

მუდამ შემთხვევითობის წყალობით შემხვედრი და ასევე „შემთხვევითად“ აღქმული საყვარლის სახე დროდადრო გაიღვებდა ხოლმე „მისი ცხოვრების ველზე, ძირითადი ტექსტის ხელშეუხებლად - მისი არსების ჩრდილოეთ, ნათელ პოლისზე გამჟღავნებული ოჯახური - მართალია, იდილიის, მაგრამ რატომღაც ყოველთვის მის მიღმა მცურავი იდილიური პეიზაჟის ხელშეუხებლად“.⁶ მათი ბედნიერების ხანგრძლივ შესვენებებში ქალის სახე აბეზარი განმეორებადობით უბრუნდებოდა ცხადსა თუ სიზმარში - ხან რომელიმე წიგნის ფურცლიდან თავს დაუკრავდა, ხან რომელიმე საკიდზე ამოცნობილი ქურქით თავს ახსენებდა ანდა აკვიატებული მუსიკალური მელოდიისა თუ სიზმრისეული ზმანების ტალღაზე წამიერად შემოჭრილი ისევე უჩინარდებოდა. თითქოს, დროდადრო უკან მოუხედავად გვერდით ჩაუქროლებდა, სულში კი გაურკვეველი წუხილის ბუნდოვან ნაკვალევს ტოვებდა რაღაც გაურკვეველზე, მაგრამ იმავდროულად ფუჭად დახარჯულზე სინანულის სახით. თითქოს რაღაც უცნობი გაურკვეველი ჩურჩულივით იმის ფასეულობას ამცნობდა, რომლის შემთხვევითი ნამცეცხვით კმაყოფილს, სწორედ უმთავრესი ხელიდან უსხლტებოდა. ძალზე გვიან მიხვდა, თუ რატომ იყო მათი შემთხვევითი შეხვედრების ადგილად ქცეულ ზღვისპირა ქალაქში ასეთი განუმეორებელი, წვიმით დანამული იის არომატით გაჯერებული ჰაერი, რატომ ლივლივებდა ასე ჯადოსნურად ზღვა ფიალტაში და რატომ ციმციმებდნენ ასეთი გამომწვევი სიკაშკაშით ვარსკვლავები ფიალტის თავზე.

შინაგანი ხმის შესმენა თუ ვერ შესმენა - შენთვის კუთვნილი აზრის, გრძნობისა თუ შთაბეჭდილების ცნობა-არცნობა, სწორედ გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელი თვითობით ყოფნა-არყოფნის მარადიული დილემის გამომხატველია მუდამ - საკუთარ თავთან შეძგარი ან შეუძგარი შეხვედრის გამომხატველი.

1. Пастернак Б., После перерыва, собрание сочинений, т. II, 1969, с. 106.
2. იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფაუსტი, თბ., 1996, გვ. 437.
3. ჰომეროსი, ოდისეა, თბ., 1986, გვ. 19.
4. Shakespeare William, Four great tragedies, Hamlet, New-ork, 1982, p. 43.
5. Мамардашвили М., Психологическая топология пути, Санкт-Петербург, 1997, с. 62.
6. Набоков В., Весна в Фиальте, Собрание сочинений, т. IV, Москва, 1990, с. 306.

რობერტ სტურუას სათქმართო მისი ფორმირების საკითხისათვის

(ქართული კლასიკის სტურუასეული ინტერპრეტაცია,
1968 – 1975 წლები)

(გაგრძელება, დასაწყისი იხ.:
ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“,
№3 (36), 2008; №4 (37), 2008).

რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმსა და აპლიკაციურ მეთოდებს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, დეკორაცია, მუსიკა: ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა. სწორედ ამ პრინციპით იყო გამართლებული სცენის ჩასმა სპექტაკლში, ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. ზოგადიდან რეჟისორმა კონკრეტული მაგალითი აჩვენა. ამასთანავე ბერტოლდ ბრეხტის პიესა დაწერილია, როგორც ტრაგიკული ფარსი და ამითაც შეერწყა იგი „ყვარყვარეს“. აი, რას წერს ამ სცენის ჩამატების შესახებ ლიტერატურის კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე: „აქ აუცილებელია ერთი მომენტის საგანგებო გათვალისწინება. ისევე, როგორც ყვარყვარე, უიცი კარნავალური „გმირია“, ამ შემთხვევაში მის ისტორიულ „კოსტიუმს“, რომელშიც ჰიტლერი იგულისხმება, აქვს უკიდურესად პირობითი მნიშვნელობა. საქმე ისაა, რომ პ. კაკაბაძის კომედიის განზოგადების სიბრტყეში, ყვარყვარეს ადგილას იგულისხმება ისტორიის ნებისმიერი კარნავალური მეფე... ბრეხტის მიერ კონკრეტული ადრესატის მინიშნებას ჰქონდა თვით გერმანული საზოგადოების მიმართ მეტი პუბლიცისტური სიმახვილის მნიშვნელობა“.¹

შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტთან ერთად სცენაზე გლობუსი გამოიტანა. ამ გლობუსს სიმბოლური დანიშნულება მიენიჭა. რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე მსოფლიოს ყველა კუთხეში

შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება.

ის ფაქტი, რომ ყვარყვარემ ხალხის მეშვეობით მიადწია განდიდების ზენიტს, კიდევ ერთხელ მტკიცდებოდა „შეთქმულების“ სცენით. მტკიცდებოდა ის ფაქტიც, რომ ყვარყვარეს არსებობა უბრალოდ აწყობს იმ ხალხს, რადგანაც ამ შემთხვევაში მათაც, „უბრალო მოკვდავთ“, შეეძლოთ თავიანთ განდიდებაზე ოცნება და ამ ოცნების რეალურად განხორციელება. „შეთქმულება, ო, შეთქმულება!“ – ამცნობდა მაყურებელს სპექტაკლის წამყვანი. ყვარყვარეს წინააღმდეგ შეთქმულებაა. უფრო სწორედ, იწყებოდა ბრძოლა ძალაუფლების მოპოვებისათვის ყვარყვარესა და მოწაფეთა შორის. თამაშდებოდა „ქვეყნის მამისა და მის „მოწაფეთა“ შორის „იდეური“ განხეთქილება“.² ყვარყვარეს კიძანო ეცვა. რაგბისა და ძიულოს იღეთების გამოყენებით მიმდინარეობდა ეს სცენა. ერთ მხარეს ყვარყვარე იდგა, მეორე მხარეს – მოწინააღმდეგეთა მთელი ჯგუფი. ისინი თავებით აწვებოდნენ ერთმანეთს. ეს შერკინება მთავრდებოდა იმით, რომ ყვარყვარე ერთი ნახტომით ყველას ასწრებდა „სავარძელში“ ჩაჯდომას. ხოლო სავარძელი კი ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა. ყვარყვარეს მოწინააღმდეგენი მარცხდებოდნენ, მაგრამ ჩემი აზრით, ამ სცენაში ყველაზე საინტერესო მომენტი შემდეგი იყო: რამაზ ჩხიკვაძე – ყვარყვარე – ეთიშებოდა მოქმედების მსვლელობას, „სიმართლისათვის“ მებრძოლ „მეამბოხეთა“ ზედახორას და მაყურებელს მიმართავდა ცინიკური ტონით: სიმართლის ამბავი ასეთია!

საბოლოოდ, სპექტაკლში ყვარყვარე „მხილებულ იქნა“. როდესაც მას ნიღაბს ჩამოხსნიდნენ და გააშიშვლებდნენ, იგი თავისი განდიდების საბოლოო ხრიკს მიმართავდა – ყვარყვარეს გმირული სიკვდილი სურდა. მაგრამ მას, ეს ბოლო იმედიც უცრუვდებოდა. „გოლგოთის გზაზე“ მიმავალს ბოლშევიკი სევასტის სიტყვები ეწეოდა: თავი დაანებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქვს, ჩვენ ველარას გვავენებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით. ნაცარქექიას სახელით იაროს ქვეყანაზე.

ყვარყვარეს არ უნდოდა ჯვარცმოდან ჩამოსვლა, ებლაუჭებოდა მას, მაგრამ... ჯვარცმოდან ჩამოხსნიდნენ, სანაგვე ყუთშიც გადაუმახებდნენ და სპექტაკლი „პარად ალეთი“ მთავრდებოდა. მაგრამ სპექტაკლის ფინალის პირველადი ვარიანტი უფრო ესადაგებოდა და ამართლებდა მის მთლიან რეჟისორულ სტრუქტურას.

ყვარყვარე კვლავ აღდგებოდა სანაგვე ყუთიდან და ბრუნდებოდა სცენაზე. „ჩვენ სპექტაკლს სულ სხვაგვარი ფინალი ჰქონდა. რადგან ქრისტედ მოვლენილი ანტიქრისტეს სახე მუდმივ მოდერნიზებას განიცდის, ლოგიკური და ბუნებრივი იქნებოდა მისი აღდგომის სცენაც. ჩვენ ეს სცენა გვქონდა კიდევ სპექტაკლში. რაში მდგომარეობდა ამ სცენის არსი? უარყოფილი, განდევნილი ყვარყვარე ხელახლა ევლინებოდა ხალხს. ამით მინდოდა, კიდევ ერთხელ გამესვა ხაზი იმისათვის, თუ რაოდენ ფხიზლად უნდა იყვნენ ადამიანები.“³

ჩემი აზრით, სრულიად გაუმართლებელი იყო ამგვარი ფინალის შეცვლა.

სპექტაკლში, პიესის ასეთი ცვლილებების მიუხედავად, როზერტ სტურუას პოლიკარპე კაკაბაძის დრამატურგის ძირითადი არსი არ დაურღვევია, ვინაიდან თვით პოლიკარპე კაკაბაძე თავისი შემოქმედების მანძილზე ყოველთვის ამხილებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მხარეებს და ეს შეიმჩნევა არა მარტო „ყვარყვარე თუთაბერში“, არამედ მის მიერ დაწერილ სხვა კომედიებშიც: „კოლმეურნის ქორწინება“, „კახაბრის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“ და სხვა. ამ კომედიების გმირები დიდი ოსტატობით ხმარობენ სხვადასხვა ნიღაბს. რეჟისორმა სწორედ ეს ერთ-ერთი მთავარი თემა წამოსწია წინა პლანზე კაკაბაძის შემოქმედებიდან. გააერთიანა ისინი ერთ სახეში და შექმნა მთლიანი, კრებითი, გლობალური მასშტაბების თემა „ყვარყვარისთვის“, სწორედ ამაშია რეჟისორის მთავარი და დიდი დამსახურება.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, როზერტ სტურუამ „ღალატის“ თავისებური ინტერპრეტაციაც შემოგვთავაზა. ჩემი აზრით – თანადროული და პროგრესული. დღესდღეობით რატომღაც მიანჩნიათ, რომ როზერტ სტურუას ეს სპექტაკლი არ გამოუვიდა. მაგრამ, როდესაც მე გავეცანი მასზე დაწერილ რეცენზიებს, რათა აღმედგინა სპექტაკლი, მივხვდი, რომ ეს აზრი არ უნდა ყოფილიყო მართალი. რეჟისორმა პიესის სრულიად ახლებური კონცეფცია მოგვცა და შეიძლება ამ თამამმა ნაბიჯმაც გამოიწვია სტურუასეული დადგმის „არმოწონება“. მაგრამ კონკრეტულად რას წარმოადგენდა პიესის წაკითხვის ეს ახლებური ვარიანტი? შევეცდები ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში აღარ არსებობდნენ მკვეთრად გაყოფილი კეთილი და ბოროტი სახეები. რეჟისორი ეცადა აენხნა თითოეული პერსონაჟის ქმედების ხასიათი, მისი არსი. სოლეიმანი აღარ წარმოადგენდა მხოლოდ ბოროტ

დამპყრობელს, ისიც რაღაცით ტრაგიკული ადამიანი იყო, ვინაიდან თვითონაც თავისზე ზემდგომის მონა გახლდათ. სოლეიმანს სრულიადაც არ სურდა საქართველოს დაპყრობა, მას ეს დაავალეს. სოლეიმანს სპარსეთში ყოფნა ურჩევნია. ერთი სული აქვს, როდის დატოვებს საქართველოს და დაბრუნდება თავის სამშობლოში. არც მისი ცხოვრებაა სახარბიელო, რადგან ისიც არ არის შინაგანად თავისუფალი.

რეჟისორმა პიესიდან მთლიანად ამოიღო დათოსა და გაიანეს მიჯნურობის სცენები, რადგან თავისი კონცეფციის წარმოსაჩენად ეს სიუჟეტური ხაზი არ ესაჭიროებოდა. ხოლო რუქაიას და გიორგის (იგივე ერეკლეს) სასიყვარულო სცენები იმდენად იყო დატოვებული, რამდენადაც მათ სიუჟეტური კვანძის შეკვრისა და შემდგომ გახსნის ფუნქცია ეკისრებოდათ. შეცვლილი იყო აგრეთვე გიორგის სიკვდილის სცენა. იგი რეჟისორმა სოლეიმანის ჯალათების ხელით მოკლა და ამით მისი სახე დაჩრდილა, როგორც გონებაჩლუნგი და უსუსური არსებისა. სულ სხვაგვარად იყო წარმონიშნული ოთარ-ბეგის სახე, რომელსაც ე. მანჯგალაძე განასახიერებდა. ოთარ-ბეგი გამოყვანილი იყო როგორც მღვრევე, რომელსაც შეუძლია ყოველ დროს მიესადაგოს და კმაყოფილი იყოს. რა ჩვენი საქმე არისო ომი – ჩვენ, ქართველები, ომისათვის კი არა სიცილ-ხარხარისთვის ვართ გაჩენილებიო, – ამბობს ოთარ-ბეგი. ამგვარი მსოფლმხედველობით ცხოვრობს იგი. ამიტომ რა გასაკვირია, რომ რობერტ სტურუამ ოთარ-ბეგის ასეთი ხასიათი დაგვიხატა? განა, ცოტანი არიან დღესდღეობით ამგვარი ქართველები, რომელთაც არაფერი და არავინ აწუხებთ თავისთავის გარდა. საბოლოოდ, სპექტაკლში ზეინაბისა (ზ. კვერენჩილაძე) და საბა ბერის (გ. სალარაძე) მეშვეობით ოთარ-ბეგი შეიგნებს თავის შეცდომას და შემობრუნდება საქართველოსკენ. რობერტ სტურუამ იმისათვის, რომ უფრო ნათლად დაენახვებინა მაყურებლისათვის მისი დაცემისა და შემობრუნების პროცესი, ყარა-იუსუფის ღალატის სცენა ბოლო მოქმედებიდან პირველში გადმოიტანა და ოთარ-ბეგის თანამზრახველად აქცია. სპექტაკლში ოთარ-ბეგის პიროვნების ერთგვარი მეტამორფოზა იყო ნაჩვენები. პიესასთან შედარებით, მეტად იყო დატვირთული საბა-ბერის სახე გურამ სალარაძის შესრულებით. იგი ზეინაბთან ერთად სათავეში ედგა სამშობლოს დახსნისთვის ბრძოლას. საინტერესოდ ჩანდა მისი საუბარი სოლეიმანთან, როდესაც განუმარტავდა, რომ დამპყრობელიც დამონებულია, რაკი მან სხვას დაადო ბორკილი.

გოგი გვეგვიკორის ანანია ერთ-ერთი იმ როლთაგანია, რომელიც თითქმის უცვლელად იქნა გადმოტანილი პიესიდან სპექტაკლში. გ. გვეგვიკორი თამაშობდა პატიოსან, ვაჟკაც, პატრიოტ გლეხს, რომელიც თავგანწირვით იბრძვის თავისი მამულისა და ხალხის კეთილდღეობისთვის. ანანიას თავისი ღვიძლი შვილის გაწირვაც კი შეუძლია ამ საქმისათვის. ზინა კვერენჩილაძე მისთვის ჩვეული დრამატული მანერით ახორციელებდა ზეინაბის – თამარ დედოფლის – სახეს. მის თამაშში შერწყმული იყო ტემპერამენტი და თავშეკავებულობა. ძალიან კარგად გამოსდიოდა მსახიობს შვილთან შეხვედრის სცენა, დიალოგი ოთარ-ბეგთან და სიკვდილის ფინალური სცენა. აი, რას წერს ოთარ-ბეგთან დიალოგის შესახებ კრიტიკოსი მ. კოსტავა: „ოთარ-ბეგთან დიალოგის სცენა სასაუბრო ინტონაციისა და რეჩიტატივის საზღვარზე მიჰყავდა მსახიობს, რასაც მოითხოვს ამბის უჩვეულობა და თავად ფაქტი, რომ საუბრობს დედოფალი და არა უბრალო მოკვდავი. საუბრის სიტომ უნდა შეძრას დაცემული ადამიანი, სინდისის ცეცხლად უნდა შთაეგზნოს სეკსისით დასერილი ადამიანის გულს, მაგრამ ზედმეტმა მგრძობელობამ როდი უნდა შეასუსტოს სიტყვის ძალა, მოვალეობის მთელი სიმკაცრით მიმანიშნებელი“⁴.

რეჟისორული თვალსაზრისით, სპექტაკლი მთლიანობაში პირობით ფორმაში იქნა გადაწყვეტილი. ასევე პირობითი იყო სპექტაკლის გაფორმებაც. მსახიობთა ქმედება შერწყმულად აღიქმებოდა ფერთა სიმბოლიკასთან და დეკორაციულ სიმბოლოებთან, რისი დამამტკიცებელიც სპექტაკლის ფინალი გახლდათ: როდესაც დამარცხებული სოლეიმანი ნელ-ნელა ქრებოდა სცენიდან, კიბეზე წითელ მოსასხამს ტოვებდა. ასეთ სიმბოლიკას მრავალგვარი ახსნა შეიძლება მოვუძებნოთ. მაგრამ, ჩემი აზრით, წითელი მოსასხამის დატოვება იმის მიმანიშნებელი იყო, რომ სოლეიმანმა, ანუ მტერმა, კი დატოვა საქართველო, მაგრამ სისხლისღვრა აქ კვლავაც გაგრძელდება, ქართველები ახლა ერთმანეთის „ჭამას“ მოუწოდებინ, რადგანაც სოლეიმანის წასვლის შემდეგ მათ არ დარჩათ ძლიერი წინამძღოლი ერისა, ძლიერი მეფე.

როგორც დავინახეთ, ამ სპექტაკლშიც კლასიკური მეტკვიდრების ახლებური წაკითხვა მოხდა.

„თემების, მოტივებისა და პრობლემების სიახლით კაცობრიობას ველარავინ აცვიფრებს დღეს. სწორად ამიტომაც საინტერესო შემოქმედის ახალი თვალთახედვა, ის ახალი კუთხე, ის რაკურსი,

საიდანაც ცნობილი თემებისა და პრობლემების ახალი მნიშვნელობა იხსნება.⁵

რობერტ სტურუა ხშირად მიმართავს კლასიკას და ეს სავსებით გასაგებია. კლასიკა ხომ იმიტომაც არის კლასიკა, რომ მუდამ ცოცხალია, მუდამ თანამედროვეა. იგი მუდამ იძლევა ახალი შემოქმედებითი გზების, ახალი ინტერპრეტაციის საშუალებას. თანამედროვეობა ჭეშმარიტი ხელოვანისა არ ნიშნავს, რომ მის შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში აისახოს მხოლოდ და მხოლოდ დღევანდელი დღე, დღევანდელი დრო. როგორც ბრეხტი ამბობდა: თანადროულ პრობლემებს დღევანდელ ცხოვრებაში უფრო ძნელად დავინახავთ, ვიდრე მაშინ, როდესაც მათ გავიტანთ ჩვენი ქვეყნისა და ჩვენი დროის ფარგლებს გარეთ.

რობერტ სტურუასათვის, როგორც ადამიანის, რეჟისორისა და შემოქმედისათვის, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა ბრძოლა ყოველგვარი ბოროტების (სოციალური, მორალური, ზნეობრივი და სხვა) წინააღმდეგ – „გარკვევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას, მონობას ფულისას, ნივთისას, მეორე ადამიანისას. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის გამოსტაცოს სული ამ მწუხარებას“⁶ – როგორც თავად რეჟისორი ამბობს.

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ფორმა და პრობლემა ყოველთვის ჰარმონიულად არის შერწყმული ერთმანეთთან. ერთადერთი სპექტაკლი, რომელიც არ წარმოადგენს ფორმისა და პრობლემის, ფორმისა და კონცეფციის ჰარმონიულ ერთიანობას, „ხანუმა“, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისწრაფება ბრეხტის თეატრის ესთეტიკისაკენ „ჩანასახოვან მდგომარეობაში“ სწორედ ამ სპექტაკლში გამოჩნდა, ხოლო საბოლოო, ჩამოყალიბებული სახით თავი იჩინა სპექტაკლ „ყვარყვარეში“. რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში იტყვის: ჩემთვის თეატრში მთავარია საზეიმო განწყობილების შექმნა. სწორედ ასეთი საზეიმო განწყობილების **აპოთეოზი** იყო სპექტაკლი „ხანუმა“.

რობერტ სტურუა – რეჟისორი, თითქმის ყველა თავის სპექტაკლში მიმართავს გროტესკს. ხოლო გროტესკი და გულგრილობა ერთმანეთთან შეუთავსებელი ცნებებია. როგორც კრიტიკოსი გ. ორჯონიკიძე ამბობს: «Он поражен «вирусом беспокойства», трезвой переоценкой ценностей, когда глубина вторжения в акт и чувство дистанций между автором и материалом обуславливает полную неожиданностей игру: пульсацию иронии и взрывы лирической

экспрессии, богатство спектров психологического и одновременно ошеломляющую объективность символов, казалось бы порождённых необузданной фантазией.»⁷

თუ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რ. სტურუა ადამიანთა ურთიერთობის რთულ სულიერ და სოციალურ პროცესებს იკვლევდა და წარმოაჩენდა, „ლალატში“ და შემდგომ უფრო მძაფრად „ყვარყვარეში“ პოლიტიკური თეატრის პრინციპები ჩნდება, რაც შემდგომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რიჩარდში“ და სხვა სპექტაკლებში ვითარდება. ეს სპექტაკლები თავიანთი არსით ებრძვიან ყოველგვარ უსამართლობას. რეჟისორი არ ერიდება სიტუაციების გაღრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოაჩინოს კეთილი. ამ გზით აფხიზლებს იგი ჩვენს გონებას და აქტიურად განგვაწყობს სამართლიანობის დასაცავად.

1. ჟურნ. „ცისკარი“: გ. გაჩეჩილაძე „ყვარყვარეს მეტამორფოზები“, 1974, №7.
2. იხ. იქვე.
3. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“: „დიალოგი ყვარყვარეზე“, 1974, №4.
4. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება: მ. კოსტავა, „ლალატი“ შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე“, 1975, №4.
5. ჟურნ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“: დ. მუმლაძე, „ყვარყვარე“, 1978-79, ტ. VIII-IX.
6. ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“: „თეატრი, ჩემი სიყვარული“, 1979, №7. 05.
7. «Советская музыка»: Орджоникидзе. Г., «Становление», 1976. №10.