

**რობერტ სტურუას სატიმატრო მისი ფორმირების
საკითხისათვის**

(ქართული კლასიკის სტურუასეული ინტერპრეტაცია)

(გაგრძელება, დასაწყისი იხ. წინა ნომერში)

რობერტ სტურუამ, 1974 წელს, ქართული თეატრის აღდგენის 125 წლისთავს მიუძღვნა ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესის „ღალატის“ დადგმა და მისი განხორციელებისას მეტად გაბედული გზა აირჩია. ცნობილია, რომ „ღალატის“ სცენური ცხოვრება საკმაოდ დროს მოიცავს. იგი მრავალჯერ დაუდგამთ ქართულ თეატრებში. არ დარჩენილა საქართველოს არცერთი პროფესიული, თუ მოყვარულთა დასი, რომ არ ესინჯა ამ ნაწარმოების დადგმა. ამიტომ, საზოგადოება დიდი ინტერესით ელოდა, თუ როგორ სახეს მიიღებდა პიესა ისეთი რეჟისორის ხელში, როგორც სტურუაა, ვინაიდან ის პრინციპულად უარყოფდა გატკეპნილი გზებით სიარულს, ცდილობდა ვიწრო, კონკრეტული ეპოქის ფარგლებში მოქცეული მოვლენები განევრცო და ეროვნული ტიპაჟისთვის უფრო ფართო, ზოგადსაკაცობრიო ელფერი მიენიჭებინა. რობერტ სტურუამ ამჯერადაც უარი თქვა წლების განმავლობაში დამკვიდრებული „ღალატის“ დადგმის ტრადიციაზე (ისევე, როგორც „სამანიშვილის დედინაცვალის“ და „ყვარყვარეს“ დადგმისას), პიესა ზედმიწევნით შეისწავლა და თანადროულობის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გააცოცხლა წარსულის პატრიოტული ეპიზოდები. „ეს არ განლავთ სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორი შეუმჩნევლად „მოკვდება აქტიორში“. „ღალატი“ რეჟისორული სპექტაკლია. უპირველეს ყოვლისა, მას აქვს თავისი სათქმელი, ლიტერატურული საშუალება და არა მიზანი ამ სათქმელის გამოსახატავად. ეს სათქმელი განლავთ მძაფრი ინტელექტუალური დამოკიდებულება წარსულის თუ აწმყოს მნიშვნელოვანი მოვლენების მიმართ. ეს საკუთარი დამოკიდებულებაა, რომელიც ჩვენად უნდა აქციოს სპექტაკლის მეშვეობით“.¹

რეჟისორმა სპექტაკლი შემზარავი სიმბოლიკით დაიწყო. დარბაზში ისმოდა სპარსულ საკრავთა ხმები, ავანსცენაზე ჩანდა ნერგი, რომელიც ცხოვრების ხის, ანუ მარადიულობის სიმბოლოს გამოხატავდა. სცენის

სიღრმიდან მოდიოდა შავ სამოსში გახვეული ქალი და ნერვის ქვეშე ემზობოდა. ეს იყო საქართველოს დედოფალი – თამარი. საორკესტრო ორმოდან სცენაზე ნელ-ნელა ამოემართებოდა სოლეიმანი და მიწაზე გართხმულ თამარ დედოფალს მედიდურად გადააბიჯებდა. მისი მოსახსნამი გადააცოცდებოდა თამარის სხეულს, სუდარას გადააცილდა და საქართველოს დედოფალი - ზეინაბად, სოლეიმანის მეუღლედ გადაიქცეოდა მოწითალო ფერებში გადაწყვეტილი სამოსით. სოლეიმანი კი, გზას აგრძელებდა და მალაღი კიბით ადიოდა გაბზარული წმინდა გიორგის კარედის წინ დადგმულ ტახტზე. საერთოდ სპექტაკლში, ფერთა სიმბოლიკას, მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია მიენიჭა. მაგალითად, თუკი დასაწყისში ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს სისხლისფერი სამოსი ეცვათ, როგორც სოლეიმანის მსახურებს, სპექტაკლის დასრულებისას, სისხლისფერი, მოოქროსფეროთი იცვლებოდა, რაც ალბათ მათ განახლებულ სულიერ მდგომარეობაზე მიანიშნებდა. „ღალატს“ რობერტ სტურუამ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შესძინა და გლობალურად წარმოაჩინა დამპყრობლისა და დაპყრობილის ურთიერთობანი, მათი ფსიქოლოგია და ცხოვრების ცვალებადობის გარდაუვალობა.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები – ბრეხტისეული „განსხვისების ეფექტს“. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის, ხან მცირდებოდა და ხან, კვლავ იზრდებოდა. ამგვარი მიგნებით, ზუსტად იქნა დაჭერილი და გადმოცემული დავით კლდიაშვილის მოთხრობების „სული“, რომლის საშუალებითაც მსახიობები თავიანთი გმირების ცხოვრებას კიდევ განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებლებადაც გვევლინებოდნენ. რეჟისორებმა და მსახიობებმა მიადწიეს ხასიათებისა და მოვლენების არსის გროტესკულ გადმოცემას. მათდამი დამოკიდებულების წარმოჩენას. ამას გარდა, მეთოდი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე აძლევდა მათ საშუალებას თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ესეც ხაზს უსვამდა რეჟისორების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი – გადასვლას ირონიიდან და იუმორიდან, ნალველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე. მაგალითისთვის მოვიყვანთ პლატონის წასვლის სცენას

„საცოლე-დედინაცვლის“ საძებნელად. მოთხრობის მიხედვით, გზის ნახევარზე მეტს, პლატონი ფენით მიდის და „ცხენს“, ამ გასაცოდავებულ სულიერ არსებას უკან მოათრევს. ეს ეპიზოდი მოთხრობაში აღსავსეა იუმორითა და ნაღველით. რეჟისორებმა შემოგვთავაზეს უჩვეულო სანახაობა: წნელისაგან გაკეთებული რაღაც ფიტულის ცხენი. იგი საბრალოდ და საცოდავად გამოიყურებოდა. ერთი შეხედვით შეიძლება ვერ მიმხვდარიყავი, რომ ეს ცხენია. მაგრამ უცებ, პლატონის – გიორგი გეგეჭკორის მიერ ერთი მათრახის აქნევა, ცხენზე მჯდომის მოძრაობა... და მაყურებელის წინაშე რეალური სინამდვილის ილუზია იქმნებოდა. მაყურებელს სჯეროდა, რომ პლატონი მართლაც თავის დაჩაჩანაკებულ ცხენს მიათრევდა. ასევე პირობით ხერხში იყო გადაწყვეტილი პლატონისა და კირილეს (რამაზ ჩხიკვაძე) გამგზავრების სცენა. გიორგი გეგეჭკორი და რამაზ ჩხიკვაძე იღებდნენ ჩვეულებრივ სკამებს, „გადააჯღებოდნენ“, ხელებს სკამის ზურგს ჩასჭიდებდნენ, ცხენზე მჯდომი კაცივით მოძრაობდნენ, ხმით ცხენის ფლოქვების ხმას გამოსცემდნენ და მაყურებლის წინაშე კვლავ იშლებოდა რეალური და ამავე დროს, იუმორით სავსე სანახაობა. ანდა, ბეკინასა და ელენეს ტრადიციული წეს-ჩვეულებით დადგმული ქორწინების სცენა, რომელიც რეჟისურამ ირონიის საგნად აქცია. ამ სცენის ფინალი გადაწყვეტილი იყო ძველი ფოტოსურათის პოზაში, სადაც ოჯახის წევრებს კმაყოფილებით აღსავსე სახეები აქვთ. მართლაცდა თითქოს, ყველაფერი კარგად დამთავრდა. პლატონი და ბეკინა კმაყოფილები იყვნენ თავიანთი ბელით. ბეკინამ აისრულა ცოლის შერთვის სურვილი, პლატონმა კი, უშვილო, ორნაქმარევი დედინაცვალი „იშონა“. მას აღარ ჰქონდა შიში მამულზე მოზიარის დაბადებისა, მაგრამ ცხოვრება უმოწყალო აღმოჩნდა. ელენე დაფეხმძიმდა. ბეკინა თითქოს დამნაშავედაც გრძობდა შვილის წინაშე თავს, მაგრამ ამავე დროს, ეამაყებოდა კიდევ, რომ ამ ასაკში ცოლის დაფეხმძიმება შესძლო და პლატონის წინადადებას – ელენემ მუცელი მოიშალოსო, აღშფოთებულმა უპასუხა: „ღვთის ჩასახული კაცი მოკვლა?“

შემდგომ, ბავშვის დაბადების სცენაც პირობითად იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზე იმყოფებოდა, მათ შორის – ელენეც. ისმოდა თოფის გავარდნის ხმა. არისტო ქვაშავიძე ამცნობდა ბეკინას ბიჭი შეგეძინაო. პლატონის ნატვრა გოგო მაინც დაიბადოსო, არ ასრულდა. ხალხი მოდიოდა ბეკინასთან და ელენესთან მოსალოცად.

თავის დაბლა დახრით ხელს ართმევდნენ, თითქოს უსიტყვო სოლიდარობას უცხადებდნენ და იმავე დროს, უსამძიმრებდნენ კიდევ. ყველაფერს აგვირგვინებდა თითქმის ტრაგიკული ფინალი. გიორგი გეგეჭკორი თანდათან „შორდებოდა“ თავის პლატონს, და კვლავ წიგნს იღებდა ხელში. იგი სამუხეუპო ექსპონატის უკანასკნელ გვერდს ფურცლავდა და იწყებდა კითხვას თავისი გმირის არა გაკიცხვის, არამედ თანაგრძნობის ინტონაციით. გიორგი გეგეჭკორი აუწყებდა მაყურებელს, თუ რამდენი მწუხარება და უსიამოვნება ხვდა წილად სამანიშვილების ოჯახს. ბავშვის გაჩენამ სიხარულის ნაცვლად, სახლში უბედურება შემოიტანა. ეს არის ადამიანთა ცხოვრების ტრაგიკული შეუსაბამობა. მაგრამ რამ მოიტანა ასეთი შეუსაბამობა. რა თქმა უნდა ეპოქამ. ეპოქამ, რომელმაც ადამიანში ადამიანური სული მოკლა. ეს, მართლაც სატირელი და სასაცილოა. და, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიც ხომ ტრაგი-კომედია იყო. აი, რას წერს ამ სპექტაკლის შესახებ ვ. ივანოვი: „Своеобразие спектакля в том, что драматический сюжет омертвления человеческой души воплощён в комической фавеле, в ряде острокомических жанровых сцен, Герой “МАЧЕХИ” во власти эгоистической разобщённости, но внешне они само внимание и предупредительность.“

სპექტაკლის სევდანარევი იუმორი, ნაღვლიანი კილო სიცილთან ერთად, მაყურებლის გულისტკივილსაც იწვევდა. იწვევდა აგრეთვე თანაგრძნობას იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც სცენაზე იდგნენ და თითქოს შენგან (მაყურებლისგან) ხსნას ელოდნენ.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, რობერტ სტურუას რეჟისორიული აზროვნება მიისწრაფის თანამედროვე ბრესტისეული თეატრის პრინციპების შექმნისაკენ ქართულ ნაციონალურ კულტურასთან სინთეზში. ამის მაგალითია სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ შექმნა. სიტყვა „შექმნა“ მე შემთხვევით არ მიხმარია, რადგანაც „ყვარყვარე“ რობერტ სტურუას უსაზღვრო რეჟისორული ფანტაზიის ნაყოფია. მისმა დადგმამ ძალიან საინტერესო რეზულტატი მოგვცა. საინტერესო თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოდგენამ დიდი კამათი გამოიწვია არა მარტო თეატრის კრიტიკოსთა შორის, არამედ თეატრის მოყვარული და თეატრში მოსიარულე მთელი საზოგადოება ალაპარაკა. ზოგნი მთლიანად უარყოფდნენ პოლიკარპე კაკაბაძის სტურუასეულ ინტერპრეტაციას, ზოგნიც პირიქით, დიდად უჭერდნენ მხარს.

მოწინააღმდეგენი სხვა მიზეზებთან ერთად, რობერტ სტურუას სპექტაკლს უარყოფდნენ იმის გამო, რომ მათი აზრით, არ შეიძლებოდა გლობალურ მასშტაბებში წარმოდგენილიყო პოლიკარპე კაკაბაძის წმინდად ქართული პიესა. მაგრამ აქ ჩნდება ერთი უნებური კითხვა: თუ პოლიკარპე კაკაბაძის ნაწარმოებთა პრობლემატიკა ასეთი ვიწრო წრით, მხოლოდ და მხოლოდ „ეროვნული ნიადაგით“ იფარგლება, მაშინ რატომ არის იგი კლასიკოსი, მსოფლიო მასშტაბის დრამატურგი? მაგრამ საქმე აქ სხვაგვარადაა. რობერტ სტურუას ყვარყვარესათვის „ქართული ნიადაგი“ არ გამოუცლია, რეჟისორმა უბრალოდ პოლიკარპე კაკაბაძის სიღრმეებში არსებული „ყვარყვარიზმის“ ზოგადსაკაცობრიო იდეა წინა პლანზე წამოსწია და ეს იდეა სპექტაკლში თავისებური ფორმით გადმოგვცა. ჩემს აზრს იმის შესახებ, რომ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა, ხერხები ქართულ ნიადაგს ეყრდნობა ცნობილი რუსი ჟურნალისტის მიხეილ შვიდკოის სიტყვებიც ადასტურებს: „ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ სტურუა არის ქართველი რეჟისორი, რომელიც გამოხატავს თავისი ხალხის ტკივილს, ვნებათა შეჭირვებას, იმედს. რასაც არ უნდა დგამდეს – ბრეჯტსა თუ შექსპირს, რომლებმაც მას მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს, სტურუა ჩემთვის არის ილია ჭავჭავაძისა და ნიკო ფიროსმანაშვილის, დავით კლდიაშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის თანამემამულე“.³

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, „ყვარყვარეში“ მოხეტილად დასი იწყებდა წარმოდგენის ჩვენებას. პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე, სცენაზე შემობოლდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმოდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ლტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოცხადებოდა. „გათეთრებული სახე გაჰქვავებია, ნიღბად ჰქცევია, უსიცოცხლო, ვნებაშიუკარებელია. შემოსვლისთანავე სახეიმო, ტრაგიკული ტონით მიმართავს შიშისაგან გონდაკარგულ ხალხს: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოხერხდა!“ დიახ, ეს ყვარყვარეს სიტყვებია, რომლითაც (პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში) იგი მიმართავს თავის საცოდავ თანასოფლელებს – ყაყუტასა და ქუჩარას. აქედან იწყება ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზა, და მისი სვლა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალში“, რომელიც თავის თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას

მოგვაკონებს, გარდატეხილს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურობით“.⁴

მე კი, ჩემს მიერ მოყვანილ ნოდარ გურაბანიძის ციტატას დავემატებდი, რომ რეჟისორის მიერ ყვარყვარეს წარმოჩენა ასეთი სახით, პირველსავე სცენაში ხაზს უსვამდა და ამავე დროს, მაყურებელს თავიდანვე ამცნობდა ყვარყვარეს არაჩვეულებრივ ნიჭს სიტუაციის შეფასებისა. ყვარყვარემ იგრძნო, რომ სწორედ ეს მომენტი, როდესაც ხალხს, მასაც თავგზა აქვს აბნეული და გონება დაკარგული, შეძლო გამოეყენებინა თავისი განდიდების მიზნით. ეს, ხომ ყველა იმ უნიჭო ადამიანის თვისებაა, რომელსაც თავისთავად არაფერი ღირებულის შექმნა არ ძალუძს, მაგრამ რაღაც ნიღაბს მოირგებს და ასე ნიღაბამოფარებული წარმოაჩენს თავის თავს. „რაც შეეხება ნიღაბს, ამაზე კი ვიტყვი – ძველი ბერძნები ხშირად მიმართავდნენ ამგვარ თეატრალურ ნიღაბს. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ნიღაბი მსახიობს ხელს უშლის სრულად გამოხატოს პერსონაჟის სულიერი მოძრაობანი, ამ სპექტაკლში იგი მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია – ყვარყვარე არ გვევლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მუდამ შენიღბულია“⁵ – იგონებს რამაზ ჩხიკვაძე.

ყვარყვარემ „ქრისტეს“ ნიღაბი აიფარა ხალხის მოსანუსხად. აი, როგორ ხსნის ამას თავად რეჟისორი რობერტ სტურუა: „მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმომიდგება კეთილის, პროგრესულის საწყისად. ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ეგრეთწოდებული „ანტიქრისტე“, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს - ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.⁶

იმისათვის, რომ ეს პარალელი ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის მაყურებლისათვის უფრო ნათელი და გასაგები ყოფილიყო, რობერტ სტურუამ რამაზ ჩხიკვაძის – ყვარყვარეს პირველ გამოჩენას „ქრისტეს“ სახით მუსიკალურ ფონად დაულო ქართული ქორალის ხმები „შობაი, შენი ქრისტეო“. რეჟისორის ეს შესანიშნავი მიგნება, მართლაც რომ სავსებით ნათელია - ქვეყანაში რწმენას ურწმუნობა შეცვლის, ადამიანთა იდეალებს – გაქრობა, გადაგვარების საშიშროება მოელის.

რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ფანრში ყოველგვარი პირობითობა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის

ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტებში. ყვარყვარე – ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი.

როგორც დავინახეთ, სპექტაკლის დასაწყისში ყვარყვარე მხსნელადაა შერაცხული, თავგზაბნულმა ბრბომ „თავკაცი იშოვნა“. სულ არარაობას ერჩინა ყვარყვარე ყოლოდა წინამძღოლად. ნდობადჭურვილი ყვარყვარე ხელში იღებდა გვირგვინს და თავზე იდგამდა. სწორედ ამ დეტალში ვლინდებოდა ყვარყვარეს გეგმის მიზანი – განდიდება. ხალხი, „საზოგადოება“ ჯერ ვერ ხვდებოდა თუ რას სჩადიოდა ყვარყვარე, მაგრამ როდესაც მიხვდა, მაინც მასთან დარჩა, მაინც მისი მიზნების და „იდეების“ გამტარებელი და აღმსრულებელი აღმოჩნდა.

რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზა, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები. და ეს, სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად, ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაში გამოხატა. ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ცვლიდა ქრისტეს წამოსასხამი, შემდეგ შემთხვევით იცვამდა ყაყუტასა და ქუჩარას მიერ გაძარცვული თურქი ჯარისკაცის ფორმას, რომელიც ძიუდოისტის ფორმას მოგვაგონებდა. პირველი მოქმედების ბოლოს, ქართულ ჩოხაში წარმოგვიდგებოდა, შემდეგ, მომწვანო სამხედრო ფორმითა და რკინის მუზარადით – გენერალი ინტერვენტი, ძალაუფლების ზენიტში ყოფნის დროს - „ინტელიგენტურად ჩაცმული“, ხოლო ბოლოს, როდესაც შეიტყობდა მის მასრაში რევოლუციური არმიის შემოსვლის ამბავს – შიშვლდებოდა.

ამ კოსტიუმების ცვალებადობისას, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა ერთ-ერთი დეტალი – რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ყოველთვის ფეხშიშველი იყო. თითქოს რეჟისორი და მსახიობი, ამ შტრიხით, ხაზს უსვამდნენ იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე შინაგანი ბუნებით მუდამ ნაცრისმქექავ მაწანწალად დარჩება. აი, რას ამბობს ამ დეტალის შესახებ თავად მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვიდგინო მაწანწალა ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ მე არ ვკარგავ პერსონაჟის „ბოსიაკურ“ საწყისს. იგი ნაძირალაა და წმინდანად, ხალხისათვის წაშებულ კაცად გვაჩვენებს თავს.“⁷

უცვლელი რჩებოდა აგრეთვე მისი სახის გაყინული გამომეტყველება, რომლის მიღმა ადამიანის ნამდვილი გრძნობების ამოკითხვა შეუძლებელი იყო.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში).

1. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, გ.ხუჩაშვილი;
2. «Дружба народов» 1977 г. №6, В. Иванов «Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели»;
3. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, მ.შვიდკოი;
4. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 6. გურაბანიძე „ყვარყვარე“;
5. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“;
6. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“;
7. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“.