

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო

ხელნაწერის უფლებით

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის
მოსაპოვებლად

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის

ფაკულტეტი

ნათია მეფარიშვილი

ამერიკული კინოს „სამოციანელთა“ თაობა

(შემოქმედებითი მიმართულებები და თავისებურებები)

(რეზიუმე-ავტორეფერატი)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ზვიად დოლიძე

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი - მაისი 2015 წ.

სადისერტაციო თემის აქტუალობა - ჰოლივუდის ჩამოყალიბებაში უამრავმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. იგი დღემდეა განუსაზღვრელი სიმდიდრის, თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და უდიდესი ძალაუფლების სიმბოლო. ამერიკული კინემატოგრაფი აღმოჩნდა ყველაზე მოქნილი საბრძოლო იარაღი, რისთვისაც გაღებულმა უზარმაზარმა ფულადმა სახსრებმა შექმნა რეალური მითი დიადი ამერიკული ოცნების შესახებ. ჰოლივუდი ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელი ნაწილიც გახდა და ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის პერიოდიდან მოყოლებული, თანდათან დაიპყრო მსოფლიო კინობაზრები, ხოლო თავად იქცა კინემატოგრაფიული სამყაროს ცენტრად.

სადისერტაციო თემის აქტუალობა გამოიხატება იმაში, რომ ის გამოცდილება, რაც ამერიკული კინოს ახალი თაობის რეჟისორთა შემოქმედებაში დაგროვდა, დღემდე ქმნის დინამიკური, თხრობითი ემოციური და სანახაობაზე ორიენტირებული კინოს თავიდან შესწავლის აუცილებლობას - ხდება ჟანრობრივი მრავალფეროვნების ანალიზი და ირკვევა, თუ რა ნიადაგმა მოამზადა თანამედროვე კინოს სახესხვაობა და რამდენად მნიშვნელოვნად აისახა ეს პროცესი მთლიანად მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარებაზე. არც ერთი პროცესი არ წარიმართება იზოლირებულად სხვა ხელოვნების დარგებისაგან და სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფისაგან მოწყვეტით. ამიტომ აქტუალურია ისიც, თუ კონკრეტულად რა თემის, რა ფორმის გამოცდილება დატოვა ოთხი გამოჩენილი ამერიკელი რეჟისორის შემოქმედებამ კინემატოგრაფში ზოგადად.

ქართულ კინომცოდნეობაში აქამდე არ განხილულა ასე მასშტაბურად და მეცნიერულად, უშუალოდ, ამერიკული კინოს 60-იანი წლები და იქიდან წამოსულ კინორეჟისორთა თაობის შემოქმედებითი ნაღვაწი. რა თქმა უნდა, ამაში იგულისხმება სადისერტაციო-საკვალიფიკაციო შრომის მოცულობა და სიღრმე. აღნიშნული თემის დამუშავება სტრატეგიულიცაა მოცემულ მომენტში, მით უმეტეს, თუ პარალელს გავავლებთ ქართულ კინოში არსებულ დღევანდელ სირთულეებთან. ეს სამეცნიერო ნამუშევარი იძლევა საშუალებას, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების განვითარება, მათი ჩართვა კარგად აწყობილ სისტემაში, კინოინდუსტრიის მიერ არსებული შემოქმედებითი და მატერიალური პრობლემების დაძლევა. აქვეა განხილულ-განაალიზებული კინოს ის აუცილებელი კომპონენტები, როგორებიცაა: მარკეტინგი, დისტრიბუცია, კინოსკოლა, კინოთეატრების ქსელი, კინომენეჯმენტი, სატელევიზიო კინო და სხვ. ამასთანავე, ყურადღებაა

გამახვილებული კოპოლას, სკორსეზის, სპილბერგისა და ლუკასის მიერ დანერგილ თანამედროვე ტექნოლოგიებზე, კინოწარმოების ზრდისა და სწორი მართვის მიზნით მათ მიერ პროდიუსინგისა და მერჩენდაინგის მიმართულებებით გაწეულ, ძალზე ნაყოფიერ სამუშაოზე, რაც დიდად წაადგა ამერიკულსა და არა მარტო ამერიკულ კინემატოგრაფს.

კვლევის მიზანია - შექმნას სრული ისტორიული მიმოხილვითი ხასიათის სურათი, თუ რამდენად დიდი გავლენა იქონია სამაყურებლო ინტერესებისა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნების ფორმირებაზე პროცესმა, დაწყებულმა 60-იანი წლების ამერიკულ კინოში. ამგვარი ხასიათის კვლევის მიზანი კონკრეტულად თანამედროვე კინოსა და მისი ესთეტიკის განმსაზღვრელი თავისებურებების ერთ მთლიანობად წარმოჩენაა.

სადისერტაციო ნაშრომის უმთავრესი მიზანია კინორეჟისორების: მარტინ სკორსეზის, ჯორჯ ლუკასის, სტივენ სპილბერგისა და ფრენსის ფორდ კოპოლას შემოქმედებითი ნოვაციების, ინდივიდუალიზმისა და თავისებურებების კვლევა. როდის და როგორ დაიწყეს მათ მოღვაწეობა ჰოლივუდში და რა სირთულეების პარალელურად ქმნიდნენ თავიანთ ახალ კინოს თუ კონცეპტუალურ ხელოვნებას. გამოკვეთილია, თუ რა აქვთ საერთო ამ რეჟისორებს და რა განასხვავებს მათ შემოქმედებას ერთმანეთისგან. მათი სახელები უკავშირდება ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებას არა მხოლოდ ამერიკულ კინოში, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფში.

ნაშრომში აღწერილია, თუ როგორ მოუყარეს თავი ათწლეულების მანძილზე ამერიკულ კინოში დაგროვილ სათქმელს ახალი თაობის კინორეჟისორებმა და შედეგად როგორ ბოლომდე გამოავლინეს ახლი შესაძლებლობები, რომლებიც მათ ხელთ ჰქონდათ: საგანმანათლებლო რესურსი, შემოქმედებითი პოტენციალი და პრობლემების მასშტაბური ხედვა.

კვლევის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენს მეცნიერულად გაანალიზდეს დასავლური კინემატოგრაფის, ამჯერად, ამერიკული კინოს ისტორიის ერთი მონაკვეთი მისი წარმომადგენლების შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების ფონზე.

კვლევის ამოცანაა - განისაზღვროს ჰოლივუდის, როგორც სანახობისაკენ ორიენტირებული ორგანული სახე მის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო ხანაში - 60-70-იან წლებში. კინოს ისტორია, მის სინთეზურობასთან ერთად, სამაყურებლო აზროვნებისათვის მზარდი და ცვალებადი ხასიათის მატარებელია. ამას განაპირობებს როგორც მისი ტექნიციზმთან

კავშირი, ასევე რეალობაში არსებობის სტანდარტები - სანახაობრივისკენ მკვეთრად მიმართული და საავტორო კინოს მიზნების სხვადასხვაობა.

ჰოლივუდის ცნება, ძირითადად, სწორედ ამ სანახაობით ფასადთან ასოცირდება. ჩნდება მოსაზრება, იმის შესახებ, რომ ნებისმიერი მხატვრული მოთხოვნა, რომელსაც ჰოლივუდი სანახაობრივი, კომერციული მოგებისაკენ მიმართულ კინოს უყენებს, ნაკლებად განიხილება ფორმის და სტილის თვალსაზრისით.

დისერტაციის ობიექტია - ამერიკული კინოს „სამოციანელთა“ თაობა (მისი შემოქმედებითი მიმართულებები და თავისებურებები) და ჰოლივუდის ფასეულობათა ცვლა. ამას, ბუნებრივია, თავისი პრეისტორია გამოარჩევს. თუკი თავისი სხვადასხვაობის ყველა ეტაპზე ამერიკულმა კინომ დაამტკიცა ის, რომ კინოინდუსტრიას შეუძლია იდეოლოგიის დონეზე გაიზაროს მხატვრული სახე და მისი ჰიპერბოლიზებული ვერსია, შეიძლება დავასკვნათ ისიც, რომ ეს პროცესი არც შეწყვეტილა და გრძელდება და მხოლოდ გამოვლინების სხვადასხვა ფორმებს ეძებს.

ჰოლივუდი ინარჩუნებდა მაღალი იდეალების ერთგულებას სხვადასხვა დროში, სივრცეში, განსხვავებულ თემატურ ჭრილში - არასოდეს დამდგარა ეჭვქვეშ ამ ფასეულობების ე. წ. „მარადიულობის საკითხი“, ამიტომ კინო არა ჰუმანისტის, არამედ მორალისტის პოზიციასაც იმკვიდრებდა. პერსპექტივები თემატურ სპექტრში და სამაყურებლო სურვილები არასოდეს ყოფილა ამ პერიოდში კარდინალურად საპირისპირო, მაგრამ სწორხაზოვნებამ მაყურებელს მსგავსი თემატიკისა და მსგავსი ფორმის განმეორებად ფილმებში, კინო მოყვარულთა დიდ ნაწილს ილუზორულ სამყაროში ცხოვრების შესაძლებლობა მისცა.

ნაშრომში მასშტაბურადაა წარმოდგენილი პერიოდიკა, რომელიც განისაზღვრება XX საუკუნის 60-იანი და შემდგომი წლებით, თუმცა მას წინ უძღვის ისტორიული ექსკურსი და ისმის კითხვა, თუ რას ნიშნავს, ფასეულობათა ცვლის არაერთგვაროვანი სისტემა ჰოლივუდისთვის?

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა და მეთოდოლოგია - წინამდებარე ნაშრომის წერის პროცესში საფუძვლიანად დამუშავდა და გაანალიზდა ის ხელმისაწვდომი ლიტერატურა, რისი უმცირესი ნაწილი საქართველოს ბიბლიოთეკებშია დაცული, ხოლო უმეტესობა ან კერძო მფლობელობაშია, ან ინტერნეტითაა ხელმისაწვდომი. სამწუხაროა, რომ ქართველი კინომკვლევარების უმრავლესობა ნაკლებად მუშაობს უცხოური (ამ

შემთხვევაში, ამერიკული) კინოს ისტორიისა თუ თეორიის საკითხების კვლევაზე და შესაბამისად, არცაა გამოცემული ისეთი მონოგრაფიები, რომლებზეც შესაძლებელი იქნებოდა დაყრდნობა. ამან წარმოშვა ის აუცილებლობა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ უცხოენოვანი სამეცნიერო (მცირე რაოდენობის რუსული და გაცილებით მეტი რაოდენობის – ინგლისური) ლიტერატურა უნდა გამოყენებულიყო ნაშრომის შესაქმნელად. მათ შორის გამოსაყოფია პერიოდული პრესა და კონკრეტული წიგნები, რომელთა ავტორები: რ. ებერტი, დ. გომერი, ვ. ლაბრუტო, ვ. ბაქლენდი, ჯ. კინგი, ლ. ეჯი, პ. კრამერი, დ. პოლაკი, კ. ჯექსონი, ვ. პალმერი, პ. კელი, დ. უაიტი, მ. უელში, დ. ფილიპსი, ა. კუკი, მ. რეიმონდი, პ. ბორდო, ა. არკუში, ი. კრისტი, დ. ტომპსონი, ლ. გრისტი და სხვ. განსაკუთრებულ პოზიციას იკავებენ ამერიკულ კინომცოდნეობაში. აღნიშნული საკვლევით თემატიკისადმი მათი მიდგომები, შეფასებები, დასკვნები ბევრად ნიშანდობლივია და ყოველ დაინტერესებულ მკვლევარს დაეხმარება, ნათლად გაერკვეს და შეაფასოს ის საკითხები, რომელთა შესწავლა აქვს მიზნად დასახული.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური არქიტექტონიკაც განაპირობა იმ მასალამ, მასზე მუშაობის პროცესში რომ გამოიკვეთა და დაიხვეწა. როგორც კრიტიკოსები ამბობენ, ამა თუ იმ ფილმის განხილვა ან რეჟისორის შემოქმედების გაანალიზება თეორიული კონცეფციების, არგუმენტებისა და პრობლემების გარჩევისა და შეჯამების შედეგად ხშირად იწვევს კინოს ფილოსოფიაში გადაჭრის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას, ამიტომ არც ერთი მსგავსი კვლევა ამისაგან არაა დაზღვეული. ამ საკვალიფიკაციო შრომაში შეგნებულადაა გამორიცხული ასეთი გადაჭრა, რადგან მისი ავტორი უფრო ამერიკული კინოს ისტორიითაა დაინტერესებული, ვიდრე თეორიით, მით უფრო, რომ მთელი რიგი თეორიული ნამუშევრები, აშშ-ში წლების განმავლობაში შექმნილი, ამ მხრივ ჩვენთვის, პრაქტიკულად, უცნობია.

თანამედროვე ჰოლივუდი, რომელიც თაობათა ცვლას განიცდის, მუდამაჟამ ამყოფს თავისი წარსულით, გამოჩენილი პროდიუსერებით, რეჟისორებით, მსახიობებითა და ა. შ. „კინომების ოთხეული“ - კოპოლა, სპილბერგი, ლუკასი და სკორსეზი, რასაკვირველია, ჰოლივუდის ისტორიაშიც მოიაზრებიან და აწმყოშიც, რადგან კვლავაც აქტიურად აგრძელებენ ნაყოფიერ მოღვაწეობას. უმთავრესად ამან განაპირობა სურვილი, მათზე დაწერილიყო ეს სამეცნიერო ნაშრომი, რაშიც წარმოჩნდებოდა ახალგაზრდა ქართველი მკვლევარის თვალთ დასახული ამერიკული კინო, დაწყებული მისივე „ოქროს ხანიდან“, დღემდე, რა თქმა უნდა, 60-იანი წლების (ეპოქის, რომელმაც შვა ეს თაობა) შესწავლისა და მეცნიერული გააზრების ჩათვლით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 60-იანი წლები ერთობ

გადამწყვეტი ნიშანსვეტი აღმოჩნდა არა მხოლოდ ამერიკის შეერთებული შტატების კინოწარმოებისათვის, არამედ მსოფლიოს სხვა რამდენიმე ქვეყნის კინოხელოვნებაშიც, რადგანაც ამ დეკადაში ერთობ ძირეული ცვლილებები მოხდა. ამდენად, წინამდებარე კვლევის ერთ-ერთ მიზანს ისიც შეადგენდა, რომ განხილულიყო, იყვნენ თუ არა ისინი ერთმანეთთან კავშირში და თუ არა, რამ გამოიწვია ასეთი დამთხვევა? ბოლოს და ბოლოს, მართლაც საინტერესოა, რომ უმეტესად, ზემოთ ნახსენები ცვლილებები განხორციელდა აშშ-ის იდეოლოგიური მოწინააღმდეგის – „სოციალისტური ბანაკის“ სახელმწიფოებში, მაგ. საბჭოთა კავშირში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ჩეხოსლოვაკიაში, კუბაში და სხვ., სადაც სწორედ 60-იან წლებში წამოვიდა ახალი კინემატოგრაფიული თაობები, რომელთაც სრულიად სხვაგვარი ფილმების გადაღება წამოიწყეს და ამით მიიპყრეს დასავლური კინოსამყაროს მესვეურების ყურადღება.

კვლევის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები აისახა იმ კვლევით შედეგებში, რომლებმაც გამოავლინეს ჰოლივუდის მიერ გმირის სახეცვლილების პროცესი მისთვის უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე, XX საუკუნის 60-იან წლებში და ამ ცვლილებებში დანერგილი ჟანრობრივი და ფორმისეული მრავალფეროვნება - განსაკუთრებული განწყობა სხვადასხვა თემის ფსიქოლოგიურ, სიღრმისეულად გააზრებაში.

ნაშრომის აპრობაცია. დისერტაცია შესრულებულია და განხილულ იქნა საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინოს ისტორიისა და თეორიის სექციაზე. ნაშრომის ძირითადი დებულებები და დასკვნები აისახა ავტორის მიერ გამოქვეყნებულ ნაშრომში, ამავე სექციის კოლოკვიუმებზე წარდგენილ მოხსენებებში.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. მოიცავს შესავალს, ხუთ ძირითად თავს და დასკვნას. ნაშრომს თან ერთვის რეზიუმე, სარჩევი, შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურის სია. იგი შედგება კომპიუტერზე აკრეფილი 220 გვერდისგან.

ნაშრომის შინაარსი:

შესავალ ნაწილში განიხილება ჰოლივუდის, როგორც კინემატოგრაფიული სანახაობის ლიდერი მწარმოებლის განვითარების ძირითადი ეტაპები და მისი მნიშვნელობა. ისევე როგორც XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულსა და 30-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც ამერიკულმა კინომ, გახმოვანებასთან დაკავშირებით, არაერთი

ცვლილება განიცადა და დროულად მოახერხა ახალ რელსებზე გადაწყობა, XX საუკუნის 60-იან წლებშიც დადგა ხანა, როდესაც უნდა შეცვლილიყო მისი გამომსახველობითი ტრადიციები, ამასთანავე, არ დაეკარგა ჩვეული ავტორიტეტი და დინამიკური კინოსანახაობის შემქმნელი ლიდერის სტატუსი.

რასაკვირველია, ამ რიცხვში სხვადასხვა ამერიკელი კინოხელოვანი მოიაზრება, მაგრამ მათგან გამორჩეულია ე. წ. „ბრწყინვალე ოთხეული“ - ჯორჯ ლუკასი, სტივენ სპილბერგი, ფრენსის ფორდ კოპოლა და მარტინ სკორსეზი, რომლებმაც განსაკუთრებული მისია იკისრეს ამერიკული კინოს შემდგომ დახვეწა-განვითარებაში. ზოგიერთი მკვლევარი მათ აერთიანებს ჯგუფში, რომელსაც „კინომძებად“ მოიხსენიებს.

სადისერტაციო ნაშრომში აქცენტი კეთდება ზემოთ ნახსენები კინორეჟისორების შემოქმედებით ნოვაციებზე, მათ შემოქმედებით ინდივიდუალიზმზე და თავისებურებებზე, როდის და როგორ დაიწყეს მათ მოღვაწეობა ჰოლივუდში და რა სირთულებების პარალელურად ქმნიდნენ თავიანთ ახალ კინოს თუ კონცეპტუალურ ხელოვნებას. გამოკვეთილია, თუ რა აქვთ საერთო ამ რეჟისორებს და რა განასხვავებს მათ შემოქმედებას ერთმანეთისგან. მათი სახელები უკავშირდება ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებას არა მხოლოდ ამერიკულ კინოში, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფში.

როგორც აღინიშნა, ნაშრომი ერთ-ერთი მცდელობაა იმისა, რომ მეცნიერულად გაანალიზდეს დასავლური კინემატოგრაფის, ამჯერად, ამერიკული კინოს ისტორიის ერთი მონაკვეთი მისი წარმომადგენლების შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების ფონზე, რაც, ალბათ, საინფორმაციო-ანალიტიკურ ფუნქციასაც შეასრულებს ქართული კინოს პროფესიონალებისათვის, პედაგოგებისა და სტუდენტებისათვის და, ამასთანავე, დააინტერესებს კინოხელოვნების ისტორიის მოყვარულ მკითხველსაც.

ქართულ კინომცოდნეობაში აქამდე არ განხილულა უშუალოდ ამერიკული კინოს 60-იანი წლები და იქიდან წამოსულ კინორეჟისორთა თაობის შემოქმედებითი ნაღვაწი. მით უმეტეს, თუ პარალელს გავავლებთ ქართულ კინოში არსებულ დღევანდელ სირთულებთან, ეს ნამუშევარი იძლევა საშუალებას, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების ხედვითი და აზრობრივი განვითარება. შრომის სტრუქტურაში წარმოჩნდა რეალობა 60-იანი წლების ამერიკულ კინოში, რამაც განაპირობა როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ შექმნა, ასევე სხვადასხვა თაობის მისვლა ჰოლივუდში და ამით გამოწვეული გარდაქმნები.

დისერტაციის უმთავრესი ამოცანა მდგომარეობს იმაშიც, რომ მომავალში, ქართული კინომცოდნეობის წიაღში დაიწეროს ისეთი სადისერტაციო ნაშრომები ან ცალკეული მონოგრაფიები, რომლებშიც საფუძვლიანად გაშუქდება როგორც ამერიკული, ისე ევროპული კინო. ამით უფრო კარგად გავეცნობით უცხოური კინოხელოვნების მიერ განვლილ გზას, მისი კვლევა-ძიების მეცნიერულ მეთოდებს, გავავლებთ სათანადო და საგულდაგულო პარალელებს, რადგან ნებისმიერ სფეროში სხვების საუკეთესო გამოცდილების გაზიარება ყოველთვის ახალი ეტაპის საწინდარია.

პირველ თავში კვლევის ობიექტია ის პროცესები ზოგადად, რომლებიც წინ უძღოდა ახალი თაობის მოსვლას ამერიკულ კინოში და უკვე შემდგომ არსებული სახელოვნებო ცნობიერების ცვლას. მისი სახელწოდებაა „**ჰოლივუდის თემატური ფასეულობების ცვლა**“.

კინოაზროვნებაში გარეგნული სიახლეების შეტანა და დანერგვა ჩვეულებრივი მოვლენაა ჰოლივუდის ფასეულობათა ცვლის არაერთგვაროვან სისტემაში. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ჰოლივუდის ისტორიაში, არაფრის მთქმელ სიუჟეტებსა და კლიშეებზე ორიენტირება ოდესმე კატეგორიულ წინააღმდეგობას აწყდებოდა. სისტემის ახლად შექმნილი ფასეულობები, რომელთა შესახებაც კომპლექსური კვლევის წარმართვაც შეიძლება, მოტივირდებოდა ისევ და ისევ ზოგადი და ნაცნობი თემების გამეორებით.

ტექნოლოგიის განვითარების მაგალითები პირდაპირ კავშირს ქმნიდნენ კინემატოგრაფიული ხერხების მეტაფორად გარდასახვასთან.

თავის დროზე ცნობილმა ამერიკულმა კინოკომპანიებმა სათანადოდ გაითავისეს ის ფაქტი, რომ გარდაუვალი იყო ტელევიზიებთან თანამშრომლობა. 1953-54 წლებში გადაღებული, მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფილმების სია საკმაოდ გრძელია. მათი რეჟისორები სხვადასხვა ჟანრობრივ სინთეზს ქმნიდნენ, თუმცა თანაბრად იქცევს ყურადღებას მათი ნამუშევრები.

XX საუკუნის 60-იანმა წლებმა, უკვე განვითარებულმა დრამამ ამერიკულ კინოში, უამრავი რეალისტური ტენდენცია შეაჩერა, მაგრამ განვითარების ზოგადმა პროცესმა, თითქოს მოამზადა სამაყურებლო განწყობაც.

ფასეულობათა ცვლასთან ერთად, დაიწყო თემისა და გმირის ტრანსფორმაციის პროცესიც. ეს პროცესი დღემდე აქტუალურია. პრობლემა ამერიკულ მიკრომოდელში, შინაგან რიტმს აყოლილი პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტშია, რომელიც შეიძლება არც კი ფიქრობს იმაზე, თუ რას წარმოადგენს ბოლომდე მის ირგვლივ არსებული სამყარო, თავის შესაძლებლობებითა და რეალური სივრცით - ამით თემის რომანტიზირებაც დაიწყო, რაც უახლესი პერიოდის ამერიკული კინოსათვის

თვითგამოხატვის ნიშანია. ეს ნახევრად ფილოსოფიური მოდელი, ამავე დროს, იოლად დანახული სამყაროა, სადაც ორი პერსონაჟის ხასიათი კი არ ყალიბდება, არამედ ვლინდება და ის კი არ ფორმირდება, ჰარმონიაში კი არ მოდის სამყაროსთან, საზოგადოებასთან, არამედ პირიქით - განუდგება მას.

XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს კიდევ ერთი პროცესი დაიწყო და გაგრძელდა: ცნობილი ევროპელი კინემატოგრაფისტები ჰოლივუდში ემიგრირებდნენ (ან მათ სპეციალურად იწვევდნენ) და ეს ტენდენცია მიზნად ისახავდა, შეექმნათ ერთი ან ორი კინოსურათი ევროპული აზრობრივი და სტილური ნიშნით. მათ შორის იყვნენ: მიქელანჯელო ანტონიონი, მილოშ ფორმანი, რომან პოლანსკი და სხვ. კინოინდუსტრია მოკლე ხანში შეეგუა „განმათავისუფლებელ“ სიტუაციას და თითქმის ყველა რეჟისორი, პროდიუსერი, მწერალი, მსახიობი ამ პირობას დაექვემდებარა.

ფაქტობრივად, „ახალი ჰოლივუდი“ – ესაა შესაძლებლობების ფართო სპექტრი, რომელიც თავისებურად „გაიხსნა“ 1960-იანი წლების ბოლოდან და წარმოადგენდა კლასიკური ჰოლივუდურ, სანახაობაზე ორიენტირებულ რეჟისურას, რომელსაც ემატებოდა ევროპული არტ-კინოს სტილური ინოვაციები. თვისობრივად ცნება „ახალი“ გულისხმობს ორიენტირს განსხვავებულ მაყურებელზე.

„ახალი ჰოლივუდის“ განსაზღვრება გაჩნდა კინოსკოლებიდან და კინოკრიტიკიდან მოსული კინორეჟისორების – ახალი თაობის წარმომადგენლების გამოჩენასთან ერთად. მათ დაიწყეს გადაღება ისეთი კომერციული ამერიკული ფილმებისა, რომლებიც საზოგადოებას მოაგონებდა ფრანგულ „ახალ ტალღას“, ასევე კინოს სხვა ევროპელი დიდოსტატების ნამუშევრებს. ამ თაობის კინოხელოვნები ეწაფებოდნენ პოპულარული ამერიკელი კრიტიკოსების: პოლინ ქაილის, ენდრიუ სარისის, მენი ბარბერისა და სხვათა ანალიზებს, ექცეოდნენ პოპულარული ევროპული ჟურნალის - „კაიე დიუ სინემას“ გავლენის ქვეშ, აღფრთოვანებულნი იყვნენ ინგმარ ბერგმანის, ფედერიკო ფელინის, ბერნარდო ბერტოლუჩის, ფრანსუა ტრიუფოსა და ჟან-ლუკ გოდარის ფილმებით. საავტორო კინოს თეორიის საშუალებით ისინი თავიანთ ცნობიერებაში ახდენდნენ ამერიკული კინოკლასიკის გადაფასებას. ამ თაობის ხედვის ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი ითამაშა კინოსკოლების გახსნამ ამერიკულ უნივერსიტეტებში, სადაც მომავალი კინემატოგრაფისტები იღებდნენ ცოდნას არა მარტო რეჟისურაში, არამედ ყველაზე ფართო კინოგანათლებას იმ პერიოდში.

მოსაზრება კინოს ძირითადი თემატიკისა და მისი მხატვრული ხერხების ერთობლიობაზე მორგებული ქრესტომათიული მაგალითია, რომლის გამოცდილება

ახალი ხელოვნების ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს. ყოველივე ეს კინემატოგრაფიულ პროცესსაც სათანადო მიმართულებით განავითარებდა. სინამდვილის სახეცვლილება ასევე ამ ტენდენციის ნათელი გამოხატულებაა, მაგრამ ძირეული განსხვავებებითა და არა მხოლოდ სახელწოდებების ცვლილებებით.

„ახალი ჰოლივუდის“ რეჟისურა წარმოუდგენელია ავტორის თვითკრიტიკის გარეშე. ავტორობა აღიქმებოდა, როგორც პერსონალურობის მანიფესტაცია, განსაკუთრებული გამომხატველობითი სტილი, საკუთარი „ხმა“. ეკრანებზე გაჩნდა სხვა ტაბუდადებული თემებიც – ჰომოეროტიზმი, სექსი, ნარკოტიკები, მოდაში შევიდა სხვადასხვა ჟანრობრივი და ზნეობრივი ექსპერიმენტები ამა თუ იმ ფილმში. როგორც ერთი მკვლევარი მიუთითებდა, კომედია აირია ძალადობასთან, მორალისტური თემები ეფექტურობასთან და ა. შ. გარდა ამისა, „ახალი ჰოლივუდის“ განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა როჯერ კორმენის კინოკომპანია „ფილმგრუპმა“, რომელიც დაკავებული იყო წარმატებული კინოწარმოებითა და დისტრიბუციით.

ამერიკული კინოინდუსტრია მოკლე ხანში შეეგუა „განმათავისუფლებელ“ სიტუაციას და თითქმის ყველა რეჟისორი, პროდიუსერი, სცენარისტი, მსახიობი ამ პირობას დაექვემდებარა. კინოში დასაქმებულთა უმრავლესობამ საკუთარ თავზე გამოსცადა ეს პერიოდი, როდესაც მათ საშუალება ჰქონდათ ყოფილიყვნენ მაქსიმალურად „რადიკალურები“ და „დამოუკიდებლები“, თუმცა, რაც ამავე დროს არ ახდენდა ნეგატიურ ზეგავლენას მათ უნარზე, შეენარჩუნებინათ ქმედითუნარიანობა სხვა გარემოშიც.

მეორე თავში გაანალიზებულია სტივენ სპილბერგის შემოქმედების ძირითადი ნოვაციური მახასიათებლები და **სახელწოდებაა „სტივენ სპილბერგი“**. ის არის კინოხელოვანი ვინც სანახაობის, დინამიკის კინემატოგრაფიული ექვივალენტის ძიებაში, თითქმის სტანდარტად მიჩნეული ხერხები დაამკვიდრა და ამ ნოვაციას პასუხობს მისი მრავალსახოვანი კინო.

ტელევიზიაში მიღებულმა გამოცდილებამ სპილბერგს ასწავლა თხრობის ლოგიკის ანგარიშგაწევა, ამიტომაც მისი ხელოვნება წარმოაჩენს დრამატურგიული თანმიმდევრული სისტემის ერთიანობას და ითვალისწინებს სიუჟეტის დინამიკას. სტივენ სპილბერგის მისწრაფებაა, გადაიღოს ფილმები ე. წ. „დიდი ეკრანისათვის“. მისი ორიენტირი, უპირველეს ყოვლისა, მიმართული იყო „ბლოკბასტერებზე“. რეჟისორმა 80-იან წლებში ფანტასტიკური და სათავგადასავლო ჟანრის ნამუშევრებით გაანებივრა მაყურებელი.

სპილბერგის შემოქმედება განიხილება მისი ადრეული ფილმების, მისი საპროდიუსერო მოღვაწეობის და საყოველთაოდ ცნობილი ფილმების მაგალითებზე: „შუგარლენდის ექსპრესი“, „ყბები“, „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“, „უცხოპლანეტელი“, ფილმების სერია „ინდიანა ჯონსზე“, „შინდლერის სია“ - ფილმი, რომელიც სტივენ სპილბერგის კინემატოგრაფიული სახესხვაობის მაჩვენებელია თემისა და ფორმის მხრივ, „რიგითი რაიანის გადარჩენა“.

ზოგადად, მკვლევარები სტივენ სპილბერგს მოიაზრებდნენ საბავშვო და საყმაწვილო და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმების სპეციალისტად. ასეთი რეპუტაცია მას შესძინა რამდენიმე ფილმმა, თუმცა ის მაინც რჩება მრავალჟანრობრივი სინთეზის ოსტატად. ამათში მოიაზრება თრილერი („შუგარლენდის ექსპრესი“), „სამინელებათა ფილმი“ („ყბები“), კომედია („1941“), სათავგადასავლო ფილმი (ინდიანა ჯონსის სერიები), ფილმზღაპარი („ჰუკი“), რომანტიკული კომედია („სამუდამოდ“), ისტორიული დრამა („მზის იმპერია“) და სხვ. იგი ასევე წარმატებით განაგრძობდა ექსპერიმენტებს და არც არასოდეს ახდენდა ფილმების ჟანრობრივ და ფორმისეულ კლასიფიკაციას. უბრალოდ იღებდა მხატვრულ ფილმს, თავს მიიჩნევდა მხატვრული კინოს რეჟისორად, შემოქმედად და თავის უპირველეს ამოცანად მაყურებლის გართობას თვლიდა და არა მის ინფორმირებას შემეცნებითი თვალსაზრისით.

XXI საუკუნის პირველ დეკადაში სტივენ სპილბერგმა ერთმანეთის მიყოლებით რამდენიმე ფილმი გადაიღო. ზოგმა მათგანმა კვლავ მოუტანა კომერციული შემოსავალი, ზოგიც - კინოგაქირავებაში ჩავარდა, თუმცა ამას არ უმოქმედია მის რენომეზე. ფაქტია, რომ ყოველ ფილმში იგი გარკვეულ სიახლეს სთავაზობდა მაყურებელს. ეს ფილმები კვლავაც ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდნენ და კვლავაც იხვეჭდნენ სხვადასხვა რანგის პრიზებს, კვლავაც ხდებოდნენ კრიტიკოსების კამათის საგანი და კვლავაც იმსახურებდნენ აუდიტორიის კეთილგანწყობას.

კრიტიკოსთა ნაწილი აღნიშნავს, რომ მისი ნამუშევრები იდეოლოგიურად კონსერვატიულია, რომ სპილბერგის ფილმების ფორმა და სტრუქტურა იძლევა იდეოლოგიური ხედვის დაკმაყოფილების საშუალებას მშვიდი და უსაფრთხო ვირტუალური გარემოს შეთავაზებით. ისინი არაფერს ახალს არ ეუბნებიან მაყურებელს, არაფერს ისეთს, რაც მაყურებელისთვის უცნობია, ან რაიმე ისეთს, რაც მანამდე მიუწვდომელი იყო, თუმცა ყველა თანხმდება, რომ იგი მრავალმხრივი ნიჭით გამორჩეული შემოქმედია, რომელმაც დროსაც გაუსწრო და არაერთი ნოვაცია შეიტანა კინემატოგრაფში,

ხოლო აღნიშნული კონსერვატიულობა ერთგვარი შემოქმედებითი თავისებურებაა, რაც მის „სამარკო ნიშნადაც“ აღიქმება.

რეჟისორის შემოქმედების მწვერვალია ფილმი, რომელიც მან მეორე მსოფლიო ომსა და ებრაელთა გენოციდს მიუძღვნა - „შინდლერის სია“ (1993). ფილმში თითქმის ნატურალისტურადაა აგებული ურთულესი დრამატული ეპიზოდები.

პროდიუსერის რანგში სტივენ სპილბერგმა 150-ზე მეტი კინოსურათი შექმნა, როგორც რეჟისორმა კი - 60-მდე კინოსურათზე იმუშავა. მან უმნიშვნელოვანესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ამერიკულ, და არა მარტო ამერიკულ, კინოზე და გადაიქცა თავისებურ სულიერ მამად ამერიკული კინოსკოლის 60-იანი და შემდგომი წლების რეჟისორთა თაობებისათვის. იგი არა მხოლოდ ჩვეულებრივი წარმატებული კინოხელოვანია, არამედ მოვლენაა, რომელსაც უკვე შეიძლება „ცოცხალი ლეგენდა“ ეწოდოს, რომლის ნამუშევრებს მილიონობით მაცურებელი ეტანება და ასევე მილიონობით დოლარის შემოსავალი მოაქვს, რომლის ფილმებმა გაამრავალფეროვნეს პოპულარული ამერიკული კინოჟანრები, წარმოადგინეს თავისი ეპოქისათვის უჩვეულო სპეცეფექტები, სხვა ტექნოლოგიური სიახლეები, ხორცი შეასხეს ეკრანზე ახალი, ჰეროიკული გმირების წარმოჩენას და მრავალი ჯილდო დაისაკუთრეს. სპილბერგს არ გამოუგონებია ახლებური კინოენა, თუმცა მანიპულირებდა არსებულით, რათა შეექმნა თავისი ფილმებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ხასიათი. მისი საქვეყნოდ აღიარებული ფილმები საუცხოო თვალსაჩინოებაა იმათთვის, ვინც კინოხელოვნებას ეზიარება და პირველ ნაბიჯებს დგამს კინემატოგრაფში.

მესამე თავი დაეთმო ჯორჯ ლუკასს, მისი საქმიანობის მრავალფეროვან შედეგებს კინოში და ფილმებს: „THX 1138“, „ამერიკული გრაფიტი“, „ვარსკვლავური ომების“ სერიებს, ფილმს „ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“ და ა. შ.

ლუკასი ნაკლებ ინტერესს იჩენდა კლასიკური ჰოლივუდის ტრადიციული ნარატიული ფორმების მქონე ფილმების მიმართ. შემოქმედებითი წინსვლისათვის ლუკასი მიხვდა, რომ ნებისმიერ ფილმში ყოველი წვრილმანისათვის უნდა მიექცია ყურადღება, მისთვის პრიორიტეტული უნდა ყოფილიყო პროექტის როგორც მომზადება და გადაღება, ისე მისი შემდგომი განვითარება, ანუ სათანადო რეკლამა და გაყიდვა.

იზადებოდნენ და ქრებოდნენ ესა თუ ის იდეები რეჟისორის დრამატურგიულ შემოქმედებაში არსებული ლიტერატურის, ძველი ფილმების სინთეზის, პოპულარული კომიქსების გადახალისების შედეგად. ის თვლიდა, რომ დამოუკიდებელ კინოს შეუძლია თანაბრად იყოს წარმატებული საფესტივალო და კომერციული კუთხით.

წარმოდგენილი ნაშრომის მესამე თავში ვრცლად არის საუბარი, თუ რაოდენ დიდი წვლილი შეიტანა ჯორჯ ლუკასმა ახალი პერსონაჟების გამოგონებასა და კინემატოგრაფიული თავგადასავლების შექმნაში, როგორ კარდინალურად შეცვალა შეხედულება ამერიკულ კინოინდუსტრიაზე, როდესაც კინოს შემოსავალს დამატებითი კომპონენტი შემატა - „ბრენდის“ შექმნით, რაც მან თავის დროზე განჭვრიტა ფილმში "ვარსკვლავური ომები“.

მისმა შემოქმედებითმა მიმართულებებმა და თავისებურებებმა მას თვითმყოფადი კინოხელოვნის ავტორიტეტი შესძინა. ლუკასის კინოსურათებმა უკვე კინოკლასიკაში გადაინაცვლეს, ხოლო მის მიერ დანერგილმა კინოტექნოლოგიურმა, ორიგინალურობით გამორჩეულმა სიახლეებმა ბევრ ტენდენციას დაუდეს სათავე. მისი წარმატებული კინოპროექტები თვალსაჩინო ნიმუშებია იმისა, თუ როგორ უნდა წარმართო კინოწარმოება ისე, რომ საუკეთესო პროდუქტი მიიღო.

ლუკასი კვლავაც მოწინავეთა რიგებში დგას კინოს ციფრული კამერით გადაღების წარმოებაში, რამაც თანდათან ჩაანაცვლა ფილმების ფირზე გადაღების მრავალწლიანი პრაქტიკა. დამკვიდრდა ლუკასის სტილი, რომელიც ხასიათდება სწრაფი ტემპით, მარტივი სიუჟეტით, ახალგაზრდა პროტაგონისტებითა და ოპტიმისტური ფინალით. ლუკასმა კომერციული, გამომგონებლური და ტექნოლოგიური ნიჭის წყალობით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამერიკულ კულტურაში.

მას უწოდებენ „შემოქმედებით გენიოსს“, რომელმაც მოიტანა არა მარტო ტექნოლოგიური, არამედ სოციალური ცვლილებებიც ჰოლივუდში და ამით ბევრი სიახლის პროვოცირება მოახდინა - კომერციული, გამომგონებლური და ტექნოლოგიური ნიჭის წყალობით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამერიკულ კულტურაში. ლუკასი მუდამ ცდილობდა, აეთვისებინა და გამოეყენებინა ახალი, გაუმჯობესებული ტექნოლოგიები, ეძებდა ამის სპეციალისტებს და მათთან იწყებდა თანამშრომლობას და სხვ. ერთ-ერთ ასეთ ინოვაციას წარმოადგენდა ხმოვანი ვიდეოფირი, რომლის გამოყენების პირველ მცდელობას მთელ მსოფლიოში ადგილი ჰქონდა სწორედ მის კინოსურათში „ამერიკული გრაფიტი“.

ცალკე უნდა აღინიშნოს, ჯორჯ ლუკასის საპროდიუსერო წარმატებები. მან შესანიშნავად შეისწავლა ჰოლივუდი, მისი საფუძვლები და თავდაპირველად მოერგო მათ, შემდეგ კი ცვლილებები შეიტანა მათში და ისე გააგრძელა მუშაობა. ასე დაუგროვდა მას რამდენიმე ათეული კინოპროექტი, რომელზეც ამ ამპლუაში იმუშავა.

„ვარსკვლავური ომების“ პოპულარიზაციას ემსახურებოდა ამავე თემატიკის ანიმაციური სერიები ევოუკებისა და დროიდების შესახებ. ისინი 80-იანი წლების

შუახანებში გავიდა როგორც დიდ, ისე სატელევიზიო ეკრანებზე და დიდძალ აუდიტორიას მოუყარა თავი. ლუკასმა ეს მიმართულებაც სათანადოდ გაითვალისწინა და თითქმის შეუძლებელი შეძლო, როგორც მათმა აღმასრულებელმა პროდიუსერმა. წარსული პოპ-კულტურიდან წამოსული მისი ფილმები ამჟამინდელი პოპ-კულტურის თვალსაჩინო ნიმუშებად იქცა. მისი კინოსურათების გმირების პოპულარულმა გამოსახულებებმა უცაბედად გადაინაცვლეს სხვადასხვა სათამაშო ნივთზე და მალე ადგილი დაიმკვიდრეს სამუზეუმო ექსპონატებშიც.

ჯორჯ ლუკასის ბოლო სარეჟისორო ნამუშევარია „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი III – სითჰების შურისძიება“ (2005), რომელსაც წინა ორ სერიასთან შედარებით უფრო დადებითი პრესა ჰქონდა. მასვე ეკუთვნის უცნაური რეკორდი ამერიკულ კინოდისტრიბუციაში – პირველსავე კვირაში, მსოფლიოს მასშტაბით მან მოაგროვა 850 მილიონი დოლარი. „ვარსკვლავური ომების“ როგორც წინა, ასევე ეს სერიაც ჯორჯ ლუკასისათვის არსებითად უმნიშვნელოვანეს კინოპროექტს წარმოადგენდა. მისი მიზანი იყო კიდევ ერთი, ახალი ზღაპრული სამყაროს შექმნა მაყურებლისათვის, ამ უკანასკნელის დაფიქრება ზნეობრივ ფასეულობებზე, მორალურ პრინციპებზე. ათეული წლების განმავლობაში მან ეს ისტორია ამერიკული იდენტობის ნაწილად ჩამოაყალიბა. ჯორჯ ლუკასმა მოახდინა კინოწარმოების ერთგვარი რევოლუცია და შექმნა ყველა დროის ყველაზე წარმატებული და ფინანსურად მომგებიანი ფილმები თუ კომპანიები. როგორც რეჟისორი, პროდიუსერი, სცენარისტი, მემონტაჟე, ახალი ტექნოლოგიების გამომგონებელი და მეწარმე, ჯორჯ ლუკასი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული და პოპულარული ფიგურაა თანამედროვე კინოში.

მეოთხე თავში, რომლის სახელწოდებაც „**მარტინ სკორსეზი**“, განიხილება თანამედროვეობის ერთ-ერთი პოპულარული რეჟისორის, მარტინ სკორსეზის შემოქმედება, რომელმაც თავისი ავტორიტეტით უკან ჩამოიტოვა მოქმედი, სახელგანთქმული კოლეგები. ამაზე მეტყველებს ერთი ამერიკული პოპულარული ჟურნალის გამოკითხვა, რის შედეგადაც კინომოყვარულებმა სწორედ ის დაასახელეს თავიანთ საყვარელ კინემატოგრაფისტად.

სკორსეზის შემოქმედებას უკვე არაერთი მკვლევარი ჰყავს. ისინი აანალიზებენ იმ ნაღვაწს, რაც ამერიკული კინოს ამ კიდევ ერთმა „სამოციანელმა“ შექმნა და უმეტესი მათგანი დადებითად აფასებს მის როლს ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარებაში. ზოგიერთი მათგანი ცდილობს, მისი ნამუშევრები სხვა, ცნობილი რეჟისორების

ნამუშევრებს შეადაროს და ამით გაარკვიოს, არის თუ არა რაიმე საერთო მათ შორის, რა გავლენას განიცდის სკორსეზი კინოკლასიკოსებისაგან და ამას ისიც შეიძლება დაემატოს, რომ თუკი სტენლი კუბრიკის ცივ ანალიტიკოსობაში ირონიაც და სარკაზმიც შეიმჩნევა, მარტინის კინოანალიტიკოსობის ემოციურობა, ალბათ, მომდინარეობს იმ იტალიური ნეორეალისტური ფილმების მწვავე სინამდვილის ასახვიდან, რაც მას ბავშვობის წლებიდან ჩარჩა გონებაში. აქედან გამომდინარე, სკორსეზი ამერიკულ მწვავე, შეულამაზებელ სინამდვილეს აღწერს თავის ნაწარმოებებში და მიისწრაფვის, ამით საზოგადოებას ამცნოს მის შესახებ, გამოაფხიზლოს იგი, რათა ამ უკანასკნელმა გარკვეულ ზომებს მიმართოს.

მიუხედავად იმისა, რომ მის ფილმებს ახასიათებს გამომსახველობითი უხეშობა და ძალადობა და კინემატოგრაფიულ წრეებში ის ცნობილია, როგორც განგსტერული ფილმების ოსტატი, სკორსეზი უფრო სოციალური კინოს მიმდევარია და არ ერიდება ისეთი თემების განხილვას, რასაც ადრე არც კი იყვნენ ჩვეულნი ჰოლივუდში. ამის სამაგალითოდ ისიც კმარა, რომ როდესაც 20-იანი წლების მიწურულს ამერიკულ კინოთეატრებში გამოჩნდა რამდენიმე ახალი კინოსურათი, სადაც მძაფრად გადმოიკა სოციალური სიდუხჭირე, ჩვეულებრივი ადამიანების მკაცრი და აუტანელი ცხოვრება, ამგვარი, არსებული მდგომარეობით გამოწვეული მათი სულიერი შფოთვა და სხვა შესაბამისი პრობლემები, მაყურებელმა ზურგი აქცია ასეთ კინოს და დემონსტრატიულად არ წავიდა სენსეიზუ.

თავისთავად, მას მერე ბევრი რამ შეიცვალა, თუმცა სოციალური თემატიკა, ათწლეულების განმავლობაში, ჰოლივუდის სუსტ წერტილად ითვლებოდა. და მხოლოდ ამერიკული კინოს „სამოციანელებმა“ წინ წამოსწიეს ეს საკითხი, თავისებურად ასახეს ეკრანზე და ესტაფეტის გადასაცემად სხვებსაც მოუხმეს. მათ შორის, უდავოდ, იყო მარტინ სკორსეზი, რომელზეც, როგორც კინოხელოვანზე დიდი ზემოქმედება მოახდინეს ისეთმა გამოჩენილმა კინორეჟისორებმა, როგორებიც იყვნენ: კინგ ვიდორი, ჯონ ჰიუსტონი, მაიკლ პაუელი, ემერიქ პრესბურგერი, ჯონ ფორდი, ინგმარ ბერგმანი, ელია კაზანი და სხვ.

სკორსეზისათვის ყოველთვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა მის კინოპროექტებში მონაწილე არა მარტო ნიჭიერი მსახიობები, არამედ გადამღები ჯგუფის წევრები: ოპერატორები, მხატვრები, ხმის რეჟისორები, მემონტაჟეები. ადამიანურ რესურსებს იგი მუდამ აქცევდა პრიორიტეტებად და ეამაყებოდა პროფესიონალებთან მუშაობა. მით უმეტეს, რომ მან 30-იანი წლების ჰოლივუდის პრაქტიკა წარმატებით გამოიყენა თავის საქმიანობაში, რაც გამოიხატება ერთი და იგივე შემოქმედებით კოლექტივთან ერთად რამდენიმე კინოპროექტის განხორციელებაში. ასეთ პრაქტიკას

მისდევდა ჰოლივუდის დიდი კინორეჟისორების ერთი ნაწილი და ამ მხრივ მარტინმაც მათ გვერდით დაიმკვიდრა ადგილი. მისი დამსახურება ცალკეული კინომსახიობის „კინოვარსკვლავად“ გადაქცევაში ნამდვილად მისასალმებელი იყო კრიტიკის მხრიდან და მანაც არ გაამტყუნა იმედეები.

„ბერტა - მეტსახელად „სატვირთო ვაგონი“, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა სკორსეზის, როგორც რეჟისორის ჰოლივუდში დამკვიდრებას, რადგან ეს ფილმი ერთმნიშვნელოვნად კომერციული პროექტი იყო და გაკეთდა სწორედაც ჰოლივუდური ინდუსტრიის ჩარჩოებში

„ბოროტი ქუჩები“, „ტაქსის მძღოლი“, „ცოფიანი ხარი“ „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ - ამ ფილმების ჟანრობრივ-თემატური სხვადასხვაობა საინტერესო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სკორსეზი ყველა თავის ნამუშევარს იყენებს საექსპერიმენტოდ. ფილმი „ალისა აქ აღარ ცხოვრობს“ კლასიკური ჰოლივუდური აკადემიური ფილმია, „ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“ მუსიკალური ფილმი განზრახ შექმნილი ხელოვნურობით (სკორსეზის გამიზნულად აქვს გადაღებული ძველებური ელფერით), და ბოლოს „ცოფიანი ხარი“, შავ-თეთრი, 8 მმ-იან სამოყვარულო ფირზე გადაღებული კინოსურათი (ფირი გახუნებულია და მასზე არსებული ნაკაწრები სპეციალურად არის დატანილი სკორსეზის მიერ, სიძველის შეგრძნების მისაღწევად). როდესაც მარტინი შეეხო ტელევიზიას „კომედიის მეფის“ გადაღებისას, მან ეს გააკეთა სატირული ფორმით და სხვ.

სკორსეზის კინოსარეჟისორო მოღვაწეობის ნაყოფიერებაზე სხვა ფაქტორებიც დიდ როლს თამაშობენ. მან შეგნებულად თქვა უარი ფართოეკრანიან ფორმატზე 1980-იან წლებში, რადგან ელოდა, რომ ფილმები პანორამირებული და სკანირებული იქნებოდა ვიდეოსა და ტელევიზიისათვის და ისიც გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ ფილმებს მხოლოდ კინოთეატრებში აღარ უჩვენებდნენ მომავალში. მისი აზრით, ფართოეკრანიანი ტელევიზიის ეპოქა ახლოვდებოდა და ლაზერულ დისკებზე დატანილი ფილმები საშუალებას მისცემდა მაყურებელს შესაფერის ფორმატში ენახათ ფილმები სახლიდან გაუსვლელად.

1991 წლისთვის მარტინი დაუბრუნდა დიდბიუჯეტოვანი ჰოლივუდურ კინოს და ჯერ გადაიღო ჩვეული განგსტერული ფილმი „კარგი ბიჭები“ (1990), ხოლო შემდეგ - ე. წ. „ექშენ-ტრილერი“ „შიშის კონცხი“, დაახლოებით 30 წლის წინ შექმნილი ფილმის „რიმეიქი“. ერთიცა და მეორეც წარმატებული კომერციული პროექტები გამოვიდა. 90-იან წლებში სკორსეზიმ რამდენიმე მხატვრული და დოკუმენტური ფილმი გადაიღო. მან თავისებურად

მოსინჯა ძალა ტრივიალურ რომანტიკულ მელოდრამაში („უმანკოების ხანა“, 1993), ისევ მიმართა კრიმინალურ, განგსტერულ ჟანრს („კაზინო“, 1995), კვლავაც გააკეთა ისტორიულ-ბიოგრაფიული ნამუშევარი („კუნდუნი“, 1997), წარმოადგინა ექსპერიმენტული თრილერი („მიცვალებულთა აღდგომა“, 1999), ხოლო დოკუმენტური ფილმები მიუძღვნა ჯორჯო არმანისა და მაიკლ ჯეკსონს. ასევე ძალიან დიდი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც აშშ-ში, ისე მის ფარგლებს გარეთ ოთხსაათიანი დოკუმენტური კინოსურათი „მარტინ სკორსეზისთან ერთად პერსონალური მოგზაურობა ამერიკულ ფილმებში“ (1995), რომელიც იყო ამერიკული კინოს მოკლე ისტორია, გრიფითით დაწყებული და 60-იანი წლების მიწურულით დამთავრებული. ის შესანიშნავ მასალად აღიქმება არა მარტო უბრალო მაყურებლისათვის, არამედ კინოს პროფესიონალებისათვისაც. მარტინი ამ პროექტის თანარეჟისორი, თანაპროდიუსერი და მთხრობელი იყო.

სკორსეზის კინოსურათი „ნიუ-იორკის ბანდები“ (2002) იყო ნამუშევარი, რომელმაც არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკოსებში – ზოგმა მას უცნაური, უხეში და არაორგანიზებული ეპოსი უწოდა. „ნიუ-იორკის ბანდებს“ მოჰყვა შემდეგი, არანაკლებ კომერციული პროექტი - „ავიატორი“.

ძალე სკორსეზიმ მაყურებელს შესთავაზა ფსიქოლოგიური თრილერი „დაწყველილი კუნძული“ (2010), რომელიც დაეფუძნა დენის ლეჰენის ამავე სახელწოდების რომანს. აღსანიშნავია, რომ ლეჰენმა ეს ნაწარმოები ძველი გერმანული ექსპრესიონისტული კინოსურათის, „ექიმ კალიგარის კაბინეტის“ (1920) გავლენით დაწერა. სკორსეზის უსაზღვრო სიყვარული კინოს ისტორიისადმი გამოიკვეთა მის სათავგადასავლო ფილმში „ჰუგო“ (2011). სკორსეზი შესანიშნავ პროდიუსერადაც ითვლება. მასთან თანამშრომლობა ბევრისათვის მომავალი წარმატების საწინდარია. მან პროდიუსერობა გაუწია თავისი ფილმების ნაწილსაც, ასევე სხვების ნამუშევრებს და თავისი სახელოვანი მეგობრების - „კინომეზის“ (რომლებიც აგრეთვე საკმაოდ კარგი პროდიუსერები გახდნენ) კვალდაკვალ დიდი გამოცდილება დააგროვა ამ მიმართულებითაც. ამასთანავე, იგი ყოველთვის პატარა როლებს თამაშობდა როგორც თავისივე, ისე სხვების ფილმებში. ამათგან უდავოდ აღსანიშნავია მისი გამოჩენა იაპონური კინოს დიდოსტატის, აკირა კუროსავას კინოსურათში „სიზმრები“, ვინსენტ ვან გოგის როლში.

მაღალინტელექტუალური და მაღალპროფესიული კინორეჟისორის რეპუტაციას მარტინ სკორსეზი წლიდან წლამდე აგროვებდა. ის თამამად ეჭიდებოდა კლასიკურ ჟანრებს და მათ ევოლუციაში საკუთარი წვლილი შეჰქონდა. თავისი პირველივე

ნამუშევრებიდან მოყოლებული, რაშიც საკუთარი ბავშვობისა და ყმაწვილკაცობის ნიუ-იორკული სამყარო „ფილმად გადათარგმნა“, მან მეტად ღირსეული შემოქმედებითი გზა განვლო, თანამედროვე მსოფლიო კინოხელოვნებაში მყარად დაიმკვიდრა გამორჩეული პოზიცია და უკვე შევიდა ამერიკული კინოკულტურის ისტორიაში, როგორც მისი ერთ-ერთი უბადლო წარმომადგენელი. სკორსეზის კონკრეტული ფილმები ან მათი კინოგმირების გალერეა ჩინებული თვალსაჩინოებაა იმისა, თუ როგორი მიდგომით სჭირდება შექმნა ჭეშმარიტ კინოს.

მეხუთე თავი ეძღვნება კინორეჟისორისა და პროდიუსერის, ფრენსის ფორდ კოპოლას მიერ განვლილ შემოქმედებით გზას ამერიკულ კინოში. ფრენსის ფორდ კოპოლა - რეჟისორი, რომლის მხატვრული საზრისიც, თემატური ცვლილებების მიმართულებით ცვლიდა ამერიკულ კინოს, განსაზღვრავდა კიდევაც არა მხოლოდ ამ ურთულეს ჟანრობრივ მოვლენას - ამერიკული კინოს ფასეულობათა სხვადასხვაობას, არამედ არსობრივი სახესხვაობაც შეჰქონდა მისი განვითარების პროცესში.

კოპოლას ფილმი „დემენცია 13“ გოთიკის ყველა ნიშანს ატარებდა. ქმედებათა ჯაჭვით ის ძალიან წააგავდა ალფრედ ჰიჩკოკის გახმაურებულ ფილმს „ფსიქო“, რომელიც უკვე უდიდეს რეზონანსს იწვევდა და ბევრი კინემატოგრაფისტისთვის ურყევი შთაგონების წყაროდ მიიჩნეოდა. ამდენად არცაა გასაკვირი, რომ ჰიჩკოკის ფსიქოანალიზისა და ფსიქოდრამის ძალამ გავლენა მოახდინა კოპოლაზეც. „დემენცია 13“ იწყება როგორც დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოები, გრძელდება როგორც თრილერი და ვიზუალურ-ხმოვანი დინამიკის ზრდის შედეგად, „საშინელებათა ჟანრის“ ელემენტებს იძენს. რა თქმა უნდა, აშკარად იკითხებოდა ახალგაზრდა რეჟისორის ოსტატობა. იგი არ ერიდებოდა არც ახლო ხედებს.

კოპოლას შემოქმედებაში არჩევანის თავისუფლება არასდროს არ იყო „ერთნიშნა“ ცნება. ის, ადამიანის ცხოვრების ყველაზე ინტიმური დეტალების საზოგადოებისაგან გამიჯვნით იწყება და კულტურული, მატერიალური ინტერესების სრული დაცვის უფლებით სარგებლობს. მაგრამ ამ მიმართულებით კოპოლას შემოქმედება მოგვიანებით იწყებს პრიორიტეტების გაღრმავებას.

კოპოლას გახმაურებული ფილმის, „ნათლიას“, როგორც იდეის ქვეტექსტი კიდევ ბევრ ფაქტორს მოიაზრებდა: ილუზია და სინამდვილე, ამ თემაში სხვადასხვაგვარად ვითარდებოდა. თანამედროვე ამერიკის კინოხელოვნებამ ცხადჰყო, რომ არსებობდა კრიზისის ეტაპებიც, რომლებიც მხოლოდ წარმოებას, არამედ კინემატოგრაფიული აზრის

მრავალფეროვნებასაც აყენებდა საფრთხის ქვეშ. ამიტომაც, გასაგებია ის სიმძიმე, რომელიც „ნათლიას“ მოტივს ახასიათებს. კიდევ უფრო გასაგებია ამის შემდეგ არსებული ინტერესი ამ თემაში აქცენტების გადანაცვლებისაკენ.

„ნათლიას“, როგორც ჩანაფიქრს, არ უნდა განეზოგადებინა სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ერთი, კონკრეტული ასპექტი, ვინაიდან ძალზე ადვილი იქნებოდა ამგვარი პრიმიტივიზმის სახის წარმოჩენაც და მისი კრიტიკაც.

1974 წელს ეკრანებზე გავიდა „ნათლიას“ გაგრძელება - „ნათლია II“, რომელშიც კორლეონების ოჯახის თავგადასავალს შეემატა ახალი პერსონაჟები და ეს აუცილებელიც იყო, რათა უფრო მეტი დრამატიზმი შესძენოდა სიუჟეტს. კინოში მეტი რეალიზმის წარმოჩენისათვის, კოპოლამ არაერთი ცხოვრებისეული ანალოგია გადაიტანა ფირზე.

მომავალ პროექტს დაერქვა „აპოკალიფსი დღეს“ და საეკრანოდ გამზადდა 1979 წლისათვის. იგი პოლიტიკური ფილმია, თუმცა თავად ფილმია პოლიტიკა. ის გამოირჩევა, როგორც ნამუშევარი, რომელმაც ყველაზე დიდი და ხანგრძლივი დისკუსია გამოიწვია კრიტიკოსებსა და საზოგადოებაში. ეს თავისებური კინოეპოსია, რომელიც ერთდროულად რეჟისორის თვითგამოხატვაც არის და ფინანსურად წარმატებული ნამუშევარიც თანამედროვე კინოს ისტორიაში. კოპოლამ მოახერხა ამ ორი ფაქტორის თანაბრად დამლევა და ეს გარემოება მოწმობს ამ კინოხელოვნის უპირატესობას სხვებთან მიმართებაში. მიუხედავად ამისა, ნამუშევარში ნათლად ჩანს დრამატიზირებაზე ფოკუსირების შესუსტება, როდესაც ვიეტნამის ეპოპეა იკარგება საფინანსო ნაწილში. ამით ფრენსის ფორდ კოპოლამ დაადასტურა თავისი, როგორც დამოუკიდებელი კინორეჟისორის რეპუტაცია და ღიად დაუპირისპირდა ჰოლივუდურ, ეგრეთ წოდებულ სანახაობრივ-კომერციულ მანქანას.

შემდეგ იყო კინოსურათი „აუტსაიდერები“ (1983), იდეალიზებული, ახალი „კინოვარსკვლავებით“ სავსე ფილმი, საკმაოდ მიმზიდველი ეკრანული სახეებით. ახალგაზრდა მსახიობებმა: რალფ მაკიომ, ტომ კრუზმა, მეტ დილონმა, პატრიკ სუეიზმა, რომ ლოუმ და სხვებმა საოცრად ითამაშეს, თუმცა აშკარაა, რომ რეჟისორის ინტერესები ამ ნამუშევარში მარტო მათი წარმოჩენით არ იფარგლებოდა და მას გაცილებით უფრო მეტად მრავალფეროვანი მიზნები და ინტერესები ჰქონდა. ამ ფილმს ხშირად თვლიან კოპოლას საყვარელ ნამუშევრად – იგი აბსოლუტურად განსხვავებულია რეჟისორის სხვა ფილმებისაგან თავისი სიურეალისტური ხმოვან-მუსიკალური რიგით და მკვეთრი შავ-თეთრი გამოსახულებებით.

კოპოლას მორიგი კინოსურათის „ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“ (1988) ნახვისას

ძალიან ადვილია მისახვედრია, თუ რით მიიზიდა იგი პრესტონ ტაკერის ისტორიამ, კაცისა, რომელმაც რევოლუციური ცვლილებები შეიტანა საავტომობილო ინდუსტრიაში 1940-იან წლებში. ტაკერის საზრისი: ადამიანი და მისი ოცნება არის კრეატივი ბიუროკრატის წინააღმდეგ, რაც ძალიან ახლობელი თემაა კოპოლასთვისაც. ტაკერი, რომელიც ჯერ ბრიჯესმა განასახიერა, კოპოლას რეალური სახეა, დაბრუნებული „პეგი სიუს სტილში“, 40-იან წლებში. ამ ფილმის დასამთავრებლადაც ბევრი სიძნელის გადალახვა მიუწია კოპოლას და რომ არა მისი მეგობარი, ჯორჯ ლუკასი, ალბათ, ეს პროექტი ვერ განხორციელდებოდა.

1990 წელს გამოვიდა „ნათლიას“ მესამე ნაწილი, რომელმაც დაასრულა ეს ტრილოგია. მასში უკვე ასაკოვანი, თუმცა კვლავ ძლიერი, მაიკლ კორლეონე საბოლოოდ წყვეტს ურთიერთობას დანაშაულებრივ სამყაროსთან. მისი ოჯახის ბიზნესი ლეგალური ხდება, მის მიმართ პატივისცემა უფრო და უფრო მატულობს, ხალხი არ ივიწყებს მის სიკეთეს, ის ეხმარებოდა ყველას, თუმცა, მართალია, ზოგჯერ კანონის დარღვევის ხარჯზე.

„დრაკულასადმი“ ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ გაქირავებაში გასვლის პირველსავე კვირაში, მან ამოიღო 30 მილიონი დოლარი, ხოლო საერთო ჯამში მოიგო 215 მილიონი. ესეც მორიგი „ბლოკბასტერი“ გახდა ფრენსის ფორდ კოპოლასათვის, რომელიც უკვე მორიგი კინოპროექტების განვითარებაზე ფიქრობდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო კინოკომედია „ჯეკი“ (1996), რომელსაც საფუძვლად დაედო ორიგინალური სცენარი.

მომდევნო ათი წლის განმავლობაში, ფრენსის ფორდ კოპოლამ საპროდიუსერო საქმეს მიუძღვნა თავი და ორ ათეულზე მეტი ფილმის მთავარი, ან აღმასრულებელი პროდიუსერი იყო. რასაკვირველია, ასეთ პროფესიონალს ყველა ეპატიჟებოდა და ისიც, უმეტეს შემთხვევაში, სიამოვნებით იღებდა მიწვევებს. მათ შორის იყო მუშაობა მისივე ქალიშვილის – რეჟისორ სოფია კოპოლას ორ ნამუშევარზე - „თარგმანში დაკარგული“ (2003) და „მარია ანტუანეტა“ (2006).

თავისი მორიგი სარეჟისორო ნამუშევარი „ახალგაზრდობა ახალგაზრდობის გარეშე“ კოპოლამ გადაიღო 2007 წელს. ესეც ეკრანიზაციას, ერთი რუმინელი მწერლის მოთხრობის კინოდაპტაციას წარმოადგენდა. მისი შინაარსი მისტიკური დრამის ჩარჩოებში ჯდება და ერთობ უცნაურ თავგადასავალს აღწერდა. ფრენსის ფორდ კოპოლას იშვიათი საავტორო პოზიცია, რომელიც ამ ხელოვანისთვის მუდმივი შინაგანი კონფლიქტის წყაროა, არ გულისხმობს ერთ თემატურ ჭრილს. იგივე პოზიცია იკითხება მის ადრეულ ნამუშევრებში. კოპოლას ფილმებთან მიმართებაში, საკმაოდ ხშირად იგრძნობა ერთი და იგივე საავტორო პოზიცია, მაგრამ განსხვავებულ მხატვრულ სივრცეში და

თემატურ სივრცეში.

კოპოლას ბოლო ორმა ნამუშევარმა - „ტეტრო“ (2009) და „შუა“ (2011) ჩავარდნა განიცადა, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი შეეცადა, გარკვეული ცვლილებები შეეტანა თავის სტილში დრამატული აქცენტების გადანაცვლებითა და უკვე ჩამოყალიბებული სარეჟისორო ხელწერის შეცვლით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფრენსის ფორდ კოპოლას შემოქმედებაში თითქმის ყველა მოტივი, მიმართული ამერიკული მენტალური ცნობიერების ფსიქონიუანსებისადმი, ადვილად იკითხება და ძალზე მტკივნეულია სინამდვილისთვის. მის ფილმებში, კვლავ რეალიზმისა და თემატური და სტილის მთლიანობის საკითხები გამოიკვეთა.

ფრენსის ფორდ კოპოლას მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა უამრავი სირთულეებითა და მოულოდნელობებით იყო აღსავსე. მიუხედავად ამისა, მან შეძლო გამხდარიყო მსოფლიოში ცნობილი კინორეჟისორიც, პროდიუსერიც და დაემკვიდრებინა თავისი გამორჩეული და თვითმყოფადი ადგილი კინოხელოვნებაში, რომელსაც აგერ უკვე რამდენიმე ათწლეულია ემსახურება.

დასკვნაში თავმოყრილი და შეჯამებულია შემდეგი შედეგები: ნებისმიერი ხანა, ეპოქა კინემატოგრაფში გამოირჩევა იმით, რომ მას თავისი ანალიტიკური არეალი ახასიათებს. ამით ხდება მისი განვითარების ერთგვარი სისტემატიზირებაც. ამერიკული კინოს განვითარების ყველა სხვადასხვა საფეხური შესაბამისი სხვადასხვაობით გამოირჩეოდა და გარდა ამისა, მაყურებელს ის ყოველთვის გარკვეულ დინამიკას, რიტმის, მზარდი ქმედების მაგალითებს სთავაზობდა - ამ მოვლენის პარალელურად იცვლებოდა სამაყურებლო განწყობაც, რაც უკვე ჩვეულ მოვლენად იქცა. საინტერესოდ იკითხება ის, თუ როგორ ტრანსფორმირდება კინოპროდუქცია მასობრივი აზრის სანახაობისადმი დამოკიდებულების შესაბამისად, ტექნოლოგიათა რა მახასიათებლები არსებობს ამერიკულ კინოეკრანზე. ამ და სხვა კონკრეტული საკითხების ირგვლივ ანალიზი წარიმართა გარკვეულ სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით,

ამერიკული საზოგადოების ცნობიერების ტესტირებისთვის თემები, რომლებიც ძირითადად კაცობრიობის ისტორიის მამოძრავებელ სისტემას შეადგენს, კინემატოგრაფიულ რეალობაზეც აისახა. ამის არგუმენტად, ისტორიიდან 60-ანი წლების მნიშვნელოვანი ეტაპების გამოყოფა ხდება აუცილებელი. სანახაობის სახეცვლილება ამერიკულ კინოში იმდენად სტრუქტურული სიმბიოზია მაყურებლის ცნობიერებაშიც, რომ მისი საბოლოო ტრანსფორმირების, პუბლიცისტურ-სახიერი აზროვნების ფორმებთან

დაახლოების ტენდენციები ყოველდღიურად იცვლება. ავლენს პოზიტიური და ნეგატიური ზეგავლენების, ასევე დროდადრო ნოვაციის ნიშნებსაც.

მიუხედავად განსხვავებული ხელწერისა ოთხი კინორეჟისორის - ფრენსის ფორდ კოპოლას, მარტინ სკორსეზის, სტივენ სპილბერგისა და ჯორჯ ლუკასის შემოქმედებაში არსებული მონტაჟური პრე-რიტმისა, ფორმისეულად დაიხვეწა დრამატურგიული ამოცანა, რომელიც სანახაობისა და ქმედებისათვის ვიზუალური რეალიზმის ერთიან სივრცეს ქმნიდა. დროის ფაქტორისაგან განთავისუფლებული, ის თანდათან რთულ სახეს იძენდა და ფასეულობებსაც ცვლიდა. თუმცა, არ შეიძლება იმის მტკიცება, თითქოს ეპოქა, დრო და ნიშანი არავითარ კონცეპტუალურ ჩარევას არ ავლენდა მათ შემოქმედებაზე და არ ვრცელდებოდა საკმაოდ დიდ დიაპაზონზე.

სანახაობრივი და ჟანრობრივი ამერიკული კინოს იდეის ცალკეულ ინდივიდუალურ სემენტებად ჩამოყალიბება ნათლად უარყოფს იმ პერიოდის კინემატოგრაფიულ სტერეოტიპებსაც და თვითმყოფად დრამატურგიულ სიახლეებსაც. თემატური კრიზისის ფონზე, რაც ამ პერიოდის სხვა ჟანრის ამერიკულ კინოს ახლდა თან, სწორედაც რომ ამ თაობამ იტვირთა მრავალფუნქციური თემატიკის განვითარების მისია. როგორ მოქმედებდა ეს პოლითემატური ტენდენცია მაყურებლის ცნობიერზე და რა ზოგადობრიობა ახასიათებს მას დღემდე - ცხადია, ეს კითხვა მეტ-ნაკლები მოცულობით დღესაც პასუხობს სინამდვილეს. დაკონკრეტდა ფასეულობათა სხვადასხვაობა - ის, რაც კინოში შემდეგში ერთგვარი მოცემულობის სახით ჩამოყალიბდა. უცნაურია, მაგრამ მაინც შედგა ის საკამათო ქვეტექსტი, რომელიც ამერიკული სინამდვილის ნიადაგზე, სრულიად სხვაგვარად განიხილებოდა - პიროვნულობასთან კონფლიქტში და, ამავე დროს, მასთან კავშირშიც.

ამ ფაქტმა, თავისთავად ფასეულობათა ჩანაცვლებამ, სხვადასხვაგვარი გმირების შექმნამ, როგორც ვხედავთ, არგუმენტირებულად შეიძინა სხვადასხვა სახით, სხვადასხვა ფორმით, მაგრამ უდაოდ გამოამჟღავნა და შეისისხლხორცა თვისებები, დამახასიათებელი ამერიკელი მაყურებლის სოციუმისთვის: თხრობის პოპულარიზაციის ტენდენცია, თემატური მიახლოება საზოგადოებრივ საკითხებთან, მისი მასობრიობის გათვალისწინებით. და სწორედ ამ ფაქტორმა დაუდო სათავე XX საუკუნის 60-ანი წლების ამერიკული კინოს ტრადიციაში თავისუფლების თემის ინტერპრეტირებულ გააზრებას. ხმოვან-სახვითი ინტერპრეტაცია ამ ფუნდამენტური საკითხისა, ათწლეულის თავისებურებათა გამოვლინებაზეა ორიენტირებული.

XX საუკუნის სამოციან წლებში ამ ფენომენისადმი დამოკიდებულება თავად

მოძრავი გამოსახულების უტყუარ რეალობაში მდგომარეობდა - ეს თავისთავადი შედეგი იყო იმ ძიებებისა, რომელიც თავის დროზე ათვისებულმა, დამოუკიდებელი არსებობისა და გარემოს, შინაგანად თავისუფალი პერსონაჟისადმი გარე ფაქტორების წნეხის მოდელმა შექმნა. ფაქტობრიობის მაღალმა ხარისხმა ამერიკულ კინოს, ისევე როგორც მის საზოგადოებას, თავისუფლების იდეის სხვადასხვა ინტერპრეტაცია შესთავაზა, თუმცა ყოველ მათგანს ახასიათებდა განთავისუფლების პრესტორიისადმი დიდი ინტერესი - ის, რაც ზოგადად ამერიკული საზოგადოების აზროვნების ზე-პლასტის თავისებურებაც გახლდათ. თემატურმა აქტუალობამ, ზემოთ აღნიშნული კინორეჟისორების ოთხეულის კინემატოგრაფის რთულსა და სახიერ სტრუქტურაში არსებობის ფორმები, შეძლებისდაგვარად დაიმორჩილა, მაგრამ შექმნა ახალი და ნაცადი მეთოდებისა და ტენდენციების ერთობლიობა, რაც, თავის მხრივ, მუდმივი დაკვირვების სურვილს იწვევს.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ გმირი და მისი ფასეულობები არა თუ გაიზარდა, არამედ სახესხვაობაც განიცადა და თავისი დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი მარტივი დაუმორჩილებლობით გამოხატა. უნდა ითქვას, რომ ამერიკელმა მაყურებელმა სრულიად ადეკვატურად მიიღო შიშისაგან განთავისუფლების ქვეტექსტიც, სიუჟეტის საზღვრები მოძრავი და შედარებით მრავალმოტივიანი ხდება იმის გათვალისწინებით, რაც ამერიკული სინამდვილის სოციო-პოლიტიკური ცხოვრებასაც პასუხობს. კინემატოგრაფისტთა ნაწილმა უპირატესობა სათქმელის პირდაპირ ინტერპრეტაციას მიანიჭა.

ამერიკული კინოს განვითარების არც ერთ ეტაპზე არ ყოფილა შემოქმედებითი მიმართულებების საკითხი იმდენად დამუხტული, როგორც სამოციანი წლების ამერიკულ კინოში. ამ სხვადასხვაობის თეორიულ ანალიზს თითქმის ყველ მანამდე არსებული ფუნდამენტური შრომა მოიცავდა, რომელიც მრავალფაქტორივ კვლევას აფუძნებდა.

წარმოდგენილ შრომაში განხილული უამრავი ნამუშევრის მაგალითზე შეიძლება განვიხილოთ თემისა და ფორმის ურთიერთკოორდინირების საკითხი და ერთ-ერთი პირველი ამ მხრივ შტამპისგან განთავისუფლების იდეა გახლავთ. კინორეჟისორთა ოთხეულის მოღვაწეობის თეორია განიხილავდა რეალიზმის ცნებას, ბუნებრიობას, ფიზიკურ რეალიებსა და საბოლოოდ ყოველივე ეს რომელიმე ქვეყნის სახელოვნებო იდეის თავისებურებამდე მიდიოდა, რაც ჩვეულებრივი პროცესია.

სწორედ ასეთ ეტაპად იქცა 60-იანი წლები, თავისთავადი შეცნობის ხანა, როდესაც საზოგადოების დიდ ნაწილში, მთავარი გმირის პიროვნულობამ საკმაოდ დიდი ადგილი დაიკავა, ხოლო გამომხატველობის ხერხები შეიცვალა და შეიცვალა კარდინალურადაც,

კომერციული კინოს ფონზე. ინფორმირების ფუნქცია, როგორც პიროვნებისა და საზოგადოების ინფორმაციულ-იდეოლოგიურ მოთხოვნათა შევსების საშუალება, საგანმანათლებლო ფუნქცია და ინტეგრაციული ფუნქცია, ანუ მთლიან ღირებულებათა წარმოჩენა, პრობლემატიკის ზონდირება, პროტესტის გზების ძიება, თავისუფლების და სამართლიანობის განზოგადებისთვის გახდა აუცილებელი.

ბუნებრივი მოვლენა იყო ის, რომ ვიეტნამის ომის დროს, ამერიკული კინემატოგრაფი, რომელიც თავისი განვითარების მანძილზე ყოველთვის გამოირჩეოდა რიტმით და მოვლენებზე თემატურ-დრამატურგიული რეაქციით, სამხედრო კამპანიასაც პასუხობდა.

მოხდა ახალი მოტივების შემოჭრა, რაც ტრადიციული ჰეროიკული თემებისაგან განსხვავებით სრულიად ახალ სააზროვნო სივრცეს ქმნიდა, პიროვნულობის ხარისხს მოაზრებდა და ამას ხელს რეჟისორთა ემიგრირებული თაობის წარმომადგენლები პერიოდულად უწყობდნენ ხელს. უპირველეს ყოვლისა, იდენტური გახდა „უბრალო ადამიანის“ გააზრების სქემა - იდენტური ყოფილ საბჭოთა იდეოლოგიასთან. მაგრამ ნელ-ნელა შეიცვალა გმირის სოციალური სტატუსიც.

სწორედ ამან მისცა ბიძგი და გაიხსნა იმგვარი საინტერესო მეთოდოლოგიური ტენდენცია ამერიკულ კინოში, როგორც საყოველთაო რეალობის წარმოსახვით სივრცეში დამკვიდრების ცნებაა, რაც უკვე თავისთავად გულისხმობდა ინფორმირების გარდაუვალ ფაქტს - ამა თუ იმ ფორმით, ნეგატიურ ან პოზიტიურ ჭრილში.

სადისერტაციო ნამუშევარი იძლევა საშუალებას, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების ხედვითი და აზრობრივი განვითარება. შრომის სტრუქტურაში წარმოჩინდა რეალობა 60-იანი წლების ამერიკულ კინოში, რამაც განაპირობა როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ შექმნა, ასევე სხვადასხვა თაობის მისვლა ჰოლივუდში და ამით გამოწვეული გარდაქმნები. ამა თუ იმ ფილმის განხილვა ან რეჟისორის შემოქმედების გაანალიზება თეორიული კონცეფციების, არგუმენტებისა და პრობლემების გარჩევისა და შეჯამების შედეგად ხშირად იწვევს კინოს ფილოსოფიური განხილვის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას, ამერიკული კინოს ისტორია და არა თეორია, მით უფრო, რომ მთელი რიგი თეორიული ნამუშევრები, რომლებიც წლების განმავლობაში შეიქმნა აშშ-ში ამ მხრივ ჩვენთვის, პრაქტიკულად, უცნობია.

აქედან გამომდინარე, საკამათოა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ამერიკულმა კინომ თავისუფლების მედიატორის როლი გვიან შეიძინა. თაობის ნოვაციის გამოყენება, შემეცნებითი თვალსაზრისითაც საინტერესო იყო და ამ სივრცის სხვადასხვა

მიმართულებით გაფართოებას გულისხმობდა. თავისუფლების თემაზე ორიენტიორებული საზოგადოების განწყობის პოზიტიურ მოძრაობაში მოყვანა ამ თაობის საავტორო კინოს მიზნებში ერთ-ერთ პრიორიტეტად გარდაისახა. მისი განვითარება ხდებოდა არა მხოლოდ თემის პოპულარიზაციის გზით, არამედ რამდენიმე შემოქმედებითი ეტაპისაგან შემდგარი პროცესის შედეგად. უპირველეს ყოვლისა, სასურველი იყო რეალურად დანახულ პერსონაჟთა სამყაროს ერთიანი ხედვა, გააქტიურება, რაც დღესაც შესაძლებლობას იძლევა, მარტივად და იოლად მოხდეს კომპლექსური შესწავლა.

მსოფლიო კინემატოგრაფიულ სივრცეში მიმდინარე პროცესები ცხადყოფდა, რომ XX საუკუნის 60-იან წლებში ამერიკული კინო ახალ მიზნებსა და ფუნქციებს იძენდა. უდაოა, რომ ამგვარი მოვლენა დიდ როლს ასრულებდა კინოს განვითარების სხვა სივრცეებში. მკვლევართან ერთად, ამ თემაზე ფიქრობდა სხვა სფეროს ანალიტიკოსთა წრეც. ბუნებრივია, ამან შედეგი გამოიღო და დროთა განმავლობაში არაერთ საინტერესო მოტივად გარდაიქმნა. მაგალითად, სწორედ ამერიკულმა კინომ შექმნა მეთოდოლოგიური სივრცე, სადაც თემის გააქტიურების, კარნახის გამოცდილება ჩვეულ საგნად იქცა. ამიტომ, ძალზე დიდია ჰოლივუდის ფორმირების მნიშვნელობა მსოფლიო კინოს ისტორიაში.

ამგვარად, მოვლენათა ფიქსირების ოსტატები ფართო საშუალებებს იყენებდნენ, განსხვავებით ცნობილი მიმდინარეობებისა, რათა მონტაჟის რიტმისა და ინდივიდუალური საავტორო სტილის საშუალებით თავისუფლების თემის ინტერპრეტაცია მომხდარიყო.

ამერიკული კინოს სანახაობრივი და თემატური სიახლის, „სამოციანელთა“ თაობის მრავალსახეობის მაჩვენებელია ამერიკელი კინორეჟისორის, ასევე სცენარისტისა და პროდიუსერის, ჯორჯ ლუკასის საინტერესო შემოქმედება.

როდესაც ვსაუბრობ ლუკასის შემოქმედებაზე, მისი კონცეფციის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია „ბრენდის“ შექმნა და შემდგომ მასზე აქცენტირება. „ბრენდის“ შექმნით ლუკასმა ფილმში „ვარსკვლავური ომები“ შეცვალა ხედვა და შექმნა ინოვაციური მიდგომა ამერიკულ კინოინდუსტრიასთან დაკავშირებით და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, კინოს შემოსავალს დამატებითი ეფექტური და უალტერნატივო რესურსი შემატა. ეს მარტივი სქემა იყო: მოგება იზრდებოდა თუკი ფილმში იყენებდნენ „ბრენდს“. ფილმი იქცევა მომხმარებელზე ძლიერი მულტიმედიური შეტევის საშუალებად. ლუკასმა ბევრი „ბრენდი“ შექმნა და თითოეული მათგანი თანდათან იწყებდა დამოუკიდებელ არსებობას პირველწყაროსაგან განცალკევებით.

ეს პროცესი შეიძლება შეედაროს ჩვეულებრივი მითის შექმნასაც და კინომითის დაფუძნებასაც (ამ უკანასკნელის წარმატებული მაგალითია ჯეიმზ ბონდი). მსგავსი თემები ყველაზე შედეგიანია სამეცნიერო-ფანტასტიკისა და ფენტეზის ჟანრებში. მხატვრულ ფილმებში სუპერბრენდად შეიძლება დასახელდეს სწორედ ჯორჯ ლუკასის „ვარსკვლავური ომები“. ამ რეჟისორის მიერ მაღალი ტექნოლოგიების განვითარების პროცესმა შეცვალა „ბლოკბასტერების“ წარმოების მანამდე ჩვეული სისტემა. მისი სახელი უკავშირდება ყველაზე მომგებიან ფილმებს და კომპანიებს. ის არასოდეს იჯდა ჩარჩოებში და მას არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ რეჟისურა – იგი იყო და არის პროდიუსერიც, სცენარისტიც, მემონტაჟეც, ახალი ტექნოლოგიების გამომგონებელიცა და მეწარმეც.

ამერიკული და საერთოდ, მსოფლიო კინოაზროვნების სისტემა მრავალფორმიანობისაკენ შეცვალა მარტინ სკორსეზის შემოქმედებამ. მხატვრული ფორმა, რომელიც ამ რეჟისორმა აირჩია, ავლენს ავტორის დამოკიდებულებას კინემატოგრაფიული ესთეტიკისადმი. ამის ნათელი გამოხატულებაა ფილმი „ტაქსის მძღოლი“ (1976), რომლის თხრობითი სტილიც რეალიზმისა და პირობითობის ნაზავია. მისი მოქმედება ვითარდება ნიუ-იორკში, რაც სკორსეზის წინა ფილმის - „ბოროტი ქუჩები“ ერთგვარი გამოძახილია. ასევე მნიშვნელოვანია სკორსეზის ბიოგრაფიული, დრამატიზმით აღსავსე მხატვრული კინოსურათი „ცოფიანი ხარი“.

მარტინ სკორსეზის შემოქმედების უმთავრეს ფილმებთან ერთად, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ის ნამუშევრები, რომლებმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვიეს: „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ „შიშის კონცხი“, „ნიუ-იორკის ბანდები“, „ავიატორი“.

მრავალფეროვანი ხედვის მქონე კინორეჟისორის მყარ საფუძველს სკორსეზი კლასიკურ ჟანრებთან ერთად ქმნიდა და ამიტომაც დაიმკვიდრა გამორჩეული პოზიცია, რითაც ამერიკული კინოს ისტორიის მნიშვნელოვან ფიგურად იქცა.

ამერიკული კინოს „სამოციანელთა“ თაობაში გამორჩეულია ასევე ფრენსის ფორდ კოპოლას სახელი. სწორედ მან შეცვალა სანახაობრივ-კონცეპტუალური კინემატოგრაფი, რომელმაც ძირეულად გადაანაცვლა თემატური აქცენტები ამერიკული კინოს ისტორიაში. რეჟისორი, რომლის მხატვრული პოზიციაც თემის მიმართულებით ცვლიდა ამერიკულ კინოს, განსაზღვრავდა კიდევაც, არა მხოლოდ ამ ურთულეს ჟანრობრივ მოვლენას – ამერიკული კინოს ფასეულობათა სხვადასხვაობას, არამედ არსობრივი სახესხვაობაც შეჰქონდა მისი განვითარების პროცესში.

წლების განმავლობაში თემები და მოტივები ცალმხრივად არასდროს ვითარდება –

ამერიკული კინოც ამის მაგალითია და რაც არ უნდა ბევრი ვისაუბროთ განმეორებად თემებზე, თუ ის მნიშვნელოვანია რომელიმე ისტორიულ მონაკვეთში, ე. ი. ამის წინაპირობაც არსებობს და ის რეალურია. ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ქვეყნის ხელოვნებაში, ამ ვრცელ სპექტრშიც არ მოიაზრება თაობის მიერ მოძებნილი, ადეკვატური შესატყვისი.

კოპოლას გახმაურებული კინოპროექტის - „ნათლიას“ სამივე ფილმმა შეცვალა სამაყურებლო აზროვნების ფორმა და ღრმა ქვეტექსტის მქონე რომანის ნამდვილ ხელოვნებად ტრანსფორმაცია მოხერხდა კინემატოგრაფში. ამ ფილმებმა უფრო მეტი თქვეს ამერიკის შეერთებული შტატების შესახებ, ვიდრე რომელიმე სხვა კინოსურათმა. მოულოდნელი იყო ის რეალიზმი, რომელსაც დაუჯერებლად დრამატული გარემო ატარებდა საკუთარ თავში. თემაზე იმპროვიზაცია სწორედ კოპოლას მთავარ კონცეფციაში მოიაზრებოდა, მაგრამ ამასთანავე, კონკრეტული იყო მხატვრული სივრცე, რაც ყველაზე დიდ და ფრთხილ დამოკიდებულებას მოთხოვდა რეალიზმის ასახვისადმი მიდრეკილ სარეჟისორო ამოცანაში.

თავისთავად, დისერტაციაში განხილულია კოპოლას სხვა ნამუშევრებიც, რომლებმაც ღრმა კვალი დატოვეს როგორც ამერიკულ კინოში, ისე მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარებაში და ისევე, როგორც მისმა დანარჩენმა სამმა მეგობარმა და კოლეგამ, კოპოლამაც გაიჩინა როგორც თაყვანისმცემელთა დიდი არმია უბრალო მაყურებლის სახით, ისე თანამემამულე ან უცხოელ კინემატოგრაფისტებში არაერთი მიმდევარი.

აღნიშნულ კინორეჟისორთა და მათ მიერ შექმნილი კინოსამყაროს ისტორიის გააზრებულმა ტენდენციურმა მიმართულებებმა და თავისებურებებმა გამოკვეთეს სანახაობისადმი და სათქმელისადმი დამოკიდებულებების გაერთიანების მიზანი, რაც შეიძლება ითქვას, ოთხივე რეჟისორს ახასიათებდა და ფასეულობების სისტემაში ეს ერთიანობა მთავარ როლს ასრულებდა. ამავე თაობამ შეძლო წარმოეჩინა სოციუმის როლი კინოსანახაობასთან ერთად სხვადასხვა ჟანრსა და ფორმაში, რაც ყოველთვის რთულ ამოცანად რჩება.

სადისერტაციო ნაშრომში განხილულმა ფილმებმა ამერიკულ კინოში განწყობის შესატყვისი ჰპოვეს. სწორედ ამ ეტაპზე ფიგურირებს ამ თემაში ხანდახან მოულოდნელი ფაქტების გახსნის უჩვეულო მახასიათებლები. ამან კი გამოიწვია ფსიქო-კომპლექსური ანალიზის აუცილებლობაც. ყოველივე ეს, ამერიკულ ეკრანზე ერთგვარად აირეკლავს მოთხოვნილებებს, მის განწყობას, საკუთარი ძიების სურვილს, რაც ამერიკულ სოციუმში

მძლავრად იკიდებს ფეხს. სინამდვილის ასახვასთან დაკავშირებული ტენდენციების განვითარებას უამრავი კანონზომიერება განაპირობებდა, მით უმეტეს, რომ საზოგადოების ცხოვრების წესი, სოციალურ-პოლიტიკური ფონი და რეალობა სხვადასხვა სახით ევლინებოდა ავტორებს.