

**რობერტ სტურუას სათეატრო ენის
ფორმირების საკითხისათვის**

(ქართული კლასიკის სტურუასეული ინტერპრეტაცია)

ქართულ თეატრში კლასიკური დრამატურგიის დადგმის დიდი ტრადიცია არსებობს, თანაც, ნოვატორული დადგმის ტრადიცია. ქართველი რეჟისორები და მსახიობები თავისი ეპოქიდან, თავისი დროიდან, ეროვნულ-საზოგადოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე ახდენდნენ ამა თუ იმ კლასიკური ნაწარმოების ინტერპრეტაციას და ყოველთვის ახალ სიტყვას ამბობდნენ მისი წაკითხვისას. პირველი ქართველი ტრაგიკოსიდან, ლ. მესხიშვილიდან მოყოლებული დღემდე, ქართული თეატრის ისტორიაში არაერთი, კლასიკურ პიესათა პერსონაჟების წარუშლელი სახე დარჩა. დარჩა აგრეთვე განუმეორებელი, ახლებური რეჟისორული ინტერპრეტაციები კლასიკური ნაწარმოებებისა. გავიხსენოთ თუნდაც ლ. მესხიშვილის მიერ შექმნილი ისეთი სახეები როგორცაა: ჰამლეტი, ფრანც მოორი, ექიმი სტოკმანი, რომლებიც ბობოქარი სულისკვეთებით იყო აღსავსე. გავიხსენოთ მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, რომლის გამარჯვებითაც გადაწყდა ქართული თეატრის ყოფნა - არყოფნის საკითხი. გავიხსენოთ მის მიერვე დადგმული „ჰამლეტი“ უმანგი ჩხეიძის შესრულებით. ახმეტელის მიერ განხორციელებული შილერის „ყაჩაღები“ აკაკი ხორავას კარლ მოორითა და აკაკი ვასაძის ფრანც მოორით. აკაკი ხორავას ოტელო, აკაკი ვასაძის იაგო, სერგო ზაქარიასის კრეონი (მ. თუმანიშვილის მიერ განხორციელებულ ჟ. ანუის „ანტიგონეში“), (დღეს ლაპარაკი შეუძლებელია რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკისა, რიჩარდ III-ეს გარეშე) და კიდევ მრავალი სხვა. ზემოთ ჩამოთვლილ სპექტაკლებში წამოჭრილი პრობლემები ყოველთვის თავისი დროისა და ეპოქის შესაბამისი იყო. სწორედ ამაში მდგომარეობდა მათი დადგმების ნოვატორობა. ამ, ჭეშმარიტად კარგ ტრადიციას, არც ახლა ღალატობს ქართული თეატრი.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ევროპული სათეატრო სკოლის

წარმომადგენლები უკვე მიმართავენ ე. წ. პიესის მონტაჟირების პრინციპს, მაგრამ სპექტაკლის მთავარი საფუძველი, მისი კონცეფციის ამოსავალი წერტილი ყოველთვის დრამატურგიული მასალა იყო. ჩვენს დროში დრამატურგია (ან რომელიმე ნაწარმოები, რომელიც იდგმება) ერთგვარ ნელ მასალას წარმოადგენს რეჟისორის ხელში. რეჟისორები უმეტეს შემთხვევაში თავის კონცეფციას უქვემდებარებენ პიესას. მათი ამდაგვარი მიდგომა დრამატურგიისადმი უთუოდ დრომ და ეპოქამ განსაზღვრა. თეატრი დღესდღეობით, ისე მძაფრად აღარ არის დამოკიდებული დრამატურგიაზე. ამგვარი პროცესი 50-იანი წლების ბოლოდან დაიწყო – არა მხოლოდ ქართულ თეატრში, არამედ ზოგადად მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში.

მაინც საიდან იწყება რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესი? თავად ამბობს, რომ მას კინორეჟისორობა სურდა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზთა გამო იგი ზღბდა თეატრის რეჟისორი. და, საიდან იწყებს? „... მ. თუმანიშვილმა მასწავლა შექმნო თეატრი, როგორც სინარულით სავსე, მაგრამ თავდაუზოგავი შრომის ასპარეზი, როცა ვნებებს სცენის რკინისებურ ლოგიკას უმორჩილებ და აბობოქრებულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევ. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოლო ალექსიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზეიმი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალობით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ლილი იოსელიანი, რომელიც სპექტაკლზე თავისი სკრუპულოზური მუშაობით გამოირჩეოდა... ეს იყო საშა მიქელაძე, რომელიც რეჟისორის პროფესიას ირონიით უყურებდა და ამტკიცებდა, არ შეიძლება, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი ძალზე სერიოზულად ეკიდებოდეს იმას, რასაც თვითონ ქმნისო. მე ყველაფერ ამას ვიწოვდი, მაგრამ ჩემს გზას ვეძებდი მაინც...“¹ ამას თავად რეჟისორი ამბობს. მე კი დავუმატებდი, რომ ე. წ. „გენეტიკური მანსოვრობით“, რობერტ სტურუა (თუ მხოლოდ ქართულ თეატრს შევხებით) კოტე მარჯანიშვილის „მოწაფეც“ არის. ვინაიდან ქართულ თეატრში კინო-მონტაჟის პრინციპი, როდესაც სცენაზე ერთდროულად, ერთ ეპიზოდში რამდენიმე ქმედება თამაშდება, სწორედ კოტე მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა. დღეს სტურუა სათეატრო რეჟისურის ყველა გასაღებსა თუ საიდუმლოს ფლობს.

რობერტ სტურუასთვის, პიესა სწორედ ნელ მასალას

წარმოადგენს საკუთარი კონცეფციის წარმოსაჩენად. ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ პირველი სერიოზული განაცხადი იყო მის შემოქმედებაში. ამას თავადაც ამბობს დღეს. მაგრამ თავის დროზე დრამატურგამაც მოიწონა სტურუასეული დადგმა. „დარბაისლური წარმოდგენა და არა სენტიმენტალური, როგორც ეს ზოგიერთ სცენაზე მინახავს. მომეწონა, ძალზე შთამბეჭდავია... მიზანწრაფულია, ძლიერია მოქმედება, მთლიანი და მონოლითური“... ამბობს არტურ მილერი.² პროფესორი ლევან ხეთაგური კი თვლის, რომ აქედან იწყება მისი „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელის ჩამოყალიბება.³

რობერტ სტურუამ მიმართა ბრეხტის თეატრს, შეითვისა იგი და ამასთანავე, დაუკავშირა ქართული ეროვნული თეატრალური კულტურის ტრადიციებს. ძიებანი ახალაც მიმდინარეობს მის შემოქმედებაში, მაგრამ ერთი რამ ნათელია – რობერტ სტურუას ფენომენი, როგორც თეატრის გენიალური რეჟისორისა - არსებობს.

რობერტ სტურუა თავის შემოქმედებაში იკვლევს ტირანიის, ტირანულ სახელმწიფოში ადამიანის თავისუფლების, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემებს.

რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში ქართული კლასიკური პიესების დადგამა მეტ-ნაკლები წარმატება მოიპოვა. ყოველ შემთხვევაში მეტად მწვავე დისკუსია გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში. ამის მიზეზი, ალბათ ის გახლავთ, რომ კლასიკური ნაწარმოებები სრულიად ახლებურად იქნა წაკითხული და დადგმული რეჟისორის მიერ.

სპექტაკლი „ხანუმა“ ძალზე თეატრალური (ამ სიტყვის კარგი გაგებით), რეჟისორული გამონაგონებების სიუხვით აღსავსე, მუსიკალური წარმოდგენა იყო, სადაც თავი იჩინა წარმოსახვის, წარმოჩენის თეატრის სტილისტიკამ. სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში, მისი შემდგომი რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაში. მაყურებელი არაჩვეულებრივი აღტაცებით შეხვდა სპექტაკლს. აღტაცება მაყურებლის მხრიდან ამ უპრობლემო, მხოლოდ და მხოლოდ სანახაობითი სპექტაკლისადმი იმდენად დიდი იყო, რომ ქართულ თეატრალურ სამყაროში ეგრეთ წოდებული „განგაში“ გამოიწვია. „ხანუმას“ აკკარგიანობის შესახებ დისკუსიები იმართებოდა, რომლებშიც ლიტერატურის კრიტიკოსებიც იღებდნენ მონაწილეობას. კამათობდნენ იმის თაობაზე, თუ რამდენად მიზანშეწონილია

აკადემიურ თეატრში ამგვარი სპექტაკლების დადგმა. მოკლედ რომ ვთქვათ, „ხანუმა“ საზოგადოების დიდი „ვენებათელვა“ გამოიწვია. რობერტ სტურუამ აქვსენტი ცაგარელის ნაწარმოები მთლიანად ამოატრიალა, გაათანამედროვა, პიესის ე. წ. „მოდერნიზება“ გააკეთა. დაემატა პროლოგი, ჩამატებული იქნა ტექსტი, მსახიობები ზშირად იმპროვიზაციას მიმართავდნენ. შეიქმნა შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი. სცენაზე ცოცხლდებოდა აქვსენტი ცაგარელის კომედიური სიტუაციები, მკვეთრი, სისხლსავსე ხასიათებით სითბოთი და ქართული არტისტიზმით აღსავსე. არ იყო ცხოვრების სერიოზულობა, პრობლემებზე ფიქრი, მხოლოდ და მხოლოდ გართობა, სიცილი. „წყაროსავით მოედინება არტისტული მრავალფეროვნება, გარდასული საუკუნის ცხოვრება მოდის თავისი პრიმიტიული გულახდილობით, მოდის სიხალისით, ზეიმურად. რეჟისორი პოულობს ცოცხალ ნერვს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებთან მიმართებაში, ასხვავებებს მას და ისევ უბრუნებს პირველსაწყისებს. აქ ყველაფერი თამამობს, არასერიოზულის საზღვრამდე მიდის სერიოზული და წინააღმდეგობათა გროტესკულ განზოგადოებაში ისახება გარკვეული თეატრალური ტენდენცია“.⁴

„ხანუმა“ დიდი კამათის საგანი ხდება. ემინიათ იმისა, რომ თეატრი კარგავს პრობლემურობას, იდეათა თუ სოციალურ სიმძაფრეს, აქტუალობას. 1882 წელს დაწერა აქვსენტი ცაგარელმა „ხანუმა“. მას შემდეგ ეს პიესა მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე. „ხანუმა“ თავის დროზე აქტუალური, სოციალური ნაწარმოები იყო. სწორედ თავისი სოციალური წინააღმდეგობიდან იქცევა კომედიის საფუძვლად გადამდგარი, ხანდაზმული გენერლის, თავად ვანო ფანტიაშვილის მიერ ვაჭარ მიკიჩ ტყუილკოტრიანცის სასურველ სასიძოდ მიჩნევა. დღევანდელი საზოგადოებისათვის ისევ აქტუალური გახდა „ხანუმას“ სოციალური მოტივი (რა თქმა უნდა სხვა სახით). მაშინ, კი, რობერტ სტურუამ „ხანუმას“ ჩამოაცილა სოციალური საფუძველი და მაყურებელს უჩვენა მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის სურათები. სტურუამ შექმნა თავისი „ხანუმა“, კომედიის კომედიასთან შეერთებით. 'Это был спектакль—двойник, слитые воедино «Ханума» и «Анти-ханума». Артисты играли пьесу Цагарели и одновременно разрушали её.⁵

რეჟისორმა ძველი თბილისი, მისთვის დამახასიათებელი ქალაქური ფოლკლორით, მაყურებელს თანამედროვე საქსტრადო

მუსიკის თანხლებით წარუდგინა. სპექტაკლში აღრუელია სხვადასხვა ჟანრები. სწორედ „ხანუმაში“ ჩაისახა პირველად ბევრი რამ, რაც შემდგომ რ. სტურუას რეჟისორული სტილისტიკისათვის გახდა დამახასიათებელი. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმა მონახა ის გარეგნული ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც მას დაეხმარებოდა თავისი შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაციის განაზღვრაში. და, რომელსაც დღეს მე, შეიძლება არასწორი ტერმინი, მაგრამ მაინც, „სტურუასეული ეკლექტური თეატრი“ ვუწოდებ. „ხანუმა“, ასე ვთქვათ, „სასინჯი ქვა“, „გარდამავალი“ წერტილი იყო ფსიქოლოგიური მიმართულების თეატრიდან ახალი, ბრეხტიანული თეატრის პრინციპებისაკენ, რომელიც რობერტ სტურუამ ქართულ ხასიათთან დაახლოვა. ამასთანავე, „ხანუმაში“ გამოვლინდა ქართული არტისტიზმი, ქართული არტისტული „სული“. სალომე ყანჩელი, ეროსი მანჯგალაძის და რამაზ ჩხიკვაძის ტრიო კიდევ უფრო მეტ ხალისსა და სოცოცხლეს მატებდა სპექტაკლს. მაყურებელთან კონტაქტის გასაღრმავებლად ახალი ფორმების ძიების მომენტს კი, სპექტაკლ „ხანუმას“ მოწინააღმდეგენი უარყოფითად აფასებდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ „ხანუმას“ მსგავსი სპექტაკლები თეატრს მხოლოდ გართობის საგნად გადააქცევდა და ჩამოაცილებდა მას „სულის განსაწმენდი“ და „ამაღლებული ტაძრის“ დანიშნულებას. მაგრამ, როგორც დრომ გვიჩვენა, რობერტ სტურუამ (თავის შემდგომ სპექტაკლებში) კი არ ჩამოაცილა, არამედ, გაამძაფრა „თეატრი-ტრიბუნის“ როლი. რა თქმა უნდა, როდესაც ხელოვნების რაღაც პროცესები შენს თვალწინ მიმდინარეობს, ძნელია დაინახო და შეაფასო ისინი. ამას დრო და დისტანცია სჭირდება. ახლა, როდესაც დრომ განვლო, აღმოჩნდა, რომ „ხანუმას“ დადგმა, მხოლოდ და მხოლოდ, რეჟისორის „აკვიატებული“ სურვილის ნაყოფი არ ყოფილა. მისი რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელება, წინასწარ მოფიქრებული ნაბიჯი იყო, ან, შეიძლება ის, „წინასწარმეტყველური“ უნარი, რაც გენიოსებს ხშირად ახასიათებთ ხოლმე.

რუსი კრიტიკოსი ვ. ივანოვი ზუსტ შეფასებას აძლევს რობერტ სტურუას რეჟისორულ აზროვნებას: «Художественное мышление Р. Стуря развёрнуто в ширь общества, режиссёр глядит на человека глазами общества. У Р. Стуря анализ внутреннего мира человека вытекает из исследования социальных проблем.»⁷

მართლაც რობერტ სტურუა ყოველთვის მიისწრაფვის კონკრეტულიდან ზოგადისკენ. მის სპექტაკლებში, კონკრეტული, ზოგად ხასიათს იძენს. გმირის მოქმედებას რეჟისორი ხშირად სოციალური მოვლენების თვალსაზრისიდან აშუქებს, ხსნის.

ცნობილია, რომ დრამატული ხელოვნების ყოველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა. ყველაზე ძნელი ისაა, ახლებური ინტერპრეტაციის დროს შეინარჩუნო ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაგანი სტრუქტურა, კონცეფცია და ჟანრული სპეციფიკა. რუსთაველის თეატრის სტურუასეული სპექტაკლები სწორედ ამის საუკეთესო მაგალითია. „ღალატსა“ და „ყვარყვარეში“ ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. მოკლედ, რომ ვთქვათ, რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს. მაგალითად, „ყვარყვარეში“, შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან ამონაკრები ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“). უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩამატა სცენა ბერტოლდ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ რისთვის დასჭირდა ამ სცენის ჩამატება, ამის შესახებ უფრო ქვევით ვილაპარაკებ. „ღალატში“ რეჟისორი არ მიმართავს სხვა პიესებიდან სცენების გადმოტანას, მაგრამ აქაც აქვს ადგილი ტექსტუალურ ცვლილებებს, გადაადგილებებს, ჩამატებებსა და კუპიურებს. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, ნაწარმოებში ამგვარი ჩარევით, არ იცვლება პიესის დედააზრი, პირიქით, კიდევ უფრო გამწვავებული ხდება.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ რობერტ სტურუამ თემურ ჩხეიძესთან ერთად 1969 წელს დადგა, და, ალბათ, რა სირთულის წინაშე აღმოჩნდებოდა დამდგმელი კოლექტივი, როდესაც დავით კლდიაშვილის შესანიშნავი მოთხრობის ინსცენირებას შეუდგებოდა. სირთულეები ბევრი იქნებოდა. პირველ რიგში ფორმა, რა ფორმით უნდა მიესადაგებინა ამ ნაწარმოების სოციალური პრობლემატიკა ჩვენს თანამედროვე ყოფასთან. სპექტაკლი პირობით ასპექტში გადაწყვიტეს და ეს პირობითობა სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა, იმდენად ბუნებრივად მოხდა ყველაფერი.

სპექტაკლი დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმში დამთავლიერებულთა მოსვლით იწყებოდა, და მთელი მოქმედება ამ მუზეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. გიორგი გეგეჭკორი ხელში იღებდა

დავით კლდიაშვილის გამოცემის ექსპონირებულ ეგზემპლარს და იწყებდა კითხვას. თანდათანობით შედიოდა გიორგი გეგეჭკორი სახეში და იმ ადგილას, სადაც წარმოთქვამდა „მღუპავ მამა?!“ იგი უკვე პლატონ სამანიშვილად იქცეოდა. ასევე უბრალოდ, ბუნებრივად ერთვებოდა მოთხრობის გასცენიურებაში ბეკინაც. სერგო ზაქარიაძე მხრებზე გადაიდებდა თეთრ ყაბალახს, რომელიც აგრეთვე მუზეუმის ექსპონატს წარმოადგენდა და თამაშს იწყებდა. ასევე შედიოდნენ თავიანთ სახეებში დამთვალეიერებელთა ჯგუფის სხვა წარმომადგენლები. ამგვარი სცენური ატმოსფერო მაყურებელს წარმოსახვის, ფანტაზიის უფლებას უტოვებდა.

„ყვარყვარეს“, რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე ეკლესიის ინტერიერი იყო წარმოდგენილი, ტაძრის კედელზე „ყინწვისის ანგელოზის“ უზარმაზარი ფრესკა, მას მარჯვენა ხელი შავ ჩარჩოში ჰქონდა ჩასმული. ჩამოქცეულიყო „წმინდა გიორგის“ ფრესკა, ხოლო სამიზნე ტირის წრეები ეკლესიის კედელზე მკვეთრად იყო გამოსახული. სიმბოლიკა სავსებით ნათელია, ქვეყანა „ულვთოდაა“ მიტოვებული. ტაძრის კედლებზე მოჩანდა აგრეთვე XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ ადამიანთა სახეები. აქვე იყო დაისრული სებასტიანე. მთელი ამ დეკორაციის დანიშნულება შემდეგში მდგომარეობდა: ეჩვენებინათ სცენაზე მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაობა, გლობალურობა. სწორედ აქ, ამ ტაძარში, გაემართათ წისქვილი (მხატვრები გ. იმერლიშვილი, ი. მშველიძე); ამ დაქცეულ ეკლესიაში მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს. წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა გადაეადგილებინა ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა დადგმის კონცეფცია. სპექტაკლის წამყვანები იყვნენ: დასის ხელმძღვანელი (ჯემალ ლაღანიძე) და პატარა მომღერალი ბიჭუნა (ნანული სარაჯიშვილი), რომლებიც სპექტაკლის პროლოგს სიმღერითა და რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. ისინი მაყურებელს ამცნობდნენ, რომ მოხეტიალე დასს განუზრახავს სპექტაკლის გამართვა, რომ ისინი სპექტაკლის წამყვანები არიან და სწორედ პროლოგში განგვიმარტავდნენ „თავიანთი თეატრისა თუ კოლექტივის“ ესთეტიკას – „მაშ, ჩემო დასო, მიწიერი ცოლო-მადლის კანონებს ნუ გაღუხვევ

ხელოვნებაში“... და, წარმოდგენა იწყებოდა. „ყვარყვარე თუთაბერის“ დასაწყისი სტურუამ სრულიად შეცვალა. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესას ყვარყვარე იწყებს, რომელიც საყვედურის ტონით მიმართავს მეწისქვილეს: „კმარა მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?!“, ვინაიდან მეწისქვილე ხელს უშლის ნაცრის მოქექვასა და მომავალი გეგმების დაწყობაში. რობერტ სტურუამ შეცვალა არა მხოლოდ გარემო, არამედ პიესის მოქმედებათა თანმიმდევრობაც. რეჟისორმა სპექტაკლს შემთხვევით როდი დაარქვა „ყვარყვარე“ (პიესისაგან განსხვავებით). ეს გააზრებულად მოხდა. რობერტ სტურუამ მაყურებელს აფიშიდანვე განუცხადა, რომ სპექტაკლი რაღაცით განსხვავებული იქნებოდა პიესისაგან, რომ სპექტაკლში ყვარყვარეს სახე უფრო გლობალური მასშტაბით იქნებოდა წარმოდგენილი.

გაგრძელება იქნება

1. იხ.: გაზ. „კულტურა“. №2,(40). 2008
2. იხ.: იქვე;
3. იხ.: იქვე;
4. თეატრი და დრო, ვ. კიკნაძე. გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი. 1984
5. «Советская музыка», Орджоникидзе. Г. «Становление», №10. 1976
6. იხ.: გაზ. „კულტურა“ №2 (40), 2008.
- 7.«Дружба народов», В. Иванов «Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели». №6. 1977.