

ՆՃՈՆՈՆ ՔՆՈՆՍՏԱՆԻ • ՓՐԵՏԿԻ ՍԵՆՏԻՆԻ



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 „იმპარესიონისტული“ მანერის შემდგომი განვითარების შედეგი; მეორე — თვით ამ მანერის ხასიათში კი თავს იჩენს ისეთი დიდი ოსტატის შემოქმედებითი თავისებურებები, როგორიც დამიანე იყო.

ინტერესმოკლებული არაა, აღვნიშნოთ უბისის მოხატულობის ოროვე მანერის კიდევ ერთი თავისებურება, რაც მას კონსტანტინოპოლის სამხატვრო სკოლის ხელწერისაგან გამოარჩევს. უბისის მოხატულობაში სრულიად გამოირიყბულია დაწვების სიწითლე, რაც ქართული კედლის მოხატულობის ტრადიციებიდან გამომდინარეობს. ბიზანტიაში, თვით კონსტანტინოპოლსა და ათონში აღმოკცებულ ქართულ სამხატვრო-სალიტერატურო ცენტრების ფერწერაში კი უველგან გვხვდება.

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

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

წალენჯიხის მოხატულობა შეასრულა მხარობელ ქვაბალიასა და ანდრონიკე ვახიშთლავას¹ მიერ კონსტანტინოპოლიდან სამეგრელოში საგანგებოდ ჩამოუყვანილმა კირ მანუილ ეუგენიკოსმა 1384 — 1386 წლებს შორის. მოხატულობა თავდაპირველი სახით შემორჩენილია გუმბათის ყელზე, საკურთხევლის აფსიდასა და კათოლიკონის კედლებზე. კათოლიკონისა და გუმბათის კამარები XVII საუკუნეში, წალენჯიხის ეპისკოპოსის ევდემონ ჭიანის დროს, ნაწილობრივ კვლავ შეიღესა და მოიხატა. მიუხედავად ამისა, ძეგლი მთლიანად იმდენად კარგადაა შემონახული, რომ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის გვიანი პა-

ლიელოგის 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, „სიადუმლო სერობის“ მოციქულებს, მათი იკონოგრაფიული გააზრება იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ზოგადი, საერთო მოვლენის გარდა მათ არაფერი აახლოებთ.

წალენჯიხის მოხატულობა ბიზანტიური სკოლისაა. შესრულების მანერა ნატიფი, არტიტული, აკადემიური, კლორიტი — ცივი, სახისა და შარავანდის წინასწარ კონტურულ მონახაზზე დადებულია ოქროს ფუძე. შემდეგ იგი პირისფერი ტონით (სინგურნარევი ღია ოქრით) იფარება, მასზე მიხაეისფერი წითელი საღებავით გამოიკვეთება სახის კონტურები. მიხაეისფერი წითელი ტონითვე აღნიშნება დანრდილული ადგილები სახის ერთ მხარეზე. მისი მეორე მხარე ღია მწვანე საღებავითაა მოდელირებული; იმავე ტონით აღნიშნება ჩრდილი ქვემო კუთუთოს ქვეშ და ცხვირისა და კისრის დანრდილული ნაწილები. ზემო კუთუთოს ჩრდილი გადმოცემულია მიხაეისფერი წითელი საღებავით. შემდეგ სინგურნარევი ოქრით დაწვევ მსუყვე ლაქის სახით შეინიშნება სიწითლე. სახის მოდელირება მთავრდება დაწვებზე, გარე კონტურისაკენ მიმართული, სხვივებურად გაზიდული მსუბუქი თეთრი შტრიხებით. უვრიშალებსა და ცხვირის წვერზე, ნიკაპზე სინათლის ანარეკლი მსუყვე თეთრი ფერითაა აღნიშნული. მანუილ ეუგენიოსის შემოქმედება მთლიანად ბიზანტიური კულტურის ისტორიის დასვენით ეტაპს უკავშირდება, დროს, როდესაც ბიზანტიური კულტურა ღრმა კრიზისს განიცდის¹⁷.

დამიანეს 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 „წაქარი-ას ხარებით“ იწყება, შემდეგ თანამიმდევრობით მიჰყვება „წინამორბედის მო-

ბა", „წინამორბედის სახელდება“, „თავის კეთა“. სამხრეთ კედელზე წარმო-
დგენილი არიან კტიტორები: შერგილ დადიანს შეუღლით ნათელაი, ძით
კოტნეთი და ახლით თამარი. XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილი
პირი კოტნე დადიან — „შალაღი წოდებისა და ხათრო მოღვაწე“ — ურმა
წარმოდგენილი.

ერთსა და იმავე სიუჟეტში არქიტექტურული პეიზაჟი ორი განსხვავებუ-
ლი ოვალთაბედეოთაა გადაწყვეტილი: ამაღლებული და დადაბლებული. კომ-
პოზიციის კედლებზე მოთავსებული კოშკისმაგვარი შენობები სხვადასხვა პლან-
შია განლაგებული — ერთი კედლის წინაა, მეორე — მის უკან. ფიგურების მო-
ძრაობა გადმოცემულია თამამად, სხვადასხვა რაჟურსში. ზოგ კომპოზიციაში
სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გააზრების ცდაც კი შეინიშნება. „წინამორბედის
შობაში“ საწოლიდან წამოწეული ელისაბედი ორივე ზელს ეურდნობა, რომ
გვერდით მწოდ ჩვილს დახედოს.

სორის (რაკა) მოხატულობა სტილითა და ფერწერული ზერზებით ახლოს
დგას უზისის მოხატულობასთან. ქართული მონუმენტური ტრადიციების მი-
ხედვით, საკურთხეველის ახსილის ბოლოს გამოსახულია „ვედრების“ კომპო-
ზიცია. კამარაში და ტაძრის კედლებზე წარმოდგენილია ახალი აღთქმის სიუჟე-
ტები „ათორშეტ დღესასწაულთა“ სერიიდან, რომლებიც იკონოგრაფიითა და
სტილით უზისის ფრესკებს მოგვავგონებენ.

სორის ეკლესიის ძირითადი სტილისტური მოხატულობა ენათესავება უზი-
სის მოხატულობას, განსაკუთრებით მეორე მანერით შესრულებულს.

კონსტანტინოპოლის სკოლის მანერამ ფეხი ვერ მოიკიდა საქართველოში.
ამ სტილის თვისებებისა და ტექნიკური ზერზების ნაწილობრივ ასახვას რამდე-
ნიმე ძეგლის მოხატულობაში ვხვდებით (წაღწეხა, ხობი — ვამეხ დადიანის
ნართექსი და ნაბახტევი). XIV საუკუნის ქართული მონუმენტური ფერწერის
სხვა ძეგლები კი თავისუფალი არიან ბიზანტიური ფერწერის გავლენისაგან.

დამიანეს ზატვის მანერა მოწმობს, რომ სახის მოდელირების მიხედულ ფერ-
წერას ახასიათებს ფართო, მსუყე მონასში, რითაც იგი რამდენადმე ელისის-
ტურ ზელოვნებას ეხმარება. ეს ზერზი ახასიათებს XIV საუკუნის მეორე ნა-
ხევრის ფერწერას საერთოდ და ამავე დროს იგი დამიანეს უაღრესად ინდივი-
დუალური შემოქმედებითი თვისებაა.

ამ მხატვრის შემოქმედება ქართული ზელოვნების წინადაგზე აღმოცენდა
და ეროვნული კოლორიტით, ეროვნული იკონოგრაფიული გააზრებით ხასია-
თდება. დამიანეს მიერ შესრულებული უზისის მოხატულობა დღესაც დიდ ინ-
ტერესს იწვევს მნახველთა შორის და მას თვალსაჩინო, მყარი ადგილი უჭირავს
შუა საუკუნეების ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში.

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 персплетается 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, Византии, 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 роспись проникают жития местных святых. В трактовке лиц святых иконогра-

фическая 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 ообразить 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 искусства.

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 общен исторических положений. Как известно, произведения византийского искусства (резная кость, теревтика, 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 родиной живую 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 храм¹.

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 принаравливались. Совершенно правильно отметил В. Н. Лазарев², 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 Дамнаэ. Первая полная публикация данного памятника была осуществлена много лет тому назад, 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 залная 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:

აჲ სტყაყბაგბეს: სბბბბ: სბ: სს: აა
 აბაბბბ ბბბბბ ბბბბ: აბბბბ
 ბბ: ბბბბბბბ ბბ: აბბბ: ბბბ
 აბ ბბბბბბბ: ბბბბბ აბბბ აბ
 ბბბ: ბბბ ბბბბ: აბბბ ბბბბ: ბბ
 ბბბბ ბბ: ბბ: ბბ ბბ სტაყბბბბ ბბ

(Я, убогий душою Симон Чконидели, удостоился от бога построить монастырь сей и столп сей в царствование Богом венчанного Димитрия, царя царей, сына великого царя Давида. Хороникон был 361 по сарацинскому летосчислению 535)³.

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

Древнейшая и основная часть храма представляет собой однонефную 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 Мартвизи, 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. Посредине изображен Христос на троне, в спокойной позе, с благословляющей десницей, согнутой перед грудью (илл. 1). В левой части композиции изображена в рост Богоматерь 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 Вечера», 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 дьяконов.

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. 5). 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:

ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ
ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ
ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ

(Отцы святые 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 портниками, изображенными в прямой перспективе; края двипровки 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:

ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ
ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ
ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ ⲛⲉⲛⲁⲛⲁ

(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 мал-

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 особых 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 Кахриэ-Джами¹, в церквах Мистры², Сербии³, Македонии⁴, в Трапезунте⁵, 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 Дамианэ.

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 стеной 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 Дамиана 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. Кириллом Мануилом Евгеником, прибывшим из Константинополя¹.

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 Джанани 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 кризиса².

ტექსტის ავტორი და შემდგენელი
შალვა ამირანაშვილი

Автор текста и составитель
ШАЛВА АМИРАНАШВИЛИ

რედაქტორი **ნ. ჯაში**
Редактор **Н. ДЖАШИ**

© საბჭოთავსო წიგნების გამომცემლობა, 1987

490320*33
А ————— 33 87
М — 605 (06) — 87

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 эристант-эристави Шергила Даднани 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 Даднани с супругой Нателой, сыном Цотнэ и дочерью Тамарой. Даднани 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.

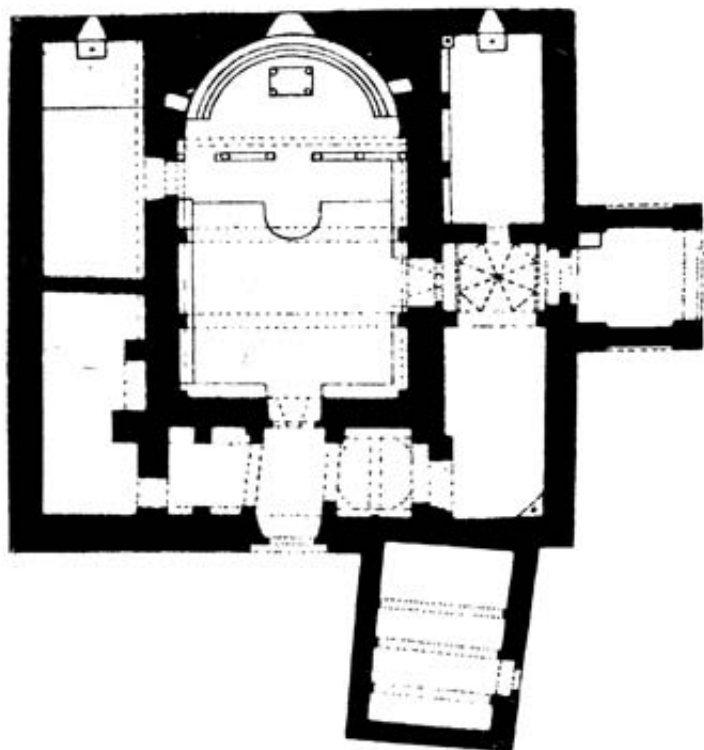
Роспись в маленькой церкви Сори (Рача) по стилю и по живописным приемам тесно примыкает к росписи Убиси. В конце алтарной апсиды, согласно традиции грузинской монументальной живописи, изображен Деисус. В своде и на стенах храма представлены новозаветные сюжеты из серии «двунадесятых праздников», которые 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 Цагенджиха, придела Вамеха Даднани в Хобском монастыре и Набахтеви. Другие памятники грузинской монументальной живописи XIV в. по своей технике остались совсем в стороне от влияния византийского искусства".



ՄՆՈՒՆ ԾՆՆՆՐՈ (XII Ե.) ՄԻՆՏՏԻՆԻ ԽՐԱՄ (XII Վ.)



გეგმარაგების
РЕПРОДУКЦИИ

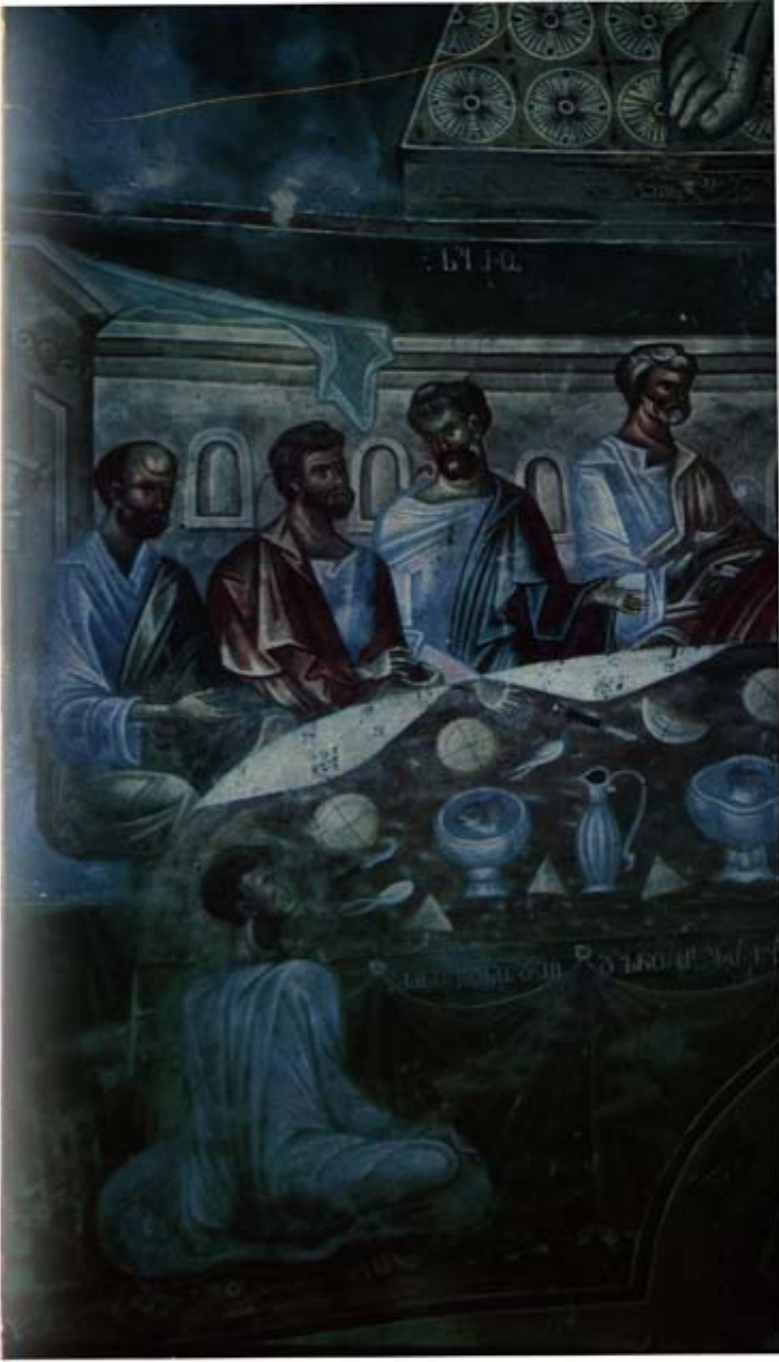














IN OMNIBUS VITAE VESTRAE...
...IN OMNIBUS VITAE VESTRAE...
...IN OMNIBUS VITAE VESTRAE...

დ

ველი ქართული სახვითი ხელოვნების, სახელდობრ, XIV საუკუნის პირველი ნახევრის მონუმენტური ფერწერის განვითარების ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მხატვარ დამიანეს შემოქმედებას. მისი ხელოვნება მთლიანად — როგორც შემოქმედებითი ძიებების სიღრმით, ისე ფერწერულ იოსტატობით — დაფუძნებულია ძველი საქართველოს ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციებზე. ამავე დროს ორგანულ კავშირს ავლენს ბალეოლოგთა ეპოქას ბიზანტიის, სლავური ქვეყნების, განსაკუთრებით, სერბიის, მაკედონიისა და რუსეთის ხელოვნების მოწინავე შიშართულეებთან. მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა შესწავლამ ცხადყო, რომ ამ ქვეყნებში ხელოვნების ახალი სტილის აღმოცენება პარალელურად ხდებოდა და გაპირობებული იყო თითოეული მათგანის ეკონომიკურ 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, მაკედონიურ, რუსეთსა და საქართველოში, ოღონდ, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა ძალით. ხელოვნება თანდათან უფრო რეალისტური ხდება; მეტ ემოციურობასა და მუმანერობას ავლენს.

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



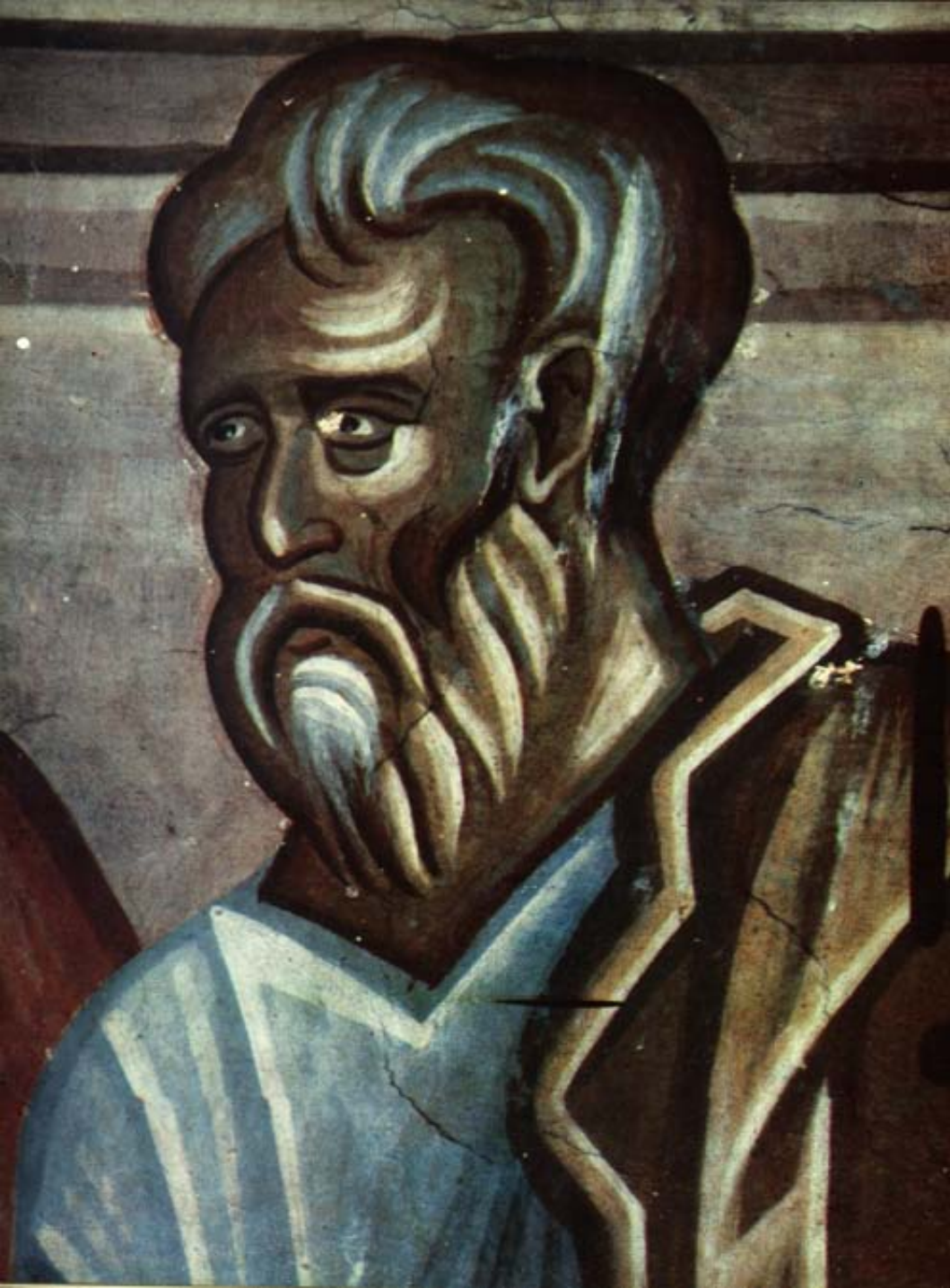


















რა. წმიდანთა სახეების გადაწყვეტაში იკონოგრაფიული კანონი ადგილს უთმობს უფრო ცხოვრებისეულ მანერას. ახლა უფრო თამაში, თავისუფალი რაკურსებით გამოისახება პრაქტიკული, მწვობრი ფიგურები, ღრმავდება და რთულდება არქიტექტურული პეიზაჟი, რომელიც ზოგჯერ რეალური ხერხთ-მომღვრელი ფორმებითაც ვადმოიცემა, მთები და ხეები სულ უფრო მეტად ემსგავსება ნამდვილს. მდიდრდება მხატვრის პალიტრა. როგორც აღვნიშნეთ, ძველი რელიგიური ხელოვნების კომპოზიციური სქემების დაძლევის პროცესი, სინამდვილის ასახვის სურვილი ერთიან მოვლენად იქცა ზემოხსენებული ქვეყნების ხელოვნებაში, მხოლოდ განსხვავებული ფორმით. ასე მაგალითად, იტალიაში უფრო ანტიკურ შემკვიდრებას ელტივოდენს, ბიზანტიაში ე. წ. „პალიეოლოგიური 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 მშვენივრად იცნობდნენ ბიზანტიური ხელოვნების ახალ აღმავლობას, მათი ხელოვნების საერთო განვითარება მიიწვ 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 მუარ 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 იშატა მაკედონიის, სერბიის, ბულგარეთის, რუსეთისა და საქართველოს კედლის მხატვრობის ზუსტად დათარიღებულმა ნიმუშებმა, ადგილობრივი ეროვნული სკოლის პრობლემაზე გადამწყვეტი ადგილი დაიჭირა ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში.

შუა საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა მხატვრული კერის ურთიერთკავშირის დაუდგენლად შეუძლებელია კონსტანტინოპოლის, როგორც აღიარებული მხატვრული ცენტრის მნიშვნელობის მეცნიერული შეხწავლა. აღნიშნული ქვეყნების ხელოვნების საკითხისადმი მიძღვნილი უახლესი გამოკვლევები ვიჩვენებს, რომ ეროვნული სკოლების განვითარების პროცესი არ შეიძლება მხოლოდ ბიზანტიური გავლენის ცნების დონემდე დავიყვანოთ. ასევე უმარ-



















ოტბელი იქნებოდა ამ დღის როლის უცვლელზედლოდა რაც კონსტანტინო-
პოლის მიღწევის იტალიის, სერბიის, სულჯარუის, რუსეთისა და საქართველოს
ხელეყნებთ განვიხილავთ

შეა ხელეყნების ზღაოვრების ყოველელი სავაოლის პირობებზეა მსა-
ლოდ ცალკეული ძეგლის საკლდედგული მხატვრულ ხსტორიული ინფორმის
შედეგად შეიძლება იქნეს ვადწყევბილი და არა წინასწარ შემეშაყნებელი
ზოგადხსტორიული დიპლუმების ხაოვრეფილზე. ცოიბლია, რომ პინსტორ-
თი ზღაოვრების მიშეშები (სქლის აკოილობა, ოქრომჭედლობა, მინაჭარა,
ხატები, დანტრობული ხელსაწერები) უხვად შედოდა ზღაოვრისხელ ქვე-
სებში. პინაჭარისთხ ურთიყოლკეშირში შეყოი სხვა ხაოვრეფიყოლია მსაგ-
სოდ, ძველ საქარეფლონიც საყოველოოყ მიღებელი იყო ეფლის მსაგარ-
მის, ზღაოვრთა მინაჭარის, ვაოვრებთაი ზღაოვრების ოსტროთა ვაოვრ-
თა მინაჭარის სამსარბრო (ცეშტრებში შეშდგოში დონტატეპისაიყის, უყის
დახტრეგების პირობით, ინტორიული ხაოვრებიდან იხყოყა, რომ თათი კონ-
სტანტინოპოლში, სომხში, იერუსალიმში, ეფსოსში და სარბოლ ქრისტი-
ანულ სამგაროში არებულ სხვა ვარბულ სამსარბრო ცეშტრებზე, ცოიველი
ფროიყრობა მქონოი ხაოვრეფილხან.

ჩამოსული ბერძენი და იფილიბრგი ოსტრეხის ფროიყრობის ცეშტო-
ფებოჩოოვლილ ქყოყანში დოილოებთ ყრბოიო ხანოი მჭანდა მ-
წველულ ბერძენ მსაგარო მონოიისა და ფერწარული ოსტრეფიონა შექმნი-
სის დეკლამბრგი ოსტრეხი გზარბოფშენ (სხუთი დამხარების ვარბე შეფ-
რდებელი იქნებოდა ისეთი ფრანდიოხული პინაოყროი ინსაბილების შექმნა,
როგორხაც ვხედებოი ვენაციამა, მონტელხა და კოყნა). ამ მონაც შებად და
მანსოყრბელი კარ მანდილ ცეგენიყოსის ჩამსელი საქოიფილოში. მის ჩი-
ყრ მესტრეფხელე წიფერების აკლხისის პოიგოლობა ხაოვრეფთ იქ დიქს
რომ უყის ვარბოში მოხედელო ინტრეხი უხვა დომობილგობლენ ადრ
დომობიკ ვეშოვრებს. მხატვრულ გრადიციებს და გარყვეული ზომით ზღაო-
პიღლენ, იყადე მას

სრულილ სამარბლიანად იქინშია ვ. ნ. ლხარეფში, რომ ფროვსული ზო-
ლების იქ მწარბოყბაა შეხეყლის დროხავ ვი. რომლებზეც ცეგლოზე შებად
იერქრობა მოხსტოიერი ვადლენა, ხუნს ერბოი დეპეპოიფილდებოი იქ ვაუბრო
ლობული დოიშეფიოხეხთ. რაიაც XIX ხაუეფისა და XX ხაუეფისის დხა-
წახის მკედეყარები მიმარბოიენენ. შუი ხელეყნების ზღაოვრების მკედე-
ყაროი ფროდლების ცეშტრში, სოიენელი სყოფების ჩამოიფილხებთ პიროყ-
სი დნდი იფილის.



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

ამ ძეგლის პირველი სრული პუბლიკაციიდან დღემდე დრომ განვლო, ამიტომ აუცილებლად მივჩნეობ, კიდევ ერთხელ, ცალკე მიმოვიხილოთ მხატვარ დამიანეს შემოქმედება.

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

ჰი სტყყუზსა; სუზი; სრ; შს; შა
ჰაშუზი იუსუსი სინა; შრ-სუსი
უს; შ სტყყუზი უს; შფუს; იუს
შა უსუსუს; შაუსი შფი-ჰი
ფუს; შუს შუს; შფუს შფუს; ქა
არ-ის უა; შა; შა უს სტა-რუზი-ჰი

(შე სანყალობელსა სულითა სიმონ ჰყონდიდელსა მომემდელა ღვთისაგან აღშენებად მონასტერი ესე და სუეტოცა ესე შეფობასა ღვთისა მიერ გვირგვინოსნისა დიმიტრი შეფეთა შეფისა ძისა დიდისა შეფისა დავითისა ჰორონიკოსნი იყო 361 ზედა წელი სარკინოთა 535).

თვით ეკლესიის წარწერა, რომელშიც მოხსენებულია — შავრყ მშენებელი, მართალია, პალეოგრაფიულად განსხვავდება კოშკის წარწერისაგან, მაგრამ იმავე ეპოქას ნიუთონება.

ტაძრის უძველესი და ძირითადი ნაწილი ერთნავენი, ერთფსადიანი დარბაზული ტიპის ეკლესიაა. მისი კლინდრული თაღი ორ საბრქენ კამარას ეტრდნობა.

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 ევსტაფი აბაშიძის აუგია თავის ძმის, დიმიტრის საუკუნო განსახელებელად აღგოლად.

ეკლესიაში შემორჩენილი საკუთბეგლის დაბალი კანკელი, არქაული ფორმების შიუხედავად, ეკლესიის თანადროული უნდა იყოს.

კოშკი შესვლების საცხოვრებლად იყო განკუთვნილი. საქართველოს სხვა

მონასტრებსაც ახლავს ასეთი ნაგებობა. მაგალითად, როდესაც ცნობილი მო-
გზაური დიუბუა მარტვილის მონასტერს ეწვია (XIX ს.), ანალოგიურ კომპოზი-
ჭერ 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 წარ-
მოდგენილი ვედრების კომპოზიციის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ნაწილი წარსულ-
ში გამოწველი წყლით დაზიანდა), კარგადაა შემონახული. ზოგიერთი კომპოზი-
ცია მნახველს დღესაც აოცებს ფერთა პირვანდელი სიცხოველით.

ეკლესიის კედლის მხატვრობა თავისი გენეტიკური შემადგენლობით ერთ-
დროულია, მხატვრულად — ერთიანი. სამხრეთ მინაშენში ჩრდილოეთის კედელ-
ზე შემორჩენილია გვიანი მოხატულობის ფრაგმენტები, რომლებიც წმ. გი-
ორგის ცხოვრების ციკლს ასახავენ. ეს მოხატულობა XVI საუკუნეზე ადრინ-
დელი არ უნდა იყოს. ტლანქი ფერწერა გვიანდელ ეპოქას განეკუთვნება და
თუ მას ქართული ფერწერის უფრო ადრინდელ ნიმუშებს შევადარებთ, უხა-
თლოდ დაეკმაოდ ჩაითვლება.

თავისი ჩანაფიქრით უბისის ძირითადი მოხატულობა საკმაოდ თავისებუ-
რი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეეწყო დარბაზული ტიპის ეკლესიას გუმ-
ბათური მოხატულობის სქემა. კათოლიკონი გადაბურულია ცილინდრული თა-
ღით, რომელიც ორ საბრტყე კამარას ეურდნობა და ამით გამოიყოფა სამი არე.
კამარებს შორის მოქცეულ თაღის ზედა ნაწილში მოხატულია გუმბათისათვის
განკუთვნილი კომპოზიცია — მახარებელთა ოთხ სიმბოლოს შორის კი —
მაცხოვრის მკერდზევითა გამოსახულება (ილუსტრ. 36). საყრდენ თაღებზე
გამოსახულია წინასწარმეტყველთა და ქრისტეს წინაპართა (მამამთავართა) მე-
დალიონები, რომლებიც გუმბათოვანი ტაძრის მოხატულობის სქემაში გუმბა-
თის უღლსა და საყრდენ კამარებზეც გვხვდებიან. თაღის ზედა ნაწილის აღმო-
სავლეთ არეში გამოსახულია ქრისტე „ქველი დღითა“ (ილუსტრ. 35), დასავ-
ლეთის არეში კი — „ნათლისღების“ კომპოზიცია, რომელიც ნაწილობრივ სამ-
ხრეთ კალთაზეც გადადის. კათოლიკონის ზედა ნაწილის მოხატულობა ორ რე-
გისტრად წარმოაჩენს რელიგიურ სიუჟეტებს „ღვთისმშობლის ხარბიდან“ —
„მიძინების“ ჩათვლით, კომპოზიციები მკაცრი თანმიმდევრობითაა განლაგ-
ებული.

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 გვაუწყებს, ფერწერ და-
მიანეს ეკუთვნის.

საკურთხევლის აფხიდის კონქი შეფენილია „ვედრების“ რთული კომპოზი-
ციით. ცენტრში მშვიდ პოზაში გამოხატულია „საყდარსა ზედა მჭდომი“ ქრის-
ტი, მეორედთან მიტანილი მაკურთხეველი მარჯვენით (ილუსტრ. 4). მარცხნივ
დგას ღვთისმშობელი, ანგელოზთა დასითურთ (ილუსტრ. 2), მარჯვნივ კი —
წინამორბედი ანგელოზებითურთ. ვედრების კომპოზიციის თავზე გამოსახულია
მანდილი ქრისტეს სახით. „საყდარსა ზედა მჭდომ“ ქრისტეს ფერხთით წარმო-
სახულია „საიდუმლო სერობა“, მარჯვნივ და მარცხნივ კი — „მოციქულთა ზი-
არება სისხლითა და ხორციით უფლისა“ (ილუსტრ. 21 — 33).

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

კონქის მთელი კომპოზიცია მთლიანად თბილ, მსუყე ტონებშია გადაწყვე-
ტილი. ფიგურები მოხდენილი და მარმონიულია, პროპორციები კი — დაგრძე-
ლებული და დახვეწილი, ჩანს პერსპექტიული აღქმისთვის გაუთვალისწინებია
მხატვარს.

დამიანეს მხატვრულ ოსტატობაზე მსჯელობისთვის დოკუმენტური მნიშ-
ვნელობა აქვს „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციას (ილუსტ. 5). ოვალური
მაგიდის ცენტრში ზის ქრისტი. 3/4-ით მიბრუნებული თავი მას ოდნავ დაუხრია
იოანე მოციქულისაკენ, რომლის მხარზეც ხელი უდევს მოციქულთა
ჯდომის პოზაში, ხელებისა და თავების მოძრაობაში შეინიშნება მხატვრის თა-
ვისებური მისწრაფება, ფსიქოლოგიურად გაიზაროს სიუჟეტი. კომპოზიციის
მარჯვენა მხარეს გამოსახულ იუდას (ილუსტრ. 19) ენერგიულად გაუწვდია
ხელი მაგიდის შუაგულისკენ. კომპოზიციური გადაწყვეტის თვალსაზრისით
ერთი საინტერესო დეტალი უნდა აღვნიშნოთ: პირველი პლანის კუთხვები მხა-
ტვარმა ორი მოციქულის ფიგურით შეავსო, ერთი მათგანი თითქმის ზურგიით
ზის, მეორე კი მაყურებლისკენაა მიმართული, სახე ორივეს ქრისტესკენ აქვს
მიბრუნებული (ილუსტრ. 5). მაგიდის ნაპირს მხატვარ დამიანეს წარწერა შე-
მოუყვება:

ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ
ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ
ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ ⲒⲘⲌⲚⲀ

(დამიანო წმიდანი და მღვდელნი ყავთ წყალობა ვითარცა ქრისტემან დე-
დაცასა წმიდისა ზედან და ითხოვეთ შენდობა დამიანესათვის რათა თქვენცა
სასუფეველი).

„სერობის“ კომპოზიციას არქიტექტურულა პეიზაჟი ამშვენებს. პერსპექ-
ტივაში გამოსახული გრძელი კედელი კომპისმაგვარი კარიბჭეებითა და აქეთ-

იქით ჩამოშვებული ფარდის კედლებით მთელ კომპოზიციას სიღრმეს ანიჭებს, ძეგლის კედლის ფერწერაში ხატვის ორი მანერა შეიმჩნევა, რაც ორი ოსტატის ხელს მოწმობს.

ზემოთ ითქვა, რომ დამიანეა სახელი „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულ წარწერაშია მოხსენებული. მხატვარ დამიანეს სახელს ვხვდებით აგრეთვე სატრიუმფო კამარაზე მოთავსებულ წარწერაშიც:

სცქნსოც:: იც-ისოც:: მცქცცც:: მცქ-სცქო.. ისო
ყუნოც:: ცცმუნსც:: მცმუნსც:: სუნ-მუნსც::
სუნ-სუნსც::..

(სახელითა ლეთისადათა მოხატა მონასტერი ესე კელითა ცოდვილისა დამიანეს ვაზრდილისა გერასიმესით).

ეს უფლებას გვაძლევს აღნიშნული კომპოზიცია დამიანეს მივკუთვნოთ. 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, ლაღი, ოსტატური, შეტყველი, მსუყე მონახშით გამოირჩევა, რაც მის ნახატებს „იმპრესიონისტულ“ იერს ანიჭებს. ამ მხრივ ტიპურია მოციქულთა სახეები „საიდუმლო სერობიდან“; პირისახის მოდელირების თითოეული მონახში დადებულია თამამად, მსუყედ და როგორც ამას ფერწერული ფაქტურა შეტყველებს, ერთი ამოსუნთქვით. შუბლის განათებულ ნაწილზე დადებულია ორი ფართო მონახში, უკრიშაღზე კი ერთი ფართო, მომრგვალებული მოყვანილობისა. ცხვირის მოდელირება შესრულებულია ერთი შევეთრად გავლებული მსუბუქი მონახშით. ამავე წესითაა მოდელირებული კისერი. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხატვის ფაქტურა იმდენად ნათელია, რომ რეპროდუქციებზეც კი შესაძლებელია თვალი გვაადევნოს მოდელირების მონახშის თანამიმდევრობასა და რაოდენობას. განსაკუთრებით საინტერესოა თმისა და წვერულეაშის დამუშავება. თმა, როგორც წესი, გადმოცემულია არა მთლიანი გრძელი ხაზებით, არამედ ფუძეზე დადებული ცალკეული პატარ-პატარა მონახშით. ეს მონახშები თმის ხვეულების მიმართულეობითაა განლაგებული, რაც მთელ თავს ექსპრესიულს ხდის. წვერ-ულეაშის მოდელირება იმავე თავისებურებებით ხასიათდება. თმისა და წვერზე სინათლის გრძელი ანარეკლი იშვითადად, ერთგვარი არქაიზმის სახით გვხვდება (წმ. მაკარის თავი, წმ. ონოფრე და სხვა).

მხგავს, მაგრამ ნაკლები სიმკვეთრით გამოხატულ მოვლენებს ვხვდებით კაპრიე-ჯიმის მოწაიკებში: „მისტრის“, „სერბიის“, „მაკედონის“, „ტრაპიზონის“, „ეკლესიებში“, ხობის (შერგილ დადიანის მხატვრობა), ნახატევის ტაძრებში და ა. შ.