

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
სლავისტიკის დეპარტამენტი

*ხელნაწერის უფლებით*

თეა ცაგურია

სამეცნიერო აქტები და სამეცნიერო სტრატეგიები ხელოვნების დისკურსში

სპეციალობა- ლინგვისტიკა

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი  
დისერტაციის  
ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები, ასოც. პროფესორი ასმათ არძენაძე,  
ასოც. პროფესორი ნანა ცეცხლაძე

ბათუმი  
2018

## ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

თანამედროვე ლინგვისტიკაში ანთროპოცენტრული პარადიგმის მიხედვით ენა უშუალოდ უკავშირდება ადამიანის კომუნიკაციურ მოქმედებას. ამგვარი მიდგომა განაპირობებს ენის შესწავლას ფართო სოციოკულტურულ კონტექსტში. დისკურსი არის არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ სოციალური მოვლენაც, მისი განვითარება დამოკიდებულია ურთიერთობის სიტუაციებსა და საზოგადოების მოთხოვნებზე, რადგან აღწევს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს, მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ დისკურსის სხვადასხვა ტიპზე (სამეცნიერო, მასმედიის, სამედიცინო, იურისპრუდენციის, ეკონომიკური და ა. შ.).

დღესდღეობით აქტუალურად იკვლევენ დისკურსის სტრატეგიებს კულტურათაშორისი კომუნიკაციის კონტექსტშიც კი. გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დისკურსის ანალიზი ხდება დისციპლინათშორისი კვლევების სფერო, ის იყენებს ანთროპოლოგიის, მეტყველების ეთნოგრაფიის, სოციოლინგვისტიკის, ფსიქოლინგვისტიკის, კოგნიტური მეცნიერების, ხელოვნური ინტელექტის, ლინგვისტური ფილოსოფიის (სამეტყველო აქტების თეორიის), ენის სოციოლოგიისა და კონვერსაციული ანალიზის, რიტორიკისა და სტილისტიკის, ტექსტის ლინგვისტიკის მიღწევებს.

ხელოვნების დისკურსი მოიცავს მუსიკას, ცეკვას, მხატვრობას, და სხვას. ჩვენ გამოვყავით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფერო - თეატრი და შევეცადეთ გამოგვეკვლია სასცენო დისკურსი ლინგვისტური და პრაგმატიკული თვალსაზრისით. ის იცვლება ეპოქის, საზოგადოების მსოფლმხედველობის, პოლიტიკური თუ სოციალური ცვლილებების შესაბამისად და მისი კვლევის შედეგად შესაძლებელი ხდება ამა თუ იმ ერის ფონური ცოდნის, ისტორიის, შეხედულებების და ა.შ., გაგება.

**სასცენო დისკურსი** ხელოვნების დისკურსის სრულიად განსხვავებული, მრავალმხრივი და ნაკლებად შესწავლილი სახეა. ის უნიკალურია, ცოცხალია და უშუალო, მოიცავს ლიტერატურულ, მუსიკალურ, სამხატვრო, პოეზიის დისკურსებს. ეს, ერთი მხრივ, ართულებს მის შესწავლას, მეორე მხრივ - მისი მრავალი კუთხით განხილვის წინაპირობა.

სასცენო მეტყველება თითქმის შეუსწავლელია, როგორც შილერი წერს: „ხელოვნების არცერთი დარგის შესახებ არ თქმულა და არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც თეატრის შესახებ, ამასთანავე, არცერთ მათგანში არ არის ისე ცოტა რამ შესწავლილი, როგორც თეატრში.“ - ეს სიტყვები დღემდე აქტუალურია,

შეუსწავლელია დრამატული ტექსტის გრამატიკული და რიტორიკული ტრანსფორმაციის საკითხები.

სასცენო მეტყველება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებთან ერთად მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურას, აქ ხშირად თვალსაჩინოა დრამატურგის ეროვნული კულტურაც, ავტორისაც და იმ ერისაც, ვისთვისაც იქმნება ის.

ზემოთ აღნიშნული საკითხების შესწავლა განაპირობებს **თემის აქტუალურობას**. წარმატებული სამეტყველო აქტების, სტრატეგიების და ტაქტიკის კვლევა რეჟისურის გაუმჯობესების საწინდარია.

ჩვენი ნაშრომის **მიზანია**, გამოვიკვლიოთ სასცენო დისკურსის, როგორც მრავალასპექტიანი მოვლენის, ზოგადი თავისებურებანი, მისი სტილური და ჟანრობრივი სპეციფიკა, განვიხილოთ სამეტყველო აქტები და სტრატეგიები სასცენო ხელოვნების ფუნქციებთან კავშირში, ასევე **ტექსტის ტრანსფორმაცია, სათაური**, როგორც კოგნიტურ-სამეტყველო სტრატეგია, **დიალოგის, მონოლოგის და რემარკის** ფუნქციები.

შესაბამისად დავისახეთ შემდეგი **ამოცანები**: სასცენო დისკურსის შესწავლა მეტყველების ფორმისა და სტილის მიხედვით, მისი ჟანრობრივი სპეციფიკის განხილვა; ასევე სამეტყველო აქტების, ცალკეული სამეტყველო ტაქტიკისა და სტრატეგიის გაანალიზება კონკრეტული წარმატებული სპექტაკლის მიხედვით; გამოვლენა იმისა, თუ რომელი სამეტყველო ტაქტიკა ქმნის ამა თუ იმ სტრატეგიას და რა მიზნით გამოიყენება ისინი სასცენო დისკურსში; ასევე განხილვა, თუ რა ცვლილებები მოსდის პიესის ტექსტს, როცა ის სცენაზე უნდა დაიდგას.

ნაშრომში გაანალიზებულია იმ სპექტაკლების სათაურები, რომლებიც იდგმება კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ დრამატულ თეატრში, სამეფო უბნის თეატრში, შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრში, ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრში, მიხეილ თუმანიშვილის თეატრში, სანდრო ახმეტელის თეატრში, ილიაუნის თეატრში, თეატრ „პალომში“, ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრებსა და ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაცურებელთა თეატრში.

**ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი** - ნაშრომში გამოყენებულია შედარებით-შეპირისპირებითი, სემანტიკურ-პრაგმატიკული ანალიზის, ლინგვისტური დაკვირვების და აღწერის მეთოდები.

ნაშრომის **თეორიული ღირებულება** განისაზღვრება იმით, რომ იგი შეიცავს ლინგვისტიკის, სტილისტიკის, ლიტერატურათცოდნეობის და თეატრმცოდნეობის საჭირო დაკვირვებებსა და დასკვნებს.

კვლევის **პრაქტიკული ღირებულება** ისაა, რომ ნაკვლევი მასალა შეიძლება გამოვიყენოთ ტექსტის ლინგვისტიკის, დისკურსის ანალიზის და სტილისტიკის, ასევე სასცენო დისკურსის სწავლების დროს. ის გამოადგებათ თეატრმცოდნეებს,

ასევე რეჟისორებს უკვე აპრობირებული და წარმატებული სამეტყველო აქტებისა და სტრატეგიების გამოყენებაში, რეჟისურის გაუმჯობესებაში.

**ნაშრომის ემპირიულ მასალას** წარმოადგენს 1. ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ (სპექტაკლის რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად დადგმადი პიესა მსოფლიოში); 2. ჟან ანუის სპექტაკლი „ანტიგონე“ (რეჟისორი გაბრიელ გოშაძე, 2014 წლის საუკეთესო რეჟისურა, მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის -გია როინიშვილი (კრეონტი)); 3. უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა). 4. ბ. ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“/ (რეჟისორი რობერტ სტურუა).

„რიჩარდ მესამე“- მოსკოვში, ჟურნალ „თეატრში,“ გამოქვეყნდა მსოფლიოს საუკეთესო პოლიტიკურ სპექტაკლთა ათეული, რომელიც მსოფლიოში ცნობილი ხელოვნებათმცოდნეების შეფასებებს ეყრდნობა. ერთ-ერთ საუკეთესო რეჟისორად რობერტ სტურუა და პოპულარულ სპექტაკლად მისი „რიჩარდ III“ დასახელდა.

„კავკასიური ცარცის წრე“ საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ ითამაშეს შვიდასჯერ... რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1994 წლის 23 ივლისს 550-ედ, მისითვე დაიხურა 1995 წლის სეზონი... მეოცე საუკუნის სპექტაკლმა სიცოცხლე 21-ე საუკუნეშიც განაგრძო – 2002 წელს რამაზ ჩხიკვაძის დაბადებიდან 74 წლის აღსანიშნავად თბილისში რამდენიმეჯერ, შემდეგ მოსკოვში ზედიზედ ოთხჯერ ითამაშეს, დაიდგა 2006 წელსაც, მისი ვარსკვლავის გახსნისას...

**ნაშრომის სიახლეს** განაპირობებს შემდეგი საკითხები: ქართულ ლინგვისტიკაში პირველადაა გამოკვლეული სასცენო დისკურსის თავისებურებანი კონკრეტულ ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით. საკვლევად აღებულია პოპულარული სპექტაკლები და გაანალიზებულია, რომელ სამეტყველო აქტებსა და სამეტყველო სტრატეგიებს მიმართავდა ესა თუ ის რეჟისორი წარმატებული რეჟისურისთვის, კონკრეტულად რა ლექსიკური, რიტორიკული, გრამატიკული ტრანსფორმაცია განიცადა დრამის ტექსტმა, რომ გარდაქმნილიყო სასცენო დისკურსად. ამგვარი კვლევა თეორიულთან შედარებით ეფექტიანი იქნება და პრაქტიკულ დახმარებას გაუწევს რეჟისორს.

**ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა:** წინამდებარე ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა განპირობებულია დასახული მიზნებით და ამოცანებით. ნაშრომი შედგება შესავლის, 3 თავის, 14 პარაგრაფის და ზოგადი დასკვნებისაგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია.

**შესავალში** დასაბუთებულია საკვლევი პრობლემის არჩევის მართებულობა, ასევე ხაზგასმულია კვლევის აქტუალურობა, სიახლე, მიზნები და ამოცანები, გადმოცემულია ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

პირველი თავი, „დისკურსის რაობა და ხელოვნების დისკურსის სპეციფიკა,“ 5 ქვეთავისგან შედგება, აქ განხილულია დისკურსის ლინგვისტური კონცეფცია, ხელოვნების დისკურსი, სასცენო დისკურსის თავისებურებანი, მეტყველების ფორმა და სტილი სასცენო დისკურსში, ასევე ამ უკანასკნელის ფუნქციები.

ნაშრომის მეორე თავი - „სამეტყველო აქტები, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი,“ 3 პარაგრაფისგან შედგება. აღწერილია სამეტყველო აქტების შესწავლის ისტორია, მოყვანილია მაგალითები ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით, ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ფუნქციები და სამეტყველო აქტები სასცენო ხელოვნებაში.

ნაშრომის მესამე თავში- „სამეტყველო სტრატეგიები თეატრალურ დისკურსში“ გაანალიზებულია მკითხველზე ემოციური ზემოქმედების სხვადასხვა საშუალება: სათაური, ტექსტი, მონოლოგი, დიალოგი, რემარკა, ავტორის ჩართვა და სხვა. განხილულია, დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად რომელ კომუნიკაციურ სტრატეგიებს იყენებს, რა არის მისი წარმატებულობის გასაღები.

პირველ თავში- „დისკურსის რაობა და ხელოვნების დისკურსის სპეციფიკა“ გადმოცემულია დისკურსის შესწავლის ისტორია. ის ლინგვისტურ სამეცნიერო თეორიაში ამერიკელმა მეცნიერებმა დანერგეს. შესწავლას ბევრი სამეცნიერო კვლევა მიემდგნა, თუმცა მისი ზუსტი განმარტება მაინც არ არსებობს. ეს ფენომენი, როგორც კომუნიკაციის კატეგორია, სხვადასხვა მეცნიერს სხვადასხვანაირად ესმის.

სიტყვა **დისკურსი** მომდინარეობს ფრანგული discours -ისგან და მეტყველებას ნიშნავს.

დისკურსი არის ტექსტი, განპირობებული ექსტრალინგვისტურ-პრაგმატიკულ, სოციოკულტურულ, ფსიქოლოგიურ და სხვა ფაქტორებით; მეტყველება, რომელშიც განხილულია სოციალურ ქმედებასთან ადამიანისა და მისი ცნობიერების ურთიერთკავშირი. ამდენად, დისკურსი არის მეტყველება ცხოვრებაში, ამიტომაც არის ინტერდისციპლინური კვლევის ობიექტი.

ბენვენისტი დისკურსს განიხილავს, როგორც „ენის ფუნქციონირებას ცოცხალ საზოგადოებაში,“ „მეტყველებას ურთიერთობაში“ ან „ტექსტს.“ იგი აგრეთვე დამოკიდებულია კომუნიკაციაში მონაწილეების მენტალობაზე. „დისკურსი არის ტექსტი, ექსტრალინგვისტურ, პრაგმატიკულ, სოციოკულტურულ, ფსიქოლოგიურ და სხვა ფაქტორთა გათვალისწინებით... ეს არის მეტყველება, რომელიც განიხილება, როგორც მიზანმიმართული სოციალური ქმედება...“ (Арутюнова, 1999).

ვინაიდან დისკურსი არის არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ სოციალური მოვლენაც, ამიტომაც მისი არსებობა და განვითარება დამოკიდებულია ურთიერთობის სიტუაციებსა და საზოგადოების მოთხოვნებზე.

ტექნიკის, სოციალური ყოფის, კომუნიკაციის საშუალებების განვითარებასთან ერთად დისკურსის შესწავლის არეალი გაიზარდა. ერთ-ერთი ასეთია ხელოვნების დისკურსი, ჩვენ განვიხილავთ ერთ-ერთ მათგანს, სასცენო დისკურსს. პედაგოგისა და თეატრის თეორეტიკოს ა. გრიგორიანცის შეხედულებით, თეატრის ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს უნიკალურად, რადგანაც მასში გაერთიანებულია ხელოვნების ყველა სფერო დაწყებული სხვადასხვა ლიტერატურული ჟანრიდან, ცეკვით, მუსიკით, ცირკით, პანტომიმით, სახვითით, სკულპტურით დამთავრებული (Григорьянц) [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/304/image/304\\_066-069.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/304/image/304_066-069.pdf)

რეჟისორი საკუთარი ხედვისა და მსახიობის ოსტატობის მიხედვით ქმნის ახალ ტექსტს. თეატრალური ხელოვნება ამიტომაცაა რთული და მრავალი კუთხით შესასწავლი.

დრამატული ტექსტი წარმოადგენს ერთი მთლიანი თეატრალური წარმოდგენის ინტეგრირებულ ნაწილს, რომელშიც გაერთიანებულია ვიზუალური და აკუსტიკური ელემენტები, რომლებიც ერთიანად ქმნიან დრამატულ ნაწარმოებს.

თეატრში ლაპარაკი მოქმედებას ნიშნავს, ამიტომ პერსონაჟის მეტყველება არა მხოლოდ მსახიობის მიერ ჩადენილ მოქმედებას უნდა გამოხატავდეს, არამედ სამეტყველო აქტი თვითონ უნდა შეიცავდეს მოქმედებას.

სწორედ რეჟისორს მიაწერენ სასცენო ტექსტის ავტორობას, მსახიობი სპექტაკლში მხატვრული სახის შექმნისას ერთდროულად არის პროცესის მასალაც, ინსტრუმენტიც და შედეგიც.

თანამედროვე ლინგვისტიკაში, XX საუკუნიდან მოყოლებული აქტუალურია **ხელოვნების დისკურსის** კვლევის საკითხი. ამით ყველაზე მეტად ინტერესდება ლინგვოსემიოტიკა.

ხელოვნების დისკურსი ფართო, კომპლექსური ცნებაა. მასში კი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს **სასცენო შემოქმედება**, რომელიც გამოირჩევა, როგორც **პოლიფონიური** ხელოვნება, სადაც მეტად ხელშესახებია ხელოვნების ყოველი დარგის მიგნებათა სინთეზი“ (არველაძე, 2010:7).

#### **გამოიყოფა სასცენო დისკურსის რამდენიმე თავისებურება:**

დრამატულ მეტყველებასა და ყოველდღიურ მეტყველებას საერთო აქვთ ის, რომ გამონათქვამები **სიტუაციურად უკავშირდება იმ დროსა და ადგილს, სადაც მოუბარნი იმყოფებიან.**

• სტილისტიკური თვალსაზრისით, დრამატულ ენას ახასიათებს **წინადადების წევრთა ინოვაციური წყობა, არქაიზმების, დიალექტიზმებისა და ჟარგონების**

გამოყენება, ასევე რიტორიკული სტილიზაცია, რიტმული წყობა, რითაც იძენს ექსპრესიულობას;

დრამის ტექსტი ორადრესატიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაცია (Хализев, 1986). მსახიობს სცენაზე ერთდროულად ორი ადრესატი ჰყავს, პირველი- პარტნიორი და მეორე - მაყურებელი (განსხვავებული ვითარებაა მონოსპექტაკლში), მსახიობი ესაუბრება პარტნიორს სცენაზე, მისი ტექსტი მთლიანად მაყურებლისთვის არის განკუთვნილი.

•მსახიობის სათქმელი, წინასწარ არის განსაზღვრული და ის არ არის სპონტანურად შექმნილ სიტყვათა ნაკადი.

•ტექსტი შეიძლება იყოს გამოხატული არა მხოლოდ ინდივიდუალურად, არამედ კოლექტიურადაც (ამგვარი მაგალითი გვაქვს „კავკასიურ ცარცის წრეში“).

•დრამატული მეტყველების და დრამატული ქმედების ურთიერთმიმართება სხვადასხვაგვარია: ერთ შემთხვევაში მეტყველება ქმედებას სრულად უკავშირდება. მსახიობის მოქმედება შინაარსობრივად მისი ტექსტის იდენტურია, მეორე შემთხვევაში წამყვან როლს მოქმედება ასრულებს, ხოლო ტექსტი მისი დამატებაა, რომელიც მხოლოდ ფონეტიკურ ნიშანთა ერთობლიობაა და მას არავითარი შინაარსობრივი დატვირთვა არ აქვს.

•სასცენო დისკურსი ძირითადად ზმნის ახლანდელ დროზეა აგებული: ის უშუალოდ მაყურებლის წინაშე ხდება.

•**დიალოგურობა.** დიალოგი დრამაში წამყვანია, იგი შეიძლება შედგეს ხილულ და უხილავ პერსონაჟებს შორის, ადამიანსა და მოჩვენებას შორის, სულიერ და უსულო საგნებს შორის, გამოიყენება ტელეფონზე საუბარიც.

•**თეატრში მაყურებელმა უფრო მეტი იცის, ვიდრე მოქმედმა პირმა,** რადგანაც მაყურებელი ყველა სცენას ესწრება და შეუძლია შეაჯამოს მოქმედებები და გააანალიზოს.

•როცა სასცენო ტექსტს არ ჰყავს მთხრობელი, დამატებითი ინფორმაცია, შესაძლებელია სცენაზე გამოიხატოს ვერბალურად ან არავერბალურად, ანუ მოქმედებით, ჟესტით, მიმიკით, ჩაცმულობით, რეკვიზიტ-დეკორაციით და სხვა.

•**სასცენო დისკურსი ფორმის მიხედვით ზეპირია, უშუალო და სხარტი,** სცენური მეტყველება განსხვავდება ლიტერატურული მეტყველებისაგან მისი წარმოდგენის ძალით და მოქმედების სპექტრით (Pfister, 1988)

ჟ. ლარტომას მიხედვით, „სასცენო მეტყველება, ლიტერატურულისგან განსხვავებით, გათვლილია არა მარტო თანამოსაუბრეზე, არამედ მაყურებელზეც. მაყურებელი არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც ახდენს გავლენას სასცენო მეტყველებაზე“ (Лартома, 1972).

სასცენო დისკურსის სტილი ზოგადად მწიგნობრულია, მაგრამ ხშირად გვხვდება სასაუბროც. უკანასკნელის მახასიათებლებია: **არაოფიციალურობა, ბუნებრიობა, ყოფითი შინაარსი, დიალოგურობა ან პოლილოგურობა, ენობრივ საშუალებათა ეკონომია, ჟარგონების, ნეოლოგიზმების, დიალექტიზმების გამოყენება, ექსპრესიულ-ემოციური ლექსიკა, უსრული წინადადებები.** სასაუბრო სტილთან დაახლოება, დინამიკურობა ქმნის ენის გაუბრალოების საფრთხეს, ამიტომ მან ესთეტიკურობა უნდა შეინარჩუნოს.

მოკლედ, სასცენო დისკურსი ჰგავს ყოველდღიურ მეტყველებას იმით, რომ ფორმის მიხედვით **ზეპირია**, შეპირობებულია დროით და ადგილით, დინამიკურია, თუმცა მისგან განსხვავებით, **ესთეტიკურია და წინასწარ განსაზღვრული.**

სასცენო დისკურსს ახასიათებს მეტყველების ნაირგვარი სტილი, რაც შეპირობებულია საუბრის მიზნით, თემით, სფეროთი, კონკრეტული სიტუაციით და ა.შ. ჩვენი შეხედულებით, სასცენო დისკურსი საზემოქმედოა, რადგან შეიცავს სოციალურად მიზანმიმართულ ტექსტებს, რომელთა მიზანიცაა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება; შეგნების, განათლების დონის ამაღლება, მოქალაქეთა ინტერესისა და აქტიურობის გამოწვევა, სოციალური პროცესების წახალისება. ის ექსპრესიულია, რაც მიიღწევა ტექსტის მხატვრულობით და რიტორიკული სტრატეგიებით.

ამრიგად, სასცენო დისკურსი ხელოვნების დისკურსის სრულიად განსხვავებული, მრავალმხრივი და ნაკლებად შესწავლილი სახეა. ის უნიკალურია, რადგან მოიცავს **\*ლიტერატურულ, მუსიკალურ, სამხატვრო, პოეზიის დისკურსებს;** \* სასცენო ტექსტი ერთი მთლიანი თეატრალური წარმოდგენის ინტეგრირებული ნაწილია; \* ის ორადრესტიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაციაა; \* მრავალსტილიანია; \* უახლოვდება სასაუბრო სტილს, მაგრამ მისგან განსხვავებით წინასწარ დაგეგმილი და ესთეტიკურია; ექსპრესიულია; \*კოლექტიურიცაა და ინდივიდუალურიც;\* დიალოგურიცაა და მონოლოგურიც.\* მოქმედება ხდება ახლანდელ დროში, უშუალოდ მაყურებლის წინაშე.

მეორე თავში- „სამეტყველო აქტები, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი“ საუბარია იმაზე, რომ ტრადიციული გრამატიკა პრაქტიკულად ყურადღებას არ აქცევდა ირიბი სამეტყველო აქტების პრობლემატიკას.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ოქსფორდის ანალიტიკოსთა (ფილოსოფიურ) სკოლაში წარმოიშვა სამეტყველო აქტების თეორია (ჯ.ოსტინი (1962), ჯ. სერლი (1969), 1975 და სხვა). ძირითადი დებულებანი ჩამოყალიბებულია ჯონ ოსტინის ნაშრომში – „როგორ უნდა ვიმოქმედოთ სიტყვების მეშვეობით.“ მეცნიერი განასხვავებს პირდაპირ და ირიბ სამეტყველო აქტებს. პირდაპირ სამეტყველო აქტებში მოსაუბრის ილოკუციური მიზანი უშუალოდ მანიფესტირებულია



ილოკუციური მაჩვენებლებით, ირიბში კი - არა. ასეთი ტიპის ზმნებს ეწოდება „პერფორმატივები.“

XXს. 60-იან წლებში გამოითქვა აზრი, ნებისმიერ წინადადებას აქვს ე.წ. პრესუპოზიცია. ფრაზა „*მე ხვალ ჩამოვალ*“, შეიძლება შეიცავდეს დაპირებას, მუქარას, ცნობას. სამეტყველო აქტის ეფექტურობისათვის აუცილებელია განსაზღვრული სოციალური სიტუაცია (ბრძანება, სასჯელი და სხვა ზემოქმედებების ძალას ფლობს მხოლოდ იმ ადამიანების შემთხვევაში, რომლებიც შესაბამისი უფლებამოსილებით არიან აღჭურვილნი და ეყრდნობიან სოციალურ ინსტიტუტებს) ფრაზა - „გაცხადებთ ცოლ-ქმრად“ ძალაშია მხოლოდ მაშინ, თუ მას წარმოთქვამს სამღვდლო პირი ან შესაბამისი სამსახურის ჩინოვნიკი.

ეს თეორია საშუალებას იძლევა ადვილად ავხსნათ, თუ რატომ გამოიყენება ერთი ილოკუციური მნიშვნელობის წინადადებები სხვა ილოკუციური აქტის განსახორციელებლად. იგი წარმოადგენს თეორიულ ბაზას სამეტყველო ქცევის სტრატეგიისა და ტაქტიკის კვლევისათვის, რაც არის წარმატებული კომუნიკაციის გარანტია.

სამეტყველო აქტების კვლევის აქტუალური ამოცანაა, როგორ შეესაბამება ენობრივი საშუალებანი კონკრეტულ კომუნიკაციურ სიტუაციას, აქედან გამომდინარე გაჩნდა **ინტენციის** ცნება.

პოსტულატებს, რომელთა დაცვა აუცილებელია სამეტყველო აქტის მართებულობისთვის, ეწოდება **სამეტყველო აქტის წარმატებულობის პირობები**. წარმატებულობაში მოიაზრება, რომ ადრესატმა უნდა გამოიცნოს სამეტყველო აქტის ილოკუციური ძალა, მას საამისოდ კომუნიკაციური კომპეტენციაც სჭირდება.

### **ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ფუნქციები**

ლინგვისტური პრაგმატიკა ენის არა მხოლოდ „თავისთავში და თავისთვის არსებულის“ შემსწავლელი დისციპლინაა, არამედ იგი შეისწავლის ენას, როგორც ადამიანის მიერ საქმიანობაში გამოსაყენებელ საშუალებას.

ირიბი ფრაზები პირველ რიგში ტევადი და ეკონომიურია. გადაკრული სიტყვების მიზანი სასიამოვნო, ჯანსაღი ადამიანური კლიმატის, ზრდილობიანი ატმოსფეროს შექმნა, ზოგჯერ ირონიზაცია.

ირიბულობის პრაგმატიკული ეფექტი ისიცაა, რომ ის „ხელებს უხსნის“ გამონათქვამის ავტორს და აძლევს საშუალებას საჭიროების შემთხვევაში თქვას, რომ მას არ ჰქონდა მხედველობაში ნათქვამის პირდაპირი მნიშვნელობა. მეორეც, ის ამაღლებს საკომუნიკაციო აქტის ეტიკეტურობას, რამეთუ ზრდილობის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი ისაა, რომ ადრესატს მიეცეს უფრო მეტი საშუალება თავისუფალი რეაგირებისა.

სამეტყველო აქტების თეორიაში ერთიანი სამეტყველო აქტი წარმოგვიდგება, როგორც სამსაფეხურიანი წარმონაქმნი: **ლოკუციური აქტი; ილოკუციური აქტი და პერლოკუციური სამეტყველო აქტი.**

სამეტყველო აქტების თეორიის მიხედვით, **ლოკუციურ აქტებს** აქვს გარკვეული ილოკუციური ფუნქცია და მიმართულია განსაზღვრული ეფექტის მოხდენისაკენ. კომუნიკაციური სიტუაცია გავლენას ახდენს გამონათქვამის ლინგვისტურ და პრაგმატიკულ მნიშვნელობაზე. ამ თეორიის მიხედვით ნათელი ხდება პერლოკუტივების პრაგმატიკა. სასცენო დისკურსში პერლოკუტივების როლი განუზომლად დიდია.

ნაშრომში გაანალიზებულია პერლოკუციური აქტების სტრატეგიული დატვირთვა. იკვეთება პერლოკუციური აქტების განსაკუთრებული მნიშვნელობა სასცენო დისკურსში.

### **წარმატებული კომუნიკაციის პრინციპები (პოსტულატები, მაქსიმები)**

ლინგვისტურ პრაგმატიკას აინტერესებს კომუნიკაციური ურთიერთქმედებების პრინციპები, აგრეთვე წესები, რომლებიც უზრუნველყოფენ მათ დაცვას. საკომუნიკაციო თანამშრომლობის პრინციპები, ანუ მაქსიმები ჩამოაყალიბა ამერიკელმა ლოგიკოსმა **პოლ გრაისმა**. მისი კონვენსაციული მაქსიმებისადმი ინტერესი იზრდება გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან.

მოთხოვნებს, რომელთა დაცვა აუცილებელია სამეტყველო აქტის მართებულობისთვის, ეწოდება **სამეტყველო აქტის წარმატებულობის პირობები**. კომუნიკაციური წარუმატებლობის პირველი კლასიფიკაცია სამეტყველო აქტების თეორიის ჩარჩოში მოგვცა ჯ. ოსტინმა. აქტის მართებულად ჩასათვლელად, სულ ცოტა, საჭიროა, მისი ადრესანტის მიერ შეთავაზებული ქმედებების კურსი ადრესატისთვის შესრულებადი იყოს და ეს შედიოდეს მის ინტერესში.

სწრაფვა, სპექტაკლმა მიაღწიოს მიზანს, მაყურებელთან კომუნიკაცია იყოს წარმატებული, რეჟისორს აიძულებს დაგეგმოს კომუნიკაცია, რაც წარმოადგენს მის სტრატეგიას. ეს უკანასკნელი უკავშირდება კონკრეტულ მოტივებს, ინტენციას, გარკვეულ ზოგად (მაკრო) მიზნებს და ამ მიზნის მიღწევისათვის არჩეულ ადეკვატურ გზებს. სასცენო დისკურსში ეს მთავარი ამოცანა მიიღწევა სამეტყველო-კომუნიკაციური ტაქტიკის დახმარებით, რომელიც სტრატეგიის განხორციელებისათვის აერთიანებს ერთ ან რამდენიმე მოქმედებას, ანუ სტრატეგიას.

### **სამეტყველო აქტები სასცენო ხელოვნებაში**

სამეტყველო აქტი, როგორც აღვნიშნეთ, ორგვარია: პირდაპირი და ირიბი. სასცენო დისკურსში განუზომლად დიდია „პერფორმატივების“ პრაგმატიკული ფუნქციები. მასალაში პირდაპირი აქტიც მრავლადაა, მაგრამ საგანგებო ყურადღება

ექცევა ირიბს, რადგან სამეტყველო აქტები უშუალოდ რეჟისორის სტრატეგიას ემსახურება.

ჯ. სერლის კლასიფიკაციის მიხედვით ილოკუციური აქტები იყოფა: ა) **ასერტივებად (რეპრეზენტატივები)**, რომლებიც გვამცნობენ საქმის ვითარებას და გვთავაზობენ ჭეშმარიტების შემცველ შეფასებას; ბ) **დირექტივებად**, რომლებიც უბიძგებს ადრესატებს გარკვეული მოქმედებისაკენ, მთქმელის მიერ მოთხოვნილი პოტენციური ქმედება გამოიხატება **თხოვნის, რჩევის, ნებართვის, გაფრთხილების, მოთხოვნის, ინსტრუქციის, ბრძანების ფორმით**; გ) **ექსპრესივებად**, რომლის აქტუალიზების დროსაც მთქმელი უჩვენებს საკუთარ **დამოკიდებულებას** მანამდე განხორციელებული ქმედების მიმართ ან თავის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას (ეს გამოიხატება **მადლობის, მადლიერების, ჩივილის, ბოდიშის, სინანულის, მილოცვის, პატიების, თხოვნის, მისალმების, დაფიცების გამოიხატველი აქტებით**); დ) **კომისივებად**, რომლებშიც მთქმელი ვალდებულებას იღებს, იმოქმედოს, რაც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც შეთავაზება, **დაპირება, ფიცის დადება**; ე) **დეკლარატივებად**, რომლის პროპოზიცია მოიცავს ისეთი სახის დეკლარაციას, როგორცაა **ადამიანის დამნაშავედ ცნობა ან საქორწინო სახლში ცოლ-ქმრად გამოცხადება, ან ბავშვის მონათვლის დეკლარირება** (Серп, 1986).

**დრამასა და სასცენო დისკურსში** ილოკუციური აქტების ანალიზი გვამძლევს შემდეგის თქმის უფლებას: აქ ხშირად ერთი ილოკუციური აქტი ცვლის მეორეს საგანგებო დანიშნულებით:

სპექტაკლ „რიჩარდ III“-ში ხშირია ამის ნიმუშები მაგ.:

*-მოთმინება შემოიკრიბე*

*- მეტი რა გზა მაქვს, არ ვითმინო ?!*

პიესაში რიჩარდი გასცემს დირექტივს, ძმას მოთმინებისკენ მოუწოდებს. ეს უკანასკნელი კი რიტორიკული შეკითხვით პასუხობს, თავის უძლურებას ადასტურებს. სპექტაკლში გვაქვს **კომისივი**, მთქმელი ვალდებულებას იღებს, იმოქმედოს, რაც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც შეთავაზებით, **დაპირებით, ფიცის დადებით**. ამ დიალოგიდან ჩანს ერთი ძმის მენტორული ტონი, ძლევამოსილება და მეორის იძულებითი მდგომარეობა:

*-უნდა მოითმინო !*

*-უნდა მოვითმინო! მეტი რა გზა მაქვს.*

პიესაში გვაქვს რეპრეზენტატივი: **გადაავიწყდა ასე უეცრად პრინცი ედვარდ, ვაჟკაცი ქმარი** (შექსპირი, 1953). სპექტაკლში რეჟისორმა გამოიყენა **ექსპრესივი**, რომლის მიზანიცაა, გადმოგვცეს პერსონაჟის დამოკიდებულება ქმრის სიკვდილის

მიმართ- *ნუთუ დაავიწყდა თავისი ჭაბუკი ქმარი?! ამით პერსონაჟის ხასიათი იკვეთება.*

**ასერტივის ხშირად ცვლის ექსპრესივი:** მხდალი ძმა იძულებული გახდა თავშესაფარი მიეცა მისთვის (ბრეჰტი, 1986:148). სასცენო ტექსტში გვაქვს: *ძმამ მშიშარამ შეიკედლა, სხვა რა გზა ჰქონდა!*

*მე არ ვიყავი, მეფის მეტოქეები რომ ამოვძირკვე დედაბუდიანად?* (ანუ მე ამოვძირკვე მეფის მეტოქეები). ამ დეკლარატივის პროპოზიცია მეფის მხარდაჭერა და მისი მეტოქეების ამოძირკვაა.

მომდევნო მაგალითში პიესის კითხვითი წინადადება სასცენო დისკურსში დირექტივად იქცა: მათი **დახოცვის თანახმა ხარ?** თუ არა, მითხარ! (შექსპირი, 1953).

*-რა, პირდაპირ გითხრა? მაგ ნაბიჭვრების სიკვდილი მწადია, ახლავე დაუყოვნებლივ!*

ხშირია შემთხვევა, როცა პიესაში რეპრეზენტატივი გვაქვს: „ჩემს ძმას ბაასში კინკლაობა ჩვეულებად სჭირს“. სპექტაკლში - **დირექტივი (ნუ ხარ ასეთი ენაშწარი!)**

განსახილველ სპექტაკლებში მრავლად გვხვდება **რიტორიკული შეკითხვაც.**

*-„არწივებს გალიაში უნდა ამწყვდევდნენ და ყორნები კი თავისუფლად დანავარდობდნენ?!“*, მაშინ, როცა პიესაში **ასერტივია** „არწივნი დაუმწყვდევიათ, ეორ-ძერანი კი თავისუფლად ასპარეზობენ“ (შექსპირი, 1953).

ზოგჯერ **დირექტივის კომისივი** ცვლის, მაგრამ აქ პირებიც იცვლება: „გირჩევ, რომ ეს გლოვა მას დაანებო, ვისაც მიზეზი უმეტესი აქვს გლოვისათვის.“

სასცენო დისკურსში გვაქვს **-ჩემზე უკეთ ვის აქვს უნარი გლოვისა?**

ზოგჯერ ძირითად ტექსტსა და სასცენო ვარიანტშიც კითხვითი წინადადებაა გამოყენებული, მაგრამ უკანასკნელი არაა ჩვეულებრივი კითხვა, ის რიტორიკულია:

- **ოჰ, ნეტავ რად გასურთ, თავს რად მახვევთ მაგდენ საზრუნავს?** (შექსპირი,1953).

სასცენო დისკურსში გვაქვს: - **ამხელა ტვირთს ჩემმა მხრებმა როგორ გაუძლოს?...**

სხვადასხვა რეჟისორი განსხვავებულად ექცევა დრამატულ ტექსტს. განვიხილოთ მაგალითი სპექტაკლ „ანტიგონედან“.

პიესის ტექსტი- **ჩაფარი-** იფიქრებდით, პატარა მხეციაო. დიურანმაც ასე თქვა, ნამდვილად ნადირიაო. ხომ არ გაგიჟდი-მეთქი, რა ნადირი, რის ნადირი, გოგოა-მეთქი. განა ნადირს შეუძლია ასეთი რამის გაკეთება? (ანუი, 1972).

**სასცენო ტექსტი-** *აი, ხომ გითხარით, ხომ გითხარით, ნადირივით იქცეოდა, ნადირივით, მე მისკენ გავეცანე და ზედაც არ შემოუხედავს, ქაჯი გეგონებოდათ!*

სპექტაკლში მტკიცებითი ფორმით, შედარებების საშუალებით, სათქმელის შემოკლებით რეჟისორი ქმნის სამეტყველო ტაქტიკას, ისე, რომ სხვის ნათქვამს კი არ იმოწმებს, არამედ მეტი დამაჯერებლობისთვის საკუთარი თვალით ნანახს გადმოსცემს, რადგანაც უშუალო გადმოცემა მეტად სარწმუნოა.

სასცენო დისკურსში დიდი ადგილი ეთმობა **ირონიას**, რომელიც არაპირდაპირი უარყოფაა, მისი მეშვეობით მთქმელი აიძულებს მსმენელს, მიხვდეს ინტენციას, ზუსტად გააკეთოს ნათქვამის ინტერპრეტაცია.

განხილულ სპექტაკლებში მთავარი იდეის გადმოსაცემად ტექსტი ხშირად **ირონიზებულია**. ამას რეჟისორი მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოსახდენად აკეთებს. მოვიყვანთ მაგალითს „რიჩარდ მესამიდან.“

პიესაში ვკითხულობთ: *სახსოვრად ჩლოუნგი იარაღი ჰკიდია კედელს* (შექსპირი,1953).

სპექტაკლში კი გვაქვს: **ბასრი მახვილი მტერს ზარს რომ სცემს, სამკაულებად დაჰკიდებს კედლებს.**

სპექტაკლში რეჟისორმა ირონიის საშუალებით დასცინა სამეფოს, რომელსაც იარაღი უსაქმურობით დაუჩლოუნგდა და სამკაულებს შეადარა ის, ნივთებს, რომლებიც მხოლოდ ალამაზებენ ინეტერიერს.

*ოჰ, შე საბრალო დედოფალო* (შექსპირი,1953).

**ჰოი, საბრალო დედოფალავ!**

ბრწყინვალედ ნაპოვნი შესატყვისია დედნის სიტყვებისათვის „Poor painted queen“ (საბრალო დახატული დედოფალო). ივანე მაჩაბელმა შესანიშნავად ისარგებლა მსგავსებით ქართული სიტყვებისა „დედოფალი“ და „დედოფალა“ (ტიკინა).

ირონიზაციის მიზნით რეჟისორი იყენებს **ატროფიასაც**. მაშ, ამ ბოლო დროს ლორდ ჰასტინგი რომ ციხეში ჩასვეს,

ამასაც იტყვი, არ არისო ეგ ჩემი ბრალი! (შექსპირი,1953).

სპექტაკლში: **იქნებ იმასაც უარყოფ, რომ თქვენი წყალობით დააპატიმრეს ლორდი ჰასტინგი?**

**წყალობა**, დადებითი სემანტიკის სიტყვა, ირონიზების მიზნით გამოიყენება უარყოფითი სემანტიკის სიტყვასთან. სპექტაკლ „რიჩარდ III“ ხშირია დრამის ტექსტის ირონიზაციის მიზნით შეფასებითი სიტყვების ჩამატება.

*-შენი ქმარი მე არ მომიკლავს!*

*-მაშ, ცოცხალი ყოფილა? (შექსპირი,1953).*

სპექტაკლში: **იქნებ მე არ დამიხოვია?**

**-იქნებ არც არიან დახოცილები!**

კითხვითი წინადადებებით დედოფალი თითქოს დაეჭვებას გამოხატავს, სინამდვილეში კი დაცინვას გამოხატავს და ამით ამხელს მკვლელის თვალთმაქცობას.

„იქნებ“-ამ სიტყვით მკვლელი თავს იძვრენს და თითქოს სურს დააეჭვოს დაზარალებული, რომ მას არ მოუკლავს მისთვის ახლობელი ადამიანები. ეს დისკურსს უფრო დასამახსოვრებელს და შთამბეჭდავს ხდის.

ამრიგად, სამეტყველო აქტის ილოკუციური შინაარსი და გამონათქვამის ფორმა ერთმანეთს შეესაბამება მხოლოდ პირდაპირ სამეტყველო აქტებში, ირიბ სამეტყველო აქტებში ეს ასე არ არის, რადგან ისინი საგანგებო დანიშნულებისაა. საანალიზო მასალაში, ბუნებრივია, გვაქვს პირდაპირი სამეტყველო აქტებიც, მაგრამ ირიბი აქტების მნიშვნელობა სასცენო დისკურსში ძალიან დიდია, ხშირად ამგვარი ფრაზების ავტორი რეჟისორია, რომელიც ტექსტს უფრო ამძაფრებს და ზუსტად სვამს აქცენტს მთავარ სათქმელზე. საამისოდ ის ასერტივს ცვლის ექსპრესივით, რეპრეზენტაცივს - დეკლარატივით, დირექტივს - კომისივით. უფრო ხშირია ექსპრესივების გამოყენება. ხშირია რიტორიკული შეკითხვა და ირონია, თუმცა მსგავსი ხერხები არა მხოლოდ ცალკეული რეჟისორისთვის, არამედ ზოგადად დამახასიათებელია დრამატურგიისთვის. სამეფო კარის თეატრშიც მასხარა მეფისთვის ხუმრობით, ირონიის საშუალებით ცდილობდა გადაეცა საკუთარი ან ხალხის ან კიდევ ქვეყნის სათქმელი და სატკივარი. დღემდე თეატრის ერთ-ერთ ფუნქციად ეს რჩება.

მესამე თავში „სამეტყველო სტრატეგიები სასცენო ხელოვნებაში“ საუბარია სამეტყველო სტრატეგიების რაობაზე, საკომუნიკაციო სტრატეგიებისა და ტაქტიკის მიმართებაზე, რომელიც ჯერ კიდევ კვლევის სტადიაშია. მეცნიერთა ყურადღება მიმართულია კომპლექსურ ერთეულებზე: სამეტყველო ჟანრებზე, დიალოგურ ერთიანობაზე, სამეტყველო მოვლენასა და ბოლოს, საკომუნიკაციო-სამეტყველო ტაქტიკასა და სტრატეგიებზე.

სამეტყველო სტრატეგია დამოკიდებულია საერთო ენის გამონახვაზე კომუნიკანტებს შორის, ეს გულისხმობს ინტონაციის შერჩევას, ენობრივი ხერხების გამონახვას, შესაფერის ლექსიკას და სხვა.

„სამეტყველო კომუნიკაციის სტრატეგია ეს არის ურთიერთობის პროცესი, რომელიც მიმართულია გრძელვადიანი შედეგის მისაღწევად. მისი მიზანი შეიძლება იყოს ავტორიტეტის, სიყვარულის, აღიარების, თანამშრომლობის მოპოვება და სხვა. ტაქტიკა კი შეიცავს კონკრეტულ გზებს პარტნიორის ყურადღების მისაპყრობად, მასთან კონტაქტის დამყარების, მასზე ზეგავლენის მოხდენის მიზნით“ (Алефиренко 2012).

თუ რეჟისორი ტაქტიკას და სტრატეგიას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებული იქნება. ეს აუცილებლობასაც კი წარმოადგენს, რომ პიესამ რომ არ დაკარგოს აქტუალურობა.

მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების სხვადასხვა საშუალება არსებობს: **სათაური, ტექსტი, მონოლოგი, დიალოგი, რემარკა, ავტორის ჩართვა და სხვა.** დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად ირჩევს წამყვან კომუნიკაციურ სტრატეგიებს, რომლებიც გამოხატულია სიუჟეტურად ან კონფლიქტის საშუალებით პიესაში.

### **სათაური, როგორც კოგნიტურ-სამეტყველო სტრატეგია**

ტექსტისთვის სახელის დარქმევა შემოქმედებითი მოღვაწეობაა. ის ახალი ქმნადობაცაა. ავტორმა კარგად იცის, რისთვის, რატომ, რა მოტივებით შეიქმნა ტექსტი. ტექსტის სათაური (ისევე, როგორც ბავშვის სახელი) შეიძლება არ განსაზღვრავს და არ ამოწურავს ყველაფერს, მაგრამ აუცილებელია, როგორც მისი არსებობის ნიშანი.

ჩვენ დავაჯგუფეთ თბილისში, ქუთაისსა და ბათუმში დადგმული სპექტაკლების სათაურები და დავყავით კატეგორიებად შემდეგი თეატრების რეპერტუარებზე დაყრდნობით: ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, თავისუფალი თეატრი, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი; შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრი, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრი, სანდრო ახმეტელის სახელობის თეატრი, ილიაუნის თეატრი, თეატრი „პალომა“, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი, ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი.

ჩვენი კვლევის შედეგების მიხედვით ყველაზე გავრცელებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურები -15% („ტროელი ქალები“-სამეფო უბნის თეატრი). და სათაურები საკუთარი სახელებით 14% („მედეა“ -მუსიკისა და დრამის თეატრი) ამ ტიპის სათაურებს შეიძლება **სტანდარტული, კლასიკური სათაური** ვუწოდოთ.

შეიძლება ითქვას რომ დრამატურგების, რეჟისორების უმრავლესობა თვლის, რომ ქართველ მაყურებელს მარტივი, იოლად გასაგები სათაურები მოსწონს, როცა სათაური არ არის მოულოდნელი და სიუჟეტი ვითარდება სტანდარტების მიხედვით, აგრეთვე ამართლებს მაყურებლის მოლოდინს. ამ მოსაზრებას ამყარებს ისიც, რომ ჩვენ მიერ შეგროვებულ სათაურებს შორის საკმაოდ ბევრია ამგვარი სათაურები, ისინი „რეპერტუარში ათწლეულების მანძილზე მყოფი,“ ყველასთვის ცნობილი სპექტაკლებია („რომეო და ჯულიეტა“-ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის

თეატრი) მათი რიცხვი 14%-ია და გადანაწილებულია სხვადასხვა ჯგუფში. სტანდარტულ სათაურებს მივაკუთვნეთ აგრეთვე სოციალური სტატუსის განმსაზღვრელი სათაურები 8% („მოახლეები“ -სამეფო უბნის თეატრი), პერსონაჟის ცხოვრების, თავგადასავალის ამსახველი -6% („ტაქსისტი გივის სასიყვარულო ისტორია“ -ს. ახმეტელის თეატრი), მოვლენების აღმნიშვნელი -3%( „მეტამორფოზა“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი), დროისა და სივრცის აღმნიშვნელი 6% („მშვენიერი კვირადღე“ -კ. მარჯანიშვილის თეატრი, „ფსკერზე“- მ. თუმანიშვილის თეატრი), და მორალისტური სათაურები -2% („მოდღრის აღსარება“ - ს. ახმეტელის თეატრი). ამ ტიპის სპექტაკლებში მთავარი მოქმედი პირი წინასწარვეა განსაზღვრული და მაყურებელმა თავიდანვე იცის, ვის ირგვლივ განვითარდება მოვლენები, ვის მიხედვით აიგება სიუჟეტი, ვისი საშუალებით ან მონაწილეობით გაიხსნება კვანძი და ა.შ.

სათაურების მეორე კატეგორიაა **ორიგინალური სათაურები**. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება უცნაური სათაურები-12% („წვიმის გამყიდველი“ -თავისუფალი თეატრი), აგრეთვე მისტიკური-10% („მინის სამოთხე“-კ. მარჯანიშვილის თეატრი), რთული წინადადებებისგან შემდგარი სათაურები- 9% („ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და პრეზიდენტი“- შოთა რუსთაველის თეატრი), სათაურები რომლებიც შედგებიან უცხო სიტყვებისგან-5% („UNDERFRANDXXIY@YAHOO.COM“- მ. თუმანიშვილის თეატრი), სათაური-მიმართვა-5% („ღმერთო, რისთვის“- ს. ახმეტელის თეატრი), და ირონიზებული სათაურები-5% (R+J ბედისწერა დაბნეულია რომელი და ჯულიეტა - მ. თუმანიშვილის თეატრი).

**სტანდარტული, კლასიკური სათაურები** **ორიგინალურ სათაურებს** მცირე რიცხვით უსწრებენ (10%). აქედან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შეინიშნება ქართული თეატრის გათანამედროვეების ტენდენცია, დრამატურგები/რეჟისორები მაყურებლის მიზიდვის მიზნით ამგვარ სტრატეგიას მიმართავენ.

ამგვარად, სათაურს ხელოვნების დისკურსის ტაქტიკის და სტრატეგიის საკითხების კვლევაში დიდი მნიშვნელობა აქვს. ის ახდენს პირველ შთაბეჭდილებას მაყურებელზე და იზიდავს მას. „სათაური დისკურსზე ზემოქმედებს, ზემოქმედებს მკითხველზე პიესის კითხვის პროცესში ან წაკითხვის შემდეგ (Алефиренко, 2012). სათაური ზოგჯერ არის სასცენო დისკურსის ნაწილიც („კავკასიური ცარცის წრე“). ის რამდენიმეჯერ გაჟღერდება სცენაზე, ის დროთა განმავლობაში მეტაფორადაც იქცა.

სათაური შეიძლება იყოს როგორც პიესის ავტორის, ისე რეჟისორის სტრატეგია. როცა ეს უკანასკნელი ცვლის მას, ეს მხოლოდ მისი სტრატეგიაა.



როგორც აღმოჩნდა, მაცურებელთა ფართო მასებს სწორედ გამჭვირვალე, კლასიკური სათაური იზიდავს. ჩვენი დაჯგუფების პრინციპის მიხედვით „რიჩარდ მესამე“ **გადმოსცემს სოციალურ სტატუსს**, „ალუბლის ბაღი,“ - მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურია, „ანტიგონე“ - **საკუთარ სახელთა ჯგუფს მიეკუთვნება**, რაც შეეხება „კავკასიური ცარცის წრეს“, ის ორიგინალურ სათაურია. ერთი შეხედვით ის დამაბნეველია მაცურებლისთვის, მაგრამ საინტერესოა და მასში მაინც არის მინიშნება, თუ სად განვითარდება მოქმედება, „წრე“ კი გადამწყვეტ როლს ასრულებს სპექტაკლის კულმინაციურ ნაწილში.

### **ტექსტი სასცენო დისკურსში**

მსმენელზე, მაცურებელზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიას წარმოადგენს **პიესის შინაარსი**, რომელმაც უნდა აღძრას ინტერესი, გაკვირვება, სიბრაღული, თანაგრძნობა, საკუთარ თავთან გაიგივების შეგრძნება, ცხოვრებაში მსგავსი პრობლემის არსებობის შეგრძნება, აქტუალური პრობლემის წარმოჩენის აუცილებლობის სურვილი, გრძნობებზე „თამაში“ (სიყვარული, შიში, ზიზღი), მენტალური იდენტობა და სხვა.

ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში სპექტაკლის რეჟისორად თვითონ დრამატურგი გვევლინებოდა, დრამატურგი ქმნიდა პიესას, სადაც წინასწარვე იყო განსაზღვრული მოქმედების დრო, ადგილი, მიზანსცენები, იდეა, მრწამსი და სხვა. მსგავსი ტენდენცია გრძელდება შექსპირის თეატრშიც, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდებული წარმომადგენელი უილიამ შექსპირი იყო დრამატურგიც და რეჟისორიც, ამიტომაც პიესის რეჟისორული გადაკეთების, რეჟისორული თვითგამოხატულების მოთხოვნა თავისთავად არც არსებობდა.

იგივე ხდებოდა ქართულ თეატრში, პირველი ქართული სპექტაკლ „გაყრის“ ავტორიც და რეჟისორიც გიორგი ერისთავია. იგი უკვე პიესის შექმნისას საზღვრავდა მოქმედებებს სპექტაკლში და წინასწარვე ამზადებდა პიესას სცენისთვის. დღესდღეობით რეჟისორისა და დრამატურგის პროფესია ერთმანეთს გაემიჯნა, გაიზარდა დასადგმელი პიესების არეალიც, იმისათვის, რომ სპექტაკლი მაცურებლისთვის უფრო ახლო და მიმზიდველი გამხდარიყო, შეიქმნა საჭიროება მისი გადაკეთებისა ზოგჯერ მენტალური სხვაობის, ზოგჯერ სოციალური, კულტურათაშორისი შეუთავსებლობის ან პოლიტიკური შეხედულებების გამო და სხვა.

სასცენო მეტყველება მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურას, მხატვრულ ლიტერატურას, სალიტერატურო ენის მდგომარეობას.

სასცენო დისკურსის ტექსტი განიცდის ლექსიკურ გრამატიკულ, და სტილისტიკურ ტრანსფორმაციას. სასაუბრო სტილისთვის დამახასიათებელი

ლექსიკა რეალიზდება სასცენო დისკურსშიც **სასაუბრო სტილისთვის ნიშანდობლივია ვულგარიზმების, ჟარგონების გამოყენება**. ისინი აქ, როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში, სტილიზაციის მიზნით გამოიყენება.

საგანგებოდ მიუთითებენ თანამედროვე ქართულში ვულგარიზაციის ტენდენციის ზრდაზე. ოფიციალური ურთიერთობების ფამილიარიზაციამ არა მხოლოდ სახელისუფლებო, საპარლამენტო და სატელევიზიო მეტყველებაში იჩინა თავი, ცხოვრების ყველა სფეროში შესაღწია. გამონაკლისი არც სასცენო ხელოვნებაა.

ზოგჯერ სასცენო დისკურსში მაყურებლის ყურადღების მისაქცევად **დისფემიზმები, ჟარგონები, ვულგარიზმები ემატება**. მაგალითად, თუ დრამაში გვაქვს **უნამუსო, გლეხი, ლაპარაკი, გაუკუღმართება**, სპექტაკლში რეჟისორი მათ ცვლის სიტყვებით: **ბოზი, გლეხუჭა, ლაყბობა, ბაზარი, გათახსირება**.

სპექტაკლში ფაქტებია გადმოცემული, პიესაში კი ჩანს დამოკიდებულება ამ ფაქტებისადმი. აზნაურებს ქვეყნის გათახსირებად მიაჩნიათ **გლეხუჭების** გააზნაურება. ამ ნიშნებით სასცენო დისკურსი სასაუბრო და პუბლიცისტური სტილის ერთგვარი ნაზავია.

სასცენო დისკურსში დრამატული ტექსტი გრამატიკულადაც ტრანსფორმირდება. ზოგჯერ აშკარაა **კატეგორიულობა**, რასაც რეჟისორი ექსპრესიულობისთვის იყენებს. *შენ კი არარა არ გეკუთვნის ჯოჯოხეთს გარდა* (შექსპირი, 1953).

**ჯოჯოხეთში უნდა კვნესოდე!**

ან კიდევ: *მაგრამ მე რომ არ შემძლია სხვა კაცს გავყვე ცოლად, მე სიმონ ჩაჩავას უნდა დაველოდო* (ბრეჰტი, 1986).

*-მე სიმონ ჩაჩავას გარდა არავის გავყვები!*

-კრეონტი- *მაშ, მომისმინე, ახლავე შენს ოთახში დაბრუნდი* (ანუი, 1972).

**ახლავე წახვალ შინ!** (სპექტაკლი)

პიესაში თხოვნაა, რჩევაა, ხოლო სასცენო დისკურსში - გაფრთხილება: -ყურს **ნუ** დაუგდებთ მის **ლაპარაკს**, თორემ კლარენსი ტკბილად მეტყველი არის და **გულს** სიტყვებით მოგილბობთ (შექსპირი, 1953).

**-გახსოვდეთ, კლარენსს ლაყბობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალოთ!** (სპექტაკლი).

სასცენო დისკურსი უშუალოა, საამისოდ ხშირად საჭირო ხდება - **ზმნის პირის შეცვლა**. თუ სამეცნიერო დისკურსისთვის დამახასიათებელია მესამე პირში თხრობა, სასცენო დისკურსში ეს გამოიწვევდა მაყურებლის ყურადღების მოდუნებას, ამიტომ ხდება აუცილებელი მეორე პირის ფორმების გამოყენება, III პირს ცვლის II პირი:

პიესაში-კაცს ისე ვერა მოუპარავს რა, რომ მაშინვე ბრალი არ გამოუმჟღავნდეს.

შდრ: -*სინდისი, საშიში რამ არის სინდისი, უნდა უფროხილდე მას, იქურდებ, გაგყიდის, მეზობლის ცოლთან დაწვები, ქვეყანას შეგიყრის, გამწარებული (სპექტაკლი).*

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ I პირს ცვლის III პირი, ამის მიზანია მორიდებულობის დამლევა

შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად, ექსპრესიულობისთვის გამარტივებულ ტექსტს პიესაში ემატება **ეპითეტები, სინონიმები, იდიომები**. ფრაზეოლოგიზმი ზოგჯერ უფრო მძაფრი ფრაზეოლოგიზმითაა შეცვლილი.

**გამარტივება/ განტვირთვა.** სცენაზე, ბუნებრივია, დრამის ტექსტი ზუსტად არ გადმოდის, ზოგი დეტალი ამოღებულია, ზოგიც - გადაადგილებული.

„რობერტ სტურუა „რიჩარდ მესამის“ დადგმისას, რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ასევე მოექცა: ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა, რიგი სცენები გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტში“ (ვასაძე, 2015: 187).

ამრიგად, ჩვენი დაკვირვებით, პირველი, რაც შეიძლება მოუვიდეს სასცენოდ გამზადებულ ტექსტს, ეს არის შემოკლება, თუმცა ზოგადად შემოკლების გარდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს, დაცულია თუ არა იდეა, ტექსტის რა ნაწილი და რატომ ამოიღო რეჟისორმა. სპექტაკლში მაყურებელს უნდა მიეწოდოს ადვილად გასაგები, ლაკონიური ტექსტი, რათა მას არ დაეკარგოს ინტერესი. სასცენო ტექსტი გამარტივებულია, სხარტია და დინამიკური. მოვიყვანთ მაგალითს „კავკასიური ცარცის წრიდან“:

**ბედნიერ აღდგომას დაესწარი, პატარა მიხეილ!** (ბრეჰტი,1986). აღნიშნული ფრაზა სასცენო დისკურსში ასე გადმოიცა: *-ქრისტე აღსდგა მიმიკოოო..*

თუნდაც: *ოჰ ნეტავ შენს გულს ვიცნობდე, მის გამომთქმელი ენაა ჩემი* (შექსპირი, 1953).

*-რაც გულში მიდევს, ენაც იმასვე ამბობს* - (გვაქვს სპექტაკლში).

ტექსტის ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი სახეა **გავრცობა-ჩამატება**. ამას სასცენო დისკურსში საგანგებო ფუნქცია ეკისრება: მაყურებელმა ყურადღება გაამახვილოს მთავარ მომენტებზე, მორალზე, გააქტიურდეს მისი ცნობიერება, შეეცვალოს აზრი რომელიმე მოვლენის მიმართ, ჩამოუყალიბდეს სხვაგვარი დამოკიდებულება მანკიერებებისადმი. ამგვარი ტექსტი უფრო მეტადაა სოციალურად მიზანმიმართული, ვიდრე მოთხრობა. ჩამატება უშუალოდ ემსახურება რეჟისორის იდეას.

„მესამე მოქმედებაში რ. სტურუას შექსპირის ტრაგედიაში შემოჰყავს არასებული პერსონაჟი - ჯამბაზი. იგი სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას სარკასტულ,

გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა, დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს“ (ვასაძე, 2015).

**რ. სტურუას** რეჟისორული სტილის ერთ-ერთი გამოხატულებაა მორალისტური ჩამატებები სპექტაკლში. „რიჩარდ III“ ასეთი რამ ხშირია.

**ჩვენ, ცოდვილნი, ერთმანეთის მხოლოდ სახეს ვცნობთ და არა გულებს!** (რიჩარდ III) - ეს ადგილი არ არის პიესაში. რეჟისორს ამ სიტყვებით სურს მაყურებელს დაანახვოს სამეფო კარზე გაბატონებული უგულობა, მორალი წაუკითხოს მას.

ამ ხერხს რობერტ სტურუა მთავარი იდეის გადმოსაცემად ხშირად მიმართავს: **„ასეთია ეს წუთისოფელი, ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს, მაგრამ ვინაა ისეთი თავზე ხელაღებული გაბედოს და თქვას მივხვდიო. წახდა ქვეყანა და კიდევ უარესია მოსალოდნელი, იმიტომ, რომ ხედავ ბოროტებას და თვალებს იბრმავენ!“**

**ან კიდევ: „ეჰ, რა ძვირად უღირს დიდებულებს მაღალი ტიტული, ცოდვები არ აძინებთ, რადგან სულიერ ტანჯვას იტანენ და მერე რისთვის! მოჩვენებით დიდების სანაცვლოდ!“** მორალი ჩაამატა რეჟისორმა, რათა გაეადვილებინა მაყურებლისთვის სპექტაკლის იდეის წვდომა.

მორალისტურია შემდეგი ჩამატების მიზანიც:

**„ჩემი იყო ეს სამეფო დიდება, ჩვენ ცხოვრების მწვერვალზე ასულთ, ქარიშხლები გვარყევენ მუდამ... რა ძნელია, თუ ჩამოვარდი და დაიმსხვერი.“**

ექსპრესიულობის მისაღწევად, საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად, ნათქვამის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად, მის ზნეობრივად ასამაღლებლად, რეჟისორი ხშირად მიმართავს **ბიბლიეზიმებს, უფლის მცნებებს, რომელთა დენოტაციურ-კონოტაციური ასპექტები და სტილისტიკური ფუნქციები განსაკუთრებით საინტერესოა.**

შექსპირის პიესაში „რიჩარდ III“ გვხვდება ამგვარი დიალოგი:

-კაცთმოყვარების კანონს რატომ არ მისდევ, ლედი?(შექსპირი, 1953).

სპექტაკლში რეჟისორმა ჩაამატა: **რას ამბობს ღვთიური კანონი, ჩემო ქალბატონო, გიყვარდეს მტერი შენი ვითარცა თავი თვისი** (შდრ.: „მე კი გეუბნებით: გიყვარდეთ თქვენი მტერი, დალოცეთ თქვენი მწყევრები, სიკეთე უყავით თქვენს მოძულეებს და ილოცეთ მათთვის, ვინც თქვენ გავიწროვებთ და გდევნით“ (მათე 5,44).

ამავე პიესაში ზოგადად ნათქვამია, რომ მწარედ წყევლიდა. სპექტაკლში კი კონკრეტულად **ბიბლიური წყევლაა** გადმოცემული.

„ცაო მეხი დაჰკარ და ნაცრად აქციე, განხსენ მიწა და შთანთქე!“

კომპონენტის შეცვლის მაგალითი არც თუ ისე იშვიათია. მაგ.: შექსპირის დრამაში გამოყენებული ქორ-მერანი -ქართულ სპექტაკლში გადაკეთდა *ყორნებად*.

პიესა „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ვკითხულობთ: „რა ვიწრო არის მათი სენაკი“...(ბრეჰტი,1986).

*სპექტაკლში გვაქვს: რა ვიწროა ლოგინი ქმრისა.* ამით სათქმელისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებაც გადმოიკა.

სამეტყველო სტრატეგიები ატარებს ეროვნულ ბუნებასაც. შექსპირთან ვკითხულობთ: ვიდრემდე შენ და შენი ქმარი გამეფდებოდით, მის მძიმე საქმეთ მე ვზიდავდი **ზარგის ცხენით** (რიჩარდ III).

სპექტაკლში **ზარგის ცხენი** ვირ'მა შეცვალა (ვირივით **მუშაობა** მყარი შედარებაა და ნიშნავს თავდაუზოგაობას, გამეტებას).

ზოგი ცვლილება გათანამედროვებას ემსახურება. შექსპირთან ნახსენებია **ოსმალნი** (შექსპირი, 1953). სპექტაკლში გვაქვს **თურქები**.

#### **დიალოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია**

სასცენო მეტყველებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დიალოგს. **დიალოგი ცხოვრებაშიც და თეატრშიც** ძალზე მნიშვნელოვანია, მაგრამ ცხოვრებისეული დიალოგისგან განსხვავებით ის ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია და გრძელია. მასში გათვალისწინებულია **დროის ფაქტორი, რიტმი და ტემპი**. დიალოგი სცენაზე ბუნებრიობისკენ მიილტვის, თუმცა ხელოვნების სფეროს არ უნდა სცდებოდეს და არ იქცეს პრიმიტიულ ნატურალიზმად (Будагов, 1972).

დიალოგს არამარტო დრამის ნაწილად, არამედ მხატვრული ხელოვნების ნიმუშადაც მიიჩნევენ (Будагов, 1972).

რეალისტურ დრამაში, როგორც წესი, დიალოგი თანამიმდევრული, ლოგიკურია, „აბსურდის თეატრში - ალოგიკურია, ოღონდ ეს გარკვეულ მიზნებს ემსახურება. დიალოგი ძალზე მნიშვნელოვანია დრამატურგიაში, დიალოგი არის სამეტყველო ჟანრიც და დრამატული ტექსტის კომპონენტიც, ასევე კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია, ის ერთ-ერთი საშუალებაა დრამატურგისთვის, რათა გვიჩვენოს პერსონაჟების ხასიათები, ნაწარმოების იდეა.

დიალოგი თანამიმდევრული ლოგიკური ხაზით არის აწყობილია ე.წ. რეპლიკებზე. დრამატული რეპლიკა ასრულებს **რეფერენციულ, ექსპრესიულ, აპელაციურ, ფატიკურ, მეტაენობრივ და პოეტურ ფუნქციებს**.

ნაშრომში მოცემულია კონკრეტული დიალოგები და გაანალიზებულია მათი ფუნქციები სასცენო დისკურსში.

ჩვენს მასალაში ძირითადად გამოვლინდა ექსპრესიული, ფატიკური და აპელაციური ფუნქციის მქონე დიალოგები. ერთეულ შემთხვევებში გვაქვს პოეტური რეპლიკებიც.

### **1.ექსპრესიული:**

- რა დროა ახლა?
- ათს წამები აკლია
- თქვენსთვის მიჩუქნია ეს წამები
- რას ბრძანებთ?
- 10 საათზე სიცოცხლეს გამოგასალმებენ (რიჩარდ III).

### **2.ფატიკური:**

- რამდენი წლის ხარ?
- 38.
- შვილი გყავს?
- მყავს, ორი („ანტიგონე“)

### **3. აპელაციური**

- მამა!
- დაივიწყე ჰემონ!
- შენ გაგიჟდი მამაჩემო!
- მას შენ არ უყვარხარ, სიკვდილი აირჩია, მე იძულებული ვარ რომ დავსაჯო.
- არ შეიძლება რომ რამე მოვიფიქროთ? მაგალითად გიჟად გამოვაცხადოთ, გავიყვანოთ და მერე გავაპაროთ („ანტიგონე“).

### **4.პოეტური ფუნქცია:**

„როგორც ყოველთვის შემოდგომას მოჰყვა ზამთარი  
და მოდიოდა ზამთარი ნელა,  
და მოდიოდა ზამთარი ჩქარა.  
მაგრამ ზამთარი ხომ მაინც გავა,  
და გაზაფხული ხომ მაინც მოვა („კავკასიური ცარცის წრე“).

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ აზდაკი და სვიმონ ჩაჩავა ერთმანეთს ანდაზებით და აფორიზმებით ეპაექრებიან.

ზოგადად დრამატულ მეტყველებაში აპელაციური ფუნქციის მქონე გამონათქვამები ჭარბობს. სწორედ ამგვარ დიალოგებში აღწევს დრამატული დამაბულობა უკიდურეს წერტილს (Pfister, 1988).

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში დიალოგები გარდა აპელაციური ფუნქციისა, გამოირჩევიან ექსპრესიული ფუნქციით, რითაც ის ტექსტს ხდის მეტად საინტერესოს და შთამბეჭდავს.

### **მონოლოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია**

ვ. ხალიზევის აზრით, მონოლოგი დრამაში უნიკალური და შეუფასებელი საშუალებაა. ის გამოყოფს პიესის მთავარ აზრს და აძლიერებს დრამატულობას (Хализев, 1986).

დ. დიდროს აზრით, მონოლოგი არის სასცენო მოქმედების შესვენება, ხოლო პერსონაჟისთვის პირიქით,- ძლიერი ღელვა (Дидро, 1936).

მონოლოგის საშუალებით შეგვიძლია გავიგოთ პერსონაჟის სულიერი და ემოციური მდგომარეობა, ზრახვები, ჩანაფიქრები, პერსონაჟების ბიოგრაფია და ის რაც სპექტაკლში არ ჩანს:

*„როდემდის ვიდგე ამ მზის ზვარეში და შევყურებდე საკუთარ ჩრდილს, დედამიწაზე მახინჯად ფენილს. თუ არ ვვარგივარ არშიყად და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედად ხომ გამოვდგები რომ ჩავუშხამო სიამე ყველას და ვაწყევლინო შობის საათი და ამიტომაც ვხლართე ქსელი ჯოჯოხეთისა, ყველგან ჩავაგდე ავი თესლი ცილისწამების, ვჩმახე და ვჩმახე ბოროტების ჭორი, რომ ერთმანეთი შესძულეზოდათ ჩემს ძმებს- ჯორჯ კლარენსს და მეფე ედვარდს“ („რიჩარდ მესამე“).*

დიალოგში მაცურებელი თვითონ არკვევს მოქმედი გმირის ხასიათს. მონოლოგი უშუალოდ გადმოგვცემს მის ნიშნებს: მღელვარებას, წუხილს, ოცნებას. მონოლოგის ენა უფრო მდიდარია, ხშირია რთული და შერწყმული წინადადებები, აქ მაქსიმალურად არის გამოყენებული გრამატიკული ხერხები, რათა ზემოქმედება ძლიერი იყოს და მაცურებელის ემოციაზე მოახდინოს გავლენა.

### **რემარკის როლი დრამაში და ავტორის ჩართვა**

რემარკაში აღწერილია მოქმედების დრო, ზუსტი ადგილი, საგნების (რეკვიზიტის) განლაგება და სხვა. ის ქმნის ცხოვრებისეულ გარემოს. დ. არუთინოვას მტკიცებით, სწორედ ეს ქმნის მეტყველებას დისკურსულს (Курякова, 2008).

ტრადიციულად დრამატურგიაში რემარკას დამხმარე როლი ეკისრებოდა, მ. ბახტინი მას უწოდებს „მკვდარ სიტყვას,“ თუმცა მოგვიანებით მას მეტი როლი დაეკისრა.

თანამედროვე რემარკაში ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ ეპოქა და მოცემული პერიოდის საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობა, ამიტომ რემარკის დისკურსული ტექსტის ფარგლებში განხილვა აუცილებელია, ეს არის დრამატურგიული ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც აგრეთვე „ჩამშვებულია ცხოვრებაში.“

რემარკა ქმნის საკუთარ კომუნიკაციურ-კოგნიტურ მიკროსივრცეს, სადაც ისევე როგორც პიესის სხვა ნაწილში, არის გამოხატული ავტორის სპეციფიკური მეტყველება.

ჩვენ მიერ განხილულ პიესებში ამგვარი რემარკა გამოვლინდა ა.ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში.“ ის დამოუკიდებელი, მნიშვნელოვანი ელემენტია ხდება. მის პიესებში რემარკა მეტად გამომსახველია. ა. ჩეხოვთან რემარკა იძენს დამატებით ფუნქციას, რაც ეხმარება ტექსტს, წარმატებით იყოს რეალიზებული სცენაზე. დრამატურგი რემარკაში ასახავს, როგორ აღიქვამენ ცხოვრებას პერსონაჟები, მხატვრულად აღწერს მოვლენებს, ცვლის მეტყველებას, რაც ტრადიციული რემარკისთვის უცხოა.

დასტურდება ასევე **რემარკის შეცვლა.** თანამედროვე რეჟისურაში რეჟისორი თავისი შეხედულებისამებრ აწყობს მოქმედებას.

**პიესაში ვკითხულობთ:** ამ დროს კარი იღება და შემოდინან დანარჩენი ჩაფარები. ანტიგონე დგება, მათ უყურებს. მერე პირველ ჩაფარზე გადაიტანს მზერას. ის მშვიდად იდებს ჯიბეში ბეჭედს და უბის წიგნაკს, როცა ანტიგონეს თვალებს შეეფეთება სხვების მოსაჩვენებლად ხრის (ანუი,1972).

სპექტაკლში, როგორც ვთქვით, რემარკა შეიცვალა: *„შემოდის მცველი აჰყავს ანტიგონე ხელში და გაჰყავს, ჩაფარი გართულია წერით ვერ ამჩნევს, იმეორებს ანტიგონეს სიტყვებს „პატარა ანტიგონე... მიყვარხარ. თვალს აშორებს წერილს, გადახედავს ოთახს ეძებს ანტიგონეს, ანტიგონე აღარ არის ის, მხრებს იჩეჩავს გულგრილად.*

*-მაგრამ ეს წერილი ვის გადავცე?*

*იღებს სანთებელს და წერილს წვავს.“*

(პიესაში არ ჩანს, წერილი გადაეცემა თუ არა ადრესატს, მაგრამ არც ნადგურდება).

შეიცვალა რემარკა შემდეგ შემთხვევაშიც, პიესაში გვაქვს: *-თქვენი საქმე არ არის (ბოლთას სცემს ცოტა ხანს მხოლოდ მისი ნაბიჯების ხმა ისმის)*

სპექტაკლში: *ეგ არ არის შენი საქმე (ზის აპრილებს ნაჭრით იარაღს).*

რემარკა შეიცვალა სხვაგანაც, პიესაში დასტურდება:

*ანტიგონე- მოიცა, კარგად შეგხედო!*

*ჩაფარი- (სახეს არიდებს უხერხულად) მიყურე რა!*

სპექტაკლში გვაქვს: *ანტიგონე-შემომხედე კარგად დაგინახო*

*ჩაფარი- მიყურე! (ხელებს შლის და მის პირდაპირ დგება დემონსტრაციულად).*

XX საუკუნის ბოლოს დრამაში მიმდინარე ცვლილებებისა და ტენდენციების გათვალისწინებით, ერთეულ შემთხვევაში, დრამის შიგნით, რემარკის სახით წარმოიქმნება ნაწარმოები, რომელსაც აქვს უნარი შექმნას საკუთარი კომუნიკაციურ-კოგნიტური სივრცე.



## დასკვნები

ლინგვისტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა დისკურსს, როგორც ტექსტს, რომელიც დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ-პრაგმატიკულ, სოციოკულტურულ, ფსიქოლოგიურ და სხვა ფაქტორებთან. სწორედ ამიტომ იქცა ის ინტერდისციპლინური (ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, სტილისტიკის, გამოყენებითი ლინგვისტიკის) კვლევის საგნად.

რადგან დისკურსი აღწევს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში, გამოყოფენ სხვადასხვა სახის დისკურსს. ერთ-ერთი ასეთია ხელოვნების დისკურსი. სასცენო მეტყველება მისი სრულიად განსხვავებული, მრავალმხრივი და ნაკლებად შესწავლილი სახეა.

სასცენო ტექსტის ავტორი რეჟისორია, მსახიობი კი ქმნის სასცენო დისკურსს, რომელიც ორადრესტიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაციაა (განსხვავებულია ერთი მსახიობის თეატრი).

•სასცენო დისკურსი უნიკალურია მრავალსტილიანობით. მასში ლიტერატურულთან ერთად ხშირად გვხვდება სასაუბრო სტილიც, ოღონდ ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ესთეტიკურია. მეტყველების სტილური სახესხვაობანი შეპირობებულია საუბრის მიზნით, თემით, სფეროთი, კონკრეტული სამეტყველო სიტუაციით და ა. შ. სასცენო დისკურსში მოქმედება ხდება ახლანდელ დროში. სასცენო დიალოგი ცხოვრებისეულისგან განსხვავებით ხანგრძლივი და წინასწარ გააზრებულია. სასცენო დიალოგში გათვალისწინებულია დრო, რიტმი და ტემპი.

სასცენო დისკურსი **ექსპრესიული და საზემოქმედოა**, მისი მიზანია ინფორმირება, სასურველი მიმართულებით საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება; შეგნების, განათლების დონის ამაღლება, მოქალაქეთა ინტერესისა და აქტიურობის გამოწვევა, სოციალური პროცესების წახალისება. მთავარი ფუნქცია არის **სუგესტი** - დარწმუნება, შთაგონება, არასწორი საზოგადოებრივი ქმედების შეგნება, პრობლემების გააზრება. თუ სტრატეგია წარმატებულია, ამას უნდა მოჰყვეს საზოგადოების კათარზისი, ზნეობრივი გაჯანსაღება.

რეჟისორის მიზანი (გამახვილოს საზოგადოების ყურადღება პრობლემების მიმართ, იმოქმედოს მაყურებლის ცნობიერებაზე და პრობლემები გაააზრებინოს), მიიღწევა სხვადასხვა სამეტყველო-კომუნიკაციური **ტაქტიკით და სტრატეგიით**.

ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში დრამატურგი თავად ქმნიდა პიესას, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი წარმომადგენელი - უილიამ შექსპირი იყო დრამატურგიც და რეჟისორიც, პირველი ქართული სპექტაკლის „გაყრის“ ავტორიც და რეჟისორიც გიორგი ერისთავი იყო. დღეს რეჟისორული ჩარევა დრამატურგიაში აუცილებელია, სასცენო დისკურსს ფაქტობრივად რეჟისორი ქმნის. თუ კი იგი ტაქტიკას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებული იქნება.

აღნიშნული საკითხი შევისწავლეთ რამდენიმე პოპულარული სპექტაკლის კვალობაზე ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ (რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი სპექტაკლი); 2. ჟან ანუის „ანტიგონე“ (რეჟისორი - გაბრიელ გომამე, ილიას უნივერსიტეტის თეატრი); 3. უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი); 4. ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე,“ რეჟისორი რობერტ სტურუა (შოთა რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი).

სასცენო დისკურსში საგანგებო ყურადღება ექცევა ირიბ სამეტყველო აქტებს, რადგან ისინი კონკრეტულ სტრატეგიას ემსახურება. ხშირად ამგვარი ფრაზების ავტორი რეჟისორია, რომელიც ტექსტს უფრო ამძაფრებს და ზუსტად სვამს აქცენტს მთავარ სათქმელზე. საამისოდ ის ასერტივს ან ცვლის ექსპრესივით, რეპრეზენტაცივს- დეკლარაცივით, დირექტივს -კომისივით. მეტად ექსპრესიულია რიტორიკული შეკითხვაც, რომელიც თავად შეიცავს პასუხს კითხვაზე (საზოგადოებას მიუთითებს, რომ ასეთი რამ არ უნდა ხდებოდეს, ამაზე თითოეულმა ჩვენგანმა უნდა აიმაღლოს ხმა).

სამეტყველო სტრატეგიებია: **სათაური, ტექსტი, მონოლოგი, დიალოგი, რემარკა, ავტორის ჩართვა და სხვა.** სხვადასხვა დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად ირჩევს ტაქტიკას და წამყვან კომუნიკაციურ სტრატეგიას.

ჩვენი კვლევის შედეგების მიხედვით ყველაზე გავრცელებულია **სტანდარტული სათაური**, ე.წ. კლასიკური სათაური. შედარებით ნაკლებია ორიგინალური სათაური (უცნაური და იმპლიციტური სათაურები).

ეს არის ზოგადი ტენდენცია, ჩვენ მიერ განხილული პოპულარული სპექტაკლების სათაურებიც კლასიკურია, სათაური „რიჩარდ მესამე“ **გადმოსცემს სოციალურ სტატუსს**, „ალუბლის ბაღი,“ - მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურია, „ანტიგონე“ - **საკუთარ სახელთა ჯგუფს მიეკუთვნება**, რაც შეეხება „კავკასიური ცარცის წრეს,“ ის **ორიგინალურ** სათაურებს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ, რადგან აღძრავს ცხოველ ინტერესს, რას უნდა ნიშნავდეს ცარცის წრე.

მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიას წარმოადგენს ტექსტი, პიესის შინაარსი, რომელმაც უნდა აღძვრას ინტერესი, გაკვირვება, სიბრაღე, თანაგრძნობა, საკუთარ თავთან გაიგივების თუ ცხოვრებაში მსგავსი პრობლემის არსებობის შეგრძნება, აქტუალური პრობლემის წარმოჩენის აუცილებლობის სურვილი, გრძნობებზე „თამაში“ (სიყვარული, შიში, ზიზღი), მენტალური იდენტობა და სხვა.

რეჟისორი, პირველ რიგში, ამარტივებს, განტვირთავს ტექსტს, ლაკონიურს ხდის მას, რათა არ მაყურებელი არ გადაიღალოს. სასცენო ტექსტი სხარტია და დინამიკური.

რეჟისორი საჭიროებისამებრ ავრცობს ტექსტს. **გავრცობა-ჩამატების მიზნებია: დაზუსტება, ან კომპონენტის შეცვლა, რითაც** სათქმელისადმი დამოკიდებულებაც იცვლება.

სასცენო დისკურსში ძირითადი ტექსტი გრამატიკულადაც ტრანსფორმირდება. იცვლება **ზმნის პირი, დრო, კილო და ა.შ.** ექსპრესიულობის ასამაღლებლად რეჟისორი იყენებს ლექსიკურ საშუალებებსა და რიტორიკულ ფიგურებსაც.

**დიალოგი** არის სამეტყველო ჟანრიც, დრამატული ტექსტის კომპონენტიც და კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგიაც. იგი მოკლე რეპლიკებისგან შედგება, წინადადებები ხშირად მარტივი, მოკლე და უსრულია. დიალოგის საშუალებით მაყურებელი იგებს პერსონაჟის ხასიათს.

ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია **დიალოგურობა**. ჩვენ მიერ განხილულ მასალაში თითქმის არ გვხვდება **რეფერენციული** და **მეტაენობრივი** ფუნქციის რეპლიკები. დასტურდება **ექსპრესიული, აპელაციური, ფატიკური და პოეტური ფუნქციები**. საინტერესო დიალოგი გვაქვს „კავკასიური ცარცის წრის“ კვანძის გახსნისას, როცა ჯარისკაცი და მოსამართლე ერთმანეთს ეპაექრებიან. ეს დიალოგი რეპლიკებისგან კი არ შედგება, არამედ ანდაზებისგან და ამავედროულად მას ეკისრება ექსპრესიული და აპელაციური ფუნქციები.

დრამატურგის ერთ-ერთი ძლიერმოქმედი ტაქტიკა **მონოლოგია**, ის დრამაში უნიკალური და შეუფასებელი საშუალებაა, გამოკვეთს პიესის მთავარ აზრს და აძლიერებს დრამატულობას, რადგან პერსონაჟი თავად გვიყვება და თვითკრიტიკულიცაა. თუ დიალოგში მაყურებელმა თვითონ უნდა ამოიცნოს სპექტაკლში მიმდინარე მოვლენები, მონოლოგში დრამატურგი გვადლევს მზა ინფორმაციას. მონოლოგი ძირითადად რთული და შერწყმული წინადადებები გამოიყენება.

სასცენო ტექსტში დიდი მნიშვნელობა აქვს **რემარკასაც**. ჩვენ მიერ განხილული სპექტაკლებიდან ა. ჩეხოვის („ალუბლის ბაღი“) რემარკა იძენს დამატებით ფუნქციას

(ასახულია, როგორ აღიქვამენ ცხოვრებას პერსონაჟები, მხატვრულადაა აღწერილი მოვლენები), რაც ტრადიციული რემარკისთვის უცხოა. რეჟისორი ჩვეულებრივ, თავისი შეხედულებისამებრ აწყობს მოქმედებას, **ცვლის რემარკას**.

რეჟისორი პირველ რიგში არჩევს აქტუალურ თემატიკას. ჩვენ მიერ განხილული პიესების მაღალი რეიტინგი სწორედ იმით არის განპირობებული, რომ მათი პრობლემატიკა ყველა ეპოქაში აქტუალურია, ზოგადასაკაცობრიოა. ეპოქისა თუ მსოფლმხედველობის, პოლიტიკური, სოციალური და სხვა მოვლენების გათვალისწინებით ის ირჩევს სამეტყველო აქტებს და სტრატეგიებს, რაც სპექტაკლის წარმატება-წარუმატებლობას განაპირობებს.

რეჟისორის მოტივები, ინტენცია, ზოგადი (მაკრო) მიზნები განსაზღვრავს სამეტყველო აქტებსა და სტრატეგიებს, რომლებიც აერთიანებს ერთ ან რამდენიმე ტაქტიკას.

რეჟისორის სტრატეგია და ტაქტიკა მეტად მრავალფეროვანია და ემყარება მოცემული ენის ლექსიკურ, გრამატიკულ, სტილისტიკურ შესაძლებლობებს, პირდაპირი და მეტადრე ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკულ ფუნქციებს, ტექსტის ტრანსფორმაციას, მის დინამიკურობას და სისხარტეს, ესთეტიკურობას.

ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ იდეა შემდეგია: ჩვენ გვერდით ისევ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ვერ უწყობენ ფეხს ახალ დროებას და „ლოპახინების“ ხელში ცვივდებიან. ძველი თაობის წარმომადგენლების უნიათობის, განწირულობის დასახატავად რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი იყენებს **პირდაპირ** სამეტყველო აქტებს, ლექსიკურ სტრატეგიებს, აპელაციურ დიალოგებს. სხვა სპექტაკლებისგან განხვავებით, აქ რემარკა ქმნის საკუთარ კომუნიკაციურ-კოგნიტურ მიკროსივრცეს, მასში გამოხატულია ავტორისეული, სპეციფიკური მეტყველება, გვხვდება სხვადასხვა ენობრივი ხერხი: ფრაზეოლოგიზმები, იდიომები, სიტყვათშეთანხმებები, მყარი შედარებები. საინტერესოა ასევე ავტორის ჩართვა, საიდანაც საგნებისა და მოვლენებისადმი ავტორის დამოკიდებულებაც წარმოჩნდება. რემარკაში შეცვლილია სპექტაკლის ფინალიც, რითაც გ. მარგველაშვილი ახალ დროში ძველის უადგილობას გვიჩვენებს.

ჟან ანუის „ანტიგონეს“ თემატიკა- ბრძოლა თავისუფლებისათვის და დიქტატურისადმი შეუფუებლობა კვლავაც აქტუალურია. რეჟისორი გაბრიელ გოშაძე ინტენციის მისლწევად იყენებს შემდეგ ხერხებს: ლექსიკურ სტრატეგიებს (ჟარგონი, ევფემიზმი), რიტორიკულ ფიგურებს (გამეორება, გრადაცია). გამოიყენება პირდაპირი სამეტყველო აქტები, დირექტივები, ტექსტი შემოკლებული და გათანამედროვეებულია, დიალოგები ასრულებს აპელაციურ და ფატიკურ ფუნქციებს, შეცვლილია რემარკა.

სპექტაკლ „რიჩარდ III“-ში უილიამ შექსპირის ინტენციაა გააკრიტიკოს განდიდების სურვილი და შეუბრალებლობა, ძალაუფლებისთვის ბინძური მეთოდებით ბრძოლა, ფუფუნების სიყვარული. პატივმოყვარეობა, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა საზოგადო ჭირია. ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისთვის ის ირონიულად უყურებს.

რეჟისორ რობერტ სტურუას ეს იდეა გადმოცემული აქვს მრავალფეროვანი სამეტყველო აქტებითა და სტრატეგიებით: გრამატიკულ სტრატეგიათაგან აღსანიშნავია შემდეგი: მოდალობა იცვლება, ზმნის მესამე პირს მეორე პირი ცვლის, რითაც დისკურსი უშუალო და დინამიკური ხდება. სპექტაკლში საგანგებო ფუნქციას ასრულებს ირიბი სამეტყველო აქტები. რაც შეეხება მოდალობას, კითხვითი წინადადებები ჭარბობს, რაც ემსახურება მიზანს, გამოიწვიოს მკითხველში არსებული მანკიერებების კრიტიკა. ამავე მიზანს ემსახურება კატეგორიულობა, ირონია და რიტორიკული შეკითხვები. ამ სპექტაკლში ტრაგედიის და ფარსის ენობრივი კოდებია შერწყმული.

პიესის, ანუ ძირითად ტექსტს რ. სტურუა განხილულ სპექტაკლთა ყველა რეჟისორზე მეტად შემოქმედებითად ექცევა. მისი სასცენო ტექსტი გათანამედროვეებულია, შეცვლილია, შემოკლებულია.

რ. სტურუას რეჟისორული სტილის ერთ-ერთი გამოხატულებაა მორალისტური ჩამატებები სპექტაკლში. ექსპრესიულობის მისაღწევად, საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად, ნათქვამის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად, მის ზნეობრივად ასამაღლებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავს ბიბლეიზმებს, უფლის მცნებებს, ანდაზა-აფორიზმებს, სინონიმებს, ფრაზეოლოგიზმებს, იყენებს სინდისის და ღმერთის კონცეპტებს. ყოველივე ეს დიდაქტიკურ სტილს ქმნის. ასევე საგანგებო ფუნქცია ეკისრება მონოლოგს. მასში სიტყვათა განკერძოება და არაერთი მხატვრული იქცევს ყურადღებას.

მისი სამეტყველო სტრატეგიები ატარებს ეროვნულ ბუნებასაც, თარგმანის ლექსიკურ კომპონენტებს ცვლის მაყურებლის ფონური ცოდნის გათვალისწინებით (ყორანი, ვირი). ამ სპექტაკლში წამყვანია ლექსიკური და რიტორიკული სტრატეგიები, ტექსტის ტრანსფორმაცია და მონოლოგი.

ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრის“ ინტენციაა თავადაზნაურთა წრის კრიტიკა. ხელისუფალთ ავიწყდებათ, რომ დრონი მეფობენ, ამიტომ მშვიდობიანობა უფრო საშიშია. მათთვის მთავარია სიმდიდრე, ფუფუნება და შვილიც კი ქონების დასაბრუნებლად უნდათ. სპექტაკლი გვასწავლის, რომ ჰუმანიზმი და სიკეთე მარადიული ღირებულებებია.

სათაური „კავკასიური ცარცის წრე“ მაყურებელს იზიდავს და მასზე ზემოქმედებს პიესის ნახვის შემდეგაც. ეს სათაური დრამატურგის სტრატეგიაცაა და რეჟისორისაც, რადგან სპექტაკლში მას სცენაზე სამ ენაზე წარმოთქვამენ: გერმანულად, რუსულად და ქართულად. ის რამდენიმეჯერ გაჟღერდება სცენაზე, დროთა განმავლობაში მეტაფორადაც იქცა და პოლიტიკურ დისკურში მიმართავენ მის ალუზირებასაც. ამატებს სოციალური პრობლემატიკის ამსახველ ტექსტებს (ლოზუნგები).

ტექსტი გართმულია, რაც მას ანიჭებს ესთეტიკურობას და ექსპრესიულობას. ეფექტიანი სამეტყველო სტრატეგიებია **ფატიკური და აპელაციური ფუნქციის მქონე დიალოგები**. რეჟისორმა ამ სპექტაკლში მიმართა ასეთ ტაქტიკას- გრუმე ვაჩნაძის და სვიმონ ჩაჩავას დიალოგებში ზმნის მეორე პირი მესამეთი შეცვალა, რაც მაყურებლის ყურადღებას იქცევს. ხშირად გამოიყენება რიტორიკული სტრატეგიები:- გამეორება და გრადაცია.

რობერტ სტურუა უპირატესობას კლასიკურ სპექტაკლებს ანიჭებს, მაგრამ ის მეტყველების დეკლამატორულ სტილს თავს არიდებს და ითვალისწინებს, რომ თანამედროვე მაყურებლისთვის უშუალო მეტყველება უფრო მისაღებია. ის მრავალ სტრატეგიას იყენებს, ის ცდილობს ტექსტი მიუახლოოს მაყურებელს, გახადოს უფრო მარტივი, უშუალო, ლაკონიური, მაგრამ არა უბრალო და მდარე. იკვეთება რეჟისორის მრავალმხრივი განათლება, ნიჭი, საკუთარი ენის შესაძლებლობების ვირტუალური ფლობა, პროფესიონალიზმი, ინდივიდუალურობა და მხატვრული ოსტატობა.

**ამრიგად**, სპექტაკლის წარმატებისთვის საჭიროა წარმატებული კომუნიკაციის დამყარება დრამატურგსა და რეჟისორს შორის, რეჟისორსა და მსახიობს შორის და, რაც ყველაზე მთავარია, ყველასი ერთად მაყურებელთან, რომელიც მთავარი ადრესატი და შემფასებელია. დრამატურგების და რეჟისორების ინტენციაა, გამოავლინონ საზოგადოების სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ფსიქოლოგიური, დემოგრაფიული თუ სხვა პრობლემები და საზოგადოებას გადაჭრისკენ მოუწოდონ, გადაურჩნენ ძლიერ კონკურენციას. კარგად შერჩეული ტაქტიკა და სტრატეგია კი მიზნის მიღწევის გარანტიაა, სპექტაკლის პოპულარულობის საფუძველია, რაც მაყურებლის, კრიტიკოსის, თეატრმცოდნის, ხელოვნებათმცოდნის შესაფასებელი და გადასაწყვეტია.