

# ომის დეჰეროიზაცია ქართულ საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის ქანდაკებაში

(ვაჟა მელიქიშვილის „ხსოვნის კუბი“ სენაკში)

ნატო გენგიური

**საკვანძო სიტყვები:** ვაჟა მელიქიშვილი, საბჭოთა მონუმენტები, ქართული ქანდაკება, ხსოვნის კუბი, სენაკი, პოსტსაბჭოთა ხატმებრძოლეობა, მერაბ ბერძენიშვილი, ალფრედ ჰრდლიცკა, გერჰარდტ ტიმი

1970-იანი წლების ბოლოს, საქართველოს პატარა ქალაქ სენაკში დაიდგა „ხსოვნის კუბი“, როგორც მეორე მსოფლიო ომისადმი მიძღვნილი მემორიალი. მასში გამოვლინდა ომის განსხვავებული, „არასაბჭოური“ ხედვა. სტატიაში ამ დავიწყებულ მონუმენტზე ვამახვილებთ ყურადღებას და განვიხილავთ საბჭოთა, მეორე მსოფლიო ომისადმი მიძღვნილ მემორიალური ქანდაკებების კონტექსტში. ისეთ იდეოლოგიურ ქვეყანაში, როგორც საბჭოთა კავშირი იყო, ომის თემაც მკაცრად რეგლამენტირებული გახდა. იდეოლოგიურ ხელოვნებაში ომისადმი მიძღვნილი მონუმენტების პრიორიტეტული თემები (გმირი საბჭოთა ჯარისკაცის სახე, გამარჯვების პათოსი, ჰეროიკულობა) საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის (1960-1980-იანი წლების) ქართულ ქანდაკებაში განსხვავებული აქცენტებით იცვლება (მერაბ ბერძენიშვილის, ელგუჯა ამაშუკელის, გიორგი ოჩიაურის მონუმენტები). ომის ჰეროიკული წარმოჩენა ვაჟა მელიქიშვილის „ხსოვნის კუბში“ ომის, როგორც კატასტროფის გაგებით იცვლება. აქ არა მხოლოდ იდეა და შინაარსი, არამედ გამოსახვაც ახლებურ მხატვრულ ფორმაშია ხორციელდება.

“დიდი ომი... სტიქიურ ძალას ემსგავსება, დიდი წარღვნის ტოლია“ – წერდა მოქანდაკე სიმონ-ვაჟა მელიქიშვილი (1936-2004),<sup>2</sup> როცა „ხსოვნის კუბს“ ქმნიდა. „ხსოვნის კუბი“, როგორც მეორე მსოფლიო ომისადმი მიძღვნილი მემორიალი, საქართველოს პატარა ქალაქ სენაკში დაიდგა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში – 1977-1982 წლებში (სურ. 1-4). თუმცა მასში გამოვლინდა ომის განსხვავებული, „არასაბჭოური“ ხედვა. ჩვენ ამ დავიწყებულ მონუმენტს განვიხილავთ საბჭოთა პერიოდის საქართველოში შექმნილ, მეორე მსოფლიო ომისადმი<sup>3</sup> მიძღვნილ მემორიალური ქანდაკებების კონტექსტში. როგორც ვიცით, ბრძოლა, და შესაბამისად, ომი საბჭოთა ხელოვნებისთვის პრიორიტეტული, შეიძლება ითქვას, კანონიზებული თემა იყო, შრომის, მოსავლის აღების, პროგრესისა და ა.შ. სიუჟეტების

გვერდით. საბჭოთა იდეოლოგიის შესაბამისად, ომის თემაც მკაცრად რეგლამენტირებული გახდა. შეიქმნა სახასიათო სახე-ხატები, რომლებიც თემას ასახავდა იდეოლოგიისთვის მისაღებად, რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ ომის თემაზე შექმნილ მემორიალურ სკულპტურაში გამოვლინდა. საბჭოთა იდეოლოგიურ ხელოვნებაში ომისადმი მიძღვნილი მონუმენტების თემები – გმირი საბჭოთა ჯარისკაცის ჰეროიკული სახე, მტრის მიმართ უღმობლობა, გმირული წარსული, გამარჯვების პათოსი, საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის ქართულ ქანდაკებაში განსხვავებული აქცენტებით იცვლება. 1960-იან წლებში აქტიურ შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსული მოქანდაკეთა თაობა – მერაბ ბერძენიშვილი, ელგუჯა ამაშუკელი, გიორგი ოჩიაური და სხვები ახალი გზის გაკვალვას ცდილობენ, რათა გვერდი აუარონ უკვე დამკვიდრებულ „საბჭოურ

1 ვაჟა მელიქიშვილი, 2011, გვ. 23.

2 მელიქიშვილი, 2016, გვ. 88.

3 მეორე მსოფლიო ომს საბჭოთა კავშირში „დიდ სამამულო ომი“-ის სახელწოდებით მოიხსენიებდნენ.

სახეებს“, თან ისე, რომ ცენზურის რისხვა არ გამოიწვიონ. ჩემი ამრით, ძიებების კიდევ უფრო თამამი გამოვლინებაა ვაჟა მელიქიშვილის შემოქმედება. ამ პროცესისა და ვაჟა მელიქიშვილის „ხსოვნის კუბის“ გასააზრებლად საჭიროა საკითხი განვიხილოთ ომის თემატიკის საბჭოთა ქანდაკების კონტექსტში.

ომი, როგორც გლობალური გამოწვევა, მთელ საზოგადოებაზე ახდენს გავლენას. ის ხელოვნებაში სხვადასხვაგვარ ასახვას პოულობს გმირული სულისკვეთების გადმოცემიდან დაწყებული, ინდივიდუალური ტკივილის ანდა უმძიმესი საზოგადოებრივი ტრაგედიის, სიცოცხლის გამანადგურებლის ასპექტებით დამთავრებული. წარსულ საუკუნეებში ომი ძირითადად გაგებული იყო, როგორც გმირობის საშუალება, გმირული საქმეების ასპარეზი, მაგრამ მსოფლიოში მე-20 საუკუნემ, ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, მოიტანა ომის, როგორც კატასტროფის, გლობალური უბედურების გაგება. შიში, იმედგაცრუება, დანაკარგი, გადასახლებითა და წასვლით გამოწვეული ნაღველი, დიდი ტკივილი – ეს ის ემოციებია, რომლებიც მე-20 საუკუნის ომისადმი მიძღვნილ მსოფლიო ლიტერატურაშია აქტუალური. სახვით ხელოვნებაში ამ განწყობილების ამსახველი მძლავრი განაცხადი გახდა პაბლო პიკასოს გლობალური უბედურების აქამდე არნახულად გამომხატველი „გერნიკა“ (1937),<sup>4</sup> რომელიც ომის, როგორც კატასტროფის სიმბოლოდ იქცა.

საბჭოთა ხელოვნებაში სხვა პრიორიტეტები დამკვიდრდა: აქ მტერთან – კლასობრივი იქნებოდა თუ პოლიტიკური – ბრძოლის პათოსი ძირითადი იდეოლოგიური ორიენტირი იყო. შესაბამისად, ომი რჩებოდა მებრძოლი-გმირის მთავარ ასპარეზად და ომის, როგორც დამანგრეველი, უბედურების მომტანი ფენომენის ტრაგიკული მხარე, იჩქმალებოდა. ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში მებრძოლის არსი დაუკავშირდა საბჭოთა ადამიანის იდეალურ სახეს. საბჭოთა ადამიანები ხომ კომუნიზმის მებრძოლები იყვნენ! ისინი კლასობრივ მტრებს უპირისპირდებოდნენ და მთელ მსოფლიოში ჰეგემონობის დამყარებისკენ ისწრაფოდნენ! იდეოლოგია საბჭოთა ადამიანებისგან მო-

ითხოვდა მებრძოლნი ყოფილიყვნენ ყოველდღიურობაშიც, ისინი ხომ ბუნებასაც იწვევდნენ და მის დამორჩილებას ცდილობდნენ.<sup>5</sup> ამდენად, საბრძოლო შემართება საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი სახასიათო ორიენტირია. ის საბჭოთა ხელოვნების თავისებურ „იკონოგრაფიულ ნიშნად“ გადაიქცა და ბუნებრივია, მეორე მსოფლიო ომის საბჭოური აღქმის საფუძველიც გახდა. ქანდაკებამ შექმნა რამდენიმე ტიპური სახე, მათ შორის, გმირი მებრძოლის. შემთხვევითი არაა, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ქალაქმშენებლობაში, არქიტექტურული ანსამბლები მონუმენტური ქანდაკებით მეტად აქტუალური ხდება.<sup>6</sup> მონუმენტურ ქანდაკებას პროპაგანდისტულ, ე.წ. იდეურ-აღმზრდელობით მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ხალხისთვის იდეოლოგიური ორიენტირების შემსხენების როლს ასრულებდნენ.

ამდენად, საბრძოლო შემართება საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი სახასიათო ასპექტი გახდა მეორე მსოფლიო ომის აღქმის თვალსაზრისითაც და გმირი საბჭოთა ჯარისკაცის ჰეროიკული სახე იდეოლოგიური ხელოვნების მთავარ ამოსავლად გადაიქცა.

ამის თვალსაჩინო მაგალითია ბერლინის მონუმენტი „მებრძოლი-განმათავისუფლებელი“ (1946-1949), რომელიც ევგენი ვუჩეტიჩმა შექმნა და ამით განსაზღვრა ომისადმი მიძღვნილი საბჭოთა მონუმენტების პრიორიტეტები. ჯარისკაცის ფიგურა დამსხვრეულ სვასტიკაზე დგას, ერთ ხელში გადარჩენილი პატარა გოგონა უჭირავს, მეორეში კი – დაშვებული ხმალი (სურ. 5). ეს კომპოზიცია გვაგონებს შუა საუკუნეების ხატების იკონოგრაფიას – ჯოჯოხეთს ჩასული ქრისტე, რომელსაც ფეხი ჯოჯოხეთის დამსხვრეულ კარიბჭეზე უდგას, ცალი ხელით ადამი ამოჭყავს და მეორეში ჯვარი უპყრია. ეს ასოციაცია შემთხვევითი არაა. ის მთავარი წამბიძგებელი გახდა გადამრჩენელი გმირის – საბჭოთა ჯარისკაცის ტიპური სახე-ხატი შექმნილიყო, რომელიც სახასიათო გახდა საბჭოთა რესპუბლიკების და საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებისთვის. მაგალითად, ბულგარეთში, ქალაქ პლოვდივში, 1954 წელს ექვსმეტრიან პოსტამენტზე დაიდგა განმათავისუფლებელი საბჭოთა ჯარისკაცის

4 აქ არ უნდა დავივიწყოთ სხვა მხატვრებიც, გარდასული საუკუნეებიდან, რომლებიც ომს წარმოადგენდნენ, როგორც უბედურების მომტან მოველნას; მაგალითად, გოიას ოფორტა სერია „ომის საშინელებანი“ (1808-1820).

5 ამ თემაზე იხ. დ. ნიორადის სტატია ამავე კრებულში.

6 БЕРИДЗЕ, ЕЗЕРСКАЯ, Искусство, 1975, გვ. 281.

ქანდაკება (ე. წ. „ალიოშა“, მოქანდაკე – ვასილ რა-დოსლავოვი).<sup>7</sup>

ჯარისკაცის ასეთი ქანდაკებები ტიპური გახდა და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რეგიონში, დიდ თუ მცირე დასახლებებში გაჩნდა და საქართველოშიც გვხვდება. ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ მემორიალები პატარა ქალაქებში – მარტვილში, ბოლნისში, ჯვარში (სურ. 6) და ა.შ.

ომისადმი მიძღვნილი მონუმენტების მეორე, მკაფიოდ გამოხატული ხაზი იყო – სიმბოლურ-ალეგორიული ფიგურები, რომელთა თვალსაჩინო მაგალითია ვოლგოგრადის მონუმენტი „დედა სამშობლო გვეძახის“ (მოქანდაკე – ევგენი ვუჩეტიჩი, 1959-1967). აქ ქალის ჰეროიკული, ხმაღმემართული ფიგურა სამშობლოს პერსონიფიკაციაა. ქალის პერსონიფიკაციის სახით სამშობლოს გამოსახვა საბჭოთა ხელოვნებაში, ირაკლი თოიძის, ომის დასაწყისში შექმნილი პლაკატიდან დაიწყო. დედის სახე – სამშობლოს სახე – ეს სურათხატიც ომის ერთ-ერთი სიმბოლო გახდა. საინტერესოა, რომ ვუჩეტიჩის ვოლგოგრადის მონუმენტამდე, ქართულ პლასტიკაში გვხვდება დედის, ქალის ასე განზოგადებული სახეები. ეს არის ცნობილი ქართველი ქალი მოქანდაკის, თამარ აბაკელიას მიერ 1944 წელს შექმნილი სკულპტურა „შურს ვიძიებთ“<sup>8</sup> – დედა მკვდარი შვილით ხელში. აქ ადამიანური ძიძმე განცდის, დიდი დანაკარგის, ტკივილის გადმოცემის მაგივრად, საბრძოლოდ შემართული ქალის სახეა წარმოდგენილი და ასოციაციაც დედა-სამშობლოს სახესთან გვაქვს. იგივე სიმბოლურ-პერსონიფიციური სახე შექმნა ვალენტინ თოფურიძემ, ომის შემდგომ, 1949 წელს ქანდაკება „გამარჯვების“ სახით. ის ქალაქ ჭიათურის თეატრის თავზეა აღმართული. ქალი აწეული გაშლილი ხელებით, აფრიალებული სამოსით, მკაცრი სახით. არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ანტიკური ქანდაკება, კერძოდ, ნიკე სამოთრაკიელი. აფრიალებული სამოსის მომგებიანი გამოყენება წინსწრაფვის, შეუპოვრობის სიმბოლოდ გადაიქცა ვალენტინ თოფურიძესთან. თითქმის 10 წლის შემდეგ ვუჩეტიჩი ვოლგოგრადის მონუმენტში კიდევ უფრო ამძაფრებს პათოსს. ქალის პერსონიფიკაცია – დედა, სამშობლო, გამარჯვება – ამ იდეის გაგ-

რძელება შემდეგშიც ხდება: 1988 წელს თბილისის, ლეონიძის სახელობის პარკში დადგმული ქანდაკება „დროები ჩქარა“ (მოქანდაკე – გიორგი შხვაცაბაია) წარმოგვიდგენს ქალის მასკულიზურ ფიგურას, ჰეროიკული პათოსით, დიდი, აფრიალებული ქსოვილით (დროშით), დინამიკურ წინსწრაფულ მოძრაობაში (სურ.7).

1970-1980-იანი წლების ქანდაკებაში ჩანს – საბჭოური კლიშეებიდან თავის არიდების გზის ძიება, უფრო გულწრფელი სათქმელის გამოხატვა. ამ დროს გაშლის ასპარეზზე მოქანდაკეთა ახალი თაობა – მერაბ ბერძენიშვილი, ელგუჯა ამაშუკელი, გიორგი და ირაკლი ოჩიაურები და სხვები. ამ თაობას ეკუთვნის ვაჟა მელიქიშვილიც. ახალი თაობის მოქანდაკეებს ომის თემაზე არაერთი მონუმენტი ეკუთვნით, თუმცა თითქმის არც ერთი არ გამოსახავს უკვე დამკვიდრებულ „საბჭოურ ხატებს“. ისინი ცდილობენ საკაცობრიო, ანდა ეროვნული აქცენტებით დატვირთული სახეები შექმნან. მაგალითად, 1971 წლის 9 მაისს, ზესტაფონში გამარჯვების აღსანიშნავი ქანდაკება – „დაჭრილი არწივი“ – გაიხსნა (მოქანდაკე – ელგუჯა ამაშუკელი, არქიტექტორი – ვახტანგ დავითაია). მონუმენტი ვაჟაფშაველას ლექსის სტრიქონებით იყო შთაგონებული – „არწივი ვნახე დაჭრილი, ყვავ-ყორნებს ეომებოდა“ და აშკარად ეროვნული კონტექსტი ყველასთვის საცნაური იყო. ვაჟა ხომ ამ ლექსში დაჭრილი არწივის სახით დამპყრობელთან მებრძოლ, დაჭრილ საქართველოს გულისხმობდა! იმავე სულის მატარებელია მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შექმნილი მემორიალი, სახელწოდებით „კიდევაც დაიბრდებიან“, რომელიც მსოფლიო ომს მიეძღვნა და 1975 წელს მარნეულში დაიდგა. მართალია, აქ მოქანდაკე ისევ დედის მონუმენტურ ფიგურას წარმოგვიდგენს ორი მცირეწლოვანი შვილით, მაგრამ მისი სევდიანი სახე მოკლებულია ჰეროიზმს. თანაც ამოსავალი ქართული ფოლკლორის ნიმუშია, ხალხური ლექსი: „კიდევაც დაიბრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი...“

1979 წელს გორში დადგმული ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება „ლომჭაბუკი“, ოფიციალურად „გამარჯვების“ მემორიალი იყო (სურ. 8), მაგრამ მეორე მსოფლიო ომის კონკრეტულ სახეებთან არა-

7 Кто в Болгарии борется с памятниками.

8 შანიძე, ქართული, 1975, გვ. 25.

ფერი აქვს საერთო: აქ ლომზე ამხედრებული ჭაბუკია გამოსახული, კვარცხლბეკზე ამოტვიფრული შოთა რუსთაველის უკვდავი აფორიზმით: „ბოროტსა სძლია კეთილმან არსება მისი გრძელია“. ამით ბოროტისა და კეთილის მუდმივი ბრძოლის საკაცობრიო თემაზეა აქცენტი დასმული.

გავიხსენოთ მერაბ ბერძენიშვილისავე ხსოვნის მემორიალი ქუთაისში (არქიტექტორი – ოთარ კალანდარიშვილი. 1981). გაშლილ სივრცეში აგებული მონუმენტი, იმ დროს საბჭოეთში აკრძალულ, რელიგიურ ასოციაციებს იწვევს: დიდი თაღის ფორმის კედელი (46 მ. სიმაღლის), ეკლესიის სამრეკლოს მსგავსად, ზედა არეზე დაკიდებული ზარებით იყო წარმოდგენილი. ქვედა არე კი სამი თაღით იყო გახსნილი, მსგავსად ქუთაისის ბაგრატიის ტაძრის კარიბჭისა. ცენტრალური თაღის ფონზე წმ. გიორგის მსგავსი, ცხენზე ამხედრებული ჭაბუკი მოაგვლავებდა ცხენს (სურ. 9). მოქანდაკე წერდა: „კაცობრიობის ისტორიაში წმ. გიორგი გვევლინება ბოროტების დამმარცხებლად, ამიტომაც მოვაქციე კომპოზიციის გვირგვინად ... ცხენოსანი „მზეჭაბუკი“... იმერთა მშვენიერების, მათი ცხოვრების არსის სიმბოლოდ გამიკეთებია“.<sup>9</sup>

როგორც ვხედავთ, ამ რამდენიმე ნიმუშის მიმოხილვით, საბჭოური ტიპაჟებიდან, ჩამოყალიბებული „იკონოგრაფიიდან“ გადახვევა და ეროვნულ-რელიგიური თემების შემოქონვა 1970-1980-იანი წლების ქართულ ქანდაკებაში მკაფიოდ ჩანს. თუმცა უნდა ითქვას, რომ თემის ცვლილებამ, აზრის ზოგ შემთხვევაში აშკარა, ზოგჯერ კი შედარებით ფარულად გადმოცემის განზრახვამ, მხატვრული ფორმის ცვლილება ნაკლებად გამოიწვია: ქანდაკებათა სიდიდე, კოლოსალურობა, მონუმენტურობა, ჰეროიკულობა,

სივრცეში დომინანტური როლი – აშკარად საბჭოურ იერს ანიჭებდა მათ. ჩანს, ეს იყო მიზეზი, რომ „პოსტსაბჭოთა ხატმებრძოლეობა“,<sup>10</sup> სამწუხაროდ, ამ მონუმენტებსაც შეეხო და ისეთი ნეგატიური მოვლენაც კი ჩაიწერა საქართველოს ისტორიაში, როგორც მონუმენტის აფეთქება: 2009 წელს ქუთაისის მემორიალი ააფეთქეს.<sup>11</sup>

ამავე საბჭოთა მოდერნიზმის ეპოქის ქართულ ქანდაკებაში იკვეთება მეორე მიმართულებაც, რომელიც ომის განსხვავებულ გაგებას გვთავაზობს და რომელსაც ჩვენ ვაჟა მელიქიშვილის ნამუშევარს მივაკუთვნებთ. ეს არის ქანდაკებაში ომისადმი დრამატული მიდგომის გამოვლენა – ომი, როგორც სიცოცხლის მომსპობი ანტიჰუმანური მოვლენა. აქ აუცილებლად უნდა ვახსენოთ მეორე მოქანდაკე – გიორგი ოჩიაური, რომელიც თითქმის იმავე დროს, როცა „ხსოვნის კუბი“ დაიდგა – თბილისში, ვაკის პარკში (მაშინ – გამარჯვების პარკი) ქმნის მემორიალურ, სკულპტურულ კომპლექსს სახელწოდებით „რექვიემი“ (1981-1985). გიორგი ოჩიაურიც მიმართავს ქართულ თემატიკას – საუკუნეთა სიღრმიდან მოსულ, ისტორიულ სახეებს ქმნის: უცნობი ჯარისკაცის საფლავის ირგვლივ მან კუბებზე ჩამომსხდარი, ძველებურ მუზარადსა და პერანგში გამოწყობილი, დასახინჩრებული მეომრების ფიგურები განალაგა. ტრაგიკული განწყობის მატარებელი ეს ქანდაკებები მოგვითხრობენ არა საბრძოლო გმირობაზე, არამედ გვავრძნობინებენ უსაზღვრო სევდას, დაკარგულ სიცოცხლეზე წუხილს.<sup>12</sup>

ვაჟა მელიქიშვილის „ხსოვნის კუბში“ სწორედ ეს განწყობა „ჟღერს“ და კიდევ უფრო ძლიერდება. ომი გააზრებულია, როგორც კატასტროფა, სიცოცხლის გა-

9 მერაბ ბერძენიშვილის მიმართვა ქუთაისელებისადმი, 2009.

10 ასეთი განსაზღვრება საბჭოთა მონუმენტების წინააღმდეგ პოსტსაბჭოთა პერიოდში აგორებულ ბრძოლას ზუსტად გამოსახავს, გამოყენებულია მიშა გრაბოვიჩის სტატიაში: GABOWITSCH, The Limits of Iconoclasm, 2019, pp. 59-65.

11 აფეთქება სამთავრობო გადაწყვეტილება იყო და რაც ყველაზე ტრაგიკულია, მას მსხვერპლი მოჰყვა. დემონტაჟი მოხდა აფეთქების გზით, 2009 წელს. ქუთაისის მემორიალიდან შემორჩა მხოლოდ მზეჭაბუკის ქანდაკება, რომელიც მემორიალის ადგილას აშენებული პარლამენტის შენობის წინ დაიდგა 2020 წელს. საქართველოში, საბჭოთა ბლოკის სხვა წევრების მსგავსად, ქანდაკებების ხმაურიანი დამხობები უფრო ადრეც დასტურდება, 1989 წელიდან მოყოლებული, ეროვნული მოძრაობის პერიოდში. 21-ე საუკუნის პოსტსაბჭოთა ხატმებრძოლეობას ვაჟა მელიქიშვილის მეორე მონუმენტი „გამარჯვების სტელა“ (1966) შეეწირა. ის სიღნაღის რეკონსტრუქციის დროს აიღეს 2008 წელს.

12 მეომართა მსხდომარე ფიგურები გადატანილია გორში 2008 წელს, საქართველოს ერთიანობისთვის დაღუპულ გმირთა პატივსაცემად.

მანადგურებელი. აქ არა მხოლოდ იდეა და შინაარსი, არამედ გამოსახვის ფორმაც მკვეთრად ახლებურ მხატვრულ ხედვაში ხორცშესხმული წარმოგვიდგება.

ვაჟა მელიქიშვილის ბეტონის კუბი სკვერში, ხეებს შორის დგას (სურ. 1). მისი სწორი კედლები არ იპყრობს ყურადღებას და გარემოს მყუდროებას არ არღვევს. უკვე ეს არის სრული გადახვევა საბჭოთა მონუმენტური ქანდაკების ძირითადი პრინციპებიდან – მონუმენტი გარემოს დომინანტი და ყველასთვის შესამჩნევი რომ უნდა ყოფილიყო. ეს ახალი კონცეფცია მეორე შესანიშნავი მხატვრული მიგნებითაა შემტკიცებული – არქიტექტურული და სკულპტურული გამომსახველობის შერწყმით: მონუმენტი, ფაქტობრივად, ნაგებობაა, თავისი გარე მასითა და შიდა სივრცით, რომლის შესასვლელი კლდის ნაპრალივითაა გაპობილი. ეს უზრუნველყოფს შთაბეჭდილების გაორმაგებას – გარეგნულად მშვიდი მოცულობა, შიგნით აპოკალიფსურ დრამატიზმს ფარავს. გაპობილი კედელი ცნობისმოყვარეობას აღძრავს შიგნით შეიხედო, შეიხედავ და მოულოდნელი სურათი წარმოგიდგება: კედლები, ჭერი, კუთხეები – სრულიად დაფარულია ამორფული ფიგურებით! დისპროპორციული ფიგურები, კიდურები, ზოგჯერ გაურკვეველი ფორმები, ჭერიდან ჩამოღვეთილი თუ კედლებიდან „გადმოსული“, ერთიან, მოთუხთუხე ლავადაა გადაქცეული და კუბის გარეგნულად მშვიდ ფორმაში დაფარული, აუტანელი ტკივილის გამოხატულებად გვევლინება (სურ. 2,3,4). თვით მოქანდაკის სიტყვებია: „დიდი ტკივილი, ნაბზარ სხეულში ჩადულელებული“.<sup>13</sup> აქ 120 ფიგურაა – „თავდაყირა მაღლად და დაბლად მავალნი, სახტად დარჩენილნი, ერთმანეთზე აკიდებულნი, გადაღვრილ-გადმოღვრილნი, აწელილნი და ჩამოხლართულნი“,<sup>14</sup> ხელებში თავჩარგული, ნაკვთებდაკარგულნი, თითებდაკვრანხულნი საკაცობრიო ტკივილს განასახიერებენ. ყველაფერი მოქცეულია შიგნით, ჩაკეტილ სივრცეში, რომელშიც

ნაპრალიდან სინათლის სხივები აღწევს, სულში მოკიაფე იმედით.

ისეთი ტრაგიკული განცდის მატარებელი მონუმენტი, როგორც „ხსოვნის კუბია“, გვახსენებს თემატურ პარალელებს იმავე ეპოქაში. ომის, როგორც დიდი ტრაგედიის გააზრება დასავლეთი ბლოკის ქვეყნების ხელოვნებაში გვხვდება, მაშინ როდესაც, მაგალითად, აღმოსავლეთ გერმანიაში გადამრჩენელი საბჭოთა ჯარისკაცის სახე შენარჩუნებულია, მაშინაც კი, როცა ომის მსხვერპლი, ძეგლის მთავარი თემაა. მაგალითად, ქალაქ შვერინთან მდებარე მონუმენტი „ზაქსენჰაუზენის საკონცენტრაციო ბანაკის ტყვეების სიკვდილის მარში“ (1975), რომელიც გერჰარდტ ტიმმა (1928–2018) შეასრულა, ერთი მხრივ, მწუხარე ქალის ქანდაკებას წარმოგვიდგენს, როგორც გლოვის სიმბოლოს და მეორე მხრივ, იქვე არსებულ რელიეფები საბჭოთა ჯარისკაცის ჰეროიკული სახის ამსახველია: რელიეფური კომპოზიციები წარმოგვიდგენს ზაქსენჰაუზენის საკონცენტრაციო ბანაკის ტყვეების განთავისუფლებას საბჭოთა ჯარების მიერ და საბჭოთა ჯარების განდიდებას.<sup>15</sup>

ზოგადად მსხვერპლზე, ტრაგედიამე აკეთებს აქცენტს ავსტრიელი მოქანდაკე ალფრედ ჰრდლიცკა (1928–2009). მან შექმნა მონუმენტი ვენაში „მემორიალი ომისა და ფაშიზმის წინააღმდეგ“ (სურ. 10). ამ ძეგლზე მუშაობა დაიწყო 1983 წელს, ხოლო გაიხსნა 1988 წელს.<sup>16</sup> ის აღმართეს ომის დროს, დაბომბვისას დანგრეული სასახლის, ფილიპპოფის ადგილას. მისმა ნანგრევებმა დამარხა ათასობით მშვიდობიანი მოსახლე, რომელნიც სასახლის სარდაფებს აფარებდნენ თავს. მიუხედავად იმისა, რომ თემა მსგავსია – ომის დამანგრეველი ძალა, მსხვერპლი და ა.შ., სენაკის „ხსოვნის კუბისგან“ განსხვავებით, ალფრედ ჰრდლიცკას ქმნილება სხვა მხატვრულ კონცეფციას ეფუძნება: მოედანზე გაშლილი მონუმენტის ნაწილები, ტრაგედიის კონკრეტულ გამოვ-

13 ვაჟა მელიქიშვილი, 2011, გვ. 25. მოქანდაკის მითითებით, ფიგურები იყოფა რამდენიმე ამრობრივ ჯგუფად: მიწა დედა და დედა სამშობლო – უბედურების უჩინარი მოწმე (ხელებჩამოყრილი ფიგურები), დასახიჩრებული მერანი, განასახიერებს ომის საშინელება გამოვლილ ადამიანთა ოცნებას, მისკენ ხელებგაწვდილი ქალები, მის გადარჩენას ცდილობენ. ფეხმძიმე ქალი ჰაერში, ანუ ნიადაგგამოცლილი, ჩამოღვეთილი, რაც ნაწამებს გულისხმობს, მაგრამ ძლიერია, რადგან მომავლის მშობელია. იქვე მამაკაცი ხელით იფარავს, იცავს, ნაყოფის მომცემ ადგილს ამ ქაოსისგან...

14 იქვე.

15 Gedenken an KZ-Todesmarsch.

16 THÜNEMANN: Holocaust-Rezeption, p. 179-184.

ლინებებზე აკეთებს აქცენტს: „ძალადობის კარიბჭე“ ეძღვნება ნაცისტების მიერ დევნილებს, ნაციზმის მსხვერპლთ, რომლებიც საკონცენტრაციო ბანაკებსა და ციხეებში დაილუპნენ (სურ. 10). ქანდაკება „შიდა ფრონტი“ კი გამოსახავს ჯარისკაცების მსხვერპლს ფრონტზე. სკულპტურა „ქუჩის მრეცხავი ებრაელი“, რომელიც მიწაზე დამხობილია წარმოდგენილი, ანტისემიტურ ძალადობას განასახიერებს. მასვე – ალფრედ ჰრდლიცკას ეკუთვნის ჰამბურგის მემორიალი, რომელიც ომის მსხვერპლთა თემატიკაზე აკეთებს აქცენტს.<sup>17</sup> მემორიალი ჰამბურგში 1985-1986 წლებში დაიდგა და ორი ნაწილისგან შედგება – „ჰამბურგის ცეცხლოვანი შტურმი“ და „მაშველები Cap Arcona“.<sup>18</sup> პირველი მათგანი ბრინჯაოს უსწორმასწორო კედელია ზედ გამოსახული მომტვრეული ნაწილებით, დამწვარი გვამებით. მეორე – მარმარილოს სკულპტურა – გამოსახავს დიდი ტალღით მოცულ ადამიანთა ჯგუფს. ის ნოიენგამეს საკონცენტრაციო ბანაკის 7000 პატიმრის ხსოვნისადმი მიძღვნილი.

ჰრდლიცკა ვენის და ჰამბურგის მონუმენტებში ინარჩუნებს, კონკრეტული ტრაგიკული მოვლენების ასახვის საშუალებით, ომის საშინელებათა ჩვენების მხატვრულ ხერხებს. ვაჟა მელიქიშვილი კი იმავე თემატიკის გამოხატვისას უარს ამბობს ყოველგვარ კონკრეტიზაციაზე, მოვლენის თხრობაზე, ის აჩვენებს არამატერიალურს მატერიალურში – სულის ბორგვას და ტკივილს, ნგრევასა და ქაოსს, მწუხარებასა და დანაკარგს, სასოწარკვეთას და იმედს – ხორციელ და სულიერ ჭრილობებს, რაც მოაქვს ყოველ ომსა და

კატასტროფას. ეს არის კუბის შიგნით დამალული საკაცობრიო ტკივილი.

სენაკის „ხსოვნის კუბის“ მხატვრული მნიშვნელობა, მოცემული განხილვის ფონზე, თვალსაჩინოა. ის შემოქმედის გულიდან წამოსული გრძნობისა და საზრისის გამოხატველი მაღალმხატვრული ქმნილებაა. საოცარია, რომ ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის არსებობის პერიოდში შეიქმნა ნამდვილად თავისუფალი შემოქმედების ეს ნიმუში, თანაც მონუმენტური ქანდაკების სფეროში. აქ კიდევ ერთ მომენტზე მივსვით ყურადღების გამახვილება, კერძოდ, სენაკის მონუმენტის სახელწოდებაზე. თვით მოქანდაკე, თავის ჩანაწერებში მას „დიდების კუბს“ უწოდებს. წინამდებარე სტატიაში კი მე სრულიად გააზრებულად მოვიხსენიებ „ხსოვნის კუბად“, როგორც მისი არქიტექტორები ვახტანგ დავითაია და შოთა ბოსტანაშვილი მოიხსენიებენ მას.<sup>19</sup> დარწმუნებული ვარ, ეს უკანასკნელია სწორედ ამ ქმნილების ნამდვილი დასახელება, რადგან ასახავს იდეას – ხსოვნა იმ საშინელები-სა, რაც ომს მოაქვს და არა გმირთა განდიდებას. მაშ რატომაა, რომ „დიდების მემორიალად“ მოიხსენიებს მას ავტორი? ეს გვიანსაბჭოური ეპოქის პარადოქსია: „დიდების მემორიალები“ საბჭოური აღნიშვნაა ომისადმი მიძღვნილი მონუმენტებისა და ამ სახელწოდებით მაშინ პროექტის დამტკიცება უსაფრთხო იყო. ჩანს, ძველის დადგმით დაინტერესებული პირები მაშინ ფიქრობდნენ, რომ ჩვეული სახელი<sup>20</sup> დაიცავდა ახლებურ, „არასაბჭოურ“ ჩანაფიქრს, ხედვას და შემოქმედებას... და ასეც მოხდა.

17 WEIDENFELS: Hrdlicka, Sculptor

18 ჰამბურგის აღნიშნულ მემორიალს „კონტრემემორიალს“ უწოდებენ, რადგან ის განთავსებულია იმ ძველის მახლობლად, რომელიც ფაშისტებმა ჰამბურგში 1936 წელს დადგეს და ასახავს ნაცისტური არმიის ჯარისკაცებს, რომლებიც ომში მიდიან. ფაქტობრივად ესაა ძველი, შექმნილი ნაცისტების მეორე მსოფლიო ომისთვის მზადების პერიოდში. ომის შემდგომ ის არ აიღეს, პირიქით, შეეცადნენ ახალი კონცეფციით დაეტვირთათ ეს ადგილი და 1983 წელს გადაწყდა კიდევ, ვენელი ალფრედ ჰრდლიცკას კონტრემემორიალი აღემართათ.

19 ვ. დავითაია ასე მოიხსენიებს მონუმენტს 2011 წელს საგაზეთო სტატიაში (გაზ. „24 საათი“), რომელიც ვაჟა მელიქიშვილს ეძღვნება. იხ. ასევე, შ. ბოსტანაშვილის სტატია აქ: ვაჟა მელიქიშვილი, 2011, გვ. 17;

20 თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მხოლოდ მონუმენტის სახელი გადამწყვეტ როლს ვერ შეასრულებდა. საფიქრებელია, მნიშვნელოვანი იყო სენაკის პარტიის რაიკომის მდივნის ვახტანგ ესვანჯიას მხარდაჭერა, რომელსაც თვითონ მოქანდაკე იხსენებს ზემოთ დასახელებულ წერილში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვაჟა მელიქიშვილი - ქანდაკება, თბ. 2011 (წიგნი-ალბომი ორ ენაზე);
- მელიქიშვილი დ., ვაჟა-სიმონ მელიქიშვილი - 1936-2004, ჟურ. „სტილი“, # 58, 2016, გვ. 88;
- მერაბ ბერძენიშვილის მიმართვა ქუთაისელებისადმი, ახალი გაზეთი, 2009, 25 ნოემბერი [http://akhali-gazeti.blogspot.com/2009/11/blog-post\\_4518.html](http://akhali-gazeti.blogspot.com/2009/11/blog-post_4518.html)
- შავგულიძე თ., XX საუკუნის ქართული ქანდაკება, თბ., 2018;
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975;
- Gedenken an KZ-Todesmarsch - ideologisch verklärt <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/kriegsende/Gedenken-an-KZ-Todesmarsch-ideologisch-verklaert,todesmarsch136.html>
- GABOWITSCH Mischa, The Limits of Iconoclasm: Soviet War Memorials since the End of Socialism. in: 2nd International Conference - Openness of State Archives and Memory Studies. 2019, pp. 59-65;
- Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mahnmal\\_gegen\\_Krieg\\_und\\_Faschismus](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mahnmal_gegen_Krieg_und_Faschismus)
- THÜNEMANN Holger: Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich. Schulz-Kirchner Verlag, Idstein 2005
- WEIDENFELS J.: Hrdlicka, Sculptor, Citizen in: Art in Society, issue # 10 <http://www.art-in-society.de/AS10/AH/Hrdlicka-1A.html>
- БЕРИДЗЕ В. и ЕЗЕРСКАЯ Н., Искусство советской Грузии. 1921-1970, М., 1975;
- Кто в Болгарии борется с памятниками солдатам-освободителям Об этом сообщает «Рамблер». [https://news.rambler.ru/articles/38338763/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/articles/38338763/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink) გადამოწმებულია 22. 08. 2022.

# DE-HEROICIZING WAR IN SCULPTURE OF THE SOVIET GEORGIAN MODERNIST ERA

(Vazha Melikishvili's "Memory Cube" in Senaki)

Nato Gengiuri

**Keywords:** *Vazha Melikishvili, Soviet monuments, Georgian sculpture, The Memory Cube, Senaki, post-Soviet iconoclasm, Merab Berdzenishvili, Alfred Hrdlicka, Gerhard*

At the end of the 1970s, The Memory Cube, a memorial commemorating World War II, was erected in the small Georgian town of Senaki. The work betrays an unconventional, non-Soviet vision of war. Our essay focuses on this forgotten monument and views it in the context of Soviet memorial statues dedicated to World War II. In such ideologically oriented countries as the Soviet Union, the priority themes of monuments commemorating war—these including the image of a heroic Soviet soldier, the pathos of war, heroics—were replaced with different accents (in the monuments by Merab Berdzenishvili, Elguja Amashukeli, and Giorgi Ochiauri, for example) in the Georgian sculpture of the Soviet Modernist era of the 1960s–1980s. The heroic understanding of war is eclipsed by the idea of war as a disaster in *The Memory Cube* by Vazha Melikishvili. Here, besides idea and meaning, the form of expression is brought to life in a novel artistic way.

“The Great Patriotic War... resembles a force of nature, equaling a major flood,”<sup>1</sup> sculptor Simon-Vazha Melikishvili (1936–2004)<sup>2</sup> wrote as he was creating *The Memory Cube*. As a memorial dedicated to World War II, The Memory Cube was installed at first in the small Georgian town of Senaki back in the Soviet period, in 1977–1982 (fig. 1–4), though it certainly does reveal a different, non-Soviet vision of war. We will discuss this forgotten monument and views it in the context of Soviet memorial statues dedicated to World War II.<sup>3</sup> It is known for a fact that fighting and, consequently, war were priority—one might say canonical—themes in Soviet arts, alongside labor, harvesting, progress, and others. In line with Soviet ideology, the theme of war was strictly regulated. Characteristic images were created to reflect the theme in a manner acceptable to the ideology, best embodied in memorial sculptures commemorating war. The themes dedicated to war in Soviet ideological art—these including the image of a heroic Soviet soldier, mercilessness toward the enemy, the heroic past, the

pathos of victory—were replaced with different accents in the Georgian sculpture of the Soviet Modernist era. The generation of sculptors entering the active creative scene in the 1960s—including Merab Berdzenishvili, Elguja Amashukeli, Giorgi Ochiauri, and others—attempted to find a new path in order to avoid the established Soviet images, and in doing so avert the wrath of censorship. In our opinion, Vazha Melikishvili's works illustrate an even bolder approach to pushing the envelope further. To appreciate this process and *The Memory Cube* by Vazha Melikishvili, it is necessary to view the issue at hand in the context of Soviet memorial statues dedicated to World War II.

As a global challenge, war impacts all of society. It is reflected in arts in different ways, from conveying the spirit of heroism to expressing various aspects of personal pain, enormous societal tragedy, and the destruction of lives. In preceding centuries, war was understood mostly as a means to exhibit heroism, an arena for heroic feats. The 20<sup>th</sup> century, however—as early as after

1 Vajha Melikishvili, 2011, p. 23.

2 მელიქიშვილი, 2016, გვ. 88.

3 In the Soviet Union, World War II was known as the Great Patriotic War.



World War I—ushered in an understanding of war as a disaster, universal calamity. Fear, disenchantment, loss, the grudge caused by exile and departure, and enormous pain constitute the emotions underpinning the world literature dedicated to war in the 20<sup>th</sup> century. In visual arts, these sentiments were expressed in the powerful message delivered by *Guernica* (1937)<sup>4</sup> by Pablo Picasso, a work expressing this global calamity with an unprecedented intensity, a work that would go on to become a symbol of war as a disaster.

Different priorities took root in Soviet arts. The pathos of combatting enemies, be they class or political enemies, emerged as the key ideological point of reference. Consequently, World War II remained the main arena for the combatant hero eclipsing the tragic side of war as a devastating phenomenon bringing affliction. As early as the 1920s, the nature of the fighter was linked to the image of the perfect Soviet person—after all, the Soviet people were the soldiers of Communism! Ideology demanded from the Soviet people to remain combatant even in their everyday lives—they even challenged nature and attempted to tame it.<sup>5</sup> Thus, militant determination was one of the characteristic points of reference in Soviet arts. Transforming into a peculiar feature of iconoclasm, it naturally set the stage for the Soviet perception of World War II. Sculpture created several typical images, including of the militant hero. It is no coincidence that architectural ensembles with monumental statues grew especially relevant in postwar urban planning.<sup>6</sup> Monumental sculpture was ascribed a propaganda or so-called ideological-educational meaning to play the role of a constant reminder of ideological points of reference for the people.

Thus, militant determination became one of the characteristic points of reference in Soviet arts in terms of the perceptions about World War II as well, with the image of the heroic Soviet soldier and the accentuated heroic aspect replacing the war as a disaster, a tragic event and taking its place as the key starting point of ideological arts.

The assertion above is clearly demonstrated by *The Warrior-Liberator in Berlin*, also known as The Soviet War Memorial, created by Yevgeny Vuchetich in 1946–1949 that would go on to define the priorities of Soviet monuments dedicated to war. The figure of a soldier with a sword in one hand and a little girl-survivor in the other is standing over a broken swastika (fig. 5). This composition resembles medieval iconography with Christ descending into hell and trampling down the broken gates, leading out Adam with hand and holding a cross in the other. This association is not coincidental, because the main driver here was to create a typical image or icon of a Soviet soldier that subsequently became quintessential for the Soviet Republics and the Soviet Bloc. For example, *Alyosha*, sculptor Vasil Radoslavov's statue of a Soviet soldier-liberator, was erected on a 6-meter pedestal in Plovdiv, Bulgaria in 1954.<sup>7</sup>

Such statues of a soldier became typical for various regions of the Soviet Union, appearing in larger or smaller settlements, including Georgia: Memorials in smaller towns like Martvili, Bolnisi, Jvari (fig. 6), and others, for example.

Another distinctive feature of monuments dedicated to war are symbolic and allegorical figures, notably *The Motherland Calls* (1959–1967) by sculptor Yevgeny Vuchetich. The heroic figure of a woman personifies the motherland. A poster created by Irakli Toidze at the beginning of the war gave rise to this type of personification in Soviet arts. The image of a mother, the same as the image of the motherland, also became one of the symbols of World War II. Interestingly, before Vuchetich's monument in Volgograd, generalized images of mothers and women were present, among others, in Georgian plastic arts as well. These include *We Will Seek Revenge*,<sup>8</sup> a sculpture depicting a woman with a dead child in her arms and created by prominent female Georgian sculptor Tamar Abakelia in 1944. Instead of conveying overwhelming sentiments and enormous pain caused by this loss, the work displays an image of a determined combatant woman drawing associations with the image of

4 Here we must also note other artists from earlier centuries who depicted war as an event bringing about affliction: For example, *The Disasters of War* (1808–1820), a series of etchings by Goya.

5 For further information on this topic, see D. Nioradze's essay in this compilation.

6 БЕРИДЗЕ, ЕЗЕРСКАЯ, Искусство, 1975, გვ. 281.

7 Кто в Болгарии борется с памятниками.

8 შანიძე, ქართული, 1975, გვ. 25.

the motherland. A similar symbolic image/personification was created by Valentin Topuridze in 1949, in the form of *Victory*, a postwar statue situated on top of the Chiatura Theatre and featuring a woman with her arms spread, her clothing waving, and a stern expression on her face. One cannot help calling to mind classical sculpture, namely the Nike of Samothrace. The advantageous use of flying clothing transformed into a symbol of resolve in Valentin Topuridze's work. Almost a decade later, Yevgeny Vuchetich further intensified this pathos in his monument in Volgograd. The idea of a woman personifying a mother, the motherland, and victory continued in later periods as well. For example, *Let the Banners Fly* (sculptor Giorgi Shkhvatsabaia), a sculpture unveiled in Tbilisi's Leonidze Park in 1988, features a woman's masculine figure with heroic pathos, large flying textiles (banners), and in dynamic forward-leaning motion (fig. 7).

Search to find ways to avoid Soviet clichés and express oneself more sincerely was one of the traits emerging in the sculpture of the 1970s–1980s, when a new generation of sculptors, such as Merab Berdzenishvili, Elguja Amashukeli, Giorgi and Irakli Ochiauri, and others, entered the stage. This list also includes Vazha Melikishvili. This generation of young sculptors created numerous monuments dedicated to the motif of war and yet hardly any exhibits the established Soviet icons. Instead, they attempted to focus on images abounding in universal or national accents. For example, *The Wounded Eagle* (sculptor Elguja Amashukeli, architect Vakhtang Davitaia), a statue celebrating Victory Day, was unveiled on May 9, 1971. The monument—inspired by the lines from Vazha-Pshavela's poem: "I beheld the injured eagle/In the fight with crows and ravens"—was obviously infused with national context familiar to all. After all, what Vazha-Pshavela meant by the eagle in this poem was Georgia fighting against scores of conquerors! The same spirit is present in Merab Berdzenishvili's memorial, *They Shall Mature*, dedicated to World War II and unveiled in Marneuli in 1975. Although the sculptor depicted the same figure of a mother with two little children, her sorrowful face is devoid of her-

oism. In addition, the starting point here is an example of Georgian folklore, namely a folk poem: "And the wolf cubs shall mature in Algeti...."

Officially, Elguja Amashukeli's statue, *The Lion-Lad*—unveiled in Gori in 1979—was supposed to celebrate victory, though it is far removed from the concrete images associated with World War II (fig. 8). Here we see a young man on a lion, with the Shota Rustaveli's immortal aphorism carved into the pedestal: "Good prevails over evil for it endures forever," in this way underscoring the universal theme of the constant struggle between good and evil.

We must also call to mind Merab Berdzenishvili's memorial installed in Kutaisi in the 1980s (architect Otar Kalandarishvili). Erected in an open space, this monument evokes religious associations banned under the Soviet Union: A vast arched wall resembling a church bell-tower with bells hanging from the upper section. The lower section features three arched openings, similar to the gate of the Bagrati Cathedral in Kutaisi. Against the backdrop of the central arch, we see a mounted young man galloping much like Saint George (fig. 9). The sculptor writes: "Saint George appeared in human history to defeat evil, the reason why I chose the lion-lad on a horse as the composition's focal point.... Apparently, I must have created a symbol of the beauty of Imereti's residents, of the essence of their lives."<sup>9</sup>

As a brief overview of a few examples shows, swaying from Soviet types and established iconography, along with an infusion of national and religious themes, is clearly discerned in the Georgian sculpture of the 1970s–1980s. Nonetheless, this change of theme and, in many cases, the intention to veil the idea, did not cause any considerable change in artistic form—the size and monumental, heroic character of these sculptures, and the dominant role they assume in space, lends them unmistakably Soviet appearance. This must be the reason why post-Soviet iconoclasm had an impact on these monuments<sup>10</sup>—and, unfortunately, Georgian history includes, among others, such an atrocity as monument explosion. In 2009, the Kutaisi Memorial was blown up.<sup>11</sup>

9 მერაბ ბერძენიშვილის მიმართვა ქუთაისელებსადმი, 2009.

10 Perfectly describing the fight against Soviet monuments in the post-Soviet period, this term is used in Mischa Gabowitsch's article: GABOWITSCH, *The Limits of Iconoclasm*, 2019, pp. 59–65.

11 The decision to demolish the monument was made on the government level. Most tragically, it caused casualties. Only the Statue of the Mzechabuki Sun-Lad has survived. It was placed in front of the newly built parliament in Kutaisi

The Georgian sculpture of the Soviet Modernist era also features another direction suggesting a different understanding of war. One such example is Vazha Melikishvili's work under discussion. It is a demonstration of a dramatic sculptural approach to war as an antihuman event destroying life. Here we absolutely must mention another sculptor, Giorgi Ochiauri, who—practically in the same period—created *Requiem* (1981-1985), a sculptural memorial complex, in Tbilisi's Vake Park (known at the time as Victory Park). Giorgi Ochiauri also turned to Georgian themes by bringing to life historical images from ages past and placing figures of warriors in ancient attires sitting on cubes around the grave of an unknown soldier. Exuding tragic sentiments, these figures, instead of telling stories of wartime feats, convey enormous sadness and grief over a lost life<sup>12</sup>.

This very line is pushed further in *The Memory Cube* by Vazha Melikishvili to de-heroicize war in that it is perceived as a disaster and destroyer of lives. Here, besides idea and meaning, the form of expression is brought to life in a novel artistic way.

*The Memory Cube* by Vazha Melikishvili is found among trees in a garden square. Its straight walls do not draw attention or disturb the peace and quiet around. This alone marks a major deviation from the key principles of Soviet sculpting which demand that a monument should dominate the surroundings and be noticeable to all. This new concept is backed up by another excellent artistic finding that involves mixing architectural and sculptural expressiveness: The monument is in fact a structure with its exterior bulk and interior, and an entrance splitting like a crevice in rock. And this doubles the impression: Externally, it is a quiet volume veiling the apocalyptic drama inside. The splitting crevice arouses curiosity and compels one to look inside. As soon as you

peek inside, however, you find an unimaginable scene: The walls, ceiling, and corners are fully covered in amorphous figures! These disproportionate shapes and limbs, and occasional indistinct forms, drip or come out of the walls to make up an unbroken flow of boiling lava hidden inside the externally peaceful cube and coming across as an embodiment of unbearable pain. Quoting the sculptor, "Great pain welded inside the creviced body."<sup>13</sup> The complex incorporates 120 figures "walking upside down on the floor and ceiling, taken aback, conjoined, dripping and flowing like fluids, utterly muddled, and interwoven,"<sup>14</sup> burying their faces in their hands, with their features obliterated and fingers twisted to stand for universal pain. Everything is contained inside, in a closed space with rays of light penetrating through the crevice like hope shimmering in one's soul.

*The Memory Cube*, a monument heavy on tragic sentiments, is a reminder of the thematic issues in the same period. Processing war as a major tragedy is found in the arts of the countries of the Western Bloc, while the image of a Soviet soldier as a savior is retained in East Germany, for example, even when a victim of war is the main theme of the given monument. For example, *The Death March of the Prisoners of the Sachsenhausen Concentration Camp* (1975) near the city of Schwerin, a monument by Gerhard Thieme (1928-2018), is a sculpture of a woman in sorrow as a symbol of mourning, on one hand, while the reliefs nearby depict the heroic image of a Soviet soldier, on the other: The relief compositions illustrate the liberation of the prisoners of the Sachsenhausen Concentration Camp by Soviet troops and serve the purpose of glorifying the Soviet army.<sup>15</sup>

A victim in general and tragedy are brought to the fore by Austrian sculptor Alfred Hrdlicka (1928-2009). He started working on his monument in Vienna, the Memo-

---

in 2020. Other monuments were removed relatively painlessly. For example, The Stella of Victory (1966), the second monument by Vazha Melikishvili, fell victim to Signaghi's reconstruction.

12 The memorial's sitting figures of soldiers were transported to Gori in 2008 to honor the heroes killed for Georgia's unity.

13 Vajha Melikishvili, 2011, p. 25. On the sculptor's instructions, the figures are divided into several ideational groups: The invisible witness of disaster (figures with their hands down), a disfigured steed, personifies the dream of those who have been through the horrors of war, with women stretching out their hands in attempt to save it. A pregnant woman midair, that is, with the ground cut under her feet and dripping—tortured and yet strong because she is the birth-giver of the future. Nearby, a man is covering her with his hand to protecting this fruitful place from chaos....

14 Ibid.

15 Gedenken an KZ-Todesmarsch.

rial against War and Fascism, in 1983, and unveiled it in 1988 (fig. 10).<sup>16</sup> The monument was installed in place of the Philipphof Palace destroyed in a bombing raid during the war. The building's ruins buried alive hundreds of peaceful residents seeking refuge in the palace's basement. Although the themes are similar, namely the destructive force of war, victims, and others, Alfred Hrdlicka's work, unlike *The Memory Cube* in Senaki, builds on a different artistic concept emphasizing concrete demonstrations of tragedy in the form of pieces of the monument scattered throughout the square: *The Gate of Violence* is dedicated to those persecuted by Nazis, victimized by Nazism, who perished in concentration camps and prisons. The statue *Hinterland Front* depicts the sacrifice of soldiers in battle. The Street-Washing Jew, a sculpture depicting the protagonist trampled down on the ground, personifies anti-Semitic violence. Alfred Hrdlicka also authored the Hamburg Memorial focusing on the topic of the victims of the war.<sup>17</sup> Erected in Hamburg in 1985–1986, the memorial consists of two parts: Hamburg Firestorm and Escape Group Cap Arcona.<sup>18</sup> The first, an uneven bronze wall, depicts broken pieces and burned bodies. The second, a marble sculpture, portrays a group of people engulfed by a massive wave and immortalizes the 7,000 victims of the Neuen-gamme concentration camp.

In his Vienna and Hamburg monuments, Hrdlicka retains his artistic techniques of describing the horrors of war by depicting particular tragic events. Vazha Melik-

ishvili, on the other hand, rejects any specifics or event descriptions in depicting the same theme and, instead, portrays the incorporeal in the corporeal, that is, spiritual agitation and pain, destruction and chaos, sorrow and loss, despair and hope, physical and spiritual wounds brought about by war and disaster. This is the universal pain hidden inside a cube.

Given the discussion above, the artistic value of *The Memory Cube* in Senaki is unmistakably visible. This is a highly artistic creation expressing the feelings and thoughts coming from the creator's heart. Amazingly, this example of genuinely free creativity was designed during the Soviet Union, and in the field of monumental sculpture at that. Another noteworthy aspect involves the name of the Senaki monument. In his notes, the sculptor himself refers to it as *The Cube of Glory*. In this essay, however, we intentionally use *The Memory Cube*, the name referenced by architects Vakhtang Davitaia and Shota Bostanashvili.<sup>19</sup> We are convinced that this is the real name of the work, because it reflects the idea of remembering the horrors of war, not glorifying heroes. Why does, then, the author call it *The Cube of Glory*? The answer lies in a paradox peculiar to the late Soviet era: memorials of glory is a Soviet designation of monuments dedicated to war, one that would make securing approval easier. Apparently, those vested in the monument's unveiling believed that a customary name<sup>20</sup> at that time would protect a novel, non-Soviet concept, vision, and creativity.... And this is exactly what happened.

16 THÜNEMANN: Holocaust-Rezeption, p. 179–184.

17 WEIDENFELS: Hrdlicka, Sculptor.

18 This work in Hamburg is also referred to as a counter-memorial, because it is found near the monument erected by Fascists in Hamburg in 1936 to feature Nazi troops marching to battle.

19 This is how V. Davitaia refers to it in a 2021 newspaper article (24 Saati newspaper) celebrating Vazha Melikishvili. See Sh. Bostanashvili's article here Vajha Melikishvili, 2011, p. 17.

20 It should be noted, however, that the monument's name alone could not be a decisive factor. More likely, it was necessary to secure support from the Secretary of the Senaki District Party Committee, Vakhtang Esvanjia, an official mentioned by the sculptor in the letter above.

REFERENCES:

- Vajha Melikishvili, Sculpture. Tbilisi. 2011.
- მელიქიშვილი დ., ვაჟა-სიმონ მელიქიშვილი - 1936-2004, ჟურ. „სტილი“, # 58, 2016, გვ. 88;
- მერაბ ბერძენიშვილის მიმართვა ქუთაისელებსადმი, ახალი გაზეთი, 2009, 25 ნოემბერი [http://akhali-gazeti.blogspot.com/2009/11/blog-post\\_4518.html](http://akhali-gazeti.blogspot.com/2009/11/blog-post_4518.html)
- შავგულიძე თ., XX საუკუნის ქართული ქანდაკება, თბ., 2018;
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975;
- Gedenken an KZ-Todesmarsch - ideologisch verklärt <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/kriegsende/Gedenken-an-KZ-Todesmarsch-ideologisch-verklaert,todesmarsch136.html>
- GABOWITSCH Mischa, The Limits of Iconoclasm: Soviet War Memorials since the End of Socialism. in: 2nd International Conference - Openness of State Archives and Memory Studies. 2019, pp. 59-65;
- Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mahnmal\\_gegen\\_Krieg\\_und\\_Faschismus](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mahnmal_gegen_Krieg_und_Faschismus)
- THÜNEMANN Holger: Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich. Schulz-Kirchner Verlag, Idstein 2005
- WEIDENFELS J.: Hrdlicka, Sculptor, Citizen in: Art in Society, issue # 10 <http://www.art-in-society.de/AS10/AH/Hrdlicka-1A.html>
- БЕРИДЗЕ В. и ЕЗЕРСКАЯ Н., Искусство советской Грузии. 1921-1970, М., 1975;
- Кто в Болгарии борется с памятниками солдатам-освободителям Об этом сообщает «Рамблер». [https://news.rambler.ru/articles/38338763/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/articles/38338763/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink)  
გადამოწმებულია 22. 08. 2022.



1



3



2



4

1, 2, 3, 4. „სსოვნის კუბი“ სენაკში. მოქანდაკე — ვაჟა მელიქიშვილი, არქიტექტორები: ვახტანგ დავითაია, შოთა ბოსტანაშვილი, გიული გეგელია. 1977-1982. სავროთო და ინტერიერის ხედები.

THE MEMORY CUBE IN SENAKI. SCULPTOR VAZHA MELIKISHVILI, ARCHITECTS VAKHTANG DAVITAIA, SHOTA BOSTANASHVILI, GIULI GEGELIA. 1977-1982. EXTERIOR AND INTERIOR VIEWS.



5. მებრძოლი განმათავისუფლებელი. ბერლინი.  
THE WARRIOR-LIBERATOR. BERLIN.



6. შინგოუსვლელთა მემორიალი.  
მოქანდაკე უცნობია. ქ. ჯვარი.  
MEMORIAL OF THOSE KILLED IN ACTION.  
SCULPTOR UNKNOWN. TOWN OF JVARI.



7. დროშები ჩქარა. მოქანდაკე — გიორგი შხვაცაბაია. გ. ლეონიძის სახელობის პარკი. თბილისი. 1988.  
LET THE BANNERS FLY. SCULPTOR GIORGI SHKHVATSABAIA. G. LEONIDZE PARK. TBILISI. 1988.



8. ლომჯაბუკი — ბორთოსა სძილა კეთილგან. მოქანდაკე — მერაბ ბერძენიშვილი. არქიტექტორი — ვახტანგ დავითაია. გორი. 1981.  
THE LION-LAD: GOOD PREVAILS OVER EVIL. SCULPTOR MERAB BERDZENISHVILI. ARCHITECT VAKHTANG DAVITAIA. GORI. 1981.



9. დიდების მემორიალი. მოქანდაკე — მერაბ ბერძენიშვილი. არქიტექტორი — ოთარ კალანდარიშვილი. ქუთაისი. 1981. დემონტაჟი — 2009.  
THE MEMORIAL OF GLORY. SCULPTOR MERAB BERDZENISHVILI. ARCHITECT OTAR KALANDARISHVILI. KUTAISI. 1981. DEMOLISHED IN 2009.



10. მემორიალი ომისა და ფაშიზმის წინააღმდეგ. მოქანდაკე ალფრედ ჰრდლიცკა. 1983-1988.  
MEMORIAL AGAINST WAR AND FASCISM IN VIENNA. SCULPTOR ALFRED HRDLICKA. 1983-1988.