

## გვანცა ღვინჯილია

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი.

### ნიკო სულხანიშვილის დაკარული ოპერა, ვერსიები და ვარაუდები

ნიკო სულხანიშვილის მუსიკის ფენომენი სცდება ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ფარგლებს და ეროვნული კულტურის, მეტიც, ქართული ცივილიზაციის განსაკუთრებული მონაპოვარია. ვაჟა-ფშაველასთან, აკაკი წერეთელთან მეგობრული კავშირების გარდა, სულხანიშვილი შემოქმედებაშიც `თერგდალეულთა~ პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, მათ ეროვნულ ფასეულობებს აზოგადებდა მუსიკაში. მისი ნაწარმოებების თემატიკაც ქართველის უზენაეს ღირებულებას \_ სამშობლოს უკავშირდება. კომპოზიტორის გუნდები სამშობლოს ყოველ ჯერზე თავიდან დაწერილი `სიყვარულის ისტორიაა~.

ნიკო სიცოცხლეშივე აღიარეს სახალხო კომპოზიტორად. მისი დროის ხელოვანები თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ სულხანიშვილის ეროვნულ ღირებულებებზე ორიენტირებული სტილი ღრმა ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა. კომპოზიტორის ფასი თანამედროვეებმა ნამდვილად იცოდნენ, რასაც მოწმობს თუნდაც შემდეგი ამონარიდი ტიციან ტაბიძის სტატიიდან \_ „განსვენებულ ზაქარია და ივანე ფალიაშვილებთან, კოტე მარჯანიშვილთან, აგრეთვე მელიტონ ბალანჩივაძესთან, დიმიტრი არაყიშვილთან, ია კარგარეთელთან საუბრის დროს, მახსოვს, ისინი ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ნიკო სულხანიშვილი ნამდვილი ქართული ხმების უდიდესი ოსტატია, რომ მას ჰქონდა ნაპოვნი ქართულ სახალხო მუსიკის ჯადოსნური გასაღები“.

[1] სულხანიშვილს მუსიკაში არ გამოუყენებია არც ერთი ციტატა ტრადიციული მრავალხმიანობის მემკვიდრეობიდან, არ მიუმართავს სტილიზების მეთოდისთვის, თუმცა მისი გუნდები ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სიღრმისეულ შრეებს მოიცავენ. „ნიკოს არ დასჭირვებია არც სწავლა და არც კვლევა ქართული მუსიკალური აზროვნებისა. ეს იმთავითვე კოდირებული იყო მასში“.[2] რეალურად, სულხანიშვილის გუნდები ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ინდივიდუალურ საკომპოზიტორო მოდელირებას წარმოადგენენ.

ხშირად უსვამენ ხაზს იმ ფაქტს, რომ ნიკო თვითნასწავლი კომპოზიტორი იყო, რითაც მისი მასშტაბისთვის მეტი წონის მინიჭება სურთ. მაგ. მუსიკოლოგი ლადო დონაძე სულხანიშვილს პროფესიული განათლების არმქონე ავტოდიდაქტად მოიხსენიებს. [3] ვფიქრობთ, საკითხის ასე დაყენება საფუძველშივე არასწორია და სრულებითაც არ სძენს დამატებით სიმაღლეს კომპოზიტორს. აქცენტები სხვა მიმართულებით უნდა გაკეთდეს. ნიკო სულხანიშვილის განსაკუთრებულობა თვითნასწავლობით კი არა, ნიჭის მასშტაბით და მუსიკალური აზროვნების ტიპით განისაზღვრება. მისი თანამედროვე ნიკო ფიროსმანიც ხომ თვითნასწავლი იყო. აქ სწორედ ნიჭის სიდიდეზეა საუბარი, თორემ შემოქმედებითი ქმნადობის პროცესში ინტუიცია და შთაგონება პროფესიულად განსწავლულსაც იმავე დოზით სჭირდება. თანაც ნიჭს, ინტუიციას და შთაგონებას ხომ აკადემიური სასწავლო სრულფასოვანი კურსით ვერ შეიძენ. თანაც, მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოს არ მიუღია თანმიმდევრული, კომპლექსური ინსტიტუციონალური განათლება, კონსულტაციების გზით გარკვეული ცოდნა და პროფესიულ უნარები ნამდვილად შეიძინა. მის მუსიკაში გამოყენებული ევროპული პოლიფონიის ხერხები სწორედ ამის შედეგია. გავიხსენოთ მომღერალ დიმიტრი უსატოვთან, შემდეგ კი 4 თვის განმავლობაში, თუნდაც გიორგი ნატრამესთან (ს. ტანეევის მოსწავლე) მეცადინეობის ფაქტი. `საქმე გვაქვს ისეთ რთულ ევროპულ – კონტრაპუნქტულ ხერხებთან და ფუგირებულ ფორმებთან, რომელსაც ვერ მივაწერთ მხოლოდ შემთხვევითობასა და ინტუიციას~.[4] ასევე არასწორია პოზიცია, რომლის მიხედვითაც, სრული სახით შემორჩენილი მემკვიდრეობა მისი მუსიკის უფრო ადმატებული შეფასების საშუალებას მოგვცემდა. სულხანიშვილი იმ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც რამდენიმე ნაწარმოებით შედიან ისტორიაში, მაგრამ ეს

საკმარისია მათი შემოქმედების მხატვრულ-ესთეტიკური შეფასებისა და ისტორიული როლის განსაზღვრისათვის.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ უკვალოდ დაიკარგა ნიკოს მუსიკალური მემკვიდრეობის დიდი ნაწილი, მათ შორის აკაკი წერეთლის პოემის მიხედვით შექმნილი ხუთმოქმედებიანი ოპერა „პატარა კახი“, რომელიც კომპოზიტორმა ჯერ კიდევ 1914 წელს გააცნო მეგობრების ვიწრო წრეს. ცნობილი შედეგრი „დაიგვიანეს“ სწორედ ამ ოპერიდანაა შემორჩენილი. ნიკოს საოპერო თხზულების დაკარგვის ისტორია ქართული კულტურის ტკივილიან ფურცელს წარმოადგენს მრავალი მიზეზის გამო. დღემდე განიხილება ვერსიები, რომელთა თანახმად, ოპერა, კომპოზიტორის სხვა ხელნაწერებთან ერთად, ან დაუდევრობით გაიბნა, ან შეგნებულად განადგურდა, ან მოიპარა რომელიმე სხვა კომპოზიტორმა მითვისების მიზნით. თუნდაც ამ ფაქტის გამო, ნიკო სულხანიშვილი ფიროსმანივით ტრაგიკული ხვედრის ხელოვანია. ნივთიერი მტკიცებულებების გარეშე შეუძლებელია აღნიშნული ვარაუდებიდან რომელიმეს სარწმუნო ვერსიად გამოცხადება, რადგან ცილისწამებასაც სამართლებრივი კვალიფიკაცია ენიჭება ხოლმე. მაგრამ ამ პრობლემაზე რეფლექსია არ გვეკრძალება.

პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის უგულობა და დაუდევრობა ნიკოს მემკვიდრეობის მიმართ. სწორედ ამ ინდიფერენტულობას ამხელს იოსებ იმედაშვილი, რომელმაც 1920 წელს საჯაროდ სთხოვა მოქალაქეებს, ნიკოს გაბნეული ნოტები შეეგროვებინათ და ბავშვური მიამიტობით დაელოდა რეაგირებას, თუმცა უშედეგოდ.[5] სხვათაშორის, დაუდევრობით გაიბნა ნიკო ფიროსმანის მრავალი ტილოც ამავე პერიოდში. გულგრილობის მაგალითია დავით ფალავას მიერ აღწერილი კიდევ ერთი ფაქტი – „ნიკოსგან ვისწავლე „პატარა კახის“ თითქმის მთელი პირველი მოქმედება. ნიკოს სიკვდილის შემდეგ ბევრ მუსიკოსს შევეხვეწე გადაეღო ჩემგან ეს ნოტებზე, რომ არ დაკარგულიყო, მაგრამ არავინ მოისურვა“.[6]

სულხანიშვილის მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული პრობლემის თავი და თავი კომპოზიტორის ელვარე ნიჭიერება, მუსიკალური აზროვნების სიღრმეა, რაც მისსავე განაჩენად იქცა და თვითდამკვიდრების გზაზე უდიდესი წინააღმდეგობებიც

შეახვედრა. ნიკოს გარდაცვალებიდან 6 თვეში იოსებ იმედაშვილი წერდა \_ „მემორნეობამ ისეთი ქსელები გააბა, რომ... კომპოზიტორმა ხელი ჩაიქნია... ლაღი კახეთის მაღალნიჭიერ შვილს, ჭემმარიტ ხელოვანს სულმდაბლობა, მელაქუცობა, გაძრომა-გამოდრომა არ სწამდა. და ერთი მიზეზთაგანი ესეც იყო, რომ ისე არ ელვარებდა, რისი ღირსიც იყო. შურ-ღვარძლიანობამ, დაბალმა ქიშპობამ არ უნდა დაძლიოს ჭემმარიტი ხელოვნება...“.[7]

და მაინც, რა მოვლენაა ნიკო სულხანიშვილი, რის გამო შეიძლებოდა გასჩენოდათ მისი მუსიკის განადგურების სურვილი? სულხანიშვილმა შექმნა ორიგინალური მუსიკალური სტილი ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველამ ახალი სალიტერატურო (ვაჟასეული ფშაური კილო) ენა. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოს შემოქმედება ქართული მუსიკალური აზროვნების მრავალ პარამეტრს განაზოგადებს, უმთავრესად იგი მაინც ქართლ-კახურ სიმღერას ეფუძნება. მუსიკოლოგ მზია ჯაფარიძის შეფასებით, ნიკომ მარტივი გამომსახველი ხერხებით საკუთარ გუნდებს სიდიადე შესძინა და ისინი კახეთის ეპოსად აქცია.[8] კომპოზიტორმა გვაგრძნობინა ქართლ-კახური სიმღერის ერთი ჯადოსნური თვისება \_ მცირე ხანგრძლივობის მიუხედავად, მას შეუძლია მუსიკალური ქსოვილიდან რეალურად უდიდესი ფსიქო-ემოციური ძალა `ამოქაჩოს~. მაგ. „ჩაკრულო“ გრანდიოზულ `მუსიკალურ ტილოსთან~ ასოცირდება, თუმცა ამ სიმღერის ხანგრძლივობა სულ რამდენიმე წუთია. ქართლ-კახური სიმღერის სწორედ ეს შინაგანი მონუმენტურობა დაგვანახა სულხანიშვილმა; შემთხვევით არ უწოდებდა ნიკოს იპოლიტოვ-ივანოვი ქართველ ვაგნერს, მის „გუთნურს“ კი ქართულ სიმფონიას, მანვე უწინასწარმეტყველა – „სიცოცხლეში არ დაგაფასებენ და სიკვდილის შემდეგ გაღიარებენო“. საკუთარი კუთხის მუსიკალურ ფოლკლორზე ორიენტირება სულხანიშვილის მუსიკას ცალმხრივობას სრულებითაც არ ანიჭებს. ილია ჭავჭავაძემ ლუარსაბის სახით ერთმნიშვნელოვნად კახელი გლეხის ტიპაჟი გააცოცხლა ნაწარმოებში „კაცია-ადამიანი?!“, მაგრამ ზოგადად, მისი პროზის თემატიკა ეროვნული ცნობიერების უდიდეს სივრცეს ფარავს. ნიკოს გუნდებშიც მუსიკალური `მოვლენების ტევადობა~ ზოგადად ქართულ მუსიკალურ აზროვნებას წარმოაჩენს. მისი ყოველი გუნდი საკომპოზიტორო გამომგონებლობის და საგუნდო დრამატურგიის მხრივ უნიკალურია, ისინი თითქოს თავის თავში მოიცავენ ორკესტრს, დრამას, პლასტიკას.

მნელი სათქმელია, ჰქონდა თუ არა სულხანიშვილს საოპერო დრამატურგის ალლო (სავარაუდოდ, საინტერესოდ უნდა ყოფილიყო რეალიზებული საკუთარი საოპერო მოდელი და კონცეფცია, რამაც ამ ნაწარმოების შთამომავლობისთვის გაქრობის სურვილი გააჩინა), მაგრამ მისი გუნდებით თუ ვიმსჯელებთ, სულხანიშვილი ერთმნიშვნელოვნად „საგუნდოდ“ აზროვნებს. სივრცეში საგუნდო ხმოვანების კომპლექსების ერთგვარ ბლოკებად აწყობაც ხომ ასევე ითხოვს დრამატურგიულ უნარს და რეჟისორულ ხედვას. სწორედ სივრცის სწორ `აკუსტიკურ ათვისებაშია~ მისი ნიჭის საიდუმლო და არა მხოლოდ დახვეწილ, მელოდიურად მსუყე, ჰარმონიული თვალსაზრისით საინტერესო მუსიკაში. რად ღირს ის ფაქტი, რომ 1911 წლის 21 ივლისს აკაკი წერეთლის საღამოზე ოთხხმიანი გუნდის („ვაშა, ვაშა აკაკის“) დირიჟორობისას ნიკომ მომღერლები დარბაზის სხვადასხვა მხარეს დააყენა, რაც აკუსტიკური რევერბერაციის საკითხით მის დაინტერესებას ცხადჰყოფს. მზია ჯაფარიძე თვლის, რომ გუნდის ჟღერადობის განახლების სურვილით იყო განპირობებული ის ფაქტიც, რომ ხანდახან 2 ტენორი ერთი და იმავე მელოდიურ ხაზს ასრულებს.[9] ნიკო სულხანიშვილის რეჟისორულმა ხედვამ მისი `გუთნური~ ქართული საგუნდო მუსიკის იმ შედეგად აქცია სცენიურ დადგმას რომ ითხოვს. ეს გლახური ყოფის მთელი ეპოპეაა. ნაწარმოების შინაგანი თეატრალიზაცია ვლინდება გასაოცარ დინამიკაში, რასაც უზურნველჰყოფს სიმღერისა და დეკლამაციის ნაზავი, გადაძახილები, მეტრული ცვლილებები. ეს ყოველივე ერთგვარ უდეკორაციო სპექტაკლად აქცევს ქართველი გლეხის სევდიან ამბავს. ნიკომ, ერთის მხრივ, წარმოაჩინა ქართველი გლეხი, რომელსაც არასოდეს ეცალა კაემანისთვის წყლის პირას, რადგან შრომის პროცესისგან მოწყვეტა სიკვდილის ტოლფასი იქნებოდა, მეორეს მხრივ კი დაგვანახა მისი ტანჯული სულის ალტერ-ეგოც \_ უღელში შებმული პირუტყვი. ცხადია `გუთნურის~ მუსიკა მეხსიერებაში ინახავს ქართული ოროველების და ურმულების სემანტიკას, რომელიც თავის მხრივ ქართველი გლეხის მსოფლადქმას სიმბოლიზებდა; ამ მუსიკალურ ჟანრებში ქართველმა გლეხმა სამყაროს ხედვის ფილოსოფიური ასპექტიც ჩადო \_ სამოთხიდან გამოდევნილი ადამის ტანჯვით და ვაებით სარჩოს მოპოვების სახე-სიმბოლოს ქართული ინტერპრეტაცია.

არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ნიკოს მუსიკაში აისახა ქართველი გლეხის აზროვნების სიღრმეც. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტია; ქართველ გლეხს არ სჭირდებოდა საუნივერსიტეტო განათლება სწორად აზროვნებისთვის.

გენეტიკური გენომის დონეზე დაგროვილი ეს ხალხური სიბრძნე აისახა სწორედ ქართული ხალხური პოეზიის მრავალფეროვან თემატიკაში, ტრადიციულ მრავალმხიანობასა და ქორეოგრაფიაში.

სიმბოლურ მნიშვნელობას მივანიჭებდი სულხანიშვილის ერთ-ერთ ბოლო თხზულებას – `ღმერთო, ღმერთო~. მასში კოდის სახითაა გაცხადებული ქართული კულტურის ხანიერებაც, მისი სიდიადეც, ერის სულიერი სისუფთავეც, მსოფლიო ისტორიულ პროცესებში დაფიქსირებული ქართული ცივილიზაციის მშვიდობისმყოფელობა და რაც მთავარია, განსაცდელის ჟამს ქრისტიანული რწმენის გამძლიერების, მისკენ `სრული სვლით შემობრუნების~ უნარი. სრულიად სამართლიანად მიანიჭა კომპოზიტორმა ნოდარ მამისაშვილმა ამ გუნდს ქართული მადრიგალის კვალიფიკაცია.[10]

ნიკოს მიმართ ერთგვარი შურის გამოვლენად უნდა აღვიქვათ ჰიმნების კონკურსთან დაკავშირებული მოვლენები. ცარიზმის დამხობის და დამოუკიდებლობის მოპოვების ჟინით აღსავსე ნიკო ეროვნულ ჰიმნზე ოცნებობდა. `დამოუკიდებლობის კონტურები~ სულ უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა და ამ პროცესებით აჟიტირებულმა კომპოზიტორმა გოგლა ლეონიძეს ჰიმნისთვის ლექსის დაწერა სთხოვა, რასაც მწერალი მოგვიანებით `ნატვრის ხეში~ იხსენებდა. დამოუკიდებელი დემოკრატიული საქართველოს ჰიმნის შესარჩევად გამართულ კონკურსში ნიკოს გუნდები (`დიდება ივერსა~ და `ღმერთო, ღმერთო~) პროფესიულმა ჟიურიმ (წარმოდგენილი იყო ქართველი და უცხოელი მუსიკოსებით) ყველასგან გამოარჩია, თუმცა ფარული ინტრიგების გამო, ისინი რთულად შესასრულებელ მუსიკად `შერაცხა~. საბოლოოდ დატოვეს კოტე ფოცხვერაშვილის ჰიმნი, რომელიც 1918 წლის 26 მაისს შესრულდა. პრესაში ჰიმნის მოდელის განხილვისას კოტე ფოცხვერაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ მარტივად სამღერი, რთული მოდულაციებისგან და ქრომატიული ნიშნებისგან განტვირთული ჰიმნია მისაღები, რაც ირიბი გზით ნიკოს კრიტიკად აღიქმებოდა.[11]

არაორდინარული ნიჭიერების გარდა, ნიკოს შემოქმედებითი წინააღმდეგობების მიზეზი ქართული მუსიკის ორიენტირის პრობლემაც იყო. საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბების გარიჟრაჟზე მწავედ იდგა ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების სამომავლო გეზის სწორად არჩევის პრობლემა. აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია ტრადიციის გადააზრების და ახალ ისტორიულ კონტექსტში მისი უცვლელი კონსტანტების შენარჩუნების საკითხმა; საყოველთაოდ ცნობილი მიზეზების გამო, მართლმადიდებელი ქვეყნისთვის მენტალურად რთული და მტკივნეულია ხოლმე ტრადიციის გადააზრების პროცესი, რადგან ეს უკანასკნელი შინაგანი არსით უცვლელ ეროვნულ გენომს, როგორც საყრდენს, ისე ეყრდნობა. ეროვნულ მუსიკაში გამოიკვეთა ორი საკომპოზიტორო სტრატეგია: 1. ეროვნული მუსიკა ამოზრდილიყო უშუალოდ ტრადიციული მრავალხმიანობიდან (სულხანიშვილი) 2. ეროვნული მუსიკალური აზროვნება (არაყიშვილი, ფალიაშვილი, დოლიძე) დამყარებოდა ევროპული მუსიკის ჰარმონიის, მეტრო-რიტმულ და კილოური აზროვნების კანონებს.

ნიკო ერთმნიშვნელოვნად მოიაზრებოდა ილიას მიერ მხარდაჭერილი ლადო აღნიაშვილის სასცენო ექსპერიმენტებიდან წამოსული გზის გამგრძელებლად. გავიხსენოთ ილიას მიცემული რჩევა ქართული საზოგადოებისთვის; მიუხედავად იმისა, რომ საკუთრივ საოპერო ჟანრი ევროპული წარმომავლობის იყო, ილიას აზრით, ეროვნული ოპერის მუსიკალური ენა უნდა დაფუძნებოდა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, ქართული მუსიკა უნდა ამოზრდილიყო ეროვნული საგანძურიდან, როგორც მისი ბუნებრივი წიაღიდან. „სწორედ ქართული საგუნდო და სოლო სიმღერის ახალ ხარისხში აყვანამ ლოგიკურად მიიყვანა ნიკო სულხანიშვილი ქართული ოპერის შექმნამდე და არა პირუკუ – დასავლეთევროპულ ყალიბში ქართული მუსიკის „ჩამოსხმამ“.[12] ქართულ მუსიკაში ეროვნული ხაზის დაცვის იდეაზე ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა – „საქართველო საქართველოს უნდა დაუბრუნდეს. ჩვენი კულტურა ქართულ ნიადაგზე უნდა დავრგათ, რადგან ეროვნება უმთავრესად კულტურულ შემოქმედებაში მჟღავნდება. უნდა ბოლო მოეღოს დასავლეთით გატაცებას, რომელიც ჩვენში ფსიქოზის ხასიათს ატარებს, თორემ ისტორიას ჩამოვრჩებით“.[13] ამ ესთეტიკური პლატფორმის გამო ნიკოსთვის მიუღებელი იყო ფალიაშვილის პირველივე ოპერა, რომლის ფრაგმენტებიც ზაქარიამ საზოგადოებას 1913

წელს წარუდგინა. იოსებ იმედაშვილის მოგონებებში კიდევ ერთი საინტერესო ამბავია გადმოცემული; როდესაც ნიკომ ზაქარიას მიერ ფორტეპიანოზე საჯაროდ შესრულებული „ცანგალა და გოგონა“ მოისმინა, პროტესტის ნიშნად იქაურობას გაეცალა, მოგვიანებით კი, მასთან სახლში იოსების სტუმრობის დროს, ზაქარიას შორიდან დაემუქრა, რომ არავის შეარჩენდა ქართული სიმღერის გაყალბებას, ქართული მუსიკის სახელით ყალბაზანდობას.[14]

ნიკო ზაქარიას მუსიკას ქართულის ევროპულთან მექანიკურ შეჯვარებად აღიქვამდა, რაც ეროვნული ძირის მოდიფიცირებად და ქართული ოპერის არასწორ გეზად მიაჩნდა. ყველაზე დიდი საფრთხე კი მისთვის სწორედ მუსიკაში ეროვნული არსის დაკარგვა იყო. „ევროპა გადმოაქვთ ჩვენს მუსიკოსებს, მხოლოდ ისე, რომ სხეული რჩებათ ხელში, სულს კი იქა სტოვებენ, სულის გადმოტანა შეუძლებელია...ქართული ეროვნული ჰანგი დაჩრდილულია. ჩვენ კი მდიდარი ჰანგები გვაქვს“.[15] იმ დროს, როდესაც სულხანიშვილისთვის ქართული ტრადიციული სიმღერა ბავშვობის ერთადერთი `მელოსფერო~ (ზემცოვსკი) იყო, ზაქარია (თუ არ ჩავთვლით მშობლების ნამღერ ხალხურ სიმღერებს ოჯახში, ძირითადად დედის მიერ შვილებისთვის ნამღერ `ნანას~) ევროპული საეკლესიო მუსიკის და ორგანის ხმოვანებით გაზრდილი მუსიკოსი იყო, რომელსაც ხანგრძლივი დროის მანძილზე იტალიური მუსიკა ქართულზე უპირატესი ეგონა. მხოლოდ მოგვიანებით, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის საფუძვლიანი გაცნობის შემდეგ `აღმოაჩინა~ ფალიაშვილმა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის საუნჯე, როგორც ეროვნული ინტონაციის (ფართო გაგებით) საბადო, მეცნიერული კვლევის შედეგად კი დარწმუნდა, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა ევროპულ პროფესიულ პოლიფონიასაც თავის თავში მოიცავდა, როგორც მასზე უფრო ხანიერი კულტურა. შესაბამისად, კონფესიული ფაქტორის გამო, ზაქარიას სმენითი წყობა სხვაგვარად ახდენდა ქართული მუსიკის ევროპულთან შერწყმის მოდელირებას. მისი მუსიკა უდავოდ ამთლიანებს ორი კონფესიის მუსიკის ჟღერადობას, მხოლოდ ფალიაშვილს თუ დაეხადებოდა გურული `ხელხვავის~ მოსმენისას ი.ს. ბახის ორმაგი ფუგის ასოციაცია გონებაში. `მე ერთი გურული „ხელხვავი“ მაქვს ჩაწერილი, სადაც ერთ ადგილას ისე მოხერხებულად არის



შეზავებული ორი სხვადასხვა ხასიათის თემა, რომ ნათლად თვალწინ დაგიდგებათ ბახის ორმაგი ფუგის თემები~ \_ წერდა ფალიაშვილი.[16]

რეალურად კი ორივე კომპოზიტორის – სულხანიშვილის და ფალიაშვილის გზაც ევროპული გამოცდილების ქართულ მუსიკასთან თავისებურად დაკავშირება იყო. საქმე იმაშია, რომ ნიკოს მუსიკაში ვხვდებით კონტრასტულ პოლიფონიას დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორიდან, ფუგირებულ ფორმებს, კანონებს, იმიტაციურ პოლიფონიის ელემენტებს კი ევროპული მუსიკიდან. ნიკო სულხანიშვილმაც დაგვანახა, რომ ეს ორი კულტურა შეთავსებადია, იმდენად, რამდენადაც ევროპულობა თავად ქართული მუსიკალური აზროვნების სტრუქტურაში დევს; საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ თუკი განვითარებული პოლიფონიური აზროვნების სტადიას ევროპა რენესანსის პერიოდში აღწევს, საუკუნეებით ადრე იგი ტრადიციული ქართული მუსიკალური აზროვნების ძირითად კატეგორიას წარმოადგენდა. შესაბამისად, ნიკოს გუნდებში არა ორი კულტურის მექანიკური სინთეზია, არამედ კომპოზიტორის ეროვნული მუსიკალური აზროვნებაა ფართო ტევადობის. ამ ფაქტს მკვლევარი შიო აბრახამია სულხანიშვილის მუსიკაში დროითი ქრონოტოპის აღმოსავლური და დასავლური გაგების სინთეზითაც ხსნის.[17] მუსიკოლოგის აზრით, ნიკოც სწორედ ქართული მუსიკის ევროპეიზაციის გზაზე დამდგარი კომპოზიტორია, რომლის გუნდებიც ქართული გალობის გადასარჩენად დაწყებული, ევროპულ სტილში გაოთხხმინების პროცესის ლოგიკური გვირგვინია.[18]

ამ ორ კომპოზიტორს შორის პირველობისთვის მეტოქეობის მიღმა უნდა დავინახოთ საკუთარი გზის სისწორეში დარწმუნებული ხელოვანების `ესთეტიკური პლატფორმების ომი~. ეს ჯანსაღი და ჩვეულებრივი სახელოვნებო პროცესია, რომელიც განსაკუთრებული ინტენსივობით წარიმართა რომანტიზმის პერიოდის ევროპაში სოციალურ-პოლიტიკური, საზოგადოებრივ-ფორმაციული ცვლილებების ფონზე თავისუფალი ხელოვანის ცნების გაჩენის პარალელურად (ეკლესიურ, სამეფო კარის ან დიდგვაროვანთა ინსტიტუციისგან ჩამოცილების შედეგად), იდენტობის და ხელოვნებაში ნაციონალური გზების ძიებისას.

თუ ქართული კულტურის შიგნითვე გავამსხვილებთ პრობლემას, დავინახავთ, რომ ეს პროცესი უფრო გლობალური მოვლენების ნაწილია. ვაჟას და აკაკი წერეთელს შორისაც არსებოდა შემოქმედებითი წინააღმდეგობები. აკაკი აბრკოლებდა ვაჟას ნაწერების დაბეჭდვას (გავიხსენოთ გაზეთ `ფურცლის~ რედაქტორი მელიტონ გობეჩიაც), იწუნებდა მის „ფშავურ კილოს“, მეტიც, საერთოდ არ მიაჩნდა ვაჟას შემოქმედება აკადემიურ ლიტერატურად და თვლიდა, რომ მისი `ფშავური~ ქართულ ენას ზიანს აყენებდა. სწორედ ვაჟას იუბილეს წინა დღეებში გამოაქვეყნა აკაკიმ ლექსი \_ `ვაჟა-ფშაველას~, რომელიც იწყებოდა შემდეგი სტრიქონით \_ `ენას გიწუნებ, ფშაველო~, რასაც ვაჟამაც გასცა პასუხი ლექსში `დაგვიანებული პასუხი აკაკის~. გარკვეული მითქმა-მოთქმა გამოიწვია აკაკის დასაფლავებაზე ვაჟას არყოფნამაც, არადა, ვაჟა ფილტვების ანთებით იყო იმხანად ავად. საზოგადოება თავად აკაკისაც ხშირად „მესტვირედ“ მოიხსენიებდა, რაც მეტად მტკივნეული იყო პოეტისთვის. ესთეტიკური პლატფორმებისთვის ბრძოლის კონტექსტში უნდა გავიაზროთ ილია ჭავჭავაძესა და ბარბარე ჯორჯაძეს შორის დავა ქართული ენის მოდერნიზაციის საკითხებზე. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა ქართული სახელმწიფოსთვის ორიენტაციის განსაზღვრის ხანაა – ენის საკითხებზე დავაც ბუნებრივი პროცესია, მუსიკაც ხომ, ბევრად აბსტრაქტული, მაგრამ ადამიანის საკომუნიკაციო ენაა. ამგვარად, საკუთარი პოზიციის სისწორეში დარწმუნებული ქართველი მოღვაწეების ამგვარი დაპირისპირებები მათი უდავო სიმძაფრის მიუხედავად, სხვა არაფერია თუ არა `ესთეტიკური პლატფორმების ომი~.

განვიხილოთ ნიკოს ოპერის გაუჩინარების ერთ-ერთი სავარაუდო ვერსია. ეს საკითხი უკავშირდება ეროვნული ოპერის ხაზისადმი დამოკიდებულების საკითხს საქართველოში, რომელსაც პოლიტიკური შეფერადება გააჩნია. საოპერო ჟანრის იმანენტური თვისების \_ დემოკრატიულობის გათვალისწინებით, იგი მასებზე ზემოქმედების მძლავრი იარაღია. შესაბამისად, რუსულ იმპერიალიზმს საქართველოში ნაკლებად აწყობდა ეროვნული ხაზის გამტარებელი საოპერო ჟანრის განვითარება. სხვათაშორის, ამავე მიზეზით აშინებდა ეროვნული დრამატული თეატრის პროგრესიც და უნივერსიტეტის დაასრების იდეაც, რის გამოც ილია ჭავჭავაძე ფაქტობრივად ვერ გასცდა `წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას~, რომ უფრო მსხვილი საგანმანათლებლო ინსტიტუცია შეექმნა და სულაც უნივერსიტეტის დაარსებამდე

მისულიყო საქმე, მაგრამ `წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება~ შეფარვითი ფორმით სწორედ რუსული იმპერიალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ინსტიტუცია იყო. მოგვიანებით, სწორედ მისი ანარეკლი დაინახა 1918 წელს დაარსებულ უნივერსიტეტში საბჭოთა ქვეყნად მოდიფიცირებულმა კოლონიზატორმა და სასწავლებლის პროფესორებს განსაკუთრებულად `ალაღებდა~. დავუბრუნდეთ კვლავ ქართული ოპერის ქართულ ხაზს, რომელსაც რუსეთის იმპერია ნამდვილად არ წყალობდა. განა რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ თვით მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე ჩვენში ყველა ოპერა რუსულ ენაზე უნდა შესრულებულიყო. `XIX საუკუნეში მეფის რუსეთი თავის იმპერიაში შემავალ ხალხთა კულტურების (იგულისხმებოდა \_ აბორიგენული მოსახლეობის უკულტურობის) რუსულ კულტურასთან ზიარების ნიშნით, ზოგადად, კულტურის და საკუთრივ მუსიკალურის იტერნაციონალიზაციის საყოველთაო პროცესს წარმართავდა~.[19] ქართული ეროვნული ოპერისადმი რუსეთის იმპერიულ დამოკიდებულებას ცხადყოფს ია კარგარეთელის გამოხმაურებაც რ. გოგნიაშვილის „ქრისტინეს“ პრემიერის შემდეგ: „ოპერის პრემიერიდან გავიდა რამდენიმე დღე... უცდიდი „ვოზროჟდენიეს“, მეგონა რაიმეს დასწერდა ახალ ოპერაზედ, მაგრამ ამაოდ; შევიარე რედაქციაში, ვთხოვე მოეცათ ნება დამეწერა რაიმე ამ ნაწარმოებზედ; სეკრეტარებმა ის პასუხი მომცა, რომ ჩვენმა რეცენზენტებმა ვერაფერი ღირსება ვერ ჰპოვეს ამ ოპერაში და იმიტომაც არაფერი დაიწერაო. ასე მსჯელობს ბ-ნი სამინსკი, \_ ეს პატარა კუპიდონჩიკი, ნაწარმოებზედ. სჯობდეს ლანძღვა-გინება იწერებოდეს, ვიდრე არა ითქმოდეს-რა, ვინაიდან პირველ შემთხვევაში ქვემდებარე პირი რამეს სწავლობს და ნაკლს ივსებს, მეორეში კი იგი სავსებით ცოცხლად იმარხება თავის ნაწარმოებით. თქვენგან არ მიკვირს, \_ აბა, ვინ სამინსკი, ვინ ქართველი კაცის სულიერი ზრდა...~.

[20] ნიკოს იდეალი \_ ეროვნული სიმღერიდან წარმოშობილი ოპერის გზა, რეალურად რუსეთის იმპერიის დაუძინებელი მტრის \_ ილია ჭავჭავაძის ხაზის გაგრძელებად აღიქმებოდა. თუკი, ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, საოპერო ხელოვნებაში ქართული ნატურალი ხაზის მოსპობის მიზანი არსებობდა (როგორც ილიას გზასთან დაკავშირებული კიდევ ერთი მოვლენა), მაშინ ნიკოს ოპერა სპეციალურადაა განადგურებული, რათა ემბრიონალურ მდგომარეობაშივე ჩაეკლათ ოპერის ეს სანიმუშო მოდელი და საოპერო ხელოვნების ამ ხაზის განვითარება დაებლოკათ. ამ

შემთხვევაში ნიკოს ოპერას ვერც სხვა გამოიყენებდა იმ სახით, როგორც იყო დაწერილი და მის მისაკუთრებასაც აზრი ეკარგება.

შევეხით კიდევ ერთ საკითხს \_ ნიკო სულხანიშვილის საიდუმლოებით მოცული სიკვდილის ისტორიას. ვასილ ბარნოვის იუბილეზე ხალხმრავლობის დროს კომპოზიტორი გრიპის ვირუსით დაინფიცირდა (სავარაუდოდ, ნიკო ფიროსმანის მსგავსად, ნიკოსაც ესპანური გრიპის ვირუსი შეხვდა), რამაც მისი ჯანმრთელობა იმდენად შეარყია, რომ საავადმყოფოში გადაიყვანეს. ამ მომენტიდან კომპოზიტორის გარდაცვალებისა და ნოტების გაუჩინარების ვერსიები ირევა. ივანე ბუქურაულის ცნობით (1936 წ.), 1919 წელს ნიკო (48 წლის ასაკში) სასტუმროში იპოვეს გარდაცვლილი, მეორე ვერსიით კი კომპოზიტორმა სული დალია რკინიგზის საავადმყოფოში პნევმონიის გართულების შედეგად. მეორე ვერსიას ემხრობა ვაჟა გვახარია, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ერთ მეტად საინტერესო ფაქტზე; საავადმყოფოში, ექიმ ქაიხოსრო ზანდუკელის აქტიური მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფი პაციენტის პალატაში მაინც მოახერხდა შეპარვა ნიკოსან დაახლოვებულმა ერთმა პირმა, დავით პავლიაშვილმა (ნაპოლეონ ბონაპარტთან მსგავსების გამო მას მეტსახელად ნაპალენა შეარქვეს) და კომპოზიტორი ღვინით დაათრო.[21] ამ ფაქტმა ნიკოს სიკვდილი დააჩქარა. როგორ ჩავთვალოთ კეთილისმყოფელ მეგობრად ადამიანი, რომელიც საავადმყოფოში მწოლიარე მეგობარს სასმელს აწოდებს; ნუთუ არ უწყოდა, რომ დაუძლურებული ადამიანი სასმელს ვერ გადაიტანდა, თუ ეს შეგნებულად არ იყო ჩადენილი?! 1922 წელს 20 ივნისს ნიკოს მოსახსენიებელ საღამოზე დიმიტრი არაყიშვილთან, ვახტანგ კოტეტიშვილთან ერთად ნაპალენაც გამოდის სიტყვით ახლო მეგობრის სტატუსის გასამყარებლად. ეს ოდიოზური ფიგურა ვაჟა-ფშაველას და სხვა თერგდალეულების გარემოცვაშიც იყო შემჩნეული!!!... სულხანიშვილს მთელი ცხოვრება ემინოდა, რომ ნაწერებს მოჰპარავდნენ, ამიტომაც საავადმყოფოშიც სასთუმალის ქვეშ ინახავდა ოპერის კლავირს. მისი გარდაცვალების შემდეგ ამ ნოტების კვალაც იკარგება. პრესაში დაიწერა იმის თაობაზე, რომ ოპერის კლავირი მოპარულია და ეს საიდუმლო მომავალში აუცილებლად გაცხადდება. ისმებოდა კითხვა \_ ვის შეეძლო მიესაკუთრებინა მისი მუსიკა? საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ეჭვიან გონებას ამაზე პასუხი ჰქონდა \_ მას, ვინც ასევე საგუნდო სტიქიით და ქართული

ოპერის ისტორიაში გამორჩეული ადგილის დაკავებით იყო დაინტერესებული. კულუარულ წრეებში არსებობდა ეჭვის ერთ-ერთი, ყველაზე პოტენციური ობიექტიც \_ ზაქარია ფალიაშვილი. ამ ეჭვს საფუძველს უმყარებდა `ძლიერი~ ალიბი \_ კომპოზიტორებს შორის არსებული პირადი შუღლი; ცნობილია, რომ ღვინჯის სიყვარულის და ფიცხი ხასიათის გამო, ზაქარიამ ნიკო ფილარმონიური საზოგადოების გუნდის ხელმძღვანელის პოზიციიდან გაათავისუფლა 1912 წლის 19 იანვარს.[22] თავის დროზე ზაქარიას ბრალი დასდეს რევაზ გოგენიაშვილისთვისაც გარკვეული ბარიერების შექმნაში. `თეატრი და ცხოვრების~ ფურცლებზე სტატიაში სათაურით \_ `ქართული სამუსიკო ხელოვნების მესაფლავე“ ფალიაშვილს პირდაპირ ადანაშაულებდნენ არაეროვნულ საქმიანობასა და დამწყები მუსიკოსების დაბრკოლებაში სამოღვაწეო ასპარეზზე.[23] ისტორიული ალუზიის მეთოდით გვახსენდება ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის რიტორიკული კითხვა ივანე მაჩაბლის უკვალოდ გაქრობასთან დაკავშირებითაც – ვის აძლევდა ხელს მისი მოშორება? მას, ვისაც დამაბული ურთიერთობა ჰქონდა ივანესთან და კულუარულ წრეებში ეჭვის ობიექტად ილია ჭავჭავაძეც სახელდებოდა.

ამგვარი დაპირისპირებები, შუღლი, მტრობა და ეჭვები მხოლოდ ქართული მოვლენა როდია. ეს სენსიტიური საკითხი გლობალური საზოგადოებრივი პრობლემაა. გავიხსენოთ, როგორ ტკივილიანად და მხატვრული წარმოსახვის გასაოცარი გაქანებით აღწერს თუნდაც ალექსანდრ ბლოკი ხელოვნების მხრიდან ერთმანეთის გაუტანლობის მანკიერ თვისებას \_ „ვისი უსულო ხელი მართავდა დანტესის და მარტინოვის დამბაჩებს? ვინ იყო იგი, მომაკვდავი გოგოლის სისხლის შესასმელად რომ მოვიდა? რა საიდუმლო და სწრაფდამბუგავ ცეცხლში დაინთქნენ ბელინსკი და დობროლიუბოვი? ვინ მიიყვანა დოსტოევსკი სემიონოვსკის მოედანზე და მკვდარ სახლში? ...დღევანდელი ევროპის უდიდესი და ერთადერთი გენიოსი, რუსეთის უმაღლესი სიამაყე, კაცი (იგულისხმება ლ. ტოლსტოი, გ. დ.), რომლის მხოლოდ სახელიც მიმზიდველად ჟღერს, უდიდესი სიწმიდნისა და სისპეტაკის მატარებელი მწერალი – ცხოვრობს ჩვენ შორის და მას კვალდაკვალ, ბეჯითად უთვალთვალებს მავანის ფხიზელი თვალი~.[24]

მიუხედავად ამ და სხვა უამრავი მაგალითისა, შიდა ბრძოლები სახელოვნებო პროცესის ორგანული ნაწილია, რაც ჯერ კიდევ არაფერს ამტკიცებს. ზემოთ წამოჭრილ

მტკივნეულ პრობლემასთან დაკავშირებით ყურადღებას დამატებით შემდეგ ფაქტებსა და მოვლენებზეც გავამახვილებ:

1. ფალიაშვილის პირადი შუღლი რეალური ალიბია, თუმცა ზაქარიას და ნიკოს სტილი მეტად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ეროვნული საგალობლის, როგორც ერთ-ერთი სტილური საფუძვლის გარდა, ფალიაშვილის მუსიკას განსხვავებულ ფერებს კათოლიკური საეკლესიო მუსიკის, საორგანო ხმოვანების დიდებულება, ბელ კანტოს გავლენა სძენს, რაც პრინციპულად განასხვავებს ზაქარიას სტილს ნიკოს მუსიკისგან; საშინელი ბრალდების `წყენებამდე~, გასათვალისწინებელია რელიგიური აღზრდით და ოჯახის ცხოვრების წესით ფალიაშვილის მიერ შეთვისებული ეთიკურ-მორალური პრინციპები, რაც ხასიათის პრინციპულობას და საკუთარი ესთეტიკური პოზიციის დამკვიდრებისთვის ბრძოლას არ გამორიცხავს;
2. არ არსებობს ნოტების ფალიაშვილის მიერ მითვისების დამამტკიცებელი საბუთი, არც სულხანიშვილის ნათესავებს დაუდასტურებიათ მსგავსი მოვლენის ალბათობა;
3. ნიკო გრძნობდა ნოტების მოპარვის საფრთხესაც და იმასაც, რომ მას მუდამ აკონტროლებდნენ, თუმცა არასოდეს დაუსახელებია კონკრეტული პიროვნება, ვისაც გამორჩეულად უფრთხოდა;
4. პიროვნება, რომელმაც ნოტებით სავსე სკივრი სასტუმროდან გაიტანა, წყაროებში მოიხსენიება, როგორც ახალგაზრდა ყმაწვილი (ზაქარია 48 წლის გახლდათ ამ დროს, იგი ნიკოს თანატოლი იყო), ამგვარი ქმედების ჩასადენად სამოქალაქო პირი მეორე პირს არ ანდობს მსგავს დავალებას, როგორც ცოცხალ მოწმეს;
5. ყურადღებას გავამახვილებ ზაქარიას ერთ პიროვნულ თვისებაზეც; ცნობილია, რომ სახელოვნებო ქმნადობის პროცესში ხელოვანი შექმნილ პროდუქციაში არაცნობიერად დებს სახელოვნებო ნიმუშის მარადიული ეგზისტენციის სურვილს, რომელიც მისი, როგორც ადამიანის ფიზიკური სასრულობის ერთგვარი კომპენსირებაა. ამიტომ შეგნებულად (ხაზს ვუსვამ – შეგნებულად, თუმცა შესაძლოა კომპოზიტორის სმენით მეხსიერებაში მრავალი მუსიკალური მოვლენა აღიბეჭდოს და დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდეს, როგორც პირადი მუსიკალური გამოცდილება) არავინ დააყენებს რისკის ქვეშ საკუთარი ხელოვნების ორიგინალობას თუ აუთენტურობას, არ გარისკავს სხვისი ნააზრების მითვისებას, რადგან არსებობს სიმართლის გამჟღავნების, საკუთარი მემკვიდრეობისთვის მომავალში სასიკვდილო განაჩენის გამოტანის ბუნებრივი შიში; ზაქარიას კი პიროვნული სიფრთხილე და წინდახედულობა გამოარჩევდა. `აბესალომ და ეთერის~ პრემიერის შემდეგ მიცემული შენიშვნების გამო, ფალიაშვილმა მნიშვნელოვნად გადააკეთა ოპერა. მას საოცრად აფრთხობდა იმის წარმოდგენაც კი, რომ საზოგადოებისთვის ოპერის მისაღები ვერსიის შეთავაზების გარეშე მხარდაჭერას დაკარგავდა, რაც გარკვეული დროის შემდეგ ოპერის რეპერტუარიდან მოხსნის ალბათობას გაზრდიდა. ამიტომ მორჩილად მიიღო

კომპოზიტორისთვის მტკივნეული გადაწყვეტილება \_ ყველა შენიშვნის გათვალისწინებით გადაეკეთებინა ოპერა, რამაც მისი ერთი მოქმედებით შემცირებაც კი გამოიწვია (ყველას შესწევს უნარი საკუთარ შექმნილ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მხოლოდ იმიტომ შეიტანოს, რომ საზოგადოებამ მოითხოვა?). ამ ფაქტს მუსიკოლოგმა ნინო ქორიძემ სრულიად სამართლიანად მისცა ფალიშვილისთვის გამოტანილი ვერდიქტის კვალიფიკაცია.[25]

6. როდესაც 1924 წელს ფალიშვილი რექტორის თანამდებობიდან მოხსნეს, იგი ერთი წლის მანძილზე დაჟინებით ითხოვდა ახსნა-განმარტებას შესაბამისი სამთავრობო ინსტანციისგან და აყენებდა პირობასაც, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში არანაირ თანამდებობას კონსერვატორიაში არ დათანხმდებოდა. ნუთუ იმდენად სუფთადაა ჩადენილი `დანაშაული~, რომ მის მიმართ რაიმე კომპრომატის გამომზეურების არ შეეშინდა ან ეს ფაქტი რატომ არ შეახსენეს მის მორალურად დასამარცხებლად?

ერთი ხელოვანისთვის მეორის მიერ შექმნილი ნაწარმოების მითვისების დაბრალება, ერთი მხრივ, ეროვნული კომპლექსების გამოვლინებაცაა (სუბპერსონალიების მიმართ შური, ცნობილი მამულიშვილებისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება, გლობალურად \_ ნიჭიერების აუტანლობა) და მეორე მხრივ, შეზღუდული ცნობიერების სინდრომიც, როდესაც სრულ პერსპექტივას ვერ ვუსწორებთ თვალს. როგორც კი შევძლებთ პლანი გავამსხვილოთ, მივხვდებით, რომ მომხდარი მოვლენები თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო უფრო გლობალური პროცესის ნაწილი, ვარაუდის დონეზე ყოველ მათგანს აქვს თანასწორი არსებობის უფლება;

კიდევ ერთხელ შევხედოთ ოპერის გაუჩინარების ფაქტს, ამჯერად სხვა რაკურსიდან; ცნობილია, რომ სულხანიშვილის ყოველ ნაბიჯს აკონტროლებდნენ, რაც არაა გასაკვირი; რუსეთის რევოლუციის დაწყებისთანავე 1905 წელს ნიკო საკუთარ ტექსტზე წერს გუნდ-პროკლამაციას \_ „ძირს იმპერიალიზმი“, ე. წ. „თელავიეზა“ (მარსელიეზას ანალოგიით). ეს ის წელია, როდესაც აბუნტებული პირველი გიმნაზიის მოსწავლეები რუსმა ჟანდარმებმა სკოლის კედლებშივე ჩაცხრილეს. ჯანდარმებმა სახლშიც მიაკითხეს ნიკოს. მისმა მეუღლემ, ანა ნასიძემ ჟანდარმერიის უფროსი იმ სავარძელზე დასვა, რომელშიც ნოტები და პროკლამაციები ელაგა. ბუნებრივია, ხელჩასაჭიდი ვერაფერი იპოვეს და ნიკოც გადაურჩა იმ ჯერზე დაპატიმრებას. 1917 წელს მან მონარქიული რუსეთის დამხობას უძღვნა გუნდი „ვაშა, მშრომელ ხალხს“. საყურადღებოა სულხანიშვილის ოჯახის მიმართ ხელისუფლების დამოკიდებულებაც, როდესაც არ ინტერესდებიან ოჯახის მატერიალური მდგომარეობით, მეტიც, სულხანიშვილების

მემკვიდრეებისთვის საზოგადოების მიერ შეგროვილი თანხა არ გადაუციათ. 1930 წელს სულხანიშვილების ოჯახმა ნიკოს 24 სიმღერა საზოგადოების ცნობილი სახეების დახმარებით სახელგამს გადაულოცა, მაგრამ სახელგამის რედაქციიდან ეს სიმღერები მალევე უკვალოდ გაქრა. ამ ფაქტში ყველაზე საყურადღებო კი ისაა, რომ განადგურებულია ნოტების მიღება-ჩაბარების დოკუმენტიც, ნოტების სიაც. ეს შურით შეპყრობილი რომელიმე კოლეგის სპონტანურ ქმედებას არ უნდა ჰგავდეს, უფრო საქმის წარმოებაში კარგად გარკვეული პირის ნამოქმედარის ხელწერაა; უკვალოდ გაქრა ნიკოს საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატის მუსიკალური სექციისთვის გადაცემული ნოტებიც.[26] სულხანიშვილის ნაწერების პოვნის კვალზე ჩატარებული გამოძიების მსურველი აუცილებლად დარწმუნდება მტკიცებულებების გარეშე, ნოტების ყოველ ჯერზე `ოსტატური განადგურებით~, რაც სისტემურ ღონისძიებებს და ამისთვის სპეციალურად გამოყოფილი ჯაშუშის მიზანმიმართულ ქმედებებს უფრო ჰგავს. 1927 წელს კახელ თავად-აზნაურთა რეპრესიების დროს დახვრეტენ ნიკოს ძმას \_ დათიკოს, გადაასახლებენ ოჯახს, ფაქტობრივად, განადგურებენ სულხანიშვილების მოდემას. ალბათ ხვდებით, რომ ეს ყოველივე უკვე `გლობალური ოპერაციაა~.

მოდით გავამსხვილოთ პლანი; დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნის შესრულებიდან ერთ თვეში, 28 ივნისს, მუხანათურად კლავენ საქართველოს პირველ პატრიარქს ავტოკეფალიის აღდგენის შემდეგ \_ კირიონ მეორეს, რომელსაც რუსი ეგზარქოსის ჯაშუშები ებრძოდნენ. კლავენ მისი გარემოცვის კიდევ რამდენიმე მღვდელს, გამოძიება დაიბლოკება, რაც პირდაპირი მინიშნებაა პოლიტიკურ მკვლელობებზე. ამ დროს სათავეში არიან სოციალ-დემოკრატები, რომლებიც მენშევიკებისგან ტრანსფორმირდნენ 1917 წელს და რომელთაც დიდი სიმპათია არც ნიკოს მიმართ გამოუხატავთ.

სხვათაშორის, კირიონის მკვლელობით შეძრულმა ნიკომ მისი სულის მოსახსენიებელი გუნდი დაწერა, რამაც უცხოელი დიპლომატებიც მოიყვანა აღტაცებაში და კიდევ ერთხელ მოექცა ყურადღების ცენტრში რუსული იმპერიალიზმისთვის საშიში ფიგურის – კირიონის დამფასებლად!!!

რადგან ყველა ტიპის ჭორმა ვარაუდის კვალიფიკაცია მიიღო, ზემოთ მოყვანილი ფაქტების ფონზე პოლიტიკური სარჩული რატომ უნდა გამოვრიცხოთ? სავარაუდოდ, ეს ინტრიგები და საქმე `შეკერა~ იმავე ძალებმა, იმავე `პოლიტიკური სუბიექტის~



ჯამუშებმა, ვინც შეიწირა ილია, კირიონი. თუ როგორ მუშაობს ჭორის მანქანა, ამაზე თუნდაც ივანე მაჩაბლის გაუჩინარების ამბავი მეტყველებს. მაჩაბელი, რომელიც ილიას წამოწყებული მრავალი საქმის გამგრძელებლად მოიაზრებოდა, მოგვიანებით ილიას დაუპირისპირეს, მათ შორის პიროვნული უთანხმოების ფაქტი კი მარტივად შეეძლოთ გამოეყენებინათ. დღემდე მაჩაბელთან დაკავშირებული იდუმალი მოვლენები სახედისწეროდაა გადახლართული აკაკის, ილიას სახელებთან. „ერიდეთ აკაკის მეგობრობას და ილიას მტრობას“ – არც ეს საყურადღებო ფრაზა გაჩნდა ქართულ რეალობაში შემთხვევით. მოდელი მარტივია. სიბოროტის დაგეგმვა ისე, რომ მოვლენის ფენომენოლოგიურ ბუნებაში ჩადო მრავალჯერადი ნაღმი და ერთდოულად ორი ან მეტი სუბიექტის ხსოვნას მიაყენო მარადიული ჩრდილი, განსაკუთრებით მას, ვისაც დამნაშავეს სტატუსი ერგება პრინციპით – დააბრალე, თავიც რომ გაიმართლოს, ნახევრად მაინც დამნაშავეა. ჭორის პროვოცირების შედეგი მზაკვრულია – მუდამ იყოს მიპყრობილი ეჭვიანი მზერა ავტორიტეტებისკენ, თანაც რატომღაც სწორედ სახელმწიფოებრივი იდეებისთვის მეზრძოლი მოღვაწეების კრიმინალური იმიჯები იქმნება. მიზანი – ეროვნული საყრდენის დაკარგვა, ერის ხერხემლის გადამტვრევა, რაც ყველაზე ვერაგულად წარმოებული ომია. რად ღირს თუნდაც ზაქარიას, ილიას და აკაკის მიმართ საქართველოს მოსახლეობის მცირე პროცენტში გაჩენილი ეჭვი, რაც ნამდვილად ღრღნის ეჭვიან გონებას და ფიტავს ერის გონს. თანაც ქართველის ფსიქოლოგიაც საუცხოოდაა შესწავლილი – ჩვენივე მამულიშვილის სიდიდის კომპლექსი. რა ზუსტია ზვიად გამსახურდიას ხედვა – „თუ გსურს ერი, ან ადამიანი გახრწნა და გადააგვარო, მას არა მხოლოდ უნდა დაავიწყო წარსული, არამედ უნდა გაუყაღო კიდეც იგი. თავისი ჭეშმარიტი გმირები ბოროტმოქმედებად და უნიათო კაცუნებად დაუსახო, მედროვენი და მოღალატენი კი – გმირებად“.[27] დაბეჯითებით მტკიცება შეუძლებელია, მაგრამ ჩრდილოელი მეზობლის ხელწერა ცნობილია. მიუჩენდნენ ჯამუშებს ეროვნული ხაზის გამტარებლებს მათი ყოველი ნაბიჯის გასაკონტროლებლად, ქვეყნის კურსორის მოსამართლად, საკუთარი ინტერესების სასარგებლოდ. ვინმეს ხომ არ აქვს ილუზია, რომ ჩვენ მიმართ მეოცე საუკუნის დასაწყისში ყურადღება მოუდუნდათ? მომდევნო მოვლენებმა ცხადყო, თუ როგორ საგულდაგულოდ იყო შეგროვებული დასასჯელი მოღვაწეების `შავი სია`. ოკუპირების და დაპყრობის გეგმა ხომ მხოლოდ ტერიტორიების მიტაცებას არ გულისხმობდა,

არამედ იდენტობაზე მიტანილი იერიში იყო; წინააღმდეგ შემთხვევაში არც ავტოკეფალიის წართმევა, არც სასწავლებლებში ქართული ენის რუსულით ჩანაცვლება, არც ქართული საგალობლის ეკლესიიდან `გაძევა~ ან ეკლესიების გადათეთრება დასჭირდებოდათ თავის დროზე უკვე დაპყრობილ ტერიტორიაზე და სხვ.

მრავალ ვერსიას შორის პოლიტიკური სარჩულის ვერსიასაც აქვს არსებობის უფლება, მეტადრე, რომ ეს ყოველივე ნიკოს მიმართ ერთგვარ სადამსჯელო ღონისძიებებს ჰგავს. მხედველობაში გვაქვს სწორედ ყოველი ფეხის ნაბიჯზე მისი ნოტების გაქრობის წარმატებული მცდელობა, რაც არა სპონტანურ, ერთჯერად, არამედ მიზანმიმართულ, სისტემურ ხასიათს ატარებდა, რისთვისაც რომელიმე პერსონას მუდამ უნდა ჰქონოდა მოცალეობა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი მიზანია, როგორმე დავიცვათ ჩვენი ქვეყნის უდიდესი მოამაგენი მუდმივი ტალახის და ლაფის სროლისგან, რომ ფეხქვეშ არ გამოგვეცალოს საყრდენის განცდა ყველა იმ ღირებულების ჩამოშლით, რაზეც დგას ქართული კულტურა და სახელმწიფოებრივი ღირსება. ის, რაც მტრის ყველაზე დიდი გამარჯვებაა, ჩვენი ერის ყველაზე დიდი მარცხია იმისდა მიუხედავად, ვინც არ უნდა იყოს ბოროტების ჩამდენი. ამ ჭორით ტკობაც ქვეყნის მტრობაა. ნუთუ ამ ჭორების გამომზეურებით ქვეყნის პროგრესი უფრო ინტენსიური გახდება? ეს ძალზე პრინციპული საკითხია მცირერიცხოვანი ერისთვის, რომლის ძალა არასოდეს ყოფილა რაოდენობაში, არამედ – კულტურის ინტენსივობაში.

„საქართველოს მოვლა დიდი შვილების მოვლით იწყება, რადგან მათ ძალუძთ სხვებზე უკეთ ქვეყნის აღორძინება. ისტორია უზღვავი სიბრძნის წყაროა და საქართველოს ისტორიას სწორედ ამ კუთხით უნდა შევხედოთ... გვმართებს სრული გააზრება იმ ზარალისა, რაც საუკუნეების მანძილზე დიდ შვილებთან დაპირისპირებამ მოგვაყენა, გვმართებს „კარგი შვილების“ მხრივ დაშვებული ზოგიერთი შეცდომის შესწავლაც და ურთიერთობის შინაარსის განსაზღვრა... იცვლება ასპარეზის ცნებაც ჩვენი დროის შინაარსის წყალობით. ამ ასპარეზზე ქართველი ხალხის ეროვნული ენერჯის სრული გამოვლენისთვის გარდუვალი იქნება შინაგანი დისპარმონიის დაძლევა, წონასწორობის აღდგენა“.[28]

ნიკო სულხანიშვილის მცირერიცხოვანი მემკვიდრეობა სრულიად საკმარისია მისი მასშტაბის შესაფასებლად. ამ დანატოვარის დაუდევრობით გაუჩინარების შედეგი სავალალოა, შეგნებული მოსპობის მიზანი \_ მისი რანგის ხელოვანისთვის კუთვნილი `სიმაღლიდან ჩამოგდება~. ამ შემთხვევაში ერის კეთილ ნებასა და გულისხმიერებაზეა დამოკიდებული სულხანიშვილის `ეპოქალური საგუნდო შემოქმედების~ (რ. ხორავა) პატრონობა და მისთვის ქართული მუსიკის ისტორიაში კუთვნილი ადგილის მინიჭება. ვფიქრობ, დღემდე აქტუალურია ტიციან ტაბიძის 1936 წელს დაწერილი სიტყვები \_ „დავუბრუნოთ ქართულ მუსიკას ოსტატი თანატოლი ვაჟა-ფშაველასი, ნიკო ფიროსმანაშვილისა, კოტე მარჯანიშვილისა“.[29] (გვახარია 1966: 56).

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბრახამია შიო. `ქართული ოპერის `პირველი მერცხალი~ (გვ. 6-9), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“, #3 (17), თბილისი, 2013;
- ბლოკი ალექსანდრ. `მზე რუსეთის ცაზე~ (გვ.გვ. 265-267), წიგნში: მწერლის სული, მთარგმნელი ნანა ახოზაძე, გამომცემლობა `ჯანსუღ ღვინჯილია~, თბილისი, 2011;
- გვახარია ვაჟა. `დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის~ (გვ. 54-56), ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966;
- დონაძე ლადო. `ნიკო სულხანიშვილი~ (გვ. 29-32), ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954;
- ღვინჯილია ჯანსუღ. `გიორგი სააკაძის პიროვნება~ წიგნში: ჯანსუღ ღვინჯილია: თხზულებანი, ტ. 2, გამომცემლობა `ჯანსუღ ღვინჯილია~, თბილისი, 2002;
- შონია ჯემალ. `გამსახურდიას ეპოქა და მედროვეთა დრო~ (გვ. 7-12), საზოგადოებრივი ჟურნალი #3 (11), თბილისი, 2018;
- წურწუშია რუსუდან. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2005;
- ჯაფარიძე მზია. `ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)~ (გვ. 91-98), ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999;
- ჯაფარიძე მზია. `ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (კიკუშას ნოტების კვლადაკვალ)~ (გვ.გვ. 84-91), ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #1, თბილისი, 2000;
- ჯაფარიძე მზია. `დასაკარგი არაფერი გვაქვს!~ (გვ. 10-13), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #3 (17), თბილისი, 2013;
- ჯაფარიძე მზია. `ქართული სულის ზეიმი~ (გვ. 2-5), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016;
- აბრახამია შიო. `დროისა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ~, 24.06.2020, მიღებულია \_ [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html) ;
- აბრახამია შიო. `ახალი ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის სათავეებთან~, 02.10.2020, მიღებულია \_ <http://smartarea.ge/2020/10/02/georgian-choir-music-history/> ;

## **Gvantsa Ghvinjilia**

Doctor of Arts, An Associate Professor at V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire,  
The Guest lecturer at The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **Niko Sulkhaniashvili's lost opera, versions and conjectures**

The phenomenon of Niko Sulkhaniashvili's music goes well beyond the limits of the new professional Georgian music and represents a special achievement for the national culture, and the more so, for the Kartvelian civilization. Sulkhaniashvili, who grew out of the movement of "Tergdaleulebi" created the original musical style just like Vazha-Pshavela, who created the new literary language (Vazha's version of a dialect of the Georgian language common for the province called Pshavi). In his music, Sulkhaniashvili did not use any citations from the legacy of the traditional polyphony, he did not apply the method of stylization, though his choruses involve the deepest layers of the Georgian musical thinking. In the reality, we deal here with an individual composer's modelling of the national musical thinking. Despite the fact that Sulkhaniashvili's art generalizes many parameters of the Georgian musical thinking, still he mostly relies upon Kartlian-Kakhetian songs. The real cause of disappearance of a greater part of Niko Sulkhaniashvili's legacy, amongst them, the missing Clavier part of the opera "Patara Kakhi," is not yet identified. Amongst the mentioned suppositions, the version that another composer stole the notes with the aim to appropriate Niko Sulkhaniashvili's music, is worth considering. While analyzing these versions, there must necessarily be taken into account those circumstances that this issue goes beyond the problem of a personal hostility and it contains some reflections of the struggle of aesthetical platforms. This phenomenon is quite normal while setting the correct course of the national music at

the stage of formation of the new Georgian professional music. He believed that the correct course of the Georgian music would be the direction of scenic experiments pioneered in Georgia by Lado Aghniashvili that grew out of the traditional polyphony and that were supported by Ilia Chavchavadze himself. The study in depth of the causes of disappearance of Sulkhaniashvili's legacy and the fact of masterly destruction of this legacy with no clear evidences left, makes us prone to think that the scales of this event exceed the version of personal revenge or music theft and is a result of more global processes, the traces of which lead us to the anti-national forces implementing Russian imperial policy. The more so that Sulkhaniashvili caught their attention ever since his youth with his anti-tsarist outbursts.~

[1] გვანცა ღვინჯილია ვ., „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 56

[2] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 92

[3] დონაძე ლ., „ნიკო სულხანიშვილი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954, გვ. 29

[4] აბრახამია შ., „დროისა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ“, 24.06. 2020, მიღებულია – [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html) (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)

[5] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 96

[6] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95

[7] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95

[8] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 2

[9] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93

[10] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 4

- [11] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 3
- [12] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93
- [13] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 91
- [14] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 94
- [15] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93
- [16] დონაძე ლ., „ნიკო სულხანიშვილი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954, გვ 29
- [17] აბრახამია შ., `დროისა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ~, 24.06.2020, მიღებულია \_ [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html); (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)
- [18] აბრახამია შ., „ახალი ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის სათავეებთან“, 02.10.2020, მიღებულია \_ <http://smartarea.ge/2020/10/02/georgian-choir-music-history/> ; (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)
- [19] წურწუშია რ., მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2005, გვ. 207
- [20] ჯაფარიძე მ., „დასაკარგი არაფერი გვაქვს!“, საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“ #3 (17), თბილისი, 2013, გვ. 12
- [21] გვახარია ვ, „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 55
- [22] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95
- [23] აბრახამია შ., „ქართული ოპერის „პირველი მერცხალი“, საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი „მუსიკა“, #3 (17), თბილისი, 2013, გვ. 7
- [24] ბლოკი ალ., „მზე რუსეთის ცაზე“. წიგნში: მწერლის სული, მთარგმნელი ნანა ახოზაძე, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2011, გვ. 267
- [25] იხ.: ქორიძე ნ., ერთი ვერდიქტის ისტორია. კრებულში: ზაქარია ფალიაშვილი. თბილისის მუზეუმების გაერთიანება შპს. „სეზანი“, 2017, თბილისი

[26] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (კიკუმას ნოტების კვალდაკვალ)“, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #1, თბილისი, 2000. გვ. 91

[27] შონია ჯ., „გამსახურდიას ეპოქა და მედროვეთა დრო“, საზოგადოებრივი ჟურნალი #3 (11), თბილისი, 2018, გვ. 11

[28] ღვინჯილია ჯ., „გიორგი სააკაძის პიროვნება“, წიგნში: ჯანსუღ ღვინჯილია, თხზულებანი, ტ. 2, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2002, გვ. 634

[29] გვახარია ვ., „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 56