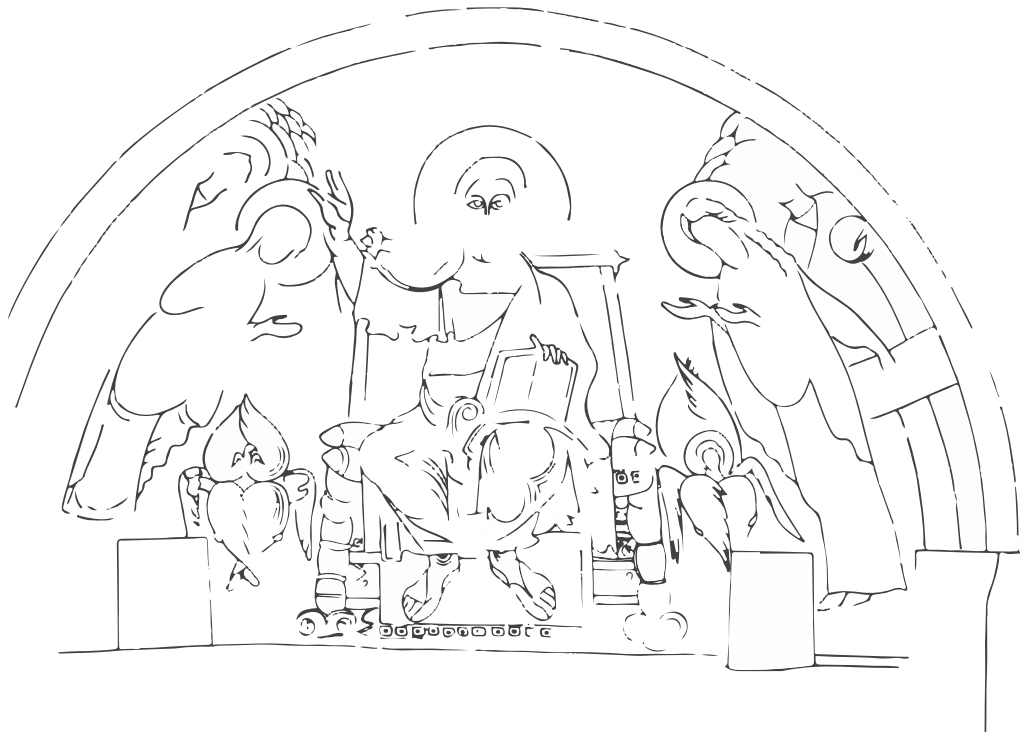




ა. ქუთათელაძის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ფაკულტეტი

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისტორია

მუნდის თარინგზელის ტაძრის მოხატულობა

სამაგისტრო ნაშრომი



დიპლომანტი - ნინო ვაშაკიძე
სამეცნიერო ხელმძღვანელი - მზია ჯანჭალია

თბილისი 2020

სარჩევი

შესავალი	2
ტაძრის არქიტექტურის და მოხატულობის აღწერა	6
მოხატულობის პროგრამა	8
გამოსახულებათა იკონოგრაფია	23
მოხატულობის დეკორატიული სისტემა	56
გამოსახულებათა სტილური გადაწყვეტა	82
კომპოზიციითა აგებულება და ფიგურათა დამუშავება	82
სახის დამუშავება	99
დასკვნა	106
რეზიუმე	118
ლიტერატურის სია	120
ილუსტრაციების სია	121

შესავალი

ჩემი განხილვის თემას წარმოადგენს მუწდის თარინგზელის მხატვრობა. ტაძარი მდებარეობს ქვემო სვანეთში, ლენტეხის რაიონში, სოფელ მუწდიში. ტაძარსაც სოფლის სახელი ჰქვია - მუწდი, ის მთავარანგელოზის სახელობის არის და სვანურად მას მუწდი თარინგზელს უწოდებენ. სოფელი მთაზეა გაშენებული და მის გარშემოც მთებია. ტაძარი საცხოვრებელი სახლებისგან არც ისე მოშორებით დგას, სოფლის დასასრულს, მთის კიდეში, სადაც სასაფლაოა.

მუწდი მცირე ზომის დარბაზული ტაძარია, რომლის გეგმა სწორკუთხედშია ჩაწერილი. მისი ინტერიერი მთლიანად არის მოხატული, დღესდღეობით მხატვრობა საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ საკუთხეველის და სამივე კედლის კომპოზიციათა დანახვა და მთლიანი სისტემის აღქმა შესაძლებელია. ზოგ კომპოზიციაში სახის მოდელირება და ტანსაცმლის დრაპირებაც შემოგვრჩა. მთლიანობაში ტაძრის მხატვრულ სახეზე საუბარი შესაძლებელია.

ქვემო სვანეთის ტაძრებზე რაიმე ინფორმაციის მოპოვება საკმაოდ რთულ ამოცანას წარმოადგენს. მათ შორისაა მუწდის ტაძარიც, რომლის შესახებაც ლიტერატურაში მცირე ინფორმაციაა. მასზე ინფორმაციას ვპოულობთ ფონდის „ღია საზოგადოება - საქართველო“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამის 1997 და 1998 წლის საანგარიშო კრებულებში. მკვლევართა ერთი და იგივე ჯგუფი მუწდი თარინგზელს X საუკუნის ტაძრად მიიჩნევს, ხოლო მხატვრობას 1997 წლის გამოცემაში XII საუკუნისად თვლის, ხოლო 1998 წლის კრებულში - XIII საუკუნისად. ლიტერატურაში მუწდის თარინგზელის მხატვრობა XIII საუკუნის მხატვრობად არის ცნობილი. მისი მხატვრობა განხილულია მხოლოდ მარინე ყენიას სტატიაში, რომელიც ზემო და ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა ანსამბლის აგების პრინციპებს ეძღვნება¹. ისტორიულ ჭრილშიც საკმაოდ რთულ ამოცანას წარმოადგენს, როგორც ქვემო სვანეთზე, ასევე მუწდის თარინგზელზე რაიმე ინფორმაციის მოპოვება, მაგრამ ტაძარზე კვლევის დაწყებისას გამოჩნდა, რომ ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ლორონიანი ანგელოზის ფიგურის ფეხებთან ნაკაწრი წარწერის კვალია. წარწერის წაკითხვაში დაგვეხმარა თ. ჯოჯუა, როგორც იგი აღნიშნავს კედელზე ამოკაწრულია საკმაოდ ვრცელი, ხუთსტრიქონიანი ნუსხური წარწერა, რომელიც პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, XIII-XIV საუკუნეებით თარიღდება. წარწერა შემდეგი სახით იკითხება: „წმიდაო მთავარანგელოზო, შეიწყალე იოვანე გორიანი, დეკანოზ-ხოცესი კარეკე ილანი და შეუნდვნეს ღმერთმან“. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ „მუწდის წარწერა სავდრებელი ხასიათისაა და მთავარანგელოზისადმია მიმართული. ეს გარემოება ცალსახად მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ წარწერის ამოკაწრის დროს მუწდის ეკლესიის ზეციურ პატრონად მთავარანგელოზი ითვლებოდა. ეს კი, თავის მხრივ, სრულად შეესაბამება

¹ მ. ყენია, „ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში“, ჟურნალი აკადემია 4, 2015, გვ. 68-86.

ადგილობრივ მოსახლეობაში შემონახულ ზეპირ ტრადიციას, რომლის თანახმადაც მუწდის ეკლესია მთავარანგელოზის სახელობისა იყო, აგრეთვე, ტაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას, რომელშიც გამორჩეული ადგილი იმავე მთავარანგელოზის გამოსახულებას უჭირავს.

მუწდის წარწერაში მოხსენიებულია ორი ისტორიული პირი: 1. იოვანე გორიანი (//გურიანი); და 2. კვირიკე ილანი. სამწუხაროდ, XIII-XIV საუკუნეებში მოღვაწე ამ ორი პირის შესახებ რაიმე ცნობებს, ჯერჯერობით, ვერ მივაკვლიე. უფრო მეტიც, ჩვენამდე მოღწეულ წერილობით წყაროებში თავად გვარების – გორიანისა (//გურიანი) და ილანის არსებობაც კი არ დასტურდება.

მუწდის წარწერიდან დგინდება, რომ კვირიკე ილანი სასულიერო პირი იყო და ხუცესის ანუ მღვდლის საეკლესიო ხარისხს ფლობდა. გარდა ამისა, წარწერიდან ირკვევა ისიც, რომ კვირიკე მუწდის ეკლესიაში მსახურობდა და ტაძრის უმაღლესი იერარქის - დეკანოზის თანამდებობა ეკავა. წარწერაში ადგილობრივი სასულიერო პირის მოხსენიებას საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს მუწდის ეკლესიის ისტორიის შესწავლისათვის. როგორც ირკვევა, XIII-XIV საუკუნეებში მუწდი მოქმედი ტაძარი იყო და აქ მღვდელმსახურება შეუფერხებლად მიმდინარეობდა.

მუწდის წარწერაში მოხსენიებული იოვანე გორიანი (//გურიანი), როგორც ჩანს, ადგილობრივი მკვიდრი იყო და ან საკუთრივ სოფელ მუწდში ან კიდეც, რომელიმე მიმდებარე სოფელში სახლობდა. ის გარემოება, რომ იოვანეს სავდრებელი წარწერა მუწდის მოქმედი ეკლესიის კედელზეა ამოკაწრული და თანაც, იგი ამ წარწერაში ტაძრის დეკანოზთან ერთად არის მოხსენიებული, მაფიქრებინებს, რომ იოვანეს ეკლესიის მიმართ გარკვეული დამსახურება მიუძღვოდა.“ თ. ჯოჯუას დახმარებით წაკითხულმა წარწერამ, საკმაოდ ბევრი კითხვა გააჩინა, პირველ რიგში საინტერესოა ვინ იყო ეს ორი ისტორიული პირი და შესაძლებელია თუ არა მათზე რაიმე ინფორმაციის მოპოვება, მაგრამ ეს ყველაფერი სამომავლო სამუშაოებს უკავშირდება.

როგორც აღვნიშნე სამეცნიერო ლიტერატურაში მუწდის თარინგზელის მოხატულობა, მხოლოდ მ. ყენიას სტატიაშია წარმოდგენილი. აქ მუწდის მხატვრული ანსამბლი XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობათა რიგშია². ავტორი თავის სტატიაში წერს, რომ „მუწდის ეკლესიის მომხატველი ოსტატისთვისაც ამოსავალს კლასიკური მონუმენტალიზმისკენ მიქცევა წარმოადგენს.“, მაგრამ ამ კლასიკურ მონუმენტალიზმთან ერთად ავტორი მუწდის მხატვრულ სისტემაში „ახალი დინამიკურ-დეკორატიულ სტილის ელემენტების ძლიერ შეღწევას“ ხედავს. სტატიის ბოლოს ავტორი აღნიშნავს, რომ „განხილული მოხატულობანი ჯერაც არ არის სათანადოდ შესწავლილ-გაანალიზებული, ხოლო მათი მეტ-ნაკლებად მყარი ადგილი XIII საუკუნის საკმაოდ ვრცელ ფარგლებში ჯერაც არაა განსაზღვრული.

² ზემო სვანეთის - მესტიის ფუზდის, ჟიბიანის ლამარიას (II ფენის მხატვრობა), ფხოტერის თარინგზელის (II ფენის მხატვრობა), წვირიმის თარინგზელ-ზაგარის, ჭოხულდის მაცხოვრის, ხეს ბარბალის და თანდილის ეკლესიათა მოხატულობები; ქვემო სვანეთის - ტვიბის თარინგზელის და მამის მაცხოვრის ეკლესიათა მოხატულობები.

სწორედ გამოწვლილვითი კვლევის საფუძველზე, ამგვარი შორისმიშავალი დასკვნების გამოტანა ნაადრევი მგონია. ყოველივე ამის გარკვევა კვლავაც სამომავლო ამოცანად უნდა დარჩეს.“

სტატისთან გაცნობისას, ჩემთვის საინტერესო გახდა რა მახასიათებლების მატარებელია მოხატულობა, რომელიც ხასიათდება მონუმენტურ-არქიტექტონიკურობით ან რა დეტალებით ახასიათებენ მხატვრობას, რომელსაც დინამიკურ-დეკორატიულს უწოდებენ. სამეცნიერო ლიტერატურაში საქართველოს მონუმენტურ მხატვრობას ერთგვარი განვითარების ეტაპები გააჩნია, ჩვენთვის ამ მომენტში საინტერესოა XI საუკუნის დასაწყისიდან XII საუკუნის მეორე ნახევარამდე ეტაპი, რომელიც მონუმენტურობით ხასიათდება. ამ პერიოდში მოხატულობათა სისტემა ერთ მთლიანობას წარმოადგენს, კომპოზიციები მონუმენტური ხასიათის არის, მხატვარი ითვალისწინებს არქიტექტურას და მიჰყვება მის ზომებს და არ ანაწევრებს მოსახატ არეს, გამოყოფს არქიტექტურულ დეტალებს ორნამენტით (თალებს, სარკმელებს, კარებს და ა.შ.). ასევე, მკაცრად იცავს რეგისტრის ზომებს და ორნამენტული ზოლებით გამოყოფს მათ. ასევე XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან - XIII საუკუნე, იგი ხასიათდება მეტად დინამიკურ-დეკორატიულობით. სისტემის აგების თვალსაზრისით იცვლება მიდგომები, აქ უკვე მხატვარი ნაკლებად იცავს არქიტექტურით განსაზღვრულ მოსახატ არეებს და ანაწევრებს მათ, რეგისტრის ხაზები ბევრად „ათამაშებული“ და დინამიკურია. ასევე იცვლება კომპოზიციის აგების პრინციპები, ფიგურები მონუმენტურობას ინარჩუნებენ, მაგრამ შედარებით დინამიური აგებულების არიან. ჩემთვის საინტერესოა საუკუნეთა დახასიათებებიდან რომელს მოერგება მუწდის თარინგზელი. ამისთვის საჭიროდ ვთვლი მუწდის თარინგზელის მოხატულობა სრულფასოვნად იქნეს განხილული და პირველ რიგში შევეცდები გავანალიზო მხატვრობის პროგრამული შემადგენლობა, სცენათა იკონოგრაფია, განვიხილო მხატვრული სისტემის თავისებურებები და ბოლოს გავანალიზო კომპოზიციური აგებულება და ფიგურათა მოდელირება. იმის გასარკვევად, თუ რომელ ეტაპთან ჰპოვებს საერთოს მუწდის თარინგზელის მხატვრობა, თითოეულ კომპონენტს შევადარებ ჩვენს მიერ განხილული ეტაპის XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან. მუწდის თარინგზელის მხატვრობაზე მუშაობისას, გარდა საუკუნეთა მახასიათებლების გაანალიზებისა, ჩემთვის საინტერესოა ერთგვარი რეგიონალური სკოლები, რომელთა შესახებაც სამეცნიერო ლიტერატურაში ვკითხულობ. თ. ვირსალაძე თავის ნაშრომში გამოყოფს რამდენიმე რეგიონს და მონუმენტურ მხატვრობის მიმართ და მათ შორის განსხვავებულ მახასიათებლებზე საუბრობს: დავით-გარეჯი, ტაო-კლარჯეთი და სვანეთი³. რადგან მუწდის თარინგზელის ტაძარი, ქვემო სვანეთში მდებარეობს და ამ მხარის მხატვრობები სრულფასოვნად არ არის გამოკვლეული, ასევე იმის გათვალისწინებით, რომ მ. ყენია თავის სტატიაში ზემო და ქვემო სვანეთის ტაძრებს

³ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гл. 10-24.

ერთად განიხილავს, პირველ რიგში ჩემთვის საინტერესოა მუწდის მხატვრობის მიმართება ზემო სვანეთის მხატვრობებთან. გამოჩნდება თუ არა მუწდის მოხატულობაში სვანეთის სკოლისთვის დამახასიათებელი დეტალები. ასევე ჩემთვის საინტერესოა მუწდის თარინგზელი ჰპოვებს თუ არა რაიმე საერთოს ბარის მოხატულობებთან და ზოგადად გამოჩნდება თუ არა მასში რომელიმე რეგიონისათვის დამახასიათებელი ელემენტები. ამისთვის მუწდის თარინგზელს შევადარებ ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის XI-XII-XIII სს. ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებს.

საბოლოოდ კი შეიძლება ითქვას ჩემი ნაშრომის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს მუწდის თარინგზელის ადგილის განსაზღვრა საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ხაზში. საუკუნეთა დახასიათებებიდან რომელს მოერგება იგი, მონუმენტურ-არქიტექტონიკურს, რითაც XI საუკუნის პირველი ნახევარი - XII საუკუნის მეორე ნახევარი ხასიათდება, თუ დინამიკურ დეკორატიულს, რითიც XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან - XIII საუკუნე ხასიათდება. ასევე გამოჩნდება თუ არა ზემო სვანეთის ან ქვემო სვანეთის მახასიათებლები მუწდიში ან გამოჩნდება თუ არა ბარის, დამახასიათებელი დეტალები. ამისთვის მუწდის თარინგზელის განხილვას ვგეგმავ პროგრამული შემადგენლობით, იკონოგრაფიით, მხატვრული სისტემით და კომპოზიციური და სტილური გადაწყვეტით. მახასიათებლების უკეთ გამოსავლენად თითოეულ კომპონენტს შევადარებ XI-XII-XIII საუკუნის ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობათა მაგალითებს.

ტაძრის არქიტექტურისა და მოხატულობის აღწერა

მუწდის დარბაზული ტიპის ტაძარი ორსაფეხუროვან ცოკოლზე დგას და თარო კარნიზი აქვს, ტაძრის ფასადები კი სადაა, დეკორის გარეშე. ტაძრის ფორმები დამახასიათებელია სვანეთის ხუროთმოძღვრებისთვის. სვანეთში გავრცელდა მხოლოდ ტაძრის ერთი ტიპი - დარბაზული. ეკლესიათაგან ზოგი შვერილაფსიდიანია, ზოგი კი სწორკუთხედშია ჩაწერილი⁴. მუწდის ტაძარი აგებულია შირიმის თლილი ქვით, სამირკველი და კედლები სხვადასხვა ქვის ტიპით არის აგებული. ფასადზე ქვის კვადრები სწორხაზოვან რიგებად არის განლაგებული, რიგების ზომა ქვემოდან ზემოთ ნელ-ნელა მცირდება. ალაგ-ალაგ რიგებში მართკუთხა და კვადრატული ფორმის მცირე ზომის ქვებია ჩართული. ამგვარი ქვის წყობა სადა ფასადის ამეტყველებას უწყობს ხელს. ზემო სვანეთში სადა ფასადები გვხვდება მაცხვარიშის - მაცხვარში, წვირმის-მაცხვარში, იფხის-ჯგრაკში, იფრარში და სხვაგან⁵. ტაძარში მხოლოდ ერთი შესასვლელი კარია დასავლეთით, რომელიც თაღოვანი ფორმისაა. ტაძარს გააჩნია ორი სარკმელი, დასავლეთით და აღმოსავლეთით. დასავლეთის სარკმელი და კარი ერთ ვერტიკალურ ღერძზეა განლაგებული. აღმოსავლეთის სარკმელი კი დასავლეთთან შედარებით ქვემოთ არის ჩაწეული. სარკმლებს ფასადზე მცირე ზომის წაგრძელებული ფორმა აქვთ, ინტერიერში კი მათი წირთხლები ირიბად იშლება, რაც ტაძარში სინათლის გაფანტვის მეტ საშუალებას იძლევა.

ინტერიერში საკურთხეველი დარბაზის სივრცისგან თაღით არის გამოყოფილი, თაღი მკვეთრად გამოწეულ იმპოსტებს ეფუძნება. საკურთხეველში ოთხი ოთხკუთხა ფორმის ნიშაა. ორი კონქშია გაჭრილი, რომელთა ოთხკუთხა ფორმები ერთმანეთისგან განსხვავდება, ამასთან მარცხენა ოდნავ ზემოთ არის აწეული მარჯვენასთან შედარებით. აფსიდში გაჭრილი ორი ოთხკუთხა ნიშაც განსხვავდება ერთმანეთისგან ფორმით და იატაკის დონიდან დაცილებით. კამარაზე საბჯენი თაღია, რომელიც იმპოსტებს ეყრდნობა და კამარას ორ ტოლ ნაწილად ყოფს. დასავლეთ კედელზე კუთხეში ნაოთხალი პილასტრია, რომელიც კაპიტელით სრულდება; კაპიტელიდან კი კედლის ნაოთხალი თაღი გადადის.

ტაძარში შესვლისთანავე პირველი რასაც ხედავ, ეს კონქის ვედრება-ხილვის დიდი კომპოზიციია, საიდანაც ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარი გადმოგყურებს. უჩვეულო შეგრძნება გეუფლება, რომ ფიგურა შენსკენ „გადმოედინება“. ამას ხელს უწყობს, როგორც მაცხოვრის ფიგურის დიდი ზომა, ასევე კონქის არქიტექტურული ფორმა და ის ფაქტი, რომ კონქი ყველაზე მეტად არის განათებული ტაძარში. ინტერიერში სინათლის წყარო მხოლოდ ორი სარკმელი და შესასვლელი კარია, შესაბამისად განსაკუთრებით აქცენტირებული საკურთხეველია, რომელიც

⁴ რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, საქართველოს სიძველენი, 13, 2013, გვ. 339-346.

⁵ რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, საქართველოს სიძველენი, 13, 2013, გვ. 339-346.

დასავლეთი კედლის სარკმლით და კარით ნათდება. ტაძრის დარბაზი კი არც ისე განათებულია, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედელი საშუალოდ ნათდება უმეტესად კარიდან შეღწეული სინათლით, დასავლეთი კი ყველაზე ბნელი კედელია, რადგან მისი სინათლის ერთადერთ წყაროს, საკურთხევლის სარკმელს, კანკელი ფარავს.

მუწდიში საკურთხეველში და სამივე კედელზე მხატვრობის ორი რეგისტრია. აღმოსავლეთით პირველ რეგისტრზე მაცხოვრის ვედრება-ხილვის კომპოზიციაა, ქვედა რეგისტრზე კი წმ. მამათა რიგია გამოსახული. დასავლეთით ზედა რეგისტრზე ნათლისღებაა გამოსახული და ქვედა რეგისტრზე ფრონტალურად მგომი ოთხი წმ. მეომარია. ჩრდილოეთით, კამარაზე ორი კომპოზიციაა, აღმოსავლეთ მხარეს ხარება და დასავლეთ მხარეს ფერისცვალება, მეორე რეგისტრზე კი აღმოსავლეთ მხარეს მთავარანგელოზის ფიგურაა, დასავლეთ მხარეს - ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. სამხრეთით, კამარაზე კვალავ ორი კომპოზიციაა წარმოდგენილი - აღმოსავლეთ მხარეს შობა და დასავლეთით მირქმა; ქვედა რეგისტრზე აღმოსავლეთ მხარეს - კვალავ მთავარანგელოზის ფიგურა, დასავლეთ მხარეს კი ბზობა. რეგისტრები წითელი ხაზის საშუალებით არის გამოყოფილი, წითელი ფერის ხაზებითვეა ერთმანეთისგან გამიჯნული კომპოზიციებიც. ტაძრის სამივე თაღი, საკურთხევლის, კამარისა და დასავლეთი კედლის, ორნამენტებითაა შემკული. საკურთხევლის თაღზე ორნამენტი არსებითად დაკარგულია, ზოგ ადგილას მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატის ფერადოვანი ლაქებია დარჩენილი. კამარის თაღზე ფოთლოვანი ორნამენტია გამოსახული. დასავლეთ კედლის თაღზე მცენარეული ყლორტებია გამოსახული. კამარის ცენტრს აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ ფოთლოვანი ორნამენტის ფართო ზოლი გაუყვება, რომელიც მოსამზადებელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი.

მოხატულობის პროგრამა

კედლის მხატვრობის შესწავლისას ერთ-ერთი მთავარი საკითხია მხატვრობის პროგრამული შემადგენლობა, მხატვარი ტაძრის მოხატვისას თუ რა სცენათა შემადგენლობას იყენებს, რა თანმიმდევრობით აწყობს მათ და რა იდეურ მახვილებს სვამს კონკრეტულ სცენათა გამოსახვით.

საქართველოში ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი ტაძართა პროგრამულ თავისებურებებს, სადაც ტაძრის გარკვეული ნაწილები იხატება⁶. როგორც მ. ყენია წერს „შემორჩენილ ანსამბლებში, რომელიც, უმნიშვნელო გამონაკლისით, მცირერიცხოვან სცენათა ერთობლიობით იქმნება, ხდება წმინდა ხატებათა მიზან მიმართული შერჩევა-გამთლიანება უმთავრესი თეოლოგიური იდეის წარმოსაჩენად“⁷. X საუკუნის ბოლოდან საქართველოში იცვლება მდგომარეობა, სუსტდება კავშირი კულტურულ ცენტრებთან სირია-პალესტინასთან, მაგრამ ახალი კავშირი მყარდება ბიზანტიასთან⁸. ბიზანტიაში X ს. ბოლოს ყალიბდება ტაძართა მოხატვის ახალი სისტემა, რის მიხედვითაც ტაძართა მთლიანი ინტერიერი ვრცელი პროგრამული ციკლით ფორმდება და არა მხოლოდ ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით. ამგვარმა ცვლილებამ საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა. მხატვრები იწყებენ ტაძართა ინტერიერის სხვაგვარად აღქმას, მათ მთლიანად მოხატვას, აფართოებენ მოხატულობის პროგრამას, სადაც უმეტესად ათორმეტ დღესასწაულის სცენებს იყენებენ, მაგრამ ასევე ადგილობრივ წმინდანების ციკლებსაც სვამენ და ქტიტორთა მრავალ გამოსახულებას ქმნიან. ტაძართა მოხატვის ახლებურმა გადააზრებამ ასევე ხელი შეუწყო რეგიონალური მხატვრული სკოლების ჩამოაყალიბებას, რომლებიც ერთგვარი პროგრამული თავისებურებებით გამოირჩევიან⁹. ერთ-ერთ რეგიონალურ სკოლას სვანეთი წარმოადგენს. პირველ რიგში, მისი მთავარი განსხვავებულობა არქიტექტურულ ტიპშია, სვანეთში მხოლოდ დარბაზული ტიპის ეკლესიები შენდებოდა საუკუნეების მანძილზე, რამაც გარკვეულწილად ზეგავლენა იქონია პროგრამულ შემადგენლობაზე.

როგორც თ. ვირსალაძე წერს თავის ნაშრომში, სვანეთი გამოირჩევა იკონოგრაფიული თავისებურებებით¹⁰, მაგალითად საკურთხეველში საკონქო კომპოზიციად ვერ

⁶ 1. ე.წ. საწყისი ტიპი, როდესაც იმკობა მხოლოდ საკურთხეველი (დარბაზულ ეკლესიებში) და საკურთხეველი და გუმბათი (გუმბათურ ეკლესიებში); 2. ე.წ. გარდამავალი ტიპი, როდესაც საკურთხევლისა და საკურთხეველ-გუმბათის მოხატულობას ემატება ეკლესიის ინტერიერის რომელიმე სხვა ნაწილის (კედელი, მკლავი, ბურჯი და ა.შ.) მოხატვაც. მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურებების გამო, საქართველოს სიძველენი, N11, 2007, გვ. 45-58.

⁷ მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურებების გამო, საქართველოს სიძველენი, N11, 2007, გვ. 45-58.

⁸ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гв. 10-24.

⁹ დავით-გარეჯი, ტაო-კლარჯეთი და სვანეთი.

¹⁰ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гв. 10-24.

შევხვდებით ღვთისმშობლის გამოსახულებას, აქ მაცხოვრის დიდების და ვედრების კომპოზიციებია გამოყენებული¹¹. ასევე სვანეთის მოხატულობებში საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს წმ. გიორგის და მხედრების გამოსახულებებს.

იმის გათვლისიწინებით, რომ სვანეთის „სკოლას“ იკონოგრაფიული თავისებურებით ახასიათებენ, ჩემთვის საინტერესო საკითხს წარმოადგენს ქვემო სვანეთში მდგარი ტაძრის, მუწდის თარინგზელის მხატვრობის პროგრამული შემდგენლობის განხილვა, ოღონდ თეოლოგიური საზრისის დაყენების გარეშე. საინტერესოა მუწდის მხატვარი რა სცენათა შემადგენლობას იყენებს, რა თანმიმდევრობით აწყობს მათ და რა პრინციპით იკითხება მხატვრული პროგრამა. ასევე, საინტერესოა მიესადაგება თუ არა რომელიმე საუკუნის პროგრამულ შემადგენლობას სცენათა შერჩევის და განლაგების მიხედვით და ბოლოს გამოჩნდება თუ არა რაიმე რეგიონალური დამახასიათებელი პროგრამულ აგებაში. ამისთვის მუწდის თარინგზელის განხილვისას პარალელურად შევადარებ XI-XII-XIII საუკუნეში მოხატულ ტაძრებს. XI-XII ს.ს. ზემო სვანეთი და ქვემო სვანეთი - იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, წვირმის ჩობან-თარინგზელი, მაცხვარიში, ქურაში. XIII ს. ზემო და ქვემო სვანეთი - ჟიბიანის ლამარია, ტვიბის თარინგზელი, წვირმის თარინგზელი, მამის ეკლესია, ჭოხულდი, ხეს ეკლესია. XII ს. ბარი - კალოუბანი, ფავნისი, ვარძია, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესია. XIII ს. ბარი - უდაბნოს ხარების სახელობის ეკლესია.

მუწდის საკურთხეველის კონქში ვედრება-ხილვის კომპოზიციას, სადაც ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარია გამოსახული, ვედრების პოზაში მდგარი ღვთისმშობლის და იოანე ნათლისცემლის გარემოცვაში, რომელთა უკანაც ანგელოზთა დასებია წარმოდგენილი და მაცხოვრის ტახტთან კი ფრთედთა გამოსახულებებია.

მუწდის თარინგზელის მსგავსად, ვედრება-ხილვის რედაქცია საკონქე კომპოზიციად გამოყენებულია XII საუკუნის ზემო სვანეთის¹² და XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის ტაძრებში მცირედი განსხვავებებით. ჩემს მიერ ხსენებულ XII-XIII საუკუნის ბარის დარბაზული ტიპის ეკლესიებში ვედრება-ხილვის კომპოზიცია არცერთ ტაძარში არ არის გამოსახული¹³.

XII საუკუნის ზემო სვანეთის პირველი მაგალითი ნაკიფარის მხატვრობაა (1130 წ.). ის მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ მოხატული რიგით მესამე ტაძარია, რომელშიც მხატვარმა კონქის გასაფორმებლად ვედრება-ხილვის კომპოზიცია გამოიყენა¹⁴.

¹¹ მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიბეველი, N21, 2018, გვ. 62-85.

¹² XII საუკუნის ქვემო სვანეთის მოხატულობებიდან მხოლოდ ერთ მაგალითი გვაქვს, სადაც საკონქედ კომპოზიციად ვედრების სცენაა გამოყენებული.

¹³ XII საუკუნის ბარის ტაძარებში - კალოუბანის, ფავნისის და სამოჭალოს საკურთხეველში ვედრების კომპოზიციას გამოყენებული, ვარძიაში კი ტახტზე დაბრძანებული ღვთისმშობლის ფიგურა გვაქვს ყრმით ხელში და ლორონიანი ანგელოზების გარემოცვაში. XIII საუკუნის ხოლო უდაბნოს ხარების ეკლესიის საკურთხეველში კი კვიპროსული ტიპის ღვთისმშობლის და ყრმის გამოსახულებაა.

¹⁴ მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ მოხატულ რიგით პირველ ტაძარ იფრარში (1096 წ.) და რიგით მეორე ლაგურკაში (1115 წ.) ვედრების ნახევარფიგურიანი კომპოზიციებია გამოსახული.

როგორც მ. ყენია თავის ნაშრომში აღნიშნავს, ჩვენს ხელთ არსებულ ზემო სვანეთის მოხატულობებს შორის ვედრების კომპოზიცია, ხილვის ელემენტებით, ნაკიფარშია პირველად გამოყენებული¹⁵. შემდგომი მაგალითი წვირმის მაცხოვრის ტაძარია, რომელიც ერთგვარი თევდორეს არტელის გამგრძელებლად ითვლება¹⁶. ზემო სვანეთის XII საუკუნის მოხატულობათა შორის, ასევე ვედრება-ხილვის კომპოზიცია გამოსახულია, 1140 წელს მიქაელ მაღლაკელის მიერ მოხატული მაცხვარიში.

რაც შეეხება XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებს, ჩვენს ხელთ არსებული მაგალითებიდან მხოლოდ სამ ტაძარს ვხედავთ მსგავსი კომპოზიციით. ზემო სვანეთში ჭოხულდის ტაძარში და ხეს ეკლესიაში, რომელიც თევდორეს სკოლის გამგრძელებლად და ხალხურ მხატვრობად ითვლება. ხოლო ქვემო სვანეთში ერთი მაგალითი მოგვეპოვება, მამის მაცხოვრის ტაძარი. მაგრამ მინდა აღვნიშნო ქვემო სვანეთის კიდევ ერთი ტაძარი - ტვიბი, რომელშიც დაზიანების გამო მხატვრობაში მხოლოდ ერთი ანგელოზის სახეს ვხედავთ და ამ მომენტში რთულია თქმა, ეს ვედრების კომპოზიცია იყო თუ ვედრება-ხილვის.

მუწდის თარინგზელის საკურთხეველის მეორე რეგისტრზე, ერთი დიაკვნის და ხუთი წმ. ეკლესიის მამაა გამოსახული. დიაკვნის და მამათა მსგავსი რაოდენობა არცერთ ტაძარში არ არის. XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობებში წმ. მამათა გამოსახულებები ხშირად გვხვდება. მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ 1096 წელს მოხატულ იფრარის ტაძარში წმ. მამათა გამოსახულებებია. მის მიერ კიდევ ორ მოხატულ ტაძარში, ლაგურკაში და ნაკიფარში, წმ. მოციქულთა და წმ. მამათა შერეული რიგია გამოყენებული. თევდორეს სკოლის ტრადიციების გამგრძელებელ წვირმის მაცხოვარშიც შერეული რიგია. მაგრამ, ასევე გვაქვს შემთხვევები სადაც მხოლოდ წმ. მოციქულთა გამოსახულებებია, მაგალითად ლატალის მაცხვარიში. საინტერესო ფაქტია, რომ XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობათა რიგში არცერთი დიაკვანი არ არის გამოსახული. მ. ყენია თავის სტატიაში საუბრობს, რომ წმ. დიაკვანთა გამოსახვის ერთადერთი მაგალითი XII საუკუნეში ზემო სვანეთის ქურაშის ეკლესიაში ჩანს¹⁷. ასევე ის აღნიშნავს, რომ „ერთადერთი, რაც XI-XII საუკუნეების სვანეთის მოხატულობებში წმ. დიაკვანთა გამოსახვის შესახებ შეიძლება ითქვას, ისაა, რომ წმ. პირველმოწამე დიაკვან სტეფანეს ფიგურა ჩართულია მხატვრობის პროგრამაში მეფის მხატვრის თევდორეს სამივე მოხატულობაში, ოღონდ იფრარსა და ლაგურკაში მისი ნახევარფიგურა წარმოდგენილია კანკელზე სხვა წმინდანებთან ერთად, ხოლო ნაკიფარში - სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ

¹⁵ ზემო სვანეთის მოხატულობებში, შედარებით ხშირად გამოიყენებოდა ვედრების სცენა, ნახევარფიგურა ან მთლიანი ტანით წამორდგენილი ფიგურებით. ზოგ შემთხვევაში ანგელოზებიც ემატებიან. ასევე, საკონქე კომპოზიციად მაცხოვრის დიდების სცენასაც იყენებენ. მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიძველეები, N21, 2018, გვ. 62-85.

¹⁶ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

¹⁷ მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიძველეები, N21, 2018, გვ. 62-85.

მონაკვეთში, საკურთხევლის მომიჯნავედ სრული ტანით, სანაწილითა და საცეცხლურით ხელში, წმ. გიორგის თავისკვეთის სცენის წინ.“

XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებშიც სხვადასხვა საკურთხევლის აფსიდის გადაწყვეტა გვხვდება. ზემო სვანეთის ჭოხულდის, წვირმის თარინგზელის და ხეს შემთხვევაში მხოლოდ წმ. მამათა გამოსახულებები გვაქვს, ხოლო ჟიბიანის ლამარიაში კი, მუწდის მსგავსად, წმ. ეკლესიის მამები და დიაკვანთა გამოსახულებებია. ქვემო სვანეთის ტაძრებს რაც შეეხება, მამის ეკლესიაში წმ. მოციქულთა და წმ. მამათა ფიგურებია, ხოლო ტვიბის ტაძარში მუწდის მსგავსად წმ. დიაკვანი და წმ. ეკლესიის მამები არიან გამოსახულნი.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობებს რაც შეეხება, კალოუბანში, ფავნისში და ვარძიაში მხოლოდ წმ. ეკლესიის მამათა რიგია, მაგრამ სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიაში, როგორც ქ. მიქელაძე ვარაუდობს თავის დროზე ორ-ორი მღვდელმთავრის და თითო-თითო დიაკვნის ფრონტალური ფიგურა იყო წარმოდგენილი¹⁸. ხარების ეკლესიაში, კი ღვთისმშობლის გარშემო, ანგელოზების და წინასწარმეტყველი ესაიას ფიგურებია, ხოლო მათ ქვემოთ მსხვერპლის თაყვანისცემის სიმბოლური კომპოზიციაა.

მუწდის თარინგზელის მსგავსი საკურთხევლის პროგრამა, სადაც კონქში ვედრება-ხილვის კომპოზიცია იქნება გამოსახული, აფსიდში კი წმ. მამათა და დიაკვანთა რიგი, არცერთ ტაძარში არ გამოვლინდა. XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებიდან, სადაც ვედრება-ხილვის კომპოზიციაა გამოსახული, ნაკიფარში და წვირმის მაცხოვარში აფსიდში წმ. მამათა და მოციქულთა შერეული რიგია. მაცხვარიშში კი საერთოდ წმ. მოციქულთა ფიგურებია. XII საუკუნის ზემო სვანეთის ქურაშის ეკლესიაში, სადაც წმ. დიაკვნის და მღვდელმთავრების გამოსახულება გვხვდება, კონქში ვედრების კომპოზიციაა გამოყენებული. XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებში, სადაც ვედრება-ხილვის კომპოზიციაა, ჭოხულდის და ხეს შემთხვევაში აფსიდში წმ. მამათა გამოსახულებებია დიაკვნის გარეშე, მამში კი წმ. მამებს მოციქულთა ფიგურებიც ემატება. XIII საუკუნის ჟიბიანში, სადაც წმ. დიაკვნის გამოსახულებებს ვხედვით, საკონქე კომპოზიციად ვედრებაა გამოყენებული. ხოლო, რაც შეეხება ქვემო სვანეთში მდგარ ტვიბს გადაჭრით მიჭირს თქმა რა იყო კონქში გამოსახული, ვედრების თუ ვედრება-ხილვის კომპოზიცია, მაგრამ თუ მუწდის მსგავსად ტვიბში ვედრება-ხილვის კომპოზიცია იქნებოდა გამოსახული, ეს ერთადერთი მაგალითი აღმოჩნდებოდა სვანეთის მოხატულობებში, სადაც ვედრება-ხილვის კომპოზიციასთან ერთად აფსიდში წმ. მამათა და დიაკვნის ფიგურებია გამოყენებული. რაც შეეხება ბარს, XII საუკუნის მოხატულობებში კალოუბანში, ფავნისში და სამოჭალოში ვედრების სცენაა გამოყენებული, ვარძიაში კი ტახტზე დაბრძანებული ღვთისმშობლის გამოსახულება გვაქვს ყრმით ხელში. კალოუბნის, ფავნისის და ვარძიის აფსიდის მოხატულობაში მხოლოდ წმ. მამათა

¹⁸ ქ. მიქელაძე, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.

რიგია გამოყენებული, ხოლო სამოქალაქო შემთხვევაში კი მუწდის მსგავსად წმ. მამათა და დიაკვნის გამოსახულება გვხვდება. ხარების ეკლესიის საკურთხეველის პროგრამა სრულიად განსხვავებულია მუწდისგან. საბოლოოდ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქვემო სვანეთის მუწდის თარინგხელის მსგავსი საკურთხეველის პროგრამული შემადგენლობა არცერთ ტაძარში არ გამოვლინდა, მაგრამ კვლავ აღვნიშნავ ქვემო სვანეთის ტვიბს, რომელზეც დაზიანების გამო გადაჭრით მიჭირს რაიმეს თქმა.

მუწდის ტაძარში დარბაზის მოხატულობის ძირითად ნაწილს შვიდი ქრისტოლოგიური სცენა წარმოადგენს - ხარება, შობა, მირქმა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ბზობა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ტაძარში მაცხოვრის ცხოვრების ციკლიდან გამოყენებული სცენები ორ რეგისტრზე არის განაწილებული და ერთგვარი თხრობა შეიძლება დავინახოთ. სცენათა განლაგებით და ისტორიული რიგის მიხედვით სცენათა კითხვა შეიძლება ითქვას „სპირალისებურად“ ხდება. პირველი სცენა, საიდანაც მაცხოვრის ცხოვრების ციკლი იწყება ხარებაა, რომელიც კამარის ჩრდილოეთი ფერდის აღმოსავლეთ მხარეს არის გამოსახული. შემდგომში, მის მოპირდაპირე მხარეს კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადავდივართ, სადაც შობის სცენაა, მის გვერდზე კი მირქმას ვხედავთ. თხრობა გრძელდება დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე სადაც ნათლისღებაა და კვლავ ვუბრუნდებით კამარის ჩრდილოეთ ფერდს, ოღონდ დასავლეთ მონაკვეთს, სადაც ფერისცვალებაა. თხრობა გრძელდება მეორე რეგისტრზე, სამხრეთ კედელზე ბზობის კომპოზიციით და ცხოვრების ციკლი სრულდება ჩრდილოეთ კედელზე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნით.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებში მუწდის მსგავსი მაცხოვრის ცხოვრების სცენათა განლაგება და სპირალისებურად აღქმა, არცერთ ტაძარში არ გვხვდება. მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ მოხატულ იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში და მისი სკოლის წარმომადგენელ წვირმის მაცხვარიშში, კონკრეტულ სცენათა შერჩევას და მათ განსხვავებულ იდეურ გაერთიანებას ვხედავთ. იფრარის ორ რეგისტრიან მხატვრობაში მხოლოდ სამი ქრისტოლოგიური სცენაა გამოსახული: დასავლეთი კედლის პირველი რეგისტრი - ხარება; სამხრეთი კამარის დასავლეთი მონაკვეთი - შობა; ჩრდილოეთი კამარის დასავლეთი მონაკვეთი - ნათლისღება. დანარჩენი სცენები ორ წმ. მხედარს, ორ მთავარ ანგელოზს და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებს შეადგენს. ლაგურკაში მხატვრობა ორ რეგისტრად არის დაყოფილი, სადაც მაცხოვრის ცხოვრების ციკლიდან ოთხი სცენაა გამოსახული და ოთხივე კამარაზე: სამხრეთი კამარა - შობა და ჯვარცმა; ჩრდილოეთი კამარა - ნათლისღება და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ტაძარი ლაგურკა წმ. კვირიკეს სახელობისაა და აქ მეორე რეგისტრის და დასავლეთ კედელის დანარჩენი სცენები მას ეძღვნება, ასევე პროგრამაში წმ. მხედართა გამოსახულებებიც არის ჩართული. ნაკიფარი კი წმ. გიორგის სახელობის ტაძარია, სადაც ორ რეგისტრიან მხატვრობაში დასავლეთი კედლის ორივე რეგისტრი და ჩრდილოეთი-სამხრეთის მეორე რეგისტრები წმ. გიორგის წამების და სასწაულთა სცენებს ეძღვნება. მაგრამ კამარაზე ოთხ სცენას

ვხედავთ მაცხოვრის ცხოვრების ციკლიდან; სამხრეთი კამარა - შობა, ჯვარცმა; ჩრდილოეთი კამარა - ნათლისღება, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. რაც შეეხება წვირმის მაცხოვარს, ასევე ორ რეგისტრიანი მხატვრობაა და აქ გამოყენებულია როგორც წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლია, ასევე წმ. მხედრების და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებები. მაგრამ წვირმის მაცხოვარში ხუთი ქრისტოლოგიური სცენა გვაქვს - დასავლეთი კედლის პირველი რეგისტრი - ხარება; სამხრეთი კამარა - შობა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა; ჩრდილოეთი კამარა - ნათლისღება, ჯვარცმა.

მიქაელ მაღლაკელის მიერ მოხატულ მაცხვარიშს რაც შეეხება, აქ როგორც მუწდიზე, ასევე ზემოთ განხილულ ტაძრებზე ბევრად მეტი ქრისტოლოგიური სცენაა გვაქვს. მაცხვარიშში მხატვრობა სამ რეგისტრად არის დაყოფილი, პირველ და მეორე რეგისტრებზე მაცხოვრის ცხოვრების ციკლიდან აღებული სცენებია განაწილებული, ხოლო მესამე რეგისტრზე წმ. მხედართა და ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებია გამოსახული. ასევე, ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში დემეტრე მეფის კურთხევის სცენაა ჩასმული. საგულისხმოა, რომ კამარის პირველი რეგისტრის სცენათა განაწილება მუწდის თარინგზელის იდენტურია. აქაც ჩრდილოეთი კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ხარებაა გამოსახული, დასავლეთით კი ფერისცვალება. კამარის სამხრეთ ფერდზე, აღმოსავლეთ მონაკვეთში შობაა, დასავლეთით მირქმა. მაცხვარიშის მოხატულობის პირველ რეგისტრს მუწდისგან მხოლოდ ერთი სცენა განასხვავებს, დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზე ნათლისღების ნაცვლად აქ ამადლებაა გამოსახული. ნათლისღებამ კი სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში შობის ქვემოთ გადაინაცვლა.

რაც შეეხება XII საუკუნის ბარს, პირველ რიგში მინდა განვიხილო კალოუზნის მოხატულობა, რომელსაც XII საუკუნის შუა ხანის მხატვრობად მოიაზრებენ¹⁹. აქ მხატვრობის ორი რეგისტრია და სახარებისეული სცენები მხოლოდ პირველ რეგისტრზე არის წარმოდგენილი. ხოლო მეორე რეგისტრზე წმ. მხედართა, წმ. მეომართა და ცალკეულ წმინდანთა ხატისებრ გამოსახულებებს ვხედავთ. ტაძარში მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის თხრობა დასავლეთი კედლის პირველი რეგისტრიდან იწყება, სადაც ხარებაა გამოსახული, შემდგომ გადადის ჩრდილოეთი კამარის დასავლეთ მონაკვეთზე, სადაც შობაა გამოსახული, მის გვერდზე კი მირქმა. თხრობა გრძელდება სამხრეთი კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ნათლისღებით და სრულდება დასავლეთ მონაკვეთის ფერისცვალების კომპოზიციით. კალოუზნის მოხატულობაში მუწდის მსგავსი ქრისტოლოგიური სცენებია გამოყენებული, გამონაკლისს წარმოადგენენ ბზობის და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენები. შეიძლება სცენათა განლაგება მუწდის მსგავსი არ არის, მაგრამ ფაქტია, რომ კალოუზნის მხატვრობაშიც ერთგვარი ქრონოლოგიური წყობაა და პირველი რეგისტრის წაკითვისას ერთგვარი წრეც იკვრება.

¹⁹ Е. Л. Привалова, росписи церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ.137-158.

ფავნის XII საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობად თვლიან. ტაძარში მხატვრობა სამ რეგისტრად არის დაყოფილი. ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის პირველი და მეორე რეგისტრის უმეტესი ნაწილი დაკარგულია, მაგრამ როგორც ე. პრივალოვა აღნიშნავს თავის ნაშრომში²⁰, შემორჩენილი დეტალებით შეძლებისდაგვარად შესაძლებელია სცენების გარჩევა და მაცხოვრის ცხოვრების ციკლი ქრონოლოგიურად იყო განლაგებული. თხრობა ჩრდილოეთი კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთიდან იწყებოდა, სადაც შობაა გამოსახული, შემდგომ კი სცენათა განაწილება საათის ისრის საპირისპიროდ გრძელდებოდა. დანარჩენი სცენები წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლს ეძღვნება და ჩრდილოეთ კედელზე ასევე ქტიტორული გამოსახულებებიც გვაქვს. შესაძლებელია ფავნის მხატვრობაში სცენები ქრონოლოგიურად იყო განლაგებული, მაგრამ მთლიანობაში ეს მხატვრობა განსხვავებულია მუწდისგან. პირველ რიგში აქ მხატვრობის სამი რეგისტრია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მეტი სცენა იქნებოდა გამოყენებული და ასევე წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებია ჩართული.

ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი 1184-85 წლებშია მოხატული. ტაძარში ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე სამ-სამი რეგისტრია, დასვალეთით კი ორი. ტაძარში მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის გარდა ღვთისმშობლის ცხოვრების რამდენიმე სცენაც არის ჩართული, ასევე ცალკეულ წმინდანთა და მეომართა გამოსახულებებსაც ვხედავთ. სამხრეთი კედლის მესამე რეგისტრზე კი ქტიტორული გამოსახულებებიც გვაქვს. ვარძიაში საკმაოდ ვრცელი მაცხოვრის ცხოვრების ციკლია გამოყენებული, სადაც შესაძლებელია დავინახოთ ერთგვარი ქრონოლოგიური წყობა და თითქოს მუწდის მსგავსი „სპირალისებური“ განლაგებაც აღინიშნება. ვარძიაში სახარებისეულ სცენათა თხრობა ხარების სცენით, კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთიდან იწყება, მის გვერდზე კი შობაა გამოსახული. შემდეგ გრძელდება დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე გამოსახული მირქმით და ნათლისღებით. თხრობა გადადის ჩრდილოეთი კამარის დასავლეთ მონაკვეთზე, სადაც ფერისცვალება და ლაზარეს აღდგინებაა გამოსახული. შემდგომში ბზობას ვხედავთ სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთში და თხრობა კვლავ ინაცვლებს ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, სადაც საიდუმლო სერობა და ფეხთაბანვაა განთავსებული. საბოლოოდ თხრობა სრულდება სამხრეთი კედლის მესამე რეგისტრზე ჯვარცმის და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენებით. მუწდისგან განსხვავებით ვარძიაში სახარებისეული სცენები სამ რეგისტრზე კი ნაწილდება, მაგრამ ფაქტია ეს პირველი შემთხვევაა, როდესაც მხატვრობის წაკითხვა ერთგვარ სპირალისებურად გვიწევს.

რაც შეეხება შემდეგ XIII საუკუნეს, ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებიდან პირველ რიგში მინდა განვიხილო წვირმის თარინგხელი. წვირმში მუწდისგან განსხვავებით სახარებისეული სცენები მხოლოდ პირველ რეგისტრზეა გამოსახული, მაგრამ XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებისგან განსხვავებით აქ სცენათა

²⁰ Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.

ქრონოლოგიური წყობა გვაქვს. წვირმის თარიღებში თხრობა კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთიდან იწყება, სადაც ხარებაა გამოსახული, შემდგომი ორი სცენა - შობა და მირქმა - კამარის სამხრეთ ფერდზეა. თხრობა გრძელდება დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზე, სადაც სამწუხაროდ დაზიანების გამო მთლიანი სცენაა დაკარგული, მაგრამ, როგორც ვარაუდობენ, შესაძლებელია ნათლისღების კომპოზიცია ყოფილიყო გამოსახული. წვირმში ქრონოლოგიური სცენათა კითხვა გრძელდება კამარის ჩრდილოეთი ფერდის დასავლეთ მონაკვეთიდან, ფერისცვალებით, გრძელდება ბზობით და სრულდება ჯვარცმით. როგორც ვხედავთ წვირმში მუწდის მსგავსი სცენებია გამოყენებული, ერთის გამოკლებით, აქ თუ ჯვარცმით სრულდება ციკლი, მუწდში ჯოჯოხეთის წარმოტყვევით. შეიძლება პროგრამა განსხვავებულად იკითხება ინტერიერში და მუწდის მსგავსი სპირალისებური განლაგება არ აქვს, მაგრამ ფაქტია წვირმის თარიღებში იდენტური სცენებია, რომელიც ქრონოლოგიურად მიუყვება ერთმანეთს.

ზემო სვანეთის XIII საუკუნის შემდეგ მაგალითში, ჟიბიანის ლამარიის ორ რეგისტრიან მხატვრობაში ცხრა ქრისტოლოგიური სცენაა გამოყენებული, მუწდიზე ორი სცენით მეტი. კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე გამოსახულია - ხარება, ფერისცვალება; კამარის სამხრეთ ფერდზე - შობა, ამაღლება; ჩრდილოთ კედელზე - ჯვარცმა, მიძინება; სამხრეთ კედელზე - ბზობა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე ლაზარეს აღდგინება. ჟიბიანის ლამარია ჩვენს მიერ განხილულ ტაძართა შორის პირველი მაგალითია, სადაც ორ რეგისტრიან მხატვრობაში, მეორე რეგისტრზეც არის სახარებისეული სცენები გამოსახული, მაგრამ როგორც ვხედავთ არა ქრონოლოგიურად განლაგებული.

XIII საუკუნის ზემოს სვანეთის შემდგომ ტაძარში, ჭოხულდის მაცხოვარში, მხატვრობა ორ რეგისტრად არის დაყოფილი. ჟიბიანის და მუწდის მსგავსად ქრისტოლოგიურ სცენათა გამოსახვას მეორე რეგისტრზეც ვხედავთ, მაგრამ მუწდის მსგავსი ქრონოლოგიური წყობა კვლავ არ არის. მუწდისთან ერთგვარი მსგავსების დანახვა შესაძლებელია კამარის სცენათა განაწილებაში. ჭოხულდში, როგორც მუწდში, ხარება კამარის ჩრდილოეთი ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გამოსახული, შობა და მირქმაც მუწდის მსგავსად კამარის სამხრეთ ფერდზე, მაგრამ განსხვავებას ფერისცვალების და ნათლისღების სცენათა გამოსახვის ადგილები წარმოადგენენ. თუ მუწდში დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე ნათლისღებაა გამოსახული, აქ ფერისცვალებაა და ნათლისღება კამარის ჩრდილოეთი ფერდის დასავლეთ მონაკვეთზე ინაცვლებს. დანარჩენი სახარებისეული სცენები კი მუწდისგან განსხვავებულია. სულთმოფენობა დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზეა, ამაღლება და ჯვარცმა კი ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული.

ზემო სვანეთის ხალხური ნაკადის ხეს ეკლესიის ორ რეგისტრიან მხატვრობაში ექვსი სახარებისეული სცენაა გამოყენებული, მათგან ხარება, შობა, მირქმა და ნათლისღება კამარაზე არიან გამოსახული, ორი დანარჩენი - სულთმოფენობა და ღვთისმშობლის მიძინება - დასავლეთ კედელზე. ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის მეორე

რეგისტრი ანგელოზთა და ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებს ეთმობა. კამარის სცენათა განაწილებაში ერთგვარი ქრონოლოგიური თხრობაა შენარჩუნებული, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებული წყობა აქვს. ხარების და შობის სცენას კამარის სამხრეთი ფერდი უკავიათ, ხოლო ჩრდილოეთ ფერდზე, მირქმა და ნათლისღებაა გამოსახული. ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის ტაძარ ტვიბში სახარებისეულ სცენათა გამოსახვას კვლავ პირველ რეგისტრზე ვხედავთ. მეორე რეგისტრი კი წმ. მხედართა და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით არის გაფორმებული. ტვიბში სცენათა ქრონოლოგიური წყობა არ გვაქვს, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი - ხარება, ნათლისღება; კამარის სამხრეთი ფერდი - შობა და მთლიანად დაკარგული სცენა; დასავლეთი კედლის პირველი რეგისტრი - ლაზარეს აღდგინება. ტვიბს მუწდისთან ერთადერთი საერთო ხარების და შობის სცენათა მსგავს მონაკვეთებში გამოსახვა აქვს.

ქვემო სვანეთის შემდეგი XIII საუკუნის მამის ტაძარში მხატვრობა სამ რეგისტრზეა განაწილებული. მამის ტაძარში, მუწდისთან შედარებით, სცენათა რაოდენობა ბევრად მეტია და თხრობაც არ არის ქრონოლოგიური. კამარის სამხრეთ ფერდზე - ხარება და შობაა გამოსახული; ჩრდილოეთ ფერდზე - ფერისცვალება და ამაღლება. მეორე რეგისტრზე სახარებისეული სცენებიდან ვხედავთ ჩრდილოეთ კედელზე ჯვარცმას და მთლიანად დაკარგულ ერთ სცენას; სამხრეთ კედელზე - აღმოსავლეთ თაღში სულიწმიდის მოფენაა გამოსახული, რომელიც მხატვრობის მეორე და მესამე რეგისტრს მოიცავს; დასავლეთ თაღში მეორე რეგისტრზე ნათლისღებაა, მის ქვემოთ კი წმ. თევდორე. დასავლეთ კედელზე კი, მეორე რეგისტრზე, ბზობაა გამოსახული, მესამე რეგისტრზე კი უცნობ ქტიტორთა ფიგურებია.

ბარის XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების ეკლესიაში მხატვრობის ორი რეგისტრი გვაქვს. მოხატულობაში ათი საუფლო დღესასწაულია გამოყენებული და ასევე ცელკულ წმინდანთა და მეფე დემეტრეს გამოსახულებაც გვაქვს. ხარების ეკლესიაში მუწდის მსგავსი ქრონოლოგიური წყობა შეიძლება დავინახოთ. სახარებისეული სცენათა თხრობა მუწდის მსგავსად, ჩრდილოეთი კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთიდან იწყება ხარების სცენით, შემდგომ სამხრეთ კამარაზე გადადის, სადაც სამი სცენაა გამოსახული - შობა, მირქმა, ნათლისღება; თხრობა გრძელდება დასავლეთ კედელზე გამოსახული ფერისცვალების კომპოზიციით და შემდეგ კვლავ ჩრდილოეთ კამარას ვუბრუნებით, სადაც ლაზარეს აღდგინება და ბზობაა წარმოდგენილი. თხრობა დასავლეთ თაღში გამოსახული ჯვარცმის და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენებით გრძელდება და ბოლოს სრულდება სამხრეთ კედელზე გამოსახული ამაღლებით. შეიძლება ითქვას, მუწდის მსგავსი სცენათა შერჩევა ჩანს ხარების ეკლესიაში. გამონაკლის წარმოადგენს ლაზარეს აღდგინების, ჯვარცმის და ამაღლების სცენათა ჩართულობა პროგრამაში, მაგრამ მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ XIII საუკუნის ბარის მოხატულობაში მუწდის მსგავსი ქრონოლოგიური წყობა გვაქვს, რომელშიც თუ სპირალისებურად არა, საკმაოდ დინამიურად იკითხება მხატვრული პროგრამა ინტერიერში.

თუ მუწდის თარინგზელის დამახასიათებელ დეტალად პროგრამაში სახარებისეულ სცენათა „სპირალისებურად“ და ქრონოლოგიურად განლაგებას ჩავთვლით, იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეული მხატვრობა ინდივიდუალური ხასიათისაა, მან იდენტური მსგავსება XI-XII-XIII საუკუნის ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის ვერცერთ მოხატულობასთან ვერ ჰპოვა, თუმცა ზოგიერთ მაგალითთან მსგავსება მაინც გამოიძენა. XI-XIII საუკუნის ზემო სვანეთის იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში და წვირმის მაცხოვარში ბევრად ნაკლები სახარებისეული სცენაა გამოყენებული და ისინი მხოლოდ პირველ რეგისტრზე არიან ქრონოლოგიური წყობის გარეშე გამოსახულნი. მაცხვარიში, მუწდისთან შედარებით, მეტი სცენაა გამოყენებული და სამ რეგისტრიან მხატვრობაში, ორ რეგისტრზეა განაწილებული, თუმცა ამ შემთხვევაშიც სცენები ქრონოლოგიური განლაგების გარეშეა წარმოდგენილი. ზემო სვანეთისგან განსხვავებით XIII საუკუნის ბარის კალოუზნის, ფავნისის და ვარძიის შემთხვევაში სცენათა ქრონოლოგიური წყობაა გამოყენებული. კალოუზანში მუწდის მსგავსი სახარებისეული სცენებია განთავსებული, მაგრამ მისგან განსხვავებით ისინი მხოლოდ პირველ რეგისტრზე არიან წარმოდგენილნი და მათი ქრონოლოგიური განლაგება ერთგვარ წრეს კრავს; ფავნისში სცენათა უმეტესი ნაწილი დაკარგულია და როგორც ე. პრივალოვა წერს, ისინი პირველ და მეორე რეგისტრზე ქრონოლოგიურად იქნებოდნენ განთავსებულნი²¹; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სამი მაგალითიდან, ინტერიერში სცენათა განაწილებით, მუწდის ყველაზე მეტად ვარძია ჰგავს. შეიძლება ამ შემთხვევაში მეტი სახარებისეული სცენაა გამოყენებული, მაგრამ მათ განლაგებაში ერთგვარი დინამიკური, „სპირალისებური“ თხრობა იგრძნობა, რაც მუწდისთან აახლოებს. რაც შეეხება XIII საუკუნის მაგალითებს, ზემო და ქვემო სვანეთში მსგავსი სცენათა „სპირალისებურად“ განაწილება არცერთ მაგალითში არ შეგვხვდა, მაგრამ სცენათა ქრონოლოგიური წყობა ზემო სვანეთის XII საუკუნისგან განსხვავებით ერთ მაგალითში, წვირმის თარინგზელში, გამოვლინდა. აღსანიშნია, რომ აქ მუწდის მსგავს სცენათა შერჩევასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ განსხვავებას წარმოადგენს სცენათა წაკითხვის პრინციპი. სახარებისეული სცენები, მხოლოდ პირველ რეგისტრზე არიან განთავსებულნი და ქრონოლოგიურად წაკითხვისას ერთგვარ წრეს კრავს. დანარჩენ მაგალითებში, ჟიბიანის ლამარიამი, ჭოხულდში, ხეს ეკლესიაში, ტვიბში და მამში, შეიძლება სახარებისეულ სცენებს XII საუკუნის ზემო სვანეთისგან განსხვავებით მეორე რეგისტრზეც ვხედავთ, მაგრამ არცერთ მოხატულობაში არ არის ქრონოლოგიური წყობა. XIII საუკუნის ბარის ხარების ეკლესიაში, სახარებისეულ სცენათა განაწილებაში, როგორც ქრონოლოგიური, ასევე შეიძლება ითქვას, სპირალისებური თხრობის პრინციპია გამოყენებული. საბოლოოდ კი შეიძლება ითქვას, რომ მუწდის თარინგზელის სცენათა ქრონოლოგიურმა და ასევე „სპირალისებურმა“ განაწილებამ ყველაზე მეტი საერთო ბარის XII საუკუნის ვარძიასთან და XIII საუკუნის ბარის უდაბნოს ხარების ეკლესიასთან ჰპოვა. სცენათა

²¹ ფავნისის შემთხვევაში ქრონოლოგიური სცენათა უმრავლესობა დაკარგულია და ეს დასკვნა ე. პრივალოვას მოსაზრებას ემყარება. Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.

იდენტური შერჩევით, მუწდის მხატვრობამ (ჯვარცმის გამოკლებით) კი XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელთან ჰპოვა საერთო. ბოლოს კი მიიღო აღვნიშნო, რომ საინტერესო ფაქტს წარმოადგენს XII-XIII საუკუნის ორივე რეგიონის მოხატულობებიდან, ქრონოლოგიური წყობა ბარის ყველა მაგალითში გამოვლინდა, ხოლო სვანეთში მხოლოდ ერთი მაგალითი აღმოჩნდა.

მუწდის თარინგზელის მოხატულობაში, ქრისტოლოგიური სცენათა გარდა მხატვრულ პროგრამაში, ასევე გვაქვს ცალკე კომპოზიციებად გამოსახული ლორონიან მთავარანგელოზთა ფიგურები, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთებში.

ჩვენს მიერ განსახილველ XI-XII-XIII საუკუნის ტაძრებში მთავარანგელოზთა გამოსახულებები მთლიანი ტანით გვხვდება მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებში, რაც შეეხება XII-XIII საუკუნის ბარის დარბაზული ტიპის ეკლესიის მოხატულობებს, ლორონიანი ანგელოზის ცალკე კომპოზიციად გამოსახვის არცერთი მაგალითი არ არის.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთშიც კი მხოლოდ ორი მაგალითი გვაქვს, იფრარის და წვირმის ჩობან-თარინგზელის ტაძრებში. იფრარში ანგელოზები კამარის ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთებში არიან გამოსახულნი. წვირმის ჩობან-თარინგზელშიც მთავარანგელოზთა თითო-თითო ფიგურაა გამოსახული კამარის ორივე ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მაგრამ ჩობან თარინგზელი ბრტყელ-საკურთხევლიანი ტაძარია და ეს ანგელოზები საკურთხევის ნაწილად ითვლებიან, მაგრამ მხატვარმა მთავარანგელოზთა ფიგურები კვლავ გამოსახა კამარის ორივე ფერდზე, ოღონდ დასავლეთ მონაკვეთებში. მთავარანგელოზთა ამგვარი გამოსახვა კამარაზე, საკურთხეველთან ახლოს, სვანეთის ადრეულ მხატვრობებს უკავშირდება, როგორც ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა. ვოლსკაია²² წერენ მსგავსი შემთხვევები, ლაღამის და ჟიბიანის პირველი ფენის მხატვრობებშიც გვაქვს, სადაც ვედრების სამ ფიგურიანი კომპოზიციას გამოსახული და ანგელოზთა ფიგურები კონქის გარეთ კამარაზე ინაცვლებს, თითქოს იფრარი და წვირმი იმ ძველი ტრადიციის გაგრძელებაა. მთავარანგელოზთა ამგვარ გამოსახვას მუწდისთან არანაირ კავშირში არ აქვს, თან ამ შემთხვევაში ანგელოზები არა მეორე რეგისტრზე, არამედ კამარაზე არიან გამოსახულნი.

ზემო და ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის მხატვრობებში მთავარანგელოზთა ცალკეულ ფიგურათა გამოსახვა ზემო სვანეთის - წვირმის თარინგზელში და ხალხური ნაკადის ხეს ეკლესიაში (რომელიც თევდორეს სკოლის გამგრძელებლად ითვლება) და ქვემო სვანეთის ტვიბის ეკლესიაში გვხვდება. წვირმში ჩრდილოეთი კედლის მთლიანი მონაკვეთი სამი მთავარანგელოზის ფიგურას უჭირავს. აქ თითქოს მუწდისგან განსხვავებული მიდგომაა, რადგან ცალკეულ კომპოზიციად არ არის აღთქმული და ერთგვარ კრებას ჰგავს, მაგრამ ეს პირველი შემთხვევა, როცა მეორე რეგისტრზე

²² Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

მთავარანგელოზთა ფიგურებია გამოსახული. ხეს ეკლესიაში კი შედარებით მუწდის მსგავსი მიდგომაა, მთავარანგელოზთა ფიგურები ცალკეულ კომპოზიციებად აღიქმება, მაგრამ ისინი კედლის მეორე რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთებში არიან გამოსახულნი. ტვიბის ტაძარში, კი მხოლოდ ერთი მთავარანგელოზის ფიგურა გვაქვს, ისიც ნახევარფიგურიანი გამოსახულებაა და ძალიან ბევრი დეტალი დაკარგულია, მაგრამ მისი გამოსახულება ცალკეულ კომპოზიციად აღიქმება.

მუწდის თარინგზელის ლორონიან ანგელოზთა ცალკე კომპოზიციად გამოსახვას, როგორც დავინახეთ მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებში ვხვდებით, ჩვენს მიერ განხილულ ბარის მოხატულობებში, კი არცერთი მაგალითი არ არის. მუწდის ანგელოზთა გამოსახვის პრინციპს კი შედარებით XIII ზემო სვანეთის საუკუნის მოხატულობები ჰგავს. იმის გათვალისწინებით, რომ XI-XII საუკუნის იფრარის და ჩობან-თარინგზელის ლორონიანი ანგელოზები პროგრამულად კონქის ვედრების კომპოზიციასთან არიან დაკავშირებულნი, ვფიქრობ, რომ XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელი, ხე და ტვიბის მაგალითები მუწდისთან უფრო ახლოს არიან. ყველაზე მეტად კი მუწდის ხეს ეკლესია გავს, ორივე შემთხვევაში თითო-თითო ანგელოზი მეორე რეგისტრზე არის გამოსახული და მხატვრულ პროგრამაში ცალკეულ კომპოზიციებად მოიაზრებიან.

ზემო და ქვემო სვანეთის ძალზე გავრცელებულ კომპოზიციას წმ. მხედართა გამოსახულება წარმოადგენს. თუმცა მუწდიში წმ. მხედრების გამოსახულებას ვერ ვხედავთ, აქ დასავლეთ კედლის მეორე რეგისტრზე ოთხი ფრონტალურად მდგომი წმინდა მეომარია გამოსახული.

ფრონტალურად მდგომი წმ. მეომრების გამოსახულება, ზემო სვანეთის XII საუკუნის მხოლოდ ერთ ტაძარში - წვირმის ჩობან-თარინგზელში გვხვდება. აქ ორი ფიგურაა გამოსახული სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრზე.

რაც შეეხება ბარის XII საუკუნის მოხატულობებს, წმ. მეომართა გამოსახულებები, კალოუბანში, ფავნისში, ვარძიაში და სამოჭალოში გვხვდება. კალოუბანში წმ. მეომრები სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრზე არიან გამოსახულნი, მაგრამ აქ მეომართა გარდა ორ მწ. მხედრის გამოსახულებაც არის (დასავლეთ კედელზე წმ. გიორგის, ჩრდილოეთ კედელზე წმ. თევდორე). ფავნისში დასავლეთ კედლის მესამე რეგისტრზე, ერთ კომპოზიციაში ორი მეომრის გამოსახულებაა. რაც შეეხება ვარძიას, აქ შედარებით ვრცელი წმ. მეომართა რიგია, რომლებიც სამხრეთი კედლის სარკმლის წირთხლებზე და სარკმლის შორის დარჩენილ არეზე არიან განთავსებულნი. სამოჭალოს შემთხვევაში, დაზიანების გამო წმ. მეომრის ფიგურა სამხრეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე კარის მარცხნივ საკმაოდ რთულად იკითხება, მარჯვნივ კი ფიგურის ფეხის მონახაზი ჩანს. როგორც ქ. მიქელაძე წერს თავის სტატიაში, დამატებით ინფორმაციას გვაწვდის სამოჭალოს მოხატულობის უფრო ადრინდელი აღწერილობა: „შესასვლელის დასავლეთით წმ. მეომრის მონუმენტურ ფიგურებს ორი

რეგისტრის მთელი სიმაღლე უჭირავთ“, ამიტომაც იგი ვარაუდობს, რომ თავი დროზე სამოქალაქო სულ ცოტა ორ. წმ მეომარი მაინც იქნებოდა გამოსახული²³.

ზემო სვანეთის XIII საუკუნის მოხატულობებში კი წმ. მეომრები წვირმის თარინგზელ-ზაგარში და ჭოხულდში გვხვდება. წვირმში, მუწდისგან განსხვავებით, ისინი ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე არიან განაწილებულნი, სამი სამხრეთ კედელზე, ერთი ჩრდილოეთ კედელზე. ჭოხულდში კი ორი წმ. მეომარი სამხრეთ კედელზე არის წარმოდგენილი²⁴.

XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების ეკლესიაშიც გვაქვს სამი ფეხზე მდგომი წმ. მეომრის გამოსახულება. ერთი დასავლეთ კედელზეა გამოსახული, ორი კი სამხრეთით.

მუწდის თარინგზელის მსგავსად, ოთხი წმ. მეომრის გამოსახულება დასავლეთ კედელზე არცერთ მოხატულობაში არ გამოვლინდა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. მეომართა რაოდენობით მხოლოდ ზემო სვანეთის XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელია მუწდისთან ახლოს. დანარჩენ XII-XIII საუკუნის ბარის, ქვემო და ზემო სვანეთის მაგალითებში, თუ არ ჩავთვლით ვარძიას სადაც ვრცელი რიგია და სამოქალაქო, სადაც რთულია დადგენა რამდენი წმ. მეომრის ფრონტალური გამოსახულება იყო, ჩობან-თარინგზელში, კალოუბანში და ფავნისში სამივეგან ორი წმ. მეომრის ფიგურაა პროგრამაში ჩართული, უდაბნოს ხარების ეკლესიაში კი სამი.

ჩემს მიერ მუწდის თარინგზელის მოხატულობის პროგრამის დეტალური გაანალიზებისას და სვანეთის, ბარის დარბაზული ტიპის XI-XII-XIII საუკუნის მხატვრობებთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ შეიძლება პროგრამული შემადგენლობით მუწდის მოხატულობა კონკრეტულად რომელიმე საუკუნეს არ მიესადაგება, მაგრამ შეიძლება ერთგვარ რეგიონალურ დამახასიათებლებზე საუბარი. პირველ რიგში, ვედრება-ხილვის საკონქე კომპოზიციად გამოყენებას მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთში ვხედავთ, როგორც XII საუკუნის მოხატულობებში - ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში, ლატალის მაცხვარიში; ასევე XIII საუკუნის ტაძრებშიც - ჭოხულდში, ხეში და მამის ეკლესიაში. რაც შეეხება აფსიდის მოხატულობას, ჩემს მიერ გაანალიზებული მაგალითებიდან, მუწდის მსგავსად, დიაკვნის და წმ. ეკლესიის მამათა გამოსახულებას მხოლოდ ოთხ ტაძარში ვხედავთ, ზემო სვანეთის XII საუკუნის ქურაშში, ზემო სვანეთის XIII საუკუნის ჟიბიანის ლამარიაში და ქვემო სვანეთის ტვიბში. ბარის შემთხვევაში, მხოლოდ XII საუკუნის სამოქალაქო

²³ ქ. მიქელაძე, სამოქალაქო წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.

²⁴ ზემო და ქვემო სვანეთის სხვა ტაძრებში ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგი და თევდორე გვხვდება - ყველგან მეორე რეგისტრზე. იფრარში ჩრდილოეთ კედელის დასავლეთ მხარეს წმ. გიორგია გამოსახული; სამხრეთ კედლის დასავლეთ მხარეს კი წმ. თევდორე. ლაგურკაში მხედრები უკვე ერთმანეთის გვერდი-გვერდ ჩრდილოეთ კედლის თაღებში არიან გამოსახულნი. ნაკიფარში წმ. მხედრები ჩრდილოეთ კედელზე კვლავ ერთად არიან წარმოდგენილნი, მაგრამ უკვე - ერთ კომპოზიციად. წვირმის მაცხოვარში სამხრეთ კედელზე გამოსახული წმ. გიორგი და წმ. თევდორე, ნაკიფარის მსგავსად, ერთ კომპოზიციაში არიან გაერთიანებულნი. მაცხვარიში წმ. მხედრებმა დასავლეთ კედელზე გადაინაცვლეს, კვლავ ერთ კომპოზიციად. ტვიბის თარინგზელში ჩრდილოეთ კედელის დასავლეთ მხარეს წმ. გიორგია გამოსახული, სამხრეთ კედლის დასავლეთ მხარეს კი - წმ. თევდორე. მამის ტაძარში, კი მხოლოდ ერთ წმ. მხედარია თევდორე, რომელიც სამხრეთ კედელზეა.

მოხატულობაში²⁵. საკმაოდ საინტერესო დეტალს წარმოადგენს, რომ სვანეთის სამი მაგალითიდან ერთი ტაძარი ტვიბი, მუწდის მსგავსად, ქვემო სვანეთში დგას. მთლიანობაში მუწდის მსგავსი საკურთხევლის პროგრამა, სადაც კონქის კომპოზიციად ვედრება-ხილვის სცენა იქნება გამოყენებული და აფსიდში წმ. ეკლესიის მამები და ერთი დიაკვანი, არცერთ მოხატულობაში არ გამოვლინდა. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შესაძლებელია ერთადერთი მაგალითი ქვემო სვანეთის ტვიბის ტაძარი ყოფილიყო, სადაც აფსიდში ამ მომენტში დიაკვნის და წმ. მამათა გამოსახულებებს ვხედავთ, მაგრამ კონქის კომპოზიციის დაზიანების გამო, რთულია ითქვას ტვიბში ვედრების კომპოზიცია იყო გამოყენებული თუ ვედრება-ხილვის. მუწდის მოხატულობის პროგრამაში, ასევე არის ერთი დეტალი, რომელიც მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებში გვხვდება, ესაა ლორონიან ანგელოზთა ცალკე კომპოზიციებად გამოსახვა. ჩემს მიერ გაანალიზებულ ბარის დარბაზული ტიპის ეკლესიებიდან არცერთში არ არის მსგავსი კომპოზიცია, მაგრამ XII საუკუნის ზემო სვანეთის იფრარში და წვირმის ჩობან-თარინგზელში, ასევე XIII საუკუნის ზემო სვანეთის - წვირმის თარინგზელში, ხეს ეკლესიასა და ქვემო სვანეთის - ტვიბის თარინგზელში ლორონიან ანგელოზთა გამოსახულებებია. მუწდის ანგელოზთა მეორე რეგისტრზე განთავსებით საერთოს XIII საუკუნის მოხატულობებთან პოულობს, რადგან ამ შემთხვევაში მუწდის მსგავსად საკურთხევლის კონქის მხატვრობის ნაწილად არ აღიქმებიან, როგორც XII საუკუნის იფრარში და წვირმის ჩობან-თარინგზელში იყო. ასევე, საკმაოდ საინტერესო შედეგი გამოვლინდა, ფეხზე მდგომი წმ. მეომართა ფიგურების შედარებისას. გამოჩნდა რომ ზემო და ქვემო სვანეთის XII საუკუნის მაგალითებიდან მხოლოდ ერთ ტაძარშია წმ. მეომართა ფიგურები - წვირმის ჩობან-თარინგზელში. ასევე, XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობები, წმ. მეომართა ფიგურების სიუხვით არ გამოირჩევა, მათ მხოლოდ ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელში და ჭოხულდის ეკლესიაში ვხვდებით. ქვემო სვანეთის მაგალითებიდან კი არცერთ ტაძარში არ ვლინდება მათი გამოსახულება. მაგრამ, რაც შეეხება ბარის მაგალითებს, ჩემს მიერ განხილულ XII-XIII საუკუნის ხუთივე ეკლესიაში წმ. მეომართა გამოსახულებებია - კალოუბანში, ფავნისში, ვარძიაში, სამოჭალოში და უდაბნოს ხარების ეკლესიაში. მაგრამ, თუ მუწდის წმ. მეომართა რაოდენობით სხვა მაგალითებს შევადარებთ, მასთან საერთოს მხოლოდ წვირმის თარინგზელი პოულობს, სადაც ასევე ოთხი წმ. მეომრის გამოსახულებაა, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით ისინი ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე არიან გადანაწილებულნი. რაც შეეხება სახარებისეულ სცენებს, თითოეულ მხატვრულ პროგრამაში განაწილების პრინციპი სხვადასხვაგვარია და მათი განაწილება არც კონკრეტულ რეგიონალურ მახასიათებლებზე მიგვითითებს და არც კონკრეტულ საუკუნეზე. მაგალითად XII საუკუნის სვანეთის არცერთ ტაძარში: იფრარში,

²⁵ მინდა აღვნიშნო, რომ XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან, გუმბათური ტიპის ეკლესიებში მაგალითად ტიმოთესუნის და ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის მოხატულობებში დიაკვანთა გამოსახულებები გვხვდება.

ლაგურკაში, ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში და მაცხვარიშში, ქრონოლოგიური წყობა არ გამოვლინდა. თევდორეს მოხატულობებში და მისი სკოლის წარმომადგენელ წვირმის მაცხოვარში, მსგავს სცენათა შერჩევას ვხედავთ და ოთხივე შემთხვევაში მხოლოდ პირველ რეგისტრზე არიან განთავსებულნი (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა). მაცხვარიშის სამ რეგისტრიან მხატვრობაში კი ბევრად მეტი სცენაა გამოსახული. მაგრამ განსხვავებით სვანეთისგან, XII საუკუნის ბარის მოხატულობებში, კალოუბანის, ფავნისის და ვარძიის პროგრამებში, სახარებისეული სცენები ქრონოლოგიურად იკითხება. აღსანიშნავია, რომ მუწდის ყველაზე მეტად XII საუკუნის მიწურულს მოხატული ვარძიის მიძინების ტაძარი ჰგავს, რადგან ერთადერთი მაგალითია, სადაც ერთგვარი სპირალისებური პროგრამის წაკითხვის პრინციპი გამოვლინდა. XIII საუკუნის შემთხვევაში, სვანეთიდან მხოლოდ ზემო სვანეთის ერთ ტაძარში, წვირმის თარინგზელშია ქრონოლოგიური წყობა და ასევე სცენათა შერჩევითაც საკმაოდ ჰგავს მუწდის. ზემო და ქვემო სვანეთის სხვა მაგალითებში, ჟიბიანის ლამარიამი, ჭოხულდში, ხეს ეკლესიაში, მამში და ტვიბში, სრულიად განსხვავებული სცენათა განლაგების პრინციპია. XIII საუკუნის ბარის შემთხვევაში, ხარების ეკლესიაშიც ქრონოლოგიურად არის სცენები განლაგებული, მაგრამ თან წვირმის თარინგზელისგან განსხვავებით თხრობა მეორე რეგისტრზეც გრძელდება. საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ მუწდის თარინგზელი საკურთხეველის პროგრამით XII-XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებთან პოულობს საერთოს. ლორთქიანი ანგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვის პრინციპიც, მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთში მოიძებნა. წმ. მეომართა ფიგურები კი როგორც სვანეთის, ასევე ბარის XII-XIII საუკუნის მოხატულობათა პროგრამაში არიან ჩართულნი. სახარებისეულ სცენათა განაწილების პრინციპით, მუწდიმ ყველაზე მეტად საერთო, ვარძიის XII საუკუნის მოხატულობასთან ჰპოვა, მაგრამ ასევე XIII საუკუნის ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელთან და ბარის ხარების ეკლესიასთან. მთლიანობაში, მხატვრული პროგრამის გაანალიზებამ გამოაშკარავა, რომ არის დეტალები, რომლებიც მხოლოდ სვანეთის მოხატულობებში მოიძებნება, მაგრამ არის დეტალები, რომლებიც როგორც სვანეთის, ასევე საქართველოს სხვა რეგიონთა მოხატულობებშიც ვლინდება.

გამოსახულებათა იკონოგრაფია

მუწდის თარინგზელის მხატვრობის შესაწავლისას, საჭიროდ ვთვლი სცენათა იკონოგრაფიულ რედაქციების განხილვას, თითოეული სცენის გაანალიზებას, თუ რა იკონოგრაფიულად მიღებული დეტალები გამოიყენა მხატვარმა. ასევე საინტერესოა, იკონოგრაფიული რედაქციების განხილვისას, მათი შედარება XI-XII-XIII საუკუნის ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის სხვა მოხატულობებთან. გამოჩნდება თუ არა სცენათა აგების მსგავსი იკონოგრაფიული მიდგომა რომელიმე საუკუნეში, ან გამოჩნდება თუ არა მუწდის რედაქციებში რაიმე რეგიონალური მახასიათებლები.

მუწდის თარინგზელის საკურთხეველის კონქში ვედრება-ხილვის იკონოგრაფიული რედაქციაა გამოყენებული. კომპოზიციის ცენტრში ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარია წარმოდგენილი. ტახტი საკმაოდ მდიდრულად არის გაფორმებული, მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვენა ზემოთ აქვს აღმართული, მარცხენა ხელით კი გადაშლილი სახარება უჭირავს, რომელიც ფეხზე აქვს ჩამოდებული. ფეხები კვარცხლბეკზე უდგას, რომელიც ასევე მდიდრული გაფორმებით გამოირჩევა. ხშირად ვედრება-ხილვის სცენაში მაცხოვრის ფიგურა მანდორლაში არის მოთავსებული, მაგრამ მუწდის შემთხვევაში მის გამოსახულებას ვერ ვხედავთ (შესაძლებელია დაზიანების გამო მისი კვალი დაკარგულია, მაგრამ გადაჭრით რაიმეს თქმა შეუძლებელია). მაცხოვრის ფეხებთან ორივე მხარეს ფრთედთა გამოსახულებებია. მარცხენა მხარეს ექვსფრთედია გამოსახული - სერაფიმი, რომელსაც მთლიანი სახე უჩანს. მარჯვენა მხარეს ასევე ექვსფრთედია გამოსახული, მაგრამ მას სახე ფრთებით აქვს დამალული და დამატებით ოთხი სახე აქვს, ხარის, არწივის ლომის და ადამიანის, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ქერუბიმის ფიგურაა²⁶. როგორც ყოველთვის, მუწდიშიც სცენის მარჯვენა მხარეს, იოანე ნათლისმცემლის მავედრებელი ფიგურაა, მარცხენა მხარეს კი ღვთისმშობლის. ღვთისმშობლის და იოანე ნათლისმცემლის უკან ღორწიანი მთავარანგელოზთა დასებია წარმოდგენილი, მათგან მხოლოდ წინ მდგომ ანგელოზთა ფიგურებს აღვიქვამთ მთლიანი ტანით, რომლებსაც ხელში სფერო უჭირავთ. მათ უკან კი მხოლოდ შარავანდებით აღვიქვამთ ანგელოზთა რიგს.

როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ, ვედრება-ხილვის კომპოზიცია ჩემს მიერ განსახილველ ტაძართა მაგალითებიდან, მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთში გვხვდება²⁷. თითოეულ ტაძარში მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციაა გამოყენებული და მათ მხოლოდ ანგელოზთა და ფრთედთა გამოსახვის პრინციპი განასხვავებს. XII საუკუნის ზემო სვანეთი - მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ ბოლოს მოხატული ნაკიფარის ტაძარი, თევდორეს სკოლის წარმომადგენელი წვირმის

²⁶ იკონოგრაფიულად ქერუბიმის გამოსახულება ხშირად მხოლოდ ოთხიფრთით გვხვდება, მაგრამ ასევე არის მაგალითები, როცა ქერუბიმის მაჩვენებლად, მას მახარებელთა ოთხ სიმბოლოს უმატებენ.

²⁷ ბარის ტაძრებიდან, ფავნისში ღვთისმშობლის და იოანე ნათლისმცემლის უკან ანგელოზთა ფიგურები მოჩანს, მაგრამ იყო თუ არა იქ ანგელოზთა დასები მუწდის მსგავსად, დაზიანების გამო ამის თქმა შეუძლებელია.

მაცხოვრის სახელობის ტაძარი და მიქაელ მაღლაკელის მიერ მოხატული მაცხვარიში. XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის ტაძრები - ჭოხულდი, ხე, მამი²⁸.

ნაკიფარში, მუწდისგან განსხვავებით, მაცხოვარი მანდორლაშია მოთავსებული²⁹. აქ ორივე შემთხვევაში სერაფიმის გამოსახულებაა, ექვსი ფრთით და დამალული სახით და ასევე, მუწდისგან განსხვავებით, მარცხენა მხარეს მდგომი სერაფიმი ცეცხლოვან ბორბლებზე დგას. ანგელოზთა დასებს რაც შეეხება, მუწდის მსგავსად მხოლოდ წინ მდგომი ანგელოზთა ფიგურებია წარმოდგენილი მთლიანი ტანით და კვლავ ორივეს სფერო უკავიათ ხელში, მაგრამ აქ სხვა ანგელოზთა სახეებსაც ვხედავთ. ანგელოზთა გამოსახვის პრინციპში კიდევ ერთი დეტალი განასხვავებს ნაკიფარის და მუწდის მოხატულობებს, აქ ანგელოზებს სფეროების გარდა კვერთხებიც უკავიათ ხელში³⁰.

რაც შეეხება წვირმის თარინგზელის საკონქე კომპოზიციას, მაცხოვარი კვლავ ტახტზე ზის და მანდორლაშია მოთავსებული. ნაკიფარის მსგავსად ამ შემთხვევაშიც ანგელოზთა დასიდან ერთს მთლიანი ტანით აღვიქვამთ და დანარჩენს სახეებით ვხედავთ. წვირმში კვლავ მუწდისგან განსხვავებით, ანგელოზებს ხელში სფეროების გარდა კვერთხებიც უჭირავთ და ასევე განსხვავებულ ფრთედთა გამოსახვის პრინციპსაც ვხედავთ. მაცხოვრის მარჯვენა მხარეს ექვსფრთედი სერაფიმია გამოსახული, რომელსაც სახე ფრთებით აქვს დამალული. მარცხენა მხარეს კი ქერუბიმია გამოსახული, კვლავ მახარებელთა სიმბოლოებით, მაგრამ ოთხი ფრთით. ასევე, მუწდისგან განსხვავებით, აქ ცეცხლოვანი ბორბლებია გამოსახული, მაგრამ ნაკიფარისგან განსხვავებით, ფრთედები მათზე არ დგანან.

ლატალში მდგარ მაცხვარშიც მანდორლაში მოთავსებული მაცხოვარია გამოსახული, სახარებით ხელში და მაკურთხეველი მარჯვენით. მუწდის მსგავსად, აქაც მხოლოდ ერთ ანგელოზს აღვიქვამთ მთლიანი ტანით და დანარჩენებს შარავანდებით. ასევე, მაცხვარიშიც მთავარანგელოზებს, მხოლოდ სფერო უჭირავთ ხელში და კვერთხთა გამოსახულებებს ვერ ვხედავთ. მაგრამ მაცხვარიშიც კვლავ განსხვავებული ფრთედთა გამოსახულებები გვაქვს. ორივე მხარეს ექვსფრთედთა გამოსახულებაა, მარჯვენა მხარეს გამოსახული სერაფიმი ცეცხლოვან ბორბლებზე დგას, მარჯვენა მხარეს მდგომი სერაფიმი კი ცეცხლოვანი ბორბლების გარეშეა წარმოდგენილი.

ზემო სვანეთის XIII საუკუნის ტაძარ ჭოხულდში კვლავ ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარის ფიგურაა მანდორლაში მოთავსებული. ამ შემთხვევაში, მუწდის მსგავსად, ანგელოზთა დასიდან პირველი ანგელოზია მთლიანი ფიგურით წარმოდგენილი და დანარჩენებს მხოლოდ შარავანდებით აღვიქვამთ. განსხვავებას წარმოადგენს ის დეტალი, რომ ჭოხულდში ლორონიან მთავარანგელოზებს არც

²⁸ XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის ტაძარ ტვიზში დაზიანების, გამო მხოლოდ ერთი ანგელოზის სახე მოჩანს იოანე ნათლისმცემლის უკან და დაზიანების გამო შეუძლებელია ითქვას იყო თუ არა მუწდის მსგავსად ანგელოზთა დასი, თუ მხოლოდ თითო-თითო ანგელოზთა ფიგურები იყო გამოსახული.

²⁹ შეიძლება მუწდში დაზიანების გამო ვერ ვხედავთ მანდორლის გამოსახულებას.

³⁰ შესაძლებელია მუწდშიც ყოფილიყო მსგავსი რამ, მაგრამ დაზიანების გამო გადაჭრით რაიმეს თქმა საკმაოდ რთულია. შემორჩენილი ნამუშევრიდან კვერთხის მცირე დეტალიც არ აღინიშნება.

სფერო უჭირავთ ხელში და არც კვერთხი. ასევე, ჭოხულდშიც განსხვავებული სერაფიმ-ქერუბიმის გამოსახულებებია. ექვსფრთედი სერაფიმი მაცხოვრის მარცხენა მხარეს არის გამოსახული, ოთხფრთიანი ქერუბიმ მახარებელთა სიმბოლოებით კი, მაცხოვრის მარჯვნივ.

ხალხური ნაკადის XIII საუკუნის ხეს ეკლესიაც განსხვავდება მუწდის რედაქციისგან გარკვეული დეტალებით. ამ შემთხვევაშიც, მანდორლაში მოთავსებული ტახტზე დაბრძანებული მარხოვარია გამოსახული, გადაშლილი სახარებით, მაგრამ მაკურთხეველი მარჯვენა ამ შემთხვევაში გულთან აქვს მიტანილი. რაც შეეხება ანგელოზთა გამოსახვის პრინციპს, ის მუწდის მსგავსია, მაგრამ სცენის დაზიანების გამო საკმაოდ რთული გასარკვევია ეჭირათ თუ არა მთავარანგელოზებს სფერო, ან თუნდაც კვერთხი. ასევე, დაზიანების გამო, საკმაოდ რთულად გაირჩევა ფრთედთა დეტალები. ამჟამინდელი მდგომარეობით ვვარაუდობ, რომ მაცხოვრის მარჯვენა მხარეს ექვსფრთედი იყო გამოსახული და მარცხენა მხარეს ოთხფრთედი, მაგრამ მახარებელთა სიმბოლოები არცერთ ფრთედზე არ ჩანს.

ქვემო სვანეთის მამის კომპოზიცია შეიძლება ითქვას მუწდის რედაქციას ყველზე მეტად გავს, მაგრამ ასევე აქაც არის განსხვავებული დეტალები. მამი ერთადერთი ტაძარია, სადაც მუწდის მსგავსად მანდორლა არ აღინიშნება, მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ მუწდიში დაზიანების გამო არ ჩანს (თუ საერთოდ არ იყო, რთულია ითქვას). ასევე, იოანე ნათლისმცემლის და ღვთისმშობლის უკან მდგომი ლორონიან მთავარანგელოზებს, რომელთაგანაც მხოლოდ თითო-თითო ფიგურაა მთლიანი ტანით წარმოდგენილი, მუწდის მსგავსად მხოლოდ სფერო უკავიათ ხელში. რაც შეეხება ფრთედების გამოსახვას, მამის მოხატულობაში მარჯვენა მხარეს ოთხფრთიანი ქერუბიმია წარმოდგენილი, ხოლო მარცხენა მხარეს ექვსფრთიანი სერაფიმი.

ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის კიდევ ერთ ტვიბის ტაძარს მინდა შევეხო. აქ დაზიანების გამო საკმაოდ რთულია ითქვას ვედრების კომპოზიციაში ჩართული იყო თუ არა ლორონიან ანგელოზთა დასები. აქ მხოლოდ იოანე ნათლისმცემლის უკან მდგომი ერთი ანგელოზის სახე ჩანს, მაგრამ იყო თუ არა დასები, ამის თქმა შეუძლებელია. რედაქციაზე საუბარი თუ შეუძლებელია, აქ საკმაოდ კარგად ჩანს ფრთედთა გამოსახულებები, რომლებიც ზემოთ განხილული ტაძრებიდან ყველაზე მეტად გავს მუწდის ფრთედთა ფიგურებს. მარცხენა მხარეს, მუწდის მსგავსად, ექვსფრთედია წარმოდგენილი, რომელსაც მთლიანი სახე უჩანს, ხოლო მარცხენა მხარეს კვლავ ექვსფრთედია ნახევრად დაფარული სახით და მახარებელთა სიმბოლოებით. შეიძლება თამამად ითქვას, ქვემო სვანეთის ტვიბის მოხატულობაში ფრთედთა გამოსახულება მუწდის მხატვრობის იდენტურია.

მუწდის თარინგუელის ვედრება-ხილვის რედაქციის სხვა ტაძრებთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ მას მაცხოვრის გარშემო მანდორლის გამოსახულების არ ქონა და ფრთედთა გამოსახვის პრინციპი გამოარჩევს. მაგრამ საინტერესო ფაქტია, რომ მხოლოდ ქვემო სვანეთის მამის XIII საუკუნის მოხატულობაშია მაცხოვარი მანდორლის გარეშე წარმოდგენილი, ხოლო მუწდის მსგავსი ფრთედთა

გამოსახულება კი ასევე ქვემო სვანეთის ტაძარ ტვიზშია. თითქოს ამ შემთხვევაში შესაძლებელია ქვემო სვანეთის ერთგვარი, რეგიონალური მიდგომის აღნიშვნა?

მუწდის თარინგზელის აფისდში გამოსახული წმ. მამათა და დიაკვნის რიგიდან, დიაკვანი ჩრდილოეთ მონაკვეთში, კიდეში ფრონტალურად არის წარმოდგენილი. დიაკვნის სხეულის დიდი ნაწილი საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ კისერთან და მარცხენა ხელის ნაწილთა სამოსის ნაწილებს ვხედავთ. მას მარცხენა ხელი ქვემოთ აქვს დაწეული. სამწუხაროდ, შეუძლებელია ითქვას ეჭირა თუ არა მას საცეცხლური, მაგრამ ხელის მოხრილობის გათვალისწინებით, ვივარაუდებ, რომ შესაძლოა ასეც იყო. დიაკვანს მარჯვენა ხელი კი ზემოთ აქვს აწეული და ხელის გულზე სანაწილე უდევს.

როგორც ავღნიშნეთ XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებიდან მხოლოდ ერთ ტაძარში, ზემო სვანეთის ქურაშშია დიაკვნის გამოსახულება და XIII საუკუნის ზემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარიში და ქვემო სვანეთის ტვიზის თარინგზელში გვხვდება. სამწუხაროდ დაზიანების გამო ამ სამ ტაძარში გამოსახული დიაკვანთა გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპის შედარება მუწდის დიაკვნის ტიპთან შეუძლებელია. ქურაშში შემთხვევაში ჩემს ხელთ მხოლოდ სქემებია, რომლის მეშვეობითაც დეტალური შედარება არ გამოდის, მაგრამ როგორც მ. ყენია წერს თავის სტატიაში, აქ სამი ფრონტალურად მდგომი დიაკვნის გამოსახულებაა, ორი მთლიანი ტანით, მესამე ფიგურა კი წელს ზემოთ³¹. ჟიბიანის ლამარიში, ორი დიაკვანია ჩართული, ერთი ჩრდილოეთ მხარეს იყო და ამ მომენტში ეს მხარე საკმაოდ დაზიანებულია, ხოლო მეორე - აფსიდის სამხრეთ მონაკვეთში, რომლის ფიგურა ასევე დაზიანებულია. ტვიზშიც მსგავსი პრობლემაა, სქემების და ფოტოების მეშვეობით ჩანს, რომ დიაკვანთა ფიგურები თითქმის გამჭრალია და შეუძლებელია დეტალურად რაიმეზე საუბარი.

ბარის შემთხვევაში ჩემს მიერ განსახილველ ტაძრებში, დიაკვანთა გამოსახულება XII საუკუნის დარბაზული ტიპის წმ. გიორგის სახეობის სამოქალოს ეკლესიაში და XIII საუკუნის გუმბათური ტიპის ტაძრებშია - ტიმოთესუბანში და ყინცვისში, რომელთა გამოსახულებაზე საუბარი შესაძლებელია.

სამოქალოს წმ. გიორგის მოხატულობაში როგორც ქ. მიქელაძე წერს³², სარკმლის გარშემო ოთხი წმ. ეკლესიის მამა და ორი დიაკვანი იყო გამოსახული. ამ მომენტში მხოლოდ სამხრეთ კუთხეში გამოსახულ დიაკვანს ალვიქვამთ, რომელიც სრულიად განსხვავდება მუწდის დიაკვნის ტიპისგან. პირველ რიგში დაზიანებული მხატვრობიდანაც კი ჩანს, რომ ის განსხვავებული სამოსით არის წარმოდგენილი და მეორე, მას სანაწილე არა მარცხენა ხელში არამედ მარჯვენაში უჭირავს. მარჯვენა ხელი დაზიანების გამო არ ჩანს, მაგრამ შემორჩენილი დეტალებიდან თუ

³¹ მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიძველენი, N21, 2018, გვ. 62-85.

³² ქ. მიქელაძე, სამოქალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.

ვიმსჯელებთ ალბათ ქვემოთ ქონდა დაწეული და როგორც ყველა დიაკვანს მასაც ხელში საცეცხლური ეჭირებოდა.

ყინცვისში დიაკვნები, საკურთხეველში გაჭრილი სარკმლის წირთხლებზე არიან განთავსებულნი. მუწდისგან განსხვავებით, ისინი $\frac{3}{4}$ -ით არიან გამოსახულნი, ხელში საცეცხლურითა და სანაწილეთი.

ტიმოთესუბანშიც დიაკვნები საკურთხევლის სამი სარკმლის წირთხლებზე არიან გადანაწილებულნი, მაგრამ აქ ყინცვისისგან განსხვავებით სარკმელთა შორის არეებზე კიდევ ორი ფიგურის გამოსახულებაა დამატებული. დიაკვნის რვავე ფიგურა ფრონტალურად დგას, მარჯვენა ხელში საცეცხლური უჭირავთ და მარცხენა ხელში სანაწილე.

რაც შეეხება მუწდიში გამოსახულ ხუთ წმ. ეკლესიის მამას, სამწუხაროდ დაზიანების გამო დაკარგულია განმარტებითი წარწერები და ამის გათვალისწინებით წმ. მამათა იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება და მხოლოდ მათ პოზაზე და ხელთა განლაგებაზე გვიწევს საუბარი. მუწდის თარინგზელში ხუთივე წმ. ეკლესიის მამა ფრონტალურად დგას, მარცხენა ხელში ყველას დახურული სახარება უჭირავს და მაკურთხეველი მარჯვენა გულთან აქვთ მიტანილი, მხოლოდ ერთს, სამხრეთ მონაკვეთში შუაში მდგომ მამას, არა მაკურთხეველი მარჯვენა, არამედ უბრალოდ გაშლილი ხელი აქვს გულთან მიტანილი.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის ტაძარში - იფარში, ნაკიფარში წვირმის მაცხოვარიში და წვირმის ჩობან-თარინგზელში, მუწდის მსგავსად, წმ. მამათა ფიგურები ფრონტალურად არის გამოსახული, მარცხენა ხელში დახურული სახარება უჭირავთ და მაკურთხეველი მარჯვენა გულთან აქვთ მიტანილი. ზემო სვანეთის ქურაშის შემთხვევაში კი წმ. მამები კვლავ ფრონტალურად დგანან, მაგრამ მათი ხელები დაზიანების გამო დაკარგულია.

XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებში შედარებით არა ერთგვაროვანი წმ. მამათა გამოსახვის პრინციპები გვხვდება. ზემო სვანეთის ჟიბაიანი ლამარიაში და ქვემო სვანეთის ტვიბში და მამიში წმ. მამათა ფრონტალური გამოსახულებებია, როგორც მუწდიში და XI-XII საუკუნის ტაძრებშია. სამწუხაროდ, ტვიბში მხოლოდ ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს აღვიქვამთ და დანარჩენი დეტალები დაკარგულია, მაგრამ ლამარიაში და მამიში წმ. მამებს, მარცხენა ხელში სახარებით და გულთან მიტანილი მაკურთხეველი მარჯვენით ვხედავთ. განსხვავებული გამოსახვის პრინციპი კი ჭოხულდს და წვირმის თარინგზელის მოხატულობაში ვლინდება. ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელის ბრტყელ საკურთხევლიან მოხატულობაში, წმ. ეკლესიის მამათა ნახევარფიგურიანი გამოსახულებები გვაქვს, რომლებიც საკურთხევლისკენ არიან მიბრუნებულნი და მათ ორივე ხელით გაშლილი გრაგნილი უჭირავთ. ჭოხულდში მამათა ფიგურები დაკარგულია, მაგრამ ვხედავთ ორი ფიგურის ნაწილს, ამ ფიგურების მიხედვითაც შეიძლება ითქვას, რომ ჭოხულდშიც განსხვავებული გამოსახვის პრინციპია გამოყენებული. ერთ-ერთ ფიგურას თავი ზემოთ აქვს აწეული და კონქის მაცხოვრისკენ იყურება, მაგრამ მოჩანს ასევე მის ხელში სახარების ნაწილიც.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობებშიც კალოუბანში, ფავნისში და სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიაშიც, მუწდის მსგავსად წმ. ეკლესიის მამები ფრონტალურად დგანან, მაკურთხეველი მარჯვენით და სახარებით ხელში³³. მაგრამ ვარძიაში, რომელიც მათთან შედარებით გვიან არის მოხატული, წმ. ეკლესიის მამები $\frac{3}{4}$ -ით დგანან და ორივე ხელით გაშლილი გრაგნილი უჭირავთ. XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებში, ტიმოთესუბანში და ყინცვისში, ვარძიის მსგავსი გადაწყვეტაა. წმ. ეკლესიის მამები გვერდულად დგანან გაშლილი გრაგნილებით.

მუწდის აფსიდის მოხატულობის შედარებამ სხვა ტაძრებთან არაერთგვაროვანი სახე მოგვცა. შეიძლება ერთგვარი განსხვავებები დავინახოთ გამოსახვის პრინციპებში. მუწდის მსგავსად, XII საუკუნის ბარის, ქვემო და ზემო სვანეთის მოხატულობებში ფრონტალურად მდგომი წმ. მამების ბევრად მეტი მაგალითი გვაქვს, რომლებსაც ზოგჯერ გადაშლილი, ზოგჯერ დახურული სახარება უჭირავთ ხელში და დიაკვნის, რომლებიც საცეცხლურით და სანაწილეთი არიან წარმოდგენილნი. მაგრამ XII საუკუნის მიწურულის ვარძიის მიძინების ტაძარში მაგალითად $\frac{3}{4}$ -ში წმ. მამები არიან წარმოდგენილი. XIII საუკუნეში ორივე მაგალითი გვაქვს, მაგრამ აღსანიშნია, რომ ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს, მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის - ჟიბიანის ლამარიის, ტვიბის და მამის ეკლესიებში ვხვდებით. XIII საუკუნის დანარჩენ მაგალითებში, როგორც სვანეთის, ასევე ბარის შემთხვევაში კი მხოლოდ $\frac{3}{4}$ -ით გრაგნილით ხელში წარმოდგენილი ფიგურებია გამოსახული. ფიგურათა გამოსახვის ამგვარმა პრინციპმა მუწდისთან შედარებისას, არც რეგიონალური მახასიათებლები გამოყო და არც საუკუნის დამახასიათებელ გამოსახვის პრინციპზე მიგვითითა.

მუწდის მხატვრობაში ორი ლორონიანი ანგელოზის სახე სამწუხაროდ, დაზიანების გამო დაკარგულია, მაგრამ სამოსის ნაწილები ჩანს. ასევე არ ჩანს წარწერის რაიმე დეტალი, ამიტომაც შეუძლებელია ითქვას რომელი ანგელოზთაგანი იყვნენ მუწდიში წარმოდგენილნი. ორივე ანგელოზის გამოსახვის პრინციპი იდენტურია. ორივე საიმპერატორო სამოსშია გამოწყობილი, მარჯვენა ხელში სამყურა ფორმით დაბოლოებული კვერთხი უჭირავთ და მარცხენა ხელი ზემოთ აქვთ აწეული, რომლითაც სფერო უკავიათ.

ზემო სვანეთის - XI ს. იფრარში; XII ს. წვირმის ჩობან-თარინგზელში; XIII ს. წვირმის თარინგზელში და ხეს ეკლესიაში; ქვემო სვანეთი - XIII ს. ტვიბის ტაძარში³⁴, მოცემულ მაგალითებში თითოეული ლორონიან ანგელოზთა იკონოგრაფიული სახე მსგავსია, ისინი საიმპერატორო სამოსში მარჯვენა ხელში კვერთხით და მარცხენა ხელში სფეროთი არიან გამოსახულნი, განსხვავებას მათი კვერთხის დაბოლოებები

³³ კალოუბანის მხატვრობა სამწუხაროდ საკმაოდ დაზიანებულია, ექვსი წმ. ეკლესიის მამისგან მხოლოდ ერთს აღვიქვამთ თითოეული დეტალით, დანარჩენს მხოლოდ მონახაზით ვხვდებით, რომ ფრონტალურად იყვნენ გამოსახულნი.

³⁴ ჩემს მიერ განსახილველ ბარის მაგალითებში ანგელოზთა გამოსახვის მსგავსი პრინციპი არცერთ შემთხვევაში არ გამოვლინდა. როგორც წინა თავში მქონდა აღნიშნული, ანგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვა, შესაძლებელია სვანეთის დამახასიათებელ დეტალად მივიჩნიოთ.

და სფეროს ფორმები წარმოადგენს. მაგალითად, იფრარში კვერთხის დაბოლოებას მართკუთხა ფორმა აქვს, მაგრამ სფერო მუწდის მსგავსია. წვირმის ჩობან-თარინგელში კვერთხის დაბოლოება დაზიანების გამო დაკარგულია, მაგრამ სფეროს კვლავ ტიპური გამოსახულება აქვს. წვირმის თარინგელში ორი ლორონიანი მთავარანგელოზის გამოსახულებაა, ისინი არა ცალკეულ ფიგურებად, არამედ მთავარანგელოზთა კრებად აღიქმება. სამწუხაროდ მხატვრობის საკმაოდ დიდი ნაწილი ჩამოშლილია, მაგრამ ჩანს კვერთხის ნაწილი. თუმცა, საკმაოდ რთულად გაირჩევა, ეჭირა თუ არა ხელში სფერო რომელიმე მათგანს. ყველაზე მეტად მუწდისგან ხალხური ნაკადის ხეს ეკლესია განსხვავდება, ლორონიან ანგელოზებს ორივე ხელი ქვემოთ აქვთ დაწეული. მარჯვენა ხელში კვლავ კვერთხი უკავიათ, მაგრამ მისი დაბოლოება განსხვავებულია. მარჯვენა ხელში ასევე სფერო უკავიათ, რომლის ფორმაც მუწდისგან განსხვავებულია, თითქოს სფერო ხელზე კი არ უდევთ, არამედ მას ხელის დასაჭერი აქვს. ასევე განსხვავდება ტვიბის თარინგელში გამოსახული ლორონიანი მთავარანგელოზი. პირველ რიგში ის ნახევარფიგურით არის წარმოდგენილი და საკმაოდ დაზიანებულია. მეორე მხრივ კი, დაზიანების მიუხედავად, მაინც შესაძლოა დეტალების აღქმა. ფაქტია რომ ლორონიანი მთავარანგელოზის გამოსახულებაა და კვერთხის ნაწილსაც ვხედავთ, რომელიც სავარაუდოდ მარჯვენა ხელში ეჭირებოდა.

ლორონიან ანგელოზთა იკონოგრაფიული სახის განხილვისას და ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან შედარებისას, კონკრეტული მახასიათებლები მათ გამოსახვის პრინციპში არ გამოვლინდა. თითოეული მაგალითი იკონოგრაფიულად მცირედოდ განსხვავდება ერთმანეთისგან, მათ მხოლოდ კვერთხის და სფეროს ფორმა განასხვავებს, ამიტომაც მათი განსხვავებების დანახვა მხოლოდ პროგრამაში გამოყენების პრინციპითაა შესაძლებელი. ამ შემთხვევაში კი, როგორც წინა თავში აღვნიშნე, მუწდისთან ახლოს XIII საუკუნის ხეს ეკლესიაა, რომელიც შესაძლებელია ყველაზე განსხვავებული ატრიბუტებით არის წარმოდგენილი, როგორც მუწდისგან და ყველა მაგალითისგან, მაგრამ მთლიანობაში ლორონიან ანგელოზთა იკონოგრაფიული სახე მაინც ყველგან მსგავსია.

მუწდის თარინგელში ოთხი წმ. მეომრის ფიგურათა სახე მეტ-ნაკლებად კარგად არის შემორჩენილი და იკონოგრაფიული დეტალების მიხედვით შეიძლება მათი ვინაობის გარკვევა. კარის ჩრდილოეთ მონაკვეთში კიდეში თევდორეა გამოსახული. ის წვერით არის გამოსახული, მეომრის ფორმა აცვია და სამხედრო მოსახამი აქვს მოსხმული. მარჯვენა ხელში შუბი უკავია, მარცხენა ხელი ქვემოთ აქვს დაწეული და ფეხებთან დაყენებულ შუბზე უდევს. მის გვერდზე წმ. გიორგის ფიგურაა გამოსახული, უწვერული ხუჭუჭა თმით. წმ. გიორგის სამოსი წმ. თევდორეს მსგავსია. ასევე, მასაც მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მარცხენა კი შუბზე აქვს ჩამოყრდნობილი. სამხრეთ მხარეს კართან გამოსახული ფიგურა საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ მთლიანი ფიგურის აღქმა მოსამზადებელი ნამუშევრის დონეზე შესაძლებელია. ჩანს, რომ ის უწვერული იქნებოდა და იკონოგრაფიული დეტალების გათვლისწინებით თუ ვივარაუდებ, შესაძლოა წმ. დემეტრე ყოფილიყო

გამოსახული. მას წმ. გიორგის და წმ. თევდორეს მსგავსად მარჯვენა ხელით შუბი აქვს აღმართული, მარცხენა ხელი კი ქვემოთ შუბზე უდევს. სამხრეთ კიდეში მეოთხე ფიგურის გამოსახულება სამწუხაროდ საკმაოდ დაზიანებული, მხოლოდ სამხედრო სამოსის და შარავანდის ნაწილებიღა შემოგვრჩა და მისი ვინაობის დადგენა შეუძლებელია.

ზემო სვანეთის XII საუკუნის ტაძართა რიგში მხოლოდ ერთ მოხატულობაში, წვირმის ჩობან-თარინგხელში, გვაქვს ორი წმ. მეომრის ფრონტალური გამოსახულება. სამწუხაროდ მათი ვინაობის დადგენა დაზიანების გამო ვერ ხერხდება. ერთ-ერთ მათგანს, რომელიც აღმოსავლეთ თაღშია გამოსახული, შუბი უჭირავს ხელში, ოღონდ მუწდისგან განსხვავებით მარჯვენა ხელში, მარცხენა ხელი კი ქვემოთ აქვს დაწეული, იყო თუ არა აქ ფარის გამოსახულება, მუწდის მსგავსად, სამწუხაროდ არ ჩანს. დასავლეთ თაღში მოთავსებული წმ. მეომრის გამოსახულებიდან კი მხოლოდ შარავანდი და მხრების ნაწილიღა შემოგვრჩა.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან წმ. მეომრების ფიგურები კალოუზნის, ფავნისის, ვარძიის და სამოჭალოს ტაძრებში გვაქვს.

კალოუზანში წმ. დემეტრეს და წმ. გიორგის ფიგურებს ვხედავთ. წმ. გიორგის ფიგურა არა როგორც ცალკე მდგომი წმ. მეომრის ფიგურად გვევლინება, არამედ ის კერპთა მსხვრევის სიუჟეტური სცენის ნაწილია. კალოუზანში წმ. გიორგის სასწაულებრივი სცენის ერთგვარი შემოკლებული ვერსიაა, სადაც მხოლოდ თაღი დგას და მისი ფიგურა მავედრებელ პოზაში თაღისკენ არის მიბრუნებული³⁵. რაც შეეხება წმ. დემეტრეს, მუწდის მსგავსად მასაც სამხედრო სამოსი მოსავს, უკან გრძელი მოსასხამით, ფეხებთან ფარი უდევს, რომელზეც მარჯვენა ხელი აქვს ჩამოდებული. მარცხენა ხელში კი მუწდისგან განსხვავებით შუბი არ უჭირავს, მაგრამ რთულია თქმა დაზიანების გამო დაიკარგა შუბის გამოსახულება, თუ წმ. დემეტრე შუბის გარეშე იყო წარმოდგენილი.

ფავნისში ორი წმ. მეომრის ფიგურა გვაქვს ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებული, წმ. დემეტრესი და წმ. თევდორესი. წმ. თევდორე მუწდის მსგავსად კისერთან შეკრული მოსასხამით არის წარმოდგენილი, მარცხენა ხელში შუბით და მარჯვენა ხელი კი მის ფეხებთან გამოსახულ ფარზე უდევს. წმ. დემეტრე წმ. თევდორეს უკან დგას, მუწდის მსგავსად მასაც მარჯვენა ხელი ფარზე აქვს ჩამოდებული, მაგრამ აქ არ ჩანს შუბის გამოსახულება.

ვარძიაში ხუთი წმ. მეომრის გამოსახულება სამხრეთ კედლის სარკმლის წირთხლებზე და მათ შორის დარჩენილ არეზე არიან წარმოდგენილნი. მუწდის მსგავსად, ხუთივე მათგანს მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მაგრამ ზოგს ფარი ხელში აქვს და სხეულთან მიტანილი, ზოგს გვერდზე აქვთ გაწეული, ზოგს კი ქვემოთ უდევს. თან აღსანიშნავი ფაქტია, რომ ფარებს მუწდისგან განსხვავებული ფორმა აქვს.

³⁵ Е. Л. Привалова, роспис церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ.137-158.

სამოქალაქო წმ. გიორგის შემთხვევაში დაზიანების გამო სამხრეთ კედელზე გაჭრილი კარის მარჯვენა მხარეს ერთ წმ. მეომარს აღვიქვამთ. მისი ფიგურა საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ ჩანს მისი სამხედრო სამოსის დეტალები და მუწდის მსგავსად სამოქალაქოშიც წმ. მეომარს მარჯვენა ხელი მოხრილი აქვს და შუბი უკავია, მარცხენა ხელის გამოსახულება კი დაკარგულია.

XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებიდან, მხოლოდ ზემო სვანეთის ორ ტაძარში გვაქვს ფეხზე მდგომი წმ. მეომრების გამოსახულება, წვირმის თარინგზელში და ჭოხულდში.

წვირმის თარინგზელში ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში წმ. გიორგი დგას, რომელსაც მუწდის მსგავსად მარცხენა ხელში შუბი უჭირავს, ხოლო განსხვავებით მუწდისგან მარცხენა ხელი ქვემოთ კი არ აქვს დაწეული, არამედ ფართო ზემოთ აქვს აღმართული. განსხვავებული ატრიბუტით არის წარმოდგენილი წმ. თევდორე, მას მუწდისგან განსხვავებით მარცხენა ხელში შუბის მაგივრად ზემოთ აღმართული ხმალი უკავია. მარჯვენა ხელში კი კვლავ ფარი უჭირავს, მაგრამ განსხვავებით მუწდისთან ის სხეულთან აქვს მიტანილი. სამწუხაროდ მესამე წმ. მეომრის და სამხრეთ მხარეს მდგარი მეომართა გამოსახულებები დაკარგულია და დეტალებზე საუბარი შეუძლებელია.

ჭოხულდის ტაძარში ორი წმ. მეომრის გამოსახულება გვაქვს სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრზე. აღმოსავლეთ მონაკვეთის თაღში გამოსახული წმ. მეომრის სახე დაკარგულია, მაგრამ ჩანს მისი მთლიანი სახეული. წმ. მეომარი, მუწდის მსგავსად, სამხედრო მოსახამით არის გამოსახული, მარჯვენა ხელით ფარს ეყრდნობა, მარცხენა ზემოთ აქვს აწეული და შუბი უჭირავს. მეორე წმ. მეომრის სახეც საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ წვერების მონახაზით ვხვდებით, რომ ეს წმ. თევდორეა. ისიც სამხედრო ფორმით და მოსახამით არის წარმოდგენილი, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით ორივე ხელი ქვემოთ აქვს დაწეული, მარჯვენა ხელი ფარზე უდევს, დაზიანების გამო არ ჩანს მარჯვენა ხელში ეჭირა რაიმე, თუ ხმალზე ქონდა ჩამოდებული.

XIII საუკუნის ბარის ჩემს მიერ განსახილველ მაგალითებში, ტიმოთესუბანში, ყინცვისში და უდაბნოს ხარების ეკლესიაშია ცალკეული წმ. მეომართა გამოსახულებები.

ტიმოთესუბანში თორმეტი წმ. მეომრის გამოსახულება გვაქვს თაღებსა და მკლავთა შორის სივრცეებზე. მუწდისგან განსხვავებით, ზოგს შუბი და ხმალი უჭირავს ხელში, ზოგს კი შუბი და ფარი. ზოგ მათგანს კი, მუწდის მსგავსად, ფარზე ხელი აქვთ ჩამოდებული, მაგრამ ფარის ფორმა განსხვავებულია მუწდისგან.

ყინცვისის გუმბათური ტიპის ეკლესიაშიც მუწდიზე ბევრად მეტი წმ. მეომრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი³⁶. ჩემთვის კი საინტერესოა სამხრეთი კედლის ქვედა

³⁶ ისინი სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების დასვალეთ კედელში გაჭრილ დაბალი თაღების წირთხლებზე არიან გამოსახულნი, ასევე სამხრეთი კედლის ქვედა რეგისტრზე და იმავე რეგისტრის დასავლეთ კედელში გაჭრილი თაღის გვერდზე.

რეგისტრზე გამოსახული სამი მეომარი, რომლებიც წმ. გიორგით, წმ. თევდორედ და წმ. დემეტრედ ითვლებიან. წმ. გიორგი ზუსტად მუწდის მსგავს პოზაშია წარმოდგენილი, ზემოთ აღმართული მარცხენა ხელით შუბი უჭირავს, მარჯვენა ხელი კი ფარზე აქვს ჩამოდებული. წმ. თევდორეც მსგავს პოზაში დგას, მარცხენა ხელი გულთან აქვს მიტანილი, რომელშიც შუბი უკავია. უბრალოდ ყინცვისში მისი მარჯვენა ხელი არ ჩანს, მაგრამ ჩანს ხმალი, შესაძლებელია ფარის ნაცვლად ხმალზე ჰქონდა ხელი ჩამოდებული. წმ. დემეტრეს ფიგურა კი საკმაოდ დაზიანებულია, მხოლოდ მისი მარცხენა ხელის მონახაზის აღქმა შეიძლება, რომელიც აშკარად ქვემოთ ჰქონდა დაწეული.

ხარების ეკლესიაში, მხოლოდ სამი წმ. მეომრის ფიგურაა, წმ. თევდორე, წმ. გიორგი, წმ. დემეტრე. წმ. თევდორე დასავლეთ კედელზე ცალკეა გამოსახული. ის მუწდისგან განსხვავებულ პოზაშია გამოსახული, მარცხენა ხელი, რომელშიც შუბი უკავია, ზემოთ აქვს აღმართული, მარჯვენა ხელი კი ქვემოთ აქვს დაწეული და შესაძლებელია დაზიანების გამო ფარის გამოსახულება დაკარგული და მასზე ჰქონდა ხელი ჩამოდებული. ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრზე კი წმ. გიორგი და წმ. დემეტრე არიან გამოსახულნი. ორივე მსგავს პოზაში დგას, მარცხენა ხელით შუბი უჭირავთ და ხელი განზე აქვთ გაწეული. წმ. გიორგის გამოხულების მარჯვენა მხარეს მოჩანს მისი ფარის ნაწილი, რომელზეც ალბათ ხელი ექნებოდა ჩამოდებული, წმ. დემეტრეს მარჯვენა ხელი კი მთლიანად დაკარგულია.

წმ. მეომრების განხილვისას და მუწდის სხვა ტაძრებთან შედარებისას, გამოჩნდა, რომ მეომართა ტიპი თითქმის ყველგან ერთია, უბრალოდ განსხვავებული პოზებით და ატრიბუტებით გამოირჩევიან. ატრიბუტებით და პოზებით მუწდისთან ყველაზე ახლოს XII საუკუნის ზემო სვანეთის წვირმის ჩობან-თარინგზელის, ბარის კალოუზნის წმ. დემეტრეს გამოსახულება და სამოქალოს წმ. მეომრის ფიგურაა, ხოლო XIII საუკუნის მაგალითებიდან ჭოხულდის წმ. მეომარი. თითოეული მაგალითი მცირედით მაინც განსხვავდება მუწდისგან, მაგალითად ჩობან-თარინგზელში წმ. მეომარს შუბი მარჯვენა ხელის მაგივრად, მარცხენაში უჭირავს, მაგრამ სხვა მაგალითებთან შედარებით ეს მოხატულობები მუწდისთან უფრო ახლოსაა, რადგან მათ ატრიბუტებს მხოლოდ შუბი და ფარი წარმოადგენს. მაგრამ საბოლოოდ ფაქტია, რომ მუწდის შედარებამ სხვადასხვა საუკუნის და რეგიონის მოხატულობებთან, არც კონკრეტულ თარიღზე მიგვითითა და არც რეგიონზე.

მუწდიში როგორც აღვნიშნეთ, შვიდი სახარებისეული სცენაა გამოყენებული - ხარება, შობა, მირქმა, ნათლისღება, ფერისცვლება, ბზობა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.

მუწდის თარინგზელის ტაძარში ხარების სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, ის მოსამზადებელი ნამუშევრის დონეზეა შემორჩენილი და ზოგი დეტალი მთლიანად დაკარგულია, მაგრამ სცენის იკონოგრაფიულ რედაქციაზე საუბარი მაინც შესაძლებელია. მუწდის მხატვრობაში ხარების ის იკონოგრაფიული რედაქციაა

წარმოდგენილი, სადაც ღვთისმშობელს ფეხზე მდგომს ვხედავთ³⁷. იგი კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს დგას, მართკუთხა ფორმის მაღალ კვარცხლბეკზე³⁸, უკან ტახტის გამოსახულებით. მარცხენა მხარეს კი მისკენ მიმავალი გაბრიელ მთავარანგელოზია, ზემოთ აღმართული მაკურთხეველი მარჯვენით, ფონად არქიტექტურის გამოსახულებით. არქიტექტურის და ტახტის გამოსახულების მიხედვით, შეიძლება ითქვას ტაძარში ხარების რედაქციის ის ჯგუფია გამოყენებული, სადაც მოქმედება ინტერიერში ვითარდება³⁹. ამ იკონოგრაფიული რედაქციის მიხედვით ხშირად ღვთისმშობელი კრეტსაბმელის ქსოვით არის დაკავებული და ხელში წითელი ძაფი უჭირავს⁴⁰. მაგრამ მუწდის მხატვრობის შემთხვევაში სამწუხაროდ ღვთისმშობლის ხელების განლაგებაზე ბევრის თქმა არ შეგვიძლია, დაზიანების გამო მხოლოდ მარცხენა ხელს ვხედავთ, რომელიც მოხრილია.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებში ხარების კომპოზიცია წარმოდგენილია - იფრარში (1096 წ.), წვირმის მაცხოვარში და ლატალის მაცხვარიშში (1140 წ.). სამივე ტაძარში მუწდის მსგავსი რედაქცია გვაქვს წარმოდგენილი, სადაც ღვთისმშობელი ტახტის წინ ფეხზე დგას⁴¹. ასევე სამივე სცენა ინტერიერშია წარმოდგენილი, ოღონდ არქიტექტურული დეტალები კომპოზიციურად სხვადასხვაგვარად არის წარმოდგენილი. ერთადერთ განსხვავებას მუწდისა და ამ ტაძრებს შორის კვარცხლბეკის ზომა წარმოადგენს, მუწდიში თუ მაღალი მართკუთხა ფორმისა იყო, იფრარში და მაცხვარიშში ოთხკუთხა ფორმის დაბალი ფეხსადგამია გამოსახული. ასევე, თუ მუწდიში ღვთისმშობლის ხელთა განლაგება დაზიანების გამო დაკარგულია, იფრარში და მაცხვარიშში მის ხელებს ვხედავთ, სადაც მას წითელი ძაფის გორგალი უჭირავს.

XIII საუკუნის სვანეთის ტაძრებში ხარების სცენას ვხედავთ ზემო სვანეთის - წვირმის თარინზგელში, ჭოხულდში, ხეს ეკლესიაში და ქვემო სვანეთის მამში. აქაც მუწდის

³⁷ ხარების იკონოგრაფიული სქემის მიხედვით არსებობს კიდევ ერთი ჯგუფი, სადაც ღვთისმშობელი ტახტზეა დაბრძანებული. მუწდიში წარმოდგენილი რედაქცია კი სირიულ-პალესტინურ წარმოშობას უკავშირდება, სადაც იმპერატორის ბრძანების მოსმენის ცერემონიული ფეხზე ადგომას ითვლისწინებს. ეს ტიპი აღმოსავლეთქრისტიანულად ითვლება და მისი გავრცელება VI საუკუნიდან არის თვალსაჩინო. თ. ინწკირველი, ხარება, წიგნი N1, 2007.

³⁸ ღვთისმშობლის კვარცხლბეკზე დგომა მის სადედოფლო პატივს უსვამს ხაზს. თ. ინწკირველი, ხარება, წიგნი N1, 2007.

³⁹ იკონოგრაფიული სქემის მიხედვით ხარების სამი ვარიანტი არსებობს, პირველი როდესაც ღვთისმშობელი წყაროსთან ან ჭასთან არის გამოსახული, მეორე როდესაც ის ხელსაქმით, მოწეულის მორთვით არის დაკავებული და მესამე ყველაზე გავრცობილი, როდესაც სცენა ინტერიერშია წარმოდგენილი, მაგრამ ამ ვარიანტში ხშირად არის ჩართული ჭის გამოსახულება და ღვთისმშობლის კრეტსაბმელის ქსოვის პროცესი. თ. ინწკირველი, ხარება, წიგნი N1, 2007.

⁴⁰ ხარების სცენაში ღვთისმშობლის ხელსაქმეს, წითელი ძაფით კრეტსაბმელის ქსოვას თავისი სიმბოლური დატვირთვა აქვს - განკაცებული მაცხოვრის ჯვარცმისას სწორედ ამ კრეტსაბმელის გახვეა იქცა ჯვარცმის მნიშვნელობის ერთ-ერთ სასწაულად. თ. ინწკირველი, ხარება, წიგნი N1, 2007.

⁴¹ სამწუხაროდ წვირმის მაცხოვარში სცენა დაზიანებულია და ღვთისმშობლის და გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურებს მხოლოდ მხრებს ზემოთ აღვიქვამთ და რედაქციის გარდა სხვა დეტალებზე საუბარი შეუძლებელია.

და ზემო სვანეთის XI-XII საუკუნის ხარების მსგავსი რედაქცია გვაქვს⁴², ღვთისმშობელი ფეხზე მდგომია წარმოდგენილი, მაგრამ კვლავ მუწდისგან განსხვავებული ფორმის ფეხსადგამია XIII საუკუნის მოხატულობებშიც. რაც შეეხება კომპოზიციის გარემოს, ოთხივე ტაძარში ინტერიერში წარმოდგენილი რედაქციაა გამოყენებული, კვლავ განსხვავებულად განთავსებული არქიტექტურული დეტალებით. რაც შეეხება ღვთისმშობლის ხელთა განლაგებას, წვირმის თარინგზელში, ჭოხულდში და ხეში სამივეგან წითელი ძაფი უჭირავს ღვთისმშობელს, მამში დაზიანების გამო კი შეუძლებელია რაიმეს თქმა.

XII საუკუნის ჩემს მიერ განსახილველ ბარის ტაძართა შორის ხარების სცენა კალოუბანში (XII საუკუნის შუა ხანა) და ვარძიაშია (1184-1185 წწ.) წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში მუწდისგან და ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის მოხატულობებისგან განსხვავებული რედაქციაა წარმოდგენილი. ორივე შემთხვევაში ღვთისმშობელი ტახტზეა დაბრძანებული, მაგრამ სცენის გარემო კვლავ იგივე რჩება, კალოუბანშიც და ვარძიაშიც არქიტექტურის და ინტერიერის მიმანიშნებელი დეტალებია გამოსახული. მუწდისგან განსხვავებით და სვანეთის სხვა მოხატულობების მსგავსად ფეხსადგამი აქაც დაბალი ოთხკუთხა ფორმისაა და სამივე შემთხვევაში ღვთისმშობელს წითელი ძაფის გორგალი უჭირავს ხელში.

რაც შეეხება XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებს, ხარების სცენა გარეჯის უდაბნოს ხარების ეკლესიაში და ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძარშია წარმოდგენილი. უდაბნოს ხარების ეკლესიის შემთხვევაში სცენის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია და მთავარანგელოზის ფეხები და ღვთისმშობლის თითქმის მთლიანი ტანი დაკარგულია. ცოტა ჭირს იმის თქმა, რა რედაქცია იყო ხარების ეკლესიაში გამოყენებული, მაგრამ ვვარაუდობ, რომ ღვთისმშობლის შარავანდი მთავარანგელოზის შარავანდის ქვემოთ არის გამოსახული, რისი გათვალისწინებითაც შესაძლოა ღვთისმშობელი ტახტზე იყო დაბრძანებული. ყინცვისში მთლიანი სცენის აღქმა შესაძლებელი და აქ კვლავ XII საუკუნის ბარის მოხატულობების მსგავსად ღვთისმშობელი ტახტზეა დაბრძანებული. ასევე, ყინცვისში წმ. მარიამის ხელში წითელ ძაფს ვხედავთ. რაც შეეხება კვარცხლბეკს, ის კვლავ დაბალი ოთხკუთხა ფორმისაა.

მუწდის თარინგზელის ხარების სცენის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ, საერთო ჰპოვა, როგორც XII საუკუნის, ასევე XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებთან, თითოეულ მაგალითში ფეხზე მდგომი ღვთისმშობლის რედაქციაა გამოყენებული. ბარის XII-XIII საუკუნის მოხატულობების შემთხვევაში კი ყველგან დაბრძანებული ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული რედაქციაა წარმოდგენილი. რედაქციების შედარებისას საინტერესო დეტალი გამოჩნდა, მუწდის მსგავსი კვარცხლბეკის ფორმა არცერთი საუკუნის, არცერთ რეგიონში არ გამოჩნდა (სამწუხაროდ ქვემო სვანეთის ორივე ტაძრის, მამის და ტვიბის სცენები

⁴² მამის ეკლესიის ხარების სცენაში დაზიანებული ფიგურებს მხოლოდ მხრებს ზემოთ ვხედავთ და არქიტექტური მონახაზიც შეინიშნება.

დაზიანებულია და კვარცხლბეკის ფორმა არ ჩანს, საინტერესოა რაიმე საერთო ქვემო სვანეთის ტაძრებთან ხომ არ ექნებოდა)⁴³. დანარჩენი დეტალებით, მუწდის მსგავსად, სხვა მაგალითებშიც მხოლოდ მთავარანგელოზის და ღვთისმშობლის ფიგურაა რედაქციებში გამოყენებული და თითოეული სცენა ინტერიერშია წამოშორებული. შეიძლება ითქვას, მუწდის ხარების რედაქციამ მხოლოდ ღვთისმშობლის ტიპით გამოავლინა ერთგვარი რეგიონალური მიდგომა, მაგრამ დანარჩენი დეტალებით არც კონკრეტული საუკუნე და არც რეგიონი არ გამოიყო.

შობის კომპოზიცია ტაძარ მუწდიში, ასევე მოსამზადებელი ნახატის დონეზე შემოგვრჩა. სამწუხაროდ, დღესდღეობით შეუძლებელია იმის თქმა თუ რა გარემო იყო შობის სცენაში, მაგრამ ყველაზე ხშირად შობის სცენას გამოქვაბულში მთის წიაღში გამოსახვენ, ამიტომაც ვივარაუდებ რომ შესაძლებელია მუწდიშიც კლდეების ფონზე ყოფილიყო შობის სცენა. შობის იკონოგრაფია ღვთისმშობლის ფიგურის მიხედვით ორ ტიპად იყოფა: დასავლურად, როდესაც ღვთისმშობელი მჯდომარეა გამოსახული და აღმოსავლურად (სირიულად), სადაც ის სარეცელზე წევს⁴⁴. მუწდის მოსამზადებელი ნამუშევრის ხაზების მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ცენტრში სარეცელი იყო გამოსახული, სადაც ღვთისმშობელი იწვა. კომპოზიციაში ღვთისმშობლის მარჯვენა მხარეს ზაგაში მწოლიარე ჩვილი იესოა გამოსახული, მარცხენა მხარე დაკარგულია, მაგრამ მოსამზადებელი ნახატიდან რამდენიმე ხაზი შემოგვრჩა, რომელიც ფიგურის სახეს წააგავს, იკონოგრაფიული რედაქციების გათვლისწინებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ მოგვთა გამოსახულება იყო წარმოდგენილი. ამ დებულებას ამტკიცებს სცენის მარჯვენა კიდეში ორი ღვთისმშობლისკენ ხელეზგაწვდილი მწყემსის გამოსახულება⁴⁵. სცენაში ოთხი ანგელოზია წარმოდგენილი, სამი ღვთისმშობლის ზემოთ არის გამოსახული, რომელთა ხელებიც დაკარგულია, მეოთხე კი ჩვილი იესოს ზემოთ, რომელსაც მისკენ ხელი აქვს გაწვდილი. მეოთხე ანგელოზის გვერდზე სხივის სახით სულიწმინდა ჩამოედინება, რომელიც პირდაპირ ყრმისაკენ მიედინება და მის შარავანდთან ჩერდება. მუწდის შობის იკონოგრაფიულ რედაქციაში, დამატებულია ყრმის განბანვის სცენა. მწოლიარე ღვთისმშობლის ქვემოთ ორი მსახური ქალის ფიგურაა წარმოდგენილი, ემბაზში მოთავსებულ ყრმის გარშემო. განბანვის სცენის მარცხენა მხარეს ჩამომჯდარი იოსების გამოსახულებაა, რომელსაც მარჯვენა ხელი სახესთან აქვს მიტანილი. ასევე, შობის სცენაში ხშირ შემთხვევაში გამოსახვენ ხოლმე ვირს და ხარს, მაგრამ მუწდის შემთხვევაში დაზიანების გამო შეუძლებელია ითქვას სცენაში იყო თუ არა ცხოველთა გამოსახულებები. საკმაოდ

⁴³ შესაძლოა სცენის დაზიანების გამო ვივარაუდოთ, რომ მუწდიში კვარცხლბეკის ფორმა არა მისი იკონოგრაფიული განსხვავებაა, არამედ უბრალოდ მოსამზადებელი ნამუშევრისთვის გამოიყენა ეს ფორმა მხატვარმა, მაგრამ თუ კომპოზიციურად დაუუკვირდებით და სხვა სცენებს შევადარებთ, ვივარაუდებ, რომ მხატვარი ქვემოთ ამ ზომის ცარიელ სივრცეს არ დატოვებდა.

⁴⁴ თ. ინწკირველი, შობა, წიგნი N1, 2007.

⁴⁵ შობის სცენაში თითქმის ყოველთვის მწყემსთა და მოგვთა ჯგუფები ცალ-ცალკე დგანან, თუ მუწდიში მარჯვენა კიდეში მწყემსთა გამოსახულებაა, მარცხენა მხარეს გამოსახული თავის მონახაზი დანამდვილებით გვაფიქრებინებს, რომ სცენაში მოგვთა გამოსახულება იყო ჩართული.

შესამჩნევია, რომ შობის სცენაში მთავარ როლს ღვთისმშობლის და ჩვილი იესოს ფიგურები ასრულებენ, ყველა ფიგურა მათკენ არის მიმართული. დაზიანების გამო, სამწუხაროდ, შეუძლებელია განისაზღვროს სამი ანგელოზის ხელების განლაგება, ისინი მხოლოდ ღვთისმშობლისკენ იყვნენ მიმართულნი თუ ჩვილისკენ. მაგრამ, ამ დროინდელი გამოსახულებიდან გამომდინარე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვილი იესო და ღვთისმშობელი აქცენტირებულნი არიან მუწდის შობის სცენაში. მთლიანობაში შეიძლება ითქვას, მუწდის შობის სცენა გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციით არის წარმოდგენილი. როგორც დავინახეთ, აქ არიან მოგვები, მწყემსები, ასევე განბანვის სცენაა დამატებული და ჩამომჯდარი იოსების გამოსახულებასაც ვხედავთ.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის ტაძრებში შობის სცენა წარმოდგენილია - იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში და ლატალის მაცხვარიშში. აქედან პირველი სამი ერთი მხატვრის თევდორეს მიერ არის მოხატული, წვირმის მაცხვარიში კი მისი სკოლის გამგრძელებლად ითვლება. ოთხივე ტაძარში შობის მსგავსი რედაქციაა გამოყენებული, სადაც ღვთისმშობელი ბაგაში მწოლიარე იესოს გევრდზეა ჩამომჯდარი, რაც მუწდისგან განასხვავებს. სცენაში, მუწდის მსგავსად, ჩართულია იოსების ჩამომჯდარი ფიგურა და ასევე ვხედავთ მოგვთა და მწყემსთა ფიგურებსაც. მუწდისგან განსხვავებით აქ ცხოველთა გამოსახულებებსაც ვხედავთ, რომლებსაც თავები ჩვილი იესოს ბაგაზე აქვთ ჩამოყრდნობილი (მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, მუწდიში შესაძლებელია უბრალოდ დაზიანების გამო არის ცხოველთა ფიგურები დაკარგული). ამ ოთხ ტაძარს ერთმანეთისგან მხოლოდ ანგელოზთა რაოდენობა განასხვავებს. იფრარში ექვსი ანგელოზის გამოსახულებაა, წვირმში ხუთი, ლაგურკაში და იფრარში, მუწდის მსგავსად, ოთხი ანგელოზია. თითოეულ შემთხვევაში ანგელოზებს ღვთისმშობლისკენ და ყრმისკენ აქვთ ხელები გაწვდილი და ასევე ზოგი ანგელოზი მოგვებისკენ, მწყემსებისკენ და იოსებისკენ მიგვითითებენ. შეიძლება ითქვას, მუწდისგან განსხვავებით, იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში და წვირმში შედარებით შობის შემოკლებული რედაქციაა გამოყენებული. არცერთ მოხატულობაში არ არის ჩართული ყრმის განბანვის სცენა. რაც შეეხება ლატალის მაცხვარიშს, აქ მუწდის მსგავსად მწოლიარე ღვთისმშობლის ტიპი გვაქვს წარმოდგენილი, მაგრამ აქ არც იოსების ფიგურა და არც ყრმის განბანვის სცენაა ჩართული. ასევე ანგელოზთა რაოდენობაც განსხვავდება (სამი ანგელოზი), მსგავსება მხოლოდ მოგვთა და მწყემსთა ფიგურების გამოსახვაში ვლინდება.

XII საუკუნის ბარის კალოუზნის და ვარძიის ტაძრებში მუწდისგან შედარებით განსხვავებული შობის იკონოგრაფიული რედაქციებია გამოყენებული. კალოუზანში მუწდის მსგავსად სარეცელზე მწოლიარე ღვთისმშობლის ფიგურა გვაქვს, მაგრამ ის მაცხოვრისგან ზურგ შექცევით წევს და თავი ხელზე აქვს ჩამოყრდნობილი⁴⁶. ასევე,

⁴⁶ შესაძლებელია მუწდიში დაზიანების გამო ღვთისმშობლის ფიგურა მთლიანად დაკარგულია, მაგრამ კომპოზიციის აგების და სარეცელის მონახაზიდან გამომდინარე ვვარაუდობ, რომ გვერდულად წამოწოლილი ღვთისმშობლის ფიგურა, რომელიც საკუთარ ხელს ეყრდნობა და თან ზურგით ყრმისკენ არის გამოსახული ვერ იქნებოდა.

მუწდისგან განსხვავებით კალოუბანში მხოლოდ ორი ანგელოზის ფიგურაა გამოსახული და ასევე მუწდისგან განსხვავებით, აქ მოგვთა ფიგურები არ არის სცენაში და მხოლოდ მწყემსთა ფიგურებს ვხედავთ. მუწდისგან და XII საუკუნის სვანეთის ზემოთ განხილული ტაძრებისგან განსხვავებით, ანგელოზები არა ყრმისკენ და ღვთისმშობლისკენ არიან მიმართულნი, არამედ ერთ ანგელოზს მაკურთხეველი მარჯვენა მწყემსებისკენ აქვს მიმართული, მეორეს კი ხელები ზემოთ აქვს აღმართული. მაგრამ ამ განსხვავებულ დეტალებს თუ არ ჩავთვლით, კალოუბანში მუწდის მსგავსად შობის ვრცელი რედაქციაა წარმოდგენილი, სადაც როგორც იოსების ფიგურა, ასევე ყრმის განზანვის სცენაა ჩართული.

რაც შეეხება ვარძიას, აქ სარეცელზე წამომჯდარი ღვთისმშობლის ტიპი გვაქვს, რომელიც კალოუბნის მსგავსად ჩვენსკენ არის მომართული (სვანეთის ზემოთ განხილულ მოხატულობებში ღვთისმშობლის ფიგურა ყრმისკენ იყო მიმართული და მარცხენა ხელი ჩვილადი იესოს თავთან ჰქონდა მიტანილი.). მუწდის მსგავსად აქაც ვხედავთ იოსების ფიგურას მარცხენა კიდეში, მაგრამ დანარჩენი დეტალები მუწდისგან განსხვავებულია. აქ მხოლოდ სამი ანგელოზის ფიგურა და მოგვთა გამოსახულებები გვაქვს. კალოუბნის მსგავსად ანგელოზები არა ღვთისმშობლისკენ და ყრმისკენ არიან მიმართულნი, არამედ ერთს მოგვებისკენ და დანარჩენ ორს ხელები ზემოთ აქვს აწვდილი. ასევე, მუწდისგან განსხვავებით ვარძიაში ყრმის განზანვის სცენას ვერ ვხედავთ, მაგრამ შეიძლება სცენის ქვედა ნაწილის დაზიანების გამო ის უბრალოდ დაკარგულია.

XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის ტაძრებში, მხოლოდ სამ ტაძარშია შემორჩენილი შობის სცენა, რომლებზეც საუბარი შესაძლებელია - ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელი, ხეს ეკლესია და ქვემო სვანეთის ტვიბი.

წვირმში, მუწდის მსგავსად, სარეცელზე მწოლიარე ღვთისმშობლის ტიპია გამოსახული, მის მარცხენა მხარეს ბაგაში მწოლიარე ყრმით. დაზიანების გამო სამწუხაროდ ბევრ დეტალზე საუბარი შეუძლებელია, მაგრამ შემორჩენილი მხატვრობიდან ორ ანგელოზს და ყრმის განზანვის სცენას ვხედავთ შობის იკონოგრაფიულ რედაქციაში. იყო თუ არა იოსების, ან მწყემსთა და მოგვთა გამოსახულებები ამაზე ლაპარაკი შეუძლებელია⁴⁷.

რაც შეეხება ხალხური ნაკადის ხეს მხატვრობას აქაც მუწდის მსგავსად წამოწოლილი ღვთისმშობლის ფიგურაა გამოსახული, მარჯვენა მხარეს მდგომ მოგვთა ფიგურებისკენ მიმართული. ყრმა იესო სცენის მარცხენა მხარეს არის გამოსახული, სადაც ხარის და ვირის ფიგურებსაც ვხედავთ. ანგელოზებს რაც შეეხება, ისინი სამნი არიან, ერთი მოგვთა ფიგურებისკენ მიმართული, ორი კი ჩვენსკენ სახით. თითქოს მუწდიში და XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებში ღვთისმშობელი და ყრმა მეტად იყვნენ აქცენტირებულნი.

⁴⁷ სცენის სიპატარავეს გამო შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შობის რედაქცია შედარებით შემცირებული სახით ნამდვილად იქნებოდა, მაგრამ სცენის მარცხენა მხარეს დარჩენილი სივრცის გათვალისწინებით ვვარაუდობ, რომ ან მოგვთა, ან მწყემსთა ან იოსების ფიგურა იქნებოდა გამოსახული.

ტვიზის ტაძრის შემთხვევაში, სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, შემორჩენილია მხოლოდ სცენის ქვედა ნაწილი, სადაც ჩანს ყრმის განზანვის სცენა.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან შობის სცენა ოთხივე ტაძარშია წარმოდგენილი - ტიმოთესუბანში, ყინცვისში და უდაბნოს ხარების სახელობის ტაძარში.

ტიმოთესუბანში, ვარძიის მსგავსად, სარეცელზე ჩამომჯდარი ღვთისმშობლის ტიპი გვაქვს ბაგაში მწოლიარე ყრმასთან საკმაოდ ახლოს. მუწდის მსგავსად ტიმოთესუბნის რედაქციაში ჩართულია განზანვის სცენა, მაგრამ იოსების ფიგურა არ არის გამოსახული (შესაძლებელია დაზიანებიდან გამომდინარე დაკარგულია მისი გამოსახულება). ასევე, მუწდისგან განსხვავებით, აქ მხოლოდ მწყემსთა გამოსახულებებს ვხედავთ კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, რომელთა ზემოც სამი ანგელოზის ფიგურაა გამოსახული, ერთ-ერთი მწყემსებისკენ არის მიმართული, დანარჩენი ორი ყრმისკენ და ღვთისმშობლისკენ.

ყინცვისის რედაქციაშიც, მუწდის მსგავსად, სარეცელზე მწოლიარე ღვთისმშობლის ტიპია გამოსახული, მაგრამ ყრმისგან ზურგით. ასევე, მუწდის მსგავსად, ყრმის განზანვის და იოსების ფიგურაა ჩართული. იოსების ფიგურა, მუწდისგან განსხვავებით, სცენის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული. რაც შეეხება ყრმის განზანვის სცენას, კი ეს პირველი შემთხვევაა, როცა ყრმა არა ემბაზში, არამედ მსახურ ქალს უჭირავს ხელში. ყინცვისში, მუწდის მსგავსად, ასევე ხუთი ანგელოზია გამოსახული, რომლებიც ზოგი მწყემსებისკენ არიან მიმართულნი, ზოგი სულიწმინდისკენ, ზოგი ყრმისკენ. მოგვთა ფიგურები კი ყინცვისის რედაქციაში არ შეინიშნება, შესაძლებელია დაზიანების გამო მათი ფიგურები დაკარგულია.

ხარების ეკლესიაში, მუწდის მსგავსად, ვრცელი შობის იკონოგრაფიული რედაქციაა გამოყენებული, თუ არ ჩავთვლით ღვთისმშობლის ტიპს, რომელიც ჩამომჯდარია ბაგასთან ახლოს და თავი ხელზე აქვს დაყრდნობილი. დანარჩენი დეტალებით ხარების ეკლესია მუწდის საკმაოდ ჰგავს, აქ გვაქვს როგორც მწყემსთა და მოგვთა გამოსახულებები (ოღონდ ადგილებია შეცვლილი - ხარებაში მარცხენა მხარეს მწყემსები არიან, მარჯვენა მხარეს მოგვები), ასევე იოსების ჩაფიქრებული ფიგურა და ყრმის განზანვის სცენა. ხარების ეკლესიაში, მუწდისგან განსხვავებით, სამი ანგელოზია გამოსახული, ერთი მოგვებისკენ მიგვითითებს, ერთი მწყემსებისკენ, ერთი კი სახით ჩვენსკენ არის მომართული და მარცხენა ხელი გვერდზე აქვს გაწვდილი. დაზიანების გამო არ ჩანს რა იყო იქ გამოსახული, სულიწმინდის გამოსახულება სხივის სახით, თუ კიდევ ერთი ანგელოზი. ამ შემთხვევაშიც ღვთისმშობელი და ყრმა ანგელოზების მეშვეობით არ არიან აქცენტირებულნი.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობების განხილვისასა მინდა დავამატო შობის კიდევ ერთი რედაქცია, საფარის ტაძრის, სადაც მუწდის მსგავსად გავრცობილი შობის რედაქციაა წარმოდგენილი. აქ ვხედავთ, როგორც იოსების, მოგვთა და მწყემსთა ფიგურებს, ასევე ყრმის განზანვის სცენასაც. მაგრამ განსხვავებას ღვთისმშობლის პოზა და ანგელოზთა რაოდენობა წარმოადგენს. ღვთისმშობელი, მუწდის მსგავსად, სარეცელზე კი წევს, მაგრამ ის ყრმისგან ზურგშექცევით არის წარმოდგენილი, ხოლო

საფარში მუწდისგან განსხვავებით ექვსი ანგელოზია და მათგან ორი ლორწონიანი ანგელოზია. ჩემს მიერ განხილული მოხატულობებიდან ეს პირველი შემთხვევაა, როდესაც შობის სცენაში ლორწონიან ანგელოზებს ვხედავთ.

მუწდის შობის რედაქციის განხილვისასა და მის სხვა ტაძრებთან შედარებისას გამოვლინდა, რომ ღვთისმშობლის მწოლიარე ტიპით, ის საერთოს პოულობს მხოლოდ ზემო სვანეთის შობის რედაქციებთან, ოღონდ ერთი მხატვრობა XII საუკუნის მაცხვარიშია და მეორე XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელი. დანარჩენ სვანეთის და ბარის ტაძრებში ღვთისმშობელი, ან სარეცხელზე ზის, ან თუ საერეცელზე წევს მისი ხელების განლაგებით და პოზით ვვარაუდობ, რომ მუწდისგან განსხვავებული იქნებოდა, რადგან კომპოზიციურად და მისი შემორჩენილი შარავანდის მოხაზულობიდან ჩანს, რომ ის ტანით ჩვენსკენ იქნებოდა მომართული. ასევე საინტერესოა, რომ ყრმის განბანვის სცენა სვანეთის XI-XII-XIII მაგალითებიდან, მხოლოდ XIII საუკუნის ორ ტაძარში, ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელში და ქვემო სვანეთის ტვიბის ტაძარშია ჩართული. ხოლო, ბარის შემთხვევაში XII საუკუნის კალოუბანშიც ვხედავთ და XIII საუკუნის განხილულ ხუთივე ტაძარში - ტიმოთსუბანში, ყინცვისში, ხარების და საფარის ეკლესიებში. დანარჩენი დეტალებით საკმაოდ რთულია საერთოს დაჭერა, ზოგ სცენაში იოსების ფიგურა არის გამოყენებული, ზოგან არა, ზოგჯერ მოგვთა გამოსახულებებია, ზოგჯერ მწყემსთა. მაგალითად, წვირმის თარინგზელის შემთხვევაში, მუწდის მსგავსად, ღვთისმშობლის მწოლიარე ტიპია გამოყენებული და ყრმის განბანვის სცენაა ჩართული, მაგრამ დაზიანების გამო თუ უბრალოდ მხატვრის გადაწყვეტილებით, აქ არ ჩანს არც იოსების, არც მოგვთა ან მწყემსთა გამოსახულებები. მაგრამ მინდა აღვნიშნო, რომ თუ არ ჩავთვლით ღვთისმშობლის ტიპს, უდაბნოს ხარების და საფარის XIII საუკუნის მხატვრობის შობის რედაქციები ყველაზე მეტად ჰგავს მუწდის რედაქციას. საფარს შემთხვევაში დამატებით ორი ლორწონიანი ანგელოზია გამოყენებული, მაგრამ ჩვენს მიერ განხილული მაგალითებიდან მხოლოდ ამ ორ მოხატულობაშია ვრცელი რედაქცია გამოყენებული, სადაც როგორც მოგვები, ასევე მწყემსები, იოსები და ყრმის განბანვის სცენაა ჩართული. საბოლოოდ კი გამოვიდა, რომ მუწდის შობის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეგიონალური მახასიათებელი მხოლოდ ღვთისმშობლის მწოლიარე ტიპში ჰპოვა, დანარჩენი დეტალებით საკმაოდ რთულია ან კონკრეტულ თარიღზე ან რეგიონზე საუბარი.

შემდეგი სცენა მირქმაა, რომელიც სამწუხაროდ ერთ-ერთ ყველაზე დაზიანებულ სცენას წარმოადგენს. ამ სცენაში მოსამზადებელი ნახატის ხაზებით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ სცენა, მაგრამ სამწუხაროდ მხატვრობის ზოგი ადგილი მთლიანად ჩამოშლილია. მუწდის მირქმა იმ რედაქციას წარმოადგენს, სადაც ღვთისმშობელს ყრმა ხელში უპყრია და მღვდელმთავარ სვიმეონისკენ არის მიმართული. ამას სცენის მარცხენა მხარეს მდგომი შემორჩენილი ღვთისმშობლის შარავანდელის და ყრმა იესოს თავის მონახაზით ვხვდებით. ღვთისმშობლის ფიგურის უკან ჩანს სალხინებლის ფრაგმენტი, რომლისგანაც მხოლოდ ოვალური ფორმის ხაზია

შემორჩენილი. სცენის მარჯვენა მხარეს მღვდელმთავარი სვიმეონი დგას, რომლისგანაც მხოლოდ ფეხები და ფეხსადგამი შემოგვრჩა, ასევე სცენაში გამოსახულია ტრაპეზი, რომლისგანაც მხოლოდ მინიშნებაა. მირქმის ზოგიერთ რედაქციაში ღვთისმშობლის, ყრმა იესოსი და მოხუცი სვიმეონის გარდა, ჩართულნი არიან ხოლმე ანა წინასწარმეტყველი და იოსები. მუწდის მირქმის რედაქციაში ვივარაუდებ, რომ აქ იოსების ფიგურაც იყო, რადგან კომპოზიციური აგების გათვალისწინებით, ღვთისმშობლის უკან დარჩენილია ადგილი, სადაც იოსების ფიგურა თავისუფლად მოთავსდებოდა და ხშირად მირქმის სცენებში იოსები ზუსტად რომ ღვთისმშობლის უკან დგას ხოლმე⁴⁸.

ჩემს მიერ განსახილველ XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებში მირქმის სცენა მხოლოდ ლატალის მაცხვარიში გვხვდება. აქ, მუწდისგან განსხვავებით, მირქმის გავრცობილი რედაქციაა გამოყენებული, სადაც იოსები და ანა წინასწარმეტყველი არიან ჩართულნი. მაგრამ მსგავსებას წარმოადგენს ის, რომ მაცხვარიშიც ღვთისმშობელს უკავია ყრმა იესო და მღვდელმთავრისკენ არის გადაწყული.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობებში, კალოუბანში და ვარძიაშიც, მუწდისგან განსხვავებული მირქმის იკონოგრაფიული რედაქცია გვაქვს. ორივე შემთხვევაში გავრცობილი რედაქციაა წარმოდგენილი, სადაც ღვთისმშობლის უკან იოსები დგას, მღვდელმთავარ სვიმეონის უკან კი ანა წინასწარმეტყველი. მაგრამ აქ კიდევ ერთი მუწდისგან განმასხვავებელი დეტალია და მაცხვარიშიგან განსხვავებით ყრმა იესო უკვე მღვდელმთავარ სვიმეონს უჭირავს.

რაც შეეხება XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთს მირქმის კომპოზიციას - წვირმის თარინგზელში, ჭოხულდში და მამის ტაძრებშია გამოსახული. ქვემო სვანეთის მამის ტაძარში გავრცობილი რედაქციაა წარმოდგენილი, სადაც იოსები და წმ. ანა არიან ჩართულნი, მაგრამ აქაც, მუწდის მსგავსად, ყრმა წმ. მარიამს უჭირავს ხელში. წვირმის თარინგზელში კი მხოლოდ ღვთისმშობელი და მღვდელმთავარია წარმოდგენილი, სამწუხაროდ დაზიანების გამო ყრმის გამოსახულება დაკარგულია და შეუძლებელია თქმა ვის ეკავა ხელში⁴⁹. ჭოხულდის სცენაც საკმაოდ დაზიანებულია და მხოლოდ ყრმით ხელში გამოსახულ ღვთისმშობელს და მღვდელმთავარ სვიმეონს ვხედავთ. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მუწდის მსგავსად ჭოხულდში სვიმეონის ფიგურა კომპოზიციის კიდეში დგას და ღვთისმშობლის უკან დარჩენილია ადგილი, სადაც რამდენიმე მოსამზადებელი ნახატის ხაზიდაა შემორჩენილი და შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ იოსების ფიგურა იქნებოდა გამოსახული.

⁴⁸ მირქმის სცენის დაზიანების გამო, სამწუხაროდ შეუძლებელია სხვა დეტალებზე საუბარი, მაგალითად, რა პოზაში იყო სვიმეონი წარმოდგენილი, ხელები ყრმისკენ ჰქონდა თუ არა გაწვდილი, ან თუ იქნებოდა იოსების ფიგურა და რა ეჭირებოდა მას ხელში.

⁴⁹ ჩემი ვარაუდის გათვალისწინებით, რომ მუწდიში ღვთისმშობლის ფიგურის უკან დარჩენილი არეში იოსების ფიგურა იქნებოდა განთავსებული, წვირმის და მუწდის რედაქციის განსხვავებულობაზე მაფიქრებინებს.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან მხოლოდ ხარების ეკლესიაა, სადაც მირქმის კომპოზიციაა ჩართული. მუწდისგან განსხვავებით, ვრცელი რედაქციაა გამოყენებული, იოსების და წმ. ანას ფიგურების დამატებით. მუწდის და ზემო სვანეთის მსგავსად და XII საუკუნის ბარის მოხატულობებისგან განსხვავებით, ყრმა იესო ღვთისმშობელს უკავია ხელში და მღვდელმთავარ სვიმეონისკენ არის მიმართული.

მუწდის მირქმის სცენის დაზიანების გამო რთულია რაიმეს თქმა, მაგრამ თუ ჩემი ვარაუდით სცენაში იოსები იქნებოდა ჩართული, მუწდი XIII საუკუნის ჭოხულდის ტაძრის რედაქციას გავს, ხოლო თუ არ იქნებოდა ჩართული და სცენაში მხოლოდ ღვთისმშობლის და მღვდელმთავარი სვიმეონის ფიგურები იქნებოდა ჩართული, მაშინ XIII საუკუნის წვირმის თარიღზე უფრო დასტურდება. დანარჩენ ტაძრებში ან ვრცელი რედაქციაა გამოყენებული, ან ყრმა იესო არა ღვთისმშობელს, არამედ მღვდელმთავარს უკავია ხელში. მაგრამ კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ მირქმის რედაქციაზე გადაჭრით რაიმეს თქმა მიჭირს.

მუწდიში ნათლისღების სცენას დასავლეთ კედლის სარკმელი ორად ყოფს. ეს სცენაც საკმაოდ დაზიანებულია და მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატია შემორჩენილი. ნათლისღების სცენაში ვხედავთ წყლის ორ ნაპირს, რომლის მარცხენა მხარეს იოანე ნათლისმცემლის შარავანდი და მარცხენა ფეხი გაირჩევა. მარჯვენა ნაპირზე კი ორი ანგელოზის ფეხი და ფრთებია. წყლის ადგილი დაკარგულია, რომელშიც სარკმელი იქნებოდა ჩართული, მაგრამ წყლის ადგილას მოჩანს მაცხოვრის ფეხის მონახაზი. სამწუხაროდ შეუძლებელია იონე ნათლისმცემლის ფიგურაზე საუბარი, რა პოზაში იყო იგი, ჰქონდა თუ არა მაკურთხეველი მარჯვენა გაწვდილი, ან თუნდაც მარცხენა ხელი მაცხოვრის თავზე. მუწდის ნათლისღების რედაქციაში ასევე ვხედავთ იოანე ნათლისმცემლის უკან ხის გამოსახულებას, რომელზეც ცულია მიყუდებული.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის ტაძრებში ნათლისღების კომპოზიცია წარმოდგენილია - იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში და ლატალის მაცხვარიში. თევდორეს სამივე მხატვრობაში და წვირმის მაცხოვარში გამოყენებული ნათლისღების რედაქცია მუწდის რედაქციას გავს. აქ მარცხენა ნაპირზე იოანე ნათლისმცემელია წარმოდგენილი, მარჯვენა ნაპირზე ორი ანგელოზი და წყალში მაცხოვარი. იმის გათვლისწინებით, რომ მუწდის სცენა დაზიანებულია შეუძლებელია თქმა ამ ოთხი სცენის მსგავსად იყო თუ არა იოანე ნათლისმცემელი გამოსახული, აღმართული მაკურთხეველი მარჯვენით და მაცხოვრის თავთან მიტანილი მარცხენა ხელით. ლატალის მაცხვარიში კი როგორც მუწდისგან, ასევე ზემოთ განხილული ტაძართა რედაქციისგანაც განსხვავდება. აქ მხოლოდ ერთი ნაპირია მარჯვენა მხარეს, სადაც იოანე ნათლისმცემელი და ორი ანგელოზია გამოსახული, მარჯვენა მხარეს კი კომპოზიციის კიდესთან მაცხოვრის ფიგურაა წყალში გამოსახული. აღსანიშნავია, რომ XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის არცერთ ტაძარში არ შეგვხვდა ხის გამოსახულება და არც მასზე მიყუდებული ცული.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობათა მაგალითებიდან კალოუბანში და ვარძიაშია გამოსახული ნათლისღების სცენა. კალოუბანში, მუწდის მსგავსად, ორი ნაპირია

გამოსახული - მარცხენა მხარეს იოანე ნათლისმცემელია, მარჯვენა მხარეს კი ორი ანგელოზის ფიგურაა გამოსახული. მაგრამ, მუწდისგან განსხვავებით, კალოუბანში ანგელოზთა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურები წყლის ნაპირებით არის გადაჭრილი. ვარძიაში კი მუწდისგან საკმაოდ განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქციაა. აქ კვლავ ორი ნაპირია, მაგრამ ანგელოზები აქ მარცხენა მხარეს არიან განთავსებულნი, იონე ნათლისმცემლი კი მარჯვენა მხარეს, თან საინტერესო ფაქტია, რომ წყალში მდგარი მაცხოვარი ტანით ჩვენსკენ კი არა, იოანე ნათლისმცემლისკენ არის შებრუნებული. XII საუკუნის ბარის ამ ორ მაგალითშიც არ აღინიშნება ხის გამოსახულება.

XIII საუკუნის მაგალითებიდან მხოლოდ ქვემო სვანეთის მამის ტაძარშია შემორჩენილი ნათლისღების კომპოზიცია⁵⁰. მამში მუწდის მსგავსი რედაქცია წარმოდგენილია წყალში მდგარი მაცხოვრით, მარცხენა მხარეს იოანე ნათლისმცემლით და მარჯვნივ კი ორი ანგელოზით. მაგრამ, აქ კვლავ არ ჩანს ხის გამოსახულება მიყუდებული ცულით.

XIII საუკუნის ბარის ტაძრებიდან ნათლისღების კომპოზიცია გამოყენებული ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარში, უდაბნოს ხარების სახელობის ეკლესიაში და ამ შემთხვევაში მსურს კიდე ერთი მაგალითი, შიომღვიმეს ჯვართამაღლების ტაძარიც, განვიხილო. ყინცვისში მუწდის მსგავსი რედაქციაა გამოყენებული მარცხნივ იოანე ნათლისმცემლით და მარჯვნივ ორი ანგელოზით. ამ შემთხვევაშიც ხის გამოსახულება არ შეიმჩნევა, თან სცენა საკმაოდ დაზიანებულია და დეტალების აღქმა ჭირს.

ხარების ეკლესიაშიც ორი ნაპირია - მარჯვენა მხარეს იოანე ნათლისმცემლით, მარცხენა მხარეს ორი ანგელოზით. სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, იოანე ნათლისმცემლის უკან ნაპირის მანიშნებელი არე თითქმის წაშლილია, მაგრამ საკმაოდ საინტერესო დეტალით, თითქოს მის უკან მცენარის მსგავსი გამოსახულება მოჩანს.

შიომღვიმის მოხატულობაში დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზე გამოსახული ნათლისღების რედაქცია მუწდის მსგავსია. აქ ვხედავთ მდინარის ორ ნაპირს, სადაც მარჯვენა ნაპირზე იოანე ნათლისმცემელია და ის მდინარეში გამოსახული მაცხოვრისკენ არის გადაწყული, ხოლო მარცხენა მხარეს კი, მუწდისგან განსხვავებით, სამი ანგელოზია წარმოდგენილი. ყველაზე მეტად შიომღვიმის რედაქციას მუწდისთან ხის გამოსახულება აახლოვებს, თუ არ ჩავთვლით ხარების ეკლესიას, სადაც დაზიანების გამო მიჭირს რაიმეს თქმა. ეს ერთადერთი სცენაა სადაც მუწდის მსგავსად ხის გამოსახულებაა წარმოდგენილი, მაგრამ ცულის გამოსახულება დაზიანების გამო არ ჩანს, თუ საერთოდ არ იყო მიჭირს ამის თქმა.

⁵⁰ ტვიზის ტაძარში კამარის უმეტესი ნაწილი განადგურებულია და არ ვიცით იყო თუა რა იქ ნათლისღების კომპოზიცია წარმოდგენილი, ხოლოდ წვირმის თარინგულში ვარაუდობენ, რომ დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზე იქნებოდა სცენა გამოსახული, რომელიც მთლიანად დაკარგულია.

მუწდის ნათლისღების რედაქციის სხვა ტაძრებთან შედარებისას, გამოჩნდა რომ მისი დამახასიათებელი დეტალი ხე და მასზე მიყუდებული ცულია, მსგავსი გამოსახულება მხოლოდ XIII საუკუნის შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიაში შეგვხვდა, მაგრამ ცულის თუ ცულის გარეშე მიჭირს თქმა. ზოგადად რაც შეეხება მუწდის რედაქციას, როგორც XI-XII საუკუნის თევდორეს და მისი სკოლის წარმომადგენელი ტაძრები ჰგავს - იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, ასევე ჰგავს XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამის, ბარის ყინცვისის და ხარების ეკლესიაც. მხოლოდ XII საუკუნის მაცხვარიში და კალოუბანი განსხვავდება სრულიად მუწდის რედაქციისაგან. ორივე საუკუნის და რეგიონის ნათლისღების იკონოგრაფიული რედაქცია მსგავსია და მხოლოდ მცირედი დეტალები განასხვავებს მათ როგორც ერთმანეთისგან, ასევე მუწდისგან. ამიტომაც საკმაოდ ჭირს მუწდის რედაქციის რომელიმე რეგიონთან ან საუკუნესთან გაიგივება, თუ არ ჩავთვლით XIII საუკუნის შიომღვიმის ერთ მაგალითს, სადაც ხის და ცულის გამოსახულებათ, მაგრამ ვფიქრობ რომ მხოლოდ ერთი მაგალითი არც საუკუნეზე მიგივითიებს და არც რეგიონზე.

ფერისცვალების სცენის შემთხვევაშიც ტაძარ მუწდიში, სამწუხაროდ მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატის ფენა შემოგვრჩა, სადაც ზოგიერთი ფიგურის მხოლოდ მინიშნებებიღაა დარჩენილი. როგორც ფერისცვალების გავრცობილ იკონოგრაფიულ რედაქციაში, მუწდიშიც სცენის ზემოთა ნაწილში დიდი ზომის სამი ფიგურაა წარმოდგენილი, მათ ქვემოთ კი მცირე ზომის სამი ფიგურა. სცენის ცენტრში წარმოდგენილია მანდორლაში გამოსახული მაცხოვრის ფიგურა, ხელში გრაგნილით. მის მარცხენა მხარეს ჩანს სამოსის და შარავანდის ნაწილი, იკონოგრაფიის გათვალისწინებით ელია წინასწარმეტყველის ფიგურა უნდა ყოფილიყო. მაცხოვრის მარჯვენა მხარეს მხოლოდ შარავანდის დეტალები შემოგვრჩა, რომელიც მოსე წინასწარმეტყველის იქნებოდა. მაცხოვრის და წინასწარმეტყველების ქვემოთ სამი მცირე ზომის ფიგურაა. სცენის მარჯვენა კუთხეში, მოსამზადებელი ნახატის დონეზეც ვხვდებით, რომ ეს პეტრეს ფიგურაა. დანარჩენი ორის, იაკობის და იოანეს, სახე სამწუხაროდ დაკარგულია. პეტრეს ფიგურა მოძრაობაშია გამოსახული, ფეხები ჰაერში აქვს და მარჯვენა ხელი ზემოთ აქვს აწეული, მის გვერდზე მყოფი ფიგურა ჰაერშია ამოტრიალებული, მესამე ფიგურა კი ფეხების განლაგების მიხედვით უბრალოდ დგას.

XII-XIII საუკუნის ბარის და სვანეთის მოხატულობებში თითქმის მსგავსი რედაქციებია წარმოდგენილი, სცენის ზემოთა ნაწილში მაცხოვარი და წინასწარმეტყველები, სცენის ქვემოთ მცირე ზომის მოწაფეთა ფიგურები. განსხვავება მხოლოდ მცირე იკონოგრაფიულ დეტალებშია.

XII საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობებიდან, მხოლოდ მაცხვარიშია წარმოდგენილი ფერისცვალების კომპოზიცია, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია. სცენის ცენტრში მანდორლაში გამოსახული მაცხოვარია გამოსახული. მუწდისგან განსხვავებით მას მაკურთხეველი მარჯვენა ზემოთ აქვს აღმართული, მარცხენა ხელი კი დაკარგულია და შეუძლებელია თქმა ეჭირა თუ არა მას, მუწდის მსგავსად,

გრაგნილი. სცენის ქვემოთა ნაწილში სამი მოწაფის, პეტრეს, იაკობის და იოანეს ფიგურები მოძრაობაში არიან გამოსახულნი (სამწუხაროდ დაზიანების გამო მათი იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება). მაცხვარში კლდის გამოსახულებას ვხედავთ, მუწდში სამწუხაროდ გარემოს აღქმა დაზიანების გამო შეუძლებელია, მაგრამ ფერისცავლების რედაქციის მიხედვით თითქმის ყველგან კლდის მიმანიშნებელი გამოსახულებაა, ამიტომაც არ გამოვრიცხავ, რომ მუწდშიც იქნებოდა.

XII საუკუნის ბარის კალოუზნის და ვარძიის მოხატულობებშია წარმოდგენილი ფერისცავლების სცენა. კალოუზანის სცენა შედარებით განსხვავდება მუწდის სცენისგან, ამ შემთხვევაში მაცხოვარს ხელში გრაგნილი არ უჭირავს. ასევე, მოწაფეების ფიგურები არა მოძრაობაში, არამედ კლდის ქვემოთ წამოწოლილ მდგომარეობაში არიან გამოსახულნი. ვარძიაში კი მუწდის მსგავსი რედაქციაა, მოწაფეთა ამოძრავებული ფიგურებით, მაგრამ აქაც, კალოუზნის მსგავსად, მაცხოვარი გრაგნილის გარეშეა წარმოდგენილი.

XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებიდან ზემო სვანეთში წვირში და ჭოხულდშია ფერისცავლების სცენა გამოსახული, ხოლო ქვემო სვანეთში მამიში. წვირის თარინგულში სცენა საკმაოდ დაზიანებულია და სამწუხაროდ დეტალებზე საუბარი შეუძლებელია. მაგრამ ფიგურათა განლაგება და მათი მოძრაობის დანახვა შესაძლებელია. მუწდის მსგავსად სამი მოწაფის ფიგურა მოძრაობაში არის გამოსახული. მაგრამ, სამწუხაროდ დაზიანების გამო, შეუძლებელია თქმა წვირის რედაქციაში მაცხოვარს ეჭირა თუ არა გრაგნილი. რაც შეეხება ჭოხულდის მაგალითს, ის ასევე საკმაოდ დაზიანებულ სცენას წარმოდგენს. მხოლოდ მაცხოვრის მანდორლა და ორი მოწაფის ფიგურაა შემოგვრჩა, რომლებიც ამოძრავებულები არიან. ქვემო სვანეთის მამის შემთხვევაშიც სცენა დაზიანებულია, მაგრამ ვხედავთ ცენტრში მანდორლაში გამოსახულ მაცხოვარს, მარჯვენა მხარეს ელია წინასწარმეტყველით (მხატვრობის მარცხენა მხარე დაკარგულია, სადაც მოსე წინასწარმეტყველი იქნებოდა გამოსახული). ასევე სცენის ქვემოთა ნაწილში ჩანს მოწაფეთა ფეხები. მნიშვნელოვანი მამის ფერისცავლების რედაქციაში ის არის, რომ მუწდის მსგავსად აქაც ვხედავთ გრაგნილს, რომელიც მაცხოვარს უჭირავს ხელში.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან ტიმოთესუბანში, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ეკლესიაში და უდაბნოს ხარების ეკლესიაშია ფერისცავლების სცენა წარმოდგენილი. ტიმოთესუბნის და ყინცვისის ფერისცავლების სცენა საკმაოდ დაზიანებულია. ტიმოთესუბანში მხოლოდ მაცხოვარს და წინასწარმეტყველთა ფიგურებს ვხედავთ, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მუწდის მსგავსად მაცხოვარს აქაც უჭირავს მარცხენა ხელში გრაგნილი. ყინცვისში კი მაცხოვრის მანდორლის და სამოსის ნაწილს ვხედავთ, მაგრამ ამ შემთხვევაში შემორჩენილია მოწაფეთა ფიგურები, რომლებიც ერთგვარ მოძრაობაში არიან გამოსახულნი. რაც შეეხება ხარების ეკლესიას, აქაც კვლავ ფერისცავლების ტიპური რედაქციაა წარმოდგენილი, სცენის ზემოთა ნაწილში მაცხოვარი წინასწარმეტყველებით, სცენის ქვემოთა ნაწილში მცირე ზომის მოწაფეთა ფიგურებით. მაგრამ, მუწდისგან განსხვავებით, მაცხოვარს მხოლოდ მაკურთხეველი

მარჯვენა აქვს ტანთან მიტანილი, მარცხენა ხელი კი დაწეული აქვს და გრაგნილი არ უჭირავს.

ფერისცვალების რედაქცია ყველა ტაძარში თითქმის მსგავსია, თუ არ ჩავთვლით კალოუზნის განსხვავებულ კომპოზიციას. შედარებისას გამოჩნდა, რომ მუწდის მსგავსად ჩვენს მიერ განხილულ ყველა მაგალითში მაცხოვარს გრაგნილი ხელში არ უჭირავს და მისი გამოსახვის პრინციპი განსხვავებულია. ხშირ შემთხვევაში, სცენათა დაზიანების გამო, არ ჩანს მაცხოვარი გრაგნილით თუ მის გარეშე წარმოდგენილი. მაგრამ ნაკლებად დაზიანებული სცენებიდან მხოლოდ XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამის და ბარის ყინცვისის ეკლესიაში ვხედავთ მაცხოვარს გრაგნილით. დაზიანებების გამო მხოლოდ ეს ორი მაგალითი პოულობს საერთოს მუწდისთან და იყო თუ არა სხვა მაგალითებიც ამ მომენტში რთულია თქმა.

მუწდიში ბზობის სცენა კამარის სცენებთან შედარებით, ნაკლებად არის დაზიანებული, საღებავის კვალიც შემორჩენილია და შედარებით მეტი დეტალიც გაირჩევა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ტაძარში ერთ-ერთი დიდი სცენაა. მუწდიში ბზობის სცენაში ცენტრში სახედარზე ჩამომჯდარი მაცხოვარია გამოსახული, რომელიც მთელი ტანით ჩვენსკენ არის მომართული და მარჯვენა ხელში გრაგნილი უჭირავს. სახედართან, სცენის მარცხენა მხარეს, გამოსახულია მოსწავლეთა ფიგურები, რომელთაგან მხოლოდ სამს აღვიქვამთ მთლიანი ტანით, დანარჩენებს მხოლოდ შარავანდებით ვხედავთ, რომელთა რაოდენობაც რვას შეადგენს. სამწუხაროდ, დაზიანების გამო, მათი ვინაობის დადგენა შეუძლებელია, რადგან მათი სახეები მთლიანად დაკარგულია. მაცხოვრის გვერდზე, სახედართან, სცენის მარჯვენა მხარეს პეტრეს ფიგურაა, რომელსაც მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს იერუსალიმის კარიბჭისკენ. იერუსალიმის კარიბჭე კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს არის გამოსახული, სადაც ორი ქალის ფიგურა დგას და მაცხოვრისკენ აქვთ ხელები გაწვდილი. ასევე ვხედავთ სამ ყრმას, ერთი კარიბჭესთან ხეზეა ასული, მეორე ხეზე ასვლას ცდილობს, ხოლო მესამე კი მაცხოვარს ტანსაცმელს უფენს.

XII საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობებიდან მხოლოდ მაცხვარიშში არის წარმოდგენილი ბზობის სცენა. შეიძლება ითქვას, რომ მაცხვარიშშიც ვრცელი იკონოგრაფიული ბზობის რედაქციაა გამოყენებული, მაგრამ მაცხვარიშს მუწდისგან რამდენიმე დეტალი განასხვავებს. მუწდის მსგავსად მაცხოვარი სახედარზე ზის, მთელი ტანით ჩვენსკენ და ხელში გრაგნილი უკავია. მას წინ პეტრე მოციქული მიუძღვება და მის უკან კი მოწაფეთა რიგია, სადაც სამნი მთლიანი ტანით არიან წარმოდგენილი, ერთ-ერთს ხელში გრაგნილი უკავია, დანარჩენ ორს მხოლოდ შარავანდით აღვიქვამთ. მუწდისგან განსხვავებით იერუსალიმის კარიბჭესთან არა მხოლოდ ორი ქალის ფიგურაა გამოსახული, არამედ ქალთა და მამაკაცთა შერეული რიგია. ასევე განსხვავდება ბავშვთა რაოდენობაც, მაცხვარიშში ერთი ხეზეა ამძვრალი, მეორე კი მაცხოვარს სამოსს უფენს.

XII საუკუნის ბარის ტაძართა მაგალითებიდან ბზობის სცენა მხოლოდ ვარძიის მოხატულობაშია გამოყენებული. ვარძიის სცენა რამდენიმე დეტალით განსხვავდება მუწდის სცენისაგან. ვარძიაში იერუსალიმისკენ მიმავალი მაცხოვარი

კვლავ სახედარზე ზის, მთლიანი ტანით ჩვენსკენ და ხელში კვლავ გრაგნილი უჭირავს, მაგრამ ვარდიაში, მუწდის მსგავსად, პეტრე მოციქული მაცხოვარს წინ კი არ მიუძღვება, არამედ დანარჩენ მოციქულებთან ერთად მაცხოვრის სახედარის უკან დგას. მოციქულთაგან მხოლოდ პეტრეს და ორ მოწაფეს აღვიქვამთ მთლიანი ტანით, დანარჩენ მოწაფეთა გამოსახულებებს შარავანდის მოხაზულობით ვხედავთ. ასევე მუწდისგან განსხვავებული ბავშვთა რაოდენობაა გამოსახული. ვარდიაში ოთხი ბავშვის ფიგურაა, ერთი ხეზეა ამძვრალი, ორი სამოს უფენს მაცხოვარს, მეოთხე კი მაცხოვრის სახედრის ქვემოთ არის გამოსახული. დაზიანების გამო სცენის მარჯვენა მონაკვეთის უმეტესი ნაწილი დაკარგულია, მაგრამ შემორჩენილია იერუსალიმის კარიბჭის ნაწილები და ორი ფიგურის ფეხები.

XIII საუკუნის საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობებიდან კი წვირმის თარიღებშია ბზობის სცენა გამოსახული და ქვემო სვანეთის შემთხვევაში მხოლოდ მამის ეკლესიაში. წვირმის თარიღებში სცენა საკამოდ დაზიანებულია, ბევრ დეტალზე საუბარი შეუძლებელია, მაგრამ ჩანს, რომ მუწდისგან განსხვავებული რედაქციაა გამოყენებული. შემორჩენილი დეტალებით შეიძლება გაირჩეს, რომ აქ სახედარზე მჯდომი მაცხოვარი მუწდისგან განსხვავებული პოზით არის გამოსახული, მას ხელი იერუსალიმის კარიბჭისკენ აქვს გაწვდილი და აშკარად ტანით მისკენ არს მიმართული, მაგრამ დაზიანების გამო არ ჩანს ეჭირა თუ არა მას გრაგნილი ხელში. ასევე პეტრეს გამოსახულება არა მის წინ, არამედ უკან არის გამოსახული სხვა მოწაფეებთან ერთად. ამ შემთხვევაშიც მუწდისგან განსხვავებული გამოსახვის პრინციპია გამოყენებული, მხოლოდ ორი მოწაფის ფიგურას ვხედავთ წელს ზემოთ და ერთს მხოლოდ შრავანდით აღვიქვამთ. სცენის ნაწილი, სადაც კარიბჭე იყო გამოსახული, დაზიანებულია და მხოლოდ კარიბჭის ზემოთა ნაწილს და მის წინ მდგომი ადამიანების თავის მოხაზულობას აღვიქვამთ. შესაძლებელია დაზიანების გამო, მაგრამ წვირმში მხოლოდ ორი ბავშვის გამოსახულებაა, ერთი ხეზეა ამძვრალი, მეორე მაცხოვარს სამოსს უფენს. ტაძარ მამის იკონოგრაფიულ რედაქციას რაც შეეხება, ის შედარებით უფრო გავს მუწდის რედაქციას. სახედარზე მჯდომი მაცხოვარი კვლავ ტანით ჩვენსკენ არის გამოსახული გრაგნილით ხელში, პეტრე მას წინ მიუძღვება და დანარჩენ მოწაფეთა გამოსახულებები მის უკან არის. კარიბჭესთან, მუწდისთან შედარებით, მეტი ადამიანის გამოსახულებაა, ასევე ბავშვთა რაოდენობაც ორს შეადგენს, ერთი უკვე ხეზეა ამძვრალი, მეორე სამოსს უფენს მაცხოვარს. მუწდისგან განსხვავებით აქ ხეზე ასაძრომად გამზადებული ბავშვის გამოსახულება არ გვაქვს. მაგრამ მთლიანობაში, წვირმის თარიღებთან შედარებით, მამის იკონოგრაფიული რედაქცია ბევრად ჰგავს მუწდის რედაქციას.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობათა რიგში უდაბნოს ხარების სახელობის ეკლესიაში, ტიმოთესუბანში და ყინცვისშია წარმოდგენილი ბზობის სცენა. შეიძლება ითქვას, სამივე მოხატულობის რედაქცია დეტალებით განსხვავდება მუწდის მხატვრობისგან. ხარების ეკლესიაში იერუსალიმის კარიბჭე არა მუწდის მსგავსად სცენის მარჯვენა მხარეს, არამედ მარცხენა მონაკვეთშია. აქედან გამომდინარე, მაცხოვარის და მოწაფეთა ფიგურებმა სცენის მარჯვენა მხარეს გადაინაცვლეს. რაც

შეეხება მაცხოვრის ფიგურის გამოსახულებას, ის კვლავ სახედარზე ზის, ტანით ჩვენსკენ, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს, მაგრამ მარჯვენა ხელით კარიბჭისაკენ მიგვითითებს. რაც შეეხება მოწაფეებს, აქ მხოლოდ ორი მოციქულის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ხარების ეკლესიას მუწდისგან კარიბჭესთან გამოსახული ადამიანთა რაოდენობაც განასხვავებს, აქ უფრო მეტი ფიგურაა გამოსახული. ასევე ბავშვთა განლაგების პრინციპიც განსხვავებულია, მუწდის მსგავსი რაოდენობაა, მაგრამ ხარებაში ორი სამოსს უფენს მაცხოვარს, ერთი კი ხეზეა ამძვრალი. ყინცვისის ეკლესიაც ბევრი დეტალით განსხვავდება მუწდისგან. მაცხოვარი სახედარზე კი ზის მთელი ტანით ჩვენსკენ, მაგრამ თუ მუწდიში იერუსალიმის კარიბჭისკენ იყო მისი სახე მიმართული, აქ მაცხოვარი მოციქულებისკენ იყურება. ხელთა განლაგებაც განსხვავებულია, მარცხენა ხელში გრაგნილი კი უჭირავს, მაგრამ ქვემოთ აქვს დაწეული და მარჯვენა ხელით იერუსალიმის კარიბჭისაკენ მიგვითითებს, კარიბჭესთან კი ბევრად მეტი ადამიანთა გამოსახულებაა, რომელთაგანაც ერთ-ერთი მაცხოვრისკენ არის გადაწეული და თითქოს მას ეგებება. მოციქულთა რაოდენობაზე საუბარი ჭირს, სცენის დაზიანების გამო მხოლოდ ორ ფიგურას აღვიქვამთ. ბზობის სცენაში ბავშვთა რაოდენობა და მათი გამოსახვის პრინციპებიც მუწდისგან განსხვავებულია. ყინცვისში ორი სამოსს უფენს მაცხოვარს, ორი კი ხეზეა ამძვრალი. ტიმოთესუბანი, როგორც მუწდისგან, ასევე ზემოთ განხილული მაგალითებისგანაც განსხვავდება. იერუსალიმისკენ მიმავალი მაცხოვარი კვლავ მთელი ტანით ჩვენსკენ ზის, მაგრამ ხელები ქვემოთ აქვს დაწეული და ფეხებზე აქვს დაწყობილი. ერთი მოწაფე მის წინ დგას და მაცხოვარს უყურებს, მის უკან მდგარი ორი მოწაფე კი თითქოს ერთმანეთში საუბრობს. ტიმოთესუბანში არც მაცხოვარი და არც მოწაფეები არ მიგვანიშნებენ იერუსალიმის კარიბჭისაკენ. იერუსალიმის კარიბჭის გამოსახულება, კი დაზიანების გამო დაკარგულია და მხოლოდ მის ნაწილს აღვიქვამთ, სადაც რამდენიმე ადამიანის სხეულის ნაწილებიც ჩანს. რაც შეეხება ბავშვებს, აქ ორი მაცხოვარს სამოსს უფენს, ერთი ხეზეა ამძვრალი, ერთი კი ხეზე აძრომას ცდილობს.

ბზობის იკონოგრაფიული რედაქციის განხილვისას გამოჩნდა, რომ ტაძართა რედაქციებს გარკვეული დეტალები განასხვავებს: მაცხოვრის პოზა, მის ხელში გრაგნილი, პეტრე მოციქრულის ფიგურის გამოსახვის ადგილი და პოზა, იერუსალიმის კარიბჭესთან ადამიანთა რაოდენობა და ბავშვთა განლაგების პრინციპი. განხილული მაგალითებიდან მუწდის ბზობის იკონოგრაფიულ რედაქციას, შედარებით XII საუკუნის ზემო სვანეთის მაცხვარიში და XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამი მიესადაგა. რა თქმა უნდა ორივე მათგანში მუწდისგან განსხვავებული დეტალებია, მაგრამ მაცხოვრის პოზა, მის ხელში გრაგნილის გამოსახულება, პეტრე მოციქულის გამოსახულება მსგავსია, ამიტომაც მუწდში შედარებით სვანეთის იკონოგრაფიულ რედაქციებთან იპოვა საერთო. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ არცერთი განხილული რედაქცია არ ჰგავს ერთმანეთს და თითოეულ მათგანში ან განსხვავებული ადამიანთა რაოდენობაა, ან მაცხოვრის პოზაა განსხვავებული.

მუწდში ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენა სხვა სცენებთან შედარებით უკეთეს მდგომარეობაშია და მეტ დეტალზეა საუბარი შესაძლებელი. სცენის ცენტრში მაცხოვრის ფიგურაა წარმოდგენილი ჯვრით ხელში. სამწუხაროდ, სცენის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია და შეუძლებელია იმის თქმა, იყო თუ არა ჯოჯოხეთის დაღწილი კარიბჭის გამოსახულება, ან ჯოჯოხეთის პერსონიფიკაცია, რომელზეც მაცხოვარი დგას ხოლმე სხვა სცენებში. მაცხოვრის მარჯვენა მხარეს სარკოფაგებში ადამი და ევას გამოსახულებაა, უკან მართალთა ჯგუფით, ისინი ხელეზაწეულები მაცხოვრისკენ არიან მიმართულნი. მაცხოვარს კი მარჯვენა ხელით ადამის ხელი უჭირავს და სარკოფაგიდან ამოჰყავს. მაცხოვრის მარცხენა მხარეს კი დავით და სოლომონ მეფეთა გამოსახულებებია, რომელთა უკანაც იოანე ნათლისმცემელი და მართალთა ჯგუფია წარმოდგენილი. ისინი ზემოთ აღმართული ხელებით მაცხოვრისკენ არიან მიმართულნი. სცენის ზემოთა ნაწილის კიდეებში კი ორი მფრინავი ანგელოზის გამოსახულებაა, რომლებსაც ხელზე ნაჭერი აქვთ გადაფარებული და შესაძლებელია მათ ვნების იარაღები ეჭირათ. შეიძლება ითქვას, რომ მუწდის ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის იკონოგრაფიული რედაქცია საკმაოდ გავრცობილი ვარიანტია იმის მიუხედავათაც, რომ დაზიანების გამო მცირე დეტალები არ გაირჩევა.

ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის ტაძართა შორის მხოლოდ ზემო სვანეთის XII საუკუნის მხატვრობებში ლაგურაში, ნაკიფარში და წვირმის მაცხოვარში ვხვდებით ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენას. სამივე სცენა ერთმანეთის მსგავსია, რადგან ლაგურკა და ნაკიფარი ერთი და იგივე მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ არის მოხატული, ხოლო წვირმი თევდორეს სკოლის მხატვრობად ითვლება. მუწდისგან კი სამივე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის რედაქცია განსხვავებულია. მუწდის მსგავსად, სამივე ტაძარში მაცხოვარი კვლავ ცენტრშია გამოსახული, მაგრამ შეცვლილია ფიგურათა ადგილები. მუწდისგან განსხვავებით, სამივე ტაძარში ადამის და ევას ფიგურებმა მარჯვნივ გადაინაცვლეს, ხოლო დავით და სოლომონ მეფეთა ფიგურებმა მარცხნივ. კიდევ ერთი განსხვავება მდგომარეობს იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებაში, რომელიც არცერთ ტაძარში არ გვხვდება მეფეთა გამოსახულებების უკან. ასევე, არცერთ მატვრობაში, გარდა მუწდისა, არ ჩანან ანგელოზები, რომლებიც მაცხოვრისკენ მიფრინავენ.

XII საუკუნის ბარის მოხატულობებიდან კი ფავნისის და ვარძიის ტაძარშია ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა გამოსახული. ფავნისის ტაძრის ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენა, საკმაოდ დაზიანებულია და მკრთალად ჩანს გამოსახულებები, მაგრამ სქემის⁵¹ მიხედვით შეგვიძლია მის რედაქციაზე ვისაუბროთ. ფავნისის რედაქცია საკმაოდ გავს მუწდის თარინგზელის რედაქციას, აქაც მაცხოვარი ცენტრშია წარმოდგენილი ტანით ჩვენსკენ, მარცხენა ხელში ჯვრით. მის ფეხქვეშ, მუწდისგან განსხვავებით, შემორჩენილია ჯოჯოხეთის კარიბჭის ნამსხვრევების გამოსახულება. მის მარცხენა მხარეს ადამი, ევა და მართალთა ჯგუფია გამოსახული,

⁵¹ Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.

მაცხოვარს მარჯვენა ხელით ადამი ამოყავს სარკოფაგიდან. სცენის მარჯვენა მხარეს კი დავით და სოლომონ მეფეთა გამოსახულებებია, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით, რაც სქემაზე ჩანს, იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება არ არის. XII საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობებისგან განსხვავებით ფავნისში, მუწდის მსგავსად, სცენის ზემოთა ნაწილში მარცხენა მხარეს მფრინავი ანგელოზია გამოსახული, კვლავ ხელებზე ნაჭრით (სქემით მიხედვით მარჯვენა მხარეს არ ჩანს ანგელოზის გამოსახულება, შესაძლოა დაზიანების გამო დაკარგულია მისი ფიგურა.). ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარში, მუწდისგან სრულიად განსხვავებული რედაქციაა გამოყენებული⁵². მაცხოვარი სარკმლის მარცხენა მხარეს სცენის კიდეში დგას ჯოჯოხეთის გამსკდარ ბჭეზე, ჯვრით ხელში. ის მთელი ტანით მარჯვნივ არის მიბრუნებული და ადამი ამოყავს სარკოფაგიდან. ადამის უკან ევას და მეფეთა გამოსახულებებს ვხედავთ. ასევე, მუწდის მსგავსად, ვარძიის რედაქციაში იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებასაც ვხედავთ. მუწდისგან განსხვავებით ვარძიაში არა მფრინავი ანგელოზები, არამედ სარკმლის მეორე მხარეს ორი ფეხზე მდგომი ანგელოზის ფიგურაა გამოსახული, რომლებსაც ხელებზე ვნების იარაღები ულაგიათ. ვარძიას მუწდის მოხატულობისგან ყველაზე მეტად ერთი დეტალი გამოარჩევს, ამ იკონოგრაფიულ რედაქციაში, სცენის ქვედა ნაწილში, დამატებით ჩართულია სატანის შებორკვა და ეშმაკების განგმირვა ანგელოზების მიერ.

XIII საუკუნის ბარის მოხატულობათა მაგალითებიდან ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენა უდაბნოს ხარების ეკლესიაში და ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ეკლესიაში გვაქვს. ყინცვისის რედაქცია საკმაოდ ჰგავს მუწდის თარინგზელის სცენას. ცენტრში ჯვრით ხელში წარმოდგენილი მაცხოვარი, რომელსაც მარჯვენა მხარეს გამოსახული ადამი ამოყავს სარკოფაგიდან, ადამის უკან კი ევას და მართალთა ჯგუფია გამოსახული. მუწდის მსგავსად მარჯვენა მხარეს მეფე სოლომონის, მეფე დავითის და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებებია, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით აქ მხოლოდ ეს სამი ფიგურაა მართალთა ჯგუფის გარეშე. ყინცვისის მუწდისგან ასევე ანგელოზთა გამოსახულებებიც განსხვავებს, რომლებიც ამ რედაქციაში ჩართულნი არ არიან. რაც შეეხება ხარების ეკლესიას, შეიძლება ითქვას ეს რედაქციაც მუწდისგან შედარებით განსხვავდება. დაზიანების გამო ვერ ვხედავთ მცხოვარის ქვემოთ რა იყო გამოსახული, მაგრამ ვხედავთ ჯვრით აღმართულ მარცხენა ხელს და სხეულთან მიტანილ მარჯვენა ხელს. მუწდისგან განსხვავებით, ხარების ეკლესიაში მაცხოვარს ადამი არ ამოყავს სარკოფაგიდან, იმის მიუხედავად, რომ აქ მისი და ევას ფიგურები გაირჩევა. რაც შეეხება მეფეთა და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებას, ისინი ასევე სცენის მარჯვენა მხარეს არიან წარმოდგენილნი, მაგრამ მართალთა ჯგუფის გარეშე.

⁵² ვარძიაში სცენა სარკმლით არის გაყოფილი, ეს კიდეც უფრო მეტად განასხვავებს მუწდის მხატვრობისგან ვარძიის სცენას. პირველ რიგში კომპოზიციური აგებაა განსხვავებული და მეორე მხრივ ეს იკონოგრაფიულ რედაქციაზეც მეტყველებს.

ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის თითოეული რედაქცია ერთმანეთისგან განსხვავებულია დეტალებით, თუ არ ჩავთვლით XII საუკუნის ზემო სვანეთის ოთხ მხატვრობას - იფრარს, ლაგურკას, ნაკიფარს, წვირმის მაცხოვარს. საინტერესო ფაქტია, რომ სვანეთის შემთხვევაში, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენას, მხოლოდ XII საუკუნის ტაძრებში ვხვდებით, ბარის შემთხვევაში კი ორივე საუკუნის მოხატულობებშია. მუწდის რედაქციის შედარებისას სხვა ტაძრებთან გამოჩნდა, რომ მას იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება და სცენაში მფრინავ ანგელოზთა ჩართვა განასხვავებს. მან ფავნისის XII საუკუნის რედაქციასთან ჰპოვა საერთო, სადაც სცენის ორივე მხარეს მფრინავ ანგელოზთა ფიგურებია, მაგრამ აქ არ არის მუწდის მსგავსად იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება. მის გამოსახულებას მხოლოდ ვარძიის XII საუკუნის მიწურულის მხატვრობაში და XIII საუკუნის ყინცვისში და ხარების ეკლესიაში ვხედავთ, მაგრამ ამ შემთხვევაში არ არის მფრინავი ანგელოზთა გამოსახულებები. მუწდის მსგავსი სცენა, სადაც მფრინავი ანგელოზები იქნებიან, ორივე მხარეს მართალთა ჯგუფი იქნება და დამატებით იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებაც, არცერთ მოხატულობის რედაქციაში არ მოიძებნა. იმ დეტალებით, რომლებითაც მუწდიმ საერთო ჰპოვა სხვადასხვა მოხატულობებში, არც კონკრეტულ თარიღზე და არც კონკრეტულ რეგიონზე მიუთითებს.

მუწდის თარნგზელის სცენათა იკონოგრაფიულ ჭრილში განხილვამ და მასში გამოვლენილი რედაქციების ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნეების ტაძრებთან შედარებამ გამოაჩინა, რომ იკონოგრაფიული დეტალების განხილვისას საუკუნეზე გასვლა საკმაოდ რთულია, მაგრამ არის დეტალები, რომლებიც რეგიონალურ მახასიათებლებზე მიგვითითებს. პირველ რიგში, მუწდის თარნგზელის საკურთხევლის კონქში გამოყენებული ვედრება-ხილვის რედაქცია, მხოლოდ სვანეთის ორივე საუკუნის ტაძრებში მოიძებნა. ყველაზე მეტად კი ქვემო სვანეთის მამის და ტვიბის რედაქციები ჰგავს - მამი მანდორლის არ გამოყენებით, ტვიბი ფრთედთა გამოსახვის პრინციპით, სადაც მუწდის მსგავსად ქერუბიმი და სერაფიმი ექვსი ფრთით არიან წარმოდგენილნი და ქერუბიმს ოთხი სახე აქვს დამატებული - ხარის, არწივის, ლომის და ადამიანის. ასევე, ლორონიან ანგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვის პრინციპსაც მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში ვხედავთ, მაგრამ იკონოგრაფიული მახასიათებლებით თითქმის ყველა ერთია, ამიტომაც მუწდის ლორონიანი ანგელოზები კონკრეტულად არცერთ საუკუნეს არ მიესადაგა. მათ განსხვავებებზე საუბარი მხოლოდ პროგრამული გამოყენების თვალსაზრისით არის შესაძლებელი. ასევე, შესაძლებელია მხატვრობაში ცალკეულ წმინდანთა გამოსახვის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ, არც კონკრეტული საუკუნის, ან რეგიონის დამახასიათებელი დეტალები გამოავლინოს, როგორც არის მაგალითად მუწდიში წმ. ეკლესიის მამათა და დიაკვნის კომპოზიცია, ასევე წმ. მეომართა გამოსახულებები. წმ. მეომართა იკონოგრაფიული სახეები თითქმის ყველგან ერთია, მხოლოდ ატრიბუტები და პოზები განასხვავებს მათ ერთმანეთისგან. მათი გამოსახულება ორივე რეგიონის, ორივე საუკუნის მოხატულობებში გვხვდება, მაგრამ, პროცენტულად რომ შევხედოთ, ბარის

განხილულ ტაძართა შორის, თითოეულ მათგანშია წმ. მეომართა ფიგურები, სვანეთის შემთხვევაში მხოლოდ XII საუკუნის წვირმის ჩობან-თარინგზელში და XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელში და ჭოხულდის ეკლესიებში. განხილული მაგალითებიდან, ატრიბუტებით და პოზებით მუწდისთან ყველაზე ახლოს XII საუკუნის ზემო სვანეთის წვირმის ჩობან-თარინგზელი, ბარის კალოუზნის წმ. დემეტრეს გამოსახულება და სამოჭალოს წმ. მეომრის ფიგურაა, ხოლო XIII საუკუნის მაგალითებიდან ჭოხულდის წმ. მეომარი, მაგრამ თითოეული მაგალითი მცირედიდ მაინც განსხვავდება მუწდისგან. ამიტომაც წმ. მეომართა გამოსახვის პრინციპი, როგორც დავინახეთ, არც კონკრეტულ თარიღზე და არც რეგიონზე მიუთითებს. წმ. მეომრების მსგავსად, წმ. ეკლესიის მამთა იკონოგრაფიულმა მახასიათებლებმაც კონკრეტული სახე არ აჩვენეს. ერთადერთი, რისი თქმაც შეიძლება არის ის რომ, XII საუკუნის ორივე რეგიონის შემთხვევაში, თუ არ ჩავთვლით ვარძიას, წმ. ეკლესიის მამები, მუწდის მსგავსად, მხოლოდ ფრონტალურად სახარებით ხელში გამოისახებიან. XIII საუკუნის მაგალითებში, კი ბარში მხოლოდ $\frac{3}{4}$ -ით გამოსახული მამები არიან გრაგნილით ხელში, ზემო სვანეთში კი არაერთგვაროვანი სახე გვაქვს და ორივე მაგალითს ვხედავთ, როგორც ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს სახარებით ხელში, ასევე $\frac{3}{4}$ -ით გამოსახულ გრაგნილით ხელში. წმ. მამათა ამ სახით შედარებამ, თუ რა პოზაში არიან ისინი გამოსახულნი, ან რა უკავიათ ხელში, მხოლოდ პროცენტული მაჩვენებელი გამოავლინა, რომ შესაძლებელია XII საუკუნეში მეტად გამოსახავდნენ აფსიდში ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს, მაგრამ ამგავრი დასკვნა დიდად არც საუკუნეზე მიუთითებს და არც რეგიონზე. რაც შეეხება მუწდიში გამოსახულ ერთ დიაკვნს, დაზიანების გამო ფიგურის იკონოგრაფიულ დეტალებზე საუბარი ვერ შევძელით, მაგრამ საინტერესო ფაქტია, რომ დიაკვნის ფიგურა აფსიდის მოხატულობაში, XII საუკუნის ბარის მხოლოდ ერთ მაგალითში, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიაშია და სვანეთის შემთხვევაშიც მხოლოდ ერთი მაგალითია, ისიც ზემო სვანეთს ქურაშის ეკლესია. XIII საუკუნის ტაძრებში კი შედარებით მეტი მაგალითი გვაქვს, ბარში ყინცვისი და ტიმოთესუბანი, სვანეთში კი კვლავ ქვემო სვანეთის ტაძარი ტვიბი და ამ შემთხვევაში ერთი მაგალითი ზემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარიაცარის. განხილული მაგალითებიდან, სამოჭალოს წმ. გიორგის დიაკვნის ფიგურა ყველაზე მეტად განსხვავდება მუწდის ფიგურისგან. შემორჩენილი დეტალებიდანაც ჩანს, რომ ის ალბათ განსხვავებული სამოსით იყო წარმოდგენილი და სანაწილევ მარცხენა ხელის ნაცვლად მარჯვენაში უკავია. თუ კვლავ წმ. მამების მსგავსად, პოზების მიხედვით შევადარებთ წმ. დიაკვნებს, მუწდისთან ყველაზე ახლოს XII საუკუნის ქურაში და XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარია და ტვიბია, ისიც იმიტომ რომ სამივე შემთხვევაში ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურებია. XIII საუკუნის ბარის ორივე შემთხვევაში კი დიაკვნები $\frac{3}{4}$ -ით არიან წარმოდგენილნი. წმ. მეომრების და წმ. მამების მსგავსად, ვერც მუწდის დიაკვნის ფიგურამ გამოავლინა საუკუნისთვის ან თუნდაც რეგიონისთვის დამახასიათებელი დეტალები. რაც შეეხება მუწდის თარინგზელის დანარჩენ კომპოზიციებს, მათმა რედაქციებმა შედარებით მეტი

საინტერესო საკითხები გამოავლინა და თითქოს ქვემო სვანეთში მდგარმა მუწდის თარინგზელმა ზემო სვანეთის რედაქციებთან შედარებით უფრო მეტი საერთო ჰპოვა, ვიდრე ბარის მოხატულობებთან, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში რა თქმა უნდა არაერთგვაროვანი სახეც მივიღეთ. მუწდის გამოყენებულმა ხარების იკონოგრაფიულმა რედაქციამ, მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში ჰპოვა საერთო, სადაც თითოეულ მათგანში ფეხზე მდგარი ღვთისმშობლის ტიპია წარმოდგენილი, ბარში კი ყველგან ტახტზე დაბრძანებულ ტიპს ვხედავთ. მაგრამ მუწდის მხატვრობა ყველასგან ერთი დეტალით განსხვავდება, ღვთისმშობლის მაღალი მართკუთხა კვარცხლბეკის ფორმით, რომელიც შესაძლოა იკონოგრაფიული განსხვავება არ იყოს, მაგრამ საინტერესო ფაქტია, რომ მსგავსი ფორმა არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა. მუწდის შობის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ, სადაც ღვთისმშობელი სარეცელზე წევს, ასევე მხოლოდ სვანეთის რედაქციებთან გამოჩაბა საერთო, ყველაზე ახლოს კი XII საუკუნის მაცხვარიში და XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელი აღმოჩნდა. დანარჩენ მხატვრობებში, როგორც ბარში, ასევე სვანეთში, ღვთისმშობელი სხვადასხვა პოზაშია წარმოდგენილი, ბარის შემთხვევებში კი ზოგჯერ ზის კიდეც. ღვთისმშობლის ტიპის გარდა ასევე საინტერესო დეტალია ყრმის განბანვის ჩართულობა სცენაში. შედარებებმა გამოავლინა, რომ სვანეთის შემთხვევაში მის ჩართულობას, მხოლოდ XIII საუკუნის ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელში და ქვემო სვანეთის ტვიბის ტაძრებში ვხედავთ, ხოლო ბარის შემთხვევაში ყრმის განბანვის სცენა XII-XIII საუკუნის ყველა მაგალითშია ჩართული. ყველაზე ახლოს მუწდის შობის გავრცობილ რედაქციასთან, თუ არ ჩავთვლით ღვთისმშობლის ტიპს, უდაბნოს ხარების და საფარის XIII საუკუნის მოხატულობები აღმოჩნდა, სადაც მუწდის მსგავსად, ყრმის განბანვის სცენის გარდა, იოსების, მოგვთა და მწყემსთა გამოსახულებებს ვხედავთ. სხვა მაგალითებში ზოგიერთი დეტალი აკლდა, მაგალითად თუ მაცხვარიშის ტაძარი მწოლიარე ტიპით მუწდის რედაქციას ჰგავს და ასევე მოგვთა და მწყემსთა გამოსახულებებსაც ვხედავთ, აქ არ არის არც იოსების ფიგურა და არც ყრმის განბანვის სცენა. წვირმის თარინგზელში კი ოდნავ განსხვავებული სახეა, ღვთისმშობელს კვლავ სარეცელზე მწოლიარეს ვხედავთ და მაცხვარიშისგან განსხვავებით ყრმის განბანვის სცენაც არის ჩართული, მაგრამ აქ ვერ ვხედავთ ვერც იოსების ფიგურას, ვერც მოგვთა და მწყემსთა გამოსახულებებს. შემდეგი სცენა, მირქმის რედაქცია, კი საკმაოდ რთული განსაზღვრელია დაზიანების გამო, ამიტომაც ჩემი ვარაუდის გათვალისწინებით, თუ მუწდის რედაქციაში, ღვთისმშობელი ყრმით და სვიმეონ მღვდელმთავრის გარდა, იოსების ფიგურაც იქნებოდა ჩართული, XIII საუკუნის ზემო სვანეთის ჭოხულდის რედაქციასთან იპოვიდა საერთოს, ხოლო, თუ მუწდის რედაქციაში მხოლოდ ღვთისმშობელი ყრმით და მღვდელმთავარი იქნებოდნენ გამოსახული, ამ შემთხვევაში კი მხოლოდ XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელთან. დანარჩენ მაგალითებში კი გავრცობილ მირქმის რედაქციასთან გვაქვს საქმე, სადაც წმ. ანას გამოსახულებაცაა ჩართული და ასევე ზოგიერთ შემთხვევაში, მუწდისგან განსხვავებით, ყრმა არა ღვთისმშობელს, არამედ

მღვდელმთავარ სვიმეონს ეკავა ხელში. მუწდის ნათლისღების რედაქციამ კი საკმაოდ საინტერესო დეტალი გამოავლინა. თითოეულ მაგალითში მსგავსი რედაქციაა, თუ არ ჩავთვლით XII საუკუნის მაცხვარიშს და კალოუზნის მაგალითებს, ყველგან ორი ნაპირი გვაქვს იოანე ნათლისმცემლის, მაცხოვარის და ანგელოზთა გამოსახულებით. მაგრამ მუწდის სხვა მაგალითებთან შედარებისას აღმოჩნდა, რომ მის მსგავსად ხის და ცულის გამოსახულება ნათლისღების კომპოზიციაში მხოლოდ ორ მაგალითში აღმოჩნდა, ისინიც დაზიანების გამო რთულად გაირჩევა. პირველი მაგალითი შესაძლოა XIII საუკუნის ხარების ეკლესია იყოს, სადაც მცენარის მსგავსი დეტალი ჩანს, მაგრამ დაზიანების გამო მიჭირს რაიმეს თქმა. მაგრამ მეორე მაგალითი კვლავ XIII საუკუნის საფარის რედაქციაში აღმოჩნდა, ოღონდ ამ შემთხვევაში გაირჩევა ხის გამოსახულება, მაგრამ არ ჩანს მასზე მიყუდებული ცული, შესაძლოა დაზიანების გამო. საინტერესოა რომ განხილული მაგალითებიდან, მხოლოდ ბარის XIII საუკუნის ტაძარში აღმოჩნდა მსგავსი დეტალი, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებიდან წვირმის თარინგზელში და ტვიბში სრულიად დაკარგულია ნათლისღების კომპოზიცია, ამიტომაც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას მხოლოდ ბარის ნათლისღების რედაქციაში ჰპოვა მუწდომ საერთო თუ სვანეთის შემთხვევაშიც იქნებოდა მსგავსი დეტალი. ფერისცვალების იკონოგრაფიული რედაქცია კი ყველა ტაძარში მსგავსია, მაცხოვრის წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა გამოსახულებებით, განსხვავება მხოლოდ მაცხოვრის გრაგნილშია. მუწდის მსგავსად მაცხოვარს გრაგნილი მხოლოდ XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამში და ბარის ყინცვისის ეკლესიაში უჭირავს, მაგრამ როგორც აღვნიშნე შესაძლებელია სხვა მაგალითებიც ყოფილიყო, თუმცა დაზიანების გამო მაცხოვრის ხელების გამოსახულება დაკარგულია. ბზობის რედაქციათა განხილვამ საკმაოდ არაერთგვაროვანი სახე მოგვცა. ზოგიერთ შემთხვევაში, მაცხოვარი სახედარზე განსხვავებული პოზით იჯდა, ზოგიერთ შემთხვევაში პეტრეს გამოსახულება მუწდისგან განსხვავებულ ადგილას იყო გამოსახული, ზოგან კი განსხვავებულია ბავშვთა და იერუსალიმის კარიბჭესთან მდგარი ადამიანთა რაოდენობა. მუწდის შედარებით მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქცია, სადაც მაცხოვარი ტანით ჩვენსკენ გრაგნილით ხელშია გამოსახული და პეტრე მოციქული წინ მიუძღვება, მხოლოდ სვანეთის მოხატულობებშია - ზემო სვანეთის XII საუკუნის მაცხვარიშში და XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამის ეკლესიაში, მაგრამ ამ მოხატულობებშიც განსხვავებული ადამიანთა, მოციქულთა და ბავშვთა რაოდენობაა გამოყენებული. თითქოს ბზობის რედაქციისას შესაძლებელია ერთგვარი რეგიონალური მახასიათებლის დანახვა, რადგან მოხატულობის რედაქცია, რომელიც ყველაზე მეტად ჰგავს მუწდის ერთი ზემო სვანეთშია, მეორე ქვემო სვანეთში. მხატვრობის ბოლო, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენამაც საკმაოდ საინტერესო დეტალები გამოავლინა. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ სვანეთის შემთხვევაში ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენა მხოლოდ XII საუკუნის მოხატულობებშია, რომელიც მუწდის რედაქციისგან განსხვავდება, ხოლო XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებში არცერთი მაგალითი არ არის. მუწდის ჯოჯოხეთის

წარმოტყვევნის რედაქციის განხილვისას და მისი სხვა ტაძრებთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ მას გამოარჩევს მფრინავ ანგელოზთა დამატება და იოანე ნათლისმცემლის ჩართულობა სცენაში. მუწდის ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის რედაქციასთან ყველაზე ახლოს ფავნისის რედაქციაა, სადაც მაცხოვარს სარკოფაგიდან ადამი ამოყავს და მის უკან მართალთა ჯგუფი, ასევე მეფე სოლომონის და დავითის და რაც მთავარია მფრინავ ანგელოზთა გამოსახულებებია, რომელიც მუწდის მსგავსად მხოლოდ ფავნისის მოხატულობაში გვხვდება, თუმცა ამ შემთხვევაში არ არის იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა. მაგრამ მუწდის მსგავსად, სცენაში იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებას მხოლოდ ბარის XII საუკუნის ვარძიის და XIII საუკუნის ყინცვისის და ხარების მოხატულობის რედაქციებში გვხვდებით, მაგრამ სამივე შემთხვევაში, მეფეთა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურების უკან, მუწდის მსგავსად, მართალთა ჯგუფი არ არის გამოსახული. მხოლოდ XII საუკუნის ზემო სვანეთის იფრარში, ლაგურკაში, ნაკიფარში და წვირმის მაცხოვარში ვხედავთ მაცხოვრის ორივე მხარეს მართალთა ჯგუფს, ხოლო, ფავნისში, ყინცვისში და ხარების ეკლესიაში მხოლოდ ადამი და ევას გვერდზე არიან, ვარძიაში კი საერთოდ არ არის მათი გამოსახულება. როგორც დავინახეთ, მუწდის მსგავსი რედაქცია, სადაც მაცხოვრის ორივე მხარეს მართალთა ჯგუფი იქნება გამოსახული, მეფეთა გამოსახულებებთან ერთად იოანე ნათლისმცემელი იქნება წარმოდგენილი და მფრინავი ანგელოზებიც იქნებიან სცენაში ჩართულნი, არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა. იმ დეტალებით, რითიც მუწდიმ სხვა მოხატულობებთან იპოვა საერთო, ორივე საუკუნის და რეგიონის რედაქციებია, ამიტომაც საკმაოდ ჭირს მუწდის რედაქციის რომელიმე რეგიონთან ან საუკუნესთან გაიგივება.

საბოლოოდ თუ შევაჯამებთ, მუწდის იკონოგრაფიული რედაქციების განხილვისას გამოჩნდა, რომ საკურთხეველის კონქის ვედრება-ხილვის რედაქცია, მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებშია. ლორთქიან ანგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვა, მხოლოდ სვანეთის მაგალითებში გვხვდება. რაც შეეხება, წმ. მამებს და დიაკვნის ფრონტალურად გამოსახვის პრინციპს, გვხვდება, როგორც XII საუკუნის ბარის და სვანეთის მაგალითებში, ასევე სვანეთის XIII საუკუნის მოხატულობებშიც, მაგრამ არ გვხვდება XIII საუკუნის ბარის მაგალითებში. მუწდის წმ. მეომრების მსგავს გამოსახვის პრინციპს და ატრიბუტებს ვხედავთ, როგორც ზემო სვანეთის, ასევე ბარის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში. ხარების რედაქციამ, ღვთისმშობლის ტიპით მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან ჰპოვა მსგავსება. შობის რედაქციამ, წამოწლილი ღვთისმშობლის ტიპით, მხოლოდ XII-XIII საუკუნის სვანეთთან, მაგრამ ვრცელი რედაქციით და დანარჩენი დეტალებით, XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებთან ჰპოვა კავშირი. მირქმაზე რთულია თქმა, მაგრამ ჩემი ვარაუდით ზემო სვანეთის XIII საუკუნის ორი მაგალითი ჰგავს. ნათლისღების კომპოზიციამ არაერთგვაროვანი სახე გამოავლინა, რედაქციით ორივე რეგიონს და საუკუნეს მოერგო, მაგრამ ხის და ცულის გამოსახულებით შესაძლოა XIII საუკუნის ბართან ჰპოვა საერთო. ფერისცვალების რედაქცია XII-XIII საუკუნის ორივე რეგიონში თითქმის ერთმანეთის მსგავსია. რაც შეეხება ბზობას, შედარებით მეტი

საერთო მუწდის რედაქციამ სვანეთის XII და XIII საუკუნეებში მოხატულობებში ჰპოვა. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის შემთხვევაში კი საკმაოდ განსხვავებული სურათი მივიღეთ, ზოგი დეტალით XII საუკუნის ბარს და სვანეთს ჰგავს, ზოგი დეტალით XIII საუკუნის ბარს. საერთო ჯამში კი მუწდის თარინგზელის იკონოგრაფიულმა რედაქციებმა, როგორც XII-XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებთან ჰპოვა საერთო, ასევე XII-XIII საუკუნის ბარის რედაქციებთანაც, ამიტომაც იკონოგრაფიული ჭრილით მხატვრობის განხილვამ, არც კონკრეტულ თარიღზე მიგვითითა და არც რეგიონზე.

მინდა აღვნიშნო, რომ მუწდის თარინგზელის იკონოგრაფიულ რედაქციებზე მუშაობისას გამოჩნდა, რომ შობის, ნათლისღების და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის რედაქციებში გამოყენებული დეტალები, ჩვენს მიერ შედარებულ მაგალითებში ერთიანად არ მოიძებნა, ზოგიერთ შემთხვევაში ერთ დეტალს ვხედავდით, ზოგიერთ შემთხვევაში სხვას. ამიტომაც ვივარაუდებ, რომ შესაძლებელია მუწდის იკონოგრაფიულმა რედაქციებმა საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ, ჩემს მიერ განხილულ მაგალითებში, იდენტური მსგავსება ვერ ჰპოვა, მაგრამ შესაძლებელია, რომ მუწდის მოხატულობამ საქართველოს გარეთ ბიზანტიის მოხატულობათა მაგალითებში ჰპოვოს საერთო, მაგრამ ეს უკვე სამომავლო სამუშაოებს უკავშირდება.

მოხატულობის დეკორატიული სისტემა

კედლის მხატვრობის გასაანალიზებლად და საუკუნის განსასაზღვრად ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი დეკორატიული სისტემის აგების პრინციპებია. საქართველოს შუა საუკუნეების ხელოვნებას განვითარების რამდენიმე ეტაპი გააჩნია⁵³, თითოეული ეტაპი გარკვეული ელემენტებით განსხვავდება და ასევე გამოიყოფა მოხატულობის სისტემის პრინციპებით. ჩვენთვის საინტერესო ეტაპი XI საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება და XIII საუკუნემდე გრძელდება, რომელიც თავის მხრივ ორ ეტაპად იყოფა: XI ს. მეორე ნახევარიდან - XII ს. მეორე ნახევრამდე; XII ს. მეორე ნახევრიდან - XIII ს.-მდე. როგორც მხატვრობის პროგრამული შემადგენლობის განხილვისას აღვნიშნეთ, ბიზანტიაში X ს. ბოლოს ყალიბდება ტაძართა მოხატვის ახალი სისტემა, რამაც როგორც ტაძართა მთლიანი პროგრამულ შემადგენლობაზე იქონია ზეგავლენა ასევე მხატვრული სისტემის აგებაზეც. ამ პერიოდში იწყება ტაძართა მთლიანად მოხატვა და აღარ გამოიყოფა მხოლოდ მნიშვნელოვანი არქიტექტურული დეტალები⁵⁴. ტაძართა მოხატვის ახალ სისტემას საქართველოს ხელოვნების განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის. მხატვრები იწყებენ ტაძართა ინტერიერის სხვაგვარად აღქმას, მათ მთლიანად მოხატვას, აფართოებენ მოხატულობის პროგრამას. განხილული პერიოდი ხასიათდება მონუმენტურობით, მოხატულობათა სისტემა ერთ მთლიანობას წარმოადგენს, კომპოზიციები მონუმენტური ხასიათის არის, მხატვარი ითვალისწინებს არქიტექტურას და მიჰყვება მის ზომებს და არ ანაწევრებს მოსახატ არეს, გამოყოფს არქიტექტურულ დეტალებს ორნამენტით (თაღებს, სარკმელებს, კარებს და ა.შ.). ასევე, მკაცრად იცავს რეგისტრის ზომებს და ორნამენტული ზოლებით გამოყოფს მათ. XII-XIII სს. განსხვავდება XI-XII სს. ხასიათდება მეტად დინამიკურ-დეკორატიულობით. სისტემის აგების თვალსაზრისით იცვლება მიდგომები, აქ უკვე მხატვარი ნაკლებად იცავს არქიტექტურით განსაზღვრულ მოსახატ არეებს და ანაწევრებს მათ, რეგისტრის ხაზები ბევრად „ათამაშებული“ და დინამიურია. ასევე იცვლება კომპოზიციის აგების პრინციპები, ფიგურები მონუმენტურობას ინარჩუნებენ, მაგრამ შედარებით დინამიური აგებულების არიან. განხილული პერიოდის XI საუკუნის პირველი ნახევარი - XII საუკუნის მეორე ნახევრის

⁵³ I ეტაპი - IV-VII სს.; II ეტაპი - VIII-X სს.; III ეტაპი - XI-XIII, რომელიც ორ ეტაპად იყოფა XI საუკუნის დასაწყისიდან XII საუკუნის მეორე ნახევრამდე და XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIII საუკუნემდე; IV ეტაპი - XIV-XVII სს..

⁵⁴ 1. ე.წ. საწყისი ტიპი, როდესაც იმკობა მხოლოდ საკურთხეველი (დარბაზულ ეკლესიებში) და საკურთხეველი და გუმბათი (გუმბათურ ეკლესიებში); 2. ე.წ. გარდამავალი ტიპი, როდესაც საკურთხეველისა და საკურთხეველ-გუმბათის მოხატულობას ემატება ეკლესიის ინტერიერის რომელიმე სხვა ნაწილის (კედელი, მკლავი, ბურჯი და ა.შ.) მოხატვა. მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურებების გამო, საქართველოს სიძველენი, N11, 2007, გვ. 45-58.

მოხატულობებს ახასიათებენ, როგორც მონუმენტურ-არქიტექტონიკურს; XII მეორე ნახევარი - XIII საუკუნის მაგალითებს კი დინამიკურ-დეკორატიულს⁵⁵.

მუწდის ტაძრის მხატვრობის დეკორატიული სისტემა განხილულია მ. ყენიას სტატიაში, რომელიც ზემო და ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა ანსამბლის აგების პრინციპებს ეძღვნება. აქ მუწდის მხატვრული ანსამბლი XIII საუკუნის მოხატულობათა რიგშია. მ. ყენია თავის სტატიაში წერს, რომ „მუწდის ეკლესიის მომხატველი ოსტატისთვისაც ამოსავალს კლასიკური მონუმენტალიზმისკენ მიქცევა წარმოადგენს.“, მაგრამ ამ კლასიკურ მონუმენტალიზმთან ერთად ავტორი ხედავს „ახალი დინამიკურ-დეკორატიულ სტილის ელემენტების ძლიერი შეღწევას“ მუწდის მხატვრულ სისტემაში.

იმის გათვლისწინებით, რომ ლიტერატურაში მუწდის თარინგზელის მხატვრობის ორი განსხვავებული თარიღი არსებობს, საჭიროდ ვთვლი მხატვრული სისტემის დეტალურ ანალიზს. საინტერესო საკითხს წარმოადგენს, თუ როგორ იყენებს მხატვარი მეათე საუკუნეში აგებული ტაძრის ინტერიერს, რა ელემენტებს ითვალისწინებს მხატვრობის განაწილების დროს, რა მიმართება აქვს არქიტექტურულ დეტალებთან, რა პრინციპით განსაზღვრავს სცენების და რეგისტრების ზომებს. ბოლოს კი მონუმენტური მხატვრობის განვითარების რომელი ეტაპის დახასიათებას შეიძლება მოერგოს მუწდის თარინგზელის მხატვრობა და ასევე, საინტერესოა ჩემთვის, ამ ჭრილით მხატვრობის განხილვა, დაგვეხმარება თუ არა საუკუნის გარკვევაში, ან თუნდაც გამოჩნდება თუ არა რეგიონალური მახასიათებლები.

მუწდის თარინგზელის მხატვრის X საუკუნეში აგებულ ტაძრის ინტერიერთან მოუწია მორგება, რომელიც არქიტექტურული დეტალებით დახუნძლული არ არის, მაგრამ მთავარ გაფორმებას კამარის საბჯენი თაღი წამოადგენს მასიური პილასტრით, რომელიც გრძივ კედლებს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს. მუწდის თარინგზელის მხატვრობა ორ რეგისტრად არის დაყოფილი, რეგისტრთა გამყოფად წითელი ხაზია გამოყენებული და ოთხივე კედელზე ერთ დონეზეა გავლებული. საკურთხეველში ორი რეგისტრის გარდა, ქვემოთ ორნამენტული ზოლი იყო გავლებული⁵⁶, ჩემი აზრით სავარაუდოდ, როგორც პირველი და მეორე რეგისტრის გამყოფი ხაზი „მესამე რეგისტრის“ ორნამენტული ზოლიც ოთხივე კედელზე ერთ დონეზე იქნებოდა.

მხატვარს საკურთხეველში ოთხი უსწარმასწოროდ გაჭრილი ნიშა და სარკმელი დახვდა. ორი ნიშა კონქში, ვედრება-ხილვის კომპოზიციაშია გაჭრილი, დანარჩენი ორი ნიშა და სარკმელი აფსიდში, წმ. მამათა და დიაკვნის რიგშია. საკურთხეველის რეგისტრთა გამყოფი ხაზი ჩრდილოეთ ნიშას ქვემოთ არის გავლებული, ხოლო სამხრეთ ნიშა ხაზშია შეჭრილი და წყვეტს მას, რადგან სამხრეთ ნიშა ჩრდილოეთისაზე შედარებით გრძელია. ჩემი აზრით, თუ მხატვარი რეგისტრის ხაზს

⁵⁵ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гл. 10-24.

⁵⁶ დაზიანები გამო ამ მომენტში მხოლოდ დიდი ზომის ორნამენტს აღვიქვამთ მოსაზრადებელი ნამუშევრის დონეზე.

სამხრეთი ნიშას ქვემოთ გაავლებდა და უწყვეტ ხაზს შეინარჩუნებდა, მაშინ მთლიანი მხატვრობის სისტემა დაირღვეოდა, ჩრდილოეთ ნიშა ჰაერში დარჩებოდა და ნიშათა უსწორმასწორო ფორმები ვიზუალურად შესამჩნევი გახდებოდა. ასევე, თუ საკურთხევლის რეგისტრის ხაზი ქვემოთ დაიწვედა, ეს იმას ნიშნავს, რომ დანარჩენ სამ კედელზეც ხაზი ქვემოთ გაევლებოდა. თუ ახლა რეგისტრის ხაზი კამარის საბჯენი თაღის იმპოსტის გასწვრივ არის გავლებული, სხვა შემთხვევაში ხაზი იმპოსტის შუაში აღმოჩნდებოდა, რაც არქიტექტურული ელემენტების გაუთვალისწინებლობა და მათი საშუალებით ნაკარნახევი არეების დარღვევა გამოვიდოდა. ნიშათა ამგავრმა უსწორმასწოროდ გაჭრამ, ვედრება-ხილვის კომპოზიციაში ფიგურათა განლაგებაზე იქონია ზეგავლენა. ჩრდილოეთი ნიშა საკურთხევლის თაღთან ახლოს არის გაჭრილი, ამიტომაც მხატვარს არ ეყო სივრცე ღვთისმშობლის ფიგურის დასახატად და ის ნიშის ზემოთ განათავსა. სამხრეთ ნიშასა და საკურთხევლის თაღს შორის შედარებით მეტი ადგილია, რის შესავსებადაც მხატვარმა იოანე ნათლისცელის ფიგურა ზომაში გაზარდა ღვთისმშობლის ფიგურასთან შედარებით და ფეხები ნიშასა და იმპოსტის შორის განათავსა. მაგრამ ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურების შარავანდების ერთ ღონეზე განთავსებით ოსტატმა ფიგურათა განსხვავებული ზომა და სხვადასხვა ღონეზე დგომა დამთვალეირებლებისთვის შეუმჩნეველი გახადა. ნიშებმა ასევე ქერუბიმის და სერაფიმის გამოსახვის ადგილიც განსაზღვრეს. ჩრდილოეთ ნიშასა და მაცხოვრის ტახტს შორის შედარებით მეტი ადგილია, ვიდრე სამხრეთ ნიშასა და ტახტს შორის, ამიტომაც მხატვარმა ქერუბიმის ქვედა ნაწილი მათ შორის მოათავსა, მაგრამ მისი მარჯვენა ფრთა ნიშით მაინც მოიჭრა. სამხრეთ ნიშასა და მაცხოვრის ტახტს შორის შედარებით მცირე ადგილის გამო, სერაფიმი ნიშას ზემოთ არის გამოსახული, მაგრამ მისი ქვედა ორი ფრთის მცირედი ნაწილი ნიშით მოიჭრა. სერაფიმის და ქერუბიმის გამოსახულებები განსხვავებულ ღონეზე არიან გამოსახულნი და ამის შესამსუბუქებლად ოსტატი სერაფიმის ფიგურას ოდნავ ზომაში ამცირებს და „აყირავებს“. კონქის კომპოზიციაში ასევე საინტერესო ზეგავლენა იქონია თაღის იმპოსტმა მთავარანგელოზთან გამოსახვაში. ვერდება-ხილვის კომპოზიციაში ანგელოზთა დასებიდან წინ მდგომი მთავარანგელოზთა ფიგურები მთლიანი ტანით იმპოსტის ზემოთ არიან წარმოდგენილნი. მხატვარმა მათი ფეხები არ დახატა და თითქოს იმპოსტის შვერილი ფორმა გამოიყენა მათი ფიგურების დასასრულებლად. როგორც აღვნიშნეთ აფსიდის რეგისტრში მხატვარს ორი ნიშა და სარკმელი დახვდა. საკურთხევლის სარკმელმა კონქისა და აფსიდის მოხატულობის ერთგვარი წარმოსახვითი ვერტიკალური ღერძი განსაზღვრა. სარკმლის ზემოთ კონქში მაცხოვრის ფიგურა არის გამოსახული, ხოლო აფსიდში სარკმლის გვერდით არეებზე წმ. მამათა და დიაკვნის ფიგურებია განაწილებული. მხატვარმა ფიგურათა ზომა სარკმლის ზომასთან შედარებით ოდნავ გაზარდა ისე, რომ მას წმ. მამათა რიგის ერთ-ერთ მონაწილედ აღვიქვამთ. ამ შთაბეჭდილებას ამდაფრებს ფიგურათა შარავანდების სარკმლის ოვალის გასწვრივ გამწვრივება და ასევე მისი მხატვრულად გამოყოფა. მხატვრმა სარკმელის წირთლხები ორნამენტით გააფორმა და მისი კონტური წითელი

ხაზით გამოყო. კონქის ნიშების მსგავსად აფსიდის ნიშებიც არ არის ერთმანეთის ტოლი და ერთ დონეზე გაჭრილი. ჩრდილოეთ ნიშამ დიაკვნის ფიგურის კიდე და მის გვერდით მდგომი წმ. მამის ფიგურის დიდი ნაწილი მოიცვა წელს ქვემოთ. სამხრეთ ნიშამ კი მწკრივის ბოლოს მდგომი წმ. მამის ფიგურა გადაჭრა წელს ქვემოთ. სარკმლის გარდა მხატვარმა საკურთხეველის თაღიც ორნამენტით შეამკო.

დასავლეთ კედელზე მხატვარს მცირე ზომის სარკმელი და კარი დახვდა, სარკმელი პირველი რეგისტრის ნათლისღების კომპოზიციაშია გაჭრილი, კარი კი მეორე რეგისტრზე წმ. მეომართა რიგში. სამწუხაროდ, დაზიანების გამო, რეგისტრთა გამყოფი ხაზი დაკარგულია. დასავლეთ კედლის მოხატულობის წარმოსახვით ვერტიკალურ ღერძს სარკმელი და კარი ქმნის, რომლის გათვალისწინებითაც კომპოზიციები ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა. პირველი რეგისტრის ნათლისღების კომპოზიციაში, სარკმლის ჩრდილოეთ მხარეს იოანე ნათლისმცემლის და მაცხოვრის ფიგურებია გამოსახული, სამხრეთ მხარეს კი ორი ანგელოზის. მხატვრმა თითქოს სარკმლის ზომები გაითვალისწინა, ფიგურათა ზომები მას მოარგო და მცირედით გაზარდა. ვვარაუდობ, რომ საკურთხეველის მსგავსად დასავლეთი სარკმლის მოხატულობასაც წითელი ხაზი შემოუყვებოდა⁵⁷, სამწუხაროდ დაზიანების გამო შეუძლებელია ითქვას სარკმლის წირთხლები გაფორმებული იყო თუ არა ორნამენტით. დასავლეთ კედლის მეორე რეგისტრზე კარის გარშემო ოთხი ფრონტალურად მდგომი წმ. მეომართა ფიგურაა გამოსახული, ორი ჩრდილოეთ მხარეს, ორი სამხრეთით. ოსტატი დასავლეთ კედელში გაჭრილი კარის ზომას ითვლისწინებს და ფიგურათა ზომებს მას უფარდებს. თუკი საკურთხეველის შემთხვევაში წმ. მამათა შარავანდები სარკმლის ოვალის გასწვრივ არის განთავსებული, აქ წმ. მეომართა ფიგურები და შესაბამისად მათი შარავანდები, კარის ოვალისგან აწეულია. წმ. მეომრების პოზიდან გამომდინარე, მათ მეტი ადგილი ჭირდებოდათ, ვიდრე კარის გვერდებში დახვდა მხატვარს. დასავლეთ სარკმლის მსგავსად კარის კონტურსაც წითელი ხაზი შემოსაზღვრავს და შესაძლებელია კარის წირთხლებიც ორნამენტით ყოფილიყო გაფორმებული⁵⁸. სარკმლის და კარის გარდა მხატვარი ნაოთხალ თაღსაც ორნამენტით აფორმებს. მის მთლიან კონტურს წითელი ხაზი ჩამოუყვება, რომლის შიგნითაც ორნამენტული მოტივია გამოსახული, ეს წითელი ხაზი თაღის გარდა კედლებზეც გადადის და თითქოს კომპოზიციების შემომსაზღვრელადაც მოიაზრება.

ჩრდილოეთი კედლის და სამხრეთი კედლის სისტემის განაწილება იდანტურია. ორივე კედელზე ორი რეგისტრია წარმოდგენილი⁵⁹. ერთ-ერთი მთავარი როლი სისტემის აგებისას კამარის საბჯენმა თაღმა ითამაშა. შეკიდული თაღის იმპოსტის დონემ შეიძლება ითქვას განაპირობა მთლიანი ტაძრის რეგისტრთა გამყოფი ზოლის

⁵⁷ სარკმლის ჩრდილოეთ მონაკვეთში აღინიშნება წითელი ხაზი, რომელიც სარკმელს მოუყვება.

⁵⁸ დღესდღეობით ორნამენტის კვალი არ აღინიშნება, მაგრამ საღების კვალი კარი წირთხლებში ჩანს, რაც ვარაუდის საფუძველს მამლევს, რომ მისი წირთხლები შესაძლებელია რაიმე სახის ორნამენტით ყოფილიყო გაფორმებული.

⁵⁹ ქვედა ორნამენტული ზოლი დაკარგულია.

გავლების დონე, რაც არქიტექტურული დეტალის ერთგვარ გათვლისწინებაზე მიგვითითებს. თაღმა კამარა ორ თანაბარ ნაწილად გაყო, მხატვარმაც გამოყოფილი არეები არ დაანაწევრა და თითო სცენა გამოსახა და თაღი მთლიანად ორნამენტით შეამკო. ასევე ოსტატმა კამარის სცენათა გამოსაყოფად კამარაზე მსხვილი ორნამენტული ზოლი გამოიყენა. ერთ-ერთი საინტერესო მომენტი მთლიან მხატვრულ სისტემაში სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლის მეორე რეგისტრია. ორივე კედელზე ჩრდილოეთ მონაკვეთებში გამოსახული სცენები, ბზობა და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ყველაზე დიდი კომპოზიციებია სისტემაში. აღმოსავლეთ მონაკვეთში მთავარანგელოზთა სცენები კი ყველაზე პატარა. მხატვარმა კამარის საბჯენი თაღით განსაზღვრულ არეებს ყურადღება არ მიაქცია, ბზობის და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენები ზომად გაზარდა, რის გამოც სცენათა გამყოფი წითელი ხაზი კამარის თაღის მოშორებით დასავლეთისკენ გაეწვო. თითქოს პირველი შემთხვევაა, როცა მხატვარი არ აქცევს არქიტექტურულად მოცემულ არეებს ყურადღებას და თავისებურად ანაწილებს. კამარის თაღის კონტურიც წითელი ხაზებით არის შემოსაზღვრული და მის შიგნით მსხვილი ორნამენტული ზოლია გავლებული. დასავლეთის მსაგავსად თაღზე გავლებული ხაზები სცენათა ნაწილშიც არიან შეჭრილნი და თითქოს მათი საშუალებით კომპოზიციებიც შემოსაზღვრულნი არიან (ერთ-ერთ გამონაკლისს მთავარანგელოზთა სცენა წამროდგენს, რომლის აღმოსავლეთ ნაწილში დაზიანების გამო რთულია საუბარი სად იყო გავლებული გამყოფი ხაზი წმ. მამათა და ანგელოზთა კომპოზიციებს შორის).

მუწდის თარინგზელის ანსამბლის სისტემის დეტალური გაანალიზების შემდგომ ჩანს, რომ მხატვარი შეძლებისდაგვარად ითვალისწინებს X საუკუნეში აგებული ტაძრის ინტერიერის განაწილებას. იგი ცდილობს არ დაანაწევროს არქიტექტურა და გამოიყენოს ის სიმეტრიული სისტემის ასაგებად. ტაძარში რეგისტრთა გამყოფი ხაზი ოთხივე კედელზე ერთ დონეზეა გავლებული⁶⁰, რაც გაწონასწორებული სისტემის აგების სურვილზე მიუთითებს. ასევე ამაზე მეტყველებს მოპირდაპირე კედლების ერთგვარი კავშირიც. თუ საკუთხეველის კონქში მრავალფიგურიანი ვედრება-ხილვის კომპოზიციას გამოყენებული და აფსიდში ფრონტაღლურად მდგომი წმ. მამათა და დიაკვნის რიგია, დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზეც მრავალფიგურიანი ნათლისღების კომპოზიციას და მეორე რეგისტრზე ფრონტაღლურად მდგომი წმ. მეომართა ფიგურებია გამოსახული. მსგავსი კავშირია სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზეც, სცენათა განაწილება ორივე კედელზე იდენტურია. მხატვარი ასევე საკმაოდ დიდ ყურადღებას აქცევს არქიტექტურულ დეტალებს და გამოყოფს მათ, საკუთხეველის, კამარის და დასავლეთ კედლის თაღები მოხატულია ორნამენტით, ასევე ორნამენტით გაფორმებულია სარკმელიც და კარიც⁶¹. თითქოს მუწდის თარინგზელის სისტემა ერგება დახასიათებას

⁶⁰ დასავლეთი კედლის გამყოფი ხაზი დაკარგულია.

⁶¹ როგორც ავღნიშნე, წითელი საღებავის კვალია კარის წირთხლებზე ამიტომაც სავარაუდოდ მასზეც ქნებოა რაიმე სახის ორნამენტი გამოსაუხლი.

მონუმენტურ-არქიტექტონიკური, მხატვარი ინარჩუნებს არქიტექტურით ნაკარნახევ ფორმებს, გამოყოფს არქიტექტურულ დეტალებს, მაგრამ ერთგვარ „დარღვევას“ მხატვრულ სისტემაში ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრი წარმოადგენს. მხატვარმა ამგავრი რეგისტრის განაწილებით ერთგვარი დინამიკურ-დეკორატიული ძვრა შემოიტანა სისტემაში? თუ უბრალოდ პროგრამის იდეის თვალსაზრისით დასჭირდა მას სცენათა გადიდება?

მუწდის თარინგზელის მოხატულობის სისტემის დეტალური ანალიზის შემდგომ კვლავ საჭიროდ ვთვლი მის შედარებას ქვემო და ზემო სვანეთის და ბარის XI-XII-XIII საუკუნის მხატვრობებთან. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, საინტერესოა მუწდის მხატვრული სისტემა, განხილული პერიოდის განვითარების რომელ ეტაპთან ჰპოვებს საერთოს, ან გამოიყოფა თუ არა რაიმე რეგიონალური მსგავსებები.

პირველ ეტაპზე მუწდის თარინგზელი მინდა შევადარო ზემო სვანეთის XI-XII საუკუნის მხატვრობებს: იფრარს(1096 წ.), ლაგურკას(1115 წ.), ნაკიფარს (1130 წ.), წვირმის მაცხოვარს და მაცხვარიშს (1140 წ.). პირველ მაგალითზე იფრარზე, როგორც ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა. ვოლსკაია აღნიშნავენ, მისი კომპოზიციითაა შერჩევა, განლაგება ხასიათდება ლოგიკურობით და ლაკონურობით. მხატვარი მათ მკაცრად უთავსებს არქიტექტურის ინტერიერს, ორნამენტული მოტივებით გამოყოფს არქიტექტურულ ელემენტებს და ასევე იყენებს მხატვრობის დასაორგანიზებლად⁶². მუწდის მსგავსად იფრარში მხატვრობის ორი რეგისტრია, ჩრდილოეთ, დასავლეთ და სამხრეთ კედელზე რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი ერთ დონეზეა გავლებული, იგი უწყვეტად გაუყვება სამივე კედელს, საკუროთხეველში კი ის შედარებით ქვემოთ არის გავლებული. ასევე, მუწდის მსგავსად, ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედელზე რეგისტრთა ქვემოთ უწყვეტი ორნამენტული ზოლია გამოსახული⁶³. მხატვარ თევდორეს საკუროთხეველში ორი ნიშა და ერთი მოზრდილი ზომის სარკმელი დახვდა. მხატვარმა სარკმლის გარშემო ოთხი წმ. მამათა ფრონალუტად მდგომი ფიგურა განათავსა, რომლებიც თითქმის სარკმლის ზომისა არიან. მუწდის მსგავსად ნიშებმა აქაც იქონიეს ზეგავლენა მათ გამოსახვაზე. კიდევ მდგარი ორი ფიგურა მხატვარმა ზუსტად ნიშების ზემოთ განათავსა და ისინი ზუსტად ერთ დონეზე, წელს ზემოთ, გამოსახა (მუწდიში კი ნიშები რამდენიმე ფიგურის გამოსახულებაში არიან ჩართულნი). ასევე, მუწდის მსგავსად, დასავლეთ კედელზე სარკმელი და კარია გაჭრილი. სარკმელი იფრარში ხარების კომპოზიციითაა მოქცეული. მხატვარმა სარკმლის აქეთ-იქით თითო-თითო ფიგურა გამოსახა. კართან დამოკიდებულებაშიც მუწდის მსგავსი მიდგომა ჩანს. კარის გვერდებზე თევდორემ ორი ფრონტალურად მდგომი ფიგურა დააყენა, რომელთა შარავანდებიც თაღოვანი კარის ზემოთ არის გამოსახული. მუწდისგან განსხვავებით მეფის მხატვარი თევდორე სრულიად თავისუფალი იყო ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედელთა განაწილებისას, რადგან მას იფრარის

⁶² Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

⁶³ საკუროთხეველთან დაკავშირებით ლიტერატურაში არაფერი წერია, დასაზუსტებელია იყო თუ არა იფრარის საკუროთხეველში ორნამენტული ზოლი მუწდის მსგავსად.

არქიტექტურაში არ დახვდა კამარის საბჯენი თაღი. დაუნაწევრებელ მოპირდაპირე კედლებზე მხატვარმა იდენტურად გაანაწილა სცენები, კამარაზე ორი სცენა, კედელზეც ორი სცენა,⁶⁴ მაგრამ კამარისა და გრძივი კედლების დასავლეთი მონაკვეთების კომპოზიციები ორივე რეგისტრში აღმოსავლეთის კომპოზიციებზე დიდია. თევდორემ ამგვარი გადაწყვეტით დაუნაწევრებელ კედელზე თითქოს ერთგვარი დინამიკა შეიტანა და მონუმენტურ კომპოზიციათა აღქმა შეამსუბუქა. მუწდის მსგავსად მხატვარმა აქაც თითოეული არქიტექტურული დეტალი, თაღები, სარკმლები და კარი, ორნამენტით გააფორმა და გამოყო ისინი.

მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ მოხატულ რიგით მეორე ტაძარ ლაგურკას (1112 წ.) შემთხვევაში ითვლება, რომ მხატვრული სისტემის აგების პრინციპით ის საკმაოდ გავს იფრარის მოხატულობას. როგორც ნ. ალადაშვილის, გ. ალიბეგაშვილის და ა. ვოლსკაიას ნაშრომში ვკითხულობთ⁶⁵, მხატვრული სისტემა არქიტექტურული დეტალების გათვალისწინებით არის აგებული, ამდაგვარი შეთანხმებიდან გამომდინარე ლაგურკაში თითოეული სცენის მნიშვნელობაც საკმაოდ ხაზგასმულია. მუწდის მსგავსად ტაძარში მხატვრობის ორი რეგისტრია⁶⁶, გამონაკლის წარმოდგენს საკურთხეველი, სადაც მხატვრობა სამ რეგისტრად არის დაყოფილი. მუწდისგან განსხვავებით, მხატვარ თევდორეს ტაძარში ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე ორ-ორი თაღი დახვდა და კამარიდან მოყოლებული მთელ სიგრძეზე შვერილი თაღი. იგი არქიტექტურით მოცემულ არეებს დაჯერდა და კამარის ორივე მხარეს თითო-თითო სცენა გამოსახა, ასევე თაღებიც არ დაანაწევრა და თითო კომპოზიცია განათავსა. ამგვარი არქიტექტურით ნაკარნახევ სისტემაში თევდორემ ინტერიერი რეგისტრის გამყოფი ხაზებით არ დაანაწევრა, თითქოს რეგისტრის გამყოფათ თვითონ თაღები მოიაზრებინ, რომლებიც ორნამენტით მორთო. კამარის სცენათა გამყოფათ კი შვერილ თაღი გამოიყენა, რომელიც ორნამენტით გააფორმა. რეგისტრთა გამყოფ ხაზებს მხოლოდ დასავლეთ კედელზე და საკურთხეველში ვხედავთ. რაც შეეხება დანარჩენ არქიტექტურულ დეტალებს, მუწდის და იფრარის მსგავსად, საკურთხეველში სარკმელი და ნიშები გვაქვს. სარკმელმა კონქის ვედრების და მოციქულთა გამყოფი ხაზი გაწყვიტა და ასევე მოციქულთა და წმ. მამათა შორის გავლებულ ხაზში შეიჭრა. თითქოს ლაგურკაში მხატვარი სარკმლის გარშემო კი არ აგებს აფსიდის სისტემას როგორც მუწდიში და იფრარში იყო, არამედ ნიშებით ნაკარნახევ ზომებს მიყვება⁶⁷. დასავლეთ კედელზე კი სარკმელი და კარია გაჭრილი,

⁶⁴ ჩრდილოეთი კედელი: კამარა - ნათლისღება, მათავარანგელოზის; კედელი - წმ გიორგი, მიქაელ მთავარანგელოზი. სამხრეთი კედელი: კამარა - შობა, მთავარანგელოზი; კედელი, წმ. თევდორე, ორი წმინდანი.

⁶⁵ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

⁶⁶ მუწდისგან და იფრარისგან განსხვავებით, ჩრდილოეთი სამხრეთი და დასავლეთი კედლის ქვედა ნაწილს ორნამენტული ზოლი არ შემოუყვება. როგორც ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა. ვოლსკაია აღნიშნავენ, თითქოს თევდორემ ქვედა ორნამენტის არ გამოსახვით მხატვრობას მეტი დინების საშუალება მისცა.

⁶⁷ მცირე ზომის ნიშების გათვალისწინებით ადგენს მესამე რეგისტრის წმ. მამათა ნახევარფიგურათა ზომებს. თითქოს სამ რეგისტრადაც იმიტომ ყოფს საკურთხეველს, რომ ეს მცირე ზომის ნიშები

რომელთა გარშემო ფრონტალურად მდგომი წმინდანთა გამოსახულებებია. როგორც მუწდის მომხატველი, ლაგურკაში მეფის მხატვარი თევდორე, თითოეულ არქიტექტურულ ელემენტს ორნამენტული ზოლებით აფორმებს და მხატვრობაში ერთ-ერთ წამყვან როლს ანიჭებს.

ნაკიფარის ტაძარი (1130 წ.) მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ რიგით ბოლო მოხატულობაა. ითვლება რომ თევდორეს მხატვრობაში იგრძნობა ერთგვარი ევოლუცია იფრარიდან - ნაკიფარამდე. მუწდის მსგავსად მხატვარს მეათე საუკუნეში აგებული ტაძრის ინტერიერთან მორგება მოუწია, სადაც მუწდისთან შედარებით მეტი არქიტექტურული დეტალი დახვდა (საკურთხეველი - სარკმელი; დასავლეთი კედელი - ერთმანეთისგან უსწორმასწოროდ გამოჭრილი სარკმელი და კარი; სამხრეთი კედელი - კარი და ერთი სარკმელი; კამარა - საბჯენი თალი), მაგრამ თევდორე ამგვარი ინტერიერის მიუხედავად ცდილობს ერთიანი და სიმეტრიული მხატვრული სისტემის შექმნას. მუწდის და იფრარის მსგავსად, ნაკიფარშიც ორი რეგისტრია, მაგრამ რეგისტოა გამყოფად ორნამენტული ზოლია გამოყენებული, რომელიც ოთხივე კედელზე უწყვეტად მიედინება, რისი მეშვეობითაც მთლიანი სისტემა ერთიანდება. არქიტექტურული დეტალები, სარკმლები და კარები, რეგისტრთა გამყოფ ხაზებს წყვეტს და კომპოზიციებშია შეჭრილი, მაგრამ ოსტატი მათ სცენებს იმგავარად უსადაგებს, რომ სცენებში მათი შეჭრა უხერხულობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, ზოგჯერ იდეურადაც იყენებს მათ. ნ. ალადაშვილის, გ. ალიბეგაშვილის და ა. ვოლსკაიას თქმით, ნაკიფარის მხატვრობაში ჩნდება ახალი დინამიკურ-დეკორატიული სტილის ელემენტები, რომელიც საქართველოში XI-XII საუკუნეში იზადება, მაგრამ ასევე საკმაოდ კარგად ჩანს მხატვრის სურვილი ერთიანი მონუმენტურ-არქიტექტონიკური სისტემის აგებისა⁶⁸. შეიძლება სხვადასხვა სახის ინტერიერი დახვდათ მუწდის და ნაკიფარის ოსტატებს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში საბოლოოდ შეძლება ითქვას, რომ მხატვრებს ერთიანი მხატვრული სისტემის შექმნის სურვილი ამოძრავებთ, ერთგვარი დინამიკური ძვრების მიუხედავად.

წვირმის მაცხოვრის მოხატულობაზე, ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა. ვოლსკაია აღნიშნავენ, რომ ის მკაცრად მიყვება თევდორეს მოხატულობებს, მაგრამ აქ ისეთი მონუმენტურობა, რაც თევდორესთან იყო, აღარ არის, თითქოს აქ დაკარგულია ლოგიკური სისტემის აგების პრინციპი⁶⁹. ასევე, არქიტექტონიკურობა მხატვრულ სიტემაში ნაკლებად იგრძნობა და თითქოს დეკორატიული სტილის ელემენტები ჩნდება. მუწდისგან განსხვავებით, წვირმის მაცხოვრის ოსტატს განსხვავებული და ბევრად მეტი არქიტექტურული დეტალით დანაწევრებული ინტერიერი დახვდა. რა თქმა უნდა ამან განაპირობა განსხვავებული დეკორატიული სისტემის არსებობა ამ ორ ტაძარში. წვირმის მაცხოვარში, მუწდის მსგავსად, ორი რეგისტრია ოთხივე კედელზე. საკურთხეველში გაჭრილი სარკმელი საკონქო და

ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურებში უხერხულად შეიჭრებოდნენ და მხატვარმა ამგვარი გადაწყვეტა არჩია.

⁶⁸ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

⁶⁹ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

აფსიდის კომპოზიციებშია შეჭრილი და რეგისტრთა გამყოფ ხაზსაც წყვეტს, მის გარშემო ექვსი ფრონტალურად მდგომი ფიგურაა გამოსახული, რომელთა რიგშიც ორი ნიშაა გაჭრილი და ერთ-ერთი ნიშა კვლავ რეგისტრის ხაზს წყვეტს. მუწდისგან განსხვავებით, წვირმის მაცხოვარში აფსიდის მოციქულთა და წმ. მამათა ფიგურები სარკმლის ოვალის ქვემოთ არიან გამოსახულნი, რაც არქიტექტურამაც განაპირობა, მაგრამ ისინი ვიზუალურად სარკმლის ზომასთან შედარებით მცირე ზომისა ჩანან. შედარებით მსგავსი მიდგომა იგრძნობა დასავლეთი კედლის აგებისას, პირველ რეგისტრზე წვირმის ოსტატმა სარკმლის გარშემო ხარების კომპოზიცია განათავსა და მის აქეთ-იქით თითო ფიგურა გამოსახა. დასავლეთ კარის მიმართ კი მუწდისგან განსხვავებული მიდგომაა, აქ არა ფრონტალურად მდგომი ფიგურები, არამედ წმ. გიორგის სცენაა გამოსახული, რომელშიც კარის ოვალთა შეჭრილი⁷⁰. რაც შეეხება ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებს, ისინი მუწდისგან განსხვავებული არქიტექტურული წყობისა არიან, ორივე კედელი ორ-ორი თალით არის გაფორმებული, ჩრდილოეთ კედელზე აღმოსავლეთ თაღში კი კარია გაჭრილი და ორივე კედელზე კამარიდან ჩამოყოლებული შვერილი თაღია. წვირმის ოსტატმა თითქოს არქიტექტურით ნაკარნახევი არეები დაიცვა, კამარაზე თალით გაყოფილ არეებზე თითო სცენა განათავსა და მეორე რეგისტრზე თაღებში თითო-თითო კომპოზიცია გამოსახა. მაგრამ მან ერთობა დაარღვია, როდესაც რეგისტრთა გამყოფი ხაზი მხოლოდ საკურთხეველში ჩრდილოეთ და დასავლეთ კედლებზე გაავლო და სამხრეთით კი თაღებით დაყოფილ არეებს დაჯერდა. რეგისტრის ორნამენტული ზოლი, როგორც საკურთხეველში და დასავლეთ კედელზე, ჩრდილოეთითაც წყდება თაღების მეშვეობით. მაგრამ, გარდა ამისა, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში, სადაც კარია გაჭრილი, კიდევ უფრო მეტ დანაწევრებას ვხედავთ. მხატვარმა თაღში სამი წმინდანის ფიგურა გამოსახა, მან კარის ოვალის გასწვრივ კვლავ ორნამენტული ზოლი გაავლო და მის ქვემოთ ცეცხლოვანი ხე და წმინდანის ფიგურა გამოსახა (თითქოს აქ, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ორი რეგისტრის მაგივრად, უკვე მხატვრობის სამი რეგისტრია). მუწდის მსგავსად, წვირმში თითოეული არქიტექტურული დეტალი გაფორმებულია ორნამენტით. წვირმის მაცხოვარი შესაძლებელია მუწდისგან განსხვავებული არქიტექტურით გამოირჩევა, მაგრამ ფაქტია მხატვრულ სისტემაში ის ერთიანობა არ არის, რაც მუწდიში ან მაგალითად ნაკიფარში და ლაგურკაში იყო, სადაც ასევე მეტი არქიტექტურული დეტალია, თითქოს მხატვარი ინარჩუნებს სისტემის ერთიანობის სურვილს, მაგრამ საბოლოო ჯამში მონუმენტურ-არქიტექტონიკურ სისტემაში მართლაც რომ ჩანს დინამიკური ძვრები.

მაცხვარიში, მუწდიზე და წინა მორბედ ტაძართან შედარებით, დიდი ზომის დარბაზული ტიპის ეკლესიაა და მისი ინტერიერი მეტი არქიტექტურული დეტალით

⁷⁰ ნაკიფარის მსგავსი მიდგომა იგრძნობა, როცა კარის ოვალს მხატვარი იდეურად იყენებს და მასზე წმ. გიორგის ფიგურას ათავსებს.

არის გაფორმებული. თ. ვირსალაძე თავის ნაშრომში წერს⁷¹, რომ მაცხვარიშში შეინიშნება თევდორეს და მისი სკოლისგან განსხვავებული მიდგომა, სისტემის და კომპოზიციური აგების პრინციპებით მხატვრობა მონუმენტურ პრინციპებს შორდება და ახალი სტილის განვითარებას გამოხატავს. მუწდისგან და წინა მორბედ ტაძრებისგან განსხვავებით მაცხვარიშში ყველა კედელზე განსხვავებული რეგისტრითაა რაოდენობაა⁷². მუწდის მსგავსად საკურთხეველში ორი რეგისტრი გვაქვს, მაგრამ აქ კონქისა და აფსიდის გამყოფ ორნამენტულ ზოლს ჯვრის გამოსახულება წყვეტს. მეორე რეგისტრზე აფსიდში გაჭრილი სარკმლის გარშემო თორმეტი მოციქულის ფიგურაა გამოსახული, რომელთა ზომები, მუწდისგან განსხვავებით, სარკმლის ზომებს არ შეეფარდება, მოციქულები ბევრად დიდი ზომისა არიან. ასევე, სარკმელი ქვედა რეგისტრის ხაზშია შეჭრილი. დასავლეთ კედელზე მუწდის მსგავსად გვაქვს სარკმელი და კარი, მაგრამ სრულიად განსხვავებული მიდგომაა სცენათა განაწილებისას. აქ მხატვრობის სამი რეგისტრია, სარკმელი პირველ და მეორე რეგისტრშია მოთავსებული და რეგისტრთა ხაზს ჭრის. რაც შეეხება კარს, მისი ოვალური მესამე რეგისტრშია შეჭრილი და კვლავ რეგისტრის ორნამენტულ ზოლს ჭრის. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედელთა არქიტექტურული გაფორმება იდენტურია, ორივე მხარეს კედელში ორ-ორი თაღია, აღმოსავლეთ თაღებში ორივე მხარეს კარებია გაჭრილი. კამარიდან მოყოლებული შვერილი თაღი კედლებს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს. ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების განსხვავებას, მხოლოდ სამხრეთი კედლის ორი სარკმელი წარმოადგენს, რომლებიც ერთი აღმოსავლეთ თაღშია, მეორე კი დასავლეთ თაღის ზემოთ არიან გაჭრილნი. მოპირდაპირე კედელთა სისტემის განაწილება განსხვავებულია. როგორც წვირში და ლაგურკაში იყო, თაღების არეები თითო კომპოზიციას უკავია, მაგრამ თაღების ზემოთ პირველი და მეორე რეგისტრის არეები არათანაბრად არის დანაწევრებული. ჩრდილოეთ კედელზე დასავლეთი თაღის ზემოთ ერთი კომპოზიციას, ხოლო მის გვერდზე ორი, რომლებიც ერთმანეთისგან ორნამენტული ზოლით არიან გამოყოფილნი. სამხრეთით ორნამენტული ზოლები საერთოდ არ არის, მაგრამ გვერდი-გვერდ გამოსახული კომპოზიციების ზომები ერთმანეთს არ ემთხვევა. მაცხვარიშში, როგორც მუწდიში და სხვა ტაძრებში, თითოეული არქიტექტურული დეტალი ორნამენტით არის გაფორმებული. მუწდისთან შედარებით მაცხვარიშის მხატვრულის სისტემა მთლიანობაში ბევრად ამოძრავებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც თ. ვირსალაძე წერს, მაცხვარიშის მხატვრობის ადგილს ადვილად ვაგნებთ XI საუკუნის დასასრულისა და XIII საუკუნის დასაწყისის შუალედის ძეგლებს შორის - ის პირველებთან უფრო ახლოსაა, ვინაიდან ზოგიერთი ახალი ნიშანი (დინამიკურ-

⁷¹ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, *Ars Georgica*, 1949, გვ. 169-192

⁷² გამონაკლისი ლაგურკა წამროდგენს, სადაც საკურთხეველში სამი რეგისტრია.

დეკორატიული) მასში სავსებით კი ისახება, მაგრამ მთლიანობაში ის XI საუკუნის მონუმენტური სტილის ტრადიციებს მისდევს⁷³.

XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის ტაძრებში მუწდის მსგავსი ინტერიერი არცერთში არ გამოვლინდა. იფრარში საერთოდ დაუნაწევრებელი ინტერიერი დახვდა მხატვარს, დანარჩენ ოთხში კი კედლები თაღებით და სხვა არქიტექტურული ელემენტებით არის გაფორმებული, რამაც მხატვრული სისტემის მიმართ განსხვავებული მიდგომები გამოიწვია, მაგრამ მუწდის მსგავსად თითოეულ მათგანში ჩანს ერთიანი სისტემის აგების სურვილი. თითოეული ტაძრის მუწდისთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ ყველაზე მეტად მუწდში XI საუკუნის იფრარის მხატვრულ სისტემასთან ჰპოვა საერთო, რომელსაც მონუმენტურ-არქიტექტორნიკურობით ახასიათებენ. ორივე მათგანში გაწონასწორებული ერთიანი სისტემაა, სადაც ერთგვარი ამოძრავებაც იგრძნობა. მუწდის მსგავსად, რეგისტრთა გამყოფი ზოლი იფრარის შემთხვევაში საკუროთხევლის გამოკლებით ერთ დონეზეა გავლებული. მოპირდაპირე კედლეთა კავშირითაც ჰგვანან ერთმანეთს, აფსიდში და დასავლეთ კედლის მეორე რეგისტრზე ფრონტალურად მდგომი ფიგურებია გამოსახული, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის განაწილებაც იდენტურია. ასევე, მუწდის მსგავსად, იფრარშიც თითოეული არქიტექტურული დეტალი ორნამენტული მოტივით არის გაფორმებული. მაგრამ ყველაზე მეტად ეს ორი მხატვრული სისტემა აღმოსავლეთ მონაკვეთების ამოძრავებით ჰგავს. მართალია მუწდში მხოლოდ მეორე რეგისტრის კომპოზიციებია დაპატარავებული და იფრარში თევდორემ ორივე რეგისტრის კომპოზიციები შეამცირა ზომაში, მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ ორივე მათგანში ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე იდენტურად გამოსახეს კომპოზიციები, ერთიანი სისტემის აღქმა შენარჩუნებულია. უბრალოდ ამგავრი ხერხით ორივე მხატვარმა სისტემაში ერთგვარი დინამიკა შემოიტანა. ლავურკას შემთხვევაშიც მსგავსი პრინციპებია, სადაც მხატვარი მთლიანად ერგება არქიტექტურულად დანაწევრებულ არეებს, არ ანაწევრებს მათ, თითო თაღში ერთ კომპოზიციას გამოსახავს. სისტემის და არქიტექტურის ერთიანობის შესანარჩუნებლად, ის რეგისტრთა გამყოფ ხაზებს სადაც თაღებია, ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე საერთოდ არ ავლებს და ბოლოს თითოეულ არქიტექტურულ დეტალს ორნამენტით აფორმებს, რითიც სისტემის აღქმაში გამოყოფს მათ და ერთგვარ აქცენტებად სვამს. დანარჩენ XII საუკუნის მაგალითებში კი განსხვავებულ მიდგომას ვხედავთ. მაგალითად მაცხვარიში, რომელიც საკმაოდ ამოძრავებული სისტემით ხასიათდება, განსხვავებული რეგისტრთა დონეებით და კომპოზიციათა ზომებით, მაგრამ როგორც ე. პრივალოვა⁷⁴ წერს, მასში კი იგრძნობა ახალი სტილის დინამიკურ-დეკორატიული ელემენტების შემოღება, მაგრამ მთლიანობაში მხატვარი მაინც მონუმენტურ-არქიტექტონიკურ პრინციპებს ემყარება. მაგრამ მუწდისთან შედარებისას, იმდენად ამოძრავებული და დანაწევრებული სისტემის თაბეჭდილებას ტოვებს, მუწდის

⁷³ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 169-192.

⁷⁴ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 169

მსგავს მონუმენტურ-არქიტექტონიკურ ხასიათს საერთოდ ვერ ვხედავ. ნაკიფარის შემთხვევაშიც ლიტერატურაში იგივეს ვკითხულობთ, რომ მხატვრული სისტემა მონუმენტურ-არქიტექტონიკურს ემყარება, მაგრამ გარკვეული ელემენტებით თავს იჩენს დინამიკურ-დეკორატიული სტილიც. მუწდისთან შედარებით, ნაკიფარი ბერვად დინამიკურ-დეკორატიულია, შესაძლებელია ამ შემთხვევაში რეგისტრთა გამყოფი ზოლი ერთ დონეზეა გავლებული, არქიტექტურულ დეტალებს ორნამენტით აფორმებს, მაგრამ ინტერიერის სხვაგვარი აღქმა ვლინდება. არქიტექტურულ დეტალებს უბრალოდ აქცენტებად კი არ სვამს, არამედ მხატვრობაში იყენებს, ასევე მათი საშუალებით რეგისტრთა გამყოფი ხაზებიც იყოფა და ამგვარი მიდგომებით ნაკიფარი საკმაოდ განსხვავდება მუწდისგან. წვირმის მაცხოვარზე შეიძლება იგივე ითქვას, სადაც მხატვარს ერთიანი სისტემის შექმნის სურვილი ამოძრავებს, მაგრამ მაგალითად, როდესაც იგი რეგისტრთა გამყოფ ხაზს, საკურთხეველში, ჩრდილოეთ და დასავლეთ კედლებზე ერთ დონეზე ავლებს და სამხრეთ კედელს რეგისტრთა გამყოფი ხაზის გარეშე ტოვებს, ის თითქოს ერთიან სისტემაში ცდილობს დინამიკის შემოტანას. რა თქმა უნდა მუწდისგან სრულიად განსხვავებული ტაძრის ინტერიერი დახვდა წვირმის მომხატველს, მაგრამ დეტალებზე დაკვირვებისას, მისი მიდგომა ნამდვილად განსხვავებულია მუწდისგან. როგორც დავინახეთ იფრარში, რომელიც XI საუკუნის ბოლოს არის მოხატული და ლაგურკაში, რომელიც XII საუკუნის დასაწყისშია მოხატული, მყარად ჩანს მონუმენტურ-არქიტექტონიკური სტილი და ერთიანი სისტემის აგების სურვილით ყველაზე მეტად ჰგავს მუწდის თარინგზელს. მაგრამ ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში და მაცხვარიშში, რომლებიც მათზე შედარებით გვიან, XII საუკუნის პირველ ნახევარში არიან მოხატულნი, „ახალი სტილის“ ელემენტები ჩნდება, რომელიც XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ყალიბდება საქართველოში და მუწდისთან შედარებით ბევრად დანაწევრებული და ამოძრავებული სისტემით ხასიათდებიან. მაგრამ როგორც აღვნიშნე, იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეულ მათგანში განსხვავებული ტაძრის ინტერიერი დახვდა მხატვარს, განსხვავებული მიდგომები გამოვლინდა, მაგრამ საბოლოოდ ერთიანი მხატვრული სისტემის სურვილი თითოეულ მათგანში ჩანს. საბოლოოდ კი ფაქტია, მუწდის თარინგზელის მხატვრული სისტემა ზოგადი პრინციპებით XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებთან პოულობს საერთოს, ამასთან, ყველაზე მეტად მან საერთო XI საუკუნის იფრარის მოხატულობასთან ჰპოვა, სადაც მუწდის მსგავსად თავს იჩენს ერთიანი გაწონასაწორებული მხატვრული სისტემა, ერთგვარი დინამიკით.

ზემო სვანეთის შემდეგ ჩემთვის საინტერესოა, სისტემის მიმართ რა მიდგომები ჩანს იგივე XII საუკუნის ბარის მოხატულობებში. მსგავსია თუ არა სვანეთის მიდგომებთან და რა თქმა უნდა საინტერესოა, მუწდისთან რაიმე საერთოს თუ ჰპოვებს ჩემს მიერ განხილული მაგალითები: კალოუზნის, ფავნისის და ვარძიის მიძინების ტაძრები.

კალოუზნის წმ. გიორგის ეკლესია მდებარეობს მცხეთასთან ახლოს. მის მხატვრობას XII საუკუნის შუა ხანას მიაკუთვნებენ. ე. პრივალოვა თავის ნაშრომში წერს, რომ მოხატულობის სქემა ტრადიციული და ტიპიურია საქართველოს XI-XII საუკუნეების

მცირე ზომის დარბაზული ეკლესიებისთვის⁷⁵. მუწდის მსგავსად, ეკლესიაში მხატვრობის ორი რეგისტრია და ასევე მესამე რეგისტრზე ორნამენტული გაფორმებაა შემორჩენილი - დასავლეთ და სამხრეთ კედელზე (შესაძლებელია საკურთხეველში და ჩრდილოეთითაც ყოფილიყო). საკურთხევლის აგების პრინციპით კალოუბანი საკმაოდ ჰგავს მუწდის, აქაც ორი რეგისტრი გვაქვს, კონქის და აფსიდის რეგისტრი წითელი ხაზით არის გამოყოფილი. აფსიდში სარკმელი და ორი ნიშაა გამოჭრილი, სარკმელი მცირე ზომის არის, მაგრამ კალოუბნის მომხატველმა წმ. მამათა ფიგურები მისი ოვალის გასწვრივ განალაგა და ერთიანობა შეინარჩუნა, ასევე ორი ნიშის ზემოთ თითო-თითო ფიგურა გამოსახა წელს ზემოთ (თითქოს ფეხებად ეს ნიშები მოიაზრებიან). რაც შეეხება დასავლეთ კედელს, აქაც სარკმელი და კარი გვაქვს, მაგრამ სცენათა განლაგება მუწდისგან განსხვავებულია. პირველი და მეორე რეგისტრი კვლავ წითელი ხაზით გამოიყოფა, პირველ რეგისტრში სარკმელია გაჭრილი, სადაც ხარების კომპოზიციას გამოსახული. მეორე რეგისტრზე კარის ზემოთ კი ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგის ფიგურა გვაქვს. ასევე, მეორე რეგისტრის სამხრეთ მონაკვეთში სამი წმინდანის ხატისებრი გამოსახულებაა, რომლებიც ასევე წითელი ხაზებით არიან შემოსაზღვრულნი. კალოუბნის ტაძარში, მუწდისგან განსხვავებით, საკურთხევლის და დასავლეთი კედლის სცენათა განაწილებისას ერთიანობა არ აღინიშნება, მაგრამ მოპირდაპირე კედელთა მსგავს განაწილებას კამარის სცენათა განლაგებისას ვხედავთ. მუწდისგან განსხვავებით, აქ საბჯენი თაღით გამოყოფილი არეები არ გვაქვს, მაგრამ კალოუბნის ოსტატი კამარას ორ ტოლ ნაწილად ყოფს და სცენების გამოსაყოფად წითელ ხაზს იყენებს. ჩრდილოეთი და სამხრეთი მხარეების გამოსაყოფად კი ორნამენტის ნაცვლად მედალიონში ჩასმულ ჯვარს გამოსახავს. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის და სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრთა განაწილებას, ისინი განსხვავდება ერთმანეთისგან. რეგისტრები ორნამენტული ზოლით არის გამიჯნული და ჩრდილოეთ მხარეს რეგისტრს წმ. თევდორეს თავის გამოსახულება წყვეტს. ჩრდილოეთი კედლის აგება დასავლეთის მსგავსია, აქაც მხედრის და სამი წმინდანის ხატისებრი გამოსახულებაა, სამხრეთით კი სადაც სარკმელია გაჭრილი, ორი მეომრის ფიგურას და სარკმლის ქვემოთ ერთ ხატისებრ გამოსახულებას ვხედავთ. მუწდისგან განსხვავებით, კალოუბნის სისტემა ბევრად დანაწევრებულია, მაგრამ მთლიანობაში მაინც შეიმჩნევა ერთიანი სისტემის აგების სურვილი, პირველი და მეორე რეგისტრის გამყოფი ხაზის ერთ დონეზე გავლებით (სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე ორნამენტი კი არის გავლებული, მაგრამ ორნამენტის ქვედა შემოსაზღვრელი ხაზი დასავლეთის რეგისტრის წითელ ხაზს ემთხვევა და უწყვეტად მიედინება) და ქვედა რეგისტრის ორნამენტული ზოლით. როგორც ე. პრივალოვა წერს, XI საუკუნეში მხატვარი ამგვარად არ ააგებდა მხატვრობას. მონუმენტურობის შესანარჩუნებლად, ის კამარის სცენათა რაოდენობას შეამცირებდა და ქვედა რეგისტრზე ხატისებრ

⁷⁵ Е. Л. Привалова, росписи церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ.137-158.

გამოსახულებებს არ გამოსახავდა, რომლებიც მოსახატ არეს ანაწევრებენ. კალოუბანში იგრძნობა სტილის ცვალებადობა მონუმენტურ-არქიტექტონიკურობიდან დინამიკურ-დეკორატიულობისკენ⁷⁶.

ბარის მოხატულობებიდან რიგით მეორე ტაძარი ფავნისია. ე. პრივალოვა მასზე წერს, რომ მართალია მხატვრობა საკამოდ დაზიანებულია, მაგრამ მისი ადგილის განსაზღვრა საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარების რიგში შესაძლებელია⁷⁷. მისი მხატვრობა XI და XIII საუკუნის ძეგლთა შორის დგას. ფავნისი ბევრი დეტალით მიყვება ძველს, მაგრამ შეგრძნებით ის მთლიანად ახალი ეტაპის პროდუქტია⁷⁸. ფავნისი მუწდისთან შედარებით დიდი ზომის ტაძარია. მთლიანი ანსამბლის განაწილება საკმაოდ განსხვავდება მუწდისგან. აქ ოთხივე კედელზე მხატვრობის სამი რეგისტრია და სცენათა რაოდენობაც ბევრად მეტია. ფავნისში დასავლეთ კედელზე პირველ რეგისტრზე ერთი კომპოზიციასაა გამოსახული, მეორეზე და მესამეზე - ორ-ორი და მათი ზომებიც არ არის თანაბარი. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედელზეც იგივე პრინციპია. სამივე რეგისტრის დონე ორივე მხარეს მსგავსია, მაგრამ რეგისტრებზე სხვადასხვა ზომის კომპოზიციებია განთავსებული. ფავნისს მუწდისთან ერთი საერთო აქვს, რეგისტრები და კომპოზიციები ერთმანეთისგან წითელი ხაზებით გამოიყოფა და ასევე არქიტექტურული დეტალები ორნამენტით არის გაფორმებული. დანარჩენი დეტალები მუწდისგან სრულიად განსხვავებულია, პირველ რიგში მოპირდაპირე კედელთა განაწილება განსხვავდება ერთმანეთისგან და ასევე რეგისტრებზე სცენათა ზომებიც განსხვავებულია. შეიძლება ფავნისი ბევრად მაღალი და დიდი ზომის ტაძარია, მაგრამ სისტემის თვალსაზრისით ფაქტია, რომ ბევრად ამოძრავებულია, ვიდრე მუწდის თარიღზელი.

1184-1185 წლებში მოხატული ვარძიის მიძინების ტაძარი, მუწდისთან შედარებით ბევრად დიდია, ბევრად მეტი სცენაა გამოსახული და სრულიად განსხვავებული მხატვრული სისტემაა. ვარძიის შემთხვევაში, საკმაოდ ჩანს „ახალი სტილი“ - დინამიკურ-დეკორატიული. ოთხივე კედლის აგებულება განსხვავდება ერთმანეთისგან. საკურთხეველში და დასავლეთ კედელზე მხატვრობის ორი რეგისტრია, მაგრამ მუწდის მსგავსი ერთობა სრულიად დაკარგულია. საკურთხეველში თუ კონქში გამოსახული ღვთისმშობელი ყრმით არის წარმოდგენილი და მის ქვემოთ წმ. მამების ფიგურებია განთავსებული. დასავლეთ კედელზე, პირველ რეგისტრზე ორი სცენაა, მესამე რეგისტრზე კი სამი, მაგრამ ამგვარ მიდგომაში ერთგვარი სიმეტრიულობა მაინც ვლინდება. ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების შემთხვევაში კი სამი რეგისტრი გვაქვს და მესამე რეგისტრის არეში თაღები, სარკმელები და კარებია გაჭრილი. პირველ-მეორე რეგისტრზე მსგავსად არის სცენები განაწილებული. მაგრამ მესამე რეგისტრზე, თუ ჩრდილოეთ კედელზე თითო სცენა მოიცავდა თითო თაღს, სამხრეთი კედლის შემთხვევაში, აღმოსავლეთ

⁷⁶ Е. Л. Привалова, росписи церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ.137-158.

⁷⁷ Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.

⁷⁸ Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.

თაღში, თაღის გარდა ორი სარკმელია გაჭრილი. სარკმელები ჯვარცმის კომპოზიციაში არიან შეჭრილნი, მაგრამ მის წირთხლებზე და შუაში წმ. მეომართა ფიგურებია წარმოდგენილი. მოსახატი არეების წმინდანთა ფიგურებით შევსებას, განვითარების XII მეორე ნახევარიდან - XIII საუკუნეს მიაწერენ. დასავლეთ თაღში კი მხოლოდ ერთი სცენაა მოთავსებული, მაგრამ თაღში კარია გაჭრილი, სადაც მაცხოვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ვარძიაში, მუწდის მსგავსად, რეგისტრების გამყოფად ხაზებია გამოყენებული და არა ორნამენტული ზოლები, მაგრამ, მუწდის მსგავსად, არიქტექტურული დეტალები ორნამენტული მოტივებით არ არის გაფორმებული და როგორც ვხედავთ, სარკმლის წირთხლებზე ფრონტალურად მდგომი წმ. მეომრები არიან გამოსახულნი. ფაქტია, რომ ვარძია მუწდისთან შედარებით ბევრად ამოძრავებულ მხატვრულ სისტემას წარმოადგენს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ჩანს სიმეტრიული სისტემის ერთგვარი სურვილი.

ბარის XII საუკუნის მხატვრული სისტემის განხილვამ და მუწდისთან შედარებამ გამოავლინა, რომ მუწდის შედარებით მეტად კალოუბნის წმ. გიორგის ეკლესია ჰგავს. მასშიც თავს იჩენს, ერთიანი, გაწონასწორებული მხატვრული სისტემა მეორე რეგისტრზე ერთგვარი ძვრებით. პირველ რიგში მუწდის, კალოუბანი, რეგისტრთა გამყოფი ზოლის საკურთხეველში და სამივე კედელზე ერთ დონეზე გავლებით ჰგავს, რითიც თითოეული კედელი ერთიანდება და თითქოს იკვრება. ასევე, კალოუბანის მომხატველს, მუწდისგან განსხვავებით, კამარის საბჯენი თაღით გაყოფილი არეები არ დახვდა, მაგრამ ის თანაბრად ჰყოფს ორივე კამარის ფერდს და მსგავსი ზომის სცენებს ათავსებს. ასევე, ისინი ერთმანეთს ჰგვანან მეორე რეგისტრის ამოძრავებით. შესაძლებელია კალოუბანში, ბევრად მეტი სცენაა გამოყენებული, ხატისებრი გამოსახულებები ანაწევრებს მოსახატ არეებს, მაგრამ თუ ზოგადი სახით შევხედავთ, შესაძლებელია ორივე მათგანში ერთიან მხატვრულ სისტემაში, მეორე რეგისტრთა ამოძრავების საშუალებით, თავს იჩენდეს ერთგვარი დინამიკური ძვრები. დანარჩენ ბარის მაგალითებში, ფავნისში და ვარძიაში განსხვავებული სურათი გვაქვს, შესაძლებელია ორივე მათგანი მუწდიზე დიდი ზომის ტაძარია და ამანაც განაპირობა მათი განსხვავებები, მაგრამ ის ერთიანობა, რაც მუწდიში ან თუნდაც კალოუბანშია, არ არის. ფავნისში შესაძლებელია ჩანდეს ერთიანი სისტემის აგების სურვილი, სადაც საკურთხეველში და სამივე კედელზე სამ-სამი რეგისტრია, მაგრამ მოპირდაპირე კედელზე განაწილებისას კომპოზიციების ზომები ერთმანეთისგან განსხვავებულია, რითიც ის მუწდის გაწონასწორებული, ერთიანი სისტემისგან საკმაოდ შორს დგას და მეტი დინამიკა იგრძნობა. შეიძლება ფავნისის მხატვრულ სისტემაში დინამიკურ-დეკორატიული სტილის ელემენტები სრული გაგებით არ იჩენს თავს, მაგრამ ფაქტია, მუწდისთან შედარებისას, ბევრად დინამიკურ-დეკორატიულია. რაც შეეხება ვარძიას, მასში კვლავ იგრძნობა თითქოს გაწონასწორებული და ერთიანი სისტემის აგების სურვილი, მოპირდაპირე კედელთა მსგავსად განაწილებით, რეგისტრთა გამყოფი ზოლების ერთ დონეზე გავლებით და კომპოზიციათა გამოსახვა მსგავსი ზომებით. მაგრამ დასავლეთი კედლის დანაწევრებით თავს იჩენს მუწდისგან განსხვავებული მიდგომა, რაც მეტ

დინამიკურობაში ვლინდება. თითქოს, ერთი შეხედვითაც, ვარძია სრულიად განსხვავებულ შტბეჭდილებას ტოვებს, სადაც მეტი სცენა და მეტი დინამიკაა. საბოლოოდ კი გამოდის, რომ კალოუზნის მხატვრული სისტემა, რა თქმა არა იდენტურად, მაგრამ ზოგადი მიდგომებით, შეიძლება მივამსგავსოთ მუწდის.

XII საუკუნის ტაძრების განხილვის შემდგომ, მინდა განვიხილო პირველ რიგში XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობები: ჟიბიანის ლამარია, ტვიბის თარინგზელი, წვირმის თარინგზელი, მამის მაცხოვრის ტაძარი და ჭოხულდი.

ტაძარი ჟიბიანის ლამარია, მუწდის მსგავსად, X საუკუნეშია აგებული. აქ მხატვრობის ორი ფენა გვაქვს - X და XIII საუკუნის. დაზიანების გამო დღესდღეობით ორივე ფენა ერთმანეთშია შეჭრილი, მაგრამ მეტნაკლებად შესაძლებელია მეცამეტე საუკუნის მხატვრული სიტემის აღქმა. მ. ყენია თავის სტატიაში წერს: „ჟიბიანის XIII საუკუნის მხატვრობის სისტემის აგების თავისებურებათა ანალიზი საშუალებას მამღევს დავასკვნა, რომ აქ მიუხედავად აშკარა მცდელობისა, მისდიოს მონუმენტურ-არქიტექტორინუკრი სტილის პრინციპებს, მხატვარი, როგორც საკუთარი ეპოქის შვილი, ყოველთვის თანმიმდევრული არაა ამ სურვილის განხორციელებისას და დროის ნიშნებიც საკმაოდ თვალსაჩინოდ ჩანს.“⁷⁹ ჟიბიანის ლამარიის ინტერიერის არქიტექტურული გადაწყვეტა მუწდის იდენტურია. საკურთხეველში ერთი სარკმელია, დასავლეთ კედელზე სარკმელი და კარი, კამარაზე კი მხოლოდ საბჯენი თალი. ასევე, მუწდის მსგავსად, მხატვრობის ორი რეგისტრია, მაგრამ, მუწდისგან განსხვავებით, აქ რეგისტრის გამყოფად ორნამენტული ზოლია გამოყენებული, რომელიც ოთხივე კედელზე სხვადასხვა დონეზეა გავლებული. ერთ დონეზე მხოლოდ ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედელზეა გავლებული, კამარის თალის ქვემოთ. მუწდისგან განსხვავებით, საკურთხეველისა და დასავლეთი კედლის რეგისტრთა გამყოფ ორნამენტულ ხაზში სარკმლებია შეჭრილი. მაგრამ, მუწდისა და ჟიბიანის ლამარიის მსგავსება შესაძლებელია ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლის სისტემის აგებაში დავინახოთ. მხატვარი კამარის თალის მეშვეობით დაცოფილი არეებით კმაცოფილდება, თითო-თითო სცენას გამოსახავს და კამარაზე მხარეების გამოსაცოფად ორნამენტულ ზოლს ავლებს. მეორე რეგისტრზე კი, ამ მომენტში, დაკარგულია სცენათა გამყოფი ხაზი, მაგრამ როგორც მ. ყენია წერს თავის სტატიაში, სცენათა გათვალისწინებით აღამოსავლეთ მონაკვეთში სცენები ბევრად დიდ ადგილს დაიკავებდნენ, ვიდრე დასავლეთ მონაკვეთში⁸⁰. ამის გათვალისწინებით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მუწდის მსგავსად მეორე რეგისტრი ჟიბიანშიც „ამოძრავებულია“. მაგრამ, სრულიად განსხვავებული მიდგომა ჩანს საკურთხეველის გაფორმებისას, მხატვარმა აფსიდში წმ. მამათა და დიაკვანთა რიგი მის მიერ დახატულ თაღედში მოათავსა. ასევე განსხვავებული მიდგომა ჩანს დასავლეთი კედლის შემთხვევაშიც, მხატვარმა პირველ რეგისტრზე ლაზარეს აღდგინება

⁷⁹ მ. ყენია, „ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში“, ჟურნალი აკადემია 4, 2015, გვ. 68-86.

⁸⁰ მ. ყენია, „ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში“, ჟურნალი აკადემია 4, 2015, გვ. 68-86.

გამოსახა, რომელშიც სარკმელია ჩართული. მან ის როგორც სცენის ნაწილი ისე გამოიყენა და მის წირთხლებზე ფიგურები განათავსა. მეორე რეგისტრს რაც შეეხება, კარის გარშემო აქეთ-იქით წმ. თევდორე და წმ. გიორგი გამოსახა, მაგრამ სარკმელს და კარს შორის კომპოზიციათა გამოსაყოფად ორნამენტული ხაზი გაავლო და ისიც არა შუაში, არამედ დასავლეთისკენ ჩაწეული. შესაძლებელია, მუწდის მსგავსად, ჟიბიანის ლამარაიაშიც ჩანს იმ მონუმენტურ-არქიტექტონიკური მიდგომა, არქიტექტურული დეტალების გათვალისწინების სურვილი, მაგრამ ჩემი აზრით ლამარიაში გამოვლენილი დინამიკურობა მუწდის „დინამიკურობისგან“ საკმაოდ განსხვავდება. პირველ რიგში მხატვრის მიერ დახატული თაღებით, რომლებიც მხატვრობას მეტ დეკორატიულობას ანიჭებს და ასევე დასავლეთი კედლის აგების პრინციპით.

ქვემო სვანეთის ტვიბის ტაძარი, მუწდის მსგავსად, ადრეულ ხანაშია აგებული და ის რამდენიმე საუკუნის შემდგომ მოიხატა. ასევე, მუწდის მსგავსადაა ინტერიერი გაფორმებული - საკურთხეველი, სარკმელი და ნიშები; დასავლეთი კედელი - კარი და სარკმელი; კამარაზე მხოლოდ საბჯენი თაღი. მუწდის მსგავსად მხატვრობის ორი რეგისტრია, მაგრამ ტვიბში სქელი ორნამენტული ზოლით არის რეგისტრები გამოყოფილი, რომელიც ოთხივე კედლეზე ერთ დონეზეა გავლებული. აფსიდის სარკმელი, რომლის აქეთ-იქით ორი წმ. ეკლესიის მამაა გამოსახული, წყვეტს რეგისტრის ხაზს და ვედრების სცენაშია შეჭრილი, ისე რომ ნაწილობრივ ფარავს მაცხოვრის ფეხსადაგამს. ასევე, კოქნის კომპოზიციამი ნიშებიც შეჭრილია. ტვიბში მხატვარი ნიშებს თითქოს წმ. მამათა რიგიდან გამოყოფს და მათ გასწვრივ წითელ ხაზებს ავლებს. როგორც მუწდიში იყო ნიშების რაღაც დოზით გათვალისწინება და მხატვრობის მორგება, ტვიბში პირიქით მხატვარმა ისინი საერთოდ გამოყო მხატვრობიდან და ბევრად შესამჩნევი გახადა თვალისთვის. დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე, სადაც საკრმელია გაჭრილი, ლაზარეს აღდგინებაა წარმოდგენილი და რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი ამავე სარკმლით არის გაწყვეტილი. მეორე რეგისტრზე კარის აქეთ-იქით ორი ქტიტორის გამოსახულებაა, სარკმლის და კარის შუაში კი მთავარანგელოზის ნახევაფიგურაა. სამივე ფიგურა ერთმანეთისგან წითელი ხაზებით არის გამოყოფილი, რომლებიც უსწორმასწოროდ არის გავლებული. მუწდის მსგავსად, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კამარა საბჯენი თაღით ორ ტოლ ნაწილად არის გაყოფილი, მხატვარმა თითო-თითო სცენა გამოსახა თაღის აქეთ-იქით. მეორე რეგისტრზე, თაღის ქვემოთ, კიბისებრი ორნამენტი გაავლო⁸¹ და ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედელი ორ ტოლ ნაწილად გაყო, მაგრამ მოპირდაპირე კედლები იდენტურად არ გაანაწილა. ორივე კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე წმ. მხედრები განათავსა, მაგრამ ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ორი ფიგურა გამოსახა, რომლებიც წითელი ხაზით გამოყო

⁸¹ თაღზე რა სახის ორნამენტი იყო გამოყენებული დაზიანების გამო შეუძლებელია თქმა, მეორე რეგისტრის სცენათა გამყოფი ორნამენტი იგივე მოტივს აგრძელებდა თუ განსხვავებულს იყენებს ოსტატი?

ერთმანეთისგან. მის მოპირდაპირე მხარეს სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში კი სამი წმ. დედათა ფიგურა განათავსა. ტიპის შემთხვევაში თითქოს მხატვარი ერთის მხრივ ქმნის გაწონასწორებულ და ერთიან სისტემას, რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტის ერთ დონეზე გავლებით, კამარის თაღით ნაკარნახევ ზომებსაც იყენებს, მაგრამ სცენათა დაყოფისას და არქიტექტურული დეტალების გამოყენებით, შეიძლება ითქვას, ტიპის მხატვრობას, მუწდისგან განსხვავებით, ბევრად ამოდრავებული მხატვრული სისტემა აქვს და მისი კედლები ბევრად დანაწევრებულია.

წვირმის თარინგზელ-ზაგარი მუწდისგან განსხვავებული აგებულების დარბაზული ტიპის ტაძარია, ის ბეტყელსაკურთხევლიანი ეკლესიაა და მისი ინტერიერიც მაქსიმალურად სადადაა დამუშავებული, აქ მხოლოდ აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი სარკმელი და დასავლეთით კარია. არქიტექტურის გათვალისწინებით წვირმის თარინგზელის ოსტატი სრულიად თავისუფალი იყო მხატვრული სისტემის განაწილებისას. მუწდის მსაგავსად აქაც მხატვრობის ორი რეგისტრია, მაგრამ დანარჩენი დეტალები მისგან სრულიად განსხვავდება. საკურთხეველში მაცხოვრის ვედრების კომპოზიციას, სადაც მაცხოვრის ტანად სარკმელია გამოყენებული⁸², მის ქვემოთ წრეებით შედგენილი დიდი ორნამენტული ზოლია გავლებული. კამარის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდებზე სამ-სამი სცენაა განთავსებული, მაგრამ მოპირდაპირე ფერდთა სცენათა განაწილება იდენტური არ არის. ორივე მხარეს შუა სცენები, გვერდზე მდგომ სცენებთან შედარებით, დიდი ზომისაა⁸³. სცენები ერთმანეთისგან, როგორც რეგისტრები, წვრილი ორნამენტით გამოიყოფა. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე ორივე მხარეს მხატვრის მიერ დახატული სამ-სამი თაღია, რომლებშიც ჩრდილოეთ მხარეს ორი მთავარანგელოზი და წმ. მეომარია გამოსახული, სამხრეთ მხარეს კი სამი წმ. მეომარი. მათ გვერდზე, ორივე მხარეს, აღმოსავლეთ მონაკვეთში წმ. მამათა „ხატისებრი“ გამოსახულებებია და პირველი და მეორე რეგისტრის სცენათა გამყოფი ხაზები არ ემთხვევა ერთმანეთს. დასავლეთ კედელზე პირველი რეგისტრი დაკარგულია, მეორე რეგისტრზე კი წმ. დედათა ფიგურებია, რომლებიც თაღებში არიან მოთავსებულნი. წვირმის თარინგზელი, როგორც არქიტექტურით, ისე თითოეული დეტალით განსხვავდება მუწდის თარინგზელისგან. შესაძლებელია არქიტექტურამ მეტი თავისუფლება მიანიჭა წვირმის ოსტატს, ვიდრე მუწდის და მან დაუნაწევრებელი არქიტექტურა დინამიკური სისტემის შესაქმნელად გამოიყენა. ამიტომ ვთვლი, რომ მუწდი წვირმის თარინგზელისგან საკამოდ განსხვავდება, თავისი დეკორატიული თაღებით და სცენათა განსხვავებული ზომებით.

მამის ტაძარი, რომელიც ქვემო სვანეთში, მუწდის ტაძართან ახლოს მდებარეობს, საკამოდ დიდი ზომის დარბაზული ტიპის ეკლესიაა და თავისი მხატვრული

⁸² ადრეული სვანური მხატვრობებიდან ნაკარნახევია.

⁸³ კამარის ჩრდილოეთ ფერდის შუა სცენა (ბზობა) ზომაში მცირედით არის გაზრდილი შედარებით სამხრეთი ფერდის შუა სცენასთან (შობა).

სისტემით საკმაოდ განსხვავებულია მისგან. მამის საკურთხეველში ოთხი ნიშა და ერთი სარკმელია. კონქის ვედრების კომპოზიციაში მაცხოვრის ტახტის აქეთ-იქით ორი ნიშაა გაჭრილი. კონქის და აფსიდის გამყოფი რეგისტრის ხაზი დაზიანების გამო დაკარგულია, მაგრამ სამხრეთ ნიშასა და ტახტს შორის რეგისტრის ხაზის ფრაგმენტია შემორჩენილი. სავარაუდოდ რეგისტრის ხაზი სამხრეთ ნიშას, მაცხოვრის ტახტს და ჩრდილოეთ ნიშას გადაკვეთდა. მუწდისგან განსხვავებით, მამში კონქის და აფსიდის რეგისტრის გამყოფ ხაზს არა მარტო ნიშები წყვეტს, არამედ მხატვრობაც (მაცხოვრის ტახტი). ასევე, განსხვავებულ მიდგომას ვხედავთ საკურთხეველის საკრძოლისა და წმ. მამების ფიგურათა განლაგებაში. მხატვარს აფსიდში სარკმლის ქვემოთ აქეთ-იქით, ორი მცირე ზომის ნიშა დახვდა, ამიტომ მან წმ. მამათა ფიგურები მათ ზემოთ განათავსა, რის შემდეგაც მათი შარავანდები სარკმლის ოვალის ზემოთ აღმოჩნდნენ. დასავლეთ კედელზე მხატვრობის სამი რეგისტრია და მეორე რეგისტრის სცენაში სარკმელია ჩართული. მამში კამარა საბჯენი თაღით არის გაყოფილი, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე კი ორ-ორი თაღია. მუწდის მსგავსად, მამის ოსტატი კამარის ორივე ფერდზე ორ-ორ კომპოზიციას გამოსახავს. სამხრეთ კედლის დასავლეთ თაღში მხატვარმა ორი სცენა გამოსახა, ხოლო მის გვერდზე აღმოსავლეთ თაღში ერთი სცენა, სულთმოფენობა, სადაც სარკმელია გაჭრილი. საინტერესო დეტალია, რომ მხატვარმა თითქოს იდეურად მიუსადაგა სარკმელს სცენა და თაღი ორი სცენით არ დაანაწევრა, როგორც მის გვერდზეა. ჩრდილოეთ კედლის თაღებში მხატვრობა სამწუხაროდ მთლიანად დაკარგულია და რთულია იმის თქმა, ერთნაირი განაწილება ექნებოდა თუ არა სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებს. თითქოს ჩანს მუწდის მსგავსი სისტემის აგების პრინციპი, როდესაც ოსტატი კამარაზე მოსახატ არეებს არ ანაწევრებს და სამხრეთ თაღში გაჭრილ სარკმელს მხატვრობას უსადაგებს, მაგრამ ამგავრი მიდგომა იმდენად ხშირია, რომ ზუსტ დებულებებს არ იძლევა. თუმცა მთლიანობაში მამის სისტემა მუწდის სისტემისგან განსხვავდება საკურთხეველის ნიშებისა და სარკმლის მიმართებით. ასევე, მუწდისგან განსხვავებით, მამში ხშირ შემთხვევაში, ფიგურათა შარავანდებით და ფეხებით, რეგისტრის ხაზები ორად იყოფა.

ჭოხულდის მაცხოვრის ტაძარი სავარაუდოდ XI საუკუნეშია აგებული და ის XIII საუკუნეში მოიხატა. მ. ყენია სტატიაში აღნიშნავს, რომ „მხატვრობის სისტემის საერთო გადაწყვეტის ხასიათიდან გამომდინარე, ჭოხულდის მოხატულობა ყველაზე „წინასწარი“ გამოდის სტატიაში განხილული XIII საუკუნის ზემო სვანეთის ანსამბლთა შორის.“⁸⁴ ჭოხულდის ტაძრის ინტერიერი საკმაოდ გაფორმებულია, აქ წვრილ პილასტრებზე დამყარებული საბჯენი თაღი კამარასა და გრძივ კედლებს ორ უთანაბრო ნაწილად ყოფს, აღმოსავლეთ მონაკვეთი შედარებით ვიწროა დასავლეთისაზე. გრძივი კედლები კი თაღით არის გაფორმებული, აღმოსავლეთ მონაკვეთში ერთი თაღია, დასავლეთ მონაკვეთში კი მძლავრ შეკიდულ კონსოლზე

⁸⁴ მ. ყენია, „ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში“, ჟურნალი აკადემია 4, 2015, გვ. 68-86.

დამაყრებელი ორი თადია. ტაძრის ინტერიერის გაფორმებაც საკმაოდ დინამიკურია და თითქოს მხატვარი მას კიდევ უფრო მეტ დინამიკას სძენს. მუწდის მსგავსად, აქ მხატვრობის ორი რეგისტრია, მაგრამ ოთხივე კედელზე სხვადასხვაგვარი რეგისტრთა დონეა და სცენათა განაწილებაც განსხვავდება. საკურთხეველში აფსიდის სარკმელი რეგისტრის გამყოფ ორნამენტულ ზოლს ჭრის და კონქის ვედრება-ხილვის კომპოზიციაშია შეჭრილი, სარკმლის გარშემო წმ. მამათა ფიგურებია, რომლებიც მუწდისგან განსხვავებით სხვადასხვა დონეზე არიან გამოსახულნი. დასავლეთ კედელზე, მუწდის მსგავსად, ერთი სარკმელი და კარია გაჭრილი, მაგრამ ჭოხულდში სრულიად სხვაგვარი მიდგომაა. სარკმელი პირველ და მეორე რეგისტრის კომპოზიციებშია მოთავსებული. სარკმლის ჩრდილოეთ მხარეს რეგისტრის ხაზი უფრო ქვემოთ არის გავლებული, ვიდრე სამხრეთ მხარეს. დასავლეთ კედლის კარი კი მეორე რეგისტრშია მოთავსებული, რეგისტრი ორ სხვადასხვა კომპოზიციას აერთიანებს, კომპოზიციათა გამყოფი ხაზის გარეშე (კარის სამხრეთ მხარეს სულთმოფენობის კომპოზიციაა გამოსახული, ჩრდილოეთ მხარეს კი წმ. დედის და ქტიტორის გამოსახულება). ჭოხულდის მხატვარმა კამარის ჩრდილოეთ ფერდის აღმოსავლეთ მხარეს ერთ სცენა გამოსახა, მის ქვემოთ რეგისტრის გამყოფი ხაზი გაავლო და მეორე რეგისტრის კომპოზიციამ კამარის ნაწილი და თალიც მოიცვა. დასავლეთ მხარეს იგივე პრინციპით ერთი სცენა გამოსახა კამარაზე, მეორე რეგისტრის სცენამ ასევე მოიცვა კამარის ნაწილი და თაღებიც, მაგრამ აქ უკვე რეგისტრის ხაზი გავლებული აღარ არის. კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ მხარეს ერთი კომპოზიციაა გამოსახული, დასავლეთ მხარესაც ასევე ერთი. თუმცა, დასავლეთ მხარეს კამარასა და თაღებს შორის დარჩენილ არეებზე წმ. მეუდაბნოე მამათა ნახევარფიგურებია გამოსახული. სამხრეთ კედლის თაღებში კი ფრონტალურად მდგომი ფიგურებია განთავსებული. მუწდის მსგავსად, ჭოხულდშიც გაფორმებულია არქიტექტურული დეტალები, მაგრამ აქ მხატვარი არქიტექტურით გამოყოფილ არეებს არ ჯერდება, მისთვის მნიშვნელოვანი აღარ არის არქიტექტურით ნაკარნახევი ფორმები. ასევე, არქიტექტურულ დეტალებს კი არ გამოყოფს, არამედ მათ სცენებში სვამს და თითქოს ყურადღებასაც არ აქცევს. ჭოხულდის მხატვარს დინამიკური სისტემის აგების სურვილი ამოდრავებს, სადაც ერთ დონეზე გავლებული რეგისტრთა გამყოფი ხაზები აღარ არის, ან თუნდაც სცენებს ყოველგვარი გამყოფი ხაზის გარეშე გამოსახავს. შეიძლება ბევრად მეტი არქიტექტურული დეტალი დახვდა ჭოხულდის მომხატველს, ვიდრე მუწდის მხატვარს, მაგრამ ფაქტია მიდგომა სრულიად განსხვავებულია. მუწდისგან განსხვავებით, ჭოხულდში არქიტექტურულმა ელემენტებმა თავისი ძალა დაკარგეს და მხატვრობის ნაწილად იქცნენ.

XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მხატვრული სისტემის განხილვის და მუწდისთან შედარების შემდგომ გამოჩნდა, რომ სვანეთის მხატვრულ სისტემაში, XII საუკუნის ზემო სვანეთის მაგალითებთან შედარებით, მეტად იგრძნობა დინამიკურ-დეკორატიული სტილი. არქიტექტურული დეტალების ნაკლებად გამოყოფა, ორნამენტული მოტივების უკუგდება, რეგისტრთა ხაზების სხვადასხვა დონეზე

გავლება, რეგისტრთა შორის სცენათა განსხვავებული ზომებით გამოსახვა და ასე შემდეგ. რაც მუწდის მხატვრულ სისტემას სრულიად არ ახასიათებს და შეიძლება ითქვას XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებთან მყარი კავშირი ვერცერთან ვერ ჰპოვა, მაგრამ ზოგადი მიდგომებით მან საერთო ჰპოვა ზემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარიასთან, სადაც ბევრად თავშეკავებულად და სიმეტრიულად არის სისტემა აგებული, მაგრამ ეს საერთოც მხოლოდ მცირე დეტალებში მდგომარეობს. ერთი შეხედვით ჟიბიანის მხატვრულ სისტემა საკმაოდ გაწონასწორებულ და ერთიანი სისტემის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ როდესაც მას მუწდის მხატვრული სისტემა შევადარეთ გამოჩნდა, რომ მასში ბევრად მეტი ამოძრავებაა. შესაძლებელია რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედელზე ერთ დონეზე, კამარის საბჯენი თაღის ქვემოთ არის გავლებული და ასევე ორივე მხარე იდენტურად არის განაწილებული და ამის საშუალებით ერთიანი და გაწონასწორებული მხატვრული სისტემის შთაბეჭდილება უნდა გვრჩებოდეს, მაგრამ როდესაც საკურთხეველის და დასავლეთი კედლის განაწილებას დავაკვირდებით, დავინახავთ რომ ჟიბიანის ლამარია მუწდისთან შედარებით ბევრად დეკორატიულ-დინამიკურია. დეკორატიულობა ჩანს საკურთხეველის აფსიდში მამათა თაღედში გამოსახვით, დინამიკურობა მთლიანად დასავლეთი კედლის განაწილებაში, სადაც სარკმელი რეგისტრის ორნამენტულ ზოლშია შეჭრილი და კარი და რეგისტრის ზოლს შორის ხაზია გავლებული და ისიც არა ცენტრში. ამიტომაც, როდესაც ჟიბიანის ლამარია შევადარეთ მუწდის დავინახეთ, რომ მათი მხატვრები მხატვრული სისტემის აგებისას სრულიად განსხვავებულ მიდგომებს იყენებენ. დანარჩენი ზემო სვანეთის მაგალითები კი სრულიად განსხვავდებიან მუწდისგან. ქვემო სვანეთის ტვიბის მხატვრობაში შესაძლებელია რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი, საკურთხეველში და სამივე კედელზე ერთ დონეზეა გავლებული, მაგრამ დანარჩენი დეტალებით, მაგალითად არქიტექტურული ელემენტებთან მიდგომით, მუწდი და ტვიბი განსხვავდება. ტვიბში მხატვარი აფსიდში გაჭრილ ნიშებს თითქოს გამოყოფს მხატვრობიდან და მთელ სიგრძეზე გამოყოფ ხაზს ავლებს, დასავლეთი სარკმლის და კარის შემთხვევაში სარკმელი რეგისტრის ორნამენტშია შეჭრილი და კარის შემთხვევაში კი მის ზემოთ ლორონიანი მთავარანგელოზის ფიგურაა გამოსახული, მაგრამ მის გვერდებზე ფრონტალურად მდგომი ფიგურებია გამოსახული, რომლებიც მისგან ხაზებით არიან გამოყოფილნი და ეს ხაზებიც არასწორად არის გავლებული. მოპირდაპირე კედელებზეც არ ჩანს მუწდის მსგავსი თანაბარი განაწილება. მეორე რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთებზე, სამხრეთ კედელზე ერთ კომპოზიციაში სამი ფიგურაა გამოსახული, ჩრდილოეთ კედელზე ორი, მაგრამ ისინი კომპოზიციის გამყოფი ხაზით არიან გამიჯნულნი. ამიტომაც მოპირდაპირე კედელთა განაწილებით და არქიტექტურული ელემენტების მიმართ დამოკიდებულებით XIII საუკუნის ტვიბი სრულიად განსხვავდება მუწდისგან. ქვემო სვანეთის მეორე ტაძარ მამშიც მუწდისგან საკმაოდ განსხვავებული მიდგომა ვლინდება. პირველ რიგში მხატვარს განსხვავებული ტაძრის ინტერიერი დახვა და მხატვრული სისტემა საკმაოდ

დინამიკურად გაანაწილა. მაგალითად, ეს საკმაოდ კარგად ჩანს სამხრეთი კედლის თაღებში კომპოზიციითა განაწილებისას. დასავლეთ თაღში ორი კომპოზიცია განათავსა, მის გვერდზე კი სარკმლის გარშემო ერთი, თითქოს სარკმლის ფორმას მიუსადაგა სცენა, მაგრამ ამგვარი გადაწყვეტით დინამიკა შემოიტანა მხატვრობაში. ასევე რეგისტრის ხაზებთანაც სრულიად განსხვავებული მიდგომაა, დასავლეთ კედლის ხაზებში ფიგურათა დეტალებია შეჭრილი. ზემო სვანეთის წვირმში მხატვარს სრულიად დაუნაწევრებელი ინტერიერი დახვდა და მან არჩია მუწდის მსგავსი გაწონასწორებული ერთიანი სისტემის ნაცვლადე მხატვრული სისტემა საკმაოდ დეკორატიული და დინამიკური ხასიათით აეგო. მან კამარის ორივე ფერდზე სამ-სამი კომპოზიცია გამოსახა და არა მსგავსი ზომებით. მეორე რეგისტრზე კი საერთოდ დეკორატიული თაღები გამოსახა, რომლებშიც ფიგურები მოათავსა. ეს რამდენიმე დეტალი საკმაოდ კარგად მეტყველებს მუწდისა და წვირმის განსხვავებაზე. ჭოხულდშიც ბევრად ამოძრავებული და დეკორატიული მიდგომაა, მუწდის მსგავსად, აქ არ არის არქიტექტურული ელემენტები გათვალისწინებული და გამოყოფილი. პირიქით, ჭოხულდის მხატვარი, მაგალითად სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე გაჭრილ თაღებს მხატვრობაში ისე იყენებს, რომ სცენის ნაწილის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მას საერთოდ არ უყურებს და მისთვის მნიშვნელოვანი არ არის. ასევე დასავლეთ კედელზე რეგისტრთა გამყოფი ხაზი სხვადასხვა დონეზეა გავლებული. ფაქტია, დეტალური ანალიზის შემდგომ, საკმაოდ კარგად ჩანს მუწდის თარინგზელის განსხვავებულობა XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის მხატვრობებთან. მასში ბევრად „მშვიდი“ გაწონასწორებული მხატვრული სისტემაა, სადაც მხატვარი ითვლისწინებს არქიტექტურულ ელემენტებს, ასევე არ ანაწევრებს მოსახატ არეებს და ერთიან მხატვრულ სისტემას ჰქმნის.

ბარის XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების მხატვრული სისტემა, საკმაოდ განსხვავდება მუწდის და ზემოთ განხილული ტაძრებისგან. დარბაზულ ეკლესიაში კვლავ ორ რეგისტრიაინი მხატვრობაა ოთხივე კედელზე, მაგრამ თითოეული კედელი განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი. რეგისტრები და სცენები მუქი ფერის ხაზებით არის გამოყოფილი, მაგრამ კამარის ჩრდილოეთი და სამხრეთი ფერდის შემთხვევაში მხოლოდ სწორი ხაზებით კი არ იყოფა, არამედ თითოეული სცენა ერთმანეთისგან დეკორატიული თაღებით არის გამიჯნული. მეორე რეგისტრის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედელის მხატვრობა კი ერთმანეთისგან განსხვავებულად არის განაწილებული. კომპოზიციები ზოგიერთ შემთხვევაში ბევრად გრძელია და რეგისტრის ქვედა ხაზი ქვემოთ არის გავლებული, ზოგიერთ შემთხვევაში სცენა უფრო მოკლეა და ამიტომ რეგისტრის ხაზი ზემოთ ევლება, ამის გამო ქვედა რეგისტრის ხაზი არა ერთ დონეზე, არამედ უსწორმასწოროდ არის გავლებული. დასავლეთი კედელი კი სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედელზე ბევრად დანაწევრებულია. ინტერიერში შეისრული ფორმის მოზრდილი ზომის ნიშა დახვდა მხატვარს და მის შიგნით ორი სცენა გამოსახა, რომლებიც ხაზებით გამოყო, მის ზემოთ ერთი სცენა, ხოლო, გვერდებში, სამხრეთით წმ. მეომარი გამოსახა, ჩრდილოეთში კი სახარებისეული კომპოზიცია. თითოეული სცენა ერთმანეთისგან

ხაზებით არის გამოყოფილი და საკმაოდ დანაწევრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თან კედელი, სადაც ცარიელი სივრცე „დარჩა“, მხატვარმა ორნამენტით შეავსო. ამგვარად, თითოეულ დეტალს რომ გავყვეთ, საკმაოდ ჩანს მუწდის და ხარების ეკლესიის განსხვავება, როგორც დეკორატიული თაღების გამოყენებით, ასევე განსხვავებული მოპირდაპირე კედლების აგებით და მთლიანობაში მოსახატი არე სრულიად სხვაგვარი გააზრებით.

მუწდის მხატვარული სისტემის გაანალიზებისას გამოჩნდა, რომ მხატვარი საკმაოდ ყურადღებას აქცევს X საუკუნეში აგებული ტაძრის ინტერიერს. ის იცავს არქიტექტურული დეტალებით გამოყოფილ არეებს და შეძლებისდაგვარად არ ანაწევრებს მას. ასევე ორნამენტით აფორმებს სარკმელებს, კამარის საბჯენ თაღს, კარებს, რისი მეშვეობითაც გამოყოფს მათ და ასევე მხატვრულ სისტემაში ერთგვარ აქცენტებსაც სვამს. გარდა არქიტექტურის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულებისა, მთლიან მხატვრულ სისტემაში იგრძნობა, გაწონასწორებული და პროპორციული სისტემის აგების სურვილი, ოთხივე კედელზე რეგისტრთა ხაზის ერთ დონეზე გავლებით და მოპირდაპირე კედელთა ერთგვარი კავშირით. თუ ლიტერატურაში მიღებულ განვითარების ეტაპთა დახასიათებას მივყევით, შესაძლებელია მუწდის განვითარების XI-XII საუკუნეების დახასიათებასთან ჰპოვოს საერთო, მაგრამ თუ მეორე რეგისტრის ერთგვარ ამოძრავებას გავითვალისწინებთ, შესაძლებელია მუწდის მხატვრულ სისტემაში XII საუკუნის მეორე ნახევარიდან - XIII საუკუნის ჩათვლით გაჩენილ, როგორც ლიტერატურაში მოიხსენიებენ, ახალი სტილის შემოღინების კვალიც ჩანდეს? როდესაც მუწდის მხატვრული სისტემა განვითარების XI-XIII საუკუნეების მოხატულობათა მაგალითებს შევადარეთ, გამოჩნდა, რომ ყველაზე მეტად მუწდის მხატვრულმა სისტემამ საერთო 1096 წელს მოხატულ იფრართან ჰპოვა. პირველ რიგში ორივეგან იგრძნობა გაწონასწორებული ერთიანი მხატვრული სისტემა, სადაც საკმაოდ „ფრთხილი“, მაგრამ ამოძრავების სურვილიც ჩანს. ამოძრავების სურვილს და „ახალი სტილის“ შემოღინებას ვხედავთ ზემო სვანეთის XII საუკუნის სხვა მაგალითებშიც, ნაკიფარში, წვირმის მაცხოვარში და მაცხვარიშში. ნაკიფარში, რეგისტრთა გამყოფი ხაზებში არქიტექტურული ელემენტების შეჭრით, მეორე რეგისტრის კომპოზიციათა გამყოფი ხაზის არ გამიჯვნით; წვირმის მაცხოვარში, ასევე რეგისტრის გამყოფ ხაზებში თაღების და სხვა არქიტექტურული დეტალების შეჭრით და ასევე რეგისტრის ხაზის საკურთხეველში, ჩრდილოეთ და დასავლეთ კედლებზე ერთ დონეზე გავლებით, მაგრამ სამხრეთი კედლის გამყოფად მხოლოდ თაღების დატოვებით; მაცხვარიშში საკურთხეველში და სამივე კედელზე განსხვავებულ კომპოზიციათა განლაგებით, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის სრულიად განსხვავებული განაწილებით, რაც სხვადასხვა ზომის კომპოზიციათა გამოსახვაში და რეგისტრთა გამყოფი ხაზების სხვადასხვა დონეზე გავლებაში ვლინდება. თუ მუწდის სხვა მაგალითებს, მხატვრულ სისტემის ერთგვარი ამოძრავების ხასიათით, შევადარებთ საკმაოდ კარგად ჩანს, რომ მასთან ყველაზე ახლოს იფრარის მხატვრობაა. ორივე შემთხვევაში მოპირდაპირე კედლები იდეენტურად არის განაწილებული, რეგისტრთა გამყოფი ზოლიც ერთ დონეზე არის

გავლებული და რაც მთავარია სისტემაში ამოძრავება ორივე შემთხვევაში აღმოსავლეთ მონაკვეთებში განთავსებული კომპოზიციების ზომაში დაპატარავებით ვლინდება. მუწდში შეიძლება, მხოლოდ მეორე რეგისტრის კომპოზიციათა დაპატარავებით და კამარის კომპოზიციის იგივე ზომით დატოვებით, მეტი უწონასწორობა ჩნდება მხატვრულ სისტემაში, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ იფრარის ინტერიერში მუწდის მსგავსად კამარის სამჯენი თაღით არ არის გაყოფილი ფერდები და ამიტომაც თევდორეს მეტი თავისუფლება ჰქონდა კომპოზიციათა განაწილებაში. ამიტომაც ამ დეტალებიდან გამომდინარე ვთვლი, რომ იფრარის მხატვრული სისტემა ბევრად ჰგავს მუწდის სისტემას, მაგრამ აღსანიშნია, რომ ერთგვარი მონუმენტურ-არქიტექტონიკური მიდგომით ზემო სვანეთის XII საუკუნის თევდორეს მიერ მოხატული ლაგურკაც ჰგავს. მუწდის და მისი ინტერიერი საკამოდ განსხვავდება, სადაც სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე თაღებია გაჭრილი, ამიტომაც შესაძლოა შთაბეჭდილება დაგვრჩეს, რომ ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, მაგრამ ორივე მხატვრობა ინტერიერის მიმართ ზოგადი მიდგომით საკამოდ ჰგვანან ერთმანეთს. ორივე შემთხვევაში გათვალისწინებულია არქიტექტურული ელემენტებით გამოყოფილი მოსახატი არეები და თევდორე, მაგალითად, თაღებში თითო-თითო სცენას ათავსებს და რეგისტრის გამყოფ ხაზს არ ავლებს, რისი მეშვეობითაც რეგისტრთა გამყოფად თაღები გვევლინება და არ ნაწევრდება ინტერიერი. XII საუკუნის ბარის სამი მოხატულობიდან - კალოუბანი, ფავნისი, ვარძია - მუწდში საერთო ყველაზე მეტად კალოუბნის მოხატულობასთან გამოძებნა. აქ მუწდის მსგავსად საკუროთხველზე და სამივე კედელზე რეგისტრის გამყოფი ზოლი ერთ დონეზეა გავლებული, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე ორნამენტული მოტივია დამატებული, ასევე კამარის ორივე ფერდზე კომპოზიციათა დაყოფა იდენტურია და რაც მთავარია მეორე რეგისტრზე ვხედავთ ერთგვარ დინამიკას. დასავლეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე წმ. მხედართა კომპოზიციების გვერდზე სამი ხატისებრი გამოსახულება, სამხრეთ კედელზე კი სარკმლის გარშემო ორი წმ. მეომრის ფიგურაა და სარკმლის ქვემოთ კვლავ ხატისებრი გამოსახულებაა. შესაძლოა კალოუბნის შემთხვევაში მეორე რეგისტრთა დაყოფა და ამოძრავება ბევრად დინამიკურია მუწდიზე და იდენტური მსგავსება არ ჩანს მათ შორის, მაგრამ მსაგავსების დანახვა შესაძლოა ზოგადი მიდგომით, სადაც მხატვრულ სისტემაში დინამიკა მეორე რეგისტრის განაწილებით შემოდის. XIII საუკუნის მოხატულობები, რომლებშიც სრულად იგრძნობა იმ „ახალი სტილის“ დეკორატიულ-დინამიკური ელემენტები, შეიძლება ითქვას სრულიად განსხვავებულია მუწდის თარინგუელის მოხატულობისგან. ბარის, ზემო სვანეთის და ქვემო სვანეთის მაგალითებიდან, თითქმის ვერცერთან ვერ ჰპოვა საერთო, მაგრამ შედარებით მეტი საერთო მუწდში ზემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარიასთან გამოიხატა. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერიერს გადაწყვეტით ეს ორი ტაძარი საკამოდ ჰგავს ერთმანეთს და ამის გათვალისწინებით კიდევ უფრო უნდა დავინახოთ მათი შორის განსხვავებები. ერთადერთი რითიც გავს ჟიბიანის ლამარია მუწდის ეს არის ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების განაწილება. მხოლოდ ამ ორ

კედელზეა რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი ერთ დონეზე გავლებული, საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელის შემთხვევაში კი სხვადასხვა დონეზეა. ასევე კამარის საბჯენი თაღებით შემოსაზრვული დონეები დაცული და მეორე რესგიტრის კომპოზიციითაა ზომები იდენტურია. მაგრამ დანარჩენი დეტალებით, არქიტექტურის მიმართ დამოკიდებულებით და საკურთხეველში დეკორატიული თაღების გამოსახვაში, მუწდისგან საკმაოდ შორს დგას. ჟიბიანის ლამარიაში იგრძნობა ბერვად მეტი დეკორატიულობა, რაც მუწდიში არ არის და შედარებისას გამოჩნდა რომ მუწდის სისტემა ბერვად გაწონასწორებული და თავშეკავებულია, აღმოსავლეთ მონაკვეთების გაზრდის გათვალსწინებითაც. რაც შეეხება დანარჩენ მაგალითებს - ქვემო სვანეთის - ტვიბს, მამს; ზემო სვანეთის - წვირმის თარინგზელს, ჭოხულდს; ბარის უდაბნოს ხარების ეკლესიას, ისინი სრულიად განსხვავდებიან მუწდის მხატვრული სისტემისგან. ტვიბის შემთხვევაში ბევრად ნაკლები ყურადღება ექცევა არქიტექტურულ დეტალებს და მათი გამოყოფა ხდება მხატვრული სისტემიდან. მოპირდაპირე კედლები საკმაოდ განსხვავებულად არის განაწილებული, რაც კარგად ჩანს სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთებში, სადაც სამხრეთ მხარეს ერთ კომპოზიციამში სამი ფიგურაა, ჩრდილოეთით ორი და ერთმანეთისგან კომპოზიციის გამყოფი ხაზით გამოიყოფიან. მამი მაგალითად საკმაოდ დინამიკური მხატვრული სისტემით ხასიათდება, სადაც განსხვავებული რეგისტრთა რაოდენობა და რეგისტრთა ხაზებში შეჭრილი ფიგურებია. წვირმის თარინგზელში მხატვარი სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედელზე პირველ რიგში დეკორატიულ თაღებს გამოსახავს, რითიც უკვე საკმაოდ შორს დგას მუწდისგან და კამარის ფერდთა კომპოზიციებს კი განსხვავებული ზომებით გამოსახავს. ჭოხულდი კი სვანეთის მოხატულობებიდან ყველაზე მეტად განსხვავდება მუწდისგან, სადაც არქიტექტურულმა დეტალებმა, მუწდისგან განსხვავებით, მნიშვნელობა დაკარგეს, მხატვრობის ნაწილები გახდნენ და ასევე დასავლეთ კედელზე გავლებული რეგისტრთა გამყოფი ხაზი სხვადასხვა დონეზე გავლებული, რაც სრულიად უპირისპირდება მუწდის მხატვრული სისტემის აგების პრინციპებს. უდაბნოს ხარების შემთხვევაში, სრული მნიშვნელობით არის გამოხატული დინამიკურ-დეკორატიული, პირველ რიგში დეკორატიული თაღების გამოსახვით და მათში კომპოზიციების მოთავსებით, ასევე კომპოზიციითაა სხვადასხვა ზომით გამოსახვით და რეგისტრთა გამყოფი ზოლების სხვადასხვა დონეზე გავლებით. საკმაოდ ნათლად ჩანს, რომ XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითების განხილვამ და მუწდისთან შედარებამ გამოავლინა, რომ მუწდიში სკამოდ კარგად ჩანს გაწონასწორებული ერთიანი მხატვრული სისტემა, რითიც ის XII საუკუნის მიდგომებთან უფრო ახლის არის, კონკრეტულად კი ზემო სვანეთის XI საუკუნის ბოლოს მოხატულ იფრართან. ასევე, მუწდისთან, სხვა მაგალითებთან შედარებით, მეტი საერთო XII საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებულმა კალოუბანმა ჰპოვა. მაგრამ XIII საუკუნის განხილული მაგალითებიდან მუწდიმ ისეთი კავშირი, რაც იფრართან და კალოუბანთან ჰპოვა, არცერთში არ გამოვლინდა. ამიტომ, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მუწდის თარინგზელის მხატვრობა ხასიათდება მონუმენტურ-არქიტექტონიკური მხატვრული სისტემით, რითიც XI

საუკუნის მეორე ნახევრიდან - XII საუკუნის პირველ ნახევრის მაგალითები ხასიათდება, მაგრამ ასევე ვითვალისწინებ მის ერთგვარ მეორე რესგიტრის ამოძრავებას და როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნავენ, ნიშნავს ეს „ახალი სტილის“ (XII საუკუნის მეორე ნახევარი - XIII საუკუნე) გაჩენას მუწდის თარინგზელში? თუ უბრალოდ მხატვარმა, იფრარის მსგავსად, რომელსაც კონკრეტული თარიღი გააჩნია 1096 წ. და XI საუკუნის პირველი ნახევრიდან - XII საუკუნის მეორე ნახევრის განვითარების ეტაპში ხვდება, გადაწყვიტა უბრალოდ მეტი დინამიკა შემოეტანა მონუმენტურ-არქიტექტონიკურ მხატვრულ სისტემაში.

გამოსახულებათა მხატვრული გადაწყვეტა

კომპოზიციათა აგებულება და ფიგურათა დამუშავება

მუწდის თარინგზელის მოხატულობის დეკორატიული სისტემის აგების თავისებურებების გაანალიზების შემდგომ, საჭიროდ ვთვლი ამ თავში ვისაუბრო კონკრეტულად კომპოზიციური აგებულების თავისებურებებზე. ჩვენს მიერ განსახილველი პერიოდის XI-XII-XIII ს.ს. მოხატულობათა განვითარების ორი ეტაპი სხვადასხვაგვარად ხასიათდება. თ. ვირსალაძის ნაშრომში⁸⁵ ვკითხულობთ, რომ XI დასაწყისიდან XII საუკუნის მეორე ნახევრამდე ხასიათდება მონუმენტური სცენებით, სადაც პეიზაჟურ ფონზე გამოსახებიან მსხვილი აგებულების ფიგურები და მხატვრული აქცენტების დასმაში ვლინდება მშვიდი რიტმი. ასევე, ამ პერიოდში იცვლება ფიგურათა აგებულებაც, პროპორციები ბევრად უფრო ანატომიურად სწორ და დალაგებულ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამასთან ერთად, ქართული მონუმენტური მხატვრობა ინარჩუნებს თავის ხასიათს: მკაცრ ფერთა გამას, თავშეკავებულობას ფორმების მოდელირებაში, რომლებიც ამონათებებით და ხაზოვანი ხასიათით ხასიათდება. მაგრამ, მთლიანად იცვლება ხაზოვანი ნახატის მხატვრული მანერა: ის რჩება ნახევრად ორნამენტული, თუმცა ფორმების, სამოსის დამუშავება ბევრად რბილდება და მსუბუქდება. XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIII საუკუნე კი განსხვავდება. მხატვრობა კვლავ ინარჩუნებს ერთგვარ მონუმენტურ ხასიათს, მაგრამ ის დინამიური და დეკორატიული ხდება. ასევე დინამიური ხდება ფიგურათა მოძრაობები და პოზები, ამის უკეთესად გამოსახატავად ფრონტალურად მდგომი ფიგურები იცვლება სამ მეოთხედში გამოსახული ფიგურებით. ჩნდება მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, არქიტექტურული და კლდოვანი ფონებით, მაგრამ ფონის და ფიგურათა მიმართება კვლავ იგივე რჩება, ფიგურები ყოველთვის მთავარ როლს ასრულებენ კომპოზიციის ბრტყელ ფონზე.

ჩემთვის საინტერესოა მუწდის თარინგზელის მხატვრობა რომელიმე ეტაპის დახასიათებას თუ მოერგება. ამიტომ საჭიროდ ვთვლი განვიხილო რა ხერხებს იყენებს მხატვარი კონკრეტულ სცენათა აგებისას, როგორ აგებს ფიგურებს და ამუშავებს მათ. ვფიქრობ რომ ცალკეული კომპოზიციური ანალიზი დაგვეხმარება გავიგოთ თუ როგორ მოქმედებს მნახველზე ინტერიერში განაწილებული სცენების აგებულება. ასევე, როგორც წინა თავებში, ამ თავშიც საჭიროდ ვთვლი მუწდის თარინგზელი კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით შედარდეს XI-XII-XIII საუკუნის ზემო სვანეთის, ქვემო სვანეთის და ბარის მოხატულობებს. საინტერესოა ჩვენს მიერ განხილული ტაძარი, ამ კომპონენტით საერთოს ჰპოვებს თუ არა რომელიმე საუკუნის ან რეგიონის მოხატულობებთან.

⁸⁵ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гл. 10-24.

მუწდის თარინგზელის მხატვრობაში, როგორც ბევრჯერ აღვნიშნეთ კომპოზიციათა უმრავლესობა მხოლოდ მოსამზადებელი ნამუშევრის დონეზე გვაქვს შემორჩენილი, შედარებით სრულფასოვნად აღიქმება საკურთხევლის და მეორე რეგისტრის სცენები. მაგრამ მოსამზადებელი ნამუშევრის მეშვეობითაც, რა თქმა უნდა არა სრულფასოვნად, მაგრამ შესაძლებელია კომპოზიციურ განაწილებაზე და ფიგურათა აგებულებაზე საუბარი, ასევე შემორჩენილი დეტალებით ფიგურათა სხეულის და სამოსის მოდელირებაზე.

მუწდის თარინგზელის კომპოზიციურ აგებულებაზე დაკვირვებისას, პირველ რიგში მნახველს თვალში რაც ხვდება ეს არის კომპოზიციათა საკამოდ „მშვიდი“ და გაწონასწორებული ხასიათი, სადაც მკაფიოდ არის გამოყოფილი ცენტრული ღერძი. თითქოს მხატვარი თითოეულ კომპოზიციას ცენტრის გარშემო აგებს და ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს სცენაში მონაწილე ფიგურებით, რომლებიც ცენტრისკენ არიან მიმართულნი. ასევე მხატვარი კომპოზიციათა აგებისას, ითვალისწინებს მუწდიში საკმაოდ მცირე ზომის მოსახატ არეებს, ის ცენტრის მეტად აქცენტირებისთვის და სცენების შესამსუბუქებლად კომპოზიციაში ტოვებს ცარიელ არეებს და ფიგურებს კომპოზიციის კიდეებში ათავსებს. ასევე არ ტვირთავს სცენებს არქიტექტურული, ან თუნდაც მცენარეული ელემენტებით, რისი მეშვეობითაც მცირე ზომის კომპოზიციები საკმაოდ „თავისუფალი“ აგებულებისა არიან.

მაგალითად კონქის ვედრება-ხილვის შემთხვევაში კომპოზიციურ ცენტრს ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვრის ფიგურა წარმოადგენს, რომლის გარშემო ცარიელი სივრცეებია დატოვებული. თითქოს კომპოზიციის კიდეში გამოსახული ანგელოზთა დასები, რომელთა სხეულთა მცირედი ნაწილი კიდეების მეშვეობითაა წაჭრილი, კომპოზიციის აღქმისას გაჭედებულობის შთაბეჭდილებას უნდა გვიქმნიდნენ, მაგრამ, მაცხოვრის გარშემო დატოვებული ცარიელი არეების მეშვეობით, სცენა საკმაოდ მსუბუქდება. ყველაზე გადატვირთული სცენის შთაბეჭდილებას ხარების კომპოზიცია უნდა გვიქმნიდეს, სადაც მთავარანგელოზის უკან, ფონად არქიტექტურაა გამოსახული, ხოლო ღვთისმშობლის უკან ტახტი, მაგრამ მხატვარმა ფიგურები კომპოზიციის კიდეებში განათავსა და სცენის შესამსუბუქებლად მათ შორის ცარიელი არე დატოვა, რამაც როგორც კომპოზიციური ცენტრი გამოყო, ასევე კომპოზიციას მეტი „თავისუფლება“ შესძინა. იგივე მიდგომა ჩანს ფერისცვალების, ბზობის და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის კომპოზიციებში. ფერისცვალების შემთხვევაში, ცენტრს მაცხოვრის ფიგურა წარმოადგენს, ხოლო წინასწარმეტყველთა და მოწაფეთა ფიგურები კომპოზიციის კიდეებში არიან წამოკიდებული, მაგრამ მხატვარმა კვლავ ცარიელი არე დატოვა მაცხოვრის გარშემო, რამაც კომპოზიციში ერთგვარი სივრცე შექმნა. ბზობაში ცენტრად სახედარზე ჩამომჯდარი მაცხოვრი გვევლინება, რომლის გარშემო კვლავ ცარიელი არეა დატოვებული. იერუსალიმის კარიბჭე და მოწაფეთა ფიგურები კომპოზიციის კიდეებთან არიან წამოკიდებული და მათი ფიგურები ოდნავ კომპოზიციის კიდეებით იჭრება, მაგრამ, როგორც კონქის შემთხვევაში იყო მაცხოვრის გარშემო დატოვებული ცარიელი ფონით, კომპოზიცია გაჭედებულობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაშიც ცენტრად

მაცხოვრის ფიგურაა, მის გარშემო ცარიელი ფონი დატოვა, რისი მეშვეობითაც მეტად გამოყო ცენტრული ღერძი და ასევე შეამსუბუქა გაჭედული კომპოზიციის შთაბეჭდილება, რაც შეიძლება კომპოზიციის კიდეებში განთავსებულ ფიგურებს გამოეწვიათ (მართალთა ჯგუფები, ევასთან, ადამთან, მეფე სოლომონთან, მეფე დავითთან და იოანე ნათლისცემელთან ერთად). მირქმის სცენის დაზიანების გამო მიჭირს რაიმეს თქმა, მაგრამ ვვარაუდობ, რომ იგივე მიდგომა იქნებოდა, რაც წინა სცენებში⁸⁶. შედარებით განსხვავებულ მიდგომას ვხედავთ შობის და ნათლისღების კომპოზიციებში. შობის სცენაში, კამარის სცენებთან შედარებით, მეტი ფიგურაა წამოდგენილი. ამ შემთხვევაში ცენტრად სარეცელზე წამოწოლილი ღვთისმშობლის ფიგურა გვევლინება, რომლის გარშემო არა ცარიელი სივრცე, არამედ ფიგურები არიან წამოდგენილნი. მხატვარმა მრავალფიგურიანი სცენის შესამსუბუქებლად ფიგურები ზომაში დააპატარავა, კამარის სხვა ფიგურებთან შედარებით, რათა თავიდან აეცილებინა გადატვრითული სცენის შთაბეჭდილება და ამის მეშვეობით სცენაში მეტი ცარიელი არე დარჩა. ნათლისღების კომპოზიციის ზედა ნაწილი მართალია დაზიანებული, მაგრამ მაინც ჩანს, რომ აქ სხვაგვარ მიდგომაა. პირველი რეგისტრის სცენებთან შედარებით მხატვარს მეტი ადგილი ჰქონდა, ამიტომაც ანგელოზთა და იოანე ნათლისცემლის ფიგურები კომპოზიციის კიდიდან დაშორებით გამოსახა. ასევე აღსანიშნავია, რომ ნათლისღების კომპოზიციაში ცენტრად დასავლეთ კედლის სარკმელი გვევლინება.

კომპოზიციათა „მშვიდ“ და გაწონასწორებულ შთაბეჭდილებას, ასევე ხელს უწყობს ფიგურათა აგებულება და მათი „თავშეკავებული“ მოძრაობები. მუწდის მხატვრობაში, როგორც სახარებისეულ სცენებში წამოდგენილი ფიგურები და ასევე ცელკეული წმინდანთა ფიგურებიც, საკმაოდ პროპორციული აგებულებისა არიან. მუწდის ფიგურათა აგებულების პრინციპი ყველაზე კარგად წმ. მეომრების ფიგურებში ჩანს. ოთხივე ფიგურა, დღევანდელი მდგომარეობიდან, საკმაოდ თხელი, პროპორციული ფიგურების შთაბეჭდილებას ტოვებს, თავიანთი თითქოს შეზნექილი, „გამოყვანილი“ წელის ფორმის მეშვეობით. სახარებისეულ სცენებში მონაწილე ფიგურებიც საკმაოდ პროპორციული აგებულებისა არიან, თითქოს არც მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ და არც თხელ და გაწელილს. ამას ხელს უწყობს მათი მხრების მოხაზულობა, თითქოს მათ არა ფართო, არამედ თხელი, ქვემოთ დაწული მხრები აქვთ. მაგალითად, თხელი და არა მასიური აგებულების შთაბეჭდილება კარგად ჩანს ბზობაში, სახედარზე ჩამომჯდარ მაცხოვარში და მასში მონაწილე მოწაფეთა ფიგურებში და ასევე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში, სადაც მაცხოვრის ტანი, რომელიც სხვა ფიგურებთან შედარებით დიდი ზომისაა და მოსამზადებელი ნამუშევრის მისი ტანის მოხაზულობაშიც კი ჩანს, რომ ის მთლად მონუმენტური ფიგურის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. მხატვრობაში ყველაზე მასიური ფორმების და თითქოს მონუმენტური ხასიათი ფიგურა ლორონიანი

⁸⁶ მირქმის სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, ფიგურათა უმრავლესობა დაკარგულია ამიტომაც საკმაოდ მიწრის ფიგურათა აგებულებაზე ან თუნდაც მათ მოძრაობაზე საუბარი.

ანგელოზები არიან, მაგრამ შესაძლოა ამ შთაბეჭდილებას მათი ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვა და ასევე სამოსის აგებულება ეხმარება, რომელიც ერთ მთლიან დაუნაწევრებელ სამოსად არის გამოსახული⁸⁷. ასევე მინდა აღვნიშნო, რომ მთლიანი მხატვრობიდან საკუთხეველისა და სამივე კედლის ფიგურებიდან ყველაზე განსხვავებული აგებულების აფისიდის წმ. მამათა და დიაკვნის აგებულებაა. მაგალითად სარკმლის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილ წმ. ეკლესიის მამას თხელი მხრები და მაღალი კისერი აქვს, მაგრამ სარკმლის მარჯვენა მხარეს წმ. მამას მართალია წვერების გამოსახულება უფარავს კისერს, მაგრამ მისი მხრების და მთლიანი ტანის მოხაზულობა სხვა ფიგურებთან შედარებით ბევრად მასიური და ერთიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შესაძლოა მათი განსხვავებული აგებულება ტიპაჟების გამოსახატავად არის, მაგალითად უწვერული, წვერიანი, თხელი მხრებით, სქელი მხრებით, მაგრამ დაკვირვებისას მაინც განსხვავებული ფიგურათა მოხაზულობაა, რომლებსაც სხვა ფიგურებთან შედარებით ერთიანი მასიური ფორმებით გამოვარჩევდი. მთლიანობაში მუწდის თარინგზელის ფიგურათა აგებულებაზე დაკვირვებისას, ჩანს რომ ისინი სადღაც თხელსა და ასევე მასიური აგებულების შუაში დგანან, რომლებზეც ვერც ბოლომდე მონუმენტურს იტყვი და ვერც დინამიკურ-პლასტიურს.

მუწდის მხატვრობაში ასევე იგრძნობა მხატვრის სურვილი ფიგურათა მოძრაობებით, გადადგმული ნაბიჯით, აწეული ხელით და ა.შ. ერთგვარი დინამიურობა შემოიტანოს, მაგრამ მთლიანობაში მუწდის ფიგურები საკმაოდ ფრთხილი და თავშეკავებული მოძრაობებით ხასიათდებიან.

ხარების შემთხვევაში მოსამზადებელი ნამუშევრის დონეზეც ვხედავთ მთავარანგელოზის აფრიალებულ სამოსს და ღვთისმშობლისკენ აღმართული მარკუთხეველი მარჯვენით მიმავალ პოზას. ღვთისმშობლის შემთხვევაში, ის მცირედიდ მთავარანგელოზისკენ არის მიბრუნებული და თავი ოდნავ გვერდზე აქვს გადაწეული, თითქოს მხატვარმა ამგვარად ღვთისმშობლის ფიგურა ამოძრავა და ოდნავი პლასტიურობაც შესძინა.

შობის სცენაშიც მხატვარი თითოეულ ფიგურას ერთგვარ მოძრაობაში გამოსახავს, მაგალითად მწყემსთა ზემოთ აღმართული ხელები ან თუნდაც ანგელოზები, რომლებსაც ხელები ღვთისმშობლისკენ აქვთ მიმართული, მაგრამ ეს პოზებიც საკმაოდ თავშეკვეთილი ხასიათისაა.

ნათლისღების კომპოზიციაში შემორჩენილი ფეხის დეტალების გათვალისწინებით ვივარაუდებ, რომ ამ სცენაში ჩანს ერთგვარი ამოძრავება იოანე ნათლისმცემლის მაცხოვრისკენ გადაწეული პოზით, რასაც ჰაერში გამოსახული ფეხის გამოსახულებით ვხვდებით და ანგელოზთა გადადგმული ნაბიჯები.

⁸⁷ რა თქმა უნდა რთულია ზუსტად რაიმეს თქმა, როდესაც კომპოზიცია მხოლოდ მოსამზადებელი ნამუშევრით შემოგვრჩა და შესაძლოა სრულიად სხვა შთაბეჭდილება შეგვქმნოდა, მასზე სამოსის დამუშავება შემორჩენილი, რომ ყოფილიყო.

ფერისცვალების შემთხვევაშიც ფიგურები მოძრავ პოზაში არიან გამოსახულნი, იკონოგრაფიის გათვალისწინებით ყველაზე მეტი მოძრაობა მოწაფეთა ფიგურებში ჩანს, მაგრამ წინასწარმეტყველთა ფიგურებში იგრძნობა ერთგვარი მიბრუნებული პოზა მაცხოვრისკენ, რითიც მხატვარმა სცენას მეტი დინამიურობა შესძინა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საკმაოდ ფრთხილი და თავშეკავებული მოძრაობებია.

ბზობის კომპოზიციაში, რომელშიც საკმაოდ ბევრი ფიგურაა ჩართული, მეტი მოძრაობაც იგრძნობა. მოწაფეთა გაშვერილი ხელებით იერუსალიმისკენ, მაცხოვრის ოდნავ მიბრუნებული თავი, სახედრის გადადგმული ნაბიჯები, წმ. პეტრეს ფიგურა, რომელიც მაცხოვარს უყურებს ტანით, ოდნავ კარიბჭისკენ არის მიბრუნებული და ხელით მასზე მიგვანიშნებს. მაგრამ თითოეული პოზა იმდენად მცირედი ამოძრავებით არის გადმოცემული, რომ სცენაში ბოლომდე არ იგრძნობა დინამიურობა.

ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში ყველაზე მოძრავი ფიგურა მაცხოვარი უნდა იყოს, რომელსაც ადამი ამოყავს სარკოფაგიდან, მაგრამ ფიგურის პოზა ამ შთაბეჭდილებას არ უწყობს ხელს. მხატვარი მის მოძრაობას ფეხთა განლაგებით და სახის მიბრუნებით მიგვანიშნებს. ასევე მაცხოვრის მოძრაობის გამოსახატავად, მხატვარი ადამის ფიგურას მართლათა ჯგუფიდან ოდნავ მოშორებით გამოსახავს, მაცხოვართან ახლოს, თითქოს ამით ცდილობს ამოყვანის პროცესის გამოსახვას. მაგრამ ორივე ფიგურა იმდენად გაშეშებული პოზებით არიან წარმოდგენილნი, სრულად ამოძრავებული ფიგურების შთაბეჭდილებას არ ტოვებენ. ამიტომაც მთლიანობაში იგრძნობა ფიგურათა განლაგებით მოძრაობის გამოხატვის მხატვრის სურვილი, მაგრამ ეს სცენას სკამოდ ფრთხილი მოძრაობებით ხასიათდება.

რაც შეეხება ცალკეულ ფიგურებს, წმ. მხედრებს, ლორონიან ანგელოზებს და წმ. მამებს და დიაკვანს, ისინი ფრონტალურად დგანან და მათი მოძრაობა მხოლოდ ხელის პოზებით ვლინდება.

თავშეკავებული და ფრთხილი ხასიათი ასევე ჩანს სამოსის და სხეულთა მოდელირებაში. როგორც აღვნიშნეთ, მუწდის თარინგზელში შემორჩენილია მცირედი დეტალები, სადაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორი იყო ფიგურათა სამოსის ან სხეულის დამუშავება.

პირველ რიგში დამუშავების კვალს ვხედავთ კონქის კომპოზიციაში, სადაც მაცხოვრის ფიგურის ზემოთა ნაწილს მხოლოდ მოსამზადებელი ნამუშევრით აღვიქვამთ, მაგრამ ქვემოთ, სამოსის ნაწილზე შემორჩენილია დრაპირების დეტალები, ასევე მისი ფეხების დამუშავებაც აღიქმება და ფეხსადგამის გაფორმებაც. სამოსზე საღებავის კვალი მხოლოდ მუხლების ნაწილშია შემორჩენილი, დღეს მას მონაცრისფრო ფერი ადევს და შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სამოსის ეს ნაწილი ლურჯი ფერის იყო. მაცხოვრის მუხლებზე და ფეხებს შორის ვხედავთ სამოსის დრაპირებას. მხატვარმა ნაჭრის ფაქტურის და ნაკვეთების გადმოსაცემად, როგორც აღიქმება, მუქი ფერის ხაზები გამოიყენა. ხაზების სისქე და ზომა დამოკიდებულია სამოსის ნაწილებზე, მაგალითად სამოსის კონტურისთვის და ნაჭრის მსხვილი ნაკვეთების გადმოსაცემად მხატვარი შედარებით მსხვილ მონასმს იყენებს, დრაპირებისთვის კი ხაზს მცირედიდ

აწვრილებს. როგორც დღევანდელი მდგომარეობიდან აღიქმება, დრაპირება არც ისე ხისტია და პლასტიურ ხასიათსაც ატარებს. მაგალითად მარცხენა მუხლთან საკმაოდ კარგად ჩანს ხაზთა განაწილება, ერთი და იგივე ზომის ხაზები ერთმანეთის მიყოლებით არიან ჩალაგებულნი, მაგრამ მათ ოვალური ფორმა აქვთ და ერთმანეთშიც იჭრებიან. დრაპირებისთვის მუქი ფერის ხაზები კი არის გამოყენებული, თან საკმაოდ აქტიურად, მაგრამ ვივარაუდებ, რომ დაზიანების გარეშეც წვრილი ფორმის შავი ხაზები სამოსს ხისტად არ დაყოფდნენ და სამოსის დამუშავება ერთგვარ სიმსუბუქესაც შეინარჩუნებდა. მაცხოვრის ფეხები კვლავ შავი ფერის კონტურით არის შემოსაზრული და თითებიც შავი წვრილი ხაზებით გამოიყოფა. მაცხოვრის კანი მოყვითალო, მოოქროსფერო ფერით არის გადმოცემული, სადაც ფეხის მოცულობის მისაღებად წვრილი, თითქოს გამჭირვალე მონასმებია გამოიყენებული. მხატვარმა ტერფსა და კოჭს შორის ოვალური ფორმის თეთრი ხაზები გამოიყენა, ხოლო ტერფზე ხაზები ოდნავ მოხარა, ხაზის პლასტიურობისათვის. რაც შეეხება ფეხსადგამს, მასაც მოოქროსფერო ფერი აქვს და მასზე შემორჩენილია სხვადასხვა ძვირფასი თვლების გამოსახულებები.

რაც შეეხება, მეორე რეგისტრის კომპოზიციებს, თითოეულ მათგანში შერმოჩენილია, სცენათა ფონები, მართალია თითოეული მათგანი საკმაოდ დაზიანებულია და გადაშლილია, მაგრამ ამ მომენტში აღვიქვამთ ლურჯ ტონალობას, ამიტომაც შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ მუწდის მხატვრობაში ლურჯი ფერის ფონები ყოფილიყო გამოყენებული.

რაც შეეხება მეორე რეგისტრის ცელკეულ კომპოზიციებს, ბზობის შემთხვევაში შემორჩენილია, მაცხოვრის და მოწაფეთა სამოსის დრაპირებათა კვალი, მაგრამ სცენა იმდენად დაზიანებულია და მხატვრული ფენა იმდენად გადაშლილია, საკმაოდ მიჭირს დრაპირებისთვის დანახვა.

შედარებით მეტის დანახვა შესაძლებელია ცალკეულ ფიგურათა სხეულებზე და სამოსზე. მაგალითად წმ. მეომრების ფიგურებიდან წმ. თევდორეს შემთხვევაში სამხედრო სამოსის დამუშავების მცირედი დეტალები ჩანს ზოგიერთ ადგილას, ასევე შემორჩენლია ხელის დამუშავება, რომელზეც კვლავ კანის ფერისთვის იგივე ყვითელი ოქრაა გამოყენებული, მაგრამ საკმაოდ რთულად გაირჩევა მასზე თეთრი საღებავით დადებული ამონათებები. რაც შეეხება წმ. გიორგის ფიგურას, ის საკმაოდ დაზიანებულია, მხოლოდ მხრებზე შემორჩა მოსასხამის მოდელირების მცირედი ნაწილი და ზოგ ადგილას სამოსის შავი ფერის კონტური.

ასევე შესაძლებელია სამოსის და სხეული მოდელირების დანახვა აფსიდის ფიგურებში. დიაკვნის შემთხვევაში სამოსის ნაწილიდან მხოლოდ კისერთან წითელი ფერის ნაჭერიღა შემორჩა, დანარჩენი ნაწილი დაკარგულია, მაგრამ სამოსის საინტერესო დამუშავებას ვხედავთ წელს ზემოთ და ხელებზე. ამ მომენტში მხოლოდ თეთრ მონასმები აღიქმება, მკერდის ადგილას ხაზები ოვალური ფორმისა, მის ქვემოთ კი მსხვილი თეთრი მონასმებია. სამწუხაროდ რთულია წარმოდგენა, თუ როგორ იყო სამოსი მოდელირებული ამგვარი თეთრი ხაზების მეშვეობით, მაგრამ ფაქტია, რომ ხაზები საკმაოდ თანმიმდევრობით არის ერთმანეთის მიმართ

გავლენილი და თან ერთის მხრივ ოდნავი დინამიკაც იგრძნობა. წმ. მამების შემთხვევაში ოთხ ფიგურაზე აღვიქვამთ სხეულის შავი ფერის კონტურს, რომელიც შარავანდს, სახეს და სამოსს მიუყვება. დიაკვნის გვერდზე მდგომ ორ წმ. ეკლესიის მამას დიაკვნის მსგავსად სამოსის დრაპირებაზე ჩანს თეთრი ფერის მონასმები, რომლებიც დღევანდელი მდგომარეობიდან საკმაოდ აქტიური დამუშავების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ შემთხვევაში ორივე მამის მარჯვენა ხელის დამუშავება შემორჩენილია, წმ. მეომრების და კონქის მაცხოვრის მსგავსად მათი კანის დამუშავებისთვისა ყვითელი ოქრაა გამოყენებული, მაგრამ სხვა ფიგურებისგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში არ ჩანს ხელის დამუშავებისას ის „გამჭირვალე“ თხელი მონასმები, რომელიც ხელის მოცულობის გამოსახატავად იყო. რაღაც ადგილებზე კი მოჩანს სამოსის მსგავსი თეთრი ფერის ხაზები ხელზე, მაგრამ საკმაოდ რთულია გაირკვეს ეს დაზიანებაა, თუ ხელის დამუშავებისთვის განკუთვნილი ხაზები. სამხრეთ მხარეს განლაგებული ორი წმ. ეკლესიის მამა, როგორც წინა ფიგურებზე იყო, ამ შემთხვევაშიც ჩანს სამოსის დრაპირებისთვის გამოყენებული თეთრი ფერის ხაზები, მაგრამ შუაში მდგომ წმ. ეკლესიის მამას ბევრად აქტიური და მეტი მონასმი აქვს. შუაში მდგომი ეკლესიის მამის შემთხვევაში ორივე ხელის დამუშავებას აღვიქვამთ, კანისთვის კვლავ ყვითელი ოქრაა გამოყენებული, მაგრამ კვლავ არ ჩანს თეთრი თხელი მონასმები ხელის მოცულობისთვის.

ლორონიან ანგელოზთა შემთხვევაში ჩრდილოეთით გამოსახულ ფიგურაზე, შემორჩენილია მარცხენა ხელის დამუშავება. ხელის კონტურისათვის და თითების გამოსაყოფად მხატვარი, როგორც კონქის მაცხოვრის და წმ. ეკლესიის მამების შემთხვევაში იყო, შავი ფერის საღებავს იყენებს. კანის ფერისთვის კვლავ ყვითელი ოქრას ვხედავთ და მოცულობისთვის წმ. მამებისგან განსხვავებით და კონქის მაცხოვრის მსგავსად თეთრი ფერის, თითქოს გამჭირვალე თხელი მონასმით დადებულ ამონათებებს ვხედავთ. ასევე, ჩრდილოეთით განთავსებული ანგელოზის შემთხვევაში შემორჩენილია სამოსის გაფორმების ნაწილი, მარჯვენა ხელზე გადაკიდული ნაჭრის ნაწილი გაფორმებულია ძვირფასი თვლებით და გარშემო მას თეთრი წერტილები შემოუყვება, შიგნით კი ერთმანეთის მიყოლებით, ამ მომენტში დაზიანებული, მაგრამ ძვირფასი თვლების მწკრივი იყო. სამხრეთ კედელზე გამოსახული ანგელოზის შემთხვევაში, კი შედარებით მეტი დეტალი შემოგვრჩა. მაგალითად ვხედავთ, რომ შარავანდი და სამოსის ნაწილები შავი ფერის ხაზით იყო შემოსაზღვრული. ასევე შემორჩენილია ფრთის დამუშავება, ამ შემთხვევაში შავი ფერი აქვს საღებავს მიღებული, მაგრამ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორ სახით იყო ფრთები გადმოცემული. შუაში სქელი შავი მონასმია, შემდეგ შედარებით წვრილი ხაზებია, მათ გვერდზე გვერდულად კი სქელი მონასმებია ჩამწკრივებული. ასევე ჩანს სამოსის გაფორმება ძვირფასი თვლებით, შუაში სამოსის ერთ-ერთ ნაწილს თეთრი წერტილები შემოუყვება, როგორც ჩრდილოეთის ანგელოზის სამოსის ნაწილზე იყო.

სხეული და სამოსის დამუშავების განხილვასას, მართალია მხოლოდ ერთი კონქის მაცხოვრის მაგალითის მეშვეობით, მაგრამ გამოჩნდა, რომ მუწდის თარინგხელში

მხატვარი თხელ, საკმაოდ დინამიურ ხაზს იყენებს, მაგრამ ასევე სხეულებს და სამოსს სქელი შავი ხაზით შემოსაზღვრავს. სხეულის შემორჩენილი დეტალებიდან გამოჩნდა, რომ მხატვარი სხეულის მოცულობისთვის თეთრ ამონათებებს იყენებს, რომელსაც ასევე დრაპირების მსგავსად თხელი მონასმით ადებს ფიგურებს. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დაზიანების გამო თუ უზრალოდ განსხვავებული ხელის გამო, წმ. მამების შემთხვევაში, თეთრი ამონათებები ისე მკვეთრად არ ჩანს, როგორც სხვა ფიგურების სხეულებზე.

მუწდის თარინგზელის კომპოზიციური აგების და ფიგურათა გამოსახვის პრინციპების განხილვისას გამოჩნდა, რომ მხატვრობა შეიძლება დახასიათდეს გაწონასწორებული კომპოზიციური აგებულებით და პროპორციული ფიგურების გამოსახვით. თითოეულ კომპოზიციაში დაცულია ცენტრული ღერძი და მასში მონაწილე ფიგურები მისკენ არიან მიმართულნი. სცენები არ არის გადატვირთული არიქტექტურული დეტალებით, ან კლდოვანი გამოსახულებებით. მუწდიში საკმაოდ მცირე ზომის კომპოზიციებია და მათში მთავარ როლს ფიგურები ასრულებენ. რაც შეეხება ფიგურათა გამოსახვის პრინციპებს, აგებულებით ისინი საკმაოდ პროპორციული ფორმების არიან, მაგრამ დიდად არ გამოირჩევიან პლასტიურობით და საკმაოდ თავშეკავებული მოძრაობებით გამოსახებიან. შემორჩენილი სამოსის და სხეულის დამუშავებიდან ჩანს, რომ მუწდიში მთავარ როლს ხაზოვანი დამუშავება ასრულებს, მაგრამ თხელი პლასტიური ხაზები მაფიქრებინებს, რომ სამოსი უხეშად დანაწევრებული არ იქნებოდა, პირიქით, ის ერთიან ოდნავ თავშეკავებულ, მაგრამ პლასტიური ფორმებით იქნებოდა გადმოცემული (მაგრამ მხატვრობა იმდენად არის დაზიანებული და საღებავის, მოდელირების კვალი იმდენად გამჭრალა, რომ ეს მხოლოდ ვარაუდებია, რომელთა გამყარებაც შეუძლებელია).

მუწდის თარინგზელის ერთგვარი კომპოზიციური მახასიათებლების გამოყოფის შემდგომ საინტერესოა, განვითარების რომელ ეტაპთან ჰპოვებს საერთოს, ან რომელ რეგიონთან დაამყარებს კავშირს. ამისთვის მუწდის თარინგზელს კვლავ შევადარებ XI-XII-XIII ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობებს.

პირველ რიგში მუწდის თარინგზელის კომპოზიციურ აგებულებას და ფიგურათა დამუშავებას, მინდა შევადარო მეფის მხატვრის თევდორეს მიერ მოხატული სამი ტაძარი - იფრარი, ლაგურკა და ნაკიფარი და მისი სკოლის გამგრძელებელი წვირმის მაცხოვარი, რომლებიც ჩემი დაკვირვებით კომპოზიციური აგებით საკმაოდ ჰგავს მუწდის თარინგზელს. როგორც ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა. ვოლსკაია აღნიშნავენ, თევდორეს სამივე ტაძარი ხასიათდება მონუმენტურ-არიქტექტონიკურობით. თითოეული კომპოზიცია თავის თავში დასრულებულ სცენას წარმოდგენს, ამ შთაბეჭდილებას ამძაფრებს სცენათა კომპოზიციური განაწილება და ასევე ფიგურათა მონუმენტურ-ხაზობრივი აგებულება, რომლებიც ასევე მკაცრად ჩაკეტილი სილუეტებით გამოირჩევიან⁸⁸. წვირმის მაცხოვარის შემთხვევაშიც იგივე დახასიათებასთან გვაქვს საქმე, რადგან ამ შემთხვევაში „ჩანს

⁸⁸ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

თევდორეს მხატვრული მიდგომების გამეორება, რაც მსგავს სცენათა გამოყენებაში და კომპოზიციურ აგებულებაშიც ვლინდება.⁸⁹ როგორც აღნიშნავენ, კედლის მხატვრობის მიმართ ამგავრი მიდგომა ზოგადად ახასიათებს ამ პერიოდს, XII საუკუნის დასაწყისს. მაგრამ ასევე აღნიშნავენ, რომ თევდორეს სამ მხატვრობაში იგრძნობა ერთგვარი განვითარება, „ნაკიფარში სცენათა განაწილება ინტერიერში და ასევე ცალკეული კომპოზიციების აგება, როგორც იფრარში და ლაგურკაში იყო, მონუმენტური სტილის პრინციპებზე დგას. მაგრამ ნაკიფარში ნელ-ნელა ჩნდება ახალი სტილის შემოღინება, რაც მხატვრის ერთგვარ ევოლუციაზე მიგვანიშნებს.“⁹⁰ იფრარის, ლაგურკის, ნაკიფარის და წვირმის მაცხოვარში კომპოზიციური აგებულება შეიძლება ითქვას საკმაოდ წააგავს მუწდის აგებულებას. თითოეულ სცენას გააჩნია ცენტრული ღერძი, რომლისკენაც სცენაში მონაწილე ფიგურები არიან მიმართულნი. ამგვარი კომპოზიციური აგება სცენებს თითქოს კრავს და დასრულებულ შთაბეჭდილებას უქმნის. მაგალითად, რომ ავიღოთ იფრარის შობის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, სადაც ცენტრულ ღერძს ღვთისმშობლის ფიგურა წარმოადგენს და თითოეული ფიგურა მისკენ არის მიმართული, ასევე მუწდის მსგავსად ჩანს სცენაში დატოვებული ცარიელი არეები, რაც კომპოზიციას მეტ თავისუფლებას ანიჭებს და გადატვირთული სცენის შთაბეჭდილებას არ გვიქმნის, იმის მიუხედავად, რომ საკმაოდ ბერვი ფიგურაა გამოსახულის რომლებიც ერთმანეთთან საკმაოდ ახლოს არიან გამოსახულნი. იგივე პრინციპი შეგვიძლია დავინახოთ ლაგურკის ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში, კომპოზიციურ ღერძს მაცხოვარი წარმოადგენს, მუწდის მსგავსად, მის კიდეებში ფიგურები ერთმანეთის მიყოლებით მჭიდროდ არიან წარმოდგენილი, რისი მეშვეობითაც მრავალფიგურიან მცირე ზომის კომპოზიციაში მეტი ცარიელი სივრცე რჩება და გაჭედულობის შთაბეჭდილებას გვიქარწყლებს. მაგრამ თევდორეს სამივე მოხატულობაში მუწდისგან განსხვავებული ფიგურათა აგებულებასთან გვაქვს საქმე. სამივე შემთხვევაში ფიგურები ბევრად მასიური მოხაზულობის არიან. მაგალითად იფრარის ნათლისღების კომპოზიცია, სადაც მაცხოვრის ან თუნდაც იოანე ნათლისმცემლის სხეულის მოხაზულობა საკმაოდ მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. გარდა მასიური ფორმებისა, სამივე მხატვრობაში, მუწდისთან შედარებით, ფიგურები თითქოს არაპროპორციული აგებულებითაც ხასიათდებიან. მაგალითად იფრარის წმ. მხედრები, რომლებსაც მუწდისგან განსხვავებით საკმაოდ ფართო მხრები, მკლავები და ფეხები კი საკმაოდ მასიური ხასიათის აქვთ. ნაკიფარის შემთხვევასაც იგივე პრინციპს ვხედავთ. მაგალითად წმ. გიორგის ბორბალზე წამების სცენაში, ფიგურებს კვლავ საკმაოდ არაპროპორციული აგებულება აქვთ, ამ შემთხვევაში წვრილი მხრები და ხელები, მაგრამ ფართო მოხაზულობის ფეხები, ასევე თუნდათ კერპთა მსხვრევის სცენაში, ფიგურები, რომლებიც კვლავ ფართო მხრებით და ხელებით არიან გამოსახულნი და მთლიანი სხეულის მოხაზულობა მასიურის შთაბეჭდილებას

⁸⁹ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

⁹⁰ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

ტოვებს. სამივე მოხატულობაში სხეულის ფორმათა ამგავრი აქცენტირებით, მუწდისგან განსხვავებით, ფიგურებში მეტი მონუმენტურობა იგრძნობა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ წვირმის მაცხოვრის შემთხვევაში საკმაოდ დაზიანებულია მხატვრობა და მიჭირს რაიმეს თქმა, მაგრამ საკონქე კომპოზიციაში, ფიგურათა აგებულებით და პროპორციებით თითქოს უფრო ახლოს დგას მუწდის ფიგურებთან. მაგალითად ღვთისმშობლის ფიგურა, რომელსაც მონუმენტურობა შენარჩუნებული აქვს, მაგრამ მისი სხეულის მოხაზულობა ბევრად თხელი და გაწელილია, ფიგურები ისეთი მასიური ფორმების არ არიან როგორც თევდორეს მოხატულობებში, ამიტომაც შედარებით მათთან წვირმის მაცხოვარი მეტად ჰგავს მუწდის. რაც შეეხება ფიგურათა ამოძრავებას, იფრარის, ლაგურკა, წვირმის მაცხოვარზე დაზიანების გამო მიჭირს თქმა, საკმაოდ ჰგვანან თავშეკავებული მოძრეობებით. ფიგურები მუწდის მსგავსად არ ხასიათდებიან პლასტიურობით, მკვეთრად მიბრუნებულნი პოზებით, ისინი საკმაოდ თავშეკავებულ პოზებში არიან წარმოდგენილნი. მაგალითად ნათლისღების კომპოზიციაში, მოძაობას მუწდის მსგავსად გადაგმული ნაბიჯებით ვხვდებით. მაგრამ განსხვავებულია შედარებით ამოძრავებული ფიგურები ნაკიფარის მხატვრობაში, მხატვარი ამ შემთხვევაში (უფრო მეტად წმ. გიორგის წამების სცენებში) ფიგურების მკვეთრად გადაგმული ნაბიჯით, ან თუნდაც $\frac{3}{4}$ -ში მათი გამოსახვით, სცენებს მეტ პლასტიურობას და მოძრაობას ჰმატებს. ფიგურათა დამუშავებით კი იფრარი, ლაგურკა და ნაკიფარი მუწდისგან განსხვავდება, მეტ საერთოს მასთან წვირმის მაცხოვარი პოულობს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხივე მოხატულობას და მუწდის ფიგურათა სილუეტებს, სქელი შავი ფერის ხაზებით შემოსაზღვრა აერთიანებს, რაც სხეულის ერთგვარ „ჩამკეტად“ აღიქმება. მართალია თევდორეს შემთხვევაში მხატვრობები მუწდიზე ნაკლებად არის დაზიანებული და მათში მეტი დეტალია შემორჩენილი, როგორც დრაპირება, ასევე სხეულის მოდელირება, მაგრამ დაკვირვებისას, სამივე მათგანში ხაზი შედარებით სქელი მეჩვენება, ვიდრე მუწდიში. მართალია ამ დასკვნას მხოლოდ ერთი, მაცხოვრის ფეხებთან შემორჩენილი დრაპირების ნაწილით გამოვთქვამ, მაგრამ თითქოს მუწდიში ბევრად თხელი და პლასტიური მეჩვენება. წვირმის შემთხვევაში მიჭირს თქმა, შედარებით თხელი ხაზი დაზიანების გამო ჩანს, თუ ის დრაპირების ხასიათით მუწდისთან უფრო ახლოს არის. საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ თევდორეს და მისი სკოლის წარმომადგენელი მხატვრობა, ზოგადი პრინციპებით ჰგავს მუწდის. ყველაზე მეტად მან საერთო კომპოზიციათა აგებულებაში ჰპოვა, სადაც საკმაოდ გამოყოფილია ცენტრული ღერძი, ცარიელი არეებია დატოვებული კომპოზიციათა შესამსუბუქებლად. მაგრამ შედარებით განსხვავებული სახე ფიგურათა აგებულებაში და დამუშავებაში მივიღეთ. თითქოს წვირმის მაცხოვარი ფიგურათა თხელი ფორმებით უფრო ახლოს არის მუწდისთან, მაგრამ გადაჭრით მაინც მიჭირს თქმა. მუწდისგან თევდორეს ფიგურები მასიური ფართო მხრებით და აქცენტირებული სხეულის დეტალებით განსხვავდება, თითქოს მუწდიში მეტი პროპორციულობა იგრძნობოდა.

XII საუკუნის ზემო სვანეთის კიდევ ერთ მაგალითში მუწდისგან სრულიად განსხვავებულ კომპოზიციათა და ფიგურათა აგებულებას ვხედავთ. როგორც ე. პრივალოვა წერს, მაცხვარიშის მხატვრობაში ვლინდება ახალი სტილის, დინამიკური ძვრების შემოღინება, თითქოს ჩანს მონუმენტური პრინციპებისგან დაშორების სურვილი.⁹¹ მაცხვარიშში ცალკეული ფიგურებიც და კომპოზიციებიც თავისებურ ხაზოვან და ფერადოვან რიტმს ემორჩილება, რომელნიც მათ ერთიან დეკორატიულ მთლიანობად აერთიანებს და ყოველი სცენა თავის თავში დასრულებულ კომპოზიციას წარმოადგენს.“ მუწდისგან განსხვავებით მაცხვარიშის კომპოზიციებში ისე მძაფრად არ არის ცენტრული ღერძი გამოყოფილი, ფიგურები ხშირ შემთხვევაში კომპოზიციის ცენტრისკენ კი არ არიან მიმართულნი, არამედ ჩრდილოეთ კედელზე აღმოსავლეთისკენ, სამხრეთ კედელზე კი დასავლეთისკენ⁹². ასევე როგორც მუწდიში, თევდორეს მოხატულობებში და მისი სკოლის მხატვრობებში იყო, ფონები შევსებულია და ნაკლები ცარიელი არეა დატოვებული. მაგალითად ხარების კომპოზიციაში, გარდა ღვთისმშობლის უკან არქიტექტურული ფონისა, მხატვარმა მთავარანგელოზსა და ღვთისმშობლის ფეხებს შორის პატარა ზომის არქიტექტურა გამოსახა, ან თუნდაც შობის კომპოზიციაში, სადაც ცენტრში კი ღვთისმშობელია წარმოდგენილი, მაგრამ მის გარშემო კლდის მიმანიშნებელი ფორმებით არის შევსებული მოსახატი არე და ამით მუწდისთან შედარებით კომპოზიცია გადატვირთულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რაც შეეხება ფიგურებს, მუწდისთან შედარებით, ისინი ბევრად გაწელილი აგებულების არიან. მაგალითად მირქმის კომპოზიცია ან თუნდაც ხარების. სამოსის დრაპირებაც განსხვავებულია, მუწდის მსგავსად, თხელი მოძრავი ხაზები კი არ არის გამოყენებული, არამედ ბევრად გეომეტრიული და ხაზოვანი დამუშავებაა. ამგვარი დეტალებით მაცხვარიშშიც მოხატულობა საკმაოდ განსხვავდება მუწდისგან და თევდორესგან, სადაც სრულიად განსხვავებული კომპოზიციური აგებულება, ფიგურათა პროპორციები და დამუშავებაა.

მუწდის ერთგვარი მიდგომებით საკმაოდ გავს, XII საუკუნის ბარის კალოუზნის მოხატულობა. ე. პრივალოვა მასზე წერს, რომ მის მხატვრული სისტემის აგებაში იგრძნობა დონამიკურ-დეკორატიული სტილის შედინება, მაგრამ კომპოზიციურ და ფიგურათა აგებულებას მონუმენტური სტილის პრინციპებით ახასიათებს⁹³. შეიძლება ითქვას, კომპოზიციური აგებულებით კალოუზნის მუწდის რაღაც დოზით გავს, თითოეულ შემთხვევაში კომპოზიციის ცენტრულობა კვლავ დაცულია, ზოგჯერ ცენტრულ ღერძად ფიგურები გვევლინებიან, ზოგჯერ წარმოსახვითი ღერძია, მაგალითად მირქმაში ფიგურებს შორის ცარიელი სივრცე. ასევე, მუწდის მსგავსად, ფიგურები კომპოზიციის კიდეებში არიან გამოსახულნი, მაგრამ

⁹¹ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 169-192.

⁹² როგორც ე. პრივალოვა წერს ეს მხატვრობას ერთგვარ დინამიკურობას სძენს.

⁹³ Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ.137-158.

მუწდისგან განსხვავებით, კალოუბანში, მაგალითად მირქმაში ფიგურათა ტანები ოდნავ იჭრება. ასევე თითოეულ სცენაში, მუწდის მსგავსად, საკმაოდ ცოტა ცარიელი არეა დარჩენილი, მაგრამ ეს ფაქტი კომპოზიციების გაჭედულობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ასევე მუწდის მსგავსად არც კალოუბანში გამოირჩევიან ფიგურები ამოდრავებული ფორმებით. ამ შემთხვევაშიც მცირედი ფიგურათა შებრუნებით და ხელების პოზებით არის კომპოზიციები ამოდრავებული. კალოუბანის ფიგურების აგებულებითაც წააგავს მუწდის, შეიძლება აქ ოდნავ მეტი მონუმენტურობა იგრძნობა, მაგალითად კონქის კომპოზიციის ფიგურებში, მაგრამ მთლიანობაში ფიგურები პროპორციული და წინამორბედ ტაძრებთან შედარებით ბევრად თხელი ფორმების არიან, მაგალითად ფერისცვალების კომპოზიციაში, სადაც ფიგურები თხელი მხრებით და მთლიანად თხელი მოხაზულობის არიან, ან თუნდაც მირქმის სცენაში თითოეულ ფიგურა თხელი და პროპორციული აგებულებით ხასიათდებიან. შესაძლოა ეს ყველაფერი კალოუბნის მცირე ზომის სცენებს მივაწეროთ, მაგრამ თუ იფარარის შემთხვევას გავიხსენებთ, ისიც მცირე ზომის ინტერიერით გამოირჩევა, მაგრამ მისი ფიგურები და კომპოზიცია ბევრად მეტი მონუმენტურობით ხასიათდება. ამიტომ ვივარაუდებ, რომ კალოუბნის მოხატულობა იმ დეტალების გათვალისწინებით რაც შემოგვრჩა, წააგავს მუწდის. სამწუხაროდ სხეულის და სამოსის დამუშავებაზე ლაპარაკი დღევანდელი დაზიანების გამო შეუძლებელია.

ფავნისის მოხატულობას ათარიღებენ მეთორემეტე საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობად. ე. პრივალოვა თავის ნაშრომში აღნიშნავს, რომ თითოეული ფიგურა, როგორც სცენა, საკმაოდ მაღალია, მაგრამ მათზე მონუმენტურის თქმა სიტყვის სრული მნიშვნელობით არ გამოდის. მონუმენტურობის შეგრძნებას ამცირებს, მსუბუქი ამოდრავება, რომლებიც როგორც მთლიან მხატვრობაში, ასევე თითოეულ ფორმაში და ფიგურაში იგრძნობა⁹⁴. შემორჩენილი დეტალებისგან მართლაც რომ იგრძნობა მხატვრობის და სცენათა დინამიურობა, რომელიც საკმაოდ განსხვავდება მუწდის „თავშეკავებული“ და გაწონასწორებული მხატვრობისგან. ეს განსხვავება საკმაოდ კარგად ჩანს ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში, რომელიც როგორც ფავნისში, ასევე მუწდიშიც გვაქვს. ორივე შემთხვევაში სცენას მართკუთხა გაწელილი ფორმა აქვს, მაგრამ ფავნისში, დაწყებული ფონით, დასრულებულ ფიგურათა აგებულებით და მოძრაობით, სცენა საკმაოდ დინამიურია. თან მუწდისგან განსხვავებით, მაცხოვარი სცენის ცენტრში კი არა, არამედ მარცხენა მხარეს არის გადაწეული, მარჯვენა ხელით ადამი ამოჰყავს და თითქოს ამოყვანის პროცესის მეტი ამოდრავებისთვის მხატვარმა მისი ფიგურა მარცხენა მხარეს ჩაწია. სამწუხაროდ მეტ დეტალზე ლაპარაკი შეუძლებელია, მაგრამ კომპოზიციური აგებულებით ჩანს, რომ ფავნისის მხატვრობა სრულიად განსხვავებულია მუწდისგან.

ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის კომპოზიციური აგების პრინციპები შეიძლება ითქვას სრულიად განსხვავდება მუწდის მხატვრობისაგან. თ. ვირსალაძე

⁹⁴ Е. Л. Привалова, Павниси, 1977

ვარძიაზე წერს⁹⁵, რომ მთლიანობაში მხატვრობა ინარჩუნებს მონუმენტურობას, მაგრამ ბევრად დინამიური და დეკორატიული ხდება. მუწდისგან განსხვავებით, ვარძიაში ბევრად ამოძრავებული და „დატვირთული“ კომპოზიციებია, თითქოს ის მკაცრად დაცული ცენტრული ღერძიც არ არის. თითოეულ სცენაში ბევრად მეტი ფიგურაა ჩართული, მათი პოზები კი ბევრად ამოძრავებული და პლასტიურია. ერთადერთი საერთო, მუწდისა და ვარძიას შორის, შეიძლება დავინახოთ ფიგურათა აგებულებაში. როგორც მუწდის მხატვრობაში ფიგურები მონუმენტურობას ინარჩუნებენ, მაგრამ მათი მოხაზულობა უფრო თხელი ფორმებისკენ მიდის. მაგალითად ამაღლების კომპოზიციაში გამოსახული ღვთისმშობელი საკმაოდ თხელი და პროპორციული აგებულებისაა, მუწდის მსგავსად მას თხელი მხრები აქვს, სხეულის თითოეული ნაწილი მთლიან ფიგურასთან პროპორციულად აღიქმება. ასევე შეგვიძლია მაგალითად წმ. მეომრების ფიგურები მოვიყვანოთ, რომლებსაც მუწდის მსგავსად თხელი მხრები და წელი აქვთ. თევდორეს მოხატულობებისგან განსხვავებით, მაგრამ მუწდის მსგავსად, ფეხები და ხელები მთლიან სხეულთან მიმართებაში პროპორციული და მასიური მოხაზულობისაა და აქცენტირებული არ არის. ასევე, წინა მხატვრობებთან შედარებით, სამოსის დამუშავების და ხაზის ხასიათით, ვარძია მუწდის ჰგავს. ამ შემთხვევაშიც დრაპირებისთვის არა სქელი ხაზები, არამედ თხელი პლასტიური მონასმებია გამოყენებული და სამოსი არა დიდ გეომეტრიულ ნაწილებად იყოფა, არამედ ბევრად ერთიან ფორმას ინარჩუნებს. ამიტომაც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მუწდიში შემორჩენილი დეტალებით, წინამორბედ ტაძრებთან შედარებით, ვარძია კომპოზიციური აგებულებით სრულიად განსხვავდება მისგან, მაგრამ, კალოუზნის მერე, ფიგურათა აგებულებით და სამოსის დამუშავებით ვარძია ყველაზე მეტად ჰგავს მუწდის თარინგზელს.

XIII საუკუნის ბარის ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობები კი სრულიად განსხვავდებიან მუწდისგან კომპოზიციური და ფიგურათა აგებულებით, მაგრამ ერთი მაგალითი წვირმის თარინგზელი ჰგავს. მისი მხატვრობა შეიძლება ითქვას რაღაც დეტალებით ჰგავს მუწდის, რაღაც დეტალებით კი საკმაოდ განსხვავებულია. ამ შემთხვევაშიც კომპოზიციაში ერთგვარი ცენტრულობა აღინიშნება, მაგრამ მუწდიში ცენტრულობა ბევრად უფრო დაცულია. მუწდის მსგავსად აქაც ბევრად „თავისუფალი“ სცენებია, ბევრად მეტი ცარიელი არეა დარჩენილი და ბუნების და არქიტექტურული დეტალებით გადატვირთული კომპოზიციებიც არ არის. ფიგურათა აგებულების თვალსაზრისით, მუწდისთან შედარებით, ოდნავ პლასტიური და თხელი ფიგურებია, მუწდიში მაინც უფრო მონუმენტურობა ვლინდება. რაც შეეხება სამოსის დამუშავებას, მხატვრობა იმდენად დაზიანებულია, დეტალებზე დაკვირვებით საბოლოო დასკვნის გამოტანა მიჭირს, მაგრამ ამ დეტალებიდან ჩანს, რომ დრაპირებისთვის თხელი აქტიური ხაზებია გამოყენებული. მუწდიზე დინამიური არის თუ არა საბოლოოდ მაინც არ ჩანს.

⁹⁵ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, гл. 10-24.

ჩვენს მიერ განსახილველი XIII საუკუნის მხატვრობებიდან ქვემო სვანეთის ტვიბის თარინგელი და მამის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია საკმაოდ დაზიანებულია. ტვიბში მხატვრობის უმეტესი ნაწილი დაკარგულია და მხოლოდ მეორე რეგისტრის ცალკეულ ფიგურებს აღვიქვამთ, მამიში მხატვრობა ან მოსამზადებელი ნამუშევრის დონეზე დარჩა ან ასევე მთლიანად ჩამოიშალა, სხეულის და სამოსის დამუშავებიდან მუწდის მსგავსად მხოლოდ დეტალებიღა შემორჩენილი. მაგრამ ტვიბის ფიგურათა აგებულება საკმაოდ კარგად აღიქმება და ჩანს, რომ ისინი მუწდისთან შედარებით არაპროპორციული აგებულებისა არიან. დასავლეთ კედელზე გამოსახულ ფიგურებს თითქოს ფართო მხრები და წვრილი წელი აქვთ და თავის მოხაზულობა კი მთლიან ტანთან არაპროპორციულად ჯდება. ტვიბში, მუწდის მსგავსად, კონქში გამოსახული მაცხოვარის მარცხენა ფეხზე ვხედავთ სამოსის დრაპირებას, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ განსხვავების დანახვა მაინც შესაძლებელია. შეიძლება, ზემოთ განხილული XII საუკუნის მხატვრობებისგან განსხვავებით, დრაპირებისთვის ოდნავ თხელი ხაზია გამოყენებული, მაგრამ მუწდისთან შედარებით დრაპირება ბევრად ხისტ და გეომეტრიულად დანაწევრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რაც შეეხება მამის მხატვრობას, აქ შემორჩენილია სახარებისეული სცენების აგებულება, მაგრამ ისინი მუწდისგან საკმაოდ განსხვავებული აგებულებით გამოირჩევიან. თითოეული სცენა ბევრად გადატვირთული და ამოძრავებულია. ამ შთაბეჭდილებას ფიგურათა პოზები და ფონების არქიტექტურული დეტალებით შევსება უწყობს ხელს. თითქოს ფიგურათა აგებულებით წააგავს მუწდის, მაგრამ დანამდვილებით რაიმეს თქმა მიჭირს დაზიანების გამო, თუმცა მათი პოზები ბევრად უფრო პლასტიურია, ვიდრე მუწდიში. მთლიანობაში კომპოზიციათა აღქმა საკმაოდ განსხვავდება, შეიძლება თითოეული კომპოზიცია კვლავ დასრულებულია თავის თავში, მაგრამ მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, სადაც ფიგურები ერთგვარ მოძრაობაში არიან, მუწდის მსგავს, მშვიდი რიტმის ცენტრისკენ მიმართული კომპოზიციების შთაბეჭდილებას არ ტოვებენ.

XIII საუკუნის ჭოხულდის ტაძრის კომპოზიციური აგებულება, ასევე საკმაოდ განსხვავდება მუწდისგან, ეს განპირობებულია ჭოხულდის ინტერიერით, რომელიც თაღებით და შეკიდული პილასტრებით არის გაფორმებული. მუწდის მსგავსად თავისთავად დასრულებულ კომპოზიციებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ შთაბეჭდილება გრჩება, რომ სცენაში მონაწილე ფიგურები ერთი კონკრეტული სცენის წარმომადგენლებიც კი არ არიან, სცენა ორ ნაწილად არის დაყოფილი (ეს უფრო მეტად მეორე რეგისტრის სცენებს ეხება, სადაც თაღებია ჩართული). ასევე, საკმაოდ თავისებურია ფიგურათა სცენაში განლაგების პრინციპი. ზოგიერთ შემთხვევაში ფიგურები ერთმანეთთან მჭიდროდ გამოისახებიან, ზოგიერთ შემთხვევაში საკმაოდ მოძრავ პოზებში არიან. მაგრამ ჭოხულდს და მუწდის ერთი დეტალი აერთიანებს. ისინი თუ კომპოზიციური აგებულებით განსხვავდებიან, საერთოს ფიგურათა აგებულებაში პოულობენ. ხარების სცენაში მონაწილე მთავარანგელოზის და ღვთისმშობლის აგებულება თითქოს საკმაოდ ჰგავს მუწდის ფიგურებს. ანგელოზი კვლავ შედარებით მონუმენტური ხასიათისაა და

ღვთისმშობელს კი კვლავ თხელი სილუეტი აქვს. წმ. მეომართა ფიგურებიც საკმაოდ ჰგავს მუწდის წმ. მეომრებს. ამ შემთხვევაშიც საკმაოდ პროპორციული აგებულებისა არიან, თხელი მხრებით და წელით. მაგრამ საერთო ჯამში შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ მუწდის მხატვრობა უფრო მონუმენტური ხასიათისაა, ვიდრე ჭოხულდის. რაც შეეხება სხეული და სამოსის დამუშავებას, ამ შემთხვევაშიც ჭოხულდში დაზიანების გამო საკმაოდ მცირე დეტალებია დარჩენილი და მიჭირს რაიმეს თქმა.

ხალხური ნაკადის ხეს ეკლესიაც საკმაოდ განსხვავებულია მუწდის მხატვრობისგან. აქ შეიძლება დავინახოთ XIII საუკუნის დამახასიათებელი დეტალები. გადატვრთული, გადაჭედილი კომპოზიციები, როგორც ფიგურებით, ასევე არქიტექტურული დეტალებით. თითოეული კომპოზიცია საკმაოდ დინამიურია. რაც შეეხება დანარჩენ დეტალებს, ფიგურათა პროპორციებს და დამუშევას, ხეს ეკლესია სრულიად განსხვავებულია.

ტიმოთესუბნის და ყინცვისის XIII საუკუნის მოხატულობები, ასევე განსხვავებულია მუწდის თარინგუელის მოხატულობისაგან. კომპოზიციური და ფიგურათა აგებულებით ტიმოთესუბანი სრულიად განსხვავებულია. ამ შემთხვევაში სცენები თითქოს თავისთავში დასრულებულ შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ყინცვისის კომპოზიციებში თითქოს უფრო გამოყოფილია ცენტრული ღერძი, თითოეული კომპოზიცია თავისთავში დასრულებულია, მაგრამ ორივე შემთხვევაში მუწდისგან ფიგურათა აგებულება სრულიად განსხვავებულია. ისინი ბევრად მიახლოებულნი არიან რეალურ ფორმებთან და პროპორციული აგებულებითაც გამოირჩევიან. ასევე განსხვავებას ფონების არქიტექტურული დეტალებით და მცენარეული დეტალებით შევსება წარმოადგენს. კომპოზიციები, მუწდისთან შედარებით, ბევრად დინამიურია და ფიგურათა პოზებში ერთგვარი ემოციურობაც იგრძნობა. რაც შეეხება სამოსის დამუშევას, ორივე შემთხვევაში გარკვეულწილად სრულფასოვნად შეგვიძლია საუბარი, მუწდიში კი დრაპირებას მხოლოდ ხაზებით აღვიქვამთ და მოდელირების კვალი თითქმის არსად არ შემოგვრჩა, ამიტომაც ტიმოთესუბანთან და ყინცვისთან შედარება მიჭირს. ერთადერთი შეიძლება აღინიშნოს, რომ „მოძრავი“ ხაზით ბარის ეს ორი მხატვრობა შეიძლება უფრო ჰგავდეს მუწდის, ვიდრე ზემოთ განხილული XIII საუკუნის ზემო სვანეთის მხატვრობები.

ჩვენს მიერ ბოლო განსახილველი XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების ეკლესია შეიძლება ითქვას ყველაზე განსხვავებულია მუწდის მხატვრობისგან. ამ შემთხვევაში კომპოზიციებში ფიგურები ბევრად უფრო თხელი და პატარა ზომისა არიან და ბევრად ამოძრავებულ პოზებში. თვითონ კომპოზიციური აგებულებაც განსხვავებულია, თითქმის ყველა სცენაში დიდი დოზით არის ცარიელი სივრცეები დარჩენილი და ფონად არქიტექტურას და ბუნების გამომხატველ მოტივებსაც ვხედავთ, კომპოზიციებში თითქოს ერთგვარი პერსპექტივის სურვილიც ჩანს. ერთი შეხედვითაც ეტყობა, რომ მუწდის მხატვრობას ხარების ეკლესიასთან არაფერი აქვს საერთო.

მუწდის კომპოზიციური და ფიგურათა აგებულების შედარებამ სხვა XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან გამოაშკარავა, რომ მუწდის კომპოზიციური და ფიგურათა

აგებულებით საკმაოდ ახლოს დგას XII საუკუნის როგორც ზემო სვანეთის, ასევე ბარის მოხატულობებთან. ის საკმაოდ ერგება XI საუკუნის მეორე ნახევარი - XII საუკუნის პირველი ნახევრის ეტაპის დახასიათებას, კომპოზიციებში მკაცრად დაცული ცენტრული ღერძით, ფონების არ გადატვირთვით, თავისუფალი არეების დატოვებით და ფიგურების თავშეკავებული მოძრაობებით. კომპოზიციათა აგების პრინციპით, მუწდომ ყველაზე მეტი საერთო, ზემო სვანეთის იფრარის, ლაგურკის, ნაკიფარის, წვირმის მაცხოვარის და ბარის კალოუზნის მოხატულობებთან ჰპოვა. ზემო სვანეთის მაგალითებში მუწდის მსგავსად მკაფიოდ არის ცენტრული ღერძი გამოყოფილი, დატოვებულია ცარიელი არეები და არ არის გადატვირთული კომპოზიციები. მაგრამ მათ მუწდისგან ფიგურათა აგებულება და სამოსის დრაპირება განასხვავებს, მოხატულობაში ფიგურები ბევრად მასიური აგებულების არიან და ზოგ შემთხვევაში მუწდისგან განსხვავებით ფიგურები არაპროპორციული აგების შთაბეჭდილებასაც ტოვებენ მათი აქცენტირებული, მასიური ხელის და ფეხის საშუალებით. ასევე ისინი სამოსის დრაპირებითაც განსხვავდებიან მუწდისგან, აქ შედარებით სქელი ხაზია გამოყენებული. მაგრამ ფიგურათა აგებულებით თევდორეს სკოლის წვირმის მაცხოვრის ეკლესია უფრო ახლოს არის მუწდისთან, ფიგურათა შედარებით თხელი მოხაზულობით და აქ თევდორეს მსგავსი აქცენტირებული სხეულის დეტალები არ ვლინდება. სამწუხაროდ დაზიანების გამო სამოსის დრაპირებაზე ლაპარაკი მიჭირს, მაგრამ თითქოს თევდორესგან განსხვავებით უფრო თხელი ხაზი ჩანს, მაგრამ გადაჭრით რაიმეს თქმა მიჭირს. ბარის კალოუზნს რაც შეეხება მუწდის მსგავსად კომპოზიციებში ცენტრული ღერძი კვლავ გამოყოფილია, ფიგურები სცენის კიდეებში არიან გამოსახულნი, საკმაოდ დიდი რაოდენობით არის ცარიელი არეები დატოვებული და ფიგურათა აგებულებითაც კალოუზანი მუწდის ბევრად უფრო გავს. ორივე შემთხვევაში სხვა მაგალითებთან შედარებით თხელი აგებულების ფიგურებია, თითქოს ფიგურები მუწდის მსგავსად აქაც თხელი მხრებით და მთლიანდ თხელი მოხაზულობით ხასიათდებიან. სამწუხაროდ კალოუზნის დაზიანების გამო, ვერაფერს ვამბობთ სამოსის და სხეულის დამუშავების მსგავსებაზე ან განსხვავებულობაზე. კალოუზნის გარდა მუწდომ ფიგურათა აგებულებაში კიდევ ერთ ტაძართან გამონახა საერთო - ვარძიის მიძინების მოხატულობასთან, სადაც ფიგურათა აგებულებაში მსგავსი ხასიათი ჩანს. ორივე შემთხვევაში ფიგურები მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, მაგრამ თან მათი მოხაზულობა უფრო თხელი აგებულებისკენ მიდის. დანარჩენი დეტალებით, კომპოზიციაში ფიგურათა განაწილებით, მათი მოძრაობით და მთლიანად კომპოზიციური აგებულებით ვარძია მუწდისგან განსხვავდება. ჩვენს მიერ შედარებული, XII საუკუნის კიდევ ერთ მაგალითი, ზემო სვანეთის მაცხოვარიში სრულიად განსხვავდება მუწდის მიდგომებისგან, როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტით, ასევე ფიგურათა აგებულებით და სამოსის დამუშავებით. XIII საუკუნის მოხატულობებიდან, რომელიც განვითარების ხაზში დინამიკურ-დეკორატიულით ხასიათდება, მუწდომ საერთო ზემო სვანეთის წვირმის თარინგხელთან ჰპოვა, რომელიც მუწდის კომპოზიციური აგებულებით, ცენტრული

დერძით, ცარიელი არეების დატოვებით საკმაოდ ჰგავს, მაგრამ ისინი ერთმანეთისგან ფიგურათა გამოსახვის პრინციპით მაინც განსხვავდებიან, წვირში ბევრად თხელი და პლასტიური აგებულების ფიგურებია. ზემო სვანეთის დანრჩენი მაგალითებიდან, ჭოხულდში და ხეში სრულიად სხგავარი მიდგომები ჩანს, ხე ფიგურების და კომპოზიციით აგებულებით სრულიად ესადაგება XIII საუკუნის დახასიათებას, სადაც სცენები გადატვირთულია არქიტექტურული და მცენარეული დეტალებით და მთლიანი კომპოზიცია გაჭედილი და ამოძრავებულია, ამის გათვალისწინებით ის სრულიად განსხვავდება მუწდისგან. ჭოხულდი კი მუწდისთან მხოლოდ ფიგურათა აგებულებით პოულობს საერთოს, დანრჩენი დეტალებით, ამოძრავებული და დიანამიური კომპოზიციებით, მუწდისგან სრულიად განსხვავებულია. ქვემო სვანეთის მამი და ტვიბის მოხატულობები საკმაოდ შორს არიან მუწდის დახასიათებისგან. ტვიბის შემთხვევაში რთულია ბევრ დეტალზე საუბარი, მაგრამ როგორც ფიგურათა აგებულებით გამოჩნდა, ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, ტვიბში თხელი აგებულების ფიგურები კი არიან, მაგრამ თითქოს აკლავთ პროპორციულობა და მუწდისთან შედარებით ნაკლებად მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მამში კი როგორც კომპოზიციითაა გადაწყვეტილი, მასში ფიგურათა ამოძრავებით და აგებულებით, მუწდისგან სრულიად სხვა მიდგომა ჩანს. ბარის XIII საუკუნის მოხატულობებთანაც მუწდის საერთო ვერ ჰპოვა. ტიმოთესუბანში და ყინცვისში ბევრად ამოძრავებული და გადატვირთული კომპოზიციებია, სადაც გამოყენებულია არქიტექტურული და მცენარეული დეტალები, ასევე ფიგურათა მოძრაობებიც საკმაოდ პლასტიურია. ხარების ეკლესიის შემთხვევაშიც იგივე ჩანს, რომ ფიგურათა აგებულებით და კომპოზიციითაა განაწილებით სრულიად სხვა მიდგომებია.

საბოლოოდ როგორც გამოჩნდა გამოსახულებათა მხატვრული გადაწყვეტილი, მუწდის საერთო XII საუკუნის, როგორც ზემო სვანეთის, ასევე ბარის მოხატულობებთან ჰპოვა. კომპოზიციური აგების პრინციპებით, იფრათან, ლაგურკასთან, ნაკიფრათან, წვირის მაცხოვრათან, კალოუბანთან. ფიგურათა თხელი აგებულებით, კალოუბანთან და ვარძიასთან. XIII საუკუნის მაგალითებიდან მხოლოდ წვირის თარინგზელთან ჰპოვა საერთო, ისიც მხოლოდ კომპოზიციური აგებულებით, მაგრამ როდესაც XII საუკუნის მაგალითებს ვადარებთ, ჩანს რომ წვირის თარინგზელი მხოლოდ მცირედიდ ჰგავს მუწდის. ამიტომაც ვფიქრობ, შესაძლებელია ითქვას, მუწდის კომპოზიციური და ფიგურათა აგებულებით ყველაზე მეტად XII საუკუნის კომპოზიციებთან ჰპოვა საერთო.

სახის დამუშავება

ცალკეული კომპოზიციების და ფიგურათა აგებულების გაანალიზების შემდგომ, საჭიროდ ვთვლი ცალკე განვიხილო მუწდის თარინგზელში სახეების მოდელირების პრინციპი და შემდგომში კვლავ შევადარო XI-XII-XIII საუკუნის ბარის და ქვემო-ზემო სვანეთის მონეტულობებს.

მუწდის თარინგზელში მხატვრობის დაზიანების გამო სახის მოდელირება მხოლოდ მეორე რეგისტრზე განთავსებულ ფიგურებს შემორჩათ. საკურთხეველის აფსიდში განთავსებულ - დიაკვანს და წმ. ეკლესიის მამებს; წმ. მეომრებიდან - წმ. გიორგის და წმ. თევდორეს და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში - იოანე ნათლისმცემელს, მეფე სოლომონს, მეფე დავითს, ადამს, ევას და მართალთა ჯგუფებს (მაცხოვრის სახე და მფრინავი ანგელოზების სახეები დაზიანებულია).

პირველ რიგში მინდა განვიხილო ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა, რადგან ყველაზე ნათლად და შედარებით სრულფასოვნად იკითხება სახის მოდელირების პრინციპი. მისი სახე მოოქროსფერო, მოყვითალო ფერის ტონალობაშია გადაწყვეტილი, ფიგურის კონტური შავი ფერის საღებავით არის შემოსაზღვრული და ასევე სახის ნაკვთების გამოსაყოფად შავი ფერის საღებავი გამოიყენება. ამ მომენტში დაზიანებულია ფიგურის თმები, მაგრამ ჩანს, რომ ყავისფერი საღებავით იყო შესრულებული, მხატვარი წვერისთვისაც ასევე ყავისფერ საღებავს იყენებს, მაგრამ მასზე შავი ფერის წვრილ ხაზებს ვხედავთ, წვერის ხასიათის გადმოსაცემად. როგორც აღვნიშნე სახის ნაკვთები შავი ფერის საღებავით არის შესრულებული - წარბები, თვალის ჭრილები, ტუჩები და ცხვირის მოხაზულობა, რომელიც კეხიან ფორმას მოგვაგონებს. მუწდის თარინგზელში სახის მოცულობის გადმოსაცემად და ნაკვთების გამოსაყოფად თეთრი ამონათებებია გამოყენებული. მხატვარი ზოგიერთ ადგილას მკვეთრად თეთრს იყენებს, ზოგან შედარებით აფერმკრთალებს, მაგრამ დაზიანების გამო ზუსტად რაიმეს თქმა მაინც მიჭირს. ცხვირის შავი კონტურის შესამსუბუქებლად მთელ ზოლზე თეთრი ხაზი მოუყვება, ნესტოებთან ერთგვარ ბრუნს აკეთებს და ხაზის მაგივრად უფრო თეთრი მონასმია დატანილი. ნესტოსა და ლოყის გამოსაყოფად მხატვარი თეთრ მკრთალ მონასმს იყენებს, ასევე ტუჩებსა და ცხვირს შორისაც ამოღრმავებისთვის თეთრ მკრთალ მონასმს სვამს. თვალის რქოვანასთვის თეთრი ფერია გამოყენებული, რომელსაც თვალის გუგის გადმოსაცემად ზემოდან შავი ფერის საღებავი ადევს. თვალის კონტურებს ქუთუთოს არეში თეთრი წვრილი ხაზი დაუყვება, რომლის ზემოთაც მხატვარმა მეტი მოცულობისთვის კვლავ წვრილი შავი ხაზი გაავლო. თვალის ჭრილის ქვემოთ მხატვარმა სამი თეთრი ხაზი გამოიყენა. ერთი, რომელიც თვალის კონტურთან ახლოს არის, შედარებით გრძელია, დანარჩენი ორი მის ქვემოთ კი მოკლეა. თვალებთან თითქოს ნაოჭების გადმოსაცემად სამი თეთრი მოკლე ხაზი გაავლო, რითაც კიდევ უფრო გამოკვეთა სახის ფორმები. ასევე თეთრ ამონათებებს ვხედავთ წარბის ზემოთ, რომელსაც უფრო მონასმის ხასიათი აქვს, მაგრამ სამი ხაზი მაინც იკვეთება. წარბებს შორის კი V ფორმის ამონათებაა გამოყენებული.

ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში დანარჩენი ფიგურების სახეები შედარებით დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ჩანს, რომ დამუშავების პრინციპი იგივეა, თუ არ ჩავთვლით ტიპაჟების ინდვიდუალურ სახეებს. ყველა ფიგურა კვლავ თეთრი ამონათებებით არის მოდელირებული, ცხვირის მოხაზულობა ყველას მსგავსი აქვს, ასევე თვალის კონტური და მის გარშემო ამონათებებიც იგივე პრინციპით არის გავლებული. ერთადერთი განსხვავება შუბლის დამუშავებაშია, ზოგ შემთხვევაში კვლავ გამოიყენება V ფორმის ამონათება, ზოგ შემთხვევაში სამი ერთმანეთის მიყოლებით თეთრი ხაზია გამოყენებული და ნაოჭების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასევე მარცხენა მხარეს განთავსებულ ევას და მართალთა ჯგუფის სახეებზე ყვრიმალეების ადგილას ვხედავთ მრგვალ მუქი ფერის მონასმს, რომელიც შესაძლებელია ერთგვარ დაჩრდილვად იყო გამოყენებული. სამწუხაროდ, დაზიანების გამო, მიჭირს თქმა ჰქონდა თუ არა მსგავსი დამუშავება იოანე ნათლისმცემლის ფიგურასაც.

წმ. მეომრების ფიგურებიდან, ყველაზე კარგად წმ. თევდორეს სახის დამუშავება იკითხება, წმ. გიორგის სახე საკამოდ დაზიანებულია, მაგრამ მისი ნაკვთები მაინც იკითხება, რომელიც როგორც წმ. თევდორეს, ასევე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის ფიგურათა სახის ნაკვთებს ჰგავს. რაც შეეხება წმ. თევდორეს სახეს, თეთრი ამონათებები აქ კვლავ შემორჩენილია და მსგავს ადგილებზე, მსგავსი პრინციპით არის გამოყენებული. მაგრამ ხაზის ხასიათს როდესაც ვაკვირდებით, თითქოს ის ოდნავ განსხვავებულია, ბევრად თხელი და გამოკვეთილი მანერით არის შესრულებული, მაგრამ არ გამოვრიცხავ, რომ ამგვარი შთაბეჭდილება დაზიანების გამო მრჩება. ასევე წმ. თევდორეს ყვრიმალეებზეც ვხედავთ შავი ფორმის ამოშავებას და შესაძლებელია აქაც დაჩრდილვისათვის იყო გამოყენებული. წმ. თევდორეს ფიგურას შემორჩა თმის დამუშავება, რომელიც სპირალისებური რგოლებით არის გადმოცემული, მისი ხუჭუჭა თმის გადმოსაცემად.

წმ. დიაკვნის და ეკლესიის მამათა სახის მოდელირებაც, შეიძლება ითქვას, იგივე პრინციპით არის დამუშავებული. წმ. დიაკვნის სახეზე, რომელიც ნაკლებად არის დაზიანებისგან გაშავებული, ჩანს იგივე სტილის ნაკვთები და მათ გამოსახატავად და სახის მოდელირებისთვის თეთრი ამონათებები, მაგრამ დაზიანების, თუ უბრალოდ სხვა ხელის გამო თითქოს ისეთი მკვეთრი თეთრი ხაზები აღარ ჩანს. ასევე საინტერესოა, რომ წმ. დიაკვანი ერთადერთი უწვერული და ფრონტალურად მდგარი ფიგურაა, რომლის მეშვეობითაც ვხედავთ სახიდან კისერზე გადასვლას, რომელიც არა დაჩრდილებით და მონასმებით გადადის, არამედ სახის ოვალის შავი ფერის კონტურით იყო შემოსაზღვრული და ამგვარად უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს. რაც შეეხება წმ. მამებს, მათზე იგივე სტილის ნაკვეთებს ვხედავთ - ცხვირს, თვალის ჭრილს, მაგრამ აქაც თითქოს ნაკლები ამონათებები შეიმჩნევა, მაგალითად თვალეების ქვემოთ, მაგრამ მუქი ფერის ოვალური ფორმის მონასმი ყვრიმალეებზე ზოგ ფიგურაზე აქაც ჩანს. მინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნო, რომ შესაძლოა დაზიანების გამო დაკვირვება რთულია და ბევრ დეტალს ვერ აღვიქვამთ, მაგრამ თითქოს ერთი შეხედვით წმ. დიაკვნის და წმ. მამების ფიგურები ბევრად უფრო ბრტყლად

დაუშავებული ფიგურების შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ გადაჭრით რაიმეს თქმა რა თქმა უნდა მიჭირს.

სახეთა წერის ამგვარი მანერა, თეთრი ამონათებების საშუალებით, საკმაოდ გავრცელებული ხერხია საქართველოს კედლის მხატვრობაში. როგორც თ. ვირსალაძე ნაშრომში „მაცხვარიში“ წერს, რიგი ქართული მოხატულობებისა, რომელნიც შეიძლება X საუკუნის ბოლოს ან XI-ის დასაწყისს მივაკუთვნოთ (მაგ. ოშკი, ხახული და ა.შ.) ხასიათდება უპირატესად მუქი სარჩულით, რომელზედაც ძალზე დენადი, უწყვეტი ყავისფერი ხაზით ისახება სახის ნაკვთები. არცთუ კაშკაშა, ასევე დენადი გამონათებები არცთუ განიერ ზოლად მიუყვება ნაკვთა მონახაზს. მოხატულობებში, რომელნიც ცოტათი უფრო გვიან ხანას, XI საუკუნის მეორე ნახევარს ან დასაწყისს უნდა მივაკუთვნოთ, ამგვარ დენადობას ნაკვთთა უფრო მეტი გამოკვეთილობა ცვლის, ისინი უფრო ცხადად და მკვეთრადაა მონიშნული, დაბალი შუბლი, ნუშისებრი თველები, თხელი, ზოგან კეხიანი ცხვირი უფრო თავისუფალი ნახატივით დაიტანება; გამონათებები უფრო კომპაქტურადაა დადებული, ხოლო ათინათებს ახლა კაშკაშა წვრილი, მოკლედ გამონათებების მკაფიო ხასიათი აქვს.“ შემდგომში მას მაგალითებად მოყავს, ატენის სიონი, ზემო კრიხი და იფრარი, სადაც მკაფიოდ ჩანს სახეთა თეთრი ათინათებით დამუშავებული ტენდენცია და ამბობს, რომ „ამგავრად, XI საუკუნის მეორე ნახევრისა და დასასრულის განხილული მოხატულობების ყველა ინდივიდუალური განსხვავებულობისას, მათთვის საერთო სახეთა ნაკვთების სიმკაცრე, გარკვეულობა და ძალიან წვრილი, ცალ-ცალკე დატანილი მოკლე გამონათებების სიკაშკაშეა.“

თ. ვირსალაძე ასევე ჩვენთვის საინტერესო განვითარების XII საუკუნის დასასრულს და XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობებს ახასიათებს. იგი ამბობს, რომ ამ ეპოქაში ორი ტენდენციაა თავჩენილი: 1. ერთი - მოკლედ გამონათებების თითქმის სრული უარყოფა და სახეთა მხოლოდ და მხოლოდ ჩრდილებით პერწვა - ასეთია ყინცვისი და ტიმოთესუბნის სახეები; 2. მეორე სახეების უფრო მკვეთრი და ორნამენტული გამოქნა გამონათებებით, რომლებმაც ორნამენტულად დალაგებული ფართო ლაქების ხასიათი შეიძინა. ამ მანერას მისდევს შიომღვიმის სახეების და ბეთანიის ზოგიერთი სახეც.“⁹⁶

ამგვარი ზოგადი დახასიათებებით, შეიძლება ითქვას, რომ მუწდი XI საუკუნის მიწურულის და XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობათა სახის დამუშავების პრინციპს ერგება. მაგრამ საჭიროდ ვთვლი შევადარო, ჩემს მიერ ხელთ არსებულ მაგალითებს, რომლებიც XI-XII-XIII საუკუნის ბარის და ზემო-ქვემო სვანეთის მოხატულობებს მოიცავს⁹⁷.

⁹⁶ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 169-192.

⁹⁷ სამწუხაროდ მასალის უქონლობის ან დაზიანების გამო, XII საუკუნის ბარის მოხატულობებს - კალოუბანს, ფავნის და XII საუკუნის ზემო სვანეთის - წვირმის მაცხოვრის ეკლესიას, წვირმის ჩობანთარინგზელს ვერ ვადარებ.

ჩემს მიერ არსებული მაგალითებიდან თეთრი ამონათებებით ყველაზე ახლოს თევდორეს მოხატულობებია - იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი. ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი და ა.ვოლსკაია სამივე მოხატულობაზე აღნიშნავენ, რომ აქ გამოყენებული სახის მოდელირების პრინციპით ხასიათდება XI და XII საუკუნის ქართული მონუმენტური მხატვრობა⁹⁸. პირველ რიგში მინდა აღვნიშნო, რომ თეთრი ამონათებების გარდა თევდორეს სამივე მხატვრობაში ფიგურებს მუწდის მსგავსი ცხვირის და წარბის მოხაზულობა აქვთ. ხაზი მარჯვენა წარბიდან იწყება, რომელიც ცხვირის მოხაზულობაზე გადადის და ოდნავ კეხიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს, როგორც მუწდიში იყო, მარცხენა წარბი კი ცალკეა საკმაოდ მოძრავ ხაზით გავლებული. თვალის ჭრილისთვისაც იგივე მონახაზია გამოყენებული, მსგავსად სახის ნაკვთებისა. სამივე მხატვრობაში მუწდის მსგავს ადგილებზეა დასმული თეთრი ამონათებები. ცხვირის მთლიან კონტურს მიუყვება თეთრი ხაზი, რომელიც წარბების ქვემოთ ოდნავ იყოფა, ასევე ნესტოებთან ლოყის ადგილას კვლავ თეთრი მონასმია გამოყენებული. წარბების ზემოთ, ზოგ შემთხვევაში ერთი გრძელი ამონათებაა რომელიც მთელ შუბლს მიუყვება, ზოგ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი ხაზია წარბს ზემოთ გავლებული. მუწდიშიც ორი პრინციპი გვხვდება, ერთი რომელიც თევდორეს გავს, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის ფიგურების შუბლებზე ვხედავთ, სადაც გრძელი ხაზია გავლებული, მაგრამ მეორე ვარიანტი თევდორესგან განსხვავებულია, ერთი ხაზის მაგივრად მუწდიში რამდენმე მოკლე ამონათებაა დასმული. ასევე თვალის კონტურის ქვემოთ ორი თხელი მონასმია გამოყენებული, მაგრამ მუწდისგან განსხვავებით, თევდორეს მხატვრობებში თვალის კონტურსა და წარბს შორის თეთრი ამონათება არ არის დასმული, მხოლოდ მუქი ფერის ხაზს ტოვებს. საკმაოდ საინტერესო დეტალია, რომ მუწდიში ცხვირსა და წარბებს შორის გაყოფილი ხაზის გარდა, ოდნავ ზემოთ წარბებს შორის, შუბლზე V ფორმის მონასმია დასმული, რასაც შესაძლოა დაზიანების გამო, მაგრამ თევდორესთან ვერ ვხედავთ. ასევე მინდა აღვნიშნო, რომ როგორც ვხედავთ თეთრი ამონათებები ერთი პრინციპით არის დასმული, მაგრამ მინდა აღვნიშნო, რომ ხაზის ხასიათს თუ შევადარებთ, დავინახავთ, რომ მუწდიში თითქოს ბევრად თხელი მონასმია გამოყენებული, მაგრამ შესაძლოა ამ შთაბეჭდილებას მოხატულობათა დაზიანება მიქმნის, ამიტომაც გადაჭრით თქმა მიჭირს.

ზემო სვანეთის კიდევ ერთხ მოხატულობაში მიქაელ მაღლაკელის მაცხვარიშშიც, მსგავს ხერხს ვხედავთ. თ. ვირსალაძე აღნიშნავს, რომ მაცხვარიშში ანალოგიურ სახეთა წერის მანერას ვხედავთ, რასაც XI საუკუნის დასასრულის ქართული მხატვრობები მისდევს, მაგრამ ასევე აღინიშნება ზოგიერთი ცვლილებაც. „მაცხვარიშში ნახატი, ნაკლებად თავისუფალი და მსუბუქია, უფრო გარკვეული და განზოგადებულია. მოკლე გამონათებებმა მაცხვარიშში ასევე სხვა ხასიათი შეიძინა, ისინი უფრო კაშკაშა არ გამხდარა, მაგრამ მათი ნაწილი უკვე წვრილ ხაზებად კი არ

⁹⁸ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.

იდება, არამედ ფართო, ზოგჯერ ბაცი ლაქის მსგავსი მონასმებითაა დადებული.⁹⁹ მუწდისგან მას ზუსტადაც რომ „ფართო, ზოგჯერ ბაცი ლაქის მსგავსი მონასმები“ განსხვავებს, მუწდის შემთხვევაში წვრილი ხაზებია ამონათებებისთვის გამოყენებული. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ თევდორესა და მუწდისთან შედარებით მაცხვირში განსხვავებული სახის ნაკვთებია, აქ აღარ არის „კეხიანი“ ცხვირი, ოდნავ კლაკნილი ხაზით გადმოცემული წარბის ფორმა, მაცხვირში ბევრად უფრო სწორი ხაზებია გამოყენებული ცხვირისთვის და წარბებისთვის. შესაძლოა მაცხვირშიც მსგავს ადგილებზეა დასმული ამონათებები, მაგრამ მას ხაზობრივი ხასიათი აღარ აქვს. ცხვირის კონტურს კვლავ თეთრი ხაზი დაუყვება, წარბების ზემოთაც ჩანს ხაზები, მაგრამ ცხვირსა და ლოყას შორის, თვალის კონტურის ქვემოთ, ან ცხვირსა და ტუჩს შორის თეთრი მონასმია დადებული და თითქოს შერწყმულია სახის მოდელირებასთან. მაგრამ საინტერესო დეტალია, რომ მუწდის მსგავსად აქაც იკითხება V ფორმის მონასმი წარბებს შორის შუბლზე და წარბსა და თვალს შორის გავლებული თეთრი ხაზი. ფაქტია, საკმაოდ კარგად ჩანს, რომ მუწდის უფრო მეტი კავშირი თევდორეს მოხატულობებთან აქვს, სადაც სახის ნაკვთებითაც ჰგავს მუწდის და ამონათებებსაც ხაზის მეშვეობით სვამს სახის ნაწილებში. მაცხვირში სახეებში თითქოს უფრო რბილი მოდელირებაა და ამონათებები ისეთი მძაფრი არ არის, რაც საკმაოდ განასხვავებს მუწდისგან.

ასევე ოდნავ განსხვავებული პრინციპით, მაგრამ თეთრ ამონათებებს ვხედავთ XII საუკუნის ვარძიის ტაძარში. მუწდისგან შედარებით განსხვავებული გამოყენების პრინციპია. აქ სახეები ბევრად რბილი მოდელირებით გამოირჩევა. წინა მოხატულობებთან შედარებით, სახეები „ჩრდილებით არის ნაძერწი“, მაგრამ მხატვარი თეთრ ამონათებებს საკმაოდ ბაცად სვამს, ზოგ ადგილას ხაზების, ზოგ ადგილას მონასმის სახით ნაკვთების გამოსაჩენად. თითქოს ცალკე ხაზებად კი არ აღიქმება, არამედ მთლიანი სახის მოდელირებაშია შერწყმული. შესაძლოა იგივე ადგილებზეა დასმული ამონათებები, ცხვირის კონტურის და თვალების გარშემო, მაგრამ ის მუწდისგან მაინც სრულიად განსხვავებულია.

XIII საუკუნის მოხატულობები კი მუწდისგან სრულიად განსხვავებულია. ზემო სვანეთის შემთხვევაში მხოლოდ ჭოხულდზე და ქვემო სვანეთის შემთხვევაში მხოლოდ ტვიბის ტაძრებზე შეგვიძლია საუბარი. ორივე შემთხვევაში, სახეთა მოდელირება დაკარგულია, ვხედავთ მხოლოდ შავი კონტურებით შემოსაზღვრულ სახეს და სახის ნაკვთებს. სახის ნაკვთების მოხატულობებითაც კი მუწდისგან საკმაოდ განსხვავებულია ჭოხულდი და ტვიბი. თვალების კონტურები შეკრულია და ზემოდან და ქვემოდან შავი ფერის ხაზებია დამატებული, ცხვირის მოხაზულობა კი არა ერთი ხაზით, არამედ წარბებს მოყოლებული ორი ხაზით შემოსაზღვრება.

XIII საუკუნის ბარის ტიმოთესუბანი და ყინცვისის მოხატულობებიც საკმაოდ განსხვავდება მუწდის სახის მოდელირებისგან. როგორც თ. ვირსალაძემ აღნიშნა XIII

⁹⁹ Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, *Arts Georgica*, 1949, გვ. 169-192.

საუკუნეს ახასიათებს „მოკლე გამონათებების თითქმის სრული უარყოფა და სახეთა მხოლოდ და მხოლოდ ჩრდილებით მერწვა“ და მაგალითად ტიმოთესუბანი და ყინცვისი მოიყვანა. მუწდის თუ შევადარებთ ამ ორი ტაძრის ფიგურათა სახის მოდელირებას, ფაქტია საკმაოდ დავინახავთ განსხვავებას. ამ შემთხვევაში სრულიად გამქრალია ამონათებების ხაზები და სახეები სრულიად მონასმებით და ჩრდილებით არის მოდელირებული.

მუწდის თარინგზელის სახეთა მოდელირების განხილვამ დაგვანახა, რომ მხატვრმა თეთრი ამონათებების პრინციპი გამოიყენა, რომელიც ჩვენს მიერ განხილულ საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარების XI საუკუნის მეორე ნახევარი - XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობებს ემთხვევა. სხვა ტაძრებთან შედარებისას, სადაც მსგავსი პრინციპია გამოყენებული, მან მსგავსება ყველაზე მეტად თევდორეს მხატვრობებში ჰპოვა. მათში გამოვლინდა მუწდის მსგავსი სახის ნაკვთების მოხაზულობა, ცხვირი, თვალის კონტური, წარბი და ზუსტად იმ ადგილებზე დასმული ამონათებები, სადაც მუწდიში. არის მცირედი განსხვავებები, მაგალითად წარბებს შორის შუბლზე გამოყენებული V ფორმის ამონათება, ასევე წარბსა და თვალის კონტურს შორის გავლებული თეთრი ხაზი, რომელიც თევდორეს მხატვრობებში არ გვხვდება. დანარჩენი ადგილები, ცხვირის კონტურთან გავლებული ხაზი, ნესტოსა და ლოყას შორის დასმული ამონათება, თვალებს კონტურის ქვემოთ გავლებული ხაზი. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ხაზის ხასიათით ისინი მცირედიდ განსხვავდებიან, თითქოს მუწდიში უფრო მშვიდი და თხელი ხაზებია გამოყენებული. მაგრამ მთლიანობაში მიდგომა იდენტურია. მაცხვარიშისა და ვარძიის შემთხვევა, სადაც კვლავ თეთრი ამონათებებით დამუშავებულ სახეებს ვხვდებით, განსხვავებულია მუწდისგან. მაცხვარიშში ამონათებები უფრო მონასმის პრინციპით არის დასმული და სახის მოდელირებაშია შერწყმული, ასევე სახის ნაკვთების მოხაზულობა სრულიად განსხვავებულია, მათ სწორი და ნაკლებად ამოძრავებული ხაზით გამოსახავს მხატვარი. ვარძიაში კი თეთრ ამონათებებს სახის მოდელირებაში შერწყმული, ხაზოვანი ხასიათი კვლავ აქვს, მაგრამ ისეთი მკვეთრი, როგორც მუწდიში ან თუნდაც თევდორესთან იყო არ არის. XIII საუკუნის ჩემს მიერ განხილულ არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა იგივე სახის დამუშავების პრინციპი. ზემო და ქვემო სვანეთის შემთხვევაში დაზიანების გამო სახის მოდელირებაზე საუბარი ვერ შევძელით, მაგრამ სახის ნაკვთებზე დაკვირვებისას გამოჩნდა, რომ ისინი მუწდისგან საკმაოდ შორს დგანან. ბარის ტიმოთესუბანი და ყინცვისი ასევე საკმაოდ შორს არის მუწდისგან, ორივე შემთხვევაში სახის ნაკვთები დაჩრდილვებით არის მოდელირებული და სახის დამუშავებისთვის გამოყენებული თეთრი ამონათებების პრინციპს საერთოდ ვერ ვხედავთ.

საბოლოოდ მუწდის თარინგზელმა სახის დამუშავების პრინციპით, სადაც თეთრი ამონათებებია გამოყენებული, საკმაო კავშირი ზემო სვანეთის თევდორეს მოხატულობასთან ჰპოვა და მთლიანობაში სამეცნიერო ლიტერატურაში დახასიათებულ XI საუკუნის პირველი ნახევრიდან - XII საუკუნის მეორე ნახევრის დახასიათებებს მოერგო. ამიტომაც ვთლი, რომ საკმაოდ თავისუფლად არის

შესაძლებელია მუწდის თარინგზელი, კონკრეტულად სახის დამუშავებით, ამ პერიოდს მივაკუთვნოთ. მაგრამ აქვე აღვნიშნავ, რომ სრულფასოვანი კვლევისთვის და მოსაზრების გასამყარებლად საჭიროდ ვთვლი მუწდის თარინგზელი შედარებულ იქნას ბიზანტიურ მხატვრობებთან, კონკრეტულად კომნენოსთა პერიოდის მაგალითებთან.

დასკვნა

ნაშრომში განხილულია ქვემო სვანეთის სოფელ მუწდში მდგარი ტაძრის, მუწდის თარინგზელის კედლის მოხატულობა. მასზე მუშაობისას გამოჩნდა, რომ დაზიანების მიუხედავად მისი მხატვრული სახის აღქმა სრულიად შესაძლებელია. საკურთხევლის, ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლის ყველა კომპოზიცია შემორჩენილი გვაქვს. სხვადასხვა კომპოზიციებში გამოვლინდა ფერწერული ფენა. საკურთხევლის აფსიდის კომპოზიციაში, ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრებზე შემოგვრჩა ზოგიერთი ფიგურის სახის მოდელირება და სამოსის დრაპირება. ამიტომაც ჩვენ მუწდის თარინგზელზე სრულფასოვანი კველვის ჩატარების საშუალება გვქონდა - ნაშრომში განხილულია მუწდის თარინგზელის მოხატულობის მხატვრული პროგრამა, გამოსახულებათა იკონოგრაფია, მოხატულობის დეკორატიული სისტემა და გამოსახულებათა სტილური გადაწყვეტა. იმის გათვალისწინებით, რომ მუწდის თარინგზელის თარიღი სამეცნიერო ლიტერატურაში მყარად არ არის განსაზღვრული, თითოეული კომპონენტი შედარებული იქნა XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან, რათა გამოჩენილიყო რომელი საუკუნის მახასიათებლების მატარებელია მუწდის მხატვრობა. ასევე, იმის გათვალისწინებით, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდ მცირე ინფორმაცია მოიპოვება ქვემო სვანეთის ტაძრებზე, ნაშრომში თითოეული კომპონენტი შედარებულია ზემო სვანეთის, ქვემო სვანეთის და ასევე ბარის XI-XII-XIII საუკუნის მოხატულობებთან. პირველ რიგში ჩემთვის საინტერესო იყო ქვემო სვანეთის მუწდის თარინგზელის მოხატულობა საერთოს ჰპოვებდა თუ არა სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილ სვანეთის სკოლასთან, ან გამოჩნდებოდა თუ არა რაიმე მსგავსება ქვემო სვანეთის მოხატულობებთან. ამის უკეთესად დასანახად მუწდის თარინგზელში გამოვლინდებოდა თუ არა რაიმე რეგიონალური მახასიათებლები, მისი მხატვრობა ასევე შევადარე ბარის მაგალითებს.

პირველ რიგში ნაშრომში განვიხილე მუწდის მხატვრული პროგრამა, სადაც - საკურთხეველში კონქის ვედრება-ხილვის კომპოზიციას გამოსახული; აფსიდის რეგისტრზე - წმ. მამათა რიგი და ერთ დიაკვანი; კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე და კედელზე - ხარება, ფერისცვალება, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და მთავარანგელოზი; კამარის სამხრეთ ფერდზე და სამხრეთ კედელზე - შობა, მირქმა, ბზობა და მთავარანგელოზი. დასავლეთ კედლის პირველ რეგისტრზე - ნათლისღება, მეორე რეგისტრზე - წმ. მეომრები. მუწდის თარინგზელის სახარებისეულ სცენათა განაწილებაში ჩანს მხატვრის სურვილი დაიცვას ისტორიული რიგი. ოსტატი სახარებისეულ სცენებს განათავსებს კამარაზე და გრძივ კედლებზე ერთგვარი ისტორიული რიგის დაცვით. მათ განლაგებაში იგრძნობა დინამიკურობა, როდესაც წაკითხვას კამარის ჩრდილოეთ ფერდის აღმოსავლეთ მხარიდან ვიწყებთ, ჩრდილოეთ ფერდის დასავლეთ მხარეს ვამთავრებთ და კამარაზე ერთგვარი წრე იკვრება. შემდეგ სამხრეთ კედელზე გადავდივართ და თხრობას ჩრდილოეთ

კედელზე ვასრულებთ. შეიძლება ითქვას, ამგვარი, ქრონოლოგიურად გაშლილი დინამიკური თხრობა, რომელიც თითქოს სპირალისებურად იკითხება, მუწდის მხატვრობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი დეტალია.

მუწდის თარინგზელის მოხატულობის მხატვრული პროგრამა შედარებული იქნა დარბაზული ტიპის ეკლესიის მოხატულობებთან - XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის - იფრარი, ლაგუკრა, ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, წვირმის ჩობან-თარინგზელი და ქურაში; XII საუკუნის ბარის - კალოუბანი, ფავნისი და ვარძია; XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთი - ჟიბიანის ლამარია, წვირმის თარინგზელი, ჭოხულდი, მამი და ტვიბი; XIII საუკუნის ბარის ხარების უდაბნოს ეკლესია. მათთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ მუწდის იდენტური მხატვრული პროგრამა არცერთ მოხატულობაში არ გამოვლინდა, ასევე მხატვრული პროგრამის განხილვამ კონკრეტულად რომელიმე საუკუნეზე არ მიგვითითა, მაგრამ გარკვეული დეტალებით მან რეგიონალური მახასიათებლები გამოავლინა. პირველ რიგში მუწდის მსგავსი საკურთხევლის პროგრამა არცერთ ტაძარში არ აღმოჩნდა, სადაც კონქში ვედრება-ხილვის კომპოზიცია იქნებოდა გამოყენებული და აფსიდში წმ. ეკლესიის მამები დიაკვანთან ერთად. მაგრამ კონქის შემთხვევაში გამოჩნდა, რომ ვედრება-ხილვის კომპოზიცია მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის XII-XIII საუკუნის მაგალითებში გვხვდება, რაც ერთგვარ რეგიონალურ მახასიათებელს უსვამს ხაზს. რაც შეეხება აფსიდის გადაწყვეტას, წმ. ეკლესიის მამები ორივე რეგიონის ორივე საუკუნის მაგალითებში გვხვდება, მაგრამ საკმაოდ უცნაური სურათი მივიღეთ წმ. დიაკვნის გამოსახულებასთან დაკავშირებით. მის ფიგურას ზემო სვანეთის XII საუკუნის მაგალითებიდან მხოლოდ ერთ მაგალითში, ქურაშის ეკლესიაში ვხედავთ, ასევე XII საუკუნის ბარის შემთხვევაშიც მხოლოდ ერთი მაგალითი გვაქვს, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესია. XIII საუკუნის მაგალითებში, კი ბარში არცერთი მაგალითი არ შეგვხვდა და სვანეთის შემთხვევაში - ზემო სვანეთში ჟიბიანის ლამარიაში და ქვემო სვანეთში ტვიბის თარინგზელში ვხედავთ. ამიტომაც წმ. ეკლესიის მამათა და დიაკვნის გამოსახულება არცერთ რეგიონზე ან თუნდაც საუკუნეზე არ მიგვითითებს. უბრალოდ, როგორც გამოჩნდა ჩემს მიერ განხილულ მაგალითებში საკმაოდ მცირე რაოდენობით არის წმ. დიაკვნის ჩართვა წმ. ეკლესიის მამათა რიგში. მაგრამ საკურთხევლის პროგრამაზე დაკვირვებისას გამიჩნდა ვარაუდი, რომ შესაძლოა მუწდის მსგავსი პროგრამა მხოლოდ ქვემო სვანეთის ტვიბის თარინგზელში გამოვლენილიყო, სადაც აფსიდში წმ. მამები და დიაკვანია გამოსახული, მაგრამ კონქის კომპოზიციის დაზიანების გამო რთულია გაირკვეს, იქ ვედრების კომპოზიცია იყო გამოსახული, თუ ვედრება-ხილვის. კონქის კომპოზიციის გარდა ლორონიან ანაგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვითაც მუწდიმ მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებთან ჰპოვა საერთო - XI-XII საუკუნის იფრარი და წვირმის ჩობან თარინგზელი; XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელი, ხეს ეკლესია და ტვიბი, ბარის შემთხვევაში კი არცერთ მაგალითში არ ჩანს მათი გამოსახულებები. ზემო და ქვემო სვანეთის შემთხვევაში, კი პროგრამაში მათი განთავსების პრინციპით მუწდიმ მხოლოდ XIII საუკუნის მაგალითებთან ჰპოვა

საერთო, სადაც სამივე შემთხვევაში მეორე რეგისტრზე არიან წარმოდგენილნი და XII საუკუნის მსგავსად საკურთხეველის კონქის შემადგენელ ნაწილად არ ითვლებიან. კონკრეტულად კი ხეს ეკლესიაში, სადაც წვირმისგან და ტვიბისგან განსხვავებით, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთებშია თითო-თითო ლორონიანი ანაგელოზი. წმ. მეომრების შემთხვევაში კი განსხვავებული სურათი მივიღეთ. მართალია ისინი ორივე რეგიონის, ორივე საუკუნის მაგალითებში შეგვხვდნენ, მაგრამ ბარის შემთხვევაში ისინი ყველა მოხატულობაში გვხვდებიან, XII საუკუნის - კალოუბანი, ფავნისი, ვარძია და სამოჭალო; XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების ეკლესია; ზემო და ქვემო სვანეთში კი XII საუკუნის - წვირმის ჩობან-თარინგზელში და XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელში და ჭოხულდში. პროგრამაში მათი გამოსახულებათა ჩართვამ არც საუკუნეზე მიგვითითა და არც რეგიონზე, მხოლოდ იმის თქმაა შესაძლებელი, რომ ბარის შემთხვევაში, სვანეთისგან განსხვავებით, მეტ უპირატესობას ანიჭებენ მათ გამოსახულებებს. ბოლოს კი სახარებისეულ სცენათა ქრონოლოგიურად განლაგების პრინციპის შედარებამ სხვა მაგალითებთან არაერთგავროვანი სახე მოგვცა და კონკრეტულად მუწდის მსგავსი განაწილება არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა. განხილული მაგალითებიდან ზემო და ქვემო სვანეთის XII საუკუნის არცერთ მაგალითში არ შეგვხვდა სახარებისეული სცენათა ქრონოლოგიური წყობა, მხოლოდ XIII საუკუნის ერთ მაგალითში, ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელში. ბარის შემთხვევაში კი ჩვენ მიერ განიხილულ ყველა მაგალითში გამოვლინდა, მაგრამ განაწილებით ყველაზე მეტად XII საუკუნის ვარძია და XIII საუკუნის უდაბნოს ხარების ეკლესია მოერგო. ორივე ტაძარში გამოჩნდა მუწდისთვის დამახასიათებელი ერთგვარი სპირალისებური თხრობა, რომელიც რეგისტრებზეა გადანაწილებული, მაგრამ ქრონოლოგიურად წაკითხვა შესაძლებელია. მუწდის თარინგზელის მხატვრული პროგრამის შედარებების შემდგომ გამოჩნდა, რომ მთლიანობაში მისი იდენტური პროგრამული შემადგენლობა არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა, მაგრამ შეიძლება ითქვას, დეტალებით, კონქის კომპოზიციით და ლორონიან მთავარანგელოზთა გამოსახვით მან რეგიონალური მახასიათებლები გამოავლინა, თუმცა დეტალებმა კონკრეტული თარიღზე არ მიგვითითა. საბოლოოდ კი ასეთი სურათი მივიღეთ - საკურთხეველის შემთხვევაში - ზემო და ქვემო სვანეთის XII-XIII საუკუნეები; ლორონიანი მთავარანგელოზები - ზემო სვანეთის XIII საუკუნე; წმ. მეომრები - ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის XII-XIII სს.; სახარებისეულ სცენათა ქრონოლოგიური წყობა - ბარის XII-XIII სს..

მუწდის თარინგზელის მხატვრული პროგრამის გაანალიზების შემდგომ განვიხილე გამოსახულებათა იკონოგრაფია და თითოეული კომპოზიცია შევადარე ზემო სვანეთის XI-XII საუკუნის - იფარის, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, წვირმის ჩობან-თარინგზელი, ქურაში; ზემო და ქვემო სვანეთის XIII საუკუნის - წვირმის თარინგზელი, ჭოხულდი, მამი, ტვიბი და ხეს ეკლესიის მოხატულობებს და ასევე ბარის XII საუკუნის - კალოუბანი, ფავნისი, სამოჭალო, ვარძია; XIII საუკუნის - ტიმოთესუბანი, ყინწვისი, შიომღვიმე, საფარა და უდაბნოს ხარების ეკლესიის

მხატვრობებს. მუწდის იკონოგრაფიული რედაქციების განხილვისასა და სხვა მაგალითებთან შედარებისას, მხატვრული პროგრამის მსგავსად ზოგ დეტალში გამოვლინდა რეგიონალური მახასიათებლები, მაგრამ საუკუნის მხრივ კი არაერთგვაროვანი სახე მივიღეთ. მაგალითად წმ. ეკლესიის წმ. მამების, დიაკვნის და წმ. მეომართა იკონოგრაფიულმა სახეებმა არც რეგიონზე მიგვითითა და არც კონკრეტულად რომელიმე საუკუნეზე, ისინი თითქმის ყველგან ერთი ტიპისა იყვნენ. წმ. მამების შემთხვევაში მხოლოდ მათ დგომის მანერით დავინახეთ განსხვავებები, მუწდის მსგავსად სახარებით ხელში ფრონტალურად არიან გამოსახულნი ფიგურები თუ გრაგნილით ხელში $\frac{3}{4}$ -ში. ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს XII საუკუნის ზემო სვანეთის და ბარის ყველა მაგალითში შევხვდით, თუ არ ჩავთვლით ვარძიას, სადაც წმ. მამები $\frac{3}{4}$ -ში არიან წარმოდგენილნი. XIII საუკუნის ბარის შემთხვევაში, მხოლოდ გრაგნილით ხელში $\frac{3}{4}$ -ში გამოსახული წმ. მამები დავინახეთ, ხოლო ზემო სვანეთში კი არაერთგვაროვანი სახე მივიღეთ და ორივე მაგალითით ვხედავთ, როგორც ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს სახარებით ხელში, ასევე $\frac{3}{4}$ -ით გამოსახულებს გრაგნილით ხელში. წმ. დიაკვნის ფიგურის შემთხვევაშიც, მხოლოდ მათ პოზებზე შევძელით საუბარი და განხილული მაგალითებიდან, სამოჭალოს წმ. გიორგის დიაკვნის ფიგურა ყველაზე მეტად განსხვავდება მუწდის ფიგურისგან. შემორჩენილი დეტალებიდანაც ჩანს, რომ ის ალბათ განსხვავებული სამოსით იყო წარმოდგენილი და მუწდისგან განსხვავებით სანაწილევ მარცხენა ხელის ნაცვლად მარჯვენაში უკავია. მუწდისთან ყველაზე ახლოს, XII საუკუნის ქურაში და XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის ჟიბიანის ლამარია და ტვიბი აღმოჩნდა, ისიც იმიტომ რომ სამივე შემთხვევაში მუწდის მსგავსად ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურებია. XIII საუკუნის ბარის ორივე შემთხვევაში კი დიაკვნები $\frac{3}{4}$ -ით არიან წარმოდგენილნი. საბოლოოდ კი გამოჩნდა, რომ წმ. მეომრების და წმ. მამების მსგავსად, ვერც მუწდის დიაკვნის ფიგურამ გამოავლინა საუკუნისთვის ან თუნდაც რეგიონისთვის დამახასიათებელი დეტალები. მაგრამ საკმაოდ საინტერესო სახე გამოავლინა კონქის ვედრება-ხილვის რედაქციამ, შედარებებისას თითოეული მაგალითი განსხვავებული აღმოჩნდა, ხშირ შემთხვევაში მათ ფრთედთა გამოსახვის იკონოგრაფიული სახე განასხვავდებდა. მაგრამ შედარებებისას გამოჩნდა, რომ ფრთედთა მუწდისეული გამოსახვის პრინციპია, სადაც ქერუბიმი და სერაფიმი ექვსი ფრთით არიან წარმოდგენილნი და ქერუბიმს ოთხი მახარებლის სიმბოლო აქვს დამატებული, მხოლოდ ქვემო სვანეთის ტვიბის თარინგულში ვხვდებით. ასევე გამოჩნდა, რომ მუწდის ახასიათებს მაცხოვრის ფიგურის მანდორლის გარეშე გამოსახვა, მაგრამ მსგავსი რედაქცია კვლავ ქვემო სვანეთის მამის ეკლესიაში გამოვლინდა. ამგვარი გამოვლენილი მახასიათებლებით, როგორც გამოჩნდა, ქვემო სვანეთის მუწდის მოხატულობამ საერთო მხოლოდ ასევე ქვემო სვანეთის ტაძრებთან ჰპოვა. ასევე არანაკლებ საინტერესო საინტერესო საკითხები გამოავლინა სახარებისეულმა რედაქციების განხილვამ და სხვა ტაძრებთან შედარებამ. პირველ რიგში მინდა აღვნიშნო, რომ მირქმის და ფერისცვალების რედაქციების სხვა ტაძრებთან შედარებამ მხოლოდ

მცირედი განსხვავებები გამოავლინა. მირქმის შემთხვევაში, დაზიანების გამო, გაგვიჭირდა გადაჭრით რაიმეს თქმა, მაგრამ თუ ჩემი ვარაუდით სცენაში ღვთისმშობელთან, ყრმასთან და მხვდელმთავარ სვიმეონთან ერთად იოსების ფიგურაც იქნებოდა დამატებული, მუწდი მსგავსებას ჭოხულდის მხატვრობასთან ჰპოვებდა, მაგრამ თუ სცენაში მხოლოდ ღვთისმშობელის და მღვდელმთავრის გამოსახულებები იქნებოდნენ წარმოდგენილნი, წვირმის თარინგზელთან. დანარჩენ რედაქციებში კი, იოსებთან ერთად წმ. ანა წინასწარმეტყველის ფიგურასაც ვხედავთ. შეიძლება, ჩემი ვარაუდის გათვალისწინებით, ორივე მაგალითი ზემო სვანეთის XIII საუკუნეა, მაგრამ როგორც აღვნიშნე გადაჭრით გამიჭირდა რაიმეს თქმა. ფერისცვალების რედაქციაში კი მხოლოდ ერთი განსხვავება დავინახე, მაცხოვრის ხელში გამოსახული გრაგნილი, მაგრამ სხვა მაგალითების შემთხვევაში უმეტესი ნაწილი დაზიანებული იყო და სრულფასოვნად არ გამოჩნდა განსხვავებები, სად ეჭირა მუწდის მსგავსად მაცხოვარს გრაგნილი და სად არა. დანარჩენი დეტალებით კი ყველა რედაქცია მსგავსია, მაცხოვრის გარშემო წინასწარმეტყველთა ფიგურები, მათ ქვემოთ კი სამი მოცუქულის გამოსახულება. შედარებით საინტერესო დეტალები ბზობის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ გამოავლინა, თითოეულ მაგალითში განსხვავებულია მაცხოვრის პოზა, წმ. პეტრეს განსხვავებული გამოსახვის ადგილი, იერსუალიმის კარიბჭესთან მდომი ხალხის და ბავშვთა რაოდენობა. მაგრამ მუწდის შედარებით მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქცია, სადაც მაცხოვარი ტანით ჩვენსკენ გრაგნილით ხელშია გამოსახული და პეტრე მოციქული წინ მიუძღვება, მხოლოდ სვანეთის მოხატულობებში გამოვლინდა - ზემო სვანეთის XII საუკუნის მაცხვარიში და XIII საუკუნის ქვემო სვანეთის მამის ეკლესიაშია, მაგრამ ამ მოხატულობებშიც, განსხვავებული ადამიანთა, მოციქულთა და ბავშვთა რაოდენობაა გამოყენებული. თითქოს ბზობის რედაქციისას შესაძლებელია ერთგვარი რეგიონალური მახასიათებლის დანახვა, რადგან მოხატულობის რედაქცია, რომელიც ყველაზე მეტად ჰგავს მუწდის, ერთი ზემო სვანეთშია, მეორე ქვემო სვანეთში. მაგრამ რეგიონალური მახასიათებლები ყველაზე მეტად მუწდის ხარების და შობის რედაქციამ გამოავლინა. ხარების შემთხვევაში, სადაც ფეხზე მდგომი ღვთისმშობელია წარმოდგენილი, მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში ჰპოვა საერთო, სადაც თითოეულ მათგანში ფეხზე მდგარი ღვთისმშობლის ტიპია წარმოდგენილი, ბარში კი ყველგან ტახტზე დაბრძანებულ ტიპს ვხედავთ. მაგრამ მუწდის მხატვრობა ყველასგან ერთი დეტალით განსხვავდება, ღვთისმშობლის მაღალი მართკუთხა კვარცხლბეკის ფორმით, რომელიც შესაძლოა იკონოგრაფიული განსხვავება არ იყოს, მაგრამ საინტერესო ფაქტია, რომ მსგავსი ფორმა არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა. შობის რედაქციამ კი შეიძლება ითქვას საკმაოდ არაერთგვარვანი სახე გამოავლინა. მუწდის მსგავსად მწოლიარე ღვთისმშობლის ტიპს, მხოლოდ ზემო სვანეთში შევხვდით, XII საუკუნის მაცხვარიში და XIII საუკუნის წვირმის თარინგზელი. დანარჩენ მხატვრობებში, როგორც ბარში, ასევე სვანეთში, ღვთისმშობელი სხვადასხვა პოზაშია წარმოდგენილი, ბარის შემთხვევებში კი ზოგჯერ ზის კიდევაც. ღვთისმშობლის ტიპის გარდა ასევე

საინტერესო დეტალია ყრმის განზანვის ჩართულობა სცენაში. შედარებებმა გამოავლინა, რომ სვანეთის შემთხვევაში მის ჩართულობას, მხოლოდ XIII საუკუნის ზემო სვანეთის წვირმის თარინგუელში და ქვემო სვანეთის ტვიბის ტაძრებში ვხედავთ, ხოლო ბარის შემთხვევაში ყრმის განზანვის სცენა XII-XIII საუკუნის ყველა მაგალითშია ჩართული. ყველაზე ახლოს მუწდის შობის გავრცობილ რედაქციასთან, თუ არ ჩავთვლით ღვთისმშობლის ტიპს, უდაბნოს ხარების და საფარის XIII საუკუნის მოხატულობები აღმოჩნდა, სადაც მუწდის მსგავსად, ყრმის განზანვის სცენის გარდა, იოსების, მოგვთა და მწყემსთა გამოსახულებებია. მაგრამ სახარებისეულ სცენათა შორის ყველაზე განსხვავებული სახე ნათლისღების და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის რედაქციებმა გამოავლინეს. ნათლისღების შემთხვევაში ორივე საუკუნის, ორივე რეგიონის, თუ არ ჩავთვლით მაცხვარიშს, მსგავსი რედაქციებია წარმოდგენილი, მდინარის ორი ნაპირი, იოანე ნათლისმცემელი, მაცხოვარი და ანგელოზთა ფიგურები, ზოგ შემთხვევაში მუწდისგან განსხვავებული რაოდენობით არიან ხოლმე წარმოდგენილნი. მაგრამ საკმაოდ გამორჩეული დეტალი აღმოჩნდა, მუწდის თარინგუელში გამოსახული ხის და მასზე მიყუდებული ცულის გამოსახულება, მსგავსი სვანეთის არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა, მაგრამ მცენარის მსგავსი გამოსახულება XIII საუკუნის ხარების უდაბნოს ეკლესიაში ჩანს, ხოლო ხის გამოსახულება, მაგრამ მგონი ცულის გარეშე, შიომღვიმეს ჯვართამაღლების ეკლესიაშია. საკმაოდ საინტერესო ფაქტია, რომ მსგავს გამოსახულებას მხოლოდ ორ მაგალითში ვხედავთ და ისიც ბარის XIII საუკუნის მოხატულობებში. ბოლო სახარებისეული სცენა და ასევე ყველაზე გამორჩეული იკონოგრაფიული რედაქციით, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაა. მუწდის მსგავსი რედაქცია, სადაც მფრინავი ანგელოზები, ორივე მხარეს მართალთა ჯგუფი და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა ერთად იქნება, არ გამოვლინდა. მართალთა ჯგუფების ორივე მხარეს გამოსახვით, მას თევდორეს სამივე მხატვრობა ჰგავს, მაგრამ აქ არ არის იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა, მეფე დავით და სოლომონთან ერთად და მფრინავ ანგელოზთა ფიგურები. XII საუკუნის ფავნისის შემთხვევაში მფრინავ ანგელოზებს ვხედავთ, მაგრამ აქ მართალთა ჯგუფი მხოლოდ კომპოზიციის მარცხენა მხარეს არის გამოსახული და მეფეთა ფიგურებთან კვლავ არ არის იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა. იოანე ნათლისმცემის ფიგურას, მხოლოდ ბარის XII საუკუნის ვარძიის და ბარის XIII საუკუნის ყინცვისის და უდაბნოს ხარების რედაქციებში ვხვდებით. მაგრამ მათ შემთხვევაში არც მფრინავი ანგელოზები და არც მართალთა ჯგუფის ორივე მხარეს გამოსახვა არ გვხვდება. მუწდის მსგავსი რედაქცია შედარებების დროს არ გამოჩნდა და დეტალებით, რომლებითაც მან საერთო იპოვა სხვა მაგალითებთან, ორივე რეგიონის და ორივე საუკუნის მოხატულობებია. საბოლოოდ კი შეიძლება ითქვას, მუწდის იკონოგრაფიულმა რედაქციებმა ზოგ შემთხვევაში რეგიონალურ მახასიათებლებზე მიგვითითა, მაგრამ საუკუნის მხრივ საკმაოდ მერყევი სახე მივიღეთ. საკურთხევის კონქის ვედრება-ხილვის რედაქცია, მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებშია. ლორონიან ანგელოზთა ცალკეულ კომპოზიციებად გამოსახვა, მხოლოდ სვანეთის

მაგალითებში გვხვდება. რაც შეეხება, წმ. მამებს და დიაკვნის ფრონტალურად გამოსახვის პრინციპს, გვხვდება, როგორც XII საუკუნის ბარის და სვანეთის მაგალითებში, ასევე სვანეთის XIII საუკუნის მოხატულობებშიც, მაგრამ არ გვხვდება XIII საუკუნის ბარის მაგალითებში. მუწდის წმ. მეომრების მსგავს გამოსახვის პრინციპს და ატრიბუტებს ვხედავთ, როგორც ზემო სვანეთის, ასევე ბარის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში. ხარების რედაქციამ, ღვთისმშობლის ტიპით მხოლოდ სვანეთის XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან ჰპოვა მსგავსება. შობის რედაქციამ, წამოწოლილი ღვთისმშობლის ტიპით, მხოლოდ XII-XIII სვანეთთან, მაგრამ ვრცელი რედაქციით და დანარჩენი დეტალებით, XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებთან ჰპოვა კავშირი. მირქმაზე რთულია თქმა, მაგრამ ჩემი ვარაუდით ზემო სვანეთის XIII საუკუნის ორი მაგალითი ჰგავს. ნათლისღების კომპოზიციამ არაერთგვაროვანი სახე გამოავლინა, რედაქციით ორივე რეგიონს და საუკუნეს მოერგო, მაგრამ ხის და ცლის გამოსახულებით შესაძლოა XIII საუკუნის ბართან ჰპოვა საერთო. ფერისცვალების რედაქცია XII-XIII საუკუნის ორივე რეგიონში თითქმის ერთმანეთის მსგავსია. რაც შეეხება ბზობას, შედარებით მეტი საერთო მუწდის რედაქციამ სვანეთის XII და XIII საუკუნეებში მოხატულობებში ჰპოვა. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის შემთხვევაში კი საკმაოდ განსხვავებული სურათი მივიღეთ, ზოგი დეტალით XII საუკუნის ბარს და სვანეთს ჰგავს, ზოგი დეტალით XIII საუკუნის ბარს.

მუწდის მხატვრული სისტემის გაანალიზების შემდგომ კი გამოჩნდა, რომ მასში მეტი არქიტექტონიკურობა და სიმეტრიულობაა, ვიდრე დინამიკურობა. მხატვრისთვის სისტემის აგების დროს თითოეული არქიტექტურული დეტალია მნიშვნელოვანი, იგი მათ ორნამენტული მოტივებით აფორმებს და ინტერიერში ერთგვარ აქცენტებად სვამს. ასევე იგი არქიტექტურულად მოცემულ არეებს მინიმალურად ანაწევრებს და რეგისტრის გამყოფ ხაზებს საკუთხეველზე და სამივე კედელზე ერთ დონეზე ავლებს. თითქოს ჩანს მხატვრის სურვილი ერთიანი გაწონასწორებული მხატვრული სისტემის შექმნისა, მაგრამ მუწდის თარინზგელში ასევე იგრძნობა ერთგვარი სისტემის ამოძრავება ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთების ზომაში დაპატარავებით. ამ შემთხვევაში, მეორე რეგისტრის კომპოზიციები, კამარის კომპოზიციებთან შედარებით, რომლებიც კამარის საბჯენი თაღის მეშვეობით შემოსაზღვრულ არეზე არიან გამოსახულნი, არაფარდობაში მოდის. მაგრამ მთლიანად მხატვრულ სისტემაზე დაკვირვებისას ჩანს მხატვრისთვის ბევრად მნიშვნელოვანია სიმეტრიული გაწონასწორებული სისტემის შექმნა, ვიდრე დინამიკურის.

მუწდის თარინზგელის მხატვრულ სისტემას შევადარე IX-XII-XIII საუკუნის ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის მოხატულობები. შედარებების ჩემთვის საინტერესო იყო სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყოფილ მონუმენტური მხატვრობის განვითარების რომელს ხაზს მოერგებოდა, XI საუკუნის პირველი ნახევარი - XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობებს, რომელსაც მონუმენტურ-არქიტექტონიკურით ახასიათებენ თუ XII მეორე ნახევარი - XIII საუკუნის მაგალითებს, რომლებსაც დინამიკურ-დეკორატიულით მოიხსენიებენ. შედარებებისას გამოჩნდა, რომ მუწდი

მხატვრული სისტემით, XII საუკუნის ზემო სვანეთში მდგარ იფრარს და ბარის კალოუბანს ჰგავს. მათ შემთხვევაში კი უფრო მეტად იფრარის მოხატულობაა მუწდისთან ახლოს, გაწონასწორებული მშვიდი მხატვრული სისტემით, სადაც მუწდის მსგავსად ფრთხილი. მაგრამ დინამიკური ძვრები იჩენს თავს. მუწდის მსგავსად იფრარში, საკურთხევის გამოკლებით, სამივე კედელზე რეგისტრთა გამყოფი ორნამენტული ზოლი ერთ დონეზეა გავლებული. არქიტექტურული ელემენტების მიდგომითაც საკმაოდ ჰგვანან ერთმანეთს. თითოეულ მათგანს ორნამენტით აფორმებენ და გამოყოფენ სისტემიდან, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მსგავსება ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთების ზომაში შემცირებაა. იფრარის ტაძარში, მუწდისგან განსხვავებით, თევდორე თავისუფალი იყო კამარის ფერდთა დაყოფისას, რადგან მას საბჯენი თალი არ დახვდა, ამიტომაც მუწდისგან განსხვავებით ორივე რეგისტრის კომპოზიცია შეამცირა ზომაში. მაგრამ ეს განსხვავება მაინც არ უშლის ხელს, ზოგადი მიდგომებით, იფრარი და მუწდი ერთმანეთს მივამსგავსოთ, ფაქტია ორივეგან იგრძნობა სიმეტრიული მხატვრული სისტემა, ერთგვარი დინამიკური ძვრებით. კალოუბანს რაც შეეხება, მასში როგორც ლიტერატურაში ვკითხულობთ, თავს იჩენს ახალი სტილი დინამიკურ-დეკორატიული სისტემის ელემენტები. ფაქტია შედარებისას გამოჩნდა, რომ მუწდიზე შედარებით ამოძლავებული და დანაწევრებულია მხატვრული სისტემა, მაგრამ ზოგადი პრინციპებით ისინი მაინც ჰგვანან ერთმანეთს. არქიტექტურულ ელემენტებს ორნამენტით აფორმებენ, ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედელზე ერთ დონეზე ავლებენ რეგისტრის გამყოფ ხაზს და ასევე საინტერესო დეტალია, რომ კალოუბანის მომხატველმა სრლიად დაუნაწვრებელ კამარის ფერდები სიმეტრიულად დაყო და ერთი ზომის კომპოზიციები განათავსა ორივე მხარეს. შეიძლება მუწდი და კალოუბანი მხოლოდ პირველი რეგისტრის განაწილებით ჰგვანან ერთმანეთს და მეორე რეგისტრზე, მუწდისგან განსხვავებით, ეს ბევრად ამოძრავებულია, მაგრამ ზოგადი სახით რომ შევხედოთ, პირველი რეგისტრის გაწონასწორებული ხასიათით, არქიტექტურული ელემენტების გამოყოფით და მეორე რეგისტრის ამოძრავებით, ისინი ერთმანეთს საკმაოდ ჰგვანან. რაც შეეხება დანარჩენ მაგალითებს, მუწდისთან ზოგადი მიდგომებით XII საუკუნის ფავნისზე და ვარძიაზე მეტად, XII საუკუნის ზემო სვანეთის ლაგურკის, ნაკიფარის და წვირმის მაცხოვარია ახლოს. მაგრამ მათგან ყველაზე გაწონასწორებული და სიმეტრიული მხატვრული სისტემა ლაგურკაში ვლინდება და ამიტომაც ის უფრო ახლოს დგას მუწდისთან. ხოლო ნაკიფარი და წვირმის მაცხოვარი ბევრად უფრო დინამიკურია, რასაც სამეცნიერო ლიტერატურაშიც ვკითხულობთ. XII საუკუნის მაცხვარიში და XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის და XIII საუკუნის ბარის მაგალითები სრულიად განსხვავებულია, მუწდისგან. თითოეულ მათგანში, ჟიბიანის ლამარიაში, ტვიბში, ჭოხულდში, მამში, წვირმის თარინგზელში და ბარის უდაბნოს ხარების ეკლესიაში საკმაოდ იჩენს თავს დინამიკურობა, არქიტექტურული ელემენტების უკუგდება და დეკორატიულობის მეტი გამოვლინება, რითიც სრულიად შორს დგას მუწდისგან. მაგრამ მათ შორის ყველაზე ახლოს შესაძლოა ჟიბიანის ლამარია იყოს მუწდისთან, სადაც ჩრდილოეთი

და სამხრეთი კედლების მსგავსად არის განაწილებული, რეგისტრის გამყოფი ხაზიც ერთ დონეზეა გავლებული, მაგრამ საკურთხეველში გამოსახული დეკორატიული თაღებით და დასავლეთ კედლის განაწილებით ისინი სრულიად განსხვავებულნი არიან ერთმანეთისგან. საბოლოოდ კი მუწდის მხატვრული სისტემის განხილვისას, გამოჩნდა, რომ მას მეტი საერთო იმ მაგალითებთან აქვთ, რომლებიც მონუმენტურ-არქიტექტონიკურობით ხასიათდებიან, XI საუკუნის იფრათან და XII საუკუნის კალოუბანთან. ორივე შემთხვევაში თავ იჩენს მუწდის მსგავსი გაწონასწორებული მხატვრული სისტემა, სადაც ერთგვარი ამოძრავებებიც იგრძნობა. ამიტომ, როგორც დავინახეთ და მაგალითებმაც გვაჩვენეს, სრულიად საფუძვლიანად შეგვიძლია მოსაზრების გამოთქმა, რომ მუწდის თარინგზელი XI საუკუნის პირველი ნახევრიდან - XII საუკუნის მეორე ნახევრამდე პერიოდის დახასიათებასთან საკმაოდ ახლოსაა.

ნაშრომში ბოლო განხილული კომპონენტი გამოსახულებათა სტილურ გადაწყვეტას მოიცავს, სადაც განვიხილავ კომპოზიციათა აგებულებას, ფიგურათა დამუშავებას და ასევე სახის დამუშავების პრინციპებს. გამოჩნდა, რომ მხატვრობა შეიძლება დახასიათდეს გაწონასწორებული კომპოზიციური აგებულებით და პროპორციული ფიგურების გამოსახვით. თითოეულ კომპოზიციაში დაცულია ცენტრული ღერძი და მასში მონაწილე ფიგურები მისკენ არიან მიმართულნი. სცენები არ არის გადატვირთული არქიტექტურული დეტალებით, ან კლდოვანი გამოსახულებებით. მუწდში საკმაოდ მცირე ზომის კომპოზიციებია და მათში მთავარ როლს ფიგურები ასრულებენ. რაც შეეხება ფიგურათა გამოსახვის პრინციპებს, აგებულებით ისინი საკმაოდ პროპორციული ფორმების არიან, მაგრამ დიდად არ გამოირჩევიან პლასტიურობით და საკმაოდ თავშეკავებული მოძრაობებით გამოისახებიან. შემორჩენილი სამოსის და სხეულის დამუშავებიდან ჩანს, რომ მუწდში მთავარ როლს ხაზოვანი დამუშავება ასრულებს, მაგრამ თხელი პლასტიური ხაზები მაფიქრებინებს, რომ სამოსი უხეშად დანაწევრებული არ იქნებოდა, პირიქით, ის ერთიან, ოდნავ თავშეკავებულ, მაგრამ პლასტიური ფორმებით იქნებოდა გადმოცემული

მუწდის გამოსახულებათა სტილური ანალიზის შემდგომ, ის კვლავ შედარებული იქნა XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის მოხატულობებთან, XII საუკუნის ბარის მაგალითებთან, XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის და ასევე XIII საუკუნის ბარის მხატვრობებთან. შედარებისას გამოჩნდა, რომ მუწდში ყველაზე მეტი კავშირი თევდორეს იფრათან, ლაგურკასთან, ნაკიფართან და მისი სკოლის წარმომადგენელ წვირმის მაცხოვართან ჰქოვა. ზემო სვანეთის მაგალითებში, მუწდის მსგავსად, მკაფიოდ არის ცენტრული ღერძი გამოყოფილი, დატოვებულია ცარიელი არეები და არ არის გადატვირთული კომპოზიციები. მაგრამ მათ მუწდისგან ფიგურათა აგებულება და სამოსის დრაპირება განსხვავებას, მოხატულობაში ფიგურები ბევრად მასიური აგებულების არიან და ზოგ შემთხვევაში მუწდისგან განსხვავებით ფიგურები არაპროპორციული აგების შთაბეჭდილებასაც ტოვებენ, მათი აქცენტირებული, მასიური ხელის და ფეხის საშუალებით. ასევე ისინი სამოსის

დრაპირებითაც განსხვავდებიან მუწდისგან, აქ შედარებით სქელი ხაზია გამოყენებული. მაგრამ ფიგურათა აგებულებით თევდორეს სკოლის წვირმის მაცხოვრის ეკლესია უფრო ახლოს არის მუწდისთან, ფიგურათა შედარებით თხელი მოხაზულობით და აქ თევდორეს მსგავსი აქცენტირებული სხეულის დეტალები არ ვლინდება. სამწუხაროდ დაზიანების გამო სამოსის დრაპირებაზე ლაპარაკი მიჭირს, თითქოს თევდორესგან განსხვავებით უფრო თხელი ხაზი ჩანს, მაგრამ გადაჭრით რაიმეს თქმა მიჭირს. რაც შეეხება ბარის კალოუბანს, მუწდის მსგავსად, კომპოზიციებში ცენტრული ღერძი კვლავ გამოყოფილია, ფიგურები სცენის კიდეებში არიან გამოსახულნი, საკმაოდ დიდი რაოდენობით არის ცარიელი არეები დატოვებული და ფიგურათა აგებულებითაც კალოუბანი მუწდის ბევრად უფრო ჰგავს. ორივე შემთხვევაში სხვა მაგალითებთან შედარებით თხელი აგებულების ფიგურებია, თითქოს ფიგურები მუწდის მსგავსად აქაც თხელი მხრებით და მთლიანდ თხელი მოხაზულობით ხასიათდებიან. სამწუხაროდ კალოუბნის დაზიანების გამო, ვერაფერს ვამბობთ სამოსის და სხეულის დამუშავების მსგავსებაზე ან განსხვავებულობაზე. კალოუბნის გარდა მუწდიმ ფიგურათა აგებულებაში კიდევ ერთ ტაძართან გამონახა საერთო - ვარძიის მიძინების მოხატულობასთან, სადაც ფიგურათა აგებულებაში მსგავსი ხასიათი ჩანს. ორივე შემთხვევაში ფიგურები მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, მაგრამ თან მათი მოხაზულობა უფრო თხელი აგებულებისკენ მიდის. დანარჩენი დეტალებით, კომპოზიციაში ფიგურათა განაწილებით, მათი მოძრაობით და მთლიანად კომპოზიციური აგებულებით ვარძია მუწდისგან განსხვავდება. XIII საუკუნის მოხატულობებიდან, რომელიც განვითარების ხაზში დინამიკურ-დეკორატიულით ხასიათდება, მუწდიმ საერთო ზემო სვანეთის წვირმის თარინგზელთან ჰპოვა, რომელიც მუწდის კომპოზიციური აგებულებით, ცენტრული ღერძით, ცარიელი არეების დატოვებით საკმაოდ ჰგავს, მაგრამ ისინი ერთმანეთისგან ფიგურათა გამოსახვის პრინციპით მაინც განსხვავდებიან, წვირმში ბევრად თხელი და პლასტიური აგებულების ფიგურებია. რაც შეეხება, ზემო და ქვემო სვანეთის დანარჩენი მაგალითებს - ჭოხულდს, ხეს, ტვიბს და მამს, ფიგურების და კომპოზიციით აგებულებით სრულიად ესადაგება XIII საუკუნის დახასიათებას, სადაც სცენები გადატვირთულია და მთლიანი კომპოზიციები გაჭედილი და ამოძრავებულია, ამის გათვალისწინებით ისინი სრულიად განსხვავდება მუწდისგან. ბარის XIII საუკუნის მოხატულობებთანაც მუწდიმ საერთო ვერ ჰპოვა. ტიმოთესუბანში, ყინცვისში და ხარების ეკლესიაში ბერვად ამოძრავებული და გადატვირთული კომპოზიციებია, სადაც გამოყენებულია არიქტექტურული და მცენარეული დეტალები, ასევე ფიგურათა მოძრაობებიც საკმაოდ პლასტიურია. საბოლოოდ როგორც გამოჩნდა, გამოსახულებათა სტილური გადაწყვეტით მუწდის თარინგზელმა საერთო ზემო სვანეთის XII საუკუნის თევდორეს და მისი სკოლის მხატვრობებთან ჰპოვა და ასევე ბარის XII საუკუნის კალოუბანთან, ბარის კიდე ერთმა მაგალითმა ვარძიამ კი მხოლოდ ფიგურათა აგებულებით გამონახა საერთო.

მუწდის თარინგზელის სახეთა მოდელირების განხილვამ დაგვანახა, რომ მხატვარმა თეთრი ამონათებების პრინციპი გამოიყენა, რომელიც ჩვენს მიერ განხილულ საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარების XI საუკუნის მეორე ნახევარი - XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობებს ემთხვევა. სხვა ტაძრებთან შედარებისას, სადაც მსგავსი პრინციპია გამოყენებული, მან მსგავსება ყველაზე მეტად თევდორეს მხატვრობებში ჰპოვა. მათში გამოვლინდა მუწდის მსგავსი სახის ნაკვთების მოხაზულობა, ცხვირი, თვალის კონტური, წარბი და ზუსტად იმ ადგილებზე დასმული ამონათებები, სადაც მუწდიში. არის მცირედი განსხვავებები, მაგალითად წარბებს შორის შუბლზე გამოყენებული V ფორმის ამონათება, ასევე წარბსა და თვალის კონტურს შორის გავლებული თეთრი ხაზი, რომელიც თევდორეს მხატვრობებში არ გვხვდება. დანარჩენი ადგილები, ცხვირის კონტურთან გავლებული ხაზი, ნესტოსა და ლოყას შორის დასმული ამონათება, თვლებს კონტურის ქვემოთ გავლებული ხაზი. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ხაზის ხასიათით ისინი მცირედიდ განსხვავდებიან, თითქოს მუწდიში უფრო მშვიდი და თხელი ხაზებია გამოყენებული. მაგრამ მთლიანობაში მიდგომა იდენტურია. მაცხვარიშისა და ვარძიის შემთხვევა, სადაც კვლავ თეთრი ამონათებებით დამუშავებულ სახეებს ვხვდებით, განსხვავებულია მუწდისგან. მაცხვარიშში ამონათებები უფრო მონასმის პრინციპით არის დასმული და სახის მოდელირებაშია შერწყმული, ასევე სახის ნაკვთების მოხაზულობა სრულიად განსხვავებულია, მათ სწორი და ნაკლებად ამოძრავებული ხაზით გამოსახავს მხატვარი. ვარძიაში კი თეთრ ამონათებებს სახის მოდელირებაში შერწყმული, ხაზოვანი ხასიათი კვლავ აქვს, მაგრამ ისეთი მკვეთრი, როგორც მუწდიში ან თუნდაც თევდორესთან იყო არ არის. XIII საუკუნის ჩემს მიერ განხილულ არცერთ მაგალითში არ გამოვლინდა იგივე სახის დამუშავების პრინციპი. ზემო და ქვემო სვანეთის შემთხვევაში დაზიანების გამო სახის მოდელირებაზე საუბარი ვერ შევძელით, მაგრამ სახის ნაკვთებზე დაკვირვებისას გამოჩნდა, რომ ისინი მუწდისგან საკმაოდ შორს დგანან. ბარის ტიმოთესუბანი და ყინცვისი ასევე საკმაოდ შორს არის მუწდისგან, ორივე შემთხვევაში სახის ნაკვთები დაჩრდილვებით არის მოდელირებული და სახის დამუშავებისთვის გამოყენებული თეთრი ამონათებების პრინციპს საერთოდ ვერ ვხედავთ.

მუწდის თარინგზელის თითოეული კომპონენტის განხილვის შემდგომ გამოჩნდა, რომ მხატვრობის პროგრამული შემადგენლობით და იკონოგრაფიული რედაქციებით გარკვეულწილად შესაძლებელია რეგიონალური მახასიათებლების დანახვა. რაც საკუთრებელის კონქის ვედრება-ხილვის იკონოგრაფიულმა რედაქციამ ან თუნდაც ლორონიან ანგელოზთა პროგრამაში განთავსებამ გვაჩვენა, რითიც მუწდომ საერთო მხოლოდ ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან ჰპოვა. დანარჩენი დეტალებით, წმ. ეკლესიის მამათა და დიაკვნის, წმ. მეომართა და სახარებისეულ სცენათა ქრონოლოგიური განთავსებით, მუწდომ საერთო ზოგ შემთხვევაში ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან გამონახა, ზოგჯერ XII-XIII საუკუნის ბარის მოხატულობებთან. მაგრამ მუწდომ ზემო და ქვემო სვანეთთან ერთგვარი საერთო იკონოგრაფიულ რედაქციებითაც ჰპოვა. მაგალითად,

ხარების და შობის ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი მხოლოდ სვანეთის რედაქციებში მოიძებნა. მაგრამ შობის სცენამ, გავრცობილი რედაქციით, ბარის XIII საუკუნის მაგალითებთან ჰპოვა საერთო. მუწდისთან მიახლოებულმა ბზობის რედაქციამაც ასევე სვანეთის XII-XIII საუკუნის მაგალითებთან გამონახა მსგავსება. მაგრამ ნათლისღების და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის მსგავსი რედაქციები არცერთ მხატვრობაში არ მოიძებნა, მხოლოდ დეტალებით ჰგავს ბარის, ზემო და ქვემო სვანეთის XI-XII-XIII საუკუნის ზოგ მაგალითს. მაგრამ შედარებით განსხვავებული სახე მივიღეთ მხატვრობის დეკორატიული სისტემის და გამოსახულებათა სტილური დამუშავების გაანალიზების შემდგომ. პროგრამული შემადგენლობის და იკონოგრაფიისგან განსხვავებით მუწდის თარინგზელი ამ ორი კომპონენტით მონუმენტური მხატვრობის განვითარების კონკრეტულ XI-XII საუკუნის მაგალითებს მოერგო. მხატვრული სისტემის გადაწყვეტით, მან მონუმენტურ-არქიტექტორნიკური სახე გამოავლინა და XI-XII საუკუნის ზემო სვანეთის და ბარის მაგალითებს მოერგო, სტილური გადაწყვეტითაც XII საუკუნის ბარის და ზემო სვანეთის მოხატულობებთან ჰპოვა საერთო. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული სისტემის გადაწყვეტით, მან იფარარის მოხატულობასთან ჰპოვა საერთო, კომპოზიციური აგებულებით ასევე თევდორეს სამივე მხატვრობასთან და სახის დამუშავებითაც ყველაზე მეტად თევდორეს მხატვრობებთან ჰპოვა საერთო. ამიტომაც თითოეული კომპონენტის მსგავსება მაფიქრებინებს, რომ შესაძლებელია მყარი კავშირი დავინახოთ XI-XII საუკუნის მონუმენტური მხატვრობის გამოსახვის პრინციპებთან. ფაქტია ქვემო სვანეთის მუწდის თარინგზელში, გამოჩნდა ზემო სვანეთისთვის დამახასიათებელი დეტალები, რაც ბარში არ აღმოჩნდა, მაგრამ ასევე ფაქტია რომ ბარის შემთხვევებშიც გამოჩნდა მუწდის მსგავსი მიდგომები, გარკვეულ დეტალებში. ამიტომაც გადაჭრით მიჭირს იმის თქმა, რომ მუწდის თარინგზელი სვანეთის რეგიონალურ სკოლასთან საკმაოდ ახლოს არის, მაგრამ საუკუნის მხრივ შედარებით მყარად შემიძლია მოსაზრების გამოთქმა, რომ მუწდის თარინგზელი, XI-XII საუკუნის მოხატულობებთან საკმაოდ ახლოს არის. მაგრამ ბოლოს აღვნიშნავ, რომ მონუმენტურ მხატვრობის განვითარების ხაზში მუწდის თარინგზელის მყარი ადგილის მოსაპოვებლად, სამომავლოდ საჭიროდ ვთვლი მისი მხატვრობის შედარებას, კვლავ თითოეული კომპონენტით, ბიზანტიურ კომნენოსთა მხატვრობებთან.

რეზიუმე

ნაშრომის მთავარ მიზანს წარმოადგენდა, ქვემო სვანეთში, ლენტეხის რაიონ სოფელ მუწდიში მდგარი დარბაზული ტიპის ეკლესიის მოხატულობის ადგილის განსაზღვრა საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ხაზში და მისი რეგიონალური მახასიათებლების გამოვლენა. აქედან გამომდინარე ნაშრომში მუწდის მხატვრობა განხილულია ოთხი კომპონენტით - მოხატულობის მხატვრული პროგრამით, გამოსახულებათა იკონოგრაფიით, მოხატულობის დეკორატიული სისტემით და გამოსახულებათა სტილური გადაწყვეტით. იმის გათვალისწინებით, რომ მუწდის თარინგზელის თარიღი სამეცნიერო ლიტერატურაში მყარად არ იყო განსაზღვრული, თითოეული კომპონენტი შედარებული იქნა XI-XII-XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის, ასევე ბარის მაგალითებთან, რათა გამოჩენილიყო რომელი საუკუნის ან რეგიონის მახასიათებლების მატარებელია მუწდის მხატვრობა. მუწდის თარინგზელის მხატვრული პროგრამის, გაანალიზების და შედარებების შემდგომ გამოჩნდა, რომ მთლიანობაში მისი იდენტური პროგრამული შემადგენლობა არცერთ მაგალითში არ აღმოჩნდა, მაგრამ შეიძლება ითქვას, დეტალებით, მან რეგიონალური მახასიათებლები გამოავლინა, თუმცა მთლიანობაში პროგრამულმა შემადგენლობამ კონკრეტული თარიღზე არ მიგვითითა. თითოეული კომპოზიციის იკონოგრაფიულ ჭრილში განხილვის შემდგომ არაერთგვაროვანი სახე მივიღეთ, მუწდის იკონოგრაფიულმა რედაქციებმა საერთო ჰპოვეს, როგორც XI-XII-XIII სს. ზემო და ქვემო სვანეთის მაგალითებთან, ასევე ბარის XII-XIII სს. რედაქციებთან. საინტერესო შედეგი მივიღეთ მუწდიში გამოყენებულ ნათლისღების და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის რედაქციების შედარებისას, მათ საერთო ვერცერთ მაგალითთან ვერ ჰპოვეს. მუწდის მხატვრული სისტემის განხილვისას და კვლავ სხვა მაგალითებთან შედარებებისას გამოჩნდა, რომ მუწდის თარინგზელი უფრო ახლოს არის XI-XII სს. მონუმენტურ-არქიტექტონოკურად დახასიათებულ მაგალითებთან, ვიდრე XIII ს. დინამიკურ-დეკორატიულ მოხატულობათა სისტემებთან. მუწდის გამოსახულებათა სტილური ანალიზის შემდგომ გამოჩნდა, რომ მუწდიმ ყველაზე მეტი კავშირი XII ს. ზემო სვანეთის და ბარის მაგალითებთან ჰპოვა. საბოლოოდ კი მუწდის მოხატულობის თითოეული კომპონენტი განხილვისას გამოვლინდა, რომ მთლიანობაში საკმაოდ რთულია ის რომელიმე საუკუნეს ან რეგიონს მივაკუთვნოთ.

Resume

The main objective of this thesis is to determine place for the mural of a hall church located in village Mutsdi, Lentekhi District, Kvemo Svaneti within the line of progression of the Georgian monumental painting and to reveal its regional characteristics. Accordingly, the Mutsdi mural is examined under the following four components – artistic programme for murals, iconography of images, decorative system for murals and stylistic resolution of images. Taking into consideration that the date of Taringzeli mural of Mutsdi was not firmly determined under the scientific literature, each component has been compared to XI-XII-XIII centuries' examples of Zemo and Kvemo Svaneti as well as to the examples found in valley, so that it could have been revealed characteristics of which century or region Mutsdi mural has. Through the artistic programming, analysis and comparison of Taringzeli mural of Mutsdi, it was revealed that in general, none of the examples have its identical programme composition, however, it may be ascertained that by its details Taringzeli mural of Mutsdi reveals regional characteristics, although overall, the programme composition failed to point to a concrete date. Examination of each composition from the iconography perspective revealed a heterogeneous pattern, iconographical editions of Mutsdi have found common ground both with XI-XII-XIII centuries' examples of Zemo and Kvemo Svaneti, as well as with XI-XII centuries' editions from valley. An interesting result was observed when comparing editions of epiphany and hell captivity, they were not able to find a common ground with any of the examples. When examining the artistic system of Mutsdi and again by comparing it with other examples, it was revealed that Taringzeli mural of Mutsdi stands closer to XI-XII centuries' examples characterised as monumental-architectonic than to the dynamic-decorative mural systems of XIII century. After conducting a stylistic analysis of Mutsdi mural, it was revealed that Mutsdi has more connection with the examples of XII century Zemo Svaneti and valley. In conclusion, examination of each components of Mutsdi mural revealed that overall it is rather hard to assign the latter to any century or region.

ლიტერატურის სია

- 1) ფონდის „ღია საზოგადოება - საქართველოს“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამის საანგარიშო კრებული, 1997.
- 2) ფონდის „ღია საზოგადოება - საქართველოს“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამის საანგარიშო კრებული, 1998.
- 3) რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება გზმაკვლევი), 2000.
- 4) გ. პატაშური, „ზემო სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ტიპოლოგია“, სამეცნიერო კონფერენციის მალასები, ლევან რჩელიშვილი 100, 2009. გვ. 43-55.
- 5) რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, „ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები“, საქართველოს სიძველენი 16, 2013, გვ. 339-347.
- 6) მ. ყენია, „ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში“, ჟურნალი აკადემია 4, 2015, გვ. 68-86.
- 7) Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 169-192.
- 8) Е. Л. Привалова, Павниси, 1977.
- 9) Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია А. N8, 1979, გვ. 137-158.
- 10) Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, живописная школа сванети, 1983.
- 11) Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, გვ. 10-24.
- 12) მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა ავსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიძველენი, N21, 2018, გვ. 62-85.
- 13) მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურებების გამო, საქართველოს სიძველენი, N11, 2007, გვ. 45-58.
- 14) მ. ყენია, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში, საქართველოს სიძველენი, გვ. 128-152.
- 15) თ. ინწკირველი, ხარება, წიგნი N1, 2007.
- 16) თ. ინწკირველი, შობა, წიგნი N1, 2007.
- 17) მ. დიდებულები, ახალი მონაცემები ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, N1, 2002, გვ. 85-100.
- 18) ქ. მიქელაძე, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.

ილუსტრაციების სია

- 1) მუწდი თარინგზელი, ხედი, ჩრდილოეთიდან.
- 2) მუწდი თარინგზელი, კონქი.
- 3) მუწდი თარინგზელი, კონქი, მაცხოვრის ფიგურა.
- 4) მუწდი თარინგზელი, კონქი, მაცხოვრის ფიგურა, დეტალი.
- 5) მუწდი თარინგზელი, კონქის მაცხოვრის ფიგურა, დეტალი.
- 6) მუწდი თარინგზელი, კონქი, ვედრების კომპოზიცია, დეტალი.
- 7) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.
- 8) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.
- 9) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.
- 10) მუწდი თარინგზელი, ინტერიერი ხედი, კამარა.
- 11) მუწდი თარინგზელი, კამარა, საბჯენი თაღი, დეტალი.
- 12) მუწდი თარინგზელი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, დასავლეთი მხარე, ფერისცვალება.
- 13) მუწდი თარინგზელი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, დასავლეთი მხარე, ფერისცვალება, დეტალი.
- 14) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, აღმოსავლეთი მხარე, მთავარანგელოზი, დეტალი.
- 15) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.
- 16) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.
- 17) მუწდის თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.
- 18) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.
- 19) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.
- 20) მუწდი თარინგზელი, კამარის სამხრეთი ფერდი, აღმოსავლეთი მხარე, შობა, დეტალი.
- 21) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, პირველი რეგისტრი, ნათლისღება, დეტალი.
- 22) მუწდის თარინგზელი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომრები
- 23) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, მეორე რეგისტრი, ჩრდილოეთი მხარე, წმ. მეომარი, დეტალი.
- 24) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, მეორე რეგისტრი, ჩრდილოეთი მხარე, წმ. მეომარი, დეტალი.

- [illegible]

- 39) წვირმის მაცხოვარი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Волская, живописная школа сванети, 1983. გვ. 103-106).
- 40) წვირმის ჩობან-თარინგზელი, საკურთხეველის და სამხრეთ კედლის მოხატულობა, სქემა. (Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Волская, живописная школа сванети, 1983. გვ.)
- 41) მაცხვარიში, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა (Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 170-173).
- 42) მაცხვარიში, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 170-173).
- 43) მაცხვარიში, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 170-173).
- 44) მაცხვარიში, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Т. Вирсаладзе, фресковая роспись художника Микаел Маглакели мацхвариши, Ars Georgica, 1949, გვ. 170-173).
- 45) ქურაში, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა. (მ. ყენია, სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები), საქართველოს სიძველენი, N21, 2018, გვ. 62-85.)
- 46) კალოუბანი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა (Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია N8, 1979, გვ. 137-143).
- 47) კალოუბანი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია N8, 1979, გვ. 137-143).
- 48) კალოუბანი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია N8, 1979, გვ. 137-143).
- 49) კალოუბანი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (Е. Л. Привалова, роспись церкви Георгия Калаубанского близ мцхета, ქართული ხელოვნება სერია N8, 1979, გვ. 137-143).
- 50) სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა. (ქ. მიქელაძე, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.)
- 51) სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სამხრეთ კედელი, სქემა. (ქ. მიქელაძე, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი N13, 2009, გვ. 64-78.)

- 52) ვარძია, საკურთხევლის მოხატულობა, სქემა.
- 53) ვარძია, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.
- 54) ვარძია, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.
- 55) ვარძია, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.
- 56) ფავნისი, საკურთხევლის მოხატულობა, სქემა (E. Л. Привалова, Павниси, 1977, გვ. 14-19).
- 57) ფავნისი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (E. Л. Привалова, Павниси, 1977, გვ. 14-19).
- 58) ფავნისი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (E. Л. Привалова, Павниси, 1977, გვ. 14-19).
- 59) ფავნისი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (E. Л. Привалова, Павниси, 1977, გვ. 14-19).
- 60) ჟიბიანის ლამარია, ტოპოგრაფიული სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 81).
- 61) ტვიბი, საკურთხევლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 81-82).
- 62) ტვიბი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 81-82).
- 63) ტვიბი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 81-82).
- 64) ტვიბი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 81-82).
- 65) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, საკურთხევლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 83-84).
- 66) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 83-84).
- 67) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 83-84).
- 68) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 83-84).

- 69) მამი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 84-85).
- 70) მამი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 84-85).
- 71) მამი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 84-85).
- 72) მამი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 84-85).
- 73) ჭოხულდი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 85-86).
- 74) ჭოხულდი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 85-86).
- 75) ჭოხულდი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 85-86).
- 76) ჭოხულდი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა (მ. ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, Academia, 4, 2015, გვ. 85-86).
- 77) ყინცვისი წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა. (მ. დიდებულისძე, ახალი მონაცემები ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, N1, 2002, გვ. 85-100.)
- 78) ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარის, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა. (მ. დიდებულისძე, ახალი მონაცემები ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, N1, 2002, გვ. 85-100.)
- 79) ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა. (მ. დიდებულისძე, ახალი მონაცემები ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, N1, 2002, გვ. 85-100.)
- 80) იფრარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა, ლორონიანი მთავარანგელოზი.
- 81) იფრარი, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, მიქაელ მთავარანგელოზი, დეტალი.

- 82) ლაგურკა, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.
- 83) ლაგურკა, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, ნათლისდების კომპოზიცია, დეტალი.
- 84) წვირმის მაცხოვარი, კონქის ვედრების კომპოზიცია.
- 85) წვირმის მაცხოვარი, კონქის ვედრების კომპოზიცია, დეტალი.
- 86) მაცხვარიში, კონქის ვედრება-ხილვის კომპოზიცია.
- 87) მაცხვარიში, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, დეტალი.
- 88) კალოუზანი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა.
- 89) კალოუზანი, სამხრეთი ფერდის მოხატულობა.
- 90) წვირმის თარინგზელი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომრები.
- 91) ჭოხულდი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სულთმოფენობის კომპოზიცია, დეტალი.
- 92) ჭოხულდი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომარი.
- 93) ხეს ეკლესია, კამარის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა.
- 94) მამი, საკურთხეველის მოხატულობა.
- 95) უდაბნოს ხარების ეკლესია.



1) მუწდი თარინგზელი, ხედი, ჩრდილოეთიდან.



2) მუწდი თარინგზელი, კონქი.



3) მუწდი თარინგზელი, კონქი, მაცხოვრის ფიგურა.



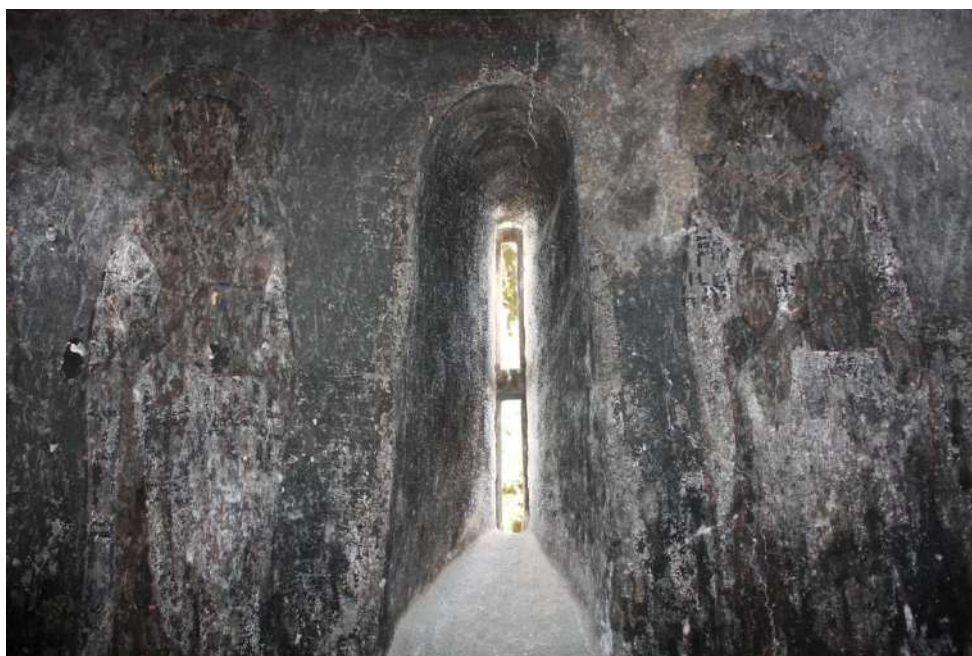
4) მუწდი თარინგზელი, კონქი, მაცხოვრის ფიგურა, დეტალი.



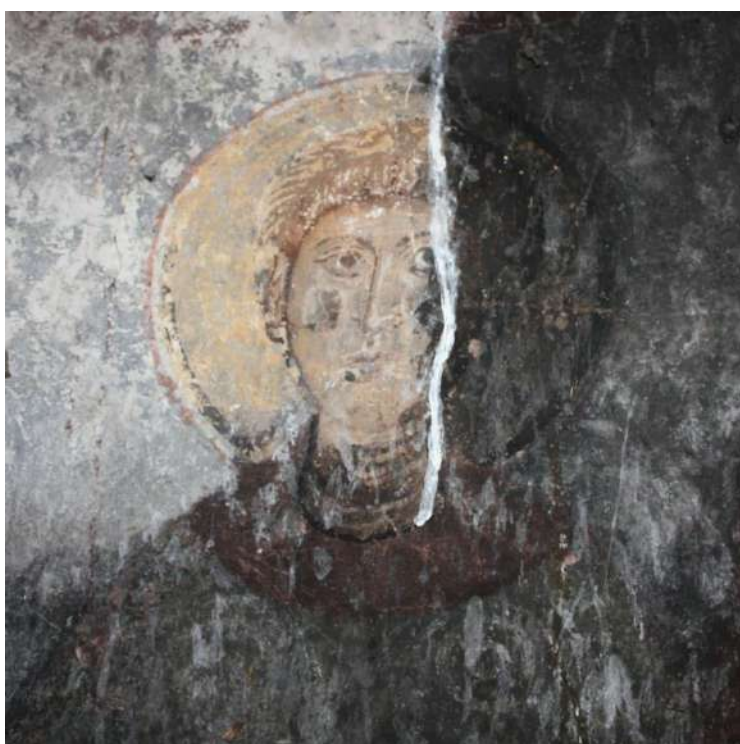
5) მუწდი თარინგზელი, კონქი, მაცხოვრის ფიგურა, დეტალი.



6) მუწდი თარინგზელი, კონქი, ვედრების კომპოზიცია, დეტალი.



7) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.



8) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.



9) მუწდი თარინგზელი, აფსიდის მოხატულობა, დეტალი.



10) მუწდი თარინგზელი, ინტერიერი ხედი, კამარა.



11) მუწდი თარინგზელი, კამარა, საბჯენი თალი, დეტალი.



12) მუწდი თარინგზელი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, დასავლეთი მხარე, ფერისცვალება.



13) მუწდი თარინგზელი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, დასავლეთი მხარე, ფერისცვალება, დეტალი.



14) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, აღმოსავლეთი მხარე, ლორონიანი მთავარანგელოზი, დეტალი.



15) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.



16) მუწდის თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.



17) მუწდის თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.



18) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.



19) მუწდი თარინგზელი, ჩრდილოეთი კედელი, დასავლეთი მხარე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, დეტალი.



20) მუწდი თარინგზელი, კამარის სამხრეთი ფერდი, აღმოსავლეთი მხარე, შობა, დეტალი.



21) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, პირველი რეგისტრი, ნათლისღება, დეტალი.



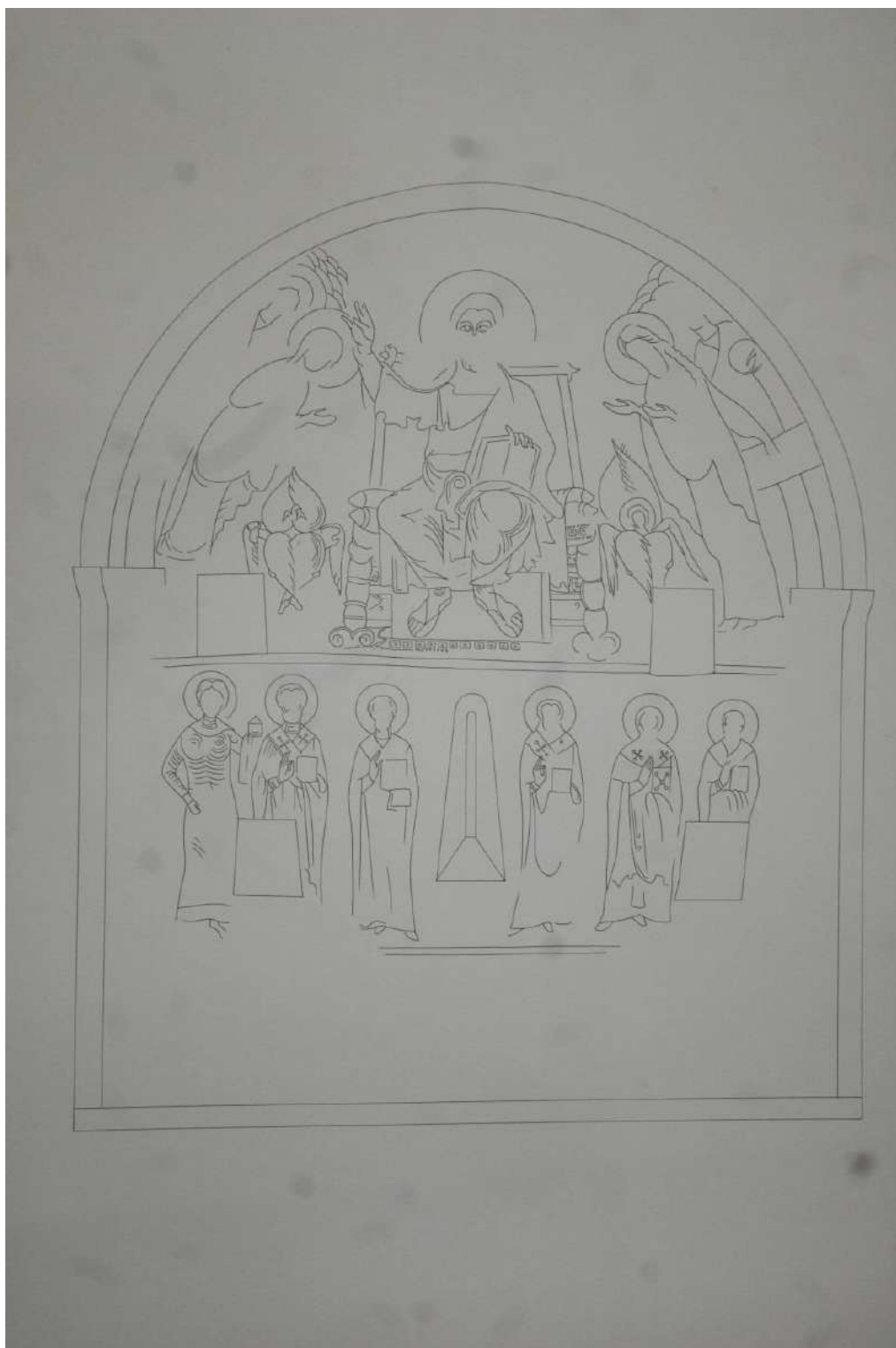
22) მუწდის თარინგზელი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომრები.



23) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, მეორე რეგისტრი, ჩრდილოეთი მხარე, წმ. მეომარი, დეტალი.



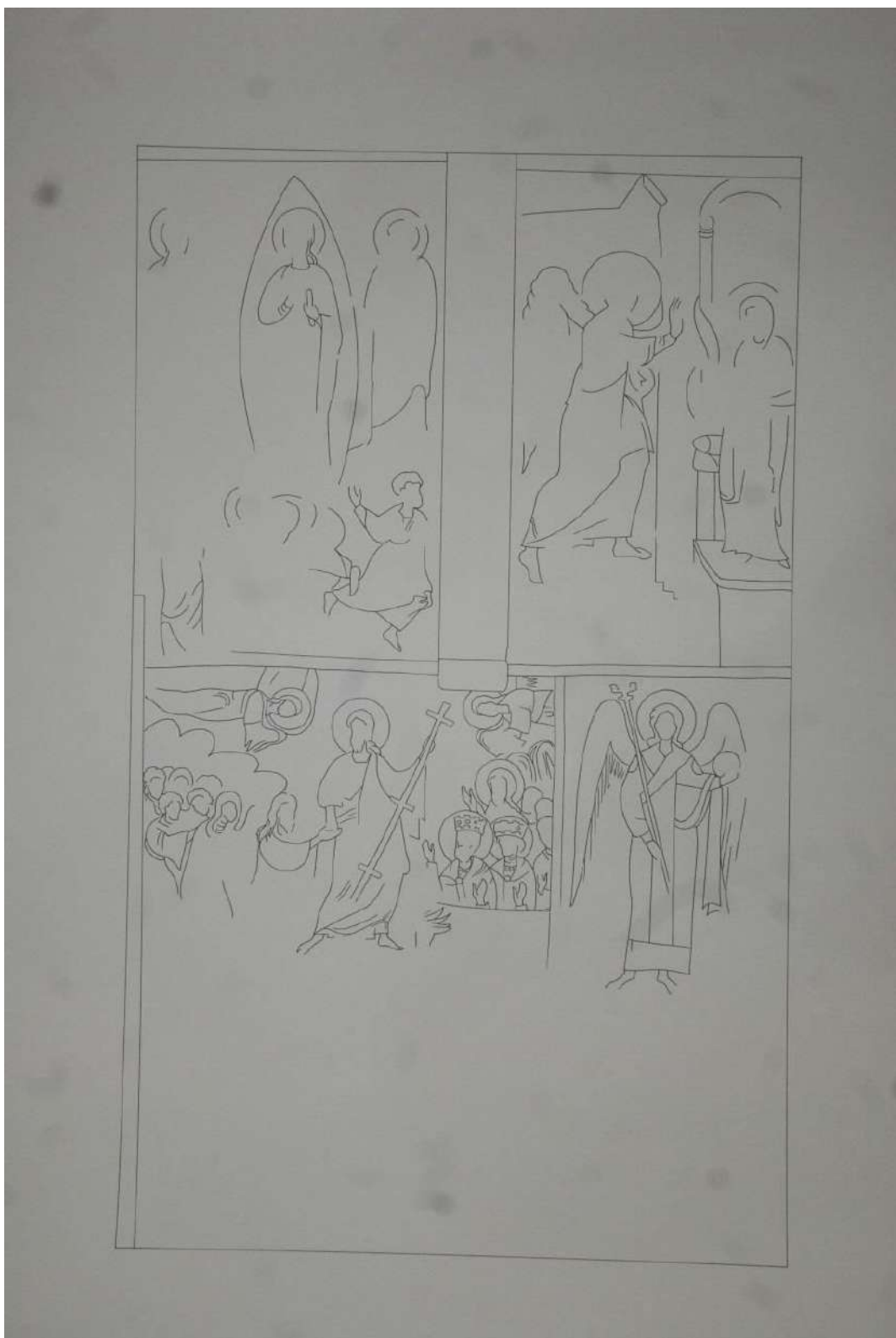
24) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედელი, მეორე რეგისტრი, ჩრდილოეთი მხარე, წმ. მეომარი, დეტალი.



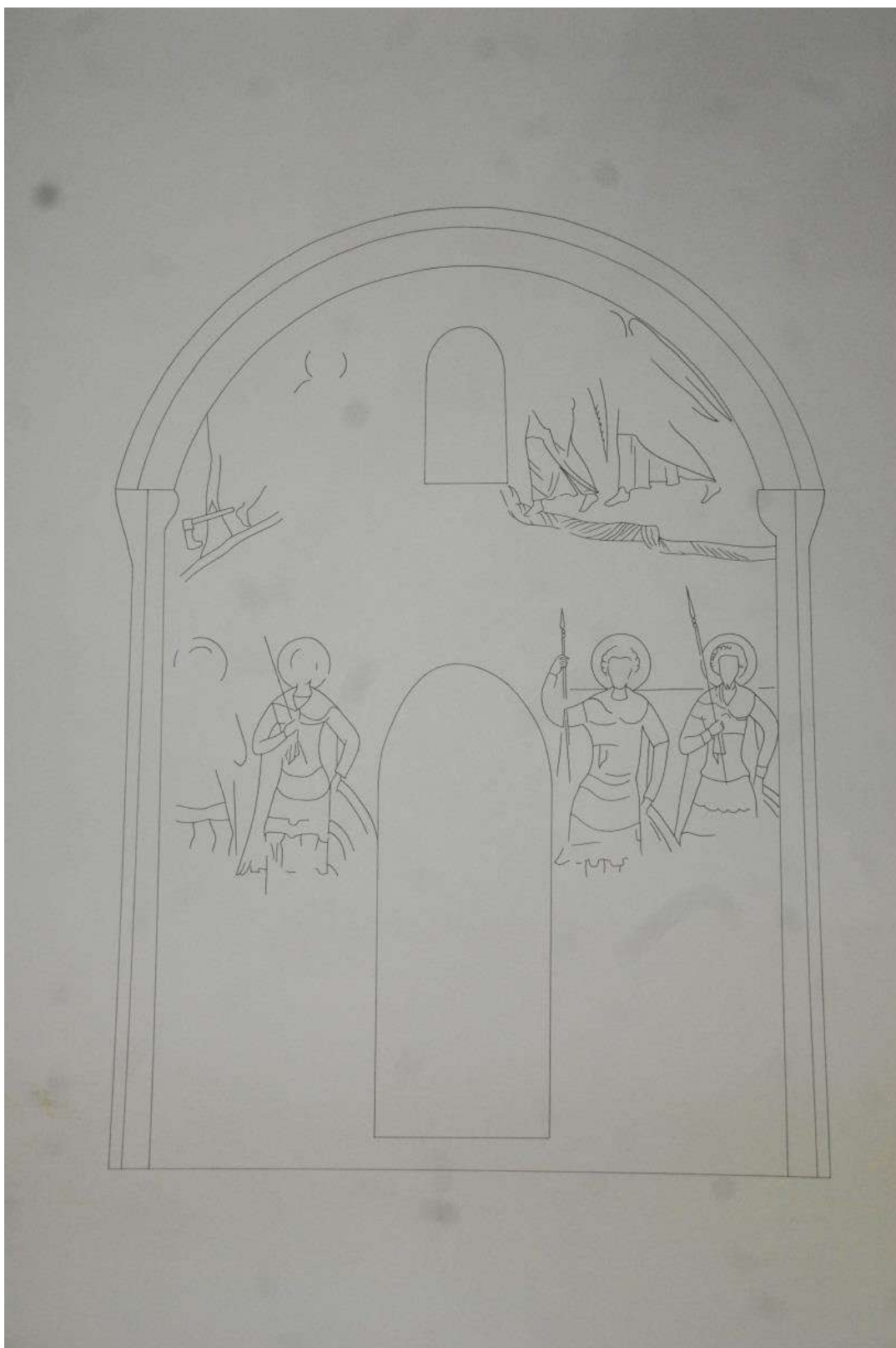
25) მუწდი თარინგზელი, საკურთხევის მოხატულობა, სქემა.



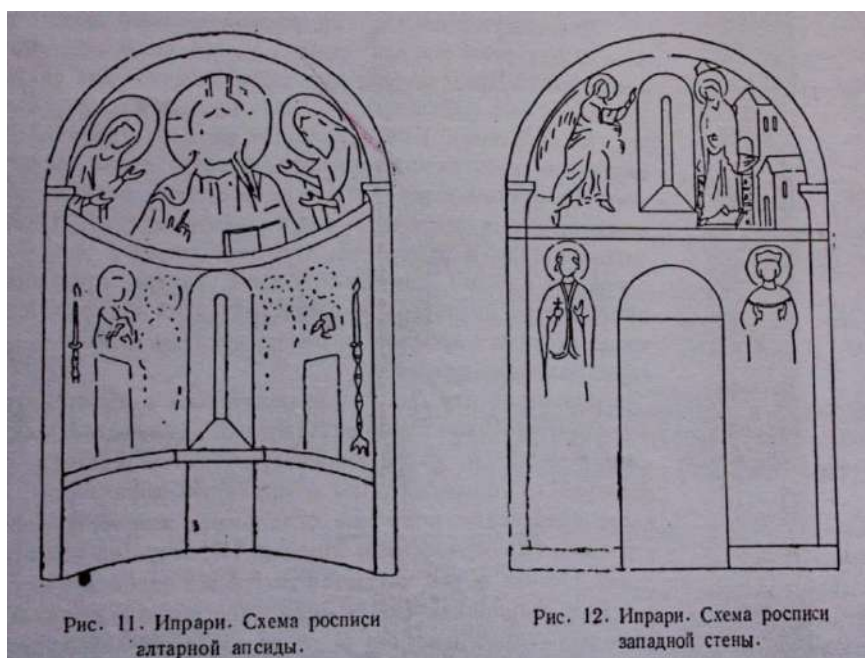
26) მუწდი თარინგზელი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



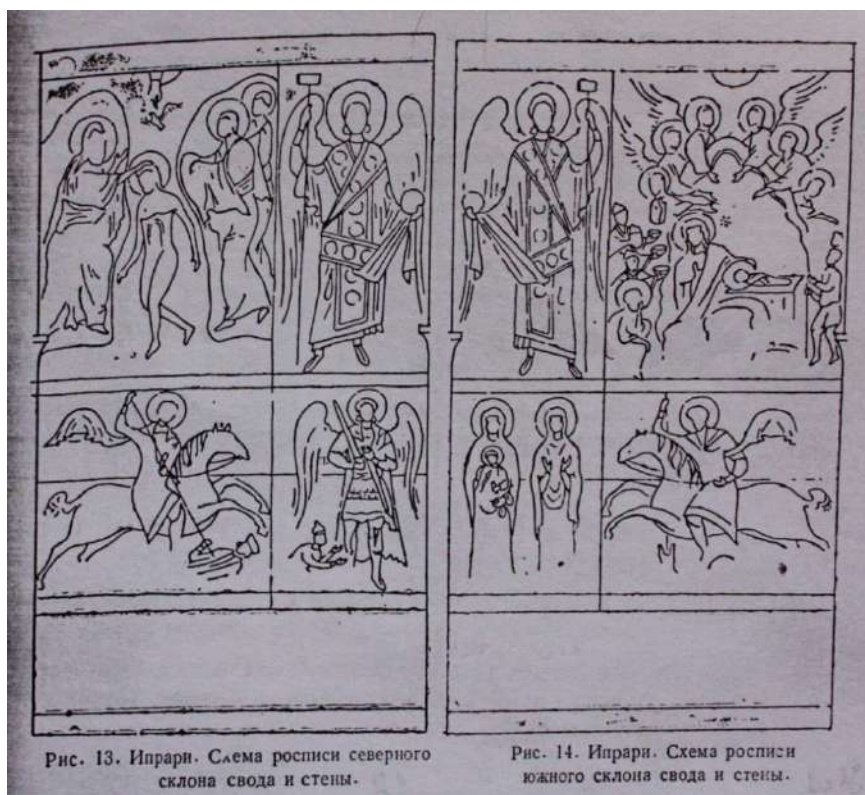
27) მუწდი თარინგზელი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



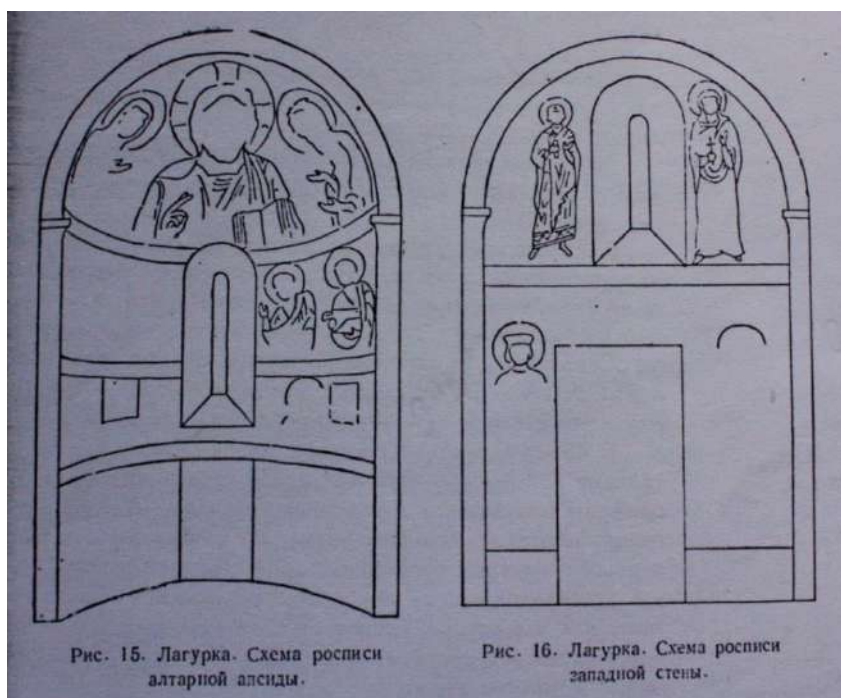
28) მუწდი თარინგზელი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



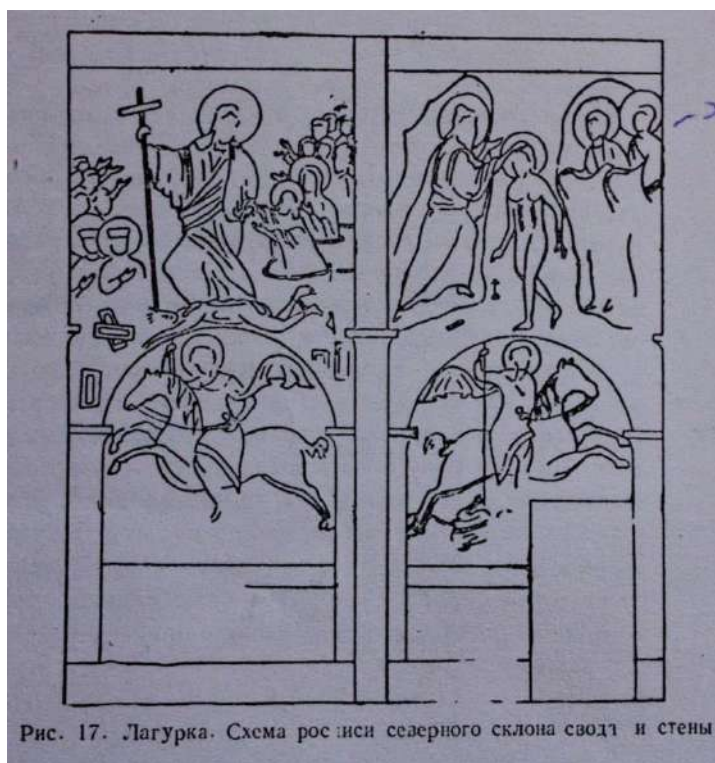
29) იფრარი, საკურთხევლის მოხატულობა, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



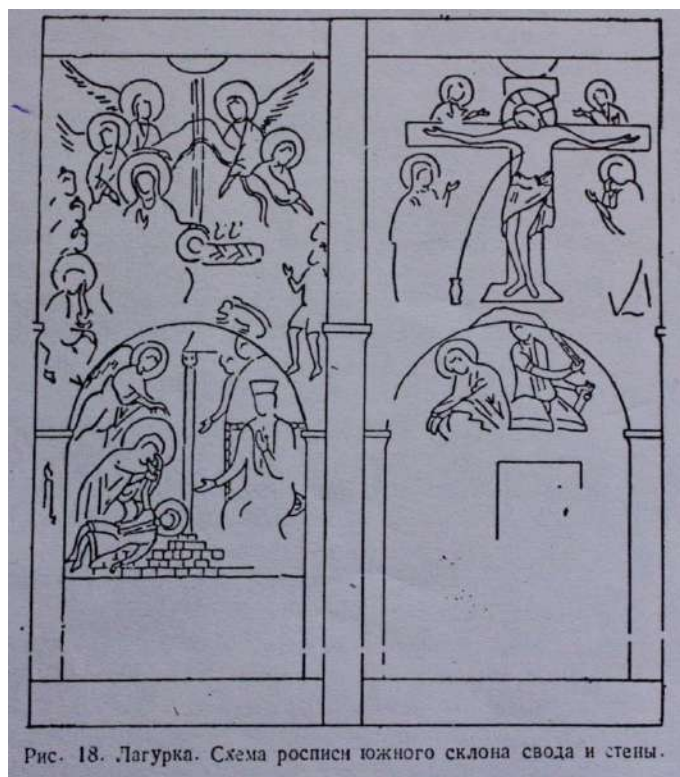
30) იფრარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



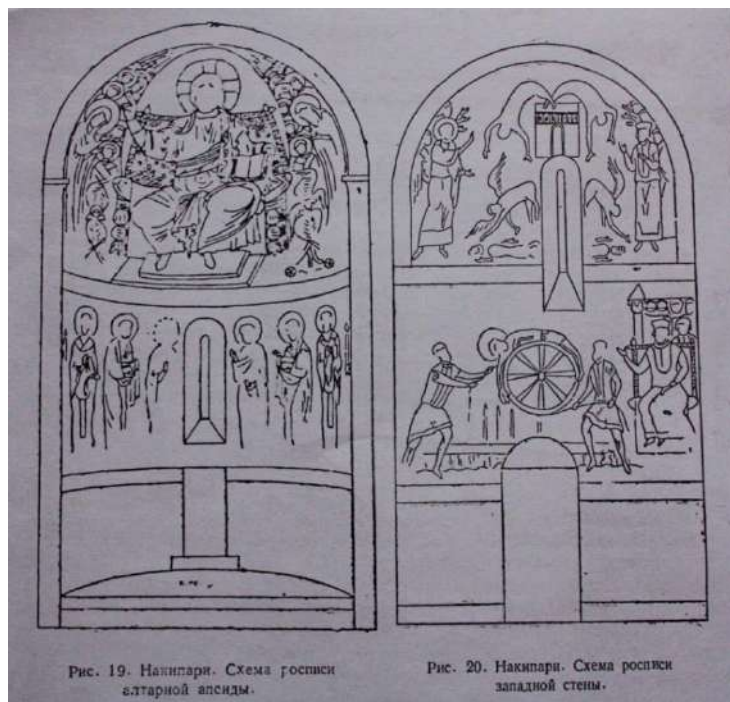
31) ლაგურკა, საკურთხევლის მოხატულობა, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



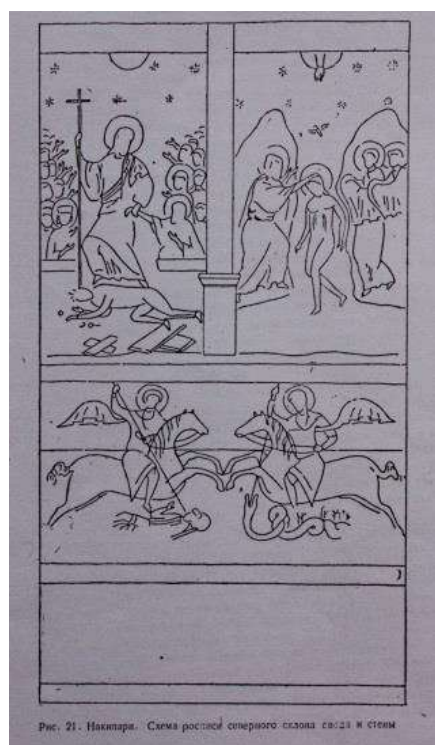
32) ლაგურკა, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



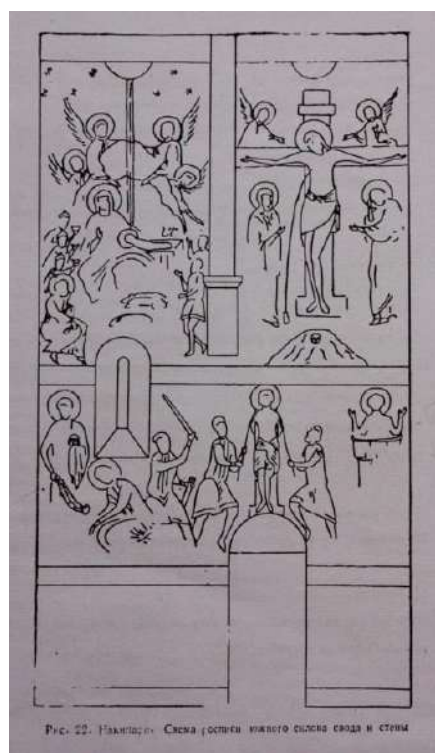
33) ლაგურკა, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



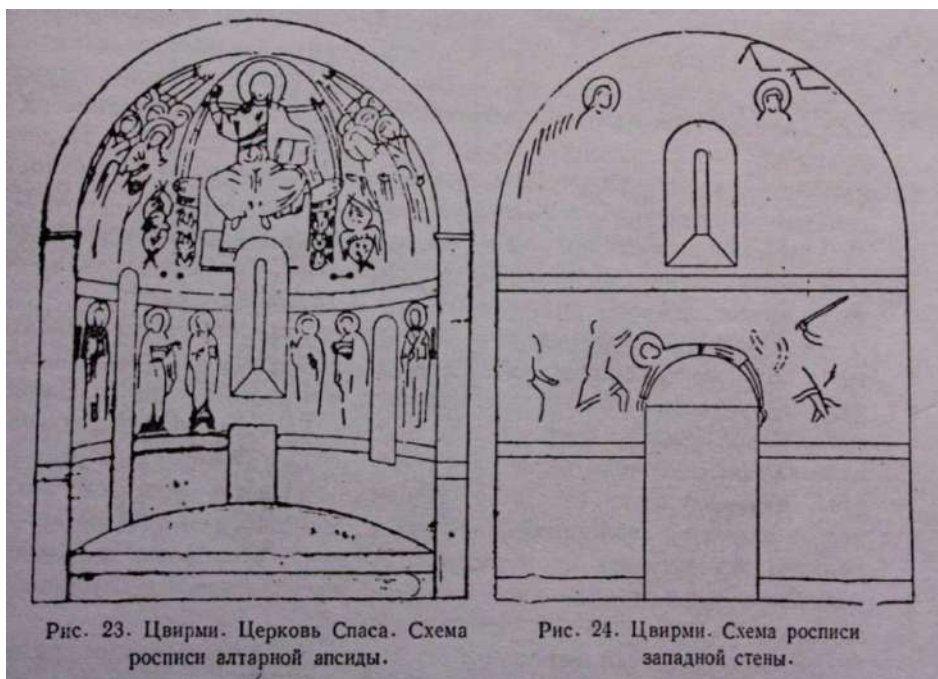
34) ნაკიფარი, საკურთხეველის მოხატულობა, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



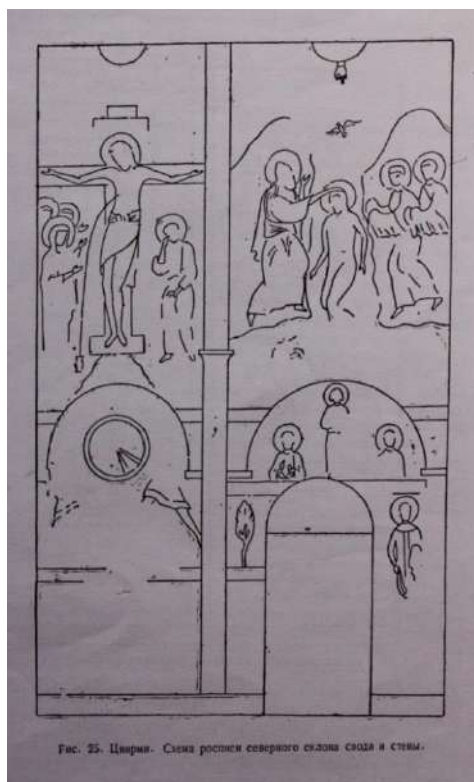
35) ნაკიფარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა,



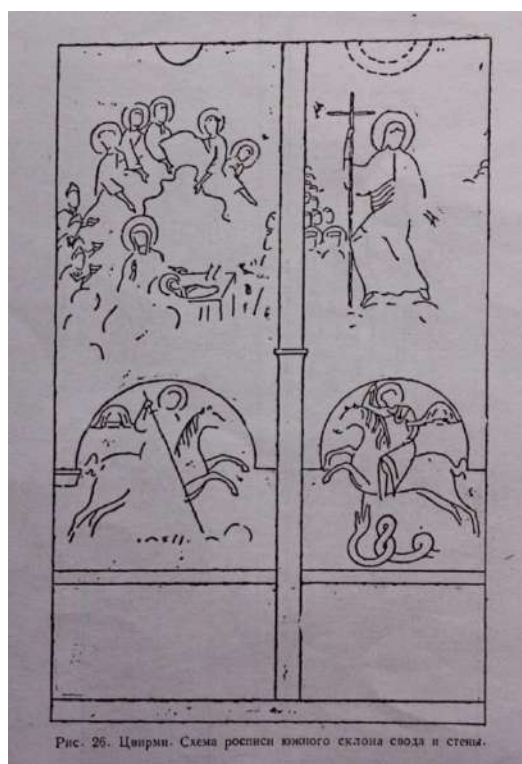
36) ნაკიფარი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა , სქემა.



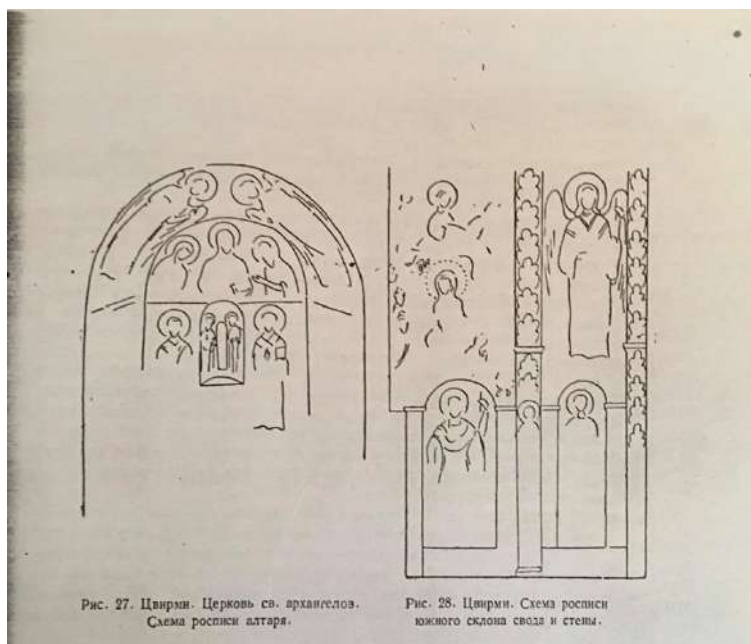
37) წვირმის მაცხვარი, საკუროთხევლის მოხატულობა, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



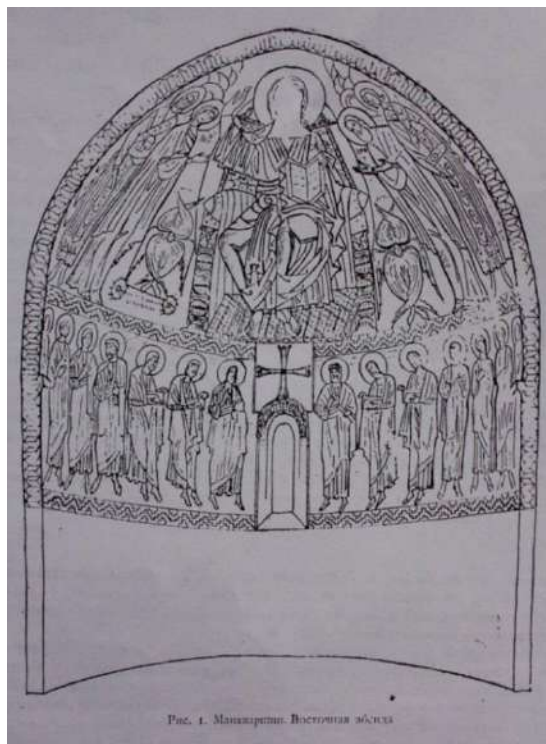
38) წვირმის მაცხვარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



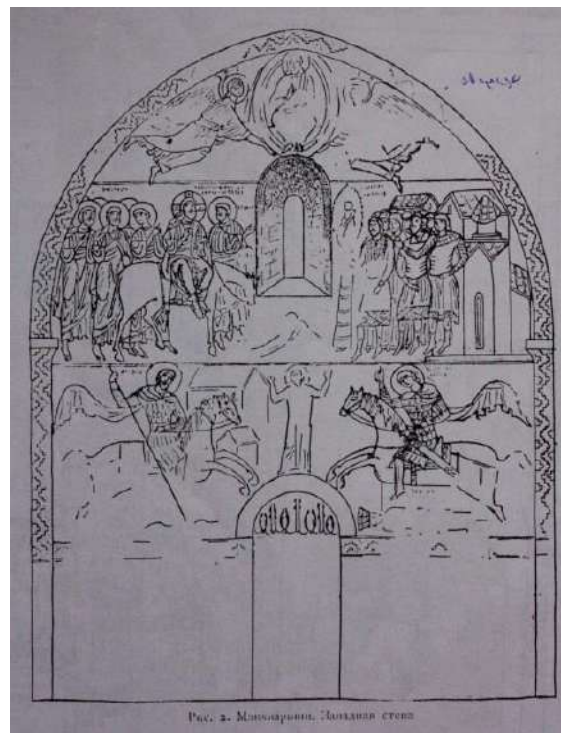
39) წვირმის მაცხვარი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



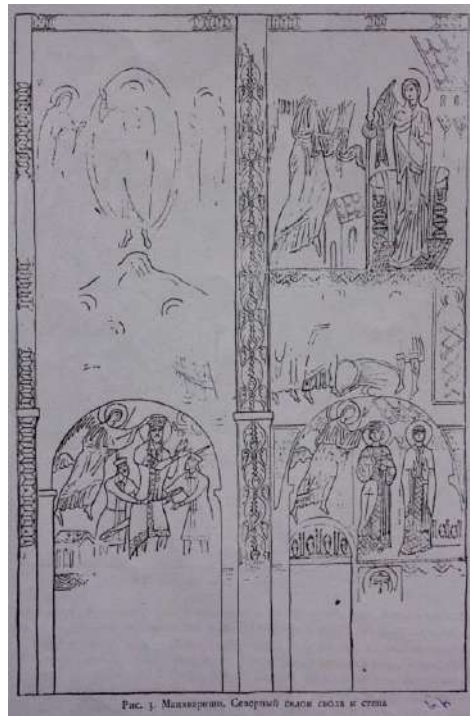
40) წვირმის ჩობან-თარინგზელი, საკურთხევლის და სამხრეთ კედლის მოხატულობა, სქემა.



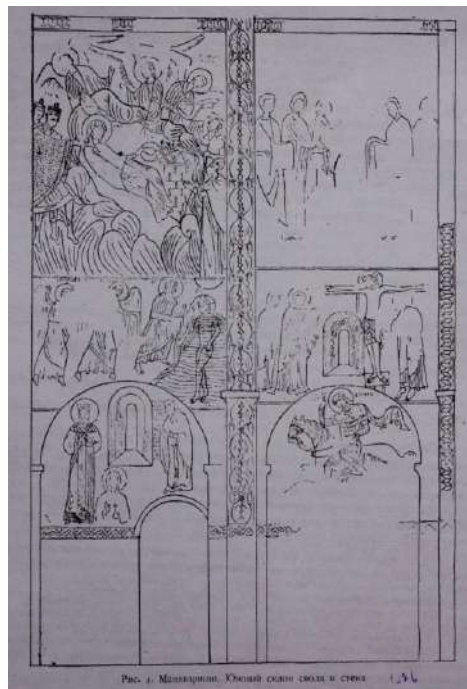
41) მაცხვარიში, საკურთხევის მოხატულობა, სქემა.



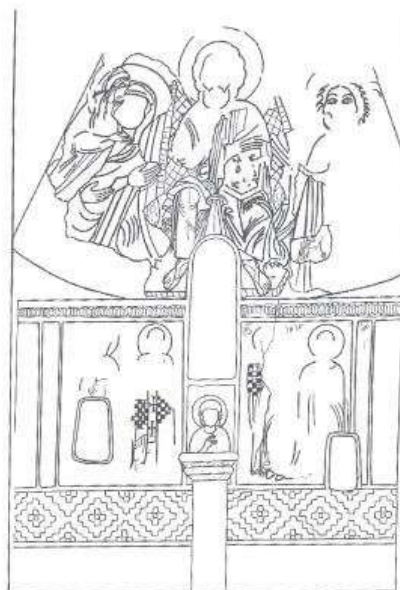
42) მაცხვარიში, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



43) მაცხვარიში, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



44) მაცხვარიში, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



ჩა. მ. ქუთაის საკურთხელოს მოხატულობა (ქვს. მ. კეტიფაძე)

45) ქურაში, საკურთხევის მოხატულობა, სქემა.

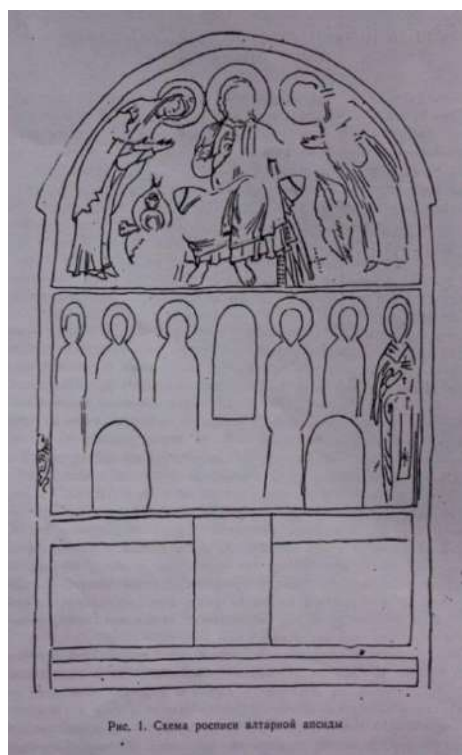
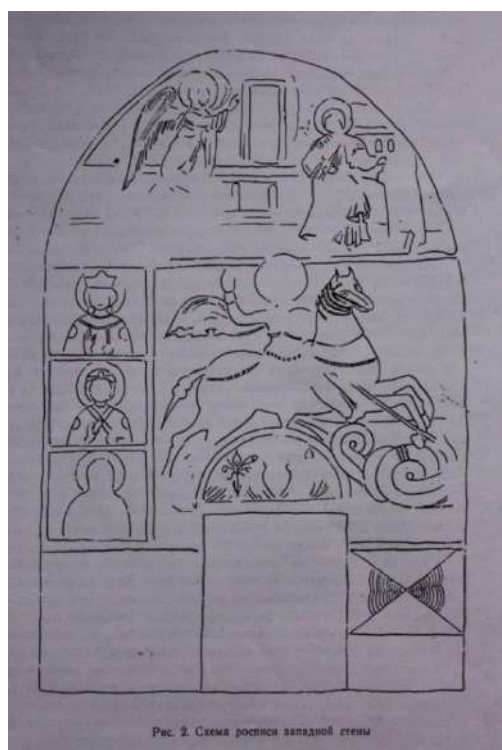
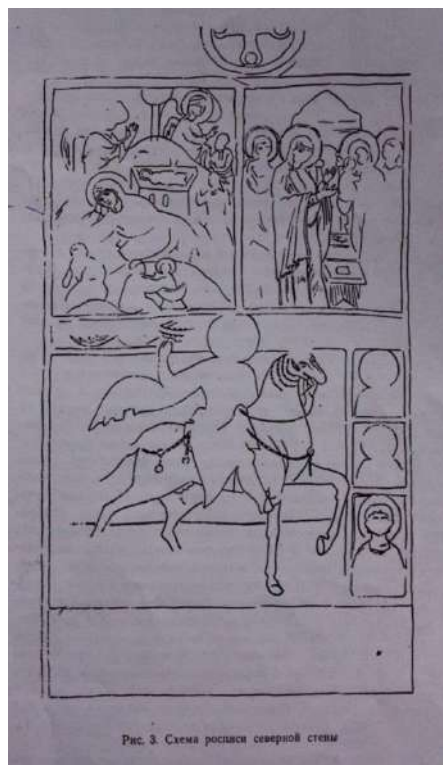


Рис. 1. Схема росписи алтарной апсиды

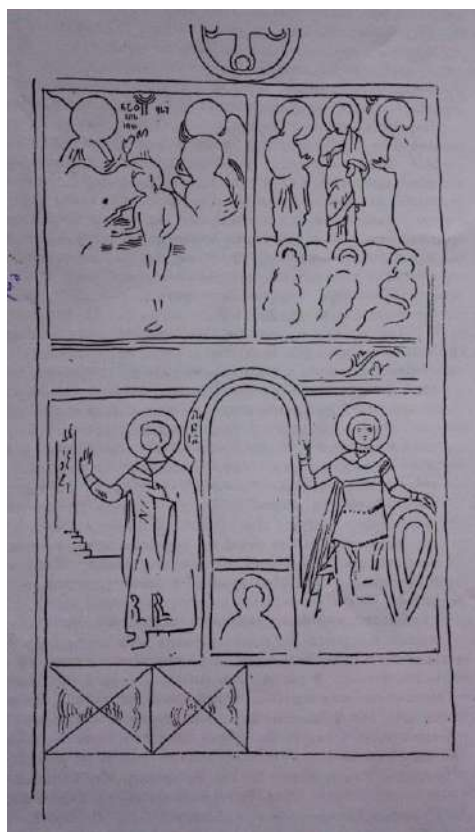
46) კალოუბანი, საკურთხევის მოხატულობა, სქემა.



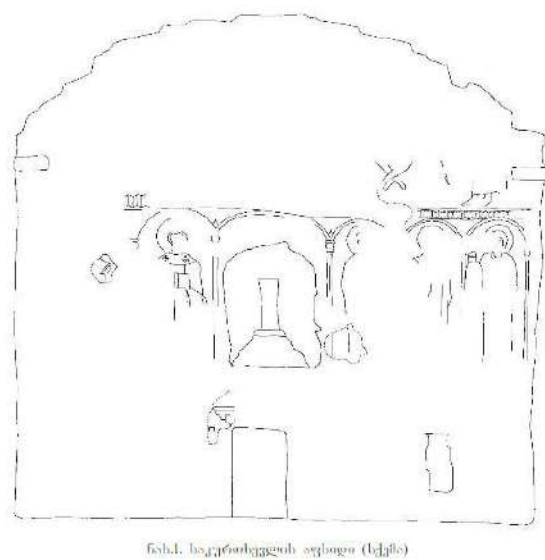
47) კალოუზანი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა,



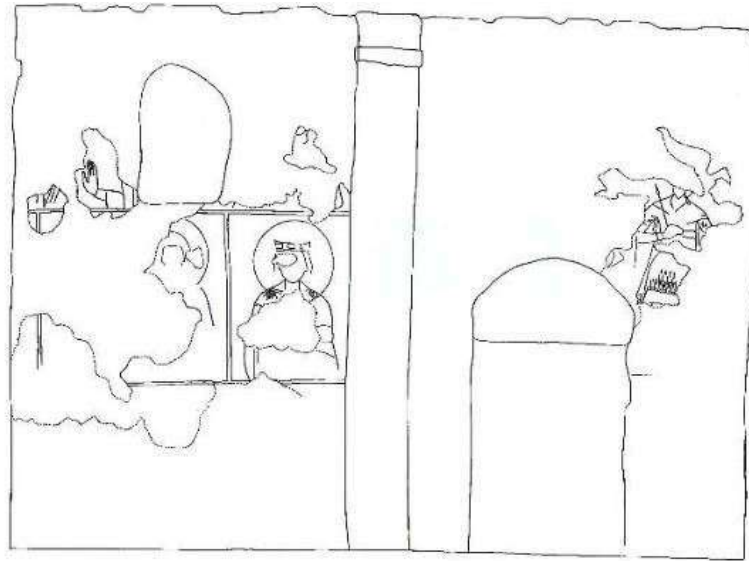
48) კალოუზანი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



49) კალოუზანი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



50) სამოქალოს წმ. გიორგის ეკლესიის, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა.



ნახ.3. სამხრეთი კედელი (სქემა)

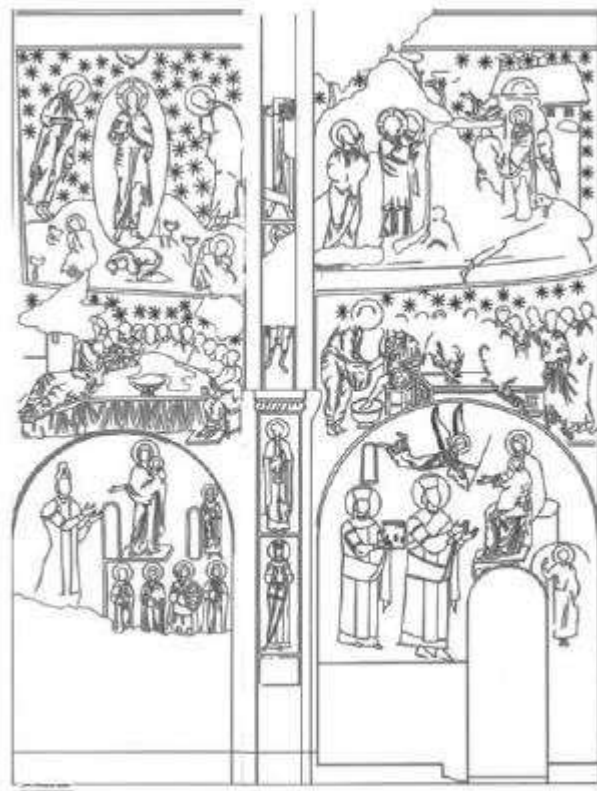
51) სამოქალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სამხრეთ კედელი, სქემა.



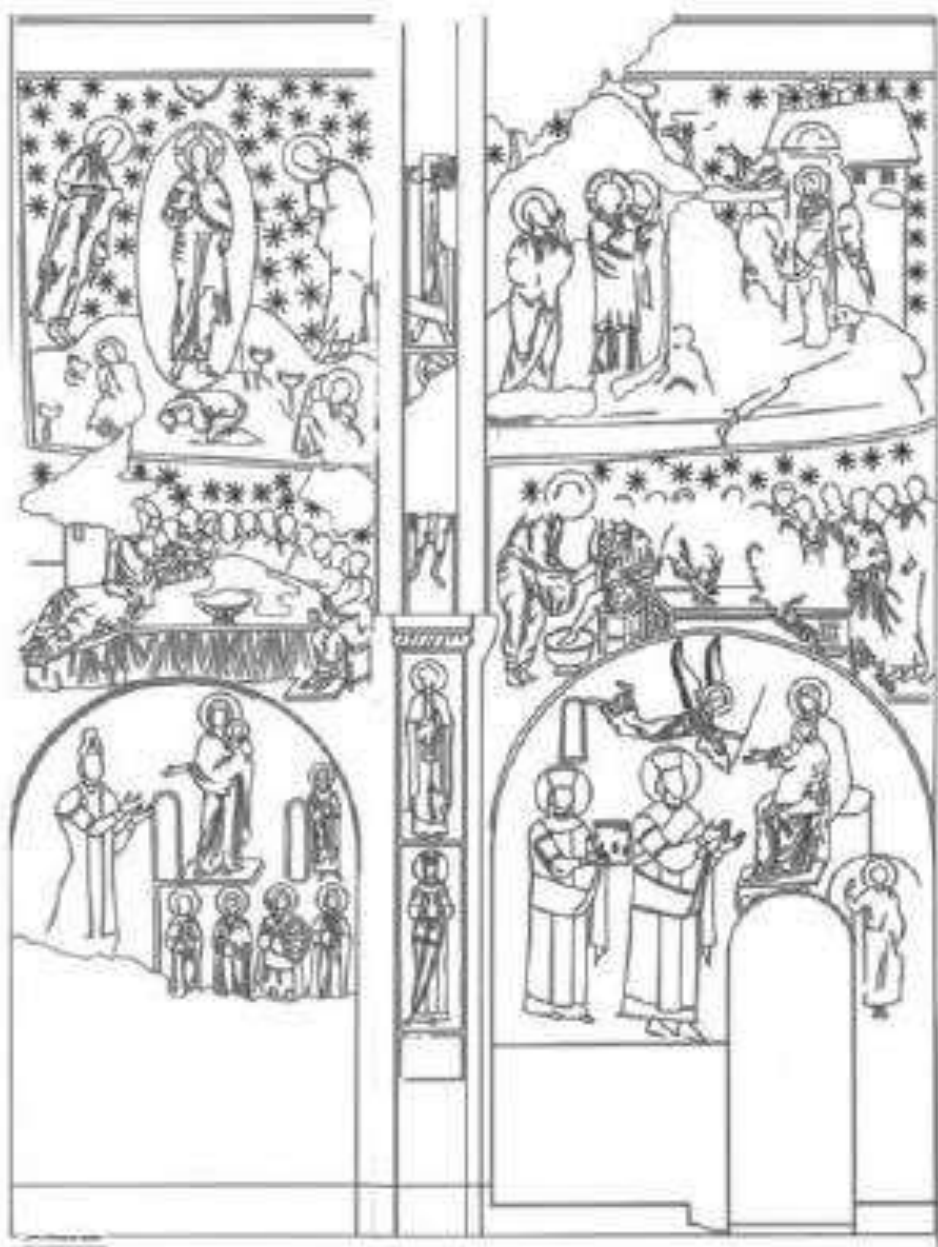
52) ვარძია, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა.



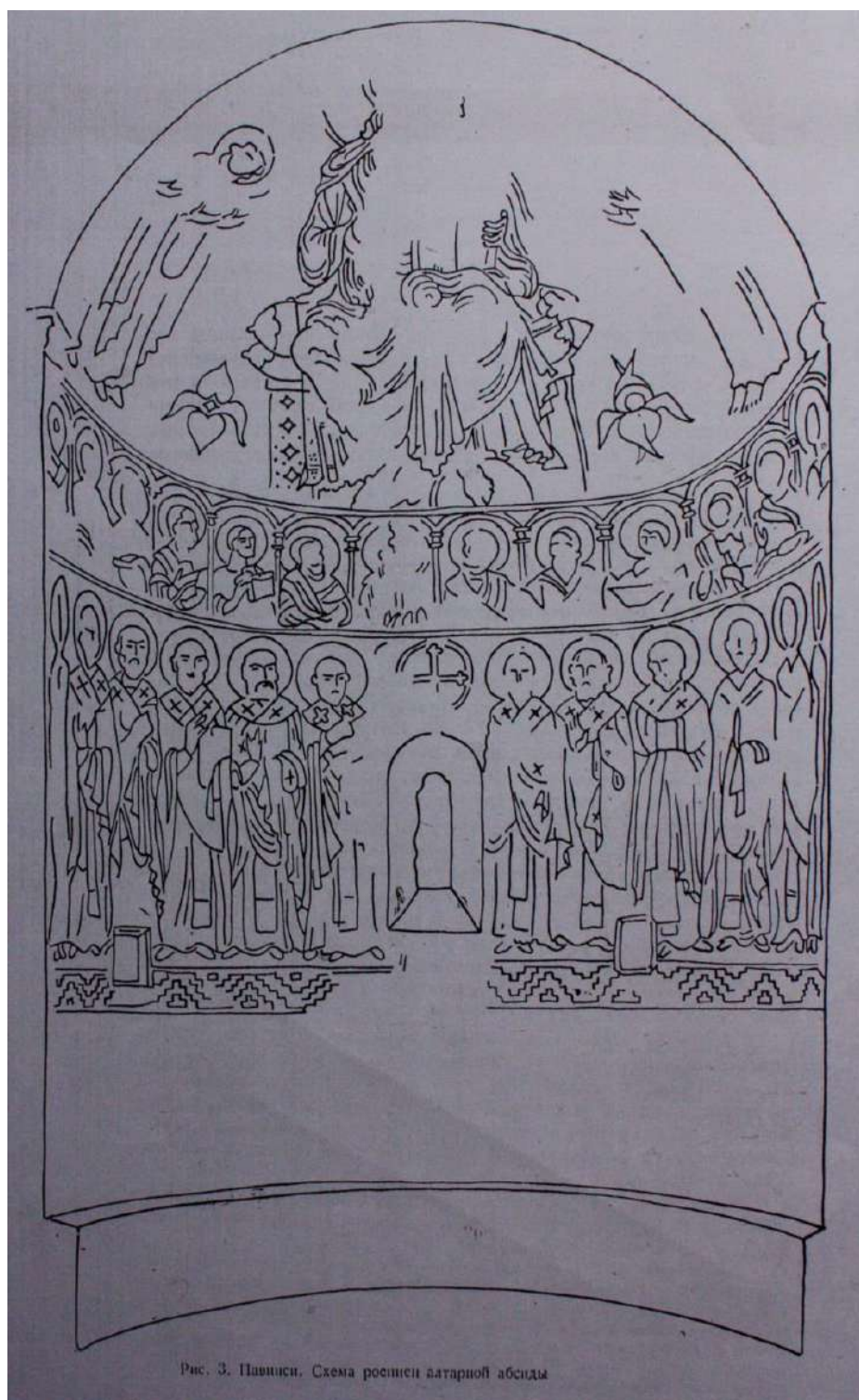
53) ვარძია, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



54) ვარძია, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



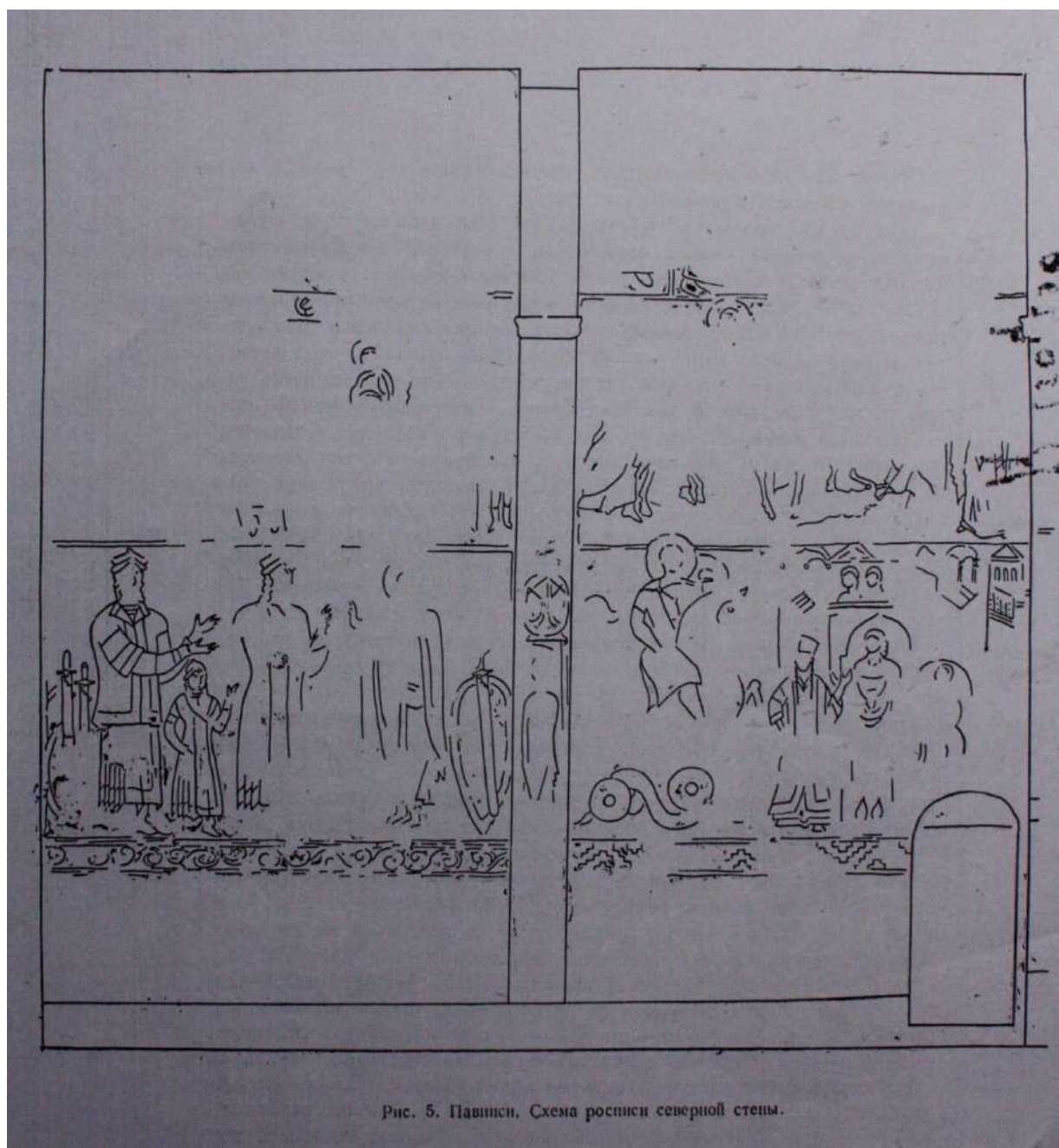
55) ვარძია, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



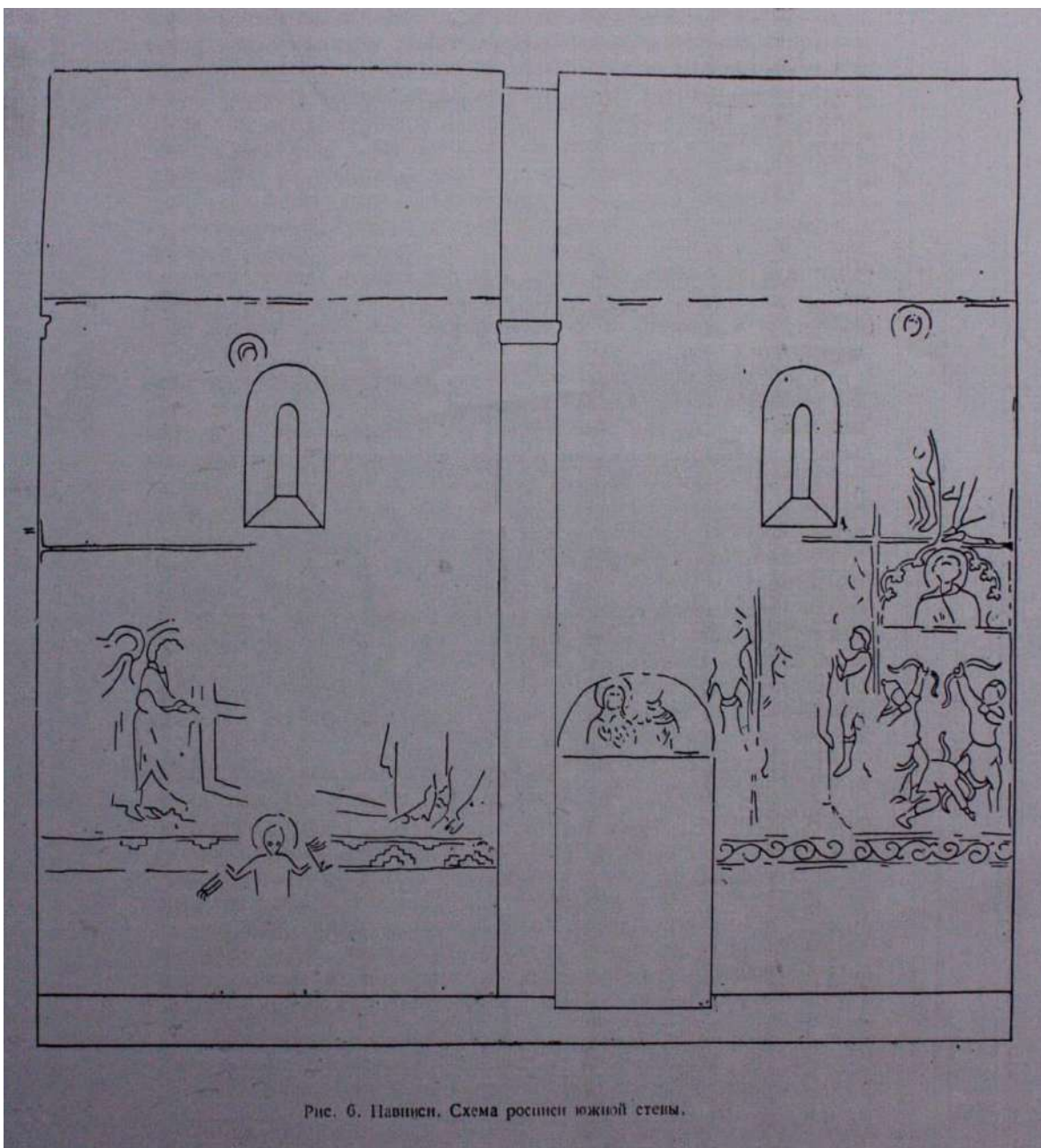
56) ფავნისი, საკუროთხევლის მოხატულობა, სქემა.



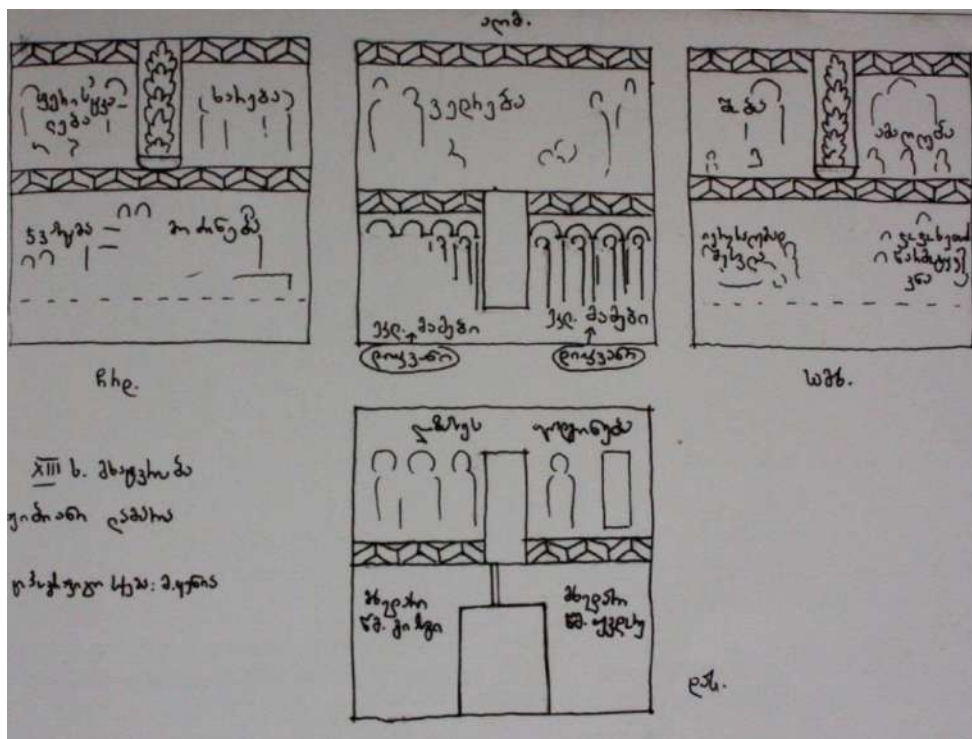
57) ფავნისი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



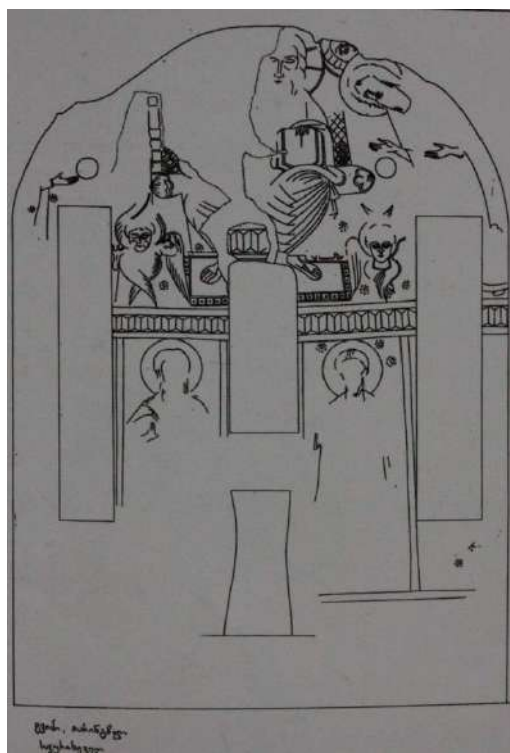
58) ფაგწისი, კაწარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



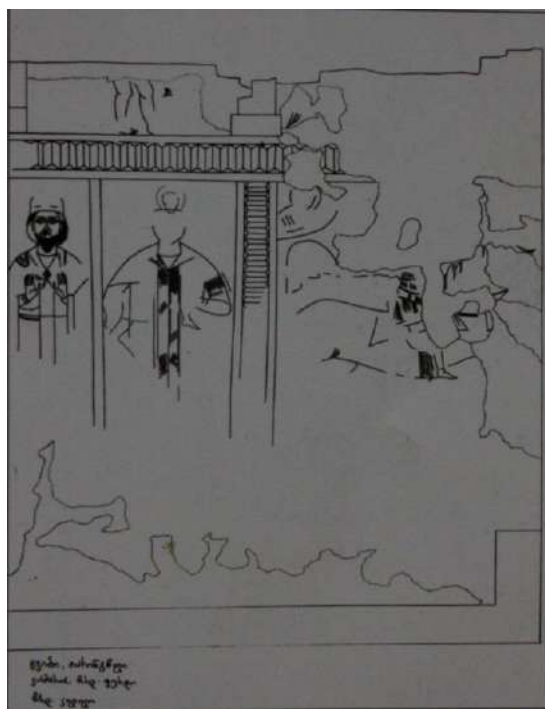
59) ფავნისი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



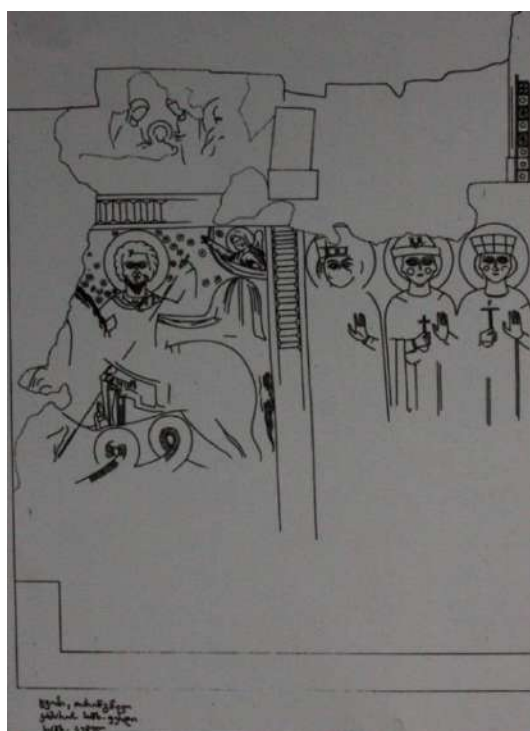
60) ჟიბიანის ლამარია, ტოპოგრაფიული სქემა.



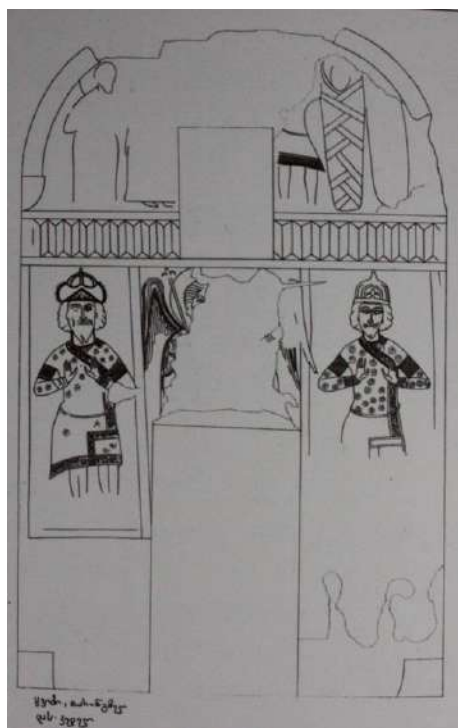
61) ტყიბი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა.



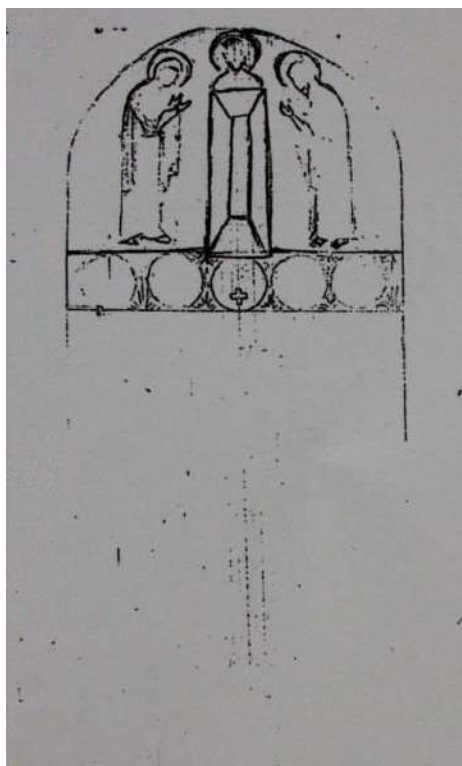
62) ტვიბი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



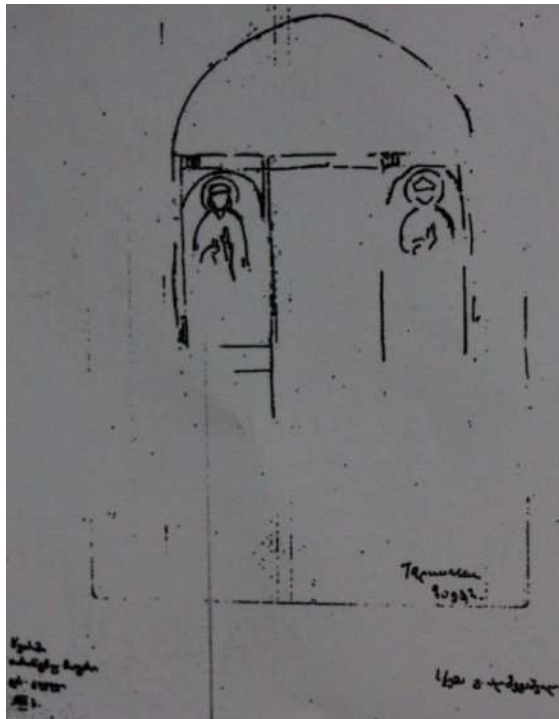
63) ტვიბი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



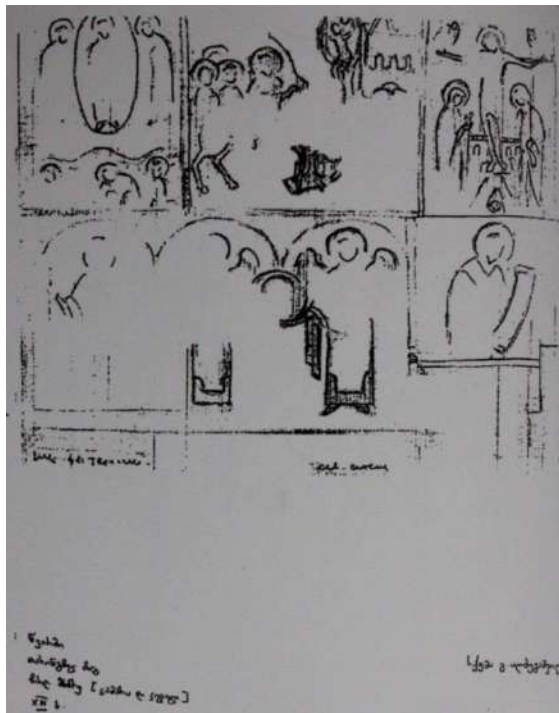
64) ტვიზი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



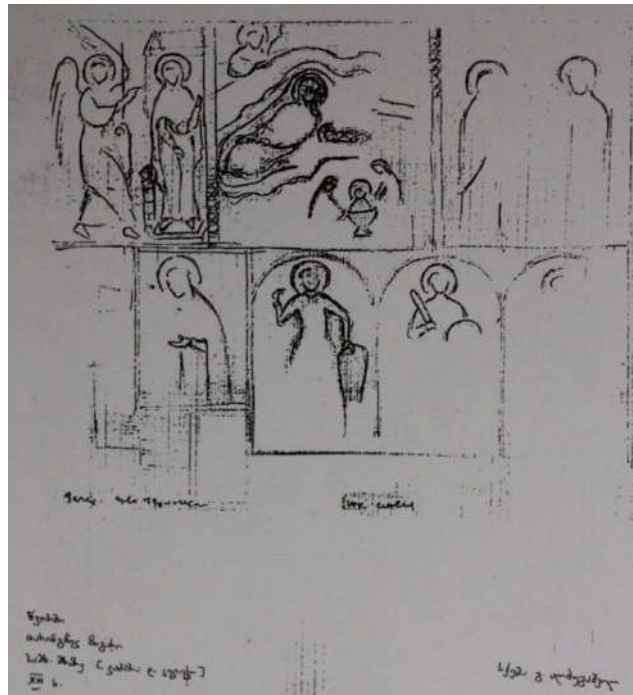
65) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, საკურთხევის მოხატულობა, სქემა.



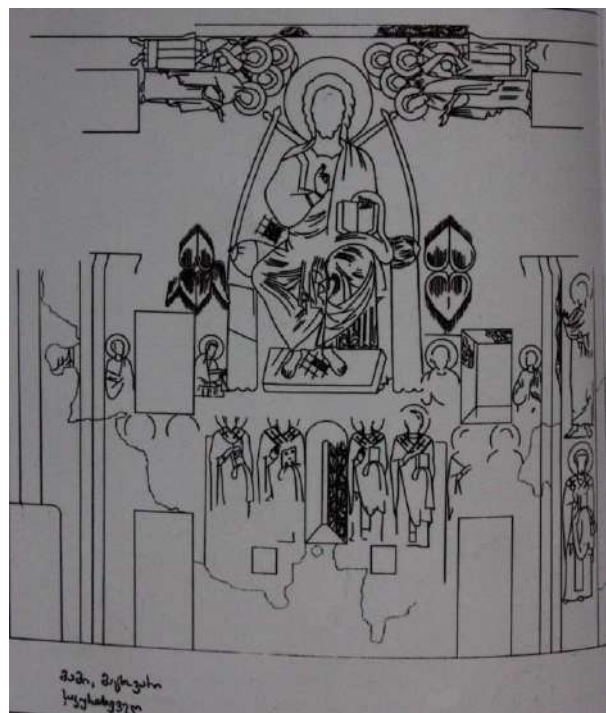
66) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



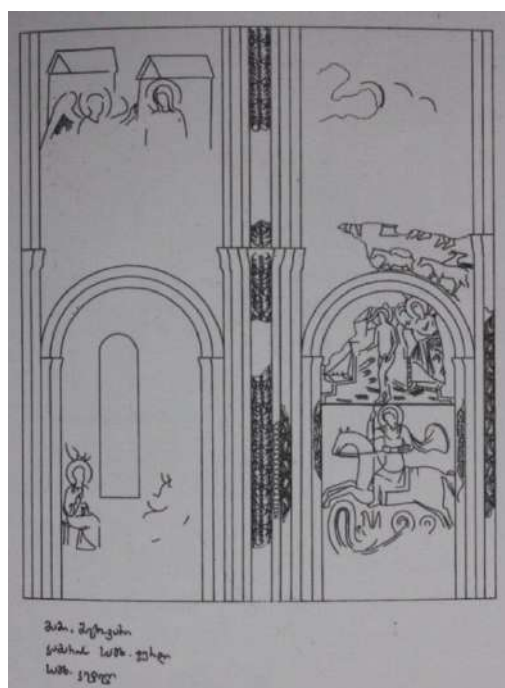
67) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



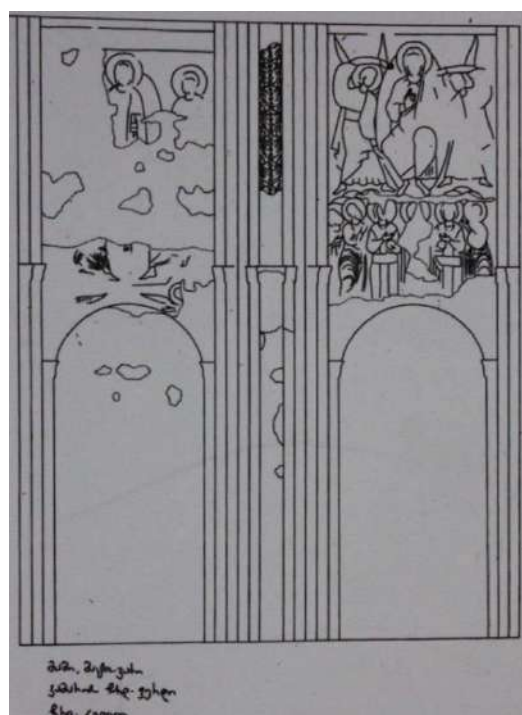
68) წვირმის თარინგზელ-ზაგარი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



69) მამი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა.



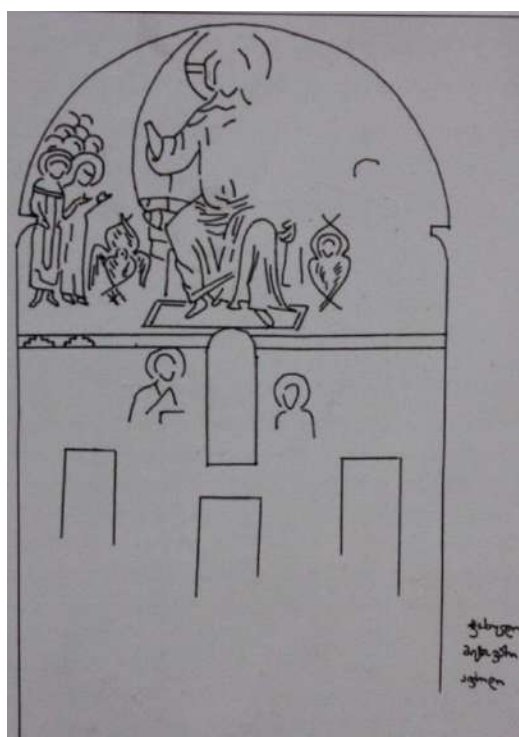
70) მამი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



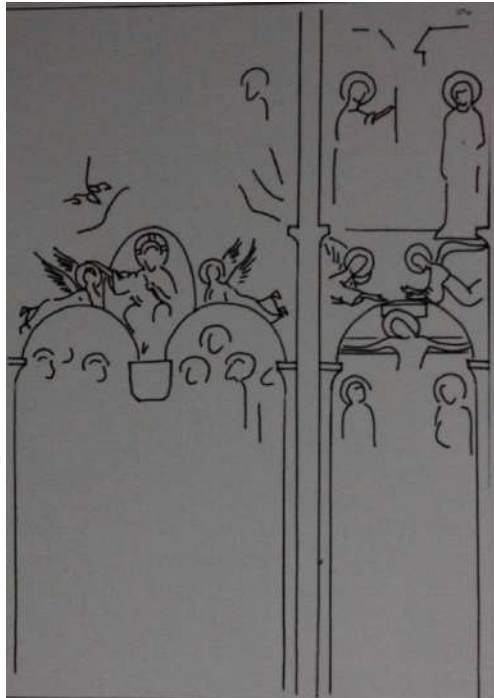
71) მამი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



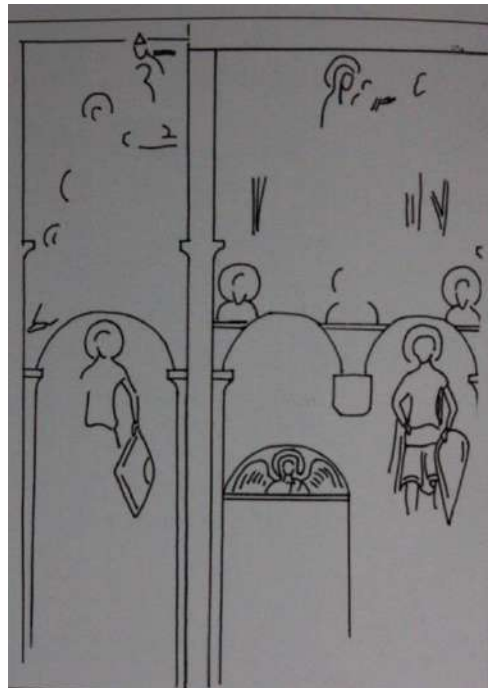
72) მამი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



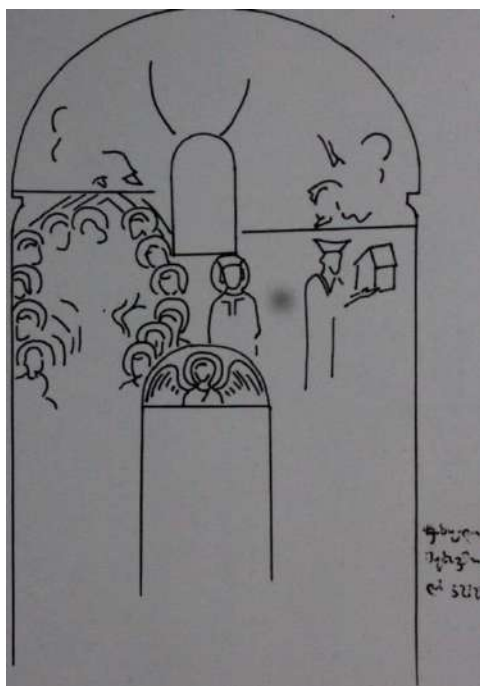
73) ჭოხულდი, საკურთხევლის მოხატულობა, სქემა.



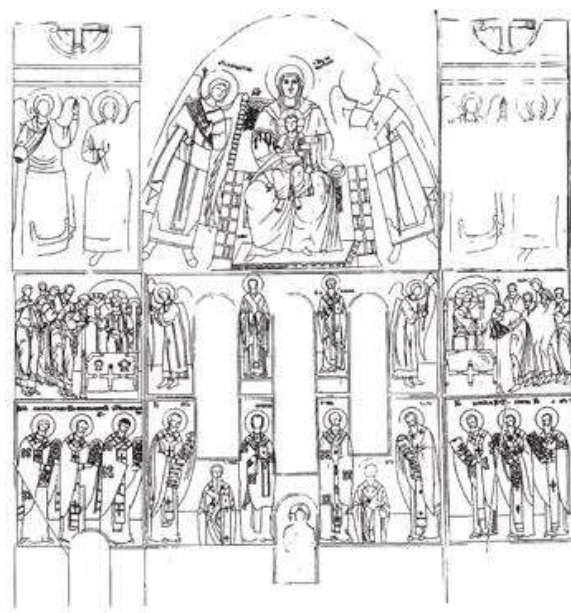
74) ჭოხულდი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



75) ჭოხულდი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა და ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.

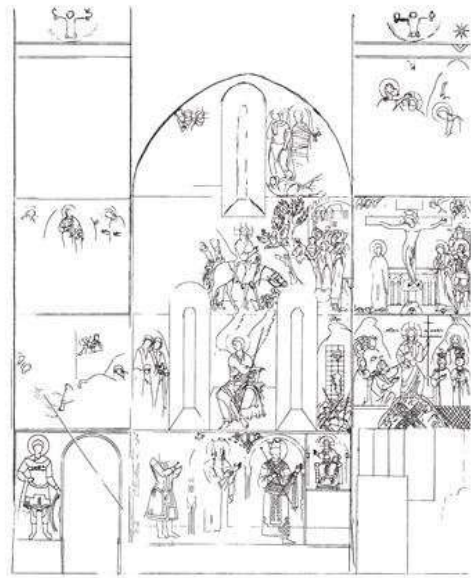


76) ჭოხულდი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



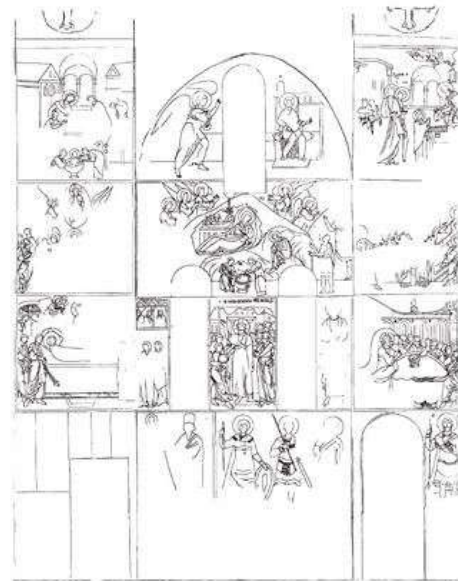
ნახ. 3. ჭოხულდი, კამარის სამხრეთი ფერდისა და სამხრეთი კედლის მოხატულობის სქემა.

77) ყინცვისი წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, საკურთხეველის მოხატულობა, სქემა.



ნახ. 5. ყინცვისი. წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის სქემა

78) ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



ნახ. 4. ყინცვისი. წმ. ნიკოლოზის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობის სქემა

79) ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, სქემა.



80) იფრარი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა, ლორთქიანი მთავარანგელოზი.



81) იფრარი, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა, მიქაელ მთავარანგელოზი, დეტალი.



82) ლაგურკა, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.



83) ლაგურკა, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, ნათლისღების კომპოზიცია, დეტალი.



84) წვირმის მაცხოვარი, კონქის ვედრების კომპოზიცია.



85) წვირმის მაცხოვარი, კონქის ვედრების კომპოზიცია, დეტალი.



86) მაცხვარიში, კონქის ვედრება-ხილვის კომპოზიცია.



87) მაცხვარიში, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, დეტალი.



88) კალოუბანი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა.



89) კალოუბანი, სამხრეთი ფერდის მოხატულობა.



90) წვრიმის თარინგზელი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომრები.



91) ჭოხულდი, დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სულთმოფენობის კომპოზიცია, დეტალი.



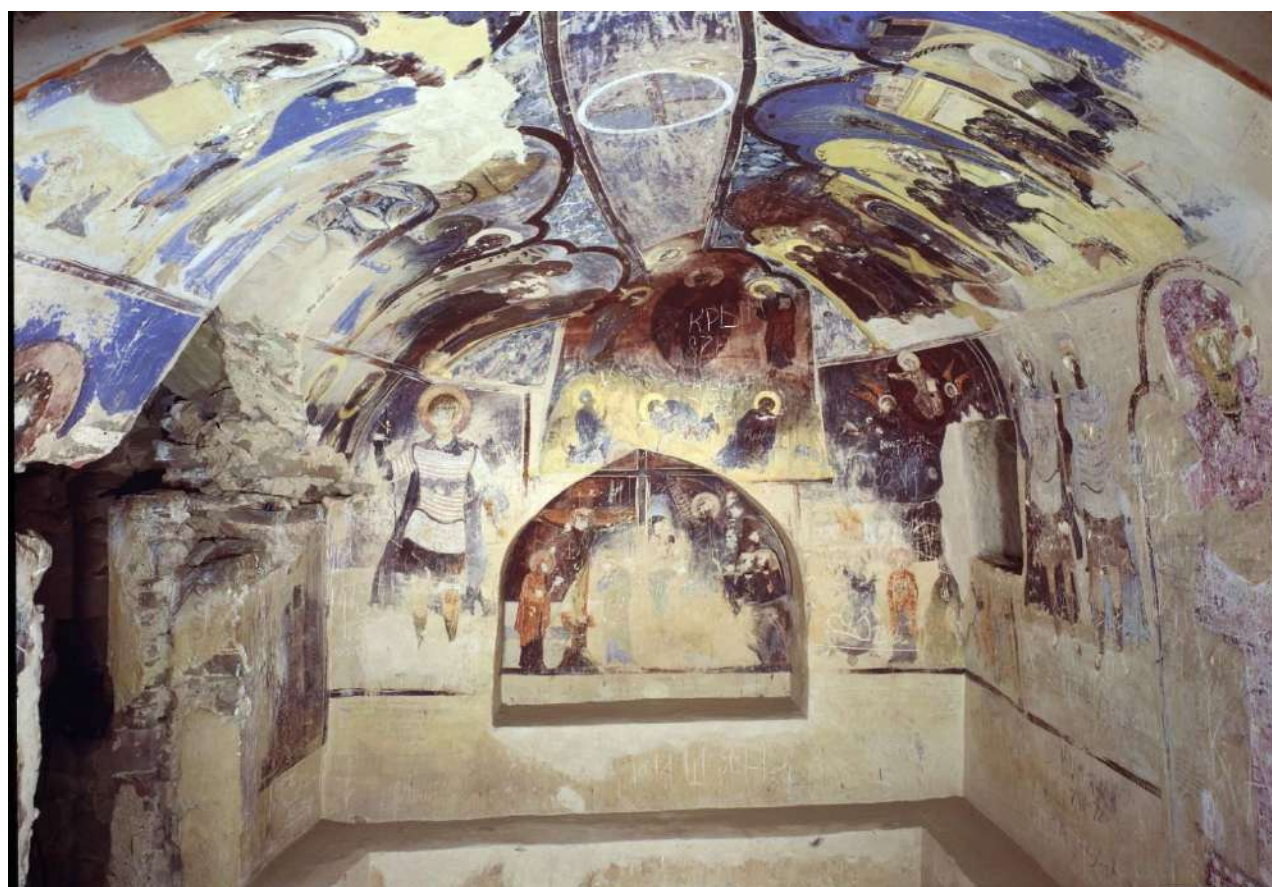
92) ჭოხულდი, სამხრეთი კედლის მოხატულობა, წმ. მეომარი.



93) ხეს ეკლესია, კამარის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფერდის მოხატულობა.



94) მამი, საკურთხეველის მოხატულობა.



95) უდაბნოს ხარების ეკლესია.