



გამომცემლობა · ხელოვნება • თბილისი
ИЗДАТЕЛЬСТВО ХЕЛОВНЕБА • ТБИЛИСИ
KHELOVNEBA PUBLISHING HOUSE • TBILISI

შ. ამირანაშვილი

ДАМИАНЭ
DAMIANE

SH. AMIRANASHVILI

ИЗДАТЕЛЬСТВО ХЕЛОВНЕБА • ТБИЛИСИ • 1980
KHELOVNEBA PUBLISHING HOUSE • TBILISI • 1980

უ. ხევიჩიანი

საქმიანო

მეორე ბეჭედი

გამომცემლობა ხელოვნება • თბილისი • 1980

751 (041) (09) (083)
750.52(922)(092 დამიანე) (084)

დამიანე XIV ს. დასაწყისი

რედაქტორი ოთარ ეგაძე
РЕДАКТОР ОТАР ЭГАДЗЕ
EDITOR OTAR EGADZE

ძ

ველი ქართული სახვითი ხელოვნების, სახელდობრ, XIV საუკუნის პირველი ნახევრის მონუმენტური ფერწერის განვითარების ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მხატვარ დამიანეს შემოქმედებას. მისი ხელოვნება მთლიანად — როგორც შემოქმედებითი ძიების სიღრმით, ისე ფერწერული ოსტატობით — დაფუძნებულია ძველი საქართველოს ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციებზე. ამავე დროს ორგანულ კავშირს ავლენს პალეოლოგთა ეპოქის ბიზანტიის, სლავური ქვეყნების, განსაკუთრებით, სერბიის, მაკედონიისა და რუსეთის ხელოვნების მოწინავე მიმართულებებთან. მონუმენტური ფერწერის ძველთა შესწავლამ ცხადყო, რომ ამ ქვეყნებში ხელოვნების ახალი სტილის აღმოცენება პარალელურად ხდებოდა და გაპირობებული იყო თითოეული მათგანის ეკონომიური და სოციალური განვითარებით.

აღნიშნული ეპოქის ხელოვნებას ახასიათებს რელიგიური ასკეტიზმის შერბილება, მეტად თავისუფალი და დინამიკური კომპოზიციები, განუზომელი სწრაფვა სივრცეში განლაგებისაკენ. მაგრამ ამ ახალი სტილის წარმოშობა შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობასთან მძაფრი ბრძოლით აიხსნება. ეს ბრძოლა ერთდროულად წარმოებდა დასავლეთ ევროპაში, ბიზანტიაში, ბალკანეთზე, რუსეთსა და საქართველოში, ოღონდ, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა ძალით. ხელოვნება თანდათან უფრო რეალისტური ხდება, მეტ ემოციურობასა და ჰუმანურობას ავლენს.

ცვლილებანი ხელოვნებაში ყველაზე მეტად მონუმენტურ ფერწერაში გამოვლინდა: მნიშვნელოვნად გაიზარდა ტრადიციულ თემათა წრე, კედლის მხატვრობაში ადგილობრივ წმიდანთა ცხოვრების ამსახველი სიუჟე-

ტები შეიჭრა. წმიდანთა სახეების გადაწყვეტაში იკონოგრაფიული კანონი ადგილს უთმობს უფრო ცხოვრებისეულ მანერას. ახლა უფრო თამაში, თავისუფალი რაკურსებით გამოისახება პროპორციული, მწყობრი ფიგურები, ღრმავდება და რთულდება არქიტექტურული პეიზაჟი, რომელიც ზოგჯერ რეალური ხუროთმოძღვრული ფორმებითაც გადმოიცემა, მთები და ხეები სულ უფრო მეტად ემსგავსება ნამდვილს. მდიდრდება მხატვრის პალიტრა. როგორც აღვნიშნეთ, ძველი რელიგიური ხელოვნების კომპოზიციური სქემების დაძლევის პროცესი, სინამდვილის ასახვის სურვილი ერთიან მოვლენად იქცა შემოსხენებული ქვეყნების ხელოვნებაში, მხოლოდ განსხვავებული ფორმით. ასე მაგალითად, იტალიაში უფრო ანტიკურ მემკვიდრეობას ელტვოდნენ. ბიზანტიაში ე. წ. „პალეოლოგიური რენესანსი“ ფართოდ მიმართავდა ელინისტურ ტრადიციებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბალკანეთს, რუსეთსა და საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ურთიერთობა აკავშირებდა არა მარტო კონსტანტინოპოლთან, არამედ მის პერიფერიებთანაც, და ეს ქვეყნები მშვენიერად იცნობდნენ ბიზანტიური ხელოვნების ახალ აღმავლობას, მათი ხელოვნების საერთო განვითარება მაინც თავ-თავისი გზით მიდიოდა, რადგან ბალკანეთის, რუსეთისა და საქართველოს მხატვრული კულტურა ადგილობრივ ტრადიციებს ემყარებოდა, ეს უკანასკნელი კი, არსებითად, გადამწყვეტი ფაქტორი იყო მათი ხელოვნების განვითარებისათვის.

ამ ქვეყნების მხატვრებმა ახალი ეპოქის იდეების გამოსახატავად მოწოდებული ორიგინალური ენის ძიებაში ადგილობრივ მყარ ტრადიციებზე დაფუძნებული ახალი ხელოვნება შექმნეს, რომლის გვერდითაც XIV საუკუნის დასასრულის ბიზანტიური მონუმენტური ხელოვნება უფრო მშრალად, აკადემიურად გამოიყურება და მასში აშკარად გამოსჭვივის დაქვეითების ნიშნები. მას შემდეგ, რაც კიდევ უფრო იმატა მაკედონიის, სერბიის, ბულგარეთის, რუსეთისა და საქართველოს კედლის მხატვრობის ზუსტად დათარიღებულმა ნიმუშებმა, ადგილობრივი ეროვნული სკოლის პრობლემამ გადამწყვეტი ადგილი დაიკავა ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში¹.

შუა საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა მხატვრული კერის ურთიერთკავშირის დაუდგენლად შეუძლებელია კონსტანტინოპოლის, როგორც აღიარებული მხატვრული ცენტრის მნიშვნელობის მეცნიერული შესწავლა. აღნიშნული ქვეყნების ხელოვნების საკითხისადმი მიძღვნილი უახლესი გამოკვლევები გვიჩვენებს, რომ ეროვნული სკოლების განვითარების პროცესი არ შეიძლება მხოლოდ ბიზანტიური გავლენის ცნების დო-

ნემდე დავიყვანოთ. ასევე უმართებულო იქნებოდა იმ დიდი როლის უგულვებელყოფა, რაც კონსტანტინოპოლს მიუძღვის იტალიის, სერბიის, ბულგარეთის, რუსეთისა და საქართველოს ხელოვნების განვითარებაში.

შუა საუკუნეების ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკის პრობლემა მხოლოდ ცალკეული ძეგლის საგულდაგულო მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის შედეგად შეიძლება იქნეს გადაწყვეტილი და არა წინასწარ შემუშავებული ზოგადისტორიული დებულებების საფუძველზე. ცნობილია, რომ ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები (ძვლის კვეთილობა, ოქრომკვედლობა, მინანქარი, ხატები, დასურათებული ხელნაწერები) უხვად შედიოდა შემოაღნიშნულ ქვეყნებში. ბიზანტიასთან ურთიერთკავშირში მყოფი სხვა სახელმწიფოების მსგავსად, ძველ საქართველოშიც საყოველთაოდ მიღებული იყო კედლის მხატვრობის, ხელნაწერთა მინიატიურის, გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატთა გავრავნა ბიზანტიის სამონასტრო ცენტრებში შემდგომი დაოსტატებისათვის. უკან დაბრუნების პირობით, ისტორიული საბუთებიდან ირკვევა, რომ თვით კონსტანტინოპოლში, ათონში, იერუსალიმში, კვიპროსსა და საერთოდ ქრისტიანულ სამყაროში არსებულ სხვა ქართულ სამონასტრო ცენტრებს, ცხოველი ურთიერთობა ჰქონიათ სამშობლოსთან.

ჩამოსული ბერძენი და ადგილობრივი ოსტატების ურთიერთობას ყველა შემოჩამოთვლილ ქვეყანაში დაახლოებით ერთნაირი ხასიათი ჰქონდა. მიწვეულ ბერძენ მხატვართ მოზაიკისა და ფერწერული მოხატულობის შექმნისას ადგილობრივი ოსტატები ეხმარებოდნენ (ასეთი დახმარების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ისეთი გრანდიოზული მოზაიკური ანსამბლების შექმნა, როგორსაც ვხვდებით ვენეციაში, მონრეალსა და კიევში). ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია კირ მანუილ ეუგენიკოსის ჩამოსვლა საქართველოში². მის მიერ შესრულებული წალენჯიხის ეკლესიის მოხატულობა ნათელყოფს იმ ფაქტს, რომ უცხო გარემოში მოხვედრილი ოსტატები უნდა დამორჩილებოდნენ ადგილობრივ გემოვნებას, მხატვრულ ტრადიციებს და გარკვეული ზომით შეგუებოდნენ კიდეც მას.

სრულიად სამართლიანად აღნიშნა ვ. ნ. ლაზარევი³, რომ ეროვნული სკოლების იმ ნაწარმოებთა შესწავლის დროსაც კი, რომლებშიც ყველაზე მეტად იგრძნობა ბიზანტიური გავლენა, ჩვენ ვეღარ დავკმაყოფილებით იმ გაუბრალოებული ფორმულირებით, რასაც XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის მკვლევარები მიმართავდნენ. შუა საუკუნეებას ხელოვნების მკვლევართა ყურადღების ცენტრში ეროვნული სკოლების ჩამოყალიბების პროცესი უნდა იდგეს.

ქართული მონუმენტური ფერწერის ახალი სტილის ფორმირების პროცესი ყველაზე ნათლად ქართველი მხატვრის დამიანეს მიერ შესრულებულ უბისის კედლის მოხატულობაში გამოვლინდა.

ამ ძეგლის პირველი სრული პუბლიკაციიდან დიდმა დრომ განვლო¹, ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია, კიდევ ერთხელ, ცალკე მიმოვიხილოთ მხატვარ დამიანეს შემოქმედება.

დასავლეთ საქართველოში, სადგურ ძირულიდან ცამეტიოდე კილომეტრზე, სოფელ უბისის მისადგომთან შემორჩენილია სამონასტრო კომპლექსის ნანგრევები. აქ დგას ძველი დარბაზული ეკლესია, კოშკი-გოდოლი და თაღოვანი კარიბჭე. იქვეა უფრო გვიანდელი სამრეკლო. აღმოსავლეთის ფასადის პირდაპირ აღმართული კოშკი-გოდოლის სამხრეთ კედლის წარწერა გვაუწყებს, რომ მონასტერი და კოშკი 1141 წელს აუშენებიათ:

ჰი სტყყზყზს სზოიცი სჩ სზს: ჰა
ჰოზზზი იზსზჩ სიჩყზ ჰჩსსსა
ისი ზც სდყიცი ისი ჰფყს იზს
ჰა სზზსსსსი სიჰისი ჰფიცი ჰი
ფისი სისი სიზსი ჰფისი ზიისი: ჰა
დჩჩჩ იყი ძიი ზც წი სსაჩჩიიცი ფიი

(მე საწყალობელსა სულითა სიმონ ჭყონდიდელსა მომემადლა ღვთისაგან აღშენებად მონასტერი ესე და სუეტიცა ესე მეფობასა ღვთისა მიერ გვირგვინოსნისა დიმიტრი მეფეთა მეფისა ძისა დიდისა მეფისა დავითისა ქორონიკონი იყო 361 ზედა წელი სარკინოზთა 535²).

თვით ეკლესიის წარწერა, რომელშიც მოხსენებულია ოცნება: ოცნება — მაგრიკ მშენებელი, მართალია, პალეოგრაფიულად განსხვავდება კოშკის წარწერისაგან, მაგრამ იმავე ეპოქას მიეკუთვნება.

ტაძრის უძველესი და ძირითადი ნაწილი ერთნავიანი, ერთაფსიდიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიაა. მისი ცილინდრული თალი ორ საბრჯენ კამარას ეყრდნობა.

თავდაპირველად ეკლესიას ორი მინაშენი ჰქონდა: სამხრეთისა და დასავლეთის გადაუხურავი კარიბჭეები. მთლიანად შემორჩენილ სამხრეთის კარიბჭეზე გვიან საუკუნეებში სათავსი მიუშენებიათ. დასავლეთისა კი თითქმის მთლიანად დანგრეულია. დასავლეთის გვიანდელი მინაშენი ეესტაფი აბაშიძეს აუგია თავის ძმის, დიმიტრის საუკუნო განსასვენებელ ადგილად.

ეკლესიაში შემორჩენილი საკურთხევლის დაბალი კანკელი, არქაული ფორმების მიუხედავად, ეკლესიის თანადროული უნდა იყოს.

კოშკი მესვეტის საცხოვრებლად იყო განკუთვნილი. საქართველოს სხვა მონასტრებსაც ახლავს ასეთი ნაგებობა. მაგალითად, როდესაც ცნო-

ბილი მოგზაური დიუბუა მარტვილის მონასტერს ეწვია (XIX ს.), ანალოგიურ კოშკში ჯერ კიდევ ცხოვრობდა მესვეტე.

უბისის ეკლესიაში თაღისა და კედლების უმეტესი ფართობი ფერწერას უკავია, რაც ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებიდან გამომდინარეობს. მთლიანობაში ფერწერა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ცალკეულ, ზოგჯერ საკმაოდ მნიშვნელოვან დაზიანებას (მაგალითად, საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილი ვედრების კომპოზიციის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ნაწილი წარსულში გამონაჟონი წყლით დაზიანდა), კარგადაა შემონახული. ზოგიერთი კომპოზიცია მნახველს დღესაც აოცებს ფერთა პირვანდელი სიცხოველით.

ეკლესიის კედლის მხატვრობა თავისი გენეტიკური შემადგენლობით ერთდროულია, მხატვრულად — ერთიანი. სამხრეთ მინაშენში ჩრდილოეთის კედელზე შემორჩენილია გვიანი მოხატულობის ფრაგმენტები, რომლებიც წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლს ასახავენ. ეს მოხატულობა XVI საუკუნეზე ადრინდელი არ უნდა იყოს. ტლანქი ფერწერა გვიანდელ ეპოქას განეკუთვნება და თუ მას ქართული ფერწერის უფრო ადრინდელ ნიმუშებს შევადარებთ, უსათუოდ დაცემად ჩაითვლება.

თავისი ჩანაფიქრით უბისის ძირითადი მოხატულობა საკმაოდ თავისებური მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეეწყო დარბაზული ტიპის ეკლესიას გუმბათური მოხატულობის სქემა. კათოლიკონი გადახურულია ცილინდრული თაღით, რომელიც ორ საბრჯენ კამარას ეყრდნობა და ამით გამოიყოფა სამი არე. კამარებს შორის მოქცეული თაღის ზედა ნაწილში მოხატულია გუმბათისათვის განკუთვნილი კომპოზიცია — მახარებელთა ოთხ სიმბოლოს შორის მოქცეული მაცხოვრის მკერდზევითა გამოსახულება (ილუსტრ. 36). საყრდენ თაღებზე გამოსახულია წინასწარმეტყველთა და ქრისტეს წინაპართა (მამამთავართა) მედალიონები, რომლებიც გუმბათოვანი ტაძრის მოხატულობის სქემაში გუმბათის ყელსა და საყრდენ კამარებზეც გვხვდებიან. თაღის ზედა ნაწილის აღმოსავლეთ არეში გამოსახულია ქრისტე „ძველი დღითაი“ (ილუსტრ. 35), დასავლეთის არეში კი — „ნათლისღების“ კომპოზიცია, რომელიც ნაწილობრივ სამხრეთ კალთაზეც გადადის. კათოლიკონის ზედა ნაწილის მოხატულობა ორ რეგისტრად წარმოაჩენს რელიგიურ სიუჟეტებს „ღვთისმშობლის ხარებიდან“ — „მიძინების“ ჩათვლით. კომპოზიციები მკაცრი თანმიმდევრობითაა განლაგებული.

მოხატულობის მთელი მეორე რეგისტრი დაკავებული აქვს წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლს, ვის სახელსაც ატარებს უბისის ეკლესია.

საკურთხევლის აბსიდის მოხატულობა (ილუსტრ. 1) თავისი შინაარსით, სტილითა და წერის მანერით, ერთიან ქმნილებას წარმოადგენს

და, როგორც ამას „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციის წარწერა გვა-
უწყებს, ის ფერმწერ დაშიანეს ეკუთვნის.

საკურთხევლის აფსიდის კონქი შეფენილია „ვედრების“ რთული კომ-
პოზიციით. ცენტრში მშვიდ პოზაში გამოხატულია „საყდარსა ზედა
მჯდომი“ ქრისტე. მკერდთან მიტანილი მაკურთხეველი მარჯვენით
(ილუსტრ. 4), მარცხნივ დგას ღვთისმშობელი, ანგელოზთა დასითურთ
(ილუსტრ. 2), მარჯვნივ კი — წინამორბედი ანგელოზებითურთ. ვედრე-
ბის კომპოზიციის თავზე გამოსახულია მანდილი ქრისტეს სახით. „საყ-
დარსა ზედა მჯდომი“ ქრისტეს ფერხით წარმოსახულია „საიდუმლო სე-
რობა“, მარჯვნივ და მარცხნივ კი — „მოციქულთა ზიარება სისხლითა და
ხორციით უფლისა“ (ილუსტრ. 21—33).

მეორე რეგისტრში, ორივე მხარეს მთელი სიმაღლით გამოხატულია
ოთხ-ოთხი მღვდელმთავრის გამოსახულება ხელში გაშლილი გრაგნილე-
ბით, თითო დიაკვნის თანხლებით.

კონქის მთელი კომპოზიცია მთლიანად თბილ, მსუყვე ტონებშია გადა-
წყვეტილი. ფიგურები მოხდენილი და პარმონიულია, პროპორციები კი —
დაგრძელებული და დახვეწილი, ჩანს პერსპექტიული აღქმისთვის გა-
უთვალისწინებია მხატვარს.

დაშიანეს მხატვრულ ოსტატობაზე მსჯელობისთვის დოკუმენტური
მნიშვნელობა აქვს „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციას (ილუსტრ. 5). ოვა-
ლური მაგიდის ცენტრში ზის ქრისტე. 3/4-ით მიბრუნებული თავი მას
ოდნავ დაუხრია იოანე მოციქულისაკენ, რომლის მხარეზეც უდევს ხელი.
მოციქულთა ჯდომის პოზაში, ხელებისა და თავების მოძრაობაში შეინიშ-
ნება მხატვრის თავისებური მისწრაფება, ფსიქოლოგიურად გაიაზროს
სიუჟეტი. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ იუდას (ილუსტრ.
19) ენერგიულად გაუწვდია ხელი მაგიდის შუაგულისკენ. კომპოზიცი-
ური გადაწყვეტის თვალსაზრისით ერთი საინტერესო დეტალი უნდა აღე-
ნიშნოთ: პირველი პლანის კუთხეები მხატვარმა ორი მოციქულის ფიგურ-
რით შეავსო, ერთი მათგანი თითქმის ზურგით ზის, მეორე კი მაყურებ-
ლისკენაა მიმართული, სახე ორივეს ქრისტესკენ აქვს მიბრუნებული
(ილუსტრ. 5). მაგიდის ნაპირს მხატვარ დაშიანეს წარწერა შემოუყვება:

ბნა. რზნა ბც ბიბზნა. ყცრთ. რყზაყც რ-ც ჯრ. ბზხსს
რბუსს. ხც-ნ. ბც რბყაზრთ. ყნბაყც. ბცბრუსბყუსს.
ბ-ც. ბქ-რსს. სსს.

(მამანო წმიდანო და მღვდელნო ყავთ წყალობა ვითარცა ქრისტემან
დედაკაცსა წმიდისა ზედან და ითხოვეთ შენდობა დამიანესათვის რათა
თქვენცა სასუფეველი).

„სერობის“ კომპოზიციას არქიტექტურული პეიზაჟი ამშვენებს. პერ-
სპექტივაში გამოსახული გრძელი კედელი კოშკისმაგვარი კარიბჭეებითა

და აქეთ-იქით ჩამოშვებული ფარდის კიდეებით მთელ კომპოზიციას სი-
ლრმეს ანიჭებს.

ძეგლის კედლის ფერწერაში ხატვის ორი მანერა შეიმჩნევა, რაც
ორი ოსტატის ხელს მოწმობს.

ზემოთ ითქვა, რომ დამიანეს სახელი „საიდუმლო სერობის“ კომპო-
ზიციის ქვეშით მოთავსებულ წარწერაშია მოხსენებული. მხატვარ დამი-
ანეს სახელს ვხვდებით აგრეთვე სატრიუმფო კამარაზე მოთავსებულ წარ-
წერაშიც:

საიდუმლო. იმ-სი-ც:: ბაქცეც ბაქსეა. 717.
ყუნი-ც:: ცაბუნი-ც:: ბაქცეც. 717-ბაქსეა.
საიდუმლო-ც::

(სახელითა ღვთისათა მოიხატა მონასტერი ესე კელითა ცოდვილისა
დამიანეს გაზრდილისა გერასიმესითა).

ეს უფლებას გვაძლევს აღნიშნული კომპოზიცია დამიანეს მიაკუთვ-
ნოთ. და რადგან „საიდუმლო სერობისთვის“ დამახასიათებელი მანერა
ჭარბობს ეკლესიის საერთო მოხატულობაში, ამ მანერით შესრულებული
სხვა ფერწერაც დამიანეს ნახელავად უნდა მივიჩნიოთ, მეორე მანერით
ნახატი კი — მისი მოწაფის ნახელავად.

დამიანეს ფერწერა გაბედული მანერით, ლალი, ოსტატური, მეტყვე-
ლი, მსუყე მონასმით გამოირჩევა, რაც მის ნახატებს „იმპრესიონისტულ“
იერს ანიჭებს. ამ მხრივ ტიპურია მოციქულთა სახეები „საიდუმლო სე-
რობიდან“: პირისახის მოდელირების თითოეული მონასში დადებულია
თამამად, მსუყედ და, როგორც ამას ფერწერული ფაქტურა მეტყველებს,
ერთი ამოსუნთქვით. შუბლის განათებულ ნაწილზე დადებულია ორი ფარ-
თო მონასში, ყვრიმალზე კი ერთი ფართო, მომრგვალებული მოყვანილო-
ბისა. ცხვირის მოდელირება შესრულებულია ერთი მკვეთრად გავლებუ-
ლი მსუბუქი მონასმით. ამავე წესითაა მოდელირებული კისერი. ყოველ
ცალკეულ შემთხვევაში ხატვის ფაქტურა იმდენად ნათელია, რომ რეპრო-
დუქციებზეც კი შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ მოდელირების მონას-
მის თანამიმდევრობასა და რაოდენობას. განსაკუთრებით საინტერესოა
თმისა და წვერულვაშის დამუშავება. თმა, როგორც წესი, გადმოცემულია
არა მთლიანი გრძელი ხაზებით, არამედ ფუძეზე დადებული ცალკეული
ბატარ-პატარა მონასმით. ეს მონასმები თმის ხვეულების მიმართულები-
თაა განლაგებული, რაც მთელ თავს ექსპრესიულს ხდის. წვერ-ულვაშის
მოდელირება იმავე თავისებურებებით ხასიათდება. თმასა და წვერზე სი-
ნათლის გრძელი ანარეკლი იშვიათად, ერთგვარი არქაიზმის სახით
გვხვდება (წმ. მაკარის თავი, წმ. ონოფრე და სხვ.).

მსგავს, მაგრამ ნაკლები სიმკვეთრით გამოხატულ მოვლენებს ვხვდე-
ბით კაპრიე-ჯამის მოზაიკებში⁶, მისტრის⁷, სერბის⁸, მაკედონის⁹,
ტრაპიზონის¹⁰ ეკლესიებში, სობის (შერგილ დადიანის მხატვრობა), ნა-
ბახტევის ტაძრებში და ა. შ.

პირველ რიგში, ხატვის ამ მანერას აუცილებელია თვალი გავადევნოთ სხვადასხვა ქვეყანაშიც, რადგან უამისოდ შეუძლებელია ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნების, განსაკუთრებით რუსეთისა და საქართველოს შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის მასალის სტილისტური კლასიფიკაცია, მისი სკოლებად, მიმდინარეობებად დაყოფა, შეუძლებელია თითოეული მათგანის შემოქმედებითი წვლილის გამოვლენა.

აღნიშნული ფერწერული ხერხის განხილვის დროს ორი რამ უნდა გავითვალისწინოთ: ერთი — რომ ეს მანერა საერთო მოვლენა იყო, როგორც ძველი „იმპრესიონისტული“ მანერის შემდგომი განვითარების შედეგი; მეორე — თვით ამ მანერის ხასიათში კი თავს იჩენს ისეთი დიდი ოსტატის შემოქმედებითი თავისებურებები, როგორც დამიანე იყო.

ინტერესმოკლებული არაა, აღვნიშნოთ უბისის მოხატულობის ორივე მანერის კიდევ ერთი თავისებურება, რაც მას კონსტანტინოპოლის სამხატვრო სკოლის ხელწერისაგან გამოარჩევს. უბისის მოხატულობაში სრულიად გამორიცხულია ლაწვების სიწითლე, რაც ქართული კედლის მოხატულობის ტრადიციებიდან გამომდინარეობს. ბიზანტიაში, თვით კონსტანტინოპოლსა და ათონში აღმოცენებულ ქართულ სამხატვრო-სალიტერატურო ცენტრების ფერწერაში კი ყველგან გვხვდება.

უბისის მოხატულობა ადგილობრივ, ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს მიჰყვება. ხოლო ამ ტრადიციების ჩამოყალიბება, ჩვენამდე მოღწეული ძეგლებით თუ ვიმსჯელებთ, საქართველოს ტერიტორიაზე IX საუკუნის დასასრულიდან დაიწყო და XIII—XIV საუკუნეების ქართულ ფერწერასაც შემორჩა.

დამიანეს ხატვის მანერისა და ბიზანტიური ფერწერის თავისებურებათა შესადარებლად აუცილებელია ზოგადად მაინც გადავხედოთ კონსტანტინოპოლის სკოლის ფერწერული ტექნიკისა და ხატვის თავისებურებათა ისტორიულ განვითარებას კაპრიე-ჯამიდან მოყოლებული (XIV ს. დასაწყისი), ვიდრე XIV საუკუნის დასასრულამდე. ამის საშუალებას იძლევა წალენჯიხის მოხატულობა და მასთან სტილისტურად ახლო მდგომი, იმავდროული ზოგიერთი ქართული კედლის მხატვრობა, რადგან ბიზანტიის დედაქალაქის ამ პერიოდის თითქმის ყველა ფრესკა განადგურებულია.

წალენჯიხის მოხატულობა შეასრულა მახარობელ ქვაბალიასა და ანდრონიკე გაბისულავას¹¹ მიერ კონსტანტინოპოლიდან სამეგრელოში საგანგებოდ ჩამოყვანილმა კირ მანუილ ეუგენიკოსმა 1384—1396 წლებს შორის. მოხატულობა თავდაპირველი სახით შემორჩენილია გუმბათის ყელზე, საკურთხეველის აფსიდასა და კათოლიკონის კედლებზე. კათოლიკონისა და გუმბათის კამარები XVII საუკუნეში, წალენჯიხის ეპისკოპოსის ევდემონ ჯაიანის დროს, ნაწილობრივ კვლავ შეიღესა და მოიხატა. მიუხედავად ამისა, ძველი მთლიანად იმდენად კარგადაა შემონახული,

რომ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის გვიანი პალეოლოგის დროინდელ ბიზანტიური ფერწერის კონსტანტინოპოლის სკოლაზე.

ამ მოხატულობის შესწავლის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება კონსტანტინოპოლის სკოლის ფერწერული მანერისა და სტილის თავისებურებათა დადგენა.

როდესაც ერთმანეთს ვადარებთ წალენჯიხისა და უბისის მოხატულობებს, აქ წარმოდგენილ წმიდანთა სახეებს, განსაკუთრებით, „საიდუმლო სერობის“ მოციქულებს, მათი იკონოგრაფიული გააზრება იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ზოგადი, საერთო მოვლენის გარდა მათ არაფერი აახლოვებთ.

წალენჯიხის მოხატულობა ბიზანტიური სკოლისაა. შესრულების მანერა ნატიფი, არტისტული, აკადემიურია, კოლორიტი — ცივი. სახისა და შარავანდის წინასწარ კონტურულ მონახაზზე დადებულია ოქროს ფუძე, შემდეგ ოგი პირისფერი ტონით (სინგურნარევი ღია ოქრით) იფარება. მასზე მიხაკისფერი წითელი საღებავით გამოიკვეთება სახის კონტურები. მიხაკისფერი წითელი ტონითვე აღინიშნება დაჩრდილული ადგილები სახის ერთ მხარეზე. მისი მეორე მხარე ღია მწვანე საღებავითაა მოდელირებული; იმავე ტონით აღინიშნება ჩრდილი ქვემო ქუთუთოს ქვეშ და ცხვირისა და კისრის დაჩრდილული ნაწილები. ზემო ქუთუთოს ჩრდილი გადმოცემულია მიხაკისფერი წითელი საღებავით. შემდეგ სინგურნარევი ოქრით დაწვზე მსუყე ლაქის სახით შეინიშნება სიწითლე. სახის მოდელირება მთავრდება ლაწებზე. გარე კონტურისაკენ მიმართული, სხივისებურად გაზიდული მსუბუქი თეთრი შტრიხებით. ყვრიმალეებსა და ცხვირის წვერზე, ნიკაპზე სინათლის ანარეკლი მსუყე თეთრი ფერითაა აღნიშნული. მანუილ ეუგენიკოსის შემოქმედება მთლიანად ბიზანტიური კულტურის ისტორიის დასკვნით ეტაპს უკავშირდება, დროს, როდესაც ბიზანტიური კულტურა ღრმა კრიზისის განიცდის¹².

დამიანუს ფერწერა, ეგზომ რომ გვაოცებს თავისი ძარღვიანი შემოქმედებით, ტემპერამენტით, ხატვის თავისებური მანერით, ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციებზეა შექმნილი და განვითარებული, ქართულ ნიადაგში აქვს გადგმული ფესვი და არა კონსტანტინოპოლურ ხელოვნებაში.

უბისის მოხატულობის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი და მისი შესრულების ტექნიკა იმაზე მიგვითითებს, რომ ეს ძეგლი XIII—XIV საუკუნეების ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპს წარმოადგენს.

ახალი სტილის თვისებები შედარებით მკვეთრად პირველად ხობის ბაზილიკის სამხრეთ-დასავლეთ ნავის მოხატულობაში აისახა. ეს მოხატულობა ერისთავთ-ერისთავის შერგილ დადიანის დაკვეთით შესრულდა XIII საუკუნის 30-იან წლებში. ვენეციაში წმ. მარკოზის ეკლესიის ნართექსის მოზაიკის მსგავსად, აქაც წინამორბედის ცხოვრების ციკლია ასახული. ციკლი „ზაქარიას ხარებით“ იწყება, შემდეგ თანამიმდევრობით

მიტყევა „წინამორბედის შობა“, „წინამორბედის სახელდება“, „თავის კეთა“. სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი არიან ქტიტორები: შერგილ დადიანი მეუღლით ნათელათი, ძით ცოტნეთი და ასულით თამარით. XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილი პირი ცოტნე დადიანი — „მაღალი წოდებისა და სათნო მოღვაწე“ — ყრმაა წარმოდგენილი.

ერთსა და იმავე სიუჟეტში არქიტექტურული პეიზაჟი ორი განსხვავებული თვალთახედვითაა გადაწყვეტილი: ამალღებული და დადაბლებული. კომპოზიციის კიდევზე მოთავსებული კოშკისმაგვარი შენობები სხვადასხვა პლანშია განლაგებული — ერთი კედლის წინაა, მეორე — მის უკან. ფიგურების მოძრაობა გადმოცემულია თამამად, სხვადასხვა რაკურსში. ზოგ კომპოზიციაში სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გააზრების ცდაც კი შეინიშნება. „წინამორბედის შობაში“ საწოლიდან წამოწეული ელისაბედი ორივე ხელს ეყრდნობა, რომ გვერდით მწოლ ჩვილს დახედოს.

სორის (რაჭა) მოხატულობა სტილითა და ფერწერული ხერხებით ახლოს დგას უბისის მოხატულობასთან. ქართული მონუმენტური ტრადიციების მიხედვით, საკურთხველის აბსიდის ბოლოს გამოსახულია „ვედრების“ კომპოზიცია. კამარაში და ტაძრის კედლებზე წარმოდგენილია ახალი აღთქმის სიუჟეტები „ათორმეტ დღესასწაულთა“ სერიიდან, რომლებიც იკონოგრაფიითა და სტილით უბისის ფრესკებს მოგვაგონებენ.

სორის ეკლესიის ძირითადი სტილისტური მოხატულობა ენათესავება უბისის მოხატულობას, განსაკუთრებით მეორე მანერით შესრულებულს.

კონსტანტინოპოლის სკოლის მანერამ ფეხი ვერ მოიკიდა საქართველოში. ამ სტილის თვისებებისა და ტექნიკური ხერხების ნაწილობრივ ასახვას რამდენიმე ძეგლის მოხატულობაში ვხვდებით (წალენჯიხა, სობი — ვამეხ დადიანის ნართექსი და ნაბახტევი). XIV საუკუნის ქართული მონუმენტური ფერწერის სხვა ძეგლები კი თავისუფალი არიან ბიზანტიური ფერწერის გავლენისაგან¹³.

დამიანეს ხატვის მანერა მოწმობს, რომ სახის მოდელირების მისეულ ფერწერას ახასიათებს ფართო, მსუყე მონასმი, რითაც იგი რამდენადმე ელინისტურ ხელოვნებას ეხმაურება. ეს ხერხი ახასიათებს XIV საუკუნის მეორე ნახევრის ფერწერას საერთოდ და ამავე დროს იგი დამიანეს უაღრესად ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებაა.

ამ მხატვრის შემოქმედება ქართული ხელოვნების ნიადაგზე აღმოცენდა და ეროვნული კოლორიტით, ეროვნული იკონოგრაფიული გააზრებით ხასიათდება. დამიანეს მიერ შესრულებული უბისის მოხატულობა დღესაც დიდ ინტერესს იწვევს მნახველთა შორის და მას თვალსაჩინო, მყარი ადგილი უჭირავს შუა საუკუნეების ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში.

Ш. АМИРАНАШВИЛИ

ДА
МИ
АН
С

В истории развития изобразительного искусства Древней Грузии, в частности монументальной живописи первой половины XIV века, особое место занимает творчество живописца Дамианэ. Его искусство в целом — по своему содержанию, глубине творческих исканий и живописному мастерству — связано с национальными традициями искусства Древней Грузии и вместе с тем органически переплетается с передовыми течениями искусства Византии эпохи Палеологов и славянских стран, особенно Сербии, Македонии и Древней Руси. Изучение памятников монументальной живописи этих стран показало, что процесс возникновения нового стиля в их искусстве протекал параллельно; он неразрывно был связан с экономическим и социальным развитием каждой из них в отдельности.

Возникновение нового стиля в искусстве рассматриваемой эпохи, для которого характерны смягчение религиозного аскетизма, большая свобода и динамичность композиции, особый интерес к пространственным построениям, объясняется напряженной борьбой с мировоззрением средневековья. Эта борьба протекала одновременно, но в разных формах, в странах Западной Европы, в Византии, в Балканских странах, в Древней Руси и Грузии. Искусство этой эпохи постепенно становится более реалистичным, более эмоциональным и гуманным.

Сдвиги в искусстве наиболее ярко проявились в монументальной живописи: значительно расширился круг традиционных тем, в росписи проникают жития местных святых. В трактовке лиц святых иконографи-

ческая каноничность уступает место большей жизненности. Фигуры становятся более пропорциональными, стройными, они часто изображаются в смелых, свободных ракурсах.

Углубляется и усложняется архитектурный пейзаж, который иногда включает и мотивы реального зодчества. Обогащается палитра художника.

Процесс преодоления композиционных схем древнего религиозного искусства, стремление отобразить действительность были общим явлением в развитии искусства указанных стран, но пути этого развития были различны. Например, в Италии преобладало тяготение к античному наследию, в Византии т. н. «палеологовский Ренессанс», широко используя эллинистическую традицию, обогащал искусство многими новшествами. Несмотря на то, что на Балканах, в Древней Руси, в Грузии благодаря многовековым культурным связям не только с Константинополем, но и с периферией знали о новом подъеме византийского искусства, общее его развитие в этих странах также шло своим путем, так как их художественная культура опиралась на местные традиции, что, по существу, было решающим фактором.

В поисках художественного языка, призванного воплотить новые идеи эпохи, художники этих стран, опираясь на прочные местные традиции, создали новое искусство, рядом с которым византийская монументальная живопись конца XIV века кажется сухой, академичной, с явными признаками упадка. В настоящее время, после выявления большого количества точно датированных росписей в Македонии, Сербии, Болгарии, Древней Руси и Грузии, проблема местных национальных школ приобретает ведущее значение в истории византийского искусства¹.

Без выяснения взаимосвязи различных художественных центров средневекового искусства невозможно научное исследование значения Константинополя как крупного, ведущего художественного центра. Новейшие исследования, посвященные искусству этих стран, показывают, что нельзя сводить весь художественный процесс в национальных школах к византийскому влиянию. Вместе с тем неверно было бы игнорировать тот значительный вклад, который внес Константинополь в искусство Италии, Сербии, Болгарии, Древней Руси и Грузии.

Проблема национальной специфики в средневековом искусстве может быть решена в результате тщательного историко-художественного анализа отдельного памятника, а не на основании заранее выработанных общехисторических положений. Как известно, произведения византийского искусства (резная кость, тереэтика, эмаль, иконы, лицевые рукописи) проникали в указанные страны в большом количестве, что подтверждают и документальные данные. В Древней Грузии, как и в других странах, связанных с Византией, местных мастеров, работающих в области монументальной живописи, книжной миниатюры, художественного ремесла, посылали в крупные монастырские центры для совершенствования мастерства с условием обязательного возвращения на родину. Грузинские монастыри, находившиеся в самом Константинополе, на Афоне, в Иерусалиме, на Кипре и в других центрах христианского мира, как видно из исторических письменных документов, всегда поддерживали с родной жизнью связь.

Картина сотрудничества приезжих греческих мастеров с местными обычно носила единообразный характер—при исполнении мозаичных и фресковых росписей они пользовались услугами местных мастеров, без которых не могли бы выполнить грандиозные мозаичные ансамбли в Венеции, Монреале, Киеве. Характерен в этом отношении приезд в Грузию из Константинополя живописца Кира Мануила Евгеника, который вместе с Махаробели Квабалиа и Андронике Габисулава расписал Цаленджихский храм².

Изучение росписи этого храма показывает, что приезжие мастера, попадая в другое окружение, должны были считаться с местными вкусами, художественными традициями и как-то к ним приравниваться. Совершенно правильно отметил В. Н. Лазарев³, что при изучении наиболее «византизирующих» произведений национальной школы мы теперь уже не можем довольствоваться теми упрощенными формулировками, к которым прибегали историки искусства XIX и начала XX вв. В центре внимания исследователей должен стоять процесс становления национальной школы в искусстве.

Наиболее ярко процесс формирования нового стиля в монументальной живописи Грузии проявился в росписи Убиси, выполненной грузинским живописцем Дамианэ. Первая полная публикация данного памятника была осуществлена много лет тому назад⁴, и поэтому мы считаем необходимым еще раз остановиться на творчестве этого живописца, которое занимает значительное место в истории монументальной живописи.

... В Западной Грузии, в тридцати километрах от станции Дзирула, вверх по живописному ущелью реки Дзирула, у села Убиси, находятся остатки древнего монастыря, где сохранились старая зальная церковь, башня и развалины монастырских построек. Там же возвышаются остатки более поздней колокольни. Против восточного фасада церкви расположена башня-«столп», на южной стене которой находится грузинская надпись, датирующая постройку монастыря и столпа 1141 годом:

აქ სტყაყაზა სტატი სტა სტა. აქ
 აქა-ბატი სტატი სტატი აქა-ბატი
 სტა. ბატი სტატი სტატი აქა-ბატი სტატი
 . აქა სტატი სტატი აქა-ბატი აქა-ბატი
 აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი
 აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი აქა-ბატი

{Я, убогий душою Симон Чкондидели, удостоился от бога построить монастырь сей и столп сей в царствование Богом венчанного Дмитрия, царя царей, сына великого царя Давида. Хороникон был 361, по сарацинскому летосчислению 535}⁵.

Надпись на храме, упоминающую строителя Маврикия *მავრიკი* и надпись на башне, несмотря на разницу в палеографическом отношении, следует отнести к одной эпохе.

Древнейшая и основная часть храма представляет собой однефную и одноапсидную церковь, крытую коробовым сводом, опирающимся на две подпружные арки.

Первоначально церковь не имела никаких пристроек, кроме двух открытых портиков, расположенных у южного и западного входов. К южному портику, сохранившемуся в целости, позднее была сделана пристройка, а от западного портика сохранились лишь следы. Поздняя западная пристройка, сооруженная Евстафием Абашидзе, представляет усыпальницу его брата Димитрия.

В храме сохранилась низкая алтарная преграда, которая, несмотря на архаичность форм капителей, относится к эпохе постройки церкви.

Башня, входящая в основной монастырский комплекс, служила жилищем столпника. Такого рода сооружения были и в других монастырях Грузии, как, например, башня аналогичного типа в Мартвили, в которой еще в XIX в. во время посещения памятника известным путешественником Дюбуа жил столпник.

Свод и стены храма почти до самого низа, по установившейся в этом отношении для грузинских стенописей традиции, покрыты живописью. Живопись в целом, если не считать отдельных, иногда довольно значительных, повреждений (например, юго-восточная часть конховой композиции Деисуса пострадала от течи из трещин в конхе апсиды), сохранилась хорошо; отдельные композиции и сейчас поражают зрителя свежестью и живостью красок.

Роспись храма по своему генетическому составу одновременна и составляет единое целое. На северной стене южной пристройки сохранились фрагменты поздней росписи, изображавшей сцены из жития св. Георгия. Эта роспись датируется XVI веком. Манера письма грубая, принадлежит поздней эпохе, которую нельзя не считать временем упадка грузинской живописи по сравнению с более ранним периодом — периодом ее расцвета.

Основная роспись храма по своему замыслу является довольно своеобразным примером приспособления схемы купольной росписи к зальной церкви. Кафоликон перекрыт коробовым сводом с двумя подпружными арками, разбивающими свод на три поля. В среднем поле, между арками, в замковой части, помещена купольная композиция — погрудное изображение Спасителя посреди четырех символов евангелистов (илл. 36). На подпружных арках находятся медальоны с погрудными изображениями пророков и предков Христовых (праотцев), которые в купольной схеме помещаются в барабане купола и на подпружных арках. В замковой части восточного поля изображен Иисус Христос Ветхий деньми (илл. 35). В замковой же части западного поля изображено «Крещение», частично переходящее на южный склон. Верхняя часть стенописи кафоликона в два регистра представляет цикл религиозных сюжетов, начиная с «Благовещения» и кончая «Успением». Композиции размещены в строгой последовательности.

Весь второй настенный регистр заполнен изображениями из жития св. Георгия, которому посвящен Убисский храм.

Стенопись алтарной апсиды (илл. 1), представляющая по содержанию, стилю и манере письма единое целое, выполнена, согласно надписи на композиции «Тайной Вечери» (илл. 6), живописцем Дамианом. Конха алтарной апсиды занята сложной композицией Деисуса. Посередине изображен Христос на троне, в спокойной позе, с благословляющей десницей, согнутой перед грудью (илл. 1). В левой части композиции изображена в рост Богородица с ангелами (илл. 3). В другой части

конхи представлен Предтеча с ангелами. Над головой Христа, в замке конхи—плат с ликом Христа. У ног Христа изображена «Тайная Вечеря», а по бокам—«Причащение апостолов под обоими видами» (илл. 21—33).

Во втором регистре с обеих сторон представлены в рост по четыре святителя с развернутыми свитками. Святители изображены в сопровождении диаконов.

Вся конховая композиция выдержана в сочных, теплых тонах; фигуры скомпонованы умело и гармонично, но пропорции вытянуты, т. к. рассчитаны на перспективное восприятие.

Для суждения о живописном мастерстве художника Дамианэ документальное значение имеет композиция «Тайной Вечери» (илл. 6). В центре, за овальным столом трапезы, изображен Христос в три четверти, со слегка опущенной в сторону апостола Иоанна головой, на плечо которому он положил свою руку. Позы сидящих апостолов, движения их рук и повороты голов дают своеобразно выраженную попытку психологической трактовки сюжета. Иуда (илл. 20), изображенный в правой части композиции, стремительно тянется к середине стола. В композиционном отношении интересно отметить, что углы первого плана художник заполнил фигурами двух апостолов, из которых один сидит спиной в три четверти к зрителю, а другой в три четверти обращен к зрителю; головы у обоих повернуты к Христу (илл. 6). По краю стола идет надпись художника Дамианэ:

ѠБѠ РѠБѠ ѠС ѠПѠБѠА: ЧСѠО: РЧѠАЧС ГѠС † П: ѠБѠСѠС
РѠѠѠС: БСѠБ ѠС ГѠХѠГѠО: УБѠАЧС: ѠСѠГѠѠѠЧѠС:
ГѠС: ѠѠБѠС: ѠѠ.

[Отцы святыи и святители, испросите милость подобно Христу [оказавшему милость] святой жене, испросите помилование Дамианэ, дабы и для Вас было спасение].

Архитектурный фон «Тайной Вечери» состоит из длинной стены, которая заканчивается башнеобразными портиками, изображенными в прямой перспективе; края драпировки придают глубину всей композиции.

В росписи этого памятника наблюдаются две основные манеры письма, принадлежащие двум разным мастерам. Под композицией «Тайной Вечери» имеется приведенная выше подпись живописца Дамианэ, его же имя повторно упоминается в надписи на триумфальной арке:

ѠСѠГѠѠѠС. ПѠГѠѠѠС: ѠАГѠСѠС ѠАБѠѠѠ ГѠГ:
ГѠѠѠС: СѠѠГѠѠС: ѠСѠГѠѠ ГѠѠѠѠѠС
ГѠѠѠѠѠѠѠС:

[Во имя бога расписан сей монастырь рукою грешного Дамианэ, воспитанника Герасима], благодаря чему данную манеру росписи можно с уверенностью приписать ему. Вторая, по всей видимости, принадлежит его ученику. Поэтому мы будем в дальнейшем называть первую манеру манерой Дамианэ, а вторую — его ученика.

Живопись Дамианэ отличается свободой письма, сочностью маз-

ка, нанесенного смело, с большим мастерством и уверенностью, что придает ей своеобразно выраженный «импрессионистический» характер. Лица апостолов из «Тайной Вечери» типичны. Каждый мазок, моделирующий лик, наложен сочно, уверенно и, судя по фактуре письма, быстро. Блики нанесены на лица в виде интенсивных пятен: на освещенной части лба—два широких мазка, на скулах—один широкий закругленный мазок и резкий блик по всей длине носа. Так же моделированы обнаженные части шеи. В каждом отдельном случае фактура письма так ясна, что проследить последовательность и количество моделирующих мазков не представляет особенных трудностей даже в репродукциях. Особенный интерес представляет разделка волос и бороды. Волосы, как правило, передаются не сплошными линиями, а отдельными короткими мазками, наложенными по основной прокладке. Мазки эти расположены по направлению прядей волос и волн кудрей. Волосы кажутся легкими и пышными, что придает голове живописность. Моделировка бороды и усов отличается теми же особенностями. Лишь в виде исключения, как своего рода архаизм, встречаются блики на волосах и бороде (голова св. Макария, св. Онуфрия и др.).

Родственное явление, но выраженное не с такой определенностью, мы встречаем в мозаиках Кахриз-Джами⁶, в церквах Мистры⁷, Сербии⁸, Македонии⁹, в Трапезунте¹⁰, Хоби (роспись Шергила Дадиани). Набахтеви и других памятниках.

Проследить эту манеру письма в разных странах — одна из первоочередных задач, без решения которой невозможно стилистически классифицировать богатейший материал монументальной живописи Византии, Балканских стран, особенно Сербии, Древней Руси и Грузии, распределить его по школам, течениям и выявить творческий вклад каждой страны.

Отмеченный живописный прием, с одной стороны, нужно рассматривать как общее явление, результат дальнейшего развития древней импрессионистической манеры; с другой стороны, в самом характере ее, в техническом оформлении выступают индивидуальные особенности творческой манеры такого большого мастера, каким был Дамианз.

Небезынтересно отметить одну особенность, свойственную росписи Убиси и отличающую ее от произведений константинопольской художественной школы. В росписи Убиси совершенно отсутствует румянец на лицах, что обуславливается традициями грузинской стеновой живописи. Между тем почти во всех памятниках грузинского искусства, возникших в грузинских художественно-литературных центрах, находившихся в Византии, в самом Константинополе, на Афоне, румянец наносился везде в виде красноватого пятна. В данном случае роспись Убиси следует местной художественной традиции, установившейся, насколько можно судить по памятникам, на территории Грузии конца

IX века и сохранившейся в группе грузинских фресковых росписей XIII—XIV вв.

Для сравнения особенностей византийской живописи с манерой письма Дамианэ необходимо проследить хотя бы в общих чертах историческую эволюцию живописной техники и манеры письма константинопольской школы от мозаик Кахриз-Джами (начало XIV в.) до образцов конца XIV века. Это можно сделать по живописи Цаленджихского храма и по другим стилистически близким и одновременным грузинским росписям, так как в столице Византии почти все росписи этого времени были уничтожены. Роспись Цаленджихского храма была выполнена между 1384—1396 гг. Киром Мануилом Евгеником, прибывшим из Константинополя¹¹.

Без подновления роспись уцелела в барабане купола, в алтарной апсиде и на стенах кафоликона. Своды кафоликона и свод купола в середине XVII в. при цаленджихском епископе Евдемонe Джаиани частично были заново оштукатурены и расписаны. Несмотря на это, в целом памятник сохранился настолько хорошо, что дает ясное представление о константинопольской школе византийской монументальной живописи позднепалеологовского времени.

Изучение этой росписи позволяет установить характерные особенности стиля и живописной манеры константинопольской школы. Когда сравниваешь лица святых росписи Цаленджихского храма и Убиси, особенно апостолов из «Тайной Вечери», то на основе дифференцированного иконографического осмысления приходишь к выводу, что они принадлежат разным направлениям в искусстве, в корне отличающимся друг от друга.

Цаленджихская роспись сделана в византийском стиле тончайшего артистического исполнения, она академична и холодна по колориту. По предварительной контурной прописи лика и нимба наносится основная охряная прокладка, которая затем покрывается телесным тоном (светлая охра с примесью киновари); по нему коричневато-красной краской намечаются контуры лика. Тем же коричневато-красным тоном обозначаются тени и другие детали на одной стороне лика. Другая его сторона моделируется яркой зеленой краской; тем же тоном пишется тень под нижним веком, у носа и шеи. Тень верхнего века обозначается коричневато-красной краской. Затем киноварью, разведенной охрой, наносится в виде сочного пятна румянец. Моделировка лица заканчивается нанесением жидкими белилами штрихов на обе щеки, лучеобразно расходящихся к наружному контуру. Блики на скулах, кончике носа и подбородке наносят густыми белилами. В целом творчество Мануила Евгеника связано с заключительным этапом в истории византийской культуры, когда она вступила в полосу глубокого кризиса¹².

Живопись Дамианэ, поражающая нас силой творческого напряжения, страстностью своих образов, своеобразной манерой письма, развилась в условиях традиций грузинской монументальной живописи, и поэтому мы имеем полное основание утверждать, что она имеет глубокие корни в грузинском, а не в константинопольском искусстве. Живописец Дамианэ органически связан с художественными традициями древнегрузинской монументальной живописи, его имя, как одного из замечательнейших деятелей художественной культуры, всегда будет фигурировать на страницах истории грузинского искусства.

Историко-художественный анализ росписи Убиси и техники ее исполнения указывает на то, что данный памятник возник как определенный этап исторического развития местных художественных традиций в грузинских росписях XIII и начала XIV вв. Черты нового стиля впервые наиболее четко отразились в росписи юго-западного нефа Хобской базилики, выполненной по заказу эриставт-эристави Шергила Дадиани в 30-х годах XIII века. Эта роспись, как и мозаика притвора св. Марка в Венеции, изображает цикл жития Предтечи. Цикл начинается сценой «Благовещения Захария», затем идут в порядке последовательности «Рождество Предтечи», «Дарование имени Предтечи» и «Усекновение главы». На южной стене представлены картины: Шергил Дадиани с супругой Нателой, сыном Цотнэ и дочерью Тамарой. Дадиани Цотнэ, известный деятель первой половины XIII века, «муж высокого сана и добродетельный», изображен юным.

Архитектурный пейзаж в одном и том же сюжете трактован с двух разных точек зрения: с повышенной и пониженной. Башнеобразные здания, размещенные по краям композиции, располагаются в разных планах — одно перед стеной, а другое за нею. Фигуры даны в разнообразных движениях, в смелых и умело выполненных ракурсах. В некоторых композициях заметна попытка психологической трактовки сюжета. В «Рождестве Предтечи» Елизавета, приподнявшись с ложа, опирается на обе руки, чтобы посмотреть на лежащего рядом младенца.

Роспись в маленькой церкви Сори (Рача) по стилю и по живописным приемам тесно примыкает к росписи Убиси. В конце алтарной апсиды, согласно традиции грузинской монументальной живописи, изображен Деисус. В своде и на стенах храма представлены новозаветные сюжеты из серии «двунадесятых праздников», которые по иконографии и стилю напоминают фрески Убиси. Стилистически основная роспись храма примыкает к росписи Убиси, особенно ко второй манере.

Историко-художественный анализ росписи Убиси, особенно техники исполнения фресок, указывает на то, что данный памятник возник как результат развития грузинской монументальной живописи предшествующей эпохи.

Константинопольская манера в Грузии не привилась. Черты стиля и технические приемы этой манеры письма нашли частичное отражение только в некоторых памятниках фресковой монументальной живописи Цаленджиха, придела Вамеха Дадиани в Хобском монастыре и Набахтеви. Другие памятники грузинской монументальной живописи XIV в. по своей технике остались совсем в стороне от влияния византийского искусства¹³.

Анализ манеры письма Дамианэ свидетельствует о том, что его живописные приемы моделировки лиц, для которых характерно преобладание размашисто наложенного густого мазка, унаследованы от эллинистического искусства. Отмеченный живописный прием нужно рассматривать как общую тенденцию монументальной живописи второй половины XIV в. С другой стороны, необходимо еще раз отметить, что в нем выступают индивидуальные черты творческой природы такого большого мастера-живописца, каким был Дамианэ.

Творчество этого художника сформировалось на национальных традициях грузинского искусства, оно пронизано национальным колоритом и характеризуется национальным иконографическим осмыслением. Роспись Убиси, исполненная Дамианэ, и сегодня вызывает большой интерес и занимает видное место в истории развития грузинской средневековой культуры.

SH. AMIRANASHVILI

DA
MI
AN
E

The work of the painter Damiané occupies quite a special place in the history of the development of monumental painting in Georgia, particularly in the first half of the 14th century. His art organically stems from national artistic traditions of ancient Georgia, and along with that is connected with advanced trends in the art of the Palaeologue Byzantium, slavonic countries, especially Serbia, Macedon and ancient Russia.

The study of monumental paintings in these countries reveals that the new style in art arose and gained strength in these countries simultaneously, being inseparably connected with the economic and social development of each of them.

The emergence of the new style in the art of the epoch in question, characterized as it was by moderation of religious asceticism, greater freedom and dynamism of composition, a keen interest in space and perspective, is accounted for by a powerful opposition to the mediaeval world outlook. This opposition manifested itself in different ways but simultaneously in Western Europe and Byzantium, in the Balkans, in Russia and in Georgia. The art of the epoch becomes more realistic by degrees, more emotional and humanistic.

These new trends found most vivid expression in monumental painting. The circle of traditional themes was considerably expanded, episodes from the lives of local saints coming to feature largely in murals. The canonical iconography was gradually renounced, and faces were represented in a more life-like manner. The proportions of figures become more natural and elegant, there is often bold and free foreshortening. The architectural background becomes more complex and is shown in deeper perspective; genuine moments of architecture are sometimes depicted; mountains and trees gradually become more realistic. The artist's palette becomes more varied.

The process of overcoming the traditional dogmas of old ecclesiastical art and the attempts to depict reality as seen were common to the art of the countries mentioned above, but the practical realization of these tendencies was different. In Italy for instance, there was a marked predilection for antique models; in Byzantium the so-called "Palaeologus Renaissance" resorting as it did to the Hellenistic traditions enriches art with a number of novelties. Owing to age-old cultural contacts not only with Constantinople, but with its periphery as well, artists in the Balkans, in ancient Russia and in Georgia were well aware of the new trends in Byzantine art; however, the general development of the latter in those countries followed its own path, owing to the fact that the artistic culture of those countries sprang from local traditions, which was, essentially, the decisive factor.

In their search for new means of artistic expression to embody the new ideas of the epoch, artists in those countries created a new art based upon the established local traditions; the Byzantine monumental painting of the latter half of the 14th century, if compared with it, appears devoid of expression, dry, academic, showing obvious signs of decadence. Now that so many murals have been precisely dated in Macedon, Serbia, Bulgaria, ancient Russia and Georgia the problem of national artistic schools becomes all-important in the history of Byzantine art¹.

It is impossible to conduct a scientific study of the significance of Constantinople as an important artistic centre without bringing to light the inter-relations which existed between the other different artistic centres of mediaeval art. The most recent investigations of art in these countries lead us to conclude that all the artistic progress of national schools is not attributable to Byzantine influence solely. At the same time it would be wrong to ignore the considerable contribution of Constantinople to the art of Italy, Serbia, Bulgaria, ancient Russia and Georgia.

The problem of national specificity in mediaeval art can only be solved after a thorough and scrupulous historical and artistic analysis of each monument separately and not proceeding from established and accepted historical concepts. As is known, works of Byzantine art (bone carving, toreutics, enamelwork, icons, illuminated manuscripts) found their way into

"I, Simon Chkondideli, poor in spirit, have been chosen by Our Lord to build this monastery and this tower in the reign of Dimitri, by the Grace of God King of Kings, son of the Great King David, in the year of Our Lord 361, or 535 according to the Saracen calendar". Notwithstanding the palaeographic difference, the inscription on the church mentioning builder Mauricius მარციუსი and that on the tower should be assigned to the same period. The principal, most ancient part of the church is a single-nave and single-apse structure covered by a barrel vault resting on two supporting arches.

Initially the church had no annexes, saving two open porches at the south and west entrances. Then an annex was added to the south porch; the latter has survived, while of the west one there are only traces. The west annex, erected much later by Eustathius Abashidze, is a tomb of his brother Dimitri.

Inside the church we find a low altar screen, which, despite the archaic shape of the capitals, is contemporary with the building itself.

The tower (or the "pillar") was the dwelling of a stylite. Similar towers are found in other monasteries in Georgia, for instance, at Martvili, where the famous French traveller Dubois saw a stylite as late as in the 19th century.

According to the long-established local tradition, the vault and the walls are covered with painting almost down to the floor. On the whole, the murals are well-preserved, except some damaged areas (for example, the south-eastern portion of the Deesis composition in the concha, damaged by rainwater that had seeped through a crack in the apse); other frescoes are even now in remarkably fresh and vivid colours.

All the murals in the monastery are contemporaneous and make an impression of wholeness. On the north wall of the south annex there are some fragments of frescoes of a later period depicting some scenes from the life of St. George. These frescoes are dated to the 16th century. The manner of painting is primitive and typical of a later period, which cannot be considered anything but a period of decline of Georgian painting as compared to works of earlier times which had seen its florescence.

The arrangement of the principal compositions is a peculiar example of arrangement of paintings typical of dome churches to a single-nave church. The structure is surmounted by a barrel vault segmented by two supporting arches into three sections. In the key portion of the middle section between the arches is a composition usually adorning the dome: a half-figure of the Saviour with four symbols of the Evangelists around (ill. 36).

The soffits of the supporting arches bear medallions with half-figures of the prophets and the forefathers of Christ — pictures that in the cupola arrangements usually appear in the drum and on the soffits of the supporting arches. In the key portion of the east section Christ is represented as "The Ancient of Days" (ill. 35). In the key portion of the west section is "The Baptism" partially extending down the south part of the vault. The upper part of the frescoes in the interior bears two registers of religious subjects beginning with "The Annunciation" and ending with "The Assumption of the Virgin" in chronological succession. The entire second register is filled with

scenes from the life of St. George to whom the Ubisi church is dedicated.

According to an inscription on "The Last Supper" composition (ill. 6) the paintings in the apse (ill. 1), which, as regards content, style and artistic manner of execution, make an integral whole, were done by the painter Damiané. The concha of the apse bears a complicated Deesis composition. The central figure is Christ Enthroned, free of canonical Byzantine rigidity, the right hand raised in benediction against the chest (ill. 2). In the left part of the composition is a full-length figure of the Virgin attended by angels (ill. 3). On the right is St. John the Baptist also attended by angels. Above the head of Christ, in the key of the concha is a Veronica Image of the Saviour. At his feet "The Last Supper" is represented, and on both sides "The Eucharist of the Apostles" (ills. 21-33). In the second register, on either side there are four saints holding unfolded scrolls and attended by deacons. The entire composition in the concha is painted in rich warm tints; the figures are arranged skilfully and make an impression of harmony, but the proportions are elongated intended, as they are, to be viewed in perspective.

"The Last Supper" composition, signed by the painter Damiané, enables us to form a judgement of his artistic skill (ill. 6). In the centre, at an oval table sits Christ in three-quarter face; his head is slightly inclined towards St. John on whose shoulder he has laid a hand. The postures of the seated apostles, the movements of their hands and the turn of their heads reveal an original attempt at a psychological treatment of the subject. Judas (ill. 20), shown in the right-hand side of the composition, is seen stretching eagerly towards the centre of the table. As regards composition, it is noteworthy that the artist has filled in the corners of the foreground with the figures of two apostles, one of whom sits with his back three-quarter to the viewer, while the other is turned three-quarter face to the viewer; the heads of both are turned towards Christ (ill. 6). Along the edge of the table runs Damiané's inscription:

ⲁⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ
ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ
ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ ⲛⲓⲛⲁ

"Holy fathers and saints, beseech the mercy of Our Lord Jesus Christ, as He showed mercy to the holy woman and pray for the salvation of Damiané, so that you, too, should find salvation".

The architectural background of "The Last Supper" consists of a long wall ending in tower-like porticoes shown in direct perspective; folds of drapery lend depth to the entire composition.

In the paintings of Ubisi church two basic manners may be observed, attributable to two different masters. "The Last Supper" composition bears

the inscription of the painter Damiané cited above, owing to which this particular manner of painting can be confidently ascribed to him. His name is also repeated in the inscription on the arch of triumph:

ἸΩΑΝΝΕΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ. ΠΟΤΕΡΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΚΑΡΟΥ. ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ
 ΑΓΙΟΥ ΔΑΜΙΑΝΟΥ. ΑΠΟΛΟΓΟΥΝΤΟΣ ΤΟΝ
 ΚΑΙ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΔΑΜΙΑΝΟΝ.

"In the name of the Lord, the poor sinner Damiané, disciple of Gerasim, has adorned this monastery with Holy Images".

The second, apparently, is the manner of one of his pupils. Therefore, we shall in future refer to the first as Damiané's manner.

Damiané paints in free and bold brush-strokes laid on confidently and most skillfully, which makes his manner originally "impressionistic". In this respect the faces of the apostles in "The Last Supper" are typical. Each stroke of his brush is bold, confident and accomplished. The highlights on the faces are well-pronounced: on the forehead where the light falls are two broad brush-strokes, on the cheek-bones — a single broad rounded one, while another highlight marks the whole ridge of the nose. The bare parts of the neck are modelled in the same way. In every instance the texture of painting is so clear that even in reproductions it is not very difficult to follow the sequence and number of modelling brush-strokes. The execution of the hair and beard is of particular interest. As a rule, the hair is not done in unbroken lines, but in separate short strokes laid over the basic ground following the strands of hair or the locks. The hair seems light and fluffy which makes the head picturesque. The beard and moustaches are modelled in the same way. As an exception, as a kind of archaism, there are highlights in the hair and beard (the heads of St. Macarius and St. Nymphrey and others). We can find affinities with this manner of execution, though not so clearly pronounced, in the mosaics at Kohriye Gami⁶, churches at Mistra,⁷ in Serbia⁸, Macedon⁹, Trebizond¹⁰, Khobi (the Shergil Dadiani paintings at Nabakhtevi) and elsewhere.

It is an essential task to trace this particular manner of painting in different countries; otherwise it would be impossible to make a stylistic classification of the exceedingly abundant material of monumental painting in Byzantium, in the Balkan countries, especially in Serbia, in ancient Russia and Georgia, to determine the various schools and trends, as well as the artistic contribution of every country to monumental painting.

The above-mentioned technique should, on the one hand, be regarded as a common feature resulting from further development of the ancient impressionistic manner; on the other hand, the very nature of this particular technique reveals the individual peculiarities of the artistic manner of such a great master as Damiané was.

It is interesting to note a feature common to both manners of painting in the Ubisi murals, differentiating the latter from works of the Constantinople artistic school. There are no rosy tints on the faces in the Ubisi paintings, which is attributable to the local Georgian traditions of mural painting. However as regards nearly all monuments of Georgian art created in Georgian artistic and literary centres in Byzantium and in Constantinople itself and on Mt. Athos, there was always a reddish tinge on the cheeks. In the Ubisi paintings the artist remains faithful to the local tradition which had been established, as we can judge by monuments on Georgian territory, as far back as the end of the 9th century and continued till the 13th and the 14th centuries.

For a comparison of the peculiarities of Byzantine painting with Damiané's manner it is necessary to trace, most generally at least, the evolution through history of the techniques and manner of the Constantinopolitan school beginning with the mosaics of Kahriye Gami to works of the late 14th century. This could be done through the paintings in the church at Tsalenjikha and other Georgian paintings, contemporaneous and stylistically close to the former, seeing that in the capital of Byzantium almost all the paintings of the period have been destroyed.

The frescoes in the Tsalenjikha church were done between 1384 and 1396 by Cyrus Manuel Eugenicus of Constantinople¹¹.

Frescoes have survived untouched by the restorer's brush in the drum of the dome, in the apse of the sanctuary and on the walls of the interior of the church. The vaults of the interior and of the cupola were partially plastered and painted anew in the mid-seventeenth century under Eudaemon Jayani, Bishop of Tsalenjikha. Despite this fact the monument as a whole is in such good preservation that it gives a clear idea of the Constantinopolitan school of Byzantine monumental painting in the latter period of the Palaeologue dynasty.

A study of these paintings enables the researcher to determine the characteristic features of the style and painterly manner of the Constantinopolitan school. A comparison of the saints' faces at Tsalenjikha and Ubisi, particularly those of the apostles in "The Last Supper" composition reveals quite different iconographic treatment, which enables us to conclude that the paintings in question belong to radically different trends in art.

The Tsalenjikha paintings are done in the Byzantine exquisitely refined manner, yet they are academic and cold in colouring. The ochre ground is laid over the first outline of the face and the nimbus; the ground is then covered with a flesh coloured tint (light ochre with an admixture of cinnabar); over this the outline of the face is traced again with brownish-red paint. The same tint is used to mark the shades and other details on one side of the face. The other side is modelled in bright-green, which is also used for

the shades under the lower eyelid, near the nose and on the neck. The upper eyelid is shaded in brownish-red. The cheeks are enlivened with a mixture of cinnabar and ochre. The modelling of the face is completed with fine lines of white radiating towards the outline across both cheeks. The highlights on the cheek-bones, the tip of the nose and the chin are white. On the whole, the work of Manuel Eugenicus is typical of the final stage in the history of Byzantine culture, when a period of profound crisis had set in¹².

Damiané's work striking the viewer with powerful artistic inspiration, the pathos of imagery and an original manner of painting springs from the traditions of Georgian monumental painting. We, therefore, have every right to maintain that it virtually stems from Georgian and not Constantinopolitan art. The painter Damiané is intrinsically connected with the artistic traditions of ancient Georgian monumental painting and he will always remain on the pages of Georgian history as one of the most remarkable figures in Georgian artistic culture.

The historical and artistic analysis of the Ubisi paintings and the techniques of their execution points to the fact that this monument marks a definite stage in the development of the local artistic traditions as typified by Georgian paintings of the 13th and the early 14th centuries. Features of the new style were clearly manifested for the first time in the murals in the south-west aisle of the Khobi basilica commissioned by the Eristavt-Eristavi Shergil Dadiani in the thirties of the 13th century. These paintings similar to the mosaic work in the narthex of St. Mark's in Venice depict the life of St. John the Baptist. The opening scene is the "Annunciation to Zacharias", followed by those of "The Birth of St. John", "The Naming of John the Baptist" and "The Decollation of St. John the Baptist". On the south wall there are portraits of Shergil Dadiani, his wife Natela, his son Tsotné and his daughter Tamar. Tsotné Dadiani, "a virtuous man of high rank", well known in the first half of the 13th century, is represented young.

The architectural background in one and the same subject is shown from two different points: higher and lower. The tower-like buildings on both sides of the composition are given in two planes: one before the wall and the other behind it. The figures are shown in motion, in bold and skilfully done foreshortening. In some of the compositions an attempt at a psychological treatment of the subject may be discerned. In "The Birth of the Baptist" St. Elizabeth leans over to see the infant lying by her side.

The paintings in the little church at Sori (Racha, Georgia) are close to those of Ubisi as regards style and techniques. According to the tradition of Georgian monumental painting, there is a Deesis composition in the apse. On the vault and walls are compositions from the "Twenty Feasts"

series, iconographically and stylistically reminiscent of the Ubisi frescoes. As regards style, the principal paintings are close to those of Ubisi especially to those done in the second manner.

A historical and artistic analysis of the Ubisi paintings, especially of the technique of their execution makes it abundantly clear that this monument stems from Georgian monumental painting of the preceding period.

The Constantinopolitan manner did not gain popularity in Georgia. Features of style and the techniques of this manner find partial reflection in only a few monuments: at Tsalenjikha, in the Vamekh Dadiani narthex (monastery at Khobi) and at Nabakhtevi. As regards technique, Georgian monumental painting of the 14th century was not influenced by Byzantine art¹³.

An analysis of Damiané's manner proves that his technique of modelling faces, characterized as it is by the predominance of bold and thick strokes of the brush, is inherited from Hellenistic art. This technique should be regarded as a general tendency in monumental painting of the latter half of the 14th century. On the other hand, it is necessary to note that the individuality of such a great master as Damiané was prominent in his works.

The work of this artist originated from the national traditions of Georgian art, is imbued with the national spirit and is characterized by a peculiar Georgian national iconographic approach. The Ubisi paintings done by Damiané are of great interest even today and take a prominent place in the history of Georgian mediaeval culture.

1. В. Н. Лазарев. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. *Византийский временник*, т. XVII, М.—Л., 1960, с. 93—101.
T. Velmans, *Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIV et au début du XV siècle*, Belgrade, 1972.
2. Ш. Я. Амيرانашвили, *История грузинского искусства*, М., 1964, с. 281—284.
3. В. Н. Лазарев. *История византийской живописи*, т. I, М., 1947, с. 226—227.
4. Ш. Я. Амيرانашвили. *Убиси*, Тифлис, 1929.
5. Ш. Я. Амيرانашвили. *Убиси*, Тифлис, 1929.
6. Кахриэ-Джамн. Альбом к XI тому. *Известия Русского археологического института в Константинополе*, София, 1906, табл. IX, 26, 28, 31, 32, 33; XI, 36—40 и др.
A. Grabar, T. Velmans. *Mosaici et affreschi nella Kahriye Cami ad Istanbul*, Milano, 1965.
7. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1919.
8. И. Покрышкин. *Православная церковная архитектура XII—XVIII вв. в нынешнем Сербском Королевстве*, СПб., 1906, табл. IX, XII, XIII, XXVII и др.
M. Panic-Surup, Sima Cirkovic. *Sept siecles de Sopocani*, Belgrade, 1965.
9. Н. П. Кондаков. *Македония*, 1909, рис. 136, 137, 148.
10. O.M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, fig. 167.
11. Е. Такашвили. Из археологического путешествия по Мингрелии. «*Древняя Грузия*», т. II, Тб., 1914, с. 211—212.
Ш. Я. Амيرانашвили. *Убиси*, Тифлис, 1929, с. 31—35.
Ш. Я. Амيرانашвили. *История грузинского искусства*, М., 1964, с. 283—284.
В. Н. Лазарев. *История византийской живописи*, т. I, М., 1947, с. 248.
12. В. Н. Лазарев. Этюды о Феофане Греке. *Византийский временник*, т. VII, с. 258.
13. Ш. Я. Амيرانашвили. *История грузинского искусства*, М., 1964, с. 284—286.

1	2	3	4	1	2	3	4
Ⴀ	Ⴁ	a	1	Ⴂ	Ⴃ	s	200
Ⴃ	Ⴄ	b	2	Ⴅ	Ⴆ	t	300
Ⴄ	Ⴅ	g	3	Ⴆ	Ⴇ	y	
Ⴅ	Ⴆ	d	4	Ⴇ	Ⴈ	u	400
Ⴆ	Ⴇ	e	5	Ⴈ	Ⴉ	p	500
Ⴇ	Ⴈ	v	6	Ⴉ	Ⴊ	k	600
Ⴈ	Ⴉ	z	7	Ⴊ	Ⴋ	ʒ	700
Ⴉ	Ⴊ	ē	8	Ⴋ	Ⴌ	q	800
Ⴊ	Ⴋ	t	9	Ⴌ	Ⴍ	š	900
Ⴋ	Ⴌ	i	10	Ⴍ	Ⴎ	č	1000
Ⴌ	Ⴍ	k	20	Ⴎ	Ⴏ	c	2000
Ⴍ	Ⴎ	l	30	Ⴏ	Ⴐ	z	3000
Ⴎ	Ⴏ	m	40	Ⴐ	Ⴑ	ç	4000
Ⴏ	Ⴐ	n	50	Ⴑ	Ⴒ	č̣	5000
Ⴐ	Ⴑ	j	60	Ⴒ	Ⴓ	x	6000
Ⴑ	Ⴒ	o	70	Ⴓ	Ⴔ	q	7000
Ⴒ	Ⴓ	p	80	Ⴔ	Ⴕ	ž	8000
Ⴓ	Ⴔ	ž	90	Ⴕ	Ⴖ	h	9000
Ⴔ	Ⴕ	r	100	Ⴖ	Ⴗ	ω	10000

1. ქართული ასომთავრული V საუკუნე. 2. თანამედროვე მხედრული.
 3. საერთაშორისო ტრანსკრიფცია. 4. რიცხვითი მნიშვნელობა.

1. «Asomtavruli» — грузинское заглавное письмо. V век. 2. «Mkhe-druli» — современное грузинское письмо. 3. Международная транскрипция. 4. Числовые обозначения.

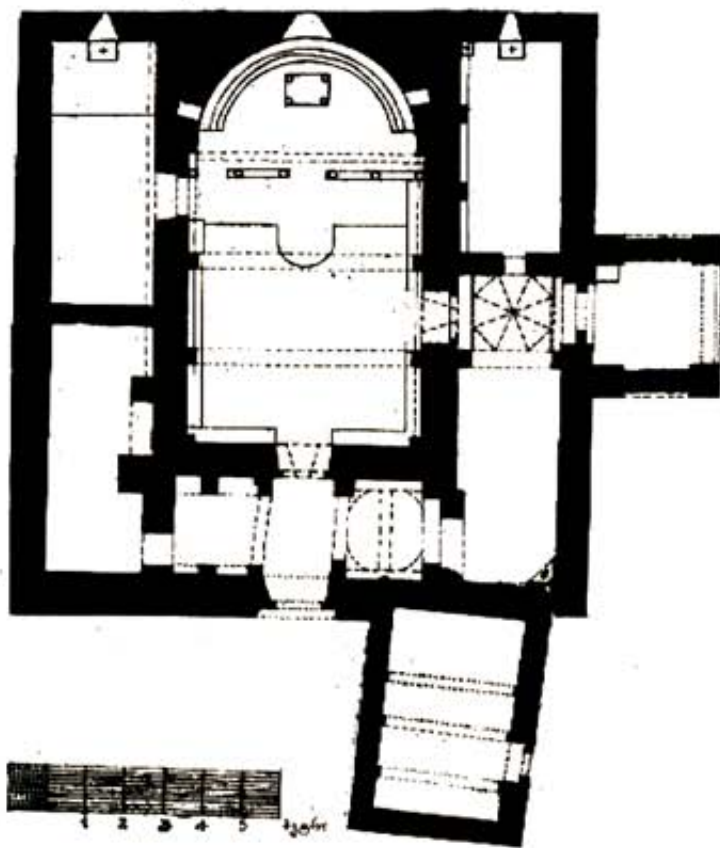
1. "Asomtavruli" — Ecclesiastical Uncial, V century, 2. "Mkhe-druli" — Modern Georgian. Script. 3. International transcription. 4. Numerical meaning



უბისის ტაძარი (XII ს.)

УБИССКИЙ ХРАМ (XII В.)

UBISI CHURCH (XII CENT.)



გეგმარაგების
РЕПРОДУКЦИИ
REPRODUCTIONS



