.

209. ლათინურ ჯვარს ჰორიზონტალური ღერძი ვერტიკალურზე უფრო მოკლე აქვს. ის ვერტიკალურ ღერძს ზედა მესამედში კვეთს. ბერძნულ ჯვარს კი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ღერძები ტოლი აქვს და ჰორიზონტალური ღერძი ვერტიკალურს მის შუა ნაწილში კვეთს. წვეის ეკლესიის სამრეკლოს ჯვარი ბერძნული უფროა, ვიდრე ლათინური, მაგრამ მას ჰორიზონტალური მკლავი ვერტიკალურზე უფრო მოკლე აქვს – იხ. **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 17.

II თავის § 1-ის (ეკლესიის დარბაზის მოხატულობის ქვედა ფენები) შინაშინაობა:

1. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სახელმწიფო პროგრამა 2006, გვ. 153.
2. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა – წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „სიძველენი“, №15, გვ. 287.
3. იქვე.
4. 2006 წ. ჩატარებულ მოხატულობის სარეაბილიტაციო სამუშაოებამდე, აფსიდის სამხრეთ მონაკვეთზე, კონქის წარმოსახული ჰორიზონტალური საზღვრიდან ოდნავ ქვემოთ, მოხატულობის ზედა ფენის ჩამონაშალი ადგილებიდან, ჩანდა საღებავიანი ბათქაშის ორი თუ სამი ფენა, რომელიც აღბეჭდილია 2002 – 2004 წლებში გადაღებულ ფოტოებზე (ტაბ.21ა). 2006წ., ალბათ, მოხატულობის ზედა ფენის გამაგრების მიზნით, მოხატულობის I და II ფენის ზედაპირებს შორის მანძილი ამოივსო II ფენის ზედაპირის დონემდე. მოხატულობის ზედა ორი ფენიდან თითოეული, დაახლოებით, 1-2 მმ. სისქისაა.
5. მისი, ამჟამად გამუქებული, გამოსახულება ოქროსფერი ყოფილა (შემორჩენილია ოქროსფერი საღებავის კვალი).
6. აღნიშნული ბუნდოვანი ლაქები თაღნარის გამოსახულებად აღუქვამს რესტავრატორსაც და აღუბეჭდავს სქემაზე.
7. ეს ზოლი სერაფიმის გამოსახულებიდან ოდნავ მარჯვნივ და ზემოთ, თითქოს, რაღაც კვანძიდან გამოდის და მარჯვნიდან მარცხნისკენ, ქვემოთ ეშვება. მისი მოხატულობის გამო, მუთაქის მოსართავის გამოსახულებად ვერ ჩავთვალეთ. ქრისტეს ქიტონის ან ჰიმაციონის ქვედა ნაწილზე კლავუსის ან ქამრის გამოსახულება ჩვენ არსად გვინახავს. თანაც, ქრისტეს კლავუსი ოქროსფერი ან ყვითელი გამოსახება. ამის მსგავსი ზოლი კი გვხვდება ქრისტე დიდი მთავარეპისკოპოსის სამოსზე XIV–XV საუკუნეების რუსულ ხატებზე. ქრისტე მთავარეპისკოპოსის გამოსახულება გავრცელებული იყო გვიანბიზანტიურ ხანაში (დაკავშირებულია ფსალმუნის ტექსტთან (ფს.109,4) და მის განმარტებასთან – გზავნილში ებრაელებისადმი (ებრ. 4,14; 5, 5-10). აკად. **გ.ნ. ლაზარევი** თვლიდა, რომ ამგვარი ხატი წარმოიშვა სერბეთში და იქიდან გავრცელდა რუსეთში – Образ Христа Спасителя, **Е. Л. Князев, Е.Ю. Князева, А.А. Евстигнеев**, М., 2011, გვ. 122. დარწმუნებული არა ვართ, რომ წვეაში გამოსახული ზოლი ამგვარი გამოსახულების ნაწილია.
8. ფერწერის სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს, მოხატულობის ზედა ფენის გასამგრებლად, ფენებს შორის მანძილის ამოვსების შედეგად, ქვედა ფენის (ფენების) კვალი დაიკარგა (ტაბ.22ა).
9. ფოტოებზე ფენების გარჩევა ძნელია, საკურთხევლის კედლის ახლოდან დათვალიერების საშუალება კი ქალ მკვლევრებს აღარ გვაქვს. (სამწუხაროდ, ვერ შევძელით ძეგლის რესტავრაციის დროს წვეაში ჩასვლა...).
10. ქრისტეს სამოსი მთლიანად ძოწისფერი (ან „ცეცხლისფერი“) შეიძლება იყოს მის მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებულ – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“, „ამაღლების“, „ღვთისმშობლის მიძინების“, „საშინელი სამსჯავროს“ – სცენებში. „უფლის თეოფანიური დიდების“ და „ღვისუსის“ სცენები, ასევე, დაკავშირებულია მის მეორედ მოსვლასთან... ქრისტე მოწითალო-ოქრასფერ ჰიმაციონში გამოსახულია **ნეს(ზ)გუნის** მაცხოვრის ეკლესიის კონქში – „უფლის თეოფანიური დიდების“ სცენაში (IX-Xსს.) (**მ. ყენია**, **ზემო სვანეთი**, გვ. 13), **იფხის** ჯვარაგის ეკლესიის კონქში – „ვედრების“ სცენაში (Xს.) (**მ. ყენია**, **იქვე**, გვ. 21) – **მაგრამ, ზემონსენებულის მსგავსი ნათქისა და საოლველის გარეშე**. წვეის ფრესკაზე გამოსახული საოლველი ქრისტეს სამოსის ნაწილი ვერ

იქნება, თუნდაც იმიტომ, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტე საყდრის კედლთან ასე მიჯრით არ გამოისახება და სხვ.

11. В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина, из кн. Русская средневековая живопись, М., 1970, გვ. 74; **А. Копенин**, Иконы из слоновой кости. Византия. <https://alex-koperein.livejournal.com/281802.html> (2. IV. 2014).

12. მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 79.

13. წვეის ეკლესია წმ. ბარბარეს სახელობისა არასოდეს ყოფილა (*თუმცა, მასთან წმ. ბარბარეს მონასტრის არსებობა გამორიცხული არა არის*). რომ ყოფილიყო, მაშინ, შესაძლოა, უფრო დასაჯერებელი იქნებოდა მის კონქში წმ. ბარბარეს გამოსახულების არსებობა. მაგრამ, კონქში არსებული გამოსახულებების საფუძველზე, ლოკიურად, ასე გამოდის – ვინაიდან წმ. ბარბარე, უძველეს წარმართულ კულტთან შერწყმული, გამორჩეულად პოპულარული წმინდანია საქართველოში. ის ითვლება მოულოდნელი და ძალადობრივი სიკვდილისაგან დამცველად, უზიარებლად დაღუპულთა სულების მფარველად, მათ მეოხად ღვთის წინაშე (*ომი და ეპიდემია საქართველოს არ აკლდა...*), ბავშვების მფარველად და სხვ.

14. В. Булкин, Русская икона, Санкт-Петербург, 2008, ილ. № 178, Дейсус с предстоящими.

15. ღვთისმშობლის მაფორიუმი ყოველთვის არ გამოისახება ასეთი საოლველით, მაგ.: ვლადიმირის ღვთისმშობლის ხატზე (XIII ს.) მისი მაფორიუმი ხუთი ოქროსფერი ხაზითაა ოლველი, რომელთა შორის ოთხი წითელი ხაზია მოქცეული; სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის სასწაულთმოქმედ ხატზე „ბემატერისა“ (XIII ს.) ღვთისმშობლის მაფორიუმი ოთხი ოქროსფერი ხაზითაა ოლველი, რომელთა შორის სამი წითელი ხაზია, მაფორიუმს აქვს ფონები; არსებობს ღვთისმშობლის მაფორიუმის საოლველით გაფორმების სხვა ვარიანტებიც.

16. ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006, ტაბ. 19.

17. „დეისუსის“ განვრცობილ ვარიანტში, გარდა სცენის ძირითადი მონაწილეებისა – ქრისტე, ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი, შესაძლოა გამოსახული იყვნენ: მთავარანგელოზები, თავი მოციქულები, წინასწარმეტყველები, „ეკლესიის მამები“, წმ. მოწამეები, ანგელოზთა დასი...

18. თუ ადრეულ, XI–XII ს-ის პირველი ნახევრის, რთული რედაქციის მქონე ქართულ „დეისუსებში“ (ზემო კრისში, ივრარში, წვირში, მაცხვარიში), მთავარანგელოზები გამოსახული არიან ფრონტალურად, ეკლესიის დეკორის შუაბიზანტიური კლასიკური სქემის შესატყვისად, ტიმოთესუბანში (XII–XIII ს-თა მიჯნა) „დეისუსთან“ უახლოესად გამოსახული მთავარანგელოზები უკვე სამ მეთხედში არიან მობრუნებული XII საუკუნის განმავლობაში მომხდარი ცვლილებების შესატყვისად... **Т.Б.Вирсаладзе**, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, „ქს“, 6, თბ. 1963, ტაბ. 48, 49; **Н.А. Аладшвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, თბ., 1967, ნახ. 9, 13; ტაბ. 5, 6, 53, 54; **Т.Б. Вирсаладзе**, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, „ქს“, 4, თბ., 1955; ტაბ. 60, 61; **Е.Л. Привалова**, Роспись Тимотесубани, გვ. 175-176.

19. ქერობინის ზეადმართული ფრთების შიგნით, ამ გამოსახულების ცენტრისკენ თანდათან უფრო შემცირებადი ზომის, „ცეცხლის ენების“ მონახაზები ჩანს, მათი ამოსავალი ქვედა წერტილიდან კი, თითქოს, ცეცხლის მოკლე „მოგიზგიზე“ ენები იფრქვევა.

20. „უფლის დიდების“ კომპოზიცია (Maestas Domini), სხვადასხვა რედაქციით, ძალზე გავრცელებულია შუა საუკუნეების ზოგადად ქრისტიანულ, მათ შორის ქართულ, ხელოვნებაში. ქართული მონუმენტური მხატვრობის საკონქო კომპოზიციებში იგი განსაკუთრებით „პოპულარულია“ VIII ს-ის პირველი ნახევრიდან XI ს-ის ბოლომდე. წვეის ეკლესიაში, როგორც ჩანს, ეს სცენა საკმაოდ განვრცობილი რედაქციით იყო წარმოდგენილი – აღსაყდრებული მაცხოვარი (*აღბათ, მანდორლაში*) მახარებელთა სიმბოლოების და სერაფიმ-ქერობინთა ცეცხლოვანობრბლებიანი გამოსახულებებით გარემოცული. ხსენებულ ეკლესიაში „უფლის დიდების“ სცენის, ძალზე მწირი ნაშთის შემორჩენის გამო, ჩვენ ამ თემაზე მსჯელობას ვერ განვაგრძობთ.

აღნიშნული თემა არა ერთი ქართველი ხელოვნებათმცოდნის ნაშრომშია განხილული – მათგან, ჩვენთვის ცნობილი ბოლო ნაშრომია **ე. კვაჭატაძის** სტატია „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში“ („სიძველენი“, №17, 2014წ.), რომელშიც ნახსენებია, ამ თემის შემცველი, ხელოვნების სხვა დარგების ძეგლებიც და მათთან დაკავშირებული გამოკვლევები.

21. მაგ.: მცხეთის ჯვრის (VII ს. ბოლო–VII დასაწყე), სამწვერისის (VIII ს. I მესამედი), რკონის ღვთისმშობლის ეკლესიის (VIII ს.), აგარის დედათა მონასტრის (VII–VIII ს.), შავი სოფლის ეკლესიის (VIII–IX სს. მიჯნა) და სხვ. ეკლესიათა დეკორში.

22. ფერმკრთალი რომ იყო, იმიტომ გვეგონა, რომ აქ კარნაციის ძირითად ფერად ბატქაშის მორუხო-თეთრი ფერი ჩანს და მასზე არის დატანილი ჩრდილი. პალეოლოგოსთა ხანაში კარნაციის ფუძე ფერი უფრო მუქი იყო (ოქრასფერი ან მომწვანო) და ძირითად ფერთან თეთრას შერევით მისი თანდათანობითი გამონათებით ხდებოდა ფორმის მოდელირება.

23. ჩვენ არ გვქონდა ამ გამოსახულების თეთრი ხაზებით შესრულებული ნახატის ახლოდან დაკვირვების საშუალება. შორიდან და ფოტოზე ეს ხაზები თეთრი საღებავით დატანილს ჰგავს. მაგრამ, თუ ისინი საფხეკი იარაღის ნაკვალევია, ესეც არ ცვლის აღნიშნული ფიგურისაგან მიღებულ ზოგად შთაბეჭდილებას.

24. ფერადოვანი ლაქებით წერა უფრო მოგვიანებით, პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში იხენს თავს.
25. ისიც ვიფიქრეთ, იქნებ, თავად „საყდარი“ იყო ააღებულ სერაფიმის ფრთების მსგავსად? მაგრამ ამგვარი გამოსახულების მაგალითი ჩვენ ვერ მოვიძიეთ. თუმცა, იფხის ჯგერაგის ეკლესიაში (Xს.) თავად მაცხოვრის საყდრის ფეხის გამოსახულების შემადგენელი ორნამენტები, ფორმითა და ფერით, ჰგავს ცეცხლის ალს – იხ. **მ. ყენია**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.
26. ქრისტიანული იკონოგრაფიის მიხედვით, როცა წმინდანის ფიგურა რაიმე გამოსახულების ფონზეა შესრულებული, უმეტეს შემთხვევაში, იგი უკანა პლანის გამოსახულების წიაღში მოიაზრება, ამიტომ, ცეცხლოვანი არსებები სერაფიმები და ქერობინები სხვა გამოსახულების ფონზე არ გამოისახებიან, მაგრამ გვხვდება იშვიათი გამონაკლისებიც: ნაკიფარის ფრესკაზე (1130წ.) და გელათის ოთხთავში (XIIIს.), „დეისუსის“ სცენაში, სერაფიმი და ქერობინი წარმოდგენილი არიან „უსხეულო არსებების“ – ანგელოზების ფონზე (ანგელოზები ანფასში არიან გამოსახული – II პლანზე). ჭოხუდის და თანლილის ეკლესიების მოხატულობაში (XIIIს.) სერაფიმის ფრთებით, მცირე მანძილზე, გადაფარულია მაცხოვრის საყდრისა და ღვთისმშობლის სამოსის გამოსახულებები – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ.79,153,167; „წმიდა ოთხთავი“, თბ. 2012, გვ. 101.
27. ვინაიდან წვეის ეკლესიის აფსიდში ჩანს ერთმანეთზე „დაფენილი“ გამოსახულებები, არ გგონია (თუმცა არ გამოვრიცხავთ), რომ აქ „ქრისტეს თეოფანიური დიდების“ კომპოზიცია გაერთიანებული ყოფილიყო „დეისუსის“ სცენასთან; ჩებაიანის მაცხოვრის ეკლესიაში არის ორივე ეს სცენა, ოღონდ ცალ-ცალკე – ქრისტეს თეოფანიური დიდება გამოსახულია აფსიდის კონქში, ხოლო ვედრება მის ზემოთ – აფსიდის „შუბლზე“ – **მ. ყენია**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 17,18; **Н. А. Аладашвили**, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, გვ. 4-5; წვირმის მაცხოვრის ეკლესიაში შერწყმულია „უფლის თეოფანიური დიდებისა“ და „ვედრების“ ელემენტები. მაცხოვარი წარმოდგენილია მანდორლაში. ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის გარდა, გამოსახული არიან მთავარანგელოზები და ანგელოზები, ცეცხლოვან ბორბლებზე – ტეტრამორფები მახარებელთა სიმბოლოებით – **მ. ყენია**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 95...
28. მოხატულობის ჩამონაშალი კედლების გამაგრების მარცხენა მუხრის სახის ქვედა კედელზე გადაიფარა ბათქაშით.
29. რადგან ორივე უწვევრულია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ გამოსახული იყვნენ დიდმოწამეები – წმ. დიმიტრი თესალონიკელი (307) და პროკოპი იერუსალიმელი (303) ან წმ. დიმიტრისთან დაახლოებული ახალგაზრდა წმ. მოწამე, ნესტორ თესალონიკელი (306).
30. როგორც ღორბატული მთავარანგელოზები იფრარში, წვირმის თარინგულ-ჩობანში, ზემო კრისში. თუმცა, მთავარანგელოზთა არა ზედა (ზეციურ) ზონაში გამოსახვის შემთხვევებიც მრავლადაა... წვეის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე – ამ ფენაში – მთავარანგელოზები წარმოდგენილი იქნებოდნენ მაშინ, თუ ისინი არ იყვნენ გამოსახული კონქის, მოხატულობაში.
31. არსებობს მოსაზრება, რომ მეომარ მთავარანგელოზთა გამოსახულებები ქრისტიანულ მოხატულობებში XIII-XIV საუკუნეებიდან ჩნდება Ангелология – ПЭ, т II, 2009, გვ. 300-306; საქართველოში ასეთი გამოსახულება უფრო ადრე გვხვდება – იფრარის თარინგულში (1096წ.) – **მ. ყენია**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61.
32. თუ ეს საგანი სარკვა – იკონოგრაფიული ტრადიციის მიხედვით, სფერული სარკვე ღორბატულ სამოსში ჩაცმულ მთავარანგელოზებს უჭირავთ და იგი ტარის გარეშე გამოისახება. ტარი აქვს რიპიდას (სამწერობელს) რომელიც შეიძლება წრიული ფორმისა იყოს, მაგრამ რიპიდა შეიძლება ეჭირთ ლიტურგიის სცენაში მონაწილე, დიაკონის სამოსში ჩაცმულ, და არა მეომარ, მთავარანგელოზებს.
33. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Одежда-в-иконописи> (2021.1.22).
34. **ბ. ჩოფიკაშვილი** ქართული კოსტიუმი, გვ. 54. ლაპილის წმ. გიორგის ხატის გამოსახულება ჩვენ ვერ მოვიძიეთ, აქ წარმოდგენილი აღწერა შეესატყვისება ლაპილის წმ. დიმიტრის XII-XIIIს-ის ხატს – **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное искусство, ფოტო 432.
35. გველეთის ეს ფრესკები (XIII-XIVსს.) ან მათი ფოტოები ჩვენ არ გვინახავს, ფრესკები ჩამოსხნილია და ინახება ყაზბეგის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. ინფორმაცია იხ. – <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=25&t=388>. (2021. 1. 25)
36. **ბ. ჩოფიკაშვილი**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.
37. <https://ru.wikipedia/wiki/Диптих–Барберини>, (2021.1.25) აქ გამოსახული სარტყლის ერთი, ვერტიკალური საღტე გადაფარულია მხედრის საგიუმით.
38. Xს. ბიზანტიური ხელნაწერის მინიატურა ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან – pravlife.org/.../ikonografiya-angelov-kak-isobrazit-nevidimoe
39. **В. Н. Лазарев**, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия – воина в византийском и древнерусском искусстве. Византийский временник VI, М., 1953, გვ. 187.
40. **მ. ბულია**, **ა. ვოლსკაია**, **დ. თუმანიშვილი**, დავითგარეჯის მონასტრები უდაბნო, ლავრა, თბ. 2008, გვ. 104.
41. **Е. Л. Привалова**, Павлиси, Тб. 1977, გვ. 15, ნახ. 4.
42. **Е. Л. Привалова**, Роспись Тимотеусбани, ტაბ. I, II.

43. გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, გვ. 125.
44. თ. ფირალიშვილი, ყინწვისის მხატვრობა, ტაბ. 7, 25, 51.
45. **Г. Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное искусство, ლაპილის წმ. დიმიტრის ხატი, ფოტო 432. საქართველოში ამ ხატზე გამოსახულის მსგავსი, ფართო სარტყლები, ძირითადად, XIV საუკუნის და უფრო მოგვიანო ხანის ძეგლებზე გვხვდება: **წმ. გიორგის ხატზე უბისის მონასტრიდან** (XIII ს. ბოლო – XIV ს. დასაწყ.); **წალენჯიხის** (1384-1396წწ.), **ნაბახტევის** (1412-1431წწ.) ფრესკებზე; რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში (O. I. 58); მაცხვარიშის თარინგხელის ეკლესიის ფრესკაზე (XVII ს.); მჭადიჯურის მთავარანგელოზთა ეკლესიის მიქაელ მთავარანგელოზის ხატზე XVIII ს.
46. **Г. Н. Чубинашвили**, დასახ. ნაშრომი, ფოტო № 470.
47. გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მხატვრობა, ტაბ. 96-ე გვერდის შემდეგ (ტაბულებს ნუმერაცია არა აქვს). ოღონდ, ამ მთავარანგელოზს ფიბულით შეკრული მოსახსამიც ამჟღავნებს.
48. **ბ. ბურჭულაძე**, ქართული ხატები, გვ. 382.
49. Искусство палеологовского времени. Поздневизантийский период. Искусство Византии в собраниях СССР, М., 1977.
50. **В. Джурич**, Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, М., 2000, გვ. 526.
51. **ო. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია**, წალენჯიხა, ტაბ. 66, 86-89. აქ გამოსახული მეომრების სამოსზე არის კისრის ჭრილის საოღველი განიერი ზოლი და როგორც ჰორიზონტალური და ვერტიკალური საღტყებით შედგენილი სარტყლები, ისე მეომრის წველზემით ან მკერდზე შემორტყმული, ჰორიზონტალური სარტყელი – ვერტიკალური საღტყების გარეშე.
52. **ო. ლორთქიფანიძე**, ნაბახტევის მხატვრობა, ტაბ. 33, 34.
53. **ე. დუდაშვილი, ნ. ქავთარია**, ამბავი ერთი ხელნაწერისა, გვ. 51;
54. **В. Джурич**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 297.
55. Всеобщая история искусств, т. II, кн. I, ტაბ. 116.
56. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 268.
57. <https://historicaldis.ru/blog/43826515054/Vizantiyskoe-oruzhie-i-dospehi-na-izobrazitelnykh-istochnikah> (2021, 1,22)
58. აქ გამოსახული მოწითალო-ოქრასფერი რკალის აქეთ-იქით საღებავის ლაქა აღარ არის, მაგრამ, მის მარჯვნივ, ქვემოთ ეშვება ჩრდილის მგავსი რკალისებური ხაზი, რომელიც, თუ ზემოსხეხვული „იარაღის“ გაგრძელებას წარმოადგენდა, მაშინ ეს სწორედ ისეთი იარაღი (*შესადლოა, მშვილდის ნაირსახეობა*) ყოფილა, როგორც მხარზე ჰკიდია წალენჯიხის ფრესკაზე გამოსახულ ერთ-ერთ მეომარს: **ო. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია**, წალენჯიხა, ტაბ. 86 – მარჯვნიდან მესამე მეომარი.
59. სავარაუდოდ, XIII ს. დასაწყისში, ეკლესიისთვის სამხრეთიდან მიუშენებიათ ეკვდერი, რომლის სახურავი ჰორიზონტალურად შუაზე ჰკვეთდა სარკმელს, რისი კვალიც მკაფიოდ ეტყობა სარკმლის საპირეს(ტაბ. IIა), სახურავიდან არეკლილი წვიმის წყალი, როგორც ჩანს, ანესტიანებდა კედელს, რის გამოც დაზიანებულა მოხატულობა, განსაკუთრებით სარკმლის შუა ნაწილის ქვემოთ, ანუ წმინდანების კისრის გამოსახულების ჩამოსწვრივ. (სარკმლის ქვემოთ კედელს ამჟამადაც ეტყობა ძველად ჩამონადენი წყლის ნაკვალავი(ტაბ.48)). შემდეგში ეკვდერის სახურავი აუმაღლებიათ. დანესტიანებული მოხატულობის ერთი ან მეტი ფენა კი, საფუძვლიანად გადაფხვკეთია. გადაფხვკის კვალი მკაფიოდ ჩანს სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ქვედა, აღმოსავლეთ მონაკვეთზე.
60. არსებობს მოსაზრება, რომ აბჯრით მოსილი ანგელოზების გამოსახულებები XIII-XIV საუკუნიდან ვრცელდება, – „Ангелология“ – ПЭ, т. II, გვ. 300-306, თუმცა, საქართველოში ამგვარი გამოსახულება უფრო ადრე – იფრარში (1096წ.) გვხვდება – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 61.
61. აღნიშნული ლაქები იმდაგვარი გველეშაპის ასოციაციას იწვევს, როგორც გამოსახულია უდაბნოს ღვთისმშობლის ტაძრის მოხატულობაში (XI ს. დასაწყ.) „გველეშაპის წარწყმედის“ სცენაში – დავითგარეჯის მონასტრები ლაგრა უდაბნო. ალბომი, თბ. 2008, გვ. 70, 77.
62. რაც დაადგინა **გ. ჩუბინაშვილმა** საქართველოში და სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში არსებული წმ. გიორგის გამოსახულებების შესწავლის საფუძველზე – **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 246-264, 324-373.
63. ბოროტებასთან მეტრძოლ მხედართა როგორც ცალკეული, ისე წყვილად გამოსახულებები ჯერ კიდევ ქრისტიანობამდე არსებობდა.
64. ქართულ მხატვრობაში, ბოროტებასთან მეტრძოლი მხედარი წმინდა გიორგი დაწვეილებულია წმ. თევდორესთან. წმ. გიორგი კლავს მეფე დიოკლეტიანეს წმ. თევდორე – გველეშაპს. ისინი წარმოდგენილი არიან ან ერთმანეთის შემხვდრი მიმართულებით ჭენებით მავალნი სიმეტრიულ კომპოზიციაში – ერთ კედელზე (*ფარის სვიფის აღმოსავლეთი ფასადი, მაცხვარიში, ნაიფარი, იფხი, ბოჭორმა*), ან ორივე მეომარი ერთი მიმართულებით ჭენების პროცესშია გამოსახული – ჰადიმის ჯვრავის ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზე. არის ისეთი შემხვევებიც, როცა, ეკლესიის მცირე ზომების გამო, კომპოზიცია გაყოფილია ორ ნაწილად და მხედრები გამოსახული არიან ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლებზე (*იფრარი, ლაგურკა, კურაში, ჰადიმის სოფლის გარეთ მდებარე ეკლესია*).
65. **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., გვ. 371.
66. **Г.Н. Чубинашвили**, იქვე, გვ. 368, 369.

67. **Е. Л. Привалова**, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета, „ქს“, 8-А, 1979, გვ. 151. ერთადერთ მსგავს მაგალითად არაქართული ძეგლებიდან მას მოყვანილი აქვს წმ. გიორგის გამოსახულება წმ. თევდორესთან ერთად გერემის (კაპადოკია) 28-ე კაპელაში, სადაც ის მოცემულია ტრიუმფატორის სახით, წმ. თევდორე კი ბრძოლის დროს, ჭენების პროცესში.
68. ხირსონისის, საყდრის, ნაკურაღეშის, ბრავაღაძლის ფარახეთის, საკაოს, ხერიას, სხიერის გულიდას და სხვ. წმ. გიორგის ხატები, სადაც წმ. გიორგის გამოსახულებას აქვს საზეიმო პრეზენტატიული ხასიათი. **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., ფოტოები: 34, 35, 42, 43, 44, 191, 192, 194, 195, 197, 199...
69. მართალია აქ წარმოდგენილი ცხენის გამოსახულება მოხატულობის ქვედა ფენიდან ჩანს შემორჩენილი, მაგრამ მისი მოძრაობა ზედა ფენაშიც ასეთივე იქნებოდა – რადგან მხატვარს ცხენი ქვედა ფენის ცხენის ზომისა გამოუსახავს, ცხენის თავს სხვანაირად ვერ დატევდა კომპოზიციაში. ამ ცხენის მოძრაობა და გამომეტყველება არ შეესატყვისება მხედრის ექსტის პათოსს (*მოხატულობის ქვედა, შერეული ტექნიკით შესრულებული, ფენის საწყისი მონახაზი ბათქაშში ღრმად არის ჩაღუნთილი, მისი დამახრულებელი, მხედრის გამოსახულების თანადროული, სეკოს ტექნიკით შესრულებული ცხენის გამოსახულება კი, როგორც ჩანს, განადგურდა, მოხატულობის შემდგომი ფენის შესასრულებლად, ძველი მოხატულობის გადაფხეკისას*). ალბათ ამიტომ, ეკლესიის ფრესკების რეაბილიტატორ რესტავრატორს თავის ნახაზზე (**სქ 8ა**) ამ პათოსის შესატყვისად წარმოუსახავს ცხენისა და მხედრის გამოსახულებები.
70. „აპოკალიფსისში“ (12, 3) ნახსენებია წითელი მხეცი შვიდი თავით და ათი რქით). ფრესკის სათანადო მეთოდით გაშუქების შემთხვევაში, მოხატულობის ზედა, ძალიან თხელი ფენის ქვეშ იქნებ გამოჩნდეს, ვინ იყო აქ გამოსახული. „X-XI ს-ების ძეგლებში და შემდეგ რამდენიმე საუკუნე არსებობს წმ. გიორგის გამოსახულებები, სადაც წმ. გიორგი თრგუნავს ადამიანს და მხოლოდ გველეშაპის ნაცვლად ფრთოსანი დრაკონის გაჩენის შემდეგ – დასავლეთ ევროპული რომანული (Xს-ის ბოლო XIIIს. შუა წლ. – ეკ.) და გუთური (XIIIს. შუა წლებიდან – XVIს.– ეკ.) ხანის დრაკონთან მებრძოლი ტიპის გამოსახულებების შესატყვისად, მკვეთრად მცირდება და თუ მთლად არ ქრება ადამიანთან მებრძოლი წმ. გიორგის გამოსახულებები“ – **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., გვ. 325.
71. **ო. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია**, წალენჯიხა, თბ., 2011, გვ. 106 (აქ გველეშაპს მხოლოდ ფრთები აქვს).
72. **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., ფოტო № 496 (აქ გველეშაპს მხოლოდ ორი თათი აქვს, ფრთები – არა).
73. იქვე, ფოტო № 519. გველეშაპს აქვს ორი თათი და ორი ფრთა.
74. იქვე, ფოტო № 520. გველეშაპს აქვს ორი თათი და ორი ფრთა.
75. **Г. Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., გვ. 348, ფოტო № 195-198.
76. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 176, 177.
77. ფრესკული ხატების შესახებ იხ. **ბ. ჭიჭინაძის** სტატია – ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადების ფრესკული ხატები („კადმოსი“, 6, 2014, გვ. 50-67), იქვე დასახელებულია აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურა.
78. **Г. Н. Чубинашвили**, დასახ. ნაშრომი, ფოტო № 43.
79. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, თბ., 2010, გვ. 46, 47.
80. იქვე, გვ. 62, 63.
81. იქვე, გვ. 77.
82. იქვე, გვ. 92, 93.
83. იქვე, გვ. 110, 112.
84. **Е. Л. Привалова**, Павниси, გვ. 15, 101.
85. **Е. Л. Привалова**, იქვე გვ. 95.
86. **Е. Л. Привалова**, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета, „ქს“, 8-А, გვ. 142.
87. მურემელის და ბენოს ხატების ფრაგმენტებზე (XII-XIIIსს.), გულე-კარის ხატზე (XIV-XVსს.), ეთბიანის წმ. გიორგის ხატზე (XIV-XVსს.), თბილისის წმ. გიორგის ხატის ფრაგმენტზე (XIV-XVსს.)... **Г. Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., ფოტო № 439, 441, 520, 522.
88. **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., ფოტო № 288.
89. **Г.Н. Чубинашвили**, დასახ. ნაშრომი, ფოტო № 409.
90. **Е.Л. Привалова**, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, ტაბ. I, II. აქ გამოსახული სარტკლის კვანძის ფორმაში ყველაზე ნათლად ჩანს ქრისტეს სახელის საწყისი ასოს X–ს მოხაზულობა.
91. **ფირალიშვილი ო.**, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, ტაბ. 25.
92. **ყენია მ.**, ზემო სვანეთი, თბ., 2010, გვ. 172.
93. **ბ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.), თბ., 1964, გვ. 55.
94. **ბ. ჩოფიკაშვილი**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 56.
95. **Г. Н. Чубинашвили**, დასახ. ნაშრომი, ფოტო № 183.
96. **Н.П. Кондаков**, Памятники христианского искусства на Афоне, გვ. 203-204, ნახ. 81; <https://historicaldis.ru/blog/43826515054/Vizantiyskoe-oruzhie-i-dospehi-na-izobrazitelnyih-istochnikah> (2021.1.25)

97. იხ. დასახ. საიტზე.
98. მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 93.
99. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное..., ფოტო № 470.
100. იქვე, ფოტო № 432.
101. იქვე, ფოტო № 519.
102. იქვე, ფოტო № 520.
103. იქვე, ფოტო № 181.
104. იქვე, ფოტო № 182.
105. მ. ყენია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62, 63.
106. იქვე, გვ. 93.
107. ლაპილის წმ. დიმიტრის ხატზე (XII-XIII სს.), ეპიანის წმ. გიორგის ხატზე (XIV-XV სს.), ბოდორნის ჯვრის ფრაგმენტზე (XIV-XV სს.), გუელე-კარის ხატზე... – Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное..., ფოტო № 432, 519-521, სორის ფრესკაზე (XIV ს.) – ი. ჭიჭინაძე, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2014, გვ. 304; წალენჯიხის ფრესკებზე (XIV ს.), ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, თბ., 2011, გვ. 8, 88. (ამდაგვარი სახევეები X-XIII საუკუნეებშიც გამოისახებოდა).
108. ქრისტიანულ სამეაროში „წმ. გიორგის ცხოვრების“ სასწაულების შესახებ ზეპირგადმოცემები და თანდათან ჩამოყალიბებული ჩანაწერები ადრექრისტიანული ხანიდან არსებულა. საქართველოში „წმ. გიორგის ცხოვრება“ პირველად X ს-ში უთარგმნიათ, სავარაუდოდ, აფხაზეთის მეფე გიორგი II-ის დროს (გარდ. 955წ), შემდეგ გიორგი მთაწმინდელმა თარგმნა (გარდ. 1065წ), შემდგომშიც „წმ. გიორგის ცხოვრება“ ახალი ეპიზოდებით მრავალჯერ შეივსო და მრავალჯერ ითარგნა.
109. მოხატულობის ქვედა ფენაში რესტავრატორს დაუნახავს ჰორიზონტალურად განთავსებული გველეშაპის ფარფლები (რასაც ჩვენ ვერ ვხედავთ) და სქემაზე დაუფიქსირებია (სქ. 8ა). თუ აქ ნამდვილად იყო გამოსახული გველეშაპი, მაშინ ის ქვედა ფენის გველეშაპი უნდა იყოს – „წმ. გიორგის ცხოვრების“ სცენიდან, ვინაიდან მოხატულობის II ფენაში, როგორც აღვნიშნეთ, წმ. გიორგი, სავარაუდოდ, თათებიან დრაკონს კლავს.
110. „წმ. გიორგის ცხოვრებისა“ და სასწაულთა გამოსახულებებთან დაკავშირებული საკითხები საფუძვლიანად აქვს განხილული გ. პრივალოვას მონოგრაფიაში „Павниси“, გვ. 62-119; „წმ. გიორგის კულტი და მისდამი მიძღვნილი ჭედური ხელოვნების ნიმუშები ვრცლად და საფუძვლიანად აქვს განხილული გ. ჩუბინაშვილს წიგნში Грузинское чеканное искусство, გვ. 324-325, 356-358), მათვე დასახელებული აქვთ ამ საკითხებთან დაკავშირებული ლიტერატურა. წვეის წმ. გიორგის სცენების იმდენად მწირი ნაშთებია შემორჩენილი, რომ ჩვენ ამ თემაზე უფრო ვრცლად მსჯელობა მიზანშეწონილად არ მივიჩნევთ.
111. Дж. Иосебидзе, „Роспись Ачи“, თბ., 1989, ტაბ. 34,35,45;
112. მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 246, 247;
113. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное..., ფოტო 496, ტაბ. 173.
114. ცხენის თავის მაყურებლისკენ მობრუნებულად გამოსახვა II ფენის მხატვრის მიზანსაც შეესატყვისებოდა, ამიტომ მასაც, როგორც ჩანს, იგივე მოძრაობა გაუმეორებია. ცხენის თავის მკვეთრად მოჭრილობა მაყურებლისკენ, ისე, რომ ცხენის ორივე თვალი სრულად ან თითქმის სრულად ჩანდეს, გეხვედბა ბრავალდალის – ფარახეთის წმ. გიორგის ჭედურ ხატზე (XI ს.); წვირმი-ჩობენის და იფარის წმ. გიორგის ჭედურ ხატებზე (XI ს.). შექმნილია შთაბეჭდილება, რომ ცხენის თავი ანფასშია წარმოდგენილი – ორივე თვალი სრულად ჩანს, მაგრამ დრუნჩი პროფილშია გამოსახული – Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное..., ფოტოები № 43, 249, 251.
115. ქსე №3, გვ. 433.
116. ერმიტაჟის კატალოგში Ծ833 და Ծ834.
117. გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი..., გვ. 116.
118. Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, ტაბ. 8.
119. ი. ჭიჭინაძე, სორის წმინდა გიორგის..., 2014, ტაბ. XVI, XVII.
120. წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენის ქვეშ ზოგ ადგილას ჩანს ბათქაშის თუ საღებავის, ძალიან თხელი ფენები (ყველა ფენის ბათქაშის ერთობლივი სისქეც ძალიან მცირეა), ზოგ ადგილას კი აშკარად სხვადასხვა ფენის გამოსახულებები ისეა ერთმანეთთან შერწყმული ან ერთმანეთის გვერდით განთავსებული, რომ არათუ ბათქაშის ფენების, არამედ საღებავის ფენების დონის სხვადასხვაობაც ძნელი შესამჩნევია, მაგალითად: კონქში სერაფიმის და მისი მიმდებარე გამოსახულებების ან ჩრდილოეთი კედლის გამოსახულებების.
121. Е.Л. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII вв., „ქს“ 10-А, გვ. 149.
122. Ю. Н. Дмитриев, Заметки по технике русских стенных росписей X-XII вв. Ежегодник Института истории искусств, М., 1954, გვ. 245.
123. Е. Л. Привалова, დასახ. ნაშრომი, გვ. 148.
124. И.Б. Якобашвили, Материалы и техника исполнения ранних стенных росписей верхней Сванетии, IV МВГИ, Тб., 1983, გვ. 10; Г. Ченшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии, IV МСГИ, Тб., 1983.

125. როგორც აღვნიშნეთ, ამ ფენის ქვეშ არსებული, ნაკლებკვალიფიცირებული მხატვრის, სავარაუდოდ, დაუსრულებელი ნამუშევარი, შესრულებული უნდა იყოს ტრიუმფატორი წმ. გიორგის გამოსახვამდე მცირე ხნით ადრე. მისი ნაწილი გამოუყენებია ტრიუმფატორის მხატვარს.

126. **ს. გაჩეჩილაძე**, „სოფელი წვეა, წველები, მათი ვინაობა და თავგადასავალი“, აკაკის თეოურის კრებული, 1899, № 3, გვ. 30; იქნებ, **ს. გაჩეჩილაძის** მიერ გამოქვეყნებულ ლეგენდაში მოყვანილი ამბის ირთბი დადასტურება იყოს გაზ. „ივერიაში“ 1886 წ. გამოქვეყნებული ცნობა წვეის ეკლესიაში XIII საუკუნის ხელნაწერი წიგნის „ეფუთის“ არსებობის შესახებ, რომლის მინაწერში (ხალხური გადმოცემის მიხედვით), ვინმე ჯაჭვადე ყოფილა მოხსენიებული...] გაზ. „ივერია“, 1886, 15 აგვისტო, № 177, გვ. 2.

127. **მ. ყენია**, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 46, 47.

128. იქვე, იფრარი, გვ. 62, 63; ლაგურკა, გვ. 77; ნაკიფარი, ჯგრაგის ეკლესია, გვ. 92, 93.

129. იქვე, გვ. 110.

130. **Е. Л. Привалова**, Павниси, Тб., 1970.

131. **მ. ბულია**, **ა. ვოლსკაია**, **დ. თუმანიშვილი**, დავითგარეჯის მონასტრები, უდაბნო, ლავრა, თბ., 2008, გვ. 104.

132. **გ. ჯობაძის** განმარტებით „სპონდიკი“ არის მსუბუქი, ფოროვანი ქვა (როგორც ჩანს, იგივე „შირიბი“). გ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ. 2006, გვ. 157.

133. უფრო ვრცელად ეს ლეგენდა და მისი ანალიზი გამოქვეყნებული გვაქვს კრებულში „გაჩეჩილაძეთა სავარაუდო“ (გაჩეჩილაძეები, ჯაჭვადეები, წვეელიძეები), თბ., 2012, წიგნი 2, § 18.

134. საერთაშორისო მნიშვნელობის, ე.წ. „აბრეშუმის“ გზა – ხალხში „ულევის“ სახელითაა ცნობილი.

135. შესაძლოა, ცივი, ფერის, მაგრამ უფრო არამდგრადი, საღებავები წვეის მოხატულობაშიც იყო გამოყენებული და ჩვენამდე ვერ მოაღწია. ამ საკითხს შემდეგ პარაგრაფში დავუბრუნდებით. (ავსიდის მოხატულობის პირველ ფენაში ჩანს ლურჯი ფერის ლაქები სარკმლის ზემოთ).

136. **ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისი, ტაბ. 7, 8, 26, 34, 38, 44...

137. **გ. ფაფრინდაშვილი**, ვარძია, ტაბ. 73, 74, 83, 84...

138. ფორმის ფერადოვანი ლაქებით მოდელირება უფრო მოგვიანებით, პალეოლოგოსთა ხანაში ხდება.

139. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა, წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „სიძველენი“, № 15, თბ., 2012, გვ. 287.

140. **БРЭ О.С. Попова, А.В. Захарова, В.Е. Сусленков**, Византия.

141. **В. Джурич**, Византийские фрески..., გვ. 57. ამ პერიოდის მოხატულობებს გ. ჯურინი ახასიათებს ოსრიდის (რომელიც მაშინ ბიზანტიური კულტურის უმნიშვნელოვანესი სულიერი კერა იყო) კედლის მხატვრობის მაგალითზე.

II თავის § 2-ის (სადიაკონის მოხატულობა) შენიშვნები:

142. ახალაშენებულ ტაძარს სარკმლის საპირის ჩუქურთმას და ნიშის არქივოლტს არავინ შემოამსხვრევდა კედელზე ეკვდრის მისაშენებლად...

143. შირიმის კედლის ფოროვანობის გამო, მისი ფორების ამოვსება და დაგრუნტვა აუცილებელი იქნებოდა.

144. ამოვსებული ნიშის ადგილას, ბათქაშის სისქის გამო, შესაძლებელი გამხდარა მცირე ზომის სცენების, თითქმის, დასრულება სველ ბათქაშზე, რაც მხატვარს, შესაძლოა, წინასწარ გამოიხსნული არც ჰქონდა – კედლის დანარჩენ ზედაპირზე მას ბათქაში არ დაუტანია, თხელ გრუნტზე კი „ფრესკული“ ტექნიკით შესრულება – გრუნტის მალე გაშრობის გამო – შეუძლებელია. როგორც ჩანს, აღნიშნული მოხატულობის შემონახვა ბედნიერი „შემთხვევითობის“ გამო მოხდა...

145. ამ ორი მიშენების დროის შუალედში, ამავე ადგილას არსებულა სხვა მინაშენიც ან ძველი მინაშენისთვის შეუცვლიათ სახურავის სიმაღლე, – სადიაკონის ჩრდილოეთ კედელზე, სხვადასხვა სიმაღლეზე, ჩანს ორი სახურავის ნაკვალევი.

146. მასალა ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.

147. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა..., „სიძველენი“, №15, 2012, გვ. 287.

148. **ზ. სუმბაძის** მიერ შესრულებული სქემის ორიგინალი ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში. ჩვენ, ფრესკის ფოტოს კომპიუტერით გაძველებული მეშეობით, ამ სქემას დავამატეთ ქვესაღვარის და მასზე მდებარე საგნის გამოსახულებები – „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენაში, ასევე, მფრინავი ანგელოზის გამოსახულება – წმ. ზაქარიას გამოსახულების ზემოთ (რითაც გამოიკვეთა, რომ ზემოთ „წმ მარიამის ანგელოზისაგან გამოკვების“ სცენა იყო წარმოდგენილი); მივანიშნეთ „ღვთისმშობლის შობის“ სცენის მდებარეობა, დავაზუსტეთ გამოსახულებათა პროპორციები (გამოსახულებების ფოტოდან კადკირებით).

149. ძველქართულად ტახტს, საწოლს „ცხედარი“ ერქვა – **ო. აბულაძე**, ძქელ, გვ. 521.

150. მოცისფრო ტონი, რომელიც ამჟამად „მიძინების“ სცენაში ღვთისმშობლის მარცხნივ გამოსახული ფიგურების სამოსზე ჩანს, კედლის მოგვიანო შეღების დროს ჩამოდერილი საღების

ნაკვალევია: ეკლესიისათვის, დანგრეული ეკლესიის ნაცვლად, ახალი ეკლესიის მიშენების შემდეგ, ჩამორეცხილი ფრესკების აღვილას კედლები მოცისფრო-თეთრად შეუღებავთ – ჭერიდან სარკმლის ქვედა კიდეამდე. კედლის შეღებილი და შეუღებავი ნაწილები გაუყვიათ ცისფერი ზოლით. შემდეგ, ეს მინაშენიც დანგრეულა და კედლებიდან საღებავი კვლავ ჩამორეცხილა. ცისფერი საღებავის წვეთები ჩამოღვრილი იყო მოხატულობაზე და მოშორებული იქნა 2006 წელს, ფრესკების გაწმენდა-გამაგრებითი სამუშაოების დროს.

151. **Липатова С.**, Успение пресвятой Богородицы: Иконография праздника в искусстве Византии и древней Руси. www.pravoslavie.ru/jurnal/060826144424.htm (2021. 1.22).

152. **M. Lazovic**, Nouvelles contributions a' la recherches sur les emaux georgiens, IV ქსსს მასალები, 1983. (მაგალითი მიუყვანილი გვაქვს **ო. ხუსკივაძის წიგნიდან ქართულ ეკლესიათა...**, გვ. 108).

153. Armenian miniatures from the Matenadaran collection, Yerevan, „Nairi“, 2009, ილ. 138.

154. ფრესკის ფოტოს კომპიუტერით გამკვეთრების შემდეგ, ანგელოზის გამოსახულება შეამჩნია საეკლესიო მხატვარმა ციალა (სიდონია) განიხილაძემ, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

155. წმ. ზაქარიას ასეთი გვირგვინი ახურავს ატენის მოხატულობაში – **თ. ვირსალაძე**, ატენის სიონის მოხატულობა, ტაბ. 78. სხვა გამოსახულებებში მას ახურავს ძალიან პატარა თეთრი „ქუდი“ ცენტრში წითელი „რქით“.

156. „წმ. მარიამის ტაძრად მიყვანების“ და „ზაქარიას ღოცვის“ სცენების იკონოგრაფიის მიხედვით, წმ. ზაქარია მარიამს არაფერს უნდა გადასცემდეს; (*წვეის ფრესკაზე გამოსახული საგანი, თითქოს, კომპაქტური ფორმისაა, არ ჰგავს არც კვერთხს და არც გვირგვინს*); მღვდელმთავარი მარიამს იერუსალიმის ტაძრის მოსაქსოვ მასალას „მეწამულ ძოწულს“ გადასცემს სხენებულ სცენებისაგან დამოუკიდებელ სცენაში; რადგან წვეის სცენაში გაერთიანებულია „ზაქარია ღოცვისა“ და „პატარა მარიამის ანგელოზისაგან გამოკვების სცენები“, შესაძლოა, მათთან ინტეგრირებულია მარიამისთვის იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელის მასალის გადაცემის სცენის ელემენტიც; ПЭ – ში აღნიშნულია, რომ იაკობის პირველსახარება შეიცავს შენიშვნას, რომ პირველმოდვარ ზაქარიას დამუნჯების გამო, წმ. მარიამს ძვირფასი მასალა იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელის მოსაქსოვად გადასცა არა ზაქარიამ, არამედ პირველმოდვარმა სიმეონმა... **Э.В. Шевченко, Захария. Иконография. – ПЭ, т. 19, გვ. 680-686;** ქართულად გამოცემულ „იაკობის პირველსახარებაში“ კი აღნიშნულია (X, 2), რომ ზაქარიას დამუნჯება მარიამისათვის კრეტსაბმელის მასალის გადაცემის შემდეგ მოხდა... („სალეთისმეტყველო კრებული“ 1.1991 საქართველოს საპატრიარქო); წმ. მარიამისათვის „პორფირის და ძოწულის“ გადაცემის სცენა გამოსახულია კიევის წმ. სოფიას ტაძარში (XI ს. 40-იანი წლ.), კონსტანტინოპოლის ხორას მონასტრის (კაპრიე ჯამი) მოზაიკაში (დაახლ. 1316-1321წწ.)...

157. <https://www.mytroidos.com/ru/мировое> -იუნესკო/276-церковь-тимнос-ставрос-святого-Креста-Пелендри

158. სცენის, „ზაქარიას ღოცვა კვერთხთა გამო“ შესახებ იხ.– <https://www.pinterest.de/pin/364580532315925598/> (2021. 1. 22).

159. ფრესკის ფოტოს კომპიუტერით გამკვეთრების შედეგად, ძალიან მკრთალად, „ღვთისმშობლის შობის“ სცენა ილანდება.

160. **Г. Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное..., გვ. 203.

161. კიევის სოფიოს ტაძრის ეკლესიის „ღვთისმშობლის შობის“ ფრესკის გამოსახულება იხ. <https://www.pravmir.ru/ikonografiya-rodzhestva-presvyatoi-bogorodicy-ikonny-mozaiki-freski/> (2021.1.22).

162. „ბემატერისას“ ფერადი გამოსახულება ილ. იხ. **А.М. Лидов**, Византийские иконы Синая, გვ. 105; ასევე, ПЭ, Т-20, გვ. 567, სტატიაში Якова протоевангелие.

163. **Г.В. Алибегашвили**, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв., Тб., 1973, ილ. 5ბ.

164. **Lafontaine-Dosogne J.**, Iconographie de L'Enfance de la Vierge dans l'Empire Bizantin et en Occident, T I, Bruxelles, 1964, ილ. № 20.

165. იქვე, ილ. № 66.

166. იქვე, ილ. № 29.

167. „მამხილებელი წელით გამოცდის“ სცენაში კი მღვდელმთავარ ზაქარიასა და წმ. მარიამის გარდა სხვა პერსონაჟებიც მონაწილეობენ და „არქიტექტურული გარემოც“ სხვაგვარია, მაგ: „ბემატერისას“ ხატზე, სეინაქსარ – 648-ის მინიატურაზე და სხვ.

168. იაკობის პირველსახარება..., თავი IV, 4.

169. **თ. ვირსალაძე**, ატენის..., იოვაკიმესაგან ანას ყვედრების სცენა, გვ. 66.

170. **ბ. ბურჭულაძე**, უბისის მონასტრის..., ილ. 7, 8.

171. **გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხრაძე**, დირბის ღვთისმშობლის..., ილ. 46, 47.

172. **შ. ამირანაშვილი**, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1971, ტაბ. 163, 164;

ზ. სხირტლაძე, ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაში, სმაკ-ის „მაცნე“ (იანუხ-ს სერია), 1982, №2, გვ. 121.

173. ამგვარ გადაწყვეტასთან ახლოსაა სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის კარგი ხატის „ბემატერისას“(XIII ს.) და უბისის დიდი კარელის ხატის (XIV ს. I ნახ.) მარცხენა კარზე გამოსახული სცენები, სადაც მღვდელმთავრისთვის ძველის მისატანად მისული იოვაკიმე და ანა დამწუხრებულნი

- ბრუნდებიან უკან. ანა იოვაკიმესაკენ არის მიბრუნებული და თანაგრძნობით შეკფურებს სასოწარკვეთილ მეუღლეს – **6. ბურჭულაძე**, უბისის მონასტრის..., გვ. 111, სურ. 39, ფერადი ილ. 8.
174. **თ. ვირსალაძე**, ატენის..., 1984, ილ. 90.
175. **ზ. სხირტლაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 122. სხირტლაძე აღნიშნული მოსაზრების მოყვანისას იმღმებს ო. დემუსის ნაშრომს.
176. პელენდრის ფრესკები იხ. – <http://cyprus-about.com/virtual-trips/painted-churches/monastery-n-churches/186-holy-cross-church-pelendri.html> (2021.1.26).
177. ვარცხნილობის იკონოგრაფია უეჭველად თმის ანატომიური ზრდის თავისებურებების გათვალისწინებით იქნებოდა შემუშავებული, რასაც სხვადასხვა დონეზე ფლობდა სხვადასხვა მხატვარი. წვეის მხატვარი მაღალი დონის პროფესიონალია და ვარცხნილობას, ანატომიურად გამართულად გამოსახავს.
178. **თ. ვირსალაძე**, ატენის სიონის მოხატულობა, გვ. 76, 81.
179. ღვთისმშობლის ციკლი ქართულ მინიატურაში, XI-XIX სს., ალბომი (შემდგენელი **თ. გეგია**), თბ., 2009, გვ. 7; „წმიდა ოთხოავი“, თბ., 2012, გვ. 26 და სხვ.
180. **თ. ვირსალაძე**, ატენის..., გვ. 64, 78.
181. **Ш. Я. Амираншвили**, Грузинская миниатюра, М., 1966, ილ. 52; **თ. გეგია**, დასახ. ალბომი, გვ. 6.
182. **ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, ტაბ. 16, 79.
183. წვეის სადიაკონის ფრესკაზე ღვთისმშობლის სახე 6 სმ. სიმაღლისაა.
184. **Т. Б. Вирсаладзе**, Основные этапы..., II МСГИ, Тб., 1977, გვ. 19.
185. **თ. ვირსალაძე**, ატენის..., გვ. 64, 84, 134, 147.
186. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 37, 38.
187. იქვე, გვ. 117.
188. იქვე, გვ. 172.
189. **Е. Л. Привалова**, Роспись Тимотесубани, ტაბ. X, XI.
190. **В. Н. Лазарев**, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, из кн. Русская средневековая живопись, М., 1970, გვ. 86; ფერადი ილ. იხ. http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=1191 (2021.1.26).
191. **В. Н. Лазарев**, Искусство Древней Руси. Церковь Спаса на Нередице близ Новгорода, Фрески, 1199, http://www.icon-rt.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=121&chap=8&ch_12=19
192. **В.Н. Лазарев**, Новый памятник..., გვ. 96.
193. **თ. ვირსალაძე**, ატენის..., გვ. 64, 71, 76ა, 78, 81.
194. **Г.В. Алибегашвили**, Художественный принцип иллюстрирования..., სვინაქსარი А-648, ილ. 7ა,ბ; 15ა,ბ; 22ა; 23ა; 33ა,ბ; 34; 35ბ.
195. **Г.В. Алибегашвили**, დასახ. ნაშრომი, სამსაგალობელი А-734, ილ. 36, 37, 38, 39.
196. **Ш. Я. Амираншвили**, Грузинская миниатюра, ილ. 32, 33.
197. **Н. А. Аладашвили**, Монументальная скульптура..., ილ. 199; **შ. ამირანაშვილი**, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, ტაბ. 12.
198. **Чубинашвили Г.Н.** Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, ფოტო № 203.
199. **შ. ამირანაშვილი**, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტაბ. 163; **Г.В. Алибегашвили**, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, თბ. 1979, ტაბ. 19; **ზ. სხირტლაძე**, ღმრთისმშობლის ცხოვრების..., სმაკის „მაცნე“ (იანვი), 1982, №2, გვ. 121.
200. **ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისი, ილ. 44, 45.
201. **გ. გაფრინდაშვილი**, ვარძია, ილ. 109.
202. **ბ. ჭიჭინაძე**, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, უშგულის ოდიგიტრიის XIII. ხატი, გვ. 99, ილ. 10.
203. მართალია ამჟამად კოლორიტი თავდაპირველი სახით არ არის შენარჩუნებული, მაგრამ, როგორც წვეის სადიაკონის ფრესკების, ისე ამ ხატის ზოგადი მხატვრული სახე გვაგვარაუდებინებს, რომ კოლორიტი „თავშეკავებული“ იქნებოდა – არ იქნებოდა ზედმეტად მუდერი.
204. შესაძლოა, ეს ფუძე ფერი იყო, რომელიც სხვა ფერით იყო ღვთისმშობელი წარმოსადგენია ჩაუაშის ღვთისმშობელი ფირუზისფერი მაფორიუმით.
205. **Л. Головков**, Ассист – ПЭ, т.3, გვ. 627; http://www.ukoha.ru/article/kclato/accict_inokop.htm (2021.1.23); ქართულ ფერწერაში, სამოსის ასისტისმაგვარი დამუშავების ადრეული მაგალითები გვხვდება: ნაიკვარის წმ. გიორგის ეკლესიის ხატზე „ღვთისმშობელი ყრმით და წმინდა ბარბარე“ (XI-XIII სს.) – **ბ. ბურჭულაძე**, ქართული ხატები, თბ., 2016, გვ. 78, 79; ფანისის ეკლესიის კონქში (XIII-ის 70-80-იანი წლ.) – **Привалова Е.Л.**, Павниси, Тб., 1977, ტაბ. №1; ყინწვისის ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიის კონქში (XIII ს. შუა წლები) – **ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისი, თბ., 1979, ილ. 76...
206. ჩვენ ვკითხეთ ფოტოგრაფ **მ. კილაძეს** (ვისაც საქართველოს მრავალი ეკლესიის მოხატულობა აქვს გადაღებული და ვინც გადაგივლო წვეის ეკლესიის ფრესკები), უნახავს თუ არა მას წვეის სადიაკონის ფრესკების მსგავსი სადმე? და თან ვუთხარით, რომ ამავე მხატვრის მიერ შესრულებული ხატი არის სვანეთში, ოლონდ არ დავასახელებთ ეს ხატი. ის თვითონვე მიხვდა, რომელ ხატზეც იყო ლაპარაკი და გვიპასუხა, – დიახ, ეს ფრესკა ჰგავს უშგულის ხატსო. ამავე ხელწერით

შესრულებული, ძალიან გამერთალებული ფრესკაც მინახავს დასავლეთ საქართველოს რომელიღაც ტაძრის მოხატულობის ქვედა ფენაშიო, – სამწუხაროდ, მან ვერ გაიხსენა სად ნახა ამდგომარი მოხატულობა. თუ მართლაც მოიძებნება ამავე მხატვრის სხვა ნამუშევარი, მაშინ, ალბათ, უფრო დაზუსტდება მისი მიღვაწეობის ხანა.

207. ამ მხერამ პოეტ ოთარ შალამბერიძის ლექსის სტრიქონები გაგვასხენა, XX საუკუნის ერთი ქართველი მხატვრის ნამუშევრის შესახებ თქმული: „გადამქრალ ვარსკვლავს უკანასკნელ მხერაში დვიავს, ასეთი მხერა დიდოსტატთა ხვედრია მხოლოდ“. ოღონდ, მოცემულ შემთხვევაში, შეფასება „დიდოსტატი“ არასაკმარისად გვეჩვენება წვევის ეკლესიის ეკვდერის და ჩაქაშის (უშგულის) ღვთისმშობლის ხატის გენიალური მხატვრის – მართლაც გადაქრალი ვარსკვლავის – მისამართით.

208. რ. ყენია, ნ. აღადაშვილი, ზემო სვანეთი, თბ., 2000, გვ. 41.

209. ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა..., გვ. 99, №10. (XI-ის ბოლოსა და XII-ის კომენტოსები იმპერიას მართავდნენ 1081-1185 წლებში).

210. 2018 წლის დეკემბერში მოვისმინეთ წვევის ეკლესიის XX საუკუნეში ბოლო მღვდლის, კასიანე გაჩეჩილაძის (გარდ. 1953წ.), 81 წლის შვილიშვილის, შალვა (გურამ) გაჩეჩილაძისაგან – ბაბუამისის მონაცემი.

III თავის §1 – 3 –ის (XV-XVIII-ების მოხატულობათა შესწავლის ისტორია, წვეის ეკლესიის მოხატულობის აგებულება, საკურთხეველის მოხატულობა) შინაშინაში:

1. სარესტავრაციო სახელოსნოს მუშაობის ანგარიში დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.

2. **თ. ბარნაველი,** საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები აყვანილი სახელმწიფო დაცვაზე, თბ. 1959, გვ. 58.

3. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სახელმწიფო პროგრამა, თბ., 2006, გვ. 153.

4. **ო. ხუსკივაძე,** წვევა – წმინდა გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „სიძველენი“, №15, 2012, გვ. 285-331.

5. **Т.Б. Вирсаладзе,** Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, „ქს“, 4, თბ., 1955; **Г.В. Алибегашвили,** Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957; **Ш.Я. Амиранашвили,** История грузинской монументальной живописи, том. I, Тб., 1957; **Т.Б. Вирсаладзе,** Фресковая роспись нартекса главного храма в Гелати, „ქს“, 5-А, თბ., 1959; **Т.Б. Вирсаладзе,** Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, „ქს“, 6-А, თბ. 1963; **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская,** Росписи художника Тевдоре в верхней Сванетии, Тб., 1966; **გ. აბრამიშვილი,** დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972; **А.И. Вольская,** Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974; **Г.В. Алибегашвили,** Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979; **Е.Л. Привалова,** Павниси, Тб., 1977; **Е.Л. Привалова,** Роспись Тимотесубани, Тб., 1980; **И.Г., Лордкипанидзе,** Роспись Набахтеви, Тб., 1973; **Дж. Иосебидзе,** Роспись Ачи – памятника грузинской монументальной живописи конца XIII в., Тб., 1980 (автореф. дисс.).

6. **სარგის კაკაბაძე,** საქართველოს ისტორია, ტფ., 1922, გვ. 16, 127.

7. **პირველი ჯგუფის** ძეგლებად **ნ. ტომანვესკაია** ასახელებს ახალი შუამთის და გელათის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობებს, მცხეთის ტაძრის და მუხროვანის გამოქვაბული ეკლესიის (კახეთში) მოხატულობის ფრაგმენტებს, ბიჭვინთის ტაძრის ეკვდერის მოხატულობას. **მეორე ჯგუფის** ძეგლებად – მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ნაწილს, წალენჯიხის ტაძრის XVI საუკუნის ეკვდერების მოხატულობას და მცხეთის სამთავროს ტაძრის მოხატულობის ფრაგმენტებს. **მესამე ჯგუფის** ძეგლად – მღვიმეის მონასტრის (ჭიათურის ახლოს) სამხრეთი ნაგის მოხატულობას – **Н.И. Толмачевская,** Фрески древней Грузии, გვ. 29.

8. **В.Н. Лазарев,** История византийской живописи М. 1947, გვ. 249. ჩვენ (ე-ბ) შევეცდებით, წვეის ეკლესიის მოხატულობის განხილვის საფუძველზე, პასუხი გავცეთ ვ.ნ. ლაზარევის ამ მოსაზრებებს.

9. **Ш.Я. Амиранашвили,** История грузинского искусства, М. 1950, გვ. 269-271, **შ. ამირანაშვილი,** ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 381-383.

10. **ნ. ბურჭულაძე,** დევიდების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ, „ძმ“, 43-44, 1976-77, გვ. 47-57.

11. **Г.В. Алибегашвили,** Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 62-65, 72, 95, 98, 114, 115.

12. **М. Вачнадзе,** Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI в., II МСГИ, Тбилиси, 1977; **М. Вачнадзе,** Кахетинская школа живописи XVI века и её связь с афонской живописью, IV МСГИ, Тб., 1983.

13. **И. Мамаиашвили,** Народная струя в грузинской монументальной живописи XVI в., II МСГИ, Тб., 1977;

И. Мамаиашвили, Цикл св. Георгия в росписи церкви села Табакини, „მაცნე“, Тბ., 1979 (ნა გრუზ. ეზ.);

И. Мамаиашвили, Изображения исторических лиц в росписи церкви св. Георгия в Табакини, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, № 7, გვ. 60-67; **И. Мамаიашვილი,** К вопросу об иконографической программе грузинских росписей позднего средневековья. IV МСГИ, Тб., 1983.

14. **И.Ф. Мамаиашвили,** Роспись Табакини, Тб., 1991.

15. **ო. მამიააშვილი**, პირველსახარების ილუსტრაციათა ციკლი გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის მოხატულობაში, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, თბ., 2001, გვ. 43-44; **ო. მამიააშვილი**, გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებანი, „ლხ“, № 1, 2001; **ო. მამიააშვილი**, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობის კომპოზიციის სტრუქტურა და მხატვრული გადაწყვეტა, „სიძველენი“, №2, თბ., 2002; **ო. მამიააშვილი**, გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ცენტრალური სივრცის XVI საუკუნის მხატვრობა (1557-1565), „ქსნ“ II, თბ., 2002, გვ. 32-33. **ო. მამიააშვილი**, ღმრთისმშობლის მიცვალების ტექსტის ილუსტრაციები გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, „სიძველენი“, № 4-5, თბ., 2003...
16. **ო. ხუსკივაძე**, გვიანშუასაუკუნეების ფერწერის ერთი ასპექტის შესახებ, „სს“, №11, 1982, გვ.109-123.
Ю. Хускивадзе, Роспись церкви в Чала и некоторые вопросы позднесредневековой монументальной живописи, IV МСГИ, Тб., 1983.
17. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003.
18. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა – წმინდა გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „სიძველენი“, 15, 2012, გვ. 285-331.
19. **ო. ხუსკივაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 286.
20. **ო. ფირალიაშვილი**, ბობნევის მოხატულობა, თბ., 1952; **ფ. დევდარიანი**, ღმრთისმშობლის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა (მაცხოვრის ენებათა ციკლი), თსუ-ის სამეცნ. შრომათა კრებული, 2, თბ., 2001, გვ. 59-73; **მ. დიდებულიძე**, **მ. ჯანჯალაია**, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მოხატულობა, „Academia“, 5-A, თბ., 2003; **ნ. ჩიხლაძე**, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, აკად. შ. ამირანაშვილის სახ. ხსმ-ის „ნარკვევები II, თბ., 1996, გვ. 94-103; **ნ. ჩიხლაძე**, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, გმ-ს ჟურნ., თბ., 2013, №1-2, გვ. 12-25; **ლ. ოსეფაშვილი**, „ძველი დღეთა“ სეგტიცხოვლის მოხატულობაში, თბ., 2009; **ნ. დათუნაშვილი**, ნეკრესის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მხატვრობა, სემ-ის „მოამბე“, I (46-B), თბ., 2010, გვ. 479-505; ღმრთისმშობლის შესწავლაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა **ელ. კავლეაშვილმა**, თუმცა იგი ამ მოხატულობას არა უგვიანეს XIV ს-ს I ნახევრით ათარიღებს – **ელ. კავლეაშვილი**, ღმრთისმშობლის ქტიტორთა პორტრეტები, „მაცნე“ (იან-ს სერია), I, თბ., 1980, გვ. 175-191; ჩვენ ვიზიარებთ ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობის **ო. ხუსკივაძის** დათარიღებას XV ს. ბოლოს – XV-XVI ს-თა მიჯნით – **ო. ხუსკივაძე**, თბ., 2003, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 108; აღნიშნული პერიოდის ზოგიერთი მოხატულობის ფერადი საილუსტრაციო მასალა გამოაქვეყნა **მ. ყენიამ**, რითაც ხელი შეუწყო ამ ძეგლების კვლევას და სხვ.
21. ღმრთის ეს გამოსახულება ლიტერატურაში სხვადასხვანაირად იხსენიება: „ძველი დღეთა“ „ძველი დღეთა“, „ძველი დღეთა“, „ძველი დღეთა“ და სხვადასხვაგვარად განიმარტება (*იხ. გ. რუხაძე*, *სადმრთისმეტყველო ლექსიკონი-ცნობარი*, თბ., 2013; <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=list&d=45&t=dict&w1=Z> და სხვ., ამიტომ ჩვენ ისე ვწერთ, როგორც გვესმის მისი შინაარსი.
22. აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს მარჯვენასა და მკერდს შორისაც ჩანს გადაშლილი წიგნის მსგავსი მოთეთრო ლაქა. იგი, თითქოს, შესწორებულია – კლაუუსის ნახატი მის ზედა კიდესთან „გატეხილია“. რადგან წვეის ეკლესიის მოხატულობაში, ახალი ალტარის სცენების გარდა, ძველი ალტარის პერსონაჟებიც არიან გამოსახული, ვიფიქრეთ, ეგებ ეს ლაქა ძველი ალტარის სიმბოლო იყო და მაკურთხებელი ხელის უკან მისი გამოსახვა მიუთითებდა, რომ კურთხევა ხდება როგორც ახალი, ისე ძველი ალტარის შესაბამისად. ამასთანავე, ფორმალური თვალსაზრისით, ეს ლაქა ხელს შეუწყობდა მაკურთხებელი მარჯვენის უკეთ გამოჩენას, მაგრამ, უფრო დასაჯერებელია, რომ იგი განაჩნდა ბათქაშის „ნაკერზე“ საღებავის გადაცლის შედეგად.
23. **ხალენი** ცხერის ტყავის მოსახამი, ქველ, თბ., 1986, გვ. 574;
24. **სანდალი** [ბერძ.] მსუბუქი, უქუსლო საზაფხულო ფეხსაცმელი – ქველ, გვ. 393; **სანდალი** - ფეხსაცმელი: „შეირტყე სარტყელი და შეიხსენ სანდალი შენი“, საქ. მოც. 12, 8 – **ო. აბულაძე**, ქველ, თბ., 1973, გვ. 366.
25. **ზ. აბზიანიძე**, **ქ. ელაშვილი**, სიმბოლოთა..., ტ. II, გვ. 107; „ყვავილი სიმბოლოა სილამაზის, ახალდაბადებული ბავშვის“ – **Е.Я. Шеннина**, Энциклопедия..., გვ. 151; შესაძლოა, მნიშვნელობა ჰქონდეს ყვავილის სახეობის სიმბოლიკასაც. ეს ყვავილი, რომელსაც ორ ბოლოწაწვეტებულ ფურცელს შორის მესამე, უფრო მოკლე, მომრგვალებული „ფურცელი“ თუ ბუტკო უჩანს, არ ჰგავს ჩვენთვის ცნობილ ყვავილებს. ამდგარი ყვავილი გამოსახულია ბუგეულის მოხატულობაში (*ო. ხუსკივაძე*, *ქართულ ეკლესიათა...*, ტაბ. 32). ძველია თქმა, მისი ფორმა მხატვრების ფანტაზიის ნაყოფია, თუ აქვს რეალური „პროტოტიპი“. სცენის შინაარსთან **სიმბოლიკის „სიანდლი“ მიხედვით**, შესაძლოა აქ გამოსახული იყოს სტილიზებული **ლოტოსი**, **შროშანი** ან **პასიფლორა** („ყვების ყვავილი“). **„ლოტოსის**, რომელსაც წყლის შროშანსაც უწოდებენ, სიმბოლიკა ძვ. ეგვიპტიდან მოდის“. ეგვიპტელი ქურუმები მას მიიხედავდნენ „კოსმიური სიცოცხლის წყაროდ“ – საზოგადოდ სიცოცხლისა და აღორძინების სიმბოლოდ“... **ზ. აბზიანიძე**, **ქ. ელაშვილი**, სიმბოლოთა..., ტ. I, გვ. 127; თუ ეს ყვავილი **შროშანად** მოიაზრება, – „შროშანი ითვლება ღმრთისმშობლის სიმბოლოდ და ატრიბუტად“... – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 314; „არსებობს მოსაზრება, რომ „ყვედრება“, სიმბოლოურად ღმრთისმშობლის ხატადაც შეიძლება იქნეს აღქმულ-ინტერპრეტირებული, რადგან უპირველესად მარიაშია „მორწმუნეთათვის სამოთხის ბჭეთა განმდებელი“... (*ეს ციტატა მოყვანილი აქვს ც. კილაძეს*

სტატიაში – „შობილების ჯვართამაღლები...“, გვ. 103, – ნაშრომიდან **P.G. Migne, col 389; Dj. Bosrovic, Rl. Jubkovic, Isposnoka Petra Koriskog. Starinar, 1956-57, გვ. 78**; ჩვენი (ე.გ.) აზრით: „ვედრებაში“ სერფიმის და ქერობინის ზემოთ გამოსახული ყვაილე(ებ)ი, უნდა იყოს ღვთისმშობლის (რადგან სწორედ ის არის „უბატონსენი ქერუბიმთასა და აღმატებით უზესთაესი სერფიმთასა“) წარმატების სიმბოლო... (პასიფლორას – „ენების ყვაილის“ შესახებ, რომელსაც ეს ყვაილი არ ჰგავს, იხ. **ნ. აბაკელია**, ზოგიერთი ვეგეტაციური და ზოომორფული გამოსახულებისა და სიმბოლოს მნიშვნელობისათვის ქართულ უძველეს ხელნაწერებში, „მრავალთავე“ 24, გვ. 446).

26. სერაფიმი და ქერობინი – ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა, ესაიას და ეზეკიელის, თეოფანიური ხილვების პერსონაჟები – (**ესაია, 6, 2-3; ეზეკიელი, 10, 9-14**), ანგელოზთა იერარქიის უმაღლესი რანგის წარმომადგენლები, რომლებიც ყველაზე ახლო იმყოფებიან ღმერთთან, განუწყვეტელივ ადიდებენ მას, დარაჯობენ მის ტახტს, შუამდგომლობენ ადამიანურ სამყაროთა და ცის სასუფეველს შორის, ღვთისადმი სიყვარულის ცეცხლით (სერაფიმი) და ღვთაებრივი სიბრძნით (ქერობინი) განწმენდენ სასუფეველისკენ მისწრაფებულ ადამიანთა სულებს; გამოისხებიან „უფლის დიდების“ თემის სცენების – „ქრისტე მთავარანგელოზებს შორის“, „დეისუსი“ (**განერცობილ რელაქციებში**), „განიკთხვის დღის“ სცენაში...; სერაფიმთა და ქერობინთა განმარტება და იკონოგრაფიაც სხვადასხვაგვარია. სერაფიმი, ძირითადად, გამოისახება ადამიანის სახიანი ექვსფრთედის სახით, ცეცხლისფერ-წითელ-ოქრასფერ ფერებში; ქერობინი – ადამიანის სახიანი ოთხფრთედის სახით ლაჟვარდისფერ (ღია ლურჯ) ან „კვამლისფერ“ – მორუხო ფერებში. ამ საკითხზე უფრო ვრცლად იხ.: – **Ангелология, ПЭ, Т.2, გვ. 300-306; <https://ru.wikipedia.org/wiki/Серафимы> (2021.1.22); <https://ru.wikipedia.org/wiki/Херувимы> (2021.1.22); **Турскова Т. А., Новый справочник...**, გვ. 597, 598.**

ე. გაბიაშვილი, მ. მამაცაშვილი, ა. დამბაშიძე, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ. 2007, გვ. 825; **ნ. აჭარაძე**, რელიგიურ სიტყვათა განმარტებანი, თბ. 2001, გვ. 262; https://www.apocalypse.ge/angelozebi_angelozebi.html (2021.1.22) და სხვ.

27. სერაფიმებზე და ქერობინებზე აღმატებულად მხოლოდ ღვთისმშობელი მოიაზრება. რადგან იგი ღვთის წინაშე კაცობრიობის მეოხია – მისი ხსნისა და სულიერი აღორძინების უფლების მოსაპოვებლად, შესაძლოა ამიტომ, ხელოვანს ყვაილები, როგორც ღვთისმშობლის მეოხების წარმატებით დაგვირგვინების სიმბოლური გამოხატულება, სერაფიმ-ქერობინზე მაღლა გამოუსახავს.

28. И.Ф. Маманашвили, Роспись Табакини, გვ. 12.

29. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 21.

30. ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163.

31. იქვე, ტაბ. 16.

32. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Деисус> (2021.1.25). ბიზანტიურ მოხატულობებში ამ სცენის გამოსახვის ადგილი მკაცრად განსაზღვრული არ არის.

33. Н.А. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV МСГИ, Тб., 1983, გვ. 2; **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 41; **Амиранашвили Ш.Я.**, История грузинской монументальной живописи, том. I, Тб., 1957, გვ. 59-65; **Вирсаладзе Т.Б.**, К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Удабно в Давид-гаредже, „Мацне“ АН ГССР, 1968, №6, გვ. 223-239 და სხვ.

34. მეფის მხატვარ თეოდორეს მოხატულობა; სოფ. წვირმის ოთხივე ეკლ. მოხატულობა; სოფ. ადიშის ოთხივე ეკლ. მოხატულობა; მაცხვარიშის, კურაშის, ფხოტერის (III ფენა), ჭოხუდლის, თანდილის, იელის, ხეს, ჟიბიანის – ზედა ფენა (XIII ს.), ზემო კრისის (XII ს.), ფავნისის (XIII ს.), გიორგი კალაუბნელის (XIII ს.) და სხვ. მოხატულობებში – **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 41, 43; **Н.А. Аладашвили**, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV МСГИ, Тб., 1983, გვ. 13 და სხვ.**

35. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 267; **ე. პრივალოვა**, ბეთანისის მოხატულობა, თბ., „სს“, 1980 №8, გვ. 55-62; **Н. Тьерри**, Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани (1215) – II МСГИ, Тб., 1977; **გ. ხუციშვილი**, საფარის კედლის მხატვრობა, თბ. 1988, ილ. 5-8 და ყდაზე.

36. Е.Л. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 17, 26, ტაბ. III; **ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, გვ. 12.

37. საკურთხეველის კონქში მხოლოდ სამი პერსონაჟით (მაცხოვარი, ღვთისმშობელი, იოანე ნათლისმცემელი) წარმოდგენილი „ვედრება“ გვხვდება იფრარში (1096), ლაგურკაში (1112), ადიშის წმ. გიორგის ეკლესიაში (XII ს.).

38. „ვედრების“ გართულებული, მრავალფიგურიანი ვარიანტი, რომელიც მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების და სერაფიმ-ქერობინის გარდა, ანგელოზთა დასის გამოსახულებასაც შეიცავს, წარმოდგენილია ნაკიფარში. ნაკიფარის მოხატულობის გავლენით, ეს ვერსია გავრცელდა XII-XIII საუკუნეების სვანეთის ფერწერაში (წვირმის მაცხოვრის ეკლესია – XII ს., მაცხვარიში – 1140წ., თანდილი, ჭოხუდლი, ფხოტერის, ხე – XIII ს.) – **Н.А. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV МСГИ, Тб., 1983, გვ. 13; **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**,**

Живописная школа Сванети, გვ. 89, 90; მრავალფიგურიათა ვარიანტია გამოსახული უბისში – შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, თბ., 1987, ტაბ. I...

39. „დეისუსის“ თემისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ლიტერატურა ფრიად ვრცელია. როგორც უცხოელ, ისე ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებს ამა თუ იმ ეკლესიის მოხატულობის თუ მოხატულობათა ჯგუფისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში მრავალჯერ აქვთ განხილული ამ თემის წარმოშობის და განვითარების ისტორია, მრავალი მათგანის ნაშრომს ახლავს მასთან დაკავშირებული ლიტერატურის ვრცელი სია, მაგალითად: **Е.Л. Привалова**, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 177, შენიშვნა 14, 15; **Н.А. Аладашвили**, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV МНГИ, გვ. 17-21; **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 134, შენიშვნა №15; **ო. მამაიაშვილი** – Роспись Табакини, გვ. 71, შენიშვნა № 41; **ო. ხუსკივაძე** – ქართულ ეკლესიათა... გვ. 40; **ო. ჭიჭინაძე** – სორის წმინდა გიორგის..., გვ. 69-72, 206; **მ. ჭიჭილაძე** – სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 34-39 და სხვა. განმეორების თავიდან ასაცილებლად, ჩვენ ამ საკითხებს ვრცლად არ შევეხებით.

40. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 78.

41. **ო. ხუსკივაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 204.

42. იქვე, გვ. 229, ტაბ. 32.

43. იქვე, გვ. გვ. 275, ტაბ. 42.

44. იქვე, გვ. 313.

45. იქვე, გვ. 344.

46. იქვე, გვ. 352.

47. იქვე, გვ. 115.

48. იქვე, გვ. 294, 296.

49. მაცხვარიშის თარინგზელში (XVII ს.), მართალია კონქში ქრისტე მთავარანგელოზებსა და სერაფიმ-ქერობინს შორისაა გამოსახული, მაგრამ, მთავარანგელოზები ვედრება-თაყვანისცემის პოზაში არიან წარმოდგენილი.

50. „საკურთხეველის კომპოზიციების ორივე თემა – „ქრისტეს დიდება“ და „ღვთისმშობლის დიდება“ – შემუშავებულია ხატმებრძოლობამდელ ქრისტიანულ ხელოვნებაში... ორივე თემა გვხვდება მთელი განვითარების განმავლობაში ქართული ხელოვნებისა, რომელიც უფრო ერთგულია ძველქრისტიანული ტრადიციის, ვიდრე ხატმებრძოლობის გადაძლახველი ბიზანტია. ყოველ შემთხვევაში, შემონახულ ძეგლთა მიხედვით თუ განვსჯით, ბიზანტიამ უპირატესობა მიანიჭა მხოლოდ „ღვთისმშობლის დიდების“ კომპოზიციას. „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიცია გვხვდება, აგრეთვე, ზოგ ძველ რუსულ მოხატულობაში. დასავლეთის იკონოგრაფიამ, ასევე, შემოინახა იგი „ღვთისმშობლის დიდების“ კომპოზიციის გვერდით“ – **Т. Вирсаладзе**, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, „Ars Georgica“ 4, Тб., 1955, გვ. 228; ქართულ ეკლესიათა კონქებში „ღვთისმშობლის დიდება“ – ღვთისმშობელი ყრმით მთავარანგელოზთა შორის – გამოსახულია ატენში (**თ. ვირსალაძე**, ატენის... 1984, ნახ. 10.1, ტაბ. 17); გელათში (**გელათი 900**, ალბომი, თბ., 2007, ილ. 42); ვარძიაში (**გ. გაფრინდაშვილი**, ვარძია, ილ. 75, 85); ყინწვისის ორივე ეკლესიაში (**ო. ფირალიშვილი**, ყინწვისის..., ილ. 1, 75); ბერთუბანში (**გ. აბრამიშვილი**, დავით გარეჯელის... 1972, ტაბ. XX) და სხვ.

51. გვხვდება „დეისუსის“ კომპოზიციის ისეთი ვარიანტიც, სადაც მთავარანგელოზთა გამოსახულებები გატანილია საკურთხეველის გარეთ: ფხოტრერი (X ს.), ყიბიანი (X ს.), ზემო კრიხი (XII ს.), იფრარი (1096), წვირმის ჩობან-თარინგზელი (XII) – **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, Живописная школа..., გვ. 48.

52. ფავნისის ეკლესიის კონქის მოხატულობის ფრაგმენტების მიხედვით, სავარაუდოა, რომ აქ მთავარანგელოზები გამოსახული არიან ანგელოზთა დასის გარეშე. იხ. ამ ფრესკის სქემა წიგნში – **Е.Л. Привалова**, Павნისი, Тб., 1977, გვ. 14, ნახ. 3.

53. **ო. ჭიჭინაძე**, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2014, ტაბ. X, XI.

54. **Дж. Иосебидзе**, Роспись Ачи, Тб., 1989, ტაბ. 6, 42; **ჯ. იოსებიდეს** აღნიშნული აქვს, რომ „დახურული სახარება XIII-დან ჩნდება ქრისტეს მუხლზე“, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27.

55. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 189.

56. **შ. ამირანაშვილი**, უბისის ფრესკები, თბ. 1987, ტაბ. 1.

57. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 193.

58. „წიგნი ყველაზე ხშირად უფლის სიტყვის – ბიბლიის – გამოსახულებაა... „გადაშლილი წიგნი ჭეშმარიტების ან გამოცხადების სიმბოლოა. დახურული წიგნი, შესაძლოა, წმინდანთა სახელებს შეიცავდეს და ამიტომ განკითხვის დღისა და წმინდანთა სამკვიდროს სიმბოლიკას წარმოადგენს“ – **გ. კენჭოშვილი**, სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

დახურული წიგნი შესაძლოა აღნიშნავდეს იმ „შიგნიდან და გარედან დაწერილ, შვიდი ბეჭდით დაბეჭდილ“ აპოკალიფსურ წიგნს, რომელიც იხილა გამოცხადებისას იოანე ღვთისმეტყველმა „ტახტზე მჯდომარის“ ხელში და რომელიც მეორედ მოსვლის ჟამს უნდა გაიხსნას (გამოცხ. 5.1).

59. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 138, ტაბ. 16. იღუმის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობის სქემაზე არ არის დატანილი სერაფიმისა და ქერობინის გამოსახულებები, რომელიც ჩანს ტაბულაზე.

60. **ო. ხუსკივაძე**, იქვე, ტაბ. 45.

61. **Е.Л. Привалова**, Павниси, Тб., 1977, გვ. 14, ნახ. 3. შემორჩენილი ფრაგმენტის მიხედვით ჩანს, რომ მთავარანგელოზები მავედრებლებად იყვნენ წარმოდგენილი.
62. **Н.А. Аладашвили**, Роспись церкви архангелов в Иптари, წიგნში **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, Живописная..., გვ. 34, ნახ. 11; **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 49.
63. **Н.А. Аладашвили**, დასახ. ნაშობი, გვ. 57, ნახ. 15.
64. იქვე, გვ. 115, ნახ. 27.
65. ექსტების სიმბოლიკის შესახებ იხ. **Юревич Димитрий**, Символизм жестов в христианской иконографии www.kiev-orthodox.org/site/culture/2260/ (2021.1.22); Сёстры Ново-Тихвинского монастыря, О чём говорят жесты на иконах, www.pravmir.ru/o chem govoryat zhesty na ikonax/ (2021.1.22)...
66. ქრისტე, როგორც მასწავლებელი, ნახევარწრედ მსხდომ მოციქულებთან ერთად, რომელთაც გრაგნილები უჭირავთ, გამოსახულია მილანის სან-ლორენცოს ეკლესიის სანტ აკვილინოს კაპელაში (V ს. I ნახ.) – **А. В. Захарова**, Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в., „Исторические исследования“. Журнал ГУ, вып. № 2, 2015. <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (2021.1.22)
67. თეოფანიის უადრესი ჩვენამდე მოღწეული მავალითა სანტა პუდენციანას ბაზილიკის აფსიდის მოზაიკა (410-417 წწ.). აქ ქრისტეს ირგვლივ მსხდომი მოციქულები წარმოდგენილი არიან, როგორც ციური მეფისა და მსაჯულის დამხმარე მოსამართლენი. ზემოთ, ციური იერუსალიმის ფონზე გამოსახულია ჯვრის სიმბოლო და აპოკალიფსური არსებანი. „თეოფანიისა“ და „ქრისტე მოციქულებით“ თემების შემცველი კომპოზიციები ამკობდა სან-პაოლოს და სან-ჯოვანი ინ ლატერანოს ბაზილიკების აფსიდებს. კონქში „ქრისტე დიდებში და II რიგში დვთისმშობელი მოციქულებთან ერთად გამოსახულია რომის სან ვენანციოს კაპელის ლატერანული ბაპტისტერიუმის (642-649წწ.) მოზაიკაში – **А. В. Захарова**, დასახ. ნაშრომი.
68. **Е.Л. Привалова**, Роспись Тимотеубани, გვ. 18.
69. საკურთხეველის კონქსა და წმ. მამათა რიგს შორის მოციქულთა ნახევარფიგურების რეგისტრის შესახებ იხ. **Е.Л. Привалова**, Павниси, Тб., 1977, გვ. 24; **გ. გაგოშიძე, ნ. ჩხლაძე**, დიობის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ., 2006., გვ. 91...
70. **Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская**, Живописная..., გვ. 57, ნახ. 15.
71. **Е.Л. Привалова**, Павниси, გვ. 14, ნახ. 3, ტაბ. V.
72. **ც. კილაძე**, შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, „სიძველენი“, № 1, გვ. 101-110.
73. ოცინდალეს მოხატულობა დასახელებული აქვთ **ე. პრივალოვას** წიგნში Павნиси, გვ. 24; **ნ. ჩხლაძეს** დიობის... – გვ. 91. ამჟამად ოცინდალეს მოხატულობა განადგურებულია.
74. **ი. მამიაშვილი**, რუისის წმინდა დემეტრეს ეკლესიის მოხატულობა, სძა, 5, 1990, გვ. 388.
75. **ი. დიდუბაძე**, ზენობანი, სძა-ის „მაცნე“, თბ., 1990, №1, გვ. 160-175.
76. გელათი 900, გვ. 80, ტაბ. 63.
77. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 176, 177.
78. **გ. გაგოშიძე, ნ. ჩხლაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86, 91, ტაბ. 38-42.
79. **ფ. დევიდარიანი**, საქადაგიანოს წმინდა დემეტრეს ეკლესიის მოხატულობა, სძა, 5, გვ. 198, 199.
80. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 115.
81. იქვე, ტაბ. №2.
82. იქვე, ტაბ. № 32.
83. **ი. ხუსკივაძე**, წვეა..., გვ. 290.
84. ამ პერიოდის ეკლესიის მოქმედების შესახებ ცნობები ძალზე მწირია და ეხება ზოგიერთი მღვდელმთავრის ბრძოლას სხვადასხვა მხარის ეკლესიის მცხეთის საკათალიკოსოსაგან გამოყოფისათვის და კათალიკოსების მიერ გატარებულ ღონისძიებებს საქართველოს ეკლესიის მთლიანობის შესანარჩუნებლად. (**ივ. ჯავახიშვილი**, ქართველი ერის ისტორია, ტ. IV, გვ. 173-174). ამ დაპირისპირების ერთ-ერთი მიზეზი იქნებოდა მართლმადიდებლურ სამყაროში მომხდარ გარდატეხასთან დაკავშირებული კრიზისიც. 1453 წ., თურქ-ოსმალთაგან კონსტანტინოპოლის დაპყრობის და ბიზანტიის ეკლესიის მათრეინტირებელ-მაკონტროლებელი ცენტრის მოშლის შემდეგ, ქართული ეკლესია, ცხადია, შეეცდებოდა ეკლესიის და საეკლესიო ხელისუფლების განვითარების დამოუკიდებელი გზის ძიებას, რასაც უეჭველად მოჰყვებოდა აზრთა სხვადასხვაობა...
85. ასეთი წარწერა ყოფილა მთავარანგელოზ გაბრიელის ლაბარუმზე ზემო კრიხის ეკლესიის ბემის კამარაზე – **Т.Б. Вирсаладзе**, Грузинская средневековая..., 2007, გვ. 38.
86. ანგელოზთა ლაბარუმებზე ტბეთის ტაძრის კონქში გამოსახულ „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციაში – **Ш.Я. Амиранашвили**, История грузинской монументальной..., გვ. 159...
87. **გ. ხუციშვილი**, საფარის კედლის მოხატულობა, იღ. იხ. ყდაზე.
88. **მ. ჭიჭილეიშვილი** სხალთის ეკლესიის მხატვრობა, თბ. 2010, გვ. 36.
89. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 32.
90. **И.Ф. Маманашвили**, Роспись Табакини, ფერადი ტაბ. II.

91. **იოანე ოქრობერი** – კონსტანტინოპოლის არქიეპისკოპოსი (დაახლ. 347-407წ.), ანტიოქიის საღვთისმეტყველო სკოლის წარმომადგენელი. ბიზანტიური ლიტურგიის ავტორი... (დაკრძალული იყო აფხზეთში – კომანში). https://ru.wikipedia.org/wiki/Иоанн_Златоуст (11/IV 2021)
92. დიდმა კაპადოკიელმა მღვდელმთავრებმა – **გრიგოლ ღვთისმეტყველმა** (ნაზიანზელი, კონსტანტინოპოლის არქიეპისკოპოსი. დაახლ. 325-389) და მისმა მეგობრებმა – ძმებმა **ბასილი დიდმა** (კაპადოკიის კესარიის არქიეპისკოპოსი. დაახლ. 330-379წ.) და **გრიგოლ ნოსელმა** (ნისის ეპისკოპოსი. დაახლ. 335-394) – განავითარეს და სრულყვეს – ალექსანდრიის სკოლის წარმომადგენელთა ორიგენეს, ათანასე დიდის, გრიგოლ საკვირველმოქმედის ზოგი შეხედულება – დაამუშავეს და 381 წ., მსოფლიოს მეორე საეკლესიო კრებაზე დაამტკიცეს დოგმატი ერთარსი სამების შესახებ, გამოიწვიეს ღვთის არსის და იპოსტასის ცნებები, შემოიღეს „შობის“ დღესასწაული, დაამუშავეს კაპადოკიური ბერობის წესდება... https://ru.wikipedia.org/wiki/Великие_каппадокийцы (11/IV 2021) და სხვა ინტერნეტსტატიები დასახელებული პირების შესახებ.
93. სმეელ, თბ., 2007, გვ. 575.
94. **ი. მამაიაშვილი**, ტაბაკინის მოხატულობასთან დაკავშირებით, აღნიშნავდა: – „ეკლესიის მამებს შორის ფიგურირებს მელქისედეკიც, რომელმაც აბრაამისაგან მსხვერპლი მიიღო. მოცემულ შემთხვევაში ისახება პირდაპირი კავშირი ძველი და ახალი აღთქმის მოვლენათა შორის“, *Роспись Табакини*, გვ. 31; წმ. მელქისედეკის იკონოგრაფიის მიხედვით, ის სამეფო სამოსით უნდა იყოს შემოსილი და ხელთ უნდა ეყურას ღვინო და პური, რომლითაც ის შეეგება ომიდან დაბრუნებულ აბრაამს; (ტიმოთესუბანში იგი გამოსახულია სამეფო სამოსით, ხელში ღვინის ჭურჭლით და დახვეული გრაბინით – XII-XIII სს. მიჯნა – **Е.Л. Привалова** *Роспись Тимотесубани*, ტაბ. X).
95. აქ გამოსახული დიაკვნები არიან იმ შვიდ დიაკვანთაგანნი, რომლებიც მოციქულთა მიერ იყვნენ შერჩეული იერუსალიმის ქრისტიანულ ეკლესიაში სამოღვაწეოდ. ისინი იყვნენ სამოცდაათ მოციქულთაგანნი. სტეფანე – პირველმოწამე და არქიდიაკანი – 30 წლის ასაკში ჩაქოლეს. მისი სიკვდილის შემდეგ, დიაკვანი ფილიპე სამარიაში და ლიდიაში ქადაგებდა ქრისტიანობას და მრავალი წარმართი მოაქცია. იგი მოხუცებული გარდაიცვალა – სმეელ, გვ. 861 და 899.
96. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 55¹.
97. **გ. გაფრინდაშვილი**, ვარძია, გვ. 66, ილ. 131;
98. **ი. ჭიჭინაძე**, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2014, გვ. 66.
99. **ე. დულაშვილი, ნ. ქავთარია**, ამბავი ერთი ხელნაწერისა, 54r, 92 v, გვ. 48, 65.
100. ქართული ტაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიული სისტემის განვითარება მოკლედ განხილული აქვს **ე. პრივალოვას** წიგნში *Роспись Тимотесубани*, გვ. 15-19.
101. **А. В. Захарова**, Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в., „Исторические исследования“. Журнал исторического факультета МГУ, вып. №2. 2015. <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (2021.1.22).
102. **თ. ვირსალაძე**, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 41; **ზ. სხირტლაძე**, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 58, 59, 62, 63; სურ. 56-69; ტაბ. IX-XII.
103. „როგორც ჩანს, ფრონტალური მღვდელმთავრები უკავშირდებოდნენ სახელდობრ „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციას და შემდეგ უკვე ტრადიციით გამოსახებოდნენ ანფასში ღვთისმშობელთან კომპინაციაში“ – **Е.Л. Привалова**, *Роспись Тимотесубани* გვ. 171, შენიშვნა № 108.
104. **Е.Л. Привалова**, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 18.
105. **Е.Л. Привалова**, იქვე, გვ. 19.
106. იქვე, გვ. 19.
107. „ეს სცენა ჩამოყალიბდა საკმაოდ გვიან. პირველად სიმბოლური ფორმით ის გვხვდება ნერეხის წმ. პანტელეიმონის ეკლესიის აფსიდში (1164); **გ.ნ. ლაზარევის** განსაზღვრებით, სოფ. ველიუსას ღვთისმშობელ ელესუსას ეკლესიაში (მაკედონია, XIII ს.), ის გვხვდება „ჩანასახის“ ფორმით და მხოლოდ კურბინოვოს ეკლესიაში (1191) ჩნდება ამ სცენის უკვე ჩამოყალიბებული განსაზღვრული იკონოგრაფიული ტიპი – საკურთხეველზე მწოლიარე გარდაცვლილი ქრისტე და მისკენ მიმავალი ეკლესიის მამები. მრავალი გამოსახულება შემოინახა XIII-XIV სს. ძეგლებში: სტუდენიცაში (1265), გრადაცეში (XIII ს. 70-იანი წლ.), არილიეში (1296), ნიკოლოზ ორფანოსის ეკლესიაში კვიპროსზე (XIV ს.), ღვთისმშობელი ლევიშკა (XIV ს.), ვოლოტოვოში (1365), პილანდარში (1319), წმ. გიორგის ეკლესიაში სტარო-ნაგორინოში (1316-1318) და სხვ.“ – **И. Лордкипанидзе**, *Роспись в Цаленджиха*, Тб., 1992, გვ. 39.
108. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 115.
109. იქვე, გვ. 163.
110. **И.Ф. Мамаишвили**, *Роспись Табакини*, გვ. 12
111. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 79.
112. იქვე, გვ. 338.
113. იქვე, გვ. 21.
114. იქვე, გვ. 138.
115. იქვე, გვ. 228.

116. რადგან წვეის მხატვარს ვიზუალური მასალის უფრო მეტად განზოგადება ახასიათებს, ვიდრე ბუგუელის მხატვარს, ამიტომ სავარაუდოა, რომ წვეის ეკლესიაში მსხვერპლის გამოსახულება, სახვითობის თვალსაზრისით უფრო მარტივი სიმბოლოს – ბარძიმ-ფეშხუმის სახით ყოფილიყო წარმოდგენილი, ხოლო სარკმლის წითხლებზე გამოსახული ყოფილიყო ან ანთებული სანთლები (რომელიც ლიტურგიის აუცილებელი ატრიბუტია და ღვთაებრივი ნათლის სიმბოლო – სამი სანთელი სამების, ორი კი – ტრაპეზზე ჯვრის აქეთ-იქით ანთებული – ქრისტეს ორბუნებოვნების – **Турскова Т.А.**, Новый..., გვ. 585, 586.), ან ერთ წითხლზე – ანგელოზი, მეორეზე კი – სანთელი, თუმცა, ჩვენი ვარაუდის სისწორის შემოწმება უკვე შეუძლებელია... (ჯვრის გამოსახულება, ალბათ, არ იქნებოდა, რადგან მონუმენტური ჯვარი აფხიდის მეოთხე რეგისტრშია გამოსახული).

117. И.Ф. Маманашвили, Роспись Табакини, ტაბ. VII, 1.

118. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 8.

119. იქვე, ტაბ. 32.

120. ვანის ეკლესიაში, წმინდა მამების გვერდით, შარავანდით და საერო სამოსზე მოსხმული ომოფორით წარმოდგენილია გელათის ღვთისმშობლის ეკლესიის წინამძღვარი, მეღქიხედეკ აბაშიძე (1505-1519 წწ.), რომელიც წმინდანად შერაცხული არ არის. იგი, სავარაუდოდ, ვანის ეკლესიის მოხატვის დროს, გარდაცვლილი იყო და ამიტომ გამოსახეს შარავანდით.

ვფიქრობთ, რომ წვეის ეკლესიაში, უშარავანდოდ, „ღვთისმსახურების პროცესში“, გამოსახული მღვდელმთავრები და დიაკვანი იყვნენ ამ მოხატულობის ქტიტორები.

121. „ქრისტიანობაში გრაგნილი, განსაკუთრებული სიბრძნით გამორჩეული, კანონიზებული წმინდანების ატრიბუტია. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში შეიდი ბეჭდით აღჭურვილი გრაგნილი სიმბოლოა „სიცოცხლის ხის“ – მომავლის აღწერა ან წინასწარმეტყველება ვისიმე ბედის შესახებ, რომელიც მისაწვდომია მხოლოდ რჩეულთათვის. ამ სახით გრაგნილი ყველა ქრისტიანული წინასწარმეტყველის ატრიბუტია“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 590; ხელისგულის მაყურებლისკენ მობრუნება გამოსახული ადამიანის სიწმინდეს, სიმართლეს ნიშნავს – Сестры Ново-Тихвинского монастыря, О чём говорят жесты на иконах, www.pravmir.ru/o_chem_govoryat_zhesty_na_ikonax/, 2010... (2021.1.22).

122. ქორეთის მოხატულობაშიც წმ. ევსტათი ესტატედ არის მოხსენიებული – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 28.

123. წმ. ევსტათი (ნათლისღებამდე ერქვა პლაკიდა) რომაელთა ჯარის მხედართმთავარი იყო ტიტე (79-81) და ტრაიანე (98-117) იმპერატორების დროს. ნადირობისას მას გამოეცხადა იესო ქრისტე – სმეელ, თბ., 2007, გვ. 287.

124. აყვავებული ჯვრის ამდაგვარი (ორნამენტირებულ ფონზე, წრესა და კვადრატში ჩაწერილი) ფრესკული გამოსახულება – XVII ს-ისა, ოღონდ უფრო დახეწილად შესრულებული, ყოფილა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში, მთავარი შესასვლელის მარცხნივ, პირველ სვეტზე, იმ წარწერის ქვემოთ, რომლითაც მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შეწვევას თხოვენ ომან ჩოლოყაშვილი და მისი ცოლ-შვილი. აღნიშნული გამოსახულების ფოტო (ჯვრის მონასტრის მოხატულობის და წარწერების სხვა სამ ფოტოსთან ერთად) გამოქვეყნებული აქვს **ექვთიმე თაყაიშვილს** წიგნში – Известия кавказского отделения Императорского московского археологического общества, Вып. III, Тифлиси, 1913, გვ. 159; ჯვრის მონასტერში ქართველ მეცნიერთა მიერ ბოლო დროს ჩატარებული ექსპედიციის საანგარიშო სტატიაში (**მ. დიდებულიძე** და **მ. ჯანჯალია**, *ქ. „Academia“*, 5-A, 2003, გვ. 26-33), ეს წარწერა და გამოსახულება ნახსენები არ არის – ალბათ, უკვე განადგურებული იყო.

125. ამ თემის შესახებ იხ. **მ. დიდებულიძე**, „წმ. ესტატეს ხილვა“ ქართულ ხელოვნებაში, „ლს“, 1990, № 2, გვ. 197-206; **გ. ბარათაშვილი**, **ნ. ბურჭულაძე**, ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე პლაკიდას გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, სემ-ის „მოამბე“, III (48-B), თბ., 2012, გვ. 310-336...

126. Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948..., ტაბ. 37.

127. Р.О. Шмерлинг, Малые формы..., ტაბ. 2II.

128. Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977, გვ. 49.

129. ჩვენ ამ ეკლესიათა ფასადების მხატვრობა არ გვინახავს და ვერც მათი ილუსტრაციები მოვიძიეთ, მაგალითები მოყვანილი გვაქვს **მ. დიდებულიძის** სტატიიდან „წმ. ესტატეს ხილვა“ ქართულ ხელოვნებაში, გვ. 200.

130. გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ტაბ. 12III.

131. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 28, გვ. 139, 154; წმ. ევსტათის სასწაულის გამოსახულებათა ჩამონათვალი იხ. **მ. დიდებულიძის** შემოსხენებულ სტატიაში, გვ. 200.

132. „აბაშიძეების საკოსი“ (XVIII ს. I ნახ.), ქართული ნაქარგობა, თბ., 2011, გვ. 205.

133. დასახელებულ ფერთაგან და რიცხვთაგან თითოეულს მრავალი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. მათი მნიშვნელობები სხვადასხვა ეპოქაში და გეოგრაფიულ არეალში სხვადასხვა იყო, ამიტომ მოგვეყვას მხოლოდ ის მნიშვნელობები, რომელიც ჩვენ გვეჩვენება, მოცემულ შემთხვევაში, საგულისხმოდ: „**ოქროსფერი, ყვითელი** ფერი ნიშნავს დიდებას და ღვთაებრივ ძალაუფლებას; ღვთაებრივი სიბრძნის და სიყვარულის გამოცხადებას“ – **Е.Я. Шеннина**, Энциклопедия..., გვ. 363;

„მოთქრისფრო-ყვითელი ფერი მსუბუქი მოწითალო ელფერით, უხშირესად, განეკუთვნება მოწიფულ სიბრინეს. საეკლესიო ჰერალდიკაში ყვითელი ფერის ოქროსფერი ელფერი სიმბოლოა ქრისტიანული ზნეობრიობის: რწმენის, სამართლიანობის, გულმოწყალების და თავმდაბლობის“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 180.

134. **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 262, 557.

135. **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 605.

136. **მწვანე** – იქვე, გვ. 191; **ზურმუხტი** – იქვე, გვ. 208.

137. „**მარგალიტი** მიიჩნევა ცრემლების და სევდის სიმბოლოდ. მიუხედავად ცრემლებთან ასოციაციისა, იგი მიიჩნევა, ასევე, სათნოების, სიწმინდის და უმანკობის სიმბოლოდ“... „სრულყოფილი ფორმის მარგალიტის იშვიათობამ და მათი მოპოვების სირთულემ, ქრისტიანობაში მარგალიტი გახდა ქურუმთათვის მიუწვდომელი საიდუმლო ცოდნის სიმბოლოდ. „ძვირფასეულობათაგან უძვირფასესი“ – მარგალიტი – გამოიყენება, როგორც სიმბოლო ხსნისა, რომელიც უძვირფასესია მიწიერ საუნჯეთა შორის“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 181.

138. „აყვავებული ჯვრის“ კომპოზიციის და ტრაპეზის ადგილმდებარეობა, როგორც ჩანს, მხატვარს „ერთმანეთისთვის შეუთანხმებია“, – ტრაპეზის ნაკვეთი შემორჩენილია აფსიდის კედლის ცენტრალური ღერძიდან ცოტათი სამხრეთით. ჯვრის კომპოზიცია კი აფსიდის ცენტრალური ღერძიდან ცოტათი ჩრდილოეთითაა გამოსახული. ეკლესიის XVI საუკუნეში მოხატვამდე, ტრაპეზი, ალბათ, ტრადიციულად, აფსიდის სარკმლის ქვეშ იყო. რადგან აუცილებელი იყო როგორც ჯვრის გამოსახულების, ისე ტრაპეზის აფსიდის ცენტრალურ ღერძზე განთავსება, მხატვარს ისინი აქეთ-იქით ისე გაუწვავია, რომ ორივე ნაწილობრივ თანხვედლა ამ ღერძს.

139. **ორნამენტი**, უხშირესად, სიმბოლოთა კრებულშია. ეკლესიათა მოხატულობებში გამოყენებული ორნამენტული ფონის განმარტება სიმბოლოთა ცნობარებში ვერ მოვიძიეთ, მაგრამ მოხატულობაში მისი ადგილმდებარეობის მიხედვით აშკარაა, რომ იგი სამოთხის სიმბოლოდაა მოაზრებული.

140. „**ჯვარი** – ღმერთის თანდასწრება. ჯვარი... რელიგიური დამცველი სიმბოლო იყო მსოფლიოს თითქმის ნებისმიერ კულტურაში... უკანასკნელი რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ძირითადად იესო ქრისტეს, მისი ჯვარცმის და ღიძების, ქრისტიანული რწმენის და ეკლესიის სიმბოლოა. ანაღებში დაფიქსირებულია ჯვრის 400-ზე მეტი ფორმა“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., 263-265.

ბ. „მასალა, რომლისგანაც დამზადებულია ჯვარი – სიმბოლოზმის არსებითი ელემენტი. **ოქროს ჯვარი** აღნიშნავს განათლებას, **ვერცხლის ჯვარი** – განწმენდას, **სხვა მეტალებს ჯვრები** – მორჩილებას, **ხის ჯვარი** – მისწრაფებას“ – **Е.Я. Шеннина**, Энциклопедия..., გვ. 16.

141. „**კვადრატი** სიმბოლიკაში შედარებით ფართოდ გამოიყენება, როგორც ნიშანი, შედგენილი მატერიალური სამყაროს ოთხი სტიქიისაგან, რომლებიც თავის მხრივ შეესაბამება სამყაროს ოთხ მხარეს“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 228-229.

142. **წრე** – უსასრულობა, მარადიულობა, აბსოლუტი... **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 281.

143. „**მართკუთხედი** – გონება, რაციონალიზმი. გეომეტრიულ ფორმათაგან მართკუთხედი ყველაზე რაციონალური, საიმედო და სწორი ფიგურაა; ეს შეიძლება ავხსნათ იმ ფაქტით, რომ უმრავლეს შემთხვევაში მართკუთხედი იყო ის ფორმა, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი თავის ყოფას აგუებდა რაიმეს: მართკუთხაა სახლი, ოთახი, საწოლი და ა.შ.“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 488.

144. **ო. ხუსკივადე**, წევა, გვ. 292.

145. თეთრი წერტილები, რომლებიც სხვა პერსონაჟთა თვალებში ჩანს, საღებავის ჩამოცვევის შედეგი უნდა იყოს. ამ შემთხვევაში კი, აშკარად, სინათლის ანარეკლს გამოსახავს.

146. „საკურთხეველში ქტიტორები გამოსახული არიან წმინდა მამების გვერდით ვანსა და წითელხევეში, ზოგან კი, ისევ საკურთხეველში, ოღონდ წარწერებში – გამოსახულების გარეშე, ისტორიულ პირთა მრავალი გვარის წარმომადგენელია მოხსენიებული თუხსა და ფარახეთში, რაც ამ კონტექსტში, ცხადია, იგივეს ნიშნავს“ – **ო. ხუსკივადე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 86; 389.

147. **ო. ხუსკივადე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 336, 338.

148. იქვე, ტაბ. 6.

149. იქვე, ტაბ. 41.

150. შესაძლოა ესეც იმის დასტური იყოს, რომ ეს მოხატულობა მონასტრის ბერ-მონაზვნების შესრულებულია. ისინი, ცხადია, წმინდანთა გამოსახვისას უფრო მეტ პასუხისმგებლობას იგრძნობდნენ, ვიდრე მოხატულობის ქტიტორების გამოსახვისას.

III თავის § 4-ის (სამხრეთი კედლის მოხატულობა) შენიშვნები:

1. „რიცხვი **ექვსი** ქრისტიანობაში ნიშნავს სრულყოფილებას, სისავსეს, შესაქმის ექვს დღეს“ – **Т. А. Турскова**, Новый..., გვ. 738.

2. ამ სცენაში, **ძაფის გორგალი**, რომელსაც ღვთისმშობელი, თითქოს, „მიაგებებს“ მთავარანგელოზს – ღვთისაგან „ნიშნის“ მიღებისა და მისი განხორციელების მზაობის დასტურად – აღიქმება, როგორც ქრისტეს ჩანახაზის სიმბოლო და არა როგორც ტაძრის კრეტსაბმელის ნართი, რომელსაც ქსოვდა ღვთისმშობელი „ხარების“ დროს.

3. **С. Липатова**, Иконография праздника благовещения пресвятой Богородицы, 6/IV 2006.

www.pravoslavie.ru/484.html (2021.1.22)

4. **Н.В. Покровский**, Очерки памятников христианского искусства. Санкт-Петербург, 1999, გვ. 270, ილ. 83.

5. ნახაზები ამოღებულია **ო. ხუსკივაძის** წიგნში „ქართულ ეკლესიათა...“ მოყვანილი სქემებიდან, ჩამონათვალის შესატყვისი თანმიმდევრობით: გვ. 80, 116, 164, 202, 230, 314.

6. **С. Липатова**, დასახ. ნაშრომი.

7. მხატვარს სიმბოლურად გამოუხატავს თავისი შეხედულება უმნიშვნელოვანესი თეოლოგიური საკითხის შესახებ, რომელიც მსოფლიო ქრისტიანული ეკლესიის გაყოფის ერთ-ერთი საბაბი გახდა. საბედნიეროდ, როგორც ჩანს, მის მიერ სულიწმინდის როგორც მამა ღმერთის, ისე ძე ღმერთისაგან (რომლის ჩანახაზის სიმბოლოდ წარმოდგენია ძაფის ვორგალი) წარმომავლობის დემონსტრირებაზე ყურადღება არავის გაუმახვილებია... (XVI საუკუნის პირველ მესამედში მოღვაწე წვევის მხატვარს, ალბათ, მოსწონდა ქრისტიანულ ეკლესიათა ერთობის იდეა და, შესაძლოა, ვერც ის და ვერც მოხატულობის დამკვეთი, შეურიგებელ წინააღმდეგობას ვერ შედავდნენ აფსიდში გამოსახულ მღვდელმთავართა ნახაზებსა და „ფილიოკეს“ დოგმატს შორის. ეკუმენიზმი – საყოველთაო ქრისტიანული ერთობის იდეოლოგია – თეორიულად და პრაქტიკულად XVI ს. ბოლოს გაფორმდა პროტესტანტულ სექტებში...).

8. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა, ტაბ. 35.

9. „ხარების“ კომპოზიციაში წმინდა ნინოსა და წმ. სისოს გამოსახულებების შეტანა, ბუგუელის მხატვარს, შესაძლოა, შთააგონა პალეოლოგოსური და შემდგომი ხანის „ხარების“ ზოგ სცენაში მსახურ ქალთა გამოსახულებების არსებობამ. ქართულ ძეგლებზე „ხარების“ მსგავსი რედაქციით გამოსახვის სხვა მაგალითი ჩვენთვის უცნობია. (წყაროებში არ იხსენიება „ხარების“ შემსწრე მსახური ქალები. მხოლოდ იაკობის პირველსახარებაშია ნახსენები 8 ქალწული, რომლებიც შეარჩიეს იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელის მქსოველებად).

„ხარების“ სცენაში მსახურთა გამოსახულებები გვხვდება ოქრიდის ღვთისმშობელი პერიბლეტოსის ეკლესიის მოხატულობაში (1295წ.), „ხარების“ XIV სს. ბიზანტიურ ხატზე პუშკინის მუზეუმიდან, XV-XVI საუკუნეების რუსულ ხატებზე...

10. „ოთხის“ სიმბოლიკას კვადრატისა და ოთხკუთხედიანი ჯვრის ფორმა განაპირობებს... რელიგიურ სისტემებში „ოთხი“, როგორც წესი, განსაზღვრავს ღვთაებრივი შეცნობის ეტაპებს: ქრისტიანობაში – ოთხთავი (მათეს, მარკოსის, ლუკასა და იოანეს სახარებები...) – **ზ. აზიანიძე, ქ. ელაშვილი**, „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია“, ტ. II, გვ. 19; „ოთხის“ სიმბოლიკა „დაკავშირებულია ქრისტიანობის ოთხ დიდ წინასწარმეტყველთან – ისაია, იერემია, იეზიკიელი, დანიელი“ – **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 736.

11. „სამი“, ამ შემთხვევაში, ცხადია, სამებას ნიშნავს.

12. XVII-ის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში სცენათა განლაგების ასეთი, არატრადიციული, სისტემის არსებობაზე ყურადღება გაამახვილა **ო. ხუსკივაძემ**, მას აღნიშნული აქვს სცენათა ამაღვარი განაწილების უფრო ადრეული მაგალითებიც, მაგრამ, მიუთითებს, რომ უფრო ჩამოყალიბებული და გავრცელებული სახე მოხატულობაში თეოლოგიური იდეის გამკვეთრების ამ ხერხმა სწორედ აღნიშნული ჯგუფის მოხატულობებში მიიღო (ჭაღა, ქორეთი...) – **ო. ხუსკივაძე**, XVII ს. ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, „ხელოვნება“, თბ., 1992, № 5-6 გვ. 29-30; **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 373-374.

13. **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 548.

14. **И. Базан**, Цветовые символы христианства. <http://cvet-psy.ru/tsvetovye-simvol-y-hristianstva/> (2021.1.22).

15. იაკობის პირველსახარება, თბ., 2014, XIII.1.

16. აღნიშნული სცენის შესახებ იხ. **გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე**, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ. 2006, გვ. 110-113. იქვე მითითებულია შესაბამისი ლიტერატურა.

17. **Н.П. Кондаков**, Иконография Богоматери, Т.1, С.-Петербург, 1914-15, გვ. 57-59, ნახ. 42ბ.

18. **Рогов А.И.**, Фрески Лаврова, Византия южные славяне и древняя Русь, Западная Европа (Сборник статей в честь В.Н. Лазарева), М., 1973, გვ. 341-342.

19. XI საუკუნის ბიზანტიური ხელნაწერის, იაკობ კოკინობაფოსელის ჰომილიათა კოდექსის, მინიატურის შესახებ იხ. **გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 109, 110; იქვე მითითებულია ლიტერატურა: **Н.В. Покровский**, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, Санкт-Петербург, 1900, გვ. 205; **J. Myslivec**, Iconografic akathistu Panny Marie., „Seminarium Kondakovianum“, V (Prague, 1932), გვ. 102-125. აღნიშნულ ნაშრომთა ინტერნეტვერსიაში ჩვენ ამ მინიატურის გამოსახულება ვერ მოვიძიეთ.

20. **Н.В. Покровский**, Очерки памятников христианского искусства. С.-Петербург, 1999, გვ. 268, ილ. 80.

21. <http://nevsepic.com.ua/religiya/21533-serbiya-5-chast-freski-cerkvi-perivlepty-ohridskoy-makedoniya-1295-g.-507-rabot.html> (2021.1.22)

22. ამ ფრესკის თანადროული მაკედონური მოხატულობებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია სცენებში ასახული სიტუაციის დრამატიზება, მიძიმეწინიანი, მასიური ფიგურები, თითქოს, გაბერილი სამოსით... (**В. Джурич**, Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, М., 2000, გვ. 57). მაგრამ, ჩვენი აზრით, აღნიშნულ ფრესკაში აშკარად ჩანს, რომ მხატვარი ცდილობს ოსების მარამისათვის შეუფერებლობის ხაზგასმას.

23. **В.Н. Лазарев**, История византийской живописи, М., 1986, გვ. 159-160, ტაბ. 469.

24. <http://nevsepic.com.ua/religiya/page.4.21663-serbiya-2-chast.-freski-hrama-svyatoy-spas-kuchevishte-makedoniya-157-rabot.html> (2021.1.22)
25. **Т. А. Турскова**, Новый..., გვ. 683-684.
26. **ბ. ბურჭულაძე**, ზარზმის მთავარი ტაძრის მოხატულობა, ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, თბ. 2013, გვ. 338.
27. **გ. გაგოშიძე**, **ბ. ჩიხლაძე**, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 59.
28. **ბ. ბურჭულაძე**, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006, ილ. 2, 14.
29. **გ. გაგოშიძე**, **ბ. ჩიხლაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112.
30. **М.В. Щепкина**, Болгарская миниатюра XIV века, М., 1963, ტაბ. IV, კონდაკი 4.
31. **ო. პოპოვას** აზრით, ხატი შესრულებულია რუსეთში, სავარაუდოდ, ნოვგოროდში, ბიზანტიელი ოსტატის მიერ – **О. Попова**, Византийские иконы VI-XV веков, История иконописи, М. 2002, გვ. 84, 85, ილ. 70.
32. **А.И. Рогов**, Фрески Лаврова, Византия южные славяне и древняя Русь, Западная Европа (Сборник статей в честь В.Н. Лазарева), М., 1973, გვ. 341-342.
33. <http://kraeved1147.ru/monastyr-humor/> (2021.1.22).
34. <http://kraeved1147.ru/wp-content/uploads/2018/08/111113033.jpg> ; <http://kraeved1147.ru/monastyr-moldovitsa/> (2021.1.22).
35. <http://kraeved1147.ru/monastyr-voronets/> (2021.1.22).
36. <http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/Sucevita> (2021.1.22).
37. <http://icons.pstgu.ru/icon/3151> (2021.1.22).
38. **С.И. Масленицын**, Ярославская иконопись, М., 1983, გვ. 23, № 27.
39. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи из собраний музеев России. Каталог. М., 2000. მოსკოვი, ტრეტიაკოვის გალერეა, ინგ. № 14254; <http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=6275>
40. **ფერაპონტე ბელოზერსკის ტაძრის „ყვედრების“ ფრესკაზე** (1502წ., რუსეთი)(**სქ35**), ღვთისმშობელი მარცხნივაა გამოსახული, ოსები კი – მარჯვნივ ისევე, როგორც სუნევიცას ექსტერიერის ფრესკაზე(**სქ33**), მაგრამ ეს შინაარსობრივად არაფერს ცვლის.
41. ბენაკის მუხეუმის ხატი დასახელებული აქვს **ბ. ჩიხლაძეს** წიგნში „ღირბის...“, გვ. 112. ჩვენ ამ ხატის გამოსახულება ვერ მოვიძიეთ.
42. **ი. ხუსკივაძე**, სობის ტაძრის XVII ს-ის მოხატულობა, „სიძველენი“, №7-8, გვ. 295, 303, სურ. 7.
43. <https://holy-robe-deposition-church.kreml.ru/wall-painting/view/veliky-akafist/> (2021.1.22). http://www.k-istine.ru/acathisti/acathistus_bogoroditsa-02.htm (2021.1.22).
44. **დაუჯდომელი**, თბ., 2017, გვ. 15.
45. **გ. გაგოშიძე**, **ბ. ჩიხლაძე**, „ღირბის...“, გვ. 112; **ბ. გიორგობიანი**, ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში, „სიძველენი“, 4-5, 2003, გვ. 254, სურ. 6.
46. http://palekh.narod.ru/icons/icon_04.jpg (2021.1.22).
47. პერსონაჟებს შორის სვეტის გამოსახვის ნიმუშები ადრეც არსებულა. ერთ-ერთი მათგანი – ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კივორიუმის რელიეფზე – ჩვენ ზემოთ განვიხილეთ.
48. http://www.icon-art.info/topic.php?lng=ru&top_id=183&mode=img
49. http://www.k-istine.ru/acathisti/acathistus_bogoroditsa-02.htm (2021.1.22).
50. შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში ღვთისმშობლის გამოსახულების ეს ტიპი მოხსენიებულია ტერმინით „ნიშოვანი“, რაც გაუგებრობას იწვევს, მაშინ, როცა ნაშრომში არქიტექტურის ნიშებზეც არის საუბარი (*წვეის ეკლესიის აფსიდში ოთხი ნიშა, რომელთაგან სამში არის უფრო მცირე ნიშებიც...*). ვფიქრობთ, რომ არქიტექტურისა და ღვთისმშობლის ნიშების განსხვავებისთვის სჯობს, ღვთისმშობელთან დაკავშირებით, ტერმინი „ნიშანდებელი“, „ნიშნიანი“, ან „ნიშნოვანი“ გამოვიყენოთ.
51. „Πλάτηρας“, „Знамение“, ღვთისმშობლის გამოსახულების ეს ტიპი „საქართველოში გვხვდება X საუკუნიდან (ქოროლოს რელიეფი), მონუმენტურ ფერწერაში ვრცელდება XIV საუკუნეში (ლაშთხვერი) და აფსიდში გამოსახება არა კონკში, როგორც რუსეთში და ბალკანეთში, არამედ მეორე რეგისტრში, დეისუსის ქვემოთ“ – **И.М. Мамаишвили**, Табакини, გვ. 18.
52. ქრისტე „მუცლადღებული“ ღვთისმშობლის მკერდზე („მის წიაღში“) გამოსახულია უსტიუგის „ხარების“ ხატზე (XIII ს. ბოლო) – *Всеобщая история искусств*, Т. 2, книга первая, ილ. № 99; მისი მუცლადღებულობა საზგასმულია ღირბისა და ზარზმის ფრესკებზე – „ოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენაში და სხვ..
53. „ღვთისმშობლის კვართის სარტყელი, „საქმე მოციქულთა“-ს მოწმობით, ღვთისმშობელმა მიაბარა მოციქულ თომას... ინახებოდა იერუსალიმში. იმპერატორ არკადის (305-408) დროს სარტყელი დაიღო კონსტანტინეპოლის ვლადკერნის ტაძარში... იმპერატორ ლეონ ბრძენის (886-911) დროს ღვთისმშობლის სარტყელმა სასწაულებრივად განაკურნა იმპერატორის მუუღლე ზოია... სარტყელი ისევ შეინახეს ყუთში და დაბეჭდეს. ამ სასწაულის აღსანიშნავად დაწესდა დღესასწაული „დადებად და

- თაყვანისცემაში პატიოსნისა სარტყლისა წმიდისა ღვთისმშობლისაჲ“. ღვთისმშობლის წმინდა სარტყლის ნაწილები ინახება ათონის ვატოპედის მონასტერში და საქართველოში – სმეველ, გვ. 810.
- 53. ნ. ხაზარაძე,** მარიამ ღვთისმშობლის სარტყელი და საქართველო, წიგნიდან **ნ. ხაზარაძე, ნ. მინდაძე,** ღვთისმშობლის სარტყლის ქვეყანა, გვ. 7-25.
- 54.** „15 ივლისს სამეგრელოში ვლადკერნობის დღესასწაულს აღნიშნავენ. კონსტანტინეპოლის ერთ-ერთ უბანს ერქვა ვლადკერნი. იქ იდგა მეხუთე საუკუნეში აშენებული ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესია, რომლის მოზაიკასა და ხატზე გამოსახული იყო ღვთისმშობელი ვედრების სახით, მესხი – იგივე „ორანტა“. „ეს იკონოგრაფიული ტიპი ბიზანტიაში ჩამოყალიბდა, შემდეგ სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში იხატავდნენ აქედან. ვლადკერნის ხატი დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ უდიდეს სიწმინდედ ითვლებოდა. საქართველოში ვლადკერნის რამდენიმე ხატი იყო ბეღიაში (თავხატი), ქუთაისის საკათედრო ეკლესიაში, ქვათახევში. ღვთისმშობლის სარტყელი იყო ხატზე 1913 წ., 1919-ში კი აღარ აღმოჩნდა“ – დაიკარგა. დღეს ბეღის და ქვათახევის ვლადკერნის ხატები საქართველოს ხელოვნების მუზეუმშია – იხ. „ღვთისმშობლის სარტყელი ათონის მთის მონასტერში“. „სამრეკლო“, №7, 2006წ.
- 55. ე. დულაშვილი, ნ. ქავთარია,** ამბავი ერთი ხელნაწერისა, გვ. 83. აღსანიშნავია, რომ ამავ ხელნაწერში არის სცენა – „დადება პატიოსნისა სამოსელისა ყოვლამზიდისა ღვთისმშობელისა ვლადკერნას“, გვ. 79.
- 56.** ქსე, ტ. 2, გვ. 203.
- 57.** ბიზანტიურ ხელოვნებაში დიდმოწამე წმ. ირინე გამოსახებოდა ჯვრით ხელში, სამეფო სამოსითა და გვირგვინით. იგი ასეა გამოსახული კარანდიკ-კილისეში – გიორეში (კაპადოკია), XI ს. შუა წლები, პროტოტრონის ეკლესიაში კუნძულ ნაკსოსზე, XI ს. ბოლო; ზემო კრიხის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში, XI ს., უბისში, XIV ს... – *ПЭ, Т.26, გვ. 376-383.*
- 58.** ბიზანტიურ ხელოვნებაში დიდმოწამე ბარბარეს იკონოგრაფია ჩამოყალიბდა X ს-ში. იგი გამოსახება მდიდრულ სამოსში, თეთრ თავშალში, გვირგვინით ან დიადემით თავზე, ხელში ჯვრით. გვხვდება გამოსახულებები თავშლის გარეშე... – *ПЭ, Т.6, გვ. 558-563; წმ. ბარბარეს გამოსახულება თეთრი, ბადისებური თავსაბურავით, დიადემით და ხელში ჯვრით გვხვდება ლაღამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიაში –XI ს. დასაწყისი (მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 37-38), თეთრი თავშლით და გვირგვინით – XV-XVI სს. ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერში (ე. დულაშვილი ნ. ქავთარია, ამბავი ერთი ხელნაწერისა, 58რ); სამეფო სამოსით, თავზე დიადემით, ხელში ჯვრით არის გამოსახული იგი ზემო კრიხში – XI ს. (Т. Вирсаладзе, Грузинская средневековая..., 2007, ტაბ. 10); მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიაში, 1140წ. (მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 117)...*
- 59.** წმ. ეკატერინე თავზე გვირგვინით და ლურჯი (ამჟამად გახუნებული – მონაცრისფრო ფერის), თორაკონიანი ბისონითა წარმოდგენილი მაცხვარიშის ფრესკაზე (1140) (*სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის XIII-ის დასაწყისის ხატის მხვაგვად*; ხელში ჯვარი უჭირავს, თორაკონზეც ჯვარი აქვს გამოსახული – იხ. მ. ყენია, ზემო სვანეთი, გვ. 117; ცისფერი სამოსი მოსავს მას საფარის მონასტრის წმ. მარინეს ეკლესიის ფრესკაზეც (XIII-XIV ს.); გვიან შუა საუკუნეებში მისი იკონოგრაფია გართულდა, დაიტვირთა სიმბოლოებით..., რაც ქართულ მხატვრობაში, როგორც ვიცით, არ ასახულა.
- 60.** მართალია ხელში საკმაოდ დიდი ქისა უჭირავს, მაგრამ არა გეგონია ვაჭარი ყოფილიყო – ვაჭარი, ალბათ, არ ისურვებდა ასეთი აღკაზმულობით ფრესკაზე თავის წარმონენას. თუმცა, არც ესაა გამორიცხული.
- 61.** იგი, თმის თექისებური ფაქტურით, უძველეს ვარცხნილობას – „დრედას“ ჰგავს.
- 62.** „ძველი დღითას“ არსის ერთ-ერთი შთამბეჭდავი განმარტება, რომლის გამზიარებელი, როგორც ჩანს, იყო წვეის მხატვარი, ეკუთვნის ქალაქ კირის (ანტიოქია) ეპისკოპოსს თეოდორიტს (386(393)-457წწ. ანტიოქიის სკოლის ერთ-ერთ უთვალსაზიროს წარმომადგენელს). „ძველი დღითა“ მას ესმოდა, როგორც ღვთაების მთელი არსი – მამა, ძე და სულაწმიდა. მის სახელს სხვადასხვაგვარად წერენ. მხატვრებიც სხვადასხვაგვარად ხატავენ – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Берхуй> – денми (2021.1.22); „ძველი დღითას“ ხატის შექმნის ისტორია განხილული აქვს **გ. ლაზარეც** სტატიაში „On одной Новгородской иконе и ереси антитринитариев“ – **В.Н. Лазарев,** Русская средневековая живопись: Статьи и исследования, М., 1970, გვ. 279-299.
- 63. ა. ოქროპირიძე,** ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა.
- 64. შ. ამირანაშვილი,** უბისის ფრესკები, ტაბ. 34, 35.
- 65.** გელათი 900, სურ. 23.
- 66. მ. ყენია,** ზემო სვანეთი, გვ. 262, 266, 269.
- 67. ლ. ოსუფაშვილი,** „ძველი დღითა“ სვეტიცხოვლის მოხატულობაში.
- 68. ნიკოლოზ გულაბერისძე,** საკითხავი სუჭტისა ცხოველისა, კუართისა საუფლოსა და კათოლიკე ეკლესიისა, გ. (მ.) საბინინი „საქართველოს სამოთხე“, გვ. 110-111.
- 69. ნიკოლოზ გულაბერისძე** დასახ. ნაშრომი, გვ. 110.
- 70.** საყურადღებოა, რომ გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ კედელში გამოსახულ იმერეთის მეფე ალექსანდრე III-ს (1639-1660) არა სამეფო ბისონი, არამედ წვეის ეკლესიის მოხატულობის მთავარი კტიტორის სამოსის მხვაგავი, თუმცა, მაინც რამდენადმე განსხვავებული სამოსი მოსავს – მისი „კაბა“ უფრო მოკლეა, კაბის ქვემოდან კაბაზე ცოტათი უფრო გრძელი შიდა

თავი III, § 4

- სამოსი უნანს, მაღალქუსლიანი მოგვების ყელი კი მრავალრიცხოვანი ძვირფასი ქვებით აქვს მოოჭვილი... (იხ. ალბომში გელათი 900, გვ. 77, ტაბ. 60. **გელათის ტაძარში** გამოსახულ სხვა მეფეებს სამეფო სამოსი მოსავთ); **ვანში** გამოსახული იმერეთის მეფის ალექსანდრე II-ის (1484-1510) სამოსი, მართალია, მწერისებური ორნამენტითაა შემკული, მაგრამ თარგით სამეფო ბისონის მსგავსია – ილ. იხ. **ი. ხუსკივაძე**, *ქართულ ეკლესიათა...*, გვ. 339. ყველა ნიშნით, წვეის მოხატულობა XVI საუკუნის პირველ მესამედს შეესაბამება – დაახლოებით, იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის (1510-1565) მეფობის პირველ ოცწლეულს. ეჭვს აღძრავს მხოლოდ ის, რომ მასში გამოსტკევივის XVI საუკუნის მოხატულობების ფრიად საფუძვლიანი კრიტიკული გადააზრება, რაც, თითქოს, ჭაღის და ბუგუელის ეკლესიათა მოხატვიდან წვეის ეკლესიის მოხატვიამდე, დროის უფრო დიდ „დისტანციას“ საჭიროებდა.
- 71.** 1452-VI-ით დათარიღებული დოკუმენტი დ-1564 გვაუწყებს, რომ ამ წელს, გიორგი მეფემ წვეის მიმართ წყალობა განუახლა გოგია და გოგნია მაჭავარიან-სიქდურიშვილებს – მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმისათვის (X–XVII სს. ისტორიული დოკუმენტების მიხედვით), წ. I (გამოსაცემად მოამზადეს **ზ. ალექსიძემ** და **შ. ბურჯანაძემ**), თბ., 1964, გვ. 258.
- 72.** „არის შეწირული ღმრთისათვის და მის წმიდათათვის და წმიდის გიორგის წვეისათვის სააღაპოდ ჩემის სულისათვის საყდართან ღომინის მოხედული პარტახტი ტაბატაური ერთ გლეხად, მახარებელი გაჩენილად და მისი განაყოფური“... **სარგის კაკაბაძე**, დსსს, წიგნი I, ტფ., 1921, გვ. 24/5.
- 73.** „შემიწირავს ღმრთისათვის, ყოველთა მისთა წმიდათათვის ჩემი შვილურად გაზრდილი ფასიტი და მისნი შვილი და ნათესავნი მისის მამულითა. რაც ჩემგან წიგნი და სიგელი ჰქონებოდეს იმითი, ამისათვის, რომე ეს ჩემი სულის საქმე იმისთვის მიმიბარებია“. იქვე, გვ. 26/20.
- 74.** ამ სცენის და მოპირდაპირე კედელზე წარმოდგენილი „ფერიცვალების“ სცენის დიაგონალურად ჩამოშლა, მოწმობს იმას, რომ ეკლესია ერთხანს დასავლეთი კედლის გარეშე დარჩენილა და მოხატულობა ჩამორეცხილა წვიმის წყლის ირიბად შემოდინების შედეგად.
- 75.** **ძოწისფერი** ნიშნავს ძალაუფლებას, დიდებას, პატივს, ძლიერებას. როგორც კომბინაცია წითლის და ლურჯის, სიმბოლოა სიყვარულის და სიმართლის კავშირის... ქრისტიანულ ეკლესიაში ძოწი ნიშნავს ცოდვათა მიტევებას, მონანიებას, მწუხარებას და დატირებას – **Е.Я. Шейнина**, *Энциклопедия...*, გვ. 367.
- 76.** 1848წ., აფხაზეთში, ლიხნის ტაძარში, **მ. ბროსემ** მიაკვლია წარწერას აღნიშნული კომპეტის 1066წ. გამოჩენის შესახებ – **გ. სილოგავა** ქართული წარწერა კომპეტის გამოჩენის შესახებ, „ლიტერატურული საქართველო“, 1986, 7 თებერვალი, გვ. 5, 6; **Л.А. Шервашидзе**, *Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии*, Тб., 1971, გვ. 30; ოვალური „ვარსკვლავის“ ან წაგრძელებული ოვალის ფორმის მქონე გრაგნილის გამოსახულება „შობის“ კომპოზიციაში იქნებ დამხმარეც იყოს მოხატულობის დათარიღებაში, ვინაიდან მისი გამოსახვისადმი ინტერესი, ალბათ, მატულობდა ზემოხსენებული კომპეტის გამოჩენის მომდევნო წლებში. XVI საუკუნეში ეს კომპეტა გამოჩნდა 1531წ.
- 77.** **ი. ჭიჭინაძე**, სორის მოხატულობა, 1985, გვ. 29, 31; **ი. ჭიჭინაძე**, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, 2014, გვ. 79, ტაბ. XXIII-XXIV. ვარსკვლავი ჩანს მოგვთა მოგზაურობის სცენაში.
- 78.** **ი. ხუსკივაძე**, *ქართულ ეკლესიათა...*, ტაბ. 36.
- 79.** იქვე, ტაბ. 22.
- 80.** ჟესტების სიმბოლიკის შესახებ ლიტერატურა დასახელებულია III თავის I ნაწილის № 65 შენიშვნაში.
- 81.** შობის დროს იერუსალიმში მისულმა მოგვებმა იკითხეს, – „სად არის ახლადშობილი მეფე იუდეველთა?“ (მათე 2, 2). სახარების ბერძნულ ტექსტებში ხსენებული „იუდეა“ ძველ ქართულ თარგმანებში, ჰურიასტანად იხსენება (წმ. სახარება, ოთხთავი 2011, გვ. 8). ქართულ საისტორიო წყაროებში ებრაელები მოხსენიებული არიან, როგორც ჰურიები (ურები). ეს სახელი მათ მიიღეს პირველი ებრაელის, აბრაამის საცხოვრებელი ადგილის – ურის (ერთ-ერთი უძველესი შემერული ქალაქ-სახელმწიფო) – მიხედვით.
- 82.** საერთოდ, „ჩვილის განბანვის“ სცენა იოსების გასწვრივ გამოსახება, მაგრამ წვეის მოხატულობაში განცალკევებულია მთავარი და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები – როგორც „შობის“ სცენაში იოსების, ისე „შობის“ მოპირდაპირედ, ჩრდ. კედელზე, წარმოდგენილ „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში, ლაზარეს დების (რომლებიც ჩვეულებრივ ქრისტეს წინაშე დახოქილი გამოსახებიან) გამოსახულებები ქვედა რეგისტრშია ჩატანილი.
- 83.** ამ საკითხის შესახებ მოკლედ იხ. **Т. Б. Вирсаладзе**, *Грузинская средневековая...*, Тб., 2007, გვ. 201-203; **С. Н. Липатова**, *Иконография рождения Христова в искусстве Византии и древней Руси*, www.pravoslavie.ru/412.html 27.XII.2005 (2021.1.22); **Е.А. Луковникова**, *Иконография рождения Христова*, aliom.ortodoxy.ru/arch/003/003_nativity.htm (2021.1.22) და სხვ..
- 84.** **Н.В. Логачева**, *Иконография рождения Христова*. www.vob.ru/public/vrn/obraz/16Logacheva.htm (2021.1.22).
- 85.** **С.Н. Липатова**, *Иконография рождения Христова* www.pravoslavie.ru/412.html 27.XII.2005 (2021.1.22).
- 86.** **რ. მ. ყენბა**, ზემო სვანეთი, გვ. 168. თანდღის ეკლესიის „შობის“ სცენაში ჩვილი ქრისტე, ბავის ნაცვლად, ორნამენტებულ მოთეთრო-რუხ (ციხვურ) საგებელზეა გამოსახული.
- 87.** იქვე, გვ. 182.

88. **Дж. Иосебидзе**, Роспись Ачи, ტაბ. 15.
89. **ო. ჭიჭინაძე**, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ტაბ. XXIII.
90. **შ. ამირანაშვილი**, უბისის ფრესკები, ტაბ. 41.
91. **გ. ხუციშვილი**, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1988, გვ. 96-ის შემდეგ VI ტაბულა.
92. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 238.
93. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 22, 36.
94. **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 367.
95. **Е. А. Луковникова**, Иконография рождества Христова, [aliom.ortodoxy.ru/arch/003/003_nativity.htm](http://aliom.ortodoxy.ru/arch/003/003_nativity.htm#3/1994) #3/1994 (2021.1.22).
96. **Е. А. Луковникова**, დასახ. ნაშრომში.
97. **ო. ხუსკივაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 181, 182.
98. „შობის“ სცენაში დახვეული გრაგნილით ან სვეროთი ჩვილის გამოსახვა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაშია ძირითადად დამოწმებული. მკვლევართა აზრით, ეს საიმპერატორო ძალაუფლების ნიშნებს გადმოსცემს (Günter Ristow, Geburt Christi: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, 11, 1971, გვ. 644). აქ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მხატვარმა შობის კომპოზიციაში, სწორედ რომ ახალი მესიის გამონჩხისას, მოსე წინასწარმეტყველის მსგავსად, იესუ ნაზარეველი გამოსახა გრაგნილით, რომელშიც ბიბლიური სცენებებია ჩამოყალიბებული“ – **ო. ხუსკივაძე**, 2003, გვ. 180.
99. **ო. ხუსკივაძე**, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 181, სქოლიო № 26.

III თავის § 5 - 7-ის შემოწმება

(ჩრდილოეთი ეკლესიის, თაღისა და პილასტრების მოხატულობა)

1. როდესაც წმინდანს ცალ ხელში წიგნი ან გრაგნილი უჭირავს და მეორე ხელისგული მაყურებლისკენ აქვს მოტრიალებული, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენს წინაშე მართალი ადამიანია, რომელიც ჩვენ დღის სიტყვას გვამცნობს – Сестры Ново-Тихвинского монастыря, О чём говорят жесты на иконах, 2010, www.pravmir.ru/o-chem-govoryat-zhesty-na-ikonax/ (2021.1.22).
2. „მანდორლა – ნუშისებური ფორმის შარავანდია ფიგურის გამოსახულების ირგვლივ, შედგენილი ორი ურთიერთგადამკვეთი წრის – ცის და მიწის, მაღალი და დაბალი სამყაროების – სიმბოლოებით. ამ სამყაროთა ურთიერთშემსჭვალვა... მანდორლა მოიცავს ყოველგვარ დუალიზმის საწინააღმდეგო პოლუსებს. სიმბოლოა მუდმივი მსხვერპლთშეწირვის, რომელიც აღორძინების აღმასვლისა და ვარდნის შემოქმედებით ძალას“ – **Е. Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 33-36; უძველესი გამოსახულებები არის სანტა-მარია-მაჯორეს ბაზილიკაში, ლატომუს მონასტერში (V ს.); თავდაპირველად მანდორლა აღნიშნავდა მხოლოდ ქრისტეს დეობრივ დიდებას, შემდეგ დღისმშობლის, მარიამ მაგდალინელის... ქრისტიანობაში მანდორლა სიწმინდის და უმანკოების სიმბოლოდაც ითვლებოდა...; მანდორლის ფერი შეიძლება იყოს მოცისფრო-ლურჯი, წითელი, ოქროსფერი; „ლურჯი ფერის ტონალური დაყოფა განლაგების ამ საფეხურებით მიგვითითებს დინამიკაზე, ადამიანისათვის განსაზღვრულ გახსნილობაზე დეობრივი ენერგიებისა, რომლებიც მოქმედებს მანდორლის შიგნიდან. ისინი აცოცხლებს გარემოს. აქედანაა მასში ისრისებური სხივების გამოსახულება (მანდორლა როგორც ენერგეტიკული ნიშანი)“ – www.pravoslavie.ru/282html (2021.1.22).
3. გელათის წმ. ელიაშიც ქრისტეს მარჯვნივ გამოსახული წმინდანია ჭადრაბთმანი, მაგრამ წმინდანებს ხელში არაფერი უჭირავთ და გაუგებარია, რომელია მოსე და რომელი ელია (იხ. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 15). ტრადიციული იკონოგრაფიის მიხედვით, „უფრო ხშირად მოსე გამოსახებოდა ახალგაზრდად, ელია კი – მოხუცად, მაგრამ გვხვდება იშვიათი ვარიანტები, სადაც მოსე გამოსახულია შუა ხნის მამაკაცის სახით“ – www.pravmir.ru/preobrozhenie-gospodne-ikonografia-prazdnika (2021.1.22); გვხვდება ისეთი ვარიანტებიც, სადაც მოსე, აღმოსავლურ იკონოგრაფიასთან დაკავშირებული ადრეული ძეგლების მსგავსად, უწვერულვაშო ჭაბუკად არის წარმოდგენილი, მაგ.: ვარძიაში (XIII ს.) (**Г. Гаприндашвили**, Вардзия, ტაბ. 99), აჭში (XIII ს. ბოლო) – **Дж. Иосебидзе**, роспись Ачи, ნახ. 14; მოქვის ოთხთავის მინიატურაში (1300წ.) – **ო. ჭიჭინაძე**, მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები, ილ. 58; მოქვის სახარება, ალბომი, ფ. 59გ (გვ.117); ჭაღლაში (XVII ს.) – **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 59...; ფსკოვის მთროვის მონასტრის ფრესკაზე (XIII ს.), ერმიტაჟში დაცულ XII საუკუნის ბიზანტიურ ხატზე – foma.ru/ikonografya-preobrozheniya-gospodnya.html **Ф.Моисеев**, Иконография преображения господня, 18.VIII 2015 (2021.1.22) და სხვ.
4. ადრექრისტიანულ ნიმუშებში მაგ.: რავენის წმ. აპოლინარის ტაძრის საკურთხეველის კონქის მოზაიკა (VII ს.), ხლუდოვის ფსალმუნის (IX ს.)... მოსე წინასწარმეტყველი გამოსახულია ქრისტეს მარცხნივ უწვერულვაშო, მუქთმიანი ჭაბუკის სახით, ჭაღარა, წვეროსანი წმ. ელია კი ქრისტეს მარჯვნივ. როგორც ჩანს, წვეის ამ სცენის მხატვარმა ჯერ, იხელმძღვანელა ადრექრისტიანული ნიმუშებით, შემდეგ კი შეცვალა თავისი ჩანაფიქრი...
5. მიხეუღია, რომ ელია, რომელიც ცოცხლად იქნა აყვანილი ცაში, ცოცხალთა სამყაროს განსახიერებს, მოსე კი, რომელიც გარდაცვალების შემდეგ მოხვდა იქ – მკვდართა სამყაროს. იხ. www.pravoslavie.ru/570html **С. Липатова**, Заметки по иконографии преображения господня (2021.1.22).

6. „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში, წმ. მართას ფერხითი წითელ და მომწვანო ფურცლებიანი ყვავილია გამოსახული, ხოლო წმ. მარიამის ფერხითი შემორჩენილი ყვავილის კონტურის შიგნით, ისევე, როგორც საკურთხეველის კონქში შემორჩენილი ყვავილის კონტურში, საღებავი ჩამოშლილია (აღბათ, ორივე ყვავილი ერთნაირი საღებავით იყო დაწერილი). მათ აღვიღას ალაგ-ალაგ შემორჩენილი საღებავის ფრაგმენტები მოქროსფრო-თეთრია. სავარაუდოდ, ეს ყვავილები „მართას ყვავილზე“ უფრო ღია ფერისა იყო და ახალი ეკლესიის ნათლის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა.
7. **ო. ხუსკივაძე**, წიგნი, წმ. გიორგის ეკლესია..., გვ. 308-309.
8. „ფერიცვალები“ პირველ ცნობილ კომპოზიციაში, რავენის წმ. აპოლინარის ბაზილიკის კონქის მოზაიკაში (VI ს.) სიმბოლური და ნატურული გამოსახულებებია გაერთიანებული; VI ს-ში, კონსტანტინოპოლელი ოსტატის მიერ, შეიქმნა წმ. ეკატერინეს მონასტრის „ფერიცვალების“ მოზაიკური კომპოზიცია, რომელიც იქცა „ფერიცვალების“ ყველა სცენის პროტოტიპად. მასში სიმბოლოების ნაცვლად ადამიანთა ფიგურებია გამოსახული, მაგრამ არ არის გამოსახული თაბორის მთა, რომელზეც მოხდა ფერიცვალება; შემდგომში ჩნდება მთის გამოსახულებაც... <https://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html> (2021.1.22).
9. ხლუდოვის ფსალმუნის (დაახლ. 850წ.) ილ. იხ. **М.В. Щепкина**, Миниатюры Хлудовской псалтыри, М. 1977, ფ. 88გ; იგივე მინიატურა და დასახელებული მოზაიკების ილუსტრაციები იხ. აგრეთვე <https://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html> (2021.1.22).
10. ზარზმის „მაცხოვრის ფერიცვალები“ ხატი – **Г.Н. Чубинашвили**, Грузинское чеканное гв. 27-42, ილ. №1.
11. როსანოს სახარების „ლაზარეს აღდგინების“ ილ. იხ. – http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=1936 (2021. 8/5).
12. **Т.Б. Вирсаладзе**, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Крихи, в кн. Грузинская средневековая монументальная живопись, გვ. 43; **Т.Б. Вирсаладзе**, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, „Ars Georgica“, IV, გვ. 218.
13. **ო. ხუსკივაძე**, წიგნი – წმ. გიორგის..., გვ. 305. (**ო. ხუსკივაძეს** მითითებული აქვს, რომ ეს ინფორმაცია მოყვანილი აქვს **გერტრუდ შილერის** წიგნიდან *Iconography of Christian art, vol. I, New York, 1971, ტაბ. 424, 463, 464*).
14. აღნიშნული სავარცხლის ფოტო იხ. <http://katehon.com/ru/article/voskreshenie-lazarya> **М. Голубина** Воскрешение Лазаря, 2016 (2021.1.22).
15. სამოსის ქსოვილის სადაფისმაგვარი ბზინვარება დამახასიათებელია პალეოლოგოსური ხანის მოხატულობებისათვის.
16. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 15.
17. იქვე, ტაბ. 27.
18. იქვე, ტაბ. 32.
19. ე.წ. ბამბერგის ავორიუმზე (სპილოს ძეგლის ფირფიტა, დაახლ. 400წ., დაცულია მიუნხენში) და რომის წმ. საბინას ბაზილიკის ხის კარზე (V ს.) გამოსახული „მაცხოვრის ამადლების“ რელიეფების ფოტოები იხ. <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080604125852.htm> (2021.1.22).
20. ნეტარი აგუსტინის დროიდან **ღვთისმშობელი ასოცირდება ეკლესიის სახედ**. (პირველად აგრელიუს აგუსტინმა – ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-ერთი მამა, 354-430წწ. – დაინახა ღვთისმშობელში ეკლესია, რადგან მისი სხეულის მეშვეობით განხორციელდა ღმერთი...) – Классификация икон Божией Матери. [www. Smolenckaya-fili.ru/index.php/2012-12-29-30-37/about-temple/icon/icons-typology](http://www.Smolenckaya-fili.ru/index.php/2012-12-29-30-37/about-temple/icon/icons-typology)
21. <https://www.youtube.com/watch?v=sG1nTYh3z8E> **Интернет-портал Азбука веры**.
22. რაბულას სახარების (586წ., ინახება *ფლორენციაში, ლაურენციანას ბიბლიოთეკაში*) მინიატურაში „ამადლების“ სცენას ჩამოყალიბებული სახე აქვს: https://ru.wikipedia.org/wiki/Евангелие_Рабулы (2021.1.22); <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080604125852.htm> (2021.1.22).
23. **Е.Л. Привалова**, Роспись Тимотесубани, გვ. 219, შენიშვნა 45.
24. ნახაზები აღებულია **ო. ხუსკივაძის** წიგნიდან „ქართულ ეკლესიათა...“ გვ. 24, 81, 118, 166, 232.
25. მთავარანგელოზი მიქაელი ნახსენებია დანიელთან 10:21, 12:1; გაბრიელ მთავარანგელოზი – დანიელთან 8:16, 9:21; ლუკასთან 1:19, 1:26. მათი ფუნქციების შესახებ იხ. <http://m.moldovenii.md/ru/section/620> (2021.1.22)
26. ამ პერიოდის სხვა „ხალხურ“ მოხატულობათა „ამადლების“ სცენებში ქრისტეს „დიდების“ გამოსახულება გაცილებით უფრო მარტივია – იგი წარმოადგენს ერთფეროვან ოვალს, რომელშიც პორიზონტალურად დამხრობილი რკალით ქრისტეს დასაჯდომი „ცისარტყელაა“ აღნიშნული: იხ. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 27, 34...
27. სამწუხაროდ, ფოტოზე ფერები ადექვატურად ვერ აისახა.
28. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 61-62.
29. **სმეველ**, გვ. 299.
30. **ბ. პაპუაშვილი**, რელიგიის ისტორია, კარიბჭე, გვ. 138.
31. **И. Мамаиашвили**, Роспись Табакини, გვ. 42. აღსანიშნავია, რომ მაძიაშვილის მიერ ნახსენებ, „ვანკისხევის თევდორეწმინდას“ ეკლესიას **ო. ხუსკივაძე** იხსენიებს, როგორც „ვანისხევის

- თევდორეწმინდას“ – **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 372. ხუსკივაძისეული დასახელება უფრო სწორი უნდა იყოს – ვანკი (სომხ.), ქართულად – ვანია.
- 32. ი. მამაიშვილი**, დასახ. ნაშრომი, ნახ. 10, ტაბ. XXII, გვ. 42.
- 33.** იწინასწარმეტყველა იერუსალიმის მოხრება მტერთაგან, ღვთის მიერ ისრაელის მტრების დასჯა და ისრაელიანების და იერუსალიმის გადარჩენა, მაცხოვრის მეოხებით, სულიწმინდის გარდამოსვლა „ყოველ ხორციელზე“ – **ბიბლია**, თბ., 1989, გვ. 828-830; **იოველი** 3, 1-2.
- 34.** ბიბლია, საქმე 2, 2-4; **გ. კენტოშვილი**, სიმბოლოები ქრისტიანულ..., სულიწმინდის მოფენა.
- 35.** რომელი წინასწარმეტყველია აქ გამოსახული, ამის დამაჯერებლად დამტკიცება შეუძლებელია, მაგრამ ერთი კი ცხადია, იმ ბიბლიურ წინასწარმეტყველთაგან, რომელთა სახელშიც არის ორი „I“-ც და „II“-ც მაგ. იერემია, იოველი, ეზეკიელი, რომელიც არ უნდა იყოს აქ გამოსახული, წინასწარმეტყველ ელიას გამოსახულების საფუძველზეც მისახვედრია, რომ აქ წარმოდგენილი პერსონაჟები უნდა იყვნენ მხსნელის მოვლინების გარდაუვალობის წინასწარუწყებულობის მაცნენი და ხსნის გზად ღვთისადმი რწმენისა და ერთგულების მიმითებულები.
- 36.** ხალენი – მოსახსამი, შიგნიდან ბეწვიანი, ტყავის სარტყლით. – ბიბლია, IV მეფეთა, 1, 8; 2, 8.
- 37.** ბიბლია, **დანიელ წინასწარმეტყველი**, გვ. 802-820; **სმეელ**, გვ. 244-245.
- 38. H.A. Аладашвили**, Монументальная скульптура Грузии, გვ. 57.
- 39. H.Г. Чубинашвили**, Хандиси, ტაბ. 88.
- 40. ი. ლორთქიფანიძე**, მ. ჯანჯალია, წაღწევისა, გვ. 172.
- 41. ი. მამაიშვილი**, Роспись Табакини, ნახ. 10, გვ. 41.
- 42.** აღნიშნული ფრაგმენტში, წმინდა გიორგის სასწაულის სცენა ვერც ჩვენ და, როგორც ჩანს, ვერც **ი. ხუსკივაძემ** ვერ „ამოვიკითხეთ“. წმ. გიორგის შუბის და გველშაპის გამოსახულების ფრაგმენტი შენიშნა **გ. გაგოშიძემ** ფოტოზე, რისთვისაც მას მადლობას ვუხდით.
- 43. გ. ბოჭორიძე**, იმერეთის..., გვ. 145-146.
- 44. ივ. ჯავახიშვილი**, ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, გვ. 114.
- 45.** „ქრისტიანობაში **სამკუთხედი** ღმერთის ყოვლისმხედველი თეალის სიმბოლოა. სამკუთხედი წვეროთი ქვემოთ – წვალი, ქალური პრინციპი, ასევე, მთვარე ეგვიპტურ იეროგლიფში. წვეროთი ზემოთ – მამაკაცური პრინციპი, ცეცხლი, ციური ძალები. სამკუთხედი კვადრატში – ღვთაებრივი და ადამიანური, სულიერი და ხორციელი“... – **Е.Я. Шейнина**, Энциклопедия..., გვ. 36.
- 46.** „**სამფურცელა. სამყურა** ერთი უძველეს ემბლემათაგანია ერთიანობის, ჰარმონიის (ბერძნ. Trifollos, გერმან. Dreipass – სამყურა). სამების სიმბოლო...“ – **Е.Я. Шейнина** Энциклопедия..., გვ. 38.
- 47. ბიბლია**, თბ., 1989, **აბაკუმ წინასწარმეტყველი** (3, 3-13), გვ. 846; **დანიელ წინასწარმეტყველი** (14, 31-40), გვ. 820.
- 48.** „**აპა ქალწულმან მუცლად – იღოს და შვას ძე და უწოდონ სახელი მისი ემანუილ**“ (ესაია, 7, 14). მახარებელი მათე პირდაპირ უსადაგებს ამ წინასწარმეტყველებას ქრისტეს დაბადებას (მათე, I, 23) – **სმეელ**, გვ. 302-303.
- 49.** გამოსახულების მაგივრად წარწერები გვხვდება ამ პერიოდის ზოგ სხვა „ხალხურ“ მოხატულობაშიც, მაგ.: კალაურის ეკლესიაში, „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციებს შორის, ჩართულია ასომთავრული წარწერა – „იოსებ აყვედრა ქალწულს“, – რომელიც თხრობის განგრცობის სურვილით არის მოტივირებული; თუხსა და ფარახეთში მრავალი გვარის წარმომადგენელი ისტორიული პირი წარწერებში ყოფილა მოხსენიებული, მათი ფიგურების გამოსახვის გარეშე – ყველა კტიტორის გამოსახულების ეკლესიაში წარმოდგენის შეუძლებლობის გამო. წვეის ეკლესიაში კამარის საბჯენ პილასტრზე წარწერა „მანუილის“ არსებობას განსხვავებული მოტივაცია აქვს: იგი წვეის მხატვრის შემოქმედებითი კონცეფციის განვითარება-განზოგადების ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენს – პირობითად, გამოხატავს ქრისტეს – „ლოგოსს“...
- 50.** სამწუხაროდ, ფერი ფოტოზე აღუქვატურად ვერ აისახა. გაგრცვლებულია წმ. ონოფრეს, საუკუნეთა მანძილზე უცვლელად განმეორებული, იკონოგრაფიული ტიპი – „სახეს ხშირი თმა-წვერი უფარავს, თმები იმდენად გრძელია, რომ მიწაზე სცემს, შიშველია და სარცხვინელი კაქტუსისებრი მცენარის ყვავილით აქვს დაფარული. ეს ასეა ქართული კედლის მხატვრობის ბევრ გვიანა ძეგლზეც: გელათის წმ. გიორგის ეკლესიაში, კორცხელში, ხობის გვიანა ფენაზე, კალაურის მოხატულობაში“ – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 153, შენიშვნა 17; **წვეის** მოხატულობაში კი, წმ. ონოფრე მთლიანად შიშველია და სხეულს, ნაწილობრივ, მხოლოდ წვერი უფარავს (ე.გ.).
- 51.** მაგ.: ქორეთში, ჩრდილოეთ პილასტრზე დავით წინასწარმეტყველს უწერია სახელი, მის ქვემოთ გამოსახული, უფრო ახალგაზრდა წინასწარმეტყველი კი მისახვედრია, რომ სოლომონი უნდა იყოს..., სამხრეთ პილასტრზე მოსე წინასწარმეტყველს უწერია სახელი, მის ქვემოთ გამოსახული წინასწარმეტყველი კი ელია უნდა იყოს და სხვ. – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 189.
- 52.** **წმ. ონოფრიუსი** და **წმ. პაფნუტიოსი**, ერთად არიან გამოსახული ემანუილ სკორდილის მიერ 1650-1670 წლებში შესრულებულ წმ. ონოფრეს ცხოვრების ამსახველ ხატზე, რომელიც ინახება წმ. იოანე თეოლოგის მონასტრის საცავში – ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΜΟΥ ΓΕΝΙΚΗ ΕΡΟΠΤΕΙΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Δ. ΚΟΜΙΝΗΣ θηΥητης Βυζαντινης Φιλολογιας Πανεπιστημιον Αθηνων ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ Α. Ε., 1988;
- 53.** Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 86, 1890-1907.

54. ვერ დავეთანხმებით **ო. ხუსკივაძის** მოსაზრებას, რომ მეუღლის ფიგურის მხატვარი წვეის სხვა მხატვრებზე უფრო „ნაკლებად გაწაფულია“ (**ო. ხუსკივაძე**, წვეა, გვ. 293) – ამ ნამუშევარში მკაფიოდ არის გამოხატული მხატვრის ახლებური ხედავა: (ამის შესახებ იხ. ჩვენი ნაშრომის დასკვნაში). ფიგურის ის ნაკეთები, რომელიც მეტად ავლენს მეუღლის პიროვნებას, მას სხვა მხატვრებზე უფრო დამაჯერებლად აქვს გადმოცემული – მეუღლის ნათელი და მშვიდი მზერა სხვა პერსონაჟთა მზერაზე უფრო კონკრეტულია და ფოკუსირებულია უშუალოდ მაყურებელზე (*სხვა პერსონაჟთა მზერა, იმ შემთხვევაშიც კი როცა ის ფორნტალურად არის მომართული, აცდენილია მაყურებლისაგან*), მისი ხელები, ანატომიურად, წვეის მხატვლობის სხვა პერსონაჟთა ხელებზე უფრო სწორად და პლასტიკურად არის დახატული, ხოლო მისი სხეულის უსიმათიობის უტრირებულად წარმოჩენა, მხატვრის ხერხია სათანადო შინაარსის მაყურებელამდე მისატანად...

55. **ო. ხუსკივაძე**, წვეა, გვ. 293.

56. ღვთისმშობელი, მისი მიძინების წინ, შევედრა მაცხოვარს: „ქრისტე მეუფეო დამბადებელო ყოველთაო, შეიწყალენ დაბადებულნი შენნი და ყოველნი ქმნულნი ხელთა შენთანი ამასცა ცხოვრებასა და ღვთა მას განკითხვისასა საშინელსა, რამეთუ შენნი არიან და შენვე დაიცუნ და მარჯუენითა მაგით მადლით დაიფარენ“... იოანე ნათლისმცემელმა და მოციქულებმა შესთხოვეს სოფლისათვის მშვიდობა, მორწმუნეთა დაცვა ბოროტისაგან, ქრისტიანთა ხსნა ცოდვითაგან მეორედ მოსვლის უამს – *მოთხრობა მიძინებისა ყ დ წმიდისა ღვთის მშობლისა, თქმული წ. მ. ნ. ვახილისა, გობრონ (მიხაილ) საბინინი, საქართველოს სამოთხე, პეტერბურდი, ჩეპ (1882) წელი, გვ. 16.*

III თავის §8 - 14-ის (დეტალებისა და სტილის ანალიზი) შენიშვნები:

1. **ნ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი (VI-XIVსს.), თბ., 1964, გვ. 21.
2. კლავუსი (ლათ. clavus – ზოლი) – სწორხაზოვანი ზოლი ან ორი პარალელური ზოლი განთავსებული ვერტიკალურად ტუნიკებზე, სტოლებზე, ქიტონებზე. წარმოადგენდა რომაელი პატრიციების რანგის განმასხვავებელ ნიშანს. ქრისტეს ქიტონზე ის არის მასწავლებლობის, მქადაგებლობის, სამეფო წარმომავლობის სიმბოლო. ზოგჯერ გამოისახებოდა მოციქულების და ანგელოზების სამოსზე – ikona.dp.ua/book/export/html/12
3. ფოტო იხ. www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.678 (2021.1.22).
4. **Л. М. Евсева**, Иконы XIII-XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублёва, М., 2007, გვ. 44-46.
5. **ო. ღორთქიფანიძე**, **მ. ჯანჯალია**, წაღწევისა, ილ. გვ. 150-151, სქემა გვ. 191.
6. მოცისფრო-თეთრი და შინდისფერი ფერები, ამ შემთხვევაში, სიმბოლოა მაცხოვრის სიწმინდის და წამებულობის.
7. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 35.
8. იქვე, ტაბ. 21.
9. იქვე, ტაბ. 16.
10. იქვე, ტაბ. 5.
11. **Н. А. Аладашвили**, Монументальная..., გვ. 29, ტაბ. 25.
12. იქვე გვ. 66, ტაბ. 63; **Г.В. Алибегашвили**, Светский портрет..., ილ. 61.
13. **შ. ამირანაშვილი**, ქართული ხელოვნების..., 1971, ტაბ. 63.
14. ჩვენ ვსარგებლობთ **ნ. ჩოფიკაშვილის** შემოსვენებულ წიგნში მოყვანილი ტერმინოლოგიით. (იგივე სამოსი სხვაგან იხსენება, როგორც დიბიტისონი (დალმატიკა) ღორით, – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Византийский-светский-костюм> (2021.1.22) და სხვ.).
- ბიზანტიის იმპერატორების ბისონი გრძელი და ვიწრო სამოსი იყო. მოძრაობის გასაადვილებლად წინა კალთა მუხლამდე შეჭრილი ჰქონდა ჩაცმის გასაადვილებლად, ყელთან ღრმად ამოჭრილი და ფართო მანიაკით დაფარული. ქართველ მეფეთა ბისონიც ისეთივე იყო, როგორც ბიზანტიის იმპერატორებისა, იმ განსხვავებით, რომ ბისონზე სარტყელი არ ჰქონდათ შემოჭერილი“– **ნ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი, გვ. 75; **წვეის** ფრესკაზე გამოსახულ მეფეთა ბისონები საკმაოდ განიერი ჩანს და დანაოჭებული. მართალია, წინასწარმეტყველ სოლომონის ბისონს სარტყელი არ უჩანს, მაგრამ ის, ქართველ მეფეთა ბისონისაგან განსხვავებით, წელთან შევიწროებულია.
15. ღორის ანუ „ღიადიმთა ნაირსახეობის მიუხედავად, ძირითადად მაინც ორი ტიპისა გამოიყოფა: პირველი – როცა ღიადიმის ვერტიკალური ბოლო მანიაკიდანაა დაშვებული და მეორე – გულზე გადაჯვარედინებულ ნაწილებზე დამაგრებული“ – **ნ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი, გვ. 77.
16. **თ. ვირსალაძე**, ატენის სიონის... 1984, გვ. 29, ტაბ. 146.
17. **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 65, 70.
18. იქვე, გვ. 87, 88.
- 18ა. იქვე, გვ. 117.
19. „სამეფო ფეხსაცმლის აღმნიშვნელი სპეციალური ქართული ტერმინი ცნობილი არ არის, ამიტომ „მოგვებს“ ვუწოდებთ. „მოგვი“ საქართველოში მაღალყელიან ფეხსაცმელს ეწოდებოდა საერთოდ. „მოგვი“ გვხვდება „დაბადებაში“, „იოანე და ექვთიმეს ცხოვრებაში“, „ვისრამიანში“, „ხელმწიფის კარის გარიგებაში“, „ამირანდარეჯანიანში“ და სხვ.“ – **ნ. ჩოფიკაშვილი**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72.
20. „სამკუთხედი ტრადიციული ფორმით (წვეროთი ზევით) სიმბოლოა პირველ რიგში მამაკაცის შემოქმედებითი ძალის, ღვთაების შემოქმედებითი ძალის და პირიქით, სამკუთხედი, რომლის

წვერო მიმართულია ქვემოთ – ნიშანია ქალური საწყისის, მიწის ნაყოფიერი წიადის“ – **Т.А. Турскова, Новый...**, გვ. 677.

21. ი. ხუსკივაძე ბუგეულის ეკლესიას მთავარანგელოზთა სახელობისად იხსენიებს (2003, გვ. 225) – ალბათ იმიტომ, რომ მასში, დასავლეთ შესასვლელთან, იმ ადგილას, სადაც ტრადიციისამებრ ეკლესიის პატრონი გამოისახება, მთავარანგელოზთა ფიგურებია წარმოდგენილი. მაგრამ, ეკლესიის ექსტერიერის 1825 წლით დათარიღებულ ლაპიდარულ წარწერაში, იგი ღვთისმშობლის სახელობისად იხსენიება. ღვთისმშობლის სახელობისად იხსენიებს მას **გ. ბოჭორიძე** – რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 69-74. ალბათ, ეკლესიის დასავლეთ შესასვლელთან გამოსახული მთავარანგელოზები მხატვარს „ღვთისმშობლის სახლის“ მცველებად ჰყავს მოაზრებული.

22. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის..., 1984, ტაბ. 45-47.

23. Е.Л. Привалова, Роспись Тимотесубани, ტაბ. XIII.

24. მ. ყენია, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 165.

25. იქვე, ტაბ. 195.

26. იქვე, ტაბ. 241.

27. იქვე, ტაბ. 260.

28. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Полиставрион> (8.IX, 2020). შესაძლოა, ჯვრებიანი ქუდების ტარებაც ყველა უმაღლესი იერარქისთვის გახდა დასაშვები, მაგრამ, ამის შესახებ ჩვენ ინფორმაცია ვერ მოვიძიეთ.

29. „შესაძლებელია საქართველოშიც მღვდელმთავრები ღვთისმსახურებას თავშიშველნი აწარმოებდნენ აღმოსავლური წესით; გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის ფრესკაზე (შვიდი სეკლესიო კრება) ყველა ეპისკოპოსი თავშიშველან; მღვდელმთავრები თავდაუზურავად არიან წარმოდგენილნი X-XIV სს. რელიეფებსა და ფრესკებზეც და მიტრა მღვდელმთავრის თავსაზურავად 1639 წელს იხსენება მხოლოდ, მაგრამ ბაგრატ კურაპალატის 1040 წლის სიგელში მოხსენიებულია ხვირნი ოქროსანი (თვალთა და მარგალიტით შეკაზმული), ხვირი-ხოირი, **ნ. მარის** განსაზღვრით, მიტრის სომხური შესატყვისია“ – **ნ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი, გვ. 100.

„ნ. პალმოვის აღნიშვნით (**Н. Пальмов**, Об омофоре, саккосе и митре, გვ. 402-407), „აღმოსავლური იკონოგრაფიის ძეგლებზე მღვდელმთავრები თავშიშველად არიან წარმოდგენილი და მხოლოდ ვასილ ბულგართმელტის „თვენის“, ვატიკანის მღვდელმთავარს ხურავს სკუფის მსგავსი რადაც, თავზე მჭიდროდ ჩამოცმული, ქვედა კიდეზე დაკბილული გვირგვინის მსგავსი ნაწილით. იგივე კირილე ალექსანდრიელი 1073 წლით დათარიღებული სვიატოსლავის იზობორნიკის მინიატურაზე ნაკეცებიანი თეთრი სკუფითაა თავდაბურული“. „ატენის სიონის საკურთხეველის აფსიდში გამოსახულს კი თავსაზურავად აქვს თეთრი ნახევარსფეროსებრი წნული (რომბების ბადე)“ – **ნ. ჩოფიკაშვილი**, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.), გვ. 100.

30. И. Ф. Маманашвили, Роспись Табакини, ტაბ. VII.

31. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 32.

32. იქვე, ტაბ. 3.

33. იქვე, ტაბ. 42.

34. მარტვილი – www.ambioni.ge/martvilis-monasteri#!prettyphoto (2021.1.22).

35. მაგ.: ტაბაკინის „მსხვერპლის თავყანისცემის“ სცენაში ორ მღვდელმთავარს მოსავს უჯრედებიანი ქუდი და პოლისტავრიონი – **ბასილი დიდს** (კაპადოკიის კესარიის არქიეპისკოპოსს (გ. 379წ.) – ალექსანდრიის სკოლის წარმომადგენელს) და **იოანე ოქროპირს** (კონსტანტინოპოლის არქიეპისკოპოსს (347-407წ.) – ანტიოქიის სკოლის წარმომადგენელს. (ილ. იხ. **И. Маманашвили**, Табакини, ტაბ. VII₁₂); **ფარახეთში** იგივე მღვდელმთავრები კუბოკრული ქუდებით, მაგრამ პოლისტავრიონის გარეშე – მოუწითავე ფელონებით – არიან გამოსახული. (ილ. იხ. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 42).

36. წითელხევის საკურთხეველში, წმ. მამათა რიგში, ისტორიული პირები ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე არიან წარმოდგენილი – კუბოკრული ქუდებით. წმ. გრიგოლი (ღვთისმეტყველი ან ნოსელი) კი უქუდოდ. (ილ. იხ. **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 86, ტაბ. 8, 12); **ბუგეულის** მხატვარს ცხრა მღვდელმთავარი ჰყავს დახატული: მათგან ერთი – **ათანასე ალექსანდრიელი** (გ.373წ.) – მოციქულთა რეგისტრში – ქიტონითა და ჰიმატიონით მოსილი, უქუდოდ; „მსხვერპლის თავყანისცემის“ სცენაში კი რვავე მღვდელმთავარი პოლისტავრიონით შეუმოსავს, ესენი არიან: **წმ. აბაკომი** (ჩვენ მის შესახებ ინფორმაცია ვერ მოვიძიეთ. **ი.ხუსკივაძე** მას III-ის დიდ მოწამედ ახსელებს); **წმ. გრიგოლ დიალოღონი** – რომის პაპი 590-604 წლებში; დიდი კაპადოკიელები: **გრიგოლ ღვთისმეტყველი** და **ბასილი დიდი** (IVს-ის IIნახ.); **კირილე ალექსანდრიელი** (376-444) – ალექსანდრიის არქიეპისკოპოსი; **ნიკოლოზ საკვირველმოქმედი** (270-345) – მირის (რომის იმპერიის ლიკიის პროვინცია) ეპისკოპოსი; **წმ. სილიბისტრო** – რომის პაპი IVს-ში და **იოანე ოქროპირი**. წმ. აბაკომს, წმ. სილიბისტროს და იოანე ოქროპირს ქუდი არ ახურვთ.

37. ამ მღვდელმთავართა დამსახურება მოკლედ აღნიშნული გვაქვს III თავის §1-3 – ის № 91 და № 92 შენიშვნებში.

38. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 6.

39. იქვე, გვ. 165.

40. იქვე გვ. 339.
41. იქვე ტაბ. 41.
42. იქვე ტაბ. 14.
43. იქვე გვ. 163.
44. იქვე გვ. 338; 43ა. იქვე გვ. 339.
45. ამდაგვარი ფორმის, ფერადი, ჰორიზონტალურ ზოლებიანი ქუდი ახურავს **წითელხევის** ფრესკაზე ქტიტორს, **ქორეთის** ფრესკაზე – წმ. ესტატეს – **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 7, 28.
46. **А. Аладашвили**, Монументальная..., გვ. 102, 103; ტაბ. 116, 117.
47. **ო. ხუსკივაძე**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 165, ტაბ. 6, 14, 41.
48. **ო. ლორთქიფანიძე**, **მ. ჯანჯალია**, წალენჯიხა, გვ. 136, 191.
49. სავარაუდოდ, სარკმლის წირთხლზე წარმოდგენილი ქტიტორის სახელის აღმნიშვნელი წარწერა **Πεχι kbd** „,პეხი კბდ“ (ტაბ. 53ა,ბ) პეხი კაბ(პ)ადოკიელს უნდა ნიშნავდეს. ისეთი მაღალი ქუდის გამოსახულება, როგორც გვაგვარაუდებინებს ქტიტორის თავზე მოთხრობით საკმაოდ მაღლა მდებარე წითელი ლაქა, ქართულ ძეგლებზე არ გვხვდება. (კონუსური, არცთუ მაღალი, ქუდი ახურავს მაცხვარიში, დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენაში, ერისთავებს – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, გვ. 116; ასტროლოგიური ტრაქტატის მინიატურაზე გამოსახულ მერწყულს – **Ш.Я. Амирашвили**, Грузинская миниатюра, Рукопись №65, 1188, № 64 და სხვ.). უფრო მაღალია, კაპადოკიაში იხლარის ხეობის ადასალტის გამოქვაბული ეკლესიის კედელზე გამოსახულ მოცეკვავე მამაკაცთა კონუსური ქუდები (Xს.), – ფერადი ფოტო ის. reports. travel.ru/reports/2014/05/230898.html (2021.1.22) და ღურა ევროპოსის სირიული ტაძრის ფრესკაზე გამოსახულ (მესაკმეველ?) მამაკაცთა ქუდები, ის. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дыпа-Эвропос> (2021.1.29).
50. ქტიტორთა სამოსის გულისპირის გაფორმების ასეთი თარგი გვხვდება ჭალის და ქორეთის ეკლესიათა მოხატულობაში – **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 23, 24, 165; საფარის წმ. საბას ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.) – **გ. ხუციშვილი**, საფარის კედლის..., გვ. 99; სორის წმ. გიორგის ეკლესიაში (XIV ს.) – **ო. ჭიჭინაძე**, სორის..., გვ. 278-27, და სხვ.
51. მაგ.: გვხვდება ლაგურის ფრესკებზე (1112წ.), ჭოხუდის მაცხვარიშის ეკლესიის კანკლის მოხატულობაში (XIIIს.), ჩაუაშის მაცხვარის ეკლესიის ფრესკებზე (XVIIIს.) – **მ. ყენია**, ზემო სვანეთი, ტაბ. 72, 74, 153, 155, 270, 276; მამუკა თავაქარაშვილის ვეფხისტყაოსნის მინიატურებზე (XVIIIს.) – **შ. ამირანაშვილი**, ვეფხისტყაოსნის დასურათება, თბ., 1966;
52. **Т.А. Турскова**, Новый..., გვ. 605-606.
53. **И.Ф. Маманашвили**, Роспись Табакини, а) ფერადი ტაბ. I, V; ტაბ. X VIII.
54. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 8, 19, 22, 46. ამდაგვარი ხერხით გამოსახული თმა ე.წ. „ხალხური“ ჯგუფის ზოგ მოხატულობაში შესრულების პრიმიტივობის, ზოგან კი, მაგ. წითელხევი (ტაბ. 8), გამიზნული სტილიზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს.
55. **И.Ф. Маманашвили**, Роспись Табакини, ფერადი ტაბ. II;
56. **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა, ტაბ. 45, 46.
57. დაახლოებით, 20 სმ. სიგანის.
58. დაახლოებით, 4-5 სმ.
59. დაახლოებით, 25 სმ. სიგანის.
60. დაახლოებით, 4-5 სმ.
61. შესაძლოა, ადრე, ზედა ნიშას ჰქონდა კარი, რომელზეც შესრულებული იყო ორნამენტის დანარჩენი ნაწილი – მარცხენა ქვედა, ვერტიკალური ნიშის აღმოსავლეთ კედელში არის (ეკლესიის მშენებლობის არათანადროული) ვერტიკალური ღარი – კარის ჩარჩოს ჩასადგმელად (ტაბ. 4). შესაძლოა, ზედა ნიშაც იხურებოდა...
62. დაახლოებით, 30 სმ.
63. ორნამენტის აღნიშნული მოტივი მრავალი საუკუნის განმავლობაში ფართოდ იყო გავრცელებული ქართულ და, საერთოდ, ქრისტიანულ კედლის მხატვრობაში, სამოსის მორთულობაში, წიგნის გაფორმებაში. გამოიყენება თანამედროვე საეკლესიო მხატვრობაშიც. იგი გვხვდება ფარის სვიფის ჯგრაგის ეკლესიაში (Xს.), ატენში, ზემო კრისში (XIს.), ფავნისში (XIIს.), ტიმოთესუბანში (XII-XIIIს-თა მიჯნა), აჭში (XIIIს. ბოლო), უბისში (XIVს.), დირბში, სხალთაში XIVს. ბოლო – XVს. I ნახ.
64. ეს ორნამენტიც საკმაოდ გავრცელებულია ქრისტიანულ და, კერძოდ, ქართულ კედლის მხატვრობაში. მაგ., გვხვდება: სორში, წალენჯიხაში, დირბში, გელათის ჩრდილოეთ ეკვდერში (XVIს.), ბუგეულში...
65. **Турскова**, Новый..., გვ. 548. ასეთი ორნამენტი, სამკუთხედებში და რომბებში ჩაწერილი რამდენადმე განსხვავებული ფოთლით, გვხვდება ბუგეულში.
66. გვხვდება ატენში (სამოსზე – თ. ვირსალაძე, ატენის... გვ. 86, 87), სხალთაში, ჭალაში, ბუგეულში, წალენჯიხაში – ლევან II-ის ეკვდერში (XVIIIს.)...
67. გვხვდება ფარახეთში – **ო. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 275, 276; ტაბ. 43; **ო. მამიაშვილის** აღწერილობით, ასეთი ორნამენტი ყოფილა ტაბაკინში, ვანში, ქორეთში – **И.Ф. Маманашвили**, Роспись Табакини, გვ. 26.

68. მარმარილოს ფილები მოტივი განსაკუთრებით გავრცელდა XIV-XV საუკუნეების კედლის მხატვრობაში: – სორი, წალენჯიხა და სხვ. ფართოდაა გავრცელებული ქართული მხატვრობის XVI-XVII სს. „ხალხური ნაკადის“ ძეგლებში: ბუგეულში, ქორეთში, ფარახეთში – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 32; გვ. 163, 164, 276-278.

69. ამდაგვარი ორნამენტი გამოყენებულია აღნიშნული პერიოდის ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში: ჭალის, ბუგეულის, ერელაანთ საყდრის, კალაურის – **ი. ხუსკივაძე**, ქართულ ეკლესიათა..., გვ. 24, 232, 316.

70. იქვე, ტაბ. 34.

71. ოღონდ, პიეტრო ვესკონტეს პორტულანზე დროშის ბოლო დაგრძელებულია და დაყოფილია სამ ლენტად. http://gov.ge/index.php?lang_id=geo&sec_id=56 (2021.1.22).

72. საქართველოს სახელმწიფო დროშის ანალოგიური გამოსახულებები – მაცხოვრის და ოთხი მახარებლის სიმბოლოებით – სხვადასხვა სახით გვხვდება შუა საუკუნეების ქართულ ეკლესიათა ბარელიეფებსა და ყოფით გამომსახველობით კულტურაში: ნეკრესის (VII ს.), ბოჭორმის (XI ს.), მანგლისის (XI ს.), ჩხერის (XV ს.) ეკლესიებზე, დავით III კურაპალატის (XI ს.) ვერცხლის მონეტაზე, ხევესურულ ფარდაგებზე და სხვ. იხ. იმავე საიტზე.

73. მოხატულობის ზედა ფენის ზედაპირის გარკვეული უსწორმასწორობა ბათქაშის ნესტისაგან დაზიანების და, მე-16 ს-ის მოხატულობის ქვეშ, ადრინდელი მოხატულობის ფენების არსებობითაა განპირობებული; 2006 წლამდე, მოხატულობის ჩამონაშალი ადგილებიდან ჩანდა, რომ ბათქაშის ფენების სისქე 2 მმ-ს არ აღემატება. ძველ ფენებს, ახალი ბათქაშის დასამაგრებლად, მცირე (1-3 მმ.) სიღრმის ღრმულებით დამუშავების კვალი ეტყობოდა. ალბათ, კედლების ღრმულებით არასათანადოდ დამუშავებამ გამოიწვია გლუვი კედლებიდან, ნესტისაგან დაზიანებული, ბათქაშის დიდი მონაკვეთების იოლად ჩამოცვენა. (ღრმულები ამოივსო 2006 წ., ფერწერის სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს).

74. სანამ ეკლესიის საკურთხეველის სარკმელში მსხვილ ალათას ჩასვამდნენ, ბუნებრივ დღის განათებაზე, მკაფიოდ ჩანდა ცივი ფერები და ელფერები („ამაღლების“ და „ხარების“ სცენებში, საკურთხეველის II და IV რეგისტრების ფონებზე, წმ. ესტატეს სამოსზე და სხვ.). სამწუხაროდ, ვერ მოხერხდა მოხატულობის ხელოვნურ დღის განათებაზე გადაღება, რის გამოც ფოტოებზე ცივი ფერები და ელფერები ვერ აისახა. წვეის მოხატულობაში ცივი ფერების არსებობა აღნიშნავს **ი. ხუსკივაძეს** – „ფონი ყველგან ცივია – თეთრანარევი ღურჯი ფერისა, სადაც ერთმანეთს მარტივად ეთანადება აგურისფერისა და მონაცრისფრო ღურჯის თანაგვარი ტონალონობის ფერადოვნი ლაქები – **ი. ხუსკივაძე**, წვეა, გვ. 310.

75. რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს საღებავის ჩამონაშალი ადგილებიდან გამომჟღავნებული კირის ფერთან გამოსახულების „თეთრი“ ფერის შედარებისას.

76. აფსიდის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში წმინდა ესტატეს და სამი მღვდელმთავრის გამოსახულება რომ ერთი და იმავე მხატვრის შესრულებულია, ამას გვაფარაუდებინებს წმ. ესტატეს და ქტიტორი დიაკონის მხრების და კისრის ნაოჭების ერთნაირი მოხაზულობა, წმ. ესტატეს და მღვდელმთავარ დავითის ქუდების ერთნაირობა; ამ რეგისტრში სასულიერო პირთა სახეების წერის ხერხები ისეთივეა, როგორც მღვდელმთავართა რეგისტრში, თუმცა ქვედა რეგისტრში სახეები უფრო მეტი კონკრეტულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

77. მაგალითად იმით, რომ ერთი მხატვრისთვის დაკვალვებინა სახეების წერა, მეორისთვის სამოსის და ა.შ..

78. მაგალითად, „ამაღლების“ სცენაში(ტაბ. 66) წარწერების დახრილობა ხელს უწყობს სიმსუბუქის, დინამიკის, ფრენის შთაბეჭდილების შექმნას. „ხარების“ კომპოზიციაში წარწერების კუთხოვანება და დახრილობა ესადაგება აღნიშნული სცენის გამოსახულებათა ერთი ნაწილის ნახატის მიმართულებასა და რიტმს(ტაბ.49), „ყვედრების“ სცენაში ოღონა დიაგონალურად დახრილი, სხვადასხვა ზომის, ალაგ-ალაგ ცვლადი სისქის ასოები, თითქოს, სცენის დაძაბული სიტუაციით „ელექტრიზებული“ ჰაერის თრთოლვას გადმოსცემს.

79. ა. ერთი შეხედვით, აფსიდის III რეგისტრის ზოგი წარწერა განახლებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგალითად: I ვერტიკალურ ნიშასა და სარკმელს შორის გამოსახული ორი წმინდა მამის ზემოთ არსებული წარწერა – :ქა: ႁႬ ႑+Ⴌ ,,წ(მიდა)ე იო(ა)ნ(ე) ႏ(რო)ბ(ირი)“, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ეს წარწერა უფრო მოკლე ასოებით, ნაკლებად მტკიცე ხელითაა შესრულებული, ვიდრე ამავე რეგისტრში, სარკმლის მარჯვნივ, გამართულად, ღამაზი კალიგრაფიით, მსხვილი ასოებით შესრულებული წარწერები: :ქა: ႑+Ⴌ+ ,,წ(მიდა)ე მ(ელ)ქ(ი)ს(ედ)ქ“ და :ქა: ႁႬႁ ,,წ(მიდა)ე გ(ი)გ(ო)ლ“, ამასთანავე, წარწერაში :ქა: ႁႬ ,,წ(მიდა)ე იო(ა)ნ(ე)“ ორივე სიტყვის წინ ბუნდოვნად ჩანს თითო-თითო სხვა ასო;

ბ. იმ გრაგნილთა წარწერები, რომელიც წმ. მელქისედეკსა და წმ. გრიგოლს უჭირავთ – ქა ႁႬ ႑Ⴌ႑ ႑Ⴌ ,,წ(მიდა) არს უფალი შაბათო“, შესრულებულია დაუდევრად, დაბრეცილი ასოებით და განსხვავდება წმ. იოანე ოქროპირის გრაგნილის ამავე შინაარსის წარწერისაგან, რომელიც უფრო გამართული კალიგრაფიითაა შესრულებული, თუმცა უფრო მეტი შეცდომებით: ქა ႁႬ ႑Ⴌ ႑Ⴌ. მაგრამ, ზემოთქმული არ გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ამ რეგისტრის მოხატულობის ნაწილი სხვა დროს არის გადაწერილი, რადგან მოხატულობის რეგისტრების შეხვედრის ადგილებში ბათქაშისა და საღებავის გადაბმის კვალი არ ჩანს, სახეების შესრულების ხერხები და ფერები

ერთნაირია, რაც გვარწმუნებს წვეის ეკლესიის მოხატულობის ზედა ფენისა და წარწერების თანადროულობაში.

80. მამა-ღმერთის ეს სახელი სხვადასხვა წიგნში სხვადასხვანაირად იხსენება, მაგ., 1982 წ. საქართველოს საპატრიარქოს მიერ გამოცემულ ბიბლიაში წერია „ცაბაოთ“ – გვ. 653; **ნ. აჭარაძის** „რელიგიურ სიტყვათა განმარტებანი“-ში – „საბაოთ“ და „ცებაოთ“ გვ. 253.

81. კონქში მოყვანილ ქრისტეს სახელში (+სს – „ქრს“) ასო „ქ“-ს ასო „რ“ მოსდევს, მაგრამ ეს სამი ასო არ არის საკმარისი იმისთვის, რათა დავრწმუნდეთ, რომ მხატვარი ქრისტეს სახელს სწორად იაზრებდა. კონქის ეს წარწერა და სამხრეთ კედლის, აღნიშნული, მცდარი წარწერები, რამდენადმე, შესრულების მანერითაც განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ ეს განსხვავებები წარწერების არათანადროულობას არ უნდა ნიშნავდეს, სავარაუდოდ, ისინი ქართულის სხვადასხვა დონეზე მცოდნე, სხვადასხვა თაობის მხატვრების მიერ უნდა იყოს შესრულებული.

82. წმ. ევსტათი ესტატედ იხსენება ქორეთის მოხატულობაშიც – **ო. ხუსკივაძე**, 2003, ტაბ. 28.

83. ნ. ბერძენიშვილი, გ. დონდუა, მ. დუმბაძე, გ. მეღიქიშვილი, შ. მესხია, პ. რატიანი, საქართველოს ისტორია I, თბ., 1958, გვ. 320.

84. წარწერები, შესაძლოა, ამ ეკლესიის მთავარი მხატვრის შესრულებული არ არის. მაგრამ, ნიშანდობლივია, რომ არც კოლეგებს და არც ქტიტორებს წარწერების შემსრულებლის მიმართ პრეტენზია არ ჰქონიათ... – ძნელი წარმოსადგენია, რომ მაშინდელი მოწინავე საზოგადოების (თავადაზნაურობა, სამღვდლოება და სხვ.) საკმაოდ დიდმა ჯგუფმა, რომელმაც, ალბათ, საკმაოდ დიდი თანხა გაიღო ქრისტიანული ეკლესიის მოსახატად ან საერთოდ არ იცოდა წერა-კითხვა, ან ღმერთის სახელიც კი არ იცოდა წესიერად. ასე ბოლომდე წაშლილი რომ ყოფილიყო იმ დროში საზოგადოების ცოდნის დონე, მაშინ ეკლესიის მოხატვის პრეტენზიაც არ გაუჩნდებოდათ.

გასათვალისწინებელია, რომ, როგორც ჩანს, ძნელბედობის ყველა ეპოქა, სხვადასხვა გამოვლინებით, მათ შორის ენისადმი დამოკიდებულებით, ერთმანეთს ჰგავს: XIX საუკუნეში, ფოლკლორისტი **სეგასატი გაჩეჩილაძე** წვეელი გლეხის ქალების (*წვეის ბატონებს ამ მწირ სოფელში არახოდეს უცხოვრიათ – ეგ*) შესახებ წერდა: „წერა-კითხვა საკმაოდ არის მათში ფაერცკელებული (*წვეაში სკოლის ჩანასახი 1825 წლიდან არსებობდა–ეგ*). ახალგაზრდა ქალიშვილები უფრო ახალ მოდებს მისდევენ. ქედებს ისეუპებენ თავზე და თუ არ „წვირუსულეს“, ისე კარგი ლაპარაკი არ გამოუვათ, როგორც ჰკონიათ. განათლებაში მიიღებენო, ჰფიქრობენ. მაგრამ ეს ხომ საზოგადო მოვლენაა ჩვენი დროისა მთელ საქართველოში“ – **ს. გაჩეჩილაძე**, „წვეა წვეელები...“ 1899წ. – თუ XIX-XX საუკუნეების ხალხური მეტყველებისათვის „წარუსულება“ იყო დამახასიათებელი, ჩვენი დროის მეტყველებას კი „წაინგლისურება-წარუსულება-წათურქულება“ და ა.შ. ახასიათებს, რა გასაკვირია, რომ XVI საუკუნეში „წაბერძნულება-წაარაბულება-წასპარსულება და ა.შ.“ ყოფილიყო დამახასიათებელი საქართველოს, უბედურებისაგან გონებაარეული, მოსახლეობისათვის... წითელხევისა და ქორეთის წარწერებში ქრისტე ქრისტედ იხსენება, წვეის მხატვარმა, ამ შემთხვევაშიც, სხვებზე უფრო „ორიგინალური“ ფორმით „გვამცნო“ ღვთის სახელი – „ქირსთე“!..

85. 1517 წ., გვეიპტე ოსმალეთის იმპერიის შემადგენელი ნაწილი დახდა. იმ დროს, ალექსანდრიის ეკლესია ძლიერ გაღარიბებული და დასუსტებული იყო. შემცირებული იყო მრევლი. უკიდურესად დაქვეითებული იყო სამღვდლოების ცოდნის დონე; სინას მთაზე ქართველი მოღვაწენი XV საუკუნიდან აღარ ჩანან – მაჰმადიანთა მოძღვაურების გამო; პალესტინაში საბაწმინდის ლავრა ქართველებმა XI –ს-ში დატოვეს, ხოლო ანტიოქია – XIIIს. II ნახევარში; XV ს-ში ქართველებმა დაკარგეს ქრისტეს საფლავის ეკლესიის ფლობის უფლება; XV-XVIს-ში იერუსლიმის ჯვრის მონასტერში და სხვა საგანებში მთარგმნელობითი და სამწერლო საქმიანობით დაკავებულ ქართველებს ქართული ენა, უეჭველად, უკეთესად ეცოდინებოდათ...

86. ბუგუელის ეკლესია ნაწილობრივ დაინგრა და მისი მოხატულობის ნაწილი განადგურდა 1991 წლის მიწისძვრის დროს, მაგრამ შემორჩენილია მანამდელი ფოტოები.

87. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 35.

88. იქვე, ტაბ. 39.

89. იქვე, გვ. 231.

90. ი. ხუსკივაძეს დასახელებული აქვს 28 ეკლესიის ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობა (*ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა..., 2003წ., გვ. II*), მაგრამ, მათ შორის წვეის მოხატულობა არ იხსენება, აქედან გამომდინარე, ვვარაუდობთ, რომ ამ სიაში შესაძლოა გამოჩენილი იყოს სხვა მოხატულობებიც, რომლებმაც, თუნდაც ძლიერ ფრაგმენტირებული სახით, მოაღწია ჩვენამდე, გასათვალისწინებელია ის, რომ მრავალი მოხატულობა, ალბათ, უფრო ადრე განადგურდა.

91. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. IV, თბ. 1967, გვ. 174.

92. საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გვ. 816.

93. ა) ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. IV, გვ. 173-175.

ბ). ვისაც თბილისის სამების საკათალიკოსო ტაძრის მშენებლობის საკონკურსო პროექტების გამოფენა უნახავს, წარმოიდგენს, რავარად შეიძლება განვითარებულიყო თანამედროვე ქართული საეკლესიო არქიტექტურა, თუ არა კათოლიკოს პატრიარქ ილია II-ის და საპატრიარქოს პოზიცია, რომ ქართველი ხალხის ეკლესიისაკენ შემობრუნების საწყის ეტაპზე, საეკლესიო სფეროში მოღვაწე ქართველ არქიტექტორებს, კარგახანს, ქართული საეკლესიო არქიტექტურის ტრადიციების „ფარგლებში“ უნდა ემუშავათ და, მხოლოდ ქრისტიანობის საფუძვლების და ქართული ხელოვნების

ტრადიციების ხელახლა სათანადოდ ათვისების შემდეგ, დაეწყოთ საეკლესიო არქიტექტურის განვითარების ახალი გზების ძიება...

გ. რამდენად დაძაბული ვითარება იყო XVI ს-ის საქართველოში და როგორ იყო გააქტიურებული ხელოვანთა მამულიშვილური თვითშეგნება, მათი სულიერი ძალისხმევა ხალხის გამხსნევებისკენ, ამას მოწმობს „ვედრების“ სცენების განსაკუთრებული სიმრავლე ამ ეპოქის მოხატულობებში და თავად „ვედრების“ სცენაში ვედრების კომპონენტის განსაკუთრებული გამაფრება წითელხევის, ბუგეულის, წვეის მოხატულობებში (მაცხვარიშის „თარინგზელის“ კონკშიც მთავარანგელოზები მავედრებლად არიან გამოსახული კომპოზიციაში „ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის“)...

94. Т.С. Шевякова, Монументальная живопись раннего..., ილ. 41-47.

95. Т.С. Шевякова, დასახ. ნაშრომი, ილ. 18.

96. მესამე ფენით, სავარუდოდ, XIII ს. ბოლოს – XIV ს-ის დასაწყისში გადაუწერიათ მეორე ფენის დაზიანებული ნაწილები.

97. წვეის მხატვარი, მოხატულობის შინაარსისა და ფორმის განზოგადების შედეგად, დამოუკიდებლად მივიდა ზემოხსენებულ შედეგამდე, თუ მის ამგვარ აზროვნებას ჰქონდა ფილოსოფიურ-თეოლოგიური საფუძველი შუა საუკუნეების რომელიმე კონცეპტუალისტური მიმდინარეობის სახით, უფრო დამაჯერებელი იქნება თუ ამ საკითხს და, საერთოდ, ამ პერიოდის მოხატულობების მსოფლმხედველობით საფუძვლებს რელიგიის ფილოსოფიის სპეციალისტები გაარკვევენ, ცხადია მაშინ, როცა შემორჩენილი ძეგლები მონოგრაფიულად იქნება შესწავლილი.

98. გვხვდება ჭაღის, გელათის წმ. ელიას, ქორეთის, ბუგეულის, ვანის, ტაბაკინის, წვეის... მოხატულობებში.

99. ქარაგმის მონახაზის დასაწყისის განსხვავებულობა ავლენს, რომ ქარაგმის ნიშანი წვეისა და ბუგეულის მოხატულობებში სხვადასხვა მხატვრის მიერაა შესრულებული.

100. იხ. **ი. ხუსკივაძე,** ქართულ ეკლესიათა..., ტაბ. 8 და 32.

101. **ი. ხუსკივაძე,** დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 6, 14, 41.

102. იქვე, ტაბ. 5, 21, 35, 37, 38.

103. იქვე, ტაბ. 40, გვ. 24, 232, 316.

104. **И.Ф. Мамаишвили,** Роспись Табакини, ფერადი ტაბ. II, შავ-თეთრი ტაბ. IV.

Архитектура церкви св. Георгия села Цева

Памятник развитого средневековья, на сей день трёхнефная базилика, Цевская церковь св. Георгия ^(таб. 1,2), находится в имеретинском крае западной Грузии, в расположенном в 16 км восточнее от районного центра Зестафони, древнем селе Цева, на возвышавшемся у правого берега речки Дзирула, покрытом зеленью хребте (580м н.у.м.). До села и церкви от центральной автомагистрали, через мост, поднимается автомобильная дорога.

Первоначальное здание церкви представляет собой прямоугольный однефный зал, с заключенной в прямоугольник полукруглой апсидой, с нишами и небольшими помещениями в её стенах ^(рис. II). Наружные и внутренние стены церкви построены сиренево-серым, тёмным, пористым камнем „ширими“ (травертин), а цоколь, карниз, наличники окон, арки и пилястры выполнены из хорошо обработанных камней разных пород и цветов.

У церкви нет датирующей надписи. В исторических источниках она упоминается с XVI века. Памятник неоднократно становился предметом внимания ученых. В литературе справочного характера она, без объяснения основ датировки, относится к X-XI векам.

Примечательно, что главный праздник Георгиевской церкви Цевы – это Квирикоба (праздник св. Квирике), а день святого Георгия отмечается очень „бледно“. Это должно означать то, что, до строительства Георгиевской церкви, здесь была часовня св. Квирике и, после постройки новой церкви, люди продолжили отмечать традиционный праздник.

У церкви св. Георгия были пристройки разных времен. Во время осуществлённой в 1863 году на её западной половине, греческими мастерами, реконструкции, она была переделана в трёхнефную базилику с короткими боковыми нефами. В начале XX века к базилике были добавлены жертвенник и дьяконник, заполняющие углы между восточной частью церкви и короткими нефами, а в 10-х годах XX века с запада пристроили трёхэтажную колокольню.

Соотношение длины и ширины первоначальной церкви Цевы (1,86: 1) обычна для грузинских однефных церквей X-XI вв. – в ней умеренно выражена продольная ось. А соотношением ширины и высоты (1: 1,81), эта церковь ближе к памятникам XI века, которые характеризуются более высоким пространством, чем памятники IX-X веков.

Пространство церкви разделено на три части: Алтарь, который на один шаг выше зала, отделен от зала двухъярусной, полукруглой триумфальной аркой, вдоль которой ранее была установлена каменная ограда, обломок которой лежит в церкви ^(таб. 5а,б).

Зал разделен на две неравные части двухступенчатыми пилястрами, на первые ступени которых опираются продольные арки стен, а на вторые – полукруглые подпорные арки и цилиндрический свод.

В стены апсиды, напротив друг друга, на разных высотах, включены ниши и помещения с разными планами, размерами и конфигурациями проёмов, которые размещены в стенах по принципу асимметричного равновесия.

Престол церкви был приставлен к стене апсиды, его след можно увидеть на верхнем слое росписи, немного южнее воображаемой вертикальной оси апсиды и окна ^(таб. 4). Первоначально он мог располагаться на вертикальной оси апсиды, и, может быть, во время исполнения последней росписи, его переместили в соответствии с композицией росписи, или же его расположение, также как асимметрия ниш, может быть объяснена следованием архитектором памятника принципу асимметричного равновесия, что видно и в других данных церкви.

Восточная часть зала короче западной. Стенные арки в этой части ниже, чем в западной части. Пол церкви постепенно немного приподнимается с запада на восток, а в восточной части зала свод, в направлении алтаря, постепенно, немного опускается. Постепенное сужение пространства на восток продолжается двухступенчатой триумфальной аркой, импостами триумфальной арки, расположенными немного ниже импостов подпорной арки, полукруглой апсидой и притолоками окна. Последовательное сужение пространства с запада на восток говорит о том, что главный вход первоначальной церкви, как и сейчас, был с запада. *(Кроме этого, несмотря на малый размер церкви, с юга мог быть и второй вход – у большинства*

грузинских одностолпных церквей главный вход с юга, но в данном случае, судя по структуре церковного пространства, более вероятно, что главный вход был с запада).

Такое изменение размеров создает впечатление перспективы и динамики, иллюзорно, несколько увеличивает пространство церкви, способствует плавной связи между формами зала и конхи; А уменьшение церковного пространства снизу вверх через ственных арок и цилиндрического свода, усиливает впечатление высоты церкви.

Вертикали пилястр, построенных из особо крупных блоков желтовато-серого песчаника, также подчеркивают высоту церкви. Пилястры от стены, а подпорные арки от свода выступают на среднюю высоту, ственные арки неглубокие, поэтому эти элементы разделяют пространство зала и, одновременно, связывают, организуют его, создают в нём отчетливый ритм.

От первоначальной системы освещения осталось два окна – часть, укороченного снизу в XIX веке, узкого, высокого окна, расположенного на воображаемой оси апсиды (*в настоящее время, с экстерьера, сохранилась его нижняя часть с наличником* ^(таб.10а,б)), и, относительно короткое, южное окно – расположенное на воображаемой оси юго-восточной ственной арки, выше алтарного окна. Расположенные на разной высоте, разные по размеру окна создали бы неровное, „живописное“ освещение, которое добавило бы напряжения, своего рода загадочности и мистики в напряженный и динамичный, интерьер.

Размещение окон на воображаемых осях стен показывает, что архитектор церкви Цевы воздерживался от нарушения, типичного для классической архитектуры, фронтального строя основных конструктивных элементов, (*в отличии от авторов тех церквей X-XI вв., расположение дверей и окон которых нетрадиционно, например: „Берис сакдари“ в Эредви (середина Хв.), Хциси (1002 г.), Дарквети (грань X-XIвв.)...*, однако, он смело действовал в формах, менее влиятельных для общего вида здания, и, вышеупомянутыми способами, достиг не меньшего напряжения, динамичности и „живописности“, чем достигнуто в интерьерах упомянутых памятников.

Ритм, созданный формами пилястр, арок и швов каменной кладки, лишенные скульптурного и орнаментального декора, идеально ровные поверхности высоких, массивных пилястр и арок, на первый взгляд точные линии углов, создают впечатление прочности, монументальности, аскетической строгости, и возвышенности.

Впечатление зрителя об интерьере церкви Цевы, в основном, формируют её главные архитектурные формы. Суть здания, которой архитектор делится с нами через них: это внутренняя сила церкви, стойкость, упорядоченность, аскетизм и, в то же время, динамичность, устремлённость, возвышенность и своеобразный мистицизм и тайнственность.

В дополнение к основным формам архитектуры, их детали также активно участвуют в создании этого впечатления. Незначительность их размеров, по отношению к основным формам, подчеркивает монументальность интерьера.

Хотя оформление деталей создает впечатление простоты, наблюдение показывает, насколько вдумчиво, разнообразно, со строгим вкусом и выразительно выполнены они.

Правда, для украшения арочных импостов не использована орнаментальная резьба (она применялась в памятниках, которые не предназначались для росписи). Но, архитектурные формы импостов сами похожи на украшения, что также усложняет их роспись. Такой декор может принадлежать к переходному этапу между памятниками архитектуры первой половины X века, украшенными резьбой и памятниками XI века с простыми деталями, предназначенными для росписи.

Эти импосты, соотношением пропорций их частей и формами несколько отличаются друг от друга, что разнообразит и оживляет интерьер ^(рис.VI 1-3; VII 1-5). Импосты опорных и ственных арок, в отличие от монументальных, простых форм церкви, привлекают внимание зрителя контрастно меньшими, отличающимися от них формами и содержат определенные эмоционально-ассоциативные „указания“ – например: обнаружение расположенного в наиболее слабо освещенном, юго-западном, верхнем углу церкви, крохотного, единственного „живописно“ обработанного, импоста подпорной арки, стиль которого отличается от стиля оформительных деталей интерьера (но не основного здания церкви), напрягает внимание зрителя (*очевидно, что как раз это и было целью архитектора решившего его таким образом*),

заставляет его внимательно „прочитать“ интерьер и понять, что этот крохотный, имеющий неровную, мягкую, уязвимую поверхность импост (рис. VI 4), который, по отношению к соседним монументальным формам, явно напоминает, попавшего в чуждую среду, спрятавшегося в углу беспомощного агнца, является символом Христа.

Его отождествление дает нам „ключ“ видеть в крошечных, округлых, „энергичных“, имеющих твёрдые, „замкнутые“ поверхности, импостах стенных арок (рис. VII 1-5) и других персонажей Писания... *(Насколько живы и энергичны эти непритязательные формы можем убедиться, сравнив их с безжизненными, трафаретными, „непрограммными“ формами импостов пристроек (таб. 12 а, б)).*

В дополнение к вышеупомянутым архитектурным деталям, которые эмоционально-ассоциативно воспринимаются как символы связанные с Писанием, в раскрытии содержимого церкви также участвуют и „прямые“ символические, архаичные изображения – круг, двухполосная и трехполосная прямоугольные рамки – которые плоскостно-графически высечены на каменной алтарной ограде, фрагмент которой лежит в церкви (таб. 5а, б), и на розово-желто-серой плите, встроенной в пол – „вписанная“ в концентрические круги геометризованная шестилепестковая розетка, ещё шесть лепестков которой создают вокруг неё круг (таб. 5г) *(в монографии объяснены все упоминаемые в тексте символы, приведён параллельный материал и указана соответствующая литература).*

Несмотря на архаичный вид этих элементов, они должны быть частями церкви Святого Георгия, а не предположительно существующей до постройки Георгиевской церкви, на ее месте, часовни св. Квирик (может быть и обоих), что подтверждается единым принципом оформления интерьера и экстерьера церкви.

Л. Рчеулишвили о памятниках первого этапа живописного стиля отмечал, – „С одной стороны, у нас есть определенная фаза нового стиля, которая резко контрастирует с ранним классическим стилем грузинского искусства, но... в искусстве как раз X века мы находим далекие остатки старых традиций, которые постепенно исчезают в конце века“...

Ещё одной достопримечательностью церкви является, небольшое круглое отверстие, покрытое сильно повреждённым каменным клапаном (таб. 4 б) – в каменном полу алтаря – около стены апсиды. *(Предполагаем, что оно является символом древнего языческого святилища – „дыры в земле“, которые зафиксированы грузинскими этнографами в Сванети и в пригорье восточной Грузии. Сведения об этом святилище, а так же об исторических, генетических и культурных связях населения восточной Грузии, Сванети и Цевы представлены в № 1 приложении к монографии).*

До росписания церкви, в создании впечатления её „живописности“ участвовали бы каменная кладка стен и пилястр (которая видна на местах осыпавшейся штукатурки), разнообразие их цветов и текстур.

На основе того, что: импосты церкви Цевы имеют промежуточные формы между украшенными резьбой импостами памятников Xв. и простыми импостами памятников XI в. *(что также неудобно для росписи памятника)*, что стены церкви гладко обработаны, апсида оживлена четырьмя довольно большими нишами, на южной пилястре вырезан довольно большой крест, также, основываясь на анализе нижних слоев живописи, предполагаем, что изначально расписать эту церковь не предусматривалось, что характерно для памятников до второй половины X века.

Высоким качеством строительной техники и материалов, сохранённостью симметрии основных конструктивных элементов и архитектурными формами деталей, этот интерьер близок к памятникам грузинской архитектуры классической эпохи. В то же время, высокие пропорции памятника, неравное деление пространства зала, асимметричность расположения ниш; „живописность“ поверхности одного из импостов; разнообразие цветов и фактур стен и пилястр; почти не использование орнаментальной резьбы в решении деталей; их более символическая, чем декоративная „нагрузка“; то, что памятник не предназначался для росписи, – сочетание всех упомянутых данных дает нам основание датировать интерьер этой церкви временем преломления двух этапов „живописного“ стиля – последним десятилетием X столетия.

Экстерьер. В экстерьере трехнефной базилики, восточный, сохранившийся почти полностью, фасад первоначальной церкви „читается“ как фасад центрального нефа, который темным цветом и пористой фактурой отличается от, облицованных белым известняком, боковых нефов ^(таб.2). От южного и северного фасадов первоначальной церкви сохранились только восточные части, которые можно увидеть над крышами боковых нефов базилики – в виде узких полос, и в интерьере жертвенника и дьяконника.

Представляющий основную идею церкви, восточный фасад привлекает внимание своими высокими, пропорциями и большой, „бархатной“, неделимой плоскостью из сиренево-охристо-серого пористого травертина. Резанный в желтовато-белом известняке, мелко деленный, нежный орнамент используется только для акцентирования основных структурных элементов – карниза и окон. Незначительные размеры декоративных элементов усиливают впечатление от размера фасада.

Определяющее значение плоскости стен, при создании архитектурного облика памятника, характерно для памятников первого этапа развития „живописного“ стиля. Пропорции, строительный материал и качество его обработки Цевскую церковь приближает к памятникам конца X и начала XI века. Отсутствие декоративной аркады на фасадах церкви свидетельствует о создании этого памятника до постройки Хцисской церкви (1002 г.).

Структура и фактура облицовки церкви Цевы производят непосредственное художественное воздействие на зрителя. Камни имеют прямоугольную или приближённую к квадрату форму. Большинство прямоугольных камней встроены в стену вертикально. Расположение их таким образом, „исчезновение-появление“ линий „швов“ кладки, еще больше напрягает и оживляет и без того живописную поверхность пористой стены.

Из-за однородности породы, размеров, фактуры и кладки облицовочного камня интерьера и экстерьера, предполагаем, что, даже если экстерьер в отдельных местах реставрирован, очевидно, что его реставраторы постарались сохранить первоначальный вид памятника, и, видимо, концепция его украшения не изменилась.

Композиция фасада уравновешена и ясна. Его центральная ось, отмеченная умеренно высоким окном с белым наличником, и врезанным у вершины фронтона крестом, четко не фигурирует, из-за небольшого размера, относительно к стене, этих элементов.

Хотя зодчий церкви Цевы, под влиянием классической грузинской архитектуры, сохраняет симметричность композиции восточного фасада, но эта композиция всё же очень напряжена, в чём, кроме пропорций церкви, особенностей каменной кладки и резьбы орнамента, важную роль играет представляющая основную идею церкви, главнейший компонент ее оформления – композиция трех крестов *(из которых сохранился только центральный крест, врезанный в стену очень высоко – у „хребта“ церкви ^(таб. 8б; 9а). Два маленьких белых креста, которые, видимо, были расположены справа и слева от окна и были повреждены атмосферными явлениями, были заменены маленькими белыми прямоугольными камнями, предположительно в девятнадцатом веке, реконструкторами церковного здания, которые переделали восточное окно ^(таб.9б))* – символически олицетворявшая сцену распятия Христа. Несмотря на равнобедренную треугольную структуру, эта композиция производит впечатление неустойчивости и напряжённости из-за большого расстояния между нижним и верхним „крестами“.

Как символической нагрузкой, так же непосредственной выразительностью, особенно примечателен, изображенный на трехступенчатой „голгофе“, центральный („витой“) крест, который, как органическая часть здания церкви, создан из материала той же церкви (врезан в её стену). Изображения витых крестов на территории Грузии существовали в широком промежутке времени, но были особенно распространены в X-XI веках. Художник, который, вероятно, был мастером резьбы по дереву, использовал сложной и разнообразной техники для вырезания этого небольшого рельефа, получил различные текстуры и выражения: горения, дрожания, излучения, всестороннего движения ^(таб.9а).

Композиция трех крестов довольно распространена в христианском мире и, в частности, в Грузии. „На протяжении веков она претерпела как композиционные, так и стилистические изменения“. Такое решение композиции, когда центральный крест отличается по размеру и

обработке, и расположен гораздо выше, чем два других, **Л. Рчеулишвили** считал характерным для памятников конца X и начала XI века (Кумурдо, Хциси ...).

От наличника окна восточного фасада сохранилась только нижняя часть с вырезанным по её середине оконным проёмом ^(таб.10а). Композиция наличника упорядоченна и ясна: под проёмом, в камне, расположен горизонтальный тонкий витой валик, выполненный средним рельефом. От него по обе стороны окна поднимаются по два вертикальных подобных валика. Эти пять витых валиков, вероятно, символы крови, вытекающей из пяти ран Христа; а расположенные в ряд у вертикального края подоконника полукруги, обращенные к окну – символы стремления к духовному совершенству.

Мягкого, светлого цвета каменный наличник высокого узкого окна, с его мягкой, многотональной светотенью мелкой резьбы, наверно, воспринимался как тонкое и легкое украшение большой, имеющей живописную, бархатистую фактуру стены ^(таб.10б). Так же, как при восприятии импостов арок на фоне монументальных форм интерьера, и при восприятии наличника окна – на фоне восточного фасада, зритель представляет агнца, в данном случае, пасущегося на бархатистом лугу.

Судя по сохранившимся фрагментам, вероятно, что карниз всей церкви был одинаково украшен. Наиболее полная форма орнамента сохранилась на угловом камне восточной и южной стен: узкий, барельефно профилированный карниз был решён в двух плоскостях (на угловом камне – в четырех ^(таб.8r)). Высеченные в одном камне обе плоскости расположены углом к стенам. Нижняя более широкая плоскость обращена вниз, а верхняя – к небу, но так, чтобы ее можно различить и снизу. Композиция нижней части состоит из двух узких валиков и, расположенной между ними, более широкой, слегка дугообразно углубленной канавки, в которой „течёт“ двухленточный, четырехбороздчатый „плетеный“ орнамент. Пять тонких плетеных стеблей, расположенные между тонкими бороздками, должно быть, символ крови, вытекающей из пяти ран Христа.

Похоже, что верхнюю плоскость карниза последовал ряд кругов, слегка приподнятых над основной плоскостью, такой же как на камне юго-восточного угла. То есть, в убранстве карниза церкви Цевы особо акцентировалось обращение к небу.

Символика карниза этой церкви информирует нас о победе христианства, о вечном распространении, во все стороны мира, благодати жертвы Христа. Ясно, что для раскрытия содержания церкви, зодчий в композициях как трех крестов, так и карниза, использует не только условное, символическое значение орнамента, но также и его визуально-ассоциативную выразительность.

Впечатления, полученные от интерьера и от экстерьера церкви, сильно отличаются друг от друга: Интерьер гораздо монументальнее и крепче, а экстерьер нежен, поэтому, художественная форма здания может казаться эклектичной, но это различие создаёт целостность, выражающую единое содержание: оно напрягает внимание зрителя и точными и ясными намеками передаёт, что художник рассматривал здание церкви, как образ Христа, внешне (материально), нежное, трепетное, прекрасное и устремлённое ввысь, а внутренне (духовно), напряжённое, эмоциональное, но, в то же время, сильное, крепкое, упорядоченное, аскетичное, возвышенное существо.

Первоначальный облик **южного фасада** трудно представить, поскольку удалена его западная половина. Из элементов отделки фасада остался только один камень карниза в юго-восточном углу (который мы уже описали), вторая ступень золотисто-серого цоколя, и, в западной части стены, арочное окно, с широким наличником, из слегка желтоватого, белого камня, с барельефной орнаментальной резьбой, поверхность которой совпадает с поверхностью стены ^(таб.11а). Под окном, справа от его воображаемой вертикальной оси, след арочной, застроенной ниши ^(таб.11б).

Южное окно короче и немного шире, чем окно восточного фасада. Его широкий наличник сильно поврежден. На сей день, наличник расширяется снизу вверх на три ступени ^(таб.11а). Создается впечатление, что камень, вокруг нижней трети наличника, позже срезан, и поэтому ширина этой части наличника меньше, чем средней части, тогда, как верхняя часть была шире, чем средняя ступень, с самого начала. Сохранившийся фрагмент её декора отличается от декора нижних частей. Видимо, здесь мы имеем дело с комбинацией прямоугольного заголовка окна (в

нижнем крае которого вырезана дуга оконного проема – возможно, ранее ограниченная „бровкой“ со сложными краями) и орнаментированного наличника.

„Мотив наличника, – спорадически встречающийся на фасадах памятников VIII-IX веков (Цирколи, Армази, Биети)... обосновался в X веке, и к концу этого века он стал обычным явлением. Постепенно наличником был изгнан заголовок. В X столетии оба эти элемента использовались одинаково, и процесс поиска замены наличником заголовка дает интересные варианты“ (P.C. Меницашвили, Берис-сакдари, *Ars Georgica*, 7). Наличник южного окна церкви Цевы, видимо, тоже проявление этого поиска.

Видно, что резной репертуар наличника южного окна, как и репертуар оформления восточного фасада был специально выбран для максимально простого и понятного выражения содержания Священного Писания. Художник отобрал из репертуара архитектурного декора визуальнo простейшие, древнейшие, выражающие наиболее важное содержание христианства, универсально и вечно понятные, не только условные – требующие специальной выучки – но и своим визуальным ассоциативно-эмоциональным образом легко понятные, общеизвестные символы: например, цепиобразный орнамент, символ оков, орудия наказания, пыток, связанности обязательствами, лестницы, соединяющей небо и землю и т. д.. Сама лестница является одним из символов страстей Иисуса Христа и аллегорией самого Христа. Дева Мария также считается лестницей, соединяющей небо и землю; или плетёный орнамент, которым „оботкан“ оконный проем, вызывающий ассоциации с „тканью“, которой „соткала“ богоматерь источник света – Христа. Символичны число „стеблей“ составляющих орнаменты, изображения стилизованного растительного листа и, вписанной в восьмиугольник, восьмилепестковой розетки, представленные на красноватых плитках, вставленных в верхнем, правом углу наличника (таб.11а). (Вставка в наличник – в качестве небольшого акцента – совершенно отличающейся от остальной части наличника отдельной плитки, это тот же приём, который использован в интерьере – представлением импоста, сильно отличающегося от остальных оформительных деталей интерьера – для заострения внимания зрителя на особенно важный символ...).

Следует отметить, что различная отделка наличников окон не противоречит настроению архитектуры середины X в. – первой трети XI в. В отдельных памятниках этого времени используется прием нарушения орнаментальной целостности оконного обрамления (например, в храме Кумурдо...).

Декоративные вставки вокруг арочной части окна церкви встречаются и в других церквях этого периода (например, в церкви Дарквети...).

У **северного фасада** нет окон. Его художественный облик, видимо, создавали пропорции стены, двухступенчатый цоколь, резной карниз, черепичная крыша, их цвет и фактура.

Основные черты экстерьера церкви Цевы: Высокие пропорции, максимально выявленная плоскость стен, использование тесанного, пористого камня шириной в качестве строительного материала, приближенность горизонтальности его кладки; используемый только для акцентирования основных структурных деталей, в основном барельефный, врезанный в плоскость стены, имеющий четкую композицию, легко читаемый, пластический, мелко обработанный, динамический орнамент, который имеет больше символическую, чем декоративную „нагрузку“; высокое, узкое окно с резным наличником и очень крутая композиция из трёх крестов на восточном фасаде; арочная ниша и широкий наличник окна на южном фасаде; оживление стен сочетанием камней разных цветов и фактур – сочетание всех этих данных, в целом, даёт нам основание, датировать экстерьер этой церкви последним десятилетием X века, что совпадает с датировкой, полученной в результате художественно-стилистического анализа интерьера.

Хотя размеры резных поверхностей незначительны по отношению фасадов церкви и репертуар орнамента не отличается разнообразием и оригинальностью, но роль орнамента в раскрытии содержания церкви особенно активна – благодаря подбору, компоновке и особенностям обработки. **Общие черты декора церкви Цевы:** на фасадах церкви не создаётся единая декоративная „сеть“ – что характерно для памятников X века – единая система оформления фасадов формируется в XI столетии. Однако элементы декора этой церкви связаны

цветом их материала, фактурой, техникой исполнения и, главное, содержанием Писания, выраженным в символических образах. Кроме того, **декор церкви характеризуется объединением ее элементов в контентные группы**, что можно рассматривать, как шаг на пути к формированию единой системы внешнего оформления церкви; такие группы:

А). Группа символов на карнизе: двухленточный, пятистебельный „плетёный“ орнамент, „текущий“ среди двух валиков; ряд кругов (или полукругов) обращенных к небу, „гласят“, что кровь, текущая из пяти ран Христа, охватывает всю вселенную; она соединяет земной мир и его часть – церковь Цевы – с вечностью, с небесным миром, с Богом.

Б). Композиция трех Крестов „говорит“ нам: о воскрешении праведной жертвы, о „рассеянии“ его благодати в мире, об открытии пути человечеству (символ которого – распятые разбойники) для очищения от грехов, победы над смертью и духовного возрождения.

С). Группа символов на наличнике восточного окна: пять витых валиков, ряд полукругов, обращенных к окну, напоминает нам, что путь к источнику „света“ лежит через мученичество, что стремление к этому источнику – путь к совершенству души.

Д). Группа символов наличника южного окна: трехленточное, четырёхстебельное диагональное плетение, четырёхстебельный цепнообразный орнамент, пересечённый стилизованным растительным орнаментом, вписанная в восьмиугольник, восьмилепестковая „красная роза“ – напоминают нам о разрыве цепи мучений Христа, о спасении жертвы, о возрождении его для вечной жизни, о роли Божьей Матери в спасении человечества.

В наличии арочной ниши на южном фасаде, можно увидеть проявление архитектором интереса к отделке фасадов арками, что особенно распространилось в XI веке.

Такую организацию декора можно считать последним, кульминационным этапом подготовительной работы по пути к созданию единой системы декоративного оформления экстерьера церкви.

Мотивы резных орнаментов этой церкви распространены в обширной хронологической области, чаще всего на памятниках архитектуры и резных деревянных изделиях X – начала XI века, вместе с различными орнаментами и изображениями людей и животных. Архитектор Цевы из репертуара орнаментального декора того времени использовал, только, визуально простые, загруженные наиболее существенной христианской символикой, элементы, которые и характером своей формы ассоциативно-эмоционально указывают на определённое содержание.

Символически-декоративные композиции интерьера исполнены в более простой форме, чем композиции экстерьера, – в двух плоскостях, графически, относительно „твёрдой“ рукой.

А декор экстерьера имеет признаки противоречий, характерные для „переломной“ эпохи: Мотивы орнаментов архаичны, просты по форме, символичны (преобладание символической „нагрузки“, чем декоративной, характерно для орнаментального оформления грузинских церквей до половины X века). Однако они выполнены сложной техникой – пластически, с постепенным изменением высоты рельефа, с нюансами светотени, что становится характерным для резьбы XI века. Их художественная резьба в основном невысокая, тонко деленная, не выступающая над плоскостью стены, что также не характерно орнаментальной резьбе конца X века. Поэтому возникает сомнение, не относится ли она ко времени одной из реставраций?

Мягкой обработкой камня; шириной стебля, превышающего ширину канавки – в плетённом или витом орнаменте; закруглением поверхности каждого стебля, наружная резьба Цевской церкви отличается от подавляющего большинства известных нам грузинских орнаментов, которые вырезаны в камне или в дереве диагонально или вертикально направленным резцом. Резьба с закругленной поверхностью редко встречается в разных видах грузинского искусства, например на заголовках окон Ошки и Отхта еклесиа (вторая пол. X в. – нач. XI в), на алтарной ограде Чрдили (X-XI вв.), на деревянном сундуке из Сасаши (грань X-XI вв.)...

Орнаментальная резьба Цевы не только украшение архитектуры, но, прежде всего, средство выражения содержания церкви – через орнаментально-ассоциативные символы. По нашему мнению, для выяснения хронологического соотношения символически-декоративных композиций интерьера и экстерьера друг к другу и церкви важно следующее – они имеют больше общего, чем различий:

И в интерьере и в экстерьере имеются геометрические символы (круги, полукруги) и стилизованно-геометризованные растительные символы (розетки), они и другие размещённые на экстерьере, такие же древние символы (*витой крест, витой, диагональный и цепной, плетёный орнамент*) с их простотой рисунка, выраженным в них смыслом, характером и глубиной вызываемых ими эмоции, связаны друг с другом и архитектурной концепцией Цевской церкви. Поэтому мы думаем, что они современны друг другу и памятнику.

Мастер сознательно позаботился о том, чтобы внешний и внутренний декор отличались друг от друга характером, что было необходимо для создания символического образа Христа. Их отличие друг от друга соответствует принципу взаимного противостояния, выраженному в формах церкви Цевы. Если учесть также, что „живописно“ обработанный импост, вместе с графически решенными символическими композициями, находится и в самом интерьере, то одновременность внутреннего и внешнего декора не будет подвергаться сомнению.

Такая разница между внутренней и внешней отделкой указывает и на дату постройки памятника – границу фаз развития живописного стиля. Что соответствует дате, полученной нами в результате анализа основных форм Церкви.

Место церкви Цевы в грузинской архитектуре. Согласно плану (рис. V), церковь Цевы близка к той, довольно многочисленной, группе зальных церквей, распространенных, почти только в X-XI веках, во всём территориальном ареале грузинской культуры, для которых характерна, вписанная в прямоугольник, полукруглая апсида с расположенными в её стенах, небольшими помещениями, которые, помимо функциональности (жертвенник, дьяконник), также имеют конструктивное значение, – облегчают массы стен (рис. XIVa, б); церковь Пархал на горе (Тао), Фуст и Жабеш (Земо Сванети), Земо Карабулахи, Сатхе (Квемо Картли), Дисеви (Шида Картли), Датуна (Дагестан), Хозита Майрам (историческая Двалети – нынешняя Северная Осетия), „Богоматерь“ Ехвеви (Имерети) и др.

Церковь Цевы отличается от памятников этой группы асимметрией ниш и помещений расположенных в правой и левой стенах апсиды (таким образом, ее апсидная композиция, более чем апсидные композиции упомянутых памятников, выявляет характерную для живописного стиля напряженность и динамичность). Правда, помещения стен апсиды церкви Цевы, в отличие от помещений некоторых церквей этой группы, не имеют собственной апсиды, симметричной планировки и, в настоящее время, и окон (окон нет и у некоторых памятников названной группы – Карабулах, Жабеш...), но они предназначены для той же цели, – обеспечения надлежащих условий для церкви.

Несомненно, исторической ситуацией было обусловлено то, что в некоторых церквях этой группы (Датуна, Жабеш, Ргани...) пастофории апсиды расположены так высоко от пола, что к ним можно попасть только по приставной лестнице, также и в Цева. Ясно, что помещения, расположенные на большой высоте, не могли нормально функционировать как жертвенник и дьяконник, поэтому их формальная упорядоченность имела меньшую ценность. Вероятно поэтому, зодчий небольшой, расположенной близ центральной дороги, церкви, определил местоположение, структуру и функции пастофорий церкви соответственно размеру и потребностям конкретного здания.

Церковь Цевы характеризуется отчетливо выявленной индивидуальной особенностью: В ней сильно подчеркнута задача передачи содержания Писания, которую мастер Цевы выполняет посредством интенсивного использования выразительных возможностей архитектуры и символики орнамента.

Анализ здания показывает, что целью поиска архитектора было не только „оживление“ художественной формы церкви, но и то, чтобы в этом поиске не потерять связь с основой христианской доктриной – Писанием, доведением до верующего которой должна служить церковная архитектура. Архитектор Цевы стремился сохранить строению церкви, как телу Христа и духовного формирователя своего прихода, классический порядок, ясность, понятность и, в то же время, выразил волнующий, возвышающий дух своей эпохи.

Благодаря мастерству архитектора и его усердной работе, первоначальная часть этой церкви без единой трещины сохранилась до наших дней и до сих пор оставляет впечатление очень прочного здания. Оно не только само стоит крепко, но и удерживает своими „плечами“

прикрепленные к нему железным хомутом пристройки XIX-XX веков, многочисленные трещины которых были реставрированы в 1954 и 2006 годах.

На фоне великолепной грузинской архитектуры X-XI веков, Георгиевская церковь Цевы весьма скромное здание, но у нее есть ряд особенностей, которые выделяют ее среди грузинских памятников зального типа, а именно: Последовательное сокращение внутреннего пространства с запада на восток; фрагмент алтарной преграды архаического вида; встроенная в пол, резная плита содержащая символический код; отверстие с клапаном в полу апсиды; целенаправленная активация выразительности архитектурных форм и декора для передачи сути Писания; глубоко продуманно прогаммированный, весьма „коммуникабельный“ декор; необычно выразительная „композиция трех крестов“ на восточном фасаде; умелое использование цветовых эффектов и, что самое важное, своеобразное единство художественного образа церкви, которое оказывает сильное влияние на зрителя.

Церковь Цевы, с особенностями архитектурных задач, поставленных в ней, и своеобразностью их решения, представляется в контексте общегрузинской архитектуры последней четверти X века. Отдельными и общими чертами, она соответствует памятникам разных регионов Грузии, что характерно для периода объединения Грузии.

Пристройки 1863 года (таб.2; 15а,б; 20а). Для объединения пространства старой церкви и осуществлённых на ней в 1863 году пристроек, западная стена старой церкви была удалена, а западные части южной и северной стен открыты арками (рис. III, IV, XV). В результате соединения старых и новых пространств высокими продольными арками, опирающимися на две пары столбов (из которых одну пару представляют, переделанные юго-западные и северо-западные углы старой церкви, а другую – восьмигранные столбцы пристройки (таб.12 б)), получилось единое, высокое и широкое пространство базилики. Ощущение высоты и легкости пристроек усиливается тем, что подпорные арки их сводов опираются не непосредственно на пилястры и столбы, а на консоли, встроенные в стену над ними (таб.12а,б). Шесть окон с крутыми нижними притоками (среднее из южных окон укорочено позже – для прорезки под ним входа) (таб.13а) создают в зале довольно хорошее освещение. Окна изнутри арочные, а снаружи крестовидные с прямоугольным проёмом на пересечении частей креста (таб.18б).

В начале XX века к базилике были пристроены жертвенник и дьяконник, которые были перекрыты, без свода, черепицей на деревянном каркасе, а с 1980 года – цинком. Эти помещения имеют по одному арочному окну.

Интерьер пристроек построен из средних и мелких грубо обработанных камней, оштукатурен и окрашен в белый цвет, а экстерьер облицован желтовато-белым тесаным камнем.

Базилика имеет три входа; из них южный, прорезан в начале XX века. Своей необычностью привлекает внимание лестница перед этим входом, в каждую ступень которой врезаны по три маленьких ступени (таб.18г.). Из декора базилики, высоким уровнем художественного исполнения особенно выделяется архитектурно-скульптурное убранство северного портала (таб.16,17а-г).

Трехэтажная колокольня (таб.20а, 20г), пристроенная к церкви в десятые годы XX века, представляет собой прямоугольное башнеобразное здание, вымощенное светло-серым тесаным камнем, стоящее на темно сером цоколе. У входа колокольни маленькая площадка, окружённая с трёх сторон лестницей. Внешние стены двух нижних этажей обработаны параллельными друг к другу плоскостями. Вход с запада, имеет вид профилированной арки, по обе стороны которой расположены арочные ниши. С северной и южной сторон, первый и второй этажи имеют большие, арочные окна. Третий этаж решен в форме открытой звонницы, состоявшей из четырех прямоугольных столбов на которых, без горизонтального пояса, поставлено восьмигранное, шатровое перекрытие. Этот этаж придает колокольне вид незавершенности и эклектичности.

Как мы видим, Церковь святого Георгия Цевы состоит из нескольких строительных слоёв. Несмотря на то, что эти слои разные по стилю, цвету и фактуре материала, потому что: Базилика вписана в единый прямоугольный план, колокольня прямоугольная в плане, базиличный разрез на фасадах выражен слабо, соотношение пропорций основных частей здания гармонично,

пространство интерьера удобно объединено, каждая часть экстерьера покрыта хорошо обработанным камнем, декор как интерьера, так и экстерьера простой, довольно эклектичная церковь Цевы воспринимается как единый организм. Это обычная сельская церковь Грузии, которая выглядит весьма скромно на фоне великолепной грузинской архитектуры, но в ней есть ряд достопримечательностей, благодаря чему она может быть важной для истории грузинского искусства. Об одной части из них мы уже упоминали выше. Помимо этого, достопримечательностью этой церкви является сохранившаяся в ней настенная роспись, которая содержит работы нескольких художников разных эпох.

Глава II

Нижние слои росписи церкви Цевы

Как мы уже отметили, первоначально, расписать церковь Цевы не предусматривалось. Позже её несколько раз расписали – сначала частично, потом полностью.

О существовании в церкви двух слоёв росписи отмечено, и её датировка дана – без объяснения основ датировки – в альбоме 2006 года Государственной программы культурного наследия: „Эта церковь X-XI веков сохранила живопись XII века, в XVI веке её интерьер заново отштукатурили и украсили новой росписью“.

Ю. Хускивадзе, в статье посвящённой позднесредневековой росписи церкви Цевы (2012г.), упоминает фрагменты ещё одного слоя росписи зала, которые датирует, без объяснения, последней третью XI века.

На месте осыпавшегося позднесредневекового слоя, следы ранней росписи сохранились в алтаре и на ограниченных стенными арками местах восточной части зала. А в западной части виден только позднесредневековой слой.

Остатки нижних слоёв росписи настолько фрагментированы и бледны, что их прочтение и атрибуция, на этом этапе исследования, не может быть убедительной. Но, наша цель максимально полно изучить все, более или менее видимые на сей день, составляющие церкви. Поэтому, мы проанализировали сохранившиеся изображения (которые показаны цветом на схемах ^(сх. 1,2,3)) и высказали об их иконографии, художественном облике и дате исполнения свои, в основном предположительные, соображения, уточнение которых, может быть, станет возможным после выявления, соответствующими методами, оставшихся под верхним слоем росписи, фрагментов более ранней живописи.

Исследование показало, что в апсиде церкви, на месте обрушившейся росписи позднего Средневековья, видны фрагменты изображений трёх более ранних слоёв, а на юго-восточной и северо-восточной стенах – двух слоёв росписи.

Судя по сохранившимся фрагментам, на **первом слое** штукатурки апсиды, предположительно, была изображена сцена „Славы Христа“, которая занимала конху и стену апсиды до верхнего края алтарного окна. То есть такую же площадь, как два регистра верхнего слоя росписи вместе. Она выглядела бы слишком большой в малом пространстве церкви Цевы. Учитывая малоразмерность и скрупулёзность архитектурного декора памятника, явно, что эта роспись не была современной церкви.

Фрагменты росписи первого слоя – изображение огромного трона ^(сх.1.4; таб.38а), украшенного малой аркадой; видные под ним и вправо от него колёса „огненной колесницы“; линии вверху и справа от оконного проёма ^(таб.24а,б,г); изображение фланкированной красным контуром ленты – справа от изображения серафима. Эти фрагменты значительно отличаются от других графичностью и тем, что содержат следы как тёплых, так и холодных цветов. При их датировке, мы учли особую монументальность композиции, ассоциацию ее изображений со сценой „Теофанической славы Господа“, что было особенно актуально в живописи Грузии VIII-X вв. (Хотя встречается и позже); украшение Спасского престола малой аркадой, подобие которой можно встретить, в основном, на карнизах и заголовках окон архитектуры VI-X вв. Исходя из этого, первый, существующий только в апсиде слой живописи, датировали, предположительно, концом X – началом XI века.

Из изображений апсиды, предположительно, ко **второму слою** принадлежат: видящийся в конхе, летящий вниз из сегмента „неба“ голубь, – символ „Святого Духа“ (сх.4; таб.22а, б) (такое изображение, вероятно, было и в первом слое), остатки изображенной в молитвенной позе святой в северной части конхи – фрагменты её головы, нимба, одежды, кончиков пальцев и, составленной из трёх параллельных линий, каймы её мафория (сх.4; таб.25б). Правее от неё, над крыльями серафима, едва видится, похожее на вышеупомянутую кайму, составленное из трёх тонких линий, изображение каймы одежды (несомненно, выполненное тем же художником (сх.4; таб.23)), фрагмент нимба и горизонтальная, охряного цвета полоса, видимая из осыпанного места нимба и бороды изображенного в верхнем слое Христа (сх.4; таб.22а), и, в южной части апсиды (над головой дьякона, представленного в верхнем слое росписи), изображение, одетой в сандалии, стопы святого (сх.1,4), – вероятно, Иоанна Крестителя.

Представленная над изображением Серафима кайма одежды расположена на одной вертикали с изображением ноги трона, поэтому она вроде бы не должна принадлежать к одежде Христа, так как, Спаситель никогда не изображается у самого края трона и его хитон и гиматий никогда не создают таких складок, даже тогда, когда он держит благословляющую руку высоко. Упомянутая кайма расположилась бы так, в том случае, если бы фигура, к одежде которой она принадлежала, была бы представлена стоячей в три четверти и рука у нее была бы поднята в позе моления. Но тогда, для изображения Христа осталось бы очень мало места.

То, что христос был изображён в малом размере – фрагментно, или в виде символа (креста в медальоне), как будто подтверждается изображением вышеупомянутой горизонтальной полосы – между краем нимба нижнего слоя и этой полосой очень малое расстояние, там невозможно было поместить изображение монументального лика Христа (сх.4 таб.22а). Выходит, что в верхней части апсиды был представлен: „Деисус“ с фрагментным или символическим изображением Спасителя и стоящими фигурами: Богоматери, предположительно св. Барбары (похоже, что левая фигура женская...), Иоанна Крестителя и ещё одного святого или святой. Такой иконографический вариант „Деисуса“ в грузинском искусстве не встречается.

По расположению фрагментов видно, что эта сцена, занимала такую же площадь, как сцена первого слоя росписи. Высота и стройность стоящих в ней в три четверти фигур, придало бы ей неустойчивый, напряжённый вид, тем более что ее воображаемой „опорой“ являлась не граница конхи и абсидной стены, а арочный абрис притолоки окна.

На южной стене этому слою соответствуют изображения лиц святых воинов, их нимбов (манера исполнения которых отличается от манеры исполнения костюмов этих воинов) и, под воинами, едва видных фрагментов изображений развевающейся хламиды и змия, которые являются остатками сцены Феодора Победоносца (сх.2, таб.48). Расположение упомянутых фрагментов даёт нам повод предположить, что св. Феодор убивал змия в процессе быстрой езды.

На северной стене этому слою должны принадлежать остатки изображения монументального конного образа „Георгия Победоносца“, попирающего змия или дракона (фрагменты изображения противника св. Георгия напоминают части туловища и лапы змия или дракона, а не части тела царя Диоклетиана (таб.26,27б), которого попирает Св. Георгий в подобных сценах грузинского искусства, преимущественно, X – XI вв.).

Остальные изображения в этой сцене выглядят очень блекло и напоминают сцены чудес из „Жития святого Георгия Победоносца“. Они и также орнамент на пилястре стенной арки (таб.26), видимо являются следами, начатой незадолго до исполнения сцены триумфатора Святого Георгия, непрофессиональным художником, композиции, на тему „Жития святого Георгия“, которая была переписана профессиональным художником с использованием фрагментов прежней росписи.

Как мы уже отметили, предыдущий исследователь Цевской росписи, **Ю. Хускивадзе**, отнесённые нами ко второму слою фрагменты „незнакомое святое“ в конхе церкви и изображение святого Георгия датировал концом XI века.

Монументальным размером фигур, простотой складок одежды святой, преимуществом охры в колорите, фрески второго слоя росписи Цевской церкви действительно похожи на грузинские росписи X – первой половины XII вв., но отличаются от них рядом особенностей, а именно:

а). В этом слое изображён установившийся иконный образ святого Георгия (таб.26), что указывает на более позднюю дату росписи (*фресковые иконы в Грузии изображаются с начала XIII века – Кинцвиси, Бетания, Бертубани и др.*).

б). В этом слое нет, характерного для той эпохи, сравнительного спокойствия и уравновешенности – в нём, в монументальном размере, изображены два конных воина в сильном движении, а представленная в апсиде фигура святой оставляет впечатление хрупкости и неустойчивости.

в). В отличие от росписей X – первой половины XII в., где душевное движение персонажей в основном выражено на их лицах, на этих фресках телесное движение также активно участвует в выражении душевного состояния персонажей. Например, удручённая, подавленная поза сильно опустившего голову воина на южной стене (сх.7; таб.52r) и, наоборот, на северной стене, особенно мужественная поза и жест Святого Георгия.

г). На северной стене, нижняя часть сцены Святого Георгия опускается довольно близко к полу; а для росписей X–XII веков характерно оставление между полом и изображениями довольно высокого регистра нерасписанной стены; в памятниках последующего времени, например в Кинцвиси (начало XIII в.) расстояние между фигурами нижнего регистра и полом малое.

Во втором слое росписи, особенно впечатляет изображенная в апсиде кайма мафория святой (таб. 25 б) – полоса, составленная из трёх зигзагообразных взаимно-параллельных линий, которая очаровывает нас лёгкостью исполнения, равной толщиной, абсолютной гладкостью, нежностью, упругостью и синхронным скольжением тончайших линий. Правда от второго слоя изображений святых сохранилась, почти, только эта полоса, но и она ясно говорит о высоком мастерстве её исполнителя, вероятно, получившего образование в столичной школе. Такое нежное исполнение каймы одежды монументальной фигуры указывает на то, что её художник не был по природе монументалистом, а был иконописцем или миниатюристом. Исполнение им росписи такого монументального размера свидетельствует о том, что или художник сохранил существующую в данной церкви традицию (*может быть, по требованию заказчика*), или таким был в то время стиль настенной живописи.

Второй слой фресок церкви Цевы оставляет впечатление динамичности и декоративности, поэтому мы, предположительно, относим их к эпохе декоративно-динамического стиля, а именно, к началу XIII века, что соответствует, опубликованной фольклористом С. Гачечиладзе в 1899 г. легенде, о принесении в жертву царицей Тамар (1184-1213гг.) церкви Цевы трёх юношей. Имя одного из них (Джачвадзе), по легенде, было написано „на небе“ церкви (видимо, он стал художником этой церкви – существование именной надписи, какогонибудь другого смертного, „на небе“ церкви невысказано). На, близкое к этому времени, время создания фресок, „указывает“ и анализ костюма святого Георгия – подразумеваем вид хомута и обуви, материал и облик которых в последующей эпохе меняется.

Правда, эта роспись церкви Цевы отличается от грузинских росписей эпохи Царицы Тамар отсутствием, на сей день, в её колорите холодных цветов (*причина этого объяснена в следующем параграфе*), пластическим рисунком и „смешаной“ техникой исполнения, но, если примем во внимание исторические перипетии того времени – в 1204 году крестоносцы завоевали Византию; империя распалась; многие монастыри и художественные мастерские прекратили существование; бежавшие оттуда художники устремились в те христианские страны, где надеялись найти мир, спокойствие и творческие условия – такой была тогда Грузия, – вероятно, что церковь Цевы была расписана пришедшими из Византии негрузинскими или получившими там образование грузинскими художниками. Может быть этим объясняется представление в апсиде „Деисуса“ с нетрадиционной иконографией (*однако, сцену с похожей иконографией нам не удалось найти и в византийской живописи того времени*). Нужно отметить, что в начале XIII века в византийской живописи появился монументальный стиль (*во фресках монастыря Иоанна Богослова на острове Патмос, в ряде икон Синайского монастыря св. Екатерины...*).

Третьему слою росписи апсиды должно принадлежать изображение серафима (сх. 4; таб.23) в апсиде. Поскольку серафим виден на фоне антропоморфной фигуры и престола Спасителя, он не может быть современным ни одного из этих изображений, так как, это огненное существо не

изображается на фоне предмета или антропоморфной фигуры. Исполненное манерой „а-ля прима“, выделяющееся своеобразной реалистичностью изображение серафима, которое убедительно создаёт впечатление огненного пламени (хотя можно было изобразить его более стилизованно, более графично), предположительно, должно принадлежать к концу XIII – начала XIV века, – в это время, в начале эпохи Палеологов – усиливаются реалистические тенденции. Вероятно, тем же самым художником переписан, исполненный на южной стене манерой „а-ля прима“ костюм воинов (таб.52 б, г) (видимо поврежденный дождевой водой затекающей из южного окна), чей шаблон и оформление соответствуют образцам костюмов воина этого периода. Видимо, упомянутым слоем, „Деисус“ с нетрадиционной для Грузинской живописи иконографией был переписан традиционным „Деисусом“ с изображениями Девы Марии, Иоанна крестителя, серафима и херувима.

Глава II. § 2. Роспись придела (на сей день дьяконника) церкви Цевы

Фрагмент росписи сохранился на экстерьере южной стены первоначальной церкви Цевы (то же самое, что северная стена пристроенного в начале 20-го века дьяконника), на месте застроенной и оштукатуренной, 260 см. высотой, арочной ниши (сх.10; таб.28).

Размещённость росписи на месте застроенной ниши свидетельствует о том, что она не современна строению церкви. Малый размер изображений и тонкость исполнения говорят о том, что фрески были рассчитаны на восприятие с близкого расстояния и предназначались не для экстерьера церкви, а для интерьера пристроенного к ней придела.

Фрагментность композиций сцен указывает нам, что фрески распространялись на большей площади стены, которая не была оштукатурена и роспись была исполнена непосредственно на её загрунтованной поверхности. После, эта пристройка разрушилась и та часть росписи, которая была исполнена непосредственно на стене, была смыта дождём. Сохранился её, только, исполненный на толстом слое штукатурки, „смешанной“, почти „фресковой“, техникой фрагмент.

Роспись кратко была упомянута Ю. Хускивадзе: „Храм второй раз был расписан в конце XIV или в первой четверти XV века. Эта, теперь трудно читаемая, роспись осталась только на северной стене южного придела. Из нескольких сюжетных композиций... на сей день читается только фрагментная обрисовка „Успения Богоматери“.

На штукатурке мы „прочли“ остатки трёх, имеющих разный размер и конфигурацию, сцен. Две сцены (I-II) представлены на левой стороне, в два регистра, а одна (III) на правой стороне (сх.10; таб.28). Они разграничены, примерно 2,5см. ширины, вертикальными и горизонтальными, красновато-коричневыми полосами.

Левая, верхняя сцена „Успение Пресвятой Богоматери“ (сх.10; таб.29а) была изображена традиционной для средневековых сцен „Успения“, приблизительно симметричной, умеренно многофигурной иконографической редакцией. В ней, сравнительно лучше, читается фигура лежащей на одре Богоматери. Налево от одра, очень бледно виднеется склонённый к Богоматери апостол Пётр, который размахивая кадильницей, окуривает ложе Богородицы фимиамом. Левее от него видны фрагменты трёх фигур. Расположение одра Богоматери и фигуры апостола Петра диагонально к краям композиции вносит в сцену некую динамику и напряжение. На заднем плане и на правом краю сцены изображения уже не читаются.

Перед „пьедесталом“ одра виднеется изображение небольшого желтоватого прямоугольного подножия, на котором лежит предмет, не похожий на атрибуты известные по иконографии этой сцены [свеча, сосуд (стамна), туфли Богоматери] или на украшение „пьедестала“ одра (его изображение переходит до переднего края подножия). В сцене „Успения Пресв. Богородицы“, в большинстве случаев, подножие изображается перед центральной частью „пьедестала“, поэтому предположительно, что вправо от него тоже было какое то изображение, может быть, сцены наказания иудейского священника – Афонии (сх.10, таб.29а) (изображение этого сюжета впервые зафиксировано в Кастории, в церкви Панагии Мавриотисы (на грани XII-XIII вв.), в Грузии оно встречается с XVI века: на западной стене юго-восточного придела храма Цаленджиха (начало XVI века), в росписях церквей Алвани, Шуамта, Некреси, Табакини, Цителхеви, Мзвимеви (XVI век), в росписи храма Хоби (XVI-XVII вв.) и т.д.).

Не понятно содержание **левой нижней сцены (II)** в которой читаются только детали архитектуры ^(таб.296).

Правая (III) сцена, представляет, составленную из трёх сцен, композицию. Из них две расположены справа в два регистра. А одна, сравнительно малая, двухфигурная сцена – слева. Она образует промежуточный регистр, верхняя часть которого граничит с верхней правой, а нижняя часть – с нижней правой сценой. Левая сцена изображена на фоне простого архитектурного строения, детали которого отделяют её от правых сцен. А правые сцены разделены тонкой, горизонтальной полосой. Эта полоса и архитектурные детали, ограничивающие левую сцену, бледнее, чем разделительные полосы трех основных сцен. Поэтому, разделенные бледными полосами, сцены воспринимаются как части общей композиции.

Правая верхняя композиция „Молитва Захарии о жезлах“, в которую включена сцена „Кормления Марии Ангелом“. Сидя на верхней ступени святилища, маленькая Мария протягивает руки к ангелу, передающему ей круглый хлебец (просфору). Священник смотрит на Марию снизу и подает ей красновато-золотистый предмет (*вероятно, пурпурную пряжу*).

Если в этой сцене были и другие персонажи, они были бы изображены за спиной Захарии в малом размере, в менее интенсивных цветах. Перед священником, до изображения престола, расстояние перекрыто низким барьером – частью условного храма.

Подобная композиция представлена среди сцен жития Богоматери в церкви святого креста в Пелендри (Кипр, конец XV в.). В ней, изображены и старики, претеденты на руку Марии, чьи жезлы прислонены к лестнице святилища ^(сх.12).

На клейме иконы XVI века, „Введение в храм Пресвятой Богоматери“ с житием Богоматери (*хранящейся в Москве, в Третьяковской галерее*), изображена сцена „Молитва св. Захарии о жезлах“ ^(сх.13), в которую включена и сцена „Кормления Марии Ангелом“. В ней, кроме упомянутых персонажей, изображены жезлы – без их владельцев.

Мы пока не нашли более раннего образца композиции, содержащей одновременно как „Молитву Захарии“, так и сцену „Кормления Марии Ангелом“.

Названная композиция Цевской росписи, объединяет три эпизода Первого евангелия от Иакова: „Молитва Захарии о жезлах“, „Питание ангелом Марии“ и „Передачу пурпурной пряжи Марии“. (*Согласно Первому евангелию, во время передачи пряжи Марии, Захария был нем, и его заменил Самуил, а Цевский художник, в роли передатчика пряжи, изобразил Захарию*). Другой пример объединения этих трёх сцен нам не известен.

В Цева „Молитва св. Захарии“ представлена в большем размере, чем более важные – изображающие двенадцатые Господские праздники, сцены – „Рождество Богоматери“ (*Под „Молитвой Захарии“ очень бледно вырисовывается сцена „Рождества Пресвятой Богоматери“*) и „Успение Пресв. Богоматери“. Как будто, ее такая акцентированность была бы более ожидаема, если она была бы изображена вместе с композицией „Введения Святой Девы в храм“. Однако, на Зарзмской иконе Богоматери (XI в.), сцена „Введения в храм“ вообще пропущена, а апокрифический цикл Богоматери заканчивается, именно, сценой „Молитвы Захарии о жезлах“. Включение в Цева, в эту композицию, сцены „Кормления Марии Ангелом“ указывает на причастность Богоматери к Божественному началу.

Из изображений сцены „Рождества Богоматери“ едва видны лежащая спиной к левой малой сцене, фигура св. Анны. Справа, за её ложем, две или три женщины, а перед ложем трёхфигурная композиция „Купания Младенца“. Компактностью композиции, эта сцена напоминает сцены „Рождества Богоматери“ изображенные на фреске придела Софийского собора в Киеве (*40-ые годы XI в.*) и на створке иконы „Бематериса“ (*начало XIII в.*) Свято-Екатерининского монастыря на горе Синай.

Сцена „Рождества Богородицы“ часто совмещается со сценой „Встречи Иоакима и Анны“ (*например: миниатюра синаксария Захарии Банского (XI в.), фреска церкви Богоматери Перивлетты в Охриде (1295г.), греческая икона Баварского музея в Мюнхене (XIV-XV вв.), фреска трапезной Афонской Лавры (XVI в.), либо изображается рядом с этой сценой в отдельном кадре.*

Левая, лучше всех сохранившаяся сцена, на которой, на фоне строения, изображены, стоящие вместе, повернутые в три четверти друг к другу двое святых – женщина и мужчина (сх.10; таб. 32-34), должна представлять встречу родителей Богоматери.

Так же, как в других, содержащих цикл жития Богоматери росписях, в росписи Цева, сцена „Встреча Иоакима и Анны“ компактнее остальных сцен этого цикла. Здесь она изображена в непривычной редакции: По Протоевангелию Иакова, Богу пожертвование в храм принёс только Иоаким. После отвержения священником Рувимом его жертвы, Иоаким ушёл в пустыню, Супруги встретились после возвращения Иоакима. В это время оба знали от ангела, что у них будет дитя. В некоторых памятниках, где изображена сцена их встречи, Анна целует Иоакима, а в некоторых, обнимает его. Они не держат в руках пожертвование, их движения выражают волнение и восторг. А в нашем случае, похоже на то, что, супруги изображены сразу после отвержения первосвященником их пожертвования – они не выглядят ажитированными от радости, не обнимаются и не целуются. Иоаким (по-видимому, и Анна), держат в руках пожертвование, вероятно, голубя. Думаем, что в этой сцене внимание заострено на их совместном переживании по поводу отвержения пожертвования. Потрясённый Иоаким отверженный дар протягивает Анне и, одновременно, обращается к Богу с просьбой, дать им возможность иметь дитя. Их внешняя сдержанность и кроткий вид указывают на то, что они покорны Божьей воле. Изображением этого драматического момента, художник обострил внимание на чудесное рождение Богоматери...

В отличие от канонических текстов, апокрифы более свободно интерпретируются художниками: В различных образцах сцены „Отвержения даров“, изображены разные дары: (На фреске Атени и на большой иконе Убиси – ягнята; на Зарзмской иконе Богородицы – голуби, на фреске Дирби св. Анна держит зайца, св. Иоаким – ягненок); некоторые художники, в сцене „Отвержения даров“, Иоакима и Анну изображают вместе (на фресках Бертубани и Атени, на Зарзмской иконе Богоматери, на Убисской иконе...). Следующей сценой на Бертубанской фреске изображена сцена „Скорбно идущие Иоаким и Анна“, а на Атенской фреске – „Упрёк Анне от Иоакима“. Фрагмент упомянутой фрески Атени даёт нам основание предположить, что здесь, как и на фреске Бертубани, Иоаким и Анна были изображены скорбно идущими.

Художник Цева с особой утонченностью и психологическим „нюхом“ выявляет природу взаимоотношений между родителями Девы Марии и их чувства: В сцене Цевы, Анна не следует за Иоакимом, а Иоаким не упрекает Анну – они вместе переживают своё несчастье. В машинальном жесте Иоакима протягивающего голубя Анне, можно увидеть некую долю укора, но тут же ясно видно, что Иоаким винит в бездетности не Анну и потому обращается к Богу...

Расположение сцены „Молитва Захарии о жезлах“ рядом со сценой „Успения Пресвятой Богоматери“ показывает, что: в размещении сцен не была соблюдена хронологическая последовательность. Художник по своему усмотрению выбрал ключевые эпизоды из жизни Богоматери и ее родителей, и, сгруппировав разное количество сцен, выделил среди них главные и вспомогательные сцены – для углубленного выражения определенных идей. Например: Среди трёх правосторонних сцен, главная, занимающая большую площадь, „Молитва Захарии о жезлах“. Она и Сгруппированные с ней „Встреча родителей Богоматери“ и „Рождество Пресвятой Богоматери“, в сочетании, повествуют о чудесном появлении на свет Марии – по Божьей воле – и о подготовке её, земными и небесными „силами“, к исполнению предсказанной Богом миссии. Сцена встречи Иоакима и Анны придает глубину, важность и эмоциональность сценам „Рождества Пресвятой Богоматери“ и „Молитвы Захарии“...

Одной из иконографических особенностей росписи является представление сцены „Успения Богоматери“ вместе со сценами апокрифического цикла первоевангелия Иакова. Эти сцены вместе изображаются с XI -XII веков. В Грузии самый ранний образец этого в росписи Атени. Правда, в христологическом цикле, но вместе с апокрифическим циклом, представлено „Успение Пресвятой Богоматери“ на Зарзмской иконе Богородицы.

Сцены апокрифического цикла Богоматери: „Молитва Захарии“ и „Успение Пресвятой Богоматери“, по хронологии жизни Богоматери, на стене расположены против движения часовой стрелки: с северо-востока на северо-запад.

Яснее других сцен виднеется сцена „Встречи Иоакима и Анны“. Обострением её композиции, художник усиливает выразительность сцены: Лаконичная, симметричная, тесно

ограниченная композиция еще более связана направленностью Анны и Иоакима друг к другу; такая композиция создает интимную обстановку для персонажей и концентрирует на них внимание зрителя. Представленные на переднем плане, вертикально расположенные, имеющие четкий силуэт фигуры, почти заполняющие кадр сцены придают своеобразную монументальность сцене. Изображение персонажей на переднем плане позволяет легче воспринять их лица, психологическая выразительность которых неизгладимое впечатление производит на зрителя.

Относительно ясно читается образ св. Анны. Она представлена в довольно нюансированном, естественном, нежном и мягком движении. Признаки моделирования формы, лучше, видны по лицу Анны. Этому способствует и контраст темной охры мафория со светлыми цветами лица и нимба. Образ святой излучает благородство, необычайную гармонию и в то же время, как бы таинственную грусть, возникающую из её личностного совершенства и предвидения будущего. Лицо Святой Анны поражает нас своей духовностью и тонким лиризмом.

Впечатляюще и лицо Иоакима – сильно задранная голова, моляще устремленные к небу крупные глаза, крепко сомкнутые, фигурно очерченные губы, влажмоченные рыжеватокоричневые волосы и борода придают ему слегка стилизованный вид.

В представляющей суть трехсценовой композиции, завершающей цикл детства Марии сцене, „Молитва Захарии о жезлах“, в настоящее время читаются только изображения главных героев, видимо, они сильно отличались от второстепенных изображений по размеру, интенсивности цвета и четкости рисунка. Выделением основных образов и их мастерской компоновкой, художник увеличил выразительность сцены.

Вертикальность композиции сцены, изображение Захарии во весь рост, на переднем плане, близко к картинной плоскости, с поднятой вверх головой и рукой, вносит в сцену напряженность и некоторую патетику. В ней движение разворачивается как вертикально расположенная дуга. Фигуры первосвященника и ангела, направленные к маленькой Марии, замыкают эту дугу сверху и снизу и определяют динамическое равновесие композиции. Слева от Захарии, противоположно направленной дуге, вероятно, была образована группой пожилых людей, желающих обручить Марию (*так же, как в сцене того же содержания в Пелендри* ^(ex. 12)). Так образовалась бы, вертикально расположенная, эллиптическая композиция. Движение Первосвященника снизу вверх и Ангела сверху вниз представляют отраженное в сцене явление в „режиме“ вечности.

Фигура Маленькой Марии более динамична, чем другие персонажи, поэтому, внимание зрителей акцентируется на ней. Чтобы ещё больше подчеркнуть фигуру, художник увеличил её размер и динамичность складок её одежды, что помогает раскрыть внутреннее волнение святой. Таким акцентированием её фигуры и направленностью к ней остальных персонажей сцены уясняется, что это она определяет суть сцены. Чтобы акцентировать событие передачи небесной пицци Марии, плечо и рука ангела значительно увеличены.

Персонажи сцены индивидуализированы: Прямая осанка, отчетливая костистая структура лица, твердо сомкнутые губы характеризуют Захарию как сильного старца. Низкий подбородок, высокие лицо, шея и гортань, рыжие волосы придают ангелу слегка стилизованный вид.

Примечательно, что размеры персонажей, изображенных на разных планах этой фрески, ближе друг к другу, чем в сцене „Молитва Захарии“, изображенной, на вышеупомянутой, постпалелоговского периода фреске Пелендри и на клейме иконы Третьяковской галереи, поэтому пространство сцены Цевы кажется более компактным и, из-за вертикальной компоновки, более напряженным.

Поскольку, составляющие роспись сцены имеют разные размеры и конфигурации, общая композиция росписи очень динамична и напряжена, в то время, как отдельные сцены, не смотря на их некую динамизированность, уравновешенностью их композиций, классическим рисунком персонажей, относительной сдержанностью их движений и проявления чувств, создают впечатление своеобразной гармонии. Но, эта хрупкая гармония сразу разрушается, как только мы обращаем внимание на общую композицию росписи. Такое противостояние целого и частей добавляет драматичность к упомянутой сцене.

Хотя изображения на фресках едва видны, но их рисунок все еще очаровывает нас мастерством исполнения: Пропорции фигур нормальные, соответствующие естественным пропорциям человека. Линии, очерчивающие их формы, как будто нерукотворные – тонкие, идеально четкие, гладкие, в меру пластичные и утонченные (*так же, как в изображении каймы мафория святой, в апсиде церкви*).

Художник в качестве основного цвета лиц святых использует цвет штукатурки и прямо на ней пишет части лица, мягкой тональной градацией серовато-охряного цвета затеняя углубления (также как художник второго слоя росписи церковного зала).

Одежды представленных на сценах фигур выглядят довольно тяжелыми: ткань не развевается (кроме одежды летящего ангела). Правда, обрамления сцен просты, но смутно виднеется, что одежды персонажей – мантии святых Иоакима, Захарии и Петра – украшены тонкими графическими рисунками. Ткани в сцене „Успения“ – одра и подушки; в сцене „Встречи“ – запястья и наплечика одежды св. Анны украшены золотой вышивкой. На запястье одежды св. Анны, как будто, видны и драгоценные камни. Выполнение такого тонкого декора в малой росписи требовало большого мастерства от художника.

Фреска дает представление об особенностях понимания художником пространства: В сцене „Успения“, голова и нимб Богородицы, лежащей на расстоянии от нижнего края сцены, меньше, чем у фигур сцены „Встречи“, изображенных на переднем плане; нимб св. Иоакима, который ближе к зрителю, больше, чем нимб св. Анны и частично перекрывает его. Но, в этих фресках пространство и объем выявлены очень сдержанно: Изображения строений параллельны к изобразительной плоскости. Их обработка светотенью не ощущается; цветовые пятна на разных планах композиции имеют одинаковую интенсивность; небольшие асимметрии частей здания оставляют впечатление случайности и действуют больше для оживления сцены, чем для разметки пространства; контраст относительно объемных и плоских изображений используется художником больше для динамизации композиции, чем для создания иллюзии пространства; изображения построек, из-за их плоскостности, кажутся скорее замыкающими пространство, чем его разграничителями; пространство замыкается, также, золотисто-белым цветом штукатурки, используемой как фон изображений. Однако мягкость рисунка и разность ракурсов фигур все же создают иллюзию небольшого пространства, и изображения выглядят не такими плоскими, как аппликации.

Благодаря гармоничному соотношению размеров построек, с размерами фигур персонажей, строения, несмотря на их плоскостность, создают впечатление органичной, уютной среды для фигур. (Простая постройка, имеющая крышу с фронтоном, похожая на строение изображенное в сцене „Встречи Иоакима и Анны“ Цевы, представлено в Гелатском Евангелии (*Q-908, XII в.*). Узкие колонны с простыми капителями можно найти на изображении Кивориума на фресках Атени, на иконе Богородицы Зарзмы, в Ларгвисском Четвероевангелии (*A-26, XIII в.*), на фресках Кинцвиси – храма святого Николая (*начало XIII в.*) и храма Богородицы (*середина XIII в.*) и т. д..

По сравнению с композицией и рисунком, о колорите можем говорить с меньшей уверенностью, из-за его большего ущерба. В настоящее время он выглядит тёплым. Используются различные оттенки охры – коричневатый, красноватый, золотисто-желтоватый, а следа холодных цветов вообще нет (*так же, как на фреске второго слоя церковного зала*). Видимо, колорит был светлым с самого начала и основывался на контрасте темных и светлых цветов (*так же, как колорит нижних слоев росписи церковного зала*).

Правда, от фрески остался только тот слой, который отражает начальную стадию создания фрески, а верхние слои, которые содержали завершающие нюансы художественного образа, были стёрты ходом времени и дождём, но фреска все еще производит на зрителя сильное впечатление. Здесь мы имеем дело с таким творчеством, которое содержит в себе завершенность на всех этапах исполнения. Кажется, кисть высокоодаренного художника, полностью проникнутого сутью изображаемого, действовала синхронно с его мышлением, в каждом мазке полностью выражая отношение художника к объекту отражения.

Небольшой размер представленных сцен можно объяснить созданием их для восприятия в небольшом пространстве, но эти фрески, тонкостью передачи духовности, и качеством исполнения, явно станкового характера – думаем, что они выполнены миниатюристом или иконописцем.

Художник придела церкви Цевы, вместе с высоким мастерством, выявляет активную творческую индивидуальность в осмыслении жития Девы Марии, в переработке иконографии изображающих ее сцен и в решении художественной формы произведения. Он не следует хронологической последовательности истории жизни Богородицы, а выбирает эпизоды, необходимые для выражения приоритетной для него мысли (из-за потери других сцен, у нас нет возможности полностью понять его замысел). Размеры и расположение сцен определяются их важностью и сущностной взаимозависимостью. Целенаправленно группируя и интегрируя сцены, освобождая их от менее важных изображений, подчеркивая главных героев, выявляя их характеры, взаимоотношения, иерархию между ними, усиливает их эмоциональное воздействие на зрителя, более четко подчеркивает значимость отраженного события.

Ясно, что эти фрески были исполнены тогда, когда уже существовала богатая традиция развития иконографии апокрифического жития Девы Марии – хорошо знающим эти традиции и обладающим способностью их обобщения, синтезирования и совершенным мастерством, талантливейшим художником.

Эти фрески, выявленной в них степенью духовности, характером рисунка, высоким уровнем исполнения, ассоциируются с лучшими образцами искусства созданных в Грузии между началом XI в и первой третью XIII века. Выделим стилистические особенности, которые позволят нам датировать их. Среди них: **а).** Признаки, указывающие на их принадлежность вообще к этой эпохе **б).** Признаки, которые подталкивают нас к датированию их нижней или верхней границей этой эпохи, и **с).** Признаки, которые вызывают ассоциации с более поздней эпохой.

Как мы уже упоминали, художник дьяконника Цевы, при размещении фресок на стене не соблюдает горизонтальность регистров и вертикальность рядов; вставляет промежуточный регистр между сценами; тем самым нарушает однородность конфигурации сцен, отделяет их друг от друга не орнаментальными полосами, а узкими красновато-коричневыми полосками. Все вышесказанное делает роспись похожей на ковер. Такая компоновка считается характерной чертой росписей конца XII – первой трети XIII вв. (**Т. Б. Вирсаладзе, Основные этапы..., 1977, стр.19**).

Для увеличения выразительности, естественность пропорций и движения фигур в сценах сочетается, с преувеличением размеров некоторых деталей фигур и небольшой стилизацией рисунка. Повышенное внимание к проявлению индивидуальности персонажей, усиление психологической выразительности их лиц, отличающиеся тонкой духовностью лица – эти признаки более или менее характерны для грузинского искусства названной эпохи в целом.

На эту эпоху указывает и то, что в композиции „Моления св. Захарии“ у Захарии на голове диадема с закругленным рогом над лбом. С такой диадемой представлены на фресках Атени (XI в.): пророк, первосвященник, волхвы, царь, патриарх, и один из ктиторов; в нижней церкви Спасителя в Лагами – св. Барбара (XI в.); на фреске церкви Спасителя в Мацхвариши – св. Барбара (1140 г.); в церкви Тангили – св. Георгий (XIII в.); в росписи Тимотесубани – св. Мелхиседек (грань XII-XIII вв.); в дьяконнике Георгиевской церкви Старой Ладogi – св. Георгий (1167г.); в храме Спаса на Нередице под Новгородом – св. Варвара (1199г.)... В грузинской настенной живописи такой головной убор, после XIII века, долго не встречается (хотя, на сванских иконах можно видеть и позже). **По словам В.Н. Лазарева, их изображение типично для домонгольского периода.**

Изображения построек, имеющих крышу с фронтоном, тонкие колонки с простыми капителями, арочные формы, как мы уже отметили, встречаются во многих произведениях разных видов искусства XI-XIII вв.. Уплощенное изображение архитектуры параллельно с изобразительной плоскостью, более характерно для миниатюр: Синаксария Захарии Банского (ок. 1030 г.), Цветной триоды (Затик. XII в.), Четвероевангелия из Вани (XII в.).

Простая, гармонизированная с человеческими пропорциями архитектура указывает нам на нижнюю границу вышеупомянутой эпохи.

Нормальностью человеческих пропорций, характером рисунка, рельефностью объемов фигур, плоскостностью и простотой архитектуры, соотношением ее пропорций с пропорциями человека, фрески дьяконника Цевы напоминают нам образцы искусства XI – начала XIII вв.: Рельефы иконостаса Сафары (XI в.); чеканные рельефные композиции иконы Богоматери из Зарзмы (XI в.); фрески Бертубани, изображающие цикл жития Богородицы (1212-1213гг.) –

относительно больше эти последние, но в отличие от них, фрески Цевы не следуют сюжету жития. Они свидетельствуют о более развитом и сложном мышлении их автора, которое проявляется в смелом переосмыслении жития Богоматери и её родителей чтобы глубже и эмоционально передать её суть, и с этой целью, обострение выразительности художественной формы, что говорит о том, что художник, может быть, был представителем более поздней эпохи *(не исключено, и то, что названные особенности были обусловлены индивидуальностью мастера)*.

Однако уже в Зарзмской иконе Богоматери используются почти все приёмы, использованные во фресках Цевы. И там, художник переосмысливает иконографию, выбирает и распределяет сцены соответственно с определёнными теологическими и художественными задачами, нарушая их хронологическую последовательность, объединяя или разделяя некоторые из них; строит композицию по принципу асимметричного равновесия. И там динамизированы композиции как всей иконы, так и отдельных сцен, но все вышеперечисленные признаки приобретают более резкое выражение, большее напряжение во фресках Цевы.

Если подумать, деятель какой же следующей эпохи проявил такое сложное, многогранное и сверхвременное мышление, как современник автора фресок Бертубани, Шота Руставели? Настроение фресок Цевы также, кажется, указывает на близость к этой эпохе: Лицо Святой Анны, её благородностью, духовностью, тонкостью исполнения напоминает нам лицо царицы Тамар на фреске Кинцвиси. Глубиной, богатством, уравниванием психики, совершенству внутреннего достоинства, простоте внешнего проявления – Спаса в Мандилионе изображённого в Вардзия. Из всех трех названных образов, как будто, высвечивается грусть, исходящая из их внутреннего совершенства.

Но особенно тесные ассоциации вызывает вышеупомянутая фреска – „тональностью“ диапазона чувств и настроений, порожденных ее восприятием; духовностью, уровнем художественного мастерства и почерком – с сохранившейся в Сванети, в спасской церкви села Чажаша (Ушгули) иконой Богородицы типа Одигитрии ^(таб.35а, г), считающейся классическим образцом иконописи и датированной XI-XII веками. Св. Анна и чажашская Богоматерь изображены в почти одинаковом ракурсе; У изображений святых естественные пропорции, правильный рисунок, безупречная, гладкая, пластичная линия, тонко нюансированное мягкое, естественное движение, тонкий, глубокий и в то же время простой, ясный взгляд; в обоих произведениях преобладает охряный цвет, почти одинакова цветовая гамма...

Н. Чичинадзе о вышеупомянутой иконе из Ушгули, отмечает, что мафорий Богородицы был бирюзового цвета. На мафории Богородицы действительно читаются небольшие пятна этого цвета. Но, если мы не осмотрим эту икону очень внимательно, то она, кажется, выполненной только в теплых тонах. Только теплыми тонами, кажется, выполнены и фрески дяконника церкви Цевы и фрески второго слоя росписи её зала. Мы думаем, что этот факт является важным аргументом предполагать, что эти произведения выполнены, если не одним и тем же автором, то художниками, представляющими одну и ту же школу, использующими одну и ту же холодную, неустойчивую краску, которая, со временем, осыпалась и на иконе и на фресках дяконника и церковного зала. В то время, когда, предположительно, были выполнены эти работы, как в грузинской, так и византийской живописи, смело использовались холодные цвета...

По нашему мнению, грузинский вид еще более очевиден на лице Чажашской Богоматери, чем на фреске Цевы. Помимо тех признаков внешности, которые мы упоминали в адрес св. Анны Цевы, там есть и другие характерные признаки: слегка удлиненный, тонкий, изогнутый нос, кончик которого опущен немного ниже ноздрей, маленький рот, несколько тяжеловатый подбородок. Но в создании грузинского вида, кроме частей лица *(похожие с которыми есть и на византийских иконах особенно комниновского периода, но являются и характерными чертами западногрузинского этноса)* главную роль играет выражение глаз. Возможно, „грузинскость“ этих работ проявляется также в сдержанном колорите и мягкости линий рисунка *(то же самое характеризует и византийские иконы того же периода...)*.

Примечательно, что лица и Ушгульской Богоматери и Цевской Святой Анны моделируются мягкими тональными переходами, прозрачными светлыми тенями *(так же, как лица святых на втором слое фресок зала)*. На иконе Чажаша более чётко, чем на фреске видна довольно тонкая графическая декоративная обработка одежд. Ансамбль линий составляют

черные контуры, окружающие тело Христа, складки его одежды и желтовато-золотистые, похожие на ассист, полосы, украшающие ткань. На греческих и итальянских иконах ассист появляется в XI-XII веках. Российские исследователи техники иконописи отмечают, что использование полос из листового золота на иконах началось раньше, чем имитация расплавленного золота или рисование полос разных цветов.

Иконописец направлениями линий и небольшими затенениями между формами тела и складками ткани, которые обогащают икону тональной градацией, только отмечает, но не выделяет объемы фигур. Рисунок сохраняет „барельефность“. Тонко обработанная поверхность детской одежды создает определенный контраст с лицом Девы, выполненной более целостным рисунком и светлыми цветами, способствует привлечению к ней внимания. Составляющая рисунок иконы „паутина“ золотистых линий и чередование разных оттенков охры, разнообразит и оживляет изобразительную часть иконы и помогает гармонизировать ее с „живописной“ поверхностью рельефной чеканной рамы (*которая, по нашему мнению, современна с иконой*), динамизированной богатой светотенью и рисунком рельефных фигур и орнамента.

Художнику удается, с необычайным мастерством и вкусом сочетать живописные, пластические и графические элементы. Очевидно, есть некоторая разница между лицами Богородицы на иконе и св. Анны на фреске, что естественно, одна из работ фреска, а другая – икона, и на них изображены разные святые. Дева Мария имеет более худое, более аскетичное лицо, а лицо святой Анны более округлое и теплое. Дева чуть больше повернута к зрителю. Ее голова чуть приподнята, что придает ей более образный вид. В этом случае иконописец находится в своей стихии и выражает свои мысли в более концентрированной, лаконичной форме. Во фресках художник, вероятно, продемонстрировал свои способности многостороннее. В сохранившихся фрагментах видно, что он уделил определенное внимание повествовательной стороне сцены, но, несмотря на плохую сохранность фрески, лицо святой, изображенной на ней не менее образно, и своей выразительностью не уступает указанной иконе. Примечательно, что, не смотря на плохую сохранность фрески, всё-таки можно разобратить, что на ней тоже изящно, умеренно и деликатно использован разнообразный декор – в данном случае не на раме или фоне сцены, а на одежде персонажей и на предметах. Техника исполнения иконы Чажашаи весьма рафинированна. В ней целостность достигается с помощью эклектичных средств. Для создания художественного образа, синтезированы выразительные средства и техники разных видов изобразительного и декоративного искусства: Рядом „пластического“ моделирования лица святой, видим графическое оформление одежды младенца золотистым ассистом. Иконописец свободно оперирует широким арсеналом выразительных средств и приёмов...; эклектичными средствами достигается целостность и на фресках Цевы: в них классический пластичный рисунок фигур включен в сильно динамизированное, создающее впечатление „живописности“, обрамление...

Представляется невозможным, чтобы работы двух разных художников проявляли бы такую схожую духовную „тоннальность“, такую одинаково пронизывающую силу влияния, такой равный уровень технического совершенства. В случае подражания невозможно достичь такой внутренней целостности, такой свободы исполнения. Мы думаем, что эти два произведения должны быть работой одного и того же художника, предположительно грузина, получившего художественное образование в столице, или не грузина, который воплотил в себе грузинскую духовность и постарался создать произведение, соответствующее духовному идеалу грузинского зрителя.

Икона Богородицы Чажашаи по праву была оценена **Р. Кенией** и **Н. Аладашвили** как классический образец иконописи и датирована XI веком. **Н. Чичинадзе** назвала её шедевром эпохи Комнинов (1057-1204гг.) и датировала XII веком. А Фрески придела церкви Цевы, которые, по нашему мнению, написаны тем же художником, **Ю. Хускивадзе** датировал, предположительно, концом XIV или первой четвертью XV века.

Чажашская икона по стилю ближе к образцам классического направления комниновского периода. Но многие из названных ее особенностей можно увидеть и в искусстве последующих периодов, что создаёт трудность ее датировки. Так как была обнаружена вторая работа художника чажашской иконы (в чем мы почти уверены), это позволяет полнее описать его творчество, что даёт возможность уточнить дату создания росписи. Для датировки фресок

дьяконника Цевской церкви нужно учесть и результаты исследования фресок второго слоя росписи зала, — не смотря на большую разницу в размерах (На разных этапах развития византийской настенной живописи зафиксировано сосуществование камерных и монументальных произведений), между этими росписями много общего: Кроме тех общих черт, на которых мы заострили внимание читателя, заметками данными в скобках, отметим, что в обеих росписях, не смотря на плохую сохранность изображений, всё таки воспринимается, что в них были приведены сцены, с незнакомой для грузинской живописи, сложной иконографией, и что обе росписи характеризует довольно ясно выраженная напряженность, динамичность и декоративность, что указывает на их создание не раньше второй половины XII века.

Надо учесть и то, что исполнение таких серьёзных произведений, как названная икона и росписи требует довольно большого времени. За это время меняется как общий стиль искусства, так и отдельного мастера.

Эти фрески не могут быть образцами палеологовского искусства, так как в то время, войны не изображались в такой обуви и с таким кингулумом, который изображён на груди св. Георгия Цевы, и персонажи фресок того времени не „носят“ такой диадемы, какую „носит“ св. Захария на фреске дьяконника Цевы; фигуры на этих фресках имеют нормальные пропорции, линии их рисунка мягкие, в отличие от работ палеологовского времени, для которых на разных этапах развития стиля характерны более или менее вытянутые пропорции фигур, более резкий, „сухой“, усложнённый рисунок, большая динамичность, большая экзальтация в проявлении духовности, резкие светящиеся блики на лицах (позднепалеологовских образцов); в некоторых случаях, „светящиеся“ глаза с зеленоватой, или голубой склерой, не имеющие зрачков; многочисленность и сложность складок одежд, „ломанность“ их краёв; большее пространство на заднем плане, перегруженность архитектурой, показанной в разных перспективах и ракурсах; контрасты холодных и теплых тонов, большая градация цветов, более живописная манера исполнения, большая выявленность мазка, исполнение ликов персонажей на темной подоснове высветляя выступающие части лиц... Ни один из этих признаков не замечается в фресках Цевы.

Роспись придела церкви Цевы оставляет впечатление общевизантийскости и грузинскости одновременно. Она выявляет высокий интеллект исполнившего её художника, многогранные знания и способность смело оперировать этими знаниями, утончённое мастерство. Его работы сочетают в себе множество противоположных начал, так, что баланс и гармония поддерживаются в них на чрезвычайно напряженной грани. Дух творца, творившего на пике поворотной эпохи, отчетливо ощущается в них.

Приведенная выше характеристика и вышеупомянутая легенда, вроде бы, дают нам основание видеть в нем младшего современника царицы Тамар, образованного и сформировавшегося в эпоху Тамар и Руставели, работающего в первой трети XIII века, гениального художника.

Работа исключительно талантливых художников содержит признаки надвременности и наднациональности, особенно когда их работа относится к области многовековой, но, несмотря на иконографические и стилистические различия, все же изнутри единой Христианской Культуры. Ясно, что окончательный вывод ученый должен сделать только после исчерпывающего исследования, возможности чего у нас нет в настоящее время. Окончательная оценка и датировка этого памятника, по нашему мнению, дело будущего. На данный момент мы склонны датировать эту фреску первой третью XIII века, не столько на основе стилистического анализа (*стилистически она имеет не меньше черт характерных для XI – начала XII в., чем черт конца XII – первой трети XIII века*), а уровнем ментально-духовной зрелости, проявленной в ней, „тональностью“ духовности – подобностью внутреннего мира персонажей внутреннему миру лучших художественных образов этого времени; с усиленным чувством переломности эпохи. Возможно, также, что к такой датировке расположила нас вышеупомянутая легенда. Мы учли и то, что мариологический цикл был особенно популярен в период правления царицы Тамар. Однако, так же, как и в случае датировки нами второго слоя росписи церковного зала первой третью XIII века, у нас остаются сомнения, что может быть эти работы были созданы позже, поскольку, кроме вышеперечисленных общих признаков, у них есть и признаки значительно отличающие их от монументальных живописных произведений второй половины царствования Тамар. Это, более „продвинутое“, интегральное мышление (*что может быть и*

индивидуальной особенностью мастера), развитая иконография, соответствующие образцы которой больше распространены в более поздние времена, чем названная нами дата, но мы также помним, что Византийское Искусство характеризуется традиционностью – неоднократным возвращением к задачам и образцам более ранних стадий; а памятники далекого прошлого достигли до нас в меньшем количестве, чем более поздние произведения, что может ввести нас в заблуждение при датировке памятников. Ввиду вышеизложенного, на данном этапе исследования, считаем возможным, датировать фрески дьяконника Цевской церкви первой третью XIII века.

Глава III Позднесредневековая роспись церкви Цевы

Верхний слой росписи церкви Цевы не имеет датирующей надписи. Изображения трёх ктиторов в нем сопровождаются надписью имени без фамилии, что не помогает нам определить дату росписи. Тем не менее, из-за четко выраженных стилистических особенностей, реставраторы и составители справочной литературы датируют её XVI-XVII веками – без объяснения основ датировки.

XVI-XVII века – тяжелое время для Грузии. Страна политически и экономически ослаблена частыми вражескими вторжениями и внутренними войнами, раздроблена на малые царства и княжества. Грузинская церковь также разделена. Кроме этого, на творческую деятельность в Грузии негативно влияет и то, что после падения византийской империи, страна потеряла возможность прямого общения с западной цивилизацией; оказалась в окружении враждебных мусульманских государств; грузинская молодежь лишилась возможности получать высокого уровня образование в культурных центрах империи. Тем не менее, практически по всей территории Грузии продолжается довольно активная культурная жизнь. Создаются и переводятся литературные произведения; строятся или реставрируются и расписываются, в основном, небольшие церкви...

В грузинской монументальной живописи конца XV-XVII вв. выделяются две группы памятников. Одна группа, это относительно малочисленные высокопрофессиональные росписи, ориентированные на традиции позднепалеологовской или афонской школы, а другая – росписи, исполненные относительно менее квалифицированными художниками, обученными в провинциальных мастерских, в которых больше проявляются традиции местной живописи.

В статье, посвященной верхнему слою росписи церкви Цевы, опубликованной в 2012 году, **Ю. Хускивазе** довольно основательно охарактеризовал ее художественные особенности, отнес её к группе так называемых „народных“ росписей XV-XVI веков, сравнил с более ранней и поздней грузинской живописью и датировал началом XVI века.

Последующее изучение нами памятника позволило выявить ряд фрагментов росписи, иконографических деталей и стилистических признаков, которые не были замечены предыдущим исследователем; несколько иначе увидеть содержательные и формальные особенности росписи, её отношение к живописи современного, до и последующего периодов. Мы думаем, что наша работа тоже внесёт лепту в изучение этого памятника.

В позднефеодальную эпоху интерьер церкви был полностью расписан. Антропоморфные изображения в нём начинаются около 30 см. выше от пола; ниже, стены были окрашены одноцветно, или были украшены изображением орнамента, в настоящее время определить невозможно.

Роспись выполнена группой художников, объединенных единой творческой концепцией. Её главный художник отличается активным творческим подходом к оформлению церкви. Он переработал иконографию религиозных сцен, создал новые иконографические варианты и, в целом, отмеченную четкой индивидуальностью автора оригинальную роспись.

При реконструкции церкви значительная часть фресок была уничтожена. Сохранившиеся сцены и изображения отдельных святых более или менее фрагментированы. **В настоящее время состав росписи таков:** Роспись апсиды ^(сх.1) состоит из четырех регистров. К иконографической композиции, характерной для большинства росписей грузинских зальных церквей – в конхе „Деисус“, во втором регистре погрудные изображения апостолов, в третьем – сцена „Поклонения

Жертве“ – добавлен четвёртый регистр, содержащий символическое изображение „Чуда святого Евстафия“ и изображения трёх ктиторов росписи.

На юго-восточной стене сцены расположены в шести регистрах ^(ex.2): в верхнем регистре – „Благовещение“, под ним сцена „Упреки Иосифа Марии“, ниже, по одному регистру занимают – „Откровение Богородицы святым“, „Представление ктитора святыми женщинами“, „Откровение Древнего Денями ктитору“, „Прошение коленапреклонённого ктитора перед юным святым“. **На юго-западной стене** представлена в двух регистрах композиция „Рождества Спасителя“ ^(ex.2). **На северо-западной стене** – в двух регистрах – объединённая композиция „Преображения“ и „Воскрешения Лазаря“ ^(ex.3). **На северо-восточной стене** пять регистров ^(ex.3): – Два верхних регистра занимает сцена „Вознесения Спасителя“, под ней сцена, состоящая из изображений трех пророков и ворона, ниже фрагменты монументальной композиции святого „Георгия Победоносца“, под ней фрагментированные изображения двух ктиторов. **В центре подпорной арки** на орнаментированном фоне изображен „Крест Победы“ в медальоне ^(ex.50), на склонах арки, пророки Давид и Соломон; **на пилястрах** – друг напротив друга – пророки Исаия и Аввакум, ниже, на северной пилястре – в отдельном обрамлении – надпись „мнл“ и, друг напротив друга, изображения пустынников.

Изображенная в конхе, ныне сильно фрагментированная, **сцена „Деисуса“** ^(таб.38а, б) представлена в умеренно распространённой иконографической редакции: Помимо Христа, Богородицы и Иоанна Крестителя, изображены Архангелы; были также изображены Серафим и Херувим (*от которых сохранился лишь мальй, бледный фрагмент Херувима*) и, над ними, цветы (*фрагмент цветка сохранился только над Херувимом*) ^(таб.40,40а, б).

Своё видение темы „Деисуса“ художник выразил подчеркнув её определённые содержательные аспекты как **путем выбора иконографического варианта** (*например: аспект „Моления“ усилил тем, что кроме Девы Марии и Крестителя, молящимися Господу изобразил и архангелов; богоявленческий аспект сцены представил изображением серафима, херувима и архангелов; эсхатологический аспект подчеркнул – изображением Спасителя в виде строгого судьи, с закрытой книгой в руке; тему спасения усилил – изображением огромных цветов над херувимом и серафимом*), **так и путем усиления выразительности художественной формы:**

Помещением всех элементов **композиции** в границах конхи – „Вырастанием“ архангелов из капителей пилястр подпорной арки ^(таб.39,40), художник обусловил компактность композиции, обеспечил легкость её восприятия, подчеркнул тектонику архитектуры, причастность церкви Цевы к небесному миру и её защищённость небесными силами. Лишь небольшим поворотом просителей к Христу указал адресата их прошения и способствовал сохранению контакта со зрителями; изображением цветов – символов воскресения и рая – над серафимами и херувимами, сообщил, что „ворота“ рая преодолены – в результате мольбы ходатаев перед Господом, дар воскресения и бессмертия для человечества обеспечен.

Художник смело меняет размеры и пропорции фигур: Чтобы отметить монументальность сущности Христа, он его фигуру изобразил намного большей, чем фигуры остальных участников сцены. Особенно увеличил размер его головы, в то время как менее необходимую для выражения содержания, нижнюю часть фигуры по отношению к голове резко уменьшил, что обеспечило более свободное размещение других фигур. Представлением молящих в почти равном размере, попарно, художник защитил композицию от ненужного деления и указал, что все участники сцены как архангелы, так и церкви Ветхого и Нового Заветов (символом ветхой церкви считается Иоанн Креститель, новой – Дева Мария), одинаково малы по отношению к Христу, и что у всех одна и та же функция – забота о людях.

Таким образом, **композиция сцены полностью раскрывает стройный и последовательный замысел художника. Состав композиции, масштаб компонентов и их взаимосвязь логически определены и соответствуют впечатляющему раскрытию содержания сцены.**

Рисунок сцены выглядит менее искусным. Различны не только размеры фигур, но и соотношения их пропорций. Двигательный аппарат фигур – соединение головы, шеи, тела и рук, и жесты жёсткие. Маскоподобность лиц архангелов, отстраненность их взгляда, неуклюжесть позы и жестов не только результат малоискусности художника, но и

свидетельствуют об его попытке намекнуть на принадлежность их к потустороннему миру и добиться монументальности композиции.

На разных изображениях объемы светотенью выявлены на разном уровне (*Например, складки одежды архангела Гавриила, объемнее, чем складки одежды архангела Михаила...*).

Колорит составлен со вкусом. На темном, синевато-сером фоне яркие золотые, красновато-золотистые, зеленовато-голубые контрастные цвета одежд и нимбов персонажей создают возвышенное, праздничное настроение. Цвета относительно чище и прозрачнее, чем в современных художнику так называемых „народных“ росписях, в которых больше заметно выполнение земляными красками.

Первый и второй регистры разделяет широкая, белая, фланкированная красными и чёрными линиями полоса с фрагментом надписи – „Я свет миру...“, которая, обычно, пишется на открытом Евангелии в руке Спасителя, но, раз Он держит закрытую книгу (*которая еле видна*), надпись перенесена на упомянутую полосу (*теперь, и полоса и надпись сильно фрагментированы*).

Второй регистр изображает, традиционный для грузинских зальных церквей, ряд полуфигур апостолов (*таб.38а*), тема их посредничества между Богом и зрителем усилена обостренным выражением, в движениях и жестах, их эмоций. Художник придал проповедующим, взволнованным апостолам особую живость. Кажется, что они, энергично жестикулируя, передают прямой репортаж о решающих судьбу человечества „переговорах“ в небе, сообщая прихожанам важнейшую весть (*таб.41а, б*).

Изображением в начале ряда апостолов юноши, Иоанна (*таб.41*), который, с открытым от удивления и восхищения ртом, обращен к Спасителю, художник дополнительно „объясняет“ причину азитирования апостолов. **Подробное разъяснение происходящего в сценах, характерно для Цевской росписи.**

В этом регистре отчетливо видны признаки вторжения светского духа в церковное искусство – как бы нивелируется дистанция и граница между святыми апостолами и прихожанами храма.

Внешний вид апостолов, по мере возможности, соответствует их традиционной иконографии, поэтому они имеют менее „грузинский вид“, чем персонажи некоторых других сцен.

Выразительность сцены интенсифицирована различением ракурсов и жестов фигур, сменой промежутков между фигурами и чередованием холодных и теплых тонов апостольских одеяний, контрастом ярких цветов фигур с темным фоном. В работе художника этого регистра нарушение пропорций фигур менее заметно; их двигательный аппарат гораздо более гибок, особенно выразительны жесты рук; более равномерна обработка изображений светотенью – они более плоскостны, чем в конхе.

В третьем регистре, в сцене „Поклонения Жертве“ (*таб.36; 42а,б*), представлены в три четверти, направленные к центру апсиды, святители, фланкированные изображениями дьяконов. Думаем, что в центре – на нижней притолке окна, была изображена Жертва. Из-за переделки окна роспись потеряна, но поскольку притолки южного окна были расписаны, то и притолки восточного окна, несомненно, были бы расписаны. Об этом свидетельствует изменение мотива орнамента подоконной части орнаментальной полосы, разделяющей третий и четвёртые регистры (*таб.42а,45а*), и то, что на фреске церкви Бугеули, творчески переработанной художником церкви Цева, над престолом изображён „Амнос“ (*сх.14*).

В этой сцене тема поклонения Богу дополнительно подчеркивается словами серафимов и херувимов – „Свят Господь Саваоф“, которые обычно пишутся на лабарумах серафимов, херувимов и архангелов, а в Цеве (*поскольку над серафимом и херувимом были изображены цветы, а архангелы представлены в виде молящихся*) эти слова написаны на свитках святых отцов, что еще раз указывает на общее назначение всех регистров апсидной росписи.

Изображение среди святителей библейского первосвященника и пророка, святого Мелхиседека, считающегося праобразом Христа, говорит о том, что сам Христос участвует в процессе литургии (святой Мелхиседек в облачениях священника, изображен также в росписи Табакини, современной росписи Цевы).

Этот регистр, хотя фигуры в нем представлены в трех четвертях, отличается от верхних регистров подчеркнутой плоскостностью и декоративностью. Такое впечатление создают клетчатый (крещатый) рисунок фелоней священников, не отражающий теней и складок ткани и контрастные цвета нимбов, одежд и фона фигур. Руки святителей грубее и жёстче, чем гибкие, „нервные“ руки апостолов. Особенно привлекают внимание изображения двух длинных, прямых пальцев без фаланг на свитках святителей ^(таб.42а,б; 43) *(Аналогично изображены пальцы некоторых священников в росписях Табакини, Цительхеви, Бугеули, что говорит о влиянии общей школы).*

В символической сцене „Чуда святого Евстафия“ ^(таб. 45а), представленной в **четвертом регистре**, св. Евстафий, в ознаменование своего мученичества, представлен на красном фоне в виде безбородого, красивого юноши, что указывает на то, что он удостоился Божьего откровения благодаря своему юношескому целомудию и духовной красоте. Святой Евстафий держит в руке свиток – атрибут канонизированного святого, отличающегося особой мудростью. Справа от него – монументально-декоративная композиция расцветшего креста. Объединение этих образов в одну историю происходит в воображении зрителя. **Обозначение взаимоотношений двух изображений, путем размещения их рядом, для Цевского художника один из способов лаконизации сюжета.** Изображение св. Евстафия (так же, как в третьем регистре первомученика, дьякона св. Стефана) безбородым юношей свидетельствует о том, что художник был вдохновлен ранними восточно-христианскими образцами, где св. мучеников изображали безбородыми юношами. Другой пример изображения „Чуда святого Евстафия“ в алтаре, нам неизвестен. Художник Цевы создал оригинальную, лаконичную иконографическую версию этой сцены. Её изображение в апсиде усиливает теофанический контекст алтарной росписи.

О торжестве христианства, о распространении его идей во времени, свидетельствует также, изображение в четвёртом регистре, справа от креста, современных художнику ктиторов священнослужителей ^(таб.36, 46). *(Ктиторы в алтаре изображены и, в современных Цевской росписи, „народных“ росписях церквей Цителхеви и Вани).* В работе художника чувствуется интерес к реалистической передаче действительности. Он, видимо учитывая жизненную реальность, нарушил условный принцип изокефалии, изобразил ктиторов разной высоты, которые представлены со своими профессиональными атрибутами, в типичной для них среде – в процессе церковного служения. Художнику удалось, простыми способами, создать некоторую портретную убедительность образов людей разного характера ^(таб.46а-д). В отличие от художника третьего регистра, он постарался придать рукам персонажей некий объём.

В верхнем регистре **восточной части церковного зала** изображены сцены „Господских праздников“, представляющих основные темы церковной росписи, а под ними, на одной вертикали, как и в ряде „народных росписей“ этого периода (Чала, Корети...), расположены сцены, углубляющие восприятие содержания верхних сцен.

На юго-восточном склоне свода ^(таб.47,49) изображена сцена предвещающая воплощение Господа, – „**Благовещение**“. Она принадлежит тому, наиболее распространённому, иконографическому типу, в котором Архангел Гавриил является Деве Марии, пряжущей пурпурную завесу иерусалимского храма. Фигуры представлены на фоне фрагмента здания. **Цевская сцена „Благовещения“ отмечена иконографическими особенностями:** а). Св. Мария изображена в „двуликой“ позе – она видится сидячей или стоячей, в зависимости от того, на какой детали фигуры мы акцентируем внимание. Если бы художник хотел изобразить сидячую Деву, он мог легко сделать это, слегка повернув ее фигуру вбок, – сидячие фигуры он передаёт более убедительно в сценах „Рождества Христова“ и „Упрека Иосифа Марии“ – фигура Иосифа. Но он объединил две известные иконографические позы образа Богородицы сцены „Благовещения“ – стоячая поза подчеркивает ее презентабельность, „монументальность“, а сидячая придает интимность её изображению;

б). Св. Мария непринужденным, легким жестом, представляет Архангелу, в подтверждение получения знамения от Бога, моток красной нити, как символ зародыша Божественной Жертвы ^(таб.49,49б) из которого Дева Мария должна „соткать“ Жертву – „Спасителя“.

в). Символ Святого Духа здесь изображен **и в виде лучей**, нисходящих из „сегмента неба“ (обителя „Бога Отца“) как на Деву Марию, так и на моток красной нити („зародыша Бога Сына“), **и в виде голубя**, вылетающего из мотка нити и стремившегося к Марии ^(таб.49б).

(Сцена „Благовещения“ Цевы единственная, среди известных нам из грузинского церковного искусства сцен „Благовещения“, где голубь изображен вылетающим из мотка нити... Видимо, Цевскому художнику импонировала идея единства христианских церквей. Сейчас трудно судить, был ли он эретиком, или не видел непримиримое противоречие между православным учением и католической доктриной „filioque“).

г). Престол Богородицы „золотой“, украшен „драгоценными камнями и жемчугом“. Он воспринимается как символ престола царя Соломона, а Дева Мария как символ новой церкви. То, что мы эти изображения должны понимать именно так, подтверждается изображением царя Соломона, строителя старозаветной церкви, на пилястре подпорной арки, впритык со сценой „Благовещения“ ^(таб.47, 71б). (Использование способа объединения изображений смежных образов в воображении зрителя, мы уже упоминали на примере сцены святого Евстафия).

Чтобы показать символическую связь царя-пророка Соломона с церковью Нового Завета, и конкретно с церковью Цевы, художник изобразил царя на пилястре рядом с Богородицей, а его корону „привязал“ к пилястре, исходящей из короны „ленточкой“ ^(таб.71б). Таким образом, он простыми, прозрачными символами выразил мысль о значении явления „Благовещения“ для Церквей „всех времён и конфессий“.

д). Фрагмент здания, на фоне которого изображены персонажи, напоминает черепичные крыши Цевских каминных домов ^(таб.49); **е).** По нижнему краю гиматия Архангела и хитона Богородицы „нашита“ полоска сборчатой ткани, которая, видимо, является проявлением современной художнику моды. Такая оборка изображена и на одежде персонажей „народных“ росписей церковью Бугеули, Корети, Илеми, Чала; **ё).** Предметы изображенные в сцене условны, – подчеркнута символическая архангельского скипетра и престола Марии – архангельский скипетр неустойчив, похож на бусы; венчающий его точечный крест „висит“ в воздухе; „престол“ Богородицы непрочный – как будто, вырезан из ткани.

Художественная форма сцены активизирована: изображение фигур впритык к стене, во всю высоту сцены, придает им своеобразную монументальность. Интенсивно звучащий фон довольно сильно динамизирован комбинацией многочисленных разноцветных линий и полос, наклоненных в разные стороны. „Переливчатость“ фона способствует передаче волнующего настроения ожидания.

Оригинальным иконографическим решением отличается сцена олицетворяющая сюжет из первооевангелия Иакова – „Упрек Иосифа Марии“ ^(таб.50). Расположенная по горизонтали ее композиция разделена вертикальными полосами на три части: собственно сцена „Упреков“, представленная в наиболее широкой центральной части, фланкирована довольно широкими вертикальными орнаментальными полосами.

Мария и Иосиф, сидят на символических стульях друг напротив друга. Для наглядности их жестов и выражения лиц, увеличены их головы и руки. Их позы, мимика и жесты убедительно передают соответствующую сюжету драматическую ситуацию ^(таб.50а, б): Осанка обоих подтянута; ноги направлены к центру сцены; верхняя часть тела повернута к зрителю в три четверти; взоры направлены в противоположные стороны вверх, что свидетельствует об их большом внутреннем напряжении и отчуждении друг от друга. Надпись наименования сцены, помещенная между ними, буквами переменной высоты и толщины создаёт впечатление мерцания, будто бы, „электризованного“ из-за такой ситуации, воздуха.

Персонажи изображены на фоне тахты, средняя часть которой украшена разноцветными четырехугольниками, вызывающими ассоциации лоскутного одеяла и семейного уюта, и, в то же время, напоминающими нам пейзаж Имерети. Таким образом, в этой сцене, как и в сцене „Благовещения“, проявляется попытка адаптировать религиозную сцену с местной реальностью. Символично то, что Мария и Иосиф сидят не оба на тахте (как в некоторых сценах „Упреков“ ^(сх.25-27)), а на отдельных стульях...

Художник старается полностью развеять любые подозрения в отношении персонажей: вокруг головы у них золотые нимбы, украшенные рубинами, изумрудами и жемчугом; Стул Иосифа тоже украшен драгоценными камнями и жемчугом (видимо таким же был стул Марии). За обеими фигурами, из края стула „вырастает“ прямой стебель, увенчанный тремя листьями (*символы древа жизни, рая и Троицы*). Символика орнаментов также продуманна: Стилизованные растительные завитки (*символ жизни*) вписаны в треугольники (*символ троицы*) и ромбы (*символ непорочности Девы Марии*). Символика золотых нимбов, драгоценных камней, „процветших“ стульев, орнаментальных полос, их цветов „пророчит“ о будущей жизни персонажей сцены в „царстве небесном“. Она уверяет зрителя в том, что в этой сцене главное показ не жизненной драмы персонажей, а того, что их судьба predetermined: Это избранники Бога, которые за их душевную чистоту (*символ - жемчуг*) и праведную жизнь удостоены Богом славы (*нимб*) и вечной жизни в раю („процветшие“ стулья, „орнаментальные бордюры“).

В этой сцене выразительны не только символические образы, но и художественная форма в целом: Умеренно напряженное, приподнятое настроение создает упорядоченная композиция оживленная различными жестами фигур, малыми асимметриями цезур, ритм повторения складок одежд персонажей, букв надписи, нимбов, частей стульев, линий и цветных пятен орнамента. Для объединения „двухцентральной“ композиции, художник заполняет расстояние между фигурами надписью, подчеркивает центральную часть фона четверугольниками разных форм, размеров и цветов. Повышению выражения духовности персонажей служат обобщение и деформация их рисунка. Умеренно контрастный, звучный колорит сцены создаёт оптимистическое настроение. Всё приёмы применённые художником уверяют зрителя, что сомнения Иосифа неуместны, что беременность Марии угодное Богу, радостное явление.

Поскольку эта сцена показалась нам весьма хорошо продуманной, мы поинтересовались, воспользовался ли художник существующим образцом, или предложил свое собственное решение и внес ли он какие-либо ценные нововведения в интерпретацию этой темы.

Образ упомянутого сюжета встречается редко – в изображениях жизненного цикла Девы Марии и гимнах Акафиста. Мы рассмотрели иконографии и композиции сцен, существующих в христианском искусстве на эту тему – потому что, в большинстве случаев, суть произведения раскрывается главным образом в его иконографии и композиции.

Известны три иконографических варианта этой сцены: в **первом варианте** один участник сцены сидит, второй стоит, например, на рельефе колонны кивория собора св. Марка в Венеции (VI в.) ^(cx.17); **Во втором варианте** Иосиф и Мария разговаривают сидя, – на миниатюре гомилий Якова Кокиновафского (XI в.), на фресках церквей: Св. Онуфрия села Лаврова (Украина, рубеж XV- XVI вв.) ^(cx.25), Бугеули (начало XVI века, Грузия) ^(cx.28), Хумора (1535 г., Румыния) ^(cx.26) и Молдовицы (1537 г., Румыния) ^(cx.27); **В третьем варианте**, Иосиф и Мария разговаривают стоя. Мы нашли больше двадцати таких памятников. В нашей работе дан краткий обзор памятников всех трех вариантов.

Сопоставление созданных христианскими художниками от VI до XX вв. сцен „Упрёк Марии от Иосифа“ связано с большим неудобством, потому, что их исполняли мастера разных эпох и народов, с разным уровнем профессионального образования. Все сцены, которых мы „обсудили“, являются более или менее важными произведениями искусства. Их художественная ценность определяется не только их иконографией и композицией, и не только тем, насколько они соответствуют изложенной в сюжете теме, но, поскольку они созданы по одной теме, мы оценили их качеством ответа на эту тему:

Иконографический обзор сцен ^(cx. 17-40) показал, что другие художники в основном сосредоточились на повествовательной стороне сцены. Они изображают момент разговора Марии с Иосифом; более или менее убедительно передают их чувства и личные характеристики, акцентируя внимание на разных аспектах содержания. Часть художников акцентирует внимание на беременность Девы, другие указывают на божественность события. Художники в большей или меньшей степени позаботились об анатомической убедительности фигур, о передаче пространства; все они представили персонажей сцены на фоне архитектуры, которую изобразили

для того, чтобы обозначить среду действия, создать настроение, соответствующее ситуации, и организовать формально-эстетическую сторону сцены; Художники этих сцен, больше чем художник Цевы, позаботились для создания внешней иллюзии соответствия их работ сюжету сцены и об эстетической стороне произведения, меньше думая об его сути.

Из обсужденных сцен композиция Цевы близка к сцене Бугеули ^(ex. 28). Художник Цевы более или менее переработал каждую её деталь, почти повторив расположение фигур, пропорции, позы, жесты, способы обострения выразительности рисунка. Однако, внес немало существенных исправлений: Он не изобразил на заднем плане здание; плотнее разместил в кадре фигуры, что облегчает их обозрение. В сцене Цевы мимика и жесты персонажей более выразительны. В сцене Бугеули, кроме нимбов персонажей, ничто не убеждает нас в небытовости этой сцены. А в сцене Цевы каждая деталь настолько наполнена прозрачными символами, что невозможно воспринять ее как бытовую сцену. Несмотря на схожесть композиций этих сцен, они проникнуты разным духом: Работа художника Бугеули более проста, упор сделан на иллюстрации момента собственно упреков, поэтому настроение тяжелое – соответствует изображенному сюжету. Сцена Цевы решена более дальновидно, правда, она отражает момент упрека и чувства персонажей, но в ней акцентирован намек на то, что беременность Марии свершилась по воле божьей и является хорошим предзнаменованием!..

Цевская сцена сильно отличается от обсужденных сцен **иконографически**, – в ней персонажи представлены без архитектурного фона, в окружении орнаментальных композиций; в сцене используются символы, отличные от символов обсужденных сцен; **стилистически** (*все сцены, кроме сцен Бугеули и Цевы опираются на классические традиции, а сцены Бугеули и Цевы – на восточно-христианские, – изображения в них плоские, пропорции персонажей резко искажены, но, в обеих сценах применяется классический метод построения композиции...*), и **особой глубиной понимания теологического смысла: Благодаря редкому таланту широкого обобщения, художник церкви Цевы, среди художников исполнивших эту сцену, лучше всех понял её суть:** Понял, что главное, показать не то, как и в какой среде переживали Мария и Иосиф беременность Марии, или кто из них был более достойным человеком и т.д., а ответить на вечный вопрос о возможности непорочного зачатия, который многие столетия вызывал интерес людей к этой теме. И нашёл единственно возможный и точный ответ Христианина на этот вопрос, который выражается так: Мария и Иосиф избраны Богом, потому в них не может быть ничего сомнительного!.. для Бога нет ничего невозможного... и – беременность Марии это радостное событие!..

Неизвестно, насколько широко был знаком художник Цевы с произведениями на эту тему, но, таким решением, он, в XVI в., подытожил развитие темы. Ничего принципиально нового по этой теме в последующие века не создано.

Чтобы выразить суть сцены, художник, помимо обобщения сюжета и подчеркивания формальных средств выражения, так же, как архитектор этой же церкви, обратился к ясным и лаконичным средствам выражения – простым и остроговорящим символам и орнаментам, которые также являются символами. Сцена „Упрёков“ наглядно демонстрирует два основных образца, которыми руководствовался Цевский художник – роспись Бугеули и архитектуру церкви Цевы.

В третьем регистре изображена трехчастная, сильно фрагментированная композиция, вероятно, „Откровение Девы Марии перед святыми“ ^(ex.41, таб.51a-b). В каждой части представлены по одной полуфигуре, разделенные вертикальными полосами. От изображённой в центре композиции фигуры в позе „Оранта“, остались фрагменты левой руки и развевающегося аксессуара одежды, – судя по абрису, предположительно, женской ^(ex.41). Вероятно, эта фигура, к которой в знак славы или мольбы обращены святые, изображенные по бокам „триптиха“ – Дева Мария.

Поскольку вышеупомянутый фрагмент аксессуара с ромбическим рисунком является золотистым, а не белым или синим, он не должен быть частью носового платка, который, согласно иконографической традиции, является атрибутом Девы Марии, и не частью пурпурного мафория Пресвятой Богородицы. Предположительно, это фрагмент развязанного пояса Богородицы, которым, видимо, художник символически указал на зачатие Девы Марии ^(ex.41). Поскольку, над этой сценой расположены сцены, предсказывающие воплощение Спасителя

– „Благовещение“ и „Упрек Марии от Иосифа“, можно предположить, что художник развил эту тему и изобразил беременную Деву Марию в окружении славных мучениц, намекая на значение этого события для будущего.

На акцентированное изображение пояса, возможно, художника вдохновило то, что часть пояса Богородицы хранилась в Грузии. Как упоминается в записях Паломников XV века, Грузию называли „Страной пояса“. О том, что тема пояса Богородицы в XV- XVI веках была актуальна, свидетельствует то, что сцена „Возложения пояса Пресвятой Богородицы“ изображена в грузино-греческой рукописи этого периода, хранящейся в Российской национальной библиотеке. Известно, что и сегодня духовенство советует бесплодным женщинам носить копию этого пояса.

Примечательно, что на противоположной стене, регистром выше, в композиции „Вознесение Спасителя“, Дева Мария изображена тоже в позе „Оранта“. То есть, она сначала была изображена в этой позе беременной, а затем, в кульминационной сцене росписи, как мать празднующая „Вознесение“ своего божественного сына.

В левой части триптиха представлена великомученица св. Барбара (305-311), держащая в правой руке кодекс, а левой указывающая на центральную фигуру. Она, вероятно, изображена здесь, потому, что ее культ в Грузии слился с дохристианскими представлениями о „Св. Барбале“, которую представляли как божество, покровительницу плодородия природы, материнских сил.

В Цева св. Барбара держит не крест, а кодекс, указывающий на ее равноапостольство. Примечательно, что ни один из святых, изображенных в церкви Цевы, не держит крест, – художник Цевы избегает напоминания прихожанам церкви о пытках. Для него характерно сосредоточение внимания на самом важном аспекте события: на мученичестве персонажей он указал их нимбами, а изображением книги или свитка в их руках, акцентировал их равноапостольские заслуги в распространении христианского учения.

Цвет, фактура, шаблон и украшение одежды сильно фрагментированной фигуры святого, представленного на правой стороне триптиха, аналогичны цвету, фактуре, покрою и украшению одежды пророка Давида, изображенного на северном склоне подпорной арки церкви.

Фигура святого и рука выглядят тонкой, нежной; поэтому, можно подумать, что здесь была изображена святая женщина – рядом св. Варвары часто изображают св. Екатерину в царском наряде. Но, если здесь было её изображение, то её одежду художник, чем-то отличил бы от одежды пророка Давида (в Цевской росписи покроем, цветом, и украшениями царской одежды святых Давида, Соломона и Архангелов отличаются друг от друга).

Поскольку, как и два вышеупомянутых регистра, этот регистр тоже представляет тему предвестия, не исключено, что здесь был изображен ветхозаветный пророк Давид, потомком которого считается Иисус Христос. Если это так, то получается, что на этой фреске царь Давид указывает на Деву Марию, через которую, с его ветви, должно произойти предсказанное Богом пришествие Спасителя, а на противоположной стороне, на склоне подпорной арки, рядом с композицией „Вознесения“, то есть рядом с результатом пророчества, тоже изображен царь Давид.

Другой сцены этого содержания на фресках Грузии или других христианских стран мы пока не обнаружили. Возможно, что она, как и оригинальная композиция Чуда Евстафия Плакиды, является плодом самостоятельной творческой мысли Цевского мастера.

Таким образом, все три сцены, расположенные в трех регистрах над юго-восточной стеной аркой, посвящены теме предвестия воплощения Господа и в разных аспектах представляют нам собственно „Благовещение“ и связанные с ним события.

Четвертый регистр изображает представление святыми женщинами новокрестившегося ктитора, предположительно, не христианина (он изображён в притолоке окна)^(таб.53а.б.), который, в связи с этим событием, жертвует церкви Цевы крупную сумму денег, – держит большой кошелек.

В пятом регистре – представлены фрагменты сцены благословения главного ктитора „Ветхим Деньми“ *(предположительно, этим ктитором мог быть, владелец части села Цевы и несколько десятков других сел в первой половине XVI века, великий князь, Вахушти Абашидзе);*

В шестом регистре – остались фрагменты коленапреклонённого ктитора, молящегося перед маленьким святым (*от образа которого остался только фрагмент голубого нимба*), которым мог быть святой Квирике (*Кирик*), – мы уже упоминали, что главным праздником церкви Цевы является „Квирикоба“...

Следующая сцена христологического цикла, представляющая тему воплощения Христа, – „**Рождество Христово**“ (сх.2, 42; таб.55а, б), вместе с сопутствующими сценами, изображена в особенно большом масштабе, в двух регистрах – верхний регистр на юго-западном склоне свода, а нижний под ним, над продольной аркой. Правая нижняя половина композиции по диагонали утрачена. Регистры разделены широкой орнаментальной полосой. Вертикальная орнаментальная полоса такой же ширины, но с другим рисунком, восходит примерно на две трети восточного края верхнего регистра.

Вероятно, что в состав росписи церкви Цевы входили все основные сцены канонической иконографии „Рождества“: Изображения самой сцены „Рождества“ – Пресвятая Богородица, младенец Христос, осёл и бык рядом с младенцем, пещера и сидящий праведный Иосиф, а также, сцены: „Благовещения ангелов“, „Поклонения волхвов“, „Купания Младенца“ и „Поклонения пастухов“ (последние две сцены утрачены). В той части стены, где живопись утрачена, несомненно, должны были быть сцены: „Купания младенца“ и „Поклонения пастухов“ – сцена купания ниже Богородицы, но в верхнем регистре, так как в ней участвует основной персонаж сцены – Богомладенец; а в нижнем регистре расположены „второстепенные“ персонажи – свидетели события (в данном случае св. Иосиф и юноша, из сцены поклонения пастухов).

Сцена „Рождества“ основана на иконографическом типе, где связь между Богородицей и младенцем не видна; Богоматерь удалена от младенца, она лежит на фоне пещеры, лицом к зрителю, что объясняется так: Младенец Христос больше не принадлежит матери, он является достоянием Вселенной, а Дева, после рождения Христа, считается заботящейся о человечестве. Изображения Богородицы без контакта с младенцем можно найти во многих рождественских сценах, как в негрузинском, так и в грузинском искусстве: На ампуле Монцы (VI-VII вв.), на фреске ц. Святых Апостолов в Печи (XIV в. Сербия), на фресках: Тангили (XIII в.), Хе (XIII в.), Ачи (конец XIII в.), Сори, Убиси, Сафары (XIV в.), Тарингзели в Лаштхвери (рубеж XIV-XV вв.), Корети, Бугеули (XVI в.) и т.д.

Выбрав эту редакцию, из редакций рождественской сцены, художник снова сосредоточил внимание зрителей на теме спасения, которая является центральной в росписи церкви Цевы. Он внес изменения и в указанную редакцию.

Иконографические особенности сцены „Рождества“ Цевы: а). Ясли в котором лежал Младенец, изображен символически – в виде коврика пурпурного цвета, с золотистой каймой, с пурпурным ромбическим рисунком. Из символики пурпура – власть, слава, честь, сила, единство любви и истины, прощение грехов, покаяние, печаль, оплакивание – становится ясно, что Христос представлен как царь и как праведный, жертвенный искупитель грехов человечества. (*Между изображениями ангелов и Богородицы есть и надпись – „царь Иудеев“*).

б). Осел и бык, которые в большинстве „рождественских“ сцен стоят за яслями и облизывают или смотрят на лежащего в яслях младенца, изображены в этой сцене Цевы рядом с младенцем прямо на коврике. На наш взгляд, изображая их таким образом, художник обострил внимание зрителя на слова пророка Исайи: Вол знает владетеля своего, и осел – ясли господина своего, а Израиль не знает... (Исаия 1,3).

в). Компонент этой сцены – „звезда“ – изображена у головы младенца (таб. 57а, б) символически – в виде свитка, содержащего „Слово Божие“, тем самым подчеркивая воплощение „Слова Божьего“, через появление Христа в этом мире. Другого примера изображения „звезды“ таким образом, мы не нашли. Может быть, её изображение предопределила так называемая комета Галлея, имеющая овальную форму и периодически появляющаяся в небе один раз в 75 лет. Её появление в религиозных кругах было воспринято, как знамение второго пришествия Христа.

г). Ясно виден жест увеличенных рук ангелов: у них первый и четвёртый палец соединены, остальные пальцы раскрыты, – что означает начало слова. Этим жестом объяснена суть текущего действия – начало новой миссии Слова Божьего.

д). Возрастная последовательность волхвов нарушена (младший волхв – Гаспар – изображен между старшими – Мелхиором и Балтазаром).

е). Изображением в крупном масштабе фигуры Иосифа, сидящего на украшенном драгоценными камнями „стуле“, примерно таком же, как „стул“ Богородицы в сцене Благовещения (таб. 49, 556), очевидно, что автор постарался подчеркнуть важность личности Иосифа.

ё). На переднем плане, рядом с Иосифом, в крупном размере, фронтально изображён „богато“ одетый юноша, что свидетельствует об особой значимости его личности. Если он пастырь, то мы должны думать, что художник сосредоточился на важности идеи „пастырства“ для обозначения будущего „пастырства“ Христа.

ж). Разделение сцены на два регистра орнаментальной полосой, которая помимо того, что является символом Рая и обозначает принадлежность персонажей сцены к небесной обители, также, выражает празднование мира из-за воплощения Спасителя.

Как в сценах восточной части храма, так и в этой сцене художник проявляет творческий подход, – она характеризуется рядом иконографических особенностей, все составляющие ее сцены сильно обобщены, лаконичны, но этим их содержание не упрощается, – используя прозрачные символы, художник увеличивает информационную емкость сцены.

Содержание „доставляется“ зрителю через активированную художественную форму: Художник разнообразил композицию „Рождественской“ сцены: Размеры персонажей существенно отличаются друг от друга. Фигуры представлены в одной плоскости, под разными углами; помимо сюжетных сцен в композицию входят широкие, горизонтальные и вертикальные орнаментальные полосы и надписи (сочетание фигур разных размеров, орнаментов и надписей, на одной плоскости, в разных ракурсах, характерно для рельефов грузинских надгробий и стел, что, несомненно, было одним из источников творчества художника). Многосоставную композицию объединяет взаимное „движение“ фигур: ангелы и волхвы „движутся“ с востока на запад, а Христос и Богородица обращены на восток. Создается эффект анимации – как будто каждая сцена композиции выполнена в разных, параллельных, плоскостях, движущихся в направлении друг к другу.

Объединение композиции в основном определяется фигурой Богородицы, которая выделялась среди других фигур своими размерами, пластичностью рисунка, насыщенными цветами и диагональным расположением. Противоположные друг другу, диагонально ориентированные изображения Девы Марии и её мутак привносят в композицию сильную динамику, как бы „собирая“ части композиции вокруг Марии; Надписи, которыми как бы „заштопаны“ свободные места композиции, также играют роль в связывании сцен.

Фигура Богородицы, которая из-за своего диагонального расположения на нейтральном сером фоне, кажется подвешенной в воздухе, уравнивается и „фиксируется“ орнаментальными полосами на восточном краю сцены и между первым и вторым регистрами, которые, помимо смысловой, обрамляющей и украшающей функции, выполняют функцию уравнивания и объединения композиции.

Все изображения представлены близко к плоскости стены – „крупным планом“. Цезуры между сценами придают композиции „свободное дыхание“, лучше выявляют как отдельные сцены, так и композицию в целом.

Единство разнообразных контрастов в композиции (декоративного и изобразительного, разных размеров изображений, противоположных углов и направлений движения, сопоставления темных и ярких, смешанных и чистых цветов ...) увеличивает ее жизненность и выразительность (такой метод увеличения экспрессии используется и в других компонентах росписи Цевы).

Различие размеров персонажей, непропорциональность фигур, их сходство с мультипликационными изображениями в этой сцене более выражено, чем в других сценах. Однако, такие „нарушения“ художественно оправданы, учитывая то, что только из непропорциональных фигур было возможно составить многофигурную композицию так, чтобы добиться их должной наглядности и своеобразной „монументальности“.

Рисунок разных сцен, составляющих композицию, более или менее гибок и пластичен, в зависимости от „характера“ объекта отражения. Линия, даже если она изображает

геометрическую фигуру, не бывает геометрически точной и гладкой – соответственно свободному движению руки, она меняет толщину и пластичность, что оживляет рисунок. Фреска производит впечатление плоскостности, но в ней присутствует и понимание пространственности: перекрытием „передними“ изображениями „задних“; большим размером передней, чем задней фигуры; более теплыми цветами передних, чем задних изображений; попыткой обозначить светотень путем утолщения контура с теневой стороны (например, контура лиц и носов ангелов); нанесением впритык темного контура более светлых полос; затемнением и осветлением цветов; но поскольку свет и тень распределены в границах изображения равномерно они не нейтрализуют впечатление плоскостности. Упомянутая разница (в размере, характере линий или светотени) не мешает впечатлению художественной целостности сцены, а скорее оживляет и разнообразит её.

Колорит. В сцене „Рождества“ преобладают немногочисленные, более или менее разбавленные белилами, звучащие с неполной силой тона теплых цветов – в основном красноватой и желтоватой охры и теплые тона серого цвета, белый цвет в ней слегка сероват; созданный разбавленными цветами „спокойный“ колорит оживляют и напрягают небольшие акценты оранжевых, красных, желтых, белых чистых цветов. Сочетание всех вышеперечисленных цветов создает светлое, оптимистическое настроение, ощущение сдержанной праздничности.

Ритм – сильнейший фактор выразительности этой композиции. Каждая сцена в композиции имеет свою ритмику, созданную повторением, разносторонних направлений движений фигур, линий и пятен. В то же время, расставляя сильные горизонтальные, вертикальные и диагональные, уравновешивающие акценты в виде орнаментальных полос и фигуры Богородицы (изображения которых имеют довольно богатую ритмику и внутри своих границ), художник балансирует эти акценты ритмом более мелких линий и цветных пятен. В целом создается насыщенная, живая, но упорядоченная ритмика композиции.

В построении композиции „Рождественской“ сцены, в пропорциях и типаже персонажей выявляется усвоение автором традиций грузинских стелл, надгробий, архитектурных рельефов, „народных“ фресок, но, вместе с тем, в художественной целостности сцены видны и отличительные особенности его творчества: Острое и четкое системное мышление и воображение, глубокое обобщение информации, своеобразное чувство композиции, цвета, колорита и ритма; осмысление каждого элемента сцены, каждого способа их решения и свободное воплощение. Этого невозможно добиться без хорошего профессионального образования и мастерского владения ремеслом. Уровень мастерства художника Цевы особенно очевиден при сравнении этой сцены с „Рождественскими“ сценами т.н. „народных“ росписей этого периода – Чала, Цителхеви, св. Ильи Гелати, Бугеули, Корети ^(сх.43), что проделано в нашей работе.

Поскольку значительная часть Цевской композиции „Рождества Спасителя“ разрушена, у нас нет возможности провести полное сравнение, но кажется очевидным, что композиция Цевы строже обобщена, более оптимально продумана, лаконична, упорядочена, в меру динамична и празднична; содержание более понятно, лица персонажей более утонченны, светотень немного более выражена, цвета чище, колорит более нюансированный. То, что осталось от этой сцены, настолько логично и последовательно, что мы можем судить о ней в целом. Несмотря на своеобразную „анимационность“ персонажей и их окружения, такие же размеры их голов и рук, как у персонажей других сцен, четкость композиции, плоскостность изображений, четкая ритмика, светлый колорит, обрамленность орнаментальными полосами, придаёт сцене вид своеобразной монументальности и торжественности.

Напротив сцены „Рождества“, на северо-западном скате свода и под ним, на стене, в два регистра представлена объединённая композиция „Преображения“ и „Воскрешения Лазаря“ (сх.3, 44; таб. 60). Основное действие, в котором выявлена сила небесного мира, представлено в верхнем регистре, на большой площади, а сцены, изображающие его отражение в чувствах представителей земного мира, свидетелей этого события – в нижнем регистре, на относительно небольшой площади, которая подрезана снизу аркой.

Регистры разделены широкой горизонтальной орнаментальной полосой. Сцены верхнего регистра отделены друг от друга небольшим интервалом, противоположно направленным движением, и взглядом фигур, прилегающих к этому интервалу, а сцены нижнего регистра, кроме интервала, разделены, окаймленной белыми линиями, широкой, красной, вертикальной полосой, которая, кажется, создает опору орнаментальной композиции и сценам, расположенным над ней.

От композиции „Преображения“ осталась только её правая половина, которая даёт возможность полностью представить сцену, в которой изображены только характерные для её ранней иконографии персонажи: В верхней зоне композиции *представлен Христос во „Славе“, между пророками Моисеем и Илией, а в нижней были представлены три апостола в экспрессивных позах (осталось изображение только одного и фрагменты другого)*; Основной иконографической особенностью Цевской сцены „Преображения“ является ее разделение на вечное, небесное царство и земной, „минутный мир“, орнаментальной полосой, подчеркивающей принадлежность, тогда ещё живого, Христа к царству небесному – его Божественность; полоса растительного орнамента в этой сцене воспринимается как тройной символ: Рая, горы Фавора и растений на ней, которые часто являются частью сцены; персонажи обоих регистров представлены на двухцветном нейтральном фоне; нижняя красновато охряного цвета полоса олицетворяет землю, а верхняя – серая – небо.

Изображение мандорлы не распространяется вокруг всей фигуры Христа, а доходит до его лба. Очевидно, её размер был уменьшен художником, чтобы сохранить цветовой баланс в сцене (табл. 61).

В отличие от традиционной иконографии, здесь пророк Моисей выше Ильи, он светловолосый (седой), изображён фронтально; его голова слегка повернута и наклонена к Христу. В левой руке он держит книгу, а правая, протянутая к Христу рука, изображена на фоне мандорлы. У пророка Ильи волосы тёмные (*сохранился фрагмент*). (*Но бледные буквы „Ла“, над пророком Моисеем свидетельствуют, что сначала художник, справа от Христа, изобразил пророка Илью, а затем, не меняя его внешности, „преобразовал“ в Моисея – „отдав“ ему в руку книгу – один из атрибутов пророка Моисея*). Вторжение рук пророков во „славу“ Христа указывает на то, что власть Бога распространяется на мир мертвых и живых – мир мертвых символически представляет Моисей, мир живых – Илья. Исходящая из мандорлы в виде лучей „божественная энергия“ объединяет верхний и нижний регистры. Объединению сцен способствует и жест руки апостола Иакова привлекающий внимание зрителей к чуду, происходящему в верхнем регистре.

В отличие от сцены „Преображения“, которая во многом подчиняется традиционной иконографии, иконография „Воскрешения Лазаря“ преобразована больше. Верхний регистр сцены начинается фигурой царя Давида, не характерной для этой сцены. Представленный фронтально царь в правой руке держит свиток, а левая его рука, как и рука Христа в „Преображении“, обращена к зрителю. Изображённый справа от него Христос благословляет Лазаря правой рукой, а левой держит большой крест, подобно скипетру (Таб. 63а). Лазарь представлен в виде безбородого юноши в белых одеждах, что символизирует невинность его души; На заднем плане, вместо группы свидетелей чуда, изображены „сращенные“ лица трех людей. У них губы и подбородки прикрыты платками, которые напоминают скалы, расположенные позади Лазаря, а темный платок представленного в середине человека вызывает ассоциацию с пещерой. Таким образом, художник объединил рисунок, сделал его более лаконичным.

Примечательно, что сестры Лазаря изображены не коленопреклонёнными перед Христом, а стоящими в нижнем регистре (табл. 63д). Их движения и жесты выражают восхищение произошедшим чудом и энергичные усилия, чтобы привлечь внимание зрителя к чуду. Выражению сильной эмоции Марфы и Марии прибавляют убедительность стилизованные трехлепестковые цветы (*символ Троицы*) у их ног и орнаментальная композиция (*символ Рая*).

Изображая главных и второстепенных персонажей в различных регистрах, художник подчеркивает важность главных участников сцены, более наглядно представляя символическую сущность события. В то же время, придает большое значение и персонажам, свидетелей и

соучастников этого события. Показывая их сильные эмоции, художник пытается сделать событие более убедительным и впечатляющим для прихожан церкви. Кроме того, осенив сестёр Лазаря нимбами и окружив их цветами и орнаментами, он напоминает нам, что одна из них – Марфа – символ Ветхого Завета, а другая – Мария – Нового Завета. В их лице здесь представлены ветхая и новая церкви празднующие спасение человечества от смерти.

В этой объединенной композиции образ Христа встречается дважды ^(таб. 61a). Изображение пророка Давида ^(ex.44; Таб. 64) повторяется на примыкающей к этой сцене подпорной арке (*Как мы уже упоминали, царь Давид, вероятно, был изображен и на южной стене – в сцене „Явления Богоматери святым“*), а фигура пророка Ильи повторяется в сцене с изображениями трех пророков, которую мы обсудим ниже. Этот факт еще раз иллюстрирует **концепцию художника Цевы**, который, видно, учитывал уровень осведомленности в Священном Писании прихожан церкви и старался **лаконично разъяснить им один и тот же смысл с разными нюансами в разных контекстах**. (Ю. Хускивадзе отметил, что в этот период вера настолько ослабла, что возникла необходимость „объяснять, усердно доказывать“).

Художник церкви Цевы частично следует иконографии сцены. Он изображает ее основных участников, но представляет их таким образом, что зритель видит в этой сцене не только „Воскрешение Лазаря“, но и „Воскресение“ и второе пришествие Христа – здесь Христа сопровождает пророк Давид, а не группа апостолов, характерная для традиционной иконографии „Воскрешения Лазаря“, а Спаситель держит в руке крест.

В грузинском искусстве нет другого примера изображения в сцене „Воскрешения Лазаря“ пророка Давида, Спасителя с крестом в руке и стоящих сестер Лазаря. (*В этой сцене, изображения Спасителя с крестом, а Марфы, сестры Лазаря, стоящей, встречается крайне редко – на ритуальных предметах раннехристианского искусства*).

В развитые Средние века и позже, в руках Христа большой крест, как оружие победы над адом, изображается в сценах „Сошествия Христа в ад“ (то есть, „Воскресения Христова“). Изображение в сцене царя Давида, креста в руке Спасителя и характер его движения в композиции „Воскрешение Лазаря“, свидетельствуют о том, что с этой сценой, помимо сцены „Преображения“, совмещена и сцена „Сошествия Христа в ад“.

Комбинируя сцены Господских праздников „Преображения“ и „Воскресения Христова“ со сценой величайшего чуда Христова – „Воскрешения Лазаря“, художник подчеркнул единство их богословской идеи: а именно, идеи „Преображения“, то есть Богоявления, с идеей Победы над злом и обновления небесного мира, что подразумевает воскрешение мертвых. Как видим, в данной композиции ярко представлена идея всеобщего Воскрешения.

Композиции сцен, составляющих эту комбинированную композицию, центричны, лаконичны, ясны. Сцены верхнего регистра объединены группировкой персонажей вокруг идеологического и формального центра – фигуры Христа; их обращением к Христу жестами, взаимоперекрытием частей фигур. В „Воскрешении Лазаря“ фронтальное изображение царя Давида предотвращает визуальное „расщепление“ сцен, а его жест служит для контакта с аудиторией, как и жест руки фронтально изображенной фигуры Христа в сцене „Преображения“.

Кроме направленных к верхней сцене жестов, взоров и эмоций участников нижних сцен и лучей, направленных из мандорлы Христа к фигурам апостолов, верхние и нижние сцены связывают: расположение фигур в одной плоскости; противоположно – вверх или вниз – стрелообразно направленные треугольники орнаментальной полосы; линейный и цветовой ритм.

Изображение главных и второстепенных персонажей в разных регистрах, одна из главных черт творческой концепции художника Цевы. Сцены, представленные в двух регистрах, можно найти и на других, современных Цеве, „народных“ росписях, но в росписи церкви Цевы такое композиционное решение имеет наиболее отчетливое, принципиальное значение – для придания большей выразительности представителям обоих миров.

В отличие от композиции верхнего регистра сцены, „поддерживаемой“ широкой, горизонтальной орнаментальной полосой, иллюзорная неустойчивость опоры второго регистра – из-за „вторжения“ арки в композицию, и бурные движения фигур, дают зрителям импульс ясно воспринять хрупкость человеческого мира.

Спокойный, упорядоченный ритм, вертикально поставленных, фигур верхнего регистра, создают впечатление умиротворенности, вечности, презентабельности небесного мира. Орнаментальные композиции с их контрастными цветами и динамичным рисунком, щедрое использование красноватой охры, прибавляют праздничность сцене, но впечатление праздничности значительно нейтрализуется хрупким видом фигур и задумчивостью их лиц.

Следует отметить, что пропорции и тип фигур, их светотеневая обработка в этой сцене, несколько отличаются от других сцен росписи Цевы. В основном, это касается главных героев верхнего регистра: У них более тонкие, пропорциональные тела и лица. Тональная градация между темными и светлыми участками одежды больше, переход света и тени постепенный, создающий иллюзию более объемных складок. Но, поскольку свет и тень распределяются по поверхности тела равномерно, то и здесь сохраняется впечатление плоскостности изображения. Самые яркие участки складок не отбеливаются полностью, одежда имеет мягкий блеск, напоминающий перламутровый блеск тканей изображенных в живописи палеологовского времени.

Хотя тональная градация в этой сцене больше, но, поскольку в ней используются те же цвета, что и в других композициях, единство колорита росписи сохраняется. Потому, что все цвета разбавлены, а доля чистых, полноцветных акцентов меньше, чем в других сценах, довольно звучный колорит этой сцены кажется более монотонным и сдержанным.

Разные интервалы между фигур, слегка повернутые в разные стороны лица, направления жестов, чередование холодных и теплых цветов создают живую, довольно нюансированную ритмику.

Особенности и достоинства этой сцены более очевидны при её сравнении с аналогичными по содержанию сценами тех т.н. „Народных“ росписей того же периода, в которых композиция, также, представлена в двух регистрах (Чала, Илеми, Корети, Бугеули, Мгвимеви) (сх. 46). Иконографическим решением, композиция Цевы сильно отличается от этих сцен. Мы не смогли, найти её прямой иконографической параллели.

В результате обобщения и согласования большого иконографического материала художник Цевы в лаконичных, ясных композициях открыл сущность христианской церкви – веру в обновление Царства Небесного и вытекающее из этого настроение сдержанного торжества, проявление которого достигает триумфа в сцене „Вознесения Спасителя“.

Венчающая Цевскую роспись сцена „Вознесение Спасителя“ изображена на северо-восточном склоне свода и под ним, на стене, в два яруса^(таб.64,65). В ней эсхатологический контекст теофании усиливается изображением Спасителя в двойной „славе“, украшенной жемчугом и драгоценными камнями, и тем, что Его возносят не ангелы, а архангелы (чья функция – перевести души смертных на тот свет).

Особенность Цевской сцены „Вознесения“ в том, что в ней последний день представляется, как триумф и праздник. Среди известных нам сцен „Вознесения“ т.н. „Народных“ росписей (сх.48) только в Цева изображен Спаситель, не как судья, а как добрый отец, который благославляя двумя руками встречает верующих, в украшенном яркими цветами, эдемском саду. Сцены в верхнем и нижнем регистрах связаны сильным, направленным вверх, движением фигур и жестов персонажей второго регистра. Обращает на себя внимание схожесть с местным типажом лиц Богородицы и Апостолов. Особенно жизненно лицо Богоматери^(таб.67а). Сцена отличается богатством и красотой колорита.

Сцены, изображенные под композицией „Вознесения“, представляют это событие в широком историческом контексте. „Сцена трех пророков“ (таб.68а, б, г), из которых читаются имена только двух – св. Ильи и св. Иоилья, напоминает нам о предвиденности воплощения и страстей Бога. Ворон (на которого указывает св. Илья) посланный Богом св. Илье, для его спасения, символизирует будущее пришествие Спасителя. Средняя фигура этой сцены, изображенная над верушкой арки, расположена ниже крайних фигур сцены. Остается впечатление, что нижняя часть его тела опущена куда-то в глубину. Эта фигура может быть символом пророка Даниила, заключенного в львином рве, которого спас пророк Аввакум, изображенный на противоположной пилястре опорной арки. (Не исключено, что средняя фигура

изображение пророка Елисея, который, находясь в ущелье, стал свидетелем вознесения пророка Ильи на небо, и которому досталась милость святого Ильи).

В четвёртом регистре был изображен монументальный образ Георгия Победоносца попирающего змия (сохранился небольшой фрагмент) ^(таб.69а), символизирующий продолжительность во времени торжества христианства – победы человека, вооружённого верой во Христа, над злом – смертью, ценой жертвы. О торжестве христианства свидетельствуют и изображенные в пятом регистре фронтально, славившие бога, обращенные к алтарю жестом руки, ктиторы росписи.

В центре подпорной арки представлен „Крест Победы“ с небольшой рукоятью (предводительский) в медальоне ^(таб.70а) – символ победы Христа над смертью, путем жертвы, его вознесения и торжества христианства. Изображение креста на подпорной арке зальной церкви, отголосок традиции изображения сцены „Вознесения креста“ в куполах грузинских купольных храмов.

На северном склоне арки, изображен предок Христа, – пророк и царь св. Давид ^(таб.71а, б). Напротив него, на южном склоне арки, – его сын, пророк Соломон ^(таб.70б, г), – строитель старой церкви; ниже, на северной пилястре, пророк Исайя ^(таб.71г), – точно предсказавший пришествие Христа. Напротив него, на южной пилястре, изображён пророк Аввакум, который, по велению Божьему, явился спасителем пророку Даниилу, брошенному в ров. Далее, на северной пилястре (под пророком Исаией...), в отдельном обрамлении, представлено имя Бога сокращенно, „Мнл“ ^(таб.71д) – „Эммануил“ („с нами бог“) – без изображения:

В росписи церкви Бугеули, критически переосмысленной художником Цева, в центре подпорной арки, изображен Христос Эммануил, а художник Цевы, для которого характерно более сильное обобщение и более резкое использование символики, в центре подпорной арки изобразил символ Христа – крест, а на ее пилястре – написал имя Бога ^(таб.71д), символически указав, что – „В начале, было Слово и Слово было Бог“ (Иоанн 1, 1).

Ниже него, на обеих пилястрах по одному изображению пустынного ^(таб.72а, б). Один из них, сильно фрагментированный, изображенный на восточной пилястре, сопровождается фрагментированной надписью – „---птиус“ ^(таб.72б). Другой, монументального размера образ, который представлен на северной пилястре, надписи не имеет. В некоторых „народных“ росписях этого периода встречаются случаи, когда один из святых, изображенных в виде пары, сопровождается надписью, а другой – можно догадаться, кто это (напр., в Корети на северн. пилястре). На наш взгляд, здесь изображены святой Онуфрий, подвизавшийся в пустыне Фиваида в IVв. и монах одного из монастырей той же пустыни, Святой Пафнутиус – современник и биограф Онуфрия (или же египетский пустынный III в. св. Пафнутиус, убитый во время царя Диоклетиана). Ниже, на пилястрах, от пола примерно до 180 см. высоты, штукатурка осыпана.

Изучив роспись церкви Цевы, можно сделать вывод, что она выполнена довольно хорошо знающим как современные, так и ранние росписи Грузии и других христианских стран, системно мыслящим художником, который обладал редкой способностью к широкому обобщению и независимым видением Священного Писания.

Странно только, что острое, системное, творческое мышление, проявляющееся как в обобщении и смелой „корректировке“ иконографии Писания, так и в целенаправленном использовании выразительных возможностей формальных средств живописи, в этой росписи сочетается с внутренней нежностью, простотой, детской искренностью, материальной эфемерностью персонажей, поэтому фигурам святых, несмотря на их солидные размеры, недостает истинной монументальности.

В результате обсуждения, **теологическая и иконографическая программы** позднесредневековой живописи Цевской церкви представляются таким образом: **основные темы** росписи раскрываются в сценах верхнего регистра апсиды и зала:

В конхе апсиды, среди вплетенных в сцену „Деисуса“ тем заступничества, теофании, эсхатологии, „Страшного Суда“ и спасения, особенно усилены темы заступничества и спасения. Во втором, третьем и четвёртом регистрах предствлены темы связанные со славой Спасителя и

Его жертвы – **ряд апостолов** и сцена „**Поклонения жертве**“, а также, сцены отражающие результаты жертвы и откровения Спасителя – сцена „**Чуда св. Евстафия**“ и изображения ктиторов росписи – церковных служителей.

Из „Господских праздников“ сохранилось только пять сцен – представленных в верхнем регистре церковного зала: „**Благовещение**“, выявляющее тему предсказания воплощения Спасителя, и связанные с ней сцены, расположены на юго-восточном склоне свода и ниже на стене – по той же вертикали.

На юго-западном склоне свода и стене изображена, в двух регистрах, сцена „**Рождество Христово**“, представляющая тему воплощения Бога, вместе с сопутствующими сценами.

Напротив сцены „Рождества“, на северо-западном склоне свода и под ним на стене, также в двух ярусах, представлена сцена Господского праздника „**Преображения Господня**“, которая продолжает тему Богоявления, проведенную в апсиде в сценах „Деисуса“ и „Чуда Святого Эвстафия“.

Со сценой „**Преображения**“ объединена сцена „**Воскрешения Лазаря**“, представляющая величайшее чудо Христа, в котором включены части сцены самого важного Господского праздника „**Сшествия Христа в ад**“ („**Воскресения Христова**“). Комбинируя эти три сцены, художник указывает на единство смысла Богоявления и Воскрешения мертвых. Второй регистр сцен показывает переживания свидетелей этих событий. Образы сестёр Лазаря, Марфы и Марии, стоящих в окружении цветов, символически сообщают нам о праздновании ветхой и новой церквями откровения Бога, и избавления человечества от смерти.

Программу росписи венчает представленная в двух регистрах на северо-восточном склоне свода и под ним на стене, изображающая триумф Спасителя, сцена „**Вознесения Христа**“, которая включает в себя темы теофании, эсхатологии и спасения, отвечающие тем же темам, проведённым в конхе. Под этой сценой находится, напоминающая библейские пророчества о воплощении Спасителя, **сцена с изображениями трех пророков**.

Далее, внизу был представлен образ **Георгия Победоносца попирающего змия** – символ поражения человеком, вооруженным верой, зла – смерти – ценой жертвы. Ниже изображены фронтально, с обращёнными к апсиде руками, **ктиторы росписи**, свидетельствующие о распространении во времени триумфа Христианства.

На опорной арке изображён символ торжества Христа – „**Крест Победы**“ в медальоне. На склонах арки – **пророки Давид и Соломон – предки Христа**; на пилястрах изображены – **пророки прозревшие явление Спасителя** и церковные „столпы“ – **имя Спасителя „Эммануиль“** и **пустынники**.

Из-за уничтожения довольно больших участков росписи, невозможно дать убедительное представление о ее полной богословской программе, но сохранившаяся ее часть и наблюдение за иконографическими программами других росписей этого периода позволяют предположить состав остальных сцен:

Учитывая большие размеры композиций „Рождества“ и объединённой сцены „Преображения – Воскрешения Лазаря“ на юго-западном и северо-западном склонах свода и стенах, а также тот факт, что в нижнем регистре росписи были изображены ктиторы, предполагаем, что в росписи не хватает только четырех-пяти сцен. Поскольку в конхе представлен „Деисус“ (являющийся частью „Страшного суда“) а Мученики изображены без креста, ясно видно, что художник, не хотел вызвать негативные эмоции в приходе; поэтому предполагаем, что в этой церкви не был изображён „Страшный суд“. Несмотря на то, что основной сутью Нового Завета является – спасение человечества в результате распятия Спасителя, предположительно, не было изображено и „Распятие“, о чем свидетельствует то, что рядом с апсидой, под сценой Вознесения Господа был представлен, на месте, обрамлённом продольной аркой, монументальный, конный образ Георгия Победоносца. Святой покровитель церкви, в большинстве грузинских зальных церквей, изображается на западной стене, но художник, для большего ободрения прихожан церкви, вместо распятого Бога, изобразил его торжество – „Вознесение Спасителя“ и, также, триумф покровителя церкви – „Георгия Победоносца“.

Потому что тема „Спасения“ занимает центральное место в этой церкви, и „Прощение“ представлено в конхе в усиленном виде, вероятно, что на площади, ограниченной северо-западной продольной аркой, было изображено „Успение Пресвятой Богоматери“, которая, перед своим успением, просила Христа о спасении Человечества.

Поскольку, одним из пророков, представленных под композицией „Вознесения“, является святой Иоиль (пророчествовавший о наступлении Новой эры, сошествии Святого Духа и т. д.), предполагаем, что было изображено и „Сошествие Святого Духа“ – как день основания Церкви Христовой. Кроме того, согласно репертуару тогдашних росписей, на юго-западной и западной стенах, вероятно, были изображены сцены „Сретение“, „Крещение“ и „Вход в Иерусалим“.

Сохранившиеся сцены росписи взаимосвязаны, как в горизонтальном и вертикальном, так и в противоположных направлениях. Их взаимосвязь – в противоположных направлениях – воспринимается следующим образом: На юго-восточном склоне свода, в начальной сцене христологического цикла, „Благовещения“ раскрывается тема предсказания воплощения Христа, а на противоположной стене, в сцене „Вознесения“, христос является триумфально завершающим свою миссию.

В сцене „Упрека“ расположенной под сценой „Благовещения“, выражены сомнения о беременности Девы Марии, а на противоположной стене в сцене „Вознесения“ Дева представлена как мать, и как „новая церковь“, радующаяся торжеству своего Божественного сына.

Напротив, изображенной на южной стене, сцены откровения беременной Девы Марии перед святыми и прославления ими Девы, на Северной стене изображены пророки: Илья, считающийся предтечей Мессии, Даниил, точно предсказавший дату пришествия Мессии и пророк Иоиль, предсказавший обновление мира и сошествие Святого Духа.

Напротив монументального изображения на северной стене покровителя церкви св. Георгия, на южной стене, была изображена монументальная фигура светского покровителя церкви, благославляемого „Ветхим Днем“. На тему воплощения Христа, представленную композицией „Рождество“, на противоположной стене „отвечают“ сцена его явления как Бога – „Преображение“ и величайшее чудо совершённое им – „Воскрешение Лазаря“.

Напротив изображения на северном склоне подпорной арки, предка Спасителя, пророка Давида (которого Бог возвестил о пришествии Мессии с его ветви) на южном склоне подпорной арки изображен его сын, Царь Соломон – строитель храма Бога Ветхого Завета. Он изображен в прыжок с композицией „Благовещение“, то есть рядом с „храмом“ новозаветного Бога – Девы Марии.

Под царем Соломоном на пилястрах изображен пророк Аввакум, предсказавший разрушение старого храма в Иерусалиме, а на противоположной пилястре – пророк Исайя, предсказавший рождение Мессии от Девы, начало новой миссии и так далее.

Вся роспись проникнута идеей спасения. В ней ясно читается задача художника – укрепить веру прихожан церкви в христианство, уверить их в том, что последний день – это день счастья и праздника, поскольку верующих на том свете – в эдемском саду – ждёт с радостью и двуручным благословением Христос.

Таким образом, художник церкви Цевы глубинно, лаконично, ясно и многосторонне отразил содержание Священного Писания в оригинальной и логичной теологической программе, составленной в результате широкого обобщения богословского и художественного материала разных периодов, содержащей широкого хронологического ареала явлений, персонажей и символов.

Анализ деталей росписи (костюмы персонажей, прически, предметы). Чтобы выявить образцы, использованные художником для росписи Цевской церкви; также, для датировки росписи и для определения ее места в грузинской монументальной живописи, важно, изучить и **костюмы** изображенных персонажей. Характерной чертой одежд большинства персонажей росписи Цевы является широта – обильная складчатость. Их ткань, по большей части, выглядит довольно толстой и тяжелой на изображенных в церкви в основном среднего роста, стройного

телосложения фигурах. „Широта“ и „тяжесть“ одежд способствуют созданию впечатления хрупкости и невесомости персонажей росписи.

Художник церкви Цевы, так же, как при изображении любого элемента росписи, и при исполнении одежды, делает широкое обобщение, – изображая только самые существенные её детали и украшения, соответствующие иерархическому статусу персонажей. Когда изображение персонажа повторяется, художник, иногда для соответствия различному содержанию религиозных сцен, иногда для оживления росписи, вносит кое-какие изменения в изображения их одежд.

Новой иконографической деталью одежд некоторых святых является своеобразная оборка – полоска „плетённой“ или „скрученной“ ткани, „нашитая“ вдоль края подола одежды. Такая полоса встречается в сцене „Благовещения“, на краю гиматия Архангела Гавриила и хитона Богородицы, а также на нижнем крае гиматиев Апостолов и хитона Богородицы в сцене „Вознесения“, на подоле хитона Иосифа в сцене „Упрёков Иосифа Марии“. Кроме **Цевы**, мы нашли такое украшение только на изображениях одежд в „народных“ росписях **Бугеули, Корети, Илеми и Чала** (XVI в). Наверно, эта деталь (*которая видимо является своеобразным отражением оборок европейской светской одежды того времени и отличается от них тем, что ни один её край не опущен свободно*) может быть использована для датировки росписей.

Для изображения царской короны художник применяет в качестве образца, форму одной из простейших царских головных уборов – „беззубчатую“ корону, которая встречается в грузинской живописи развитого Средневековья (Атени (1080 г.); Кала (1112г.); Накипари (1130г.), Мацхвариши (1140г.) ... и еще больше её упрощает: в упомянутых выше росписях, изображения короны разделены на несколько ячеек, расположенных в два ряда, а на фресках Цевы только один ряд и две ячейки, с изображением в каждой из них одного огромного „драгоценного камня“ (таб. 70а, б, 71а).

Если костюмы известные иконографией вышеперечисленных персонажей упрощены, разгружены от несущественных деталей, то костюм святителей: подризник, эпитрахиль, фелонь, омофор, поручи, с их характерным оформлением, представлены полностью (таб. 43).

Примечательно, что все святители в третьем регистре апсиды одеты в клетчатые (*то же самое, что крестчатые*) фелони и шапки. В Византийской империи до XII века в крестчатую фелонь – полиставрион – облачались преимущественно патриархи. В начале XV века полиставрион стал одеждой всех архиереев, но с XII—XV веков постепенно стал заменяться саккосом и только в знак особых заслуг полиставрионом награждались некоторые архиереи. А что касается шапок, – как до поздних Средних веков, также и в позднем Средневековье в „профессиональных“ росписях, святители – за исключением одного или двух архиереев (*на всемирном церковном соборе в Эфесе (431 г.), священникам александрийской церкви была дана привилегия, служить литургию в помещении с покрытой головой*) представлены без шапок.

В грузинских т.н. „народных“ росписях XVI-XVII веков в сцене „Славы Жертве“ (Бугеули, Цева, Табакини, Чала, Парахети, Мартвили...) увеличено число архиереев облаченных в полиставрион. У некоторых из них голова покрыта крестчатой шапкой. С такой же шапкой изображены и некоторые архиереи, которые не одеты в полиставрион. Среди них есть представители александрийской и других богословских школ. Это свидетельствует, что шапка и полиставрион в этих росписях обозначают не принадлежность святителя к какой нибудь богословской школе, а его особую заслугу перед церковью. В разных росписях изображен разный состав архиереев, а одни и те же святители одеты по-разному. В подборе архиереев и их ранжировании посредством одежды видны искания и разные ориентиры художников в богословской области, что требует дополнительного изучения. Логика подбора персонажей сцены „Слава Жертве“, среди т.н. „народных“ росписей, особенно легко понятна в работе художника Цевы. В компактной апсиде этой церкви, он изобразил всего пять, особо почитаемых, священников: Считающегося прообразом Христа – библейского царя и первосвященника, Мелхиседека, принявшего жертву от Авраама (его изображением художник указал на существенную связь между событиями Ветхого Завета и Нового Завета...) и четырех представителей церкви Нового Завета, внёсших значительный вклад в христианское богословие,

в философскую терминологию и др. – великих „каппадокийцев“ – Василия Великого, Григория Нисского, Григория Назианзина и великого представителя антиохийской школы, Иоанна Златоуста.

Несколько иначе, в нижнем регистре апсиды, изображен епископ ктитор, с именной надписью – „Давид“. Он одет в фелонь, украшенную орнаментом похожим на насекомых (овал, со „щупальцами“ вокруг него). Наверно, феодальное происхождение давало ему право носить такую одежду. Такой же орнамент изображён на имеющих персидский вид одеждах феодалов – ктиторов росписей того же периода: Чала, Корети, Вани, Бугеули, св. Ильи в Гелати и на фелонях некоторых священников Корети и Вани.

Одежда некоторых персонажей, особенно современников художника, демонстрирует покроя и орнаменты персидской одежды, распространенной, в то время, в Грузии (например: длинный, орнаментированный халат главного ктитора – с косой складкой подола; суженное у талии, узкорукавное платье св. Евстафия, с прорезом спереди и с широким поясом; орнаментированная фелонь ктитора Давида...).

Ромбический рисунок, украшающий детали одежд ряда персонажей (царей, священников, дьяконов, юношей) и ковер младенца Христа, встречается и до и после XVI века, но особенно распространён в „народных“ росписях XVI века. Одежда персонажей позднесредневековой росписи церкви Цевы как по выкройке, так и по оформлению ткани, свидетельствует о принадлежности к живописи этого века.

Прически персонажей росписи Цевской церкви более или менее соответствуют иконографической традиции; у Христа волнистые рыжевато-коричневые волосы и борода с раздвоенным концом; спаситель, изображенный в виде „Ветхого Деньми“, имеет светлорусые (седые) волосы, расположенные вокруг макушки в виде разделенных черными линиями неправильных полос, войлочной „фактурой“ похожей на старинную прическу „дреды“; Иоанн Креститель представлен с растрепанными волосами, апостол Павел лыс, у Петра – вьющиеся волосы, Иоанн без бороды и усов; Прическа Богоматери в каждой сцене разная. Примечательно, что седина персонажей передается разными цветами: – седина Пророка Моисея и царя Давида – желтоватой охрой; седина Богоматери – смесью белой и черной краски, из-за чего ее волосы выглядят синеватыми (синий цвет – символ чистоты, духовности, преданности).

В плане исполнительской техники, внимание привлекают изображения бороды и усов св. отцов длинными, линейными мазками, которые воспринимаются как отдельные волосинки и придают изображению примитивный вид. Такой способ изображения волос характерен и для других образцов так называемой „народной“ живописи этого периода (Табакони, Вани, Цителхеви, Илеми, Корети, Парахети...).

В Цевской церкви **изображения предметов** немногочисленны, подчеркивается их условность и символичность – стулья Богородицы и св. Иосифа и крест Спасителя будто бы сделаны из ткани; украшающие их драгоценные камни и жемчуг имеют свою символику; жезл архангела в „Благовещении“ не твердый, похож на бусы, заканчивается точечным крестом, висящим в воздухе. Копье св. Георгия, в сцене изображающей его триумф, изогнуто, не пригодно для поражения врага.

Обсуждение изображений одежды и предметов в творчестве художника Цевы выявляет следующие основные тенденции: I. Подчеркивание условности предметов, символичность их украшений и расцветок. II. Обобщение упрощение рисунка, сохранив его самые важные элементы; III. Повышение декоративности, праздничности. IV. Включение в изображения отдельных костюмов персонажей элементов современной художнику восточной и западной моды.

В организации росписи церкви Цевы, в ее декоративной выразительности, в создании в ней возвышенного, торжественного настроения, особое значение имеет построенный в соответствии с тектоникой церкви Цевы, **составленный из разноцветных полос (разделяющих регистры и обрамляющих религиозные сцены) и орнаментальных композиций (заполняющих свободные от изображений места), чётко организованный „каркас“.**

Эти полосы и орнаменты выполнены в неразбавленных – ярких, контрастных цветах (В отличие от религиозных сцен, которые выполнены в разбавленных цветах – за исключением

некоторых мелких деталей), поэтому они четко воспринимаются, но, поскольку их цвета родственны с цветами сцен, „читаются“ неотъемлемой частью росписи.

Поскольку длина и высота стальных арок восточной части зала церкви Цевы отличаются от соответствующих данных западной части зала, художник живописные композиции восточной и западной частей зала составляет по-разному. Он соотносит фигуративные и орнаментальные композиции на противоположных стенах, пытаясь создать впечатление их симметричности, но, учитывая содержание сцен и структуру архитектуры, допускает небольшие асимметрии, что придает росписи динамизм и живость.

Мотивы орнамента ^(таб.73-75). Составленный в результате варирования и компоновки нескольких основных элементов орнамент, применительно к небольшим размерам церкви Цевы, выглядит довольно разнообразным: **Основной мотив** – это **стилизованный замысловатый растительный орнамент, образующий витки**: или в вогнутых частях волнообразного (двойного, или тройного) стебля, изображенного на красно-черном фоне (мотив I)^(таб.73), или в противоположных треугольниках (мотив II)^(таб.73), а в некоторых случаях, – в ромбах между треугольниками (мотив III)^(таб.74); трилистник, вписанный в противоположные треугольники (мотив IV)^(таб.74) или в одном треугольнике трилистник, а в противоположном – параллельные линии (мотив IV)^(таб.74); малые композиции из волнистых линий (*имитация мраморных плит*) (мотив V)^(таб. 74). Приблизительные варианты I – V мотивов встречаются во многих памятниках разных веков (которые указаны в монографии).

VI мотив ^(таб.74) – стилизованные трехлепестковые цветы с линейными закрученными стеблями – изображенные на белом ковче. Боковые лепестки цветов круглые и маленькие, а средние длинные с заостренным концом. Из места стыка лепестков, выходят длинные усики, напоминающие пыльцу. Кроме Цевы, такой орнамент встречается только в грузинских т.н. „народных“ росписях XVI в.: Чала, Бугеули, Эрелаант Сакдари, Калаури. Поэтому, его наличие можно считать одним из признаков для датировки памятника XVI веком.

В центре церковного свода представлена полоса клетчатого орнамента с вписанными в каждую клетку изображениями птичьих перьев (мотив VII)^(таб. 75). Повторение диагонально расположенных в этом орнаменте полос разноцветных квадратиков создаёт впечатление переливчатости, а бледные изображения перьев – впечатление нежности, лёгкости, места пребывания ангелов. Такой мотив орнамента мы нашли только в Цева.

В декоративную систему росписи входят, также, отдельные символично-декоративные элементы, например – большие трехлепестковые цветы, изображенные под ногами пророков Давида и Соломона, над импостами опорной арки ^(таб. 75).

Орнаменты церкви Цевы выполнены без сохранения точности рисунка, смело, в манере „А ля Прима“, что характерно для всех т.н. „народных“ росписей. Такая манера письма позволяет художнику свободно импровизировать, непосредственно выразить свое отношение к содержанию росписи. Обрамление как фигуративных, так и орнаментальных композиций красными полосами, фланкированными белыми и черными линиями, создает впечатление единства декоративного убранства церкви.

Хотя многие орнаментальные композиции Цевской росписи кажутся спонтанно, а некоторые, небрежно исполненными, на самом деле эта орнаментация хорошо продумана. Она активно участвует в раскрытии как смыслового, так и эмоционального содержания росписи.

Как известно, роль орнамента в палеологовской и поствизантийской живописи ослаблена (за исключением единичных памятников). Широкое использование орнамента, усиление его роли в раскрытии тектоники росписи, свидетельствует об учете Цевским художником традиций грузинской живописи Развитого Средневековья.

Анализ верхнего слоя росписи церкви Цевы показывает, что для раскрытия её содержания, усилена роль символов, что художник этого слоя хорошо знает христианскую символику и умело её использует; что он наделен редким чувством ансамбля, мышления средствами формы и чутьём декоратора. В этом отношении его данные соответствуют данным первоначального архитектора Цевы. В отличие от художников нижних слоёв росписи, которые уделяют меньше внимания архитектонике и настроению церковного здания, художник верхнего слоя учитывает

замыслы архитектора творившего много веков назад и создает роспись, соответствующую этому зданию.

Надписи росписи, кроме нескольких букв, выполнены грузинским шрифтом „Асомтаврули“. Две передние буквы имени ктитора, изображенного в притолоке южного окна – „Пехи“, – греческие, две последние – грузинские. Последняя буква в имени пустычника „...птиус“, изображенного на южной пилястре – греческая. След греческой надписи можно, также, увидеть на северной стене справа от изображения пророка Ильи. В надписях много ошибок, что характерно для грузинских „народных“ росписей XVI- XVII вв.

Подавляющее большинство надписей исполнено довольно исправной рукой. В характере ошибок и в стиле графем, в них больше общих черт, чем отличительных. Это свидетельствует о том, что они могут быть написаны одним и тем же человеком, и что разница между ними обусловлена более или менее прилежным подходом исполнителя к разным надписям и адаптацией их к ритму и характеру композиции сцены.

Характерными чертами почерка исполнителя являются простота и „естественность“ начертания букв, пропорциональность их соотношений. (*Только в двух или трёх надписях встречаются рядом довольно высокие и низкие буквы*); они написаны рядом друг с другом, так что не касаются друг друга; их начальные точки, естественно, слегка укрупнены; левые концы горизонтальной основы букв слегка загнуты вверх, а правые концы опущены вниз, оба конца умеренно укрупнены; в отличающемся – характерном для VI-VII вв. – стиле, выполнено в четвёртом регистре, некачественной – сыпучей краской, имя архиерея – „Давид“, которое, вероятно, приписано позже.

Обобщение результатов обсуждения художественно-стилистических особенностей отдельных сцен, показывает, что: Роспись церкви Цевы характеризуется четкостью и тектоничностью как общей композиции, так и композиций отдельных сцен. Стройность общей композиции определяет размещение сцен и отдельных фигур в, соответствующей архитектонике церкви „сети“, разделяющих и обрамляющих сцены, цветных полос и орнаментов, которыми на каждой стене организованы акценты, выделяющихся большим размером регистров и сцен.

Тектоничность росписи апсиды создается горизонтальным делением ее регистров на уровне разделительной линии конхи и стены апсиды и верхней и нижней границ окна, а также ориентацией составляющих ее фигур к воображаемой вертикальной оси апсиды, подчеркнутой окном и престолом.

Тектоничность росписи церковного зала определяется ее размещением с учетом опорной арки, продольных арок и южного окна: каждая сцена простирается на всю ширину участков ограниченных опорными или стенными арками.

Четкость композиций отдельных сцен определяет их разгрузка от изображений, необязательных для передачи сути сцены; представление фигур на переднем плане, почти на всю высоту сцены, и „замкнутость“ композиций, что, формально, определяется ориентацией изображений к центру. Исключение составляет фризовая композиция нижнего регистра, состоящая из фронтальных фигур, объединяющими формальными средствами которых являются ритм и динамическое равновесие цветовых пятен.

Для **построения композиций** сцен используется простейшая и эффективная, классическая, центральная схема. В центре некоторых композиций находится, главная по сути фигура, а в центре некоторых композиций изображение фигуры отсутствует. В обоих случаях композиции „замкнуты“ направленностью друг к другу фигур, расположенных по их краям, и подчиняются принципу простого равновесия. Однако равновесие не является абсолютным – небольшими асимметриями (*расстояний между центром композиции и фигурами, разностью движения фигур, интервалов между фигурами и обрамлением, между размерами цветных пятен и др.*) автор „оживляет“ композиции.

Несмотря на обобщённость композиций сцен и ясность проявления приемов их построения, не роспись в целом, и не композиция отдельных сцен (*из-за оживления их различными асимметриями*) не оставляют впечатления схематичности. **Принцип асимметричного равновесия используется как в росписи в целом, так и в композициях составляющих ее сцен.**

Несмотря на вторжение конечностей персонажей отдельных сцен в соседнюю (верхнюю или нижнюю) сцену, каждая сцена сохраняет визуальную самостоятельность – благодаря законченности их композиций и чёткости обрамления. А их вторгающиеся в соседнюю сцену детали воспринимаются, как символы, указывающие на содержательные связи между этими сценами. Кроме них, сцены между собой связаны направлением движений персонажей, их жестов, взоров и эмоций.

Для лаконизации композиций, художник те группы фигур, которые объединены общим действием, объединяет и визуально – в „Воскрешении Лазаря“ – людей прикрывающих нос платком ^(таб. 63а), в „Вознесении“ – апостолов ^(таб.66)...

Иконографической особенностью Цевской сцены является, также, объединение одних сцен, и чёткое разделение некоторых на два регистра, и изображение между регистрами широкой орнаментальной полосы, что позволяет художнику более четко и эффектно показать персонажей как „райской“, так и „земной зоны“, по новому представить содержательные связи между сценами и персонажами. Сцены, изображенные в двух регистрах, имеют смысловой центр в верхнем регистре, к которому стремятся персонажи нижнего регистра.

Ослабление повествовательности сцен – отторжением не обязательных для выражения богословской сути изображений – компенсируется акцентированием выразительности необходимых образов, за счет введения, лаконично передающих сущность взаимоотношения разных сцен и персонажей,.. символов и оптимизацией выразительных средств живописи.

По четкости, логичности и выразительности, **композиции** как росписи в целом, а также отдельных сцен являются наиболее впечатляющими среди элементов художественной формы Цевской росписи и свидетельствуют о знании автором законов композиции. Характер структуры композиций определяет впечатление своеобразной формальной монументальности этой росписи, несмотря на то, что ее персонажам не хватает внутренней монументальности.

Высокий уровень исполнения композиций отличает эту роспись среди т.н. „народных“ росписей XVI-XVII вв. и говорит о разделении его художником традиций грузинской живописи Развитых Средних веков.

В отличие от композиции, **рисунок** больше оставляет впечатление недостаточности у художника профессиональной подготовки и последования им т.н. „народного“ потока. Признаки этого: для достижение желаемой экспрессии, изменение пропорций фигур, наивность их выражений и жестов, негибкость их двигательного аппарата, грубость линий и переходов светотеней, частичная условность изображений.

Фигуры обведены черным контуром средней толщины. Линии „внутреннего рисунка“ изображения в основном такой же толщины, а кое-где и толще. Складки на одежде персонажей отмечены линиями разной гибкости, которые не всегда соответствуют формам тела, но сохраняется та грань независимости линий, пересечение которой разрушило бы изображение.

Рисунок фигур и, в некоторых случаях, их фона довольно измельчен, но поскольку фигуры представлены близко к плоскости стены, на фоне несколько иного цвета, впечатление целостности и четкости изображения не нарушается.

Благодаря средней толщине линий, их большей плавности и гибкости по сравнению с линиями других „народных“ росписей (*чему способствовала гладкость поверхности стен церкви Цевы*), в этой росписи линии, самостоятельно, меньше привлекают внимание, но, всё же, более-менее грубые в разных сценах.

В этой росписи линия играет важную роль в организации ритма сцены, но она лишена декоративной выразительности. Своей некоторой независимостью, негибкостью, грубостью она раздражает воображение зрителя и заставляет его воображение активно участвовать, в соавторстве с художником, над совершенствованием изображения.

Попытки отобразить **светотень** непоследовательны, и, соответственно, объем передаётся несоразмерно, даже в частях одного и того же изображения. Сосуществованием в сцене слегка объемных и плоских частей и представлением фигур впрыток к плоскости стены, в целом, она оставляет впечатление плоскостности.

Поскольку контраст цветов во фресках не резкий, рисунок не похож на аппликацию, а сохраняет некоторую благородную „мягкость“, характерную для грузинской живописи.

Причиной особенно сильно выраженной в росписи Цевы хрупкости, условности, эфемерности материального мира, является не только незнание ее художниками „академического“ рисунка. Это, вероятно, является результатом их отстраненности от светской жизни, глубоким пониманием ими особенности небесного мира, и их физическим состоянием, соответствующим их монашеству.

Техника рисования и манера письма в живописи Цевы примерно такие же, как и в других так называемых „народных“ позднесредневековых росписях. Именно рисунок, техника рисования и манера определяют стиль этих росписей:

Для увеличения выразительности персонажей увеличены их головы и руки. У большинства из них овальное лицо средней высоты и ширины; за счёт уменьшения высоты лба, прибавлен размер средней трети лица, особенно глазницы, чем подчёркивается их духовность. Почти все имеют, большие, миндалевидные, глаза, расположенные близко друг к другу, обведённые чёрным контуром, который слегка удлинён к внешнему краю лица и спускается вниз; цветная оболочка глаз приподнята к верхнему веку; между ней и нижним веком остается небольшой участок белесой склеры. Части лица сначала очерчены красновато-охряной линией, затем сверху копируются черной линией, под которой просматривается красновато-золотая „подкладка“; веки и глазница обведены бледной, красновато-охряной линией; густые, писанные единым мазком, изогнутые, черные брови доходят почти до края лица. Носы почти у всех персонажей высокие – у большинства из них прямые, тонкие. Кончик носа опускается ниже ноздрей, область между усами – бритая; спинка носа обведена чёрным, соединенным с бровями контуром, который относительно крупный и чёрный с той стороны, куда повернута голова персонажа, и тонкий – коричневый или чёрный – с другой стороны. Нижние челюсти округлые и тяжелые, уши треугольные, высокие, затенённые посередине. Губы у разных персонажей разной длины и толщины; Морщинки, написанные длинными красноватыми линиями, не всегда соответствуют формам лица. На щеках женщин и юношей изображены круглые пятна – иногда одноцветные (таб. 44а), а иногда, вокруг большой красной точки расположен оранжево-розовый круг, а затем более темный, розовый круг (таб.50б,70б). А на лицах бородачей, ниже скул, до начала бороды, мягкими мазками, без резких границ, отмечены розовые „тени“. Для изображения бороды и усов персонажей, сначала наносится светло серо-коричневатое пятно, а сверху длинными мазками более тёмной, или белой краски нанесены отдельные „волосинки“ (таб. 42б,46).

Фоны. Чтобы не отвлекать внимание зрителя от персонажей сцен, их фоны в основном нейтральны – одноцветные или двухцветные. Фоны, погрудных изображений апостолов, отдельных святых, и духовенства в четвертом регистре апсиды, одноцветные – разных оттенков серого; В сценах фон условно делится на „небо“ и „землю“. „Небо“ – серое, „земля“ – интенсивного красновато-охряного цвета; фон верхней части изображения св. Евстафия красный. Эти насыщенного цвета фоны служат скорее для подчёркивания плоскости, чем для создания впечатления окружающей среды; цвет и рисунок фона в некоторых случаях имеют символическую нагрузку; в некоторых местах в фон включается декоративный или изобразительный элемент: Нижние части фигур светских жертвователей изображены на фоне белых, украшенных растительным орнаментом ковров; в сцене „Благовещения“ фон фигур создаёт изображение фрагмента здания, которое, больше своего предметного образа, впечатляет расположением линий и красновато-охряных тонов, участвуя в создании ритмики и настроения сцены.

В росписи Цевы мало **элементов пейзажа**: „Скалы“, изображенные в сценах „Рождества“ и „Воскрешения Лазаря“, отдаленно напоминают изображения гор палеологовской эпохи. Изображения наклонных полос в сценах „Благовещения“ и „Вознесения“, настолько обобщены, что мы можем представить их как разные объекты, например как горный пейзаж, видимый с большой высоты – в сцене „Вознесения“; как стены или доски пола в „Благовещении“; ассоциации имеретинского пейзажа вызывают цветные пятна с геометрическим очертанием на фоне сцены „Упрёков“.

Росписи церкви Цевы особый эмоциональный заряд и шарм придаёт в меру ярких, достаточно богатый **колорит**, в котором в разном количестве присутствуют почти все цвета:

красный, пурпурный, желтый, оранжевый, охра разных оттенков, черный, белый, серый впечатление синего, голубого, зеленого цветов здесь создают оттенки серого.

В живописи Цевы белый цвет, независимо, меньше привлекает внимания, чем в некоторых других „народных“ росписях, потому что он имеет тёплый сероватый оттенок.

Цвета подобраны со вкусом, они чище, прозрачнее и светлее, ближе к цветам спектра, чем цвета других „народных“ росписей (*Бугеули, Илечи, Корети ...*), в которых больше чувствуется земляная основа.

Интенсивность и яркость цвета усиливается (*умеренным контрастом разбавленных холодных и теплых, тёмных и светлых цветов и небольшими акцентами неразбавленных, звучащих всей силой цветов*) до такой степени, чтобы они не противоречили архитектуре церкви. Довольно насыщенный, яркий, звучный колорит, благодаря прозрачности и легкости цветов, органично сочетается с архитектурой. Контрастные цвета белый, красный, черный придают четкость орнаменту и обрамляющим полосам, способствуя восприятию тектоники росписи и пространства.

Поскольку в росписи преобладают разные тона охры и серого цвета, сочетание цветов создает впечатление богатства колорита, сдержанного торжества, гармонии. Очевидно, что, к моменту написания, цвета были бы более яркими и насыщенными и создали бы более приподнятое настроение.

Тональная градация цветов и обозначение светотени в живописи Цева ощущаются больше, чем в других „народных“ росписях. Видимо, в этом отношении, художник Цева больше, чем другие художники указанной группы, испытал влияние палеологовской живописи.

Ритм продуман и упорядочен как во всей композиции росписи, так и в отдельных сценах: тёмный и относительно светлый фон, высокие и низкие регистры ритмично чередуются друг с другом, что способствует четкости живописной композиции. Ритм расположения фигур, интервалов между ними, повторение и чередование цветовых пятен и линий художник эффективно использует для выразительности росписи; ритм у него никогда не бывает грубым и однообразным; для его живости и разнообразия, художник немного меняет направления цветовых пятен и линий и их размеры; между ритмично расположенными однообразными элементами, кое где, включает элемент с различным рисунком.

Не смотря на то, что приведенная выше характеристика более или менее касается всех сцен росписи Цевы и показывает их принадлежность к одному стилю, в росписи читается почерк нескольких художников, особенно в апсиде, четыре регистра которой, по-видимому, были расписаны разными художниками. Несомненно, исполнена пятым художником объединённая композиция „Преображения“ и „Воскрешения Лазаря“. Некоторые из остальных сцен росписи напоминают работу художника сцены „Деисуса“, в то время как другие, наводят на мысль об участии в росписи церкви и других художников, в дополнение к вышеупомянутым. Участие в росписи столь малой церкви столь многих художников дают повод предполагать, что эта роспись является показательной работой возможностей хорошо слаженной артели художников, объединённых творческой концепцией одного, руководящего мастера.

Изучение позднесредневековой росписи церкви Цевы показало, что хотя эта роспись является частью декора небольшой церкви небольшого села Грузии, это довольно важная работа.

Правда, главный художник церкви Цевы является последователем т.н. „Народного“ течения в живописи, но его кругозор достаточно широк. Видимо, он получил некоторое художественное и богословское образование, был довольно хорошо знаком со Священным Писанием, понимал его суть; хорошо знал христианскую символику; знал, не только визуально, но и осознанно, произведения христианского искусства широкого хронологического и географического пространства, соответственно, большое количество иконографического и художественного материала – в росписи церкви Цевы представлены события и персонажи большого хронологического ареала, а также изобразительные приемы, использованные в христианском искусстве разных стран и времён. Художник не просто использует ранее разработанные взгляды и технические приёмы, но и стремится к новому пониманию Писания, предлагает новые иконографические варианты; для глубокого и эмоционального представления богословской идеи

росписи увеличивает выразительность и содержательность каждого элемента художественной формы.

Тектоничность росписи, активная роль в ней разделяющих и обрамляющих сцены полос и орнаментальных мотивов, четкость композиций сцен, попытка придания монументальности фигурам, говорят о старании художника Цевы следовать традициям грузинской монументальной живописи XI-XIII вв. Но, ряд особенностей относят его творчество к так называемым „Народным“ росписям XVI века: увеличенное количество регистров и ктиторских изображений, снижение внутренней монументальности персонажей, более условный, чем в „профессиональных“ росписях, грубоватый но выразительный рисунок – усиленная плоскостно-декоративность, нарушение пропорций фигур, их неуклюжий двигательный аппарат и жестикуляция, наивное выражение ряда лиц; специфическая манера исполнения; повышенная роль символики изображений; характерные для XVI века выкройки и украшения костюмов и некоторые мотивы орнамента.

Работа типичных представителей т.н. „народного потока“ показывает очень напряженный, самоотверженный поиск нового толкования Священного Писания, переработки христианской иконографии и донесения ее до прихода во впечатляющей и понятной форме. Сложность понимания Священного Писания, „читаемая“ во фресках этой группы (Табакини, Бугеули, Корети, Цева, Илеми...), свидетельствует о целенаправленном рассмотрении, обобщении и художественном осмыслении их авторами широкого спектра иконографическо-художественного материала, что требует немалых усилий и серьезных, разносторонних знаний, а для достижения этого необходимы адекватные материальные ресурсы и хорошо организованное обучение художников. Сомнительно, что этого можно было достичь силами артели народных мастеров в эпоху, когда был мало достижим учебный цветной иллюстративный материал.

Видимо, то, что мы называем народным течением настенной живописи XVI-XVII вв., было результатом работы альтернативной официальных росписям ориентированным на афонскую живопись, направленной на создание национального искусства, довольно сильной школы, в которой учащимся давали, хотя не такого качества, как в своё время в столичных художественных школах, но всё же довольно серьёзное духовное и художественное образование, возможность целенаправленного ознакомления памятников монументальной живописи и их иллюстративного материала и чётко определённое направление творчества; без этого, невозможно было бы такое широкое распространение, почти, по всей территории политически и церковно раздробленной страны, росписей одного стиля.

Во время политико-экономического кризиса, в стране возрастает роль христианской церкви – для объединения нации и сохранения национальных ценностей.

Видно, здоровая часть духовенства оставалась силой, несущей общегрузинской идеи, консолидирующей нацию. Вероятно, появление росписей названного стиля, является результатом целенаправленной деятельности духовенства. После завоевания в 1453 году турками-османами Константинополя и крушения ориентирующего центра византийской церкви, грузинское духовенство, конечно, постаралось бы найти, соответствующий современной действительности, национальный путь развития церкви и церковного искусства.

На фоне огромного опыта христианского искусства, поиск нового, независимого пути, несомненно, требовал целостного восприятия Священного Писания и его иллюстраций и переосмысления в соответствии современности, обобщения-лаконизации, переработки и придания понятной приходу „национальной“ формы.

Для решения этих сложных задач в то время было естественным создать при каком нибудь монастыре грузинскую духовно-художественную школу. Поскольку большинство этих росписей находится в западной Грузии – в Имерети, вероятно, что этот монастырь располагался в Имерети.

Понятно, что эта школа для решения своих задач опору искала в имеющейся в Грузии многовековой традиции т.н. „народного“ христианского искусства, а образцы ликов святых в народном типаже, так как, ориентирование на высшие достижения грузинской монументальной

живописи XI-XIII вв., ей было не под силу *(хотя, старания посильного освоения ее традиций всё же чувствуется в произведениях некоторых „народных“ художников, в том числе и художника Цевы)*.

Эту школу вернее будет называть экспериментальной школой грузинской монументальной живописи. Пространство малых зальных церквей *(прихожанами которых, в основном, были сельские крестьяне и мелкие феодалы)*, которую предоставляла художникам современная действительность, было удобно для таких экспериментов.

В то время, когда художники, последователи афонской школы, продолжали „топтаться на одном месте“ и использовать правила и формы византийского искусства, в творчестве, менее ограниченных традициями „официальной“ школы, представителей экспериментальной школы грузинской церковной монументальной живописи, не только происходит новое переосмысление Священного Писания и традиций грузинской монументальной живописи, а также, постепенно набирает силу своеобразное художественное видение и мышление *(ставшие позднее основой поисков художников нового времени – интересно, что не непосредственно последующего времени, а, в силу некоторых исторических обстоятельств, конца XIX и XX веков)*. В Цевской росписи мы видим следующие такие признаки: обострённое, сфокусированное целостное мышление – видение в Писании существенных связей между событиями, отдалённых от друг друга во времени и пространстве, и новыми иконографическими и формальными решениями; выявление в евангельских сценах и между сцен новых аспектов и нюансов содержания; демонстрация важности „второстепенных“ персонажей („обычных людей“) – ктиторов и участников религиозных сцен; повышенная условность-символизм художественного языка; наряду с обобщением-упрощением художественной формы, увеличение ее выразительности и содержательности; ориентация на обострённую выразительность изобразительных „языковых“ средств (композиция, рисунок, линия, цвет, колорит, ритм); активация неантропоморфных и нематериальных образов (орнамент, обрамляющие сцены графические мотивы, надписи) для передачи человеческих чувств; целенаправленными художественными средствами, выразительными „прозрачными“ условностями и символами-иконами активизация внимания и мышления зрителя – для его „соавторства“ с художником в раскрытии сути произведения.

Общие признаки грузинских росписей разных веков, называемых „народными“, не означает, что видение грузинского народа вообще такое. Выставки работ наших современных художников-самоучек показывают, что у них очень разные виденья, манеры и стили, они по-разному воспринимают человеческие пропорции, пространство, объем, цвет. Для их работ характерен либо натурализм, либо стремление к экзотике, к изображению фантастического мира, гротескность типажа, излишняя декоративность, использование нетрадиционных материалов, имитация образцов разных видов искусства. В древней грузинской монументальной живописи примером этого является роспись Давид-Гареджи, условно № 8 церкви Сабрееби (X в).

Из творчества индивидуальных художников, „народность“ приобретает только то, в чём люди видят близость к местной действительности, что соответствует вкусу народа, и что становится предметом имитации-усовершенствования для следующего поколения художников. Для мастеров грузинской так называемой „народной“ монументальной живописи XVI-XVII вв. (и более ранних) таким предметом стала такая живопись, самым ранним, дошедшим до нас, примером которой является роспись Армазского иконостаса (IX в.), характеризующаяся плоскостностью изображений, декоративностью, линейностью, местным типажом, специфической манерой исполнения... (первые три особенности характеризуют так же и роспись церкви Сабрееби и считаются вообще характерными признаками грузинских росписей).

Остается впечатление, что у художников т.н. „народного потока“ менее развит рисунок, чем это подобает их весьма активным попыткам осмыслить Писание по-новому. Но это не совсем так: Они предъявляли к художественной форме отличные от „официальной“ школы требования, – пытались „поставить ее на национальную почву“, повысить ее выразительность.

Однако, росписи этой группы отличаются как более или менее удачностью в новом понимании св. писания, а также более или менее совершенностью художественной формы, в своем же стиле. Обилие росписей невысокого уровня *(видимо, из-за повышенного спроса на живопись этого стиля и недостаточности хорошо подготовленных художников)* и „народный“

типаж их персонажей стали поводом для обозначения этой группы росписей „народными“. Все чувствуют неловкость этого термина, поэтому слову „народный“ прилагают выражение „так называемый“.

Сравнительный анализ, исполненных на одни и те же темы сцен „народных“ росписей, показывает, что наиболее осознанно и удачно указанные задачи были выполнены в росписи церкви Цевы, которая выделяется глубиной осмысления-обобщения Писания, лаконичностью художественной формы, качеством выражения и исполнения. „Поток „народных“ живописцев XVI-XVII вв. не смог более усовершенствовать содержание и форму росписи. А после XVII века, в силу различных исторических обстоятельств, развитие церковного искусства изменило курс.

Роспись Цевы выявляет системное мышление его главного художника, но эта система внутренне противоречива, с одной стороны, в ней видна тенденция следования традиции средневековой грузинской живописи – тектоничности росписи, монументализации фигур. С другой стороны, видна тенденция взаимопроникновения композиций, дематериализации предметного мира, противопоставление содержания и формы – упрощение-интенсифицирование формы и, в то же время, максимально загрузка ее содержанием.

Художник увеличивает остроту и выразительность языковых средств живописи, до того уровня, пока возможно сохранение гармонии с архитектурой. Он знает все основные способы усиления формы и использует их естественно, со вкусом. Ничто в его творчестве не выделяется особой резкостью, каждый элемент формы сохраняет внутреннее благородство, характерное для грузинского искусства.

Схожие задачи ставились перед художниками разных эпох. Художественный язык позднесредневековой живописи Цевы с ее лаконичностью и усиленным символизмом, простотой формальных средств и сильной выразительностью ближе к стилю мышления архитектора древней церкви Цевы, чем хронологически более близкие ко времени постройки этого памятника живопись первого слоя, исполненная, по нашему мнению, через 10-15 лет после постройки храма – в первом двадцатилетии XI века; второго слоя, выполненного, предположительно, в первой трети XIII века – с сохранением размеров фигур росписи первого слоя и третьего слоя выполненного, предположительно, в конце XIII– начале XIV в.

Художник верхнего – четвертого – слоя росписи хорошо понял замысел зодчего, его упорядоченную и ясную, оживленную, динамизированную небольшими асимметриями композиций и скупыми, выразительными архитектурными украшениями архитектуру; приняв во внимание её внутреннюю торжественность, устремлённость ввысь её пропорций, колорит экстерьера, и создал органично сочетающуюся с этой церковью роспись.

Учитывая требовательность жертвователей и прихожан, и в то же время экономические возможности местного прихода, перед архитектором церкви Цевы, а также перед ее художниками и реставраторами всегда вставал вопрос об активизации выразительности церковного здания и его оформления; достижения минимальными средствами максимальных результатов *(этот вопрос, который с целью обновления выразительного языка искусства с особой остротой был поставлен в искусстве Грузии начала XX века, а после, в 50-60-ые годы XX века, в Цева был актуален всегда, Потому много общего между росписью Цевы XVI века и искусством начала и 50-60-ых годов XX века).*

Борьба содержания и формы, максимизация формы для вмещения в неё все более объемного содержания, логически ведет к дематериализации формы, – художник в деле обобщения формы доходит до допустимой для христианского искусства кульминации, фактически ставит точку христианской изобразительности. Граница процесса развития его исканий представлена в этом же произведении в виде надписи Мнл („Эммануил“).

Так называемые „Народные“ росписи „сопутствуют“ всей истории грузинской профессиональной монументальной живописи, но мы думаем, что „народные“ росписи конца XV-XVII веков представляют собой особое, сознательно целенаправленное, для своего времени авангардное явление. Стремление к обновлению содержания и формы христианского искусства не было причиной и сомоцелью их создания. Эти росписи, распространившиеся по всей Грузии, представляли мольбу всей страны к Богу о спасения единства Грузии и грузинской духовности, для чего нужно было искусство выражающее свои мысли на „родном языке“...

„Народные“ росписи XV-XVII вв. отличаются ярко выраженными национальными особенностями. Творческая, духовность, искренность их главное художественно- эстетическое очарование. Как и грузинская церковная монументальная живопись в целом, они основаны на системе храмового убранства выработанной византийским искусством. Роспись церкви Цевы все еще остается „внутри“ этой системы, но уже сильно выражает тенденции выхода из неё.

Анализируя роспись Цевы, складывается впечатление, что ее художник изучил и критически проанализировал не только древнее грузинское профессиональное и народное искусство, византийскую живопись, но и росписи грузинского т.н. „народного“ потока XV-XVII веков, некоторые из которых, возможно, были созданы после росписи церкви Цевы. Возникает подозрение, что Цевский художник был деятелем более позднего периода.

В росписи Цевы присутствуют как архаические признаки, так и признаки, по которым можно предполагать, что она была выполнена позднее XVI столетия. Но есть признаки, убедительно доказывающие её принадлежность к XVI столетию, например: Ромбический узор тканей особенно характерен для XVI века; примерно такое титло, какое встречается в надписях росписи Цевы, мы нашли только в одной из надписей фресок Бугеули; аналоги изображенных в апсиде, на свитках святителей, очень характерных, двух безфаланжных, прямых пальцев можно найти в росписях Цительхеви и Бугеули; покроем и узоры костюмов ктиторов росписи Цевы аналогичны покрою и узорам одежды ктиторов Чала, Бугеули, святого Или в Гелати; нашивка плетённой или сборчатой полосы ткани, украшающей одежду Богородицы и апостолов, встречается в росписях Бугеули, Чала, Илеми, Корети – на одежде некоторых святых; растительный орнамент, который использован на фоне основного ктитора Цевской росписи, присутствует и в росписях Бугеули, Чала, Эрелант сакдари, Калаури; В конхе церкви Цевы задняя часть престола Христа примерно такая же, как и у престола Христа в конхе церкви Табакини... поэтому мы думаем, что Цевская роспись должна быть исполнена, после росписей Чала и Бугеули по прошествии небольшого периода времени, предположительно, в первой трети XVI века. Признаки, которые, кажется, свидетельствуют о создании Цевской живописи позже указанных лет, должны быть связаны с тем, что Цевский художник, благодаря своему целостному видению и острой интуиции, предвидел тенденции „развития“ искусства.

Так называемые „Народные“ росписи создавались и после росписи церкви Цевы, но, на наш взгляд, роспись Цевы является венчающим и обобщающим образцом этого течения. Она по своему надвременна; в ней объединены и кристаллизованы основные черты этой группы росписей, „наведены мосты“ между грузинскими и общехристианскими, древними и современными художнику росписями и намечены пути нового искусства.

ღანართი № 1 **სარქველიანი ხერელი წვეის ეკლესიის იატაკში**

წვეის ეკლესიის ქვის იატაკში, აფსიდის კედლის მიმდებარედ, აფსიდის ცენტრალური ღერძიდან ოდნავ ჩრდილოეთით, არის ძაბრისებური ფორმის ფოსო, რომლის ზედა დიამეტრი დაახლოებით 20სმ-ა, მის ფსკერზე კი 5 სმ-მდე დიამეტრის ხერელია, საიდანაც ბნელი სიცარიელე მოჩანს. ფოსოში ჩადგმულია ქვისავე სარქველი, რომლის ზედაპირი იატაკის სიბრტყეს თანხვედბა, მისი კიდეები, ხანგრძლივი გამოყენების დროს, ალაგ-ალაგ ჩამომსხვრეულა (ტაბ. 48). ეკლესიის აფსიდში მსგავსი ხერელის არსებობის შესახებ ინფორმაცია ხელოვნებათმცოდნეთა, არქეოლოგთა ან ეთნოლოგთა ნაშრომებში ჩვენ არ შეგვხვედრია. შევეცადეთ გაგვერკვია მისი დანიშნულება.

ეს ხერელი მეტისმეტად ვიწროა საეკლესიო ნივთების შესანახად. არც წმინდა ნაწილების შესანახი გვეგონია, იმიტომ, რომ წმინდა ნაწილების შენახვა ნებისმიერ ადგილას შეეძლოთ – წვეის ეკლესიას ნიშები, ხერელები და სამალავები არ აკლია. ამისთვის საკურთხეველის იატაკის გახვრეტა რა საჭირო იყო.

ვიფიქრეთ, ხომ არ იყო აღნიშნული ხერელი განკუთვნილი პროსკომიდიის წინ მღვდლის ხელნაბანი წყლის ჩასასხმელად? მაგრამ, არც ეს აზრი მოგვეჩვენა

სარწმუნოდ, ვინაიდან სხვა ეკლესიებში ასეთი ხერხის არსებობის შესახებ არაფერი გაგვივია და თანაც ყოველი წირვის დროს ეკლესიის საძირკველში წყლის ჩასხმა, იმერეთის ნესტიანი ჰავის პირობებში, ალბათ, დაახიანებდა ნაგებობას – წვევა საუკუნეთა განმავლობაში დიდი სოფელი იყო, მისი ეკლესიის მრევლს ოთხი სოფლის მოსახლეობა შეადგენდა. ეკლესიაში წირვა ყოველდღე, ორჯერ თუ არა, ერთხელ მუდმივად ტარდებოდა...

ეკლესიის შედგენად, საძიებელ საკითხთან დაკავშირებით, შევკრიბეთ შემდეგი ინფორმაცია:

ხცისის ტაძრის შესახებ, ერთ-ერთ ინტერნეტსტატიაში¹ – აღნიშნულია, რომ ამ ტაძრის იატაკში ქვევრია ჩაფლული. სტატიას ახლავს ფოტო, რომელზეც იატაკის მცირე ჩაღრმავებაში ჩანს ქვევრის ძალიან ვიწრო „პირი“. სამწუხაროდ, არ არის მითითებული ეკლესიის რომელ ადგილასაა ჩაფლული ეს ქვევრი და რა დანიშნულება აქვს მას.

ქვევრია ჩაფლული სოფ. ჭერემის მცირე, დარბაზულ ეკლესიაშიც, რომელიც XIX ს-ში აუგია სოფ. წვევიდან ჭერემში საცხოვრებლად გადასულ ერთ-ერთი გაჩენილადეს (რომელსაც, ჭერემში ჩასვლის შემდეგ, „თავისი ძველი გვარი – ჯაჭვაძე – დაუბრუნებია“) – წმ. კვირიკეს სახელზე. მას ახალ ეკლესიაში, როგორც სიწმინდე, სოფ. წვევიდან ქვევრით წადებული ზედაშე დაუფლავს (ამ ეკლესიაშიც, როგორც წვევაში, მთავარი დღესასწაული კვირიკობაა)².

XIX ს. ბოლოს, წვევიდან ყოფილი ყორნისის რაიონის სოფელ ლოპანში საცხოვრებლად გადასულ გაჩენილადეებს იქ არსებული ერთ-ერთი დანგრეული ეკლესია აღუდგენიათ და მისთვის წვევის წმინდა გიორგის ეკლესია უწოდებიათ³.

ძველი საცხოვრისის ან სალოცავის ხსოვნის შესანარჩუნებლად, მისი სახელის ახალ საცხოვრებელ ადგილას გადატანა ან, ყოფილი სალოცავის „მადლის გაზიარების“ მიზნით, იქიდან რაიმე სიწმინდის წამოდება და ახალ სალოცავში დასვენება ცნობილი მოვლენაა და აღწერილია სამეცნიერო ლიტერატურაში.

ჩვენთვის საგვარეულოსთან დაკავშირებული, ზემოხსენებული ორი ფაქტის ანალოგიით, ვიფიქრეთ, ხომ არაფერი აქვს საერთო წვევის ეკლესიაში არსებულ ხერხს ამ ეკლესიის ქტიტორთა და მშენებელთა ძველ სალოცავთან?

წვევის ეკლესიის ქტიტორობას თავიანთ წინაპრებს მიაწერენ, საუკუნეთა განმავლობაში წვევის მფლობელი აზნაურები – მაჭავარიანები⁴, ხოლო გაჩენილადეები, რომლებიც საუკუნეთა განმავლობაში შეადგენდნენ ამ სოფლის გლეხობის დიდ უმრავლესობას, ეკლესიის ხუროთმოძღვრობას მიაწერენ თავიანთ წინაპარს, „თმაგაჩენილ“ ჯაჭვაძე დიაკვანს, რომლის შთამომავლებსაც გვარად გაჩენილადეები შერქმევიან. ჯაჭვაძეების არსებობა წვევაში დადასტურებულია წვევის ეკლესიის 1823-1840 წლების ჩანაწერებით⁵. 1840 წელს, როგორც ჩანს შავი ჭირის ეპიდემიასთან დაკავშირებით, ყველა ჯაჭვაძეს დაუტოვებია წვევა და გადასახლებულან კახეთში – უმეტესობა სოფ. ჭერემში, მათ გაჰყოლიათ გაჩენილადეთა ნაწილი, რომელთაც, ჭერემში ჩასვლის შემდეგ, მათი აზრით, თავიანთი „ძველი გვარი, ჯაჭვაძე, დაუბრუნებიათ“.

ჯაჭვაძე-გაჩენილადეთა საგვარეულო გადმოცემის მიხედვით, ამ გვარის ხალხი წვევაში სხვა ადგილიდან ყოფილა მოსული. ჯაჭვაძეების გვარის წარმოშობის შესახებ ერთ-ერთი ლეგენდა ამ გვარის წარმომავლობას სვანეთს და ჯაჭვლიანების გვარს უკავშირებს⁶, რომელთა წარმომადგენელი წვევაში „თამარ მეფეს ჩამოუყვანია და თავის მიერ აგებულ“... წვევის ეკლესიისათვის შეუწირავს⁷. სვანურ საბუთებში განვითარებული შუა საუკუნეების დროიდან მართლაც ჩანს „ჯაჭვი“ ფუძიანი გვარები: ჯაჭვინელიანი, ჯაჭვინელიანი, ჯაჭვლიანი, ჯაჭვიანი, ჯაჭვანი⁸ – რაც ერთი გვარის განვითარების ფორმები უნდა იყოს). ჯაჭვლიანებიც თავიანთ თავს სხვა ადგილიდან მოსულად თვლიან⁹... ამის დასტური უნდა იყოს ისიც, რომ სვანურ ენაში სიტყვა „ჯაჭვი“ არაფერს ნიშნავს¹⁰.

ჯაჭვლიანების გვარის ძველ ფორმებში ჯაჭვინელიანი, ჯაჭვინელიანი გარკვევით ჩანს მათი ყოფილი საცხოვრისის სახელი: ამ სიტყვებში „ჯაჭვი“ ადგილის სახელია, „ნელ“ – სადაურობის აღმნიშვნელი სუფიქსი, ხოლო „იანი“ შთამომავალს, შვილს,

ნიშნავს. გამოდის, რომ გვარსახელი „ჯაჭენელიანი“, „ჯაჭენელიანი“ ქართულად „ჯაჭველის შვილს ნიშნავს“, ხოლო გვარსახელები „ჯაჭვიანი“, „ჯაჭვლიანი“, ჯაჭვანი – ადგილის – ჯაჭვის შვილს¹¹.

სოფელი ჯაჭვი საუკუნეთა განმავლობაში არსებული საქართველოში, იგი დატანილი აქვს რუკაზე ვახუშტი ბატონიშვილს¹² და ივანე ჯავახიშვილს ისტორიულ რუკაზე¹³ – მცხეთასა და თბილისს შორის მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე (ავჭალის ზემოთ, პეტრე მოციქულის ჯაჭვთა თაყვანისცემის ეკლესიის უკან, სასწაულთმოქმედი „ჯაჭვის წყაროს“ მიმდებარედ). ეს სოფელი იხსენება ქართლის ცხოვრებაში II საუკუნის ამბებთან დაკავშირებით¹⁴ და, შემდგომში, მცხეთის საკათალიკოსოს, რუსთავის საეპისკოპოსოს და ფეოდალთა დაგებთან დაკავშირებულ მრავალ საბუთში. იგი XVIII საუკუნის 70-იან წლებში განადგურებულია – ლეკთა შემოსევის შედეგად.

ჩვენი დაკვირვებით, ამ სოფლის მიდამოებიდან იმერეთში ხალხის გადასახლება დასტურდება ენობრივ ფორმებში: ერთნაირი მეტყველება აქვთ შენარჩუნებული ამ ადგილებიდან ფერეიდანში გადასახლებულ ქართველებს და იმერეთისა და გურიის მოსახლეობას: ა-ს ნაცვლად ე-ს გამოყენება, სიტყვებზე ყენაწილაკის დართვა: „წვეიდა“, „მევიდა“, „ენახაყე“, „ეთქვაყე“, „მეეტანაყე“...

ამბაკო ჭელიძის გადმოცემით, ფერეიდნელების ურემი თურმე ძალიან ჰგავდა იმერულ ურემს, „წეწენას“¹⁵...

აღსანიშნავია, რომ ნასოფლარ ჯაჭვის მიმდებარე სოფლების მოსახლეობა ამჟამად რელიგიური დღესასწაულის მილოცვისას ხშირად „შეგეწიოს“ ნაცვლად „გეწიას“ ამბობს ანუ „შეწენის“ ნაცვლად – „წევას!“...

როგორც ჩანს, ძნელბედობისას, ამ ადგილებიდან ლტოლვილი მოსახლეობის ნაწილი სვანეთში დასახლებულა. მათგან ზოგი სვანეთში დარჩენილა, ზოგი კი, სვანეთში კარგა ხნის ცხოვრების შემდეგ, საქართველოს სხვა ადგილებში განსახლებულან. ერთი ნაწილი, როგორც ჩანს, წვევაში მოხვდა. არის ისეთი გადმოცემა, რომლის მიხედვითაც „ჯაჭვაძეები ჯაჭვის ხელოსნები ყოფილან“, ისინი ჯერ წვევაში დასახლებულან და შემდეგ „მათი ნაწილი სვანეთში გადასულა და იქ ჯაჭვლიანებს ენათესავეებიან“¹⁶. წვევის მფლობელი აზნაურების¹⁷ მაჭავარიანის გვარის დაბოლოებაც ამ გვარის სვანურ წარმომავლობაზე მიგვანიშნებს. მათი გვარი იხსენება სვანეთის XIV–XV სს. მიჯნის საბუთებში¹⁸.

სვანებსა და წვევლებს შორის ურთიერთობებზე მიგვანიშნებს ლევენდა წვევის ეკლესიის სასწაულთმოქმედი ხატის (შემდგომში შალიანის ხატად წოდებულის) სვანეთში მოხვედრის შესახებ¹⁹ და ის, რომ ამ ხატისთვის (რომელზეც წმინდანების კვირიკეს და ივლიტეს გამოსახულება არ არის) კვირიკესა და ივლიტეს ეკლესია აუგიათ, რომელშიც, ისევე როგორც წვევის ეკლესიაში, მთავარ დღესასწაულად კვირიკობა აღინიშნება.

ფოლკლორისტ **სევასტი გაჩეჩილაძეს** 1899წ. აკაკის კრებულში გამოქვეყნებულ სტატიაში აღწერილი აქვს ს. წვევის სახალხო დღესასწაულები: ელიობა, კოხინჯრობა, ყაენობა... რომელიც დამახასიათებელი იყო სვანეთისთვისაც, ს. გაჩეჩილაძეს აღნიშნული აქვს, რომ წვევაში, რამდენიმე დღესასწაულზე სრულდებოდა წრიული ერთსართულიანი და ორსართულიანი ფერხულები²⁰, რომელიც წარმართულ სარიტუალო ცეკვებს წარმოადგენდა. „საფერხულო რეპერტუარით ყველაზე მდიდარია (საქართველოს კუთხეებს შორის) სვანეთი. იქ შემონახულია უძველესი წარმართული ფერხულები“²¹...

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დავინტერესდით, არსებობდა თუ არა სვანეთის სინამდვილეში წვევის ეკლესიაში არსებული ხვრელის მსგავსი რამ. აღმოჩნდა შემდეგი: ეთნოლოგი **მზია მაკალათია**, თავის ნაშრომში²² აღნიშნავს: „უშგულში ჯგერაგის გაღავანზე აგებულ ვითინს უთუოდ წინ უსწრებდა ე.წ. „მიწის სალოცავი“. უშგულის კომპლექსში შენარჩუნებულია **მიწის დვთავების წარმართული სამლოცველოს თავდაპირველი სახე – ხვრელი მიწაში**... მიწის სალოცავთან ახლოს მდებარეობს ლამარიას (წმ. მარიამის) ეკლესია... ეთნოგრაფიული მასალა გვიჩვენებს ლამარიას და წარმართული „ადგილის დედის“ ფუნქციათა თანხვედრას... ლამარიას სამლოცველო უწინ სოფელ მურყემლის პირდაპირ მდებარე მთაზე ყოფილა, ე.წ.

ლატლიშში. სამლოცველოს ნანგრევებს, სადაც მწყემსი ბავშვები **მიივებსა და სხვა სამკაულებს** პოულობენ, „ლამარიას ნამსგვოჯვერი“ (ნაბრძანები) ეწოდება“²³...

მიწის ქაღალთაების „მიწისზედა სამყოფელი ვითინი, რომელიც ქრისტიანულ ტაძართა გვერდით კვლავ ფუნქციონირებს, ისეთივე ბუნებისა და ფუნქციების მატარებელი უნდა ყოფილიყო, როგორც იყო აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის „ადგილის დედა“. მსგავსად სვანური ლამარიასი, ადგილის დედის //მარიამწმინდას// დეოთისმშობლის ფუნქციებს შეადგენდა ორფეხისა და ოთხფეხის გამრავლება, ნაწველ-ნადღეების ბარაქიანობა, ადამიანისა და საქონლის მტრისა და ნადირისაგან დაცვა და ა.შ.“²³.

ეთნოლოგი **ქეთევან სინარულიძე სტატიაში** „კავკასიური მითოლოგია“ აღნიშნავს: „ხევსურეთში ადგილის დედას ყოველთვის შუა ადგილზე ილოცავდნენ, უკლავდნენ ციკანს ბავშვის ავადმყოფობისათვის და აუცილებლად დეკეულის ბოჩოლას. ბევრ ადგილას მიწის დეოთების სამყოფელს წარმოადგენდა ხვრელი მიწაში (სვანურად „ლაგამ“), რომელიც დღესაც არსებობს უშგულის სოფელ ჟიბიანის ჯგრაგის ეკლესიის გვერდით, ასევე სხვა სოფლების სამლოცველოებთან, წმინდა ხეებთან და სალოცავ ქვებთან. იგარაუდება, რომ მიწის ქაღალთაების სამლოცველოს მიწისზედა ნაგებობას ვითინი (ხის ან ქვის ნიში) წარმოადგენს, რომელსაც უსწრებდა როგორც წმინდა ქვები, ისე ხვრელი მიწაში“²⁴.

მიწის სალოცავების, რომელსაც თურმე მიივებს, ძეწკვებს და სხვა სამკაულებს სწირავდნენ, მოწყობის ტრადიცია ჯაჭვ ფუძიანი გვარის (გვარების) შთამომავლებს ჯერ კიდევ სვანეთში დასახლებამდე უნდა ჰქონოდათ:

აღსანიშნავია, რომ სოფელი ჯაჭვი ზემოდან გადმოჰყურებდა მტკვრისა და არაგვის შესართავს. ამ სოფლიდან არც თუ შორ მანძილზე „რკინის ხევისა“ და ნაქალაქარ „სარკინეს“²⁵ არსებობა, მიანიშნებს სოფელ ჯაჭვის მოსახლეოთა საქმიანობის სფეროს და ამ სოფლის სახელის წარმომავლობას... ამ სოფლიდან და მისი მიმდებარე ადგილებიდან სხვადასხვა დროს, შორეულ წარსულში, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში გახიზნული მოსახლეობის ნაკვალევი უნდა იყოს არაგვის აყოლებით განთავსებული „ჯაჭველის“ სალოცავები, რომლებიც ხევსურთა სალოცავებად მიიჩნევა²⁶. აღსანიშნავია, რომ ამ სალოცავებს მიივებს და ძეწკვებს სწირავდნენ, რაც ჯაჭვის სიმბოლო უნდა იყოს²⁷. ხევსურეთის მოსახლეობა რომ ნამდვილად მცხეთის მიდამოებიდან უნდა იყოს წასული, ამის დასტური უნდა იყოს ის, რომ ანთროპოლოგთა დაკვირვებით, ხევსურეთის მოსახლეობის თავისქალები ძალიან ჰგავს მცხეთის მიდამოების ადამიანთა თავისქალებს²⁸...

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი ვარაუდი, რომ წვეის ეკლესიის საკურთხეველის იატაკში არსებული სარქველიანი ხვრელი ამ ეკლესიის ამშენებელთა წარმომავლობის ადგილას გავრცელებული, წარმართული ხანიდან მომდინარე, ტრადიციის „გამოძახილი“ უნდა იყოს, ვფიქრობთ, რომ დადასტურდა.

როდესაც ეს კვლევა უკვე ჩატარებული გვქონდა, ჩვენ ვაკითხვინეთ ჩვენს ახლობელს ერთ-ერთი მეუფისთვის, რა დანიშნულების შეიძლება ყოფილიყო ეს ხვრელი? მეუფეს არ გაჰკვირვებია და დაუფიქრებლად უპასუხნია – რომ ასეთი ხვრელი სიწმინდეების ჩასაშვებად (იგულისხმება მოძღვრის ხელნაბანი წყალი და საღვთო შესაწირის ნამცვეები) იყო განკუთვნილი (თუმცა, მას კონკრეტული მაგალითი ვერ გაუხსენებია). ასეც რომ იყოს, როგორც ჩვენმა კვლევამ აჩვენა, ამგვარ ქმედებას ჰქონია უძველესი, წარმართობის დროინდელი ფესვები...

შენიშვნები:

1. <https://seminarieli.wordpress.com/2015/01/12/892>
2. „გაჩქინილაძეთა საგვარეულო“, წ. II, თბ., 2012, გვ. 166-167, გადმოცემები № 28 და № 32.
3. იქვე, გვ. 185, გადმოცემა № 85.
4. **ო. სოსელია**, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადლოები), I, თბ., 1973, გვ. 173; ხელნაწერთა ინსტიტუტი ფ. Hd №№ 8353, 8396.
5. საქართველოს საისტორიო არქივი, საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორა, 1817-1875 წწ., ფონდი 489, აღწერა 6, 1) საქმე № 54, შორაპნის მაზრა, 1827 წვეა; 2) საქმე № 229,

- 1834, შორაპნის მაზრა, წვევა; 3) საქმე № 254ა, შორაპნის მაზრა, 1835, წვევა; 4) საქმე № 391, შორაპნის მაზრა, 1840, წვევა.
6. „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“, წ. II, გვ. 166, 167. გადმოცემები: №№ 32, 33, 34.
7. **ს. გაჩეჩილაძე**, სოფელი წვევა, წვეველები, მათი ვინაობა და თავგადასავალი, „აკაკის თვიური კრებული“, ქუთაისი, 1899, №3, გვ. 30.
8. **პ. ინგოროყვა**, სვანეთის საისტორიო ძეგლები, ნაკვ. II, ტექსტები, „მატიანე სვანეთისა კრებისა“, თბ., 1941, გვ. 142; სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ისტორიული საბუთები და სულთა მატიანეები. ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო აპარატი დაურთო **ვ. სილოგავამ**, თბ., 1986, გვ. 253.
9. ეს ინფორმაცია მიუწოდებია გაზ. „ლელოს“ რედაქტორ თენგიზ გაჩეჩილაძისათვის რეჟისორ სოსო ჯაჭვლიანს.
10. სვანურად საგნის ჯაჭვის სახელია – „ნააჭ“.
11. ეს გვარები ადგილის სახელზე „შივილი“ ან „ძე“ დაბოლოების დართვითაა ნაწარმოები ისევე, როგორც გვარები: თურქესტანიშივილი, გაჩიანიძე, სტამბოლიშივილი... იმერეთში „ჯაჭვ“ ფუძიან გვარს „ძე“ დაბოლოება მიუღია. (გვარი ჯაჭვაძე ადამიანის სახელიდან არ არის ნაწარმოები. ამ გვარის წარმომავლობის საკითხი განხილული გვაქვს „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“-ს, წ. I, და II წიგნებში).
12. **ვახუშტი ბაგრატიონი**, საქართველოს ატლასი, თბ., 1997, გვ. 33, რუკა ქართლისა.
13. საქართველოს ისტორიული რუკა, 1923 წ., შემდგენელი ტოპოგრაფი **ევ. ბარამიძე**, რედაქტორი **ივ. ჯავახიშივილი**, თბ., 1991.
14. „შეკრება მუნ... სპა სპარსთა მრავალი მირდატ და მოვიდა რკინის ჳვეთა, ხოლო ფარსმან სპითა ქართლისათა და შეიწია სომეხნიცა და მიეგება მუნ და ბრძოდნენ ძლიერად“... „კუალად წელსა მესამესა მოვიდა მირდატ უუმრავლესითა ლაშკრითა და დადგა ჯაჭუს...“ (II საუკ.) – **ბატონიშივილი ვახუშტი**, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1973, გვ. 66/22.
15. **ა. ჳელიძე**, ფერეიდნელი ქართველები, თბ., 2011, გვ. 77.
16. „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“, წ. II, გვ. 166, 167, გადმოცემები: №№ 32, 33, 34.
17. წერილობითი საბუთი (I452VI.12 Ad-1564) იუწყება, რომ ამ წელს გიორგი მეფემ წვევის მიმართ წყალობა განუახლა გოგია და გოგნია მაჭავარიან-სიქდურიშივილებს... – მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმიკისათვის (X-XVII სს. ისტორიული დოკუმენტების მიხედვით), წიგნი I (გამოსაცემად მოამზადეს **ზ. ალექსიძემ და შ. ბურჯანაძემ**), თბ., 1964, გვ. 258.
18. მაჭავარიანი ჩხეტ – ჰყავს [სახლიკაცები] გურგი და სამსონ. მისცა ივანე სეტიელს „წარკუეითილი გარდაწყუედილობის“. დაწერილი მოკეთუობის შესახებ (XIV-XV სს. მიჯნა. სსკ. II, № 96 – პირთა ანოტირებული ლექსიკონი III, თბ., 2004, გვ. 115...
19. „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“ წ. 2, გადმოცემა № 90, გვ. 188; **П.С. Уварова**, Сванетия. Материалы по археологии Кавказа. вып. 10, М., 1904, გვ. 99-100; **ე. თაყაიშივილი**, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში. 1910 წ., ემიგრანტული ლიტერატურა, „დაბრუნება“. თბ., 1992, ტ. II, გვ. 204.
20. **ს. გაჩეჩილაძე**, სოფელი წვევა, წვეველები..., გვ. 25.
21. ფერხული – ქსე, ტ. 10, თბ., 1986, გვ. 275.
22. **მ. მაკალათია**, წარმართული ხასიათის ზოგიერთი საკულტო ძეგლი სვანეთში. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, სვანეთი I, თბ., 1977, გვ. 32-36.
23. **მ. მაკალათია**, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36.
24. **ქეთევან სინარულიძე**, „კავკასიური მითოლოგია“ – [astroblogi.com/მიწის დვთაებები](http://astroblogi.com/მიწის_დვთაებები).
25. „სარკინე“ „დიდი მცხეთის“ გარეუბანი იყო. „რკინის ხევი“ ნახსენებია ქართლის ცხოვრებაში, როგორც სოფ. ჯაჭვის მიმდებარე ადგილი, იხ. სქოლიო № 93.
26. **რ. თოფჩიშივილი**, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მიგრაცია XVII-XX საუკუნეებში, თბ., 1984, გვ. 91.
27. სვანეთში ფართოდ ყოფილა გავრცელებული ეკლესიისათვის ჯაჭვების შეწირვაც. **ე. თაყაიშივილი** აღნიშნავდა: „სვანეთის ეკლესიებში ადრეც ბლომად იყო და ახლაც გვხვდება ხატ-ჯვრებთან და სხვა საეკლესიო ნივთებთან („სიწმინდის სამსახურებელთან“) ერთად შეწირული სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ვერცხლის ჯაჭვები, რომლებიც ზოგჯერ რომელიმე ხატზეა გამობმული, ან საკურთხევლის წინამდებარე დიდი ზომის ჯვრებზეა შემოსხვეული“. – **ე. თაყაიშივილი**, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში, 1910წ., პარიზი, 1937, გვ. 157 (№23), გვ. 241 (№19), გვ. 355 (№3). (ჩვენ ეს ნივთები არ გვინახავს.

იქნებ, ზემოხსენებული მკვლევრები სიტყვებში ჯაჭვი და ძეწკვი ერთსა და იმავე ნივთს გულისხმობენ – ე.გ.)

28. ანთროპოლოგ **მ. აბდუშელიშვილის** დასკვნა ხევესურეთში აღმოჩენილი XVI-XVIII სს. ადამიანთა თავის ქალების, სამთავროს სამაროვანში (*III ათასწლ. შუა ხანის – ახ. წ. X ს. არქეოლოგიური ძეგლი*) აღმოჩენილ, უძველეს თავის ქალებთან მსგავსების შესახებ: „ხევესურული სერიის მსგავსება სამთავროს სერიასთან იმდენად დამაჯერებელია, რომ მას აჭარბებს მხოლოდ მსგავსება დუშეთის სერიასთან... ეს მსგავსება... იმის მანქნებელია, რომ საქართველოს უძველესი პალეოანთროპოლოგიური ტიპები ყველაზე ნაკლებად შეცვლილი ფორმით შემორჩა ხევესურთა შორის, რაც აიხსნება ამ უკანასკნელთა საუკუნოვანი იზოლირებულობით“ – **М.Г. Абдушелишвили**, *Антропология древнего и современного населения Грузии*, Тб., 1964, გვ. 87.

დანართი № 2 **საზარაუროდ, 1863 წლამდელი მინაშენების ნაკვალავი**

ეკლესიის ინტერიერში გვხვდება, ერთი შეხედვით, უცნაური დეტალები, რომლებიც შესაძლოა 1863 წლისაზე უფრო ადრინდელი მინაშენის ნაკვალავი იყოს. ისინი ამჟამად უფუნქციოა და არც ეკლესიის სივრცის აღქმას უშლის ხელს, ამიტომ შეგვეძლო არ განგვეხილა, მით უმეტეს, რომ მათ ყოველგვარი მხატვრული ღირებულება დაკარგული აქვს და ჭეშმარიტება რომც დაგადგინოთ, ამას, ალბათ, მხოლოდ ამ ძეგლის ისტორიისათვის ექნება მნიშვნელობა. მაგრამ ვინაიდან ჩვენი მიზანი წვეის ეკლესიის შეძლებისდაგვარად სრული შესწავლაა და, თანაც, ამ დეტალებმა დაგვანტერესა, შევეცადეთ გაგვეჩვენა, რას წარმოადგენს და როდინდელია ისინი. ვაფიქსირებთ ჩვენს მოსაზრებებს ამ საკითხზე, იმ იმედით, რომ ისინი შეიძლება გამოადგეს ამ ძეგლის მომავალ მკვლევარს:

ცენტრალური და გვერდითი ნაგების საზიარო გრძივი თაღებიდან გვერდითი ნაგების მიმართულებით, სხვადასხვა თაღიდან სხვადასხვა მანძილზე (ნაგების სიგანის დაახლოებით 1/7-დან 1/4-მდე) გადადის და ოდნავ ქვემოთ ეშვება აფრისმაგვარი, სხვადასხვა ზომის, უსწორმასწორო ფორმები (**ტაბ. 6ნა**), რომლებიც ასევე უსწორმასწოროდ უკავშირდება გვერდითი ნაგების ცილინდრულ კამარებს. ისინი როგორც ჩანს კამარის, თაღთან მიმდებარე ნაწილის, მონგრევის შედეგადაა მიღებული (*მათი უსწორმასწორობა რამდენადმე მიიჩქმალა 2006 წელს ჩატარებული რესტავრაციის დროს შედეგების შედეგად ტაბ. 14ა-ბ*).

რადგან ცენტრალური ნავი ცილინდრული კამარითაა გადახურული, რეკონსტრუქტორს გვერდითი ნაგებიც ცილინდრული კამარით გადაუხურავს. გვერდითი ნაგების კამარები თითქმის ისეთივე სიმაღლისაა, როგორისაც ცენტრალური და გვერდითი ნაგების საზიარო, გრძივი, ნახევარწრიული თაღები, ამიტომ კამარების ცენტრალური ნავის წარმოსახვით კედელთან (*წარმოსახვით იმიტომ, რომ კედელი თაღითაა გახსნილი*) გადაკვეთის ხაზი დაახლოებით თაღების ფუძესთან გაივლიდა. ანუ კამარები თაღებს „ამოქოლავდნენ“ და ჰაერში გადმოეკიდებოდნენ. მაგრამ უსაყრდენოდ როგორ უნდა აეგოთ ისინი? ან ჰაერში როგორ გაჩერდებოდნენ? – ალბათ, ისინი, ახლანდელზე უფრო დაბალ, გრძივ თაღებს ეყრდნობოდნენ.

ძნელად წარმოსადგენია, რომ რეკონსტრუქტორს ჯერ აეგო უფრო დაბალი თაღები, მერე მოესურვებინა (*ან შემკვეთს მოეთხოვა*) სივრცის გასამთლიანებლად უფრო მაღალი თაღების გამოყენება და ამიტომ, ახალაშენებული შენობისთვის მოენგრია 6 თაღი და, 6 ადგილას, კამარების საკმაოდ დიდი ნაწილები, ამის შემდეგ, ხელახლა ამოეყვანა უფრო მაღალი თაღები (*საკითხავია ტექნიკურად რამდენად შესაძლებელი იყო ამის განხორციელება?*) – თაღებს შეკეთების კვალი არ ეტყობა.

თუ შენობა ასე მნიშვნელოვნად გადააკეთეს, რაღა პრობლემა იყო კამარების უფრო აკურატულად მონგრევა? ძნელი დასაჯერებელია, რომ არქიტექტორი ასე დაუდევრად მოჰკიდებოდა ასეთ მნიშვნელოვან დეტალებს, მაშინ, როცა მინაშენის ყველა სხვა ფორმა გამართული და ნორმალურია – ეს ქვემოთ გადმოშვებული ოღრთოღრო ფორმები ხომ აუშნობენ ხედს ცენტრალური ნავიდან გვერდითი ნაგებისაკენ და გვერდითი ნაგების კამარებსაც. ამასთანავე, ქვემოთ „გადმოვიდება“, ალბათ, საზიარო მათი კონსტრუქციული მდგრადობისათვის (*მართალია, მათ მახის დიდი ნაწილი მოშორებული აქვს, მაგრამ*

მინც...). ამიტომ ვფიქრობთ, იქნებ წვეის ეკლესიას ჰქონდა უფრო ადრინდელი, ახლანდელზე უფრო დაბალი მინაშენი, რომლის თაღები და კამარა აამაღლეს 1863 წლის რეკონსტრუქტორებმა და ეს აფრისებური ფორმები, იქნებ, ადრინდელი ნაგებობის ხსოვნის შესანარჩუნებლად დატოვეს (*ძველი ნაგებობის ასე გამეცებით ნგრევა-გადაკეთება უფრო ადვილად დასაჯერებელია, ვიდრე ახლის...).*

თითქოს, აღნიშნული ფორმების 1863 წლის ნაგებობისადმი არათანადროულობას მოწმობდა ის, რომ 2006 წლამდე, როცა მათზე ბათქაში ჩამოცვენილი იყო, ისეთ შთაბეჭდილება რჩებოდა, თითქოს მათი სამშენებლო მასალა და წყობა რამდენადმე განსხვავდება 1863 წლის მინაშენის მასალისა და წყობისაგან (*რაც ჩანს 2006 წლის რესტავრაციამდე გადაღებულ ფოტოებზე (ტაბ.14ა).*)

ამასთანავე, შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ, თითქოს, სხვადასხვადროინდელი ნაწილების მასალა და ფორმები ერთმანეთს ვერ შეთვისებია, რის გამოც მათ საზღვარს ორივე გვერდითი ნაგის კამარის მთელ სიგრძეზე უსწორმასწორო ბზარები გასდევდა არა შუაში, სადაც ჩვეულებრივ ხშირად იბზარება კამარა, არამედ მისი ცენტრალური ნაგისაკენ მიქცეული მესამედის გასწვრივ (*ტაბ. 14ა,ბ).*

თითქოს, ხსენებული ფორმების 1863 წელზე უფრო ადრინდელობას უნდა მოწმობდეს შემდეგი გარემოებაც: თავდაპირველი ერთნაგისი დარბაზის დასავლეთ ნაწილსა და გვერდით ნაგებს შორის სივრცის გახსნისათვის გამოყენებულია არა თავდაპირველი დარბაზის გრძივი თაღები, რომლებიც ბაზილიკის ცენტრალური ნაგის ოთხ წყვილ თაღთან ყველაზე მაღალია, არამედ ამ თაღების ქვემოთ ჩაშენებული სხვა გრძივი თაღები, რომელზეც ებჯინება გვერდითი ნაგების კამარები. ეს თაღები მის დასავლეთით მდებარე მინაშენის გრძივ თაღებზე უფრო მაღალია, ამიტომ მათზე დაყრდნობილი აფრისებური ფორმები უფრო დიდ მანძილზეა ქვემოთ გადმოშვერილი, ვიდრე მინაშენის სხვა თაღებზე დაყრდნობილი ფორმები (*ტაბ. 6, ნა*), რის გამოც ისინი უფრო უშნოდ ჩანს ცენტრალური ნავიდან. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ თავდაპირველი ეკლესიის კედლებში ნავთაშორისი გრძივი თაღები მაშინ უნდა იყოს ჩაშენებული, როცა ამ კედლების გახსნა, ცენტრალური და გვერდითი სათავსების სივრცეების დასაკავშირებლად, ჯერ კიდევ არ იყო დაგეგმილი, ანუ ისინი სხვა, 1863 წლამდელი მინაშენისთვის იყო გამოიზნული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ამ თაღებს, ალბათ, ასე მაღალს არ ააშენებდნენ. 1863 წლის მინაშენისთვის მათი სიმაღლე ხომ აზრს კარგავს, ვინაიდან ისინი ნაწილობრივ „ამოქოლილია“ ხსენებული აფრისებური ფორმებით.

იმას, რომ თავდაპირველ ეკლესიას 1863 წლამდე განუცდია რეკონსტრუქცია და ჰქონია მინაშენები მოწმობს: ა). სამკვეთლოს – სამხრეთ და საღიაკვის – ჩრდილოეთ კედელზე მათი ნაკვალები.

ბ). 1953 წლის რესტავრატორების მიერ ეკლესიის სამხრეთით გაჭრილ შურფში აღმოჩენილი ქვის იატაკის ნაშთი.

გ). რ. გვერდწითელის ანგარიშში მოყვანილი ინფორმაცია, რომელიც მას, ალბათ, წვეის მაცხოვრებლებმა მიაწოდეს: „Древняя часть церкви построена в эпоху зрелого средневековья и вероятно по плану представляла собой трёхнефную базилику. К середине XIX века церковь была настолько разрушена, что от неё сохранились лишь абсида и примыкающая к ней пара столбов. В 1863 году церковь была восстановлена с короткими боковыми нефами“...¹ (*შესადგოა სწორედ ამ ფორმების არსებობამ გამოატანინა მეკლესიარს ამგვარი დასკვნა, თუმცა იგი მათ არ ახსენებს. ამ ფორმებს არ ახსენებენ არც წვეის ეკლესიის სხვა მეკლესიერები...).*

დ). სევესტი გაჩეხილადის მიერ 1899 წელს გამოქვეყნებულია წვეელი მოხუცის, რ. გაჩეხილადის ნაამბობი – „როცა ამ გძელ საყდრისთვის ცალი გვერდი უნდა ჩამოერთმიათ, რომ მიემატებინათ შენობა, მაშინდელ იმერეთის ეპისკოპოსს გაბრიელს მაჭავარიანები წინააღდგომოდენ, წარწერილი წაიშლება და ყმები დაგვეკარგებაო“...².

– წვეის ეკლესიის ერთნაგის ნაგებობას, ობიექტურად, გრძელს ვერავინ უწოდებს – მაღალი და მოკლე უფრო ეთქმის. თუკი ის, 1963 წლის რეკონსტრუქციამდეც გრძელი იყო, ესე იგი უფრო ადრე, სხვა რეკონსტრუქციის დროს ყოფილა დაგრძელებული...

წვეის „ბატონები“, მაჭავარიანები, ალბათ, ჩრდილოეთ (უფრო უკეთ განათებულ) კედელზე იქნებოდნენ დახატული, რადგან ეკლესიისათვის ცალი გვერდის „ჩამორთმევაზე“ საუბარი, სავარაუდოა, რომ მეორე გვერდი უკვე „ჩამორთმეული“ იყო.

რა სათავსების ნაშთებს წარმოადგენდა აფრისებური ფორმები, რომელთა სამშენებლო ტექნიკა განსხვავდება როგორც ეკლესიის ერთნაგისი ნაგებობის, ისე XIX ს. მინაშენების სამშენებლო ტექნიკისაგან?

წვეის წმ. გიორგის ეკლესია შეუძლებელია თავიდანვე ბაზილიკა ყოფილიყო შემდეგ გარემოებათა გამო:

1. მაშინ მისი აფსიდის კედლებში მცირე სადგომებს არ მოაწყობდნენ...

2. თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთ კედელს (რომელიც ამჟამად სადიაკონის ჩრდილოეთ კედელსაც წარმოადგენს) გასდევს ორსაფეხურიანი ცოკოლი, რომლის ქვედა ნაწილი ჩამაღწულია XX საუკუნის დასაწყისში მიშენებული სადიაკონის, საკურთხეველთან შედარებით 21 სმ-ით შემადღებული, იატაკის ქვეშ. ასეთივე ცოკოლი აქვს ჩრდილოეთ კედელსაც.

3. თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთ (იგივე სადიაკონის ჩრდილოეთ) კედელს აქვს მოჩუქურთმებულსაპირიანი სარკმელი, რომელსაც გვიანი მინაშენებით და ატმოსფერული ნალექებით მიყენებული დაზიანება ეტყობა (ტაბ.11ა).

4. ერთნავიანი ეკლესიის დარბაზის აღმოსავლეთი მონაკვეთიდან (ახლანდელი ბემა) სამკვეთლოსა და სადიაკონეში გასასვლელები რომ მოგვიანოდაა გაჭრილი ჩანს იქიდან, რომ სადიაკონის შესასვლელი ჰკვეთს ძველი ეკლესიის ექსტერიერზე არსებულ მოხატულობას (ტაბ.11ბ).

წვეის ეკლესია რომ ნამდვილად ერთნავიანი დარბაზი იყო და რომ იგი ახლანდელი ბაზილიკის აღმოსავლეთი სვეტის დასავლეთ მონაკვეთთან მთავრდებოდა ამას მოწმობს შემდეგი გარემოებებიც:

I. ბაზილიკის დასავლეთი სვეტების შიდა ზედაპირის დასავლეთი ნაწილების ზედაპირები და მათში ჩაკვეთილი კუთხეები უსწორმასწოროა, რაც აიხსნება თავდაპირველი ეკლესიის კედლების სვეტებად გადაკეთების დროს მათში ღიობების გამოღების სირთულით, მაშინ როცა მათი შიდა, აღმოსავლეთი კუთხეების, რომლებიც წარმოადგენდნენ თავდაპირველი ეკლესიის კამარის საბჯენი თაღის პილასტრებს, ზედაპირები გლუვია – შენარჩუნებული აქვთ თავდაპირველი სახე. ორივე სვეტი ყოველი მხრიდან შეღესილი და თეთრად შეღებილია, მათი თავდაპირველი შიდა კუთხეების გარდა, რომლებიც მზრუნველად შეუნარჩუნებიათ რეკონსტრუქტორებს.

II. ერთნავიანი ეკლესია ბოლოს მოხატულია XVI ს-ში. მოხატულობა ვრცელდება მხოლოდ ბაზილიკის სვეტების პირველ წყვილამდე. იმას, რომ დასავლეთი კედელი ეკლესიას XVI ს-შიც ჰქონდა შენარჩუნებული, მოწმობს მოხატულობის პროგრამის განზოგადების მაღალი ხარისხი: მოხატულობის ძირითადი იდეის გახსნისათვის, უკვე არსებულის გარდა, საჭიროა მხოლოდ ორი-სამი სვეტის დამატება, რაც სავსებით დაეცემა დასავლეთ კედელზე.

III. არქიტექტორ რესტავრატორთა მეორე ჯგუფს ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის დასავლეთის კედლის ადგილმდებარეობის განსასაზღვრად და იმის დასადგენად, ხომ არ ვრცელდებოდა კედელი დასავლეთით და სამხრეთით, შურფები გაუჭრია და დაუდგენია, რომ კედელი მდებარეობდა ახლანდელი ბაზილიკის აღმოსავლეთ სვეტებს შორის და არ ვრცელდებოდა დასავლეთით.

ამრიგად, სრულებით უეჭველია, რომ წვეის ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობა ნამდვილად წარმოადგენდა ერთნავიან დარბაზს. თუ ეკლესიას დასასვლეთით ჰქონდა დამატებითი სადგომი, მაშინ იგი მას პილასტრებზე ან კონსოლებზე დაყრდნობილი თაღების მეშვეობით უნდა დაკავშირებოდა.

შესაძლოა, მის დასავლეთ ნაწილს ჰქონდა, 1863 წლისაზე უფრო ადრინდელი, მინაშენები, რასაც გვაფარაუდებინებს ის რომ:

ა). არქიტექტორ-რესტავრატორებს ეკლესიის სამხრეთით გაჭრილ ხუთიდან ერთ-ერთ შურფში აღმოუჩენიათ ხსნარზე დაგებული ქვის იატაკი, რომელიც ვერ დაუდგენიათ კარიბჭეს ეკუთვნოდა, თუ სხვა დამატებით სადგომს. (ჩატარებული სამუშაოს ანგარიშში ვერ მივაკვლიეთ ჩანაწერს, კონკრეტულად რომელ ადგილას იყო შურფი გაჭრილი).

ბ). ეკლესიის სამხრეთით, ეზოში, ყრია თავდაპირველი ეკლესიის ლავგარდნის მსგავსად პროფილირებული, მაგრამ უორნამენტო რამდენიმე ქვა, ისეთივე მორუხო-მოიასამნისფრო ტუფო-ანდეზიტისა და იმავე დონეზე დაძველებული, როგორც თავდაპირველი ეკლესიის ცოკოლია. ვინაიდან ეკლესიის ლავგარდანი თეთრი ქვისაა, ვფიქრობთ, რომ ლავგარდნის ეს ქვები შესაძლოა თავდაპირველ კარიბჭეს ან სხვა დამატებით სათაფსს ეკუთვნოდა.

1863 წლამდე იმ მინაშენთა ნაკვალევი, რომელიც ეკლესიას ამჟამად ეტყობა, არ უნდა იყოს თავდაპირველი ეკლესიის თანადროული, შემდეგ გარემოებათა გამო: იმ ორი სხვადასხვადროინდელი სახურავის, რომელთა კვალი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ,

ერთნავიანი დარბაზის სამხრეთის კედელს ეტყობა, კედელში ჩასამაგრებლად მომსხვრეულია სარკმლის საპირის ნაწილი. საპირის მარჯვენა კუთხეში ამოკვეთილია ჰორიზონტალური ღარი (ტაბ.11ა) – ამიტომ აშკარაა, რომ ეს ნაკვალევი ეკლესიის თანადროული არ არის და რომ თავდაპირველი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე ორ სხვადასხვა სიმაღლეზე ამოჩეხილი ორმოებიც გვიანი მინაშენის სახურავის სამაგრი(ტაბ.11ბ).

თავდაპირველი ეკლესიის დასავლეთ ნაწილში ჩაშენებული, გვერდით ნაგებთან დამაკავშირებელი, თაღების ქვის დამუშავების ტექნიკა მკაფიოდ განსხვავდება თავდაპირველი ეკლესიის ქვის დამუშავების ტექნიკისაგან...

გვერდითი ნაგების ადგილას და ეკლესიის დასავლეთ მხარეს სავარაუდო მინაშენების ნაშთების რაობის დადგენისა და მათი დათარიღების შესახებ ჩვენი მსჯელობა ასე წარმართა: I. ვინაიდან ეკლესიის 1863 წლამდე, სავარაუდო, დასავლეთ მინაშენს ეკლესიის ძირითად ფართობზე გაცილებით დიდი ფართობი ჰქონია, მისი შიდა სივრცე ერთი წყვილი სვეტებით ყოფილა დანაწევრებული და ძველი ეკლესიის დასავლეთ კედელთან გრძივი თაღებით დამაკავშირებული, ხოლო ასეთი ნართექსი არც ერთ ქართულ ქრისტიანულ ეკლესიაში არ გვხვდება, ამიტომ თავიდან ისიც კი ვიფიქრეთ, ხომ არ არის წვეის ეკლესია ჩაშენებული წარმართული ტაძრის (რომელიც შესაძლოა ქრისტიანულ ხანაში ქრისტიანულ სამლოცველოდ იყო გამოყენებული, ჯერ კიდევ წვეის ეკლესიის აგებამდე) აღმოსავლეთ ნაწილში. (ის ფაქტი, რომ წვეის ეკლესიაში მთავარ დღესასწაულად კვირიკობა აღინიშნება, მოწმობს, რომ ამ ადგილას, წმ. გიორგის ეკლესიის აგებამდე, წმ. კვირიკეს სამლოცველო ყოფილა. ხოლო ლეგენდა, რომელიც იუწყება, რომ „როცა თმაგაჩეხილმა ჯაჭვაძე დიაკონმა წმ. გიორგის ეკლესიის საძირკველი გაჭრა, იქ ერთად დაფლული მრავალი ადამიანის ჩონჩხი, აღმოჩენილა“³, გვაფიქრებინებს, რომ, შესაძლოა, ამავე ადგილას, ოდესღაც, კრიპტა ან მსხვერპლთშეწირვის ადგილი იყო). მაგრამ ამის დასამტკიცებლად, ამჟამად, არავითარი ნივთიერი საბუთი არ გვაქვს.

II. აფრისებური ფორმების თავდაპირველ ეკლესიასთან არათანადროულობას (და, მით უმეტეს, მათი უფრო ადრინდელობის შეუძლებლობას) მიგვანიშნებს ამ ფორმების და მათი საყრდენი თაღების სამშენებლო ტექნიკა, რომელიც სრულებით განსხვავებულია თავდაპირველი ეკლესიის სამშენებლო ტექნიკისაგან, მაგრამ მიახლოებულია XIX ს-ის მინაშენების სამშენებლო ტექნიკასთან. XIX ს-ის მინაშენთა სტილთან მიახლოებულია რვაკუთხა სვეტების სტილიც.

თუ შევაჯერებთ ს. გაჩეჩილაძის ნაშრომში მოყვანილ ინფორმაციას („როცა ამ გრძელი ტაძრისთვის ცალი გვერდი უნდა ჩამოერთმიათ, რათა მიემატებინათ შენობა, მაჭავარიანები წინააღდგომოდნენ მაშინდელ იმერეთის ეპისკოპოს“-ო...². რ. გვერდწითელის ტექსტში მოყვანილ მოსაზრებასთან („წვეის ეკლესია, შესაძლოა, თავდაპირველად სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა. XIX საუკუნის შუა წლებში იგი იმდენად დანგრეულა, რომ მისგან გადარჩენილა მხოლოდ აფსიდი და მისი მიმდებარე სვეტების წყვილი“-ო¹ და წვეის ეკლესიის თავდაპირველი ნაგებობის ტიპის, ეკლესიის საზღვრების და მინაშენების შესახებ ჩვენს ზემოთმოყვანილ მსჯელობას, გამოდის: რომ: წვეის ეკლესიას 1863 წლამდე სამი მხრიდან ჰქონია მორიგი მინაშენები (მორიგი იმიტომ, რომ მას, როგორც ჩანს ჰქონდა, ამ დროისთვის განადგურებული, უფრო ადრინდელი მინაშენებიც...) რომლის ნაშთებსაც უნდა წარმოადგენდეს ზემოსხენებული აფრისებური ფორმები. სავარაუდოდ, ეს ფორმები და რვაწახნაგა სვეტები XVIII სს. დასასრულის ან XIX სს. დასაწყისის სამშენებლო ფენას უნდა ეკუთვნოდეს.

შესაძლოა, მინაშენის შიდა სივრცის თავდაპირველი ეკლესიის სივრცესთან შესაკავშირებლად, ეკლესიის ერთ-ერთი კედელი (სავარაუდოდ სამხრეთისა) იმ დროსვე იყოს გახსნილი (როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მაჭავარიანები, ალბათ, უკეთ განათებულ – ჩრდილოეთ კედელზე იყვნენ გამოსახული...). სავარაუდოდ, XIX საუკუნის შუა წლებში დანგრეულა ეს მინაშენი და არა თავდაპირველი ნაგებობა, რომელიც, გარდა რეკონსტრუქციის დროს გამოღებული ნაწილებისა, სრული სახით, გაუბზარავადაა შენარჩუნებული...

რა დანიშნულებისა უნდა ყოფილიყო ზემოსხენებული, როგორც ჩანს ჩვენი დროიდან არც თუ შორეული ეპოქის მინაშენი (თუკი ასეთი საერთოდ არსებობდა), ამ კითხვაზე, დამაჯერებელი პასუხი ვერ მოვიძიეთ გამოქვეყნებულ ისტორიულ საბუთებში, XIX სს.

პრესაში და წვევლთა მემუარულ ჩანაწერებში. მოცემულ შემთხვევაში დამაჯერებელი შედეგი შეიძლება მოგვცეს მხოლოდ არქიტექტურის სათანადო მეთოდებით კვლევამ.

შენიშვნები:

1. რ. გვერდწითელის ჩანაწერი ინახება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს დოკუმენტთა საცავში.
2. აკაკის თვითური კრებული, № III, ქუთაისი, მარტი, 1899, გვ. 26.
3. გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო, წ. 2, თბ., 2012, გვ. 169.

ბიბლიოგრაფია

- აბაკელია ნ., ზოგიერთი ეგვიპტაციური და ზომორფული გამოსახულებისა და სიმბოლოს მნიშვნელობისათვის ქართულ უძველეს ხელნაწერებში, მრავალთავი 24, გვ. 437-451.
- აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972.
- აბრამიშვილი გ., კავლელაშვილი ე., შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საგანძურში დაცული ადრეული შუა საუკუნეების ლითონმქანდაკელობის, ტორეტიკის, გამოყენებითი ხელოვნების და საწესო-სარიტუალო ნივთების კატალოგი (V-X საუკუნის პირველი ნახევარი), თბ., „ქართული აღმანახი“, 2016, №1.
- ალადაშვილი ნ., იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, IV, თბ., 2005.
- ალადაშვილი ნ., აღიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, „საქართველოს სიძველენი“, № 20, 2017, გვ. 321-353.
- ალიბეგაშვილი გ., ვარძიის მოხატულობა, „ხელოვნება“, 1990, №4, გვ. 51-57.
- ამირანაშვილი შ., ვეფხისტყაოსნის დახურაობა, თბ., 1966
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971.
- ამირანაშვილი შ., უბისის ფრესკები, თბ., 1987.
- ანდლულაძე ნ., სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძეგლის მეგობარი“, № 18, თბ., 1969, გვ. 44-52.
- ანდლულაძე ნ., სპეთის „ზედა მაცხოვარი“, გაზ. „საპოვნელა“, თბ., 2000, №2, გვ. 14.
- ანთაძე დ., თეატრალური ზესტაფონი, თბ., 1978.
- არონიშიძე გ., შურღაია ნ., იესე (სესია) გაჩეჩილაძე, გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო, წ. I, თბ., 2005, გვ.116.
- არონიშიძე გ., ღვთისმსახური გაჩეჩილაძეები (XVIII ს. II ნახევარი – XXI ს.), გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო, წ. I, თბ., 2005, გვ. 46-49.
- ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, 2013.
- ბარათაშვილი გ., ბერელაშვილი ე., კეცხოველი მ., მელიქიშვილი ი., ნადარია ნ., სულხანიშვილი ე., ქართული ნაქარგობა, თბ., 2011.
- ბარათაშვილი გ., ბურჭულაძე ნ., ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე პლაკიდის გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, III (48-B), თბ., 2012, გვ. 310-336.
- ბარნაველი თ., საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლები, აყვანილი სახელმწიფო დაცვაზე, თბ., 1959, გვ. 58.
- ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, IV, თბ., 1973, გვ. 758, 5.
- ბერიძე ე., ეხვევის ტაძარი „ღედა ღვთისა“, „ქართული ხელოვნება“, №1, თბ., 1942.
- ბერიძე ე., სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი), „ქართული ხელოვნება“, №1, თბ., 1942.
- ბერიძე ე., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I-II, თბ., 2014.
- ბერძენიშვილი ნ., დონდუა გ., დუმბაძე მ., მელიქიშვილი გ., მესხია შ., რატიანი პ., საქართველოს ისტორია 1, თბ., 1958.
- ბერძენიშვილი ნ., გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, თბ., 1966.
- ბოჭორიძე გ., იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 145-146.
- ბოჭორიძე გ., პატარა ონი, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბ., 1994, გვ. 66-69.

- ბულია მ., ვოლსკაია ა., თუმანიშვილი დ., დავითგარეჯის მონასტრები, უდაბნო, ლავრა, თბ. 2008.
- ბურჭულაძე ნ., დევიძეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ, „ძეგლის მეგობარი“, 43-44, თბ., 1976-77, გვ. 47-57.
- ბურჭულაძე ნ., უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006.
- ბურჭულაძე ნ., ზარზმის მთავარი ტაძრის მოხატულობა, ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, 2013, გვ. 324-347.
- ბურჭულაძე ნ., ქართული ხატები, თბ., 2016.
- გაბადაძე მ., სანთელი – ძე ღვთისას სიმბოლო, ჟ. „რელიგია“, თბ., 1998, № 9-10, გვ. 114-120.
- გაბაშვილი ვ., XVI-XVIII სს. საქართველოს ფეოდალური სისტემა, თბ., 1958, გვ. 74-76.
- გაბაშვილი ც., პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955.
- გაბაშვილი ც., ზედა ვარძია, თბ., 1985.
- გაბიძაშვილი ე., ნათარგმნი ლიტურგიკა, ძირითადი ლიტურგიკული ტერმინები – კრებული „ლიტურგიკა-ჰიმნოგრაფია“, ტომი 5, თბ., 2011, გვ. 12-90.
- გაგოშიძე გ., ჩიხლაძე ნ., დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ. 2006.
- გაფრინდაშვილი გ., ჩუბინაშვილი ნ., ძლევის წმინდა გიორგის მონასტერი სოფ. ტაბაკინში, „ძეგლის მეგობარი“, №18, თბ., 1969.
- გაფრინდაშვილი გ., ვარძია, თბ. 1975.
- გაჩეჩილაძე ე. (შემდგენელ-რედაქტორი და რამდენიმე სტატიის ავტორი), „გაჩეჩილაძეთა საგვარეულო“, წ. 1, თბ., 2005; წ. 2, თბ., 2012.
- გაჩეჩილაძე გ., წვეის ესკიზები, თბ., 2006, გვ. 45.
- გაჩეჩილაძე ს., სოფელი წვეა, წვეელები, მათი ვინაობა და თავგადასავალი, „აკაკის თეიური კრებული“, ქუთაისი, 1899, № 3, გვ. 25-48.
- გეგია თ. (შემდგენელი), ღვთისმშობლის ციკლი ქართულ მინიატურაში XI–XIX სს. (ალბომი), თბ., 2009.
- გელათი 900 (გელათის მონასტრის დაარსების 900 წლისთავისადმი მიძღვნილი წიგნი-ალბომი), თბ. 2007.
- გიგიაშვილი ი., კოპლატაძე ი., ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004.
- გიორგობანი ნ., ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში, „საქართველოს სიძველენი“, 4-5, 2003.
- დადიანი თ., კვაჭატაძე ე., ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.
- დათუნაშვილი ნ., ნეკრესის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მხატვრობა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის „მომბე“, I (46-B), თბ., 2010, გვ. 479-505.
- დათუნაშვილი ნ., ქართული სამოსი და მისი სოციალური ასპექტები XVს-დან XIXს-ის დასაწყისამდე. სადოქტორო დისერტაცია, თბ., 2018, <https://core.ac.uk/download/pdf/287481863.pdf> (2/14 2021).
- დაუჯდომელი, თბ. 2017.
- დეგდარიანი ფ., ღვთისმშობლის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა (მაცხოვრის ვნებათა ციკლი), თსუ-ის სამეცნიერო შრომათა კრებული, 2, თბ., 2001, გვ. 59-73.
- დვალი თ., (შემდგენელი), ტექსტი ანდელუაძე ნ., დვალი თ., ოთხთა ეკლესია, თბ., 2011.
- დვალი მ., პატარა ონის ხუროთმოძღვრული ძეგლის აღდგენა-გამაგრების სამუშაოები, „ძეგლის მეგობარი“, თბ., 1969, №18, გვ. 18-21.
- დიდებულიძე მ., წმ. ესტატეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1990, №2, გვ. 197-206.
- დიდებულიძე მ., აღდგომის ხატი – ქადაგება ფერებით და ხაზებით, „რწმენა და ცოდნა“, თბ., 2001, მარტი-მაისი, გვ. 50-52.
- დიდებულიძე მ., მაცხოვრის შობის წმინდა დღესასწაული ქრისტიანულ ხელოვნებაში, „რწმენა და ცოდნა“, თბ., 2001, დეკემბერი-თებერვალი, გვ. 35-39.
- დიდებულიძე მ., ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII საუკუნის მოხატულობის სისტემა, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, თბ., 2002, გვ. 25-26.
- დიდებულიძე მ., ჯანჯალია მ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მოხატულობა, „Academia“, 5- A, თბ., 2003.
- დიდებულიძე მ., ახალი მონაცემები ყინცვისის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, www.dzeglebi.ge/statiebi/xelovneba/axali_monacemebi_vinevisi.html
- დიდებულიძე მ., ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, „საქართველოს სიძველენი“, 7-8, თბ., 2005.
- დოლიძე ვ., სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“, №7, თბ.,

- 1971, გვ. 131-162.
- **დოლიძე ვ.**, კახეთის ორი ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძეგლის მეგობარი“, №20, თბ., 1970, გვ. 4-8.
 - **დოლიძე ვ.**, „ხოზიტა მაირამი“ საქართველოსა და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა კულტურული ურთიერთობის საბუთი. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე“, ტ. XV, №2, თბ., 1954, გვ. 119-126.
 - **დულაშვილი ე., ქავთარია ნ.**, ამბავი ერთი ხელნაწერისა (ქართულ-ბერძნული ილუსტრირებული ხელნაწერი სანკტ-პეტერბურგის კოლექციიდან), თბ., 2012.
 - **ელიზბარაშვილი ი., ახალაია ლ., ბოჭორიძე მ.**, ტაძრის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიაზე ნატარებული გაწმენდით-სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები. „საქართველოს სიძველენი“, № 7-8, თბ., 2005, გვ. 86.
 - **ვანჩიშვილი ნ.**, ტონთოს ეკლესია (ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები), დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997.
 - **ვანნაძე მ.**, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა (XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე), „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, V, თბ., 2008, გვ. 36-41.
 - **ვანნაძე მ.**, კედლის მხატვრობის ძეგლები (ლევან კახთა მეფისა და თინათინ დედოფლის გამოსახულებანი), www.dzeglbi.ge/statiebi/xelovneba/Kedlis_mxatvroba.html.
 - **ვახუშტი ბატონიშვილი**, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, „ქართლის ცხოვრება“, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 758,5.
 - **ვირსალაძე თ.**, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007.
 - **ვირსალაძე თ.**, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984.
 - **ვოლსკაია ა.** საბერძნეთის №8 ეკლესიის მოხატულობის თავისებურებანი, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, თბ., 2001, გვ. 36, 37.
 - **თაყაიშვილი ე.** არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში, 1910 წ., ემიგრანტული ლიტერატურა, „დაბრუნება“, თბ., 1992, ტ. II, გვ. 204.
 - **თუმანიშვილი დ.**, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობათა შესახებ, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 153-170.
 - **თუმანიშვილი დ.**, არქიტექტურის იკონოგრაფიის შესახებ, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 13-28.
 - **თუმანიშვილი დ.**, სტილის საკითხი ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 29-39.
 - **თუმანიშვილი დ.**, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 57-72.
 - **თუმანიშვილი დ.**, ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 90-100.
 - **თუმანიშვილი დ., ვანჩიშვილი ნ., შავიშვილი მ.**, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები, თბ., 2010.
 - **თუმანიშვილი დ., ნაცვლიშვილი ნ., ხოშტარია დ.**, მშენებელი ოსტატები საქართველოში, თბ., 2012.
 - **იაკობაშვილი ი.**, საქართველოში კედლის მხატვრობის შესრულების „შერეული“ ტექნიკის გავრცელების საკითხისათვის, ახალგაზრდა მეცნიერთა და ასპირანტთა რესპუბლიკური კონფერენცია მიძღვნილი აკად. გ. ჩუბინაშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი, მოხსენების თეზისები, თბ., 1985.
 - **იაკობის პირველსახარება, დმრთისმშობლის შობა** [აპოკრიფი], გადამწერი ბერი იოვანე-ზოსიმე, თბ., 2014.
 - **კავთარიაშვილი ე.**, ლეხთაგის მოხატულობის ქტიტორთა პორტრეტები, „მაცნე“ (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია), I, თბ., 1980, გვ. 175-191.
 - **კაკაბაძე ს.**, საქართველოს ისტორია, ახალი საუკუნეების ეპოქა, ტფ., 1922.
 - **კაპანაძე ხ.**, სარწმუნოებრივი და სოციალური ასპექტი სამეკლესიანი ბაზილიკების სივრცის ორგანიზაციაში, თსუ-ის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომები, №3, 2002, გვ. 43-55.
 - **კარანაძე მ.**, ქართული წიგნის ყდის ისტორია, თბ., 2002.
 - **კასტელი დონ კრისტეფორო დე**, ცნობები და აღბოძი საქართველოს შესახებ, თბ., 1976.
 - **კვაშილავა გ.**, ფესტოსის დისკო, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/04/გია>
კვაშილავა – ფესტოსის – დ/
 - **კვაჭატაძე ე., ჯანჯალია მ.**, ანანური, თბ., 2012.
 - **კვაჭატაძე ე.** „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ

- სკულპტურაში, „საქართველოს სიძველენი“, №17, თბ., 2014, გვ. 131-143.
- **კილაძე ც.** შიომღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, „საქართველოს სიძველენი“, №1, თბ., 2002, გვ. 101-110.
 - **კილაძე ც.** რამდენიმე საკითხი შიომღვიმის მონასტრის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მხატვრობის სტილის შესახებ, „AKADEMIA“, თბ., 2002, ტ. 4, გვ. 72-79.
 - **კლდიაშვილი ა.** პალეოლოგოსთა ხანის მონუმენტური მხატვრობის ზოგი სტილური ნიშნის მიმართება „თაბორის ნათლის“ პრობლემასთან ისიხაზმის მოდერებაში, თსუ-ის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 1998, გვ. 18-20.
 - **კლდიაშვილი ა.** ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობის ერთი საკვანძო გამოსახულების შესახებ. georoyal. ge/?m=1000&id=3256
 - **კლდიაშვილი ა.** ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის სისტემის შესახებ, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“ II, თბ., 2002, გვ. 20-22.
 - **ლილუაშვილი მ.** სუჯუნის წმ. გიორგის ეკლესია: ისტორია და არქიტექტურა, „საქართველოს სიძველენი“, №20, 2017, გვ. 259-273.
 - **ლორთქიფანიძე ი., ჯანჯალია მ.,** წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
 - **ლორთქიფანიძე ი.,** ნაბახტევის მოხატულობა, თბ., 1973.
 - **მათიაშვილი ი.,** სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის იკონოგრაფია, „ბიზანტინოლოგია საქართველოში“ 3, I, თბ., 2011, გვ. 301-317.
 - **მაკალათია მ.,** წარმართული ხასიათის ზოგიერთი საკულტო ძეგლი სვანეთში. სმაკ-ის ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწ. მუზეუმი, სვანეთი I, თბ., 1977, გვ. 32- 36.
 - **მამაიაშვილი ი.,** პირველსახარების ილუსტრაციათა ციკლი გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის მოხატულობაში, „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“, თბ., 2001, გვ. 43-44.
 - **მამაიაშვილი ი.,** გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 1, 2001.
 - **მამაიაშვილი ი.,** გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობის კომპოზიციის სტრუქტურა და მხატვრული გადაწყვეტა, „საქართველოს სიძველენი“, №2, თბ., 2002.
 - **მამაიაშვილი ი.,** გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ცენტრალური სივრცის XVI საუკუნის მხატვრობა (1557-1565), „ქართული ხელოვნების ნარკვევები“ II, თბ., 2002, გვ. 32-33.
 - **მამაიაშვილი ი.,** პოსტბიზანტიური მხატვრობის სტილური ტენდენციები გელათის მთავარი ტაძრის XV საუკუნის II ნახევრის მოხატულობაში, თსუ-ის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის შრომები, №4, თბ., 2003, გვ. 69-79.
 - **მამაიაშვილი ი.,** ღმრთისმშობლის მიცვალების ტექსტის ილუსტრაციები გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, „საქართველოს სიძველენი“, № 4-5, თბ., 2003.
 - **მამაიაშვილი ი.,** პოსტბიზანტიური ტენდენციები XVI საუკუნის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი თბ., 2008, თეზისები.
 - **მამასახლისი ი.,** წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში, „საქართველოს სიძველენი“, № 17, თბ., 2014, გვ. 257-170.
 - **მართლმადიდებელი ეკლესიის კანონები** ეპისკოპოს ნიკოდიმის (მილაში) განმარტებებით, I ტ., თბ., 2007.
 - **მაჩაბელი კ.** ბიბლიური თემები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში, თსუ-ის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 1998, გვ. 28-30.
 - **მინდაძე ნ.,** წმ. ბარბარე ქართულ ტრადიციაში – წიგნიდან ნ. ხაზარაძე, ნ. მინდაძე, ღვთისმშობლის სარტყლის ქვეყანა, თბ., 2008, გვ. 93-110.
 - **მარჩენკო დ.** „როკერული რქები“ მართლმადიდებლურ ხატებზე ანუ საიდან მოდის იკონოგრაფიული უესტიკულაცია, [www.apocalypse.ge/სწავლანი-როკერული-რქები-მართლმადიდებლურ % 20 ხატებზე. html](http://www.apocalypse.ge/სწავლანი-როკერული-რქები-მართლმადიდებლურ-%20ხატებზე.html).
 - **მეფისაშვილი რ.,** ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი, „ქართული ხელოვნება“ №3, თბ., 1950, გვ. 25-52.
 - **მეფისაშვილი რ.,** ბერის საყდარი, „ქართული ხელოვნება“, №7, 1971წ., გვ. 91-110.
 - **მეფისაშვილი რ.,** სოფელ კიანეთის X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ძეგლის მეგობარი“, №30, თბ., 1972, გვ. 59-68.
 - **მეფისაშვილი რ., ვირსალაძე თ.,** გელათი, თბ., 1982.
 - მოქვის სახარება, ალბომი, თბ., 2015.

- **ნაცვლიშვილი ნ.**, ახალციხის კათოლიკური სიძველეები, „საქართველოს სიძველენი“, №20, 2017, გვ. 274-306.
- **ნიკოლიძე (მილაში)** (დალმატიისა და იტრიის ეპისკოპოსი) – მართლმადიდებელი ეკლესიის კანონები მისი განმარტებებით, ტ. I, თბ., 2007.
- **ოსეფაშვილი ლ.**, „ძველი დღეთა“ სეპტიცხოვლის მოხატულობაში, თბ., 2009.
- **ოქროპირიძე ა.**, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1977.
- **ოქროპირიძე ა.**, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI-XIII სს.), „მაცნე“ (იანვს), თბ., 1989, №3, გვ. 156-167.
- **პაპუაშვილი ნ.**, რელიგიის ისტორია, „კარიბჭე“, თბ., 1996.
- **პრივალოვა ე.**, ტიმოთესუბნის ახლადგახსნილი მოხატულობა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 6, თბ., 1975.
- **პრივალოვა ე.**, ბეთანიის მოხატულობა, თბ., 1980, № 8, გვ. 55-62.
- **რჩეულიშვილი ლ.**, ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია, „ქართული ხელოვნება“, №1, თბ., 1942, გვ. 31-40.
- **რჩეულიშვილი ლ.**, თრიალეთის საერისთავოს X საუკუნის ერთი ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“, № 6, თბ., 1963, გვ. 167-182.
- **რჩეულიშვილი ლ.**, რატი ერისთავთ-ერისთავის ნაგებობა ახალქალაქში, „ქართული ხელოვნება“ №7, თბ., 1971, გვ. 111-129.
- **რჩეულიშვილი ლ.**, თრიალეთის ახალქალაქის ძეგლები, „ძეგლის მეგობარი“, № 30, თბ., 1972, გვ. 69-77.
- **რჩეულიშვილი ლ.**, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994.
- საქართველოს სამთხე. საქართველოს წმიდათა ცხოვრება შეკრებილი და გამოცემული გობრონ (მიხაილ) საბინინის მიერ. პეტერბურდი, 1882.
- საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წ. 5, თბ., 1990.
- საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სახელმწიფო პროგრამა, თბ., 2006, გვ. 153.
- **სანიკიძე თ.**, ფექრაშენი, „ძეგლის მეგობარი“, 29, თბ., 1972, გვ. 71-79.
- **საყვარელიძე თ.**, წმინდა გიორგის ეკლესია ვანში. „ძეგლის მეგობარი“, 1972, №29, გვ. 25-30.
- **საყვარელიძე თ.**, ალიბეგაშვილი გ., ქართული ხატები, თბ., 1994.
- **საყვარელიძე თ.**, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია, გაზ. „საპოვნელა“, 2000, №3, გვ. 9.
- **სილოგავა ვ.**, ქართული წარწერა კომეტის გამოჩენის შესახებ, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, თბ., 7 თებერვალი, 1986.
- **სიხარულიძე ქ.**, „კავკასიური მითოლოგია“ – მიწის ღვთაებები, 20.X.2013, [astroblogi.com/მიწის ღვთაებები](http://astroblogi.com/მიწის_ღვთაებები)
- **სოსელია თ.**, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), I, გვ. 173. (ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფ. Hd № 8353, № 8396).
- **სურგულაძე ი.**, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1993.
- **სხირტლაძე ზ.**, საკურთხეველის მოხატულობის სქემის ზოგი თავისებურება XIII ს. ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში, „მაცნე“ (იანვს), თბ., 1981, № 4, გვ. 85-99.
- **სხირტლაძე ზ.**, ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“ (იანვს), თბ., 1982, № 2, გვ. 114-133; 1982 № 4, გვ. 164-183.
- **სხირტლაძე ზ.**, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიის მხატვრობა, თელავანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008.
- **სხირტლაძე ზ.**, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009.
- **სურგულაძე ი.**, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986.
- **ფირალიშვილი თ.**, ბობნევის მოხატულობა, თბ., 1952.
- **ფირალიშვილი თ.**, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979.
- **ღამბაშიძე გ.**, ქართული კულტურის ძეგლები დვალეთში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, №3, გვ. 73-77.
- **ყენია მ.**, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში, „საქართველოს სიძველენი“, № 12, თბ., 2008, გვ. 128-151.
- **ყენია მ.**, ზემო სვანეთი, თბ., 2010.
- **ყენია მ.**, მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში, „საქართველოს სიძველენი“, №17, თბ., 2014, გვ. 218-243.
- **ყენია რ.**, X-XI საუკუნის რამდენიმე ჭედური ხატის აღდგენის საკითხისათვის, „ძეგლის მეგობარი“ № 51, თბ., 1979.
- **ყენია რ.**, ალადაშვილი ნ., ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკვლევი, თბ., 2000.

- **შმერლინგი რ.**, ფარახეთი, „საქართველოს სიძველენი“, №2, თბ., 2002.
- **შმერლინგი რ., კრავჩენკო ა.**, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954.
- **შურღაია ნ.**, ზოგიერთი ცნობა სოფელ წვეისა და მისი ახლო გარემომცველი არეალის შესახებ, „გაჩქინილაძეთა საგვარეულო“, წ. 2, თბ., 2012, გვ. 278-282.
- **ჩოფიკაშვილი ნ.**, ქართული კოსტიუმი (VI-XIVსს.), თბ., 1964, გვ. 133-143.
- **ჩხლაძე ნ., გავრშიძე თ., ბაგრატიონი გ., ხუსკივაძე ი.**, გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობანი კრებულში ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა – თბ., 1998, გვ. 98-111.
- **ჩხლაძე ნ.**, მარტივლის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, აკად. შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები II, თბ., 1996, გვ. 94-103.
- **ჩხლაძე ნ.**, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შურნალი, თბ., 2013, №1-2, გვ. 12-25.
- **ჩუბინაშვილი გ.**, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტფ., 1936.
- **ცერაძე თ., ცხადაძე დ.**, „ოქროს ოთხთავი“, იერუსალიმის წმინდა საფლავის ეკლესიის ერთი ქართული ხელნაწერი, თბ., 2013.
- **ცინცაძე გ.**, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „ქართული ხელოვნება“ № 6, თბ., 1963.
- **ცინცაძე გ.**, ბაგრატის ტაძარი, თბ., 1964.
- **ცინცაძე გ.**, ქსნის ხეობის ხუროთმოძღვრების ძეგლის – კაბენის – გახსნა შესწავლის შედეგები, „ქართული ხელოვნება“ №7, თბ., 1971, გვ. 67-90.
- **ციცხვიანა ლ.**, ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ზედა სამლოცველო, თსუ-ის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, №2, თბ., 2001, გვ. 209-222.
- **წმინდა ოთხთავი**, თბ. 2012.
- **ჭიჭილეიშვილი მ.**, სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2010.
- **ჭიჭინაძე ი.**, მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები, თბ., 2004.
- **ჭიჭინაძე ი.**, სორის მოხატულობა, თბ., 1985.
- **ჭიჭინაძე ი.**, სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბ., 2014.
- **ჭიჭინაძე ნ.**, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ფერწერული ხატები, „საქართველოს სიძველენი“, № 6, თბ., 2004.
- **ჭიჭინაძე ნ.**, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, XI-XIV საუკუნეების ფერწერული ხატები სვანეთიდან, თბ., 2011.
- **ჭიჭინაძე ნ.**, ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადების ფრესკული ხატები, „კადმოსი“, 6, 2014, გვ. 50-67.
- **ხაზარაძე ნ.**, მარიამ ღვთისმშობლის სარტყელი და საქართველო, წიგნიდან ნ. ხაზარაძე, ნ. მინდაძე, ღვთისმშობლის სარტყელის ქვეყანა, თბ., 2008, გვ. 7-25.
- **ხუნდაძე თ.**, ჩრდილის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტები, „საქართველოს სიძველენი“, 13, თბ., 2009, გვ. 34-53.
- **ხუნდაძე თ.**, ძველი ალექსის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და იონას გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფზე, თსუ-ის 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 1998, გვ. 53-55.
- **ხუნდაძე თ.**, ხუროთმოძღვრული კერამიკის ნიმუშები შიდა ქართლის ტაძრებიდან. ინტერნეტ-ჟურნალი „Georgica“, სერია B, 2014.
- **ხუსკივაძე ი.**, ქართული საერო მინიატურა XVI-XVIII საუკუნეებში, თბ., 1976.
- **ხუსკივაძე ი.** გვიანშუასაუკუნეების ფერწერის ერთი ასპექტის შესახებ, „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1982, გვ. 109-123.
- **ხუსკივაძე ი.**, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთი ასპექტი, „ხელოვნება“, თბ., 1992, №5-6, გვ. 16-34.
- **ხუსკივაძე ი.**, XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, „ხელოვნება“, თბ., 1992, № 5-6, გვ. 17-40.
- **ხუსკივაძე ი.** ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003.
- **ხუსკივაძე ი.**, წვეა – წმინდა გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „საქართველო სიძველენი“, №15, თბ., 2012, გვ. 285-331.
- **ხუსკივაძე ი.**, ზარათი – წმიდათა კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია, თბ., 2008.
- **ხუსკივაძე ი.**, ხობის ტაძრის მე-17 საუკუნის მოხატულობა, „საქართველოს სიძველენი“, № 7-8, თბ., 2005.
- **ხუსკივაძე ლ.**, შუა საუკუნეების ქართული მინანქარი, თბ., 1984.
- **ხუციშვილი გ.**, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1988.
- **ჯანჯალია მ.**, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში. გაიანე ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის მასალები. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი. თბ., 1999, გვ. 35-37.

- **ჯანჯალია მ.**, (მ. დიდებულიძესთან ერთად), იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მოხატულობა, „Academia“, 5-A, 2003.
- **ჯანჯალია მ.**, ტრადიცია და სიახლე XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 2, თბ., 1991.
- **ჯავახიშვილი გ.**, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998.
- **ჯავახიშვილი ივ.**, ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, წიგნი პირველი, საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები, თბ., 1950.
- **ჯავახიშვილი ივ.**, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, საფენელ-საგებელი, ავეჯი და ჭურჭელი, თბ., 1965.
- **ჯავახიშვილი ივ.**, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ტ. III-IV, თბ., 1962. (III ტანისამოსი, ქსოვილები და ხელსაქმე, IV საომარი საჭურველი და სამხედრო საქმე).
- **ჯაოშვილი გ.**, ზესტაფონი, თბ., 1991.
- **ჯობაძე ვ.**, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006.
- **ჯღამია ჯ.**, სოფელ ზედა წვევის ეკლესიის ერთი უცნობი ეპიგრაფიკული წარწერის შესახებ, „ძეგლის მეგობარი“, თბ., 1978, № 47, გვ. 61-62.
- **Алпатов М.В.**, Древнерусская иконопись, М., 1984.
- **Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.**, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1967.
- **Аладашвили Н.А.**, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977.
- **Аладашвили Н.А.**, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Аладашвили Н.А., Алибегашвили Г.В., Вольская А.И.**, Живописная школа Сванети, Тб., 1983.
- **Алибегашвили Г.В.**, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.
- **Алибегашвили Г.В.**, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957.
- **Алибегашвили Г.В.**, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв., Тб., 1973.
- **Алибегашвили Г.В.**, Византия, христианский восток и некоторые особенности местных художественных традиций в миниатюрной живописи средневековой Грузии. Византиноведческие этюды, Тб., 1991, გვ. 113-119.
- **Алибегашвили Г.В.**, Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Алибегашвили Г.В.**, Роспись главного храма Богоматери в Вардзия, საქართველოს მღვიმეები და გამოქვაბულები, № 12, თბ., 1988.
- **Амиранашвили Ш.Я.**, История грузинского искусства, М., 1950.
- **Амиранашвили Ш.Я.**, История грузинской монументальной живописи, том. I, Тб., 1957.
- **Амиранашвили Ш.Я.**, Грузинская миниатюра, М., 1966.
- **Андгуладзе Н.**, Колокольни Грузии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Белик Ж.Г., Савченко О.Е.**, Древнерусская живопись. Иконография, www.iconrussia.ru/painting/iconography/1694/
- **Беридзе В.**, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981.
- **Брун В., Тильке М.**, История костюма от древности до нового времени, М., 1997.
- **Булкин В.**, Русская икона, Санкт-Петербург, 2008.
- **Вачнадзе М.**, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI в., II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977.
- **Вачнадзе М.**, Кахетинская школа живописи XVI века и её связь с афонской живописью, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Вирсаладзе Т.Б.**, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, „ქართული ხელოვნება“, 4, თბ., 1955, გვ. 169-231.
- **Вирсаладзе Т.Б.**, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, „ქართული ხელოვნება“, 6, თბ. 1963, გვ. 107-166.
- **Вирсаладзе Т.Б.**, К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Удабно в Давид-гаредже, Академия наук грузинской ССР, „Мацне“, 1968 № 6, გვ. 223-239.

- **Вирсаладзе Т.Б.**, Очерк, о монументальной живописи Грузии, в книге „История искусств народов СССР“, Т. 2, М., 1973, 83. 221-246, Т.3, 1974.
- **Вирсаладзе Т.Б.**, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, 83. 19.
- **Вирсаладзе Т.Б.**, Грузинская средневековая монументальная живопись, Тб., 2007.
- **Всеобщая история искусств**, Т. 2, М., книга первая, М., 1960.
- **Вольская А.**, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974.
- **Дидебулидзе М.**, Два памятника грузинской монументальной живописи в верхней Имерети, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Джурич В.**, Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, М., 2000.
- **Евсеева Л.**, Греческая икона после падения Византии. История иконописи, М., 2002, 83. 95-118.
- **Евсеева Л.**, Грузинская икона X-XV веков. История иконописи, М., 2002, 83. 165-172.
- **Евсеева Л.М.**, Иконы XIII-XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублёва (под общей редакцией Г.В. Попова), М., 2007.
- **Закарая П.**, Зодчество Тао-Кларджети, Тб., 1992.
- **Захарова А.В.**, Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в., „Исторические исследования“. Журнал исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, вып. №2.2015. <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82>
- **Иосебидзе Дж.**, Роспись Ачи, Тб., 1989.
- **Квливидзе Н.В.**, Дейсус, Православная энциклопедия, Т. 14, М. 2007, 83. 316-319.
- **Квливидзе Н.В.**, Якова протоевангелие, иконография. Православная энциклопедия Т. 20, www.pravenc.ru/text/200365.html 2.IV 2014.
- **Кипшидзе И.**, Некоторые особенности образа Архангелов в средневековой живописи Сванетии, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
- **Кондаков Н.П.**, Иконография Богоматери, Т. I,II, С.-Петербургъ, 1914-1915.
- **Кондаков Н.П.**, Памятники христианского искусства на Афоне, С.-Петербургъ, 1902.
- **Лазарев В.Н.**, Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв., М., 1973.
- **Лазарев В.Н.**, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, стр. 55-102 из кн. Русская средневековая живопись, М., 1970.
- **Лазарев В.Н.**, История византийской живописи, М., 1986.
- **Лафонтен-Дозонь Ж.**, Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
- **Лидов А.М.**, Византийские иконы Синая, Москва-Афины, 1999.
- **Липатова С.**, Иконография рождества Христова в искусстве Византии и древней Руси, www.pravoslavie.ru/412.html 27.XII.2005.
- **Липатова С.**, Успение пресвятой Богородицы: Иконография праздника в искусстве Византии и древней Руси. www.pravoslavie.ru/jurnal/060826144424.htm
- **Липатова С.**, Иконография праздника благовещения пресвятой Богородицы, 6/IV 2006. www.hravoslavie.ru/484.htm
- **Логачева Н.В.** Иконография рождества Христова, www.vob.ru/public/vrn/obraz/16Logacheva.htm
- **Лордкипанидзе И.Г.**, Роспись Набахтеви, Тб., 1973.
- **Лордкипанидзе И.**, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.
- **Луковникова Е.**, Иконография рождества Христова, aliom.ortodoxy.ru/arch/003/003_nativity.htm#3/1994 **Мамаиашвили И.**, Народная струя в грузинской монументальной живописи XVI в., II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
- **Мамаиашвили И.Ф.**, Роспись Табакини, Тб., 1991.
- **Мамаиашвили И.Ф.**, К вопросу об иконографической программе грузинских росписей позднего средневековья. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Масленицын С.И.**, Ярославская иконопись, М., 1983.
- **Мысливец Й.**, Происхождение Дейсуса _ из кн. Византия южные Славяне и древняя Русь Западная Европа (искусство и культура), М., 1973, 83. 59-63.
- **Никольская Т.М.**, Иконописный образ, его семантика и символика, 03.04.2011, www.analiculturolog.ru/archive/item/670-icon-painting-the-image-of-his-semantics-and-simbols.html

- **Погребняк Н.** (Протоиерей), Божественная литургия в памятниках иконографии, Московские епархиальные ведомости, № 11-12, 2006. vedomosti.meparh.ru/2006_11_12/14.htm
- **Попова О.С., Захарова А.В., Сусленков В.Е.**, Византия, Архитектура и изобразительное искусство. Большая российская энциклопедия, электронная версия https://bigenc.ru/world_history/text/1912913
- **Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.**, Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века, М., 2012.
- **Попова О.**, Византийские иконы VI-XV веков. История иконописи, М., 2002, გვ. 41-94.
- **Привалова Е.Л.**, Павниси, Тб., 1977.
- **Привалова Е. Л.**, Роспись церкви Георгия калаубанского близ Мцхета, „ქართული ხელოვნება“, 8 А, 1979, გვ. 137-158.
- **Привалова Е.Л.**, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980.
- **Привалова Е.Л.**, О грузинской монументальной живописи рубежа XII-XIII веков, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
- **Привалова Е.Л.**, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, „ქართული ხელოვნება“, სერიი, №10, გვ. 143-164.
- **Покровский Н.В.**, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, Санкт-Петербург, 1900.
- **Покровский Н.В.**, Очерки памятников христианского искусства. Санкт-Петербург, 1999.
- **Рогов А.И.**, Фрески Лаврова, Византия южные славяне и древняя Русь, Западная Европа (Сборник статей в честь В.Н. Лазарева), М., 1973, გვ. 339-351.
- Рождество Христово, [Secure/https://ru.wikipedia.org/wiki/Рождество_Христово](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рождество_Христово), 21.II.2017
- **Рчеулишвили Л.**, Композиция трёх крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Северов Н.П., Чубинашвили Г.Н.**, Кумурдо и Никорцминда, М., 1947.
- **Северов Н.П.**, Памятники грузинского зодчества, М., 1947.
- **Сёстры Ново-Тихвинского монастыря**, О чём говорят жесты на иконах, 2010, www.pravmir.ru/ochem_govoryat-zhesty-na-ikonax/
- **Слободский С.** (Протоиерей, Составитель), **Закон Божий**, Holi Trinity Monastery, Jordanville, N.Y. U.S.A., 1973.
- **Смирнова С.Н.**, Протоевангельский цикл Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2449>
- Сошествие Христа в ад, https://ru.wikipedia.org/wiki/Сошествие_Христа_в_ад
- София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи из собраний музеев России. Каталог. М., 2000.
- **Такаишвили Е.С.**, Образцы надписей и стеной росписи монастыря Святого Креста близ Иерусалима, Известия кавказского отделения Императорского московского археологического общества, Вып. III, Тифлиси, 1913, გვ. 154-162.
- **Толмачевская Н. И.**, Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931.
- **Уварова П.С.**, Сванетия. Материалы археологии Кавказа, вып. 10, М., 1904, გვ. 99-100.
- **Хускивадзе Ю.**, Роспись церкви в Чала и некоторые вопросы позднесредневековой монументальной живописи, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Шевченко Э.В., Захария.** Иконография. Православная энциклопедия, Т.19, გვ. 680-686. <http://www.pravenc.ru/text/182665.html> 2009, 20/IX.
- **Шевякова Т.С.**, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.
- **Шервашидзе Л.А.**, Некоторые средневековые стеной росписи на территории Абхазии, Тб., 1971.
- **Шмерлинг Р.О.**, Древний Цвимоетский храм близ сел. Хциси, „Ars Georgica“, 4, Тб., 1955, გვ. 139-168.
- **Шмерлинг Р.О.**, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962.
- **Шмерлинг Р.О.**, Церковь в селении Дарквети, „ქართული ხელოვნება“, № 6, თბ., 1963, გვ. 183-196.
- **Шмерлинг Р.О.**, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв, Тб., 1979.
- **Шумков В.**, Древнерусская иконопись. andrey-rublev.ru/shumkoff-1-23.php (2006-2013).
- **Щепкина М.В.**, Болгарская миниатюра XIV века, М., 1963г.
- **Ченшвили Г., Бучукури М.**, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Чичинадзе И.А.**, Палеологовское искусство и грузинская живопись (конец XIII_I пол. XIV вв.) Византиноведческие этюды, Тб., 1991, გვ. 130_138.

- **Чубинашвили Г.Н.**, Архитектурные памятники VIII и IX века в ксанском ущелье, „ქართული ხელოვნება“, თბ., 1942, გვ. 1-30.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Памятники типа Джвари, Тб., 1948.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Архитектура кахетии, Тб., 1959.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Цроми, М., 1969.
- **Чубинашвили Г.Н.**, Вопросы истории искусства, Т. I, Тб., 1970.
- **Чубинашвили Н.Г.**, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X-XI вв.), Тб., 1958.
- **Чубинашвили Н.Г.**, Хандиси, Тб., 1972.
- **Юревич Д.**, Символизм жестов в христианской иконографии, 2010, www.kiev.ortodox.org/site/culture/2260/2010
- **Якобавили И.**, Материалы и техника исполнения ранних стенописей верхней Сванетии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
- **Языкова И., Игумен Лука (Головков)**, Богословские основы иконы и иконографии. История иконописи, М., 2002, გვ. 9-28.
- **Яковлева А.**, Техника иконы. История иконописи, М., 2002, გვ. 29-40.
- Armenian miniatures from the Matenadaran collection, Yerevan, „Nairi“.
- **Demus O.**, Byzantine mosaic decoration aspects of monumental art in Byzantium, London, 1948.
- **Weitzmann K.**, Die Ikonen 6. Bis 14. Jahrhundert, München, 1978.
- **Lafontaine-Dosogne J.**, Iconographie de L'Enfance de la Vierge dans l'Empire Bizantin et en Occident, T.I, Bruxelles, 1964.
- ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΤΜΟΥ ΓΕΝΙΚΗ ΕΡΟΠΤΕΙΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Δ. ΚΟΜΙΝΗΣ Καθηγητής Βυζαντινής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ Α. Ε., 1988.
- **Athanasios D. Kominis** _General Editor, Patmos Treasures of the Monastery, Athens, 1988.
- **Myslivec J.**, Iconografic akathistu Panny Marie „Seminarium Kondakovianum“, V (Prague, 1932).
- **Ristow Günter**, Geburt Christi: Reallexikon zuz byzantinischen Kunst, 11, 1971, გვ. 644.
- **Л. Живкова, Четвероевангелието на цар Иван-Александър, София, 1980.**
- **Tsuji Shigebumi, The Headpiece miniatures and Genealogy pictures in Paris Gr. 74.** The Dumbarton Oaks Papers (Dop) № 29, 1975.

ისტორიული საბუთები:

- კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა კვლევის ცენტრი, ფ. Hd, NN 8353, 8396.
- საქართველოს საისტორიო არქივი, საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორა, 1817-1875 წწ., ფონდი 489, აღწერა 6, წვეის ეკლესიის 1826-1864 წლების დავთრები.
- **პ. ინგოროყვა**, სვანეთის საისტორიო ძეგლები, ნაკვ. II, ტექსტები, „მატიანე სვანეთისა კრებისა“, თბ., 1941, გვ. 142.
- სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ისტორიული საბუთები და სულთა მატიანეები. ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო აპარატი დაურთო **გ. სიღლაგამ**. თბ., 1986, გვ. 253.
- მასალები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმიკისათვის (X–XVII სს. ისტორიული დოკუმენტების მიხედვით), წ. I. (გამოსაცემად მოამზადეს **ზ. ალექსიძემ და შ. ბურჯანაძემ**), თბ., 1964, გვ. 258, (1552 VI. 12 Ad-1564).
- **სარგის კაკაბაძე**, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, წიგნი I, ტფ., 1921, გვ. 24/5.

ლექსიკონები და ენციკლოპედიები:

- **აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ.** სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტომი I, 2011, ტომი II, 2012.
- **აბულაძე ი.**, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973.
- **აჭარაძე ნ.**, რელიგიურ სიტყვათა განმარტებანი (ლექსიკონი), თბ., 2001.
- საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წიგნი V, თბ., 1990.
- **ბიბლია**, თბ., 1989.
- **გაბიაშვილი გ. მამაცაშვილი მ., დამბაშიძე ა.**, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2007.
- **თოფურია გ. გიგინეიშვილი ივ.**, ქართული ენის ორთოგრაფიული ლექსიკონი, თბ., 1968.
- **კენჭოშვილი გ.** სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

- კვირკველია თ., მოკლე რუსულ-ქართული სურთომოდვრული ლექსიკონი, თბ., 1961.
- ნუმიზმატიკა და ბონისტის განმარტებითი ლექსიკონი – ელექტრონული ვერსია.
- რუხაძე გ., საღმრთისმეტყველო ლექსიკონი-ცნობარი, თბ., 2013 – ელექტრონული ვერსია.
- ჩიქობავა არნ. (მთ. რედ.), ჭაბაშვილი მ. (რედ.), ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ. 1986.
- ციციშვილი ე., წერეთელი ე., რუსულ-ქართულ პოპულარულ სიტყვათა კონა, არქიტექტურა, დიზაინი, მხატვრობა, არქეოლოგია, ტექნიკა.
- ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, თბ., 1964.
- პეტროზილო პ., ქრისტიანობის ლექსიკონი, თბ., 2011.
- Православная энциклопедия. М.
- Шейнина Е.Я., Энциклопедия символов, М., 2003.
- Турскова Т. А., Новый справочник символов и знаков, М., 2003.
- ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., 1975-1981.
- Большая советская энциклопедия, третье издание, М., 1969-1978.
- Большая российская энциклопедия, электронная версия.

ოლუსტრაციების სია:

წვეის ეკლესიის არქიტექტურის ნახაზებისა და ნახატების სია

- I. წვეის წმ. გიორგის თავდაპირველი ეკლესიის აღმოსვლეთი ფასადი.
- II. წვეის თავდაპირველი ეკლესიის I სართულის გეგმა.
- III. წვეის სამნავიანი ბაზილიკის განაკვეთი სიგრძეზე, ხედი სამხრეთისაკენ.
- IV. წვეის სამნავიანი ბაზილიკის განაკვეთი სიგრძეზე, ხედი ჩრდილოეთისაკენ.
- V. წვეის თავდაპირველი ეკლესიის I-II სართულების გეგმა.
- VI. ტრიუმფალური და საბჯენი თაღების იმპოსტები.
- VII. კედლის თაღების იმპოსტები.
- VIII. სიმბოლური კომპოზიცია წვეის ეკლესიის იატაკზე.
- IX. კონცენტრული წრეების გამოსახულება წრომის ტაძრის ჩრდილოეთ პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე.
- X. წრეში ჩაწერილი ჯვრისა და ვარდულების გამოსახულებები წრომის ტაძრის სამხრეთ პატრონიკეს ქვეშ, კონსოლზე.
- XI. წვეის თავდაპირველი ეკლესიის ლავგარდნის ქვედა სიბრტყის ჩუქურთმა.
- XII. წვეის თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი სარკმლის საპირე.
- XIII. ნიშის ნაკვალევი წვეის თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე.
- XIV ა,ბ,გ. სამნაწილიანი საკურთხევლის მქონე დარბაზულ ეკლესიათა გეგმები.
- XV ა.ბ. წვეის სამნავიანი ბაზილიკის I-II სართულების გეგმები.
- XVI. ბაზილიკის განივი ჭრილი, ხედი აღმოსავლეთისაკენ.
- XVII. ბაზილიკის ჩრდილოეთი ფასადი.
- XVIII. ბაზილიკის სამხრეთი ფასადი.
- XIX. ბაზილიკის და სამრეკლოს დასავლეთი ფასადი.

წვეის ეკლესიის განვითარებული შუა სუკუნეების მოხატულობის და პარალელური მასალის სქემების სია

1. აფსიდის მოხატულობა.
2. სამხრეთი კედლის მოხატულობა.
3. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა.
4. კონქის მოხატულობა.
5. X–XI სს. სპილოს ძვლის ტრიპტიქონის ფრაგმენტი (ვატიკანის მუზეუმში).
6. რუსული ხატი „დეისუსი წარდგომილებით“, XIV ს. ბოლო XV ს. დასაწყისი (ფსკოვი).
7. წმინდანი ქალების და (ქვედა ფენაში) წმ. მეომრების გამოსახულებები სამხრეთ კედელზე.
8. წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენა. ჩრდილოეთ კედელზე.
- 8ა. წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენის სქემის ვარიანტი.
9. გველქაპის მძლეველი წმ. თევდორეს გამოსახულება კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიაში.

- 9ა. ტრიუმფატორი წმ. გიორგის გამოსახულება კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიაში.
10. სადიაკონის მოხატულობა.
11. „იოაკიმესა და ანას შესხვედრის“ სცენის ფრაგმენტი.
12. პელენდრის წმ. ჯვრის ეკლესიის (კვიპროსი) ფრესკა „ზაქარიას ღოცვა“(XVს. ბოლო).
13. „ზაქარიას ღოცვის“ სცენა ტრეტიაკოვის გალერეაში დაცული „ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ ხატის (XVIს.) ჩარჩოზე.

წვეის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის და პარალელური მასალის სქემების სია

14. ბუგეულის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობა.
15. „ხარების“ სცენები გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში.
16. წვეის „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენა.
17. ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის კივორიუმის რელიეფი, VI ს. შუა წლ.
18. ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის მოზაიკა, XII-XIIIსს.
19. ოხრიდის ღვთისმშობელ პერიბლეპტოსის ტაძრის ფრესკა, 1295წ. (მაკედონია).
20. ხორას (კახრიე ჯამეს) მონასტრის მოზაიკა, XIVს. დასაწყისი.
21. კუჩევიშტეს მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკა, XIVს. (მაკედონია).
22. ზარზმის ფრესკა, სამხრეთი მკლავი, XIVს.
23. ტომინის ფსალმუნის მინიატურა (ბულგარეთი), XIVს. შუა წლ.
24. მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძრის ხატის ფრაგმ., XIVს. 50-60-იანი წლ.
25. ლავროვის წმ. ონოფრეს ეკლესიის ფრესკა. XV-XVIსს. მიჯნა (უკრაინა).
26. ჰუმორი, სამხრეთი ფასადის ფრესკა, 1530 (35)წ.
27. მოლდოვიცა, სამხრეთი ფასადის ფრესკა, 1537წ.
28. ბუგეულის ფრესკა. XVIIს. დასაწყისი.
29. ვორონეცი, 1547-50 წლები (რუმინეთი).
30. სუჩევიცა, ინტერიერის ფრესკა, XVIს. ბოლო.
31. სუჩევიცა, ექსტერიერის ფრესკა, XVIIს. ბოლო (რუმინეთი).
32. კრეტული წარმოშობის ხატი. XVIIს. დასაწყისი.
33. იაროსლავლის ხატი, 1516 (1563)წ.
34. ნოვგოროდის ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების ხატის ფრაგმენტი, XVIIს. (ტრეტიაკოვის გალერეა).
35. ფერაპონტოვოს ღვთისმშობლის შობის ეკლესიის ფრესკა, 1502წ.
36. ხობის ტაძრის ფრესკა, XVIIIს.
37. მოსკოვის კრემლის ღვთისმშობლის კვართის დადების ტაძრის ფრესკა, 1644წ.
38. „ღვთისმშობლის დაუჯდომლის“ მინიატურა, XVII-XVIIIს-თა მიჯნა.
39. პალეხის ღვთისმშობლის ხატის ფრაგმენტი. მე-18ს. შუა წლ.
40. ღვთისმშობლის აკათისტოიანი ხატის ფრაგმენტი, რუსეთი, XIXს..
41. ღვთისმშობლის გამოცხადება წმინდანთა წინაშე.
42. „შობის“ კომპოზიცია. კამარის სამხრეთ-დასავლეთი ქანობი და კედელი.
43. გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. ხალხურ მოხატულობათა „შობის“ სცენების სქემები.
44. წვეის ეკლესიის „ფერიცვალება“-„ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიცია.
45. გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა „ფერიცვალებისა“ და „ამაღლების“ სცენები.
46. გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობათა „ლაზარეს აღდგინების“ სცენები.
47. წვეის ეკლესიის „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენა.
48. „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენები გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში.
49. კომპოზიცია სამი წინასწარმეტყველისა და ყორნის გამოსახულებებით. ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედელი.
50. კამარის საბჯენი თაღისა და პილასტრების მოხატულობა.
51. კაპადოკიის იხლარის ხეობის ადასალტის გამოქვაბული ეკლესიის ფრესკის სქემა.
52. გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობათა წარწერები.

ტაბულების სია

I თავი. წვევის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების ტაბულები

1. წვევის წმ. გიორგის ეკლესიის ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან (1953წ.).
2. წვევის წმ. გიორგის ეკლესიის ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან (2020წ.).
3. თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერი.
4. აფსიდის ნიშები; ა. ლაპიდარული წარწერა პილასტრზე; ბ. ხვრელი იატაკში.
5. სიმბოლური კომპოზიციები: ა. წვევის ეკლესიის ძველ კანკელზე, გ. იატაკზე და პარალელური მასალა.
6. კამარის სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი ქანობები.
7. ტრიუმფალური, კამარის საბჯენი და კედლის თაღების იმპოსტები.
8. ლავგარდნის ფრაგმენტები, გრეხილი ჯვარი აღმოსავლეთ ფასადზე.
9. აღმოსავლეთი სარკმლის საპირის და სამი ჯვრის კომპოზიციის ნაშთი.
10. აღმოსავლეთი ფასადისა და სარკმლის საპირის ფრაგმენტები.
- 11ა. თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი სარკმელი.
- 11ბ.გ. თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადების ფრაგმენტები..
- 12ა. მინაშენის ინტერიერი. ხედი ცენტრალური ნავიდან სამხრეთისაკენ.
- 12ბ. მინაშენის ინტერიერი. ხედი ცენტრალური ნავიდან ჩრდილოეთისაკენ.
- 13ა. სამხრეთი ნავის სამხრეთი კედელი.
- 13ბ.გ. მინაშენის სვეტის ბაზისი და კაპიტელი, ჩრდილოეთ შესასვლელთან იატაკში ჩაშენებული ორნამენტირებული ქვის ფილა.
- 14ა,ბ. ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავის კამარის მოჩეხვის და ბზარის ნაკვალევი.
- 14გ. ბაზილიკის სამხრეთი ნავის კამარის მოჩეხვის და ბზარის ნაკვალევი;
- 14დ. დასავლეთი კედელი ინტერიერიდან.
- 15ა,ბ. ბაზილიკის ჩრდილოეთი ფასადი.
16. ბაზილიკის ჩრდილოეთი პორტალი.
17. ჯვარი ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანში და წმინდანთა რელიეფები.
18. ჩრდილოეთი პორტალის მიმდებარე ჯვარი, სარკმელი, სამხრეთი ნავის კიბე.
- 19ა-გ. ბაზილიკის სამხრეთი ფასადი. სამხრეთი პორტალი და ჯვარი მის ზემოთ.
- 20ა-გ. ეკლესიისა და სამრეკლოს ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან. ბაზილიკის დასავლეთი პორტალი

II თავი. განვითარებული შუა საუკუნეების მოხატულობის ტაბულები

- 21ა, ბ. მოხატულობის ფენები რესტავრაციამდე და მის შემდეგ.
22. კონქში, ქრისტეს გამოსახულების ქვეშ მდებარე ფენის ფრაგმენტი.
23. სერაფიმის, წმინდანის სამოსის საოლველის და სხვა გამოსახულებათა ფრაგმენტები კონქის მოხატულობის ერთ-ერთ ქვედა ფენაში.
24. მოხატულობის ქვედა ფენის ნაშთები საკურთხეველის სარკმლის ზემოთ.
- 24ა,ბ. მოხატულობის ქვედა ფენის ნაშთები საკურთხეველის სარკმლის მარჯვნივ.
- 25ა,ბ. წმინდანის თავისა და მფორიუმის საოლველის გამოსახულებები კონქში.
26. წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენის ნაშთი ჩრდილო-აღმოსავლეთ კედლის თაღში.
- 27ა,ბ. წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენის ფრაგმენტები მოხატულობის ქვედა ფენაში.
28. სადიაკვნის მოხატულობის ფრაგმენტი.
- 29ა,ბ. „ღვთისმშობლის მიძინებისა“ და, მის ქვემოთ, გაურკვეველი სცენის ფრაგმენტები.
30. „ზაქარიას ღოცვის“ სცენის ნაშთი.
31. მღვდელმთავარ ზაქარიას თავის გამოსახულება.
32. „იოაკიმესა და ანას შეხვედრის“ სცენა.
33. „იოაკიმესა და ანას შეხვედრის“ სცენის ფრაგმენტი (2006წ.).
34. „იოაკიმესა და ანას შეხვედრის“ სცენის ფრაგმენტი (2015წ.).
35. წვევის სადიაკვნის ფრესკა და უშგულის ღვთისმშობლის ხატი.

III თავი. წვევის ეკლესიის გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობის ტაბულები

36. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა.
37. საკურთხეველის მოხატულობის ზედა სამი რეგისტრი.
- 38ა,ბ. საკურთხეველის მოხატულობის ზედა ორი რეგისტრი. კონქის მოხატულობის ფრაგმენტი.
39. კონქის ჩრდილოეთი ნაწილის მოხატულობა.
40. კონქის სამხრეთი ნაწილის მოხატულობა და მისი დეტალები.
- 41ა,ბ. მოხატულობის მეორე რეგისტრი. მოციქულები.

- 42ა,ბ. მოხატულობის მესამე რეგისტრი. მღვდელმთავრები.
43. აფსიდის მესამე და მეოთხე რეგისტრების მოხატულობის ფრაგმენტები.
- 44ა,ბ. პირველდიაკვნების, სტეფანეს და ფილიპეს, გამოსახულებები.
- 45ა,ბ. „წმ. ესტატეს ნადირობის“ სიმბოლური გამოსახულება. აფსიდის მოხატულობის IV რეგისტრი,
- 46ა-დ. მოხატულობის IV რეგისტრი, ქტიტორი მღვდელმთავრები და დიაკვანი.
47. კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ქანობისა და კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი.
48. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი.
- 49ა,ბ. „ხარების“ სცენა სამხრეთ-აღმოსავლეთ კამარაზე და მისი ფრაგმენტები.
- 50ა,ბ. „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენა – სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარა.
- 51ა-გ. „ღვთისმშობლის გამოცხადება“ წმინდანთა წინაშე – სამხრეთ-აღმოსავლეთ კედლის თაღს ზემოთ.
- 52ა-გ. წმინდანი ქალები და მათ მიერ ქტიტორის წარდგენა – სამხრ-აღმოსავლ. კედელი.
- 53 ა,ბ. წმ. ირინეს მიერ სარკმლის წირთხლში გამოსახული ქტიტორის წარდგენა.
- 53გ. სამხრ-აღმოსავლეთი კედელი. უცნობი წმინდანი ქალის გამოსახულების ფრაგმენტი.
- 54ა, ბ. „ძველი დღითას“, მთავარი ქტიტორის და დაჩოქილი ქტიტორის გამოსახულებები სამხრეთ-აღმოსავლეთ კედელზე.
- 55ა,ბ. სამხრ.-დასავლეთი კამარა და კედელი. „შობის“ კომპოზიციის რეგისტრები.
56. „შობის“ კომპოზიციის ზედა რეგისტრის ფრაგმენტი.
- 57ა,ბ. ღვთისმშობლისა და ჩვილის გამოსახულებათა ფრაგმენტები „შობის“ სცენიდან.
- 58ა,ბ. „ანგელოზთა თაყვანისცემის“ სცენა და მისი ფრაგმენტი.
- 59ა,ბ. „მოგვთა თაყვანისცემის“ სცენის ფრაგმენტები.
60. ჩრდ.-დასავლეთი კამარა და კედელი. „ფერიცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიცია.
- 61ა,ბ. „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციის ზედა რეგისტრი და მისი ფრაგმენტი.
- 62ა,ბ. „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ სცენის ქვედა რეგისტრი და მისი ფრაგმენტები.
- 63ა-დ. „ლაზარეს აღდგინების“ სცენის ფრაგმენტები.
64. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილის მოხატულობის ფრაგმენტი.
65. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ქანობი. „მაცხოვრის ამაღლების“ კომპოზიცია.
- 66ა,ბ. „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენის ფრაგმენტები.
67. „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენის ფრაგმენტები.
- 68ა-გ. სცენა სამი წინასწარმეტყველის გამოსახულებით და მისი ფრაგმენტები.
- 69ა,ბ. „მძღველი წმ. გიორგის“ სცენის და ქტიტორ „შორ“-ის გამოსახულებათა ფრაგმენტები.
- 70ა, ბ. ჯვრისა და წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები კამარის საბჯენ თაღზე.
- 71ა,ბ. კამარის საბჯენი თაღის ჩრდილოეთი ქანობის და პილასტრის გამოსახულებები.
- 72ა,ბ. მეუდაბნოეთა გამოსახულებები ჩრდილოეთ და სამხრეთ პილასტრებზე.
73. ორნამენტის I – II მოტივები.
74. ორნამენტის III-VI მოტივები.
75. ორნამენტის VII მოტივი და ცალკეულ ყვავილთა გამოსახულებები.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Список чертежей и рисунков (*в тексте обозначены как – рис.*) архитектуры церкви св. Георгия села Цевы и параллельного материала

- I. Восточный фасад первоначальной церкви.
- II. План I этажа первоначальной церкви.
- III. Продольный разрез трёхнефной базилики Цевы, вид на юг.
- IV. Продольный разрез трёхнефной базилики Цевы, вид на север.
- V. План I-II этажей первоначальной церкви Цевы.
- VI. Импосты триумфальной и опорной арок.
- VII. Импосты стенных арок.
- VIII. Символическая композиция на полу церкви Цевы.
- IX. Прорись концентрических кругов на консоли под северными хорами Цромского храма.
- X. Прорись розеток и креста на консоли под южными хорами Цромского храма.
- XI. Орнамент нижней плоскости карниза первоначальной церкви Цевы.
- XII. Наличник южного окна первоначальной церкви Цевы.
- XIII. След ниши на южном фасаде первоначальной церкви Цевы.
- XIVа,б,г. Планы грузинских зальных церквей имеющих трёхчастные алтари.
- XV. Планы I-II этажей трёхнефной базилики Цевы.
- XVI. Поперечный разрез базилики, вид на восток.
- XVII. Северный фасад базилики.
- XVIII. Южный фасад базилики.
- XIX. Западные фасады базилики и колокольни.

Список схем росписей развитого Средневековья Цевской церкви и параллельного материала

1. Схема росписи абсиды.
2. Схема росписи южной стены.
3. Схема росписи северной стены.
4. Роспись конхи.
5. Фрагмент триптиха X–XI вв. из слоновой кости (музей Ватикана).
6. Русская икона „Дейсус с предстоящими“ (Псков, конец XIV – начало XV-го в.).
7. Изображения святых жён и (*на нижнем слое штукатурки*) святых воинов на южной стене.
8. Изображение сцены триумфа св. Георгия победоносца.
- 8а. Вариант сцены триумфа св. Георгия победоносца.
9. Изображение св. Фёдора змееборца в Калоубанской церкви св. Георгия.
- 9а. Изображение триумфатора св. Георгия в Калоубанской церкви св. Георгия.
10. Роспись дьяконника Цевской церкви.
11. Фрагмент сцены „Встреча Иоакима и Анны“.
12. Сцена „Моление святого Захарии о жезлах“ церкви святого креста в Пелендри (Кипр) (конец 15-го в.).
13. Сцена „Моление святого Захарии“ на клейме иконы „Введение в храм пресвятой Богородицы“ (XVIв.) из Третьяковской галереи.

Список схем росписей позднего Средневековья Цевской церкви и параллельного материала

14. Схема росписи апсиды Бугеульской церкви.
15. Схемы сцения „благовещения“ т.н. „народных“ грузинских росписей позднего Средневековья.
16. Схема Цевской сцены „Укор Иосифа Марии“.
17. Рельеф кивория собора св. Марка в Венеции. Середина VI века.
18. Мозаика собора св. Марка в Венеции, XII-XIII вв.
19. Фреска охридского храма Богоматери Перивлепты, 1295г. (Македония).
20. Мозаика монастыря Хора (Кахрие Джаме), начало XIV в.
21. Фреска Спасской церкви в Кучевиште, XIV в. (Македония).
22. Фреска монастыря Зарзма, южный рукав, XIV в.
23. Минятюра псаломы Томича, середина XIVв. (Болгария).
24. Фрагмент иконы успенского собора Московского Кремля, 50-60ые годы XIVв..

25. Фреска церкви св. Онуфрия в Лаврове, рубеж XV-XVI вв. (Украина).
26. Хумор, южный фасад, 1530 (35) г.
27. Молдовица, южный фасад, 1537 г.
28. Фреска церкви Бугеули (Грузия), начало XVI в.
29. Фреска Воронец, 1547-50-ые годы (Румыния).
30. Сучевица. Фреска интерьера, конец XVI в.
31. Сучевица. Фреска экстерьера, конец XVI в. (Румыния).
32. Икона Критского происхождения, начало XVI-го века.
33. Ярославская икона, 1516 (1563) г.
34. Фрагмент Новгородской иконы Введения в храм Богородицы, XVIв. (Третьяковская галерея).
35. Фреска церкви рождества Богоматери Ферапонтова монастыря. 1502г..
36. Фреска Хобского храма, XVII в. (Грузия).
37. Фреска Храма Ризоположения Пресвятой Богородицы Московского кремля, 1644г.
38. Минятюра Акафиста Богоматери, рубеж XVII-XVIII вв.
39. Фрагмент иконы Палехской Богоматери, середина XVIII в.
40. Фрагмент иконы Богоматери с акафистом. Россия, XIX в.
41. Схема сцены „Явление Богоматери перед святыми“.
42. Схема сцены „Рождества“ церкви Цевы.
43. Схемы сцен „Рождества“ т.н. „Народных“ росписей позднего Средневековья.
44. Схема объединенной композиции „Преображения“ и „Воскрешения Лазаря“ Цевской церкви.
45. Схемы сцен „Преображения“ и „Вознесения Господня“ т.н. „Народных“ росписей позднего Средневековья.
46. Схемы сцен „Воскрешения Лазаря“ т.н. „Народных“ росписей позднего Средневековья.
47. Схема сцены церкви Цевы „Вознесение Господня“.
48. Схемы сцен „Вознесения Господня“ т.н. „Народных“ росписей позднего Средневековья.
49. Сцена с изображениями трех пророков и ворона на северо-восточной стене.
50. Схема росписи подпорной арки свода и пилястр.
51. Схема сцены пещерной церкви Адасалът долины Ихлара в Каппадокии.
52. Образцы надписей т.н. „Народных“ росписей позднего Средневековья.

СПИСОК ТАБЛИЦ

Список таблиц I главы – Архитектура церкви Цевы

1. Вид церкви Цевы с северо-востока (фото 1953-го года).
2. Вид церкви Цевы с северо-востока (фото 2020-го года).
3. Интерьер первоначальной церкви.
4. Ниши апсиды, лапидарная надпись на пилястре, дыра в полу.
5. Символические композиции на старой алтарной преграде, на полу и параллельный материал.
6. Северо-западный и юго-западный склоны свода.
7. Импосты триумфальной, опорной и стенных арок.
8. Фрагменты карниза. Витой крест на восточном фасаде.
9. Остатки наличника восточного окна и композиции трёх крестов.
10. Фрагменты восточного фасада и оконного наличника.
- 11а. Наличник южного окна первоначальной церкви.
- 11б,г. Фрагменты экстерьера южной и северной стен первоначальной церкви.
- 12а. Интерьер пристройки. Вид из центрального нефа на юг.
- 12б. Вид из центрального нефа на север.
- 13а. Южная стена южного нефа.
- 13б,г. База и капитель колонны, орнаментированная плита встроенная в пол у северного входа.
- 14а,б. Следы вырубки свода северного нефа и заделанной трещины.
- 14г. Следы вырубки свода южного нефа и заделанной трещины.
- 14д. Западная стена базилики с интерьера.
15. Северный фасад базилики.

16. Северный портал базилики.
17. Крест в тимпане северного портала и рельефы святых.
18. Крест около северного портала, окно, лестница южного входа.
- 19а-г. Южный фасад базилики, южный портал и крест над ним.
- 20а-г. Вид церкви и колокольни с юго-запада, западный портал базилики.

Список таблиц II главы – росписи развитого Средневековья церкви Цевы

- 21 а, б. Слои росписи до реставрации и после.
22. Фрагмент нижнего слоя росписи под изображением Христа в конхе.
23. Фрагменты серафима, каймы мафория и других изображений в одной из нижних слоёв.
24. Остатки нижнего слоя росписи над алтарным окном.
- 25 а, б. Изображения головы святой и каймы мафория в конхе.
26. Сцена триумфа святого Георгия в северно-восточной стенной арке.
- 27 а,б. Фрагменты сцены триумфа святого Георгия в нижнем слое росписи.
27. Фрагмент росписи дьяконника.
- 29 а, б. Фрагменты „Успения Богоматери“ и неразборчивой сцены под ней.
30. Остаток сцены „Моление Захарии о Жезлах“.
31. Изображение головы архиепископа Захарии.
32. Сцена „Встреча Иоакима и Анны“.
33. Фрагмент сцены „Встреча Иоакима и Анны“ (фото 2006г.).
34. Фрагмент сцены „Встреча Иоакима и Анны“ (фото 2015г.).
35. Фреска дьяконника Цевы и икона Божьей Матери Ушгули.

Список таблиц III главы – роспись позднего Средневековья церкви Цевы

36. Роспись алтарной апсиды.
37. Три верхних регистра росписи алтаря.
- 38 а, б. Два верхних регистра росписи алтаря. Фрагмент росписи конхи.
39. Роспись северной части конхи.
40. Роспись южной части конхи и ее детали.
- 41а,б. Второй регистр росписи, апостолы.
- 42а,б. Третий регистр росписи, архиепископы.
43. Фрагменты росписи третьего и четвёртого регистров.
- 44а,б. Изображения перводьяконов Стефана и Филиппа.
- 45а,б. Четвёртый регистр росписи абсиды. Символическое изображение „Охоты святого Евстафия“.
- 46а-д. Четвёртый регистр росписи абсиды, изображения ктиторов – святителей и дьякона.
47. Фрагмент росписи юго-восточного склона свода и южной стены.
48. Часть росписи юго-восточной стены.
- 49а,б. Юго-восточная часть свода. Сцена „Благовещения“.
- 50а,б. Юго-восточная часть свода. Сцена „Укор Иосифа Марии“.
- 51а-г. Юго-восточная стена. Сцена Явления Богоматери перед святыми.
- 52а-г. Юго-восточная стена. Святые жёны и презентация ими ктитора.
- 53а,б. Презентация святой Ириной изображенного в притолоке окна ктитора.
- 53 г. Юго-восточная стена. Фрагмент изображения неизвестной святой.
- 54 а, б. Фрагменты изображений „Ветхого деньми“, главного ктитора и коленопреклонённого ктитора.
- 55а,б. Юго-западная часть свода и стены. Регистры композиции „Рождества Христова“.
56. Фрагмент верхнего регистра композиции „Рождества“.
- 57а,б. Фрагменты изображений Богоматери и Младенца из сцены „Рождества“.
- 58а,б. Сцена „Поклонения Ангелов“ и её фрагмент.
- 59а,б. Фрагменты сцены „Поклонения волхвов“.
60. Северно-западная часть свода и стены. Объединённая композиция „Преображения“ и

- „Воскрешения Лазаря“.
- 61а,б. Фрагменты верхнего регистра композиции „Преображение-Воскрешение Лазаря“.
 - 62а,б. Нижний регистр сцены „Преображение-Воскрешение Лазаря“ и ее фрагменты.
 - 63а-д. Фрагменты сцены „Воскрешение Лазаря“.
 - 64. Фрагмент росписи северно-восточной части свода.
 - 65. Северно-восточный склон свода. Композиция „Вознесения Господня“.
 - 66а,б. Фрагменты композиции „Вознесение Господне“.
 - 67. Фрагменты композиции „Вознесение Господне“.
 - 68а-г. Сцена с изображением трёх пророков и ворона и её фрагменты.
 - 69а,б. Остатки сцены Георгия победоносца и изображения ктитора по имени Шор.
 - 70а,б. Изображения Креста и пророков Давида и Соломона на подпорной арке.
 - 71а,б. Изображения на северном склоне и пилястре подпорной арки.
 - 72а,б. Изображения монахов пустынников на северной и южной пилястрах.
 - 73. I-II мотивы орнамента.
 - 74. III-VI мотивы орнамента.
 - 75. VII мотив орнамента и изображения отдельных цветов.

ტაბულები

Таблицы

ტაბულების ნომრები შეესატყვისება გვერდების
ნომრებს

Номера таблиц соответствуют номерам
страниц



ტაბ. 1. წევის წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან. 1953წ.
Таб.1. Церковь святого Георгия Цевы. Вид с северо-востока. 1953г.



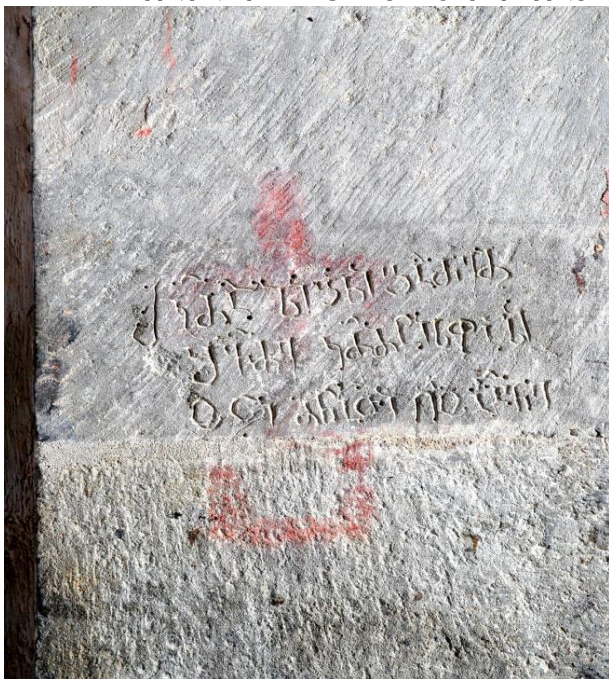
ტაბ. 2. წევის წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან. 2020წ.
Таб.2. Церковь святого Георгия Цевы. Вид с северо-востока. 2020г.



ტაბ. 3, (რან. 3). წვეის თავდაპირველი ეკლესიის ინტერიერი



ტაბ. 4, (თაბ. 4). აფსიდის ნიშები. ძველი სარკმლისა და ტრაპეზის ნაკვალევი აფსიდის კედელზე (მარცხნივ. იატაკზე, კედელთან მიჯრით, ჩანს სარკველიანი ხვრელი



ტაბ. 4 ა, (თაბ. 4ა). ლაპიდარული წარწერა კამარის საბჯენი თაღის პილასტრზე



ტაბ. 4ბ, (თაბ. 4ბ). სარკველიანი ხვრელი აფსიდის იატაკში



ა. (ა). წევის ეკლესიის ძველი კანკელის ფრაგმენტი

ბ. (ბ). – უკანა მხარე



გ. (გ). წევის ეკლესიის იატაკში ჩასმული სიმბოლური კომპოზია

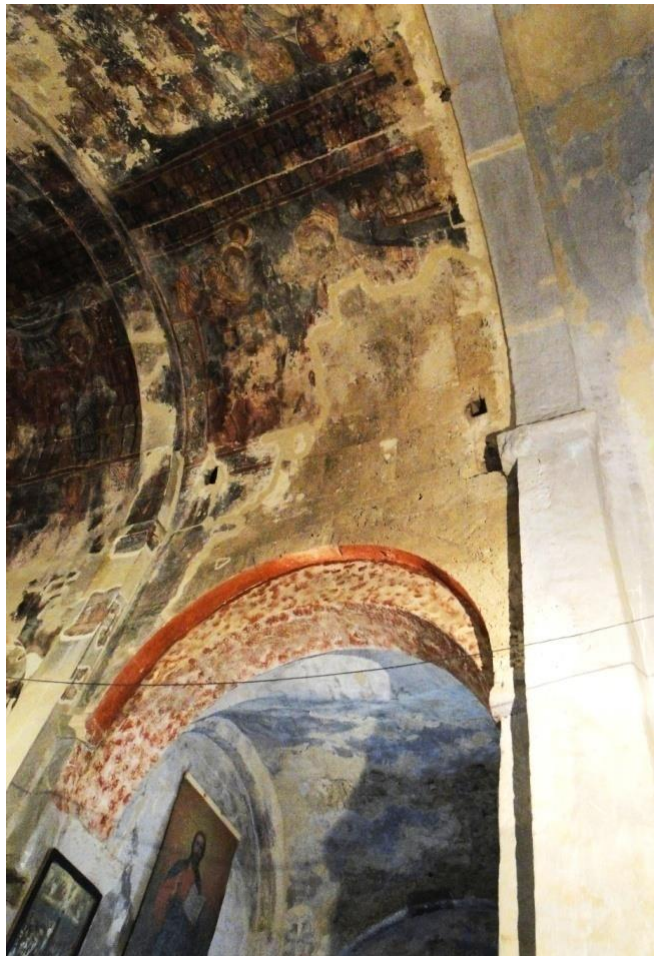
დ. (დ). სირია-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლური (V-VI სს.)



ე. (ე). კიანეთის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადში ჩართული კანკელის ფილა (VIII-IX სს.)

ვ. (ვ). მცხეთის ჯვრის ტაძარში აღმოჩენილი მარმარილოს ფილა

ტაბ. 5. (ნაწ. 5).



ტაბ. 6. (ტაბ. 6). კამარის სამხრეთ-დასავლეთი ქანობი და სხვ.



ტაბ. 6ა. (ტაბ. 6ა). კამარის ჩრდილო-დასავლეთი ქანობი და სხვ.
(თაღში ჩანს ჩრდილოეთი ნაგის კამარის მოჩეხილი ნაწილი)



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

ტაბ. 7, (ან. 7). 1-ტრიუმფალური თაღის იმპოსტი, 2 - კამარის საბჯენი დასაველითი თაღის სამხრეთი იმპოსტი, 3-8. კედლის თაღების იმპოსტები



ა.
ბ.

ა.



ბ.

ბ.



გ.

გ.

ტაბ. 8 ა,ბ,გ. (რან. 8 ა,ბ,გ). წევის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ლავგარდანი და ჯვარი.
გ. ლავგარდნის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის ქვა



ა. (ა).



ბ. (ბ).

ტაბ. 9 ა,ბ, (რაბ. 9 ა,ბ). თავდაპირველი ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის საპირის და სამი ჯერის კომპოზიციის ნაშთი



ტაბ.10 ა.ბ, (რან.10 ა, 6). აღმოსავლეთი ფასადისა და სარკმლის საპირის ფრაგმენტები



ტაბ.11 ა, (რან.11ა). თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი სარკმელი



ტაბ.11ბ, (რან.11ბ). თავდაპირველი ეკლესიის სამხრეთი ფასადის (ახლანდელი სადიაკვნის ჩრდილოეთი კედლის) ფრაგმენტი



ტაბ. 11გ, (რან.11გ). ჩრდილოეთი ფასადის ფრაგმენტი



ტაბ.12ა. (თაბ.12ა). მინაშენის ინტერიერი. ხედი ცენტრალური ნავიდან სამხრეთისაკენ



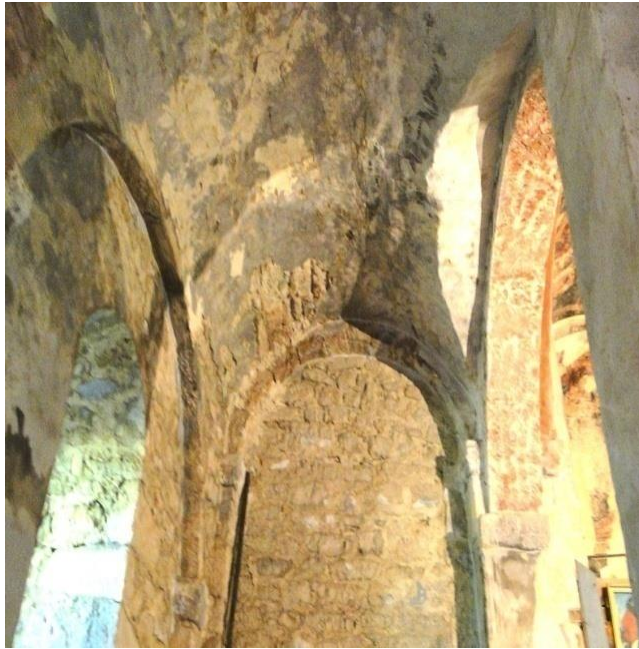
ტაბ.12ბ. (თაბ.12ბ). მინაშენის ინტერიერი. ხედი ცენტრალური ნავიდან ჩრდილოეთისაკენ



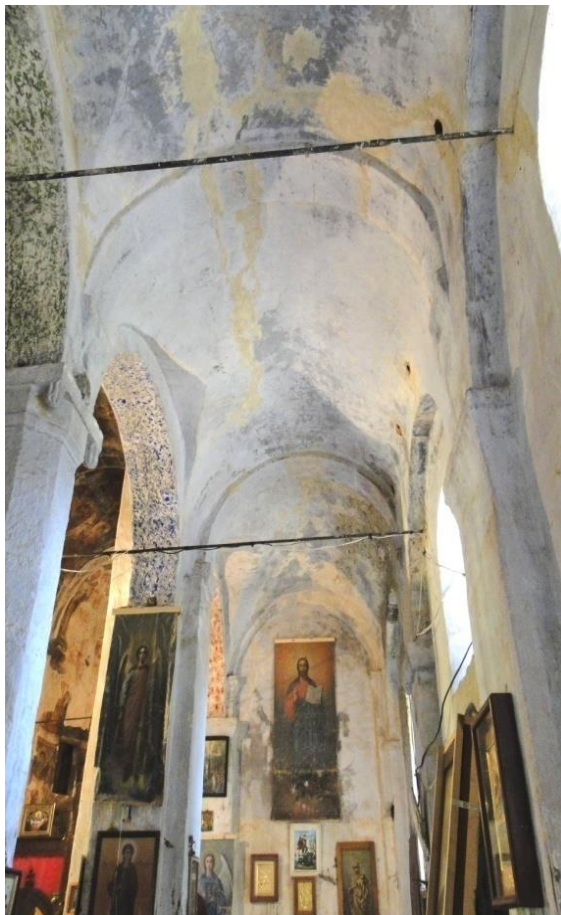
ტაბ.13ა, (ტაბ.13 ა). სამხრეთი ნაგის სამხრეთი კედელი



ტაბ. 13ბ, გ, დ, (ტაბ.13 ნ, რ, დ). მინაშენის სვეტის ბაზისი და კაპიტელი, ჩრდილოეთ შესასვლელთან იატაკში ჩაშენებული ქვა



ტაბ. 14 ა,ბ. (თაბ.14 ა,ბ). ჩრდილოეთი ნავის კამარის მოჩეხვის და ბზარის ნაკვალევი



ტაბ. 14გ, (თაბ.14 გ). სამხრეთი ნავის კამარის მოჩეხვის და ბზარის ნაკვალევი



ტაბ. 14დ, (თაბ.14დ). მინაშენის დასავლეთი კედელი



ტაბ. 15 ა,ბ. (ტაბ.15ა,ბ). ბაზილიკის ჩრდილოეთი ფასადი



ტაბ. 16. (რან.16). წკვის ბაზილიკის ჰრდილოეთი პორტალი



ტაბ. 17ა. (таб. 17а). ჯვრის გამოსახულება ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანში



ტაბ. 17ბ,გ. (таб. 17б, г). წმ გიორგისა და ანგელოზის გამოსახულებები ჩრდილოეთი პორტალის ზემოთ



ტაბ. 18ა. (ტან.18 ა). აპოტროპეული ჯვარი
ეკლესიის ჩრდილოეთ შესასვლელთან



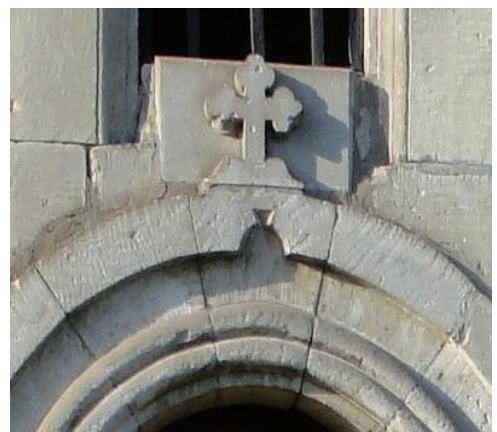
ტაბ. 18 ბ. (ტან.18 ბ). ჩრდილოეთი
ნავის სარკმელი



ტაბ. 18 გ. (ტან.18 გ). კიბე სამხრეთი ნავის შესასვლელთან



ტაბ. 19 ა. (ტაბ.19 ა). სამხრეთი ფასადი



ტაბ. 19 ბ,გ. (ტაბ.19 ბ, გ). სამხრეთი პორტალი და ჯვარი მის ზემოთ



ტაბ. 20ა. (თაბ.20ა). ეკლესიის და სამრეკლოს ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



ტაბ 20ბ. (თაბ.20ბ). დასავლეთი პორტალი



ტაბ. 20გ. (თაბ.20გ). სამრეკლო დასავლეთიდან



ტაბ. 21 ა,ბ. (რან.21 ა.ნ). მოხატულობის ფენები რესტავრაციამდე და მის შემდეგ
(ა. გადაიღო 2004წ., ნ. გაჩეჩილაძემ, ბ – 2015წ., მ. კილაძემ)



ტაბ. 22 ა,ბ. (ტაბ.22ა,ბ). მოხატულობის ფენა კონკრეტში, ქრისტეს გამოსახულების ქვეშ (ა. გადილო 2004წ., ნ. გახეილაძემ, ბ – 2015წ., მ. კილაძემ)



5



ტაბ. 23. (თაბ. 23). სერაფიმის, წმინდანის სამოსის საოლველის, წითელკანტიანი „ლენტის“ და სავარძლის მოაჯირის გამოსახულებათა ფრაგმენტები კონკში



ტაბ. 24ა. (არ. 24ა) . მოხატულობის ქვედა ფენის ნაშთები საკურთხეველის სარკმლის ზემოთ



ტაბ. 24 ბ,გ. (არ. 24 ნ,რ). მოხატულობის ქვედა ფენის ნაშთები საკურთხეველის სარკმლის მარჯვენა



ა.(ა).



ბ.(ბ).

ტაბ. 25ა,ბ. (რაბ.25ა,ბ). წმინდანის თავისა და მავორიუმის საოღველის გამოსახულებები კონქში



ტაბ.26. (ნან.26). წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენა ჩრდილო-აღმოსავლეთ კედლის თაღში



ა. (ა).



ბ. (ბ).

ტაბ. 27ა,ბ. (თაბ.27 ა,ბ). წმ. გიორგის სცენის ფრაგმენტები მოხატულობის ქვედა ფენაში



ტაბ. 28. (таб.28). საღიაკვნის მოხატულობის ფრაგმენტი (გადაიღო მ. კილაძემ, 2015წ.)



ტაბ. 29ა,ბ. (რან.29ა,ბ). „ღვთისმშობლის მიძინების“ და მის ქვემოთ გამოსახული სცენის ნაშთი



ტაბ. 30. (თაბ.30). „ზაქაროას ლოცვის“ სცენის ნაშთი



ტაბ. 31. (თაბ. 31). მღვდელმთავარ ზაქარიას თავის გამოსახულება



ტაბ. 32. (ნან. 32). „იოაკიმესა და ანას შახვედრის“ სცენა (ფოტო გადაიღო ნ. კუპრაშვილმა 2006წ.)



ტაბ. 33. (таб.33). „იოაკიმესა და ანას შებენდრის“ სცენის ფრაგმენტი. (გადაიღო ნ. კუპრაშვილმა, 2006წ.)



ტაბ. 34. (ნან. 34). იოაკიმესა და ანას“ შეხვედრის სცენის ფრაგმენტი
(ფოტო გადაიღო მ. კილაძემ, 2015წ.)



ა. (ა).



ბ. (ბ).



გ. (რ).

ტაბ. 35ა,ბ. (თაბ.35ა,ბ) უშგულის ხატისა და წვეის სადიაკონის ფრესკის ფრაგმენტები. გ. (რ). უშგულის ხატი



ტაბ. 36. (ტან. 36). საკურთხევის აფსიდის მოხატულობა (რაკურსის გამო ზომების შეფარდება მკვეთრად დარღვეულია)



ტაბ. 37. (ტან. 37). საკურთხეველის მოხატულობის ზედა სამი რეგისტრი



ტაბ. 38ა. (ნაბ. 38ა). საკუროსხევის მოხატულობის ზედა ორი რეგისტრი



ტაბ. 38ბ. (ნაბ.38ბ). კონქის მოხატულობის ფრაგმენტი



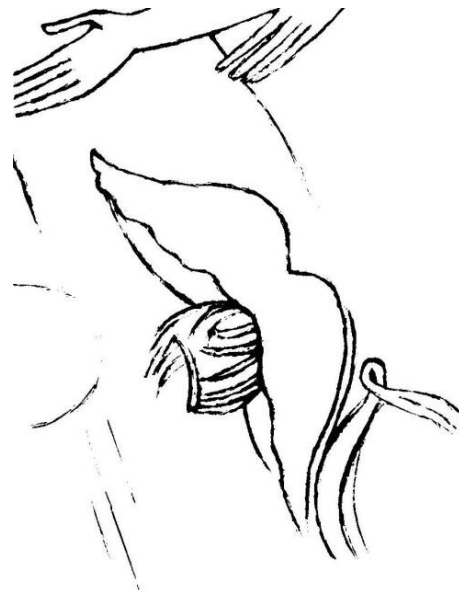
გაბ. 39. (თან.39). კონქის ჩრდილოეთი ნაწილის მოხატულობა



ტაბ. 40. (თაბ.40). კონქის სამხრეთი ნაწილის მოხატულობა



ა. (ა).

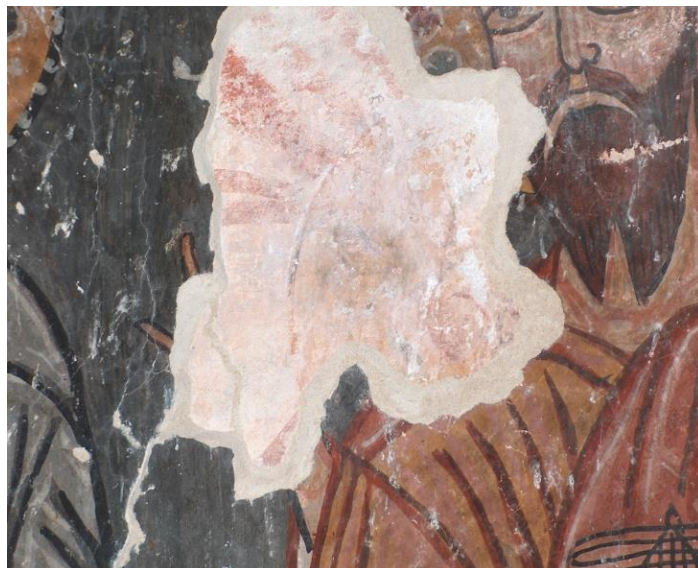


ბ. (ბ).

ტაბ. 40ა.ბ. (თაბ.ა,ბ). ყვავილისა და სერაფიმის გამოსახულებათა ნაშთი კონქში



ტაბ. 41. (ნან. 41). იოანე მოციქული



ტაბ. 41ა. (ნან.41ა). პავლე მოციქულის თითები



ტაბ. 41ბ. (ნან. 41ბ.). მოციქულები პეტრე, პავლე, მარკოზი და სხვ.



გაბ. 42ა,ბ. (თაბ. 42ა,ბ). მოხატულობის მესამე რეგისტრი. მღვდელმთავრები



ტაბ. 43. (ნან. 43). აფსიდის მესამე და მეოთხე რეგისტრების მოხატულობის ფრაგმენტები



ა. (ა).



ბ (ბ).



გ(რ).

ტაბ. 44ა,ბ,გ. (თბ. 44ა.ნ, რ). პირველდიაკვნები სტეფანე და ფილიპე



ტაბ. 45ა, ბ. (ტან. 45ა,ბ). ა. მოხატულობის IV რეგისტრი „წმ. ესტატეს ნადირობის“
სიმბოლური გამოსახულება. ბ. წმ. ესტატეს ხატის ფრაგმენტი



ა.



ბ.



გ.



დ.

ტაბ. 46ა-დ. (таб.46 а-д). მოხატულობის IV რეგისტრის ფრაგმენტები. ქტიტორი მღვდელმთავრები და დიაკვანი



ტაბ. 47. (რან. 47). ეკლესიის კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ქანობის და კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი



გაბ. 48. (ნან. 48). სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის მოსატულობის ნაწილი



ტაბ. 49. (ნან. 49). სამსრეთ-აღმოსავლეთი კამარა. „ხარება“



ტაბ. 49ა, ბ. (ნან. 49 ა, ნ). მთავარანგელოზი გაბრიელი და წმ. მარიამი „ხარების“
სცენიდან



ტაბ. 50. (ნაბ. 50). „ოსებისაგან მარიამის ყვედრება“. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარა



ა



ბ.

ტაბ. 50 ა,ბ. (ნაბ. 50 ა,ბ). წმ. იოსები და წმ. მარიამი



ტაბ. 51ა. (თაბ. 51ა). დვითისმშობლის გამოცხადება წმინდანთა წინაშე (თაღს ზემოთ)



ტაბ. 51ბ. (თაბ. 51 ბ). წმ. ბარბარე.



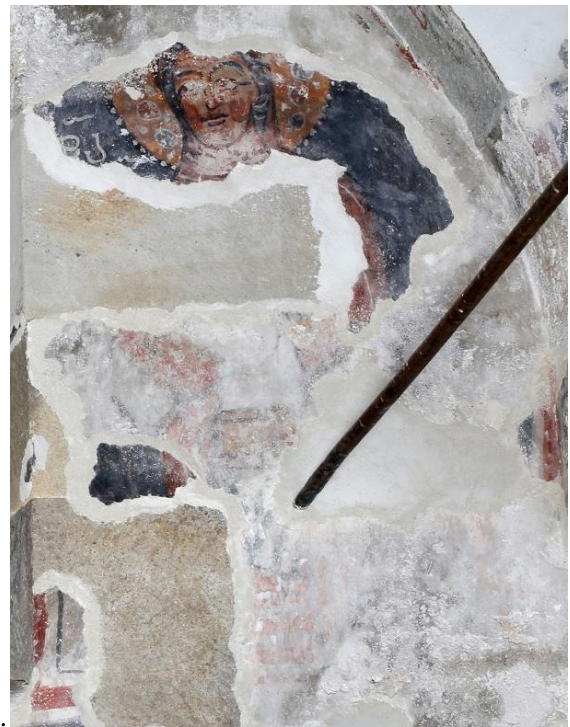
ტაბ. 51გ. (თაბ. 51რ.). უცნობი წმინდანი



ტაბ. 52 ა. (თაბ. 52ა).

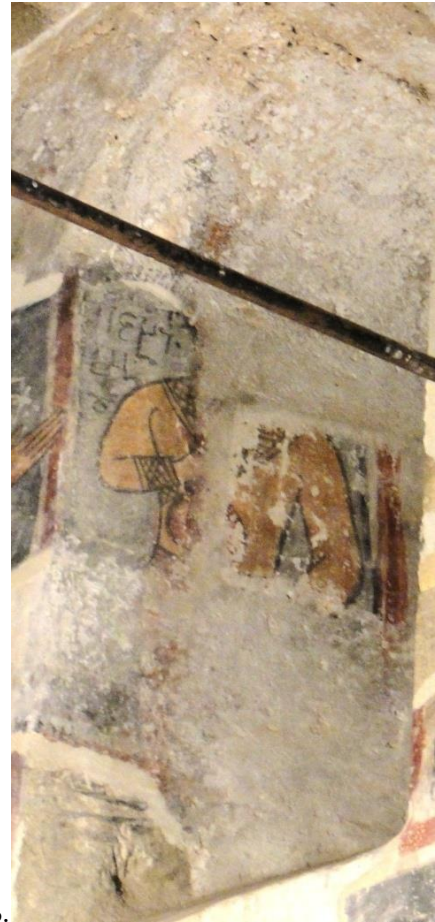


ბ(ბ).



გ(გ).

ტაბ. 52 ბ.გ. (თაბ. 52 ბ.გ.). სამხრ.-არმოსავლეთი კედელი. წმინდანი ქალების მიერ სარკმლის წითოხლში გამოსახული ქტიტორის წარდგენა. (მოხატულობის ქვედა ფენაში ჩანს წმ. მეომართა გამოსახულებები)



ა. ბ.
 ტაბ. 53ა,ბ. (თბ. 53ა,ბ). წმ. ირინე წარადგენს სარკმლის წირთხელში გამოსახულ ქტიტორს



ტაბ. 53 გ. (თბ. 53გ). უცნობი წმინდანი ქალის სახე



ტაბ. 54 ა. (таб. 54а). „ძველი დღითა“. ქვედა ფენაში ჩანს წმ. თეოდორეს გაფრიალებული მოსასხამის ფრაგმენტი



ტაბ. 54ბ. (таб. 54б.) მთავარი კტიტორის გამოსახულების ფრაგმენტი. მის ქვემოთ, რომელიღაც წმინდანის წინაშე დახოცილი კტიტორის გამოსახულება



ტაბ. 55ა.ბ. (ტაბ. 55ა.ნ). სამხრეთ-დასავლეთი კამარა და კედელი. „შობის“ კომპოზიციის რეგისტრები



ტაბ. 56. (რან. 56). „შობის“ კომპოზიციის ზედა რეგისტრის ფრაგმენტი



ტაბ. 57ა,ბ. (თაბ. 57ა,ბ). ღვთისმშობლისა და ჩვილის გამოსახულებათა ფრაგმენტები „შობის“ სცენიდან



ტაბ. 58ა. (ტაბ. 58ა). „ანგელოზთა თაყვანისცემის“ სცენა



ტაბ. 58ბ. (ტაბ.58ბ). „ანგელოზთა თაყვანისცემის“ სცენის ფრაგმენტი და წარწერა „შობის“ კომპოზიციაში



ტაბ. 59 ა.ბ. (ტაბ. 59ა.ბ). „მოგვთა თაყვანისცემის“ სცენის ფრაგმენტები „შობის“ კომპოზიციიდან



ტაბ. 60. (таб. 60). ჩრდილო-დასავლეთი კამარა და კედელი. „ფერიცვალებისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიცია



ტაბ. 61ა,ბ. (თაბ. 61ა,ბ). „ფერიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ გაერთიანებული კომპოზიციის ზედა რეგისტრი და მისი ფრაგმენტი



გაბ. 62. (რან. 62). „ფურიცვალება-ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციის ქვედა რეგისტრი



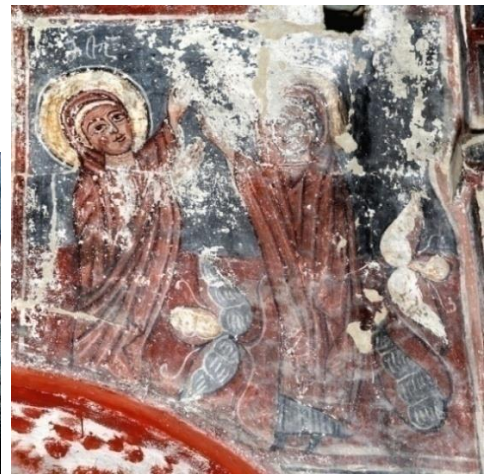
გაბ. 62 ა, ბ. (რან. 62 ა, ბ). წმ. იაკობის გამოსახულება



ტაბ. 63ა. (ტაბ. 63ა).



ტაბ. 63 ბ,გ. (ტაბ.63 ნ,რ). წმ. მართას გამოსახ. ფრაგმენტი სხვადასხვა განათებაზე



ტაბ. 63 დ. (ტაბ.63 ძ). წმ. მართა და მარიამი

ტაბ. 63 ა-დ. (ტაბ.63ა-ძ). „ლაზარეს აღდგინების“ სცენის ფრაგმენტები



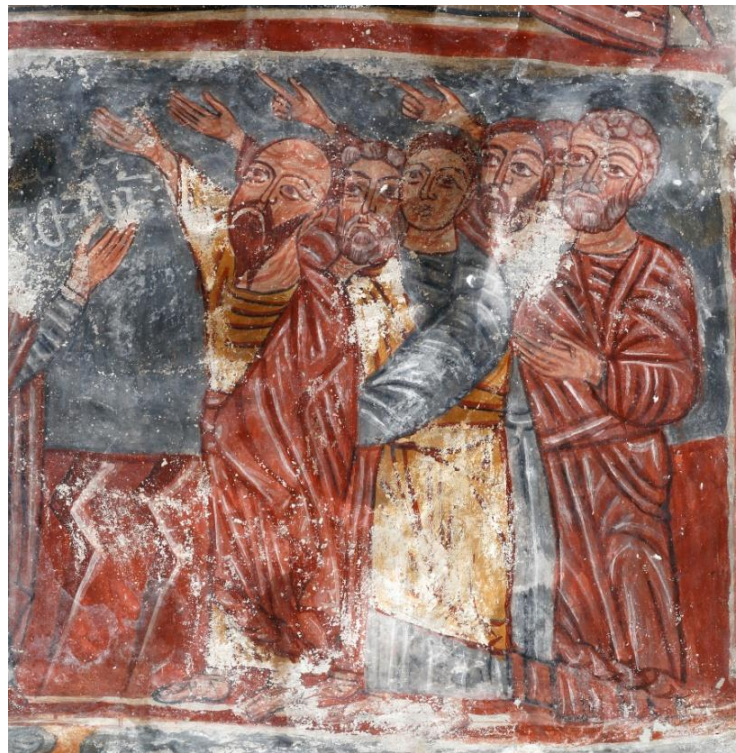
ტაბ. 64. (ნან. 64). ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილის მოხატულობის ფრაგმენტი



ტაბ. 65. (ნაბ. 65). „მაცხოვრის ამაღლების“ კომპოზიცია



ტაბ. 66ა. (თაბ. 67ა).



ტაბ. 66ბ (თაბ. 66გ). „მაცხოვრის ამადლების“ სცენის ფრაგმენტები



გაბ. 67ა,ბ,გ (თაბ. 67ა,ბ,რ). „მაცხოვრის ამაღლების“ სცენის ფრაგმენტები



ტაბ.68ა. (ტაბ. 68 ა).



ტაბ. 68ბ.გ. (ტაბ.68ბ,გ). სცენა სამი წინასწარმეტყველისა და წმ. ელიას მკვებავი ყორნის გამოსახულებით



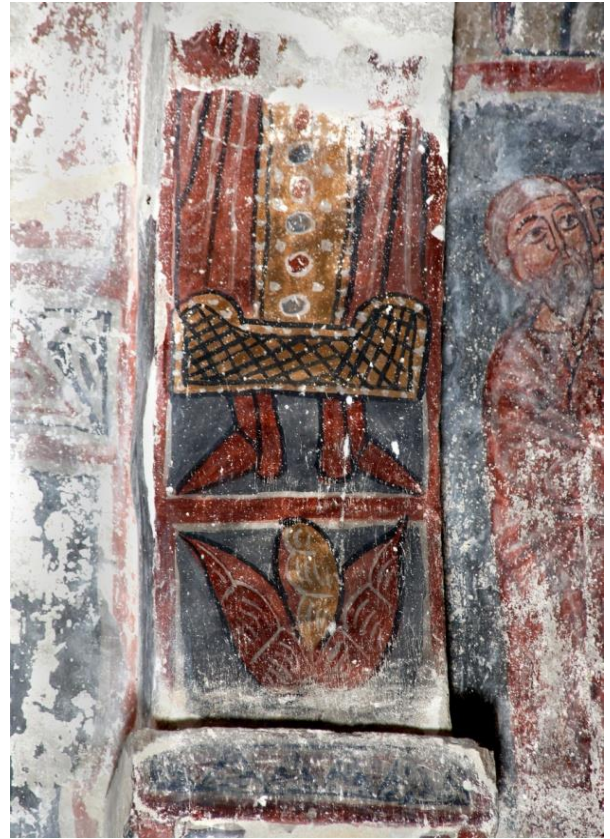
ტაბ. 69ა,ბ. (რან.69ა,ბ). „მძლეველი წმ. გიორგის“ სცენის და ბ. ჭაბუკი ქტიტორის, „შორ“-ის, გამოსახულებათა ფრაგმენტები



ტაბ. 70 ა. (ნაბ. 70 ა). ჯვრისა და დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები კამარის საბჯენ თაღზე



ტაბ. 70ბ,გ. (ნაბ. 70 ბ,რ). სოლომონ წინასწარმეტყველის გამოსახულების ფრაგმენტები



ტაბ. 71ა,ბ. (ტაბ. 72ა,ბ). საბჯენი თაღის ჩრდილოეთი ქანობი და პილასტრი. მეფის და წინასწარმეტყველის, დავითის, გამოსახულების ფრაგმენტები



ტაბ. 71გ. (ტაბ.72რ). წინასწარმეტყველი ესაია



ტაბ. 71დ. (ტაბ.72ჟ). წარწერა „წმ მანუილ“



ტაბ. 72ა,ბ. (თაბ.72ა,ბ). მეუღაბნოეთა გამოსახულებები ა. ჩრდილოეთ და ბ. სამხრეთ პილასტრებზე

ორნამენტის I მოტივი; I мотив орнамента



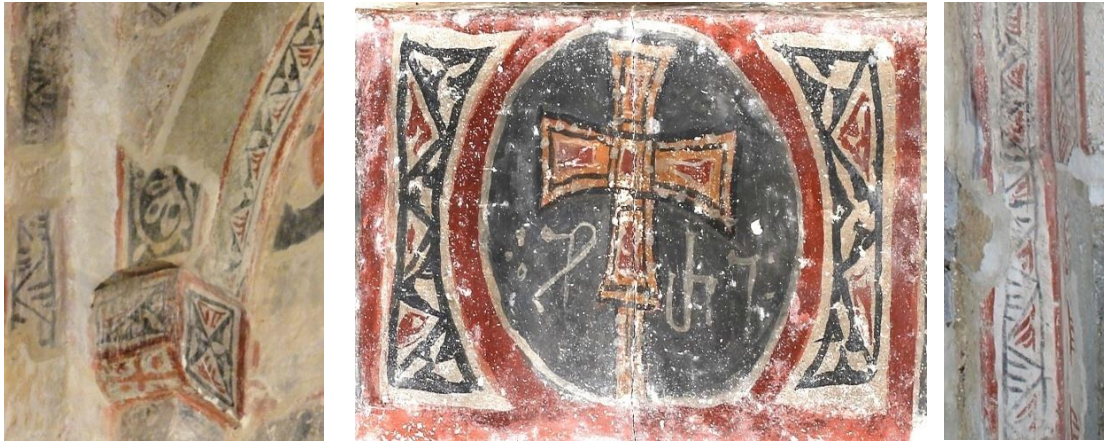
ორნამენტის II მოტივი; II мотив орнамента



ტაბ. 73; таб. 73



ორნამენტის III მოტივი; III мотив IV მოტივის ვარიანტები; варианты IV мотива



IV მოტივის ვარიანტები; варианты IV мотива



V მოტივი; V мотив



VI მოტივი; VI мотив

ტაბ. 74; таб. 74



ა. ორნამენტის VII მოტივი;

a. VII мотив орнамента



ბ. ყვავილები დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების ქვეშ

б. Цветы под изображениями пророков Давида и Соломона



გ. ყვავილები „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში; გ. Цветы в сцене „Воскрешение Лазаря“



დ. ყვავილები „ამაღლების“ სცენაში
დ. Цветы в сцене „Вознесение Господне“

ტაბ. 75;

таб. 75

წიგნის წიგნის ბიოგრაფია

ავტორი და გამომცემელი
ეკატერინე გაჩეჩილაძე

რედაქტორი
იზოლდა ჭიჭინაძე

ბეჭდვა “წიგნის ფაბრიკა”

bookfabrika@gmail.com

დიზაინი: ეკატერინე გაჩეჩილაძე

კომპიუტერული მომსახურება: მანანა სურმანიძე

ISBN 978-9941-8-3886-6

ტირაჟი 300

თბილისი 2021

ISBN 978-9941-8-3886-6



9 789941 838866