

ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადების ფრესკული ხატები

საკვანძო სიტყვები: ფრესკა, ხატი, ფასადი, კანკელი, ეპისტილიონი

ზემო სვანეთის იფრარის მთავარანგელოზთა და იფხის წმ. გიორგის ეკლესიების ექსტერიერთა დეკორში ფრესკული ხატების ჩართვა ათვალსაჩინოებს ხატების თაყვანისცემის მნიშვნელობასა და მათ პოლივალენტურობას (ილ. 1-2, 4-6). ხატების თაყვანისცემა, რომელიც აღმოსავლეთის საქრისტიანოში რელიგიურობის ერთ-ერთ მანიფესტაციად გვევლინება, მათი მონუმენტურ ფრესკულ სისტემებში ინტეგრაციითააა გაცხადებული. ქრისტიანული ხატის კულტთან დაკავშირებული სხვადასხვა სახის პრაქტიკა აიხსნება როგორც ზოგადი ქრისტიანულ-დოგმატური, ლიტურგიული თუ ესთეტიკური პრინციპებით, ისე კონკრეტული სოციო-პოლიტიკური და კულტურული რეალობით.

ბიზანტიურ „კულტურულ ოიკუმენეში“ ფრესკული ტექნიკით შესრულებული ხატები უპირატესად საკურთხევლის აფსიდებში გვხვდება¹ (ილ. 8). ამ რიგის გამოსახულებები ასევე სხვადასხვა ისტორიულ კომპოზიციებში,² წმინდანთა *translatio*-სა³ და აკათისტოს ილუსტრაციებშია ინტეგრირებული.⁴ XIII ს-იდან მოყოლებული ფრეს-

1 იხ. მაგ. ეკლესიის მამათა ფრესკული ხატები ოქრიდის წმ. სოფიას საკურთხეველში (დაახლ. 1140); ბაჩკოვოს მონასტრის საძვალე ეკლესიის საკურთხეველში, XII ს-ის II ნახ., ჟიჩას მონასტრის კათოლიკონის საკურთხეველში, სოფ. ხეს, წმ. ბარბარეს ეკლესიაში XIII-XIVსს.; [ლაზარევი: 1986, 108, ილ. 180, ადრეული ბიზანტიური ლიტურგიის თვის იხ. გ. 218, შენ. 97; კაშანი: და სხვ.: 1969: 120-121, 123, 125-127; ველმანსი 2002: 118].

2 სურევიცას მოხატულობაში ღვთისმშობლის სარტყლისა და შესამოსლის გამოსვენებას ახლავს ღვთისმშობლის ხატი (დაახლ. 1600) [ველმანსი 1982: 20, ილ. 16]; მოლდოვიცას მონასტრის კონსტანტინეპოლის 626 წლის ალყის ამსახველ XVI საუკუნის ფრესკულ კომპოზიციაში ასევე დედაღვთისას ხატია ჩართული [კარცონისი 1998: 66, ილ. 3-11].

3 1235 წლის სტუდენიციის მოხატულობაში სტეფანე ნემანიას რელიკვიის გადმოსვენების კომპოზიციაში ღვთისმშობლის ხატია ჩართული; იხ. ასევე ხილანდარის წმ. გიორგის კოშკის XIII საუკუნის მოხატულობა [ჯურიჩი 2000: 465, 470].

4 ბალკანური მონუმენტური მხატვრობის ანსამბლებში დედაღვთისას სხვადასხვა

კული ხატები ქართული ტაძრების ფრესკულ დეკორშიც ჩნდება. ამგვარი გამოსახულებები განთავსებულია ტაძართა ინტერიერისა და ექსტერიერის სხვადასხვა ნაწილში. ასე მაგალითად, ცალკეული ფრესკული ხატები ამშვენებს წმ. ბარბარეს ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდს (სოფ. ხე, ზემო სვანეთი) [ველმანსი 2002: 118] (ილ. 9-10). ხატების ფრესკული გამოსახულებები უმეტესწილად სამეფო და საეკლესიო კომპოზიციებშია ჩართული (ბეთანია, ყინცვისი, ბერთუბანი, და სხვ.).⁵

იფხის წმინდა გიორგისა და იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესიების სამხრეთ ფასადთა ზედა ნაწილში განთავსებული ფრესკული „ხატები“ საგანგებო კვლევასა და კონტექსტუალიზაციას მოითხოვს. ჩემი მიზანია გავანალიზო მათი ფუნქცია და სემანტიკური კონტექსტი და შემოგთავაზოთ ამგვარი „ვიზუალური მიმეზისის“ ამ კონკრეტული მაგალითების შესაძლო ახსნა.

ორივე განსახილველი ეკლესია დარბაზულ ტიპს მიეკუთვნება და სავარაუდოდ X საუკუნით თარიღდება. ადგილობრივი მასალით აგებული, სამხრეთი ფასადით სოფლისკენ მიმართული ტაძრების ექსტერიერები მოკლებულია ყოველგვარ არქიტექტურულ დანაწევრებას. ორივე ეკლესიის ინტერიერი ცილინდრული კამარითაა გადახურული და ფრესკული მხატვრობითაა გამშვენიერებული.

იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესია კარგად არის ცნობილი თავისი ინტერიერის მოხატულობით (1096 წ.), რომელიც „მეფის მხატვარ“ თევდორეს ეკუთვნის [ალადაშვილი... 1983: 33-55] (ილ. 3). სამხრეთი ფასადის მოხატულობა მკვეთრად განსხვავდება თევდორეს ქმნილებიდან თავისი მხატვრული ხარისხითა და შესრულების პროფესიული დონით. ფასადზე წარმოდგენილ შვიდ „ფსევდო-ხატზე“ თავდაპირველად მაცხოვრის, ღვთიმშობლის, წმ. იოანე ნათლისმცემლისა და ანგელოზთა ნახევარფიგურების გარჩევა იყო შესაძლებელი. დღეს ეს გამოსახულებები ძალიან ფრაგმენტულია – განირჩევა მხოლოდ „ხატების“ „პროფილირებული“ ჩარჩოები, ფონისა და ფიგურების ფრაგმენტები (ილ. 1).

იკონოგრაფიული ტიპის ხატები ინტეგრირებულია აკათისტოს ციკლებში (მაგ.: მარკო მანასტირი, მათეიჩი, დეჩანი [პატერსონ შევჩენკო 1991: ილ. 9-12]; ხატებსა და მინიატურულ მხატვრობაში ხატების გამოსახვის შესახებ იხ. ველმანსი 1982: 3-12, ილ. 1-2, პატერსონ შევჩენკო 1991: ილ. 1-8.

- 5 ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის (ადრ. XIII.) ჩრდ. კედელზე გიორგი მესამე, თამარი და გიორგი ლაშა მაცხოვრის „ხატის“ წინაშე წარსდგებიან ვედრებად; ბეთანიაში სუმბატ და ლიპარიტ ორბელი დედაღვთისას ხატის წინაშე არიან გამოსახულნი (ადრ. XIII.); ბერთუბანში თამარი და გიორგი ლაშა ჩვილედი ღვთისმშობლის ფრესკული ხატის თანხლებით არიან წარმოდგენილნი [ალიბეგაშვილი 1979: 23-25, ილ. 12, 14, 18, 19]; ბერთუბნის შესახებ იხ. ჭიჭინაძე 2012.

იფარის ფრესკული ხატების ინდივიდუალური ჩარჩოები მარტივი გეომეტრიული ორნამენტითაა დაფარული. ამგვარი ორნამენტული ჩარჩოები დამახასიათებელია ადგილობრივი ხატწერის პროდუქციისათვის. ანალოგიური ორნამენტიანი ჩარჩო მრავალ ე.წ. სვანური სკოლის ხატზე გვხვდება, რომელთა შორის იფარის ეკლესიაში შემონახული მთავარანგელოზის ხატიც უნდა დავასახელოთ [ჭიჭინაძე 2011: 117, ილ. 31] (ილ. 11). მსგავსი ორნამენტითაა შემკული წმ. ბარბარეს გამოუქვეყნებელი ხატი სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმიდან (შემდგომში სიემ) და იენაშის ეკლესიის იონა წინასწარმეტყველის ხატი – ორივე XIII-XIV სს. [იოსებიძე... 1987: 227, კატ. №34]. ამგვარი მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ ფასადის მოხატულობის ავტორისთვის „მოდელები“ რეალური, კარგად ნაცნობი ხატები უნდა ყოფილიყო.

ნ. ალადაშვილი და ა. ვოლსკაია სვანეთის ეკლესიების საფასადო მხატვრობისადმი მიძღვნილ წერილში ამ ფასადის სხვა გამოსახულებასაც ასახელებენ: 1970-იან წლებში სამხ. კედელზე ჯერ კიდევ განირჩეოდა წმ. ევსტათის ნადირობის კომპოზიცია. ძლიერ ფრაგმენტირებული საფასადო მოხატულობის მხატვრულ-სტილური დეტალური ანალიზი დღეისათვის საძნელო საქმეა, თუმცა შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ გარკვეულ ტენდენციას (მკაფიო კონტურები, ფორმათა სიბრტყობრივ-ხაზობრივი ინტერპრეტაცია, ლოკალური ფერები), რომელიც ამ მოხატულობას XIII-XIV სს-ის ადგილობრივ, ე.წ. „ხალხურ“ სკოლასთან აკავშირებს.⁶

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ძლიერ ფრაგმენტული მოხატულობა არ იძლევა მხატვრულ-სტილური თავისებურებების შესახებ დაბეჯითებით მსჯელობის საფუძველს, მოხატულობის ფერადოვანი გამა, გამარტივებული ფერწერული სისტემა, წინ წამოწეული ხაზობრიობა გვაფიქრებინებს, რომ ეს მხატვრობა ინტერიერის 1096 წლის მოხატულობისაგან საგრძნობლადაა დროით დაშორებული (სავარაუდოდ XIII-XIV საუკუნეებში უნდა იყოს შესრულებული).

იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხრეთ ფასადის დეკორში თერთმეტფიგურიანი ვედრებაა ჩართული (ილ. 4-6). ტაძრის ინტერიერის მოხატულობა X საუკუნის დასასრულითა და XI საუკუნის დასაწყისითაა დათარიღებული [ალადაშვილი და სხვ. 1983:27]. ნ. ალადაშვილი და ა. ვოლსკაია ფასადის მხატვრობას კარგად განსწავლულ მხატვარს მიაწერენ და XIII ს-ით ათარიღებენ. დაზიანებული კომპოზიციის გა-

6 ნ. ალადაშვილი და ა. ვოლსკაია ამ მოხატულობას XII ს-ით ათარიღებენ, თუმცა ამ თარიღის სასარგებლოდ არანაირი არგუმენტი არ მოყავთ [ალადაშვილი... 1987:106]; ადგილობრივი, სვანური მხატვრული სკოლის შესახებ იხ. ალადაშვილი... 1983:117ff, 124.

ფერმკრთალებული ფიგურების წარწერების წყალობით შესაძლებელია გამოსახულთა იდენტიფიცირება – „ვედრების“ ცენტრალური ჯგუფი – მაცხოვრის, დედა ღვთისას და იოანე მახარებლის ნახევარ-ფიგურები, მთავარნგელოზთა, პეტრესა და პავლეს და მახარებელთა (მათე და მარკოზი) გამოსახულებებითაა ფლანკირებული. ერთ მთლიან ჩარჩოში ჩაწერილი ვედრება, ბიზანტიურ სამყაროში გავრცელებულ კანკელთა ანტამბლემენტისთვის განკუთვნილი ტემპლონის ეპისტილიონების იმიტაციას წარმოადგენს.⁷ ვედრებისთვის ფასადის შუაწელი – კარსა და ზემოთ, ფასადის შუაში განლაგებულ სარკმელს შორის არეა შერჩეული. ვედრების რიგი აცდენილია ფასადის სიმეტრიის ღერძს – კომპოზიცია იწყება უშუალოდ კარის ზედა ხაზთან და აღმოსავლეთით თითქმის ფასადის ბოლომდე გრძელდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ვედრების რიგი არაა ერთად-ერთი კომპოზიცია იფხვის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხ. ფასადზე – ამ რიგის ქვემოთ, კარიდან აღმოსავლეთ მონაკვეთზე წმინდა მეომრები იყვნენ მთელი ტანით გამოსახულნი [ალადაშვილი... 1983: 108].⁸ დღეისათვის მხოლოდ ფასადის უკიდურესი აღმოსავლეთით განთავსებული ფიგურის შარავანდილა განირჩევა (ილ. 4).

კალაში ლაგურკას (წმ. წმ. კვირიკესა და ივლიტას) ეკლესიის სამხ. ფასადზე უმნიშვნელო ფერწერული ფრაგმენტები მკვლევართ აძლევს საფუძველს აქაც, განხილული მოხატულობების დარად, ფრესკული ხატებისგან შედგენილი ვედრების გამოსახვა ივარაუდონ [ibid.106]. თუ გავიზიარებთ ამ მოსაზრებას, მაშინ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ზემო სვანეთში ფრესკული ხატების ეკლესიათა ექსტერიერზე გამოსახვის მდგრადი ტრადიცია არსებობდა. სვანეთის ტაძრების ფასადთა ვედრების ფრესკული ხატები მრავალი წყაროთი (ვიზუალური, ტექსტუალური და ა.შ.) უნდა იყოს ნასაზრდოები და, შესაბამისად, მათი ანალიზი დაგვეხმარება ჩავწვდეთ ამგვარი გამოსახულებების ფასადზე განთავსების ლოგიკასა და საჭიროებას.

ეკლესიათა ფასადების ფრესკული მოხატულობით შემკობა მართლმადიდებელ სამყაროში საკმაოდ კარგად ფესვგადგმული ტრადიციაა.⁹ ამ ფენომენის რაობის შესახებ მრავალი მოსაზრებაა გამოთქმული: ფასადთა მოხატულობას რელიგიური დეკორის უფრო

7 კანკელის ეპისტილიონებისთვის იხ. ლაზარევი 1971; ვაიცმანი 1984: 64ff; ვედრებიანი ეპისტილიონების შესახებ იხ. ხაძიდაკისი 1979: 333-364; განს. გვ. 335, 345; იხ. ასევე ბიზანტიური ხელოვნება: 1964: N17, 26; ბეტინი 1984: 54-62; ევანსი... 1997: 43 კატ. N9; 377, კატ. N248.

8 წმინდანთა გამოსახულებების დაზიანების გამო მე არ შეგვეხები მათ მხატვრულ ანალიზს, რადგან ნებისმიერი ვარაუდი მოკლებული იქნება დამაჯერებლობას.

9 ფასადების მოხატულობების ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. ორლოვა 1978; დასავლური ტრადიციისთვის იხ. ლეონი 2008.

იაფ და მარტივ ვარიანტად მოიაზრებენ. ასევე გასათვალისწინებელია ამგვარ გამოსახულებათა აპოტროპეული ხასიათი. ქრისტიანულ გამოსახულებათა აპოტროპეული დანიშნულება უკვე მეოთხე საუკუნეში დასტურდება ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. დასავლეთში ამგვარი პრაქტიკის მოწმობას მრავალგზის ციტირებულ თეოდორეტის ტექსტში (*Hist. religiosa XVI*) ვხვდებით, სადაც რომში წმ. სვიმეონ მესვეტის გამოსახულებების სახელოსნოთა შესავლელთან განთავსებაა აღწერილი [მანგო 2000:41]. გამოსახულებათა (უმეტესწილად სიმბოლურ გამოსახულებათა) დამცველობითი ფუნქცია ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, საკუთრივ სირიაში, უკვე IV-VI სს-ში დასტურდება: საცხოვრებელი სახლების სარკმლებისა და შესასვლელის თავზე ჯვრის და/ან ქრიზმის გამოსახვა [პენია 1997: 169ff].¹⁰ ფასადთა ამგვარი შემკულობა საკრალური სივრცის გავრცობის სურვილითაც შეიძლება აიხსნას. ამ მხრივ გასათვალისწინებელია სვანეთის ეკლესიების მცირე ზომები და ეკლესიებში ქალთათვის დაწესებული გარკვეული შეზღუდვები [ალადაშვილი... 1987, 97]. ასევე შესაძლებელია, რომ ეს იკონური საფასადო გამოსახულებები იმ მიმდებარე ექსტრა-ლიტურგიული სივრცის მომნიშვნელი მარკერები ყოფილიყო, სადაც გარკვეული რიტუალი აღესრულებოდა.¹¹

ეკლესიის ფასადების ამგვარი თავისებური დეკორის საფუძველი პირველ რიგში ღვთისმსახურების საჭიროება უნდა ყოფილიყო. სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიცით, რა სახის რიტუალი აღესრულებოდა სვანური ეკლესიების სამხრეთ ფასადებთან და ამიტომ მივმართავთ ბიზანტიური წრის სატაძრო მოხატულობას, რაც გარკვეულწილად დაგვეხმარება გავარკვიოთ ჩვენი კვლევის საგნის რაობა. როგორც ირკვევა, იკონოგრაფიული თვალსაზრისით ამ ქართულ საფასადო მხატვრობებში ერთი მხრივ, თავს იჩენს ბიზანტიური ტრადიცია, ხოლო მეორე მხრივ, მათში გარკვეული თვითმყოფადობაც შეინიშნება. ანდრე გრაბარი ფასადთა მოხატულობას ექსონართექსთა მოხატულობებს უკავშირებს. ამგვარი კანონზომიერების სათავეს იგი XIV საუკუნის სერბულ ტაძრებში ხედავს [გრაბარი 1933: 370-372]. იკონოგრაფიულმა ანალიზმა გამოააშკარავა ბიზანტიური ტაძრების ფასადების მოხატულობის კავშირი ნართექსთა ესქატოლოგიურ და სოტეო-ორიოლოგიურ იკონოგრაფიასთან. საკუთრივ ფასადებზე „ვედრების“ გამოსახვა იმეორებს ნართექსთა მოხატულობების ტრადიციულ იკონოგრაფიას [კალოპისი ვერტი 2003].

¹⁰ ამ საკითხზე იხ. მეგვაერი 1994.

¹¹ განხილული ეკლესიების გარშემო სასაფლაოები გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა სამხრეთ ფასადის ამგვარი მონიშვნა მიცვალებულებთან დაკავშირებულ რაიმე სახის რელიგიურ წესთან იყო დაკავშირებული.

აღნიშნულ იკონოგრაფიულ ანალოგიებს ტაძართა ინტერიერსა და ექსტერიერთა დეკორის პროგრამებს შორის უფრო ღრმად ფესვ-გადგმული კავშირები ახასიათებს. სოფია კალოპისი ვერტის კვლევამ დაადასტურა, რომ ბიზანტიური ტაძრების ინტერიერებში საკურთხევის მიმდებარე არეებზე განთავსებული რელიეფური მოჩარჩოებებით გამშვენიერებული ფრესკული იკონური გამოსახულებები – ე.წ. *proskynetaria* – ნართექსის დეკორშიც მეორდება. საკურთხევის ნაცვლად ამ რიგის მაცხოვრისა და დედალეთისას გამოსახულებები ნართექსიდან ტაძარში შემავალ კარებს ამკობენ [Ibid. 131]. ავტორის აზრით, ამგვარი იკონოგრაფიული პარალელიზმი ტაძრის სხვადასხვა რიგის „ლიმინალური ზონების“ მონიშვნით უნდა ყიფილიყო განპირობებული [Ibid. 129]. ამასთანავე, ნართექსში განთავსებულ მაცხოვრისა თუ ღვთისმშობელი *pareklisis* გამოსახულებები, რომელთაც ხშირად ახლავს მეოხებასა და ხსნასთან დაკავშირებული წარწერები, სადაც გაცხადებულია მათი ესქატოლოგიური კონოტაცია, უფლებას გვაძლევს ისინი მიცვალებულთა კულტს დავუკავშიროთ (ილ. 12). ამასთანავე, საგულისხმოა, რომ ბიზანტიურ ტაძართა ნართექსები ხშირად სამარხებადაც გამოიყენებოდა [Ibid. 130].¹²

საფასადო მოხატულობის გენეზისის მხოლოდ ზემომოყვანილია გალერეებისა და ექსონართექსების დეკორით ახსნა არ არის საკმარისი. საფიქრებელია, რომ ფასადთა მოხატვის წესი სხვა ტრადიციებითაც უნდა იყოს ნასაზრდოები. ამგვარ ტრადიციად უწინარეს ყოვლისა ფასადთა რელიეფური სკულპტურული დეკორით გამშვენიერება უნდა ვიგულოვოთ. საქართველოში საფასადო რელიეფების შექმნის ტრადიცია, რომელიც V-VI სს-დან იღებს სათავეს, განსახილველი თემის გაგებისათვის მნიშვნელოვან „ამოსავალ წერტილად“ გვესახება.¹³ აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიების ფასადთა შორის განსაკუთრებულად სწორედ სამხრეთი ფასადია გამშვენიერებული. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ საფასადო რელიეფებში „ვედრება“ ტრადიციულ თემად არ ისახება, ამ ესქატოლოგიურ სიუჟეტს საკმაოდ მკვიდრად აქვს ფეხი მოკიდებული ეკლესიათა საკურთხევის კონქის დეკორში¹⁴ იფარისა და იფხის ეკლესიებში ინტერიერისა და ექსტერიერის თავისებური ურთიერთ-

12 ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. კალოპისი-ვერტი შენ. 111; საგულისხმოა, რომ უკვე მეათე საუკუნეში „ვედრება“ სამარხების მთავარ თემად ჩამოყალიბებული ჩანს: იხ. მაგ. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის სამარხი კაპელა, Güllü Dere (913-920 წწ), კაპადოკია [ჟოლივე-ლევი 1997:55].

13 შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადთა სკულპტურული დეკორისთვის იხ. ალადაშვილი 1977; უინფილდი 1968.

14 ეს საკითხი საკმაოდ ფართოდაა განხილული სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში [ტიერი 1974; ალადაშვილი 1983; ველმანსი 2002].

მიმართებები საკონქო კომპოზიციებისა და საფასადო მოხატულობის იდენტურ სიუჟეტებშიც ჩანს. ორივე ეკლესიის კონქებსა და სამხ. ფასადებზეც ვედრების ესქატოლოგიური თემას ვხედავთ. იფრარში ნახევარფიგურებისაგან შემდგარი ტრიმორფონია, მაშინ როდესაც იფხის ვიზიონარულ ვედრების კომპოზიციაში მთელი ტანით წარმოდგენილ მაცხოვარს, შევრდომილ ღვთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელს მთავანგელოზები ახლავს. იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის შემთხვევაში ინტერიერ-ექსტერიერის კავშირი კიდევ უფრო მტიკცედაა გაცხადებული – ვედრების გარდა სამხ. ფასადზე ფრესკული მეომრები იყვენენ განთავსებულნი, მაშინ როდესაც ინტერიერში, სამხ. კამარა წმინდა მეომრებს ეთმობა (X-XI სს.) [ალადაშვილი... 1983: 24].

ჩვენი საკვლევი თემისთვის მნიშვნელოვანია ოშკის ტაძრის ფასადების ბრწყინვალე დეკორი, სადაც განსაკუთრებული კომპლექსურობით გამორჩეულ სამხ. ფასადს მნიშვნელოვანი მხატვრულ-ესთეტიკური და ფუნქციური ღირსება ენიჭება. სამხრეთი ფასადის დიდებული შთაბეჭდილების შექმნას კარიბჭე, სამხრეთ-დასავლეთის გალერეა და აღმოსავლეთ ნაწილში დავით III და მისი ძმის, ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის ფიგურებით „გავრცობილი“ ვედრების რეპრეზენტაციული კომპოზიცია ემსახურება. ვედრება კათედრალის სამხრეთ ნაწილში სამხ. გალერეის ოქტოგონალური ბურჯის დას. ფასადზეც მეორდება. ანგარიშგასაწევია ის გარემოებაც, რომ ექვთიმე თაყაიშვილს სამხრეთ-დასავლეთ გალერეის ქვემოთ ძვლები უნახავს, რამაც მას მისცა უფლება აქ საძვალის განთავსება ევარაუდა [თაყაიშვილი 1952: 46]. ამრიგად, ამ ფასადის გარკვეული კავშირი მიცვალებულთა მოხსენიებასთან, სავსებით ლოგიკური ჩანს. მით უმეტეს, რომ ჩვენში სამხრეთით საძვალეთა მოწყობის სხვა მაგალითებიც დასტურდება (იხ. მაგ. ბოდბის მონასტრის კათოლიკონში სამხ. შესვენებული წმ. ნინო; ზობის მონასტრის მთავარი ტაძრის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, XIV ს., ხცისის სამხრეთ გალერეა-სტოაში მოწყობილი საძვალე. ასევე სამწევრისის ტაძრის სამხ. ფასადთან მოწყობილი საძვალე XVII ს. და სხვ.)¹⁵ [ჩუბინაშვილი 1959: 84, ლორთქიფანიძე 1978] (ილ. 13-16).

შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების სამხრეთი ფასადის გამორჩეულად გამშვენება (მხედველობაში მაქვს როგორც არქიტექტურული ისე რელიეფური დეკორი) ნაგებობათა ამ ნაწილის განსაკუთრებული სემანტიკურ-ფუნქციური მნიშვნელობით უნდა აიხსნას. როგორც

15 ვარძიის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ ეკვდერში „განკითხვის დღის“ გამოსახვა ხომ არ შეიძლება ამავე მოტივით იყოს განპირობებული? ვახტანგ ჯობაძე ხახულის მონასტრის გალავანში ტაძრის სამხრეთით ჩაშენებულ სამლოცველოს, რომლის ტიმპანის მთელი ზედაპირი განედლებული ჯვრით იყო შემკული, საძვალედ მიიჩნევს [ჯობაძე 2007: 126].

ცნობილია, უმეტეს შემთხვევაში სწორედ სამხრეთის კარია ქართული ეკლესიების მთავარი შესასვლელი. ეჭვსგარეშეა, რომ ამ შესასვლელს განსაკუთრებული საცერემონიო დანიშნულება უნდა ჰქონოდა. იფხის ტაძრის სამხრეთ ფასადზე გამოსახული ფრესკული ეპისტილიონიც ეკლესიაში შესასვლელ კარს მონიშნავს და ხაზს უსვამს მის მნიშვნელობას. მიუხედავად იმისა, რომ იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ერთად-ერთი კარი დასავლეთ ფასადზე არის გაჭრილი, საფიქრებელია, რომ სამხრეთი ფასადის ფრესკული დეკორით დაფარვა ამ ფასადისა და შესაბამისად, სამხ. კარის დეკორით მონიშვნა-გამოყოფის არსებული ტრადიციით უნდა იყოს განპირობებული.¹⁶

ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრების ამგვარი თავისებურების დასაბუთებული ახსნის საშუალებას მომავალი კვლევა მოგვცემს, თუმცა ამ ეტაპზეც, შესაძლოა, რამდენიმე ვარაუდის გამოთქმა. ქართული საეკლესიო ხელოვნების იმგვარი თავისებური ფენომენი, როგორიც ღია ცის ქვეშ მდგარი ქვა-ფეხვარებია ჩვენში ქრისტიანობის გავრცელების ადრეული ეტაპის სულიერი თუ სოციალურ-პოლიტიკური რეალიების ასახვას წარმოადგენს. როგორც *in situ* გადარჩენილი ქვა-ფეხვარათა ნაშთები მოწმობს, ისინი ტრადიციულად, ეკლესიათა სამხ. ფასადთან აღმართებოდნენ (მაგ. იხ. კუმურდოს კათედრალის სამხ. აღმართული ქვა-ფეხვარა, ძველი მუსხი, თმოგვი, რატევეანის წმ. გიორგის ეკლესიასთან ჯვრის ბაზა [სევეროვი... 1947: ტაბ. XVI; მაჩაბელი 2013: 207-208]. ამ ქმნილებათა მკვლევარი პროფ. კიტი მაჩაბელი ქვა-ფეხვარათა ამგვარ პოზიციას იერუსალიმური ტრადიციით ხსნის [მაჩაბელი 2014:35]. რეკონსტრუქციის თანახმად, სწორედ გოლგოთის ბაზილიკის (*martyrion*) სამხრეთით იყო აღმართული გოლგოთის მომნიშვნელი ჯვარი [ოსტერჰუტი 2008:48]. ამას გარდა, ლეონტი მროველი „აღმართებისათვის პატიოსნისა ჯუარისა“ მოგვითხრობს, რომ ალვის ხისგან შექმნილი ჯვარი „... ძირსა ზედა აღმართეს ხე იგი კარსა ზედა ეკლესიისასა, სამხრით, სადა ბერვიდა ნელი ნიავი...“ [ყაუხჩიშვილი 1951: 119-120].¹⁷

ზემო სვანეთის საფასადო ფრესკულ ხატებთან დაკავშირებით მრავალი კითხვა იბადება. მათ შორის – რითია განპირობებული ფერწერული ხატების ამგვარი იმიტაცია საფასადო ფრესკულ დეკორში?

16 ენტონი ისტმონდიც იზიარებს აღნიშნულ შეხედულებას და თვლის, რომ შუ საუკუნეების ტაძრების სამხრეთის სტოა-გალერეები, შესაძლოა, ბიზნანტიური ტაძრების ნართექსთა ფუნქციას ითავსებდნენ [ისტმონდი 2003: 35].

17 ექსტრალიტურგიულ სივრცეში „ჯვრის ტოპოგრაფიის“ ამგვარი ორიენტაცია შესაძლოა იერუსალიმის (ჩვენგან სამხ.) მდებარეობითაც ყოფილიყო განპირობებული. ქრისტიანთა რწმენით, ხომ სწორედ იერუსალიმიდან მოველინება მესია და შესაბამისად კაცობრიობის ხსნა. ამ მითითებებისთვის მაღლობას მოვახსნებ ჩემ კოლეგას ქ-ნ ქეთევან აბაშიძეს.

ხომ არ უნდა ჩაითვალოს ამგვარი გამოსახულებები საფასადო რელიეფების „პროვინციულ“ ჩანაცვლებად?

როგორც ვნახეთ, ეს საფასადო მოხატულობები სრულიად ნათლად ვედრების ხატების ფრესკულ იმიტაციას გვთავაზობს. უფრო მეტიც, დამკვეთი/ოსტატი შეგნებულად გამოსახავს კონკრეტული ლიტურგიული ელემენტის კანკელის არქიტრავისთვის დამახასიათებელი ვედრებით შემკულ ეპისტილიონს.¹⁸ ამდენად, კანკელის სიმბოლური საზრისის განხილვა დაგვეხმარება ამ რიგის საფასადო მოხატულობის მნიშვნელობის გარკვევაში. ეკლესიის კანკელის თავისებური ვიზუალური ციტირება მიგვანიშნებს ინტერიერზე, საკუთრივ კი მის აღმოსავლეთ – საკურთხევლის ნაწილზე. საკურთხევლის აფსიდი, სადაც უსისხლო მსხვერპლის შეწირვა აღესრულება, რაც ქრისტიანული ლიტურგიის კულმინაციაა, ტაძრის არქიტექტურულ-სიმბოლური თუ სარიტუალო-საკრალური ცენტრია.

კანკელს – წმიდათა წმიდას – საკურთხეველსა და ეკლესიის ნავს შორის ზღვარსა და მიჯნას, განსაკუთრებული სულიერ-სიმბოლური დატვირთვა აქვს. კანკელის დეკორი ათვალსაჩინოებს საკურთხევლის სივრცის სიმბოლურ საზრისს. ამ სტრუქტურის სხვადასხვა მასალის და ტექნიკის გამოყენებით შექმნილი წმინდა სახეები მიანიშნებენ „საკრალური ენერგიების“ მისტიკურ მყოფობაზე წმიდათა-წმიდის სივრცეში და მონიშნავენ ზღვარს მიწიერ და ზეციურ სამყაროებს, წარმავალსა და ზედროულ რელობას შორის. მატერიალური და სულიერი სამყაროების გამმიჯნელი და, იმავდროულად დამაკავშირებელი ზღუდე და მისი დეკორი სწორედ საკურთხევლის რაობის ახსნას ემსახურება.

იფრარის ტაძრის სამმალიან კანკელზე, რომელიც თავდორე „მეფის მხატვრის“ მიერაა მოხატული, წმინდანთა ორი წყვილის ფრესკული გამოსახულებებია განთავსებული. წმ. კვირიკესა და ივლიტასა და წმ. დემეტრესა და სტეფანეს ნახევარფიგურები, შესაბამისად, აღსავლის კარის მარცხნივ და მარჯვნივ არიან წარმოდგენილნი. საგულისხმოა, რომ თევდორეს წარწერა სწორედ კანკელზეა განთავსებული (ილ. 3). იფხის ეკლესიის კანკელის სტრუქტურა შემადგენელ პლატფორმაზე დაფუძნებული თხელი სვეტებისგან შედგება [შმერლინგი 1962: 227-228]. კანკელის ფერწერული ორნამენტი დღეისათვის ძნელად განირჩევა (ილ. 7).

ბიზანტიური კანკელის არქიტრავის დეკორი განსხვავებულ მხატვრულ კონცეფციას ეფუძნება. ვედრება ან ერთ დაფაზეა დაწერილი,

18 ბიზანტიური ტემპლონის დეკორაციისათვის იხ. შენ. 7.

ან დამოუკიდებელი ხატებისგან შედგება.¹⁹ ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ვედრების ტრიმორფონს ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის, ღვთისმშობლის, ან აგიოგრაფიული ციკლის ამსახველი კომპოზიციები ემატება.²⁰ სვანეთში დღეისათვის ვედრებიანი ეპისტილიონის ორი ნიმუშია შემორჩენილი: კალას თემის სოფ. ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიაში შემორჩენილია *in situ* კანკელის ეპისტილიონი ვედრების რიგით (ილ. 17). ერთ ფიცარზე შესრულებული ფრიზი შვიდი ნახევარფიგურისაგან შედგება. ცენტრში ვედრებაა, ცენტრისკენ მსუბუქად მობრუნებული მთავარანგელოზებით ფლანკირებული. ფრიზის კომპოზიციას თავი მოციქულების პეტრესა და პავლეს გამოსახულებები „კეტავს“. ეპისტილიონის ფერწერის სტილი, მოუხეშავი, ნაკლებად შემოქმედებითი ფერწერა ამ ეკლესიის ფრესკების – XIII საუკუნის ე.წ. ხალხური ფერწერის ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშის – მხატვრულ მიმდინარეობას უნდა მივაკუთვნოთ. ეს ეპისტილიონი კი ცოტათი მოგვიანო დროის ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ. ლატალის თემის სოფ. მაცხვარიშის ეკლესიის მოციქულთა ნახევარფიგურებიანი ფრიზული ფერწერული დაფა XIV საუკუნის ეპისტილიონის ვედრების რიგის მარცხენა ნაწილს წარმოადგენს [ჭიჭინაძე 2011:108, ილ.39]. ცალკეული ხატებისგან შემდგარი ვედრების რიგი უბისას წმ. გიორგის ეკლესიიდან ასევე XIV საუკუნეშია შესრულებული [ზაიბტი... 1981: 130] იმავე ეპოქის ქმნილებაა ზემო სვანეთის სოფელ ფხოტრერის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში შემონახული ვედრების რიგის სამი ხატი – მაცხოვრის, პავლე მოციქულისა და მთავანგელოზის გამოსახულებით

19 ერთ ჰორიზონტალურ დაფაზეა დაწერილი ადრეული XIII ს-ის კანკელის ფრიზი ტრეტიაკოვის გალერეიდან; იხ. ასევე XIII ს-ის ჯვაროსანული ეპისტილიონი სინადან, ტორჩელოს XIV ს-ის ფრიზი, რომელიც ბიზანტიური მოდელის მიხედვითაა შექმნილი; [ლაზარევი 1983: 167, N 19; ლაზარევი 1986: ილ. 437-439; ბელტინგი 1994: 239, ილ. 144]. ერმიტაჟში დაცული XII ს-ის ფრაგმენტი ათონიდან წმ. ფილიპეს, თევდორესა და დემეტრეს გამოსახულებით ასევე ეპისტილიონის ნაწილადაა მიჩნეული; [ხაძიდაკისი 1979:345] კანკელის ეპისტილიონის ცალკეული ხატებისგან შემდგარი ვედრების რიგისთვის იხ. ასპრა-ვარდავასი 1999; მართალია პროფ. კურტ ვაიცმანი ვედრების რიგიდან წარმომდგარ ხატებს სინადან ინტერკოლუმნიების ხატებად მიიჩნევს [ვაიცმანი 1984: 86ff], მაგრამ ზომისა და იკონოგრაფიის გათვალისწინებით მათი ტემპლონის არქიტრავის ხატებად განსაზღვრა უფრო მეტადაა სავარაუდო.

20 იხ მაგ. სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტერში დაცული ტემპლონის არქიტრავის ორი ფრაგმენტი ვედრების, სადღესასწაულო კომპოზიციებისა და ღვთისმშობლის ციკლის სცენებით; ასევე აქ დაცული ეპისტილიონი ვედრებითა და წმ. ევსტატეს ჰაგიოგრაფიული სცენებით. ორივე ტემპლონი XIII-ის მეორე ნახევრითაა დათარიღებული [სინაი 1990: 106, ილ. 20-22, 25]. Michael Attaleiates (1077) კონსტანტინეპოლის ქრისტი *Panoiktirmon* მონასტრის „განწესებაში“ – *diataxis* ნახსენებია „ტემპლონი, რომლის ცენტრში ვედრება და ასევე წმიდა წინამორბედის (წმ. იოანეს) ისტორიაა... [თომას... 2000: 357].

[ჭიჭინაძე 2011:105, ილ. 24-26]. გვიანი შუა საუკუნეების ფრესკულდე-კორიანი „აშენებული“ კანკელებიც ტრადიციული ვედრების რიგითაა შემკული (უდაბნოს წმ. ნიკოლოზის სამლოცველო, ალვანის ნათლისმცემლის ეკლესია, ნეკრესი, მატანის ცხრაკარა, ყველა XVI ს; დირბის ღვთისმშობლის ეკლესიის XVII საუკუნის ორრეგისტრიანი ვედრებიანი კანკელი) [შმერლინგი 1962: 254; ვაჩნაძე 1979; ჩიხლაძე... 2006: 86, ილ. 27-30]²¹ (ილ. 18-19). აქ ჩამოთვლილი შემთხვევით გადარჩენილი კანკელის მაგალითებიც საკმარისია იმისთვის, რათა ვივარაუდოთ, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში ვედრება კანკელის პროგრამის ტრადიციული თემა უნდა ყოფილიყო.

კანკელთა დეკორში წარმოჩენილ „ვედრების“ თემას, სადაც მეოხებისა და ხსნის იდეებია გაცხადებული და რომელიც თავის მხრივ, განკითხვის დღესთანაა დაკავშირებული, გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.²² წმიდათა წმიდისკენ მიმართული მრევლისათვის კანკელის ხატები ლოცვა-ვედრების აღსავლენად და, იმავდროულად, საკრალურზე მინიშნების თავისებური ფორმაა.

ტაძრის საკრალურ სივრცეში კანკელი და მისი დეკორი ლიტურგიის კარგად ორკესტრირებულ ქმედებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. კანკელი და, შესაბამისად, მისი დეკორი მლოცველთა ყურადღების წარმართვას უწყობს ხელს და „ეხმარება“ ეკლესიის საკრალური ტოპოგრაფიის აღქმა-გააზრებაში. კანკელის ეპისტილიონის ცენტრალურ ვედრების კომპოზიციაში ლაკონიურადაა შენივთებული ქრისტიანული აღმსარებლობის დოგმატები. სოტერიოლოგიური კონცეპტი თავისებურადაა გაცხადებული ვედრებაში, რომელიც აერთიანებს განკაცების, მსხვერპლისა და ცოდვითა გამოსყიდვა-ხსნის თემებს. ვედრების იკონოგრაფიულ თემაში ხაზგასმულია ლიტურგიული და ექსტრა-ლიტურგიული ლოცვის სოტერიოლოგიური არსი. მეოხებისა და ხსნის გარდა ამ კომპოზიციას ესქატოლოგიური კონოტაციაც აქვს.

ვედრების კომპოზიციის ცენტრალური ბირთვი – ტრიმორფონი – ქრისტე, შვერდომილი დედაღვთისა და იონე ნათლისმცემე-

21 ლოცვის პოზაში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის ხატი მაცხვარიშიდან (გვიანი XIII ს.), წინამდგომლის პოზაში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის ფერწერული სახეც (XIII ს., სიემ) და იფარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ხატიც, რომელზეც მარცხნივ მობრუნებული მთავარანგელოზის წელზემთა გამოსახულებაა (XIII-XIV სს.) ამავე რიგის ნაწარმოებად გვესახება. [ჭიჭინაძე 2011: 106, ილ. 31, 41, 41]; XI საუკუნის საფარის კანკელის ერთ-ერთ ფილასა და ხოვლეს კანკელის ძლიერ დაზიანებულ ფილაზე ასევე „ვედრებაა“ გამოსახული [შმერლინგი 1962:120–126, ილ. 32, 376].

22 ვედრების საზრისის შესახებ იხ. უოლთერი 1968; ibid. 1970 და 1980; ქათლერი 1987.

ლი – ქალკედონური დოგმატის მთავარ კონცეპტებს განასახიერებს: ღვთისმშობელი მაცხოვრის განკაცებასა და მის კაცებრივ ბუნებას მიანიშნებს, ხოლო იოანე, ახალალექმური წინასწარმეტყველი, ქრისტეს ღვთაებრიობის, მისი მეორედ მოსვლისა და ზედროული დიდების განმცხადებელია (მათე: 3:2, 11). ამ კომპოზიციაში ასევე შესაძლოა დავინახოთ სამმაგი თეოფანია – შობისას (რომელსაც ღვთისმშობელი განასახიერებს), ნათლისღებისას (წმ. იოანე ნათლისმცემელი) და მეორედ მოსვლისას (იოანე ნათლისმცემლის ნაწინასწარმეტყველევით). ვედრების რიგის გავრცობა და სხვა მავედრებელ პერსონაჟთა (ანგელოზთა, მოციქულთა და სხვ.) ჩართვა მათ მიერ იესოს ღვთაებრიობის დამოწმებად უნდა განვიხილოთ.

იფარარისა და იფხის სამხრეთ ფასადთა მოხატულობები ცხადად მიგვანიშნებს საკურთხეველის კანკელისა და ზოგადად, ტაძრის საკრალურ-სიმბოლურ საზრისზე. ეკლესია, როგორც „გუამი ქრისტესი“ და „ცაჲ ქუეყანასა ზედა, რომელსა შინა დამკვიდრებულ არს ცათა შინა მყოფი ღმერთი“ [გერმანე 2003: 117] ჩვენი შემდგომი ანალიზის საფუძვლად გვევლინება. სპირიტუალური რეალობა ლიტურგიისას, რომლის არსი მორწმუნეთა უფალთან შერწყმას გულისხმობს, მორწმუნეთა მიერ სიმბოლოების (არქიტექტურული, ვიზუალური, საკრამენტალური) მეშვეობით განიცდება. ღვთისმსახურების ვიზუალური ასპექტი, ისევე როგორც რიტუალის დროს გამოყენებული ჭურჭელი, სამღვდელთმთავრო შესამოსელი, მხატვრობა, კანკელის დეკორი საშუალებას აძლევს წირვის დამსწრეთა სპირიტუალურ კონსოლიდირებას. ხელოვნება გრძნობადის მეშვეობით სპირიტუალურთან ამაღლება-განცდისა და „კომენტირების“ იარაღად მოიაზრებოდა. საკურთხეველის გამორჩეული საკრალური განზომილება სხვადასხვაგვარი სივრცული ხერხებითაა მინიშნებული, რომელთა შორის კანკელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ხატებით გამშვენიერებული კანკელი ტაძრის ლიმინალური მიჯნის მომნიშვნელია. კანკელთა ანალოგიით ტაძართა ფასადებზე გამოსახული ვედრების ხატები, რომლებიც კანკელის იკონური დეკორის იმიტაციად გვესახება, საკრალურისა და ამსოფლურ სივრცეთა გამყოფად შეიძლება აღვიქვათ.

კანკელის ტემპლონის ვედრების იმიტაციის აღნიშნული საზრისი არ ეწინააღმდეგება ადრე გამოთქმულ მოსაზრებას ამ ფასადის მიცვალებულთა და საძვალეებთან ასოცირების შესახებ. კონსტანტინონეპოლის პატრიარქ გერმანე პირველის (715-730 წწ.) განმარტების თანახმად:

„საკურთხეველი არს სახედ საფლავისავე უფლისა, სადა იგი შეწირა ქრისტემან თავი თვისი... კონქი ... მიემსგავსება ქუაბსა მას, სადა დაეფ-

ლა გუამი უფლისად... კანკელი არს მაუწყებელი ადგილსა ლოცვისასა, რომელი მოასწავებს გარეშესა ერისა დგომასა და შინაგან წმიდასა წმიდათასა, რომელი მღელთა მიერ ხოლო შესავალ არს. რამეთუ ნანდვლვე წმიდასა მასცა საფლავსა ქრისტესსა კანკელი არს რვალი-სა, რამთა არავინ ურიდად შევიდოდეს“ [გერმანე 2003:118-120].

საკურთხეველისა და მისი შემომზღუდველი კანკელის ამგვარი ინტერპრეტაცია ტემპლონის ეპისტილიონის იმიტაციით გამშვენიერებული სამხ. ფასადის მიცვალებულებთან (ან სამარხებთან) ეკლესიის ამ ნაწილის კავშირს ადასტურებს. მაქსიმე აღმსარებლის თანახმად, საკურთხეველი თავის თავში პოტენციურად ტაძრის დამტევენელია, ხოლო, თავის მხრივ, მთლიანად ტაძარი წმიდათა წმიდასთანაა შემსგავსებული [კიკნაძე 2009: 103]. მოყვანილი განმარტებების საფუძველზე, შესაძლოა, ვივარაუდოთ, რომ განხილული დეკორის შემქმნელთათვის ამგვარი მისტაგოგიური „ჩანაცვლება“ წარმმართველი იდეა უნდა ყოფილიყო.

ფერწერული ტემპლონები და საფასადო მხატვრობა კონცეპტუალურად ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, რადგანაც „ვედრების“ იკონოგრაფიული თემის საფუძველად პროსკომიდიის (კვეთის) რიტუალს მიიჩნევენ [კანტოროვიჩი 1942]. აქედან გამომდინარე, ვედრება რიტუალურადაც და ვიზუალურადაც საკურთხეველს უკავშირდება, სადაც უსისხლო მსხვერპლი შეიწირება.

განხილული მოხატულობები კიდევ ერთხელ ათვალსაჩინოებს ქრისტიანული საკრალური სივრცის სხვადასხვა ნაწილთა შორის მრავალმხრივ რიტუალურ-სიმბოლურ ურთიერთმიმართებებს. ეკლესიის ნაწილთა „სიმბოლური დუბლირება“ რიტუალური საჭიროებით გამოწვეული სივრცობრივ-საკრალური დინამიური ურთიერთობის ერთ-ერთი საყურადღებო პრაქტიკა იყო.

ქრისტიანული ტრადიციის გათვალისწინებით, რომლის თანახმად ზეციურ არქეტიპთა მაღლი მათი გამოსახულებების მეშვეობით განეფინება მათ მომიჯნავე სივრცეში, უნდა ვიფიქროთ, რომ კანკელის ხატების ფრესკული იმიტაცია საკურთხეველის აღმნიშვნელ ლიმინალურ მარკერად აღიქმებოდა და, სავარაუდოდ, განკუთვნილი იყო მათთვის, ვისთვისაც სატაძრო სივრცე შეუღწეველი იყო.

ზემოთ გამოთქმული მოსაზრებების გათვალისწინებით, ფასადის დეკორში ჩართულ ფრესკულ ხატებს ფართო რელიგიური კონტექსტი ჰქონდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს გამოსახულებები ხატის საკრალურ მნიშვნელობასა და რელიგიურ ცხოვრებაში მათ როლს ათვალსაჩინოებენ. ამას გარდა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ტაძრის მისტაგოგიური ინტერპრეტაციის შესაბამისად, ეკლესიის ფასადებზე ხატების გამოსახვა უშუალოდ ეკლესიის მიმდებარე სივრცის საკრალიზაციას ემ-

სახურებოდა, რაც თავის მხრივ, ღვთისმსახურების მოთხოვნით უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი (მიცვალებულთა კომემორაცია?). სამწუხაროდ, სვანეთის ეკლესიების ხუროთმოძღვრება ჯერ არ არის სათანადოდ შესწავლილი და ჩვენ არ ვფლობთ საკმარის მასალას იმ რიტუალებსა და წესებზე, რომლებიც ეკლესიის გარეთ, მის კედლებთან უშუალო სიახლოვეს აღესრულებოდა.

განხილული საფასადო მოხატულობები მრავალსაუკუნოვანი საფასადო რელიეფური დეკორის შექმნის ტრადიციის ანარეკლი უნდა იყოს. ამასთანავე, ამგვარ მხატვრულ ფენომენში შესაძლოა დავინახოთ ადგილობრივი „კულტურული მეხსიერებისა“ და ბიზანტიურ კულტურულ ოიკუმენში მიმდინარე თანადროული რელიგიური პროცესების შერწყმა. აქ განხილული საფასადო მოხატულობები რელიგიურ გამოსახულებათა საკრალური სივრცის შექმნა-დასაზღვრა-მონიშვნის ფუნქციის კიდევ ერთი გამოვლინებაა. საფასადო ფრესკული ხატები ამდიდრებს საკრალური და ამსოფლური სივრცეების გამიჯვნის ვიზუალურ და სტრუქტურულ ელემენტებს.

ზემო სვანეთის ეკლესიათა საფასადო ფრესკული ხატები რელიგიურ გამოსახულებათა პოტენციალის გამოვლინების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოწმობაა. ზემო სვანეთის განხილულ ეკლესიათა ფასადებზე თავჩენილი ლიტურგიული სივრცის დეკორის „დუბლირება“ შუა საუკუნეების ეკლესიის მიერ ლიტურგიისა და, ზოგადად, ქრისტიანული ხსნის „სცენარის“ ინტერპრეტაციისა და რეინტერპრეტაციის საგულისხმო მაგალითად უნდა ვიგულისვოთ. კვლევის ამ ეტაპზე ძნელია იმის მტკიცება, თუ რამდენად ორიგინალურია ზემო სვანეთის განხილულ ეკლესიათა საფასადო მხატვრობა. სავარაუდოდ, აქ გამოყენებული სქემა ადრეული ტრადიციის თავისებური გამოძახილი უნდა იყოს, რომელიც ადგილობრივ რელიგიურ ცხოვრებასა და შესაბამის რიტუალთან იყო მისადაგებული.

დამოწმებანი

- ალადაშვილი 1977:** Натела Аладашвили, Средневековая монументальная скульптура Грузии, Москва 1977.
- ალადაშვილი 1983:** Натела Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванети, ქართული ხელოვნების IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბილისი 1983.
- ალადაშვილი ... 1983:** Натела Аладашвили, Гаяне Алибегашвили, Анели Вольская, Живописная школа Сванети, Тбилиси 1983.
- ალადაშვილი, ვოლსკაია 1987:** Натела Аладашвили, Анели Вольская, “Фасадные росписи Верхней Сванети (X-XVII)”, *Ars Georgica* #9, Tbilisi 1987, 94-120.
- ალიბეგაშვილი 1979:** Гаяне Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси 1979.
- ასპრა-ვარდავაკისი 1999:** Mary Aspra-Vardavakis, “Three 13th Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model”, *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, eds. Nancy Patterson Ševčenko and Christopher Moss, Princeton 1999, 179-187.
- ბელტინგი 1994:** Hans Belting, Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art, Chicago, London 1994.
- ბეტინი 1984:** Sergio Bettini, “Venice, The Pala d’Oro and Constantinople”, in *The Treasury of San Marco Venice*, Exhibition Catalogue, Metropolitan Museum of Art, Milan 1984, 54-62.
- ბურჭულაძე... 1987:** Нана Бурчуладзе, Джильда Иосебидзе, “Из коллекции историко-этнографического музея Сванети”, *Музей*, #7, Москва 1987, 212-232.
- ბიზანტიური ხელოვნება 1964:** Byzantine Art, Exhibition Catalogue, Athens 1964.
- გერმანე 2003:** გერმანე კონსტანინეპოლელი, სახისმეტყველებითი განმარტება საღმრთო ლიტურგიისა, გამომც. ექ. კოჭლამაზაშვილი, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 2004 წლისთვის, თბილისი 2003.
- გრაბარი 1933:** André Grabar, L’origine des façades peintes des églises moldave, *Mélange offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris 1933, 365-382.
- ევანსი... 1997:** New York 1997: The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261. The Metropolitan Museum of Art, Exhibition Catalogue, eds. H. Evans, W. Wixom, New York 1997.
- ვაიცმანი 1984:** Kurt Weitzmann, “Icon programs of the 12 and 13th Centuries

- at Sinai”, Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, ათენი 1984, 63-116.
- ვაჩნაძე 1979:** ვაჩნაძე მარინა „მოხატული კანკელი ალვანის ნათლისმცემლის ეკლესიიდან“, *ძეგლის მეგობარი* #50, თბილისი 1979, 56-63.
- ველმანსი 1982:** Tania Velmans, “Sviluppo e prestigio dell’ Icone alle fine del Medioevo”, *Oriente Christiano*, anno XXII, Palermo 1982.
- ველმანსი 2002:** Tania Velmans, L’église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l’autel, *l’art médiéval de l’Orient chrétien*, Sofia 2002, 115-131.
- ველმანსი 2002:** Tania Velmans L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin, Première partie: La Déisis dans l’abside, *l’art médiéval de l’Orient chrétien*, Sofia 2002, 33-79.
- ზაიბტი... 1981:** W. Seibt, T. Sanikidze Schatzkammer Georgien, Mittelalterliche Kunst aus dem Staatliche Kunstmuseum Tbilisi, Künstlerhaus Wien, Wien 1981.
- თაყაიშვილი 1952:** Эквтиме Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси 1952.
- თომასი... 2000:** Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders’ Typika and Testaments, eds. John Thomas and Angela Constantinides Hero, with the assistance of Giles Constable, Washington, D.C. 2000.
- ისტმონდი 2003:** Antony Eastmond, Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium, Hagia Sophia and the Empire of Trebizond, Birmingham 2003.
- კალოპისი-ვერტი 2006:** Sophia Kalopissi-Verti, „The Proskynetaria of the templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception“, *Thresholds of the Sacred*, ed. Sh. Gerstel, Washington 2006, 107-132.
- კანტოროვიჩი 1942:** Ernst Kantorowicz, „Ivories and Litanies“, *Journal of the Warbourg and Courtauld Institute*, London vol. V, 1942, pp. 56-82.
- კარცონისი 1998:** Anna Kartsonis, “The Responding Icon”, *Heaven on Earth, Art and the Church in Byzantium*, ed. L. Safran, University Park, Pennsylvania 1998, pp. 58-81.
- კაშანინი... 1969:** Milan Kašanin, Djurdje Bošković, Pavle Mijović, Le monastere de Žiça, Beograd 1969.
- კიკნაძე 2009:** ზურაბ კიკნაძე, ქართლი გაქრისტიანების გზაზე: ადამიანები და სიწმინდეები, თბილისი 2009.
- ლაზარევი 1971:** Виктор Лазарев, Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон, Византийская живопись. Сборник статей, Москва 1971, 110-136.

- ლაზარევი 1983:** Виктор Лазарев, Русская иконопись от истоков до начала XVI века, Иконы XI-XIII веков, Москва 1983.
- ლაზარევი 1986:** Виктор Лазарев, История византийской живописи, Moscow 1986.
- ლეონი 2008:** Simona Boscani Leoni, Essor et fonctions des images religieuses dans les Alps, L'exemple de l'ancien diocèse de Coire (1150-1530), Bern, Berlin, Bruxelles 2008.
- ლორთქიფანიძე 1978:** Инга Лорткипанидзе, “Роспись предела Вамека Дадiani в Хоби” Средневековое искусство. Русь. Грузия, Москва 1978, 131-157.
- მაჩაბელი 2013:** კიტი მაჩაბელი, „ჯავახეთის ქვა-ჯვარები“, ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქია, რედ. ვ. ასათიანი, თბ. 2013, 202-210.
- მაჩაბელი 2014:** კიტი მაჩაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ. 2014.
- მეგვაერი 1994:** Henry Maguire, “Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* N 44, 1994, pp. 265-274.
- ორლოვა 1978:** Мария Орлова, “О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI – рубежа XV-XVI вв.”, *Средневековое искусство. Русь*. Грузия, Москва 1978, 106-118.
- ოსტერჰუტი 2008:** Robert Ousterhout, “Pilgrimage Architecture”, *Egeria: Monuments of Faith in the Medieval Mediterranean*, ed. E. Brouskari, Athens 2008.
- პატერსონ შევჩენკო 1991:** N. Patterson Ševčenko, “Icons in the Liturgy”, *Dumbarton Oaks Papers* (further DOP) # 45, 1991, 45-59.
- პენია 1997:** Ignacio Peña, The Christian Art of Byzantine Syria, Reading 1997
- სევეროვი... 1947:** Николай Северов, Георгий Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Москва 1947.
- სინაი 1990:** Sinai, Treasures of the Monastery, ed. K. Manafis, Athens 1990
- ჟოლივე-ლევი 1997:** K. Jolivet-Levy, La Cappadoce, Mémoire de Byzance, Paris 1997.
- ჟოლტერი 1968:** Christopher Walter, “Two Notes on the Deesis”, *Révue des études byzantines*, 1968, t. XXVI, 311-336.
- ჟოლტერი 1970:** Christopher Walter, “Further Notes on the Deesis”, *Révue des études byzantines*, 1970, t. XXVIII, 161-187.
- ჟოლტერი 1980:** Christopher Walter, “Bulletin on the Deesis and the Parecle-sis”, *Révue des études byzantines*, 1980, t. XXXVIII, 261-269.

- უინფილდი 1968:** David Winfield, "Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, pp. 33-72.
- ტიერი 1974:** Nicolle Thierry, "A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les Programmes apsidiaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie", *Zograf* 5, Belgrade 1974, 5-22.
- ფლორენსკი 1995:** Павел Флоренский, Иконостас, Москва 1995.
- ქათლერი 1987:** Anthony Cutler, "Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *DOP* 41, 1987, pp. 145-154.
- ყაუხჩიშვილი 1951:** სიმონ ყაუხჩიშვილი, ქართლის ცხოვრება, ტ.1, თბ. 1955.
- შმერლინგი 1942:** Рене Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси 1962.
- ჩიხლაძე... 2006:** ნინო ჩიხლაძე, გიორგი გაგოშიძე ღირბის ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბილისი 2006.
- ჩუბინაშვილი 1948:** Георгий Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси 1948.
- ჩუბინაშვილი 1959:** Георгий Чубинашвили, Архитектура Кахети, Тбилиси 1959.
- ჭიჭინაძე 2011:** ნინო ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბილისი 2011.
- ჭიჭინაძე 2012:** ნინო ჭიჭინაძე, „სამეფო იკონოგრაფია და ღვთაებრივი მფარველობის იდეა თამარის ეპოქაში (ბერთუბნის ფრესკის ინტერპრეტაციისათვის)“, *პოლიტიკური თეოლოგია მოდერნულობამდე და მოდერნულობის შემდეგ*, რედ. გიგა ზედანია, თბილისი 2012, 234-256.
- ხაძიდაკისი 1979:** M. Chatzidakis, L'évolution de l' icône aux 11^e-13^e siècles et la transformation du templon, *Acts du XV congrès international d'études Byzantines*, Athènes 1976, Art et Archéologie, Athènes 1979, 333-364.
- ჯობაძე 2007:** ვახტანგ ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბილისი 2007.
- ჯურიჩი 2000:** Войслав Джурич, Византийские фрески: средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, Москва 2000.

Fresco-Icons on Façades of Churches in Upper Svaneti (Georgia)

Key words: fresco, icons, facade, chancel barrier, epistyle

The present article addresses fresco-icons constituting Deesis, which are depicted on the south facades of churches of Upper Svaneti (Georgia). Exterior decoration of the church of the Archangels in Iprari and St. George church in Ipkhi bring out multifaceted meaning of the involved iconography (Figs. 1-2, 4-6). The ability to speak to a range of meaningful contexts is one of the main features of the East Christian art and these images, imitating painted icons, prove this concept.

Icons executed in the fresco technique, which are integrated into monumental programs of church decorations, are one of the specific manifestations of the importance of devotional images in Christian religiosity. Predominantly, fresco-icons are incorporated in the apsidal decoration systems¹ (Fig. 8). They are also included in historical compositions,² mostly in representations of funerals or *translatio*,³ and Akathistos cycles.⁴ From the early 13th century fresco icons were integrated in medieval Georgian church interior programs. They were placed in various parts of church buildings – both interiors and exteriors. Fresco-icons are either individual images “hanging” on the walls (Khe 13th-14th cc.) (Figs. 9-10) [Velmans 2002:118], or more frequently, are incorpo-

1 See fresco-icons of the Church Fathers depicted in the apses of St. Sophia in Ochrid, ca. 1140, Bačkovo monastery ossuary church, 2nd half of 12th c., Ziča 1st half of the 13th c., St. Barbara church in village Khe, Upper Svaneti, 13th – 14th cc. [Lazarev 1986: pl. 180, p. 108, for earlier bibliography see p. 218, note 93; p. 227, note 97; Kašanin et.al.1969: 120-121, 123, 125-127; Velmans 2002: 118].

2 In Sučevica the Virgin icon is included in the composition of deposition of her girdle and robe, ca. 1600 [Velmans 1982: 20, fig.16]. See also Moldovica monastery church fresco with the Constantinople siege, 16th c. [Kartsonis 1998: 66, fig. 3-11].

3 Translatio of relics of Stephan Nemanja in Studenica is accompanied with the Virgin icon, 1235, see also fresco in St. George tower, Khilandar, 13th c. [Jurič 2000: 465, 470].

4 Icons of the Virgin of various iconographic types are integrated into Akathistos cycles in Balkans (Markov Monastir, Mateič, Dečani) [Patterson Ševčenko 1991: figs. 9-12]. For representations of icons in icons and miniature painting see Velmans 1982: 3-12, figs.1-2; Patterson Ševčenko 1991: figs. 1-8.

rated into compositions of donors depicted praying in front of icons of Christ or the Virgin and Child.⁵ Fresco-icons preserved on the mentioned church facades in Upper Svaneti – in a remote highland province in the north-west part of Georgia demonstrate interesting usage of “translation” of devotion images and adds new spiritual dimension to them. Particular character of these compositions and their meaning raise a number of issues dealing with functions of Christian images. Further I will try to offer some possible explanations of this phenomenon and will consider various sources and motivations of such pictorial *mimesis*.

Both churches with decorated south facades displaying fresco-icons are small single nave churches covered with barrel vaults and are presumably dated back to the 10th century. The exteriors of churches, built from local stone, lack articulated architectural decoration. The churches built outside the inhabited areas face the villages by their south facades. The modest size and plain exteriors of these churches are typical features of local religious architecture of the 9th-11th cc.

The church of the Archangels in Iprari is well known by its interior murals executed in 1096 by the “king’s artist Tevdore” [Aladashvili et al. 1983: 33-55] (Fig. 3). Facade murals dramatically differ from interior decoration which is one of the masterpieces of Medieval Georgian painting. The western arched doorway, narrow apsidal and western windows interrupt integrity of façade walls. On the upper part of the south facade are depicted seven fresco icons⁶ (figs. 1-2). Today the facade decoration is severely damaged and only fragments of figures, backgrounds, and frames are discernible (fig.1). The monumental Deesis “icon set” unrolls across the entire length of the south facade. Several decades ago the state of preservation of these murals was much better. A central icon depicting in half-length frontal blessing Christ was flanked by “icons” of the Virgin and Archangel on the right. Evidently the left side from Christ was occupied by “icons” of St. John the Baptist and another Archangel [Aladashvilia, Volskaja 1987: 104-105]. Other images, now lost, might have

5 See Kincvisi St. Nicholas church composition with George III, Tamar and her son George-Lasha before the image of Christ, first decade of 13th c., Sumbat and Liparit Orbeli in supplication before the image of the Virgin with Child in Betania, early 13th c., Bertubani fresco depicts Tamar and George-Lasha in an attitude of supplication before the “icon” of the Virgin *Vevea Elpis*, 1213; [Alibegashvili 1979: 23, 25, pls. 12, 14, 18, 19]; About Bertubani composition see Chichinadze 2012; There was also attempt to identify half length framed figures of saints depicted in Tsirkoli as fresco-icons, 9th-10th cc, but to my view such direct duplication of icons here is less probable [Sheviakova 1983: pls. 116-117]; Certain influence of icons could be seen in frontal half-length “iconic” saints depicted on the west and north walls of St. George of Kalaubani (the 1150s) [Privalova 1979: 139, 142].

6 About these images see: Aladashvili 1987: esp. pp. 101, 104-105, 106, 107-108, fig. 32, 1.

been Sts. Peter and Paul, Evangelists, or other saints. Each of these fresco-icons, constituting the Deesis set, has an individual, simple frame with a geometric pattern of interchanged red ochre and white oblong segments. Such frames, typical of local painted icons, clearly indicate that their “models” were familiar portable icons. An icon of the Archangel with such decorated frame is still housed in the Iprari church [Chichinadze 2011:117, pl. 31] (Fig. 11). Similarly are decorated frames of the 13th-14th cc. icons: St. Barbara icon from the Historical and Ethnographical Museum of Svaneti (further HEMS)⁷ and an icon of the Prophet Jonah from the church of Ienash, Latali [Iosebidze, Burchuladze 1987: 227, cat. N34]. In the 1970s on the lower part of the facade the outline of a large figure with traces of inscription identifying him as St. Eusthathios was barely visible [Aladashvili, Volskaja 1987:105]. The extremely fragmentary state of preservation of Deesis does not allow us today to date it with precision, but certain stylistic elements (flat and stiff figures, bold linearity, local colors, etc.) connect these murals to the 13th-14th century local school of painting.⁸

Another church, where fresco-icons were incorporated into the facade decoration program is St. George church in the village of Ipkh'i (Figs. 4-6). The Interior murals are dated back to the late 10th-early 11th cc. [Aladashvili et al. 1983:27]. The south facade of this church displays Deesis with eleven figures (frescoes are obliterated and heavily damaged): half-length Christ is flanked by the virgin, St. John (Fig. 5), the Archangels, Sts. Peter and Paul, and Evangelists Mathew and Mark. The figures are inscribed in Georgian. The state of preservation of the painting does not supply us with sufficient stylistic data to attribute their execution to precise period. However, the flattened forms of disproportional figures, their simplified inner design and restricted colors lead us to suppose that these figures belong to a provincial master of the late 13th-early 14th cc.⁹ All images were painted in one frame imitating a single panel – horizontal templon beams designated for architraves of chancel barriers, which were widespread in the Byzantine world.¹⁰ The Deesis is located in the middle of the facade, between the entrance and the window. The composition does not start at the west end of the wall. Instead, it unfolds from the western edge of the doorway. On the south façade, along with the Deesis, were

7 St. Barbara icon is not published.

8 Aladashvili and Volskaja date the facade painting by 12th century, but no relevant arguments are provided for this date [Aladashvili, Volskaja 1987:106]; for local “school” of painting see Alibegashvili 1978: 171-174 and Aladashvili et al. 1983:117ff, 124.

9 N. Aladashvili and A. Volskaja has attributed the painting to a 13th century skillful master [Aladashvili, Volskaja: 1987: 108].

10 For chancel barrier beams see Weitzmann 1984: 64ff.; About Deesis epistyles see Chatzidakis 1979: 333-364; esp. pp. 335, 345; See also *Byzantine Art* 1964: N17, 26; Bettini 1984: 54-62; Evans, Wixom 1997: 43 cat. N9, 377, cat.N248.

depicted full-length frontal images of five warrior saints [ibid.: 108]. Now only an outline of a halo of the left figure represented in the east part of the south wall is visible (Fig. 6) (I avoid any discussions about these figures, as due to the lack of visual evidence my judgments will be speculative).

Insignificant remnants of painting on the south facade of Sts. Cerycos and Jullita church, Lagourka, permit the scholars to suppose that here by analogy to the mentioned church facades were also depicted fresco imitation of Deesis icons [ibid.: 106]. Thus it could be assumed, that in Upper Svaneti depiction of the fresco-icons on the exterior walls was a stable iconographic tradition. The Deesis fresco-icons of Svaneti churches are nourished by numerous sources (textual, artistic, etc.). Furthermore, their analysis enables us to perceive the logic of their appearance on the facades and to determine more precisely their “functional fields”.

Adornment of the church façades with fresco decoration was a well-known practice in the orthodox world.¹¹ In the scholarly discourse there are different explanations of the purpose and motivation of the placing of murals on exterior walls of churches – it is assumed that painting was a cheaper substitute for relief carving. The apotropaic role of facade imagery also must be taken into consideration. The belief in the protective power of Christian images is traced back to the 4th century both in the East and in the West. In the West such practice is confirmed by the extensively cited text of Theodoret referring to St. Symeon Stylite's images placed “in the porches of all the workshops” in Rome in order “to obtain protection and security” [Mango 2000: 41]. Protective function of images (mostly symbols) going back to Judaic practice is encountered in early Christian Syria. In the 4th-6th century dwellings' door lintels, windows and galleries have various symbols with protective connotations [Peña 1997: 169ff].¹² The small size of churches in Svaneti, restricted access to the church for women in this region, and a desire to extend the limits of sacred space could be other reasons for enhancing the façades with murals [Aladashvili, Volskaja 1987: 97]. It could also be assumed that these iconic images served as markers of adjacent extra liturgical space near the churches, which was reserved for certain religious rites. To understand the motivation of placing fresco-icons on the southern external walls in the Georgian province, we need to know what type of services (rituals) were performed at south walls in this area, or in their vicinity. Regrettably, we do not know for what kind of religious activity this area is designated for. Modern cemeteries surrounding

11 For early bibliography on façade decoration see Orlova 1978; About this tradition in the west see Leoni 2008.

12 About this subject see Maguire 1994.

both churches allow us to suppose that these places must have been a traditional funeral site for the local community. Further archeological and architectural analysis of these structures could shed some light on this issue.

In his study of church façade murals of Moldova, A. Grabar connects this particular phenomenon with open exonarthexes decorated with monumental paintings. He sees the origins of such interrelations in the 14th century Serbian churches [Grabar 1933: 370-372]. Iconographic analyses have revealed that façade murals repeat eschatological and soteriological iconography of narthexes, where Deesis is often depicted [Kalopissi-Verti 2003]. Mentioned analogies between façade frescoes and narthexes reveal much deeper and more meaningful connections between the interior and exterior decoration programs of churches. Sofia Kalopissi-Verti argues, that monumental enframed *proskyneteria* images placed in the vicinity of sanctuaries are repeated in the narthex programs of Byzantine churches of the Palaiologan period [Kalopissi-Verti 2003:131]. Such iconographic parallelism is explained by symbolic interpretation of church buildings and is determined by intention to mark different liminal zones of sacred spaces [ibid.: 129]. At the same time, eschatological and intercessory imagery of the narthexes – the Virgin Pareklesis, Christ, often accompanied by epithets directly referring to the Last Judgment, and Deesis – reflect the function of this space (Fig. 12). Moreover, narthexes often served as burial places for the founders and their family members [ibid.: 130].¹³

In addition to open galleries and exonarthexes, which influenced organization of the outer walls' decoration, other driving forces for this artistic development should be considered. First of all, we shall draw our attention to a custom of decorating church façades with figured reliefs, which is a distinctive characteristic of Medieval Georgian religious architecture. The earliest relief compositions of Georgian churches are dated back to the 5th-6th cc. Traditionally south façades of medieval Georgian churches are decorated with semantically important relief representations. Their subjects vary from individual figures to complex compositions.¹⁴ The thought-out elaborate systems of

13 For bibliography on this subject see note 111 in Kalopissi-Verti 2006. It is remarkable, that already in the 10th century the intercessory composition of the Deesis emerged as a main subject for funerary chapel (e.g. the apse of the funeral chapel of St. John church, Güllü Dere, Cappadocia, between 913-920) [Jolivet-Lévy 1997: 55].

14 The Ascension relief decorates the south doorway of Qvemo Bolnisi church, 5th c. [Aladashvili 1977: ill.11], Akaurta church south entrance is embellished with symbolic-ornamental composition, 5th-6th cc. [Machabeli 2014: 45-47; figs. 33-35] On the south façade of the church of the Holy Cross in Mtskheta, (586/7-604) above the entrance is placed the Ascension of the Cross – elucidated dedication of the church. Western part of the same façade displays the Ascension of Christ [Chubinashvili 1948:133-156].

relief decoration unfold before viewers in 9th-10th century church façades.¹⁵ From the 11th century the shift is made from figured reliefs to sophisticated architectural patterns (system of decorative arches, niches, ornamented windows and portals with floral, geometric, zoomorphic and symbolic images) in the outer decorations of Georgian churches.¹⁶

It is true that Deesis is not a characteristic subject for the repertory of Georgian medieval church façade reliefs, but this eschatological subject was extensively incorporated in their apsidal programs.¹⁷ The interrelation between interior and exterior is visually stressed in Svaneti churches – both in Iprari and in Ipkhî apsidal conchs of sanctuary display Deesis: in Iprari there is a half-length *trimorphon*, while in Ipkhî, a full length visionary-type Deesis is accompanied by the Archangels. Façade paintings of Ipkhî, depicting together with Deesis Sts. Warriors go even further as in the interior on the south slop of the vault, we see two figures of Saint Warriors executed in the 10th – 11th centuries [Aladashvili et al. 1983: 24].

For our investigation a valuable material is provided by a dazzling decoration of the Oshki cathedral situated in historical Tao, the south-west region of the country. The church of St. John the Baptist located in the administrative center of Tao-Klarjeti, has an elaborated façade decoration (963-973).¹⁸ The south façade has a main functional and aesthetic significance. The church is accessible from the South and therefore, this part is particularly enhanced with architectural and sculptural decoration. The south porch, south-west open gallery, south transept windows decorated with sculptural representations of the Archangels, and the monumental Deesis composition including donors, local governors, David III *magistros* and *courapalates* (d. 1001) and his brother Bagrat Eristavt Eristavi (d. 966) are the main components completing the majestic appearance of this outstanding structure. The Deesis is represented for the second time on the western face of the octagonal column in the south-west gallery. It is significant that underneath this *pareklesion* laid a crypt, presumably with tombs of the local royal family [Takaishvili 1952:46]. Therefore, the twice depicted Deesis indicates certain links between this part of building and the deceased.¹⁹ We have other cases of using of the south spaces for burials (e.

15 E. g. Opiza, Nikortzminda, Doliskana, Oshki, Khakhuli [Winfield 1968; Jobadze 2007 :28-30, 79-81, 135-140, 171-175; Aladashvili 1977: 143-192].

16 E. g. 11th century constructions: Samtavro, Samtavisi, Sveticxoveli, Savane, etc. [Schmerling 1942; Beridze 1942: 106ff.].

17 About programs of Georgian church apses see Thierry 1974; Aladashvili 1983; Velmans 2002: 33-79

18 For bibliography see note 14.

19 In his discussion of the importance of south porches of medieval Georgian churches Antony Eastmond even suggested that their function was similar to Byzantine church

g. Khtisi, Bodbe, Khobi) [Chubinashvili 1959:84; Lortkipanidze 1978]²⁰ (Figs. 13-14).

The traditional location of elaborate decorations on the south external wall (both figurative and architectural) of medieval Georgian churches must be explained by the exceptional function of these parts of the buildings. As it is attested in numerous churches, the south doorway was a principle entrance leading to the liturgical space. These entrances for certain have an important ceremonial function. In Ipkhi the painted “epistyle” with Deesis stresses the entrance. Although the Archangels’ church of Iprari has only one door in the west end of the building, it could be assumed that the tradition of emphasizing the southern parts of churches (and their south entrances accordingly) is transmitted in the decoration system of this church.

The significance of the south façade in Georgian church architecture needs further justification, but at this point it is possible to suggest some explanation of the particular role of this part of church buildings. The marking of the south façades with murals could be linked with the early medieval practice of erecting monumental stone crosses near south façades of Georgian churches (e.g. Kumurdo, Old Muskhi, Tmogvi, St. George church in v. Ratevani, etc.) [Severov, Chubinashvili 1947: pl. XVI; Machabeli 2013: 207-208]. This custom echoes Jerusalem religious practice. According to reconstruction based on the analysis of various sources the cross marking Golgotha (together with relics) was erected to the south of Golgotha basilica *martyrion*, where according to Egeria, 4th century pilgrim, the commemoration of the Crucifixion took place [Machabeli 2014: 35; Ousterhout 2008: 48-49]. The mentioned tradition is proved in 11th century historical narration of Leonti Mroveli “Erection of the True Cross” dealing with the Christianization of East Georgia – Kingdom of Iberia, 4th century. We read that the cross “was erected at the south door of church...” [Kaukhchishvili 1955: 119-120].²¹

The specific accent made on the south façade could also be conditioned by position of Jerusalem in respect of Georgia. Jerusalem, laying in the south from Georgia, was a place connected for believers to the Sacrifice and Resurrection and accordingly to redemption of their sins and further salvation.

narthexes [Eastmond 2003: 35]. This important element of medieval Georgian religious architecture needs a special investigation and further definition.

20 Vakhtang Jobadze assumes that in Khakhuli monastery the south church, near the wall surrounding the monastery, served as ossuary. He sees the proof of this assumption in tympanum decoration representing monumental Flourishing Cross [Jobadze 2007:126]. On the south of Samtzevrissi church (6th-7th c.) is a funeral chapel dated back to the 16th century (fig. 15-16).

21 I am indebted to my colleague Ketevan Abashidze who indicated to me this source.

At this point there may be a question whether the depiction of fresco-icons on façades is a conscious attempt to stress an importance of icons and to present them in a new way, or this is a provincial version of relief sculptural decoration repeated in a cheaper material by provincial masters? The attempt to answer these questions will be made in following part of the article.

As it was already pointed out façade murals of the discussed churches deliberately refer to iconic prototypes depicting Deesis. Moreover, it seems that painters/ commissioners wanted to represent particular religious objects – elements of liturgical furnishing – templon icons here.²² This suggests that chancel barrier and its symbolic and visual context will help to understand the meaning of these decorations. Such visual citation sends us back to the church interior and directs us towards sanctuary. The apsidal part of the Christian church, referred to as the sanctuary and containing altar for bloodless sacrifice, is the architectural, symbolic, and ceremonial focus of building. The barrier between sacred space (Holy of Holies) and nave, decorated with holy images (both in fresco painting and icon painting), enhances and comments upon the function of the “Holy of Holies”. Chancel barriers of various types (wooden, built, carved. etc.) decorated with “holy images” acknowledge the mystical presence of “divine energies” and denote a fragile bridge between temporal and eternal, heaven and earth.²³

The Archangels’ church of Iprari is still preserved an arched chancel barrier with fresco decoration executed together with wall decoration by the master named Tevdore, who indicated his title “kings’ painter” on the chancel barrier beam [Aladashvili et al. 1983: 30] (Fig. 3). On both sides from the central “royal door” of the templon, in the spandrels are depicted in half-length two pairs of saints – on the right Sts. Demeter and Stephen and Sts. Cerycos and Juletta on the left [Aladashvili et al. 1983: 52, ill. 28-29]. In Ipkhi chancel barrier formed from slender columns established on elevated platform, support entablature perforated with arched openings (60 cm high) [Schmerling 1962: 227-228] (Fig. 7). It was decorated by ornamental patterns, which is now hardly discernible.

The extant Byzantine templon architrave icons with the Deesis demonstrate varying visual concepts. The Deesis is depicted either on one panel²⁴ or is consti-

22 On the development of Byzantine templon decoration with earlier bibliography see Gerstel 1999; Kalopissi-Verti 2006: 107, note 1. Decoration of *templon* with icons is discussed in Chatzidakis 1979; Weitzmann 1984; Belting 1994: 233-249; About Russian iconostasis see Florensky 1995.

23 On the symbolism of a sanctuary and a chancel barrier see Gerstel 1999, 2006.

24 See iconostasis beam with the Deesis early 13th century work of Russian icon-painting. See also 13th century crusader epistyle from Sinai and Torcello cathedral 14th century frieze, which is a copy of Byzantine work; Lazarev 1983: 167, N19; Lazarev 1986: figs. 437-

tuted from individual icons.²⁵ There are cases when the central composition of the three-figured Deesis (*trimorphon*) is accompanied with Theotokos and hagiographic cycles.²⁶ In Svaneti there are two Deesis epistyles: damaged fragment (the right part) of a horizontal beam with the half-figures of the two supplicated Apostles is a masterpiece of Palaielogan painting [Chichinadze 2011: 119, pl. 39] and Another one constituted from individual icons is preserved *in situ*, in the church of St. Barbara in village Khe. The last one is a product of a mediocre local master of 14th c (?) [Schmerling 1962: 256] (Fig. 17). One more set from separate icons constituting the Great Deesis comes from the church of St. George of Ubisa and is dated back to the 14th century [Seibt, Sanikidze 1981: 130]. Several masonry (built) chancel barriers enhanced with fresco compositions from the later period also represent the Great Deesis (St. Nicholas Chapel Udabno, Tskhrakara of Matani, Alvani St. John Baptist church, Nekresi, 16th c., 17th century two-register Deesis in the monastery church of Dirbi) [Schmerling 1962: 254; Chikhladze, Gagoshidze 2006: 86, pls. 27-30]²⁷ (Figs. 18-19). Even these accidentally survived examples allow us to assume that in medieval Georgia the Deesis was a traditional iconographic subject for chancel barriers.

In sacred spaces visual markers participate in the orchestration of the ritual performed there. They direct and redirect the attention of worshipers and facilitate the perceiving of sacred topography of the church and mysteries taking place there. The central place of the Deesis in templon decoration has an explanation – in its laconic visual formula are explicitly pronounced main concepts of Christianity. Participation in the rituals and consequent redemption through liturgical and non-liturgical prayers, as well as an advocacy for suppliants, shape the soteriological content of this composition. Together with liturgical and redemptive meaning, the Deesis has an eschatological connotation.

439; Belting 1994:239, fig. 144; 12 century icons with Sts. Philip, Theodore and Demeter from Athos (now in Hermitage) presumably were part of the Grand Deesis [Khatzidakis 1979: 345].

25 Although number of individual icons constituting Deesis (the Virgin, the Archangels, Holy Apostles in supplication) examined by Weitzmann, are considered as inter-columnar icons, it is highly possible that they decorated epistyle [Weitzmann 1984: 86ff]; On this subject see Aspra-Vardavakis 1999.

26 E. g. Two parts of a beam with scenes from the life of the Virgin and the Dodecaorton, the beam with Trimorphon and St. Eustratios hagiographic scenes, both from Sinai, 2nd half of 12th c., Sinai 1990:106, pls. 20-22, 25. Michael Attaleiates (1077) mentions “templon, which also has in the middle the Deesis and the story of the venerable and holy Forerunner (St. John) [Thomas et al. 2000: 357].

27 One of the relief slabs of chancel barrier from Sapara also depicts Deesis, a damaged fragmentary figure of a slab belonging to the chancel barrier from Khovle is identified as St. John the Baptist from the Deesis. Both panels are dated back to the 11th century [Schmerling 1962: 120-126, pls. 32, 37b].

The core of Deesis (*trimorphon*) – the incarnated God flanked by suppliants – the Theotokos and St. John Precursor – reveals the major dogmas of Chalcedonian teaching dogma. The Virgin, who gave him flesh, underlines his human nature, while St. John the Baptist acknowledged his divinity and foretold the Last Judgment and his eternal Glory (Mathew 3; 2, 11).²⁸ It is also possible to see in this iconographic formula triple *theophany* – revealing Christ's Divine nature at his birth (Nativity embodied by the Virgin), at Baptism (St. John the Baptist) and at Last Judgment, when the final Great apocalyptic theophany (foretold by John) will unfold. The inclusion of other “participants” of supplicatory prayer in Deesis compositions – Apostles, Evangelists, Prophets and/or saints, is also consistent as they witness His divinity. Thus, the Deesis (either trimorphon or the Great Deesis) on the sanctuary barriers visualizes concepts imbued in the Christian faith and emphasizes the importance of the space demarcated by the templon.

Clear references of Iprari and Ipkhi façade fresco-icons to chancel barrier recall symbolism of the Church. Church as a body of Christ, as a Heaven on Earth, could be considered as one of the basic concepts for our investigation. Chancel barrier, decorated with holy images, is a crucial point of sacred space denoting the sanctuary – a place of performance of Holy Sacraments during the Liturgy. In this ritual, aiming for the union of the faithful with God, spiritual reality is experienced through symbols (architectural, visual, sacramental, etc.). Visual aspect of service, together with liturgical vessels, furnishing and images incorporated into the liturgical space (apse murals, templon images) bear powerful religious statements. Various spatial devices mark the exclusive sacred value of the sanctuary and chancel barrier is one of them. Templon decorated with icons and dividing sanctuary from the rest of the church (naos), marks the threshold of the sacred space, where sacraments are performed. Church façades with fresco-icons similarly mark barrier between the inner – sacred and other non-sacred, or profane, realms.

The depiction of the Deesis on the southern façades in a “guise” of templon beams does not contradict our earlier assumption about funerary context of these compositions. The consistency of decoration finds theological support in mistagogical interpretations of church and its rituals. In his treatise “On the Divine Liturgy” Germanos, the patriarch of Constantinople (715-730), says that apse “corresponds to the cave in Bethlehem where Christ was born, as well as the cave in which he was buried”. About chancel barrier we read, that “The barriers, made of bronze, are like those around the Holy Sepulchre, so that no

²⁸ See also Mark: 1; 10, 15.

one might enter there by accident”²⁹ These interpretations alluding to Christ’s burial are additional arguments for linking templon imagery imitated in exterior murals, with funeral context.

St. Maximus the Confessor’ interprets the church as an icon of God. He distinguishes two facets of church, which unifies visible and invisible: sanctuary represents a heaven and nave the earth:

“The nave is the sanctuary in potency by being consecrated by the relationship of the sacrament toward its end, and in turn the sanctuary is the nave in act by possessing the principle of its own sacrament, which remains one and the same in its two parts.”³⁰

It could be assumed that such mystagogical “spatial shift” was behind the depiction of templon iconic beam in the church exteriors. Maximus’ interpretation of church as an icon of God, expresses the essence of church as a Holy space, which unites two realities, two worlds – created and uncreated, body and spirit, tangible and intangible.

Painted templon and façade fresco-icons are conceptually bound as iconography of Deesis, embodiment of intercessory prayers, alludes to the rite of Proskomidia [Kantorovicz1942].³¹ Thus Deesis is linked with the sanctuary, where bloodless sacrifice is prepared and offered, both in visual and in ritual terms.

Discussed façade murals once again address us to the complex relations between the individual parts of Christian “sacred spaces” as well as to the symbolic duplication of church elements (architectural, visual, spatial, etc.). Multiple thresholds of religious structures are marked in various manners and façade fresco-icons reproducing templon decoration is one of them. According to Christian tradition, the powers of celestial archetypes mystically spread through icons within and beyond sacred spaces and mark significant *loci* transferring special encoded information to the audience. The templon imagery, applying to those to whom the sanctuary is not approachable, is a liminal marker. Likewise, the façade fresco-icons depicting Deesis function as templon imagery, addressing to the space in front of them.

Given the considerations, the message of the discussed murals have wide religious context. They reveal a certain continuity of tradition and permit to

29 English quotation from http://ldysinger.stjohnsem.edu/@texts/0720_germanus/02_div-liturgy.htm.

30 St. Maximus Confessor, *The Church’s Mystagogy* English quotations from http://ldysinger.stjohnsem.edu/@texts/0650_max-con/02_max-txt1.htm#Theosis.

31 Although Christopher Walter, who dedicated number of his publications to the Deesis concludes that “relationship between the Great Deesis and liturgical development ...now stands in greatest need of further investigation” [Walter 1980:269].

place them within mainstream of cultural developments. First of all, the visual references of devotional images encountered on façades of the churches in Upper Svaneti stress the importance of the icon veneration and their role in religious life of the faithful. Iconographic similarities between Byzantine church narthexes and Georgian church façades with pseudo-icons, as well as mystagogical explanation of the liturgical space, lead us to suppose that the southern exterior parts of discussed churches or/and alleged spaces have been reserved for special function and services accordingly (allegedly burials and appropriate funeral and commemorative services). Considered façades reflecting centuries-long local tradition of façade relief decoration could be perceived as an intertwining of “cultural memory” with contemporary developments of religious arts in Byzantine cultural eucomene. The assumptions expressed here aim to demonstrate some new aspects of engagement of sacred potential of icons and their role in structuring of sacred (ritual) spaces. Fresco-icons depicted on the façades of Svaneti churches enrich visual and structural devices serving as a demarcation of sacred and profane realms. Such duplication of liturgical space in the outer parts of churches is one more proof of the flexibility and creativity of medieval artistic and clerical circles. Indicated practice aimed to interpret and re-interpret liturgical and more widely redemptive scenario offered by Christian faith. It is not possible to claim that this decoration program was an innovation of local masters. Rather, it could be an echo of some earlier developments modified to accommodate actual religious ceremonial needs in this remote province of medieval Georgia.

Bibliography

- Aladashvili 1977:** Натела Аладашвили, Средневековая монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977
- Aladashvili 1983:** Натела Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванети, *Proceedings of the 4th International Symposium of Georgian Art*, Tbilisi, 1983
- Aladashvili et al. 1983:** Натела Аладашвили, Гаяне Алибегашвили, Анели Вольская, Живописная школа Сванети, Тбилиси 1983
- Aladashvili, Volskaja 1987:** Натела Аладашвили, Анели Вольская, “Фасадные росписи Верхней Сванети”, *Ars Georgica* #9, Tbilisi, 1987, 94-120
- Alibegashvili 1979:** Гаяне Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси, 1979

- Aspra-Vardavakis 1999:** M. Aspra-Vardavakis, "Three 13th Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model", *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, eds. N. Patterson Ševčenko and Christopher Moss, 1999, 179-187
- Belting 1994:** Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, London, 1994
- Beridze 1942:** Vakhtang Beridze, "Savane (11th Century Monument)", *Ars Georgica*, # 1, Tbilisi, 1942, 77-133 (in Georgian)
- Bettini 1984:** Sergio Bettini, *Venice*, "The Pala d'Oro and Constantinople", *The Treasury of San Marco Venice*, Exhibition Cat., 1984, 54-62
- Burchuladze, Iosebidze 1987:** Нана Бурчуладзе, Джильда Иосебидзе, "Из коллекции историко-этнографического музея Сванети", *Музей*, #7, Москва, 1987, 212-232
- Byzantine Art 1964:** *Byzantine Art, Exhibition Catalogue*, Athens, 1964
- Chatzidakis 1979:** M. Chatzidakis, "L'évolution de l'icône aux 11e-13 e siècles et la transformation du templon", *Acts du XV congrès international d'études Byzantines, Athènes 1976*, *Art et Archéologie*, Athènes, 1979, 333-364
- Chichinadze 2011:** Nina Chichinadze, *Medieval Georgian Icon-Painting*, Tbilisi, 2011.
- Chichinadze 2012:** Nina Chichinadze, "Royal Iconography and an Idea of Divine Protection in Epoch of Tamar (Interpreting Bertubani Fresco Composition)", *Political Theology Before and After Modernity*, ed. G. Zedania, Tbilisi, 2012, 234-256 (in Georgian, with an English summary)
- Chikhladze, Gagoshidze 2006:** Nino Chikhladze, George Gagoshidze, *The Monastery of Dormition at Dirbi*, Tbilisi, 2006 (in Georgian with an English summary)
- Chubinashvili 1948:** Георгий Чубинашвили *Памятники типа Джвари*, Тбилиси, 1948
- Chubinashvili 1959:** Георгий Чубинашвили, *Архитектура Кахети*, Тбилиси, 1959
- Cutler 1987:** Anthony Cutler, "Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *Dumbarton Oaks Papers* (further *DOP*) #41, 1987, 145-154
- Eastmond 2003:** Antony Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium, Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham, 2003
- Evans, Wixom 1997:** *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. The Metropolitan Museum of Art, Exhibition Catalogue, eds. H. Evans, W. Wixom, New York, 1997

- Florensky 1995:** Павел Флоренский, Иконостас, Москва, 1995
- Germanus 1984:** Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy (Translation, Introduction and Commentary), Crestwood, New York, 1984, 56-106
- Grabar 1933:** André Grabar, “L’origine des façades peintes des églises moldave”, *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, 365-382
- Jobadze 2007:** Vakhtang Jobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti, and Shavsheti, Stuttgart 1992 (Georgian translation Tbilisi, 2007)
- Jolivet-Levy 1997:** K. Jolivet-Lévy, La Cappadoce: Mémoire de Byzance, 1997
- Jurič 2000:** Войслав Джурич, Византийские фрески: средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, Москва, 2000
- Kalopissi-Verti 2006:** Sophia Kalopissi-Verti, “The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial connections, and reception”, *Thresholds of the Sacred*, ed. Sh. Gerstel, 2006, 107-132
- Kantorowicz 1942:** Ernst. Kantorowicz, “Ivories and Litanies”, *Journal of the Warbourg and Courtauld Institute*, vol. # 1942, 56-82
- Kartsonis 1998:** Anna Kartsonis, “The Responding Icon”, *Heaven on Earth, Art and the Church in Byzantium*, ed. L. Safran, University Park, Pennsylvania, 1998, 58-81
- Kašanin et al. 1969:** Milan Kašanin, Djurdje Bošković, Pavle Mijović, Le monastere de Žiča, Beograd, 1969
- Kaukhchishvili 1955:** Conversion of Kartli, ed. Simom Kaukhchishvili, Tbilisi 1955 (In Georgian)
- Lazarev 1971:** Виктор Лазарев, Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон, Византийская живопись. Сборник статей, Москва, 1971, 110-136
- Lazarev 1983:** Виктор Лазарев, Русская иконопись от истоков до начала XVI века, Иконы XI-XIII веков, Москва, 1983
- Lazarev 1986:** Виктор Лазарев, История византийской живописи, Moscow, 1986
- Leoni 2008:** Simona Boscani Leoni, Essor et fonctions des images religieuses dans les Alps. L’exemple de l’ancien diocèse de Coire (1150-1530), Bern, Berlin, Bruxelles, 2008
- Lortkopianidze 1978:** Инга Лорткипанидзе, “Роспись предела Вамека Дадияни в Хоби”, *Средневековое искусство. Русь. Грузия, Москва*, 1978, 131-157
- Machabeli 2013:** Kitty Machabeli, “Stone Crosses”, *The Akhalktsikhe and Tao-Klarjet Eparchy*, ed. V. Asatiani, Tbilisi, 2013, 202-210 (in Georgian)

- Machabeli 2014:** Kitty Machabeli, *Origins of Georgian Christian Art*, Tbilisi 2014 (in Georgian)
- Maguire 1994:** Henry Maguire, "Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles", *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* # 44, 1994, 265-274
- Manafis 1990:** Sinai, *Treasures of the Monastery*, ed. K. Manafis, Athens, 1990
- Orlova 1978:** Мария Орлова, "О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI-рубежа XV-XVI вв.", *Средневековое искусство. Русь. Грузия, Москва*, 1978, 106-118
- Osterhout 2008:** Robert Ousterhout, "*Pilgrimage Architecture*", Egeria: ed. E. Brouskari, Athens, 2008
- Patterson Ševčenko 1991:** Nancy Patterson Ševčenko, "Icons in the Liturgy", *DOP* #45, 1991, 45-59
- Peña 1997:** Ignacio Peña, *The Christian Art of Byzantine Syria*, 1997
- Privalova 1979:** Ekaterina Privalova, "Painting of the Church of St. George of Kalaubani", *Ars Georgica*, #8, 1979, 137-158 (in Russian)
- Seibt, Sanikidze 1981:** Werner, Seibt, Tamaz Sanikidze *Schatkammer Georgien, Mittelalterliche Kunst aus dem Staatliche Kunstmuseum Tbilisi, Künstlerhaus Wien, Wien*, 1981
- Severov, Chubinashvili 1947:** Николай Северов, Георгий Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Москва, 1947
- Schmerling 1962:** Рене Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси*, 1962
- Sheviakova 1983:** Татьяна Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тбилиси, Tbilisi*, 1983
- Sinai 1990:** Sinai, *Treasures of the Monastery*, ed. K. Manafis, Athens, 1990
- Thierry 1974:** Nicolle Thierry, "A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les Programmes apsidiaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie", *Zograf* #5, 1974, 5-22
- Takaishvili 1952:** Эквтиме Такаишвили, *Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси*, 1952
- Thomas et al. 2000:** *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, eds. John Thomas and Angela Constantinides Hero, with the Assistance of Giles Constable, Washington D. C., 2000
- Velmans 1982:** Tania Velmans, "Sviluppo e prestigio dell' Icone alla fine del Medioevo (XII-XIV)" *Oriente Cristiano*, #XXII, Palermo, 1982, 2-56

- Velmans 2002:** Tania Velmans, “L’église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l’autel”, *L’art médiéval de l’Orient chrétien*, Sofia, 2002, 115-131
- Velmans 2002:** Tania Velmans, “L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin, Première partie: La Déisis dans l’abside”, *L’art médiéval de l’Orient chrétien*, Sofia, 2002, 33-79
- Walter 1968:** Christopher Walter, “Two Notes on the Deesis”, *Revue des études byzantines*, Paris, 1968, #XXVI, 311-336
- Walter 1970:** Christopher Walter, “Further Notes on the Deesis”, *Revue des études byzantines*, Paris, 1970, # XXVIII, 161-187
- Walter 1980:** Christopher Walter, “Bulletin on the Deesis and the Pareclisis”, *Revue des études byzantines*, Paris, 1980, #XXXVIII, 261-269
- Weitzmann 1984:** Kurt Weitzmann, “Icon programs of the 12 and 13th Centuries at Sinai”, *Δελτιον της Χριστιανικης Αρχεολογικης Εταιρειας*, #12, Athens, 1984, 63-116
- Winfield 1968:** David Winfield, “Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey”, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, #31, London 1968, 33-72

ილუსტრაციათა სია

1. იფარარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამხ. ფასადი
2. იფარარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამხ. ფასადი (სსარქივო ფოტო)
3. იფარარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის საკურთხეველი და კანკელი
4. იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხ. ფასადი
5. იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხ. ფასადის მოხატულობის ფრამგმენტი
6. იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხ. ფასადის მოხატულობის რეკონსტრუქცია
7. იფხის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელი
8. ფრესკული ხატები, საკურთხევლის დეკორის ფრამგმენტი ბაჩკოვოს საძვალე ტაძარი
9. ფრესკული ხატები, საკურთხევლის დეკორის ფრამგმენტი, წმ. ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა, სოფ. ხე
10. ფრესკული ხატები, საკურთხევლის დეკორის ფრამგმენტი, წმ. ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა, სოფ. ხე
11. მთავანგელოზის ხატი იფარარიდან
12. ქრისტე Philanthropos, ტრაპიზონის წმ. სოფიის ტაძრის ნარტექსის ფრესკა
13. ხცისი ეკლესია
14. კრიპტა ხცისის ეკლესიის სამხ. მინაშენში
15. სამწევრისი
16. სამწევრისის ტაძრის სამხრეთით მდებარე საძვალე
17. კანკელის ეპისტილიონი, წმ. ბარბარეს ეკლესია, სოფ. ხე
18. მოხატული კანკელი, წმ. ნიკოლოზის სამლოცველო, უდაბნო
19. მოხატული კანკელი, მატანის ცხრაკარა

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. The Archangels' Church, Iprari, South facade
2. The Archangels' Church, Iprari, South facade (archive photo)
3. Chancel barrier, St. Archangels' Church, Iprari
4. St. George Church, Ipkhi, south façade
5. St. George Church, Ipkhi, south façade decoration fragment
6. St. George Church, Ipkhi, south façade, reconstruction after Aladashvili, Volskaja
7. St. George Church, Ipkhi Chancel barrier
8. Fresco-icons in the apse of ossuary church of Bachkovo Monastery
9. Fresco icons, St. Barbara Church, Khe, apse decoration
10. Fresco icons, St. Barbara Church, Khe, apse decoration
11. The Archangel icon from Iprari
12. Christ Philanthropos, Narthex, Agia Sophia Trapezond\
13. Khtsisi church, view from the East
14. Crypt in south gallery, Khtsisi,
15. Samcevrissi
16. Funerary chapel, Samtsevrissi
17. Templon epistyle St. Barbara Church, Khe
18. Masonry Chancel St. Nicholas chapel, Udabno, David Garedji
19. Masonry Chancel barrier, Matani Tskhrakara



სურ. / Pic. 1



სურ. / Pic. 2



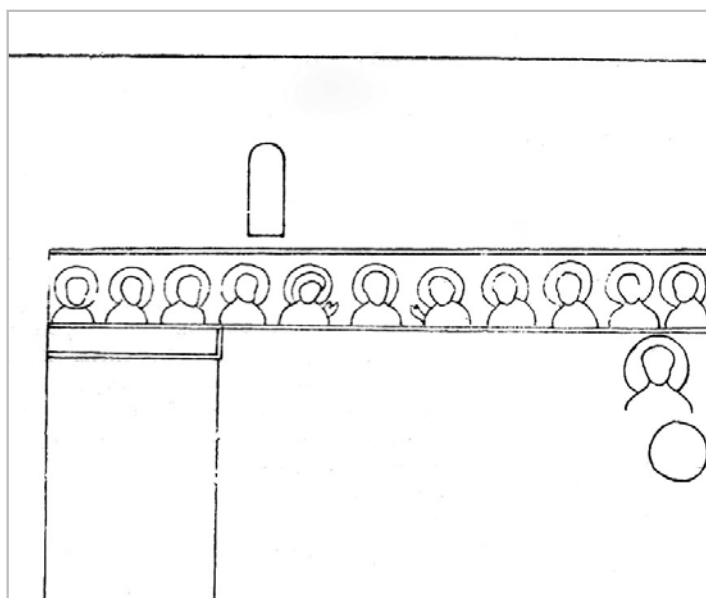
სურ. / Pic. 3



სურ. / Pic. 4



სურ. / Pic. 5



სურ. / Pic. 6



სურ. / Pic. 7



სურ. / Pic. 8



სურ. / Pic. 9



სურ. / Pic. 10



სურ. / Pic. 11



სურ. / Pic. 12



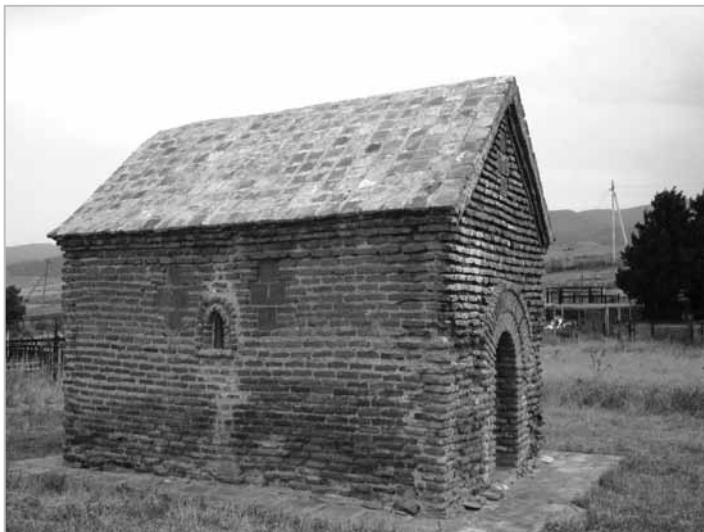
სურ. / Pic. 13



სურ. / Pic. 14



სურ. / Pic. 15



სურ. / Pic. 16



სურ. / Pic. 17



სურ. / Pic. 18



სურ. / Pic. 19