

რობერტ სტურუას „მაკბეტი“

(წაკითხვის მსვლელობა)

კარლა ურუშაძე

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“, რომელიც 80-იანი წლების ბოლოს შეიქმნა, თითქოსდა აჯამებდა ისტორიის მთელ ანტიკუიზმს გამოცდილებას, რომელმაც მე-20 საუკუნის უბედურებებში აქამდე არნახული მასშტაბი და გაქანება შეიძინა. ამ მხრივ, ეს სპექტაკლი, და განსაკუთრებით მისი ესქატოლოგიური დასასრული, წარმოადგენდა საუკუნის დასასრულისათვის დამახასიათებელი „ფინალისტური“ განწყობილების — მოწივი წარღვნის მოლოდინის — ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო მხატვრულ განსახიერებას. მასში ვაღამწვევტ მნიშვნელობას იძენდა გლოსტერის სასოწარკვეთით აღსავსე სიტყვები: „ოდესმე ეს სამყაროც ასე დაინგრევა“.

და, ამავე დროს, ამ სპექტაკლში დასახულ მსოფლიო კატასტროფის პერსპექტივაში ჩაქსოვილი იყო ბევრად უფრო მცირე, ასე ვთქვათ, ლოკალური „წარღვნის“ წინასწარ განჭვრეტა. უფრო მეტიც, სწორედ 80-იანი წლების ატმოსფეროში მონაგარდე ნგრევისა და განახლების სული ანიჭებდა მასში ელერად წინასწარმეტყველებებს უდავო ქეშმარიტებათა „გემოსა“ და შეგრძნებებს. „კარათაგენი უნდა დაინგრეს!“

იმედი იმისა, თუ როგორი იქნება „მაკბეტი“ სამყარო“, ჩვეულებისამებრ ჰიპოთეტურ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ ის, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობდა, ჩვენს ცნობიერებაში გარდაუვალი ნგრევისათვის

იყო განწირული და, რა ვასაკვირია, რომ თეატრი და კინემატოგრაფი თავისებურად „აჩქარებდნენ“ საწადელი მერმისის დადგომას და აწმყოს მისი სრული დაცემისა და გაცამტვერების სიმბოლურ სცენებში უმკაცრესა და გარდაუვალ განაჩენს უცხადებდნენ. ვასახსენებლად ელდარ შენგელიას „ცისფერი მთების“ ფინალიც კმარა: მოუვლელი და საყრდენგამოცლილი შენობის დაწვრევა გია ყანჩელის მუსიკის ნელი და ხვევრდოვანი პანკების თანხლებით.

სამყარო, რომლის წიაღში და რომლის საპასუხოდ იქმნებოდა ეზოპეს ენით შექმნილი ნაწარმოებები, მართლაც, დაინგრა. ჩვენს განთავისუფლებას ყოვლისშემძლე უხილავი ურჩხულისაგან ლანსელოტი არ დასჭირვებია. მან თვითონ განუტევა სული და თავად დაუდო ბოლო თავის თავზე ზღაპარს.

ბუნებაში არარსებული, თავისი საკუთარი, მოგონილი კანონებით მცხოვრები, ჩინური კედლით შემოღობილი ზღაპრული ქვეყნის მკვიდრნი, ჩვენ, უცაბუდად, იმ ღია და თვალუწევდნელ ოკეანეში აღმოვჩნდით, რომლის სახელი ცხოვრებაა, ნამდვილი ცხოვრება — მთელი თავისი უკიდევანო შესაძლებლობებით, არსებობისათვის უმკაცრესი ბრძოლის კანონებით, თავისი მდიდრებით, თავისი მათხორევრებით... ცხოვრება, რომელშიაც საკმარისია ერთხელ მაინც შეყოვნდე და მიღლა

ვრი მორევი წამსვე ჩავითრევს ფსკერზე, თითქოს არც კი ვიარსებო... ოკეანის ზედაპირზე კი არაფერი შეიცვლება...

რობერტ სტურუას თეატრალური ხომალდი (ან იქნებ — კილობანი) თავის გზას მანც განაგრძობდა. მას უკვე აღარ ემუქნებოდა მძლავრი იდეოლოგიური გოლფსტრიმი. შორს, უკან დარჩნენ ოდესღაც ძნელად გადასალახი ცენზურული ბარიერები. პროკურატუსთან შეხვედრაც არ ელოდა — იმ არც თუ ისე სამიმ მოხელესთან, მარჩენალი ხელისუფლების უშიშროებაზე რომ ზრუნავდა მუდამ... მაგრამ კურსი, რომლითაც იგი ეხლა მიცურავს, ბევრად უფრო სასიფათოა. იდეოლოგიური „ბადეებისაგან“ განთავისუფლებულ ღია სივრცეში ძალზე ძნელია აღლო აული ახალ დროებს, მითუმეტეს „უდროისას“, რომელმაც ბინძურ წყალს ცხოვრების არა ერთი ჰემმარიტი ფასეულობაც გადააყოლა... მისი ტრიუმი ძველი მარაგოაა სახვე... მის ფიცარნაგზე ხან ნაცნობი რეკვიზიტის დეტალები გამოჩნდება, ხან აღედრდება ნაცნობი მუსიკალური თემა და ჩვენს გულებს ნოსტალგიური სევდით აავსებს... ვემბანზე უკვე ნაცად მხატვრულ ხერხებსაც მოვკრავთ თვალს და იმ კირებსაც, ძალაუფლების ყინით აყოლილ არაერთხელ რომ გაუღვიათ ჩვენს თვალწინ... და ზოგჯერ, 90-იანი წლების პირველ ნახევარში, საასალწლო საჩუქარით, მოულოდნელად, „კავკასიური ცარცის წრე“ ცხადდებოდა, საკულტო სპექტაკლი-წარმოდგენა, რომელიც აქამდე მტკიცედ ინარჩუნებს რუსთაველის თეატრის მხატვრული „ნორმისა და მიუღწეველი ნიმუშის“ სტატუსსა და მნიშვნელობას...

ერთი შეხედვით, 90-იანი წლების I ნახევარის სპექტაკლებს შორის აპრობირებული თემებისა და მხატვრული ხერხების ნაცნობობა ყველაზე მკაფიოდ „მაკბეტში“ შეიმჩნევა, ისევ ტახტისათვის ბრძოლა... საწადელი გვირგვინი ისევ ხელიდან ხელში გადადის და ერგება იგი ისევ ყველაზე სასტიკს, მარდსა და ცბიერს... თანამე-

დროე შინელებში გამოწყობილი ადამიანები ერთმანეთს მახვს უკებენ და მხოლოდ თვითონვე ხდებიან საკუთარი მხატვრობის მსხვერპლნი... და მიუხედავად ამისა, საერთო ამ სპექტაკლსა და ადრინდელ შექსპირულ სპექტაკლებს შორის არც თუ ისე ბევრია... ისინი ორ სრულიად განსხვავებულ, სამუდამოდ ერთმანეთისაგან გამობილ, სამყაროებს ეკუთვნიან და თითქოსდა უზარმაზარი დროისა და სივრცით არიან დაშორებულნი...

„წარღვამდელი“ პერიოდის შექსპირული სპექტაკლები გამსჭვალული იყო „რიჩარდობისა“ და „ლირობის“, როგორც საუკუნეებში განმეორებადი სოციალური მოვლენის მხილების პათოსით. მოქმედი პირნიც უფრო ამა თუ იმ ანტისოციალური ან ანტიჩინებობრივი ძალის მხატვრულ პერსონიფიცირებას წარმოადგენდნენ, ვიდრე ღრმა, წინააღმდეგობებით აღსავსე, ძლიერი ვნებებითა და სწრაფებით შეპყრობილ შექსპირულ პერსონაჟებს. ამ სპექტაკლების ატმოსფეროში მაყურებელს უნდა შეეგრძნო კაცობრიობის მიერ საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი ის უზარმაზარი უარყოფითი ენერგია, რომელსაც ყოველ წამს შეეძლო მიეყვანა მსოფლიო ტრაგიკულ ფინალამდე. სცენოგრაფია ძვიდაწვე წარმოადგენდა სპექტაკლის ძირითადი იდეის თითქმის ამომწურავ დახასიათებას. თამაშდებოდა ერთი და იგივე სიუჟეტური ხაზი — აღმიანისმავგარი მაქციების ძალაუფლების მწვერვალისაკენ მსვლელობა და ამ გზაზე ძალადობისა და სისასტიკის სრული განუკითხაობა... „რიჩარდ III“ წარმოადგენდა ამ პროცესის ერთ-ერთ საკანძო ეპიზოდს, „ლირი“ — მისი კვანძის ლოგიკურ განსნას.

ასეთი უღმობელობა თავისი თანამედროვეების მიმართ და ამასთან ერთად მოელი კაცობრიობის მიმართ, ამავე დროს, ჰემმარიტი პუშკინის საფუძველზე იყო აგებული... ასე მკაცრნი ჩვეულებით სამებრ მშობლები არიან თავიანთი შვილების მიმართ, — ბრძენი მშობლები... ყოვლისშემძლე სიკეთის თემა არც ერთხელ

არ ავლერდა სტურუას შექსპირულ სპე-
ტაკლებში. სამაგიერო მიეზლო ყველას
— რიჩარდს, ლირს და მათ შემყურე მაყურე-
ბელსაც. მაგრამ ამ ზნეობრივ იმპერატივი-
ში, ამ უღმობელ დიდაქტიკაში იმაღე-
ბოდა რწმენა იმისა, რომ ოდესღაც სიკეთე
და საღი აზრი მაინც გაიმარჯვებს და „სა-
სტიკი თეატრი“ ამაში თავის როლს შეას-
რულებს.

სადაც, თავისი არსით, ეს იყო უტოპი-
ური თეატრი, რომელიც ქადაგებდა რა ძა-
ლადობის სამყაროს დანგრევას, ამავე დროს
არ სვამდა კითხვას — მერე? მერე რა მო-
ხდება? სამყარო მართლაც დაინგრა. დაინ-
გრა არა მსოფლიო ბოროტების იმპერია,
რომელსაც საბოლოო ჯამში უმიზნებდა
რევისორი შორისმართული შექსპირული
ქვეყნებებით, არამედ მხოლოდ ის მისი ნა-
წილი, რომელმაც 80-იან წლებში უკვე
მოასწრო დანგრევა სხვა არაშექსპირულ
სპექტაკლში „კონცერტი ორი ვიოლინი-
სათვის აღმოსავლური საკრავების თანხ-
ლებით“ (1985).

ნამდვილი ნგრევა თეატრალურ „ნგრე-
ვაზე“ ბევრად უფრო სასტიკი და უღმო-
ბელია. და ისევ, თავისი არსით მაღალი
იდეის ხორცშესხმას თან მოჰყვა ძალადო-
ბა, სისხლი და მძათაქველეობა... და და-
დგება დრო, როდესაც თვითონ რევისორი
ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში გაიმეორებს
ჯეფერსონის სიტყვებს, რომ დემოკრატია
ის ზეა, რომელიც ადამიანთა სისხლით ვრ-
წყდება და დაინახავს ამაში იმ ტრაგიკულ
კანონზომიერებას, რომელსაც მრავალი
ისტორიული პარალელი ამტკიცებს, მათ
შორის ჩვენი სინამდვილაც. მის გარშემო
აბოზოქრებულ ნამდვილ ცხოვრებაში იგი,
ისევე როგორც ყოველი ჩვენთაგანი, დაი-
ნახავს ნამდვილი სიძულვილითა და ღვარ-
ძლით და, ამავე დროს, ნამდვილი განცდი-
თა და ტანჯვით აშლილ ადამიანურ სახე-
ებს და იგი უკვე ვეღარ მიმართავს ამის
განსაკითხავად აბსტრაქტულ კატობრიო-
ბას... მისი გული მოღებმა... ჩვენს და სა-
კუთარი თავის წინაშე იგი დასვამს უჩუ-
ლეს ფილოსოფიურ კითხვებს: ადამიანის
ცხოვრებისა და სიცოცხლის არსზე, მარად
ადამიანურ ფასეულობებზე, სიკეთისა და
ბოროტების ფატალურ თანაურთიერებობა-

ზე, იმაზე თუ ვინ ან რა არის ადამიანი...
„ორფეხა ცხოველი“, ლირის თქმისა არ
იყოს, თუ „ქმნილების გვირგვინი“, გეტე
გორც ამას ჰამლეტი იმედოვნებდა... კი-
თხეებს, რომელთა ამოსახსნელად მხატ-
ვარს მხოლოდ ერთი დრო ეძლევა, და ეს
დრო მარადისობაა.. მის კიდობანზე რთუ-
ლი ლაბორატორიული სამუშაოები მიმ-
დინარეობს... თავისებური თეატრალური
აქტივია, რომელიც ახლა ერთ ნადულში
აერთიანებს ცუდსა და კარვს, სიძულვი-
ლსა და შეწყალებას, სიზმარსა და რეალო-
ბას, სიცოცხლესა და სიკვდილს და ეძებს,
ეძებს იმ „ფილოსოფიური ქვის“ ტოლ-
ფას იდეას, რომელიც ყველაფერს აგვიზ-
ნის, ყველაფერს თავის ადგილზე დააყე-
მნის, შეგვაკავშირებს, მარადიული ჰუმ-
მარიტებების ნამდვილი არსის შეცნობაში
დაგვეხმარება და ზნეობრივ საყრდენებსაც
მოგვაძებნინებს... იქნებ.

მას გამოჰყავს გრუშე „კავკასიური ცარ-
ცის წრის“ ზღაპრული პირობითობიდან და
„სეჩუანის“ სასტიკ რეალობაში უკრავს
თავს.

„მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხსო!..
მხოლოდ მაშინ, 90-იანი წლების დასაწყე-
სში, გაიხსნა ჩვენთვის შეზარხოშებული
მღვდლის ამ თითქოსდა უაზრო შეძახი-
ლის ნამდვილი აზრი, ომისშემდგომი მშვი-
დობა, წარღვნისშემდგომი მოჩვენებითი
სიმშვიდე, ახალი ომის, ჩვენი არსობის
პურისათვის ყოველდღიური ომის დასა-
წყისი — აი, მარადიული ჰუმარიტებო-
სათვის ყველაზე სახიფათო სიტუაცია.
იგი თავის შორალს ჰქმნის და თავის ღმე-
რთებს, ღმერთებს, რომლებსაც საკუ-
თარი ცნებების შეცვლა შეუძლიათ, რომ-
ლებსაც ადამიანებზე თე ეშინიათ უღმო-
ბელი სინამდვილისა და ადამიანებზე თე
წმყონი არიან მასში გამეფებული უსამა-
რატლობისა და სისასტიკის წინაშე.

ინო კასრადის შენ-ტე მართლაც უაღ-
რესად სათნო და გულუხვია. მას უღიჯკი
მოთმინებისა და შეწყალების უნარი გააჩ-
ნია. მაგრამ მისი სიკეთე ძალზე შორსაა იმ
აბსოლუტისაგან, რომელიც ადამიანს წმი-
ნდანად აქცევს და სხვებისათვის სამაგა-
ლითო გმირობას ჩაადნინებს. იგი კეთი-
ლი ადამიანია, სხვებთან შედარებით კე-

ბოლო... სამყაროს შეცვლისათვის კი ეს ძალზედ ცოტა... მისი სიკეთის ფარდობითობა თითქმის თავიდანვე იგრძნობა სპექტაკლში. შუი-ტა ცოცხლდება შენ-ტეში ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე იგი მის, ასე ვთქვათ, მატერიალიზაციას მოახდენს... მისი „ჩანასახი“ მკრთალად, მაგრამ მაინც გაკრთის დროდადრო — შენ-ტეს მზერაში, პლასტიკაში... ეს მას არც მომხიზველეობას უკარგავს, არც სხეულისაგან გამოჩნეულობას, მაგრამ ასეთს, მას უკვე აღარ ძალუძს განასახიეროს ის სიკეთე, რომელიც სამყაროს გადარჩენას დაუდო საფუძვლად 2000 წლის წინათ ნაზარეთელმა კეთილმა ადამიანმა.

სპექტაკლის ფინალში ღმერთები ელვისებური სისწრაფით მოქუსლავენ ცოდვილი დედამიწიდან და კეთილ ადამიანს მართო ტოვებენ მისთვის გადაუწყვეტელი დილემის წინაშე. მაგრამ ხომ უნდა იყოს რაიმე გამოსავალი? იკითხავს ბრესტთან მსახიობი, როგორი? სხვა გმირი? სხვა სამყარო? იქნებ სხვა ღმერთები, იქნებ საერთოდ ღმერთების გარეშე? რ. სტურუასათვის პასუხი აქ სავსებით ნათელია: გამოსავალი სხვა ადამიანშია, სეჩუანელ ახალ ადამიანში თუ მისი სული ისეთივე წმინდა და უბიწო იქნება, როგორც სპექტაკლს ფინალში წყლის გამყიდველ ვანგის მიერ პაერში ატუორცნოლი ახალდაბადებული ჩვილის არტახები.

„სიკეთისაკენ მხოლოდ კეთილი გზები უნდა ვეძიოთ“ — ამბობს ბრესტი. და თუ ეს არ მოხდება, ჩვენს სამყაროს საშველი არ დაადგება, რატომ ხდება, რომ ქვეშაირი სიკეთის მავალითებით აღტაცებულნი, ჩვენ ასე უძღურნი ვართ მივსდითო მათ ჩვენს საყოთარ ცხოვრებაში? და ამ ჩვენს უძღურებაში ადვილად ვუშვებთ აზრს, რომ სიკეთე მართლაც შეიძლება ბოროტების წყაროდ იქცეს, ბოროტებამ კი მოულოდნელად კეთილი ნაყოფი გამოიღოს.

„ყოველთვის ბოროტის მსურველი და მხოლოდ სიკეთის შემქმნელი“... მეფისტოფელის ეს გამოხატულება გოეთეს „ფაუსტიდან“ საფუძვლად დაედო მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთ ბრწყინვალე სახეს — მიხეილ ბულგაკოვის უსიმპათიურეს ვოლანდს... მაგრამ არა მართო ეს მოზი-

ზლავი და ერთბაშად მაცდური პარადოქსი, არამედ სავსებით რეალური ისტორიულ პიროვნებებზე იკითხება ამ წყვედიან მთა უფეში და მათ შორის (ყველაზე მეტად) ის ადამიანიც, რომლის განსაკუთრებულმა ქარიზმამ არა ერთი მისი დიდი თანამედროვე მოხიზლა და აიძულა დაეშვა მის საქმეებში ამ ორი ურთიერთგამომრიცხავი საწყისის თანაარსებობა. რამდენმა დაინახა მის სისასტიკეში ის ისტორიული აუცილებლობა, რომელიც მომავალი თაობების კეთილდღეობას უზრუნველყოფს... პასტერნაკი მასთან სიცოცხლესა და სიკვდილზე საუბარს ლამობდა... ბერნარდ შოუმ მასში ჯარისკაცისა და სასულიერო პირის ოვი-სებათა იშვიათი ნარევი დაინახა...

„ეშმაკი თამაშობს ჩვენი, როდესაც ჩვენ სწორი აზროვნების უნარს ვკარგავთ“ (მერაბ მამარდაშვილი).

რ. სტურუას „მაკბეტში“ ეს აზრი მტკიცდება მორიგი მძლავრი „სამეულის“ თანამონაწილეობით. თუ „სეჩუანში“ ღმერთებმაც კი დაუშვეს კეთილი მიზნებისათვის სიკეთისა და ბოროტების კოპერირების შესაძლებლობა, „მაკბეტში“ მათ ანტიპოდებს სავსებით თამამად შეუძლიათ განაცხადონ, რომ „კეთილსა და ბოროტს შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“ და ბრწყინვალედ დაამტკიცონ ეს თეზა მათ მიერ დაგეგმილი და ჩატარებული ექსპერიმენტით.

„მაკბეტში“ რობერტ სტურუა უკვე აღარ ცდილობს თავზარი დაგვეცეს სამყაროს წგრევისა და ღბობის შემზარავი სურათებით. არც ადამიანთა მოღმის ცოდვებისათვის აუცდენელი შურისგების მოლოდინს ბადებს მისი მესამე თბილისური შექსპირი. მიმართავს რა ისევ ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემას, იგი მთელ თავის ყურადღებას ამხვილებს საწყისთა საწყისზე, ადამიანზე და მას, ერთადერთს უძღვის მისდამი უსახდვრო შეცოდებით გამსჭვალულ ქმედებას.

„ჩვენ გვინდა ფსიზელი თვალთ შევხედოთ ჩვენს გმირს. ეს იქნება სპექტაკლი ადამიანის ტანჯვაზე. მის სევდასა და სინანულზე, ტყუილად და უაზროდ განვლილ ცხოვრებაზე; იმაზე თუ როგორ ვკლავთ ჩვენ ყოველწამიერ ჩვენს საუკეთესო ზრახვებსა და იმედებს, დაუფიქრებლად ვზარ-

ჯავთ და ვანიავემთ ღმერთის მიერ ნაბო-
ძებ სიმდიდრეს, არაფრად ვაგებთ ჩვენს
ნამძვილ მოწოდებას და სიკეთის მაგივრად
ბოროტების მორევში ჩავედივართ ისე აღ-
ვილად, თითქოს რაღაც უხილავი ძალა
გვიბიძგებს მისკენ“.

ამ სიტყვებით 1983 წელს რობერტ
სტურუამ განსაზღვრა „მეფე ღირის“ და-
დგმის მთავარი იდეა. 4 წლის შემდეგ გა-
ნსხორციელებულ სპექტაკლში კი პირველ
პლანზე ადამიანთა ცოდვებითა და უბიწოე-
ბით დანადგმული სამყაროს მოდელი გამო-
იკვეთა. იდეური ჩანაფიქრის გლობალური
მასშტაბების ფონზე ერთობ დაიჩრდილა
ღირი-ადამიანის ტრაგედია. რამაზ ჩხი-
კვაძის ღირი უფრო მის გარშემო მძინე-
ვარე ბოროტების — სამეფოს დემიურგად
აღიქმებოდა და ის უბედურებანი, რაც მას
თავს დაატყდა, ვერ გაუტოლდებოდა მის
მიერ დატრიალებული ტრაგედიის საშინელ
შედეგს — მის სამეფოში ნაგულისხმევი
ქვეყნიერების დაღუპვას.

„მაკბეტ“ რობერტ სტურუას ყველაზე
სრული ცდაა შექსპირის ტრაგიკული მასა-
ლის საფუძველზე ხორცი შესახსნ 1983
წელს დასმულ საკითხებს. ამ სპექტაკლში
ადამიანის სულიერი გადაგვარება და სიკ-
ვდილი აღიქმება არა ნაკლებ ტრაგიკულ
მოვლენად ვიდრე სამყაროს ჰიპოთეტური
ნგრევა და ვაცამტვერება.

თუ ჩვენ მოვხსნით ჰიესას მის „სლაპ-
რულ შრეს“, იმ „უხილავს“, რაც შექსპი-
რის მიხედვით თითქოსდა უბიძგებს მაკ-
ბეტს ბოროტებისაკენ, ეს მაინც არ მოაკ-
ლებს მას იმ პირად თვისებებს, რომლებიც
საკმარისად ძლიერი „ბიძგების“ შესაძლე-
ბლობას შეიცავენ — მის პატივმოყვარე-
ობას, მის ამპარტავნობას, რწმენას იმისა,
რომ ბრძოლაში გამარჯვება მას მეფობი-
საკენ გზას გაუხსნის, რაოდენ სისხლიანიც
არ უნდა გამოდგეს ეს გზა. აღქაჯებმა
მხოლოდ უწინასწარმეტყველეს მას დი-
დება, დაარწმუნეს, რომ მისი ფარული
ნატურები აუცილებლად აღსრულდება. მო-
მავალი „სერიული მკვლელობების“ გეგმა
ხომ მისი საკუთარი ქმნილებაა, ისევე რო-
გორც მისი განსხორციელების მეთოდები.
მაგრამ ჩაიდენს რა თავის პირველივე
მკვლელობას, იგი აღმოაჩენს, რომ ბრძო-

ლის კანონები მშვიდობისას არ მოქმედე-
ბენ, რომ ახლა იგი მკვლელობა მხოლოდ...
და თავის გადასარჩენად ბოროტების
გზა აღარა აქვს. მასში იღვიძებს სინდის-
ლი, სასჯელის შიში... იგი სრულ სიმარ-
ტოვეში რჩება თავისი სინდისის, თავისი
ოდესღაც ღირსეული წარსულის წინაშე.
ეს არ აძლევს მას საშუალებას დატკბეს
თავისი სისხლიანი გამარჯვებებით და მი-
უხედავად ამისა იგი უკვე ვეღარ ჩერდება,
ვერ სვამს წერტილს და სულ უფრო და
უფრო ღრმად იძირება „ბოროტების მო-
რევში“.

თუ შექსპირის მაკბეტს არც თუ ისე აღე-
ლევს საკითხი „იმქვეყნიური დასჯის“
შესახებ, ზაზა პაპუაშვილის გმირისათვის
კითხვა — თუ რა მოელის მას სიკვდილის
შემდეგ, „და მე სად გამეღვიძება?“ (რე-
ჟისორის მიერ ჩართული ფრაზა) ერთ-ერ-
თი ყველაზე მტკივნეული კითხვაა და ამით
სპექტაკლში კიდევ უფრო გაღრმავებულია
მისი დანაშაულისა და სასჯელის ზომა. სა-
კუთარი სისასტიკით შეცბუნებული, სინდი-
სის ქენჯნით დატანჯული, იგი მაინც ჯი-
უტად და მეთოდურად აგრძელებს საკუ-
თარ თავში ადამიანის ჩაკვლას. თანდათა-
ნობით, თითქოს გემოს გაუგებსო, მასში
იღვიძებს ბოროტებისაკენ განსაკუთრებუ-
ლი, ახლა უკვე დაუოკებელი ლტოლვა.
თუმცა აღუქანის მკვლელობის შემდეგ იგი
თვითონ უკვე აღარ ისვრის ხელებს, მკვლე-
ლებს „ქირაობს“. ეს სცენა სპექტაკლში
ექსცენტრული რეპრიზის სტილშია გადა-
წყვეტილი. უნარული კონტრასტი აქ სრუ-
ლიადაც არ ნიშნავს ტრაგიკული სიტუაცი-
ის ფარისის განზომილებაში ვადატა-
ნას. იგი გმირის ცნობიერებაში მომხდა-
რი უკვე შეუქცევადი ზნეობრივი გა-
დაჯიშების აღქმას უმძაფრებს მაყურებელს,
მკვეთრად წარმოაჩენს ზღვარს ძველსა და
ახალ მაკბეტს შორის და გროტესკულ ფე-
რებსა და ფორმებში, თითქოსდა გამადიდე-
ბელი შუშის ქვეშ ცხადად დაგვანახებს თუ
რა ძალით იფეთქა ამ „ახალ“ ადამიანში
ბოროტმოქმედებისა და პირმოთნეობის ფი-
ნმა, რა ვირტუოზულად ფლობს იგი ახ-
ლა ადამიანთა მოთვინიერების, საკუთარ
„თამაშში“ მათი ჩათრევის აქამდე მიძინე-
ბულ ადლოსა და უნარს.

ამავე დროს, თავად ზაზა ჰაპუაშვილის თამაშში ფსიქოლოგიურად ზუსტად და თანმიმდევრულადაა წარმოჩენილი გმირის სულიერი დაკნინების პროცესი. სასცენო ქმედების მსვლელობაში იგი სულ უფრო და უფრო ნაკლებად მოგვაგონებს ყოფილ მაკბეტს — მამაც მეომარს, ლედი მაკბეტის მგზნებარე შეყვარებულს... თანდათანობით ქრება მასში ადამიანური ღირსების, სხვებისაგან გამორჩეულობის შეგრძნება. საკუთარი თავისადმი პატივისცემა, იქონიება რა ბოროტებითა და სიძულვილით, აგრესიული თვითდაპყვიდრებისაკენ სწრაფვით იცვლება.. და სულში გაჩენილი სიცარიელე ივსება შიშით, დაუცხრომელი შიშით, რომელსაც იგი ჯამბაზობით, ქვეშევრდომებთან ძმობიპობადა დაუფარავი ცინიზმით ნიღბავს. და თანდათანობით მის სულს ეკვეთება ყველაფერი ის, რაც ჯერ კიდევ რჩებოდა მასში ადამიანური — სინდისი, სიყვარული და ბოლოს შიშიც. მიიღებს რა კუდიანებისაგან „დაუსჯელობის სიკვლს“, იგი აღვირს ახსნის ყველა თავის ქვენა გრძობასა და ინსტინქტს.

კორნაციის სცენაში მის მედიდურ გამოსვლას პენდელი ახლავს. რიჩარდის „ამაღლებას“ ბახი უძღვდა. „ავე მარიას“ ქეშმარიტი სიღიადე აქ მოჩვენებითი სიღიადის ფარსულ სარჩულს ამხელდა. „მაკბეტში“ პენდელის მუსიკის მაყორული პანგები და გვირგვინის ბრქვეიალი ამ ზეიმისათვის გადახდილი ფასის ტრაგიკულ არათანაზომიერებაზე მეტყველებს და ადამიანური დაცემის სიღრმეს მიგვანიშნებს. აქვე ევენებიათი ქუდით მორთული მასხარა (დავით უფლისაშვილი) დაძრწის — მაკბეტის ერთ-ერთი ბოლო მონოლოგის გაცოცხლებული მეტაფორა, „ცხოვრება-ტაკიამასხარა...“ „სულელის ენით მოთხრობილი ამბავი“... უაზრო მანქვა-გრეხით იგი თავის ნამდვილ ფასს ადებს მის ფუჭად და უღირსად ვანვილილ ცხოვრებას. უფრო სახიერად ეს აზრი გამოიხატა სპექტაკლის II აქტში, მაკბეტის „ბედის გარდატეხის“ სცენაში. აქ მაკბეტი უკვე თვითონ წარმოადგენს მის მიერ შექმნილი პოეტური ტროპის ხილულ განსახიერებას. მთელი მისი სამფლობელო ჰაერში გაკიდებული ბალანსური ტახტის ზამამდე

არის შეკუმშული. მაგრამ თვითონ კიდევ ყოვლისშემძლე მაკბეტად თავს და, მიწასა და ცას შორის დული, კრულვასა და წყევლას თავის მოწინააღმდეგეებს. სწორედ აქ დაეწევა მას ცნობა ლედი მაკბეტის სიკვდილის შესახებ. აქვე გაიგებს იგი, რომ „ბიჩინამის ტყე“ დაიძრაო და, აქამდე ჩამკვდარი შიში გაღვიძება. ლედი მაკბეტის დაკარგვით აღძრული ტკივილი და „ამქვეყნიური დასჯის“ შიში მისი „გაღვიძების“ საწინდარი გახდება. იგი დაეშვება მიწაზე, ჩამოვა ტახტიდან, გადაბიჯებს კუდიანების მიერ შემოსაზულ „მაგიურ წრეს“ და იმ მყარ ნიშნავს ადგამს ფეხს, რომელზედაც მაკბეტი-მკვლელის ბოროტომედებაზე პასუხს მაკბეტი-მომომარი აგებს.

„სიკეთე ძილშიც სიკეთეა“ მტკიცდებოდა 1993 წელს დადგმულ სპექტაკლში, კალდერონის „ცხოვრება-სიზმარში“. კუდიანებით მოგვრილ ძილში ჩადენილი ბოროტება ცხადშიც ბოროტებად რჩება, ოღონდ მის საზღაურად უკვე რეალური ფასის გადახდაა საჭირო.

„რიჩარდ III“-ში გმირის შინაგანი სამყარო ჩვენთვის მთლიანად ჩაკეტილი იყო. მხოლოდ შექსპირული ტექსტი ანიჭებდა მას პიროვნულ უპირატესობას. მის გარეშე იგი ივივე „კალიბრის“ მედროვედ აღიქმებოდა; როგორც ყველა მის გარშემო მყოფი — მოწინააღმდეგე და მომხრე. და იმარჯვებდა იგი იმიტომ, რომ სხვებზე უფრო მარჯვე, სასტიკი და ცინიკური აღმოჩნდა. მაგრამ მისმა ნამდვილმა ისტორიულმა პირველსახეებმა — დიდა ტირანებმა და დიქტატორებმა ადამიანთა მოდგმისადმი თავიანთი მიკუთვნების არაერთი უტყუარი მოწმობა დაგვიტოვეს. ეს ჩვენ საშუალებას გვაძლევს „შევვხოთ“ მათ ჩვენს წარმოდგენაში და დავრწმუნდეთ, რომ ისინი ცოცხალი ადამიანები იყვნენ და არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო მათთვის, ჩვენ ვიცით, რომ ნერონს თავის მსხვერპლთა ხილვები სტანჯავდა, რომ იონე მრისხანე დროდადრო მკაცრი თვითდასჯით ცდილობდა საკუთარი ცოდვების მონანიებას, რომ „პატარა კამრალს“ პერტოვ ენგიენელის სიკვდილი უშმაავდა სიცოცხლეს. შეიძლება ითქვას

სტალინის ღამისთევები თანამმართველემთან ერთად ასევე საკუთარ თავთან მართოდ დარჩენის შიშით იყო განპირობებული. და ამავე დროს ყოველი მათგანი უნიკალურ ადამიანურ ეგზემპლარს წარმოადგენდა.

რ. სტურუას „მაკბეტი“ საშუალებას გვაძლევს, ასე ვთქვათ, „ცოცხლად“ წარმოვიდგინოთ ფაქიზი სულიერი კონსტრუქციის მქონე, ტანჯული—ბოროტმოქმედის ისტორიაში ეს ძალზედ გავრცელებული ფენომენი. ამასთანავე სწორედ შექსპირის მაკბეტის „ეპილოგებში“ — მისი განუყოფელი სულიერი სამყაროთი, მისი გამბედაობითა და რეფლექსიით, მის ცნობიერებასა და ქვეცნობიერებაში დაბუდებული ხილვებით — წარმოადგენდა სპექტაკლის შემქმნელთა მთავარ მიზანს. ზაზა პაპუაშვილის სამსახიობო ბუნების საფუძველს სწორედ გარდასახვის, გმირის სულიერი სამყაროს შეცნობისა და გათავისუფლების ნიჭი განაპირობებს. და სწორედ ამ უნარის გათვალისწინებით, მსახიობთან მკიდრო თანაზროვნებასა და თანამშრომლობაში იქმნებოდა რუსთაველის თეატრის „მაკბეტი“. მოქმედების ადგილისა და დროის პირობითობა, სპექტაკლის ირეალური „არე“ არც ერთი წამით არ არღვევენ გმირის სახის ფსიქოლოგიურ მთლიანობას, მისი სცენური განვითარების ლოგიკას, მის ადამიანურ დამაჯერებლობას. „კინკები“ და „აირდილები“, სპექტაკლი ეს სრულფასოვანი მონაწილენი, მაკბეტთან შეხებისას მისი, ძალაუფლების წადილით აღგზნებული გონების, მისი დაფარული ფიქრებისა და ფანტაზიის ნაყოფად აღიქმებიან. ყველაზე მკაფიოდ მათში აისახება მისი დაუძლეველი შიში, ქვეცნობიერი სწრაფვა — მოხსნას თავის სულს მისთვის აუტანელი ზნეობრივი ტვირთის მცირე ნაწილი მიიღოს და „გადააბრალოს“ იგი უხილავ, მასზე მძლავრად ზემოქმედ „თანამესაქმეებს“.

რაც შეეხება სპექტაკლის ფანტასმაგორიულ შრეს, იგი აქ თავისებურ ფილოსოფიურ „ზედნაშენად“ აღიქმება. სწორედ მასში ჩაქსოვილი ის მარადი, დღემდე ამოუხსნელი კითხვები, რომლებზედაც პასუხის გაცემა ბოლომდე ვერც შექსპირის დრომ შეძლო და ვერც ამ დრო-

ზე უფრო ხშიერმა და გამოცდილმა დღევანდებლობამ. ეს კითხვები ეხება ჩვენს ყოფიერებას, ადამიანის სულის საფუძველს, ლოებებს, ამ სულის შეუცნობად კავშირებს იმ „სასწაულებრივ სამყაროსთან“, რომელიც, წმინდა ავეუსტინეს თქმით, ეწინააღმდეგება არა ბუნებას, არამედ ჩვენს — ძალზედ არასრულყოფილ წარმოდგენებს ბუნების შესახებ. კითხვების ეს კორიანტელი უნებლიეთ თვით მაკბეტსაც უსვამს კითხვას: კაცია-ადამიანი? სპექტაკლის მიხედვით პასუხი ერთნაირია: ქვეშაარტილად ადამიანია... და მთელი უბედურება სწორედ იმაშია, რომ იგი ადამიანია.

ფრედრიხ შელინგის თქმით, შექსპირი „მაკბეტში“ მრისხანე მსაჯულია და სჯის იგი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანს. ამ მხრივ ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი ყველაზე უფრო „შექსპირული“ სახეა მის წინამორბედ რუსთაველის თეატრის შექსპირულ გმირებთან შედარებით. მისი მამხილებელი არსი და მნიშვნელობა ხომ ძალზედ ახლოს დგას დიდი დრამატურგის ჩანაფიქრთან. შექსპირმა წარმოვიდგინა მაკბეტი მამაც, ბრძოლაში შეუპოვარ მეომრად, პოეტად, ფილოსოფოსად, დააჯილდოვა იგი უღრმესი სიყვარულის გრძობით და, აჩუქა რა ეს უიშვიათესი, ყოველ დროს ძვირად ღირებული პიროვნული თვისებები, სწორედ მათი საზომით განსაზღვრა მის მიერ ჩადენილი ბოროტების მასშტაბიცა და ამ ბოროტებისათვის მიზღვეული სასჯელის ზომაც. მაკბეტის საკუთარ თავთან ჰიდლიში, მის ყოყმანსა და ტანჯვაში მან დაგვანახა ის ურთულესი სულიერი მდგომარეობა, ის გარესამყაროსათვის დაფარული „ბალდამის დულილი“, რომელიც, შესაძლოა, თან სდევდა არა ერთი მსოფლიო მანშტაპის ავაზაკის გამარჯვებას მისთვის ყველაზე საშინელ ქიმერაზე — სინდისის ქიმერაზე.

ადამიანმა, რომელსაც „სჯიან“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე, დაიჯერა, რომ მან სხვა ადამიანებზე ბატონობის უფლება მოიპოვა. ამიერიდან ყველაფერი ის, რითიც ბუნებამ ესოდენ უხვად დააჯილდოვა, ბოროტების კონტექსტში მოქმედი, სასტიკ და დამანგრეველ ძალად იქცევა. განსაკუთრებით კი მისი უმდიდრესი წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნარი, პოეტური

სასეპეზოა და მეტაფორებით აზროვნების ნიჭი, რომლის ბადალი შექსპირს არც ერთი მისი გმირისათვის არ უბოძებია. მაკბეტის შინაგანი ბუნების ეს მხარე სცენაზე ვლინდება არა მარტო მის გამძაფრებულ გერმანობაში, მის უნარში დინახოს ის, რაც სხვებისათვის უხილავია, არამედ იმაშიც თუ როგორი შთაგონებით „დგამს“ იგი თავის ბოროტქმედებს. ბენკოს, შემდეგ კი მაკდუფის ოჯახის მკვლელობა კემშარიტი აღმაფრებით აღსავსე „დადგმებია“. როგორც რეჟისორი იგი გარედან ყურადღებით ადევნებს თავალს მისი ჩანაფიქრის განხორციელებას, და თავის სამსახირო ნიჭსაც დადასტურებს მკიერე ეპიზოდში შიკრიკის პატარა, მაგრამ საპასუხისმგებლო როლის ბრწყინვალე შესრულებით.

მაგრამ ყველაზე საშინელ „მაქციად“, ბოროტების ყველაზე ქმედით შექმედ და სულისჩამდგმელ ძალად ამ სპექტაკლში სიყვარული გვევლინება. თანაც მთელი თავისი არსითა და გამოვლინებებით ნამდვილი სიყვარული.

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი — ნინო კასრაძე — აქ კემშარიტად იდეალური წყვილია. მათი სულების უმჭიდროესი კავშირი მათ განსაკუთრებულ, ზოგჯერ უსიტყვო ურთიერთგაგებაში, ყველაზე ფარული და სანუკვარი სწრაფების მხოლოდ გუმანით გამოცნობის უიშვიათეს უნარშია წარმოჩენილი. ამ სიყვარულის სასცენო „დრამატურგის“ შექმნაში რობერტ სტურუა შექსპირის სრულფაფეობანი თანაავტორია. პიესის ტექსტში და ტექსტის მიღმა მან ამოიკითხა შესაძლებლობა წარმოადგინოს, უფრო სწორად, გააცოცხლოს სცენაზე ნამდვილად უკიდევანო გრძნობა. თავის სცენურ ხორცშესხმაში ეს სიყვარული გმირების პირველი გამოჩენისთანავე იწვევს ასოციაციას მსოფლიო ლიტერატურისა და თეატრის უკვდავ შეყვარებულეებთან. იმისათვის, რომ რაც შეიძლება სრულად გამოხატოს მისი „არამიწიერი“ ბუნება, რობერტ სტურუა ქორეოგრაფიულ პლასტიკას მიმართავს, მის კანონიკურ ფორმებს (ქორეოგრაფი ვია მარღანია). ტექსტი რომ მოვამოროთ იმ სცენებს, სადაც გმირები ჯერ გვეგავენ და მერე ახო-

რიცელებენ ღუნკანის (დავით პაპუაშვილი) მკვლელობას და დავტოვოთ მხოლოდ პირველი სტიკური ნახაზი, ჩვენ მივიღებთ მკვლელ გამომხატველ, მძაფრი ექსპრესიით აღსავსე პიესის ქორეოგრაფიულ ვერსიას, თავისებურ „მაკბეტ-სუიტას“ (ამგვარი ვერსიები უკვე იყო განხორციელებული პინა ბაუშის, იოჰანეს კრეისნიკის მიერ...), რომელიც ყოვლისშემძლე და უძლეველ სიყვარულს განასახიერებს.

ამ სიყვარულის საუკეთესო ჟამი ბოროტმოქმედებისათვის განკუთვნილი დროით ამოიწურება. სიყვარული კებავს ბოროტებას, და ბოროტებიც თავის მხრივ ანიჭებს მას განსაკუთრებულ, თავდავიწყებამდე მიმყვან სიმწვავესა და გზნებას... და შემდგომში, ამ ორი ადამიანის ენება უკვე ვერასოდეს ვერ გამოხატავს იმ სრულ სულიერ ერთიანობას, რომელიც ღუნკანის მკვლელობის ღამეს მათი სისხლსმოწყურებული ხელების სათუთსა და უნაზეს ჩაკონებაში გამოიხატა... ფინალში კი ჩვენს წინაშე ოდესღაც უსაზღვრო გრძნობის ნამსხვრევებია მხოლოდ. მისი აჩრდილი რამდენიმე წამით ლედი მაკბეტის სომნამბულურ ხილვებში გაიფრებ... ცდილობს რა მოამოროს ხელებს უხილავი სისხლი, იგი ისევ მაკბეტს, მხოლოდ მისთვის ხილულს, ელაპარაკება, აშოშმინებს და ეალერსება... და ამავე დროს რაღაცას ეძებს, რაღაცის გასხენებას ცდილობს. და ეს რაღაც მაკბეტის ის წერილი აღმოჩნდება, სადაც იგი ცოლს კუდიანებთან შეხვედრის ამბავს ამცნობს... და იგი ხევის მას, ნაკუწ-ნაკუწ, თითქოს ამ ქმედებას შეუძლია გააბათილოს ყოველივე მომხდარი, მართლაც უკუღმა დაატრიალოს მათი ბედის ჩარხი და თავის საწყისს დაუბრუნოს იგი.

ბოროტსა და კეთილს შორის ტოლობის ნიშანი სპექტაკლში უძლიერესი აბერაციის ძალას იძენს... და არა მარტო ზნეობრივი ნორმებისა. დარღვეულია დროთა ჩვეული დინება... სიხმრები რეალობაში იჭრებიან, სინამდვილე ზმანებად იქცევა, ყოფნა-არყოფნად...

ამ გამრუდებულ რეალობაში ჩვეულებრივი სარდაფი ბოროტი ძალების სა-

პარპაშო საწამებლად გადაიქცევა; სასაცილო, მანქა ბებრუცუნები მოულოდნელად მხეცებივით დაკრეპენ ეშვებს და თავისი მძლავრი ენერგეტიკით ვაკეაღს აუბნევენ ბრძოლაში ნაცად მეომარს; სხვადასხვა დროსა და ადგილას მომხდარი ამბები ერთმანეთთან თანამოქმედების უნარს იძენენ. ერთ-ერთ ასეთ „დოქტრინაში“ მალკოლმი (თემიკო კიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტისათვის სამაგიეროს გადასახდელად ემზადებიან, მათი მოქმედების ადგილის გასწვრივ მდებარე სივრცეში კი სასჯელი მას თითქმის დაეწია: იქ შიშით, სინდისის ქენჯნითა და სიყვარულის დაკარგვით განგმირული ლედი მაკბეტის აგონია თამაშდება...

მაკდუფის (მალხაზ ქერივიშვილი) ცოლის (ლელა ალიბეგაშვილი) და შვილის (დავით იაშვილი) მკვლელობის სცენა თავისი ინტონაციურ-პლასტიკური და ემოციური წყობით თითქოსდა ორ ურთიერთგამომრიცხავ განზომილებაში აღიქმება — სინამდვილესა და კომპარულ ზმანებაში. სინათლის შუქი მხოლოდ სახეებს გამოკვეთს სიბნელიდან. მათ ფეხით თაყვი ორმო რაღაცას საშიშსა და ამაზრუნეს მალავს. დედა-შვილი უგრძობლად, მექანიკურად წარმოთქვამენ შექსპირულ ტექსტს „მოღალატე მამების“ შესახებ, მათი ყურთასმენა კი მთლიანად იმ სიჩუმისკენაა მიმართული, საიდანაც ისინი გრძნობენ რაღაც შემზარავი, ადამიანის გონებისათვის აღუქმელი ძალის მოახლოებას. უკანა პლანზე, ლურჯ ბურუსში მაკბეტის შავი სილუეტი მოჩანს. სცენა ნათდება, მაგრამ სიზმარს ბოლო არ უჩანს. მაკბეტი ახლოსა... აი იგი უკვე მათ წინაშე... მაკდუფის შიკრივად მოაჩვენებს თავს, მოუწოდებს მალე მოშორდნენ აქაურობას, და თითქოს იმავე წამს ჩნდებიან მკვლელები, ისეთივე როგორც „რიჩარდ III“-ში — მხიარული, საქმიანი, მარდი მკვლელები... და გინდა გაიქცე და გასაქცევიც აღარსად არის...

რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“-სა და „მეფე ლირში“ მოქმედების ადგილი და დრო — კაცობრიობის ისტორიაა, დასაბამიდან დღემდე. რეჟისორის ნებით გმირები თავის სრულ მფლობელობაში

მოაქცევენ არა ინგლისს (რიჩარდი, ლირი მონდი), არა ბრიტანეთს (ლირი), არამედ მთელ სამყაროს და ამასთან ერთად პოვებენ უფლებას თვითნებურად განსახლებრონ მილიონობით ადამიანთა ბედი. მათი „განსხვებისა“ შექსპირული პირველსახეებისაგან, სასცენო აქსესუარებისა და დეტალების სემანტიკური დატვირთვა ჩვენს წინაშე უსასრულო დროსა და სივრცეს „ხაზავდა“, სადაც წარსული და დღევანდლობა მოასწავებდა სავსებით წარმოსადგენ მერმისს.

„მაკბეტში“ დროთა კავშირი არ არსებობს. პიბერეალისტური სიზუსტით აღდგენილი იატაკქვეშეთი თავისი საკომუნიკაციო სისტემებითა და მიღებით არაფერი განსხვავდება დიდი ქალაქის ასეთივე ცივი და ნესტიანი სარდაფ-თავშესაფრებისაგან თუ არა ალაგ-ალაგ მკრთალი სისხლისფერი ლაქები მის კედლებზე (მხატვარი მირიან შველიძე), ჩვენს წინაშე ის ადგილი, სადაც სიცოცხლეს, სხვის სიცოცხლეს, ივივე ფასი ადევს, რაც ავანსცენაზე ორმოში ჩაყრილ გაცვეთილ და ფუნქციადაკარგულ ძველმანებს. ლირისა და რიჩარდის განძარცვულ სამეფოებში მაინც იგრძნობოდა წარსულის ოდესღაც მწყობრი და პარმონიული სახე. „მაკბეტის“ სცენა-სარდაფს მესხიერება არ გააჩნია... სამომავლოდაც არაფერს გეკიპადის... სულიერების ყოველგვარ ნიშანს მოკლებული, ძალზე ცნობადი და კონკრეტული, იგი ამასთანავე თითქოსდა რეალობასთან მომიჯნავე, მისგან უხილავი კედლებით თავდაცული სამყაროა. სცენაზე ჩამოწოლილი თეთრი ამორფული მასა ირეალობის შეგრძნებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. და რა არის იგი? — სოლარისი? ადამიანზე ზემოქმედი კოსმიური გონება? ბირთვული ღრუბელი? ან შეიძლება ის მხამიანი ანაორთქლი, „ოზონის ხვერი“ რომ გააჩნდა ატმოსფეროში? მნიშვნელოვანია იგი არა მასში ჩადებული აზრობრივი ქვეტექსტით, არა ასოციაციათა უხვი კასკადით, რომელსაც თავის დროზე ბადებდა „რიჩარდისა“ და „ლირის“ სცენოგრაფიის ყოველი დეტალი, არამედ იმ უნებლიე სულიერი დღევით, საიდუმლოებასთან შეხებისას რომ დაგეუფლება, იმ, მხოლოდ ადღოთი და გუმა-

ნით ნაკარნახევი მიხვედრებით, რომლე-
საც ბადებს ჩვენში მისი ყოველი გარდა-
სახვა და ფერისცვალება, მისი სასცენო
სიერცეში არსებობის იდუმალი არსი, მისი
უხილავი კავშირი სასცენო ქმედების ყვე-
ლაზე მძაფრ და საბედისწერო კოლიზი-
ებთან.

სწორედ ამ, ბოლომდე გამოუცნობ ძა-
ლათან არის დაკავშირებული კუდიანე-
ბის დაბადებაც ამ სპექტაკლში. პირველ
სცენაში, ჯერ კიდევ მიწაზე გართხმული,
თითქოს უზარმაზარი გამკვირვალე გარ-
სით დაფარული ნაგვის შვავიანო, იგი მო-
ულოდნელად „ამოაგდებს“ თავისი შიგა-
ნიდან კონკეზში ვახვეულ, ვაუგებარი
სქესისა და ბუნების უცნაურ „სულდგმუ-
ლებს“... „დედაკაცები უნდა იყოს, მაგ-
რამ ეგ წვერი თითქოს სხვას მოწმობს“,
— ამბობს გაოცებული ბენკო შექსპირთან.
რ. სტურუას სპექტაკლში არანაკლებ გა-
ოცებულ ბენკოს შეეძლო ეთქვა: „მამაკა-
ცები უნდა იყოს, მაგრამ“... ყოველ
შემთხვევაში გიორგი გეგეჭკორისა და
ჯემალ დალანძის კუდიანთა მისა-
მართით. რაც შეეხება გურამ სა-
ლარაძის ეშმაკს — იგი აქ აშკარა ბერი-
კაცია, გუდიანი „ჯოჯო“, რომელსაც მისი
ძონძემისათვის სრულიად შეუფერებელი
აღბური ქული ახურაეს, ყურში კი მიხაკი
აქვს გარპობილი. ყოველივე ეს უნებლიე
ასოციაციას ბადებს ადამიანთა მოდგმის
დასაცინად და ასაგდებად საგანგებოდ გა-
მოწყობილ ვოლანდის ამაღასთან, იგივე
აზაზელოსთან, რომლის ისედაც უმცავსო
ფართომხრებიან პიჯაკს ზედა ჯიბეში
ჩაჩხერილი ნახევრადშემოდრღნილი ქათ-
მის ფეხი ამშვენებდა.

რომერტ სტურუას სპექტაკლში ბედი
მაკბეტის წინაშე წარსდგება არა „გრძნე-
ული დების“ ზღაპრული სახით, არამედ
სწორედ ადამიანური, დაკინებისა და გა-
დაგვარების განსახიერებით. და, ამავე
დროს, ეს მართლაც რომ უცნაური არსე-
ბანი (Weird Sisters) ჩვენს თვალში უფ-
რო სასაცილონი ჩანან, ვიდრე შიშის მო-
მგვრენი — თავისი სულელური ხითხი-
თითა და ჩიფჩიფით, მოულოდნელი პათე-
ტიკით, მედიდური პოზებითა და ჟესტე-
ბით, აშკარად თავის გემოზე შერჩეული
ხატოვანი ძონძებით... ზოგჯერ კი პატა-

რა მოხეტიალე დასაც მოგვაგონებენ, გა-
ნსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პროვიცი-
ელი ტრაკიკოსების მსგავსად მსცენებს
წინაშე „სათაგურის“ სცენას გაითამაშე-
ბენ — მისივე ყველაზე სანუკვარ ნატე-
რებს „გაახმოვანებენ“... „ეშმაკი თამა-
შობს ჩვენი“... და მის ფანტაზიას და
გამომგონებლობის უნარს ისევ ჩვენივე
ზნეობრივი სიბეცე და გაუთლელიობა
კვებავს...

მაკბეტის პირველივე გამოჩენა სცენა-
ზე არაფრით ჰგავს „რიჩარდისა“ და
„ლირის“ გმირების ბრწყინვალე თეთ-
პრეზენტაციებს, რომლებშიაც უკვე თავი-
დაწვე იყო გამოსატული მათი არსიცა და
მათი შემდგომი მოქმედების სრული პრო-
გრამა.

მაკბეტი და ბენკო-ლევან ბერიკა-
შვილი — სცენაზე პირდაპირ ომიდან გა-
მოდიან „გამარჯვებულთა მარშით“, ბრძო-
ლითა და წარმატებით გატარებულნი...
„რა უცნაური დღე იყო, ერთდრო-
ულად კეთილი და ბოროტი“, — გაიხსე-
ნებს მაკბეტი.

„ბრძოლაში კეთილსა და ბოროტს შო-
რის ზღვარს ვერ ვაარჩევ“, — მიუგებს
ბენკო.

ბენკოს ეს ჩართული სიტყვები აზრობ-
რივად ერთმებთან III კუდიანის—გიორ-
გი გეგეჭკორის—მიერ წარმოთქმულ მაგი-
ურ ფორმულას: „კეთილსა და ბოროტს
შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“. ბენკოს
ნათქვამი ამ ფორმულის კიდევ ერთი, და-
მატებითი შემაღგენელია, — დასტური
იმისა, რომ გრძნეული არც თუ ისე სცო-
დავს. ადამიანმა ხომ თვითონ, მის გაუ-
რველად, უკვე შექმნა ასეთი ზღვარის გა-
რეშე არსებული „ზონები“. მაგალითად
ბრძოლის ველი... და მაკბეტიცა და ბენ-
კოც სცენაზე გამოსვლისთანავე ამ სიტყ-
ვის სრული მნიშვნელობით „ეფლობიან“
კუდიანების ხროვაში. აღქაჯებთან შეს-
ვედრა მაკბეტს არა მარტო გაუმავრებს
მის წადილს, არამედ გადატანილი კომ-
მარის რეალობის უტყუარ მტკიცებასაც
დაუტოვებს ხელში — ერთ-ერთი კუდიან-
ის საშინელ ნადავლს — „მეზღვაურის
ცერს“. ამ ტროფეის იგი თილისმასავით
ყელზე ჩამოიკიდებს, როგორც ამქვეყნად

მისი სრული დაუსჯელობის ბტკიცე ვა-
რანტს.

ამ სასტიკი მეტაფორის არანაკლებ სა-
სტიკო ვარიაციებს შემდგომში სპექტაკლის
შოქმედ გმირთა ბოროტი ხელები წარ-
მოგვიდგენენ. ისინი ასევე მოულოდბე-
ლად გაუცხოებისა და დამოუკიდებლად არ-
სებობის უნარს იძენენ, თითქოს სამოქმე-
დო იმპულსს ცნობიერებისათვის ჯერ კი-
დევე შეუცნობადი სიღრმებიდან ღებუ-
ლობენ... და ზოგჯერ სწორედ ისინი, პი-
რველები, გვიმხელენ გმირთა გულებში
ღრმად ჩამალულ ზრახვებს. ღუნკანის —
დავით ბაპუაშვილის — თვალები, მისი
სიტყვები კავდორისადმი გულწრფელი სი-
ბრალებით არიან სავსე, მისი ხელები კი
ამ ღროს, თითქოსდა მისდა უნებლიეო.
ურიაკამი ჩაგდებულ გევამს ნავით სავსე
თხრილისაკენ მიაქანებენ... ლედი მაკბე-
ტისათვის სპექტაკლის დასაწყისში მისი
ხელები მისი თანამოაზრის არიან, მისი
სურვილის ყველაზე ერთგული შემსრუ-
ლებელნი. „სიცივის სცენაში“ კი იგი მათ
მტრებდ აღიქვამს, მათში მისთვის რაღაც
უცხო და შემზარავია ჩამალული... ღუნკა-
ნის მკვლელობის წინა სცენაში მაკბეტი
ყოყმანობს, საკუთარ სინდისს ებრძვის,
სასჯელი აშინებს — „ადამიანს ჯოჯოხე-
თშიც მოეკითხება“, — მისი ხელები კი
ნიიწვევენ კავდორის გევამსაკენ თიქოს
უნდათ დაეხმარონ მას დაძლიოს ზიზლი და
დარწმუნდეს, რომ „ნამდვილი შიში მარ-
თლაც არ არის ისე საზარი, ვით შიშის
ლანდი“. პირველ სცენებში მაკბეტის ში-
რა ყველაზე ხშირად სწორედ თავისი ზე-
ლებისკენ არის მიბჯრობილი, თითქოს ვერ
ცნობს მათ, თითქოს თვითონაც უკვირს —
რას სჩადიანო?... ხელები კი ვერ ითმენენ,
ჩქარობენ და თავისას სჩადიან ისევ და ისევ,
დაბოლოს მათ შორის სრული ვაკება და
თანხმობა დაიკვიდრებს და მაკბეტის
თვლებიდან ღიღი ხნით გაქრება საკუთა-
რი ქმედებით გამოწვეული გაოცება, შიში.
სპექტაკლის სიკვრე ჩვენთვის ხილული
საწამებლით როდი შემოიღარავლება მხო-
ლოდ... მის მიღმა ჩვენთვის უცნობი სა-
ყაროა და ეს სამყარო არც თუ ისე უიმე-
ლო და პირქუშია... იქ მაყურებლისათვის
უხილავი ღამეა, რომელიც ასე მოაჯადო-
ებს მკვდრეთით აღმდგარ ღუნკანს... იქ

ის ბუნებაა, რომელსაც ვერ მოსწყავებ
მზერას სასიკვდილოდ განწირული ბუნ-
კო... ზარის ხმაც ისმის... საღდაც
სტრინჯული
გინჯილითყა

სცენაზე ჩამოწოლილი თეთრი ღრუბე-
ლიც — აუხსნელი და თვალბედითი — არც
თუ ისე მტრულადაა განწყობილი ადამი-
ანების მიმართ, როგორც ეს პირველი შე-
ხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს... მისი
„მეტამორფოზები“, უპირველეს ყოვლი-
სა, ადამიანთა ქმედებებითაა ნაკარნახევი.
იგი ხან მათი ანარეკლია, ხან კი „მსტვე-
რბლი“... სწორედ სცენაზე მომხდარის სა-
პასუხოდ იგი ხან სისხლით გაეირვდება,
ხან ნაღველით... ხან მრისხანე ზვაგივით
ჩამოწვება, ხან კი თითქოს შეცბაო, იკრუ-
ნჩხება, იკრუშება და გვიგანტური მოღი-
უსკვივთ უხილავ ნიჟარაში ჩამალვას ცდი-
ლობს. იგი ჩვენგან დაფარული სიცოცხ-
ლითაა სავსე: სუნთქავს, ბორკავს, დრტკე-
ნავს... ზოგჯერ კი მის მრისხანე მრავალ-
სმიანიობას წვიმის ნელი ჩხრიალი შეერევა,
ფოთლების ჩურჩული...

„ეს არეული ჩვენი სამყარო ზოგჯერ
ისეთი უცნაურია, სიზმარს გვაკონებს,
იდუმალ სიზმარს... ნუთუ მთელი ჩვენი
ცხოვრება სიზმარია და გავლიძებით მთავ-
რდება მხოლოდ“ (სპექტაკლიდან: „ცხო-
ვრება — სიზმარი“, კალდერონი).

აქ კი სიკვდილიც ვერ იხსნის გმირებს ამ
ცხოვრება-სიზმრისაგან. ღუნკანი, ბენკო,
ლედი მაკბეტი, თავად მაკბეტი სიკვდილის
შემდეგ ისევ უბრუნდებიან საქაოს, თით-
ქოს არც კი მოშორებიან.

მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი
გმირი სტურუას თეატრის უკვე ჩვეული პე-
რსონაჟია. ასეთი გმირი ან თვითონ „ელ-
სდგება“, როგორც „მეორედ მოსული“
ყვარყვარე, ან მისი საქმის გამგრძელებლე-
ბში „ცოცხლდება“ (პიტლერი „ასერ-
გასის ღღე“; რიჩარდი). „მაკბეტში“,
მლის რა ზღვარს სიკვდილსა და სიცო-
ცხლეს შორის, რევისორი პირველად
თავის შექსპირულ პრაქტიკაში, სამყაროს
გადარჩენის იმედს აღუძრავს მაყურებელს,
იმედს იმისა, რომ კულდინების მიერ დანა-
პირები „ზღვარის წაშლა“ შეიძლება ვერ
შედგეს... და ამ იმედის გამომხატველი
ხდება ასლა არა „უცხო წალკოტში“ მძი-
ნარე სერუანელი ჩვილი, არამედ უკვე ჩა-

მოყალიბებული ადამიანი, შექსპირის ყველაზე სისხლიანი და ცოდვით სავსე გმირი. სწორედ ამ მიზნით ეძლევა მაკბეტს იმის უფლება, რომ „გადააბიჯოს“ შექსპირული ფინალის ზღვარს, რათა რეჟისორის ნებით განსაზღვრულ წამებში გადაწყვიტოს სამყაროს ბედისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი — ადამიანის სულის გადარჩენის ან საბოლოო დაღუპვის — დილემა.

ამ დილემის გადაწყვეტაში „მაკბეტის“ ასაღვარდობაც მონაწილეობს, „სასტიკი მამების“ შვილები, მათი პოტენციური შეგირდები. „შვილებს“ ერთი მსახიობი დავით იაშვილი განასახიერებს. ფაქტიურად კი ეს ერთი სახეა. იგი ხან „ნაწვერდება“ ტრაგიკული სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად, ხან კი ისევ ერთიანდება, რათა ხაზი გაესვას მის ძირითად გამაერთიანებელ იდეას. ამ იდეის გაცნობიერებისას უნებლეთ იბადება ასოციაცია შექსპირის სხვა ტრაგედიის გმირთან (რომლის მამა ასევე მისივე მკვიდრი ნათესავის სელით იყო განგმირული) — ჰამლეტთან.

„საწყალი ბიჭი წიგნით ხელში“, — ასე უწოდა ჰამლეტს ვისპიანსკიმ. იან კოტმა, გაიძეორა რა ვისპიანსკის სიტყვები, დაუმატა, რომ ყველაზე მთავარი ის არის თუ რა წიგნებს კითხულობენ ყველა დროისა და ეპოქის ჰამლეტები...

სექტაკლში იგი თავიდანვე ჩნდება. კედელთან ზის, სხეებისათვის შეუმჩნეველი, და მუხლებზე წიგნი უდევს. დედოფალ მარგარეტს („რიჩარდ III“) შექსპირის ტომი ბედისწერის წიგნით პქონდა ხელაღმართული... შესაძლებელია, რომ ბიჭი აქ შექსპირის „მაკბეტს“ კითხულობს, უფრო სწორად სწავლობს... და ბევრი რამ, რაც სცენაზე ხდება მისი წარმოსახვის ნაყოფიც უნდა იყოს... იქნებ ამიტომაც გვანან მას ეს — მეომარი მამების — შვილები, რომ კიბავის დროს იგი უნებლავთ მათ თავისთავთან აიკვებეს; შეიძლება ეს ალქაჯებიც იმიტომ არიან ესოდენ შეუსაბამონი მათ ტრადიციულ ზღაპრულ იერთას, რომ ისინიც მის წარმოსახვაში შეიქმნენ, და მას კი არც თუ ისე სჯერა მათი არსებობისა. . . და საერთოდ საიდან, რომელი ნაფტალინის სუნით გაჟღერებული

ჯადოსნური სკივრიდან მოევლინებოდა სცენას ეს ყვავისჩვიკვის მამიდები... ეს ჩვენი ბავშვობის ქორწილებისა და ქვეყნის უცილობელი სტუმარნი. სწორედ მათგან აქვს ნასესხები ბებერ „ციცუნის“, ვიორჯი გეგაჭკორის კუდიანს — ეს ახალგაზრდული კეკლუცობა, მკვდრისფერი ფერუმარული და სისხლისფერი ტუჩსაცხებელი, ეს გაცვეთილი მარაო და ნახევრად გაპუტული ბეწვის გორჯეტი, ეს მუდამ რადისის ძებნა ძველ რედიკულში, რომელიც მხოლოდ მათთვის სანუკვარი წვრილმანებით — გაუგებარი დანიშნულების ფლაკონებითა და ვადაგასული რეცეპტებით იყო სავსე...

ყველაზე მკაფიოდ ჰამლეტის თემა იკითხება დონალბენისში, მეფე ღუნკანის უმცროს ვაჟიშვილში, ისტორიული მაკბეტის ძმისწულში. არდადეგებზე ჩამოსული სკოლიარის იერით, იგი მოლიანად გაუცხოებულია თავისი გარემოცვისაგან, და არა მარტო იერით — მათი სისხლიანი საქმეებისადმი დამოკიდებულებითაც (უკვე პირველივე სცენაში აჟღერებულმა „ბარაკამ“ თავიდანვე მიგვანიშნა ტახტისათვის მოქიშებთა მართლაც რომ ველურ სისასტიკეზე). კავდორის თენის ნეშთზე მკრეხელობის სცენაში მისთვის ერთნაირად ამაზრზენია ღუნკანის უღმობელობაც და აქამდე თვინიერი მალკოლმის უმეცარი გამხეცებაც. ჩვეული ენსტით იგი წიგნს შლის, რათა მოუნახოს ახსნა უფროსთა კეთილშობილებით აღსავსე სიტყვებსა და მათ უღირს ქმედებებს შორის აშკარა შეუსაბამობას და რომ ვერ მონახავს, იგი ფარად დამცინავ ღიმილს მოიშველიებს, შემდგომში კი არც მასხარობას თაკილობს. არც უკმებ, ზოგჯერ ცინიკურ სიცილს — ყველა დროის ჰამლეტების თავდაცვის ჩვეულ ატრიბუტიკას... და ყოველივე ეს მაინც ვერ მალავს მის შეცბუნებას მოულოდნელად წამდგარი სასტიკი რეალობის წინაშე.

მაგრამ როდესაც სისხლიან სამარცხეში მისი მამის გვამს ჩააგდებენ, იგი მისთვის უჩვეულო გამბედაობას შეიძენს. იგი განსეუ გადადებს წიგნს („სიტყვებს... სიტყვებს... სიტყვებს...“) და ხელში ხანჯალს აიღებს. მაგრამ ყოყმანმა აიტანა: „ცრემლი

ჯერ არ დაგეშადავბია“ .. იგი გაქცევას აირჩევს... და, როგორც კი ადვილს მოშორდება, სცენაზე ღუნკანის, მამის აჩრდილი გამოჩნდება.

ფლენანის ბედსაც სპექტაკლში „მამის აჩრდილი“ განსაზღვრავს. ცოცხალი ბენკო — მისთვის მხოლოდ მამა როდი იყო, არამედ პირველი მეგობარი, სიმამაცისა და კეთილშობილების მაგალითი, მესაიდუმლე. მისი მკვლევლობის შემდეგ ფლენანს პამლეტივით შეეძლო ეთქვა: „ის კაცი იყო!“.

სასწაულით გადარჩენილები — ფლენანი და დონალბეინი სპექტაკლის ბოლოს ახალგაზრდა სივარდში „ერთიანდებიან“. იგი პირველი აღმართავს ხმალს მაკბეტზე. მის გეჰმასაც სამარცხეში გადაისვრიან, და, ისევე, როგორც სხვა მკვდრები, ისიც აღსდგება... და ახლა უკვე მასში სპექტაკლის ყველა „სისხლიანი ბიჭი“ იგულისხმება... იგი მოიხსნის დონალბეინის საყურეს, ახალგაზრდა სივარდის წითელ ყელსამაშს, ხავერდოვან ბერეტს და ხსსხასა ოთარ პერანგში დარჩენილი, ისევ წიგნს აიღებს ხელში, გულში მამის ქურთუკს ჩაიკრავს და დუმილით გაქვავდება ავანსცენაზე. მის ზურგს უკან კი, უფროსები „სამართლიანობის აპოთეოზს“ გაითამაშებენ, მორიგ სისხლიან კორიდას, რომლის მსხვერპლი ახლა — თვითონ მაკბეტია. სიტყვები, რომლითაც შეიძლება ბიჭის დუმილის „გახმოვანება“, უკვე წარმოთქვა ამავე სცენაზე მოხუცი ჩინელის ზურგზე მჯდომმა სერუანელმა ბიჭმა: „მომავალი შევლას ითხოვს!“

„რიჩარდს III“ მასხარას უიმედო მხერით თავდებოდა, „მეფე ლირის“ ფინალში მეფის სასოწარკვეთით აღსავსე თვალეში მხოლოდ ერთი რამ იკითხებოდა: „სხვა რაღა დარჩა — საუკუნო დუმილი მხოლოდ“.

მაგრამ „მაკბეტის“ ფინალში, დასასრულამდე რამოდენიმე წუთით ადრე მწიგნობარი ბიჭი მოულოდნელად ახალ გამოცანას შემოგვთავაზებს. „გასაღებ“ მის ამოსასხნელად სპექტაკლის დასაწყისში უნდა ვეძიოთ, იმ სცენაში, სადაც მეფის უმცროსი ვაჟი ასე თვალჩაიციებით აკვირდება გამარჯვებული ბიძის ქცევას და ზოგჯერ, თითქოსდა საკუთარი თავისთვის შეუმჩნე-

ვლად, მის მოძრაობებსაც კი იმეორებს. „გასაღებად“ მისი თითქოსდა ბავშვური, გვირგვინით თამაშით გამოგვადგება, მარცხენა სპექტაკლის მის მომენტიც, როდესაც დონალბეინი ფრთხილად და მოკრძალებულად გაიტანს სცენიდან ამ ნიშნის მეფური ღირსებისა... დიასაც, „ბიჭმა წიგნით ხელში“ ადგილად შეიძლება აირჩიოს „ემმაკის მოწაფეობა“. ასეთ შემთხვევაში მისი მაძიებელი გონება, მთელი მისი ცოდნა, მისი მწიგნობრობა — ის სიკეთე, რომელიც მას ღმერთმა არგუნა — უზარმაზარ დამანგრეველ პოტენციას შეიძენს. ის „აჩრდილები“ და „კუდიანები“, რომლებსაც იგი საშველად მოიხმობს, არამც თუ მთლიანად გააიგივებენ კარგსა და ცუდს, არამედ, საერთოდ დააფიქვებენ აღამიანებს, რომ ზღვარი მათ შორის ოდესღაც არსებობდა... ანდა როგორ უნდა შეძლო შეინარჩუნო გრძობათა სიფაქიზე, „უძაწილური სიწმინდე გონებისა“, როდესაც შენს გარშემო ბედნიერების ცნება მხოლოდ ძალასა და ძალაუფლებასთან არის გატოლებული... სწორედ ეს, სპექტაკლის დასაწყისში წარმოჩენილი, მკრთალი, თითქმის უჩინარი, „რიჩმონდისეული“ იოსტარი დონალბეინისა „გამოეყოფა“ ფინალში თეთრპერანგიან ტრაგიკულ ბიჭს. სწორედ იგი და არა ვინმე სხვა, დაუდგება წინ მაკბეტის „აჩრდილს“ და არა იმისათვის, რომ ბრძოლაში გამოიწვიოს... იგი მზადაა მონაწილე გახდეს „აჩრდილის“ მიერ დაკეცილი „სასწაული თამაშის“. მაკბეტის ფერხაით ბურთის ფორმის თეთრი საგანია... იგი უკვე არაერთხელ უსროლიათ თხრილში — ჯერ როგორც კავდორის, შემდეგ როგორც თვით მაკბეტის მოკვეთილი თავი... და ბიჭიც ელოდება, მოუთმენლად... იგი დგას, როგორც მოთამაშე, რომელიც მზადაა მიიღოს ფეხით ბურთი... ადამიანთა თავებზე, ადამიანთა სიცოცხლით თამაშს ბოლოს თვითონ მაკბეტი დაუდებს. ბურთი ადგილზე რჩება... „აჩრდილის“ სინდრომი აღარ იმოქმედებს... და ახალი რიჩმონდიც არ შედგება. ბოროტების „ჯაჭვური რეაქცია“ შეწყდა... ყოველ შემთხვევაში ამ სპექტაკლში... შეწყდა იმის გამო, რომ თვითონ ადამიანმა არ მოინდომა... თვითონ ადამიანმა დასვა წერტილი...

ფრანგი „წყვეული პოეტის“ გრაფ დე ლატრემონის „მალდორორის სიმღერებში“ ვკითხულობთ:

„ტიუილრის ბაღში ყვავილების, ფერადი ფარნების და ბავშვების აურზაურის ფონზე მალდორორი, ყოვლისშარამყოფელი ბოროტების განსახიერება, რვა წლის ბიჭს მოძღვრავს: იყავი ყველაზე ძლიერი და ყველაზე ეშმაკი... მაგრამ, იცოდე, გამარჯვება თავისით არ მოდის. სისხლისა და სოცევა-გლეტის გარეშე ომი არ გამოვა, ომის გარეშე კი გამარჯვებას ვერ მოიპოვებ... სახელი რომ გაითქვა, სისხლის ზღვაში უნდა ისწავლო ცურვა. სიყვარული და გამარჯვება ყველაფერს გააძრთლებს, და ვინ იცის, იქნებ მერე, შენისთანებზე მაღლა რომ დადგები, შენ მათ იმდენივე სიკეთეს მოუტან, რამდენიც აქამდე ბოროტება მოუტანე“.

ბავშვი აცრემლებული გარბის... და მალდორორიც უცებ შეშინდება. მას შეაშინებს ის, თუ რა მოყვება მის სიტყვებს, რომ ყველაფრის თქმა ვერ მოასწრო და ბიჭს სულში მხოლოდ ბოროტება ჩაუნერგა. „ღმერთმა ჰქნას, — ფიქრობს იგი, — რომ დედის ნახმა აღერსმა ცოტაოდენი სიმშვიდე მაინც მოპყვაროს მის აფორიაქებულ სულს“...

თუ მალდორორს შეეშინდება... თუ მკეტი დანდობს ბავშვის სულს...

შექსპირთან კუდიანების სიტყვებში მკაცრი იმპერატივია „სიკეთე ბოროტებაა, და ბოროტება — სიკეთე“ (fair is foul, and foul is fair). მასთან ამ ნათქვამს ჯადოსიტყვის ძალა აქვს, რომელმაც კუდიანების სურვილით უნდა არიოს ერთმანეთში ეს ორი ზნეობრივი ცნება და ისევ მათთვის სანუკვარი ქაოსი გაამეფოს დედამიწაზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ამ სიტყვებს თავისებური ელფერი ეძლევათ: „ბოროტსა და კეთილს შორის ზღვარი მაინც წაიშლება“. ეს არ არის შელოცვა. ეს სამყაროს მდგომარეობით ნაკარნახევი ძალზე რეალური შესაძლებლობის კონსტატაციაა. ერთი კუდიანი ამას რწმენით წარმოთქვამს, მეორე კი კითხვის ნიშანს უსვამს. ეს „ნიშანი“, ეს „ორაზროვნება“ ბოლომდე მიყვება სპექტაკლს და ღრმა ფიქრსა და განსჯაში გვიძირავს... პასუხი სომ ჩვენსია...



თეატრისა და საზოგადოების ურთიერთობა, სოციალურ მოვლენათა განვითარება და ამიტომ მისი კვლევა მრავალი ასპექტით უნდა წარმოებდეს. საკუთრივ თეატრალური ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებათა გარდა ამ საკითხს სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული, ეკონომიკური თვალსაზრისით სჭირდება განხილვა.

მაყურებლის პრობლემა მუდამ იდგა თეატრის წინაშე, მაგრამ იგი ადრე, XX ს. დასაწყისამდე, არ გამხდარა სოციალური კვლევის ობიექტი, ვინაიდან მათ შორის არსებული კავშირი მდგრადი იყო, თეატრს წამყვანი ადგილი ეკავა საზოგადოების ცხოვრებაში.

თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობების რღვევა იმ საერთო ტენდენციების გამოხატულებაა, რასაც განიცდის თანამედროვე საზოგადოება. ეს არც მხოლოდ თეატრის ბრალია და არც მაყურებლის. თუმც ორივე მხარეს მიუძღვის ამაში წვლილი. მას ობიექტური მიზეზები განაპირობებენ, რომლის კვლევა და გაანალიზება აუცილებელია თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის.

თეატრის სოციოლოგიამ ერთობლიობაში უნდა შეისწავლოს ის პროცესები, რომლებიც განვითარების თეატრალური ხელოვნების როგორც წარმოებას, ასევე მოხმარებას. მან უნდა შეისწავლოს თეატრისა და საზოგადოების ის კომპლექსური ერთიანობა, რომლის გარეშეც თეატრალური ხელოვნება დაკარგავს აზრს. უნდა იკვლიოს ის შემოქმედებითი თუ არაშემოქმედებითი ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებენ ამა თუ იმ სახის თეატრის არსებობას მოცემულ საზოგადოებაში და მის ზეგავლენას მაყურებლის იდეურ-ესთეტიკურ ჩამოყალიბებაზე. თეატრის სოციოლოგიის მიზანია შეისწავლოს თეატრის ცხოვრება საზოგადოებაში და საზოგადოებისა — თეატრში. თეატრის სოციოლოგიური კვლევის გაღრმავება და გაფართოება საშუალებას გვაძლევს