

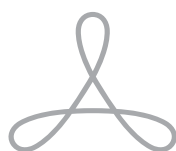


# ელგუჯა ამაშუკელი

ქანდაკე  
წერხე

**ELGUJA  
AMASHUKELI**

SCULPTURE  
PAINTING



მაგთიკომი  
**MAGTICOM**

2013

**მაგთი**  
**MAGTI**



**ჩვენ ქართულ საშემს ვაკეთებთ**



ტალანტის ნებისყოფა არაერთხელ დაუმარცხებია ბრძოლის ნიჭით დაჯილდოებული უსახო შემოქმედის ჯიქურ ენერგიას. ბოროტება ხშირად სიკეთის ლოზუნგით იკაფავს გზას. ამიტომ ტრიბუნას უფრო ხშირად მებრძოლი სინაკრისფერე იპყრობს და სხვათა ლანძღვა-გინებით იკმაყოფილებენ სულიერ ამბიციებს. მათ ავიწყდებათ, რომ ადამიანები ერთმანეთზე სიყვარულის ნიჭით მალდებიან და არა სწორად გამოძერწილი ყურით და მისი პლასტიკური ღირებულებით. მცდელობა იმისა, რომ პროფესიული ნორმები გაითიშოს ადამიანურ-ზნეობრივი ნორმებისაგან და დამოუკიდებელ ავტონომიად გამოცხადდეს, პიროვნული უსახობის ბოროტების გზით გადარჩენის მცდელობაა. მაღალი ზნეობა არა მარტო ყოფაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებაში ფიქსირდება და მისი მისია ამ ზნეობის მხატვრულად წარმოჩენაა.

The will-power of talent has many times been defeated by the obstinate energy of a featureless artist possessing the fighting spirit. The evil often fights its way forward on behalf of the good. That is why the orator's platform is frequently occupied by the bellicose ignorami satisfying their spiritual ambitions by severely criticizing others. They forget that a man surpasses others by his talent for love and not by a correctly modeled ear and or plastic value thereof. The effort to divide professional norms from the human and moral ones and to declare them as the independent autonomy is the effort to save the evil by means of personal featurelessness. High moral standards are revealed not only in everyday life but, first and foremost, in the art, and they aim at artistically displaying those moral norms.



## მოქანდაკის ხელისუფლება ჯიხუჯა ამაშუკელის კულტუროლოგიური მემორიალის მომენტი

„რა პატარაა ადამიანის ხელები. რა უმაღლ ილღებიან ისინი და რა მცირე დრო აქვთ მომადლებული მოძრაობისთვის. იმ ორი ხელის ნახვა გნადია, ათასობით ხელივით რომ იცხოვრა, როგორც ხელების მთელმა ამქარმა, სისხამ დილით რომ დაადგა ამ შემოქმედების გრძელ გზას; და იკითხავ, ვის მორჩილებენ ეს ხელები, ვინ არის ეს ადამიანი“.

რაინერ მარია რილკე

ამ ათიოდე წლის წინ, ერთმა ჩივირეკია ილუზიონისგმა „თბილისობასთან“ დაკავშირებით, „ქართველის დედას“ გაუჩინარება მოინადრინა; ცხადია, დროებით...

დამფრთხალმა ხელისუფლებამ ამ „ფოკუსისაგან“ შორს დაიჭირა— „ქართველის დედა“ საქართველოს ერთიანობის სიმბოლოა და საცირკო ნომრისათვის ვერ დაეთმოვით...

არადა, რობერტ მუზილის არ იყოს, მონუმენტები, მგონი, ისედაც გაუჩინარდნენ.

ფაქტია, ელგუჯა ამაშუკელისეული „ქართველის დედა“ სადღეისოდ, მოგვწონს თუ არ მოგვწონს, ქართული ურბანისტული ქანდაკების თავისებურ პარადიგმად რჩება, ჩვენი საქალაქო ლანდშაფტების ახალ მონუმენტალიზებულ გოპოგრაფიას რომ დაუდო სათავე, ამ ლანდშაფტების კულტურული სილუეტებიც დააკანონა და გერიტორიული იდეოლოგიებშიც, რახანია მედიალურ სივრცეებში რომ „ციმციმებენ“.

„ქართველის დედას“ სახით ამაშუკელმა პირველმა შექმნა ჩვენში მონუმენტური კულტურული იმპერატივის პრეცედენტი.

კულტურულ იმპერატივებზე კი, როგორც წესი, არ ლაპარაკობენ. ესაა პრეზუმციის ფორმა — კულტურული იმპერატივები მოლაპარაკების სფეროს განეკუთვნება.

ასეთივე იმპერატივით შემოაბიჯა თბილისის სივრცეში ვახტანგ გორგასლის ძეგლმა.

ამაშუკელისეული „გორგასალი“ — ესაა მკაცრი გამზირვა ყოველივე იმისა, რასაც „თვალის კვიდა“ მხედარმა დედაქალაქის დაარსების მომენტში.

და ეს უნდა ყოფილიყო სიყარიელე...

## POWER OF SCULPTOR'S HAND MODEL OF ELGUJA AMASHUKELI'S CULTUROLOGICAL MEMORIAL

“How small human hands are! How soon they get tired and how short time is assigned to them for moving. You wish to see the pair of hands having led the life like thousands of other hands, like a whole cooperation of hands, having set out the long journey of the creation early in the morning; and you will ask who those hands are subject to, who this man is.”

Rainer Maria Rilke

Some ten years ago or so a daring illusionist ventured to make The Mother of Georgians disappear on the day of the annual holiday of Tbilisoba; certainly for a shortest period of time...

The people in the government got startled and wouldn't hear another word about it. They said The Mother of Georgians was the symbol of the unity of Georgia and they would not allow anybody to show magic tricks on it...

However, as Robert Musil has it, monuments have disappeared all the same.

The fact is that The Mother of Georgians by Elguja Amashukeli, whether we like it or not, remains a kind of paradigm of Georgian urban sculpture, the initiator of a new monumentalized topography of our urban landscapes and the legalizer of both the cultural silhouettes and the territorial ideologemes thereof which have been “twinkling” in the medial areas for quite a long time.

Elguja Amashukeli was the first artist who created, as a result of erecting The Mother of Georgia, the precedent of cultural imperative in our country.

And the cultural imperatives are not discussed as a rule.

This is the form of presumption: cultural imperatives relate to the field of negotiations.

It was with such kind of imperative that the monument to king Vakhtang the Gorgasali (Vakhtang the Wolfhead, the

მაგრამ, სიყარიელე სულაც არ ნიშნავს „არარას“.  
 არც არარას და არც არყოფნას...  
 სკულპტურული განსხეულების თვალსაზრისით, სიყარიელეც ებმება სივრცულ „თამაშში“, როგორც მომავალ ადგილთა დაგეგმვა თუ – პროექტირება.  
 ამიერიდან, ამაშუკელისეულ ონტოპოეტიკაშიც მკვიდრდება სივრცის ერთგვარი პირველადი სიყარიელის გაგება.  
 და იქნებ, ეს სიყარიელე ეხმიანება საკუთრივ არსს იმ ადგილებისა, სადაც მისი ქანდაკებებია აღმართული.  
 ანდა, ეგებ სწორედ ეს „სიყარიელეა“ ამ მოწმენგთა არა იმდენად უჩინარი არსებობის, დაუსწრებლობის, რამდენადაც მარადიული „აქყოფნის“ სიმბოლო.  
 შესაძლოა, ამ მოწმენგებს თავად სჭირდებათ გახსენების რიტორიკული ფიგურები, თუნდაც იმგვარი დეკონსტრუქციისტული კონტექსტების ინვენცია ანუ გამოგონება, ხელახლა რომ წარმოგვიდგენს მათ „ძეგლურ“ ყოფიერებას.  
 აი, ისევ გამოჩნდა გორგასალი–ამაშუკელის ეს „ბრენდი“!  
 „Ужасный город, бесчеловечный город!“ – გასული საუკუნის 20-იან წლებში აღმოხდა გ. ფედოტოვს პეტერბურგზე.  
 ეს სიტყვები დღევანდელ თბილისს უფრო შეეფერება...  
 და მაინც, თუკი რაიმე მიგვანიშნებს ჩვენი დედაქალაქის არსებობაზე, ეს – გორგასლის ძეგლიცაა:  
 ხელისუფლების ამ იმიჯში, მიუხედავად ხაზგასმული იმპერსონალურობისა, მართლაც ბევრი რამაა სახასიათო – ხელმწიფის ხატი ლამისაა პორტრეტულადაც კი გამოიყურება.  
 სხვათა შორის, ცალკე გამოძერწილი გორგასლის „პორტრეტიც“ ბრუტალური ენერგეტიკითა და რაღაც ბურღელისეული მანერით ძალაუწევს ადრიაკ „მგლის თავის“ ასოციაციას.  
 ამაშუკელის „ვახტანგი“ ღიახაც, სტატიკურია; საზეიმოდ უძრავი და დაუძლეველი...  
 Ex-Stasis ასეთ ხატს არ შეშვენის!  
 და სტატიკურ ვერტიკალთა რიგშიკა–ინტერვალიკაც პროტაგონისტის ისტორიულ მნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს.



ელგუჯა ამაშუკელი სახელოსნოში. 1968  
 Elguja Amashukeli in his studio. 1968

founder of Tbilisi) entered the space of Tbilisi.

The Gorgasali by Amashukeli designates the strict viewing of everything the horseman saw in the moment of his initiating the capital.

And this should have been the emptiness...

The emptiness but not “nothing”.

Neither nothing nor non-existence...

From the point of view of sculptural incarnation, the emptiness also takes part in the spatial “game” by way of planning or projecting the future places.

Henceforward the understanding of a kind of initial emptiness of space establishes itself in the onto-poetics of Amashukeli.

And it may be well that such emptiness has something in common with the essence of the places where his sculptures are erected.

Or maybe such emptiness is the eternal symbol of the “being” of these monuments and not the symbol of their invisible existence, their non-attendance.

Perhaps these monuments require the rhetorical figures of recalling or at least the invention of such deconstructive contexts which would newly represent their “sculptural” being.

And now, here comes the “brand” of Gorgasali-Amashukeli again!

“Horrible city, inhuman city”, said G. Fedotov about St. Petersburg in the 1920th.

These words go very well to the Tbilisi of today...

And still, if there are certain things that mark the existence of our capital, the monument to Gorgasali is certainly among them.

This image of the power, notwithstanding its emphasized impersonality, nevertheless contains a number of tints: the king’s image looks like a portrait.

By the way, the “portrait” of Gorgasali which was modeled separately, involuntarily brings up the association with the “Wolf head”.

The Gorgasali by Amashukeli is static indeed: solemnly fixed and invincible...

Ex-Statis does not fit to such an image!

And the rhythmic and intervallics of static verticals speak of the historical significance of the protagonist.

No sheer elegance at all!

And, all the more so, no piquancy...

No shade of romanticized air!

Everything is framed within the inference which is purposeful and monumentally defined.

Both “The Mother of Georgians” and “The Gorgasali” turned into the emblems right away.

Those emblems were visible on any kind of products made in the Soviet Georgia starting with the badges and ending with machine tools.

By the way, The Mother of Georgians was nominated for the Rustaveli Prize by the staff of the Kirov Machine-Tool Plant together with the Union of Artists’ and the Union of Architects.

It was a distinguishing feature of that epoch.

The Mother of Georgians seems to have no place of its own and, by the way, it even “swings” spatially...

While The Father of Georgia – The Gorgasali – stands fixed in its place!



ელგუჯა ამაშუკელი სახელოსნოში. 1958  
Elguja Amashukeli at his studio. 1958

არავითარი შიშველი ელეგანტურობა!  
და მით უფრო, პიკანტურობა...  
არავითარი რომანტიზირებული „ფლერი“!  
ყველაფერი მიზანდასახული და მონუმენტურად განსაზღვრული  
ინფერენციის კალაპოტშია მოქცეული.  
„ქართველის დედა“ და „გორგასალი“ ხელაღვე ემბლემად იქცნენ.  
ეს ემბლემები ამშვენებდა „საბჭოთა საქართველოში“ გამოშვებულ  
ყველანაირ პროდუქციას, დანყებულს სამკერდე ნიშნებით, დამთავ-  
რებულს ჩარხებით.  
სხვათა შორის, „ქართლის დედა“ რუსთაველის პრემიაზე, მხატვართა  
და არქიტექტორთა კავშირებთან ერთად, კიროვის სახელობის  
ჩარხმშენებელი ქარხნის კოლექტივამაც წარადგინა.  
დრო იყო ასეთი!  
„ქართველის დედას“ თითქოსდა ადგილი არ გააჩნია; და, ასე  
განსაჯეთ, სივრცულადაც აქეთ-იქით „იჩნევა“...  
„ქართველის მამა“ – გორგასალი კი, „თავის ადგილზეა“!  
ასე მგონია, „ქართველის დედა“, როგორც მდებრე გამუდმებით  
ამონუმებს, დგას თუ არა თავის ადგილზე გორგასალი, როგორც  
მამრი...  
პირველი მათგანი 1958 წელს აღიმართა; მეორე – 1967 წელს...  
მას მერე, დედაქალაქის შეიცვალა...  
„ქართველის დედამ“, მოგვიანო საავტორო რედაქციით, შედარებით  
მდებრული იერი მიიღო; მასკულიზური იმიჯი ფემინიზურად  
გადახალისდა (თუმცა, მე მაინც „ძველი“ მერჩინა!).  
„გორგასალის“ სახეცვლილების დინამიკა კი ინსტიტუციური  
რაკურსების მხრივაც არ გამოხატულა – მეტეხი თავის ადგილზე  
დგას და ძირეული „თბილისური გეგმაც“ უცვლელია...  
სამაგიეროდ, „გორგასალიდან“ თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ  
ქუთაისში დადგმულმა „დავით აღმაშენებელმა“ შეიცვალა კონტექსტი.  
საერთოდ, ხეივანი „პირვას“ გიჟის არქაული მითოლოგიურ  
–რიტუალური ხატებიდან ანდა ე.წ. „თრაკიული“ მხედრიდან ანტიკურ  
მარკუს ავრელიუსამდე „ცხენოსნები“ გამუდმებით იცვლიდნენ  
დისლოკაციის ადგილს.  
აი, გორგასალი კი, ერთსა და იმავე ადგილასაა „მარად და მარად“...  
სამაგიეროდ, თავად იმიჯი ხელმწიფისა, მასთან მიახლოებისა  
და დაშორების კვალობაზე, თვალსა და ხელს შუა იცვლება;  
ქანდაკების „შინაგანი“ სივრცე, ჩაკეტილი და მიუკარგებელი, ოდნავი  
დაცილებისთანავე „ლია“ ხდება; და რეცეფციის ეს ეტაპებიც უკვე  
თავისთავად მინიშნებენ ძველთან და მის „გარე“ სივრცესთან  
ერთგვარი სამაყურებლო თამაშის პარტიკულარზე;  
ესაა სივრცის შინაგანი ლოკალიზაციისა და ადგილად ქცევის ის  
„ტენზია“, რომლის იშვიათი ნიჭითაც ამაშუკელი თავიდანვე გამოირჩა  
თავის თაობაში; გალანგი, რომლითაც იგი ოსტატურად ოპერირებდა  
და უკლებლივ ყველა მონუმენტურ ობუსში გვთავაზობდა აღქმის  
დინამიკურად ცვალებად სერიებს, სივრცულ პორიზონტზე  
ამოძრავებულ სტატუარ ემბლემატურ ხატებს; დედამინის ზოლიდან

To my mind, The Mother of Georgians, being a female,  
permanently checks whether the Gorgasali, a male, is still  
there...

The first one was erected in 1958, while the second one  
in 1967...

Since that time the capital has underwent changes...

The Mother of Georgians also underwent changes later by  
the efforts of the author himself and became more womanly:  
the masculine image was transformed into the feminine one  
(although I gave preference to the “old” version!).

As for the dynamics of the modification of The Gorgasali,  
it has not revealed itself even with respect of institutional  
angles: The Metekhi Church still stands in its place and the  
basic “text of Tbilisi” is yet unchanged...

But then, the monument to King David the Aghmashenebeli,  
erected almost 3 decades later in Kutaisi, has changed its  
context.

Generally, the horsemen always used to change their  
location starting from the archaic mythological ritual icons  
of Hittite Pirwa type or the so called Thracian rider to the  
antique Marcus Aurelius.

As for the Gorgasali, it still stands in its right place – “ever  
and ever”...

However, the image of the king gradually changes  
depending whether you approach it or retire. The “inner”  
space of the sculpture, closed and hard-to-reach, becomes  
“open” as soon as you move off a little; and these stages of  
reception indicate the score of a kind of spectator’s game  
with the “external” space of the sculpture.

This is the “techne” of internal localizing of the area and  
its transferring into a place which, the exceptional talent of  
Amashukeli distinguishing him among his contemporaries,  
the talent which he skillfully operated thus offering the  
dynamically changeable series of perception in all of his  
monumental opuses, the static emblematic icons set in  
motion on the spatial horizon, the phallic symbols erected  
from the earth line and fixing the internal space like the side-  
scenes - the space where from the unrestricted, direct view  
to the sculpture is opened.

This is the first sign of meeting a sculpture.

This is the sign which marks the Gorgasali.

Another matter is the viewing of a sculpture via circular  
movement, i.e. in a roundabout way and not via direct, linear  
approaching...

The sculptor does not leave any of such roundabout ways;  
the monument of “The Tiger and the Brave Young Man”,  
reminding us Gustav Vigeland, is so much blended in the  
contexts of the crossroads that it does not let you enter its  
“internal space”, does not allow to sense and feel it.

Even the Pirosmiani knelt with “benevolent modesty” as  
Parmenides would have it, with his head drawn into the  
shoulders, presents itself as self-sufficient, not allowing us  
to come near.

By the way, similarly self-sufficient is the Gorgasali’s  
horse, whose architectonic body constructed according to  
the “Cube” principle of Mesopotamian sculptures, with its  
lowered neck and its head drawn into the strong shoulders  
like the Assyrian or Persepolian horses, must mean the  
heavy yoke of the horseman, while the horseman himself  
embodies the king observing from the horizon of the  
observer within himself – the king who stands or, to be  
more precise, is fixed in the standing of the horse as the  
representative of his own self;

He is fixed or is sitting on the horseback...

That is why the Gorgasali is so erected, so imposing and  
so prominent...

And similarly prominent is the sculptor ...

აზიდულ ფალოსურ სიმბოლოებს, თავისებური კულისებივით რომ საზღვრავენ შინაგან სივრცეს; სივრცეს, საიდანაც გადაიშლება დაუბრკოლებელი პირდაპირი ხელი – ძეგლზე.

ესაა ძეგლთან შეხვედრის პირველი ნიშანი; და ეს ნიშანი აზის „გორგასალს“.

სულ სხვაა ძეგლის მოხილვა არა პირდაპირი, ლინეარული მიდგომით, არამედ წრიული მოძრაობით, ანუ შემოვლით...

ასეთ შემოვლით გზებს მოქანდაკე პრინციპულად არ გვიტოვებს; „ვეფხისტა და მოყმის“ მონუმენტშიც, გუსტავ ვიგელანდისეულ ასოციაციებსაც რომ იწვევს. ქანდაკება ისეა „ჩანერჩილი“ გზაჯვარედინულ კონტექსტში, რომ არ გიშვებს, შეხვიდე მის „შინაგან სივრცეში“, ბუნებრივად ანუ ემოციურად შეიგრძნო და განიცადო ეს სივრცე.

ფიროსმანიც კი, თავისი, როგორც პარმენიდე იცოდა, „კეთილ-განწყობილი კრძალვით“ მუხლმოყრილიც და მხრებჩამოყრილიც, თავის თავში „მრჩომად“ წარმოგვიდგება და სიახლოვეს არ გვიკარებს.

სხვათა შორის, ასეთივე თავის თავში მრჩომა გორგასლის ცხენიც, რომლის მესოპოტამიური ქანდაკების „კუბის“ პრინციპით კონსტრუირებული არქიტექტონიკური სხეული, ქედმოდრეკილი ანუ ასირიისა თუ პერსეპოლისის ცხენებივით, მძლავრ კორპუსში ჩარგული თავით, მხედრის მძიმე უღელსაც უნდა აღნიშნავდეს, თავად მხედარი კი, თავის თავში მდგომი ობსერვატორის თვალსაწიერიდან განმხილველ ხელმწიფეს, თავისი თავის წარმომადგენლად რომ დგას, უფრო ზუსტად ჩა-მდგარია ცხენის დგომაში;

ჩა-მდგარია, ანუ ზის ცხენზე...

ამიგომაცაა გორგასალი ასე წელგამართული; წარმოსადეგი; და გამო-ჩენილი...

და მოქანდაკეც, გამო-ჩენილი...

ასეა თუ ისე, ამაშუკელი, მუდამ „ანალიტიკურად“ განგვისაზღვრავს ძეგლ-თან (და არა ძეგლ-ში) ყოფნის მოღუსს, რომელიც არა მხოლოდ



ვახტანგ გორგასალი. 1959-1967. ბრინჯაო. თბილისი  
Vakhtang Gorgasali. 1959-1967. Bronze. Tbilisi

კულტუროლოგიური და გნებავთ, სოციოლოგიურია, არამედ, რაც ყველაზე არსებითია, ონტოლოგიური.

სხვა „ნარატივა“ ის, რომ ეს ძეგლები, მათი „შინაგანი“ სივრცის საზღვრებზე – კულისების სიმაღლის დარად იცვლიან მასშტაბს და თანდათანობით და „ხანირი“ მიახლოებისას „იზრდებიან“...

ამაშუკელი, უპირველეს ყოვლისა, თბილისის მოქანდაკეა; სწორედ მას ხვდა წილად დედაქალაქის მონუმენტური სახელები.

ასე მოიპოვა ელგუჯა ამაშუკელმა მოქანდაკის ხელის უფლება.

ამასობაში, მოქანდაკის ხელის უფლება ხელისუფლების მოქანდაკის ანგაჟირებულ სტატუსთანაც გაირითმა.

ამაშუკელმა „გორგასალით“ შეძლო ხელისუფლების ნების დამაჯერებელი რეპრეზენტაცია: გორგასლის ხელის უფლების შესვლით დამკვიდრდა, როგორც საკუთარი ხელის უფლების მოქანდაკე.

გორგასლის ზეანული ხელით ამაშუკელმა ჩვენს მონუმენტურ

One way or another, Amashukeli is always “analytical” in determining the modus of our being near the monument (not in the monument) which is not only the culturological and, if you wish, the sociological but the ontological modus, the most essential thing.

Another matter is that these sculptures, on the boundaries of their “internal” spaces, change their scale like the side-scenes and “grow” as we approach them gradually...

First and foremost, Amashukeli is the sculptor of Tbilisi; it has fallen to his lot to monumentally name the capital.

That was how Elguja Amashukeli won the power of sculptor's hand.

Meanwhile the power of sculptor's hand became rhymed with the status of the sculptor engaged by the state power.

Amashukeli managed to trustworthily represent the government's will in his Gorgasali: the gesture of Gorgasali's powerful hand entitled him to become established as the sculptor possessing the power of hand.

Amashukeli, with the arisen hand of Gorgasali, introduced and established the discourse of the power as of the culture in our monumental sculpture, of the power which implements the ruling as such in the culture.

The ruling indeed conveys the implications stipulated by the power: the strength and the governing, the kingship and the magnanimity.

These implications will later flash in the forward gesture of the Lionman erected in Gori city where such powerfulness of the hand may even be associated with a kind of “gymnastics”.

And (that is the most significant) a sculpture is an instrument for conquering the space for Amashukeli. The sculpture itself realizes the space and wields power thereover.

In short, a sculpture conquers space, and such conquest provokes the man to completely subordinate the space.

In this respect a sculpture is a form of expressing of the space and, at the same time, a form of expressing the sculptor. Meanwhile, whereas the essence of the space itself is not defined yet, the term “artistic space” seems the more obscure.

Amashukeli's Gorgasali was the first of our sculptures to voice the meaning of the space as of the place-releasing – the space which, in its turn, leads us to particular places, the places ready to be inhibited.

This is how the space makes room for “something” thus giving possibility to such “something” to establish itself as the openness and enabling it to become prominent...

This is how we approach his majesty space and the ontothematism of its governor sculpture step by step.

And everything is settled by the capacity, the complete capacity which does not divide the space, where the “surface” neither covers something “internal” nor confronts it to “external”...

And at this point the thing that used to be called the capacity completely loses its name.

Thus spoke Heidegger.

Rodin treated his creations just like the space treats the things having thrown themselves in the mercy thereof during many centuries...

And thus spoke Rilke.

In Amashukeli's monuments the space is “occupied” (and held) by the limited openhandedness, and in this regard his sculptures are characterized with a kind of constraint.

The sculptor presents the things visible from far away and surrounded not only by the adjacent area but by the limitless heaven as well. Each of his sculptures, standing against the background of the heaven does not reflect the distance by its living surface but stays alone in the silent eternity of the



გამარჯვების მემორიალი. 1967. ბრინჯაო. ფოთი (მალთაყვა)  
Memorial of Victory. 1967. Bronze. City of Poti (Maltakva)

ქანდაკებაში შემოიღანა და დაამკვიდრა პერობის, როგორც კულტურის დისკურსი; პერობისა, რომლის მეოხებითაც კულტურაში ხორციელდება ბაგონობა, როგორც ასეთი.

ლიახაც, ბაგონობა გამოხატავს ხელის-უფლებაში ნაგულისხმევ იმპლიკაციებს: ძალას და მპყრობელობას, ზეობას და დიდსულოვნებას. და ეს იმპლიკაციები მოგვიანებით კვლავაც გაიქცევა გორში აღმართული ლომკაცის წინმსწრადფელ ჟესტში, სადაც ეს ხელ-მპყრობობა ერთგვარ „ტან-ვარჯიშთან“ კი შეიძლება ასოცირდეს. რაც მთავარია, ამაშუკელისათვის თვით ქანდაკება სივრცის პერობის ინსტრუმენტი. ქანდაკება თავად ახორციელებს სივრცეს და ბაგონობს მასზე.

მოკლედ, თავად ქანდაკება იპყრობს სივრცეს; ეს უკანასკნელი კი, ადამიანს სივრცის საბოლოო დამორჩილების პროვოცირებისკენ განაწყობს.

ამ გაგებით, ქანდაკება სივრცის ერთგვარი გამოთქმის ფორმაცაა; და იმავდროულად, თვით მოქანდაკის გამოთქმის ფორმაც. ხოლო, ამასობაში, იმდენად, რამდენადაც თვით სივრცის საკუთრივი არსი არ გარკვეულა, გერმინი „მხაგრული სივრცე“ მით უფრო ბუნდოვანი რჩება.

ამაშუკელისეულ „გორგასალში“ ჩვენს ქანდაკებაში პირველად გაიქცევა სივრცის, როგორც ადგილთა გამოთავისუფლების ნოტა; სივრცისა, რომელიც თავის მხრივ, აგარებს (და დაგვარებს) ცალკეულ ადგილებში; ადგილებში, გასაცხოვრისებისთვის რომ არიან გამზადდებულნი.

ასე უთმობს სივრცე ადგილს... „რაიმეს“; გასაქანს აძლევს ამ „რაიმეს“, როგორც ღიაობას, შესაძლებლობას აძლევს, გახდეს თვალ-საჩინო...

ასე, ნაბიჯ-ნაბიჯ მივებახლებით მის უდიდებულესობა სივრცეს და მისი თვით-მპყრობელი ქანდაკების ონგოთემაციზმს.

ყოველივე კი, მოცულობით წყდება; მთლიანი მოცულობით, რომელიც აღარ ანაწევრებს სივრცეს, სადაც „ზედაპირი“ აღარ მოსავს რაღაც „შინაგანს“; აღარ უპირისპირებს „გარეგანს“...

აი, ამ პუნქტში კი, ის რაც იწოდებოდა მოცულობად, კარგავს თავის ამ სახელს.

ესე იცყოდა ჰაიდგერი.

როდენი ისე ექცეოდა თავის ქმნილებებს, როგორც სივრცე ექცევა იმ საგნებს, საუკუნეობით სივრცის ამარა რომ მთენილანო...

ეს უკვე რილკეა.

ამაშუკელისეულ მონუმენტებში სივრცე ლიმიტირებული ხელგახსნი-ლობითაა „დაკავებული“ (და შეკავებულიც) და ამ გაგებით მისი

space.

In every particular case Amashukeli applies a well-considered gesture for his protagonist to held the space rather than to use the lively modeled surface; however, he still manages to make the high higher and the deep deeper by taking advantage of the culminating points of the surface.

And again, the “plastics” gives place to the “sculpture”; the “line of Rodin” is defeated by the “line of Maioli”, although the self-sufficient vital energy of the form still gains strength at the cost of empty space.

On the other hand, Amashukeli “estimated” from the very beginning that a monument was a dimensional and cartographic projection of a landscape space as well as a means of aesthetic, historical, cultural and geopolitical regulation thereof.

Amashukeli's sculptures are involved in the virtual mode of space arrangement and act, like some monumentalized maps, as the territorializers of the space, the administrative markers thereof and even as the virtual motive forces.

The monumentalized territorialization helps the city dwellers to subconsciously identify themselves as the citizens and feel themselves the city inhabitants.

It may be said that Amashukeli has newly legalized the status of a city to a number of inhabited areas of Georgia by applying the power of his hand.

This is how the topos of meeting the real and the unreal, the history and the modernity is being constituted - the topos or the place without which no political, cultural, social or even militaristic strategy would be possible.

An integrated territory with political and cultural status implies two kinds of landscape: rural and urban ones.

In the first one the Terra Mater is the supreme value with other symbolic forms of the being accompanying it.

The second one – the city – is quite projectable which certainly does not exclude the factor of spontaneous irrationalism.

At any rate, the urbanistic topology is characterized by rigidity and ideal sturdiness which fills the urban forms of Dasein-type with hysterical and neurotic contents and involves the nostalgia for actual and profound relation to the body of Mother Earth.

As for a seaport, it is another story!

Near the city of Poti, in Maltakva, in his Memorial to the Hero Seamen Amashukeli tries (jointly with his inseparable architect Vakhtang Davitaia) to apply the simulacrum of sea waves in order to subdue the space deprived of any reference points and to localize it, i.e. to construct it as a “place”.

Unlike the Mother Earth and the archaic depth thereof the urban landscape lacks the transcendent vista; and the monumental “text” to be inserted into such landscape needs to be ideal, sterile and schematic.

And Amashukeli is aware of it (indeed, he is!)...

The “cold”, extraneous linearity and the synchronization of vertical and horizontal lines of his monumental compositions correspond to the rational rhythm of urban landscape, naturally unreadable in the models.

It is really so that a monument is uncompleted, unfinished in the main in the model and even in the natural-size version.

Only the space is able to complete such sculpture, to determine the tessitura - the height of the voice - of sculptural timbre.

All of the Amashukeli's sculptures, notwithstanding their uneven artistic value, are completed only in the space. Only the “spatial temple” and the acoustic continuum thereof can verify the pitch of monument's sounds, the clearness of sculptural “tessitura”.

ქანდაკეის ერთგვარი შემოჭილობით ხასიათდებოდა.

მოქანდაკე თვალწინ გვიდგამს შორით ხილვად საგნებს, გარემოს უსს არა ოდენ ახლომდებარე სივრცით, არამედ უკიდვანო ზეცითაც; ოღონდ, ამ ზეცის ფონზე, მისი ქანდაკებები ცოცხალი ზედაპირით კი არ აირეკლავენ შორეთს, არამედ მარგოდმარგო დგანან სივრცის მდუმარე მარადისობაში.

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ამაშუკელი თავისი პროგნოზისგების ზედმინეებით „მოფიქრებული“ ჟესტით უფრო აკავებს სივრცეს, ვიდრე ცოცხლად ნაძერწი ზედაპირით, თუმცა ზედაპირის კულმინაციური წერტილებით მაინც ახერხებს ამალღებულის ამალღებას და ჩაღრმავებულისათვის მეტი სიღრმის მინიჭებას.

„პლასტიკა“ ამჯერადაც „სკულპტურას“ უთმობს ადგილს; „როდენის ხაზზე“ აქაც „მაიოლის“ ხაზი მძღაურობს, თუმცა ფორმის თავისთავადი ვიგაღური ენერგეტიკა მაინც ცარიელი სივრცის ხარჯზე იკრებს ძალას.

მეორე მხრივ, ამაშუკელმა თავიდანვე „გათვალა“, რომ მონუმენტი ლანდშაფტური სივრცის მოცულობით-კარგოგრაფიული პროექციაცაა და ამ სივრცის არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ისტორიულ-კულტურული და, გნებათ, გეოპოლიტიკური მონესრიგების ფორმაც. ამაშუკელისეული ძეგლებიც სივრცის ორგანიზაციის ამგვარ ვირტუალურ რეჟიმში არიან ჩართულნი და როგორც მონუმენ-ტალიზებული რუკები, თვით ამ სივრცის ტერიტორი-ალიზაციის, მათი აღმინისტრადიული მარკერების, სიმბოლურ მოძრაობაში მომყვანი ბერკეტების როლსაც კი ასრულებენ.

ქალაქის მკვიდრი ქვეცნობიერად, საკუთრივ მონუმენტალიზებული ტერიტორიალიზაციის მეშვეობითაც ახდენს ერთგვარ თვითიდენ-ტიფიკაციას, მოქალაქედ – ქალაქის მკვიდრად თვითგანცნას.

შეიძლება ითქვას, რომ ამაშუკელმა თავისი ხელის უფლებით საქართველოს არაერთ დასახლებულ პუნქტს ხელახლა დაუკანონა ქალაქის სტატუსი.

ასე კონსტიტუირდება რეალურისა და ირეალურის, ისტორიისა და თანამედროვეობის შეხვედრის გოპოსი, ანუ ადგილი, რომლის გარეშეც ნებისმიერი პოლიტიკური, კულტურული, სოციალური და თუგინდ, მილიტარისტული სტრატეგია შეუძლებელი იქნებოდა.

პოლიტიკურ-კულტურული სტატუსით ერთიანი ტერიტორია ორგვარ ლანდშაფტს – რურალურსა და საქალაქოს – გულისხმობს.

პირველ მათგანში უზენაეს ღირებულებად ითვლება Terra mater და მისი თანამდევი, ყოფიერების სხვა სიმბოლური ფორმები.

მეორე მათგანი ქალაქი კი, პროექტანტულია, გეგმარებადი, რაც, ცხადია, სპონტანური ირაციონალიზმის ფაქტორსაც არ გამორიცხავს.

ყოველ შემთხვევაში, ურბანისტულ გოპოლოგიას სიმკაცრე და იდეალური უკომპრომისობა ახასიათებს, რაც Dasain-ის ქალაქურ ფორმებს ისტერიულ-ნევეროგიული შინაარსითაც ავსებს და დედა-მინის სხეულთან აქტუალურ-სიღრმისეული მიმართების ნოსტალგიასაც გულისხმობს.

აი, სულ სხვაა საპორტო ქალაქი!

ფოთთან, მალთაყვაში, ე.წ. გმირ მეზღვაურთა მემორიალში, ამაშუკელი (თავის განუყრელ არქიტექტორთან – ვახტანგ დავითაიასთან ერთად) ზღვის ტალღების პლასტიკური სიმულაციით ცდილობს უორიენტირო სივრცის დამორჩილებას და მის ლოკალიზაციას – „ადგილად“ კონსტრუირებას.

დედამინისა და მისი არქაული სიღრმისაგან განსხვავებით, ქალაქური ლანდშაფტი ტრანსცენდენტურ პერსპექტივას მოკლებულია; და ასეთ ლანდშაფტში ჩასანერი მონუმენტური „გესტიკი“ მკაცრი, იდეალური, სტერილური და სქემატური უნდა იყოს.

ეს იცის (ღიახაც, იცის!) ამაშუკელმა...

ქალაქური ლანდშაფტის რაციონალიზებულ რიგმს შეესაყვისება მისი მონუმენტური კომპოზიციების „ცივი“, არაორგანული ხაზობრიობა, ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების სინქრონიზაცია, რაც ბუნებრივია, ესკიზში ვერ იკითხება.

ასეა, ესკიზში (და მოდელშიც) მონუმენტი დაუსრულებელია; პრინციპულად დაუსრულებელი.

ასეთ ქანდაკებას მხოლოდ სივრცე ასრულებს; სივრცე ადგენს სკულპტურული „გემბრალობის“ ტესტიურას – ხმის სიმალღეს.

ამაშუკელის ყველა ქანდაკება, თავიანთი არათანაბარი მხატვრული ღირებულების მიუხედავად, მხოლოდ სივრცეში სრულდება; საკუთრივ „სივრცის გაძარში“ და მის აკუსტიკურ კონცინუუმში შეიძლება შემონდეს მონუმენტური ბგერების სიმალღე, სკულპტურული „ტესტიურის“ სისუფთავე.

ქალაქური ლანდშაფტი იმითაც ენიანადმდეგება რურალურს, რომ იგი მარადიულობის სხვაგვარ სიმბოლურ დისკურსებსა და

There is one more aspect where the urban landscape contradicts the rural one: it is the expression of other kinds of symbolic discourses of eternity and of the thought accumulated in the metaphoric constructs.

Thus Amashukeli managed to discover such paradigm of urban landscape sculpture that proved to be fully effective within the frame of his artistic method.

He also managed to form such inorganic – structurized tectonics – variety of monument which almost does not react to the natural soil.

He was destined by the fortune to play the role of a sculptor who would meet the demands of the government bodies and express the discourse thereof embodying at the same time the aesthetics of moderate épatage with caution, tact and correctness (or, to be more precise, political correctness).

The highly respectable professional and the master of refined compromise had never been a radical and that was why the society almost painlessly bore his monumental injections given in the most sensitive points.

Let us take, for example, the psychoanalytical context of his Mother of Georgians for which the author should not be held liable: he was a blind weapon in the hands of the collective subconscious like the sword deconstructed into a naked phallic symbol.

Not a single monument by Amashukeli had grown into a cast iron scandal, although those monuments always ran the danger of being dismantled sooner or later.

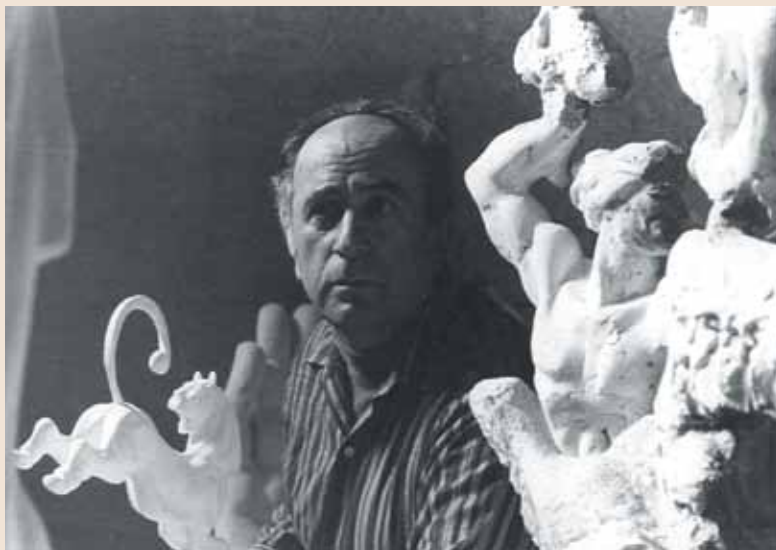
This is a hereditary syndrome of our chaotic society for which a monument means temporariness instead of reflecting eternity.

This is a kind of form of protest against the power of sculptor's hand, the desire of a citizen to reserve the right of destroying a monument (since he has not got the right to erect it).

Amashukeli's method confirms that the logic of a sculpture is inseparable from the logics of a monument.



ღიღების მონუმენტი. 1965-1967. ბრინჯაო. ფოთი  
Monument of Glory. 1965-1967. Bronze. City of Poti



ელგუჯა ამაშუკელი სახელოსნოში. 1987  
Elguja Amashukeli in his studio. 1987

მეგაფორულ კონსტრუქციებში აკუმულირებულ საზრისს გამოხატავს. ასე რომ, ამაშუკელმა მოახერხა, მოეძებნა ურბანისტულ-ლანდშაფტური ქანდაკების იმგვარი პარადიგმა, რომელიც მისი შემოქმედებითი მეთოდის ჩარჩოებში ბოლომდე „მუშაობდა“.

ამასთან, მან შეძლო გამოეყვანა მონუმენტის ისეთი არაორგანული სტრუქტურირებული – ტექტონიკური „ჯიში“, რომელიც ბუნებრივი ნიადაგის მიმართ თითქმის აღარ რეაგირებს.

ფორტუნამ სწორედ მას არგუნა, შეესრულებინა იმ მოქანდაკის როლი, რომელიც ოფიციალური მოთხოვნებიდან დააკმაყოფილებდა, ხელისუფლების დისკურსსაც გამოხატავდა და იმავდროულად, ფრთხილად, გაქტიანად (პოლიტ)კორექტულად განასახიერებდა ზომიერი ეპატაჟის ესთეტიკას.

ეს რესპექტაბელური პროფესიონალი და რაფინირებული კომპრომისის ოსტატი არასოდეს ყოფილა რადიკალი; და ამიგომაცაა, რომ სოციალური თითქმის უმცირესობის უმცირესობის კოლექტიური არაცნობიერის თუნდაც ყველაზე მგრძნობიარე პუნქტებში ნაჩვენებ მის მონუმენტურ ინექციებს.

აი, თუნდაც „ქართლის დედის“ ფსიქონალიტიკური კონტექსტი, რომელზე „პასუხიც“, ცხადია, ავტორს არ მოეთხოვება – იგი ისეთივე ბრმა იარაღია კოლექტიური არაცნობიერის ხელში, როგორც გაშიშვლებულ ფალოსურ სიმბოლოდ დეკონსტრუირებადი მახვილი.

ამაშუკელის არც ერთი მონუმენტი არ გადაზარდოვდა ბრინჯაოში ჩამოსხმულ სკანდალში; თუმცა, ეს მონუმენტები ფარულად მუდამ ატარებდნენ ადრე თუ გვიან მათი დემონტაჟის საფრთხეს.

და ესეც ჩვენი ქაოსოციუსის მემკვიდრეობითი სინდრომია, რომლისთვისაც ნაცვლად იმისა, რომ მონუმენტი აღზევდადეს მარადისობას, პირიქით, აღნიშნავს დროებითობას.

ეს, გარკვეული გაგებით, მოქანდაკის ხელის უფლებისადმი განუღიპი პროტესტის ფორმაა, რიგითი მოქალაქის სურვილი – მონუმენტის აღმართვა თუ არა, მისი ჩამოგდების უფლება მაინც დაიგოვოს.

ამაშუკელის „მეთოდის“ ადასტურებს: ქანდაკების ლოგიკა მონუმენტის ლოგიკისგან განუყოფელია.

ქანდაკება მემორიალური რეპრეზენტაციაა, გარკვეული ადგილებისთვისაა განიზრახული, და მონოდებულა სიმბოლური ენით მოგვითხროს თვით ამ ადგილთა სემანტიკაზე; მათ მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე...

ამაშუკელის ყველაზე ძლიერი და გიჟური ასპექტი ხელოვნების Genius loci ანუ, მოქანდაკისავე დეფინიციით, „მეექვსე გრძნობა“ (თუმცა, ფსიქოლოგიაში ათი გრძნობა გამოიყოფა).

ყოველ შემთხვევაში, ადგილის სულის განცდაა, „კამერულ-ინსტრუმენტულ“ ქანდაკებას მონუმენტური „ორაგორიისგან“ რომ განასხვავებს.

ორად ორი ასეთი მოქანდაკე XX საუკუნის ქართულ სკულპტურაში – ამაშუკელი და ბერძენიშვილი; ბერძენიშვილი და ამაშუკელი...

ღიახ, მონუმენტალისტიკა – par excellence უსახელო სივრცისათვის სახელის დარქმევის, დასახელების (და დასახლების) აქტია, ადგილად ქცევის, სივრცის დალაგების, მისთვის გოპოლოგიური გარკვეულობის

A sculpture is a memorial representation intended for a particular place, and using a symbolic language to talk of the semantics, the significance and the purpose of that place...

The strongest and the most typical aspect of Amashukeli is the sense of genius loci of art or, according to the sculptor himself, the “sixth sense” (although psychology differentiates 10 senses).

One way or another, it is the sense of genius loci that differs a “chamber instrumental” sculpture from a monumental “oratorio”.

There were but two of such sculptors in the 20<sup>th</sup> century Georgian sculpture: Elguja Amashukeli and Merab Berdzenishvili...

Yes, the monumentalistics is par excellence the act of naming an unnamed space, the act of transforming it into a place, the act of arranging the space and the act of assigning a topological definiteness thereto.

It was how Amashukeli has named or arranged the spaces where his sculptures ring as the real monumental oratorios.

We could endlessly speak of the plastic merits of each of them, although the main thing is that a space is meant behind those monuments, a space which may be defined as negative.

This is the space of the inexistence of a place, the space of the homelessness thereof, the space whose “language” is familiar to the sculptor.

It is a fact that those monuments are built, planned and estimated on a rigidly rationalized structure or a module...

Generally, it is alien to Amashukeli's nature to make uncontrolled “shots” to the space because an urban sculpture is generally a representative of civil or rationalized society, and thus a monument “serving” such society should not express any ecstasy, unbounded fantasy and deviation from the system...

By applying the power of his hand and his well-considered tact Amashukeli managed to “conquer” Georgia from the center to the peripheries.

With the monuments erected one after another during the 1960th and 1970th - the verticals to be refracted in the horizon of the future – he established the culture of emblematic and symbolic signs.

One of such successful “verticals” was The Mother of Colchians erected in Poti in 1976 which is fallen down now and expects to be roused up by the government.

The immobility is its pivotal sign;

The firmness, the hermeticity and the “stasis” are the direct visual referents of monuments by Amashukeli.

The sculptor gave the first ecstatic signal in his Monument to Glory erected in Gori 1979.

It was followed by the sculpture to the “ABC Book”.

In the first case he raised a monument to the representant of the destroying will and in the second one - to the victim of that very representant, the formidable ruler.

And again, he gave the main parts to the places:

Gori was the birthplace of the “Great Young Man”, while the embankment in Tbilisi – the place of massacre of the “Stalinist” demonstrators in 1956.

The government swallowed both “simulacres”.

It is clear even without any special connotation of iconic referents that the L'homme is a Dionysian character, while a “Great Young Man” “riding” a lion (sic!), according to its cultural genetics - a hero of Dionysian mysteries.

This is the face wrinkled by the metamorphoses of destroying and building the universe, the face expressing ecstasy, dramatism, romantics and, what is the most

მიკუთვნების აქტი.

ასე დაასახელა ანუ დააღაგა ამაშუკელმა ის სივრცეები, სადაც ღიახაყ, მონუმენტური ორატორიებივით ჟღერენ მისეული ძეგლები.

თითოეული მათგანის პლასტიკურ ღირსებებზე დაუსრულებლივ შეიძლება პოლემიკა, თუმცა, მთავარი მაინც ისაა, რომ ამ მონუმენტების მიღმა იგულისხმება სივრცე, რომელიც შეიძლება აღინიშნოს, როგორც „ნეგატიური“.

ესაა ადგილის არყოფნის, მისი „უბინაობის“ სივრცე, რომლის ენაც მოქანდაკემ იცის...

ეს მონუმენტები მკაცრად რაციონალიზებულ სტრუქტურაზე, თუგინდ მოდულზე არიან აგებულნი, დაგეგმილნი, გათვლილნი...

და საერთოდ, ამაშუკელის ნაგურისთვის უცხოა უკონტროლო „გასროლები“ სივრცეში: ურბანული ქანდაკება ხომ, არსებითად, სამოქალაქო სოციალისტური, როგორც რაციონალიზებული საზოგადოების გამომხატველია. ამგვარი სოციალისტური „მომსახურე“ მონუმენტიც არ უნდა გამოხატავდეს ექსტაზს, მოუთხოვავ ფანტაზიას, სისტემიდან გადახვევას...

ამაშუკელმა თავისი ხელის უფლებით, ოთხი ათეული წლის მანძილზე გააზრებული კაცით „დაიპყრო“ საქართველო – ცენტრიდან პერიფერიამდე.

60-70-იან წლებში ზედიზედ აღმართული მონუმენტებით, როგორც სამომავლო პორიზონტში გარდასაღები ვერტიკალებით, შექმნა ემბლემური ნიშანთა და ნიშან-სიმბოლოთა კულტურა.

ერთი ასეთი წარმატებულ „ვერტიკალთაგანი“ 1967 წელს ფოთში აღმართული „კოლხი დედა“ იყო, ამჟამად, ნაქცეული რომ ელის ხელისუფლების მიერ წამოყენებას.

მისი უმთავრესი ნიშანაც უძრაობაა;

ურყევობა, სტაბილურობა, პერმეულობა, „სტაზისურობა“ ამაშუკელის მონუმენტთა უშუალო ვიზუალური რეფერენტებია.

პირველი ექსტაზური სიგნალი მოქანდაკემ 1979 წელს გორში აღმართული ე.წ. „დიდების მონუმენტი“ მოგვცა.

ამას მოჰყვა „დედაენის“ ძეგლი.

ჯერ დამანგრეველი ნების რეპრეზენტაცია დაუდგა ძეგლი, შემდეგ – ამ ნების რეპრეზენტაციის, როგორც „მაოხრებელი გზის“, მსხვერპლს.

კვლავაც ადგილებს ათამაშა მთავარი როლი:

გორი – „ღიადი ქაბუკის“ აკვანი;

თბილისი, სანაპირო – 1956 წლის „სტალინისგ“ დემონსტრანტთა მასობრივი ჟლეტის ალაგი.

ხელისუფლებამ ორივე „სიმულაკრი“ მოინელა.

იკონიკური რეფერენტების საგანგებო კონოტაციის გარეშეც აშკარაა, რომ L'homme-კაცი დიონისური პერსონაჟია. ლომზე „ამხედრებული“ (sic!) „ღიადი ქაბუკი“ კი, თავისი კულტურული გენეტიკით, დიონისური მისტერიების გმირია.

აი, სამყაროს ნგრევა-შენების მეგამორფოზებით დაღარული სახე, რომელშიც ერთდროულად იკითხება ექსტაზურობაც, დრამატიზმიც, რომანტიკაც, და რაც მთავარია, „სასონარკვეთილი ოპტიმიზმი“.

L'homme-კაცი ზეადამიანიცაა და პოსტადამიანიც...

მეტიც, ესაა საბჭოურ-ცხოველური ინიციატივის პროტაგონისტი, გოგალიტარული „წმინდა მამა“ – სტალინი; უფრო ზუსტად, პროტოსტალინი.

მონუმენტის ერთგვარი პლერომაა შუა საუკუნეების ცნობილი ქართული ქედური გონდო „წმინდა მამაი ლომზე“.

მეორე მხრივ, ჩვენ წინაშეა სტალინის, როგორც „შინმოუსვლელის“ მონუმენტი.

მაგრამ, რაღაა ეს ლომი?

ცხოველი?

აღბათ, არა!

იქნებ, ორთოპედიული დანადგარი უფროა, რომელიც „ღიად ქაბუკს“ სჭირდება იმისთვის, რათა დროებით მაინც დაიოკოს სოციატატურად დამორგუნავი ტრანსგრესია.

და საერთოდ, ცხოველი ხშირად გამოდის „ყავარჯნის“ როლში. თუნდაც, ტურგენივისეული გერასიმისთვისაც მუშა ხომ ორთოპედიული დასაყრდენი უფროა, ვიდრე ჩვეულებრივი პირუტყვი – ძაღლი.

ამ გაგებით, მოქანდაკეს ძალზეც შეიძლებოდა შემოესვა თავისი ლომკაცი.

ზეკაყის მსგავსად ლომკაციც „ნახევრად მხეცია, ნახევრად ადამიანი“. ეს სფინქსური არსება თავის სტიქიურ გემპერამენტს დიონისური სამყაროს ყველა მერიდიანზე ავლენს. თვით დიონისური სამყარო კი ძალის ნებათა დაპირისპირების პოლიგონია, სადაც

significant, the “optimism of despair”.

L'homme is a superman and a postman at the same time...

And what is more, he is the protagonist of Soviet brutal initiation, totalitarian “Holy Father” – Stalin or, to be more precise, a ProtoStalin.

The “Holy Father Riding a Lion”, a well-known medieval Georgian chased tondo acts as a kind of pleroma of the monument.

On the other hand, we view the monument to Stalin who “didn't” return home from the war”.

But what about the lion?

Is it an animal?

Supposedly, no!

It should be an orthopedic device required by the Great Young Man to escape the societatically depressing transgression for at least a short time.

Generally animals often play the role of a crutch. Turgenev's Gerasim, for instance, sees Moomoo as an orthopedic device rather than an ordinary animal – a dog.

If that is so the sculptor could successfully make his lion-man ride a dog.

Like the Superman, the lion-man is half-beast and half-man, a Sphinx-like creature revealing its primordial temperament on every meridian of the Dionysian world. As for the Dionysian world itself, it is the field of collision of the wills where the Fair Beast, the knight full of wild passion, wins a victory and halos himself as a result of establishing the cult of his own personality.

The establishing of personal cult is the integral feature of the totalitarian ethos of a superman.



ქართულის დედა. 1958-1963. ფოლადი. თბილისი  
Mother of Georgia. 1958-1963. Steel. Tbilisi



ერნსტ ნეიზვესტნი. ვახტანგ დავითაია, ლია სტურუა და ელგუჯა ამაშუკელი სახელოსნოში. 2000

Ernst Neizvestny. Vakhtang Davitaia, Lia Sturua and Elguja Amashukeli in his studio. 2000

იმარჯვებს ველური ვნებით აღსავსე რაინდი – „ქერა ბესგია“, რომელიც ქმნის რა საკუთარი პიროვნების კულტს, შარავანდედით იმოსავს თავს.

საკუთარი თავის გაკულტება ზეკაცის ცოცხალი ფიგურის ეთოსის განუყოფელი თვისებაა.

მაგრამ, როგორია ამ ეთოსის წინამძღვრები?

ზეკაცის მორალურ (თუ ამორალურ) პოსტულატებზე პასუხი გამოიყვანება საკითხის ამგვარი დასმიდან: რა არის ღირებულება, ანდა – რა არის ღირებულება?

ღირებულება ის, რაც არსებობის სიმტკიცეს განაპირობებს.

აქ თვითშენახვასა და თვითგადარჩენაზე კი არა, საკუთარი გავლენის სფეროს გაფართოებაზე, უფრო ზუსტად, სხვათა ნების დაძლევაზეა ლაპარაკი.

ამ კონტექსტში, ძალის ნება თვითშენახვა-თვითგადარჩენის ინსტინქტს კი არ თრგუნავს, უბრალოდ, „ღლის წესრიგიდან“ ხსნის.

აი, ამ გზით შემოდის ყოფიერების ასპარეზზე გიპი ძალის ნებით აღტკინებული ზეკაცისა, რომელიც პრინციპული ანტიპოლია ქვეყნის პასიონარობით აღბეჭდილი ფაუსტური გიპისა.

სხვათა შორის, ზეკაცი (თუ L'homme-კაცი), გარკვეული გაგებით, ფაუსტური პარადიგმაცაა, ოღონდ ფაუსტის კომპლექსი კონსტიტუციაში დგინდება, ზეკაცისა კი, ნებელობაში.

ამ ტექსტის ავტორი ხრუშჩოვისეული „ოცტეპელის“ ერთ გამთბარ დღეს დაიბადა, თუმცა, ბრეჟნევის „ხელში გაიზარდა“.

ამიგომაც აქვს ერთგვარი პიეტეტი ბრეჟნევისდროინდელი ქანდაკებისადმი, ფლუგერის პრინციპით რომ კონსტრუირდებოდა და პოლიტიკური ქარის ცვალებადობას აღნიშნავდა.

პარადოქსული ისაა, რომ ეს ქანდაკება-ფლუგერები სინამდვილეში, არ მოძრაობენ და მხოლოდ ერთ მიმართულებას მიანიშნებენ, რაც იქნებ, იმის ნიშანიც იყოს, რომ პოლიტიკური ქარი. მაინც უცვლელია, პარტიის კურსი კი – სტაბილური. ნამდვილი ქანდაკება-ფლუგერის დადგმა, თანაც მოსკოვში ზურაშამ (ასე ეძახდა ამაშუკელი წერეთელს!) პეტრე ღიდის კოლოსის სახით მოახერხა.

„ცოდნის ზარი“, მაინც, ერთგვარი პოლიტიკური მონუმენტ-ფლუგერის ნიმუშია. მისი პროტაგონისტიც L'homme-კაცია, ოღონდ, ლომზე კი არ ზის, ცაშია გამოკიდებული.

„ცოდნას მონყურებული ყმანვილის“ (რა ოსტატურად გვაგყუებდნენ!) კულტუროლოგიური პირველსახე ფაუსტისა და ზარატუსტრას პარადიგმათა მიჯნაზე მინდა დავიგულო.

ორივე – სიმაღლისკენ სწრაფის სიმბოლოებია, ოღონდ, იმ განსხვავებით, რომ ფაუსტი ადამიანის ამაღლებას გულისხმობს, ზარატუსტრა კი – ადამიანზე ამაღლებას.

ფაუსტური იდეალების სიმაღლიდან – ადამიანური უმწეობის

But what are the preconditions of such ethos?

To receive the answer concerning the moral (or immoral) postulates of the Superman we should ask: what is the value or what is valuable?

Valuable is the thing that preconditions the strength of the existence.

We mean here not the self-preservation or the self-survival but the expansion of one's field of influence or, to be more exact, the oppression of others' will.

In such a context, the will of strength does not suppress the instinct of self-preservation and self-survival; it just withdraws it from the agenda.

That is how the type of the Superman ecstatic by his own will of power enters the arena of the being – the Superman who is the principled antipode of a Faustus type characterized by passionate behavior.

By the way, the Superman (or the L'homme-man) is also a Faustus paradigm to some extent with the only exception that the complex of Faust reveals itself in the constitution, while the one of the Superman – in the will.

The author of this text was born on one warm day of Khrushchev's "thaw" and brought up in the Brezhnev's epoch.

That is why he somehow reveres to the sculptures of Brezhnev's epoch, the sculptures constructed according to the weathercock principle and indicating the change the direction of political wind.

The paradox is that such weathercock sculptures do not actually move. They mark a single direction which may mean that the political wind never changes and the course of the Communist Party is steady. By the way, Zurab Tsereteli (Zurahsa, as Amashukeli used to call him) managed to erect a real weathercock sculpture – the colossus of Peter the Great, and moreover, in Moscow.

The Schoolbell (The ABC book) is also an example of a kind of political weathercock sculpture, and its protagonist is also the L'homme-man, although he is not riding a lion; he is up in the air.

I am inclined to search the culturological origin of the "Child Thirsty for Knowledge" (how skillfully we were deceived!) on the boundary between the paradigms of Faustus and Zarathustra.

Both of them are the symbols of striving upwards with the only difference that Faustus means the rising of a man, while Zarathustra – the rising over man.

A fall from the height of Faust ideals to the existential depth of human feebleness.

This is the parabola tied by the context of fear:

the fear of depth and not of height...

By the way, the figure of the child is located in such a mode with respect to the spatial organization of plastic form that it simultaneously involves the motivations of both rising and falling.

The lion-man is descending from the Gori castle...

He is the genius loci of the Castle and intends to describe the meaning and the purpose of the topos by means of a symbolic discourse, to implement the fact of symbolic attendance of The Great Young Man – the Proto-Stalin.

But does the Gori Castle carry the function of a classical topos for L'homme?

I'm afraid it is already deprived of any valence: the present born by the past may never become the parent of the future.

So much the better!

Homme, as an actant, will never manage to self-articulate; the zone of which this political monster (or the de-monster)

ექსისტენციალური სიღრმისაყენ.

აი, პარაბოლა, რომელსაც შიშის კონტექსტი კრავს;  
შიში – არა სიმაღლის, არამედ სიღრმის გამო...

სხვათა შორის, პლასტიკური ფორმის სივრცული ორგანიზაციის  
თვალსაზრისითაც, ყმანვილის ფიგურა ისეა დისლოცირებული,  
რომ ერთდროულად მოიცავს როგორც ამადლებს, ისევე ვარდნის  
მოტივაციებს.

ლომკაცი გორის ციხიდან ეშვება...

ეს მისი Genius loci, მისი ფუძის ანგელოზია და მოწოდებულია,  
სიმბოლური დისკურსით აგვიხსნას ამ გოპოსის მნიშვნელობა და  
დანიშნულება, აღასრულოს „დიადი ჭაბუკის“ – ამ პროგოსტაონის  
– სიმბოლური დასწრების ფაქტი.

აი, გორის ციხე თუ ასრულებს L'homme-კაცის განისათვის კლასიკური  
გოპოსის ფუნქციას?

ვშიშობ, მას აღარ უნდა ჰქონდეს არავითარი ვალენტობა – „ანმყო,  
შობილი წარსულისაგან“ ვაითუ, ველარ გამოდგეს „მომავლის  
მშობელად“.

და ძალიანაც კარგი!

L'homme-კაცი, როგორც აქტანგი, ველარასოდეს მოახერხებს  
თვითარტიკულირებას; ზონა, რომელსაც დარაჯად ეს პოლიტიკური  
მონსტრი (თუ დე-მონსტრი) დასდგომია („მე საფლავში არა ვწევარ,  
აქ დარაჯად დამაყენეს“) – გორის ციხე – საზოგადო სახელის რეჟიმში  
ვერ მუშაობს.

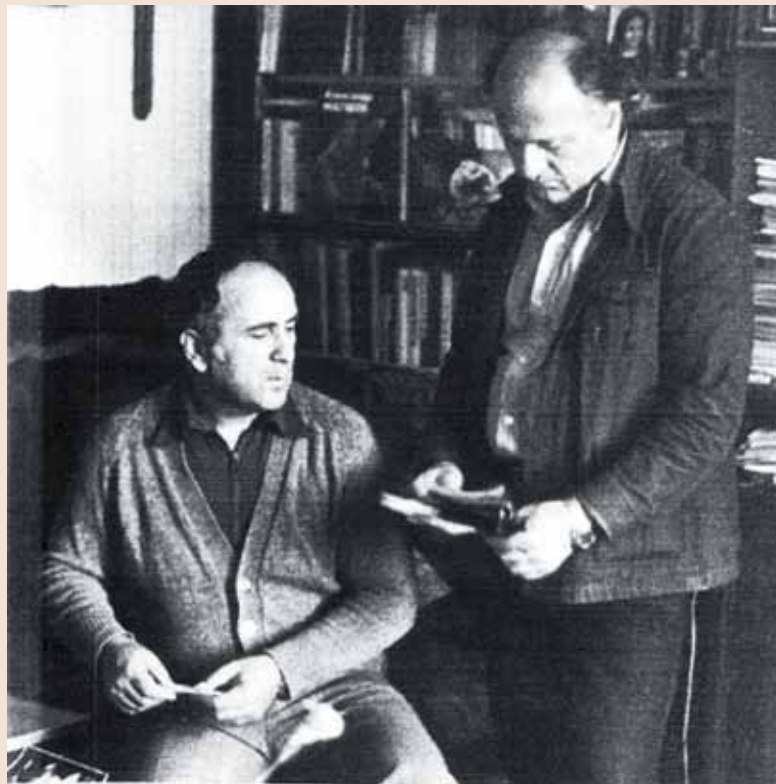
აქედან: ვერც რეპრეზენტაციისა და მარკირების ლოგიკას  
ემორჩილება ეს მონუმენტი და თავის პიედესტალი(ნი)ანად  
დეკორაციად უფრო აღიქმება, ვიდრე რეალურ გოპოსსა და სახვით  
ნიშანს შორის მედიუმად.

მონუმენტის უკან არსებული სივრცე ადგილის არყოფნის სივრცეა;  
უადგილობის სივრცე...

მესიჯი: „ეგ არის და გორის ციხე“ ველარ მუშაობს.

ანდრეი სინიავსკიმ (ანუ აბრაამ გერცმა) ანდერძად სოცრეალიზმის  
მშვენიერი ფორმულირება დაგვიტოვა: „Полуклассическое  
полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма“.

L'homme-კაცი პოსტსოცრეალისტური დე-მონსტრია; და  
ამიგომაც მასზე, როგორც პალიადივზე, ველარ გავრცელდება  
მოდერნისტული ქანდაკების დისკურსი, იმ მოდერნისტული  
ქანდაკებისა, რომელიც დიახვაც, დაკარგული ადგილის ფენომე-  
ნით განისაზღვრება და ერთგვარ აბსტრაქციას, „წმინდა



ელგუჯა ამაშუკელი, ვახტანგ დავითაია. 1987  
Elguja Amashukeli and Vakhtang Davitaia. 1987

is a guardian (“not in the grave am I lying, I was left to guard  
this site!”), i.e. the Gori Castle is unable to act as a common  
name.

Hence, this monument fails to submit to the logics of  
representation and the logics of marking and is perceived,  
together with its pedeStal(in) as a decoration rather than an  
medium between a realistic topos and a graphic mark.

The space behind the monument is the space of the non-  
being of the place, the space of a “non-place”...

The message “Steadfast as the Gori Castle!” does not  
work any more.

Andrei Siniavski (the same of Abram Tertz) left a wonderful  
formula of the Socialist Realism: “the half-classical half-art  
of the not too socialist not-at-all realism”.

L'homme is a post-socialist realistic de-monster, and the  
discourse of a modernistic sculpture may not be applied to  
it as to the palliative – of such a modernistic sculpture which  
is indeed defined by the phenomenon of a lost place and is  
equaled to the abstraction, the “pure significance”, the self-  
differentiation or the pedestal.

As for the so called “ABC Book” sculpture, here the quasi-  
pedestal (a simulacrum of a rock) is split where from the  
“Pedo-Stain” erupts.

The modernistic essence of the sculpture, which is  
characterized by the nomadism, i.e. by the mutability and the  
transitivity, would be an improper reception in this context.

However, I am the man who is “fond of trading” such  
receptions.

At any rate such type of monumentalistics will never allow  
the idolizing of the pedestal.

Whether he likes it or not, a sculptor must dance pas de  
deux together with the architect and brotherly share the  
state awards with him.

In such a situation a sculpture can by no means put in a  
claim for its programming contradiction with the pedestal.

I am afraid the “author” of the pedestal, in his turn, will not  
have enough thesaurus to present his object as a mark of  
homelessness of some mobile sculptural artifact.

In brief, nobody cares to think of the negative being of  
a monument (and of the monumentality), and the soil of  
reflecting over the neutral notions of “no-landscape – no-  
architecture” is still fallow.

In such a situation we should not mention the “complexity”  
at all.

As for the model of the “expanded field of sculpture”  
described by Rosalind Krauss with the applying of the  
virtuosic pamphlet-style discourse is nothing more but the  
sphere of groundless fantasy in thsi context.

Somehow, Amashukeli has got his irreplaceable  
protagonists who, as it is said, are always at call or, to be  
more precise, have the moulds ready to embody the idea  
of a hero.

The light theme of his art is the eternal return of a hero and  
the marking of the trajectory of his return.

The universal code (or password) of those heroes is “Again  
and Again” and “Take the Sword!”

In this respect the sculptures by Amashukeli are antipacific  
monuments.

It seems that monumentalism is as irreconcilable with the  
pacifism as the fire with the water.

Elguja Amashukeli was a strong personality, the lord of a  
strong hand...

He seemed to be afraid of nothing except one thing, and it  
was the fear to lose time.

The “temps perdu” was a tragedy for him.

აღნიშვნას“, თვითრეფერენციას ანდა პოსტამენტს ეთანადება.

რაც შეეხება ე.წ. „დედაენის“ ძეგლს, აქ კვაზიპოსტამენტი (კლდის სიმულაკრი) გახლეჩილია, საიდანაც „პედოსტალინია“ ამოხეტილი. ქანდაკების მოდერნისტული ესენცია, ნომადურობით, ე.წ. მუტირებულობითა და გრანზიგულობით რომ ხასიათდება, ამ კონტექსტში უადგილო რეცეფცია იქნება.

თუმცა, მე ხომ სწორედ ამგვარი რეცეფციების რენვით „ვერთობი“. ყოველ შემთხვევაში, ამ გიჟის მონუმენტალისტიკა პედესტალის ფეციშირებას არ დაუშვებს.

უნდა თუ არ უნდა, მოქანდაკემ არქიტექტორთან ერთად უნდა შეასრულოს პა-დე-დე (და ძმურადვე გაიყოს სახელმწიფო ჯილდოები).

ამგვარ სიტუაციაში ქანდაკება მით უფრო ვერ განაცხადებს პედესტალთან პროგრამული დაპირისპირების პრეტენზიას.

ვმომოვ, არც პედესტალის „ავტორს“ ეყოფა თეზაურუსი, თავისი ობიექტი წარმოადგინოს, როგორც რაღაც მობილური, სკულპტურული არტეფაქტის უბინაობის ნიშანი.

მოკლედ, მონუმენტის (და მონუმენტურობის) ნეგატიური არსებობის გააზრებისათვის არაფის სცხელა; და არც ნეიტრალური ცნებების „არალანდშაფტი – არაარქიტექტურა“ რეფლექტირების ყამირია გაცეხილი.

ამგვარ სიტუაციაში კი არც „კომპლექსურობაზე“ გვმართებს ლაპარაკი.

„ქანდაკების გაფართოებული ველის“ მოდელი, ვირტუოზულ-პამფლეტური პოსტრიტიკული დისკურსით რომ აღწერა როზალინდ კრაუსმა, ხომ ამ კონტექსტში უსაგნო ფანტაზიის სფეროა.

ასეა თუ ისე, ამაშუკელს თავისი უცვლელი პროგნოზისგები ჰყავს, რომელთაც, რომ იცყვიან, „ცხენი მუდამ შეკაზმული ჰყავთ“. უფრო ზუსტად, მუდამ მომარჯვებული აქვთ გმირის იდეის განმასახიერებელი ყალიბები.

მისი შემოქმედების ლაიტთემა გმირის მარადიული დაბრუნება და ამ დაბრუნების გრაექტორიის მონიშვნაა.

მათი უნივერსალური კოდია (თუ პაროლი) „ხელახლა, თავიდან“ და „შეიბ მახვილი“.

ამ მხრივ, ამაშუკელის ქანდაკებები ანტიპაციფისტური მონუმენტებია.

ეცყობა, მონუმენტალისტიკა და პაციფიზმი ისეთივე შეუთავსებელი ცნება-სტიქიონებია, როგორც ცეცხლი და წყალი.

ელგუჯა ამაშუკელი ძლიერი ნატურა იყო; ძლიერი ხელის უფალი... თითქოს არაფრისა ეშინოდა, გარდა ერთისა – ეს იყო დროის დაკარგვის შიში.

„დაკარგული დრო“ გრაგედიად ესახებოდა.

დაკარგული ადგილიც გრაგედიის გოლ-ფასია.

ასეთი მოქანდაკეები დროისა და ადგილის შემნახავი შემოქმედნი არიან.

რაც მთავარია, მან იცოდა დროისა და ადგილის მოპოვებისა და შენახვის ტექნოლოგია.

მე რომ მკითხოთ, მონუმენტალისტი მოქანდაკის ხელის უფლების მოპოვების ტექნოლოგიაც. ესაა...

\* \* \*

ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებიდან მუდამ გამორჩეულად მომწონდა „ხან ასპარუხი“ – ბულგარეთის, ამ თურქო-სლავური სახელმწიფოს ნახევრადმითიური დამაარსებლის ცხენოსანი ფიგურაც და ცალკე გამოძერწილი სკვითური თავიც. თვითონაც ძალიან უყვარდა ეს ნამუშევარი და წუხდა, რომ მიუხედავად 1968 წელს სოფიაში გამართულ საერთაშორისო კონკურსში გამარჯვებისა, ეს პროექტი განუხორციელებელი დარჩა.

ბოლო ხანს, ისევ ჩამოვუგდე სიცყვა ასპარუხზე.

ახლად ნაავადმყოფარი – ჩვეულ ფორმაში ვერ იყო.

ასპარუხი, გორგასალთან ერთად, ქანდაკების ისტორიაში ცხენოსანი ფიგურის ერთ-ერთი შედეგია-მეთქი.



ხან ასპარუხი-ბულგარეთის დამაარსებელი მოდელი. 1968. თაბაშირი

Khan Asparukh-the founder of the Kingdom of Bulgaria. Model. 1968. Plaster

So was the lost place.

The sculptors like him are the creators who keep the time and the place.

He possessed the know-how of winning and keeping both the time and the place (which is the most significant).

The same was with the know-how of winning the right of the monumental sculptor's hand. That's the way it was...

\* \* \*

Among the creative works of Elguja Amashukeli I always gave particular preference to the horse figure of Han Asparuh – the Turk-Slavonic semi-mythical founder of Bulgarian kingdom – as well as the separately modeled Skythian head. He himself admired this work of his very much and regretted that despite of his winning the international contest in Sofia in 1968 this project still remained unrealized.

I resumed the conversation on Asparuh lately.

The newly recovered artist was hardly in a good shape.

“Asparuh, as well as Gorgasali will remain as real masterpieces of horsemen figure in the history of sculpture”, I said.

It seemed like Elguja had totally forgotten of the disease, his eyes sparkled again.

We kept talking when Elguja offered me to have a drink and taste some cognac he stored in the kitchen, but I rejected saying Elguja's wife, Lia would not approve of it.

“Then, let's have tea”, he conceded at once.

In short, we were taken by the fate



ხან ასპარუხი-ბულგარეთის დამაარსებელი მოდელი. 1968. თაბაშირი

Khan Asparukh-the founder of the Kingdom of Bulgaria. Model. 1968. Plaster

თვალეები ძველებურად აუციმციმდა. მგონი გადაგანილი ავად-მყოფობაც დაავიწყდა.

შევყვივით ზაასს და, სამზარეულოში კონიაკი მეგულედა, ცოტ-ცოტა დავლიოთ და ისევ გავაგრძელოთ. ქალბატონი ლია გაგვიბრაზდება-მეთქი.

მაშინ, ჩაი დავლიოთო, – უცებ დამეთანხმა.

მოკლედ, აგვიყოლია ჩვენ ასპარუხის ბედმა...

თანდათან ეტიმოლოგიამდეც მივედი.

ეტიმოლოგიამ ხლებნიკოვისეული დრამატული პოემა გამახსენა. ხლებნიკოვი კანონიკურ „ასპარუხს“ ანიჭებს უპირატესობას და, როგორც ჩანს, არ იზიარებს ვერსიას, რომლის თანახმად „ასპარუხის“ წინარეფორმა იყო „ისპერიხ“, უფრო ზუსტად, „ისპერიკ“, ეს „იკ“ კი, სლავური კნინობითი სუფიქსია-მეთქი.

მერე, მერეო? – დაინტერესება შევატყვე.

ხლებნიკოვმა „ასპარუხის“ სხვა ვარიანტებიც დაიწუნა, როგორიცაა „ისპირ“ და „ასპარხუკ“, – ვაგრძელებდი ჩემი ერუდიციის დემონსტრირებას. თანაც, ვცდილობდი არ გადამეღალა.

მასსოვს, იმხანად ზოგიერთმა ჟურნალისტმა თავი გამოიღო, რა ამბავია ამდენი ცხენოსანი ქანდაკება, ქვეყანა იპოდრომს დაამგვანესო.

რას იზამ, არ იციან ქანდაკება... ვერ გაუგიათ, რომ ცხენი, უბრალოდ გრანსპორტი კი არა, პლასტიკური მოგივიაო, ჩვეულებისამებრ ამართლებდა თავის არამკითხველ „ოპონენტებს“.

აქ კი ისევ ჩავერთე და, სხვათა შორის, „ასპარუხი“ ერთ-ერთი ეტიმოლოგიური ვერსიით ცხენს უკავშირდება-მეთქი.

რას ამბობო, – მიამიგურად...

შევატყვე, ასპარუხის თემა ჯერაც არ ამოგვეწურა და საქმე ისაა, ბაგონო ელგუჯა, რომ „ასპ“ („აშპ“) ცხენია, ერთგან ამოვიკითხე. ეს თვითონ ხლებნიკოვსაც ეცოდინებოდა-მეთქი მიღერის 1882 წელს დაბეჭდილი ნაშრომიდან „კასპიის ზღვის სახელწოდებებისა და გეოგრაფიული რუკების შესახებ“.

ასევე, არსებობს ბერძნული „ასპროს“ – თეთრი და „ასპრა“ – აღმოსავლური ვერცხლის მონეტების ზოგადი სახელდება...

ბოლოს იქამდე მივედი, რომ რომელი ეტიმოლოგიისკენაც უნდა იხრებოდეს ხლებნიკოვი, მაინც ცხენ-მხედრის მთლიანობისკენ, მათი განუყოფელი მხატვრული „ჯიშისკენ“ მიისწრაფვის.

მოდო და, ასეთი „ასპარუხი“ უცხენოდ წარმოიდგინე!

ბევრი რომ აღარ გავაგრძელო, მთავარი რამ გავარკვიეთ – „ასპარუხი“ მხედარია!

ერთიც მასსოვს, ასპარუხის ძეგლი მე ვერცხლისფრად წარმომიდგენია-მეთქი.

მართალია, თუ ოდესმე მაინც მოინდომებენ ბულგარელები ჩემი ასპარუხის დადგმას, აუცილებლად მოვერცხლისფროს გავაკეთებო, იმედს არ კარგავდა მაესტრო.

ახლა ზემოთ ამომყვიო და, კიბეებზე მანიშნებს, გინდ დაიჯერე, გინდ არა, ასპარუხზე მუშაობისას სიგყვიდან, მისი ჟღერადობიდან – „ასპარუხ“ – უფრო ამოვდიოდიო.

შევვდიოთ ახალთახალ საექსპოზიციო დარბაზში და კედელზე ჩამწკრივებული სურათებიდან ერთ-ერთთან შეჩერდა: აი, შეხედე, რა ვერცხლისფერებია, ცხენებსაც ხომ ამჩნევიაო... ესეც ხლებნიკოვი!

და მართლაც, პოეტური „ასპარუხის“ ავტორი შემთხვევით კი არ ეძებდა პითაგორასეულ „სფეროთა მუსიკას“, ცყუილად კი არ სჯეროდა, რომ არსებობს პირველადი „მსოფლიო ბგერა“ და მეორეული, ადამიანის მიერ შექმნილი „ბედნიერების ბგერა“: „чтo человек человек слыт звук миров, слыт песнью слышен“.

სკულპტურული „ასპარუხის“ ავტორიც ამგვარ მუსიკას ეძებდა თავის ფერწერაში.

ესაა ეპიკოსი მოქანდაკის ლირიკული სუიტები...

მხატვარი, რომლის მონუმენტურ დისკურსსაც არქიტექტონიკულად მკაცრი, რაციონალური, მათემატური და ემოციური აურას მოკლებული სემიოტური ხატები ქმნიან, ამჯერად, ცოცხალი პოეტური მეტყველების იმპროვიზაციად გვევლინება.

ალბერტ შვაიციერი ბახსადმი მიძღვნილ წიგნში წერს, მუსიკაში ენა სიმბოლოდ არისო ქცეული.

მე ასე ვიცყოდო: თუ ამაშუკელისეული მონუმენტალისტური ენა სიმბოლოს წარმოადგენს, მისივე ფერწერული ოპუსების ენა თავადაა სიმბოლო.

ამ „სუიტებში“ მოქანდაკე ინგენიური არგისტული ცხოვრების ინტერმედლებში რომ თხზავდა, მუსიკალურ-უტოპიური ლანდშაფტი ანუ „სიზმრის ბამბისფერი სივრცეებია“ გარინდებული, რომელთა დასაგემოვნებლად, უწინარეს ყოვლისა, ყურია საქირო;



ელგუჯა ამაშუკელი და ნოდარ დუმბაძე. 1979  
Elguja Amashukeli and Nodar Dumbadze. 1979

of Asparuh...

Little by little we reached the topic of etymology.

The etymology reminded me of Khlebnikov's dramatic poem. "Khlebnikov gives preference to the canonical Asparuh and does not seem to share the version according to which the initial form of "Asparuh" was "Isperih", or, even more precisely, "Isperik", where the "Ik" is a Slavonic suffix", I admitted.

"Well, well", he replied and I noticed, he was intrigued.

"Khlebnikov also rejected other options of the etymology of "Asparukh", such as "Isper" and "Asparkhruk", I continued to demonstrate my erudition, at the same time, trying not to tire him too much.

I remember the time when some journalists argued against so many horseman sculptures, stating that the country looked like a hippodrome.

"What can we do?...They don't know what a sculpture is. They don't understand that a horse is not purely the transport means but a plastic motive", as usually, he tried to justify his upstart "opponents".

And here, I caught up again saying that according to one of the etymological explanations the same "Asparuh", by the way, was associated with a horse.

"You don't say!" he replied naively...

I noticed that the topic of Asparuh had not been exhausted yet. "The point is that "asp" ("ashp") is a horse and I read it somewhere. Khlebnikov should have also known it from Miller's "Names and Geographical Maps of the Caspian Sea", published in 1882.

There are also a general namings of Greek oriental silver coins, "aspros" – white and "aspra" ...

ო. ბერენდგის ცნობილი წიგნის სათაურს თუ დავესვს, „მესამე ყური“ ანუ შინაგანი სმენის ორგანო, ადამიანს განგებით ენიჭება, რათა იგი მთელი სისასხით ჩანდეს ყოფიერების იდუმალ შინაარსს, გაიგოს (და გაიგონოს), როგორც ჰაიდგერისეული „ყოფიერების ხმა“.

ბაგონ ელგუჯას ძალიან უყვარდა ეს სიტყვა – „სმენა“.

ამა თუ იმ მხატვრის შეფასებისას, მისთვის ყველაზე ფასეული ეპითეტი იყო – „აბსოლუტური სმენა აქვს“, ცხადია, ამგვარ სმენაში, „მესამე ყური“ გულისხმობდა, ასე ვთქვათ, სულის ყურს...

თავადაც ამ „მესამე ყური“ ლამობდა მუსიკალურ-პლასტიკური მეტამორფოზების დასახვას; ხან მერანოვით გაქენებული, ხანაც მსუბუქი, მონანავე, კურანგული ფორმებით ცდილობდა მხატვრობა ქრომატულ კონტრასტულად გარდაესახა, ხილული ხატი ასოციაციურად შეეუღლებინა მუსიკალურ მაგერიასთან – ბგერასთან; ბგერასთან, რომელიც იბადება, ვითარდება და ქრება.

ფერნერის უპირატესობა კი ისაა, რომ მთელ ამ პროცესს – მუსიკა კი, ღიახაც, პროცესია – სიმულტანურად წარმოგვიდგენს.

ამ „სუიტებს“ თავიდან ბოლომდე გასდევს სანწყისი ემოციური იმპულსი, უწყვეტი სუნთქვა, მონორიტმული ფიგურაციების გამჭოლი პერსპექტივა.

ციკლურად შეკრულ ამ „პრელუდიებსა“ და „ფუგებში“ ფერთა და აკუსტიკურ მასათა, როგორც „მთვრალ ხომალდთა“ რწმენისა თუ მელოდიურ ცალკათა მიმოქცევის ეფექტი გვხვდება.

ზოგჯერაც, რიგგამს დელიკატურ ერთსახოვნებაში შედარებით მდიდარი და დინამიკური ჰარმონიები მძლავრობენ; ჰარმონიები, რომელთა მეოხებითაც, მით უფრო გვეცხადება ეს სონორული ფიგურაციები და „მწუხარების მალენიავში“ გაელვებული ადამიანური თუ ბესტიალური ხატები.

ლია სტურუასავით წარმოვიდგინოთ, თითქოს, ბიის სუნით გაჟღენთილი გამჭვირვალე ცხენების რემა სევდიანი სამოთხისაკენ მიგვაქენებდეს, ხოლო ხეებიდან ბინდივით დიოდეს ლელვის შაქარი იისფერი...

ამასობაში, ლურჯი საკმევლით გაჯერებული ფერმკრთალი ჰორიზონტები ერთმანეთს ენაცვლებიან...

ასე ჩაგვესმის ყვავილოვან გვირგვინთა ლაფვარდზე ჩასრიალებული თეთრი ქვითინი...

ასე იწყებს მხატვარი ლურჯი ყვავილის მონყევას, და საერთოდ, „ოცნებათა მოკრეფას“...

მთელ რიგ მუსიკალურ პორელიეფებში ქრომატიზმების კასკადი, განსაკუთრებით „ზედა რეგისტრებში“, შენელებულია.

როგორც „წარმოშობით მოქანდაკე“, ამაშუკელი, ცხადია, ანგარიშს უწევს სტრუქტურულ არქიტექტონიკურ მასას და მისი შემწეობით ახდენს ტემბრალურად გარდამავალ პედალირებას.

ამასთან, არასოდეს მიმართავს პლასტიკურ-მელოდიური ხაზის დეტალიზაციას, დისონირებად ქრომატულ ელემენტებსაც იშვიათად იყენებს ფერადოვანი ჰარმონიის კონტრასტის მისაღწევად.

მოკლედ, ჩვენ წინაშეა ვიზუალურად „კარგად გემპერიებული კლავირი“ ანუ, „რაც მთავარია, აქ არის ბაზი“...

რაც მთავარია, აქ არის ხმა – ადამიანის ხმა...

ნატიფი ფერწერულ-პლასტიკური პასაჟები კოლორატორულ რულადებს რომ გვაგონებენ, დახვენილი მელიზმები – გრუპეტო, ფორშლაგები, კონცერტული კადენციები...

ყოველივე ეს ამ სივრცულ ინტეგრაციებს არაბესკული გიპის გრაციოზულობას ანიჭებს, ოღონდ ეს გრაციოზულობა შორსაა იაფფასიანი სტილიზაციისაგან.

ფერწერული „მუზიკიების“ ამ პროცესში არასოდეს ერთვებიან რეჩიტატიული ინტონაციები...

თვალს (თუ ყურს) არ გვჭირს კანტაბილურად დასრულებული მელოდია, თუმცა, ხანდახან გამოკრთება ხოლმე ბალადის მსგავსი ინტონაცია;

დრამატული ეპიზოდი კი უმალ გადაიზრდება იდილიური ყაიდის განწყობილებაში.

ეპიკურად დუნე ფრაგმენტები მელოდიური ვარიაციების პრინციპით დაუყოვნებლივ იცვლება ლირიკული ექსპრესიით.

გრუნტის გამჭვირვალე, ამასთან, პულსირებადი ფაქტურით გაშიშვლებული პაუზები კი, როგორც სივრცული ჩასუნთქვები, მელოდიური ნახატის რიგმულ მოძრაობას საჭირო ინტერვალებით ამუხრუჭებენ და მოდულაციური პლანის მომდევნო დაძაბულობას ამზადებენ.

ასე წარმოგვიდგება უცნაური აუდოვიზუალური სივრცე, ციკლურად აღმავალ-დაღმავალი ცალკური ფაზები რიგმულ სუნთქვას უწყობენ ნაბიჯს, ამ ფაზათა ლოკალური კულმინაციები, ბუზონისა არ იყოს,



ფარნავაზი. მოდელი. 1967. ბრინჯაო. თბილისი  
King Parnavaz. Model. 1967. Bronze. Tbilisi

Finally, we came to the point that no matter what etymology was preferred by Khlebnikov, he still aspired to horse-and-rider integrity, their integral artistic “breed”.

Just imagine such an “Asparuh” without a horse!

Cutting the long story short, the main thing we’ve found out was that “Asparuh” was a horseman!

“One more thing that I remember”, I said “is that I always imagined Asparuh’s monument silver”.

“That’s true”, he replied, “and if Bulgarians ever want to erect my Asparuh, I’ll make it silver”, maestro said still full of hope.

“Now, come upstairs with me”, he said pointing to the stairs, “believe or not, when working on Asparukh, I took as the basis point the phonation of the word “Asparukh”.

We entered a brand new exhibition hall and he stopped in front of one of the pictures lined up on the wall: “Just, look at the silvery colors... and the horses have the shade of silver too...so, here you are Khlebnikov!”

Indeed, it was not accidental that the poetic author of “Asparukh” was looking for Pythagorean “music of spheres”, he strongly believed that there was a primary “world sound” and a secondary, man-made “sound of happiness”, “...that man to man be sound of worlds, the song to hear...”

The author of sculptural “Asparukh” was looking for this kind of music in his paintings.

This are the lyrical suites of an epic artist...

The artist, whose monumental discourse is created by architectonically strict, rational, mathematic semiotic images, devoid of emotional aura, at first glance, acts as an improviser of living poetic speech.

Albert Schweitzer wrote in his book about Bach that in his music the language had become a symbol.

I would say, if Amashukeli’s monumentalistic language represents a symbol, the language of his pictorial opuses is a symbol itself.

ცეცხლის ენებივით იკლავებოდა, მერე კი მინორულად მიინავლებოდა... ამასობაში, ვხედავ, თუ როგორ „ამოინვერა სონატის ცოგი, ოქროსფერი და უზაკველი“;

და კიდევ ერთი ასოციაციური ხატი – „ცეცხლნაკიდებულ როიალზე შესრულებული ბახის ფუგა“.

მკვრივი აკორდული ფაქტურითა და მზარდი დინამიკით შეთხზული ეს ოპუსები ხშირად საორკესტრო ეფექტსაც ქმნიან და, ერთგვარი მონოთემატიზმის მიუხედავად, სინთეზურ (და სინესთეზიურ) ხატებად ყალიბდებიან.

ტავტოლოგიურ ფორმათა აკუსტიკური ექო ილუზორულად აფართოებს გარინდებული სივრცეების ბგერად ველს, პლასტიკურ ინვარიანტთა თამაშში კი, ამ უწყვეტად ჩამოყალიბებადი ფორმების ფაქტურული ქსოვილი, ეს თავისებური მემბრანა, მით უფრო მგრძნობიარე ხდება.

თანდათან კიდევ უფრო ფართოვდება მეგამორფული გარდასახვის რეზონანსული დიაპაზონი.

მერე ეს რეზონანსი ისევ ცხრება და ერთგვარ სიჩუმედ, უფრო ზუსტად, მდუმარებად წარმოგვიდგება...

ამასობაში, ამ მუსიკალურ ფორმათა შინაგანი ხმოვანების დროც ხანგრძლივდება და თითქოს მარადისობის გუგუნად მკვრივდება.

როლან ბარტის პერიფრაზით თუ ვიცყვი, ესაა პლასტიკურ-მუსიკალური ენის გუგუნი, რომლის სივრცულ-აკუსტიკურ ფოკუსსაც მხატვარი გამუდმებით ასწორებს...

ასე ისხამს ხორცს სილუეტი კაცისა, რომელიც „მინაზე დაეშვა და მაშინვე იგრძნო საკუთარი ტანის სიმძიმე. მან აიხედა ზემოთ, ცაში, სადაც ნებისმიერ ფრენას განაგრძობდა მისი დახვეწილი მაღალი წრე. წრის გულში იდგა ქალი, რომელიც იმით განსხვავდებოდა სხვა ქალებისაგან, რომ რამდენიმე ფორმულა ეწერა ვერცხლისფერ ფრთებზე... კაცს გაახსენდა, რომ წვიმის მოსვლამდე შუბლის თეთრი ფირფიტის მიღმა მას ჰქონდა გვინი ანალიტიკოსის. ის სულ ოდნავ ასცილდა მიწას, ისევ შემჩაგდა, რადგან მინაზე შიშის და ბევრი რამის გამო, ჩვეულებრივ, მარტივ კაცად მიაჩნდა თავი“.

ასეთი „კაცის“ მიერ ნაგრძნობი ზეციური მუსიკის ფერწერული გრანსკრიფციები საფორგეპიანო ფაქტურის ასოციაციასაც იწვევენ.

როგორც საკუთარი თხზულებების ვირგუოზი შემსრულებელი, ისევ და ისევ, ოპუსიდან ოპუსში ამუშავებს ერთგვარი პლასტიკური კანტილენის ხერხს, ხვეწს (ოღონდ, არ ახუჭუჭებს) ფერწერულ-მელოდიურ ორნამენტალობას, ავითარებს პასაჟურ ტექნიკას,



გამარჯვების მემორიალი. 1979. ბრინჯაო. გორი  
Memorial of Victory. 1979. Bronze. Gori



გამარჯვების მემორიალი. 1979. ბრინჯაო. გორი  
Memorial of Victory. 1979. Bronze. Gori

In these “suites” created by the sculptor during the interludes of intensive artistic life the musical and utopian landscape, i.e., “cotton-colored dream spaces” lie torpid, to perceive which, a keen ear is required.

I would borrow the title of famous book after Joachim-Ernst Berendt, “The Third Ear”, i.e., an internal auditory organ granted to an individual by God for him to entirely grasp the mysterious contents of the being, to understand (and hear) Heidegger’s “the voice of existence”.

Elguja Amashukeli admired the word “ear”.

In assessing this or that artist, his most valuable epithet was “he has absolute pitch”. It is obvious that he meant “the third ear”, i.e., the ear of the soul...

He himself wished to set a musical-plastic metamorphosis by “the third ear”. He tried to transform the art into chromatic counterpoints sometimes by Pegasus at a gallop and sometimes by light, lullaby, courante forms, as well as attempts to associatively couple any visible image with the musical matter-sound - the sound that emerges, develops and disappears.

And the advantage of painting is that it represents the whole process simultaneously, and the music is process indeed.

These “suites” are permeated by the primary emotional impulse, continuous breathing, through perspective of mono-rhythmic figuration.

We are fascinated by the color-acoustic masses of “preludes” and “fugues” cyclically cohesive as the effect of “the Drunken Ships” rocking or melodic circulation of waves.

Sometimes, in the delicate unanimity of rhythm, comparatively rich and dynamic harmonies prevail, the harmonies by which these sonorous figurations and human images or those of beasts gleaming “in the breeze of sorrow” appear.

Like Lia Sturua, let’s imagine the transparent herd of horses saturated with the smell of quince ride us to the sad paradise, and the pink fig sugar oozes out of trees like twilight...

In the meantime, pale horizons saturated with blue incense substitute one another...

And we hear, white sobbing slid down the azure of flower crowns...

Thus, the artist starts to pick a blue flower and generally,



ელგუჯა ამაშუკელი და ვახტანგ დავითაია „ვეფხისტყაოსნისა და მოყვარულის“  
აღმართვისას. თბილისი. 1985

Elguja Amashukeli and Vakhtang Davitaia while erecting the “Tiger and  
Brave Young Man”. Tbilisi. 1985

აფართოებს რეგისტრულ დიაპაზონს, „განელილ“ აკორდიკას, მელიორიურ ნახტომებს, ელიფსურ პასაჟებს, ცვალებად პედლებზე ფორმა-ბგერათა დისონანსურ გადასმას; შიგადაშიგ „შავ კლავიშებზე“ უკრავს, აპლიკატურასაც მიმართავს...

ასე იხატება მოცარტის განწყობილება, დებიუსისეული ჩაძირული ქალაქი, ბარტოკის პარმონია, სტრავინსკის პასაჟები, პულენკის რიგებები...

ესაა, როგორც ედ. პანსლიკი იტყვოდა, „მოძრავი ბგერადი ფორმები“ ანდა პლასტიკური ბგერების თამაში, ერთმანეთში ჩანული ამალგამები...

სამყაროს ბგერითი სტიქიების მოხელთებისა და პლასტიკური ინტონირების ამ პროცესში, მხატვარი ანგარიშიუცემლად ეძლევა ნონფიგურაციული პარმონიებით გვბობას, უშურველად იძირება ამ ნეგარებით აღსავსე ესთეზისში, ოღონდ ფორმას მაინც არ ღალატობს, ცდილობს (იქნებ არცა ცდილობს?!), ნებისმიერი პლასტიკური ხატი იმპროვიზაციულ-გოკატური მეტამორფიზმების ერთიერთშეცვლადი ლოგიკიდან, თუნდაც ამ მარადიული წრებრუნვის მეტალოგიკიდან გამოაღწიოს, თანაც ისე, რომ არ დაკარგოს თავდაპირველი ემოციური კოდი, მზა ფორმების მაგრიციიდან კი არ აღბეჭდოს მუსიკურ-პლასტიკური ხილვა, არამედ დენადი, გრანზიგული ექსპრესია გადააქციოს „ღია ფორმად“.

სწორედ ამგვარ ფორმატქმნადობაში, ერთგვარ ფერწერულ ალეგორიკაში მჟღავნდება სპონტანური, თამაშებრივი სანყისი; და ესაა ერთგვარი ლაგარეა, რომელშიც ყველა ბილეთი მეტნაკლებად მომგებია...

რაც მთავარია, ამგვარ თამაშს უსათუოდ აქვს საფუძველი – „მუსიკის ფესვი, უღალატოდ თავისუფალი“.

გზა „დებიუსიდან სტრავინსკიმდე“ არაერთხელ დაუხასიათებიათ, როგორც იმპრესიონიზმიდან კუბიზმზე გადასვლის ანალოგია.

ესაა გზა მუსიკის გასივრცებისა, რაც, თეოდორ ადორნოს თანახმად, მუსიკის მიერ საკუთარი არსისაგან გადახვევის გზადაც მოიაზრება.

როგორც ჩანს, „ფერწერული“ გრიუმფი „მუსიკალურზე“ მართლაცდა ეპოქის პოზიტივისტული სულის უმთავრესი სიმპტომაა.

მაგრამ, ნებისმიერი ფერწერის პათოსი, აბსტრაქციის ჩათვლით,

“to pick dreams”...

In a number of music high relieves, the cascade of chromatic scales, especially in “the upper registers”, are slowed down.

Amashukeli, as a born sculptor, certainly gives due consideration to the structural architectonic mass whereby he applies the transitional pedalling of tones.

He never applies detailed elaboration of plastic-melodic line and rarely applies discordant chromatic sonorosity to reach the colorful harmony contrast.

In short, we face a visually “good tempered clavier” i.e. “the main thing is that Bach is here...”

And one more important thing is that here is the voice – the human voice...

Here are the subtle painting and plastic passages that look like coloratura roulades, refined ornamentations - gruppetto, grace notes, concert cadences...

All these fill the spatial integrals with arabesque-type gracefulness although such gracefulness is far from any cheap stylization.

In this process of pictorial “music playing” no recitative intonations get involved...

The cantabile-ended melodies do not disturb our eye (ear), however the ballade-like intonation sporadically emerges.

And the dramatic episode promptly grows into idyllic mood; epically loose fragments immediately change into lyrical expression on the principle of melodic variations.

Pauses naked by transparent and at the same time pulsing ground texture, like spatial inhalations, retard rhythmical movement of a melodic image with required intervals thus preparing the further tension of modulation plane.

Thus a strange audiovisual space is represented where cyclically ascending and descending wave phases keep in step with the rhythmical breathing, local culminations of these phases coil like the tongues of fire reminding us Busoni and then fade out in a minor way...

Meanwhile, I see “a sonata branch, golden and fair, emerging bit by bit”;

And one more associated image: “Bach fugue performed on the grand piano being on fire”.

These opuses created by dense chord texture and growing dynamics often make the orchestra effect and, despite certain mono-thematism, are formed into synthesized (synesthesia) images.

Acoustic echo of tautological forms illusory expands the sonar field of torpid spaces, and in the play of plastic invariants the textural tissue of such continuously created forms, such distinctive membrane becomes more and more sensitive.

The resonance range of metamorphic transformation is gradually expanding.

And then this resonance again fades out and appears like a kind of stillness or, more precisely, silence...

Meanwhile the period of internal sonorosity of musical forms extends and seems to turn into the buzz of eternity.

Making periphrases of Roland Bart, this is the boom of plastic-musical language, the spatial-acoustic focus of which is permanently corrected by the artist...

This is the way of embodiment of the silhouette of the man who “touched down the ground and at the very moment felt the heaviness of his own body. He looked up in the sky where his refined high circle continued moving. There was a woman standing in the center of the circle who was different from the other women, as several formulas were written on her silver wings... The man remembered that before it started raining he had had the brain of an analyst

ხომ ის ხორცშესხმა, რაც უკვე ქმნილია, ჩამოყალიბებული?!

აი, მუსიკა კი, ქმნადობის ხელოვნებაა.

თუმცა, ასე ვთქვათ, უკუნოსტატიკი ხომ არსებობს, როცა ფერწერას და ქანდაკებასაც კი, უწინდება მოთხოვნილება, გამოხატოს... ქმნადობა, და თანაც ისე, რომ სულაც არ უღალატოს საკუთარ ენას?!

ბოლოს და ბოლოს, უოლტერ პეტერისა არ იყოს, ყველა ხელოვნება მუსიკის პრინციპისაკენ მიიღწევს, ამ თეზისს კი, ბენედეტო კროჩე ასე დააზუსტებს: „ყველა ხელოვნება მუსიკაა“; ანდა, ბლოკი გავიხსენოთ. განა „თორმეტის“ სინკოპირებული რიტმის ავტორი არ აღიარებდა ეცყობა, მე შეუმდგარი მუსიკოსი ვარო?!

და მაინც, არგისტულ პანთეონში მუსიკისა და ფერწერის დამეზობლებას იგივე ადორნო „მეშჩანურ წარმოდგენად“ ნათლავდა, რითაც, მიუხედავად ამ ორი დიადი ხელოვნების სინთეზური ურთიერთშეგებადობისა, მათსავე ურთიერთწინააღმდეგობრიობასა და მეციც, შეუთავსებლობაზეც მიანიშნებდა.

და ყოველივე ეს კიდევ უფრო გაამძაფრა ვაგნერიანული „გუზამკუნსტერის“ კულტურფილოსოფიამ, რასაც თომას მანი ხელოვნებათა გაერთიანების „დილექტანტურ ხასიათს“ უწოდებდა.

რაც შეეხება „დიქტორ ფაუსტის“ ავტორის თეორიულ სუფიორს, იგი გადაჭრით აცხადებდა, მუსიკა ირაციონალური ფენომენია, ფერწერა კი, თავისი საგნობრიობით, გექნიყურ პროცესს უკავშირდება.

სხვათა შორის, ელგუჯა ამაშუკელს აქვს ერთი ფერწერული სუიკა „მუსიკა და გექნიკა“, რომელიც, რაგონდაც გექნიკის მარყუჟებში აღმოჩენილი მუსიკის ბედისწერის რეფლექსიად მესახება.

თუმცა, ალბათ, ვერც იმას გავეცხევით, რომ გექნიკასაც აქვს თავისი ფარული მუსიკა, ისე როგორც, ცხადია, მუსიკაშიცაა გექნიკა...

ანდრე ჟიდს აღმოხდენია ერთხელ: „ფრანგულად? არა, მუსიკალურად მირჩევნია!“

ეცყობა, ელგუჯა ამაშუკელსაც სწადდა, ეხატა მუსიკალურად, ანდა, სულაც, ეძერწა მუსიკალურად, რათა წმინდა სახით მოეძიებინა პლასტიკური ინგონაცია, და საერთოდ, ინგონაცია, მარინა ცვეტაევა ბგერადქცეულ ინგენიას რომ უწოდებდა.

ასეთი ინგონაცია, კი, როგორც მუსიკალური ქსოვილის ელემენტარული, მხატვრული ინფორმაციის მატარებელი უჯრედი, უმაღლესად აღიარდება პლასტიკურ მოტივში – ინგონაციის ამ დუბლიორში.

ოლონდ, თუკი ამაშუკელისეული ქანდაკება კლასიკური სტილის, კონსტრუქციულ, სიმეტრიულ, განონანსორებულ სტრუქტურებს ემყარება, მისივე ფერწერა უკვე, ბაროკული გიჟის არასიმეტრიულ, დინამიკურ პლასტიკურ ალგორითმებზეა აწყობილი.

ყოველ შემთხვევაში, თუ მის ქანდაკებაში აპოლონი იმარჯვებდა დიონისეზე, მისსავე ფერწერაში დიონისური, ანდა, შპენგლერისეულად, ფაუსტური სული ზეიმობს.

ასე იღვრებიან არა იმდენად სივრცის, რამდენადაც დროის ფორმები, გემპორალური, დენადი, ხანიერი ხატები...

ასე მოიხეტოებს მხატვარი, როგორც დებოუსი იცყოდა, დღისა და ღამის, ცისა და მიწის მთელ პოეზიას...

თავის მუსიკალურ ფერწერაში (თუ ფერწერულ მუსიკაში) იგი კვარცხლბეკზე კი არ იდგა (და სულ უფრო ემსგავსებოდა ქვას), არამედ მიწაზე იწვა, ხოლო „როდესაც წევხარ სადღაც მიწაზე, ხეები ჩანან უფრო მაღალი“.

ასეთივე ჩანს ელგუჯა ამაშუკელი – იის ღეროსთან გოლიათის მისადაგების დიდოსტატი.

\* \* \*

სახელმწიფო იმის სახელმწიფოა, რომ იგი პუბლიკის სახელით მანიპულირებს და იძულებით ჩაითრევს კოლექტიურობისა და მოქალაქეობრიობის სივრცულ ნარატივებში.

პუბლიკის სახელით ხდება კერძოპარტიული თუ სახელისუფლებო ინტერესების შენიღბვა, საყოველთაო სიკეთის რიტორიკა და „კულტურის დაცვა პუბლიკის სასიკეთოდ“...

პუბლიკის სფერო ხომ ყველაზე მეტად ემორჩილება სახელმწიფოს, ერისა თუ იმპერიის უნიფიკაციის მიზნები რომ ამოძრავებს, მონოპოლიას იხვეჭს და მატერიალურად ასხეულებს ხსოვნისა და ისტორიის საკუთარ ვერსიას.

ცხადია, ისტორიის ძალადობრივი უნიფიკაცია „სხვა“ ისტორიებისა და მემორიალური ნარატივების გაუქმების ხარჯზე ხდება.

სხვა საქმეა, რომ გოგალიგარული რეჟიმები თავად ამოწურავენ

beyond the white plate of forehead. He slightly took himself off the ground, felt easy again as he considered himself an ordinary, simple man on the earth due to fear and many other reasons“.

Pictorial transcriptions of the heavenly music sensed by such a “man” bring the association of piano-sounding texture.

As a virtuosic performer of his own works, he, once again elaborates a certain method of plastic cantilena from opus to opus, refining (and not complicating) the pictorial-melodic ornamentality, developing the passage techniques, expanding register range, “elongated” chords, melodic leaps, elliptic passages, providing dissonance transition of forms-sounds onto variable pedals, playing on “black keys” from time to time and applying fingering as well...

And this is the how the mood of Mozart, the “Submerged Cathedral” of Debussy, the harmony of Bartoque, the passages of Stravinsky, and the rhythms of Pullenare depicted...

According to Ed. Hanslick, these are “the moving sonorous forms” or the play of plastic sounds, the amalgams entangled...

In this process of grasping the sonorous and of plastic intoning the elements of the universe, the artist involuntarily starts to sensualize the non-figurative harmonies submerging into blissful aesthesis, at the same time preserving the form and attempting to create any plastic image from the inter-convertible logic of improvised and toccata-like metamorphosis or even from the metalogic of eternal circulation without losing the initial emotional code, trying not to record musical and plastic vision from the matrix of readymade forms but to turn the fluctuant, transit expression into the “open form”.

It is such a shaping, a kind of pictorial aleatorism, where the spontaneous, playful basis is revealed in.

And this is a kind of a lottery where all tickets are more or less prize-winning...

And what is the most essenicial, such gaming certainly has quite a good cause: “the music root free without betrayal”.

The route from “Debussy to Stravinsky” has many times been characterized as the analogue of transition from impressionism to cubism.

This is the way to space out music, which according to Adorno is the way of deviation of music from its own essence.

It seems that the triumph of “painting” over “music” is really the main symptom of positive soul of the epoch.

But the pathos of any painting, including the abstraction, is the embodiment of something that has already been created and formed.

As for music it is he art of creation.

However, there also exists the “reverse-nostalgia”, when painting and even a sculpture reveals the need to express... creation without betraying its own language.

Ater all, as Walter Peter has it, all arts tend to the principle of music, while as Benedetti Crochet specifies, “All arts are music by essence”.

Or just remember Bloc; the author of syncopated rhythm of “The Twelve” perceive himself as an unrealized musician.

And still, Adorno called the neighboring of music and painting in the artistic pantheon to be a “narrow-minded performance”, meaning that althouge these two great arts complement each other, they are still inter-resistant and even incompatible.

All this became even sharper in the light of Wagner’s cultural philosophy of “Guzamkunstwerk”, which Thomas Mann called the “dilettante nature” of uniting of arts.

As for the theoretical breather of the author of “Doctor

კლასიკურ მონუმენტურ ესთეტიკას და მის გამანადგურებელ კომპრომენტირებასაც ამდენადვე მოასწავებენ.

ელგუჯა ამაშუკელმა მოახერხა იმგვარი კოლექტიურ-მონუმენტური ნარატივის შექმნა, რომელსაც არ ემუქრება ისტორიის „ახალი ვერსიის“ შესაბამისად გაუქმების საფრთხე.

რაც შეეხება მონუმენტურ სკულპტურას, ამ მხრივ, მისი პოეტიკა არცთუ სტაბილურია და ამდენადვე გულისხმობს რევიზიას.

„ხსოვნის ხელოვნება“ – ასე ჰქვია ფრენსის იეგისის შესანიშნავ ნიგნს.

მონუმენტალისტის ერთი უმათვრესი ტენზიონი „ხსოვნის ხელოვნება“ უნდა იყოს.

„ხსოვნის ხელოვნების“ კლასიკურ გაკვეთილებს ორაგორები იძლეოდნენ.

ციცერონისა და კვინტილიანესათვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ სიტყვა, რომელსაც ისინი საჯაროდ წარმოთქვამდნენ, არამედ ისიც, თუ არჩეულ თემასა და ადგილს შორის როგორ უნდა აეგოთ ასოციაციური ხიდი რეალურ თუ წარმოსახულ სივრცეში.

მონუმენტალისტი-მოქანდაკეც ორაგორია, ვისთვისაც ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობაც კი ენიჭება ძეგლის, როგორც ხსოვნის რეპრეზენტაციის ადგილს – loci memoriae-ს.

ისტორიკოსები, როგორიცაა: „ისტორიკა“, „გრაგუელი წარსული“, „დახსოვნის აუცილებლობა“, „დავითების საშიშროება“, „ნაციონალური იდენტურობა“, თავად „მონუმენტი“, „ხალხი“ და, თუნდაც ყბადღებულ „დემოკრატია“ დღეს დისკუსიის საგნებია და ამგვარ კრიტიკულ სიგუასიაში, ყოველი ახალი ძეგლი გარკვეულწილად ირონიზირების ობიექტადაც კი იქცევა.

წარსულთან დამოკიდებულება, მით უფრო პრობლემატურია მოდერნულობისა და პოსტმოდერნულობის პარადიგმათა მონაცვლეობის კონტექსტში.

მყარი დემოკრატიულ-ლიბერალური ტრადიციების ქვეყნებში მოდერნულობა წარსულია, პოსტმოდერნულობა – აწმყო.

აი, ჩვენში კი, სადაც მოდერნულობაც კი ვერა და ვერ იქცა აწმყოდ, ჯერაც სულ ცოტა, შუა საუკუნეები გვეგულება წარსულად!

ამ გაგებით, მოდერნულობა საქართველოში, ი. პაბერმასს თუ დავესესებთ, მართლაც, განუხორციელებელი პროექტია – „განუხორციელებელი პროექტი“ ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით.

ამგვარ ფონზე ნებისმიერი პაგრიოგული თუ ნაციონალური რიტორიკა გარკვეულწილად კარგავს ეფექტურობას.

აქედან გამომდინარე, ამაშუკელისეული „მონუმენტური მოდერნი“, მეტი რომ არა ვთქვათ, საკმაოდ პრობლემატურია და სახელისუფლებო ნარატივის კონტექსტში, ერთობ კონსერვატიზებულიც.

ყოველივე ამას ემატება თვით მონუმენტების გაგების პრობლემატიზაცია, ნიშნად რომ მომდინარეობს.

„გვეყო მონუმენტები!“ – ჯერ კიდევ როდის გამოაცხადა „ტრაგედიის



თამარ მეფე. მოდელი. 1999. ტონირებული თაბაშირი  
King Tamar. Model. 1999. Toned plaster

Faustus”, he clearly stated that music was an irrational phenomenon, while the painting related to the technical process because of its objectness.

By the way, Elguja Amashukeli has got a pictorial suite “Music and Technique”, which to my mind is the reflection of the fate of music tied by the technique.

However, we cannot neglect that music can be hidden in the technique and vice-versa, technique can be identified in music...

Andre Zhid happened to say once: “In French language? No, I would prefer the musical one!”

Perhaps, Elguja Amashukeli also wished to paint musically or to sculpture musically in order to search for a pure plastic intonation or an intonation in general which was called as the intension by Marina Tsvetaeva.

And such intonation, a cell carrying elementary, art-related information of musical texture, promptly turns into plastic motif – the substitute of intonation.

But, if Amashukeli's sculpture is based on classical-style, constructive, symmetric and balanced structures, his painting is tuned on baroque-type asymmetric, dynamic plastic algorithms.

One way or another, if Apollo defeats Dionysus in his sculptures, the Dionysian or, according to Spengler, Faustus soul rules in his painting.

And this is how the temporal forms rather than the special ones, the fluent, constant images are streamed out ...

As Debussy used to say, “This is the way how the artist succeeds in embracing the overall poetry of day and night, heaven and earth...”

In his musical painting (or painted music) he did not place himself on the pedestal (which seemed to look more like a stone) but he lay on the earth and “when you are lying on the earth, the trees seem to be higher”; and this seems to be about Elguja Amashukeli, who is the master of correlating of the stock of a violet to a giant...

\*\*\*

The state masters the art by manipulating on public and involvement of people in the spatial narrative of the collectivism and public spirit.

The narrow partisan and state interests are veiled by the public interests, the rhetoric of universal wellbeing and “protection of culture for the good of the people”...

It is common knowledge that the public sphere is the best to abide to the state machine the goal of which is to unify a nation or an empire and to monopolize and materialize its own version of the memory and the history.

Apparently, the forced unification of the history takes place at the expense of negation of “other” history and memorial narratives.

However, totalitarian regimes exhaust the classical monumental aesthetics and quite succeed in its destructive discrediting.

Elguja Amashukeli managed to create such collective monumental narrative which is not endangered by the “new version” of history.

As to the monumental sculpture, its poetics is not so stable and, hence, implies revision.

“The Art of Memory” is the great book by Frances Yates.

One of the major techne of a monumentalist should indeed be the “art of memory”.

The classic lessons of the “art of memory” were provided by orators.

For Cicero and Quintilian not only the word they spoke in public was important, but the associative bridge between the

დაბადების“ ავტორმა

გასაგებია, რომ ეს მკვახე შეძახილი XIX საუკუნის გერმანელი ისტორიკოსების მიერ შეთხზული „მონუმენტური ისტორიის“ წინააღმდეგ იყო მიმართული.

მაგრამ, საქმეც ესაა, რომ „მონუმენტური ისტორია“ ჩვენთვისაც მძიმე საპაღნეა, რომელიც ხშირად მომავალში ნაბიჯის გადადგმის საშუალებას გვართმევს.

ყოველ შემთხვევაში, როგორც დასაწყისშივე შევნიშნე, ღღეს მონუმენტები, ფიგურალურად, უჩინარნიც კი გახდნენ; და ამაზე უკვე რობერტ მუზილი ლაპარაკობდა–მეტყი, რითაც „უთვისებო კაცის“ ავტორი აღნიშნავდა მონუმენტების რეცეფციის ინერციას, რასაც, როზალინდ კრუსისა არ იყოს, „ფორმის ინერცია“ ემატება.

მოკლედ, მონუმენტები, იმის ნაცვლად, რომ დაგვამახსოვრონ ისტორია, პირიქით, ასამარებენ და ნაციონალური მითების ცხრაკლიტულში ამწყვდევენ.

ამაშუკელის ხელოვნება ამგვარ ამაფორიარებელ კითხვებსაც სვამს: ხომ არ ღდება დრო, გავეცეთ ერის თვითგანდიდების ნაცად კონოგაციებს?!

ანდა, ხომ არ ამონურა თავი ისტორიული მოვლენების პარმონიზებულმა ნარაგივმა, თვით ისტორიის ნორმალიზების იარაღად რომ გვექცა და, საერთოდ გადაგვავინყა, თუ „რისი მოქადულია მომავალი“?!

მონუმენტალისტს თავისებური მემორიალური მორალი უნდა ახლდეს;

თუნდაც კატეგორიული იმპერატივი.

ამგვარ „მორალს“ კი ეთიკურ–ესთეტიკური კანონის სახე უნდა ჰქონდეს, რაც იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ მონუმენტალისტი მოქანდაკე, განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი საკუთრივ ძეგლს აკეთებს და არა მემორიალს ანდა მონუმენტს – ეს სამი იკონოგრაფიული ფორმა კი ხშირად ერევთ ხოლმე ერთმანეთში, – უნდა უფრთხილდებოდეს პროგაგონისტის ღირსებას და ზედმეტად არ მიენდოს გრაციით თამაშის სტიქიას.

ყოველ შემთხვევაში, ასეთია კანონი;

ესაა ერთგვარი მოვალეობა, რომლის ძალითაც კანონიკურად გვინერგავენ მონივნებას იმ ესთეტიკური რეფერენცისადმი, ვისი უკვდავყოფაც დაუსახავს მიზნად მოქანდაკეს.

აქვე იგულისხმება გარკვეული საავტორო თვითრქაღვლა, თვითგაბიურება, თვითფრუსტრაცია, ესთეტიკურ–გრაციული სურვილების ბლოკირება...

ესაა თავისებური ასკეზაც, რაც, საბოლოო ჯამში, არტისტული თავისუფლების თანამდევია პრაქტიკაა.

ხოლო მონუმენტური ხელოვნება მაინცდამაინც არ წარმოადგენს თავისუფალ შემოქმედებას, მით უფრო – ვოლუნტარისტული გაგებით.

და მაინც, მონუმენტალისტი, რაც უფრო „კანონმორჩილია“, მით უფრო გრძნობს, რომ მბრძანებელი თავად მასშია, რომ იგი უღვიძებს საკუთარი დანიშნულების ამალმებულობის განცდას.

აქვე იწყებს „მუშაობას“ სათნოებაც ანუ მოვალეობის ზუსტი შესრულების მტკიცე განწყობა, რომელიც, კანცისა არ იყოს, თავის შედეგებში კეთილქმედებასა, თანაც, უფრო მეტად, ვიდრე ყოველივე ის, რისი გაკეთებაც ამქვეყნად ბუნებას, ანდა ხელოვნებას შეუძლია.

კაცობრიობის დიდებული სახე, ამ ფორმით წარმოდგენილი, დიახაც, რომ ნებას იძლევა გრაციითა თანხლებისა, მაგრამ სანამ საქმე ეხება მხოლოდ მოვალეობას, მათ საპატიო მანძილი მაინც უნდა შეინარჩუნონ, – აგრძელებს კანგი.

ასე რომ, გრაციის თანხლებას მხოლოდ და მხოლოდ სათნოების კონტექსტში უშვებს იგი, რაც შეეხება მოვალეობას, ეპასუხება რა პროფესორ შილერს, კანგი შენიშნავს, მოვალეობის ცნებაში სწორედ მისი ღირსებისათვის არ შემოძლია დავუშვა გრაციის რაიმე თანხლება.

ამაშუკელი ამ ორი უკიდურესობიდან საშუალოს ირჩევს, კინიკოსები და სტოელები ადიოფორას რომ უწოდებდნენ.

აი, ამ საშუალოს მოხელთება შეიძლება ჩაითვალოს მემორიალური მორალის უმთავრეს კანონად, თუნდაც კონსერვატორული მონუმენტალისტიკის კატეგორიულ იმპერატივად.

საბჭოურმა გოგალიგარიზმმა დააკანონა მონუმენტის ისეთი გიპი, რომელიც არ ითვალისწინებდა დათვალერებას.

მაგალითად, არავის აზრად არ მოუვიდოდა სტალინის თუ ლენინის ძეგლებისთვის შეხედვა (თორემ გორგონა მედუზასავით ადგილზე გააქვავებდა);

დიახ, კონკრეტული ძეგლი დასათვალერებლად, ანუ „ნასაკითხ ტექსტად“ კი არა, სხვა ძეგლის დადგმის ასაკრძალ ნიშნადაც

chosen topic and the place in the real or imaginary space.

The monumental sculptor is also an orator to whom place of a monument is most important as the place of representation memory– loci memorial.

Today, such notions as “history”, “tragic past”, “recollection necessity”, “oblivion danger”, “national identity”, “monument” itself, “nation” and the notorious “democracy” are widely discussed and in this kind of critical situation any new monument becomes an object of sarcastic comments.

The relation to the past is more problematic in the context of alternation of modernity and post-modernity paradigms.

In countries with the stable democratic and liberal traditions modernity is the past and post-modernity – the present.

As for our reality, here the modernity has failed to become the present and the Middle Ages are considered to be the past!

In this respect, the modernity in Georgia, using the Habermas’ term, has literally become “the unrealizable project”.

Against this background any patriotic or national rhetoric loses its effect to some extent.

Therefore, Amashukeli’s “monumental modern” is rather problematic and even conservative in the governmental narrative context.

All this is also aggregated with the problem of understanding the monuments mentioned by Nietzsche.

“Down with Monuments!” - declared the author of “The Birth of Tragedy” long ago.

It is clear that this audacious call was directed against the “monumental history” declared by the German historians of the 19th century.

However, the “monumental history” is a heavy burden for



ელგუჯა ამაშუკელი თავის ნამუშევართან

„მეზოვე“. თბილისი. 1997

Elguja Amashukeli and his sculpture „Street Cleaner“.

Tbilisi. 1997



ელგუჯა ამაშუკელი, ლია სტურუა, უნგრელი მოქანდაკე იმრე  
ვესპრემის მეუღლე ევა. უნგრეთი, 1987  
Elguja Amashukeli, Lia Sturua, Eve, wife of Hungarian sculptor  
Imre Vesprem. Hungary. 1987

იდგმებოდა, ისე, როგორც მრავალსაათიან პარტიულ მოხსენებებსაც, იმ მიზნით კი არ კითხულობდნენ, რათა ვინმეს მოესმინა (ანდა შეესმინა), არამედ იმისათვის, რომ „სხვას“ არ წარმოეთქვა საკუთარი სიტყვა.

მოკლედ, ძველი „წარსულის დიდ გვამთა“ სიდიადის საბუთად კი არ აღიმართებოდა, არამედ იმის ნიშნად, რომ „სხვა“ არ უნდა მდგარიყო იქ.

ესეც გოგალიგარული „აგორაფობიის“ სინდრომი იყო, ხელოვნება – წინსართით „არა“ („უცხო პირთა შესვლა აკრძალულია“).

ამაშუკელმა ამ „არას“ წაშლის, ოღონდ, ცხადია, „ზომიერი წაშლის“ იდეოლოგიური დაკვეთაც მიიღო.

„არა“ მაინც უნდა ყოფილიყო ნაგულისხმევი. ხოლო „სხვა“ ანუ „უცხო“ კი – ნაგარადევი.

ეს „არა“ – ოფიციალის ავტორიტარული დისკურსია, მისი ხელის უფლება, რომელსაც მონუმენტალისტი თავისი ხელის უფლებით ეპასუხება.

მონუმენტალობის, როგორც კატეგორიის სუბსტანცია ხომ ძალაუნებურად გულისმობს იმგვარ ცნებებს, როგორიცაა ძალა, კულტი, იმპერატივი, ავტორიტარიზმი?!

ამაშუკელმა ჩვეული გაქვითა და პოლიტკორექტული შესვით



საქართველოს საელჩო საფრანგეთში. პარიზი. 1999  
Embassy of Georgia in France. Paris. 1999

us often preventing us from the possibility to make steps forward to the future!

Anyway, as I have mentioned above, today the monuments have become figuratively invisible. Even Robert Musil in his book “The Man without Qualities” mentioned the inertia of reception of monuments supplemented by Rosaline Kraus’s “inertia of form”.

In brief, the monuments rather than recollecting the history for us, bury it and put it under the seven seals of national myths.

Amashukeli’s art provokes a number of questions for instance, “Is it not high time to reject the already time-tested connotations of self-glorification?!” or “Is not the harmonized narrative of the historical events already exhausted whereas it has been turned into the tool of normalization of history for us has and has made us forget what the future has in store for us?”

The monumental artist should follow some special memorial moral, even in the categorical imperative.

Such “moral” should be a kind of ethic and aesthetic law, implying that a monumental sculptor especially when working on a sculpture, but not a memorial or a monument (these three iconographic forms are often confused among one another) should take care of the dignity of a protagonist and not be carried away more than needed by the game of gracefulness.

One way or another, such is the law.

This is a kind of duty filling us with the piety for the aesthetical reviewer whom the sculptor intends to eternalize.

This also implies the author’s self-restraint, self-tabooing, self-frustration and the blocking of aesthetical and graceful wishes...

This is also a kind of asceticism, the accompanying practice of artistic freedom.

As the the monumental art itself, it is not the free creativity, especially from voluntaristic point of view.

However, the more “law-abiding” a monumental artist is the more he feels that the master is inside him and this awakens in him the sense of loftiness of his predestination.

Meanwhile, the virtue begins to act, i.e., the strong will to perform one’s duty, which according to Kant, is goodness in its effect even more than anything created by the nature or art.

The glorious image of the mankind represented in such form, allows the presence of Graces, but so far we refer to the duty only, some distance should be kept in between, - continues Kant.

Hence, he allows the presence of Graces solely in the context of virtue, but as for the duty, in reply of Professor Schiller, Kant states: I cannot allow any presence of the Graces in the concept of duty for the respect thereof.

Amashukeli has chosen the middle between these two extremes, which cynics and stoics called adiaphora by.

Grasping this kind of media can be considered the main law of the memorial moral or at least the categorical imperative of the conservative monumental art.

The Soviet totalitarianism legitimated such type of monument, which did not imply visualizing.

For instance, nobody would ever think to take a look at the monuments of Stalin or Lenin (or else it would turn him into a stone as a Gorgon).

And really, a certain monument was erected not for survey, as a “readable text”, but as a sign forbidding the erection of other monuments, like the hours-long reports read at the party meetings not for the attention of the audience but in order to prevent the declaration of someone’s own opinion.



ელგუჯა ამაშუკელი ქალიშვილთან ერთად. 1996  
Elguja Amashukeli with daughter. 1996

მოახერხა ამ ორგვარ „არას“ შორის ლავირება.  
ამასთან, ეს იყო ლავირება პირობითად ორი გიჟის ხელოვნებას: „ქურუმულსა“ და „ლიტერატურულს“ შორის.  
პირველი მათგანი მასაზეა ორიენტირებული, მეორე – პიროვნებისკენაა მიმართული.  
სამოქალაქო სოციალისტების განკუთვნილ მონუმენტურ ქანდაკებას ერთი სჭირდება და მეორეც, თუმცა, არც იმის გაუთვალისწინებლობა გვმართებს, რომ დასავლური გიჟის სამოქალაქო სოციალიზმის, კარგა ხანია, „ზედმეტ ბარგად“ მიიჩნევენ მონუმენტსაც და მონუმენტურობასაც, როგორც კულტურის ერთ-ერთ გამოცხადებულ ღირებულებას.  
არადა, მონუმენტურობა, ისევე როგორც მეტაფიზიკურობა სამყაროში – ამ უკიდვარ სივრცეში – ადამიანის (resp. ერის) ადგილის დადგენის სტრატეგიაა.  
მონუმენტური ხელოვნება, მეტაფიზიკის დარად, უადგილობაში – ადგილს, უტოპიურობაში – ტოპოსს რომ ამკვიდრებს, ქართული მენტალური სივრცისათვის ჯერაც არ დაკარგავს ფუნქციას.  
ქართული „კლასიკური აზროვნებისათვის“ დევიზი: „აქა ვდგავარ და სხვაგვარად არ ძალმიძს“, დღესაც აქტუალურია.  
ეცემა, ხვალაც ასე იქნება;  
და მაშასადამე, ამაშუკელისეული მონუმენტებიც ადგილზე დარჩება.

\* \* \*

ერთი რუსი ფილოსოფოსი ოცინი წლების მიწურულს, ცდილობდა რა, ეპოვა რევოლუციის რელიგიური საზრისი, წერდა: „ისტორიული პროცესის არსი მდგომარეობს ცხოვრების ზეისტორიული შინაარსის გადაფორმებაში“.  
და თუ ეს მართალია, მონუმენტური ხელოვნების მისია ცხოვრების ზეისტორიულად გადაფორმებული შინაარსის წარმოდგენაა, რისი შედეგიც, როგორც წესი, რეალობის გოტალურ ესთეტიზაციაში ბოლოვდება.  
ამგვარი ესთეტიზაციის პარადიგმებიცაა ამაშუკელისეული მონუმენტები: ჯერარსული ისტორიული წარადგენის ესთეტიკურ არგუმენტად გადაფორმების (ჩამოწერის) პარადიგმები.  
და მაინც, სულ სხვა მადლია, ასახიერებდე უფლის ხელს; უფლის ხელს, და არა ხელის უფალს...  
და, თურმე რამსიგრძე გზა ყოფილა უფლის ხელიდან – მოქანდაკის ხელისუფლებამდე;  
და რა მოკლე სავალი – მოქანდაკის ხელის უფლებიდან ხელისუფლების მოქანდაკემდე...

**დავით ანდრიადზე**

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი

Shortly, the monuments were erected not as the documentation of the glory of “great figures of the past”, but as the sign that nobody “else” should be erected there.

This was also the syndrome of totalitarian “agoraphobia”, the art with the prefix “no” (“No Admittance”).

Amashukeli had received the ideological order to erase this “no” (but to erase it not too radically).

“No” was to be stipulated anyway, while “other” or “else” should have been speculated.

This “no” is the authoritarian discourse of the government, the right of its hand to which the monumental artist responds with the right of his hand.

But does the substance of monumental art as of category involuntarily implies such concepts as power, cult, imperative and authoritarianism?!

Owing to his usual tact and politically correct gestures Amashukeli succeeded to maneuver between these two “no”-s.

At the same time this was the maneuvering between conditionally two types of arts: the “hieratic” and the “literary” ones.

The first one is focused on the masses and the other – on the individual.

The monumental sculptures intended for the civil society needs both of them, though it is worth mentioning that in the civil society of the western type they deem the monuments and monumental art as the “excess burden, one of the obsolete values of the of culture.

Yet the monumental art, like metaphysics is a strategy of determination the place of a man (resp. nation) in the universe, in such a boundless space.

The monumental art, establishing, like metaphysics, a place in the placelessness and a topos in utopia, will not lose its topicality for the Georgian mental space for a long time more.

The motto “I stand here and cannot do otherwise”, is still topical for Georgian “classic thinking”.

And its seems to remain actual tomorrow as well.

Hence, Amashukeli's monuments will remain in their places.

\* \* \*

In the late 1920th a Russian philosopher, seeking a religious ground of the revolution, wrote: “the subject-matter of historical process is the transformation of supreme-historical content of the life”.

If this is true, the mission of the monumental art to represent the supreme-historically transformed content of the life, the effect of which ends, as a rule, in the total aestheticization of the reality.

Amashukeli's monuments are the paradigms of such aestheticization: the paradigms of transformation of the yet-not-ended historical narrative into the aesthetic artifact.

Indeed, it is a bliss to embody the hand of the heavenly Power and not the the hand of the earthly one...

The route from the hand of heavenly power to the power of sculptor's hand is long...

But short is the way from the power of sculptor's had to the sculptor of earthly power...

**David Andriadze**

Doctor of Sciences of Philosophy

## უკანასკნელის სამხანო მიმდინარეობა

ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებაში სამყაროზე ახალი ხედვების ადეკვატური ფორმის ძიებისა და შესაბამისად, ამ უკანასკნელის ტრანსფორმაციის შედეგები, უპირველესად, მის მონუმენტურ ქანდაკებაშია მონიშნული. სწორედ მონუმენტურ ფორმაში განხორციელდა მისი, როგორც შემოქმედის მთავარი დანიშნულება – ქართული კულტურის მითოლოგიების სამგანზომილებიან, ვიზუალურ ტექსტად ტრანსფორმირებით ერისთვის ღირებულებრივ-იდეოლოგიური ნიშანსვებების რეანიმირება მოეხდინა და დრო-სივრცულად უნივერსალურ ფორმაში მოექცია ქართველთა თვითშეფასების, შესაბამისად, ისტორიაში საკუთარი ადგილისა და მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესი.

ქართულ კულტურაში მრგვალი ქანდაკების დამკვიდრებამდე ეს ფუნქცია მხოლოდ სიგეყაზხმულ მწერლობას და საისტორიო მეცნიერებებს ჰქონდა დაკისრებული, რის გამოც ქართველთა ღირებულებრივ-მემორიალური ველი უმთავრესად ვირტუალურ-ნარატულ განზომილებაში იყო მონიშნული. გასული საუკუნის სამოციანი წლებიდან კი ახალმა ქართულმა ქანდაკებამ, როგორც მეტი იმპერატივის მქონე დარგმა, ეს ფუნქცია თავის თავზე იტვირთა და 2000-იანი წლების პირველ ათწლეულებამდე ამ ტენდენციის ერთგული დარჩა.

გასული საუკუნის სამოციან წლებში მომხდარმა, „ოტცეპელის“ ეპოქის პოლიტიკური გადაწყვეტილებებით გაპირობებულმა სოციალურ-კულტურულმა ცვლილებებმა ხელოვნებას და შესაბამისად, ელგუჯა ამაშუკელსაც, როგორც მოქანდაკეს შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად დამატებით კულტურული, უფრო მეტიც, კულტურის პოლიტიკისა და ახალი იდენტობის შემქმნელის ფუნქცია მიანიჭა. ამიგომ ბუნებრივია, იგი გასცდა მხოლოდ ქანდაკებით შემოფარგლულ წმინდა სახელოვნებო სივრცეს და კულტურის ველში დამკვიდრა ადგილი. ამიგომ ვთვლით, რომ არ შეიძლება ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტური პლასტიკის მნიშვნელობა და ანალიზი მხოლოდ სახელოვნებოთმცოდნეო დისკურსამდე დავიწროვდეს.

იგი ქართულ სახელოვნებო სამყაროში, თავისი თაობის სხვა მოქანდაკეებთან ერთად, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტორია, რომლის მიერ ქალაქის სივრცეში განხორციელებულმა სივრცულმა მისტირებამ – ქანდაკებამ, – პრაქტიკულად, ერის კულტურული პარადიგმის თუ ცვლილება არა, მისი მნიშვნელოვანი კორექტირება განაპირობა. სწორედ ამ პერიოდისა და ასეთი ფუნქციური დატვირთვის მატარებელ ქანდაკებას და ბუნებრივია, მათ შორის ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებასაც, უკავშირდება ეთნოკულტურული იდენტობის ახალი ფორმის მოძიებისა და ფორმირების პროცესი.

იდენტობა განახლებადია, და საესებო ნორმალურია, რომ დღეს ისევ მიდიოდეს იდენტობის პარადიგმული ცვლილების პროცესი, როგორც ეს გასული საუკუნის სამოციან წლებში მოხდა, მაგრამ ელგუჯა ამაშუკელის სივრცულ-ურბანულმა ფორმებმა აუცილებელი და დროული ცვლილებები მოუტანა ქართულ ქანდაკებას და, შესაბამისად, განახლებად ეროვნულ კულტურასაც. ვერანაირი უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პარადიგმა



ელგუჯა ამაშუკელი ქალიშვილთან, ეკასთან და მეუღლესთან, ლია სტურუასთან ერთად. 1985

Elguja Amashukeli with his daughter Eka and wife Lia Sturua. 1985

## THREE-DIMENSIONAL PARADIGM OF IMMORTALITY

In Elguja Amashukeli's art the results of his quests for the forms appropriate to the new visions of the world and, correspondingly, of the transformation those forms, are, first and foremost, observed in his monumental sculptures. It was the monumental form that embodied the main mission of the artist – to transform the mythologemes of Georgian culture into the three-dimensional visual texts thus reviving the landmarks of valuable, ideological significance for the nation and to enclose the process of the Georgians' self-estimating and, correspondingly, of defining their place and significance in the history into the temporally and spatially universal form.

Before the round sculpture was established in Georgian culture this function was entrusted to the belles-lettres and the historic sciences only as a result of which the value and memorial filed of the Georgians was, for the most part, outlined in the virtual and narrative dimension. Starting from the 1960th, the Georgian sculpture, as the field possessing higher level of imperative, undertook this function and remained loyal to the tendency till the first decades of the 2000th.

The social and cultural changes taken place as a result of the political decisions of the epoch of "The Thaw", assigned to the art and, naturally to Elguja Amashukeli, as a sculptor, in addition to the artistic freedom, the cultural function, and what is more, the function of the creator of cultural policy and of the new identity. That was why he, having overstepped the purely artistic space limited by sculpture, settled in the field of culture. That is why we believe the significance of the monumental plastics of Elguja Amashukeli and the analysis thereof may not be narrowed down to the discourse of art criticism.

Together with other sculptors of his generation he was one of the most significant actors in the artistic world of Georgia whose spatial mystery – the sculpture – fulfilled within the city space actually resulted if not in the change, then in the major correction of the cultural paradigm of the nation, and the sculptures of the mentioned period bearing the mentioned functional meaning (naturally, the sculptures by Elguja Amashukeli among them) called forth the process of searching and forming a new form of the ethno-cultural identity.

The identity is renewable and it would be only normal for the process of paradigmatic changes of identity to go on today like it took place in the 1960th, but the spatial urban forms by Elguja Amashukeli brought the timely changes to the Georgian sculpture and, thus, to the renewable Georgian culture. No latest philosophical and aesthetical paradigms can dispute the value of those first impulses arisen from Georgian visual art, in particular from the sculpture of the 1960th, which are related to Elguja Amashukeli and his generation. In the middle of the 20th century it was the urban sculpture than managed to consolidate the Georgians living in the Soviet Empire and imprisoned in the common Soviet standardized value system around the national paradigm. Georgian painting was an active participant and confederate of the process (e.g. the so called ethnographical still lives by B. Berdzenishvili and the everyday life of Georgian village by R. Javrishvili). Yet, the painting, unlike the urban sculpture, was less accessible for the public.

The attempts to let out the Georgian spirit sheltered in the history let Elguja Amashukeli and his contemporaries the limits in respect of the themes because they actually had to begin from the very beginning. It is the merit of Elguja Amashukeli and his generation that our contemporary sculptors and the subsequent generations can afford the luxury of different types of searching. It was they who managed to raise the Georgian sculpture governed from other culture to a qualitatively different level of development and helped it to ascend the stairs that were required to

ვერ დააყენებს ექვექვემ გასული საუკუნის სამოციანი წლების ქართული ვიზუალური ხელოვნებიდან, კერძოდ – ქანდაკებიდან წამოსული ამ პირველი იმპულსების ღირებულებას, რომელიც ელგუჯა ამაშუკელსა და მის თაობას უკავშირდება. მეოცე საუკუნის შუა ხანებში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრები, საერთო საბჭოთა, უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე იყო, (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმოტივები (ბ. ბერძენიშვილი), ქართული სოფლის (რ. ჯავრიშვილი) ყოფა). თუმცა მას, ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით, ნაკლები საყოველთაო წვდომა ჰქონდა.

ელგუჯა ამაშუკელი და მისი თაობა ისტორიაში თავშეფარებული ქართული სულის ხელახლა გამოხმობის მცდელობებშია თემატურადაც კი შეზღუდული, რადგან ისინი პრაქტიკულად ყველაფერს თავიდან იწყებდნენ. ის, რომ ჩვენს თანამედროვე მოქანდაკებს თუ მათ შემდგომ თაობებს სხვა ციპის ძიებების ფუფუნება აქვთ, სწორედ ელგუჯა ამაშუკელისა და მისი თაობის დამსახურებაა. სწორედ მათ გაიყვანეს სხვა კულტურიდან მართული ქართული ქანდაკება განვითარების თვისობრივად სხვა დონეზე და აუცილებლად გასავლელი საფეხურები თავად გადატარეს.

სწორედ ამ კონტექსტშია განაპირობა ის, რომ მოქანდაკე ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული კულტურულ-ისტორიული მისტიკის, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადა და ამით მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგებდად („ვახტანგ გორგასალი“) და იდეოლოგებდად („ქართლის დედა“) გარდასახულ იმიჯებად აქცია, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსო. ქართველი ერისა და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხვავებით ელგუჯა ამაშუკელმა თბილისის გოპონიმში შემოიგანა და „დაამაგრა“ მთელი საქართველო: მან ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგიები და იდეოლოგიები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქცია.

ბუნებრივია, ახალი თემატიკის ათვისებასთან ერთად მოქანდაკე ცდილობდა, და საკმაო წარმატებითაც, გამოენახა პლასტიკური მეტყველების შესაბამისი ისეთი ფორმებიც, რომელშიც ქართული სულის სუბსტანციად ქცეული ისტორიის, ფილოსოფიისა და კულტურის პოსტულატები მხატვრულ გეგმაში განსხვავდებოდა და რომლის მეშვეობითაც მოხერხდებოდა ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ენიგმების დეკოდირება.

აღნიშნულმა სამუშაო პროგრამამ მრავალმხრივი სტილური ძიებები განაპირობა, რომლის ფარგლებშიც მოქანდაკისთვის დამახასიათებელი გახდა ძიებები როგორც კლასიკური, ასევე მოდერნული ქანდაკების ზღვარზე და სრულიად თავისუფალი ექსპერიმენტები, რომელიც უარყოფს რა სოციალისტური ქანდაკების მანუფიქტურულ, აკადემიზმიდან ნასაზრდოვებ ნეოკლასიკურ სახვით მანერას, ქმნის ბრწყინვალე, ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლებით გამორჩეულ პორტრეტულ ქანდაკებებს (ნიკო ფიროსმანაშვილის სკულპტურა, კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი), ასევე მისი ძიებები მცირე პლასტიკაში (ქალის გორსები და აბსტრაქტული კომპოზიციები) ადასტურებს მოქანდაკის არააკადემიურ, თანამედროვე პლასტიკურ მეტყველებაზე ორიენტირებულ ინტერესებს. მეტიც, ნიკო ფიროსმანაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სკულპტურებში კიდევ ერთხელ დასტურდება მოქანდაკის მცდელობა – გამოენახოს პლასტიკური თხრობის ახალი ხერხები და ქართული კულტურის, ქრისტიანული ფილოსოფიით ნასაზრდოვ და აქამდე მხოლოდ ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში გახსნადებულ ფორმებს სივრცული ანალოგი მოუძებნოს, რაც თავისთავად მოქანდაკის იმ შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომელიც ახალი ქართული ვიზუალური პლასტიკის კულტურის შექმნისკენ იყო მიმართული.

სწორედ ამ კულტურულმა კონტექსტმა განაპირობა მისი გამომსახველობითი ენის თავისებურება, მისი ქანდაკების გარკვეულწილად კომპოზიციური პერმეულობა და ემბლემატურობისკენ სწრაფვა, აზრობრივი აქცენტების წინა პლანზე წამოწევა და, შესაბამისად, პლასტიკის მისთვის დაქვემდებარება. ამიტომ გარკვეულად ლოგიკურიც კი ჩანდა, რომ მოქანდაკისთვის ქანდაკების ინდივიდუალიზაცია ამ ეტაპზე პრიორიტეტს აღარ წარმოადგენდა და, შესაბამისად, იგი განზოგადებული სახე-ხატების შექმნისკენ ისწრაფოდა.

განზოგადებული სახე-ხატებისკენ სწრაფვამ კი მოქანდაკის შემოქმედებაში განსხვავებული დრო-სივრცის აღქმა შემოიგანა, რის გამოც „ქართლის დედაში“ მოქანდაკე საკუთარი დრო-სივრცული პარამეტრების მონიშვნისას უპირისპირდება მთელ გარემოს, ქანდაკების არც ერთი პლასტიკა არ არის მიმართული სივრცეში რბილი ინტეგრაციისკენ, იგი მკვეთრად ემიჯნება არსებულ ლანდშაფტს და ავტონომიურ, მონუმენტურ სივრცეს იჭერს, რაზეც ფორმების გეომეტრიზაციამდე მისული ლაკონიურობა და სკულპტურული სიბრტყეების ლაპიდარობა, ქანდაკების ფერი და ლითონის უცხო ფაქტურაც აქტიურად მუშაობს.



ილია ჭავჭავაძის ძეგლთან, ბათუმი. 1988  
At the Monument of Ilia Chavchavadze. Batumi. 1988

ascend.

Such a context became the reason for the sculptor's endeavor to represent the myths, legends, folklore and cultural-historical mysteries performed in the Georgian ethno-cultural space thus transforming the value marginalia scattered irregularly until then into the images transfigured into mythologemes ("Vakhtang Gorgasali") and ideologemes ("The Mother of the Georgians") and enriching our habitat and thinking environment. By incarnating the mythologized history of the Georgian nation and the Georgian culture in the spatial and dimensional narrative Elguja Amashukeli introduced and "anchored" the whole Georgia in the toponym of Tbilisi having transfigured the mythologemes and ideologemes of the Georgians into the visual, dimensional symbols of the Georgian space.

Together with mastering the new themes the sculptor naturally tried, and quite successfully, to find such forms corresponding to the plastic language which would make possible for the postulates of history, philosophy and culture transfigured into the substance of Georgian spirit to become incarnated into the artistic text and which would allow to decode the cultural mysteries encoded in one or another phenomenon.

Such working program called for many-sided quests in the aspect of style which embraced the artist's searching on the verge of both classical and modernistic sculpture as well as the absolutely free experiments which, by denying the neoclassicist pictorial manner fed by the unifying academism of socialist sculpture, create brilliant portrait sculptures distinguished by characterological features (the sculpture of Niko Pirosmiani, the portrait of Kote Marjanishvili) while his quests in small-scale plastics (women's torsos and abstract compositions) confirm the sculptor's non-academic interests oriented towards the modern plastic language. Moreover,

იგივე ითქმის ფოთში „გმირ მეზღვაურთა“ ძეგლზეც. ორივე შემთხვევაში მოქანდაკე მზა პლასტიკური ფორმულებითა და უნივერსალური დროით-ლირებულებრივი მახასიათებლებით შედის სივრცეში და არსებითად ალტერნატიულ დრო-სივრცულ განზომილებას სთავაზობს მნახველს. მაშინაც კი, როდესაც მოქანდაკე სრულად ითვისებს ლანდშაფტს, იგი ცდილობს განზოგადებული ფორმებით სრულად „ამოგუმბოს“ რეალური დრო და შეავსოს სივრცე თავისი ქანდაკების უნივერსალური, მითოლოგიზირებული დროითი მახასიათებლებით, რის მაგალითსაც 1982 წელს გორში აღმართული „გამარჯვების მონუმენტი“ წარმოადგენს, რომელშიც გორის ციხის არქიტექტურული თემები მეორდება: მძლავრი კედლების ლაპიდარული სისადავე, საბრძოლო კოშკების ოთკუთხა ფორმები და დაკბილული ქონგურები სტილიზებული ფორმით ლომის გამოსახულებაში მეორდება. ქანდაკება, სრულიად ემორჩილება რა უკვე შემდგარი ლანდშაფტის არქიტექტონიკას, ცდილობს ჩაენეროს გარემოში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქანდაკების „ნასაკითხი“ რაკურსი, რომელიც თავად მოქანდაკემ შეარჩია – ლომზე ამხედრებული, სამხრეთისკენ მსწრაფი ქაბუკი „ხსნის“ საფეხურებად დაქანებულ საბრძოლო გოდოლებში დაფარულ მგრის დაუნდობლად შემშუსვრელ ენერგეტიკას და გორის ციხის კომპლექსის მახასიათებელ ელემენტად და მის ორგანულ გაგრძელებად ფორმირდება. ეს ერთი მაგალითიც კი ცხადყოფს მოქანდაკის უნარს – დამორჩილოს არა მხოლოდ სივრცე, არამედ დროც.

პლასტიკაში დრო-სივრცული პარამეტრების ძიების პროცესმა მოქანდაკე ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამოუმუშავებამდე მიიყვანა. კერძოდ მან შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში განფენილი (ლიტერატურული) და სივრცობრივ კატეგორიაში მოაზრებული (ქანდაკება) კოორდინატების ერთ ნერგოში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარაგული და ეერბალურ-ნარაგული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები „დედაენა“ და „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედაენის“ ძეგლის აღქმისას წინა პლანზე, ცხადია, პლასტიკური ნარაგული მოდის, მაგრამ გრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში ჩართული ლიტერატურული ტექსტი სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან მისი განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმეში“, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრივად, ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურბანულ ტექსტში ჩართული პლასტიკური ტექსტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული კულტურის ტექსტის სკულპტურული კონოტაციები.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრა, რომ ელგუჯა



სხედან (მარცხნიდან): ნოდარ ჯანბერიძე, გიგა ლორთქიფანიძე, ზურაბ ანჯაფარიძე, ელგუჯა ამაშუკელი. დგანან – უცნობი, ელდარ შენგელაია, დათო ციციშვილი. 1985

Sitting from left to right: Nodar Janberidze, Giga Lordkipanidze, Zurab Anjaparidze, Elguja Amashukeli. Standing: unknown person, Eldar Shengelaia, Dato Tsitsishvili 1985

the sculptures of Niko Pirosmiani and Nikoloz Baratashvili once again demonstrate the artist's endeavor to find new means of plastic narration and to find special analogues for the forms of Georgian culture fed by Christian philosophy and hitherto depicted solely in Georgian monumental painting. This, naturally, was the continuation of the sculptor's creative principle directed to the creation of the culture of new Georgian visual plastic art.

It was the above cultural context that made for the peculiarity of his visual language, some kind of compositional hermeticity and the strive towards emblematicity, his highlighting of semantic accents with the plasticity subordinated thereto. That was why, to some extent it seemed even logical that the sculptor, having ceased to give priority to the individualization of the sculptures, strived to create the generalized images.

Such strive to the generalized images brought the different sense of time and space in the art of the sculptor as a result of which he, marking his own temporal and spatial parameters in The Mother of the Georgians, opposes the whole environment: not a single layer of the sculpture is intended for the soft integration in the space; quite the contrary: The Mother is manifestly delimited from the surrounding landscape and occupies the autonomous, monumental space which is actively supported by the laconism of the forms reaching the geometrization as well as by the lapidarity of sculptural surfaces, the color of the sculpture and the extraneous texture of the metal.

The same refers to the monument of "The Heroic Sailors" in Poti. In both cases the sculptor, enters the space with the ready plastic formulas and universal temporal and value characteristics, actually offers alternative temporal and spatial dimension to the viewers. Even when he takes full account of the landscape, he tries to completely "pump out" the real time by means of generalized forms and fill the space with the universal mythologized temporal characteristics of his sculpture, the example of which is the Monument of Victory erected in Gori in 1982 which repeats the architectural themes of the Gori Fortress: the lapidary simplicity of strong walls and the tetragonal, castellated shapes of battle towers recur in the image of the lion in stylized form. The sculpture, sully subject to the architectonics of already established landscape, tries to blend with the environment. Of special mentioning is the "readable" angle of the sculpture chosen by the author himself: the young man riding the lion and rushing to the south manages to "expose" the energy hidden in the battle towers that rush down step by step to mercilessly destroy the enemy and to appear as the characteristic element of the Gori Fortress complex. This example is enough to demonstrate the sculptor's ability to overmaster not only the space and the time as well.

The process of searching the temporal and spatial parameters in the plastic art led the sculptor to the working out of a kind of plastic chronotype, in particular, to the creating of the monuments which demonstrate the ability to gather in one point the coordinates spread in the temporal category (literary ones) and those interpreted in the spatial category (sculptural ones). The sculptures "The ABC Book" and "The Tiger and the Brave Young Man" are created on the border between such visual-narrative and verbal-narrative texts. When viewing the monument of "The ABC Book" in Tbilisi, the plastic narrative is naturally comes to the fore, while the literary text inserted into the inner part of the modernized colons which resemble the triumphal arch acts as the literary specification or the explanatory part of the semantic accents of the sculpture. The same means is applied in "The Tiger and the Brave Young Man" where, below the sculptural text, its literary invariant is visible. Elguja Amashukeli's sculptures are actually the plastic texts inserted into the urban texts of Tbilisi or other Georgian cities creating the cultural connotation of the text of Georgian culture.

The above searching became the determinants for the fact that the sculptures by Elguja Amashukeli, acting as the artefacts of culture, redistributed the "territories" of culture

ამაშუკელის ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არგუთაქმა, ხელახლა გადააწინა კულტურის „ტერიტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საერთო ქართული სივრცე.

ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება ჩვენს დრომდე ასრულებს სახელოვნებო, სოციალური და კულტურული აზრის კაცალიზაციის როლს. ჩვენი თანამედროვენი დღემდე ცდილობენ დასძლიონ, განმარტონ, ახალი კონტექსტები მოუნახონ ან უბრალოდ, როგორც შემდგარი ღირებულება ხელუხლებლად შეინარჩუნონ იგი. ქანდაკების თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი აქტუალობის შენარჩუნება მათი შემოქმედის უდავო და დროში ხანგრძლივად გრძნასლირებადი წარმატების ნიშანია, რომელშიც მოქანდაკე მარადიულად აგრძელებს სივრცეს.

#### თამთა-თამარ შავგულიძე

ხელოვნებათმცოდნე



ლია სტურუა  
Lia Sturua

### „ყოფითი“ ძეგლთა ამაშუკელი

ხელოვანის სიდიდის დადგენის ჩემული საზომი მაქვს. გონებაში, საერთო კულტურის საგანძურთან ამოვიღებ მის ნამოღვანარს და ასე შევხედავ სამყაროს. მოდიტ, ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ არ არსებობენ „ქართველის დედა“ და „ვახტანგ გორგასალი“, „ფარნავაზი“, „ვეფხი და მოყმე“, „ფიროსმანი“ თბილისში, „კოლხი დედა“, „მეზღვართა მემორიალი“ და ცოცხე დადიანის ძეგლი ფოთში, გორის „მზეჭაბუკი“, „დავით აღმაშენებელი“ ქუთაისში – ხომ გაღარიბდა სამყარო? ზემოხსენებულნი და სხვა მრავალიც, ყველასათვის ხილული სამყაროა ელგუჯასი, მაგრამ არსებობს არანაკლებ მნიშვნელოვანი სხვა სამყაროც, რომელიც ყველასათვის არ არის ცნობილი. ესაა მცირე და დეკორატიული ქანდაკებები, ფერწერა, გრაფიკა, პუბლიცისტური მემკვიდრეობა.

ელგუჯა სრულიად ახალგაზრდა ავიდა დიდების ოლიმპზე. დიდ მოღვაწეებთან – კონსტანტინე გამსახურდიასთან, ლადო გუდიაშვილთან და ირაკლი აბაშიძესთან – ერთად გახდა რუსთაველის პრემიის პირველი ლაურეატი. ამქვეყნიური ცდუნება საკმაოდ იყო და ჰქონდა კიდევ უფლება საკუთარი თავი ცოცხალი დაეზოგა, მაგრამ არც ერთი წუთით არ დაუკარგავს შემოქმედებითი ფორმა, „გორგასალიდან“ და „ქართველის დედიდან“ მოყოლებული, ქუთაისში და ფოთში აღმართული „დავით აღმაშენებელი“ და „ცოცხე დადიანი“ დამთავრებული.

არ ვაპირებ ელგუჯას შემოქმედების ანალიზს, ვინაიდან მეც ამ პროცესის მონაწილე, მისი თითქმის ყველა მოწოდების, მემორიალის თუ ბიუსტის თანაავტორი ვარ და, ბუნებრივია, არ შეიძლება ვიყო ობიექტური მსაჯული. ერთს კი ვიტყვი: მისი კვალი საკაცობრიო კულტურაში აღიბეჭდა არა



ლია სტურუას პორტრეტი. 1979. ქ., ტუში. 46 X 37  
Portrait of Lia Sturua. 1979. Indian ink on paper. 46 X 37

in the country thus repeatedly marking them as the common Georgian space.

Elguja Amashukeli's sculptures still act as the catalysts of artistic, social and cultural thought. Our contemporaries are still trying to overcome, interpret, find new contexts for or simply preserve them untouched as the accomplished values. The maintaining of topicality during almost half a century for a sculpture is the sign of unquestionable, time-transmittable success allowing the sculptor to live the eternal life.

By Tamta-Tamar Shavgulidze

Art Historian

### “EVERYDAY” ELGUJA AMASHUKELI

I have my own means to measure how significant an artist is: in my mind I deprive his works from the entire art treasure and try to view the world without them. Let us imagine for a moment that we have not got the Mother of Georgians and King Vakhtang Gorgasali, King Parnavaz, “The Tiger and the Daring Young Man and Pirosmeni in Tbilisi, The Mother of Colchians, the Memorial of Seamen and the Monument to Tsotne Dadiani in the seaport of Poti, The Daring Young Man in the Gori town and David the Builder in Kutaisi City – and the world will grow poorer. These monuments as well as many others comprise the world of Amashukeli visible for everyone but there is another world, of no less importance and not known to everybody. Those are his smaller and decorative statues, painting, graphics and journalistic heritage.

Elguja was quite young man when he ascended to the summit of Olympus. Together with the well-known cultural workers – Konstantin Gansakhurdia, Lado Gudishvili and Irakli Abashidze – he became the first Rustave prize winner. He faced quite a number of worldly temptations and he really could spare his strength but he did not allow himself to lose his professionalism for a single moment – starting from the monument to King Vakhtang Gorgasali and The Mother of Georgians and ending with the monuments to King David the Builder and Tsotne Dadiani in Poti.



ნოდარ მგალობლიშვილი, ვახტანგ დავითაია,  
ელგუჯა ამაშუკელი. 1979  
Nodar Mgaloblishvili, Vakhtang Davitaia, Elguja Amashukeli. 1979

დათოვლილ მინდორზე, არამედ მაღალი მდგრადობის ბეტონზე, რომელიც „დინოზავრის ნაკვალევს“ მსგავსად, საუკუნეებს გაუძლებს.

საოცრად ამაყი ვიყავი, როდესაც სრულიად ახალგაზრდა არქიტექტორს ასევე ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე სახელოვანმა მოქანდაკემ, რუსთაველის პრემიის პირველმა ლაურეატმა, „გორგასლის“ ავტორმა, ელგუჯა ამაშუკელმა, შემომთავაზა ვყოფილიყავი ფოთის „კოლხი ღედის“ მონუმენტის არქიტექტორი. მას შემდეგ, თითქმის 40 წელი, ყოველდღიურობით ვიყავით ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამიტომ მე კარგად ვიცნობ არა მხოლოდ შემოქმედ, არამედ „ყოფით“ ელგუჯა ამაშუკელს და ამაზე მინდა ვისაუბრო.

ელგუჯა არასოდეს კმნიდა დამცველ გარსს, ხელოვნურ დისტანციას საკუთარი სიდიდისა და მნიშვნელობის წარმოსაჩენად, იყო უბრალო, კომუნიკაბელური, მისანდობო.

ღიდ სიამოვნებას ჰგვირდა კარგის დანახვა, მცირედი სიკეთისთვის არ დაიშურებდა საქებად სიკვებებს.

შესანიშნავად იცოდა მსოფლიო ხელოვნების გამოცდილება, მაგრამ როგორც ჭეშმარიტ ნიჭს შეეფერება, მთელი ეს გამოცდილება მისთვის მხოლოდ „ინფორმაცია“ იყო და არა მისი შემოქმედების ამოსავალი.

მასში პარმონიულად იყო შერწყმული გონება და ემოცია, რაციონალური და ირაციონალური, ლოგიკური და გრძნობადი.

მოკლებული იყო ადამიანთა მოდგმის ისეთ თვისებებს როგორიცაა შური და სიძულვილი. ყველაზე მძაფრი გამოხატულება უარყოფითი ემოციისა იყო ფრაზა: „რას იზამ ადამიანია“.

იყო კარგი მოსაუბრე, პოლემისტი, მაგრამ იცოდა მოსმენაც.

შესანიშნავად უკრავდა გიტარაზე.

იყო ბრწყინვალე თამადა, შექმლო თამადაობის „ანყოზა“ სუფრის ყოველგვარ „კონტიგენტზე“, იმდაგვარად გარდაიქმნებოდა, როგორიც სუფრა იყო. არ ცდილობდა დაეთრგუნა სხვა თავისი ინტელექტით.

ჰქონდა ხელოვანისათვის უჩვეულო თვითდისციპლინა, იყო საოცრად ზუსტი, რაშიც მეც არ ჩამოუვარდებოდი. დათქმულ დროზე 2-3 წუთით ადრე ან გვიან მისვლაზე ხან ის, ხან მე „ვსაყვედურობდით“ ერთმანეთს – „რატომ არ უფრთხილდები დროს?“



კოკი მახარაძე, მიხეილ მესხი, ელგუჯა ამაშუკელი. 1989  
Koki Makharadze, Mikheil Meskhi, Elguja Amashukeli. 1989

I am not going to give the analysis of Elguja's works because I am the participant of the process, the co-author of almost of all of his monuments, memorials or busts, and thus, I could not be a fair judge, though there is one thing I would like to say: his trace in the world culture has been imprinted not on a snowfield but on a high-strength concrete which will, like the dinosaur footprints, stand for centuries.

I was very proud when, being a very young architect, I was offered by similarly young though already famous sculptor, the first Rustaveli prize-winner and the author of the monument to King Vakhtang Gorgasali, to act as the architect of the monument Mother of Klokhians in Poti. Since then, for nearly 40 years, our relationship actually stood on a daily basis. That is why I knew well Elguja Amashukeli as both an artist and as an “everyday” man and would like to speak about it.

Elguja never created a protective cover, an artificial distance so as to emphasize his greatness and significance. He was an easy, sociable and approachable man.

He was always glad to see the good and would not spare a word of praise for even a little kindness.

He had an excellent knowledge of the experience of the world art but as it always is with true talents, such experience acted only the “information” for him and never the source for his art.

Intellectual and emotional, rational and irrational, logical and sensory were harmoniously combined in him.

He lacked such traits so characteristic to the human race as envy and hatred. His most emphatic expression of negative emotion was the phrase: “Nothing doing! He is a human being!”

He was a good company and a polemist though similarly good listener as well.

He wonderfully played the guitar.

Being a brilliant toastmaster, he could “tune up” his toastmastering according to the “contingent” of the get-together. He always managed to transform himself and become similar to his companions. He never tried to suppress anyone with his intellect.

He had such a self-discipline which is unusual for artists and was amazingly punctual. I did not yield to him in this respect. Every time one of us happened to come two or three minutes earlier or later to the meeting place the other always “issued reprimand” saying “Why do you waste your time?”

He had an amazing talent for imitation and transformation. The gallery of his “characters” was big, starting from the economic and the Communist Party leaders and ending with his colleague artists. He managed to not only assimilate voice, intonation, accent and mimics but also to expose the intellectual world of the object of imitation.

Elguja was always clear, laconic and fair in expressing his opinion though he did it in such a form that his words never aimed at making someone change his belief. That was why his fairness never led to a conflict.

Once I called him to find out at what time we were to walk up to the building-site of his studio. “I will never set foot in there again. It is rumoured in the city that I have intentionally chosen the slope of the Mtatsminda mount to build a studio”. And so it was indeed: he never set foot in there again.

It so happened that Elguja correctly forecasted the score of Dinamo, Tbilisi football club, several times running thus winning the feasts and clinching the title of a clairvoyant among the football fans. Some time later I too became

მიბაძვის, იმიტაციის, გარდასახვის საოცარი ნიჭი ჰქონდა. მისი „გმირების“ გალერეა ძალიან ფართო იყო, სამეურნეო და პარტიული ხელმძღვანელებიდან კოლეგა-მხატვრებამდე. ამსგავსებდა არა მხოლოდ ხმას, ინტონაციას, კილოს, მიმიკას, არამედ საფუძვლიანად ხსნიდა მიბაძვის ობიექტის ინტელექტუალურ სამყაროს.

ელგუჯა თავის სათქმელს ყოველთვის ცხადად, ლაკონურად და პირუთვნელად ამბობდა, მაგრამ ისეთი ფორმით, რომ ნათქვამს არ ჰქონდა მეორე მხარის „თავის რჯულზე მოქცევის“ მიზანი, ამიგომაც მისი პირუთვნელობა არასდროს არ იწვევდა კონფლიქტს.

ვურეკავ, მინდა დავაზუსტო, რომელ საათზე უნდა ავიდეთ სახელოსნოს მშენებლობაზე. „მოვრი, მე იქ ფეხს არ დავადგამ, ჩავაბარებ ქალაკს, ვილაყ-ვილაყები ხმებს ავრცელებენ, ამაშუკელმა სპეციალურად მთანმინდის ფერდობი აირჩია სახელოსნოსათვისო“. ეს იყო და ეს, მართლაც არ დაუდგამს იქ ფეხი.

მობდა ისე, რომ ელგუჯამ ზედიზედ გამოიყნო თბილისის „დინამოს“ რამდენიმე ანგარიში, პურმარილიც მოიგო და გულშემატკივართა წრეში ნათელმხილველის სახელიც დაიგდო. მოგვიანებით მეც „დავრწმუნდი“ მის გულთმისნობაში. ეს კი ასე მოხდა. ამ ოცდაათიოდ წლის წინათ ერთ რაიონში მიგვიწვიეს ძეგლის თაობაზე. გაზაფხულია, ადრე ავღვქით და ვაგონის ფანჯრიდან ვათვალიერებთ ბუნებას. ვაგონის მეორე თავში ორი კაცი დგას – მალაღობი, გამხდარი და დაბალი, ჩასუქებული. ელგუჯა ხშირ-ხშირად ისე იტყობა მათკენ. „ნაცნობია?“, ვეკითხები. „არა მაგრამ... მომკალი, თუ ეს კაცი ქარქაშაძე არ იყოს გვარად“. დავაკვირდი, რაღაცით კი ჰგავს ქარქაშს, მაგრამ ეს ხომ საკმარისი არ არის. დავათვალიერებთ ძეგლისთვის მონიშნული ადგილი. შემდეგ სადილი. მასპინძლებთან ერთად ვდგავართ რესტორნის წინ, გვაყილებენ. სად იყო და სად არა, ერთი კაცი შემოგვიერთდა. სუფრის თამადა ამბობს, გაიცანით ჩემი ძმა გიორგი ქარქაშაძე, ამ დღით ჩამოვიდა თბილისიდანო. ხელში სწორედ ის „ქარქაშაძე“ შემოგვრჩა დღითი ვაგონში რომ „გავიცანით“. ჩვენი ისტერიული სიცილი გაუგებარი იყო მასპინძლებისათვის.

საყოველთაოდ ცნობილია ელგუჯას ფუნაგორიები, მათ გააჩნიათ ცნობადობის ისეთი მაღალი ხარისხი, რომ სრულებითაც არ არის საჭირო ადრესატის სახელისა და გვარის მოხსენიება.

როდესაც 50 წელი შემისრულდა, კოლეგებმა მოლოცვის ორიგინალური ფორმა მოძებნეს, მიგზავნიდნენ დეპეშებს, ტექსტებს ნამდვილ ბლანკზე. ასე „მომილოცეს“ კორბუზიემ, რაიგმა, კენძო ცანგემ, სოფი ლორენმა, ჯინა ლოლობრიჯიამ, პიკასომ, შაგალმა, ბრეჟნევმა, მყავანაძემ, დუჩემ, ბერიამ, სტალინმა კი. ელგუჯა აზარტით ჩაერთო ამ თამაშში. ყოველ ნახევარ საათში რეკავდა საპროექტოში და ახალ-ახალ დეპეშებს კარნახობდა მდივანს, რა თქმა უნდა – ლექსად. მდივანი მანქანაზე ბეჭდევდა, ზოლებად ჭრიდა, ბლანკზე აწებებდა და მე გადმომცემდა. 10-მდე დეპეშა მივიღე ელგუჯასგან ორ დღეში, მინანერით „ტელეფონისტი ე. ამაშუკელი“, დეპეშები კი იყო კონსტანტინე გამსახურდიასგან, ბელა ახმადუღინასგან, ჰენრიხ ბიოლისგან, ირაკლი კიკიშვილისგან... ყველაზე მეტი დეპეშა გამოაგზავნიდა ზურაბ წერეთელს. აი ზოგიერთი მათგანი. როგორ სჩანს ყოველი მათგანის პიროვნება, ხასიათი.

*ლაკონური დეპეშები:*

„ერთად მუშაობას ვუკელით, მოკითხვით ამაშუკელი.“

„არ გეგონო შენი გოლი, შენი გონი.“

(„გონი“ – არქიტექტორი გონი კალანდარიშვილი).

„ჯემალ გავიგე შენცა გყავს მგრები, ღმერთო, მომკალი, რა უყავ თმები?“

„დაფასდები რაც დრო გავა, ნორიაკი კუროკავა.“

*დეპეშა კონსტანტინე გამსახურდიასგან.*

„მე შენ გამო თომას მანთან მქონდა კონფლიქტი, ჰენრიხ ბიოლიც შემომელახა, ალბათ მიხვდები ვახტანგ ჩემო მიზეზს კონფლიქტის, კოლხური კომპი და მარუხი მათ არ ენახათ.“

*კონსტანტინე.*

(„მარუხი“ – მემორიალი მარუხის უღელტეხილზე).

„convinced“ in his forecasting ability. It happened that some thirty years ago we were invited to one of the regions of Georgia concerning a monument. It was springtime. We got up early and stood at the carriage window watching the scenery. Two gentlemen were standing at the end of the carriage: one of them tall and thin and the other – short and plump. Elguja cast a glance at them fairly often. “Do you know those people?” I asked. “No, but... may I drop dead if this man's surname is not Karkashadze (“karkashi” – sheathe). I took a good look at the man. He somehow resembled a sheathe indeed but surely it was not enough. We inspected the site for the future statue, had a dinner at the restaurant and were standing in front of the restaurant saying good-bye to our hosts. Suddenly a man approached us. The toastmaster introduced him to us saying: “Meet my brother, Giorgi Karkashadze, has arrived this morning from Tbilisi”. It was the same “Karkashadze” we had “acquainted with” in the carriage that very morning. Our Homeric laughter was absolutely incomprehensible for the hosts.

Enguja's “punagorias” (epigrams) are famous with such a high recognizability that there is no need at all to mention the addressees' names.

On my fiftieth birthday my colleagues found an original form for congratulation: they sent me the telegrams with the texts on the real printed forms. So I received the congratulation telegrams from le Corbusier, Wright, Kenzo Tange, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Picasso, Chagall, Brezhnev, Vasil Mzhavanadze (Georgian Communist leader), Duce Mussolini, Lavrenti Beria and even Stalin. Elguja cheerfully plunged into the joke. He made telephone calls to the Institute of Planning and prompted new and new telegrams to the secretary, naturally in rhyme. The secretary typed them on the typewriter, cut into strips, pasted on the printed forms and presented to me. During two days I received almost 10 telegrams from Elguja with the postscripts “Telephnist E. Amashukeli”. Those telegrams were from Konstantin Gamsakhurdia (Georgian writer), Bella Akhdamulina, Heinrich Böll, Irakli Tsitsishvili (Georgian architect), etc. The biggest number of telegrams were “sent” from Zurab Tsereteli. Below come some of those telegrams vividly revealing the individuality and the character of those having “sent” them.



ვახტანგ დავითაიას მეუღლე, ელგუჯა ამაშუკელი, ქალიშვილი ეკა,

ლია სტურუა. 1985

Vakhtang Davitaia's wife, Elguja Amashukeli, his daughter Eka and Lia Sturua. 1985



ელგუჯა ამაშუკელი სახელოსნოში. 1975  
Elguja Amashukeli at his studio. 1975

ძალიან „გაინავარდა“ ზურაბ წერეთლის დეპეშებზე. მისგან ექვსი თუ შვიდი დეპეშა მივიღე. დააკვირდით ზურას მასშტაბებს.

„ხიზინის მთებში ჩავიფიქრე ერთი გვირაბი,  
იქიდან მინდა მადაგასკარს მოვუხიჩინო,  
არ ვარგა, კაცი მხოლოდ ზემოთ მოღვანეობდეს,  
ხანდახან თავი მინისქვეშაც გამოუჩინოთ!  
მთვარეზე მისვლის, მისი მოხატვის  
სურვილი ჩემი ძალზე დიდია.  
მზეს ჯერჯერობით არ შევხვები,  
რიდი მისდამი ერთობ დიდია.“  
შენი ზურა. ტელეფონისტი ე. ამაშუკელი.

„ბრუკლინის ხიდის დემონგაჟი დაწყებული მაქვს,  
ძველ სენაკიდან ვაშინგტონზე უნდა გავჭიმო,  
არ მითხრა ახლა ჯეშალ ჩემო, რისთვის? რად გინდა?  
ინტუიცია მიკარნახებს, არის საჭირო.“  
შენი ზურა. ტელეფონისტი ე. ამაშუკელი.

„ღღეს დავარწმუნე დილით ლიონია.  
მაეზოლუეში ცოცხალი დიდია.  
უნდა ჩამოვხსნა კრემლის ზარები,  
ამდენ ხანს მაინც ცეცხლა კილია,  
რაც შეეხება მომავლის გეგმებს –  
ინგლისის ახლოს თავს ვუყრი გემებს.  
დანარჩენს მალე შევაცუობინებ,  
მოკითხვა თქვენებს.“  
შენი ზურა. ტელეფონისტი ე. ამაშუკელი.

ავად გავხვდი, ვერ დამიგდეს სიცხე, რამდენი ექიმიც მოვიდა ყველამ თავისი წამალი გამომიწერა, გაესივდი... სიცხე კი არ მიკლებს. საზღვარგარეთ მივლინებიდან ჩამოვიდა და პირდაპირ საავადმყოფოში მოვიდა ჩვენი მეგობარი და ნათესავი კარდიოლოგი ირაკლი მეგრელაძე. ხედავს, ცუდადაა საქმე. გადართვალიერა წამლები, ჩაყარა ცელოფნის პარკში და მოისროლა თანჯრიდან, ორი დღეში კარგად იქნებო. ასეც მოხდა. წინა დღით კი მინახულეს ლიამ და ელგუჯამ, გაკვირვებული მიყურებენ ფორმადაკარგულს. ელგუჯამ მოიმარჯვა კალამი და გამოაცხო ლექსი:

„როცა ძველ სენაკს ვუთხარ ნახვამდის,  
ვიყავ ჯეშალი გავხვდი ვახტანგი.  
ეხლა სარკის წინ ვდგავარ და კუ-კუ,  
ვეყურებ ვახტანგს, მიყურებს ძუ-კუ.“

განგებამ ელგუჯა დიდი საქმეებისთვის მოავლინა, მან ეს მისია პირნათლად შესრულა.

**ვახტანგ დავითაია**  
არქიტექტორი

We've not been working hard of late.  
Amashukeli, your true mate.

I'm not your age, dear,  
Your friend Tony, not yet sear.  
(Tony - Architect Toni Kalandarishvili)

I've heard some enemies you've got,  
Where is your hair? Oh, my God!

Let us drink together raki.  
Kurokawa Noriaki.

With Thomas Mann I picked a fight  
And Heinrich Böll said I was right:  
Mann hadn't seen the "Colchian Tower",  
And thinks that "Maruch" is a bower.  
Konstantin Gamsakhurdia.

("Colchian Tower" – a mansion of Georgian writer Konstantin Gamsakhurdia in Tbilisi.

Maruch – a World War II Memorial by Vakhtang Davitaia on the Maruch pass, the Caucasus)

Most of all he enjoyed to write on behalf of Zurab Tsereteli. I received six or seven telegrams from him. Please pay attention how large-scale they are:

I've dug a tunnel, and so far  
It reaches... Umm... Madagascar.  
Why should someone show us the bound?  
Let's scurry and work underground.  
And then I wish to reach the moon  
And paint it. When? Oh, quite soon.  
But I don't think I'll touch the sun,  
It won't seem to be much fun.  
Yours, Zura. Telephonist E. Amashukeli.

I'll ruin soon the Brooklyn bridge  
As it is under my siege,  
And build a new, of steel and stone  
From Old Senaki to Washington.  
Don't ask my "Why?" or "What's the mission?"  
It's just my famous intuition.  
Yours, Zura. Telephonist E. Amashukeli.

The Mausoleum is big and vain,  
I'll ruin it and build again.  
And Kremlin bells? What are they for?  
We do not need them any more.  
Not far from England I've gathered boats  
And will soon send the protest notes.  
Yours, Zura. Telephonist E. Amashukeli.

Once I fell ill. No one seemed able to make my temperature fall. Each newly come doctor prescribed a new medicine. I became all swollen and still had fever. Our friend and relative, cardiologist Irakli Megrelishvili visited me in the hospital immediately upon his arrival from his overseas business trip. He looked at me and saw that things looked black. He went through the medicines, put them all into the cellophane bag and threw out of the window saying I would be well in two days. His forecast came true. The day before Elguja and Lia visited me looking amazed at a swollen me. Elguja took a pen and "baked" a poem:

When I left my native town  
I was so sad and down,  
That it altered my expression  
In the most horrid fashion.

Providence commissioned Enguja with great deeds and he duly fulfilled his mission.

**Vakhtang Davitaia**  
Architect



შ.რუსთაველის სახელობის პრემიის პირველი ლაურეატები ლადო გუდიაშვილის სახლში  
მარცხნიდან: ლ. გუდიაშვილი, ე. ამაშუკელი, კ. გამსახურდია, ი. აბაშიძე. 1965

The first winners of Shota Rustaveli prize at Lado Gudiyashvili's house. From left to right:  
L. Gudiyashvili, E. Amashukeli, K. Gamsakhurdia, I. Abashidze. 1965

ელგუჯა ამაშუკელი დაიბადა 1928 წლის 22 ივნისს. 1950 წელს შევიდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ფერწერის ფაკულტეტზე. შემდეგ, მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკის რჩევით, ქანდაკების ფაკულტეტზე გადავიდა. რომელიც 1955 წელს დაასრულა. IV კურსზე, ფორმალისტად შერაცხული, გარიცხვას ძლიერს გადაურჩა. გამოფენებში მონაწილეობა დაიწყო 1955 წლიდან. 1959 წელს თბილისის 1500 წლისთავთან დაკავშირებით გააკეთა მოდელი მონუმენტისათვის „ქართველის დედა“, რომელიც დაიდგა 1959 წელს. მონუმენტი ფოლადის ფურცლებისაგან გაკეთდა თბილისის საავიაციო ქარხანაში. საფუძველი ხის ქანდაკება იყო, რომელიც დროთა განმავლობაში შეიძლება დამპალიყო. გარდა ამისა, ძეგლს სიმბოლური ხასიათი კი ჰქონდა, მაგრამ ელგუჯა სულ წუხდა, რომ მას, თვითმფრინავით შეკრულსა და ორიგინალურს, მრგვალი ქანდაკების ფორმა ვერ მისცა. ამიტომ, კარგა ხნის შემდეგ, ერთი წელი იმუშავა ქანდაკებაზე და სიუჟეტი კი იგივე დარჩა, მაგრამ სახე და ტანი ადამიანური, ქალური გაუხდა, მრგვალი ქანდაკების ელემენტები შეიძინა. როცა მაშინდელ ლენინის მოედანზე ლენინის ძეგლი იდგა, მოზურნეებმა შესაბამისი რაკურსი იპოვეს და სურათი გადაუღეს, როგორ ადებდა „ქართველის დედა“ ლენინს ხმაღს კისერზე, თავს ჭრიდა.

ვახტანგ გორგასლის, თბილისის დამაარსებლის ძეგლი დაიდგა კონკურსში ელგუჯა ამაშუკელის გამარჯვების შედეგად, 1967 წელს. როცა ზოგიერთმა ლაპარაკი დაიწყო, ცხენი ქართული არ არისო, ამაშუკელი პასუხობდა, რომ ეს ცხენი არც ქართულია, არც რუსული, არც არაბული, ეს ზოგადი ცხენია, რომელზეც შეიძლება იჯდეს ის კაცი, ვისზეც ხალხური ლექსი ამბობს:

ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა,

ციდან ჩამოესმა რეკა,

იალზბუზზე ფეხი შედგა,

ღიღმა მთებმა იწყეს დრეკა.

იალზბუზს ვერ მოდრეკ კონკრეტული ცხენით.

1966 წელს ქ. ფოთში დაიდგა „კოლხის დედა“, ხოლო 1967 წელს იქვე, მალთაყვანში, „გამარჯვების მემორიალი“. 1979 წელს „გამარჯვების მემორიალი“ დაიდგა გორში, 1984 წელს – ფიროსმანის ძეგლი თბილისში, 1983 წელს – „დედაენის“ ძეგლი თბილისში, რომელშიც ელ, ამაშუკელმა გოგებაშვილის სახელობის პრემია მიიღო. 1985 წელს თბილისში დაიდგა ქანდაკება „ვეფხი და მოყმე“, რომელსაც ელ. ამაშუკელი, ამ გენიალური ლექსიდან გამომდინარე, ქართული პოეზიის ძეგლად მოიხსენიებდა



ელგუჯა ამაშუკელი ძმასთან, კოტესთან ერთად  
Elguja Amashukeli with brother, Kote



პატარა ელგუჯა  
Elguja as a little boy

Elguja Amashukeli was born on June 22, 1928. In 1950 he entered the Academy of Art of Tbilisi, the faculty of painting. Later he followed the advice of the sculptor Nikoloz Kandelaki, changed the faculty and started to study at the one of sculpture which he graduated from in 1955. Being a fourth-year student he was on the verge of being expelled as he was considered to be a formalist. He started to take part in the exhibitions since 1955. In 1959, in connection with the 1500th anniversary of founding Tbilisi, he made a model for the monument The Mother of Georgians which was erected in 1959. The monument was made of steel sheets at the Tbilisi aircraft factory, while the base was a wooden sculpture which could become rotten with time. Besides, although The Mother of Georgians had a symbolic character, Elguja was worried that he had failed to give his creation, so aggregated and original, the form of a round sculpture. That was why, quite a long time after, he worked on the sculpture for nearly one year, and as a result the subject remained the same although the face and the body became more feminine having acquired the elements of a round sculpture. When the monument to Lenin was standing in the Lenin square, some envious persons found corresponding angle and shot a photo where The Mother of Georgia was viewed to be cutting Lenin's head with her sword.

The monument to King Vakhtang Gorgasali, the founder of Tbilisi, was erected as a result of Elguja Amashukeli's winning the competition in 1967. When some people started saying the horse was not Georgian, Amashukeli answered the horse was neither Georgian nor Russian or Arabian; it was a horse in general which may be ridden by the hero of a folk poem:

King Vakhtang, loved by the God,  
From the sky heard the toll,  
As he stepped the peak of Elbrus,  
Mounts bowed him, big and tall.

A rider of a concrete horse would never be able to make Elbrus bow.

In 1966 The Mother of Colchis was erected in Poti, while in 1967 The Victory memorial in Maltakva (near Poti). In 1979 The Victory Memorial was erected in Gori, in 1984 – the sculpture of Pirosmiani in Tbilisi and in 1983 – The

ხოლო, 1987 წელს ბათუმში დაიდგა ილია ჭავჭავაძის ძეგლი, 1992 წელს ბათუმშივე – მემედ აბაშიძის ძეგლი. 1995 წელს დაიდგა დავით აღმაშენებლის ძეგლი ქუთაისში, 1997 წელს – ფარნავაზის ძეგლი თბილისში, ხოლო 1996 წელს – მემედ აბაშიძის ძეგლი ბათუმში. 1986 წელს ე. ამაშუკელმა სოფიაში მონაწილეობა მიიღო ბულგარეთის დამაარსებლის, ხან-ასპარუხის, ძეგლის კონკურსში. პირველი პრემია არავის მიაკუთვნეს, მეორე – ბულგარელმა მოქანდაკემ მიიღო, მესამე პრემია კი – ამაშუკელმა, და ქ. სოფიის მუზეუმმა შეიძინა მისი ნამუშევარი – მოდელი ხან ასპარუხის ძეგლისათვის.

ელგუჯა ამაშუკელი მუშაობდა წიგნის გრაფიკაშიც, გაფორმებული აქვს ვაჟა ფშაველას სამცხე-მთიანეთის, პ. უმიკაშვილის „ხალხური სიტყვიერება“ (ოთხი ტომი), „ჩვენი საუნჯე“, ქართველი პოეტებისა და მწერლების წიგნები.

1997 წელს ელგუჯა ამაშუკელი ორი თვით მიიწვიეს პარიზში, ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრში სამუშაოდ, სადაც შეიძინა მანძილზე დადიოდა. ეს იყო თბილისში უსინათლობის, სიცივისა და სრული უიმედობის წლები. ელგუჯა თავაუღებლად მუშაობდა პარიზში და ცოცხალი ხანში, 1998 წელს, გამოაქვეყნა გამართა, რომელზეც ნახატები და სკულპტურის მცირე ფორმა გაიგანა. რამდენიმე სტუმარმა ქანდაკებების შეძენა მოისურვა, მაგრამ თაბაშირის ბრინჯაოში ჩამოსხმა ესაჭიროებოდა და ეს ვერ მოხერხდა. ნახატები გაიყიდა. შთაბეჭდილებების წიგნში სხვა სისამოვნო და მნიშვნელოვან აზრებთან ერთად იყო ასეთი ლაკონური ფრაზაც: „ბრავო მაესტრო!“. მეორე გამოაქვეყნა პარიზში, მაშინდელი ელჩის, გოჩა ჩოგოვაძის სურვილითა და დახმარებით მოენყო 1999 წელს.

სანამ ხატვას დაიწყებდა, ე. ამაშუკელი პერსონალურ გამოფენებს თბილისში არ მართებდა, თუმცა გამოფენებში მონაწილეობას იღებდა. ბოლო პერსონალური გამოფენა მისი გარდაცვალების შემდეგ, 2003 წელს, გაიმართა ხელოვნების მუზეუმში. ელგუჯა ამაშუკელს მიღებული აქვს შოთა რუსთაველის სახელობის, სახელმწიფო და იაკობ გოგებაშვილის სახელობის პრემიები. 1978 წელს მას მიენიჭა საქართველოს სახალხო მხატვრის, ხოლო 1988 წელს – სსრკ სახალხო მხატვრის წოდება. 1988 წლიდან ის იყო რუსეთის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი. 1981 წლიდან კი – საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე.



დავით ამაშუკელი (მამა) მეგობრებთან  
Father, Davit Amashukeli, with friends



ქეთევან ღამბარაშვილი (დედა)  
Mother, Ketevan Ghambarashvili

Monument to The ABC Book in Tbilisi for which Amashukeli was awarded the prize of Iacob Gogebashvili (the author of the ABC book). In 1985 in Tbilisi the Tiger and The Brave Young Man was erected, often referred to by Amashukeli as The Monument to Georgian Poetry as the sculpture was based on a wonderful poem with the same title. In 1987 the monument of Ilia Chavchavadze and in 1992 the monument to Memed Abashidze were erected in Batumi. In 1995 the monument to David the Agmashenebeli was erected in Kutaisi, in 1997- the monument to King Parnavaz in Tbilisi, while in 1996 - the monument to Memed Abashidze in Batumi. In 1986 Amashukeli took part in the competition for the monument to the founder of Bulgaria, Han Asparuh, held in Sophia. The first prize was not awarded at all, the second one was given to a Bulgarian sculptor, while the third one to Amashukeli, and the museum of Sophia purchased his model for the monument to Han Asparuh.

Elguja Amashukeli used to work in book graphics. He designed the three-volume edition of Vazha-Pshavela, the four-volume edition of "Folk Literature" composed by P. Umikashvili, "Our Treasure" and a number of books by Georgian poets and writers.

In 1997 Elguja Amashukeli was invited to the International Center of Art of Paris to work for two months where he actually worked periodically for 7 years. It was the period of darkness, cold and absolute hopelessness in Tbilisi. Elguja worked hard in Paris and soon, in 1998, he held the exhibition where he exhibited his drawings and small forms of sculpture. Several guests wished to purchase the sculptures but the plaster needed to be cast in bronze which turned out impossible to be done. As for the drawings, they were sold. The comments book, besides many other agreeable and significant ideas, contained one laconic phrase: "Bravo, Maestro!" The second exhibition in Paris was held in 1999 on the initiative and with the support of Gocha Chogovadze, the then ambassador of Georgia in France.

Until Amashukeli started to draw he never held personal exhibitions in Tbilisi although he participated in various exhibitions. His last personal exhibition was held upon his death, in 2003 in the Museum of Fine Arts. Elguja Amashukeli was the winner of the prizes of Shota Rustaveli, of the State and of Iacob Gogebashvili. In 1978 he was awarded the title of the People's Artist of Georgia, while in 1988 of The People's Artist of the USSR. In 1988 he was elected a corresponding member of the Academy of Art of Russia, while in 1981 – the chairman of the Artists' Union of Georgia.

1955 წლიდან მონაწილეობდა გამოფენებში

1998 – პერსონალური გამოფენა. პარიზი

1999 – პერსონალური გამოფენა. პარიზი

2003 – შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი. თბილისი

\* \* \*

From 1955 participated in exhibitions

1998 - personal exhibition. Paris

1999 - personal exhibition. Paris

2003 - exhibition at the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts. Tbilisi



ეკა ამაშუკელი  
ნატურმორტი. 1988. ზეთი, ტილო. 56 x 46  
Eka Amashukeli  
Still Life. 1988. Oil on canvas. 56 x 46



ეკა ამაშუკელი (ქალიშვილი)  
Daughter Eka Amashukeli



ელენე (შვილიშვილი)  
Grand-daughter, Elene



**С. Валериус.** История и современность. – «Творчество», 1964, №10

**Н.Воронов.** Скульптурные композиции Элгуджи Амашукели. – «Искусство», 1966, №9

რუსთაველის პრემიის ლაურეატები. ელგუჯა ამაშუკელი. კრებული. გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ ბიბლიოთეკა. 1966. თბ.

**Б. ეორონოვი.** ახალი შეხედვრა ელგუჯა ამაშუკელთან. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1968 #12

**Н.Воронов.** Монументальность, историзм, современность. Заметки о произведениях Э. Амашукели. – «Искусство», 1969, №4

**Г. Джанберидзе.** Встречи с грузинскими художниками. Тбилиси, 1965, стр. 95-100

**Г. Сметанина.** Глазами скульптора. – «Огонек», 1968, №38

**И.Светлов.** Грузинская скульптура сегодня. – «Творчество», 1967, №3

**მ. თოფურია.** თბილისის დამაარსებლის ძეგლი. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1968 #2

## ქართველის დედა

### ელგუჯა ამაშუკელს

ცხოვრებაში, ძმაო, – შიშველი მკლავები!  
ეგვიპტური მკლავები – ხორციანი!  
ეს – ყოველდღიურ ცხოვრებაში,  
ელგუჯავ ჩემო,  
ხოლო სიღრმეში ქართული გულის,  
ხოლო სიღრმეში ქართული სულის –  
მე ვენაცვალე კოჭებამდე და მაჯებამდე  
განფენილ სამოსს ქართველის დედისას!

ნიაღვრაა, – ისიც არ იძვრის,  
მიეყვები პროსპექტს,  
სიციხისაგან რომელიც იწვის,  
ზედ არ შევხედავ მე შიშველ მკლავებს!  
ავხედავ მხოლოდ, თბილისის თავზე,  
მათ გასაოცრებს,  
ამ სიციხეში მაჯამდე შეკრულთ,  
რომელთაგან ერთს –  
სტუმრისათვის უპყრია თასი,  
რომელთაგან სხვას –  
საგვეარი ჩაუბლუჯნია,  
და შენზე ვფიქრობ, ჩემო ელგუჯა...

რომ არ ყოფილიყვნენ ამაშუკელები,  
რომ არ შობილიყო ბიჭი ამაშუკეთს,  
რომ დაერქმიათ ბიჭისთვის ელგუჯა,  
არ წასულიყო  
ერთ დღეს ურმით ელგუჯას ბიძა,  
არ ამოეგანა შროშიდან მიწა –  
წითელი მიწა, რომელსაც ჰყენენ,  
ზედ შესდგება დიდი და მცირე,  
რომელსაც ზელებს,  
უსაშველოდ, შიშველ ქუსლებით,  
და მერე უხვად ძერწავენ კეცებს... –  
მომჭერით, თავი, მომჭერით თავი – თუ გვექნებოდა ეს  
„ქართველის დედა!“

ძმაო ელგუჯა!  
ვკოცნით, ვკოცნით ჩვენ შიშველ მკლავებს,  
თუ შევეყარეთ როსმე შემთხვევით!  
ხოლო მანდილს და  
კაბის კალთას ქართველის დედისას,  
ვით რესპუბლიკის დროშას –  
ვემთხვევით!

მურმან ლებანიძე  
1960

## The Mother of Georgians

### To Elguja Amashukeli

We are fond of naked arms, my friend,  
Egyptian arms, so round and flashy,  
But it's in everyday life,  
Elguja.  
Yet, deep in my heart, as a Georgian,  
And deep in my soul, as a Georgian,  
I adore the ankle-long dress with the wrist-long sleeves  
Of the Mother of the Georgians.

No stir in the air,  
I'm strolling along the avenue  
That burns in the heat and glare.  
I'll let pass the arms that are bare  
And only look at those wondrous ones  
Above Tbilisi,  
In such a scorching heat clad in the wrist-long sleeves,  
One of which  
a bowl for a guest is holding politely,  
The other of which  
a sword is squeezing tightly,  
And of you, of you I'll think, dear Elguja.

If there wasn't the family called Amashukelis,  
If a boy wasn't born in the village of Amashuketi,  
And if he wasn't named Elguja,  
And if Elguja's uncle  
didn't drive his cart one day  
To bring from the village of Shrosha the clay,  
The red clay that's being spread on the ground  
And people go into a huddle  
And with bare heels  
Puddle it and puddle  
And then shape it into the bowls solid and gorgeous,  
By no means, by no means would we possess this  
Mother of the Georgians!

Elguja, my friend!  
We kiss and kiss the arms that are bare  
If we find them by chance somewhere,  
But the Mother of the Georgians' hem  
And the Mother of the Georgians' veil  
We touch with our lips in awe to date  
Exactly as we would the flag of the state!

Murman Lebanidze  
1960

# הספד SCULPTURE



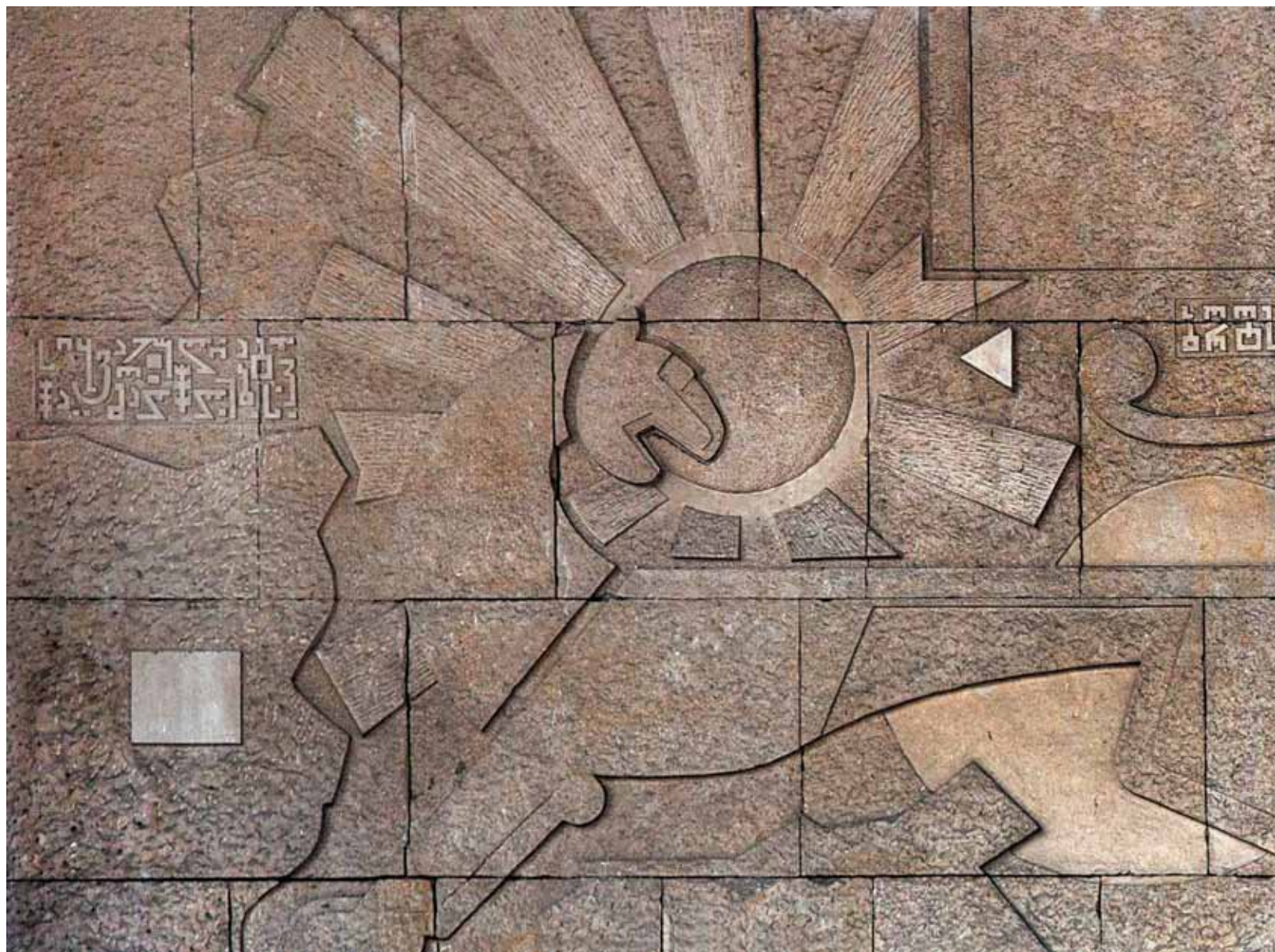
**ბარელიეფი, მიძღვნილი თბილისის დაარსების 1500 წლისთავისადმი. 1958. ბრინჯაო**  
**Bas-relief in commemoration of the 1500<sup>th</sup> anniversary of foundation of Tbilisi. 1958. Bronze**

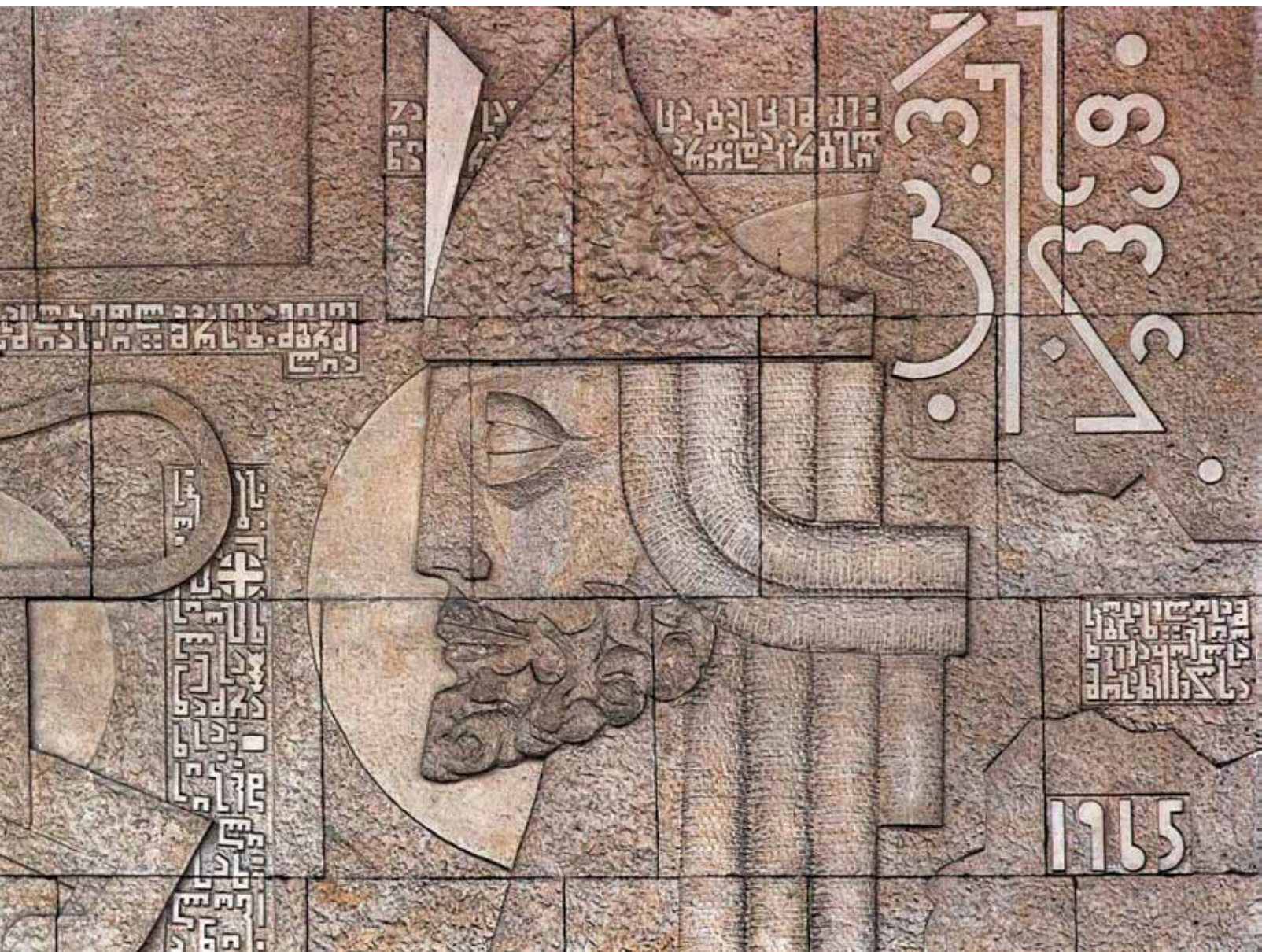


**შოთა რუსთაველი. მეტრო სადგურ რუსთაველის ბარელიეფი. 1965. ბრინჯაო. თბილისი**  
**Shota Rustaveli. Bas-relief in underground station "The Rustaveli Square". 1965. Bronze. Tbilisi**



ვეფხი და მოყმე. მეტრო სადგურ რუსთაველის ბარელიეფი. ქედურობა. 1965. სპილენძი. თბილისი  
Tiger and Brave Young Man. Bas-relief in underground station "The Rustaveli Square". 1965. Copper. Tbilisi





შოთა რუსთაველი. მეტრო სადგურ რუსთაველის რელიეფი. 1965. ქვა. თბილისი  
 Shota Rustaveli. Bas-relief in underground station "The Rustaveli Square". 1965. Stone. Tbilisi



**ვახტანგ გორგასალი.** 1959-1967. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე.ამაშუკელი, არქიტექტორები დ.მორბედაძე, თ.კანდელაკი  
**Vakhtang Gorgasali.** 1959-1967. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architects D. Morbedadze, T. Kandalaki



**ვახტანგ გორგასალი.** 1959-1967. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორები დ. მორბედაძე, თ. კანდელაკი  
**Vakhtang Gorgasali.** 1959-1967. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architects D. Morbedadze, T. Kandalaki



**ფიროსმანი.** 1974. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**Pirosmani.** 1974. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



**ფიროსმანი.** 1974. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**Pirosmani.** 1974. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



გამარჯვების მემორიალი. 1979. ბრინჯაო. ფოთი (მალთაყვა)  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memorial of Victory.** 1979. Bronze. City of Poti (Maltakva)  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



გამარჯვების მემორიალი. 1979. ბრინჯაო. ფოთი (მალთაყვა)  
 მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memorial of Victory.** 1979. Bronze. City of Poti (Maltakva)  
 Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



**გამარჯვების მემორიალი.** 1979. ბრინჯაო. გორი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memorial of Victory.** 1979. Bronze. Gori  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



**გამარჯვების მემორიალი.** 1979. ბრინჯაო. გორი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memorial of Victory.** 1979. Bronze. Gori  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



**დედაენა.** 1983. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**Monument of ABC Book.** 1983 Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



დედაენა. 1983. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**Monument of ABC Book.** 1983 Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



ვეფხი და მოყმე. 1985. ბრინჯაო. თბილისი  
 მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Tiger and Brave Young Man.** 1985. Bronze. Tbilisi  
 Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



ვეფხი და მოყმე. 1985. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Tiger and Brave Young Man.** 1985. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



ილია ჭავჭავაძე. 1987. ბრინჯაო. ბათუმი  
 მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
 Iliia Chavchavadze. 1987. Bronze. Batumi  
 Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



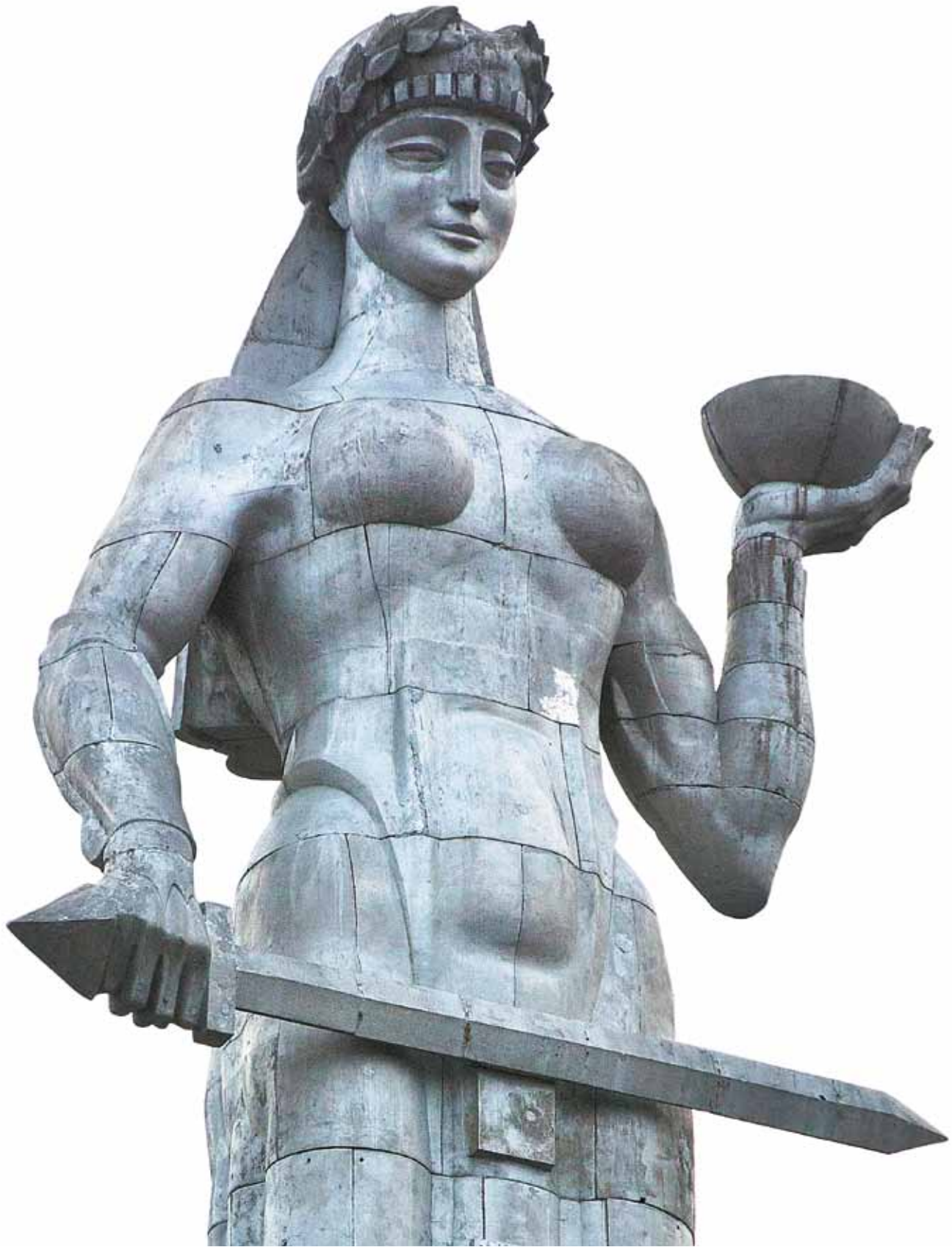
ილია ჭავჭავაძე. 1987. ბრინჯაო. ბათუმი  
 მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
 Ilia Chavchavadze. 1987. Bronze. Batumi  
 Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



დეკორატიული კანდაკება. 1991. ბრინჯაო. სასტუმრო „შერატონ მეტეხი პალასი“. თბილისი  
Decorative Sculpture. 1991. Bronze. Sheraton Metechi Palace Hotel. Tbilisi



დეკორატიული კანდაკება. 1991. ბრინჯაო. სასტუმრო „შერატონ მეტეხი პალასი“. თბილისი  
Decorative Sculpture. 1991. Bronze. Sheraton Metechi Palace Hotel. Tbilisi



**ქართველის დედა.** 1995. ფოლადი. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Mother of Georgians.** 1995. Steel. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



ქართველის დედა. 1995. ფოლადი. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Mother of Georgians.** 1995. Steel. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



**დავით აღმაშენებელი.** 1995. ბრინჯაო. ქუთაისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**David the Builder.** 1995. Bronze. Kutaisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



დავით აღმაშენებელი. 1995. ბრინჯაო. ქუთაისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**David the Builder.** 1995. Bronze. Kutaisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



მემედ აბაშიძე. 1996. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memed Abashidze.** 1996. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



მემედ აბაშიძე. 1996. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Memed Abashidze**. 1996. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



ცოტნე დადიანი. 1996. ბრინჯაო. ფოთი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Tsotne Dadiani.** 1996. Bronze. Poti  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



ცოტნე დადიანი. 1996. ბრინჯაო. ფოთი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია  
**Tsotne Dadiani.** 1996. Bronze. Poti  
Sculptor E. Amashukeli, architect V. Davitaia



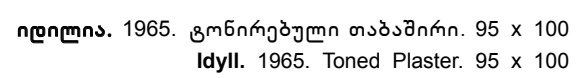
**ფარნავაზი.** 1997. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**King Parnavaz.** 1997. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



**ფარნავაზი.** 1997. ბრინჯაო. თბილისი  
მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ნ. მგალობლიშვილი  
**King Parnavaz.** 1997. Bronze. Tbilisi  
Sculptor E. Amashukeli, architect N. Mgaloblishvili



დაჭრილი არწივი. მოდელი. 1968. გონირებული თაბაშირი. 117 x 139  
Wounded Eagle. Model. 1968. Toned plaster. 117 x 139





გალაქციონ ტაბიძე. 1986. გონიერებული თაბაშირი. 65 x 28  
Galaktion Tabidze. 1986. Toned plaster. 65 x 28



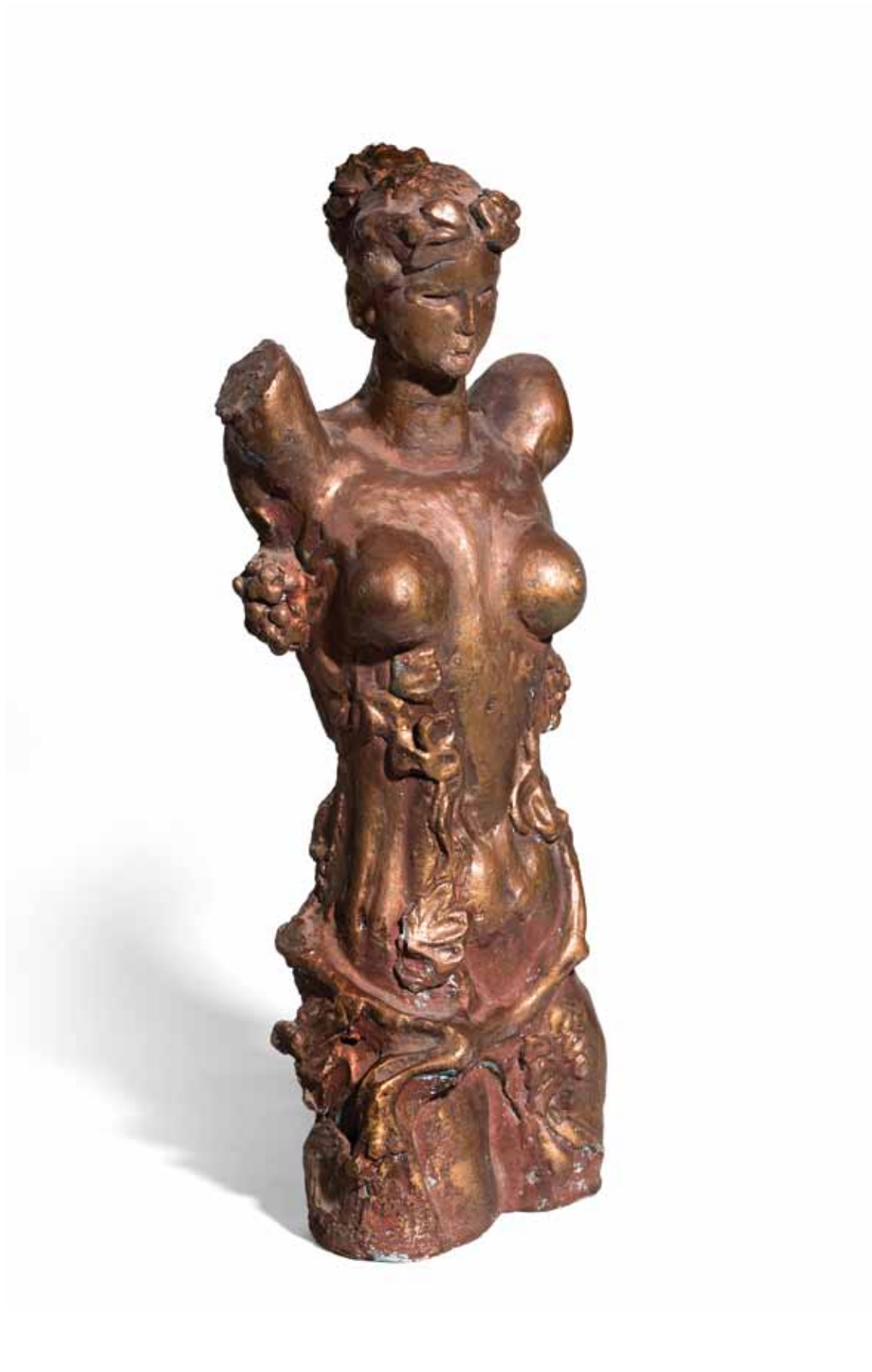
გალაქციონ ტაბიძე. 1986. ტონირებული თაბაშირი. 65 x 28  
Galaktion Tabidze. 1986. Toned plaster. 65 x 28



წმინდა ნინო. 1986. თაბაშირი. 96 X 25  
St. Nino. 1986. Plaster. 96 X 25



ლომი. 1988. გონირებული თაბაშირი. 17 x 31  
Lion. 1988. Toned plaster. 17 x 31



ქალის ტორსი. 1990. გონირებული თაბაშირი. 32 x 14  
Torso of Woman. 1990. Toned plaster. 32 x 14



ქალის ტორსი. 1990. გონირებული თაბაშირი. 32 x 14  
Torso of Woman. 1990. Toned plaster. 32 x 14



ფორმები. 1990. ტონირებული თაბაშირი. 16 x 22  
Shapes. 1990. Toned plaster. 16 x 22



ფორმები. 1990. გონირებული თაბაშირი. 16 x 22  
Shapes. 1990. Toned plaster. 16 x 22



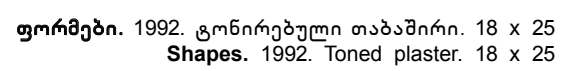
**ფორმები.** 1990. ტონირებული თაბაშირი. 18 x 10  
**Shapes.** 1990. Toned plaster. 18 x 10



ფორმები. 1990. ტონირებული თაბაშირი. 18 x 10  
**Shapes.** 1990. Toned plaster. 18 x 10



ფორმები. 1992. ტონირებული თაბაშირი. 18 x 25  
**Shapes.** 1992. Toned plaster. 18 x 25





**ფორმები.** 1992. ტონირებული თაბაშირი. 41 x 25  
**Shapes.** 1992. Toned plaster. 41 x 25



ფორმები. 1992. გონირებული თაბაშირი. 41 x 25  
Shapes. 1992. Toned plaster. 41 x 25



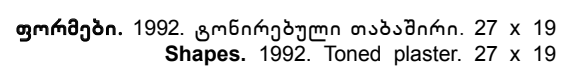
**ფორმები.** 1992. ტონირებული თაბაშირი. 18 x 21  
**Shapes.** 1992. Toned plaster. 18 x 21



**ფორმები.** 1992. ტონირებული თაბაშირი. 18 x 21  
**Shapes.** 1992. Toned plaster. 18 x 21



**ფორმები.** 1992. ტონირებული თაბაშირი. 27 x 19  
**Shapes.** 1992. Toned plaster. 27 x 19





ფორმები. 1992. ტონირებული თაბაშირი. 16 x 27  
Shapes. 1992. Toned plaster. 16 x 27



ფორმები. 1992. ტონირებული თაბაშირი. 16 x 27  
Shapes. 1992. Toned plaster. 16 x 27



ქალის ფიგურა. 1992. გონირებული თაბაშირი. 27 x 26  
Figure of Woman. 1992. Toned plaster. 27 x 26



ქალის ფიგურა. 1992. გონირებული თაბაშირი. 27 x 26  
Figure of Woman. 1992. Toned plaster. 27 x 26



კალის გორსი. 1992. გონიერებული თაბაშირი. 31 x 11  
Torso of Woman. 1992. Toned plaster. 31 x 11



ნიკოლოზ ბარათაშვილი. 1993. ბრინჯაო. 1.21 X 35  
Nickoloz Baratashvili. 1993. Bronze. 1.21 X 35



ქალის ტორსი. 1993. გონირებული თაბაშირი. 27 x 21  
Torso of Woman. 1993. Toned plaster. 27 x 21



ქალის ტორსი. 1993. გონირებული თაბაშირი. 27 x 21  
Torso of Woman. 1993. Toned plaster. 27 x 21

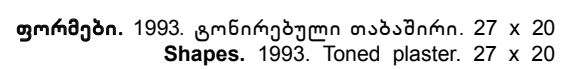


მამაკაცის ტორსი. 1993. ტონირებული თაბაშირი. 21 x 21  
Torso of Man. 1993. Toned plaster. 21 x 21



მამაკაცის ტორსი. 1993. ტონირებული თაბაშირი. 21 x 21  
Torso of Man. 1993. Toned plaster. 21 x 21







უხეწი. 1997. ბრინჯაო. 55 x 58  
Horse. 1997. Bronze. 55 x 58



უხენი. 1997. ბრინჯაო. 55 x 58  
Horse. 1997. Bronze. 55 x 58



**ფორმები.** 1997. გონირებული თაბაშირი. 24 x 17  
**Shapes.** 1997. Toned plaster. 24 x 17

ფერწერა

**PAINTING**



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 50  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 50



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 36 x 43  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 36 x 43



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 49 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 49 x 42



პენდერეცკი. 1990. მუყაო, ზეთი. 43 x 29  
Pendericki. 1990. Oil on cardboard. 43 x 29



ხევში. 1990. მუყაო, ზეთი. 39 x 35  
In the Ravine. 1990. Oil on cardboard. 39 x 35



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 36  
 Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 36



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 50  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 50



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 46 x 32  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 46 x 32



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 36  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 36



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 50  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 50



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 41 x 31  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 41 x 31



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 44 x 39  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 44 x 39



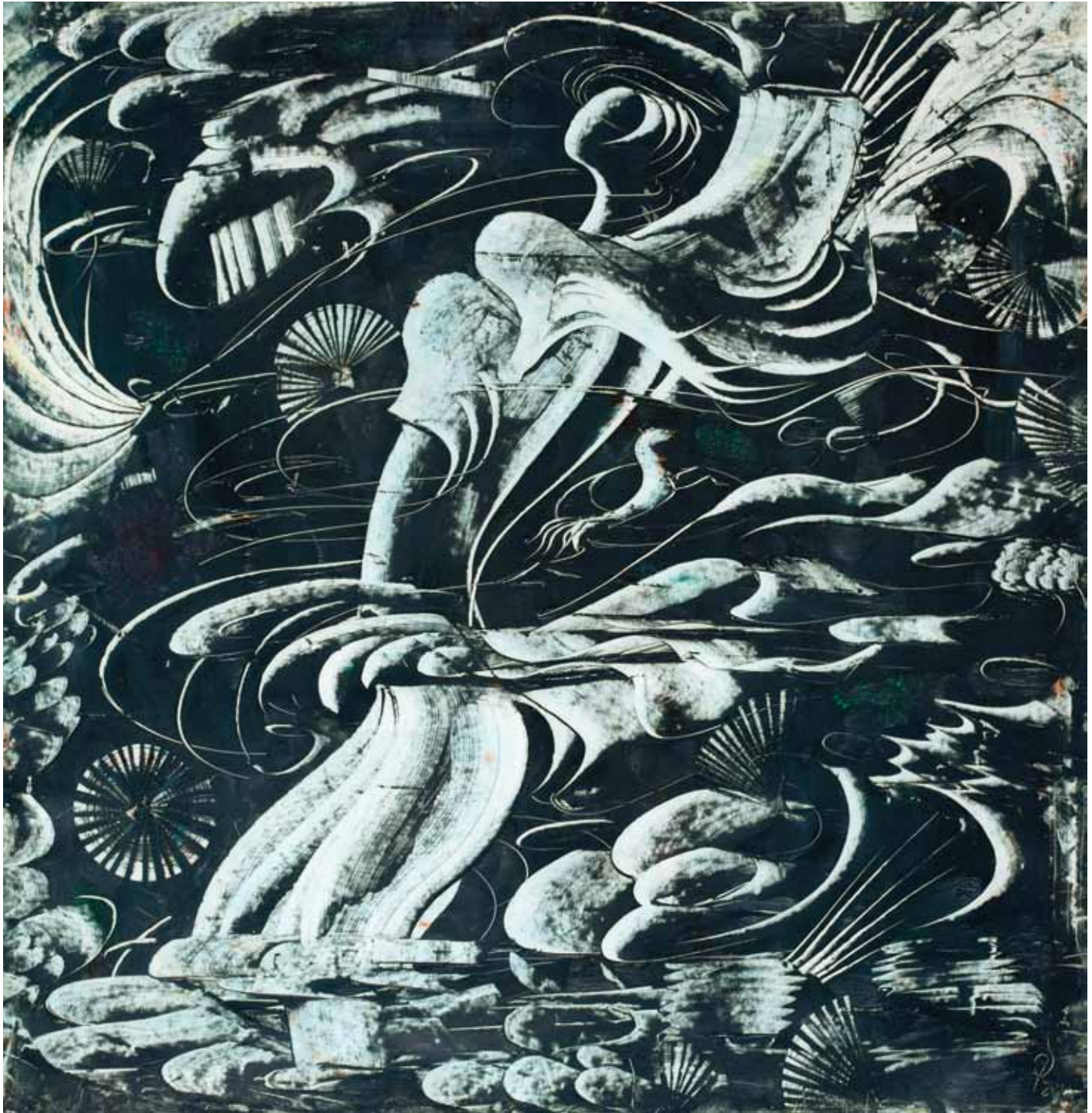
მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 42



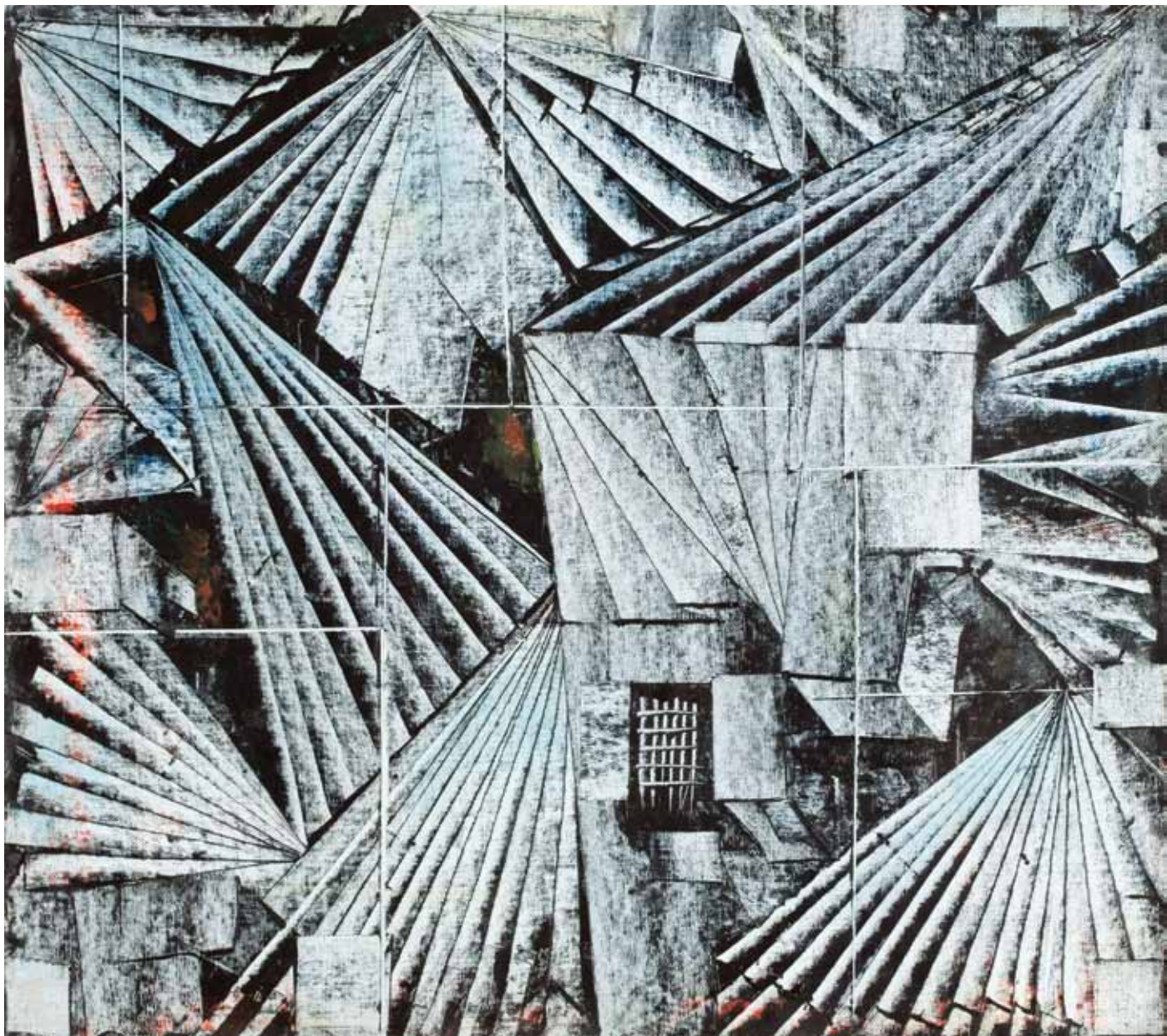
მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 41 x 47  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 41 x 47



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 39 x 43  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 39 x 43



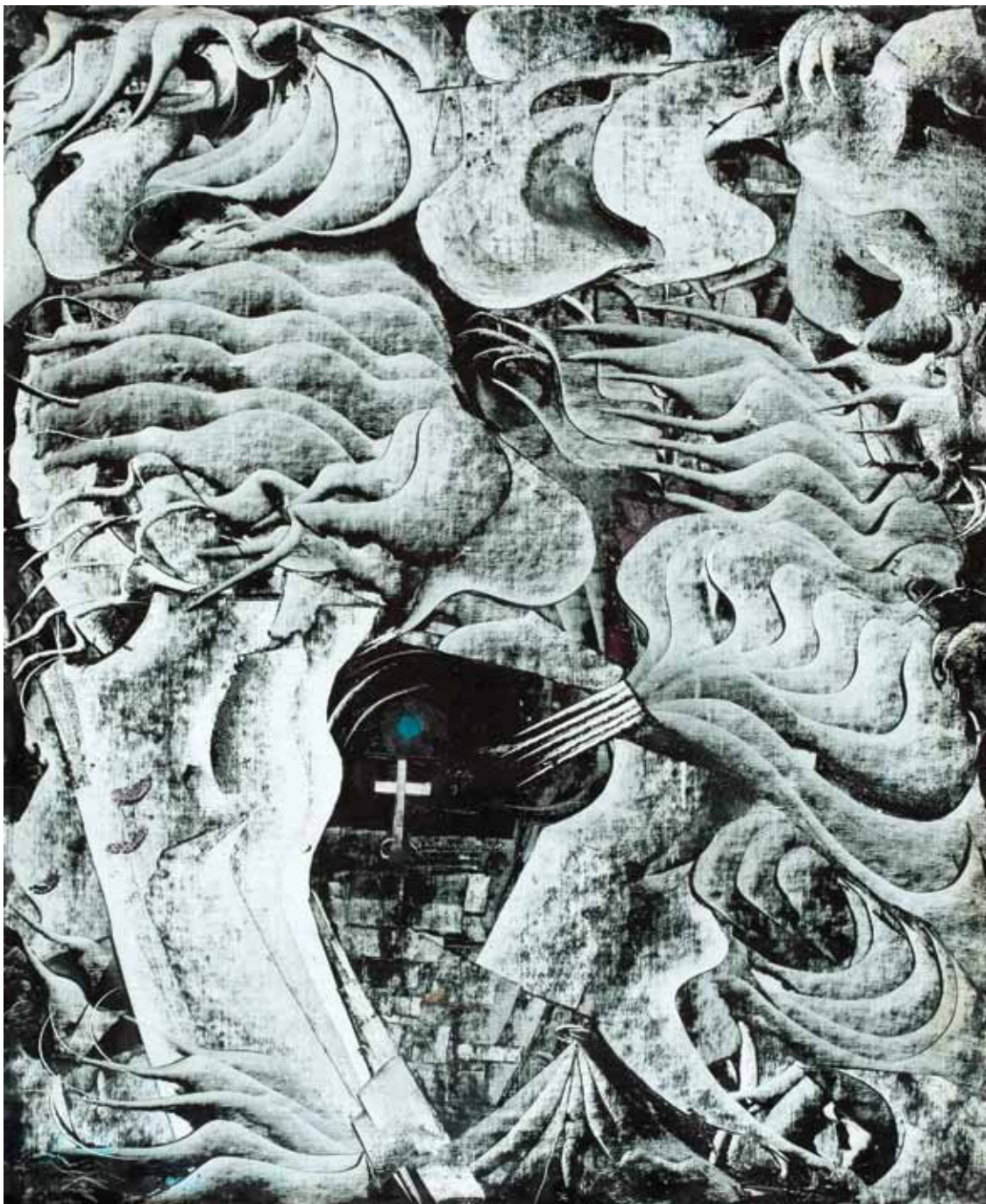
მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 43 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 43 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 42 x 48  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 42 x 48



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 49 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 49 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 52 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 52 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1990. მუყაო, ზეთი. 51 x 42  
Musical Shapes. 1990. Oil on cardboard. 51 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 50 x 42  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 50 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 42 x 46  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 42 x 46



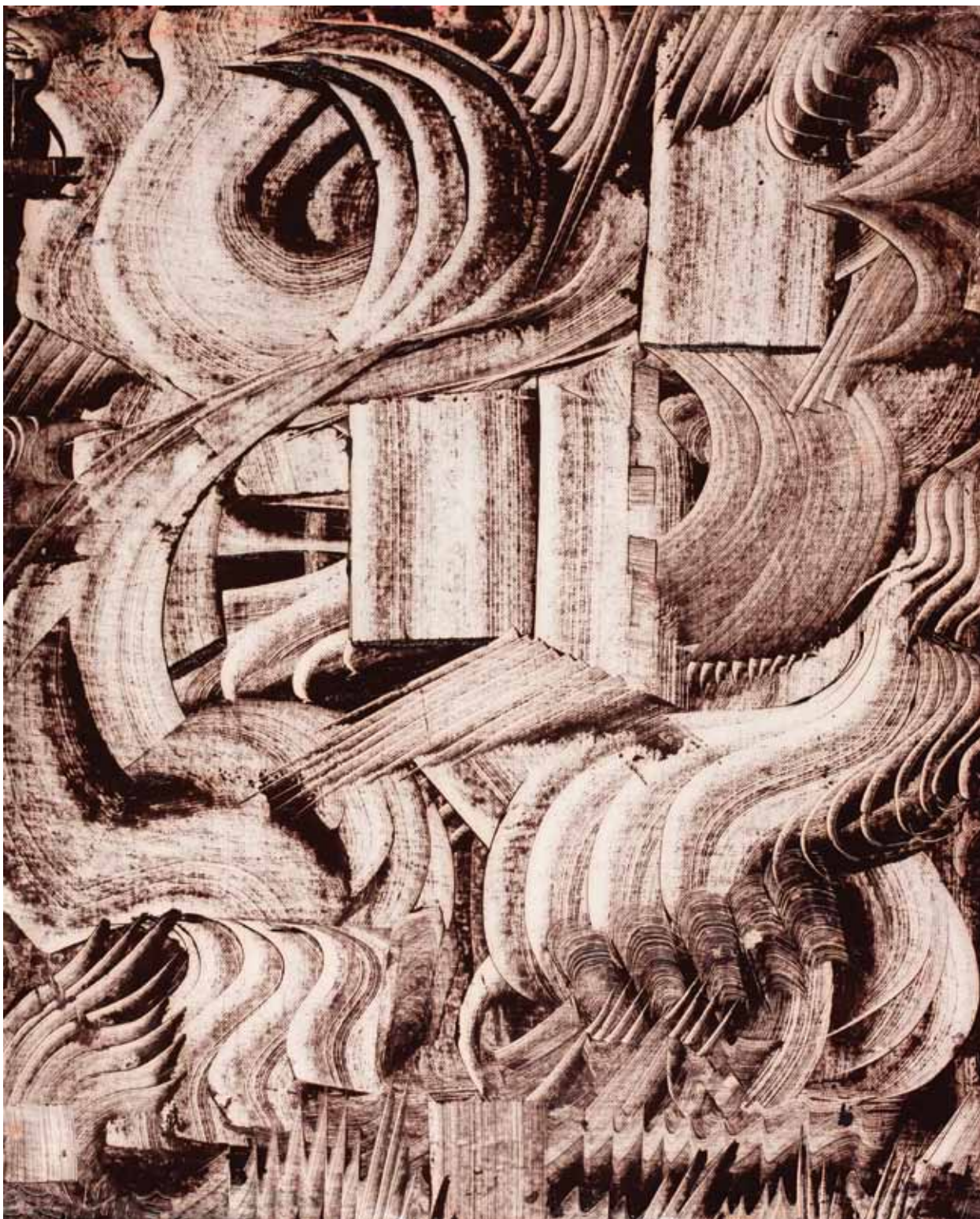
მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 47 x 33  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 47 x 33



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 39 x 34  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 39 x 34



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 48 x 42  
Musical shapes. 1991. Oil on cardboard. 48 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 50 x 40  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 50 x 40



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 39 x 29  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 39 x 29



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 38 x 28  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 38 x 28



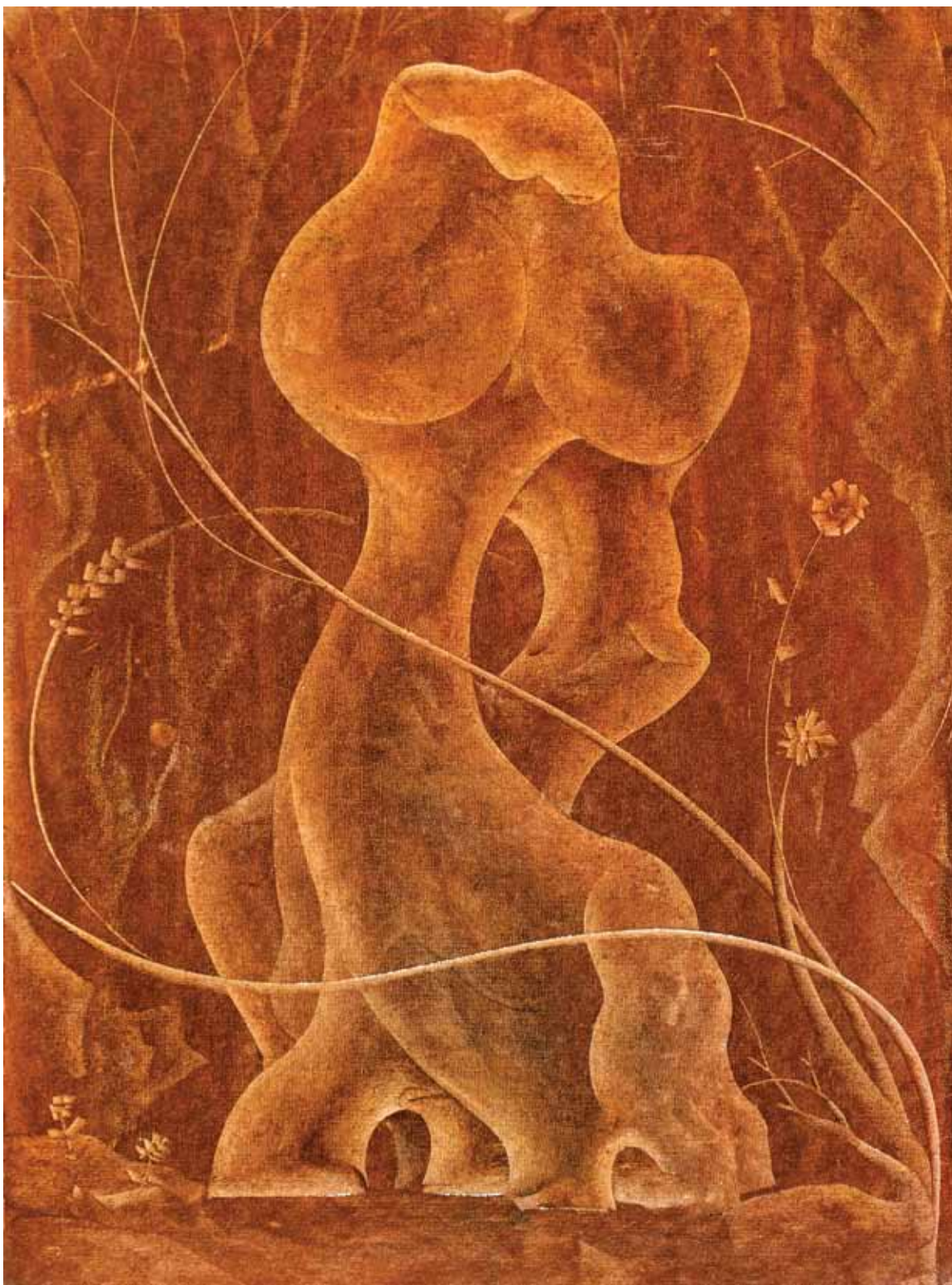
ხეები. 1991. მუყაო, ზეთი. 38 x 34  
Trees. 1991. Oil on cardboard. 38 x 34



ხეები. 1991. მუყაო, ზეთი. 41 x 38  
Trees. 1991. Oil on cardboard. 41 x 38



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 35 x 30  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 35 x 30



ფორმა. 1991. მუყაო, ზეთი. 47 x 35  
Shape. 1991. Oil on cardboard. 47 x 35



მუსიკალური ფორმები. 1991. მუყაო, ზეთი. 40 x 34  
Musical Shapes. 1991. Oil on cardboard. 40 x 34



მითოლოგიური არსება. 1992. მუყაო, ზეთი. 43 x 50  
Mythological Creature. 1992. Oil on cardboard. 43 x 50



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 40 x 52  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 40 x 52



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 46 x 42  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 46 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 43 x 36  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 43 x 36



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 42 x 45  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 42 x 45



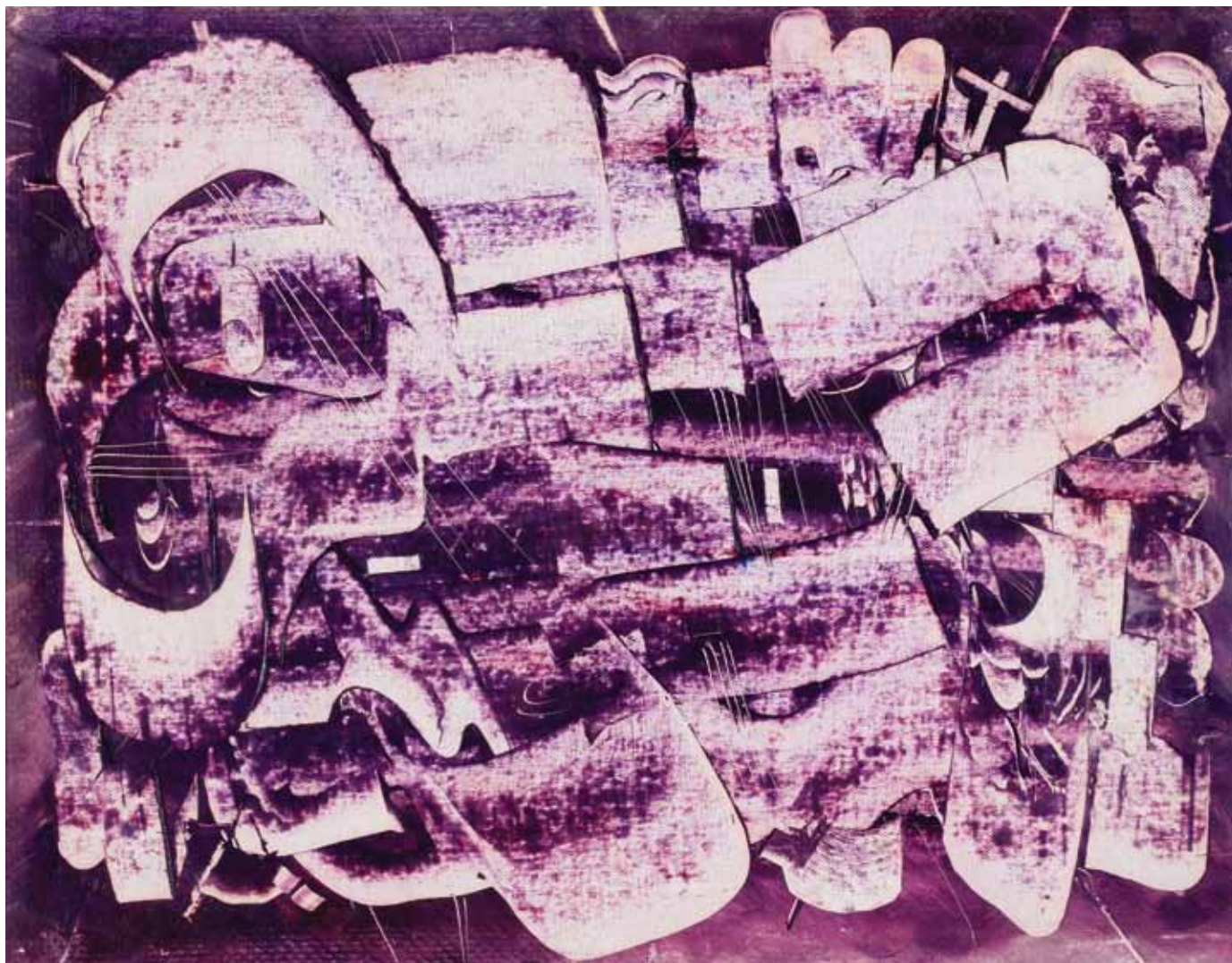
მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 42 x 45  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 42 x 45



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 46 x 36  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 46 x 36



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 42 x 47  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 42 x 47



მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 37 x 47  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 37 x 47



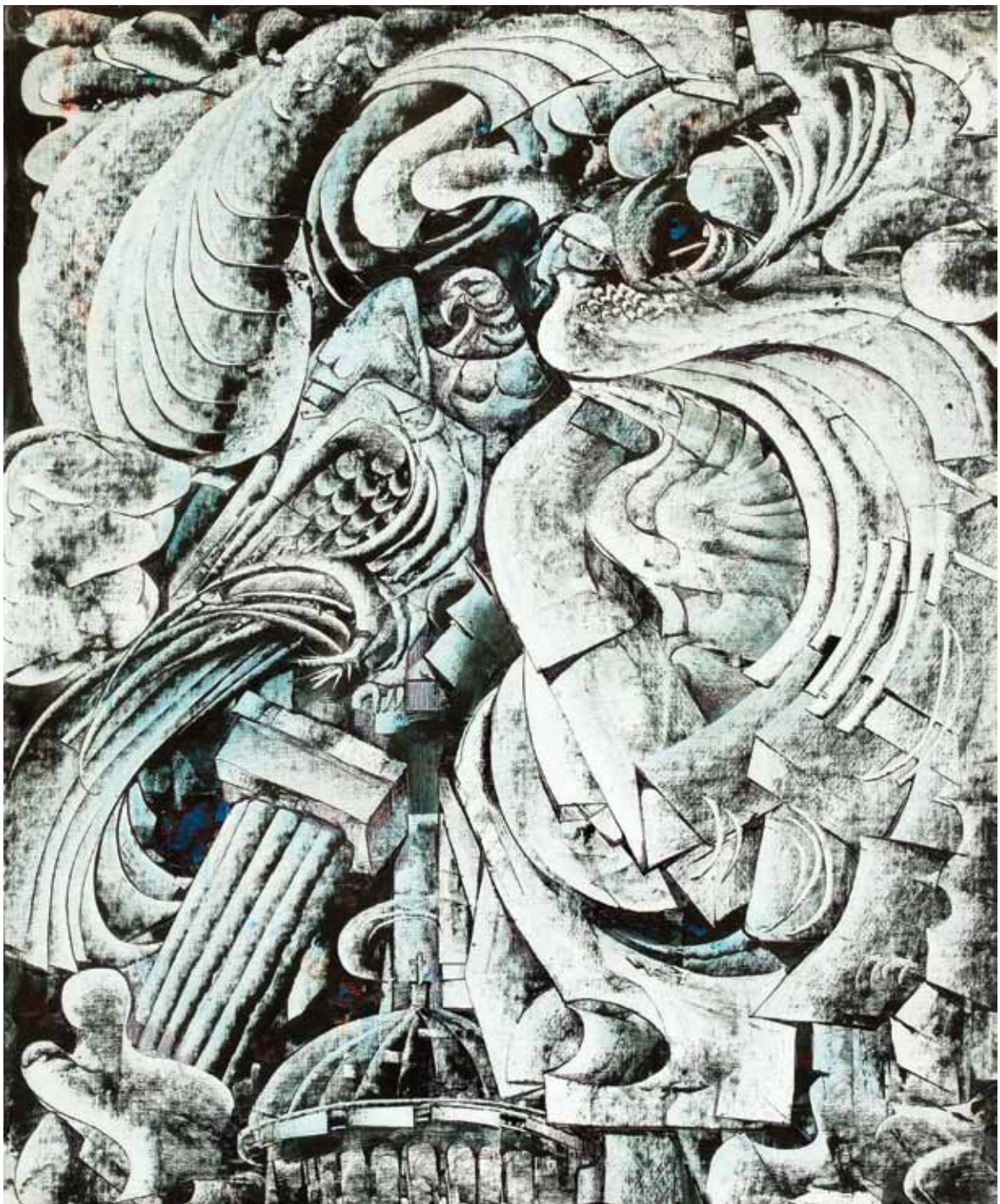
მუსიკალური ფორმები. 1992. მუყაო, ზეთი. 45 x 36  
Musical Shapes. 1992. Oil on cardboard. 45 x 36



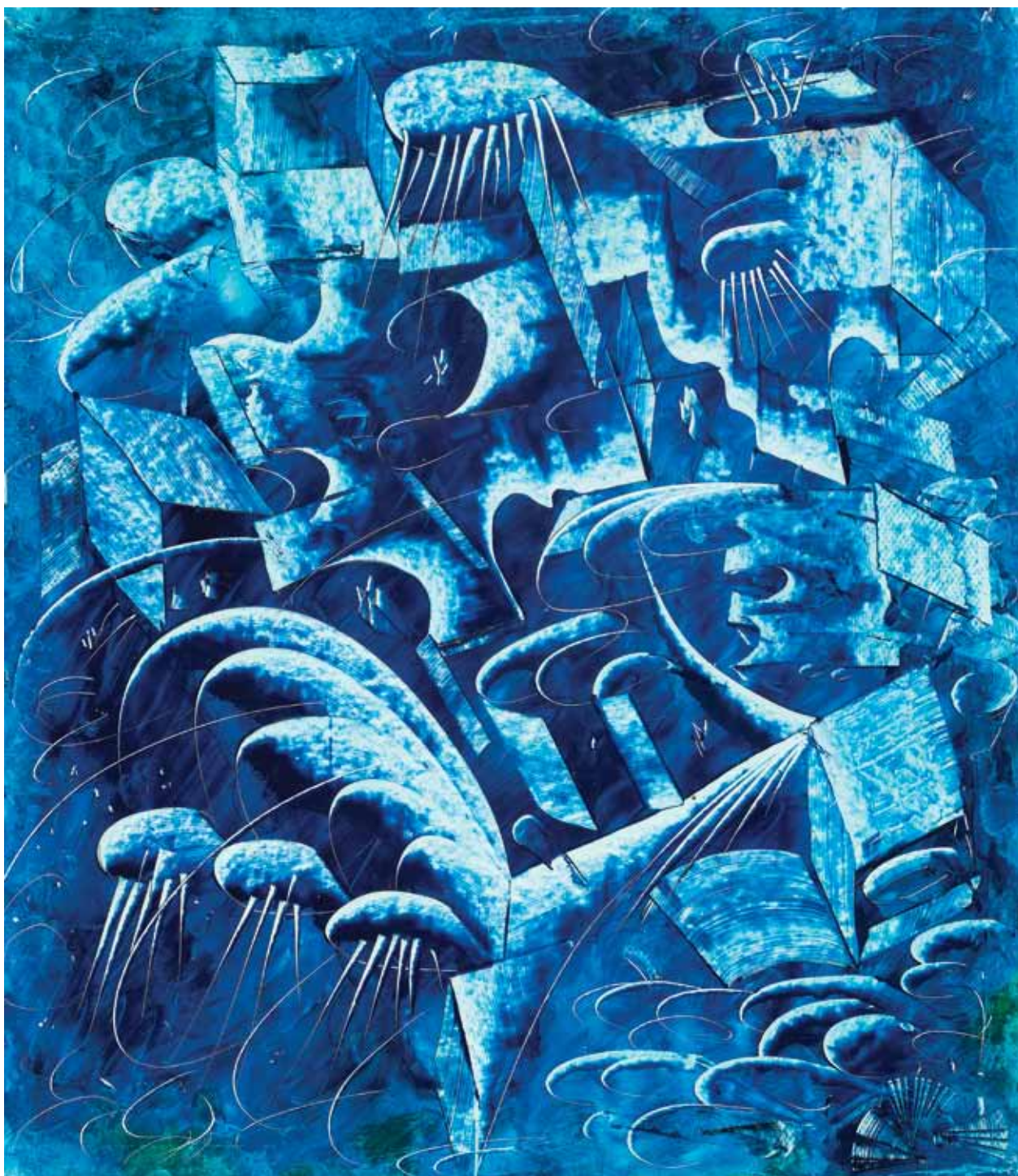
მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 47 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 47 x 42



მითოლოგიური არსება. 1993. მუყაო, ზეთი. 47 x 36  
Mythological Creature. 1993. Oil on cardboard. 47 x 36



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 51 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 51 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 48 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 48 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 50 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 50 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 37 x 48  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 37 x 48



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 51 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 51 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 42 x 50  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 42 x 50



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 50 x 40  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 50 x 40



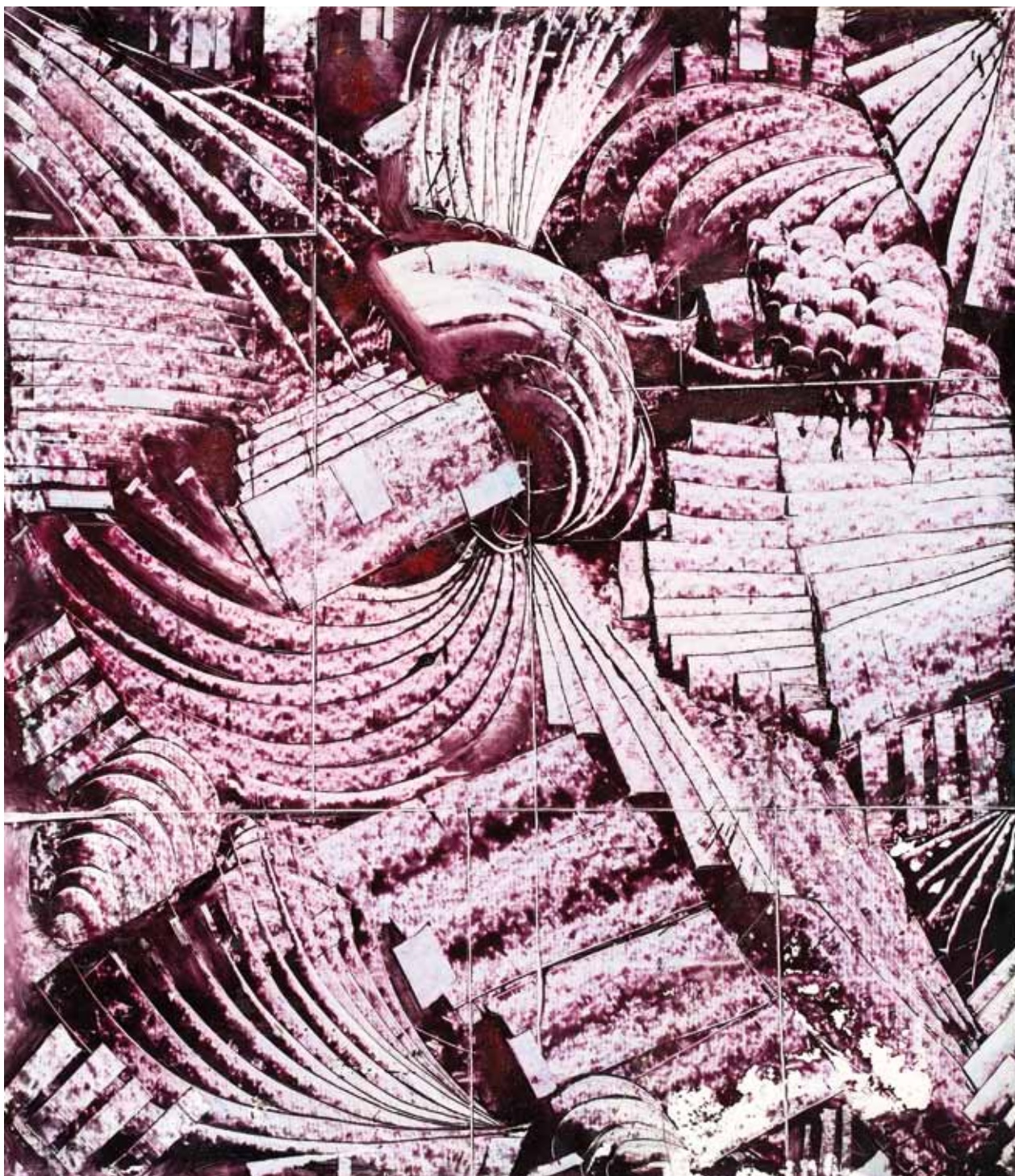
მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 47 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 47 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 46 x 43  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 46 x 43



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 51 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 51 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 47 x 42  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 47 x 42



მუსიკალური ფორმები. 1993. მუყაო, ზეთი. 42 x 43  
Musical Shapes. 1993. Oil on cardboard. 42 x 43

# საჩვენებელი

## CONTENTS

# ქანდაკება SCULPTURE



**ბარელიეფი, მიძღვნილი თბილისის  
დაარსების 1500 წლისთავისადმი**  
1958. ბრინჯაო

**Bás-relief in commemoration of the  
1500th anniversary of foundation of  
Tbilisi. 1958. Bronze**

38



**ფიროსმანი**  
1974. ბრინჯაო. თბილისი

**Pirosmani**  
1974. Bronze. Tbilisi

44



**შოთა რუსთაველი. მეტრო სადგურ  
რუსთაველის ბარელიეფი**  
1965. ბრინჯაო. თბილისი

**Shota Rustaveli. Bas-relief in  
underground station  
"The Rustaveli Square"**  
1965. Bronze. Tbilisi

38



**გამარჯვების მემორიალი. 1967**  
ბრინჯაო. ფოთი (მალთაყვა)

**Memorial of Victory. 1967**  
Bronze. City of Poti (Maltakva)

46



**ვეფხი და მოყმე. მეტრო სადგურ  
რუსთაველის ბარელიეფი. ქედურობა**  
1965. სპილენძი. თბილისი

**Tiger and Brave Young Man**  
Bas-relief in underground station "The  
Rustaveli Square". 1965. Copper. Tbilisi

39



**გამარჯვების მემორიალი**  
1979. ბრინჯაო. გორი

**Memorial of Victory**  
1979. Bronze. Gori

48



**შოთა რუსთაველი**  
მეტრო სადგურ რუსთაველის  
რელიეფი. 1965. ქვა. თბილისი

**Shota Rustaveli**  
Bas-relief in underground station "The  
Rustaveli Square". 1965. Stone. Tbilisi

40



**დედაენა**  
1983. ბრინჯაო. თბილისი

**Monument of ABC Book**  
1983. Bronze. Tbilisi

50



**ვახტანგ გორგასალი**  
1959-1967. ბრინჯაო. თბილისი

**Vakhtang Gorgasali**  
1959-1967. Bronze. Tbilisi

42



**ვეფხი და მოყმე**  
1985. ბრინჯაო. თბილისი

**Tiger and Brave Young Man**  
1985. Bronze. Tbilisi

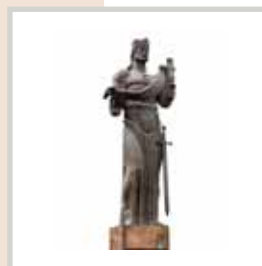
52



**ილია ჭავჭავაძე**  
1987. ბრინჯაო. ბათუმი

**Ilia Chavchavadze**  
1987. Bronze. Batumi

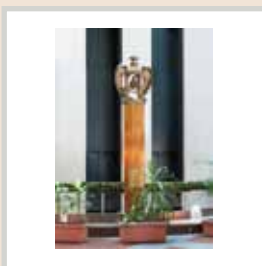
54



**ფარნავაზი**  
1997. ბრინჯაო. თბილისი

**King Parnavaz**  
1997. Bronze. Tbilisi

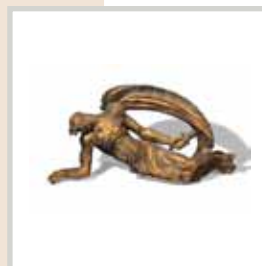
66



**დეკორატიული ქანდაკება.** 1991  
ბრინჯაო. სასტუმრო „შერატონ მეტეხი პალასი“ თბილისი

**Decorative Sculpture.** 1991  
Bronze. Sheraton Metechi Palace Hotel  
Tbilisi

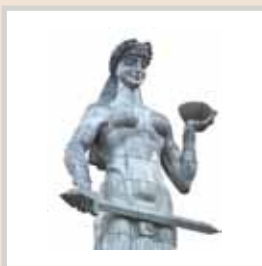
56



**დაჭრილი არწივი. მოდელი**  
1968. ტონირებული თაბაშირი  
117 x 139

**Wounded Eagle. Model**  
1968. Toned plaster  
117 x 139

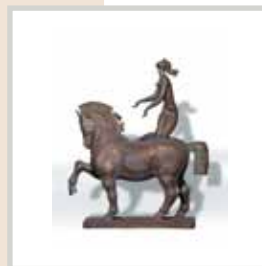
68



**ქართველის დედა**  
1995. ფოლადი. თბილისი

**Mother of Georgians**  
1995. Steel. Tbilisi

58



**იდილია**  
1965. ტონირებული თაბაშირი  
95 x 100

**Idyll**  
1965. Toned plaster  
95 x 100

69



**დავით აღმაშენებელი**  
1995. ბრინჯაო. ქუთაისი

**David the Builder**  
1995. Bronze. Kutaisi

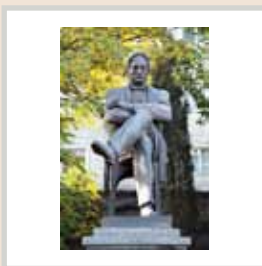
60



**გალაკტიონ ტაბიძე**  
1986. ტონირებული თაბაშირი  
65 x 28

**Galaktion Tabidze**  
1986. Toned plaster  
65 x 28

70



**მემედ აბაშიძე**  
1996. ბრინჯაო. თბილისი

**Memed Abashidze**  
1996. Bronze. Tbilisi

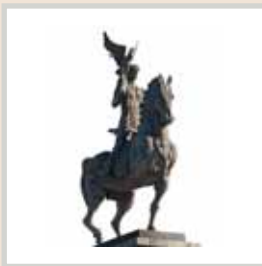
62



**წმინდა ნინო.** 1986  
თაბაშირი. 96 X 25

**St. Nino.** 1986  
Plaster. 96 X 25

72



**ცოტნე დადიანი**  
1996. ბრინჯაო. ფოთი

**Tsotne Dadiani**  
1996. Bronze. Poti

64



**ლომი**  
1988. ტონირებული თაბაშირი  
17 x 31

**Lion**  
1988. Toned plaster  
17 x 31

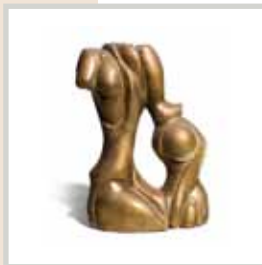
73



**ქალის ტორსი**  
1990. ტონირებული თაბაშირი  
32 x 14

**Torso of Woman**  
1990. Toned plaster  
32 x 14

74



**ფორმები.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
27 x 19

**Shapes.** 1992  
Toned plaster. 27 x 19

86



**ფორმები.** 1990  
ტონირებული თაბაშირი  
16 x 22

**Shapes.** 1990  
Toned plaster. 16 x 22

76



**ფორმები.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
16 x 27

**Shapes.** 1992  
Toned plaster. 16 x 27

88



**ფორმები.** 1990  
ტონირებული თაბაშირი  
18 x 10

**Shapes.** 1990  
Toned plaster. 18 x 10

78



**ქალის ფიგურა.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
27 x 26

**Figure of Woman.** 1992  
Toned plaster. 27 x 26

90



**ფორმები.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
18 x 25

**Shapes.** 1992  
Toned plaster. 18 x 25

80



**ქალის ტორსი.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
31 x 11

**Torso of Woman.** 1992  
Toned plaster. 31 x 11

92



**ფორმები.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
41 x 25

**Shapes.** 1992  
Toned plaster. 41 x 25

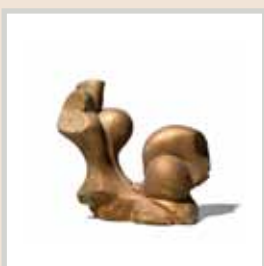
82



**ნიკოლოზ ბარათაშვილი.** 1993  
ბრინჯაო. 1.21 X 35

**Nickoloz Baratashvili.** 1993  
Bronze. 1.21 X 35

93



**ფორმები.** 1992  
ტონირებული თაბაშირი  
18 x 21

**Shapes.** 1992  
Toned plaster. 18 x 21

84



**ქალის ტორსი.** 1993  
ტონირებული თაბაშირი  
27 x 21

**Torso of Woman.** 1993  
Toned plaster. 27 x 21

94



**მამაკაცის ტორსი.** 1993  
ტონირებული თაბაშირი  
21 x 21

**Torso of Man.** 1993  
Toned plaster. 21 x 21

96



**ცხენი.** 1997  
ბრინჯაო. 55 x 58

**Horse.** 1997  
Bronze. 55 x 58

100



**ფორმები.** 1993  
ტონირებული თაბაშირი  
27 x 20

**Shapes.** 1993  
Toned plaster. 27 x 20

98



**ფორმები.** 1997  
ტონირებული თაბაშირი  
24 x 17

**Shapes.** 1997  
Toned plaster. 24 x 17

102

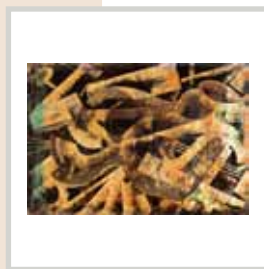
## ფერწერა PAINTING



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 50

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 50

104



**პენდერეკი.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 43 x 29

**Penderecki.** 1990  
Oil on cardboard. 43 x 29

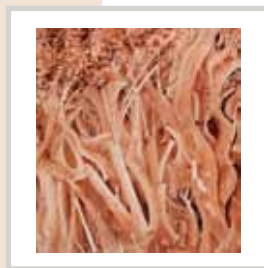
107



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 36 x 43

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 36 x 43

105



**ხევში.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 39 x 35

**In the Ravine.** 1990  
Oil on cardboard. 39 x 35

108



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 49 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 49 x 42

106



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 36

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 36

109



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 50

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 29

110



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 42

116



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 46 x 32

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 46 x 32

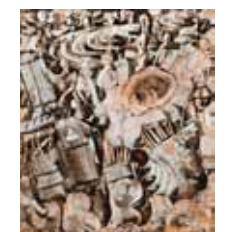
111



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 41 x 47

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 41 x 47

117



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 36

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 36

112



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 39 x 43

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 39 x 43

118



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 50

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 50

113



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 43 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 43 x 42

119



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 41 x 31

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 41 x 31

114



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 42 x 48

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 42 x 48

120



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 44 x 39

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 44 x 39

115



მუსიკალური ფორმები. 1990  
მუყაო, ზეთი. 49 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 49 x 42

121



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 52 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 52 x 42

122



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 48 x 42

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 48 x 42

128



**მუსიკალური ფორმები.** 1990  
მუყაო, ზეთი. 51 x 42

**Musical Shapes.** 1990  
Oil on cardboard. 51 x 42

123



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 50 x 40

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 50 x 40

129



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 50 x 42

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 50 x 42

124



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 39 x 29

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 39 x 29

130



**მუსიკალური ფორმები. 1991**  
მუყაო, ზეთი. 42 x 46

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 42 x 46

125



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 38 x 28

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 38 x 28

131



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 47 x 33

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 47 x 33

126



**ხედი. 1991**  
მუყაო, ზეთი. 38 x 34

**Trees. 1991**  
Oil on cardboard. 38 x 34

132



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 39 x 34

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 39 x 34

127



**ხედი. 1991**  
მუყაო, ზეთი. 41 x 38

**Trees. 1991**  
Oil on cardboard. 41 x 38

133



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 35 x 30

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 35 x 30

134



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 43 x 36

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 43 x 36

140



**ფორმა.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 47 x 35

**Shape.** 1991  
Oil on cardboard. 47 x 35

135



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 42 x 45

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 42 x 45

141



**მუსიკალური ფორმები.** 1991  
მუყაო, ზეთი. 40 x 34

**Musical Shapes.** 1991  
Oil on cardboard. 40 x 34

136



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 42 x 45

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 42 x 45

142



**მითოლოგიური არსება.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 43 x 50

**Mythological Creature.** 1992  
Oil on cardboard. 43 x 50

137



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 46 x 36

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 46 x 36

143



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 40 x 52

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 40 x 52

138



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 42 x 47

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 42 x 47

144



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 46 x 42

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 46 x 42

139



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 37 x 47

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 37 x 47

145



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 45 x 36

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 45 x 36

146



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 37 x 48

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 37 x 48

152



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 47 x 42

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 47 x 42

147



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 51 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 51 x 42

153



**მიტოლოგიური არსება.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 47 x 36

**Mythological Creature.** 1992  
Oil on cardboard. 47 x 36

148



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 42 x 50

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 42 x 50

154



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 51 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 51 x 42

149



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 50 x 40

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 50 x 40

155



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 48 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 48 x 42

150



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 47 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 47 x 42

156



**მუსიკალური ფორმები.** 1992  
მუყაო, ზეთი. 50 x 42

**Musical Shapes.** 1992  
Oil on cardboard. 50 x 42

151



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 46 x 43

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 46 x 43

157



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 51 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 51 x 42

158



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 42 x 43

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 42 x 43

160



**მუსიკალური ფორმები.** 1993  
მუყაო, ზეთი. 47 x 42

**Musical Shapes.** 1993  
Oil on cardboard. 47 x 42

159

# კატალოგა მუშაობენ PREPARED BY



რედაქტორი  
**ნანა შერვაშიძე**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

Editor  
**NANA SHERVASHIDZE**  
Art Historian, PhD



ტექსტის ავტორი  
**დავით ანდრიძე**  
ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი

Text by  
**DAVID ANDRIADZE**  
Doctor of Sciences of Philosophy



ტექსტის ავტორი  
**თამთა-თამარ შავგულიძე**  
ხელოვნებათმცოდნე

Text by  
**TAMTA-TAMAR SHAVGULIDZE**  
Art Historian



ტექსტის ავტორი  
**ვახტანგ დავითაია**  
არქიტექტორი

Text by  
**VAKHTANG DAVITAIA**  
Architect



ფოტოგრაფი  
**გია ჩხატარაშვილი**

Photographed by  
**GIA CHKHATARASHVILI**



მთარგმნელები  
**ცისო ხოცუაშვილი**  
**ნინო ტორაძე**

Translated by  
**TSITSO KHOTSUASHVILI**  
**NINO TORADZE**



დიზაინერები  
**ზურაბ მიმინოშვილი**  
**კეთევან ალიხანაშვილი**  
**პაატა ედილაშვილი**

Designed by  
**ZURAB MIMINOSHVILI**  
**KETEVAN ALIKHANASHVILI**  
**PAATA EDILASHVILI**