

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - თეატრმცოდნეობა
„მსოფლიო თეატრი - ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები“

თამარ მუქერია

ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა)
აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად წარდგენილი სადისერტაციო
ნაშრომის

ავტორეფერატი

ხელმძღვანელები:

თამარ ბოკუჩავა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მარინე ვასაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

2020

„ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“

ნაშრომი „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“ წარმოადგენს იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების კვლევას და მოიცავს იტალიაში მიმდინარე სათეატრო პროცესების ანალიზს დაწყებული მეორე მსოფლიო ომის წლებიდან დამთავრებული გასული საუკუნის 90-იან წლებამდე. ამ პერიოდში იტალიაში დიდი თეატრალური რეფორმები განხორციელდა. გაჩნდა და ჩამოყალიბდა ახალი პროფესია - რეჟისურა. შეიცვალა მხატვრული ტენდენციები სპექტაკლის განხორციელების თვალსაზრისით. განვითარდა ახალი თეატრალური ფორმები. ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კრიზისის სათეატრო ხელოვნებაში ასახვა მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა. დასავლეთ ევროპის სხვა თეატრების მსგავსად იტალიური თეატრიც თანამედროვე საზოგადოების და მისი პრობლემების სარკედ იქცა. იდეურ-კონცეპტუალური მხარე სპექტაკლის მთავარ ძალას ნიშნავდა და სწორედ რეჟისორი გახლდათ ამ პროცესის წარმმართველი ფიგურა.

ნაშრომში შევეცადეთ წარმოგვედგინა ის ძირითადი შემოქმედებითი პროცესები, რომლებითაც იტალიური თეატრი ევროპული სათეატრო ხელოვნების პლატფორმას დაუბრუნდა და ღირსეული ადგილიც დაიკავა. ცხადია, ეს ცვლილებები ერთ დღეში არ დაწყებულა და მარტივად არ განვითარებულა. ჩვენი ამოცანაც სწორედ ამ პროცესების კვლევა და ანალიზის გაკეთება წარმოადგენდა. როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ ნაშრომი მოიცავს იტალიის 50 წლიან პერიოდს დატვირთულს დიდი კატაკლიზმებითა და ურთულესი წლებით. შესაბამისად თეატრალური ცხოვრება მრავალფეროვანი და ხშირად ცვალებადი ტენდენციებით ხასიათდება. ეს გარკვეულწილად დადებითად შეიძლება შეფასდეს, იმიტომ რომ სავსე იყო მრავალნაირი ექსპერიმენტითა და შემოქმედებითი ძიებებით.

კვლევის დროს გამოიკვეთა იტალიური თეატრისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკურობანი და მიუხედავად გლობალური მსოფლმხედველობისა, მაინც თვითმყოფად თეატრალურ ხელოვნებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

შემოქმედებითი პროცესების ევოლუციის საფუძველზე მნიშვნელოვნად განვითარდა თეატრის ტექნიკური ბაზა. განსაკუთრებით დასაწისში დიდ სირთულეს წარმოადგენდა ტექნიკური ინვენტარის შექმნა და შემდგომში მისი შენარჩუნება. ახალბედა ხელოვანები ფაქტობრივად ენთუზიაზმზე დარდნობით ცდილობდნენ მუშაობას.

პიკოლო თეატრის დაარსება ერთგვარი ბიძგი იყო, რათა მეტად გამოცოცხლებულიყო სათეატრო ცხოვრება იტალიაში და ეს ბიძგი მხატვრული მიზნების საფუძველიც კი აღმოჩნდა. სხვადასხვა ქალაქში არაერთ ხელოვანს გაუჩნდა მსგავსი ტიპის თეატრის შექმნა. ეს ინიციატივა მთელს იტალიაში გავრცელდა. ცხადია, ზოგმა თეატრმა ვერ გაუძლო მთელ რიგ პრობლემებს, რომლებიც ახლადშექმნილ დასებს შეიძლება შეექმნას და არაერთი მალევე დაიხურა, მაგრამ ტენდენცია, რომ გაჩნდეს მუნიციპალური თეატრი უკვე ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას უწყობდა ხელს.

უმთავრესი მიზანი რაც თეატრს ჯორჯო სტრელერის მეთაურობით გაუჩნდა ეს იყო მაყურებელი და მისი ინტერესები. რეჟისორი მხოლოდ მაყურებლისთვის ქმნიდა სპექტაკლებს, საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად და მასთან აქტუალურ პრობლემებზე სასაუბროდ დგამდა წარმოდგენებს. რეჟისორი პუბლიკას სულიერ საზრდო აწვდიდა და განსაცდელსაც იზიარებდა, თუმცა არ ავიწყებდა პრობლემებს და ცდილობდა სცენიდან მათ გადაჭრაში მიეღო გარკვეული მონაწილეობა. რეჟისორმა ზუსტად იცოდა რა იყო პრიორიტეტული იტალიელი ხალხისთვის და როგორი ფორმით უნდა მიეწოდებინა ის თემები, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო მათთვის. ამგვარად, ჯორჯო სტრელერის სახით ჩამოყალიბდა რეჟისორ-მოქალაქის გამოკვეთილი ფიგურა.

ნაშრომში განხილულია 20 სპექტაკლი, სულ აღნიშნულია 37 წარმოდგენა. მუშაობისას ვეყრდნობოდით სპექტაკლების ვიდეო-ჩანაწერებს, თეატრის მკვლევარების თეორიული ნაშრომებს, პერიოდიკას, ვიდეო-ინტერვიუებსა და გადაცემებს, ასევე თავად სტრელერის პირადი მიმოწერებსა და სხვადასხვა სპექტაკლზე მუშაობისას გაკეთებულ ჩანაწერებს. დისერტაციაში გამოყენებულია ჯ. სტრელერის, ბ. დორთის, ა. კ. ჯივილეგოვის, ს. ბუშუევას, ლ. ლუნარის, უ. რონფანის, ფ. ფორადინისა და სხვათა ნამუშევრები. ასევე პიკოლო თეატრის არქივში დაცული პუბლიკაციები: ფ. მამოკინის, ა. ბენტოლიოს, ლ. ლუჩინიანი, მ. ვიოტის და სხვათა ავტორობით. ყველაზე მეტად თავად რეჟისორის მიერ გაკეთებულ ჩანაწერებს, პირად მიმოწერას, ასევე სპექტაკლებზე რეცენზიებს ვეყრდნობოდით. შესაბამისად, შევეცადეთ სპექტაკლის ავტორისა და კრიტიკოსების შეფასების ანალიზის საფუძველზე სტრელერის შემოქმედება მრავალი რაკურსით და ძირეულად შეგვესწავლა. სპექტაკლების განხილვისას თითოეულის ანალიზია წარმოდგენილი.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებით ადრეულ სპექტაკლებზე ინფორმაცია საკმაოდ მწირია ან საერთოდ არ არსებობს საგაზეთო სტატია, ხოლო რეჟისორის ჩანაწერი ერთი ან ორი წერილით შემოიფარგლება. მასალის სიმცირე განსაზღვრავს კონკრეტული

სპექტაკლის თუ მოვლენის არასრულყოფილ ანალიზს. თემაზე მუშაობისას უმთავრესად გამოვიყენე შედარებითი და სოციო-კულტურული ანალიზის, თვისობრივი და ინდუქციური და დედუქციური მეთოდები, ასევე, ისტორიზმის პრინციპი.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა ნაციონალიზმის ფაქტორი, მისი იდენტობა და ურთიერთკავშირი სხვა ქვეყნებთან გლობალიზაციის კონტექსტში. თეატრის ფუნქციური მნიშვნელობის გამძაფრება ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების ფონზე.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა გარკვეული ტენდენციები, რომლებიც საფუძვლად დაედო თანამედროვე იტალიურ თეატრს: სოციო-ჰუმანისტური იდეოლოგია; თეატრი, როგორც სანახაობრივი და სინთეზური ხელოვნების სახე, რომელშიც ნებისმიერი შემავალი დეტალი მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს სპექტაკლის სრულყოფისათვის.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პირველ მცდელობას ქართულ თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში შეისწავლოს მეოცე საუკუნის დასავლეთ ევროპაში, კერძოდ კი იტალიაში მიმდინარე თეატრალური პროცესები, ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების მაგალითზე.

წინამდებარე კვლევაში შევეცადეთ აქცენტი გაგვეკეთებინა იმ მნიშვნელოვან მოვლენებზე, რომლებმაც დიდი გავლენა მოახდინა იტალიურ სათეატრო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე და რომლებშიც აქტიურად მონაწილეობდა ჯორჯო სტრელერი როგორც რეჟისორი და თეატრის დამაარსებელი. ჩვენ გამოვკვეთეთ რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებების ის ძირითადი ასპექტები, რომელმაც იტალიურ სასცენო ხელოვნებაში არაერთ მხატვრულ ტენდენციას დაუდო სათავე.

ნაშრომში „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“ წარმოდგენილია მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდის დასავლეთ ევროპაში, კერძოდ იტალიაში მიმდინარე თეატრალური პროცესების ანალიზი. ნაჩვენებია თუ როგორ ვითარდებოდა მხატვრული პროცესები საკმაოდ რთულ ეკონომიკურ და სოციალურ ფონზე. არსებული ვითარება თეატრსაც მრავალ პრობლემას უქმნიდა, თუმცა ომისშემდგომი იტალიური თეატრი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მოვლენებით და პროცესებით არის გამორჩეული. საკვირველია, მაგრამ რიგი ისტორიული მიზეზის გამო, პირველი სტაციონარული მუდმივმოქმედი დრამატული თეატრი იტალიაში, კერძოდ, მილანში მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა. მანამდე იყო მცდელობები სტაბილური თეატრების შექმნისა, მაგრამ არცერთ მათგანს 2-3 წელიწადზე მეტხანს არ უმოქმედნია. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა ყველა პირობა და აუცილებლობა იმისათვის, რომ

იტალიაში განახლებულიყო მდიდარი ნაციონალური თეატრალური ტრადიცია. იტალიურ თეატრს უმდიდრესი ისტორია აქვს. მას ჰყავს ისეთი დრამატურგები, როგორებიც არიან კარლო გოლდონი, კარლო გოცი, ალესანდრო მანძონი, ჯუზეპე მაძინი, გაბრიელე დ'ანუნციო, ლუიჯი პირანდელო და სხვები. მე-19 საუკუნეში იტალიურ სცენაზე მოღვაწეობდნენ ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ გუსტავო მოდენა, ადელაიდა რისტორი, ტომაზო სალვინი, ელეონორა დუზე, რომლისთვისაც დ'ანუნციო პიესებს ქმნიდა. დუზე ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც სარა ბერნარი. ის იყო მოდერნისტული დრამატურგიის გამოკვეთილი მსახიობი. როგორც ცნობილია იტალია 1861 წელს გაერთიანდა და ისტორიულმა გარემოებებმა თავისი კვალი დააჩნია თანამედროვე იტალიური კულტურის განვითარებას. შემდეგ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ახლადგაერთიანებული ქვეყანა ბევრი პრობლემის წინაშე იდგა, რამაც განაპირობა ფაშისტური ხელისუფლების მოსვლა. მოწინავე იტალიური საზოგადოება არასდროს იზიარებდა ფაშისტურ და ნაცისტურ იდეებს, ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ მეორე მსოფლიო შემდეგ იტალია წარსული გამოცდილების ანალიზის აუცილებლობის წინაშე დადგა. ამ პროცესებმა მოიცვა კინემატოგრაფია, ლიტერატურა და, რა თქმა უნდა, თეატრი. მიუხედავად იმისა, რომ იტალიამ მსოფლიოს მისცა ისეთი დრამატურგი როგორიც ლუიჯი პირანდელოა, ადრეული იტალიური ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენელი, იტალიური თეატრი მაინც ძალიან ჩამორჩა თანამედროვე სადადგმო და საშემსრულებლო პროცესებს.

იმისთვის, რომ იტალიური სათეატრო პროცესი გავიაზროთ, ჩვენ დაგვჭირდება გლობალური კონტექსტის გათვალისწინება. რადგან იტალიური თეატრი ევროპის და ევროპული იდენტობის განუყოფელი ნაწილია.

გასულმა საუკუნემ დიდი გავლენა მოახდინა ხელოვნების და კონკრეტულად თეატრის განვითარებაზე. მეოცე საუკუნე დრამატული მოვლენებით მდიდარი აღმოჩნდა. ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც მეოცე საუკუნეში მოხდა ეხება როგორც პოლიტიკურ ძვრებს, ომებს, ძველი სახელმწიფოების განადგურებას თუ ახლების შექმნას, ასევე მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის განვითარებას. ორმა მსოფლიო ომმა ღირებულებათა გადაფასების ტოტალური პროცესი განაპირობა. დასავლური ცივილიზაცია დაეჭვდა თავის ღირებულებებში. შეიქმნა და დაეცა რამდენიმე ტოტალიტარული სახელმწიფო - გერმანია, რუსეთი, ესპანეთი, იტალია. განხორციელდა მოდერნისტული ექსპერიმენტი საბჭოთა კავშირის სახით. რა თქმა უნდა თეატრი, როგორც ძალიან მგრძობიარე სოციალური ხელოვნება, ვერ დარჩებოდა პროცესების მიღმა. მეოცე საუკუნის რეჟისურის

თეატრმა შეაფასა და ამხილა იდეოლოგიური და პოლიტიკური მითები და ექსპერიმენტები. თეატრი როგორც ყოველთვის ძალადობის წინააღმდეგ იბრძვის. რეჟისორის პროფესიის ფორმირება, მისი ახლებური შინაარსით, მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში დაიწყო. პირველ რეჟისორ პროფესიონალად ლუდვიგ კრონეკი ითვლება. 70-წლებიდან მე-19 საუკუნის მიწურულამდე რეჟისურის თეატრმა მთელი ევროპა მოიცვა. თავისუფალი თეატრები შეიქმნა გერმანიაში; ოტო ბრამმა თავისუფალი თეატრი დააარსა, საფრანგეთში ანდრე ანტუანმა პარიზში ამავე სახელწოდების თეატრი შეიქმნა. ტექნოლოგიური დარგების პროგრესმა მნიშვნელოვნად დააჩქარა პროცესები. გაადვილდა ინფორმაციის გაცვლა, გაიზარდა საგასტროლო აქტივობა. სიახლეები მსოფლიოში ფართოდ ხელმისაწვდომი ხდებოდა. ამგვარმა ცვლილებებმა, ხელოვნებაში რევოლუციური ძვრების აუცილებლობა წარმოშვა. ამან ხელი შეუწყო რეჟისურის, როგორც ახალი და დამოუკიდებელი პროფესიის პოპულარიზაციას. ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანაში ცნობილი გახდა რეჟისორის საქმიანობა. ცხადია, დასაწყისში მეტ-ნაკლები ინტერესით მოეკიდნენ ნოვაციას. ახალი პროფესიის დამკვიდრება არც ისეთი ადვილი აღმოჩნდა რიგ ქვეყნებში. ამას განაპირობებდა არსებული ტრადიცია თუ მსოფლმხედველობა. წამყვანი მსახიობების და დრამატურგების გავლენა ჯერ კიდევ ძლიერი იყო თეატრალურ დასებსა თუ წრეებში. მათ არ სურდათ მართვის სადავეების დაკარგვა, მაგრამ პროცესები, მაინც შეუქცევადი იყო.

ისტორიული ევოლუციის გზაზე სხვადასხვა ეპოქაში რეჟისორის ფუნქციას სხვადასხვა თეატრალური პროფესიის წარმომადგენელი ითავსებდა. მაგალითად, მე-15 საუკუნის იტალიაში, როდესაც თეატრი სამეფო კარის ერთერთ მთავარ გასართობ საშუალებად იქცა, სპექტაკლებმა სანახაობრივი დატვირთვა შეიძინა და მისი ვიზუალური მხარე არისტოკრატი მაყურებლისთვის გადამწვეტ როლს ასრულებდა. შესაბამისად, იყო დრო, როდესაც დასს არქიტექტორი ან მხატვარ-დეკორატორი ხელმძღვანელობდა.

რაც შეეხება რეჟისორის ხელოვნებას თანამედროვე გაგებით, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში გაჩნდა. საუკუნეების განმავლობაში თეატრის მმართველი დგამდა სპექტაკლებს, უზრუნველყოფდა დასის რეპერტუარს და ზრუნავდა მხატვრულ-შემოქმედებით მხარეზე. ამავე დროს მის ვალდებულებებში შედიოდა თეატრისა და დასის ტექნიკურ-ფინანსური საქმიანობის წარმოება. რეჟისურა თეატრის აღმავლობამ პროფესიის ფორმირება განაპირობა. რეჟისორი იყო ადამიანი, რომლის ძირითად

ვალდებულებას სპექტაკლის დადგმა წარმოადგენდა. რეჟისურა დამოუკიდებელ პროფესიად ჩამოყალიბდა რომელმაც, თანდათან, თეატრალურ პროფესიებს შორის წამყვანი ადგილი დაიკავა.

ლუდვიგ კრონეკის რეფორმამ უდიდესი როლი მიაწვდინა სამსახიობო ანსამბლს. სპექტაკლის ყველა სცენა უნდა ყოფილიყო გააზრებული, კოორდინირებული და ერთ მთლიანობასთან შეხამებული. კრონეკი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებდა მასობრივი სცენების ორგანიზებაზე. 1870 წელს საქს-მაინინგელეების დასის მიერ შექსპირის „იულიუს კეისრის“ დადგმა თეატრის ისტორიაში გარდამტეხი აღმოჩნდა.

მაინინგენის სამეფო თეატრს მდიდარი შემოქმედებითი ისტორია ჰქონდა, მაგრამ მსოფლიო სახელი მას შემდეგ მოიხვეჭა, რაც საქსენ-მაინინგენის ჰერცოგმა გეორგ მეორემ (1826-1914) თეატრში ლუდვიგ კრონეკი მიიწვია. ტრადიციულ თეატრში განხორციელდა თეატრალური რეფორმა, რამაც ფუნდამენტურად შეცვალა სასცენო ხელოვნების განვითარების გზა. მაინინგენის თეატრის ხშირმა გასტროლებმა გერმანიისა და ევროპის მასშტაბით, ხელი შეუწყო სიახლის გავრცელებას. ძალიან მალე კრონეკის რეფორმას მიმდევრები გამოუჩნდნენ, რომელთაც კიდევ უფრო განავითარეს ახალი თეატრალური პროფესია. მაგალითად, ოტო ბრამმა (1856-1912) თეატრში თანამედროვე რეპერტუარის დამკვიდრებასა და ნატურალისტური რეჟისურის სადადგმო ხერხების შექმნას შეუწყო ხელი. ახალი რეპერტუარით გერმანულ სცენაზე ბრამს თანამედროვე ტენდენციები და აქტუალური მწვავე პრობლემატიკა შემოჰქონდა, რაც ასე აუცილებელი იყო თეატრისთვის. ოტო ბრამმა დანერგა თანამედროვე რეპერტუარი გერმანულ თეატრში. პრობლემატიკის აქტუალობის გარდა, იგი ახალ პიესებში მხატვრული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან თანამედროვე ტენდენციებს ხედავდა, რაც ასე აუცილებელი იყო თეატრისთვის. ბრამის თეატრში სამაგიდო სამუშაო პროცესი მსახიობებთან დიდხანს გრძელდებოდა. ოტო ბრამი მიიჩნევდა, რომ აქტიორებთან ეტაპებად დაყოფილი რეპეტიციები სპექტაკლის ხარისხს გააუმჯობესებდა. თავდაპირველად, ტექსტის დამუშავება, მისი გააზრება და დასწავლა იყო აუცილებელი. შემდეგ ეტაპზე მიზანსცენების აგებისას ვერბალურ მხარეს მოქმედებები ემატებოდა და აქტიორების ურთიერთობა მეტ სიღრმეს იძენდა. ასე იქმნებოდა სამსახიობო ანსამბლი, რაც, კომპოზიციური თვალსაზრისით, წარმოადგენს გაცილებით შეკრულს ხდიდა.

ბრამის სცენური გამოცდილება და ძიებები მნიშვნელოვან ნაბიჯებად ითვლება რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. თუმცა ბრამის მცდელობებისა და წარმატებული მოღვაწეობის მიუხედავად, თეატრი მაინც დაიხურა და მსახიობები

სხვადასხვა დასში გაიფანტნენ. აღსანიშნავია ის, რომ ბრამის მიერ შემუშავებულმა პრინციპებმა ისეთი მასშტაბის შემოქმედზე იქონიეს გავლენა, როგორც მაქს რაინჰარდტი (1873-1943) იყო. თუმცა მისი რეჟისორული ძიებანი, ბრამის და ანტუანისგან (1858-1943) განსხვავებით, ნატურალისტურ სკოლას არ მიეკუთვნება. მაქს რაინჰარდტი ერთერთი იმ ხელოვანთაგანი გახლდათ, ვინც თეატრის რეჟისურა დამოუკიდებელ, სრულფასოვან, ასევე სრულფლებიან პროფესიად აქცია. მართალია, რეჟისურის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა რუსულმა და სხვა ევროპული ქვეყნების თეატრებმა, იტალიურ თეატრზე და, კერძოდ, ჯორჯო სტრელერის რეჟისურაზე რაინჰარდტის შემოქმედებამ განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა.

მაშინ როდესაც სხვადასხვა ქვეყანაში რეჟისურის თეატრი მწვერვალებს იპყრობდა, იტალიის სათეატრო სივრცეში ამ პროფესიაზე საუბარიც კი არ იყო, რადგან მანამდე სხვა ამოცანები იდგა დღის წესრიგში. იტალიის თეატრში ათწლეულების მანძილზე წამყვან ძალას საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობები წარმოადგენდნენ. სწორედ ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ ახალი თეატრალური პრაქტიკის დამკვიდრებას.

რომ არა ეს ხელისშემშლელი გარემოებები იტალიური თეატრი არ მოწყდებოდა ევროპულ პროცესებს და ევროპულ სათეატრო იდენტობას. თეატრმცოდნეობაში მიჩნეულია, რომ რეჟისური თეატრის ჩამოყალიბებაში ერთერთი ძირითადი ფაქტორი ახალი დრამისა და ნატურალიზმის ფორმირება იყო. იტალიაში ნატურალისტური მიმართულება და ნატურალისტური იდეები ვერიზმის სახელით არის ცნობილი. ვერიზმი მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში წარმოიშვა და მნიშვნელოვანი ცვლილებები გამოიწვია, როგორც თეატრის მხატვრობაში, ასევე საშემსრულებლო სტილისტიკაში. ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო სოციალურ თემატიკასა და პრობლემატიკაზე შექმნილი პიესების იმ მანერაში წარმოჩენა, როგორც ეს მანამდე ხდებოდა. თამაშის სტილი მეტ ბუნებრივობას და ნაკლებ პათოსს მოითხოვდა. გადაჭარბებული პათოსი ვერისტულ დრამებში სიყალბის ტონებს ამძაფრებდა და სრულიად გაუმართლებელი იყო ჟანრის მახასიათებლებიდან გამომდინარე. თავად ტერმინი „Verismo“ წარმოიშვა სიტყვიდან „vero“, რაც ნამდვილს, რეალურს ნიშნავს. იტალიურმა ვერიზმმა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ლიტერატურა შექმნა, მაგრამ მან ვერ მიიღო ის მასშტაბები, რაც ნატურალიზმმა თუნდაც, საფრანგეთსა და გერმანიაში. საკვირველია რომ ვერიზმმა დრამატულ თეატრში ნაკლებად შეაღწია და უფრო ლიტერატურასა და საოპერო ხელოვნებით შემოიფარგლა, თუმცა მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ იტალიის სასცენო ხელოვნებაში რეალისტური ფორმების დანერგვა ვერიზმის დამსახურებაა. ვერიზმის გავლენით შეიქმნა პუჩინის,

მასკანისა და ლეონკავალოს ცნობილი ოპერები. „ვერისტული რეფორმა წარმოადგენს პროტესტს ყალბი სტანდარტული გამომსახველობითი ფორმების, კლიშეების, სცენაზე ყოველგვარი სიყალბის წინააღმდეგ, როგორც შესრულების, ასევე დადგმის თვალსაზრისითაც“¹.

ცხადია, ბევრ სირთულეს მოიცავდა ახალი ხელობის და პროფესიის დანერგვა ტრადიციულ თეატრში, რადგან ცვლილებები თეატრალური ხელოვნების ყოველ დეტალს შეეხო: სპექტაკლის კონცეპტუალურ მხარეს, გადაწყვეტის ხერხებსა და ფორმებს, სამსახიობო შესრულებას და ანსამბლს; ასევე, სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებას. ეს ყველაფერი რეჟისორის ფუნქციაში გაერთიანდა. რეჟისორი გახდა სპექტაკლის წარმმართველი ფიგურა, რომელიც ერთ მთლიანობაში აერთიანებდა სათეატრო სანახაობის ყოველ ნაწილს, როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ასევე ტექნიკური კუთხითაც. სპექტაკლი გახდა შემოქმედებითი დასისა და ტექნიკური პერსონალის ერთობლივი მუშაობის შედეგი, რომლის დაგეგმარებას და ორგანიზებას თეატრალური რეჟისორი აკეთებდა, საკუთარი კონცეფციისა და ხედვის მიხედვით.

იტალიურ თეატრში რეფორმის განხორციელება, სხვა ევროპულ ქვეყნებთან შედარებით, მნიშვნელოვნად დაგვიანდა. ამას მრავალი მიზეზი ჰქონდა, გავლენიან არტისტებს არ უნდოდათ თავიანთი პოზიციების დათმობა. იტალიური კრიტიკა კონცეპტუალურად არ იყო მზად ახალი პროფესიის ჯეროვანი შეფასებისთვის. სპექტაკლები კვლავინდებურად ერთი ან რამდენიმე ვარსკვლავი მსახიობისთვის იგებოდა. თვითონ სპექტაკლის დადგმის ეს ფორმა ეწინააღმდეგებოდა ფუნქციათა გადანაწილების იმ მეთოდს, რომელიც ახალმა რეჟისურმა მოიტანა. იტალია ჯერ კიდევ რჩებოდა ტრადიციულ აგრარულ ქვეყანად. იყო კონსერვატიული და ახალმოდური იდეები ძნელად იკვლევდა აქ გზას. გავლენიანი არტისტების ფონზე, ახალბედა რეჟისორები ძნელად იმკვიდრებდნენ თავს; მათ უწევდათ შემოქმედებითი ბრძოლა არა მხოლოდ, როგორც დამწყებ რეჟისორებს, არამედ როგორც, საერთოდ, პირველ პროფესიონალ რეჟისორებს იტალიურ თეატრში. პოზიციების დათმობა ბევრ წამყვან მსახიობს არ სურდა, რაშიც მათ ხელს არაერთი ფაქტორი უწყობდა. მეოცე საუკუნის 50-იან წლებამდე საგაზეთო კრიტიკაც კი ირონიულად უყურებდა რეჟისორის პროფესიას.

¹ ბუმუევა ს., „იტალიური თეატრის ნახევარი საუკუნე“, „მეინინგელების რეფორმა იტალიურ თეატრში“, 1978 წ. გვ. 73.

ასევე, წამყვან მსახიობს მინუსად ეთვლებოდა, თუ იგი შესრულების გამოკვეთილი მანერით არ გამოირჩეოდა საერთო სამსახიობო ანსამბლის ფონზე.

პრიმადონას და პრემიერის ეპოქა რეჟისორის პროფესიამ დაასრულა. ყველა ქვეყანაში სხვადასხვა დროს სხვადასხვა სიმძაფრით ვითარდებოდა მოვლენები. იტალია, ამ თვალსაზრისით, ჩამორჩებოდა ევროპის ქვეყნებს. იტალიურ კულტურასა და თეატრში აშკარა ცვლილებები მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო. მეორე მსოფლიო ომმა იტალიის სახელმწიფოს ცხოვრებაში დრამატული ცვლილებები შეიტანა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ომის პირველი ნახევრის მანძილზე იტალია გერმანიის მოკავშირე იყო, იბრძოდა ბალკანებზე და აფრიკაში, სადაც საკმაოდ დიდი მარცხი განიცადა მოკავშირეების მხრიდან. ჩრდილოეთ აფრიკაში იტალიური ჯარების დამარცხებისა და სიცილიაში მოკავშირეების გადმოსხმის შემდეგ, 1943 წელს, პრემიერ მინისტრი ბენიტო მუსოლინი გადააყენეს და მისი ადგილი მარშალმა ბადოლიომ დაიკავა. იმავე წლის სექტემბერში იტალია გაერთიანებული ერების მხარეს გადავიდა. მუსოლინიმ ჩრდილოეთ იტალიაში ალტერნატიული მთავრობა და იტალიის სოციალური რესპუბლიკა შექმნა, რომელიც ომს გერმანელებთან ერთად 1945 წლამდე აწარმოებდა. როგორც ეს მცირე ისტორიული ექსკურსი გვიჩვენებს, იტალიამ 1922 წლიდან ფაშისტების ხელისუფლებაში მოსვლიდან მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე რთული და წინააღმდეგობრივი გზა განვლო. 1921 წელს ფაშისტური პარტია შეიქმნა. 1922-ში ფაშისტები 38 დეპუტატით მოვიდნენ პარლამენტში და დაიწყო იდეოლოგიური ბრძოლა სხვაგვარად მოაზროვნეთა მიმართ. მუსოლინის მართველობის პერიოდში 4700 ადამიანი იყო სხვადასხვა სპეციალური ტრიბუნალის მიერ ბრალდებული. ფაშისტების გავლენა სულ უფრო ძლიერდებოდა და 1936 წელს ბენიტო მუსოლინის ოფიციალური ტიტული გახდა: მისი ადმატებულება ბენიტო მუსოლინი, მთავრობის ხელმძღვანელი, ფაშიზმის დუქე და იმპერიის დამაარსებელი.

1945 წლის გაზაფხულზე, ომის დასრულებამდე რამდენიმე თვით ადრე, იტალიელმა პარტიზანებმა ბენიტო მუსოლინი შეიპყრეს და სიკვდილით დასაჯეს. ომის დასრულების შემდეგ იტალიას მრავალი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ამოცანის გადაჭრა მოუწია. საჭირო იყო სახელმწიფოს ფორმის და წყობის არჩევა. 1946 წელს ჩატარებული რეფერენდუმით გადაწყდა, რომ იტალიის სახელმწიფო სამეფოდან რესპუბლიკად გარდაიქმნებოდა. ყველა ამ მოვლენის ფონზე, იტალიურ კულტურაში სრულიად ახალი და ინტენსიური პროცესები დაიწყო. საჭირო იყო ღირებულებათა გადაფასება, განვლილი გზის გააზრება. იტალიელთა ნაციონალური იდენტობისა და ღირსების გრძნობის,

დემოკრატიული მსოფლმხედველობის ფარგლებში განახლება. ეს პროცესები განსაკუთრებით კინოსა და თეატრში აისახა. და უკვე ამ პერიოდში იტალიური თეატრი სრულიად მომწიფდა რეჟისურის ხელოვნების დამკვიდრებისთვის. ამ პროფესიამ ახალი იდეების გენერატორის ფუნქცია და მისია შეასრულა. ომისშემდგომი იტალიური კინოსა და თეატრის რეჟისურის სათავეში რამდენიმე ხელოვანი მოექცა. მათ შორის განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვით ლუკინო ვისკონტის (1906-1976), ლუიჯი სკვარცინას (1922-2010), პაოლო გრასისა (1919-1981) და ჯორჯო სტრელერს (1921-1997). მიუხედავად იმისა, რომ მათ იტალიური რეჟისურის ისტორია თითქმის სუფთა ფურცლიდან დაიწყო, მათ ოსტატობის მწვერვალებს მიაღწიეს, თანაც ოთხივეს ერთმანეთისგან განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერა ჰქონდა.

ლუკინო ვისკონტის სათეატრო რეჟისურა დიდხანს არ გაგრძელებულა, მან შემოქმედებითი მოღვაწეობა კინემატოგრაფში განაგრძო, თუმცა მისი პირველი ნაბიჯები საკმაოდ მკაფიო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა იტალიური რეჟისურის დაფუძნებისათვის. ვისკონტის სპექტაკლები ესთეტიკურად დახვეწილი სტილით გამოირჩეოდა, მაგრამ, ამავე დროს, ის თამამად უსწორებდა თვალს ცხოვრების მკაცრ სინამდვილეს. მშვენიერების მიღმა ყოველთვის იმალებოდა ის მწვავე პრობლემატიკა, რომელიც რეჟისორს ასე ალეღვებდა. ვისკონტის სახელს უკავშირდება თეატრში რეპეტიციების კულტურის დანერგვა. იგი მსახიობებს ტექსტის ზეპირად სწავლას აიძულებდა და შესაბამისად, დროთა განმავლობაში, სუფლიორის აუცილებლობა წარსულს ჩაბარდა. დისციპლინის ცვლილებები მხოლოდ არტისტებს არ შეეხოთ: სპექტაკლზე, მესამე ზარის შემდეგ დაგვიანებული მაყურებელი დარბაზში არ დაიშვებოდა. ეს ცვლილებები თავიდან აღიზიანებდა, როგორც სადადგმო ჯგუფს, ასევე მაყურებელს, მაგრამ სწორად ამ გადაქმნებმა შექმნა თანამედროვე თეატრი, თავისი შინაარსითა თუ გარეგნული იერსახით, როგორც იტალიაში, ისე ევროპის სხვა ქვეყნებში.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოღვაწე რეჟისორების წინაშე ურთულესი ამოცანები იდგა. მათ უნდა მიეღოთ მონაწილეობა იტალიელთა სამოქალაქო და ნაციონალური ცნობიერების ფორმირებაში, ჰუმანისტური იდეალების დამკვიდრებაში. მათ უნდა მოემეხნათ ნაციონალური კონსენსუსი და გახლეჩილი საზოგადოება გაემთლიანებინათ. ამავე დროს, მათ უნდა გამოეხატათ თავისი თანაგრძნობა იტალიის გადატაკებული მოქალაქეების მიმართ, რომლებიც ყოველდღიურ უმძიმეს შრომას ეწეოდნენ გადარჩენისთვის. მაგრამ საჭირო იყო არამხოლოდ ემპათიის გამოხატვა, არამედ მკაცრი

ეთიკური პოზიციის გამოკვეთაც, რომელიც ადამიანების ღირსებასა და უფლებებს დაიცავდა.

ახალგაზრდა ხელოვანები დიდი ენერჯითა და ენთუზიაზმით ეკიდებოდნენ თავის საქმეს. ეს იყო ახალი თეატრის დასაწყისი, რომელსაც შეიძლება ომისშემდგომი პერიოდის ხელოვნება დაერქვას და რომელიც სრულიად განსხვავებული იყო, როგორც იდეოლოგიური, ასევე მხატვრული ფორმებითაც. ვისკონტიმ, ფაქტობრივად, რეჟისორ-დიქტატორის როლი აირჩია, რადგან მისი მუშაობის სტილი, დამოკიდებულება საქმის მიმართ გამორჩეულად მკაცრი და მომთხოვნი იყო და ამას ითხოვდა იტალიური თეატრის სავალალო მდგომარეობა. სწორედ პირველი თაობის რეჟისორების წყალობით გამოჩნდა იტალიური თეატრი ევროპული თეატრების რუკაზე. თანამედროვე იტალიური სათეატრო ხელოვნება დროთა განმავლობაში იმ ტენდეციების მიმდევარი გახდა, რომლებმაც მთელი დასავლეთ ევროპა მოიცვა. ამ მოვლენებს თეატრის კრიტიკოსი კარლო ტერონი (1910-1991) რევოლუციურს ეძახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ერთგვარი რევოლუცია უცბად არ განხორციელებულა და მას წინ მოსამზადებელი პერიოდი უძლოდა, მაინც, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოღვაწე ხელოვანებს თითქმის ნულიდან მოუწიათ საქმის დაწყება. ერთის მხრივ, ეს ართულებდა პროცესს, ხოლო მეორეს მხრივ, ხელს უწყობდა სიახლეებსა და ნოვაციებს.

ამ შემოქმედთა შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით სამი ფიგურა გამოირჩევა - ლ. ვისკონტი, ჯ. სტრელერი და პ. გრასი. მიუხედავად იმისა, რომ პაოლო გრასიმ თავისი სათეატრო მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც რეჟისორმა-რეფორმატორმა, ქ. მილანში მუნიციპალური თეატრის დაარსების შემდეგ იგი ძირითადად სამენეჯერო საქმით დაკავდა. მომავალში გრასი თეატრის სახელგანთქმულ მენეჯერად მოგვევლინა. გრასიმ სათეატრო რეჟისურის ესტაფეტა ჯორჯო სტრელერს გადასცა. მიუხედავად იმისა რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ომისშემდგომი იტალია სარეჟისორი ტალანტებით მდიდარი იყო, ჯორჯო სტრელერმა უპირობო ლიდერის როლი დაიკავა და მსოფლიო მასშტაბის და მნიშვნელობის თეატრალურ მოღვაწედ ჩამოყალიბდა. ამიტომ მისი შემოქმედების შესწავლა ევროპული სათეატრო პროცესის კონტექსტში უნდა მოხდეს. როდესაც სტრელერის ღირსებებზეა საუბარი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავინახოთ სტრელერი-მოქალაქე, რადგან მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვა მისი შემოქმედების ლაიტმოტივი იყო.

ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ ბევრი რამ შესძინა სტრელერს. ომგამოვლილ ახალგაზრდას ძირითადი პრიორიტეტები და ღირებულებები უკვე ჩამოყალიბებული

ჰქონდა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი მომავალ პროფესიაში შემოქმედებითი ძიებების დროს. დამწყებმა რეჟისორმა ზუსტად იცოდა რა სჭირდებოდა იტალიელ მაცურებელს. რა იყო მისთვის აუცილებელი და მნიშვნელოვანი სულიერი საზრდო, რა ააღორძინებდა ერს. სწორედ ეს იყო მისი მთავარი ამოცანა, იტალიის სულიერი აღორძინება. ამ ამოცანის განხორციელება მიაჩნდა მას ხელოვნების ძირითად ფუნქციად.

სტრელერის მოღვაწეობის პერიოდში იტალიურმა თეატრმა ნაციონალური ფუნქცია შეიძინა. მისი მნიშვნელობა გაცილებით მაღალ საფეხურზე ავიდა, რადგან გართობის გარდა, თეატრში ადამიანი გახდა უმთავრესი ფიგურა; ადამიანის პრობლემები იქცა სპექტაკლების მამოძრავებელ ღერძად. რეჟისორი ყოველგვარ თემასა და პრობლემას ჰუმანისტური იდეოლოგიის კონტექსტში გაიაზრებდა.

სტრელერმა მსახიობებთან ურთიერთობის თავისი მეთოდი შექმნა. მისთვის უმთავრესი მნიშვნელობა ჰქონდა სამსახიობო შესრულების ანსამბლურობას. მეტიც, რეჟისორიც ამ ანსამბლის წევრი იყო, მსახიობი მასთან ერთად ქმნიდა წარმოდგენას, იზიარებდა მის იდეებს, შესაბამისად, აქტიური რეჟისორის თანამოაზრე და სპექტაკლის თანაავტორი ხდებოდა. ასეთი გახლდათ სტრელერის, როგორც ხელოვანი-მოქალაქის პოზიცია. მისთვის მსახიობი იყო არა საკუთარი აზრის გადმოცემის იარაღი, არამედ თანაშემოქმედი და თანამოაზრე.

სტრელერის სარეჟისორო რეპერტუარი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. იგი აქტიურად დგამდა როგორც კლასიკურ ნაწარმოებებს, ისე თანამედროვე პიესებს. მას სურდა თანამედროვე იტალიური თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვანი ყოფილიყო. ამას გარდა, რეჟისორს სურდა სხვადასხვა ეპოქის, მხატვრული ფორმისა და ჟანრის პიესები წარმოედგინა. ამას საფუძვლად თეატრის პროფესიული და შემოქმედებითი განვითარების მოტივაცია ედო. მას ჰყავდა რამდენიმე ფავორიტი დრამატურგი, რომელთა პიესებსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე უბრუნდებოდა. მისი ერთ-ერთი მთავარი ავტორი უილიამ შექსპირი გახლდათ. რეჟისორისთვის ეს დრამატურგი განსაკუთრებით ახლობელი იყო. ამას თავადვე აღნიშნავდა. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ ის განსაკუთრებული ხასიათები, რომლებიც შექსპირმა შექმნა, არამედ ადამიანთა საზოგადოებისა და საკაცობრიო კულტურის ის ფუძისეული პრობლემატიკა, რომელიც მის შემოქმედებაში იკვეთებოდა. სტრელერი ამბობდა, რომ სცენაზე შექსპირის დადგმა „სულ სხვა“ რამ არის, ვიდრე დადგა მოლიერი, გოლდონი, რასინი, ბრეხტი, პირანდello ან რომელიმე სხვა თანამედროვე დრამატურგის ნაწარმოები. რეჟისორი მარადიული პრობლემების მოწოდებასა და ინტეპრეტაციაზე ამახვლებდა ყურადღებას.

სტრელერი ამბობდა, რომ თეატრალური ტექსტის ინტერპრეტაცია მის ფუძისეულ კრიტიკას, კვლევას ნიშნავს. ამიტომაც რეჟისორი საკუთარ თავს ინტერპრეტატორს უწოდებდა.

ჯორჯო სტრელერის თეატრალური შემოქმედება მრავალფეროვანია. ის არ შემოიფარგლება, მხოლოდ სარეჟისორო საქმიანობით. როგორც ცნობილია მან მილანის დრამატული ხელოვნების მოყვარულთა აკადემია დაამთავრა, სამსახიობო ფაკულტეტი. იგი განათლებით მსახიობი იყო. მან ზედმიწევნით კარგად იცოდა მსახიობის როლზე მუშაობის ეტაპები, ხასიათის შექმნის ხერხები, ამიტომაც, როდესაც სპექტაკლების დადგმა დაიწყო, მისთვის დიდ სირთულეს და სიახლეს არ წარმოადგენდა აქტიორების დასთან მუშაობა. მან ზუსტად იცოდა, როდის რა უნდა გაეკეთებინა, როგორ უნდა მოპყრობოდა მსახიობს სასურველი რეჟულტატის მისაღებად.

შეიძლება ითქვას, რომ სტრელერი პირველი იტალიელი რეჟისორი გახდა, რომელმაც ამ პროფესიისა და ხელობის ყველა ასპექტი ზედმიწევნით შეისწავლა. იგი ერთიან კონცეფციაში მოაქცევდა წარმოდგენის ყველა კომპონენტსა და უმნიშვნელო დეტალს. აფიშით დაწყებული, ფარდით დამთავრებული. სრულიად მართებულად აღნიშნავს ფრანგი მწერალი, თეორეტიკოსი და ესეისტი ბერნარდ დორთი (1929-1994) ჯ. სტრელერზე წერილში („რეჟისურის იდეა სტრელერში“): „ზოგჯერ იგი ინტერპრეტატორად მიიჩნევა, სხვები... შემსრულებელს უწოდებენ, არიან ისეთებიც, რომლებიც მას შემქმნელად აღიქვამენ, მაგრამ არცერთი ამ შეხედულებებიდან ბოლომდე არ ასახავს მის შემოქმედებას“².

ჯორჯო სტრელერი გახლდათ რეჟისორი, რომელიც თეატრის ორ უმნიშვნელოვანეს ჟანრში მოღვაწეობდა, დრამასა და ოპერაში. იგი ჟანრთა სინთეზსაც მიმართავდა. დრამატულ თეატრში ჰქონდა ქორეოგრაფიული ჩანართები, ვოკალური ნომრები, ასევე იყენებდა აკრობატიკისა და პანტომიმის ელემენტებს. თუკი ჩვენ სტრელერის შემოქმედებას იტალიური თეატრის გენეზისის კონტექსტში განვიხილავთ, ანტიკურობიდან დღევანდელამდე, ვნახავთ რამდენად ღრმა არის მისი კავშირი ნაციონალურ ტრადიციებთან. სინთეზური თეატრი სინთეზური შესაძლებლობების მქონე მსახიობს ითხოვდა. პიკოლო თეატრის დასი სწორედ ასეთი უნივერსალური არტისტებისგან შედგებოდა. სტრელერის თეატრს კიდევ ერთი თავისებურება გამოარჩევდა. რეჟისორი ხშირად იყენებდა არატრადიციულ სათამაშო მოედნებს - ქუჩას,

²Dort B., L'idea di regia in Strehler", "G. Strehler o la passione teatrale", " Ubilibri, 1998, Milano, გვ. 47

ბაღს თუ ქალაქის მოედანს, რაც სპექტაკლების სივრცული გადაწყვეტის მრავალფეროვნებას ქმნიდა. სივრცის შეგრძნების წყალობით, მას შეეძლო მიზანსცენები ისე აეწყო, რომ მსახიობებს შესრულების დროს პრობლემა არ შექმნოდათ და ამავდროულად მაყურებლისთვის საუკეთესო რაკურსი ყოფილიყო. ეს განსაკუთრებით სათეატრო შენობის გარეთ დადგმულ წარმოდგენებს ეხება, ძირითადად, ქუჩას, ბაღს, მოედანს, რომელთაც, ხშირ შემთხვევაში, განსაკუთრებული და უნიკალური განლაგება აქვთ.

პიკოლო თეატრის და საერთოდ, თანამედროვე იტალიური სასცენო ხელოვნების განვითარებაში სტრელერის წვილილი განუზომლად დიდია. მისი და თეატრის დირექტორის პაოლო გრასის მიერ შექმნილი სამსახიობო დასი თუ მთლიანად შემოქმედებითი კოლექტივი შეუცვლელი აღმოჩნდა პიკოლოს მრავალწლიანი აქტიური და წარმატებული მოღვაწეობისთვის.

როგორც უკვე ვახსენეთ, პიკოლო თეატრი იყო პირველი მუნიციპალური თეატრი იტალიაში, რომელიც დაარსების დღიდან დღემდე უწყვეტად არსებობს. თეატრი ქალაქის ბიუჯეტიდან ფინანსდებოდა და ეს არსებობისთვის სტაბილური სისტემა იყო, ამიტომაც შეერქვა „Teatro stabile“, ანუ სტაბილური თეატრი. ეს შემოქმედებით თავისუფლებასა და განვითარების შესაძლებლობას აძლევდა თეატრს. ის არ იყო იძულებული მაყურებელი გულის მოგების მიზნით კონკურენცია გაეწია სხვა თეატრებისთვის. მისთვის მთავარ შემოქმედებითი ამოცანა ახალი თეატრალური აზროვნების შექმნა იყო.

თეატრის დირექტორი პაოლო გრასი ცდილობდა, რომ სასცენო რეპერტუარი მაქსიმალურად დატვირთული ყოფილიყო. სტრელერის გარდა, თეატრში ბევრი სხვა რეჟისორის სპექტაკლიც იდგმებოდა, მათ შორის იყვნენ, თვითონ პაოლო გრასი, ორაციო კოსტა, კარლო ლოდოვიჩი, ედუარდო დე ფილიპო, ვირჯინიო პუეკერი, პატრის შერო და სხვანი. თეატრის კარი ყოველთვის იყო და დღემდე ღიაა რეჟისორებისთვის და ეს არ არის ჩაკეტილი ორგანიზმი. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა რეჟისორის მოწვევისას, პიკოლო თეატრს არასდროს დაუკარგავს საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა და თავისი ნიშა სათეატრო სივრცეში, რაც მას გამორჩეულს ხდის. თეატრი დღესაც სტრელერის პრინციპების ერთგული რჩება.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბდა ევროპული რეჟისორის ერთგვარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობითი იდენტობა. ევროპული რეჟისორი არის ადამიანი, რომელიც ყველაზე მაღლა აყენებს ჰუმანურ ღირებულებებს, ადამიანის

უფლებებს და ღირსებებს, ამავე დროს, ერთგულია საუკეთესო საკაცობრიო თუ ნაციონალური ტრადიციებისა ერთსა და იმავე დროს. ის არის რეფორმატორი, ინტერპრეტატორი, მებრძოლი იდეოლოგიზირებული, ტოტალიტარულ რეჟიმებთან და ახალი სამყაროს შემქმნელი. ადამიანის მცოდნე, კულტურის, ბუნების საფუძვლების და არსის მკვლევარი. სწორედ, ასეთ ხელოვნად მიიჩნევა ჯორჯო სტრელერი, რომელიც მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე იკვლევდა ადამიანს და მის დამოკიდებულებას სამყაროსთან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის შემოქმედება. მისი სპექტაკლების შეფასების ფონზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, თუ როგორ წარმოიშვა რეჟისურა იტალიაში, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია, როგორ ჩამოყალიბდა, როგორ განვითარდა და რა გავლენა მოახდინა ევროპულ სათეატრო რეჟისურაზე.

სტრელერი გახლდათ რევოლუციონერი იტალიურ თეატრში. მან ორი მნიშვნელოვანი და ფუნდამენტური ცვლილება მოახდინა მისი ქვეყნის სასცენო ხელოვნებაში: 1) მისი თაოსნობით დაფუძნდა სტაბილური თეატრი იტალიაში, რომელიც დღემდე უწყვეტად ფუნქციონირებს და 2) მან შეცვალა ტრადიციად დამკვიდრებული თეატრალური სისტემა, რაც მხოლოდ მსახიობის მმართველობას მოიაზრებდა და იგი გახლდათ იტალიური თეატრალური რეჟისურის ერთერთი ფუძემდებელი. ამიტომაც სპექტაკლის სტრუქტურა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები თვისობრივად შეიცვალა. მისი სპექტაკლები ნარატიული ხასიათის იყო, სადაც ყველაფერი, რაც სცენაზე მოძრაობდა, ჩანდა ან ისმოდა, ერთი მთლიანი თხრობის ნაწილი გახლდათ. რეჟისორის მიღწევად მიიჩნევა არა მხოლოდ სამსახიობო ანსამბლურობა, არამედ სპექტაკლის მთლიანი იდეური მონახაზი, რომელსაც უქვემდებარებს და რომლის საშუალებითაც გვესაუბრება მთავარ სათქმელზე.

ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებით შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ თუ როგორ ჩაისახა და შემდგომში ვითარდებოდა იტალიური სარეჟისორო ხელოვნება. მისი აქტიური და წარმატებული მოღვაწეობის შედეგად ქვეყანაში გახშირდა ამ პროფესიისადმი ინტერესი, რამაც საბოლოო ჯამში რეჟისორის პროფესიის აუცილებლობას საფუძველი გაუმყარა.

მისმა საქმიანობამ იტალიური სათეატრო ხელოვნება დასავლეთ ევროპის თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მხატვრულ ტენდენციებს მიუახლოვა და მეტიც, სამაგალითო ნიმუშებიც შექმნა. რეჟისურის დაბადებით იტალიური თეატრი

სრულფასოვანი სახელოვნებო დარგი გახდა მეოცე საუკუნის თანამედროვე თეატრალური მოთხოვნების ფონზე. მან შეითავსა ყველა ის დეტალი, რომელიც აუცილებელ ფაქტორს წარმოადგენდა თეატრის არსებობისთვის. ეს იყო მისი და პიკოლო თეატრის დამსახურება.

სტრელერის შემოქმედების განხილვისას შეგვიძლია ვისაუბროთ იტალიური რეჟისურის სპეციფიკურობაზე, ევოლუციურ სვლაზე, გარდამტეხ ეტაპებზე, იდეოლოგიის თუ პრობლემატიკის არჩევანზე. ნაშრომში განხილული სპექტაკლები ნათლად წარმოჩენს რეჟისორის თვალთახედვას და მის ნაბიჯებს ახალ პროფესიაში. სტრელერის შემოქმედება შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც მუდგმივი ძიების პროცესი და უწყვეტი განვითარება. დროთა განმავლობაში ფორმირდებოდა რეჟისორის ოსტატობა, იხვეწებოდა გამოსახვის ხერხები. სტრელერი უფრო თამამ ნაბიჯებს დგამდა სათქმელის თუ პრობლემის წარმოჩენისას. ასევე, უფრო თავისუფალი ხდებოდა სარეჟისორო კონცეფციის ჩამოყალიბების პროცესში.

რეჟისორის შემოქმედებითი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა პრობლემა თუ თემა წამოიჭრებოდა. ეს თემები რეალურად არსებული ფაქტისგან ჩნდებოდა და მნიშვნელოვან დატვირთვას ატარებდა. შესაბამისად, სტრელერის სპექტაკლებში სხვადასხვა დროს უფრო მეტად იკვეთებოდა ისეთი თემატიკა, როგორცაა: ეროვნული სულისკვეთების გაღვივება, ჰომოფობიისა თუ ქსენოფობიის პრობლემები, ადამიანის მარტოობის ან იმედგაცრუების თემა, საზოგადოებასთან ან სხვადასხვა ფენის სოციუმთან ურთიერთობები, ასევე, მიტევების თემა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო თავად სტრელერისთვის და ის მის ერთერთ საუკეთესო სპექტაკლში „ქარიშხალში“ გამოიკვეთა.

რეჟისორმა თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე ყოველთვის ზუსტად იცოდა თუ რა სჭირდებოდა საზოგადოებას. რა იყო მნიშვნელოვანი მათთვის, რომელი პრობლემის და თემის წამოჭრა, რა სახით და ფორმით ჩვენება. სპექტაკლი, ხომ გარკვეული დოზით აქციაც არის, რომელიც რაღაცის წინააღმდეგ ან მხარდასაჭერად იდგმება. ხელოვანისთვის ეს არის მისი მსოფლმხედველობის, არსებული ყოფის მიმართ დამოკიდებულებების გამოხატვის ერთერთი საშუალება, მხატვრულ ფორმებში მოქცეული. სტრელერმა ეს კარგად იცოდა და სათეატრო სცენა მისთვის დიდ ტრიბუნას წარმოადგენდა, საიდანაც მის სათქმელს ამბობდა, როგორც ქვეყნის მოქალაქე.

სტრელერს შემოქმედების დასაწყისშივე ჩამოუყალიბდა რეჟისორის აზროვნება, ამბის მკაფიოდ გადმოცემის უნარი. მიზანსცენების აგებისას მას გააჩნდა დროის შეგრძნება, იგი შთამბეჭდავ სასცენო დინამიკას ქმნიდა და არასდროს ღლიდა მაყურებელს ეგრედ

წოდებული მდორე და გაწელილი ეპიზოდებით. მისი ყოველი სპექტაკლი გაჯერებული იყო ნაფიქრი და გაანალიზებული ქმედებებით, შესაბამისად არ იწვევდა სიცარიელის შეგრძნებას პუბლიკაში. ამავდროულად არც უკმარისობის გრძნობას ტოვებდა მაყურებელში, რადგანაც სტრელერის წარმოდგენები გახლდათ კომპოზიციური თვალსაზრისით სრულყოფილად აგებული ნაწარმოებები, თავისი დასაწყისით, განვითარებით, კულმინაციითა და დასასრულით. იგი ოსტატურად ქმნიდა სპექტაკლის სტრუქტურას, რომელსაც მაყურებელი დასაწყისიდან ლოგიკურ ფინალამდე მიჰყავდა. თავად მისი სპექტაკლები წარმოადგენდა ხელოვნების ღირებულ ნაწარმოებებს. სტრელერის შემოქმედება არასდროს განიცდიდა სტაგნაციას. ის, თითქოს ყოველდღიურად სუნთქვდა, ცოცხლობდა და აღიქვამდა იმ რეალობას, რომელშიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. მისი დამოკიდებულება ადექვატური იყო არა მხოლოდ ყოფიერების, არამედ იმ ესთეტიკური ტენდენციების მიმართ, რომელიც იმ პერიოდის დასავლეთ ევროპის სახელოვნებო სფეროში ვითარდებოდა. სტრელერი მისი შემოქმედების დასაწყისიდანვე იყო ევროპული თეატრის ნაწილი ანუ იმ პერიოდიდან, პიკოლოს გახსნის დღიდან (1947). აქედან იწყება მისი აქტიური მოღვაწეობა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე მაქსიმალური დატვირთვით და შეუჩერებლად მიმდინარეობდა. სტრელერმა განახორციელა არაერთი დრამატურგის პიესა. იგი შეეხო სხვადასხვა ეპოქის ავტორს, ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული, თანამედროვე მწერლით დამთავრებული. თავიდან მოგვევლინა, როგორც რეალისტური სკოლის წარმომადგენელი, სარეჟისორო ექსპლიკაციის, სამსახიობო შესრულების მანერითა და სცენოგრაფიის სტილისტიკის ჩათვლით. რეჟისორი ყოველთვის ითვალისწინებდა პიესაში არსებული ეპოქისთვის დამახასიათებელ ისტორიულ სინამდვილეს, ვიზუალურ სპეციფიკურ მახასიათებლებს თუ სხვა რაიმე სახის ნიშან-თვისებებს. ამ მხრივ შეგვიძლია გამოვყოთ მისი პირველი სპექტაკლი პიკოლო თეატრში (რომლითაც გაიხსნა თეატრი) „ღარიბთა სასტუმრო“ გორკის „ფსკერზე“ მიხედვით, სადაც თავად ასრულებდა ალიოშკას როლს. წარმოდგენა რეალისტურ სტილში იყო გადაწყვეტილი და როგორც იტალიელი მკვლევარი ალბერტო ბენტოლიო აღნიშნავს: „მისი რეჟისურა ტექსტის ერთგული რჩება, ზედაპირულობის გარეშე, მეტიც მან შეძლო ავტორისთვის დამახასიათებელი რუსული სულის შექმნა, რომელიც მსახიობების შესრულების რეალისტურ მანერით წარმოადგინა.... ეს იყო რეჟისურა, რომელიც აღვიძებდა რეალობას, ყოველგვარი მშრალი ნატურალისტური კომლექსურობის გარეშე“³.

³Bentoglio A., L'albergo dei poveri, "Invito al teatro di Strehler"., Editore Ugo Mursia, 2002, Milano, გვ. 44

ვინაიდან თეატრის სცენის მოცულობა საკმაოდ მცირე იყო, როგორც რეჟისორს, ასევე სცენოგრაფს (ჯანი რატო) ერთობლივი გადაწყვეტილება უნდა მიეღოთ მიზანსცენების განხორციელებისას. სპექტაკლი ერთ სტატიკურ დეკორაციაში დაიდგა. სცენის სხვადასხვა ნაწილში იყო განლაგებული ბუტაფორია, რომელიც სხვადასხვა ადგილმდებარეობაზე მიაწინებდა. ეს მაგალითი, იმიტომ მოვიყვანე, რომ ჯორჯო სტრელერის, როგორც რეჟისორის ჩამოყალიბება და განვითარება არა მხოლოდ მისმა სურვილებმა განაპირობა, არამედ იმ კონკრეტულმა გარემოებებმა, როგორსაც თუნდა ეს მაგალითი გვიჩვენებს. მას მცირე ზომის სივრცემ, მსახიობთა დიდმა რაოდენობამ და ომის შემდგომმა ყოფითმა სიდუხჭირემ გარკვეული უნარ-ჩვევები გამოუმუშავა. მძიმე რეალობამ უფრო გაამდიდრა მისი შემოქმედებითი ფანტაზიები და ასეთმა დასაწყისმა სტრელერის დაოსტატებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. თუ მისი კარიერის პირველ პერიოდში სასცენო სივრცის მაქსიმალურად ათვისება და განათებით სცენური გარემოებების შეცვლა, თვითონ სცენის სიმცირემ გამოიწვია, შემდგომ წლებში ეს უკვე სტრელერის რეჟისურის დამახასიათებელ ხელწერად იქცა. ამ მხრივ გამოირჩევა მისი სპექტაკლები: შექსპირის „ქარიშხალი“, პირანდელოს „მთის გოლიათები“, გოეთეს „ფაუსტი“ I და II ნაწილი, სტრინდბერგის „ქარიშხალი“, ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“ და სხვა მრავალი, რომლებიც ამ ნაშრომშია წარმოდგენილი.

შესაბამისად, მხატვრული ესთეტიკის თვალსაზრისით ჩამოყალიბდა სტრელერისთვის დამახასიათებელი ხელწერა, რომელიც მას განასხვავებდა სხვა რეჟისორებისგან და შესაბამისად, პიკოლო თეატრის სპექტაკლებიც ამ ესთეტიკის ძირითად ნაწილს შეადგენდა. დროთა განმავლობაში ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებამ დაამტკიცა, რომ თეატრში რეჟისორის ფუნქცია უმნიშვნელოვანესი იყო და მისი არსებობა თანამედროვე ევროპული თეატრში დიდ აუცილებლობას წარმოადგენდა. სტრელერი გახლდათ რეჟისორი-მოქალაქე, რეჟისორი-კონცეპტუალისტი, რეჟისორი-შემოქმედი, რეჟისორი-ფილოსოფოსი, რეჟისორი-ინტერპრეტატორი, რეჟისორი-პედაგოგი, რეჟისორი-თეორეტიკოსი. ფაქტობრივად, მან უცხოელი კოლეგების გამოცდილების გაზიარებით, საკუთარი სამსახიობო გამოცდილებიდან და თეორიული მასალის ღრმად შესწავლისგან იტალიაში რეჟისორის პროფესია შექმნა. ის თანდათან განვითარდა და დაიხვეწა, როგორც ოსტატი, როგორც შემოქმედი. პიკოლოს დაარსებიდან ორმოცი წლის თავზე (1987 წ.) თეატრის ბაზაზე გაიხსნა სტუდია, რომელიც მაესტრო სტრელერმა დააფუძნა, ხოლო ხელმძღვანელი ლუკა რონკონი გახლდათ. სტუდიაში დღემდე ისწავლება სამსახიობო ოსტატობა. დამთავრებისას გამორჩეული კურსდამთავრებულები პიკოლოს დასში

ირიცხებიან. ამგვარად, პიკოლო თეატრმა სხვა კიდევ უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია შეითავსა - მის სასწავლებელში პროფესიულ განათლებას იღებენ მომავალი მსახიობები. სასწავლებელი ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ აცხადებს მისაღებ კონკურსს. სწავლება სამ წელს გრძელდება, რომლის დასრულებისას ახალ ჯგუფს იყვანენ. ყოველ ჯგუფი ცნობილი ხელოვანის სახელს ატარებს. პირველი გამოშვება ჟან კოპოს სახელს დაუკავშირეს, მეორე - ელეონორა დუზესი, მესამე - კონსტანტინ სტანისლავსკის და ასე შემდეგ. ამ სიაში შედის ჟუვეს, მეიერჰოლდის, ბრეხტის, ბაროს, ვისკონტის და სხვათა სახელები. ცხადია, ასეთი სახელობითი კურსების დამთავრება სტუდენტებისთვის დიდი პატივი და სტიმულია. სკოლას შემდგომში ლუკა რონკონის სახელი დაერქვა. სტუდიაში სწავლა ყოველდღიურ სავალდებულო მეცადინეობებს მოითხოვს. ის მკაცრად იცავს თავის შინაგანაწესს. ყოველ ახალ მიღებაზე საკმაოდ დიდია კონკურსი, ერთ ადგილზე 30-40 კაცი მოდის ხოლმე, ძირითადად ჯგუფში ირჩევენ 20-30 სტუდენტს და სამწლიანი სწავლების შემდეგ დიპლომი, მხოლოდ ღირსეულ კურსდამთავრებულებს გადაეცემათ. ცხადია, დიპლომი აღიარებული და ლიცენზირებულია იტალიის განათლების სამინისტროს მიერ.

რატომ გადაწყვიტა სტრელერმა, რომ დაეარსებინა სტუდია პიკოლოს ბაზაზე? მას მიაჩნდა, რომ თეატრი, რომელსაც იგი ხელმძღვანელობდა იყო ევროპის თეატრალურ ოჯახში ერთერთი მნიშვნელოვანი სივრცე. სწორედ, პიკოლო თეატრი აერთიანებდა ორგანიზაცია Teatro d'Europa ანუ ევროპის თეატრს. ეს იყო ასოციაცია, რომელიც 1990 წელს დააფუძნა ჯორჯო სტრელერმა და რომელიც აერთიანებდა ევროპის ჩვიდმეტი ქვეყნის დრამატულ, სარეპერტუარო თეატრებს. ინიციატივა ეკუთვნოდა საფრანგეთის კულტურის მაშინდელ მინისტრს ჟაკ ლანგს და თავად სტრელერს, როგორც პიკოლო თეატრის წარმომადგენელს. ასოციაცია ფინანსდებოდა საფრანგეთის კულტურის სამინისტროსა და ევროკომისიის მიერ. ორგანიზაციის შტაბ-ბინა იყო პარიზის მახლობლად ერთერთ მნიშვნელოვან ცენტრ-ქალაქ ნანტერში. ევროპის თეატრების ასოციაციას აერთიანებდა ევროპაში წამყვანი თეატრები, მათ შორის - მილანის პიკოლო თეატრი, ბარსელონას თეატრი ლიურე, თელავის „გაბიმა“, პეტერბურგის მცირე აკადემიური დრამატული თეატრი, მოსკოვის მცირე თეატრი, პრადის ეროვნული თეატრი, საბერძნეთის, პორტუგალიის, უნგრეთის, იუგოსლავიის და სხვა ქვეყნების თეატრები. ეს იყო დიდი და ძლიერი გაერთიანება. ყოველწლიურად რომელიმე წევრი თეატრი მართავდა ფესტივალს, სადაც სხვა ქვეყნების თეატრები იღებდნენ მონაწილეობას თავიანთი ახალი დადგმებით. აქ, სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის

იდმგებოდა სპექტაკლები სხვადასხვა ენაზე. ორგანიზაციის მიზანი იყო თეატრის მეშვეობით ადამიანები გაერთიანებულიყვნენ, ერთმანეთისთვის გაეზიარებინათ თავიანთი მიღწევები და დაგეგმილიყო ახალი, ერთობლივი პროექტები. Teatro d' Europa-ს ხელმძღვანელების მოსაზრებით თეატრი არ უნდა ყოფილიყო ჩაკეტილი საკუთარ ნაჭურჭში, ის უნდა ყოფილიყო გახსნილი ყველასთვის, ხალხისთვის, როგორც ეს თავიდან პიკოლო თეატრის შექმნის მოტივს და დევიზს წარმოადგენდა „Teatro d'Arte per Tutti“ (თეატრალური ხელოვნება ყველასთვის). სწორედ, ამ იდეის გაგრძელება გახლდათ ევროპის თეატრის შექმნაც. სტრელერს სურდა იტალიური თეატრის იდენტიფიცირება ევროპულ სათეატრო ხელოვნებაში. ეს იყო მისი მთავარი აზრი და მთელი შემოქმედების მოტივაცია. სტუდიის შექმნაც ამ იდეას ემსახურებოდა, რომ პიკოლო თეატრის სამსახიობო დასი მაქსიმალურად ახლოს ყოფილიყო ევროპული თეატრის დიდ ოჯახში და ეროვნული რესურსი ინტეგრირებულიყო მსოფლიო სასცენო ხელოვნებასთან. ცხადია, იტალიურ კინემატოგრაფს, განსაკუთრებით 60-70იან წლებში ოქროს ხანა ედგა და მსახიობების საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა არანაირ სირთულეს არ წარმოადგენდა, მეტიც, იტალიელმა არტისტებმა არაერთი განუმეორებელი კვალი დატოვეს კინოს ისტორიაში, მაგრამ ეს იყო კინო და სტრელერისთვის, როგორც თეატრის რეჟისორისთვის ამ ვაკუუმის ამოვსება უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა. იტალიური თანამედროვე ხელოვნება, მხოლოდ ოპერისა და კინოს მიღწევებით არ უნდა შემოფარგლიყო, მას გაცილებით დიდი პოტენციალი გააჩნდა და სტრელერმა ეს დაამტკიცა თავისი შემოქმედებით.

ჯორჯო სტრელერის, როგორც რეჟისორის მიღწევა ის გახლდათ, რომ მან პიესის ინტერპრეტაციას მიანიჭა მნიშვნელობა. მისთვის თავად ორიგინალური ნაწარმოების ვერსიის წარმოდგენა იყო მთავარი და არა მხოლოდ წამყვანი მსახიობის შესრულება. ლიტერატურული პირველწყარო არასდროს ყოფილა მისთვის ფარი, რომ მის ფასეულობაზე გადაეტანა სპექტაკლის ესთეტიკური ღირებულებები, პირიქით რაც უფრო ღირებულს ეხებოდა მით მეტ სამუშაოს სწევდა, რომ საკუთარი შემოქმედების, როგორც ინტერპრეტატორის ვერსიები არანაკლებ მნიშვნელოვანი ყოფილიყო მხატვრული თვალსაზრისით. შესაბამისად, სტრელერის სარეჟისორო ნამუშევრებში, მსახიობის შესრულებაც და დრამატურგიაც სპექტაკლის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. რეჟისორი არასდროს გამოჰყოფდა არც ერთ კომპონენტს განსაკუთრებულად ან განყენებულად სპექტაკლიდან.

მისი შემოქმედება მრავალმხრივი გახლდათ ესთეტიკის თვალსაზრისით. რეჟისორი არასდროს რჩებოდა ერთ რომელიმე კონკრეტულ მხატვრულ მიმართულებაში, იგი მუდმივ ძიებაში გახლდათ. სტრელების სპექტაკლები ხასიათდება რეალისტური, ფსიქოლოგიური, ნატურალისტური, მისტიკური, კომედია დელ არტესა და ასევე, ეპიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი ტენდენციებით. იგი არ ერიდებოდა სხვადასხვა სტილი თუ ჟანრი, ეპოქა თუ ქვეყნების კულტურა გააერთიანებინა თუ ამას კონკრეტული სიტუაცია მოითხოვდა. ცხადია, მსგავსი ეკლექტიურობა ყოველგვარ მხატვრულ ფორმაში ექცეოდა ერთგვარი ნაზავი ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს. ამის გამორჩეული მაგალითია 90-იან წლებში განხორციელებული გოეთეს „ფაუსტის“ I და II ნაწილი.

შესაძლოა, გამოიკვეთოს რეჟისორის მხატვრული ხერხები, რომელიც მისი შემოქმედების მნიშვნელოვან ნაწილს იკავებს და ფაქტობრივად, ამით იქმნება სტრელების და საერთოდ, სხვა ხელოვანების თვითმყოფადობა. სტრელებისთვის ყველაფერი მისაღები იყო თეატრში, რაც თეატრს, როგორც ხელოვნების ნიმუშს ჰქმნიდა, შესაბამისად, იგი იყენებდა ადამიანის სხეულის ენასაც, არავერბალური გამოხატვის ფორმებს, პლასტიკას და რიტმს. ეს განსაკუთრებით კომედია დელ არტეს ფორმაში გადაწყვეტილ სპექტაკლებს ეხება, სადაც ნიღბით თუ უნიღბოდ მსახიობები მიმართავდნენ დამახასიათებელ თამაშის წესებს. მისთვის ასევე უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა სიტყვას, ამ წარმოთქმული სიტყვის რიტმს, დინამიკას და ინტონაციას, რომელსაც კონკრეტული შეგრძნება უნდა გამოეწვია მაყურებელში. იგი როგორ მუშაობდა, თუნდაც ერთ სიტყვაზე და ფრაზაზე, განსაკუთრებით მის ერთერთ სპექტაკლში გამოიკვეთა - „ელვირა, თეატრალური პასიონი“, ლუი ჟუვეს მიხედვით.

ფაქტობრივად, მისი რეჟისურა ევროპული სათეატრო იდენტობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. სტრელების შემოქმედება, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების, თანმდევ და მეტიც, ნოვატორული ტენდენციებით ხასიათდება; შესაბამისად დღემდე აქტუალურია და ბევრი მკვლევარისა თუ პრაქტიკოსი ხელოვანისთვის დიდ მნიშვნელობას წარმოადგენს.

არაერთი თეატრალური ხერხი, ფორმა თუ მეთოდი, რომელიც ჯორჯო სტრელებმა გამოიყენა სპექტაკლებში დღემდე ხვდება მაყურებლის თვალს, სხვადასხვა რეჟისორის ნამუშევარში. ეს იმაზე მიანიშნებს, რომ მან მყარი და მაღალი მხატვრული ღირებულების სარეჟისორო ხელოვნება შექმნა იტალიაში, რომლის გავლენა მის ფარგლებს გარეთაც ვრცელდება.

იტალია ყოველთვის წარმოადგენდა ევროპული კულტურის დიდ ნაწილს. მისი მნიშვნელობა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში გამორჩეული და შეუცვლელია. ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებაც ამ დიდ სივრცეში ღირსეულ ადგილს იკავებს, რადგან ეს არის მნიშვნელოვანი მოვლენა სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის გზაზე.

წინამდებარე ნაშრომის ღირებულება, პირველ რიგში მისი აქტუალობით განისაზღვრება. ამ მხრივ ქართულ სათეატრო მეცნიერებაში, არანაირი კვლევა არ მოგვეპოვება. ქართულ ენაზე არ არსებობს არც სამეცნიერო და არც პოპულარული ლიტერატურა, ამიტომ წარმოდგენილი ნაშრომი მიზნად ისახავს ამ პრობლემის გადაჭრაში გარკვეული წვლილის შეტანას, რათა ქართული სათეატრო მეცნიერება თანაბრად ჩაერთოს ევროპულ სათეატრო მეცნიერებათა ძიებებში. ასევე, ვიმედოვნებთ, რომ იგივე თემით დაინტერესებული მკვლევრები გამოიყენებენ წინამდებარე ნაშრომს. შეავსებენ და დახვეწენ კვლევაში გამოთქმულ მოსაზრებებს ან მათთან დისკუსს წარმართავენ.